بسم الله الرحمن الرحيم

مقالہ نگاروں کے لیے ہدایات

۱۔ ''دریافت''، تحقیقی وتنقیدی مجلّہ ہے جس میں اردو زبان وادب کے حوالے سے غیر مطبوعہ مقالات شائع کیے جاتے ہیں۔

۲۔ تمام مقالات ایچ ای سی کے طے کردہ ضوابط کے مطابق شائع کیے جاتے ہیں۔

۳۔ تمام مقالات کا اشاعت سے قبل Peer Review ہوتا ہے جس میں دو سے تین ماہ لگ سکتے ہیں۔

۴۔ ''دریافت'' کی اشاعت ہر سال جنوری میں ہوتی ہے۔ مقالات سالِ گذشتہ ستمبر، اکتوبر میں موصول ہو جانے چاہییں۔

۵۔ ''دریافت'' میں مقالہ بھیجنے کے بعد اس کے انتخاب یا معذرت کی اطلاع موصول ہونے تک مقالہ کہیں اور نہ بھیجا جائے۔

۶۔ ''دریافت'' کی ایچ ای سی میں طے شدہ کیٹیگری 'اردو' ہے۔ دیگر شعبہ جات کے سکالرز مقالات بھیجنے کی زحمت نہ کریں۔

۷۔ اردو کے علاوہ کسی دوسری زبان یا ادب سے متعلق اردو میں لکھا گیا مقالہ قابل قبول نہ ہوگا۔

۸۔ اردو کے علاوہ کسی دوسری زبان میں لکھا گیا مقالہ قابل قبول نہیں ہوگا۔

۹۔ تراجم اور تخلیقی تحریریں مثلاً غزل، نظم، افسانہ وغیرہ ارسال نہ کی جائیں۔

۱۰۔ مقالہ بھیجتے وقت درج ذیل امور کا خیال رکھا جائے:

i۔ مقالہ کمپوز شدہ ہو۔ ہارڈ کے ساتھ سوفٹ کاپی بھی ارسال کی جائے۔ غیر کمپوز شدہ مقالہ بھی بھیجا جا سکتا ہے تاہم اس کی عبارت خوش خط اور صفحے کے ایک طرف لکھی ہونی چاہیے۔

ii۔ مقالے میں انگریزی Abstract شامل ہو۔ (تقریباً ۱۰۰ الفاظ)

iii۔ مقالے کے عنوان کا انگریزی ترجمہ، مقالہ نگار کے نام کے انگریزی ہجے اور موجودہ سٹیٹس درج کیا جائے۔

iv۔ مقالہ نگار اپنا مکمل پتہ اور رابطہ نمبر درج کرے۔

v۔ مقالے کے ساتھ الگ صفحے پر حلف نامہ منسلک کیا جائے کہ یہ تحریر مطبوعہ، مسروقہ یا کاپی شدہ نہیں۔

vi۔ کمپوزنگ ان پیج فارمیٹ میں ہو۔ (فائل: لیٹر، مارجن دائیں بائیں 1.85، اوپر 1، نیچے 2 انچ)۔ متن کا فونٹ نوری نستعلیق اور سائز ۱۳ رکھا جائے۔ اقتباس کا فونٹ سائز ۱۲ رکھا جائے۔ مقالے میں ہندسوں کا اندراج اردو میں ہو۔

vii۔ مقالے کے آخر میں حوالہ جات/حواشی ضرور درج کیے جائیں۔ بصورت دیگر مقالہ قابل قبول نہیں ہوگا۔

viii۔ مقالے میں کہیں بھی آرائشی خط، علامات یا اشارات استعمال نہ کیے جائیں۔

ix۔ حوالہ جات کی عمومی ساخت یہ ہو: (مصنف کا نام، کتاب کا نام، ادارہ، مقام، سال، صفحہ نمبر) مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو نمل شعبہ اردو کا کتابچہ ''اردو رسمیات مقالہ نگاری'' مرتبہ ڈاکٹر شفیق انجم۔

دریافت

شمارہ :۱۳
(ISSN # 1814-2885)

سرپرست اعلیٰ
میجر جنرل (ر) مسعود حسن [ریکٹر]

سرپرست
بریگیڈیر اعظم جمال [ڈائریکٹر جنرل]

مدیران
ڈاکٹر روبینہ شہناز
ڈاکٹر عابد سیال

معاونین
ڈاکٹر نعیم مظہر
ظفر احمد
رخشندہ مراد

:\University\nun
logo 1.jpg not
found.

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
E-mail:numl_urdu@yahoo.com
Web:http://www.numl.edu.pk/daryaft.aspx

مجلسِ مشاورت

ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی
شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت
ڈاکٹر رشید امجد
صدر شعبۂ اُردو، الخیر یونیورسٹی، اسلام آباد کیمپس
ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری
صدر شعبہ اردو، یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور
ڈاکٹر بیگ احساس
صدر شعبہ اردو، حیدر آباد یونیورسٹی، حیدر آباد، بھارت
ڈاکٹر صغیر افراہیم
شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت
سویامانے یاسر
شعبہ ایریا سٹڈیز (ساؤتھ ایشیا)، اوساکا یونیورسٹی، جاپان
ڈاکٹر محمد کیومرثی
صدر شعبۂ اُردو، تہران یونیورسٹی، تہران، ایران
ڈاکٹر علی بیات
شعبۂ اُردو، تہران یونیورسٹی، تہران، ایران
ڈاکٹر فوزیہ اسلم
شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
~~~~~~

جملہ حقوق محفوظ

مجلّہ: دریافت (ISSN # 1814-2885) شمارہ: (۱۳) جنوری دو ہزار چودہ
ناشر: نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد۔ پریس: نمل پرنٹنگ پریس، اسلام آباد
رابطہ: شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، ایچ/نائن، اسلام آباد
فون: 051-9257646-50/224,312 ای میل: numl_urdu@yahoo.com
ویب سائٹ: http://www.numl.edu.pk/daryaft.aspx
قیمت فی شمارہ: ۳۰۰ روپے۔ بیرون ملک: 5 ڈالر (علاوہ ڈاک خرچ)
~~~~~~

فہرست

اداریہ		۷
○		
اردو تذکروں میں ذکرِ نظیر	ڈاکٹر شبیر احمد قادری	۹
امن کا طالب: اسد اللہ غالب	ڈاکٹر خالد اقبال یاسر	۱۶
ایک قدیم فارسی فرہنگ ''فرہنگ لسان الشعرا'' میں مستعمل اردو الفاظ کا مطالعہ	ڈاکٹر محمد سلیم خالد	۲۸
کشمیر میں اردو تحقیق: ایک جائزہ	ڈاکٹر جاوید خان/ ڈاکٹر روبینہ شہناز	۴۱
ڈاکٹر خلیق انجم کا تدوینی طریقہ کار	ایم خالد فیاض	۴۷
فن تاریخ نویسی اور اردو ادب کی چند اہم تاریخیں	محمود الحسن/ ڈاکٹر شفیق انجم	۵۹
○		
اردو میں تھیوری کا مستقبل	ڈاکٹر الطاف انجم	۷۱
ڈرامے کا ترجمہ	ڈاکٹر فاخرہ نورین	۸۰
○		
علامہ اقبال کا فلسفہ مابعد الطبیعیات	ڈاکٹر وسیم انجم	۸۹
یونانی فلسفہ میں سریت کے عناصر	ڈاکٹر محمد نوید ازہر	۹۵

رشید احمد صدیقی کے تنقیدی رجحانات	ڈاکٹر محمد رحمان	۱۰۸
قرۃ العین حیدر کا اسلوب	طاہر عباس طیب/ ڈاکٹر رشید امجد	۱۲۰
منظر نگاری اور ناول	حمید اللہ/ ڈاکٹر نعیم مظہر	۱۳۱
''چلتا مسافر'': آج کے تناظر میں	شیبا عالم	۱۴۱
اردو نثر کے دو آزاد: اسلوبیاتی مطالعہ	محمد شفیق آصف/ محمد افتخار شفیع	۱۵۱

سقوط ڈھاکہ کا سیاسی پس منظر اور غزل میں اس کا تخلیقی وفور	ڈاکٹر نثار ترابی	۱۵۸
حالی کے کلام میں اسلامی تعلیمات	ڈاکٹر مقبول حسین گیلانی	۱۶۶
محاسن شعری کا تلمیح سے انسلاک (بحوالہ راشد)	عابد خورشید/ شاہد نواز	۱۷۵
۷۰ کی دہائی کی پاکستانی اردو غزل: فکری جہات	صائمہ نذیر	۱۸۲

اداریہ

اردو کے حوالے سے جامعات میں اور جامعات سے باہر ہونے والی تحقیقی سرگرمیوں کو دیکھنے پرکھنے کے ضمن میں ایک رواج سا ہو گیا ہے کہ زیادہ تر ان کی خامیوں اور کوتاہیوں کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ اگرچہ اس کے پیچھے اکثر و بیشتر نیک نیتی اور اصلاحی نقطہ نظر کارفرما ہوتا ہے لیکن اس سے ایک سطح پر ان سرگرمیوں کی حوصلہ شکنی بھی ہوتی ہے اور نوآموز محقق کسی اہم کام میں ہاتھ ڈالتے ہوئے ممکنہ اور متوقع سرزنش کے خوف سے سہمے رہتے ہیں۔ لہٰذا زیادہ تر ایسے کاموں کو ترجیح دی جاتی ہے جن میں غلطی کا احتمال کم ہو خواہ اس کام کا پایہ بلند نہ ہو۔ یہ بات تحقیقی روایت کے فروغ اور اس کی ثروت مندی کے لیے حوصلہ افزا نہیں۔ اردو میں تحقیق کی روایت کی عمر صدی سوا صدی سے زیادہ نہیں اور مغربی اثرات کے تحت تحقیق کے نئے طریقہ ہائے کار کے تعارف کی بات تو دو تین عشروں سے زیادہ پرانی نہیں۔ اس صورت حال میں بہتر یہ ہوگا کہ ہم اپنی خامیوں اور کوتاہیوں کی نشاندہی اور اصلاح کے ساتھ ساتھ نئے کاموں کی حوصلہ افزائی کا رویہ بھی اپنائیں تاکہ زیادہ سے زیادہ لوگ تحقیق کی طرف متوجہ ہوں اور پھر ان میں سے زیادہ محنت کرنے والے نمایاں ہو سکیں۔ محققین کی بڑھتی ہوئی تعداد سے نالاں نہیں ہونا چاہیے۔ کیا عجب کہ انھی نوکری اور ڈگری کے لیے تحقیق کرنے والوں میں سے ہی چند ایسے سکالرز بھی پیدا ہوں جو اردو تحقیق کے مستقبل کو تابناک بنا دیں۔

O

''دریافت'' کا تیرہواں شمارہ پیش خدمت ہے۔ اردو زبان و ادب سے متعلق معیاری تحقیقی مقالات کی پیش کش ہماری کوشش رہی ہے۔ ہم ان تمام اہلِ قلم کے شکر گزار ہیں جن کی گراں قدر تحریروں سے یہ شمارہ مزیّن ہے۔

مدیران

ڈاکٹر شبیر احمد قادری

ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

اُردو تذکروں میں ذکرِ نظیر

Dr Shabir Ahmed Qadri

Associate Professor, Urdu Department, G.C. University, Faisalabad.

