# دریافت

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز
اسلام آباد

Scanned by CamScanner

بِسْمِ اللّٰہِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

Scanned by CamScanner

# دریافت

مدیرِ اعلیٰ:

بریگیڈیئر عزیز احمد خان
ریکٹر

مدیر:

ڈاکٹر رشید امجد
صدر شعبہ اردو

مجلسِ مشاورت:

ڈاکٹر محمد آفتاب احمد
ڈاکٹر گوہر نوشاہی
پروفیسر رفیق بیگ

## نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز
## اسلام آباد

Scanned by CamScanner

جملہ حقوق محفوظ

مجلہ:
دریافت
سرورق:
محبت اور امن
عمل: پکاسو
اشاعت:
جون 2002ء
ناشر:
نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز
H-9، اسلام آباد
پریس:
نمل پرنٹنگ پریس، اسلام آباد
قیمت:
-/250 روپے

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز
اسلام آباد

Scanned by CamScanner

جملہ حقوق محفوظ

مجلہ: دریافت

سرورق: [illegible]

[illegible]

اشاعت: جون 2002ء

ناشر: نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز

H-9، اسلام آباد

پریس: نمل پرنٹنگ پریس، اسلام آباد

قیمت: 250/- روپے

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز

اسلام آباد

Scanned by CamScanner

# ترتیب


اداریہ ............ بریگیڈیئر عزیز احمد خان .......... 9

برہان قاطع کا جھگڑا ............ ڈاکٹر جمیل جالبی .............. 11

چراغ حسن حسرت کا ایک نادر روزگار غیر مطبوعہ قطعہ ... ڈاکٹر طیب منیر .............. 21

جامع الاشعار: ایک گمنام تذکرہ ............ ڈاکٹر گوہر نوشاہی .............. 27

ایک قدیم قلمی بیاض کا تعارفی مطالعہ ............ عبدالعزیز ساحر ..............44

خطبہ الٰہ آباد، ایک نئی تشکیل ............ پروفیسر فتح محمد ملک .............. 49

ڈاکٹر سید عبداللہ بطور شارح اقبال ............ شمیم اختر .............. 69

تحقیقی مقالے میں بنیادی مآخذ اور ان کی اہمیت ....... ڈاکٹر محمد آفتاب احمد .............. 76


Scanned by CamScanner

غزل اور اکیسویں صدی ............................ ڈاکٹر وزیر آغا ............... 116

اردو ادب میں سیرت نبوی ﷺ کے نقوش............. ڈاکٹر انور سدید ............ 122

دکنی مثنوی کا جائزہ، تاریخی اور تہذیبی تناظر میں ........ ڈاکٹر روبینہ ترین............ 131

انگریزی ناول کے زیر اثر، اردو ناول کا آغاز ........ ڈاکٹر سید معین الرحمن ......... 450

ناول کی حشر سامانیاں ............................ ڈاکٹر ممتاز احمد خان .......... 142

اردو رپورتاژ، فن اور روایت ........................ ڈاکٹر امتیاز حسین بلوچ ....... 153

اردو ناولٹ نگاری ............................ ڈاکٹر میاں مشتاق احمد ....... 168

اساطیر اور اردو داستانیں............................ ڈاکٹر قاضی عابد ............... 180

اردو افسانہ نگاروں کے اسالیب ........................ ڈاکٹر نوازش علی ............ 198

Scanned by CamScanner

حواشی اور تعلیقات ........................ ڈاکٹر محمد صدیق شبلی .......... 227

اردو ادب کے تحقیق طلب میدان ...................... ڈاکٹر نثار احمد قریشی .......... 236

عربی ادب میں فن تنقید کا ارتقاء ...................... ڈاکٹر ضیاء الحق یوسف زئی .... 246

تحقیقی مقالے کی خصوصیت ...................... ڈاکٹر مہر نور محمد خان .......... 258

اردو کے ابتدائی املا کا جائزہ ...................... شازیہ آفتاب .............. 268

مؤرد تراکیب ...................... داؤد رضوان ................ 287

اردو میں مصدر کا جائزہ ...................... زاہدہ سعید ................ 294

ادب میں انتخاب کے اُصول ...................... ڈاکٹر رشید امجد .............. 298

سجاد حیدر یلدرم کے ترکی تراجم ...................... کرنل (ر) مسعود اختر شیخ .... 308

ناصر علی کا شعری سبک ...................... ڈاکٹر راشدہ حسن .......... 324

آلبیر کامیو کا تصور ذات و کائنات ...................... ڈاکٹر شذرہ منور .............. 335

ترکی زبان کی اہمیت ...................... عابدہ حنیف ................ 339

طشت مراد کا فنی و عروضی جائزہ ...................... اختر شاد .................. 346

Scanned by CamScanner

الگزانڈر سیر گیوچ پوشکن اور غالب .................... گل حسن .................... 358

استاد اسد علی خان اور موسیقی .................... ادیب سہیل .................... 366

متن کی تانیثی قرأت .................... پروفیسر قاضی افضال حسین .... 372

ن م راشد کے نسوانی کردار .................... سعید احمد .................... 387

اردو نظم میں پاکستانی عورت .................... سعدیہ ہما ماجد .................... 403

اردو داستان میں عورت .................... صوبیہ سلیم .................... 443

ہندکو زبان و ادب کا ارتقاء .................... پروفیسر خاطر غزنوی .......... 456

قلمی معاونین .................... 479


Scanned by CamScanner

# اداریہ

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز کا پہلا تحقیقی و تنقیدی مجلّہ پیش خدمت ہے۔ ہم نے اس سلسلے میں پاکستان کے اہم محققوں اور نقادوں کو دعوت فکر دی تھی اور ہمیں خوشی ہے بلکہ ہم ممنون ہیں کہ ہماری درخواست کو شرف قبولیت بخشتے ہوئے انہوں نے اپنے مضامین عنایت فرمائے اور کچھ نے اگلے شمارے کے لیے لکھنے کا وعدہ کیا۔

ہمارے نزدیک کسی یونیورسٹی کا بنیادی کام تدریسی ذمہ داریوں کے ساتھ ساتھ تحقیق کرنا اور نئے نئے خیالات، رجحانات اور رویوں کو فروغ دینا بھی ہے۔ بعض یونیورسٹیوں سے تحقیقی مجلّے شائع ہو رہے ہیں اور تحقیق کے ضمن میں قابل قدر کام سرانجام دیا جا رہا ہے لیکن جس سطح اور معیار بلکہ مقدار کے ساتھ یہ کام ہونا چاہیے وہ نہیں ہو پا رہا۔ اس کے متعدد اسباب ہیں جن پر بحث کرنے کی یہاں گنجائش نہیں۔ بلکہ یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ

Scanned by CamScanner

ہماری یونیورسٹیوں کے مروج طریق کار میں ایک بڑی تبدیلی کی ضرورت ہے، اس کے بغیر اعلیٰ سطح کے تعلیمی معیار تک پہنچنے میں پوری طرح کامیابی نہیں ہوگی۔

ہمارا ادارہ گزشتہ سال تک انسٹی ٹیوٹ کا درجہ رکھتا تھا اس لیے خواہش کے باوجود اپنے دائرہ کار کی حدود میں رہتے ہوئے ہم بہت سے کام نہیں کر پائے، اب خدا کے فضل وکرم سے یہ ادارہ یونیورسٹی بن گیا ہے۔ ہماری کوشش ہے کہ اسے ایک مثالی یونیورسٹی کا درجہ حاصل ہو، اس سلسلے میں ہم جو کچھ کرنا چاہتے ہیں، یہ مجلّہ اس کی ایک صورت ہے۔ ہماری خواہش ہے کہ آپ اس کے صوری و معنوی معیار کے بارے میں اپنی قیمتی آراء سے آگاہ کریں تا کہ ان کی روشنی میں دوسرے شمارے کو اور بہتر بنایا جا سکے۔

ہم ان تمام اہل قلم کے شکر گزار ہیں جنہوں نے ہماری درخواست کو شرف قبولیت بخشتے ہوئے ہمیں اپنی گرانقدر تخلیقات سے نوازا اور امید کرتے ہیں کہ آئندہ بھی ان کا تعاون جاری رہے گا۔

بریگیڈیئر عزیز احمد خان

ریکٹر

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر جمیل جالبی

# بُرہانِ قاطع کا جھگڑا

کلکتہ والے ادبی معرکے میں مرزا غالبؔ نے مصلحتِ وقت دیکھ کر خاموشی ضرور اختیار کر لی تھی لیکن اس کی تلخی، طویل عرصہ گزر جانے کے باوجود، اُن کے باطن میں موجود تھی۔ یہ اُن کا مزاج تھا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں ملکی حالات اتنے بگڑے کہ گھر سے باہر نکلنا محال ہوگیا۔ غالب بھی اُس زمانے میں اپنے گھر میں بند ہو کر بیٹھ رہے۔ ہر طرف افراتفری تھی۔ اس زمانے میں انھوں نے دو کام کیے۔ ایک ''دستنبو'' لکھی جو حالات غدر کا روزنامچہ ہے اور دوسرے ''برہان قاطع'' جس کا ایک نسخہ ان کے پاس تھا، اُسے پڑھتے رہے۔ دورانِ مطالعہ، جن لفظوں یا اُن کے معانی پر اُنھیں اعتراض یا اختلاف تھا، اُنھیں حاشیے پر درج کرتے گئے۔ بغاوت کے فرو ہونے کے بعد انھوں نے ''برہان قاطع'' کا مطالعہ جاری رکھا اور اپنے اعتراضات کو مسودہ کی صورت میں تیار کیا اور اس کا نام ''قاطع برہان'' رکھا۔ یہ سب کام ۱۸۶۰ء تک ختم ہو چکا تھا لیکن اس کے چھپنے کی نوبت ۱۸۶۲ء میں آئی۔ ''قاطع برہان'' جیسا کہ انھوں نے خود لکھا ہے: ''تیسری چوتھی نظر کے بعد کاتب سے صاف کرائی گئی تھی۔''(1) قاطع برہان کا پہلا ایڈیشن جیسے ہی مطبع نولکشور لکھنؤ سے شائع ہوا' ہندوستان کے علمی حلقوں میں ایک ہل چل مچ گئی اور وہ ہنگامہ برپا ہوا کہ مرتے دم تک غالبؔ اس سے پیچھا نہ چھڑا سکے۔ اس کے بعد ۱۸۶۵ء میں غالب نے، ترمیم و اضافہ کے بعد، اس کا نیا ایڈیشن ''درفش کاویانی'' کے نام سے شائع کیا۔ غالب نے اس ضخیم لغت (برہانِ قاطع) کے بہت ہی کم مندرجات پر اعتراض کیے تھے۔ بقول قاضی عبدالودود ''اُن لغات کا جو ''برہانِ قاطع'' میں ہیں پچاسواں حصہ بھی نہ ہوں گے اور اگر ''قاطع برہان'' سے وہ اصولی اعتراض، جن کی خواہ مخواہ تکرار ہوئی ہے اور وہ عبارات جن کی غرض محض استہزا ہے، نکال دی جائیں تو شاید ہی پچاس صفحوں سے زیادہ بچیں۔''(2) جب اپنی تالیف ''قاطع برہان'' غالبؔ نے اپنے خط کے ساتھ ٹی ایچ تھارنٹن، معتمد برائے حکومتِ پنجاب کو سرکاری کالجوں اور اسکولوں کے طلبہ کے نصاب میں شامل کرنے کے لیے بھجوائی تو ناظم تعلیمات عامہ نے اسے

Scanned by CamScanner

ماہرین کی رائے کے لیے بھجوا دیا جن میں کریم الدین، ڈپٹی انسپکٹر مدارس اور علمدار حسین پروفیسر عربی، گورنمنٹ کالج لاہور شامل تھے۔ کریم الدین نے ۲۸ ستمبر ۱۸۶۶ء کو یہ رائے دی کہ "قاطع برہان" کے مصنف نے "برہان قاطع" پر اعتراض کیے ہیں اور یہ اعتراض اس طور کے ہیں:

"یا تو یہ کہتا ہے کہ یہ لغت میں نے کہیں نہیں دیکھا، نہ پڑھا اور یا یہ کہتا ہے کہ اس لغت کے کئی معنی، جو "برہان قاطع" میں لکھے ہیں ان میں سے فلاں معنی ہرگز نہیں ہیں اور دلیل اس کی کہیں نہیں لاتا۔ اپنے تئیں جامع اللغات سمجھتا ہے اور اعتراض بہت برے طور سے کیے ہیں یعنی بعضے مقام پر تو صاف صاف گالیاں مصنف برہان قاطع کو دی ہیں۔۔۔۔ پس میرے نزدیک یہ کتاب بے فائدہ ہے البتہ ایک طرح فائدہ ہوتا کہ چند لغات، جن پر اُس نے اعتراض کیے تھے، اُن کو صحیح کرکے "برہان قاطع" کے آخر میں چھپوا دیتا اور یہ لکھ دیتا کہ یہ ایجاد میرا ہے۔"(3)

پروفیسر علمدار حسین نے مورخہ 27 ستمبر 1866ء کو اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا:

"اگر "برہان قاطع" کے 22322 لغتوں میں سے صرف 284 پر اعتراض کیا گیا تو ان اعتراضوں سے نہ "برہان قاطع" کی بے اعتمادی اور منسوخیت لازم آتی ہے اور نہ اس کے مشہور مصنف کی جلالتِ شان اور فیض بخشی پر کچھ حرف آتا ہے۔۔۔۔ علیٰ ہذا القیاس مرزا اسد اللہ خان صاحب کی اگر ستم ظریفی سے اغماض کیا جائے، جو انہوں نے مصنف کتاب "برہان قاطع" کے حق میں کی ہے تو ان کا یہ کام کہ انہوں نے اس کتاب کی تقریباً 284 غلطیوں پر ہم کو آگاہی بخشی ---- جو آگاہی بڑی بھاری تلاش کے بعد ہی حاصل ہوتی، تب ہی ممکن ہے کہ جب کہ ہم میں سے ہر ایک مرزا اسد اللہ خان صاحب بن جائے۔"(4)

غالب کی "قاطع برہان" پر جو اُودھم علمی حلقوں میں مچا اس کا ایک سبب یہ تھا کہ "برہان قاطع" ایک مستند لغت کے طور پر گذشتہ دو سو سال سے ہندوستان و ایران میں استعمال ہو رہا تھا۔ دوسرے یہ کہ غالب نے استہزا کے ساتھ جو اعتراض برہان قاطع اور اس کے مصنف محمد حسین برہان تبریزی پر کیے تھے، ان کا انداز بیان نامناسب تھا۔ تیسرے یہ کہ غالب نے زیادہ تر اپنی ہی رائے پر تکیہ کیا تھا۔ قدیم لغات ان کے سامنے نہیں تھے اور انہوں نے قیاساً لکھ دیا تھا کہ "برہان" کے لغات کسی اور کتاب میں نہیں ملتے جس کا جواب "برہان قاطع" کے حامیوں نے دیا اور اس قیاس کو بے بنیاد بتا کر غلط ثابت

Scanned by CamScanner

کیا۔ دراصل لغت نویسی غالب کا کام نہیں تھا۔ بقول حافظ محمود شیرانی: ''غالب کو فنِ لغت اور اس کی روایات سے کچھ دل چسپی نہیں معلوم ہوتی۔'' (5) ''برہان قاطع'' آج بھی ایرانی محققین استعمال کرتے ہیں اور وجہ اس کی یہ ہے کہ برہان قاطع میں محمد حسین تبریزی نے اپنے سے پہلے کی کم و بیش ساری لغات مثلاً دستور الافاضل (743 ھ)، صحاح الادویہ (آٹھویں صدی ہجری)، اداتِ الفضلا (822 ھ) زفان گویا (قبل 837 ھ)، بحرالفضائل (837 ھ)، فرہنگ جہانگیری (1017 ھ) وغیرہ وغیرہ سے الفاظ و معانی لے کر، تہجی ترتیب سے اسے ایسے مرتب کیا کہ اہل علم اس سے آسانی کے ساتھ استفادہ کر سکیں۔ بقول حافظ محمود شیرانی، محمد حسین برہان تبریزی کی حیثیت ایک ''ناقل اور مرتب'' کی ہے۔ خود برہان تبریزی نے یہی لکھا ہے کہ اُن کی حیثیت موجد کی نہیں بلکہ مدوّن کی ہے۔

فارسی زبان کے تعلق سے غالب اہلِ زبان نہیں تھے۔ فارسی زبان پر انھیں پوری طرح عبور حاصل تھا لیکن اس قدرت کے باوجود ضروری نہیں ہے کہ انھیں ہر لفظ کے سارے معانی بھی معلوم ہوں۔ صاحب برہان قاطع نے مختلف لُغات سے الفاظ و معانی لے کر یکجا و مرتب کیے تھے۔ تصحیفات اور بزوارش الفاظ بھی انھوں نے مختلف لُغات سے جوں کے توں لے کر، تحقیق کے بغیر، برہان میں درج کیے تھے۔ البتہ یہ کہا جاسکتا ہے خود برہان تبریزی نے تحقیق نہیں کی اور لفظوں کو ویسے ہی شامل کرلیا جس طرح وہ ان کے پیش رو کی لُغات میں موجود تھے۔ پروفیسر نذیر احمد کا بھی یہی خیال ہے کہ ''برہان کے مندرجات موید الفضلا سے حرفاً حرفاً لے لیے گئے ہیں اس بنا پر صاحب برہان پر کوئی ایراد نہیں کرسکتا۔ (6) اور لکھا ہے ''اگرچہ قاطع برہان میں مطالعے کی کمی کا نقص قدم قدم پر موجود ہے مگر اس کے باوجود یہ کتاب غالب کی طباعی اور ان کی بے پناہ قوتِ تخلیق پر دلالت کرتی ہے --- وہ بڑے حساس انسان تھے۔ کوئی بات اپنے مزاج کے خلاف برداشت نہیں کرسکتے تھے۔ اگر کوئی امر خلافِ طبع واقع ہوتا تو اُن کا ردِ عمل نہایت شدید ہوتا۔'' (7) خود غالب نے ''درفشِ کاویانی'' میں لکھا ہے ''مجھے سخن (کلام) کا بڑا پاس ہے۔ جھوٹ سے چڑتا ہوں۔ اس بنا پر جامع برہان قاطع کو برا کہتا ہوں لیکن میرا انداز ظریفانہ اور حریفانہ ہے۔ بذلہ گوئی اور لطیفہ سنجی سے کام لیتا ہوں۔ نامردوں اور کمینوں کی طرح گالی اور فحش کلامی پر نہیں اُترتا ہوں۔'' (8)

''قاطع برہان'' کے مطالعے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اپنے خون میں شامل سپاہیانہ مزاج اور کلکتہ کے ادبی معرکے کے پس منظر میں وہ لغت کی بحث میں پڑے اور چونکہ اُن کا

Scanned by CamScanner

مطالعۂ لغات محدود تھا اس لیے اس بحث میں وہ اس بری طرح الجھے کہ خود ان کی ۱۸۶۰ء تا ۱۸۶۹ء تک کی عمر کے آخری سالوں میں جب کہ وہ طرح طرح کی بیماریوں میں مبتلا تھے، وہ دو طرفہ بدحال ہو گئے۔ دراصل "قاطع برہان" میں غالب نے استہزا کا جو لہجہ اختیار کیا تھا وہی لہجہ ان کے رسالوں وغیرہ میں در آیا جو اس کے جواب میں لکھی گئی تھیں اور اس طرح اس ساری بحث کا رخ ذاتیات کی طرف ہو گیا۔ غالب کے اس استہزائیہ انداز و لہجہ کو سمجھنے کے لیے یہ چند مثالیں دیکھیے۔

برہان قاطع میں "دب" کے معنی خرس (ریچھ) کے بھی دیے گئے ہیں اور یہ بھی لکھا ہے کہ اگر ریچھ کا خون ایسے شخص کو، جس کو نیا نیا جنون ہوا ہو، پلا دیا جائے تو وہ اچھا ہو جائے۔ غالب نے "قاطع برہان" میں لکھا "مجھے اس بے عقل ناقل (محمد حسین برہان تبریزی) کی بے کسی پر بڑا ترس آتا ہے۔ کیا اُس کے ہمدردوں اور غم خواروں میں کوئی ایسا نہ تھا کہ جب اس بے چارے نے برہان قاطع لکھنے کا ارادہ کیا اور وہ اس کے جنون کا پیش خیمہ تھا تو ریچھ کا خون اس کے گلے میں بچا دیتا، حلق میں ڈال دیتا اور کوے پر مل دیتا جس سے اس کا مرض جنون جاتا رہتا اور وہ اس طرح ہذیان نہ بکتا۔"(9)

اسی طرح غالب کے انداز و لہجہ کو سمجھنے کے لیے یہ دو مثالیں اور دیکھیے جس کی وجہ سے بستر مرگ پر انھیں گالیاں سننی پڑیں۔ "قاطع برہان" میں غالب نے لکھا:

۱۔ تا چہ دیدہ است کہ خایۂ مرغ فہمیدہ است"(10)

۲۔ "نیز نام آلت تناسل می گیرد، کوئی برجا ہمیں عضو را می بیند۔"(11)

ایک اردو خط میں ہرگوپال تفتہ کو لکھتے ہیں۔ میں "برہان قاطع" کا خاکہ اڑا رہا ہوں۔ چار شربت (تصنیف قتیل) اور "غیاث اللغات" کو حیض کا لتہ سمجھتا ہوں۔ ایسے گم نام چھوکرے سے کیا مقابلہ کروں گا۔"(12)

غالب نے جو اعتراض کیے ہیں ان میں سے اکثر صحیح نہیں ہیں۔ ہم یہاں دو مثالیں پیش کرتے ہیں:

(الف) قاطع برہان میں لکھا ہے کہ "آب چین" باجیم فارسی بروزن آستین، پارچۂ جامہ را گویند کہ بدنِ مردہ را بعد از غسل دادن بداں خشک سازند"

غالب کا اعتراض یہ تھا کہ پارچۂ جامہ کے بجائے پارچہ یا جامہ کہنا چاہیے۔ مردے کے بدن پونچھنے کی قید غلط ہے۔ آب چین رومال کے مترادف ہے۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر نذیر احمد نے لکھا ہے۔ پارچہ بمعنی ٹکڑا اور جامہ بمعنی کپڑا۔ آب چین کپڑے کا ٹکڑا ہے۔ پارچہ گوشت کا بھی ہو سکتا ہے، اس لیے برہان نے پارچہ جامہ جو اہل ہند کی فارسی ہے لکھا ہے۔ دوسرے یہ کہ آب چین کے جو معنی برہان نے درج کیے ہیں وہ صحیح ہیں۔ فرہنگ جہانگیری (1017ھ) میں اس کے یہی معنی دیے ہیں۔ برہان نے یہ معنی وہیں سے لیے ہیں۔ فردوسی کے اس شعر سے بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ آب چین کا تعلق میت سے ہے:

بہ پیان کہ چیزے نخواہی زمن　　ندارم بمرگ آب چین و کفن

اور اسدی کے اس شعر سے بھی یہی بات واضح ہوتی ہے:

بپوشم بآئین بجامہ نجم　　کفن و آب چین و بکافور ہم (13)

پروفیسر نذیر احمد نے ''برہان قاطع'' کا دوسری لغات سے مطالعہ کر کے یہ واضح کیا ہے کہ برہان نے عام طور پر معنی کے بیان کرنے میں اپنی طرف سے کوئی اضافہ نہیں کیا۔ ایک اور مثال لیجیے۔

(ب) ''برہان قاطع'' میں ''آدر'' کے یہ معنی دیے ہیں:

''آدر: بفتح ثالث بروزن مادر بمعنی آذر است کہ آتش باشد''

غالب کا اعتراض یہ تھا: ''چوں آدر بفتح ثالث گفت بروزن مادر چرا گفت؟ اگر ہم چنیں بایستی گفت، چادری گفت۔ چادر را گذاشتن و مادر را آوردن بے حیائی است، ظرافت پیش کش۔ شرح ایں لفظ بموافق عقیدۂ لغاط چنیں می بایست کہ آدر آتش را گویند و آں را بذال نقطہ دار نیز نویسند۔ دیگر در تحت بحث اسم آذر بذال شخذ کہ فصلے جداگانہ ساز کردہ است، سخن از اندازہ افزوں تر دراز کردہ است، من می گویم کہ آذر بذال منقوطہ زنہار نیست و در نام ماہ و نام روز کہ آذر بذال می نویسند ہمہ زائے ہوز درکاراست''

ڈاکٹر نذیر احمد نے لکھا ہے کہ اس کے بعد غالبؔ نے ذال فارسی کے وجود سے انکار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دبیران عجم دال (ابجد) کے اوپر نقطہ لگا دیا کرتے تھے۔ اس سے لوگوں نے دھوکا کھایا اور دال کو ذال پڑھنے لگے۔'' (14) آدر بروزن چادر کے سلسلے میں نذیر احمد نے لکھا ہے کہ ''چادر کے مروجہ ایرانی تلفظ میں ''د'' مضموم ہے جب کہ آدر میں دال مفتوح ہے۔ اس لیے آدر کے ہم وزن کے لیے مادر کی مثال زیادہ صحیح ہے۔۔۔ غالب ذال فارسی کے منکر تھے حالانکہ اس کے وجود سے انکار گویا بدیہیات سے انکار کے مترادف ہے۔ حافظ شیرازی (متوفی 792ھ) نے ''امید جود'' سے تاریخ

Scanned by CamScanner

764ھ نکالی ہے۔ اسے اگر ''امید جو'' پڑھا جائے تو تاریخ 68 ہو جاتی ہے، جو غلط ہوگی۔ حافظ کا وہ شعر یہ ہے:

تا کس امید جو ندارد وگرز کس　　　آمد حروف سال وفاتش امید جو

ابن یمین نے دال اور ذال میں امتیاز کرنے کے لیے قطعہ کہا تھا:

تعیین دال و ذال کہ در مفردی فتد　　　زالفاظ فارسی بشنو زانکہ مبہم است

حرف صحیح وساکن اگر پیش از و بود　　　دال است، ہر چہ ہست جز ایں ذال معجم است'' (15)

اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ غالب لغات کی بحث میں اپنے مزاج کی وجہ سے الجھے رہے اور اسی لیے قدم قدم پر اُن سے چوک ہوئی۔ پھر اتنی ضخیم لغت کے ایک بہت ہی تھوڑے سے حصے پر وہ طنز وتعریض کے تیر برساتے رہے۔ ممکن ہے اس بحث سے وہ یہ چاہتے ہوں کہ اُن کی فارسی دانی کا سکہ چار دانگِ عالم میں جم جائے۔

''نقد قاطع برہان'' اس بحث کے مطالعے کے لیے سب سے وقیع کتاب ہے۔ ساتھ ہی قاضی عبدالودود کا طویل مضمون: ''غالب بحیثیت محقق'' سے بھی غالب کی لغت نویسی کا معیار سامنے آجاتا ہے۔ غالب فارسی گویوں میں اپنے برابر کسی کو نہیں سمجھتے تھے اور اس میں اس لیے شک نہیں کیا جاسکتا کہ فارسی شاعر کی حیثیت سے اس دور میں ان کا کوئی ثانی نہیں تھا۔ وہ خود کو اہل زبان تو نہیں سمجھتے تھے لیکن اپنی زبان دانی کے مقابلے میں کسی کو نہیں گردانتے تھے۔ کلکتہ کے معرکے نے بھی اسی ''غرور'' کی کوکھ سے جنم لیا تھا۔ ''برہان قاطع'' کا قضیہ بھی اسی کا نتیجہ تھا۔ ''قاطع برہان'' کا جب پہلا ایڈیشن 1862ء میں شائع ہوا تو برسوں پرانا یہ تنازع دوبارہ اُٹھ کھڑا ہوا اور ''قاطع برہان'' کے اندازِ تحریر، استہزا وطنز نے اس سارے تنازع کے رُخ کا تعین کر دیا تھا۔ غالب کی ''قاطع برہان'' کے جواب میں مندرجہ ذیل کتابیں اور رسالے شائع ہوئے:

(ا) محرق قاطع برہان (فارسی) از سید سعادت علی، مطبوعہ احمدی، شاہدرہ 1280ھ/1864ء

اپنے ایک خط بنام میر حبیب اللہ ذکا مورخہ 28 نومبر 1864ء میں غالب نے لکھا کہ ''محرق کو دیکھ کر جانو گے کہ مؤلف اس کا احمق ہے اور جب وہ احمق دافع ہذیان اور سوالات عبدالکریم اور لطائف غیبی کو پڑھ کر متنبہ نہ ہوا اور محرق کو دھونڈ ڈالا تو معلوم ہوا کہ بے حیا بھی ہے۔'' (16) اسی زمانے میں میر غلام حسنین قدر بلگرامی کے نام بھی ایک خط لکھا اور انہیں اس کا جواب لکھنے کے لیے کہا۔ خط کے

Scanned by CamScanner

لہجے سے پتا چلتا ہے کہ "محرق" نے ان کے وجود کو کچھ دیر کے لیے ہلا کر رکھ دیا ہے۔

(۲) ساطع برہان (فارسی) از مرزا رحیم بیگ رحیم میرٹھی۔ مطبع ہاشمی، میرٹھ 1283 ھ۔ غالب نے اپنے ایک خط بنام میاں داد خاں سیاح میں لکھا ہے"وہ جو ایک اور کتاب کا تم نے ذکر لکھا ہے وہ ایک لڑکے پڑھانے والے ملائے مکتب دار کا خبط ہے۔ رحیم بیگ اس کا نام، میرٹھ کا رہنے والا۔ کئی برس سے اندھا ہو گیا ہے۔ باوجود نابینائی کے احمق بھی ہے۔ اس کی تحریر میں نے دیکھی۔ تم کو بھیجوں گا۔ مگر ایک بڑے مزے کی بات ہے کہ اس میں بیشتر وہ باتیں ہیں جن کو"لطائف غیبی" میں رد کر چکے ہو۔ بہ ہر حال اس کے جواب کی فکر نہ کرنا۔"(17)

(۳) قاطع القاطع (فارسی) از امین الدین دہلوی، مطبع مصطفائی دہلی 1283 ھ۔ یہ کتاب 1281 ھ میں مکمل ہو گئی تھی جیسا کہ تاریخ ترتیب کے لفظ"فراغ" سے 1281 ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس کا حوالہ"محرق قاطع برہان" میں بھی ملتا ہے جو 1280 ھ میں چھپ چکی تھی۔ یہ وہی امین الدین دہلوی ہیں جن کے خلاف غالب نے ایک مقدمہ ازالہ حیثیت عرفی 1867ء میں دائر کیا تھا۔

(۴) مؤید برہان (فارسی) از آغا احمد علی احمد، مطبع مظہر العجائب کلکتہ 1282 ھ/ 1866ء اپنے ایک خط مورخہ 14 مارچ 1867ء بنام میر حبیب اللہ ذکا میں غالب نے لکھا: "موید برہان میرے پاس بھی آ گئی ہے اور میں اس کی خرافات کا حال بقید شمار صفحہ و سطر لکھ رہا ہوں۔ وہ تمہارے پاس بھیجوں گا۔ شرط مودت بشرط آنکہ جاتی نہ رہی ہو اور باقی ہو، یہ ہے کہ میں ہوں یا نہ ہوں تم اس کا جواب لکھو۔ میرے بھیجے ہوئے اقوال جہاں جہاں مناسب جانو درج کردو۔ میں اب قریب مرگ ہوں۔ غذا بالکل مفقود اور امراض مستولی۔ بہتر برس کی عمر۔ انا للہ و انا الیہ راجعون۔"(18)

18 مارچ 1867ء کو غالب نے پھر لکھا: "بندہ نواز! میں نے لکھا کہ موید برہان میرے پاس آ گئی ہے اور میں اس کے اعتراضات کے جواب بہ نشان صفحہ و سطر کا ایک تختہ کاغذ پر لکھ رہا ہوں۔ بعد تمام نگارش تمہارے پاس اس مراد سے بھیجوں گا کہ تم از راہ عنایت "موید" کا جواب لکھو۔ میری نگارش جو پسند آئے اس کو بھی جابجا درج کردو۔ تم نے اس درخواست کا جواب ہاں نا کچھ نہ لکھا۔ اب عنایت فرما کر ان تینوں کا جواب لکھیے۔"(19)

Scanned by CamScanner

(۵) ہنگامۂ دل آشوب (فارسی) مطبوعہ آرہ ۵ ذالحجہ ۱۲۸۳ھ/ ۱۱ اپریل ۱۸۶۷ء مالک رام نے لکھا ہے کہ "موید برہان" کے مصنف مولوی احمد علی احمد کے نام اُن کی کتاب کی اشاعت سے پہلے غالب نے ۳۱ شعر کا ایک قطعہ فارسی زبان میں لکھ کر بھیجا۔ احمد علی نے ایک قطعہ لکھا اور اپنے ایک شاگرد عبدالصمد سلہٹی کے نام سے شائع کروا دیا۔ اس کے جواب میں مرزا غالب کے دو شاگردوں سید محمد باقر علی باقر آروی اور خواجہ سید فخر الدین حسین سخن دہلوی نے اسی زمین میں دو قطعے لکھے۔ یہ چاروں قطعے (کل سولہ صفحات) منشی سنت پرشاد نے اپنے مطبع واقع آرہ سے 11 اپریل 1867ء کو شائع کیے۔"(20)

(۶) تیغ تیز تر (فارسی) مطبوعہ مطبع نبوی 1284ھ/ 1867ء باقر آروی اور سخن دہلوی کے قطعات کے جواب میں عبدالصمد سلہٹی نے ایک اور قطعہ لکھا اور یہ پانچوں قطعے (چار وہ جو "ہنگامۂ دل آشوب" میں شائع ہو چکے تھے اور ایک نیا) اس کتاب میں شامل کر کے اسے مطبع نبوی کلکتہ سے چھپوا کر "تیغ تیز تر" کے تاریخی نام سے شائع کر دیا۔

(۷) ہنگامۂ دل آشوب (حصہ دوم) مطبع منشی سنت پرشاد، آرہ 1867ء بحث چونکہ بہت پھیل اور بڑھ چکی تھی اور مختلف لوگ مرزا غالب کی مخالفت و حمایت میں لکھ رہے تھے۔ منشی سنت پرشاد کے مطبع سے جہاں اسی نام سے ایک کتابچہ چھپ چکا تھا ایک اور مجموعہ "ہنگامۂ دل آشوب" حصہ دوم کے نام سے شائع ہوا۔ اس میں جواہر سنگھ جوہر لکھنوی شاگرد ناطق مکرانی کا وہ قطعہ بھی شامل تھا جو انہوں نے آغا احمد علی کی حمایت اور مرزا کی مخالفت میں لکھا تھا اور وہ قطعات بھی جو باقر آروی اور سخن دہلوی نے جوہر لکھنوی اور عبدالصمد سلہٹی کے قطعوں کے جواب میں لکھے تھے۔ اس میں میر آغا علی شمس لکھنوی کا وہ مضمون بھی شامل ہے جو 25 جون 1867ء کے اودھ اخبار میں شائع ہوا تھا جس میں شمس لکھنوی نے مرزا کے بعض اشعار پر اعتراض کیے تھے۔ اس کا جواب سخن دہلوی نے اردو نثر میں اور باقر آروی نے فارسی نثر میں دیا تھا جس میں قتیل کے کلام پر اعتراضات بھی شامل ہیں۔ یہ بھی اس مجموعے میں شامل ہیں۔ ادھر منشی محمد امیر، امیر لکھنوی نے غالب کی حمایت میں اردو قطعہ لکھ کر اودھ اخبار لکھنؤ میں شائع کیا۔ یہ مجموعہ ان پانچوں قطعات اور دونوں نثری مضامین پر مشتمل ہے اور 25 جمادی الاول 1284ھ/25 دسمبر 1867ء کو آرہ (بہار) سے شائع ہوا۔(21)

Scanned by CamScanner

(۸) شمشیر تیز تر از آغا احمد علی احمد، مطبع نبوی کلکتہ 1868ء امداد علی مضطر کے قطعہ تاریخ طباعت کے الفاظ: "ترکی داوہ جواب ترکی" سے 1386ھ برآمد ہوتے ہیں۔ غالب کا انتقال 1285ھ/ 1869ء میں ہوا۔ اس میں مولوی آغا احمد علی احمد صاحب موید برہان نے غالب کے ان اعتراضات کے جواب دیے ہیں جو قاطع برہان کے نئے ایڈیشن "درفش کاویانی" مطبوعہ 1865ء میں شامل تھے۔ یہ اس سلسلے کی گویا آخری تالیف تھی اور اسی کے ساتھ "قاطع برہان" (1862ء) کی اشاعت کے بعد جو علمی ہنگامہ برپا ہوا تھا۔ وہ "شمشیر تیز تر" کے ساتھ ختم ہوگیا۔ فارسی زبان کے تعلق سے ہندوستان کی سرزمین پر اٹھنے والا یہ آخری تنازع تھا۔

علمدار حسین پروفیسر عربی، گورنمنٹ کالج لاہور نے جو رپورٹ "قاطع برہان" کے بارے میں حکومت پنجاب کو بھیجی تھی اس میں "ضارب سیف قاطع" نامی کتاب / کتابچہ کا نام بھی آیا ہے۔(22) یہ تلاش کے باوجود نہ مل سکی۔ ممکن ہے یہ نام صحیح نہ ہو۔

غالب کی وفات کے بعد یہ بحث ختم ہوگئی اور تاریخ کی جھولی میں جا گری لیکن غالب کے حوالے سے یہ ہمیشہ زندہ رہے گی۔

ع حق مغفرت کرے، عجب آزاد مرد تھا

Scanned by CamScanner

# حواشی

۱۔ عودِ ہندی، اسد اللہ خان غالب، ص ۳۹، مطبع مجتبائی میرٹھ 1868ء

۲۔ نقدِ غالب، مرتبہ ڈاکٹر مختار الدین احمد میں مشمولہ مضمون ''غالب بحیثیت محقق'' از قاضی عبدالودود، ص 328، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ 1956ء

۳۔ Official Record on Ghalib, P. 259, Punjab Govt. Archives "B" Proceeding No. 33/39 of December 1866 Published by National Language Authority, Islamabad 1997

۴۔ ایضاً ص 267 ۔ ۵۔ نقدِ غالب، محولہ بالا ص 369

۶۔ نقدِ قاطع برہان، ڈاکٹر نذیر احمد، ص ۱۸، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی 1985ء

۷۔ ایضاً ص 9 ۔ ۸۔ ایضاً ص۔ 10

۹۔ ایضاً ص ۱۱ اور فارسی عبارت از ''قاطع برہان'' مرزا غالب، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص۔ 80 پٹنہ

۱۰۔ قاطع برہان، مرزا اسد اللہ خان غالب، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص 22، پٹنہ

۱۱۔ ایضاً ص 42

۱۲۔ خطوطِ غالب (جلد اول) مرتبہ غلام رسول مہر، ص 111، پنجاب یونیورسٹی لاہور 1969

۱۳۔ نقدِ قاطع برہان، نذیر احمد، ص 13۔ 14، نئی دہلی 1985

۱۴۔ ایضاً ص 22 ۱۵۔ ایضاً ص 22۔ 23

۱۶۔ خطوطِ غالب (جلد دوم) مرتبہ غلام رسول مہر، ص 705، لاہور 1969

۱۷۔ ایضاً ص 679۔ 680 ۱۸۔ ایضاً ص 715۔ 716۔ ۱۹۔ ایضاً ص 716-717

۲۰۔ ذکرِ غالب، مالک رام، ص 178۔ 179 مکتبہ جامعہ دہلی، 1967 ۲۱۔ ایضاً ص 180

۲۲۔ Punjab Govt. Archives "B", Proceedings No. 38/39 dated December 1866, Published by N.L.A. Islamabad, 1997

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر طیب منیر

# چراغ حسن حسرت کا ایک نادر روزگار غیر مطبوعہ قطعہ اور اس کا پس منظر

مولانا چراغ حسن حسرت (1904ء۔1955ء) فوج کے محکمہ تعلقات عامہ میں جانے سے پہلے زندگی کے کئی ہفت خواں طے کر کے ادب و صحافت کی دنیا میں مشہور ہو چکے تھے۔ دورِ کلکتہ (1925ء) میں عصر جدید' نئی دنیا' جمہور' استقلال اور پیغام وغیرہ میں کام کرنے کے علاوہ اپنا ادبی رسالہ "آفتاب' بھی طلوع و غروب کی منزلوں تک لے جا چکے تھے۔ لاہور میں زمیندار' احسان' شہباز' انصاف جیسے اخبارات اور پھول و تہذیب نسواں جیسے سیرت ساز رسائل میں کام کرنے کے بعد اپنا مشہور فکاہی ہفت روزہ "شیرازہ" بھی نکال چکے تھے۔ حسرت کی معروف کتابیں مردم دیدہ' مطائبات' اور' جدید جغرافیہ پنجاب' شائع ہو کر ادب و سیاست کی دنیا میں ہلچل پیدا کر چکی تھیں۔ آل انڈیا ریڈیو کی ملازمت بھی کسی حد تک بھگتا چکے تھے کہ 1943ء میں فوجی اخبار کے ایڈیٹر مقرر ہو کر باقاعدہ وردی پوش ہو گئے۔ حسرت دلّی میں فوجی زندگی کے خوش کن شب و روز میں مبتلا تھے کہ ایک دلچسپ صورت حال رونما ہوئی۔ ایک روز بیٹھے بٹھائے محکمے کی طرف سے کلکتہ جانے کا حکم ملا۔ 1944ء میں 14 آرمی کے لیے کلکتہ سے 'جوان' اخبار شائع ہو چکا تھا اس کے ایڈیٹر بیمار ہو گئے تو حسرت کو وہاں جانے کا آرڈر تھما دیا گیا وہ بہت گھبرائے اور اس تگ و دو میں جت گئے کہ کسی طرح یہ تبادلہ رک جائے اور کلکتہ جانا ملتوی ہو جائے۔ دوران جنگ میں اس قسم کی کوشش بار آور نہیں ہوتی لہٰذا بامر مجبوری ان کو کلکتے جانا پڑا۔ وہاں جا کر بھی حسرت نے دلّی واپس آنے کے لیے کوشش جاری رکھی' چوں کہ حسرت کی شدید خواہش تھی اور محکمہ کے لوگ بھی ان کا احترام کرتے تھے اس لیے دو ماہ بعد ان کی واپسی کا حکم صادر ہو گیا۔ اب یہ الجھن آن پڑی کہ اس پخت و پز میں حسرت کا دل کلکتے کی رنگینیوں کا اسیر ہو چکا تھا (۱)۔ اور اب وہ واپس نہیں آنا چاہتے تھے لیکن اب وہاں ان کا ٹھہرنا مشکل تھا کیوں کہ ان کی جگہ مسعود احمد (۲) نے آ کر کام شروع کر دیا تھا۔ لہٰذا حسرت کو دلّی واپس آنا پڑا۔ واپس آ کر انہوں نے کلکتے

Scanned by CamScanner

جانے کا تقاضا شروع کر دیا۔ بقول فیض احمد فیض دفتر میں رہائش گاہ پر صرف یہی اکر رہتا کہ مجھے کلکتہ بھیج دیا جائے۔ آخر فیض اور کچھ دوستوں نے مل کر ایک اسکیم بنائی کہ کلکتے سے ایک روزانہ اخبار نکالا جائے جس کی ادارت حسرت کے سپرد ہو۔ اس بہانے حسرت کلکتے چلے جائیں۔ یہ سکیم بنی اور منظور ہوئی شومئی قسمت سے نئے ڈپٹی ڈائریکٹر کرنل مجید ملک (۳) نے آتے ہی اس اسکیم کو ختم کر دیا کہ وہاں اس قسم کے اخبار کی ضرورت نہیں۔ فیض صاحب بیان کرتے ہیں:۔

''اب حسرت صاحب نہایت بے چین ہوئے۔ انہیں دن رات کلکتے کے خواب آتے تھے انہوں نے مجبور ہو کر مجید ملک کی شان میں فارسی زبان میں ایک قصیدہ لکھا۔ افسوس ہے مجھے اس کے اشعار یاد نہیں رہے لیکن اتنا یاد ہے وہ بڑے استادانہ رنگ کا قصیدہ تھا اور اس میں تشبیب اور گریز کے بعد اپنے ممدوح سے یہ کہا گیا تھا کہ مجھے کلکتے بھیج دیا جائے تا کہ ع ''ہم رنگ دوستاں باشم'' کچھ اسی قسم کا اس ردیف وقافیے میں قصیدہ تھا اور اس کے آخر میں یہ کہا گیا تھا اگر آپ مجھے کلکتہ واپس نہیں بھیج سکتے تو پھر مجھے ملازمت سے جواب دے دیجیے تا کہ میں اپنے وطن واپس چلا جاؤں۔

ع ''وہ خداوند و مرزیاں باشم''

حسرت صاحب نے یہ قصیدہ ایک اچھے خوش نویس سے لکھوا کر کرنل مجید ملک کو پیش کیا لیکن کرنل مجید پر اس کا کوئی اثر نہ ہوا۔ میں اب کے دہلی گیا تو قصیدہ کرنل مجید کے ہاں انگیٹھی پر رکھا تھا۔ میں نے ملک صاحب سے کہا بھئی! پہلے زمانے میں اگر کوئی ایسا قصیدہ لکھتا تو ممدوح قصیدہ لکھنے والے کو سارا بنگال بخش دیتا لیکن آپ نے بے چارے حسرت کو کلکتہ تبدیل تک نہ کیا۔ کرنل مجید نے کہا'' بھائی ایک غیر ضروری اور نامعقول بات کس طرح مان لی جاتی''۔

دوسرے روز میری ملاقات حسرت صاحب سے ہوئی میں نے باتوں باتوں میں قصیدے کا ذکر چھیڑا اور افسوس ظاہر کیا کہ اتنا اچھا قصیدہ لکھنے پر بھی کرنل مجید پر کوئی اثر نہ ہوا' اور آپ کی امید بر نہ آئی۔ حسرت صاحب نے کہا'' تو کوئی بات نہیں قصیدہ مقبول نہیں ہوا تو اب ہم نے ہجو لکھنی شروع کر دی ہے اور مطلع تو ہو بھی گیا''۔ پھر انہوں نے بھری مجلس میں مطلع سنا دیا۔

جرمنی بھی ختم، اس کے ساتھ جاپانی بھی ختم
تیری کرنیلی بھی ختم اور میری پاکستانی بھی ختم-4

Scanned by CamScanner

فیض صاحب کی محولہ بالا گفتگو میں قصیدے کے جن دو مصرعوں کا حوالہ دیا گیا ہے ان میں اول الذکر مصرع زمانی بُعد کی بنا پر انہیں یاد نہیں رہا۔ قصیدہ چونکہ غیر مطبوعہ تھا اس لیے باقی اشعار کے بارے میں کوئی اطلاع یا اتا پتا نہ مل سکا۔ اس قصیدے کو لکھے ہوئے بھی ساٹھ سال سے اوپر کا عرصہ ہو چکا تھا۔ راقم الحروف نے چراغ حسن حسرت پر جب تحقیقی کام شروع کیا تو یہ قصیدہ اپنی اصلی صورت میں دستیاب ہو گیا۔(5)

کسی کھوئی ہوئی قیمتی چیز کو پا کر انسان جن لطیف قلبی کیفیات سے دوچار ہوتا ہے اس قطعے کی بازیافت پر میری بھی یہی حالت رہی ہے۔ ایک تو یہ فن پارہ ایک بڑی علمی و ادبی شخصیت کا شہ کار تھا، دوسرے اس قطعے سے ادبیاتِ اردو کی ایسی شخصیتوں کا تعلق بنتا تھا جو بذاتِ خود بڑی معروف اور معتبر تھیں جیسے فیض احمد فیض، مجید ملک، سید ضمیر جعفری اور کرنل مسعود وغیرہ۔

اس قطعے کو ممدوح کے ہاں جب پذیرائی نہ ملی تو انہوں نے ہجو کا آغاز کر دیا تھا' جس کا ایک شعر اوپر درج کیا گیا ہے گمان اغلب ہے کہ حسرت نے صرف ایک شعر ہی پر اکتفا کر لیا ہوگا۔ جو ان کے احباب کے حافظوں میں محفوظ رہ گیا۔ ہجو یہ اشعار اگر زیادہ تعداد میں ہوتے تو یقیناً کسی نہ کسی معاصر کے ذہن میں زندہ و باقی رہ جاتے۔ حسرت صاحب کے قریبی دوستوں سید ضمیر جعفری' کرنل مسعود احمد کی زبان سے صرف درج بالا شعر ہی سننے کا اتفاق ہوتا رہا۔

1944ء میں لکھے جانے والے قطعے کو ترجمے کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔

قطعہ اگلے صفحے پر ملاحظہ کیجیے۔

# قطعہ ①

۱- من نیم آں کہ ہرزہ بشتابم — یعنی در بند این و آں باشم
۲- من نیم آں کہ پیش شاہ و وزیر — مدح سنج و قصیدہ خواں باشم
۳- خلق می داند و تو دانی ہم — من ز خیلِ قلندراں باشم
۴- دیدہ ام جلوۂ بہاراں ہم — من کہ ہم طالعِ خزاں باشم
5- کاروانم برفت و من اکنوں — صورتِ گردِ کارواں باشم
6- بزمِ مہتاب بزم خواجہ و من — سینہ افگار چوں کتاں باشم
7- دست بر سینہ اشک در دیدہ — تا یکے پیش ناکساں باشم
8- تا یکے در خرابۂ دہلی — با دلِ چاک و خوں فشاں باشم
۹- ہمگناں را چرا برنجانم — بر دلِ شاں چرا گراں باشم
۱۰- عاشقی پیشہ شاعرے ہستم — بہر دارے پیش نیکواں باشم
۱۱- امر فرما کہ سوئے کلکتہ — من بہ آتش بجاں رواں باشم
۱۲- درِ مقصودِ خویش دریابم — یعنی با یارِ مہرباں باشم
۱۳- زیرِ زلفش دمے بیاسایم — ایمن از جورِ آسماں باشم
۱۴- سمتِ لاہور یا مرا بفرست — باز تا پیشِ دوستاں باشم
15- شہر لاہور کالبد باشد — بندہ آں را بسانِ جاں باشم
۱۶- سخن از جام و ساتگیں گویم — فارغ از شورشِ جہاں باشم
۱۷- مے خورم مہرِ نیکواں ورزم — از غمِ دہر بر کراں باشم
۱۸- یا بہ ویرانۂ روم کال را — دہ خداوند و مرزباں باشم
۱۹- چرخ گر سرگراں شود از من — من ہم از چرخ سرگراں باشم
20- از تو امر و متابعت از من
تو بریں باش من براں باشم

① ۱۹۲۲ء، مئی (زمیندار)

ترجمہ

(۱) میں ایسی فضول اور بیہودہ بھاگ دوڑ کرنے والا نہیں ہوں کہ کبھی اس سے وابستہ ہو جاؤں اور کبھی اس کے چکر میں پڑ جاؤں۔

(۲) میں وہ بھی نہیں ہوں جو کسی وزیر یا کسی بادشاہ کی مدح خوانی کروں اور ان کے حضور میں قصیدے پڑھتا رہوں۔

(۳) دنیا جانتی ہے اور تجھے بھی علم ہے کہ میرا تعلق قلندروں کے گروہ سے ہے۔

(۴) میں اگرچہ خزاں کا ہم نصیب ہوں' لیکن بہار کے جلوے دیکھ چکا ہوں۔

(۵) میرا کارواں گزر چکا ہے اور میں اب گردِ کارواں کی صورت ہوں۔

(۶) میرے آقا کی بزم بزمِ مہتاب کی مانند ہے اور میرا سینہ جامۂ کتاں کی طرح زخم زخم ہے۔

(۷) میں کب تک نااہلوں کے سامنے اس طرح کھڑا رہوں کہ ہاتھ سینے پر دھرے ہوں اور آنکھ سے آنسو رواں ہوں۔

(۸) کب تک میں دل چاک و خوں افشاں کے ساتھ دہلی کے خرابے میں پڑا رہوں۔

(۹) آخر کب تک میں سب کا دل دکھاتا رہوں اور ان پر بوجھ بنا رہوں۔

(۱۰) میں ایک شاعر ہوں عاشقی میرا پیشہ ہے۔ میرے لیے مناسب یہی ہے کہ حسینوں کے آس پاس رہوں۔

(۱۱) آپ ازراہ کرم مجھ آتش بجاں کے لیے کلکتے کی روانگی کا فرمان جاری کر دیں۔

(۱۲) تاکہ مجھے اپنا گوہر مقصود مل جائے' یعنی اپنے یار مہربان کے پاس پہنچ جاؤں۔

(۱۳) میں اس کی زلفوں کے سائے میں کچھ دیر ستالوں اور آسماں کے ستم سے محفوظ ہو جاؤں۔

(۱۴) یا پھر مجھے لاہور کی طرف بھیج دیجیے تاکہ مجھے صحبت احباب نصیب ہو جائے۔

(۱۵) لاہور ایک جسم ہے اور یہ فدوی اس کی روح کی مانند ہے۔

(۱۶) وہاں پہنچ کر میں جام و مینا کے تذکرے چھیڑوں اور دنیا کی شورشوں سے فارغ ہو جاؤں

(۱۷) شغل مے نوشی کروں' حسینوں سے محبت کروں اور غم دہر سے دور ہو جاؤں۔

(۱۸) یا پھر مجھے کسی ویرانے میں بھیج دیجیے جہاں پر میں زمیندار و نگہدار بن جاؤں۔

(۱۹) آسمان اگر مجھ سے آزردہ خاطر ہو جائے تو میں بھی اس کی رنجیدگی کو خاطر میں نہ لاؤں۔

Scanned by CamScanner

(۲۰) آپ کا منصب حکم دینا ہے اور میرا کام اطاعت بجالانا ہے آپ اپنا کام کیے جائیں اور میں اپنا فرض ادا کیے جاؤں۔

# حواشی

(۱) چراغ حسن حسرت 1925ء میں شباب کا کچھ زمانہ کلکتے میں بسر کر چکے تھے اب ایک زمانے کے بعد انہیں دوبارہ کلکتے جانے کا موقع ملا تو پرانی یادوں نے قلب و ذہن پر یلغار کر دی ہوگی۔

(۲) کرنل مسعود احمد 1914ء میں کولوتارڑ (حافظ آباد) میں پیدا ہوئے۔ 1966ء میں ڈائریکٹر سروسز پبلک ریلیشنز کے عہدے سے ریٹائرڈ ہوئے "قلم اور کوڑے" اخباری کالموں کا مجموعہ شائع ہوا۔ 1968ء سے ROVING EYE کے عنوان سے 'مسلم' میں کالم لکھتے رہے۔ سنگاپور میں چراغ حسن حسرت کے ساتھ 'جوان' کی ادارت میں شامل رہے۔ 1998ء میں اسلام آباد میں وفات پائی۔

(۳) کرنل مجید ملک انگریزی زبان کے صحافی تھے۔ 1934ء میں عبدالرحمٰن چغتائی کے ساتھ مل کر ادبی رسالے 'کارواں' کا دوسرا شمارہ مرتب کیا۔ 1945ء میں ڈراموں کی ایک کتاب 'خواب' کے نام سے شائع ہوئی۔ شعر بھی کہتے تھے۔ فوج کے محکمہ تعلقات عامہ سے منسلک رہے۔ 1976ء میں وفات پائی۔

(۴) "جانا حسرت مرحوم کا کلکتے اور واپسی" از محمد فاضل، روزنامہ تعمیر راولپنڈی، 9 جولائی 1955ء

(۵) اس قطعے کی دستیابی کے لیے راقم جناب مشفق خواجہ اور جناب ڈاکٹر آفتاب احمد کا شکر گزار ہے۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر گوہر نوشاہی

# جامع الاشعار: ایک گمنام تذکرہ

اردو شعراء کے تذکروں میں درسی حوالے سے جنھیں شہرت حاصل ہوئی ان میں مولوی امام بخش صہبائی کا تذکرہ "انتخاب دواوین" اور مولوی کریم الدین پانی پتی کا تذکرہ "گلدستہ نازنیناں" خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ "انتخاب دواوین" ۱۸۴۳ء میں لکھا گیا اور گلدستہ نازنیناں کا سال تصنیف ۱۸۴۵ء ہے۔ دونوں تذکرے ہم عصر ہیں اور دونوں کا موضوع شعرا کا انتخاب کلام ہے۔ علاوہ ازیں ان دونوں میں ایک قدر مشترک یہ بھی ہے کہ دونوں کے دیباچے عروض و قواعد کے اہم مباحث' تاریخ شعر اور اصناف سخن کے بارے میں معلومات کے حامل ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری کا خیال ہے کہ گلدستہ نازنیناں کو انتخاب دواوین کی مدد سے مرتب کیا گیا ہے۔ (نگار پاکستان' تذکروں کا تذکرہ نمبر ص۔ ۷۵) دونوں تذکروں کے مصنفین معاصر ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے دور کے ادبی منظر نامے پر نمایاں نظر آتے ہیں لیکن جو چرچا اور قبول عام "انتخاب دواوین" کو حاصل ہوا وہ گلدستہ نازنیناں کے حصے میں نہ آیا۔ مرزا غالب کے خطوط میں انتخاب دواوین کا ذکر اپنے عہد میں اس تذکرے کی مقبولیت کو ظاہر کرتا ہے۔ (عود ہندی بنام سعدالدین شفق)۔ مولوی امام بخش صہبائی کو اس نوعیت کی تذکرہ نگاری میں اولیت ضرور حاصل ہے لیکن محققین کے نزدیک اس میں تحقیقی اور تنقیدی شعور دونوں کی کمی ہے۔ علاوہ ازیں صہبائی کے حسن انتخاب کو بھی غیر معمولی تسلیم نہیں کیا گیا۔ معاصرین میں سے مرزا غالب تو مولوی امام بخش صہبائی کی تحقیق اور ادبی حیثیت کے بالکل قائل نہیں تھے:

"اے وائے اس ہیچ و پوچ پر جس کو صہبائی کا تلمذ موجب عزّ و وقار ہو"

(عود ہندی ص ۲۳۶)

ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی کی انتخاب دواوین کے تحقیقی پہلو کے بارے میں رائے ہے:

"شعرا کے تذکرے سے کسی نئی معلومات کا اظہار نہیں ہوتا۔۔۔ شعرا کے بارے میں صہبائی کے بیانات کی سطحیت' ناکافی معلومات اور ان کے مراتب کے بارے میں سکوت

Scanned by CamScanner

ان تعارفی کلمات میں کم و بیش ہر جگہ نمایاں ہے۔ (مقالہ افتتاحیہ مشمولہ انتخاب دواوین

ص (۴۰-۴۱) ''تنقیدی رائیں بھی بہت سرسری اور سطحی ہیں'' (مقدمہ انتخاب دواوین

ص ۲۰)

جامع الاشعار کے مطالعے سے یہ امر واضح ہے کہ یہ تذکرہ بھی صہبائی کے انتخاب دواوین کے زیر اثر مرتب کیا گیا۔ ان دونوں تذکروں کی مشترک اقدار اور تشابہات و اختلافات پر گفتگو سے پہلے مناسب ہوگا کہ جامع الاشعار کے مصنف اور سبب تالیف کے بارے میں چند امور پیش کر دیئے جائیں۔

جامع الاشعار کے مصنف ریورنڈ ایڈورڈ سیل ۱۸۳۹ء میں لندن میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام ولیم جان سیل تھا۔ ایک پرائیویٹ سکول اور ایم۔ سی۔ ایس کالج لندن سے تعلیم حاصل کی۔ ۱۸۶۵ء سے ۱۸۸۰ء تک مدراس میں مسلمانوں کے ایک تعلیمی ادارے حارث ہائی سکول مدراس میں ہیڈ ماسٹر رہے۔ ۱۸۸۰ء سے ۱۹۰۵ء تک چرچ مشن سوسائٹی مدراس کے سیکرٹری اور ۱۸۷۴ء میں مدراس یونیورسٹی کے فیلو تھے۔ ۱۹۰۱ء میں ایڈورڈ سیل سینٹ جارج کیتھیڈرل مدراس میں اعزازی کینن (پادری) اور ۱۹۰۲ء میں ایڈنبرگ یونیورسٹی میں ڈائریکٹر الہیات تھے۔ اس سے قبل ۱۹۰۰ء میں وہ مدراس کے بشپ کے چیپلن اور ۱۸۹۶ء میں مدراس یونیورسٹی میں عربی، فارسی اور ہندوستانی کے بورڈ آف سٹڈیز کے چیئرمین کے فرائض بھی انجام دے چکے تھے۔

ایڈورڈ سیل کی تصنیف و تالیف کا سلسلہ ۱۸۹۶ء میں شروع ہوا۔ چنانچہ اس سال انھوں نے Essays on Islam لکھی اور ۱۹۰۵ء Faith of ISlam تصنیف کی۔ ۱۹۰۱ء میں انھوں نے میں ان کی تصنیف "Historical Development of the Koran" معرض وجود میں آئی۔ ایڈورڈ سیل رائل ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کے ممبر بھی تھے۔

(Dictionary of Indian Biography, Page 382)

جامع الاشعار جس طرح اس کی اشاعت اوّل کے سرورق کی عبارت سے ظاہر ہے ایڈورڈ سیل کی مدراس یونیورسٹی میں فیلوشپ کے زمانے یعنی ۱۸۷۴ء میں تصنیف ہوا اور اس کی اشاعت تصنیف کے نو برس بعد اکتوبر ۱۸۸۳ء میں مطبع نظام المطابع مدراس سے ہوئی۔ مصنف سے اس تذکرہ کی فرمائش ایچ۔ بی۔ گریک، ڈائریکٹر تعلیمات مدراس نے کی تھی۔

Scanned by CamScanner

جامع الاشعار کے مصنف نے کتاب کے آغاز میں کوئی دیباچہ تحریر نہیں کیا جس سے تذکرے کے سبب تالیف، مآخذ یا روش انتخاب پر روشنی پڑتی ہو البتہ جس طرح پہلے عرض کیا گیا، متن کے بغور مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ امام بخش صہبائی کا تذکرہ انتخاب دواوین بطور نمونہ ایڈورڈ بیل کے سامنے تھا۔ دونوں تذکروں کے تشابہات میں درج ذیل امور قابل ذکر ہیں۔

۱۔ دونوں تذکرے یورپی افسروں کی فرمائش پر لکھے گئے۔ انتخاب دواوین کو صہبائی نے دہلی کالج کے پرنسپل بوترس کی فرمائش پر لکھا اور جامع الاشعار ڈائریکٹر سررشتہ تعلیم ممالک اضلاع شمال مغربی۔ پی۔ گریک کے ایما پر تصنیف ہوا۔

۲۔ دونوں تذکروں کی بنیاد بیاض نویسی پر ہے۔ انتخاب کلام میں ذوق شعر اور معیار متفاوت سہی دونوں کا بنیادی مقصد قارئین میں ذوق شعر کو بڑھانا اور انتخاب شعر کے حوالے سے شعرا کے بارے میں معلومات مہیا کرنا ہے۔

۳۔ دونوں تذکروں کی تصنیف کا مقصد طلبہ کی درسی ضروریات پورا کرنا ہے۔ صہبائی کے سامنے دہلی کالج کے طلبہ تھے جبکہ ایڈورڈ بیل کے قاری زیادہ تر مدراس یونیورسٹی کے طالب علم تھے۔

متفاوت امور میں قابل ذکر بات تو یہ ہے کہ ایڈورڈ بیل مولوی امام بخش صہبائی کے تذکرے سے پوری طرح آگاہ اور آشنا ہونے کے باوجود نہ ان کے انتخاب کو اپناتے ہیں اور نہ ان کے دیے ہوئے شعرا کے تحقیقی اور تنقیدی کوائف سے مطمئن ہیں۔ ان کے ہاں اہم اور غیر اہم شعراء کے انتخاب میں صہبائی سے اختلاف بالکل نمایاں ہے۔ ایڈورڈ بیل کے ہاں صہبائی کے منتخب کردہ شعراء جرأت، نصیر اور ممنون کے بجائے مصحفی، انشاء اور غالب نظر آتے ہیں۔

دوسری بات یہ ہے کہ ایڈورڈ بیل کا انتخاب شعر، خوش ذوقی کا نمونہ اور معیاری ہے جبکہ صہبائی کے انتخاب کے بارے میں صاحبان نقد و نظر کی رائے اس سے مختلف ہے۔ مثال کے طور پر ڈاکٹر ظہیر صدیقی انتخاب دواوین پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

"صہبائی کا انتخاب ایک اچھے درسی انتخاب کے مقتضیات کو بھی پورا نہیں کرتا۔"

(ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی، افتتاحی مقالہ مشمولہ انتخاب دواوین ص ۴۴)

انتخاب کلام کے علاوہ صہبائی اور ایڈورڈ بیل کے درمیان تحقیق و تنقید کے معیارات میں بھی فرق ہے۔ ایڈورڈ بیل تحقیقی معلومات دینے میں صہبائی کے مقابلے میں زیادہ ٹھوس اور پختہ کار ہیں اور تنقیدی

Scanned by CamScanner

بصیرت میں صہبائی سے زیادہ نکتہ رس ہیں۔ بے موقع نہیں ہوگا اگر دونوں تذکروں سے چند ایک تراجم سامنے رکھ لیے جائیں:

(۱) میر تقی میر : انتخاب دواوین میں:

''میر تخلص، محمد تقی نام، رہنے والا اکبر آباد کا، بھانجا نواب سراج الدین علی خان آرزو کا ہے۔ ابتدائے حال شاہ جہان آباد میں آیا اور یہاں سے بے نیل مرام لکھنؤ کو گیا۔ وہاں جا کر سرکار والا تبار نواب وزیر الممالک میں معزز و ممتاز ہوا اور وہیں انتقال کیا۔ اس کی تعریف میں زبان انسان کی عاجز ہے۔ ریختہ گوئی اور محاورات میں شاعر بے بدل، بلکہ شاعر نہ تھا، ساحر تھا'' (۱۶۷)

میر تقی میر: جامع الاشعار میں

تخلص میر، محمد تقی اکبر آبادی ولد میر عبداللہ ہمشیرہ زادہ و شاگرد سراج الدین علی خان آرزو۔ عنفوان شباب میں دہلی میں (آ) گئے تھے۔ وہاں سے لکھنؤ میں جا کر سکونت اختیار کی۔ نواب آصف الدولہ بہادر کی سرکار سے ان کا وظیفہ مقرر ہوا تھا۔ ۱۲۲۵ھ (بارہ سو پچیس ہجری) میں وفات کی۔ سوائے قصیدہ کے جمیع اصناف سخن پر قادر تھے۔ اشعار ان کے بغایت مرتبہ رتبہ بلند رکھتے ہیں۔ فرط اشتہاد سے حاجت بیان نہیں۔ مثنوی و غزل گوئی میں استاد مسلم الثبوت گزرے (ہیں)۔ ان کی استادی سے کسی کو انکار نہیں۔ ان کے چھ دیوان ریختہ مع قصاید و مثنوی نظر سے گزرے۔ ایک دیوان فارسی اور ایک تذکرہ شعرا اور ایک رسالہ میر فیض (فیض میر؟) بھی ان سے یادگار ہیں۔'' (ص ۵۲)

۲۔ امام بخش ناسخ : انتخاب دواوین میں:

ناسخ تخلص، شیخ امام بخش نام، لکھنوی، تمام عمر لکھنو میں بسر کی۔ ایک دفعہ وہاں کے حاکم سے کچھ رنجیدہ ہو کر الہ آباد چلا گیا۔ پھر وہاں سے کانپور میں آیا۔ بعد اس کے زمانہ جو موافق ہوا، وطن پھر گیا۔ اب دو تین برس ہوئے کہ اس جہاں فانی سے طرف عالم جاودانی کے رحلت کی۔ الغرض کہ ناسخ، ناسخ تھا شعراء سلف کا۔'' (ص ۲۸۶)

Scanned by CamScanner

امام بخش ناسخ : جامع الاشعار میں:

ناسخ تخلص ہے شیخ امام بخش ولد خدا بخش کا۔ جنھوں نے خدا بخش پیشہ خیمہ دوزی کرتے تھے اور شیخ ناسخ ان کے متبنّیٰ تھے۔ مولد ناسخ فیض آباد تھا اور مسکن لکھنؤ۔ ۱۲۵۴ ہجری میں انتقال کیا اور مقام ٹکسال واقع چوک قدیم لکھنؤ اپنے گھر میں مدفون ہوئے۔ میر علی اوسط رشک نے یہ مصرع تاریخ وفات اجر کہا ہے۔

ع وا شعر گوئی اٹھی لکھنؤ سے

شاعری میں کسی کے شاگرد نہ تھے ان کے مکان پر بڑے بڑے استاد جمع ہوتے تھے انہی کی صحبت میں شوق شعر گوئی بڑھا۔ رفتہ رفتہ محنت کر کے استاد نکلے۔ علوم عربیہ خصوص منطق اور علم فارسی صرف حافظ وارث علی لکھنوی سے حاصل کیا۔ زمانہ غازی الدین حیدر بادشاہ میں ان کی شاعری کو نہایت ترقی ہوئی یہاں تک کہ بادشاہ نے ان کا شعر سن کر معتمد الدولہ وزیر سے کہا کہ اگر ناسخ حضور کی ملازمت حاصل کرے تو خطاب ملک شعراء اسے مل سکتا ہے۔ شیخ نے منظور نہ کیا اور یہ کہا کہ اگر مرزا سلیمان شکوہ شہزادہ دہلی یا گورنر جنرل کی طرف سے مجھے یہ خطاب ملے تو البتہ راضی ہوں۔ بادشاہ یہ سن کر ناراض ہو گئے اور حکم اخراج کا دیا۔ ناسخ الٰہ آباد کو چلے گئے اور وہاں محلہ دائرے میں مقیم رہے چنانچہ خود کہا ہے:

بیت:

پھر پھر کے دائرے ہی میں رکھتا ہوں میں قدم
آئی کہاں سے گردش پر کار پاؤں میں

ان کی تصنیفات میں ایک کلیات اور ایک مثنوی حدیث مفصل جس کا نام رشک نے نظم سراج رکھا ہے، موجود ہے۔ ان کے بہت شاگرد نامی صاحب دیوان ہیں۔" (ص ۵۵)

ان دو تراجم کے تقابلی جائزے سے واضح ہو جاتا ہے کہ ایڈورڈ ہیل کا زیر مطالعہ تذکرہ امام بخش صہبائی کے مقابلے میں کس قدر پیش قدم اور وقیع ہے۔ ایڈورڈ ہیل کے تحقیقی اور تنقیدی شعور کا اندازہ شعراء کے بارے میں ان کی درج ذیل آراء سے کیا جا سکتا ہے:

(۱) ولی: بعض تذکرہ نگاروں نے ان کا نام ولی محمد لکھا ہے اور ان کو موجد ریختہ جانتے ہیں لیکن مقتضائے تحقیق یہ ہے کہ ان کے زمانے کے آگے بھی دکن میں شعرائے ریختہ کو موجود

تھے۔(ص ۶۰)

(۲) درد: "ان کے اشعار فارسی و ریختہ پُر درد ہوتے ہیں۔" (ص ۴۲)

(۳) سودا: "فن شاعری میں سب سے پیش قدم اور میر کے ہم عصر تھے۔" (ص ۳۰)

(۴) مومن: "بلند فکر اور علوی طبع، زبان زد خاص و عام ہے۔" (ص ۵۰)

(۵) ذوق: "ریختہ گویوں میں اس قدرت کا شاعر پیدا نہیں ہوا۔ مضامین تازہ و عالی و عاشقانہ خوب باندھتے ہیں۔" (ص ۲۵)

(۶) آتش: "اردو زبان انھی کے سبب سے درست ہو کر اس درجے کو پہنچی۔" (ص ۱)

(۷) مصحفی: "خوش سخن و نام آور ان کامل فن سے تھے۔" (ص ۳۰)

(۸) رند: ان کا کلام نزاکت اور فصاحت سے بھرا، زبان شستہ و صاف، بڑے فصیح اور عاشق مزاج تھے۔" (ص ۲۷)

طلبہ کی درسی سہولت اور ضرورت کے پیش نظر ایڈورڈ سیل نے انتخاب کلام کے متن میں جا بجا مشکل الفاظ کے معنی اور اوزان و بحور کی تفصیل درج کی ہے۔ جس سے تذکرے کی تفہیم میں اضافہ ہو گیا ہے۔

اردو تذکرہ نگاری کی تاریخ اور ذکر و اذکار میں جامع الاشعار کا نام شاذ و نادر ہی موجود ہے جس سے یہ تذکرہ گمنام ہو کر رہ گیا ہے۔ حالانکہ بعض خوبیوں کی بنا پر اسے شہرت عام اور بقائے دوام نہیں تو کم از کم تاریخ ادب میں متعارف ضرور ہونا چاہیے تھا۔ کیا یہ خوبی کم ہے کہ ایڈورڈ سیل ذاتی پسند ناپسند اور ادبی تعصبات سے بالاتر اور غیر جانبدار ہیں۔ کیا اس تذکرے کے پاس کسی اہم یونیورسٹی کے نصاب میں شامل ہونے کے لیے یہ جواز اہم اور کافی نہیں؟ جامع الاشعار مطبوعہ صورت میں ساٹھ صفحات پر مشتمل ہے اور اس میں انیس اہم شعراء کے تراجم مع انتخاب کلام درج ہیں۔ سرورق کی عبارت درج ذیل ہے۔

JAMI-UL-ASHAAR

جامع الاشعار

**معہ تذکرۃ الشعراء**

جس کو جناب رورنڈ ایڈورڈ سیل صاحب بی۔ ڈی۔ دام فیضہ، منتظم مدرسہ ہارس وگورلائگن وغیرہ

آف مدراس یونیورسٹی و ممتحن عربی و فارسی و اردو طلبائے یونیورسٹی نے حسب ایما جناب جج۔ بی۔ گریگ صاحب بہادر دام اقبالہٗ و ڈیریکٹر سرشتہ تعلیم ممالک مدراس' بکمال تحقیق و تفتیش اساتذہ اردو کے کلام فصاحت انجام سے تالیف کی اور ڈیریکٹر صاحب محتشم الیہ نے مڈل سکول کے امتحان کے لیے مقرر کیا۔

حسب منشاء دفعہ ۱۹ اگست ۲۵ء ۱۸۶۷ء رجسٹر ہوکر مطبع نظام المطابع میں مطبوع ہوئی۔ ماہ اکتوبر مدراس ۱۸۸۳ء عیسویہ آخری بات مطبوعہ نسخے کی املا کے بارے میں۔ یہ متن بخط مخطوطہ کتابت ہوا ہے۔ یائے معروف اور مجہول' ہائیہ اور غیر ہائیہ حروف میں امتیاز نہیں اور اکثر الفاظ بلا جواز جوڑ کر لکھے گئے ہیں۔ ٹ' ڈ اور ڑ کا املا دو نقطوں کے اوپر ایک چھوٹا سا خط دے کر کیا گیا ہے۔ اس تذکرے کا املائی اور لسانی مطالعہ اہل تحقیق کے لیے خود ایک اچھا موضوع ہے۔

جامع الاشعار کا سوانحی حصہ:

۱۔ آتش: تخلص خواجہ حیدر علی مرحوم خلف علی بخش' باشندہ لکھنو کا۔ یہ شاعر بڑے عالی فکر' رندانہ روش' بے باکانہ وضع رکھتے تھے۔ اردو شاعروں میں یہ بڑے مستند ہیں۔ بلکہ اکثر لوگوں کا قول ہے کہ اردو زبان انہی کے سبب سے درست ہو کر اس درجے کو پہنچی۔ ان کا دیوان فصاحت بیان' نکتہ ہائے برجستہ' زبان پاکیزہ' عبارت شستہ' رنگینی معنی' شوخی مضمون' غرابت تشبیہہ' تازگی طرز اور اقسام سخن سے مملو ہے 1۔ اکثر اشعار ان کے عاشقانہ ہوتے ہیں۔ ہندوستان میں کوئی شہر ایسا نہ ہوگا جہاں دس پانچ ان کے شاگرد نہ ہوں۔ ان کو غلام ہمدانی مصحفی سے تلمذ تھا۔ آتش اور ناسخ دونوں ہم عصر تھے۔ (ص۔ 1)

۲۔ اسحاق: تخلص برگزیدۂ آفاق' مولوی محمد اسحاق صاحب ولد رسا کا ہے۔ مولد ان کا شہر بیجاپور ہے۔ بعد اس کے بتقاضائے آب و خور' مدھرہ میں آ بسے تھے۔ سنہ ایک ہزار ایک سو اسی پر دو میں پیدا ہوئے اور چار بھائی رکھتے تھے۔ 2 وبیس برس کی عمر میں جو سنہ ایک ہزار دو سو چھے تھا۔3' کتاب مستطاب ریاض العارفین بفرمایش کسی دوست محمد یعقوب نامی کے' بزبان دکھنی تصنیف کی۔ (ص ۵)

۳۔ اسیر: تخلص شاعر بے نظیر منشی والا تدبیر' تدبیر الدولہ' مدبر الملک سید مظفر علی خان بہادر مرحوم کا ہے۔ مولد ان کا قصبہ امیٹھی ضلع لکھنو ہے۔ ان کے تمام بزرگ سید عبایسہ' عالم' فاضل اور عہدہ دار

سرکار شاہی رہے۔ بارہ برس کی عمر سے اپنے ننہال مقام لکھنو میں تحصیل علوم میں مصروف ہوئے اور چند روز میں تمام علوم سے بہرہ یاب ہو گئے۔ فن شاعری جناب غلام ہمدانی متخلص بہ مصحفی سے سیکھا اور آخر شاہی میں مصاحب حضرت واجد علی شاہ سابق بادشاہ اودھ کے رہے۔ تصنیفات میں دو دیوان بزبان اردو' ایک مسمی بہ گلستان سخن' دوسرا مسمی بہ ریاض حقیقت اور ایک دیوان فارسی مسمی بہ گلشن تعشق نہایت مشہور ہیں۔ علاوہ ان کے اور بہت سی تصنیفات مختلف علوم میں ہیں اور ۱۲۹۹ھ 4 '(ایک ہزار دو سو نو پر نو ہجری) میں بعارضۂ اسہال کبدی انتقال کیا۔ (ص ۹)

۴۔ امانت: سید آغا حسن صاحب متخلص بہ امانت ابن میر آغا ابن سید علی ابن سید محمد تقی بن سید علی رضوی مشہدی' کلید بردار روضۂ جناب موسیٰ کاظم علیہ اسلام۔ ۱۲۳۱ ہجری 5 ' میں پیدا ہوئے۔ وہ سن شعور سے تحصیل علوم کا شوق تھا۔ پندرھویں برس شاعری کی جانب طبیعت راغب ہوئی۔ دلگیر صاحب سے اصلاح لی۔ انہوں نے امانت تخلص رکھا۔ چند روز کے بعد غزل چار سلام کہے۔ تحریر کے گوئی کی طرف رجحان ہوا۔ بیس برس کی عمر میں امراض باردہ کے باعث زبان بند ہو گئی۔ تحریر کے ذریعے سے باتیں کرنے لگے۔ اور چونکہ سوائے لکھنے کے اور کسی کام کے نہیں رہے تھے اس وجہ سے شاعری میں کامل ہو گئے۔ بڑے بڑے لوگ شاگرد ہوئے۔ ۱۲۶۳ ہجری 6 میں ایک محفل قرار دی اور تمام امراء اور روسا اور شعرا کو جمع کیا۔ ان کی غزلیں' مثنوی' ٹھمریاں' دادرے' ہولی، بسنت، ساون، چھند وغیرہ خاص و عام کی زبان پہ جاری ہیں۔ آخر آخر زمانے میں پہیلیاں، چیستان اور معما لکھنے کا شوق ہوا تھا۔

۲۸ جمادی الاول ۱۲۷۵ ہجری مطابق ۱۸۵۸ عیسوی میں ۴۴ برس کے ہوکر استقا کے عارضے سے راہی ملک بقا ہوئے۔ (ص ۱۲)

۵۔ حسن، تخلص ہے میر حسن ولد میر غلام حسین ضاحک کا۔ ان کے ماں باپ بمقتضائے آب و دانہ اپنا وطن اصلی ہرات کو چھوڑ کر پرانی دلی میں آ بسے تھے۔ چنانچہ میر حسن دلی ہی میں پیدا ہوئے۔ بعد نشو و نما شاعری اختیار کی۔ پہلے میر درد صاحب کے شاگرد ہوئے اور بعد بربادی سلطنت دلی مع اپنے والد بزرگوار کے فیض آباد میں آ کر مقیم ہوئے۔ یہاں فیض آباد میں کبھی میر ضیاء الدین ضیا اور کبھی میرزا رفیع السودا سے اصلاح لیتے تھے۔ غزل، قصیدہ، مثنوی باقی اور تمام اقسام فن

Scanned by CamScanner

میں شہرت پائی۔ جب مثنوی قصہ بے نظیر کہہ کر نواب آصف الدولہ بہادر کے حضور میں سنائی، تب انہوں نے ایک دوستانہ ملبوس خاص عنایت فرمایا لیکن عجیب واقع ہوا کہ مثنوی سناتے سناتے نواب آصف الدولہ بہادر کی مدح میں یہ مصرع نکل آیا:

''کہ اک دن دوشالے دیے سات سو'' ۔ اور چونکہ آصف الدولہ بہادر نے ایک دن میں چودہ سو دوشالے بانٹے تھے پس یہ مصرع سن کر نہایت بد دماغ ہوئے بلکہ مشہور ہے کہ قید بھی کیا۔ اس وجہ سے بعض لوگ مثنوی کو منحوس کہتے ہیں۔ الغرض میر حسن نے غرہ محرم ۱۲۰۱ ہجری ۸ میں وفات پائی اور عقب باغ نواب قاسم علی خاں بہادر واقع محلہ مفتی گنج بلدہ لکھنؤ میں مدفون ہوئے۔

میر حسن تین بیٹے چھوڑ کر مرے تھے۔ جن کے تخلص خلیق، مخلوق اور خلق ہیں۔ خلیق کے تین بیٹے اب تک حیات ہیں۔ بڑے بیٹے میر ببر علی صاحب انیس تخلص، مرثیہ گوئی میں یکتائے زمانہ ہیں اور ایک طرز خاص کے موجود ہیں۔ زبان ان کی نہایت صاف، تمام ہندوستان میں ان کے کلام مشہور ہیں۔ منجھلے بیٹے میر مہر علی صاحب انس بھی مرثیہ گوئی میں اپنے برادر بزرگ کے قدم بقدم ہیں اور چھوٹے صاحب میر نواب تخلص بہ مونس 9 غزل گوئی میں بھی مشہور و معروف ہیں۔ ان کی غزلیں اکثر شہر میں گائی جاتی ہیں۔ (ص ۱۵، ۱۶)

۶۔ حیدر، تخلص مولوی غلام حیدر صاحب رئیس گوپاموء اور اس سخنور نامی کی تصانیف بہت سی ہیں۔ چنانچہ شجرۂ معرفت: ترجمہ منتخبات مولوی روم جس کو کمال الطاف سے شعر بہ شعر نظم اردو میں لکھا اور گلدستہ شجاعت: ترجمہ سکندر نامہ بری و بحری حضرت خواجہ نظام الدین کا اور کنز الاسرار: ترجمہ اردو شاہ بوعلی قلندر، اسی زبان آور کی تصنیف سے ہے۔ (ص ۱۸)

۷۔ درد، تخلص حضرت خواجہ میر درد، خلف الرشید خواجہ ناصر عندلیب علیہما الرحمتہ۔ ان کے اشعار فارسی و ریختہ نہایت پر درد ہوتے ہیں۔ وصال ان کا روز آدینہ بست و چہارم صفر 1199 (گیارا سو ننانوے) 10 ہجری میں ہوا۔ نالۂ درد و آہ سرد و سوز دل و شمع محفل و دیوان ان کی نظر سے گزری۔ (ص ۲۲)

۸۔ ذوق، تخلص خاقانی ہند شیخ محمد ابراہیم دہلوی، استاد جنت آرام گاہ بہادر شاہ ظفر بادشاہ دہلی۔ شاگرد نصیر دہلوی، جمیع اصناف سخن پر قادر تھے۔ مضامین تازہ و عالی و عاشقانہ خوب باندھتے تھے۔

Scanned by CamScanner

ریختہ گویوں میں اس قدرت کا شاعر پیدا نہیں ہوا۔ ۱۲۷۱ (بارہ سو اکہتر) ہجری میں راہی ملک عدم ہوئے۔ دیوان ان کا نظر سے گزرا۔ عبدالغفور خالدی متخلص بہ نساخ نے یہ تاریخ ان کے انتقال کی کہی ہے:

کی قضا جو ذوق نے افسوس ہے — مرگ کا اس کی جہاں کو غم بجا ہے

سال کا نساخ نے مصرع یہ لکھا ہے — انتقال شاعر کامل ہوا ہے (ص ۲۵)

۹۔ رند، تخلص ہے نواب سید محمد خان ابن نواب سراج الدولہ غیاث الدین محمد خان بہادر نصرت جنگ نیشاپوری نواسہ نواب نجف خان بہادر باشندۂ فیض آباد مقیم لکھنو کا۔ صاحب دیوان ہیں اور خواجہ حیدرعلی آتش کے تلامذہ میں سے تھے۔ ان کا کلام نزاکت اور فصاحت سے بھرا، زبان شستہ وصاف۔ بڑے فصیح اور عاشق مزاج تھے۔ (ص ۲۷)

۱۰۔ سودا، تخلص ہے مرزا محمد رفیع سرخیل شعرائے عالی مقام کا۔ زمانہ ان کا عہد نواب سعادت علی خان میں تھا۔ خلف الرشید مرزا محمد شفیع کے ہیں۔ اصل ان کی کابل سے ہے اور مولد شاہ جہان آباد ہے۔ بعض لوگ باشندۂ دہلی کہتے ہیں۔ صاحب دیوان ہیں۔ اردو و فارسی میں ان کے دیوان موجود ہیں۔ ان کے قصائد بہت مشہور و معروف۔ ہجو کہنے کے بادشاہ تھے۔ پہلے سلیمان قلی خان وداد کے شاگرد ہوئے، پھر شیخ ظہور الدین عرف شاہ حاتم کے۔ سن شباب میں لکھنؤ میں آئے تھے اور یہیں انتقال کیا۔ مقربان بارگاہ نواب آصف الدولہ بہادر سے تھے اور فن شاعری میں سب سے پیش قدم اور میر کے ہم عصر تھے۔ (ص ۳۰)

۱۱۔ غالب، تخلص، نام ان کا اسد اللہ خان اور شاہ دہلی کی طرف سے نجم الدولہ دبیر الملک نظام جنگ خطاب ہے۔ ۱۷۹۵ عیسوی میں خاص شہر دہلی میں متولد ہوئے۔ ان کے والد کا نام عبداللہ بیگ خاں قوم اتراک سے ہیں۔ مرزا غالب کے دادا کسی بات پر اپنے باپ سے ناراض ہوکر ہند میں آئے اور لاہور میں معین الملک کے نوکر ہوئے۔ بعدہٗ دہلی میں آکر بادشاہی ملازمت اختیار کی۔ والد ماجد ان کے یہیں پیدا ہوئے اور دلّی سے اجڑ کر اکبرآباد میں جا رہے۔ مرزا غالب کا سن پانچ برس کا تھا جب ان کے باپ نے قضا کی۔ تب نصراللہ بیگ خان ان کے چچا نے ان کو

Scanned by CamScanner

پرورش کیا۔ وہ از جانب مرہٹہ اکبرآباد کے صوبہ دار تھے۔ بعدۂ ایک صاحب بہادر گورنر جنرل کی طرف سے چار سو سوار کے رسالہ دار ہو کر دو پرگنوں کے جاگیردار ہوئے۔ آخر کو وہ جاگیر ۱۸۰۶ء میں ضبط ہوگئی اور اس کے عوض تنخواہ ملنے لگی۔ جب تو مرزا غالب شاہ جہان آباد میں آکر آباد ہوئے اور گوشہ نشینی اختیار کی۔ فارسی میں ایک آتش پرست کے شاگرد تھے اور زبان اردو میں فقط میر کے معتقد تھے۔

۲ ذیقعدہ ۱۲۷۸ ہجری میں مطابق ۱۸۶۹ عیسوی 12 کو اس دارفانی سے کوچ فرمایا اور دیوان قصائد فارسی و غزلیات فارسی اور نثر فارسی میں تاریخ مہر نیم روز اور انشائے پنج آہنگ، قاطع برہان و تاریخ دستنبو اور اردو میں ایک دیوان غزلیات مختصر موجود ہے۔ (ص ۳۵ و ۳۶)

۱۲۔ گویا، تخلص حسام الدولہ نواب فقیر محمد خان ولد بلند خان قوم آفریدی ساکن کولہار، شاگرد خواجہ وزیر۔ لکھنو کے امرائے نامی میں سے تھے۔ دیوان ان کا نظر سے گزرا۔ شعر صاف و عاشقانہ اچھا کہتے ہیں۔ (ص ۳۸)

۱۳۔ مصحفی، تخلص ہے سخن سنج بے عدیل و بے نظیر شیخ غلام ہمدانی ساکن قصبہ امروہہ من مضافات مراد آباد۔ مشاہیر شعرائے خوش سخن اور نام آوران کامل فن سے تھے۔ عنفوانِ جوانی میں جہان آباد میں آکر رہے مگر آخر کو لکھنو ایسا بھایا کہ تمام عمر اپنی یہاں بسر کی۔ سودا کے آخری زمانے میں ان کی ابتدا ہوئی تھی۔ جرأت اور انشا کے ساتھ مشاعرات کیے ہیں۔ انھوں نے اردو میں چھ دیوان اور دو تذکرے اور فارسی میں ایک دیوان اور تذکرہ جمع کیا ہے۔ ممالک مشرقی میں بہت مشہور ہوئے اور اکثر سخنوران نے اکتساب فن شاعری ان سے کیا۔ ۱۲۴۰ ہجری 13 میں وفات پائی۔ ص ۴۲)

۱۴۔ منشی، تخلص ہے منشی مولچند قوم کایست، ساکن دہلی، شاگرد شاہ نصیر دہلوی مرحوم اور ملازم سلطانی حضرت شاہ عالم بادشاہ کے۔ اکثر ظل سبحانی کے حضور میں قصائد مدحیہ پڑھتے رہے۔ بہت ممتاز تھے۔ بہت سے شاہی فرمانوں پر ان کے دستخط موجود ہیں۔ انہوں نے شمشیر خانی کو اردو میں نظم کیا ہے۔ ۱۸۳۲ (اٹھارا سو بتیس) عیسوی میں انتقال کیا۔ (ص ۴۳)

۱۵۔ مومن، تخلص ہے محمد مومن خان دہلوی کا جن کی بلندی فکر اور علو طبع زبان زد خاص و عام ہے۔

ایک دیوان ضخیم کہ اصناف سخن پر مشتمل ہے اور مثنویات متعدد مثل قصہ فم اور شکایت ستم اور قول غمیں اور تحف آتشیں، اس یکتائے زمانہ سے صفحۂ روزگار پر یادگار ہیں۔ ہر چند کہ زبان اردو میں تو اس سخن سنج کی یکتائی کا علم بلند ہی تھا مگر فارسی میں بھی شہرۂ آفاق تھے، لیکن فارسی کلام جمع کرنے کی نوبت نہیں پہنچی تھی کہ ناگاہ ایک مکان کی چھت پر سے لغزش پا کے باعث گر پڑے۔ دست و بازو میں صدمہ پہنچا۔ کئی مہینے تک اس کی تکلیف میں مبتلا رہ کر ۱۸۵۱ عیسوی میں راہی خلد بریں ہوئے۔ (ص۔۵۰)

۱۶۔ میر، تخلص میر محمد تقی اکبر آبادی ولد میر عبداللہ ہمشیر زادہ و شاگرد سراج الدین علی خان آرزو۔ عنفوان شباب میں دہلی میں (آ) گئے تھے۔ وہاں سے لکھنو میں جا کر سکونت اختیار کی۔ نواب آصف الدولہ بہادر کی سرکار سے ان کا وظیفہ مقرر ہوا تھا۔ ۱۲۲۵ (بارہ سو پچیس) ہجری 14 میں فوت کی۔ سوائے قصیدے کے جمیع اصناف سخن پر قادر تھے۔ اشعار ان کے بغایت مرتبہ رتبہ بلند رکھتے ہیں۔ فرط اشتہار سے حاجت بیان نہیں۔ مثنوی و غزل گوئی میں استاد مسلم الثبوت گذرے۔ ان کی استادی سے کسی کو انکار نہیں۔ جو درد کہ ان کے کلام میں ہے کسی شاعر ریختہ گو کے کلام میں نہیں۔ ان کے چھ دیوان ریختہ مع قصاید و مثنوی نظر سے گزرے۔ ایک دیوان فارسی اور ایک تذکرہ شعراء اور ایک رسالۂ میر فیض (فیض میر) بھی ان سے یادگار ہیں۔ (ص ۵۲)

۱۷۔ ناسخ، تخلص ہے شیخ امام بخش ولد خدا بخش کا۔ بقولے خدا بخش خیمہ دوزی کرتے تھے اور شیخ ناسخ ان کے متبنٰی تھے۔ مولد ناسخ فیض آباد تھا اور مسکن لکھنو۔ ۱۲۵۴ ہجری 15 میں انتقال کیا اور مقام ٹکسال واقع چوک قدیم لکھنو اپنے گھر میں مدفون ہوئے۔ میر علی اوسط رشک نے یہ مصرع تاریخ وفات ہجری کہا ہے۔ مصرع: ''ولا شعر گوئی اٹھی لکھنو سے'' شاعری میں کسی کے شاگرد نہ تھے۔ ان کے مکان پر بڑے بڑے استاد جمع ہوتے تھے۔ انہی کی صحبت میں شوق شعر گوئی بڑھا۔ رفتہ رفتہ محنت کر کے استاد نکلے۔ علوم عربیہ خصوصی منطق اور علم فارسی، صرف، حافظ وارث علی لکھنوی سے حاصل کیا۔ زمانہ غازی الدین حیدر بادشاہ میں ان کی شاعری کو نہایت ترقی ہوئی۔ یہاں تک کہ بادشاہ نے ان کا شہرہ سن کو معتمد الدولہ وزیر سے کہا کہ اگر ناسخ حضور کی ملازمت اختیار کرے تو خطاب ملک الشعراء اسے مل سکتا ہے۔ شیخ نے منظور نہ کیا اور کہا کہ اگر مرزا سلیمان شکوہ

Scanned by CamScanner

شہزادہ دہلی یا گورنر جنرل کی طرف سے مجھے خطاب ملے گا الہ آباد راضی ہوں۔ بادشاہ یہ سن کر ازراہ خفگی ہو گئے اور عظیم اخراجات کا دیا۔ ناسخ الہ آباد کو چلے گئے اور وہاں محلہ دارا گنج میں مقیم رہے۔ چنانچہ خود کہا ہے

پھر پھر کے دائرے ہی میں رکھتا ہوں میں قدم
آئی کہاں سے گردش پرکار پاؤں میں

ان کی تصانیف میں ایک کلیات اور ایک مثنوی موسومہ مفصل جس کا نام رشک نے "نظم سراج" رکھا ہے موجود ہے۔ ان کے بہت سے شاگرد ان کے صاحب دیوان ہیں۔ (ص ۵۲)

۱۸۔ وزیر، تخلص، خواجہ وزیر لکھنوی خلف خواجہ محمد فقیر شاگرد امام بخش ناسخ۔ سلسلہ ان کے نسب کا خواجہ بہاء الدین نقشبند علیہ الرحمۃ سے ملتا ہے۔ اپنے طرز پر شعر اچھا کہتے تھے۔ بائیسویں ماہ ذیقعد ۱۲۷۰ (بارہ سو ستر) ہجری 10 میں فوت کی۔ دیوان ان کا نظر سے گزرا۔ (ص ۵۸)

۱۹۔ ولی، تخلص شاہ ولی اللہ، اولاد میں شاہ وجیہ الدین گجراتی علیہ الرحمۃ کے تھے۔ عالمگیر بادشاہ کے عہد میں دہلی میں آئے تھے۔ بعضے تذکرہ والوں نے ان کا نام ولی محمد لکھا ہے اور ان کو موجد ریختہ جانتے ہیں لیکن مؤلف کی تحقیق یہ ہے کہ ان کے زمانے کے آگے بھی دکھن میں شعرائے ریختہ گو موجود تھے۔ غرض یہ اپنے وقت کے استاد تھے۔ دیوان ان کا مشہور ہے۔ (ص۔ ۶۰)

## حواشی

(۱) بھرا ہوا۔ (حاشیہ مصنف) (۲) ۱۷۷۱ء، (۳) ۱۷۹۳ء۔ (۴) ۱۸۲۵ء، (۵) ۱۸۸۲ء، (۶) ۱۸۱۹ء، (۷) ۱۸۲۷ء، (۸) ۳ جنوری ۱۸۵۹ء، (۹) جون ۱۷۹۳ء۔ (۱۰) ۱۲۹۳ ہجری انتقال کیا۔ (حاشیہ مصنف) ۱۸۷۵ء، (۱۱) ۷ جنوری ۱۷۸۵ء بروز جمعہ (۱۲) ۱۸۵۵ء، (۱۳) ۳ مئی ۱۸۹۲ء، (۱۴) ۱۸۲۳ء، (۱۵) ۱۸۱۰ء، (۱۶) ۱۸۳۸ء، (۱۷) ۱۸۵۳ء،

Scanned by CamScanner

# تعلیقات

آتش، آباؤ اجداد بغداد سے ترک وطن کرکے دہلی آئے۔ ان کے والد شجاع الدولہ کے عہد میں فیض آباد گئے۔ ۱۸۴۷ء میں وفات پائی۔ علی اوسط رشک نے مادۂ تاریخ: ''خواجہ حیدر علی اے وائے مرزند'' سے موزوں کیا ہے۔ امام بخش ناسخ سے ادبی چشمک تھی۔ جس کا ذکر سعادت خان ناصر نے بھی کیا ہے۔

اہم مآخذ، خوش معرکہ زیبا (سعادت خان ناصر)۔ مقدمہ کلام آتش (خلیل الرحمن اعظمی) لکھنو کا دبستان شاعری (ڈاکٹر ابواللیث صدیقی)

امیر: والد کا نام سید مدد علی تھا جو محمد صالح کزوی کی اولاد میں تھے۔ بادشاہ (واجد علی شاہ) گاہے گاہے اپنے کلام میں بھی آپ سے مشورہ لیا کرتے تھے۔ بعد غدر نواب یوسف علی خان ناظم والی رامپور نے قدردانی فرما کر رام پور طلب کرلیا۔ امیر مینائی اپنے تذکرے میں فرماتے ہیں کہ اردو کے دو دیوان تھے۔ قابل حیرت پر گوئی کے ساتھ ساتھ اچھا کہتے تھے۔ عروض میں یگانہ عصر تسلیم کیے جاتے تھے۔ اہم مآخذ: خمخانہ جاوید (لالہ سری رام) جلد اول۔ انتخاب یادگار (امیر مینائی)

امانت: ان کی تصانیف سے دیوان خزائن الفصاحت۔ گلدستہ امانت، اندر سبھا، واسوخت اور اکثر مرثیے شائع ہو چکے ہیں۔ تفصیل کے لیے دیکھیے۔

مآخذ خمخانہ جاوید (لالہ سری رام) جلد اول،

حسن، میر حسن ۱۷۴۱ء کے قریب پیدا ہوئے والد غلام حسین ضاحک بن میر برات اللہ بن میر امامی موسوی شاگرد ضیاء الدین ضیا۔ تصانیف: تذکرہ شعرائے اردو (بزبان فارسی)، دیوان اردو، بارہ مثنویاں اہم مآخذ۔ میر حسن اور ان کا عہد (ڈاکٹر وحید قریشی) مقالات تحقیق (ڈاکٹر وحید قریشی) گلشن ہند (علی لطف) شعرائے اردو (میر حسن) مجموعہ نغز (قدرت اللہ قاسم) ریاض

Scanned by CamScanner

الفصحا (مصحفی)

درد: ولادت ۱۱۳۳ھ / ۱۷۲۰ء، نوجوانی میں سپاہی پیشہ تھے۔ ۱۱۶۲ھ / ۱۷۴۹ء میں اس شغل کو ترک کر کے درویشی کا لباس پہن لیا۔ چھوٹی بڑی تصانیف کی تعداد ۱۲ ہے۔ دیوان اردو کے علاوہ باقی سب تصانیف فارسی میں ہیں۔

اہم مآخذ۔ نکات الشعراء (میر تقی میر) مجموعہ نغز (قدرت اللہ قاسم) طبقات الشعراء (قدرت اللہ شوق) خمخانہ جاوید (لالہ سری رام) تاریخ ادب اردو (ڈاکٹر جمیل جالبی)

ذوق: ولادت: ۱۷۸۸ء وفات: ۱۸۵۴ء اردو کلیات مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہو چکا ہے۔

اہم مآخذ۔ حیات ذوق (احمد حسن لاہوری) ذوق سوانح اور انتقاد (ڈاکٹر تنویر احمد علوی)

رند: تاریخ ولادت: ۱۱ ربیع الاول ۱۲۲۲ھ / ۱۷۹۷ء مقام: فیض آباد۔ سفر حج کے دوران وفات پائی۔

مآخذ: گل رعنا (مولوی عبدالحی) خمخانہ جاوید (لالہ سری رام) لکھنو کا دبستان شاعری (ڈاکٹر ابواللیث صدیقی)

سودا: ولادت: ۱۱۱۸ھ / ۱۷۰۶ء۔ وفات ۱۱۹۵ھ / ۱۷۸۱ء۔

اہم مآخذ: سودا (شیخ چاند) خوش معرکہ زیبا (سعادت خان ناصر) نکات الشعراء (میر تقی میر) مقدمہ کلیات سودا (ڈاکٹر شمس الدین صدیقی) مرزا رفیع سودا (ڈاکٹر خلیق انجم)

غالب: ولادت: ۷ جنوری ۱۷۹۷ء بمقام آکبر آباد۔ تصانیف: کلیات نظم فارسی، کلیات نثر فارسی، اردوئے معلی، دیوان اردو، قادر نامہ، عود ہندی، سبد چین، مکاتیب غالب

اہم مآخذ: غالب (مولانا غلام رسول مہر) ذکر غالب (مالک رام) رموز غالب (ڈاکٹر گیان چند) غالب شخصیت و کردار (پروفیسر لطیف اللہ) توقیت غالب (کاظم علی خان) غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور (ڈاکٹر گوہر نوشاہی) مطالعہ غالب (ایضاً)

گویا: رسالہ دار فقیر محمد گویا لکھنوی شاگرد رشید خواجہ وزیر لکھنوی۔ ان کے بزرگ اور یہ خود دربار شاہی لکھنو میں خدمات جلیلہ پر سرفراز تھے۔ ابتدائے سن شعور سے شعر کا شوق تھا۔ عالی حوصلہ، بلند ہمت رئیس گزرے ہیں۔ دیوان چھپ چکا ہے۔

اہم مآخذ: خمخانہ جاوید (لالہ سری رام) سخن شعرا (عبدالغفور نساخ) طبقات الشعراء (کریم الدین پانی پتی) یادگار شعرا (ڈاکٹر شپرنگر)۔

Scanned by CamScanner

مصحفی: والد کا نام ولی محمد اور دادا کا نام درویش محمد تھا۔ آبائی وطن اکبر پور تھا۔ ۱۱۴۰ھ اور ۱۱۴۸ھ کے درمیان اکبر پور میں متولد ہوئے۔ میر حسن کے بقول کچھ عرصہ تجارت پیشہ رہے۔ [illegible] کے قریب دہلی سے لکھنو گئے۔ انشاء اللہ کے ساتھ نزاع کی تفصیل سعادت خان ناصر نے لکھی ہے۔ کلیات اردو، کلیات فارسی، عربی کلام، شعراء کے تین تذکرے، مثنویاں اور متعدد علمی کارناموں کی کل تعداد پندرہ سے زائد ہے۔ حافظ قرآن تھے۔ تذکروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی بلند مرتبہ شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ پائے کے نقاد اور سخن فہم بھی تھے۔

مآخذ: ریاض العارفین (مصحفی) خوش معرکہ زیبا (سعادت خاں ناصر) طبقات الشعراء (قدرت اللہ شوق)

غنی: اہم مآخذ: قصہ خسروان عجم مول چند منشی خوش معرکہ زیبا (سعادت خاں ناصر) گلشن بے خار (مصطفیٰ خان شیفتہ) گلستان سخن (قادر بخش صابر) مقدمہ شاہنامہ اردو (ڈاکٹر گوہر نوشاہی) قصہ خسروان عجم کی پاکستانی اشاعت ۱۹۹۰ء میں کلچرل قونصلیٹ جمہوری اسلامی ایران، اسلام آباد کی وساطت سے عمل میں آئی۔

مومن: وفات: ۱۲۶۸ھ / ۱۸۵۲ء مومن نے وفات سے پہلے زخمی ہو کر خود مادہ تاریخ موزوں کیا۔
"شکست دست و بازو"

اہم مآخذ: مومن (کلب علی خان فائق رام پوری) مومن اور مطالعہ مومن (ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی)

میر: ولادت: ۱۱۳۵ھ / ۱۷۲۲ء۔ وفات: ۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ / ۲۰ ستمبر ۱۸۱۰ء

تصانیف: کلیات غزلیات اردو، مثنویات، تذکرہ نکات الشعراء، ذکر میر (آپ بیتی) فیض میر، دیوان فارسی، معزامیر۔

اہم مآخذ۔ تاریخ محمدی (میرزا محمد بن رستم معتمد خاں) نکات الشعراء (میر) گلشن ہند (مرزا علی لطف)۔ خوش معرکہ زیبا (سعادت خان ناصر) مجموعہ نغز (قدرت اللہ قاسم) نقد میر (ڈاکٹر سید عبداللہ)۔ میر تقی میر حیات اور شاعری (خواجہ احمد فاروقی) میر محمد تقی (ڈاکٹر عبادت بریلوی) تاریخ ادب اردو (ڈاکٹر جمیل جالبی)

ناسخ: وفات: ۱۸۳۸ء اہم مآخذ: خوش معرکہ زیبا (سعادت خان ناصر) گل رعنا (مولوی عبدالحی) لکھنو کا دبستان شاعری (ڈاکٹر ابواللیث صدیقی)

Scanned by CamScanner

وزیر:    اہم مآخذ:  خوش معرکہ زیبا (سعادت خان ناصر) خمخانہ جاوید (لالہ سری رام)

ولی: سوانحی تفصیل کے لیے دیکھیے:  دکن میں اردو (نصیر الدین ہاشمی) تاریخ ادب اردو (ڈاکٹر جمیل جالبی) تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند چھٹی جلد (پنجاب یونیورسٹی) ولی سے اقبال تک (ڈاکٹر عبداللہ) ولی گجراتی (ظہیر الدین مدنی)

# کتابیات


ایڈورڈ سیل: جامع الاشعار، مطبع نظام المطابع مدراس، اکتوبر ۱۸۸۳ء

بک لینڈ: ڈکشنری آف انڈین بایوگرافی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور 1985

مرزا اسداللہ خان غالب: عود ہندی، مجلس ترقی ادب لاہور۔

امام بخش صہبائی، مولوی: انتخاب دواوین مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی دہلی ۱۹۸۷ء

فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، نگار پاکستان، تذکروں کا تذکرہ نمبر، سالنامہ ۱۹۶۴ء کراچی۔

جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، مجلس ترقی ادب لاہور۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی: غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد


Scanned by CamScanner

عبدالعزیز ساحر

# ایک قدیم قلمی بیاض کا تعارفی مطالعہ

سلطانپور۔۔۔۔(1) حسن ابدال کے قریب ایک چھوٹا سا گاؤں ہے جو پچھلی دو تین صدیوں سے علم و ادب کا مرکز چلا آ رہا ہے۔ یہاں کی خانقاہ اور دینی مدرسے میں عربی اور فارسی کے بیسیوں قلمی نسخے محفوظ ہیں۔ جن میں سے چند ایک اپنی ندرت اور کمیابی کی بنا پر بہت اہمیت اور افادیت کے حامل ہیں۔ ڈاکٹر اختر راہی نے ایک مضمون کی صورت میں اس کتب خانے کے مخطوطات کا ایک تعارفی جائزہ ترتیب دیا تھا، جو ۱۹۷۵ء میں ''فکر و نظر'' (اسلام آباد) کے ایک شمارے میں اشاعت پذیر ہوا۔ لیکن اس مضمون میں پیشِ نظر بیاض کا ذکر نہیں، یا تو یہ بیاض اس دور میں کتب خانے کی زینت نہیں تھی یا پھر یہ ڈاکٹر صاحب موصوف کی نگہِ انتخاب سے محروم رہی۔ کوئی ایک دہائی، پیشتر یہ بیاض مجھے اٹک کے معروف عالم اور محقق چودھری غلام محمد المعروف بہ نذر صابری کے ہاں باصرہ نواز ہوئی۔ اس کی ضخامت تین سو سات (۳۰۷) صفحات کو محیط ہے۔ اس کا مرتب اور جامع کوئی نہایت ہی عالم و فاضل شخص رہا ہے، جس نے اس بیاض کے اکثر و بیشتر صفحات پر اپنے مطالعاتی افادات بھی رقم کیے ہیں۔ مگر کہیں پر بھی اس نے اپنا نشان نہیں دیا۔ وہ جہاں بھی اپنے حسنِ مطالعہ کی عکس گری کرتا ہے، خاتمے پر اسمٰعیل لکھ دیتا ہے۔ لیکن محض اسمٰعیل سے تو اس تک رسائی ممکن نہیں۔ وہ کون ہے اور کس علاقے کا رہنے والا ہے معلوم نہیں۔۔۔۔ لیکن بیاض میں یہاں وہاں اس کی حاشیہ آرائی اس کے صاحبِ مطالعہ ہونے کی خبر دیتی ہے۔ اس مجموعے کے علمی اور فکری موضوعات و مندرجات اس کے ذوقِ مطالعہ کے منفرد اور متنوع رویوں کے غماز ہیں۔ قرآن و حدیث اور فقہ و تصوف کے ساتھ ساتھ اسے شعر و ادب، اوراد و وظائف اور نجوم و رمل سے بھی دلچسپی رہی ہے۔ وہ فنِ کتابت کے رموز سے بھی آگاہ ہے۔ اس کا خطِ شکستہ ہونے کے باوجود پختہ اور خوب صورت ہے۔ بیاض ظاہری تزئین و آرائش اور گل بوٹوں سے تو محروم ہے، مگر حسنِ کتابت نے اس کی جمالیاتی اپیل کو کم نہیں ہونے دیا۔ بیس پچیس صفحات کو چھوڑ کر بیاض کا بقیہ تمام تر حصہ اس کے حسنِ قلم کا آئینہ دار ہے۔ بیاض کی ترتیب و تہذیب میں جو کاغذ استعمال

Scanned by CamScanner

کیا گیا ہے وہ حد درجہ مضبوط اور قیمتی ہے۔ بیاض میں عربی اور فارسی کے بیس کے قریب مکمل رسائل بھی موجود ہیں۔ جبکہ اس مجموعے کا بقیہ حصہ بعض نادر و نایاب کتب و رسائل کے اقتباسات اور ملخصات پر مبنی ہے۔ اقتباسات من وعن نقل کیے گئے ہیں اور خاتمے پر بارہ (۱۲) کا عدد لکھ کر مصنف یا پھر کتاب کا نام دیا گیا ہے۔ کسی کتاب یا رسالے کا نام اگر دو یا تین الفاظ پر مشتمل ہے، تو ایک آدھ بار مکمل نام لکھ کر بقیہ مقامات پر کتاب یا رسالے کے نام کا پہلا جز بطور حوالہ لکھا گیا ہے۔ بیاض میں موجود دو رسالوں کے ترقیمے میں کاتبوں نے سنہ تحریر، رسالے کا نام اور اپنے ناموں سے بھی پردہ اٹھایا ہے۔ یہ دونوں نسخے فارسی نظم میں ہیں۔ پہلا رسالہ ''تصوف'' کے عنوان سے عبداللہ نامی کاتب نے ۱۲۱۹ھ میں کتابت کیا ہے، جب کہ ۱۲۱۵ھ میں لکھے گئے دوسرے نسخے کا نام ''تحفہ فرائض'' ہے۔ یہ نسخہ ہارون نام کے کاتب کے حسنِ کتابت کا عکاس ہے۔ یوں اگر مرتب بیاض کو ان کاتبوں کا معاصر بھی متصور کیا جائے، تو بیاض کی تحریر و ترتیب کا زمانہ بھی کوئی دو سو سال اُدھر کا معلوم ہوتا ہے۔ بظاہر تو ہمارے پاس شاید ایسے دلائل نہ ہوں، جو کہ مرتب کے زمانی تعین میں معاون ہو سکیں، لیکن بعض ایسے داخلی شواہد ضرور موجود ہیں۔ جو جامع البیاض کا عہد متعین کرنے میں مددگار ہو سکتے ہیں۔ خاص طور پر کاغذ اور سیاہی کی اقسام سے لے کر اندازِ کتابت اور املا کے آثار و قرائن تک، جو پچھلی تین چار صدیوں سے برصغیر میں رائج رہے ہیں۔ قرآن و حدیث کے علاوہ عربی اور فارسی کی جن کتب و رسائل کے اقتباسات اور ملخصات شاملِ بیاض ہیں، ان کے نام یہ ہیں:

شرح ریاض الصالحین، جامع القوانین، کشکول، جامع الرموز، کیمیائے سعادت، احیائے العلوم، عوارف المعارف، مفاتیح الجنان، جامع الصفیہ، تذکرۃ الاولیاء مائۃ الفوائد، فواد الفوائد، فتوح الاوراد، فتاوی سراجیہ، شرح گلستان (نور اللہ)، شرح شرعۃ الاسلام، مثنوی معنوی، شفاء الامراض، حزب اعظم، شرح عبدالحق بر مشکوۃ، رشحات، شرح ہدایہ حکمت، مفتاح الحصن الحصین، شرح کنز الدقائق، در المختار، نفحات الانس، محیط سرخسی، فتوحات مکیہ، فصوص الحکم، تحفۃ الفقہ، شرح حزب البحر، کتاب الادب، کتاب الاوراد، اسرار الفاتحہ، کتاب البرکۃ، اسعاف الابرار، مرج البحرین، در مکنون، رقعات منیری، مکاتیب سرہندی، فقہ اکبر، فتاوی ابن حجر، بیاض مخدوم محمد صادق، تفسیر مدارک، جواہر الاخیار، ہدایہ، کشف اللغات، ارشاد الطالبین، معارف الانوار، اصول الصفا، خلاصۃ الحقائق، زاد الطالبین، شرح تاج محمود، جامع الفتاوی، معارف الازھار شرح مشارق الانوار، امداد الفاتح، فرائض الاسلام، فتح القدیر، شرح

مواقف، کنزالعمال، فضائل القرآن، فیض القدیر، شرح جامع الصغیر، کتاب الصلوٰۃ، مشارق الانوار، شرح طریقہ محمدیہ، تبیان الصواب، شرح وقایہ، صحائف المعرفۃ، غایۃ المطلوب، مرقات، لطائف الطرائف، شرح دعائے سریانی، خلاصۃ الاخبار، رسالہ احمد غزالی، شرح العقائد، بیاض محمد ہاشم، حیات طیبہ، بیاض ہاشمی، تصانیف حاجی ابوالحسن، الرکاۃ الموزیۃ والکاملۃ، تصوف (میاں محمود)، تحفۃ فرائض، مثنوی رحمت اللہ، فرائد الکنز، تحریم التمباک الدخان (شیخ محمد حیات المدنی) وغیرہ

مندرجہ بالا کتابوں کے علاوہ، بعض مقامات پر اقتباسات کے بعد بطور حوالہ مصنفین کے نام دیے گئے ہیں، ان میں سے وہ نام، جو تسلسل اور تواتر کے ساتھ مذکور ہوئے ہیں، ان کی تفصیل یہ ہے۔

قاضی محمود، عبدالرحیم، عبدالواحد سیوستانی، عبدالحق، محمد ہاشم، محمد حامد، محمد قائم، سرخسی، مراد علی قاری، امام غزالی وغیرہ

مذکورہ بالا کتابوں میں سے بعض اب ناپید ہیں۔ غنیمت ہے کہ اس بیاض کے توسط سے ان کے نام اور اقتباسات (اور ملخصات) معدوم ہونے سے بچ گئے۔

بیاض میں مندرج مولانا روم کے دو اشعار کو چھوڑ کر فارسی کا بقیہ تمام تر کلام کسی بھی معروف شاعر کے حسن تخیل کا نتیجہ نہیں۔ مثنوی اور رباعی کی ذیل میں جو کلام محفوظ ہے، وہ کسی علاقائی شاعر کی رعنائی خیال کا ثمر معلوم ہوتا ہے، مگر وہ تخلیق کار ہے کون؟------ بیاض میں مرقومہ کلام میں کوئی بھی ایسا داخلی قرینہ موجود نہیں، جو صاحب کلام تک رسائی کو ممکن بنا سکے۔ البتہ ایک مثنوی میں محمود تخلص آیا ہے اور ترقیمے میں شاعر کا نام میاں محمود درج ہے، لیکن فارسی ادبیات کے تذکرے میاں محمود کے احوال و آثار کے ضمن میں بالکل خاموش ہیں۔ اس مثنوی اور بیاض میں موجود دیگر فارسی کلام کے مابین اتنا فکری اور فنی بعد ہے کہ بقیہ کلام کو میاں محمود کے کھاتے میں نہیں ڈالا جا سکتا۔ مثنوی مذکور کو چھوڑ کر باقی فارسی کلام میں ایک فکری وحدت اور موضوعاتی یک رنگی موجود ہے۔ فنی اعتبار سے بھی کلام نہایت پختہ اور توانا ہے۔ مثنویوں اور رباعیات کے مندرجات وحدۃ الوجود کے تجرباتی رنگ میں گندھے ہوئے ہیں۔ فکری وفنی اعتبار یگانگت کے حوالے سے اگر اس سارے کلام کو کسی ایک شاعر سے منسوب کیا جائے تو کم از کم ایسے داخلی قرینے دستیاب ہو سکتے ہیں جو اسے کسی ایک ہی شاعر کے حسن خیال کا ثمرہ آہنگ گردانے میں ممد و معاون ہوں۔

نثری سرمائے میں اہم ترین چیز مسئلہ وحدۃ الوجود پر مبنی ایک فارسی تحریر ہے۔ جس میں شیخ اکبر کی

Scanned by CamScanner

الدین ابن عربی کی بعض مشکل اور ادق عبارات کی تفہیم و تبیین نہایت ہی سادہ مگر خوب صورت انداز میں رقم کی گئی ہے۔ اس بیاض میں قدیم اردو کی تین (3) منظومات بھی شامل ہیں:

۱۔ حسام لاہوری کی غزل ۲۔ رحمت اللہ کی مثنوی ۳۔ کسی نامعلوم شاعر کا ترکیب بند

اول الذکر دونوں منظومات کے تعارف پر مشتمل، راقم کے مضامین "تحقیق نامہ" مجلہ شعبہ اردو گورنمنٹ کالج، لاہور کے پہلے (1992ء) اور دوسرے (1993ء) کے شمارے میں چھپ چکے ہیں۔ تیسرے فن پارے کا تعارف ارشد محمود ناشاد نے کرایا ہے، جو ماہنامہ "قومی زبان" کراچی کے شمارہ بابت ستمبر 1997ء میں شائع ہوا۔ حسام لاہوری اور رحمت اللہ کے نام تو اردو ادب کی تمام اہم تر تاریخوں میں آئے ہیں، لیکن ان کے احوال و آثار پر گمنامی کے پردے پڑے تھے۔ اس بیاض کے حوالے سے "تحقیق نامہ" میں پہلی بار ان کے احوال اور تحقیقی آثار روشناس خلق ہوئے۔ اس رسالے کا ایک اقتباس بطور نمونہ ملاحظہ ہو۔

نبود و آن علم صحیح دارد اما هم از چیزی از این نصیب خالی نبود و از این
خلو خالی نباشد هر که این علم و عقیده صوفی را یاد دارد و هر که
این رساله را بتحقیق بداند و از زلت صوفیان و از زندقه زندیقان
و از الحاد ملحدان و اباحت مباحیان نجات یابد و بدرجه
صدیقان رسند والله اعلم بالصواب و صوفیان آن حقیقت را
که حقیقت وجود است من حیث هو هو مرتبه لا تعین و ذات بحت
خوانند اما نه بآن معنی که مفهوم سلب تعین و بحتیت آنجا ثابت
باشد و نیز این مرتبه را مرتبه احدیت و مرتبه غیب و هویت و
مرتبه لاهوت خوانند و هیچ اسمائی که ورای وجود فائده دیگر
دهد روا ندارند و چون آن حقیقت را بعلم مطلق و علم اجمالی که
یافت خود است مر خود را بذات خود و یافت خود را با جمیع شیونات
ذات الهی و کونی بی امتیاز یکی از دیگری ملاحظه نمایند وحدت
گویند و حقیقت محمدی خوانند و تجلی اول و تعین اول و تنزل
اول نامند و چون آن حقیقت را بعلم مفصل که یافت خود است با جمیع شیونات
و اسماء الهی و کونی مفصلاً با امتیاز یکی از دیگری ملاحظه نمایند
واحدیت گویند و الهیت و حقیقت انسانیه خوانند و دانش خود که
در این مرتبه است مر اکوان را تعین علمی و اعیان ثابته گویند و این
همه وجدان و شهود و علم و شعور را ذوقاً اولاً از سر طریق تجرد است
و همه مراتب مذکوره با قدم بند ازند و تقدیم و تاخیر یکی بدیگری رتبی
دانند و چون آن حقیقت متلبس شد بعالم نورانی او را عالم ارواح
خوانند و عالم ملکوت و عالم مثال خوانند و چون آن حقیقت متلبس شود
بعالم جسمانی عالم شهادت گویند و چون آن حقیقت متلبس شود و
متعین باشد بجمیع مراتب مذکوره جسمانی و نورانی و احدیت و وحدت
انسانیه گویند و چون آن حقیقت بعد از تنزل تعینه در انسان منبسط گردد
و منتشر شود بجمیع مراتب مذکوره و جمیع مراتب مذکوره در وی ظاهر
آیند با انبساط خود و او را کامل تر گردانید انسان کامل گویند و آن
انسانیه ذات است بکمال و اکمل مرتبه در صورت محمدی صلی الله علیه وسلم
دارند و ختم نبوت بر وی هم از این وجه شمارند و از عبارات سابقه

پروفیسر فتح محمد ملک

# خطبۂ الہ آباد۔۔۔۔۔ ایک نئی تشکیل

اقبال نے یہ خواب دیکھا تھا کہ اسلامیان ہند کی مجوزہ آزاد اور خود مختار مملکت میں اسلام کو ملوکیت کی زنجیروں سے آزاد کر دیا جائے گا' دنیائے اسلام کا انجماد ٹوٹے گا اور یوں اسلام کی حرکی اور انقلابی روح بیدار اور سرگرم کار ہو سکے گی لیکن نہ تو ہم اس حقیقی اسلام کی بازیافت کر پائے ہیں اور نہ ہی اسلام کے قانون' تعلیم اور کلچر کو تحریک دے کر اسلام کی حقیقی روح کو روح عصر سے ہم آہنگ کر پائے ہیں۔ ہماری اس غفلت کا نتیجہ یہ ہے کہ آج وطن عزیز مذہبی اور فرقہ وارانہ تشدد کی گرفت میں پڑا سسکتا ہے۔ المیہ یہ ہے کہ گزشتہ نصف صدی ہماری قومی زندگی میں فکر اقبال سے انحراف کی صدی ہے۔ انحراف سے اثبات کی جانب ہمارا سفر ۱۹۳۰ء کے خطبہ الہ آباد سے شروع ہوا۔ اس لیے کہ ہماری سیاسی اور فکری تاریخ کی اس اہم ترین دستاویز ہی سے پاکستان کا تصور پھوٹا تھا۔

## تاریخی پس منظر

ہر چند تصور پاکستان کی جڑیں اسلامی ہند کی تاریخ میں دور' بہت دور تک پھیلی ہوئی ہیں تاہم اگر اپنی آسانی کی خاطر ہم کل ہند مسلم لیگ کے سالانہ اجلاس منعقدہ ۱۹۳۰ء سے صرف دس سال پہلے کی سیاسی اور تہذیبی تاریخ کا مطالعہ کریں تو ہمارے لیے اقبال کے خطبہ الہ آباد کے فوری محرکات کو سمجھنے میں آسانی بھی پیدا ہو جائے گی اور خطبہ کے بے مثال قبول عام کا راز پانے میں کوئی مشکل پیش نہیں آئے گی۔ اقبال نے اپنے اس خطبہ کے ابتدائی حصے میں ایک ایسی بات کہہ رکھی ہے جس کی جانب اب تک توجہ نہیں دی گئی۔ انہوں نے کل ہند مسلم لیگ کے کارپردازوں کا شکریہ ادا کرتے وقت کہا تھا۔

"To address this session of the All-India Muslim league you have selected a man who is not despaired of Islam as a living force for freeing the outlook of man from its

Scanned by CamScanner

geographical limitations, who believes that religion is a power of the utmost importance in the life of individuals as well as States, and finally who believes that Islam is itself a Destiny and will not suffer a destiny. Such a man cannot but look at matters from his own point of view." (P.165)

یعنی وہ ایک ایسے شخص ہیں جو اسلام سے مایوس نہیں ہیں ان کا یہ کہنا اپنے اندر یہ مفہوم بھی رکھتا ہے کہ ہندوستان میں بعض مسلمان قائدین اسلام کے مقدر سے مایوس تھے۔ یہ ایک تاریخی صداقت ہے۔ انگریز کے پروردہ موروثی سیاستدان تو انگریز ہی کی سنتے اور مانتے تھے اس لیے انھیں یہاں زیر بحث لانا کارلا حاصل ہے۔ میں یہاں صرف سیاسی پارٹیوں اور علمائے دین کی بات چھیڑوں گا۔ بیشتر سیاسی جماعتیں تو کانگریس کی حلیف تھیں ہی مگر وہ جو کانگریس پر ہندو اجارہ داری اور سرمایہ داری سے خائف بظاہر سوشلسٹ علماء تھے وہ بھی اسلام کے اجتماعی مسلک سے دور ہو چکے تھے۔ اقبال کا یہ اعلان کہ اسلام اپنا مقدر آپ ہے اور وہ اسلام کے اس مقدر سے مایوس نہیں ہیں اسلامیان ہند کی تاریک زندگی میں روشنی کی ایک کرن ثابت ہوا۔ اسلامی ہند کے ایک کونے سے لے کر دوسرے کونے تک اقبال کے خطبہ الہ آباد کی پذیرائی کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم عبدالحمید علوی کے مضمون میں دیے گئے اس اقتباس پر غور کریں:۔

"The decade of twenties is regarded by the historians as pace-setter for the events which followed in the thirties and forties on the political scene in India. The decade began with the demonstration of unprecedented harmony in the Hindu-Muslim relations but as it unfolded itself the harmony was replaced by conflict and conflagration. Soon the two communities stood wide-apart never to

Scanned by CamScanner

unite again. The rise of Hindu extremism under the banner of Mahasabah and Arya Smaj had come to stay. it questioned the newly established tradition of separate electorate for Muslims and their right to live and flourish within the folds of Islamic culture. Worst still the Indian National Congress, threatened by the ever increasing popularity of mahasabah among Hindu masses, was beginning to yield to the demands of extremist politics. By 1927 it had acquired many a stances of the Mahasabah, and a year later in the consitutional structure proposed by Pandit Moti Lal Nehru and adopted by Congress despite the strongest possible Muslim opposition, the views of Mahasabah about Muslim separatism were eminenty relfected. The round Table Conference of 1930 was of no solace to Muslims either; it too echoed the Motillal formula which had practically denied safeguards to the Muslim minority in the future consitutional structure of India."

یہاں اگر ۱۹۲۲ء میں بھڑک اٹھنے والی مالا بار کے مسلمانوں کی بغاوت کا تذکرہ بھی کر دیا جائے تو تصویر بڑی حد تک مکمل ہو جائے گی۔ برطانوی پولیس نے مالا بار میں خلافت تحریک کے ایک رہنما اور اس کی بیوی کو سر بازار کوڑے مار مار کر بے جان کر دیا۔ اس پر مالا بار کے مسلمان برطانوی حکومت کے خلاف بغاوت پر اٹھ کھڑے ہوئے۔ انہوں نے تھانوں کو

Scanned by CamScanner

آگ لگا دی اور برطانوی افسر شاہی کو مار مار کر علاقے سے بھاگ اٹھنے پر مجبور کر دیا۔ سلطنت برطانیہ کو اس علاقے میں اپنا اقتدار بحال کرنے میں ایک لمبے عرصے تک سر توڑ کوشش کرنا پڑی۔ جب انگریز اقتدار دوبارہ قائم ہو گیا تو ہندوؤں نے ''مالا بار کی خونی داستان'' کے سے کتابچوں میں مسلمانوں کے ہاتھوں ہندوؤں پر تشدد کے جھوٹے واقعات بیان کر کے برطانوی حکومت کی خوشنودی حاصل کرنا چاہی۔ انڈین نیشنل کانگریس نے اپنے چند مسلمان ارکین پر مشتمل ایک تحقیقاتی کمیٹی قائم کی۔ اس کمیٹی نے مسلمانوں کو ہندوؤں کی جانب سے دیئے گئے الزامات سے بری الذمہ قرار دے دیا۔ کانگریس نے اس تحقیقاتی رپورٹ کو رد کر دیا اور یوں مالا بار سے مسلمانوں کو جلاوطن کر دینے کے برطانوی اقدامات کی تائید وحمایت کی پالیسی اپنائی۔ تقریباً سبھی مورخین اس بات پر متفق ہیں کہ مالا بار کے مسلمانوں کی یہ بغاوت اور اس بغاوت کے ضمن میں اپنائی گئی کانگریسی پالیسی نے تحریک خلافت کے زمانے کے ہندو مسلم اتحاد کو توڑ کر رکھ دیا تھا۔

اتحاد کے ختم ہونے کے بعد برطانوی حکومت کی مسلمان کش پالیسی کے باعث ہندوستان کے مسلمان انتہائی مایوسی اور فکری انتشار کی کیفیت میں مبتلا ہو گئے تھے۔ ان کی سیاسی زندگی میں قیادت کا فقدان پیدا ہو گیا تھا۔ وہ ایک منتشر، بے یار ومددگار اور بے سمت ہجوم بن کر رہ گئے تھے۔ ان کی ساری سیاسی جدوجہد غالب اور جارحیت پسند اکثریت سے آئینی تحفظات کی بھیک مانگنے تک محدود ہو کر رہ گئی تھی۔ اس تیرہ وتار فضا میں جب اقبال کی خودی میں سرشار آواز گونجی کہ ہندوستان کے مسلمان اقلیت نہیں بلکہ ایک الگ قوم ہیں تو عوامی سطح پر تاریکیاں چھٹ سی گئیں۔

## اقبال کا تصور پاکستان

پاکستان کا تصور اپنے قومی وجود سے محبت اور دوسروں کے قومی وجود کے احترام سے عبارت ہے۔ ۱۹۳۰ء کے خطبہ الہ آباد میں اقبال نے بڑے دوٹوک انداز میں اس حقیقت کا انکشاف فرمایا تھا کہ برطانوی ہند ایک ملک نہیں بلکہ ایک برصغیر ہے۔ اس برصغیر کی جغرافیائی وحدت ایک سامراجی وحدت ہے جسے سلطنت برطانیہ کی سنگینوں کے زور پر اوپر سے مسلط کیا گیا ہے۔ برطانوی ہند ایک

Scanned by CamScanner

ملک کا نام نہیں بلکہ کئی ممالک کے مجموعے کا نام ہے۔ اس میں سے ہر ملک میں ایک قوم آباد ہے۔ وقت آ گیا ہے کہ اب برطانوی حکومت اپنا بوریا بستر سمیٹ کر واپس انگلستان جا رہا ہے اور ہندوستان کی تمام قوموں کو یہ حق دیا جائے کہ وہ اپنے اپنے ماضی اور اپنی اپنی تاریخی اور تہذیبی روایات کے مطابق آزادی اور خودمختاری کی فضا میں زندگی بسر کر سکیں۔ برصغیر کی ان متعدد اقوام میں سے ایک قوم ہم ہندی مسلمانوں کی بھی ہے۔ ہم ہندی مسلمان جدید معنوں میں ایک قوم ہیں اور ہمیں یہ حق حاصل ہے کہ ہم اپنے لیے ایک الگ وطن کے قیام کا مطالبہ کریں۔ اس موقع پر اقبال نے ہندوؤں کو یہ یقین دہانی کرانی ضروری سمجھا تھا کہ:-

"Nor should the Hindus fear that the creation of autonomous Mulim States will mean the introduction of a kind of religious rule in such States. The truth is that Islam is not a church. It is a State conceived as a contractual organism long before Rousseau ever thought of such a thing and animated by an ethical ideal which regards man not as an earth-rooted creature, defined by this or that portion of the earth, but as spiritual being understood in terms of a social mechanism and possessing rights and duties as a living in that mechanism." (P-172)

اسلام کے وسیع النظر، صلح کل اور انسان دوست سیاسی و معاشرتی مسلک پر مزید روشنی ڈالتے ہوئے انہوں نے بتایا کہ :-

"A community which is inspired by feelings of ill-will towards other communities is low and ignoble. I entertain the highest respect for the customs, laws, religious and social institutions of other comunities. Nay, it is my duty according to the teaching of the Quran, even to defend their places of

Scanned by CamScanner

worship, if need be, yet I love the communal group which is the source of my life and behaviour and which has formed me what I am by giving me its religion, its literature, its thought, its culture and thereby recreating its whole past as a living operative factor in my persent consciousness. "(P-169)

ایک سچا مسلمان احترام آدمیت کے مسلک پر ہمہ وقت کاربند رہتا ہے۔ وہ ہر آن صفات خداوندی کو اپنی ذات میں جذب کرنے میں کوشاں رہتا ہے۔ چنانچہ وہ اپنی ذات میں ہر کسی پر، مذہب وملت کے اختلاف سے قطع نظر، صرف شفقت ومحبت کی نظر ہی ڈالتا ہے:۔

بندہ حق از خدا گیرد طریق
می شود بر کافر و مومن شفیق

ہر مذہب وملت کے وابستگان کے اس احترام کے باوجود اپنے دین، اپنی تاریخ اور اپنی تہذیب کے زندہ عناصر پر ہمیشہ ناز کرتا ہے۔ اسلامیانِ ہند ان زندہ عناصر کو اپنی شخصیت میں فعال اور سرگرمِ کار رکھنے کی خاطر اپنی اکثریت کے علاقوں میں آزاد اور خودمختار ریاستوں کے قیام کا مطالبہ کرتے ہیں۔ خطبہ الہ آباد کا غور سے مطالعہ کرنے والا کوئی بھی شخص اس نتیجہ پر پہنچے بغیر نہیں رہ سکتا کہ قیامِ پاکستان کا مطالبہ نفرت کی بنیاد پر ہرگز نہیں بلکہ سراسر محبت کی بنیاد پر کیا گیا تھا۔

علامہ اقبال نے اپنے خطبہ الہ آباد میں قیامِ پاکستان کو ہندوستان اور اسلام ہر دو کے لیے باعث خیروبرکت ٹھہرایا تھا۔ انہوں نے کہا تھا کہ پاکستان کے قیام سے ہندوستان میں اندرونی توازنِ اقتدار قائم ہوگا اور اس توازنِ اقتدار سے ہندوستان کے اندر امن قائم ہوگا اور ہندوستان کی سرحدیں محفوظ ہوجائیں گی۔ ساتھ ہی ساتھ اسلام کو یہ موقع نصیب ہوگا کہ وہ ملوکیت کی چھاپ سے خود کو پاک کرکے اپنی ابتدائی سادگی اور پاکیزگی کی بازیافت کرسکے گا۔ ملوکیت نے اسلامی قانون، اسلامی تعلیم اور اسلامی کلچر کو منجمد کر رکھا ہے۔ پاکستان اسلام کی ایک ایسی تجربہ گاہ بن سکے گا جہاں شہنشاہیت کے زیرِ اثر پیدا ہونے والا انجماد ٹوٹ جائے گا اور قانون، تعلیم اور کلچر کی دنیائیں حرکت وعمل سے آشنا ہوں گی۔ اس طرح پاکستان میں اسلام کی حقیقی روح کو ازسرِ نو دریافت کرکے روحِ عصر کے ساتھ ہم آہنگ کیا جاسکے گا:۔

Scanned by CamScanner

"I therefore demand the formation of a consolidated Muslim State in the best interest of India and Islam. For India it means security and peace resulting from an internal balance of power; for Islam an opportunity to rid iteself of the stamp that Arabian imperialism was forced to give it, to mobilize its law, its education, its culture, and to bring them into closer contact with its own original spirt and with the spirit of modern times. "P-173)

اقبال کا خواب یہ تھا کہ اسلامیان ہند کی مجوزہ آزاد اور خودمختار مملکت میں اسلام کی حرکی اور انقلابی روح بیدار اور سرگرم کار ہو سکے گی۔ اقبال نے تصور پاکستان پیش کرنے کے صرف ایک سال بعد کل ہند مسلم کانفرنس کے سالانہ اجلاس سے خطاب کرتے وقت نوجوانوں کو مغرب کے استحصالی اقتصادی نظاموں کو رد کر دینے کا درس دیتے وقت قرآن کی حکمت کی جانب یوں متوجہ کیا تھا:۔

"The faith which you represent recognises the worth of the individual, and disciplines him to give away his all to the service of God and man. Its possibilities are not yet exhausted. It can still create a new world where the social rank of man is not determined by his caste or colour, or the amount of dividend he earns, but by the kind of life he lives; where the poor tax the rich, where human society is founded not on the equality of stomachs but on the equality of spirits, where an Untouchable can marry the daughter of a king, where private ownership is a trust and where capital cannot be allowed to accumulate so as to dominate the real producer of wealth. This superb idealism of your faith, however, needs

Scanned by CamScanner

emancipation from the medieval fancies of theologians and legists." (P-213)

اپنی عہد آفریں شعری تخلیق ''جاوید نامہ'' میں بھی اقبال نے اشتراکیت اور سرمایہ داری ہر دو نظاموں کو ''یزداں ناشناس اور آدم فریب'' قرار دیتے ہوئے دنیائے انسانیت کو اسلام کی ابتدائی سادگی اور پاکیزگی کی جانب متوجہ کیا ہے۔ انہوں نے یہاں بھی اسلام کی حقیقی روح کو از سر نو دریافت کرکے اپنے زمانے کی روح سے ہم آہنگ کرنے کا درس دیا ہے۔

اقبال ہم سے یہی چاہتے ہیں کہ ہم باہم برسر پیکار مذاہب فقہ کی بجائے حقیقی اسلام کی جانب رجوع کریں۔ آج وقت کا سب سے بڑا تقاضا یہ ہے کہ ہم اجتہاد کی راہ اپنا کر اس انجماد کو توڑ دیں تاکہ ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی ہر آن آگے بڑھتے ہوئے وقت کے ساتھ قدم ملا کے چل سکے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ آج ہم فکرِ اقبال کو عملی جامہ پہنائیں تاکہ اسلام کی وسیع النظر اور انسان دوست روح ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی میں کارفرما ہو سکے۔

## تصورِ پاکستان : اسلام یا سیکولرزم؟

آج کل ہماری قومی زندگی میں اس سوال پر بحث کا بازار گرم ہے کہ کیا پاکستان کا تصور ایک اسلامی مملکت کا تصور تھا یا ایک سیکولر سٹیٹ کا۔ یہ بحث مجھے اس اعتبار سے غیر ضروری معلوم ہوتی ہے کہ تصور پاکستان کے خالق علامہ محمد اقبال نے سن ۱۹۳۰ کے خطبہ الہ آباد میں اس بحث کو غیر ضروری قرار دے دیا تھا۔ علامہ اقبال نے حیرت انگیز پیش بینی کے ساتھ اپنے خطبہ میں یہ سوال اٹھایا تھا اور پھر اس کا مدلل جواب دے دیا تھا۔ اقبال کا کہنا یہ ہے کہ ان کے زمانے کے مسلمان نوجوانوں نے سیکولرزم کا تصور یورپ سے مستعار لیا ہے۔ اسلام میں اس طرح کا کوئی تصور سرے سے موجود ہی نہیں۔ اقبال کے نزدیک سیکولرزم کا تصور یورپ کے مخصوص تاریخی تجربات سے پھوٹا ہے۔

یورپ کی تاریخ کے ایک خاص دور میں پادریوں نے اپنے لیے خدائی حق حکمرانی کا دعویٰ کرکے حکومت پر قبضہ کرلیا اور یوں وہ بہ یک وقت پادری اور بادشاہ بن بیٹھے۔ اس نظام حکومت کو تھیا کریسی کا نام دیا گیا۔ اس نظام کے تحت حکمرانی کے خدائی حق کے دعویدار پادریوں نے عوام پر ناقابل بیان مظالم ڈھائے اور عیسائیت کا حلیہ بگاڑ کر رکھ دیا۔ اس سنگین صورت حال کے خلاف مارٹن لوتھر نے اپنی

Scanned by CamScanner

احتجاجی تحریک کا آغاز کیا۔ اس تحریک نے بتدریج زور پکڑا اور یوں پادریوں کے حق حکمرانی یعنی تھیا کریسی کو باطل ثابت کرتے ہوئے زندگی کو دو دائروں میں بانٹ کر رکھ دیا گیا۔ یہ دائرے سیکولر اور سیکرڈ یعنی مادی اور روحانی زندگی کے دو الگ الگ دائرے تھے۔ دنیاوی زندگی کے سیکولر دائرے میں بادشاہوں کا حق حکمرانی تسلیم کیا گیا اور دینی زندگی کے دائرے کو کلیسا تک محدود کر کے پادری کی روحانی حکمرانی کو تسلیم کر لیا گیا۔ زندگی کو دو ٹکڑوں میں بانٹ دینے کے اس عمل نے عیسائیت کو فقط رہبانیت تک محدود کر کے رکھ دیا۔

جب یورپ میں عیسائیت کو ایک خالصتاً راہبانہ نظام بنا کر رکھ دیا گیا تھا تو ترک دنیا کا وہ تصور پیدا ہوا جو بالآخر دین اور دنیا، کلیسا اور ریاست اور مادی زندگی اور روحانی زندگی کو دو الگ الگ اور باہم متصادم حصوں میں بانٹ دینے کا سبب بنا۔ اسلام میں اس طرح کی کسی ثنویت کا تصور موجود نہیں ہے، نہ ہی اسلامی تاریخ میں کبھی تھیا کریسی یعنی علماء کے خدائی حق حکمرانی کا کوئی تصور موجود تھا۔ نتیجہ یہ کہ سیکولرزم کا تصور مسلمانوں میں پیدا ہی نہیں ہوسکتا۔ اگر خدانخواستہ مسلمانوں کی تاریخ میں تھیا کریسی قائم ہوگئی ہوتی تو پھر اس کے خلاف ردعمل اور ردعمل کے نتیجے میں سیکولرزم کے پیدا ہونے کا امکان بھی ہوسکتا تھا۔ یورپ میں تھیا کریسی قائم ہوئی اس کے خلاف مارٹن لوتھر نے اصلاح دین کی تحریک چلائی اور اس تحریک کی کامیابی نے بالآخر عیسائی دنیا میں مذہب کو اجتماع زندگی سے بے دخل کر کے فقط فردکی نجی زندگی تک محدود کر دیا۔ اس کے برعکس اسلام ایک اجتماعی نظامِ حیات ہے۔ زندگی ایک ناقابلِ تقسیم وحدت ہے اور انسان کو اس مادی دنیا میں زندہ رہ کر اور مادی سرگرمیوں میں مشغول رہ کر روحانی سربلندی کی راہ اپنانے کا درس دیا گیا ہے۔ اس بات پر روشنی ڈالتے ہوئے اقبال نے کہا ہے:-

"To Islam matter is spirit realising itself in space and time."

اقبال نے اپنے سامعین کو خبردار کرتے ہوئے کہا تھا کہ وہ اس بحث کو فقط نظریاتی بحث نہ سمجھیں بلکہ اس کی عملی معنویت کو پیش نظر رکھیں کیونکہ سیکولرزم یا اسلام کے اس سوال کے درست جواب پر ہی برصغیر میں مسلمانوں کی منفرد تہذیبی ہستی کی بقا کا انحصار ہے!

علامہ اقبال نے اپنے خطبہ الہ آباد کے آغاز میں ہی یہ سوال اٹھایا تھا کہ کیا مذہب ایک نجی معاملہ ہے؟ کیا یہ ممکن ہے کہ ہم اسلام کو فقط ایک اخلاقی نظام کے طور پر باقی رکھیں مگر اس کے سیاسی نظام کو متحدہ ہندوستانی قومیت کی تعمیر کی خاطر ترک کر دیں؟ اقبال کے نزدیک یہ سوال برطانوی ہند میں

Scanned by CamScanner

سنگین صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یورپ میں مسلمانوں کے اقلیت میں ہونے کے پیش نظر اور بھی زیادہ عیسائیت کو ایک خانقاہی نظام کی صورت دے کر مادی زندگی کو روحانی زندگی سے الگ کر دیا گیا۔ وہاں نیکی کا مفہوم ترک عمل اور ترک دنیا سے عبارت ہو کر رہ گیا۔ اس لیے یورپ کے لوگ مذہب کو فرد کا نجی معاملہ قرار دے کر سیاسی و اقتصادی اور معاشرتی و تہذیبی نظاموں کو مذہب کے دائرہ کار سے باہر قرار دیتے ہیں تو یہ بات قابل فہم ہے مگر مسلمانوں میں اس طرح کی سوچ ناقابل فہم ہے۔ اسلام ایک مکمل ضابطہ حیات ہے۔ یہاں دین اور دنیا دو الگ الگ اکائیاں نہیں ہیں بلکہ دین اور دنیا دونوں کا ایک ہی عالم ہے۔ اس لیے:

"The religious ideal of Islam, therefore, is organically related to the social order which it has created. The rejection of the one will eventually involve the rejection of the other. Therefore the construction of a polity on national lines, if it means a displacement of the Islamic principle of solidarity, is simply unthinkable to a Muslim. This is a matter which at the present moment directly concerns the Muslims of India."

یہاں اقبال نے دو باتیں بڑی وضاحت کے ساتھ کی ہیں۔ اول یہ کہ: اسلام کا اخلاقی مسلک، اسلام کے سیاسی مسلک کے ساتھ نامیاتی طور پر مربوط ہے یعنی اخلاقی اور سیاسی ہر دو آئینہ جز یک جان اور یک قالب ہیں۔ انہیں ایک دوسرے سے ہرگز جدا نہیں کیا جا سکتا۔ اگر آج ہم متحدہ ہندوستانی قومیت کی تعمیر کی خاطر اسلام کے سیاسی مسلک کو چھوڑ دیں گے تو بالآخر ہمیں اسلام کا اخلاقی مسلک بھی چھوڑنے پر مجبور کر دیا جائے گا۔ یہ گویا ترک اسلام کی راہ ہوگی۔ دوم یہ کہ: ہندی مسلمان یہ راہ ہرگز نہ اپنائیں گے اس لیے ہندو مسلمان متحدہ قومیت کا خواب کبھی شرمندہ تعبیر نہ ہوگا۔

اسلامی اخوت و مساوات کے تصورات نے کسی ایک فرد یا کسی ایک گروہ کو حکمرانی کا حق ہرگز نہیں دیا۔ حکمراں ہے اک وہی باقی بتان آذری۔ اللہ نے اپنا حق حکمرانی اپنے تمام بندوں کو یکساں طور پر منتقل کر رکھا ہے۔ یہ حق مسلمان معاشرے کا ہر فرد استعمال کرتا ہے۔ یہاں علمائے کرام خود کو عامۃ المسلمین کی اجتماعی رائے کے سامنے پیش کرنے کا حق تو رکھتے ہیں مگر محض برگزیدہ عالم دین ہونے کی

نیشنلزم سے انہیں خدا کی طرف سے عطا کردہ کوئی حق حاصل نہیں ہے یہی وجہ ہے کہ سیاسی اصطلاحات کی روشنی میں مسلمان معاشروں میں قومیت کے لحاظ سے کوئی تصور ہی موجود نہیں ہے۔ اطلاقی طور پر یہ اسلامی تصورات جمہوری نظام یا سیاست کی تائید کرتے ہیں۔ برطانوی ہند میں مسلمان تعداد میں کم ہیں اور ہندو تعداد میں ان سے کہیں زیادہ ہیں اس لیے ان کی جداگانہ مسلمان شناخت کا قائم رہنا بے حد دشوار ہو کر رہ گیا۔ اس لیے ان کے لیے الگ مملکت کا قیام ضروری ہو گیا ہے۔ عصر رواں میں یہ الگ مملکتیں صرف قوموں کے حق خود اختیاری کی بنیاد پر ہی قائم کی جا سکتی ہیں۔ اس لیے یہ ثابت کرنا ضروری ہو گیا ہے کہ ہندوستان کے مسلمان ایک الگ قوم ہیں۔ علامہ اقبال کا ایک بڑا کارنامہ یہ بھی ہے کہ انہوں نے فلسفیانہ استدلال کے ساتھ ہندوستان کے مسلمانوں کو ایک الگ قوم ثابت کر دکھایا۔

اقبال نے ہندی مسلمانوں کو جدید معنوں میں ایک قوم قرار دیا۔ انہوں نے اپنے ہم عصر فرانسیسی مفکر ارنسٹ رینان کا حوالہ دیتے ہوئے روحانی ہم آہنگی کو قومیت کی تشکیل و تعمیر کی بنیاد ٹھہرایا۔ انہوں نے کہا کہ قدیم زمانے میں جب انسان ابھی تہذیب و شائستگی کے اولین مراحل طے کرنے میں مصروف تھا جغرافیائی اور نسلی بنیادوں پر قومیں وجود میں آتی تھیں مگر آج قومیں اپنے روحانی تصورات کے اشتراک اور اپنے تصور کائنات کی یکسانیت کی بنیاد پر متفق ہیں۔ آج کا انسان جغرافیائی اور نسلی حد بندیوں سے اوپر اٹھ کر روحانی یگانگت کو اپنی پہچان قرار دیتا ہے۔ ہندوستان میں اسلام نے مسلمانوں کو ایک الگ تہذیبی شناخت بخشی ہے اور اسی جداگانہ تہذیبی شناخت نے انہیں ایک الگ قوم بنا دیا ہے۔ اپنے استدلال پر زور دیتے ہوئے انہوں نے کہا کہ:

" The life of Islam as a cultural force in this country very largely depends on its centralisation in a specified territory. This centralisation of the most living portion of the Muslims of India, will eventually solve the problem of India as well as of Asia."

اقبال نے اس سنگین صورت حال کا حل ایک جداگانہ مسلمان قومیت کی بنیاد پر مسلمان اکثریت کے علاقوں میں جداگانہ مسلمان ریاستوں کے قیام کی صورت میں پیش کیا۔ ۱۹۳۰ء میں اقبال نے اپنے اسی خطبہ الہ آباد میں بڑے اعتماد کے ساتھ یہ پیش گوئی کر دی تھی کہ برصغیر کے شمال مغرب میں ایک

Scanned by CamScanner

جداگانہ مسلمان مملکت کا قیام مقدر ہو چکا ہے۔ اقبال نے اسلامیان ہند کو اپنی تہذیب کی بقا اور ترقی کی خاطر ایک مخصوص علاقے میں اپنی مرکزیت قائم کرنے کا جو راستہ دکھایا تھا اسے اپنا کر اسلامیان ہند نے بالآخر پاکستان میں دو جداگانہ ریاستیں قائم کر دیں۔ پاکستان جس جداگانہ مسلمان قومیت کی بنیاد پر وجود میں آیا تھا قیام پاکستان کے بعد اس نے قدرتی طور پر پاکستانی قومیت کا نام پایا۔

## جداگانہ مسلمان قومیت اور اہل کتاب

علامہ اقبال نے خطبہ الہ آباد میں جداگانہ مسلمان قومیت پر ممکنہ اعتراضات کا اطمینان بخش جواب بھی دے رکھا ہے۔ اسلامیان ہند کو مخالفین کی جانب سے پھیلائے جانے والے فکری انتشار سے خبردار کرتے ہوئے اقبال خود ہی یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ جب ترکی اور ایران جیسے ممالک جغرافیائی قومیت کے تصور سے کوئی خطرہ محسوس نہیں کرتے تو پھر ہندی مسلمان اس تصور سے کیوں خائف ہیں:۔

"Nor should the Muslim leaders and politicians allow themselves to be carried away by the subtle but placid arguments that Turkey and Iran and other Muslim countries are progressing on national, i.e., territorial lines. The Muslims of India are differently situated. The countries of Islam outside India are practically wholly Muslim in population. The minorities there belong, in the language of the Quran, " to the people of the Book". There are no social barriers between Muslims and the " people of the Book". A Jew or a Christian or a Zoroastrian does not pollute the food of a Muslim by touching it, and the law of Islam allows intermarriage with the "people of the Book". Indeed the first practical step that Islam took towards the realisation of a final combination of humanity was to call upon peoples possessing practically the same

Scanned by CamScanner

ethical ideal to come forward and combine". (P-190)

علامہ اقبال اس سوال کا جواب یوں دیتے ہیں کہ ترکی اور ایران کے سے ممالک میں مسلمانوں کی دینی اور تہذیبی ہستی کے مٹ جانے کا کوئی خطرہ درپیش نہیں ہے کیونکہ ان ممالک میں مسلمان اکثریت میں ہیں اور یہاں کی اقلیتیں اہل کتاب پر مشتمل ہیں۔ ہندوستان کے برعکس ان ممالک میں مسلمانوں اور اہل کتاب کے درمیان معاشرتی دیواریں نہیں کھڑی کی گئیں۔ یہودی، عیسائی، زرتشتی اور مسلمان چھوت چھات کا کوئی تصور نہیں رکھتے۔ چنانچہ ان میں سے کوئی بھی ایک دوسرے کے کھانے کو چھو کر ناپاک نہیں کرتا بلکہ اسلام کے قوانین اہل کتاب کے درمیان شادی بیاہ تک کو جائز ٹھہراتے ہیں۔ اس اعتبار سے ترکی اور ایران کے سے ممالک کی ساری آبادی عملاً مسلمانوں پر مشتمل ہے۔ اس کے برعکس The Muslims of India are differently situated. اقلیت میں ہونے کے باعث وہ اس ہندو اکثریت کے رحم و کرم پر ہیں جو انسانی عدم مساوات پر عقیدۃً عمل پیرا ہے۔ اس لیے ان پر لازم آتا ہے کہ وہ ایک جداگانہ مسلمان قومیت کا تصور اپنا کر ایک الگ اور خودمختار قومی وطن حاصل کریں۔

اپنے استدلال کو قرآن حکیم کی روشنی میں آگے بڑھاتے ہوئے اقبال ہمیں اس آیت کریمہ کی جانب متوجہ کرتے ہیں جس میں اللہ تعالیٰ نے تمام اہل کتاب کو یہ دعوت دی ہے کہ وہ اس کلمہ یعنی توحید کی بنیاد پر متحد ہو جائیں جو ان کے درمیان مشترک ہے۔ اہل کتاب کے اس اتحاد کو اقبال پوری انسانیت کے اتحاد کی جانب پہلا قدم قرار دیتے ہیں اور گہرے دکھ کے ساتھ کہتے ہیں کہ :-

"The wars of Islam and Christianity and later, European aggression in its various forms, could not allow the infinite meaning of this verse to work itself out in the world of Islam. To-day it is being gradually realised in the countries of Islam in the shape of what is called Muslim Nationalism." (P-190)

ماضی میں صلیبی جنگوں اور بعدازاں اسلامی ممالک کے خلاف یورپ کی کثیر جہتی جارحیت کے باعث مسلمانوں اور اہل کتاب کے درمیان مشترک قومیت کا یہ تصور حقیقت کی شکل اختیار نہ کر سکا۔ آج انسانی اتحاد کا یہ مرحلہ اول مسلمان ممالک میں مسلم قومیت کی شکل میں سامنے آنے لگا ہے۔ خطبہ

Scanned by CamScanner

الہ آبادی روشنی میں غور کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ہندو اور مسلمان تو اپنے باہم متصادم تصور کائنات کی بنیاد پر بے شک دو الگ الگ قومیں ہیں مگر مسلمان اور اہل کتاب ایک ہی قوم ہیں اور مسلمانوں اور اہل کتاب کا توحید کی بنیاد پر یہ اتحاد ایک وسیع تر انسانی اتحاد کا پہلا مرحلہ ہے۔

## تصور پاکستان اور سرزمین پاکستان

اقبال نے اپنے خطبہ الہ آباد میں جہاں اپنے تصور پاکستان کے فکری اور نظریاتی پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے وہاں وہ تصور پاکستان کی جغرافیائی بنیاد کو بھی بڑی وضاحت کے ساتھ سامنے لائے ہیں۔ یہ درست ہے کہ اقبال وطن سے محبت کو جزو ایمان تسلیم کرنے کے باوجود اتحاد انسانی کا بنیادی سیاسی اصول نہیں مانتے۔ انہوں نے ہندوستانی مسلمانوں کی مصطفوی شناخت ہی کو ان کی اصل شناخت قرار دیا ہے۔ آبروئے ما ز نام مصطفیٰ است اور اسلام تیرا دیس ہے تو مصطفوی ہے۔ بجا اور درست مگر اس کے ساتھ ساتھ اقبال وطنی اشتراک کو اگر وہ روحانی یگانگت کے منافی نہ ہو تو بہت اہمیت دیتے ہیں اقبال نے اپنے اسی خطبۂ الہ آباد میں اس خطہ زمین کو جسے آج پاکستان کہا جاتا ہے ایک الگ جغرافیائی اور تہذیبی وحدت کا نام دیا ہے۔ وادی سندھ کی جداگانہ شخصیت پر روشنی ڈالتے وقت اقبال فرماتے ہیں کہ:۔

"In point of life and civilization the Royal Commissioners find it more akin to Mesopotamia and Arabia than India. The Muslim geographer Mas'udi noticed this kinship long ago when he said: "sind is a country nearer to the dominions of Islam." Sind has her back towards India and face towards Central Asia." (P-186)

یہ خطہ زمین اپنی زندگی اور تہذیب کے اعتبار سے ہندوستان سے دور مگر بغداد اور دنیائے عرب سے قریب ہے۔ اسی لیے مسلمان جغرافیہ دان مسعودی نے سندھ کو دنیائے اسلام کا ایک حصہ بتایا تھا۔ اقبال کا خیال یہ ہے کہ وادی سندھ کا رخ وسط ایشیا کی جانب ہے اور ہندوستان اس کے عقب میں واقع ہے۔ جب اقبال نے ایک آزاد اور خود مختار مسلمان مملکت کے قیام کو اس علاقے کا آخری

Scanned by CamScanner

مقدر قرار دیا تھا تو یہ جغرافیائی پس منظر بھی ان کے ذہن میں موجود تھا۔

اقبال نے خطبہ الہ آباد میں برطانوی ہند کو ایک ملک کی بجائے ایک برصغیر قرار دیتے ہوئے اسے ایک چھوٹا سا ایشیا قرار دیا تھا اور اسی بنیاد پر کہا تھا کہ جمہوریت کا نظام یہاں اس وقت تک نافذ نہیں ہوسکتا جب تک کہ اس برصغیر کے مختلف ممالک کو الگ الگ اور خود مختار ریاستوں میں تقسیم نہیں کر دیا جاتا:۔

"India is Asia in miniature. Part of her people have cultural affinities with nations in the east and part with nations in the middle and west of Asia." (P-168)

چنانچہ انہوں نے لندن کی پہلی راؤنڈ ٹیبل کانفرس کے نتائج کو بڑی جرأت کے ساتھ رد کرتے ہوئے انگلستان کے وزیراعظم کی ہٹ دھرمی کو درج ذیل الفاظ میں تنقید کا نشانہ بنایا تھا:۔

"Yet the prime Minsiter of England apparently refuses to see that the problem of India is international and not national. Obviously he does not  see that the model of British democracy cannot be of any use in a land of many nations." (P-188)

اقبال نے دوٹوک انداز میں کہا تھا کہ برطانوی وزیراعظم جان بوجھ کر اس حقیقت کے اعتراف سے گریزاں ہیں کہ ہندوستان کا مسئلہ قومی نہیں بلکہ بین الاقوامی ہے۔ برطانوی جمہوریت کا ماڈل ہندوستان میں اس لیے کام نہیں دے سکتا کہ یہاں ایک نہیں بلکہ بہت سی قومیں آباد ہیں۔اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا دشوار نہیں کہ جسے عرف عام میں دوقومی نظریہ کہا جاتا ہے وہ دراصل کثیر قومی نظریہ ہے۔ اسلامیان ہند نے تو اقبال کے تصور کو اپنا کر قائداعظم کی قیادت میں اپنے لیے الگ قومی وطن حاصل کر لیا تھا۔اب دیکھنا چاہیے کہ برصغیر کی دوسری قومیں اپنی قومی آزادی اور خودمختاری کی جدوجہد میں کب کامیاب ہوتی ہیں؟

Scanned by CamScanner

## تصور اور تحریک

تصور پاکستان کو حقیقت میں بدلنے کی تحریک کی قیادت کے لیے علامہ اقبال کی نگاہیں محض ہر بار فقط ایک شخص پر آ ٹھہرتی تھیں۔ یہ شخص ہمارے قائد اعظم محمد علی جناح تھے اقبال خود کو جن کا ایک ادنیٰ سپاہی قرار دینے میں فخر محسوس کیا کرتے تھے۔ اپنی زندگی کے آخری تین برسوں کے دوران قائد اعظم سے ان کی فکری و سیاسی رفاقت بہت گہری ہو چلی تھی۔ ایک طویل عرصہ تک فکری تنہائی کا سامنا کرنے کے بعد بالآخر علامہ اقبال فکری رفاقت کی نعمت سے فیض یاب ہوئے اور خوشی میں پکار اٹھے کہ:۔

گئے دن کہ تنہا تھا میں انجمن میں
یہاں اب مرے راز داں اور بھی ہیں

زندگی کے آخری دور میں قائد اعظم ان کے سب سے بڑے راز داں تھے جن سے وہ چپکے چپکے اسلامیان ہند کے مقدر پر راز و نیاز میں مشغول رہا کرتے تھے۔ اس زمانے میں ہر دو بانیان پاکستان چونکہ ایک شہر میں نہیں رہتے تھے اس لیے بیشتر یہ گفتگو خط و کتابت کی زبانی ہوا کرتی تھی۔ دونوں نے آپس میں یہ طے کر رکھا تھا کہ ان کی باہمی خط و کتابت صیغۂ راز میں رہے گی۔ اس راز کو قائد اعظم نے قراردادِ پاکستان کے دو برس بعد ۱۹۴۲ء میں افشا کیا اور Letters of Iqbal to Jinnah کے عنوان سے اپنے نام اقبال کے چند خطوط شائع کر دیے۔ ۲۸ مئی ۱۹۳۷ء کے خط میں علامہ اقبال انتخابات میں مسلم لیگ کی شکست کے اسباب سے بحث بھی کرتے ہیں اور شکست کو فتح میں بدلنے کی راہ بھی دکھاتے ہیں:۔

"The League will have to finally decide whether it will remain a body representing the upper classes of Indian Muslims or Muslim masses who have so far, with good reason, taken no interest in it. Personally I believe that a political organisation which gives no promise of improving the lot of the average Muslim cannot attract our masses.

Under the new constitution the higher posts go to the

Scanned by CamScanner

sons of upper classes, the smaller ones go to the friends or relatives of the ministers. In other matters too our political institutions have never thought of improving the lot of muslims generally. The problem of bread is becoming more and more acute. The Muslim has begun to feel that he has been going down and down during the last 200 years. Ordinarily he believes that his poverty is due to Hindu money-lending or capitalism. The perception that it is equally due to foreign rule has not yet fully came to him. But it is bound to come. The atheistic socialism of Jawaharlal is not likely to receive much response from the Muslims. The question therefore is: how is it possible to solve the problem of muslim poverty? And the whole future of the League depends on the League's activity to solve this question. If the League can give no such promises, I am sure the Muslim masses will remain indifferent to it as before. Happily there is a solution in the enforcement of the Law of Islam and its further development in the light of modern ideas. After a long and careful study of Islamic Law I have come to the conclusion that if this system of law is properly understood and applied, at last the right to subsistence is secured to everybody. But the enforcement and development of the Shariat of Islam is impossible in this country without a free Muslim state or states. This has been my honest conviction for many years and I still believe this to

Scanned by CamScanner

be the only way to solve the problem of bread for Muslims as well as to secure a peaceful India. If such a thing is impossible in India, the only other alternative is a civil war which as a matter of fact has been going on for some time in the shape of Hindu-Muslim riots. I fear that in certain parts of the country, e.g. N.-W. India, Palestine may be repeated. Also the insertion of Jawaharlal's socialism into the body-politic of Hinduism is likely to cause much bloodshed among the Hindus themselves. The issue between social democracy and Brahmanism is not dissimilar to the one between Brahmanism and Buddhism. Whether the fate of socialism will be the same as the fate of Buddhism in India I can not say. But it is clear to my mind that if Hinduism accepts social democracy it must necessarily cease to be Hinduism. For Islam the acceptance of social democracy in some suitable form and consistent with the legal principles of Islam is not a revolution but a return to the original purity of Islam. The modern problems therefore are more easy to solve for the Muslims than for the Hindus. But as I have said above in order to make it possible for Muslim India to solve the problems it is necessary to redistribute the country and to provide one or more Muslim states with absolute majorities. Don't you think that the time for such a demand has already arrived?" (P- 16-19)

Scanned by CamScanner

اقبال نے اپنے اس خط میں لکھا ہے کہ اب وقت آ گیا ہے کہ مسلم لیگ یہ فیصلہ کر گزرے کہ وہ بدستور اونچے طبقے کے مسلمانوں کی نمائندہ ہی بنی رہے گی یا مسلمان عوام کے مصائب و مشکلات کے حل کو اپنے پروگرام کا مرکز و محور بنائے گی۔ اقبال نے دو ٹوک اس رائے کا اظہار کیا تھا کہ اگر اب تک مسلمان عوام نے مسلم لیگ سے کوئی دلچسپی نہیں لی تو اس میں وہ حق بجانب ہیں جب تک مسلم لیگ غریب عوام کے روٹی روزگار کے مسائل کو اپنے سیاسی منشور کا حصہ نہیں بناتی تب تک وہ عوام میں اسی طرح نامقبول ہی رہے گی۔ اس سلسلے میں علامہ اقبال نے نئے آئین کو شدید تنقید کا نشانہ بناتے ہوئے کہا کہ اس آئین کے تحت بلند مناصب تو بالادست طبقے کے وزیروں کے لیے مخصوص ہو کر رہ گئے ہیں اور کم بلند عہدوں پر وزیروں کے رشتہ داروں اور دوستوں کی اجارہ داری قائم ہو گئی ہے۔ دوسری جانب غریب مسلمانوں کے لیے روٹی کا مسئلہ دن بدن سنگین سے سنگین تر ہوتا چلا جا رہا ہے۔ اس صورت حال سے فائدہ اٹھا کر جواہر لال نہرو اپنے بے خدا سوشلزم کے فروغ کے خواب دیکھنے لگے ہیں۔ ان کے یہ خواب خود ہندو معاشرہ مٹی میں ملا دے گا۔ اس بے خدا سوشلزم کے مقابلے میں اسلام کا اقتصادی نظام زیادہ موثر اور مقبول ہو سکتا ہے۔ عہد حاضر کے معاشی نظریات کی روشنی میں اسلام کے معاشی نظام کی نئی تشکیل اور نفاذ سے غربت کا قلع قمع کیا جا سکتا ہے مگر اس سلسلے میں قانون سازی کے لیے ایک الگ مسلمان قانون ساز اسمبلی کا وجود ضروری ہے اور یہ قانون ساز اسمبلی ایک آزاد اور خود مختار مسلمان ملک میں ہی وجود میں آ سکتی ہے۔

اپنے خط کے آخر میں اقبال بابائے قوم سے یہ سوال کرتے ہیں کہ کیا آپ کے خیال میں وہ وقت نہیں آ پہنچا جب ہم الگ مسلمان مملکت کا مطالبہ پیش کر دیں؟............. بالآخر تین سال سے بھی کم مدت میں وہ وقت آن پہنچا جب اسلامیان ہند نے اقبال کے شہر لاہور میں یہ مطالبہ قرارداد پاکستان کی صورت میں منظور کر ڈالا مگر افسوس کہ اقبال اس وقت اس دار فانی کو خیر باد کہہ کر ہم سے دائما رخصت ہو چکے تھے۔

## حواشی

(۱) دو اقتباسات کو چھوڑ کر باقی تمام تر اقتباسات سید عبدالواحد کی مرتبہ اور شیخ اشرف کی ۱۹۴۴ء میں

Scanned by CamScanner

لاہور سے شائع کردہ کتاب: Thoughts and Relfections of Iqbal

(۲) Letters of Iqbal to Jinnah شیخ محمد اشرف نے ۱۹۴۲ء میں لاہور سے شائع کی تھی۔ بابائے قوم کے نام علامہ اقبال کے خط کا اقتباس اسی کتاب سے لیا گیا ہے۔ کتاب کے Foreword میں بابائے قوم حضرت محمد علی جناح نے اعتراف کیا ہے کہ:

"It was a great achievement for Muslim League that its lead came to be acknowledged by both the majority and minority provinces. Sir Muhammad Iqbal played a very conspicuous part, though at the time not revealed to public, in bringing about this consummation....... I think these letters are of very great historical importance, particularly those which explain his views in clear and unambiguous terms on the political future of Muslim India. His views were substantially in consonance with my own and had finally led me to the same conclusions as a result of careful examination and study of the constitutional problems facing India, and found expression in due course in the united will of Muslim India as adumbrated in the Lahore resolution of the All/India Muslim League, popularly known as the " Pakistan Resolution",passed on 23rd March, 1940."