Nazeer Akberabadi's references in Urdu Tazkaras

Nazeer Akberabadi is one of the most prominent Urdu poets of classical era. Nazeer has reflected the variety of life experiences. He was more interested in objective aspect of life rather than metaphysical and imaginative aspects. One can see locale and culture of Indian sub continent very well elaborated in his verses. Although he was not much appreciated by his contemporary literary historians and critics but some of them noticed his literary works. The article mentions and analysis the references to Nazeer Akberabadi in Tazkaras.

اُردو کلاسیکی شاعری کا آسمان جن ستاروں سے روشن ہے ان میں ایک روشن ستارہ نظیر اکبرآبادی بھی ہے۔ نظیر کا ستارہ ابتداً بہت دھندلا اور مدھم مدھم سا تھا مگر جُوں جُوں وقت گزرتا رہا توں توں یہ ستارہ نہ صرف صاف دکھائی دینے لگا بلکہ اس کی موجودگی میں پہلے سے چمکنے والے بعض ستارے مدھم پڑنا شروع ہو گئے اور بالآخر معدوم ہو گئے۔

نظیر اکبرآبادی روایت پسند بالکل نہیں تھے۔ انہوں نے اشیاء و مظاہرِ کائنات کو نئے انداز سے دیکھنے دکھانے کی طرح ڈالی اور بہت سی نظر انداز کی گئی اشیا کو جھاڑ پھونک کر اس انداز سے دیکھا کہ انہیں خود بھی رشک آنے لگا۔ اب وہ اُن کی تعریف نہ کرتے تو کیا کرتے۔ خوبی کی بات نظیر نے ان اشیا کی خامیوں اور ناہمواریوں کو چھپانے کی کوشش نہیں کی انہیں جیسا ہے، جہاں ہے کی بنیاد پر زیبِ قرطاس کر دیا۔

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے نظیر کو اردو شاعری کی تاریخ میں ایک منفرد حیثیت کا مالک قرار دیا ہے اور بتایا ہے کہ اُردو کے دو شاعر ایسے ہیں جنہوں نے اپنی شاعری میں سب سے زیادہ ذخیرۂ الفاظ سے فائدہ اُٹھایا ہے، ایک میر انیس اور دوسرے نظیر اکبرآبادی، لیکن میر انیس کی شاعری کا محور و مرکز مرثیہ ہے۔۔۔ نظیر اکبرآبادی کا حال ان سے مختلف ہے، اُن کے یہاں کسی ایک مخصوص موضوع یا محدود فضا کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ وہ زندگی کے تمام پہلوؤں پر سے نقاب اُٹھاتے ہیں، صوفیانہ اور اخلاقی

شاعری بھی اُن کے یہاں ہے، میلوں ٹھیلوں اور جلسے جلوسوں کی تصویریں بھی، اُن کے یہاں شاعری میں ''طبقات'' کی قید نہیں اور نہ ذخیرۂ الفاظ میں وہ طبقہ بندی گوارا کرتے ہیں۔(۱)

حکیم قدرت اللہ قاسم اپنے تذکرہ ''مجموعہ نغز'' میں رقم طراز ہیں:

> شیخ ولی اللہ محمد اکبرآبادی است و ے شاعرے است دیرینہ مشق کہ بالفعل دراں نوح علم استادی می افراز دو نردمحبت و اخلاص باہرکس می باز دبسیار سلیم الطبع وخوش اختلاط و نہایت نیک طینت و مستحکم ارتباط شنیدہ می شود بمعلمی اوقات گزاری میکند و بکشادہ پیشانی ایامِ زندگی بسرمی برد۔(۲)

صاحب تذکرہ نادر نے نظیر کا انتہائی مختصر تعارف کرایا ہے:

> میرولی محمد استاد اکبرآبادی صاحبِ تصانیف کثیرہ۔(۳)

صابر دہلوی تذکرہ ''گلستان سخن'' میں لکھتے ہیں:

> عوام ہندوستان اس کی شاعری کا پایہ فرق شعریٰ اور تاریک ثریا سے بلند جانتے ہیں۔ اطراف و اکنافِ ہند میں ایسی شہرت پائی ہے کہ غالباً اگر آسمان چاہے کہ اس کے نام کو صفحۂ عالم سے حک کردے، صورت پذیر نہ ہو۔ پُرگوئی کا یہ عالم ہے کہ مقلدانِ ہنگامۂ ہولی سے ہرایک کی زبان پر سوسو مخمس جداگانہ سے کم نہ ہوگا۔ جو کہ اس طرح کی زبان درازی سخن کو خبط کردیتی ہے، اغلب وہ کلامِ بے انتظام شائستہ آفریں نہ پایا۔ لیکن بعض بعض شعر کہ حلیۂ لطف سے آراستہ تھے، کم کم گوش زد بھی ہوئے۔ باایں ہمہ باطن اس مرد سنجیدہ کا ایسا آراستہ اور مہذب تھا کہ اس کی حکایت طبع غفلت شعار کو سرمایۂ حیرت ہے۔(۴)

نواب محمد مصطفیٰ خان شیفتہ نے نظیر کی شاعری پر خوب تنقید کی ہے۔ تنقید کی یہ نوعیت ہی دراصل تذکروں میں تنقیدی معیارات کے تعین میں مدد دیتی ہے:

> الحق ''مثلھا فی البلاد'' کہ درخصوص باغ شداد آمد است مُہر دہاں گشت ورنہ درثنائے ایں گلستان ہمیں معنی برزبان آمدے۔ گویند کہ نظیر درحلم وخلق وانکسار بے نظیرِ روزگار است۔ بہ تعلیم صبیان بسرمی برد۔۔۔ اشعار بسیار دارد کہ برزبان سوقین جاری ست ونظر بہ آں ابیات دراعدادِ شعرا نشاید ش شمرد۔(۵)

شیفتہ کی اس رائے کے حوالے سے رد و قبول کا سلسلہ تادیر جاری رہا۔ نظیر کے بارے میں شیفتہ کی یہ رائے دو نئے تذکروں کا سبب بن گئی:

۱۔گلشنِ بےخزاں ـــــ قطب الدین باطن

۲۔گلشن ہمیشہ بہار ـــــ نصراللہ خاں خویشگی

قطب الدین باطن کا لہجہ خاصہ سخت ہے۔ کلب علی خاں فائق کے الفاظ میں ''گلشن بےخزاں'' میں شعرائے اکبرآباد کی مدح اور شعرائے دہلی کی مذمت کی گئی تھی۔ شیفتہ نے تنقیدی آراء میں کسی شاعر کی ذات کو نشانۂ تنقید نہیں بنایا تھا لیکن باطن نے شعرائے دہلی کی ذاتیات سے بحث کر کے تنقیدی رائے میں جلے دل کے پھپھولے پھوڑے۔(۶) فائق نے باطن کی وہ عبارت بھی نقل کی ہے جس میں شیفتہ کو ہدفِ تنقید بنایا گیا ہے۔ باطن لکھتے ہیں کہ ''گلشن بے خار'' تالیف نواب مصطفیٰ خاں

متخلص بہ شیفتہ جواوّل سے آخر تک دیکھا تو معلوم ہوا کہ یہ حضرت ہیں نوابی پر فریفتہ، سب کو حقارت سے یاد کیا، اپنی اوقات کو برباد کیا۔ بجز سات شخصوں کے ہر ایک کی نسبت عبارت ہجو آمیز ہے۔۔۔ اور وہ سات صاحب بہ تفصیل یہ، جن کے سب ذلیل یہ (۱) مرزا نوشہ متخلص بہ اسد و غالب (۲) آشنائے مومن خاں متخلص بہ صاحب و (۳) مولوی محمد صدرالدین خاں متخلص بہ آزردہ (۴) نواب مصطفیٰ خاں متخلص بہ شیفتہ مؤلف گلشنِ بے خار، (۵) رمجو آشنائے صاحبِ گلشنِ بے خار متخلص بہ نزاکت (۶) غلام علی خاں متخلص بہ وحشت (۷) مومن خاں متخلص بہ مومن۔ ظاہر ہے یہ مبالغہ ہے۔ (۷) محسوس یہ ہوتا ہے کہ شیفتہ کو اپنے تنقیدی انداز کی وجہ سے اُسی طرح تنقید کا سامنا کرنا پڑا، جس طرح میر تقی میر کو ''نکاتِ الشعرا'' کے جواب میں۔ لطف کی بات یہ ہے کہ دونوں کی تنقیدی آراء کے جواب میں تذکرے لکھے گئے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ رقم طراز ہیں کہ اس خاص معاملے میں یہ تسلیم کر لینے کے باوجود کے شیفتہ عموماً شعرائے دہلی کے ساتھ امتیازی سلوک روا رکھتے ہیں، ہم باطن کے خیال سے کاملاً متفق نہیں ہو سکتے۔ اس لیے کہ خالص ادبی اور فنی نقطۂ نظر سے شیفتہ کی رائے عموماً درست ہوتی ہے۔ اگر چہ اس امر سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کی سب سے بڑی کوتاہی ان کی ''اشرافی ذہنیت'' اور اُن کی ''اسلوب پرستی'' ہے۔ جس کی بنا پر بچارے (بے چارے؟) نظیر شاعروں کی صفِ اولیں میں بیٹھنے کے حقدار نہ سمجھے گئے۔ یہ ان کی دہلی نوازی نہیں، اشراف پرستی ہے جس کو عوامی شاعری اور عوامی الفاظ اس حد تک ناگوار ہیں کہ اس کے نزدیک یہ شاعری کی دنیا کی چیز ہی نہیں حق یہ ہے کہ باطن کا نشانہ غلط تھا۔ (۸)

شیفتہ کی نظیر کی رائے کو رد کرنے والوں کے ساتھ ساتھ ان کے حامیوں کی بھی اچھی خاصی تعداد ہے۔ شیفتہ کے مزاج اور ذوقِ شعری نے جو کچھ محسوس کیا نظیر کے بارے میں لکھ دیا۔ شیفتہ جب یہ کہتے ہیں جو دراصل اپنے معیارات کی حد بندی کر رہے ہوتے ہیں سچ تو یہ ہے کہ انہوں نے معاصر و ماقبل شعرا کے مقام و مرتبہ کا تعین بھی اسی تناظر میں کرنے کی کوشش کی ہے۔ اُن کی شعری تربیت جس ماحول کے زیرِ اثر ہوئی تھی، ان کے لیے نظیر کے کلام کو کلیتاً قبول کرنا مشکل تھا۔ یوں بھی یہ ضروری نہیں ہے کہ کسی شاعر کو سبھی ناقدین ایک ہی نظر سے دیکھیں۔ شیفتہ کے شعری معیارات تو یہ تھے:

شیفتہ کیسے ہی معنی ہوں مگر نا مقبول
اگر اسلوبِ عبارت میں متانت سے کم ہو

(کلیاتِ شیفتہ، ص ۱۱۰)

وہ طرزِ فکر ہم کو خوش آتی ہے شیفتہ
معنی شگفتہ، لفظ خوش، انداز صاف ہو

(کلیاتِ شیفتہ، ص ۹۹)

ڈاکٹر علی صفدر جعفری، شیفتہ کی تنقید کو ''غیر جانب دارانہ'' اور ''مبنی بر حقیقت'' قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ شیفتہ نے تذکرہ ''گلشنِ بے خار'' میں مختلف شعرا کی شاعری پر غزل کو سامنے رکھ کر تنقید کی ہے۔ انہوں نے کسی کی ذات کو ہدفِ تنقید نہیں بنایا۔ نظیر اکبر آبادی کے ساتھ بھی اُن کا یہی رویہ ہے۔ شیفتہ نے اپنے مزاج اور ماحول کے زیرِ اثر تنقید کے جو معیار قائم کر لیے تھے وہ ان پر دیانت داری سے کاربند ہیں۔ اور ''گلشنِ بے خار'' میں ہر شاعر کی شاعری کو انہیں معیاروں پر پرکھتے ہیں۔ (۹) یہ

درست ہے کہ شیفتہ نے بعض دوسرے شعرا کے کلام اور طرزِ حیات کو بھی ہدفِ تنقید بنایا ہے۔ مگر نظیر کے بارے میں اُن کی تنقید کو دراصل، اس تناظر میں دیکھا جانا چاہیے جو نظیر کی روایت شکنی پر دال ہے۔ انہوں نے لب و کاکل و رخسار کی روایتی شاعری سے ہٹ کر اپنے لیے الگ راستہ اختیار کیا اور اس پر کامیابی سے سفر کرتے رہے تاوقتیکہ وہ اپنی الگ شناخت بنانے میں کامیاب رہے۔ یہ وہی نظیر ہیں جن کے بعض شعر، محمد حسین آزاد کو میر سے پہلو مارتے دکھائی دیتے ہیں۔ وہ رقم طراز ہیں کہ نظیر کے بعض شعر ایسے ہیں کہ میر سے پہلو مارتے ہیں۔ پس اگر نظیر کا ذکر لکھ کر اُس کے چند شعر منتخب لکھ دیے تو ناواقف اس کے کہ نظیر کو میر کا ہم پلہ سمجھے اور کیا تصور کر سکتا ہے۔ (۱۰)

مولوی عبدالغفور خاں نساخ نے تذکرہ ''قطعہ منتخب'' میں شعرا کے تراجم کے ساتھ قطعات نقل کیے ہیں۔ اس تذکرے کا نام تذکرہ مقطعات اردو ہے۔ ''قطعہ منتخب'' اس کا تاریخی نام ہے۔ جس سے ۱۲۷۶ عدد نکلتے ہیں۔ مرتب انصار اللہ نظر نے ''قطعہ منتخب''، کو سید محسن علی محسن کے تذکرہ ''سراپا سخن'' سے مماثل قرار دیا ہے۔ نساخ نے نظیر کے ذکر میں بعض غیر اہم شاعروں سے بھی اختصار سے کام لیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ نظیر تخلص، ولی محمد اکبر آبادی، روضۂ ممتاز محل عرف تاج گنج کے متصل رہتے تھے۔ بیشتر مخمس و مسدس و ترجیع بند کہتے تھے۔ (۱۱)

نصر اللہ خاں خویشگی نظیر کو ''مردِ سخن سنج'' کہتے ہیں: ان کے نزدیک:

> نظیر در حلم و خلق و انکسار بے نظیر روزگار است۔ در بازار سخن وری جنسِ گراں بہائے شاعری او ارزانست و در چار سُوئے سخن پایہ برتری او بزمرہ ہنروران است اشعار بسیارے بر زبانِ اہلِ شوق جاری و ہر کس و ناکس بذوقِ تمام قاری۔ گویند مذہب امامیہ داشت، حق آنست کہ مذہب رندانہ و مشرب عاشقانہ داشت۔ (۱۲)

سعادت خاں ناصر نے نظیر کو ''بلبل خوش صفیر'' کے نام سے یاد کیا ہے۔ ان کی رائے میں نظیر وضع قلندرانہ، مردِ آزاد، معاش اس کی تعلیم صبیان اور اجرت صدائے فقیراں ہے۔ (۱۳)

نظیر اکبر آبادی نے خیالی گھوڑے نہیں دوڑائے بلکہ زندگی کے بنیادی حقیقتوں کو سامنے رکھا اور انہیں عوامی رنگ میں زیبِ قرطاس کیا۔ عزیز احمد نے درست لکھا ہے کہ نظیر کا سب سے بڑا کارنامہ ٹھوس زندگی کی طرف توجہ تھی۔ اب تک اُردو شاعری تصور و خیالات پر مشتمل تھی۔ زندگی کو اس کی تمام تر خوبیوں اور خامیوں کا کسی ایک کلیات میں مطالعہ مقصود ہو تو وہ بلاشبہ ''کلیاتِ نظیر'' ہی ہے۔ یہ کلیات ایک ایسی سیر بین کے مانند ہے جس میں مختلف تصویریں اور رنگ دیکھے جا سکتے ہیں۔ یہ ایک ایسا گلستان ہے جس میں پھولوں کے ساتھ ساتھ کانٹے بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ نظیر نے اپنی طویل عمر میں حیات و مظاہرِ کائنات کو جیسا دیکھا اور محسوس کیا، ویسا ہی پیش کر دیا۔ نظیر کی شاعری اُن کی اپنی شخصیت اور اپنے اشغال و افعال کا عکس ہے۔ یہ بات بڑے وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ کلامِ نظیر جیسی مثال پوری اُردو شاعری میں دکھائی نہیں دیتی۔ شاعری اگر تنقیدِ حیات ہے تو انسانی زندگی کا مطالعہ نظیر سے بڑھ کر کب کسی نے کیا ہوگا؟

حوالہ جات وحواشی

۱۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، نظیر اکبر آبادی، اُن کا عہد اور شاعری، کراچی: اُردو اکیڈمی سندھ، بار اول، ۱۹۵۷ء، ص ۲۴۔۱۲۳
''نظیر کے بارہ میں شروع سے یہ غلط فہمی پھیلا دی گئی کہ وہ عامیانہ بلکہ سوقیانہ مذاق رکھتا ہے اور اس کا کلام اوباشوں کے لیے لکھا گیا ہے۔ اِس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ نظیر کے اخلاقی اور انسانی پہلو پر ناقدین نے کبھی سنجیدگی سے غور کرنے کی زحمت گوارا نہ کی۔ اُردو شاعری کی تاریخ میں شاید ہی کوئی دوسرا شخص انسانیت کا اتنا بڑا علمبردار ہوا ہو۔ جتنا نظیر تھا ایسے زمانہ میں جب انسانوں کو امیر اور غریب، شریف اور رذیل کے خانوں میں تقسیم کر دیا گیا تھا اور اخلاق کے خود ساختہ اصولوں پر اصل انسانیت کو بھینٹ چڑھایا جا رہا تھا۔''
(ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، نظیر اکبر آبادی، اُن کا عہد اور شاعری، ص ۶۰)
آل احمد سرور لکھتے ہیں کہ نظیر کو اُس زمانے میں بھی عوام بہت بڑا شاعر سمجھتے تھے۔ خواص میں بھی کچھ لوگ اس کے قائل تھے مگر زیادہ تر لوگ جو ذرا شریف اور رئیس قسم کے تھے، نظیر سے اس وجہ سے خفا تھے کہ ان کے یہاں بازاری رنگ آ گیا تھا۔ شیفتہ اپنے زمانے کے بڑے سنجیدہ اور ثقہ لوگوں میں سے تھے۔۔۔ شیفتہ نے نظیر کو اپنے بقاء دوام کے دربار سے نکال دیا اور اپنے لیے بقاء دوام کے دربار میں ایک درجہ کم کر لیا۔
(ادب اور نظریہ، لکھنؤ: ادارہ فروغِ اُردو، ۱۹۵۴ء، ص ۶۴، ۶۳)
ڈاکٹر محمد صادق کا نقطۂ نظر مختلف مگر بے حد اہمیت کا حامل ہے۔ ان کے نزدیک اصل بات یہ ہے کہ جنگِ آزادی (۱۸۵۷ء) سے ماقبل دَور کی اُردو شاعری میں ایرانی شاعری سے ماخوذ روایات پر عمل درآمد زیادہ تھا۔ اس کے مضامین، اسالیب اور ذخیرۂ الفاظ سب مقرر تھے اور اُن سے انحراف کرنے والا شاعر ساقط الاعتبار سمجھا جاتا تھا۔ دہلی اور لکھنؤ کے فصحا کو نظیر پر بڑا اعتراض یہی تھا کہ اس کی زبان ٹکسالی نہیں اور وہ ادبی روایات کی پابندی نہیں کرتا۔
(محمد صادق، ڈاکٹر، نظیر اکبر آبادی، مشمولہ: تاریخِ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند، اردو ادب (جلد دوم) (مدیرِ عمومی: ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا)، لاہور: پنجاب یونیورسٹی، طبع دوم، ۲۰۰۹ء، ص ۱۶۶)
ڈاکٹر محمد صادق نے اس بات کو دہرایا ہے کہ نظیر کی اجتہاد پسندی نے انہیں نقصان پہنچایا لیکن ان میں جدت نہ ہوتی اور وہ مروجہ اقدار کی ترجمانی کو اپنا لائحہ عمل بنا لیتے تو انہیں ادب میں وہ مقام حاصل نہ ہوتا، جو آج کل حاصل ہے۔
(ایضاً، ص ۱۷۶)