(۳) جناب عبدالحمید علوی کا مضمون اسلام آباد سے شائع ہونے والے رسالہ The Concept: کے اپریل اور مئی ۱۹۸۱ء کے شمارہ (صفحات ۵ تا ۹) میں شائع ہوا تھا۔

Scanned by CamScanner

شمیم اختر

# ڈاکٹر سید عبداللہ بحیثیت شارح اقبال

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ نے اپنی کتاب "مطالعۂ اقبال کے چند نئے رُخ" میں ایک مقالہ تحریر کیا ہے۔ جس کا عنوان ہے "ابوریحان البیرونی کا تصور تاریخ اقبال کی نظر میں" یہ مقالہ ان کے گہرے مطالعے اور اقبال شناسی کا غماز ہے۔

اس مقالے کی ابتدا میں آپ لکھتے ہیں کہ "میں کچھ عرصے سے توسیعات مطالعۂ اقبال سے بقدر استعداد خاص دلچسپی لے رہا ہوں۔ شبستری، رازی اور ابن عربی وغیرہ کے حوالے سے فکر اقبال کے جائزے کے بعد مجھے ابوریحان البیرونی اور اقبال کے ذہنی روابط کا مبحث قابل توجہ نظر آ رہا ہے۔ علامہ اقبال نے اپنے خطبات میں ایک سے زیادہ مرتبہ البیرونی کا ذکر اس طرح کیا ہے کہ وہ بھی ان کے ممدوح مصنف معلوم ہوتے ہیں، انہوں نے موصوف کے بعض نظریات کا حوالہ بھی دیا ہے اور ان نظریات سے استناد بھی کیا ہے اور استفادہ بھی"1

علامہ نے البیرونی کا ذکر اپنے خطبات میں ایک سے زائد مرتبہ کیا ہے۔ البیرونی ان مسلم حکماء میں شامل ہیں جنہوں نے مشاہداتی اور تجربی منہاج کی پرورش کی۔ البیرونی پہلا شخص تھا جس نے جدید ریاضیات کے تصور تفاعل کی طرف قدم بڑھاتے ہوئے خالص علمی نقطۂ نظر سے ثابت کیا تھا کہ کائنات کا یہ نظریہ کہ ہم اسے ایک وجود ساکن ٹھہرائیں بڑا ناقص ہے۔

علامہ نے ایک جگہ لکھا ہے البیرونی نے وہ تصور قائم کیا جسے "شپنگلر" سینی عدد سے موسوم کرتا ہے اور جس سے ہمارا ذہن کون کے بجائے تکوین کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جبکہ مغربی ریاضیات کا میدان اب یہ ہے کہ زمانے کی کوئی حقیقت نہیں۔

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ نے مقالے میں علامہ اقبال کے فرمودات سے جو نتائج مرتب کیے ہیں ان کا اس طرح ذکر کیا ہے۔

(الف) البیرونی کے تصورات یونانی تصورات کے خلاف بغاوت کے زمرے میں آتے ہیں۔

Scanned by CamScanner

(ب) البیرونی تجربی اور مشاہداتی منہاج کے اولین بانیوں میں سے تھا۔

(ج) البیرونی کے نزدیک زمانہ ایک حقیقت ہے۔

(د) البیرونی زندگی کو ایک مسلسل و مستقل حرکت سے عبارت کرتا ہے۔

(و) البیرونی کا تصور تاریخ، ابن خلدون کے ماخذ میں سے تھا۔

ان نتائج کے مرتب کرنے کے بعد ڈاکٹر سید محمد عبداللہ البیرونی کے دوسرے اہم نظریات کا جائزہ پیش کرتے ہیں جو اجمالی طور پر یہ ہے کہ۔

i- البیرونی فلسفی کم اور ہیئت دان زیادہ تھا، لیکن اس کے ساتھ اسکی کتابوں کا جتنا عمیق جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ اس کا قرآن پاک اور خدا تعالیٰ کی حکمتوں پر پختہ یقین تھا اور یہ قدیم حکماء کی ایک ایسی خصوصیت ہے جو جدید مسلم سائنس دانوں اور ریاضی دانوں کے لیے خاص طور پر قابل توجہ ہے۔

ii- البیرونی اس کائنات کو خدا کی مخلوق مانتا ہے، نیز یہ بھی مانتا ہے کہ یہ کائنات عدم سے وجود میں لائی گئی ہے۔

iii- البیرونی اس دنیا کے حادث ہونے کا تصور پیش کرتا ہے اور یونانیوں کے اس تصور کے خلاف ہے کہ یہ دنیا قدیم، ازلی یا ابدی ہے۔

iv- البیرونی علت و معلول کے سلسلے کو غیر مختتم اور لامتناہی نہیں مانتا اور نہ ہی اسے یقینی اور مطلق سمجھتا ہے۔

v- البیرونی تعلیل کے چکر میں پڑے بغیر صاف اور واضح الفاظ میں خدا تعالیٰ کو خالق کائنات تسلیم کرتا ہے۔

vi- البیرونی ''تصور زمان'' کے بارے میں بھی یہ عقیدہ رکھتا ہے کہ یہ بھی ''حادث'' میں سے ہے اور اس کے نزدیک یہ لامتناہی بھی نہیں، اس بارے میں وہ دلیل یہ دیتا ہے کہ جس شے کی مکان میں حد مقرر کی جاسکتی ہو اور وہ متغیر ہوتی رہتی ہو، وہ لامتناہی نہیں ہوسکتی اور چونکہ زمان کا ظرف مکان ہے اور مکان لامتناہی نہیں لہذا زمان بھی لامتناہی یا ابدی نہیں ہوسکتا۔

vii- البیرونی کے نزدیک یہ ہوسکتا ہے کہ یہ زمان تخلیق کائنات سے پہلے سے موجود ہو اور اس کی مدت ہزارہا سال ہو اور یہ کائنات بعد کی تخلیل ہو اور اس کی موجودہ شکل لاتعداد تغیرات کا نتیجہ ہو۔

Scanned by CamScanner

viii- البیرونی کے نزدیک تغیرات کی دو صورتیں ممکن ہیں۔ اول مشیت ایزدی اور دوم سماوی اثرات، خصوصاً سورج کے اثرات جسے البیرونی قلب العالم کہتا ہے۔

ix- البیرونی کی رائے ارضی یا مادی محرکات کے خلاف ہے وہ تغیرات کو ان محرکات کا نتیجہ قرار نہیں دیتا۔

x- البیرونی سماوی قانون قدرت کو مانتا ہے، وہ زمان کی صرف اقداری حالت کو مانتا ہے، اس کا خیال ہے کہ زمانہ، سماوی لمحات خاص کی صورت رکھتا ہے اور اس کا ہر لمحہ نئے اور خاص قسم کے ظہورات کا فاعل ہوتا ہے اور یہ قانون کائنات اور انسان کے مختلف ادوار میں یکساں نہیں ہوتے بلکہ مختلف ہوتے ہیں۔

xi- البیرونی عقیدہ امکانِ وقوع کا تصور رکھتا ہے، کہ جو شے اب موجود نہیں یا کسی ایک دور میں نظر نہیں آتی۔ بہت ممکن ہے کہ وہ شے کسی دوسرے دور میں لمحاتِ خاص کے تحت موجود رہی ہو یا آئندہ ظہور پذیر ہو جائے۔ البیرونی کے اس نظریے میں آئندہ کا امید افزا تصور ملتا ہے۔ جو مادہ پرستوں کے مایوس کن نظریے کے مقابلے میں حوصلہ افزا ہے۔ البیرونی کا یہ خیال دراصل اس کی خدا پرستی کی دلیل ہے۔ وہ صحائف اور قرآن مجید میں گہرا یقین رکھتا ہے اور اللہ کو رب العالمین کی حیثیت سے تسلیم کرتے ہوئے یہ عقیدہ رکھتا ہے کہ ہوسکتا ہے کہ اس موجودہ کائنات سے پہلے لاتعداد کائنات پیدا ہو چکی ہوں اور بعد میں بھی پیدا ہوں، لیکن، یہ سب کچھ خدا تعالیٰ بہتر جانتا ہے۔ لیکن حکمت و قدرت صانع و خالق کے تحت ایسا ہونا امکانات کا حصہ ہے۔

xii- البیرونی حوادثِ کائنات میں یکسانیت کا قائل نہیں، وہ ایک جیسے لمحات یا واقعات کو بطور تشابہ تو مانتا ہے لیکن اسے تکرار وقوع نہیں کہتا۔

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ فرماتے ہیں۔

''یہ وہ مقام ہے جس میں ہم البیرونی اور اقبال کو بہت قریب پاتے ہیں''2

xiii۔ البیرونی اس عقیدے کا سختی سے قائل ہے کہ خداوند تعالیٰ نے دنیا کو عدم سے پیدا کیا ہے اور کائنات ابدی یا ازلی نہیں ہے، لیکن عدم کے بارے میں البیرونی کے خیالات واضح نہیں ہیں اور وہ خاموشی اختیار کر لیتا ہے، وہ اس مسئلے پر یہ کہتا ہے کہ اللہ اس کے بارے میں بہتر جانتا ہے مگر اس دنیا کی تخلیق حکمت و قدرتِ خداوندی کا نتیجہ ہے۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ اسپنگلر کے دو اہم تصورات پر بحث کرتے ہیں اور انہیں تقابل پیش کرتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ وقت کو تقدیر سے تعبیر کرتا ہے۔ یعنی وہ تقدیر کو وقت کی صورت دیتا ہے اور اس کے ہاتھوں میں دنیا کو تھما دیتا ہے کہ وہ وقت سے بچ نہیں سکتے اور وہ تو تمام زمانوں میں ایک وقت کی قوتوں کو دیکھتا ہے۔ یہ صورت آ کر رہتی ہے۔

اسپنگلر کا دوسرا تصور یہ ہے کہ "زمان" شعور کی حرکت اور دورے سے تعبیر ہوتا ہے۔

غرض یہ کہ اسپنگلر صرف تقدیر پر یقین رکھتا ہے، وہ صرف ماضی کے بارے میں ہی نہیں بلکہ مستقبل کے بارے میں بھی صرف یہ سمجھتا ہے کہ اس کے نزدیک زمانے کی ایک قسم ہے۔

ان نظریات کے علاوہ اسپنگلر کے تصور تاریخ کو بھی ذکر کیا ہے۔

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ اقبال اور اسپنگلر دونوں کے نظریات کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"علامہ اقبال کے نزدیک تاریخ ایک 'مسلسل' اور 'مستقل' حرکت ہے جو زمانے کے اندر ایک خط مستقیم کے مانند ہے۔ جبکہ اسپنگلر بھی وقت کی حرکت کو مانتا ہے مگر دائرہ کی صورت میں۔ علامہ اقبال کے نزدیک یہ حرکت ایک ارتقائی قانون ہے۔ جبکہ اسپنگلر اس کے اسباب میں یاد رکھنا خاص طور پر شعور کے اثرات اور عمل کو دخل دیتا ہے۔

"اس لحاظ سے اسپنگلر جبری مسلک (دوری خیال والے) فلسفیوں میں شامل ہے۔ جبکہ علامہ اقبال (خطی و ارتقائی خیال والے) فلسفی ہیں۔"2

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ نے اپنی کتاب "مقاصد اقبال کے چند نئے رخ" میں ایک اور تحقیقی مقالہ "اقبال اور ابن خلدون" تحریر کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ علامہ اقبال نے جن حکمائے اسلام سے اپنے فکر کی رشتہ بندی کی ہے ان میں علامہ ابن خلدون بھی ہیں جن سے اقبال نے متعدد مرتبہ استفادہ کیا ہے۔ دہراتے ہیں:

"ضرورت اس امر کی ہے کہ اس حوالہ واستفادہ کی قدر و قیمت اور طول و عرض کا کچھ جائزہ لیا جائے اور بتایا جائے کہ عصر جدید کے علمی نتائج و اصولیات کے ماحول میں حکیم الامت (علامہ اقبال) کے تصورات و نظریات قدیم مصر و حکیم ابن خلدون سے کن کن امور میں موافق و مختلف ہیں۔"4

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ نے پہلے ابن خلدونؔ کے ان نظریات کا ذکر کیا ہے جن سے علامہ متفق ہیں۔ ان میں ایک تو یہ ہے کہ ابن خلدونؔ کے نزدیک تاریخ عمرانی علم کا ہی ایک حصہ ہے۔ وہ تاریخ کو شخصیات کے ساکن یا معین واقعات کی روداد خیال نہیں کرتے بلکہ ایسا سلسلہ عمل تصور کرتے ہیں جن میں واقعات ظہور پذیر ہو کر مستقبل کی طرف سفر کرتے ہیں اور انسانی سرگرمیوں کو آگے بڑھانے کا ذریعہ بنتے ہیں۔ ان کے خیال میں تاریخ مختلف اسباب و محرکات سے پیدا ہونے والے واقعات و حوادث کے ایک سلسلے کا نام ہے جس میں مرکزی محرک اجتماع کا کوئی شعوری نصب العین ہوتا ہے۔ علامہ تاریخ کو وہی درجہ دیتے ہیں جو روایت اور درایت سے گزر کر حقائق کا ذکر کرے اور انسانی حرکات و تغیر و تبدل کی روداد ہو۔ ڈاکٹر سید محمد عبداللہ اس ضمن میں تحریر فرماتے ہیں۔

> ''یہی وہ بنیادی وصف ہے جو ابن خلدونؔ کے بارے میں علامہ اقبالؔ کے لیے باعث کشش ثابت ہوا۔۔۔۔۔ خطبات میں انہوں نے کم و بیش گیارہ مرتبہ ابن خلدونؔ کی رائے سے استناد کیا ہے۔5

علامہ اقبال ایک لحاظ سے ابن خلدونؔ کے ایسے شارح ہیں کہ اس سے پہلے کسی اور نے ایسی اطمینان بخش شرح نہیں کی۔ کیونکہ علامہ کے نزدیک ابن خلدون قرآن مجید کے حوالے سے اسلامی تصورات کے بہت زیادہ قریب ہیں۔

علامہ اقبال کی ابن خلدون کے نظریات سے دلچسپی ایک اور وجہ سے بھی ہے اور وہ ہے ابن خلدون کا تصور تاریخ جس میں وہ زندگی کو ایک مسلسل اور مستقل حرکت سے تعبیر کرتے ہیں۔ علامہ کی نظر میں یہ کسی مسلمان ہی کا کام ہو سکتا تھا کہ وہ ایک ایسے نظریہ تاریخ کی بنیاد رکھے، کیونکہ یہ قرآنی اصولوں پر مبنی ہے۔

علامہ اقبال اور ابن خلدونؔ میں یہ بات بھی مشترک ہے کہ دونوں تاریخ کو کسی واقعہ کی صحت کو پرکھنے کا پیمانہ تصور کرتے ہیں۔

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ ابن خلدونؔ سے علامہ کے فکر کی مماثلت کے ساتھ ساتھ چند اختلافات کا ذکر بھی کرتے ہیں اور ان کا پہلا اختلاف یہ بتاتے ہیں کہ علامہ کے نزدیک زمانی حرکت مستقیمی ہے، جبکہ ابن خلدون کی رائے میں یہ حرکت دوری (Cyclic) ہے، یعنی ایک چکر کی صورت میں۔

> ''دراصل ان کا نقطہ نظر قبائلی اور جزوی ہے، وہ مجموعی انسانی تہذیب کے حوالے سے بات

نہیں کرتے، بلکہ خاص قبائل کے حوالے سے بات کر کے قبائلی ریاستوں کے عروج و زوال کی عمر کم و بیش 120 سال مقرر کرتے ہیں اور ریاستوں کے اندر بدوی عصبیت کو تہذیب کی قوت سمجھ کر ایسے شہروں تک لے جاتے ہیں جہاں عصبیت کے کمزور ہو جانے سے ریاست اور تہذیب کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔''6

لیکن علامہ کے نزدیک انسانی ترقی و ارتقاء کا رقبہ وسیع ہے اور اس کا اطلاق ساری نسل انسانی پر ہوتا ہے، چنانچہ انہوں نے اسلامی تہذیب کی ترقی و ارتقاء کی بنیاد وحدت اور ارتقاء کے اصول پر رکھی۔ دراصل علامہ کا تصور ملی ہے۔ جبکہ ابن خلدون مسلم معاشرے کو جزو کے طور پر دیکھتے ہیں اور اپنے نظریے کی بنیاد نسلیت اور جغرافیے پر رکھتے ہیں۔ علامہ کے نزدیک توانا عقاید کی مضبوط گرفت اقوام کے عروج کا باعث اور انہی عقائد کا ضعف، زوال کا باعث بنتا ہے۔ علامہ کے نزدیک شعور کی اسی گرفت کا نام خودی ہے۔ علامہ اس خودی کو قرآن مجید کے قوانین سے منسلک خیال کرتے ہیں۔

دونوں کے تصورات میں اس اختلاف کے ساتھ ساتھ اشتراک بھی موجود ہے۔

کہ دونوں اقوام کے غلبے اور عظمت کو صرف دین کی وجہ سے مانتے ہیں اور دین سے دور ہو کر اقوام زوال پذیر ہو جاتی ہیں۔

ابن خلدون کا نصب العین صرف صحت واقعہ کا تعین فرد اور اجتماع کے تعلق اور اس کے تصرفات کا ایک نقشہ کھینچنا ہے۔ جبکہ اقبال کے نزدیک اصل مقصد ایک دینی معاشرتی نصب العین ہے جس کی تجدید و تشکیل عصر حاضر کے حوالے سے مدنظر ہے۔ وہ محض روداد نگار نہیں بننا چاہتے بلکہ تاریخ کے اصولوں کی مدد سے ایک ایسی سوسائٹی کی تشکیل چاہتے ہیں جو دین اسلام کے اصولوں پر مبنی ہو اور وحدت بنی نوع انسان اس کا مقصد ہو، اس لحاظ سے اقبال پہلے بڑے مسلم مفکر ہیں جو سائنسی بنیادوں پر مسلمانوں کی ثقافت کے شارح ہیں۔

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ لکھتے ہیں کہ

''مسلمانوں کے بڑے بڑے مؤرخین اپنے اپنے میدان میں جتنے عظیم کیوں نہ ہوں، حقیقت یہی ہے کہ مسلم علم الاجتماع میں اولیت ابن خلدون ہی کو حاصل ہوئی اور اس سلسلے کی آخری کڑی اقبال ہیں۔''7

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ نے علامہ کے نظریہ تاریخ کی مثالیں علامہ کی کتابوں سے دی ہیں اور تاریخ

Scanned by CamScanner

نے دیگر مفکرین کے حوالے سے ملی تاریخ پر بھی گفتگو کی ہے۔ وہ ابن خلدون، شاہ ولی اللہ، سرسید احمد خان اور شبلی نعمانی کا ذکر خصوصاً کیا ہے اور ان کے نظریات [illegible] علامہ اقبال [illegible] "ملت بیضا پر ایک عمرانی نظر" کا ذکر کیا ہے [illegible] تھی۔ عمرانی نقطہ نظر اور دینی نظریات کے لحاظ سے علامہ اقبال اور ابن خلدون ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں۔ کیونکہ دونوں کے نزدیک دین کو اولیت حاصل ہے [illegible] علامہ اقبال کے نزدیک حرکت ایک مسلسل ارتقائی ہے۔

"اور یہی وہ مقام ہے جہاں اقبال اور ابن خلدون مختلف راستوں سے متفق ہو جاتے ہیں۔ خلدون کا نظریہ دوری ہے اور اس میں انحطاط اور زوال کا عنصر شامل ہے۔۔۔۔۔ اقبال مستقل حرکت کے قائل ہیں، اگر چہ وہ بھی مجبوراً اسباب عقلی سے کہیں کہیں منحرف ہو کر اس شے کو مانتے ہیں جسے زندہ یا امت کا نظریہ کہتے ہیں۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ بعض اوقات مشیت ایزدی کے تحت ایسا بھی ہوتا ہے کہ ظاہری اسباب کے بغیر بعض اقوام دفعتاً ابھرتی ہیں، جیسا کہ خود عرب قوم، جس کی ترقی کا کرشمہ نبوت کا معجزہ ہے۔ 8

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ نے علامہ کے نظریہ تاریخ پر خصوصاً ابن خلدون، شاہ ولی اللہ، سرسید احمد خان اور علامہ شبلی کے حوالے سے نتیجہ خیز بحث کی ہے۔

# حوالہ جات و منابع


۱۔ ڈاکٹر سید عبداللہ۔ مطالعہ اقبال کے چند نئے رخ۔ بزم اقبال لاہور جون 84 ۔صفحہ -1

۲۔ ایضاً صفحہ -6 ۳۔ ایضاً صفحہ۔ 9

۴۔ ایضاً صفحہ۔18 ۵۔ ایضاً صفحہ -22 ۶۔ ایضاً صفحہ -23

۷۔ ایضاً۔صفحہ 28 ۸۔ ایضاً صفحہ۔44-45

۹۔ علامہ محمد اقبال۔ "تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ" ترجمہ نذیر نیازی سید۔ بزم اقبال لاہور

۱۰ علامہ محمد اقبال۔ "ملت بیضا پر اک عمرانی نظر" اقبال اکادمی لاہور

۱۱۔ عبدالواحد معینی سید، محمد عبداللہ قریشی مرتبین مقالات اقبال۔ آئینہ ادب لاہور


Scanned by CamScanner

ڈاکٹر محمد آفتاب احمد

# تحقیقی مقالے میں بنیادی مآخذ اور ان کی اہمیت

ایک معیاری تحقیقی مقالے کے لیے تمام متعلقہ مواد کا حصول بےحد اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ مواد کی دستیابی ہی تحقیقی کام کو خوش اسلوبی سے انجام دینے کی ضامن ہوتی ہے۔

کسی شاعر یا ادیب کی شخصیت اور فن پر تحقیقی کام کرنے کے لیے اس کے آباؤ اجداد، ماحول اور پیدائش سے لے کر اس کی وفات تک کے تمام حالات کا مستند ریکارڈ اور دستاویزات کا حصول مقالے کی تکمیل کے لیے انتہائی ضروری ہے کیونکہ اس مواد پر تحقیق کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔

تحقیقی عمل میں عام طور پر دو قسم کے مآخذ یا مصادر استعمال میں لائے جاتے ہیں۔ ایک کو بنیادی مآخذ اور دوسرے کو ثانوی مآخذ کہتے ہیں۔ تحقیق میں ان دونوں مآخذ کی روشنی میں جملہ مواد جمع کیا جاتا ہے۔

بنیادی مآخذ میں ایسی دستاویزات شامل ہوتی ہیں جو زیرِ تحقیق شخص کی خود تیار کی ہوئی ہوں یا سرکاری طور پر تیار کی گئی ہوں یا کسی قریبی دوست یا رشتے دار نے مشاہدے کے بعد انتہائی احتیاط سے تیار کی ہوں۔ اس قسم کی دستاویزات اور ریکارڈ میں ذاتی کاغذات، خطوط، انٹرویوز، یادداشتیں، تبصرے، روزنامچے، مضامین، خطبات، شعری سرمایہ، نثری سرمایہ، یادگار تصاویر، لباس، ذاتی استعمال کی اشیاء، فرنیچر، وصیت نامے، معاہدے، مقالے، شجرہ نسب، پیدائش کا سرٹیفکیٹ، تعلیمی اسناد، اعزازات، خرید و فروخت کی رسیدیں، وثیقے، مکان اور جائداد کی رجسٹریاں، اخبارات اور رسائل میں شائع شدہ تبصرے اور بیانات، کسی دوست یا قرابت دار کی طرف سے متعلقہ شخص کی عادات، اطوار، اخلاق و کردار، مشاغل اور روزمرہ کے معمولات کا ریکارڈ اس کے علاوہ بیوی بچوں، بہن بھائیوں، والدین اور عزیز و اقارب سے برتاؤ اور سلوک کی صورت حال، مذہبی اقدار، طبیعت کے میلانات، خصلت، صلاحیتیں، کوتاہیاں، وجہ شہرت، سوسائٹی میں مقام کا ثبوت نیز ایسی مستند تحریریں اور تبصرے جو دیگر

Scanned by CamScanner

مصنفین اور اداروں کی طرف سے شائع کیے گئے ہوں اور ان کے ثبوت بھی شاہدوں کے ذریعے حاصل کیے گئے ہوں۔ ایک معیاری مقالے میں اس قسم کی تمام معلومات، شہادتیں اور ثبوت بنیادی مآخذ میں شامل ہیں۔ بنیادی مآخذ پہچان بیان کے بعد استعمال کیے جاتے ہیں کیونکہ یہی درست اور حتمی نتائج کے حصول کا ذریعہ ہوتے ہیں۔

مثال کے طور پر علامہ اقبال کی زندگی اور فن کے کئی پہلو سامنے آتے ہیں ان میں ان کا بچپن جوانی اور باقی عمر کے خصوصی حالات ہیں جنہیں سیرت اقبال کہا جا سکتا ہے۔ پھر زندگی کے کئی پہلو اور بھی ہیں مثلاً علامہ کی تعلیمی زندگی، سیاسی زندگی، علامہ بحیثیت وکیل، بحیثیت بیٹا، شاگرد، بھائی، خاوند، استاد، والد اور دوست، اس کے علاوہ علامہ کے سفر، علامہ بحیثیت مفکر اسلام، علامہ کے نظریات و افکار وغیرہ غرض کہ علامہ کی زندگی اور نظریات سے متعلق جتنی تحقیق ہوگی اس میں حقائق کا کھوج لگانا اور انہیں سچائی کی کسوٹی پر پرکھنا ایک محقق کے لیے بڑا اہم مرحلہ ہوتا ہے۔ ایسے تمام حقائق کی جمع آوری بنیادی مآخذ کے زمرے میں آتی ہے۔ علامہ اقبال کی سیرت اور افکار پر بہت کام ہو چکا ہے اور ابھی تک ہو رہا ہے۔ علامہ کے افکار پر تحقیق کے لیے علامہ کی شعری کتب اور نثری کتب بنیادی مآخذ ہیں۔ ان کے علاوہ آپ کے اقوال جو بڑی حد تک جمع کیے جا چکے ہیں نیز اعزازات، اسناد، اور خطوط بنیادی مآخذ ہیں۔ اگر یہ مآخذ اصل صورت میں دستیاب ہو جائیں تو تحقیقی کام معیاری اور قابل قدر گردانا جائے گا یہی طریقے کار ہر شاعر اور مصنف کے حالات زندگی اور اس کے فن کی تحقیق کے ضمن میں اپنایا جاتا ہے۔

بعض اوقات تحقیق میں بڑی گھمبیر صورت حال پیدا ہو جاتی ہے۔ ایک محقق کو بڑی جانفشانی سے کام کرنا پڑتا ہے اور روایات اور درایت سے کام لے کر صحیح صورت حل تک پہنچنا پڑتا ہے۔

مثلاً علامہ اقبال کی تاریخ پیدائش میں عجیب و غریب صورت حال سامنے آتی ہے۔ بہت پہلے 1909ء میں منشی محمد الدین فوق نے ''حالات اقبال'' کے نام سے ایک مضمون کشمیری میگزین لاہور میں شائع کیا تھا اس میں علامہ کا سال پیدائش 1878ء لکھا تھا۔ پھر یہی مضمون ''نیرنگ خیال'' کے 1933ء کے اقبال نمبر میں دوبارہ شائع ہوا جس کا عنوان ''ڈاکٹر شیخ سر محمد اقبال مختصر سوانح حیات'' رکھا گیا اس مضمون میں بھی یہی سال پیدائش تحریر تھا۔1

منشی فوق علامہ اقبال کے قریبی ملنے والوں میں سے تھے۔ علامہ نے اس سال پیدائش پر بھی

Scanned by CamScanner

اعتراض نہیں کیا۔

تحفائے جاوید میں سال پیدائش 1870ء درج ہے۔2

حافظ محمود شیرانی نے "سرمایہ اردو" میں جو میٹرک کے نصاب کی کتاب تھی، علامہ کا سال پیدائش 1875ء لکھا۔3

حافظ محمود شیرانی نے جو علامہ کے قریبی نیاز مندوں میں شامل تھے لکھا ہے 1893ء میں علامہ نے میٹرک کا امتحان پاس کیا اور پانچ مئی 1893ء کو ایف۔اے میں داخل ہوئے۔ سکاچ مشن کالج سیالکوٹ کے ریکارڈ کے مطابق اس وقت علامہ کی عمر اٹھارہ برس تھی۔ اس لحاظ سے سال پیدائش 1875ء بنتا ہے۔4

پنجاب یونیورسٹی کیلنڈر کے اندراج کے مطابق علامہ نے بی۔اے کا امتحان 1897ء میں پاس کیا جہاں علامہ کی بیان کردہ اطلاع کے مطابق عمر انیس سال درج ہے اس لحاظ سے سال پیدائش 1878ء بنتا ہے۔5

علامہ اقبال نے 1907ء میں میونخ یونیورسٹی میں پی۔ایچ۔ڈی کا مقالہ پیش کیا تو شروع میں اپنے حالات زندگی بھی تحریر کیے اس میں تاریخ پیدائش 3 ذی قعدہ 1294ھ لکھی اور بریکٹ میں 1876ء کا سنہ درج کیا۔ تقویم کی رو سے 3 ذی قعدہ 1294ھ کو 9 نومبر 1977ء کو تاریخ نکلتی ہے۔

محمد طاہر فاروقی نے تاریخ پیدائش 24 ذی الحج 1289ھ بمطابق 12 فروری 1873ء لکھی ہے۔6 (کیونکہ میونسپل ریکارڈ کے مطابق 1873ء میں نتھو (نور محمد) کے ہاں ایک لڑکے کی پیدائش کا اندراج موجود ہے)۔

عبدالمجید سالک نے علامہ کی ولادت فروری 1873ء تحریر کی ہے۔7

خالد نظیر صوفی نے میونسپل ریکارڈ کی 1870ء سے 1877ء تک چھان بین کر کے لکھا ہے کہ شیخ نور محمد کے چار بچے ہوئے اور علامہ اقبال کی صحیح تاریخ پیدائش 29 دسمبر 1873ء ہے۔8

شیخ اعجاز احمد اور دوسرے محققین نے علامہ کی پی۔ایچ۔ڈی کے مقالے میں دی گئی تاریخ پیدائش کو درست بتایا ہے جو 9 نومبر 1877ء ہے۔9

1931ء کے پاسپورٹ میں تاریخ پیدائش 1876ء درج ہے۔10

Scanned by CamScanner

غلام رسول مہر نے اخبار انقلاب میں تحریر کیا ہے علامہ کے برادر بزرگوار کے مطابق علامہ کی تاریخ ولادت 22 فروری 1877ء ہے۔ 11

مؤلف روزگار فقیر اس کی تردید میں لکھتے ہیں" راقم الحروف نے حضرت کے برادر شیخ اعجاز احمد سے تصدیق کرالی ہے کہ ان کے ہاں کوئی ایسا فیملی ریکارڈ نہ اب ہے نہ پہلے کبھی تھا جس میں حضرت علامہ کی تاریخ پیدائش 22 فروری 1873ء درج ہو"۔ 12

ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم کے بقول علامہ اقبال کا سال پیدائش 1872ء ہے۔ 13

''کلیات اقبال'' کے لحاظ سے: علامہ اقبال 1873ء میں سیالکوٹ میں پیدا ہوئے۔ 14-15

اردو انسائیکلوپیڈیا کے مطابق: علامہ اقبال 22 فروری 1873ء میں سیالکوٹ کے ایک معزز گھرانے میں پیدا ہوئے۔ 16

رام بابو سکینہ کے مطابق: سال ولادت 1875ء اور مقام ولادت سیالکوٹ پنجاب ہے۔ 17

مولوی عبدالسلام ندوی کے بیان کے مطابق: ڈاکٹر علامہ اقبال سیالکوٹ میں 1876ء میں پیدا ہوئے۔ 18

عبدالرحمٰن طارق کے بقول: اقبال 1876ء میں بمقام سیالکوٹ پیدا ہوئے۔ 19

سید ابوالحسن ندوی لکھتے ہیں کہ: اقبال پنجاب کے شہر سیالکوٹ میں 1877ء میں پیدا ہوئے۔ 20

''سرراس مسعود نے 1921ء میں ''انتخاب زریں'' میں علامہ کا سنہ پیدائش اگست 1870ء قرار دیا تھا۔ علامہ نے اس کی تائید یا تردید میں ایک لفظ بھی نہیں کہا اور خاموش رہے اگر نفی یا اثبات میں کچھ کہا ہوتا تو پھر کتاب کے دوسرے ایڈیشن میں اس کا ذکر ہوتا۔ 21

حقیقت یہ ہے کہ اقبال 29 دسمبر 1873ء کو سیالکوٹ کے محلہ کشمیریاں کی گلی چوڑیگراں میں پیدا ہوئے۔ اس کا حیرت انگیز انکشاف خود اقبال کے بڑے بھائی شیخ عطا محمد کے داماد ڈاکٹر نظیر صوفی نے اخبار جہاں کراچی میں کیا۔ ان کی تحقیق کے مطابق اقبال کی 29 دسمبر 1873ء کی ولادت کی رپورٹ لکھوانے والے اقبال کے والد شیخ نور محمد کے چچا زاد بھائی علی محمد تھے..... خاندانی شجرہ اور میونسپل ریکارڈ کی رو سے 1870ء سے 1876ء تک میاں جی تھو (نور محمد) کے ہاں چار بچے بہ ترتیب ذیل پیدا ہوئے۔

Scanned by CamScanner

| میونسپل رجسٹر نمبر | تاریخ | محلہ / گلی | کوائف | باپ کا نام |
|---|---|---|---|---|
| 433 | 6 ستمبر 1870ء | چوڑیگراں | لڑکی | نتھو |
| 140 | 22 فروری 1873ء | کشمیریاں | لڑکا | نتھو |
| 1048 | 29 ستمبر 1873ء | چوڑیگراں | لڑکا | نتھو |
| 192 | 16 نومبر 1876ء | کشمیریاں | لڑکی | نتھو |

29 دسمبر 1873ء کو پیدا ہونے والے لڑکے کے بعد میاں جی نتھو کے ہاں کوئی نرینہ اولاد ہی نہیں ہوئی تو پھر علامہ کی ولادت 1877ء میں مقرر کرنا چہ معنی دارد۔ 22

حکومت پاکستان نے مورخہ 9 فروری 1974ء کو یہ اعلان کیا کہ علامہ 3 ذی قعدہ 1294ھ بمطابق 9 نومبر 1877ء کو پیدا ہوئے۔

جبکہ جشن صد سالہ تقریب 29 دسمبر 1873ء کی بنیاد پر اس وقت کے وزیر تعلیم عبدالحفیظ پیرزادہ کی صدارت میں مجلس ترقی اردو ادب کے زیر اہتمام 13 فروری 1974ء کو منائی گئی۔ 23

علامہ اقبال کی زندگی سے متعلق تحقیق کا یہ صرف ایک پہلا قدم تھا۔ مشہور شخصیات پر تحقیق کے لیے تمام بنیادی ذرائع اختیار کرنے ضروری ہوتے ہیں۔ عرق ریزی سے کام کرنا پڑتا ہے اور بڑی جانفشانی سے معمولی باتوں کا کھوج لگانا پڑتا ہے اور اس طرح جو بھی ثبوت فراہم ہوتے ہیں وہ بنیادی ماخذ میں شامل ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر علامہ اقبال کے خطوط سے ان کی زندگی کے بہت سے انکشافات ہوتے ہیں۔ ان کی تحریر کردہ کتب سے ان کے نظریات و خیالات کا پتا چلتا ہے۔ روزنامچہ بھی ایک بنیادی ماخذ ہے جس کے ذریعے تحقیق میں بڑی مدد ملتی ہے۔ مثلاً عطیہ فیضی کی ڈائری دوسرے حالات کے ساتھ ساتھ علامہ اقبال کے بارے میں بھی بہت کچھ حقائق سے آگاہ کرتی ہے۔

عطیہ فیضی کی ڈائری کے ایک ورق کی تحریر درج ذیل ہے جس میں انہوں نے پروفیسر آرنلڈ کا ایک بیان نقل کیا ہے۔

''میں ان کا پروفیسر تھا اور اقبال میرے خاص شاگرد تھے مگر ان کی عقل اور سمجھ اس قدر بڑھی ہوئی تھی کہ پڑھاتے پڑھاتے خود سیکھتا چلا جاتا تھا۔ اقبال بہت بلند پایہ قابلیت رکھنے والے شخص ہیں'' 24

اسی طرح یادداشتیں بھی بنیادی ماخذ کے طور پر استعمال ہوتی ہیں۔ علامہ اقبال ہی کی مثال موجود

ہے کہ آپ تاریخ کشمیر لکھنا چاہتے تھے۔ اسی طرح آپ مذہب اسلام کے حق میں ایسے دلائل دینا چاہتے تھے جن کی روشنی میں مغربی افکار ٹوٹ پھوٹ کر ریزہ ریزہ ہو جائیں مگر آپ اپنی زندگی میں یہ سب کچھ مکمل نہ کر سکے۔ آپ کے نوٹس اور یادداشتیں محققین کے لیے راہبر ثابت ہوئیں۔ آپ کی تحریر کردہ چند یادداشتیں حسب ذیل ہیں:

۱۔ ''میں سیدھی سادھی دیانتدارانہ زندگی بسر کرتا ہوں میرا دل اور میری زبان ایک دوسرے کے ساتھ کلیتاً ہمنوا ہیں''۔25

۲۔ ''قسم ہے خدائے ذوالجلال کی جس کے قبضے میں میری جان اور آبرو ہے اور قسم ہے مجھے اس بزرگ و برتر کی جس کے ذریعے سے مجھ کو خدا پر ایمان نصیب ہوا اور مسلمان کہلاتا ہوں۔ دنیا کی کوئی طاقت مجھے حق کہنے سے باز نہیں رکھ سکتی''۔26

۳۔ ''کردار ہی وہ غیر مرئی قوت ہے جس سے قوموں کے مقدر متعین ہوتے ہیں۔'' 27

۴۔ ''اقبال کلمۂ حق کہنے سے باز نہیں رہ سکتا''۔28

علامہ اقبال کی یادداشتوں پر مبنی ڈاکٹر صابر کلوروی نے ''تاریخ تصوف'' مرتب کی۔29 جس میں علامہ کے نوٹس موجود ہیں۔ اس سے علامہ کے نظریہ تصوف کا پتہ چلتا ہے۔

ان کے علاوہ چشم دید گواہوں کے بیانات بھی بنیادی مآخذ میں شمار ہوتے ہیں۔ مثلاً کردار ایک ذاتی معاملہ ہے اور اگر کسی کے کردار کے بارے میں حقائق جاننا ہوں تو ایک مشکل مرحلہ درپیش ہوتا ہے۔ کسی کے کردار کے بارے میں اس کی بات ہی تسلیم کی جا سکتی ہے جو چشم دید گواہ ہو۔

علامہ اقبال کے کردار ہی کو لے لیجیے۔ آپ کے کردار کے بارے میں چشم دید گواہوں کے بیانات درج ذیل ہیں جن سے علامہ کا کردار واضح ہو کر ایک محقق کے سامنے آ جاتا ہے۔

عبدالمجید سالک فرماتے ہیں:

''ڈاکٹر صاحب نہایت سادہ مزاج، درویش صفت، متوکل اور عاشق رسولؐ مسلمان تھے ........ ان کا دل آئینے کی طرح صاف تھا جس میں کسی کی طرف سے کدورت نہ تھی۔''30

طاہر فاروقی فرماتے ہیں:

''حضرت اقبال اخلاق کا ایک عمدہ نمونہ تھے، خلیق اور ملنسار تھے۔ ہم نے کبھی آپ کو غصہ کرتے نہیں دیکھا...... جھوٹ سے انتہائی نفرت کرتے تھے، صداقت اور حق گوئی کو پسند کرتے تھے ......

Scanned by CamScanner

تکبر، ریا، جاہ پسندی اور ہوس دنیا نام کو بھی آپ میں نہ تھی''۔31

خالد نظیر صوفی فرماتے ہیں :

''اقبال کے مزاج میں بے حد سادگی تھی اور یہ سادگی اس کی زندگی کے ہر پہلو میں نظر آتی ہے۔اس کے کھانے میں سادگی تھی، اس کے لباس میں سادگی تھی۔''32

مولانا عبدالمجید سالک فرماتے ہیں: ''ڈاکٹر صاحب نماز پڑھتے تھے..... تلاوت قرآن مجید روزمرہ کا باقاعدہ معمول تھا''33

''علامہ مرحوم حد درجہ سادگی سے گفتگو فرماتے وہ اپنے ساتھی کو اس کا احساس تک نہ ہونے دیتے کہ وہ بہت بڑے عالم و فاضل کی معیت میں ہے۔''34

علاوہ ازیں تقاریر، اقوال اور خطبات بھی بنیادی مآخذ میں شامل ہیں۔ مثلاً علامہ اقبال کا ''خطبہ الہٰ آباد'' ایک یادگار تقریر ہے جس میں پاکستان کا تصور پیش کیا اسی طرح علامہ کے اقوال اور خطبات کا مطالعہ ایک محقق کے لیے تحقیق کی راہیں کھول دیتا ہے مثلاً:

''اگر آپ چاہتے ہیں کہ دنیا کے شور غل میں آپ کی آواز سنی جائے تو آپ کی روح پر محض ایک ہی خیال کا غلبہ ہونا چاہیے۔ مقصد واحد کی لگن والا آدمی سیاسی اور معاشرتی انقلاب پیدا کرتا ہے۔ سلطنتیں قائم کرتا ہے اور دنیا کو آئین عطا کرتا ہے۔''35

''جب تک کوئی قوم اپنے نصب العین پر قائم رہتی ہے۔ اپنی روایات کو زندہ رکھتی ہے اور اپنے اصل الاصول سے پیچھے نہیں ہٹتی اس وقت تک عوام بے راہ رو نہیں ہونے پاتے۔ خواص ان کی راہنمائی کرتے ہیں۔ قوم کے وجود ملی کو تقویت پہنچتی ہے اور وہ اپنی ترقی اور کامرانی کی منزلوں میں باامید و بااعتماد آگے بڑھتے ہیں۔''36

''اسلام سے محمد اقبال کی والہانہ محبت، قرآن مجید میں تدبر و تفکر، آیات قرآن کی تفسیر، قادیانی تحریک سے بیزاری، علی گڑھ تحریک کی حمایت، سیاست میں سرسید کی تعریف مگر تفسیر میں اختلاف، شوق مطالعہ، اسلامی علوم و معارف کی اشاعت کا خیال، اشاعت، توکل، دنیوی اعزاز اور دولت سے بے نیازی، یہ تھے محمد اقبالؒ'' 37

ثانوی مآخذ میں ایسے ریکارڈ شامل ہوتے ہیں جن کو ایسے افراد مرتب کرتے ہیں جو خود واقعہ میں شریک نہیں ہوتے یا جنہوں نے بذات خود واقعے کا مشاہدہ نہیں کیا ہوتا لیکن وہ واقعے کا ریکارڈ تیار

Scanned by CamScanner

کرتے ہیں۔ دراصل کچھ واقعات ایسے ہوتے ہیں جن کے چشم دید گواہ نہیں ہوتے کچھ واقعات سینہ بہ سینہ چلے آتے ہیں اور جو واقعہ بیان کر رہا ہوتا ہے اس نے بھی کہیں سے سنا یا پڑھا ہوتا ہے۔

مثلاً کسی مصنف یا شاعر کے بچپن کے حالات معلوم کرنا مشکل مرحلہ ہوتا ہے خاص طور پر جب کہ وہ مصنف یا شاعر پرانے زمانے کا ہو، ایسی صورت حال میں مختلف روایتوں کو پیش نظر رکھا جاتا ہے، اگر اُن میں اختلاف نہ ہو تو انہیں درست تسلیم کرلیا جاتا ہے اس طرح کسی کے علم و فکر، کردار، عادات و اطوار وغیرہ کے بارے میں چشم دید گواہ نہ ملیں تو دوسروں کے بیان پر اکتفا کرنا پڑتا ہے بشرطیکہ بیان کرنے والے قابل اعتماد ہوں، نیز جب ایک مصنف دوسرے مصنف کا اقتباس پیش کرتا ہے تو وہ بھی ثانوی مآخذ میں شامل ہوتا ہے۔ نصابی کتب، روایات، قصے کہانیاں، مدوّن شدہ دیوان یا مرتب شدہ کتب بھی ثانوی مآخذ کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مثلاً

علامہ اقبال کے بچپن کے واقعات کے بارے میں آپ کی بڑی بہن اور دوسرے رشتے داروں کے علاوہ آپ کے ساتھیوں کے حافظے پر بھی یقین کیا گیا ہے۔

خالد نظیر صوفی تحریر کرتے ہیں :

''میں مرحوم کے ابتدائی حالات کی جستجو میں دو مرتبہ سیالکوٹ گیا تھا اور ان تمام اصحاب سے ملا تھا جن سے مرحوم کے متعلق کچھ نہ کچھ معلوم ہوسکتا تھا۔ سید نذیر نیازی اور ڈاکٹر عبداللہ چغتائی بھی اس سفر میں میرے ساتھ تھے۔ شمس العلماء، مولانا میر حسن کے صاحبزادے سید تقی شاہ جو علامہ کے ہم عمر تھے انہوں نے بتایا تھا کہ ابتدا میں مرحوم کو دینی تعلیم کے لیے ایک مکتب میں بٹھا دیا گیا تھا۔'' ۳۸

یہ بیان جو خالد نظیر صوفی نے سید تقی شاہ سے منسوب کیا ہے ثانوی مآخذ میں آئے گا کیونکہ سید تقی شاہ بھی ڈاکٹر اقبال کے ہم عمر تھے اور بچپن میں وہ بھی کم سن تھے۔ لہٰذا یہ سب کچھ محض حافظے کی بنا پر کہا گیا ہے مگر ان کے علاوہ کوئی اور ایسا نہیں جو واقعہ بیان کرسکے اس لیے اس پر یقین کرلیا گیا۔

''زندہ رود'' میں شیخ اعجاز احمد کے حوالے سے تحریر ہے:

''علامہ اقبال کے آباؤ اجداد میں کس نے اور کب کشمیر سے ہجرت کرکے سیالکوٹ میں سکونت اختیار کی۔ اس کے بارے میں پورے وثوق کے ساتھ کوئی بات نہیں کہی جاسکتی۔ قرائن یہ ہیں کہ اٹھارویں صدی کے آخر میں یا انیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں یہ ہجرت ہوئی ہوگی۔'' 39

''فوق نے دیدہ مری کی'' بابا لول حج'' (علامہ کے جدامجد) کے متعلق تحریر دیکھنے کے بعد جو کچھ

Scanned by CamScanner

اپنی طرف سے لکھا ہے ممکن ہے ان کی اپنی ذاتی تحقیق یا اقبال یا ان کے والد کی اطلاع پر مبنی ہو"40
جو بیانات عینی شواہد پر مبنی نہ ہوں بلکہ روایت سے تعلق رکھتے ہوں وہ ثانوی مآخذ میں شمار ہوتے ہیں۔

ایسی کتب جو علامہ کی زندگی اور نظریات کے ضمن میں دوسری کتب کے حوالوں سے بعد میں لکھی گئیں ان کے اقتباسات بھی ثانوی مآخذ میں شمار ہوں گے۔ جیسے جسٹس جاوید اقبال کی مرتب کردہ کتاب ''زندہ رود'' کے علاوہ بڑی تعداد میں شائع ہونے والی کتب جن کی فہرست اقبالیات کے ضمن میں دیکھی جا سکتی ہے۔

اس مضمون کے آخر میں علامہ کی زندگی سے متعلق تصاویر اور عکس منسلک کیے گئے ہیں جو بنیادی مآخذ کو سمجھنے میں مدد ثابت ہوں گے۔

اسی طرح اگر زبان کے ارتقاء کے بارے میں تحقیق کرنی ہو تو پرانی کتب، رسائل اور اہم اخبارات کا مطالعہ بیحد ضروری ہے اگر ان کتب اور رسائل کے اصل نسخوں کی طرف رجوع کیا جائے تو کوئی وجہ نہیں کہ تحقیق میں خامی رہ جائے۔ لیکن اگر بعد میں شائع ہونے والی کتب سے رجوع کیا جائے تو تحقیق تشنہ ہوگی کیونکہ بعد میں شائع ہونے والی کتب کے مرتبین اپنے زمانے کی زبان سے متاثر ہو کر پرانے نسخے کی زبان بھی تبدیل کر دیتے ہیں اور محقق مطلوبہ دور کی زبان کی پہنچ سے دور ہو جاتا ہے۔ ہمیشہ اُن کتب کا حصول ضروری ہوتا ہے جو مصنف نے خود لکھی ہوں یا خود لکھوائی ہوں یا اگر طبع کرائیں ہوں تو خود موجود ہو نیز کسی دور کی زبان سمجھنے کے لیے اسی دور کی لغت کا مطالعہ بھی ضروری ہے اس قسم کی موضوعاتی تحقیق کے لیے جو بھی بنیادی مآخذ ہوں ان تک رسائی بیحد اہم ہوتی ہے۔ مضمون کے آخر میں چند عکس پرانی مگر اصل کتب کے شائع کیے گئے ہیں جو مصنف نے خود شائع کرائیں یا اس کے سامنے شائع ہوئیں۔ انہیں دیکھ کر ایک محقق کو بنیادی مآخذ کے بارے میں باآسانی علم ہو سکے گا کیونکہ یہی حقائق، تحقیق کا مستند ذریعہ ہوتے ہیں۔

# حوالہ جات


1) منشی محمد الدین فوق ۔ نیرنگ خیال، اقبال نمبر، ستمبر ۔ اکتوبر 1932ء ۔ ص ۔ 5

2) لالہ سری رام ۔ خم خانہ جاوید ۔ طبع 1908 مجلد اول ۔ مطبوعہ نول کشور ۔ ص ۔ 369

3) حافظ محمود شیرانی ۔ سرمایہ اردو ۔ پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۔ ص ۔ 337

4) سید فقیر وحید الدین ۔ روزگار فقیر لائین آرٹ پریس، کراچی ۔ جلد اول ۔ ص ۔ 233

5) وحید قریشی، ڈاکٹر ۔ مضمون ۔ علامہ کی تاریخ ولادت، مشمولہ نقوش اقبال نمبر ۔ جلد دوم ۔
دسمبر 1977ء، لاہور ۔ ص ۔ 11

6) ڈاکٹر طاہر فاروقی ۔ سیرت اقبال، قومی کتب خانہ لاہور ۔ طبع ثالث ستمبر 1949ء ۔ ص 16

7) عبدالمجید سالک ۔ ذکر اقبال ۔ بزم اقبال لاہور، 1955ء ۔ ص ۔ 10

8) خالد نظیر صوفی ۔ اقبال درون خانہ ۔ بزم اقبال لاہور، اپریل 1971ء ۔ ص ۔ 155

9) سہ ماہی اقبال ۔ اقبال اکیڈمی لاہور ۔ جنوری 1973ء

10) وحید قریشی، ڈاکٹر ۔ مضمون ۔ علامہ کی تاریخ ولادت، مشمولہ نقوش اقبال نمبر ۔ جلد دوم ۔ دسمبر
1977ء، لاہور ص ۔ 14

11) غلام رسول مہر ۔ روزنامہ انقلاب بمطابق 21 اپریل 1938ء

12) سید فقیر وحید الدین ۔ روزگار فقیر لائین آرٹ پریس، کراچی ۔ جلد اول ۔ ص ۔ 236 - 237

13) خلیفہ عبدالحکیم، ڈاکٹر ۔ مضمون ۔ اقبال کی زندگی ۔ مشمولہ، آثار اقبال ۔ مرتبہ غلام دستگیر، ادارہ
اشاعت اردو ۔ حیدر آباد ۔ ص ۔ 17

14) کلیات اقبال ۔ مطبوعہ نظام پریس بدایوں ۔ ص ۔ 3

15) کلیات اقبال ۔ مطبوعہ نسیم بک ڈپو، لکھنو ۔ ص ۔ 3

16) اردو انسائیکلو پیڈیا ۔ مطبوعہ فیروز سنز لمیٹڈ پاکستان، ص ۔ 39

17) رام بابو سکسینہ ۔ تاریخ ادب اردو، مترجم مرزا محمد عسکری، علمی کتب خانہ ۔ ص - 186

18) عبدالسلام ندوی ۔ اقبال کامل، مکتبہ ادب اردو، لاہور ۔ ص ۔ 2


Scanned by CamScanner

19) عبدالرحمن طارق۔ پیام اقبال۔ اقبال اکادمی لاہور۔ ص۔ 28

20) سید ابوالحسن ندوی۔ نقوش اقبال۔ مجلس نشریات اسلام، کراچی۔ ص۔ 18

21) اکبر حیدری، ڈاکٹر۔ علامہ اقبال کی صحیح تاریخ پیدائش۔ مطبوعہ نقوش اقبال نمبر۔ دسمبر 1977ء۔ ص۔ 37

22) ایضاً۔ ص۔ 39

23) ایضاً۔ ص۔ 40

24) عطیہ فیضی کی ڈائری۔ مورخہ 2 اگست 1907ء، وسیلڈن

25) ضیاء الدین برنی۔ مترجم، اقبال از عطیہ بیگم، اقبال اکیڈمی۔ کراچی ص۔ 60

26) شیخ عطاء اللہ۔ اقبال نامہ۔ اول۔ طبع شیخ محمد اشرف لاہور۔ 1945ء۔ ص۔ 206

27) افتخار احمد صدیقی ڈاکٹر، جاوید اقبال ڈاکٹر۔ شذرات فکر اقبال۔ مجلس ترقی ادب لاہور۔ 1973ء۔ ص۔ 134

28) شیخ عطاء اللہ۔ اقبال نامہ۔ اول۔ طبع، شیخ محمد اشرف لاہور۔ 1945ء۔ ص۔ 233

29) صابر کلوروی۔ مرتب تاریخ تصوف از علامہ محمد اقبال۔ مکتبہ تعمیر انسانیت۔ لاہور، 1987ء

30) عبدالمجید سالک۔ اقبال کا اسلوب زندگی۔ مطبوعہ بزم اقبال لاہور۔ ص۔ 19

31) طاہر فاروقی۔ سیرت اقبال۔ قومی کتب خانہ لاہور۔ طبع ثالث۔ ستمبر 1949ء، ص۔ 78

32) خالد نظیر صوفی۔ اقبال درون خانہ۔ بزم اقبال لاہور۔ اپریل 1971ء۔ ص۔ 21

33) عبدالمجید سالک۔ تقاریر یوم اقبال۔ مطبوعہ بزم اقبال لاہور۔ ص۔ 15

34) اصغر علی شاہ۔ اقبال باکمال۔ تاج بک ڈپو لاہور۔ 2 فروری 1966ء۔ ص۔ 75

35) افتخار احمد صدیقی، جاوید اقبال ڈاکٹر، شذرات فکر اقبال، مجلس ترقی ادب لاہور ص۔ 169

36) سید نذیر نیازی۔ اقبال کے حضور۔ اقبال اکادمی پاکستان کراچی 1971ء ص۔ 391

37) سید نذیر نیازی، دانائے راز، اقبال اکادمی پاکستان لاہور۔ طبع ثانی 1988ء۔ ص۔ 196

38) خالد نظیر صوفی۔ اقبال درون خانہ۔ بزم اقبال لاہور۔ اپریل 1971ء۔ ص۔ 18

39) جاوید اقبال۔ مرتب۔ "زندہ رود" شیخ غلام علی اینڈ سنز۔ لاہور 1989ء ص۔ 3

40) ملک حسن اختر ڈاکٹر۔ اطراف اقبال، مکتبہ الجبری لاہور۔ 1972ء ص۔ 24


Scanned by CamScanner

امتیازی اسنادات کے نمونے

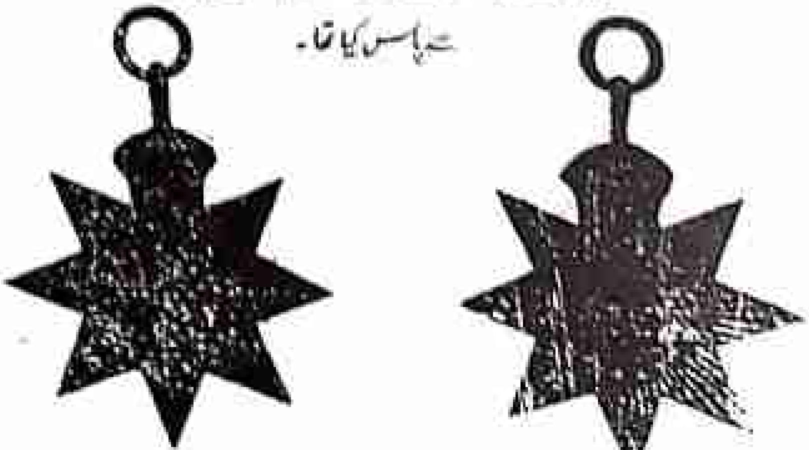
علامہ اقبال کا مرے کالج میں داخلے کا تصدیق نامہ

MURRAY COLLEGE
SIALKOT CITY

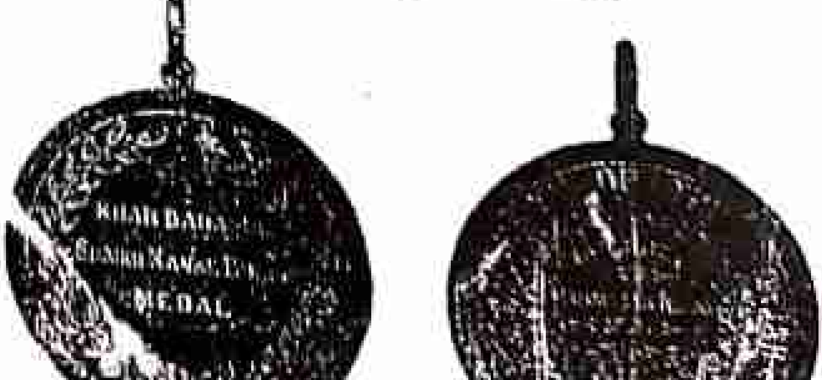
The entries of Dr Muhammad Iqbal (the renowned poet and Philosopher) as recorded in the College admission register are that he joined this College on 5th May, 1893 and that his age given is 19 years. (No definite dates of birth are given in the Register.)

## امتیازی کامیابیوں کے اعزاز اور تمغے

۱۸۹۳ء میں علامہ کو اسکاچ مشن ہائی اسکول سیالکوٹ سے یہ تمغہ اور وظیفہ ملا۔
اسی سال انہوں نے میٹرک کا امتحان امتیازی حیثیت
سے پاس کیا تھا۔



پنجاب یونیورسٹی سے ۱۸۹۹ء میں نمایاں اعزاز کے ساتھ فلسفے میں ایم اے
پاس کرنے کا تمغہ۔ علامہ پنجاب بھر میں اول آئے تھے۔



# علامہ اقبال کی پی ایچ ڈی کی ڈگری کا مختصر کیا ہوا عکس

SUB AUSPICIIS [illegible]

AUGUSTISSIMI AC POTENTISSIMI DOMINI DOMINI

OTTONIS

BAVARIAE REGIS

[illegible] PALATINI [illegible] BAVARIAE [illegible] ET IN SUEVIA DUCIS ETC.

IN INCLYTA UNIVERSITATE LUDOVICO-MAXIMILIANEA MONACENSI

RECTORE MAGNIFICO

[illegible]

MAXIMILIANO ENDRES

[illegible]

PROMOTOR LEGITIME CONSTITUTUS

EXPERIENTISSIMUS ET SPECTATISSIMUS [illegible]

HERMANNUS WILHELMUS BREYMANN

[illegible]

FACULTATIS PHILOSOPHICAE [illegible] DECANUS ET PROMOTOR LEGITIME CONSTITUTUS

[illegible]

SHEIKH MUHAMMAD IQBAL

EX OPPIDO [illegible]

[illegible] MAGNA CUM LAUDE [illegible]

DISSERTATIONE INAUGURALI SCRIPTA [illegible]

THE DEVELOPMENT OF METAPHYSICS IN PERSIA

DOCTORIS PHILOSOPHIAE GRADUM

[illegible]

DIE [illegible] MENSIS NOVEMBRIS [illegible]

[illegible]

(LS)

(LS)

Scanned by CamScanner

عطیہ فیضی اور علامہ اقبال

پرائیویٹ

عالم جوش جنوں میں ہے روا کیا کیا کچھ!
کہیے کیا حکم ہے؟ دیوانہ بنوں یا نہ بنوں

محمد اقبال

بمبئی — ۱۰ر ستمبر ۳۱ء

# علامہ اقبال کے پی ایچ ڈی کے لیکچرز کا عکس

[illegible] as the ethical religions with the history of development?

. Ans. Some regard them to be [illegible] monotheistic or particularistic in their origin. But many doubt the [illegible] that a religion [illegible] from particularistic must necessarily be either mono-theistic or particularistic.

~~[illegible]~~

Lecture VI.

Direction of Development

Q. What is meant by the term direction?

Ans. A spiritual current that runs along a single principle of religion, or some fundamental religious idea, [illegible] as the [illegible] of [illegible] [illegible] consequences.

Q. Besides differing with respect to stages of development, in what other respects do religions differ? [in specific diff. in development]

Ans. In kind. Two religions may stand equally high, though their process of development has been very different; and conversely, two may occupy different [illegible] levels of development & yet agree in [illegible].

Q. What are the causes of this phenomenon?

Ans. The differences in question are determined, as in the case of individuals, by disposition, temperament, and circumstances of life; as in religions, [illegible]

## علامہ اقبال کے خطوط کا عکس

Lahore
7th July 1911

My dear Miss Fyzee,

I am so sorry that I have not been able to attend to your very kind letter which I received sometime ago. The reason is that I have been very much upset during these days — my misfortune has been following me like a faithful dog, and I have learnt to like the dame for her unerring loyalty to her miserable king. Details I shall let you know later on.

As regards the poems I shall be glad to send you a copy of. A friend of mine has sent me his collection of my poems & I have engaged a man to transcribe it for me. When the work is over I shall send

Scanned by CamScanner

Lahore
17th Dec. 1911

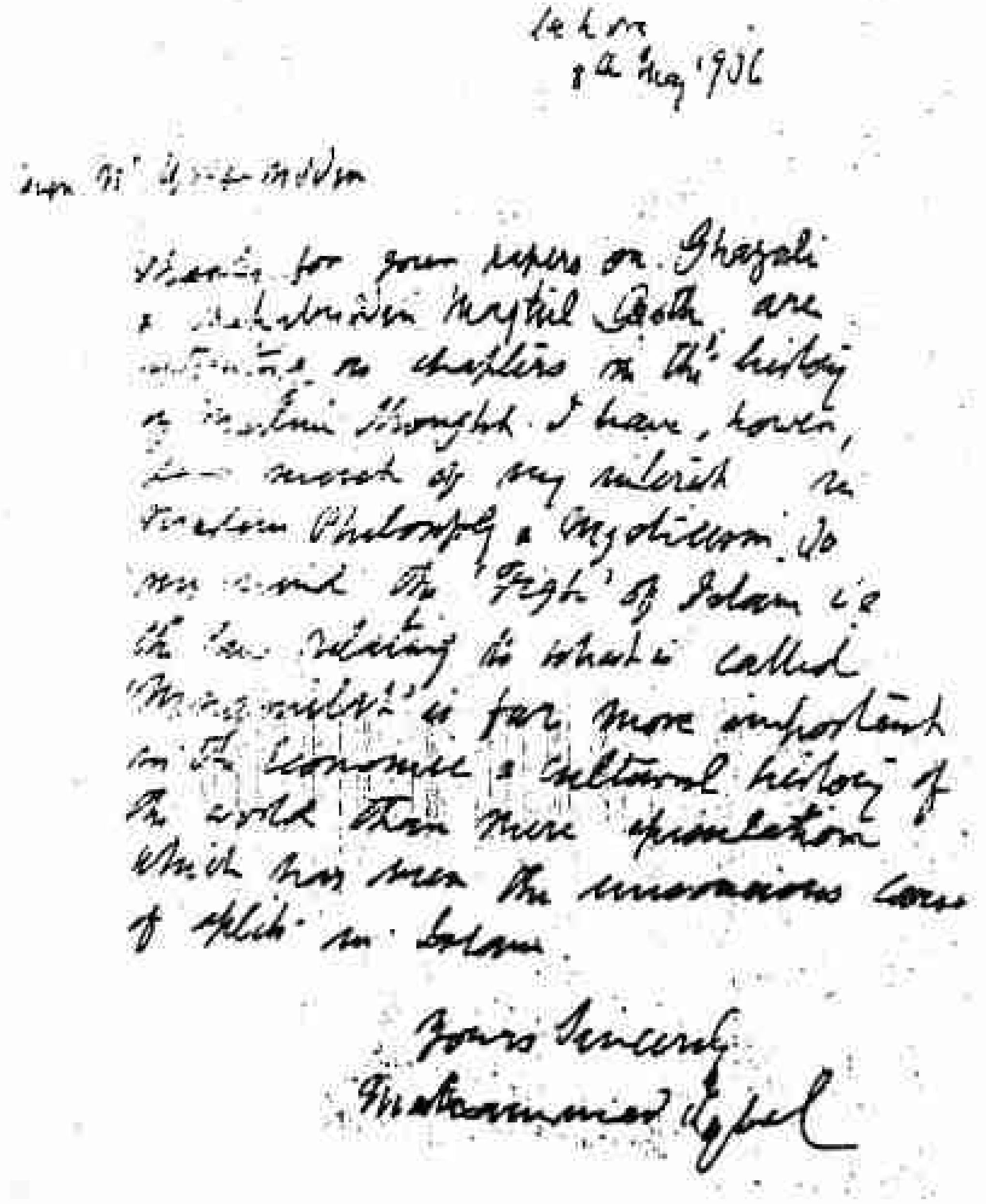
Dear Miss Fyzee,

Thank you so much for your kind letter which I received a moment ago. Do not send the poem to Mrs Naidu if you think she cannot appreciate Urdu poetry.

This is one of the new poems which are not yet published. There are a few more verses which I wrote the day before yesterday early in the morning at 4 a.m. I have never tried this metre before. It is extremely musical; I wish I had been there to sing the poem to you or the Begum Sahiba.

Yours sincerely
M. S. Iqbal

# علامہ اقبال کے خطوط کا عکس



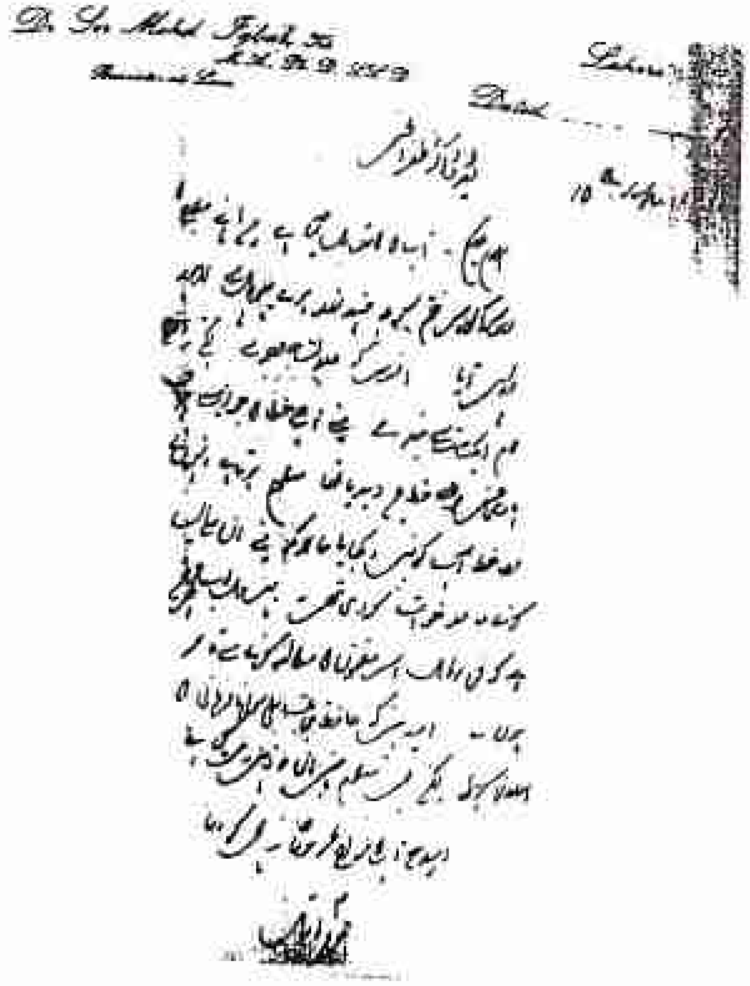
Lahore
8th May '936

Dear Mr Waliuddin

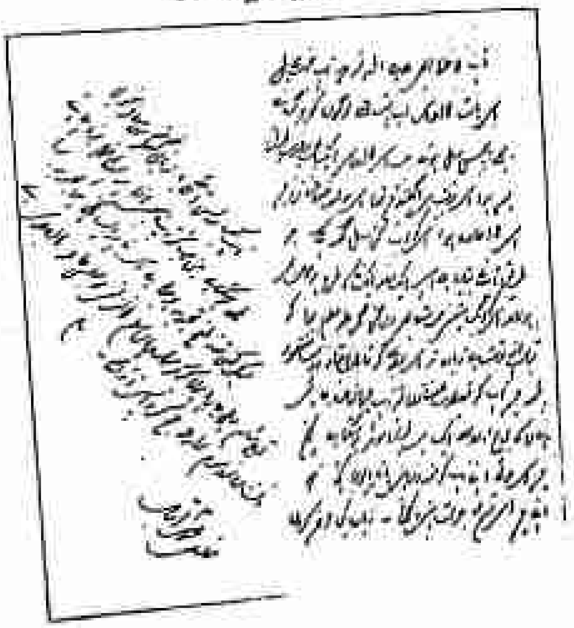
Thanks for your papers on Ghazali & Mohammedan Mystic Path are interesting as chapters in the history of Muslim thought. I have, however, lost much of my interest in Muslim Philosophy & Mysticism. To my mind the 'Fiqh' of Islam i.e. the law relating to what is called 'Muamalat' is far more important in the economic & cultural history of the world than mere speculation which has been the unconscious cause of split in Islam.

Yours sincerely
Muhammad Iqbal

Scanned by CamScanner




بنام
خان نیاز الدین خان



Thur
14th Dec.

The Partition of Bengal — the severance of the Muslim Bengal from the Hindu Bengal was — so the Bengalee Hindu thought — a mortal wound inflicted by the Govt. on the heart of Bengal nationality. The Govt., however, have cleverly undone their own doing by the importation of Delhi. The Bengalee thinks he has scored a great point little thinking that his importance has thereby been reduced to zero-point. Here are two of my verses on this point. —

مندمل زخم دل بنگال آخر ہو گیا — وہ جو تھی پہلے تمیز کافر و مومن گئی
تاج شاہی کا لئے کلکتے سے دہلی آگیا — مکّی بابو کو جو تھی اور بگڑی بن گئی

اقبال

Dr. Sir Muhd. Iqbal Kt.
M.A. Ph.D.
Barrister-at-Law
Lahore

29th: May 1933

My dear Atiya Begum

I have not yet heard about your memorial re. the Palestine affairs. I am afraid you are not correctly informed. I have advised the Nawab not to come to India till at least the middle of October. I cannot say whether he will take my advice. What Shaukat said of me is really a compliment which I do not deserve. I am only a lump of clay like him & nothing more. My Private-secretary in Spain — an English girl — suddenly changed her attitude towards me & began to serve me more like a serf than a secretary. I asked her the reason of this sudden change of attitude which was quite noticeable. She explained that she had discovered me to be a Divine Being! It is not possible for me to define or describe myself positively; I can do so only negatively i.e., that I am not an idiot.

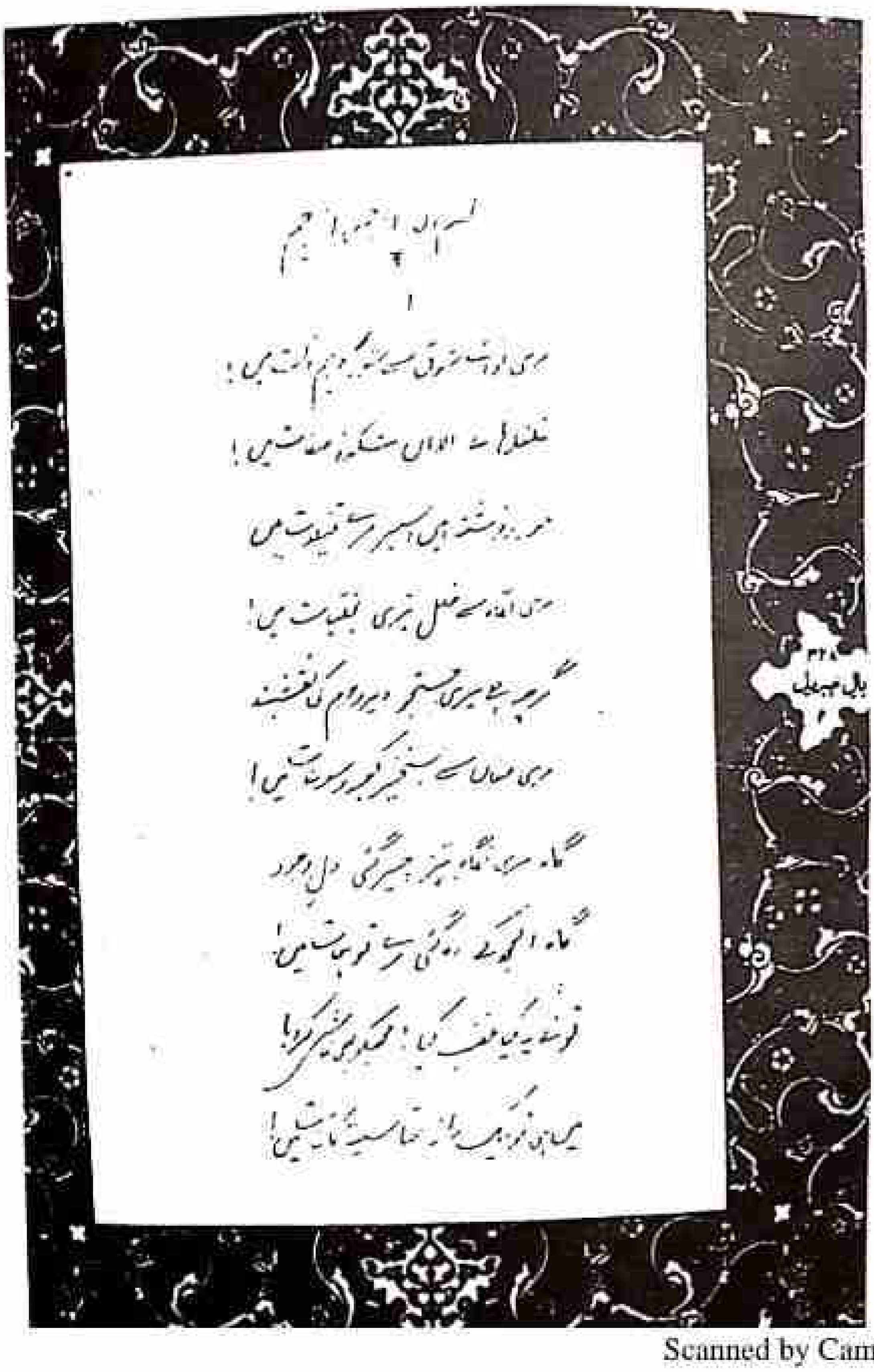
If you are serious about an All India Muslim Women Conference you should not start it under the auspices of any Conference or League. It must be an independent organisation. For its general policy you can of course consult members of the Conference.

There is a possibility of my going to Europe about the end of July. I shall let you know if anything comes out of it.

Yours sincerely

Muhammad Iqbal

# علامہ اقبال کے ہاتھ کی لکھی ہوئی نظمیں



بسم اللہ الرحمن الرحیم

۱

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں!
غلغلہ ہائے الاماں بتکدۂ صفات میں!
حور و فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیلات میں
میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں!
گرچہ ہے میری جستجو دیر و حرم کی نقش بند
میری فغاں سے رستخیز کعبہ و سومنات میں!
گاہ مری نگاہ تیز چیر گئی دل وجود
گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں!
تو نے یہ کیا غضب کیا! مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں!

لوح بھی تو قلم بھی تو تیرا وجود الکتاب
گنبدِ آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب!

عالمِ آب و خاک میں تیرے ظہور سے فروغ
ذرۂ ریگ کو دیا تو نے طلوعِ آفتاب!
شوکتِ سنجر و سلیم تیرے جلال کی نمود!
فقرِ جنید و بایزید تیرا جمالِ بے نقاب!

شوق ترا اگر نہ ہو میری نماز کا امام
میرا قیام بھی حجاب میرا سجود بھی حجاب!
تیری نگاہِ ناز سے دونوں مراد پا گئے
عقل غیاب و جستجو عشق حضور و اضطراب!

[illegible]

# حیاتِ جاوداں

[illegible]

محمد اقبال

[illegible]

زندگانی ہے مری مثلِ ربابِ خاموش — جس کی ہر رنگ کے نغموں سے ہے لبریز آغوش

بربطِ کون و مکاں جس کی خموشی پہ نثار — جس کے ہر تار میں ہیں سینکڑوں نغموں کے مزار

محشرستانِ نوا کا ہے امیں جس کا سکوت — اور منت کشِ ہنگامہ نہیں جس کا سکوت

آہ! امیدِ محبت کی بر آئی نہ کبھی
چوٹ مضراب کی اس ساز نے کھائی نہ کبھی!

گر گزرتی ہے نسیمِ چمنِ طور کبھی — سمتِ گردوں سے ہوائے نفسِ حور کبھی

چھیڑ آہستہ سے دیتی ہے مرا تارِ حیات — جس سے ہوتی ہے رہا روحِ گرفتارِ حیات

نغمۂ یاس کی دھیمی سی صدا اٹھتی ہے — اشک کے قافلے کو بانگِ درا اٹھتی ہے

جس طرح رفعتِ شبنم ہے مذاقِ رم سے
میری فطرت کی بلندی ہے نوائے غم سے!

[illegible]

[illegible]

[illegible] — [illegible]

[illegible] — [illegible] زندگانی کا ثبوت!

[illegible] — [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] — [illegible]

[illegible] — [illegible]

[illegible] — [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

یا رب! دلِ مسلم کو وہ زندہ تمنا دے — جو قلب کو گرما دے جو روح کو تڑپا دے

پھر وادیِ فاراں کے ہر ذرے کو چمکا دے — پھر شوقِ تماشا دے پھر ذوقِ تقاضا دے

محرومِ تماشا کو پھر دیدۂ بینا دے — دیکھا ہے جو کچھ میں نے اوروں کو بھی دکھلا دے

پیدا دلِ ویراں میں پھر شورشِ محشر کر — اس محملِ خالی کو پھر شاہدِ لیلا دے

بھٹکے ہوئے آہو کو پھر سوئے حرم لے چل — اس شہر کے خوگر کو پھر وسعتِ صحرا دے

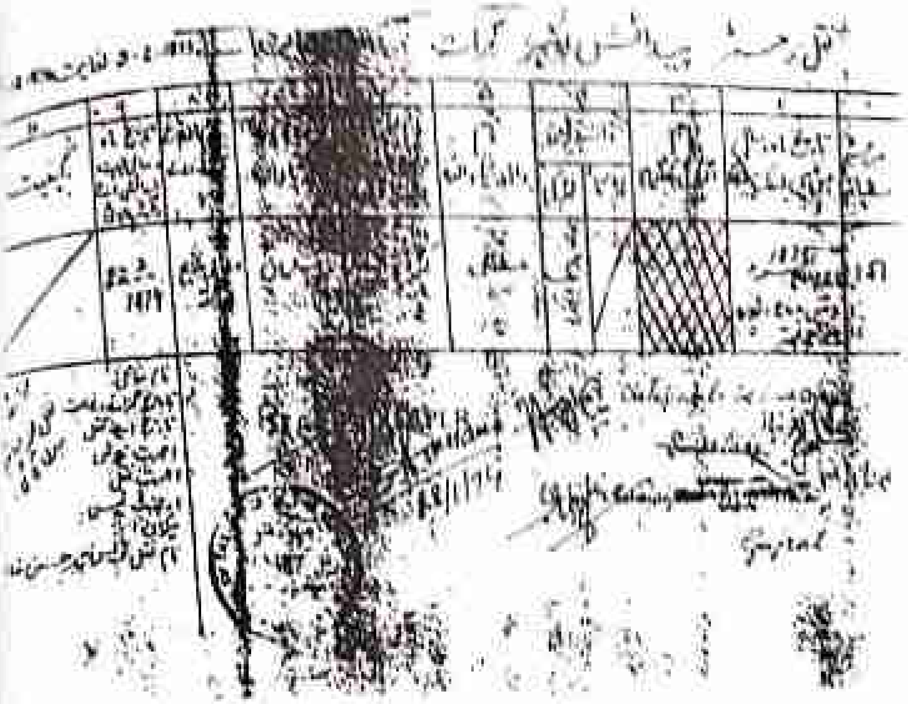
[illegible] — اس بادیہ پیما کو وہ آبلۂ پا دے

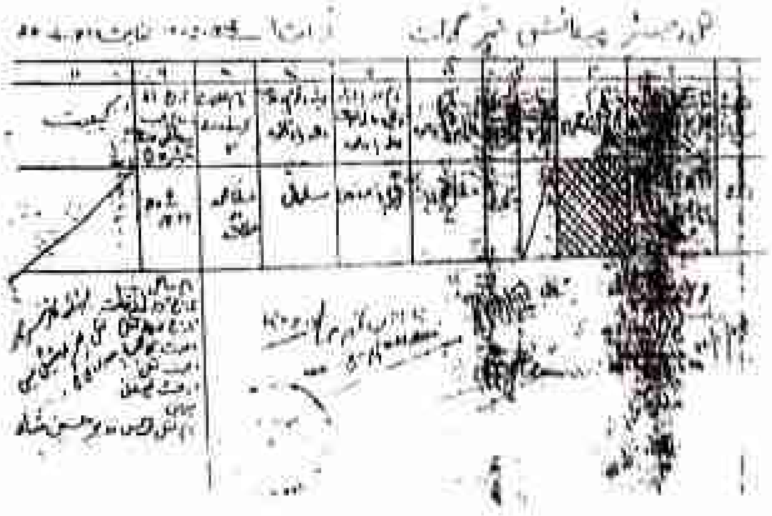
رفعت میں مقاصد کو ہمدوشِ ثریا کر — خودداریِ ساحل دے آزادیِ دریا دے

اس دور کی ظلمت میں ہر قلبِ پریشاں کو — وہ داغِ محبت دے جو چاند کو شرما دے

میں بلبلِ نالاں ہوں اک اجڑے گلستاں کا
تاثیر کا سائل ہوں محتاج کو داتا دے

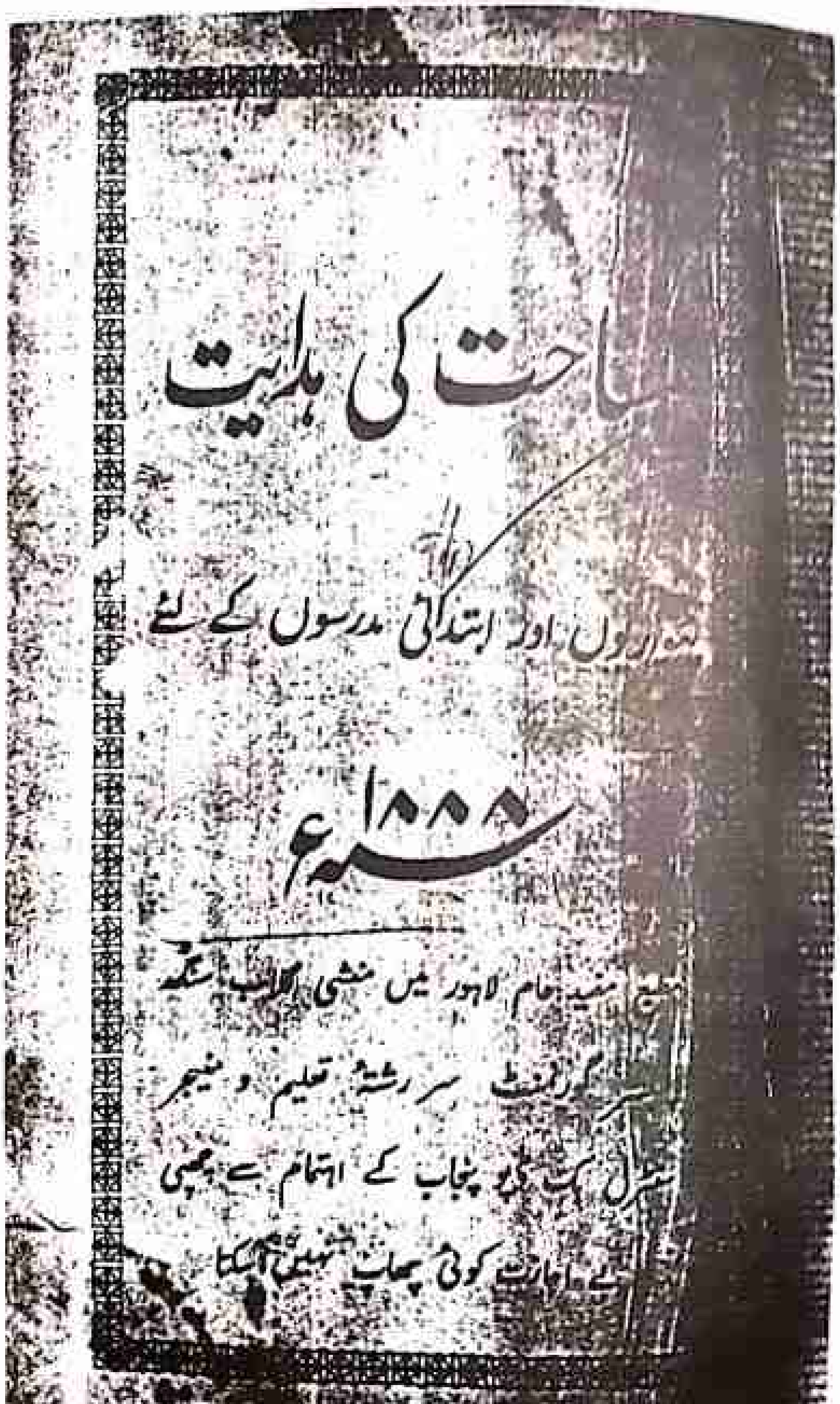
[illegible]





Scanned by CamScanner

## کتابوں کے پہلے ایڈیشن کا عکس


احت کی ہدایت

ون اور ابتدائی مدرسوں کے لئے

سنہ ۱۸۸۸ع

مطبع مفید عام لاہور میں منشی گلاب سنگھ

گورنمنٹ سررشتہ تعلیم و منیجر

سنٹرل بک ڈپو پنجاب کے اہتمام سے چھپی

بے اجازت کوئی چھاپ نہیں سکتا

# مساحت کی ہدایت

ترمیم شدہ تاحال

برائے استفادہ امیدواران امتحانات تحصیلداری و نائب تحصیلداری

وضلعداری قانونگوئی و پٹواریان مال و انہار

جسکو

منشی نکودریال بھلہ مالک مطبع قوانین ہند

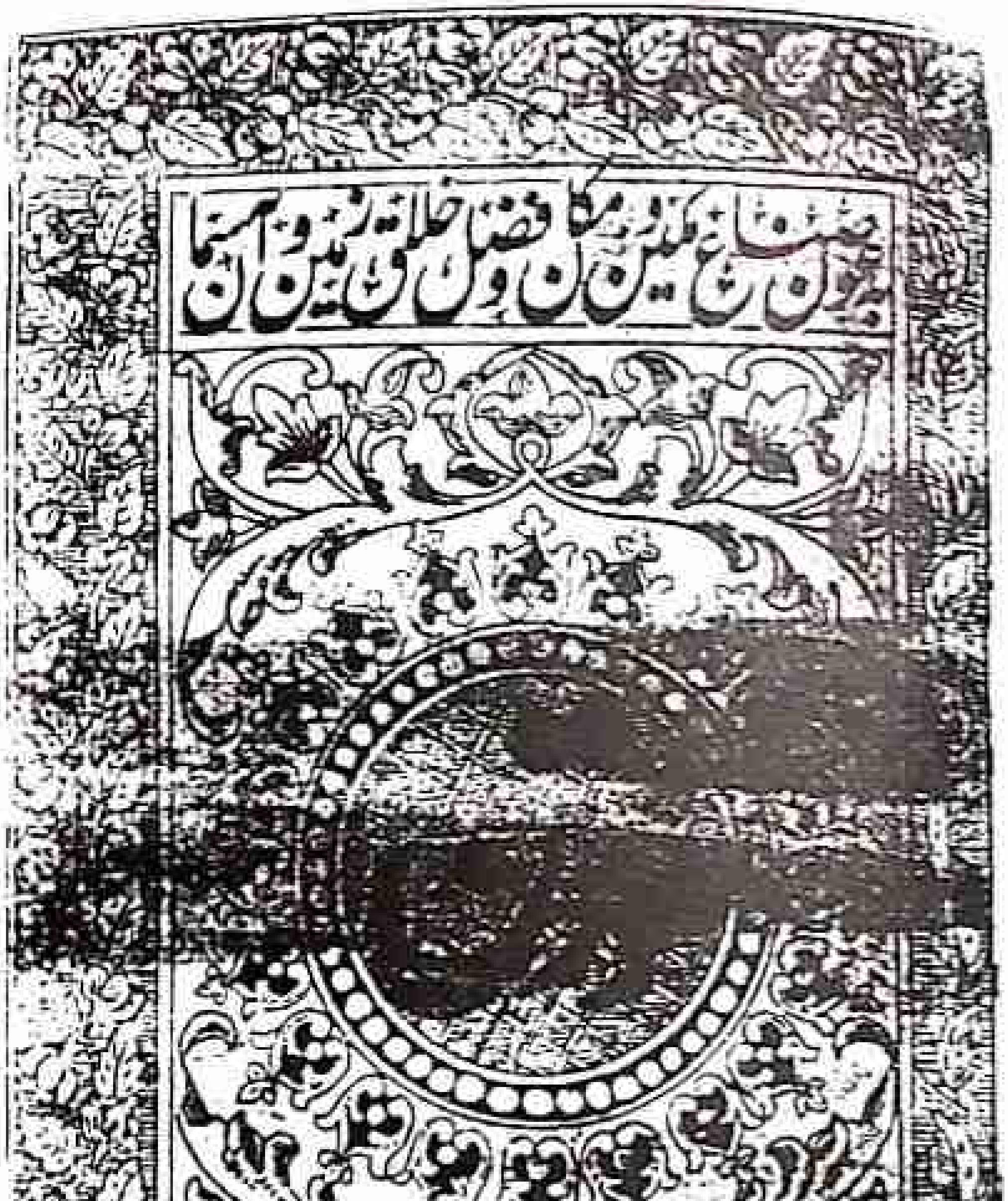
جنرل لا ایجنسی

امرتسر

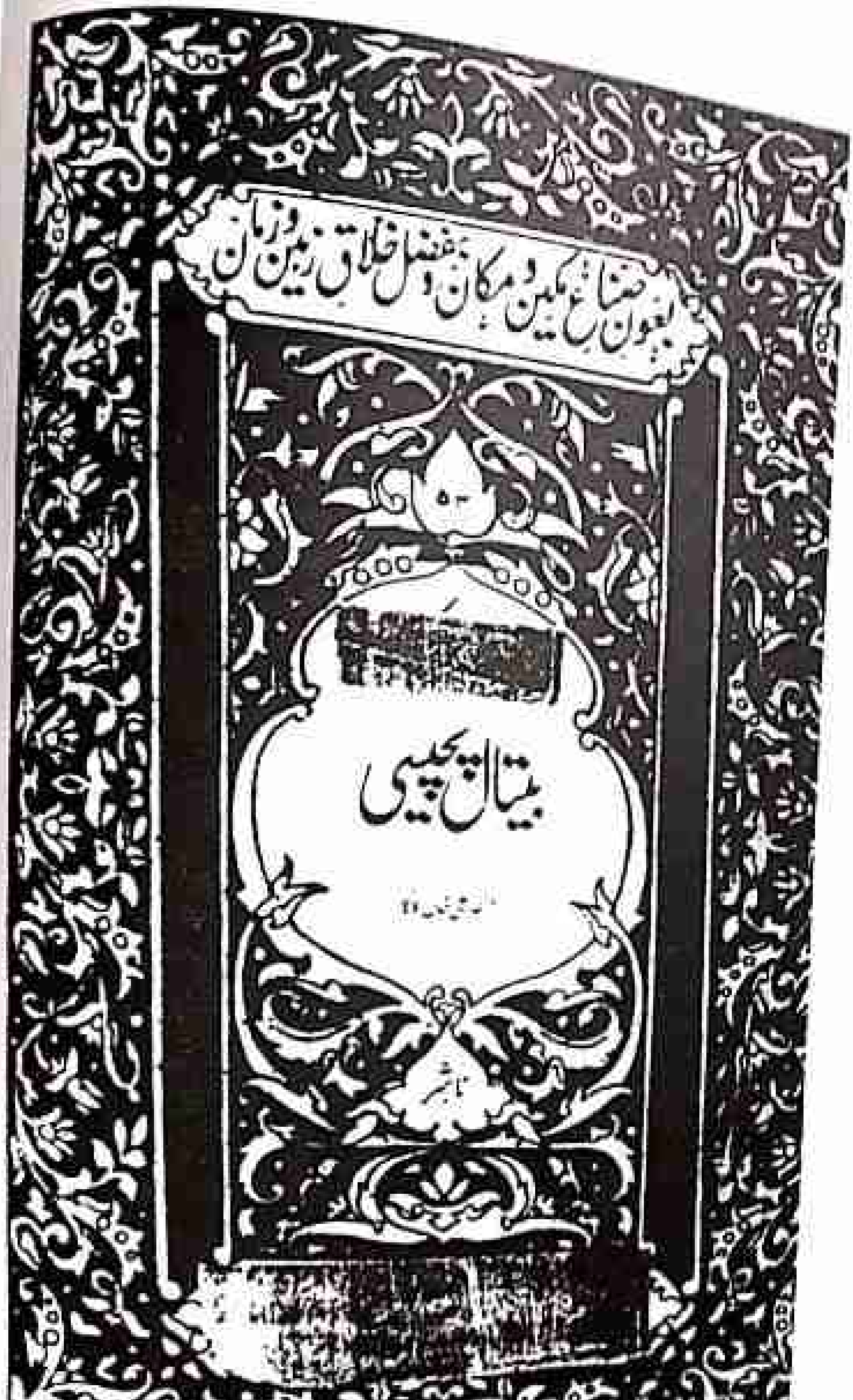
نے اپنے اہتمام سے شائع کیا

سنہ ۱۹۲۸ء

محمد بخش مہجور کی کتاب ''نورتن'' یہ کتاب 1806ء میں لکھی گئی اور 1817ء میں
غازی الدین حیدر کی خدمت میں پیش کی گئی۔

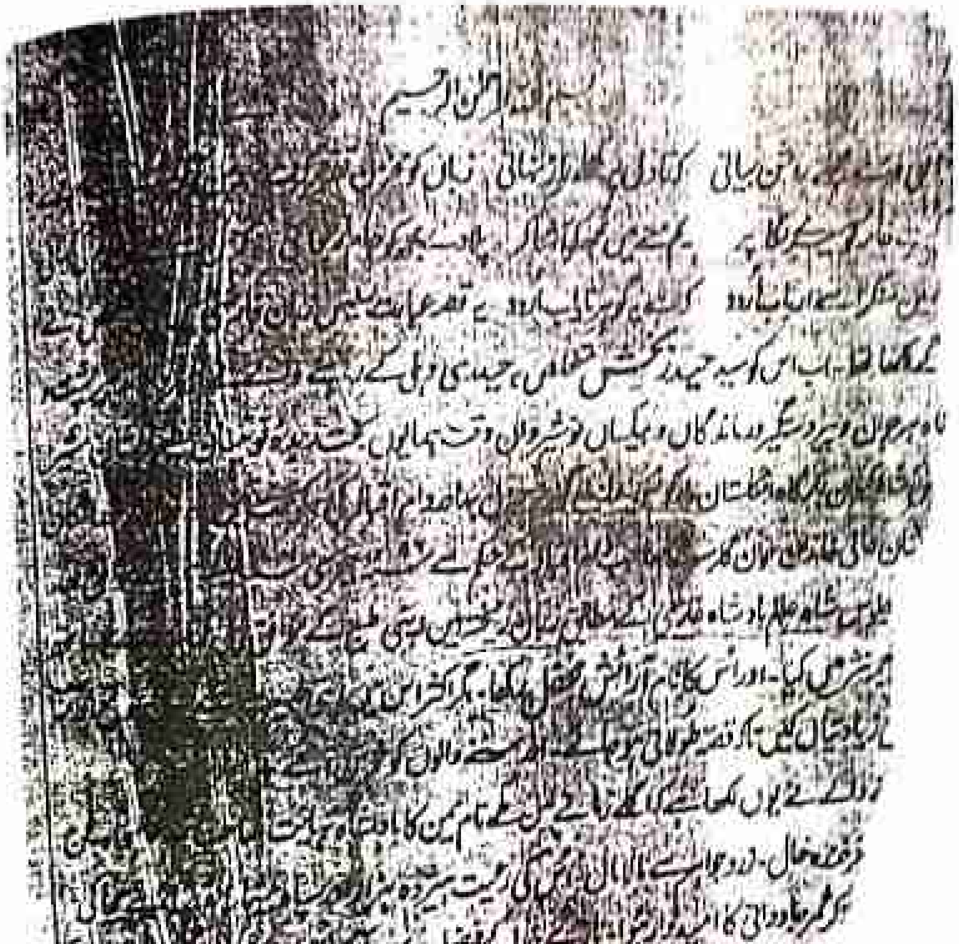


''مظہر علی خان ولا'' کی کتاب جو فورٹ ولیم کالج کے زیر انتظام لکھی گئی اس کا دوسرا ایڈیشن۔



حیدر بخش حیدری کی کتاب ''آرائش محفل'' جو فورٹ ولیم کالج کے زیر اہتمام طبع ہوئی۔
اس کا لاہور ایڈیشن۔

# آرائش محفل کی تحریر


بسم اللہ الرحمن الرحیم

# THE PAISA AKHBAR

## LAHORE

# پیسہ اخبار

ایڈیٹر محبوب عالم — 7 APRIL 27 NO 14 VOL 4 — نمبر ۱۴ — ۷ - اپریل ۱۹۲۷ء جلد ۴

ڈاکٹر گنیش پرشاد بجاگو کا بنایا ہوا

## نمک سلیمانی

اس نمک سلیمانی نے

عرصہ ۳۴ سال میں

## عرق بجار

## کھانسی کی دوا

## تریاق بخار سیل

## سفوف شعلب مرکب

ڈاکٹر گنیش پرشاد بجاگو مالک کارخانہ نمک سلیمانی محلہ

Scanned by CamScanner

# احکام مستخرجہ گزٹ آف انڈیا

مورخہ ۱۱ دسمبر ۱۸۷۵ء

## صیغہ وضع آئین وقوانین

مسودہ ایکٹ [illegible] ذیل ۔ دسمبر ۱۸۷۵ء کو جناب نواب گورنر جنرل بہادر [illegible] کونسل واضع آئین وقوانین میں پیش ہو کر اس ہدایت سے صاحبان [illegible] کے سپرد کیا گیا کہ وہ تین مہینے کے اندر اسکی بابت [illegible]

## مسودہ نمبر ۳ بابت ۱۸۷۵ء

مسودہ قانون چارہ جوئی خاص مصدرہ ۱۸۷۵ء

مسودہ قانون کا بغرض تصریح وترمیم قانون متعلقہ بعض اقسام چارہ خاص کے

[illegible] مسودہ [illegible] قوانین متعلقہ بعض اقسام چارہ جوئی خاص کے جو مقدمات دیوانی میں [illegible] ہے قرین مصلحت ہے لہذا حسب ذیل حکم ہوتا ہے۔

## باب ۱ - مراتب ابتدائی

دفعہ ۱ [illegible] کہ یہ ایکٹ قانون چارہ جوئی خاص مصدرہ ۱۸۷۵ء کے نام سے موسوم ہو

[illegible] قانون [illegible] انڈیا سے [illegible] اضلاع مندرجہ فہرست مصدرہ قانون [illegible] ہوگا

# تہذیب النسواں

جو

محترمہ محمدی بیگم صاحبہ مرحومہ نے

لڑکیوں کے فائدے کے لئے ۱۸۹۸ء میں جاری کیا

چندہ سالانہ مع محصول ڈاک للعہ پیشگی

| نمبر ۳۵ | لاہور - ہفتہ - ۳۰ - اگست ۱۹۱۹ء | جلد ۲۲ |
|---|---|---|


## تہذیب نسواں

لاہور - ۲ - ذی الحجہ ۱۳۳۷ھ

### فہرست مضامین


| | | |
|---|---|---|
| ہماری طرز معاشرت | ہمشیرہ ابو الحسن | ۵۴۹ |
| جنوبی ہند کی بہنوں کا لباس | ام سیٹھ محمد | ۵۵۱ |
| دیہات کی زندگی | مسز راشد علی | ۵۵۳ |
| بناوٹ اور سادگی | سکینۃ النسا | ۵۵۶ |
| زیور | بیگم یعقوب علی | ۵۵۸ |
| اتفاق | مسز سید قاسم شاہ | ۵۶۱ |
| کروشیا کے نمونے | عائشہ بیگم | ۵۶۲ |
| محفل تہذیب | متفرق | ۵۶۳ |



## نیا تحفہ بھوپال کا کتھہ

آپ نے ہندوستانی ہر قسم کے کتھوں سے اپنے منہ کو خوش کیا ہوگا۔ اور ہر طرح کے پان مزے دار گھر پر کھائی کھلائی ہوں گی لیکن بھوپال کا کتھہ جس میں نہ پان کتھہ۔ چونا لانے کی ضرورت ہوتی ہے۔ دیسی مشک و عنبر کی گولیاں۔ یہ ایک بے نظیر ترکیب ہے جس کے استعمال سے نہ صرف منہ خوشبودار ہوتا ہے۔ بلکہ برسوں کی گئی ہوئی بھی کا نور ہو جاتی ہے۔ اگر آپ نے اب تک استعمال نہیں فرمایا ہے۔ تو جلد ترمیم سے کم از کم ایک ہی نمونہ کر صحت ملاحظہ فرمائیے انشاءاللہ معلوم کیجئے۔ نمبری ایک کی قیمت۔ قسم اول ... حصہ دوم ... [illegible]

[illegible]

سرسید کے رسالے ''تہذیب الاخلاق'' کا عکس

THE MOHAMMEDAN SOCIAL REFORMER

تہذیب الاخلاق

جلد اول | ۳۰ ذیقعدہ سنہ ۱۲۸۷ ہجری | نمبر ۵

بسم اللہ الرحمن الرحیم

اطلاع

[illegible]

آزادی رائے

[illegible]

میر امن کی کتاب "گنج خوبی" جو فورٹ ولیم کالج کے زیر اہتمام 1846ء
میں شائع ہوئی۔

کتاب سعادت انتساب
گنج خوبی

جسکا ہر حرف نایاب و ہر فقرہ لاجواب ہے

اردوے معلی

یعنی مکاتبات اردوے نجم الدولہ دبیر الملک

بہادر نظام جنگ اسد اللہ خاں غالب

اکمل المطابع دہلی میں

کے اہتمام سے طبع ہوا

عکس سرورق اردوے معلی طبع اول

غالب کی کتاب "اردوے معلی" کا عکس (پہلا ایڈیشن)
1869ء کا عکس ہے۔

# کریم اللغات

جس میں

عربی فارسی ترکی معرّب الفاظ

مستعملہ کتب درسیہ مدارس پنجاب و ہندوستان کے معانی بالتشریح درج ہیں

جسے

۱۸۶۱ء میں حسب الحکم جناب ڈائرکٹر آف پبلک انسٹرکشن پنجاب

مولوی کریم الدین صاحب ڈپٹی انسپکٹر مدارس لاہور

نے

تصنیف کیا اور بعد تصحیح [illegible]

منشی عزیز الدین نجم الدین تاجران کتب

کشمیری بازار لاہور نے چھپوا کر شائع کیا

ڈاکٹر وزیر آغا

# غزل اور اکیسویں صدی

اکیسویں صدی میں ان اصناف ادب کے فروغ پانے کے امکانات نسبتاً زیادہ ہوں گے جن میں اختصار کا دامن وسیع اور داخلی ربط کا نظام ڈھیلا ڈھالا ہوگا۔ اصناف ادب میں یہ دونوں اوصاف غزل اور انشائیے میں موجود ہیں۔ دونوں اصناف کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ کہنے کی صلاحیت رکھتی ہیں اور دونوں کے اندر بنت کاری گنجان نہیں ہے۔ مراد یہ کہ دونوں اپنے اندر جا بہ جا روزن اور شگاف رکھتی ہیں۔ بھاری طلائی چادر اور جالی دار دوپٹے میں جو فرق ہے وہ ان دونوں اصناف کو دیگر بہت سی اصناف ادب سے جدا کرتا ہے۔ چوں کہ اس بات کا امکان ہے کہ اکیسویں صدی بھی اس وضع کے اوصاف کی حامل ہوگی اس لیے اگر یہ دونوں اصناف اکیسویں صدی میں فروغ پائیں تو اس میں اچنبھے کی کوئی بات نہیں ہوگی۔

اکیسویں صدی سے آشنا ہونے کے لیے بیسویں صدی کے ربع آخر میں نمودار ہونے والی تبدیلیوں کو سامنے رکھنے کی ضرورت ہے کیوں کہ ان ہی تبدیلیوں سے آئندہ صدی کے خد و خال مرتب ہوں گے۔ ان میں ایک اہم تبدیلی یہ ہے کہ سلطنتیں ایک بڑی حد تک ختم ہوگئی ہیں اور ان کی جگہ سیاسی، معاشرتی اور معاشی حلقے وجود میں آنے لگے ہیں۔ مثلاً برطانوی سلطنت، اس کے بعد روس کی سلطنت، پھر جاپان اور جرمنی کی سلطنتیں باقی نہیں رہیں۔ ان کی جگہ ''حلقوں'' نے لے لی ہے یعنی سلطنت کی اکائی شکست آشنا ہو کر دوبارہ ایک نئی ترتیب اختیار کرنے لگی ہے۔ مثلاً یورپ کے ممالک اپنی اپنی جگہ قائم ہیں تاہم جڑ کر ایک کامن مارکیٹ بننے لگے ہیں۔ یہی حال روس کا ہے یونیسکو، ورلڈ بینک اور یو این او۔ یہ سب ادارے ایک عالمی ترتیب نو کو وجود میں لا رہے ہیں۔ پوری دنیا قوموں کی سطح سے اوپر اٹھ کر تہذیبوں کی صورت میں اپنا جلوہ دکھانے لگی ہے۔ ان جملہ ''حلقوں'' میں جزو اور کل کا رشتہ وہی ہے جو غزل کے شعر کا پوری غزل سے ہوتا ہے۔ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ آزاد ہے۔ مگر ردیف اور قافیہ کی ڈور میں پرویا ہوا بھی ہے۔ لہٰذا اس کی حیثیت غزل کے ایک انگ کی ہے۔ اسی طرح پوری دنیا ایک ایسی اکائی میں تبدیل ہو رہی ہے جو بالآخر بہت سی اکائیوں کا ایک جالی دار مرکب قرار پائے گی۔ ایسے

Scanned by CamScanner

منظرنامے میں غزل ایسی شعری صنف کے مقبول ہونے کے امکانات کا کچھ اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

انیسویں صدی کا علامتی مظہر سٹیم انجن تھا جس میں قوت مرتکز تھی۔ یہ ایک طرح کا "سپر مین تھا" جو ہر طرف اندھا دھند بکھرتا تھا۔ مگر بیسویں صدی کے آخری ایام تک آتے آتے کمپیوٹر غالب آنے لگا ہے جو قوت کو ایک جگہ مرتکز کرنے کے بجائے اسے رشتوں کے ایک جال کی صورت میں دیکھنے پر مائل ہے۔ بیسویں صدی کے تمام فکری دبستانوں میں ارتکاز کے بجائے ہم رشتگی کا تصور مضبوط بنیادوں پر استوار نظر آتا ہے۔ یہی وہ پیٹرن ہے جو غزل کو ہمیشہ سے پسند رہا ہے۔ غزل میں بھی مختلف اشعار مل کر ایک رشتہ بناتے ہیں۔ جس سے غزل کا مجموعی تاثر مرتب ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غزل کا کوئی نہ کوئی شعر مطلق العنانی کا اعلان کرکے اپنی زندگی آپ جینے لگتا ہے۔ مگر ایک تو یہ بات عام نہیں ہے (اڑنے والے اشعار تعداد میں بہت کم ہیں حتیٰ کہ بڑے سے بڑے غزل گو شاعر کے ہاں بھی محض چند اڑنے والے اشعار ہی جنم لیتے ہیں) دوسرے جب شعر غزل سے جدا ہوتا ہے تو غزل کے پراسرار ہالے سے باہر نکل جانے کے باعث اسے کسی نہ کسی حد تک نقصان بھی پہنچتا ہے اس سلسلے میں یہ تجربہ عام ہے کہ غزل کے شعر کو اگر غزل کے مطلع کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے تو اس کا تاثر کئی گنا بڑھ جاتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ایسی صورت میں پوری غزل کی خوشبو رفتار بھی اس میں شامل ہو جاتی ہے۔ خود غزل کا مطلع بھی جس میں قافیہ ردیف کا دوہرا التزام موجود ہے نسبتاً زیادہ متاثر کرتا ہے۔

اکیسویں صدی کی ایک اہم شناخت Virtual Reality کی نمود ہوگی جو کمپیوٹر اور ٹیلی ویژن کے اشتراک سے ابھرے گی۔ گویا ایک دنیا کے متوازی ایک اور دنیا وجود میں آجائے گی۔ مگر غزل میں تو ہمیشہ سے ایک طرح کی Virtual Reality موجود رہی ہے۔ غزل ہیئت کے اعتبار ہی سے دو لخت نہیں، معنویت کے اعتبار سے بھی دولخت ہے۔ مگر اس کے دونوں حصے آپس میں اس درجہ مربوط ہیں کہ اگر ایک کو منہا کر دیا جائے تو دوسرا قطعاً بے اثر ہو جائے۔ دراصل غزل کے ہر شعر میں ایک معنوی پرچھائیں بھی ابھرتی ہے۔ جس شعر میں یہ معنوی پرچھائیں نمودار نہ ہو وہ محض ایک "بیان" بن کر رہ جاتا ہے۔ ایک ایسی صدی جو ہیئت اور مزاج کے اعتبار سے جڑواں حقیقتوں کی مظہر ہوگی۔ ایک ایسی شعری صنف کو ضرور قبول کرے گی جو مزاجاً جڑواں ہے یعنی دو مصرعوں کو باہم مربوط نہیں کرتی بلکہ دو دنیاؤں کا بھی سنگم ہے۔

دوسرے لفظوں میں اس بات کے امکان کو مسترد نہیں کیا جاسکتا کہ اکیسویں صدی میں تجسیم اور تجرید کا ایک انوکھا امتزاج رونما ہوگا۔ یعنی سامنے کی ٹھوس حقیقت کے عقب میں تجرید کی کارفرمائی

Scanned by CamScanner

صاف دکھائی دینے لگے گی۔ ٹیلی ویژن کے فروغ اور کمپیوٹر کے بڑے پیمانے پر استعمال کے باعث ہم دو دنیاؤں کے باسی قرار پائیں گے۔ ایک دنیا جسے ہم چھو اور سونگھ بھی سکتے ہیں اور دوسری دنیا جسے ہم صرف دیکھ اور سن سکتے ہیں۔ تجسیم میں لامسہ اور شامہ کی کارکردگی زیادہ ہوتی ہے جب کہ تجرید میں باصرہ اور سامعہ کی! اکیسویں صدی تجسیم اور تجرید کو جوڑ کر آگاہی کی طرف ایک واضح قدم اٹھائے گی۔ چوں کہ غزل ہیئت کے اعتبار سے جڑواں نہیں بلکہ تجسیم اور تجرید کے منطقوں کو بھی جڑواں بنانے پر قادر ہے۔ اس لیے آئندہ صدی میں اس کے فروغ پانے کے امکانات بھی زیادہ ہوں گے۔ واضح رہے کہ یہاں میرا اشارہ اس نئی غزل کی طرف ہے جو پٹے ہوئے کلیشہ زدہ شعری جکڑ سے آزاد ہوگی۔

محض بیان کرنا یا منعکس کرنا شاعری کا وصف نہیں ہے۔ آنکھوں دیکھا حال شاعری کی بہ نسبت، نثر میں بہتر طریق سے بیان ہوسکتا۔ منعکس کرنے کے لیے بھی کیمرہ زیادہ کارآمد ہے۔ دوسری طرف شاعری میں اشیاء اور مظاہر کی صورت میں تبدیلی ہوجاتی ہے۔ یہ کہنا چاہیے کہ ان کی قلب ماہیت ہوجاتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ شاعری سامنے کی اشیا کو مادی آنکھ سے نہیں دیکھتی بلکہ باطن کی آنکھ کو بروئے کار لاتی ہے۔ خارج ہمہ وقت انسانی حیات کی کارفرمائی کے باعث ہمارے اندر اترتا رہتا ہے مگر ساتھ ہی مٹتا بھی چلا جاتا ہے۔ اس کے صرف وہی حصے باقی رہتے ہیں جن کے ساتھ کوئی گہرا جذباتی تجربہ منسلک ہوتا ہے انھیں SIGNIFICANT IMAGE کہہ لیجیے۔ یہ اہم تصورات ٹکڑوں اور قاشوں (FRAGMENTS) کی صورت ساگئی کی بعید ترین تہوں تک اتر جاتے ہیں اور صرف اس وقت متحرک ہوتے ہیں جب تخلیق کار کسی جذباتی بحران میں مبتلا ہوتا ہے تب یہ ٹکڑے پہلے تو نراج یعنی CHAOS منظر دکھاتے ہیں۔ مگر پھر تخلیقی عمل کے تحت آپس میں جڑ کر نئی صورتیں اختیار کرنے لگتے ہیں۔ اور آخر میں یہ صورتیں اچانک ایک ایسا نامیاتی کل بناتی ہیں جس سے معانی کی کرنیں پھوٹ رہی ہوتی ہیں۔ لہٰذا تخلیق خارج اور اس کے مظاہر سے جڑی تو ہوتی ہے مگر اس کو بیان یا منعکس کرنے پر مامور نہیں ہوتی وہ گویا خارج کو از سر نو تخلیق کرتی ہے۔ اس جملہ معترضہ کی ضرورت مجھے صرف اس لیے پڑی ہے کہ ادب کی کارکردگی کے بارے میں بعض ایسے مفروضے رائج ہیں جو ''سوالات'' میں ڈھل کر ادب کی کارکردگی کو غلط سمت میں لے جاتے ہیں۔ وہ ادب کو بعض معاشی اور معاشرتی مقتضیات کے تابع کر کے اس کے فطری عمل پر پردہ ڈال دیتے ہیں مثلاً اس قسم کا مفروضہ کہ ادب کا کام معاشرتی اور تہذیبی سطح کے مسائل کو نشان زد کرنا انھیں حل کرنے کے لیے تجاویز پیش کرنا ہے وغیرہ! حالاں کہ ادب کا یہ کام ہرگز نہیں ہے۔ ادب تو انسان کے اندر

SPACE یا کشادگی پیدا کرتا ہے اور انسان کے وژن کو وسعت عطا کرتا ہے۔ یوں دیکھیے تو ادب حکیم کا نسخہ یا سرجن کا نشتر نہیں ہے بلکہ یہ وہ عمل ہے جس سے CELL کے اندر تبدیلی رونما ہوتی ہے یعنی انسان کے متشدد میلانات کی تہذیب ہو جاتی ہے۔ یہ عمل ان تخلیقات کی صورت میں سامنے آتا ہے جو قاری کے اندر کی نفسیاتی سلوٹوں کو ہموار کر کے اسے ایک بہتر شہری بنانے میں ممد ثابت ہوتی ہیں۔

ادب کے اس منصب اور طریق کار کو ملحوظ رکھیں تو یہ سوال کہ کیا غزل ہمارے عہد کی زندگی کو پوری طرح بیان کرنے میں کامیاب ہے، کچھ مناسب نظر نہیں آتا۔ اول تو "پوری طرح" کے الفاظ ہی موزوں نہیں ہیں کیوں کہ کسی بھی عہد کو پوری طرح بیان کرنا اصناف شعر تو ایک طرف نثر کے بس کا روگ بھی نہیں ہے۔ دوسرے جیسا کہ اوپر کہا گیا محض "بیان کرنا" شاعری کا منصب بھی نہیں ہے۔ بے شک شاعری کا کنکریٹ CONCRETE یا ٹھوس سے ہم رشتہ ہونا ضروری ہے تا کہ وہ محض ہوا میں معلق ہو کر نہ رہ جائے مگر کنکریٹ یعنی ٹھوس کو آفاقیت UNIVERSALITY کے مقام پر لانا بھی اس کے لیے بہت ضروری ہے ورنہ وہ محض "بیانیہ" کی سطح پر رکی رہے گی۔ مگر یہ کام جب ہی ممکن ہے کہ کنکریٹ یا ٹھوس پہلے انسانی تجربات سے منسلک ہو کر تخلیق کار کے باطن میں اترے اور وہاں اپنی صورت بدل کر یعنی آفاقیت سے مملو ہو کر باہر آئے۔ غزل کا شاعر تخلیق کاری کے لمحات میں پوری کائنات سے جڑا تو ہوتا ہے مگر وہ اسے براہِ راست دیکھ کر بیان نہیں کر رہا ہوتا بلکہ اس کائنات کو دیکھ رہا ہوتا ہے جو لاکھوں برس سے اس کے اندر اترتی رہی ہے۔ ساحر لدھیانوی نے کہا تھا:

دنیا نے تجربات و حوادث کی شکل میں
جو کچھ مجھے دیا ہے وہ لوٹا رہا ہوں میں

گو اس شعر میں بات صرف سطح کی بیان ہوئی ہے مگر اس میں تخلیق کار کی سمت کا صحیح ادراک یقیناً موجود ہے۔ شاعر کا کام محض لوٹانا نہیں جیسا کہ آئینہ صورتوں کو لوٹاتا ہے بلکہ حوادث یعنی تجربات سے مملو تصورات کو اندر کی کٹھالی میں ڈال کر ایک "نئی صورت" میں ڈھالنا ہے اور اس نئی "صورت" کو بصورت تخلیق دوبارہ زمانے کے سامنے لے آتا ہے۔ غزل میں ٹھوس کو آفاقی سطح تفویض کرنے کا عمل ہمیشہ سے موجود رہا ہے۔ لہٰذا وہ تاریخ اور قبل تاریخ کے ادوار کے علاوہ اپنے عہد کی روح کو بھی مس کرنے پر قادر ہوتی ہے مگر وہ یہ کام تخلیقی عمل کی مدد سے انجام دیتی ہے نہ کہ تجرباتی یا بیانیہ انداز کی مدد سے۔

کلاسیکی غزل کا رچاؤ، نغمگی اور لطف بیان۔۔۔ یہ سب کچھ اس کا اپنا تھا یعنی اس پر کلاسیکیت کی چھاپ موجود تھی۔ دوسری طرف نئی غزل کا رچاؤ، نغمگی اور لطف بیان اس کا اپنا ہے جس پر کلاسیکیت

Scanned by CamScanner

کے بجائے نئے زمانے کے دستخط ہیں۔ یہ کہنا کہ کلاسیکیت کی چھاپ سے منحرف ہو کر نئی غزل' رچاؤ' نغمگی اور لطف بیان سے عاری ہوگئی ہے' صحیح نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہمارے بعض محترم غزل گو شعراء جو کلاسیکی غزل کے رچاؤ' نغمگی اور لطف بیان کو تبرکات کی طرح سینے سے لگائے پھرتے ہیں' دراصل کلیشوں کی زبان میں بات کرتے ہیں۔ سوچنے کی بات ہے کہ ہر زمانے کا اپنا رچاؤ' نغمگی اور لطف بیان ہوتا ہے جو اس کی تخلیقات میں ایک برقی رو کی طرح دوڑ رہا ہوتا ہے مگر جب زمانہ گزر جاتا ہے تو آنے والے زمانے کا رچاؤ' نغمگی اور لطف بیان اس کی جگہ لے لیتا ہے جو شاعر نئے زمانے سے منسلک ہوتے ہیں وہ اس کے رچاؤ' نغمگی اور لہجے کو نہ صرف پہچان لیتے ہیں بلکہ انھیں اپنا تجربہ بھی بنا لیتے ہیں مگر وہ شاعر جو صرف کلاسیکی عہد سے خود کو منسلک رکھنا چاہتے ہیں نئے عہد میں اجنبی نظر آتے ہیں۔ تخلیق کار کا کام اپنے عہد سے ہم آہنگ رہنا تو ہے مگر ساتھ ہی اپنے ماضی سے ہم رشتہ ہونا بھی اس کا کام ہے۔ کوئی بھی تجربہ روایت سے منقطع ہو کر کامیاب نہیں ہو سکتا اور کوئی بھی روایت تجربے سے منقطع ہو کر تخلیقی سطح پر برقرار نہیں رہ سکتی۔ نئی غزل نے کلاسیکی غزل کی ''روح'' سے انحراف نہیں کیا۔ کیوں کہ یہ روح تمام زمانوں کے جوہر کو خود میں سموئے ہوئے ہے۔ مگر اس نے کلاسیکی غزل کے مخصوص رچاؤ' نغمگی اور لطف بیان سے ہٹ کر اپنے زمانے کے لہجے میں بات کی ہے مثلاً نئی غزل اب آرائشی نہیں رہی۔ کلاسیکی غزل دربار سے منسلک تھی اور درباری آداب کے تابع تھی جہاں زیادہ الفاظ میں کم بات کہنے کا رواج تھا اس کے علاوہ وہ طوائف کے کوٹھے سے بھی منسلک تھی جہاں تصنع کی فراوانی تھی۔ علاوہ ازیں کلاسیکی غزل کی نغمگی میں بھی ایک ٹھہراؤ تھا جو ایک ٹھہرے ہوئے معاشرے کی دین تھا۔ دوسری طرف نئی غزل' جمہوریت اور سوشلزم کی فضا میں پروان چڑھی ہے جہاں قوت ایک جگہ مرتکز ہونے کے بجائے چھوٹے چھوٹے پیکٹوں میں تقسیم ہوگئی ہے لہٰذا اس کا تخاطب بھی ایک خاص نقطے (بادشاہ' طوائف' محبوب) کے بجائے ایک پھیلی ہوئی فضا کی طرف نسبتاً زیادہ ہے۔ ایک طرح کی INTER TEXTUALITY وجود میں آرہی ہے جس میں خطوط کسی ایک مقام پر مرتکز نہیں ہو رہے بلکہ ایک جال کی صورت میں پھیل رہے ہیں۔ نئی غزل کے لہجے میں بھی تبدیلی آئی ہے اس کا لطف بیان آرائش کی طرف کم اور سادگی کی طرف زیادہ مائل ہے۔ اس کی رفتار بھی مختلف ہوگئی ہے۔ اب وہ ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ میں باندھنے کے بجائے تہہ در تہہ رنگوں (معانی) کی حامل کیفیت کو محض چند رنگوں میں پیش کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ایک خاص وضع کا تہذیبی رچاؤ جو کلاسیکی غزل کو مرغوب تھا' اب باقی نہیں رہا۔ اس کے بجائے مختلف خطوط یا ٹکڑوں یعنی

Scanned by CamScanner

FRAGMENTS کے انسلاک کی ایک صورت پیدا ہو رہی ہے جو سٹیج پر ہونے والے ڈراما کے تسلسل کے بجائے فلم کے تیزی سے بدلتے ہوئے منظر کے عدم تسلسل یا DISCONTINUITY میں ظاہر ہو رہی ہے۔ لہٰذا رچاؤ کی نوعیت میں بھی فرق آ گیا ہے۔

ہر زمانے کا ایک اپنا ڈسپلن' لہجہ' تہذیبی رچاؤ اور آہنگ ہوتا ہے۔ جو لوگ اس سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے جڑ جاتے ہیں اور نئے زمانے کے قدموں کی چاپ کو نہیں پہچانتے ہم انھیں FOSSILS کہہ کر پکارتے ہیں۔ ہر تخلیق کار کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے ذاتی تجربات کو بہ روئے کار لائے' محض اکتسابی رویے کو اپنانے تک محدود نہ رہے۔ ساتھ ہی ہر تخلیق کار جب تک اپنے اندر کے نسلی اور آرکی ٹائپس تجربات کے سلسلوں کو برانگیخت نہیں ہونے دے گا اس کا تخلیق کردہ ادب بھی محض عصری صورت حال تک ہی محدود رہے گا۔ کلاسیکی غزل کے مقلدین نہ صرف" نئے زمانے کے تجربات" سے کٹے ہوئے ہیں بلکہ اپنے اندر کی بعید ترین تہوں میں موجود" انسانی تجربات" سے بھی ہم رشتہ نہیں ہیں۔ وہی تخلیق زندہ رہتی ہے جو فرد کے تجربے کو انسان کے تجربے کی سطح تک لے آتی ہے اور یہ جب ہی ممکن ہے کہ وہ انسانی تجربات کی میراث سے ہم رشتہ ہو۔

مختصراً یہ کہ اعلیٰ شاعری انسان کے نسلی تجربات اور عصر سے حاصل کردہ تجربات سے مل کر وجود میں آتی ہے۔ مگر یہ ملاپ انضمام کی صورت میں نہیں بلکہ قلب ماہیت کی صورت میں ہوگا تو بات بنے گی یعنی جب فرد کا تجربہ نسل کے تجربات سے مس ہو کر آفاقی بن جائے گا وہی" ٹھوس" کو UNIVERSALIZE کرنے کی بات جس کا اوپر ذکر ہوا ہے۔

آخری بات یہ کہ آج وہی کلاسیکی غزل زندہ ہے جس میں شاعر کے انفرادی تجربات انسانی تجربات میں ڈھل گئے تھے اور وہ غزل جو محض کلاسیکی دور کے رچاؤ' نغمگی اور لطف بیان سے عبارت تھی اس کی حیثیت محض تاریخی ہے یا اسے زیادہ سے زیادہ آپ تبرک کہہ سکتے ہیں یہی حال نئی غزل کا بھی ہوگا اس میں بھی مآل کار وہی اشعار زندہ رہیں گے جو داخلی عصری تجربات کو انسانی تجربات میں مبدل کرنے میں کامیاب ہوں گے۔ محض جدید انداز اور لہجے کو اپنا لینا کافی نہ ہوگا۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر انور سدید

# اردو ادب میں سیرت نبوی صلی اللہ علیہ وسلم کے نقوش

سیرت کا لغوی مفہوم تو کسی شخص کے کردار، مزاج اور اعمال و افعال کا تذکرہ ہے، لیکن اصطلاحی اعتبار سے سیرت سے مراد آں حضرت محمد ﷺ کے حالات حیات، ان کے اسوہ حسنہ اور اخلاق و عادات کا بیان ہے۔ سیرت کی اولین کتابیں مغازی کہلاتی تھیں اور ان میں ایسی جنگوں کا ذکر ہوتا تھا جن میں نبی اکرمؐ نے خود شرکت فرمائی تھی۔ سیرت کا دائرہ وسیع ہوا تو اس میں رسول اللہ کی پوری زندگی اور عہد رسالتؐ کے تمام واقعات بھی شامل کر لیے گئے۔ سیرت رسولؐ ایک بیحد اہم اور نہایت مبارک موضوع ہے۔ نبی اکرمؐ کی ذات گرامی پوری دنیا کے انسانوں اور بالخصوص مسلمانوں کے لیے رشد و ہدایت کی مثال اور منبع رحمت ہے۔ چنانچہ ہر زمانے اور ہر دور کے مصنفین نے اپنی زبان میں نقوش سیرت مرتب کرنے کی سعی کی اور اس مینارۂ نور سے عوام الناس کو اکتساب عظمت کا موقع فراہم کیا۔

اردو زبان کو بھی یہ اعزاز و افتخار حاصل ہے کہ اس میں سیرت نبویؐ کا بیش قیمت سرمایہ نثر اور نظم میں موجود ہے۔ نثر میں یہ سرمایہ تحقیق، تاریخ اور روایت کے زاویوں کا مظہر ہے۔ شاعری میں جب نعت نگاری شروع ہوئی تو سیرت کے نقوش جذبہ و آہنگ کی صورت اختیار کر گئے اور حضورؐ کے اوصاف جمیلہ، اخلاق حمیدہ، عادات کریمہ اور فضائل و شمائل کا تذکرہ نعت کا ایک اہم موضوع بن گیا جس پر شعرا نے کمال عقیدت سے طبع آزمائی کی۔ زیر نظر مضمون میں ''اردو نثر میں سیرت نبویؐ'' کے نقوش کا جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے۔

## اردو نثر میں سیرت نبویؐ کے نقوش:

اردو زبان کی ابتدائی پرورش شمالی ہند کے میدانوں میں ہوئی اور پھر یہ جنوب اور مشرق کی اکناف تک پھیلتی چلی گئی۔ اسے مسلمانوں کی جدید ترین زبان کہلانے کا شرف حاصل ہوا جس میں عربی اور فارسی کے علاوہ برصغیر کی مقامی زبانوں کے اثرات بھی شامل ہوتے چلے گئے تھے۔ بعض محققین نے خیال ظاہر کیا ہے:

''جب برصغیر کے مسلمان اپنی ملی زندگی میں چند ایسے موثرات حیات کے مقابل آ گئے جن سے

Scanned by CamScanner

حقائق کے ساتھ ان کا عملی تعلق خطرے میں پڑ گیا تو ملتِ اسلامیہ نے اس کو اس خطرے سے نکالنے کے لیے ایک نئی زبان یعنی اردو کی بنیاد ڈالی۔ اس زبان کا سب سے بڑا تاریخی کارنامہ یہ ہے کہ اس کے ذریعے مسلمانانِ برصغیر کو عقائد کا بھرپور اطلاق میسر آیا۔ اس حسی اطلاق کا سب سے عظیم تصور رسالتؐ ہے۔ اس لیے اردو شعر و ادب کے ابتدائی نمونے بھی سیرت کا رنگ رکھتے ہیں۔ ''متعدد محققین نے خواجہ بندہ نواز کے رسالے ''سیرت النبیؐ'' کو اردو نثر میں سیرت کی پہلی کتاب تسلیم کیا ہے۔ لیکن یہ رسالہ اب دستیاب نہیں۔ اس کا ذکر شیخ محمد اکرام نے ''آبِ کوثر'' میں بھی کیا ہے۔ قدیم نثر کی ایک اور کتاب فضل علی فضلی کی ''کربل کتھا'' ہے۔ اس کتاب میں بھی ایک باب وصالِ آنحضرتؐ کے بارے میں موجود ہے جسے سیرت کا ایک باب شمار کیا جا سکتا ہے۔ تاہم یہ بات ملحوظ نظر رہے کہ قدیم اردو میں سیرت نبویؐ کا ذخیرہ نثر سے زیادہ نظم میں ہے اور اس مقصد کے لیے مثنوی کی صنف زیادہ استعمال کی گئی تھی۔ اس دور کے میلاد نامے، معراج نامے، وفات نامے، شمائل نامے اور نور نامے حضورؐ کی حیات طیبہ اور سیرت حسنہ کے متعدد مخصوص زاویوں کو منور کرتے ہیں اور یہ ارضِ دکن میں زیادہ تخلیق ہوئے تھے۔ سیرت کی اس قسم کی کتابیں گیارہویں صدی ہجری کی ابتداء میں لکھی جانے لگی تھیں اور گھریلو محفلوں اور جلسوں میں ذوق و شوق سے پڑھی جاتی تھیں۔ سیرت کو اس قسم کی منظوم صورت میں لکھنے والوں میں عبدالمالک بہروچی، امین گجراتی، سید بلاقی، سید میراں ہاشمی، امامی، عبدالحمید ترین، شاہ عنایت اللہ قادری، محمد باقر آگاہ، سلطان محمد قلی قطب، نوازش علی شیدا، ولی ویلوری اور ملک خوشنود کے اسمائے گرامی یہاں شمار کیے جا سکتے ہیں۔

اردو نثر میں محمد باقر آگاہ کی کتاب ''ریاض السیر'' کو سیرت کی ایک قدیم ترین کتاب شمار کیا جاتا ہے۔ یہ کتاب 1795ء سے قبل کی تصنیف ہے۔ اس کتاب میں آنحضرتؐ کی ولادت سے لے کر آپؐ کے وصال تک کا حال بیان کیا گیا ہے۔ اس کے اسلوب پر عربی زبان کے اثرات نمایاں ہیں۔ محمد باقر آگاہ کی سیرت کی دوسری کتاب ''ہشت بہشت'' نظم میں ہے۔ کرامت علی جونپوری نے اٹھارویں صدی کے آخر میں امام ترمذی کی عربی کتاب حمائل ترمذی، کا ترجمہ ''انوار محمدی'' کے نام سے کیا۔ یہ کتاب اس دور میں تبلیغی مقاصد کے لیے بے حد کامیاب ثابت ہوئی۔ سید عبدالغفور کی ''تجلیات انوار'' 1830ء کے لگ بھگ تصنیف ہوئی۔ اس کتاب کا غالب حصہ حضورؐ کے ذکر مبارک سے مزین ہے۔ اسی دور کا ایک اور مخطوطہ ''مولد مسعود'' کے نام سے معروف ہے جس کا ذکر جناب مشفق خواجہ نے ''جائزہ مخطوطات اردو'' جلد اول میں کیا ہے۔ ''مرغوب القلوب فی معراج المحبوب'' میں واقعہ معراج

Scanned by CamScanner

کی تفصیلات پیش کی گئی ہیں۔ اس کے مصنف شاہ رؤف احمد رافت تھے۔ مشفق خواجہ کی تحقیق کے مطابق یہ کتاب 1363ھ /1850ء میں شائع ہو چکی تھی۔ اس دور میں سیرت کے نقوش عالیہ جن کتابوں میں دستیاب ہیں ان میں سے چند ایک کے نام حسب ذیل ہیں:

''ممتاز التفاسیر'' از سید امیر الدین حسین۔ ''فوائد بدریہ'' مصنفہ قاضی بدرالدولہ سرسید احمد خان کا مولود نامہ ''جلاء القلوب۔'' شیخ حسرت کرتولی کی ''چار باغ احمدی'' قربان علی بیگ سالک کی ''عشق مصطفیٰ'' مولانا محمد الیاس رضوی کی ''قمر بنی ہاشم'' مظفر حسین ضمیر کی ''ریحان معراج'' محمد احسن امروہوی کی ''آفتاب عالمتاب'' ولی اللہ لکھنوی کی ''کشف الاسرار'' شاہ احمد سعید دہلوی کی ''سعید البیان۔'' ان کتابوں میں مولود ناموں کی تکنیک زیادہ استعمال کی گئی ہے۔ نثر کی کتابوں میں نظمیں بھی موجود ہیں' شعروں کے ٹکڑے بھی نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کتابیں محفلوں میں پڑھے جانے کے لیے تصنیف کی جاتی تھیں۔ نثر کے دوران اشعار کے ٹکڑے جب ترنم سے ادا کیے جاتے تو زیادہ موثر ثابت ہوتے تھے۔

ڈاکٹر انور محمود خالد نے اردو سیرت نگاری کے باقاعدہ آغاز وارتقاء کا زمانہ 1858ء سے لے کر 1900ء تک اور اس کا عہد زریں 1901ء سے لے کر 1947ء تک متعین کیا ہے۔ ان ادوار میں اردو زبان ترقی کے متعدد مدارج طے کر چکی تھی۔ ہر قسم کے موضوعات پر بحث ونظر کا دائرہ پھیلانے پر قدرت حاصل کر لی تھی۔ اس زبان کا اپنا ادب پیدا ہو چکا تھا۔ چنانچہ اب جو سیرت کی کتابیں لکھی گئیں انہیں عوام وخواص نے اپنے ذاتی مطالعے کا جزو بھی بنایا اور ان سے نجی سطح پر رشد وہدایت بھی حاصل کی۔ مولانا الطاف حسین حالی کی نثر کی پہلی تالیف ''مولود شریف'' سیرت کی کتاب ہے اور یہ مولانا حالی کے عشق رسول کی غماز ہے۔

1900 عیسوی تک سیرت کی متعدد کتابیں لکھی گئیں لیکن ان کے مصنفین کچھ زیادہ معروف ادبا نہیں تھے۔ اس لیے ان کا معیار زیادہ بلند نہیں۔ ان کا بنیادی مقصد عقیدت کا اظہار تھا۔ کتاب سیرت حضورؐ سے تعلق پیدا کرنے کا ذریعہ تھی۔ دوسرا مقصد تبلیغ وتلقین' حضورؐ کے سوانح کی نشر واشاعت سے ثواب کا حصول اور اسوۂ حسنہ کی پیروی تھا۔ اس دور کی چند کتابوں کے نام یہاں درج کیے جاتے ہیں۔

حکیم وکیل احمد سکندر پوری کی کتاب سیرت ''انوار احمدیہ'' غلام سرور لاہوری کی ''تحفۂ سرور'' مفتی عنایت احمد کاکوروی کی ''تاریخ حبیب اللہ'' عبدالعزیز لکھنوی کی 'اخبار محمدیؐ' حسن علی کی ''سیرت نبویؐ''

Scanned by CamScanner

حمید اللہ ماہر دہلوی کی ''رؤف الرحیم'' خیر الدین کی ''ریاض الازہار'' مولوی سعید احمد مارہروی کی ''ریاض محمدیہ'' محمد جان کی ''اسرار احمد'' محمد ابراہیم ضیا کی ''ضیائے نبوت'' غلام محمد ہادی خان کی ''سید الاخبار'' عبدالغنی کی ''ضیا الابصار''

مولانا احمد رضا خان بریلوی نے اس دور میں صرف سات برس کے عرصے میں سیرت کے مختلف زاویوں پر گیارہ کتابیں تالیف کیں اور ان میں مذہبی اور علمی مباحث کو بھی نمایاں طور پر پیش کیا۔ ڈاکٹر انور محمود خالد نے اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے میں اس دور کی نمایاں ترین کتاب ''تواریخ حبیب اللہ'' شمار کی ہے۔ اس کتاب کو مفتی عنایت احمد کاکوروی نے کالا پانی (جزائر انڈیمان) کی قید کے دوران لکھا تھا۔ وہ رہائی کے بعد واپس وطن تشریف لائے تو اس کی اشاعت عمل میں آئی۔ ''باغی ہندوستان'' کے مصنف عبدالشاہد خان شیروانی نے لکھا ہے کہ ''قید فرنگ کے دوران میں ان حضرات (عنایت احمد کاکوروی اور ان کے رفقاء) کے سینے علم کے سفینے بن گئے تھے۔ تاریخی یادداشت' ترتیب واقعات' قواعد فنون' ضوابط علوم سبھی حیرت انگیز کرشمے دکھا رہے ہیں۔

1857ء کے بعد انگریزی دور میں عیسائی مشنریوں کی تبلیغی سرگرمیوں کو غیر معمولی فروغ حاصل ہو گیا تھا۔ پادریوں کو حکومت کی پشت پناہی حاصل تھی۔ چنانچہ بعض عیسائی مصنفین نے حضورؐ کی ذات گرامی کو بے جا تنقید کا نشانہ بنایا اور ان پر ناروا حملے کیے۔ اس دور میں پادری عماد الدین' جو مولانا حالی کا ہم وطن تھا' دین اسلام چھوڑ کر عیسائی ہو گیا تھا اس نے اسلام کی تردید میں تین کتابیں لکھیں۔ ان کتابوں نے مسلمانوں کی دل آزاری کی۔ چنانچہ ان کی تردید میں الطاف حسین حالی نے ''تریاق مسموم'' اور ''تاریخ محمدی'' اور مولوی چراغ علی نے ''تعلیقات'' لکھی اور نقوش سیرت نمایاں کیے۔ ان کے علاوہ فیروز الدین ڈسکوی، سید محمد بھرت پوری' اکرام اللہ اکبر آبادی اور محمد علی کان پوری نے جو کتابیں لکھیں ان میں سیرت نبویؐ کے نقوش بھی تھے اور پادری عماد الدین کے اعتراضات کا جواب بھی موجود تھا۔ قاموس الکتب کے مطابق اس قسم کے مناظرانہ ادب کی 276 کتابیں اس دور میں منظر عام پر آئیں۔

اسلام کے خلاف جو یلغار مغرب سے ہو رہی تھی اس کا جواب سر سید احمد خان' مولوی چراغ علی اور مولوی کرامت علی جونپوری نے تالیفی اور تصنیفی سطح پر دیا۔ سر سید احمد خان کی ''خطبات احمدیہ'' ولیم میور کے اعتراضات کے جواب میں ہے۔ اگرچہ ''خطبات احمدیہ'' سیرت کی باقاعدہ کتاب نہیں اور اس کی تشنگی شدت سے محسوس ہوتی ہے لیکن اس میں بھی کلام نہیں کہ اس کتاب میں بحث ونظر سے سیرت

Scanned by CamScanner

کے پہلو بھی روشن کیے گئے ہیں اور حضور کی ابتدائی زندگی کا احاطہ بھی کیا گیا ہے۔ بقول مولانا عبدالماجد دریابادی:

"قدیم وضع کے میلاد ناموں کو چھوڑ کر یہ جدید طرز کلام کی پہلی کتاب ہے جو کسی ہندوستانی مسلمان کے قلم سے وجود میں آئی ہے۔ اس کے جو دلائل و شواہد فرنگیوں کے مقابلہ میں اثبات رسالتؐ میں پیش کیے گئے ہیں (خصوصاً بشارت توریت وانجیل کی ذیل میں) ان پر شاید آج تک اضافہ نہیں ہو سکا۔"

اگرچہ سرسید احمد خان نے انیسویں صدی کے اواخر تک جدید طرز کلام کو فروغ دے دیا تھا اور اردو نثر کے عناصر خمسہ وجود میں آ چکے تھے اور یہ سب اپنے اپنے قلم کی جولانیاں دکھا رہے تھے۔ لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ سیرت نگاری کی طرف ثقہ ادیبوں نے زیادہ توجہ نہیں دی۔ چنانچہ بیسویں صدی کے ربع اول میں بھی روایتی میلاد ناموں کی تحریر و تسوید و اشاعت پر زور دیا گیا۔ ان میں حضور کی ولادت کو محیر العقل واقعات سے منور کرنے کی کوشش کی گئی اور اس کوشش میں تحقیق کے ضابطوں کو کچھ زیادہ در خور اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ چنانچہ ان کتابوں میں غیر مستند روایات راہ پا گئیں اور نیم خواندہ عوام نے انہیں کو تاریخ اسلام اور سیرت نبوی سمجھ لیا۔ ان میلاد ناموں میں بعض ناواجب مباحث بھی شامل نظر آتے ہیں۔ بعض اختلافی مسائل کا ذکر بھی ملتا ہے۔ "میلاد النبیؐ" مصنفہ ابوالبرکات" "حیات ذاکرؐ" مولفہ شاہ جمیل الرحمٰن" "میلاد اکبر" مولفہ محمد اکبر وارثی" اور "میلاد گوہر" مصنفہ گوہر رامپوری کی مثالیں یہاں پیش کی جاسکتی ہیں جن میں بہت سے واقعات کو تاریخ اور کتب سیرت کی شہادت حاصل نہیں ہے۔

مولانا راشد الخیری کا مولود نامہ "آمنہ کا لال" اس دور میں اس لیے اہم ہے کہ راشد الخیری نے برصغیر کے مسلمانوں کے قومی تقاضوں کو بھی پیش نظر رکھا اور مواد کی صحت کو برقرار رکھتے ہوئے ادبی اسلوب میں مولود نامہ لکھا۔ دوسری کتاب صبر شاہ جہان پوری کی "آفتاب نبوتؐ" ہے جس میں ہر قول کے لیے سند تلاش کرنے کی سعی کی گئی اور وضعی روایات کو متروک قرار دیا گیا۔ ان دونوں کتابوں کا انداز جذباتی ہے۔ اس لیے یہ مولود کی محفلوں کے علاوہ عورتوں میں زیادہ مقبول ہوئیں تاہم انہیں سیرت نگاری کے دور جدید کی طرف ایک اہم قدم شمار کیا جا سکتا ہے۔ مرزا حیرت دہلوی کی کتاب "سیرۃ محمدیہؐ" اور "سیرت رسولؐ" فیروز الدین ڈسکوی کی "سیرت النبیؐ" منظر عام پر آئیں تو یہ اندازہ لگانا ممکن ہو گیا کہ اردو ادب میں سیرت النبی کا زریں دور شروع ہو چکا تھا۔

بیسویں صدی کے نصف اول کی تصانیف سیرت میں قاضی محمد سلیمان سلمان منصور پوری کی "رحمۃ

Scanned by CamScanner

اللعالمین ؐ" کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ایک سچے عالم کی تالیف ہے اور اس میں روایات کی صحت، زمانی اعتبار سے واقعات کی ترتیب اور معاصر کتب سیرت کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ حضرت مولانا سید ابوالاعلیٰ مودودی کی اس کتاب کے بارے میں رائے حسب ذیل ہے:

"اگرچہ اردو میں سیرت کے موضوع پر بے شمار کتابیں شائع ہو چکی ہیں تاہم ان کتب میں چند ہی ایسی ہیں جن کے اندر واقعات کی صحت بیان کا کماحقہ لحاظ رکھا گیا ہے اور ان کتب میں قاضی (سلمان منصور پوری) صاحب کی "رحمۃ اللعالمین ؐ" سرفہرست ہے۔"

اس عہد کی سب سے اہم کتاب شبلی نعمانی کی "سیرت النبی ؐ" ہے جو چھ جلدوں پر مشتمل ہے۔ اس کی آخری چار جلدیں مولانا شبلی کی وفات کے بعد ان کے لائق شاگرد سید سلیمان ندوی نے تالیف کیں۔ اس کی ساتویں مختصر سی جلد بھی انہیں کے قلم سے شائع ہو چکی ہے۔ اس کتاب کی تالیف پر خود مولانا شبلی کو بھی ناز تھا۔ ایک دوست کو انہوں نے لکھا: اگر مر نہ گیا اور ایک آنکھ بھی سلامت رہی تو انشاء اللہ دنیا کو ایک ایسی کتاب دے جاؤں گا جس کی توقع کئی سو برس تک نہیں ہو سکتی۔"

اس کتاب میں شبلی کی علمیت' تحقیقی ذوق وشوق' صداقت کی تلاش' حسن استدلال' تدبر و تعمل' فکر و نظر سب کچھ موجود ہے۔ بقول شیخ محمد اکرام "اس کی مثال عالم اسلام کے ادب میں مشکل سے ملے گی۔" افسوس یہ ہے کہ مولانا شبلی کو موت نے مہلت نہ دی اور ان کی خوش قسمتی تھی کہ سید سلیمان ندوی نے یہ کام شبلی کے اسلوب ہی میں پایۂ تکمیل کو پہنچایا۔ اس کتاب نے تحقیق و تدوین اور سیرت نگاری کا جو معیار قائم کر دیا تھا حقیقت میں اب تک اسے عبور نہیں کیا جا سکا۔ اس کتاب میں حضور ؐ چلتے پھرتے اور ارشاد کلام کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ یہ کتاب ایک ایسا مینارہ نور ہے جس سے آئندہ دور کے سیرت نگاروں کو روشنی ملی اور انہیں ایک منور راستے پر سفر کرنے کی سہولت دستیاب ہوگئی۔

اگرچہ مولانا شبلی اور مولانا سید سلیمان ندوی نے سیرت نگاری کا بہت اونچا معیار مقرر کر دیا تھا لیکن اس مبارک اور مسعود موضوع پر لکھنے کی خواہش ہر صاحب قلم کے دل میں زندہ رہی۔ اس دور میں جو قابل ذکر تصنیفات منظر عام پر آئیں ان میں مولانا اشرف علی تھانوی کی "نشر الطیب" میں رسول اکرم ؐ کے حالات حیات کے مواعظ و نصائح بھی شامل ہیں۔ سلیمان ندوی کے "خطبات مدراس" کا غالب موضوع بھی حضور ؐ کی ذات گرامی ہے۔ اعلیٰ درجے کے حسن بیان نے اس کتاب کو مقام بلند عطا کر دیا ہے۔ پروفیسر سید نواب علی کی "سیرت رسول اللہ" درحقیقت اس ردعمل کا جواب تھا جو سید نواب علی کے دل میں مرہٹی انسائیکلوپیڈیا کا ایک مضمون پڑھ کر پیدا ہوا۔ چنانچہ جس طرح ولیم میور کے جواب

Scanned by CamScanner

میں خطبات احمدیہ لکھی گئی۔ اس طرح ''سیرت رسول اللہ'' ایک مرہٹہ مضمون نگار کی ہرزہ سرائی کا جواب ہے۔ تحقیق کو استدلال سے پیش کرنے کا سلیقہ اس کتاب پر چھایا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

مولانا حکیم البرکات عبدالرؤف قادری داناپوری کی کتاب ''اصح السیر' میں کتاب مغازی کو جامع مکمل اور بہترین ترتیب سے پیش کیا ہے اور علم سیرت اور علم فقہ کے رابطے منضبط کر دیے گئے ہیں۔ سیرت کو شریعت کی روشنی میں دیکھنے کی سعی کی گئی ہے۔ چودھری افضل حق کی ''محبوب خدا'' تحفہ زنداں ہے۔ اس کتاب کی تالیف میں بنگال کا ایک بم ساز قیدی ڈاکٹر بوس محرک قوت کے طور پر کام کرتا نظر آتا ہے۔ اس تحریک کو مولانا عطاء اللہ شاہ بخاری نے تقویت دی اور ایک ایسی کتاب ترتیب پا گئی جو عشق کے سچے جذبے اور حب نبویؐ کے خلوص سے منور و درخشاں ہے۔ حضرت مولانا ادریس کاندھلوی کی ''سیرت مصطفیٰؐ'' میں غزوات نبوی کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ اس کی زبان عالمانہ ہے لیکن قاری مطالب تک بہ آسانی پہنچ جاتا ہے۔ کتب سیرت میں یہ کتاب اپنی وسعت کی وجہ سے بھی اہمیت رکھتی ہے۔

بیسویں صدی میں سیرت نبویؐ کا سرمایہ اتنا وسیع ہے کہ اس مقالے میں ان سب کتب کا اجمالی جائزہ ممکن نہیں۔ چند ایک کتب جو عوام میں مقبول ہوئیں ان کے نام یہ ہیں: عبدالرحمٰن شوق کی ''حضرت محمدؐ'' محمد ابراہیم سیالکوٹی کی 'تاریخ نبویؐ' مفتی انوارالحق ٹونکی کی ''تذکرۃ الحبیبؐ'' منشی محبوب عالم کی ''ذکرالمحبوبؐ'' عبدالحلیم شرر کی سوانح خاتم المرسلینؐ' صداقت رسولؐ از عبدالرزاق ملیح آبادی' اسلامی رسولؐ از خواجہ حسن نظامی' عہد نبوی میں نظام حکمرانی از ڈاکٹر حمید اللہ' سیرت خیر البشرؐ از محمد علی لاہوری' سرور عالمؐ از طاہر فاروقی' ذکر نبیؐ از نصیرالدین ہاشمی' ظہور قدسیؐ از ماہر القادری' محسن حقیقی از رازق الخیری' یتیم کا راج از عبدالماجد دریابادی' سیرت خاتم الانبیاء از مفتی محمد شفیع' رسول خداؐ از علی نقوی' ارمغان حق از سید افتخار علی شاہ'

رسائل میں سے ''مولوی'' دہلی۔ رسالہ ''نظام المشائخ'' دہلی۔ رسالہ ''پیشوا'' دہلی۔ رسالہ ''مسیحا'' رام پور۔ رسالہ ''منادی'' دہلی نے۔ ''رسول نمبر'' شائع کیے۔ اس دور کے متعدد رسائل میں سیرت کے موضوع پر بے شمار مضامین چھپے ہوئے ملتے ہیں۔ مضامین سیرت لکھنے والوں میں ڈاکٹر اقبال' خواجہ حسن نظامی' فرحت اللہ بیگ' عبدالرزاق ملیح آبادی' ڈاکٹر سعید احمد' سلیمان منصور پوری' حامد حسن قادری' ناصر نذیر فراق دہلوی' نیاز فتح پوری' عارف ہانسوی' جیسے ممتاز ادبائے کرام شامل ہیں۔

Scanned by CamScanner

## سیرت نبویؐ کا پاکستانی دور:

اگست 1947ء کے بعد سیرت نبویؐ کا پاکستانی دور شروع ہوتا ہے۔ اس دور میں سیرت کے موضوع پر ان گنت کتابیں لکھی گئیں اور شائع ہوئیں' لیکن حق بات یہ ہے کہ اب تک شبلی نعمانی اور سلیمان ندوی کا معیار تحقیق وسیرت نگاری ہی مصنفین کے لیے مشعل راہ ہے۔ اس دور میں میلاد نبویؐ معراج' ہجرت' شمائل' اخلاق' غزوات اور مکتوبات کو علیحدہ علیحدہ کثرت سے موضوع بحث بنایا گیا اور متعدد کتابیں تالیف کی گئیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ بہت سی کتابیں احترام وعقیدت کی بنا پر لکھیں گئیں اور ان کا انداز روایتی ہے۔ علمی اور ادبی مرتبہ سابقہ ادوار کی کتابوں کے برابر نہیں۔

اس دور میں غلام احمد پرویز کی کتاب ''معراج انسانیت'' سیرت طیبہ کو قرآن حکیم کی روشنی میں مرتب کرنے کی گراں قدر کاوش ہے۔ سیماب اکبر آبادی کی' سیرت النبویؐ' رئیس احمد جعفری کی ''رسالت مآبؐ'' اور مولانا ماہر القادری کی ''در یتیمؐ'' پر ادب حاوی ہے اور انداز قصہ کہانی کا اختیار کیا گیا ہے۔ احسان بی اے کی کتاب ''ننھے حضورؐ'' بھی اسی نوعیت کی ہے۔

مولانا سید ابوالاعلیٰ مودودی کی ''سیرت سرور دو عالمؐ' جو دو جلدوں میں شائع ہو چکی ہے' آں حضورؐ کی مکی زندگی کا احاطہ کرتی ہے۔ یہ سیرت کی مربوط کتاب نہیں بلکہ اسے مولانا نعیم صدیقی اور جناب عبدالوکیل علوی نے مولانا کی مطبوعہ تحریروں سے اس طرح مرتب کیا کہ پوری سیرت عیاں ہوتی چلی گئی اور مکی زندگی کا نقش واضح مرتب ہو گیا۔ اس کتاب سیرت کے دو مزید حصے ابھی مرتب ہو رہے ہیں' اس کتاب میں بہت سی معلومات پہلی مرتبہ یکجا کی گئی ہیں جن سے بہت سی غلط فہمیوں کا جو غیر مسلموں نے پھیلا رکھی ہیں' ازالہ ہو جاتا ہے۔ ملا واحدی کی کتاب ''حیات سرور کائنات'' ڈاکٹر محمد آصف قدوائی کی ''پیغمبر اسلام'' ابو یحییٰ امام خان نوشہروی کی ''نبی آخر الزمانؐ' مولانا ظفیر الدین کی ''اسوہ حسنہ'' علامہ سعید احمد کاظمی کی ''معراج النبیؐ' مبارک علی رحیم آبادی کی ''رہبر کائناتؐ' میں سیرت کے نقوش روشن اور نمایاں انداز میں یوں پیش کیے گئے ہیں کہ ایک ایک لفظ سے عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔

مولانا نعیم صدیقی کی کتاب ''محسن انسانیت'' میں حضورؐ کو بنی نوع انسان کے نجات دہندہ کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ یہ کتاب پورے ایمانی جذب اور تحریکی خلوص سے لکھی گئی ہے۔ قاری محمد طیب کی'' آفتاب نبوتؐ' شاہ محمد جعفر پھلواری کی ''پیغمبر انسانیت'' فقیر وحید الدین کی ''محسن اعظم اور محسنینؐ' مولانا عبدالماجد دریا بادی کی ''سیرت نبویؐ قرآنی'' طالب ہاشمی کی' اخلاق پیغمبریؐ' نثار احمد کی

Scanned by CamScanner

''نقش سیرت'' سیرت پر ابوالکلام آزاد کی منتشر تحریروں کا مجموعہ مولانا غلام رسول مہر نے مرتب کر کے ''رسول احمدؐ'' کے نام سے شائع کیا۔ خالد علوی کی ''انسان کاملؐ'' ظفر اکبر آبادی کی ''ہادی کونینؐ'' عارف بٹالوی کی ''حیات رسولؐ'' عبدالستار خان نیازی کی ''پیغمبر عالمؐ'' نصیر احمد ناصر کی ''پیغمبر اعظم و آخرؐ'' غلام ربانی عزیز کی ''سیرت طیبہ'' اسد القادری کی ''سیرت رسولؐ'' سید اسعد گیلانی کی ''رسول اکرمؐ کی حکمت انقلاب اور رسول اکرمؐ اور ہجرت '' ڈاکٹر حمید اللہ کے خطبات بہاول پور'' عبدالمصطفیٰ اعظمی کی ''سیرت مصطفیٰؐ'' علی اصغر چودھری کی ''حضرت محمدؐ'' محمد یوسف اصلاحی کی ''داعی اعظمؐ'' قاضی نواب علی کی ''رسول اکرمؐ'' اس دور کی چند ایسی کتابیں ہیں جن میں سیرت بھی پیش کی گئی ہے' اسلامی ضابطۂ حیات بھی اجاگر کیا ہے اور دین حق کی عظمت بھی نمایاں ہوتی ہے۔ یہ چند کتب کے عنوان ہیں۔ متعدد کتابوں کا ذکر جگہ کی قلت کی وجہ سے اس ناچیز پر قرض ہے۔

میں عرض کر چکا ہوں کہ سیرت نبوی کا موضوع اتنا' وسیع اور متنوع ہے کہ اس پر جب اور جس زاویے سے بھی دیکھیے نئی روشنی چھنتی ہے۔ زندگی کے نئے جادے روشن ہوتے ہیں' حالیہ دور میں چونکہ متعدد نئے علوم منظر پر آ گئے ہیں اس لیے ان علوم کی روشنی میں حضور کی حیات طیبہ پر متعدد مرتبہ نئی نظر ڈالی گئی اور ایسے نتائج اخذ کیے گئے جو کل بھی سچے تھے اور آج بھی مبنی بر صداقت ہیں۔ اس دور میں رسائل کا اگر ایک کارنامہ شمار کیا جائے تو شبلی نعمانی کی سیرت نبوی کے بعد رسالہ ''نقوش'' کا رسولؐ نمبر ہے جو تیرہ جلدوں پر مشتمل ہے' یہ ہمیشہ عزت و احترام کا کارنامہ شمار پائے گا۔ اس سمندر میں کئی دریا سما گئے ہیں۔ یہ رسالوں کا رسالہ اور کتابوں کی کتاب ہے۔ جس کا مطالعہ متعدد کتابوں سے بے نیاز کر دیتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ''نقوش'' کے مدیر اپنی وفات کے بعد خدا کے حضور پیش ہونے کے لیے ''رسول نمبر'' ساتھ لے گئے ہیں۔ انہوں نے اس کی ترتیب اسی جذبے سے کی تھی کہ یہ ان کا توشۂ آخرت ثابت ہو۔ ڈاکٹر انور محمود خالد کو یہ اہمیت حاصل ہے کہ انہوں نے سیرت نگاری کے موضوع پر ایک جامع مقالہ لکھا جس پر انہیں پنجاب یونیورسٹی نے پی ایچ ڈی کی ڈگری تفویض کی۔ اب یہ حوالے کی اہم ترین کتاب ہے۔

اردو زبان کی خوش قسمتی یہ ہے کہ اس میں فن سیرت کے موضوع پر نہ صرف بے اندازہ کتابیں لکھی گئیں بلکہ ان کتابوں نے معیار قائم کیا اور تحقیق سیرت کی نئی راہوں کو روشن کیا۔ یہ مقام اعلیٰ دنیا کی متعدد زبانوں کو حاصل نہیں۔ یہ افتخار برصغیر میں صرف اردو کو حاصل ہوا ہے اور ہمیشہ رہے گا۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر روبینہ ترین

# دکنی مثنوی کا جائزہ تاریخی اور تہذیبی تناظر میں

ہند مسلم کلچر کے دل آویز مظاہر کی تفہیم و تحسین دھرتی اور آکاش (عقیدے) کے ملاپ کے معانی کی مختلف سطحوں پر غور کیے بغیر ممکن نہیں۔ اردو زبان ہو یا امیر خسرو اور یا پھر جنوبی ہند میں وفور تخلیق کی ترجمے کا منبع اس سرزمین کی عورت کا بنیادی کردار ہے۔ وہ شاعری کا موضوع تو تھی ہی۔ ابتدا میں تو اس نے خود شاعر کے لیے عاشق کا نسائی قالب بھی تیار کیا یوں لوک شاعری کی ریتیں اردو شاعری کے ابتدائی دور کے مرکزی رنگ میں گھل مل جاتی ہیں۔ ہندوستان کی تاریخ بشریات زبانوں اور سیاست پر سنجیدگی کے ساتھ لکھنے والوں کو ہمیشہ جنوبی ہند نے مسحور کیا ہے۔ یہاں آریاؤں کے دھکیلے ہوئے قدیم ترباشندوں دراوڑ کول اور منڈا لوگوں نے تیلگو ملیالم اور کنڑی میں ممکن ہے انتظار حسین سے صدیوں پہلے سوچا ہو "آگے سمندر ہے" دیوندر ستیارتھی نے "گاتا جا ہندوستان" میں اس دھرتی کے لال رنگ کا ذکر کیا ہے۔ ابراہیم جلیس کرشن چندر اور دیگر ترقی پسندوں نے اس دھرتی پر بسنے والے انقلاب پسندوں کا رومانوی انداز میں تذکرہ کیا ہے۔ آج سری لنکا اپنے ہاں کی شورش میں بھارت یہاں کے اقلیتی مسلمانوں کے اضطراب میں اور پاکستانی کشمیر کے سیاسی مقدمے کے تقابل میں ریاست حیدرآباد کا ذکر کرتا ہے اور اردو زبان و ادب کی تاریخ کا کوئی بھی طالب علم سنجیدگی سے کلاسیکی سرمائے کا جائزہ لینے لگتا ہے تو اس کے ہاتھ بھی اسی بوقلموں زمین سے دریافت ہونے والے شعری و نثری اوراق آتے تھا۔

اس مضمون میں میں بھی دکنی مثنوی کے جائزے کے سلسلہ وار نکات بیان کرنے سے پہلے پس منظر کے طور پر چار باتوں کی وضاحت ضروری خیال کرتی ہوں:

علاء الدین خلجی اور اس کے سپہ سالار ملک کافور نے ۱۳۱۴ء میں دکن اور گجرات فتح کیے اور ۱۳۲۸ء میں محمد تغلق نے دیوگڑھ کو دولت آباد قرار دے کر پایہ تخت بنایا اور ۱۳۴۷ء میں حسن بہمن سے اٹھارہ حکمرانوں پر مشتمل بہمنی دور آتا ہے جو ۱۵۲۹ء میں ختم ہوتا ہے چودھویں حکمران محمود شاہ کی حکومت بیدر تک محدود ہو جاتی ہے اور باقی دکنی سلطنت چار خود مختار ریاستوں میں تقسیم ہو جاتی ہے۔

Scanned by CamScanner

۱۔ بیجاپور کے علاقے پر عادل شاہی سلطنت ۱۴۸۹ء تا ۱۶۸۵ء، گولکنڈہ کے خطے پر قطب شاہی ۱۵۱۲ء تا ۱۶۸۶ء، احمد نگر کی سرزمین پر نظام شاہی ۱۴۸۹ء تا ۱۶۳۳ء اور برار کے علاقے پر عماد شاہی سلطنت قائم رہتی ہے۔ ۱۵۲۶ء میں امیر برید بہمنی دور کے آخری سلطان کلیم اللہ سے بیدر کے علاقے کی بادشاہت چھین لیتا ہے' بیجاپور اور گولکنڈہ کے شیعہ حکمران علم دوست ثابت ہوئے ہیں۔

۲۔ عادل شاہی خاندان کی پہلی ملکہ ایک مرہٹے امیر مکت راؤ کی لڑکی پوجی خانم تھی' اسی کا بیٹا اسماعیل عادل شاہ تھا' محمد عادل شاہ جیسے علم دوست اور ادب پرور حکمران کے دل کو موہ لینے والی ایک اور خاتون رنبھا رانی کا نام بھی تاریخ اور تاریخ ادب میں محفوظ ہے۔

۳۔ دکن کی ان مسلمان ریاستوں کی مغلوں کے ساتھ آویزشوں کے نتیجے میں جو لٹریچر یہاں مغلوں کی ہوسِ اقتدار کے خلاف لکھا گیا' وہ پشتو اور پنجابی زبانوں کے اسی قسم کے موضوع پر لکھے جانے والے جنگ ناموں کی یاد دلاتا ہے۔

۴۔ ریاست حیدر آباد کی جامعہ عثمانیہ اور اس کے دیگر علمی اداروں سے وابستہ افراد کی محققانہ کاوشیں تسلیم کی جانی چاہئیں' جن کی بدولت آج اردو زبان و ادب کی تاریخ کو وسعت اور گہرائی ملی ہے۔ ان میں محی الدین قادری زور [1] ' شمس اللہ قادری [2] ' نصیر الدین ہاشمی [3] ' عبدالقادر سروری [4] اور مولوی عبدالحق [5] شامل ہیں ☆☆

اردو ادب کی تاریخ میں دکن کا علاقہ خاص طور پر اہم ہے کہ اس زبان کے ادب کے تاریخی ارتقاء کا جائزہ لیتے ہوئے تمام تر ابتدائی صورتیں ہمیں دکن کے علاقے ہی میں ملتی ہیں۔ نثر ہو یا شاعری کی کوئی بھی صنف اس کی ابتدائی و ارتقائی شکل ہمیں دکن کے علاقہ ہی سے دستیاب ہوتی ہے۔ وہ دور جو اس زبان کا تشکیلی دور ہے' جب زبان کے نہ تو معیار مقرر ہوئے تھے نہ اس کا کوئی ابتدائی سرمایہ ہی تھا بلکہ شمال سے آنے والے لسانی اثرات' کچھ شمال دشمنی کے جذبات اور پھر اہل دکن کا نئی تشکیل پانے والی زبان کو آزادی سے برتنے کا شوق ایسا تھا کہ جس نے ابتدا میں صوفیائے کرام کے ہاتھوں اور پھر بہمنیہ دور کے سلاطین کی سرپرستی میں اس دور کے 'دکنی' کہلوانے والی زبان کو ادبی تخلیقات کے لیے استعمال کیا اور بہت جلد اس زبان نے دکن میں موجود دیگر زبانوں اور خاص طور پر وہاں کی بڑی زبانوں تیلگو' مرہٹی' کنٹری تلنگی کی جگہ لے لی۔