۲۔ قاسم، قدرت اللہ، حکیم، مجموعہ نغز، مرتبہ: محمود شیرانی، لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۳۳ء، ص ۲۸۱

۳۔ نادر، کلب حسین خاں، تذکرۂ نادر، مرتبہ: سید مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ: کتاب نگر، ۱۹۵۷ء، ص ۱۶۷

۴۔ صابر دہلوی، قادر بخش، مرزا، تذکرۂ گلستانِ سخن، جلد دوم، مرتبہ: لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول، ۱۹۶۶ء، ص ۴۴۳

۵۔ شیفتہ، محمد مصطفیٰ خاں، نواب، گلشنِ بے خار، مرتبہ: کلب علی خاں فائق، لاہور: مجلسِ ترقی ادب، ۱۹۷۳ء، ص ۶۲۳

۶۔ فائق، کلب علی خاں، مقدمہ، گلشنِ بے خار، مصنفہ: مصطفیٰ علی خاں شیفتہ، لاہور: مجلس ترقی ادب، بار اول، ۱۹۷۳ء، ص ۴۶

۷۔ باطن، قطب الدین، گلستانِ بے خزاں، لکھنؤ: ۱۸۷۸ء، ص۴، بحوالہ مقدمہ، گلشن بے خار، ص ۴۷۔۴۶

۸۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر، شعرائے اُردو کے تذکرے، لاہور: مکتبہ جدید، باراول، ۱۹۵۲ء، ص ۵۴

ڈاکٹر سید عبداللہ باطن اور شیفتہ کے نزاع کو ادبی نزاع کے بجائے ''وطنی تعصب'' کا شاخسانہ قرار دیتے ہیں۔

(دیکھیے حوالہ محولہ بالا، ص ۵۴)

حسرت موہانی شیفتہ کی تنقیدی بصیرت اور نظیر اکبر آبادی کے حوالے سے ان کی تنقید کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں:

شیفتہ خود چوں کہ ذی استعداد و صاحب مذاقِ صحیح تھے، اس وجہ سے ''گلشنِ بے خار'' میں دوسرے تذکرہ نویسوں کے برخلاف اکثر شعرا کے کلام پر تنقیدِ منصفانہ سے باز نہیں رہے۔ اگر زمانۂ موجود کے مذاق کے مطابق دیکھیے تو شیفتہ نے جس قدر تنقید کی ہے وہ بھی ناکافی نظر آتی ہے۔ لیکن پھر بھی اس بارے میں ان کی تحریر قابلِ ستائش ہے کیونکہ اُن سے قبل اور اُن کے معاصرین (میں) بعض ایسے تذکرہ نویس بھی گزرے ہیں جنھوں نے مرنجاں مرنج کے اصول کے مطابق جتنے شاعروں کا حال لکھا ہے سب کی یکساں تعریف کی ہے اور اس لیے اُن کے تذکروں کو تذکرہ کہنا ہی ایک معنی کر کے غلط ہے۔

(اُردوئے معلیٰ علی گڑھ، جلد ۳، شمارہ ۴، اکتوبر ۱۹۰۴ء، ص ۳، بحوالہ: مقدمہ گلشنِ بے خار، ص ۵۶۔۵۵)

حسرت موہانی شیفتہ کی نظیر پر تنقید کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> نظیر اکبر آبادی کے ذکر میں۔۔۔ شیفتہ کی نکتہ چینی حد سے گزر گئی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے نظیر کی صرف چند بازاری نظمیں مثلاً ''چوہوں کا اچار'' وغیرہ سن کر یہ رائے قائم کر لی ہوگی۔ اگر نظیر کی تمام نظمیں اُن کی نظر سے گزر جاتیں تو غالباً اس قدر درشتی کو کام نہ فرماتے۔

(اُردوئے معلیٰ، حوالہ مذکورہ بالا، ص ۵۷)

ڈاکٹر اسلم فرخی نے تنقید کے حوالے سے گلشنِ بے خار کو ''نکات الشعرا'' سے بھی اہم تذکرہ قرار دیا ہے۔ ان کی رائے میں گلشن خار۔۔۔ کی اہمیت کا راز اس کے تنقیدی عنصر میں پوشیدہ ہے۔ شاید یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ تنقید کے سلسلے میں گلشنِ بے خار، نکات الشعرا سے بھی زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس کے تنقیدی فقرے اپنے اختصار کے باوجود اتنے جامع و مانع ہیں کہ ان سے شاعر کی شاعرانہ عظمت کا صحیح اندازہ ہو جاتا ہے۔

اسلم فرخی، ڈاکٹر، محمد حسین آزاد، حیات اور تصانیف، کراچی: انجمن ترقی اُردو، باراول، ۱۹۶۵ء، ص ۴۲

۹۔ علی صفدر جعفری، ڈاکٹر، نواب محمد مصطفےٰ خاں شیفتہ، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، لاہور: عذرا پبلی کیشنز، باراول ۱۹۹۹ء، ص ۲۱۸

۱۰۔ آزاد، محمد حسین، مولانا، آبِ حیات، ص ۸۰

۱۱۔ نساخ، عبدالغفور خاں، مولوی، تذکرۂ قطعہ منتخب، مرتبہ: انصار اللہ نظر، کراچی: انجمن ترقی اُردو، طبع اول، ۱۹۷۴ء، ص ۷۶

نساخ نے نظیر اکبر آبادی کے ردیف الف اور ردیف لام کے دو قطعات شاملِ تذکرہ کیے ہیں۔ انصار اللہ نظر نے صرف ردیف الف کا قطعہ نقل کیا ہے:

عجب سیر دیکھی نظیر اس چمن کی
ابھی وصل تھا نرگس و نسترن کا
ابھی یک دگر جمع تھے سنبل و گل
ابھی تھا بہم جوش سرو سمن کا

(تذکرہ قطعہ منتخب، ص ۷۶)

۱۲۔ نصراللہ خاں خویشگی، گلشنِ ہمیشہ بہار، مرتبہ: ڈاکٹر اسلم فرخی، کراچی: انجمن ترقیٔ اُردو، بار اول ۱۹۶۷ء، ص ۳۲۲

۱۳۔ ناصر، سعادت خاں، تذکرہ خوش معرکہ زیبا، جلد دوم، مرتبہ: مشفق خواجہ، لاہور: مجلس ترقیٔ ادب، طبع اول ۱۹۷۲ء، ص ۱۹۵ء

ڈاکٹر خالد اقبال یاسر
لاہور

امن کا طالب: اسد اللہ غالب

Dr Khalid Iqbal Yasir
Lahore.

Ghalib: A Peace Loving Soul

By nature, a normal human being repels and rejects disaster, calamity, war and even verbal squabbles. Ghalib as a civilized man and kind hearted soul never wanted to suffer from pain sorrows and miseries of his times particularly after revolt and upheavals of 1857 and their heinous fallout. He longed for peace as he himself was oppressed by misfortunes and unending hardships. However, he did not befeel of traumas and troubles and faced every crisis bravely as a valiant soldier who converted sword of his valiant ancestors into a pen. He dreamt of peace, security and tranquility for himself and the society. His wish for calm, relief for himself and mankind is metaphorically expressed in poetry and lucidly communicated in his stylish prose. His way of addressing and writing speaks itself of his euphemism, which is an off shoot of humanism and romanticism in literature. His regrets for personal and collective respite was intensely portrayed in his unique, meaningful and suggestive idiom which is not as cheering and solacing as it could have been during peace time.

آدمی اپنی خصلت میں، جبلت میں، عادات میں تضادات کا پُراسرار مجموعہ ہے۔ یہ بیک وقت ظالم بھی ہے اور عادل بھی، لالچی بھی ہے اور قناعت پسند بھی، امن پسند بھی ہے جنگ جو بھی۔ مختلف ماحول تو کیا ایک جیسے حالات میں بھی اس کے رویے اور ردِّعمل مختلف اور خلافِ توقع ہو سکتے ہیں۔ آپ اس کے بارے میں کوئی اندازہ لگائیں تو وہ غلط بھی ہو سکتا ہے اور صحیح بھی یا پھر بین بین۔ اس کا مزاج عمر کے ساتھ ساتھ پختہ بھی ہوتا ہے اور بدلتا بھی جاتا ہے آپ آدمی کے بارے میں یقین سے کچھ نہیں کہہ سکتے۔

عدالتیں، ریاستیں، قانون ساز ادارے، مذہب، ملت، دھرم جانے کب سے آدمی کی خصلتوں، جبلّتوں اور عادتوں کو حدود و قیود میں لانے کی کوشش میں ہیں لیکن انھیں حتمی کامیابی نہ ہوئی ہے نہ کبھی ہوگی۔ غالبؔ نے اسی لئے کہا تھا کہ ع آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا، کیونکہ ع: بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا۔(۱)

آسانی میں چین ہے، آسودگی ہے، سکھ ہے، اطمینان ہے، آرام ہے مگر یہ آرام بھی خیریت سے ہاتھ نہیں آتا۔

گریۂ خام سے نہیں آیا
چین آرام سے نہیں آیا

(اسلم کولسری)

مگر یہ کیسا آرام ہے جو آ کر بھی نہیں آتا۔ یہ آرام نہیں آرام کی خواہش ہے جو انسان کو رُلاتی پھرتی ہے۔

امن ایک خیال ضرور ہے مگر خیال خام سے زیادہ نہیں۔ یہ ایک خواب ہے مگر بے تعبیر۔ انفرادی طور البتہ کوئی شخص اور خاص طور پر شاعر نظری لحاظ سے امن کوش، صلح کل اور مصلح ہوسکتا ہے جیسا کہ غالبؔ ہوا کرتا تھا مگر اس کے مقدر میں بھی ہر حال میں اس عافیت کی خاطر رونا ہی لکھا تھا جو وقتی طور پر مل بھی جائے تو کسی انتظام سے، قاعدے سے، ضابطے سے برقرار نہیں رہتی۔

اے عافیت! کنارہ کر، اے انتظام چل!
سیلابِ گریہ درپئے دیوار و در ہے آج (۲)

یعنی گریہ اگر ہو تو گھٹ گھٹ کر ہو، سیلاب نہ بنے، ہجوم نہ کرے، شور نہ اٹھائے، ورنہ: (۳) ع جس نالہ سے شگاف پڑے آفتاب میں، وہ نالہ رفعِ تنازع کی بجائے وجہِ تنازعہ بن سکتا ہے جب کہ غالب تو امن و عافیت کی خاطر آرزدہ دل کو ہر طرح کا صدقہ پیش کرنے کے لئے تیار رہنے والا شخص ہے۔ امن کا لفظ مترادف ہے پناہ کا، حفاظت کا۔ (۴) اور شاعر تو تیغ کے وار کے سامنے بھی صرف ہاتھوں کو ہی پناہ کیا کرتے ہیں یا اپنے قرار اور بچاؤ کی خاطر محتاط ہو جاتے ہیں۔

کیا پتا دوں تمہیں ٹھکانے کا
امن جاتا رہا زمانے کا

امن ایک آدرش ہے، آئیڈیل ہے نصب العین ہے، انسان کی آرزو ہے۔ شانتی اور سلامتی کی خواہش جتنی شدید ہوتی ہے، ناآسودگی کا احساس بھی اتنا ہی شدید ہوتا ہے۔ امن کی تمنا جب پوری نہیں ہوتی تو حسرت بن جاتی ہے۔ ہماری شاعری غالب سمیت امن کے لئے اسی حسرت سے لبریز ہے۔

میں اور اک آفت کا ٹکڑا، وہ دلِ وحشی کہ ہے
عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا

(غالب) (۶)

عدم تحفظ، کچھ نہ کچھ ہونے کا خوف غالب کے شعروں اور خطوط میں اپنی پوری سنگینی کے ساتھ ظاہر ہو رہا ہے۔ غالب کی نظم سے زیادہ نثر میں نامعلوم شاعر کے اس شعر کی تفصیل و تفسیر ملتی ہے جو اوپر درج ہے اگرچہ ع: ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا، میں غالب خود کو حوصلہ بھی دیتا ہے مگر ہر گھڑی ایک کھٹکا لگا ہی رہتا ہے۔ کسی آفت کے ٹوٹنے سے پہلے کا اضطراب ۱۸۵۷ء کے آس پاس کے خطوط کی سطر سطر سے امڈتا ہے۔ ایسے میں وہ مستقبل کے امن و چین کی خاطر خود کو تسلیاں بھی دیتا ہے اور اپنی عافیت کے لئے اور پھر اپنی افتادِ طبع کے باعث اوروں کو اپنے دل سے دور کرنے کی نصیحت بھی کرتا ہے کہ اس میں آگ دبی ہے، کہیں کوئی جھلس نہ جائے۔ بڑھاپے میں بھی وہ دن رات تگ و دو میں ہی لگا رہا ہے۔ 'دستنبو' کی تحریر سے لے کر نا گفتہ بہ حالات میں کسی نہ کسی طرح اس کی اشاعت کی ساری کہانی عمر کے آخری دہے کو دلجمعی، اطمینان اور آشتی سے گزارنے اور

بھوکے نہ مرنے کی فطری خواہش کے علاوہ اور کیا ہے

غالب انفرادی اور اجتماعی امن وامان کی خاطر اس قلزمِ خون کو بھی برداشت کرنے پر تیار ہے جو اس کے گرد موجزن ہے کیونکہ اسے ڈر ہے کہ آگے اس سے بھی بدتر ہونے والا ہے ''انجام کچھ نظر نہیں آتا کہ کیا ہوگا؟ زندہ ہوں مگر زندگی وبال ہے۔'' (۷) جو شخص ہر وقت یہ کہہ رہا ہو کہ ''بھائی، بری آبنی ہے، انجام اچھا نظر نہیں آتا۔'' (۸) اسے اپنی جان کے لالے پڑے ہوں، دارو گیر کا، باز پرس کا، بلائے جانے کا خوف سر پر سوار ہو اس سے زیادہ امن کا طالب اور کون ہوگا۔ وہ تو بار بار اپنی تحریروں میں اپنی صفائی دے رہا ہے کہ ''مع زن وفرزند اسی شہر میں قلزمِ خون کا شناور رہا'' مگر اس نے ''دروازے سے باہر قدم نہیں رکھا'' (۹) اور ''بادشاہی دفتر میں'' اس کا کچھ شمول فساد میں پایا نہیں گیا''۔ وہ بار بار اپنی امن پسندی اور عافیت کوشی ثابت کرنے کی کوشش کر رہا ہے (۱۰) کہ ''اس فتنہ وآشوب میں کسی مصلحت میں، میں نے دخل نہیں دیا، صرف اشعار کی خدمت بجا لاتا رہا۔'' (۱۱)

زمانۂ جنگ میں غالب نے اپنے کرائے کے مکان کو پناہ کیا اور دارو گیر سے بھی خدا کی پناہ چاہی یعنی امن وسکون کی آرزو دل میں جگائے رکھی۔ وہ طبعاً صلح پسند، آرام طلب اور آرام پہنچانے والا (Pacifier) تھا۔ وہ جنگ وجدال سے تو کیا بحث و مباحثے سے بھی دور بھاگتا تھا۔ وہ چاہتا تھا کہ اس سے کوئی ناراض نہ ہو۔ دورانِ جنگ اس نے ۱۱ مئی ۱۸۵۷ء سے اپنے گھر کا دروازہ بند اور آنا جانا موقوف نہیں کیا جیسا کہ ایک دو خطوط میں اس نے بیان کیا ہے۔ گھر میں بند ہونے کا مؤقف اس نے انگریز حکمرانوں کی خوشنودی کی خاطر اختیار کیا تھا تاکہ اس کی باقی عمر امن وسکون سے گزر جائے وگرنہ اس موقف کی تردید اس کے اپنے خطوں سے ہو جاتی ہے۔ غالب تاعمر مصلحت اور مصالحت میں مبتلا رہا۔ وہ کسی سے بھی تعلقِ خاطر توڑنے کا روادار نہیں تھا۔ عبداللطیف کے تاریخی روزنامچے کے علاوہ چنی لال اور گوری شنکر جیسے جاسوسوں کی خفیہ رپورٹوں میں بھی واضح ہے کہ وہ جنگِ آزادی کے مجاہدین سے بھی ہمدردی رکھتا تھا مگر بعد از جنگ کے حالات کے تناؤ میں اس کی عملیت پسندی عود کر آئی۔ غالب بے وفائی کو اپنے لئے داغ گردانتا تھا۔ اس نے واضح کیا کہ اس نے انعامات واعزازات کے لئے انگریزوں کی خیر خواہی میں کچھ نہ کیا اور نہ ہی اس نے اپنے پرانے مربیوں سے بے وفائی کی۔ اسے اطمینان تھا کہ ''کسی طرح کی بے وفائی و نمک حرامی کا دھبہ مجھ پر نہیں لگا۔'' (۱۲) غالب ہر حال متوازن رہا۔ تاہم جھٹپٹے کی کیفیت، گومگو کی حالت کبھی نہ کبھی وقت کے ہاتھوں مصلحت اور مصالحت پسند طبیعتوں کا مقدر بن جاتی ہے۔ غالب بھی آخر آدمی تھا ''دیو نہیں ان رنجوں کا تحمل کیوں کر'' (۱۳) کر پاتا۔ وہ تو اپنے بزرگوں کا اس نابکار عہد سے پہلے مرنے پر بھی شکر کرتا تھا کہ ''وہ اس عہد میں ہوتے تو اپنی آبرو کھوتے'' (۱۴) وہ عہد جس میں غالب نام کے حوالے سے خود کو غصہ دلانے کے لئے چھیڑنے والا کہے مگر ساتھ ہی اسے

بندہ عاجز ہے گردش ایام (۱۵)

بھی کہنا پڑے تو اسے دستنبو، میں انگریز کی زبان بولنی ہوگی۔ مصلحت کی قلم سے لکھنا ہوگا صرف اس لئے کہ اس کو اور اس کے زیر کفالت بیس افراد کو کوئی پریشانی نہ ہو۔ ایسی مصلحت ہو تو اس میں کیا برائی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب تنگ آ کر غالب پنشن ملے نہ ملے کی منزل تک آ پہنچا تھا کہ غالب میں خودداری بھی تھی جو گردشِ ایام کے ہاتھوں قدرے ضعیف ہوئی تھی مگر ختم نہ ہو سکی تھی۔

ع سفر عشق میں کی ضعف نے راحت طلبی

متصادم گروہوں اور طبقوں کو بیک قلم اور بیک وقت ناراض نہ کرنے کی صلاحیت ہی اعجاز ہے کہ غالب نے 'دستنبو' ایسی زبان میں لکھی جسے پورے ہندوستان میں کوئی پڑھنے والا اور سمجھنے والا نہ ملے تا کہ جنگِ آزادی کے مجاہدین اور انگریز سامراج کے مزاحمت کاروں میں اس کا بھرم قائم رہے اور انگریزوں سے مطلب براری بھی ہو سکے۔ حجابِ پاس وضع کا مارا ہوا غالب اتنے دگرگوں حالات میں اور کیا کرسکتا تھا کہ ایسی جناتی زبان لکھے جسے ممدوح بھی نہ سمجھ پائے۔ اسی لئے جب اسے پتا چلا کہ 'صاحب نے سن کر اس کو پسند کیا' تو وہ حیران ہوا کہ ''کون سا مقام تم نے''، یعنی اطلاع دینے والے نے صاحب کے آگے پڑھا ہوگا۔ کیوں کر کہوں کہ صاحب 'دستنبو' کی اس عبارت کو سمجھے ہوں گے۔'' (۱۶) یہ ساری داستان ایک مصالحت پسند مزاج کا پتا دیتی ہے۔ امید وبیم کے دوراہے پر کھڑے اس شخص کو اس کیفیت سے اور بھی پریشانی لاحق ہے کہ نہ جزا، نہ سزا، نہ نفرتیں، نہ عدل، نہ ظلم، نہ لطف، نہ قہر، نہ ردوقبول، یعنی غالب کا مدعا یہ ہے کہ رشتہ باقی رہے چاہے جیسا بھی ہو۔