Scanned by CamScanner

ماضی میں جنوب کی ریاستیں (بیجاپور' گولکنڈہ' احمد نگر' برار اور بیدر) کبھی شمال کا حصہ رہیں اور کبھی انھوں نے آزاد و مختار حیثیت اختیار کی اور خود مختار حیثیت میں انھوں نے فارسی سے رشتہ توڑنا چاہا تو دکنی زبان کا سہارا لیا۔ (یہ وہی زبان تھی جو اس زمانے میں شمال میں دہلوی کہلاتی تھی) پہلے بہمنیہ سلاطین کے زیر اثر پھر خاص طور پر گولکنڈہ اور بیجاپور کے علاقوں میں قطب شاہی اور عادل شاہی سلاطین کے زیر اثر بڑی تیزی سے اس زبان میں اہل قلم نے شعر و ادب کی تخلیق میں حصہ لیا۔ اس بنا پر اس زبان نے شمال سے کہیں پہلے اور شمال کے مقابلے میں کہیں زیادہ ترقی کی۔ چنانچہ دکنی سرمائے کا جائزہ لیں تو نثر' مثنوی' غزل' مرثیہ' قصیدہ' ترجیع بند و رباعیات کی صورت میں اردو کا بے پناہ خزانہ دستیاب ہے۔ دکن کا نہ صرف لسانی ماحول شمال سے مختلف تھا بلکہ تہذیب و تمدن بھی شمال سے علیحدہ تھا۔ انھوں نے شمال کے زیر اثر ہند ایرانی کلچر کو قبول کرتے ہوئے بھی دکن کی مقامی روایات کو ترک نہیں کیا۔ تمام دکنی شعر و ادب کے سرمائے میں یہ ارضی رنگ جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ ان شعرا نے بیشتر اصناف میں طبع آزمائی کی لیکن سب سے زیادہ جس صنف کو برتا وہ مثنوی تھی اور اس کی وجہ یقیناً یہاں کے امن و امان' معاشی و ذہنی فراغت کے ساتھ ساتھ صوفیاء کرام کی تخلیق کردہ مثنویاں بھی تھیں جنھوں نے اپنے نظریات کی تبلیغ کے لیے اس صنف کو برتا تھا۔ مثنوی کے لغوی معنی دو یا دہرا کرنا یا دو جزو والی شے کے ہیں' جس کے ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم وزن اور ہم قافیہ ہوں (الف الف / ب ب / ج ج) مثنوی میں ردیف کا استعمال عموماً کم ہوتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی [6] تو مثنوی کے لیے مخصوص بحروں کے دعوے سے انکار کرتے ہیں مگر فارسی اور اردو میں عام طور پر سات بحروں کو استعمال کیا گیا ہے (متقارب مثمن مقصور' رمل مسدس مقصور' ہزج مسدس مقصور' خفیف مسدس مطوی مجنوں مقصور' متدارک مثمن' مجنوں مقطوع' متقارب مثمن' اثرم مقبوض' متقارب مثمن اثلم)۔ اردو مثنوی کی تاریخ گواہ ہے کہ اس کے ابتدائی نمونے یا ابتدائی سرمایہ تمام تر ان صوفیانہ مثنویوں پر مشتمل ہے جو دکن کے بزرگان دین کا تخلیق کردہ رہا۔ جن میں خواجہ بندہ نواز گیسودراز' شمس العشاق شاہ میراں جی' شاہ برہان الدین جانم' شاہ امین الدین اعلی خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ڈاکٹر منور زمانی بیگم کا خیال درست ہے کہ:

''صوفیاء نے حسب تقاضہ مختلف مقامی زبانوں کے الفاظ شامل کر کے اپنے وقت کے غالباً عام فہم انداز میں' اپنے خیالات اور نظریات کو عوام کے گوش

گزار کرنا شروع کر دیا۔ ابتدا تو انھوں نے یہاں کی عام مقبول اصناف' دوہا'
گیت اور جھولنا وغیرہ کی صورت میں اپنے خیالات پیش کیے' مگر جلد ہی مثنوی
کے پیرایے کو مستقل طور پر اختیار کرلیا۔ ان کی تخلیق کردہ متصوفانہ مثنویوں میں
سے بعض پوری تصوف کے موضوع پر مبنی ہیں اور بعض نیم متصوفانہ مضامین کی
حامل ہیں' جن میں تصوف کے علاوہ مذہبی یا اخلاقی امور کو بھی شامل کرلیا گیا
ہے' ان مثنویوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ علاقائی زبانوں کے الفاظ
ان کے اصل صوت و لہجے کے مطابق نہیں برتے گئے ہیں۔ پھر بھی انھوں نے
اپنے ماحول کے تقاضے کے پیش نظر مروجہ زبان کو برت کر دوسروں کو بھی اسے
سمجھنے' بولنے اور برتنے کی طرف راغب کیا ہے۔'' [7]

ڈاکٹر وزیر آغا نے تو ''اردو شاعری کا مزاج'' متعین کرتے ہوئے مثنوی کو بھی ہیئت کے طور پر نہیں اس کے عشقیہ مزاج کے اعتبار سے پہچاننے کی تلقین کی ہے۔ (ص ۳۰۷) مگر دکن میں تخلیق کردہ اردو مثنوی کے سرمایے کا جائزہ لیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ انھوں نے مذہبی' اخلاقی' صوفیانہ اور پند و نصیحت کے موضوع پر مثنویاں لکھنے کے علاوہ' تاریخی' رزمیہ' بزمیہ' عشقیہ موضوعات کو بھی اپنایا۔ اس کے ماخذ کے لیے انھوں نے خالص ہندوستانی قصوں اور دوسرے موضوعات پر مشتمل تخلیقی مثنویاں بھی لکھیں۔ عربی' فارسی' ترکی اور سنسکرت زبان سے اخذ شدہ قصوں کو موضوع بنانے کے ساتھ ساتھ طبع زاد مثنویاں لکھیں۔ دکنی دور میں جو مثنویاں لکھی گئیں ان میں صرف خیالی باتیں ہی نہیں کی گئیں بلکہ ان میں زندگی کی عکاسی اور ترجمانی کی گئی مثلاً اس زمانے کے لوگوں کے معاملات و مسائل' بعض تاریخی واقعات' بادشاہوں کے حالات' مذہبی عقائد اور دینی معاملات کو ان مثنویوں میں پیش کیا گیا۔ اس زمانے کی زندگی کے جذباتی اور انفرادی مسائل بھی ان مثنویوں میں دکھائی دیتے ہیں لیکن ان مسائل کو ان شعراء نے محض روایتی انداز میں پیش نہیں کیا بلکہ جو کچھ انھوں نے دیکھا اور محسوس کیا ان کی حقیقت سے واقفیت اور بھرپور ترجمانی ان مثنویوں میں کی گئی۔ ڈاکٹر فہمیدہ بیگم دکنی مثنوی کی متنوع موضوعات کے حوالے سے لکھتی ہیں:

''مثنوی نگاروں کے فکر و خیال سے شاید ہی انسانی سماج کا کوئی شعبہ چھوٹا ہو
جو تقسیم انسانی سماج کے مختلف پہلوؤں کی ہوگی وہی ان مثنویوں کے لیے

Scanned by CamScanner

مناسب ہوگی۔ یہاں تک کہ بعض سائنسی علوم اور طبی موضوعات پر مثنوی نگاروں نے اظہار خیال کیا ہے۔ قصہ یا داستان کا ذکر کرتے ہوئے انسانی اور سماجی نفسیات کے عمدہ مرقعے پیش کیے ہیں۔ ساتھ ہی نباتات' جمادات' جانور' پیڑ پودے' پھل' پھول' جنگل' دریاؤں اور پہاڑوں کا ذکر تفصیل سے کیا ہے تو شادی بیاہ' پیدائش و موت' سماجی رسم و رواج' طور طریقوں' بازاروں' مختلف قسم کی محفلوں' مجلسوں' درباروں' خانقاہوں اور عبادت گاہوں کا ذکر ملتا ہے۔ انواع و اقسام کے کھانے' زیورات اور لباس بھی شاعروں کا موضوع رہے ہیں۔ کہیں جنگ و جدل کے واقعات قلم بند کیے گئے ہیں تو کہیں رقص و سرود کی محفلیں نظر آتی ہیں۔ میدان کارزار کا ذکر جنگی ہتھیار کی تفصیلات کے ساتھ ملے گا۔"[8]

دکنی مثنوی کے اس دور میں لوگوں نے جو سوچا جس طرح خیالات و نظریات قائم کیے ان کی ترجمانی بھی ان مثنویوں میں کی اس لیے بعض جگہ مفکرانہ امور فلسفیانہ رنگ بھی دکھائی دیتا ہے۔ اگر چہ دکنی ادب کے ذکر میں ان نثری تحریروں کا ذکر تقریباً کیا جاتا ہے جو صوفیائے کرام کے رسائل و ملفوظات پر مشتمل ہیں لیکن اس سے بھی پہلے اردو نظم کا وجود ملتا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کی تحقیق کے مطابق اردو کی پہلی منظوم تخلیق فخر الدین نظامی کی مثنوی، کدم راؤ پدم راؤ، ہے جو ۸۲۵ھ / ۱۴۲۱ اور ۸۳۸ھ / ۱۴۳۴ کے درمیانی عرصہ میں لکھی گئی۔ یہ مثنوی اس ابتدائی دور کی یادگار ہے جب دکنی شعر و ادب مقامی قصے کہانی کی روایت میں گندھا ہوا تھا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نویں صدی ہجری کی ادبی تصنیفات کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ:

"اس دور کی سب سے پہلی تصنیف، جو اب تک دریافت ہوئی ہے، فخر الدین نظامی کی مثنوی، کدم راؤ پدم راؤ" ہے۔ اس مثنوی کا اب تک ایک نسخہ معلوم ہے جو ناقص الاوسط ہے اور کم از کم دو تین صفحات آخر کے بھی کم ہیں۔ یہ بھی معلوم نہیں ہے کہ اس مثنوی کا اصل نام کیا تھا۔ مثنوی کے دو مرکزی کرداروں کے نام پر اسے "کدم راؤ پدم راؤ" کا نام دیا گیا ہے۔"[9]

ڈاکٹر محبوب اعلیٰ قریشی بھی ڈاکٹر جمیل جالبی کی بات سے متفق ہیں کہ "دبستان دکن میں اردو کی

Scanned by CamScanner

قدیم ترین مثنوی جواب تک دستیاب ہو سکی ''کدم راؤ پدم راؤ'' ہے۔ اس کا مصنف فخر الدین نظامی ہے۔ نظامی، احمد شاہی بہمنی کا شاعر ہے۔''[10]

اردو تحقیق کے لیے یہ در کھلا رہنا چاہیے کہ زمانی اعتبار سے اولیت کس مثنوی کو حاصل ہے اردو کی ابتدائی مثنویوں میں اشرف بیابانی کی مثنویاں لازم المبتدی، واحد باری، نوسرہار اور شمس العشاق شاہ، میرانجی کی مثنویاں خوش نامہ، خوش نغز، شہادت التحقیق اور مغز مرغوب شامل ہیں جو نویں صدی ہجری میں لکھی گئیں اور تصوف کے موضوع پر مشتمل ہیں۔ اس کے بعد دکنی مثنویاں کثرت سے عادل شاہی (۸۹۵ھ۔۱۰۹۷ھ/۱۳۸۹ء۔۱۶۸۵ء) اور قطب شاہی (۹۱۶ھ۔۱۰۹۸ھ/ ۱۵۱۲ء۔۱۶۸۶ء) دور میں لکھی گئیں جو موضوعات کے اعتبار سے بزمیہ، رزمیہ، عشقیہ اور صوفیانہ مثنویوں پر مشتمل ہیں۔ اگرچہ یہاں اردو شعر و ادب کا ایک طویل دور موجود ہے تاہم مثنویوں کی تخلیق پہ خصوصی توجہ دی گئی۔ ڈاکٹر محبوب اعلیٰ قریشی لکھتے ہیں:

> ''دکن میں اردو شاعری کا پہلا باوقار اور زریں دور مثنویوں کا ہی دور ہے۔ اس عہد میں تقریباً سینکڑوں مثنویاں لکھی گئیں، جن میں سے زیادہ تر مبسوط، طویل اور ضخیم ہیں۔ یہی وہ دور ہے جب اردو میں بزمیہ کے علاوہ تاریخی مثنویاں بھی اچھی خاصی تعداد میں لکھی گئیں۔''[11]

یہ مثنویاں اپنی زبان و بیان اور فنی مزاج کے اعتبار سے کہنگی یا فرسودگی لیے ہوئے کیوں نہ ہوں پھر بھی ان کی سماجی، تہذیبی، ثقافتی اہمیت مسلم ہے کیوں کہ ان میں اُس عہد کی معاشرت، تہذیب اور طرز زندگی کے عمدہ مرقعے موجود ہیں اور دکنی معاشرہ کی زندگی کے لیے ان مثنویوں کا مطالعہ مفید ہے۔ اگرچہ بعد میں بھی بہت سی مثنویاں لکھی گئیں اُن کا دکنی مثنویوں سے مقابلہ کیا جائے تو اُن میں سے بہت کم ان کے سامنے ٹھہرتی ہیں۔ مثنویوں کے متنوع موضوعات ہیں۔ کچھ فارسی سے ماخوذ ہیں۔ طبع زاد مثنویوں کی بھی کمی نہیں۔ عاشقانہ موضوعات پر اعلیٰ پائے کی مثنویاں لکھی گئیں۔ تاریخ، سوانح، تصوف اور فلسفہ غرض کسی موضوع کو ان شعراء نے نظر انداز نہیں کیا۔ ان میں بعض جگہ واقعہ نگاری، منظر نگاری، جزئیات نگاری اور جذبات نگاری کے عمدہ نمونے سامنے آتے ہیں۔ ہم اگر دکنی مثنویوں کی فنی حوالے سے چند خصوصیات کو ہی سامنے رکھیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ اُس دور کے مثنوی نگاروں کو زبان کے ساتھ ساتھ اظہار بیان پر بھی قدرت حاصل تھی۔ انہوں نے مثنوی نگاری میں ایسے تجربے کیے ہیں

Scanned by CamScanner

کی جو آج بھی دلچسپ ہونے کے ساتھ ساتھ تحقیق کرنے والوں کے لیے مددگار بھی ثابت ہوئے ہیں۔ مثنوی کی ہیئت میں اختراعات اور قصہ کی ندرت نے اس عہد کی مثنوی کو یادگار بنا دیا ہے۔ اس دور کی مثنوی نگاری کی چند خصوصیات درج ذیل ہیں:

۱۔ دکن کے مثنوی نگاروں کا کمال ہے کہ انھوں نے قصہ کے حوالے سے داستانوی طرز پر قصہ در قصہ کی روایت کو اپنایا۔ اس حوالے سے ان کا تخیل کہیں ماورائی دنیا کی تصویر دکھاتا ہے تو مافوق الفطرت عناصر، دیو، پریاں، بادشاہ، شہزادے، وزیر، نجومی، بزرگ یا عامل کے کردار ملتے۔ واقعہ کچھ بھی ہو ان کرداروں کا عمل، گفتگو، لباس، رسوم و رواج، تہوار سب دکنی تہذیب و معاشرت کی عکاسی کرتے ہیں۔ ''پھول بن'' (ابن نشاطی)، قطب مشتری (ملا وجہی) گلشن عشق اور علی نامہ (نصرتی)، میزبانی نامہ (حسن شوقی)، خاور نامہ (کمال خاں رستمی)، چندر بدن اور مہیار (مقیمی) سیف الملوک و بدیع الجمال (غواصی) جیسی مثنویوں کا مطالعہ دکنی تہذیب و ثقافت کا خصوصی مطالعہ ہے۔

۲۔ ایسی مثنویاں لکھی گئیں جن میں اس عہد کی زندہ شخصیات کو مرکزی کردار بنا کر اس کے حوالے سے محل کی زندگی، بادشاہوں کو پیش آنے والی مہمات، سیاسی و سماجی حوالے، دکن کا جغرافیہ اور تاریخی واقعات کو اس انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ ان مثنویوں کی حیثیت رزمیہ، بزمیہ اور تاریخی مثنویوں کی ہے مثلاً ابراہیم نامہ (عبدل)، سیف الملوک و بدیع الجمال (غواصی)، چندر بدن اور مہیار (مقیمی) میزبانی نامہ اور فتح نامہ نظام شاہ (حسن شوقی) علی نامہ اور تاریخ سکندری (نصرتی)

۳۔ موضوعات کے علاوہ دکن کے اکثر شعراء نے مثنوی میں تاریخ تصنیف اور مدت تصنیف تحریر کرنے کی روایت ڈالی کہیں ''خاتمہ'' میں اور کہیں قصہ کے آغاز ہی میں صراحت کر دی مثلاً

(۱) تمام اس کیا دیس بارا منے (بارہ دن)
سنہ ایک ہزار ہور اٹھارا منے (۱۰۱۸ ہجری) (قطب مشتری۔ ملا وجہی)

(۲) بچن پھول گوندیوں براہیم نام
کیا سکی پر برس بارہ تمام (۱۰۱۲ ہجری) (ابراہیم نامہ از عبدل)

(۳) ہزار اور ایک سو اسی ہیں اور آٹھ (۱۱۸۸ ہجری)
کر باندھا اس عبارت کا تو میں ٹھاٹھ (تصویر جاناں از لچھمی نارائن شفیق اورنگ آبادی)

Scanned by CamScanner

(۴) برس یک ہزار ہور پنج تیس میں (۱۰۳۵ ہجری)
کیا ختم یو نظم دن تیس میں (۳۰ دن) (سیف الملوک و بدیع الجمال غواصی)
(۵) ع سن اور اس پر ہو تھے تین سال (۱۰۸۳ھ) (تاریخ اسکندری۔ نصرتی)

۴۔ دکنی مثنویوں میں کچھ شعراء نے نام کی صراحت بھی کر دی۔

(۱) ہوا جس وقت میں اتمام اس کا
کیا ختم یو نظم دن تیں میں (پنچھی نارائن شفیق اورنگ آبادی)

(۲) کیا رستمی اس وقت یو کتاب — بندیا بات کے گوہراں بے حساب
خاور نامہ دکنی کہتا ہوں نام — ہوا خاور اپنے ناں پر قصہ سب تمام
(کمال خان رستمی)

(۳) یو ''پھول بن'' تیں مہینے لگ لگایا
پنم کا چاند ہو پورا تو آیا (ابن نشاطی)

(۴) قطب مشتری میں جو بولیا کتاب
سو ہوئی جگ میں روشن کہ جوں آفتاب (ملا وجہی)

(۵) رکھیا ہوں گلشن عشق اسم رنگین قصے کا میں
کرے جس جیب کے پھولاں کی لٹک شوقوں سے گدائی (گلشن عشق۔ نصرتی)

۵۔ بعض دکنی مثنویوں کی یہ خصوصیت بھی ہے کہ انہوں نے اس میں دیگر شعری اصناف کو شامل کیا۔ ویسے تو ہر مثنوی کا آغاز حمد، نعت، خلفائے راشدینؓ کے لئے چند اشعار حضرت علیؓ کے لیے کچھ اشعار اور پھر بادشاہ وقت کی مدح کے بعد قصہ شروع ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان مثنوی نگاروں نے قصہ کی ضرورت کی خاطر یا دلچسپی پیدا کرنے کے لیے غزل، قصیدہ اور رباعی کے اشعار شامل کیے ہیں۔ پھول بن، مینا ستونتی، قطب مشتری میں غزلیں ہیں۔ ''قطب مشتری'' میں سات غزلیں ہیں خاص طور پر قلی اور مشتری کے درمیان اظہار عشق یا جدائی کے موقع پر غزلوں سے کام لیا ہے۔ علی نامہ، قطب مشتری، ماہ پیکر میں رباعیات ملتی ہیں۔ علی نامہ اور ابراہیم نامہ میں مختصر قصیدے بھی ہیں۔

۶۔ دکنی مثنویوں میں عنوانات قائم کر کے مثنوی کو مختلف ابواب میں تقسیم بھی کیا گیا ہے اور اکثر

Scanned by CamScanner

عنوانات سے ہی پتہ چلتا ہے کہ اس حصے میں کیا ہوگا۔ نصرتی نے مثنوی ''گلشن عشق'' کے ہر حصے کے آغاز میں عنوان کی بجائے شعر لکھا۔ جس کی خصوصیت یہ ہے کہ تمام ایسے اشعار کو اکٹھا کر لینے سے مثنوی کا خلاصہ تیار ہوسکتا ہے۔ قطب مشتری میں محمد قلی اور مشتری کے فراق اور وصال کے مواقع پر غزل سے پہلے عنوانات ہیں۔ نصرتی کی تصنیف ''علی نامہ'' میں قصیدوں کے عنوانات دیے گئے ہیں۔

۷۔ دکن کے شعراء نے مثنویوں میں اچھوتی تشبیہوں، استعاروں، تلمیحوں، محاوروں اور صنعتوں کا استعمال بھی کیا ہے۔ جس سے مثنویاں اور بھی زیادہ خوبصورت اور دلچسپ ہوگئی ہیں۔

۱۔ اچھیں نین اس کیں کالے منے
کہ مچھلیاں دو پنڑیاں ہیں جالے منے (قطب مشتری۔ ملا وجہی)

۲۔ تج گال پر نگ کا نشان دستا ہے مجہ اس بات کا
روشن شفق میں جگمگے جیوں چاند پہلی رات کا (شاہی)

۳۔ بندھا ہر حرف میں یوں میں قرینہ
بوجھے سچ بھی یہ صنعت کا نگینہ (پھول بن۔ ابن نشاطی)

۴۔ نظر کر کہ میں دیکھتا ہوں جسے
تو ہر گھٹ (جسم) کے گھر میں دواتوں دسے (علی نامہ۔ نصرتی)

ڈاکٹر محبوب الہیٰ قریشی لکھتے ہیں:

''دبستان دکن میں بہت زیادہ مثنویاں لکھی گئیں۔ ان مثنویوں میں کہیں ایرانی اور اسلامی روایات کا رنگ ملتا ہے تو کہیں ہندوستانی فضا۔ یہاں عشقیہ، تاریخی، رزمیہ، متصوفانہ ہر رنگ کی مثنوی موجود ہے۔ یوں تو قدیم دکنی شعر و ادب کے سرمایہ کی بازیافت گزشتہ چار پانچ دہوں کی بات ہے۔ ڈاکٹر زور، مولوی عبدالحق، پروفیسر سروری، مولوی نصیر الدین ہاشمی کی مساعی کی بدولت دکنی ادبیات کے چند منتخب نمونے منظر عام پر آچکے ہیں۔ (12)

دکنی مثنویوں کے اس سرسری جائزے سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ اردو شعر و ادب نے سب سے پہلے دکن میں ارتقائی مراحل طے کیے۔ بہمنیہ دور سے لے کر ابوالحسن تاناشاہ کے زمانے تک دکن میں خاص طور پر اردو شاعری نے ترقی کی بہت سی منزلیں طے کیں۔ اگرچہ دکنی شعرا نے زبان کی طرف

Scanned by CamScanner

زیادہ توجہ نہ کی تاہم اس زبان میں نثر و شاعری کے اوّلین نمونے وہیں سے ملتے ہیں۔ نثر کے ساتھ ساتھ منظومات کا بھی خاصا ذخیرہ دکن ہی سے دستیاب ہوتا ہے۔ بہمنیہ سلطنت جب پانچ حکومتوں میں تبدیل ہوگئی تو خاص طور پر قطب شاہیوں اور عادل شاہیوں کے دور میں اس زبان کو بہت فروغ حاصل ہوا۔ بے شمار شاعر دکن میں ایسے سامنے آئے جنہوں نے مختلف اصناف میں طبع آزمائی کی اور ادبی لحاظ سے اس زبان کو مالا مال کیا۔ اس زمانے میں بیشتر مثنویاں لکھی گئیں۔ اس صنف کی ایسی عظیم روایت قائم کی کہ آنے والے دور میں مثنوی نگاروں نے اسی روایت کو اپنانے کے ساتھ ساتھ اس میں اضافہ کیا۔ آج بھی ان مثنویوں کو زبان کی قدامت کے علاوہ ہر لحاظ سے بعد میں لکھی گئی مثنویوں کے مقابلے میں رکھا جاسکتا ہے۔ اگر چہ یہ مثنویاں ابتدا میں ادب کی ترویج و ترقی کے لئے نہیں بلکہ سماجی فلاح و بہبود اور خاص خاص مسلک کی تبلیغ اور صوفیانہ خیالات کو پھیلانے کے لیے وجود میں آئی تھیں۔ تاہم وہ اپنے تخلیقی رنگ کے اعتبار سے اس طرح چھا گئیں کہ جب زبان کا دامن وسیع ہونے لگا تو شعراء نے متصوفانہ و اخلاقی مثنویوں کو بتدریج آگے بڑھایا اور عشقیہ، رزمیہ، بزمیہ اور تاریخ کے موضوعات بھی اُردو مثنوی کا حصہ بن گئے۔ ابتدا میں صوفیا کے یہاں مثنوی خالصتاً تخلیقی اور طبع زاد ہے پھر آہستہ آہستہ دوسری زبانوں کے قصوں سے اخذ و استفادہ کی روایت شروع ہوئی ہے۔ پھر بھی ان دکنی مثنوی نگاروں نے دکنی ماحول، رسوم و رواج، تہذیب و معاشرت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ یہی وجہ ہے کہ دکن میں لکھی گئی تمام مثنویوں کی حیثیت اردو شعر و ادب کے ساتھ ساتھ دکن کی تاریخ کی بھی ہے۔

Scanned by CamScanner

# حوالہ جات

۱۔ اردو شہ پارے، سلطان محمد قلی قطب شاہ، تذکرہ اور مخطوطات

۲۔ اردوئے قدیم

۳۔ دکن میں اردو، دکنی کلچر

۴۔ اردو مثنویات، حضرت سراج اور ان کی شاعری

۵۔ اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا حصہ، قدیم اردو، نصرتی، مرحوم دلی کالج، مرہٹی زبان پر فارسی کا اثر، معراج العاشقین کے علاوہ دکنی مرتبہ مخطوطات، تذکرے اور دواوین

۶۔ درس بلاغت، ترقی اردو بیورو، دہلی

۷۔ ''دکنی متصوفانہ مثنویوں کی تدریس اور اس کے مسائل'' فکر و تحقیق، جلد نمبر ا، ترقی اردو بیورو، دہلی، ص ۱۷

۸۔ تدریس مثنوی، ص ۱۲۰ ایضاً

۹۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر۔ تاریخ ادب اردو، جلد اول، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول ۱۹۷۵ء، ص ۱۶۰

۱۰۔ محبوب اعلیٰ قریشی، ڈاکٹر۔ اردو مثنویوں میں جنسی تلذذ، تخلیق کار پبلشرز، دہلی، ص ۴۷

۱۱۔ ایضاً، ص ۷۸

۱۲۔ ایضاً، ص ۷۹۔۸۰

# ماخذات


۱۔ عبدالحق، ڈاکٹر۔ ''نصرتی'' سلسلہ مطبوعات انجمن ترقی اردو نمبر ۱۱۲، کراچی، اشاعت دوم ۱۹۶۱ء

۲۔ نصیر الدین ہاشمی۔ دکن میں اردو، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، پانچواں ایڈیشن ۱۹۶۰ء

۳۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر۔ اردو کی منظوم داستانیں، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی اشاعت اول ۱۹۷۱ء

۴۔ قمر رئیس، ڈاکٹر (مرتبہ)، اردو میں لوک ادب، سیمانت پرکاشن، دلی ۱۹۹۰ء

۵۔ گیان چند، ڈاکٹر۔ اردو کی ادبی تاریخیں، سلسلہ مطبوعات انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۲۰۰۰ء


Scanned by CamScanner

ڈاکٹر ممتاز احمد خان

# ناول کی حشر سامانیاں

اردو ناول کو تقریباً ایک سو پینتیس برس ہو چکے ہیں۔ اس نے کئی موڑ کاٹے ہیں اور اس کا قلم سکہ بن چکا ہے اور ایک ایسی اہمیت کا حامل ہے جہاں اسے مزید بلندیوں سے ہمکنار ہونا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ کچھ لوگ اسے مبالغہ آرائی پر محمول کریں اس لیے کہ ان کے نزدیک اردو ناول اس وقت بھی عہد طفولیت میں ہے اور مغرب بہت آگے جا چکا ہے جہاں تک مغرب کے مقام کا تعلق ہے تو اس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا لیکن اگر ہم اپنی کہانی یا یوں کہیے کہ فکشن کی روایت کے تناظر میں اپنے ناول کو دیکھیں تو پتہ چلے گا کہ مایوسی، بے بضاعتی اور احساس کمتری کا کوئی جواز نہیں۔ کسی بھی صنف ادب کے فنی و فکری اور تکنیکی ارتقا میں وقت کا عمل دخل فطری ہوتا ہے۔ مغرب میں جن میں ہوگو، ورجینیا وولف، ٹالسٹائی، دوستوفسکی، فلابیئر، جوزف کونراڈ، ہنری جیمس، زولا، جیمز جوائس اچانک کہیں سے وارد نہیں ہو گئے۔ یورپ اور امریکی براعظموں میں داستان سے ناول تک ایک طویل عرصہ حائل تھا۔ وہی معاملہ ہماری روایت اور ہمارے ناول کی موجودہ منزل سے جڑا ہوا ہے۔ لہٰذا جذباتی ہونے کے بجائے اگر شعور کے تابع رائے کا اظہار کیا جائے تو بہتر ہے۔ ورنہ ہمیں اپنے بڑے فن کاروں کے فن پر مٹی ڈالنا پڑے گی جن میں سے چند کے نام پریم چند (بحوالہ گئودان)، مرزا ہادی رسوا، عزیز احمد، عصمت چغتائی، ڈاکٹر احسن فاروقی، شوکت صدیقی، خدیجہ مستور، قرۃ العین حیدر، ممتاز مفتی وغیرہ ہیں۔

یہاں یہ رائے محض برسبیل تذکرہ ہے کہ ہمارے ناول کا مستقبل روشن ہے ورنہ اس مضمون کا تعلق ناول کی عمومی حیرت انگیز وابستگی اور طلسماتی دنیا سے ہے جس کی وجہ سے ناول دنیا کے تمام ممالک کی میں فوری طور پر مقبول ہوا بالکل اسی طرح جس طرح کسی زمانے میں ایک طویل عرصے تک داستانیں عوام الناس میں حد سے زیادہ مقبول ہوا کرتی تھیں۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ناول کی وہ کیا خصوصیت ہے جس نے اسے اعلیٰ درجے پر فائز کر دیا ہے اور ناول نگار کو نثری ادب میں خصوصی اہمیت کا حامل بنا دیا ہے۔ اس کے لیے ہم دو عوامل یا اجزائے ترکیبی کو حوالہ بنا سکتے ہیں۔ پہلا قصہ اور دوسرا کردار۔ قصہ تو

Scanned by CamScanner

فکشن کی بنیاد ہے ہی۔ اگر قصہ یا کہانی نہ سنائی جائے تو ناول ہم کیوں پڑھیں۔ پھر قصے کی تفہیم ضروری ہے۔ قصہ کہانی پن اور ابلاغ سے اس طرح جڑا ہوا ہے جیسے رگوں میں دوڑنے والا خون۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ کچھ قصے آسانی سے تفہیم نہیں کراتے مگر اپنی فکری یا فلسفیانہ بصیرت کی بنا پر اہم ہوتے ہیں۔ قصہ کی ترتیب میں نئی نئی تکنیکوں کے تنوعات اسے گمبھیر بنا دیتے ہیں تاہم اس کے استرداد کا سوچنا بھی بے وقوفی ہوگا۔ جس میں جوائس کے ناول یولیسس Ulysses اور ادھر ہمارے یہاں قرۃ العین حیدر کا ''آگ کا دریا'' انتظار حسین کا ''بستی'' انور سجاد کا ''خوشیوں کا باغ'' انیس ناگی کا ''دیوار کے پیچھے'' اور دوسرے چند جدید ناول نگاروں کی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ ساتھ ہی وہ لوگ جو سیدھی سیدھی کہانی بیان کرنے پر قدرت رکھتے ہیں ان کی اپنی اہمیت ہے جن میں عزیز احمد، شوکت صدیقی، خدیجہ مستور، راجندر سنگھ بیدی، بانو قدسیہ، احسن فاروقی، ابوالفضل صدیقی، کرشن چندر، محمد خالد، ممتاز مفتی، عبداللہ حسین، الیاس گدی، عصمت چغتائی، جمیلہ ہاشمی، جیلانی بانو، رضیہ فصیح احمد، جوگندر پال، فضل احمد کریم فضلی اور مستنصر حسین تارڑ وغیرہ شامل ہیں۔

ادھر قصہ میں وقت Time کے عمل دخل کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ کچھ فن کار ٹائم سیکوینس Sequence کو توڑ دیتے ہیں جیسے قرۃ العین حیدر یا انتظار حسین' جس کے مطالعہ سے حاصل شدہ مسرت میں اضافہ ہو جاتا ہے بشرطیکہ قاری بھی ذہین ہو۔ مگر ناول میں دلپذیری، فنی حسن کے حوالے سے ضروری ہے کہ ''دکھانے'' اور بتانے میں فرق محسوس کیا جائے۔ وین سی بوتھ Wayne C. Booth جیسے نقاد نے ''دکھانے'' کو بتانے پر فوقیت دی ہے۔

Showing which is artistic & Telling which is inartistic-1

غرض قصہ کو اس طرح دکھانا جیسے کہ فلم چل رہی ہو ناول کی مقبولیت کی دلیل ہے لیکن یہ قصہ انتہائی دلچسپ ہو جس کے لیے ہمارے یہاں ڈاکٹر احسن فاروقی اور باہر کی دنیا سے ہنری جیمس دونوں نے کہا ہے کہ اگر ناول کے قصے میں دلچسپی کا عنصر نہیں تو اس کی اثر پذیری میں کمی واقع ہو جاتی ہے۔ اب چونکہ رالف فاکس ناول کو زندگی کا رزمیہ EPIC تصور کرتے ہیں تو قصے کو دلچسپ اور Dimensional ہونا ہی چاہیے اور پھر ناول کی حیرت انگیزی کا ایک پہلو تو ہم فنتاسی Fantasy تک میں دیکھتے ہیں جیسے کہ محمد خالد اختر کے ناول 2011ء (سنہ دو ہزار گیارہ) کرشن چندر کے ''ایک واکلن سمندر کے کنارے'' حجاب امتیاز علی کے ''پاگل خانہ'' ایس ایم جمیل واسطی کے ''بینگل کا جزیرہ'' وغیرہ میں نظر آتی

Scanned by CamScanner

ہے۔ مغرب میں ''ورجینا وولف'' کے ناول اورلینڈو Orlando کو بھی فنتاسی میں شمار کیا گیا ہے اس کا ہیرو ہر عہد میں زندہ ہے اور آخری دور میں وہ عورت بن جاتا ہے اس طرح تکنیک کے اعتبار سے ''آگ کا دریا'' بھی فنتاسی کے ذیل میں آجاتا ہے جہاں چمپا۔ گوتم۔ ہری شنکر اور کمال ابوالمنصور ڈھائی ہزار سال سے زیادہ کے عرصے میں زندہ و سلامت رہتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے ''آگ کا دریا'' میں ''اورلینڈو'' ہی کی تقلید کی ہے لیکن برصغیر کی تاریخ اور وقت کے جبر کے حوالے سے ایک ٹھوس فنتاسی بناتے ہوئے اسے ایک مضبوط رزمیہ EPIC کا درجہ دے دیا ہے۔

قصے کے بعد دوسرا عنصر کردار ہے کرداروں کے جب قاری اسے اپنی زندگی کے سامنے رکھ کر اس کے بارے میں کوئی دو رائے قائم نہیں کرسکتا اور نہ ہی کسی حیرت کا اظہار کرسکتا ہے۔

کردار ناول میں ایک متحرک قوت کا اظہار ہے۔ پریم چند نے تو ناول کو کرداروں ہی کی مصوری قرار دیا ہے۔2

یہاں یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے آیا کہ کردار ناول نگار کی تخلیق ہوتا ہے یا قاری کی؟ ایک عرصے تک یہ ہی سمجھا جاتا رہا ہے کہ کردار کو تخلیق کار تخلیق کرتا ہے۔ اصل حقیقت تو یہ ہی ہے مگر تنقید کی دنیا سوچ کے لیے پیکر تراشتی ہے ورنہ وہ ساختیات پس ساختیات، کنسٹرکشن اور ڈی کنسٹرکشن تک کیسے پہنچتی! کردار کے حوالے سے رابرٹ لڈل کہتا ہے:

Character is the creation of the reader not of the novelist.3

کیا یہ حیرت کی بات نہیں کہ کردار جس کی تخلیق کے لیے ناول نگار مہینوں بلکہ کبھی کبھی برسوں تخلیقی کرب کا شکار رہتا ہے اور تخلیق کے بعد اسے امر بنا دیتا ہے اسے قاری کی تخلیق کہا جارہا ہے مگر ٹھہریے۔ یہ حقیقی معنوں سے زیادہ مجازی معنوں میں ہے۔ ناول نگار جو کردار تخلیق کرتا ہے وہ جیتا جاگتا ہوتا ہے کہیں وہ ہمارے تصور سے بلند تر ہوتا ہے۔ ہم حیرت کے سمندر میں ڈوب جاتے ہیں کہ یارب۔ ہمارے ترکش میں ایسا تیر بھی ہوتا ہے مطلب یہ ہوا کہ جیتے جاگتے کردار کے افعال کی جتنی بھی نیرنگیاں ہیں اگر قاری تک وہ پہنچ جائیں اور وہ پھڑک اٹھے تو وہ قاری کی تخلیق ہوگیا۔ ناطقہ سر بہ گریباں ہے۔ مگر اسے ماننے بنا چارہ بھی تو نہیں۔ ہمارا کردار ممتاز مفتی کا ایلی ہے اور بانچین کا سپاہی ہے! شوکت صدیقی کا راجہ نوشہ اور نیاز کباڑیے، الیاس احمد گدی کا ''فائر ایریا'' سہد یو جیسلم ہاشمی کا ''حسین بن منصور حلاج''، فضل احمد کریم فضلی کا ''جمعدار صاحب، انیس ناگی کا ''پروفیسر'' جس کے لیے

زندگی کینسنٹریشن کیمپ ہے، راجندر سنگھ بیدی کی ''رانو'' جس کی چادر، ہمیشہ میلی ہی رہتی ہے۔ خدیجہ مستور کے ''آنگن'' کی عالیہ، قرۃ العین حیدر کی ''ٹی نا''، عزیز احمد اور سجاد ظہیر کا ''نعیم''، عصمت چغتائی کی ''ٹیڑھی لکیر'' شمن اور بانو قدسیہ کے ''راجہ گدھ'' کا قیوم سب کے سب ان کی تخلیقات کے ساتھ ساتھ قاری کے بھی بندے ہیں!۔ ناول نگار اگر ہمیں کرداروں کے تحفے عطا کردے تو کیا برا ہے؟

خواہ ناول نگار نے کٹھ پتلیوں کے مانند ہمارے سامنے لڑھکا دیا ہو۔ مگر سماج اور سیاست کے ہاتھوں میں کردار کٹھ پتلی بھی تو ہے۔ ایک سیاسی پارٹی اپنے کارکنوں کی عقلیں سلب کرکے انہیں آگ و خوں کے میدان میں بھی تو دھکیل دیتی ہے ان کے ہاتھوں میں لاٹھیاں اور بلم تھمائے جاسکتے ہیں اور اب تو بیشتر کٹھ پتلیاں کلاشن کوف اور ٹی ٹی وغیرہ لے کر منہ پر ڈھاٹے باندھ کر اپنے مطلب کے نتائج پیدا کرتے ہیں۔ اسی لیے ''میرے بھی صنم خانے'' میں قرۃ العین حیدر نے بلم برداروں پر تنقید کرتے ہوئے اپنے علاقے کے باسیوں سے یہ پوچھا تھا کہ وہ ان لوگوں سے کیوں نہ کہہ سکے کہ ''تم واپس چلے جاؤ ہم تمہارے بغیر بھی بڑے مزے میں ہیں'' مگر یہ کٹھ پتلی عام زندگی کے حقیقی کردار ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے پریم چند کے ناول ''میدان عمل'' کے کرداروں پر تنقید کرتے ہوئے لکھا تھا ''یہ سب کٹھ پتلیوں کی طرح حب وطن کے دھاگے میں بندھے ہوئے پھدکتے ہیں''۔ 4 مگر واضح رہے کہ انسانی فطرت اسقدر ناقابل بیان ہے کہ ناول نگار کے کٹھ پتلی کردار عام زندگی میں حقیقی کردار ہوتے ہیں خواہ مسترد کردیجیے یا اپنا لیجیے۔ خود فنتاسی کے کردار بھی کئی ملکوں کے انقلابات کے حقیقی کردار تھے۔ بہرصورت انہیں داستانوں Romances کے مافوق الفطرت کردار نہیں ہونا چاہیے۔ یہ گوشت پوست کے وہ کردار ہوں جو اپنی ذہنی صلاحیتوں اور قوتوں کے بل بوتے پر چاند اور مریخ کو مسخر کرنے کے اہل ہوں۔

اب بات آتی ہے ناول میں مقصد کی جس کی گزشتہ دو ڈھائی سو برسوں میں مختلف دلائل کے ساتھ یا تو مذمت کی گئی ہے یا اُسے ناول میں فکر کے حوالے سے مقصود بالذات قرار دیا گیا ہے۔ ڈی ایچ لارنس تو اس سلسلے کا بالکل ہی منکر ہے جبکہ مقصد کا مطلب تبلیغ نہیں ہے۔ لارنس کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ لیڈی چیٹرلیز لور میں صاف طور پر دکھاتا ہے کہ ''لیڈی چیٹرلے، ایک غیر مرد سے جسمانی تعلق رکھتی ہے یہاں نہ اخلاق اور نہ کوئی انسانی اصول' صرف اپنی خواہش کے تحت شوہر ہوتے ہوئے ناآسودگی

منانے کے لیے جسم فروشی ہے۔ ایسی صورت حال میں لارنس کے یہاں اخلاق کی وہ اہمیت نہیں جو مشرقی تہذیب میں ہوا کرتی ہے، لارنس کے یہاں مقصد، اخلاق یا فلسفیانہ فکر ایک ملی جلی بات نظر آتی ہے وہ ٹالسٹائے، ہارڈی، فلابیئر، دوستوئسکی اور بالزاگ تک آتے آتے یہ بات کہتا ہے۔۔۔کیسی اکتاہٹ ہے کہ تقریباً تمام ہی بڑے ناول نگار کوئی نہ کوئی تعلیمی مقصد نہیں تو فلسفہ ضرور رکھتے ہیں جو ان کے ہیجانی الہام کی براہ راست ضد ہوتا ہے۔ اپنے ہیجانی الہام میں وہ سب تاسُّل کے عقیدت مند یا لنگم پجاری ہوتے ہیں۔ بالزاک سے ہارڈی تک بلکہ قدیم لاطینی قصہ نویس پولیٹس سے لے کر ہمارے زمانے ای ایم فارسٹر تک اسی طرح ہے۔ پھر بھی یہ سب جس وقت فلسفی بننے پر آتے ہیں یا جو کچھ بھی وہ خود کو سمجھتے ہیں تو سارے کے سارے مصلوب مسیح بن جاتے ہیں۔ کتنی اکتاہٹ کی بات ہے اور ناول کے سر پر کتنا بڑا بوجھ۔''5

دیکھیے یہاں کتنا بڑا تضاد ابھرتا ہے۔ لارنس اپنے سے بھی بڑے ناول نگاروں مثلاً ٹالسٹائے اور دوستوئسکی وغیرہ پر مقصدی نقطۂ نظر یا اخلاق کے حوالے سے تنقید کرتا ہے اور ادھر ہمارے ممتاز فکشن نقاد اور ناول نگار ڈاکٹر احسن فاروقی، خدیجہ مستور کے ''آنگن'' کو بنیاد بنا کر کہہ چکے ہیں کہ اس کے قصے سے ایک فلسفہ ابھرتا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ جس بات کو ہم آسانی سے فلسفیانہ فکر گردانتے ہیں وہ پریم چند کے یہاں انقلابی رومانیت انسان دوستی اور سماجی سیاسی اور معاشی انقلاب کے حوالوں سے انتہائی قابل ذکر بات ہے اور اس قسم کی فکر جسے ہم زندگی کی بصیرت کی کسوٹی سمجھتے ہیں ایک طے شدہ امر نظر آتی ہے کیونکہ اگر ایسا نہ ہوتو پھر قارئین کی معتدبہ تعداد ناول کو اٹھا کر آگ میں پھینک دے گی کہ آخر ہمیں حاصل کیا ہوا؟ ہمارے شعور اور سوچ میں اضافہ کیا ہوا؟ دنیا کے ہر کام کے پیچھے اتفاق سے کوئی نہ کوئی مقصد تو پنہاں ہوتا ہی ہے اور اسی میں افادیت بھی نظر آتی ہے خواہ یہ ہی افادیت ہو کہ ہم ادب سے یا ناول جیسی بڑی صنف ادب سے مسرت حاصل کرتے ہیں اور مسرت کے ساتھ ساتھ بقول رابرٹ فراسٹ بصیرت بھی آتی ہے اس نے ادب کے مطالعہ کے حوالے سے یہ مشہور جملہ کہا تھا جو سب جانتے ہیں ادھر فلابیئر نے تو یہاں تک کہا تھا کہ ادب کا مطالعہ بصیرت مسلسل ہے۔ لہٰذا کسی بصیرت کے پودے کا ناول کے مطالعہ سے چھوٹنا کوئی عیب نہیں ہے۔ نارمن فرائیڈ مین نے اپنے ایک مضمون پوائنٹ آف ویوان فکشن میں زور دے کر کہا ہے:

"Point of view is becoming one of the most useful critical distinctions available to the students of fiction today.

اس مضمون کے آخر میں وہ کہتا ہے:

Thus the choice of a point of view in the writing of fiction is at least, as crucial as the choice of a verse in the composing of a poem. 6

اس کا مطلب ہوا کہ یہ بات تو طے ہے کہ ناول نگار کا مقصد کچھ نہ کچھ دکھاتے ہوئے اس کے بطن سے زندگی کے بارے میں کسی اونچے خیال یا بصیرت کو نکال کر دکھانا ہوتا ہے۔ یہاں ہم ڈپٹی نذیر احمد یا راشد الخیری کی تبلیغات سے اختلاف کرتے ہی ہیں کہ اگر وہ اسے فن اور جمالیات کے دائروں میں رہتے ہوئے منعکس کرتے تو بہتر تھا اس لیے کہ سیدھی، سیدھی تبلیغ تو عام سا آدمی کر سکتا ہے لیکن ناول کی جمالیاتی اقدار کے لحاظ سے نقطہ نظر کو بیان کرنا خون جگر صرف کرنے کے برابر ہے۔ شاید اسی لیے ڈاکٹر عبدالسلام نے ڈپٹی نذیر احمد پر شدید تنقید کرتے ہوئے لکھا تھا۔ اردو ناول ایسے شخص کے ہاتھوں وجود میں آیا جو فن سے واقف تھا اور نہ اس نے ناولوں کا مطالعہ کیا تھا دنیا کا شاید ہی کوئی ناول ''مراۃ العروس'' کی طرح وجود میں آیا ہو اور شاید ہی کسی ناول کی تصنیف کی وجہ اس قدر غیر ادبی رہی ہو۔ 7

اس بحث سے آگے بڑھ کر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ناول نگار اپنے تجربے اور مشاہدے کے اعتبار سے دنیا کے بارے میں رائے قائم کرتا ہے کہیں رجائیت ہے تو کہیں مایوسی اور قنوطیت اور کہیں صدیوں کے تجربات اور دنیا کے بہترین دماغوں کے خیالات، یکساں فکر میں ڈھل جاتے ہیں مثلاً دنیا کی بے ثباتی اور جبر و قدر کا مسئلہ۔ انسان کتنا با اختیار ہے۔ اور کتنا مجبور۔ تقدیر واقعی کوئی چیز ہے کہ نہیں۔ یہ وقت Time کیا شے ہے؟ وقت کا جبر واقعی کوئی حقیقت ہے؟ خیر و شر کیا ہے؟ خیر و شر کی اہمیت کیا ہے؟ فرد کی داخلی کشمکش کیا معنی رکھتی ہے؟ ناول حیات و ممات کے جان لیوا سوالات اٹھاتا ہے اور ایک عہد کے بجائے کئی عہدوں کو اپنے احاطے میں لے لیتا ہے اور کچھ ناول نگار وقت کی حد بندیوں تک کو توڑ ڈالتے ہیں ماضی حال اور مستقبل سب کو شیر و شکر کر ڈالتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر ٹی ایس ایلیٹ کی نظم سے ''آگ کا دریا'' میں وقت کے بارے میں یہ مصرع لے کر آتی ہیں:

Scanned by CamScanner

''وقت جو تباہ کن ہے اور قائم بھی رہتا ہے''

ڈاکٹر سہیل بخاری نے لکھا ہے کہ قرۃ العین حیدر کے نزدیک وقت ایک ایسی حقیقت ہے جو ازل اور ابد دونوں کے سروں کو ملاتی ہے اس کا تعین کرنے کی ضرورت نہیں کیوں کہ سب کچھ خواب کی طرح گزر جاتا ہے نیز یہ کہ یہ ایک ایسا دریا ہے جو اپنی رفتار سے بدستور بہہ رہا ہے اور جس کو روکنے، ٹھہرانے یا جس پر بند باندھنے کی انسان میں طاقت نہیں۔''8

اسی طرح وقت ایک زمانہ ہے۔ خدا تعالیٰ فرماتا ہے کہ زمانے کو برا نہ کہو کہ میں خود زمانہ ہوں۔ یوں وقت کی علامت اللہ تعالیٰ کی قدرت وحکمت سے جا ملتی ہے ناول میں یہ وقت اتنا بڑا فلسفہ ہے کہ اس کی گہرائی میں اترتے چلے جایئے اور تاریخ وعلم البشریات کے حوالے سے نہ معلوم کیا کیا کچھ اخذ کرلیجیے اور بہتے ہوئے سیال وقت کے ساتھ ساتھ اس میں حقیقت پسندانہ اضافے بھی کر لیجیے۔ وقت کی اس چھتری کے نیچے پتہ چلتا ہے کہ دنیا کی بے ثباتی بھی ایک حقیقت بلکہ بڑی گہری سچائی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے سب ہی ناولوں، ڈاکٹر احسن فاروقی کے ''شام اودھ'' اور ''سنگم'' میں اس کے بڑے اشارے موجود ہیں اگر ناول نگار اس کے ڈانڈے مذہبی تعلیمات سے ملادے۔ بشرطیکہ وہ اس پر ایمان بھی رکھتا ہو تو پتہ چلے گا کہ دنیا بنانے والے نے کہا ہے کہ دنیا کی زندگی کھیل تماشا ہے، قلیل متاع ہے اور اصل چیز تو آخرت ہے۔ ناول ہمیں کہاں کہاں تک پہنچاتا ہے۔ اس کا ادراک کرنے سے جو بصیرت حاصل ہوتی ہے اُس سے قنوطیت اور مایوسیوں کی دھند چھٹ جاتی ہے اور یہ درس دیتی ہے کہ بظاہر یہ سمجھنا کہ واقعات پر ہمارا کنٹرول نہیں دھچکا لگاتا ہے لیکن بباطن زندگی کو چیلنج سمجھ کر مصائب کے خلاف جہاد کرنے سے نتائج پر صبر اور برداشت سے انسان کی عظمت کا سراغ ملتا ہے! اسی طرح ہجرت کے موضوع کی عظمت کو ناول نگار بڑا منظر نامہ عطا کرتا ہے۔ اس حوالے سے انتظار حسین بڑے بدنام ہوئے ہیں حالانکہ ان کے ہجرت اور ناسٹلجیا Nostalgia کوئی بیماری نہیں صرف ماضی کے کلچر کی یاد ہے جہاں انسان وقت بسر کر چکا ہے۔ انتظار حسین ''بستی'' میں کہتے ہیں یا ان کا ہیرو جو ان ہی کا اپنا کردار ہے کہتا ہے کہ۔۔۔۔۔ روپ نگر اور لاہور میرے اندر گھل مل کر ایک بستی بن گئے ہیں۔ جوگندر پال کے ناول ''خواب رو'' میں یہ سندیسہ ہے کہ ہجرت کرنے والوں کو نئی سرزمین میں اپنا پودا لگانا چاہیے صرف اسی طرح ایڈجسٹمنٹ اور آسودگی ممکن ہے۔ انتظار حسین ''آگے سمندر ہے'' میں بلاواسطہ طور پر یہیں پہنچتے ہیں جو وہ کراچی کے خون آشام واقعات کو بنیاد بنا کر واضح کرتے ہیں کہ ''ایک وقت

انگلیاں چبانے کا دور ہے اور ایک وقت انگلیاں دبانے کا دور ہے۔ انگلینڈ کے لیے اس میں اشارہ واضح

ہے۔

جب وقت، انسان کی سوچ اور انسانی زندگی کا تذکرہ ہوتا ہے اور ہم ہر چیز کی حقیقت سے آگاہ ہوتے ہیں تو ہمارے مقدرات بھی اس کے پیچھے چلے آتے ہیں۔ انسان تقدیر کی حدود میں شخصیت اختیار کر جائے اسے مکمل آزادی عمل کا ملنا دشوار ہے۔ جبر و قدر کے مسئلے پر مفکرین نے ہمیشہ غور کیا ہے۔ مطلق انسانی آزادی ناممکن ہے۔ تدبیر کے ساتھ تقدیر ہر حال جڑی ہوتی ہے کہ اس کا اس سے علیحدہ ہونا ناممکن ہے۔ جہاں بس نہ چلے جہاں نتائج بالکل برعکس آئیں وہاں تقدیر کا عمل دخل ہے۔ انسان سوچتا کچھ ہے اور ہوتا کچھ ہے شاید ہی کوئی ناول ہو جہاں تقدیر کا عمل دخل نہ ہو۔ اگر قصے کی خواہش کی جائے تو تقدیر بطور کردار مل جائے گی۔ ہارڈی HARDY کے یہاں پر نیچر NATURE کا روپ دھار لیتی ہے اور زندگی کے دھارے کو تبدیل کر دیتی ہے ہمارے یہاں تقسیم ہند فسادات، سیاسی آویزشوں اور تقدیر کے موضوع پر دیگر سلگتے سوالات کے علاوہ ایک تنقیدی دفتر تیار ہو سکتا ہے۔

انسانی مقدرات پر بحث کرتے ہوئے جو نکتہ بار بار ذہن میں آتا ہے وہ حقیقت، سچائی یا بذات خود سچ کا ہے جسے یار لوگ اضافی قرار دیتے ہیں تاکہ ہر شخص اپنی اپنی جگہ اس کی تعبیر کر کے مطمئن ہو جائے حالانکہ حقیقت، سچ یا اور آگے بڑھ کر اسے حق سے تعبیر کرتے ہوئے جب ہم اپنے ماضی اور اپنی تاریخ کا جائزہ لیتے ہیں تو گڑبڑا جاتے ہیں۔ ناول سچ یا حق کی Universality دکھا کر اچھے خاصے قاری کو چکر میں ڈال دیتا ہے اور کرب سے گزار کر مطمئن بھی کر دیتا ہے۔ 1946ء کے فسادات اور 1971ء میں سقوط مشرقی پاکستان، انقلاب فرانس اور ہٹلر کے مظالم کے اپنے اپنے پس منظروں میں ناول نگاروں نے جس سچ یا حق کا اظہار کیا ہے اس پر دانتوں میں انگلیاں دبانے کے علاوہ چارہ نہیں رہتا۔ ایڈمنڈ برک نے کہا تھا کہ فکشن سچ سے بھی آگے سفر کرتا ہے یعنی اس جام جم میں سچ کا بڑا وسیع و عریض منظر نامہ دیکھنے کو مل سکتا ہے۔ ہماری اپنی مختصر سی تاریخ کے حوالے سے "راکھ" میں مستنصر حسین تارڑ اپنے ایک مجہول کردار "زاہد کالیا" سے خوب کہلواتے ہیں۔

"اور جب ایک دن اصل تاریخ سامنے آتی ہے تو ہم چکرا جاتے ہیں۔" 9

میرا خیال ہے کہ اگر ہم چکرائیں نہیں تو ہمارے شعور میں اضافہ بھی نہیں ہو سکتا اور دھندلی چیزوں کو اصل شکل میں ہم نہیں دیکھ سکتے۔ اس طرح ناول تشکیک، غیر یقینیت، تعصبات، جھوٹ اور غیر

Scanned by CamScanner

سائنسی انداز فکر کا بطلان کرنے کی پوزیشن میں آ سکتا ہے لیکن ضروری ہے کہ واقعات کے عمل میں حقیقت پسندی اور دلائل کے جز تو ے پائے جاتے ہوں۔ ناول حقیقت کے اظہار کے لیے کسی "بھی مواد کو سامنے لا سکتا ہے" اور اسے طبیعات سے مابعد الطبیعات تک کھینچ کرلے جا سکتا ہے اور اس کو ایسی سطح پر پہنچا سکتا ہے جہاں نظارہ کو نظر بننے سے کوئی نہیں روک سکتا۔ تیسری آنکھ والے کے لیے یہ آسان ہے۔ مثال کے طور پر بانو قدسیہ کا ناول "راجہ گدھ" سائنسی نظریہ کو مابعد الطبیعاتی طور پر پیش کرتا ہے لیکن اسے صرف وہ صحیح تصور کرے گا جو سچ کی تلاش میں ہو اور جو تیسری آنکھ بھی رکھتا ہو۔ اس میں پروفیسر سہیل کہتے ہیں۔

"میری تھیوری ہے کہ جس وقت رزق حرام جسم میں داخل ہوتا ہے تو وہ انسان کے جینز Genes کو متاثر کرتا ہے۔ رزق حرام میں ایک خاص قسم کی میوٹیشن Mutation ہوتی ہے جو خطرناک ادویات، شراب اور Radiation سے زیادہ مہلک ہے۔ رزق حرام سے جو جینز تغیر پذیر ہوتے ہیں وہ لولے لنگڑے اور اندھے ہی نہیں ہوتے بلکہ ناامید بھی ہوتے ہیں۔ نسل انسانی سے یہ جینز نسل در نسل ہم میں سفر کرتے ہیں تو ان جینز کے اندر ایسی پراگندگی پیدا ہوتی ہے جس کو ہم پاگل پن کہتے ہیں یقین کرلو رزق حرام سے ہماری آنے والی نسلوں کو پاگل پن وراثت میں ملتا ہے۔"10

یہ ناول یقین اور شبہات کے درمیان اس وجہ سے سفر کرنے لگتا ہے کہ بہت سے نقاد اس نظریہ کو ماننے کو تیار نہیں ہیں اور ناول کو متنازعہ بنا رہے ہیں۔ لیکن بات چلتی رہے گی اب جینٹک انجینئرنگ کا علم جینومکس Genomics جو ہوشربا نظریات سے ہے۔ ان پر "جینز" کے حوالے سے تادیر گفتگو کا امکان ہے اور محض یہ ہی موضوع گفتگو کا مرکز نہیں بنے گا ہمارا ناول جو ابھی ایک صدی اور چار عشروں کا احاطہ کر سکا ہے فنی تکنیکی اور موضوعات سے جڑے ہوئے فکری اجزائے ترکیبی پر مستند بحثوں کا منتظر ہے مغرب میں ناول کے بڑے بڑے نقادوں نے اتنا کچھ لکھ دیا ہے اور ناول کی موت اور ناول کی نئی زندگی کے بارے میں اتنی بحثیں اٹھا دی ہیں کہ اللہ کی پناہ۔ 1962ء میں ایڈنبرا میں جدید ناول پر بحث کے لیے جو ادبی کانفرنس منعقد ہوئی تھی اس نے امریکہ، یورپ بشمول روس کے ناولوں پر سیر حاصل بحثیں کی تھیں جنہوں نے نئے موضوعات کو جنم دیا تھا۔ ہمارا اردو ناول بھی انہی بحثوں کی پکار کرتا ہے تا کہ بہت سے فنی وفکری مغالطے دور ہوں اور نئے امکانات واضح ہوں تا کہ ناول کے منظر نامے

Scanned by CamScanner

میں مزید توسیع ہو بلکہ تیز رفتار توسیع ہو اور خصوصی طور پر وہ عصری حقیقتوں کو صحیح معنوں میں گرفت میں لینے کا مضبوط فن بن جائے جب کہ ایسی کوششیں نظر بھی آرہی ہیں۔ جب ناول کو دور حاضر کی رزمیہ نگاری سے رالف فاکس تعبیر کرتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہی ہوتا ہے کہ رزمیہ جو ایک گروہ پر گزرنے والے واقعات کا عظیم الشان بیان ہے تو پھر وقت کی حرکیت اور صداقت کے ساتھ اس کی اصل شناخت Identity کو قائم کیا جانا چاہیے۔ آگ کا دریا۔ ایلی اور الکھ نگری، لہو کے پھول ''سنگم'' اور باہر کی دنیا سے برادرز کرامازوف، وار اینڈ پیس اور لینڈ اور ''ون ہنڈریڈ ایرس آف سولی ٹیوڈ'' ہمیں یہ ہی بتاتے ہیں۔ لہٰذا اگلی منزلوں کے لیے تیاری محض وقت کی بات ہے۔

آخر میں یہ عرض کرنا ہے کہ ناول جسے ڈی ایچ لارنس نے گلیلیو کی دوربین سے زیادہ اہم ایجاد کہا ہے اور جس کی لامحدود وسعت کو ورجینا وولف نے یہ کہہ کر خراج تحسین پیش کیا ہے کہ اس میں سب کچھ سمویا جاسکتا ہے اس کی حشر سامانیوں کا ادراک کرنا ضروری ہے۔ یہ قدیم وجدید انسانوں اور تاریخ کا کباڑ خانہ نظر آتا ہے۔ کہیں کہیں یہ مجذوب کی بڑ ہے۔ کہیں مسرت وبصیرت کی آماجگاہ تو کہیں اپنی تباہ کاریوں سے ڈرانے والا اعلان ہے۔ کہیں یہ ذہنی آسیب ہے تو کہیں بھول بھلیوں میں پھنسا دینے والی وادی ہے کہیں یہ نارمل اور ابنارمل کرداروں کا جنگل ہے تو کہیں معاشرے کے ٹھکرائے ہوئے لوگوں کا پاگل خانہ ہے۔ کہیں جام جم ہے تو کہیں جہاں نما۔ مجموعی طور پر یہ ایک نثری طلسم ہے جس میں شاعری کی دھڑکن بھی سنائی دیتی ہے۔ جمیلہ ہاشمی کا ناول ''دشت سوس'' ''بورس پیسترناک'' ڈاکٹر ژواگو' ڈاکٹر احسن فاروقی نے جین آسٹن کے ناولوں کے بارے میں کہا تھا کہ اس کے ناول چاول کے دانے پر قل ھو واللہ لکھنے کا فن رکھتے ہیں۔ اس میں رفعت خیال ضروری ہے۔ اچھا ناول نگار مشکل سے پیدا ہوتا ہے جو کہ ایک طلسماتی دنیا میں لے جانے کی بھی سکت رکھتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے صحیح کہا تھا۔ تخلیق کار پرندے کی مانند ہوتا ہے اس کے پروں میں جتنی سکت ہوگی وہ اتنا ہی بلند پرواز ہوگا۔12

اس سکت کا صاحب نظر کو احساس ہے۔ کیوں نہ اس فسانۂ عجائب کا لطف مسلسل لیا جائے؟ یہ علیحدہ بات ہے کہ ہر قاری چونکہ مختلف مزاج اور سوچ رکھتا ہے لہٰذا ناول میں دیے گئے فکر کو اپنا بھی سکتا ہے اور رد بھی کرسکتا ہے اس کے پاس اس کا جمہوری حق ہے مگر ناول، کا یہ اعجاز کیا کم ہے کہ وہ تھوڑی دیر یا زیادہ عرصے کے لیے ہمیں گرفت میں لے لیتا ہے اور کہیں کہیں ہمارے اندر تبدیلی بھی پیدا کردیتا ہے۔ آیئے اس کی لامحدود وسعتوں کا ادراک کریں۔

Scanned by CamScanner

# حوالہ جات


۱۔ وین سی بوتھ۔ دار یٹورک آف فکشن "The Rhetoric of Fiction"
یونیورسٹی آف شکاگو پریس۔ شکاگو 1967ء ص: 8

۲۔ مرتب پروفیسر عتیق احمد۔ مضامین پریم چند۔ انجمن ترقی اردو۔ 1981ء

۳۔ رابرٹ لڈل A treatise on the Novel جوناتھن کیپ لندن 1965ء۔ص 26

۴۔ ڈاکٹر احسن فاروقی۔ ناول کے پچیس سال مشمولہ ساقی۔ جوبلی نمبر 1955ء

۵۔ مترجم مظفر علی سید، فکشن فن و فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے مضامین) مضمون۔ ناول کے مسئلے پر۔
مکتبہ اسلوب کراچی 1986ء ص: 64

۶۔ فرائیڈمین۔ پوائنٹ آف دیوان فکشن مشمولہ۔ یونیورسٹی آف ورجینا پریس اپروچز ٹو دا ناول
Approaches to the Novel 1961ء

۷۔ پروفیسر ڈاکٹر عبدالسلام۔ اردو ناول بیسویں صدی میں، اردو اکادمی سندھ کراچی۔ 1973ء

۸۔ ڈاکٹر سہیل بخاری۔ اردو ناول کی تاریخ و تنقید، میری لائبریری 1966ء۔ص 341

۹۔ ناول راکھ۔ سنگ میل۔ لاہور 1997ء

۱۰۔ ناول راجہ گدھ "سنگ میل لاہور۔ 1981ء۔ص : 344

۱۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی، آج کا مغربی ناول نظریات و تصورات۔ مشمولہ اردو فکشن۔ مرتب آل احمد سرور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی 1973ء

۱۲۔ ڈاکٹر سلیم اختر۔ ناول پس منظر اور پیش منظر مشمولہ۔ ناول اور داستان سنگ میل۔ 1991ء۔
ص:115


Scanned by CamScanner

ڈاکٹر امتیاز حسین بلوچ

# اُردو رپورتاژ۔۔۔فن اور روایت

رپورتاژ فرانسیسی زبان کا لفظ ہے۔ انگریزی میں جس کو Report کہتے ہیں۔ رپورتاژ (Reportage) کے بارے میں یہ امر دلچسپ ہے کہ اس صنف نثر کا موجد مغرب ہے جبکہ اسکو فروغ اور ترقی مشرق میں ملی۔ انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا' نیو سٹنڈرڈ انسائیکلوپیڈیا' انگریزی ادب کی کئی معتبر اور معروف لغات ادبی اصطلاحات کی کتابوں اور نثری تاریخ میں رپورتاژ کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔ رپورتاژ کی بابت انگریزی تنقید میں ذکر خال خال ملتا ہے۔ رپورتاژ کی ابتداء پہلی جنگ عظیم کے محاذ پر پیش آنے والے واقعات کی رپورٹنگ سے ہوئی۔ جب اخباری نامہ نگاروں' رپورٹروں اور سپاہیوں نے جنگ کے مصائب کے بارے میں رپورٹیں دیں۔ ان واقعات کے تحریر کاروں نے بیان داستان میں زیب داستان سے بھی کام لیا۔ اور یوں رپورتاژ کے فن کی اساس حقیقت اور افسانویت کے ملاپ سے تیار ہوئی۔ گویا رپورتاژ صحافیانہ رپورٹنگ اور افسانویت کی درمیانی کڑی ہے۔ جس میں خبر کے ساتھ ساتھ ادبیات کا عنصر بھی نمایاں ہوتا ہے۔ جو اسکی طویل العمری کا ضامن ہے۔ مغرب و مشرق میں فن رپورتاژ کی تشریح و تعبیر بھی اسے محض ''خبر'' یا بے کیف رپورٹنگ کے تاثر سے بالا کرتی ہے اور اسے باقاعدہ اور ایک علیحدہ صنف کے طور پر متعارف کراتی ہے۔ اس ذیل میں چند تعریفات و توضیحات ملاحظہ ہوں۔ ''ڈیوڈ گرامبس'' رپورتاژ کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"The reporting of news, factual topical writing that comes from direct observation or documentable events or situations. News writing story." (1)

ڈیوڈ گرامبس کی اس تعریف کے مقابل ''ہیری شا'' کی تعریف فن رپورتاژ کے بارے میں توضیحی و تشریحی نوٹ کی مانند ہے اور نہایت جامع ہے۔

Scanned by CamScanner

Reportage:

1. The act or technique of reporting news.

2. Reported News

3. A written account, A report reportage, A term from French is used most often in newspaper Circles, But the technique itself has been employed in such full lengths, works as Defes party fictional.

"A journal of the plouge year" And ture man Captoes in cold flood."(2)

اردو لغت ''فرہنگ آصفیہ'' میں مولوی سید احمد دہلوی نے رپورتاژ کا ذکر ایک جملے میں کیا ہے۔ اور'' رپورٹ'' کو اسم مونث قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

'' رپورٹ'' انگلش (Report) اسم مونث بمعنی'' خبر'' (۳)

اسی طرح احتشام حسین نے بھی'' جب بندھن ٹوٹے'' کے تعارف میں رپورتاژ کو اہم واقعات اور خبروں کی محاکاتی تصویر قرار دیا ہے۔ احتشام حسین کے بقول'' رپورتاژ'' کو اہم ادبی واقعات کی ادبی محاکاتی رپورٹ کہہ سکتے ہیں۔'' (۴)

اردو ادب کے مایہ ناز رپورتاژ نگار ابراہیم جلیس نے رپورتاژ کے لیے ایک نیا لفظ رپورتاج ایجاد کیا۔ تاہم یہ لفظ قبول عام حاصل نہ کر سکا۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

'' ابراہیم جلیس نے اس کے لیے لفظ '' رپورتاج'' استعمال کیا لیکن یہ قبول عام حاصل نہ کر سکا۔'' (۵)

یوں بھی اردو ادب میں صنف رپورتاژ کے ساتھ سوتیلی اولاد کا سا سلوک ہوا ہے اور لحۂ موجود تک اردو تنقید کا دامن اس صنف کے حوالے سے چشم حسود بنا ہوا ہے۔ صحافت سے رشتہ اور کھری واقعہ نگاری اس کا عیب ہنر بن گئی ہے۔ اور معاملہ اسے رپورٹ کہنے سے آگے نہیں بڑھ سکا ہے تاہم شمیم احمد نے رپورٹنگ سے آگے رپورتاژ کے ادبی خدوخال کی جانب توجہ مبذول کرائی ہے۔

Scanned by CamScanner

''رپورتاژ فرانسیسی زبان کا لفظ ہے۔ جس کا براہ راست انگریزی لفظ رپورٹ سے تعلق ہے۔ فرانسیسی میں اس کا تلفظ رپورتاژ اور رومن رسم الخط میں املا Reportage ہے۔ یہ لفظ بڑی حد تک رپورٹ کے معنوں میں مستعمل ہے۔۔۔ لیکن اس کے ساتھ اس کے فن سے بھی چشم پوشی نہیں کی جا سکتی۔۔۔ یہ ایک ایسی صنف ہے جس میں خارجیت اور داخلیت کا ایک حسین امتزاج ہوتا ہے۔''(۶)

رپورتاژ اپنے تخلیقی مزاج کے اعتبار سے داخلی چیز ہے۔ تاہم اس کے سماجی اثرات عمومیت کے حامل ہونا ضروری ہیں۔ یہ واقعات ایسے ہوں جن کو سننے کے لیے لوگ جمع ہوں اور ان واقعات کی صداقت اور عدم صداقت پر بحث ہو چکی ہو۔ رپورتاژ کے فن کا بنیادی تقاضا یہ ہے کہ ان واقعات کے بیان میں صحت واقعات کو بہت اہمیت دی جائے۔ جھوٹے، من گھڑت، خود ساختہ اور لغو قصے کہانیاں رپورتاژ کا حصہ نہیں بن سکتے۔ اپنی فنی تکنیک اور برتاؤ (treatment) کے اعتبار سے یہ بہت انوکھی اور البیلی صنف نثر ہے۔ چونکہ ایک خبر' حادثے' بلوے' تقریب' کانفرنس' سفر اور واقعے کو بنیاد بنا کر اسے لکھا جاتا ہے۔ چنانچہ رپورتاژ کو ہنگامی واقعات اور وقتی موضوعات کا ثمر جاننا ضروری ہے۔

تاہم رپورتاژ کی اس ہنگامیت اور خارجیت کا تعلق رپورتاژ نگار کے داخل سے بھی بہت گہرا ہے۔ نورالحسن نقوی رپورتاژ نگار کی اسی شخصی وابستگی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''کسی واقعے کی خبر یا رپورٹ اس طرح تیار کی جائے کہ اس میں افسانے کا انداز پیدا ہو جائے یا اس میں مصنف کی شخصیت جھلک اٹھے تو یہی رپورتاژ ہے۔''(۷)

اس کیفیت کی ترجمانی امیر مینائی کے اس شعر سے بھی بخوبی ہو سکتی ہے۔

خنجر چلے کسی پہ تڑپتے ہیں ہم امیر
سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے

اردو رپورتاژ صحافیانہ رپورٹنگ کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ گویا رپورتاژ صحافت' افسانے اور حقیقت کی درمیانی کڑی ہے۔ اس میں نہ تو افسانوی تحریروں جیسی رومانویت اور ماورائیت ہے اور نہ صحافت و حقیقت جیسی تلخی و بے لطفی بلکہ رپورتاژ صحافت حقیقت اور افسانے کا حسین و جمیل نقش ہے۔ یہ رپورٹنگ خالی خولی بیانیہ ہی نہیں بلکہ مصنف کے داخل و باطن کی کتھا و کہانی بھی ہے جس کے بیان میں ہر چھوٹی بڑی چیز اہم ہے۔ ڈاکٹر صبیحہ انور رپورتاژ نگار کی اسی تفصیل پسندی کے بارے میں لکھتی ہیں:

''رپورتاژ نگار کو یہ آزادی بہر حال ہوتی ہے کہ وہ واقعات کا بیان کرنے کے ساتھ ان جذبات کو

Scanned by CamScanner

بھی سمیٹ لے جن پر عام طور سے لوگوں کی نظر نہیں گئی ہے یا جن کو درخور اعتنا نہیں سمجھا گیا ہے"(۸)

ہم دیکھتے ہیں کہ رپورتاژ کی جزئیات نگاری سے ادب اور صحافت میں گہرا رشتہ پیدا ہوا ہے۔ چونکہ واقعہ نگار یا رپورٹر بیک وقت حقیقت اور انشاء پردازی سے کام لے کر ایک ایسی تخلیق وجود میں لاتا ہے جو صحافیانہ ادب کی آبرو ہے۔ اردو ادب میں کئی ایسے صحافی ادیب موجود ہیں جن کی تحریریں نری رپورٹنگ ہی نہیں بلکہ واقعہ نگاری اور ادب و انشا کا حسین امتزاج ہیں اور ایسی ہی اعلیٰ تخلیقات رپورتاژ کو ادب عالیہ کا حصہ بناتی ہیں۔ تاہم یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ اردو رپورتاژ کا تخلیقی سرمایہ تو حوصلہ افزا ہے تاہم تنقیدی کام کا حال پتلا ہے اور معاملہ چند تصویر بتاں اور کچھ حسینوں کے خطوط سے آگے نہیں بڑھا۔ اردو ادب کی تاریخی کتب اور تذکروں میں جہاں رپورتاژ کا ذکر آیا یا دل ناخواستہ ہی آیا ہے۔ اکثر اذکار میں تو معاملہ "یک ورقی" یا چند جملوں پر مشتمل عمومی تعریفوں اور وضاحتوں سے آگے نہیں بڑھا۔ اردو میں رپورتاژ کے فن کو عموماً ہنگامی اور وقتی موضوعی چیز سمجھا گیا اور اس تاثر کے پیش نظر یہ صنف نثر معتوب رہی چنانچہ اس کی فنی حیثیت کے بارے میں حسن عسکری لکھتے ہیں:

"رپورتاژ ادب کی کوئی باقاعدہ صنف نہیں البتہ یہ ہوسکتا ہے کہ انفرادی طور پر کوئی رپورتاژ ادب کا درجہ حاصل کر لے۔ پھر جب یہ چیز ادب کی کوئی مستقل صنف نہیں ہے تو اس کے قاعدے قانون اور اصول بھی نہیں ہوسکتے۔ اگر کوئی اصول ہے تو یہ کہ رپورتاژ میں آدمی قوت ایجاد سے کام نہیں لیتا بلکہ اپنے مشاہدات بیان کرتا ہے اور وہ بھی اس لیے کہ ان مشاہدات میں کوئی فوری اور بدیہی سماجی معنویت ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ رپورتاژ کا نہ تو ماضی سے تعلق ہے نہ مستقبل سے' بلکہ زمانہ حال تک محدود ہے۔"(۹)

حسن عسکری کا رپورتاژ کی جانب یہ استزاد آمیز رویہ قابل فہم ہے کیونکہ تین وجوہات کی بناء پر وہ ایسا کرنے میں حق بجانب تھے۔ ایک تو ایسے متنازع فیہ ادبی مسائل چھیڑنے اور تنقیدی معرکوں کی انہیں عادت تھی۔ دوسرے رپورتاژ کی تمام تر تخلیقات ترقی پسند ادب کا حصہ ہیں جب کہ عسکری اور ترقی پسندوں کے مثالی تعلقات اور ادبی مناقشوں سے زمانہ واقف ہے۔ تیسری وجہ عسکری کی مغرب پسندی اور ذہنی مرعوبیت ہے۔ مغرب میں اس صنف کو زیادہ توجہ نہیں ملی۔ چنانچہ مغرب کی پیروی میں عسکری نے بھی اسے قابل اعتنا نہیں جانا۔ حالانکہ یہی وہ زمانہ ہے جب فرانس اور روس میں چند شاہکار رپورتاژ تخلیق کیے گئے جن میں پھانسی کے سائے میں (ترجمہ) جیولیس فیوچک' چیکوسلواکیہ کی خونیں

Scanned by CamScanner

داستا میں ۱۹۴۳ء، اگست ۱۹۶۹ء (اردو میں) اور ملزم (ترجمہ) الگزینڈر واز برگ روسی جیلوں کے مظالم کی داستان مطبوعہ ۱۹۴۰ء جیسے رپورتاژ تخلیق ہوئے اور مغرب میں اس صنف کا رواج ہو چلا۔ مغرب میں سب سے پہلے ایسے مسائل نے سر اٹھایا کہ رپورتاژ نویسی کا رواج شروع ہوا اور مغرب میں جنگ عظیم کی تباہ کاریوں سے پیدا شدہ حالات واقعات میں رپورتاژ کو ترقی ملی۔ ۱۹۳۶ء میں سپین میں خانہ جنگی ہوئی تو رشتوں کی معنویت ہی بدل گئی۔ مغرب میں اس قسم کی گھمبیر صورتحال غیر معمولی مسئلہ تھی۔ یہ خانہ جنگی دراصل مغربی تہذیب کی ٹوٹ پھوٹ اور درون خانہ خلفشار کی غماز تھی۔ پورے یورپ میں نئے سیاسی اور معاشی مسائل نے سر اٹھایا۔ ہٹلر اور مسولینی نے یورپ میں تباہی مچادی۔ ان پیش آمدہ مسائل کے نتیجے میں کلچرل انارکی پھیلی اور معاشرے میں بہت سی ''ان ہونیاں'' بھی ہوئیں جن کی شدت زیادہ تھی۔ چنانچہ مغرب میں پہلی بار یہ ضرورت محسوس ہوئی کہ ہنگامی اور فوری پیش آمدہ مسائل اور واقعات کے سلسلے میں بھی ادیب اپنی ذمہ داریاں پوری کریں چنانچہ اس ضرورت کے پیش نظر یہ خیالات زور پکڑ گئے کہ ادب کو غیر معمولی واقعات اور ''ان ہونیوں'' کو فوراً موضوع بنانا چاہیے۔ چونکہ ادب کا تخلیقی عمل تو بسا اوقات اس قدر پیچیدہ اور تاخیر سے شروع ہوتا ہے کہ لازم نہیں کہ ادیب آج پیش آنے والے واقعے کے بارے میں پچاس سال بعد غزل لکھے یا افسانہ لکھے کسی واقعے کی واقعیت اسی لیے نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ اس پر فوری طور پر غزل یا افسانہ نہیں لکھا جا سکتا۔ چنانچہ اس خاص پس منظر میں رپورتاژ کی ضرورت محسوس ہوئی۔ البتہ رپورتاژ نگاروں نے شعوری طور پر اس بات کا خیال رکھا کہ رپورتاژ محض رپورٹنگ نہ بنے بلکہ ادب کے تڑکے سے اسے چیز دیگر بنایا جائے۔

اس سلسلے میں یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ بعض ادیبوں کی روزگار کے سلسلے میں اخبارات سے وابستگی بھی اس کی ترویج و ترقی کا باعث بنی۔ ہندوستان میں اس صنف نثر کی ترقی کے دو بڑے ذرائع ہیں۔ ترقی پسند تحریک اور اردو صحافت نے اس صنف کو بام عروج تک پہنچایا۔ تاہم اردو صحافت اور ترقی پسند تحریک کا رول الگ تھلگ نہیں بلکہ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اخبارات اور رسائل نے ۱۹۳۶ سے ۱۹۵۲ تک تسلسل کے ساتھ ''انجمن ترقی پسند مصنفین'' کی سرگرمیوں' تقریبات' کانفرنسوں' جلسوں اور اجتماعوں کو کوریج دی۔ ملکی اخبارات و رسائل میں ترقی پسند تحریک کی سرگرمیوں کو شائع کیا گیا اور رپورٹنگ ہوئی اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ صنف نثر ترقی پسند تحریک کا آرگن بن گئی۔ اس سلسلے میں قدوس صہبائی کے رسالے ''نظام'' بمبئی کا کردار بہت واضح ہے جس میں حمید اختر ''انجمن ترقی پسند مصنفین''

Scanned by CamScanner

کے اجلاسوں کی سرگرمیاں لکھتے تھے۔ یہ رودادیں رپورتاژ نگاری کا ابتدائی نمونہ ہیں۔ رپورتاژ نگاری کے فروغ کے سلسلے میں قدوس صہبائی کے رسالے ''نظام'' بمبئی کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے جلسوں اور ادبی کانفرسوں کی روداد حمید اختر اپنے ادیبانہ قلم سے مرتب کرتے تھے اور اسے ہفتہ وار ''نظام'' میں شائع کیا جاتا تھا جس سے نہ صرف ''نظام'' کی فروخت بڑھ گئی بلکہ ہندوستان میں شہروں' قصبوں اور دیہاتوں میں ترقی پسندوں کا پیغام پہنچا۔ عبدالعزیز لکھتے ہیں:

''ملک میں اس تحریک کے ہمہ گیر فروغ میں جہاں اس کی نشستیں' اس کے رسالے اور اس کی شاخیں ایک کارگر رول ادا کرتی رہیں وہاں اسی مقصد کے تحت اس تحریک کے رہنماؤں نے نہایت اختراعی ڈھنگ سے کچھ دوسرے طریقے بھی ایجاد کیے۔ ان میں بلاشبہ رپورتاژ بھی ہے۔ اس تحریک کے آغاز سے اس بات پر زور دیا گیا کہ اس کے جلسوں اور کانفرسوں کی روداد زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچے اور یہ روداد نوآموز ادیب نہیں بلکہ اعلیٰ درجہ کی تخلیقی صلاحیتوں سے بہرہ ور ممتاز ادیب لکھیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ باصلاحیت ادیبوں نے ایک مشنری جذبے کے تحت اس تحریک کے ادبی جلسوں کا حال لکھنا شروع کیا اور اس طرح اردو میں ایک نئی اور خوب صورت صنف ادب کی بنیاد پڑی۔'' (۱۰)

حمید اختر کی لکھی ہوئی ایک روداد بعنوان ''ہماری شاخیں احتجاجی جلسے کریں'' کا طرز تخاطب ملاحظہ کیجیے:

''سجاد ظہیر نے سردار جعفری کی اس رائے سے اتفاق کرتے ہوئے کہا کہ ان کے خیال میں ہر قسم کے لوگ احتجاجی بیان بھیجیں۔ انہوں نے یہ بھی بتلایا کہ پچھلے عام اجلاس میں ڈاکٹر راج آنند نے تقریر کرتے ہوئے بتلایا تھا کہ حکومت کی یہ کوشش ایک ایسے دور کی ابتداء ہے۔۔۔۔۔ اس کے بعد پروگرام کے مطابق سردار جعفری نے ایک نظم سنائی آخر میں مجروح سلطان پوری نے ایک غزل سنائی جو بے حد پسند کی گئی۔۔۔۔۔ (حمید اختر سیکریٹری اردو ترقی پسند مصنفین بمبئی)'' (۱۱)

۱۹۳۶ء سے ۱۹۵۲ء تک کے درمیانی عرصے کو اردو ادب میں رپورتاژ نگاری کے حوالے سے خاصی اہمیت حاصل ہے۔ یہی وہ دور تھا جب ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کا باقاعدہ آغاز ہوا اور یہ صنف نثر بھی اس دور کی مرہون منت ہے۔ اس لیے کہ بہت سے ترقی پسند ادیب و شاعر جن واقعات و حالات کے بارے میں لکھ رہے تھے۔ ان سانحات سے گزر بھی رہے تھے۔ اس عہد کے تلخ ذائقوں سے ان کی تخلیقات بھری پڑی ہیں۔ یہی وجہ ہے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر رپورتاژ نگاری کا تخلیقی موڑ

Scanned by CamScanner

عوامی موضوعات پر مشتمل ہے جو ترقی پسند ادیبوں کا مسلک ادب تھا۔ بعض ناقدین نے یہ اعتراض بھی کیا کہ ترقی پسندوں نے رپورتاژ کو بھی دیگر اصناف ادب کی طرح اپنے نظریات کی تبلیغ کا ذریعہ بنایا ہے اور یہ بات کسی حد تک درست بھی ہے کہ ترقی پسندوں نے ادب اور زندگی کے جس الحاق و اشتراک کا نعرہ لگایا' ہفتہ وار ''نظام'' اور دیگر رسائل واخبارات ان خیالات کی ترجمانی سے بھرپور ادب کو شائع کر رہے تھے۔ تاہم ہفتہ وار ''نظام'' ترقی پسندوں کے خیالات کی پرچار میں پیش پیش تھا اور اب آپس کی اطلاع اور باخبری کا ذریعہ صنف رپورتاژ تھی۔

برصغیر پاک و ہند میں رپورتاژ کی مقبولیت میں ان رپورٹوں کو بڑا عمل دخل ہے جو حمید اختر اور دیگر ترقی پسندوں نے قلم بند کیں اور نظام میں شائع ہو کر ملک کے دور ونزدیک میں پھیل گئیں۔ لیکن یہ حقیقت بھی روز روشن کی طرح واضح ہے کہ رپورتاژ کو صرف ترقی پسندانہ خیالات تک محدود نہیں کیا جاسکتا۔ رپورتاژ نگاری کی موضوعاتی وسعت' گونا گوں مسائل مثلاً جنگ' قحط' حادثات' بلوے' فسادات' ادبی مجلس' تقریبات' سیر و سیاحت' حج اور دیگر بے شمار جہتوں پر مشتمل ہے۔ ایک طرف تحدید و تردید کا یہ عالم ہے اور دوسری طرف رپورتاژ پر مبنی تخلیقات کو صحافت' ناول' افسانے' سفرنامے' آپ بیتی اور ڈائری قرار دیا گیا۔ اس خلط مباحث میں مذکورہ اصناف اور رپورتاژ کو ایک ہی چیز سمجھا گیا۔ پاکستان میں رپورتاژ کے موضوع پر گیارہ سو صفحات پر مشتمل بھاری کتاب کے مصنف ڈاکٹر ظہور احمد اعوان اس فرق کو یوں واضح کرتے ہیں:

''درحقیقت صحافت ایک اسلوب کا نام ہے اور رپورتاژ ایک صنف ادب ہے۔ صحافت میں خبر کو جہاں ہے اور جیسی ہے کے اصول کے مطابق بہ عجلت آگے کرنے کو اہمیت دی جاتی ہے۔ رپورتاژ میں اس خبر کو بہ عجلت لیکن ادبی وسیلوں کے ساتھ پیش کرنا لازمی ہوتا ہے۔ اس حوالے سے رپورتاژ نگار کی ذمہ داریاں بڑھ جاتی ہیں۔ اسے صحافیانہ صداقت کا پاس کرنا ہی ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ اسے اپنا اصلی منصب نبھانا پڑتا ہے۔ پھر وقت کی قلت اور بروقت اشاعت کا احساس' خبر کے باسی ہونے کا خیال یہ سب باتیں رپورتاژ لکھنے والے کو ستاتی ہیں۔ ادیب ایک افسانے میں' ناول میں' ڈرامے کا پلاٹ جس قدر زیادہ اپنے سینے میں سنبھالے گا اس کا نالہ کم سے کم خام ہوتا جائے گا۔ ادھر رپورتاژ نگار کے پاس ایسا کرنے کا وقت نہیں ہوتا۔ واقعاتی ادب خاص طور پر سفرنامہ اور رپورتاژ اگر سفر یا واقعے کے بعد بہت تاخیر سے لکھے جائیں تو ان کی ادبی افادیت کم تر ہوتی جاتی ہے۔ وہی تاثرات و معلومات قاری

Scanned by CamScanner

تک دوسرے ذرائع سے پہنچ جاتی ہیں اور ادیب کی دریافت دم توڑ جاتی ہے۔ صحافتی تحریر کی زندگی ایک دن ہوتی ہے جبکہ دن یا ہفتے کا صحافتی اہمیت کا واقعہ رپورتاژ میں ڈھل کر دوامی ادبی قدر کا حامل بن جاتا ہے۔'' (۱۲)

رپورتاژ' سفر نامے' ناول' افسانے اور صحافت کا ایک اور واضح فرق حقیقت پسندی ہے۔ رپورتاژ حقیقت حال پر مبنی فوری دستاویز ہوتی ہے جس میں ادبیت کا جوہر بہر تقدیر موجود ہوتا ہے جب کہ ناول افسانے اور صحافت میں زیب داستان ہی اصل حسن ہے۔ رپورتاژ نگار کے نزدیک مقدس مبالغے کے بجائے کھری سچائی زیادہ پائیدار ہوتی ہے۔ اگرچہ اردو خود نوشت اور آپ بیتی میں بھی معیار حقیقت نگاری ہے تاہم اپنی پیش کش کے اوقات کے انتخاب میں یہ اصناف عمر رفتہ کو آواز دینے کا طویل قصہ ہیں جن کو قلم بند کرنے سے پہلے زندگی کی ساری بہاریں دیکھنا اور پھر چراغ سحری ہونے سے کچھ دیر پہلے اپنی فتوحات اور شیر افگنی کے چھوٹے موٹے قصے سنانا ضروری ہیں۔

اردو ادب میں قدرت اللہ شہاب کا'' شہاب نامہ'' احسان دانش کی'' جہان دانش'' اور جوش ملیح آبادی کی'' یادوں کی برات'' کی تعریف و تعارف نامے خود فریبی و خود نظری کی عمدہ مثال ہیں۔ ایسی نرگسیت تاخیر اور طوالت رپورتاژ کے مزاج کے برعکس ہے۔ اردو ادب میں یہ روش بھی عام رہی ہے کہ رپورتاژ وی ادب کو ناول یا افسانہ قرار دیا جائے۔ مثلاً رامانند ساگر کا'' اور انسان مرگیا'' ایک خوب صورت رپورتاژ ہے۔ تاہم ناقدین اسے ناول کہہ رہے ہیں۔ اسی طرح کرشن چندر کا'' ان داتا'' بھی رپورتاژ ہے۔'' ان داتا'' کے ہند کی گنگا ہی نرالی ہے۔ ہندوستان قحطوں' بلاؤں' سیلابوں اور حملہ آوروں کی سرزمین ہے۔ جس نے کال کی کوکھ سے بھوکی اور ننگی نسل کو جنم دیا ہے۔ جنم جنم کی خشک سالی اور دھرتی پیاس کو کہانی کاروں اور شاعروں کی تخلیقات میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔

ابراہیم جلیس کا مرتبہ'' بھوکا ہے بنگال'' بھی رپورتاژ ہے جس میں لکھت کاروں نے ہندوستان اور بنگال کے انسانوں کے پیٹ سے پھوٹنے والی بھوک کا ذکر کیا ہے۔ تاہم اسے بھی آج تک افسانوی مجموعہ کہا جارہا ہے۔ حالانکہ یہ تحریریں موضوعی اور حقیقت نگاری پر مشتمل قحط بنگال کے زندہ مردہ انسانوں کا مصیبت نامہ ہیں۔ ڈاکٹر انوار احمد نے بھی ان رپورتاژوں کو کہانیاں قرار دیا ہے۔

'' قحط بنگال ایک ایسا سانحہ تھا کہ جس نے ہندوستان کی سیاسی اور سماجی بنیادیں ہلا دیں۔ سامراجی حکومت کے خلاف نفرت کا بھرپور اظہار اس سانحے سے متاثر ہو کر لکھی گئی کہانیوں میں واضح

نظر آتا ہے۔'' (۱۳) حالانکہ '' بھوکا ہے بنگال'' کی تحریریں بھوک کے موضوع پر خوب صورت رپورتاژیں ہیں۔

اردو رپورتاژ کی تنقید میں افراط وتفریط کا یہ سلسلہ جاری ہے اور آج تک اردو کے اولین رپورتاژ کا مسئلہ بھی حل طلب ہے۔ رپورتاژ کے موضوع پر پہلا باقاعدہ جامعاتی تحقیقی وتنقیدی کام ڈاکٹر طلعت گل نے پٹنہ یونیورسٹی ہندوستان سے مکمل کیا ہے اور اہم مباحث پیش کیے ہیں تاہم اس فن کے بعض فیصلوں میں محترمہ طلعت صاحبہ نے بھی ٹھوکر کھائی ہے۔ ڈاکٹر طلعت گل اردو کے ابتدائی رپورتاژ کے بارے میں لکھتی ہیں:

'''' یادیں' سب سے پہلا رپورتاژ اور '' پودے'' کو دوسرے رپورتاژ کی حیثیت سے شمار کیا جانا چاہیے۔'' (۱۴) لیکن شمیم احمد، طلعت گل کی اس رائے سے متفق نہیں ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

'' پودے'' اور '' یادیں'' میں سے کوئی بھی اردو کا پہلا رپورتاژ نہیں ہے۔ ان دونوں سے قبل ۱۹۳۳ء میں کرشن چندر نے اپنے ایک دوست کی شادی کے موقع پر ایک رپورتاژ '' لاہور سے بہرام گلہ تک'' لکھا۔ جس میں انہوں نے لاہور سے بہرام گلہ تک جاتے ہوئے سفر کے حالات اور پھر شادی کی تقریب کی مختلف کیفیات کا بیان کیا ہے۔ یہ رپورتاژ ان کے افسانوں کے ایک مجموعے ''طلسم خیال'' میں شامل ہے۔ جسے عام طور پر افسانہ سمجھا جاتا ہے۔ اس طرح '' پودے'' تو نہیں البتہ خود کرشن چندر ہی وہ ادیب ٹھہرتے ہیں جنہوں نے سب سے پہلے باقاعدہ طور پر اس صنف پر قلم اٹھایا ہے۔'' (۱۵)

پاکستان میں جامعہ پشاور کے سابق صدر شعبہ اردو پروفیسر خاطر غزنوی نے اس ذیل میں کچھ نئی باتیں لکھی ہیں۔

'' قید یاغستان کے بعد سب سے پہلے سجاد ظہیر کا '' یادیں'' سامنے آتا ہے جو ۱۹۳۵ء میں ان کے زمانہ طالب علمی کے آخری دنوں سے شروع ہوتا ہے جو انہوں نے لندن میں گزارے اور ۱۹۴۰ء میں یہ رپورتاژ لکھا گیا اور چھپا اور یوں اسے اردو کا پہلا رپوتاژ کہا گیا لیکن ٹھہریے! اردو کے ایک نقاد رفیق حسین نے ہمارے ایک جدید تر پاکستانی ادب کے نیم پختہ مورخ مرزا حامد بیگ (اردو افسانے کی روایت ۱۹۰۳ء تا ۱۹۹۰ء اکادمی ادبیات پاکستان) نے پیش رو کی حیثیت سے سجاد حیدر یلدرم کو افسانے کے علاوہ رپورتاژ کا موجد بھی بنا دیا اور ان کے سفر بغداد (۱۹۰۴ء) کو سفرنامے کی حدود سے نکال کر پہلا رپوتاژ قرار دیا۔ ان رپورتاژی رودادوں سے قطع نظر اور '' یادیں'' سے پہلے چوہدری محمد اکرم نے

Scanned by CamScanner

قید یافستان کاٹنے کے بعد ''قید یافستان'' کے نام سے اپنی یادیں یکجا کر دیں''۔ (۱۶)

پروفیسر خاطر غزنوی نے دبے لفظوں میں یہ نظریہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے'' قید یافستان'' اردو کا پہلا رپورتاژ ہے۔ جب کہ یہ کتاب '' آپ بیتی'' ہے۔ قدامت واولیت کے شوق میں اسے رپورتاژ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ رپورتاژ کا موضوع جو واقعات و حادثات ہیں۔ ان کا حقیقی ہونا تو ضروری ہے۔ تاہم یہ لازم نہیں ہے کہ واقعات خود مصنف پر گزرے ہوں۔ چنانچہ ایام مصیبت کی رپورٹنگ آپ بیتی کی تعریف میں آتی ہے۔ اردو میں پہلے رپورتاژ کا ایک نیا نظریہ پروفیسر ڈاکٹر ظہور احمد اعوان نے بھی پیش کیا ہے۔ انکا خیال ہے کہ کرشن چندر کے ''پودے'' کے بجائے مولوی اقبال علی کا '' سفر نامہ پنجاب'' اردو کی پہلی رپورتاژ ہے۔ اپنی تصنیف داستان تاریخ رپورتاژ نگاری میں لکھتے ہیں:

''میں نے کتاب کی تدوین میں کچھ جسارتیں بھی کیں یعنی ۱۹۴۵ء میں لکھی گئی کرشن چندر کی اردو کی پہلی رپورتاژ ''پودے'' کی جگہ مولوی اقبال علی کے ۱۸۰۴ء میں تحریر کردہ سفر نامہ پنجاب کو اردو کی پہلی رپورتاژ قرار دیا ہے'' (۱۷)

لیکن یہ تصنیف سرسید احمد خان کے سفر نامہ پنجاب کی چندہ مہم کا روزنامچہ ہے۔ جسے سرسید نے نہیں بلکہ ان کے ہمسفر مولوی اقبال نے مرتب کیا ہے۔ ۲۶ جنوری ۱۸۸۴ء کے دن کا حال ملاحظہ کیجیے۔ جو اس تصنیف کے روزنامچہ ہونے کی دلیل ہے۔

''۲۶ جنوری کو صبح سرسید آغا کلب علی عابد سے ملاقات کے لیے تشریف لے گئے۔ تیسرے پہر مدرسہ اسلامیہ گئے اور جلسے میں شرکت کی۔ تقریب انعامات کے بعد سرسید صاحب نے خطاب کیا۔ پھر کئی اور ایڈرس اور ان کے جوابات ہوئے۔ سرسید نے امرتسر کے سرکاری باغ کی سیر کی۔ اسی رات ٹاون ہال میں بزرگان امرتسر کی جانب سے ایڈریس پیش کیا گیا۔ یہاں سے پندرہ سو روپے کی تھیلی بھی سرسید کو ملی۔'' (۱۷)

اس اقتباس کے مندرجات کو رپورتاژ نہیں کہا جا سکتا۔ البتہ یہ روزمرہ کی معلومات اور اعداد و شمار کا روزنامچہ ہے۔ جنھیں ڈاکٹر صاحب نے رپورتاژ کے ساتھ ملا دیا ہے تاکہ اردو کے پہلے رپورتاژ کا نیا نظریہ پیش کیا جا سکے۔ اولیت کا تاج سجانے کی روایت میں عبدالحلیم شرر کے رسالے ''دل گداز'' کا ذکر بھی ضروری ہے۔

مولوی عبدالحلیم شرر نے ''دل گداز'' میں کچھ رپورٹیں لکھیں۔ جنھیں رپورتاژ کہا جا سکتا ہے۔

Scanned by CamScanner

پاکستان میں یہ رپورٹیں دستیاب نہیں ہیں۔ البتہ ہندوستان کی رضا لائبریری میں ان کے وجود کا پتہ چلا ہے تاہم ان رپورٹوں سے قبل بھی اردو رپورتاژ کے اثرات خطوط کے ساتھ ملتے دکھائی دیتے ہیں۔ خطوط غالب میں رپورتاژ کے عناصر بھی موجود ہیں۔ شنبہ ۵ دسمبر ۱۸۵۹ء کو مرقومہ ایک خط میں غالب اپنے شاگرد منشی ہرگوپال تفتہ کو دلی کی کہانی سنا رہے ہیں:

"ہائے وہ زمانہ نہ رہا، نہ وہ اشخاص، نہ وہ معاملات، نہ وہ اختلاط، نہ وہ انبساط۔ بعد چند مدت کے پھر دوسرا جنم ہم کو ملا اگرچہ صورت اس جنم کی بعینہ مثل پہلے جنم کے ہے۔ میں جس شہر میں ہوں اس کا نام بھی دلی اور اس محلے کا نام بلی ماروں کا محلہ ہے، لیکن ایک دوست اس جنم کے دوستوں میں سے نہیں پایا جاتا۔ واللہ ڈھونڈنے کو مسلمان اس شہر میں نہیں ملتا۔ کیا امیر، کیا غریب، کیا اہل حرفہ اگر کچھ ہیں تو باہر کے ہیں۔ ہنود البتہ کچھ کچھ آباد ہو گئے ہیں۔۔۔۔ مبالغہ نہ جاننا امیر غریب سب نکل گئے۔ جو رہ گئے تھے نکالے گئے۔ جاگیردار، پنشن دار، دولت مند، اہل حرفہ کوئی بھی نہیں ہے۔ مفصل حال لکھتے ہوئے ڈرتا ہوں۔ ملازمان قلعہ پر شدت ہے۔ باز پرس اور داروگیر میں مبتلا ہیں۔" (۱۹)

رپورتاژ میں جس موضوعاتی وحدت کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ خطوط غالب میں مفقود ہے۔ غالب کے ایک خط میں کئی کئی موضوعات زیر بحث آئے ہیں۔ حالانکہ رپورتاژ تو کسی ایک موضوع پر مشتمل تحریر ہوتی ہے۔ جس میں وحدت تاثر، وحدت اظہار، وحدت زماں اور وحدت مکاں بھی ضروری ہے۔ گذشتہ اوراق میں جن رپورتاژوں کا ذکر آیا ہے۔ ان میں رپورتاژ کے اجزائے ترکیبی کسی ایک تحریر میں ملنا محال ہیں۔ البتہ یہ تمام تحریریں اور تصنیفات اس لیے اہمیت رکھتی ہیں کہ ان میں رپورتاژ کے نقوش موجود ہیں۔ اردو کے نثری ادب میں جس تصنیف میں فن رپورتاژ کو پورے امکانات کے ساتھ برتا گیا ہے۔ وہ "پودے" ہے اور میرے خیال میں اگر ہندو رپورتاژ اور مسلم رپورتاژ کی تخصیص نہ ہو تو پھر کرشن چندر اردو کا پہلا باقاعدہ رپورتاژ نگار ہے۔ جس نے انجمن ترقی پسند مصنفین کانفرنس حیدرآباد منعقدہ ۱۹۴۵ء کے بارے میں اردو کا پہلا مکمل اور شاندار رپورتاژ تخلیق کیا۔ جو ایک ادبی شاہکار ہے اور راقم الحروف نے جسے بہ تعاون بیکن بکس ملتان مرتب کیا ہے۔ "پودے" کو انجمن ترقی پسند مصنفین کی حیدرآباد کانفرنس ۱۹۴۵ء کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ میرے خیال میں یہ اردو کی پہلی باقاعدہ رپورتاژ ہے۔ جس کی اشاعت اولیں ۱۹۴۷ء نے فن رپورتاژ نگاری کو اردو ادب میں بطور صنف تسلیم کر دیا۔ "پودے" کی وقائع نویسی، جزئیات پسندی، گزارش احوال واقعی، روداد نگاری، قلمی

Scanned by CamScanner

مرقعوں اور خاکوں نے رپورتاژ نگاری کی فنی مبادیات تشکیل کی" پودے" کی فنی پختگی کی ایک جھلک ملاحظہ کیجیے۔

"ایک ٹولی میں سجاد ظہیر، ڈاکٹر راج آنند، مدن گوپال، سبط حسن، اوپندر ناتھ شامل تھے۔ دوسری ٹولی میں علی سردار جعفری، رفعت سروش، قدوس صہبائی، عادل رشید، کرشن چندر اور کیفی اعظمی نے اپنی وضع ایک چرس پینے والے فقیر کی سی بنا رکھی تھی، وہ ایک بوسیدہ کمبل اوڑھے ہوئے کھڑکی سے پیچھے لگائے آنکھیں بند کیے اونگھ رہے تھے۔ اور دوران سفر میں کبھی کبھی آنکھیں کھول کر کمال حیرت و استعجاب سے اپنے ساتھیوں کی طرف دیکھ لیتے ان کی نگاہ گویا کہہ رہی تھی۔ ہائیں! تم لوگ ابھی تک اس ڈبے میں ہو، کچھ کھا کے سو کیوں نہیں گئے۔ ان کی شکایت آمیز نگاہوں کا نوحہ ادیبوں کے لیے ایک مسلسل مرثیہ تھا۔ عادل رشید اپنی سیٹ پر اس طرح بیٹھے تھے۔ گویا فرسٹ کلاس میں سفر کر رہے ہوں۔ سبط حسن اور مہندر ناتھ نے دنیا کی بے ثباتی اور موجودہ دور کی رجعت پسندی پر اچھی طرح غور کرنے کے بعد شطرنج بچھالی تھی۔ اور مہروں کو پیٹنے میں مصروف ہو گئے۔ کیونکہ امیر لوگوں کو پیٹنے سے تو یہ لوگ رہے، رفعت سروش کا سلونا چہرہ اپنی معصومیت اور خطرناک سادگی کی مکمل رعنائیاں لیے ہوئے ایک سرمئی کبوتر کی طرح نظر آ رہا تھا۔ جو اپنی چھتری پر بیٹھا ہوا بڑی بے صبری سے دانے کا انتظار کر رہا ہو، جی چاہتا تھا کہ کوئی اس کے کان میں چپکے سے کہہ دے "غٹر غوں۔۔۔ بول کبوتر بول!" (۲۰)

یوں تو "پودے" کی اشاعت اول ۱۹۴۷ سے پہلے بھی اردو نثر میں رپورتاژ نگاری جاری تھی اور بعض اچھے رپورتاژ بھی وجود آ چکے تھے۔ تاہم پودے کی اشاعت نے اس صنف کے امکانات کو روشن کر دیا اور لمحہ موجود تک یہ سلسلہ تخلیق جاری ہے۔ اس وقت اردو ادب میں تقریباً تین سو رپورتاژ دستیاب ہیں۔ جن میں تقریباً دو سو رپورتاژ کتابی شکل و صورت میں شائع ہو چکے ہیں۔ جبکہ تقریباً سو کے قریب رپورتاژ مختلف جرائد و رسائل اور اخبارات میں سلسلہ وار شائع ہوئے ہیں۔ یہاں تمام رپورتاژوں اور رپورتاژ نگاروں کا تفصیلی تذکرہ تو ایک الگ کتاب کا متقاضی ہے۔

اگرچہ ڈاکٹر ظہور احمد اعوان نے اپنی تصنیف "داستان تاریخ رپورتاژ نگاری" میں اردو کے تقریباً تمام رپورتاژوں کا ذکر کر دیا ہے۔ تاہم اس فہرست میں زبردستی کے رپورتاژ بھی شامل ہیں جن کی نشاندہی فساد خلق کے خوف سے ناممکن ہے۔ البتہ چند منتخب روزگار رپورتاژوں اور رپورتاژ نگاروں کا تذکرہ ضروری ہے۔ جو فن رپورتاژ کی تاریخ میں اہم سنگ میل کی اہمیت کے حامل ہیں۔ چند

Scanned by CamScanner

رپورتاژوں اور مصنفین کی تفصیل حسب ذیل ہے۔ (یہ فہرست نامکمل ہے)

کرشن چندر'' لاہور سے بہرام گلہ تک'' ۱۹۳۸ '' یادیں'' ۱۹۴۳ '' پودے'' ۱۹۴۵ '' صبح ہوتی ہے'' ۱۹۴۹ ابراہیم جلیس'' شہر'' ۱۹۳۶ '' دو ملک ایک کہانی'' ۱۹۴۸ '' جیل کے دن جیل کی راتیں'' ۱۹۵۲ قرۃ العین حیدر'' لندن لیٹر'' ۱۹۵۲ '' ستمبر کا چاند'' ۱۹۵۷ '' پدماندی کے کنارے'' ۱۹۶۰ '' کوہ دماوند'' ۱۹۷۹ '' گلگشت' جمنا داس اختر'' اور خدا دیکھتا رہا'' تاجور سامری'' جب بندھن ٹوٹے'' محمود ہاشمی'' کشمیر اداس ہے'' خواجہ احمد عباس'' سرخ زمین اور پانچ ستارے'' فکر تونسوی'' چھٹا دریا'' خدیجہ مستور'' پوچھئے'' عادل رشید'' خزاں کے پھول'' ۱۹۴۹ عبداللہ ملک'' مستقبل ہمارا ہے'' ۱۹۴۹ پرکاش پنڈت'' کہت بھگت سنو بھئی سادھو'' انور عظیم'' پھول کی پتی ہیرے کا جگر'' ۱۹۵۵ ضمیر جعفری'' بنگلہ دیش جب مشرقی پاکستان تھا'' ہنس راج رہبر'' راجدھانی میں'' ۱۹۵۰ عصمت چغتائی'' بمبئی سے بھوپال تک'' ۱۹۵۴ قدرت اللہ شہاب'' یا خدا'' ۱۹۴۹ '' اے بنی اسرائیل'' ۱۹۶۰ ممتاز مفتی'' لبیک'' ۱۹۷۵ آل احمد سرور'' کچھ دن پاکستان میں'' ۱۹۷۷ رفیق چوہدری'' میرے ہمدم'' ۱۹۹۱ ڈاکٹر ظہور احمد اعوان'' جہاں نما'' ۱۹۹۵ حجاب امتیاز علی'' ہم سفر'' ۱۹۷۰ اختر ریاض الدین'' ہونگ کانگ'' ۱۹۶۸ نظیر صدیقی'' غریب شہر سخن ہائے گفتنی دارد'' ۱۹۶۱ محمد طفیل'' یاترا'' ۱۹۶۳۔

جیسا کہ فہرست سے قبل لکھا ہے کہ یہ اشاریہ نامکمل ہے۔

فن رپورتاژ کا جواز اکیسویں صدی کے نئے سیاسی' معاشرتی' تہذیبی' تمدنی' اقتصادی امکانات و تناظرات میں موجود ہے۔ دنیا گلوبل ولیج بن چکی ہے۔ فاصلے سمٹنے سے مسائل حل بھی ہوئے ہیں اور پیدا بھی ہوئے ہیں۔ زندگی کی سرپٹ دوڑ اور ہمہ ہمی نے فوری مسائل پیدا کیے ہیں۔ جاتی صدی کے نصف آخر میں بعض شاندار رپورتاژ بھی تخلیق ہوئے لیکن پھر بیسویں صدی کے آخری دو عشروں میں رپورتاژ کی جگہ سفرناموں نے لے لی۔ مگر ۱۱ ستمبر کے واقعات کے بعد عالمی سطح پر سیاحت کا زوال شروع ہوا ہے۔ اس صدی میں خوشبوؤں میں لپٹی کہانیاں سننے کو شاید ملیں۔ کرنٹ افیئرز کی تازگی اور تیرگی نے فوری نوعیت کے مسائل پیدا کیے ہیں جن کی ترجمانی کے لیے ایسے رپورٹر درکار ہیں جو اخبار کے نام پر متھلیاں لینے کے بجائے خون دل میں انگلیاں ڈبو کر لکھیں۔ اکیسویں صدی کے نئے تناظرات ہی فن رپورتاژ کے لیے جواز فراہم کرتے ہیں تا کہ ۱۱ ستمبر کے واقعات اور B-52 کی

Scanned by CamScanner

بہاری پر لکھے ہووؤں کی نتیجو کے بجائے فوراً لکھا جائے اور یہی نوعیت فن رپورتاژ ہے جس کی فنی مبادیات نے تاثرات کی امری ترجمانی میں بھرپور کردار ادا کرسکتی ہے۔

# ماخذات ومنابع:


(۱) Literary Companion Dictionary By David Gramps, 1984, words about words, page 313.

(۲) Dictionary of Literary term, By Harry Shaw, 1905.

(۳) مرتب مولوی سید احمد دہلوی' فرہنگ آصفیہ جلد اول دوم' لاہور' اردو سائنس بورڈ' جولائی ۱۹۸۷ء؛ ص ۳۵۰۔

(۴) تاجور سامری'' جب بندھن ٹوٹے'' ' تعارف ' احتشام حسین' جالندھر' ادبی مندر پبلشرز' ۱۹۶۹ء، ص ۵۔

(۵) انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر تاریخ''، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان ۱۹۹۱ء، ص ۶۱۰۔

(۶) مرتب فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''اردو نثر کا فنی ارتقاء'' رپورتاژ اور اس کا موضوع، شمیم احمد، لاہور، الوقار پبلی کیشنز ۱۹۹۷ء، ص ۲۰۳۔

(۷) نورالحسن نقوی، تاریخ ادب اردو، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۷ء، ص ۳۱۰۔

(۸) صبیحہ انور، ڈاکٹر، اردو میں خودنوشت سوانح حیات لکھنؤ، فخر الدین میموریل کمیٹی، ۱۹۸۲ء، ص ۶۰۔

(۹) محمد حسن عسکری، ''رپورتاژ کیا ہے؟'' ماہِ نو اسلام آباد، مارچ ۱۹۷۸ء، ص ۶۰-۶۱


Scanned by CamScanner

(۱۰) عبدالعزیز، ''اردو رپورتاژ نگاری'' ، دہلی، مکتبہ شاہراہ اردو بازار، ص ۵۰۔

(۱۱) حمید اختر، ''ترقی پسند مصنفین''، مشمولہ نظام ہفتہ وار، بمبئی ۱۷ مارچ ۱۹۴۷، ص ۱۹۔

(۱۲) ظہور احمد اعوان، ڈاکٹر، ''داستان تاریخ رپورتاژ نگاری'' پشاور، ادارہ علم و فن، پاکستان، اپریل ۱۹۹۹، ص ۹۰، ۹۱۔

(۱۳) انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ اپنے سیاسی و سماجی تناظر میں'' ملتان، ذکریا یونیورسٹی، سال ۱۹۹۳، ص ۲۴۳۔

(۱۴) طلعت گل، ڈاکٹر، ''اردو میں رپورتاژ کی روایت'' دہلی، نیو پبلک پریس، اپریل ۱۹۹۴، ص ۵۸۔

(۱۵) شمیم احمد، ''اردو میں رپورتاژ کا ارتقاء اور مستقبل'' مشمولہ ''صبا'' حیدرآباد دکن، جلد نمبر ۱۰، شمارہ نمبر ۹، ستمبر ۱۹۶۵، ص ۱۵۔

(۱۶) پروفیسر خاطر غزنوی، ''رپورتاژ'' مشمولہ اصناف نثر نمبر، مجلہ جامعہ پشاور، ۱۹۹۵ء۔۱۹۹۴ء، ص ۲۸۹، ۲۹۱

(۱۷) داستان تاریخ رپورتاژ نگاری، ص ۳۵۔

(۱۸) ایضاً ص ۱۱۱۔

(۱۹) غلام رسول مہر (مرتب)، خطوط غالب جلد اول، لاہور، مطبوعات مجلس یادگار غالب، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۶۹، ص ۴۳۔

(۲۰) کرشن چندر، ''پودے'' بمبئی، مکتبہ سلطانی، سال اشاعت ۱۹۴۷، ص ۵۵۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر میاں مشتاق احمد

# اردو ناولٹ نگاری

میں نے اپنے پی ایچ ڈی پروگرام کے لیے جمیلہ ہاشمی کے فکشن کو موضوع بنایا اور اس طرف رغبت کی وجہ ان کا ناولٹ ''روہی'' بنا جو میری دھرتی کو موضوع بناتا ہے اور ناولٹ کی ہیئت میں ہے یوں ناولٹ کی صنف کی طرف میری توجہ مبذول ہوئی اور میں نے اس صنف پر تحقیق شروع کر دی۔ یہ جان کر حیرت ہوئی کہ اس موضوع پر گنتی کے مضمون لکھے گئے ہیں سب سے پہلا مضمون ڈاکٹر وزیر آغا کا ''ناولٹ کا مسئلہ'' دوسرا ڈاکٹر احسن فاروقی کا ''ناولٹ نگاری'' اور تیسرا ڈاکٹر سلیم اختر کا مضمون ''ناولٹ کا فن'' ہے۔ اس سے زیادہ پریشان کن حقیقت یہ سامنے آئی کہ ابھی تک یہاں ناولٹ کی صنف کا کوئی واضح تصور لوگوں کے ذہنوں میں نہیں ہے اور لوگ چھوٹے ناول کو ناولٹ کہے جا رہے ہیں یا اسے طویل افسانہ کہہ رہے ہیں۔

لفظ ناولٹ چونکہ گرامر کے لحاظ سے ناول کی تصغیر ہے لیکن اسے مرد کی مشابہت پر بچہ سمجھنا صحیح نہیں اس منطقی مغالطے کی وجہ سے مختصر ناول کو ناولٹ سمجھا جا رہا ہے لیکن کسی ناول کا خلاصہ ناولٹ نہیں کہلا سکتا ناولٹ کے اختصار کی وجہ قلت الفاظ نہیں ہوتی بلکہ ناولٹ میں پھیلاؤ کے بجائے گہرائی اور اس سے پیدا ہونے والا شدت تاثر اصل فن ہے۔ ناولٹ میں ناول کی طرح تفصیلات نہیں بلکہ جزئیات اور وہ بھی منتخب، استعمال ہوتی ہیں اس لیے ناولٹ میں اکثر استعاراتی زبان برتی جاتی ہے جو وحدت تاثر کی ذمہ دار ہوتی ہے۔

ناول اور افسانے میں حجم یا ضخامت پہلا امتیاز ہے لیکن یہ فرق دراصل ہیئت سے زیادہ مزاج کا ہے جس میں کینوس کی حدود بنیادی کسوٹی ہے۔ ناولٹ کے فن میں پلاٹ ایک اہم وجہ امتیاز ہے اس میں جھول رکھنے والا، آزاد، متنوع، دوہرا یا مرکب پلاٹ نہیں چلتا بلکہ سیدھا سادا اور گٹھا ہوا ہوتا ہے جس سے رنگا رنگی نہیں بلکہ یک رنگی پیدا ہوتی ہے اور وہی ناولٹ کی بنیادی ضرورت ہے ناولٹ میں بہت سی پابندیاں ہوتی ہیں اور ایک واضح پلاٹ موجود ہوتا ہے جو بہت سے کرداروں کا متحمل نہیں ہوتا

اور کردار نگاری کے معروف اسلوب کرداری ارتقاء کے لیے عمل اور رد عمل کے تحت جنم لینے والی متنوع کیفیات کے بجائے عموماً تحلیل نفسی اور شعور کی رو کی مدد سے کردار میں گہرائی پیدا کی جاتی ہے جبکہ ہانی کا ناولٹ ''آخر رفتہ'' اس انداز کی شاندار مثال ہے جس سے حسب موقع ماضی کے واقعات، ان کے اثرات اور ان سے وابستہ تمام نفسی تغیرات کی کامیاب تصویر کشی مقابلتاً کم الفاظ میں ہو جاتی ہے۔ ناولٹ نگار کو مکالمے کے ضمن میں بھی شدت تاثر ہی کو مدنظر رکھنا ہوتا ہے وہ لفظی زیاں کا مرتکب نہیں ہو سکتا اس لیے ناولٹ میں لیکچر یا تقریریں نہیں ہو سکتیں کیونکہ ناولٹ نگار کا دائرہ کار جزئیات نگاری ہے اور مدعا شدت تاثر ہے ناولٹ وحدت تاثر کا پابند نہیں۔

اردو میں ناولٹ نگاری کی ایک طویل فہرست ملتی ہے جس میں ہر طرح اور درجے کے ناولٹ ملتے ہیں اردو میں صنف ناولٹ کی ابتدا چھجی لال کے قصے ''سوراج پور'' سے ہوتی ہے اس کے بعد صغریٰ ہمایوں کا ناولٹ ''زہری'' ۱۹۰۶ء میں سامنے آتا ہے محمدی بیگم کا ''سگھڑ بیٹی'' اور ''شریف بیٹی'' نذر سجاد کا ''اختر النساء'' اور ''نجمہ'' شامل ہیں۔

خواتین کے ان ناولٹوں میں مقصدیت غالب ہے اور جزئیات نگاری پر توجہ نہیں دی جا سکی محمدی بیگم کا شریف بیٹی ۱۹۰۸ء، راشد الخیری کا شام زندگی ۱۹۰۸ء، سید احمد دہلوی کا قصہ راحت زمانی ۱۹۱۰ء اور قصہ مہر افروز ۱۹۱۱ء محمدی بیگم کا سگھڑ بیٹی ۱۹۱۱ء، سراب مغرب ۱۹۱۸ء، سرگذشت ہاجرہ ۱۹۲۶ء، نذر سجاد کا سرگذشت اختر النساء بیگم ۱۹۳۴ء اور نجمہ ۱۹۲۲ء شامل ہیں اس دور کی اہم خصوصیت مثالی اور اصلاحی کردار ہیں دوسری خصوصیت مغربی و مشرقی اقدار کا تصادم ہے تعلیم نسواں پر زور دیا گیا ہے ان ناولٹوں میں سادگی ہے مقامی اور عربی و فارسی الفاظ کا غلبہ ہے ''سوراج پور'' کے بعد ''خط تقدیر''، ''قصہ دھرم سنگھ''، ''قصہ پنجاب سنگھ''، ''رسوم ہندوانہ''، مجالس النساء'' اور پھر دوسرے دور میں ''شریف بیٹی''، ''سگھڑ بیٹی''، ''شامِ زندگی''، ''صبح زندگی''، ''سراب مغرب''، ''قصہ راحتِ زمانی''، ''قصہ مہر افروز''، ''سرگزشت ہاجرہ''، ''اختر النساء بیگم''، اور ''نجمہ'' شامل ہیں۔

عبدالحلیم شرر کا ناولٹ ''بدر النساء اور اس کی وصیت'' ناولٹ کی تاریخ کا بڑا تجربہ ہے، سجاد ظہیر کا ''لندن کی ایک رات'' جس کے بارے میں زرینہ عدیل لکھتی ہیں کہ ''لندن کی ایک رات'' ہر لحاظ سے اردو کا پہلا مکمل ناولٹ ہے اور یہیں سے مختصر ناول کی باقاعدہ ابتدا ہوتی ہے۔''1 ناولٹ نگاروں نے عشق و محبت اور رومانویت کے موضوع کو اپنایا ہے۔

Scanned by CamScanner

تقسیم کے بعد حجاب امتیاز علی کا ناولٹ ''اندھیرا خواب'' ۱۹۵۰ء ماں کے لیے بیٹی کی رقابت اور دشمنی کو موضوع بناتا ہے اس میں نفسیاتی تجزیے کی مثالیں ملتی ہیں۔ کردار دلچسپ ہیں، زبان میں رنگینی و دل کشی ملتی ہے، عصمت چغتائی کا ناولٹ ''ضدی'' ۱۹۵۲ء میں سامنے آیا یہ امیر طبقے کی اخلاقی پستی کو سامنے لاتا اور غربت کی اخلاقی برتری ثابت کرتا ہے سہیل بخاری اس کے پلاٹ کو مصنوعی کہتے ہیں اور پنڈت کشن پرشاد اسے معمولی اور سادہ قرار دیتے ہیں۔1 جمیلہ ہاشمی کا داغ فراق ۱۹۵۹ء اور آتش رفتہ ۱۹۶۱ء میں سامنے آیا جو مشرقی پنجاب کی دیہی زندگی کی جاندار نقش گری کرتا ہے جس میں دادی انتقام کے لیے پوتے کو تیار کرتی ہے، جیلانی بانو کا ناولٹ ''رات'' مطبوعہ ۱۹۶۳ء خانگی اور نفسیاتی الجھنوں کی کہانی ہے اس میں عورت کے معاشرتی عدم تحفظ کو زیر بحث لایا گیا ہے خدیجہ مستور کا ''آنگن'' مطبوعہ ۱۹۶۲ء بھی نقادوں نے بڑا پسند کیا حتیٰ کہ احسن فاروقی نے اسے ''امراؤ جان ادا'' سے بھی بڑا ناول قرار دے دیا۔3 بانو قدسیہ کا ''شہر بے مثال'' لاہور کو بے مثال قرار دلواتا ہے۔

شوکت تھانوی کا ''سسرال'' ابوالفضل صدیقی کے چار ناولٹ ''خالی ہاتھ''، ''میراث''، ''چڑھتا سورج'' اور ''دھرتی جاگی'' (احسن فاروقی کا ناولٹ ''راہ و رسم آشنائی''، ''صبح بنارس'' اور ''ریکارڈ بجتا رہا'' میرزا ادیب کا ''جہنم''، ''سلیم'' ''شہاب'' اور ''نالہ ء دل'' انتظار حسین کے ناولٹ ''دن اور داستان'' اشفاق احمد کا ''مہمان بہار''، ''مسکن'' اور ''کاروان سرائے'' شوکت صدیقی کا ''کمیں گاہ'' اے حمید کے ناولٹ ''زرد گلاب''، ''بارش آ گئی''، ''برف کی وادیوں میں''، ''برف باری کی رات'' اور 'میں خزاں میں آؤں گا' اور بانو قدسیہ کا 'پروا' شامل ہیں۔

مسعود مفتی کے ''کھلونے'' انور سجاد کا ''رگ سنگ'' مستنصر حسین تارڑ کا ناولٹ ''فاختہ'' سلیم اختر کا ''ضیا کی دیوار'' عبدالسلام کا ''خاک دل'' اور ''شگفتہ منزل'' عنایت اللہ کا ''اکھاڑہ''، ''آدھی رات کا بھید''، ''کفارہ'' اور ''حویلی'' آغا اشرف کا ناولٹ ''ریشم کا کیڑا'' اختر سلیم کے ناولٹ ''یادوں کے کھنڈر'' ''سرخ دھبے'' اور داغوں کی بہار' انتظار حسین کے ''شیشوں کا مسیحا'' اور ''اللہ کے نام پر'' سعیدہ افضل کا ناولٹ ''انجمن آراء'' ام عمارہ کا ''دردِ روشن ہے'' سیدہ حنا کا ''تنہا اداس لڑکی'' انور جلال کے ناولٹ ''مجلس''، ''قصہ کہانی''، ''زرد پتا'' اور ''سوتے جاگتے'' نعیمہ شہناز کا ناولٹ ''بکھرے تارے'' شاہد احمد دہلوی کا ناولٹ ''دشمن'' منصور قیصر کا ''آوارہ گیت'' سید ضمیر جعفری کا ناولٹ ''داماد خانہ''۔ م مقصودی کا ''آخری لڑکی'' ریاض بٹالوی کا ''چاندنی کی موت'' یونس جاوید کا ''دل کا دروازہ کھلا ہے''

Scanned by CamScanner

زرت انور کا ''ایک شمع رہ گئی تھی'' رشیدہ رضوی کا ''سفید عورت کالا آدمی'' ڈاکٹر محمد احسن کا ''زلف زنجیریں'' ذکاء الرحمٰن کا ''پت جھڑ کا آدمی'' شیر محمد اختر کا ''دوراہے پر'' محمد خالد اختر کا ''فور ایلینڈ'' شفیق الرحمٰن کا ''دجلہ'' اور عبداللہ حسین کا ''رات'' ، ''لندن کی ایک رات'' از سجاد ظہیر ''ضدی'' ، ''معصومہ'' اور ''سودائی'' از عصمت چغتائی ''ایک شاعر کا انجام'' اور ''شہاب کی سرگزشت'' از نیاز فتح پوری ''غدار'' از کرشن چندر ''دو لکیریں'' از اقبال متین ''دارشکوہ'' از قاضی عبدالستار ''سسرال'' از شوکت تھانوی ''چار ناولٹ'' از ابو الفضل صدیقی ''خوابوں کے مسافر'' از میرزا ادیب ''بارش آ گئی'' از اے حمید ''راہ و رسم آشنائی'' از احسن فاروقی ''رگِ سنگ'' از انور سجاد ''کھلونے'' از مسعود مفتی ''مہمان بہار'' از اشفاق احمد ''کمین گاہ'' از شوکت صدیقی ''فاختہ'' از مستنصر حسین تارڑ ''دو لکیریں'' از احمد شریف جیسے کئی ناولٹ اس فہرست میں شامل ہیں۔

ترقی پسند ادیبوں کے دور میں سجاد ظہیر کا ''لندن کی ایک رات'' ۱۹۳۸ء میں لندن کی زندگی کو موضوع بناتا ہے اسے ناولٹ کا معمار اول قرار دیا گیا ہے۳۴۔ انتظار حسین کا ناولٹ ''چاند گرہن'' بلند شہر کا دکھ بیان کرتا ہے کرشن چندر کا ناولٹ ''جب کھیت جاگے'' ایک دیہاتی راگھوراؤ کی بے بسی کی کہانی ہے یہ تلنگانہ کی سرزمین پر زمیندار کے استحصال کے خلاف آزادی کی مانگ ہے اے حمید کا ناولٹ ''جہاں برف گرتی ہے'' ۱۹۵۳ء میں شہر والوں کی بے وفائی اور پہاڑن کلثوم کی وفا کو موضوع بنا کر شہر اور دیہات کا تقابل کیا گیا ہے مناظر فطرت کی عمدہ نقش گری ہے، اس کے علاوہ ان کے ناولٹ ''ڈوبے''، ''جھیل اور کنول'' اور ''پھول اداس ہیں''۔ راجندر سنگھ بیدی کا ''اک چادر میلی سی'' ۱۹۶۰ء مشرقی پنجاب کے گاؤں کی چکی پیسنے والی بے بس رانو کی کہانی ہے۔ قاضی عبدالستار کے ناولٹ ''دو دِ چراغ محفل'' اور ''داراشکوہ'' اور ''شب گزیدہ'' ہیں شب گزیدہ پہلی مرتبہ رسالہ نقوش میں جون ۱۹۶۲ میں شائع ہوا جس کا موضوع والیان ریاست کے عورتوں پر مظالم ہیں پلاٹ منظم ہے کردار نگاری پر توجہ دی گئی ہے زبان پر قدرت ہے عوامی لہجہ اپنایا گیا ہے۔ احسن فاروقی کا ناولٹ ''جہنم'' رسالہ سیپ ۱۹۶۹ء کے ناولٹ نمبر میں چھپا۔ اس کے علاوہ حیات اللہ انصاری، شوکت صدیقی اور اقبال متین کے ناولٹ بھی اسی شمارے میں شائع ہوئے، ''جہنم'' کے محدود کینوس ۳۲ صفحات میں شہری زندگی کی بھرپور خصوصیات پیش کی گئی ہیں۔ تراجم میں ''اے غم دوراں'' از میکسم گورکی مترجمہ خلیل احمد، ''بھرتے ہیں مجرخوار'' از تورگنیف مترجمہ یوسف جامعی اور سمراست ماہم کا ''تسخیر'' مترجمہ اے۔ نصیر خاں وغیرہ قابل

Scanned by CamScanner

ذکر ہیں۔

اس اجمالی فہرست سے واضح طور پر یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ اس صنف میں جو ابتدا ہی سے خواتین لکھنے والوں کا پسندیدہ میدان تخلیق رہی ہے صغریٰ ہمایوں، محمدی بیگم، نذر سجاد، تحسیم کے بعد حجاب امتیاز علی، عصمت چغتائی، جیلانی بانو، خدیجہ مستور، بانو قدسیہ، سعیدہ افضل، ام عمارہ، سیدہ حنا، نیر شہناز، فرحت انور، رشیدہ رضوی، قرۃ العین حیدر اور جمیلہ ہاشمی جیسے نام شامل ہیں۔

قرۃ العین حیدر کا ناولٹ ''دلربا'' مٹتے ہوئے جاگیردارانہ سماج کی داستان ہے جس میں شدید معاشرتی طنز کی تلخی ہے اور خاندان، پیشے اور معاشرت کے انقلاب کو زیر بحث لایا گیا ہے جس میں اخلاق و اقدار تہہ و بالا ہو گئے۔ یہ ناولٹ اسی گردش ایام کی داستان عبرت ہے ''سیتا ہرن'' نئی عورت کا المیہ ہے ڈاکٹر سیتا سندھی ہندو رضا کار خاتون ہے گویا اپنے وقت کی علامتی سیتا ہے جو زندگی کی لڑائی ہار کر زمانے کے راونوں کے بھینٹ چڑھ گئی اس میں جدید دور کے معاشی، جنسی، سیاسی اور معاشرتی استحصال نسائیت کو پیش کیا گیا ہے فلسفیانہ تناظر کے ساتھ یہ ناولٹ ایک تمدنی مرقع ہے ''چائے کے باغ'' ہندوستان میں ہونے والی انسانی تذلیل کا نقشہ ہے جہاں لوگ باغات میں محض عیاشی کے لیے آتے ہیں اور غریب کی مجبوریوں کو خرید کر اپنی ہوس کی تسکین کرتے ہیں ''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو'' دو غریب عورتوں کی دل گداز داستان ہے جنہیں کوئی قبول نہیں کرتا یہ ناولٹ ہندوستانی تمدن پر طنز اور تازیانہ عبرت ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ان ناولٹوں میں ماجرا سازی کی فطری حس ہونے کے باوجود شعور کی رو کا سیلان پایا جاتا ہے جس میں منصوبہ بند تنظیمی ہیئت کی گنجائش کم ہے پھر بھی ان میں مربوط ماجرا تراشا گیا ہے جو مواد اور ہیئت دونوں پر قدرت کا ثبوت ہے۔

جمیلہ ہاشمی نے آٹھ ناولٹ لکھے ان میں ''چراغ لالہ''، ''داغ فراق''، ''آتش رفتہ''، ''روہی''، زہر کا رنگ، لہو رنگ، شب تار کا رنگ اور چہرہ بہ چہرہ روبرو شامل ہیں۔ جن کا تجزیہ پیش خدمت ہے ''چراغ لالہ'' جمیلہ ہاشمی کا پہلا ناولٹ ہے جو ۱۹۵۵ء میں تحریر کیا گیا اور تا حال غیر مطبوعہ ہے یہ تاریخی ناولٹ ہے جس میں اسلامی تاریخ کا ایک باب پیش کیا گیا ہے اس کا موضوع مسلمان مجاہدوں کا کردار ہے جن کا مقصد خون بہانا نہیں بلکہ خدا کا پیغام لوگوں تک پہنچانا تھا اس میں نورا، ایک عیسائی لڑکی، سالار محبوب اور مصباح اہم کردار ہیں ان کے علاوہ دانیال، یوسف، امیر اور غروبہ جیسے بہت سے کردار ہیں۔ چراغ لالہ اپنے اسلوب کے لحاظ سے قابل ذکر ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے اس میں علاقے کے گیت

Scanned by CamScanner

تخلیق کیے ہیں جنگ کے نقشے اور ماحول تخلیق کیا ہے۔

''داغ فراق'' یہ ۱۹۵۹ء کے ماہنامہ ''سیپ'' کراچی کے ناولٹ نمبر میں شائع ہوا یہ جمیلہ ہاشمی کا پہلا مطبوعہ ہے جو مشرقی پنجاب کی دیہی تہذیب کو پیش کرتا ہے جس میں محض شک کی بناء پر بڑا بھائی اپنے بہت پیارے بھائی کو رات کی تاریکی میں قتل کر دیتا ہے اور پھر ساری عمر اپنے کئے پر پچھتاتا ہے۔ ناولٹ کا پلاٹ قابل ذکر ہے اس میں یادنگاری کی تکنیک استعمال کی گئی ہے، پلاٹ گٹھا ہوا ہے اور آخری جملے تک تجسس کی فضا قائم رہتی ہے ایک غلط فہمی جو مسلسل پروان چڑھتی ہے چھوٹے سے خاندان میں محبت و نفرت کے کئی جلوے دکھاتی ہے، کہانی کا راوی مرکزی کردار مشرقی پنجاب کے سرحدی گاؤں کا باسی ہے جس کا نو عمری میں والد فوت ہو جاتا ہے تو اپنے چھوٹے بھائی کو باپ کی طرح پیار سے پرورش کرتا ہے لیکن اپنی منگیتر کے ساتھ اپنے بھائی کی محبت کو غلط سمجھنے پر اسے قتل کر دیتا ہے تو آخر دم تک پچھتاتا رہتا ہے اور آخر کار اس کے دوست کے سامنے اپنے گناہ کا اقرار کر لیتا ہے دوسرا اہم کردار چیتن، دل کش کردار ہے بھائی کا احترام کرنے والا، ماں کا پیارا، گاؤں کا فخر، علاقے کا بہادر، یاروں کا یار، قول کا پالن ہار، بختاور اور محنتی ہے۔ وہ ٹھاکر کو زبان دے بیٹھتا ہے تو پھر کسی غرض کے بغیر جان کی بازی لگا دیتا ہے۔ ان کے علاوہ بنتی، امر، کرتار سنگھ، ماں کے کردار اہم ہیں ناولٹ کا موضوع پنجاب کے دیہات کی کھری زندگی ہے جہاں ریتوں رسموں کی اہمیت ہے آن اور غیرت سب کچھ ہے۔ اس میں پنجاب کی دیہی زندگی کی ثقافتی نمائندگی کی گئی ہے۔ اس ناولٹ کی سب سے اہم خصوصیت اس کی فضا ہے جس میں سوز اور گھلاوٹ نے پوری کہانی پر اثر ڈالا ہے ایک ٹیس پورے ناولٹ میں جاری و ساری ہے۔

''آتش رفتہ'' یہ جمیلہ ہاشمی کی پہلی مطبوعہ کتاب ہے اور محمد خالد اختر کے بقول ''سب سے پیاری کتاب'' ۵ اسی کی وجہ سے مصنف کو ادبی دنیا میں اہم مقام حاصل ہوا یہ ناولٹ پہلے ماہنامہ ''داستان گو'' لاہور ۱۹۶۱ء میں قسط وار شائع ہوا اور بعد میں اسی ادارے سے کتابی شکل میں چھپا معصوم محبت کی دلدوز کہانی ہے جس کے پس منظر میں وحشیانہ انتقام کی فضا پھیلی ہوئی ہے یہ ناولٹ بھی مشرقی پنجاب کی ثقافت کو پیش کرتا ہے اس میں دادی کرتار کور اپنے پوتے دلدار سنگھ کو اپنے خاوند کے قاتلوں سے بدلے کے لیے تیار کرتی ہے۔ آتش رفتہ کی کہانی مرکزی کردار کی زبانی پیش کی گئی ہے یہ یادنگاری کا عمل ہے اس کے علاوہ اس ناولٹ میں خواب بھی پلاٹ کی محبت میں معاونت کرتے ہیں یہ فلیش بیک کی تکنیک

Scanned by CamScanner

ہے پلاٹ میں کوئی جھول نہیں اسے ذیلی عنوانات دے کر تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے آغاز کا عنوان ''نیلی دھوڑ'' ہے اس میں دشمنی کی ابتدا ہوتی ہے بیٹے کے ہاتھوں باپ اور اس کی داشتہ قتل ہوتے ہیں اور سردار مہر سنگھ کی کوششوں سے یہ بیٹا پھانسی چڑھتا ہے عروج کے حصے کا عنوان ''سیندوری پر چھاویں'' ہے جس میں دادی پوتے کو مہر سنگھ سے بدلہ لینے کے لیے تیار کرتی ہے دلدار اور دیپو کا تعلق بنتا ہے اور دیپو کی شادی ہوتی ہے انجام کے حصے کا عنوان ''ڈوبنگے ہنیرے'' میں دیپو قتل کر دی جاتی ہے اس کی ماں سانپ کے ڈسنے سے مر جاتی ہے، مہر سنگھ شکستوں سے چور دلدار سنگھ کے سامنے ہتھیار ڈال دیتا ہے، حاکم سنگھ پھانسی چڑھ جاتا ہے اور مہر سنگھ گھوڑی سے گر کر ہلاک ہو جاتا ہے۔ اس ناولٹ کا پلاٹ مربوط ہے، ہر واقعہ پہلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہے، پوری کہانی میں تجسس کی فضاء قائم رہتی ہے یوں آتش رفتہ شروع سے آخر تک دل چسپ کہانی ہے۔ اس ناولٹ میں مشرقی پنجاب کی دیہی تہذیب کے دل کش مناظر نظر آتے ہیں آن پر جان دینے والے جیالے، دشمن کے پکے جولدی ڈالتے ہیں، گھوڑیاں دوڑاتے ہیں، ماہیے گاتے ہیں اور آن کے لیے مال کیا جان تک دے دیتے ہیں عورتیں کھیتوں میں کام کرتی ہیں اور ان کی زندگی میں کوئی تصنع نہیں۔ اس کہانی میں عورت حاوی ہے ایک عورت بھاگو کی وجہ سے حالات الجھتے ہیں، دادی بدلے کی آس میں جیتی ہے جو پوری کہانی پر حاوی ہے، دیپو کے قتل سے حالات سلجھنے لگتے ہیں اور اس کی ماں کے مرنے کے بعد سارے معاملات ختم ہو جاتے ہیں۔ آتش رفتہ کے کردار اپنے انداز اور طریق میں قابل یقین ہیں ان کی اپنی عادتیں، طبیعتیں اور مزاج کی کیفیتیں ہیں یوں تو دلدار سنگھ کہانی کا راوی، ناولٹ کا ہیرو ہے مگر دادی کا کردار بہت چمک دمک رکھتا ہے رضیہ فصیح احمد کے مطابق ''دادی'' پور پور زندہ ہے اور اس کے جیتے جاگتے ہونے میں ہمیں ذرہ بھر بھی شبہ نہیں''[9] دیپو اس ناولٹ کا سب سے خوبصورت اور دل کش کردار ہے، وہ دلدار سے محبت کرتی ہے اور اسکی دی ہوئی قسم نباہتے ہوئے حاکم سنگھ کے حجلۂ عروسی میں پہنچ تو گئی مگر اسے قبول نہیں کیا ماں، کا کردار صبر و وفا کا نمائندہ ہے، چنتی، محبت کرنے والی بہن بھی ہے اور دادی کی طرح انتقام کا شعلہ بھی، یہ ناولٹ کردار نگاری کے حوالے سے کامیاب ہے کیونکہ بقول آغا سہیل ''وہ (جمیلہ ہاشمی) نفسیاتی جہت سے کرداروں کا مطالعہ گہرائی میں اتر کر کرتی ہیں''[10]۔ ناولٹ کی سب سے اہم خصوصیت دیہی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی اس قدر اچھوتی ترجمانی اور رنگین منظر کشی ہے اسلوب موضوع سے بلا کی مطابقت رکھتا ہے۔ اس کا علاقائی لہجہ اور لفظ رچاؤ پیدا کرتے ہیں اور ایک اداسی کی فضا کا سحر ہے۔ محمد علی صدیقی کے مطابق

Scanned by CamScanner

''پنجاب کے مخلوط کلچر کے خاتمے پر امرتا پریتم کا نوحہ، جمیلہ ہاشمی کی وہ ان مٹ یادیں بن گئیں جو اس لینڈ سکیپ کا حصہ بن گئے''۸ اس ناولٹ کو نقادوں نے سراہا ہے جن میں مدبر رضوی، رضیہ فصیح احمد، عبادت بریلوی، شمیم احمد، انتظار حسین، ذوالفقار تابش اور سائرہ ہاشمی شامل ہیں۔

''روہی'' پہلی بار رسالہ نیا دور کراچی کے شمارہ ۴۱۔۴۲ میں شائع ہوا بعد میں اگست ۱۹۷۰ء میں کتابی شکل میں شائع ہوا۔ اس کا موضوع صحرائے چولستان کی ثقافت اور وہاں کے باشندوں کی آزادانہ زندگی ہے۔ یہ ناولٹ چولستانی مریم کی کہانی ہے جو شاہان ریاست کی حیثیت سے مرعوب نہیں ہوتی۔ اس ناولٹ میں بقول ڈاکٹر عبدالمغنی ''جنگ کے مقابلے میں امن کی ضرورت، اہمیت اور افادیت پر تاکیدی نشان لگایا گیا ہے''۹ اس میں یادنگاری کی تکنیک استعمال کی گئی ہے اس کہانی کا راوی ریاست کا نواب زادہ ہے جو بڑھاپے میں پوتے کے ساتھ پہاڑ پر آیا ہوا ہے، اپنے ذہن میں جوانی کی یادیں تازہ کر رہا ہے اس کا پلاٹ ماضی کے حوالے سے دھیرے دھیرے ابھرتا ہے ہیرو ماضی کو یاد کرتا ہے اور اس کے پس منظر میں کہانی اُبھرتی ہے فلیش بیک کی اس تکنیک میں مصنفہ کبھی یادنگاری کے عمل سے رنہال چوکی کے مناظر دکھاتی ہے اور کبھی خواب کے ذریعے حسین منظر دکھانے لگتی ہیں لیکن محمد خالد اختر کے مطابق 'روہی ایک قاعدے اور ترتیب پر سوچی اور بنائی گئی کہانی لگتی ہے''۱۰۔ روہی کے مرکزی کردار مریم اور امیرزادہ (واحد متکلم) ہیں ان کے علاوہ گاری خاں، نور خاں، بلند خاں، پیرن سنبل وغیرہ شامل ہیں۔ جمیلہ ہاشمی اس ناولٹ میں صحرائی معاشرت کے اتنے بھرپور اور موثر نقشے ترتیب دیتی ہیں کہ ہم چشمِ تصور سے ان صحرائی مناظر میں شامل ہوجاتے ہیں اس بیانیے کی کامیابی کی ایک بڑی وجہ مکالے کی برجستگی اور زور بھی ہے۔

''زہر کا رنگ'' یہ ناولٹ رسالہ نقوش لاہور کے جولائی ۱۹۷۰ء کے شمارے میں شائع ہوا اور ۱۹۷۳ء میں جمیلہ ہاشمی کے واحد ناولٹوں کے مجموعے ''اپنا اپنا جہنم'' کی کتابی شکل کا حصہ بنا۔ جمیلہ ہاشمی کی پسندیدہ طرزِ تخلیق یادنگاری ہے۔ یہ مایا کی کہانی ہے جسے کہانی کا مرکزی کردار منوہر پیش کرتا ہے اس ناولٹ میں واقعات اور کرداروں کی نفسی تحلیل کی گئی ہے اس کا پلاٹ پیچیدہ ہے جس میں گہرے پیچیدہ ہیر پھیر اور الجھنیں ہیں جنہیں ماہرانہ انداز میں سلجھایا گیا ہے۔ کہانی کی بنیاد جنس پر رکھی گئی ہے منوہر کے چچی مایا سے تعلقات شروع ہوتے ہیں اور چچا گوتم لاشعوری طور پر ان کی حوصلہ افزائی کرتا ہے۔ یہ تعلقات روپا کی پیدائش پر ختم ہوتے ہیں تو منوہر کی مایا سے نفرت اس تعلق کا زوال بنتی ہے یہ شادی

Scanned by CamScanner

شدہ عورت کا آشوب ہے بقول کشور ناہید "جمیلہ نے عورت کا دکھ پیش کیا ہے وہ دکھ، جو صرف عورت ہی بخوبی سمجھ سکتی ہے۔"۱۱

اس ناولٹ کا سب سے اہم کردار مایا ہے بقول الطاف قریشی "زہر رنگ مایا کی داستان ہوس ہے"۱۲ یہ نفسیاتی طور پر الجھی ہوئی شخصیت ہے جس کی بیس سال بڑے شخص ڈاکٹر گوتم سے شادی ہوگئی اور وہ جسم کے تقاضوں کے ہاتھوں بے راہ رو ہوگئی بقول وزیر آغا "وہ دروپدی ہے وہ سب کی ہے اور کسی کی بھی نہیں" ۱۳ منوہر، جو مایا کے جال میں آ جاتا ہے لیکن باپ بن کر اس کی غیرت جاگتی ہے۔ ڈاکٹر گوتم بزدل شوہر کا کردار ہے جو اپنی ذاتی نفسی کمزوری کے باعث اپنی نوجوان، ناسمجھ بیوی کو خود بخود ڈھیل دیتا ہے اور آخری وقت تک اس شرمناک کھیل کا خاموش تماشائی بنا رہتا ہے ان کے علاوہ گردھاری، قدیر، گوپال، ماں مالتی اور روپا جیسے کردار شامل ہیں۔

"لہو رنگ" یہ ناولٹ رسالہ نیا دور کراچی کے شمارے ۵۹۔۶۰ میں شائع ہوا پھر اس ناولٹوں کے مجموعے "اپنا اپنا جہنم" میں شامل ہو کر شائع ہوا۔ یہ نئی نسل کے باغی خیالات کی داستان ہے۔ اس میں زندگی کے مختلف طبقوں کی کشمکش مزدور اور سرمایہ دار کی ملازم اور سرکار کی اور خاص طور پر طلبہ کی داستان اضطراب پیش کی گئی ہے۔ یہ پہلا ناولٹ ہے جس میں جمیلہ ہاشمی نے پیشکش کی تکنیک بدلی ہے اور کہانی خود بیان کی ہے۔ اس ناولٹ میں عہد کا نقشہ پیچ در پیچ انسانی صورتحال کے طور پر اُبھرتا ہے اس میں زندگی کی تصویر یک رخی نہیں بلکہ تہہ در تہہ ہے بقول مصنفہ کے "سیاست دان طلبہ کو پولیٹیکل آرگن بنا کر استعمال کر رہے تھے اس پس منظر میں ایک معصوم اور مظلوم عورت کو پورٹریٹ کیا ہے۔ جس کی اب شادی نہیں ہو سکتی" ۱۴ اس ناولٹ کے کرداروں کے نام ہندوانہ ہیں جو فوجی آمریت میں در حدیث دیگراں کا انداز ہے۔ راگھوراؤ، کو کہانی کا مرکزی کردار کہا جا سکتا ہے جو ایک پرجوش اور جذباتی نوجوان ہے اپنی معصومیت کی بنا پر تخریب کاروں کا آلہ کار بن جاتا ہے اور جلوس میں گولی لگنے پر مر جاتا ہے تارہ اس ناولٹ کا سب سے اہم کردار ہے کالج لیکچرار ہے اساتذہ تنظیم کی سیکریٹری ہے یہ ڈھلتی عمر کی کنواری عورت ہے کیدار بابو سے محبت کی آرزومند ہے مگر اسے اپنی عزت و عصمت کی لاج زیادہ عزیز ہے بقول ڈاکٹر وزیر آغا "تارہ محبت کی دیوی ہے مگر اس کی محبت جنس کے تیز رنگوں سے آلودہ نہیں۔۔۔۔ وہ کالی نہیں سیتا ہے وفادار، اندر ہی اندر اپنے دکھ میں بھسم ہو جانے والی" ۱۵ شیام، سرمایہ دارانہ ذہنیت کا نمائندہ ہے پھر اویناش ہے جو سازش دریا کا نمائندہ ہے اس ناولٹ کے بارے

Scanned by CamScanner

میں ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں ''معرکۃ الآرا افسانوں میں اب جمیلہ ہاشمی کا لہو رنگ بھی شامل ہے۔''۱۶

''شب تار کا رنگ'' یہ اس مجموعے کا تیسرا اور آخری ناولٹ ہے موضوع کے لحاظ سے یہ قرض دار اور قرض خواہ ملکوں کی کہانی ہے ملک کی ناقص پالیسیوں کا علم ہوتا ہے اور بظاہر ہندوستان کا نام لے کر اپنی قوم کے شعور کو جھنجھوڑنے کی کوشش کی گئی ہے یاد رہے کہ یہ ناولٹ ۱۹۷۳ میں لکھا جارہا ہے اور آج تیس سال بعد اس رویے کے بھیانک نتائج قوم بھگت رہی ہے اس وقت مصنفہ کو امریکی مہمانوں پر اعتراض تھا مارجری، کا کردار ناولٹ کا محور ہے جو بقول اختر جمال کے ''ایک سامراجی ایجنٹ کا مکمل اور کامیاب نمائندہ کردار ہے''۱۷ یہ استحصالی ملک کے سامراج کا ذریعہ ہے اور استحصال کا ہتھیار ہے۔ شارلٹ، ایک جذباتی اور غصیلی لڑکی ہے جو اس سازش سے بیزار ہے، مرلی منوہر کانگریس کا نمائندہ ہے مگر مارجری کا شکار بنتا ہے اسی طرح چندی داس، جو شاعر و دانش ور ہے، مارجری کا ایک ہتھیار بنتا ہے اس ناولٹ کی کہانی اسی کی زبان سے بیان ہوئی ہے جو جیل میں پڑا سڑ رہا ہے اور آپ بیتی کہہ رہا ہے۔

''چہرہ بہ چہرہ روبرو'' ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا۔ یہ قرۃ العین طاہرہ کی زندگی پر لکھا گیا ہے اس متنازع لیکن عظیم ہستی نے فرسودہ قدروں کے خلاف جنگ کی اور عورت کی آزادی کی تحریک کی علم برداری کی اس ناولٹ میں طاہرہ کی سیاسی و سماجی شخصیتی پہلو کے علاوہ روحانی پہلو اور خاص طور پر گھریلو اور ذاتی زندگی پر روشنی ڈالی ہے اس ناولٹ کا پلاٹ خستہ اور ادھڑا ہوا ہے، کہانی کو نو (۹) ابواب میں پیش کیا گیا ہے، ادق اسلوب اسے مزید بوجھل و مشکل بنا دیتا ہے بقول شہزاد منظر ''اس ناول سے لطف اندوز ہونا آسان نہیں''۱۸۔ اس ناولٹ میں اردو کی غنائیہ نثر ملتی ہے، مناجاتیں تخلیق کی گئی ہیں جو آج کی نثری نظموں کا سرنامہ ہیں یہ ناولٹ اردو کے تاریخی ناول کی روایت میں اضافہ ہے جس میں وسیع تناظر میں انسانی تقدیر کو بیان کیا گیا ہے۔

جمیلہ ہاشمی کا ایک تحقیقی نصب العین ہے ان کا ہر ناولٹ اپنے مقصد کے لیے واضح اور موثر راہ اختیار کرتا ہے ابتدا میں مائیکے دیس پنجاب کے نسوانی کرداروں کی جلالتوں عزم اور ہمتوں کے نقشے دکھائے، سسرالی دیس میں صحرائے چولستان کی آزادہ روی و بے باکی دکھائی، شہر آئیں تو وہاں بھی عورت ہی موضوع بنی یہ ساری جہتیں رومانویت سے لبریز تھیں آخری عمر میں روحانی بالیدگی کی راہ اپنائی اور یادگار ہستی طاہرہ کو اپنے ناولٹ کا موضوع بنایا جو عورت کے سماجی نظریاتی سفر میں سنگ میل کا

درجہ رکھتی ہے یوں دراصل جمیلہ ہاشمی نے عورت کی سربلندی و بیداری کو مشن بنا کر اپنی صنف کے درجہ و مرتبہ کی جنگ لڑی ہے پہلا ناولٹ اسلامی تاریخ کا ایک باب تھا اور آخری ناولٹ بھی تاریخ کے تناظر کو استعمال کرتا ہے پہلا ناولٹ ۱۹۵۵ء میں اور آخری ناولٹ ۱۹۷۵ء میں تحریر کیا اس میں ان کی ناولٹ نگاری میں بقول ڈاکٹر سلیم اختر رومان سے تصوف کی طرف سفر ملتا ہے۔ اس تخلیقی سفر میں بقول انور سدید "دیہات نگاری جمیلہ ہاشمی کے فن کی مخصوص جہت ہے" [19] ان ناولٹوں میں نورا، جنداں، دادی، مریم، تازہ، مایا، مارجری اور طاہرہ سب کی سب صرف عورتیں ہیں یوں ان ناولٹ نگاری کا موضوع عورت ہے بلکہ اسے عورت کا دکھ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ آخر میں ان کی طرز تخلیق پر محمد خالد اختر کا بھرپور تبصرہ ملاحظہ فرمایئے "یہ اس مخصوص جینئس کی اپنی ریت، اپنا ڈھنگ ہے وہ، میں یقین کرتا ہوں ان ادیبوں میں سے ہیں جو اپنے تخلیقی ذہن کے ہاتھوں بے بس اور لاچار ہوتے ہیں ایک بار جب قلم کاغذ پہ دھرتے ہیں تو انہیں الفاظ پہ قابو نہیں رہتا وہ اپنی من مانی کرتے ہوئے کہیں رکے بغیر بگٹٹ دوڑنے لگتے ہیں (صنف) مختصر افسانہ جو اختصار اور انتہائی ضبط کا متقاضی ہے ایسے جینئس کو راس نہیں آسکتی ۔۔۔ وہ ناولٹ میں خود کو ایٹ ہوم پاتی ہیں اور اسی فارم میں ان کے جوہر پوری طرح کھلتے ہیں کس کو ان کا ناولٹ آتش رفتہ یاد نہیں اس کے جوہر اس میں اپنے پورے عروج پر ہیں" [20] جمیلہ ہاشمی کا اصل میدان تخلیق صنف ناولٹ ہے وہ مزاجاً طویل الکلام تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے مختصر کہانیاں کم لکھیں اور سب سے زیادہ ناولٹ لکھ کر اردو ناولٹ نگاری کی سب سے بڑی ناولٹ نگار قرار پائیں۔

Scanned by CamScanner

# حوالہ جات


۱۔ زوبیہ عدیل، اردو ناولٹ نگاری ۱۹۶۸ء، غیر مطبوعہ مقالہ شعبہ اردو اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی لاہور، ص۔ ۱۳

۲۔ سہیل بخاری، نیا ادب، ص ۲۳۰

۳۔ احسن فاروقی، رسالہ نگار، کراچی، اصناف ادب نمبر ۱۹۶۹، ص ۸۲

۴۔ محولہ بالا ۱، ص ۸۶

۵۔ محمد خالد اختر، "جمیلہ ہاشمی" رسالہ فنون، لاہور، جون ۱۹۸۸، ص ۳۷۶

۶۔ رضیہ فصیح احمد، جمیلہ کا فن، رسالہ قند، مردان، جنوری ۱۹۷۵، ص ۱۳۱

۷۔ آغا سہیل، استفسار از راقم الحروف، بمقام ایف سی کالج لاہور، بتاریخ ۱۶ جنوری ۱۹۹۵ء

۸۔ محمد علی صدیقی، جمیلہ ہاشمی فن کے آئینے میں، نقوش، لاہور، شمارہ ۱۳۱، ص ۳۰۶

۹۔ عبد المغنی، جمیلہ ہاشمی، ماہنامہ مریخ، پٹنہ، بھارت جنوری ۱۹۸۸، ص ۲۷

۱۰۔ محمد خالد اختر محولہ بالا ۵، ص ۳۷۷

۱۱۔ کشور ناہید، استفسار از راقم، بمقام سرکٹ ہاؤس بہاول پور بتاریخ ۳۰ فروری ۱۹۹۵ء

۱۲۔ الطاف حسن قریشی، اردو ڈائجسٹ، لاہور، فروری ۱۹۷۳، ص ۲۰۲

۱۳۔ ڈاکٹر وزیر آغا، اپنا اپنا جہنم، رسالہ اردو زبان، سرگودھا، شمارہ ۲۳، ص ۴۹

۱۴۔ جمیلہ ہاشمی استفسار آغا سہیل، جمیلہ ہاشمی سے ایک ملاقات، رسالہ ماہ نو، لاہور، جون ۱۹۷۵ء،

ص ۴۴

۱۵۔ وزیر آغا، محولہ بالا ۱۳، ص ۴۸

۱۶۔ ایضاً ص ۴۹

۱۷۔ اختر جمال، رسالہ قند، مردان جنوری ۱۹۷۵، ص ۱۳۲

۱۸۔ شہزاد منظر، ناول جلد دوم مرتب مشفق خواجہ راول پنڈی ۱۹۸۰، ص ۳۶

۱۹۔ انور سدید، اردو افسانے میں دیہات کی پیشکش، لاہور ۱۹۸۳، ص ۱۴۳

۲۰۔ محمد خالد اختر محولہ بالا ۵، ص ۳۷۶


Scanned by CamScanner

ڈاکٹر قاضی عابد

# اساطیر اور اُردو داستانیں

اساطیر اور داستان کا رشتہ بے حد گہرا اور کئی سطحوں کا حامل ہے لیکن یہاں پر اختصار کے ساتھ داستانوں پر اساطیر کے اثرات کا جائزہ لیا جانا مقصود ہے۔ ڈاکٹر آغا سہیل نے اساطیر اور اردو داستان کے تعلق کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

''اردو میں داستان کے خدوخال کا تعین کرنے کیلئے ضروری ہے کہ فیبل' متھولیجیکل'' رومانس' حکایت' جاتک اور پنچ تنتر وغیرہ کے حوالے سے اس کے خدوخال کی تفہیم کی جائے ............ دیومالا اور اساطیر کے حوالے قدیم سنسکرت میں بھی ملتے ہیں' بعض مقامی بولیوں اور پراکرتوں میں بھی ملتے ہیں۔ یہ دیومالائی اور اساطیری اثرات مختلف شکلوں اور علامتوں میں ایک جگہ سے دوسری جگہ سفر کرتے رہے' یونان سے ہندوستان کی طرف اور ہندوستان سے یونان کی طرف اور کبھی تیسرے مقام پر پہنچ کر دونوں خلط ملط بھی ہو گئے۔''(۱)

اساطیر کو داستان پر زمانی تفوق حاصل ہے۔ ممتاز ماہر لسانیات میکس میولر (Max Muller) نے لکھا ہے کہ کائنات میں سب سے پہلے زبان نے جنم لیا اور اس کے بعد اساطیر نے۔(۲) گویا اساطیر زبان کے بعد کہانی اور کتھا کی صنف میں قدیم ترین انسانی اظہار ہے۔ داستانوں کے عظیم سلسلوں نے دنیا بھر میں اساطیر کے بعد جنم لیا۔ ظاہر ہے کہ کوئی بھی جدید یا نیا مظہر قدیم یا پرانے مظہر کے اثرات سے پوری طرح آزاد نہیں ہو سکتا۔ ہمارے ہاں داستانوں کی کئی صورتیں ہیں' جانوروں کی کہانیاں' مختصر داستانیں اور طویل داستانوں کے سلسلے' ان تمام کے اندر اساطیری اثرات کی جھلکیاں واضح طور پر دکھائی دیتی ہیں۔ داستانوں کے تمام سلسلوں اور صورتوں پر ہر خطے اور ثقافت سے تعلق رکھنے والی اساطیر نے مختلف انداز میں اپنے اپنے اثرات مرتسم کیے۔ اردو داستانوں میں جہاں ایک طرف ہندی اساطیر کا اثر دکھائی دیتا ہے وہیں پر قدیم عجمی اور اسلامی' یہاں تک کہ یونانی اور برطانوی اساطیر کی چھاپ بھی واضح دکھائی پڑتی ہے۔ ڈاکٹر آغا سہیل نے لکھنوی داستانوں

Scanned by CamScanner

[illegible]

[illegible]

[illegible]

(i) تجرید کی انتہا

(ii) تخیل کی کارفرمائی

(iii) رسوم و رواج کی [illegible]

(iv) سحر اور [illegible] کا عنصر

(v) ہیرو یا بطلِ عظیم [illegible]

(vi) طلسمات کی موجودگی

(vii) [illegible] قالب

(viii) [illegible]

(ix) [illegible] توہمات اور تہذیبی عکاسی

(x) [illegible]

(xi) زمان و مکان کا تصور

### i۔ تحیر کی فضا:

داستانوں اور اساطیر کے تقابلی مطالعے میں جو بات سب سے پہلے سامنے آتی ہے وہ تحیر کی فضا ہے' اساطیر ہو یا داستانیں اپنے قاری یا سامع کے لیے تحیر کا ایک ایسا جہان آباد کیے ہوئے ہوتی ہیں کہ قاری یا سامع انگشت بدنداں ہو کر رہ جاتا ہے۔ قدم قدم پر ایک نیا تحیر جنم لیتا ہے جب کہ قاری یا سامع ابھی پہلے تحیر سے پوری طرح باہر نہیں آیا ہوتا' ڈاکٹر سلیم اختر نے اساطیر اور داستانوں کے تقابل پر بات کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "اسطور کا محرک تحیر ہے"(۴) تحیر داستانوں کا محرک نہ سہی لیکن داستانوں کے اندر تحیر کا جو ایک جہان آباد ہوتا ہے وہ اساطیر ہی کا کرشمہ ہے۔ اساطیر اور داستانوں کے قصے تحیر کی تال پر دھڑکتے دلوں کے قصے ہیں۔

### ii۔ تخیل کی کارفرمائی:

داستانوں اور اساطیر دونوں ہی ایک مکتب فکر کے مطابق انسانی تخیل کی پیداوار ہیں' یہ دونوں اصناف کیونکہ اپنے آپ کو کہانی کی صورت میں پیش کرتے ہیں اور کہانی کا صورت واقعہ یا معاشرت سے تو گہرا تعلق ہوتا ہی ہے داستان دونوں میں فوق العادت کردار' ماورائی صورت واقعہ اور فوق الفطرت عناصر سب ہی انسانی تخیل کے حیرت زا کرشمے اور کارنامے ہیں۔ داستان اور اساطیر میں تخیل اور ... کا تال میل اس فضا کو جنم دیتا ہے جو ہمیں اپنی عام دنیا سے مختلف نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے تخیل کی نفسیاتی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

"میں نے معروف نقادوں کی تعریفات سے احتراز کرتے ہوئے نفسیات کی لغت کو اس لیے ترجیح دی ہے کہ ایک تو دیگر ذہنی اعمال کی مانند اب تخیل کی تنقید کے بجائے نفسیات سے زیادہ بہتر طور سے سمجھا جا سکتا ہے اور دوسرے اسی تعریف میں تخیل کی اس اہم ترین خصوصیت کو واضح الفاظ میں اجاگر کیا گیا ہے۔ جس کی کارفرمائیاں ہمیں اساطیر اور داستانوں میں نمایاں طور سے ہی نہیں ملتیں بلکہ ایک لحاظ سے تو ان کی اساس ہی "ماضی" کے تجربات پر مشتمل مواد کی "تنظیم نو" اور "تشکیل نو" پر ہے۔"(۵)

تخیل کی اسی قوت نے جسے تنظیم نو یا تشکیل نو کے نام سے موسوم کیا گیا ہے اساطیر اور داستانوں کے عظیم سلسلوں کو جنم دیا ہے۔ "ژونگ" نے جس "اجتماعی لاشعور" کی بات کی ہے وہ داستانوں اور اساطیر دونوں کے اندر تخیل کی گوناگونی اور تنوعات کو ہمارے سامنے لاتا ہے۔ خاص خاص علامتیں جو اساطیر کا حصہ تھیں آج داستان کے مدار سے آگے ناول کے دائرے میں یا افسانے میں بھی ہمیں واضح

Scanned by CamScanner

طور پر نظر آتی ہیں۔

iii۔ رسوم و رواج کی ہم آہنگی:

جب کہ پچھلے باب میں نسبتاً تفصیل سے دیکھا گیا ہے کہ اساطیر کی تشریح کرنے کا ایک طریق یہ رہا ہے کہ انہیں ان رسوم و رواج کی روشنی میں سمجھا جائے جن کا یہ بیان کرتی ہیں۔ اسی طرح سے داستانوں کی تفہیم میں بھی مختلف ناقدین نے تہذیبی مطالعے کی طرف بے پناہ رغبت کا اظہار کیا ہے۔ اساطیر اور داستانیں دونوں تخیل کی پروردہ ضرور ہیں لیکن کہانی اپنی تمام تر تخیلاتی اڑان کے باوجود زمین کے ساتھ گہرے رشتے کی حامل ہوتی ہے۔ زمینی رشتوں' رسوم اور رواج کی پوری تصویر جس طرح سے اساطیر میں موجود ہوتی ہے بالکل اسی طرح سے ہم داستانوں کو بھی مختلف تہذیبی خطوں کی ثقافت کا رجحان قرار دیتے ہیں۔ باغ و بہار اور فسانہ عجائب کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔ اس مماثلت کی ایک گہری سطح وہ ہے جس میں داستانوں میں پائی جانے والی رسوم کی ایک قدیم صورت ہمیں اساطیری رسوم کے اندر بھی دکھائی دے جاتی ہے مثلاً سر جارج جیمز فریزر کا عظیم کام ''شاخ زریں'' جس رسم سے شروع ہوتا ہے وہ بادشاہی کے ادارے کے حوالے سے ہے۔ اسی سے تعلق رکھنے والی رسوم ہمیں اردو داستانوں میں بھی ملتی ہیں' اس رسم میں (شاخ زریں) پجاری کو مار کر ایک نیا پجاری بادشاہ بنتا ہے۔(٦) جب کہ کئی داستانوں میں ایک ملک کو بادشاہ کی ضرورت ہوتی ہے اور جو پہلا آدمی اس کے دارالحکومت پہنچتا وہ بادشاہ ہوتا یا پھر شہر کی فصیل کے دروازے کا تالا جس کی جھولی میں گر جاتا وہ بادشاہ قرار پاتا۔ ان رسوم کی علامتوں کا بہر حال نیمی کی بادشاہ والی رسم کی علامت سے کچھ نہ کچھ تعلق ضرور بنتا ہے۔

iv۔ سفر اور تلاش:

قدیم اساطیر میں بھی ہمیں تلاش اور سفر کی کئی کہانیاں ملتی ہیں خاص طور پر ایلیڈ اور اوڈیسی۔ عہد نامہ قدیم میں بھی سفر اور تلاش کے کئی قصے موجود ہیں۔ اردو کی کم و بیش تمام داستانوں میں یہ قدیم موضوع (Motif) ہمیں نظر آتا ہے۔ باغ و بہار' آرائش محفل' طلسم ہوش ربا' بوستان خیال' غرض کوئی بھی تہذیب ایسی نہیں جس کی داستانوں میں تلاش اور سفر کی بنیادی علامت سے ہماری ملاقات نہ ہوتی ہے۔ تلاش اور اس سفر کی اساس کسی نہ کسی بنیادی سوال پر استوار ہوتی ہے۔ اس سوال کا تعلق زندگی کی خارجی حقیقت سے بھی ہو سکتا ہے اور مابعد الطبیعات سے بھی' داستانوں اور اساطیر کا یہ رمز گہری

Scanned by CamScanner

معنویت کا حامل ہوتا ہے۔ یہ اپنے سادہ انداز میں کسی شہزادی کو دیو کی قید سے آزاد کرانے کی کہانی حامل ہوتا ہے تو گہرے ، پیچیدہ اور مابعد الطبیعاتی انداز میں کو وندا کی خبر لانے کا وسیلہ بنتا ہے۔(۷)

۷۔ ہیرو، بطل عظیم، ثقافتی ہیرو:

اساطیر اور داستان کے مدار میں تلاش اور سفر کا موتیف(Motif) جس مرد خود آگاہ کے ذریعے تکمیل کے مراحل طے کرتا ہے وہ ہیرو یا بطل کہلاتا ہے، جوزف کیمبل نے اپنی کتاب [Hero with a thousand faces](۸) میں دنیا بھر کی اساطیر اور داستانوں میں موجود ہیرو کی مختلف صورتوں پر خوبصورت بحث کی ہے، ڈاکٹر سہیل احمد خان نے اپنے مقالے" داستانوں کی علامتی کائنات" میں اس ساری بحث کو یوں سمیٹا ہے۔

"داستانوں کی وسعتیں جس مرکز کے گرد پھیلتی ہیں وہ کسی سورما یا ہیرو کا عمل ہے، یہ بطل جلیل لاتعداد جوکھوں سے گزرتا ہے، پراسرار جنگل' آگ اور خون کے دریا' وحشت انگیز صحرا اس کی راہ میں آتے ہیں۔"

"ہیرو کی لاتعداد شکلیں ہیں لیکن خصوصیات کے اعتبار سے ان میں بڑی مماثلت ہے اس لیے بعض نفسیات دانوں کے نزدیک یہ انسانی شخصیت کا ایک بھید ہے جو ایک بنیادی سانچے ہی میں ظاہر ہوا۔ گل گامش۔ اوڈیسس اور حاتم تک مختلف ثقافتوں میں اس کی بدلتی ہوئی کیفیات کے پیچھے ایک چہرہ ہے، بشریات' نفسیات اور دیگر علوم نے ہیرو کو اپنے اپنے انداز میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔"(۹)

ڈاکٹر سہیل احمد خان کو داستان کے رمزی پہلوؤں (مابعدالطبیعاتی) سے زیادہ دلچسپی ہے اس لیے انہوں نے اس ضمن میں حاتم کو اس مثالی ہیرو کے روپ میں دیکھا ہے جو روحانی سفر پر نکلتا ہے اور مختلف سوالوں کے جواب تلاش کرتا ہے۔ حاتم یہ جواب اپنے لیے نہیں بلکہ کسی اور کے لیے تلاش کرتا ہے اس لیے وہ ایک مثالی مابعدالطبیعاتی ہیرو ہے۔

اس ضمن میں "میکس میولر" کے نظریے کے تناظر میں ہم شمسی ہیرو کی اسطورہ (۱۱) کو مختلف داستانوں خاص طور پر طلسم ہوش ربا وغیرہ میں دیکھ سکتے ہیں، جدید نفسیاتی دبستان اور روحانی سطح پر اساطیر اور داستانوں کا مطالعہ کرنے والوں کے نظریات بھی اس ضمن میں بہت اہم ہیں' مثلاً ہیرو اپنے لاشعور کے عفریتوں سے بھی مقابلہ کرتا ہے۔(۱۲) اور وہ خیر وشر کی پیکار کا حصہ بھی بنتا ہے۔(۱۳) داستان کے ہیرو کے حوالے سے ڈاکٹر گیان چند جین اور داستانوی اور اساطیری ہیروں کے تقابل پر

ڈاکٹر سلیم اختر کی یہ آراء بے حد اہم ہیں۔

"داستانوں کی عظمت ہیرو کی رفعت کے ساتھ منسلک معلوم ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ ہماری داستانوں کے تمام ہیرو شہزادے ہیں۔"(۱۴)

"آج اساطیر اور لیجنڈز کے تناظر میں داستان کا تجزیاتی مطالعہ اس لیے ضروری ہے کہ ان ہی سے داستان سرا قصہ گو واقعہ گو کتھا گو افسانہ طراز اور کہانی نویس نے ایسا مواد حاصل کیا جس سے ہیرو کے سراپا میں دلکش رنگ بھر گئے۔ یہ ہیرو کبھی داستان میں جلوہ گر ہوا تو کبھی ڈرامے کی صورت میں اسٹیج پر نمایاں ہوا۔ یونان ہندوستان اور بعض دیگر ممالک میں ڈرامے کے آغاز اور اساطیر میں جو گہرا رابطہ ملتا ہے اسے بھی ملحوظ رکھنا چاہیے۔"(۱۵)

داستان کے ہیرو کی مثالیت (جس کی طرف کئی ناقدین نے تعریضی اشارے کئے ہیں) پر اساطیر کے ہیرو کے مختلف پہلوؤں کے گہرے نقش ثبت ہیں۔

۱۷۔ طلسمات کی موجودگی:

اردو داستانوں کا ایک بڑا سلسلہ تو خیر ہے ہی اس نام سے موسوم لیکن دیگر داستانوں میں بھی طلسم کی دنیا پورے طور پر موجود ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے طلسم کی معرفت میرؔ کے ایک شعر کی شرح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

"طلسم کی بنیادی صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ جن چیزوں کے ذریعے قائم کیا جاتا ہے وہ بہت حقیر بلکہ حقیقت ہوتی ہیں لیکن ان کا کچھ علاقہ ان چیزوں سے ضرور ہوتا ہے جو طلسم میں نظر آتی ہے۔"(۱۶)

آگے چل کر وہ اس کی مزید تشریح ایک مثال کے ذریعے کرتے ہیں:

"پرانے زمانے میں یہ خیال بھی تھا کہ کسی جگہ کو طلسم بند کر کے اسے بعض آفات سے محفوظ کر سکتے ہیں مثلاً کہا جاتا تھا کسی حکیم نے "شہر مصر" کو طلسم بند کر دیا ہے اس لیے دریائے نیل کے مگرمچھ اس شہر کے رہنے والوں کو گزند نہیں پہنچاتے۔"(۱۷)

گویا طلسم دو طرح کے ہوئے ایک جادو وغیرہ کے لیے، تباہی و بربادی کے لیے اور دوسرا کسی اچھے مقصد کے لیے، سہیل احمد خان نے بھی طلسم کے حوالے سے کچھ اہم نکات اٹھائے ہیں، ان کا خیال ہے کہ:

''ان داستانوں کی ساخت میں افلاک' سیارگان' نجوم اور دوسرے کونیاتی مظاہر کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے اور عناصر اربعہ مٹی' پانی' آگ اور ہوا بھی مختلف مراحل کی نشاندہی کرتے ہیں' ان داستانوں میں کونیات (Cosmology) کے حوالے سے مابعد الطبیعاتی رموز کو بیان کیا گیا ہے۔'' (۱۸)

عزیز احمد نے طلسم کو جادو اور ساحری سے ملایا ہے:

''ساحری بہت پرانی چیز ہے' انسان پہلے جادو پر ایمان لایا اور پھر مذہب پر اور جہاں مذہب پر ایمان راسخ ہے وہاں بھی یہ عقیدہ ابھی تک راسخ ہے کہ جادو برحق ہے لیکن جادو کرنے والا کافر ہے۔ اسی عقیدے پر طلسم ہوش ربا اور اس سے پہلے کی طلسماتی داستانوں کی بنیاد ہے۔'' (۱۹)

عزیز احمد نے اپنے اسی مضمون میں کئی اساطیری کہانیوں کا حوالہ دے کر انہیں طلسماتی داستانوں کے مماثل قرار دیا ہے' ان کہانیوں میں اوڈیسی' ''ہزار افسان'' وغیرہ شامل ہیں لیکن قرآن مجید میں سامری کے طلسم کا ذکر ملتا ہے قدیم اساطیر میں بھی اپنے وضع کے طلسم ملتے ہیں۔

vii۔ تبدیلیٔ قالب:

تبدیلیٔ قالب کا سانچہ بھی قدیم اساطیر اور داستانوں میں مماثلت کا حامل ہے' جدید ادب میں تو خیر و شر کی پیکار میں شر انسان پر یوں غالب آتا ہے کہ اس کی شکل و صورت مستقلاً ہی بدل جاتی ہے اور اس کے اندر خیر کا مزاحمتی پہلو بھی ختم ہو جاتا ہے (کافکا' آخری آدمی' انتظار حسین) لیکن قدیم داستانوں اور اساطیر میں یہ صورت حال مختلف اور متنوع ہے۔ ''داستانوں میں ''بقول سہیل احمد خان'' یہ تبدیلیٔ قالب ہمیشہ کسی جانور میں نہیں ہوتی اور خود جانور میں تبدیلی بھی لازمی طور پر زوال کے ساتھ منسلک نہیں۔ یہ دراصل وجود کی مختلف سطحوں میں رابطے کی وضاحت ہے۔'' (۲۰)

''اووڈ'' (Ovid) کی نظم میٹامارفوسس' چینی کہانیاں' جاتک کہانیاں اس ضمن میں پیش کی جا سکتی ہیں۔ داستانوں میں سب سے بڑی مثال فسانۂ عجائب کی ہے' ملک محمد و گیتی افروز میں بھی اس قسم کی واردات کا سراغ ملتا ہے۔ اگرچہ داستان کے اکثر ناقدین نے اسے محیر العقول سمجھ کر اس عمل سے عدم دلچسپی کا اظہار کیا لیکن داستانوں کو مابعد الطبیعاتی سطح پر پرکھنے والے ناقدین نے اس تجربے کو روحانی واردات کے حوالے سے دیکھا۔ (۲۱)

''ملک محمد اور گیتی افروز'' میں ملک محمد کئی بار تبدیلیٔ قالب کے تجربے سے گزرتا ہے۔ روحانی سطح پر داستانوں کا مطالعہ کرنے والوں کے لیے اس داستان میں بہت زیادہ مواد موجود ہے۔

Scanned by CamScanner

VIII۔ خیر و شر کی کشاکش

اساطیر اور داستانوں کی مماثلت کا ایک اور مدار خیر و شر کی کشاکش اور پیکار ہے' مشہور مستشرق ہائنرخ زمر نے تو اپنی کتاب "بادشاہ اور سپاہی" میں قدیم اساطیر اور داستانوں کا مطالعہ اس دائرے کے اندر ہی کیا ہے۔ مشرق کی اساطیر ہوں یا یونان کی کلاسیکی اساطیر' داستان ہندوستان کی ہو' عجم کی یا پھر شارلیمان اور شاہ آرتھر کی' یہ کشاکش اور پیکار ہر طرف نظر آئے گی۔ مہا بھارت' رامائن' اوڈیسی' ایلیڈ' الف لیلہ' طلسم ہوش ربا' داستان امیر حمزہ' یہ سب اپنے اپنے ثقافتی حوالوں سے خیر و شر کے ایک معرکے میں ڈھلے ہوئے ہیں۔

IX۔ عقائد' توہمات اور تہذیبی تفاخر:

دنیا کی قدیم اساطیر عقائد' توہمات اور تہذیبی تفاخر کی کتھا سناتی ہیں تو داستانوں کے قدیم و جدید سلسلوں میں بھی یہ تینوں عناصر ہم آہنگ نظر آتے ہیں' قدیم اساطیر میں آریاؤں اور یہودیوں کا تفاخر تاریخ میں جس طرح کی تبدیلی کا محرک بنتا ہے۔ وہ سامنے کی بات ہے' آریاؤں نے کئی تہذیبی منطقوں کو قبرستان میں تبدیل کر دیا' جرمنوں کا تہذیبی اور نسلی افتخار ان کی متھ کی آڑ لے کر وحشت و بربریت کے گیس چیمبر میں ڈھل گیا۔ (۲۲) اسلامی داستانیں اور اساطیر بھی تہذیبی تفاخر کی اس دوڑ میں پیچھے نہیں' حاتم کی شخصیت کے حوالے سے آرائش محفل میں درج یہ جملہ اس قبیل کی نفسیات کی تمام گتھیاں سلجھاتا ہوا نظر آتا ہے:

"حاتم اگرچہ قوم یہود سے تھا پر خدا کو ایک مانتا تھا اور ہر وقت اسی کے ذکر میں رہتا تھا' چنانچہ مرتے وقت اس نے اقرار کیا تھا کہ ہماری قوم نے گمراہی میں اوقات بسر کی' خبردار تھوڑے دنوں بعد پیغمبر آخر الزماں صلعم پیدا ہوں گے' یہ سخن میرا راست ہے۔ وہ لوگوں سے بیعت چاہیں گے تو میرا اسلام کر کے کہنا کہ اس کے حق میں دعائے خیر کریں۔" (۲۳)

یہ تہذیبی تفاخر داستانوں اور اساطیر دونوں کی تشکیل و تخلیق کا محرک بھی ہے اور مظہر بھی۔

X۔ جن' دیو' بھوت پریت' پری' عفریت اور انسانی جسم یا سر والے جانور:

اساطیر اور داستانوں میں انسانوں کے ساتھ جن' دیو' بھوت پریت' پریاں' کئی طرح کے عفریت اور انسانی جسم سر یا جسم والے جانور بھی پائے جاتے ہیں۔ قدیم مصر' بابل' یونان اور دیگر اقوام کی اساطیر اس طرح کی مخلوقات سے بھری پڑی ہیں اسی طرح سے داستانوں کے اندر بھی اس قبیل کی مخلوق بہت

Scanned by CamScanner

افراط سے ملتی ہے۔

۱۷۔ زمان و مکان کا تصور:

قدیم اساطیر اور داستانوں میں زمان و مکان کے تصور کی مماثلت بھی بہت گہری ہے اگرچہ ان دونوں کا تعلق بظاہر ماضی سے نظر آتا ہے لیکن ایک ایسا ماضی جو کہ کوئی معین آغاز اور انجام نہیں رکھتا اسی طرح سے زمین کا تعین بھی ان دونوں اصناف میں مشکل ہوتا ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے "باغ و بہار" پر اسی حوالے سے شدید تنقید کی کہ میر امن جغرافیے سے زیادہ واقف نہیں۔ داستان اور اساطیر کے ضمن میں یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ بظاہر تو جغرافیے کا تعین موجود ہوگا لیکن یہ اس طرح کی کڑی پابندی کا متحمل نہیں ہوتا' جس طرح تاریخ کی کتابوں میں ہوتا ہے' کیونکہ تاریخ تو گزرے ہوئے واقعات کا بیانیہ جبکہ داستان اور اساطیر دیگر ادبی اصناف کی طرح ممکنہ باتوں کا بیانیہ ہیں۔ یہاں خبر کو بے خبری میں ڈھالنا پڑتا ہے' اساطیر اور داستان اپنے اپنے تصورات زمان و مکان کی حامل ہوتی ہیں۔ بصرہ کا نام یا دمشق کا نام محض یہ اعتبار حاصل کرنے کا حربہ ہے کہ قصہ انسانی جغرافیائی دائرے کے اندر حرکت کر رہا ہے۔

اساطیر اور داستانوں کے مماثلات پر نظر ڈالنے کے بعد ہم اردو کی کچھ معروف اور مشہور داستانوں میں اساطیر کے عناصر کا سراغ لگانے کی سعی کریں گے۔ اردو میں طبع زاد داستانوں کی تعداد ایک ہاتھ کی انگلیوں سے بھی کم ہیں۔ دیگر داستانیں ترجمہ شدہ ہیں یا پھر آزاد ترجمہ اور ماخوذ' جن داستانوں کی ہم طبع زاد کہتے ہیں وہ کچھ عناصر اور اصول دیگر داستانی سلسلوں سے مستعار لیتے ہیں۔ (۲۴)

اردو داستانوں کو مختلف ناقدین نے اپنی اپنی حدود یا طبع کے مطابق مختلف گروہوں میں تقسیم کیا ہے' یہاں پر داستانوں کو تین زمروں میں منقسم کر کے دیکھا جائے گا کہ ان سلسلوں پر اساطیر کس طرح اثر انداز ہوئی ہیں۔

۱۔ جانوروں کی کہانیاں (انوار سہیلی' توتا کہانی' بستان حکمت' خرد افروز' اخلاق ہندی' حکایات لقمان وغیرہ)

۲۔ مختصر داستانیں (سب رس' مہر افروز و دلبر' عجائب القصص' باغ و بہار' آرائش محفل' فسانہ عجائب' چہار درویش وغیرہ)

۳۔ طویل داستانی سلسلے (الف لیلہ' بوستان خیال' داستان امیر حمزہ و طلسم ہوش ربا)

Scanned by CamScanner

جانوروں کی کہانیوں کو اصطلاحاً فیبل (Fable) کہا جاتا ہے اور اکثر اساطیری ماہرین اس امر متفق ہیں۔ (پچھلے باب میں تفصیل سے مذکور ہو چکا) کہ بعض اوقات جانور کہانی اور اساطیر ایک دوسرے میں یوں پیوست ہو جاتی ہیں کہ انہیں کسی سادہ تجزیاتی عمل سے گزار کر علیحدہ علیحدہ نہیں کیا جا سکتا ہے۔ یہ دونوں اصناف ایک دوسرے کی دائروی کی حدود کو چھوتی رہتی ہیں۔ اس لیے اردو میں جانوروں کی جو کہانیاں مشرق سے آئی ہیں یا مغرب سے یا پھر دونوں مخلوط ہو کر ان کے اندر ہے وہ اساطیری عنصری موجود ہیں۔

اب داستانوں کے دوسرے زمرے کی طرف آتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ کس طرح سے اساطیری عناصر داستان کا حصہ بن گئے ہیں اور بعض مقامات پر تو یہ اس طرح سے آئے ہیں کہ بظاہر پہچانے بھی نہیں جاتے۔

اردو کی پہلی داستان اگرچہ ایک "تمثیل" ہے لیکن اس حوالے سے یاد رکھنے کی ضرورت ہے کہ اساطیر کو بھی تمثیلی سطح پر پرکھنے کی کوشش کی گئی تھی (۲۵) "سب رس" ایک صوفیانہ تمثیل ہے جس میں مدعا اور مقصد "آب حیات" کا حصول ہے۔ اکثر اساطیر میں اس طرح کی کہانیاں پائی جاتی ہیں۔ جس میں امر ہونے کی خواہش کا بے محابا اظہار ملتا ہے اور آخرکار آب حیات کو پا کر یا پی کر دیوتا امر ہو جاتے ہیں۔ ہندو اساطیر میں سمندر کو متھنے کی اسطور میں یہی بات پائی جاتی ہے۔ امرت پینے کی خواہش میں سمندر کو بلویا جاتا ہے۔ سب رس میں بھی آب حیات کی تلاش ملتی ہے۔ یہ کہانی عجمی اساطیر کی روایت میں خضر اور سکندر کے حوالے سے موجود ہے۔

کیا کیا خضر نے سکندر سے
اب کسے رہنما کرے کوئی

گیان چند جین لکھتے ہیں:

"ملک سیستان کے بادشاہ عقل کا بیٹا دل آب حیات کا متلاشی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شہر دیدار کے باغ رخسار میں آب حیات کا چشمہ ہے۔"(۲۶)

کہانی کے آخر میں حضرت خضر دل اور حسن کے سامنے آب حیات کی اصلیت کا راز منکشف کرتے ہیں۔(۲۷)

"نو آئین ہندی" المعروف ملک محمد و گیتی افروز" میں بھی اساطیر کے عناصر موجود ہیں۔ یہ داستان فورٹ ولیم کالج کی داستانوں سے ذرا پہلے وجود میں آئی۔ یہ بنیادی طور پر ملک محمد اور گیتی افروز کا قصہ

Scanned by CamScanner

ہے جس میں ملک محمد عشق میں ضبط نہ کرسکنے کی پاداش میں کئی بار تبدیلیٔ قالب کے عمل سے گزرتا ہے۔ گیتی افروز پریوں کی شہزادی ہے۔ وعدہ خلافی کی صورت میں ملک محمد کبوتر، مرغا، بیل اور تیتر بنتا ہے۔(۲۸) پری سے محبت اور پھر انسان سے مختلف جانوروں کے قالب میں چلے جانا اس داستان میں اساطیری عمل دخل کا مرہون منت ہے۔

عیسوی خان بہادر کی داستان "قصہ مہر افروز و دلبر" بھی اساطیری عناصر سے خالی نہیں۔ دلبر پریوں کی شہزادی ہے جس پر مہر افروز عاشق ہوتا ہے، اس قصے میں خوش رنگ جانور کا پیچھا کرتا اور پھر ایک طلسماتی فضا میں پہنچ جانا، قصے میں مرتب کے بقول فوق الفطرت عناصر کا بہتات سے ہونا، شہزادے کا سیمرغ کے انڈے کھانا، یہ سب اساطیری عناصر ہیں جو اس قصے کی بنت میں شامل ہیں۔(۲۹)

"عجائب القصص" مغل شہزادے جان عالم کی تصنیف ہے، اس داستان کا ہیرو شجاع الشمس عشق کی مہم سر کرنے کے لیے روم کی طرف نکلتا ہے، راستے میں وہ بلاؤں اور عفریتوں کا شکار ہو جاتا ہے، جہاز ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے، اس قصے کے اس حصے پر اوڈیسی کی جھلکیاں سی نظر آتی ہیں، یہ وہ عناصر ہیں جو ایک تہذیب سے دوسری تہذیب کی طرف لاشعوری سطح پر سفر کرتے ہیں اور نام سے بے نام ہو جاتے ہیں، نئی تہذیب کی ثقافت ان میں کتر بیونت اور اضافے کے بعد ایک نیا نام دیتی ہے۔ اس داستان میں شہزادہ شجاع الشمس کئی دیوں اور جادوگروں کو زیر کرتا ہے۔ یہ اساطیر کے وہ عناصر ہیں جو بظاہر داستان کا اٹوٹ حصہ نظر آتے ہیں، یہ داستان نامکمل ہے۔(۳۰) اس کے کچھ اور حصے ہوں گے لیکن وہ سامنے نہیں آسکے۔

"باغ و بہار" اردو کی زندہ داستانوں میں شمار کی گئی ہے اور داستان کے حوالے سے سب سے زیادہ تنقیدی کام بھی اس پر ہی کیا گیا ہے۔ باغ و بہار کے سب سے زیادہ تنقیدی و تحقیقی ایڈیشن شائع ہوئے، باغ و بہار کے اکثر ناقدین ڈاکٹر گیان چند جین کے ہم نوا ہیں کہ "قصے میں فوق الفطرت اجزاء کی بہتات نہیں" (۳۱) لیکن یہ داستان بھی اپنے اندر بہت سے اساطیری علائم کو سموئے ہوئے ہے، اسلوب احمد انصاری کا یہ طویل اقتباس خاصا دلچسپ بھی ہے اور اس داستان کے اساطیری مزاج کی پہچان میں بے پناہ معاونت بھی کرتا ہے۔

"ایسا سفر نامہ جو نت نئی دنیاؤں اور اقلیتوں کا تماشہ دکھائے، جو روزمرہ کے تجربے پر مستزاد ہے۔

Scanned by CamScanner

اسی لیے شہزادے بیگمات' باغات' قیمتی لباس' کھانوں کی قسمیں اور رسم و رواج اپنے سارے جزئیات کے ساتھ سامنے آتے رہتے ہیں جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا باغ' نیلا' شہزادہ یا چشمہ یہ سب ایک اساطیری معنی بھی رکھتے ہیں اور ادب اسی وقت اساطیری بنتا ہے جب وہ فطرت کو ماورائے فطرت (Preter natural) کے رنگ سے شرابور کر دے' اس طور کا تفاعل ہی ان قوتوں کا انکشاف اور ان سے کام لینا ہے۔ جو ایک طرح کی غیر ذاتی سحر انگیزی رکھتی ہیں اور بعض جذباتی ضروریات کی تشفی کرتی ہیں' ان ماورائے فطرت قوتوں کے لیے ایک مرادف لفظ جیسا کہ نورتھ روپ فرائی نے (MANA) کہا ہے۔ یہ قوتیں بروئے کار آتی ہیں تو عام تجربے میں آنے والے مدرکات کبھی خوبصورت کبھی پراسرار اور ڈراونے' کبھی حیرت ناک اور کبھی خلاف قیاس لیکن بہجت انگیز معلوم ہونے لگتے ہیں۔ عوامی کہانیاں جن پر اسطور کی بنیاد رکھی گئی ہے' یا جن کے لیے وہ ایک خارجی ڈھانچہ یا پرت فراہم کرتی ہیں' ایک طرح کے جادو اور سحر سے براہ راست ملحق ہوتی ہیں۔"(۳۲)

اس داستان میں درج ذیل اساطیری حوالے فوراً ہی پہچانے جاتے ہیں:

(i) دوسرے درویش کی سیر میں مہا دیو کا منڈپ اور اس کا پجاری جو اسم اعظم کی کتاب کا حامل ہے۔

(ii) آزاد بخت والے حصے میں عفریت۔

(iii) زندانِ سلیمان۔ ذہن فوراً زندانِ یوسف کی طرف منتقل ہوتا ہے لیکن اسلوب احمد انصاری نے اسے بائبل سے ہڈیوں کی وادی کی علامت قرار دیا ہے۔"(۳۳)

(iv) سگ پرست والے حصے کو بھی اسلوب احمد انصاری اساطیری حوالہ قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ "انسان اور کتا دراصل ڈرامائی تصویر کشی ہے بعض پراسرار قوتوں کی جن کا آپس میں ردعمل اور جن کی کشمکش کو ایک اسطور کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ ایک طرف انسانوں کے جذبات سفلی ہیں جو برابر تخریب کی طرف میلان رکھتے ہیں اور دوسری طرف مہر و وفا کی حیوانی جبلت ہے جو ترفع اور اثبات کی طرف لے جاتی ہے۔"(۳۴)

(v) تیسرے درویش کی کہانی میں گنبد' باغیچہ' چشمہ اور ہرن بھی اساطیری حوالہ کے حامل ہیں۔

(vi) آخری حصے میں سمندر میں اترنا' پاتال میں اترنے کے برابر ہے یہاں بھی صورتحال اساطیری ہو جاتی ہے۔

(vii) چاروں درویشوں کو جو سبز پوش رہنما ملتا ہے اس کی مشکل کشائی کا حوالہ بھی اساطیر سے علاقہ رکھتا

Scanned by CamScanner

ہے۔

(viii) چوتھے درویش کی سیر میں جنوں کی مدد سے اقتدار حاصل کرنے کی خواہش بھی ہمارے لاشعور کے اندر اساطیری جھلک ہی دکھلاتی ہے۔

(ix) خواجہ سگ پرست والے حصے میں "کف دست میدان' قلعہ' ٹیلہ' دروازہ' شہر اور برج سب اساطیری معنویت رکھتے ہیں اور اسی طرح گڑھا کھودنے سے جواہر کا نکلنا۔ یہ سب اشارہ ہیں زمین کے بطون میں داخل ہونے اور معلوم اور مانوس سے گزر کرنا معلوم اور پراسرار دنیا میں داخل ہونے کا۔"(۳۵)

(x) چوتھے درویش کی سیر میں بکری کے پاؤں والی مخلوق "شہوت رانی یعنی (Lechery) کا قدیم اساطیری اشارہ ہیں۔"(۳۶)

(xi) باغ و بہار میں میر امن نے لکھا ہے کہ یہ داستان امیر خسرو نے اپنے مرشد خواجہ نظام الدین اولیا کو بیماری کے عالم میں سنائی تو وہ شفایاب ہو گئے۔ نل اور دمینتی کے قصے کے بارے میں بھی ہندوؤں کے عقائد اس سے ملتے جلتے ہیں۔

"فسانہ عجائب" باغ و بہار کی ضد میں لکھی گئی داستان ہے' یہ داستان بھی اپنے اندر اساطیری رجحانات رکھتی ہے۔ ہرن کا پیچھا کرنے والے واقعے کی بھی ایک اساطیری جہت ہے۔ یہاں پر ہیرو ہرنوں کے پیچھے اپنا گھوڑا ڈال دیتا ہے آگے جا کر کھلتا ہے کہ یہ ہرنیاں نہیں تھیں بلکہ جادوگرنیاں تھیں۔

اس داستان کی دوسری جہت تبدیلی قالب والا واقعہ ہے کہ اس کے پیچھے بھی اساطیری محرکات موجود ہیں' ڈاکٹر گیان چند جین نے اس واقعے کی توجیہ کرتے ہوئے لکھا کہ "ایسے واقعات کتھا سرت ساگر اور پربندھ چنتامنی میں راجہ نند اور راجہ مکند کی کہانیوں' پنچ تنتر' بیتال پچیسی میں راجہ وکرم کے سلسلے میں اور مرگیندر کی تصنیف پریم پیونڈھی میں ملتے ہیں۔" (۳۷) لیکن یہ رامائن کی روایت کا اثر ہے جس میں رام چندر جی ایک خوبصورت ہرن کا پیچھا کرتے ہوئے کہیں کے کہیں جا پہنچے' وہ دراصل ہرن نہیں بلکہ راون تھا۔

"انشاء اللہ خان انشاء" کی مختصر داستان "رانی کیتکی کی کہانی اور کنور اودے بھان" تو ہندوستانی اساطیر کی فضا کو دوبارہ زندہ کر دیتی ہیں' ڈاکٹر آغا سہیل کا خیال ہے:

"ہندو تہذیب کو دیو مالائی حوالوں سے اجاگر کیا ہے جو بجائے خود داستان کا اہم حصہ ہے۔"

Scanned by CamScanner

(۳۸)
اس کہانی میں ایک تو اندر کا کردار ہندوستانی اساطیر کا اہم کردار ہے' پھر وہ جس طرح سے اودے بدن کی تلاش کرتا ہے وہ بھی ایک اہم واقعہ ہے' انتظار حسین نے اس کتاب کے مقدمے میں اس داستان کی فضاء کے حوالے سے لکھا ہے۔

"مینکا' الوپ انجن' شیر کی کھال' بھبھوت ملے بدن' کھلی جٹاؤں والے جوگی' گاؤ کیلاش پہاڑ سے اترتے ہوئے گاؤ' فضا میں اڑتے ہوئے' یہ پوری امیجری جو یہاں الگ الگ شعروں میں جھلک دکھا رہی ہے زبانی کیچی کی کہانی کی امیجری ہے۔ یہ تصویریں جس تخیل اور جس مشاہدے کی پیداوار ہیں وہ ہندو تہذیب کا پروردہ تخیل اور مشاہدہ ہے۔" (۳۹)

اس کہانی میں بھی تبدیلیٔ قالب والا قدیم اساطیری موتیف ملتا ہے جس میں چندر بھان ہرن کا پیچھا کرتے راستہ گم کر بیٹھتا ہے اور پھر گرو مہندر گر اسے ہرن بنا دیتا ہے لیکن پھر گرو مہندر ہی انسان کی جون میں لے آتا ہے۔ انتظار حسین نے اس قصے کی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے انشاء کی خلاقی کو یوں سراہا ہے۔

"اس تہذیبی منطقے میں جو عقائد اور تصورات جاری و ساری ہیں' جو رسوم اور توہمات کارفرما ہیں اور جو دیوی دیوتا تقدس کا درجہ رکھتے ہیں ان کو وہ اپنا تجربہ بناتا ہے اور اسے ایک تخلیقی شان کے ساتھ کہانی میں سموتا ہے۔" (۴۰)

"سرور سلطانی" فردوسی کے شاہنامہ کا نثری ترجمہ ہے جو رجب علی بیگ سرور نے کیا ہے' یہ ایرانی اور عجمی اساطیر کا غیر مختتم خزانہ ہے۔" (۴۱)

"بیتال پچیسی" اور "سنگھاسن بتیسی" میں اساطیری جہات پوری فضا میں گتھی ہوئی ملتی ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند جین نے لکھا ہے کہ "بیتال بھوتوں کی اس نوع کو کہتے ہیں جو انسانی لاشوں میں بستے ہیں۔" (۴۲)

"بیتال پچیسی کی کہانیوں میں فوق الفطری عناصر کم ہیں دیو مالا کے زیر اثر کچھ خلاف عادت باتیں ہوتی ہیں' مثلاً بکرم ایک چور کے تعاقب میں ایک کنویں کی راہ پاتال میں پہنچ جاتا ہے' کئی جگہ مندر کی دیوی کا مجسمہ کسی بات پر خوش ہو کر بول پڑتا ہے' مرے ہوؤں کو امرت چھڑک کر جلا دیا جاتا ہے۔" (۴۳)

Scanned by CamScanner

''سنگھاسن بتیسی'' میں اساطیری عناصر کی نشان دہی کرتے ہوئے ڈاکٹر گیان چند جین لکھتے ہیں:

''ان کہانیوں میں دیومالا کا گہرا اثر ہے بیتال پچیسی سے زیادہ۔ پاتال' اندرلوک' اندر' سمندر' دیوتا' چاند دیوتا' شیو' شیش ناگ' جم کے دوت' دیوی' گندھرو' یہ سب بار بار نمودار ہوتے ہیں۔'' (۴۴)

طویل داستانوں کے سلسلے میں الف لیلیٰ' بوستان خیال اور داستان امیر حمزہ (طلسم ہوشربا) شامل ہیں۔ یہ عربی یا عجمی نما قصے ہیں لیکن ان میں بھی کئی ثقافتوں یا تہذیبی منطقوں کے ساتھ لین دین کے اثرات نمایاں ہیں۔ ان طویل سلسلوں کا تفصیلی جائزہ لینا یہاں ناممکن امر ہے۔ یہ خود اپنے خطوں کے تہذیبی تفاخر کی خاطر نئی اساطیر سازی کی کامیاب کوشش ہے۔ شارلیمان اور آرتھر کی اساطیر کے مماثل امیر حمزہ اور ان کے ساتھی پھر ان کے مخالف' طلسمات کی فضا' جن' دیو' پریاں وغیرہ سب نئی اساطیر کی بنت میں شامل ہیں۔ یہ ناممکن کو ممکن بنانے والے کرداروں کی داستانیں ہیں۔ یہاں کہیں پر جادو ہے کہیں ساحری' کہیں طلسم' کہیں جنگ و جدال' الف لیلیٰ کا سلسلہ ان سے الگ معنویت کا حامل ہے۔ اس میں اساطیری حوالے کم سے کم ہیں۔ عزیز احمد نے ان طلسماتی کہانیوں کا قدیم اساطیر سے جو تعلق دریافت کیا ہے' اس کا تذکرہ اوپر آ چکا ہے' ان داستانوں کے کرداروں کا تقابل شمسی ہیرو سے کیا جا سکتا ہے جس کی طرف کلیم الدین احمد (۴۵) اور سہیل احمد خان نے اشارہ کیا ہے۔ (۴۶)

''الف لیلہ میں تبدیلی' قالب' پتھرا جانا' سندباد جہازی' دیونما انسان' پردار آدمی اور سیمرغ وغیرہ اساطیری نقوش ہیں۔ الہ دین اور چراغ والا قصہ بھی اساطیری جہت کا حامل ہے۔'' (۴۷)

مندرجہ بالا مختصر مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اردو داستان کا اساطیر کے ساتھ ایک اٹوٹ تخلیقی رشتہ ہے۔ ان داستانوں میں اساطیری علائم کے تخلیقی استعمال نے ان داستانوں کی معنویت کو گہرا کر دیا ہے۔ ان علائم کی وجہ سے ان داستانوں کا مطالعہ نہ صرف انسان کا تہذیبی مطالعہ ہے بلکہ مابعد الطبیعاتی بھی۔ یہ سچ ہے کہ داستانوں کی گہری رمزیت کو اساطیر سے آشنائی کے بغیر پوری طرح نہیں سمجھا جا سکتا۔

Scanned by CamScanner

# حوالہ جات وحواشی

۱۔ آغا سہیل، ڈاکٹر: دبستان لکھنؤ کے داستانی ادب کا ارتقا، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۷

۲۔ Muller, Max, Contribution to the Science of Mythology, Vol. P.I

۳۔ آغا سہیل، ڈاکٹر: دبستان لکھنؤ کے داستانی ادب کا ارتقا، ص ۴۴، ۴۵

۴۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: داستان اور ناول تنقیدی مطالعہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۴۵

۵۔ ایضاً، ص ۴۷

۶۔ شاخ زریں، مترجمہ: ڈاکٹر اعجاز، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۵ء، جلد اول، ص ۱۰، ۱۱

۷۔ حیدری، حیدر بخش: آرائش محفل، مرتبہ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص۔ ۲۳۹، ۲۴۰

۸۔ Campbell Joeseph. Hero with a thousand faces. Bollingen Series, Princeton University Press, New Jersey, 1972.

۹۔ سہیل احمد خان، ڈاکٹر: داستانوں کی علامتی کائنات، کلیہ علوم اسلامیہ وشرقیہ، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۱۶، ۱۷

۱۰۔ ایضاً، ص ۳۲ تا ۳۷

۱۱۔ شمسی ہیرو کی اسطورہ کی اہم بات یہ ہے کہ ''سورج کی طرح آوارہ خرام ہیرو اژدہے (رات) کو ختم کر کے خزانہ (سورج، صبح) حاصل کرتا ہے۔'' داستانوں کی علامتی کائنات، ص ۱۷، اس ضمن میں ڈاکٹر احمد خان نے مذکورہ کتاب کے ضمیمے (الف) میں خوبصورت بحث کی ہے نیز ڈاکٹر سلیم اختر کے مضمون ''زیوس سے امیر حمزہ تک'' مشمولہ ''داستان اور ناول'' کے صفحات ۴۶، ۴۷ بھی اس حوالے سے بے حد اہم ہیں۔

Scanned by CamScanner

۱۲۔ اس سلسلے میں ایرک نیومان کے نظریات کو اہم قرار دیا گیا ہے' دیکھئے داستانوں کی علامتی کائنات'
ص ۱۷

۱۳۔ مشہور مستشرق ہائنرخ زمر کی کتاب ''بادشاہ اور سپاہی'' کا مطالعہ اس حوالے سے بہت اہم ہے
خاص طور پر بیتال پچیسی والا مضمون جس کا اردو ترجمہ محمد سلیم الرحمٰن نے کیا ہے' یہ مضمون ڈاکٹر
سہیل احمد خان کی مرتبہ کتاب ''داستان در داستان'' کے صفحات ۱۳۱ تا ۱۳۲) پر موجود ہے

۱۴۔ گیان چند جین' ڈاکٹر' اردو کی نثری داستانیں' اتر پردیش اردو اکادمی' لکھنؤ ۱۹۸۷ء' ص ۴۳

۱۵۔ سلیم اختر' ڈاکٹر' اردو کی نثری داستانیں' اتر پردیش اردو اکادمی' لکھنؤ ۱۹۸۷ء' ص ۴۳

۱۶۔ فاروقی' شمس الرحمٰن' شعر شور انگیز' ترقی اردو بیورو' دہلی' ۱۹۹۰ء' جلد اول' ص ۶۱۲

۱۷۔ ایضاً

۱۸۔ سہیل احمد خان' ڈاکٹر' داستانوں کی علامتی کائنات' ص ۴۹

۱۹۔ عزیز احمد' داستان در داستان' مرتبہ سہیل احمد خان' قوسین' لاہور' ۱۹۸۷ء' ص ۱۸۵

۲۰۔ سہیل احمد خان' ڈاکٹر' داستانوں کی علامتی کائنات' ص ۴۹

۲۱۔ ایضاً' ص ۵۰

۲۲۔ اقبال آفاقی' تاریخ' متھ اور کہانی' مشمولہ اوراق' اگست ۱۹۹۹ء' ص ۲۶۲

۲۳۔ آرائش محفل' ص ۱۲۳' الیکٹرک ابوالعلائی پریس' آگرہ' بحوالہ اردو کی نثری داستانیں' ص ۷۵
مجلس ترقی ادب' لاہور کی طرف سے شائع کردہ آرائش محفل میں یہ اقتباس صرف اتنا ہے۔
''حاتم اگرچہ قوم گبر سے تھا پر خدا کو ایک جانتا تھا' دن رات اسی کے ذکر میں مشغول رہتا
تھا'' ص ۲۹۵

۲۴۔ داستانوں کے سلسلوں کے ایک دوسرے سے اخذ و استفادہ کے سلسلے میں ڈاکٹر گیان چند جین'
حافظ محمود شیرانی' ڈاکٹر سہیل بخاری اور عزیز احمد کا کام اہم ہے۔

۲۵۔ Encyclopedia of Religion & Ethics. Vol: IX. P. 120

۲۶۔ گیان چند جین' ڈاکٹر' اردو کی نثری داستانیں' ص ۱۳۰

۲۷۔ وجہی' ملا' سب رس' مرتبہ ڈاکٹر مولوی عبدالحق' انجمن ترقی اردو' کراچی' بار پنجم' ۱۹۸۵ء' ص ۲۷۳

۲۸۔ گیان چند جین' ڈاکٹر' اردو کی نثری داستانیں' ص ۲۱۲' ۲۱۳

Scanned by CamScanner

۱۹۔ عیسوی خان بہادر، قصہ مہر افروز و دلبر، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خان، انجمن ترقی اردو ہند دہلی، اشاعت دوم ۱۹۸۸ء، ص ۲۰، ۲۱

۲۰۔ شاہ عالم، بادشاہ، عجائب القصص، مرتبہ راحت افزا بخاری، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

۲۱۔ گیان چند جین، ڈاکٹر، اردو کی نثری داستانیں، ص ۲۸۱

۲۲۔ اسلوب احمد انصاری، باغ و بہار ایک مطالعہ، مشمولہ داستان در داستان، ص ۱۱۵

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۰۶

۲۴۔ ایضاً، ص ۱۰۷

۲۵۔ ایضاً، ص ۱۰۸

۲۶۔ ایضاً، ۱۱۳

۲۷۔ اردو کی نثری داستانیں، ص ۵۳۰

۲۸۔ دبستان لکھنؤ کے داستانی ادب کا ارتقاء، ص ۹۴

۲۹۔ انتظار حسین، مقدمہ، انشاء کی دو کہانیاں (رانی کیتکی و سلک گہر) مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۱ء، ص۔ ۲۴

۳۰۔ ایضاً، ص ۳۰

۳۱۔ سرور، رجب علی بیگ، سرور سلطانی، مرتبہ ڈاکٹر آغا سہیل، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۵ء

۳۲۔ اردو کی نثری داستانیں، ص ۳۷۳

۳۳۔ ایضاً، ص ۳۸۰

۳۴۔ ایضاً، ص ۳۹۷

۳۵۔ کلیم الدین احمد، اردو زبان اور فن داستان گوئی، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۹۰ء، ص ۴۲، ۴۳

۳۶۔ داستانوں کی علامتی کائنات، ص ۱۰۳، ۱۰۴

۳۷۔ الف لیلہ و لیلہ، ابوالحسن منصور احمد، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۹۶ء، (سات جلدیں)

ڈاکٹر نوازش علی

# اردو افسانہ نگاروں کے اسالیب

اردو تنقید میں، اسلوب کے سلسلہ میں فرانسیسی نقاد بوفوں کا ایک قول اکثر و بیشتر دہرایا جاتا ہے، جس کا انگریزی ترجمہ ہے Style is the man یعنی اسلوب شخصیت کا اظہار ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ایک مضمون میں اس مقبول عام جملے سے اختلاف کرتے ہوئے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اسلوب اگر شخصیت کا اظہار ہے تو پھر اسلوب کا مطالعہ چھوڑ کر شخصیت کا مطالعہ مفید رہے گا۔ لیکن وہ اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ شخصیت کیا ہوتی ہے؟ ان کا خیال ہے کہ اسلوب کی اساس دراصل زبان پر ہے۔ مصنف یا موضوع سے اس کا تعلق نہیں ہے۔ البتہ مصنف کا عہد اس پر ایک حد تک اثر انداز ضرور ہوتا ہے۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اقبال ''مسجد قرطبہ'' کی تخلیق کے زمانہ میں اگر داغؔ دہلوی کے موضوعات پر غزل کہنا چاہتے تو کیا اپنی تمام تر تخلیقی بڑائی کے باوجود داغؔ سے بہت زیادہ فاصلے پر کھڑے رہ سکتے تھے؟ یا پھر وہ داغ کے موضوعات کو کیا سے کیا بنا ڈالتے۔ ایسی صورت میں دوسرے سے داغ کے موضوعات ہی نہ رہتے بلکہ اقبال کے موضوعاتی دائرے کا ایک حصہ بن جاتے۔ ظاہر ہے ''مسجد قرطبہ'' کا اسلوب اور داغ کے موضوعات کا اسلوب مختلف ہیں یہاں بات محض زبان کے ورتارے کی نہیں ہے بلکہ کسی خاص موضوع کی ایک خاص طرح کی زبان کے ساتھ وابستگی کی ہے۔ زبان اور موضوع کو الگ الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ اقبال داغ کی زبان اور موضوعات کے ساتھ اپنے ابتدائی دور شاعری میں تو چل سکتے تھے، بعد کو نہیں۔ کیونکہ بعد کو ان کے موضوعات یکسر داغ کے موضوعات سے مختلف ہو گئے تھے۔ گویا اسلوب کا تعلق موضوعات کے ساتھ بھی ہوتا ہے۔ مزید برآں داغ کے موضوعات کو ان کی شخصیت سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس مثال کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ موضوع کے ساتھ ساتھ شخصیت کا بھی اسلوب کے ساتھ ایک گہرا تعلق ہوتا ہے۔ دونوں کی شخصیات جداگانہ اوصاف و عناصر کی حامل تھیں۔ یقیناً اسلوب کے سلسلہ میں زبان کے ورتارے کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا لیکن محض زبان کو اسلوب کی اساس قرار دینا کسی طور پر جائز نہیں کیونکہ اس طرح تو پھر زبان

Scanned by CamScanner

کا مطالعہ کیا جانا چاہیے۔ ایک خاص طرح کی شخصیت ایک خاص طرح کا اسلوب اختیار کرتی ہے۔ اسلوب کے رخ سے شخصیت اور شخصیت کے رخ سے اسلوب تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ اس میں پھر وہی قباحت موجود ہے کہ بیچ میں شخصیت در آتی ہے۔ گویا شخصیت سے مفر نہیں۔ یہ اور بات کہ شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں زبان کے عمل دخل کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ شخصیت کی تعمیر میں زبان کے علاوہ بھی کئی ایک عوامل کارفرما ہوتے ہیں۔ ان عوامل کو عہد اور ماحول کہا جاسکتا ہے۔ لیکن اسلوب کسی خاص عہد کی پہچان ہونے کے باوجود ایک انفرادی مسئلہ بھی ہوتا ہے۔ البتہ ہر عہد میں محض چند فنکار ہی ایسے ہوتے ہیں جو اپنی تخلیقی انفرادیت کے بل بوتے پر نئے اسالیب کو جنم دیتے ہیں اور ہر بڑا ادیب اپنے اسلوب سے پہچانا جاتا ہے۔ البتہ صاحب اسلوب ہونے کے معنی بڑا ادیب ہونے کے نہیں کیونکہ بڑا ادیب ہونے کے لیے کئی ایک دیگر عوامل و عناصر کا یکجا ہونا بھی ضروری ہے۔

زبان فنکار کی شخصیت کی تفہیم میں مدد دیتی ہے۔ لیکن ہر ادیب کی شخصیت ایک سی نہیں ہوتی۔ شخصیتوں کے اختلاف کے باعث ہی مختلف اسالیب جنم لیتے ہیں۔ شخصیت اور اسلوب ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ ہر بڑی تخلیقی شخصیت اپنی ایک فکر رکھتی ہے، جسے وہ دوسروں تک منتقل کرنا چاہتی ہے۔ جیسی شخصیت اور جیسی اس کی فکر ہوگی ویسا ہی اُس کا اسلوب ہوگا۔ شخصیت کے مختلف اجزاء اور عناصر کا اظہار ہی کسی مصنف کی فکر ہوتی ہے۔ فکر کو شخصیت سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ فکر اپنا اظہار و ابلاغ الفاظ کے ذریعے کرتی ہے۔ اپنے اظہار کے لیے فکر جن الفاظ کا انتخاب، الفاظ کی جس ترتیب، الفاظ کے جن رنگوں اور الفاظ کے جن معنوی گوشوں کو اپنے لیے منتخب کرتی ہے، وہی فکر کا اسلوب ٹھہرتا ہے۔ مزید برآں فنکار کو فن سے جس قدر لگاؤ ہوتا ہے، اُسی قدر وہ ذہنی کاوش کے ذریعے اظہار و ابلاغ کے نئے وسیلے اور نئے قرینے تلاش کر لیتا ہے۔ یہی قرینے اور وسیلے اُس کے اسلوب کی خصوصیات کے مظہر ہوتے ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی نے اسلوب کے سلسلہ میں عہد کے اثرات کی بات کی ہے۔ عموماً کہا جاتا ہے کہ اسالیب کی بنیاد پر ادوار کی شناخت کی جاسکتی ہے کیونکہ اسلوب کا تعلق کسی عہد کے باطن کے ساتھ جڑا ہوا ہوتا ہے۔ جیسا عہد ہوگا ویسا ہی اسلوب ہوگا۔ لیکن منفرد تخلیقی شخصیت کسی عہد میں ہوتے ہوئے اس سے باہر بھی ہوتی ہے۔

چنانچہ وہ اپنی تخلیقی ضرورتوں اور بدلتے ہوئے مسائل کی وجہ سے اپنے عہد کے مروجہ اسالیب کو توڑ

Scanned by CamScanner

کر ایک نئے اسلوب کی تشکیل کا بوجھ بھی اپنے کندھوں پر اٹھاتی ہے بصورت دیگر اسالیب میں کوئی تبدیلی واقع نہ ہوتی۔ اسالیب کی تبدیلی اس بات کی غماز ہے کہ بعض ادیب پرانے اسالیب سے گریز کرتے ہوئے نئے اسالیب بیان رائج کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ چنانچہ اسلوبیاتی تبدیلیوں کے ذریعے نہ صرف ادبی اظہار کی تاثیر اور جاذبیت کو پرکھا جاسکتا ہے بلکہ اسلوب بذات خود فرد اور عہد کے باطنی رشتوں کا سراغ بھی دے سکتا ہے۔ اسلوبیاتی مطالعہ کے بغیر تخلیق کاروں کی انفرادیت دریافت نہیں کی جاسکتی اور نہ ہی عہد کے مسائل کو سمجھا جاسکتا ہے۔ چونکہ کوئی بھی خیال، جذبہ یا احساس اظہاری وسائل کے کئی ایک ذریعوں اور طریقوں سے بیان کیا جاسکتا ہے لہٰذا مختلف تخلیق کار مختلف پیرایہ ہائے بیان اختیار کر سکتے ہیں۔ اس اختیار میں شعوری اور غیر شعوری عوامل بیک وقت کام کر رہے ہوتے ہیں جب کوئی فنکار کوئی ایک پیرایہ بیان اختیار کرتا ہے تو اس اختیار کی دریافت ہی اس کے اسلوب کی دریافت ہوتی ہے۔ اس طرح اسلوب کے واسطے سے فنکار کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں اور زمانے کی شخصیت کی متنوع پرتوں کو دریافت کیا جاسکتا ہے۔ گویا بات کو الٹ پلٹ کر جدھر سے بھی دیکھیے شخصیت، فکر، عہد اور زبان کو اسلوب کی تعمیر و تشکیل سے خارج نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن دو ایک مسائل اس سے آگے بھی درپیش ہیں اور یہ مسائل شاعری سے زیادہ فکشن سے متعلق ہیں۔ کسی بھی فکشن نگار کا تعلق جس علاقے سے رہا ہے، اس علاقے کا رہن سہن، رسم و رواج، انسانی رویے اور زبان کی وہ روایت جو مصنف کو ورثے میں ملی اور اس علاقے کی مخصوص فضا اور اس فضا میں سے ابھرنے والی کہانیاں اور کہانی کی فضا سے قریب ترین زبان اور زبان کا لب و لہجہ وغیرہ بھی اسلوب کی تشکیل میں معاونت کرتے ہیں۔ اس کی چند ایک نمایاں مثالیں پریم چند، احمد ندیم قاسمی، انتظار حسین اور منشا یاد کی بعض کہانیاں ہیں۔ اس مقام پر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان سب باتوں کا تعلق شخصیت کی تعمیر سے ہے۔ بات بہت حد تک درست ہے لیکن شخصیت کی تعمیر کو جس طرح فکشن میں دریافت کیا جاسکتا ہے، شاید شاعری میں ممکن نہیں۔

زبان میں اظہار کے لامحدود امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ کوئی بھی افسانہ نگار امکانی صورتوں میں چند ایک کو اپنے لیے منتخب کرتا ہے۔ اس انتخاب کا تعلق افسانہ نگار کے لسانی عمل کا حصہ ہوتا ہے۔ اور افسانہ نگار کی اسلوبیاتی شناخت کی بنیاد فراہم کرتا ہے لیکن اس لسانی انتخاب میں وہ کلیتاً آزاد نہیں ہوتا۔ اس کے اپنے احوال، اس کی شخصیت اور اس کے موضوعات اس پر حاوی ہوتے ہیں۔ اسلوب

Scanned by CamScanner

صرف طریقہ اظہار ہی نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق فنکار کی سوچ کے انداز سے بھی ہے اور سوچ کا انداز اس کے عہد کی عطا ہے لیکن محض عہد ہی اسالیب کی شناخت کا واحد ذریعہ نہیں ہے منٹو، کرشن چندر، عصمت چغتائی اور بیدی ایک ہی عہد میں لکھ رہے تھے۔ وہ سب ایک ہی عہد سے ذہنی غذا حاصل کرنے کے باوجود اپنے اپنے اسلوب میں جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں کیونکہ ان سب کی شخصیات مختلف ہیں۔ گویا اسلوب کسی خاص عہد کی پہچان ہونے کے باوجود تخلیق کار کی منفرد شخصیت کا انفرادی مسئلہ بھی ہوتا ہے یہ درست ہے کہ عہد کے اثرات سے آزادی حاصل نہیں کی جا سکتی۔ ان افسانہ نگاروں کے مختلف اسالیب کو حقیقت نگاری کے ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ ایک موٹی تقسیم ہے مگر تفہیم کے لیے انہیں بیانیہ حقیقت نگار کہا جاتا ہے۔ کیا اس اصطلاح کی مدد سے ان تمام افسانہ نگاروں کی انفرادی شخصیت اور اسلوب کو سمجھا جا سکتا ہے؟ اگرچہ بعض مقامات پر ان افسانہ نگاروں کے ہاں عہد کے اثرات اپنا اثر دکھاتے ہیں چنانچہ ان افسانہ نگاروں کے کئی ایک موضوعات پر آج افسانے نہیں لکھے جا سکتے۔ کیونکہ عہد بہت حد تک تبدیل ہو چکا ہے۔ چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ عہد اور عہد کے موضوعات بھی شخصیت اور اسلوب پر اثر انداز ہوتے ہیں محض عہد ہی کی بات نہیں کسی ایک شہر میں رہنے کی وجہ سے موضوع اور اس کی زبان مختلف ہو سکتی ہے، چاہے افسانے ایک ہی افسانہ نگار کی تخلیق کیوں نہ ہوں جیسا کہ عصمت چغتائی کے مضافاتی فضا سے متعلق افسانوں اور بمبئی منتقل ہو جانے کے بعد کے افسانوں میں ایک واضح اسلوبیاتی فرق دیکھا جا سکتا ہے، شیخوپورہ میں رہنے والا افسانہ نگار بمبئی کے ماحول کے کرداروں کے ساتھ مکمل انصاف نہیں کر سکے گا۔ کیونکہ فکشن کو بہر حال زمان و مکاں کی پرانی حد بندیوں کو توڑنے کے باوجود جس مٹی کی کوکھ سے جنم لینا ہوتا ہے، اسکا پتا بتانا پڑتا ہے۔ کیونکہ یہاں معاملہ شاعری سے مختلف نوعیت کا ہوتا ہے۔ منشا یاد، رشید امجد اور احمد جاوید وغیرہ راولپنڈی اسلام آباد میں رہتے ہوئے کراچی کی صورت حال پر آصف فرخی کی طرح افسانہ نہیں لکھ سکتے۔ حالانکہ کراچی کے حالات سے وہ بھی پوری طرح باخبر ہیں لیکن وہ ذہنی تناؤ، وہ تخلیقی کرب اور موضوعات پر وہ گرفت ان کے ہاں نہیں ملے گی، جس کا اظہار آصف فرخی کے افسانوی مجموعوں ''شہر ماجرا'' اور ''شہر بیتی'' میں ملتا ہے۔ ان کے افسانے سے ایک مثال دیکھیے

''ابھی تک یہی پتہ نہیں کہ عید کی نماز کتنے بجے ہوگی اور کہاں ہوگی۔ مسجد میں تو پڑھنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ دو چار اہل محلہ نے فیصلہ کیا ہے کہ ظہیر صاحب کے لان میں پڑھ لیں گے اور صبح کو ان کا

Scanned by CamScanner

لڑکا آ کر وقت بتا جائے گا۔ پہلے سے اعلان نہیں کریں گے' احتیاط کے مارے"۔ ''اوئی یہ نماز تو اس طرح ہو رہی ہے جیسے گھر سے بھاگی ہوئی لڑکی کا نکاح ہوتا ہے''۔ امی جان نے اعتراض کیا

''ہماری طرف تو فلیٹوں میں ہوگی۔ کمپاؤنڈ کا پھاٹک بند کر لیں گے اور لڑکے باری باری پہرہ دیں گے''۔ (صلوٰۃ الخوف)

ہمارے لیے کراچی ویسا نہیں ہے جیسا آصف فرخی کے تجربے میں آیا ہے۔ بالکل اسی طرح ۱۹۷۷ء کے مارشل لاء کی آمد پر راولپنڈی اسلام آباد کے افسانہ نگاروں منشا یاد، رشید امجد، مظہر الاسلام، اعجاز راہی، احمد داؤد، مرزا حامد بیگ اور احمد جاوید وغیرہ نے جتنی کثیر تعداد اور شدید ردعمل میں ڈوبے ہوئے افسانے لکھے، ویسے افسانے کسی اور شہر میں بہت زیادہ تعداد اور تاثیر میں ڈوبے ہوئے نہ لکھے جاسکے۔ محض دو مثالیں دیکھیے۔

''تاریخ میں یہ بھی لکھا ہے کہ سپاہی ان کے حصے کی روٹی کھا کھا کر خوب موٹے تازے ہوگئے اور ان کی تعداد شہر والوں سے زیادہ ہوگئی۔ وہ دشمن کا انتظار کرنے لگے، لیکن جب بہت عرصہ تک کسی طرف سے دشمن دکھائی نہ دیا تو انہوں نے خیالی دشمن کی باتیں شروع کر دیں، مگر پھر بھی کام نہ بنا تو انہوں نے شہر والوں کو دشمن سمجھ لیا اور کہنے لگے کہ ہم شہر والوں سے شہر کی حفاظت کریں گے''

(''پت جھڑ میں خود کلامی''۔ رشید امجد)

''خون جو تھوڑی دیر پہلے خوف سے منجمد ہوگیا تھا، اس کے اچانک بول پڑنے سے آبشار کی طرح مردہ رگوں میں گرنے لگا۔ ہاتھ پاؤں میں سنسناہٹ گونجنے لگی۔ دل جو بند ہو چکا تھا دھڑک اٹھا جیسے زخمی پرندہ پھڑ پھڑاتا ہوا دیواروں سے ٹکراتا ہے۔ میں نے اٹھنا چاہا مگر خون ابھی ٹانگوں تک نہ پہنچا تھا۔ بولنا چاہا مگر زبان لڑکھڑا گئی۔ اب میں اُسے کیسے بتاتا۔ لکھتا ہوں اور کاٹتا ہوں۔ کاٹتا ہوں اور لکھتا ہوں۔ مگر یہ آسیب زدہ رات کچھ ایسی طویل ہے نہ لکھی جاتی ہے نہ کاٹی جاتی ہے۔''

(''غیر علامتی کہانی''۔ احمد جاوید)

بعض عوامل اور مارشل لائی سوتوں کی راولپنڈی اور اسلام آباد سے قربت کی وجہ سے جس خوف اور جبر کا تجربہ یہاں کے افسانہ نگاروں کو ہوا، ویسا دیگر شہروں کے افسانہ نگاروں کو اتنی شدت سے نہ ہو سکا۔ گویا واقعات کا مکانی تعلق افسانہ نگار کی شخصیت، اس کے موضوعات اور اسلوب پر اثر انداز ہوتا ہے۔

Scanned by CamScanner

ایک زمانے میں مشرق میں کہانی کہی جاتی تھی۔ اب بے شک لکھی جاتی ہے۔ کہنے اور لکھنے کے مسائل اگرچہ الگ الگ ہیں لیکن کہانی کہنے اور سننے کے اثرات ہمارے اجتماعی اور انفرادی لاشعور میں موجود ہیں۔ ویسے بھی بہت زیادہ زمانہ نہیں گزرا۔ تیس چالیس برس پہلے تک شاید ہی کوئی بدنصیب ایسا ہو، جس نے بچپن میں کہانیاں نہ سنی ہوں۔ کہانی کہنے اور سنانے والے کے انداز گفتار کا ایک تعلق سامعین کے ساتھ بھی ہوتا ہے۔ سامعین کے چہروں کے تاثرات کو مدنظر رکھتے ہوئے کہانی کہنے والے کو بات بدل بدل کر کہنا پڑتی ہے۔ اس میں اپنے تاثرات کو بھی شامل کرنا پڑتا ہے۔ معمولی کو غیر معمولی بنا کر پیش کرنا پڑتا ہے۔ سامعین کی ذہنی سطح اور ذوقی دلچسپی کو مدنظر رکھنا پڑتا ہے۔ بیسیوں جھمیلے ہوتے ہیں۔ ان جھمیلوں کو اسلوب میں شامل سمجھنا چاہیے۔ اب سامعین کی جگہ قارئین نے لے لی ہے۔ افسانہ نگار کے تصور قاری کے اثرات اس کے اسلوب پر بھی پڑتے ہیں۔ افسانہ نگار کو اس کا شعوری احساس ہو یا نہ ہو۔ کسی حد تک یا قدرے بدلی ہوئی یہی صورت حال شاعری کے سلسلہ میں بھی پیش آتی ہے۔

مختصر طور پر مصنف کی شخصیت، اسکا عہد، اس کی زبان، صنف کا انتخاب، موضوع کا چناؤ، علاقہ یا فضا، افسانوی تکنیک افسانہ نگار کا فنی نقطۂ نظر اور تصور قاری ان سب کے ملاپ سے کسی مصنف کا خاص طرح کا اسلوب معرض وجود میں آتا ہے۔ موضوعات اور کینوس یا فضا وغیرہ کی تبدیلی سے مصنف کے اسلوب کا رنگ و آہنگ قدرے تبدیل ضرور ہو جائے گا، البتہ اس کا بنیادی اسلوب وہی رہے گا۔ کرداروں اور کہانی کے زمانی و مکانی ماحول کی وجہ سے طرز بیان یقیناً تبدیل ہو جاتا ہے۔ لیکن اسلوب محض طرز بیان یا انداز نگارش کا نام نہیں ہے۔ کیونکہ محض طرز بیان سے اسلوب کی مکمل وضاحت نہیں ہوسکتی۔ سید عابد علی عابد کے الفاظ میں اسلوب دراصل فکر و معانی اور ہیئت و صورت کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔ فکر کا کوئی موضوع ہو، اس کی ترجمانی کسی خاص قالب میں ہوگی۔ فکر اور قالب ایک ہی چیز کے دو رخ ہیں۔ اور ان کو جدا نہیں کیا جاسکتا۔

افسانہ نگار جن جذبات و تجربات و تاثرات کو اپنے افسانوں میں پیش کرتے ہیں، ان کی نوعیت پیچ در پیچ ہوتی ہے۔ اس پیچداری کے کامیاب اظہار ہی سے ان کا فن نمو پاتا ہے۔ وہ اپنے تخلیقی عمل میں اپنے تہہ در تہہ تاثرات و جذبات کو اپنے تخیل میں سمو کر الفاظ کے ذریعے ظاہر کرتے ہیں۔ لیکن ہر افسانہ نگار کے اپنے اپنے تجربات و تاثرات ہوتے ہیں۔ لہذا ان کو بیان کرنے کے وسائل کی جانب، ان کے رویے بھی مختلف ہوتے ہیں۔ ان ہی مختلف رویوں سے ان کا منفرد اسلوب تشکیل پاتا ہے۔

Scanned by CamScanner

کیونکہ ہر جذبہ و تجربہ اور تاثر جب تخلیق سے ہمکنار ہوتا ہے تو پھر اس کا اظہار ایک مناسب اسلوب کا تقاضا کرتا ہے۔ اور بڑا افسانہ نگار مناسب و موزوں اسلوب کی تلاش میں ہے۔ کبھی وہ ناکام رہتا ہے اور کبھی کامیاب اور بالآخر وہ اپنے لیے ایک ایسا اسلوب کامیاب ہو جاتا ہے کہ اس کے تاثرات و جذبات تخلیق سے ہمکنار ہو کر کامیاب ہیں۔

افسانوی اسلوب کی اس بحث کے پس منظر میں اردو افسانے کی اسلوبیاتی روایتوں کی صورتوں اور چند بڑے افسانہ نگاروں کے اسالیب پر ایک طائرانہ نظر ڈال لینی چاہیے تاکہ دوسرے نگاروں کے اسالیب کو بہتر انداز سے سمجھا جا سکے۔

یوں تو اسلوبیاتی حوالوں سے کئی ایک روایتیں موجود رہی ہیں لیکن افسانے کی ابتدا ہی سے دو اسلوبیاتی روایتیں نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں۔ ان میں سے ایک یلدرم کے اسلوب کی روایت ہے۔ یلدرم کے ہاں شعریت و شگفتگی اور تصویریت، جذباتیت سے ہم آہنگ ہو کر رومانی اسلوبیاتی روایت کے اولین نقش و نگار بناتی ہے۔ ان کی رومانیت کا وصف خاص داخلیت ہے۔ ان کے ذاتی افق پر ترکی کی ماڈرن عورت تصوراتی تھی۔ چنانچہ وہ اپنے زمانے کی مروجہ اخلاقی اقدار کے خلاف ایک رومانی بغاوت کا پرچم بلند کرتے ہیں وہ فطرت کی طرف مراجعت، محبت اور باغیانہ رویوں سے اپنے موضوعات کا چناؤ کرتے ہیں۔ ان کے رومانی باغیانہ لہجے پر عربی، فارسی، ترکی اور انگریزی ادبیات کے اثرات واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ انہیں کے تال میل سے ان کے ہاں ایک خاص طرح کا اسلوب جنم لیتا ہے۔ نیاز فتح پوری کے ہاں یہی روایت فارسی کی دلآویزی اور عربی کی فصاحت کے اثرات سے توسیعی شکل اختیار کر جاتی ہے۔ مجنوں گورکھپوری اور حجاب امتیاز علی بھی ایک ایسے نثری اسلوب کی طرف مائل تھے جس کا مزاج، لب و لہجہ اور طرز بیان کبھی ٹیگور، کبھی آسکر وائلڈ اور کبھی یلدرم کی یاد دلاتا ہے۔ اس عہد کا نثری اسلوب سرسید احمد خاں اور مولانا حالی کی افادی اور مقصدی نثر کے خلاف ایک ردعمل کی حیثیت رکھتا ہے۔ مزید برآں اردو افسانہ ابھی داستان گوئی کے تخیلاتی رجحان کے اثر سے پوری طرح آزاد نہیں ہو سکا تھا۔ چنانچہ یہ روایت کرشن چندر کی ابتدائی افسانہ نگاری کے دور، مرزا ادیب کی داستان گوئی کے دور اور اے حمید وغیرہ کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔

دوسری بڑی اسلوبیاتی روایت پریم چند سے جنم لیتی ہے۔ صاف اور سادہ روزمرہ کی زبان اور

Scanned by CamScanner

والی دہائیوں میں ...کرت آمیز ہندی کے اثرات نمایاں شکل میں ان کے ہاں ملتے ہیں۔ ان کی حقیقت نگاری میں معاشرتی، سیاسی، نفسیاتی اور اشتراکی حقیقت نگاری کے رویے باہم آمیز ہو کر ایک طرح کی اشتمالی حقیقت نگاری کے روپ میں داخل ہو جاتے ہیں۔

دوسرے لفظوں میں حقیقت نگاری کے ان سبھی رویوں کی ابتدائی شکلیں ان کے ہاں مل جاتی ہیں۔ انہوں نے اردو کے داستانوی ادب کی ماورائیت اور رومانی تخیلاتی فضا سے گریز کرتے ہوئے، اپنے گرد و پیش کے ٹھوس اور حقیقی ماحول کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ اسی لیے ان کا اسلوب عوام کی بول چال کے انتہائی قریب رہتا ہے۔ وہ کسانوں اور محنت کشوں کی زندگی سے اپنے موضوعات چنتے ہیں جیسا کہ "کفن" جیسا لافانی افسانہ سامنے آتا ہے۔ وہ اکہری بیانیہ تکنیک میں افسانہ لکھتے ہیں جس میں مصنف خود بھی موجود رہتا ہے اور مقصدیت کی تبلیغ سے گریز نہیں کرتا۔ اسی لیے وہ مثالیت پسندی سے جان نہیں چھڑا سکے۔ ان کے اسلوب میں طنز ایک تہ نشین کے طور پر اکثر و بیشتر موجود رہتا ہے۔ وہ ڈرامائی واقعات کی مدد سے کرداروں کی باطنی کیفیات کو بسا اوقات اس طرح طنزیہ انداز میں پیش کرتے ہیں کہ طنز کا گمان نہیں گزرتا۔ ان کے لسانی ورتارے میں ڈرامائی کیفیات کا ڈرامائی بیان، اختصار پسندی، قطعیت اور ٹھوس پن کو بہت عمل دخل ہے۔ اس سے افسانہ حقیقی صورت حال کا عکاس بن جاتا ہے۔

بعد میں آنے والے بہت سے افسانہ نگار اپنی الگ موضوعاتی و اسلوبیاتی شناخت اور مرتبے کے باوصف، پریم چند کی حقیقت نگاری کی اسلوبیاتی روایت کو تھوڑے بہت فرق کے ساتھ اپناتے ہیں۔ کرشن چندر، مرزا ادیب، غلام عباس، احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے ہاں یہ روایت ایک بڑے دھارے کی شکل اختیار کر جاتی ہے۔ کرشن چندر اور مرزا ادیب ایسے بڑے افسانہ نگار ہیں جو ابتداء میں رومانی روایت کے اثر میں تھے لیکن بعد میں حقیقت نگاری کی روایت سے منسلک ہو کر رومانی اور حقیقت نگاری کی روایت میں توسیع کا سبب بنے۔

کرشن چندر اپنے ابتدائی افسانہ نگاری کے دور میں رومانی اسلوبیاتی اور موضوعاتی روایت کو قبول کرتے ہیں۔ لیکن بعد میں وہ موضوعاتی حوالے سے حقیقت نگاری کی روایت کے قریب ہو جاتے ہیں تاہم ان کا بنیادی اسلوب قدرے تبدیلی کے باوجود وہی رہتا ہے۔ گویا ان کے ہاں رومانی اور حقیقت نگاری کی موضوعاتی روایات کا انضمام ملتا ہے۔ دراصل کرشن چندر، رومانی شخصیت کے مالک تھے۔ ان کے

Scanned by CamScanner

اسلوب کی دل نوازی سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ وہ اپنے احساسات کے نازک گوشوں کو بڑی خوبصورتی سے الفاظ کے قالب میں سمونے کا فن جانتے تھے۔ خاص کر فطرت کے مناظر کے بیان میں وہ ایک رومانی کیفیت پیدا کر دیتے تھے۔ ''پورے چاند کی رات'' میں ان کا رومانی اسلوب ایک طلسمی فضا بنا دیتا ہے۔ لیکن جب زمانے کا چلن بدلتا ہے اور سماجی، معاشی، سیاسی اور نفسیاتی موضوعات بھی افسانوں میں سمونے جانے لگتے ہیں تو ''ان داتا'' جیسے افسانوں میں رومان پرست کرشن چندر حقیقت پسند اور حقیقت نگار انقلابی کے طور پر سامنے آتا ہے۔ تاہم ان کا بنیادی سحر آفریں اسلوب ہر جگہ اپنی کرشمہ سازیاں دکھاتا ہے۔ اسی لیے انہیں اردو افسانے کا سب سے بڑا شاعر کہا جاتا ہے۔ یہ اور بات کہ ان کے بڑے افسانے انگلیوں پر گنے جاسکتے ہیں۔ شاید اسی لیے وارث علوی نے کہا ہے کہ ان کا اسلوب ان کی اچھی کہانیوں کا طاقتور عنصر ہے لیکن ان کی کمزور کہانیوں کو طاقتور نہیں بناتا۔ گو یہ تصور کرنا بھی مشکل ہے کہ ان کے اسلوب کی عدم موجودگی میں، ان کی کمزور کہانیوں کی اکتاہٹ اور بے کیفی کی کیا کیفیت ہوتی۔ ان کی کمزور کہانیوں میں جذباتیت اپنے عروج پر پہنچ کر خطیبانہ شکل اختیار کر جاتی ہے۔

مرزا ادیب کی افسانہ نگاری کو بھی بڑی آسانی سے دو ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ان کے ابتدائی دور میں رومانی نثر کے اوصاف بڑی خوبصورتی سے ''صحرا نورد کے خطوط'' اور ''صحرا نورد کے رومان'' میں یکجا ہو گئے ہیں۔ البتہ اپنے مجموعی تاثر میں ان کا اسلوب اپنے عہد کے ایک دوسرے بڑے رومانی نثر نگار کرشن چندر سے مختلف ہے۔ ان کی رومانی داستانوں کی دونوں کتب میں تاریخی اور سماجی شعور تہہ میں کارفرما دکھائی دیتا ہے۔ انہوں نے قدیم دیومالائی اور تاریخی داستانوں سے واقعات اور کردار اخذ کر کے اپنی ایک الگ لیکن کسی حد تک جدید داستانوی فضا تیار کی اور داستانوی اسالیب کے کئی ایک امکانات سے کام لیا۔ اپنے دوسرے دور میں وہ سماج کی طرف زیادہ متوجہ ہوئے تو ان کے اسلوب میں بھی سماجی حقیقت نگاری کے عناصر مجتمع ہونے لگے۔ دوسرے دور میں ان کا اسلوب سادہ اور عام فہم ہونے کے باوجود اپنے اندر ایک کشش رکھتا ہے اور داخلی سطح پر ان کی کہانیوں سے ہم آہنگ ہے۔ افسانوں میں ان کا اسلوب نہ تو پورے طور پر روایت کا پابند رہا ہے اور نہ ہی وہ نئے نئے اسالیب کی تلاش میں راستے سے بھٹکے ہیں۔ ان کے ہاں نثری روایات کی پاسداری بھی ملتی ہے اور جدید عہد کے مسائل کا احاطہ کرتا ہوا جدید اسلوب بھی۔ ان کی شخصیت کی دھیمی آگ ایک دھیمے اسلوب میں ڈھل گئی ہے۔ اس لیے وقت گزرنے کے باوجود ان کا اسلوب اپنی تازگی کی مہک کھونے نہیں پایا۔

Scanned by CamScanner

پریم چند کی اسلوبیاتی روایت کو احمد ندیم قاسمی بدلے ہوئے انداز میں آگے لے کر چلتے ہیں۔
پریم چند کی طرح ان کے ہاں بھی دیہاتی زندگی کی کوکھ سے جنم لینے والے موضوعات ان کی افسانوی
دنیا کو گھیرے ہوئے ہیں۔ البتہ پریم چند کے دیہات یو پی سے متعلق ہیں جبکہ ندیم کے ہاں شمال مغربی
اور مغربی پنجاب کے دیہات کا کلچر اپنے تمام اوصاف کے ساتھ ملتا ہے اور ان کے افسانوں کی ایک
پہچان بن جاتا ہے۔ دیہاتی ماحول کے حوالوں سے کئی ایک افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے ہیں جیسے
جدید دور میں منشا یاد اس کی ایک نمایاں مثال ہیں۔ تاہم پریم چندر کے دیہات، ندیم کے دیہات اور
منشا یاد کے دیہات اپنی مخصوص کلچری فضا کی وجہ سے صاف پہچانے جاسکتے ہیں۔ اسلوب کی بنیاد پر بھی
تینوں کو علیحدہ علیحدہ شناخت کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ تینوں کا زندگی کو دیکھنے کا زاویہ اور کہانی کو بیان کرنے
کا رویہ مختلف ہے۔ ندیم نے اگرچہ شہری زندگی کے مسائل پر بھی بعض خوبصورت افسانے لکھے ہیں لیکن
پنجاب کی دیہی زندگی کی تصویر کشی وہ بڑے موثر انداز سے کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے ''رئیس خانہ'' اور
''گنڈاسا'' اپنا جواب آپ ہیں۔ وہ انسان دوستی، مذہبی و اخلاقی اقدار کی پاسداری اور بولیوں
ٹھولیوں، لوک ماہیوں اور ٹپوں کی اردو میں آمیزش سے اپنا ایک اسلوب وضع کرتے ہیں۔ ان کے
اسلوب کو فتح محمد ملک 'صداقت پسندی' کا اسلوب قرار دیتے ہیں۔ اور اس طرح وہ پریم چند اور دیہاتی
ماحول کے حوالے سے دیگر افسانہ نگاروں سے مختلف ہو جاتے ہیں۔ ''سناٹا'' ۔ ''الحمد اللہ'' ۔ ''وحشی''
اور ''گھر سے گھر تک'' ایسے افسانے ہیں جو تہہ در تہہ معانی کی ترسیل کا ذریعہ ہیں۔ ان کے اسلوب
میں رومانیت کے سانچے میں ڈھلی ہوئی حقیقت نگاری ملتی ہے۔ اسلوبیاتی سطح پر ان کی شاعرانہ افتادِ طبع
کی حامل نثر موضوعات کی مناسبت سے ایک دلیرانہ لہجے میں ڈھل کر ایک گونج کی طرح سنائی دیتی ہے
جو تادیر ارتعاشات پیدا کیے رکھتی ہے۔

یوں تو غلام عباس بھی حقیقت نگاری کی روایت ہی کے افسانہ نگار ہیں افسانے کی روایت کے
سلسلے میں وہ کلاسیکی اصولوں کے قائل تھے لیکن انہوں نے فارمولا کہانیاں نہیں لکھیں۔ ان کی حقیقت
نگاری میں پریم چند والی مقصدیت اور مثالیت سطح پر کہیں نظر نہیں آتی اور نہ کرشن چندر والی جذباتیت
کہیں دکھائی دیتی ہے۔ انہوں نے اسلوب کی سلاست کی اہمیت کو شعوری سطح پر تسلیم کرلیا تھا۔ اسی لیے
وہ انتہائی سادہ نثر لکھتے تھے۔ مشکل ہی سے ان کے ہاں عبارت آرائی ملتی ہے۔ انہیں اظہار و بیان پر
غیر معمولی قدرت حاصل تھی اور وہ کفایت لفظی کے سختی سے قائل تھے۔ یہ بات انہیں سعادت حسن منٹو

Scanned by CamScanner

کے قریب کر دیتی ہے لیکن منٹو کی طرح کھل کھیلنے کا رویہ ان کے ہاں نظر نہیں آتا۔ وہ لفظ کو بہت سوچ سمجھ کر استعمال کرتے ہیں وہ کوئی ایسا لفظ استعمال نہیں کرتے جس سے افسانے کی بنت میں کوئی خرابی پیدا ہوتی ہو۔ وہ استعارے کے مقابلے میں تشبیہات کو بکثرت استعمال کرتے ہیں۔

حقیقت نگاری کی ایک اور روایت نفسیاتی حقیقت نگاری ممتاز مفتی کے افسانوں کا خصوصی موضوع بنتی ہے۔ وہ انسانوں کے اعمال و رجحانات کا نفسیاتی نقطہ نظر سے تجزیہ کرتے ہیں۔ لاشعوری محرکات اور دبی ہوئی خواہشات، نفسیاتی الجھنوں اور نفسیاتی ماحول کو انتہائی باریک بینی سے اپنے افسانوں میں اظہاری وسائل مہیا کرتے ہیں دروں بینی ان کے کرداروں کا خصوصی وصف ہے۔ یہی دروں بینی ان کے آخری دور کے افسانوں میں متصوفانہ رجحانات میں تبدیل ہو جاتی ہے وہ اپنے آخری زمانے میں علامت نگاری کی طرف آتے دکھائی دیتے ہیں۔ چنانچہ ان کے ہاں زبان و بیان کے پیرائے وسعت پذیری کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ اردو میں ہندی، پنجابی اور بعض مقامی سطح پر بولے جانے والے الفاظ کی خلاقانہ کھپت سے وہ اپنے اسلوب کو بنانے اور سنوارنے کا التزام کرتے ہیں۔ وہ بے دھڑک ہر قسم کے الفاظ کو اس انداز سے اپنی نثر کا جزو بناتے ہیں کہ بعض بے معنی اور معمولی الفاظ بھی وسیع معنی کی ترسیل کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ وہ بے نام اور نامعلوم کیفیات کو بھی اپنے اسلوب کے ذریعے شعور کے دائرے میں لے آتے ہیں۔ معمولی کو انتہائی غیر معمولی بنا دینے کے فن کی وجہ سے ان کا جملہ لشکارے مارتا ہے۔ ہونی کو انہونی اور انہونی کو ہونی بنا دینے کی صلاحیت کی بنا پر ان کا اسلوب ایک انوکھی وضع میں ظاہر ہوتا ہے۔ ان کے جملوں کی ساخت ہی میں ان کا اسلوب بیان پوشیدہ ہے۔ لیکن بار دگر پڑھتے ہوئے ان کا اسلوب اپنی قوت کی بے طاقتی کا احساس دلانے لگتا ہے کیونکہ افسانوی خطابت کا تاثر بہت گہرا نہیں ہوا کرتا۔ خاص اسلوبیاتی وضع قطع کے لیے وہ تشبیہ، استعارہ، تلمیح اور رمز و کنایہ کو استعمال میں لاتے ہیں۔ غلام عباس کی طرح ان کے ہاں بھی تشبیہات کی فراوانی ملتی ہے۔” الفاظ کو ان کے مجازی معنوں میں زیادہ تر استعمال کرتے ہیں۔ چنانچہ لغوی اور مجازی معنوں میں ان کی نثر نئے قرینے قائم کرتی ہے۔ اس سے ان کی نثر میں جذباتی پیچیدگیوں کے کئی ایک پہلو سامنے آتے ہیں۔ یہ پہلو ان کے موضوعات کو متنوع بنا دیتے ہیں۔

حقیقت نگاری کی روایت کے دھارے میں رہتے ہوئے لیکن دور تک اپنی الگ اور پر قوت لہر کو قائم اور برقرار رکھنے والے بعض ایسے افسانہ نگار بھی ہیں جنہیں اپنی روایت کے آپ مبتدی اور منتہی کہا

Scanned by CamScanner

ملتا ہے۔ میری مراد عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو اور راجندر سنگھ بیدی سے ہے۔ عصمت چغتائی نے بھی تقریباً ممتاز مفتی کے ساتھ ہی لکھنا شروع کیا۔ دونوں کے ہاں نفسیاتی حقیقت نگاری کا رجحان ملتا ہے۔ لیکن عصمت بے درد واقعیت نگاری اور اپنے مخصوص و منفرد اسلوب کی وجہ سے ممتاز مفتی سے الگ کھڑی دکھائی دیتی ہیں۔ ممتاز مفتی کے افسانوں میں سماجی ماحول قدرے کم ملتا ہے جبکہ عصمت کے ہاں اسی ماحول سے کہانیاں جنم لیتی ہیں۔ عصمت کی زیادہ تر توجہ عورتوں کی جنسی گھٹن اور جنسی بے راہ روی پر مرکوز رہتی ہے۔ گھر ان کی خصوصی دلچسپی کا مرکز ہے۔ کیونکہ زندگی کی مضحکہ خیز اور دلچسپ صورت حال گھر کی چار دیواری کے اندر ہی جنم لیتی ہے اور اس طرح گھر کے حوالے سے پورے معاشرے کے تانے بانے کو سمجھا جا سکتا ہے۔ مشترک خاندان کے عذاب وثواب، دولت کی غیر مساوی تقسیم، شہری اور قصباتی زندگی کے مختلف مظاہر کی عکاسی، سماجی اور جنسی گھٹن اور ان کی غیر فطری نکاسی وغیرہ عصمت کے افسانوں کے عمومی موضوعات ہیں۔ عصمت زیادہ تر واقعات کو صیغہ واحد متکلم حاضر میں بیان کرتی ہیں۔ لہٰذا شخصی لب ولہجہ اور ان کا اپنا نقطہ نظر ہر جگہ موجود رہتا ہے۔ ان کا اسلوب شہری اور مضافاتی لسانی صفات اور خصوصیات سے تشکیل پاتا ہے۔ انہوں نے زنانہ پن پیدا کیے بغیر بیگماتی زبان کا استعمال تخلیقی سطح پر کیا ہے۔ عام طبقے کی بولی ٹھولی، گھریلو عورتوں کے طعنے اور کوسنے، محاوراتی انداز بیان اور قسم قسم کی عورتوں کی گالیوں پر انہیں غیر معمولی قدرت حاصل ہے۔ عورتوں کی زبان استعمال کرتے ہوئے وہ مختلف طبقوں کی زبان کا تفاوت بھی نمایاں کرتی جاتی ہیں۔ وہ معمول کے الفاظ کو نئے معانی کے قالب میں ڈھالنے کا فن جانتی ہیں۔ اس طریق اظہار کو اختیار کرنے کی وجہ سے معمول کے الفاظ استعاراتی سطح حاصل کر لیتے ہیں۔ یہ استعاراتی سطح مخصوص ماحول کی تشکیل، موضوعات کی تفہیم اور عصمت کی منفرد شخصیت کے خلاقانہ اظہار کی انفرادیت کو اپنے اندر سموئے ہوتی ہے۔ فضا بندی اور محسوس لفظی پیکروں کی تشکیل ان کا خاص کارنامہ ہے۔ اسی لیے منٹو نے درست طور پر کہا ہے ''عصمت کے یہاں آپ کو دوسری جسمانی حسیں بھی محو عمل نظر آئیں گی مثال کے طور پر سونگھنے اور سننے کی حسیں صوت سے تو جہاں تک میں سمجھتا ہوں عصمت کے ادب کا بہت ہی گہرا تعلق ہے''۔ نوکیلا اور کٹیلا پن، شوخی و بے باکی اور جملوں کی تیز رفتاری ان کی شخصیت کی تیزی و طراری اور بے خوفی کا بین ثبوت ہے۔ بقول وارث علوی ان کے ہاں جملے ایک دوسرے کا پیچھا کرتے ہیں۔ الفاظ ایک دوسرے پر گرے پڑتے ہیں۔ عصمت کی زبان کسی جگہ ٹھہرتی نہیں بلکہ ان کے ہاں تو

Scanned by CamScanner

خاموشی کا بیان بھی بولتا ہے۔ جس مزاح کے ساتھ ساتھ طنز کے زہر میں بجھے ہوئے تیر بھی ان کے ہاں ملتے ہیں۔ جنہیں وہ بظاہر بڑی صفائی لیکن بباطن بڑی دردمندی سے چلاتے ہیں۔ ان کے اسلوب میں ایک تخلیقی شان ہمہ وقت موجود رہتی ہے۔ اسی لیے ان کا اسلوب ہزاروں میں پہچانا جا سکتا ہے۔

اظہاری سطح پر منٹو کی زبان اردو کی سادہ گوئی کی روایت سے انتہائی قریب ہے۔ لیکن اس کے باوجود اسے ایسی نثر کی ضرورت تھی جو اس کی جدت پسند تخلیقی شخصیت کا بوجھ اٹھا سکے۔ اسی لیے حسن عسکری نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ منٹو کو جن چیزوں کی ضرورت تھی وہ اردو نثر کی روایت میں موجود نہ تھیں۔ منٹو کو پانی پینے کے لیے اپنے آپ کنواں کھودنا پڑا۔ دراصل منٹو کے عہد میں آزادیوں کے تصورات نے ایک خاص صورت اختیار کر لی تھی۔ منٹو نے بے آسرا اور مظلوم عورتوں کو، جنہیں زمانہ طوائف کہتا تھا' معاشرتی اور معاشی جبر سے آزادی دلانے کی کوشش میں ایسے افسانے لکھے جنہیں اخلاقی بحران سے دوچار معاشرے نے فحش قرار دیا۔ منٹو کو اس بات کا شدید احساس تھا کہ طوائف کے باطن کی گہرائی میں اخلاق، ضمیر اور نسائیت زندہ ہے۔ منٹو کا دور اپنے خوابوں کی تعبیر مستقبل قریب میں دیکھ رہا تھا۔ منٹو بہتر مستقبل کے خوابوں میں طوائف کو عورت کا درجہ دلانے کے لیے جدوجہد کر رہا تھا۔ یہ اور بات کہ آزادی بعض ایسے ثمرات بھی لے کر آئی کہ اسے ''کھول دو'' جیسے افسانے لکھنا پڑے۔ بہر حال منٹو وہ نہیں تھا جس کا الزام اس کے سر آیا۔ وہ تو کہانی کو اس کی خالص ترین شکل میں لکھنا چاہتا تھا۔ البتہ اس کی ناکام کہانیوں کے بارے میں کچھ بھی کہا جا سکتا ہے۔

منٹو کے اسلوب کو اس کی افسانہ نگاری کے فنی پہلوؤں سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ وہ اپنے افسانے کے ذریعے قارئین کے دل و دماغ پر ایک خاص طرح کا تاثر قائم کرنا چاہتا ہے۔ چنانچہ وہ واقعہ' کردار' ماحول اور دیگر جزوی اشیاء سے مکمل آگہی کو ایک حربے کے طور پر استعمال کرتا ہے تاکہ ایک مخصوص تاثر پیدا کیا جا سکے۔ خصوصی تاثر کو پیدا کرنے اور تادیر قائم رکھنے کے لیے جہاں وہ کئی ایک فنی وسائل کو استعمال میں لاتا ہے وہیں ایک خاص طرح کا اسلوب بھی اختیار کرتا ہے۔ وہ کسی بھی قسم کی ظاہری آرائش و زیبائش سے تہی نثر لکھ کر تاثر کو گہرا کرنے کا کام لیتا ہے۔ اسی لیے وہ کفایت لفظی کو ایک نمایاں حربے کے طور پر استعمال کرتا ہے اس کے بہترین افسانوں میں حشو و زوائد سے پاک نثر ملتی ہے۔ غیر ضروری تفصیلات' رومانی شعریت' فضا بندی' منظر نگاری وغیرہ کے چونچلے اس کے ہاں نہیں ملتے۔ اس کے افسانوں میں جو تفصیلات بھی ملتی ہیں وہ افسانے کا لازمی حصہ ہوتی ہیں۔

Scanned by CamScanner

مندوؤں کے ذہنی و معاشی مسائل اور پس پردہ محرکات عمل کو حقیقت پسندی اور تخیلی فکر کے امتزاج سے یوں پیش کرنا چاہتا ہے کہ قاری چونک اٹھے۔ اسی طریقہ کار میں اس کی شخصیت پوشیدہ ہے۔ لیکن قاری کو چونکانے کی صفت کے باوجود اس کی زبان میں حیرت انگیز ہمواری اور صفائی ملتی ہے۔ وہ بیان کی سادگی، طنز و تضاد، ظرافت و مزاح اور فکر و تخیل کی باہم آمیزش سے اپنے فن کی تکمیل کرتا ہے۔ اس کے ہاں انداز اظہار کے بعض پہلوؤں کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ وہ کبھی معمولی بات کو اپنے اسلوب کے ذریعے غیر معمولی بنا دیتا ہے اور کبھی فقرے کی ساخت میں معمولی سی تبدیلی اور لفظوں کے برتاؤ میں جدت پسندی کے ذریعہ بڑی اہم بات کو اس طرح ادا کر دیتا ہے کہ جیسے وہ بات کسی اہمیت کی حامل نہیں تھی۔ منٹو کا یہ انداز اظہار اس کے اپنے اسلوب پر مضبوط گرفت کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کے پاس ہر جذبے کے اظہار کے لیے آسان ترین الفاظ موجود ہیں۔ وہ لفظوں کی ایک ایسی ترتیب اختیار کرتا ہے کہ جملے کی ظاہری حیثیت تو سادہ ہو جاتی ہے لیکن اس کی معنویت کئی گنا بڑھ جاتی ہے۔ جبکہ کرشن چندر اپنی معمولی بات کو اپنے شاعرانہ اسلوب کے زور پر غیر معمولی بنانے کی اکثر و بیشتر کوشش کرتا ہے۔ منٹو کا اسلوبیاتی رویہ اس سے بالکل مختلف سمت میں سفر کرتا نظر آتا ہے۔ منٹو کا کمال یہ ہے کہ اسکا یہ بظاہر لاابالی سا اسلوب بھی گہرے خیالات کا بوجھ اٹھانے کی سکت اپنے اندر رکھتا ہے۔ اس کے اسلوب کی جدت پسندی نے بعض اوقات چھوٹے چھوٹے لفظوں سے بڑا کام لیا ہے۔ منٹو کے افسانوں کے سیاق و سباق میں معمولی لفظ غیر معمولی حیثیت حاصل کر جاتا ہے۔ اس نے الفاظ کو نئے سے نئے سیاق و سباق میں پیش کر کے الفاظ کے نئے مفاہیم تک رسائی کو آسان بنا دیا ہے۔ اس نے روزمرہ کی بول چال سے اور ایسے چلتے ہوئے فقروں سے جن میں سنجیدگی اور متانت کا شائبہ تک نہیں ہوتا، سنجیدہ اور مؤثر بات کہنے کا کام لیا ہے۔ ایسے موقعوں پر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ اس نے یہ باتیں بہت زیادہ کاوش کے بعد بیان کی ہیں بلکہ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے وہ روا روی میں بات کہہ گیا ہو۔ یہی بے تکلفی اور بے ساختگی اس کے پورے اسلوب پر چھائی ہوئی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کا اسلوب منٹو اور کرشن چندر دونوں کے اسالیب سے اپنی اساسی حیثیت میں مختلف ہے۔ کرشن چندر کے رومانی اسلوب کا بیدی کے ہاں دور دور تک نام و نشاں نہیں ملتا اور منٹو کی بے تکلفی، بے ساختگی اور بڑی سہولت سے مشکل بات کہہ دینے کا فن بھی بیدی کے ہاں دکھائی نہیں دیتا۔ بیدی افسانے کی تراش خراش اور کہانی کی بنت پر بہت زیادہ محنت صرف کرتا ہے بلکہ وہ سوچ

Scanned by CamScanner

سوچ کر لکھنے کا عادی ہے۔ اسی لیے منٹو نے اسے ایک خط میں لکھا تھا کہ بیدی تمہاری مصیبت یہ ہے کہ تم سوچتے بہت زیادہ ہو۔ معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، لکھتے ہوئے سوچتے ہو اور لکھنے کے بعد بھی سوچتے ہو۔

بیدی کا اسلوب استعاراتی، علامتی، کنایاتی، رمزیاتی انداز بیان، دیومالائی عناصر، اساطیری روایات اور مدھم لب ولہجہ ان سب کی باہم آمیزش سے اپنی خاص وضع قطع میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہ ایک انجانی منفرد اسلوب ہے۔ لیکن بیدی کی زبان گوپی چند نارنگ کے خیال میں اردو کے بنیادی دھارے سے ہٹی ہوئی ہے۔ بیدی کی نثر میں ایک کھردرا پن اور ناہمواری موجود ہے۔ اس کا انداز بیان رواں نہیں ہے۔ اس کے ہاں ثقیل اور فارسی زدہ الفاظ بھی ملتے ہیں لیکن ان میں یلدرم اور نیاز فتح پوری والی دل نشینی بھی نہیں ہے۔ ہندی اور سنسکرت آمیز اردو بھی ملتی ہے۔ اس کے باوجود سوچ اور لہجے کا دھیما پن تا دیر سحر قائم کیے رکھتا ہے۔ بیدی کے اسلوب میں ایک گمبھیر تاب اور توانائی ہے۔ یہ توانائی ایک زیریں لہر کا انداز لیے ہوئے ہے۔ اس کے ہاں زبان کی سطح پر اظہار و اخفا کا ایک عجیب و غریب سلسلہ ہمہ وقت موجود رہتا ہے۔ اس لحاظ سے اس کا اسلوب غیر رسمی اور غیر تقلیدی ہے۔ اس کے ہاں نادر تشبیہات، استعارے، پرلطف اور معنی خیز فقرے، اجتماع ضدین یا تناقص بھرے جملوں کا استعمال بکثرت ملتا ہے۔ اسی لیے اس کے افسانے ایک سے زیادہ معنوی پرتو کے حامل ہوتے ہیں۔ ''بھولا''۔ ''دس منٹ بارش میں''۔ ''لاجونتی''۔ ''حجام الہ آباد کے''۔ ایسے افسانے ہیں جن کی کئی ایک تفسیریں ممکن ہیں۔ ''حجام الہ آباد کے'' تو پوری کہانی ہی علامتی رنگ لیے ہوئے ہے۔ بیدی کے استعارے بڑے پہلودار ہوتے ہیں۔ ''گرہن'' میں استعاراتی انداز بڑے بھرپور طریقے سے ملتا ہے۔ بیدی کے اسلوب کو پہلودار استعاراتی کہا جا سکتا ہے۔ وہ زبان کے تخلیقی امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں۔ کیونکہ بیدی افسانے اور شعر میں کوئی فرق محسوس نہیں کرتے ان کا کہنا ہے کہ شعر چھوٹی بحر میں ہوتا ہے اور افسانہ ایک ایسی مسلسل بحر میں جو شروع سے لیکر آخر تک چلتی ہے۔ اسی لیے ان کے بعض اچھے افسانے اتنے ہی رمزیہ اور ایمائیہ ہیں جتنا کہ رمزیت و ایمائیت کا حامل کوئی اچھا شعر ہوتا ہے۔ وہ الفاظ کو ان کے لغوی مفہوم میں بھی استعمال کرتے ہیں اور ان سے ایسے مفاہیم بھی وضع کرتے ہیں جن سے افسانے کے موضوع میں ایک گہری معنویت پیدا ہو جاتی ہے۔ اور ان کا افسانہ وحدت تاثر قائم کرنے میں کامیاب رہتا ہے۔

Scanned by CamScanner

جدید اردو افسانہ مواد اور اسلوب کے اعتبار سے پچھلے افسانے سے بہت مختلف ہو چکا ہے۔ یا یوں کہیے کہ قدیم افسانہ ترقی کے کئی ایک موڑ کاٹتا ہوا' زمانے کے بدلتے ہوئے تصورات اور تجربات کے کئی ایک زاویوں کو اپنے اندر سموتا ہوا اور ترقی کی کئی ایک منزلیں طے کرتا ہوا جدید دور میں داخل ہو چکا ہے۔ چنانچہ اب قدیم اور جدید افسانے میں ایک واضح تفاوت محسوس کیا جاسکتا ہے۔ بلکہ اب تو افسانے کی کسی نئی تعریف کی ضرورت محسوس ہونے لگی ہے۔ البتہ پرانا افسانہ روایتی بیانیہ اور براہ راست انداز بیان کی وجہ سے نچلی سطح تک کے قارئین کو بھی محظوظ کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا۔ لیکن جیسے جیسے ہم علوم اور پیشوں میں اختصاص (Specialization) کی منزلوں کی طرف بڑھ رہے ہیں ویسے ویسے افسانہ بھی اختصاصی صورتوں کا حامل ہوتا جا رہا ہے۔ زندگی کی بڑھتی ہوئی پیچیدہ صورت حال کو گرفت میں لینے کی کوشش کی وجہ سے براہ راست انداز بیان ساتھ نہیں دے پا رہا کیونکہ اب حقیقت اور صداقت وہ نہیں رہی' جو دکھائی دے رہی ہے۔ اختر حسین جعفری نے اس بات کو اپنے دو مصرعوں میں کیا اچھے انداز سے بیان کیا ہے

قدم اک اور کہ آگے وہ معرکہ ہے جہاں
صداقتوں کے مقابل صداقتیں ہوں گی

چنانچہ حقیقت اور صداقت کا تصور ہی بدل کر رہ گیا ہے۔ اس بدلے ہوئے تصور کو افسانہ نگار گرفت میں لینا چاہتا ہے۔ لہٰذا اختصاص کا حصول ہمارے عہد کا ایک جبر بنتا جا رہا ہے اور یہ عہد کی مجبوری کا نام حاصل کر چکا ہے کہ اب علوم کی ترقی کا راستہ اختصاص ہی سے ہو کر نکلتا ہے۔ یہ صورت حال دیگر فنون کے ساتھ ساتھ افسانے کے لیے بھی ایک چیلنج کی حیثیت رکھتی ہے۔ یقیناً وہی افسانہ نگار آگے جائے گا' جو عمومی سطح کو چھوتا ہوا اختصاصی صورت اختیار کرنے کی زیادہ سے زیادہ لچک اپنے فن میں سمونے میں کامیاب رہے گا۔ جدید عہد کے بعض افسانہ نگاروں کو اس بات کا قوی احساس ہے اور وہ اسے ملحوظ خاطر رکھے ہوئے ہیں مثلاً احمد جاوید کے افسانے روایتی انداز کا افسانہ پڑھنے والے قارئین کو بالکل نچلی سطح پر یا بالکل سامنے کے معانی سے بھی محظوظ کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور اختصاصی مطالعہ کے شوقین حضرات بھی اس کے افسانوں کی علامتی و استعاراتی سطح سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں اور ان پوشیدہ معانی تک آسانی پہنچ جاتے ہیں' جو افسانہ نگار کا خصوصی منشا ہوتا ہے۔ وہ اپنی علامتوں اور استعاروں کے ذریعے ایسی فضا اور ایسا تاثر پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے کہ اس

Scanned by CamScanner

کے افسانوں سے لغوی اور علامتی دونوں سطحوں پر بیک وقت لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس کی نثر تخیلی اور تخلیقی سرشاری کا پتہ بھی دیتی ہے۔ یہاں مسئلہ استعاروں اور تشبیہوں کے انبار لگانے کا نہیں ہے۔ تخیلی اور تخلیقی سرشاری کا بہترین اظہار اس کے افسانے چڑیا میں ملتا ہے۔ یہ ایک ایسا افسانہ ہے جس کا خلاصہ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بھی جدید افسانے کی ایک انفرادیت ہے۔ کہ افسانے کی تلخیص نہیں کی جا سکتی۔ اس افسانے کی چند ابتدائی اور اختتامی سطریں دیکھیے۔

"کیا اعتبار اس ہوا کا کہ جو کبھی کبھی تو دھیرے دھیرے چلتی ہے۔ یونہی اٹھکیلیاں کرتی ہے۔ بھلی لگتی ہے۔ مگر بگولوں کی شکل اختیار کرے تو شور مچاتی ہے۔ اڑا لے جاتی ہے' کسی اور مقام پر۔ کسی اور دیس میں اتارتی ہے۔ پھینک آتی ہے۔ احتیاط لازم ہے۔ مصور اپنے کام سے فارغ تو تھا مگر کینوس کے آگے حیرت میں مبتلا بت بنا تھا۔ اس نے اپنی تصویر میں جس عورت کو نیلے آسمان پر پنکھ پھیلائے اڑتے پھرتے گیت گاتے دکھایا تھا' وہ تصویر میں اب موجود نہیں تھی۔ غالباً تا حال بے خبر سوئی پڑی تھی اور جو وحشت زدہ چڑیا بنائی تھی وہ بھی اب نہیں تھی۔ شاید کہیں فرش پر گری پڑی تھی اور اس کے مردہ وجود کو کیڑے مکوڑوں نے گھیر رکھا تھا۔ کچھ بھی تھا مصور اپنے خالی کینوس کے آگے عجیب مخمصے میں تھا کہ کیا اس نے کوئی تصویر بنائی بھی تھی یا محض سوچتا' خیال کرتا رہ گیا تھا"۔

اس نثر کی اہم خوبی اسکا صوتی آہنگ اور متوازن جملوں کا استعمال ہے۔ جیسے چھوٹی بحر ہو۔ اس کے طویل جملوں کو بھی دو طرح سے پڑھا جا سکتا ہے۔ چھوٹی بحر کی طرح مختصر سانس لیتے ہوئے اور طویل بحر کی طرح طویل سانس لیتے ہوئے بھی۔ جیسے وہ کسی گہرائی سے آتے ہوئے محسوس ہوں۔ یہاں لفظوں کی ترتیب اور ان کا زیر و بم قابل توجہ ہے۔ کیونکہ الفاظ اپنی ترتیب میں افسانہ نگار کی تخلیقی شخصیت کا آہنگ لیے ہوئے ہیں۔ جہاں الفاظ کی ترتیب جذبوں اور کیفیتوں کے سکڑنے اور پھیلنے کا تاثر دیتی ہے۔ افسانہ نگار نے بظاہر لفظوں کی کسی انوکھی ترتیب سے کام نہیں لیا اور یہی اسکا کمال ہے۔ اس کے دیگر افسانوں میں الفاظ کے لغوی معانی کے پیچھے ایک اور جہان معنی آباد نظر آتا ہے وہ استعاروں کے استعمال سے علامتی معنوں کی ایک وسیع دنیا بسا دیتا ہے کہا جا سکتا ہے کہ نئے افسانے کی اسانی تشکیل شاعری کی طرف قدم بڑھاتی معلوم ہوتی ہے لیکن بھی افسانہ نگار لفظوں کی نرم و شیریں ترتیب قائم کرنے میں کامیاب نہیں رہے۔ کیونکہ ان کے ہاں اسلوب ان کے موضوعات پر حاوی ہو جاتا ہے اور بسا اوقات ان کا اسلوب ان کے موضوعات سے الگ دکھائی دیتا ہے۔ یا پھر ان کے

Scanned by CamScanner

موضوعات ان کے اسالیب سے بغاوت پر آمادہ نظر آتے ہیں۔

کسی ایک عہد میں اسلوبیاتی حوالوں سے کئی ایک رویئے بیک وقت عمل آرا ہوتے ہیں۔ یہ ایک دوسرے سے متصادم بھی ہو سکتے ہیں۔ ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے کسی نئی شکل میں بھی ڈھل سکتے ہیں۔ تاہم کسی عہد کی ایک مجموعی فضا بھی ہوتی ہے۔ جس میں سبھی افسانہ نگار اپنی اپنی انفرادیت کے ساتھ سانس لے رہے ہوتے ہیں۔ جیسے پریم چند، سعادت حسن منٹو اور کرشن چندر کے اسالیب ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہونے کے باوجود، ان کے عہد کو براہ راست انداز بیان اور حقیقت نگاری کے دور سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ کسی عہد کی روح کو کوئی ایک افسانہ نگار پورے طور پر گرفت میں نہیں لے سکتا۔ جدید عہد میں جتنے بھی اسالیب برتے جا رہے ہیں ان میں چند ایک اشتراکی صورتیں بھی رکھتے ہیں۔ علامت اور استعارے کا وہ استعمال جس سے ورائے حقیقت کی منزلوں کی تفہیم ہو سکے، ہمارے عہد کی پہچان ہے۔ مسئلہ محض علامت اور استعارے کے استعمال کا نہیں ہے۔ جدید افسانہ نگار شعری وسائل کو افسانوں میں بکثرت برت رہے ہیں۔ بلکہ اب تو شاعری کی طرح افسانے میں بھی روایتی زمان و مکاں کے تصورات کی حدیں ٹوٹتی محسوس ہوتی ہیں۔ اس سلسلہ میں رشید امجد کے افسانے بطور مثال دیکھے جا سکتے ہیں۔ اسی لیے آج افسانے کے فنی لوازم کی نئے سرے سے تشریح اور حد بندی کا احساس بڑھنے لگا ہے۔ بہر حال ان رجحانات کو گوپی چند نارنگ نے رمزیہ انداز بیان کا رجحان قرار دیا ہے۔ لیکن اچھا لکھنے والے کے ہاں زبان کو تخلیقی سطح پر استعمال کرنے کا اپنا انداز ہے۔ بعض مشترک موضوعات کے باوجود ان افسانہ نگاروں کی شخصیت کی انفرادیت ان کے اسلوب کی انفرادیت میں ڈھل گئی ہے۔ جس طرح منٹو، بیدی، کرشن چندر، عصمت اور پریم چند کے افسانوی اقتباسات کو بڑی آسانی سے شناخت کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح بعض جدید افسانہ نگاروں مثلاً انتظار حسین، انور سجاد، منشا یاد، رشید امجد، خالدہ حسین وغیرہ کے افسانوں کے اقتباسات یکجا کر دیے جائیں، تو ذہین قاری ہر اقتباس کی شناخت کر سکتا ہے اور افسانہ نگار کا نام بتا سکتا ہے۔ تاہم یہ ایک الگ مسئلہ ہے کہ بعض جدید افسانہ نگاروں کے افسانوی ٹکڑے اور بعض نظم گو شعراء کی نثری نظموں کی علیحدہ سے شناخت مشکل امر ہے۔ کونسا ٹکڑا افسانے کا ہے اور کونسا نثری نظم کا۔ نثری نظم اور افسانہ دونوں کی حدیں کہاں جا کر ملتی اور جدا ہوتی ہیں۔ افسانے کو نثری نظم کہا جائے یا نثری نظم کو افسانہ۔ اور کیا اعتراض کی زد پر نظم ہے یا افسانہ یا دونوں۔ ان مسائل پر علیحدہ سے غور و فکر کی ضرورت ہے۔

Scanned by CamScanner

یوں تو بعض روایتی بیانیہ میں افسانہ لکھنے والے افسانہ نگاروں کے ہاں بھی ایسے چھوٹے موٹے تجربات ملتے ہیں جو جدید عہد کی خصوصی پہچان بن چکے ہیں یعنی استعاراتی انداز جان کی ابتدائی کوششوں میں احمد علی کا "ہماری گلی"۔ منٹو کا "پھندنے" کرشن چندر کا "غالیچہ"۔ غلام عباس کا "آنندی"۔ مرزا ادیب کا "درون تیرگی"۔ احمد ندیم قاسمی کا "سلطان"۔ اور ممتاز شیریں کا "میگھ ملہار" شامل ہیں۔ یہ ایسے افسانے ہیں جن میں اشاریت' استعاریت اور علامتیت کو فنی سطح پر استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن یہ فکری وفنی انداز ان افسانہ نگاروں کا طرہ امتیاز نہیں ہے۔ انہیں محض چند ابتدائی کوششیں کہا جاسکتا ہے۔ البتہ بیدی کا افسانہ "گرہن" بیدی کے اپنے فن اور اردو کی استعاراتی واساطیری روایت میں نقش اول کی حیثیت رکھتا ہے' یہ افسانہ غالباً ۱۹۴۲ء کے آس پاس شائع ہوا۔ بیدی اپنے اسی رجحان کو وسیع تر امکانات کے ساتھ اپنے بعد کے افسانوں میں استعمال کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ تاہم ان کے ہاں استعارہ اس طریقے سے نہیں آتا جو آج کے عہد کا نمایاں رجحان بن چکا ہے۔ کیونکہ آج کا اسلوب اچھے افسانوں میں استعارے سے آگے بڑھ کر علامت کی معنوی وسعتوں کے دروازے پر دستک دے رہا ہے۔ منٹو کا افسانہ "پھندنے" 1955ء میں لکھا گیا۔ اس افسانے میں استعارے اور علامت کو کامیابی سے برتا گیا ہے۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں حقیقت نگاری اور براہ راست بیانیہ انداز کے باوجود کچھ ایسی لہریں بھی تھیں جن سے علامتی انداز کا دریا بہاؤ پکڑ سکتا تھا لیکن ان کی پرورش جس ماحول اور جس عہد میں ہوئی تھی اور کہانی کہنے کا جو فن انہیں روایت میں ملا تھا اور جس کی پیروی انہوں نے کی تھی اس میں یہ ممکن نہیں تھا۔ رمزیہ انداز بیان کے لیے جن حالات کی ضرورت تھی وہ حالات پیدا ہونے کے صرف امکانات ہی ابھی پیدا ہوئے تھے لہٰذا نئے موضوعات اور نئے اسالیب کی پیدائش بھی چند سالوں کے فاصلے پر کھڑی تھی۔

برصغیر کی آزادی۔ ماحول کی تبدیلی۔ فسادات اور فسادات پر ہنگامی اور بے معنی افسانے۔ فسادات کے حوالے سے تاریخ محض چند افسانوں کو یاد رکھے ہوئے ہے۔ "کھول دو"۔ "ٹھنڈا گوشت"۔ "لاجونتی"۔ "پرمیشر سنگھ" وغیرہ۔ کہانی کی اکہری روایت والی یبوست زدگی۔ حقیقت پسندی اور بیانیہ انداز کا اخباری خبروں کی سطح تک آجانا۔ تبلیغی بیانات سے بھرے ہوئے افسانے۔ مہاجرین کی آمد وآبادکاری۔ نئی زمین سے ہم آہنگ ہونے کے جتن۔ ایک تہذیب کی شکست وریخت۔ سیاسی و فکری وسماجی تغیرات کی تندی وتیزی۔ نئے سماجی اثرات۔ سیاسی جوڑ توڑ۔ مارشل لاء کی آمد۔ مغربی

ادبی وفکری تحریکوں کے اثرات۔ جدیدیت کا شعور اور اپنی راہیں خود تلاش کرنے کے رجحانات۔ تنہائی کا شدید احساس۔ یہ وہ مسائل تھے جن کی وجہ سے 1960 کے لگ بھگ علامتی کہانی کا آغاز ہوا۔ نئے مزاج اور نئی حسایت کے اظہار کے لیے نئے اسالیب کی دریافت اور چناؤ ایک لازمی عمل تھا۔ نئے اسالیب کے بغیر جدید رویوں اور فکری وسماجی تبدیلیوں کو گرفت میں نہیں لیا جاسکتا تھا۔ بیانیہ حقیقت نگاری اب ساتھ نہیں دے پا رہی تھی۔ چنانچہ افسانہ نگاروں نے کثیر الجہتی صورتِ حال کے اظہار کے لیے نئے اسالیب دریافت اور اختیار کیے۔ جن میں وہ تمام حربے بھی شامل تھے، جن سے شاعری میں کام لیا جا رہا تھا۔ اس ضمن میں علامت اور استعارے کے ساتھ ساتھ شعور کی رو، خیال کی آزادہ روی اور تجریدیت کو بھی برتنے کے تجربات کیے گئے۔

ہمارے ہاں افسانے میں علامت نگاری کا رویہ کچھ ہمارے سیاسی وسماجی حالات، کچھ نئے فکری و فنی مسائل اور کچھ جدت پسندی کے شوق کے باعث اور کچھ ''کافکا'' کے زیرِ اثر پیدا ہوا۔ کافکا کے دو ناول The Trail اور The Castle کے خصوصی اثرات افسانے پر پڑے۔ اگرچہ علامت نگاری کا رجحان داستان کے توسط سے بھی منتقل ہوا لیکن یہ رجحان واضح شکل وصورت میں یورپی اثرات کے تحت آیا۔ مغربی اثرات، معاشرتی خلفشار اور فکری بے سمتی کا احساس افسانے میں انتشار اور ٹوٹ پھوٹ کی شکل میں ظاہر ہوا۔ جنھوں نے تجرید، علامت اور استعارہ کے استعمال کو اپنی طرزِ فکر کی بنیاد قرار دیا، ان کے ہاں ابہام کی ایسی صورتیں پیدا ہوئیں کہ افسانہ ابلاغ کی منزلوں سے دور جا پڑا۔ افسانہ نگاروں نے افسانہ نگار بننے کے بجائے دانش ور بننے کو ترجیح دی۔ جدت پسندی اور تجربیت کے شوق میں عجیب وغریب اسالیب اختیار کیے گئے۔ نئی لسانی ضروریات کے شور شرابے میں افسانہ قاری سے بیگانہ ہوتا چلا گیا۔ بلکہ بسا اوقات تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ ساٹھ کی دہائی کے بعض افسانہ نگار قاری کے لیے لکھنا ہی نہیں چاہتے تھے۔ ان کے ذہن میں قاری کا کوئی تصور موجود نہ تھا۔ یہی صورتِ حال نظمیہ شاعری میں بھی نظر آتی ہے۔ ساتھ ہی ذاتی علامتوں کا استعمال شروع ہوا۔ ذا نجسٹ بلاوجہ مقبول نہیں ہوئے۔ افسانہ نگاروں نے یہ قیاس کرلیا کہ ان کے انفرادی احساسات و تجربات کی نوعیت و ماہیت کو قاری سمجھتا ہے۔ اس خیال کی وجہ سے مکمل ابلاغ کی صورت پیدا نہ ہوسکی۔ یہ درست ہے کہ اظہار کو اولیت اور ابلاغ کو ثانوی حیثیت حاصل ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ ہر سطح کے قاری کو مطمئن کرنا افسانہ نگار کے لیے ضروری نہیں لیکن ترسیل کی ناکامی کی کچھ دیگر وجوہات بھی تھیں۔ جتنی تیزی سے

Scanned by CamScanner

تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں اور افسانہ نگار انہیں قبول کر رہے تھے، اتنی تیزی سے قاری ان تبدیلیوں کو محسوس نہ کر سکے کیونکہ فنکار بہر حال موجود سے آگے جا کر سوچتے ہیں لیکن وہ اپنے زمانے کے نباض بھی ہوتے ہیں۔ ساٹھ کی دہائی کے بعض افسانہ نگاروں کے ہاں داخلیت کا اظہار اتنی شدت اختیار کر گیا کہ انہیں خارج بھی داخل ہی کی ایک شکل میں نظر آنے لگا داخلیت اور دروں بینی اس حد تک بڑھی کہ افسانے میں سے قاری غائب ہو گیا۔ مزید برآں افسانے کی نئی تکنیکوں اور غیر ذمہ دارانہ اسلوبیاتی رویوں کی وجہ سے بھی کہانی ترسیل میں ناکام رہی۔ افسانہ استعاراتی، علامتی یا تجریدی ہو، قاری کے ساتھ کسی نہ کسی سطح پر اسکا رابطہ ہونا چاہیے۔ یہ الگ بات کہ قاری کو بھی تربیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ فن یک طرفہ ٹریفک نہیں ہوا کرتا۔ لیکن قاری کی تربیت کا فریضہ بھی بہر طور کہانی کاروں کو اور کسی حد تک نقادوں کو انجام دینا ہوتا ہے۔ خرابی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کہانی کار، قاری کے تصور کو پس پشت ڈال دیتا ہے۔ ساٹھ کی دہائی کی نسل کے بعض ابہام پسند کہانی کاروں کو بھی قاری کی شدت سے ضرورت محسوس ہونے لگی ہے۔ اور یہی ضرورت ان کے ماضی کے بعض فنی رویوں کی تکذیب کا کھلا ثبوت ہے۔ بہر حال عبوری دور کو جلد یا بدیر گزرنا ہوتا ہے۔ ہنگامی صورت حال میں قدرے ٹھہراؤ آجانے کے بعد ستر (1970) کی دہائی میں ایک خوشگوار تبدیلی یہ نظر آتی ہے کہ افسانہ محض داخلیت پسند نہ رہا بلکہ خارجیت کو ملا کر ایک نکھار کی شکل میں ظاہر ہوا۔ چند ایک فہیم افسانہ نگاروں نے افسانے میں استعاراتی و تجریدی و علامتی انداز کو موضوعات کی تراش خراش کے بعد ایک واضح صورت عطا کی اور ایسے اسالیب دریافت کر لیے جو معاشرتی و فکری تبدیلیوں کو سمونے کی لچک اور قوت اپنے اندر رکھتے تھے۔ چنانچہ افسانہ اسلوب کے اعتبار سے رمزیہ قالب اختیار کر جاتا ہے۔ اور آج کے عہد کا بنیادی رجحان قرار پاتا ہے۔ دراصل علامت اور استعارے کو افسانے کے خارج سے نہیں اس کے باطن سے پھوٹنا چاہیے۔ علامت کو افسانے کی ہیئت اور بنت میں اس طرح جذب ہو جانا چاہیے کہ اس کے معانی کی تفہیم کے لیے علیحدہ سے غور کرنے کی ضرورت پیش نہ آئے۔ علامت اور استعارے کو لازمی فنی جواز کی صورت میں اپنی موجودگی کا احساس دلانا چاہیے۔ جدید افسانہ نگار ان مسائل کو بخوبی سمجھتا ہے اور اس نے اپنے اسلوب کے حوالے سے افسانے کو نئے آہنگ سے آشنا کرنے کا فریضہ ادا کرنے میں کوتاہی نہیں برتی۔ آج کا افسانہ محض تکنیک اور ہیئت کے اعتبار ہی سے نیا نہیں ہے بلکہ اس کا اسلوب بھی نیا اور تازہ ہے۔

Scanned by CamScanner

انتظار حسین کے ہاں اسالیب کی ایک وسیع دنیا ملتی ہے۔ اردو کے مختلف اسالیب ان کے افسانوں میں جاری وساری دیکھے جا سکتے ہیں۔ بدلتے ہوئے اسالیب کی وجہ سے مختلف سماجی و تہذیبی رجحانات کی تفہیم میں بڑی مدد ملتی ہے۔ ان کے ہاں کہیں قدیم ہندی آمیز اردو، کہیں صوفیانہ اور آسمانی صحائف کا اسلوب اور کہیں داستانی اسلوب نظر آتا ہے۔ اس طرح اردو زبان کے کئی ایک لہجوں کا ذائقہ ان کے افسانوں میں بیک وقت محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان کا اسلوب ان کے موضوعات کی کوکھ سے جنم لیتا ہے۔ اسی لیے ان کی کہانیوں میں عہد کے ذہنی و جذباتی مسائل اور بذاتِ خود انتظار حسین کی اپنی شخصیت کے بہت سے مسائل ان کے تہہ بہ تہہ اسلوب میں گھل مل کر ایک ایسی شکل اختیار کر گئے ہیں کہ ان کو علیحدہ علیحدہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ البتہ انتظار حسین جدید عہد کے مسائل کو جب تاریخ اور ماضی میں رکھ کر کتھا کہانی اور اساطیر وغیرہ کی مدد سے بیان کرتے ہیں تو کہانی کی کئی ایک پرتیں اچھوتے اور منفرد اسلوب سے کھلتی چلی جاتی ہیں۔ ان کی تمام مشہور اور بہترین کہانیوں میں کم و بیش یہ بات مشترک ہے۔ لیکن وہ جدید عہد کے مسائل کو جدید زمانے ہی کے تناظر میں رکھ کر کہانی لکھتے ہیں اگرچہ ایسی کہانیاں بھی اردو کے افسانوی انبار میں اپنی ایک الگ شناخت رکھتی ہیں تاہم ان کی داستانی اور اساطیری عناصر والی کہانیوں کے مقابلے میں قدرے کمزور اور اکہری معنویت کی حامل نظر آتی ہیں۔ دراصل انتظار حسین اپنے فکری و تخلیقی رویوں میں کسی قدیم زمانے کے جدید انسان ہیں وہ جدید زمانے کے جدید انسان نہیں ہیں۔

انتظار حسین نے حکایت، داستان، مذہبی روایات، قدیم اساطیر اور دیو مالائی عناصر کے ملاپ سے اردو افسانے کا موضوعاتی دائرہ خاصا وسیع کر دیا ہے وہ اپنے ثقافتی ورثے اور جڑوں کی تلاش میں بہت دور تک نکل گئے۔ اور ایسی علامات، استعارات اور حکایات و تمثیلات کے ایک وسیع ذخیرے کی دریافت سے انہیں عہد حاضر کے مصائب و مسائل کی پیچیدگی کو بیان کرنے کی ایک سہولت میسر آ گئی۔ قصہ کہانی کی روایت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے وہ افسانے کو سننے سنانے کی سطح پر لے آئے چنانچہ کہانی کے تصور قاری (سامع اور ناظر) کے اثرات بھی ان کے اسلوب پر پڑے ہیں اس لیے ان کی اکثر کہانیوں میں کتھا کا لطف ملتا ہے۔

انتظار حسین نے اپنے افسانوی موضوعات کی مناسبت سے کئی ایک اسلوبیاتی روایتوں سے اپنے اسلوب کی تشکیل میں فیض اٹھایا ہے۔ ''آخری آدمی'' میں عہد نامہ عتیق کی فضا کی وجہ سے پرانے عہد

Scanned by CamScanner

نامہ کی زبان سے استفادہ کیا گیا ہے۔ ''زرد کتا'' میں بزرگان دین کے ملفوظات اور داستانوں کی زبان کا استعمال ملتا ہے۔ ''ہڈیوں کا ڈھانچہ'' میں حکایات سے بڑی مدد لی گئی ہے۔ ''کایا کلپ'' کی پوری فضا داستانوی ہے ''کچھوے'' اور ''واپسی'' میں بدھ جاتکوں، اور ہندوستانی دیو مالا کو برتا گیا ہے۔ ''کشتی'' میں ہندوستانی دیو مالا، سمیری اور بابلی اساطیر اور اسلامی روایتوں کو ملا کر نیا اسلوبیاتی اور تکنیکی تجربہ کیا گیا ہے ''کشتی'' میں برتی گئیں علامتیں، تہذیبی اور معاشرتی پس منظر کی حامل ہیں۔ ایسے مواقع پر وہ قدیم اردو سے بھرپور استفادہ کرتے ہیں۔ ان سب تخلیقی رویوں سے ایک بات بالکل واضح ہے کہ انتظار حسین کے ہاں نجی اور ذاتی علامات نہیں ملتیں بلکہ وہ اجتماعی علامات کو استعمال کرتے ہیں، جن کا تہذیبی زندگی، تاریخ اور اساطیر سے تعلق ہوتا ہے۔ اسی لیے مسائل کی گمبھیرتا اور پیچیدگی کے باوجود قاری خود کو افسانہ نگار کے قریب محسوس کرتا ہے۔

انتظار حسین کے موضوعات میں آشوب زیست کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ چنانچہ وہ انسان کے ازلی دکھوں کو ایک ایسے اسلوب میں پیش کرتے ہیں جس میں بذات خود ایک ٹیس، ایک دردمندی، ایک دلگدازی اور پگھلا دینے والی کیفیت تہہ نشیں موج کی طرح چلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ جہاں تک ان کے اسلوب کے لسانی پہلوؤں کا تعلق ہے تو ان کی زبان پر گرفت بہت مضبوط ہے۔ ان کی نثر میں ایک بہاؤ کی کیفیت ہے اور کہیں رکاوٹ کا احساس نہیں ہوتا۔ وہ کئی ایک لسانی روایات کو سلیقے سے برتنے کا گر جانتے ہیں۔ وہ لب و لہجہ بدل بدل کر تہذیبی و معاشرتی زندگی کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ ان کے جملوں میں ایک نثری آہنگ موجود ہوتا ہے۔ اکثر و بیشتر چھوٹے چھوٹے انتہائی چست جملے بڑی گہری معنویت کے حامل ہوتے ہیں۔ وہ اپنے موضوعات کی تہہ داری کو علامات اور استعارات کی مدد سے بڑی سہولت سے پیش کرنا جانتے ہیں۔ ان کے ہاں قدیم و جدید اردو کا بیک وقت استعمال اور اسکا ایک تخلیقی امتزاج قدیم و جدید عہد کے مسائل و مصائب کو باہم آمیز کر دیتا ہے۔

نئے اردو افسانے کی تعمیر و تشکیل میں انور سجاد کے منفرد اسلوب، مخصوص موضوعاتی جہت اور واضح وابستگی نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ وہ انسان کے بہتر مستقبل کے لیے جدوجہد کے تصور سے واضح وابستگی رکھتے ہیں لیکن ان کی وابستگی کا اظہار فنی حوالوں سے ہوا ہے۔ انہوں نے اپنی علیحدہ شناخت کے لیے افسانے کے مروجہ اصولوں اور روایتی اسالیب کو یکسر خیرباد کہا اور استعاراتی و علامتی و تجریدی افسانے لکھنے کا تجربہ کیا۔ اردو افسانے میں موضوع اور اسلوب کی یکسانیت نے انہیں نئے راستوں کی تلاش پر

Scanned by CamScanner

اپنایا، چنانچہ انہوں نے فارمولا کہانی اور کرافٹ اسٹوری کی روایت کو توڑ کر مصوری، شاعری اور افسانہ نگاری کے نئے فنی لوازمات کے امتزاج سے اپنے افسانے کو نئی شکل دینے کی کامیاب کوشش کی۔

ان کے افسانوں کے مجموعوں ''چوراہا''، ''استعارے'' اور ''آج'' کے افسانوں میں اسالیبی اور موضوعاتی پھیلاؤ اور نئے فکری مسائل انہیں جدید افسانہ نگاروں کی صف اول میں لا کھڑا کرتے ہیں۔ سیاسی جبر، اقتصادی استحصال اور ناہمواری، زندگی میں ہر سو پھیلا ہوا شر، انسان کا نا انسان بنتے چلے جانے کا عمل، بڑے شہروں کی جدید زندگی کے مسائل، افراد کے درمیان لاتعلقی، اندر کی توڑ پھوڑ اور احساس تنہائی وغیرہ کے موضوعات افسانہ نگار کو یاسیت پسند اور دروں بینی کی طرف لے جاتے ہیں چنانچہ انور سجاد لایعنی صورت حال کو کسی نہ کسی طرح معنی دینے کی وجودی سطح پر کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔ معاشرے کے پیچیدہ اجتماعی مسائل کی تہہ تک پہنچنے اور انہیں پرت در پرت پیش کرنے کے لیے شاعرانہ وسائل کے استعمال کی ضرورتوں کے شعوری احساس کی وجہ سے استعارہ، علامت اور تجرید کو اختیار کرنا، ان کی ایک مجبوری بن جاتا ہے۔ لیکن شاعرانہ وسائل سے کام لینے کے باوجود ان کی نثر معروف معنی میں شاعرانہ نہیں ہے۔ کیونکہ ان کی نثر میں شاعرانہ شگفتگی اور مٹھاس کے بجائے کرختگی اور کھردرا پن ملتا ہے۔ اسے عہد اور موضوعات کی دین سمجھنا چاہیے۔ البتہ خوبی کی بات یہ ہے کہ زبان کے استعمال میں حشو و زوائد سے مکمل پرہیز برتا گیا ہے۔ ان کے احساس میں شدت نمایاں ہے لیکن اس کے باوجود وہ ایک ہی بیان کے مختلف امکانات کو برقرار رکھتے ہیں۔ چنانچہ کہانی استعارے کی طرح مختلف سمتوں میں پھیلتی چلی جاتی ہے۔ جملوں کی خاص وضع قطع، لفظوں کی اچھوتی ترتیب اور لسانی برتاوے میں وہ حقیقت کو دریافت کرتے ہیں۔ انہوں نے مغربی اساطیر اور دیو مالا سے بھی حقیقت اور موجود کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن ''سی فس'' کی لایعنیت انور سجاد کو ایک ایسے مقام اور ایک ایسے معاشرے میں لے جاتی ہے جہاں یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ وہ اپنے فکری رویوں میں جدید عہد کے واہموں سے گھرے ہوئے جدید انسان ہیں۔

جدید اردو افسانے کے خد و خال نمایاں کرنے میں خالدہ حسین کے اسلوب اور مخصوص طرز احساس نے بھی نمایاں حصہ لیا ہے۔ وہ جدت پسندی کے باوجود افسانوی روایت کے اندر رہتے ہوئے نفسِ انسانی کی تہہ در تہہ کیفیات کو بیان کرنے کا ہنر جانتی ہیں۔ اسی لیے انہوں نے یہ کہنا مناسب خیال کیا ہے کہ اچھی کہانی سے کہانی کبھی رخصت نہیں ہوتی۔ ان کی کہانیاں اپنے عہد سے ہم کلام

Scanned by CamScanner

ہونے کے ساتھ ساتھ ماورائے عہد کی طرف اشارے کرتی نظر آتی ہیں۔ ان کی کہانیاں خارجی حقیقت نگاری اور باطنی کیفیت نگاری کے تال میل سے اشاراتی، علامتی اور کشفیاتی کیف میں ڈھل جاتی ہیں۔ انہوں نے وجودی مسائل اور کسی حد تک صوفیانہ فکر سے متعلق موضوعات اور کیفیات کو اپنے افسانوں میں خاصی جگہ دی ہے۔ ان موضوعات کی پیش کش میں انہوں نے رمزیہ، علامتی اور داخلیت پسندی کا اسلوب اختیار کیا ہے۔ معلوم وموجود خارجی زندگی کے مسائل خالدہ حسین کے تاثرات میں ڈھل کر نئی شکل وصورت میں ظہور کرتے ہیں چنانچہ ان کے ہاں مابعدالطبیعیاتی نظر سے اشیاء کو دیکھنے والی بصیرت جنم لیتی ہے۔ وہ اپنی کہانیوں کا مواد معاشرے، تاریخ، لوک روایات، دیو مالا اور مشرقی اقدار سے حاصل کرتی ہیں۔ وہ وجود کی کرشمہ سازیوں، انسانی نفسیات کی حیرت افزا، پیچیدگیوں اور داخلی احساسات کی گمبھیر تاؤں کے ملاپ سے اچھوتی تصویریں خلق کرنے پر قادر ہیں۔ وہ زندگی کی بے معنویت کو علامت، استعارہ، تمثیل اور تجرید کی مدد سے اس طرح پیش کرتی ہیں، کہ زندگی کے نئے معانی پیدا ہونے کی امکانی صورتیں نظر آنے لگتی ہیں۔

خالدہ حسین کے ابتدائی افسانوں میں نوجوانی کی دہلیز پر قدم رکھنے والی لڑکیوں کے غیر واضح تاثرات اور لطیف لمسیاتی احساسات کی متنوع صورتیں ملتی ہیں۔ جو ان کے اسلوب کو لطیف اور غیر وضاحتی بنا دیتی ہیں۔ یہاں مسئلہ ابہام یا ترسیل معانی کی کمی کا نہیں ہے بلکہ غیر واضح احساسات کی لطافتوں کا ہے، جو اپنی جگہ معانی خیز ہیں۔ یہی اسلوب آگے چل کر ہر قسم کے موضوعات میں ایک ہمہ وقت جاری رہنے والی خصوصیت بن جاتا ہے۔

وہ بعض نازک احساسات کا بیان ایسی پردہ داری سے کرتی ہیں کہ بصیرت کو وہ کچھ دکھائی دینے لگتا ہے، جسے بے پردگی کے ذریعے دکھایا ہی نہیں جاسکتا۔ ایسے مواقع پر ان کے مخصوص اسلوبیاتی جوہر نکھر کر سامنے آتے ہیں۔ وہ احساسات کو ان کی تمام پیچیدگیوں اور بکھراؤ کے ساتھ سمیٹنے کی کوشش کرتی ہیں تو ان کی نثر میں بھنور پڑنے لگتے ہیں اور ان کے جملے بھنور بھنور آگے بڑھتے محسوس ہوتے ہیں۔ ان کا شعور سیدھے سبھاؤ سفر نہیں کرتا بلکہ گھوم گھوم کر آگے بڑھتا ہے۔ وہ طویل جملوں کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں بانٹ دیتی ہیں۔ اس سے تاثر میں اضافہ ہوتا ہے اور قاری جملے کی طوالت کے باوصف ہانپنے سے بچ جاتا ہے۔ الفاظ ایک تخلیقی شان سے جملوں میں ڈھلتے اور بسا اوقات جملوں میں اترتے محسوس ہوتے ہیں۔ اس طرح وہ خیال کی وسعتوں کے امین بن جاتے ہیں۔ ایسے مقامات پر ان

Scanned by CamScanner

ہے اسلوب میں ایسے پُر حلاوت درد کا احساس ملتا ہے، جو انسان اور کائنات کے مسائل پر ہمدردانہ اور صوفیانہ غور و فکر ہی سے پیدا ہو سکتا ہے۔ البتہ شعور اور لاشعور میں موجود اور ناموجود کی کشمکش یا ماضی و حال کی کھینچا تانی کو الفاظ میں پکڑنے کی کوشش کی وجہ سے ان کی نثر کہیں کہیں بوجھل ہو جاتی ہے۔ جہاں وہ اس بوجھل پن کو محسوس کرتے ہوئے بچنے کی کوشش کرتی ہیں، وہاں انشائیہ کا رنگ غالب آنے لگتا ہے۔ تاہم ان کا کمال یہ ہے کہ وہ انتہائی مختصر جملوں میں اپنے کردار کے بارے میں کئی ایک ہمہ جہتی معلومات مہیا کر دیتی ہیں۔ اس کے لیے وہ صفات کا استعمال بڑی فراوانی سے کرتی ہیں۔ صفات کے استعمال کی وجہ سے کردار اور کردار سے لپٹے ہوئے احساسات اپنی پُراسراریت کا احساس دلاتے ہیں۔

نئے افسانے کی بنیادوں کو مستحکم کرنے اور نئے افسانوی اسلوب کو وضع اور رائج کرنے والوں میں رشید امجد کا نام اور کام بہت معتبر ہے۔ اس کے افسانے کہانی کے روایتی سانچے اور روایتی طرزِ اظہار سے گریز کرتے ہوئے ایک خاص وضع قطع اور نئی فضا لیے ہوئے، سامنے آتے ہیں۔ وہ اپنے موضوعات، تکنیک اور مخصوص طرزِ تفکر کی وجہ سے ایک نیا اسلوب بیان اختیار کرتا ہے۔ ایسا بھی نہیں کہ اس کے افسانوں کے موضوعات دوسروں سے بالکل ہی مختلف ہوں اگرچہ بہت سے موضوعات اس کے ہاں دوسروں سے مختلف بھی ہیں لیکن اصل دیکھنے والی چیز یہ ہے کہ موضوع کوئی بھی ہو، اس کی طرف رشید امجد کی پیش قدمی شاعرانہ تاثر کی حامل ہوتی ہے۔ اس کے موضوعات میں خوف، تنہائی، ہولناک سناٹا، تذبذب، بے یقینی، اجنبیت وغیرہ اہم ہیں لیکن سب سے بڑا موضوع یا مرکزی مسئلہ شناخت سے متعلق ہے۔ عدم شناخت، بے چہرگی، گمشدگی، بے معنویت، بٹی ہوئی شخصیت عدم وجود، ہجوم میں شناخت، ذاتی عدم شناخت سے لیکر معاشرتی عدم شناخت، پورے انسانی نظام میں ایک فرد کی شناخت، پھر کائنات میں اپنی شناخت اور کائنات میں فرد کا مقام ------ یہ تمام مسائل اس کے افسانوں میں بار بار سر اٹھاتے ہیں۔ شناخت اور تشخص کا عمل، فرد سے شروع ہو کر اجتماع اور اجتماع سے پھر فرد اور فرد کے حوالے سے کائناتی ہو جاتا ہے۔ طبقاتی معاشرے میں عدم شناخت سے پیدا ہونے والی بے چارگی ایک معنی رکھتی ہے۔ جبر اور مارشل لاء کے دور میں یہ بے چارگی اور چیز ہے۔ پورے گلوب کے حوالے سے اس کے معنی دوسرے ہیں۔ خالصتاً فرد کے حوالے سے اس کا اظہار اور احساس ایک دوسری سطح رکھتا ہے۔ انسانی تخلیق اور ازلی لمحہ میں کل سے فرد کی جدائی اور کائنات کے

Scanned by CamScanner

وسیع تر تصور میں اس کی بے چارگی اور تنہائی ایک بالکل ہی الگ چیز ہے۔ تنہائی کی بھی رشید امجد کے ہاں کئی سطحیں ہیں۔ فرد کی انفرادی تنہائی، ہجوم میں تنہائی، طبقاتی و معاشی، سیاسی و سماجی تنہائی اور ان سب سے مختلف روحانی و ازلی تنہائی۔ ہر جگہ اس کے اسباب اور کیفیات مختلف ہیں۔ ان تمام حوالوں سے رشید امجد کے ارتقائی سفر کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ کیونکہ اس کے فن اور موضوعات میں ٹھہراؤ نہیں ہے۔

رشید امجد کے افسانوں میں کہانی کسی خیال کے گرد بنی ہوئی ہوتی ہے۔ چنانچہ اس کے ہاں ٹھوس واقعات کے بجائے سیال صورت ملتی ہے۔ اس کے ہاں بنیادی بات تو کسی واقعے کو خیال کی سطح پر بیان کرنے کا وصف ہے۔ یا پھر وہ کسی خیال سے کسی واقعے کی طرف جاتا ہے۔ اس لیے اس کی کہانی کا ٹھوس وجود خارج میں موجود نہیں ہوتا۔ (سوائے ''کاغذ کی فصیل'' کے، جو کہ اس کے ابتدائی زمانے کے افسانے ہیں) اگرچہ واقعہ تو خارج ہی میں ظاہر ہوتا ہے لیکن افسانے میں ٹھوس شکل میں بیان نہیں ہوتا۔ ظاہر ہے کہ جب واقعات، واقعاتی سطح سے الگ ہو کر شخصیت کی پہنائیوں میں محسوسات اور کیفیات کی صورت میں ڈھلتے ہیں تو روایتی نثری زبان انہیں گرفت میں نہیں لے پاتی۔ چنانچہ رشید امجد کے ہاں زبان کے حوالے سے ایک ٹوٹ پھوٹ اور پھر نئے سرے سے نئے نثری آہنگ اور الفاظ کی نئی نشست و برخاست کا عمل شروع ہوتا ہے اور اسے نیا طرزِ اظہار اختیار اور تخلیق کرنا پڑتا ہے۔ لہٰذا کہانی خود بخود اپنے تلازمات بناتی ہے اور ضرورت کے مطابق استعارہ، علامت اور پیکر کی شکل میں ڈھل جاتی ہے۔ کہانی اس کے تخلیقی شعور میں ایک مکمل اکائی کی صورت میں وارد ہوتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس کے افسانے موضوعاتی نہیں ہیں اور اسی لیے اس کے ہاں کہانی کا کوئی منظم ڈھانچہ نہیں ملتا۔

رشید امجد کے افسانے یقین اور بے یقینی کے درمیان لٹکتے ہوئے شعور کی کہانی سناتے ہیں۔ چنانچہ اس کے ہاں واضح احساسات نہیں ملتے بلکہ دھندلے دھندلے احساسات سامنے آتے ہیں۔ کوندے کی طرح جب ایک خیال اور پھر اس خیال کے بالکل متخالف خیال اس کے ذہن میں لپکتا ہے تو اس کے شعور میں تہیں پڑنے لگتی ہیں۔ اس کا شعور افسانوں میں سیدھے سادھے طریقے سے عمل آرا نہیں ہوتا۔ اس لیے اس کے ہاں استعاروں کی فراوانی اور شاعرانہ لب و لہجہ ملتا ہے۔ شاعرانہ اسلوب اس کی ذات کے انکشافات کی دین ہے۔ یہ کوئی اوپر سے اوڑھا ہوا اسلوب نہیں ہے۔ اس کے تجربات و احساسات اور اس کے شعور میں پڑی ہوئی تہیں شاعرانہ وسائل سے کام لیے بغیر ظاہر نہیں ہو سکتیں۔

Scanned by CamScanner

شاعرانہ وسائل اس کے تہہ دار شعور کے ابلاغ کے لیے اس کی معاونت کرتے ہیں۔ یہاں شاعرانہ لب ولہجہ اور شاعرانہ وسائل مقصود بالذات نہیں ہیں بلکہ اس کے تخلیقی شعور پر جھلملانے والے مختلف النوع احساسات کو بیک وقت گرفت میں لینے کی کوشش کے نتیجے میں خود بخود جزو تحریر بن گئے ہیں۔ اس کے افسانوں میں تہہ دار شعور جس طرح کام کرتا ہے اس کی مثالیں اردو افسانے میں کم کم ہی نظر آتی ہیں۔ تہہ دار شعور اپنے ابلاغ کے لیے شعری وسائل کا مرہون منت ہوتا ہے۔ لہٰذا وہ تہہ دار شعور کے اظہار کے لیے نئے سے نئے استعارے، نئی سے نئی علامات اور نئی سے نئی تشبیہات خلق کرتا ہے۔

اگرچہ چند ایک استعارے اور علامات اس کے افسانوں میں بار بار استعمال ہوئی ہیں۔ موضوعاتی تنوع کے باوجود شاعرانہ وسائل کے استعمال کی وجہ سے بسا اوقات وہ خود کو دہرانے لگتا ہے۔ لیکن دوسری طرف شاعرانہ وسائل ہی کی وجہ سے اس کے افسانوں میں غیر ضروری تفصیلات اور غیر متعلق جملے نہیں ملتے بلکہ حشو و زوائد سے پاک نثر ملتی ہے۔ تاہم اس نے ہر ممکن کوشش کی ہے کہ نئے استعارے اور نئی علامات استعمال کی جائیں۔ یہ نئے استعارے اور علامات جہاں اس کے تخلیقی جوہر کی تازگی اور خلاقیت کی مظہر ہیں وہیں یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ ہر بار کسی نئی حقیقت یا نئی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے اور اسے گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے۔ گویا اس کے ہاں حقائق کی تلاش وجستجو کا ایک طویل سلسلہ ملتا ہے، جسے گرفت میں لینا ہی اس کے افسانوں کی امتیازی خصوصیت ہے۔

رشید امجد کا نثری اسلوب شاعرانہ فضا سے انتہائی قریب ہے۔ اس سلسلہ میں جہاں اس نے تشبیہ، استعارہ اور علامت کو کثرت سے برتا ہے وہیں اس کے ہاں تجرید اور تمثیل بھی موجود ہے۔ اس نے بعض تجریدی افسانے بھی لکھے ہیں لیکن وہ بنیادی طور پر علامتی افسانہ نگار ہے۔ لیکن تمثیلی انداز کی وجہ سے اس کا ایک تعلق اساطیر سے بھی بنتا ہے اگرچہ اس کا اسلوب اساطیری یا داستانوی نہیں ہے تمثیل کو اس نے جدید صورت میں برتا ہے۔ لہٰذا تمثیلی اور اسطوری رویہ اس کے اسلوب کو روایت سے جوڑنے کے باوجود اسے نیا آہنگ عطا کرتا ہے۔ مزید برآں اس کے شاعرانہ اسلوب کا ایک خاص وصف حواسوں سے کام لینا ہے یا حواسوں سے کام لینے کی وجہ سے شعری اظہار معرض وجود میں آیا ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں ان کو معلوم اور محسوس مختلف خانوں میں تقسیم نہیں کرتا بلکہ مختلف حواسوں کو یکجا کر دیتا ہے۔

رشید امجد اگرچہ جدید عہد کا افسانہ نگار ہے تاہم وہ جدید عہد کے مسائل ومصائب کے بیان کو

Scanned by CamScanner

متصوفانہ خیالات کے ساتھ بھی ملا جلا کر کسی نئے عرفان کو پانے کی کوشش کرتا ہے۔ مرشد سے تعلق افسانوں میں اس نے اقوال سے بھی بڑا کام لیا ہے۔ ان اقوال کی وجہ سے ایک کشش و جاذبیت بھی ان کے افسانوں میں در آئی ہے۔ شعری وسائل، اقوال، تجرید اور تمثیل ان سب کو رشید امجد نے اس انداز سے استعمال کیا ہے کہ معنوی جہات کے ساتھ ساتھ اسلوب میں ملائمیت خود بخود پیدا ہوگئی ہے۔

اس کے آخری دور کے افسانوں کو سامنے رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ اسلوب کا سفر جہاں سے شروع ہوا تھا، وہیں آ کر اپنی ایک نئی شکل بنا رہا ہے۔ آغاز کی طرف پلٹتے ہوئے راستوں کے بھی سنگ میل اس تازہ اسلوب میں اپنی جھلک دکھاتے ہیں۔ تازہ اسلوب میں اس کے اپنے تمام قدیم اسالیب کی گونج بھی شامل ہے۔ ''کاغذ کی فصیل'' میں اسلوب روایتی ہے۔ اگرچہ کہیں کہیں ایک آدھ جملہ ایسا بھی آ جاتا ہے، جو آنے والے اسلوب کی دھندلی سی تصویر پیش کرتا ہے۔ ''بیزار آدم کے بیٹے'' میں اسلوب کا ایک دوسرا منظر دکھائی دیتا ہے۔ مزید آگے چلیں تو شاعرانہ وسائل کی بہتات، نثری نظم نما ٹکڑے، تشبیہ در تشبیہ، استعارہ در استعارہ اور علامت در علامت ایک نئے اسلوب کے لیے جگہ بناتے ہیں اور گنجلک اسلوب سامنے آتا ہے۔ لیکن ''پت جھڑ میں خودکلامی'' تک پہنچ کر شعری وسائل کی بہتات توازن سے ہمکنار ہوتی ہے۔ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' میں مزید سادگی اور ٹھہراؤ آتا جاتا ہے۔ آخر آخر ''وحشتِ خواب'' اور ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' میں یہ سادگی، پرکاری میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس پرکاری میں سابقہ اسالیب کا پرتو ایک نئے انداز سے جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر محمد صدیق خان شبلی

# حواشی و تعلیقات

تدوین متن۔ تحقیق کا ایک اہم شعبہ ہے اس کا مقصد کسی مصنف کی ممکن حد تک اصل تحریر کو دریافت کر کے علمی اصولوں کے مطابق اسے مرتب کرنا ہے۔ یہ تحریر بعض اوقات قلمی نسخے یا نسخوں کی شکل میں ہوتی ہے اور بعض اوقات مطبوعہ شکل میں۔ دونوں صورتوں میں ان میں غلطیوں کے پائے جانے کا امکان ہوتا ہے۔ تدوین میں مصنف کی تحریر کا صحیح اور مستند نسخہ تیار کیا جاتا ہے۔ اس تحریر کی صحت اور استناد کے دلائل بھی پیش کیے جاتے ہیں۔ اسے زیادہ قابل فہم اور مفید بنانے کے لیے بھی اقدامات کیے جاتے ہیں۔ یہ سارا اہتمام حواشی و تعلیقات ہی میں کیا جاتا ہے۔ آئندہ سطور میں انہی دو اصطلاحات کی وضاحت کی کوشش کی گئی ہے۔

مخطوطات اور قدیم مطبوعات میں بالعموم صفحہ دو حصوں میں تقسیم نظر آتا ہے۔ اس کے وسط میں اصل کتاب تحریر ہوتی ہے۔ اسے متن کہتے ہیں۔ عربی میں متن کے ایک معنی وسط کے بھی ہیں۔ یہ تحریر صفحے کے درمیان میں ہوتی ہے اسے متن کہنے کی بڑی وجہ بھی یہی ہے۔ اس تحریر کے تین اطراف جگہ خالی چھوڑ دی جاتی تھی۔ اس جگہ کو حاشیے کا نام دیا گیا ہے بعض اوقات اس خالی جگہ پر بھی کچھ نہ کچھ لکھا ہوا ہوتا ہے۔ حاشیے کا اطلاق اس خالی جگہ پر بھی ہوتا ہے اور اس پر لکھی ہوئی تحریر پر بھی۔ 1۔ عربی زبان میں حاشیہ (جمع حواشی) کنارے کو کہتے ہیں اس لیے یہاں آنے والی تحریر کو حاشیہ کہا گیا۔ حواشی میں عام طور پر اصل کتاب کی توضیحات دی جاتی تھیں۔ مشکل درسی کتابوں کی شرحیں کی جاتی تھیں۔ یہ شرحیں بھی کتاب کے حاشیے میں درج کر دی جاتی تھیں۔

حواشی میں توضیح و تشریح کے علاوہ بھی کئی قسم کی اور صورتیں بھی نظر آتی ہیں۔ مثلاً متن اور حواشی میں دو الگ الگ کتابیں درج ہوتی ہیں۔ غیاث اللغات کے حاشیے میں خان آرزو کی چراغ ہدایت طبع ہوئی۔ 2 خان آرزو ہی کی نوادر الالفاظ کے ایک مخطوطے کے حاشیے میں سعادت یار خان رنگین کی تالیف محاورات بیگمات بھی شامل تھی۔ 3 ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں کہ حاشیے اور متن دونوں میں ایک ہی

Scanned by CamScanner

کتاب موجود ہے۔ کلیات ناسخ کی اشاعت اول میں یہی صورت ملتی ہے۔ دیوان اول تو وسط میں یعنی متن میں ہے دیوان دوم اور دیوان سوم کا اندراج حاشیے میں کیا گیا۔ 4

حواشی کی یہ متعدد شکلیں ہماری پرانی کتب میں پائی جاتی ہیں۔ اب حاشیہ نگاری تدوین متن کے عمل کا ایک لازمی جزو ہے۔ تدوین متن کے حواشی اگر پاورقی میں آئیں تو قاری کو سہولت رہتی ہے۔ جس صفحے پر متن ہوتا ہے اس کی پاورقی میں اگر متن سے متعلق اسناد و توضیحات وغیرہ آجائیں تو متن کے پڑھنے میں آسانی ہوتی ہے اگر یہ مواد دوسرے صفحات پر ہو تو اس سے زیادہ مدد نہیں ملتی۔ اگر کسی خطی نسخے کی تدوین میں دوسرے کئی نسخوں سے مدد لی گئی ہو تو ان نسخوں کے اختلاف حاشیے میں درج کیے جاتے ہیں۔

مطبوعہ ایڈیشنوں کی صورت میں بھی یہی کام کیا جاتا ہے۔ اگر کسی کتاب کا ایک ہی خطی نسخہ دستیاب ہو اس کی تصحیح قیاس سے یا دوسرے مآخذ کی مدد سے کی جاتی ہے۔ اور دونوں کا اندراج حاشیے میں کیا جاتا ہے۔ حواشی توضیحات وتشریحات کے لیے بھی استعمال کیے جاتے ہیں۔ حواشی میں عموماً مندرجہ ذیل نکات کا اندراج ہوتا ہے۔

۱۔ اختلاف نسخ

۲۔ مآخذ

۳۔ توضیحات وتشریحات

حواشی کیلئے صفحے کے تین اطراف ہوا کرتے تھے۔ پھر سمٹ کر پاورقی میں آگئے۔ اب انہیں وہاں سے بھی بے دخل کیا جارہا ہے۔ ان کی جگہ باب کے آخر میں مقرر کی گئی ہے۔ نئے طریقے میں ہر باب کے حواشی اس کے آخر میں لکھے جاتے ہیں یا تمام ابواب کے ترتیب وار حواشی کتاب کے آخر میں لکھ دیے جاتے ہیں۔

تعلیقات تعلیقہ کی جمع ہے اور اس سے مراد متعلقات ہیں۔ یہ بھی تدوین متن کا لازمی حصہ ہیں۔ ان کے ذریعے متن سے متعلق توسیعی معلومات فراہم کرکے اس کی علمی حیثیت میں اضافہ کیا جاتا ہے۔ حواشی وتعلیقات میں ایک فرق تو اختصار و تفصیل کا بھی ہے دوسرے اندراج کے مقام کا ہے۔ حواشی نسبتاً مختصر ہوتے ہیں اور ان کا اندراج پاورقی میں یا باب کے آخر میں کیا جاتا ہے۔ مثلاً اکبر پر یہ حاشیہ تو اتنا ہی کافی ہوگا ''برصغیر کا معروف مغل فرمانروا'' اور یہ معلومات پاورقی یا باب کے آخر میں آسکتی

ہیں لیکن اگر اکبر کے شجرہ نسب کی تفصیل دی جائے تو وہ تعلیقہ ہوگا اور اس کی جگہ کتاب کے آخر میں ہوئی حواشی اور تعلیقات ایک دوسرے سے کئی اعتبار سے مختلف ہیں لیکن ان میں بڑا اختلاف وہی ہے جس کا اوپر ذکر کیا گیا ہے۔

اردو کے مشہور محقق ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے اپنی کتاب ''اصول تحقیق و ترتیب متن'' میں حواشی و تعلیقات پر حاشیہ متن اور تعلیقات متن کے عنوانات سے دو باب بڑی تفصیل سے تحریر کیے ہیں۔ 5 اردو تحقیق میں کسی نے ان موضوعات پر اس جامعیت سے روشنی نہیں ڈالی ان کے حوالے کے بغیر یہ بحث تشنہ رہے گی اس لیے ان دونوں موضوعات پر ان کے افکار کا خلاصہ درج کیا جاتا ہے۔

ڈاکٹر علوی نے تدوین متن کے سلسلے میں لکھے جانے والے حواشی کو حسب ذیل تین قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ 6

۱۔ متنی حواشی

۲۔ غیر متنی حواشی

۳۔ ترتیبی حواشی

ان کے خیال میں متن میں بعض اوقات تبدیلی آتی رہتی ہے کبھی تو یہ تبدیلی خود مصنف کرتا ہے اس سلسلے میں انہوں نے ایک مثال فسانہ عجائب کی دی ہے۔ فسانہ عجائب اپنی ابتدائی شکل میں 1240 ھ میں مکمل ہوا لیکن اس میں ترمیم و اضافے کا سلسلہ بہت بعد تک جاری رہا۔ 1240 ھ میں غازی الدین حیدر کا زمانہ حکومت تھا۔ نصیر الدین حیدر کی تخت نشینی کے بعد سرور نے فسانہ عجائب پر پھر نظر ثانی کی۔ دیباچے میں اضافہ کیا اور بادشاہ کی مدح میں قصیدہ شامل کیا۔ امجد علی شاہ کے زمانے میں انہوں نے اس میں بہت اضافے کیے۔ اگر کوئی محقق فسانہ عجائب کو مرتب کرے تو اسے ان تمام اضافوں کو مدنظر رکھنا ہوگا اور ان مختلف اضافوں کی نشاندہی حواشی میں کر کے انہیں متن میں شامل کرنا ہوگا۔ بعض اوقات متن کو ورق چپکنے سے یا دیمک لگنے سے یا کسی اور وجہ سے نقصان پہنچ جاتا ہے اور وہ پڑھا نہیں جاتا اس متن کو مصنف درست کرتا ہے یا کوئی اور۔ اس کی نشاندہی بھی ضروری ہے۔ 7 ڈاکٹر علوی نے متنی حواشی کو آگے تسویدی تبییضی اور تصنیفی میں تقسیم کیا ہے۔ 8 ان کے نزدیک تسویدی حواشی پھر جزئی اور اضافی حواشی بھی تقسیم ہو جاتے ہیں۔ 9 اور تفصیلی حواشی کو انہوں نے تصریحی، توضیحی اور استنادی حواشی میں تقسیم کیا ہے۔ 10 لیکن انہوں نے ان ذیلی اقسام کی تعریف اور تفصیل درج

Scanned by CamScanner

نہیں کی۔ البتہ تصنیفی حواشی کی قسم تشریحی حواشی کے بارے میں وضاحت کی ہے کہ ان کا تعلق الفاظ، محاورات اور ضرب الامثال کی تشریح سے ہے وہ ان توضیحی حواشی کو ضروری علمی وضاحت اور اضافی معلومات قرار دیتے ہیں جن کے وسیلے سے بحث کو اہمیت ملتی ہے۔ 12

حواشی کی دوسری قسم ان کے نزدیک غیر متنی ہے اس میں وہ ان تشریحی حواشی کو شامل کرتے ہیں جو درسی کتب پر لکھے گئے ہیں۔ 13 اس قسم کے متون کی شرح ان کے حواشی میں ہوتی ہے۔ عربی و فارسی میں اس قسم کی شروح کا وافر ذخیرہ موجود ہے۔ ڈاکٹر علوی نے غیر متنی حواشی کو دو قسموں میں تقسیم کیا ہے ایک تشریحی اور دوسری تعلیقی۔ تشریحی کا تعلق تو شرحوں سے بنتا ہے۔ 14 اور تعلیقی کی وضاحت انہوں نے نہیں کی لیکن یہ ایسے حواشی ہو سکتے ہیں جن میں متن میں آنے والی معلومات کی چھان پھٹک کی گئی ہو۔

ڈاکٹر تنویر علوی نے ترتیبی حواشی کو حواشی کی تیسری قسم قرار دیا ہے۔ ترتیبی حواشی کا تعلق ترتیب متن سے ہے۔ ان حواشی کو مندرجہ ذیل قسموں میں پھر تقسیم کیا گیا ہے۔ 15

۱۔ توضیحی

۲۔ تقابلی

۳۔ تنقیدی

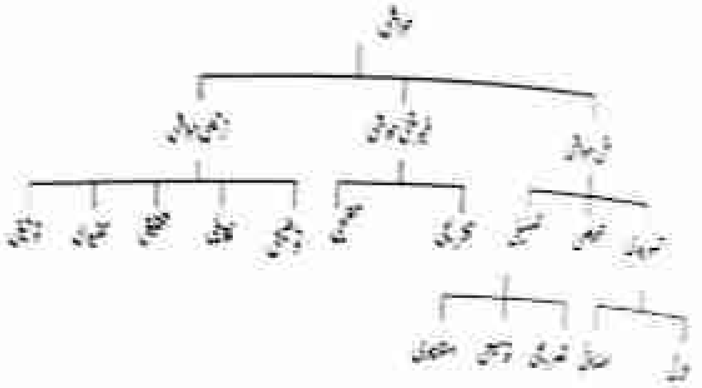
۴۔ تحقیقی

۵۔ توثیقی

ڈاکٹر صاحب کے نزدیک توضیحی حواشی میں کسی واقعہ یا مسئلہ کی تفصیلات مہیا کی جاتی ہیں۔ تقابلی حواشی میں متن کی مختلف روایتوں کے بارے میں بیان کیا جاتا ہے لیکن واحد نسخے کے متن میں تقابلی حواشی تحریر نہیں کیے جا سکتے تنقیدی و تحقیقی حاشیوں کا تعلق متن میں دی گئی معلومات کی تحقیق و تنقید سے بنتا ہے۔ توثیقی حواشی میں متن کی اسناد اور حوالے پیش کیے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر علوی نے حواشی کی جن اقسام پر بحث کی ہے انہیں ایک خاکے کی صورت میں اس طرح پیش کیا جا سکتا ہے۔ 16

Scanned by CamScanner

## حواشی کی اقسام



ڈاکٹر تنویر احمد علوی اردو کے پہلے محقق ہیں جنہوں نے اس موضوع پر اتنی تفصیل سے لکھا ہے حواشی کی جن تین اقسام کو انہوں نے بنیادی قرار دیا ہے ان کے بارے میں اختلاف کی گنجائش بہت کم ہے البتہ ان کی تقسیم بندی سے کہیں کہیں اتفاق کرنا مشکل ہے۔ متنی حواشی کی ذیلی اقسام کی وضاحت ان کے ہاں نہیں ملتی۔ بعض اصطلاحات میں مفہوم کا معمولی فرق پایا جاتا ہے مثلاً تصریحی، تشریحی، توضیحی اور توسیعی کم و بیش ایک جیسا مفہوم رکھتی ہیں اس طرح استنادی اور توثیقی حواشی میں بھی کوئی فرق نظر نہیں آتا ان اصطلاحات کی حدیں واضح نہیں ہیں بلکہ ایک دوسرے میں شامل یا داخل ہیں۔ اردو تحقیق کی کتابوں میں حواشی کی اس تقسیم کو کوئی خاص پذیرائی نہیں مل سکی بلکہ یہ اصطلاحات بھی بوجوہ عام نہیں ہوئیں۔

ڈاکٹر علوی نے اپنی مذکورہ بالا کتاب میں تعلیقات متن پر بھی مفصل بحث کی ہے۔ انہوں نے تعلیقات کو مندرجہ ذیل سات قسموں میں تقسیم کیا ہے۔17

ا۔ استشہادی تعلیقے

۲۔ ارتباطی تعلیقے

۳۔ اضافیاتی تعلیقے

۴۔ افادیاتی تعلیقے

۵۔ اشاریاتی تعلیقے

۶۔ استدراکی تعلیقے

Scanned by CamScanner

۷۔ استنادی تعلیقے

ڈاکٹر صاحب نے استشہادی تعلیقات میں متن سے متعلق تاریخی کوائف، نقشوں اور شجروں وغیرہ کو شامل کیا ہے۔ ارجاعی تعلیقوں میں متن کی تاریخ اشاعت سے متعلقہ امور کو رکھا ہے۔ اس میں مقدموں، دیباچوں اور قطعات تاریخ پر توجہ دی گئی ہے۔ اضافیاتی تعلیقوں میں اشخاص، مقامات اور کتب و رسائل کو لیا گیا ہے جو مصنف پر اثر انداز ہوئے۔ افادیاتی تعلیقوں میں تشریحی اور توثیقی تعلیقوں کو شامل کیا گیا ہے تشریحی میں متن میں آنے والی آیات، احادیث، اقوال اور اشعار کا ترجمہ اور ان کے ماخذ کو لیا گیا ہے۔ اشاریاتی تعلیقوں کا تعلق متن میں آنے والے مقامات، اشخاص اقوام وغیرہ سے ہے۔ استدراکی تعلیقوں میں متن میں ضروری ترمیم و اضافے کو رکھا گیا ہے اور استنادی تعلیقوں کا مقصد ماخذ کی نشاندہی ہے۔

تعلیقات کے سلسلے میں اتنی تفصیلی بحث اردو یا فارسی میں کہیں نہیں ملتی جو اس معاملے میں اردو سے بہت آگے ہے۔ اس میدان میں بھی اولیت کا سہرا ڈاکٹر تنویر احمد علوی کے سر ہے۔ انہوں نے اس موضوع کے بنیادی مباحث کو مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ اولین کوششوں میں کچھ نہ کچھ خامیاں ضرور رہ جاتی ہیں۔ ڈاکٹر علوی نے تعلیقات کی جو قسمیں بیان کی ہیں ان میں سے بعض کی حدود واضح نہیں ہیں۔ بعض اصطلاحات مطلوبہ مفہوم ادا کرنے سے قاصر ہیں مثلاً ارجاعی اور اضافیاتی تعلیقات۔ اس طرح تو ہر تعلیقہ اضافیاتی قرار پاسکتا ہے اسی طرح اضافیاتی اور اشاریاتی تعلیقوں کا فرق واضح نہیں ہے استنادی اور توثیقی تعلیقوں میں بھی اشتراک پایا جاتا ہے۔