شعروں میں بھی غالب کا یہی مزاج بار بار جھلکتا ہے:

قطع کیجئے نہ تعلق ہم سے
کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی (۱۷)

O

وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو؟
کیجے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو؟ (۱۸)

کیونکہ غالب کسی بھی حال میں ترکِ وفا کا متحمل نہیں ہوسکتا تھا:

ہم کوئی ترکِ وفا کرتے ہیں
نہ سہی عشق، مصیبت ہی سہی (۱۹)

بلکہ وہ تو بیدادِ دوست کو اپنی جاں کے لئے نویدِ امن قرار دیتا ہے کہ اس کے بعد آسماں کے پاس کوئی اور طرزِ ستم باقی ہی نہ رہے گی:

قہر ہو یا بلا ہو جو کچھ ہو
کاش کہ تم مرے لئے ہوتے (۲۰)

اب اس سے زیادہ صلح طلبی اور امن خواہی Pacifism کیا ہوسکتا ہے کہ دشمن سے بھی محبت کا رشتہ قائم کیا جائے اور اسے اپنا بنانے کی حسرت دل میں پالی جائے۔ اب آپ اس شعر کا مخاطب انگریز سمجھیں، بہادر شاہ ظفر خیال کریں یا محض محبوب، امن وامان بہرحال غالب کا مطمحِ نظر دکھائی دیتا ہے:

قبلۂ کون و مکاں! خستہ نوازی میں یہ دیر
کعبۂ امن و اماں! عقدہ کشائی میں یہ ڈھیل (۲۱)

کسی کی بے نیازی کے باوجود تسلیم کی خو ڈالنے والے ہی نہ جلاد سے ڈرتے ہیں نہ واعظ سے جھگڑتے ہیں، تنازع للبقاء میں پرامن بقائے باہمی (Peaceful Co-existance) غالب کا منشا رہا ہے۔ اسی لئے غرورِ عزّ وناز میں اس نے حجابِ پاسِ وضع کو تا عمر برقرار رکھا ہے چاہے وضعِ احتیاط سے اس کا اپنا دم رکنے لگے۔ وہ بوسہ نہ ملنے پر دشنام پر گزارا کرنے کے لئے

بھی تیار ہے۔ اپنی آہوں کو اپنے چاک چاک گریباں کا بخیہ سمجھنے والا دکھ دینے والے کو بھی میں نہیں دیکھ سکتا۔

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجیو یا رب ! اسے قسمت میں عدو کی (۲۲)

پرامن بقائے باہمی ہر معاشرے میں باہمی احترام، تشدد سے باہمی عدم مداخلت، باہمی مساویانہ برتاؤ اور باہمی مفادات کے لحاظ (۲۳) کے بغیر ممکن نہیں۔ غالب کے مزاج میں سنسکرت کے یہ پنچ شیل یوں آمیز ہیں کہ انہیں کسی نامیاتی تجربے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ غالب کی طبیعت ان پانچوں اصولوں کے اثر آفریں امتزاج سے تشکیل پائی تھی۔ غالب نے مدنی اور تہذیبی ارتقاء کے اس مرحلے پر ظہور کیا تھا۔ جب ایسی اخلاقی روایات معاشرہ میں جڑ پکڑ چکی تھیں اور وہ اجتماعی شعور اور عمومی رویے کا حصہ بن چکی تھیں، ع کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے، وفاداری بشرطِ استواری کے حوالے سے، ع مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو اور، ع ہے اب کے شبِ قدر و دوالی باہم، اسی باہمی بقاء کے جذبے کے آئینہ دار مصرعے ہیں۔

امن پسندی اور صلح طلبی (Pacifism) ایک اندازِ نظر ہے اس کی تفصیلات اور اقسام بھی عہد جدید میں بطور اصطلاح اور نظامِ فکر طے کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ قوموں کے درمیان جنگوں کی مخالفت اور صلح کے لئے حالات کی سازگاری کا عمل امن پسندوں کو مرغوب ہوتا ہے۔ انفرادی سطح پر بھی تکرار، لڑائی، بحث اور مجادلہ امن خواہوں کی طبیعت پر گراں گزرتا ہے۔

باہمی مفادات یا باہمی مساوات کی خاطر ایک دوسرے کے حقوق کا بھی پاس رکھنا اور مل جل کر یا مل بانٹ کر رہنا بقائے باہمی کو تقویت دیتا ہے، مفادات میں کسی کو شریک کرنا کتنا مشکل ہے مگر اس معاملے میں غالب بازی لے گیا۔

تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو
ہم کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو؟ (۲۴)

صلح جوئی کو زندگی کے قرینے کے طور پر برتنے والا غالب کی طرح، ع آرام کے اسباب کہاں سے لاؤں؟ کی فکر میں غلطاں رہتا ہے اور ع گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے یا عام طور پر، ع بیٹھے ہیں رہ گزر پہ ہم کوئی ہمیں اٹھائے کیوں، سے گزر کر بزمِ ناز کو غیر سے تہی کرتے کرتے ایک سراپا ناز ستم ظریف کے کہنے پر بزم سے چپ چاپ اٹھ بھی جاتا ہے۔ ایسے صلح جو غالب کی طرح ۱۸۵۷ء جیسے جنگ و جدال سے کوئی عملی واسطہ نہیں رکھتے کہ ان کے مزاج کو جنگ سے مناسبت نہیں ہوتی۔ مگر غالب کے اجداد کی طرح نہ سہی مگر ایک عام انسان کی طرح جنگ کو امن کے پیش خیمے یا سبب کے طور پر قبول بھی کرتے ہیں بار بار کی اشتعال انگیزی سے تنگ آمد بجنگ آمد کی حالت بھی پیدا ہو سکتی ہے۔

امن طلب جنگ آزما بھی امن پسند (Pacifist) کی کتابی تعریف سے باہر نہیں ہو جاتا۔ (۲۵) تاہم غالب ایسے کسی امتحان میں ناکام نہیں ہوا حالانکہ اس کے اجداد سورما تھے اور وہ سلجوقی النسل ترک تھا۔ اس میں صلح جوئی شاید اس کے والد اور چچا کے جنگوں میں کام آنے کے سبب پیدا ہوئی ہو۔ بالخصوص اس لئے کہ چچا کی ہلاکت کے بعد اس کی جانِ حزیں وقفِ آلام ہو گئی تھی۔ غالب کی شاعری میں دشواری اور آسانی کے Paradoxes بڑی معنی آفرینی کے ساتھ کہیں اسی لئے تو تواتر سے نہیں ملتے کہ اس کی زندگی عزلت اور سہولت کے نشیب و فراز سے گزرتی رہی تھی۔ زندگی کی باہم تلخیوں اور دردوں کے اشتراک نے اسے بقائے باہمی کا سبق ازبر کروایا تھا، ع : ہے ایک تیر جس سے دونوں چھدے پڑے ہیں، کا ادراک ایک دوسرے کا احساس

دلوں میں جگاہی دیتا ہے۔ دل سے کسی نگاہ کے جگر تک اترنے اور دل وجگر دونوں کو اک ادا میں چھید نے کو رضامند کرنے کے عمل کو تخلیوں، خوش کلامی اور حسن ادا سے رفع کرنے اور سنگین معاملے کو گوارا بنانے کی اس خوبی پر محمول کرنا چاہیے جو کسی خوش آہنگ شاعر کا خاصہ ہوتا ہے اس حربے کو اصطلاحی طور پر Euphemism کہتے ہیں جسے سادہ الفاظ میں ''ناروالفظ یا فقرے کو بدل کر اس جگہ نرم اور خوشگوار لفظ یا فقرے کا استعمال'' (۲۶) کہا جاتا ہے یہ اصطلاح اولاً لسانیات کی ہے اور ثانیاً شاعری کی۔ دیکھا جائے تو 'دستنبو' کی زبان بھی ایک لحاظ سے خوش کلام (Euphemist) کی زبان ہے یا کم از کم اس زبان کے استعمال کا مقصد وہی ہے جو کوئی Euphemist لسانی حربے سے حاصل کرنا چاہتا ہے کہ دونوں متحارب فریقوں کی دلآزاری نہ ہو۔

گریے کو جزحسنِ طلب کچھ نہ کہنے اور تیزیٔ تیغ وسناں کی بجائے جوشِ اشک سے تہیۂ طوفان کیے ہوئے غالب ایک ایسا معنوی مگر بالواسطہ Euphemist ہے جس کا ساری نثری اور شعری سرمایہ ناگوار طرزِ اظہار و بیاں اور ناروا الفاظ سے بے مایہ نہیں ہوا۔ اس نے ظلم اپنی جان پر تو سہا مگر تلوار تو کیا اٹھانا تھی احتجاج بھی بآواز بلند نہیں کیا اور دشنام طرازی بھی نہ کی۔ قلم سے ع: وہ دیکھا جائے کب یہ ظلم دیکھا جائے ہے مجھ سے، کہنے کے باوجود زباں سے کچھ نہیں کہنا چاہتا۔

خلشِ غمزۂ خوں ریز نہ پوچھ
دیکھ خونابہ فشانی میری (۲۷)

O

ازبستہ سکھاتا ہے غم ضبط کے اندازے
جو داغ نظر آیا اک چشم نمائی ہے (۲۸)

یعنی کہ داغ ہی ابلاغ ہے، براہِ راست دوٹوک ابلاغ۔

فریاد کی کوئی لَے نہیں ہے
نالہ پابندِ نے نہیں ہے (۲۹)

منھ میں زبان رکھتے ہوئے وہ مدّعا پوچھنے کا منتظر ہے ورنہ ع: ہے ایسی ہی بات جو چپ ہوں اور ایسا شاید مرّوت کے سبب ہے۔

پر یار کے آگے بول سکتے نہیں
غالب منھ بند ہو گیا ہے گویا (۳۰)

اور اگر بولے بھی تو اصرار و تکرار کے لئے نہیں محض تجدید کے لئے ع

تکرار گر روا نہیں تجدید ہی سہی (۳۱)

تکرار کو تجدید کہنا تو سیدھا سیدھا Euphemism ہے کیونکہ تکرار کے مقابل تجدید نسبتاً بے ضرر متبادل ہے اور کسی جارحانہ اور تیکھے لفظ، محاورے فقرے یا ضرب المثل کو کسی بے ضرر لفظ سے بدل کر استعمال کرنا Euphemism کی تعریف میں آتا ہے۔ (۳۲) بلکہ ایک اور شعر میں تو غالب ''الاماں'' کو زمزمہ ہی نہیں کہتا بلکہ اس زمزمے کے حوالے سے 'ھل من مزید' کو 'ترانہ' شمار کرتا ہے