ڈاکٹر علوی نے حواشی و تعلیقات کے بارے میں جو بحث کی ہے اس کا سب سے کمزور پہلو یہ ہے کہ وہ ان دونوں کا فرق نہیں واضح کرسکے۔ خامی دونوں کی اصطلاحوں میں بھی موجود ہے اور مثالوں میں بھی۔ جو مثالیں انہوں نے حواشی کے ضمن میں دی ہیں اس قسم کی مثالیں انہوں نے تعلیقات کی صراحت کے لیے دی ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے اردو اور فارسی تحقیق میں یہ دونوں اصطلاحیں ابہام کا شکار چلی آرہی ہیں۔ حواشی کے مقابلے میں تعلیقات کا استعمال نسبتاً جدید ہے۔ فارسی اور اردو میں حواشی میں تعلیقات کا مفہوم بھی شامل رہا ہے۔18 ڈاکٹر سید عبداللہ نے حاکم لاہوری کا فارسی تذکرہ مردم دیدہ مرتب کیا وہ اس کے حواشی پر مشتمل ایک الگ جلد شائع کرنا چاہتے تھے لیکن بدقسمتی سے وہ یہ کام مکمل نہ کرسکے اور کتاب ان کے حواشی کے بغیر شائع ہوئی۔19 ایران کے معروف محقق دکتر شفیع

Scanned by CamScanner

کدکنی نے اسرار التوحید کا متن تہران سے شائع کیا ہے۔20 اس کے حواشی دو جلدوں میں الگ سے شائع کیے۔

حواشی کو الگ سے کتابی شکل میں شائع کرنے کا رواج کم ہوتا جا رہا ہے۔ فارسی ہی کے مرزا محمد قزوینی نے چہار مقالہ کو مع حواشی و تعلیقات شائع کیا۔ اردو میں تعلیقات کی اصطلاح زیادہ رائج نہیں ہوسکی۔ مالک رام نے ابوالکلام آزاد کے تذکرہ غبار خاطر کو بڑی محنت سے مرتب کر کے شائع کیا انہوں نے ان دونوں کتابوں پر جو کچھ لکھا اس کو حواشی کا نام دیا ہے۔ حالانکہ ان حواشی میں تعلیقات بھی شامل ہیں۔ پروفیسر خلیق نظامی نے شاہ ولی اللہ کے سیاسی مکتوبات میں جو کچھ ضمیموں میں شامل کیا ہے وہ دراصل تعلیقات کا مواد ہے۔21 رشید حسن خان کی مرتبہ باغ و بہار میں بھی تعلیقہ کے بجائے ضمیمہ کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے۔ انہوں نے باغ و بہار میں حسب ذیل تین ضمیمے شامل کیے ہیں۔22

ضمیمہ:1 تشریحات۔ اختلاف نسخ، انتساب اشعار

ضمیمہ:2 تلفظ اور املا

ضمیمہ:3 الفاظ و طریق استعمال

ڈاکٹر گیان چند بھی تعلیقات کو ضمیمہ کہنے پر مصر ہیں۔23 ضمیمہ ایک فالتو سی چیز لگتا ہے اگر یہ نہ بھی شامل ہو تو بھی کوئی فرق نہیں پڑتا۔ آج کل ضمیموں میں کسی دوسری زبان کی وہ اصل عبارات دی جاتی ہیں۔ جن سے مقالے میں استفادہ کیا گیا ہو۔ اسی طرح اگر کسی انٹرویو کی معلومات مقالے میں استعمال کی گئی ہوں تو اس انٹرویو کی تحریری شکل ضمیمہ میں دی جاتی ہے۔ ان مثالوں کی روشنی میں تعلیقہ اور ضمیمہ کو ہم معنی قرار دینا درست معلوم نہیں ہوتا۔ اردو میں بعض ایسی مثالیں بھی موجود ہیں جہاں مرتبین نے حواشی و تعلیقات کو الگ الگ لکھنے کے بجائے انہیں اسی عنوان کے تحت اکٹھے ہی نبٹا دیا۔24 جب ان دونوں اصطلاحات کا مفہوم ایک نہیں ہے تو ان کو مترادف سمجھ کر انہیں ''حواشی و تعلیقات'' کے حوالے سے ایک ہی جگہ لکھنا مناسب نہیں ہے۔

مجلس ترقی ادب نے اردو کے بعض کلاسیکی متون بڑے اہتمام سے دوبارہ شائع کیے ہیں۔ ان میں شعراء کے کلیات اور نثر نگاروں کی تصانیف شامل ہیں۔25 ان متون کی تدوین نو بھی جید محققین کے ہاتھوں انجام پائی ہے۔ جن میں خلیل الرحمن داؤدی، کلب علی فائق، ڈاکٹر تنویر علوی، ڈاکٹر وحید قریشی اور ڈاکٹر گوہر نوشاہی قابل ذکر ہیں لیکن ان تازہ اشاعتوں میں حواشی و تعلیقات کا التزام نہیں ملتا جو کہ

Scanned by CamScanner

تدوین متن کے لیے بے حد ضروری ہے۔ ان محققین کے بارے میں یہ سوچا بھی نہیں جا سکتا کہ وہ حواشی و تعلیقات کی اہمیت و افادیت کو بھی نظر انداز کر سکتے ہیں ایسا تھا انجمن ترقی ادب کی کسی پالیسی کے زیر اثر ہوا ہوگا ورنہ عام حالات میں حواشی و تعلیقات سے صرف نظر ممکن نہیں۔

اردو میں ایسے متون بھی شائع ہو رہے ہیں جن میں حواشی و تعلیقات الگ الگ دیے گئے ہیں۔26 ان کو نظر انداز کرنے سے متن کی علمی حیثیت اجاگر نہیں ہو پاتی۔ ان کو اکٹھا کرنے سے قاری کو ضروری و غیر ضروری اہم اور غیر اہم ہر قسم کا مواد پڑھنا پڑتا ہے اور دونوں کی مجموعی طوالت بھی ابہام گرانبار کر دیتی ہے اس لیے انہیں الگ الگ لکھنا ہی بہتر ہے۔ حواشی کو اختلاف نسخ، حوالہ جات اور مختصر توضیحات تک محدود رکھنا چاہیے۔ متن کے باقی علمی، ادبی، تاریخی، اصطلاحی اور لغوی مباحث کے لیے تعلیقات کا استعمال کرنا چاہیے۔

# حوالہ جات


۱۔ علوی، تنویر احمد، ڈاکٹر اصول تحقیق و ترتیب متن، شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی دہلی 1977 ص۔286

۲۔ غیاث الدین رام پوری۔ غیاث اللغات لکھنو92-1889

۳۔ عرشی، امتیاز علی خان، نوادر الالفاظ مشمولہ اردو ادب علی گڑھ جولائی تا دسمبر 1953 ص۔103

۴۔ ناسخ، کلیات شیخ امام بخش ناسخ اشاعت اول منقول از اصول تحقیق و ترتیب متن مذکورہ بالا

۵۔ اصول تحقیق و ترتیب متن مذکورہ بالا صفحات 285 تا 394

۶۔ ایضاً ص : 290

۷۔ ایضاً ص : 291

۸۔ ایضاً ص : 291

۹۔ ایضاً

۱۰۔ ایضاً ص : 301


Scanned by CamScanner

۱۱۔ ایضاً

۱۲۔ ایضاً

۱۳۔ ایضاً ص : 309

۱۴۔ ایضاً : 309 - 310

۱۵۔ ایضا : ص290

۱۶۔ ایضاً ص : 313

۱۷۔ ایضاً ص 338

۱۸۔ ڈاکٹر تنویر علوی نے کلیات ذوق طبع اول مجلس ترقی ادب لاہور 1967 میں صرف حواشی تحریر کیے ہیں اس طرح مالک رام نے دہلی سے ابوالکلام آزاد کے تذکرے اور غبار خاطر کے جو ایڈیشن مرتب کر کے شائع کیے ان میں حواشی تحریر کیے ہیں لیکن ان حواشی میں تعلیقات بھی آ گئے ہیں۔

۱۹۔ عبدالحکیم حاکم لاہوری تذکرہ مردم دیدہ مرتبہ ڈاکٹر سید محمد عبداللہ پنجابی اکادمی لاہور 1962

۲۰۔ محمد بن منور اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید مرتبہ مرکز محمد رضا شفیع کدکنی چاپخانہ نیل، تہران 1366ھ ص1

۲۱۔ نظامی پروفیسر خلیق (مرتب) شاہ ولی اللہ کے سیاسی مکتوبات ندوۃ المصنفین دہلی 1969

۲۲۔ رشید حسن خان (مرتب) باغ و بہار (میر امن دہلوی) نقوش اردو بازار لاہور 1992

۲۳۔ ڈاکٹر گیان چند، تحقیق کا فن مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد 1994 ص: 463

۲۴۔ ڈاکٹر گوہر نوشاہی غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور نیشنل ڈاکومینٹیشن سنٹر مقتدرہ قومی زبان 1997ء ص:277

۲۵۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی (مرتب) ملفوظات اقبال، اقبال اکادمی پاکستان لاہور 1977

۲۶۔ ڈاکٹر سید سلطان محمود، تعلیقات خطبات گارساں دتاسی مجلس ترقی ادب لاہور 1987ء

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر شناز احمد قریشی

# اردو زبان وادب کے تحقیق طلب میدان

ایک زمانے میں مرزا غالب نے محمد شاہی روشوں کو ترک کرنے کا عزم کیا تھا جس کے نتیجے میں اردو نثر میں ایک انقلاب برپا ہوا اس کے بعد مولانا حالی نے شاعری میں مشرقی طرز سے اکتا کر پیرویٔ مغرب کی ضرورت محسوس کی اور زمانے نے دیکھا کہ اس تبدیلی سے اردو ادب کا منظر نامہ نہ صرف تبدیل ہوا بلکہ یہ انقلاب دور رس نتائج واثرات کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔ بلاشبہ آج ہماری تحقیق بھی کسی ایسے انقلاب کی منتظر ہے۔

اردو تحقیق پر ایک نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس پر کچھ عرصے بالخصوص قیام پاکستان کے بعد سے پژمردگی کی فضا طاری ہے۔ اس کی سمت یک طرفہ اور بندھے ٹکے اصولوں کی پابند ہو کر رہ گئی ہے۔ یوں تو ملک کی متعدد جامعات میں اردو زبان وادب کے مختلف پہلوؤں پر تحقیقی کام ہو رہا ہے اس اعتبار سے اس میں کسی قدر تنوع کی خوبی موجود ہے مگر اس سندی تحقیق کا بڑا حصہ ایسا نہیں ہے جسے معیار اور کیفیت کے اعتبار سے تسلی بخش کہا جا سکے۔ اس میں حصول سند وزر کی کشش زیادہ اور تحقیق کیلئے درکار باطنی حرارت اور شوق کی گرمی کم ہے۔ البتہ کبھی جامعات سے باہر اور کبھی کبھی جامعاتی تحقیق میں بھی تحقیق کا کوئی قابل ذکر نمونہ ضرور دیکھنے کو مل جاتا ہے جسے سنگ میل کہا جا سکتا ہے وگرنہ اکثر وبیشتر ہماری تحقیق کی مثال ٹھہرے پانی کے مانند ہے۔

یہاں ایک لمحہ رک کر یہ غور کرنا ضروری ہے کہ آخر کیا وجہ ہے کہ اب اردو تحقیق کا مستقبل ہمیں روشن اور تابناک نظر نہیں آتا۔ یہ میدان اب حافظ محمود شیرانی، قاضی عبدالودود، مولانا امتیاز علی خان عرشی، ڈاکٹر نذیر احمد، رشید حسن خان، مالک رام، گیان چند جین، ڈاکٹر سید عبداللہ، مشفق خواجہ، ڈاکٹر جمیل جالبی، مولوی عبدالحق، ڈاکٹر وحید قریشی اور اس طرح کے دیگر قدر آور محققین سے کیوں خالی ہوتا نظر آتا ہے اور ان محققین کے پائے کے تحقیقی کارنامے اب کیوں ظہور پذیر نہیں ہو رہے غالباً اس کی بڑی حد تک بنیادی وجہ تحقیق کی شرائط اور اصول وضوابط سے لاعلمی ہے ان شرائط اور اصول وضوابط پر عمل پیرا ہونے

Scanned by CamScanner

کیلئے جو محنت درکار ہے اور رشید حسن خان اس محنت کی وضاحت یوں کرتے ہیں۔

"تحقیق کا حال کلاسیکی موسیقی جیسا ہے جس میں عجلت، آسان پسندی، بوالہوسی اور خفیف الحرکاتی کو مطلق دخل نہیں ہوتا۔ اس میں کچھ حاصل کرنے کیلئے بہت ریاضت کرنا پڑتی ہے اور اس ریاضت کی مدت مقرر ہوتی ہے اور نہ معاوضہ طے شدہ ہوتا ہے۔1

یہ جانتے ہوئے کہ تحقیق نہایت ذمہ داری، وقت نظر، جان کاہی اور ریاضت کا کام ہے مگر اس کو ویسی اہمیت نہیں دی جا رہی جس کی یہ مستحق ہے۔ نو واردانِ تحقیق کیلئے لازم ہے کہ وہ تحقیقی کام کے آغاز سے پہلے کاتا اور لے دوڑی کی روش اپنانے کے بجائے یک سوئی، مشقت، جستجو اور انہماک کو مشعل راہ بنائیں۔ تحقیق کا مقصد محض صداقت کی تلاش اور حقائق کی بازیافت ہو۔ موجودہ دور میں تحقیق جس طرح اپنے مقصد سے ہٹ چکی ہے اس کی طرف پروفیسر محمد حسن نے نہایت بلیغ تبصرہ کیا ہے۔

"تحقیق کے میدان میں قدم رکھنے والے اس کی منزل سمت اور آئین و آداب کا صحیح تصور پیش نظر رکھیں اور اسے جھوٹی وفاداریوں، رقابتوں اور ذاتی رنجشوں سے پاک رکھیں اور اس کے صحیح علمی پس منظر کو ملحوظ رکھ کر اسے محض عیب بینی، نکتہ چینی اور سندیں بخشنے کا وسیلہ نہ بنائیں بلکہ سنجیدگی اور علمی وقار کے ساتھ ادبی تحقیق کے معیار کو اور بلند اور اس کی روایت کو اور تابناک بنائیں۔"2

غیر معیاری پن نے اردو تحقیق میں کیسے راستہ بنایا اور تحقیق کی روایت کیسے زوال پذیر ہوئی، ماہرین تحقیق نے اس کی چند دیگر وجوہات بھی بیان کی ہیں جس میں ہمارے کتب خانوں کی اصلاح طلب صورتحال، حوالہ جاتی کتب کی عدم دستیابی، محققین اور ماہرین میں بنیادی استعداد کی کمی، سماجی اقدار میں تبدیلی، تعلق پروری، شہرت و ناموری کی خواہش اور تن آسانی وغیرہ کو نمایاں اہمیت دی گئی ہے۔3

آگے بڑھنے سے پیشتر یہاں ایک سوال پر غور کرنا ضروری ہے کہ تحقیق کے موجودہ سرمائے کی صورت حال کیا ہے؟ اس میں اصلاح و اضافے اور مستقبل کے حالات کے تناظر میں اس تحقیق کا رخ موڑنے اور نئے میدانوں کی تلاش کی ضرورت کیوں ہے؟ تحقیق کے موجودہ سرمائے سے پہلے مستقبل میں اردو زبان و ادب کے کردار پر غور کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو زبان و ادب پر نئے زاویوں سے غور و خوض کا یقیناً جواز موجود ہے اس لیے کہ اردو زبان بیسویں صدی کی سرحد پھلانگ کر اب

Scanned by CamScanner

اکیسویں صدی میں داخل ہو چکی ہے۔ ایک سروے کے مطابق اردو کو ایشیاء کی تیسری بڑی زبان تسلیم کیا گیا ہے تمام دنیا میں اس کے بولنے اور سمجھنے والے افراد موجود ہیں۔ لسانی' ادبی' دفتری' کاروباری اور تکنیکی لحاظ سے اس میں ترقی کے خاصے امکانات موجود ہیں۔ موجودہ صدی سائنس کی دیگر ایجادات و ترقیات کے ساتھ ساتھ کمپیوٹر اور برقیاتی ڈاک کی صدی ہے۔ سائنسی فتوحات برق رفتاری کے ساتھ ہر لحظہ ہمارے اذہان کو متاثر کر رہی ہیں۔ اس تناظر میں اردو زبان کو صرف تہذیبی شناخت کے طور پر نہیں دیکھا جا سکتا بلکہ یہ تہذیبی کے ساتھ ساتھ اب ہماری معاشی ضرورت بھی ہے۔ مستقبل میں اردو کے ممکنہ کردار پر ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے نہایت دور اندیشانہ تبصرہ کیا ہے۔

"اکیسویں صدی میں اردو کو مکمل تعلیمی نظام میں درجہ ملے گا۔ Educational Technological input مہیا کیا جائے گا۔ معیاری نصابی کتابیں معاون علمی مواد' اساتذہ کی تربیتAudio Visual امداد اور کمپیوٹر ماحول Input میں شامل رہیں گے۔ ٹیکنالوجی' صنعت و تجارت' مالیات' منڈی' معیشت' شماریات' بنکاری' فیشن' شو بزنس' کمرشل آرٹ' ماڈلنگ اور مہلک ہتھیاروں کے استعمال کی تربیت وغیرہ اصل تعلیم سمجھے جائیں گے۔۔۔ آج ہم اکیسویں صدی میں سانس لے رہے ہیں۔ قلم اور قرأت کی قوت سے تسخیر کائنات کا شوق مادرائیت جمالیات اور عقائد سے نبرد آزما ہیں اور نو آبادیاتی نظام میں احتجاج کے گیت گا رہے ہیں۔ اردو زبان اور ادب کے حوالے سے تجربات اور نظریات ان کے اطلاق کو یقینی طور پر وسعت دیں گے۔ نئے معنی پہنائیں گے اور نئے تناظر میں پیش کریں گے۔ ہم اردو زبان کے وسیلے سے دنیا کے آرٹ' ادب' فلسفہ اور سائنس سے زیادہ قریب ہوں گے اور دیدہ و دریافت کی نئی مسرتوں سے خود کو روشناس کرائیں گے۔ 4

اردو زبان و ادب کا ہر سنجیدہ قاری اس سے اتفاق کرے گا کہ اس وقت اردو کے مستقبل کے تقاضوں اور مشکلات کا نہ صرف ادراک بلکہ ٹھوس منصوبہ بندی کے تحت اس زبان سے وابستہ علمی و تحقیقی مسائل کو حل کرنا وقت کی اہم ضرورت ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ ماضی کے تحقیقی سرمائے کو دیکھ کر یہ جائزہ لینا بھی ضروری ہے کہ ماضی میں محققین کو اردو زبان و ادب کے کن میدانوں میں داد تحقیق دینی چاہیے تھی مگر بوجوہ نہیں دی جا سکی۔

ماضی میں اردو تحقیق میں بحیثیت مجموعی وسعت کا فقدان نظر آتا ہے۔ تحقیق کے لیے بالعموم شخصیات کا انتخاب کیا گیا جس میں برصغیر ہندو پاک کے معروف ادباء و شعراء کے سوانح اور ادبی

Scanned by CamScanner

خدمات کا جائزہ شامل ہے۔ جس سے ان کے صحیح سوانح مرتب ہوئے اور چند دیگر تفصیلات میسر آئیں۔ مگر استثنائی مثالوں کو چھوڑ کر بیشتر تحقیقی مثالوں میں تحقیق کا انداز میکانکی ہے۔ اعداد و شمار اور حقائق کی جمع آوری کسی حد تک موجود ہے مگر حقائق کی بازیافت' استخراج نتائج اور علم و آگہی میں اضافے کے حوالے سے یہ کاوشیں تحقیق کا عمدہ نمونہ پیش نہیں کر سکیں۔5 اس کے بعد لسانیات کے شعبے کو تحقیق کیلئے منتخب کیا گیا مگر بیشتر محققین چونکہ لسانیات اور صوتیات سے پوری طرح آگاہ نہ تھے لہٰذا مستثنیات کو چھوڑ کر اس میں بھی تحقیق کا حق صحیح طرح سے ادا نہیں کیا جا سکا۔ اس کام کو جدید علم لسانیات کی روشنی میں از سر نو دیکھنے کی ضرورت ہے' اس کی تفصیل آگے چل کر بیان کی جائے گی۔ تصحیحی اور لسانیاتی تحقیق کے بعد تیسرا شعبہ نظریاتی مقالہ جات کا ہے جس میں اردو ادب کی تحریکات' مختلف دبستان اور ادبی' سیاسی و ثقافتی رجحانات سے متعلق کی جانے والی تحقیق ہے۔ صنفی مقالہ جات کے ذیل میں اردو ادب کی شعری و نثری اصناف کی تاریخ' ترویج و ارتقاء کا محققانہ جائزہ لیا گیا ہے۔ ان دونوں گروپوں کے مقالہ جات کو مقدار اور معیار کے اعتبار سے تسلی بخش کہا جا سکتا ہے تصنیفی مقالہ جات میں مطبوعہ و غیر مطبوعہ شعری و نثری تصانیف کی تدوین و ترتیب اور ان کی ادبی قدر و قیمت کا تجزیہ شامل ہے اس شعبہ تحقیق کو بھی ابھی محنتی اور مستقل مزاج محققین کی تلاش ہے۔ اردو ادب کے معروف مجلات کی ادبی خدمات کو مجلاتی تحقیق کے ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔ جن کی تعداد معدودے چند ہے۔ ماضی کی تحقیق کی تقسیم بندی اور اعداد و شمار سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہمارے محققین کی اکثریت عالمانہ اور فکری موضوعات کے بجائے کم محنت طلب اور عجلت میں نمٹائے جانے والے موضوعات کی طرف زیادہ راغب رہی ہے۔

گزشتہ سطور میں اس بات کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ماضی میں اردو تحقیق کے بہت سے گوشے ہمارے محققین کی توجہ حاصل نہیں کر سکے جس کے باعث تحقیق کی روایت میں ایک خلا باقی رہ گیا ہے چنانچہ اس کی وجہ سے نہ تو ایک مستند ادبی تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے اور نہ اس تہذیبی اور تحقیقی خلاء کو پر کیا جا سکتا ہے جو اس کے نتیجے میں پیدا ہو چکا ہے لہٰذا آئندہ سطور میں اردو زبان و ادب کے ان منطقوں پر روشنی ڈالی جا رہی ہے جو ہنوز تشنہ تحقیق ہیں۔

محققین ادب کی متفقہ رائے ہے کہ اردو تحقیق میں پہلا اور بنیادی کام جو ہمارے محققین کی توجہ کا فوری طالب ہے۔ وہ قدیم مخطوطوں کی تلاش ان کی درستی اور تصحیح متن کے ساتھ ان کی اشاعت ہے۔

Scanned by CamScanner

ماضی میں قدیم مخطوطوں کی تلاش کی بڑی روشن مثالیں موجود ہیں جن کی بدولت اردو ادب نادر و نایاب فن پاروں سے مالا مال ہوا اب اس کام کو نئے جذبے اور قوت ارادی کے ساتھ کرنے کی ضرورت ہے اس ضمن میں جناب مالک رام کی رائے لائق توجہ ہے۔

''ابھی ہندوستان اور بیرون ہندوستان کے کتاب خانوں کے اردو مخطوطات کی مکمل فہرست شائع نہیں ہوئی۔ ہندوستان میں کئی خانقاہوں' قدیم مدرسوں' خاندانی ذخیروں میں قیمتی مخطوطات منتشر پڑے ہیں جو بے توجہی اور ذوق جستجو کی کمی کا شکار ہو رہے ہیں۔ بڑے افسوس کی بات ہے کہ ہماری ادبی تاریخ کے بعض اہم اساتذہ کا کلام نظم ونثر آج تک شائع نہیں ہوا۔ اس سلسلے میں ہمارے افلاس کا یہ عالم ہے کہ عہد ظفر کو مشکل سے سو سال ہوئے ہیں اور خوش قسمتی سے اس عہد کے بیشتر خطی نسخے تلف ہونے سے بچ گئے ہیں۔ لیکن ہم آج تک اس زمانے کے متعدد اساتذہ مثلاً نصیر' ممنون' عیش' احسان' آزردہ' حکیم قاسم اور ان کے بیٹے عشق' ہدایت' بیان' فراق وغیرہ کے دیوان تک شائع نہیں کر سکے حالانکہ ان کے خطی نسخے کہیں نہ کہیں موجود ہیں۔ 6

مخطوطوں کی تلاش و اشاعت کے بعد دوسرا بڑا کام قدیم و جدید کتب کی اصول تدوین کی مکمل پابندی کے ساتھ درستی اور اشاعت ہے۔ دیکھا گیا ہے کہ کاتب' ناقل یا ناشر کی لاپروائیاں کئی طرح کی کرشمہ سازیوں کو جنم دیتی ہیں اور اس طرح مطالب کچھ سے کچھ ہو جاتے ہیں۔ اساتذہ کے دیوان غیر معتبر اور الحاقی کلام سے بھرے پڑے ہیں۔ 7 ہماری داستانوں اور دیگر نثری تصانیف کی اکثریت بھی مستند متن سے خالی نظر آتی ہے۔ پروفیسر محمد حسن نے اردو تحقیق کے اس پہلو پر اپنی تشویش یوں ظاہر کی ہے۔

''اردو تحقیق کا سب سے پہلا اور بنیادی مسئلہ تحقیق متن اور تصحیح متن کا ہے۔ تصحیح متن سے میری مراد یہ ہے کہ متداول کلیات یا تصانیف میں جو الحاقی یا غیر مستند حصے شامل ہو گئے ہیں۔ ان کی نشاندہی کی جائے اور جو حصے شامل ہونے سے رہ گئے ہیں انہیں شامل کیا جائے۔ تحقیق متن سے یہ مراد ہے کہ اصل مصنف نے جس طرح لکھا ہے۔ اسی شکل میں متن کو پیش کر دیا جائے اردو ادب کی بڑی بدقسمتی ہے کہ تحقیق اور تنقید کی تمام کامیابیوں اور کامرانیوں کے اعلان کے باوجود ہمارے اساتذہ کی تحریروں کا بھی صحیح متن ابھی تک فراہم نہیں ہو سکا۔ غالب کے استثناء کے ساتھ شاید ہی اردو کا کوئی قابل ذکر قدیم شاعر ایسا ہو جس کے کلام کا صحیح متن دستیاب ہوتا ہو۔ یہی حال اردو کے صاحب طرز نثر نگاروں کا

Scanned by CamScanner

ہے۔''8 اردو تحقیق کی بنیاد زیادہ تر تذکروں پر رکھی گئی۔ ''آب حیات'' اس کی نمایاں مثال ہے۔ محتاط محققین کے مطابق قدیم و جدید دونوں قسم کے تذکروں میں غیر مستند اور غیر معتبر اندراجات موجود ہیں۔ متن کے حوالے سے ان پر تصدیق و تحقیق سے کام نہیں لیا گیا اور بقول رشید حسن خان ''یہ تذکرے بے شمار غیر معتبر واقعات کا مال خانہ بن گئے ہیں۔''9۔ ان میں سے اکثر تذکرے صحیح متن اور تدوین کے منتظر ہیں بالخصوص وہ تذکرے جنہوں نے ہماری تحقیق کیلئے بنیادی ماخذ کا کام کیا ہے اور ان کی صحت متن اگر مشکوک ہے تو ایسی تحقیق کی صحت پھر کیسی ہوگی؟ لہٰذا اہم تذکروں کو خطی نسخوں کے ساتھ تقابل کے بعد تصحیح متن اور حواشی کے ساتھ از سر نو شائع کرنا از بس ضروری ہے۔

اردو کے لسانی مطالعے کی روایت بدقسمتی سے ہمارے ہاں مستحکم نہ ہو سکی۔ اردو میں لسانیات کے حوالے سے صرف اس کے آغاز کے نظریوں، سرگزشت الفاظ اور رسم الخط کے مطالعے کو سب کچھ سمجھ لیا گیا۔ اردو کی اس قدر وسعت اور مقبولیت کے باوجود لسانی تحقیق کا ذخیرہ چند کتب یا مضامین تک محدود ہے جبکہ اہل مغرب نے علم لسانیات کے فوائد کا شعور کئی سال پیشتر حاصل کیا اور وہاں لسانیات کے فروغ اور اہم زبانوں کے تجزیاتی مطالعے کی سنجیدہ کوششیں جاری ہیں۔ انگریزی اور دیگر مغربی زبانوں میں لسانیات کے مطالعہ و تحقیق پر سینکڑوں کتب موجود ہیں جدید دور میں ہماری غفلت مگر دوسری طرف فروغ لسانیات کی اہمیت اور ضرورت کس قدر بڑھ گئی ہے اس پر ڈاکٹر معین الدین عقیل نے نہایت مناسب رائے ظاہر کی ہے۔

''بیسویں صدی کی ابتداء میں علم لسانیات اپنے ارتقاء کی اس منزل پر پہنچ گیا جسے آج ''توضیحی لسانیات'' کہا جاتا ہے۔ صوتیات Phonetics اور صرف Morphology کے نئے تصورات نے اس علم کو انقلاب آفریں بنا دیا ہے۔ لسانیات کو اس کی افادیت کے پیش نظر ترقی یافتہ ممالک میں خاطر خواہ اہمیت دی جا رہی ہے اب اسے ریاضی اور شماریات کے انداز میں وضع کیا جا رہا ہے۔ اس کے ذریعہ خفیہ الفاظ بنانے اور دوسروں کے خفیہ الفاظ کو پڑھنے کے کام بھی لیے جا رہے ہیں۔ مغرب کے کئی ممالک میں اسے کمپیوٹری حیثیت دی جا رہی ہے۔ اس کی مدد سے ترجمہ کرنے کی ایک ایسی مشین بنانے کی کوشش کی جا رہی ہے جو ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمہ کر سکے گی۔''10

ہماری جامعات میں اردو زبان و ادب کے اعلیٰ تعلیمی نصاب میں لسانیات کی تدریس کا کوئی موثر

Scanned by CamScanner

نظام دیکھنے میں نہیں آیا جس کے باعث لسانیات کی تعلیم و فروغ کیلئے نہ تو طلبہ کی کھیپ اور نہ ہی ماہرین لسانیات تیار ہو سکے۔ علم لسانیات کی وسعت کے حوالے سے تعلیم و تحقیق کے بہت سے پہلوؤں پر توجہ دینے کی ضرورت ہے تاہم ان میں سے چند کا ذکر ذیل میں کیا جاتا ہے۔

1۔ اردو صوتیات

2۔ اردو زبان کا صرفی و نحوی مطالعہ

3۔ تاریخی و توضیحی لسانیات

4۔ اردو زبان کا سماجی و نفسیاتی مطالعہ

5۔ ذولسانیات اور اردو

6۔ اردو اور علاقائی زبانوں کا لسانی اشتراک

7۔ اردو اور علاقائی زبانوں کا صوتی نظام

8۔ اردو اور مختلف بولیوں کے لسانی جائزے

9۔ پاکستانی لسانیات

10۔ اردو لغت کی تدوین (تلفظ اور املا کے حوالے سے الگ الگ)

11۔ اردو زبان کی تدریس ملکی و غیر ملکی زبان کی حیثیت سے

12۔ آداب گفتگو' عورتوں کی زبان' پیشہ وروں کی زبان کا مطالعہ وغیرہ

تاریخی لسانیات اور صوتیات سے آگاہی رکھنے والے محققین کسی ادیب یا کسی کتاب کے لسانیاتی مطالعے کو بھی منتخب کر سکتے ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے انفرادیت کا حامل ادیب ہی اس طرح کے تجزیے کا حق دار ٹھہرے گا۔ 11۔ قیام پاکستان کے بعد علاقائی تہذیبوں اور زبانوں کے میل جول سے اردو کا جو پاکستانی تشخص ابھر کر سامنے آ رہا ہے وہ بھی تحقیق کا الگ موضوع ہے۔ 12۔ اردو کے [illegible] صحافتی اور کمپیوٹری استعمال سے اس میں جو لفظی و معنوی تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں۔ انہیں بھی علم و تحقیق کی روشنی میں لانے کی ضرورت ہے۔ اردو املا' اصطلاحات سازی' انگریزی اور دیگر [illegible] زبانوں سے اردو میں انجذاب کا عمل بھی ہماری نظر کا محتاج ہے۔ اردو قواعد کی جدید ترتیب بھی [illegible]

[illegible] کے حوالے سے کام نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ تحقیق کا وہ میدان ہے

Scanned by CamScanner

بن میں دو یا زیادہ دور افتادہ علوم و فنون کے ڈانڈے آپس میں ملتے ہیں تقابلی ادب کو بین العلومی مطالعے کی ابتدائی منزل قرار دیا گیا ہے۔ جیسے اردو ادب اور معاشیات' اردو ادب اور نفسیات وغیرہ اس طرح کے تحقیقی مطالعے کی جو اہمیت ہے اسے ڈاکٹر گیان چند جین نے نہایت اچھے اسلوب میں بیان کیا ہے:

"بین العلومی مطالعہ دو بظاہر بعید مضامین کو قریب لاتا ہے اور اس طرح علم کی یگانگی اور یک جہتی کا حق ادا کرتا ہے۔ آج کل درس گاہوں میں ایسے موضوعات کے مطالعے کو قدر و وقعت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ کیونکہ مختلف علوم کے جو اساتذہ و طلبہ ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتے' ایسے مشترکہ موضوعات کے طفیل ایک دوسرے سے ہم کلام و ہم نشیں ہو سکتے ہیں۔ ادب کے لیے اس قسم کا مطالعہ بطور خاص مفید ہے کیونکہ سائنس و ٹیکنالوجی کی یلغار میں ادب کو شوق فضول اور اس کے مطالعے کو کار عبث سمجھا جاتا ہے۔ دوسرے انسانی فنون اور سماجی سائنسوں سے منسلک مطالعے سے دور حاضر میں ادب کی معنویت اجاگر ہو گی ---------- بین العلومی موضوعات کی اہمیت یہ ہے کہ اردو ادب کو عاشق و معشوق کے حصار سے نکال کر جدید تقاضوں کے مطابق لا کھڑا کر دیا جاتا ہے۔ لوگوں کو معلوم ہو گا کہ اردو ادب محض شاعری اور افسانے تک محدود نہیں بلکہ دور جدید میں بھی اس کی معنویت ہے۔"13

گزشتہ صفحات میں تحقیق طلب جن موضوعات کی نشاندہی کی گئی ہے ان کے حتمی اور جامع ہونے کا دعویٰ نہیں۔ ان میں ترمیم و اضافے کی گنجائش موجود ہے۔ یہ اعتراف ازراہ انکسار نہیں بلکہ بر بنائے حقیقت ہے کیونکہ تحقیق ایک مسلسل عمل ہے۔ جو آج معلوم ہو چکا ہے اس پر اضافہ اور اس کی تردید دونوں کا امکان ہمہ وقت موجود رہتا ہے۔ ذرائع معلومات کے تنوع اور برق رفتاری کے باعث نئی معلومات' نئے حقائق اور نئے مآخذ سامنے آتے رہتے ہیں اور ان کی روشنی میں تصدیق اور تکذیب اور اضافے کا عمل جاری رہتا ہے۔ باب سخن و تحقیق تا قیامت کھلا رہے گا اور اس میں تازہ مضامین و حقائق کا راستہ کبھی بند نہیں ہو گا۔

Scanned by CamScanner

# حوالہ جات


1۔ رشید حسن خان' ادبی تحقیق مسائل و تجزیہ' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ 1978ء ص-70۔

2۔ پروفیسر محمد حسن' ادبی تحقیق کے بعض مسائل' مشمولہ آزادی کے بعد' دہلی میں اردو تحقیق مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی' اردو اکادمی دہلی 1992ء ص 47

3۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو مضمون بعنوان پاکستان میں اردو تحقیق مشمولہ پاکستانی زبان و ادب مسائل و منظر از ڈاکٹر معین الدین عقیل' الوقار پبلی کیشنز لوئر مال لاہور 1999ء ص - 297 341

اور مضمون بعنوان پاکستان جامعات میں ادبی تحقیق از ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی مشمولہ اردو تحقیق' مسائل و رفتار از اسد فیض' ہم عصر پبلی کیشنز' ملتان 2001ء ص 29 - 21

4۔ ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی' اکیسویں صدی اور اردو زبان میں نئے امکانات' مجلّہ عالمی اردو سیمینار 2000ء لندن' یورپین اردو رائٹرز سوسائٹی لندن ص 40- 39

5۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو راقم کا مضمون بعنوان شخصیات پر تحقیقی مقالہ جات اور تحقیق کے تقاضے' مطبوعہ اردو ادب اسلام آباد اگست ستمبر 1995ء

6۔ مالک رام' اردو میں تحقیق مشمولہ رہبر تحقیق۔ اردو سوسائٹی شعبہ اردو لکھنو یونیورسٹی لکھنؤ ص -77 78

7۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو رشید حسن خان' حوالہ اور صحت متن مشمولہ ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ ص 117 - 149


Scanned by CamScanner

8۔ پروفیسر محمد حسن' ادبی تحقیق کے بعض مسائل مشمولہ آزادی کے بعد دہلی میں اردو تحقیق ص 43

9۔ تذکروں کی تصحیح و تدوین کے لیے ملاحظہ ہو رشید حسن خان کے مضامین (الف) غیر مطبوعہ حوالے (ب) تحقیق سے متعلق بعض مسائل مشمولہ ادب تحقیق کے بعض مسائل ص 117 - 15

10۔ پاکستانی زبان و ادب مسائل و مناظر ص 121۔ لسانیات پر مزید مطالعے کے لیے اسی کتاب میں شامل فاضل مصنف کے مضامین بعنوان فروغ لسانیات کی ضرورت اور ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی لسانی خدمات' لائق استفادہ ہیں۔

11۔ ادبی لسانیات کے مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ ہو تحقیق کا فن' صفحات 530 - 519 اور اردو میں لسانی تحقیق کی اہمیت۔ پروفیسر عبدالستار دلوی مشمولہ اردو میں اصول تحقیق جلد دوم مرتبہ ڈاکٹر سلطانہ بخش صفحات 66 - 59

12۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہوں۔ تدریس اردو از ڈاکٹر فرمان فتح پوری 1968ء اور پاکستانی اردو کے خدوخال مرتبہ ڈاکٹر عطش درانی 1997ء شائع کردہ مقتدرہ زبان' اسلام آباد

13۔ تحقیق کا فن' مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد طبع دوم 2002ء ص 503

Scanned by CamScanner

پروفیسر ڈاکٹر ضیاء الحق یوسف زئی

# عربی ادب میں فنِ تنقید کا تاریخی ارتقاء

نقد اور تنقید لغوی اعتبار سے (Lexically) فصیح عربی لفظ ہیں اور صرفی اعتبار سے (Morphologically) دونوں مصدر ہیں نقد ثلاثی مجرد (Abstract triliteral) اور تنقید ثلاثی مزید فیہ (Added Triliteral) ہے۔ یہ دونوں لفظ جس طرح عربی لغت اور ادب میں استعمال ہوتے ہیں اسی طرح یہ دونوں اردو لغت اور ادب میں بھی استعمال کیے جاتے ہیں نقد عربی میں اصل لفظ ہے اور ابتداء ہی سے یہ لفظ رائج اور کثیر الاستعمال رہا، تنقید کا لفظ نقد سے نکالا گیا اور پھر نقد کے معنی میں استعمال کیا جانے لگا۔

## ا۔ نقد کا مفہوم (Semantic)

نقد کے دو مفہوم ہیں، ایک لغوی اور دوسرا اصطلاحی، لغت کے اعتبار سے نقد ''کھوٹے سکوں کو کھرے سکوں سے علیحدہ کرنا ہے''1 اور ادب کی اصطلاح میں نقد ''ادبی اقتباس قطعہ (پیراگراف) کو مختلف زاویوں سے جانچنا اور اس جانچنے کی بنیاد پر اس کی ادبی اور فنی حیثیت متعین کرنا''2

نقد کے لغوی اور اصطلاحی مفہوم میں ناقد کے عمل کے ایجابی اور سلبی (positive negative) دونوں پہلوں کو مدنظر رکھا گیا ہے۔ نقد میں چیز کی اچھائیوں اور برائیوں دونوں کو اجاگر کیا جاتا ہے اور یہی نکتہ لغت اور اصطلاح میں اس لفظ کے مفہوم کا مرکزی جزو (Nucleus) ہے اور نقد کا ہم معنی لفظ انگریزی میں (Judgement) ہے۔ لیکن ہمارے ہاں نقد کے مفہوم کو صرف سلبی پہلو سے وابستہ کردیا گیا ہے اور اس کو انگریزی کے لفظ (Criticism) اور یونانی لفظ (Kritikor) کا ہم معنی سمجھا جانے لگا، اور اس کی غالباً وجہ یہ ہے کہ اردو ادب میں تنقید نگاری کے فن نے مغربی ادب اور خاص طور پر انگریزی ادب کے سائے میں جنم لیا اور ترقی کی۔3

Scanned by CamScanner

## نقد کا ارتقاء

۲۔ ادب اور نقد کا چولی دامن کا ساتھ ہے کیونکہ نقد ایک ایسا فن ہے جس کی بنیادیں ادب ہی پر استوار ہیں اور اس فن کو ادب ہی سے نکالا گیا ہے۔ 4- عربی ادب کا وجود زمانہ ظہور اسلام سے پہلے کا ہے جو مختلف تاریخی ادوار سے گزرتا ہوا تسلسل کے ساتھ آج کے دور میں ہمارے پاس ذخیرہ ہے، عربی تنقید نے بھی ادب کے ساتھ ساتھ ارتقائی سفر طے کیا اور آج ہمارے پاس ایک فن کی حیثیت سے موجود ہے۔ عربی تنقید ارتقائی سفر طے کرتی ہوئی درج ذیل مختلف تاریخی ادوار سے گزری۔

## زمانہ جاہلیت (Pre-Islamic Era)

زمانہ جاہلیت میں نقد کا ظہور شعراء (Poets) سے ہوا، نقد سادہ اور فطری انداز میں کی جاتی تھی۔ جو صحرائی ماحول کی سادگی اور شعراء کے مزاج کے عین مطابق تھی۔ نقد کا اصل محرک شعر سننے کے بعد ناقد کا ذاتی اور فطری احساس تھا اور بس، اس کے لیے کوئی وضع شدہ اصول وضوابط نہ تھے۔5 شاعر اپنے شخصی احساس کی بنیاد پر سنے ہوئے شعر کی لفظی ساخت اور اس میں سموئے ہوئے مفہوم پر برجستہ اور فی البدیہ موقع پر ہی اپنی اچھی بری رائے کا اظہار کر دیتا تھا۔

زمانہ جاہلیت میں شعر پر برجستہ رائے زنی کے واقعات عام تھے، عوامی اجتماعات اور خاص طور پر عوامی میلوں میں شعراء اور ان کے شعر اور قصیدوں پر رائے زنی کی جاتی تھی۔ طرفہ بن العبد دور جاہلی کا مشہور شاعر تھا، جب اس نے دور جاہلی کے اپنے سے زیادہ منجھے ہوئے شاعر متلمس کا قصیدہ سنا جس میں وہ اپنے اونٹ کی مدح کرتے ہوئے اس بیت پر پہنچا:

وقد اتناسى الهمّ عند اختضاره

بناج عليه الصيعرية مكدم-6

"کبھی کبھی میں آنے والے غم وفکر کو زبردستی بھلاتا ہوں، میں اپنے تیز رفتار اور سبک اونٹ پر صحرا نوردی کرتا ہوں اور میرے اونٹ کی گردن پر صیعریہ کا نشان ہے"

طرفہ نے اس بیت کو سنتے ہی اپنے فطری احساس کی بنیاد پر شعر کی لفظی ساخت پر نہایت برجستہ انداز میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے کہا:

استنوق الجمل

Scanned by CamScanner

''متلمس نے اونٹ کو اونٹنی بنادیا''

کیونکہ صیعریہ کا لفظ عربی میں صرف اونٹنی کی گردن پر لگے ہوئے نشان کو کہتے ہیں۔ 7

عکاظ کے میلے میں ایک ادبی مجلس منعقد ہوئی، چوٹی کے شعراء نے شرکت کی، ان میں میمون الاعشٰی، حسانؓ بن ثابت اور خنساءؓ کے نام قابل ذکر ہیں، دور جاہلی کے مشہور شاعر اور خطیب نابغہ ذبیانی اس ادبی مجلس کے روح رواں تھے اور شعراء کے درمیان منتقد ریفری کے فرائض سرانجام دے رہے تھے۔ سب سے پہلے اعشٰی نے اپنا کلام سنایا پھر حسانؓ بن ثابت نے پھر دیگر شعراء نے، آخر میں خنساءؓ نے اپنے بھائی صخر کا مرثیہ پڑھا جس کا ایک بیت یہ ہے:

وان صخر لتأتم الهداة به
كأنه علم في رأسه نار

''صخر عظیم انسان تھا جس سے لوگ ہدایت اور رہنمائی پاتے تھے۔ اس کی مثال اونچے پہاڑ کی ہے جس کی چوٹی پر آگ روشن ہو اور اندھیری رات میں بھٹکے ہوئے قافلوں کی رہنمائی کرے''

نابغہ کو میمون الاعشٰی اور خنساء کے قصائد پسند آئے اور اس نے ذاتی احساس کی بنیاد پر برجستہ رائے کا اظہار کرتے ہوئے خنساء کو مخاطب کرتے ہوئے کہا:

لولا ان ابابصير انشدني قبلك لقلت : انك اشعر الجن و الانس

اگر تجھ سے پہلے اعشٰی (ابوبصیر) اپنا کلام نہ سناتا تو میں آپ کا قصیدۃ سن کر اس قدر متاثر ہوا کہ میں برملا یہ اعلان کردیتا:

''بے شک تو اے خنساء انسانوں اور جنوں میں سب سے بڑی شاعرہ ہے''

نابغہ نے شخصی احساس کی بنیاد پر اعشٰی کو پہلے نمبر پر اور خنساء کو دوسرے نمبر پر رکھا اور باقی شعراء کو کوئی حیثیت نہیں دی۔ حسانؓ بن ثابت نے نابغہ کی ذاتی رائے پر اس کی تفصیل تو نہ مانگی لیکن نابغہ کے بطور غیر جانبدار ریفری ہونے پر اعتراض کرتے ہوئے کہا:

''النابغۃ جامل الخنساء، وآثر شاعرة البدو على شاعر الحضر وآثر شاعرة مضر على شاعر اليمن'' 8

نابغہ نے جانبداری سے فیصلہ کیا، اس نے خنساء کو مجھ پر فضیلت دینے میں جانبداری کا ثبوت دیا

- اس نے خنساء کے قبیلے کو خوش کرنے کی کوشش کی ہے۔
- اس نے بدوی ہونے کی وجہ سے بدوی شاعرہ خنساء کو ایک شہری شاعر پر فضیلت دی ہے۔

Scanned by CamScanner

اس نے اپنے عدنانی ہونے کی وجہ سے عدنانی قبیلہ مضر کی شاعرہ کو قحطانی یمنی شاعر پر فوقیت دی۔

## ابتدائی اسلامی دور (Early Islamic Period)

آپ ﷺ اور صحابہ کرامؓ کے مجموعی دور کو ادبی اصطلاح میں اسلام کا ابتدائی دور کہا جاتا ہے، اس دور میں قرآن کریم کے نزول اور آپ ﷺ کی تعلیمات سے معاشرے میں نئی تبدیلیاں رونما ہوئیں، لوگوں کی سوچ نے ایک نیا رخ اختیار کرنا شروع کر دیا، اس کا منطقی اثر ادب پر بھی رونما ہوا، شعراء اور خطباء نے ادب میں نئے موضوعات سمونے شروع کر دیے ادبی مجالس جاری و ساری رہیں، ان پر پابندی نہیں لگائی گئی صرف اسلامی تعلیمات کی روشنی میں ادب کی جاہلی قدروں میں تبدیلی رونما ہونے لگی۔ کفار اور مسلمانوں کی باہمی چپقلش نے تیر و سنان کے ساتھ ساتھ ادبی معرکوں کا روپ بھی دھار لیا، قریش اور ان کے حواریوں نے آپ ﷺ اور صحابہ کرامؓ کے خلاف ادبی محاذ کھول دیا، اور کھل کر آپ ﷺ اور اسلام کی ہجو سرائی میں شعر کو ایک تیز دھار ہتھیار کے طور پر استعمال کرنا شروع کر دیا، مسلمانوں نے بھی کفار کو ان ہی کی زبان میں اس کا جواب دیا۔ آپ ﷺ نے خود اس ادبی معرکے کے لیے حسانؓ بن ثابت، کعبؓ بن مالک اور عبداللہؓ بن ابی رواحہ کا انتخاب کیا، انہوں نے اس ادبی معرکہ میں اسلام اور پیغمبر اسلام کا خوب دفاع کیا اور یوں اس دور میں پہلی دفع شعر اور نقض شعر کا ادب معرض وجود میں آیا جسے ادبی اصطلاح میں مناقضات کا نام دیا گیا، آپ ﷺ خود ان شعراء کا کلام سنتے تھے اور ان کو داد دیا کرتے تھے۔ آپ ﷺ اچھے شعر سن کر خوش ہوتے اور جن شعروں میں اسلامی تعلیمات کی مخالفت ہوتی آپ ﷺ کو فطری طور پر اس پر رنج ہوتا، مختلف قبائل کے وفود جب آپ سے ملنے کے لیے مدینہ منورہ آتے، عربی روایات کے مطابق ان وفود میں قبائل کے شعراء بھی ہوتے تھے، آپ ﷺ ان سے ان کے شعر سنتے تھے اور اپنے فصیح ذوق کی بنا پر ان کو اچھے شعر پر داد دیتے اور جہاں ضروری ہوتا وہاں آپ ﷺ ان کی اصلاح اور راہنمائی فرماتے۔ آپ ﷺ نے نابغہ الجعدی کا قصیدہ سن کر اس کو خوب داد دی اور اس کے حق میں دعا فرماتے ہوئے فرمایا: لا يفضض الله فاك (اللہ تعالی تیرے منہ کو سلامت رکھے)، اسی طرح آپ کعب بن زہیر کا قصیدۃ بانت سعاد سن کر بہت متاثر ہوئے، اس کو معاف کر دیا اور خوش ہو کر اس کو اپنی چادر عنایت کی، اسی طرح آپ ﷺ نے جاہلی دور

Scanned by CamScanner

کی دو مشہور شاعرات (قتیلہ بنت النضر اور الخنساء) کے قصائد سن کر خوشی کا اظہار کیا، آپ ﷺ ان دونوں کی شاعری سے اس قدر متاثر ہوئے کہ آپ ﷺ نے ان سے مزید شعر پڑھنے کو کہا، آپ ﷺ نے حسانؓ بن ثابت کا بنو تمیم کے مقابلے میں جوابی قصیدہ سن کر کہا: ''ان من البیان لسحرا'' یعنی بعض بول جادو کا اثر رکھتے ہیں 9۔ آپ ﷺ کی مدنی زندگی کے دس سال کفار کے مقابلے میں تیر و سنان اور ادبی مجالس میں ذوق بیان کا درخشندہ دور تھا، مسلمانوں نے نئے دین کا دفاع تیر و سنان سے بھی کیا اور ذوق بیان سے بھی، حسانؓ بن ثابت کی اس دور میں اسلام اور پیغمبر اسلام کی خدمات اس قدر موثر ثابت ہوئیں کہ کفار نے بھی حسانؓ بن ثابت کے شعری ذوق کا اعتراف کیا اور یوں حسانؓ بن ثابت اس دور میں مسلمانوں اور کفار دونوں کے نزدیک ایک عظیم شاعر شمار ہونے لگے، آپ ﷺ کی خدمت میں مدینہ میں بنو تمیم کا ایک وفد آیا، وفد نے آپ ﷺ سے ملاقات کی، وفد میں بنو تمیم کا قادر الکلام شاعر زبرقان بن بدر بھی تھا۔ مجلس میں اس نے ایک قصیدہ سنایا جس میں اس نے فخریہ انداز میں قبیلہ کی تعریف کی۔ جاہلی کلچر پر فخر کیا اور اسلام اور پیغمبر اسلام کی ہجو سرائی کو اپنے ہاتھ سے نہ جانے دیا، آپ ﷺ نے مجلس میں ہی حسانؓ بن ثابت سے زبرقان بن بدر کو اسی کی زبان میں جواب دینے کو کہا، حسانؓ بن ثابت نے جواب میں اس قدر موثر قصیدہ پڑھا کہ پوری مجلس حیران ہوگئی، مجلس ہی میں بنو تمیم کا ایک سردار حابس بن اقرع اٹھا اور حقیقت کا اعتراف کرتے ہوئے کہا:

''واللہ لشاعرہ اشعر من شاعرنا و لخطیبہ اخطب''-10

''بخدا یہ محمد کا شاعر ہمارے شاعر سے زیادہ شاعر ہے اور اسی طرح یہ خطیب ہمارے خطیب سے زیادہ موثر ہے۔'' اسی طرح خلفاء راشدین کے دور میں بھی شعراء میں ادبی مجالس جاری رہیں، شعراء کا خلفاء کے ساتھ ادبی مجالس میں اکٹھا ہونا زندگی کا ایک معمول تھا۔ عرب قبائل کے ساتھ آنے والے شعراء خلفاء کے دربار میں اپنا کلام پیش کرتے تھے اور خلفاء عرب قبائل کے ساتھ آنے والے شعراء کا عرب روایات کے مطابق پورا احترام کرتے، ان کی شاعری سنتے، اور ان کے ساتھ دیگر شعراء سے متعلق تبادلہ خیال کرتے تھے۔

اس دور میں ادبی مجلس میں تنقیدی عمل بھی جاری رہا، تنقید عام طور پر فطری احساس کی بنیاد پر برجستہ کی جاتی تھی، ناقد جب کوئی شعر یا قصیدہ سنتا تھا تو اس پر اپنے شخصی اور فطری جذبات کا برملا اظہار کر دیتا تھا، آپ ﷺ کا بھی کسی شعر اور قصیدے پر نقد کا یہی انداز تھا اور یہی انداز خلفائے

راشدین کا بھی تھا، آپ ﷺ کا حسان بن ثابت کو اپنا شاعر مقرر کرنا، نابغہ الجعدی کے قصیدے کو سن کر دعا دینا، خنساء اور قتیلہ کے قصائد کو سن کر مزید کلام سنانے کا کہنا اور اسی طرح کعب بن زہیر کا مدحیہ قصیدہ سن کر اس قدر متاثر ہونا کہ اسے معافی دینے کے ساتھ ساتھ اپنی چادر عنایت فرمانا یہ سب آپ ﷺ کے صحیح ادبی ذوق اور فطری احساس کے ناقدانہ فیصلے تھے۔

اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ خلفائے راشدینؓ اور خاص طور پر عمرؓ فاروق کے دور خلافت میں ادبی مجلس سے متعلق چند ایسے واقعات بھی ملتے ہیں جس میں تنقید نے فطری احساس کی بنیاد سے اپنا قدم آگے بڑھا کر شعر سے پھوٹنے والے افکار و خیالات کی دنیا کو بھی دیکھنا شروع کر دیا اور یہی تنقید کا فن کی دنیا میں پہلا قدم تھا۔ عبداللہ بن عباسؓ بتاتے ہیں ایک دفعہ میں عمر فاروقؓ کے ساتھ رات کے وقت معرکہ جابیہ پر جا رہا تھا۔ چلتے چلتے ہم تھک گئے، عمرؓ نے کہا: کیا تم مجھے کسی اچھے شاعر کا کلام سنا کر خوش کر سکتے ہو؟ کسی اچھے شاعر کا کلام سناؤ کہ ہماری تھکاوٹ دور ہو جائے، میں نے کہا: آپ کے خیال میں کون سا شاعر سب سے اچھا ہے؟ عمرؓ نے ایک شعر پڑھا:

ولو ان حمدا یخلد الناس اخلدوا
ولکن حمد الناس لیس بمخلد

"اگر کسی کی تعریف کرنا حیات جاوید بخشتی تو بہت سے لوگ ہمیشہ زندہ رہتے۔
لیکن کسی کی تعریف کرنا کبھی حیات جاوید نہیں بخشتی

میں نے کہا: یہ شعر تو زہیر بن ابی سلمی المزنی کا ہے، عمرؓ نے برجستہ کہا: یہی تو سب سے بڑا شاعر ہے۔ میں نے پوچھا: کیوں اور کیسے؟ عمرؓ نے اپنی ناقدانہ رائے کا اظہار کرتے ہوئے فرمایا:

زہیر اپنے کلام میں مفہوم کی پیچیدگی نہیں چھوڑتا
اس کے الفاظ کا چناؤ بہت ہی پیارا ہے، غیر مانوس الفاظ نہیں استعمال کرتا۔
کسی کی جھوٹی تعریف نہیں کرتا، صرف وہی بتاتا ہے جو حقیقت ہو۔ 11

عمرؓ نے اپنی ناقدانہ رائے میں صرف ذاتی احساس ہی کو بنیاد نہیں بنایا بلکہ تنقید کو فن کی طرف بڑھاتے ہوئے چند معیاروں کا تعین کیا جو بعد میں آنے والے تنقید نگاروں کے لیے سنگ میل ثابت ہوا۔

حطیئہ نے تمیمی شاعر زبرقان بن بدر کی ہجو سرائی کی اور بھری مجلس میں ایک قصیدہ پڑھا، زبرقان

Scanned by CamScanner

بن بدر نے عمرؓ فاروق کے ہاں شکایت کی اور خطیئہ کو سزا دینے کا مطالبہ کیا، عمرؓ نے زبرقان بن بدر سے خطیئہ کا قصیدہ سنا، ایک ایک بیت سن کر فرماتے گئے: مجھے تو اس میں کوئی برائی نہیں نظر آئی۔ جب زبرقان نے پورا قصیدہ دہرا دیا تو عمرؓ نے کہا: کاش خطیئہ یہ سب کچھ مجھے مخاطب کر کے دیتا، میں تو اس میں کوئی برائی نہیں دیکھ رہا ہوں،

عمرؓ نے معاملہ کو مزید تسلی بخش بنانے کے لیے حسانؓ بن ثابت کی خدمت حاصل کی تاکہ حسانؓ بن ثابت کی ناقدانہ رائے پر زبرقان کی دادرسی کی جاسکے۔ جب حسانؓ بن ثابت کی موجودگی میں خطیئہ کا قصیدہ دہرایا گیا، عمرؓ نے حسانؓ سے ناقدانہ رائے پوچھی، حسانؓ نے جواب میں کہا: اے امیر المومنین کیا آپ یہ پوچھتے ہیں کہ اس قصیدہ میں ہجوہ سرائی کا پہلو ہے؟ میری رائے میں تو خطیئہ نے زبرقان بن بدر کو ننگا کر دیا ہے۔ یہاں تک کہ اس کے بدن کی کھال بھی ادھیڑ دی ہے۔ عمرؓ نے حسانؓ کی ماہرانہ تنقیدی رائے سننے کے بعد خطیئہ کو جیل بھجوا دیا۔ 12

خلفائے راشدین اور خاص طور پر عمرؓ فاروق کے دور میں تنقید میں فنی پہلو کے ابتدائی قدم اٹھتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا لیکن جیسا کہ میں نے پہلے بتایا تنقید عام طور پر شخصی تاثر اور فطری احساس ہی پر استوار تھی۔

## اموی دور میں تنقید

اموی دور میں تنقید کا افق تھوڑا سا وسیع ہوا اور ناقدین نے تنقید میں شعر کی ساخت، مفہوم اور افکار سے آگے بڑھ کر مرکزی موضوع کو بھی زیر بحث بنایا۔ یہ تبدیلی ایک فطری عمل تھا، اس کے کئی عوامل تھے اس دور میں زندگی کی قدریں تیزی سے بدل رہی تھیں۔ غیر عربی اجنبی تہذیبوں نے اپنے تانے بانے بننے شروع کر دیے تھے، بدوی زندگی نے رفتہ رفتہ شہری زندگی کا روپ اختیار کرنا شروع کر دیا تھا، مادی ترقی اور عقلی ارتقاء نے ایک نیا جنم لینا شروع کر دیا تھا۔

شاعری میں غزل کی صنف نے جنم لیا، رفتہ رفتہ غزل نے دو مختلف روپ دھار لیے

۱۔ عمری غزل (عمر بن ابی ربیعہ کی غزل) اس میں شاعر محبت کا اظہار نہایت گرے ہوئے انداز میں کرتا تھا۔ اور غزل اپنے فحش پن کی وجہ سے انسانی شرافت کے ماتھے پر کلنک کا نشان تھی۔

۲۔ عذری غزل یہ غزل شرافت کا مرقع تھی، لچر پن اور فحش گوئی سے پاک وصاف، شاعر محبت کا

Scanned by CamScanner

اظہار نہایت شائستہ انداز اور انسانی عظمت کے دائرے میں رہتے ہوئے کرتا تھا۔

## حجازی شاعری

حجازی شاعری میں غزل کی صنف کے جنم لینے کے بعد تنقید کے دائرے میں وسعت ایک فطری عمل تھا، ناقدین نے غزل کی ان دونوں صنفوں پر اپنے خیالات کا اظہار کیا اور یوں ان دونوں صنفوں میں موازنے کا ایک نیا پہلو سامنے آیا۔

## عراق کی شاعری

عراق میں مربد کے بازار نے تنقیدی سرگرمیوں میں بڑا کردار ادا کیا، مربد صحرائی علاقے میں واحد بازار تھا جہاں عرب قبائل اور صحراء کے باسی دور اور نزدیک سے جمع ہوتے تھے، اس بازار میں تجارتی سرگرمیوں کے ساتھ ساتھ ادبی مجالس کا انعقاد بھی ہوتا تھا، مختلف شعراء ان مجالس میں طبع آزمائی کرتے تھے، ان کے مداح ان مجالس میں جمع ہو جاتے تھے، اور اپنے اپنے شعراء کے بارے میں مختلف تنقیدی جائزے پیش کرتے تھے، ان مجالس میں اموی دور کے دو مشہور شعراء جریر اور فرزدق کے درمیان شعری مناظرے ہوتے جن میں عوام کا جم غفیر جمع ہو جاتا تھا، مداح اپنے اپنے شاعر کو داد تحسین پیش کرتے تھے اور مدمقابل پر کھلے لفظوں میں تنقید کی جاتی تھی مربد میں جریر اور فرزدق کے شعری مناظرات کو آج بھی عربی ادب کے شہ پارے سمجھا جاتا ہے اور ان کو ادبی اصطلاح میں نقائض کی شاعری کہا جاتا ہے اور یہ شاعری ایک دوسرے کے خلاف ایک کھلا تنقیدی جائزہ تھا، اس قسم کی شاعری کا ابتدائی دور آپ ﷺ اور خلفائے راشدین کے زمانے میں حسان بن ثابت اور قریش کے شعراء میں رہا۔

## شام کی شاعری

شام میں اموی خلفاء کی مجالس تنقیدی جائزے کا پلیٹ فارم تھیں، خلفاء کے دربار میں جو شاعر آتا پہلے وہ اس کی شاعری سنتے پھر اس سے گذرے ہوئے اور ہم عصر شعراء سے متعلق مختلف زاویوں سے بحث مباحثہ کرتے، جریر، اخطل اور فرزدق سے اموی خلفاء کی مجالس میں تنقیدی سوالات کیے جاتے تھے، اسی طرح اموی خلفاء بھی جو عام طور پر ادبی ذوق رکھتے تھے جو کچھ بھی شعراء سے سنتے، مجالس میں ہی ان کے متعلق کھل کر اپنے خیالات کا اظہار کرتے اور اپنا تنقیدی جائزہ پیش کرتے۔

اموی خلیفہ عبدالملک بن مروان اور اس دور کے شاعر ابن قیس الرقیات کی گفتگو اس بات کا ثبوت ہے کہ اموی خلفاء اپنی مجالس ہی میں شاعر کے قصیدے پر اپنی تنقیدی رائے کا برجستہ اظہار کرتے تھے۔ ابن قیس الرقیات نے خلیفہ عبدالملک کی تعریف میں قصیدہ پڑھتے ہوئے جب یہ شعر پڑھا:

یعتدل التاج فوق مفرقه

علی جبین کانه ذهب

''تاج اس کے سر کے بالوں پر خوب بیٹھتا ہے۔ تاج کی موجودگی میں اسکا ماتھا سونے کی طرح چمکتا ہے'' خلیفہ عبدالملک نے شعر سنتے ہی برجستہ کہا:

یا ابن قیس تمدحنی بالتاج کاننی من العجم13

''اے ابن قیس تو میری، تاج کے ساتھ تعریف کرتا ہے، ایسا لگتا ہے کہ تونے مجھے عجمی سمجھ لیا ہے''

اموی دور میں اگرچہ شعراء اور لوگوں کی زبان سے تنقیدی ملاحظات کثرت سے ملتے ہیں، لیکن تنقید کا معیار وہی تھا جو جاہلی اور ابتدائی اسلامی دور میں تھا، تنقید کا اصل منبع عام حالات میں ناقد کا ذاتی احساس اور وجدان تھا اور اسی کی بنیاد پر وہ برجستہ تنقیدی ملاحظہ پیش کرتا تھا لیکن ان کے پاس تنقید کے لیے کوئی خاص مقرر اصول اور پیمانے نہ تھے، ہاں یہ کہا جاسکتا ہے کہ وجدان اور ذاتی احساس کی بنیاد پر جاہلی دور میں لفظ اور معنی کی تنقید کی جاتی تھی اور اسلامی دور میں اسی احساس کی بنیاد پر لفظ، معنی اور افکار کو جانچا جاتا تھا اموی دور میں اسی احساس کی بنیاد پر لفظ، معنی اور افکار کے علاوہ مرکزی موضوع کو بھی تنقیدی جائزے میں شامل کیا گیا، لیکن ان سب ادوار میں تنقید کی بنیاد ذاتی احساس اور وجدان ہی تھا۔

## عباسی دور

عباسی دور میں جب علم وادب نے ترقی کی، عربی کلچر اور ثقافت دیگر اجنبی کلچرز اور ثقافتوں، خاص کر یونانی، ایرانی اور ہندی سے متعارف ہوا تو اس کا منطقی نتیجہ یہ نکلا کہ علم وادب نے پرانی قیود سے آزادی حاصل کی، اسی طرح تنقید نے بھی جاہلی، اسلامی اور اموی دور کے اسلوب سے نکل کر نئے افق میں بڑھنا شروع کر دیا، تقلیدی انداز کو چھوڑ کر ایک نیا فنی انداز اپنانا شروع کر دیا۔ تنقید کے لیے نئے اصول وقواعد مقرر کیے جانے لگے اور ان کی بنیاد پر شعراء میں طبقات اور درجہ بندی کی جانے لگی اور اس

Scanned by CamScanner

سلسلہ میں پیش رفت اتنی تیزی سے ہوئی کہ قلیل عرصے یعنی چوتھی صدی ہجری ہی میں تنقید کے اصول و قواعد پر مستقل کتابیں لکھی گئیں جن کی علمی حیثیت آج تک مسلم ہے، متقدمین کے تنقیدی ملاحظات کو بڑی شد و مد سے رد کیا جانے لگا اور تنقید کی جدید فنی حیثیت کا بڑے زور و شور سے پرچار کیا جانے لگا۔14

## تین طبقات

عباسی دور میں تنقید کو فنی حیثیت دینے کے بارے میں علماء کے تین طبقات نے کلیدی کردار ادا کیا۔

### ا۔ علمائے لغت و روایت

علمائے لغت نے زبان کی ترکیب، الفاظ کی ساخت، ان سے معانی / مدلولات متعین کرنے کے طریقۂ کار پر کام کر کے ان کے اصول و ضوابط مقرر کیے، اسی طرح علمائے روایت نے **شعری ذخیرے** کی روایت اور منتقلی کو پرکھنے اور ان کے اصل مفہوم کو متعین کرنے کے ضابطے مقرر کیے اور ان پر خاص توجہ دی اور ان ہی قواعد و ضوابط کی روشنی میں تنقید کے لیے شعر کی ساخت، مفہوم، افکار اور ادبی حیثیت کے لیے اصول و قواعد مرتب کیے۔

### ۲۔ علمائے ادب

ادباء نے بھی تنقید کے لیے معیاری اصول و قواعد مقرر کرنے کے لیے قدیم ادب کا بغور مطالعہ کرنا شروع کر دیا اور اسی طرح اجنبی ثقافات کی وجہ سے جن نئے افکار نے ادب میں جنم لینا شروع کیا اس کی طرف بھی بھرپور توجہ دی جانے لگی، اور اس سلسلہ میں قدیم اور جدید کا تعین کیا گیا اور ان میں موازنے کی ابتداء ہوئی، نئے اچھے افکار کو قبول کیا جانے لگا اور کچھ نئے افکار کی بھرپور مخالفت کی گئی، انہی بنیادوں پر ادباء نے بھی تنقید کے لیے نئے اصول و قواعد مقرر کیے جن کی نوعیت خالصتاً ادبی نوعیت کی تھی۔

### ۳۔ علمائے بلاغت اور منطق

علماء بلاغت اور علماء منطق جو کہ عباسی دور میں اجنبی علوم اور خاص طور پر منطق، فلسفہ اور بلاغت سے متاثر تھے انہوں نے ان جدید علوم کی بنیاد پر تنقید کے لیے نئے اصول و قواعد مقرر کیے اور یوں ان علماء کی مختلف الجہات کوششوں کے نتیجے میں عباسی دور میں تنقید نے شخصی احساس اور وجدان کے معیار

Scanned by CamScanner

سے نکل کر ایک فنی حیثیت اختیار کر لی جس کے اصول وقواعد علماء لغت، علمائے روایت، علمائے [illegible]
علمائے بلاغت ومنطق کی مجموعی کوششوں کا نتیجہ ہیں۔15

## تنقیدی اتجاہات

تنقید کے فنی حیثیت اختیار کرنے کے بعد تنقید کے دائرہ کار میں وسعت پیدا ہوئی۔ ادب کو مختلف زاویوں سے پرکھا جانے لگا اور یوں مجموعی طور پر اس کے مثبت اور منفی پہلوؤں کو اجاگر کیا جانے لگا۔ ہر ادیب اور شاعر کی خوبیاں اور خامیاں سامنے آنے لگیں ہر ناقد نے ادب کو اپنے خاص علم کے مقرر کردہ اصول وضوابط پر پرکھنا شروع کر دیا۔ اس طرح ایک ہی ادیب اور شاعر کے متعلق مختلف ابحاث آراء سامنے آنے لگیں اور یوں تنقید مختلف اتجاہات (Trends) میں منتقل ہو کر سامنے آئی۔

# حوالہ جات


۱۔ منیر الخیر، الادب والتطبیق ۔ مدیریۃ المطبوعات والکتب المدرسیۃ، دمشق، 1981ء۔ ص186

۲۔ ایضاً۔ ص 187

۳۔ مقالہ نگار کی ذاتی رائے ہے۔ جس کی بنیاد لغوی اور تاریخی شواہد ہیں۔

۴۔ احسان عباس ۔ تاریخ النقد الادب عند العرب ۔ مطابع دار العلم بیروت 1987ء۔ ص۔ 15

۵۔ ایضاً۔ ص۔ 17

۶۔ علی جواد الطاہر۔ النقد الادبی۔ دار الحریۃ للطباعۃ۔ بغداد 1979ء۔ ص 29

۷۔ ایضاً۔ ص32

۸۔ ایضاً۔ ص38

۹۔ ص۔ 33

۱۰۔ ایضاً ص۔ 33


Scanned by CamScanner

۱۱۔ ایضاً ص۔ 187

۱۲۔ ایضاً ص۔ 36

۱۳۔ ایضاً ص۔ 45

۱۴۔ ایضاً ص۔ 52

۱۵۔ ایضاً ص۔ 187

# کتابیات


۱۔ آبر کرومبی: قواعد النقد الادبی: ترجمہ محمد عوض محمد، القاہرۃ 1936ء

۲۔ احسان عباس: تاریخ النقد الادبی عند العرب: مطابع دار العلم، بیروت 1971ء

۳۔ طٰہٰ احمد ابراہیم: تاریخ النقد الادبی عند العرب: دار الکتب العلمیہ، بیروت، لبنان 1985ء

۴۔ علی جواد الطاہر: النقد الادبی: دار الحریۃ للطباعۃ، بغداد 1979ء

۵۔ محمد السعدی فرہود: نصوص نقدیہ لاعلام النقاد العرب: المکتبہ السعدیہ، القاہرہ 1975ء

۶۔ منیر الخیر: الادب والتطبیق: مدیریۃ المطبوعات والکتب المدرسیہ، دمشق 1981ء

۷۔ نعمہ العزاوی: النقد اللغوی عند العرب: منشورات وزارۃ الثقافۃ والفنون، بغداد 1978ء


Scanned by CamScanner

ڈاکٹر مہر نور محمد خان

# تحقیقی مقالے کی خصوصیات

تحقیق یا ریسرچ تلاش و جستجو کے ذریعے حقائق کو معلوم کرنے اور انکی تصدیق کرنے کا نام ہے یعنی جو حقائق ہماری نظروں کے سامنے نہیں ہیں انکا سراغ لگانا اور جو سامنے تو ہیں لیکن روشن اور واضح نہیں انکو واضح اور آشکار کرنا۔

تحقیقی مقالے سے مراد مختصر مضمون نہیں جو کسی رسالے، میگزین یا اخبار وغیرہ کے لیے لکھا جائے بلکہ وہ طویل تر مقالہ ہے جو یونیورسٹی کی ڈگری کے حصول کے لیے لکھا جاتا ہے اس میں زیر تحقیق موضوع سے متعلق جملہ مواد پیش کیا جاتا ہے۔ Evaluation کی جاتی ہے اور اس سے مناسب نتائج اخذ کیے جاتے ہیں۔ تحقیقی مقالہ لکھنے کی بنیادی وجہ یہ ہوتی ہے کہ اسکالر محسوس کرتا ہے کہ کسی موضوع کے بارے میں مواد کم ملتا ہے اس کمی کا ازالہ کرنا ہے یا جو مواد ملتا ہے اس میں اغلاط ہیں انکی تصحیح کرنی ہے گویا ایک حقیقت پنہاں یا حقیقت مبہم کو افشاء کرنے کا باضابطہ عمل ہے۔ اس سے علم و فن کی نئی راہیں دریافت ہوتی ہیں۔ نئی حقیقتیں ابھرتی ہیں اور نئے انکشافات جنم لیتے ہیں اور علم کے دائرے کی توسیع ہوتی ہے۔

تحقیق کے کام میں جو بات بے حد اہم ہے وہ تحقیقی موضوع کا انتخاب ہے۔ محقق کو موضوع کا انتخاب کرتے وقت اپنی علمی استعداد، دلچسپی اور ذہنی رجحان کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ اگر اسکالر نے اپنی صلاحیت، ذوق اور دلچسپی کے مطابق موضوع کا انتخاب نہیں کیا تو اسکی تحقیق سے مفید نتائج برآمد نہیں ہوں گے۔ بعض اوقات ایسے موضوع کا انتخاب کرلیا جاتا ہے جو بظاہر بہت عمدہ اور جاذب نظر ہوتا ہے لیکن اس پر تحقیق، سکالر کے بس میں نہیں ہوتی۔ اس لیے موضوع لینے سے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ کیا اس پر تحقیق مکمل ہو سکتی ہے؟ تحقیق کے لیے جو موضوع منتخب کیا جائے وہ نیا اور اہم ہو۔ اس موضوع پر پہلے کام نہ ہو چکا ہو یا نہ ہو رہا ہو تاکہ تکرار سے بچا جا سکے۔ تاہم یہ ضروری نہیں کہ موضوع بنیادی طور پر نیا ہو جس موضوع پر پہلے کام ہو چکا ہے اسکے کسی نئے پہلو پر بحث کرنا اور اس میں جدید معلومات

کا اضافہ بھی تحقیق ہے۔ بہرحال موضوع ایسا ہو جس پر کافی مواد مل سکے۔ ایسا نہ ہو کہ پوری مدت تحقیق مواد کی تلاش ہی میں گزر جائے۔ یہ بات کئی بار دیکھنے میں آئی ہے کہ طالب علم ناتجربہ کاری کے باعث ایسے موضوع پر تحقیق کا کام لے لیتا ہے جسکے اصل مآخذ کسی دوسرے ملک میں ہیں۔ جنہیں منگوانے میں کئی سال لگ جاتے ہیں۔ بعض دفعہ ایسے بھی ہوتا ہے کہ تمام تر کوشش کے باوجود مطلوبہ مآخذ دستیاب نہیں ہوتے اور مجبوراً یا تو موضوع بدلنا پڑتا ہے یا دستیاب کم معتبر مآخذ پر ہی اکتفا کرنا پڑتا ہے۔

موضوع چنتے وقت یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ موضوع کا دائرہ کار بہت وسیع نہ ہو۔ بہت بڑا اور عمومی موضوع لینا بڑی غلطی ہے۔ وسیع موضوع کی صورت میں اسکا ایک جزو تحقیق کے لیے منتخب کرنا بہتر ہوگا البتہ تحقیق کا دائرہ عمل بہت زیادہ محدود بھی نہیں ہونا چاہیے۔ موضوع جتنا وسیع ہوگا اس پر کام اسی قدر پھیلا ہوا ہوگا اور مواد سمیٹنے میں دشواری ہوگی۔ تہران یونیورسٹی میں زیر تعلیم بعض پاکستانی سکالر سے یہی غلطی سرزد ہوئی۔ انہوں نے ایسے موضوعات کا انتخاب کرلیا جو بظاہر بہت جاذب نظر اور عمدہ تھے لیکن ان کا دائرہ کار اتنا وسیع تھا کہ انکو سمیٹنے میں تقریباً دس دس سال صرف ہوئے۔ یا بالکل ترک کرنے پر مجبور ہوگئے۔ اس مدت میں محققین کو جو مشکلات اور تکلیفیں اٹھانا پڑیں ناقابل بیان ہیں۔ اسی صورت حال کے پیش نظر رئیس دانشکدہ نئے آنے والے غیر ملکی طلباء کو ہمیشہ تلقین کرتے کہ "ما ازشما انتظار نداریم کہ شاہکار ایجاد کنید گوشہ ای از مطلب را بگیرید و بموقع کار تمام کنید و بروید بہ وطن تان" یعنی ہم آپ سے شاہکار ایجاد کرنے کی توقع نہیں رکھتے۔ کسی مطلب کا ایک جزو انتخاب کریں اور وقت پر کام ختم کرکے اپنے وطن تشریف لے جائیں۔ لہٰذا تحقیقی کام کے دائرہ کار اور حدود کا صحیح طور پر تعین بہت اہمیت کا حامل ہے۔ محقق کے لیے اس بات کا جاننا نہایت ضروری ہے کہ یہ تحقیقی کام اس سے کس چیز کی توقعات رکھتا ہے۔

ایک بہت وسیع و عریض موضوع کے انتخاب کو بلند پروازی سے تعبیر کیا جاتا ہے اور اس سے اجتناب ضروری ہے۔ تحقیق کا دائرہ کار جتنا وسیع ہوگا اتنا ہی تحقیقی کام ناقص، کم عمیق اور ابتر ہوگا۔ لہٰذا تحقیقی کام کی حدود اور دائرہ کار کا روشن، معین اور مناسب ہونا تحقیقی مقالے کی بنیادی خصوصیات میں سے ہے۔

جہاں تک ایم۔ اے، ایم فل حتی کہ پی ایچ ڈی کے لیے موضوع کے انتخاب کا تعلق ہے۔ نئے

اسکالر کے لیے موضوع منتخب کرنا مشکل ہے اسے کوئی اندازہ نہیں ہوتا کہ کونسا موضوع کس معیار و نوعیت کا ہے اسکا دائرہ کار کیا ہے؟ لہذا موضوع کی اہمیت، دائرہ کار اور مواد کی دستیابی کے امکانات سے متعلق غور اور خاص طور پر رہنما استاد سے مشورہ حاصل کرنا ضروری ہے۔

تحقیق کا موضوع کتنا ہی اہم ہو اگر اسکی مناسب انداز میں تشکیل نہ ہوسکے تو تحقیقی عمل بے ثمر رہتا ہے۔ محقق موضوع کے انتخاب کے بعد تحریری مواد کی ترتیب و تنظیم کے لیے خاکہ تیار کرتا ہے جسے Synopsis کہتے ہیں۔ خاکے کی تیاری نئے اسکالرز کے لیے نہایت ضروری ہے اس سے محقق کو راہنمائی ہوتی ہے کہ مقالے کا کس طرح آغاز کیا جائے؟ متن کے مختلف حصوں کے منطقی اور علمی تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے کیسے ترتیب و تنظیم کی جائے؟ ہر مطلب کے بارے میں کس قدر تشریح اور وضاحت مناسب ہوگی اور تحقیقی کام کو کس طرح منطقی اختتام دیا جائے؟ تحقیقی کام کا خاکہ تیار کرنا ایک مسلسل عمل ہے۔ بہت ممکن ہے کہ موجود مواد کی روشنی میں خاکے میں رد و بدل کرنی پڑے اور یہ تبدیلی کئی بار ممکن ہے۔ اگر خاکے میں اس طرح ارتقاء اور ترتیب کا عمل جاری رہے گا تو آخری نقشہ بہت باترتیب اور منظم ہوگا۔ صحیح خاکہ تیار کرنا اگرچہ مشکل ہے لیکن ایک اچھے تحقیقی مقالے کے لیے بنیادی ضرورت ہے اور اس بات سے بچنے کے لیے کہ پیش کردہ حقائق اور بیانات بے ربط نہ ہوں محقق کو اپنے مقالے کی تشکیل کے سلسلے میں پوری پوری منصوبہ بندی کرنی چاہیے۔

تحقیقی مقالے کی بنیادی خصوصیت اسکی اصالت Originality ہے لہذا اس سلسلے میں کوشش کی جائے کہ مواد اصل کتاب سے حاصل کیا جائے نہ کہ ثانوی مآخذ سے۔ تحقیق میں براہ راست مطالعے اور جستجو کی بڑی اور اساسی اہمیت ہے۔ تحقیق کا بنیادی اصل یہی ہے کہ ہمیشہ اصل مآخذ سے براہ راست استفادہ کیا جائے۔ تحقیقی مقالہ لکھنے کے لیے متعدد مآخذ سے رجوع کرنا لازمی امر ہے لیکن ان مآخذ کا معتبر ہونا نہایت ضروری ہے۔ صرف معتبر اور اصل مآخذ ہی کی بدولت ہماری تحقیقی کاوش کو اعتبار اور وقعت حاصل ہوگی۔ غیر معتبر اور ثانوی درجے کے مآخذ سے استناد ہماری تحریر کی بے مائگی اور بے اعتباری پر منتج ہوگا۔

یہاں اس بات کا ذکر کرنا ضروری ہے کہ بعض اوقات ثانوی حوالے میں کوئی معلومات غلط ہوسکتی ہے۔ بغیر تحقیق کے جب کوئی حوالہ دیا جاتا ہے تو پھر نہ صرف وہ غلطی دہرائی جاتی ہے بلکہ ایک غلطی سے کئی غلطیاں پیدا ہوتی ہیں۔

Scanned by CamScanner

اس حقیقت کے پیش نظر اپنے مآخذ اور حوالوں کو بار بار دیکھنے اور جانچنے کی ضرورت ہے کیونکہ تمام مآخذ قابل اعتبار نہیں ہوتے لہذا مستند اور غیر مستند اور غیر معتبر مآخذ کے درمیان امتیاز کرنے کے لیے پوری پوری احتیاط اور ہوشیاری کی ضرورت ہے۔ معلومات جتنی بالواسطہ وسائل سے حاصل کی جائیں گی اتنی ہی قابل اعتبار ہوں گی۔ اس لیے جہاں تک ممکن ہو مواد کو اصل مآخذ ہی سے حاصل کیا جائے۔ اس کا ایک فائدہ یہ ہے کہ اصل مآخذ سے مواد کے حصول کے دوران ایسی معتبر معلومات بھی ہاتھ لگ سکتی ہیں۔ جن سے ابھی تک کسی دوسرے نے استفادہ نہ کیا ہو۔ اس طرح نئے حقائق کو منظر عام پر لانے سے مقالے کی ارزش و وقعت میں اضافہ ہوتا ہے۔

تحقیق میں بعد کا مرحلہ تحریری مواد کی ترتیب و تنظیم ہے۔ مقالے کی ترتیب و تنظیم منطقی ہونی چاہیے۔ تحقیقی کام میں منطقی نظم کو بنیادی حیثیت حاصل ہے ایک تحقیقی کام میں جو منطقی لحاظ سے جھول نظر آئے اسکی اہمیت اور قدر و قیمت میں کمی واقع ہو جاتی ہے۔ اسی طرح اگر مقدمات اور نتائج کے درمیان منطقی ربط نہ ہو تو یہ بھی تحقیقی کام کا نقص شمار ہوگا۔ لہذا تحقیقی مقالے کو واضح، روشن اور منطقی فریم ورک کے اندر ہونا چاہیے۔

یہ منطقی فریم ورک تحریری مواد کو مناسب ابواب و فصلوں میں تقسیم کر کے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ تحقیقی کام میں موضوعات اور مطالب کے درمیان تسلسل اور تواتر کو ملحوظ رکھنا چاہیے۔ موضوعات اس طرح ایک دوسرے کے آگے پیچھے قرار دیے جائیں کہ منطقی ترتیب کا کامل نمونہ ہوں۔ نہ اس طرح کہ مقالہ کے درمیانی حصہ سے متعلق مطالب آغاز میں آ جائیں اور ابتدائی حصہ سے متعلق موضوعات مقالہ کے آخر میں ذکر کیے جائیں۔ اس کے لیے ضروری ہے تحقیقی کام مختلف ابواب میں اس طرح تقسیم ہو کہ ہر باب بجائے خود ایک علیحدہ یونٹ شمار ہو۔

تحقیقی نگارشات استدلال پر مبنی ہوتی ہیں جس کے لیے منطقی شواہد و امثال کا بیان ضروری ہے۔ ان شواہد و امثال کو واضح اور دقیق ہونا چاہیے تاکہ قاری آسانی سے اپنے مطمع نظر کو پا سکے۔ شواہد کی اتنی بھرمار نہ ہو کہ اصل مطلب گم ہو جائے۔ صرف حسب ضرورت مثال بیان کی جائے اور وہ بھی واضح روشن اور مختصر ہو۔

تحقیقی کام کو صرف اسوقت ایک ادبی خدمت سمجھا جاتا ہے جب اسے مناسب اور شائستہ اسلوب میں پیش کیا جائے۔ اسکی زبان فصیح اور سلیس ہو۔ افکار کے بیان کے لیے مناسب الفاظ کا چناؤ کیا گیا

Scanned by CamScanner

ہو۔ لہذا مقالے کی زبان غیر دلچسپ اور مرصع نہیں بلکہ سلیس اور رواں ہونی چاہیے۔ حقائق سادہ اسلوب میں قلمبند ہوں۔ مقالے کی زبان ہر طرح کے ابہام سے پاک ہو۔ عبارت آرائی بالکل نہ ہو۔ تحقیقی مقالہ بمباسٹک اور فضل فروشانہ تحریر کا نام نہیں۔ ایک دل پذیر اور کامیاب تحریر وہ ہے جو سادہ رواں اور رسا ہو۔ سادہ نویسی کا تعلق الفاظ کے بجائے معانی اور مفہوم سے ہے۔ تحریر کے مضامین اس طرح ماہرانہ انداز میں پیش کیے گئے ہوں کہ آسانی سے قابل فہم ہوں۔ تحقیقی مقالہ چونکہ واقعات و حقائق پر مبنی ہوتا ہے اس لیے اس میں کسی طرح بھی ذاتی سوچ، احساس یا سلیقہ کا عمل دخل نہیں ہونا چاہیے۔ اسی طرح لفاظی، تطویل، افسانہ طرازی یا شاعرانہ رنگین بیانی سے کام نہیں لینا چاہیے۔ جذباتی طرز تحریر اور ناصحانہ اسلوب نگارش بھی تحقیقی مقالہ کے لیے مناسب نہیں۔ یہ باتیں مقالے کی عظمت کو کم کر دیتی ہیں۔

تحقیقی کام کے لیے محقق کا انداز بیان سنجیدہ ہو۔ مزاح کی کوشش نہ کی جائے۔ سنجیدگی اور علمی وقار تحقیق کے معیار کو بلند اور ارفع بناتے ہیں۔ تحقیقی مقالہ محقق کے ذاتی تجربات کی روداد نہیں ہوتا لہذا ضروری ہے کہ اس کا اسلوب بیان ادبی اور غیر انفرادی ہو۔ تحقیقی مقالے میں احکام، بلند بانگ دعووں، جذباتی نعروں اور احساسات کی کوئی گنجائش نہیں۔ محقق کو الفاظ کے استعمال میں بھی بڑی دقت اور احتیاط سے کام لینا چاہیے۔ الفاظ کو اس طرح ناپ تول کر استعمال کرنا چاہیے کہ اس میں غیر ضروری الفاظ نہ آنے پائیں۔ مقالے میں عامیانہ اور بازاری الفاظ کا استعمال بھی ناپسندیدہ ہے۔ انکے استعمال سے زبان کا عالمانہ وقار اور سنجیدگی ختم ہو جاتی ہے۔ عبارت میں یکسانی اور صحت برقرار رکھنا بھی ضروری ہے۔ تمام مقالے میں طرز بیان اور اسلوب تحریر یکساں ہو۔ تحقیقی کام میں اعراب اور زبان کی صحت پر بڑی توجہ دینی چاہیے۔ زبان کے قواعد و قوانین کی پاسداری ایک اچھے مقالے کی خصوصیات میں سے ہے۔ تحقیقی مقالہ میں مطالب کو سادہ اور واضح اسلوب اور صحیح رسم الخط میں تحریر کرنا نہایت ضروری ہے۔ تحریر میں صحت کے علاوہ صداقت اور صمیمیت بھی ہونی چاہیے۔ قاری محسوس کرے کہ محقق نے جو لکھا ہے اس پر اسکا ایمان بھی ہے۔ پر تصنع، ریاکارانہ اور بناوٹی بات سے قاری کے اعتماد کو ٹھیس پہنچتی ہے۔ ابلاغ صداقت اور اظہار صمیمیت کے لیے اسلوب بیان جتنا سادہ اور تکلف سے پاک ہوگا بہتر ہے۔ اسی طرح ضرورت سے زیادہ بات کو بڑھا چڑھا کر بیان کرنا بھی تحقیقی کام کے لیے عیب سمجھا جاتا ہے۔ تحقیقی مقالے کا مضمون ایک اکائی ہونا چاہیے۔ پوری تحریر کا لہجہ اور اسلوب ایک دوسرے سے ہم

Scanned by CamScanner

ہم آہنگ اور مربوط ہونا کہ مقالے میں وحدت کا شعور پیدا ہو سکے۔ تحقیق کے کام میں توازن ہونا چاہیے اور محقق کو مطالب میں تناسب کا پورا خیال رکھنا چاہیے۔ مقالے میں قیاس آرائی اور گیس ورک سے اجتناب کیا جانا چاہیے۔ اس سے مقالے میں تضاد اور تناقض گوئی پیدا ہو جاتی ہے۔

تحقیق میں حشو وزوائد سے پرہیز اور اختصار پر خاص توجہ دینی چاہیے۔ لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ مقالے کی اہمیت اسکی ضخامت میں ہے۔ حالانکہ تحقیقی مقالے میں حجم کے بجائے اسکی کیفیت زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ مقالے کی قدر و قیمت کا انحصار صفحات کی تعداد پر نہیں ہوتا بلکہ تحقیقی مواد کے انداز اظہار اور اسلوب پیش کش کی بنا پر ہوتا ہے۔ یعنی یہ دیکھا جاتا ہے کہ محقق نے اپنے موضوع کے بارے میں کیا کہا ہے اور کس انداز سے کہا ہے؟ تحقیقی مقالے کی سب سے بڑی خوبی اسکا اختصار اور اپنے موضوع سے ارتباط ہے۔ اگر مقالے میں بھرتی کی چیزوں کی بہتات ہو لیکن موضوع سے متعلق معلومات کم ہوں تو ایسا مقالہ اپنی ضخامت اور حجم میں تو مثنوی ہفت من (Voluminous Book) ضرور ہوگا لیکن تحقیق کے معیار سے اسکا بہت کم واسطہ ہے۔ موضوع سے غیر متعلق بیانات اور غیر ضروری معلومات مقالے میں شامل کر کے اسکی ضخامت بڑھانا اسکا عیب سمجھا جاتا ہے۔ لہذا ایسے غیر ضروری مطالب کو بیان کرنے سے اجتناب کرنا چاہیے جو بے جا طوالت، درازگوئی اور تکرار کا باعث بنیں۔ مواد کی تکرار سے نہ علم میں توسیع ممکن ہوگی اور نہ تحقیق میں جدت۔

ادبی دیانت اور علمی شرافت ایک تحقیقی مقالے کی بنیادی خصوصیات میں سے ہے۔ کسی دوسرے کی دریافت کو بغیر حوالے کے اپنا لینا ایک غیر محققانہ اور غیر اخلاقی عمل ہے۔ محقق کا فرض ہے کہ جہاں جہاں سے اس نے استفادہ کیا ہے اسکا ذکر واعتراف کرے۔ مآخذ کا ذکر مقالہ نویسی کے اہم، اخلاقی اور بنیادی اصولوں میں سے ہے۔ اس سے کام کی اہمیت اور وقعت بڑھتی ہے۔ اگر تحقیق کے مآخذ کا ذکر نہ کیا جائے تو یہ ادبی سرقہ ہے اس سے مقالے کی قدر و قیمت کو سخت نقصان پہنچتا ہے۔ تحقیق کے مآخذ کا ذکر پوری امانت کے ساتھ بغیر کسی تحریف اور ردو بدل کے اس طرح کیا جائے کہ نہ تو صاحب مآخذ کی حق تلفی ہو اور نہ ہی اس کے بارے میں کسی طرح کا سوءظن پیدا ہو ماخذ کے متن میں تصرف یا مفہوم میں تحریف کسی صورت بھی قابل قبول نہیں۔ اگر کسی کتاب کے بعض مطالب سے محقق کا نقطۂ نظر مختلف ہے تو اسکی وضاحت پاورقی میں کی جا سکتی ہے۔ البتہ یہ بھی بڑی انکساری کے ساتھ ہو اور اس میں دوسرے کی تذلیل وتضحیک کا پہلو نہیں ہونا چاہیے۔ محقق کے دائرہ کار اور کیفیت کار کی حدود کا تعین

Scanned by CamScanner

صرف دوسروں کے حقوق اور دائرہ کار کی پاسداری میں مضمر ہے۔

تحقیقی کام میں دقتِ کار Accuracy کی بہت اہمیت ہے مقالے میں ڈاکومینٹیشن، فٹ نوٹ، ریفرنسز اور ببلیوگرافی کو درج کرتے وقت بہت زیادہ دقت نظر اور جزرسی کی ضرورت ہوتی ہے۔ نیز ان مطالب کو درج کرتے وقت اگر دقت نظر سے کام نہیں لے گا تو حقائق مسخ ہو سکتے ہیں۔ لہذا محقق کی دقت نظر تحقیقی کام کے لوازم میں سے ہے اور صحیح طریقہ کار مقالے کی قدر و قیمت کے تعین کی ایک بنیاد ہے۔ تحقیقی مقالے کے چار اصل ارکان ہوتے ہیں۔ موضوع، مقدمہ، متن اور نتیجہ۔ انکے درمیان شروع سے آخر تک منطقی ارتباط اور پیوستگی برقرار رکھنے کے لیے مناسب اسلوب اور دقت کار پر کاربند ہونا نہایت ضروری ہے۔

تحقیقی مقالے کو دوسروں کی تقلید محض نہیں ہونا چاہیے اس میں محقق کا اپنا زاویہ نگاہ ہو۔ اس مخصوص زاویے کی اہمیت ہی تحریر کی اہمیت و وقعت ہے۔ ایک مقالہ کی ارزشیابی کرتے وقت یہ دیکھا جاتا ہے کہ محقق کا اپنا نقطہ نظر کیا ہے؟ اور وہ اپنے مقاصد اور اہداف کے حصول میں کس قدر کامیاب ہوا ہے۔

تحقیقی مقالے کے لیے ضروری ہے کہ وہ ہر قسم کے مذہبی، علاقائی، نسلی اور تاریخی تعصبات سے پاک ہو۔ محقق کو چاہیے کہ وہ ہر قسم کے تعصب سے بالاتر ہو کر حقائق کا جائزہ لے۔ اسی طرح رقابت یا تعصب کے باعث کسی کی حمایت یا مخالفت کرنا بھی اصول تحقیق کے خلاف ہے۔

محقق کی تمام خصوصیات میں شاید سب سے ضروری خصوصیت حقیقت پسندی ہے۔ محقق کے لیے ضروری ہے کہ حقیقت کو کسی قسم کی رنگ آمیزی اور تحریف کے بغیر پوری صداقت کے ساتھ بیان کر دے۔

تحقیق میں جذبات یا قیاس آرائی کو دخل نہیں چاہیے۔ تحقیقی کام میں تخمین و گمان سے کام لینے اور غیر مصدقہ باتوں سے استناد سے پرہیز کرنا چاہیے۔ اسی طرح تحقیق میں مبالغہ آرائی، عدم توازن، خطابات اور صفات کا بے جا استعمال مناسب نہیں۔ ایسے شخص کے قول کو بطور سند استعمال کرنا جسکے بارے میں حجت ہونے میں شک ہو تحقیقی کام کا عیب سمجھا جاتا ہے مثلاً ایک ادیب کے قول کو علم کلام میں حجت نہیں سمجھا جا سکتا۔

تحقیق کا بنیادی مقصد حدود علم کی توسیع ہے لہذا محقق کی کوشش یہ ہو کہ تحقیقی مقالے میں تازہ

Scanned by CamScanner

معلومات فراہم کی جائیں جنکے ذریعے علمی اور ادبی مسائل مزید روشن ہوں۔

اگر تحقیق میں نئی روش اختیار کی گئی ہے تو اسکو ٹھیک ثابت (Justify) کیا جائے۔ نیز موجودہ تحقیقی اصول اور اسالیب کی نارسائی اور نقائص کو بھی بیان کیا جائے۔

تحقیقی مقالہ عجلت میں نہیں لکھا جانا چاہیے عجلت سے مواد کی جانچ پڑتال اور پرکھ میں جھول رہ جاتا ہے۔ مقالے سے مترشح ہو کہ مصنف نے مواد کو اچھی طرح پڑھا ہے، پرکھا ہے اور ترتیب دیا ہے۔

پاورقی Foot Note تحقیقی مقالے کا لازمی جزو ہے۔ پاورقی لکھنے کے کئی مقاصد ہوتے ہیں۔ تحقیق کے ماخذ کا ذکر کر کے اپنے تحقیقی کام کی اہمیت و قدر میں اضافہ کرنا، دوسرے لوگوں کی تحریروں سے استفادہ کرتے وقت ادبی امانت کو ملحوظ رکھنا، متن کے بعض اہم حصوں کی وضاحت و تشریح کرنا، قاری کی دوسرے تحقیقی کاموں اور منابع کی طرف راہنمائی کرنا وغیرہ۔ پاورقی اصول تحقیق کے مطابق مرتب کی جائے۔ شروع سے آخر تک یکساں اور ایک طرز پر ہو۔ چونکہ پاورقی کا بکثرت استعمال قاری کے انصراف ذہن کا باعث بنتا ہے محقق کو زیادہ فٹ نوٹس بیان کرنے سے اجتناب کرنا چاہیے۔ تحقیقی مقالے میں غیر ضروری ماخذ کی بھرمار کرنا مناسب نہیں۔ اسے فضل فروشی اور علمی تفاخر پر محمول کیا جائے گا۔ فٹ نوٹس کی کثرت اور طوالت سے مقالہ کی افادیت نہیں بڑھتی۔ بہترین فٹ نوٹ وہ ہے جو مختصر، واضح اور روشن ہو۔

کتابیات اور انڈکس تحقیقی مقالے کے اہم اجزا میں سے ہیں۔ انڈکس اس طرح ترتیب دیا جائے کہ کتاب میں مطلوبہ مطالب کو آسانی سے تلاش کیا جا سکے۔ انڈکس بلاوجہ زیادہ بڑا نہیں ہونا چاہیے۔ بین الاقوامی سطح پر علمی تعاون اور غیر ملکی زبانوں میں کتابیات Bibliography کی تیاری کے لیے ضروری ہے کہ مقالہ کا عنوان انگریزی زبان میں بھی لکھا جائے۔ یہ عبارت بعینہ اصل زبان کے مطابق ہونی چاہیے۔

تحقیقی کام میں جس چیز کی اہمیت ہے وہ آخری حاصل کار ہے نہ کہ تحقیق کے دوران اٹھائی گئیں زحمات۔ اگر حاصل کار ایک مربوط اور منسجم حالت کا حامل نہیں اور مقالہ کے متعین اہداف کو پورا نہیں کرتا تو اسکی تمام مساعی لاحاصل ہوگی۔ تحقیقی مقالہ قلندر کی گودڑی نہیں جس میں انواع و اقسام کے مواد کے پیوند لگائے جائیں۔ بلکہ یہ ایسی تالیف کا نام ہے جس میں ربط، توازن اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ جسکی تحریر کی غرض و غایت معلوم ہے۔ جو اپنی زبان سے گویا ہے کہ کسی مسئلہ پر اسکا نقطہ نظر کیا ہے۔ اور

اس کی تائید کے لیے کیا دلائل وشواہد ہیں۔ اس لیے تحقیقی مقالہ کوتحریر کرتے وقت نہ صرف اسلوب، تحقیقی اصول کے مطابق ہونا چاہیے بلکہ مواد کی جمع آوری اور ترتیب میں محقق کے شوق، جذبہ، لگن، توجہ، حوصلہ اور خاص طور پر ذوق خلاقیت کا شامل ہونا نہایت ضروری ہے۔

تحقیقی مقالہ یونیورسٹی لائبریری میں محفوظ کیا جاتا ہے ممکن ہے شائع بھی ہوجائے۔ اس طرح یہ اچھا مقالہ قومی اور عالمی سطح پر ادبی سرمائے کا حصہ بن جاتا ہے اور محقق اور یونیورسٹی کے لیے نیک وقعت میں اضافے کا باعث بنتا ہے۔ اس لیے تحقیقی مقالہ علمی اور تحقیقی اصولوں کے مطابق تحریر کیا ہو۔

ان تمام باتوں کے لیے جس خصوصیت کی سب سے زیادہ ضرورت ہے وہ اسکالر کی تربیت، ذاتی صلاحیت اور خلوص نیت ہے۔ دنیا کے سارے اصول بے معنی اور بیکار ہیں جب تک محقق میں ذاتی صلاحیت، کام کرنے کی دھن اور منزل مقصود تک پہنچنے کا عزم نہ ہو۔ لہذا تحقیقی مقالہ لکھتے وقت شروع سے آخر تک جذبہ ولگن کی شمع روشن رہنی چاہیے۔ اس میں کسی قسم کا خلل مقالہ کی اہمیت وقدر میں کمی کا باعث بن سکتا ہے۔

مختصر یہ کہ تحقیقی مقالے میں علمی شرافت، نظم وترتیب، منطقی استدلال وہم آہنگی، توازن واعتدال اور اسکالر کی ذاتی دلچسپی اور لگن کارفرما ہونی چاہیے کسی مقالہ میں مذکورہ خوبیاں جس مقدار میں ہوں گی وہ اتنا ہی کامیاب ثابت ہوگا۔

Scanned by CamScanner

# فہرست مآخذ

اس مقالے کی تیاری میں مندرجہ ذیل مآخذ سے استفادہ کیا گیا۔


۱۔ آئین نگارش تالیف احمد سمیعی، مطبوعہ مرکز نشر دانشگاہی، تہران، ایران۔

۲۔ اردو میں اصول تحقیق، جلد اول و دوم، مرتبہ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، مطبوعہ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

۳۔ بر سمند سخن تالیف ڈاکٹر نادر وزین پور، مطبوعہ انتشارات فروغی، تہران، ایران

۴۔ تاریخ ادبیات ایران از صفویہ تا عصر حاضر، تالیف ایڈورڈ براؤن، ترجمہ ڈاکٹر بہرام مقدری، مطبوعہ انتشارات مروارید، تہران، ایران

۵۔ تحقیق کا فن تالیف ڈاکٹر گیان چند، مطبوعہ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

۶۔ راہنمائی نگارش و ویرایش تالیف ڈاکٹر محمد جعفر یاحقی و ڈاکٹر محمد مہدی ناصح، مطبوعہ موسسہ انتشارات آستان قدس رضوی، مشہد، ایران

۷۔ زبان و نگارش فارسی تالیف ڈاکٹر حسن احمد گیوی و دیگران، مطبوعہ سازمان سمت تہران، ایران

۸۔ مرجع شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی، تالیف ڈاکٹر غلام رضا ستودہ، مطبوعہ سازمان سمت، تہران، ایران۔


Scanned by CamScanner

# اردو کے ابتدائی املا کا جائزہ

مسلمانوں کی ہندوستان میں مستقل حکومت قائم ہونے کے بعد مقامی زبانوں کو بہتر طور پر سمجھنے پڑھنے اور بولنے کے لیے مقامی بولیوں کو فارسی رسم الخط میں لکھنا شروع کیا تو شروع شروع میں کئی ایک مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔ چونکہ ویدک زبان میں ہائیہ آوازیں یعنی بھ۔ پھ۔ تھ وغیرہ موجود ہیں لیکن فارسی عربی میں نہیں ہیں، اس لیے ان آوازوں کو لکھنے کے لیے مختلف لوگوں نے مختلف ادوار میں مختلف طریقے اختیار کیے۔

۱۔ کبھی تمام ہائیہ الفاظ، ہائے ہوز (ہ) سے لکھے گئے جیسے

بہائی۔ (بھائی) کہول (کھول) تہی (تھی) وغیرہ

کبھی ہائیہ آوازوں کو "ھ" سے لکھا جانے لگا۔ جیسے

تھوار (تہوار) ھے (ہے) ھم (ہم) بھن (بہن) وغیرہ

۲۔ فارسی میں ڈ۔ ڑ، ڈھ، ڑھ وغیرہ نہیں ہیں۔ اس طرح "گ" عربی میں نہیں ہے ایسے حروف لکھنے کے لیے کبھی "د" پر چار نقطے لگا کر "ڈ" اور "ر" کے اوپر چار نقطے لگا کر "ڑ" کی آواز ادا کی گئی۔ "گ" کو ایک طویل عرصے تک صرف ایک کش سے لکھا گیا۔

کسی دور میں "د اور ر" کے اوپر تین تین نقطے لگائے گئے۔ کبھی ان دونوں کے نیچے تین نقطے لگائے گئے۔ کبھی دو نقطے اوپر اور ایک ڈیش لگایا گیا۔ کبھی نقطے ختم کر کے دو ڈیش لگائے گئے۔ فورٹ ولیم کالج کے دور میں ط لگانے کا طریقہ اختیار کیا گیا۔ اس طرح بعض اوقات "گ" کے دوسرے کش کے لیے گول دائرہ بنایا گیا۔

۳۔ عربی فارسی میں بڑی "ے" کا رواج نہ تھا۔ لہٰذا "ے" کی آواز کو بھی "ی" سے ظاہر کیا گیا۔ اور جب "ے" کا رواج ہو گیا تو اردو لکھنے والوں نے دونوں طرح لکھنا شروع کر دیا لیکن تلفظ کا لحاظ نہ رکھا گیا۔ مثلاً بھائی کو بھائے ۔ منگنی کو منگنے ۔ بیٹے کو بیٹی وغیرہ وغیرہ

Scanned by CamScanner

ابتدا میں شمالی ہند میں اردو املا کی حالت کچھ بہتر تھی پھر بھی اودھی' ہریانی' برج بھاشا اور پنجابی کے زیر اثر اردو املا میں اختلاف موجود تھا۔ جوں جوں ان زبانوں پر کھڑی بولی کا اثر ہوتا گیا اردو کی املائی صورت حال سدھرتی چلی گئی۔ فارسی عربی الفاظ کی بے تحاشا شمولیت کے سبب اردو املا اور بھی بہتر ہوگیا۔ اس کے علاوہ اصلاح املا کے لیے اردو شعراء کی کاوشیں بھی رنگ لائیں۔ اساتذہ نے لفظ جس طرح لکھا شاگردوں اور معتقدین نے اس کے املا کو اسی طرح اپنالیا۔ یوں املا کی بہتر صورت پیدا ہوگئی۔ پھر بھی کئی الفاظ کے املا میں اختلاف رائے کے سبب فرق برقرار رہا۔ ذیل میں شمالی ہند کی املائی خصوصیات کا ذکر کیا جارہا ہے۔

حافظ محمود شیرانی نے ''پنجاب میں اردو'' کے پہلے ایڈیشن کے صفحہ 12 پر امیر خسرو سے منسوب ایک غزل نقل کی ہے' قاضی فضل حق نے اورینٹل'' کالج میگزین مئی ۱۹۳۷ء کے صفحہ ۹۵ پر امیر خسرو کی ایک اور غزل نقل کی ہے ان غزلوں کو دیکھتے ہوئے جو املائی خصوصیات نظر آتی ہیں وہ یہ ہیں۔

۱۔ گ کے لیے ایک مرکز (کش) ہے اور اس پر ے کا ہندسہ موجود ہے۔

۲۔ ''ۂ'' کا اضافہ چند الفاظ کے ساتھ کیا گیا ہے جیسے پیہ = پی - جیہ = جی وغیرہ

۳۔ ''کچھ'' کو ''کوچھ'' لکھا گیا ہے۔

۴۔ ''ۃ'' اور ''ۂ'' میں کوئی فرق ملحوظ نہیں رکھا گیا۔1

۱۱۰۴ھ کا نقل کیا ہوا ایک نسخہ جو ''ملک محمد جائسی'' کا ہے اس میں ایک پریم کہانی لکھی گئی ہے۔ اس کی املائی خصوصیات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ ''ۂ'' کو عموماً ''ۃ'' سے لکھا گیا ہے۔

۲۔ گاف پر ایک مرکز ہے کہیں کہیں دوسرا مرکز موجود ہے مگر اس پر ے کی علامت موجود ہے۔

۳۔ ٹ پر ط کی علامت دی گئی ہے۔ کہیں کہیں ط کے نیچے دو نقطے بھی موجود ہیں۔2

۱۱۱۱ھ میں ''فیض'' کا مرتب کیا ہوا وفات نامہ رسول اللہ ﷺ ملتا ہے۔ اس میں املا کی صورت حال کچھ اس طرح ہے۔

۱۔ ''ۂ'' کو زیادہ تر ''ۃ'' لکھا گیا ہے کہیں کہیں ''ۂ'' بھی موجود ہے۔

Scanned by CamScanner

۲- ''ی'' اور ''ے'' دونوں لکھی گئی ہیں-

۳- ''گ'' پر صرف ایک مرکز ہے-3

اردو املا میں ایک اہم تبدیلی عہد عالمگیر میں ہوئی- اس زمانے میں فارسی کی تقلید میں ہندی الفاظ بھی ''ہ'' سے لکھے جاتے تھے- اس بارے میں حافظ محمود شیرانی لکھتے ہیں

''اردو کا آخری الف بہ تقلید فارسی ''ہ'' کی شکل میں لکھا جاتا تھا- مثلاً لبھوڑہ' چونہ' سہرہ' ہیرہ' اسی طرح مالوہ' بنگالہ وغیرہ' عالمگیر کے عہد میں فضائل خان کے عرض کرنے پر کہ ہندی رسم الخط میں اسم و کلمے کے آخر میں ''ہ'' نہیں آیا کرتی بلکہ الف ہوتا ہے----- اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ایسے الفاظ کو ''الف'' کے ساتھ لکھا جائے- عالمگیر نے یہ تجویز پسند کی اور حکم دے دیا کہ آئندہ ایسے الفاظ ''الف'' سے لکھے جائیں یعنی مالوہ کو مالوا - بنگالہ کو بنگالا - اس فرمان کی تعمیل نہ صرف شاہی دفاتر اور ٹکسالوں میں ہوئی بلکہ اردو خواں لوگوں نے بھی یہی املا اختیار کرلیا اور آئندہ لبھوڑا- چونا- سہرا- اور ہیرا لکھا جانے لگا-'' 4

اس کلیہ پر بہت سے لوگوں نے عمل کیا لیکن بعض اصحاب علم و دانش نے عمل نہ کیا اور کافی عرصے تک دوہرا املا چلتا رہا- رشید حسن خان نے اپنی کتاب ''اردو املا'' میں فضائل خان کی اصل عبارت جو فارسی زبان میں ہے صفحہ 88-89 پر نقل کی ہے- اور حوالہ مآثر الامراء- طبع کلکتہ- جلد سوم ص ۴۰ کا دیا ہے- بھگت کبیر (وفات ۱۵۷۶ء) بنارس کے رہنے والے تھے- ان کے دوہے بہت مشہور ہیں- کبیر نے زبان کو تبلیغ کی خاطر عوامی سطح پر استعمال کیا- ان کے دوہوں میں جو املائی خصوصیات موجود ہیں وہ یہ ہیں- ''میں ہے'' کو ''ماہیں'' ''جیسے کو جیوں'' ''کافر کو کاپھر'' ''سچ کو ست'' ''کل کو کال'' ''پھول کو پھولی'' ''جنجال کو جنجار'' ''لکڑی کو لاکڑی'' ''نقارہ کو نگارہ'' ''تخت کو تکھت'' ''خلق کو کھلک'' ''کاغذ کو کاگد'' لکھا ہے-5

۱۵۸۲ء میں عشقی خاں کی نظم جو اکبر کے زمانے میں لکھی گئی- اس کی املائی خصوصیات یہ ہیں- کو تھے کو کوتھے ''اس پر'' کو ''اوس پر'' جھوٹ کو جھوٹھ' تجھ سے کو تجھ تھیں' روٹی کو روتی' تمہارے کو تھارے' باہر کو بہار' لکھا ہے-6

پنڈت چندر بھان جو شاہ جہاں کے دور میں تھے (وفات ۱۵۷۴ء) انہوں نے نام کو ''ناوں'' سے کو ''سیں'' لکھا ہے-

Scanned by CamScanner

۱۶۲۵ء میں افضل پانی پتی نے بکٹ کہانی، بارہ ماسہ کی طرز پر لکھی اس کی املائی خصوصیات درج ذیل ہیں۔

| | | |
|---|---|---|
| ہوئی ہوں کو بھئی ہوں | تمہاری کو تمری | |
| سے کو سوں | نہیں کو نیں | |
| رات کو راتاں | جوبن کو جوبنا | |
| تمام کو تمامی | جلنا کو جرنا | |
| پیا کو پیو | جالا کو جارا | ل کی جگہ ر کا استعمال ہے |
| بٹیا کو باٹ | بادل کو بادر | |
| کہاں کو کت | کالی کو کاری | |
| کب تک کو کہاں لگ | آتا ہے کو آوتا ہے | |
| روتے کو رووت | لاؤ کو لااو | |
| ہم کو ہمن | جلاؤ کو جلااو | و کی جگہ ایک الف زائد ہے |
| ہنسی کو ہانسی | بلاؤ کو بلااو | |
| ڈالنا کو ڈارنا | وغیرہ 7 | |

ولی دکنی کا دیوان جب شمال ہند میں آیا تو یہاں کے اہل علم کو فارسی کی جگہ اردو میں شعر کہنے کا شوق چرایا۔ یوں شمالی ہند کے شعراء نے فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں شعر کہنا شروع کیے۔ ولی سے پہلے خال خال نظم کے نمونے ملتے ہیں۔ نثر کے نمونے تو قطعی دستیاب نہیں۔ ولی کے کلام نے خوب شہرت پائی۔ ولی نے دکنی کے بجائے دہلی کی زبان میں اپنی شاعری کی۔ اسی لیے شمال ہند میں اسے قبول عام حاصل ہوا۔ دیوان ولی میں جو زبان استعمال کی گئی ہے وہ بڑی حد تک آج کی زبان ہی ہے۔ کہیں کہیں دکنی اور ہریانی کے الفاظ شامل ہیں۔ جن کا املا آج بدل گیا ہے۔ ایسے الفاظ درج ذیل ہیں۔8 ''ولی کے الفاظ کے ساتھ موجودہ مروج املا بھی لکھا جا رہا ہے۔

وو - وہ

کوں - کو ص-۱

| | | | |
|---|---|---|---|
| ستی - سے = ص-۲ | | منے - میں - | ص-۶۵ |
| اوپس - آپ = ص-۵ | | پھونچنا - پہنچنا | ص-۷۵ |
| انیندی - نیند " | | سرج - سورج | ص-۷۶ |
| اپر - اوپر " | | سنا - سینہ | ص-۸۵ |
| جیوں کے - جیسے " | | یو - یہ | ص-۸۵ |
| یو - یہ " | | ساسی - سنہاسی | ص-۸۵ |
| تل - تلے " | | ھور - اور | ص - ۸۷ |
| مو - منہ " | | گھنالے - گھونگریالے | ص - ۹۷ |
| نزیک - نزدیک " | | جھانجھ - جھانجر | ص-۹۸ |
| سُنیا - سنا | ص - ۸ | انی - اتنی - | ص-۱۰۵ |
| جو - جی | ص-۱۳ | | |
| سیں - سے " | | | |
| کاں - کہاں | ص - ۱۸ | | |
| برہ - برہا | ص-۳۵ | | |
| کبھو - کبھی | ص-۴۳ | | |
| ھمن - ہم کو | ص-۵۱ | | |
| تمن - تم کو | ص-۵۵ | | |
| جھلکاں - جھلک | ص-۵۹ | | |
| ناؤں - نام | ص-۶۳ | | |

اس سے پیشتر کہ ولی کے شعراء کے اردو املا میں اصلاحات کا ذکر کیا جائے ولی سے پہلے شعراء کا ایک خاکا تحریر کیا جاتا ہے تاکہ مختلف ادوار اور مختلف شعراء و نثر نگاروں کے املا کی خصوصیات کا ایک تفصیلی جائزہ لیا جا سکے۔ ابتدا میں۔

۱- ''ع'' کو ''ا'' میں اور ''ق'' کو ''خ'' میں بدل دیا جاتا تھا۔ یہ طریقہ دکنی اردو میں بھی رہا اور شمال ہند میں بھی۔ مثلاً ''عقل کو اقل'' ''وقت کو وخت'' ''بندوق کو بندوخ'' ''صندوق کو

''صندوخ'' وغیرہ۔

۲۔ ہکار آوازوں کو کسی جگہ حذف کر دیا گیا ہے اور کسی جگہ جہاں ضرورت نہیں تھی شامل کر دیا گیا ہے۔ مثلاً کلیات محمد قلی قطب شاہ میں'' سکھیاں'' کے بجائے ''سکیاں'' ''لکھ'' کے بجائے ''لک'' ''پوچھ کے بجائے پوچ'' ''مثنوی من لگن'' میں ''دودھ کی جگہ دود'' لکھا ہے اس طرح ''مج بجائے مجھ'' ''کچ بجائے کچھ'' ''آنک بجائے آنکھ'' ''دیک بجائے دیکھ'' ''بوج بجائے بوجھ'' ''کئی'' بجائے ''کہی'' ''نمیں'' بجائے ''نہیں''۔ ''وئی'' بجائے ''وہی'' ''کئو'' بجائے ''کہو'' ''رئی'' بجائے ''رہی'' تحریر کیا گیا۔ اس کے ساتھ ہی کئی جگہ پلکاں کی جگہ پلکھاں (پھول بن) جھمک کی جگہ جھمنک (ارشاد نامہ) ''جل کی جگہ جھل'' (گلشن عشق) پلٹے کی جگہ پلٹھے اور'' پرچم کی جگہ پرچھم'' موجود ہے۔ یعنی ہکار آوازیں زیادہ موجود ہیں۔ بعض الفاظ میں ہکار آواز کو لفظ میں آگے پیچھے کر کے لکھا گیا ہے۔ مثلاً ''چیتھڑے کی جگہ چھیتڑے''، (پھول بن) ''کندھا کی جگہ کھندا'' ۔ وغیرہ 9

۳۔ بہت سے الفاظ کو تشدید کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ اگر ان الفاظ کو تشدید کے بغیر پڑھا جائے تو شعر میں سکتہ پڑتا ہے۔ مثلاً ہوا کو ہوّا' گلا کو گلّا۔ حلق کو حلّق۔ چونا کو چنّا' ہاتھی کو ہتّی وغیرہ 10

۴۔ جس لفظ میں دو ''ٹ'' والے حرف آتے ہیں وہاں پہلی ''ٹ'' کو ت سے بدل دیا گیا ہے مثلاً ٹھنڈا کو تھنڈا ٹکڑا کو تکڑا' ٹاٹ کو تاٹ' ٹوٹنا کو توٹنا۔ 11 وغیرہ

۵۔ ''مدّ'' کی جگہ عموماً زبر لکھا ہے اور ہ کی جگہ دو الف اور کہیں لمبے مصوتے کی جگہ مختصر مصوتے اور مختصر کی جگہ لمبے مصوتے ہیں جیسے۔ آدمی کی جگہ ادمی' آسمان کی جگہ اسمان' بادل کی جگہ بدل' کاجل کی جگہ کجل' ہنسی کی جگہ ہانسی' بجلی کی جگہ بیجلی' پتلی کی پوتلی وغیرہ۔ 12

۶۔ الفاظ میں نون غنہ کا اضافہ بھی موجود ہے۔ جیسے ''ہوس کی جگہ ہونس'' ''برسات کی جگہ برسانت'' ''مزہ کی جگہ منزہ'' اس قسم کا انفیانے کا رجحان بعد میں بھی رہا مثلاً ''گھاس کی جگہ گھانس'' ''کیچلی کی جگہ کینچلی'' وغیرہ۔ اس کے برعکس بعض الفاظ میں سے نون غنہ بالکل ختم کر دیا گیا ہے مثلاً ''نیند کی جگہ نید'' ''پاؤں کی جگہ پاؤ'' ''پھولوں کی جگہ پھولو'' وغیرہ 13

Scanned by CamScanner

۷- کئی الفاظ کی جمع ''اں'' کے اضافے سے بنائی جاتی رہی اور اس کا رواج کافی بعد تک رہا۔
جیسے- بات کی جمع باتاں' صفت کی جمع صفتاں' اس طرح عاشقاں- عاملاں وغیرہ 14

۸- مصدر کافی عرصے تک حرف ''ن'' پر ختم ہوتا رہا جیسے - دیکھن - چلن - آون- جاون
وغیرہ۔15

۹- افعال کی ماضی بناتے وقت''یا'' کا اضافہ کیا جاتا رہا جیسے - چلیا- دیکھیا- بولیا- سنیا وغیرہ
16۔

۱۰- ''ڑ'' کو اکثر''ڈ'' لکھا گیا جیسے بوڑھا کی بڈھا' علی گڑھ کی جگہ علی گڈھ' ٹھوڑی کی جگہ ٹھڈی
وغیرہ 17

۱۱- ''ھ'' کو اکثر ''ھ'' سے لکھا جاتا تھا جیسے - ھاں - بھوت یا بھت - بھیاں - پچھان
وغیرہ۔18

۱۲- بعض جگہ ''ں'' استعمال نہیں کیا گیا مثلاً کنواں کی جگہ کوا' فرشتوں کی جگہ فرشتو'
ماں کی جگہ ما۔19

۱۳- عربی کی پیروی میں بعض الفاظ جو''س'' سے لکھے جاتے ہیں انہیں''ث'' سے لکھا گیا ہے۔
جیسے سات کو ثات (کربل کتھا) ساتویں کو ثاتویں - اسی کو اثی' دھارس کو دھارث
وغیرہ۔20

۱۴- بعض جگہ ''ت'' کے بجائے ''ط'' لکھا گیا ہے۔ مثلاً تیتر کی جگہ طیطر - اسی طرح
''عام کی جگہ آم'' بھی موجود ہے۔ ''وفات نامہ بی بی فاطمہ'' میں''بیاہ'' کو ''بیاح''
لکھا گیا ہے- ''عاشور نامہ'' میں یاقوت کو یعقوت' زہیر کو ظہیر' بعد کو باد' کربل کتھا' میں
''فرات کو فراط'' ''بکٹ کہانی'' میں '' کاغذ کو کاگد'' ''قانون کو کانون'' ''ابراہیم
نامے'' میں مضمون کو' مزمون لکھا گیا ہے-21

۱۵- گ اور ک میں کوئی فرق نہیں تھا یعنی گ پر بھی ایک مرکز تھا- یہ املائی رجحان مثنوی کدم راؤ
پدم راؤ سے لے کر''خطوط غالب'' تک میں موجود ہے- اسی طرح ''ی'' اور ''ے'' میں
کوئی فرق نہیں رکھا گیا ہر جگہ''ی'' تحریر کی گئی ہے- یہ رجحان بھی مثنوی کدم راؤ پدم راؤ سے لیکر
غالب کے خطوط تک موجود ہے- مثنوی میں''ہ'' کو اکثر دو چشمی ھ سے لکھا گیا- جیسے الھی

Scanned by CamScanner

(الہی)- بھاکر (بہاکر) کھوہ (کہوہ) ھم- (ہم) کھے (کہے) بھت (بہت) لیکن شمالی ہند میں غالب کے دور میں "ھ" کے بجائے "ہ" کا استعمال کیا گیا- "کربل کتھا میں" - گہر (گھر) دہوم (دھوم) ایدہر (ایدھر) اودہر (اودھر)' نہیں (نھیں) پہوپہیاں (پھوپھیاں) تہا (تھا) تہے (تھے) چہوتا (چھوٹا) وغیرہ موجود ہے-

غالب نے بھی "تھا کی جگہ تہا" "لکھ کی جگہ لکہ" "گھر کی جگہ گہر" "ہے کی جگہ ھی" اور "رکھا کی جگہ رکہا" اسی طرح "مجھ کو کی جگہ مجکو" "بڑھ کر کی جگہ بڑہ کر" وغیرہ لکھا ہے- 22

۱۶- ٹ' ڈ - ڑ اور ڑھ - ڈھ اور ڑھ کو اردو رسم الخط میں ظاہر کرنے کا تاریخ وار مطالعہ بھی بے حد دلچسپ ہے ان آوازوں کی تحریری صورتوں میں وقتاً فوقتاً تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں- اردو کے لیے جب فارسی رسم الخط اختیار کیا گیا تو ان آوازوں کو تحریری روپ دینے کا مسئلہ بھی سامنے آیا- ابتداء میں تو ان حرفوں کو ت - د اور - ر - ہی لکھا گیا مگر اس کے ساتھ تائے ہندی - دال ہندی اور رائے ہندی کے الفاظ لکھ دیے گئے- "مثنوی کدم راؤ پدم راؤ" میں بالکل یہی طریقہ اختیار کیا گیا مثلاً چھوتا - (چھوٹا) دور (دوڑ) کھرا (کھڑا) پکر (پکڑ) وغیرہ لکھا ہے اس مخطوطے میں آخری حصوں میں کہیں ڈ- ڑ کی نمائندگی کے لیے د اور ر کے نیچے تین نقطے بھی لگا دیے گئے ہیں- 23

ایک دوسری تصنیف "ابراہیم نامہ" کے مخطوطے میں بھی بالکل یہی صورت حال پائی جاتی ہے- پروفیسر مسعود حسین خان جو ابراہیم نامہ کے مرتب ہیں وہ تحریر کرتے ہیں کہ کاتب ڈ اور ڑ دونوں کو د کے نیچے تین نقطے لگا کر ظاہر کرتا ہے کبھی کبھی ڑ کو صرف ر لکھتا ہے- 24

شمالی ہند میں ان حروف کی تحریروں میں کچھ ارتقائی صورتیں ملتی ہیں مثلاً خالق باری میں ٹ ڈ اور ڑ میں ط کی جگہ چار چار نقطے استعمال کیے گئے ہیں لیکن ٹ کے لیے نقطے اوپر اور ڈ اور ڑ کے لیے نقطے نیچے لگائے گئے ہیں- کربل کتھا میں چار نقطوں کے بجائے تین نقطے لگائے گئے ہیں لیکن یہ نقطے اوپر لگائے گئے ہیں-

قصہ "مہرافروز دلبر" میں 'ٹ' اور "ڈ" کے لیے چار نقطے اوپر لگائے گئے ہیں-

Scanned by CamScanner

"عاشور نامہ" میں بھی چار نقطے ملتے ہیں- اس کے بعد کی تصانیف میں دو نقطے اور ایک ڈیش دونوں ملتے ہیں-
بعد میں ط کی جگہ (=) ڈیش بھی ملتے ہیں۔ قصہ "مہر افروز و دلبر" میں ایک ڈیش اور دو
دونوں ملتے ہیں-

فورٹ ولیم کالج کی تصانیف میں غالباً سب سے پہلے نقطوں اور ڈیش کی جگہ "ط" کا استعمال
گیا-25

۱۸۰۰ء کے بعد کی تحریروں میں کہیں "ط" کا استعمال ملتا ہے اور کہیں چار نقطوں کا اور بعض
مخطوطات میں دو نقطے اور "ط" ساتھ ساتھ ہیں- غالب کے ہاں تا دم مرگ ڈ اور ڑ کے
لیے چھوٹی "ط" اور "ٹ" کے لیے چار نقطوں کا استعمال کیا جاتا رہا-26

غالب کے ایک ہمعصر خوش نویس میر پنجہ کش نے "ٹ" کے لیے ط اور دو نقطے استعمال
کیے اس کے بعد کے املا میں ان حروف پر ط باقاعدگی سے لکھی جانے لگی اور نقطوں کا چلن ختم
ہوگیا-27

کچھ عرصہ تک ث ، پ اور چ کے لیے بھی ایک نقطے کا رواج رہا جو غالب کے زمانے تک
چلتا رہا غالب نے تو تین نقطے پابندی سے لگائے مگر ان کے ہمعصروں میں سے بعض نے صرف ایک
نقطہ ہی لگایا مثلاً جور (چور) جلیا (چلیا) جڑھایا (چڑھایا) سانب (سانپ) وغیرہ-28

ابراہیم نامہ میں بعض اوقات کاتب، ج اور چ کے فرق کو نظر انداز کر جاتا ہے- 29

اسی طرح "ن" اور نون غنہ "ں" میں ایک خاص فرق پایا جاتا ہے خاص طور پر جب نون
غنہ لفظ کا آخری حرف ہو تو اس میں نقطہ نہیں لگایا جاتا' مگر قدیم املا میں نون غنہ میں نقطے لگانے کا چلن
رہا ہے- مثنوی کدم راؤ پدم راؤ سے لیکر غالب کی تحریروں تک نون غنہ میں نقطہ لگایا جاتا رہا- مثلاً

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

نہ کہون آپ سے تو کس سے کہون

"میں ہزار بارہ سو روپئی کا قرض رکھتا ہون' چاہتا ہون کہ میری زندگیمین ادا ہو جائے"30

۱۷- "ی اور ے" میں بھی کوئی فرق روا نہ رکھا گیا- یہاں تک کہ غالب نے بھی

Scanned by CamScanner

کبھی ''ے'' کو ''ی'' لکھا اور کبھی ''ی'' کو ''ے'' لکھا۔

مثلاً خط نوشتہ ۸ نومبر ۱۸۶۵ء

''حضور جو پانی ہمیشہ پیتی تھی وہی پیتی ہونگی''

(حضور جو پانی ہمیشہ پیتے تھے وہی پیتے ہونگے)

پھر خطوط میں ی اور ے کا التزام قطعی الٹ پلٹ ہوگیا ہے۔ مثلاً خط ۱۹ اگست ۱۸۶۷ء میں: ''حسین علیخان کے منگنے ہوگئے اور اپنی کنبی مین ہوے یعنی نواب احمد بخشخان مرحوم کے حقیقی بہائے کے پوتے سے''

(حسین علی خان کی منگنی ہوگئی اور اپنے کنبے میں ہوئی یعنی نواب احمد بخش خان مرحوم کے حقیقی بھائی کی پوتی سے)

اس ضمن میں مولانا امتیاز علی خان عرشی، مقدمہ مکاتیب غالب میں لکھتے ہیں ''معروف کی جگہ مجہول اور مجہول کی جگہ معروف ''ی'' کا استعمال اُن کے یہاں اتنا عام ہے کہ بعض اوقات پڑھنے میں دقت اور تذکیر و تانیث کے متعین کرنے میں دشواری پیدا ہوجاتی ہے۔ 31

مولانا عرشی ایک اور جگہ لکھتے ہیں ''وہ اپنے عہد کی طرز کتابت کے مطابق ہائے معروف و مجہول کو لکھتے۔ وہ بول چال سے زیادہ خطی خوش نمائی اور کاغذ پر باقی ماندہ جگہ کا لحاظ کرتے تھے'' 32

ہائے معروف اور ہائے مجہول میں امتیاز بیسویں صدی کے اوائل تک قائم نہ ہوسکا۔ اس کا ثبوت جارج گریرسن کا شائع کردہ ایک خط ہے۔ جو اس نے اپنی کتاب ''لسانیاتی جائزۂ ہند'' میں بنگالی اردو کے نمونے کے طور پر شامل کیا ہے۔ مثلاً

''وہ تو کہیے بڑی خیریت گذری آدمی ڈیوڑھے پر موجود تہا۔ اوسنے روکا تہا نہین تو سب کا سامنا ہوجاتا---- ذرا ذرا سی بات پر تو تو مین مین ہونے لگتے ہے---- میان کو مرے پورے چار مہینے بہے نہین ہوے تہے کہ یہ آسماں پہٹ پڑا۔ غریب کے رہی سہی آس بہی ٹوٹ گئی''

اس عبارت میں ڈیوڑھی کو ڈیوڑھے۔ لگتی ہے کو لگتے ہے۔ پھٹ کو پہٹ۔ تھا کو تہا۔ کی کو کے اور بھی کو بہے لکھا ہے۔ 33 نیز ''نہین'' کے نون غنہ میں نقطہ موجود ہے اس دور کے جے پور کے منشی رام چندر نامی ایک کاتب کے ہاتھ کا لکھا ہوا شعر ملتا ہے اس نے اس شعر کی کتابت میں ''ی'' اور ''ے'' کا فرق ملحوظ نہیں رکھا۔ جیسے

Scanned by CamScanner

جدا کسی سی کسی کا غرض حبیب نہو

یہہ داغ وہ ہی کہ دشمنکو بہی نصیب نہو 34

اس شعر میں ''سے'' کی جگہ ''سی'' اور ''نہ ہو'' کو ملا کر ''نہو'' لکھا گیا ہے۔

''ہے'' کی جگہ ''ہی' اور بھی'' کی جگہ ''بہی'' نیز یہ کو ''یہہ'' لکھا گیا ہے اسی طرح

''دشمن کو ملا کر لکھا ہے۔

ابتدائی دور میں ''یہ'' کے لیے ''یو'' اور ''وہ'' کے لیے ''وو'' کے الفاظ کا استعمال بھی کثرت سے تھا۔ بعد میں یہ کو یہہ لکھا جانے لگا۔

۱۸۔ ولی دکنی کی شاعری کی مقبولیت کے سبب شمالی ہند کے شعراء نے اردو میں شعر کہنے شروع کر دیے چونکہ انہوں نے دہلی کی زبان استعمال کی اس لیے یہ شعراء ''ولی'' کی نسبت زیادہ مشہور ہوئے۔ اس دور کے ان شعراء میں شاہ حاتم' میر تقی میر' میر درد' سودا وغیرہ کے نام فخر سے لیے جاسکتے ہیں جنہوں نے اردو شاعری کو بام عروج پر پہنچایا اور عوام میں اردو زبان کا ذوق وشوق پیدا کیا۔ مزید یہ کہ اردو کو ادبی زبان بنانے میں ان شعراء کا بہت بڑا حصہ ہے۔ چونکہ یہ شعراء دلی کے تھے انہوں نے دلی کا روزمرہ اور محاورہ استعمال کیا اس لیے بہت سے الفاظ جو ''ولی'' نے استعمال کیے تھے وہ متروک قرار دے دیے اور ان کی جگہ دلی کے الفاظ نے لے لی اس طرح کئی الفاظ کا املا دلی کے روزمرہ کے مطابق تبدیل ہوگیا۔ ذیل میں ایسے الفاظ کی ایک مختصر سی فہرست دی جاتی ہے جو اس دور میں تبدیل ہوئے۔

| لفظ/ املا وقت ولی | لفظ / املا وقت میر و مرزا |
|---|---|
| کئی | کوئی |
| اون سوا | ان کے سوا |
| نزک | نزدیک |
| سیں۔سیوں۔سیتی | سے |
| چند | چاند |
| دارو | دوا |
| کیتا | کیا |

| | |
|---|---|
| اچھے | ہے |
| کوں | کو |
| کدھی | کبھی |
| جالے | جلائے |
| اتا | اتنا |
| مے | میں |
| نھیں | نہیں |
| کارت | کرمت (نذکر) |
| کن | پاس |
| جھلکار | جھلک |
| جیو | جی |
| جنھوں آگے | جن کے آگے |
| اگے | آگے |
| سُرج | سورج |
| دکھو | دیکھو |
| دکھا | دیکھا |
| تمنا | تمہارے |
| لگ | تک |
| تجھ بھواں | تیری بھوؤں |
| اوّل | اوّل |
| جھٹا | جھوٹا |
| بجلی | بجلی 35 |

''میر تقی میر'' اور ''مرزا سودا'' نے ''ولی'' کے دور کے بہت سے الفاظ کا املا درست کیا اور بہت

Scanned by CamScanner

سے پرانے الفاظ متروک کر دیے۔ مگر خود ان لوگوں کے ہاں ایسے الفاظ موجود رہے جو بعد میں آنے والے شعراء نے متروک قرار دیے۔ میر و مرزا کے ہاں جو قدیم الفاظ موجود ہیں اور بعد میں متروک ہوئے وہ یہ ہیں :

| | |
|---|---|
| آگو (آگے) | قلابا (قلاب) |
| پیچھو (پیچھے) | تدھر (ادھر) |
| ملیاں (ملیں) | اس کے گئے (اس کے جانے کے بعد) |
| تیں (تو) (تونے) | ارنہ (وگرنہ - ورنہ) |
| ان نے (اس نے) | یاں تیئں (یاں تک) |
| کریو (کچھ-کرنا) | جُدی (جدا) |
| رون (رونا) | اُپر (اوپر) |
| کسو (کسی) | ودھر (ادھر) |
| باٹ (بٹیا) | کبھو (کبھی) |
| بآں کہ (باوجودیکہ) | نشا (نشہ) |
| تجھ تیئں (تجھ تک) | لیک (لیکن) |
| پھتروں (پتھروں) | جن نے (جس نے) |
| کیتیں (کو) | لاگا (لگا) وغیرہ۔36 |

اس کے بعد انشاء، مصحفی اور جرأت نے بہت سے قدیم الفاظ اور محاورے ترک کر دیے۔ ان شعراء نے جدتیں کچھ ایسی خاص نہیں کیں البتہ الفاظ و محاورے میں تراش خراش ضرور کی، بہت سے ناپسندیدہ الفاظ ترک کر دیے اور کچھ باقی رکھے۔ ان کے دور میں جو پرانے الفاظ باقی رہے ان کی فہرست یہ ہے۔

تک - انکھڑیاں - جنہوں کے (جن کے) ایدھر - کیدھر - اودھر - شاریں (شار کی جمع) ہووے - جاوے - پاوے - تس پر - لیویں - اونے (اس نے) کی سی طرح (کی طرح) دیویں - وے (وہ) لوٹوں ہوں (لوٹتا ہوں) وغیرہ 37

انشاء نے قواعد کی کتاب "دریائے لطافت" لکھی۔ اُس زمانے کی زبان اور قواعد پر اس کتاب

سے کوئی روشنی پڑتی ہے۔ انشاء نے اس کتاب میں املا کے چند اصول بھی وضع کیے۔ مثلاً

۱۔ "ہر وہ لفظ جو اردو میں مشہور ہوگیا' وہ عربی ہو یا فارسی یا سریانی' ہندی' پنجابی یا پوربی اور از روئے اصل چاہے املا کے لحاظ سے غلط ہو وہ لفظ اردو کا ہوگیا اور درست مانا جائیگا۔" اس ضمن میں انہوں نے چند الفاظ کی مثالیں بھی دی ہیں۔ مثلاً سفیل۔ مجاز۔ نچڑ (فصیل۔ مزاج اور چکر دینے والا) (یہ الفاظ غلط العوام تو کہے جاسکتے ہیں لیکن صحیح نہیں)

۲۔ آوتا۔ جاوتا۔ لاگا وغیرہ کو غلط قرار دیا۔

۳۔ ایدھر۔ اودھر۔ سیتی۔ سی وغیرہ لکھنا صحیح خیال نہ کیا۔

۴۔ "تلک" کے بجائے "تک" درست مانا۔

یہ پہلی کتاب ہے جو اُس زمانے کی اردو قواعد سے متعلق ہے۔ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں میر و مرزا کے قدیم الفاظ تقریباً ترک کر دیے گئے تھے اور ادب میں ہندی کی جگہ فارسی کا غلبہ ہونے لگا تھا۔38

دلّی میں اس زمانے میں زبان بڑی حد تک صاف ہوچکی تھی لیکن پھر بھی بہت سے الفاظ میں میر و مرزا کی پیروی کی جارہی تھی۔ مثلاً جمع کے صیغوں میں آئیاں۔ لائیاں۔ برسایاں راتاں اندھیاریاں۔ منزلاں کڑیاں وغیرہ اس کے علاوہ ہووے۔ اولٹ کر۔ آخرکو۔ وے۔ لیک (لیکن) جوں (مثل) میں نے رو دیا۔ لوہو۔ گیلاس۔ وغیرہ بھی استعمال کیے گئے۔39

اُدھر لکھنؤ میں ناسخ نے اردو زبان کی صفائی پر بہت دھیان دیا اور اردو سے تمام قدیم ناموزوں الفاظ نکال دیے اور ان کی جگہ تراش خراش کر کے زبان کو بہتر بنایا۔ انشاء اور مصحفی کے محاوروں پر اصلاح دی۔ اور اُن کے دور کے بہت سے الفاظ کا املا درست کیا۔ مثلاً

سفیل کو فصیل قرار دیا۔ نچڑ کو قطعی غلط کہا۔ مجاز کو مزاج لکھا۔ ماعنی کو معانی اور معنی قرار دیا۔ شیر کو غلط کہا اور شعر کو درست قرار دیا اسی طرح تانا کو طعنہ' گل لالا کو گل لالہ' سیو کو سیب' شولا کو شعلہ' برقا کو برقع درست قرار دیا۔

مزید یہ کہ انشاء کے زمانے تک دہلی اور لکھنؤ میں مختلف الفاظ کا جو املا رواج پاگیا تھا ان میں جس جگہ کا املا درست تھا اسے جائز قرار دیا اور جس جگہ کا املا غلط تھا اسے ترک کر دیا۔ مثلاً

| | |
|---|---|
| ہیاں اور یہاں | میں یہاں درست قرار دیا |
| چیونٹی اور چینٹی | میں چیونٹی درست قرار دیا |
| خسر اور سسر | دونوں درست قرار دیے |
| انیس اور ونیس | میں انیس درست قرار دیا |
| لڑکائی اور لڑکئی | دونوں کو غلط کہا اور درست لفظ لڑکپن قرار دیا |

مصادر اور افعال جو سابقین نے ردیف کے طور پر استعمال کیے ان میں سے اکثر کو ترک کر دیا اور ان کی جگہ درست مصادر اور افعال تحریر کیے' مثلاً کہلاتا ہے۔ سمجھائے جائے ہے۔ خفا ہووے گا۔ کیے اِن ہی۔ دیے ہی ہی۔ آئیاں۔ ساریاں۔ اچاریاں۔ وغیرہ کو ترک کر دیا۔

''ناسخ'' نے کئی ایسے الفاظ جن کا چلن نہیں تھا مگر وہ اچھے نہ لگتے تھے ان کا املا بدل کر بہتر کر دیا۔ جسے ''غالب'' ''داغ'' اور دیگر شعراء نے بھی اپنا لیا۔ اس طرح ''ناسخ'' کو اردو زبان کی اصلاح میں ایک بڑا مرتبہ حاصل ہو گیا۔ ''ناسخ'' نے الفاظ کی تراش خراش اور درستی کرنے میں بڑی محنت اور لگن سے کام کیا۔ جس کی پیروی بعد میں ہر آنے والے نے کی اور یہ ایک بڑا اعزاز ہے۔ چند الفاظ کی فہرست درج ذیل ہے جنکی ''ناسخ'' نے اصلاح کی۔

| لفظ | اصلاح | لفظ | اصلاح |
|---|---|---|---|
| آگو | آگے | کسو | کسی |
| تمیں | تو | تئیں | کو |
| اون نے۔ان نے= | اس نے | اوسدم | اس وقت |
| جن نے | جس نے | دیوے | دے |
| کریو | کیجو | لو ہو | لہو |
| بدلہ کرنا | بدلہ لینا | اودھر ایدھر | ادھر ادھر |
| لاگا | لگا | قلابا | قلابہ |
| دوں | یوں | پرواہ | پروا |
| لیک | لیکن | رُیا | رویا |
| نشا | نشہ | بچارا | بیچارہ |

Scanned by CamScanner

| | | | |
|---|---|---|---|
| | بھروسا | کی سی طرح | کی طرح |
| بھروسہ | اوپ | تسپہ | اس پہ |
| اوپر | کہتے ہیں | خانخواہ | خوانخواہ |
| کہیں ہیں | آخر | ودا | وداع |
| آخرش | مثل | | |
| جوں | شیریں وغیرہ-40 | | |
| شیری | | | |

''ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان'' کے بقول ''سراج الدین علی خان آرزوؔ'' غالباً پہلے شخص ہیں جنہوں نے اردو املا کے بارے میں یہ رائے دی کہ لفظ کی وہی صورت اختیار کی جائے جو اہلِ زبان میں رواج پذیر ہو چکی ہے اور ایسے لفظوں میں اصل زبان کی پیروی ضروری نہیں خان آرزو نے اپنی لغت ''نوادر الالفاظ'' میں صدف کو ''سدف'' صابن کو ''سابن'' اور نقشہ کو ''نقشا'' لکھا ہے-41

عبدالواسع ہانسوی نے اپنی لغت غرائب اللغات میں بھی یہی اصول اپنایا ہے اور یہی اصول ''انشاء'' کے ہاں بھی ملتا ہے کہ لفظ کو جس طرح بولو اسی طرح لکھو- ''خان آرزو'' نے عہد عالمگیری کے فرمان کے مطابق ہندی الفاظ کو ہائے مختفی کے بجائے ''الف'' پر ختم کیا ''انشاء'' نے ایک یہ اصول بھی پیش کیا کہ لیے-ویے- اٹھیے اور اس طرح کیجیے- لیجیے- دیکھیے میں ج کے بعد ہمزہ کا حذف جائز بلکہ فصیح ہے اور کہا کہ یہاں ''ی'' کا استعمال درست ہے-

انشاء نے ایدھر-کیدھر اودھر وغیرہ میں ''ی'' اور ''و'' لکھنا جائز قرار نہیں دیا- کیونکہ یہ ترکی تلفظ کی تقلید ہے- جب دیگر الفاظ میں ترکی تلفظ کی تقلید نہیں کی جاتی مثلاً ''رہا-کیا-چلا'' کو ''راہا - کاہا اور چالا'' نہیں لکھتے تو ''ایدھر-کیدھر'' میں ''اردو میں ترکی کی ٹانگ توڑنے کے کیا معنی اس کے علاوہ انشاء کا ایک اصول یہ تھا کہ جہاں ''ہی'' کا استعمال ہوتا ہے اگر اس سے پہلے ضمیر ہو تو ''ہی'' کو ملا کر لکھنا بہتر ہے- مثلاً ''ان ہی سے'' کو ''انہیں سے'' لکھنا درست ہے-42

ایک اور اصول انشاء نے یہ بتایا ہے کہ جن الفاظ کے آخر میں ''ا یا ہ'' ہو تو حرف جار یا حرف وصل آنے پر ''ا'' یا ''ہ'' ے میں بدل جائیگی جیسے ''ایک لڑکا نے'' کے بجائے ''ایک لڑکے نے''43

انشاء نے یہ بھی کہا کہ اردو الفاظ کے آخر میں "ہ" مختفی کے بجائے "الف" ہونا چاہیے۔
بڑا - اندھا - چیتا - گھیرا وغیرہ44

انشاء کے بعد اردو املا کی صورت حال آئندہ شمارے میں پیش کی جائے گی۔

# حوالہ جات


۱- حافظ محمود شیرانی - پنجاب میں اردو - اشاعت اول - ص 12

۲- ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان - علمی نقوش - اردو اکیڈمی سندھ - ص 120

۳- ایضاً - ص - 122

۴- حافظ محمود شیرانی - پنجاب میں اردو - مقدمہ - ص ح ط - اشاعت اول

۵- مرزا خلیل احمد بیگ - اردو کی لسانی تشکیل - ایجوکیشنل بک ہاؤس - علی گڑھ - حصہ دوم 1940ء
ص - 60

۶- ایضاً - 61

۷- نورالحسن ہاشمی - بکٹ کہانی (محمد افضل - افضل) ادارہ فروغ اردو 1970ء - ص - 23 تا 25

۸- ولی - دیوان ولی - مرتبہ نورالحسن ہاشمی - الوقار پبلی کیشنز - لاہور

۹- مسعود حسین خان " اردو زبان کی ابتداء اور ارتقاء کا مسئلہ، مشمولہ فکر و نظر، جلد - 9 1969ء
ص - 17

۱۰- ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ' اردو کی لسانی تشکیل - ایجوکیشنل بک ہاؤس - علی گڑھ ۱۹۹۰ء - ص - 115

۱۱- مسعود حسین خان - اردو زبان کی ابتداء اور ارتقاء کا مسئلہ ص - 16

۱۲ تا ۱۵ ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ - اردو کی لسانی تشکیل ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ - حصہ دوم ص - 117

۱۶-۱۷- ایضاً - ص - 119

۱۸- ایضاً - ص - 132

۱۹- ایضاً - ص - 145

۲۰- ایضاً - ص - 146

۲۱-۲۲ ایضاً - ص - 193

۲۳- ایضاً - ص - 204 تا 206

۲۴- مسعود حسین خان - مقدمہ ابراہیم نامہ - ص 62 - علی گڑھ - 1969ء

۲۵- مسود حسین خان - اردو کا المیہ - مرتبہ خلیل احمد بیگ - 1973ء علی گڑھ - ص - 74

۲۶- مرقع غالب مرتبہ پرتھوی چند حصہ دوم - دہلی - س - ن

۲۷- ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ اردو کی لسانی تشکیل' ایجوکیشنل بک ہاؤس - علی گڑھ - حصہ دوم ص - 208-209

۲۸- محمد انصار اللہ ''اردو کے حروف تہجی'' ادارہ المخدوم - دہلی - 1972ء - ص - 27

۲۹- مسعود حسین خان - مقدمہ - ابراہیم نامہ علی گڑھ - 1973ء - ص - 63

۳۰- مرقع غالب مرتبہ پرتھوی چند - حصہ دوم - دہلی - س - ن

۳۱-۳۲- مقدمہ مکاتیب غالب مرتبہ امتیاز علی عرشی - مرتب - مکاتیب غالب بحوالہ رشید حسن خان اردو املا نیشنل اکادمی - دریا گنج - دہلی 1994ء - ص - 637

۳۳- جارج اے گریرسن' لنگوسٹک سروے آف انڈیا - ص - 129 بحوالہ ''اردو کی لسانی تشکیل'' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ حصہ دوم 1940ء ص - 202

۳۴- مولوی احترام الدین احمد - بحوالہ اردو کی لسانی تشکیل - ص - 202

Scanned by CamScanner

۳۵- ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی' دہلی کا دبستان شاعری' بک ٹاک لاہور 1991ء ص- 363-368
۳۶- ایضاً- ص- 383-382
۳۷- ایضاً- ص- 384
۳۸- ایضاً- ص- 389
۳۹- ایضاً- ص- 394
۴۰- ایضاً- ص- 395 تا 398
۴۱- ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان علمی نقوش اردو اکیڈمی- سندھ- کراچی 1957- ص- 133
۴۲- انشاء اللہ خان انشاء- دریائے لطافت- انجمن ترقی اردو- اورنگ آباد- دکن 1935ء مرتبہ و ترجمہ مولوی عبدالحق 1935ء ص-229
۴۳- ایضاً- ص-302
۴۴- ایضاً- ص-306

Scanned by CamScanner

داؤد رضوان

# مُورّد تراکیب

اردو ایک مخلوط زبان ہے جس میں غالب اکثریت فارسی، عربی، ہندی اور ترکی الفاظ کی ہے۔ موجودہ عہد میں انگریزی الفاظ کا بھی ایک بڑا ذخیرہ اردو میں شامل ہو چکا ہے۔ لیکن بقول ڈاکٹر مولوی عبدالحق اردو ہندی نژاد ہی ہے۔ بیرونی زبانوں کا اثر صرف اسماء و صفات میں ہوا ہے جبکہ تمام فاعل، مفعول، اضافت، نسبت، ربط وغیرہ ہندی ہیں نیز ضمیریں اور افعال بھی ہندی ہیں۔ 1 یہ موضوع تو الگ ہے۔ بحث طلب ہے کہ خود ہندی کیا ہے۔

ہندی قبل از اردو کوئی مستقل بالذات زبان نہ تھی۔ ہندوستان کی مذہبی زبان سنسکرت تھی علاوہ ازیں مختلف بولیاں (پراکرتیں) ہندوستان کے مختلف علاقوں میں بولی جاتی تھیں جن کے لیے کئی ایک رسم الخط تھے۔ مسلمانوں کی آمد کے ساتھ فارسی، عربی اور ترکی کے الفاظ میں مقامی بولیوں کے الفاظ کی آمیزش کے باعث یہاں ایک نئی زبان پرورش پانے لگی۔ اور جوں جوں ہندوستان میں مسلم حکومت مستحکم ہوتی گئی اور اس کا دائرہ ہندوستان گیر ہوتا گیا اس زبان کا دائرہ بھی وسیع ہوتا گیا۔ اس نئی زبان کو بہت عرصہ تک ہندی اور ہندوی کے نام سے پکارا جاتا رہا۔ بعدازاں اسے ہندوستانی، دہلوی، اردو معلیٰ کہا جانے لگا۔ مغلیہ سلطنت کے آخری ادوار میں اس کا نام اردو پڑ گیا۔ گارساں دتاسی کا کہنا ہے کہ اردو اور ہندوستانی ایک ہی ہے۔ ہندوستانی نام یورپ والوں کا دیا ہوا ہے جس کو وہ اول الذکر نام پر ترجیح دیتے ہیں جو ہندوستانیوں میں زیادہ مستعمل ہے۔ (2) چنانچہ ہندی دراصل اردو ہی کا دوسرا نام ہے۔ اردو فارسی رسم الخط میں ہے جبکہ ہندی، دیوناگری رسم الخط میں ہے۔ اردو کے حروف تہجی دیوناگری سے زیادہ ہیں چنانچہ اردو میں بمقابلہ موجودہ ہندی زبان کے اصوات سمونے کی گنجائش موجود ہے۔ بہرحال کسی بھی صورت میں اردو اب ایک مستقل بالذات آزاد زبان ہے۔ ہر مستقل بالذات زبان کے اپنے قواعد ہوتے ہیں قطع نظر اس کے کہ اس کے ذخیرۂ الفاظ میں کن کن زبانوں کے الفاظ موجود ہیں انہیں متعلقہ زبان کے قواعد ہی کی پاسداری کرنا ہوتی ہے لیکن حیرت کا مقام ہے کہ اردو کی ابھی تک مستقل بالذات قواعد موجود نہیں بلکہ اردو کی قواعد فارسی، عربی اور سنسکرتی قواعد کا ملغوبہ ہے اس

میں بھی عربی فارسی اصولوں کو زیادہ ... نئے الفاظ کے لیے کوئی لفظ موجود نہیں ہے۔ البتہ موزد اور تاریہ کے الفاظ بقول رشید حسن خان' دتا تریہ کیفی نے استعمال کیے ہیں جو ان کے بقول زیادہ مروج نہیں ہو سکے۔ البتہ تجنید کا لفظ نوراللغات میں پایا جاتا ہے جس کے معنی ہیں

''کسی غیر زبان کے لفظ کو ہندی بنالینا جیسے فارسی ڈہل سے ڈھول۔ انگریزی لارڈ سے لاٹ۔ تجنید کئی طرح کی ہوتی ہے ایک یہ کہ دوسری زبان کے لفظ و معنی دونوں طرح بدلیں جیسے افراتفری کہ اصل میں افراط تفریط تھا اور اردو میں بمعنی ہلچل ہے۔ دوسرے صرف لفظ کو بدل دینا جیسے پلید سے پلیت۔ تیسرے صرف معنوں کو بدلیں جیسے روزگار، فارسی میں زمانہ، اردو میں نوکری۔ چوتھے حرکات کو بھی بدل دیں اور معنوں کو بھی جیسے مشاطہ عربی مبالغہ کا صیغہ، اردو میں مشاطہ بغیر تشدید دوم۔ وہ عورت جو زن و مرد کی نسبت ٹھہرائے اور شادی کرائے۔ پانچویں جمع سے واحد کے معنی لیں جیسے اصول۔ احوال۔ چھٹے دوسری زبان کے مادہ ہائے الفاظ سے ایسے صیغے بنانا جو اُس زبان میں مستعمل نہ ہوں۔ جیسے عفو اور عتاب سے معاف اور معتوب۔ جو لفظ ہندی صورت اختیار کرلیں اُسے مہند کہتے ہیں۔(4)

جبکہ اسی لغت میں مہند کے درج ذیل معنی دیے گئے ہیں۔

''وہ لفظ جس کی اصل کسی دوسری زبان میں پائی جاتی ہے۔ اور فصحائے اردو نے کوئی تصرف لفظی یا معنوی کر کے اس کو نظم یا نثر میں استعمال کیا ہو۔ جیسے تپاک۔ کہ لغت میں اضطراب اور بیقراری کے معنی میں ہے اور اردو میں گرمجوشی اور فرط ارتباط کے معنی میں مستعمل ہوگیا۔''(5)

مذکورہ بالا دونوں لفظ عربی کے ہیں اور مہند کے دوسرے معنی اسی لغت میں ہندی تلوار کے بھی دیے گئے ہیں۔"

اغلب ہے کہ مہند کے اصطلاحی معنی یعنی غیر ہندی الفاظ کو ہندیانا بعد میں شامل ہوئے ہیں۔ تاہم یہ دونوں الفاظ غیر ہندی الفاظ کو ہندیانے، کے معنوں میں بھی استعمال ہوئے ہیں اور اردوانے کے معنوں میں بھی۔ تاہم تاریہ، موزد اور اردوانا کے الفاظ اس لغت میں موجود نہیں ہیں جبکہ رشید حسن -

خان یہ الفاظ دتاتریہ کیفی سے منسوب کر کے ان کے فروغ نہ پاسکنے کا اعلان کر چکے ہیں۔ اور اردوائے گئے الفاظ اور اردو تراکیب کے لیے تراکیب مہند کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ (7) لیکن یہ بات شاید اُن کے پیش نظر نہیں رہی کہ اردو زبان سے متعلق کوئی بھی اصطلاح وضع کرنے کے لیے ہمیں اُس کا مادہ ''اردو'' ہی میں تلاش کرنا پڑے گا نہ کہ ہندی میں کہ اب اردو اور ہندی اپنے اپنے رسم الخط کے باعث دو مختلف زبانیں ہیں اور گو کہ ہندی زبان میں بھی اب عربی فارسی کے بہت سے الفاظ شامل ہو چکے ہیں۔ تاہم ہندی پر سنسکرت کا اثر زیادہ ہے اور اُس کا مزاج اردو سے کافی حد تک مختلف ہو چکا ہے۔

جیسا کہ پہلے تحریر کیا جا چکا ہے کہ اردو قواعد نے ابھی اپنا کوئی مستقل بالذات سانچہ نہیں بنایا ہے۔ اول اول تو اردو قواعد کی کتابیں اہل یورپ نے لکھیں اور وہ بھی یورپی زبانوں میں (8)

تاہم اردو کی پہلی قواعد جو کسی اردو بولنے والے (ہندوستانی) نے لکھی وہ انشاء اللہ خان انشاء کی دریائے لطافت ہے لیکن یہ قواعد بھی اردو زبان کے بجائے فارسی میں 1808ء میں لکھی گئی جس کا ترجمہ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی نے 1935ء میں کیا۔ اس قواعد میں انشا نے متقدمین کے مقابلے میں بہت سے انحرافات کیے ہیں اور کھل کر یہ موقف اختیار کیا ہے

> ''جاننا چاہیے کہ جو لفظ اردو میں آیا وہ اردو ہو گیا خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی، اصل کی رو سے غلط ہو یا صحیح، وہ لفظ اردو کا ہی لفظ ہے۔''(9)

انشاء کے قواعد کے سلسلے میں اجتہاد کے بارے میں مولوی عبدالحق دریائے لطافت کے مقدمہ میں تحریر فرماتے ہیں

> ''سید انشاء پہلے شخص ہیں کہ جنہوں نے عربی فارسی زبان کا تتبع چھوڑ کر اردو زبان کی ہیئت و اصلیت پر غور کیا۔ اور اُس کے قواعد وضع کیے اور جہاں کہیں تتبع کیا بھی ہے تو وہاں بھی زبان کی حیثیت کو نہیں بھولے۔''(10)

اگرچہ اردو زبان کی صفائی کا ابتدائی کام وَلی سے شروع ہوتا ہے۔ میؔر اور سوداؔ کے زمانے میں اردو میں مزید وسعت آتی ہے۔ میؔر نے تو خاص طور پر جامع مسجد کی زبان کو پیش نظر رکھا ہے اور نہ صرف مقامی لفظیات کو اپنے اشعار میں برتا ہے بلکہ فارسی، عربی کے بہت سے اسموں کی جمع بھی اردو کے مقامی مزاج کے مطابق کی ہے۔

Scanned by CamScanner

علاوہ ازیں سودا، درد، مومن، غالب، ذوق نیز دیگر کئی شعراء کے اشعار میں ایسے بہت سے فارسی کے الفاظ مل جائیں گے جن کی جمع کا قاعدہ فارسی نہیں بلکہ اردو کا یا مقامی ہے۔ مثلاً عورت کی جمع عورتاں، جاتی کی جمع جاتیاں وغیرہ اسی طرح بعض الفاظ جن کی حرکات فارسی میں کچھ اور ہیں لیکن اُنہیں اساتذہ نے اردو طرز پر باندھا ہے۔ غرض وہ تمام الفاظ جو تجنید کے معنوں کے زمرے میں آتے ہیں موزوں الفاظ کہلائیں گے اور اُن کا استعمال فارسی اور عربی قواعد کی رو سے نہیں بلکہ اردو قواعد کی رو سے ہوگا اور اُسے ہی جائز اور درست سمجھا جائے گا۔

انشاء نے اردو کے استحکام اور مستقل بالذات زبان کی حیثیت سے اردو کی مستقل بالذات قواعد مرتب کرنے کا ایک بہت بڑا اجتہاد کیا تاہم ایک سلسلے میں وہ بھی خطا کھا گئے جس نے آگے چل کر اردو کی ترویج میں بہت رکاوٹ پیدا کی اور بعد کے سارے قواعد نویسوں اور سخن شناسی کے اصول وضع کرنے والوں نے انشاء کے قاعدے ہی کی پیروی کی۔ وہ مسئلہ ترکیب سازی کا تھا۔ ترکیب سازی کی تین صورتیں ہیں عربی کے لحاظ سے 'ال' کے اضافے کے ساتھ دو الفاظ کا مرکب بنانا، فارسی قاعدے کے مطابق کسرۂ اضافت، حرف عطف اور حرف جار کے ساتھ ترکیب وضع کرنا یا مقامی زبان کی طرز پر کا، کے، کی اور وغیرہ کے ساتھ مرکبات بنانا، اس سلسلے میں انشاء لکھتے ہیں۔

> ''موصوف کے آخر کسرۂ اضافت ہندی میں جائز نہیں، وہ فارسی سے خصوصیت رکھتا ہے، اوسِ بسیار، بھولِ خواب، کہنا غلط ہے لیکن کسرۂ اضافت ایسے لفظ کے آخر استعمال کر سکتے ہیں جس کے لیے فارسی میں کوئی لفظ نہ ہو۔ مثل پھلکاریٔ نادر، چھینٹ بوٹہ دار، ایسا لفظ عطف اور اضافت دونوں میں فارسی کا حکم رکھتا ہے۔''(11)

دراصل ہندی مسلمانوں کے ساتھ ایک نفسیاتی مسئلہ رہا ہے۔ مذہبی حوالے سے عربی اور حکمرانی کے حوالے سے فارسی کو ہمیشہ فضیلت کا درجہ رہا ہے۔ اسکے برعکس اردو (ہندی) عوام کی زبان تھی چنانچہ عربی فارسی الفاظ جو متورد صورت اختیار کر گئے اور اپنی صوت یا ظاہری صورت کے سبب عربی یا فارسی کے قریب لگے وہ تو فصحاء کے قریب قابل قبول ہو گئے لیکن مقامی الفاظ کا عربی، فارسی کے ساتھ جوڑ اُن کے مزاج سے لگا نہیں کھایا۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ بیسویں صدی کے نصف اول بلکہ تین چوتھائی حصہ تک عربی، فارسی کی تعلیم اردو کے ساتھ ساتھ عام تھی اس لیے الفاظ کی علیحدہ علیحدہ شناخت

Scanned by CamScanner

کی ہو سکے، ممکن تھی۔ لیکن موجودہ صورت حال میں جبکہ اردو ایک زبان کی حیثیت سے مستقل صورت اختیار کر چکی ہے اب یہ مشکل ہوتا جا رہا ہے کہ الفاظ کی علیحدہ علیحدہ زبانوں کے حوالے سے پہچان کو ملحوظ رکھتے ہوئے تراکیب بنائی جائیں۔ اگر انشاء کے بقول جو لفظ اردو میں آ گیا وہ اردو ہو گیا تو اب تراکیب سازی کا اصول بھی اردو ہی کا ہونا چاہیے نہ کہ عربی یا فارسی کی طرف دیکھا جائے۔ اس اصول کے لیے نہ تو انشاء نے کوئی دلیل دی ہے اور نہ بعد ہی کے لوگوں نے دلیل کے ساتھ ایسے مرکبات کے جواز ہونے کا کوئی مدلل حوالہ پیش کیا ہے۔

مولوی عبدالحق اس سلسلے میں رقمطراز ہیں

> ''ہندی کا 'اور' اور فارسی کا 'و' ایک ہی معنوں میں استعمال ہوتے ہیں لیکن استعمال میں یہ فرق ہے کہ 'و' صرف فارسی عربی الفاظ کے ساتھ آتا ہے۔ ہندی الفاظ کے ساتھ اس کا استعمال خلاف فصاحت خیال کیا جاتا ہے جیسے پیچ و پکار وغیرہ۔'' (12)

اسی طرح فتح محمد جالندھری مصباح القواعد کے حصہ نحو میں لکھتے ہیں۔

> ''اردو لفظ فارسی یا عربی لفظ کی طرف فارسی یا عربی ترکیب سے نہ مضاف ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ نہ اس کا مضاف الیہ ہو سکتا ہے۔(13)

اسی طرح حسرت موہانی معائب سخن میں عطف درمیان الفاظ ہندی و فارسی شعر کا عیب کہتے ہیں۔ امیر مینائی نے ماس چلن کو غلط قرار دیا ہے۔

کسی بھی زبان میں جب اظہار کی مروج راہیں مسدود ہونے لگتی ہیں اور مفرد الفاظ داخلی و خارجی تجربات کو کماحقہ ادا کرنے میں کامیاب نہیں ہو پاتے تو دو یا دو سے زیادہ الفاظ مل کر ایک نئی صورت بناتے ہیں۔ ان مرکبات کی اہمیت بعینہ کیمیائی مرکبات کی سی ہوتی ہے جس میں دو یا دو سے زیادہ عناصر کیمیائی عمل کے تحت ایک ایسا مرکب بناتے ہیں جس کی اپنی ذاتی خصوصیات ہوتی ہیں۔ اسی طرح زبان میں مرکبات کے استعمال سے علمی زبان بھی وسعت پاتی ہے۔ اصل معاملہ ذوق کا ہے۔ شعری ذوق اور چیز ہے علمی ضرورت اور۔ تاہم اگر پابندیاں لگائی جائیں تو اس صورت میں تخلیق کے سوتے خشک اور تجربے کی وسعت نیز گہرائی و گیرائی محدود ہو جاتی ہے۔ بہت سے ایسے موزوں مرکبات اب اردو شاعری میں جگہ پاتے جا رہے ہیں جس سے نہ صرف اردو شاعری کا معنوی کینوس وسیع ہو رہا

ہے بلکہ پیچیدہ تخلیقی واردات کا اظہار بھی ممکن ہوا ہے۔ یقیناً درد گھٹنا' اور اونٹ بے نکیل جیسے مرکبات ذوق پر گراں گزرتے ہیں لیکن پس چلمن چیخ و پکار، لیلائے برسات، محرم آب رواں (آتش نے باندھا ہے جس میں محرم موثر دمعنوں میں استعمال ہوا ہے) وغیرہ جیسی کئی موثر تراکیب شعری جمالیات کے دائرے کو وسیع کرسکتی ہیں بلکہ نثر میں موثر تراکیب اردو کو مزید علمی زبان کا رتبہ عطا کرسکتی ہیں۔ یہ اردو کی خوش قسمتی ہے کہ اُسے کسی ایک ہی قاعدے پر بھروسا نہیں کرنا پڑتا بلکہ اُس کے سامنے زیادہ راستے کھلے ہیں اس لیے اس میں وسعت کے بھی امکانات زیادہ ہیں۔ چنانچہ اب قواعد نویسی اور سخن شناسی کے نئے اعتبارات قائم کرنے کے لیے فارسی عربی قاعدوں کے بجائے ہمیں اردو کے قاعدوں پر بھروسا کرنا ہوگا۔ اب تو بہت سے غیر عربی و فارسی الفاظ و تراکیب اس حد تک ہماری سماعت اور مزاج کا حصہ بن چکے ہیں کہ اُن سے کسی قسم کی مغائرت کا احساس نہیں ہوتا۔ البتہ قدماء کے بنائے ہوئے اصولوں پر بعض انتہائی پرکشش موثر تراکیب ہدف تنقید بنتی ہیں۔ اب اردو اپنا ایک مکمل مزاج بنا چکی ہے۔ اور مستقل بالذات زبان کی حیثیت حاصل کرچکی ہے۔ چنانچہ اس کے اہل زبان اب وہ نہیں جن کی تربیت عربی فارسی کے زیر اثر ہوئی ہے۔ بلکہ اردو کے اہلِ زبان اب پاکستان کے لوگ ہیں۔ سو اس کے اصول وضوابط اب انہی اہل زبان کو مدون و مرتب کرنے ہوں گے اور قواعد کے اصول انہی اہل زبان کے تسلیم کیے جائیں گے۔ رشید حسن خاں اپنی کتاب زبان اور قواعد میں لکھتے ہیں

"گویا اردو کو وہ فضا ملی ہی نہیں جس میں صنعت و حرفت اور ایجادات و اکتشافات کی تازہ کاریاں اپنے اثرات کو تہ نشین کرتی رہتی ہیں، جن کے اثر سے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ ہوتا رہتا ہے اور سب سے بڑی بات یہ کہ زبان میں وہ صلابت پیدا ہوتی ہے جس کے بل پر وہ پھیلتی ہے اور ادبی زبان اور بول چال کی زبان کا فاصلہ کم ہوتا رہتا ہے۔ اس کا کچھ اندازہ اُس وقت ہوتا ہے جب کسی نئے عنصر یا نئے انداز کے اضافے، یا کسی قاعدے کی شکست کا مرحلہ آتا ہے۔ ترکیب مہند کا قاعدہ بھی اسی ذیل میں آتا ہے۔"(44)

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ اردو کو یہ تمام مواقع ملے ہیں۔ جامعہ عثمانیہ، انجمن ترقی اردو، اردو کالج دہلی، فورٹ ولیم کالج اس کی مثالیں ہیں۔ مزید یہ کہ انگریزی دور میں یہ سرکاری و دفتری زبان بھی رہی ہے۔ اصل مسئلہ اُن ماہرین کا ہے جن کے اندر ابھی تک عربی اور فارسی کی تربیت کا اثر موجود

Scanned by CamScanner

ہے اور اس کے ختم ہونے میں بہرحال اب زیادہ وقت نہیں رہ گیا۔ دوسرے یہ کہ ترکیب مہند کی اصطلاح بھی جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے درست نہیں بلکہ ترکیب موژد کی اصطلاح ہی اردو کے حوالے سے موزوں اور مناسب ہے۔

# کتابیات


۱۔ قواعد اردو مولوی عبدالحق (ڈاکٹر) لاہور اکیڈمی، ص۔ 9

۲۔ مقالات گارساں دتاسی جلد دوم بنظر ثانی حمید اللہ (ڈاکٹر)

انجمن ترقی اردو، اشاعت دوم 1975 ص 13

۳۔ زبان اور قواعد رشید حسن خان، ترقی اردو بیورونئی دہلی دوسرا ایڈیشن 1983 ص 243

۴۔ نوراللغات جلد دوم مرتبہ مولوی نورالحسن نیر نیشنل بک فاؤنڈیشن طبع دوم 1989 ص 343

۵۔ ایضاً جلد چہارم، ص 840

۶۔ ایضاً

۷۔ زبان اور قواعد، رشید حسن خان، ترقی اردو بیورونئی دہلی

دوسرا ایڈیشن 1983 ص 44, 243

۸۔ قواعد اردو مولوی عبدالحق (ڈاکٹر) لاہور اکیڈمی ص 15

۹۔ دریائے لطافت انشاء اللہ خان انشا سید ترجمہ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی

اشاعت دوم 1988، ص 353

۱۰۔ ایضاً ص۔ 271

۱۱۔ ایضاً ص 290

۱۲۔ قواعد اردو مولوی عبدالحق (ڈاکٹر) لاہور اکیڈمی ص 261

۱۳۔ مصباح القواعد (حصہ نحو) مولوی فتح محمد جالندھری، حاجی فرمان علی اینڈ سنز لاہور، ص 21

۱۴۔ زبان اور قواعد رشید حسن خان ترقی اردو بیورونئی دہلی

دوسرا ایڈیشن 1983، ص 248


Scanned by CamScanner

زاہدہ سعید

# اردو میں ''مصدر'' کا جائزہ

ڈاکٹر شوکت سبزواری کے بقول:

''فعل سے ماخوذ اسم کی اولین قسم مصدر ہے۔ یہ حدوث یا صدور فعل پر دلالت کرتا ہے۔ اس کا فاعل نہیں ہوتا اور نہ اس میں کوئی زمانہ پایا جاتا ہے۔ اس لیے اسے اسم شمار کرتے ہیں۔ اسم کی طرح اس کی تغیر ہی نہیں ہوتی بلکہ جمع بھی بنائی جاتی ہے۔ اہل دہلی کے نزدیک جب مونث سے متعلق ہوتا ہے تو اس کی صورت مؤنث ہوجاتی ہے''1۔ جیسے

ع ''بات کرنی، مجھے مشکل کبھی ایسی تو نہ تھی''

مادۂ فعل یا (اسم) کے آخر میں (. انا یا نا) اضافہ کرنے سے مصدر وجود میں آتا ہے۔

مثلاً کر سے کرنا۔ پڑھ سے پڑھنا۔ لکھ سے لکھنا۔ برق سے برقانا، کھٹ کھٹ سے کھٹکھٹانا وغیرہ

ڈاکٹر شوکت سبزواری نے پرانے قواعد نویسوں کے برعکس جدید تحقیق کی روشنی میں مصدر کی تعریف کی ہے۔ وہ اس امر سے قطعی انکار کرتے ہیں کہ مصدر سے دوسرے کلمات یا صیغے نکلتے ہیں بلکہ مصدر تو خود مادہ فعل یا اسم کے آخر میں ''انا یا نا'' کا اضافہ کرنے سے بنا ہے۔ اس سے دوسرے اسما نہیں بنتے اور نہ یہ صدور افعال کی اصل ہے کیونکہ پڑھ سے پڑھنا، لکھ سے لکھنا، قوم سے قومیانہ اور برق سے برقانا وغیرہ بنتے ہیں۔

ڈاکٹر شوکت سبزواری کے نقطۂ نظر کے مطابق مادہ فعل اور (اسم) ہی مصدر کا اشتقاق ہے نہ کہ مصدر صدور افعال اور اسماء کا۔

## مصدر کی جامع تعریف

ہم مصدر کی جامع تعریف اس طرح کریں گے۔ مصدر وہ اسم ہے جو کسی کام کے ہونے سہنے اور کرنے پر دلالت کرتا ہے۔ اس کا فاعل نہیں ہوتا اور زمانے کی قید سے آزاد ہوتا ہے۔ اسی لیے اسے اسم کہتے ہیں کیونکہ نہ صرف اسم کی طرح اس میں تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ بلکہ جمع بھی بنائی جاتی ہے۔

Scanned by CamScanner

جیسے

۱۔ مجھے ہر روز یہ بات کہنی پڑتی ہے کہ وقت پر کام کریں۔

۲۔ آپ کو کھانا کھانے سے پہلے ہاتھ دھونے چاہئیں۔

۳۔ یہ کام آپ کو ضرور کرنا چاہیے۔

## مصدر کی علامت

فعلی مادے میں نا یا 'انا کا اضافہ کرنے سے مصدر بنتا ہے۔ جیسے 'آ' سے آنا، 'کھا' سے کھانا، بیٹھ سے بیٹھنا وغیرہ۔ اردو زبان میں بعض اسماء ایسے بھی ہوتے ہیں جن کے آخر میں بھی "نا" آتا ہے لیکن یہ فعل کا حدوث یا صدور نہیں بتاتے۔ اس لیے یہ مصدر نہیں ہوتے۔ جیسے چونا۔ نانا۔ گنا۔ بجھنا۔ تانا بانا اور کانا وغیرہ، اصلی مصدر کی علامت 'نا' ہے اور وضعی مصدر کی علامت "انا" ہے جیسے برقانا، گرمانا اور قوسیانا وغیرہ

اصلی مصدر وہ ہیں جو پراکرتی یا عربی فارسی مادہ فعل سے بنیں۔ جیسے پڑھنا۔ دوڑنا۔ آزمانا۔ اصلی مصادر مادہ فعل پر "نا" بڑھانے سے لازم اور "انا" بڑھانے سے متعدی بنتے ہیں۔ مثلاً فعل لازم چلنا، دوڑنا، تڑپنا وغیرہ اور متعدی چلانا، دوڑانا، تڑپانا وغیرہ۔

وضعی مصدر اسم یا صفت سے بنائے جاتے ہیں۔ کلمے کے آخر میں "انا" (لاحقہ فعل متعدی) بڑھا کر برقانا (برق سے) گرمانا (گرم سے) کھٹکھٹانا (کھٹ کھٹ سے)، بڑبڑانا (بڑ بڑ سے) قلمانا (قلم سے) شرمانا (شرم سے) پتھرانا (پتھر سے) قومیانا (قوم سے)، عام طور پر یہی خیال کیا جاتا ہے کہ مصدر سے فعل کی تمام دوسری شکلیں بنتی ہیں۔ اسی لیے اسم کی اس شکل کو مصدر کہتے ہیں۔ جیسے 'کھانا' کی مصدری علامت 'نا' دور کرنے سے فعل حال، فعل ماضی، فعل مستقبل، فعل مضارع اور فعل ماضی شکیہ وغیرہ بنتے ہیں۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں بلکہ مادے کو جو اولیت اور تقدم حاصل ہے کسی اور کو نہیں۔ مادے ہی سے فعل بنتے ہیں۔ اور یہی وہ بنیادی عنصر ہے جو فعل کے نظام کی تشکیل میں جزو لازم کی حیثیت سے ہر جگہ قائم رہتا ہے۔ ماضی ہو۔ حال ہو۔ مستقبل ہو۔ امر ہو۔ نہی ہو۔ اسم فاعل ہو۔ اسم مفعول ہو یا اسم حالیہ۔ فعل لازم ہو۔ فعل متعدی ہو۔ معروف ہو یا مجہول۔ مادہ سب کے درمیان قدر مشترک ہے۔ مثال کے طور پر "ڈر" مادے کو لیجیے اور اس کے مختلف مدارج کو دیکھیے۔ ڈرا۔ ڈرتا ہے۔

Scanned by CamScanner

ڈرے گا۔ ڈر، نہ ڈر، ڈرنے والا، ڈرا ہوا، ڈرتا ہوا، ڈرنا، ڈرانا وغیرہ۔ اصلی مادہ، 'ڈر' ہے جو ہر حال میں موجود رہتا ہے۔

خواہ وہ مصدر ہو یا فعل کی کوئی شکل ہو۔ اس کے بارے میں جان بیمز ہند آریائی زبانوں کی تقابلی گرامر میں لکھتے ہیں۔

"As in the noun, so also in the verb, the first thing to be considered is the stem. The modern verb stem undergoes no changes, but remaining absolutely the same through out all moods tenses and persons. (2)

جان بیمز بھی مادے کو اسم (مصدر) اور فعل میں اولیت دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ تمام افعال اور صیغوں میں مادے (Stem) میں کبھی تبدیلی واقع نہیں ہوتی اور یہ ہمیشہ اپنی اصلی حالت پر قائم رہتا ہے۔

اردو قواعد کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ کسی زبان کے قواعد مرتب کرنا جتنا ضروری اور اہم ہوتا ہے۔ اردو میں اتنی سنجیدگی سے اس طرف توجہ نہیں دی گئی۔ پرانے قواعد نویس مقامی زبانوں، سنسکرت اور برج وغیرہ سے یا تو ناواقف تھے یا ویسے ہی انہوں نے ان زبانوں کی طرف توجہ نہ دی اور عربی صرف ونحو پر اردو قواعد کی بنیاد رکھی۔ حالانکہ اردو برادری ہند آریائی خاندان السنہ کی فرد ہے۔ وہ بنیادی طور پر سامی (عربی) زبان سے مختلف ہے۔ اس لیے اس کی صرف ونحو میں عربی قواعد کبھی درست نہیں بیٹھ سکتے ہیں۔

اردو مصدر کی تعریف بھی عربی قواعد سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ عربی زبان میں مصدر ہی کو اصل منبع اور سرچشمہ قرار دیا جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اسی کلمے سے ماضی، حال، مستقبل، اسم فاعل اور اسم مفعول وغیرہ بنتے ہیں چنانچہ ہمارے پرانے قواعد نویسوں نے بھی اردو مصدر کو تمام افعال اور صیغوں کی اصل اور جڑ قرار دیا ہے۔ وہ اس امر کو زیر غور ہی نہیں لائے کہ یہ دونوں زبانیں مختلف خاندان السنہ سے تعلق رکھتی ہیں۔

اگر پرانے قواعد نویسوں کا یہ مفروضہ تسلیم کر بھی لیا جائے کہ مصدر پہلے وجود میں آیا اور پھر اس سے دوسرے صیغے اور اسما نکلے تو سننا۔ تننا۔ گننا۔ دھننا۔ بننا اور چننا وغیرہ یوں لکھے اور بولے جاتے۔

سنا ۔ تنا ۔ گنا ۔ دھنا ۔ بنا ۔ بنا اور چنا وغیرہ کیونکہ اردو میں اگر دو حرف صحیح اکٹھے آ ئیں تو مشدد بن جاتے ہیں۔ اس سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچتی ہے کہ مصدر مادۂ فعل اور 'نا' لاحقہ لگانے سے بنتا ہے۔ کیونکہ دھن، بن، سن، گن، چن اور تن وغیرہ مادۂ فعل پہلے سے موجود تھے اور 'نا' لگانے سے مصدر بنے۔ لہٰذا ہمیں اردو زبان میں مصدر کی تعریف و توضیح کرتے ہوئے اس کے لغوی معنوں پر نہیں جانا چاہیے۔

اور نہ یہ دلیل دینی چاہیے کہ مصدر کی علامت ''نا'' حذف کرنے کے بعد زمانے کے اعتبار سے فعل کی تمام شکلیں بدلتی ہیں۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ مادہ فعل سے تمام صیغے اور اسما بنتے ہیں اور مصدر بھی اسی مادے پر 'نا' کا اضافہ کرنے سے بنتا ہے۔

## منابع


۱۔ شوکت سبزواری ۔ اردو قواعد ۔ اسلوب کراچی ۔ 1982 صفحہ 20-19

۲۔ Jones James, Comparative Grammar of Modern Languages of India Vol. III - Page 28


Scanned by CamScanner

ڈاکٹر رشید امجد

# ادب میں انتخاب کے اُصول

ادب میں انتخاب کے اصول متعین کرنے سے پہلے مناسب ہے کہ انتخاب کے بارے میں بات کرلی جائے کہ یہ لفظ اپنی کئی صورتوں کے ساتھ اردو میں استعمال ہوتا ہے۔ رسائل کی ادارت، مطبوعہ مواد کی تدوین و انتخاب، تالیف و ترتیب، غیر مطبوعہ تحریروں کا مجموعہ، یہ سب انتخاب کی مختلف شکلیں ہیں۔

انتخاب ادارے بھی کرتے ہیں، اور افراد بھی، لیکن ہمارے یہاں زیادہ انتخاب انفرادی سطح پر کیے گئے ہیں۔ اس لیے ان کا دائرہ عمل بھی محدود رہا ہے۔ زیادہ انتخاب ادبی اصناف کے ہوئے ہیں۔ ان میں افسانہ، ڈراما، شاعری اور تنقید وغیرہ کے انتخاب شامل ہیں۔ اس لیے انتخاب یا تو کسی صنف کے فنی اور فکری ارتقاء کا اظہار کرتے ہیں یا پھر کسی خاص گروہ یا نقطہ نظر کے ترجمان ہوتے ہیں۔ مربوط فکری، یا کسی تحریک کے آغاز و ارتقاء یا روایت کے تسلسل کی نمائندگی کرنے والے انتخاب بہت کم ہوئے ہیں۔

عام طور پر انتخاب مطبوعہ تحریروں پر مشتمل ہوتے ہیں لیکن ادھر کچھ عرصہ سے رسائل کی کمی اور ان کی عدم اشاعت / اشاعت میں عدم تسلسل کی وجہ سے غیر مطبوعہ تحریروں کے انتخاب بھی شائع ہونے لگے ہیں۔ خصوصاً چھوٹے شہروں میں جہاں کے لکھنے والوں کو بڑے شہروں کے ادیبوں سے یہ شکایت ہوتی ہے کہ وہ ان کو اپنے رسائل میں نمائندگی نہیں دیتے۔ اس قسم کے غیر مطبوعہ تحریروں کے انتخاب آجکل خاصی تعداد میں شائع ہو رہے ہیں۔ میری رائے میں اس قسم کے مجموعے انتخاب کے ذیل میں نہیں آتے، بلکہ ان کو غیر مطبوعہ نظم و نثر کا مجموعہ کہا جائے تو زیادہ مناسب ہے۔ کیونکہ مطبوعہ تحریروں کی صورت میں مرتب کے سامنے انتخاب کرنے کے لیے بہت سی تخلیقات ہوتی ہیں، اور اس کا دائرہ انتخاب نہ صرف وسیع ہو جاتا ہے بلکہ اس کے چناؤ کا پھیلاؤ بھی معیاری ہو جاتا ہے لیکن غیر مطبوعہ تخلیقات کی صورت میں یہ چناؤ صرف اس کی خط و کتابت اور اس خط و کتابت کے نتیجہ میں حاصل ہونے والی تحریروں تک محدود رہ جاتا ہے۔

Scanned by CamScanner

انتخاب بنیادی طور پر مرتب کی شخصیت، نظریات، مقاصد اور دلچسپی کی ترجمانی کرتا ہے۔ انفرادی طور پر کیے جانے والے انتخاب میں تو یہ رجحان اور ترجمانی ذاتی پسند یا ناپسند کی حد تک اتفاقی ہے، لیکن ان بڑے انتخابوں میں جہاں کوئی بڑا ادارہ یہ کام کر رہا ہے اور جہاں کسی تحریک یا کسی اہم قومی رویے کی نمائندگی مقصود ہوتی ہے ذاتی پسند یا ناپسند سے دور رہنے کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے ورنہ ایسا انتخاب اپنے مقصد کی صحیح ترجمانی نہ کر سکے گا۔

انتخاب کے عمل میں زمانی فاصلے اور تسلسل کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ دو مختلف ادوار میں لکھی جانے والی تحریروں کو ایک ہی انتخاب میں اس وقت تک شامل نہیں کیا جا سکتا جب تک ان میں کوئی فکری یا فنی تسلسل دریافت نہ کیا جائے، البتہ موضوع تکنیک یا اسلوب کے تسلسل و ارتقاء کے پس منظر میں مختلف ادوار کی تحریروں کو بھی ایک جگہ جمع کیا جا سکتا ہے۔

انتخاب کے لیے موضوع، دور یا تحریک کا تعین تو مرتب ہی کرتا ہے لیکن اس کے مقصد کی وضاحت انتخاب میں شامل تحریریں کرتی ہیں۔ موضوع بے شمار ہو سکتے ہیں۔ چند ایک یہ ہیں:

(۱) کسی عہد کی فکری، فنی یا اسلوبی ترجمانی کے لیے۔

(۲) کسی تحریک کے آغاز و ارتقاء کی نمائندگی کے لیے

(مثال کے طور پر ترقی پسند تحریک، حلقہ ارباب ذوق کی تحریک یا جدیدیت کی تحریک کے آغاز و ارتقا یا دوسرے پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لیے انتخاب کیا جائے۔ اس سلسلے میں کرشن چندر نے ترقی پسند ادب کے حوالے سے اور میراجی اور پھر بعد میں انتظار حسین اور دوسروں نے حلقہ ارباب ذوق سے پڑھی جانے والی تحروں کے کئی انتخاب مرتب اور شائع کیے۔)

(۳) کسی صنف کے آغاز و ارتقاء کی نمائندگی کے لیے (اس سلسلے میں شعری اور نثری اصناف کے آغاز و ارتقاء یا کسی ایک خاص عہد یا اسلوب کے حوالے سے بہت سے انتخاب شائع ہوئے ہیں)

(۴) کسی قومی موضوع کی ترجمانی کے لیے (خاص طور پر ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کے حوالے سے کئی شعری اور نثری انتخاب شائع ہوئے ہیں۔ شعری انتخابوں میں شان الحق حقی اور زہرہ نگاہ کے انتخاب ادارہ مطبوعات پاکستان نے شائع کیے تھے۔ ان کے علاوہ نیشنل سنٹروں نے بھی اپنے اپنے علاقوں کے شعراء کے نغموں اور ترانوں کے انتخاب شائع کیے تھے)

Scanned by CamScanner

(۵) کسی عالمی جنگ یا آزادی کی جنگ کے حوالے سے لکھی جانے والی تحریروں کے انتخاب (حال ہی میں پروفیسر فتح محمد ملک نے اردو ادب میں فلسطین کے حوالے سے ایک انتخاب مرتب کیا ہے۔)

(۶) کسی خاص موضوع کے حوالے سے لکھی جانے والی تحریروں کا انتخاب (مثال کے طور پر مزدور اور سرمایہ کے موضوع پر لکھی جانے والی تحریریں یا کسی اور موضوع پر مربوط تحریروں کا انتخاب)

(۷) کسی خاص علاقے / شہر پر لکھی جانے والی تحریریں (شمیم حنفی نے پچھلے دنوں کلکتہ پر لکھی جانے والی نظموں کا انتخاب کیا ہے)

(۸) کسی اہم قومی ہیرو پر لکھی جانے والی نظمیں یا مضامین (قائداعظم پر لکھی گئی نظموں کے انتخاب شائع ہوئے ہیں)

(۹) کسی اہم ادبی شخصیت یا مفکر کے حوالے سے اس کی دو صورتیں ہیں ایک یہ کہ اس مفکر یا شخصیت کی اپنی تحریروں کا انتخاب جیسے غالب، اقبال، میر کی نمائندہ غزلیں / نظمیں یا کسی افسانہ نگار کے نمائندہ افسانے۔ دوسرے یہ کہ خود اس مفکر کو دوسرے لوگوں نے جو خراج تحسین پیش کیا ہے اس کا انتخاب جیسے علامہ اقبال یا غالب پر کہی گئی نظموں کے انتخاب

(۱۰) ایک سال میں شائع ہونے والے ادب کا انتخاب اس قسم کے انتخاب صنف وار بھی ہوتے ہیں یعنی نظم غزل، افسانہ، انشائیہ، مضامین وغیرہ اور مجموعی طور پر بھی اس قسم کے انتخاب کا رواج شروع شروع میں حلقہ ارباب ذوق نے ڈالا، ابتدا میں میراجی اور پھر انتظار حسین کئی سالوں تک ایک سال کی بہترین نظمیں افسانے اور مضامین شائع کرتے رہے۔ میرزا ادیب بھی کئی سال تک ایک سال کا بہترین ادب انتخاب کرتے رہے۔ میرزا ادیب کا انتخاب نظم و نثر دونوں کا احاطہ کرتا تھا، ڈاکٹر انور سدید نے بھی ۱۹۷۱ء اور ۱۹۷۸ء کے ادب کا انتخاب کیا۔ پچھلے دو تین سالوں سے فتح محمد ملک اور منشا یاد مل کر افسانوں کا سالانہ انتخاب شائع کر رہے ہیں۔

کسی خاص جگہ یا شہر پر لکھے گئے انتخاب کی بات بھی ہوئی ہے ادھر کچھ عرصہ سے ایک شہر کے رہنے والے ادیبوں کی تخلیقات کا انتخاب بھی ہونے لگا ہے۔ ریاض مجید نے ''نئی آوازیں'' کے نام سے فیصل آباد، اجمل نیازی نے ''جل تھل'' کے نام سے میانوالی اور بشیر سیفی نے ''شعرائے پنڈی'' کے نام سے راولپنڈی کے شاعروں کے کلام کا انتخاب کیا۔ ایسے انتخابوں کی وجہ رسائل کی کمی یا چھوٹے شہروں

Scanned by CamScanner

کے ادیبوں کا یہ احساس ہے کہ بڑے شہروں کے ادیب اور رسائل انہیں دانستہ طور پر نظر انداز کرتے ہیں۔

انتخاب کی یہ ساری صورتیں اس کے موضوع سے متعلق ہیں، لیکن مجموعی طور پر انتخاب کے طریقہ کار اور مقصد کی دو اور شکلیں ہیں۔

۱۔ کاروباری یا کمرشل

۲۔ دستاویزی یا خالصتاً ادبی

ظاہر ہے کہ پہلی قسم کے انتخاب میں مرتب یا ادارے کا نقطۂ نظر دوسری قسم کے انتخاب کے رویے سے مختلف ہوگا۔ پہلی صورت میں عام لوگوں کے رویے مزاج، ذوقِ مطالعہ اور مارکیٹ میں کھپت کے معیار کو سامنے رکھا جائے گا۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اس میں کسی خاص گروہ یا شخص کو اہمیت دینا اور اس کا ادبی قد بنانا مقصود ہو۔ اس سلسلے میں پرکاش پنڈت کے غزلوں اور نظموں کے انتخاب کی مثال دی جاسکتی ہے۔ یہ انتخاب کاروباری نقطۂ نظر سے کیے گئے ہیں اگرچہ اس میں تمام بڑے شاعر شامل ہیں لیکن مرتب نے کوشش کی ہے کہ ہر شاعر کی ایسی نظم یا غزل شامل کرلے جس سے خالصتاً رومانی تصور ابھرتا ہو۔ ہر شاعر اپنے لکھنے کے عرصے میں مختلف موڈز سے گزرتا ہے لیکن انتخاب کرتے وقت اس کی مجموعی فکر اور اسلوب کو سامنے رکھنا پڑتا ہے اور ایسی چیز انتخاب کی جاتی ہے جو اس شاعر کی اسلوبی اور فکری دونوں سطحوں پر نمائندگی کرتی ہو۔ لیکن اس انتخاب میں پرکاش پنڈت نے شاعر کی نمائندگی کے بجائے لوگوں کے عام ذوق کا خیال رکھا ہے اور ہر شاعر کی تلاش کرکے رومانی چیز شامل کی ہے۔

اس کے برعکس دوسری قسم کا انتخاب خالص فنی اور فکری حوالوں سے کیا جائے گا کیونکہ اسے ایک حوالہ کی صورت اختیار کرنا ہوتی ہے۔ اب رہی یہ بات کہ اس کا معیار کون متعین کرے گا تو ظاہر ہے کسی بھی انتخاب کا مقصد اور معیار سب سے پہلے خود اس کا مرتب متعین کرتا ہے اس لیے انتخاب کے سلسلے میں سب سے اہم شخصیت مرتب کی ہوتی ہے چنانچہ پہلا سوال یہی بنتا ہے کہ انتخاب کا مرتب کون ہے اور اسے کیوں مرتب کرنا چاہتا ہے۔ ''کون ہے'' میں مرتب کی شخصیت اور ''کیوں میں'' اس کا مقصد شامل ہے۔

مرتب کی شخصیت سے مراد وہ ساری باتیں بھی ہیں جو ایک اچھے مرتب میں ہونی چاہییں۔ شخصیت سے مراد محض بڑا نام نہیں ہے کیونکہ یہ ممکن ہے کہ ایک بہت بڑا تخلیق کار ایک ناکام مرتب ہو۔

Scanned by CamScanner

بعض کمرشل ادارے یہ بھی کرتے ہیں کہ انتخاب کسی سے کروا کر اس پر بطور مرتب کسی بڑے اور اہم شخص کا نام چھاپ دیتے ہیں۔ لیکن انتخاب کا معیار اس صورت حال کو واضح کر دیتا ہے چنانچہ مرتب کی شخصیت سے میری مراد وہ شخصیت اور اس کی صفات ہیں جو کسی انتخاب کو پڑھ کر سامنے آتی ہیں ایک اچھے مرتب کے لیے چند بنیادی باتوں کا ہونا ضروری ہے۔

مرتب کے لیے پہلی ضروری بات یہ ہے کہ وہ متعلقہ اصناف / صنف یا موضوع سے مکمل آگاہی رکھتا ہو۔ اس موضوع صنف یا اصناف کا تاریخی، فنی اور تکنیکی پس منظر مرحلہ وار اس کے ذہن میں ہو، اور وہ مختلف ادبی رویوں، تحریکوں اور نمائندہ افراد کے کام تک رسائی رکھتا ہو۔ اس میں تجربے کے ساتھ ساتھ تدوین کی اہلیت بھی ہو۔ مرتب کے لیے صاحب مطالعہ ہونے کے ساتھ ساتھ صاحب بصیرت ہونا بھی ضروری ہے۔ اس لیے اگر وہ بہت سی تخلیقات تک رسائی حاصل کر لیتا ہے تو اس میں اتنی سوجھ بوجھ ہونی چاہیے کہ ان میں سے کون سی انتخاب میں شامل ہو سکتی ہیں۔ اور کون سی چھوڑ دینے کے قابل ہیں۔ کسی بھی ادبی عہد یا تحریک میں بے شمار لکھنے والے موجود ہوتے ہیں۔ مرتب کا کام ان میں سے نمائندہ تحریروں کو تلاش کرنا ہے دراصل انتخاب کا عمل ایک ڈھیر میں سے ایسی تخلیقات کا محتاط چناؤ ہے جو اپنی ہیئت، مواد کی ندرت، تکنیکی تنوع یا اسلوب میں ارتقائی تسلسل کے معیاری نمونے ہوں۔

مرتب میں رد کرنے کی خوبی اور تسلیم کرنے کی خاصیت بھی ضروری ہے۔ رد کرنے سے مراد یہ ہے کہ اگر کسی اہم شخص کی تحریر بھی اس کے انتخاب کے مجموعی مقصد یا تاثر سے مختلف ہے تو اسے جرأت سے رد کر دینا چاہیے۔ محض شخصیت پرستی کے اثر میں ایسی چیزوں کو شامل نہیں کرنا چاہیے جو اس کے بنیادی مقصد سے لگا نہ کھاتی ہوں، دوسری طرف اس میں اتنا ظرف اور وسعتِ نظر بھی ہونی چاہیے کہ اگر کوئی ایسی تخلیق اس کے مقصد یا انتخاب کے تاثر کا ساتھ دیتی ہے جس کا خالق اسے پسند نہیں یا جس کے ساتھ اس کے ادبی مراسم نہیں وہ ایسی تخلیق کو شامل کرلے۔ ایک اچھے مرتب میں اپنے دوست کی بری چیز کو رد کرنے کا حوصلہ اور اپنے مخالف کی اچھی چیز کو شامل کرنے کا ظرف ہونا چاہیے زیادہ واضح لفظوں میں آپ اسے مرتب کی غیر جانبداری بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن غیر جانبداری کی اصطلاح بذات خود متنازع ہے اور غیر جانبداری کی کوئی مطلق تعریف کرنا ممکن بھی نہیں تاہم اس سے مراد یہی ہے کہ جہاں تک ممکن ہو مرتب اپنی ذاتی پسند یا ناپسند یا تعصب سے بالاتر ہو کر انتخاب کرے اور ادبی گروہ بندیوں سے اپنا دامن بچائے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ فکری گروہ بندی الگ چیز ہے اور ادبی

Scanned by CamScanner

سیاسی گروہ بندی الگ، فکری گروہ بندی بعض اوقات موضوع کے تقاضوں سے لازمی بھی ہوتی ہے۔ مرتب کی غیر جانبداری کی عمدہ مثال میرا جی کا انتخاب "اس نظم میں" ہے۔ اس انتخاب کا بنیادی مقصد نظم کے فنی اور ہیئتی ارتقاء کے ساتھ ساتھ اظہار و ابلاغ کے مسائل کی وضاحت کرنا ہے۔ میرا جی فکری اعتبار سے ترقی پسندوں کے خلاف تھے اور مقصدی شاعری کو اچھا نہیں سمجھتے تھے۔ اس بارے میں ان کے خیالات ونظریات بڑے واضح تھے لیکن اس انتخاب میں فیض، جوش، مجاز اور قاسمی کی نظمیں شامل ہیں فکری اور فنی طریقہ کار میں میرا جی ان شاعروں کے مخالف تھے لیکن انہوں نے شخصیتوں کے بجائے نظموں کا انتخاب کیا ہے اور اس انتخاب میں اپنی ذاتی پسند اور تعصب کو نظر انداز کر دیا ہے۔

حوالہ تک رسائی اور مشکوک تحریروں کی پرکھ کی صلاحیت کے ساتھ ساتھ مرتب میں اچھے ایڈیٹر کی صفات بھی ہونی چاہئیں تاکہ وہ محض ایک ڈاکیا بن کر نہ رہ جائے۔ اس کی مثال ہمارے بہت سے ادبی رسالے ہیں کہ ان کی ڈاک میں جو کچھ آتا ہے سب چھپ جاتا ہے۔ جس طرح ہم ایک معیاری رسالے سے یہ توقع کرتے ہیں کہ رسالہ پڑھتے ہوئے ہمیں اس کے ایڈیٹر کی شخصیت کا احساس بھی ہو اسی طرح کوئی انتخاب پڑھتے ہوئے بھی ہمارا یہی تقاضا ہوتا ہے۔ اگر مرتب اچھا ایڈیٹر نہیں ہے تو وہ انتخاب کے معیار کو قائم نہ رکھ سکے گا۔ اس کی مثال زہرہ نگاہ کا انتخاب "جنگ ترنگ" ہے اس انتخاب میں ۱۹۶۵ء کے پس منظر میں لکھے گئے نغمے، ترانے اور نظمیں شامل ہیں۔ انتخاب کو دیکھ کر پہلی نظر میں احساس ہو جاتا ہے کہ مرتب کو اس موضوع پر جہاں سے اور جو کچھ بھی ملا انہوں نے اسے ایڈٹ کیے بغیر شامل کر لیا۔

یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ ستمبر ۱۹۶۵ء کے پس منظر میں ہر شاعر نے ایک سے زیادہ نظمیں لکھی ہیں لیکن یہ ضروری نہیں تھا کہ ان سب کو انتخاب میں شامل کیا جائے۔ اگر ان کی تعداد سے مرعوب کرنا مقصود تھا تو یہ کیا جا سکتا تھا کہ ہر شاعر کی نمائندہ نظم منتخب کر لی جاتی اور حاشیہ میں اس کی دیگر نظموں کا ذکر کر دیا جاتا۔ لیکن مرتب نے شاید اس کا احساس نہیں کیا اور اس موضوع پر جو کچھ ملا سب شامل کر لیا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ اچھی نظمیں بھی کمزور نظموں میں گم ہو گئی ہیں۔ مرتب کی اس ذمہ داری کا تعلق اس کے فنی شعور سے بھی ہے۔ فنی شعور اور بصیرت کی بات اس لیے اہم ہے کہ اگر مرتب میں یہ دونوں صلاحیتیں نہیں ہیں تو انتخاب اس کا نہیں قینچی کا مرہون منت ہوگا۔ مطلب یہ کہ اسے جو کچھ ملے گا وہ بغیر پرکھے شامل کرتا جائے گا۔ یوں نہ تو زمانی اور فکری ترتیب پیدا ہوگی اور نہ اسے مختلف فنی،

Scanned by CamScanner

فکری اور اسلوبی حصوں میں تقسیم کیا جاسکے گا۔ بلکہ چیزیں جس ترتیب سے ملیں گی اسی ترتیب سے شامل ہوتی جائیں گی۔ اس بے ترتیبی کی ایک مثال افتخار جالب کا انتخاب ''نئی شاعری'' ہے۔ یہ انتخاب ایسے وقت ہوا جب نئی شاعری کے تصور کو رد بھی کیا جارہا تھا اور اس کی حمایت و تعریف میں مضامین بھی لکھے جارہے تھے۔ اس انتخاب میں نئی شاعری کی مخالفت اور حمایت میں لکھے گئے مضامین یکجا کیے گئے ہیں لیکن ان میں ہم آہنگی اور ترتیب نہیں۔ ایک مضمون نئی شاعری کے حق میں ہے اگلا مضمون اس کی مخالفت میں۔ اس سے کیفیت ابھرتی ہے کوئی تاثر نہیں بنتا۔ اور نئی شاعری کے بارے میں پڑھنے والے کی رائے اسی طرح رہتی ہے جیسے کتاب پڑھنے سے پہلے تھی۔ بہت سے مضامین میں ایک ہی بات، ایک ہی طریقے اور ایک سی مثالوں سے دہرائی گئی ہے۔ جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ تکرار معنی اور تکرار فن سے نئی شاعری کا تصور نکھرنے کے بجائے اور الجھ جاتا ہے ضرورت اس امر کی تھی کہ پہلے تو نئی شاعری کے حق اور مخالفت میں مضامین اکٹھے کیے جاتے پھر ان میں سے انتخاب کر کے کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا، ایک حصہ میں مخالفت اور دوسرے میں حق کے مضامین شامل ہوتے یوں نئی شاعری کے بارے میں دونوں نقطہ نظر بھی واضح ہوجاتے اور پڑھنے والے تک بات بھی پہنچ جاتی۔ ظاہر ہے کہ افتخار جالب کے فنی شعور یا بصیرت پر تو شبہ نہیں کیا جاسکتا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ خرابی جلد بازی کے نتیجے میں پیدا ہوئی ہے۔ اس لیے مرتب کے لیے بنیادی بات بردباری اور تحمل ہے اسے چاہیے کہ انتخاب کے بعد اسے ترتیب دینے کے معاملہ میں بھی کافی سوچ بچار کر لے۔ اس ترتیب میں جہاں زمانی تسلسل کا خیال رکھنا ضروری ہے۔ وہاں مقصد کے جوش سے بچنا بھی لازم ہے یعنی ایسا نہ ہو کہ مقصد کا جوش یا اس کی وضاحت کے سلسلے میں وہ تنقیدی بصیرت کا دامن ہاتھ سے چھوڑ دے اور اپنے نقطہ نظر کی حمایت میں جو کچھ ملے اسے پرکھے بغیر شامل کرلے۔

انتخاب کے سلسلے میں مشاورت کی اہمیت بھی اپنی جگہ ہے اگر مرتب ہر چیز کا انحصار اپنی ذات پر کرے گا تو کئی غلطیوں کا امکان ہے۔ خصوصاً ایسے انتخاب میں جہاں ایک بڑا عرصہ یا کوئی بڑی تحریک شامل ہو، اگر ایک مجلس مشاورت بنالی جائے تو کئی آسانیاں پیدا ہوجاتی ہیں۔ اور تلاش و مشورے کا دائرہ بھی وسیع ہوجاتا ہے۔ لیکن مشاورت کا چناؤ اپنی جگہ ایک مشکل کام ہے۔ یہ نہ ہو کہ محض چند بڑے نام ایک جگہ کر کے مشاورت بنالی جائے لیکن عملی طور پر ان میں سے کوئی مدد نہ کرے۔

ایسی مجلس مشاورت محض سجاوٹ کے لیے ہوتی ہے مجلس مشاورت کے اراکین کے چناؤ میں نام

Scanned by CamScanner

ی بڑائی کے مقابلے میں ان کی اہلیت، موضوع سے وابستگی اور وسعت مطالعہ کے ساتھ ساتھ مرتب سے ان کی ذہنی یا فکری ہم آہنگی ضروری ہے، ذہنی اور فکری ہم آہنگی کی بات اس لیے اہم ہے کہ اگر مجلس مشاورت کے اراکین یا کوئی رکن مختلف خیال رکھتا ہے تو وہ مرتب کے لیے انتخاب میں مشکلات پیدا کرے گا، ایسی صورت میں نہ صرف انتخاب کا معیار متاثر ہوگا بلکہ جس مقصد یا نقطۂ نظر سے یہ کام کیا جارہا ہے وہ بھی ختم ہوجائے گا۔

مشاورت کی ضرورت واہمیت سے کسی صورت بھی انکار ممکن نہیں خصوصاً علاقائی زبانوں کے سلسلے میں ان زبانوں کے ماہرین اور اہل فن سے مشورہ بہت ضروری ہے۔ ترجموں کی صورت میں تو یہ ذمہ داری اور بڑھ جاتی ہے۔

دنیا کے دوسرے ملکوں میں اشاعتی ادارے بہت بڑی سطح پر کام کرتے ہیں اور عام طور پر خود کتاب چھپوانے کا رواج نہیں ہے۔ اشاعتی اداروں نے اپنے مشاورتی بورڈ بنائے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ کوئی بھی کتاب جو چھپنے کے لیے ادارے کے سامنے پیش ہوتی ہے۔ کئی مراحل سے گزرتی ہے۔ یہی صورت انتخابی کتابوں کی بھی ہے، اس کا ایک مثبت پہلو یہ نکلتا ہے کہ اس کڑی چھان بین میں بہت سی غلطیاں دور ہوجاتی ہیں اور انتخاب کا دائرہ کار بڑھ جاتا ہے۔ ہمارے یہاں یہ رواج نہیں اول تو اشاعتی ادارے اتنی بڑی سطح پر کام ہی نہیں کرتے، دوم یہ کہ اکثر کتابیں مصنف یا مرتب خود شائع کرتے ہیں اس لیے ایک فرد واحد ہی معیار اور مقصد کا تعین کرتا ہے۔ یہ انفرادی مطلق العنانی ایک طرف تو فرد کی ذات پر مکمل انحصار اور ذاتی پسند وناپسند کی راہ کھولتی ہے اور دوسری طرف اجتماعی رویے کی نفی کرتی ہے، اس لیے کسی بھی انتخاب کے لیے ایک مناسب مجلس مشاورت بہت ضروری ہے۔

بنیادی طور پر انتخاب تخلیقی عمل نہیں بلکہ اس کا تعلق تکنیک اور تحقیق سے ہے۔ انتخاب موجود چیزوں کا ہوتا ہے اور یہ موجود چیزیں بکھری حالت میں ہوتی ہیں۔ انہیں اکٹھا کرنے کے وسائل اور پھر ایک ترتیب میں لانا سب سے اہم مسئلہ ہے اور اس کے لیے مرتب کا حوالوں پر عبور اور اس کا Up To Date علم ہے۔ خاص طور پر جہاں تاریخی حوالے آجائیں تو وہاں زمانی و مکانی ترتیب کا خیال رکھنا بھی اہم ہے۔ لیکن ان سب سے بڑھ کر مرتب کی تحقیقی نظر ہے چنانچہ ایک اچھے محقق کے لیے جن باتوں کا ہونا ضروری ہے کم وبیش وہی خوبیاں ایک اچھے مرتب کے لیے بھی لازمی ہیں یعنی تلاش وجستجو کا جذبہ۔

Scanned by CamScanner

تلاش وجستجو کے اس جذبے کے ساتھ بات ان ذرائع کی آتی ہے جہاں سے مرتب اپنا مواد حاصل کرتا ہے یعنی کسی انتخاب کے ماخذ کیا ہیں؟ ایک زمانے میں جب تذکرے لکھے جاتے تھے، سینہ بسینہ روایات بھی ماخذ کا کام کرتی تھیں۔ لیکن اب زبانی روایات کی اتنی اہمیت نہیں ہے۔ کچھ ذرائع یہ ہیں۔

۱۔ اخبارات کے ادبی صفحے ۲۔ ادبی رسائل ۳۔ ذاتی مشورے

(خاص طور پر اس صورت میں جب کوئی ایسا دور یا موضوع یا کوئی ایسی اہم شخصیت جس کا مواد غیر مطبوعہ ہے)

۴۔ فیلڈ ورک

(خاص طور پر جب لوک ادب کے سلسلے میں کوئی انتخاب کرنا ہو، لوک شاعری، لوک داستانیں وغیرہ)

۵۔ سلائڈز (لیکن یہ دونوں صورتیں ترقی پذیر ممالک

۶۔ آڈیو اور وڈیو ذرائع میں ابھی عام نہیں ہوئیں۔)

ان تمام ذرائع سے مواد حاصل کرنے کے بعد مواد کی چھان پھٹک کا مرحلہ آتا ہے۔ دراصل یہی سب سے مشکل مرحلہ ہے کہ اسی سے انتخاب کی افادیت اور معیار کا تعین ہوتا ہے اور یہ بات بھی کہ انتخاب سے مرتب کا مقصد کیا ہے۔ ظاہر ہے یہ مقصد انتخاب چھپنے سے پہلے صرف مرتب کے ذہن میں ہوتا ہے، وہ اگرچہ اپنے اس مقصد کی وضاحت دیباچہ یا مقدمہ میں کر سکتا ہے، لیکن یہ مقصد منتخب تحریروں سے ظاہر ہونا چاہیے، نہ کہ مرتب کے اپنے اعلان سے۔ اگر ایسا نہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ مرتب اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہوا۔ ورنہ اسے مزید وضاحت کی ضرورت نہ پڑتی۔ انتخاب خود اس کی وضاحت کرتا۔

کسی انتخاب کے غیر معیاری یا کمزور ہونے کی بڑی وجہ بھی یہی ہے کہ مرتب اپنے خیال / مقصد اور انتخاب میں ہم آہنگی پیدا نہ کر سکے۔ اس کی اور بھی کئی وجوہات ہیں جن میں سے بعض شعوری اور بعض مجبوری کے ذیل میں آتی ہیں۔ شعوری وجوہات میں بڑی وجہ مرتب کی پبلک ریلیشنگ یا ضرورت سے زیادہ مروت یا انتخاب سے کسی فائدے کے حصول کی تمنا ہے۔ یعنی وہ دانستہ طور پر بعض ایسی تحریریں بھی شامل کرلے جو اس کے بنیادی مقصد سے لگا نہیں کھاتیں اس شمولیت کے پس منظر میں مروت، دوستی یا کوئی اور مفاد ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ کچھ مجبوریاں بھی ہیں۔ ان میں سے سب سے اہم وسائل کی حدود اور صفحات کی کمی ہیں مرتب کی تمام تر نیک نیتی اور اہلیت کے باوجود بعض اچھی چیزیں اس لیے شامل ہونے سے رہ جاتی ہیں کہ یا تو وسائل کی کمی کی وجہ سے ان تک رسائی نہیں ہوتی یا

Scanned by CamScanner

صفحات کی حدود اس کی اجازت نہیں دیتی۔ خاص طور پر جب انتخاب انفرادی سطح پر ہو تو یہ مجبوریاں پیدا ہوتی ہیں۔ البتہ بڑی سطح یعنی کسی بڑے ادارے کی سطح پر کسی حد تک ان کا تدارک ہو سکتا ہے۔

دوسری وجہ جس پر شروع میں گفتگو ہو چکی ہے۔ مرتب کی سہل پسندی ہے کہ وہ محنت اور تحقیق کرنے کے بجائے فوری دستیاب مواد پر انحصار کرتا ہے۔ تیسری وجہ مرتب کا جذباتی ہونا بھی ہے۔ جس کے زیر اثر وہ بغیر جواز کے چیزوں کو قبول اور رد کر دیتا ہے۔ دراصل یہ ساری بحث مرتب کی شخصیت ہی سے متعلق ہے۔ البتہ اس سلسلے میں وسائل کی حدود کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اردو ادب میں بہت سے انتخاب شائع ہوئے ہیں اور ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا تھا زیادہ کام انفرادی سطح پر ہوا ہے اور انفرادی موضوعات پر، جن میں اصناف کے آغاز و ارتقاء پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔

کچھ عرصہ پہلے میں نے ۱۹۴۷ء سے ۱۹۸۲ء تک کی تحریروں کا انتخاب "پاکستانی ادب" کے نام سے کیا ہے، اس انتخاب کی پانچ جلدیں شائع ہو چکی ہیں۔ اور چھٹی جلد جو ڈرامے سے متعلق ہے اسی سال چھپ رہی ہے اس انتخاب کا مقصد پاکستانی ادب کی معنویت کو پاکستانی جغرافیائی حرمت کے حوالہ سے دریافت کرنا ہے، یہ ایک کوشش ہے، لیکن قومی سطح پر ابھی بہت سے ایسے موضوعات ہیں جن پر کام ہونا چاہیے۔ مثلاً خلافت تحریک اور تحریک پاکستان کے پس منظر میں لکھی جانے والی تحریروں کا انتخاب ہونا چاہیے، اسی طرح عالم اسلام میں بہت سی ایسی تحریکیں اور آزادی کے معرکے ہیں جن کے پس منظر میں اردو کے ادیبوں نے بھی نظمیں، افسانے اور مضامین لکھے ہیں پروفیسر فتح محمد ملک کا انتخاب "فلسطین اردو ادب میں" اسی سلسلہ کا ایک معیاری انتخاب ہے لیکن اسلامی دنیا اور خود اردو ادب کے ابھی کئی گوشے اور پہلو ایسے ہیں جو اچھے انتخاب کا موضوع بن سکتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ کام صرف انفرادی سطح پر ممکن نہیں۔ اس کے لیے اداروں اور خصوصاً سرکاری اداروں کی سرپرستی ضروری ہے۔ سرپرستی انفرادی سطح کے کام کی حوصلہ افزائی اور مالی معاونت کی صورت میں بھی ہو سکتی ہے۔ اور خود سرکاری ادارے بھی یہ کام کر سکتے ہیں بہرحال یہ ایک ایسا میدان ہے جہاں کام کرنے اور جوہر دکھانے کے کئی مواقع موجود ہیں۔

Scanned by CamScanner

کرنل (ریٹائرڈ) مسعود اختر شیخ

# سجاد حیدر یلدرم کے ترکی تراجم

سجاد حیدر یلدرم کو اردو ادبیات میں ایک خاص مقام حاصل ہے۔ بطور ادیب ان کی شہرت کا باعث ان کے وہ تراجم ہیں جو انہوں نے ترکی زبان سے اردو کے قالب میں ڈھالے۔ وہ ترک ادبیات سے اس قدر متاثر نظر آتے ہیں کہ خود ان کی اپنی طبع زاد تحریروں پر بھی ترک ادیبوں کے اسلوب بیاں کی گہری چھاپ دکھائی دیتی ہے۔ انہوں نے نہ صرف اردو زبان اور ادیبوں کو ترک ادبیات سے شناسا کرانے میں اہم کردار ادا کیا بلکہ وہ ترکی زبان میں مستعمل درجنوں ترکیبوں، محاوروں، اور الفاظ کے اردو لغت میں اضافے کا بھی باعث بنے۔ ان الفاظ میں اُن کا اپنا تخلص ''یلدرم'' بھی شامل ہے جو آسمانی بجلی کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔

کسی مترجم کا صحیح مقام متعین کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اس کے تراجم کا موازنہ اصل تحریروں سے کیا جائے اور پھر اندازہ لگایا جائے کہ اس نے ان تحریروں کے خالق سے اور خود ان تحریروں سے کس حد تک انصاف کیا ہے۔ جہاں تک سجاد حیدر یلدرم کے ترکی تراجم کا تعلق ہے افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ آج تک کسی نقاد نے اس کام کا بیڑا نہیں اُٹھایا۔ یوں لگتا ہے جیسے برصغیر کے ادبی حلقے ترک ادبیات کی تجلیوں کو اردو کے لباس میں دیکھ کر اس قدر مسحور ہوئے کہ انہیں یلدرم کو بہ حیثیت مترجم پرکھنے کا خیال تک نہ آیا۔ دراصل اس سلسلے میں نقادوں پر غفلت کا الزام لگانا درست نہیں ہوگا کیونکہ یلدرم کے تراجم کا ان کی اصل تحریروں سے مقابلہ کرنا کسی کے بس کی بات ہی نہ تھی۔ اس کی دو بڑی وجہیں تھیں۔ پہلی وجہ پورے برصغیر میں ترکی زبان جاننے والوں کا مکمل فقدان تھا جو آج تک جاری ہے۔ میرے پاس منشی محبوب عالم ایڈیٹر پیسہ اخبار لاہور کی مرتب کردہ کتاب ''ترکی بول چال'' پڑی ہے جو پہلی مرتبہ 1903ء میں شائع ہوئی تھی، اس کتاب کے دیباچے سے پتہ چلتا ہے کہ اس زمانے میں ہندوستان بھر میں ترکی جاننے والے کتنے حضرات موجود تھے۔ منشی صاحب لکھتے ہیں:

''میں نے (کتاب کا بول چال والا حصہ) احتیاطاً آنریبل حاجی محمد اسمٰعیل خان صاحب، رئیس

دتاولی ضلع علی گڑھ کی خدمت میں بغرض نظر ثانی بھیج دیا تھا۔ اسوقت حاجی صاحب تمام ہندوستان میں علاوہ اپنے دیگر محاسن علمی کے، اکیلے ہندوستانی ہیں جو بہت اچھی طرح ترکی زبان جانتے ہیں اور ترکی کتابوں اور اخباروں کو مطالعہ میں رکھتے ہیں۔۔۔۔''

یاد رہے یہ وہی حاجی محمد اسمٰعیل خاں صاحب ہیں جن سے یلدرم نے ترکی زبان سیکھی تھی اور جن کا وہ کئی جگہوں پر شکریہ ادا کر چکے ہیں۔ برصغیر میں سالہا سال سے یہی حالت جاری ہے۔ آج کے پاکستان میں بھی کوئی خاص فرق دیکھنے میں نہیں آتا۔ یہاں جو گنے چنے لوگ ترکی زبان جانتے ہیں ان میں سے شاید ہی کوئی ایسی ہستی مل جائے جسے اہل قلم کا درجہ دیا جا سکے اور جو تنقید جیسے مشکل کام میں دلچسپی لینے کو تیار ہو جائے۔

یلدرم کے تراجم کا ان کی اصل تحریروں سے موازنہ نہ کیے جانے کی دوسری اہم وجہ خود سجاد حیدر ہیں جنہوں نے کسی نامعلوم حکمت عملی کے پیش نظر یہی مناسب جانا کہ اپنے قارئین کو ان ترک ادیبوں اور مصنفوں کے بارے میں اندھیرے میں رکھا جائے جن کی تحریروں کا یہ اردو میں ترجمہ کرتے رہے۔ یلدرم نے جو ناول، ڈرامے، اور افسانے ترکی سے ترجمہ کئے ہیں ان کی فہرست پر ایک نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوگا کہ سوائے چند تحریروں کے انہوں نے باقی تمام تحریروں کو گمنامی کا ایسا دبیز لبادہ اوڑھایا ہے جو آج تک چاک نہیں ہو سکا۔ کہیں اصل مصنف کا نام سرے سے ظاہر ہی نہیں کیا کہیں کتاب اور افسانے کے اصلی نام کے بجائے کوئی اور نام دے دیا اور اکثر تحریروں میں کرداروں اور جغرافیائی مقاموں کے نام بھی تبدیل کر دیے ہیں۔ چنانچہ اگر تحقیق کا کوئی سودائی یلدرم کے تراجم کے ترکی متنوں تک پہنچنے کی کوشش بھی کرے تو پہنچ نہ پائے۔ ایسی حالت میں ان کے تراجم کا اصل تحریروں سے موازنہ کیسے کیا جا سکتا تھا؟

یلدرم کی اس پالیسی کا ایک اور نتیجہ یہ نکلا کہ اردو کے بعض نابغۂ روزگار اہل قلم نے تو یہ رائے قائم کر لی کہ یلدرم نے جو تحریریں ''ترکی سے ترجمہ'' کہہ کر قارئین کو پیش کی ہیں وہ بھی دراصل ترجمہ نہیں بلکہ خود یلدرم کی اپنی طبع زاد تحریریں ہیں۔ اس سلسلے میں پطرس بخاری اپنے ایک مضمون بعنوان ''سید سجاد حیدر'' (ترجمہ قرۃ العین حیدر، نگڈنڈی، امرتسر، یلدرم نمبر 1961ء) میں یوں رقمطراز ہیں۔

''ان کی بیشتر کہانیاں اور ڈرامے تراجم ہیں۔ مجھے نہیں معلوم کہ اصل تصانیف سے ان کے تراجم کا مقابلہ کیا گیا ہے یا نہیں اس لیے میں یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ سجاد حیدر نے اپنے آپ کو صحیح معنوں

Scanned by CamScanner

میں مترجم کی ہی حیثیت سے پیش کیا ہے یا یہ محض ان کا حسن بیان ہے یا محض انکسار جو انہیں ایک بالکل نئی تکنیک برتنے کی معذرت کے طور پر برتنا پڑا۔

چند داخلی شہادتوں کی بنا پر مجھے شبہ ہے کہ یہ تراجم دراصل تقریباً طبع زاد تخلیقات ہیں اور جیسا سمجھا جاتا ہے اس سے کہیں زیادہ اوریجنل واقع ہوئی ہیں۔ ان کی ترغیب سجاد حیدر کو ترکی کے معاشرتی پس منظر نے دلائی کیونکہ جدید مدنیت یورپین کے بجائے ترکی لیبل کے ساتھ کہیں زیادہ دل آویز نظر آسکتی تھی۔ گویا مسلمان نوجوان اپنے تصورات کو ایسے انداز میں پیش کرنا چاہتا تھا جسے اجنبی نہ کہا جاسکے''۔

عین ممکن ہے کہ اسی قسم کے انداز فکر کے زیر اثر کسی نے یہ کوشش کرنے کی زحمت ہی نہ کی ہو کہ ان ترکی ناولوں، ڈراموں اور افسانوں کا کھوج لگایا جائے جنہیں اردو کے سانچے میں ڈھال کر یلدرم نے برصغیر کے ادیبوں کی صف اول میں اپنا مقام پیدا کیا۔ اس سلسلے میں راقم الحروف کو پاکستان اور ترکی دونوں ممالک کی لائبریریوں میں کئی سال کی ورق گردانی کے بعد کئی ایسے ثبوت ملے ہیں جن کی موجودگی میں یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ یلدرم کی بہت سی تحریریں واقعی ترکی زبان سے ترجمہ کی گئی ہیں اور اس موضوع پر پطرس بخاری کی رائے درست نہیں ہے۔ راقم اب تک ترکی زبان کی تین ایسی کتابیں حاصل کرنے میں کامیاب ہو چکا ہے جن کو کلی یا جزوی طور پر یلدرم نے اُردو زبان میں ڈھالا ہے۔ ان کتابوں کی تفصیل درج ذیل ہے۔

(۱) ''لانۂ منکسر'' (Lane i Munkesir) یعنی آشیان شکستہ۔ یہ پہلی کتاب ہے جس کے ترجمے پر یلدرم نے ترک مصنف کا نام ظاہر کیا ہے گو انہوں نے کتاب کے اصلی نام کا کہیں ذکر نہیں کیا۔ یلدرم نے کتاب کا نام تبدیل کر کے اسے ''ثالث بالخیر یا لڑکی کی کارستانی'' کا عنوان دے دیا ہے۔ یہ ناول پہلی مرتبہ 1901ء میں اور تیسرا ایڈیشن جدید ترکی رسم الخط میں 1969ء میں استنبول سے شائع ہوا۔ اس آخری ایڈیشن میں کتاب کا ترکی نام بھی تبدیل کر کے Kirik Yuva (یعنی ٹوٹا ہوا گھونسلہ) بنا دیا گیا ہے۔ کتاب کے ترک مصنف کا نام احمد حکمت ہے جو بعد میں احمد حکمت مفتو اوغلو کے نام سے مشہور ہوا۔ یلدرم نے اپنے ترجمے کے سرورق پر مصنف کا نام ان الفاظ میں ظاہر کیا ہے:

''ترکوں کی موجودہ مغربی طرز زندگی کا ایک اعلیٰ ناول جو ایک نوجوان اور مشہور ترک افسانہ نگار احمد حکمت کے ناول سے ترکی زبان سے ترجمہ کیا گیا ہے''

یلدرم کے ترجمے کا سن اشاعت کہیں نہیں دیا گیا البتہ ''التماس مترجم'' کے عنوان سے سجاد حیدر نے جو دیباچہ لکھا ہے اس پر 14 اگست 1902ء کی تاریخ دی ہے۔ اسی ''التماس مترجم'' سے یلدرم کے ادبی مقاصد کی ایک جھلک ملتی ہے۔ اور یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ یہ ناول ان کے ابتدائی تراجم میں سے ہے جو انہوں نے ترکی سے اردو میں کیے۔ یلدرم نے یہ بھی لکھا ہے کہ انہوں نے ''ناول کا لفظی ترجمہ کرنے کی کوشش کی ہے جس کی وجہ سے یہ اکھڑا اکھڑا اور انوکھا معلوم ہوگا۔''(1)

(ترجمہ سید سجاد حیدر بی اے علی گڑھ کارخانہ بلالی سٹیم پریس ساڈھورہ (انبالہ)
دیباچہ 14 اگست 1902ء)

اگر یلدرم نے اپنے ترجمے پر احمد حکمت کا نام نہ ظاہر کیا ہوتا تو اس کا ترکی متن ڈھونڈنا بھی ممکن نہ ہوتا کیونکہ انہوں نے نہ صرف کتاب کا نام تبدیل کر دیا ہے بلکہ ناول کے ہیرو نریمن (Neriman) کا نام بھی تبدیل کر کے اُسے رمزی (Remzi) بنا دیا ہے۔

## ۲۔ جلال الدین خوارزم شاہ (Celalettin Harzam Sah)

یہ دوسری کتاب ہے جس کے ترجمے پر یلدرم نے بے دھڑک ہو کر نہ صرف اس کے ترک مصنف نامق کمال کا نام ظاہر کر دیا ہے بلکہ اس تاریخی ڈرامے کے نام میں بھی کوئی تبدیلی نہیں کی۔ البتہ بعض کرداروں کے نام تبدیل کر دیے ہیں جس کا کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ بلکہ ایک تاریخی ڈراما ہونے کے ناتے اس کے کرداروں کے نام بدل دینا قابل اعتراض سمجھا جائے گا۔ مثلاً یلدرم نے جلال الدین خوارزم شاہ کی سوتیلی ماں کا نام ''ظاہرہ'' سے ''زاہدہ'' میں تبدیل کر دیا ہے۔ اسی طرح جلال الدین کے بھائی ''آق سلطان'' کو ''آرق سلطان'' لکھا ہے۔ خوارزم شاہ کے محرم راز امیر سلطنت ''اور خان'' کو ''اون اورق'' بنا دیا ہے۔ یاد رہے کہ ناموں کی یہ تبدیلی طباعت کی غلطی نہیں ہے بلکہ کتاب کے شروع سے آخر تک تبدیل شدہ نام ہی استعمال کیے گئے ہیں۔

ترکی میں اس کتاب کا پہلا ایڈیشن قاہرہ سے شائع ہوا جس پر سن اشاعت نہیں دیا گیا۔ البتہ ''مقدمۂ جلال'' عنوان کے پیش لفظ کے اختتام پر مصنف نامق کمال نے ۱۸۸۴ء لکھا ہے۔ دوسرا ایڈیشن ۱۸۹۹ء میں پھر مصر سے شائع ہوا۔ یہ دونوں ایڈیشن عثمانی ترکی رسم الخط میں ہیں۔ تیسرا ایڈیشن جدید ترکی رسم الخط میں استنبول سے ۱۹۲۹ء میں اور چوتھا جون ۱۹۷۵ء میں پھر استنبول ہی سے شائع

Scanned by CamScanner

نام یہ ہیں۔

(الف) ہندوستان کی رقاصہ۔ (خالدہ ادیب نے اسے دوسرے نمبر پر رکھا ہے)

(ب) مصر قدیم کی محبوب ہائے عاشق نواز (خالدہ ادیب نے اسے تیسرے نمبر پر رکھا ہے)

(ج) بخت نصر کا قیدی (خالدہ ادیب نے اسے پہلے نمبر پر رکھا ہے)

(۲) امضاسز مکتوبلار Imzasiz Mektuplar یعنی گمنام خطوط)

یلدرم نے اس افسانے کو گمنام خطوط ہی کا عنوان دیا ہے۔

(۳) اولولیرن گولگہ لیری (Olulerin Golgeleri) یعنی "مردوں کے سائے" اس افسانے کو یلدرم نے "بزم رفتگاں" کا نام دیا ہے۔

(۴) کوسم سلطان (Kosem Sultan) یعنی نڈر ملکہ

یلدرم نے اس کا نام "کوسم سلطان" ہی رہنے دیا ہے۔

(۵) خراب معبدلیر (Harap Mabetler) یعنی ویران عبادت گاہیں۔

یلدرم نے اس کا عنوان "ویران صنم خانے" زیادہ مناسب سمجھا ہے۔

(۶) ای آناطوپراغی (Ey Ana Topragi) یعنی اے ارض مادر

یہ افسانہ یلدرم کے مجموعے میں "اے مادر وطن" کے عنوان سے شائع ہوا ہے۔

(حکایات و احساسات از سید سجاد حیدر۔ مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ 1345ھ 1921ء)

مندرجہ بالا فہرست سے ظاہر ہوتا ہے کہ خالدہ ادیب خانم کے چھ افسانوں کا یلدرم نے آٹھ افسانوں کی شکل میں ترجمہ کیا ہے۔ "حکایات و احساسات" میں ان افسانوں کے علاوہ پانچ اور افسانے بھی ہیں جو یلدرم کے مطابق "دوسرے ترکی مصنفین سے بہ تصرف لیے گئے ہیں۔۔۔" ان افسانوں کے نام یہ ہیں:

آئینے کے سامنے، تیتری، ایک مغنیہ سے التجا، عورت کا انتقام، داماد کا انتخاب، ان افسانوں کے ترک مصنفین کون تھے، ان افسانوں کے ترکی عنوان کیا تھے، اس بارے میں اب تک کچھ معلوم نہیں ہوسکا۔ چنانچہ ان کے ترکی متنوں تک رسائی حاصل نہیں ہوئی۔

Scanned by CamScanner

نام یہ ہیں۔

(الف) ہندوستان کی رقاصہ۔ (خالدہ ادیب نے اسے دوسرے نمبر پر رکھا ہے)

(ب) مصر قدیم کی محبوب ہائے عاشق نواز (خالدہ ادیب نے اسے تیسرے نمبر پر رکھا ہے)

(ج) جنت نصر کا قیدی (خالدہ ادیب نے اسے پہلے نمبر پر رکھا ہے)

(۲) امضاء سز مکتوبلار Imzasiz Mektuplar یعنی گمنام خطوط)

یلدرم نے اس افسانے کو گمنام خطوط ہی کا عنوان دیا ہے۔

(۳) اولولیرن گولگہ لیری (Olulerin Golgeleri) یعنی "مردوں کے سائے" اس افسانے کو یلدرم نے "بزم رفتگاں" کا نام دیا ہے۔

(۴) کوسم سلطان (Kosem Sultan) یعنی بدر ملک

یلدرم نے اس کا نام "کوسم سلطان" ہی رہنے دیا ہے۔

(۵) خراب معبدلیر (Harap Mabetler) یعنی ویران عبادت گاہیں۔

یلدرم نے اس کا عنوان "ویران صنم خانے" زیادہ مناسب سمجھا ہے۔

(۶) ای آنا طوپراغی (Ey Ana Topragi) یعنی اے ارض مادر

یہ افسانہ یلدرم کے مجموعے میں "اے مادر وطن" کے عنوان سے شائع ہوا ہے۔

(حکایات و احساسات از سید سجاد حیدر۔ مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ 1345ھ 1921ء)

مندرجہ بالا فہرست سے ظاہر ہوتا ہے کہ خالدہ ادیب خانم کے چھ افسانوں کا یلدرم نے آٹھ افسانوں کی شکل میں ترجمہ کیا ہے۔ "حکایات و احساسات" میں ان افسانوں کے علاوہ پانچ اور افسانے بھی ہیں جو یلدرم کے مطابق "دوسرے ترکی مصنفین سے بہ تصرف لیے گئے ہیں۔۔۔۔" ان افسانوں کے نام یہ ہیں:

آئینے کے سامنے، تیتری، ایک مغنیہ سے التجا، عورت کا انتقام، داماد کا انتخاب۔ ان افسانوں کے ترک مصنفین کون تھے، ان افسانوں کے ترکی عنوان کیا تھے، اس بارے میں اب تک کچھ معلوم نہیں ہوسکا۔ چنانچہ ان کے ترکی متنوں تک رسائی حاصل نہیں ہوئی۔

Scanned by CamScanner

## یلدرم کے تراجم کا تقابلی جائزہ

مندرجہ بالا دو ناولوں اور چھ افسانوں کے تراجم کا ان کے ترکی متنوں سے تقابلی جائزہ ہم پر مترجم اور اُن کے کیے ہوئے تراجم کے کئی نئے پہلوؤں کا انکشاف کرتا ہے۔ ایک اہم بات جو کھل کر سامنے آتی ہے یہ ہے کہ سجاد حیدر یلدرم کو ترکی زبان پر مکمل عبور حاصل نہیں تھا جس کے باعث وہ مندرجہ بالا تراجم میں نہ تو ترک مصنفوں سے پورا انصاف کر سکے اور نہ ہی اُن کے ترکی شاہ پاروں سے۔ ان تراجم کو تصرف تو کہا جاسکتا ہے لیکن کئی وجوہات کی بنا پر انہیں ترجمہ نہیں کہا جاسکتا۔ دراصل یلدرم نے کبھی یہ دعویٰ بھی تو نہیں کیا کہ انہیں ترکی زبان پر مکمل عبور حاصل ہے "ثالث بالخیر یا لڑکی کی کارستانی" ان کے ابتدائی تراجم کی مد میں آتی ہے۔ اس ناول کے شروع میں "التماس مترجم" کے تحت وہ لکھتے ہیں :

"جناب حاجی محمد اسمٰعیل خان صاحب رئیس دتاولی کے طفیل مجھے ترکی میں شد بد ہوگئی اور میں نے ترکوں کی زندگی کی جھلک ترکی زبان کے ناولوں کے ذریعے سے دیکھ لی۔ وہی جھلک پبلک کو دکھانے کے لیے ایک قصہ ترجمہ کر چکا ہوں مگر وہ بہت بری حالت میں چھپا۔ اب اسے پیش کرتا ہوں، اگر پسند ہوا تو تیسرا ابھی تیار ہے۔"

اسی طرح اپنے افسانے "مطلوب حسیناں یا لورانس واحمد پرتو بک" (جس کا ترکی متن ابھی تک اوجھل ہے) کے شروع میں انتساب کے سلسلے میں لکھتے ہیں۔

"اپنے محترم استاد اور مربی جناب آنریبل حاجی اسمٰعیل خان صاحب رئیس دتاولی (کے نام) جن کے طفیل سے میں ترکی زبان سیکھنے کی تمنا پوری کر سکا کیونکہ جناب ممدوح نے اپنا حرج اوقات کر کے مجھے سبق دیے۔"

ان اقتباسات سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ یلدرم نے ترکی زبان کی باقاعدہ تعلیم حاصل نہیں کی تھی بلکہ ایک ہی شخص سے وقتاً فوقتاً سبق پڑھ کر اس زبان پر اتنا عبور حاصل کر لیا کہ وہ بغداد کے برطانوی سفارت خانے میں ترکی زبان کے ترجمان کے طور پر مامور ہوگئے۔ جب پورے ہندوستان میں گنے چنے لوگ ہی ترکی جانتے تھے تب یلدرم کا ترجمان چنا جانا اُن کی مکمل زبان دانی کی سند نہیں سمجھا جاسکتا۔ اگرچہ بعد میں ترکی میں قیام کے زمانے میں انہیں یقیناً ترکی زبان میں اور زیادہ مہارت حاصل کرنے کا موقع ملا ہوگا لیکن ان کے متذکرہ تراجم شاہد ہیں کہ انہیں زبان پر مکمل عبور حاصل نہ

Scanned by CamScanner

ہو سکا۔ ان کا ترکی زبان کا علم ۱۹۰۲ء میں شائع شدہ ''ثالث بالخیر'' میں بھی اتنا ہی ناپختہ ہے جتنا بعد کے تراجم مثلاً جلال الدین ''خوارزم شاہ'' (۱۹۲۵ء) اور ''حکایات و احساسات'' (۱۹۲۶ء) میں ہے۔ اس نتیجے پر پہنچنے کے لیے جو شواہد یلدرم کے متذکرہ تراجم کے تقابلی جائزے سے حاصل ہوئے ہیں ان کی تفصیل کے لیے تو ایک ضخیم کتاب درکار ہوگی البتہ یہاں بعض چیدہ چیدہ نکات درج کیے جا رہے ہیں جن کے ثبوت میں ضروری حوالہ جات سمیت مثالیں بھی پیش کی جا رہی ہیں۔

متذکرہ تراجم میں یلدرم نے ترکی متن کے عام بول چال پر مشتمل آسان حصوں کا ترجمہ تو بڑی عمدگی سے کیا ہے۔ لیکن جہاں مشکل زبان آئی یا ترکی کے ٹھیٹھ محاورے اور تراکیب سامنے آئیں انہیں یا تو سرے سے حذف ہی کر دیا یا اپنی سمجھ کے مطابق ایسے معنی پہنا دیے جو اُن کی دانست میں ناول یا افسانے کے واقعات سے مطابقت رکھتے ہوں اور واقعات کی زنجیر کو کسی طرح ٹوٹنے نہ دیتے ہوں۔ مگر ایسا کرتے ہوئے اُنھوں نے کئی جگہوں پر ایسی ایسی ٹھوکریں کھائی ہیں کہ ان کے دیے ہوئے معنی بالکل بودے دکھائی دیتے ہیں۔ ایسی مثالوں کی بھی کمی نہیں جن میں یلدرم کے دیے ہوئے معنی ترک مصنف کے معنوں کے بالکل ہی برعکس ہیں۔ اور پھر بہت سی ایسی جگہیں بھی ملتی ہیں جہاں معنوں کی غلطی ترجمے کو نہایت مضحکہ خیز شکل دے دیتی ہے۔

یلدرم ترکی متن میں استعمال شدہ جغرافیائی ناموں کو ہندوستان کے شہروں کے نام دے کر ماحول کو قارئین کے لیے مقامی رنگ دینے کے بڑے شوقین ہیں اُن کا یہ شوق بعض حالات میں تو کام کر جاتا ہے مگر کبھی کبھی واقعات اور حالات اس تبدیلی کا ساتھ نبھانے سے انکار کر دیتے ہیں۔ ایسی صورت حال میں یلدرم اصل متن میں بے دریغ ہو کر تبدیلیاں کرتے جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ ان کے ترجمے اور اصل متن میں زمین آسمان کا فرق آ جاتا ہے۔ اس ''آزادیِ قلم'' کی بہترین مثال یلدرم کے افسانے ''گمنام خطوط'' (حکایات و احساسات) میں ملتی ہے۔ اس افسانے کے ترکی متن کی ابتداء ایک خاتون زرین کے اس خط سے ہوتی ہے جس میں وہ سمندر میں سفر کرتے ہوئے اپنی آپ بیتی بیان کر رہی ہے۔ خاتون اسٹیمر کے ذریعے استنبول سے ارض روم براستہ طرابزون سفر کر رہی ہے۔ وہ جہاز کے کمرے سے نکل کر باہر آتی ہے۔ اندھیری رات میں سمندر اور سمندر کے پانی کی کیفیت، ساحل سمندر کی دھند، سمندر کے پانی کو چیرتے اسٹیمر کی وجہ سے پانی میں پیدا ہونے والی ہلچل، اسٹیمر کے تھوڑا آگے بڑھتے ہی پانی کے اپنی اصل حالت پر آ جانے اور ان سب حوادث و مشاہدات کے موصوفہ اپنے

Scanned by CamScanner

تاثرات بیان کر رہی ہے۔ گیارہ سطروں پر مشتمل یہ پہلا پیراگراف یلدرم کے ترجمے میں بری طرح مسخ کر کے پیش کیا گیا ہے۔ یلدرم کے مطابق یہ عورت لکھنؤ سے للت پور جا رہی ہے۔ خاتون کا نام زہرتن ہے چونکہ ترکی ہے اس لیے ایک ترکی خاتون کا للت پور جانا مناسب نہیں سمجھا گیا۔ چنانچہ اسے ہندوستانی نام ''خورشید لقا بیگم'' دے دیا گیا ہے۔ لیکن کیا کیا جائے کہ لکھنؤ اور للت پور کے درمیان اسٹیمر تو چل ہی نہیں سکتا کیونکہ یہاں سمندر نام کی کوئی شے موجود نہیں ہے۔ چنانچہ یلدرم نے خاتون کو ٹرین پر سوار کر کے روانہ کر دیا ہے۔ اب رات کے اندھیرے میں سمندر سے متعلق مشاہدات اور ان کے خاتون پر پڑنے والے تاثرات کہاں سے لائے جائیں۔ ساحل سمندر کی دھند کو تو ریل گاڑی کے انجن کے کالے دھوئیں نے اپنی لپیٹ میں لے لیا مگر باقی سب کچھ کیا ہوگا۔ بہتر سمجھا گیا کہ باقی سب فضولیات ہیں لہٰذا انہیں چپکے سے حذف کر دیا گیا۔ خاتون کو للت پور کے اسٹیشن پر اُتار کر کہانی کو آگے بڑھا دیا گیا۔ افسانے میں جہاں کہیں طرابزون کی بندرگاہ کا نام آتا ہے۔ اُسے بھی ترجمے سے حذف کر دیا گیا ہے۔

(Harap Mabetler, Halide Edip, 1967, P-III)

اسی افسانے سے ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

زہرتن کا خاوند جو ایک فوجی افسر ہے، ڈیڑھ ماہ بعد اپنی روٹھی ہوئی بیوی سے مل کر اتنا خوش ہوتا ہے کہ اپنی سرکاری ڈیوٹی، فوجی وردی، تلوار وغیرہ سب کچھ بھول بھال کر دن رات بیوی کے ہمراہ نو بیاہتا جوڑے کی طرح گھر میں بند ہو جاتا ہے۔ یہاں ترک مصنفہ یہ ظاہر کرنا چاہتی ہے کہ بڑی سے بڑی ایمرجنسی بھی اس شخص کو اپنی بیوی سے جدا نہیں کر سکتی۔ یلدرم کے ترجمے میں یہ صورت حال مندرجہ ذیل سطور میں بیان کی گئی ہے:

''پہلے دو تین دن تو ہم نے ایک نوخیز عشق کے غشی آور جوش میں گزارے۔ کمرے پر پردے گرا دیے گئے۔ لانگ بوٹ اور وردی اتار کر پھینک دی گئی۔ یہاں تک کہ جب اُسے خبر دی گئی کہ اس کی محبوب گھوڑی تھان پر بندھے بندھے شرارت کر رہی ہے تو اس نے اپنے چوڑے سینے کی تمام وسعت کو کام میں لا کر گرج کے کہا: جاؤ ہٹو! اگر پورے ضلع کو ڈاکو لوٹ مار کر کے تباہ کر دیں تو بھی میں فی الحال ٹس سے مس ہونے والا نہیں ہوں۔

Scanned by CamScanner

(حکایات و احساسات، سجاد حیدر یلدرم، مسلم یونیورسٹی پریس علیگڑھ ۱۳۴۵ھ۔ ۱۹۲۶ء
صفحہ ۶۷۔۶۹)

اب اسی ترجمے کے ترکی متن کے صحیح معنوں پر غور کیجیے۔

"پہلے تین روز ہم نے نوخیز عشق کے بے پناہ جوش میں گزارے۔ پردے گرا دیے گئے۔ لانگ بوٹ اور وردی ایک طرف پھینک دی گئی۔ یہاں تک کہ جب اُسے خبر دی گئی کہ اس کی محبوب ترین گھوڑی درد سے کراہ رہی ہے تو وہ اپنے چوڑے سینے کی پوری طاقت اور وسعت سے کام لیتے ہوئے گرجا: جاؤ، ہٹو! اگر روسی ملک پر اچانک حملہ کردیں تو بھی میں اپنی جگہ سے ٹس سے مس ہونے والا نہیں ہوں۔"

(Harap Mabetler, Halide Edip., is Fanbul 1967, P-113)

یہاں یلدرم کے ترجمے اور اصل ترکی متن میں چھوٹے چھوٹے اختلافات کے علاوہ دو بڑے اختلافات نظر آتے ہیں۔ ترجمے میں "محبوب گھوڑی کا تھان پر بندھے بندھے شرارت کرنا" کوئی ایسی اہم بات نہیں بنتی جس کے باعث اس کا مالک بیوی کو چھوڑ چھاڑ اُٹھ بھاگے۔ البتہ اگر اس کی محبوب ترین گھوڑی درد سے کراہ رہی ہے تو وہ فوراً تھان پر پہنچنے میں حق بجانب ہوگا۔ ویسے بھی سوچنے والی بات ہے کہ ایک گھوڑی تھان پر بندھے بندھے ایسی کون سی شرارت کرسکتی ہے کہ جس سے اس کا مالک پریشان ہوجائے۔ صاف ظاہر ہے کہ یلدرم لفظ سِز لانمق (Sizlanmak) یعنی "درد سے کراہنا" کے معنوں سے نابلد تھے۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ یلدرم نے ترکی متن "اگر روسی ملک پر اچانک حملہ کردیں" کا ترجمہ کیا ہے "اگر پورے ضلع کو ڈاکو لوٹ مار کرکے تباہ کردیں" یہاں معنوں کے فرق کا باعث شاید یہ ہے کہ یلدرم نے فوجی افسر کو ابتدا ہی سے ایک پولیس افسر کے طور پر پیش کیا ہے۔ پولیس افسر کی ذمہ داری ضلع کے مقامی امن و امان تک محدود ہوتی ہے۔ جب کہ فوجی افسر پورے ملک کے دفاع کا ذمہ دار ہوتا ہے۔ چنانچہ یلدرم نے پولیس افسر کی مناسبت سے ملک کو ضلع بنادیا ہے اور روسی حملہ آوروں کے اچانک حملے کو ڈاکوؤں کی لوٹ مار اور تباہی میں تبدیل کردیا ہے۔

اسی افسانے سے ایک اور مثال۔ شادی کے دس سال بعد میاں بیوی کے وصل کے موقع پر زہن اپنے خاوند اور خود اپنی جسمانی اور ذہنی حالت کے بارے میں جو کچھ تحریر کررہی ہے۔ اُس کا یلدرم نے یوں ترجمہ کیا ہے:

Scanned by CamScanner

''اس کی عمر ۳۸ سال کی تھی، مگر اس کے دل اور جسم کی طراوت دس سال پہلے کے شباب کو یاد دلاتی تھی۔ آج بھی وہ ایسا ہی معلوم ہوتا تھا جب کالج سے تازہ تازہ نکل کے فوراً ڈپٹی سپرنٹنڈنٹ پولیس مقرر ہونے اور میرے ساتھ بیاہ جانے کے وقت تھا۔ مگر اب میں وہ لڑکی نہ تھی جو بیاہ کے بعد اس کے گھر میں آ کر اس کی روشن آنکھوں پر عاشق ہوگئی تھی۔''

(حکایات و احساسات، سید سجاد حیدر یلدرم۔ صفحہ ۷۰)

ان سطور کے ترکی متن کا درست ترجمہ یوں ہے:

''۳۵ سال عمر ہو جانے کے باوجود اس کے دل اور جسم کی خوبصورتی اور اس کا ڈیل ڈول دس سال پہلے کی طرح جگمگا رہا تھا۔ وہ آج بھی ویسا ہی جوان فوجی افسر تھا جیسا وہ نئی نئی تلوار عطا ہوتے وقت تھا جب ہم دونوں ایک دوسرے کو آمنے سامنے کی کھڑکیوں میں سے دیکھ دیکھ کر محبت کیا کرتے تھے۔ لیکن میں بدل چکی تھی۔ میں اب وہ جوان لڑکی نہیں تھی جو کھڑکی میں سے ایک جوان فوجی افسر کے چوڑے کندھوں اور اس کی چمکتی آنکھوں پر عاشق ہوگئی تھی۔

(Harap Mabetler, Halide Edip, P-113)

ان دونوں متنوں میں بھی زمین آسمان کا فرق ہے۔ اسی افسانے سے اس قسم کی اور بہت سی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ ایسی ہی مثالیں خالدہ ادیب خانم کے ان دوسرے افسانوں میں بھی ملتی ہیں جن کا یلدرم نے ترجمہ کیا اور جو ان کی کتاب ''حکایات و احساسات'' میں شامل ہیں۔

''ثالث بالخیر'' میں بھی یلدرم نے کئی جگہوں پر دانستہ طور پر اور کئی دوسری جگہوں پر نادانستگی میں اصل ترکی متن کو ایسے معنی دیے ہیں اور متن میں ایسی ایسی تبدیلیاں کی ہیں کہ اس کتاب کو بھی ترجمہ نہیں کہا جا سکتا۔ اگرچہ راقم الحروف نے اس ناول کا بھی بالتفصیل تقابلی جائزہ تیار کر لیا تھا لیکن حال ہی میں ایک اور محقق کا تقابلی جائزہ وصول ہوا ہے جس میں یلدرم کے ترجمے کی تمام خامیوں پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ کارنامہ ڈاکٹر ارکان ترکمن (Erkan Turkmen) کا ہے جو کچھ عرصہ پہلے تک ترکی کی سلجوق یونیورسٹی میں السنۂ شرقیہ کے اسسٹنٹ پروفیسر تھے۔ ڈاکٹر صاحب کا تعلق پشاور سے ہے لیکن وہ عرصہ دراز سے ترکی کی شہریت حاصل کر کے وہیں مقیم ہیں۔ انہیں اردو اور ترکی دونوں زبانوں پر عبور حاصل ہے۔ وہ ۱۹۸۴ء میں ہندوستان کے دورے پر گئے تھے جہاں انہوں نے خدا بخش لائبریری میں سجاد حیدر یلدرم کے تراجم کے بارے میں ایک لیکچر دیا تھا۔ متذکرہ تقابلی جائزہ انگریزی

Scanned by CamScanner

زبان میں ہے اور وہ اسی لیکچر پر مبنی ہے۔ اٹھارہ صفحات پر محیط اس جائزے کا عنوان ہے۔

(Sajjad Hyder Yaldorims Translations, a Comparative Study)

ڈاکٹر ترکمن کے اس جائزے میں تقریباً وہ سب نکات جمع ہیں جو خود میں نے بھی یلدرم کے ترجے کا اصل ترکی متن سے موازنہ کرتے ہوئے نوٹ کیے تھے۔ اگرچہ یلدرم نے ''ثالث بالخیر'' کے پیش لفظ میں تحریر کیا ہے کہ انہوں نے ترکی متن کا لفظی ترجمہ کرنے کی کوشش کی ہے لیکن میرے اور ڈاکٹر ترکمن دونوں کے جائزے سے یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ یلدرم کا ترجمہ ہرگز لفظی ترجمہ نہیں ہے۔ اس کا ثبوت قاری کو ناول کی ابتدائی سطور سے مل جاتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے۔

یلدرم کا ترجمہ :

''اپنے بالوں کو گھونگروالے بناؤ کہ نظران میں جا کر پھنس جائے اور باہر نہ نکل سکے۔''

''کیوں کیا اب بری معلوم ہوتی ہوں۔''

''سیاہ نقاب کے نیچے تم نے اپنے سنہرے بالوں کو قید کر رکھا ہے۔ وہ بیچارے تڑپ رہے ہیں۔ دیکھو کوئی باریک نقاب پہنو۔''

''خاکستری رنگ کی نقاب پہن لوں۔''

''یہ گلرنگ چہرہ خاکستری نقاب کے نیچے! کیا غضب کرتی ہو۔ اپنے چہرے پر یہ ظلم!''

''واہ جو میں کہتی ہوں۔ وہ سب تمہیں ناپسند ہے۔ تو اے لو تمہیں جو چاہو مجھے پہناؤ۔''

(ثالث بالخیر۔ سید سجاد حیدر۔ صفحہ 1)

''تمہیں چاہیے تھا کہ اپنے بالوں کو گھونگروالے بناتیں تا کہ ان کی طرف اُٹھنے والی نظریں انہیں میں پھنس کر رہ جائیں۔''

''کیوں بدصورت لگتی ہوں کیا؟''

''سیاہ نقاب کے مایوسانہ رنگ تلے تمہارے بال گریہ کر رہے ہیں۔ تمہارے پاس کوئی باریک نقاب نہیں ہے کیا؟''

''نقاب کے ساتھ گلرنگ اسکارف اوڑھ لوں؟''

''تمہارے چہرے کے اس قرمزی رنگ کو ڈھانپ لے گا۔ ظلم نہیں ہے کیا؟''

''لو آج تم خود مجھے جو چاہو پہناؤ''

Scanned by CamScanner

"اس کی عمر ۳۸ سال کی تھی، مگر اس کے دل اور جسم کی طراوت دس سال پہلے کے شباب کو یاد دلاتی تھی۔ آج بھی وہ ایسا ہی معلوم ہوتا تھا جب کالج سے تازہ تازہ نکل کے فوراً ہی سپرنٹنڈنٹ پولیس مقرر ہونے اور میرے ساتھ بیاہے جانے کے وقت تھا۔ مگر اب میں وہ لڑکی نہ تھی جو بیاہ کے بعد اس کے گھر میں آ کر اس کی روشن آنکھوں پر عاشق ہوئی تھی۔"

(حکایات و احساسات، سید سجاد حیدر یلدرم۔ صفحہ ۷۰)

ان سطور کے ترکی متن کا درست ترجمہ یوں ہے:

"۳۵ سال عمر ہو جانے کے باوجود اس کے دل اور جسم کی خوبصورتی اور اس کا ڈیل ڈول دس سال پہلے کی طرح جگمگا رہا تھا۔ وہ آج بھی ویسا ہی جوان فوجی افسر تھا جیسا وہ نئی نئی کور عطا ہوتے وقت تھا جب ہم دونوں ایک دوسرے کو آمنے سامنے کی کھڑکیوں میں سے دیکھ دیکھ کر محبت کیا کرتے تھے۔ لیکن میں بدل چکی تھی۔ میں اب وہ جوان لڑکی نہیں تھی جو کھڑکی میں سے ایک جوان فوجی افسر کے چوڑے کندھوں اور اس کی چمکتی آنکھوں پر عاشق ہوگئی تھی۔

(Harap Mabetler, Halide Edip, P-113)

ان دونوں متنوں میں بھی زمین آسمان کا فرق ہے۔ اسی افسانے سے اس قسم کی اور بہت سی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ ایسی ہی مثالیں خالدہ ادیب خانم کے ان دوسرے افسانوں میں بھی ملتی ہیں جن کا یلدرم نے ترجمہ کیا اور جوان کی کتاب "حکایات و احساسات" میں شامل ہیں۔

"ثالث بالخیر" میں بھی یلدرم نے کئی جگہوں پر دانستہ طور پر اور کئی دوسری جگہوں پر نادانستگی میں اصل ترکی متن کو ایسے معنی دیے ہیں اور متن میں ایسی ایسی تبدیلیاں کی ہیں کہ اس کتاب کو بھی ترجمہ نہیں کہا جا سکتا۔ اگرچہ راقم الحروف نے اس ناول کا بھی بالتفصیل تقابلی جائزہ تیار کر لیا تھا لیکن حال ہی میں ایک اور محقق کا تقابلی جائزہ وصول ہوا ہے جس میں یلدرم کے ترجمے کی تمام خامیوں پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ کارنامہ ڈاکٹر اریکان ترکمن (Erkan Turkmen) کا ہے جو کچھ عرصہ پہلے تک ترکی کی سلجوق یونیورسٹی میں السنۂ شرقیہ کے اسسٹنٹ پروفیسر تھے۔ ڈاکٹر صاحب کا تعلق پشاور سے ہے لیکن وہ عرصہ دراز سے ترکی کی شہریت حاصل کر کے وہیں مقیم ہیں۔ انہیں اردو اور ترکی دونوں زبانوں پر عبور حاصل ہے۔ وہ ۱۹۸۴ء میں ہندوستان کے دورے پر گئے تھے جہاں انہوں نے خدابخش لائبریری میں سجاد حیدر یلدرم کے تراجم کے بارے میں ایک لیکچر دیا تھا۔ متذکرہ تقابلی جائزہ انگریزی

زبان میں ہے اور وہ اسی لیکچر پر مبنی ہے۔ اٹھارہ صفحات پر محیط اس جائزے کا عنوان ہے۔

(Sajjad Hyder Yalderims Translations, a Comparative Study)

ڈاکٹر ترکمن کے اس جائزے میں تقریباً وہ سب نکات جمع ہیں جو خود میں نے بھی یلدرم کے ترجمے کا اصل ترکی متن سے موازنہ کرتے ہوئے نوٹ کیے تھے۔ اگرچہ یلدرم نے ''ثالث بالخیر'' کے پیش لفظ میں تحریر کیا ہے کہ انہوں نے ترکی متن کا لفظی ترجمہ کرنے کی کوشش کی ہے لیکن میرے اور ڈاکٹر ترکمن دونوں کے جائزے سے یہ بات عیاں ہوجاتی ہے کہ یلدرم کا ترجمہ ہرگز لفظی ترجمہ نہیں ہے۔ اس کا ثبوت قاری کو ناول کی ابتدائی سطور سے مل جاتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے۔

یلدرم کا ترجمہ :

''اپنے بالوں کو گھونگروالے بناؤ کہ نظر ان میں جا کر پھنس جائے اور باہر نہ نکل سکے۔''

''کیوں کیا اب بری معلوم ہوتی ہوں۔''

''سیاہ نقاب کے نیچے تم نے اپنے سنہرے بالوں کو قید کر رکھا ہے۔ وہ بچارے تڑپ رہے ہیں۔ دیکھو کوئی باریک نقاب پہنو۔''

''خاکستری رنگ کی نقاب پہن لوں۔''

''یہ گلرنگ چہرہ خاکستری نقاب کے نیچے! کیا غضب کرتی ہو۔ اپنے چہرے پر یہ ظلم!''

''واہ جو میں کہتی ہوں۔ وہ سب تمہیں ناپسند ہے۔ تو اے لو تمہیں جو چاہو مجھے پہناؤ۔''

(ثالث بالخیر۔ سید سجاد حیدر۔ صفحہ 1)

''تمہیں چاہیے تھا کہ اپنے بالوں کو گھونگروالے بناتیں تاکہ ان کی طرف اٹھنے والی نظریں انہیں میں پھنس کر رہ جائیں۔''

''یوں بدصورت لگتی ہوں کیا؟''

''سیاہ نقاب کے مایوسانہ رنگ تلے تمہارے بال گریہ کر رہے ہیں۔ تمہارے پاس کوئی باریک نقاب نہیں ہے کیا؟''

''نقاب کے ساتھ گلرنگ اسکارف اوڑھ لوں؟''

''تمہارے چہرے کے اس قرمزی رنگ کو ڈھانپ لے گا۔ ظلم نہیں ہے کیا؟''

''لو آج تم خود مجھے جو چاہو پہناؤ''

Scanned by CamScanner

(P.73 Ahmet Hikmet Muftnoglu 1963Haristan ne Gulistan)

ترکی متن سے متعدد الفاظ اور فقروں کو حذف کرنے اور ترجمے میں اپنی طرف سے فالتو الفاظ اور فقروں کے اضافے کا یہ سلسلہ پوری کتاب میں اسی طرح جاری رہتا ہے۔ ان تبدیلیوں کی وجہ سے پورا ترجمہ پڑھنے کے بعد قاری کو یہ تاثر ملتا ہے کہ ناول کے ترک مصنف کا اسلوب بیان بالکل سادہ تھا حالانکہ ترکی متن پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ترک مصنف کی زبان خاصی مرصع اور رنگین ہے اور وہ لمبے فقروں کے ذریعے مدعا بیان کرنے کے شوقین ہیں۔ اسی طرح یلدرم اس ناول کے بعض کرداروں کی تمام وہ خوبیاں ظاہر کرنے سے قاصر رہے ہیں جو ترک مصنف کے مطابق ان کرداروں میں پائی جاتی ہیں اور جو پورے ناول میں ان کے کردار کو متاثر کرتی ہیں۔

ڈاکٹر ترکمن اپنے موازنے میں یلدرم کے ترجمے اور اصل ترک متن کے درمیان اختلافات کی ایک طویل فہرست پر مفصل بحث کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ثالث بالخیر یا لڑکی کی کارستانی ترجمے کی مد میں نہیں لائی جا سکتی البتہ اسے تصرف ضرور کہا جا سکتا ہے۔ ان کی رائے کے مطابق یلدرم ناول کے موضوع کے طنزیہ پہلو کو سمجھنے سے قاصر رہے ہیں جس کے نتیجے میں انہوں نے ''احمد حکمت'' جیسے قوم پرست ترک ادیب کو مغربی تہذیب کے حامی کی شکل میں ہندوستانی ادبی حلقوں میں پیش کیا ہے جو حقیقت کے بالکل برعکس ہے۔

یلدرم کا ترجمہ ''جلال الدین خوارزم شاہ'' ۳۷۹ صفحات پر پھیلا ہوا ہے جبکہ اس ڈرامے کا ترکی متن ۱۶۳ صفحات پر مشتمل ہے (چوتھا ایڈیشن، ۱۹۷۵ء، جدید ترکی رسم الخط میں) چنانچہ طوالت میں یہ ثالث بالخیر اور خالدہ ادیب کے چھ افسانوں کے تراجم سے بہت زیادہ ضخیم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ڈرامے کے ترجمے میں دوسرے دونوں ترجموں کے مقابلے میں اصل متن سے اختلافات کی تعداد کئی گنا زیادہ ہے۔ البتہ ان اختلافات کی عمومی نوعیت اسی طرح کی ہے۔ یعنی اصل متن کے متعدد فقروں، بلکہ پیراگرافوں کا حذف کیا جانا' اصل متن میں موجود نہ ہونے والا مواد ترجمے میں شامل کرنا اور ترکی الفاظ، محاوروں اور ضرب الامثال وغیرہ کا غلط ترجمہ کرنا۔ اس غلط ترجمے کے نتیجے میں بعض اوقات معنی اصل متن کے بالکل برعکس ہو جاتے ہیں اور بعض اوقات نہایت مضحکہ خیز بن جاتے ہیں۔ ان سب خامیوں کی چند ایک مثالیں ذیل میں درج کی جا رہی ہیں جن سے صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ یلدرم کے ترکی تراجم تصرف کی حد تک ہی قبول کیے جانے کے مستحق ہیں۔

Scanned by CamScanner

یلدرم نے لفظ لائق ایلہ (Layikiyle) کے معنی "تھوڑا سا" لکھے ہیں۔ جبکہ اس کے درست معنی "اچھی طرح" ہیں۔ یلدرم لکھتے ہیں : "اگر ان کٹھن گھڑیوں کو جتنا ممکن ہو محبت میں گزاریں تو فلک سے تھوڑا سا انتقام لے سکیں گے۔

(جلال الدین خوارزم شاہ سجاد حیدر ۱۹۲ ۔ صفحہ ۴)

ترکی متن کا درست ترجمہ یوں ہے: "اگر ہم ۔۔۔۔۔ اور یوں فلک سے اچھی طرح انتقام تو لیں ، گیا ہو؟"

(Celalettin Harzam Sah, Namuk Kemal, 1975, P-41)

ترکی لفظ قارغی (Kargi) کے معنی ہیں "نیزہ" جبکہ قارغا (Karga) کا مطلب ہے "کوا"۔ متن میں لفظ قارغی استعمال ہوا ہے۔ جسے یلدرم نے کوے کے معنی دیے ہیں جو کہ غلط ہیں۔ اس سے متعلقہ فقرے کا ترجمہ کچھ سے کچھ ہوگیا ہے۔ یلدرم کا ترجمہ یوں ہے :

"بجلی منٹ منٹ میں ایک آتشیں اژدھے کی طرح بادلوں کو پھاڑ رہی تھی اور کبھی کسی درخت پر گرتی تھی یا کسی کوے یا سیاہ جانور کو بھسم کر دیتی تھی"۔

(جلال الدین خوارزم شاہ، سید سجاد حیدر، صفحہ ۹۔۸)

اب اس فقرے کا درست ترجمہ ملاحظہ ہو:

"منٹ منٹ بعد بجلی آتشیں رنگ کے اژدھے کی طرح بل کھاتی بادلوں کو پھاڑتی، کبھی کسی درخت پر گرتی یا کسی نیزے سے ٹکراتی۔

(Celalettin Harzam Sah Namuk Kamal, P-43)

یہ فقرہ میدان جنگ کی صورت حال بیان کرتے ہوئے کہا گیا ہے، اس موقع پر بجلی کا کسی درخت یا کسی سپاہی کے نیزے پر گرنا تو سمجھ میں آسکتا ہے مگر کسی کوے پر گرنا عجیب سا لگتا ہے۔ اور پھر کوے کے ساتھ "یا سیاہ جانور" کو بھی بھسم کرنا یلدرم کی اپنی اختراع ہے جو انہیں لفظ قارغی کے صحیح معنی نہ جاننے کی وجہ سے استعمال کرنا پڑی۔

"اللہ اسیرگیسن" (Allah Esirgesin) ایک ترکیب ہے۔ جو ترک "اللہ بچائے" یا "خدا محفوظ رکھے" کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ اس ڈرامے میں جلال الدین اپنی ملکہ نیزہ سے مذاق میں پوچھتا ہے "کیا آزاد ہونا چاہتی ہو؟" ملکہ نیزہ جواب میں کہتی ہے۔ "اللہ اسیرگیسن!" یعنی

Scanned by CamScanner

اللہ بچائے''

(Celalettin Harzam Sah, Hamik Kewal, P-44)

یلدرم نے اس کا ترجمہ یوں کیا ہے :

''نیرو۔ اللہ مجھے آپ کا اسیر رکھے۔''

(جلال الدین خوارزم شاہ، سید سجاد حیدر صفحہ 11)

یوں لگتا ہے جیسے لفظ ''اسیر گیسن'' کے پہلے حصے ''اسیر'' نے یلدرم کو غلط راہ پر ڈال دیا ہو اور وہ اس کے معنی ''قید میں رہنا'' سمجھ بیٹھے ہوں۔

ترکی میں لفظ ''قللہ'' (Kulle/Kule) مینار کے لیے استعمال ہوتا ہے جبکہ لفظ ''کللہ'' یا ''کلہ'' (Kelle) ''سر'' کے معنی دیتا ہے۔ یلدرم نے قللہ کا ترجمہ ''مینار'' کی بجائے ''سر'' کیا ہے جس سے ناول کے ایک لمبے فقرے کے معنی کچھ سے کچھ بن گئے ہیں، ملاحظہ کیجیے۔ یلدرم کا ترجمہ :

''قرہ خطا کو اس طرح میں نے پامال کیا جس طرح کوئی سر جس پر بجلی گرے، زمین پر آ پڑے۔''

(جلال الدین خوارزم شاہ۔ سید سجاد حیدر، صفحہ ۲۳)

ترکی فقرے کا درست متن : ''قرہ خطائی کو، جس نے ہمارے جد امجد کو باجگذار بنالیا تھا، میں نے ایک ہی وار میں یوں نیچا دکھایا جیسے کوئی مینار بجلی گرنے سے دھڑام سے زمین پر آ رہے۔ اس کی آواز سے دنیا کانپ اٹھی۔''

(Celalettin Harzam Sah, Namik Kemal, P-49)

یلدرم نے ایک تو اس فقرے کے بعض حصے حذف کر دیے ہیں دوسرے مینار کے بجائے ''سر'' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ ظاہر ہے سر پر بجلی گرنے سے سر ''دھڑام سے'' تو زمین پر نہیں گرے گا اور نہ ہی اس کی آواز اتنی اونچی ہوگی کہ اس سے دنیا کانپ اٹھتی شاید یہی وجہ ہے کہ ''قللہ'' کا ترجمہ ''سر'' کرنے کے بعد یلدرم کو احساس ہوگیا ہو اور انہوں نے یہی مناسب سمجھا ہو کہ دھڑام کی آواز اور دنیا کے کانپ جانے کو سرے سے نکال ہی دیا جائے تو بہتر ہوگا۔

ایک اور مثال ملاحظہ کیجیے جہاں یلدرم نے ترکی متن کے معنوں کو بالکل الٹ دیا ہے : ''جلال الدین'' ۔۔۔ اگر اب بھی ہم یہاں سے اٹھ کھڑے ہوں تو مجھے یقین ہے کہ ہم اپنے جھنڈے کے نیچے اس قدر فوج جمع کر سکتے ہیں جو اس وسیع دنیا کو فتح کرنے کے لیے کافی ہوگی۔

Scanned by CamScanner

علاء الدین: ہاں! ہم ایک دستہ فوج جمع کر سکیں گے۔ فرض کرو کہ تمہارا خیال صحیح ہے، ہم جمع بھی کر سکے، تو کیا آپ کے یہ "نمونے" وہی نہیں ہوں گے جو چار لاکھ ہوتے ہوئے بھی محض پچاس ہزار تاتاریوں کا مقابلہ نہ کر سکے؟

(Celalettin Harzam Sah, Namik Kemal, P-50-51)

اس مثال میں یلدرم نے علاء الدین کے منفی معنوں کو مثبت بنا کر بعد میں آنے والے فقرے کو بے معنی کر دیا ہے۔ علاء الدین کے سوال کے باقی حصے میں سے بھی بہت کچھ محذوف کر دیا ہے۔ اسی قسم کی حذف شدہ عبارتوں کے باعث یلدرم کا ترجمہ نامق کمال کے اسلوب بیان کی صحیح عکاسی کرنے سے قاصر رہا ہے۔

یلدرم کے ڈرامے جلال الدین خوارزم شاہ میں غلط ترجمے اور حذف شدہ الفاظ اور فقروں کی تعداد اس قدر زیادہ ہے کہ ان سب کو تھوڑی سی جگہ میں یکجا کرنا ناممکن ہوگا۔ لہٰذا مندرجہ بالا مثالوں پر اکتفا کرتے ہوئے مضمون کو ختم کیا جاتا ہے۔ راقم الحروف کی تحقیق سے جو چند حقائق سامنے آتے ہیں انہیں یہاں دہرا دیا جائے تو قارئین کے دلوں میں سجاد حیدر کے ترکی تراجم کے بارے میں جو شبہات اور شکوک سالہا سال سے باعث خلش بنے ہوئے ہیں وہ دور ہو جائیں گے۔

پہلی حقیقت یہ ہے کہ یلدرم کے ترکی تراجم واقعی ترکی سے لیے گئے ہیں اور یہ اُن کی طبع زاد تحریریں نہیں ہے۔ دوسرے یہ کہ یلدرم کا ترکی زبان کا علم اتنا گہرا نہیں تھا کہ وہ ترک مصنفوں اور ان کے شاہ پاروں کے ساتھ مکمل انصاف کر سکتے۔ اور تیسری حقیقت یہ ہے کہ یلدرم کے تراجم میں اس حد تک تصرف کیا گیا ہے کہ انہیں ترجمہ نہیں کہا جا سکتا البتہ تصرف کی مد میں جگہ دی جا سکتی ہے۔

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر راشدہ حسن

# ناصر علی کا شعری سبک

سبک (Style) شاعر اور سخنور کا اندرونی اور بیرونی دنیا کے بارے میں ایک خاص انداز نظر ہے۔ جسے وہ ایک خاص انداز روش سے بیان کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں "ایک خاص نکتہ نگاہ" جس کے تحت اظہار ذات کے لیے کسی روش اور طرز کا سہارا لیا جاتا ہے وہ فارسی میں "سبک" کہلاتا ہے۔ یعنی اپنے ماضی الضمیر کے بیان کے لیے ایک جدید زبان سے استفادہ، نئی اصطلاحات اور نئی تراکیب کا سہارا جس کی رو سے مجاز تشبیہ اور استعارات کے ذریعے، وہ کوشش کرے گا کہ اپنے نئے انداز فکر کو مجسم کرے اور دوسروں تک پہنچائے۔ اور جس کے وسیلے سے ذہن اور زبان کو مربوط کر سکے۔

بقول صائب تبریزی:

لفظ و معنی را بہ تیغ از یک دگر نتوان برید
کیست صائب تا کند جانان و جان از ہم جدا

فارسی شاعری کو سبک کے لحاظ سے تین بڑے ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے۔

۱۔ سبک خراسانی — تیسری صدی کے اواخر سے لیکر چوتھی اور پانچویں صدی تک۔

۲۔ سبک عراقی — ساتویں، آٹھویں اور نویں صدی۔

۳۔ سبک ہندی — گیارہویں صدی اور بارہویں صدی کے آخری پچاس سال

سبک ہندی، تقریباً 150 سال تک ادبیات فارسی میں رائج رہا۔

ناصر علی سرہندی، اورنگ زیب عالمگیر کے زمانے میں سبک ہندی کا معروف شاعر تھا۔ وہ سبک ہندی کے دوسرے معروف شعراء مثلاً بلال اور غنی کاشمیری کا ہم عصر تھا۔ اور اس سبک کے باقی شعراء نے انہی تین شاعروں کی پیروی کی ہے۔

شعرِ فارسی اورنگ زیب عالمگیر کے زمانے میں زوال پذیر تھا۔ اور اس تنزل کا ذمے دار زیادہ تر اورنگ زیب عالمگیر کو ٹھہرایا جاتا ہے۔ کیوں کہ اس نے سب سے پہلے ملک الشعراء کا منصب ختم کیا۔

Scanned by CamScanner

اور پھر شعراء کی سرکاری حمایت سے ہاتھ کھینچ لیا۔ اسی سبب سے کہا جاتا ہے کہ فارسی شاعری کی راہ میں رکاوٹیں ڈالی گئیں۔ یہ بھی درست ہے کہ اورنگ زیب قصیدہ گوئی کے خلاف تھا۔ اور شعراء سے اسے کوئی خاص انس و رغبت نہیں تھی۔ عالمگیر کی شعر وسخن سے اسی بے اعتنائی کے باعث شاعری دربار میں اپنی سابقہ اہمیت سے محروم ہوگئی۔ شعراء کو بھی دربار شاہی سے کوئی خاص توقع نہیں رہی تھی۔ لیکن عالمگیر کی اس بے زاری کے باوجود برصغیر میں شعر فارسی کی شمع روشن رہی۔ اور بہترین ادبی آثار بھی تخلیق ہوئے۔

شعراء کی بیشتر تعداد دوسرے وزراء اور امراء ونوابین کے دربار سے منسلک ہوگئی۔ یا اپنے فن کے اظہار کے لیے بازار شعر وسخن کو گرم رکھے رہی۔ یہ سب درباری شاعر نہیں تھے۔ بلکہ انہیں عمومی طور پر مقبولیت حاصل تھی۔ کیونکہ انہوں نے اس زمانے کے رائج تمام رجحانات کو شعر میں سمودیا تھا۔ تصوف کی جانب خاص رجحان جو اس دور میں رائج تھا۔ اور اورنگزیب عالمگیر کا بذات خود مذہب کی طرف جھکاؤ، تصوف کے فروغ کا باعث بنا۔ اور مادی دنیا سے بیزاری اور فقر و درویشی وجود میں آئی۔ لہذا اس دور میں شعر و ادب بھی تصوف (صوفی ازم) کے زیر اثر آیا۔ مضمون آفرینی، خیالبافی، اور فلسفیانہ موشگافی کی ایک خاص تحریک نے سر ابھارا۔ ایرانی شعراء کی آمد کم ہوجانے سے برصغیر میں عام موضوعات اور اثرات شعر میں نمایاں ہوئے۔ غنیؔ، ناصرؔ اور بیدلؔ اس تحریک کے علمبردار تھے۔ تینوں نے عالم خیال کی سیر کی۔ غنیؔ تازہ مضامین کی تلاش میں رہا۔ ناصر علیؔ نے تصوف کے اسرار و رموز کو کشف کیا۔ اور بیدلؔ حقائق و معانی کی جستجو میں رہا۔ اور جدت اسلوب کو وسیلہ بنایا۔ ناصر علیؔ نے محاوروں کو عمدہ طریقے سے باندھا۔ جو کچھ جس کے ہاتھ لگا وہی ذریعۂ اظہار بنا۔ اور اس اظہار کے لیے غنی نے امثال کا ناصر علی نے اصطلاحات کا اور بیدلؔ نے جدت اسلوب کا دامن تھاما۔

ناصر علی ضرب الامثال کو ایک خاص مہارت سے اپنے اشعار میں سموتا ہے۔ اس زمانے کے صوفیانہ تصورات اور فلسفیانہ نکات کو اس نے کمال مہارت سے استعمال کیا اور اس کے ساتھ ساتھ ضرب الامثال کو بھی ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔

نمی باشد نشانی غیر درویشی کریماں را
چو تار سبحہ گم گردید این رہ زیر منزل ہا

یعنی اہل فضل کا پتہ درویشی کے علاوہ کہیں نہیں ہوسکتا۔ ان کی مثال اس دھاگے کی سی ہے جو تسبیح

کے دانوں میں پنہاں ہوگیا ہو۔ اور

باتو در یک پوست گنجیدم چو بادام دو مغز
جا بود در سینۂ ہم دل بدل پیوستہ را
آب چون در روغن افتد نالہ خیزد از چراغ
صحبت نا جنس را باشد ثمر آزارہا

اور اس طرح کے بے شمار اشعار جن میں خیالات کے تانے بانے بنے گئے ہیں۔ خیالبافی اور مشکل پسندی اس زمانے کے ادب کی ضرورت تھی۔ اور ان امواج میں صرف غنیؔ، بیدلؔ اور ناصر علی ہی غرق نہیں تھے۔ بلکہ اس سے پہلے عرفیؔ اور ظہوریؔ ہندوستان میں اور جلالؔ، اسیرؔ اور شوکت بخاری نے ایران میں تخیل کی پیچیدہ اداؤں کو اشعار کے پیرائے میں ڈھالا تھا۔ اس دور کے شعر کے بارے میں ''تذکرہ نتائج الافکار'' کا مؤلف لکھتا ہے ملک قمی کے باقی ہمعصروں عرفی شیرازی، ظہوری، **نظیری**، فیضی اور حکیم شفائی نے طرز جدید کو وجود میں لاتے ہوئے گویا سحر سامری سے کام لیا۔ اور مرزا جلال اسیر نے خیال بندی کی بنیاد ڈالی۔ شوکت بخاری نے اسے اور نازک بنا دیا۔ اور شیخ ناصر علی سرہندی، محمد افضل سرخوش، عبدالقادر بیدل نے خیال پردازی کو ان اعلیٰ مراتب کے دہانے پر پہنچا دیا کہ کسی نابالغ سوچ رکھنے والے کی وہاں دسترس نہیں۔ غنیؔ اور مرزا صائب صنعت تمثیل میں یکتا تھے۔1۔ ان میں سے کچھ تو ناصر علی کے طرز کی پیروی کر پائے اور دوسروں نے کوشش بھی کی تو اپنی روش ہی کھو بیٹھے، سرخوش، شیخ محمود حیران کے بارے میں لکھتا ہے۔ ''وہ ناصر علی کی تقلید پر چلنا چاہتا تھا، اپنی اصل راہ بھی کھو بیٹھا اور حیران ہے''2- سرخوش لکھتا ہے کہ شاہ آفرین اور میر غلام علی آزاد بلگرامی، اس تقلید میں کامیاب ہوئے۔

## ناصر علی کے شعری انواع

۱۔ غزل سرائی ۲۔ رباعی ۳۔ مثنوی

## غزل سرائی

ناصر علی کی غزل میں اس زمانے کی تمام مصنوعی شعری آرائشوں مثلاً ابہام، ایہام، تمثیل، تلمیح وغیرہ کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس کے شعر کی خاصیت انکی زبان کی چاشنی، اور افکار کی جذباتیت

Scanned by CamScanner

... اور قلبی جذبات کی باہمی آمیزش سے ایک عجیب و غریب عالم تخلیق کرتا ہے۔ اس
... خلوص سے غزل کے ادبیات کی کوشش کی اور ثابت کیا کہ فلسفے کی پیچیدگیوں اور سوچ کی
گہرائیوں کے باوجود جذبات اور خلوص کی گرمی کے ساتھ غزل کی خوبصورتی کو باقی رکھا جا سکتا ہے۔
ناصر علی کے فن کا یہی کمال ہے کہ اس کی سوچ اور زبان دونوں ایک خاص زور و ہیجان رکھتی ہیں۔
شوخی ناصر علی کا پسندیدہ ترین موضوع ہے۔

از دیدہ تا بہ دل ہمہ صحن سرای اوست
رنگ شکستہ بر رخ گل نقش پای اوست

ما مصورزادہ مشقیم، شاعر نیستیم
یک قلم تصویر معشوق است بر دیوان ما

مشکل پسندی، ناصر علی کے شعری خاصہ ہے۔ معشوق کے خدوخال کو اشاروں کنایوں سے ظاہر کرتا ہے۔

دل پیش خط سبز تو آئینہ دار است
چون شیشہ ساعت طلسم موج غبار است
اسیر طرۂ سبزان گندم گون شود ناصر
ربودند از دلم یاد وطن ہندوستانی ہا
دہن تنگ تو در غنچہ ندیدم ہرگز
غنچہ لعل چہ پروای شگفتن دارد

وہ خود اپنی مشکل پسندی اور دقت آفرینی کے بارے میں کہتا ہے۔

سیف خاں مارا بدقت آفرینی شہرہ کرد
ورنہ عمری زیر لب خون شد علی افغان ما

بلاغت بھی ناصر علی کے شعر کا خاصہ ہے۔ اس کے اشعار کے معانی تک آسانی سے نہیں پہنچا جا سکتا۔ اس کی سوچ پیچیدہ ہے۔ جس کا ادراک مشکل ہے اور جن استعاروں سے اس نے کام لیا ہے وہ وہم و خیال سے بھی دور ہیں۔ اور یہی اس زمانے کا شعری اسلوب تھا۔ جسے سبک ہندی کے نام سے

Scanned by CamScanner

موسوم کیا گیا ہے وہ خود اس کا اعتراف کرتا ہے۔

محال است این کہ معنی رم کند از شوخی لفظم
اگر منقاست دارم از نفس زنجیر درپایش

جو بات دل سے نکلی ہو اثر رکھتی ہے۔ تصوف کے نازک نکات کو کبھی کبھار اس سادگی اور بلاغت کے ساتھ بیان کرتا ہے کہ قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ مثلاً صوفیا کے نزدیک مسئلہ تخلیق (آفرینش) ذات حق کے ظہور کی خواہش تھی۔ بقول ناصر علی۔

ذرات جہان آئینۂ جلوۂ یار ند
یک صید بر صد دام شکار است بہبند

ناصر علی اپنی شاعرانہ عظمت و برتری کے احساس کے باوجود متقدمین شعراء کا احترام کرتا ہے اور ان کا مداح ہے۔ حافظ اس کا محبوب شاعر ہے۔ ناصر علی نے ان کی زمین میں اپنے جوہر دکھانے کی کوشش کی ہے۔ اپنے اشعار میں جابجا ان اساتذہ کو خراج عقیدت پیش کیا ہے اور ان کا ذکر بڑے احترام سے کیا ہے۔

علی در بحر حافظ دست و پای می زند امشب
کجا دانند حال ما سبکساران ساحل ہا

مولانا روم ان کے صوفیانہ نظریات کے لیے ایک نمونہ ہے۔ انہی کی طرز پر ناصر علی نے اپنی مثنوی لکھی۔

بطرز مولوی آہنگ بردار
حدیث دیگران کن پردہ تار

## ناصر علی کی مضمون بندی

تو چون ساقی شوی ورو تنگ ظرفی نمی ماند
بقدر بحر باشد وسعت آغوش ساحل ہا

محبوب کی بھول جانے والی عادت کو کس خوبی سے بیان کیا ہے

Scanned by CamScanner

می کنی یادم ولی یادت نمی آیم ہنوز
مصرعہ دلچسپ از خاطر فراموش توام

وہ ایک صوفی اور معلم اخلاق ہے۔ تصوف اور اخلاق کی باہم آمیزش سے ناصر علی، انسانی اعمال کو ترازو کے اُسی پلڑے میں رکھتا ہے۔ اور وہ اقدار جو بلاواسطہ تصوف کے عقاید سے سروکار رکھتی ہیں۔ انہیں موردِ بحث قرار دیتا ہے۔ مثلاً فقراء اور درویشوں کی تعظیم کے حوالے سے کہتا ہے۔

ہر کہ تعظیم فقیران کرد سلطان می شود
پادشاہی با مہ فرش است درایوان ما
پادشاہی خدمت دلہائے پاکان کردن است
ہر کہ خاک پائے نیکان شد شود خاقان ما

## عاجزی اور انکساری

بار جوہر قامت شمشیر را خم می کند
حُسنِ معنی ہر کرا باشد تواضع خوئے اوست

## مروت

نیست آئین وفا خون مروت ریختن
غیر تم برخویش می لرزد کہ دشمن آشناست

## صلح جوئی اور بغض وکینہ سے پرہیز

در دلِ روشن ضمیران دشمنی را بار نیست
سینہ را پاک از کدورت کن کہ جوشن می شود

## عمل کی اہمیت

عزت ارباب معنی نیست از نام پدر
بے نیاز از بحر گردد قطرہ چون گوہر شود

Scanned by CamScanner

## عالی ہمتی

زاد راہِ اہل ہمت، ہمت مردانہ است
گوشۂ شہباز غیر از ہیکل شہباز نیست

## اخلاص اور پاکدلی

عیب با رنگ ہنر گیرد چو دل روشن شود
صبح نورانی بود دود چراغ آفتاب

## ستائش سے دوری اور پرہیز

بی قدر ساخت خود را نخوت فزود مارا
برما و خود ستم کرد ہر کس ستود مارا

## ایک انسان ہونے کے ناتے شاہ وگدا ایک ہیں

نیست فرقی درمیان شاہ و گدا را بعد مرگ
رنگ خون کشتگان در دامن قاتل یکی است

خیال آرائی ہر سبک ہندی کی خاصیت ہے، ناصر علی اس میں ید طولیٰ رکھتے ہیں۔ اور ارجمندی کے دعویدار ہیں۔

بسکہ از شوقش پچیدم باقد ہمچو کمان
استخوان شد پنبہ حلاج در اندام ما

## ناصر علی کی رباعی

رباعی گوئی میں ناصر علی کا ایک خاص مقام ومرتبہ ہے۔ اس کی رباعی نے اس قدر مقبولیت حاصل کی کہ اس کے دوسرے ہم عصر شعراء نے کوشش کی کہ ناصر کی پیروی کریں۔ حتیٰ کہ ناصر علی کے ہم عصروں میں سے حفیظ اللہ خان نے جب ناصر علی کی نعتیہ رباعی سنی تو اُسے رشک آیا اور کہا" کاش! یہ رباعی مجھے نصیب ہوتی اور آخرت میں میری نجات کا وسیلہ بنتی۔ رباعی یہ ہے۔

پیش ہمہ شاہان غیور آمدہ ای
ہر چند کہ آخر بہ ظہور آمدہ ای

ای ختم رسل قرب تو معلوم شد
دیر آمدی و از رہ دور آمدہ ای

ناصر علی کا دیوان اس رباعی پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔

ای یاد تو روح جاں حیات نفسم | درد دل خوش پیش تو گویم چہ کنم
حرفی بشنو شہید احسانم کن | طوفانی انفعال چندین ہوسم

## ناصر علی کی قصیدہ گوئی

ناصر علی کا دیوان غزلوں اور رباعیوں پر مشتمل ہے جبکہ ''ریو'' اور ''ایتھے'' نے ان کے دیوان کے حوالے سے حضرت محمد ﷺ، بوعلی قلندر اور معرف خان کی مدح میں قصائد کا بھی ذکر کیا ہے۔ اس کے دیوان کا ایک قلمی نسخہ ۵ محرم ۱۱۱۳ھ یعنی اس کی وفات کے چھ سال بعد بھی تحریر ہوا۔ جو دہلی کے نیشنل میوزیم میں محفوظ ہے۔ اور یہ قدیم ترین نسخہ ہے جو اشعار کے اختتام پر حضرت علیؓ کے بارے میں ایک پرجوش اور شدت کلام سے بھرپور قصیدے پر مشتمل ہے۔

## ناصر علی کی مثنوی

مثنوی نگاری کی حیثیت سے ناصر علی کا رتبہ کافی بلند ہے۔ ان کی مثنویاں برصغیر کی بہترین فارسی مثنویوں میں شمار ہوتی ہیں۔ ناصر علی نے متعدد مثنویاں لکھیں۔ ریو لکھتا ہے کہ ان کی مذہبی مثنوی ''لطف کش ساغرازلی'' دو دفتر میں منقسم ہے۔ یہ ورق ۵۳ پر ختم ہو جاتی ہے اور اس کے بعد مختصر مثنویاں ہیں۔ ''ریو'' نے ایک اور مثنوی کا ذکر بھی کیا ہے جو کشمیر پر ہے۔

اس کے حاشیوں پر شہزادہ ''منوہر'' اور شہزادی ''مدھو مالتی'' کی داستان محبت پر مثنوی کا پہلا حصہ ہے۔ یہ داستان ایک ہندی نظم سے لی گئی ہے۔ جو شیخ جمن کی لکھی ہوئی تھی۔ اور ۱۰۵۶ھ (1947-46ء) میں لکھی گئی۔

''ایتھے'' نے بھی مذہبی مثنوی کے علاوہ ناصر علی کی متعدد مثنویوں کا ذکر کیا ہے۔ جن میں سے پہلی

Scanned by CamScanner

اس شعر سے شروع ہوتی ہے۔

بنام خداوند ناز آفریں
جگر ہای عاشق گداز آفریں

دوسری مثنویاں ساقی نامے ہیں اور کچھ صوفی بزرگوں کی مدح میں ہیں۔ خلاصۃ الکلام میں ان کی ایک مثنوی ''دلکش'' کا انتخاب شامل ہے۔ جو زلالی کی محمود و ایاز کی طرز پر لکھی گئی ہے۔

ناصر علی کہتے ہیں کہ خدا دل کے اندر خلوت گزیں ہے۔ لیکن ایک پردہ مانع ہے اگر یہ پردہ اٹھ جائے تو پوشیدہ حقیقت سامنے آجائے گی۔

زقانون دلم می آید آواز
درون پردہ است آنمایہ ناز
اگر این پردہ گردد از میان دور
شود چون معنی بے لفظ مستور

وہ کہتے ہیں مولوی اور برہمن سب ایک ہی نشہ میں مست ہیں مگر آگ دونوں کے دل میں ایک ہی لگی ہے۔

عشق الٰہی کے ساتھ وہ عشق نبی ﷺ سے بھی سرشار تھے۔

چراغ ہفت فانوس زبرجد
فروغ شش جہت یعنی محمد ﷺ
بہ مہرش از دو عالم پیش رفتم
محمد ﷺ گفتم و از خویش رفتم

حضرت عبدالقادر جیلانیؒ کے بارے میں فرماتے ہیں۔

پیر جیلان خود قلندر بودہ است
ساقی صہبائے کوثر بودہ است

بوعلی قلندرؒ پانی پتی سے بھی ان کو گہری عقیدت تھی، ان کی شان میں پرزور اشعار اس مثنوی میں ملتے ہیں۔

Scanned by CamScanner

روشن شد از جلال قلندر جمال من
پیش از کمال داد نشان کمال من

اپنے روحانی پیشوا خواجہ معصوم کو ان الفاظ میں خراج عقیدت پیش کرتے ہیں۔

چراغ ہفت کشور خواجہ معصوم
منور از فروغش ہند تا روم

جہان در سایۂ احسان او باد
فلک قایم بفرزندان او باد

# منابع و مآخذ


۱۔ آزاد بلگرامی، میر غلام علی، خزانۂ عامرہ، نولکشور، کانپور

۲۔ آزاد بلگرامی، میر غلام علی، سرو آزاد (ماثر الاکرام، دکن ۱۹۱۳ء)

۳۔ آزاد بلگرامی، میر غلام علی، ید بیضا، قلمی نسخہ، آزاد لائبریری، علی گڑھ

۴۔ احسان یار شاطر، شعر فارسی در عہد شاہرخ، نیمہ اول قرن نہم، تہران ۱۳۳۴ھ ش

۵۔ احمد خان سندیلوی، شیخ، مخزن الغرایب، مصحح محمد باقر اسلام آباد ۱۹۹۱ء

۶۔ ادریس احمد سندیلوی، شیخ، مخزن الغرایب، مصحح محمد باقر اسلام آباد ۱۹۹۱ء

۷۔ اکرم، شیخ محمد، ارمغان پاک، مطبع دین محمدی لاہور ۱۹۵۰ء

۸۔ انصاری، پروفیسر نور الحسن، فارسی ادب بعہد اورنگزیب، انڈو پرشین سوسائٹی، ۱۹۶۹ء

۹۔ این میری شمل، ادبیات اسلام ہند، مترجم یعقوب آژند، تہران ۱۳۷۳ھ ش

۱۰۔ بینش، سید مرتضی، تذکرہ اشارات بینش، مرتبہ حسین قاسمی، دہلی ۱۹۷۳ء

۱۱۔ تبریزی، مرزا ابو طالب خان، خلاصۃ الافکار، قلمی نسخہ

۱۲۔ حزین لاہیجی، شرح گلشن راز، مصحح حامد، تہران ۱۳۳۷ھ

۱۳۔ خوشگو، بندرابن داس، سفینۂ خوشگو، مرتبہ محمد عطاء الرحمٰن عطا کاکوی ج ۳ پٹنہ بہار۔ مارچ ۱۹۵۹ء

۱۴۔ داراشکوہ، سکینۃ الاولیا، مترجم پروفیسر مقبول بیگ بدخشانی، پیکجز لمیٹڈ، لاہور پاکستان

۱۵۔ رحمان علی، تذکرہ علمائی ہند، نولکشور، لکھنؤ ۱۹۱۴ء


Scanned by CamScanner

۱۶۔ رازی عبداللہ، تاریخ کامل ایران، تہران ۱۳۷۱ھ

۱۷۔ سرخوش، محمد افضل، کلمات الشعراء، مرتبہ محمد حسین لکھنوی مدراس یونیورسٹی ۱۹۵۱ء

۱۸۔ سرہندی، کمال الدین محمد احسان، روضۃ القیومیہ، مترجم ملک فضل الدین، لاہور

۱۹۔ سیروس شمیسا، سبک شناسی شعر، چاپ تہران

۲۰۔ سیف خان مرزا فقیر اللہ، راگ درپن (فارسی) قلمی نسخہ علی گڑھ

۲۱۔ شفیعی کدکنی، محمد رضا، صور خیال، در شعر فارسی، انتشارات آگاہ تہران، ۱۳۷۰ھ

۲۲۔ صائب، دیوان صائب تبریزی، مصحح بیژن ترقی، تہران

۲۳۔ عبدالغنی، اردو دائرۃ المعارف، اسلامیہ۔ ج ۳

۲۴۔ علی ابراہیم خلیل، نواب، خلاصۃ الکلام، قلمی نسخہ علی گڑھ

۲۵۔ فروزانفر، بدیع الزمان، شرح مثنوی شریف، تہران

۲۶۔ کشن چند اخلاص ''ہمیشہ بہار'' مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی۔ کراچی

۲۷ گوپاموی (گوپالوی) محمد قدرت اللہ تذکرہ نتائج الافکار بمبئی

۲۸۔ محمود شبستری، گلشن راز، مصحح عماد اردبیلی شیراز ۱۳۳۲ھ

۳۰۔ نظیری نیشاپوری، دیوان نظیری نیشاپوری، مصحح دکتر مظاہر مصفا تہران ۱۳۴۰ھ

۳۱۔ ہاشم کشمی، محمد خواجہ، زبدۃ المقامات (برکات احمدیہ) مرتب حمد بدخشانی استنبول ترکی ۱۹۸۸ء


Scanned by CamScanner

ڈاکٹر شذرہ منور

# آلبیر کامیو کا تصور ذات و کائنات

یہ مضمون مشہور فرانسیسی مفکر آلبیر کامیو کے ناول "اجنبی" کے حوالے سے تحریر کیا گیا ہے۔ یہ ناول پہلی بار 1942ء میں چھپا تھا اور اب تک اس کے کئی ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ گذشتہ ۴۰ سالوں میں اس ناول کو جو والہانہ پذیرائی نصیب ہوئی وہ اس کی ہمہ گیر ہر دلعزیزی کا ایک واضح ثبوت ہے۔ اس ناول کو اب تاریخی دستاویز کی حیثیت حاصل ہو چکی ہے۔ مغربی الحاد تمدن و معاشرت کو اس کے صحیح تناظر میں سمجھنے کے لیے اس عہد آفرین کتاب کا مطالعہ بہت ضروری ہے۔ مغرب کے نوجوانوں میں آئے دن ذہنی آوارگی اور اخلاقی پراگندگی کی جو لہر ابھرتی دکھائی دیتی ہے اس کے ڈانڈے کامیو کی اس تخلیق سے بھی ملائے جا سکتے ہیں۔ اہل مشرق کے "روشن خیال" طبقے میں بھی مذہبی اقدار کے خلاف جو تعصب پایا جاتا ہے اس کی تہہ میں بھی کامیو کے افکار کارفرما دکھائی دیتے ہیں۔

تاریخ کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ دوسری جنگ عظیم میں کامیو کی شہرت بلندیوں کو چھو رہی تھی۔ وہ ایک حریت پسند، انسان دوست، صاحب طرز ڈراما نویس، بلند پایہ ناول نگار اور عظیم فلسفی کی حیثیت سے فکری دنیا کے سامنے ابھرا اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ آسمان شہرت پر چھا گیا۔ اس کے افکار اور "ژاں پال سارتر" کے فلسفۂ ہستی (Existentialism) کے مابین گہری مماثلت تھی۔ "سارتر" کی سرپرستی نے کامیو کی شہرت کو مزید تقویت بخشی۔ مگر دونوں کا ساتھ زیادہ دیر تک نہ نبھ سکا اور بات طول پکڑ کر تو تکار تک جا پہنچی اور پھر سارتر نے بڑی برہمی کے عالم میں یہ اعلان کر دیا کہ کامیو کا اس کے فلسفہ وجودیت سے کوئی تعلق نہیں۔ سارتر نے اسے فلسفی تسلیم کرنے سے بھی انکار کر دیا اور محض اسے ایک "معلم اخلاق" قرار دیا جس کا کام ذہن انسانی کی تفتیش اور اس تفتیش سے چند اخلاقی نتائج برآمد کرنا تھا۔ جس زمانے میں ان دو عظیم دانشوروں کے مابین نفرت کی دیوار حائل تھی ان دنوں سارتر استعمار (Imperialism) کی مخالفت اور حریت پسندانہ تحریکوں کی حمایت میں پیش پیش تھا۔ ادھر موقع کی نزاکت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے استعمار کے حامیوں نے کامیو کی صلاحیتوں سے فائدہ اٹھانے کی

Scanned by CamScanner

ٹھان لی۔ انہوں نے اسے "عظیم انسان دوست" فلسفی کے خطاب سے نوازا۔ کامیو نے اس کی قیمت یوں ادا کی کہ اپنی فکری اور تخلیقی قوتوں کا پورا وزن استعمار کے پلڑے میں ڈال دیا اور انسانی جذبہٴ ہمدردی کی آڑ میں الجزائر کی تحریک آزادی کی مخالفت شروع کردی۔ کامیو کا یہ طرزِ عمل حریت پسندوں کی نظروں میں بری طرح کھٹکا مگر اس نے اپنے نظریات پر نظرثانی کی ضرورت کبھی محسوس نہیں کی۔ کامیو کی "امن پسندی" سے متاثر ہو کر اسے نوبل انعام سے بھی نوازا گیا۔

کامیو نے درون بینی اور خودنگری کی مروجہ ڈگر سے ہٹ کر اپنے ناول "اجنبی" کی بنیاد کہانی پر رکھی مگر کتاب کے مطالعے کے بعد یہ بات ابھر کر سامنے آتی ہے کہ اس کہانی کے تاروپود میں محض معمولی اور بے کیف کہانی کو سمویا گیا ہے اس طرزِ تحریر میں ہیجان، اضطراب، ہلچل اور تناؤ کی واضح کمی ہے۔ ناول کا مرکزی کردار موسیو مرسوتی کا مرتکب بھی ہوتا ہے مگر وہ یہ سب کچھ ایک اضطراری جذبے کے تحت کر گزرتا ہے۔ وہ بالکل ایک خودکار مشین کی مانند ہے جہاں کسی قسم کے جذبات کا گزر بسر ممکن ہی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قتل جیسا دل ہلا دینے والا فعل بھی اس کی سوچ میں کوئی تلاطم بپا نہیں کرتا۔ ہیرو کے طرزِ عمل کے ساتھ ساتھ کامیو نے خارجی ماحول کی جو خصوصیات بیان کی ہیں وہ شاید کسی مردہ دل انسان کے شعور میں تو ہلکا سا ردِعمل پیدا کریں مگر ان سے کسی تموج اور ارتعاش کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ کامیو کے نکتہ چیں اس قسم کی سپاٹ تحریروں پر اپنی بیزاری کا اظہار کرتے ہیں مگر اس کے مداح ایسی تخلیق کو جوہری قرار دیتے ہیں۔

ناول کے مرکزی کردار کی شخصیت دلچسپ مگر پراسرار ہے۔ اس کا سمجھنا چنداں آسان نہیں۔ وہ اکثر کسی گہری سوچ میں غلطاں دکھائی دیتا ہے۔ جب بات کرتا ہے تو بس ایک آدھ جملہ، ہلکی سی طنز، مبہم سا اشارہ، اس کے ابلاغ کی کل کائنات ہے۔ وہ بے یقینی اور اضطراب کے دھندلکوں میں اپنا سفر جاری رکھتا ہے اور معاشرے اور ماحول کے تقاضوں سے اپنے آپ کو ہم آہنگ نہیں کرپاتا۔ جب ہم ناول کے اس مرکزی کردار پر اپنی توجہ مرکوز کرتے ہیں تو یہ عقدہ وا ہوتا ہے۔ کہ کامیو کا یہ شاہکار مشین کی شکل میں بدل چکا ہے۔ اب نہ عقل اس کے تابع ہے نہ جذبات۔ البتہ انسانیت کی آخری نشانی "جبلت" (Instinct) اس کے ہاں کارفرما دکھائی دیتی ہے جو میکانکی انداز میں مصروفِ عمل ہے۔ کامیو کے اس طرزِ فکر میں نہ انسانی ارادے کو کوئی دخل حاصل ہے نہ اختیار کو۔ سب انسان ایک مشین کے مانند طبعی قوانین کے تحت چل رہے ہیں۔ اس مشین کے پرزے جس طور سے ترتیب پاتے ہیں اسی

Scanned by CamScanner

طور کے افعال ان سے صادر ہوتے ہیں۔ ان میں کوئی اختیار اور آزاد ارادہ نہیں ہے۔ ان کے نظام کا درہم برہم ہو جانا ان کی انرجی کا خرچ ہو جانا ہی ان کی موت ہے۔ جو فنائے محض کے ہم معنی ہے۔ جب مشین ٹوٹ پھوٹ گئی تو اس کے خواص بھی باطل ہو گئے۔

ہم اوپر بیان کر چکے ہیں کہ ناول کے مرکزی کردار کے ہاتھوں ایک قتل سرزد ہو جاتا ہے اور اس جرم کی پاداش میں اسے جیل کی ہوا کھانا پڑتی ہے۔ جیل کی کوٹھڑی میں بند ہونے کے بعد اس کے اندر اپنی ذات کا احساس ابھرنے لگتا ہے اور عدالتی کارروائی کے دوران یہ احساس بڑھتا ہی چلا جاتا ہے اور ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب وہ انسانی زندگی کے اسرار و رموز پر غور کرنے لگتا ہے وہ مشین تو بن چکا ہے مگر مرنے پر آمادہ نہیں۔ اس کے ضمیر میں انسانی ترکے میں سے چند تصورات باقی رہ گئے تھے یہ عوامل قتل کا ارتکاب کرتے وقت اس پر اثر انداز نہیں ہو سکے مگر اب ہیجانی اثرات کے تحت وہ ذہن کی شعوری سطح پر ابھر آتے ہیں۔ اب وہ عقل اور جذبۂ عدل کے مطالب پر غور کرنے لگتا ہے۔ اور جیل کی کوٹھڑی میں اس پر یہ حقیقت آشکار ہوتی ہے کہ زندگی اور کائنات نہ تو عقل کو تسکین دیتی ہے نہ جذبے کو۔ خصوصاً انسانی تمناؤں کی تو اسے قطعاً پروا نہیں ہوتی۔ ہمارا ہیرو پورے یقین کے ساتھ اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ کائنات عبث اور باطل ہے۔ اب وہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ معاشرے کے مروجہ نظریات اور اس کی ذاتی سوچ باہم دست و گریباں ہیں اور وہ اس بوقلموں کائنات میں خود کو تنہا محسوس کرنے لگتا ہے۔ منزل سے بے خبر وہ معاشرے یا کائنات، یا زندگی سے یگانگت کا رشتہ استوار کرنے کا کوئی طریقہ بھی نہیں جانتا۔ ناچار وہ کائنات کی تمام اندھی قوتوں کے خلاف علم بغاوت بلند کر دیتا ہے۔ اسے زندگی کا نظام ایک مہمل، بے معنی، بے مقصد اور عبث نظر آنے لگتا ہے۔ یہ عرفان حاصل ہو جانے کے بعد وہ خوشی خوشی دار پر لٹک جاتا ہے۔

کامیو نے اس ناول میں معاشرے کی مروجہ اخلاقی اقدار کے کھوکھلے پن کو طشت از بام کیا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار بڑے کرب کے عالم میں یہ دیکھتا ہے کہ اس کے معمولی سے معمولی ذاتی بے ضرر فعل کو بھی متعصب غلط معانی پہنانے پر تلے ہوئے ہیں۔ مگر اس کی سنگدلی کے ثبوت میں وہ یہ واقعہ پیش کرتے ہیں کہ جب اس کی ماں کا جنازہ ہنوز تدفین کا منتظر تھا وہ قہوے کی ایک پیالی ایک اجنبی کے ہاتھوں قبول کر کے اپنی ماں کی لاش کا مذاق اڑا رہا تھا۔ یہ بات سن کر وہ اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ اس کے نظریات اور معاشرے کی مروجہ قدروں میں براہ راست تصادم کی صورت کارفرما ہے۔ چند اور واقعات

Scanned by CamScanner

سے بھی تصادم کی یہ کیفیت زیادہ واضح طور پر ابھر کر سامنے آتی ہے۔ مثلاً ماں کی موت کے دوسرے دن ''میورسو'' کا ایک لڑکی ''ماری'' کے ساتھ مل کر تیراکی کرنا پھر سوگ کے جذبات سے بے پروا ہو کر اس لڑکی سے جنسی روابط استوار کرنا اور اس کی معیت میں سینما گھر جا کر ''فرنانڈل'' کے مزاحیہ شو سے لطف اندوز ہونا۔ یہ سب ایسے عوامل ہیں جو مروجہ اخلاقی نظریات سے براہ راست متصادم ہوتے ہیں۔ ''اجنبی'' کے مرکزی کردار کی سوچ میں جب رچاؤ پیدا ہوتا ہے تو اسے اپنی ہستی، اپنا معاشرہ، اپنی کائنات بھی بے معنی معلوم ہونے لگتی ہے۔ کیونکہ جس قسم کے عدل اور مسرت، مقبولیت اور مربوطیت کی اسے تمنا تھی وہ تمنا پوری نہیں ہوتی۔ اس حقیقت کے عرفان کا نام مغرب میں ''کرب اور بے گانگی'' رکھا گیا ہے۔ اس نظام فکر میں کائنات کا سارا نظام عبث اور باطل ہے۔ کامیو کے نزدیک یہی اصل دانشمندی اور حکمت ہے۔ کامیو کے ان نظریات پر چند اہل نظر نے اس خدشے کا اظہار کیا ہے کہ اگر ان پر عمل شروع ہو جائے تو پھر ساری معاشرتی قدریں ہی ختم ہو جائیں گی اور زندہ رہنے کا کوئی جواز نہیں رہے گا۔ اس کے جواب میں کامیو کا کہنا ہے کہ کائنات کے عبث ہونے کا عرفان ہی تو دانشمندی کی طرف پہلا قدم ہے۔ یہاں سے آگے چل کر ہر فرد اپنے لیے ایک مثبت نظام زندگی تلاش کر سکتا ہے۔

کامیو کے افکار کا جب ہم جائزہ لیتے ہیں تو اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ مغرب کے ان افکار نے جس تہذیب کو جنم دیا ہے اس کا نقطہ آغاز اس اصول پر ہے کہ اپنی زندگی کی تنظیم کے لیے انسان وحی کی رہنمائی سے آزاد ہو کر اپنے لیے اقدار خود ہی پیدا کرے۔

# منابع


1. LES GRANDS AUTEUPS FRANCAIS
   (XXe Siecle) - BORDAS - 1973
2. ALBERT CAMPUS: LA VIE ET L'OEUVRE
   (HACHETTE-1968)
3. LA GRANDE ENCYCLOPEDIE LAROUSSE
   (VOLUME, 4, Edition : 1973)


Scanned by CamScanner

عابدہ حنیف

# ترکی زبان کی اہمیت

لسانیات کو اس دور میں علم کی ایک اہم شاخ کے طور پر جانا جاتا ہے۔ ماہر لسانیات کے مطابق دُنیا میں تقریباً 2796 زبانیں بولی جاتی ہیں۔ ان تمام زبانوں کو جغرافیائی مشابہت کے لحاظ سے مختلف شاخوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔

تقریباً دو ہزار سال پرانی ترکی زبان کا تعلق زبانوں کی اہم ترین شاخ ''اورال۔ آلتائے'' سے ہے۔ ''اورال۔ آلتائے'' نام کے دو پہاڑ ترک قوم کے اصل وطن مغلستان میں پائے جاتے ہیں۔ ان پہاڑوں کے گردونواح میں رہائش پذیر اقوام کی زبان کو ''اورال۔ آلتائے'' کا نام دیا گیا ہے۔

اورال۔ التائے، لسانی شاخ میں منگولی، مانچو، کوریا، فن لینڈ کی زبان کے ساتھ ترکی زبان بھی شامل ہے۔

نئی تحقیق کے مطابق کوریائی زبان کی رشتہ داری آلتائے خاندان سے کافی گہری ہے۔ لیکن جاپانی زبان کے ساتھ تعلق کے بارے میں تحقیقات جاری ہیں۔

اگر دُنیا کے نقشے پر نظر دوڑائی جائے، تو یہ زبان کم و بیش 140 ملین ترکی النسل اقوام کے درمیان بولی اور سمجھی جاتی ہے اور تقریباً 26 ممالک میں بولی جاتی ہے۔ دس (10) علاقوں میں اسے قومی زبان کا درجہ حاصل ہے۔

چھٹی صدی میں ترکوں کا نام، تاریخ کے پردے پر Gok - Turk نامی ریاستوں کی ابتدا سے ہوا۔ یہ چینیوں میں ''تو کن، بازنطینیوں میں ترکوئی، (Turkoi) کے نام سے پہچانے جاتے ہیں۔

تاریخی لحاظ سے پاک و ہند اور ترکی کے مسلمانوں کے درمیان سیاسی تعلقات کا آغاز 1000ء سے شروع ہوگیا تھا۔ مسلمان حکمرانوں میں محمود بن سبکتگین، غوری، ایبک، التمش، بلبن، خلجی، تغلق، مغل سب ترک تھے۔

Scanned by CamScanner

جغرافیائی لحاظ سے ترک دُنیا کے تقریباً ہر خطے میں پائے جاتے ہیں۔ مشرق میں منگولستان اور چین کے اندرونی حصوں تک، مغرب میں یوگوسلاویہ کے اندر تک، جنوب میں سائبیریا سے لیکر ماسکو کے گردونواح میں واقع قازان شہر تک۔ شمال میں بغداد، لبنان کی سرحد اور قبرص کے اندرونی حصوں میں بھی ترک موجود ہیں۔ یہ جغرافیائی محل وقوع مشرق و مغرب تک تقریباً 7 - 6 ہزار کلومیٹر اور جنوب سے شمال تک تقریباً تین ہزار کلومیٹر تک پھیلا ہوا ہے۔ ان تمام علاقوں میں ترک رہائش پذیر ہیں۔

ترکی ایک قدیم زبان ہونے کے ساتھ ساتھ بذات خود بڑی مالدار، خوبصورت اور موسیقیت سے لبریز ادبی زبان ہے۔ ترکی زبان کی تاریخ کے مطابق تیرھویں صدی تک ترکی زبان کا صرف ایک رسم الخط تھا۔ اس کے بعد ترکی زبان کا رسم الخط جنوبی، مشرقی اور مغربی لحاظ سے دو حصوں میں تقسیم ہوگیا۔ یہ صورتحال 19 ویں صدی تک اسی طرح رہی۔

چھٹی اور ساتویں صدی کے دوران میں مشرقی اور جنوبی ترک جنوب مشرقی ترکی زبان اور مغربی ترک، مغربی ترکی زبان استعمال کرتے رہے۔ روس اور چین کے انقلاب کے بعد 19 ویں صدی میں مغربی گروہ کے اندر آذری، جنوب مشرق گروہ کے اندر قاران زبانیں ایک علیحدہ رسم الخط کے طور پر نمودار ہوئیں۔

ترکی زبان کے لیے ابھی تک اٹھارہ رسم الخط استعمال کیے جاچکے ہیں۔ اسلام کے بعد ترکوں نے عربی رسم الخط سیکھا اور پھر یہی رائج رہا 3 نومبر 1928ء کو مصطفیٰ کمال کی حکومت نے جمہوریہ ترکی میں عربی رسم الخط کی جگہ لاطینی رسم الخط رائج کیا۔ ترکی آئین کے مطابق ترکی زبان سرکاری زبان ہے۔

ہمارا ملک پاکستان بھی جغرافیائی لحاظ سے ترکی بولنے والے علاقوں سے گھرا ہوا ہے۔ آزاد کشمیر کے شمال میں چینی ترکستان کا وسیع علاقہ پھیلا ہوا ہے۔ جو پہلے مشرقی ترکستان (سنکیانگ) کے نام سے مشہور تھا۔ روس کی مسلم ریاستیں ترکمانستان اور افغان ترکستان (شمالی افغانستان) خراسان، آذربائیجان شمال مغربی ایران ترکی، عراق، شام اور قبرص کے کروڑوں مسلمان ترک ہیں۔

ہمارے ملک کے لاکھوں افراد کی رگوں میں بھی ترکستانی خون دوڑ رہا ہے۔ شمال مغربی سرحدی صوبہ کے مشہور شہر ہری پور میں رہائش پذیر عوام کی اکثریت اپنے نام کے ساتھ نسل کے طور پر ترک

Scanned by CamScanner

لقب استعمال کرتی ہے۔ گلگت کے گرد و نواح میں رہنے والے لوگ اب بھی پرانی ترکی بولتے ہیں۔ گلگت بذات خود ترکی زبان کا لفظ ہے۔ جس کے معنی "Gol-Git" آؤ۔ جاؤ۔ کے ہیں۔ مشرقی ترکی سے لیا گیا لفظ اُوردو (Ordu) یعنی فوج بھی ہندوستان میں ایک زبان کے طور پر اُبھرا۔ اور اُس زبان کا حصہ بن گیا۔

تیرہویں صدی میں ترکی زبان دو شاخوں میں تقسیم ہوگئی ان کو مغربی ترکی اور مشرقی ترکی کا نام دیا گیا۔ مشرقی ترکی شمال مشرقی ترکوں کے استعمال میں رہی اور مغربی ترکی، مغربی ترکی بولنے والے استعمال کرتے رہے۔ مشرقی ترکی میں شامل قازان زبانیں آہستہ آہستہ ایک علیحدہ رسم الخط اختیار کرتی گئیں۔

1917ء کے بعد مشہور ترک لہجے اپنے اپنے رسم الخط استعمال کرنے لگے۔ اس طرح سے وجود میں آنے والے رسم الخط کو مندرجہ ذیل نام دیئے گئے۔

۱۔ مغربی ترکی (جنوب مغربی ترکی زبان)
   ۱۔ جدید ترکی زبان
   ۲۔ گاگیور ترکی زبان
   ۳۔ آذری زبان
   ۴۔ ترکمانی ترکی
۲۔ مشرقی ترکی (شمال مشرقی ترکی زبان)
   ۱۔ ازبک ترکی زبان
   ۲۔ اولغور
   ۳۔ قازاق
   ۴۔ آلتائے ترکی زبان
   ۵۔ قازان ترکی زبان
   ۶۔ قرغز ترکی زبان

جدید ترکی زبان اور رسم الخط کا استعمال تعداد اور علاقوں کے لحاظ سے کچھ اس طرح ہے۔

Scanned by CamScanner

## ۱۔ مغربی ترکی زبان

جمہوریہ ترکی، عراق، مصر، قبرص، یونان، بلغاریہ، یوگوسلاویہ، روس، امریکہ اور یورپ میں رہائش پذیر تقریباً 6 کروڑ افراد مغربی ترکی بولتے ہیں۔

## ۲۔ گاگیوز ترکی زبان

روس، رومانیہ اور بلغاریہ میں رہنے والے تقریباً 2 لاکھ ترکوں کی زبان ہے۔

## ۳۔ آذری ترکی

یہ زبان شمالی آذربائجان اور جنوبی آذربائجان میں قیام پذیر تقریباً 2 کروڑ چالیس لاکھ ترکوں کی زبان ہے۔

## ۴۔ ترکمانی ترکی زبان

چار لاکھ کے لگ بھگ روس، خراسان (ایران) افغانستان اور پاکستانی ترکوں کے درمیان بولی جاتی ہے۔

## ۲۔ مشرقی ترکی زبان

### ۱۔ اُزبکی ترکی زبان

روس، افغانستان اور پاکستان سرحدوں میں رہنے والے تقریباً ایک کروڑ چھیاسی لاکھ ترک اسے بولتے ہیں۔

### ۲۔ اولغور ترکی زبان

مشرقی ترکستان اور روس کے تقریباً 82 لاکھ ترکوں کی زبان ہے۔

### ۳۔ قازاق ترکی زبان

روس اور مشرقی ترکستان کے تقریباً 91 لاکھ ترکوں کی زبان ہے۔

Scanned by CamScanner

۴۔ کاراکالپاک ترکی زبان

روس کے 42 لاکھ ترکوں کی زبان ہے۔

۵۔ قرغز، ترکی زبان

روس اور مشرقی ترکستان (چین) میں 26 لاکھ ترکوں کے درمیان بولی جاتی ہے۔

۶۔ قازان (تاتار ترکی)

روس میں 60 لاکھ سے زیادہ ترکوں کی زبان ہے۔

۷۔ باش کرد، ترکی زبان

روس میں آباد 14 لاکھ سے زیادہ ترکوں کی زبان ہے۔

۸۔ کرم، ترکی زبان

روس اور رومانیہ میں تقریباً 30 لاکھ ترک باشندے اس زبان کو استعمال کرتے ہیں۔

۹۔ نوگائے، ترکی زبان

شمالی کوہ قاف کے علاقے میں 75 ہزار لوگوں کے درمیان بولی جاتی ہے۔

۱۰۔ کارچائے، ترکی زبان

شمالی کوہ قاف میں ایک لاکھ سے زیادہ ترکوں کی زبان کے طور پر جانی پہچانی جاتی ہے۔

۱۱۔ کمرک مالکار، ترکی زبان

یہ دونوں زبانیں شمالی کوہ قاف میں اٹھاسی ہزار ترکوں کی زبان ہے۔

۱۲۔ آلتائے، ترکی زبان

روس میں اکہتر ہزار ترکوں کے درمیان بولی اور سمجھی جانے والی زبان ہے۔

۱۳۔ حقاس، ترکی زبان

روس کے کانسو صوبہ میں 70 ہزار ترکوں کی زبان کے طور پر جانی جاتی ہے۔

Scanned by CamScanner

## ۱۴۔ تواءتر کی زبان

روس اور مغلستان میں تقریباً 3 لاکھ سے زیادہ ترکوں کی زبان ہے۔

اوپر دیے گئے اعداد و شمار کے مطابق دُنیا میں تقریباً 142 ملین لوگوں کی زبان ترکی ہے۔ان میں مسلمان، آرتھوڈوس، شمان، بدھ مت اور موسوی مذاہب کے لوگ شامل ہیں۔

دورِ حاضر میں رائج ترکی رسم الخطوط میں سے جدید ترکی سے کافی حد تک مختلف اور علیحدہ آلتائے۔ خاس اور تواء ہیں۔ لیکن تیرھویں صدی میں دو مختلف شاخوں میں تقسیم ہونے والی مغربی اور مشرقی ترکی کے درمیان بہت کم فرق پایا جاتا ہے۔

1877-78ء کی ترکی روس جنگ، اور 1912ء کی بلقان جنگ کے بعد بہت سے ترک وہاں سے ہجرت کر کے ترکی میں آباد ہو گئے اسی طرح مغربی یونان اور قبرص کے ترک بھی جدید ترکی رسم الخط استعمال کرتے ہیں۔ عراقی ترک بھی عربی رسم الخط استعمال کر رہے ہیں۔

مصر میں رہنے والے ترک شمال مشرقی ترکی استعمال کرتے ہیں ایران میں رہائش پذیر آذری ترکوں کو شاہ کے دورِ حکومت میں کوئی خاص پذیرائی حاصل نہ تھی۔ لیکن 1978ء کے بعد آذری ترکی زبان کو کافی فروغ ملا۔ اور آذری ترکی میں اخبار، جرائد اور کتابیں شائع ہونے لگیں اور ریڈیو پروگرام بھی نشر ہو رہے ہیں ان کے استعمال کردہ حروف تہجی، عربی رسم الخط کے ترکی لہجے ہیں۔ 1783ء میں روس کی حکومت میں شامل ہونے والے کرم ترک مختلف ادوار میں رومانیہ اور ترکی میں آ کر بس گئے۔ ان کی بھی بول چال کی زبان کرم ترکی اور جدید ترکی ہے۔

1989ء کی مردم شماری کے مطابق 207369 ترک روس میں موجود ہیں۔ روسی حکومت اُن کو ترک کے طور پر قبول نہیں کرتی بلکہ انہیں ازبک، قازاق اور آذری کے القاب دیے گئے ہیں۔

گذشتہ کئی برسوں سے افغانستان میں پائے جانے والے حالات سے دل برداشتہ ہو کر پاکستان میں پناہ لینے والے مہاجرین میں ایک ملین سے زیادہ ترک النسل ہیں۔ ان کا تعلق جنوبی ترکستان یعنی افغان ترکستان سے ہے۔ اس کے علاوہ پانچ ملین کے لگ بھگ ترک جرمنی میں روزگار کے سلسلے میں رہائش پذیر ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ دنیا کے ہر خطے میں دوسری اقوام کی طرح ترک بھی پائے جاتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ پوری دنیا میں ترک اور ترکی زبان بڑے زور و خروش سے قائم دائم ہے۔

Scanned by CamScanner

اور ترکی کے روایتی حسن سے چمک دمک رہی ہے۔

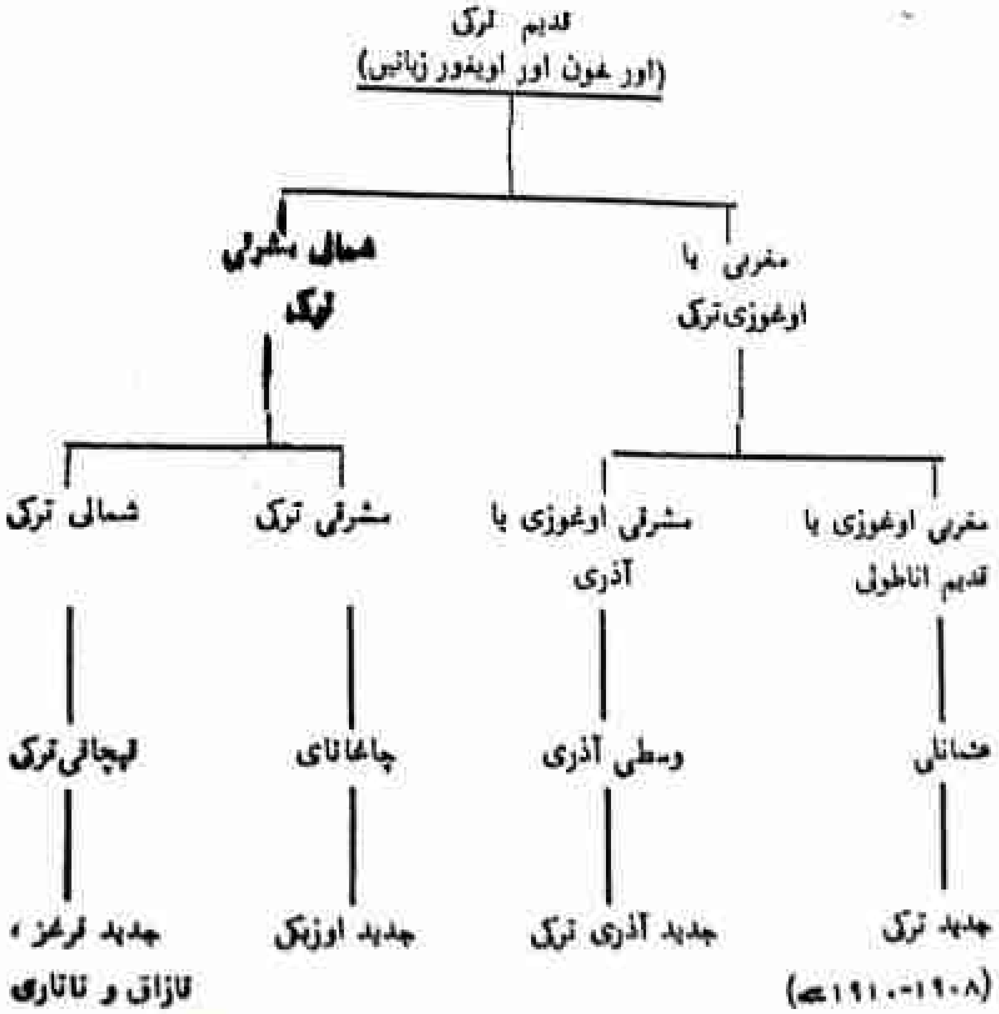
# منابع


1۔ ترکی۔ اردو لغت۔ ڈاکٹر محمد صابر

2- Turkcenin Grameri - Tahsin Barrguoghi

3. Turkee ogrenioruz : 4-5 (Mehmet Hengirmen)


## ترکی زبانوں کا شجرہ



اختر شاد

# ''طشتِ مراد'' کا فنی و عروضی جائزہ

دیوار کیا گری مرے خستہ مکان کی!
لوگوں نے میرے صحن میں رستے بنا لیے

اس مشہور شعر کے خالق سید سبطِ علی صبا صنعتی معاشرے کے ایک جواں مرگ مزدور شاعر تھے۔ صبا کی پیدائش 11 نومبر 1935ء کو کوٹلی لوہاراں (مشرقی) تحصیل وضلع سیالکوٹ میں ہوئی۔ لڑکپن میں شاعری شروع کی پچاس کی دہائی میں انکے والد سید زین العابدین ملٹری انجینئرنگ سروسز میں ملازم ہو کر واہ منتقل ہوئے تو صبا بھی اپنی تعلیم ادھوری چھوڑ کر والد کے ہمراہ سیالکوٹ سے واہ منتقل ہو گئے۔ جون 1986ء سے جون 1936ء تک صبا نے رسالے کے ایک سوار کی حیثیت سے پاک فوج میں خدمات انجام دیں اور باقی ماندہ زندگی ایک صنعتی مزدور کی حیثیت سے پاکستان آرڈیننس فیکٹریز واہ میں بسر کی۔ وہیں 14 مئی 1980ء کو وہ چوالیس سال چھ ماہ کی عمر میں دل کا دورہ پڑنے سے انتقال کر گئے۔ انکی وفات کے بعد انکا مجموعہ غزل مجلس تصنیف و تالیف واہ چھاؤنی کے زیر اہتمام ''طشتِ مراد'' کے نام سے جنوری 1986ء میں منظرِ عام پر آیا۔

سید سبطِ علی صبا کا تعلق سماج کے زیرِ دست طبقے کے ساتھ تھا۔ ان سے قبل انقلاب روس اور ہندی ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر کئی شعراء نے مزدوروں کے لیے شاعری کی، لیکن صنعتی مزدور کی زندگی کے براہ راست تجربے کی شاعری میں عکاسی سبطِ علی صبا، تنویر سپرا اور علی مطہر اشعر کے سوا اردو کے کسی قابلِ ذکر شاعر کے ہاں نہیں ملتی۔ صنعتی معاشرے کی اکائی ہونے کی حیثیت سے صبا ''شاعر مزدور'' کے بجائے ''مزدور شاعر'' کے طور پر متعارف ہوئے۔ اس کے علاوہ انکے بالغ سیاسی وسماجی شعور کی جھلکیاں بھی ان کی غزل میں جا بجا ملتی ہیں اور انکا ہر شعر انکے ذاتی تجربے کا عکاس ہے۔

شاعر کے اس ذاتی تجربے تک رسائی کے لیے ان کی شاعری کا محض معنوی وفکری جائزہ لینا کافی نہیں بلکہ شعری فن پارے کی مخفی جمالیات اور مفہوم کی زیریں لہروں تک پہنچنے کے لیے انکی خارجی ہیئت وساخت، بحر و وزن اسلوب و آہنگ اور دیگر فنی محاسن کا ادراک بھی نہایت ضروری ہے۔

Scanned by CamScanner

بقول ڈاکٹر سلام سندیلوی: ۔"ادب اپنی ادراکی اور جذباتی خصوصیات کی بنا پر انسان کے دل کی گہرائیوں میں اتر جاتا ہے۔لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ اپنی ہیئت اور صورت کی بنا پر بھی جاذب نظر اور دل کش معلوم ہوتا ہے، اس لحاظ سے ادب ایک فن لطیف ہے اور دیگر فنون لطیفہ کی طرح اس میں بھی مرصع سازی ہوتی ہے۔لہذا ادب کے طالب علم کو اس مرصع سازی کا بھی مطالعہ کرنا چاہیے۔ادب میں مرصع سازی کا مطلب ہیئت، انداز بیان اور اسلوب ہے اور ادبی تکنیک کا مطالعہ انھی چیزوں سے ہے۔ان چیزوں کے مطالعہ کے لیے ہم کو مرصع ساز کے کارخانہ میں جانا ہوگا اور یہ سمجھنا ہوگا کہ یہ چیزیں کس طرح وجود میں آئیں۔

زیر نظر سطور میں ہم سبط علی صبا کے مجموعہ غزل "طشت مراد" کی ان غزلوں کا تحقیقی جائزہ لیں گے جوائی غزل کے داخلی خدوخال کو اجاگر کرتے ہیں۔

## بحور

طشت مراد" میں شامل نعتیہ غزل اور غزل نمبر۳، ۱۰، ۱۴، ۱۶، ۲۲، ۲۶، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۵۱، ۵۵ اور متفرق اشعار میں سے شعر،۴ اور ۶ یعنی کل ایک نعت، ۱۲ غزلیں اور ۲ اشعار بحر" مضارع مثمن اخرب مکفوف ومقصور میں ہیں اور اس بحر کے ارکان ہیں۔

مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعلان یا مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعلن

اس بحر میں صبا کی غزلوں میں سے نمونے کے طور پر دو اشعار درج کیے جاتے ہیں۔

مولائے کائنات کا ہے حکم اس لیے
وابستہ ہوگیا ہوں در بوتراب سے

دیوار کیا گری مرے خستہ مکان کی
لوگوں نے میرے صحن میں رستے بنا لیے

طشت مراد کی غزل نمبر۔۲، ۵، ۷، ۲۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۸، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۶ اور متفرق اشعار میں سے شعر۔۱، ۵ یعنی کل ۱۲ غزلوں اور دو اشعار کی بحر۔

مجتث مثمن مخبون مقصور ہے۔اور اس بحر کے ارکان یہ ہیں

Scanned by CamScanner

مفاعلن، فعلاتن، مفاعلن، فعلان یا مفاعلن، فعلاتن، مفاعلن، فعل
صبا کی اس بحر میں کہی گئی غزلوں میں سے دو اشعار۔

یہاں وہاں کہیں آسودگی نہیں ملتی
کلوں کے شہر میں بھی نوکری نہیں ملتی

وہ طفل جو کبھی انگلی پکڑ کے چلتے تھے
اب اعتماد کے زینے کی سمت چلنے لگے

غزل نمبر ا، ۶، ۸، ۹، ۲۰، ۲۷، ۵۳، ۶۰ اور متفرق اشعار میں شعر ۷، ۸ یعنی کل ۸ غزلیں اور دو اشعار بحر رمل، مثمن مجنون، مقصور، مشعث'' میں ہیں اور اس بحر کے ارکان یہ ہیں۔
فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن صبا کے دو اشعار درج کیے جاتے ہیں۔

اور طبقات میں انسان بکھرتے جائیں!
مشورے روز ہوا کرتے ہیں زرداروں میں

نکہت گل کو گرفتار کرو تو جانوں
توڑنا شاخ سے پھولوں کا، ہنر کوئی نہیں

غزل نمبر ۱۳، ۱۸، ۱۹، ۲۳، ۲۵ اور ۴۸ یعنی کل ۶ غزلیں بحر" رمل مثمن محذوف و مقصور" میں ہیں۔
اس بحر کے ارکان ہیں۔
فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن یا فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات
اس بحر میں صبا کی غزلوں میں سے دو اشعار۔

جب چلی ٹھنڈی ہوا بچہ ٹھٹھر کر رہ گیا
ماں نے اپنے لال کی تختی جلا دی رات کو

ہر طرف عفریت ہیں اور گھاٹیاں ہیں خوں میں تر
پیشۂ بستی کی سب پگڈنڈیاں ہیں خوں میں تر

Scanned by CamScanner

طلعت مراد کی غزل نمبر ۱۷، ۲۱، ۴۴، ۴۵، ۴۷ اور ۵۰ کی بحر ''ہزج مثمن سالم'' ہے اور اس کے ارکان ہیں مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن اس بحر میں صبا کے دو اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

لہو جلتا رہے گا کارخانوں میں غریبوں کا!
دھواں اٹھتا رہے گا آسماں تک چمنیوں سے کیا؟

ہمیشہ تیرگی سے برسر پیکار رہتا ہوں
تمہارے جگمگاتے شہر کے اس پار رہتا ہوں

غزل ۱۲ اور ۶۲ یعنی دو غزلوں کی بحر ''ہزج مثمن اشتر'' ہے۔ اس بحر کے ارکان اس طرح ہیں۔
فاعلن، مفاعیلن، فاعلن مفاعیلن دونوں غزلوں میں سے ایک ایک شعر دیکھیے۔

رات کی عدالت میں جانے فیصلہ کیا ہو!
پھول پھول چہروں پہ ناخنوں کے گھاؤ ہیں

کب ہماری پروازیں آسمان تک ہوں گی
ہم قفس نصیبوں کو حسرتیں پروں کی ہیں

غزل ۔ ۵۷ اور ۵۹ بحر ''متقارب مقبوض اثلم'' کے مروجہ ارکان کو بڑھا کر نئی بحر میں کہی گئی ہے۔
اس بحر کے سولہ ارکان ہیں۔

فعول،فعلن، فعول،فعول،فعلن، فعول،فعلن،
فعول،فعلن، فعول،فعلن، فعول،فعلن، فعول،فعلن،

حریص آنکھیں شکار کی جستجو میں، ہر اک کو گھورتی ہیں
سنبھل کے چلنا غریب جائی، ہوس کا کیچڑ جگہ جگہ ہے

تم اپنے بچوں کو آدمیت کے خوں سے رنگیں نصاب دو گے
تو آنے والے عظیم کل کے حضور میں کیا جواب دو گے؟

غزل نمبر ۱۱ ''بحر متقارب مثمن سالم'' میں ہے۔ ارکان ہیں

Scanned by CamScanner

فعولن، فعولن، فعولن، فعولن

زمانہ ہوا در بدر، کوچہ کوچہ
لیے پھر رہا ہے صبا غم کسی کا

غزل نمبر ۴۰ بحر ''خفیف مسدس مخبون محذوف'' میں ہے۔ ایک شعر ہے۔

کل پکارو گے مسیحا کہہ کر
آج سولی پہ چڑھا دو مجھ کو

غزل نمبر ۳۲ اور متفرق اشعار میں سے شعر ۲، ۳ بحر ''ہزج مثمن اخرب'' میں ہیں۔ اس بحر کے ارکان یہ ہیں۔

مفعول، مفاعیلن، مفعول، مفاعیلن اس غزل کا مطلع ہے۔

ہر صبح پرندوں نے یہ سوچ کے پر کھولے
ان آہنی پنجروں کے شاید کوئی در کھولے

متفرق اشعار میں ایک شعر ہے

جو وقت کی سولی پہ حق بات سدا بولے
اس شخص کے لہجے میں کیونکر نہ خدا بولے

غزل نمبر ۳۹۔ ''بحر متدارک مقطوع'' میں آدھے رکن کے اضافے کے ساتھ کہی گئی ہے۔ اس غزل کی بحر کے ارکان یہ بنتے ہیں۔

فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، مفعولن

میرے آئینے میں عکس ہے غربت کا
لیکن مجھ پر روشن ہیں اعمال مرے

غزل نمبر ۵۶ بحر ''متقارب اثرم'' کے مروجہ ارکان میں اضافہ کر کے کہی گئی ہے۔ اس طرح جو نئی بحر بنتی ہے اس کا نام کسی کتاب میں موجود نہیں۔ یہ چودہ رکنی بحر بنتی ہے جس کے ارکان اس طرح ہیں۔

فعل فعولن، فعل فعولن، فعل فعولن، مفعولن،
فعل فعولن، فعل فعولن، فعل فعولن، مفعولن،

Scanned by CamScanner

موج بلا سے بچ نکلے تو اپنی کشتی ٹوٹ گئی
جرأت ساتھ نباہتی کب تک سانس کی ڈوری ٹوٹ گئی

غزل نمبر ۳۰۶ بحر "متقارب مقبوض اثلم" میں ہے۔ یہ بحر عام طور پر مثمن استعمال ہوتی ہے۔ لیکن صبا نے مصرعے میں دو ارکان کا اضافہ کیا ہے۔ یہ تجربہ دوسرے بھی بہت سے شعراء کے ہاں ملتا ہے۔ ارکان ہیں۔

فعول فعلن ،فعول فعلن ،فعول فعلن

ہوا کے جھونکے نے میری آنکھوں کو سبز پاکر
ہری بھری بیل کھڑکیوں سے ہٹائی کیسی!