انفعالیت، پژمردگی، بے زاری، اضمحلال، سستی یا ضعف بھی لڑائی سے گریز اور امن کی خواہش کی وجہ ہوسکتی ہے اور غالب کے ہاں بھی اس احساس کی فراوانی ہے ع: سفرِ عشق میں کی ضعف نے راحت طلبی والا قصہ غالب کو یہاں وہاں درپیش رہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ تلوار اٹھانے کے لئے ہمت چاہئیے اور ہمت کے لئے اور اس کے بعد توانائی بھی درکار ہوتی ہے اگر دونوں میں سے ایک اہلیت یا خوبی نہ ہو تو جنگ نہیں ہوسکتی۔ اپنی کمزوری کے اور اک کے سبب سمجھوتہ، پس قدمی اور صلح ممکن ہوتی ہے ناصح کی شدت کے باوجود خم ٹھونک کر اس کے ساتھ نہ لڑنے کی نصیحت کا سبب جنگ سے گریز سے زیادہ اپنی کمزوری اور مجبوری ہے۔ اپنے گریباں پر زور مجبور ہی کا چلتا ہے ورنہ معاملہ ناصح کے گریبان تک ضرور پہنچتا ہے۔ ایسا شخص تو شکوہ شکایت سے بھی گریز کرتا ہے کہ باہم تلخی نہ بڑھے۔

شکوہ کے نام سے بے مہر خفا ہوتا ہے
یہ بھی مت کہہ کہ جو کہئے تو گلہ ہوتا ہے (۳۳)

غالب جرأت اور حوصلے کو انسانی زندگی کے تسلسل اور دنیا کی آبادی کے لئے ضرر رساں کہتا ہے کہ یہی خوبی یا خامی مخاصمت، معاندت اور جدل کا سبب بنتی ہے اس کے نزدیک ع: رہا آباد عالم اہل ہمت کے نہ ہونے سے (۳۴) حالانکہ اپنی بے ہمتی اور انفعالیت کے سبب وہ جانتا ہے کہ

کیوں نہ ٹھہریں ہدفِ ناوک بے داد کہ ہم
خود اٹھا لاتے ہیں گر تیر خطا ہوتا ہے (۳۵)

غالب جیسے آرام طلب ہر طرح کے حالات میں اپنی تسکین کا سامان تلاش کر لیتے ہیں بلکہ دشمن کی وکالت اور صفائی کا فریضہ بھی اندیشۂ امن کے سبب خود ہی سنبھال لیتے ہیں، ع: ہے ہے خدا نخواستہ وہ اور دشمنی (۳۴) ذرا خلوصِ اظہار تو ملاحظہ فرمائیے، ایسے لہجے میں اپنی صفائی پر دشمن خود بھی قادر نہیں ہوتا۔ کہیں کہیں تو وہ سارا الزام ہی اپنے سر لے لیتا ہے یا تقدیر کو موردِ الزام ٹھہراتا ہے۔

غلط ہے جذبِ دل کا شکوہ دیکھو جرم کس کا ہے
نہ کھینچو گر تم اپنے کو کشاکش درمیاں کیوں ہو؟

O

تم سے بے جا ہے مجھے اپنی تباہی کا گلہ
اس میں کچھ شائبہ خوبیِ تقدیر بھی تھا (۳۸)

O

نہ کہو طعن سے پھر تم کہ ہم ستمگر ہیں
مجھے تو خو ہے کہ جو کچھ کہو 'بجا کہئے، (۳۹)

اور جیسے اتنا کچھ ستمگر کے حق میں کہنا کافی نہیں، غالب اس کے ان احسانات کو بھی اس کے حساب میں لکھ لیتا ہے جو اس نے لاعلمی میں احسان کے ارادے سے نہیں کئے تاکہ وہ خوش رہے اور باہم امن وامان مستحکم ہو۔

ضد کی ہے بات اور مگر خُو بری نہیں
بھولے سے اس نے سیکڑوں وعدے وفا کئے (۴۰)

امن درحقیقت ہر فلسفے کی روح ہے بہت سے افکار، نظریئے اور اصطلاحیں امن کی خواہش سے مربوط ہیں۔ انسان دوستی (Humanism) امن کے پرچار ہی نہیں امن کے نفوذ کے بغیر ممکن نہیں۔ انسانی مسائل اور دکھ سکھ کا تخلیقی اظہار کسی شاعر کی انسان دوستی کا پیمانہ ہوتا ہے اور اس کی دردمندی اور اثر آفرینی کا بھی۔ خیالِ خاطرِ احباب اس لئے ضروری ہے کہ انسان کا انسان سے تعلق آبگینے کے موافق ہے اور آبگینوں کو ٹھیس پہنچانا شاعر اور شاعری کا منصب نہیں۔ اگر آدمی غالب کے خیال میں مشکل ہی سے صحیح انسان بن جائے تو ظالم بھی انسانیت پرور ہو جائے۔ شاعری محض حظ کا سامان نہیں، بوجھ ہے، قرض ہے، ذمہ داری ہے، شاعر کو اپنے خونِ جگر کے ایک ایک قطرے کا حساب غالب کے الفاظ میں دینا پڑتا ہے کہ اس کا اپنا خونِ جگر مژگانِ یار کی امانت ہے۔ ہر فطری شاعر کی طرح غالب کی نظم ونثر میں 'سب کا بھلا سب کی خیر' کی چاہتبین السّطور موجیں مارتی ہے۔ غالب کا دکھ یہ ہے کہ وہ آئینہ ٹوٹ گیا جس میں اس کے شہرِ آرزو کی تمثال موجود اور اس کے امکانات بند تھے۔ اس آئینے کے ٹوٹنے سے آئینے کی وحدت منتشر ہوئی۔ کسی کی ذرا سی بے احتیاطی سے شہر بھر کا سکون اور اطمینان غارت ہوا۔ یک شہرِ آرزو کا ماتم، اس فشار، انتشار اور اضطراب کے سبب سے ہے۔ ایسے اشعار سے غالب کی امن خواہی کی حدود پھیل کر رومانیت اور جمالیات کی وسعتوں کو اپنے جلو میں لے لیتی ہے جمالیات اور رومانیت کا مقصد بھی بنی نوعِ انسان کے لئے سہولتیں اور آسانیاں پیدا کرنا ہے ان تصورات کے اطلاق سے معاشرہ امن وامان کا گہوارہ بن سکتا ہے۔ غالب نے اپنے کئی اشعار میں ''زندگی کو کیف وسرور کے ساتھ بسر کرنے کی تمام تر صورت حال کو انسان کے اپنے بس کی چیز بنا کر پیش کر دیا ہے۔''(۴۱)

دراصل ہر طرح کی آسودگیاں، آسانیاں، سہولتیں امن وامان سے وابستہ ہیں۔ امن وامان ہر سماجی۔ ادبی تحریک کی اساس ہے انسان دوستی (Humanism) جمالیات (Easthatics) اخلاقیات (Ethics) صلح پسندی (Pacifism) خوش کلامی (Euphemism) اور رومانویت (Romancism) جیسے نظریات اور افکار ایسے آدرشوں کی پرورش کرتے ہیں جو انسان کی زندگی کے لئے زندگی کو سازگار، سکون آور اور مسرت بخش بناتے ہیں۔ غالب خلقِ خدا کی بے لوث خدمت کے مدعی ہیں۔ خواجہ الطاف حسین حالی نے یادگارِ غالب میں 'فخریہ' کے زیرعنوان ایک فارسی شعر درج کیا ہے جس میں غالب نے خود کو ایسی شمعِ شبستانی سے تشبیہ دی ہے جس میں سے شعلے جھڑکتے ہیں اور ایسی بادِ سحرگاہی کہا ہے جو پھول کھلاتی ہے مگر اس کی اجرت کوئی ادا نہیں کرتا، وہ اجرت سے بے نیاز ہوتی ہے۔(۴۲)

غالب انسانی فلاح اور سلامتی کے لئے دست بدعا رہتا ہے۔ دعا وہی مانگتا ہے جو امن کوش ہو، دوسروں کے لئے راحت کا طلب گار ہو شانتی، آشتی اور سکھ کا خواہش مند ہو ع: گن کے دیویں گے ہم دعائیں سو بار، کے ساتھ ساتھ اللہ تعالیٰ اور رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم سے اس کی امیدیں اور توقعات اور بھی سوا ہیں۔

ہر امّتِ تو دوزخِ جاوید حرام است
حاشا کہ شفاعت نہ کنی سوختگان را (۴۳)

لیکن آل احمد سرور غالب کو ایک ایسی رنگین شخصیت سمجھتے ہیں جو مذہبی اور اخلاقی سہاروں کی بجائے انسانی سہارے

ڈھونڈتی ہے

جان تم پر نثار کرتا ہوں
میں نہیں جانتا دعا کیا ہے (۴۴)

سرور، غالب کی شاعری کو حدیثِ دلبراں سے بڑھ کر حدیثِ زندگی، سے تعبیر کرتے ہیں، رفیق خاور بھی غالب کو زندگی کا شاعر قرار دیتے ہیں۔ غالب ایسی زندگی کے شاعر ہیں جو اس عہد کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی تھی اور وہ زمانہ امن کی زندگی کے طالب تھے، ایسی زندگی نہیں کہ جس میں

ہے خلقِ صد قماش لڑنے کے لئے
وحشت کدۂ تلاش لڑنے کے لئے
یعنی ہر بار صورت کاغذ باد
ملتے ہیں یہ بدمعاش لڑنے کے لئے (۴۵)

بلکہ ایسی تسکین و تمکین بھری زندگی

زمانہ عہد میں اس کے ہے محوِ آرائش
بنیں گے اور ستارے اب آسماں کے لئے (۴۶)

اور ایسی آرائش اور آسائش امن و امان اور ذہنی آسودگی کے بغیر ممکن نہیں ہوتی۔ غالب کی عافیت کوشی پر توجہ کا ارتکاز موضوع کا تقاضا تو ہے لیکن اس سے یہ تحریر موضوعی ہو جائے گی معروضی نہیں ہو سکے گی۔ ذرا سی توجہ اور دی جائے تو غالب کی امن پسندی اس کی حقیقت پسندی کی بھی آئینہ دار ہے۔ انتہائی دگرگوں حالات میں اس کی عملیت پسندی اس دور کے حالات کے باعث بروئے کار آئی ہے۔