غریب گھر کی ضرورتوں کے مقابلے میں
صبا تمہاری مہینے بھر کی کمائی کیسی

سید سبط علی صبا کے مجموعہ کلام کی جملہ غزلوں کی بحروں کا تذکرہ ہم کر چکے ہیں۔ ان بحروں کی تعداد چودہ بنتی ہے اور صبا کی غیر مطبوعہ غزلیں بھی کم و بیں انہی چودہ بحروں میں ہیں۔ یہ بحریں سادگی روانی اور آہنگ میں منفرد ہیں۔ اور یہ انفرادیت صبا کی غزل کی پہچان بن گئی ہے۔

## تمثال کاری۔

صبا کی غزل میں کلاسیکی اور معاصر اردو غزل سے بالکل مختلف امیجری ملتی ہے۔ ان کی غزل کی فنی تمثالیں۔ موت کی لوری، حالات کی سولی، ہوا کی سیٹیاں، محنت کا نصاب، مہکتی شجاعتیں، چاہتوں کے پنچھی، روح کے قیدی پرندے، دار کی ٹہنی، دوشیزگان صبح، زخموں کے آئینے، سایوں کے پیکر، خواہشوں کی تتلیاں، کالے دھماکے، روشنی کی گرد، زخموں کے تمغے، روح کا پیکر، آہنی ہار، تمغہ ہجرت، اعتماد کی کشتی، دکھوں کی گٹھڑی، افلاس کا زنداں، نفرت کی سولی، حالات کا دریا، ہوس کا کیچڑ، وقت کی سولی، فصیل برف، حجلہ شب، ذات کی خندق، سلطنت آرزو، چہرے کا پوسٹر، دکھوں کی دیمک، فکر کے دریا، خوف کے صحرا، درد کا غازہ اور حالات کی زنجیریں وغیرہ ہیں جو کم و بیش سب کی سب ان کی اپنی تخلیق کی ہوئی ہیں۔

Scanned by CamScanner

## تراکیب

صبا کی غزل میں ایک وقیع سرمایہ مرکبات کا ہے۔ یہ مرکبات بھی صبا نے کسی سے مستعار نہیں لیے۔ بلکہ خیال کے ساتھ ساتھ اپنے اردگرد کے ماحول سے ان کا انعکاس شاعر کی متخیلہ پر ہوا ہے۔ ابر سنگ، گردش وقت، تجربہ گاہ جہاں، سگان برزن قریہ، چراغ سر، شہر بد اعمال، شاخ مژگاں، سیل درد، سیلاب شب تار، کاروان فصل گل، جبر خزاں، رہرو منزل مقتل، صرصر غم، روزن شب، قافلۂ شوق، فراز چرخ، افکار نو بہ نو، پرستش فنکار، شہر خیانت، دیوار حفاظت، زحمت مہمان نوازی، لشکر سگاں، کرن شعور، لہو چناب، فرات زیست، سگان شہر، بام شہرت، تمثیل مفلسی، رموز مکتب ہستی، ساعت بختاور، خار انصاف، اور سنگ جفا وغیرہ وہ تراکیب ہیں۔ جو صبا کی غزل سے مخصوص ہیں۔

## استعارے

صبا کے ہاں ملک کے حوالے سے بہت سے معروف استعارے ملتے ہیں۔ مثلاً شہر، چمن، گلستان، مکان، آنگن وغیرہ لیکن کچھ استعارے بالکل نئے ہیں جیسے ناکام حکمرانوں کے لیے برابط شکستہ اور برگ خزاں دیدہ، ملک کے لیے خستہ مکان وغیرہ۔

## تشبیہات

صبا کی غزل میں تشبیہات اور تشبیہی مرکبات بھی نئے ہیں جو ان کی اپنی تخلیق ہیں۔ اور ان کی مثال کلاسیکی یا ان کی معاصر غزل میں موجود نہیں ہے۔ مثلاً دل کو مثال برگ خزاں کہنا۔

خزاں کا دور ہو یا موسم بہار صبا
مثال برگ خزاں دل تو داغ دار رہا

یا خود کو ٹوٹے ہوئے ثمر سے تشبیہ دینا۔

صبا درخت سے ٹوٹے ہوئے ثمر کی طرح
زمیں پہ روند دیا گردش جہاں نے مجھے

یا بچی کو موم بتی سے تشبیہ دینا۔

Scanned by CamScanner

جلتے جلتے بجھ گئی اک موم بتی رات کو
مر گئی فاقہ زدہ معصوم بچی رات کو

## لفظیات

صبا کی غزل میں ایسے ایسے لفظ استعمال ہوئے ہیں جن کو غزل جیسی نازک صنف میں برتنا اور غزل کی روایت کو بھی سہارا دیے رکھنا صبا جیسے فنکار کا ہی کام ہے۔ اگر صبا کی غزل میں ذاتی دکھوں کی لہریں موجود نہ ہوتیں تو غزل کسی صورت میں ان لفظوں کی متحمل نہیں ہو سکتی تھی۔ لیکن صبا نے یہ کار کو بھی کر دکھایا۔ کہ غزل کے ذخیرہ الفاظ میں اضافہ کرتے ہوئے اس صنف سے احتجاج اور پیغام کا کام بھی لیا۔ اور اس کے حسن کو بھی مجروح نہیں ہونے دیا۔

پیوند، قبا، چادر، ہسپتال، بستر، بھونچال، انگلیاں، سوئی، کہنیاں، ناخنوں کے گھاؤ، چڑیا گھر، گھڑی، تھال، مہینہ، کمائی، ریل، کھڑکی، پتھر کا تکیہ، بوریاں، رسیاں، چھاگلیں، فٹ پاتھ، کوٹھیاں، قمقمے، غذا اور صنعتی زندگی کے عکاس الفاظ و تراکیب دھواں، چمنیاں، پسینے کی مہکار، کلوں کا شور، نوکری، کار، ہڈی، پسلی، چیخ اور گھریلو زندگی کی جزئیات کو نمایاں کرنے والے لفظ اوڑھنی، سوت، کشیدہ کاریاں، چوڑیاں وغیرہ

عسکری زندگی کے حوالے سے جنگ، لشکر، تیر، ڈھال، وردیاں، لشکری، گھنٹیاں، گولی، خون، محاذ، بارود، دھماکے، سپاہی، برچھیاں، تلوار، زنگ زدہ شمشیر۔

اور دیہی زندگی کے حوالے سے کسان، دھرتی، گاؤں، چوپال اور پگڈنڈیاں وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جو صبا کی غزلوں میں بکثرت ملتے ہیں، غزل کے شعراء ایک نیا لفظ بھی استعمال کرنے سے پہلے کئی بار سوچتے ہیں۔ لیکن صبا ہمہ وقتی شاعر تھے لہذا خیال کے ساتھ وارد ہونے والے ہر فصیح لفظ کو انہوں نے خوش آمدید کہا۔ نئی لفظیات کو غزل کے قارئین اور نقاد جلدی قبول نہیں کرتے۔ لیکن قلیل عرصے میں صبا کی پاکستان اور بیرون پاکستان کے ادبی حلقوں میں مقبولیت ان کی غزل کی کامیابی کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔

Scanned by CamScanner

## علامات

صبا کی غزل میں مروجہ شعری علامات کی کمی نہیں۔ مثلاً جنگل، گاؤں، شمع، تیرگی، رات، طوق اور زنجیر وغیرہ لیکن ان کی طبع زاد علامات ایسی ہیں جو ان کی پہچان کا مستقل حوالہ بنتی ہیں۔ ان میں گرتی ہوئی دیوار، آدھا جسم اور "سبز آنکھیں" ہیں۔ جو اپنی دھرتی کے لیے ہیں۔

گرتی ہوئی دیوار کو گرنے سے بچا لو
دیوار کے سائے کے سوا امن کہاں ہے

میں آدھا جسم لے کر رینگتا پھرتا ہوں سڑکوں پر
بسر اوقات میری غیر کی خیرات پر کیوں ہے

ہوا کے جھونکے نے میری آنکھوں کو سبز پا کر
ہری بھری بیل کھڑکیوں سے ہٹائی کیسی!

اس کے علاوہ "ماں" صبا کے ہاں حقیقی اور زمینی دونوں رشتوں کے حوالے سے ایک مستقل علامت ہے۔ ماں اگرچہ تحفظ کی علامت کے طور پر دوسرے شعراء کے ہاں بھی موجود ہے۔ لیکن صبا کی دونوں "ماؤں" سے مجنونانہ وابستگی نے اس علامت کو نیا رنگ دے دیا ہے۔

وہ اپنی بانہوں میں بھینچ لے تو برائی کیسی
زمین ماں ہے تو ماں سے میری لڑائی کیسی

ڈرایا روشنیٔ فکر سے جہاں نے مجھے
مگر بچالیا ہے اس ڈر سے میری ماں نے مجھے

چھوٹے ترقی پذیر ملک کے لیے صبا نے "پرندوں" اور "طفل" کی علامات استعمال کی ہیں۔ مثلاً پڑوسی ملک افغانستان کے بارے میں دو شعر ہیں۔

Scanned by CamScanner

نئی فضا میں پرندوں کے پر نکلنے لگے
مرے پڑوس کے آنگن میں پیڑ پھلنے لگے

وہ طفل جو کبھی انگلی پکڑ کے چلتے تھے
اب اعتماد کے زینے کی سمت چلنے لگے

بڑے سامراجی ممالک کے لیے صبا نے شکرے کی علامت استعمال کی ہے

کسی بھی شکرے کو اب جرأت شکار نہ ہو
ڈری ہوئی نہ کہیں کوئی فاختہ دیکھوں

سورج کی علامت کو صبا منفی اور مثبت دونوں معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔

سورج کی برچھیوں سے مرا جسم چھد گیا
زخموں کی سولیوں پہ مری رات کٹ گئی

طلسم تیرہ شبی ٹوٹنے لگا آخر
فصیل برف پہ سورج کے تیر چلنے لگے

صبا کے ہاں مخاطب اور غائب ضمیروں کا استعمال ہر جگہ مختلف معنوں میں ہوا ہے۔ کلاسیکی شعراء کے ہاں ''تو'' کا لفظ محبوب مجازی اور صوفی شعراء کے ہاں محبوب حقیقی کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ اقبال کے ہاں ''تو'' اپنے مرد مومن کو مخاطب کرنے کے لیے ہے۔ اس کے بعد جدید مزاحمتی شعراء اس ضمیر کو حکمرانوں کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ صبا ایک غزل میں خداوند تعالیٰ کی ذات سے یوں شکوہ سنج ہوتے ہیں۔

Scanned by CamScanner

میں کوئی حرف غلط ہوں کہ مٹایا جاؤں
جب بھی آؤں تری محفل سے اٹھایا جاؤں

ایک اور جگہ اپنی زمین سے یوں مخاطب ہیں۔

صد شکر اپنے دل کو ترا غم ہوا نصیب
ہم تجھ سے مل کے صاحبِ کردار بن گئے

اور ایک غزل میں اپنی رفیقۂ حیات کے لیے کہتے ہیں

دیوار کی طرح تری تصویر ہے خموش
تصویر تیری رونقِ دیوار کیوں نہ ہو

غائب ضمیروں میں سے "وہ" کا استعمال بھی [illegible] حوالوں سے کرتے ہیں۔
ایک شعر میں تلمیح کی مدد سے جابروں کے خلاف یوں بات کرتے ہیں۔

جس شخص نے حرمت سے جلائے مرے خیمے
وہ شخص بھی اس آگ میں [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ایک اور شعر میں "وہ" کی ضمیر کی مدد سے "یار نما مار" کے کردار کو اجاگر کرتے ہیں۔

وہ تو حلیف بن کے ہی کرتا ہے اپنا وار
ترکش میں اس کے زہر بجھا تیر اور ہے

سید سبط علی صابر کی شاعری میں تلمیحات بھی پائی جاتی ہیں۔ جن کی چند مثالیں یہ ہیں۔

یہ کس نے پھونک دیا صور حشر دنیا میں
چہار سمت پہاڑوں کے جسم گلنے لگے

اس کربلائے عصر میں ہر ماں کے سامنے
بیٹے کا گرم خاک پہ سہرا بکھر گیا

# منابع


۱۔ حبیب اللہ غضنفر — اردو کا عروض — غضنفر اکیڈمی۔ کراچی — ۱۹۵۰ء

۲۔ حمید عظیم آبادی — میزان سخن — شیخ شوکت علی پرنٹرز — ۱۹۸۶ء

۳۔ خدیجہ شجاعت علی — (ترجمہ) حدائق البلاغت صدیقی پبلشرز۔ لاہور —

۴۔ سبط علی صبا۔ سید — طشت مراد — مجلس تصنیف وتالیف واہ کینٹ ۱۹۸۶ء

۵۔ سلام سندیلوی۔ ڈاکٹر — ادب کا تنقیدی مطالبہ۔ میری لائبریری۔ ۱۹۸۶ء


Scanned by CamScanner

گل حسن

# الکساندر سیرگیویچ پوشکن اور غالبؔ

## (دو عہد ساز شاعر)

ہر ملک کی روایت اس ملک کے ماحول اور حالات کی ترجمان ہوتی ہے۔ اس کا مشاہدہ اور مطالعہ بھی ان ہی نظریات کے زیر اثر کیا جاتا ہے۔ ورنہ یہ تصور کہ فلاں ملک کی روایت مہذب اور فلاں ملک کی روایت غیر مہذب ہے حقیقت پر مبنی نہیں ہوتا۔ ان میں بہتری یا کمتری کا مقابلہ نہیں ہوسکتا۔ بلکہ یہ ہوسکتا ہے کہ ان میں کیا چیز مشترک اور کیا مختلف ہیں صرف اس بنیاد پر ان میں تقابل ہوسکتا ہے۔ تقابل کے اس عمل کو پیش نظر رکھنے ہی سے ہم بغیر کسی تعصب کے کسی نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں۔

برصغیر پاک و ہند پر قریب ایک صدی تک انگریزوں کی حکومت رہی۔ عدالتی اور دفتری زبان انگریزی تھی۔ انگریزی تعلیم لازمی ہونے کی وجہ سے عوام کو انگریزی ادب اور شاعری سے واسطہ رہا۔ اردو اور انگریزی شاعری کا فرق یہاں کی تاریخ اور وہاں کی تاریخ کا فرق ہے یہاں اور وہاں کی ثقافت کا فرق ہے۔

اردو اور انگریزی شاعری کا تقابلی مطالعہ اس مضمون میں مقصود نہیں کیونکہ اس وقت موضوع سخن روسی ادب کے قلمکار الکساندر سیرگیویچ پوشکن اور اردو کے آفاقی شاعر مرزا اسد اللہ خان غالب کی ادبی خدمات اور شاعری ہے۔

غالب اور پوشکن دو ایسے خوش قسمت شاعر ہیں جنکی دریافت صدیاں گزر جانے کے باوجود آج بھی جاری ہے۔ کسی ادیب یا شاعر کی عظمت کے لیے یہی دلیل کافی ہوتی ہے کہ وہ اپنی ادبی خدمات یا کلام کے ذریعے آنے والے زمانوں میں بھی زندہ رہتا ہے۔ غالبؔ اور پوشکن کی شاعری پر تحقیق وتنقید کی ہزاروں کتابیں لکھی جانے کے باوجود بھی یہ دعویٰ نہیں کیا جاسکتا کہ اُن کے فکر وفن کو پوری طرح دریافت کرلیا گیا ہے۔ ان دونوں شعراء کے بارے میں ہر دور میں یہی کہا جائیگا کہ وہ ہمارے دور ہی

Scanned by CamScanner

کے شاعر ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کی شاعری کسی عہد کو موضوع بنانے کے بجائے انسان کو موضوع بناتی ہے اور وجودِ انسانی کی عالمگیر اور لافانی خصوصیات کو زیرِ بحث لاتی ہے۔

پوشکن اور غالب بلند پایہ شاعر تھے اور اس حقیقت کا اعتراف ان کے ناقدین کو بھی تھا۔ وہ دونوں نہایت وسیع النظر اور کثیر المعلومات تھے، ان کے معاصرین بھی اس بارے میں اُن کی بڑی قدر کرتے تھے۔ اور اس کا اعتراف کرتے تھے۔ غالب کو فارسی پر اس قدر دسترس حاصل تھی کہ وہ ہمیشہ یہ خواہش ظاہر کیا کرتے کہ میری قابلیت کا اندازہ میرے فارسی کلام سے کیا جائے۔ اسی طرح الکساندر پوشکن، فرانسیسی، اہل زبان سے بہتر جانتے تھے انہوں نے ابتدائی شاعری فرانسیسی میں کی لیکن بعد میں روسی زبان میں شاعری شروع کی جو اُنکی شہرت کا باعث بنی۔ اسی طرح غالبؔ کی شہرت کا باعث ان کی فارسی شاعری نہیں بلکہ اردو شاعری ہوئی۔

پوشکن اور غالب کی شاعری حقائق فلسفہ کو نہایت آسانی اور سادگی سے بیان کرتی ہے۔ وہ دونوں رموز وحقائق تصوف سے پوری طرح واقف تھے اور فرقہ بندی اور مذہبی تعصبات سے بالکل مبرا تھے۔

الکساندر پوشکن کو مشرقی تہذیب اور ادب سے بے پناہ لگاؤ تھا۔ اُنہوں نے عربی زبان کی کہانی ''الف لیلہ'' کے علاوہ ''حافظ شیرازی اور سعدی'' کا بھی اثر قبول کیا۔ شیخ سعدی کے طرز پر پوشکن نے اپنی مشہور نظم The fountain of Bakhchisaria تحریر کی۔ علاوہ ازیں انہوں نے اسلام کا بھی مطالعہ کیا۔ مسلمانوں کی مقدس کتاب قرآن شریف کے بنیادی اصولوں کے بارے میں اظہار خیال کیا(1) قرآن شریف کے مطالعے کے بعد پوشکن نے اسلامی اصول اخلاقیات یعنی Ethical truths کی حقیقت کو اپنی شاعری کی زینت بنایا۔

اگر روسی ادب کی تاریخ پہ نظر ڈالی جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ 1820ء سے لیکر 1835ء کا دور روسی شاعری کا اہم ترین دور رہا۔ اس دور کو روسی اپنی شاعری کا ''سنہری دور'' قرار دیتے ہیں۔ اس دور میں شاعری روسی ادب میں مقبول تھی۔ کئی مشہور ومعروف شعراء نے اپنی تخلیقات عوام کے سامنے پیش کیں، جن میں ژوکوفسکی، باراتینسکی، باتیوسکوف، داوہدوف، ویازیسکی اور دیلویک قابل ذکر ہیں۔ ان تمام شعراء نے فنی اور موضوعی اعتبار سے بہترین شاعری کی۔ ہر ایک نئے موضوعات سامنے لایا اور فنی طرز تحریر اور جدید افکار کو اپنایا لیکن اس کے باوجود روسی ادب کے اس عہد کا راہنما شاعر الکساندر سیر گیوچ پوشکن ہی کو تسلیم کیا گیا نہ صرف اپنے ہم عصر شعراء میں انہوں نے یہ مقام

Scanned by CamScanner

پایا بلکہ ان کی حیثیت اور مقام، روسی ادب میں وہی ہے جو غالب کی اردو میں، حافظ اور سعدی کی فارسی میں ہے۔ شیکسپیر کی انگریزی ادب میں ہے۔(2)

الکسانڈر پوشکن 26 مئی 1799ء کو ماسکو میں پیدا ہوئے۔ الکسانڈر پوشکن کے والد کا خاندان سات سو سال تک روسی ریاست کے ساتھ منسلک رہا پوشکن کے والد کا شجرہ نسب ابراہیم آنی بال سے جاملتا ہے۔ ''شاہ زادہ ابراہیم آنی بال'' زارِ روس ''پیٹر دی گریٹ'' کے زمانے میں روس آیا، روسی فوج میں شمولیت اختیار کر کے جنرل کے عہدے تک پہنچ گیا اور شاہی خاندان کے ساتھ قریبی روابط قائم کرنے میں کامیاب ہوا۔ بادشاہ نے اسے شرفا کے اعزاز سے نوازا۔ گو کہ پوشکن کا خاندان امراء میں شامل تھا اور Noble حیثیت کا حامل تھا لیکن براہ راست وہ شاہی خاندان کے ساتھ منسلک نہیں تھا۔ اس کے باوجود پوشکن کے خاندان نے روسی معاشرے میں اہم مقام پایا۔ پوشکن کے والد اور چچا دونوں اپنے عہد کے نامور ادیبوں میں شامل تھے اور ہم عصر شعراء کے ساتھ اُن کی دوستی تھی، جن میں سے کرم زین، ژوکوفسکی، باتیوشکوف، دیرژاوین کا اکثر اوقات اُن کے گھر آنا جانا ہوتا۔ بچپن ہی میں الکسانڈر اُن کے پاس آ بیٹھتا تھا۔ مہذب مہمانوں کے کئی کئی صفحوں پر مشتمل اشعار کو زبانی سنا کر مہمانوں کو حیرت میں ڈال دیتا تھا۔

ابتدائی تعلیم الکسانڈر نے گھر پر بہترین استادوں سے حاصل کی بعدازاں 1811ء میں زار سرکار نے امراء کے بچوں کی تربیت کے لیے ایک عالی شان تعلیمی ادارہ Lyceum، پیٹر برگ کے قریب ''تسارسکوے سلو'' میں قائم کیا جہاں پر مستقبل کے سرکاری ملازموں کو تربیت دی جاتی ''پوشکن کبھی بھی ذہین طلبہ میں شمار نہیں ہوا لیکن شاعری میں اس کی خداداد صلاحیتوں کا کوئی ثانی نہیں تھا۔3 سکول ہی کے زمانے سے اس نے شعر کہنا شروع کر دیے تھا۔ 1814ء میں پوشکن کی پہلی نظم "K, drugu stykhotovortsu" شاعر دوست کے نام سے شائع ہوئی جسکے فوراً بعد کرم زین اور باتیوشکوف نے پوشکن کی فنی مہارت کی تعریف کی۔ 1817ء اور 1819ء کے درمیان پوشکن نے اپنی مشہور نظم Volnost آزادی، K chadaev چاداشیف اور Derevnia گاؤں، لکھی۔ پوشکن کی یہ نظمیں روسی شاعری کی غنائیہ نظموں کی اعلیٰ مثال ہیں ان نظموں میں وطن کا قدرتی حسن۔ زندگی کی لطف آمیز اور حسن و عشق کی تصوراتی کیفیتوں کا بیان ملتا ہے۔ الکسانڈر سیر گیویچ پوشکن کی عشقیہ شاعری بے مثال ہے۔ پوشکن کی عشقیہ شاعری پر مشرقی شاعری کا گہرا اثر ہے۔ مارچ 1820ء میں پوشکن نے

اپنی نظم ''روسلان اور لودمیلا'' مکمل کی۔ اس نظم کو پوشکن کے تخلیقی دور کے ابتدائی مرحلے کا تخلیقی کارنامہ قرار دیا جاتا ہے۔

زار روس کے زمانے میں جمہوریت یا سیاسی آزادی کا تصور ناممکن تھا۔ پوشکن کے کچھ اشعار میں آزادی سے محبت کا اظہار ہوتا تھا جسکی وجہ سے زار حکومت کو شاعر کی آزادی سے محبت ناگوار گزری اور اسکو پیٹر برگ سے ''ملداویا'' کے شہر ''کیشوف'' بھیج دیا۔ کیشوف میں نظر بندی کے زمانے میں پوشکن کی شاعری میں انقلابی رنگ شامل ہوا۔ لیکن بنیادی طور پر پوشکن کی شاعری کو عشقیہ شاعری ہی کہنا درست ہے۔

الکساندر پوشکن ہمہ جہت شخصیت کا مالک تھا۔ شاعری کے علاوہ الکساندر پوشکن نے کہانیاں لکھیں، ناول تحریر کیے۔ تاریخی کتابیں لکھیں۔ ڈرامے تحریر کیے اور مصوری بھی کی۔ پوشکن نے شاعری کے ساتھ ساتھ نثر میں بھی بہت کام کیا۔ زندگی کے آخری سالوں میں اس نے نثر پر زیادہ توجہ دی۔

1930ء کا زمانہ پوشکن کی ادبی زندگی میں بہت اہم تھا۔ اس نے اپنا پہلا ڈراما Malinkaya Tragedia" چھوٹی سی ٹریجڈی'' اور کہانی ''بیلکین'' تحریر کی۔ ناول ''دوبروفسکی'' کیپٹن کی بیٹی اور تاریخ پوگا چوف کے علاوہ مشہور نظم ''مصری رات'' اور دیگر کئی ادبی و تخلیقی کام سرانجام دیے۔

پوشکن بے پناہ خداداد صلاحیتوں کا مالک تھا۔ اُس کی شخصیت کے بہت سے پہلو تھے ہر پہلو اپنے اندر ایک دنیا پوشیدہ رکھے ہوئے ہے۔ وہ شاعر بھی تھا اور نثر نگار بھی وہ محقق بھی تھا اور صحافی بھی۔ اس نے ناول بھی لکھے اور ڈرامے بھی، اس نے عشقیہ شاعری بھی کی اور رزمیہ بھی۔ 1836ء میں پوشکن نے ادبی رسالہ Sovrememik ہم عصر، نکالا جو کہ 19 ویں صدی کا بہترین روسی ادبی رسالہ تھا۔

جس طرح الکساندر سیر گیوچ پوشکن روسی ادب میں اہم مقام رکھتا ہے اسی طرح وہ روسی ادب کے کلاسیکی ادب کا بانی مانا جاتا ہے جو روسی شاعری میں بلند خیالی اور پختگی کے اظہار کا فن لے کر آیا۔ اُسی طرح مرزا اسد اللہ خان غالبؔ اردو شاعری میں ایک ایسی اونچی چٹان کی طرح ہیں جن پر صدیوں پرانی تہذیب کے ڈوبتے ہوئے سورج کی آخری شعاعیں بھی پڑ رہی تھیں جنہوں نے ایک نئی بین الاقوامی تہذیب کی تازہ کرنوں کو سب سے پہلے دیکھا اور محسوس کیا تھا۔

غالب اور پوشکن نے اپنے عصر کی اتنی بلیغ اور اتنی جمیل ترجمانی کی ہے کہ ان کی ذات اُن کی

Scanned by CamScanner

زندگی ہی میں تحریک، ادارے اور روایت کا مرتبہ اختیار کر گئی تھی۔ اس مختصر مضمون میں اُن عظیم شخصیات کا جو ادارے بن چکے تھے کا تفصیلی تقابلی مطالعہ ناقابل عمل کام ہے۔ اس سے پہلے کہ دونوں شاعروں کے کچھ اشعار بطور نمونہ پیش کیے جائیں پوشکن کی زندگی سے وابستہ دلچسپ واقعہ تحریر کیا جاتا ہے۔

الکسانڈر سیر گیویچ پوشکن 1824ء میں اپنی زندگی کا کٹھن اور مشکل دور گزار رہا تھا۔ پوشکن ''دیکا برست'' تحریک کے ساتھ ہمدردی رکھنے کی وجہ سے شہر بدر ہو چکا تھا۔ جب پوشکن میخائیلووسک میں نظر بند تھا تو اس نے قرآن شریف کا تفصیلی مطالعہ کیا۔ جسکا پوشکن پر گہرا اثر ہوا۔ پوشکن نے نظموں کا ایک مجموعہ بعنوان "In Imitation of the Quran" لکھا۔

مرزا اسد اللہ غالب اور الکسانڈر پوشکن کے ڈکشن میں باہم فرق ہے۔ طرز شاعری مختلف سہی لیکن مضمون کے لحاظ سے ایک دوسرے سے بہت قریب ہیں۔

غالب کا فکر خالصتاً مشرقی انداز بیان ہے جس کی جھلک ان کے ذیل کے اشعار میں پائی جاتی ہے۔

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا　　دل جگر تشنۂ فریاد آیا
دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز　　پھر ترا وقت سفر یاد آیا
سادگی ہائے تمنا یعنی　　پھر وہ نیرنگ نظر یاد آیا
زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی　　کیوں ترا راہ گزر یاد آیا
کوئی ویرانی سی ویرانی ہے　　دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا (4)

پوشکن نے اپنے جذبات محبت کی ترجمانی کچھ یوں کی ہے:

مجھے یاد ہیں وہ حسین لمحے　　جب آئی تھی تو میرے سامنے
اک حسین خواب کی طرح　　کھڑی، پاک محبت کی طرح
ناامیدی، ناتوانی میں　　کیفیت اضطراب کی ہل چل میں
بہت دیر تک تری صدائے نازک سنتا رہا　　اور تیرا اندامِ حسین خوابوں میں آتا رہا

(ترجمہ)

غالب کو تو محبوب کی یاد نے بہت ستایا اُسے تو آخر تک محبوب یاد آتا رہا۔ لیکن پوشکن نے اپنے دل کو سمجھایا اور محبوب کو بھولنے کی کوشش کی۔

Scanned by CamScanner

گزر گئے کرب بھرے وہ ماہ و سال
گزر گئے وہ خواب و خیال
بھول گیا تیری صدائے نازک میں
بھول گیا ترا حسین انداز میں
(ترجمہ)

لیکن ایک بار پھر محبوبہ سامنے آتی ہے اور شاعر کو اُسکی یاد ستاتی ہے۔

اک حسین خواب کی طرح
کھری پاک محبت کی طرح
(ترجمہ)

الکساندر پوشکن اور اسد اللہ خان غالب کے انداز اعتراف محبت میں بھی کافی مشابہت پائی جاتی ہے۔ غالب اعتراف محبت ذرا محتاط انداز میں کرتے ہیں اسکی وجہ دراصل اردو زبان کا مزاج اور معاشرتی پابندیاں ہیں لیکن پوشکن سر بازار اپنی محبت کا اظہار کرتے ہیں۔

غالب

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تری شہرت ہی سہی
قطع کیجے نہ تعلق ہم سے
کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی
میرے ہونے میں ہے کیا رسوائی
اے وہ مجلس نہیں خلوت ہی سہی
اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو
آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی
عمر ہر چند کہ ہے برق خرام
دل کے خوں کرنے کی فرصت ہی سہی
ہم کوئی ترک وفا کرتے ہیں
نہ سہی عشق مصیبت ہی سہی
ہم بھی تسلیم کی خو ڈالیں گے
بے نیازی تری عادت ہی سہی
یار سے چھیڑ چلی جائے اسد
گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی

لیکن پوشکن کے اعلان محبت کا اپنا انداز ہے

تم سے محبت ہے مجھے یہ میں جانتا ہوں
اس مشکل و رسوائی کا فائدہ تو نہیں
میں پاگل ہوں تیری قدموں میں گرا ہوں
میری عمر، میرا رتبہ یہ اجازت دیتے تو نہیں
آگیا وقت کہ آجائے عقل
اب تو یہ بات سب کو معلوم ہے صنم
مری روح میں عشق کا مرض اتر آیا ہے
آہیں کہہ رہی ہیں تیرے بن مجھے چین نہیں
(ترجمہ)

Scanned by CamScanner

اس نظم کے آخر میں پوشکن اپنی محبوبہ کا نام لیکر اقرار گناہ کرتا ہے۔

الینا مجھ پہ رحم کر ذرا
میں اپنی محبت کا اقرار کروں کیسے
یہ گناہ تو میرے اپنے ہیں
میرے محبوب میں تیری محبت کے قابل تو نہیں
تم کبھی جھوٹا اقرار محبت تو کرو
جو میری زندگی کا حسین لمحہ ہوگا
میرے دل کو بھلانا مشکل تو نہیں
میرا وجدان انتظار، دھوکا ہے۔ (ترجمہ)

پوشکن اور غالب کے عہد، داخلی و خارجی شکست و ریخت سے گزر رہے تھے جہاں مذہبی عقائد و نظریات سے لے کر تہذیبی رویوں تک سب ہی آنے والی آندھیوں میں زرد پتوں کی طرح اڑتے چلے جا رہے تھے۔ لیکن اُن دونوں کی شاعری کا بہت بڑا حصہ ہمارے سامنے موجود ہے۔ تغیرات اور تبدیلیوں نے بہت سی صداقتوں کو بدل دیا تھا۔ اس لیے غالب نے یہ سوچنا شروع کردیا کہ ذاتی تجربہ ہی زندگی کی سب سے بڑی صداقت ہے۔

ع "اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو"

"غالب نے ذاتی تجربوں کو بہت اہمیت دی اور ماضی کے بنے ہوئے اصولوں کو اور فکر و عمل کے سانچوں کو رد کیا جو بیسویں صدی کے تخلیقی تغیر کا سب سے بڑا حوالہ ہے۔"(5)

لیکن الکساندر سیر گیوچ پوشکن کے نزدیک زندگی ہی کائنات کی سب سے بڑی سچائی ہے۔

ع میں مرنا نہیں چاہتا دوستو!
مجھے سوچنے اور غم اٹھانے کیلئے زندہ رہنا ہے۔
(ترجمہ)

الکساندر پوشکن کی شاعری کا ایک مثبت پہلو یہ بھی ہے کہ اس کے کلام میں ناامیدی کی کہیں بھی جھلک نہیں ملتی۔

اگر زندگی دھوکا دے تجھے
نہ ہو پریشان نہ کر غصہ

برداشت کرو ملال کے دنوں کو　　　کرو یقین آئیگا دن خوشی کا

دل مستقبل کیلئے تو زندہ ہے　　　یہ پریشانی چند لمحوں کی مہمان ہے

(ترجمہ)

''پوشکن فلسفی یا کسی بصیرت افروز فلسفے کے مبلغ کی حیثیت سے بہت زیادہ ممتاز نہیں، نظم کی خوبیاں بھی اس سے زیادہ اور بہت سے شاعروں کے کلام میں مل جائیں گی، مگر قومی ذہنیت پر جو اثر پوشکن کا ہوا، قومی سیرت کا عکس جیسا اس کی نظموں میں ملتا ہے اور قوم کے عام مذاق سے جو مناسبت اس کے کلام کو ہے، اس کی مثال جرمن شاعر گوئٹے اور غالب کی شخصیت اور کلام کے سوا کہیں نہیں ملتی۔ اس کی نظموں نے قوم کو بیدار اور اپنی اصلیت سے آگاہ کرنے میں بہت مدد دی اور آئندہ نسلوں کی نگاہوں میں اسے روس کا صرف پہلا نہیں بلکہ سب سے بڑا شاعر اور مدبر بنا دیا۔'' (7) غالب کی شاعری میں فلسفہ ہے۔ انہوں نے حیات و کائنات کے مسائل پر غور کیا ہے۔ اس غور وفکر کے بعد جو نتائج ان کی شاعری میں در آئے ہیں۔ انہوں نے اردو شاعری پر بڑا گہرا اثر ڈالا ہے۔ ان کے بنیادی فلسفیانہ خیالات ونظریات کی تہ میں زندگی کے اثرات بڑی شدت سے کام کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پوشکن اور غالب دونوں شاعری کی دنیا میں عہد ساز شاعر کی حیثیت سے مشہور ہیں۔

# کتابیات


(i) Mirsky, A History of Russian literature, P.H. Moscow 1985

(2) Desyat russkykh paetov, p-17, russky yazyk, Moskowa. 1989.

(3) From puskhin to Chekhov raduga publishers P-11 Moskowa 1985.

(4) غالب۔ جدید حیثیت کا پہلا شاعر، جاذب قریشی، ماہنامہ آہنگ ص 10- س1998

(5) Desyat russykh paetov, p-18, russky yazyk, Moskowa. 1989

(6) تاریخ ادب اردو۔ رام بابو صاحب سکسینہ۔ لاہور (س۔ن) ص420

(7) روسی ادب جلد اول۔ انجمن ترقی اردو کراچی ص۔ 145-146 اشاعت دوئم س1992


Scanned by CamScanner

ادیب سہیل

# استاد اسد علی خان اور موسیقی

مجھے گذشتہ سال 4 اگست 2001ء کو ایک دعوت نامہ ملا جس میں مجھے اسد علی خان کے پروگرام میں شرکت کے لیے بلایا گیا تھا دعوت نامے کو دیکھ کر میرے دل میں لڈو پھوٹنے لگے۔ اسد علی خان کے والد شہرہ آفاق صادق علی خان بین کار، اُن کے دادا اشرف علی خان بین کار اور اس گھرانے کی پوری تاریخ میرے ذہن میں گھوم گئی۔ یہ بہت اچھا موقع تھا صادق علی خان بین کار کی فنکاری کو اُن کے بیٹے اسد علی خان کے روپ میں دیکھنے اور سننے کا۔ بہر حال دوسرے دن وہ وقت بھی آیا جب قبل از وقت میں نیپا آڈیٹوریم کی جانب چل پڑا۔ ہال موسیقی دانوں، موسیقی کے شائقین اور موسیقی دوستوں سے بھرا پڑا تھا۔ انوار الحق صاحب جو اس بزم آرائی کے کرتا دھرتا، موسیقی کے عاشق اور خود ایک صاحب دیوان شاعر ہیں۔ مجھے دیکھ کر آگے بڑھے، محبت سے ملے، اُستاد اسد علی خان اور اُن کے نوجوان پکھاوج نواز موہن شیام شرما سے تعارف کرایا۔ اور موسیقی کے ایک بے حد دلدادہ بزرگ اور گنی لطف اللہ خان صاحب کے پہلو میں، یعنی سٹیج کے سامنے پہلی صف میں لگی کرسیوں پر بیٹھا دیا۔ ہماری نشستوں کی ترتیب اس طرح تھی کہ لطف اللہ خان صاحب استاد اسد علی خان اور راقم الحروف پاس پاس بیٹھے تھے۔

نیپا آڈیٹوریم ہال تیزی سے بھرتا چلا جا رہا تھا۔ شیما کرمانی اور اُن جیسی دوسری فنون لطیفہ کی دلدادہ خواتین اسٹیج اور کرسیوں کی پہلی قطار میں ایک سیدھ میں سفید چاندنی پر اُستاد سے قریب تر رہنے کے لیے بیٹھ گئیں، چاندنی پر، شیما کرمانی کی نشست بالکل لطف اللہ خان صاحب کے سامنے تھی۔ سب کا رخ اسٹیج کی طرف تھا۔ پاکستان کے تمام اہل ذوق جانتے ہیں کہ شیما کرمانی اُنگلیوں پر گنی جانے والی اڈیسی، بھرت ناٹیم اور کتھک کی فنکارہ ہیں۔

جناب انوار الحق نے محفل کے آغاز کا اعلان، بزم کی ناظمہ معروف شاعرہ فاطمہ حسن سے کرایا، وہی تقریب کی نظامت کے فرائض انجام دے رہی تھیں۔ اس کے ساتھ انوار صاحب تازہ پھولوں کا

Scanned by CamScanner

ایک بھاری بھرکم گجرا لے کر میرے قریب آئے اور خواہش ظاہر کی کہ میں استاد اسد علی خان کو یہ ہار پہناؤں۔ میرے لیے یہ بہت بڑا دن تھا۔ میں نے نہایت عقیدت و احترام سے انہیں پھولوں کا ہار پہنایا۔ پھر استاد اسد علی خان اور اُن کے پکھاوج نواز موہن شیام شرما کو سندھی اجرک اڑھانے کی رسم ادا کی گئی۔ اس رسم کی ادائیگی کی پہل معروف شاعر پروفیسر پیرزادہ قاسم سے ہوئی۔

بین کاری کے شروع ہونے سے پہلے استاد اسد علی خان سے انوار الحق صاحب نے موسیقی سے متعلق چند سوالات کیے۔ یہ سوالات استاد کی گفتگو کا محرک بنے۔ استاد کوئی باضابطہ مقرر نہ تھے، لہذا جیسے جیسے موسیقی کے نکات اُن کے ذہن میں آتے گئے۔ بولتے چلے گئے۔ انہوں نے کہا کائنات میں تین سُر یا تین آوازیں ابتدائی ہیں۔ ہر آدمی دو آوازیں لے کر پیدا ہوتا ہے۔ یا تو وہ روتا ہے یا گاتا ہے۔ اپنے اپنے شوق کے مطابق ہر شخص گاتا ہے۔ گانا اُس کی سرشت کا حصہ ہے۔ وہ کیا گاتا ہے یہ سوال الگ ہے۔ اسی تسلسل میں انہوں نے ایک نکتہ بیان کرتے ہوئے کہا کہ ناد (آواز) نابھی یعنی ناف سے پیدا ہوتی ہے اور دل کے قریب آتی ہے۔ بعد ازاں یہی آواز جب گلے سے ظاہر ہوتی ہے تو نغمگی میں ڈھل جاتی ہے۔ آواز نکالنے کے تقریباً ۱۹ مختلف آسن ہیں جن سے گائک آوازیں نکالنے میں مدد لیتے ہیں۔

اُستاد اسد علی خان نے کہا کہ موسیقی ایک بے کنار فن ہے، اس کے برتاوے کا کوئی حد و حساب نہیں ایک ہی راگ کو ہر خاندان جداگانہ انداز میں برتتا اور سنوارتا ہے۔ ایک روپ سے سینکڑوں روپ ظاہر ہو چکے ہیں۔ انہوں نے کہا صرف ایک سُر ''سا'' کو لگانے کے لیے چودہ مروجہ اصولوں کو کام میں لانا پڑتا ہے اور ہر اصول شاخ در شاخ ہے۔

اُستاد اسد علی خان نے بین کے حوالے سے کہا کہ اس کی اولین شکل سرسوتی وینا ہے۔ اس کی ایک اور قسم رُدر وینا یا بین ہے۔ رُدر بین بجانے والوں کے لیے ایک قباحت یہ ہے کہ بجانے سے پہلے اس کے میکرز یا بنانے والے کو بین کار کے جسم کا ناپ دینا پڑتا ہے۔ دورانِ گفتگو انہوں نے انکشاف بھی کیا کہ پنجاب کے ایک بزرگ عبدالعزیز خان بڑے اچھے بین کار تھے۔ انہوں نے اپنی ایک خاص طرز کی بین وضع کی تھی اس کا نام وچتر بین رکھا تھا۔ جنوبی ہند میں وچتر بین کی پرانی شکل ''گوٹو وادیم'' میں دیکھی جا سکتی ہے۔ عبدالعزیز خان اس خاص قسم کی بین کے موجد کہے جاتے ہیں۔

اُستاد اسد علی خان نے کہا مشہور ہے کہ جس کا گلا خراب ہوتا ہے وہ ڈھرپد اختیار کرتا ہے۔ اس

Scanned by CamScanner

بات میں صداقت نہیں، یہ دشمنوں کی اُڑائی ہوئی ہے۔ دُھرپد ایک مکمل نظامِ موسیقی ہے یہ ''خیال'' سے بہت پہلے وجود میں آئی، اس کے بول میں بھگتی اور معرفت کے مضامین استعمال ہوتے ہیں۔ گیان دھیان کا فن ہے، پھیلاؤ کے لیے الاپ سے کام لیا جاتا ہے۔ میتگر، مرکی، تانیں، زمزمے، اس کی طبیعت کو راس نہیں۔

اُستاد اسد علی خان نے موسیقی کے رموز و نکات پر بات کرتے ہوئے ایک بڑا پُر لطف واقعہ سنایا۔ انہوں نے کہا نیا نیا راشن کارڈ کا سلسلہ شروع ہوا تھا۔ میں نے ایک اپنی، اور ایک ''پکھاوج داس'' کے راشن کارڈ کی درخواستیں دیں۔ راشننگ افسر نے پوچھا اسد علی کون ہیں؟ میں نے اپنی طرف اشارہ کیا اور یہ ''یہ پکھاوج داس کون ہے؟'' اس نے پوچھا یہ میرے بین کے ساتھ سنگت کرتا ہے۔ یہ کوئی انسان نہیں؟

اس پر راشننگ افسر نے مجھے دیکھا جیسے کہہ رہا ہو ''یہ کیا کہہ رہے ہیں آپ؟'' ''حضور یہ میرا پکھاوج جو محفلِ موسیقی میں میرے بین کے ساتھ سنگت کرتا ہے، سوا کلو آٹا روز کھاتا ہے۔ اس راشننگ کے زمانے میں بھلا یہ فاضل راشن مجھے کون دے گا۔ یہ سن کر راشننگ آفیسر ہنس پڑا۔ اس کے ہنسنے سے ہمت پا کر میں نے وضاحت کی واقعی میرا پکھاوج سوا کلو آٹا روز کھاتا ہے۔ مجھے پکھاوج کی آواز میں توازن پیدا کرنے کے لیے گندھے ہوئے آٹے کی اس کے دائیں بائیں رُخ پر لیپ چڑھانی پڑتی ہے۔

گفتگو کو ایک اور رُخ دیتے ہوئے استاد اسد علی خان نے اپنے باج کی بانی (طرز) کا ذکر چھیڑ دیا اور بتایا کہ ان کا گھرانا ''کھنڈاری بانی'' سے تعلق رکھتا ہے۔ اسی بانی کا چلن بین کاری میں ہمارے بزرگوں نے روا رکھا اور خوبصورتی سے چمکایا۔ میں بھی اسی پر قائم ہوں یہی ہماری پہچان ہے۔ اُستاد کے منہ سے کھنڈاری بانی سُن کر لوگ کہیں بغلیں جھانکنے لگے۔ میرے بائیں بازو میں جو شخص بیٹھے تھے، وہ میرے شناسا تھے۔ پوچھا ''ادیب صاحب یہ کھنڈاری بانی کیا بلا ہے۔ بین کے بیچ یہ کہاں سے آ گئی؟ یہ موقع نہ انہیں بتانے کا تھا نہ سمجھانے کا میں صرف مسکرا کے رہ گیا۔ لیکن میں نے اُسی وقت سوچ لیا تھا کہ اگر کبھی اس قابلِ ذکر میوزک کانفرنس کے بارے میں کچھ لکھوں گا تو موسیقی کے ابتدائی چار بانیوں کا ضرور ذکر کروں گا کہ میرے قاری بھی کہیں بغلیں جھانکتے ہوئے نظر نہ آئیں تو مناسب سمجھتا ہوں کہ اُستاد اسد علی خان کے کھنڈاری بانی کے ذکر کے ساتھ میں چاروں ابتدائی راگ بانیوں کا ذکر کردوں۔

Scanned by CamScanner

کتابوں میں اول اول چار بانیوں کا ذکر ملتا ہے۔ واجد علی شاہ کے دربار کے موسیقار ونشی، کرم امام خان کی کتاب ''معدن الموسیقی'' کے صفحے ۴۳۔۴۴ کے ترتیبے کے مطابق یہ چار بانیاں جن کے نام سے رائج ہوئیں اُن میں اول میاں تان سین ولد مکرند، قوم برہمن گورساکن گوالیار شاگرد ہری داس سوامی، دوم: برج چند قوم برہمن ساکن ملک ڈاگر، نواح دہلی۔ سوم: راجا سموکھن سنگھ قوم راجپوت ساکن کھنڈھر۔ چہارم: سری چند قوم راجپوت ساکن نوہا۔

''چاروں گنی مغل اعظم اکبر شہنشاہ ہندوستان کے چودہ مصاحبان خاص میں سے تھے۔ اور چاروں مسلمان ہوکر، حضور شاہ سے خطاب کلاونتی کے حقدار ٹھہرے تھے اور ہر طرح کے داد و عیش سے نوازے گئے تھے اور انہیں چار بانیوں کو علی الترتیب، گوراری بانی، ڈاگری بانی، کھنڈاری بانی اور نوہاری بانی کہا گیا۔ کھنڈاری بانی جس سے اُستاد اسد علی خان کا گھرانا منسوب ہے اس کا سلسلہ راجا سموکھن سنگھ سے شروع ہوا۔ قبول اسلام کے بعد دربار اکبری میں انہیں ''نوبات خان'' سے مخاطب کیا گیا۔ بین کاری میں لاثانی کہے جاتے تھے۔ ان کی شادی میاں تان سین کی بیٹی سرسوتی سے ہوئی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ تان سین کے بیٹے کی اولادوں کی اولادوں میں بہت رباب کار ہو گزرے ہیں اور بین کاروں کا سلسلہ اُن کی بیٹی کے گھرانے سے چلتا ہے۔ گویا میاں تان سین کے گھرانے کے افراد ہی پیڑھی در پیڑھی رباب کار اور بین کار ہوتے رہے۔

مغل بادشاہ محمد شاہ کے دور میں نعمت خان سدا رنگ اور اُن کے داماد فیروز خان کھنڈاری بانی کی نمائندگی کر رہے تھے۔ شاہان اودھ کے مورث اعلیٰ شجاع الدولہ (۱۷۵۴ء۔۱۷۷۵ء) کے دور میں امراؤ خاں اور محمد علی خاں اور بعدازاں امراؤ کے بیٹے نعیم خان اور امیر خاں کے دم سے بین کاری کو فروغ حاصل ہوا۔ آگے کے ادوار میں مراد علی اور مشرف علی خان نے ''الور'' کے دربار میں کھنڈاری بانی کا چراغ روشن کیے رکھا اور ان کے بعد اُن کے بیٹے صادق علی خان یعنی اُستاد اسد علی خان کے والد کا شہرہ ہوا۔ صادق علی خان الور سے رام پور چلے آئے۔ موسیقی کے محقق پروفیسر ڈی۔ پی مکرجی نے مراد علی خان صادق علی خان اور دبیر خان کو شمالی ہند کا بہترین بین کار شمار کیا ہے۔

اُستاد اسد علی خان اس وقت کھنڈاری بانی کے سب سے بڑے بین کار کہے جاتے ہیں۔ اُن کے کوائف زندگی میں رقم ہے کہ انہیں مہارت کا یہ مقام حاصل کرنے کے لیے سخت ریاضت سے گزرنا پڑا۔ انہیں اپنے نامور والد گرامی اُستاد صادق علی خان بین کار کی نگرانی میں پندرہ برس دُنیاوی لہو ولعب

Scanned by CamScanner

سے دور رہ کر روزانہ تقریباً چودہ گھنٹے ریاض کے عمل سے گزرنا پڑا۔ استاد اسد علی خان اعلیٰ فنی خدمات کے سلسلے میں ''سنگیت ناٹک اکادمی'' کا سب سے اہم انعام حاصل کر چکے ہیں۔ ہندو یونیورسٹی بنارس نے موسیقی کی سب سے اعلیٰ ڈگری ''وینا وشاردھ'' سے نوازا ہے۔ اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ انہیں موسیقی کا بھارت کا ''میاں تان سین'' ایوارڈ دیا جا چکا ہے۔ انہوں نے افغانستان، آسٹریلیا، ہالینڈ، اٹلی، نیوزی لینڈ، انگلینڈ اور امریکا کے علاوہ اور بھی دیگر بیرونی ملکوں میں اپنے گھرانے کا نام روشن کیا ہے۔

اُستاد اسد علی خان کی گائیکی دھرپد کی ہے۔ لہٰذا تال کے ساز کے طور پر پکھاوج استعمال ہوتا ہے۔ پکھاوج پر سنگت نوجوان موہن شیام شرما کرتا ہے۔ اس کم عمری میں اُس کی مہارت پر حیرت ہوتی ہے۔ اُس نے پکھاوج بجانے کا فن متھرا کے پنڈت ملوطارام شرما سے سیکھا ہے۔ موہن کا ہاتھ بہت سبک ہے۔ شہنشاہ اکبر کے نورتنوں میں میاں تان سین کے ساتھ ''اعما'' پکھاوجی'' سنگت کرتا تھا۔ اگر پکھاوج نوازوں کی فہرست پر نظر ڈالیں تو بلا امتیاز مذہب ہر دور میں پکھاوج بجانے والے بڑے نام مل جاتے ہیں پاکستان اور ہندوستان میں آج بھی یہ فن مشترک میراث کی حیثیت رکھتا ہے۔ ''سرمایہ عشرت معروف قانون موسیقی'' (۱۲۸۶ھ بمطابق ۱۸۷۰ء) کے مصنف صادق علی خان دہلوی نے ایک پکھاوجی کالا کند ولد علی بخش دہلوی کا نام لیا ہے۔ جو اپنے ہاتھ میں اس درجہ سبک تھا کہ اپنی اُنگلیوں میں بتاشے باندھ کر بجاتا تھا۔ اور بتاشے ٹوٹنے نہ پاتے تھے۔

یہ تو تھا استاد اسد علی خان کے گھرانے کا پس منظر۔ رات کے نو بج چکے تھے اُستاد بین لے کر بیٹھ گئے۔ اُن کی بیٹھک کا انداز بھی دیدنی تھا۔ اُن کے سینے سے ترچھی گزرتی ہوئی بین کی ڈانڈ کے دونوں سرے پر دو تونبے لگے ہوئے تھے۔ اوپری سرے کا تونبہ بائیں شانے کی پشت سے لگا ہوا تھا۔ اور نیچے کا تونبہ دائیں کمر پر گات سے اوپر مس کرتا تھا۔ اس تونبے پر داہنی کہنی جما کر بین کے تار چھیڑے جاتے ہیں۔ اور دونوں تونبوں کے درمیان خود استاد اسد علی خان دوزانو نظر آتے تھے۔ (موسیقی کی زبان میں اس بیٹھک کو وجر آسن کہا جاتا ہے)

اُستاد اسد علی خان کی راگ داری سے پہلے اُن کے چھوٹے بیٹے علی ذکی حیدر نے بین پر راگ بجایا پکھاوج پر سنگت موہن شیام شرما نے کی۔ اس کے بعد کراچی کی مغنیہ اُستاد کی ایک شاگردہ سلطانہ رحمان نے راگ بھیم پلاسی پیش کیا۔ اور اُستاد شاگرد کی حوصلہ افزائی کے لیے آواز سے آواز ملاتے رہے۔ اس طرح ساز میں دو آتشہ کا لطف اُٹھاتے رہے۔ اس کے ختم ہوتے ہی اُستاد اسد علی خان

Scanned by CamScanner

نے سامعین کو مخاطب کر کے کہا۔ اس وقت میں راگ درباری کا نمونہ پیش کرتا ہوں۔ ہمارے سامنے لطف اللہ خان صاحب بیٹھے ہوئے ہیں جنہوں نے عمر عزیز کے بائیس برس صرف ایک راگ درباری کے ریاض میں صرف کیے ہیں۔ یہ مبالغہ نہیں حقیقت ہے (ان کے استاد گرامی عبدالشکور خان تھے)

استاد اسد علی خان کی مضرابیں حرکت میں آ چکی تھیں۔ پورا ہال گوش برآواز تھا۔ آواز کی Serenity ہر طرف چھائی تھی۔ الاپ کے ذریعے راگ کی پرتیں دھیرے دھیرے کھولی جا رہی تھیں۔ راگ کی بڑھت آرام آرام سے ہو رہی تھی۔ جوڑ اور الاپ کے تال میل سے جو سُر قائم ہوا تھا۔ صاحب ذوق اس کے سحر میں تادیر رہنا چاہتے تھے۔

وقفے وقفے سے داد و تحسین کی صدائیں بلند ہو جاتی تھیں۔ سننے والوں کو یہ احساس بھی نہ ہوا کہ راگ درباری کب شروع ہوا اور کب ختم ہوا۔ تار کی جھنکار جب شانت ہوئی اور لوگوں نے گھڑی پر نظر کی تو معلوم ہوا کہ استاد علی خان کی انگلیاں پردے پر تقریباً ڈیڑھ گھنٹے رقص کرتی رہی ہیں۔ راگ کے ختم ہوتے ہی لطف اللہ خان صاحب نے استاد اسد علی خان کو کھڑے ہو کر داد دی اور حاضرین کو مخاطب کر کے کہا:

''خواتین و حضرات آپ نے دیکھا، استاد اسد علی خان نے جوڑ اور جھالے کے درمیان جب سُر لگائے تو ایک ''سا'' میں سارے سر بول رہے تھے''

راگ درباری کے بعد استاد نے کہا کہ اب راگ سوہنی شروع کرتا ہوں یہ بروگ کا راگ ہے، پوریا اور ماروے سے مرکب ہے۔ اسے گا کر آپ سے رخصت چاہوں گا۔ یہ رخصتی راگ جب ختم ہوا تو گھڑی رات کے دو بجا رہی تھی اور لوگ ایسے چونک اُٹھے تھے جیسے کسی گہرے استغراق میں ہوں۔ دل پر عجب فراق کا لمحہ چھایا ہوا تھا۔ میں نے بڑھ کر اُستاد سے معانقہ کیا۔ اور موہن شیام شرما کو گلے سے لگایا، اس نوجوانی میں اتنا تیار پکھاوج باج اور ایسی مہارت مشکل سے دیکھی جاتی ہے۔

خدا تادیر استاد اسد علی خان اور اس نوجوان موہن شیام کی سنگت کو قائم رکھے۔ کسی نے سچ کہا ہے کہ آدمی کو بڑے کی سنگت بڑا بنا دیتی ہے۔ موہن شیام شرما کی بڑائی عہد ساز فنکار اُستاد اسد علی خان بین کار کے چھتر کے نیچے پروان چڑھ رہی ہے۔

Scanned by CamScanner

قاضی افضال حسین

# متن کی تانیثی قرأت

عورت بیان کی گرفت میں آسکنے والی وحدت ہے ہی نہیں۔ تانیثیت کے بعض بے حد اہم نظریہ سازوں کے نزدیک عورت کو ٹھیک ٹھیک بیان کرنا یا اس کے صفات و امتیازات کو متعین کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ جولیا کرسٹیوا (Julia Kristeva) کہتی ہیں:

"By woman" I mean that which can't be represented. What is not said what remains above and beyond nomenclature and idealogies (1)

اس کے باوجود اگر معاشرے میں اسے بعض اوصاف وصفات کے حوالے سے بیان کیا جارہا ہے تو اصلاً یہ معاشرے کو منضبط کرنے اور اس کے معاشی نظام کو ایک مخصوص جہت میں ترقی دینے کی کوشش ہے۔ معاشرے کی تشکیل کے لیے عورت اور مرد دونوں ضروری ہیں لیکن ان کے درمیان ربط کی نوعیت ایک مخصوص معاشرے کی معاشی اور تہذیبی ضرورتوں سے متعین ہوتی ہے۔ بیش تر معاشروں میں مرد اور عورت کا یہ تعلق ترجیحی نوعیت کا ہے۔ یعنی مرد ایک طاقتور فاعل، حاکم اور معاشرے میں اقتدار کا ماخذ اور منصرم ہے جب کہ عورت کمزور، محکوم اور معاشرے کی مرکزی ضرورتوں کو پورا کرنے والی مفعول یا معروض ہے۔ تانیثیت کی سیاسی اور سماجی تحریکات کے لیے یہ غیر مساوی معاشرتی / معاشی نظام ہی ان کی جدوجہد کا اصل موضوع ہے۔

اس بہ ظاہر سادہ اور بڑی حد تک سیاسی اور سماجی صورت حال کی ایک پیچیدہ تر فکری جہت بھی ہے اور وہ یہ کہ ایک تہذیبی تنظیم میں خیر و شر، مثبت اور منفی یا مقبول و نا مقبول اوصاف و امتیازات کا جو ترجیحی نظام قائم ہوتا ہے اس کی مناسبت سے اس معاشرے کی فکری کائنات میں اس کے افراد کی جگہ متعین ہوتی ہے۔ ایک مرد مرکزی معاشرے میں وحدت، قوت، تعقل اور وضاحت مثبت اوصاف تسلیم کیے جاتے ہیں اور یہ سمجھا جاتا ہے کہ یہ تمام اوصاف مرد سے مخصوص ہیں جب کہ کثرت تنوع اور اس سے

Scanned by CamScanner

پیدا ہونے والا ابہام/ جذبہ کا وفور اور جسم سے منسوب مادیت منفی ہیں اور عورت کی صفات تسلیم کی جاتی ہیں۔ اس کی ترجیحی نوع ابہام اور ورائے نمائندگی کو وحدت اور تعقل کا پابند کرنے کی خواہش سے عورت کی وہ تعریف برآمد ہوتی ہے جس سے جولیا کرسٹیوا اور دوسرے تانیثی نظریہ ساز انکار کر رہے ہیں۔ ان کے نزدیک تانیثیت کا پہلا فرض مختلف نوع کے معاشرتی / سیاسی یا ادبی متون میں ان وسائل کی نشاندہی ہے جن کے ذریعہ مرد اساس معاشرے میں تصورات کا یہ تفریقی / ترجیحی نظام منعکس ہوتا ہے۔

مطالعۂ ادب کا یہ تانیثی نقطۂ نظر اپنی اصل میں تانیثیت کی سماجی تحریکات سے بنیادی مقدمات پر متفق ہونے کے باوجود اپنے طریقۂ کار میں اس سے خاصا مختلف ہے۔ یہ بحث کا الگ موضوع ہے لیکن اتنا تو واضح ہے کہ ادب کا تانیثی مطالعہ احتجاج یا عوامی نعرے خلق کرنے کے بجائے تحلیل و تجزیے کا فن ہے۔ جہاں تانیثیت کی سماجی تحریکات پدری نظام کے بنیادی تصورات کو رد کرتی اور ایک نئے معاشرتی / معاشی مادی توازن کی تشکیل کے لیے کوشاں ہیں وہیں ادبی مطالعے کا تانیثی نقطۂ نظر متن کو De-construct کرنے اور معنی یا قدر (Value) کے قیام میں مرد مرکزی قیاسات و ترجیحات کی نشان دہی سے عبارت ہے۔

خود اس مخصوص مطالعۂ متن کی کئی سطحیں ہیں مثلاً مابعد جدید تصورِ ادب کے مطابق ادب میں مصنف (تانیثیت کے مطابق مرد) کوئی خارجی یا لازمی وجود نہیں بلکہ وہ مرکزی تصور ہے جس کی مناسبت سے متن کے تہذیبی نشانات اور ان کی قدر (Value) متعین کی جاتی ہے۔ اس لیے متن کی تانیثی قرأت کی پہلی سطح تو یہ ہوگی کہ ایک مخصوص ادبی روایت میں ان تہذیبی Codes کی نشان دہی کی جائے جو مرد / عورت کے اس ثنوی تخالف (Binary opposition) میں مردانہ صفات کی تہذیبی ترجیح کی نشان دہی کرتے ہیں۔ اس کی ایک سادہ سی صورت تو یہ ہے کہ متن میں دونوں جنسوں کے لیے استعمال کی گئی لفظیات یا ان کی صفات کے لیے نظم کیے گئے استعاروں کا تجزیہ کیا جائے اور ان سے منسوب تہذیبی تصورات یا ترجیحات نمایاں کی جائیں۔ نتائج قطعی متوقع اور تانیثیت کے دعوؤں کے عین مطابق ہوں گے یعنی دنیا کی بیش تر شاعری کی طرح اردو شاعری میں بھی وہ اوصاف جو عاشق سے منسوب ہیں، ترجیحی، مثبت اور قابل ستائش ہیں جب کہ معشوق کے لیے لائے گئے استعارے قابلِ تحسین مگر محبوب کی صفات کی حد تک منفی اور اکثر صورتوں میں صرف مرد کے

Scanned by CamScanner

قیاسات و ترجیحات کے نمائندہ ہیں۔ چناں چہ شہر حسن میں رونق ہے' آرائش ہے اور نظم و ضبط ہے جب کہ دشت جنوں میں وحشت و ویرانی ہے' دیوانگی ہے' جوش و بے اختیاری ہے مگر محبوب کی ہر چیز سے گہری محبت و تعلق کے باوجود آرائش و نظم و ضبط کے مقابلے میں ترجیح اسی دشت جنوں اور جذب و مستی کو حاصل ہے۔ اسی طرح معشوق / عورت کے لیے لائے گئے استعارے دو شقوں میں تقسیم کیے جاسکتے ہیں۔ ایک وہ جو اس کے جسم کے لیے لائے گئے ہیں مثلاً گل' سرو' دریا' آفتاب' ماہتاب' نرگس وغیرہ اور دوسرے وہ جو اس کی صفات کے لیے لائے گئے ہیں مثلاً بت' سنگ دل' بے وفا' ہرجائی' ظالم قاتل وغیرہ۔ اس میں محبوب کی ذات کے لیے لائے گئے تقریباً تمام استعارے مرد کے عورت سے متعلق قیاسات کے ترجمان ہیں۔ یہاں اس وضاحت کی بھی ضرورت ہے کہ محبوب یا عاشق اور ان سے متعلق نظم کی گئیں صفات / واقعات صرف مضامین ہیں اور ان سے کوئی واقعی / حقیقی فرد یا صورت حال مقصود نہیں۔ اس صورت میں مضامین کا یہ پورا نظام مخصوص مرد مرکزی تصورات / قیاسات کا ترجمان ہو جاتا ہے۔ جامی کی "یوسف زلیخا" یا خواجہ اثر کی "خواب و خیال" کے سراپے پڑھیے اور دیکھیے کہ محبوب ہماری شاعری میں کن قیاسات کے حوالے سے قائم ہوا ہے خصوصاً اس کے اعضا کے لیے لائی گئی تشبیہات یا اس کی توصیف کے لیے نظم کیے گے الفاظ پر غور کیجیے تو ہماری شاعری میں عورت کے تصور کی حقیقت کھلتی ہے اور محبوب کی صفات کے لیے لائے گئے الفاظ اول تو مرد اساس معاشرے میں جاری اقدار کی منفی جہت کے Signifier ہیں اور دوسرے وہ اصلاً عاشق کی صفات گداز قلب' عجز و وفاداری بلکہ پرستش وغیرہ کو روشن یا شدید تر کرنے کے لیے لائے گئے ہیں۔ اظہار کا یہ اقداری نظام ہماری شعری روایت میں اس درجہ پیوست ہے کہ جب کوئی خاتون شاعر غزل کہتی ہے تو وہ بھی اس روایتی محبوب کے لیے بت' یا قاتل' کا ہی استعارہ نظم کرتی ہے ہندی گیتوں سے مستعار تصور کے زیر اثر ابتدائی عہد کی بعض شعراء نے عورت کی زبان سے چند ایسے اشعار ضرور نظم کیے ہیں جن کی لفظیات اس مرد اساس تصور شعر سے آزاد معلوم ہوتی ہے۔ مہ لقا بائی چندا کے بعض اشعار ملاحظہ ہوں:

گل کے ہونے کی توقع پہ جیے بیٹھی ہے
ہر کلی جان کو مٹھی میں لیے بیٹھی ہے

کب تک رہوں حجاب میں محروم وصل سے
جی میں ہے کچھ بہار سے بوس و کنار خوب

ہم سے کرے ہے یار بیاں اپنی چاہ کا
حاضر ہیں ہم بھی ہو گر ارادہ نباہ کا

آخری شعر میں چندا عاشق کو بے وفا کہہ رہی ہے اور یہ فارسی اردو شاعری کی روایت نہیں۔ عاشق یعنی ہماری شعری روایت کے مطابق مرد 'بے وفا' ہوتا ہی نہیں لیکن ایسے چند اشعار کو چھوڑ کر خود چندا کا کلیات انہیں مضامین اور اظہار کے انہیں وسائل سے بھرا ہوا ہے جو اس مخصوص شعری روایت کی شناخت ہیں لیکن یہ سب بالکل سامنے کی باتیں ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ فارسی اردو شاعری میں عورت معنی خلق کرنے والی فاعل (Subject) ہے ہی نہیں بلکہ بہ قول Levi Strauss ایک بولا گیا لفظ ہے(2)۔ جس کے معنی اس سے متعلق تعبیرات بلکہ اس تعبیر کی لطیف تر جزئیات تک شاعر/مرد متعین کرتا ہے: یہ وہ صورت یا رقیہ ہے جسے اپنی تشکیل پر یا متن میں اپنی قدر (Value) پر کوئی اختیار نہیں۔ اسے مرد خلق کرتا اس کے معنی اور متن کے دوسرے الفاظ کے ساتھ اس کے ربط کی نوعیت متعین کرتا ہے۔ ہماری شاعری میں معشوق/عورت کا استعارہ ایک ''بے جنس تجرید'' ہے جس کی کوئی آزاد یا خود مکتفی حیثیت نہیں۔ شاعری کی تقریباً دو سو سالہ کلاسیکی روایت میں عورت کہیں بولتی ہوئی سنائی نہیں دیتی۔ تخلیق/تعبیر کا یہ مرد اساس عرصہ (Space) اس حد تک وسیع ہوتا گیا ہے کہ عورت کے تجربات و احساسات کا مضمون اس شاعری کے محیط پر بھی نظر نہیں آتا۔ معشوق کی کیفیات کا مضمون تو ہماری کلاسیکی شاعری میں شاذ ہی ہے اس کی گفتگو اور عمل کے متعلق بھی ہماری تمام تر اطلاعات شاعر/مرد کی مرہون منت ہیں' جو اس عورت کو اپنی شعری روایت کے حوالے سے دیکھتا اور بیان کرتا ہے۔ دنیا کی اکثر شاعری کی طرح اردو میں بھی بقول Sylvia Plath وہی آواز ہے'' جس نے ہمارے متعلق بات کی' ہم سے بات کی' ہم پر بات کی' لیکن یہ آواز کچھ ہمارے لیے نہیں اٹھی۔''(3) اب جو شاعری ہمارے یہاں ''ریختی'' کے نام سے ہوئی وہ بھی مرد کی زبان سے عورتوں کے بعض مخصوص محاورے نظم کرنے تک محدود ہے لیکن اس میں جو مضامین نظم کیے گئے ہیں وہ اصلاً مرد مرکزی ترجیحات کے ترجمان ہیں اور اس تہذیبی ترجیح میں

عورت کا نا قابل یقین زوال بالکل نمایاں ہے۔ ریختی کی عورت تو ہم پرست ہے، تفنن اور بڑی حد تک جنس کے ایک انتہائی سطحی تصور کی تجسیم ہے۔

چونکہ ہماری شعری روایت میں عورت کو متن خلق کرنے والے فاعل کی خودمختاری حاصل نہیں اس لیے اس روایت میں کسی متبادل تصور شعر کی جستجو لا حاصل ہے۔ صرف یہ ممکن ہے کہ اس مرد مرکزی روایت میں تعمیر متن میں جاری ان اصولوں کی نشان دہی کی جائے جس کے سبب عورت اس ترجیحی نظام میں داخل ہی نہیں ہو سکی۔ بہ قول Judith Felterley یہ ایک نئی بحث کے دروازے کھولنا ہے جو صرف تنقید تک محدود نہ ہوں گے بلکہ شعری روایت کے بنیادی مرکزی تصورات میں تبدیلی کے محرک بھی ثابت ہوں گے۔

Levi Strauss نے اوائلی معاشروں کے مطالعہ سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ عورت کا مبادلہ (Exchange) رشتوں اور اس کے حوالے سے تہذیب کی خشت اول ہے۔ جنس کے بعض رشتوں پر پابندی (incest) اور تحفہ (gift) کا تصور قدیم ترین معاشروں میں موجود ہے۔ Levi Strauss کے مطابق آزاد جنسی تعلق پر پابندی سے یہ لازمی نتیجہ نکلتا ہے کہ عورت کو ان پابندیوں کے باہر بھی تعلق قائم کرنے کی اجازت دی جائے اور اس کی بیش تر شکلیں تحفے کی ہیں جنھیں معاشرہ اپنی ضرورت کے مطابق الگ الگ رسوم کے ذریعہ الگ الگ نام دیتا ہے۔ مبادلہ کی اس روایت میں عورت کے استحصال کی تمام شکلیں شامل ہیں۔ چناں چہ بہ قول Gayle Rubin ''عورت شادی میں دان کی جاتی ہے۔ جنگ میں جیتی جاتی ہے، ہدیے میں پیش کی جاتی ہے، اپنا کام نکالنے کے لیے بہ طور رشوت دی جاتی ہے اور انھیں خریدا اور بیچا جاتا ہے'' Rubin مزید کہتی ہے کہ'' خریدے اور بیچے تو غلام بھی جاتے ہیں بلکہ شاعر، موسیقار، مصور اور کھلاڑی کے مبادلے کی بھی متعدد شکلیں ہیں لیکن ان کی تجارت ان کے اوصاف اور مخصوص صلاحیتوں کی بنیاد پر ہوتی ہے جب کہ عورت صرف عورت ہونے کے سبب ہی مال تجارت بن جاتی ہے۔''(4) ''اردو کا پہلا باقاعدہ ناول ''امراؤ جان ادا'' یاد کیجیے۔ امیرن اغوا کی گئی خریدی اور بیچی گئی اور اس خرید و فروخت کے بعد وہ جہاں پہنچی وہاں رہنے والی لڑکیوں کو Rubin کی بیان کردہ مبادلے کی اکثر صورتیں پیش آئیں۔ غور کیجیے کہ امیرن جب اغوا کی گئی تو گویا اس کا مادی وجود خود اس کے اختیار سے نکل گیا وہ کسی بھی دوسرے مال تجارت کی طرح بیچی اور خریدی جاسکتی ہے اور جب خانم اس کا نام بدل کر ''امراؤ جان'' رکھتی ہیں تو گویا ایک نچلے

[illegible] (Appropriation) [illegible]
[illegible] امراؤ جان ادا [illegible] اس پورے ناول میں ہماری معاشرتی [illegible] بی آبادی [illegible] کے متعلق یہ اقتباس ملاحظہ ہو (آبادی جان سے متعلق روداد [illegible])

''اسے ہوا کیا تھا۔ موئی لونڈا سے کمبخت نکلی' چھوڑو' انہوں نے بہت چاہا آدمی بنے مگر نہ بنی۔۔۔ میں نے مارا دیا' سمجھایا مگر وہ کب ملتی تھی۔ بچپن ہی سے اس کی نگاہ بد تھی۔۔۔ آخر حسین علی کے ساتھ نکل گئی۔ اس کے گھر جا کر دیکھا تو وہاں اس کی جورو نے قیامت برپا کی گھر سے نکل گئی۔ میاں حسین علی ان پر لٹو تھے۔ بیوی کے نکل جانے کی انہیں کوئی پرواہ ہوئی مگر مشکل یہ درپیش ہوئی کہ اب کھانا کون پکائے۔ بی آبادی کو چولہا پھونکنا پڑا۔ یہ اس کی کب عادی تھیں۔۔۔ بی آبادی کچھ چٹوری بھی تھیں آخر میاں حسین علی کے گھر سے نکل کے محلے کے ایک لڑکے کے ساتھ بھاگ گئیں۔ اس کی ماں پٹھانی تھی بڑی مشہوروں میں تھی جہاں دو چار تقریریں کیں وہی ان کا ٹھکانہ ہو گیا۔ بی پٹھانی کی روزی میں کسی قدر اور وسعت ہوئی۔ منے میاں برائے نام رہ گئے۔ میاں منے کے ایک پیر بھائی میاں سعادت' پٹھانی کو جل دے کے لے اڑے۔ یہ اپنی ماں کے پاس لے گئے۔ ان کی والدہ کو مرغیوں کا شوق تھا۔ مکان کے پاس ایک تکیہ تھا وہاں مرغیاں چرا کرتی تھیں۔ بی آبادی ان کی حفاظت پر متعین ہوئیں۔ میاں سعادت کسی کارخانے میں کام کرتے تھے' دن بھر وہاں چلے جاتے تھے یہ مرغیاں ہنکایا کرتی تھیں۔ انہوں نے محمد بخش' کلو کنجڑن کے لڑکے سے راہ و رسم پیدا کی بلکہ سعادت کی ماں نے یہ معاملہ دیکھ بھی لیا۔ بیٹے سے کہا اس نے خوب جوتے مارے۔ میاں محمد بخش کے ایک اور یار تھے میاں امیر۔ نواب امیر مرزا کے خدمت گاروں میں نوکر تھے یہ فن تماش بینی میں طاق تھے وہ اڑا لے گئے۔ انہوں نے ایک مکان میں لے جا کر رکھا یہاں اور یاروں کا مجمع رہتا تھا۔ بی آبادی سب کی دل جوئی میں مصروف رہتی تھیں۔ اس زمانے میں نہیں معلوم کس کی برکت سے خوب پھلیں پھولیں۔ اب میاں امیر کے کس کام کی تھیں۔ اس نے اٹھا کے اسپتال میں پھنکوا دیا۔''

یہ آبادی بیگم کا بہت فن کارانہ بیان ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں سے نثر میں جو سرعت و تیز گزرنے والے واقعات کی کیفیت پیدا کی گئی ہے قابل تعریف ہے اور پھر لہجہ میں ایک خوش دلی کہیں کہیں اس سے بڑھ کر تمسخر اور طنز بہت دل دلچسپ ہے اور آخری جملے میں ''خوب پھلیں پھولیں'' کا تو جواب نہیں۔ لیکن غور کیجیے کہ آبادی بیگم کی یہ ہاتھوں ہاتھ منتقلی ان مردوں کی وجہ سے نہیں ہو رہی بلکہ امراؤ جان کے بیان کے مطابق جرم خود آبادی بیگم کا ہے وہ ندیدی ہے' چٹوری ہے' چھچھوری ہے' بدنگاہ ہے ورنہ بھلا یہ لوگ اسے ہاتھ لگا سکتے۔ امراؤ جان خود اپنی زندگی سے بھی کچھ سیکھ نہیں سکیں۔ (کیا یہی سب کچھ امراؤ جان کے ساتھ نہ ہوا تھا؟) یا ناول نگار نے سیکھنے نہ دیا۔ وہ اب بھی یہی سمجھتی ہیں کہ:

''محبت کے باب میں مرد (معاف کیجیے گا) اکثر بے وقوف اور عورتیں بہت ہی چالاک ہوتی ہیں۔ اکثر مرد سچے دل سے اظہار عشق کرتے ہیں اور اکثر عورتیں جھوٹی محبت جتاتی ہیں۔''

مزید یہ کہ:

''عورتیں ضعیف القویٰ ہیں۔ ان کو بعض وصف ایسے دیے گئے ہیں جن سے یہ کمی پوری ہو جائے۔ منجملہ ان اوصاف کے ایک وصف یہ بھی ہے بلکہ میں کہہ سکتی ہوں شاید یہی ایک وصف ہے جس کی مثال جانوروں میں بھی مل سکتی ہے۔ اکثر ضعیف جانوروں میں بھی حیلہ گری کا مادہ ہے۔''

صاف پدری نظام معاشرت کے تعصبات امراؤ جان کے مشاہدات کے پردے میں بیان کیے جا رہے ہیں۔ ناول کے تقریباً ڈھائی سو صفحوں میں جو کچھ خود امراؤ جان کے ساتھ گزرا اب ان چند سطروں میں ایک یکسر نیا تناظر اختیار کر لیتا ہے' جانوروں میں اس حیلہ گری کے سبب امراؤ جان کا گوہر مرزا اور نواب سلطان صاحب سے تعلق اور اس کی تفصیلات غیر حقیقی ۔۔۔ بسم اللہ کے عاشق مولوی صاحب کی احمقانہ دیوانگی بالکل سچی لگنے لگتی ہے۔ بہر حال امراؤ جان ادا کی داستان اگرچہ صیغۂ واحد حاضر میں بیان کی گئی ہے جس کا تقاضا یہ تھا کہ امراؤ جان واقعات کو ایک عورت کے نقطۂ نظر سے بیان کرتی مگر ایک نسائی تشخص کے باوجود یہ راوی انہیں اقدار کا حامل ہے جو اصلاً مرد اساس ہیں۔

ایک مختلف تناظر میں مبادلہ کی یہی صورت قرۃ العین حیدر کے ناولٹ ''اگلے جنم میں موہے بٹیانہ کیجو'' میں بیان ہوئی ہے۔ رشک قمر عرف امرتی سکے کی طرح گردش (Circulation) میں ہے اور بالکل صریح سامان تجارت۔ اس کے سارے تاجر اشرف بیگ' ورما صاحب' امریکن سیاح' صرف ضروریات زندگی فراہم کرنے کی قیمت پر اپنے اپنے ذوق و ضرورت کے مطابق رشک قمر اور پھر اس کی

Scanned by CamScanner

یعنی وہ پارو کو بطور مال تجارت کی طرح استعمال کرتے ہیں۔ مذکورہ دونوں ناولوں میں موضوع کی ایک سطح "عورت بہ حیثیت مال تجارت" ہے لیکن موضوع کی ایک اہمیت میں یکسانیت کے باوجود مشاہدے کی تکنیک و نقطۂ نظر ان دونوں ناول نگاروں کے یہاں ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ مرزا رسوا نے پورا ناول ایک خاتون کردار کی زبانی ترتیب دیا ہے جس میں اسی کی کہانی کے نقطۂ نظر سے مرتب کیا ہے گو کہ اسے مرتب کرنے والے بھی ان کا نقطۂ نظر راوی کے بجائے خود ان کا اپنا رہتا ہے جبکہ قرۃ العین حیدر نے پورا ناول اپنے نقطۂ نظر کے بجائے مرد مرکزی Paradigm کے حوالے سے لکھا ہے۔ ہر چند کہ مصنف ان کا رب تو اس افسانے کے عنوان سے ظاہر ہے لیکن وہ افسانے کے غیر موجود راوی کے بیان میں کہیں بھی مداخلت نہیں کرتیں۔

مذکورہ دونوں ناول عورت کے استحصال کو اس کے معاشرتی نظام میں تلاش کرتے ہیں لیکن جیسا کہ Gayle Rubin نے کہا اس میں استحصال کی ایک جہت ان کرداروں کے جسم سے بھی متعلق ہے یعنی رشک قمر کی صرف فن کاری خریدی نہیں جا رہی ہے بلکہ وہ خود بھی اپنے جسم کی خصوصیات کی وجہ سے گروی ہیں ہے۔ رشک قمر جب ہر طرف سے تھک ہار کر واپس لکھنؤ آتی اور آغا فرہاد سے ملنے جاتی ہے اور ان کی سفارش کے باوجود ان کے چھوٹے بھائی' طاہر میاں وعدہ کر لینے کے بعد بھی اسے مشاعرے میں نہیں بلاتے تو اس کا سبب واضح طور پر رشک قمر کا فن نہیں بلکہ جسم کا زوال معلوم ہوتا ہے۔

صنفی صفات کے تعین میں بدن کی لازمی مرکزیت پر خود تانیثی مفکروں کے درمیان اتفاق نہیں ہے۔ لیکن جو مفکرین بدن کو صنفی صفات کا منبع تصور کرتے ہیں ان کے یہاں بھی بدن کی لازمیت دو مختلف سطحوں پر مطالعے کا تناظر فراہم کرتی ہے ایک سطح تو خود جسم کی ہے یعنی بہ قول Judith Fetterley (عورت کا) جسم ہی (اس کا) مقدر ہے۔ (5) "وہ جو کچھ کرتی یا جس انجام کو پہنچتی ہے صرف و محض اپنے جسم کے تقاضوں یا اس کی مجبوریوں کے سبب ہی پہنچتی ہے۔" Fetterley نے اس کی مثال ہمینگ وے کے ناول Farewell to Arms سے دی ہے۔ ناول کا ہیرو Frederic کئی سال خطرناک جنگ لڑتا ہے' شدید زخمی ہوتا ہے' محاذ سے پیچھے ہٹنے کا خطرہ مول لیتا ہے اور اسے خود اپنی فوج کے ہاتھوں مارے جانے کا خوف ہے' لیکن ان تمام شدائد کے باوجود وہ زندہ رہتا ہے جب کہ Catherine اپنے پہلے ہی بچے کی ولادت میں مر جاتی ہے (6) خود اردو میں

اس رجحان کی مثال بانو قدسیہ کا راجہ گدھ ہے۔ اس ناول کی چار اہم خاتون کردار جن میں سیمیں شاہ اور روشن نو عمر لڑکیاں اور امتل و عابدہ شادی شدہ اور سمجھ دار عورتیں ہیں۔ اپنے جسم کے تقاضوں سے مجبور ہو کر اپنے انجام کو پہنچتی ہیں۔ سیمیں شاہ آفتاب کو نہ پا سکی تو اس کی ہوس میں اپنے جسم کی مسلسل تذلیل کے بعد بالآخر خود کشی کر لیتی ہے' روشن نچلے طبقے کی لڑکی انتہائی سخت گیر گھر میں رہتے ہوئے بھی اپنے جسم میں اپنے عاشق کا بچہ پال رہی ہے۔ عابدہ بچے کی خواہش میں پریشان شوہر سے خفا ہو کر قیوم کے ساتھ سوتی ہے اور امتل طوائف ہے جسے اپنے بدن سے کمائے ہوئے رزق پر جینا اور اپنے بچے کے ہاتھوں مرجانا ہے۔ ان سب کے مقدر کا خاکہ ان کے جسموں سے مرتب ہوتا ہے۔ یہ بدن کی لازمیت کے تصور کی ایک سطح ہوئی۔

دوسری سطح ان صفات اور خصوصیات کی ہے جو عورت کے یہاں اس کی biology کے سبب اس میں پیدا / موجود تصور کی جاتی ہے۔ ان صفات میں بھی بعض کا تعلق عورت کی صفات سے اور بعض کا تعلق ان صفات کے اظہار کے وسائل سے ہے۔ اس مکتب فکر کے نزدیک عورت کے جسمانی فرق کے سبب وہ مادے یا مادی۔ دنیا سے مرد کے مقابلے میں زیادہ مربوط ہوتی ہے۔۔۔ مادہ ہی ایک عورت کو عورت بناتا ہے' اسے ایک شخصیت دیتا ہے اور اس کے تجربات کو مرد کی فکر اور اس کے تصورات سے مختلف بناتا ہے مادے سے اسی تعلق کے سبب عورت کے لیے متخیلہ کی اڑان یا ذہن کی تجرید ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔

جسم کی خصوصیات کی بنیاد پر عورت کی صفات کا تعلق ایک مشتبہ نقطہ نظر ہے۔ اس نقطہ نظر سے لازم آتا ہے کہ جنس کی بعض خصوصیات کو فطری تصور کیا جائے۔ اس میں پہلی قباحت تو یہی ہے کہ جسم کے جس مخصوص امتیاز کی بنیاد پر کوئی صفت فطری تصور کی جارہی ہے اس کا بدن سے ناگزیر تعلق صرف ہمارے قیاس پر مبنی ہے مثلاً' امراؤ جان کا یہ مشاہدہ کہ حیلہ جوئی جو جانوروں اور عورتوں میں مشترک ہے ان کے جسم کی کمزوری کے سبب ان کی فطرت بن گئی ہے۔ اسی طرح ہر وہ عمل جو فرد اپنی مخصوص معاشرتی ضرورتوں کے تحت اختیار کرتا ہے رفتہ رفتہ اس کی فطرت تصور کیا جانے لگتا ہے اور نفسیات نے فوکو (Foucault) تعقل کی خود کلامی کہتا ہے اس تہذیبی مجبوری کو تعقلی / سائنسی جواز فراہم کر دیتی ہے چنانچہ ریختی کے ہر مضمون تو ہم' خوف' جنس سے رغبت کی سطحیت' چالاکی میں ہر ایک کا نفسیاتی جواز ریختی کے نقادوں کے پاس موجود ہے۔

Scanned by CamScanner

دوسری قباحت یہ کہ ''فطرت'' کی کوئی معقول تعریف ہمارے یہاں موجود نہیں۔ علم الحیوانات کے مطابق تو ''فطرت'' صرف وہ سات خصوصیات ہیں جو ہر ذی حیات میں مشترک ہیں: حرکت' نشوونما' سانس' تولید' بھوک' اخراج فضلہ۔ یہ جان دار کو غیر جان دار سے الگ کرتی ہیں۔ ان مشترک فطری صفات پر کسی نوع یا جنس کے لیے کسی نئی صفت کا اضافہ اس کی معاشرتی اور تہذیبی ضرورتوں سے قائم ہوگا۔ چناں چہ مرد سے منسوب بہادری یا عورت سے متعلق تو ہم' صرف و محض ہماری معاشرتی اور تہذیبی زندگی کے نتائج ہیں فطرت اور تہذیب کے اس جوڑے میں تہذیب کی صفت تنوع اور فطرت کی صفات اس کی لازمیت یا آفاقیت ہے۔ یعنی اگر ہم یہ دکھا سکیں کہ ذی حیات کی کس نوع کو کھانے یا جنس کی ضرورت نہیں تو وہ صفت فطری نہیں رہ جائے گی۔ اس لیے مذکورہ سات صفات کے علاوہ انسانوں میں کچھ بھی فطری نہیں' بقیہ زندگی کرنے کا ہنر ہے جو ہم اپنے معاشرے اور اس میں جاری تہذیبی تصورات سے حاصل کرتے ہیں۔

مزید یہ کہ فطرت کی بنیاد پر لازم قرار دی گئی عورت کی صفات جس حد تک تانیثیت کی سماجی تحریکات کے لیے سود مند ہیں ادب کی تخلیق یا اس کی قرأت کے لیے نہیں۔ خصوصاً وہ تانیثی ادب جو مابعد جدید تصورات کا زائیدہ ہے۔ اس نوع کی کسی لازمیت (Essantialism) کو قبول نہیں کرتا۔ مابعد جدیدیت کے لیے Essentialism (لازمیت) جو اصلاً آفاقیت یا ایک نوع کے فوق بیانیہ کی شکل ہے' بے معنی ہے۔ ہر وہ صفت جسے ہم لازمی کہتے ہیں زمانے' رنگ' نسل اور قوم کی مقامی صفات کو جبراً دبانے یا نظر انداز کرنے سے ہی آفاقی بنتی ہے۔ اس لیے یہ ہرگز ضروری نہیں کہ جنسوں کے درمیان بدن کے اس فرق سے عورت میں جس نوع کی فطری صفات کا ذکر Luce Ingaray Nancy Chodorow یا Helence cixous (7) کرتی ہیں وہ ہر قوم اور ہر زمانے میں اسی طرح موجود ہوں۔ مزید یہ کہ یہ طریقہ یک جہتی ہے یعنی اس میں عورت کے صرف جسم کو ہی متن کی مخصوص صفات کا ماخذ قرار دیا جا رہا ہے۔ متن کے اوصاف کے تعین کا یہ یک کنی طریقہ کار مابعد جدید فکر کو قبول نہیں۔ لنڈا اشیاں (Linda Hustehcan) مابعد جدیدیت اور تانیثیت کے درمیان کشمکش کا ذکر کرتے ہوئے مابعد جدیدیت کے فوق بیانیہ (Meta Narralive) سے انکار کے مقابلے میں تانیثیت کے ایک مخصوص نقطۂ نظر اور نساء کی ایک بنیادی صداقت کی قوت پر اصرار کا ذکر کرتی ہیں جس کے سبب تانیثیت کی سماجی تحریک کا راستہ مابعد جدید فکر

Scanned by CamScanner

سے الگ ہو جاتا ہے لیکن ادب میں مابعد جدیدیت اور تانیثیت دونوں متن کی صفات اور ان سے منسوب اقدار کو سماجی و تہذیبی تعمیر تصور کرتے ہیں اور ان دونوں کا مقصد معنی کی تشکیل میں تہذیبی اقدار کے عمل کو de-construct کرنا ہے۔ (8)

مزید یہ کہ ادب 'ورائے متن صفات کا آئینہ نہیں۔ متن اپنی تعمیر کے دوران اپنے خالق کو خود خلق کرتا ہے۔ تخلیق کار متن کی اس تعمیر میں خود کو دریافت کرتا یا اپنے تخلیقی امتیازات کو پہلی بار دیکھتا ہے۔ اس لیے تانیثی مطالعے کا تیسرا اور مابعد جدید نقطہ نظر یہ ہوگا کہ متن کی تعمیر کے طریقہ کار اور اس متن کی لسانی صفات کا تجزیہ کیا جائے۔ روایتی طور پر مغرب میں اور اس کے زیر اثر مشرق میں بھی قطعیت' وضاحت' تعقل اور منطقیت اچھے' اسلوب کی صفات تسلیم کی جاتی رہی ہیں۔ اظہار کی یہ صفات اعلا ذہن (Intellect) سے متعلق ہیں اس لیے مرد کی صفات تصور کی جاتی ہیں۔ تانیثی نقطہ نظر کو ذہن و جسم یا فکر و جذبے کی یہ ثنویت قبول نہیں۔ اس لیے جب Helene Cixous تقریباً نعرے کے انداز میں کہتی ہے کہ "اپنے آپ کو لکھو کہ تمھارے بدن ضرور سنے جانے چاہئیں" تو وہ بنیادی طور پر اظہار کے اسی مرد مرکزی تصور اسلوب سے انکار کرتی ہے۔ زبان کے اس مرد مرکزی اسلوب کے مقابلے میں تانیثی تحریر کیسی ہوگی؟ Luce Ingaray سے اس کا جواب سنیے:۔

"The 'style' or writing of women tends to put the torch to fetish words, proper terms, well-constructed forms. This style does not privilege sight. Simultaneity is its proper aspect - a property that's never fixed in the possible identity to self of some one form or the other . It is always fluid, without neglecting the characteristics of fluid that are difficult to idealize" (9)

تانیثی تحریر سے منسوب ان صفات کی اردو میں ایک اچھی مثال سارا شگفتہ کی نظمیں ہیں۔ سارا نے الفاظ کے روایتی شعری مفہوم' ان کی متعین تعبیروں اور متن کی منطقی / عقلی ترتیب کو اس درجہ تہہ و بالا (Subvert) کیا ہے کہ ان کے متن سے بیان کی کوئی نثری منطق برآمد نہیں ہوتی۔ نظم کے تمام کلیدی الفاظ صرف ایک مخصوص نظم میں اپنے روابط کے حوالے سے معنی دیتے ہیں اور پھر وہی الفاظ

Scanned by CamScanner

دوسری نظم میں تعبیر کی یکسر نئی جہات کھولتے ہیں۔ اس لیے ان نظموں کو پڑھتے ہوئے ہر قرأت میں معنی کی نئی جہت کھلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور ہر بار ایک ''دریافت'' کا تاثر قائم ہوتا ہے۔ یہ اقتباسات دیکھیے:

''انساں سے ضبط تو ہاں مانگتی ہے' انکار کہاں
مجھے اپنے بے وطن بدن کی قسم۔۔۔۔
روٹی ہمیشہ آگ پر پکتی ہے۔۔۔۔۔
بھوک تو انسان کا وطن ہے۔۔۔

میں نے خاموش چاند کبھی نہیں دیکھا / نہ انسان کے ساحل پر نہ زمین کے ساحل پر / کسی روز میں جسم کی بارگاہ سے نکل جاؤں گی / کون مانگے توبہ سے انصاف / ہم سب رحم کے سیلاب میں مارے گئے / اور جسم کی صلیب پر چڑھائے گئے

دو آنکھیں دو قدم ایک زبان کیسے رکھتے
سمجھتے ہیں بہادیں گے یہ مجھے
کنکروں میں جیسے میں نے انھیں سہانہ ہو۔
میں مکمل طور پر ہنس چکی ہوں / بدن کا چاک رد نہیں داغ سکتا
وہ چائے کی پیالی آج تک میں نہیں انڈیل سکی / جو مردہ دودھ سے بنائی گئی تھی
صبح و شام پرندے بدن سے اڑتے ہیں / اور رات بھر پرواز میں سوتے ہیں
عالموں نے میری فال نکالی اور میرا نام سرائے رکھا۔
دنیا ہر فرد کے بعد تیسری ہوتی ہے / اور دوسرا فرد غائب ہو جاتا ہے۔ (10)

قرأت کے معلوم روایتی طریقے' ان نظموں کی تفہیم میں ہماری کوئی مدد نہیں کرتے۔ مثلاً ہم عادی ہیں کہ نظم کو ایک ایسی وحدت کے طور پر پڑھیں جہاں مضمون ہر مصرع کے ساتھ ارتقا کرتا اور ایک سیدھی لکیر کی طرح نظم میں ترقی کرتا ہے۔ یہاں تک کہ مرکزی خیال نظم کے آخر تک مکمل ہو جاتا ہے۔ سارا کی بیش تر نظموں میں ایک بات صرف ایک مصرع میں یا کہیں کہیں دو یا تین مصرعوں میں مکمل ہو گئی ہے ایسا بہت کم ہوا ہے کہ اسے اپنی بات مکمل کرنے کے لیے کئی مصرعوں کی ضرورت پڑے۔ اس لیے نظم کے ارتقا کی وہ سیدھی لکیر ان نظموں میں کہیں دکھائی نہیں دیتی جن کے بغیر عام قاری کے لیے نظم

Scanned by CamScanner

معمولاتی ہے۔ مزید یہ کہ استعارہ سازی کے روایتی طریقہ کار کے بجائے ساراؔ نے نظم کی تعمیر میں مجاز کی دوسری اقسام سے کام لیا ہے۔ مثلاً اشیا کی جگہ ان کی صفات یا اشیاء سے منسوب اپنے تجربات کو ان اشیا کی جگہ نظم کر کے ساراؔ نے تخلیقی زبان کی ایک بالکل نئی جہت ایجاد کی۔ صرف دو مثالیں۔

میں نے موت کے بال کھولے
اور جھوٹ پہ دراز ہوئی
دور اندیش کی آنکھ کیسی ہے ! سگریٹ کے کش سے بڑی ہے
دو گھڑے سے پتھر نکال کر گن رہے تھے
اور کہہ رہے تھے میں ان گھڑے کا پانی ہوں۔ (ص: ۱۳۳)

دراز تو فرد بستر پر ہوتا ہے شاعرہ جھوٹ پہ دراز ہوئی تو پھر بستر جھوٹ ہے۔ ایک منافقت یعنی سچائی کی موت' گویا استراحت (بال کھولے دراز ہوئی) اور منافقت ایسے آمیز ہیں کہ انھیں الگ الگ بیان کرنے کی جگہ اس کیفیت کو ان کی صفات میں مجسم کر دیا گیا ہے۔ دوسرے چار مصرعے نظم "آدھا کمرہ" سے لیے گئے ہیں جس میں اپنے ادھ کچرے علم اور ناقص عقل پر نازاں تنقید نگار موضوع بیان ہے۔ تنگ و تاریک نظریاتی موقف کو گھڑے کہنا ان کے محدود ہونے کے علاوہ ان کے کمزور ہونے کی بھی گواہی دیتا ہے اور ان گھڑوں میں تخلیق کا بنیادی عنصر (Element) پانی نہیں جامد اور سخت پتھر ہیں۔ پانی کے کچے Containers میں پتھروں کا ہونا تخلیق کی زرخیزی سے عاری دانشور کو خاصا کمزور کر دیتا ہے جو کچھ نہیں کر سکتا تو سنگ ملامت ہی پھینکتا رہتا ہے۔ پھر دور اندیش کی آنکھ کو سگریٹ کے کش سے بڑا کہہ کر ساراؔ نے اسے بہت چھوٹا کر دیا ہے گویا یہ دور اندیشی ایسی مختصر کمزور اور خود اپنی ذات تک محدود ہے کہ اس کا حامل محض ایک تضحیک بن کر رہ جاتا ہے۔

نظموں کے حوالے سے یہ بھی عرض کرنا ہے کہ استعاروں کے مقبول عام طریقے کے بجائے مجاز مرسل کے مختلف روابط کی مدد سے متن تعمیر کرنے میں یہ فائدہ بھی حاصل ہوتا ہے کہ لفظ کے مجازی اور لغوی دونوں جز متن میں بہ یک وقت موجود رہتے ہیں۔ یعنی صفت / موصوف' جز / کل اور شے صفت بہ یک وقت فعال ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ Simultaneity ہے جس کا ذکر Ingaray نے اپنے مذکورہ بیان میں کیا ہے۔ پھر یہ متون اپنے باہم ربط کے ہمہ جہت علاقوں کے سبب ورائے متن کسی مخصوص نثری منطق کی پابندی سے آزاد ہو جاتے ہیں۔ اگر اس میں یہ صفت بھی شامل ہو کہ یہ متن کسی

مخصوص جنسی شناخت سے ماورا ہو جائے تو اسے (Helene Cixous) سکسو - Ecriture
Feminine کہیں گی۔

ظاہر ہے ابھی ہماری شاعری تخلیقی اظہار کے کسی ایسے بڑے تجربے سے دو چار نہیں ہوئی جو ہمارے منجمد شعری نظام کو تہہ و بالا (Subvert) کر دے لیکن صرف یہ شعور ہی کہ تعمیر متن کا ایک متبادل نظام ممکن ہے تبدیلی کی طرف پہلا قدم ہے۔ سارا شگفتہ کے علاوہ شائستہ یوسف اور کہیں کہیں کشور ناہید کے یہاں متن سازی کے ایک متبادل نظام کی خواہش نظر آتی ہے۔ جس سے ایک نئے Hetero-Sexual طرز اظہار کی جہت برآمد ہوگی۔ لیکن یہ محض ایک ابتدا ہے۔ ایک ایسا طرز اظہار جس میں جنس کی کوئی ایک نوع دوسرے پر غالب نہ ہو یا جہاں متن اپنی تشکیل میں پدری / مادری نظام کے جبر سے انکار کرتا معلوم ہو خال خال ہی نظر آتا ہے۔

اس طرح متن میں معاشرتی ترجیحات کی لاتشکیل (De-construction) سے لے کر خود زبان کے تخلیقی کردار پر سوالیہ نشان تک تانیثیت نے قرأت کے اتنے امکانات کھول دیے ہیں کہ انھیں کسی ایک اصول یا فوق بیانیہ کے تحت مرتب کرنا ممکن نہیں رہ گیا ہے۔ یہ تانیثی قرأت کا ایک کثیر الجہات تصور ہے جس کے تخلیقی امکانات کی جستجو ہنوز جاری ہے۔

Scanned by CamScanner

# حوالہ جات


(۱) Feminisms مرتبہ Robyn R Worlhol اور Dine Price hemdl
یہی بات مدیر نے اپنے مخصوص انداز میں کہی ہے:

"--- that which will not be pinned down by truth (thrth?) is in truth feminisms "Page 89 points

(۲) بحوالہ The Traffic in woman Gayle Robin مشمولہ Literary Theory مرتبہ Julie Rivkin اور Michael Ryan ص:۵۴۹۔

(۳) "The Spoke about us and to us and at us but never for us" Bell Jar

(۴) Literary Theory "The Traffic in Woman Gayle Rubin "Page 543"

(۵) On the Politics of Literature: Judith fetterley مشمولہ Literary theory ص: ۵۶۴

(۶) Feminist Paradigms : Rivlans Tyan مشمولہ Literary Theory ص: ۵۴۹

(۷) Heteni Cixous : مضمون The laugh of Meduea
Luce inigaray : مضمون Specular of other women
Nancy Chodorow: مضمون The Reproduction of Mothering

(۸) Inexedulity to-wards Meta-Narrative 'Linda Hutcheen' مشمولہ Post-Modernism and Feminism مرتبہ Shim Kudechedkar ص:۷۵۔۷۷

(۹) Luce Ingaray : The Power of discourse مشمولہ literary Theory ص: ۵۷۲ (Sight کا مفہوم Ingarary کے یہاں اشیا کو واضح منطقی ترتیب میں دیکھنے اور نظری سطح پر ان پر قابو پانے سے ہے)

(۱۰) سارا کی نظموں کے اقتباسات ان کے مجموعے "آنکھیں" سے لیے گئے ہیں۔


Scanned by CamScanner

سعید احمد

# ن م راشد کے نسوانی کردار

ن م راشد کے نسوانی کرداروں پر بات کرنے سے قبل راشد کا یہ اعتراف ذہن میں رہنا چاہیے کہ

۔عورتیں۔ ایسی الجھنیں ہیں
جن کو آج تک کوئی نہیں سلجھا سکا
جو میں کہوں کہ میں سلجھا سکا تو سر بسر
کہ عورتوں کی ساخت ہے وہ طنز اپنے آپ پر فریب اپنے آپ سے!
جواب جس کا ہم نہیں۔

(حسن کوزہ گر۔۳)

ن۔م راشد اپنے محولہ بالا اعتراف کے باوجود اپنی نظموں میں اس معمے کو حل کرنے کی کوشش میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ اس کوشش میں ان کا انداز بیان اتنا حقیقت پسندانہ ہے کہ ان کے نسوانی کردار غزل کے محبوب کی طرح نہ تو مردانہ لباس پہن کر جلوہ گر ہوتے ہیں اور نہ ہی اختر شیرانی کی رومانیت زدہ سلمٰی اور عذرا کی طرح خود شاعر کے ذہن کی اختراع معلوم ہوتے ہیں۔ بلکہ اس کے برعکس یہ معاشرے کے ایسے جیتے جاگتے کردار ہیں جو راشد کے ذاتی مشاہدات و تجربات کے نتیجے میں اپنی تمام تر معاشی، معاشرتی اور نفسیاتی الجھنوں کے ساتھ زندہ و متحرک نظر آتے ہیں۔ ان کرداروں کے بارے میں خود ن م راشد کہتے ہیں۔

''میری نظموں میں عورتوں کے جتنے کردار آئے ہیں وہ سب کی سب ہمارے اپنے زمانے کی عورتیں ہیں۔ عورت کے ہیولا نہیں۔ یہ عورتیں کسی صوفیانہ رؤیا کی پیداوار نہیں۔ نہ اس رؤیا کی محض علامتیں ہیں۔ وہ ایسا مجاز بھی نہیں جس پر حقیقت کا دھوکا ہو۔ وہ ایسی شخصیتیں بھی نہیں جن پر مرد ہونے کا شبہ ہو۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کے ساتھ میرا ''سلوک'' ماضی یا آئندہ کے خیالی محبوبوں کا سا

Scanned by CamScanner

ہوں۔ یہ سب عورتیں اس وقت کے ہندوستان کا ایک مربوط استعارہ ہیں۔''(1)

بے شک راشد نے اپنی نظموں کے نسوانی کرداروں کا درست تجزیہ کیا ہے لیکن اس اقتباس میں ان کا یہ بیان کہ یہ عورتیں اس وقت کے ہندوستان کا ایک مربوط استعارہ ہیں مکمل طور پر درست نہیں کیونکہ ان کا یہ بیان ''ایک مصاحبہ'' (ن۔م۔راشد کے ساتھ) مشمولہ لا = انسان سے لیا گیا ہے جو ان کی منظومات کا تیسرا مجموعہ ہے جس سے پہلے ان کے دو مجموعے ''ماورا'' اور ''ایران میں اجنبی'' شائع ہو چکے تھے۔ اگر لا = انسان کی نظموں کو پیش نظر نہ بھی رکھا جائے تو ''ماورا'' کی بیشتر نظموں کے نسوانی کرداروں کے بارے میں تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس وقت کے ہندوستان کا مربوط استعارہ ہیں لیکن ''ماورا'' کی بھی کم از کم دو نظمیں ''انتقام'' اور ''اجنبی عورت'' ایسی ہیں جن میں نظر آنے والی عورتیں ہرگز ہندوستانی نہیں ہیں۔ اسی طرح ''ایران میں اجنبی'' کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ اس کتاب میں شامل نظموں میں جا بجا ایرانی عورتوں کے ساتھ ساتھ قفقاز اور ارمنی عورتوں کے کردار بھی موجود ہیں۔ اس لحاظ سے راشد کا یہ کہنا مکمل طور پر درست نہیں کہ ان کی نظموں میں آنے والی عورتیں صرف اس وقت کے ہندوستان کا ایک مربوط استعارہ ہیں بلکہ یہ عورتیں اس وقت کے ایشیا کا ایک مربوط استعارہ نظر آتی ہیں۔ جن کے ذریعے راشد نے غلام ہندوستان اور پھر مجبور، مقہور ایشیا کی سیاسی سماجی صورتحال کا نقشہ بڑی دردمندی کے ساتھ کھینچا ہے۔ جہاں غلامی نے فرد کی اصلیت کو مسخ کر دیا ہے جس کے نتیجے میں معاشرے کی داخلی اور خارجی ہم آہنگی مفقود ہو چکی ہے۔ لوگ اخلاقی بگاڑ اور نفسیاتی الجھنوں کا شکار ہیں۔ جذبہ و فکر دونوں پژمردہ ہیں۔ اس صورتحال کے بارے میں خود راشد کا کہنا ہے۔

''غلامی فرد کی قیمت اور قامت دونوں کو کم کر دیتی ہے۔ اس قسم کی زندگی میں عشق اور فکر دونوں کوتاہ اور کم مایہ ہو کر رہ جاتے ہیں۔ فرد کو اپنی نشوونما کے لیے جس داخلی اور خارجی ہم آہنگی کی ضرورت ہے اسے غلامی درہم برہم کر کے رکھ دیتی ہے۔ چنانچہ میری نظموں کے تمام کردار ان میں عورتوں کے کردار بھی شامل ہیں۔ اخلاقی اور نفسیاتی فساد کا شکار ہیں۔ ان کی زندگی میں ہم آہنگی مفقود ہے۔

راشد کی نظموں میں جس تواتر سے عورتوں کے مختلف النوع کردار آئے ہیں۔ عہد جدید کے کسی اور شاعر کے ہاں نسوانی کرداروں کی اتنی تعداد اور اتنا تنوع نظر نہیں آتا۔ اس حوالے سے دیکھیں تو ''ماورا'' کی نظموں تک صورتوں میں اس کا چہرہ اس کے خدوخال یاد آتے ہیں۔ کی سی کیفیت ہے۔ ان نظموں میں شاعر زیادہ سے زیادہ رنگین ہونٹ' اور مدبھری آنکھوں کے بیان تک محدود رہا ہے۔ لیکن ایران میں

اجنبی کی نظموں میں ان کے لاشعور میں بسنے والی عورت کے خدوخال واضح نظر آتے ہیں۔ اور ہمیں پتہ چلتا ہے کہ راشد جس عورت کا ذکر کر رہے ہیں وہ ''دیبا وسنجاب'' اور ''لباس حریری'' میں ملبوس ہے۔ لعل وگوہر کے زیور پہنتی ہے۔ ''گلگونہ وغازہ'' سے بناؤ سنگھار کرتی ہے۔ ''گیسوئے خمدار'' ''ساق صندلیں'' ''مژگان خشک'' اور خدوخال کی چاشنی سے ''قفقاز کی حور'' لگتی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ وسط ایشیائی و ایرانی جمالیات کے مشترکہ رنگوں اور خطوط سے بننے والی یہ عورت خوبصورت اور پر کشش ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے راشد کی نظموں میں نظر آنے والی عورت کو مشہور مصور عبدالرحمن چغتائی کی تصویروں میں دکھائی دینے والی عورت سے مشابہہ قرار دیا ہے۔

''کبھی کبھی محسوس ہوتا ہے کہ راشد نے جس خاتون کے خطوط لفظوں کے ذریعے بنائے ہیں وہ خاتون ایک حد تک چغتائی کے لازوال موقلم سے بنی ہوئی خاتون جیسی ہے۔ دونوں کے تہذیبی لاشعور میں ایک جیسی جمالیات کے نقوش تھے۔ اور دونوں تاریخ کے اوراق پر ایک خاص عہد کی خاتون کو دیکھنے اور بنانے میں مصروف تھے۔ آنکھوں کی بناوٹ اور چہرے کے لطیف خدوخال ایک جیسے حسن کے مظہر ہیں۔'' (3)

اس سلسلے میں ایک اور اہم بات یہ ہے کہ شاید ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں کی واقعیت نگاری کا تقاضا تھا کہ یہاں بیشتر نسوانی کردار اسمائے معرفہ یا نسبتی حوالے سے آئے ہیں جو عربی فارسی اور وسط ایشیائی تہذیب کے عکاس ہیں۔ مثلاً زلیخا، رخشندہ گوہر ملک، یاسمین، زہرا، قفقاز کی حسینہ اور ارمنی عورت وغیرہ۔

ن م راشد کی شاعری کے سرسری مطالعے ہی سے یہ بات سامنے آجاتی ہے کہ ان کے پہلے دونوں مجموعوں ''ماورا'' اور ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں عورت ایک مرکزی حوالے کی طرح موجود ہے۔ جس کی ایک وجہ خود شاعر کی عمر کا تقاضا بھی ہوسکتا ہے۔ لیکن بعد کے دونوں مجموعوں لا = انسان اور ''گماں کا ممکن'' میں ہمیں یہ صورت نظر نہیں آتی۔ اگرچہ یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ ان دونوں کتابوں کی نظموں سے عورت یکسر غائب ہوگئی ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ اب اس کی پہلے جیسی مرکزی حیثیت برقرار نہیں رہی۔ جس کے نتیجے میں راشد کی شاعری میں ایک ارتفاع کی صورت نظر آتی ہے۔ اب ان کی نظموں کے پس پردہ عورت کا عکس تو نظر آتا ہے لیکن وہ سر پردہ کم کم جلوہ گر ہوتی ہے۔ حمید نسیم نے اس صورتحال کا درست تجزیہ کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں۔

Scanned by CamScanner

''میں سمجھتا ہوں کہ راشد صاحب بڑے خوش نصیب تھے کہ جلد اس جنسی اشتعال کے اظہار سے بچ نکلے۔ ایک دھیمی لوجنسیت کی ان کی شاعری کے پیچھے جھلکتی نظر آتی ہے۔ مگر اس حد تک وہ گوارا ہے کہ جنس کو کاملاً اپنے وجدان سے خارج کر دو تو بھی برتر ادب تخلیق نہیں ہوتا۔''(4)

اہم بات یہ ہے کہ اب راشد براہ راست عورت کی تصویر کشی کے بجائے علامتی سطح پر اس کی تجسیم کرتے نظر آتے ہیں جس کے نتیجے میں ''زندگی اک پیرہ زن'' اور ''آرزو راہبہ ہے'' جیسی نظمیں تخلیق ہوتی ہیں۔

''ماورا'' کی نظمیں چونکہ زمانی ترتیب سے درج کی گئی ہیں اس لیے یہ اندازہ کرنے میں کوئی مشکل پیش نہیں آتی کہ شاعر کن راستوں سے ہوتا ہوا اپنا ارتقائی سفر طے کر رہا ہے۔ جیسا کہ بیشتر نقادوں نے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ راشد کی ابتدائی شاعری پر اختر شیرانی کا اثر نمایاں ہے۔ مثلاً ''میں اسے واقف الفت نہ کروں'' اگرچہ ایک رومانوی نظم ہے لیکن اس کے باوجود محبوب اور محبت کے روایتی تصور سے مختلف نظم ہے۔ جس میں ایک ایسی کمسن لڑکی کا کردار ہمارے سامنے آتا ہے جو اپنی کمسنی کے باعث اس قدر سادہ و معصوم ہے کہ شاعر چاہتے ہوئے بھی اسے ''شناسائے محبت'' نہیں کرنا چاہتا۔ کیونکہ شاعر محبت کے عذابوں کی حقیقت سے آشنا ہے۔ لیکن شاعر کی حقیقت پسندی سے کہیں زیادہ سادگی و معصومیت قابل بحث ہے کیونکہ یہ سادگی اور معصومیت غزل کے روایتی محبوب سے یکسر مختلف ہے جہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ محبوب یا تو واقعی اتنا سادہ و معصوم ہے کہ جو بھی آئے اسے باتوں میں لگائے جائے یا پھر اس کی سادگی تجاہل عارفانہ ہے۔ راشد کی مذکورہ نظم میں محبوبہ کی سادگی ایسی ہے جسے زندگی کے تلخ حقائق چھو کر نہیں گزرے۔ اس نظم میں اگرچہ راشد نے محبت کے حوالے سے حقیقت پسندانہ طرز عمل کا مظاہرہ کیا ہے۔ لیکن اس نظم اور اس کے بعد کی کچھ نظموں مثلاً ''رخصت''، ''گناہ اور محبت'' اور ''مری محبت جواں رہے گی'' میں ''عورت'' کے ساتھ ان کا تعلق ایک رومانی آدمی کے تعلق سے آگے نہیں بڑھتا۔ ڈاکٹر آفتاب احمد نے اس حوالے سے راشد کی ان ابتدائی نظموں کو ہدف تنقید بنایا ہے ان کے خیال میں راشد کا یہ رومانوی رویہ ان کے ''موہوم انداز نظر'' کی دین ہے وہ کہتے ہیں۔

''یہ انداز نظر ان کی ابتدائی عشقیہ نظموں میں اور بھی زیادہ واضح ہے۔ ''میں اسے واقف الفت نہ کروں'' ''گناہ اور محبت'' ''مری محبت جواں رہے گی'' وغیرہ نظمیں کسی جوان آدمی کے عشقیہ محسوسات

Scanned by CamScanner

اور واردات کی حامل ہونے کے بجائے عشق کے موضوع پر تقلیدات بن کر رہ گئی ہیں۔ ان میں کہیں وہ رنگ و روپ وجود نظر نہیں آتا جو شاعر کا مخاطب ہو۔ یہ عشق محض خیالی معلوم ہوتا ہے۔ شاید کسی دیگر رنگ و روپ سے محرومی کا ردعمل ہے کہ اس عشق کی موہومیت پسندی حواس ظاہری کی لذتوں سے اجتناب بلکہ نفرت کرتی ہے وہ صرف ایک روحانی کیف سے سرشار ہے جو جسمانی اور ہیجانہ خواہشات سے پاک ہے۔"(5)

درج بالا اقتباس کے پس پردہ اسی قسم کی توقع کارفرما نظر آتی ہے جیسی نسیم احمد نے اپنے مشہور مضمون "اسی نظم اور جہاد آدمی" میں ایک مکمل شاعر سے وابستہ کی ہے۔ جو کچھ ایسی غلط بھی نہیں لیکن ضروری ہے کہ اس حوالے سے تنقید کرتے ہوئے شاعر کی ذاتی و جسمانی محرومیاں ملحوظ رہیں اور یہ بھی دیکھا جائے کہ عشق کا یہ ادھورا تصور آیا شاعر کی صرف پہلی منزل ثابت ہوا ہے یا اس کی آخری منزل بن کر رہ گیا ہے۔ اگر فیصلہ اول الذکر کے حق میں ہو تو یہ روحانی تصور ایک طرح سے صحت مند عمل ہے کہ شاعر بلوغت کی سیڑھی پر قدم رکھتے ہی ناقدین کی دلجوئی کی خاطر چھت نہیں پھاند گیا بلکہ عمر کے تقاضوں کے مطابق اپنا ردعمل ظاہر کر رہا ہے۔ اس سلسلے میں حمید نسیم کی رائے زیادہ صائب معلوم ہوتی ہے۔ وہ کہتے ہیں۔ "بیشتر نقادوں نے راشد صاحب کی ابتدائی نظموں کے بارے میں کہا ہے کہ شاعر "پاک محبت" کے غیر فطری تصور سے چمٹا ہوا ہے۔ اس لیے یہ نظمیں اک گونہ تصنع کا شکار ہیں۔ شاعر اپنی فطری خواہشات کو "ناپاک" سمجھ کر ان سے گریزاں ہے۔ بلوغت کے زمانے میں ہماری مشرقی روایت میں بیشتر نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں میں صدیوں سے یہی ذہنی کیفیت دیکھنے میں چلی آرہی ہے۔ ہمارے ہاں عفت قلب و نگاہ ہمیشہ ایک اعلیٰ قدر رہی ہے۔ اور قلب و نگاہ کی اس عمر میں عفت ایسی بری چیز نہ تھی کہ ہمارے کمسنی کے زمانے کے جواں سال شعرا اور دانشور اسے زندگی سے فرار قرار دیئے گئے۔"(6)

ہم دیکھتے ہیں کہ راشد کے اندر مضمر عقلیت کے نتیجے میں ان کی نظم "رخصت" میں ایک ایسی عورت کا کردار تخلیق ہوا ہے جو شاعر کی محبوبہ ہے جو محبوب کو، جسے "فرض" کا احساس کھینچتا ہے، کی رخصت کے لمحات میں جدائی کے احساس سے نڈھال ہے۔ ہر چند اس موقع پر اس کے جذبات کی تصویر کشی راشد ہی کے قلم سے ہوئی ہے لیکن اس کے باوجود اس عورت کی کیفیت ایسی نہیں کہ "جب عشق نظر آئے پردے میں۔

Scanned by CamScanner

میری طرح اے جان، جنوں کیش ہے تو بھی
اک حسرتِ خونیں سے ہم آغوش ہے تو بھی
سینے میں مرے جوشِ تلاطم سا بپا ہے
پلکوں میں لیے محشرِ پرجوش ہے تو بھی

(رخصت)

یہ ''محشرِ پرجوش'' پلکوں ہی میں رکا ہوا ہے۔ جو اس کشمکش کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ جو ''پردے میں چلے جانا'' والی کیفیت کو چھوڑنے کے بعد پیدا ہوئی ہے۔ کہ اب محبوبہ جنوں کیش تو ہے لیکن آمادہ بغاوت ہیں۔ کہ زمانے کی پروا کیے بغیر محبوب کے ساتھ ہر راہ پر چلنے کے لیے تیار ہو جائے اسی کشمکش کا اظہار نظم کے اگلے بند میں بھی مبہم طور پر ہوا ہے۔

میں نالۂ شب گیر کے مانند اٹھوں گا
فریادِ اثر گیر کے مانند اٹھوں گا
تو وقتِ سفر مجھ کو نہیں روک سکے گی

راشد نے جو ان نظموں کی عورت کو اس وقت کے ہندوستان کا مربوط استعارہ قرار دیا ہے تو اس کا ایک سبب اس وقت کی عورت کی یہ کشمکش بھی ہو سکتی ہے۔ یہ وہ دور تھا جب ہندوستان میں آزادی نسواں کی تحریک اپنے ابتدائی مراحل میں تھی۔ صدیوں سے چادر اور چار دیواری میں محبوس عورت کے دل میں مرد کے شانہ بشانہ چلنے کی آرزو انگڑائیاں لے رہی تھی اور وہ ؎ ''ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر'' کی سی کیفیت میں مبتلا تھی۔ لیکن خود راشد بھی اپنی نظموں کے نسوانی کرداروں کی طرح کم و بیش ایسی ہی صورتحال کا شکار نظر آتے ہیں۔ کبھی تو ان کی روح گناہ کے تند و تیز شعلوں میں بھڑکتی ہوئی نظر آتی ہے اور کبھی گناہ کی آلائشوں میں لتھڑنے کی ندامت ''پاکیزہ محبت'' کی طرف کھینچتی ہے۔ اور وہ ''تقدیس محبت کے گیت گاتے نظر آتے ہیں۔ لیکن اس عمل کے نتیجے میں ایک اور طرح کی ندامت یا خفت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ نیکی و بدی کی اس کیفیت کا پیدا ہونا اور پھر بدی کا غالب آنا ایک لازمی امر ہے۔

خود راشد نے اس ساری صورتحال کا تجزیہ بڑی خوبصورتی سے کیا ہے وہ کہتے ہیں۔

''زندگی سے عشق کیے بغیر شعر کہنا مشکل ہے۔ میری ابتدائی نظموں میں یہ عشق عورت سے عشق کی

Scanned by CamScanner

صورت میں ظاہر ہوا ہے۔ ابتدا میں یہ عشق رومانی قسم کا لگاؤ ہے۔ اور یہی اس دور کا رواج تھا۔ اور یوں بھی نوجوانی کی جبلت پرستی کا تقاضا بھی یہی تھا۔ لیکن مجھے یہ احساس ہونا شروع ہوا کہ رومانی عشق محض یک طرفہ عشق ہے اور جتنا ناکام ہوتا ہی ''عزت'' پاتا ہے۔ لیکن ناکام عشق یا یک طرفہ عشق بیمار ذہنوں میں پرورش پاتا ہے۔ اور یہی بات اس کے ''جھوٹ'' کا باعث بنتی ہے۔ عشق کی سچائی اس کی تکمیل میں مضمر ہے۔(5)

راشد نے اپنے راستے کی واضح نشاندہی تو کر دی لیکن ہمیں تو یہ دیکھنا ہے کہ آیا ان کی نظموں کی عورت ان کے ساتھ چلتی ہے یا نہیں۔ یہ مطالعہ خاصہ دلچسپ ہے اور چند نظموں کی ترتیب بدل کر پڑھیں تو درجہ بدرجہ آگے بڑھتی ہوئی کہانی سامنے آتی ہے جو بالآخر اپنے کلائمکس پر پہنچ کر ختم ہوتی ہے۔ مثلاً ہم نے دیکھا کہ ''حزنِ انسان'' میں شاعر اپنی محبوبہ کے اس رویے پر طعنہ زن تھا کہ وہ تن پانے سے بھی جھجکتی ہی جاتی ہے۔ اس سے ملتی جلتی صورتحال اور عورت ''اتفاقات'' میں بھی نظر آتی ہے۔ یہ شاعر ایک ہوس خیز ''حسین رات کا واسطہ دے کر جسموں کے ملاپ کے ذریعے روح کو آسودہ کرنے پر راغب کر رہا ہے۔ لیکن وہ ایک موہوم خوف کا شکار ہے جو اس بات کا غماز ہے کہ اس عورت کے لاشعور میں کہیں وہ جبر بھی ضرور موجود ہے جو مذہبی یا معاشرتی اخلاقی اقدار کا نتیجہ ہے اور یہ خواہش کے باوجود اس سے پیچھا نہیں چھڑا سکتی۔ البتہ خاموشی کے ساتھ وہ سب کچھ سہتی جا رہی ہے جو شاعر جنسی معاشرے کا ایک باغی فرد سنا رہا ہے۔ یوں وہ مکمل طور پر نہ سہی کسی نہ کسی حد تک اس بغاوت میں شریک ہے جو شاعر عشق کے روایتی تصور اور اخلاقیات کے خلاف کر رہا ہے۔۔۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ اس عورت کی انفعالیت زیادہ دیر قائم نہیں رہتی۔ شاید اس لیے بھی کہ جس عمل کو وہ ذہنی طور پر درست سمجھ رہی ہے اس کے خلاف مزاحمت ممکن نہیں۔

راشد کہتے ہیں:

رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت
وقت کے اس مختصر لمحے کو دیکھ
تو اگر چاہے تو یہ بھی جاوداں ہو جائے گا
کھل کر خود بیکراں ہو جائے گا

(طلسم جاوداں)

لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ جذبے کے اظہار سے زیادہ خاموشی کے ساتھ اسے محسوس کیا

Scanned by CamScanner

جائے اسی لیے شاعر وضاحت کر رہا ہے۔

مطمئن باتوں سے ہو سکتا ہے کون؟
روح کی سنگین تاریکی کو دھو سکتا ہے کون؟

اس رومانی خول سے نکلنے کی دیر تھی کہ ساری جذباتی کشمکش ختم ہو گئی جس کا لازمی نتیجہ ایک بدلی ہوئی عورت کے روپ میں نکلنا چاہیے۔ ہوتا بھی بالکل ایسے ہی ہے اور ہمارے سامنے نظم "ایک رات" کی عورت آتی ہے جو جسم کی حقیقت کو تسلیم کر چکی ہے۔ جس کی بناء پر وہ کسی لاشعوری خوف کا شکار نہیں بلکہ شاعر اسے جس کسی "انجانے جزیرے" کی طرف لے جانا چاہتا ہے وہ ناؤ کی طرح بہتی ہوئی ادھر چلی جاتی ہے۔

بالآخر یہ سب کچھ سکون میں بدل گیا اور جنسی ہیجان کم ہو گیا جس کے نتیجے میں شاعر نہ صرف عورت کے حوالے سے اپنے جذبات کا تجزیہ کرنے کے قابل ہو گیا بلکہ معروضی حالات کی تلخی بھی اس کے احساس کا حصہ بننے لگی۔ ہر چند عورت اب بھی اس کی نظموں کا مرکزی کردار ہے۔ لیکن اب وہ اس کے سامنے بار بار جسم و روح کی ہم آہنگی کا راگ الاپنے کے بجائے نہ صرف اپنے اور اس کے تعلقات کا تجزیہ کرنے کے قابل ہو گیا ہے "آنکھوں کے جال" بلکہ اسے حالات کی سنگینی کا احساس دلانے پر بھی تلا ہوا ہے۔ وہ عورت جو اس کے لیے پہلے "مسرت" کا باعث تھی اب "مسرت" کے ساتھ ساتھ "بیداری" کا باعث بھی بن گئی ہے۔ "شاعر درماندہ" یہ عورت کے وجود سے مکمل وصال ہی کا نتیجہ ہے کہ شاعر کی نظر معاشی و معاشرتی بدحالیوں کا احاطہ کرنے کے قابل ہو گئی ہے۔ جس کا اظہار عورت کے روبرو ہو رہا ہے۔ اس سلسلے کی خوبصورت نظم "دریچے کے قریب" ہے جس میں لذت شب سے چور جسم لیے ہوئے ایک عورت ہمارے سامنے آتی ہے جسے راشد ذہن کے دریچے سے جھانکنے کی دعوت دے رہے ہیں تا کہ خارجی حالات کی بدحالی اور مایوسی اس پر آشکار ہو سکے ہم دیکھتے ہیں کہ یہ وہی عورت ہے جسے راشد جذباتی کشمکش سے باہر نکال لائے تھے اور جو بدن کی حقیقت کو سمجھتے ہوئے جبلی تقاضوں کی تسکین کی راہ پر چلنے کے لیے تیار ہو گئی تھی۔ لیکن یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس کی آگہی ابھی ذاتی جذبات کی آگہی سے آگے نہیں بڑھی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ "شاعر درماندہ" اور "دریچے کے قریب" میں نظر آنے والی عورت کہیں بھی معروض کے حوالے سے اپنی فکر کا اظہار نہیں کرتی۔ لیکن راشد اسے بار بار تلخ حقائق سے آگاہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ چاہتے ہیں کہ جس

Scanned by CamScanner

طرح ہندوستان کی عورت میں جذباتی کشادگی پیدا ہوئی ہے اسی طرح اس میں ذہنی وفکری آزادی بھی پیدا ہو جائے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ راشد اب ایک ایسی عورت کی تخلیق چاہتے ہیں جو جذبہ وفکر کی حامل مکمل عورت ہو۔ اور خود راشد کے لیے حالات کی تنگی میں اس کی آغوش جائے پناہ بن جائے۔ گویا وہ عورت کو ایک ایسے آئیڈیل کی شکل میں دیکھ رہے ہیں جو خود ان کا تخلیق کردہ ہے لیکن معروض کی مایوسی میں وہی ان کا واحد سہارا ہے۔ اور جس کے سحر سے نکلنا ممکن نہیں۔ اس کا اعتراف انہوں نے ''آنکھوں کے جال'' میں بھی کیا ہے۔

ساحری وخداوندی کی حامل یہ عورت ہمیں راشد کی مشہور نظم ''رقص'' میں دکھائی دیتی ہے۔ جس کی قربت میں وہ غم کو روندنے کا خواہش مند ہے۔ لیکن حالات کی ستم ظریفی دیکھیے کہ جس عورت کو شاعر اپنی جائے پناہ تصور کر رہا ہے اس کی آغوش میں بھی زندگی کے تلخ حقائق کو فراموش کرنا ممکن نہیں رہا اور زندگی کے خونیں بھیڑیے اس کی آرزوؤں کے محل کو مسمار کرنے پر تلے ہوئے ہیں۔ اس نظم میں موجود عورت گہرے علامتی معنی بھی رکھتی ہے۔ جسے سمجھنے کے لیے درج ذیل دو اقتباس بہت اہم ہیں۔ پہلا اقتباس میراجی کی ایک تحریر سے ہے۔ وہ کہتے ہیں۔

''اس نظم میں زندگی کے دو مفہوم ہیں ایک وہ زندگی جو رقص گھر کے باہر ہے جسے چھوڑ کر، جس سے تنگ آ کر شاعر اس چاردیواری میں آیا ہے اور دوسری وہ زندگی جو اسے اس وقت اپنے آس پاس، اپنے پہلو میں دکھائی دے رہی ہے۔'' (10)

دوسرا اقتباس وارث علوی کے مضمون سے لیا گیا ہے وہ کہتے ہیں۔

''راشد کے لیے دوسری مصیبت یہ تھی کہ دوسری جنگ عظیم میں اسے اگر ایک طرف سامراجیوں کے لیے لڑنا پڑ رہا تھا جو اس کے لیے ناگوار تھا تو دوسری طرف سامراجیوں کا مقابلہ ان فاشی قوتوں سے تھا جو جمہوری ملکوں کو نگلے جا رہی تھیں۔ اور جو پوری انسانیت کے لیے خطرہ بن چکی تھیں۔ گویا انتخاب بد اور بدتر کے بیچ تھا۔'' (11)

مندرجہ بالا بیان کو سامنے رکھ کر سوچیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس نظم میں موجود عورت اس سامراجی نظام کی علامت ہے راشد جس کی آغوش کو صرف اس لیے جائے پناہ سمجھ بیٹھے تھے کہ انہیں بد اور بدتر کے بیچ انتخاب کرنا تھا۔ سو انہوں نے صرف بد یعنی سامراج کے لیے لڑنا قبول کر لیا۔ لیکن فاشی قوتیں، جنہیں میراجی نے رقص گھر کے باہر کی زندگی قرار دیا ہے اور جس کے خوف سے راشد اپنی ہم رقص

Scanned by CamScanner

کے قریب ہوتے جارہے ہیں۔ ایک خونین بھیڑیے کی طرح ان کے تعاقب میں ہی۔

زندگی میرے لیے
ایک خونیں بھیڑیے سے کم نہیں
اے حسین و اجنبی عورت اسی کے ڈر سے میں
ہو رہا ہوں لحظہ لحظہ اور بھی تیرے قریب
جانتا ہوں تو مری جان بھی نہیں (رقص)

یہ حسین و اجنبی عورت اگرچہ راشد کو دل سے پسند نہیں اس لیے شاید وہ زندگی پر جھپٹنے کی خواہش رکھتے ہیں۔ یہ زندگی رقص گھر کے اندر ہی بھی ہو سکتی۔ راشد کی ہم رقص جس کی ایک علامت ہے۔ لیکن جس کی آغوش میں بھی زندگی کی تلخ حقیقتوں سے نجات نہیں ملتی۔ ایسی ہی کیفیت، بیکراں رات کے سناٹے' میں بھی نظر آتی ہے۔

راشد کی نظم ''انتقام'' کو تقریباً تمام ہی نقادوں نے ہدف تنقید بنایا ہے اور اس کے مرکزی کردار کو مریضانہ جنسیت کا حامل قرار دیا ہے۔ لیکن جہاں تک اس مریضانہ جنسیت کا شکار ہونے والی عورت کے کردار کا تعلق ہے تو اس کا کوئی ایسا عمل یا ردعمل ہمارے سامنے نہیں آتا جس سے اندازہ ہو سکے کہ اس سارے عمل میں وہ کس کیفیت کا شکار ہے۔ یہ تو معلوم پڑتا ہے کہ اس نظم میں کسی فرنگی عورت سے ارباب وطن کی بے بسی کا انتقام لیا جارہا ہے، جو یقیناً انتقام کا گھٹیا طریقہ ہے۔ لیکن یہ پتہ نہیں چلتا کہ یہ انتقام جبراً لیا جارہا ہے یا اس نے اپنی تسکین کے لیے خود کو بہ رضا و رغبت پیش کیا ہے۔ اس عورت کے سراپے کے بیان میں بھی شاعر یہیں تک محدود رہا ہے کہ اس کا چہرہ اس کے خدوخال یاد آتے ہیں۔

''خودکشی'' میں عورت کا کردار علامتی ہے اور وہ عشوہ ساز و ہرزہ کار محبوبہ جس کے پاس شاعر بڑی مدت سے آتا جاتا ہے دراصل زندگی کی علامت ہے۔

اپنے نسوانی کردار کے حوالے سے راشد کی ایک اور اہم نظم ''اجنبی عورت'' ہے۔ یہ اجنبی عورت ایک زندہ و متحرک کردار ہے۔ زندہ و متحرک اس حوالے سے کہ باقی نظموں کے برعکس اس نظم کی عورت اپنے خیالات و جذبات کا اظہار خود کر رہی ہے اس عورت کے کردار کے حوالے سے ڈاکٹر آفتاب احمد کہتے ہیں کہ اس نظم میں ''ایک ایسی اجنبی عورت کو پیش کیا گیا ہے جسے مشرق کے نہاں خانوں میں اجنبی کے ظلم و غارت گری کے مناظر دیکھ کر ان تمناؤں کا خیال آتا ہے جن سے یہ سرزمین یکسر محروم ہے اور

Scanned by CamScanner

جن کی حرمت کے لیے آج اس کے ہم وطنوں کو مغرب کے میدانوں میں دشمن کا سامنا ہے اور پھر اس زبوں حالی کے ساتھ لگے اسے مشتعل اور بے باک مزدوروں کا ہجوم بھی نظر آتا ہے اور وہ ان کے دباؤ کے سبب خوف سے لرز اٹھتی ہے۔ (۱۲)

''ایران میں اجنبی'' راشد کا دوسرا مجموعہ کلام ہے، جس میں ایران کے حوالے سے تیرہ قطعات بھی شامل ہیں جنھیں راشد نے منظوم مختصر افسانے قرار دیا ہے جن میں کرداروں کی تصویر کشی اور واقعیت نگاری بھی موجود ہے۔ جبکہ اس مجموعے کی باقی نظموں کے بارے میں راشد کا کہنا ہے کہ یہ محض نظمیں ہیں جن میں سے اکثر کا تعلق گرد و پیش سے ضرور ہے۔

ہم دیکھتے ہیں کہ ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں کے نسوانی کردار بہت حد تک ''ماورا'' کے نسوانی کرداروں سے مختلف ہیں۔ وہ جو جذباتی ہیجان انگیزی جو ''ماورا'' کی آخری نظموں میں کم ہوتی نظر آ رہی تھی اب اتنی کم ہو گئی ہے کہ اس پر فکر غالب آتا دکھائی دیتا ہے۔ خواب اور کیفیت کے اظہار کے بجائے سچ حقیقتوں کی تصویر کشی کرتا ہے جو ایک مشکل کام ہے جس کا اعتراف خود راشد نے ان الفاظ میں کیا ہے۔

''عشق ہو یا خواب یا دیوانگی، ان کے اندر خوبصورت چہرے ایجاد کرنا کتنا آسان ہے۔ لیکن سچ مچ کے چہرے جو نظر آ سکیں، جو تصور کے مانند ہیں بلکہ حقیقت کے مانند نظر آ سکیں، ان کو الفاظ کی قید و بند میں لانا مشکل کام ہے۔ ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں ایسے ہی چہروں کی تخلیق کی کوشش کی گئی ہے جو حقیقت کو بغیر کسی ''خیال بندی'' کے نمایاں کرتے ہیں۔''13

ان کرداروں کی حقیقت پسندانہ تشکیل ہی کا نتیجہ ہے کہ اب ہمیں راشد کی نظموں میں ایک بدلی ہوئی عورت نظر آتی ہے۔ یہ وہ عورت ہے جس کا سرمایہ افتخار ''زباں بندی'' نہیں بلکہ اس کے برعکس وہ ہر طرح کے اظہار پر قادر ہے۔

مجھے ایک نورس کلی نے یہ طعنہ دیا ہے:
تری عمر کا یہ تقاضا ہے
تو ایسے پھولوں کا بھونرا ہے
جن میں دو چار دن کی مہک رہ گئی ہو
(شباب گریزاں)

راشد کی نظموں میں ایک ایسی سچی اور کھری عورت کا کردار بھی نظر آتا ہے جسے حالات کی بدحالی

Scanned by CamScanner

نے بے راہ روی پر مجبور کر دیا ہے اور اس کا دل تجلّۂ تاریکی بن چکا ہے۔ ''کشاکش'' لیکن اس کے باوجود وہ اس اخلاقی برائی کو اختیار کیے رہنے پر آمادہ نہیں۔ اسے جذبات کی سچائی کی پامالی کا ایسا غم لاحق ہے جو اس کی روح کو کھوکھلا کرتا چلا جارہا ہے۔ جس کا خوبصورت اظہار ''داشتہ'' میں ہوا ہے۔ جس کے بارے میں وارث علوی کا کہنا ہے کہ یہ نظم جذبات کی جن پُر پیچ تہوں کو یکے بعد دیگرے سامنے لاتی ہے ان کی بنیاد اخلاقی ہے۔ نظم کا آغاز ہی ''داشتہ'' کی اس نفسیاتی کیفیت کے اظہار سے ہوتا ہے۔

میں ترے خندۂ بے باک سے پہچان گیا
کہ تری روح کو کھاتا سا چلا جاتا ہے
کھوکھلا کرتا چلا جارا ہے، کوئی الم زہرہ گداز
میں تو اُس پہلی ملاقات میں یہ جان گیا! (داشتہ)

روح کے کھوکھلے پن کے احساس نے اشکوں کے سحاب برسنے کی صورت میں نکلنا تھا اور ایسی ہی ہوتا بھی ہے لیکن شاعر جو جدید دور کا کوتاہ ہمت انسان ہے آگے بڑھ کر اس کا جذباتی سہارا بننے کا اہل نہیں اس کے برعکس اسے اس بات کا خوف لاحق ہے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ

میں بھی باہوں کا سہارا دے کر
تیری آئندہ کی توہین کا مجرم بن جاؤں
(داشتہ)

''سرگوشیاں'' اور ''رقص کی رات'' میں عورت نارسائی کی علامت بن گئی ہے۔
''سرگوشیاں'' میں شکوہ یہ ہے کہ

کیوں اتنی دلکشی بھی خدا نے نہ دی ہمیں
تسخیر اس کا خندۂ بے باک کر سکیں؟
(سرگوشیاں)

لیکن ''رقص کی رات'' میں نارسائی کا عالم یہ ہے کہ دونوں چاہنے والوں میں یوں تشنگی شوق ایسی ہے جو کبھی ساحل و دریا میں نہ تھی، لیکن اس کے باوجود حالت یہ ہے کہ

پھر بھی حائل رہے یوں بعد عظیم

Scanned by CamScanner

لب بلبیں اور سخن آغاز نہ ہو
ہاتھ بڑھ جائیں مگر اس سے بے جان رہے؟
(رقص کی رات)

''ایران میں اجنبی'' کے حیرہ قطعات جو ایران کی سیاسی ابتری کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورتحال کا منظوم نامہ ہیں ان میں بھی عورتوں کے مختلف النوع کردار آئے ہیں جو اس نفسیاتی اور اخلاقی زوال کی علامتیں ہیں جو جنگ، آمریت، استعمار اور بیرونی طاقتوں کی لوٹ کھسوٹ کے نتیجے میں پیدا ہوئی ہیں۔ ان نظموں کے بارے میں خود راشد کی رائے بھی یہی ہے کہ انہوں نے ان قطعات میں جذبات کی اس کشاکش کے تجزیے کی کوشش کی ہے جو خاص سیاسی حالات نے پیدا کر دیے تھے کیونکہ جنگ نے ایران کی معاشرتی زندگی کو تہ و بالا کر دیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان نظموں میں آنے والے نسوانی کردار معاشرتی بگاڑ کا گہرا ادراک رکھتے ہیں۔

زندگی کی جڑیں کھوکھلی ہونے کا ہی یہ نتیجہ ہے کہ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ چاہے ''سیاہ'' میں نظر آنے والی ڈھلتی عمر کی یاسمین ہو یا 'ہمہ اوست'' کی قفقاز کی حسینہ انہیں معاشی بدحالی اور اخلاقی اقدار کی پامالی کے نتیجے میں بدن فروشی کے سوا چارہ نہیں۔

اس حوالے سے ''مار سیاہ'' کی یاسمین کا کردار بڑا اہم ہے۔ راشد نے اس عورت کی جو تصویر کشی کی ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ یہ کوئی طوائف نہیں بلکہ ایک ڈھلتی ہوئی عمر کی گھریلو عورت ہے۔ جبھی تو اس کی حالت یہ ہے۔

سر شام ہم یاسمن سے ملے تھے
وہ بت کی طرح بے زباں اور افسردہ
اک کہنہ و خستہ گھر میں
ہمیں لے کے داخل ہوئی تھی!
مگر یاسمن کی نگاہیں جھکی تھیں
وہ بالیں پہ زلف سیہ میں
سپیدے کے دانوں کو مجھ سے چھپاتی رہی تھی (مار سیاہ)
اک غر... ... ...

لیکن دوسری طرف یہی عورت ہے جو اپنی مسکراہٹیں نچھاور کر کے فوجیوں سے شکر اور قہوے کے ملفوف ارزاں، جو بازار میں انتہائی گراں تھے لے کر جاتی ہے۔ کیونکہ وہ جانتی ہے کہ یہ معمولی اشیائے خورد و نوش بھی اس کے لیے خریدنا ممکن نہیں سوائے مسکراہٹ کے بے ضرر سے عمل سے ان کے حصول میں کوئی مضائقہ نہیں۔ لیکن اسے شاید علم نہیں کہ یہ معمولی سی اخلاقی گراوٹ اپنی انتہا کو پہنچ کر دم لیتی ہے۔ اور ایک اجنبی مارسیہ بن کر اسے ڈس لیتا ہے۔ یعنی وہ نہ چاہتے ہوئے بھی کسی اجنبی کی جنسی ہوس کا شکار ہو جاتی ہے۔ جس پر اس کا ردعمل یہ ہے۔

''آج کے بعد تم یا من کو نہیں پا سکو گے''

یعنی وہ یا تو جان سے گزر جائے گی یا ندامت کے مارے اس جگہ سے کہیں اور چلی جائے گی۔ یہ دونوں عمل اس قسم کی صورتحال میں کسی گھریلو مشرقی عورت ہی کے ہو سکتے ہیں۔

جنگ سے تباہ شدہ ایران میں، جو کسی بھی زوال یافتہ معاشرے کا استعارہ ہے۔ جسم کا یہ کاروبار ہر جگہ جاری نظر آتا ہے۔ جس میں قفقاز کی حسینہ کی طرح کی عورتیں بھی ہیں جو سارے معاشرتی بگاڑ کو ذہنی طور پر قبول کر کے اس بگاڑ کا حصہ بن چکی ہیں۔ لیکن اس میں ایسی عورتیں بھی موجود ہیں جو اپنی تمام تر معصومیت کے باوجود فوجیوں کی ہوس کا نشانہ بنتی ہیں۔

''لا = انسان'' اور ''گماں کا ممکن'' میں نسوانی کرداروں کی وہ فراوانی نہیں جو ''ماورا'' اور ''ایران میں اجنبی'' میں ہمیں نظر آتی ہے۔ کیونکہ لا۔ انسان'' اور ''گماں کا ممکن'' میں پہلے مجموعوں کی واقعیت کے برعکس ''خیال'' کو نظم کرنے کا رجحان غالب ہے۔ البتہ ان مجموعوں کی نظموں کے پس پردہ عورت کے وجود کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ جس کی موجودگی کے واضح اشارے جابجا ملتے ہیں۔

راشد کی نظموں میں کسی نہ کسی طرح عورت کا ذکر مل ہی جاتا ہے۔ نیز یہ کہ نسوانی کردار انتہائی کم ضرور ہوئے ہیں بالکل مفقود نہیں ہوئے۔ سو ہم دیکھتے ہیں کہ ''ابولہب کی شادی'' اور ''حسن کوزہ گر'' دو ایسی نظمیں ہیں جن میں عورتوں کے بھرپور کردار موجود ہیں۔

''ابولہب کی شادی'' میں نظر آنے والی عورت ابولہب کی بیوی ہے۔ جس سے شائبہ گزرتا ہے کہ شاید یہ عورت کوئی تلمیحاتی علامت ہے۔ لیکن ایسا ہرگز نہیں۔ کیونکہ جس طرح کا واقعہ نظم میں بیان ہوا ہے تاریخی طور پر اس کے شواہد نہیں ملتے۔ البتہ ابولہب کی بیوی ام جمیل کے پاس ایک ہار کی موجودگی اور جنگل سے ایندھن سر پر اٹھائے لانے کا ذکر ضرور موجود ہے۔ اس ہار کے بارے میں نبی اکرم ﷺ

Scanned by CamScanner

نے فرمایا کہ یہ جہنم کی زنجیر ہے۔ جبکہ جو ایندھن ام جمیل جنگل سے اٹھا کر لاتی تھی وہ اس کے گلے کا پھندا بن گیا اور اس کی موت واقع ہوگئی۔ یہی وہ تاریخی پس منظر ہے جس سے مدد لے کر راشد نے ذاتی علامت بنائی ہے۔ انہوں نے ابولہب کی بیوی کے سر پر ایندھن اور گلے میں ہار کا ذکر تو کیا ہے لیکن بالکل مختلف پیرائے میں۔

ابولہب کی دلہن جب آئی تو سر پہ ایندھن، گلے میں سانپوں کے ہار لائی، نہ اس کو مشاطگی سے مطلب نہ مانگ غازہ سے، نہ رنگ روغن سے، گلے میں سانپوں کے ہار اس کے تو سر پہ ایندھن!

(ابولہب کی شادی)

غالباً سر پہ ایندھن سے مراد آگ کا الاؤ ہے۔ جو عورت کی جذباتیت کی علامت ہے جس کے ذریعے وہ سب کچھ جلا کر بھسم کر دینے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

سانپوں کے ہار عورت کی زہرناکی کو ظاہر کر رہے ہیں۔ جس سے عورت کا روپ یونانی دیو مالا کے پنڈورا سے ملتا جلتا ہے۔ اور جب یہ پنڈورا، باکس کھلتا ہے تو ابولہب جیسا مرد بھی اس کی تاب نہیں لا سکتا اور گھوڑے کو ایڑ لگا کر بھاگ جاتا ہے۔ غالباً راشد یہ کہنا چاہتے ہیں کہ عورت کے منفی اوصاف کے سامنے جابر سے جابر مرد بھی نہیں ٹھہر سکتا۔

ن م راشد کے نسوانی کرداروں میں ان کی شاہکار نظم ''حسن کوزہ گر'' کا مرکزی کردار ''جہاں زاد'' لافانی حیثیت کا مالک ہے۔ اسی نظم میں ''حسن کوزہ گر'' کی بیوی کا کردار بھی موجود ہے۔ جسے ''حسن'' ''سوختہ بخت'' کہتا ہے۔

حمید نسیم نے ''جہاں زاد'' کے نام سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے۔ ''جہاں زاد کا مطلب ہے ایک ایسی لڑکی یا خاتون جو عشق محبت جیسی غیر مری چیز پر دنیا کی نعمتوں اور آسائشوں کو ترجیح دیتی ہے۔ Matter of Fact عورت ہے۔ جو ممکنہ حد تک The Good Life کو منتہائے مقصود سمجھتی ہے۔'' (15)

ہم دیکھتے ہیں کہ حسن کی بیوی ایک ناصح کے روپ میں اسٹیج پر آتی ہے اور ایک بے بس عورت کی خاموشی لئے پس پردہ چلی جاتی ہے۔ جبکہ ''جہاں زاد'' کے کئی حوالے ہیں۔ سب سے بڑا حوالہ تو یہ ہے کہ راشد کی شاعری میں پہلی بار ایک ایسی عورت کے روپ میں آئی ہے جس کے ساتھ نظم کے مرکزی کردار ''حسن'' کا تعلق ہوتا ہے راشد جو ساری زندگی ''بدن کے نغمے الاپتے رہے داخلی شکست و

Scanned by CamScanner

رجائیت اور ذاتی زندگی میں محرومیوں کی وجہ سے راشد ایک انقلابی شاعر بن گئے جہاں انھیں سچے اور عشق کی ضرورت کا احساس شدت سے ہوا ہے اور اس احساس کے نتیجے میں "جہاں زاد" کا کردار تخلیق ہوا ہے۔

# حوالہ جات


۱۔ ن م راشد، ایک مصاحبہ (ن م راشد کے ساتھ)، مشمولہ لا = انسان، المثال لاہور طبع اول 1969 ص۔ 4

۲۔ ایضاً ص۔ 5

۳۔ تبسم کاشمیری (ڈاکٹر)، راشد کا تہذیبی لاشعور، مشمولہ لا۔ راشد نگارشات لاہور طبع اول 1994، ص۔ 22

۴۔ حمید نسیم، راشد۔ عالمی سطح کا اردو شاعر، مشمولہ پانچ جدید شاعر فضلی سنز لمیٹڈ نومبر 1994، ص۔ 22

۵۔ آفتاب احمد (ڈاکٹر)، ن م راشد (شاعر اور شخص)، دانیال کراچی س ن ص-27

۶۔ حمید نسیم، راشد عالمی سطح کا اردو شاعر مشمولہ پانچ جدید شاعر فضلی سنز لمیٹڈ، نومبر 1994 ص 104

۷۔ سلیم احمد، نئی نظم اور پورا آدمی، نفیس اکیڈمی اردو بازار کراچی، طبع اگست 1989۔ ص-17

۸۔ ن م راشد، ایک مصاحبہ مشمولہ لا۔ انسان المثال لاہور طبع اول 1969، ص-23

۹۔ میراجی، راشد کی تین نظمیں تجزیاتی مطالعہ، مشمولہ ن م راشد ایک مطالعہ، مرتبہ جمیل جالبی (ڈاکٹر) مکتبہ اسلوب کراچی س ندارد ص-20

۱۰۔ وارث علوی ن م راشد کی شاعری، مشمولہ ن م راشد ایک مطالعہ مرتبہ جمیل جالبی (ڈاکٹر) مکتبہ اسلوب کراچی سن ندارد ص-146

۱۱۔ آفتاب احمد (ڈاکٹر) ن م راشد شاعر اور شخص دانیال کراچی، س ن ص-35

۱۲۔ ن م راشد۔ دیباچہ طبع دوم۔ ایران میں اجنبی المثال لاہور مارچ 1969 ص۔ 4

۱۳۔ حمید نسیم، راشد عالمی سطح کا اردو شاعر، مشمولہ پانچ جدید شاعر فضلی سنز لمیٹڈ نومبر 1994 ص 150


Scanned by CamScanner

سعدیہ ہما ماجد

# اردو نظم میں پاکستانی عورت

یہ مسلمہ حقیقت ہے کہ شاعر یا ادیب فن پارے کے لیے خام مواد معاشرے ہی سے حاصل کرتا ہے۔ پاکستانی اردو نظم کے مطالعے سے بھی اس حقیقت کا ادراک ہوتا ہے کیونکہ اردو نظم کے مختلف پہلوؤں میں پاکستانی معاشرے کی تصاویر کثرت سے ملتی ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا اپنے مضمون ''پاکستانی ادب کا جائزہ'' میں لکھتے ہیں:

''پاکستان کے وجود میں آنے کے بعد جب شعراء نے اپنے تصوراتی نظام میں ارض کے عنصر کو شامل کیا اور وہ ارض پاکستان سے قریبی جذباتی لگاؤ کے باعث وطن کی اشیاء اور مظاہر کو محسوس کرنے لگے تو اس کا عمل پوری طرح نمایاں ہو گیا۔ پھر یوں ہوا کہ ذات کے اندر جو بھی طوفان اٹھے یا ذات کے باہر جو بھی سیاسی یا معاشرتی مد و جزر آئے وہ سب ارض پاکستان اور اس کے مظاہر کے حوالے سے ہی متشکل ہوئے مراد یہ کہ نظم کو شعراء نے اپنے حتمی تجربات کے دائرے میں آنے والی اشیاء اور مظاہر کو اظہار مطالب کے لیے وسیلہ بنایا اور کامیاب رہے(1)''

ذات کے اندر اٹھنے والے طوفان سے مراد انسانی نفسیات اور جذبات کے مختلف پہلو ہیں جنہیں شعراء نے نظم کیا ہے جبکہ ذات سے باہر سیاسی اور معاشرتی سطح کی تبدیلیوں کو ارض پاکستان کے مظاہر کے حوالے سے نظم کیا گیا۔ اس اعتبار سے اگر دیکھا جائے تو نظم گو شعراء و شاعرات کے ہاں ذات کے اندر اٹھنے والے طوفان میں اور ذات کے باہر ہونے والی تبدیلیوں میں عورت ایک اہم موضوع کے طور پر جا بجا نظر آتی ہے۔ وہ عورت جو اپنے رنگ روپ، رہن سہن اور معاشرت میں مکمل پاکستانی عورت کا تصور لیے ہوئے ہے۔ اردو نظم نگاروں نے پاکستانی عورت کی معاشرتی حیثیت، مقام، اس کے ساتھ ہونے والی زیادتیوں اور اس کے احساسات و جذبات کو اس خوبصورتی سے مصور کیا، اس کی زندگی کے ہر پہلو کو اس دقتِ نظری سے موضوعِ سخن بنایا کہ پاکستانی معاشرت سے نابلد شخص بھی محض ان نظموں کے مطالعے سے یہاں کی معاشرت سے آگاہی حاصل کر سکتا ہے۔

Scanned by CamScanner

پاکستانی معاشرے میں یوں تو کنبوں کی دو اقسام ہیں۔ مشترکہ کنبہ Joint Family System اور مرکزی کنبہ (Nuclear Family System) لیکن مشترکہ کنبہ پاکستانی معاشرے میں زیادہ رواج پذیر ہے۔ عورت کے لیے گھر سب سے زیادہ محفوظ مقام ہے جہاں وہ اپنی ساری زندگی بسر کرتی ہے۔ شہروں میں دس سال کی عمر کے بعد اور دیہاتوں میں چھ سات سال کی عمر کے بعد بچیوں کے گھر سے باہر نکلنے اور غیر لڑکوں کے ساتھ کھیلنے پر پابندی لگ جاتی ہے۔ لہٰذا لڑکیوں کی ساری دلچسپیاں گھر کے اندر محدود ہو کر رہ جاتی ہیں اور شادی کی عمر کو پہنچنے تک وہ اپنے ماں باپ کے گھر کو ہی اپنا گھر سمجھتی ہیں لیکن ان کی تربیت میں یہ بات شامل کر دی جاتی ہے کہ ان کا اصل گھر وہ ہے جہاں وہ بیاہ کر جائیں گی۔ ماں باپ کے گھر سے لڑکی کی جذباتی وابستگی فطری ہوتی ہے جہاں وہ اپنے بچپن اور لڑکپن کے دن گزارتی ہے۔ ایسے میں لڑکی کا اس گھر سے رخصت ہو کر ایک نئے گھر میں جانا آواگون سے کم نہیں ہوتا۔ ماجد صدیقی نظم ''اِک اور آواگون'' میں اس حقیقت کو ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں:

وہ کہتی تھی سکھی سے
میں کہ ماں ہوں
اپنی بیٹی سے کہوں کیسے
کہ تو جو پھول اب تک ہے خیاباں کا
تجھے با ایں اشباب اک بار
اک جا سے اکھڑنا
اور اکھڑتے ہی
کسی ایک اور جا پر جا کے گڑنا ہے
تجھے ہے تلملانا کسمسانا
اور رہ رہ کر سنبھلنا ہے
جہاں میں تھی کبھی
تجھ کو
انہی خلوت کدوں میں اب

Scanned by CamScanner

اذیت ناک و الم انگیز لمحوں سے گزرتا ہے۔(۲)

ہجر کے جس کرب سے عورت گزرتی ہے مرد اس کرب کو محسوس نہیں کر سکتا عورت صرف ایک گھر کو نہیں چھوڑتی بلکہ اپنے ماں باپ، بہنوں، بھائیوں کو بچپن اور لڑکپن کی حسین یادوں کو اپنی سہیلیوں کو چھوڑتی ہے گویا شادی کے بعد اس کی دنیا ہی بدل جاتی ہے۔ دوسری طرف شادی ہمارے معاشرے میں دو انسانوں کا برابری کی سطح پر ملن کا نام نہیں، عورت کی شادی معاشرتی ضرورت یا جسمانی خواہش کی تکمیل کے تحت نہیں کی جاتی بلکہ معاشرے میں بظاہر باعزت مقام حاصل کرنے اور مستقبل کے تحفظ کے لیے کی جاتی ہے جبکہ مرد کی شادی اس کی جسمانی خواہش کی تکمیل کے علاوہ اس کو سنبھالنے اور مستقل خدمت گار کے طور پر اس کے کام کرنے والی کی ضرورت کے تحت کی جاتی ہے گویا دوسرے معنوں میں مرد عورت کو معاشرے میں تحفظ دینے کے عوض اس کی عمر بھر کی خدمت کا حقدار بن جاتا ہے۔ کشور ناہید نظم ''نیلام گھر'' میں لکھتی ہیں:

وہ نفرتوں کو بوسوں کا رنگ دے کر
میرے منہ پر نیلے نیلے داغ ڈال کر
یہ جتانا چاہتا ہے
کہ اسے میرے جسم کو ہر طرح استعمال کرنے کا حق ہے
یہ حق بھی کیا عجیب ہوتا ہے
حق جتانے کی خواہش
محکومیت کی ڈھال پر اپنا چھتر بناتی ہے
حق جتانے کی خواہش
ہر کذب اور ریا کاری کو صدقے ہوتی
محبتوں نقاب اڑھاتی ہے
مگر نقاب کے نیچے سے چہرہ
اب تو اور بھی صاف اور بھی واضح نظر آتا ہے
ترغیب اور تذلیل یکجان ہو کر
زوج بنتے ہیں

Scanned by CamScanner

..............

تم حق والے لوگ ہو

تم نے مہر کے عوض حق کی بولی جیتی ہے (۳)

اکثروبیشتر ایسا ہوتا ہے کہ بیوی اپنے شوہر پر کوئی حق نہیں جتلا سکتی کیونکہ پیدائش ہی سے تمام حقوق مرد کے حصے میں آ جاتے ہیں اور فرائض اس کا مقدر بنتے ہیں۔ کشور ناہید نظم ''ایک کہانی'' میں لکھتی ہیں:

کاٹھ کے گھوڑے پہ بیٹھ کے

بچہ ہلکورے لیتا ہے

گھوڑا لکڑی کا ہے

لمس نا آشنا ہے

وہ بے جان کو خوب مارتا ہے

خوب الٹا سیدھا کرتا ہے

اور خوش رہتا ہے

جوان ہوتا ہے

پھر کاٹھ کے گھوڑے پر سوار ہوتا ہے

اور نفیریاں بجوا کر اپنے جوان ہونے کا اعلان کرتا ہے

رات گزرتے ہی کاٹھ کا گھوڑا بدل جاتا ہے

مارنے والا اور خوش ہونے والا وہی رہتا ہے

ہمارا تمہارا مجازی خدا (۴)

مردوں کے اس رویے کے پس منظر کا جائزہ اگر بالغ النظری سے لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس صورتحال کے قصوروار صرف مرد نہیں بلکہ عورتیں بھی اس میں برابر کی حصہ دار ہیں۔ وہ عورت ہی ہے جو ماں کے روپ میں بیٹوں کو بیٹیوں پر ترجیح دیتی نظر آتی ہے۔ عورت کا یہ روپ مردوں کو (جو اپنی فطرت کے باعث پہلے ہی احساس برتری میں مبتلا نظر آتے ہیں) مزید تقویت دیتا ہے۔ کہ وہ عورت کو مظلوم، ناخواندہ اور دست نگر بنا کر اس کی کمزوری سے ناجائز فائدہ اٹھائیں۔ اپنی ذات سے بے خبر اور

Scanned by CamScanner

بے شعور لڑکیاں جن کی تربیت والدین کے گھر ہی سے ان خطوط پر کی جاتی ہے کہ وہ باپ اور بھائیوں کی خدمت پر مامور ہیں شادی کے بعد شوہر کی خدمت کو اپنا پیدائشی فرض سمجھ کر سرانجام دیتی ہیں۔ لیکن اپنی ذات سے باخبر اور باشعور لڑکیاں جو ایک اچھے ساتھی کے سپنے بنتی ہیں شادی کے بعد اپنی عزت نفس کو کس کس طرح مجروح ہوتے دیکھتی ہیں۔ اس کی مثال پروین شاکر نظم ''واٹرلو'' میں اس انداز سے پیش کرتی ہیں:

اس کے کنول ہاتھوں کی خوشبو
گہری سبز آنکھوں نے پینے کی خواہش کی تھی
کتنے چمکیلے بالوں نے
چھوئے جانے کی آس میں خود کو کیسا کیسا بکھرایا تھا

...............

وہ مغروری بنگالی لڑکی
عام سی آنکھوں، عام سے بالوں والے
اک انگریز پردیسی کے آگے
دوزانو بیٹھی
اس کے بوٹ کے تسمے باندھ رہی تھی! (۵)

شوہر کے کام کرنا ہرگز معیوب نہیں لیکن اس صورت میں جب شوہر بھی بیوی کا ہاتھ بٹائے۔ جو کہ ہمارے معاشرے میں شاذ شاذ ہوتا ہے کیونکہ ان مردوں کو جو گھر میں بیویوں کا ہاتھ بٹاتے ہیں۔ معاشرہ زن مرید کے خطاب سے نوازتا ہے علم اور اچھی تربیت کا فقدان انسان کو خودغرض اور کم ظرف بنا دیتا ہے اور یہی ہمارے معاشرے کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ اسی سبب ہمارے ہاں انسانوں میں جنس کی بنیاد پر فرق کیا جاتا ہے اکثر گھروں میں شوہر مرکزی کردار کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی رائے کو اہمیت دی جاتی ہے چونکہ بیوی ہر لمحے اس کی خدمت پر مامور رہتی ہے اس لیے وہ خود کو (Supernatural) مخلوق سمجھنے لگتا ہے شوہر کے اس روپ کی تصویر کشی سید صفدر حسین جعفری نظم ''ذرا دبے پاؤں گھر میں آؤ'' میں یوں کرتے ہیں:

ذرا دبے پاؤں گھر میں آؤ

Scanned by CamScanner

کہ ڈر نہ جائیں
ہمارے بچے
تمہاری آہٹ سے گھر کی چوکھٹ کے اس طرف
دل لرز رہا ہے

...........

میں کہہ رہی ہوں کہ تم کسی دن مری تو جاں لے کے
ہی ٹلو گے
جواب دو
گھر میں تیز قدموں، غصیلی نظروں سے
اک درندے
کی طرح آنے کا کیا محل ہے؟ (۶)

بیوی کا کردار گھر میں مرکزی ہوتے ہوئے بھی ثانوی قرار پاتا ہے۔ ہر لمحے اس سے یہ تقاضا کیا جاتا ہے کہ وہ ہر حال میں خوش باش رہے خاوند کا شکر ادا کرتی رہے اس سے کسی قسم کے گلے شکوے نہ کرے۔ اس کی چھوٹی سے چھوٹی ضرورت کا خیال رکھے۔ اس کی مرضی کے بغیر کوئی کام نہ کرے اور ہمیشہ اس کی وفادار رہے۔ یہ سب تقاضے ایسے ہیں کہ اگر مردوں سے کیے جائیں تو وہ بھی انہیں پورا نہ کر پائیں۔ لیکن ہمارے ہاں شوہر عموماً ہر قسم کی ذمہ داری سے مستثنیٰ قرار پاتا ہے اور ایسے میں جب بیوی ان تقاضوں پر پوری نہیں اترتی تو اسے شوہر کے غصے اور نفرت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ آہستہ آہستہ یہی نفرتیں باہمی جھگڑوں کا روپ دھار لیتی ہیں۔ یوسف کامران نظم ''متضاد رویوں کا مشترک المیہ'' میں لکھتے ہیں:

رت جگے، بحثیں، تناؤ، ہاتھا پائی، رت جگے
صبح دم، پلکوں پہ دکھتی رات کا بوجھل عذاب
دن کی عریانی میں بے خوابی کے لمحوں کی تھکن
پھر تعلق میں انہی زخموں کا احساس گراں
الحفیظ والا ماں!

Scanned by CamScanner

پھر ارادوں کی کڑی منزل امنگوں کا ہجوم
اور تمنا کا طلسم ساحری
پھر مقام امتحاں اور وہی عہد وفا
احتیاطیں معذرت دلداریاں
پھر وہی وحشت بدن کا پیرہن
پھر صعوبت کا عذاب
ولولوں کی بخیہ سامانی وہی ہم بھی وہی
ذہن میں تسخیر کے جذبوں کی عریانی وہی ہم بھی وہی (۷)

ازدواجی زندگی میں ان جھگڑوں اور نفرتوں سے بچنے کے لیے خصوصاً نچلے طبقے کی عورتیں ٹونے ٹوٹکوں کا سہارا لینے لگتی ہیں یا اپنے شوہر کی ہمدردیاں حاصل کرنے کے لیے لگائی بجھائی کے عمل میں معروف نظر آتی ہیں۔ یٰسین افضال کی نظم ''بیڈ روم'' میں ایسی ہی عورتوں کی تصویر کشی کی گئی ہے۔

پھر اس روز گزری تھی جو کچھ بھی
اس پر ملمع چڑھاتی
ابھرتے ہوئے زخم پر
تیز مرچیں چھڑکتی
جہاں تک بھی ہو سکتا
نفرت کی
کانوں میں بھر دیتی چابی
پلٹ دیتی آنکھیں
جدھر چاہتی اس کا رخ موڑ دیتی
------
سویرے وہ
منہ کان دھو کر
نکلتا جو سونے کے کمرے سے باہر

Scanned by CamScanner

ٹھہر آئے تھی ہر اک چیز بجھی ہوئی
اس کے گھر کی
زباں اس کو اپنوں کی
شعلہ فشاں لگنے لگی (۸)

خوشگوار ازدواجی زندگی صرف اسی صورت میں ممکن ہے جب میاں بیوی ایک دوسرے کی ضرورتوں، تکالیف اور خوشیوں کا خیال رکھیں جب دونوں کا تعلق حاکم اور محکوم کی بجائے جیون ساتھی کا ہو۔ صبا جاوید نظم "احتجاج" میں ازدواجی زندگی کے اس عدم توازن کو یوں بیان کرتی ہیں:

میں کوئی کتاب نہیں
جسے تم
جب تک چاہو
شیلف کی زینت بنائے رکھو
جب چاہو
ہاتھ میں پکڑ لو
جہاں تک دل کرے پڑھو
جس صفحے کو چاہو موڑ دو
جہاں دل نہ کرے ------؟
بند کر دو ------؟
-----------
میں دل ہوں
جیتا جاگتا دھڑکتا ہوا
جو یہ کہتا ہے
کہ ہم میں سے کوئی بھی
اتنا نہ با اختیار
ہو جائے -------

کہ دوسرا اس کا ہو جائے (۹)

ازدواجی تعلق میں ایک دوسرے کا احترام اس رشتے کو مضبوط اور پائیدار بنا دیتا ہے اگر شوہر بیوی کے جذبات کا احترام کرے تو وہ اپنے شوہر کو سجدہ کرنے میں بھی عار محسوس نہیں کرتی۔ پروین شاکر نظم "سجدہ" میں لکھتی ہے

تم کی چاہ میں
دل کی اس سے جب رگ جاں کھنچنے لگی
اور من و تو کے مابین
اک بال سے بڑھ کے باریک لمحہ بھی آخر بکھرنے لگے
اس سے
صرف میری نگاہوں کا دکھ دیکھ کر
ہر طلب کی زباں کاٹ دینا
تمہاری بڑائی ہے
اور اس بڑائی کے آگے
مرے لب ابھی تک تمہارے نقوش قدم پر جھکے ہیں (۱۰)

اہل نظر اور اہل فکر طبقہ معاشرے کے دوسرے طبقات کی نسبت زیادہ حساس ہوتا ہے اس اعتبار سے دیکھا جائے تو شعراء اور شاعرات کے ازدواجی زندگی کے بارے میں تجربات کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں۔ شعراء کی بیویاں ان سے تنگ دستی کی بناء پر شاکی نظر آتی ہیں اور شعراء اپنی بیویوں سے اس بات پر نالاں کہ وہ ان کے کلام اور مقام سے ناواقف ہیں۔ سید ضمیر جعفری نظم "شریک حیات کے نام" میں لکھتے ہیں۔

بے گھری۔۔۔۔۔۔۔۔۔ بے چارگی کی زندگی
(میری بے ترتیبی و آوارگی کی زندگی)

وہ قیامت
کس قناعت، کس وجاہت سے "جری"
"پرس" خالی۔۔۔۔۔ آنکھ اشکوں سے بھری

Scanned by CamScanner

مالکن گھر کے بغیر

نار۔۔۔۔۔۔ زیور کے بغیر

لاج۔۔۔۔۔۔ چادر کے بغیر

ریشم و کمخواب میں لپٹی ہوئی ہمسائیاں

اور یہاں

مدتوں گھر میں نہ چھنکیں جھانجھریں

مدتوں گھر میں نہ بولیں چوڑیاں

(اک مسلسل غم کا ساون۔۔۔۔۔۔ آنسوؤں کے درمیاں)

وہ مگر

خواہشوں کی قتل گاہوں میں بھی ہنستی ہی رہی (۱۱)

---------

ماجد صدیقی نظم ''مجھ سے روٹھا نہ کر'' میں اپنی شریک حیات سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں:

مجھ سے روٹھا نہ کر اے مری ہم سفر میری جان غزل

اے مری ہم نفس' مونس بے بدل' مجھ سے روٹھا نہ کر

میں جو ہیرا بھی ہوں تو بہت دور ہوں جوہری سے ابھی

میں کہ ناقدریوں کی رتوں میں ہوں شل' مجھ سے روٹھا نہ کر

--------

میں شریک سفر ہو کے مجرم ہوا ہوں ترا جان من

وسعتیں میرے فکر و نظر کی نہیں ہیں' ترے کام کی

میں رفو گر ہوں زخموں کا' پیدا ہیں جو فکر و وجدان میں

پر نہیں پاس میرے گرو تک خوشی کی ترے نام کی (۱۲)

--------

پیرزادہ اکرم نظم ''محرم اجنبی سے کلام'' میں لکھتے ہیں:

پیکر مہر و وفا

Scanned by CamScanner

---------------

تو ہی گرچہ ہے بہارِ زندگی
میرے محرم اجنبی!
اب تک تری مجھ سے شناسائی نہیں
زیست ہے تیری
رفاقت سے حسیں تر
تو ہے میری ہمسفر
لیکن
ستم ہے کس قدر
تو بھی شریک رازِ تنہائی نہیں
ہم سخن تو ہے
مگر
تو محرم مفہوم گویائی نہیں (۱۳)

ہمارے معاشرے میں بیوی تو اپنے شوہر کو بلند سے بلند تر مقام پر دیکھنے کی خواہشمند نظر آتی ہے لیکن شوہر کے لیے یہ بات بہت صبر آزما ہوتی ہے کہ اس کی بیوی کسی صلاحیت کی بناء پر شہرت حاصل کرے۔ مرد کی اس کم ظرفی کے باعث بقول کشور ناہید" بڑی بڑی ممثلائیں' فنکار' شاعر اور ادیب صرف گھردار' خانہ دار نیک پروین بن کر گھر پر میاں کے انتظار کی مالا جپ کر موتی ہوتی رہتی ہیں" (۱۴) اور اگر یہی گھر دار' خانہ دار اور نیک پروین اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لائیں تو یقیناً اپنی ازدواجی زندگی سے ہاتھ دھو بیٹھیں کیونکہ جس قدر عورتیں بڑی فنکارائیں بنی ہیں ازدواجی زندگی کی قربانی دے کر بنی ہیں اور یہ بات مرد کی کم ظرفی کا منہ بولتا ثبوت ہے کشور ناہید نظم" انٹی کلاک وائز" میں مرد کی اس خود غرضی اور خوف کا اظہار ان الفاظ میں کرتی ہے:

میری آنکھیں' تمہارے تلوے بھی بن جائیں
تو بھی تمہیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا
کہ میں دیکھ تو نہیں سکتی

Scanned by CamScanner

جسموں اور فقروں کو
خوشبو کی طرح محسوس تو کر سکتی ہوں

--------

مرے ہونٹ' تمہاری مجازیت کے گن
گا گا کر
خشک اور بے روح ہو بھی جائیں
تو بھی تمہیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا
کہ میں بول تو نہیں سکتی
مگر چل تو سکتی ہوں

--------

مرے پیروں میں زوجیت
اور شرم و حیا کی بیڑیاں ڈال کر
مجھے مفلوج کر کے بھی
تمہیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا
کہ میں چل تو نہیں سکتی
مگر سوچ تو سکتی ہوں (۱۵)

کہا جاتا ہے کہ مرد کی کامیابی میں عورت کا ہاتھ ہوتا ہے تو عورت کی ناکامی میں مرد کا ہاتھ ہوتا ہوگا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اردو نظم میں عورت ہی کی اعلیٰ ظرفی کی تصاویر ملتی ہیں سید ضمیر جعفری کی نظم ''شریک حیات کے نام'' کے اقتباس ملاحظہ فرمائیں۔

مجلس آرائے ہنر
(بیوی بچوں کی خبر سے بے خبر)
بزم عرض شعر میں گزرے تھی رات
شاخ آہو پر برات
زندگی میں ''فعل'' --------لب پر فاعلاۃ'' ------فاعلات!

دو بجے شب کو بھی گھر آیا تو پایا

اس کو دروازے کے پاس

زرد، سرد و بے حواس

رہین یاس

منتظر!

اور پھر

گھر کیاں بھی دیں مگر روٹی بھی دی

خود وہ ٹھنڈی تھی مگر روٹی ہمیشہ گرم تھی

میرا غم کھاتی رہی اپنا لہو پیتی رہی

میں نہ مر جاؤں کہیں اس خوف سے جیتی رہی (۱۶)

کسی بھی ملک یا معاشرے کے رویے اور رسومات اس بات کی غمازی کرتے ہیں کہ وہ معاشرہ کس قدر مہذب ہے، تہذیب اچھا لباس پہنے، خوش خوراک ہونے، اٹھنے بیٹھنے اور بات چیت کرنے کے آداب جاننے تک ہی محدود نہیں بلکہ مہذب ہونے کے معنی یہ ہیں کہ انسان اپنی ظاہری ٹیپ ٹاپ سے قطع نظر اپنے اندر کے وحشی جذبات کی تربیت کرے اور دوسروں کی آزادی سلب کرنے کے بجائے انھیں آزادی سے جینے کا حق عطا کرے۔ اس اعتبار سے پاکستانی معاشرے میں عورت کے لیے چادر اور چاردیواری کے پس منظر میں تحفظ اور حفاظت کا جو رویہ کارفرما نظر آتا ہے وہ کسی اور مخلوق سے عورتوں کو محفوظ رکھنے کا رویہ نہیں بلکہ مردوں کی وحشت سے عورت کو بچانے کا رویہ ہے۔ اسلام کے نام پر قائم ہونے والے پاکستانی معاشرے میں جہاں مردوں کو بھی نظر نیچی رکھنے کا حکم ہے پردہ صرف عورت کا مقدر بن جاتا ہے مرد کے وحشی جذبات کی تربیت کے بجائے عورت کو نظر بند کر دیا جاتا ہے۔ گویا ایک انسان اپنی وحشتوں کو برقرار رکھنے کے لیے دوسرے انسان کی آزادی سلب کر لیتا ہے۔ کشور ناہید نظم "کتنی چاہت والے لوگ ترے دیوانے" میں لکھتی ہیں:

تقدیس کے لفظ سے ہاتھ رچا کر

پیروں میں قیدی کی سی بیڑیاں ڈال کر

Scanned by CamScanner

کتنا سندر کتنا پیارا نام دیا ہے

----------

وہ کہتے ہیں

اس سے زیادہ اور تجھے کیا چاہیے کڑیے

----------

بڑے ارمان سے تیری خاطر' تیری چاہت کی خاطر

یہ گھر یہ سنگھاسن یہ مرمر کی دیواریں

سب کچھ تیری خاطر

تیری چاہت کی خاطر (۱۷)

--------

خالد سہیل نظم "ہاؤس ارسٹ" (House Arrest) میں لکھتے ہیں:

صدیوں کی اس قید کا حاصل

گھر کے در کھل جائیں پھر بھی

گھر کو چھوڑتے شرماتی ہیں

گھر کے باہر تازہ ہوا میں

اڑنے سے وہ گھبراتی ہیں

دل کے اندیشوں سے خود بھی

جانے کیوں وہ ڈر جاتی ہیں (۱۸)

دیکھا جائے تو عورت کی زندگی نظر بندی کے سوا کچھ نہیں اور مستزاد یہ کہ اس نظر بندی میں اس سے حیا اور وفا کے تقاضے بھی کیے جاتے ہیں پروین فنا سید نظم "نیا موڑ" میں لکھتی ہیں۔

نہ جانے کب سے

میں نور و ظلمت کی رہ گزر پر

رواں دواں ہوں -----!

وفا کی زنجیر میں بندھی

Scanned by CamScanner

میں برہنہ پا
اپنے چھلنی قدموں سے چلتے چلتے
بس ایک پل رک کے سوچتی ہوں!

یہ میرے احساس کا سفر

یہ طلب کی راہوں میں

تشنگی کے سراب

یہ آرزو کے صحرا میں

ہمتوں کی شکستگی ۔۔!

نارسائی کی دھول میں اٹا موڑ

انتہا ہے۔۔۔۔۔!

کہ ابتدا۔۔۔۔۔!(۱۹)

شبنم شکیل اس قیدی عورت کی تصویر کشی نظم ''موت کے کنویں میں موٹر سائیکل چلانے والی'' میں یوں کرتی ہیں:

اس تماشا گاہ کے

خوف کے حصار میں

دیکھنا بھی جرم تھا

چیخنا بھی جرم تھا

سوچنا بھی جرم تھا

چھپ کے ناظرین سے

چھپ کے سامعین سے

چھپ کے آسمان سے

چھپ کے اس زمین سے

دیکھتی بھی تھی مگر

چیختی بھی تھی مگر

Scanned by CamScanner

سوچتی بھی تھی مگر
وہ کہ جس کی زندگی
گول گول گھومتے
دائروں میں کٹ گئی (۲۰)

قید کا احساس اسی انسان کو ہوتا ہے جو حساس اور باشعور ہو۔ جاہل اور بے شعور عورتیں اسے ہرگز قید تصور نہیں کرتیں کیونکہ ان کی زندگی انسانیت کے اس درجے سے نا آشنا ہے جہاں انسان اور حیوان میں تمیز ہوتی ہے۔ لہٰذا ایک باشعور عورت کو ایسے معاشرے میں احتجاج کے راستے بھی مسدود ہوتے نظر آتے ہیں جہاں اسے اپنی جنس کی حمایت بھی حاصل نہ رہے۔ ایسے میں اگرچہ باشعور قیدی عورت بھی معاشرے سے سمجھوتہ کرنے میں اپنی عافیت سمجھتی ہے لیکن اس کے اندر آزادی کی طلب کی جائز خواہش ختم ہونے کے بجائے مزید جڑ پکڑتی ہے۔ پروین شاکر نظم " ایک دفنائی ہوئی آواز " میں اس صورتحال کی عکاسی ان الفاظ میں کرتی ہیں۔

پھولوں اور کتابوں سے آراستہ گھر ہے
تن کی ہر آسائش دینے والا ساتھی
آنکھوں کو ٹھنڈک پہنچانے والا بچہ
لیکن اس آسائش اس ٹھنڈک کے رنگ محل میں
جہاں کہیں جاتی ہوں
بنیادوں میں بے حد گہری چنی ہوئی
اک آواز برابر گریہ کرتی ہے
مجھے نکالو!
مجھے نکالو (۲۱)

عورت کی یہ قید محض گھر میں نظر بندی تک محدود نہیں بلکہ اس کے ہر فعل پر ایسی کڑی پابندیاں عائد کی جاتی ہیں کہ وہ ان سے انحراف کو گناہ تصور کرنے لگتی ہے۔ کشور ناہید نظم " جاروب کش " میں لکھتی ہیں:

Scanned by CamScanner

تم کیوں آٹھ سال چھوٹے بھائی
کے غصے بھرے تحکم کو مان کر
کھڑکی سے جھانک کر مسکراتے چہرے
کی تلاش سے آنکھیں چرالیتی ہو
تم کیوں پینتیس برس کی عمر کی ہو کر
خود کو سنوار نا بند کر دیتی ہو (۲۲)

آزادی انسان کا بنیادی حق ہے اور معاشرتی سطح پر انسان کو طرح طرح کی رسموں اور رواجوں کا قیدی بنانا اس سے بنیادی حق چھیننے کے مترادف ہے۔ منصورہ احمد نظم ''صدیوں پیچھے'' میں اس بنیادی حق کے چھننے پر احتجاج کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

سنتے ہیں کہ نسلوں پہلے
چین کی باغی شہزادی نے
اپنی دنیا تک جانے کے پاگل شوق میں
آنگن کی دہلیز الانگی
اور گلیاں، شہ راہیں ناپتی
اک پھلواری تک جا پہنچی
رسموں کے ٹھیکے داروں نے
جرم تمنا کی پاداش میں حکم سنایا
اب دنیا میں آنے والی ہر حوا کو
پہلے دن سے لوہے کے جوتے پہناؤ

چینی عورتوں کو لوہے کے جوتے پہنانے کی بات محض کتابی بات نہیں۔ 1840ء کی پہلی افیون جنگ کے بعد مغربی محققین کی رپورٹوں کے مطابق چینی لڑکیوں کو پیدائش پر ہی لوہے کے جوتے پہنائے جاتے تھے۔ تاکہ وہ ساری عمر چلنے یا بھاگنے سے محروم ہو جائیں۔ 1890ء سے لے کر 1920ء تک عورتوں کے پیر لوہے کے جوتے میں کسنے کے خلاف مہم چلائی گئی آخر کار ریڈ آرمی کے وجود میں آنے کے بعد یہ بدعت ختم ہوئی۔ منصورہ احمد نے تاریخی روایت کے تناظر میں اپنا تقابل چین

Scanned by CamScanner

کی ہانی شہزادی سے کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

یہی ہوا اور ہوتا آیا
سب نے دیکھا
سرخ پیلے چہروں والی
اور گدرائے جسموں والی دوشیزائیں
آنگن کی دیوار پکڑ کر چل پاتی تھیں
سوچ رہی ہوں
صدیاں کیسے اتنا پیچھے لوٹ آئی ہیں
چین کی سرحد کیسے میرے آنگن تک آ پہنچی ہے
لوہے کے جوتوں میں جکڑے میرے پاؤں
آنگن کی دہلیز الانگ کے
اپنی دنیا تک جانے سے انکاری ہیں (۲۳)

پڑھی لکھی عورت کا بڑا المیہ یہی نہیں کہ وہ اس قید کو محسوس کر سکتی ہے بلکہ شادی کے بعد ازدواجی زندگی اس کی بچی کچی آزادی پر بھی پہرے بٹھا دیتی ہے۔ اس خوف کے ساتھ ساتھ وہ اس کشمکش میں مبتلا ہو جاتی ہے کہ اپنی آزادی کو عزیز رکھے یا اپنے مستقبل کو۔ پروین شاکر کی نظم "میں تیتری رہنے میں خوش ہوں" اسی خوف کی عکاسی کرتی ہے:

دراصل میں
اس کو تسلیم کر کے
عمر بھر کی کمائی
اس آزادیٔ ذہن و جاں کو
گنوانا نہیں چاہتی
اور مجھے یہ خبر ہے
کہ میں ایک دفعہ
ہاتھ اس کے گر لگ گئی تو

وہ کبھی بنا کے مجھے
اپنی دیوارِ خواہش سے تا عمر اس طرح چپکائے رکھے گا
کہ میں
روشنی اور ہوا اور خوشبو کا
ہر ذائقہ اس طرح بھول جاؤں گی
جیسے کبھی ان سے واقف نہ تھی

سو میں تیتری رہنے میں ہی بہت خوش ہوں
گرچہ یہاں
رزق اور جال کی سازشیں بے پناہ ہیں
مگر
میرے پر تو سلامت رہیں گے!(۴۴)

عورت کے ساتھ ہونے والی اس ناانصافی پر حارث خلیق مرد معاشرے کو طنز کا نشانہ بناتے ہوئے اپنی نظم ''التجا'' میں لکھتے ہیں:

یہ عورت ہے
-------
یہ بکری سے زیادہ قیمتی ہے
-------
تم اس کے ذہن و دل پر
اور اس کے جسم کے
ایک ایک حصے پر
خلا میں پلنے والے خوف کا
پہرہ بٹھا دو
یہ ماں ہو یا بہن

بیوی ہو، محبوبہ ہو، بیٹی ہو

تمہاری خادمہ ہو یا طوائف ہو

تمہارے کام آئے گی

-------

اسے بھی بخشوا دینا (۴۵)

معاشرتی عمل کو جاری رکھنے کے لیے ہر معاشرے کو کوئی قانون، نظام یا ضابطۂ حیات وضع کرنا پڑتا ہے کیونکہ اس کے بغیر کوئی معاشرہ زندہ نہیں رہ سکتا۔ قانون یا نظام کے ساتھ ساتھ معاشرے کے اپنے رسوم و رواج بھی اہمیت کے حامل قرار پاتے ہیں۔ یوں تو ان رسموں اور رواجوں کا اثر مرد اور عورت دونوں پر پڑتا ہے لیکن عورت مرد کی نسبت ان رسموں اور رواجوں کا زیادہ نشانہ بنتی ہے۔ اس کی وجہ افتخار نسیم کی نظم "ایک مختلف کہانی" کے مطالعے سے یوں سامنے آتی ہے:

جولی کتنی بھولی تھی

جب اس نے اظہار کیا تھا

اپنے اندر کی خواہش کا

اس چھوٹے سے شہر کے

سارے لوگوں نے اس پر تھوکا تھا

چرچ کے فادر نے

اس کو

انجیل مقدس کے ورقوں سے پڑھ کے سنایا

عورت نسل انسانی کی خاطر دنیا میں آئی ہے

اس کے اندر کی خواہش تو ایک گناہ ہے (۴۶)

پاکستانی معاشرے میں جیسا کہ پہلے مذکور ہے انسانوں میں فرق جنس کی بنیاد پر بھی روا رکھا جاتا ہے۔ عزت و ناموس اور پاکیزگی کا سارا بوجھ صرف عورت کے کندھوں پر ڈال دیا جاتا ہے اور اس قسم کے معاشرتی جبر میں جو مرد اور عورت دونوں کی طرف سے ہوتا ہے نشانہ بیشتر عورت ہی بنتی ہے پروین شاکر نظم "بشیرے کی گھر والی" میں دیہاتی عورت کے ساتھ ہونے والے اس معاشرتی جبر کی تصویر کشی

Scanned by CamScanner

یوں کرتی ہیں:

تیرے پھول سے ہاتھوں میں
تیرے قد سے بڑی جھاڑو ہوتی
ماں کا آنچل پکڑے پکڑے
تجھ کو کتنے کام آ جاتے
اُپلے تھاپنا
لکڑی کاٹنا
گائے کی سانی بنانا
پھر بھی مکھن کی ٹکیہ
ماں نے ہمیشہ بھیا کی روٹی پہ رکھی
تیرے لیے بس رات کی روٹی
رات کا سالن (۴۷)

اس جبر کو دیہات کی عورت تو اپنی تقدیر سمجھ کر سہہ جاتی ہے لیکن اصل مشکل شہروں کی ہے جہاں مرد معاشرے کی نفسیات تو وہی ہے البتہ تعلیم نے عورت کو اپنے انسان ہونے کا شعور دے دیا ہے۔ اس تعلیم یافتہ آزادی کی خواہاں شہری عورت کے بارے میں معاشرے کا رویہ سعید ظفر کی نظم ''ایک سندر سی لڑکی کے نام'' میں یوں بیان کرتے ہیں:

کیا کرنا ہے اس لڑکی نے
ایم اے کر کے
کچھ دن کھیلے، بس لے جی لے
اپنے یاقوتی ہونٹوں میں رس رہنے دے
اپنی پاکیزہ آنکھوں کی لو جلنے دے
اپنے لہجے میں چہکاری رہنے دے

---------

کیا کرنا ہے اس لڑکی نے ایم اے کر کے

Scanned by CamScanner

گھر میں بیٹھے
چولہا جھونکے
پڑھ لکھ کر بھی وہ ہی برس میں
خود آگاہی کے شعلوں میں جل جائے گی
چولہا باہر حدت دے گا
اندر من کی آگ جلے گی
مر جائے گی
کیا کرنا ہے اس لڑکی نے ایم اے کر کے (۲۸)

مرد معاشرے کے ان رویوں سے ظاہر ہے کہ وہ عورت کو بے شعور اور اپنی ذات سے بے خبر دیکھنے ہی میں خوش ہے کیونکہ عورت کی بے خبری اور بے شعوری ہی مرد کی سلطنت کی ہمیشگی کی ضمانت ہے لہٰذا مرد معاشرے کو خوش ہونا چاہیے کہ ہماری نہ صرف 70 فیصد سے زائد آبادی کی عورتیں آج بھی بے شعور اور اپنی ذات سے جہالت کے سبب نہ صرف بے خبر ہیں بلکہ باقی 25 فیصد عورتیں بھی معاشرتی جبر کے باعث مرد معاشرے کی بوجوہ ممد و معاون ہیں۔ ایسے میں معاشرتی جبر کے تحت عورت کیساتھ ہونیوالی زیادتیوں کے خلاف صرف اہل فکر و نظر طبقہ ہی سوچتا اور اس پر قلم اٹھاتا نظر آتا ہے مثلاً پاکستان کے دیہی معاشرے کے اکثر علاقوں میں یہ رواج ہے کہ بچی کی پیدائش ہی پر اسے کسی نہ کسی بچے کے ساتھ منسوب کر دیا جاتا ہے اور بڑے ہونے پر اس سے بیاہ دیا جاتا ہے۔ یہ رسم مرد اور عورت دونوں کے لیے معاشرتی جبر کی حیثیت رکھتی ہے۔ سید ضمیر جعفری نظم ''بنت عم کے نام'' میں اس معاشرتی جبر میں عورت کے ساتھ ہونے والی زیادتی کی تصویر کشی یوں کرتے ہیں:

میری بنت عم۔۔۔۔۔۔۔۔ مری ہم شجرہ و ہم آستاں
ہم داستاں!
عہد طفلی میں ہمیں باندھا گیا
زندگی کے رشتۂ پر پیچ میں
ایک دیرینہ، مسلسل، زنگتی، روتی روایت کے لیے
اک معزز خانوادے کی ضرورت کے لیے

Scanned by CamScanner

جشن غارت کے لیے
جس قبیلے کے درو دیوار میں پالا گیا
اس کے اندر قید کر ڈالا گیا (۲۹)

احمد فراز نظم ''منسوبہ سے'' میں عورت کو اس روایت سے بغاوت کرنے پر اکساتے ہوئے لکھتے ہیں:

تو نے دیکھا ہی نہیں مجھ کو تجھے کیا معلوم
وقت نے آج کسے سونپ دیا ہے تجھ کو
کس کے دامن سے ہے باندھا گیا پلو تیرا
کس سے تقدیر نے وابستہ کیا ہے تجھ کو

--------

تو کہ اک وادیٔ گل رنگ کی شہزادی ہے
دیکھ بیکار سے انساں کے لیے وقف نہ ہو
تیرے خوابوں کے جزیروں میں بڑی رونق ہے
ایک انجان سے طوفاں کے لیے وقف نہ ہو (۳۰)

شادی ایک ایسا بندھن ہے جس میں بندھ کر عورت ساری عمر کے لیے کسی ایک شخص کی ہو کر رہ جاتی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو عام زندگی میں ہم دوست بھی اپنی مرضی اور پسند سے بناتے ہیں لیکن زندگی کے اتنے بڑے اور اہم فیصلے مرد اور عورت سے پوچھے بغیر طے کر دینا معاشرتی جبر نہیں تو اور کیا ہے۔ اس معاشرتی جبر کا نتیجہ کن صورتوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ پروین شاکر کی نظم ''مقدر'' ملاحظہ فرمائیں:

میں وہ لڑکی ہوں
جس کو پہلی رات
کوئی گھونگھٹ اٹھا کے یہ کہہ دے
میرا سب کچھ ترا ہے دل کے سوا! (۳۱)

کشور ناہید اس جبر کے خلاف نظم ''زرد دائرہ'' میں احتجاج کرتے ہوئے لکھتی ہیں۔

میں آنکھ مچولی میں ہاتھ لگ جانے والے شخص کا

Scanned by CamScanner

مقدر نہیں بننا چاہتی (۳۲)

مصطفیٰ غزالی نظم ''پہلا چاند'' میں اس معاشرتی جبر کی تصویر کشی اس انداز سے کرتے ہیں

وہ کہتی ہے۔۔۔۔۔

''آخر مجھ سے۔۔۔۔۔۔

تم شادی کیوں نہیں کر لیتے ؟''

وہ مجھ کو اچھی لگتی ہے

میں اس کو اچھا لگتا ہوں

شادی کے لیے بھی راضی ہوں

لیکن۔۔۔۔۔۔۔۔شادی

مجھ کو اپنی

ماں کی پسند سے کرنی ہے (۳۳)

ماں کی پسند کی لڑکی کی تلاش میں عورتوں کی تذلیل کے جو منظر دیکھنے میں آتے ہیں صباحت عاصم

نظم ''شادی / ناشادی'' میں ان کی تصویر کشی یوں کرتے ہیں:

یہ لڑکی خوبصورت ہے

جواں ہے

نیک سیرت ہے

سلیقہ مند ہے

تعلیم بھی اس کی مکمل ہے

زبان کی نرم' خوش اخلاق بھی ہے

یہ فرزند ہنر کے واسطے معقول رشتہ ہے

مگر کیجیے توقف

ذرا رائے تو لے لیجیے

ہر اک خالہ' ممانی سے

چچی سے' تائی سے' بہنوں سے امی کی سہیلی سے

Scanned by CamScanner

ہوا معلوم خالہ کو پسند آئی نہیں اتنی

ذرا سی ناک موٹی ہے

قریباً چھ مہینے ہر طرح سے سوچ کر آخر

کیا ہے فیصلہ مل کر

ممانی کے محلے میں

ہے اک لڑکی

جو ہو سکتا ہے اس لڑکی سے بہتر ہو (۳۴)

پاکستانی معاشرے میں مرد عمر کے کسی بھی حصے میں شادی کر سکتا ہے جبکہ عورت 35 یا 40 سال تک شادی نہ ہونے کی صورت میں شادی کا خیال ذہن سے نکال دیتی ہے دوسرے معنوں میں مرد شادی کرتا ہے جبکہ عورت کی شادی کروائی جاتی ہے۔ چونکہ معاشرہ عورت کو اس اختیار سے محروم رکھتا ہے کہ وہ شادی کر سکے لہٰذا عورت کی شادی کے ہونے یا نہ ہو سکنے کو اس کا مقدر قرار دیتا ہے۔ گھریلو پاکستانی عورت کی ساری مصروفیات شادی کی وجہ سے شروع ہوتی ہیں شادی نہ ہونے کی صورت میں اس کی مصروفیات کم ہو جاتی ہیں لہٰذا بعض اوقات وہ اپنے مقدر کو رو کر اپنے اوپر جبر کر لیتی ہے اور بعض اوقات کنواری نند کے روپ میں اپنے ساتھ ہونے والی زیادتی کے بدلے عورت سے لینے لگتی ہے۔ دوسری طرف شادی شدہ گھریلو عورتیں زیادہ تر مردوں کی دست نگر اور محتاج رہتی ہیں وہ عورتیں جو محتاجی کی زندگی گزارنے سے انکار کر کے خود کمانے لگتی ہیں دوہری مصیبت میں مبتلا ہو جاتی ہیں کیونکہ ان کے کندھوں کی ذمہ داریاں اس صورت میں بھی جوں کی توں رہتی ہیں۔

پروین شاکر نظم ''مصنف'' میں لکھتی ہیں:

میرا گھر

میرے عورت ہونے کی مجبوری سے

پورا لطف اٹھاتا ہے

ہر صبح

میرے شانوں پر

ذمہ داری کا بوجھ لیکن

پہلے سے بھاری ہوتا ہے
پھر بھی میری پشت پہ
نا اہلی کا کوب
روز بروز نمایاں ہوتا جاتا ہے! (۳۵)

اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے یہاں ان مردوں کی تعداد زیادہ ہے جو عورت کو دست نگر دیکھنا چاہتے ہیں اور جب وہ اپنے پاؤں پر کھڑی ہوتی ہیں تو ان کا ساتھ دینے کے بجائے انھیں طعنے دینے لگتے ہیں۔ ان باتوں سے ظاہر ہے کہ عورت کو ایک اچھی شادی شدہ زندگی گزارنے کے لیے اپنی انا اور خودی کو بھول جانا چاہیے اپنی صلاحیتوں کو اپنے اندر دبا دینا چاہیے اور اپنی خواہشات کا گلا گھونٹ دینا چاہیے۔ کیونکہ ہمارے ہاں مردوں کی اکثریت اسی کی خواہشمند نظر آتی ہے۔ ماجد صدیقی کی نظم "برحق" ملاحظہ فرمائیں:

اپنے یہاں یہ درس ہے برحق
ہر بیوی پر۔۔۔۔۔۔ بعد خدا کے
اور کسی کے آگے
گر سجدہ کرنا واجب ہوتا تو
وہ ہستی خاوند تھا اس کا

----------

اپنی بیوی سے
چاہے وہ
کتنی ہی ذی علم ہو
ذی فن
ذی عزت ہو
کون سا وہ نفرت میں بجھا جملہ ہے
جو کہ نہیں وہ کہتا
وہ اس کی بالا قامت کو

پل میں نوچ کے رکھ دیتا ہے
اس کے سب میکے والوں کو
قابل نفریں ٹھہراتا ہے
بیوی پر نازیبا جملوں کے
روڑے وہ برساتا ہے(۳۶)

عورتوں کو زدوکوب کرنا ہمارے معاشرے میں مردوں کے لیے معمول کی بات ہے مار پیٹ کے عمل کو مرد کی فطرت قرار دے کر جائز سمجھ لیا جاتا ہے۔ اسی طرح بیویوں کے ساتھ جنسی تشدد کی بے شمار مثالیں ملتی ہیں۔ مردوں کے انھی پر تشدد رویوں کا نتیجہ ہے کہ عورتوں کی ایک بڑی تعداد ہسٹریا کی مریض نظر آتی ہے۔ نظم ''دھواں چھوڑتی بسیں'' میں کشور ناہید خوابوں کی دنیا میں گم حقیقت سے بے خبر لڑکیوں کو ان کے مستقبل کی جھلک دکھاتے ہوئے لکھتی ہیں:

تمہارے منہ پہ بھی الٹا کے مارے ہوئے
سالن کا ماسک ہے
تو میں پوچھوں
کہو، آنکھوں میں شبنم کو تیرتا دیکھ رہی ہو
تمہیں بھی رات گئے، لوٹنے والے
پُرخور مسافروں کے پیر دبانے پڑیں
تو پوچھوں
ہاتھوں پہ بہار کیسے کھل اٹھتی ہے!
ہمارے پیروں میں پھوڑے اُگ آتے ہیں
اور آنکھیں سلیٹ کی طرح صاف ہو جاتی ہیں
پھر بھی کماؤ پوت کے لیے
کنیزوں کی طویل قطار سجتی ہے
جسے چاہو اپنی سزا کے لیے منتخب کرلو
اور یوں باقی عمر

Scanned by CamScanner

اے کالج کے لیے بس کا انتظار کرنے والی لڑکیو
دھواں چھوڑتی بسوں کی طرح، دھکے کھا کھا کے گزارہ دو! (۳۷)

گھریلو سطح پر عورت کے ساتھ ظلم و تشدد کا یہ رویہ مار پیٹ یا جنسی تشدد تک ہی محدود نہیں رہتا۔ بیوی پر تیل چھڑک کر آگ لگانے کے کئی واقعات بھی اسی سلسلے کی اگلی کڑی ہیں۔ تیل چھڑک کر آگ لگانے کے اکثر واقعات میں بلاشبہ ساس اور نند کے روپ میں عورت بھی ملوث ہوتی ہے لیکن ایک نظر ضلع اٹک کے امام محمد شریف نامی حافظ قرآن پر بھی ڈالیے جس نے اپنی اہلیہ کے حساس اعضائے نہانی کو تیزاب کی مدد اور برقی رو کے استعمال سے جلا ڈالا۔ بیوی پر تشدد کی ایسی مثال دنیا میں کہیں نہیں ملتی۔ ماجد صدیقی نظم "اے حافظ قرآن" میں محمد شریف کو مخاطب کر کے لکھتے ہیں:

اے حافظ قرآن تری ماں بھی تو ہوگی
کیا جانیے شاید ہو کوئی تیری بہن بھی
سوچا نہیں کرتوت جو کر ڈالا ہے تو نے
ٹھہرے گا وہ ان بردوں کا موضوع سخن بھی

--------

بیٹا بھی ترا ماں کی کہانی یہ سنے گا
اک خلق ہے سن کے دہل جانے لگی ہے
جو شخص بھی ذی حس ہے لرز جانے لگا ہے
جو آنکھ بھی بینا ہے ابل جانے لگی ہے (۳۸)

انسانی تاریخ کے آغاز سے لے کر آج تک عورت کو مرد کی عزت اور غیرت کی علامت سمجھا جاتا رہا ہے ایسی علامت جو مرد کے لیے کسی صورت باعث افتخار نہیں بن سکتی البتہ باعث تذلیل بنی رہتی ہے۔ دو خاندانوں کی باہمی دشمنیوں میں بھی مرد معاشرے کے نزدیک عورتوں کی عزت نہیں مرد کی عزت اور غیرت لٹتی ہے۔ ڈاکٹر مبارک علی مضمون "عورت، تاریخ کیا کہتی ہے" میں لکھتے ہیں:

"راجپوتوں میں جوہر کی رسم تھی کہ جب وہ اپنی شکست کے آثار دیکھتے تھے تو اپنی عزت و آبرو بچانے کی خاطر عورتوں کو یا تو قتل کر دیتے تھے یا انہیں زندہ جلا دیتے تھے۔

وہاں۔۔۔ عورت کی اپنی مرضی و خواہش نظر نہیں آتی اور تعریف ان مردوں کی کی جاتی ہے۔ جنہوں

نے اپنی عزت و آبرو کی خاطر یہ بہادری کا کارنامہ سرانجام دیا"۔ (۳۹)

مغوی عورتوں سے خودکشی کا تقاضا کرنا ہمارا معاشرتی رویہ ہے۔ وہ عورتیں جن کی عصمت دری کی گئی ہو اپنے ہاتھوں اپنی زندگی کا خاتمہ کر کے ہی معاشرے میں سرخروئی حاصل کر سکتی ہیں۔ جو عورتیں ایسا نہیں کر پاتیں وہ ساری زندگی معاشرے کے لیے ناسور سمجھی جاتی ہیں۔ نہ صرف یہ کہ ان کے احساسات و جذبات کو خاطر میں نہیں لیا جاتا بلکہ ان کی عصمت دری کا قصوروار بھی انہیں ہی ٹھہرایا جاتا ہے۔ حسن اختر جلیل، نظم "مغویہ" میں ایک کمسن مغوی لڑکی کی تصویر کشی ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

میں نے ایسی ششدر آنکھیں اس سے پہلے کب دیکھی تھیں
اشکوں سے محروم
اس کی آنکھوں میں انجانی دہشت تھی
تیز ہواؤں کے ریلے میں
پیڑ کی آخری ٹہنی پہ لرزاں تنہا پتے جیسی دہشت

ڈائس کے اس پار سے اس نے
میری جانب دیکھا جیسے
میرے چہرے میں اپنا مجرم پہچان رہی ہو
سچ ہے اس کی نظروں میں تو
آدم کے ہر شہزادے کا چہرہ
قاتل کا چہرہ تھا (۴۰)

عورت پر ظلم و تشدد کی ایک سطح جنگ کا زمانہ ہے بقول ڈاکٹر مبارک علی جنگ کے زمانے میں اور جنگ کے بعد عورت ہی سب سے زیادہ اذیت کا شکار ہوتی ہے۔ فاتح افواج سب سے پہلے مفتوح قوم کی عورتوں کی عصمت دری کرتے ہیں دوسری جنگ عظیم کے بعد جرمن عورتیں روسی فاتح فوجیوں کی ہوس کا نشانہ بنیں آج سربیا کے فوجی بوسنیا کی عورتوں کو اور بھارتی فوجی کشمیری عورتوں کو ہوس کا نشانہ بنا رہے ہیں۔ غرض عورت کے ساتھ ظلم و تشدد زمانہ جنگ میں ہو یا امن میں، گھریلو سطح پر ہو یا ملکی اور عالمی سطح پر، مرد کی وحشتوں کو ہی بے نقاب کرتا ہے۔

Scanned by CamScanner

دیکھا جائے تو بلاتخصیص مرد و زن آج کا انسان تنہائی، خوف اور عدم تحفظ کا شکار نظر آتا ہے یہ احساسات ہمیں غیر محفوظ نسلوں نے وراثت میں دیے ہیں معاشرتی جبر نے ہمیں اس حال کو پہنچا دیا ہے کہ انسان انسان کے ہاتھوں غیر محفوظ ہو گیا ہے اور اس سے خوف کھانے لگا ہے۔ لیکن پاکستانی معاشرے میں بعض وجوہات کی بنا پر مرد کی نسبت عورت ہمیں ان احساسات کا زیادہ شکار بنی نظر آتی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ مرد کے مقابلے میں عورت کو اپنے احساسات و جذبات کے اظہار کی آزادی بہت کم ملتی ہے۔ زیادہ وقت گھر میں رہنے کے باعث اس کا وژن (Vision) بھی وسیع نہیں ہو پاتا۔ بات بات پر روک ٹوک اُس کے اندر تنہائی، خوف اور عدم تحفظ کے جذبات پیدا کر دیتی ہے ایسے میں وہ مستقبل کے خوابوں کو اپنی پناہ گاہ بنا لیتی ہے جمیل ملک نظم ''ہر گھر میں اک پاگل لڑکی'' میں لکھتے ہیں:

ہر گھر اک بندی خانہ ہے
ماں کے طعنے سہتے سہتے
باپ کے جبر میں رہتے رہتے
بھائی کی خدمت کرتے کرتے
چُپ چُپ چُپ چُپ ڈرتے ڈرتے
ہر گھر میں اک پاگل لڑکی
سب کی نظروں سے چُھپ چُھپ کے
کس کی یاد میں کھو جاتی ہے۔ (۳۱)

یہ یادیں محبوب کے علاوہ کس کی ہو سکتی ہیں محبت کی متلاشی عورت اس تنہائی میں اپنی یادوں کو اپنا ساتھی سمجھتی اور ان سے لطف اندوز ہوتی ہے لیکن اس لطف کے ساتھ ایک خوف کا احساس اُسے ہر لمحے گھیرے رہتا ہے پروین شاکر نظم ''احتیاط'' میں لکھتی ہیں:

..............

سوتے میں بھی
چہرے کو آنچل سے چھپائے رہتی ہوں
ڈر لگتا ہے

Scanned by CamScanner

پلکوں کی ہلکی سی لرزش
ہونٹوں کی موہوم سی جنبش
گالوں پر رہ رہ کے اترنے والی دھنک
لہو میں چاند رچاتی اس ننھی سی خوشی کا نام نہ لے
نیند میں آئی ہوئی مسکان
کسی سے دل کی بات نہ کہہ دے (۴۲)

.............

فہمیدہ ریاض نظم ''خوشبو'' میں عورت کے اس خوف کا اظہار ان الفاظ میں کرتی ہیں:

کانچ کی چوڑی کے ٹکڑوں سے
دھیان میں بیٹھی کھیل رہی تھی
کھلی سن کر نام تمہارا
آئی گرم، حنا کی خوشبو
کہیں سنہرا وصل نہ د کے
ٹوہ میں رہتی ہے سب دنیا
بول نہ اٹھے دشمن گھنگھرو
بات کھلے گی، مجھ کو مت چھو (۴۳)

مرد عورت کے دل میں جگہ تو بنالیتا ہے لیکن عزت اور غیرت کی بیڑیاں عورت کو مرد کے قریب جانے سے روکتی ہیں۔ بقول کشور ناہید:

میں عورت ہوں
مرے نام سے غیرت منسوب
مجھ سے گھر بار کی عزت
مری خواہش مٹی
مری چاہت حیلہ
مرے خوابوں کی پناہ گاہ

Scanned by CamScanner

فقط خاک ہی خاک (۴۴)

(اپنے خون کا جوش)

عورت مرد کو چاہتی بھی ہے لیکن بدنامی کے ڈر سے مرد پر اعتبار کرنا اور اس کے جذبوں کی سچائی پر اعتبار کرنا اس کے لیے مشکل ہو جاتا ہے پروین شاکر نظم ''کن رس'' میں لکھتی ہیں :

یہ جھکی جھکی آنکھیں
یہ رکا رکا لہجہ
لب پہ بار بار آ کے
ٹوٹتا ہوا فقرہ
گرد میں اٹی پلکیں
دھوپ سے تپا چہرہ
سر جھکائے آیا ہے
ایک عمر کا بھولا
دل ہزار کہتا ہے
ہاتھ تھام لوں اس کا
چوم لوں یہ پیشانی
لوٹنے نہ دوں تنہا
کوئی دل سے کہتا ہے
سارے حرف جھوٹے ہیں
اعتبار مت کرنا!
اعتبار مت کرنا! (۴۵)

--------

پروین فنا سید نظم ''وسوسہ'' میں لکھتی ہیں :

تو نے کہا.... !
''میں تیرا دیوانہ ہوں

Scanned by CamScanner

برسوں سے
قرنوں سے
ہم تو جنم جنم کے ساتھی ہیں"
میں اس روشن جذبے کی
قندیل سے بہتی کرنوں کو
پیو سے باہر جسے سوچ رہی ہوں
کیا یہ سچ ہے
یا خود کو
دہرایا تو نے... !(۳۶)

منیر نیازی عورت کے خوف اور عدم تحفظ کے جذبات کو نظم "صدا بصحرا" میں یوں پیش کرتے ہیں:

چاروں سمت اندھیرا گھپ ہے اور گھٹا گھنگھور
وہ کہتی ہے "کون.....؟"
میں کہتا ہوں "میں....."
کھولو یہ بھاری دروازہ
مجھ کو اندر آنے دو.....
اس کے بعد اک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور (۳۷)

عورت اگر اپنے دل کے ہاتھوں مجبور ہو کر مرد پر اعتماد کرتی ہے اور اسے اپنا آپ سونپ بھی دیتی ہے تو نتائج کا ذمہ دار مرد کبھی نہیں بنتا اور بدنامی کا خوف بھی مرد کو نہیں تنہا عورت ہی کو سہنا پڑتا ہے۔ اشرف وسیم نظم "دوراہا" میں لکھتے ہیں:

جھیل کنارے
نیم کے تنہا پیڑ کے نیچے
سہمی سہمی
اندھی گوری

سوچ رہی ہے
قطرہ قطرہ زیست کو چکھے
سنگ زنی کے خوف سے یا پھر
جھیل میں کودے اور مر جائے
عہد وفا کے نام پہ جس نے
کوکھ میں بھر لی پاپ نشانی (۴۸)

عورت کے لیے اس کا گھر واحد محفوظ ٹھکانہ ہے بسا اوقات یہاں بھی وہ عدم تحفظ کا شکار رہتی ہے لیکن گھر سے نکل کر وہ عدم تحفظ کے جن احساسات سے دو چار ہوتی ہے مرد انہیں محسوس بھی نہیں کر سکتا۔ اعظم خورشید نظم "قسم خدا کی" میں لکھتے ہیں:

جس لڑکی کا گھر نہیں ہوتا
رہتی ہے وہ
سب کی نظر میں رہتی ہے وہ (۴۹)

سب کی نظروں میں رہنا مرد کے لیے قطعاً معیوب بات نہیں لیکن عورت کے لیے اس سے زیادہ معیوب بات کوئی نہیں۔ معاشرہ عورت سے تقاضا کرتا ہے کہ وہ سات پردوں میں چھپ کر رہے اسی صوت میں وہ پاکیزہ رہے گی اور پاکیزگی کے ان پیمانوں پر پورا اترنے کے لیے عورت ساری عمر خوف اور عدم تحفظ کے احساسات کا سامنا کرتی رہتی ہے۔ فہمیدہ ریاض نظم "سورۃ یٰسین" میں عورت کے خوف اور عدم تحفظ کو اس انداز سے پیش کرتی ہیں:

یہ آخر شب کا سناٹا!
اس نیم اندھیرے رستے پر
جلدی میں قدم بڑھاتی ہوئی
میں ایک اکیلی عورت ہوں
بڑی دیر سے میرے تعاقب میں
اک چاپ ہے جو چلی آتی ہے
گھر.....!

Scanned by CamScanner

میرا گھر ... !

میں اپنے گھر کیسے واپس جاؤں (۵۰)

پروین شاکر نظم "پروین قادر آغا" میں عورت کے عدم تحفظ اور بے بسی کے جذبات کا اظہار ان الفاظ میں کرتی ہیں:

سر پہ پہاڑ سی رات
چاروں طرف بھیڑیے
اور عورت بو سونگھتے ہوئے شکاری کتے
"ہمیں موقع دو" کہنے والے اشارے
اور فقرے اُڑانے والے قہقہے
اور مار دینے والی ہنسی
ٹھٹھے کرتی ہوا
اور فقرے کستی بارش
ہر طرف سے سنگباری (۵۱)

عدم تحفظ کا یہ احساس عورت کو گھر سے باہر ہی نہیں رہتا۔ گھر کے اندر بھی وہ ان احساسات کا شکار رہتی ہے پروین شاکر کی نظم "بھٹ" ملاحظہ فرمائیں:

بھیڑیے کے آنے سے
ایک دو گھڑی پہلے
ایک سنسناتی بو
بن میں پھیل جاتی ہے
آج میرے گھر میں بھی
میری تیسری حس نے
کوئی بات دیکھی ہے

اتنی دیر میں، میں نے

Scanned by CamScanner

تیسری کہ چوتھی بار

گھر کے کونے کونے میں

پھر کا اب پنجرہ کا ہے

پھر کا اب کی دُہائیں

کیا مجھے بچالیں گی؟ (۵۲)

عزت لٹنے کے خوف کے علاوہ عورت کو طلاق کا اور گھر سے نکالے جانے کا خوف بھی دامن گیر رہتا ہے اور یہ خوف اس وقت افزوں ہوتا ہے جب شادی شدہ عورت اولاد کی نعمت سے محروم ہو یا اس کے ہاں اولادِ نرینہ نہ ہو سکے۔ ماجد صدیقی نظم ''جہیز میں ملنے والا دکھ'' میں اولاد سے محروم عورت کے دکھ کی تصویر کشی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

مگر مرے باپ تیری بچی

عجیب دوزخ میں آپڑی ہے

ہر ایک شب جس کی بے ضیا ہے

ہر ایک سحر جس کی یوں کڑی ہے

کنواں ہو محروم آب جیسے

درخت جیسے کوئی اپھل ہو (۵۳)

کشور ناہید نظم ''پیدائش سے پہلے کی دعا'' میں عورت کو عدم تحفظ کے احساسات سے بچانے کے لیے احتجاج کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

میری پیدائش سے پہلے مجھے تسلی دو

..............

میری ماں، بیٹی کی پیدائش پر دربدر نہیں ہوگی

انسانیت کی دیواریں مجھے چن دینے کے لیے نہیں

مجھے تحفظ دینے کے لیے ایستادہ ہوں گی

میری پیدائش سے پہلے، میرا کہا مانو

جو شخص خود کو خدا سمجھتا ہو

Scanned by CamScanner

اور جو شخص وحشی و ظالم ہو اسے میرے قریب مت آنے دینا

..........

میری پیدائش سے پہلے وعدہ کرو

..........

اس شہر میں آباد نہیں کرو گے
جہاں اپنی ہی گلیوں سے چوروں کی طرح
چھپ کر گزرنا پڑتا ہے
میری پیدائش سے پہلے وعدہ کرو
مجھے ستر سال کا پیدا نہیں کرو گے
مجھے بوڑھا بچپن نہیں دو گے (۵۴)

# حوالہ جات


-1 ڈاکٹر وزیر آغا مضمون "پاکستانی ادب کا جائزہ" مشمولہ مجلہ سرسید ین پاکستانی ادب پہلی جلد ۔ ترتیب و انتخاب ۔ رشید امجد ۔ فاروق علی ۔ ایس ٹی پرنٹرز دریا آباد راولپنڈی ۔ طبع اول مئی 1981 ، ص 567

-2 ماجد صدیقی غیر مطبوعہ کلام

-3 کشور ناہید "فتنہ سامانیٔ دل" سنگ میل پبلی کیشنز لاہور بار اول 1985 ، ص 498 - 497

-4 کشور ناہید "فتنہ سامانیٔ دل" سنگ میل پبلی کیشنز لاہور بار اول 1985 ، ص 866 - 865

-5 پروین شاکر "ماہ تمام" مراد پبلی کیشنز اسلام آباد 1990 ، مجموعہ خوشبو ص 259 - 258

-6 سید صفدر حسین جعفری "ستارہ سر پہ آ پہنچا" اظہار سنز پرنٹرز لاہور 1989 ص 142-141


Scanned by CamScanner

7- یوسف کامران ''اکیلے سفر کا اکیلا مسافر'' طارق پبلشنگ ہاؤس لاہور جون 1981ء ص 37-38

8- یٰسین افضال ''گرفت'' مکتبہ فکرِ نو کراچی فروری 1993ء، ص 69-68

9- صبا جاوید ''صندل کی آگ'' جاوید پبلشرز پشاور 1994ء ص 93 - 92

10- پروین شاکر ''ماہِ تمام'' مراد پبلی کیشنز اسلام آباد 1990ء، مجموعہ صد برگ، ص 105

11- سید ضمیر جعفری ''قریۂ جاں'' پکوریل پرنٹرز لمیٹڈ اسلام آباد 1988ء، ص 112-111-109

12- ماجد صدیقی ''خواب تتلیوں جیسے'' پکوریل پرنٹرز لمیٹڈ اسلام آباد دسمبر 1989ء، ص 19-18

13- پیر اکرم ''آئینے صداؤں کے'' استقلال پریس لاہور جنوری 1984ء ص 43 - 42

14- کشور ناہید ''عورت خواب و خاک کے درمیان'' سنگ میل پبلیکیشنز لاہور 1988ء ص 14

15- کشور ناہید ''فتنہ سامانیٔ دل'' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور 1985ء ص 871 - 869

16- سید ضمیر جعفری ''قریۂ جاں'' پکوریل پرنٹرز لمیٹڈ اسلام آباد 1988ء، ص 113-112-111-109

17- کشور ناہید ''فتنہ سامانیٔ دل'' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور 1985ء ص 558 - 557

18- خالد سہیل ''آزاد فضائیں'' اسپریس پرنٹرز لاہور 1993ء ص 109-108

19- پروین فنا سید ''تمنا کا دوسرا قدم'' ایس ٹی پرنٹرز راولپنڈی 1985ء ص 23-22

20- شبنم شکیل ''اضطراب'' سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور 1994ء ص 17-16

21- پروین شاکر ''ماہِ تمام'' مراد پبلی کیشنز اسلام آباد 1990ء، (مجموعہ انکار) ص 35

22- کشور ناہید ''فتنہ سامانیٔ دل'' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور 1985ء ص 502 - 501

23- منصورہ احمد نظم ''صدیوں پیچھے'' مشمولہ فنون۔ مدیر احمد ندیم قاسمی۔ شمارہ 34 اکتوبر۔ دسمبر 1991ء ص 138

24- پروین شاکر ''ماہِ تمام'' مراد پبلی کیشنز اسلام آباد 1990ء مجموعہ خود کلامی ص 64 - 62

25- حارث خلیق ''آج جب ہوئی بارش'' ارتقاء مطبوعات کراچی مئی 1991ء، ص 67-66۔

26- افتخار نسیم نظم ''ایک مختلف کہانی'' مشمولہ پاکستانی ادب 1992ء۔ مرتبین قمر جمیل،

Scanned by CamScanner

محمد رفیق، اکادمی ادبیات پاکستان اسلام آباد 1993ء، ص 56۔

27- پروین شاکر "ماہِ تمام" مراد پبلی کیشنز اسلام آباد 1990ء، مجموعہ "انکار" ص 152-164

28- سعید اللہ "دسترس کی دوری" رنگ آرٹ پریس لاہور 1991ء، ص 160 - 159

29- سید ضمیر جعفری "قریۂ جاں" فادر ریل پرنٹرز لمیٹڈ اسلام آباد 1988ء، ص 100-102

30- احمد فراز "تنہا تنہا" ماورا پبلیشرز لاہور س۔ن، ص 94 - 93

31- پروین شاکر "ماہِ تمام" مراد پبلیکیشنز اسلام آباد 1990ء، (مجموعہ خوشبو) ص 97۔

32- کشور ناہید "فتنہ سامانیٔ دل" سنگ میل پبلیکیشنز لاہور 1985ء۔ 827

33- مصطفیٰ غزالی "کیا" بزمِ مقدم پاکستان کراچی۔ 19 نومبر 1987ء، ص 85۔

34- صباحت عاصم "کرن کرن اندھیرا" نیرنگ خیال پبلی کیشنز راولپنڈی 1989ء، ص 206-207

35- پروین شاکر "ماہِ تمام" مراد پبلی کیشنز اسلام آباد 1990ء، (مجموعہ خود کلامی) ص 32۔

36- عابد صدیقی غیر مطبوعہ کلام

37- کشور ناہید "فتنہ سامانیٔ دل" سنگ میل پبلی کیشنز لاہور 1985ء، ص 525۔

38- عابد صدیقی غیر مطبوعہ کلام

39- ڈاکٹر مبارک علی مضمون "عورت، تاریخ کیا کہتی ہے" مشمولہ (عورت زبانِ خلق سے زبانِ حال تک) انتخاب و ترتیب کشور ناہید۔ سنگ میل پبلیکیشنز لاہور 1993ء۔ ص 91۔

• حسن اختر جلیل ایک عرصہ مجسٹریٹ کے عہدے پر فائز رہے۔ مذکورہ نظم اسی دوران میں کیے گئے مشاہدے کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔

40- حسن اختر جلیل "مقتل میں چراغ" نیرنگ خیال پبلی کیشنز راولپنڈی دسمبر 1986ء، ص 41-43

41- نبیل ملک "خورشید جاں" فیض الاسلام پرنٹنگ پریس راولپنڈی نوید پبلی کیشنز 1996ء، ص 94۔

42- پروین شاکر "ماہِ تمام" مراد پبلی کیشنز اسلام آباد 1990ء، (مجموعہ خوشبو) ص 28۔

43- فہمیدہ ریاض "پتھر کی زبان" مکتبہ دانیال کراچی 1980ء، بار دوم، ص 30-31۔

Scanned by CamScanner

-44 کشور ناہید ''بے نام مسافت'' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور 1991ء ص 100۔

-45 پروین شاکر ''ماہ تمام'' مراد پبلی کیشنز اسلام آباد 1990ء (مجموعہ خوشبو) ص 224۔

-46 پروین فنا سید ''تمنا کا دوسرا قدم'' ایس ٹی پرنٹرز راولپنڈی 1985ء ص 78۔

-47 منیر نیازی ''کلیات منیر'' شرکت پرنٹنگ پریس لاہور بار اول 1983ء ص 73

-48 اشرف وسیم ''دراڑیں'' اورینٹ پبلی کیشنز لاہور 1989ء۔ ص 70۔

-49 اعظم خورشید ''دید سپنے'' ایمپرس پرنٹرز لاہور اگست 1991ء۔ ص 29۔

-50 فہمیدہ ریاض ''بدن دریدہ'' مکتبہ دانیال کراچی، بار دوم 1974ء ص 38-37۔

-51 پروین شاکر ''ماہِ تمام'' مراد پبلی کیشنز اسلام آباد 1990ء (مجموعہ انکار) ص 190

-52 پروین شاکر ''ماہ تمام'' مراد پبلی کیشنز اسلام آباد 1990ء (مجموعہ خود کلامی)، ص 137-136

-53 ماجد صدیقی ''عورت ایک مقدس ہستی عورت ایک کھلونا'' یاور پبلی کیشنز راولپنڈی 1994ء (حصہ اول) ص 46

-54 کشور ناہید ''سیاہ حاشیے میں گلابی رنگ'' سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور 1986ء ص 23-20


Scanned by CamScanner

سوبیہ سلیم

# اردو داستانوں میں عورت

اردو ادب میں صوفیاء کے ملفوظوں کے علاوہ اگر کوئی ابتدائی تحریریں ملتی ہیں تو وہ قدیم داستانیں ہیں۔ جو ایک طرف تو مل بیٹھنے کا بہانہ تھیں تو دوسری طرف انسان کی نا آسودہ خواہشات کا اظہار۔ ان دیکھے لوگوں اور سرزمینوں کی سیر اور گل و بلبل کے قصے انسان کے تخیل کی پرواز کے عکاس ہیں۔ جنہوں نے جدید ادب کے لیے راہیں متعین کیں۔

قدیم داستانوں میں واقعات کے الٹ پھیر کے ساتھ ایک ہی قصہ دہرایا جاتا تھا۔ جس میں کوئی شہزادہ کسی ماہ رخ کے عشق میں گرفتار ہو کر صعوبتیں اٹھاتا تھا اس تک پہنچتا اور آخر کار اس کی محبت حاصل کر کے واپس وطن لوٹ آتا ہے۔

سہیل بخاری لکھتے ہیں۔

''۔۔۔داستان کے موضوعات بھی ہلکے پھلکے اور بالعموم عشقیہ یا تفریحی ہوتے ہیں۔۔۔داستان کی اصل اور اہم ترین غایت تفریح طبع اور سبق آموزی ثانوی درجہ رکھتی ہے۔۔۔داستان کا موضوع کچھ بھی ہو۔ اس میں حسن و عشق کا بیان ضرور ہوتا ہے۔''1

اسی حسن و عشق کے بیان کے لیے نسائی کردار تخلیق کیے گئے۔ داستانوں میں ایک حسین و جمیل شہزادی کا ذکر ہوتا ہی ہے۔ جو ہر داستان کا مرکزی کردار ہوتا ہے۔ جس میں شہزادہ کبھی خواب میں، کبھی تصویر دیکھ کر، کبھی طوطے کی زبانی حسن کا بیان سن کر اور حد یہ ہے کہ بعض اوقات یہ نسائی کردار اس قدر حسین ہوتے ہیں کہ محض ان کے بالوں کی خوبصورتی ہی شہزادے کو اس کا دیوانہ بنانے کے لیے کافی ہوتی ہے۔ اس غیر مرئی حسن سے داستانیں بھری پڑی ہیں۔ مگر عورتوں کے اس ازلی حسن کے علاوہ بھی بہت سے انداز ہیں۔ گو کہ اول الذکر زیادہ نمایاں ہیں۔ مگر کبھی عورتوں کو مکار اور سنگدل ثابت کرنے کی کوشش کے لیے اکثر داستانوں میں ''کٹنی'' کا کردار خصوصی طور پر تخلیق کیا گیا۔ تو کہیں یہ عورتیں عقلمند، ذہین، کبھی وہ صابر و شاکر اپنے محبوب کو ایک چھوڑ چار شادیوں کی اجازت دیتی نظر آتی ہیں، تو کبھی

Scanned by CamScanner

اپنے محبوب کے لیے عشق میں سخت صعوبتیں برداشت کرتی ہیں۔ الغرض مختلف داستانوں میں عورت مختلف روپ میں۔ ''نوطرز مرصع'' از ''مولانا ضیاء الدین بخشی بدایونی'' میں ایک ایسی عورت کا ذکر ہے جو اپنے شوہر سے بے وفائی کرنا چاہتی ہے مگر طوطا راتوں کو ایک کہانی سنا کر اسے اپنے محبوب سے ملنے سے روکتا ہے۔ اس سارے قصے میں عورت کلی طور پر ایک ہرجائی اور بے وفا کے روپ میں پیش کی گئی ہے۔ جب کہ دوسری طرف رانی کیتکی اپنے محبوب کو جو ہرن بن چکا ہے اس کی تلاش میں جنگل جنگل پھرتی ہے۔ یہاں عورت ایک باوفا اور محبت شعار ہستی کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ سہیل بخاری رانی کیتکی کے کردار پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''افراد قصہ میں رانی کیتکی کا کردار سب سے نمایاں ہے۔ وہ ایک وفا کی پتلی ہے اور اپنا فراہی کوشش سے کہانی کا انجام طربیہ کے ہوتا ہے''۔

رانی کیتکی جیسا ایک کردار قصہ ''سرور افزا'' میں ''ماہ رخ'' کی صورت میں ملتا ہے۔ ''گل دانش'' کے بھی ابتدائی حصے میں عورتوں کی مکاری اور عیاری کی داستانیں پیش کی گئی ہیں۔ جب کہ دوسری طرف ''گلزار عدم'' میں بیک وقت دونوں قسم کی عورتیں ہیں۔ یعنی نیک بھی اور بد بھی۔ بقول ڈاکٹر سہیل بخاری ''معشوق بانو'' محبت شعار، وفادار اور پارسا ہے جب کہ ''دختر قاضی'' مفسد اور عاصیہ عورت ہے۔''3

ایک اور پہلو جو ان حسین وجمیل کرداروں کے حوالے سے دیکھنے میں آتا ہے۔ وہ ان کی سنگدلی اور بے رحمی ہے۔ یہ عاشق کرہ جاتی ہیں مگر خود عاشق نہیں ہوتی ہیں۔ یہ اپنے عاشقوں کو عشق کی سزا دیتی اور ان کی جرأت کو آزماتی ہیں، کڑی شرطیں رکھتی ہیں۔ جن کو پورا نہ کر سکنے کی صورت میں ان کو اپنی جان سے ہاتھ دھونا پڑتا ہے۔ ایسے کردار ''باغ و بہار'' اور ''قصہ گل صنوبر'' میں بھی ملتے ہیں۔ ان کرداروں کے بارے میں سہیل بخاری رقمطراز ہیں۔

''۔۔۔ ملکہ مہران حسین عورتوں میں سے ہے۔ جنہیں قتالہ جہاں کہیے تو بجا ہے۔ مصر کی ملکہ قلوپطرہ کی طرح عاشق کشی میں بڑا لطف آتا ہے۔''4

مرکزی و ثانوی کرداروں میں دیکھنے میں آتا ہے کہ عورتوں کی حقیقت پسندی، معاملہ فہمی سے جہاں بگڑی صورتحال پر قابو پانا ممکن ہوتا ہے وہیں حسن و عشق کا ملاپ بھی انہی کی عقلمندی اور فراست سے ممکن ہوتا ہے۔ جس کی مثالیں ''گل رو'' (رانی کیتکی کی کہانی) ملکہ مہر (فسانہ عجائب) وغیرہ ہیں۔

Scanned by CamScanner

داستانوں میں مجموعی طور پر ایک ہی طرح سے عورتوں کے کردار پیش کیے گئے ہیں۔ جو ایک روایتی ان کرداروں کی اس کی یکسانیت بنتے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں ایسے کردار بھی مل جاتے ہیں جو اس روایتی انداز سے ہٹ کر اپنی یکسانیت کا سبب بنتے ہیں۔ انہی کرداروں میں الف لیلیٰ کی ''شہرزاد'' ہے۔ جو ایک عام اور معمولی لڑکی ہے۔ مگر جس کی ذہانت اور تخیل غیر معمولی ہے۔ وہ ایک ایسے شخص سے شادی کی کرواتی ہے جس کے ذہن میں عورت کی بے وفائی اور بدچلنی کا تاثر اتنا غالب ہے کہ ہر رات ایک شادی کرتا ہے مگر اس خدشہ کی خاطر کہ اس کی بیوی اس سے بے وفائی کی مرتکب نہ ہو سکے، اسے قتل کر دیتا ہے۔ ''شہرزاد'' اپنی فہم و فراست سے نہ صرف یہ کہ ہر روز ایک تخیلاتی دنیا بساتی ہے جس میں وہ اپنے شوہر کو لے جاتی ہے۔ اور یوں ہر روز کہانی کا نکتہ عروج صبح کے طلوع ہونے کے باعث اس کا شوہر اس کو قتل نہیں کر پاتا۔ اس طرح ایک ہزار راتیں بیت جاتی ہیں اور یوں اس کا شوہر قتل و غارت گری سے بھی محفوظ رہتا ہے اور اس کے دل میں موجود عورتوں کے متعلق بدگمانی بھی دور ہو جاتی ہے۔ بلاشبہ یہ ایک منفرد کردار ہے۔ جس کی موجودگی تمام قصے کی جان ہے۔ گو کہ ہر رات کے قصے میں اس کی حیثیت محض ایک قصہ گو کی ہے۔

''قصہ چہار درویش'' کی شہرت تمام داستانوں میں غالب حیثیت کی مالک ہے۔ تمام قصہ اپنے عنوان کے برعکس ان نسوانی کرداروں کے گرد گھومتا ہے۔ جنہوں نے ان چار درویشوں کو در بدر کر رکھا ہے۔ اس قصے میں بہت سے منفرد، نمایاں اور مضبوط نسائی کردار بیک وقت دیکھنے میں آتے ہیں۔ اس میں داستانی نسائی کرداروں کے تمام رنگ اپنی تمام تر شوخی و رنگینی کے ساتھ موجود ہیں۔

ڈاکٹر اسلم درانی کی مرتب کردہ کتاب ''مقدمات باغ و بہار'' کا ایک اقتباس تمام کرداروں کا جائزہ ہی نہیں لیتا بلکہ ان کے داخلی رنگوں کو بھی نمایاں انداز میں پیش کرتا ہے۔

''باغ و بہار کے نسوانی کردار زیادہ روشن، زیادہ دلکش، زیادہ فعال، زیادہ زندگی آمیز ہیں۔ شہزادیاں ۔۔۔ باوفا، جرأت مند، عالی ہمت، باحوصلہ، نڈر، ذہین اور ہوشیار ہیں۔ یہ شہزادیاں عیاش بھی ہیں اور اپنے عاشقوں کے ساتھ رنگ رلیاں منانے اور بھاگ نکلنے میں ماہر ہیں۔ وہ جنسی حوالے سے بہت مغلوب ہو جاتی ہیں۔ یوں وہ والدین کی نیک نامی کو ٹھکرا کر اپنے مشتاق کے پہلو گرماتی ہیں۔ بقول سلیم اختر 'وہ اس وقت تک باوقار شہزادیاں اور پرتمکنت خواتین ہیں جب تک کہ وہ جنس کی پیدا کردہ بے چینی سے آشنا نہیں ہوتیں۔''5

Scanned by CamScanner

مندرجہ بالا عبارت سے پتہ چلتا ہے کہ یہ شہزادیاں جنس کی انسانی خصوصیت کی نمائندہ بن کر داستانوں کے منظر میں ظاہر ہوتی ہیں۔ گو کہ ان خواتین میں جنس بنیادی محرک ہے مگر ایک شہزادی ان جنس پرستی کے باوجود عورت کا ایک نمائندہ روپ بن کر ابھرتی ہے۔ یہ دمشق کی شہزادی ہے۔ یہ محبت ٹوٹ کر کرتی ہے اور محبت پر قبضہ اور غالب رہنے کی خواہش رکھتی ہے اس میں حسد بھی ہے اور اپنی محبت کو چھین لینے کا جذبہ بھی عورت کا اپنا پائندہ روپ جو حقیقی زندگی میں دکھائی دیتا ہے۔ اس کا پرتو اس کردار میں ملتا ہے۔ ڈاکٹر اعظم کریوی اس شہزادی کو ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں۔

''وہ محبت اور نفرت کی دو انتہاؤں پر نظر آتی ہے۔''6

وہ مزید لکھتے ہیں۔

''شان سے بیزاری، غرور حسن، شاہانہ رکھ رکھاؤ، خود پسندی، خود آرائی اور انسانیت کے باوجود معاملات عشق میں تمام حدود پھلانگ جاتی ہے۔ عشق ٹوٹ کر کرتی ہے۔ اور جب بدلہ لینے پر آتی ہے تو جان لیے بنا نہیں ٹلتی۔ 7

عورت کا یہ روایتی حسد نہیں بس اسی ایک قصے میں نظر آتا ہے یا پھر ''نو آئین ہندی المعروف قصہ ملک محمد گیتی افروز'' میں، جس میں بادشاہ کی پہلی بیوی اپنی سوتن سے حسد وجلن کا شکار ہو کر اسے پاگل کر دیتی ہے۔ اس قصے کو سہیل بخاری نے یوں بیان کیا ہے۔

''قصے کا خلاصہ یہ ہے کہ بادشاہ ''آذر شاہ'' کی کوئی اولاد نہیں تھی۔ اس نے ایک درویش کی ہدایت کے مطابق حسن کی شہزادی ''سمن رخ بانو'' سے شادی کی جب اسے حمل رہا تو بادشاہ کی پہلی بیوی زالہ نے سحر کے ذریعے سمن رخ کو دیوانہ بنا دیا۔''8

ان قصوں کے علاوہ ہم جہاں کہیں بھی داستانی عہد کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہی دیکھنے میں آتا ہے کہ یہ روایتی حسد کا قصہ ان میں مفقود ہے جو عورت سے وابستہ رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر داستان میں ہیرو ایک سے زیادہ عورتوں کا دیوانہ ہوتا ہے۔ ایک چھوڑ چار شادیاں کرتا ہے۔ مگر کہیں بھی اس روایتی حسد وجلن کا بیان نہیں ملتا جو آج کے افسانوی ادب میں کئی طرح سے موضوع بن چکا ہے۔ داستانی ادب میں بہت سی عورتوں سے وابستگی کی کئی مثالیں موجود ہیں جن میں سے چند کا ذکر سہیل بخاری نے اپنے تحقیقی مطالعے میں یوں کیا ہے۔

''۔۔۔ فخر تجار گھر کو پلٹا تو راہ میں ایک اور شہزادی کو حلقہ ازدواجیت میں لے آیا۔۔۔ اور چاروں

بیویوں کے ساتھ ہنسی خوشی رہنے لگا۔ (گلزار ارجمند) 9

''اور آخر میں وہ ملکہ ''ماہ پرور'' سے شادی کرنے کے بعد اس کی اجازت سے ''رو...'' کو بھی ملکہ ازدواجیت میں داخل کر لیتا ہے۔۔۔'' (گلشن نوبہار) 10

''چنانچہ جب وہ واپس وطن لوٹتا ہے تو اس وقت تک اس کی بیویوں کی مجموعی تعداد چھ ہو چکی ہے۔'' (قصہ ممتاز) 11

''۔۔۔ انجام افسانہ تک اس کی چار شادیاں ہو گئی تھیں۔'' (گلدستہ ... ) 12

الغرض اردو داستان میں عورتوں کو کئی حوالوں سے پیش کیا گیا اور بطور خاص وہ حسن کی علامت کے طور پر سامنے آتی ہے۔ جو ہمیشہ سے عورت سے وابستہ ایک قدیم تصور ہے۔ اردو کی شاید ہی کوئی داستان ایسی ہو جس میں کسی خوبصورت عورت کا ذکر نہ ہو۔ جتنی بھی عورتیں داستانی ادب میں پیش ہوتی ہیں، خواہ وہ شہزادیاں ہوں، امیر زادیاں ہوں یا وزیر زادیاں تمام کی تمام اپنے حسن میں یکتا نظر آتی ہیں۔ جن کے لیے شہزادے، وزیر زادے، مصائب جھیلتے اور مافوق الفطرت مخلوقات سے نبرد آزما نظر آتے ہیں۔ گویا اردو کا قدیم داستانوی ادب ''حسن'' کے بیان میں اپنی تمام تر بلندی پر نظر آتا ہے۔ ان کے حسن کی داستانیں بیان کرنے کے لیے جو تشبیہات استعمال کی گئی ہیں جن کی دو ایک مثالیں درج ہیں۔

''ملکہ گل کے ہنسنے سے پھول اور رونے سے موتی جھڑتے'' 13

اسی طرح طلسم ہوش ربا کی ملکہ بہار کی آمد کا منظر یوں بیان کیا گیا ہے۔

''ملکہ بہار نے اپنے خیمے میں آتے ہی حوض سنگ مرمر۔۔
۔۔۔ میں غسل کیا اس وقت بہار رعنائی سے صاف ثابت ہوتا تھا کہ برج آبی سے آفتاب برآمد ہوا۔ بالوں سے قطرات ٹپکتے ہوئے ظاہر تھا کہ ابر سیاہ سے موتی برس رہے ہیں۔'' 14

بحیثیت مجموعی یہی تصورات ہمیں اپنے شعر و ادب میں بھی نظر آتے ہیں۔ اردو غزل پر چونکہ فارسی کا رنگ غالب تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تمام رجحانات بھی اردو فارسی میں در آئے جو فارسی میں رائج تھے۔ فارسی میں حسن و عشق کا بیان عورت کے حوالے سے کم ملتا۔ امرد پرستی کے نتیجے میں فارسی شاعری میں اس خوبصورت ساقی لڑکے کا ذکر ملتا ہے جو بہت حسین ہے اور جس کے حسن کے دیدار نے لوگوں کو شراب کا رسیا بنا رکھا ہے۔ ابتداء میں یہی امرد پرستی اردو میں بھی آئی اور ابتداء میں محبوب کے

Scanned by CamScanner

لیے داستان کا عہد استعمال کیا گیا۔ مگر یہ کہانی ادبیت سے ہٹ کر ہے۔ چونکہ عہد کا ماحول ایران سے مختلف ہے اور یہاں داستانوں اور بازاری عورتوں کی موجودگی اور تماش بینی کے زیر اثر عورت و حسن شاعروں کے مشاہدے کا حصہ تو تھا۔ مگر تہذیبی روایات کے ایوان میں اس حسن کے بیان پر عملاً اظہار کی پابندی بھی مگر وقت و حالات کے ساتھ اظہار کے راستوں سے تنگ پابندی اور عورتوں کے زیورات، ان کی خوبصورتی اور اداؤں کا بھی چرچا ہونے لگا۔ مگر اس سب میں ان مشاہدے کا دخل تھا جو بازاری عورتوں کی دین تھا۔ اس لیے شعر و شاعری میں عورتیں اصل ارتقا نظر نہیں آتی۔ یہی وجہ ہے کہ داستانوں کے برعکس ان کا ظاہری حسن ہی موضوع رہا ہے۔ جس میں عورت کا وجود موضوع اس طرح نہیں ملتی جس طرح داستانوں یا بعد کے نثری سرمائے میں موجود ہے۔

شاعری کا تذکرہ برسبیل تذکرہ آیا۔ صرف یہ بتانا مقصود تھا کہ ایک خاص عہد میں ادب میں عورت کو کس نگاہ سے دیکھا گیا۔ داستان کے مطالعے میں یہ بات سامنے آتی ہے کہ عورت کا حسن بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے علاوہ اس کی شخصیت کی پراسراریت بھی موضوع بنتی ہے۔ داستانوں میں ایسی عورتیں بھی نظر آتی ہیں۔ جن کے ساتھ مکر و فریب، دغا بازی کی صفات بھی وابستہ ہیں اور وفا شعار، ایثار پسند عورتیں بھی دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔ مگر داستان کا مجموعی ماحول ایسا ہوتا ہے۔ جس میں حسن و عشق اور دبی دبی جنسی خواہشیں دلچسپی کا باعث بنتی ہے۔ مافوق الفطرت عناصر کی آمیزش اور محیر العقول تحیر انگیز فضا کے باعث عورت کا انسانی وجود پوری طرح نمایاں نہیں ہوتا۔ داستان کا عہد ختم ہونے کے بعد ایسی تحریریں بھی لکھی جانے لگیں۔ جو انسانی زندگی کے حقائق کے قریب تھیں۔ اس وقت عورت کا وجود اپنے اصل میں رونما ہوا۔

Scanned by CamScanner

# حواشی

۱۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر (اردو داستان تحقیقی و تنقیدی مطالعہ) ص -113 1987ء
مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

۲۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر (اردو داستان، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ) ص-153

۳۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر (اردو داستان، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ) ص - 156

۴۔ ایضاً ص-167

۵۔ (مقدمات باغ و بہار) مرتبہ: اسلم درانی، ڈاکٹر ص330-329 ,195 کاروان ادب ملتان

۶۔ (مقدمات باغ و بہار) مرتبہ: اسلم درانی، ڈاکٹر، ص - 330 ' 1995ء

۷۔ ایضاً۔ ص-330

۸۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر (اردو داستان، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ)، ص-373

۹۔ ایضاً ص-553

۱۰۔ ایضاً ص-160

۱۱۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر (اردو داستان، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ)، ص-281

۱۲۔ ایضاً ص-281

۱۳۔ ایضاً ص-189

۱۴۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر (اردو نثر کا فنی ارتقاء) 1989ء، اردو اکیڈمی ۔ سندھ
کراچی۔ص۔201

Scanned by CamScanner

ڈاکٹر سید معین الرحمٰن

# انگریزی ناول کے زیرِ اثر، اُردو ناول کا آغاز
## ایک نقطۂ نظر

محترم اشفاق نقوی صاحب نے ڈاکٹر انیس ناگی کے ایک ناول پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے اپنے معروف اور مقبول کالم، لاہور کے ادبی منظر نامے میں ضمناً اُردو ناول نگاری کے آغاز کے بارے میں یہ بات کہی ہے:

"---the first attempt of novel writing was made by Deputy Nazeer Ahmad in 1869. He wrote "Miratul Aroos" and some other novels on social issues ---"

(روز نامہ ڈان، لاہور ۲۳ مارچ ۲۰۰۲ء)

مورخینِ ادب بالعموم ڈپٹی نذیر احمد (۱۸۳۰ء-۱۹۱۲ء) کے ناول ''مرآۃ العروس'' (۱۸۶۹ء) ہی کو اُردو کا نقشِ اول کہتے چلے آ رہے ہیں۔ میرے شخصی ذخیرۂ کتب میں ''مرآۃ العروس'' سے چودہ برس پہلے اور ۱۸۵۷ء کے انقلاب سے بھی دو برس پہلے کا ایک نادرالوجود ناول موجود ہے۔

میری تحویل میں اس ناول کی جو قدیم اشاعت محفوظ ہے، وہ سکندرہ آرفن پریس، آگرے (۱۸۵۵ء) میں شائع ہوئی۔ ناول کا نام: ''ونالن اور قشریہ'' --- یہ اصلاً مس گریس کینڈی کے ناول Dunallan: کی آزادانہ تلخیص ہے جسے ہنری کارٹکر (H. Carre Tucker) نے انجام دیا۔ اکجنٹی بنارس کے میر منشی شیو پرشاد نے ''ونالن اور قشریہ'' کے نام سے اس کا اُردو ترجمہ کیا جو ۱۸۵۵ء میں چھپا۔ یہ ناول اصلاحی اور اخلاقی نقطۂ نظر کا حامل ہے۔

ناول کا یہ ابتدائیہ منظر نگاری کی ایک اچھی سادہ اور رواں مثال ہے۔ یہ منظر کشی پڑھنے والوں کو شروع ہی سے اپنی گرفت اور سحر میں لے لینے کا سبب بنتی ہے۔ جو ناول نگار کی فنکارانہ استعداد اور

Scanned by CamScanner

سوجھ بوجھ کی مظہر ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد کے ابتدائی ''ابواب بندی'' کی تکنیک سے خالی ہیں۔ ''دنالن اور قشرینہ'' ۲۷۹ صفحات پر مشتمل، پندرہ ابواب میں منقسم ایک گتھا ہوا ناول ہے۔ یہ حقیقی زندگی کی اچھی تصویر اور برجستہ بیانیوں اور واقعیت سے بھرپور ہے۔ انگریزی ناول کے زیر اثر اسے اردو میں ناول کا ایک اچھا نمونہ آغاز کہا جاسکتا ہے۔ ''یہ فرد کی اہمیت'' کا خوب صورت اعلان نامہ ہے۔ اور موزوں و متوازن کردار نگاری کے آثار سے خالی نہیں۔

دنالن (ہیرو) پر ناگہاں ایک مکان کی پاڑ ٹوٹ کر گر پڑی۔ ضرب ایسی شدید تھی کہ کئی ہڈیاں ٹوٹ گئیں۔ اس پر قشرینہ (وفاشعار بیوی)، دل جوئی اور تیمارداری میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتی۔ اس موقع و محل پر ناول نگار کے الفاظ ''قشرینہ'' کی کیفیت قلب کے بڑے موثر ترجمان ہیں:

''۔۔۔کئی دن تک قشرینہ اپنا سارا وقت دنالن کے کام میں لاتی رہی۔ کبھی کتاب پڑھ کر سناتی، کبھی گاتی بجاتی، کبھی اپنی بھولی بھندلی (بھالی) باتوں سے اُس کا دل بہلاتی۔۔۔اور ہر روز اس کا من لبھانے کے لیے ایک نیا اختراع اور ایجاد نکالتی۔ دنالن اگرچہ اب تک ضعف و نقاہت کے باعث اپنے کمرے سے باہر نہ نکل سکتا اور پیر بھی چوٹ کے باعث چلنے میں لنگڑاتا تھا، تاہم روز بروز روبہ شفا ہوتا جاتا تھا۔ دن دونا رات چوگنا۔ قشرینہ مارے خوشی کے پھولی، بدن میں نہ سماتی تھی۔ چہرے پر بھی تازگی اور رونق سی آگئی اور قدم بھی ہلکے اٹھنے لگے۔ وہ تازگی بھری ہوئی خوش ادائیاں اور جوانی کی اٹھکھیلیاں پھر ویسی کی ویسی ہوگئیں۔

(پندرہواں باب، صفحہ ۲۷۰۔۲۷۱)

اس ناول کی زبان سادہ اور بے ساختہ ہے۔ روش کتابت قدیم ہے۔ جس سے کوئی ڈیڑھ سو برس پہلے کے طرز املا کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

ناول ''دنالن اور قرشینہ'' مقبول ہوا۔ پہلی اشاعت (۱۸۵۵ء) کے بعد اگلے پچاس پچپن برسوں میں اس کے متعدد ایڈیشن چھپے۔ ناول کے اُردو مترجم راجہ شیو پرشاد نے اپنی اس کاوش کو ''قصہ چمیلی گلاب'' کے نام سے نسبتاً رواں اسلوب اور مقامی اسماء کے ساتھ از سر نو بھی لکھا۔ اب ہیرو کا نام ڈنالن کی جگہ ''گلاب'' ٹھہرا۔۔۔اور بیوی (قشرینہ) کا نام ''چمیلی'' قرار پایا۔

راجہ شیو پرشاد نے اس ناول کو ''اپنے دوست واثق، محب صادق، جناب منشی نولکشور صاحب کی

آئی سی کو بطور تحفہ پیش کیا۔ مطبع نولکشور کانپور سے "قصہ چمیلی وگلاب" کے نام سے یہ کتاب ۱۹۱۰ء میں ساتویں مرتبہ چھپی، جو اس ناول کی مقبولیت کی دلیل ہے۔ "قصہ چمیلی وگلاب" کی یہ اشاعت بھی میرے ذخیرۂ کتب کی زینت ہے۔

"دنالن اور قتشرینہ" المعروف بہ: قصہ چمیلی وگلاب کی ایک تاریخی حیثیت ہے۔ یہ اردو میں انگریزی ناول کے ابتدائی اردو تراجم میں قابل قدر کاوش ہے۔ اس حوالے سے اعتماد کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ اردو میں ناول نگاری کا آغاز، انگریزی ناول کے زیر اثر انگریزی ناولوں کے اردو تراجم سے ہوا۔ اگرچہ اردو میں طبع زاد ناول نگار کے طور پر ڈپٹی نذیر احمد کی اولیت اور فضیلت اپنی جگہ مسلم ہے۔ 1

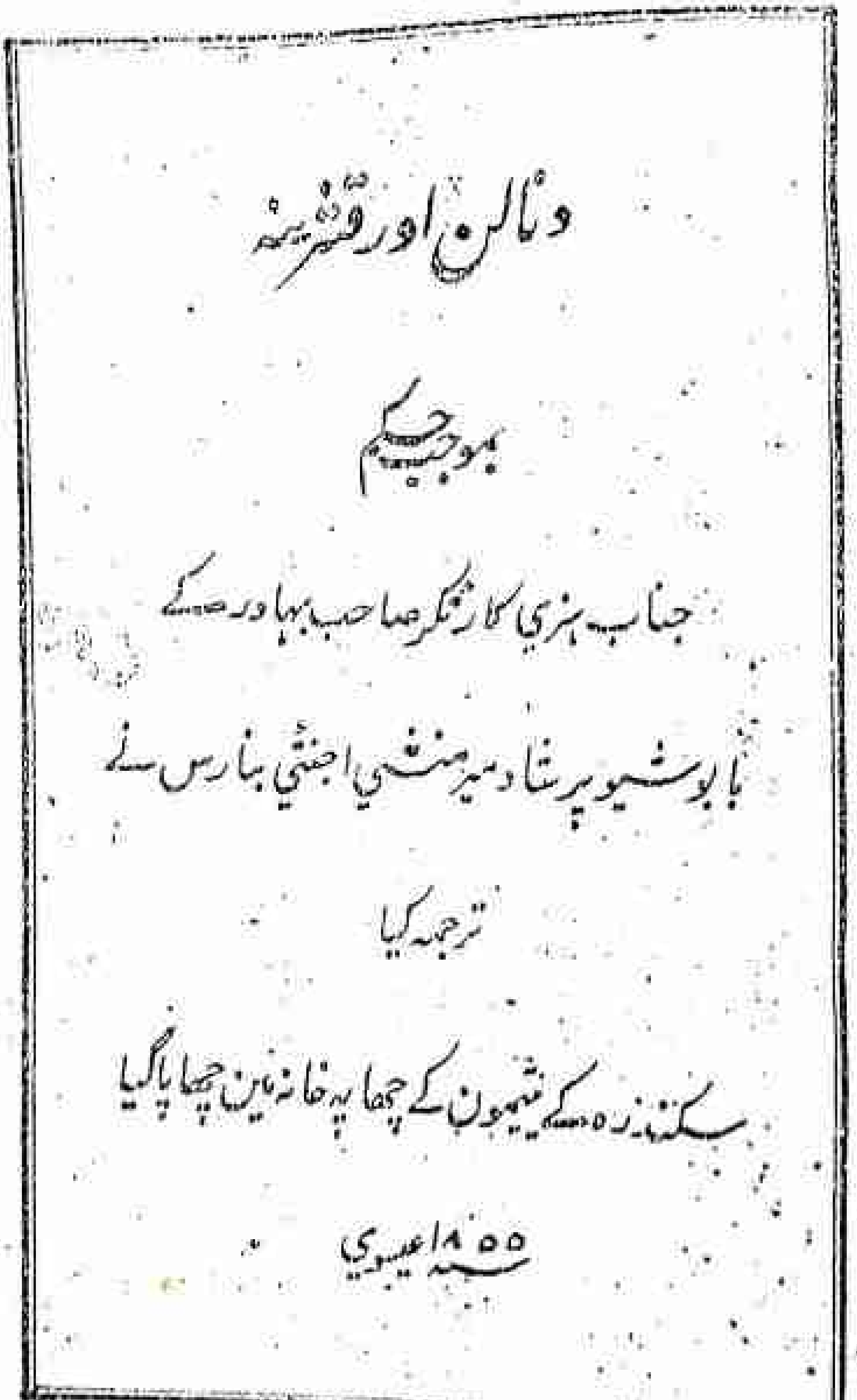
بعض دوسری علمی اور منصبی ذمہ داریوں اور مصروفیات کے باعث، اس اہم تاریخی اہمیت کے حامل ناول "دنالن اور قترینہ" یا "قصہ چمیلی وگلاب" کی ترتیب و اشاعت موخر ہوتی چلی آرہی ہے۔ خدا سے توفیق تکمیل اور استطاعت کار کا آرزو مند ہوں۔

۱۔ ڈپٹی نذیر احمد کا فنی اعتبار سے پہلا اہم ناول "توبۃ النصوح" (۱۸۷۳ء) کسی انگریزی ناول کا ہوبہو چربہ نہ سہی، لیکن "ڈاکٹر محمد صادق کی تحقیقی کاوش سے یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ نذیر احمد کے اس ناول کا ماخذ اٹھارویں صدی کے ایک انگریزی ناول نگار ڈینیل ڈیفو (Daniel Defoe) کا مذہبی ناول دی فیملی انسٹرکٹر (The Family Instructor) ہے۔" (ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی، مولوی نذیر احمد۔ احوال و آثار، لاہور ۱۹۷۱ء، ص ۳۲۸)

ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی جو ڈپٹی نذیر احمد کے پرجوش ناقد اور قدردان کے طور پر بہت اہم ہیں، معترف ہیں کہ "نذیر احمد کے پہلے ناول: "مرآۃ العروس" (۱۸۶۹ء) میں قصہ پن اور قصے کی جاذبیت اور دلکشی کم ہے۔ نذیر احمد نے قصے کو سبق آموز بنانے کی کوشش میں ہیئت کی فنی تشکیل کا خیال نہیں رکھا ہے۔" (ایضاً، ص ۳۲۷) کسی صنف ادب کے ابتدائی نمونوں سے، اس صنف ادب کے اعلیٰ ترین معیار کی توقع رکھنا ناروا نہ سہی، اسے مناسب بھی قرار نہیں دیا جاسکتا۔

Scanned by CamScanner

"دنالن اور قشتریہ" مطبوعہ ۱۸۵۵ء کے سرورق کا عکس دیکھیے:



دنالن اور قشتریہ

بموجب حکم

جناب ہنری کار ٹکر صاحب بہادر کے

بابو شیو پرشاد میر منشی اجنٹی بنارس نے

ترجمہ کیا

سکندرہ کے یتیموں کے چھاپہ خانہ میں چھاپا گیا

سنہ ۱۸۵۵ عیسوی

یہاں اس نایاب ناول کے صفحۂ اول کا عکس بھی محفوظ کیا جاتا ہے۔

# ڈنالن اور قتھرسیتہ

ڈنالن اپنی بی بی کو لیکر جب آرن مور کے نزدیک پہنچا اور اونکی گاڑی اوس چڑھائی پر چڑھ گئی کہ جسکے دونو جانب وسیع گھنے گھنے درخت ثمر بار اور شمشاد کے سبز اور شاداب کسی زمانے کے بڑے بڑے کھڑے ہیں کہیں سا کائی سا پھٹ گیا گویا سامھنے سے ایک پردہ ہٹ گیا وقت شام کا تھا آفتاب غروب ہوتا تھا شفق کا پھولنا پہاڑوں کا جو گرد حلقے کی طرح نظر پڑتا قلعہ کا ایک بلندی پر دکھلائی دینا اور جھیل کے پانی کا جڑ سے ٹکرانا کناروں پر اوسکے ہر طرف ثمردار درختوں کا جھک آنا اور اوس

اِس ناول کے صفحہ آخر (۲۷۹) کا عکس بھی قارئین کی نذر ہے:

۲۷۹

بی بی اوسوالڈ نے دونون کو چھاتی سے لگایا لڑکیان بھی آکر دنالن کی گردن سے لپٹ گئین

قنزینہ: تم بیوفا چھوکری جب دنالن کو دیکھتی ہو مجھے بھول جاتی ہو

اور یہ کہکر اوسکو پیار کرنے لگی وے اسکے بھی گلے سے لپٹ گئین اور پیاری پیاری حمالی قنزینہ پکارنے لگین

قنزینہ کے خیالات اوسوقت اَور بھی سچے ہو گئے کہ جب وہ دنالن کے ساتھ اپنے سارے کُنبے کے درمیان جناب باری مین شکرانہ ادا کرنے کو زانو کے بل کھڑی ہوئی اور سب کے واسطے اوس رحمت و برکت کی دعا مانگی کہ جو اون لوگون کو اس زندگی کے فرائض ادا کرنے کے لائق بنانے کو اور بہشت مین مکانِ لازوال کی پاک خوشیان حاصل کرنے کے لئے اونکی ارواح از سرِنو بنانے کو ضرور ہے ۔

پروفیسر خاطر غزنوی

# ہندکو

# زبان وادب کا ارتقاء

ہندکو کسی مخصوص علاقے یا شہر کی زبان نہیں ہے' یہ دریائے سندھ کے دونوں کناروں پر دور و نزدیک آباد لوگوں کی زبان ہے جو علاقائی یا جغرافیائی تغیر و تبدل اور بین الاقوامی لسانی فاصلوں کی بنا، پر لہجے کی تبدیلی یا بعض تاریخی اثرات کے سبب لہجے میں ایک دوسرے سے ذرا مختلف ہو جاتی ہے لیکن لسانی اور بنیادی طور پر ایک ہے۔ اس زبان کا نام "ہندکو" دریائے سندھ کے نام سے مشتق ہے۔

سندھی" سندھ کو" یا" ہندکو" کے الفاظ کی یکسانیت اس فرق و امتیاز کو واضح کرتی ہے جو برصغیر اور ایران میں "س" اور "ہ" کے آپس میں تبدیل ہونے کے عمومی عمل سے وجود میں آئی۔

دریائے سندھ کے حوالے سے یہ زبان لداخ کے بعد پاکستان کے شمال میں سکردو میں بلتستانی اور پھر کوہستانی علاقے کی گوجر، گنوچر یا گوجری قوم کی خانہ بدوشی کے محرم راستوں سے شروع ہوتی ہے اور کوہستان سندھ کے زیریں علاقے مانسہرہ' ایبٹ آباد (پکھلی اور تناول)، ہری پور' تربیلہ' غازی کے علاوہ جزوی طور پر نوشہرہ' پشاور' کوہاٹ' چھچھ' اٹک' ٹیکسلا اور دیگر بہت سے علاقوں میں بولی جاتی ہے۔

پشاور کے علاقے کی زبان کو پشاوری ہندکو' پنہ خالصہ کے علاقے کی زبان کو خالصہ کی ہندکو اور کوہاٹ کے علاقے کی زبان کو کوہاٹی ہندکو کہا جاتا ہے۔

جہاں تک دریائے سندھ کے مغربی کناروں کا تعلق ہے ان میں سب سے زیادہ اہم پشاوری ہندکو ہے اور اس کا بنیادی سبب یہ بھی ہے کہ اس شہر کو ہر زمانے میں مرکزی حیثیت حاصل رہی۔ اس ضمن میں ڈاکٹر کرسٹو فر شیکل' پروفیسر ساؤتھ ایشین لینگو جز' سکول آف اورینٹل اینڈ افریقن سٹڈیز لندن پشاوری اور کوہاٹی ہندکو کے بارے میں لکھتے ہیں:

پشاوری ہندکو کی سماجی لسانیاتی تصویر بہت حد تک کوہاٹی سے ملتی ہے' لیکن پشاوری ہندکو کا دائرہ

Scanned by CamScanner

دیکھا جائے تو پشاور میں صوبہ کا دارالحکومت ہونے کی وجہ سے ہندکو بولنے والوں کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ ہندکو بولنے والے لوگ ان دیہات میں بھی آباد ہیں جو مشرق کی سمت جانے والی شاہراہ شیر شاہ یا ”جرنیلی سڑک“ پر نوشہرہ اور اٹک تک واقع ہیں۔ پشاوری ہندکو کو ادبی زبان کا درجہ دوسری شمالی بولیوں کی نسبت زیادہ حاصل ہے اور اسے صوبہ سرحد کی معیاری ہندکو کے طور پر ترقی حاصل ہوتی رہی ہے۔

شیکل آگے چل کر لکھتے ہیں:۔

(گریرسن کی تحقیق) لنگوسٹک سروے آف انڈیا (ہندوستان کی زبانوں کا جائزہ) میں ہندکو کا ذکر سرسری اور غیر معیاری ہے اس میں اس زبان کو شمال مغربی لہندا سے منسوب کیا گیا ہے۔ پشاوری ہندکو میں دراصل اتنی منفرد خصوصیات ہیں کہ اسے اپنے ایک الگ گروپ کے طور پر ممیز کیا جا سکتا ہے۔ اسی اعلیٰ سطحی امتیاز کی بناء پر ہم اسے سندھی کے بعد اصل ہندکو سے تعبیر کریں گے۔

یہ سندھ کی تہذیب کی زبان ہے اور اس کے ڈانڈے منڈا اور دراوڑی سے ملتے ہیں، اس کا ثبوت اصولی طور پر دو ذرائع سے حاصل ہوتا ہے۔ ایک تو اس کی صرفی اور نحوی ترکیب و ترتیب، اور دراوڑی زبانوں میں جملوں کی وہی ترکیب جو آج کی سندھی، پنجابی، براہوی، بلوچی، پشتو اور ہندکو میں رائج ہے یعنی فاعل ۔۔ مفعول ۔۔ فعل

دوسری مشترک قدر وہ سینکڑوں الفاظ ہیں جو دراوڑی اور موجودہ پاکستانی زبانوں خصوصاً ہندکو زبان میں مستعمل ہیں، اس ضمن میں ڈاکٹر عین الحق فرید کوٹی کی تحقیق ”اردو زبان کی قدیم تاریخ“ اور راقم الحروف کے ہندکو زبان پر پی ایچ ڈی کے زیر تحریر مقالے میں سینکڑوں مشترک الفاظ کی فہرستیں درج ہیں۔

ہندکو زبان کی قدامت کا ثبوت خروشتی زبان وہ کتبہ ہے جو ٹیکسلا کے قریب آرہ کے مقام سے برآمد ہوا اور جو ۱۴۱ء سے تعلق رکھتا ہے اور راجا اشوک کے زمانے میں آرہ میں ایک کنواں کھودے جانے کے موقع پر کنویں کی کھدائی کی تاریخ پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس کتبے کی زبان ہندکو سے بہت مشابہت رکھتا ہے۔

ہندکو کی تاریخ کا ایک اور قدیم ادبی نمونہ راجا رسالو کے کارناموں پر مبنی ہے۔ اس کہانی کو باقاعدہ طور پر ایک پشاوری معرض تحریر میں لایا۔ جس نے یہ کہانی 1869 ء میں مسٹر جے ڈی ڈل میرک (J.D.Delmerick) کو سنائی جو اس وقت پنجاب کمیشن کے رکن تھے۔ اس کہانی کو اس گمنام

Scanned by CamScanner

پٹواری نے نظم ونثر دونوں میں تحریر کیا لیکن آر سی ٹمپل نے حکایات پنجاب مرتب کرتے وقت لفظ بہ لفظ مرتب نہیں کیا' کہانی کے مطابق یہ داستان تو سیالکوٹ کے راجا سالباہن کے لڑکے راجا رسالو سے متعلق ہے لیکن راجا رسالو کا مہموں پر نکلنے کے بعد جن مقامات سے گذرنے کا تذکرہ ہے ان کا تعلق صوبہ سرحد سے ہے یہی سبب ہے کہ راجہ رسالو کے گیت سارے ہزارہ کے علاقے میں آج بھی رائج اور مقبول ہیں' محمد ارشاد اپنی تحقیق تاریخ ہزارہ میں رقم طراز ہیں۔

راجا رسالو جس کے قصے ابھی تک اس علاقے میں بیان ہوتے چلے آ رہے ہیں ولایت پکھلی کا نامور حکمران تھا۔

مرزا عبدالغنی ہندکو زبان کے وہ واحد شاعر ہیں جن کا کلام گریرسن نے Linguistic Survey of India جلد ۸ حصہ اول میں شامل کیا ہے۔ جو درج ذیل ہے :

خالق اکبر دی بندگی کر لے کچھ وقت سحار
اکثر مرنائی بندیا غفلت وچ نہ سوقرار

ایسی غفلت نے بھلائیں جھلیں کیوں نادان تو
خوشیاں کر دم نوں نیائیں وچ فانی دوران تو

بہت کھاسیں ارمان توں جد پچھسیا پروردگار
خالق اکبر دی بندگی کر لے کچھ وقت سحار

مرزے کر لے خوش طبع، خوش غزل کہہ سی پکار

محمد دین ماہیو پشاور کے رہنے والے تھے' عبدالغفور قریشی اور فارغ بخاری دونوں نے انہیں اردو' فارسی اور ہندکو کا شاعر لکھا ہے ان کا یہ حمدیہ چار بیتہ دستیاب ہے:

تیرے بنا سیں اتھے رب کچھ
تو ای رب کچھ' تو ہی سب کچھ
رب جی تیرا ہی سب ظہور اے
ہر کک شے وچ تیرا نور اے
دل تے دل دا جانی آپ ایں
آدم بی تو آپ' ورخانی آپ ایں
آپ ای اگ تے آپ ای پانی
آپ ای پیا تے آپ ای تانی

Scanned by CamScanner

اس چار بیتے میں آدم اور درخانی سرحد کی رومانی کہانیوں کے دو کرداروں یعنی عاشق اور معشوق کی طرف اشارہ ہے۔

ماہیو کا ایک اور چار بیتہ اور رضا ہمدانی کی بیاض سے ایک حرفی بھی دستیاب ہوئی ہے۔

# کلاسیکی دور

ہندکو ادب کا کلاسیکی دور استاد شیر غلام سے شروع ہوتا ہے اور قیام پاکستان تک برقرار رہتا ہے۔ اس دور کے جن شعراء کو ہندوستان گیر شہرت ملی۔ ان میں استاد شیر غلام، استاد گاموں، استاد رمضو، استاد متین، استاد سائیں احمد علی، استاد مقصو، استاد بردا، استاد شیر شاہ سیفی قابل ذکر ہیں۔

استاد شیر غلام دراصل استاد شیخ غلام تھے۔ شیخ اور شیر کی لفظی مناسبت سے وہ شیخ کے بجائے شیر کہلائے۔ پشاور کے محلہ بیلداراں میں مقیم تھے اور اب بھی ان کی اولاد اسی محلے میں مقیم ہے۔ ان کی اولاد میں سے اکبر اب بھی لاہوری دروازے کے اندر دکانداری کرتے ہیں اور خود بھی شاعر ہیں۔

استاد شیر غلام ہندکو استاد سائیں احمد علی کے استاد رمضو کے بھی استاد تھے۔

ہندکو زبان کے مورخوں اور محققوں نے ان کی ایک حرفی کا حوالہ بھی دیا ہے۔ جو کہ پہیلی کی طرح ہے:

اِک پیسا تیرے ہتھ دتا، جاویں بزار اس دے سودے لیاویں چار بیٹا
نالے کھکھڑی لیاویں، نالے لکڑی لیاویں، نالے لیاویں پھلاں دے ہار بیٹا
نالے دُودھ لیاویں، پیسہ موڑ لیاویں، کسے نال نہ کریں ادھار بیٹا
شیر غلام نے اکھیاں کھول کے تے سب دے سامنڑیں کیا اظہار بیٹا

(اے بیٹے! ایک پیسہ تیرے ہاتھ پر دھرتا ہوں، بازار جا کر اس کے چار سودے خرید کر لانا، ایک تو اس سے ککڑی لانا، ساتھ ہی لکڑی لانا، پھولوں کا ہار بھی لانا، یاد رکھو دودھ بھی لانا پر کسی سے ادھار نہ کرنا اور یہ پیسہ بھی بچا کر لے آنا)

استاد گاموں بھی شیر غلام اور استاد رمضو کے ہمعصر تھے۔ شیر غلام کی وفات کا سال ۱۸۹۰ء یا ۱۹۱۱ء ہے جب کہ استاد رمضو کی صحیح تاریخ وفات ۱۸۹۸ء ہے۔ استاد گاموں نے استاد شیر غلام کی پہیلی برداد

حرفی کا (جس میں "اک کے پودے" کی طرف اشارہ تھا) یوں جواب دیا ہے۔

- سن سوال ایہہ استاد والا' ہو یا جنگل دی طرف تیار بیٹا
وچ مدان دے اک دا بوٹا تک کے کرساں اس داوت اظہار بیٹا
ککڑیاں لکڑیاں' پھلاں دے ہار نالے دوھ چولیاں پھلی وار بیٹا
پیسہ موڑ کے لے آیا گاموں' کسے نال نہ کیتا اس نے ادھار بیٹا

## استاد رمضو (۱۸۱۶ء۔۱۹۰۰ء)

استاد رمضو کے والد انگریزوں کے زمانے میں فوج کے ٹھیکیدار تھے اور ملک ملک گھومتے رہے۔ ان کی بعض حرفیوں میں مختلف شہروں اور ملکوں کا تذکرہ ملتا ہے' ان کے ہاں فرنگیوں سے نفرت کا رجحان بھی پایا جاتا ہے۔ ان کی شاعرانہ عظمت اور علمیت کے بارے میں استاد سائیں مرحوم کا یہ مصرعہ قابل لحاظ ہے۔

ع سائیں رمضو استاد دی ہک حرفی تو کراں صدقے سارا دیوان آپڑا

انہوں نے حرفی اور چاربیتہ کے ساتھ ساتھ نعت بھی لکھی جس میں حزم و احتیاط اور عقیدت و احترام کو مدنظر رکھا۔ فنی نقطہ نظر سے شاعرانہ نازک خیالی' تشبیہ' استعارہ' لفظوں کا انتخاب اور ان کا صحیح استعمال واضح انداز میں ان کی شاعری کی تکمیل کرتے ہیں' ان کے ہاں قافیہ بندی کا التزام کلام کو موسیقیت اور روانی بخشتا ہے۔ اس حرفی میں زرد رنگ کے مختلف پہلوؤں پر ایک جزئیات نگار شاعر کی مہارت ملاحظہ ہو۔

ثرے دی سیاہی مدھم ہوگئی' وچ نیناں دے زردی دی تار آگئی
میں تاجان وا اس مدان نوں ایاں' زردی کیونکر وچ انار آگئی
تیری نت نت دی سردردی کولوں' زردی گل گلاب وچکار آگئی
رنگ ویکھ کے یار دلدار والا' رمضو کہندا بسنتی بہار آگئی

سائیں احمد علی پشاوری بھی ایک قادر الکلام شاعر تھے۔ پشاور میں ان کی استادی کا چرچا تھا' راولپنڈی کے ایک سکھ اور سائیں کے پرستار انہیں راولپنڈی اپنے ساتھ لے گئے اور ایک عرصے تک اپنے پاس رکھا۔ آخری عمر میں وہ واپس پشاور آگئے' اور ۱۳ اپریل ۱۹۳۲ء کو فوت ہوئے' ان کی یہ صحیح

Scanned by CamScanner

تاریخ وفات ان کے ہمعصر اور مد مقابل استاد مظو نے ان کی وفات کے دن ان کے مرثیے کے عنوان کے ساتھ لکھی۔

سائیں ہفت زبان تھے انہوں نے اردو' ہندکو' پوٹھوہاری' فارسی' پشتو' کشمیری' پنجابی میں بھی شاعری کی اسی لیے پوٹھوہار والے انہیں اپنا' پشاور والے اپنا شاعر کہتے ہیں علامہ اقبال نے انہیں پنجابی کا شاعر کہا' ان کا اردو اور فارسی کلام بھی دستیاب ہے۔ ان کا کلام آج بھی عوام میں مقبول ہے۔

اس زمانے میں شعراء کا کلام اکثر تحریر میں نہ آتا تھا' شاگرد استادوں کا کلام زبانی یاد کرتے اور یہ ملفوظات سینہ بہ سینہ ہم تک پہنچے ہیں' سب سے پہلے گجرات کے ایک زرگر حاجی محمد ادریس نے ان کی ۳۰۰ حرفیاں جمع کر کے شائع کرائیں اور مفت تقسیم کیں' ان کے بعد مرحوم افضل پرویز نے ''کہے سائیں'' کے نام سے ایک مبسوط دیباچے کے ساتھ ان کا کلام شائع کیا' آخری مجموعہ رضا ہمدانی مرحوم نے لوک ورثہ کے ادارے سے شائع کروایا۔

شاعر ہو ذہنوں بعید ہوگئے حسن کو وک دے وصف بنان لگیاں
دایہ وانگ زلیخا دے ہوئی کملی' اپنے یوسف دے گیسو سلجھان لگیاں
موقلم مصور ہو قلم ہوگئے' نقش قدرت قرطاس پر لان لگیاں
دل معلم دا ہوگیا سی پارہ' سائیاں پہلا ای پارہ پڑھان لگیاں

شاعری کی طرف بیس برس کی عمر میں دھیان ہوا۔ فن پر مکمل عبور حاصل تھا' شعری نازک خیالیاں اور زبان و محاورہ کا خصوصی خیال رکھتے تھے۔ عمدہ حرفیاں کہتے تھے' ادبی حلقوں میں مقبولیت اور عزت حاصل کی' موضوع شعر عشق و محبت تھا لیکن زندگی کی تلخیوں کو بھی اس نے اپنے شاعری میں سمویا۔ اور یوں درد و سوز کی دولت کو شاعری کا جزو بنایا۔

عبدالرحمٰن متین کی شاعری سینہ بہ سینہ ہم تک پہنچی۔ ان کے اشعار بعض شاگرد پیشہ شاعروں کو اب بھی زبانی یاد ہیں۔

جان جہان وچ اے بہت پیاری' اوہی لوک دیندے اتو وار زر دے
تے جیہڑے ناز کردے نازنین ہوکے' اوہی ہوگئے نیں ناز بردار زر دے
حاتم زر دے کے نامور ہویا' اسی طرح نیں فائدے وبکار زر دے
مین یوسف نوں زر نے خریدیا سی' اس طرح نے بردے ہزار زر دے

سائیں غلام دین ہزاروی۔ اصلی نام غلام محی الدین قادری کا تمام تر کلام ہزاروی ہندکو میں ہے اور حیدر زمان حیدر کی کوششوں سے ''سوداگراں بازار دا'' کی صورت میں منصۂ شہود پر آ چکا ہے۔ ان کے چار بیتوں کا موضوع واحدانیت' روحانیت اور اخلاقیات کا احاطہ کرتا ہے۔ انہوں نے قرآن و حدیث دونوں کا بڑا گہرا مطالعہ کیا اور لوگوں کو پیش آنے والے مختلف مسائل کو اشعار میں ڈھالا۔

ان کے کلام کی نزاکت' پاکیزگی' علویت بلند سوچ' اور عوامی انداز ان کو آج بھی ہزارہ کے گوشے گوشے میں محبوب بنائے ہوئے ہیں۔

سردار خان بردا جنوبی ایشیا کے وسیع علاقوں میں بعض زندہ جاوید شعری ضرب الامثال والے اشعار کی بدولت جانی پہچانی شخصیات میں سے ہیں' ان کا یہ شعر زبان زدعوام ہے۔

بری مرض لگی یارو عشق والی' دارو لگدے نہیں طبیب والے
ساہوکاراں دے سخن منظور ہوندے' سخن سن دے نہیں کے غریب والے
نال عاجزی دے کم کڈ لیندے' رساں چوپ لیندے مٹھی جیب والے
کئی رکھاں دی راکھی کرے بردا میوہ چکے تے کھان نصیب والے

پہلا شاعر جس نے حالات حاضرہ کو موضوع بنایا پشاور میں ۱۸۵۰ء میں پیدا ہوئے۔ یہ بات ان کے ایک مصرعے سے واضح ہوتی ہے۔

تیرھویں صدی دا طور پھریا' واؤ وگ رہیا غم کھانے نوں

بردا ایک باشعور اور باکمال شخص تھا' اسے زندگی کے نشیب و فراز کا گہرا تجربہ تھا۔ اس کی شاعری میں فن کا معیار بہت بلند ہے' وہ شاعری کی ساری ضرورتوں اور نزاکتوں کا شعور رکھتا تھا اس کی حرفی قافیوں کی تکرار کا نمونہ ہے جسے انگریزی میں (Intor rhyming) کہتے ہیں یہ خصوصیت اس کی شاعری میں عام طور پر نظر آتی ہے۔

بردا ہندکو ادب کا ایک بڑا اور ہمہ گیر نام ہے جو اپنے ہندکو کے مختلف لہجوں اور پنجابی زبان پر دسترس کی خصوصیات کا حامل ہے۔

مرزا غلام جیلانی صحیح سالم پشاور کے ایک متوسط گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ ۱۸۴۲ء میں پشاور کے علاقہ کریم پورہ کے محلہ شہداء میں پیدا ہوئے۔ خیاطی کا کام کرتے تھے۔ تصوف سے لگاؤ تھا اور چشتیہ قادریہ سلسلے میں بیعت تھے انہیں اب تک اردو فارسی شاعر کے طور پر جانا جاتا تھا۔ لیکن اب ان

Scanned by CamScanner

کے ہاتھ کا لکھا ہوا دیوان دستیاب ہوگیا ہے جسے مجلس قادریہ صابریہ کے صدر تاج محمد مظہر صدیقی نے مصنف کے اصل خط میں فوٹو کاپی کے طور پر شائع کر دیا۔ ہندکوی حرفی کو انہوں نے واقع تیں حروف کے التزام سے لکھا ہے۔

وہ حرفی پر پوری طرح قادر تھے اور سائیں احمد علی سے پیشتر زنجیری دار حرفی کہہ چکے تھے۔ ان کی یہ زنجیری دار حرفی قافیوں کی تکرار اور موسیقیت کی وجہ سے ہندکو ادب میں بڑا مقام رکھتی ہے۔ اس حرفی میں ایک حیرت انگیز اور جدید ترین خصوصیت یہ ہے کہ غزل کی طرح مطلعے کے بعد ہر شعر کا دوسرا مصرع مطلع سے ہم آہنگ ہے۔ جبکہ ہر طاق مصرع آپس میں ہم قافیہ ہے ملاحظہ ہو۔

حسن تیرے دی شان کہواں، لعل لب نوں آب حیوان کہواں

تیغ ابروتے تیر مژگاں کہواں' جس نوں دیکھ حاسد غلطان ہوگئے

قد یارنوں سرد روان کہواں' کالی زلف نوں آفت جان کہواں

سوہنڑے منہ نوں کیوں نہ قرآن کہواں' جنہوں دیکھ کافر مسلمان ہوگئے

استاد مٹھو انیسویں صدی کے آخری دہائی کے شروع میں پشاور میں پیدا ہوئے۔ ان کا اصل نام میر احمد تھا۔ اسے بچپن میں پیار سے مدو کہتے تھے۔ اس کی زبان سے نکلی ہوئی باتیں اتنی رواں اور شیریں ہوتی تھیں جیسے طوطے کی میٹھی باتیں اس لیے اسے مدو سے مٹھو کہا جانے لگا اور پھر یہ نام عمر بھر کے لیے ان کی پہچان بن گیا۔

استاد مٹھو ان پڑھ تھے لیکن انہیں اپنی عقل و دانش پر ناز تھا چنانچہ ان کا یہ مصرعہ زبان زد خلائق ہے

مٹھو کہوے میں کریم اللغات دیواں

غالباً اس زمانے میں کریم اللغات ہی مستند لغت کے طور پر استعمال ہوتی ہوگی۔ مٹھو کو اپنے قادرالکلام ہونے کا زعم بھی تھا۔ ان کے کلام کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ انہوں نے وقتاً فوقتاً اپنے زمانے میں ہونے والے حادثات و واقعات کو بھی نظم کیا۔ ان کی شاعری ہمہ گیریت کی حامل ہے مختلف تاریخی شخصیات کی پشاور آمد، اہم واقعات و حادثات' نوحے' مرثیے' سلام' دولت و امارت' غربت' روپیہ پیسہ' بے وفائیاں' قصے کہانیاں' مختلف مذاہب کے لوگوں اور ان کی مذہبی رسومات اور اساطیر کا تذکرہ بھی کیا ہے۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ انہوں نے انسانی رویوں کی بڑی دلکش اور موثر انداز سے عکاسی کی ہے۔

Scanned by CamScanner

استاد مشو نے جنگ نامہ، قصہ لیلیٰ مجنوں اور کوئی ڈیڑھ ہزار حرفیوں پر مشتمل دیوان چھوڑا ہے۔ جو راقم الحروف کی تحویل میں ہے۔

استاد عبداللہ سائیں احمد علی کے ہمعصر اور ایک پڑھے لکھے عالم فاضل شخص تھے۔ علمی نقطہ نظر سے ان کی چوٹیں سائیں احمد علی سے رہتیں۔ قرآن کے حافظ تھے۔ گلستان اور بوستان زبانی یاد تھی۔ ان کی وفات سائیں کی وفات سے دو برس پہلے یعنی ۱۹۳۰ء میں ہوئی۔ ایک پڑھے لکھے آدمی کی حیثیت سے انہوں نے شاعری میں بحور، قافیہ، ردیف، تشبیہ و استعارہ اور صنائع بدائع میں کمال حاصل کیا۔

میں زمین آسمان نوں چھان آیاں کدرے اسدا نہ کوئی نشان ملیا
نہ ستاریاں نے اسدی درک دتی نہ ہواواں دے درمیان ملیا
پیچھے ہوئے بزرگاں نوں ٹولیا وے خانہ انہاں دا وی ویران ملیا
جنے پایا تا وچ حدیث پایا جنوں ملیا تا وچ قرآن ملیا

سیفی شاہ اصل نام شیر شاہ اپنے آبائی مکان محلہ خداداد (آسیہ) پشاور میں پیدا ہوئے۔ پیدائش کا سال ۱۸۸۹ء بتایا گیا ہے۔ سیفی شاہ کئی زبانوں پر عبور رکھتے تھے۔ مادری زبان ہندکو کے علاوہ اردو، فارسی، سرائیکی اور پنجابی میں شعر کہے ہیں۔

چونکہ وہ اثنا عشری عقیدے سے تعلق رکھتے تھے اور خاندانی طور پر تعزیہ دار تھے اس لیے ان کی شاعری کا بیشتر حصہ حضرت امام حسینؑ کی مداحی اور ان کے مرثیوں اور نوحوں پر مشتمل ہے۔ ان کے مرثیے سلام اور نوحے بہت مشہور ہیں اور پشاور میں ہر محرم میں ہر طرف گونجتے سنائی دیتے ہیں۔

## دبستان چاربیتہ

چاربیتہ پشتو زبان کی ایک مقبول عام مجلسی صنف ہے جو گائی جاتی ہے۔ اور اردو میں قوالی کی طرح محفل میں رنگ بکھیرتی ہے یہی صنف صوبہ سرحد میں پشتو سے ہندکو زبان میں بھی در آئی اور اس کے شعراء ہزارہ سے زیریں علاقوں تک مقبول و معروف ہوئے۔ یہ نظم کی ایک قسم ہے جس کے دو مصرعے ٹیپ یا استھائی کے طور پر لکھے اور گائے جاتے تھے۔ پھر ہر بند میں تین سے چار تک مصرعے لکھے جاتے ہیں اور پھر ترجیع بند کے طور پر ٹیپ کے مصرعے دوہرائے جاتے ہیں۔

رضا ہمدانی نے چاربیتہ پر پوری ایک کتاب اپنی عمدہ تحقیق اور تراجم کے ساتھ لوک ورثہ کے تحت

Scanned by CamScanner

۱۹۷۰ء میں شائع کی۔ اس میں سرحد کے بہت سے چاربیتہ باز شعراء کا کلام جمع کر دیا گیا ہے۔ سرحد میں اچھے چار بیت کہنے والوں میں فقیر جیلانی' سائیں غلام دین' ارجو برجو ہرجی' مل ہرجی' کرم داس' حضرت گل' دانش وند' لونگا' استاد جھنڈ' اللہ بیلی' گلا تیلی' نعیما کانا' صمد و موچی' کریم کھبا' نذر و فقیر' سائیں زلایا' محمد عمر عزا' استاد محمد امین وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے بعض شعراء کے عمدہ اور مقبول چار بیتے رضا ہمدانی نے اپنی کتاب میں شامل کیے ہیں۔ ہندکو زبان و ادب کو عوام میں مقبول بنانے میں ان چاربیتہ باز شعراء کا بہت بڑا حصہ ہے۔

## دبستان کی حرفی کا دوسرا دور

پشاور میں شعراء کا جمگھٹا کبابی کی دکان (بازار کلاں) اور دوسرے مختلف مقامات پر ہوتا تھا اور مشاعروں کا سلسلہ جاری و ساری رہتا۔ حرفی گوئی حرفی میں اپنے اعلیٰ تخیل کی شمعیں جلاتے رہتے۔ سائیں احمد علی' استاد مٹھو اور استاد عبداللہ اور ان کے شاگردوں کا ایک وسیع حلقہ حرفی کی صنف میں اضافہ کرتا رہتا۔ اس دور میں کئی نامور شعراء سامنے آئے۔ ان شعراء کا ذکر یہاں اہمیت کا حامل ہوگا۔

## سید جگر کاظمی

اس دبستان کے سب سے بزرگ شاعر سید جگر کاظمی تھے۔ جگر مرحوم پشاور کے شعراء میں سب سے طویل العمر بزرگ تھے۔ انہوں نے سائیں احمد علی کا زمانہ بھی دیکھا وہ ان کی ہم عصری اور دوستی پر ناز کرتے تھے اور کہتے تھے کہ سائیں کی اردو شاعری پر وہ نظرثانی کرتے اور ان کی ہندکو شاعری پر سائیں احمد علی نظرثانی کرتے۔ جگر صاحب جدید تر شعراء میں بھی اپنے اردو اور فارسی کلام سے اپنی استادانہ ہنرمندی کے جوہر دکھاتے رہے، ان کے ہمعصر شعرا میں سائیں اور ان کے ہم چشموں کے علاوہ بسمل حیدر، گل محمد (ٹوپیاں والا)، گل محمد (تیغ والا)، استاد الٰہی بخش مفلس، گل محمد ذاکر، اثر پشاوری، محمد ززان ساقی، مدبر پشاوری، عاشق (ڈھیری باغبانان)، کبابی، قادر بخش، تاج محمد رنگی، جعفر علی (نابینا)، عبدالرشید تاج اور عبداللطیف ساجن برادران، استاد غلام رسول گھائل، آغا محمد جوش، مضطر تاتاری قابل ذکر ہیں۔

## حیدر بسمل

حیدر بسمل جگر صاحب کے ہمعصروں میں سے تھے۔ حرفی کہتے تھے۔ استاد سائیں کی شاعری سے متاثر تھے۔ ان کے بارے میں کہیں یہ بات سامنے پیش آتی کہ آیا وہ سائیں احمد علی کے شاگردوں میں سے تھے یا نہیں ان کی حرفیوں کے کچھ ضعیف اوراق دستیاب ہوئے ہیں بعض حرفیاں اوراق کے گوشوں کے گل جانے کی وجہ سے نامکمل رہ گئی ہیں۔

بسمل کی چند حرفیاں درج ذیل ہیں۔

بولاں تے سڑ دی زبان میری تپش ایسی کجھ آہ سوزاں دی ہے
غنچہ ایسا کھلایا فراق دا دل نے پست ہوا جس اگے بوستان دی ہے
حاصل وصل نہ جد تیرا یار ہو یا صورت بچپن دی نئیں مرجان دی ہے
ایسی وحشت نہ کیتا وے تنگ بسمل شامت نت میرے گریبان دی ہے

تے تشنہ اس آب حیات دا واں پہنچی صدا جس اتے قضا اک زاغ دی ہے
میری اس بن کد پیاس مٹ دی ساڑنہ ایسی اس ہجر دے داغ دی ہے
تیر ناز نے جگر غربال کیتا آس قطعہ مرہم دے سراغ دی ہے
جس نے مار کے مینوں بسمل کیتا ملے اور تدگل الفراغ دی ہے

یہ حرفی حسن زبان کی منہ بولتی تصویر ہے اس میں لفظ ''ول'' کو مختلف معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ یعنی (الف) گلے کا ہار (ب) پیچ۔ مسائل (ج) تندرست (د) میری جانب (ہ) طرف دار (و) لفظ کنول کے حصے ول کو استعمال کیا گیا۔

نادان نئیں سمجھدا گل سدھی، کیتی گل تے گلے دا ول (الف) ہو یا
ہوندے ول (ب) تا سوری ازاروالے، دکھی گل واہاں کدے ول (ج) ہو یا
اس نو کیہا کہیا ول (د) تو آ پیارے، برا سمجھ کے غیر دے ول (ہ) ہو یا
بسمل کہے کہملا کے خنک، دلبر اوڑاک دل میرے دا کنول (و) ہو یا

حافظ غلام محمد علاقہ یکہ توت میں ملک کندہ کے ہاں پیدا ہوئے۔ وہ اصل کے زمیندار ملک تھے

Scanned by CamScanner

لیکن خوشحالی کے سبب انہیں مکتب میں تعلیم حاصل کرنے کا موقعہ ملا، انہوں نے قرآن حفظ کیا۔ اس لیے ان کے نام کے ساتھ حافظ کا اضافہ ہوگیا۔ ان کی ایک حرفی دستیاب ہوئی ہے۔

میرے فہم و ادراک دے پڑدیاں وچ روشنی حک شمع کر رہی اے
ماضی بعید تے حال دے کجھ قصے، داستان حیات جمع کر رہی اے
واٹگ مالی دے ہتھ وچ مقراض لے کے گندیاں شاخاں داقلع قمع کر رہی ہے
ہووے ھندکو دے وچ پیدا سرسید حافظ میری روح اے طمع کر رہی اے

## عطا محمد درزی

جیسا کہ نام سے ظاہر ہے عطا محمد درزی کا کام کرتے تھے۔ لیکن اپنے پیشے سے اتنی محبت تھی کہ انہوں نے اپنے تخلص کے ساتھ لفظ ''درزی'' رکھ دیا۔ شہر میں عطا محمد درزی کو عام طور پر لوگ ''عطو درزی'' پکارا کرتے تھے۔ ان کی ایک حرفی ملاحظہ ہو۔

جوبن جوانی تے عیش مستی، انہاں جانا نئیں دلبرا نال تیرے
حاکم حکومت دے زور زینت سارے، رہ جاسن اس جگہ مال تیرے
چھوڑ کبر تے مان مغرور سجے کیونکہ خواب ہوجاسن خیال تیرے
کے یار نہیں آنا کم اتھے، درزی اتھے کم آسن سب اعمال تیرے

## موجی

وہ جوتوں کا کاروبار کرتا تھا لیکن تخلص اس نے موجی رکھا تھا۔ حرفی کہتا تھا اور حرفی میں ایک مقام کا مالک تھا۔

اجڑ گئی میری جھوک یارو، لے کے ٹر گیا اوہ قرار دل دا
چار و پاسے اوہ گھپ ھنیرا ہویا، رستہ لبھا نہ آر تے پار دل دا
اکھیاں ترس گیاں حک گاہک واسے کوئی رہیا نہ اتھے خریدار دل دا
منڈی بند ہوگئی اے عشق والی ۔ سرد ہوگیا، موجی بزار دل دا

محمد سرور سائیں کے زمانے کا شاعر تھا، بازار کلاں کا رہنے والا تھا۔ اس لیے گنج والوں کا اس پر اثر تھا، حرفی کہتا تھا۔ ان کی حرفی ملاحظہ ہو۔

Scanned by CamScanner

نجومی سٹ قرعہ تے دیکھ طالع میرا اختر منحوس پامال کیوں وے
سر تے کھا ہو یا وے پہاڑ غم دا، پیشانی وچ گردش کمال کیوں وے
ذرج، بُرجاں وچ جیکر اسپر ہیواں، بدلا بخت دا کوں بلال کیوں وے
سرور تختہ محفوظ دا پلٹ جاوے، میری قسمت وچ عشق دی بدفال کیوں وے

گل محمد ٹوپیاں بنانے کا کام کرتا تھا۔ اور ان پر باریک دھاگے کا کام کیا کرتا تھا۔ محلہ گنج میں سکونت پذیر تھا۔ اکثر گھر سے نکل کر شیخ جنیدؒ کے مزار پر بیٹھا کرتا تھا۔ وہ سائیں کے شاگردوں میں سے تھا۔ اور استاد سیفی کا بھائی تھا۔

حرفی کے فن میں بہت اعلیٰ درجے کا مالک تھا۔ اسکی ایک حرفی درج ذیل ہے۔

الف بنا کے سودائی منوں پچھنا ویں کہ سایہ اے کس پری زاد دا اے
کیہڑا کیہڑا دکھ کراں اظہار منہ سی، جنون رات دن ترے فساد دا اے
عشق مارا طماچہ و گاڑیا منہ، قصور اس دل ناشاد دا اے
گل خوشی سنگ دیکھ اجڑ گیوں، اثر ذرا نہ تیری فریاد دا اے

## میاں محمد دین

کہتے ہیں کہ میاں محمد دین بڑے پرانے شاعر تھے۔ اور ڈھکی نعلبندی (بازار قصہ خوانی) میں پیدا ہوئے۔ وہ حرفی کہتے رہے۔ ان کی حرفیاں نایاب ہیں ایک حرفی پرانے ہندکو شعراء کی یادداشتوں سے دستیاب ہوسکی۔

ایہاں کہوے ایہا دل جا ہوے، ساڈے دوناں دا ھک مکان ہووے
سوہنی سیج تے موجاں ماری ایں، ساڈے دوناں دی ھک ای جان ہووے
ھک تو ہوویں، ھک میں ہووں تیر یہا کوئی نہ ساڈے درمیان ہووے
توں دیکھ دیکھ کے، تنوں چم چم کے، راتی دنے دین حاکان ہووے

## ستاد الٰہی بخش مفلس

استاد الٰہی بخش مفلس علاقہ یکہ توت کے رہنے والے تھے پیشے کے لحاظ سے وہ بہشتی تھے۔ لیکن شخصیت، شاعری اور شعور کے لحاظ سے وہ پشاور کے ہندکو شعراء میں ایک بلند مقام کے مالک تھے۔

Scanned by CamScanner

وہ چار بیتے بھی کہتے لیکن ان کی حرفیاں بڑی زوردار تھیں۔ وہ ہندکو مشاعروں میں اکثر شرکت کیا کرتے۔ اور اپنی جادو بیانی اور بلند آہنگی کے سبب محفل پر چھا جایا کرتے۔

تیرے عشاق نے اے جان میری روز ازل سی پڑھی کتاب وکھری
بازی جیتی اس قیس فرہاد کولو اس دی صف ہوئی انتخاب وکھری
ہجر ہو یاوے دشمن جان وکھرانا لے جان پے گئی وچ عذاب وکھری
تیری تیغ سی مفلس نوں ذبح ہوکے بل عاشقاں دے آب تاب وکھری

## گل گنج والا

یوں تو مکمل نام کے کئی ہندکو شاعر گزرے ہیں لیکن گنج فیلیوں میں گل ٹوپیاں والا اور گل گنج والا خاص شہرت کے مالک ہیں۔ گل گنج والا استاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کیا یک حرفی ملاحظہ ہوں۔

الف ایہہ اکھیاں دویں موٹیاں کیونکہ جسم اندر مری جان نہیں تا
ہر نوں تاں ڈھونڈو ہر مکان جاکے جے وچ دل دے ہر دا مکان نہیں تا
ہر صدا سی کیوں ہر صدا آندی، جے سدا اندر پاسبان نہیں تا
کیوں اس دا مشتاق دیدار ہوندا جے ہر گل وچ اوہ گل عیان نہیں تا

## خادم حسین کربلائی

آسیہ کے مردم خیز محلے کا یک خوبصورت شاعر خادم حسین کربلائی بھی ہے۔ وہ اور استاد گھائل دونوں استاد سیفی شاہ کے شاگردوں میں سے تھے۔ خادم حسین کربلائی کے کلام میں تازگی اور حلاوت کا حسن ملتا ہے۔ اس کے ہاں تشبیہوں کا انداز سائیں احمد علی کا ہے۔

ان کی حرفیاں درج ذیل ہیں۔

اُتے نخل امید کد پھل وندا، جس کھیت دی زمی کمزور ہووے
ترانے بلبلاں دے اُتے کد ہوندے جتھے زاغ و زغن شور ہووے
اس دے وعظ دا کیں کچھ اثر ہوندا، جیہڑا خود عملاں دا چور ہووے
اس یار تے رکھیں نہ آس خادم، دلو چور تے منہ تے کجھ ہور ہووے

Scanned by CamScanner

## استادعبدالحکیم اثر مشہدی

استادعبدالحکیم پشاور کے رہنے والے تھے۔ لیکن تلاش روزگار انہیں راولپنڈی لے گئی۔ وہاں وہ راجہ بازار میں گھڑیوں کی مرمت کا کام کرتے رہے۔ استاد سائیں کی راولپنڈی میں موجودگی سے انہیں اچھا شعری ماحول میسر آیا اور وہ بھی حرفی کہنے لگے۔ ان کی حرفیوں میں سوز وگداز بدرجہ اتم ملتا ہے۔ اثر کی تعلیم کوئی زیادہ نہ تھی۔ لیکن اردو فارسی پشتو اور ہندکو پر مکمل عبور تھا۔ عبدالحکیم اثر ۱۹۵۴ء میں فوت ہوئے۔ چند حرفیاں ملاحظہ ہوں۔

کدرے نہیں اے قائم مقام میرا، ایسا رہی راہِ دراز میں واں
منو ہستی دی ہر اک چیز کہندی تو مضراب ہیویں تا ساز میں واں
نظر ہیوی تا تک لے جمال میرا، نور حق در رنگِ مجاز میں واں
میرے دم کی قصر جہان پختہ، اثر مٹے ہوئے دل دی اواز میں واں

## استادمحمد یونس یونس

استاد یونس ۱۸۹۴ء میں علاقہ گازی خانہ میں پیدا ہوئے۔ اور اپنی وفات ۱۹۸۴ء تک وہیں رہے۔ وہ بھی سائیں احمد علی کے شاگردوں میں سے تھے۔ حرفیاں لکھتے تھے اور خوب لکھتے تھے۔ انہوں نے قیام پاکستان کا منظر اپنی آنکھوں سے دیکھا۔

ان کی شاعری میں طبقاتی ناہمواری کے خلاف احتجاج ملتا ہے۔ وہ خود مزدور تھے غریبوں کا دردان کے دل میں ٹھاٹھیں مارتا تھا۔

زخمی تیغ ادا ہمدم گر خاموش ہے تا نالہ کوش بھی ہے
جو گل چین ہے باغ جمال دا تا او گریز بھی ہے، گلپوش بھی ہے
جیہڑا کیف محبت دا مست ہیوے، اوہ ذی ہوش ہے تے مدہوش بھی ہے
عاشق صادق دی اے وے تعریف یونس، خود شکن بھی ہے خود فروش بھی ہے

## استادغلام رسول گھائل

استادغلام رسول گھائل ہندکو کے ان خوش قسمت شعراء میں سے ہے۔ جن کا کلام ان کی زندگی ہی

Scanned by CamScanner

میں شائع ہو گیا۔

۱۹۶۲ء میں استاد گھائل کی حرفیوں کا مجموعہ "دیوان گھائل" کے نام سے شائع ہوا۔ یہ مجموعہ پروفیسر الٰہی بخش اعوان کی کوششوں سے منصۂ شہود پر آیا۔ اور ان ہی کا نام اس دیوان کے مرتب کے طور پر کتاب کی پیشانی پر چھپا۔

استاد گھائل ۱۹۱۴ء میں قصہ خوانی کے علاقے میں پیدا ہوئے۔ ان کے آباواجداد شہنشاہ بابر کے ساتھ افغانستان سے آئے تھے۔ ان کے والد کا نام غلام حسن تھا۔ بدقسمتی سے وہ بچپن ہی میں یتیم ہوگئے۔ اس لیے فکر معاش نے انہیں تعلیم سے محروم کر دیا۔ انہیں فطری طور پر شعروسخن سے محبت رہی۔ استاد غلام رسول گھائل حرفی کی شاعر تھے۔ اور حرفی میں ان کا انداز روایتی اور کلاسیکی رہا۔ انہوں نے بہت کچھ لکھا۔ ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے مشاعروں میں بھی شرکت کرتے رہے۔

انہوں نے ہندکو ادب کی خدمت کے لیے بزم شعور ہندکو کے نام سے ایک ادبی انجمن کا ڈول بھی ڈالا۔ بزم شعور ہندکو نے آج کے کئی نوجوان اہل قلم کو تربیت دی۔ بزم شعور ہندکو کی سرپرستی یکہ توت کے ایک معزز سادات خاندان نے کی۔ ان کے بزرگ آغا سید زمان شاہ صاحب کے فرزند ارجمند اور پاکستان کے بہت ہی قابل احترام عالم و فاضل و معزز و محترم استاد درس قرآن حضرت سید محمد امیر شاہ صاحب گیلانی نے بھی بزم شعور ہندکو کی سرپرستی کی۔ ان کے برادر خورد مرحوم سید قمر زمان شاہ نے بھی سرپرستی کی۔ اکثر جلسے انہی کے دولت کدے پر منعقد ہوتے رہے۔ استاد گھائل نے حرفی کے علاوہ غزلیں بھی لکھیں اور بارہ ماسے بھی۔

یہ عشقیہ حرفی ملاحظہ ہو

ایسے حسین قزاق دے گیر چڑھیاں، جہیڑا گیا وے گنج حیات لٹ کے
مار کے نیناں دی جگر و چکار برچھی گیا دل دی میرے کائنات لٹ کے
جہیڑی سانبھ کے رکھی ائی وچ سینے ظالم لے گیا اوہ بی سوغات لٹ کے
بڑے لوبھی ہوندین اے حسین گھائل تیں رجدے کدی شش جہات لٹ کے

## حافظ غلام محمد

حافظ غلام محمد پشاور کے علاقہ یکہ توت کے رہنے والے تھے۔ ان کے والد کا نام ملک کندو تھا۔ وہ

Scanned by CamScanner

زمینداروں کے خاندان میں سے تھے۔ خوشحالی کے سبب انہیں مشرقی تعلیم حاصل کرنے کا موقع نصیب ہوا۔ انہوں نے نہ صرف قرآن شریف پڑھا بلکہ حفظ بھی کیا۔ اس لیے ان کے نام کے ساتھ لفظ حافظ کا اضافہ بھی ہوگیا۔ ان کی ایک حرفی دستیاب ہوئی ہے۔

میرے فہم و ادراک دے پردیاں وچ روشنی تک شمع کر رہی ہے
ماضی بعید تے حال دے کجھ قصے، داستان حیات جمع کر رہی اے
واگُ مالی دے ہتھ وچ مقراض لے کے گندیاں شاخاں دا قلع قمع کر رہی اے
ہووے ہندکو دے وچ سرسید پیدا حافظ میری روح ایہہ طمع کر رہی اے

قافیے کے التزام اور انگریزوں کے دور میں سرسید کی وطن اور قوم پرستی کا احساس ایک تعلیم یافتہ ہی کر سکتا ہے۔

## ثالث

ثالث بھی استاد سائیں احمد علی کا شاگرد تھا۔

فشار خون کا مریض تھا۔ اسے ہر بات پر غصہ آتا تھا۔ آخر ایک حادثے میں اس کی ایک ٹانگ ٹوٹ گئی۔ معذور ہونے پر اس کی دماغی حالت بھی بگڑ گئی۔ ایک حرفی دستیاب ہوئی ہے۔

مار دیندے ویکھو عاشقاں نوں، تے معشوقاں دا ناز و ادا کرنا
عاشق جس نال سلوک چاہون تے کم انہاں دا ہیوے جور و جفا کرنا
کہنا دوسرے دا ہر گز من ویکھیں جو کیندے منہ سی اوہ روا کرنا
جیڑے کرو نے نی دعویٰ خدائی ثالث، تے کد انہاں نے خوفِ خدا کرنا

## گل محمد ذاکر

گل محمد ذاکر ایک غریب شخص تھا۔ چھابڑی لگاتا حلوائی کا کام جانتا تھا۔ آلو چھولے کچالو کی پھیری بھی کرتا۔ آنکھیں سدا بہتی رہتی تھیں۔ اس غربت کے باوجود کسی قدر تعلیم یافتہ تھا۔ اُس نے اپنے ہاتھ سے لکھا ہوا کلام چھوڑا ہے۔ جو تاج محمد تاج کے پاس محفوظ ہے۔ تاج محمد تاج اسے اپنا استاد کہتا ہے۔ گل محمد ذاکر نے مرثیے، نوحے، سلام بھی لکھے۔ حرفی اچھی لکھتا تھا۔

سخاوت وچ یار یکتا ہووے، بھکھاں نال ئیں عاشقاں ماروا وے
غم کھانے نوں پینے خون جگر، دیندا اے لنگر پیا چلدا سرکار دا وے
دل درد، آہ سرد، رنگ زرد لے تے نالی زرد رنگ عاشقاں سنگھار دا وے
وے کے دید حشر وچ وصل کرسی، کہندا اے ذاکر کہ پکا اقرار دا وے

## نوکلاسیکی دور

اس دوران دریائے سندھ کی روانیوں میں بھی انقلاب آیا۔ اس دریا پر پل بنے۔ بند باندھے گئے۔ وادیٔ سندھ کی تہذیب نے ایک آزاد مسلم مملکت کو طلوع ہوتے دیکھا۔ اس صدی میں ہندکو زبان وادب نے بھی نئی دنیا سے ہم آہنگی کا ثبوت دیا اور کچھ شعراء اور ادبا نے نئے دور کے انقلابات کا ساتھ دیا۔ انقلابات کا سبب بھی بنے اور انقلابی تحریروں کی تخلیق بھی کی۔ سندھ کے بالائی حصوں سے اس کے دہانے تک ہر علاقے میں نوکلاسیکی ادب کی رو چل نکلی۔

## محمد جی ونجیارا

محمد جی ونجیارا نوکلاسیکی دور کا ایک صاحب شعور شاعر تھا۔ اس نے اپنے دور کے شعراء میں ایک اہم مقام حاصل کیا اور قابل احترام زندگی گزاری۔ وہ انیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں پیدا ہوا اور ۱۹۳۷ء میں وفات پائی۔

محمد جی ونجیارا فن موسیقی سے بھی آشنا تھا۔ وہ زمانہ جبکہ ہر طرف حرفی اور چار بیتے کا دور دورہ تھا۔ محمد جی ونجیارا نے حرفی اور چار بیتے کے ساتھ پہلی مرتبہ جدید دور میں ہندکو غزل لکھی۔ اور صوبہ سرحد میں غزل کی لذت کو دوبالا کیا۔

ونجیارا نے غزل محض لکھی ہی نہیں۔ اس کی دھنیں بنا کر مختلف راگوں میں ان کو ڈھالا بھی۔ دو حرفی میں بھی نئی شان اور نئے انداز کا شاعر تھا۔ اس کے چار بیتوں کے بارے میں تذکرہ نگاروں نے انہیں اونچا مقام بخشا ہے۔

حک دن کہیا سکندر نے ماں تائیں، میرے مرنے دے بعد تو بار آویں
دیساں قبر دے وچو جواب تنوں میری لین والے خبر سار آویں
میرا حال تک کے تنوں صبر آسی، تے دے کے تسکین دل نوں گھار آویں

Scanned by CamScanner

صورت فاتحہ پڑھ کے بخش دیویں، کھوے ونجیارا تو ہر گل وسار آویں

اب ان کی یہ پہلی غزل ملاحظہ ہو۔

یاری لائی اے شکھلی، پر نبھائی اوکھی اے
آتش عشق والی لگے تا، بجھائی اوکھی اے
کملی والیا سائیاں، رکھیں لج لڑ لائیاں
جند نیناں والے تیر سی بچائی اوکھی اے
مجنوں ہو یاوے دیوانہ، پھر داہیوے خانہ بخانہ
صورت سوہنیاں دی دل وچ سمائی اوکھی اے
جہاں عشق اے کمایا، حکم در در رُلایا
ہوئی ہوندی اے ونجیارے، پھر مٹائی اوکھی اے

## آغا محمد جوش

۱۹۰۹ء میں پشاور میں پیدا ہوئے۔ شاعری کا شوق جوانی کی امنگوں نے بخشا استاد سائیں کی صحبتیں دیکھیں۔ لیکن سائیں کے شاگرد رشید استاد شیر شاہ سیفی کے شاگرد ہوئے۔ یوں گھائل، خادم کربلائی کے یہ استاد بھائی ہوئے۔

وہ پشاور کے نوکلاسیکی دور کے سربراہ شعراء میں سے ہیں ان کی حرفیوں میں سے جدیدیت اور تازگی بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ سلاست اور روانی ان کی شاعری کا جوہر ہے۔ ان کے آخری دور کی حرفیوں میں تصوف کی چاشنی پیدا ہوگئی تھی۔

آغا محمد جوش کے کئی شاگرد تھے۔ جو ہندکو روایتی شاگردوں کی طرح ان پر جان چھڑکتے تھے۔ ان میں نذیر حسین شاد، زیڈائی اطہر، باصر نسیم اور ابن برق وغیرہ شامل ہے۔ استاد جوش کی شاعری کے بارے میں مرحوم رضا ہمدانی کی رائے قابل غور ہے۔ ''جوش کی شاعری اصل میں جوش کی شاعری ہے جوش ایک پیدائشی شاعر تھے۔ کیونکہ انہوں نے بہت کم عمری میں شاعری شروع کی۔ انہوں نے ہندکو زبان کو جو سرمایہ عطا کیا۔ وہ شاید موجودہ دور میں اس کی مثال نہ مل سکے۔ جو شاعری جوش نے کی'' انہی کا حصہ ہے۔ جوش نے اپنی مرضی کو داخلی اور خارجی مسائل کا ترجمان بنایا۔ شوخی، سنجیدگی، پاکیزگی،

Scanned by CamScanner

غمِ جاناں اور غمِ دوراں اور محبوب کے دیئے ہوئے دکھ ان کی شاعری کے موضوعات تھے۔ جوش کی شاعری پرانے اور نئے حالات کا ملا جلا اظہار ہے۔''

یہی نئے دور کے حالات، غمِ دوراں، اور انقلاباتِ زمانہ جوش کو نو کلاسیکی شاعر کا درجہ دیتے ہیں۔ اردو کے ایک محقق جناب یوسف رجا چشتی، استاد جوش کے کلام کے بارے میں اپنے مضمون میں جو استاد جوش کی تصنیف 'چھلکتے جام'' میں پیش لفظ کے طور پر لکھا ہے فرماتے ہیں۔

''ان کی نقطہ سنجی، بندشیں، تراکیب، استعارے چونکا دینے والی ایک انتہائی شیریں زبان کے واضح عناصر کے علاوہ آسان زبان، روزمرہ کی باتیں، زندگی کے مضامین، سہل ممتنع کی خوبیاں لیے ہوئے ہیں۔'' جوش کی یہ حرفی ہندکو ادب کی بلندیوں کو چھوتی ہے اور ہمیشہ زندہ رہے گی۔

مٹی دے بُت سنگھار کر کے میرے جھلے ولٹے دے کول نہ آ
ایہہ بے درد زمانہ بدنام کرسی، چوری چھپے ہکلے دے کول نہ آ
میری شب بیداری دے راز نہ پچھ، صبح صادق مصلے دے کول نہ آ
عمر بھر دی زہد نو اگ لاسیں، دیکھ جوش دل جلے دے کول نہ آ

ان کی سوچ میں بلندیاں، ان کی طلب میں اعلیٰ فکر و نظر اور ان کے دل میں درد کی تڑپ اور اعلیٰ کردار کی خواہشیں ابھریں لیتی تھیں۔

اقبال جیہا دل عطا کروے، نظر رومی جیسے باشعور دی وے
درد دل عطار دا بخش مینوں، تڑپ زندۂ جاوید منصور دی وے
جرات، خالد تے عشق بلالؓ جیسا، عزت ٹیپو سلطان غیور دی وے
سمجھ آپڑے کلام دی جوش کہندا، صدقہ نبیؐ کریم دے نور دی وے

## مضمر تاتاری

مضمر تاتاری کا اصل نام غلام صمدانی تھا، انہیں بزرگی اور سنجیدہ طبع کے سبب سبھی لالہ کے نام سے پکارتے تھے۔ وہ ۱۹۰۶ء میں پشاور کے حافظوں کے خاندان میں پیدا ہوئے۔ خود بھی خاندانی معمول کے مطابق قرآن حکیم کا درس لیا۔ بس ان کی تعلیم یہیں تک تھی۔ لیکن خداداد صلاحیت نے ان کو ایک فطری شاعر کی صلاحیتیں بخشیں۔ وہ شروع ہی سے شعر و شاعری سے دلچسپی رکھتے تھے۔ شعراء کی محفلوں

Scanned by CamScanner

میں اٹھتے بیٹھتے۔ بڑی بڑی کتابیں اپنے طور پر بھی پڑھتے اور پڑھوا کر سنتے بھی۔ انہوں نے بڑے بڑے شعراء کے اشعار، علماء کی کتب اور نقادوں کی تنقیدیں پڑھیں۔ سائیں احمد علی اور یحییٰ شاہ کی محفلوں میں باقاعدگی سے جایا کرتے۔ لالہ مضطر کی سوچ روایتی شعرا سے بہت مختلف تھی۔ وہ جاگیرداروں، امراء اور سیاستدانوں کی رنگ بدلتی دنیا اور ان کی خودغرضیوں سے نالاں تھے۔ بعد میں وہ ادب کی ترقی پسند تحریک سے منسلک ہوگئے۔

ان کا مستقل ٹھکانہ سائیں احمد علی کی محفلیں، دائرہ ادبیہ، سید ضیا جعفری، اور نذیر مرزا برلاس کی محفلیں، فارغ بخاری اور رضا ہمدانی کی قربت اور صحبت، مظہر گیلانی کی محبت کی کشش تھی۔ وہ بڑی باقاعدگی سے پہلے دائرہ ادبیہ پھر فارغ رضا کی بیٹھک اور مظہر گیلانی کے پیر خانے میں پائے جاتے۔

پشاور کے نوکلاسیکی دور کے مضطر تاتاری حقیقی رکن اور عملی طور پر پیش رو تھے۔

انہوں نے صرف ہندکو ہی میں شاعری نہیں کی بلکہ اردو میں بھی ہو دلکش لفظی اور معنوی پھول کھلائے کہ احمد ندیم قاسمی یہ کہے بغیر نہ رہ سکے کہ

"اگر مضطر تاتاری علم وفضل سے بھی بہرہ ور ہوتا تو اچھے اچھوں کی کرسیاں خالی کرالیتا۔"

ان کے اردو اور ہندکو شاعری کا مجموعہ فارغ اور رضا ہمدانی کی کوششوں سے ۱۹۸۶ء میں شائع ہوا۔ یہ دن مضطر کی زندگی کے آخری ایام تھے۔ فارغ اور رضا دونوں مضطر کا مجموعہ کلام "آبشار" لے کر جب مضطر کے پاس ان کے بستر مرگ پر پہنچے اور مضطر کو ان کا مجموعہ کلام دکھایا تو لالہ کی آنکھوں میں ایک عجیب سی چمک پیدا ہوئی۔ ان کے چہرے پر روشنی بکھر گئی۔ یوں معلوم ہوتا تھا جیسے وہ تندرست ہوگئے ہیں۔ لیکن یہ چراغ سحری کی آخری چمک تھی۔ چند ہی دن میں لالہ راہی ملک عدم ہوگئے۔

وہ ہندکو میں اپنی شاعری کا مقصد ایک خوبصورت حرفی کی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ ذرا اس کی لذت سے فیض یاب ہونے کی سعادت حاصل کیجیے۔

ذرا جیہا تا ساتھیا! ٹھہر! مینوں ہندکو ادب دے گیسو سنوارنے دے
اس بے تاج ملکہ دے دربار دے وچ' رقص کردیاں پریاں اتارنے دے
چڑھ کے اپنے تخیل دے زینیاں اتے مینوں قاف دے منظر نکھارنے دے
قطرے وچ سمندر لپیٹ کے تے پھلاں نال نہنگاں نوں مارنے دے

Scanned by CamScanner

# منابع

اردو زبان کی قدیم تاریخ از ڈاکٹر عین الحق فریدی، لاہور ۱۹۷۹ء

Kot diji (Excavation) 1957-58 by Dr. F.A. Khan

اردو زبان کی قدیم تاریخ از ڈاکٹر عین الحق فریدی، لاہور ۱۹۷۹ء

Lunguistic Survey of India G.A. Grierson Vol 8 page 111.

ڈیرہ اسماعیل خان میں سرائیکی تحریک سے پیشتر ڈیرہ والی ہندکو کے نام سے موسوم کیا جاتا تھا

Hindko in Kohat and Peshawar by C.Shacale page 86.

ہندکو کا ایک قدیم کتبہ، از ناظر غزنوی،

Indian Literature by Dr. Nagendra-Lakshmi

Narin Aggarwal - Agra-1959-Page 523-524

A Guide to Taxila - Sir John Marshal - 3rd Addition -

Delhi-1936 pp-73

Language and Literature - Notes on Earlty Sindhi

Literature by Dr. S.K. Chatterjee - Parkash

Bhavan - Calcutta-1963

Journal Asiatic - 1844-pp-114

Bulletin of Dekon College - Research Institute

June-1941-Vol-11 No. 3,4 -pp-314-326

The legends of the Punjab by R.C. Temple Vol-1

Language Department Punjab, Patila 1988 pp 1-65

تاریخ ہزارہ، محمد ارشاد خان، احباب پبلشرز پشاور تاریخ ۱۹۷۶ء صفحہ ۲۳

Scanned by CamScanner

ہندکو زبان و ادب کی تاریخ، از خاطر غزنوی، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی ۲۰۰۰ء ص ۱۷۵

The longends of the Punjab by R.C. Temple Vol-1
Language Department Punjab, Patila 1988 pp-22

تاریخ خان جہانی و مخزن افغانی، ترجمہ ڈاکٹر محمد شبیر حسین، مرکزی اردو بورڈ لاہور صفحہ ۹۳۴

تذکرہ علماء ہائے سرحد، مولانا سید امیر شاہ قادری گیلانی، عظیم پبلشنگ ہاؤس پشاور صفحہ ۲۵

شخصیات سرحد، محمد شفیع صابر، یونیورسٹی بک ایجنسی، ذکر محمد طارق

Lunguistic Survey of India G.A.Grierson Vol-8
Part - I Reprint by Accurate Printers, 25
Paisa Akhbar Street Lahore, pp 560-561

پنجابی ادب دی کہانی، از عبدالغفور قریشی، عزیز بک ڈپو، لاہور صفحہ ۲۵۳

ایضاً صفحہ ۲۵۰

تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند چودھویں جلد، جلد دوم، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۷۱ء
صفحہ ۲۱۰۔۲۵۶

قلمی دیوان استاد مخو۔ مملوکہ خاطر غزنوی

سائیں احمد علی، از رضا ہمدانی، لوک ورثہ کا قومی ادارہ، اسلام آباد صفحہ ۱۶ تا ۲۳

سوداگراس بازار، از حیدر زمان حیدر، ہندکو ادبی جرگہ ایبٹ آباد، صفحہ ۱۲۲

کیہندا سائیں از افضل پرویز لوک ورثہ، صفحہ ۳۴

رضا ہمدانی، مخطوطہ

مینا تے جام، از آغا محمد جوش، پیش لفظ از ارباب یوسف رضا چشتی

Scanned by CamScanner

# قلمی معاونین

| | | |
|---|---|---|
| ۱۔ | ڈاکٹر جمیل جالبی | D-26 بلاک بی نارتھ ناظم آباد۔ کراچی |
| ۲۔ | ڈاکٹر طیب منیر | صدر شعبہ اردو گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج<br>سیٹلائٹ ٹاؤن راولپنڈی |
| ۳۔ | پروفیسر خاطر غزنوی | مکان نمبر 31 گلی نمبر 17 گل بہار۔ 2 پشاور شہر |
| ۴۔ | ڈاکٹر گوہر نوشاہی | شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز۔ اسلام آباد |
| ۵۔ | عبدالعزیز ساحر | شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد |
| ۶۔ | پروفیسر فتح محمد ملک | صدر نشین، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد |
| ۷۔ | ڈاکٹر محمد آفتاب احمد | شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد |
| ۸۔ | شمیم اختر | شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد |
| ۹۔ | ڈاکٹر وزیر آغا | 58 - سول لائنز۔ سرگودھا |
| ۱۰۔ | ڈاکٹر انور سدید | 172 ۔ ستلج بلاک، علامہ اقبال ٹاؤن۔ لاہور |
| ۱۱۔ | ڈاکٹر روبینہ ترین | صدر نشین، شعبہ اردو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان |
| ۱۲۔ | ڈاکٹر ممتاز احمد خان | 11/1837/14 دستگیر سوسائٹی۔ فیڈرل ایریا۔ کراچی |
| ۱۳۔ | ڈاکٹر امتیاز حسین بلوچ | شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج۔ خانیوال |
| ۱۴۔ | ڈاکٹر میاں مشتاق احمد | شعبہ اردو، اسلامیہ یونیورسٹی۔ بہاولپور |
| ۱۵۔ | ڈاکٹر قاضی عابد | شعبہ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی۔ ملتان |
| ۱۶۔ | ڈاکٹر نوازش علی | صدر شعبہ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج۔<br>اصغر مال راولپنڈی |
| ۱۷۔ | ڈاکٹر محمد صدیق شبلی | صدر شعبہ اقبالیات، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی۔ اسلام آباد |
| ۱۸۔ | ڈاکٹر نثار احمد قریشی | صدر شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد |

Scanned by CamScanner

| | |
|---|---|
| ۱۹۔ ڈاکٹر ضیاء الحق یوسف زئی | صدر شعبہ عربی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز۔ اسلام آباد |
| ۲۰۔ ڈاکٹر مہر نور محمد خان | صدر شعبہ فارسی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز۔ اسلام آباد |
| ۲۱۔ شازیہ آفتاب | سبجیکٹ سپیشلسٹ، شعبہ اردو گورنمنٹ گرلز ہائی سیکنڈری سکول حسن ابدال |
| ۲۲۔ داؤد رضوان | ایڈیٹر۔ ایڈیٹنگ سیکشن، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی۔ اسلام آباد |
| ۲۳۔ زاہدہ سعید | شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز۔ اسلام آباد |
| ۲۴۔ ڈاکٹر رشید امجد | صدر شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز۔ اسلام آباد |
| ۲۵۔ کرنل (ر) مسعود اختر شیخ | مکان نمبر 183 سٹریٹ 56، G/9-4۔ اسلام آباد |
| ۲۶۔ ڈاکٹر راشدہ حسن | شعبہ فارسی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز۔ اسلام آباد |
| ۲۷۔ ڈاکٹر شذرہ منور | شعبہ فرانسیسی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز۔ اسلام آباد |
| ۲۸۔ عابدہ حنیف | شعبہ ترکی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز۔ اسلام آباد |
| ۲۹۔ اختر شاد | متعلم پی ایچ ڈی کلاس نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز اسلام آباد |
| ۳۰۔ گل حسن | متعلم پی ایچ ڈی کلاس، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز اسلام آباد |
| ۳۱۔ ادیب سہیل | مدیر ''قومی زبان'' انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی |
| ۳۲۔ پروفیسر قاضی افضال حسین | پروفیسر شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ |
| ۳۳۔ سعید احمد | متعلم پی ایچ ڈی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز۔ اسلام آباد |
| ۳۴۔ سعدیہ ہما ماجد | متعلم پی ایچ ڈی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز۔ اسلام آباد |
| ۳۵۔ صوبیہ سلیم | شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز۔ اسلام آباد |
| ۳۶۔ ڈاکٹر سید معین الرحمٰن | صدر شعبہ اردو۔ گورنمنٹ کالج لاہور |

Scanned by CamScanner

Scanned by CamScanner

# DARYAFT

## ISSUE - 1

National University Of Modern Languages
H-9, Islamabad

Scanned by CamScanner