جنگ و جدل اور فتنہ فساد کے مابین لطیف سے فرق کو مدنظر رکھتے ہوئے غالب کے نسلی مزاج کا تعین کیا جائے تو فنِ حرب اور سپہ گری اس کے لہو میں شامل تھی۔ دوسری طرف امن کوشی اور بزدلی کے درمیان بھی تفریق ضروری ہے۔ غالب جنگ و جدل سے نہیں فتنہ فساد سے گھبراتا تھا۔ وہ عافیت چاہتا تھا مگر بزدل ہرگز نہ تھا۔ وہ اپنے خطوط میں بار بار اپنے دوستوں کو باور کراتا ہے کہ وہ مجاہدین کی دلی پریورش کے دوران شک و شبے کی فضا اور انگریزوں کی فتح کے بعد مسلمانوں کے قتلِ عام، غارت گری، عبرت ناک سزاؤں اور املاک کی بربادیوں اور ہولناکیوں میں بھی ہراس، خوف یا ہول کا شکار نہیں ہوا۔ غالب نے ان خون آشام حالات کا مقابلہ مردانہ وار کیا۔ اپنے پرزے اڑنے کا تماشا خود دیکھنے کا حوصلہ غالب جیسے کسی کسی شخص میں ہی ہو سکتا تھا ہتھیار اٹھانا اس کا منصب نہ تھا۔ سکّہ البتہ اس نے لکھا تھا جس سکے کے لکھنے کا الزام اس نے اپنی معاملہ فہمی اور عملیت پسندانہ حرکتوں سے تا دیر ٹالے رکھا تھا۔

غالب نے ہوش سنبھالا تو ہندوستان طوائف الملوکی کا شکار تھا۔ مرکزی حکومت کی کمزوری کے باعث دُور دراز کے باج گزاروں نے باج دینا بند کر دیا تھا بلکہ سرکشی اختیار کر لی تھی۔ سرکوبی کے لئے بھیجی جانے والی افواج شکستوں سے دوچار ہو رہی تھیں۔ انگریز تقسیم کرو اور حکومت کرو کی پالیسی کے تحت قدم بقدم دارالسلطنت کی طرف بڑھتے چلے آ رہے تھے۔ ذرائع آمدن

کم ہو رہے تھے۔ راجوں مہاراجوں کے درمیان جنگوں اور شورشوں میں سپاہی اور سالار کام آ رہے تھے اور ان کے بعد ان کے لواحقین کی دیکھ بھال کرنے والا کوئی نہ تھا۔ شورشوں میں کام آنا اتنا قابلِ فخر بھی نہ رہا تھا۔ اگر کسی کا باپ اور اس کے بعد ہمدرد چچا بھی ایسی جنگوں میں کام آ جائے اور اس کا کوئی پرسانِ حال نہ رہے تو وہ سپہ گری بھلا کیسے اختیار کرے گا۔ امن وسکون ایسے کسی خاندان اور اس کے سربراہ کی مجبوری بن جاتا ہے۔ اس کا جی چاہتا ہے کہ وہ کسی کے دامن کو حریفانہ کھینچے مگر بالآخر اسے حالات سے سمجھوتہ کرنا ہی پڑتا ہے۔ بھائی غالب کا دیوانگی میں چل بسا، اس کی بیوہ اور بچے بھی غالب کی ذمہ داری تھے۔ قرض کی مے پی کر اپنا بھرم رکھنے کو پنشن کے بقایا جات ملے تو اس کا قرض ادا ہوا۔ فساد کے بعد اس نے سکون کی خواہش کی۔ لکھنؤ کی نئی تعمیرات پر خوش ہوا مگر دِلّی کی ویرانی جیسے اس کی روح کے اندر اتر گئی تھی۔ کس جلے دل سے غالب نے کہا ہوگا کہ جب وہ اہلِ شہر ہی نہ رہے جن سے رسم وراہ تھی تو وہ شہر کو کیا کریں، کیا شہر لے کر چولہے میں ڈالیں۔

وہ زورِ بازو جو غالب کے اجداد نے میدانِ جنگ میں دکھایا غالب نے وہی زورِ حیات و کائنات کے مسائل سے نبرد آزمائی میں آزمایا۔ کوئی بڑے دل والا ہی بے مثال دلیری سے اپنے سلجوقی اور افراسیابی حسب ونسب کی بے حرمتی کو اتنی حقیقت پسندی سے بیان کر سکتا ہے شاعری اور فارسی دانی پر اترانے والے کو جوتیاں پڑنے پر خوش ہو سکتا ہے۔ بندگی میں اتنا آزادہ خود بین انسان جو درِ کعبہ وا نہ ہونے پر الٹا پھر آتا ہے، بزاز، میوہ فروش، صراف اور گندھی سے قرض لیتا ہے۔ اور ان کے ہاتھوں بطور قرض دار اپنے رنج و ذلّت سے خوش ہوتا ہے۔ غالب جیسا انا پرست، خود دار اور بخود خزیدہ انسان اپنی ضرورتوں اور حاجتوں سے مجبور ہو کر اپنے لئے اپنی سزا خود تجویز کرتا ہے۔ اپنے آپ سے تو لڑتا ہے مگر قرض خواہوں سے تکرار نہیں کرتا۔ یعنی معاشرے کا امن برباد نہیں کرتا۔ اگر حالات سازگار ہوتے، مغلیہ سلطنت توسیع پذیر ہوتی۔ اس کے لشکرِ جرار فتح پر فتح حاصل کرتے جاتے، مرکزی حکومت مضبوط ہوتی، کوئی مغل بادشاہوں کے سامنے دم نہ مارتا تو غالب شاید شاعر نہ ہوتا بلکہ مغل لشکروں کے ہم رکاب ان کا بازوئے شمشیر زن ہوتا، جیسا کہ اس کے آباواجداد کرتے تھے۔ عہدِ زوال میں پے در پے شکستوں کے بعد مغلیہ سلطنت کیسکڑ کر از دلی تا پالم رہ جانے پر غالب اپنے اجداد کی ٹوٹی ہوئی تلوار کو قلم بنا لینے کے علاوہ اور کیا کر سکتے تھے۔ افواج کا حال سودا کی ہجو کے مطابق جب یوں ہو جائے کہ پیادے نائی سے سر منڈاتے ہوئے ڈر جائیں اور سوار سوتے میں چارپائی سے گر جائیں تو غالب ایسے لشکر کا سپاہی ہونا کیسے گوارا کرتا۔ تاریخ کے اس موڑ پر تو غالب خوابوں کا کاروبار ہی کر سکتا تھا۔ برہانِ قاطع اور قاطعِ برہان جیسے علمی معرکے لڑ سکتا تھا۔ قتیل کے مداحوں کا سامنا کر سکتا تھا، پنشن کے مقدمات میں استقامت دکھا سکتا تھا، تلوار نہیں اٹھا سکتا تھا۔ رجز نہیں لکھ سکتا تھا۔ وہ دخانی جہاز کے بعد دخانی ریل، ماچس، بجلی کے بلب، میکانیکی تکلے، پن ہول کیمرے اور آپ ہی آپ ٹھیس لگنے سے خود ہی بج اٹھنے والی ساعتِ عیسویاں کی طرف سرسید کی توجہ مبذول کرا سکتا تھا۔ یہی وقت کا تقاضا تھا اور غالب نے ہتھیار اٹھائے بغیر ایسی معاشرتی تبدیلیوں کی بنیاد رکھی جو بالآخر پُرامن تحریکِ آزادی کی کامیابی کا پیش خیمہ ثابت ہوئیں۔ غالب کی ذاتی زندگی کے نشیب وفراز اور تاریخی کروٹوں میں اس کی شاعری اور نثر ایک انسان دوست، امن پسند اور معاملہ فہم کردار کا پتا دیتی ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں غالب اول وآخر ایک مہذّب اور صلح کل انسان تھا۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ غالب: کلّیاتِ غالب، مرتب ومترجم: ڈاکٹر خالد حمید شیدا، سورج پبلشنگ بیورو، ۲۰۰۸ء ص۔۵۳۲۔

۲۔ غالب: انتخابِ غالب بہ تصحیح امتیاز علی عرشی، مطبوعہ قیمہ، بمبئی، ۱۹۴۲ء ص۔۲۰۸۔

۳۔ ایضاً: ص۔۲۲۵۔

۴۔ جامع اللغات، جلد اوّل: اردو سائنس بورڈ، ۲۰۱۰ء، ص۔۲۲۶، مزید تفصیل کے لئے دیکھئے اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد اوّل، ترقی اردو بورڈ کراچی، ۱۹۷۷ء، ص۔۸۵۴

۵۔ فرہنگِ آصفیہ: جلد اول، اردو سائنس بورڈ ۲۰۱۰ء ص۔۲۲۷۔

۶۔ غالب: کلیّاتِ غالب مذکور ص۔۵۵۱۔

۷۔ غالب: مکتوب بنام تفتہ، ۳۱ جنوری ۱۸۵۸ء بحوالہ غالب کے خطوط، جلد اول، مرتبہ خلیق انجم، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۱۹۸۴ء، ص ۲۶۹۔

۸۔ غالب: مکتوب بنام تفتہ ۳ فروری ۱۸۵۸ء، کتاب مذکور ص۔۲۶۹۔

۹۔ غالب: مکتوب بنام چودھری عبدالغفور سرور، ستمبر ۱۸۶۰ء، کتاب مذکور، جلد دوم ص۔۶۰۸۔

۱۰۔ غالب: مکتوب بنام تفتہ ۱۲ مارچ ۱۸۵۸ء، کتاب مذکور، ص۔۲۷۲۔

۱۱۔ غالب: مکتوب بنام تفتہ، ۵ دسمبر ۱۸۵۷ء، ص۔۲۶۷۔

۱۲۔ غالب: مکتوب بنام نواب حسین مرزا، ۱۸ جون ۱۸۵۹ء، کتاب مذکورہ جلد دوم، ص۔۶۷۴۔

۱۳۔ غالب: مکتوب بنام یوسف مرزا، ۲۸ نومبر ۱۸۵۹ء، کتاب مذکور جلد دوم، ص۔۶۷۷۔

۱۴۔ غالب: مکتوب بنام یوسف مرزا، جون، ۱۸۵۹ء، کتاب مذکور جلد دوم، ص۔۶۸۷۔

۱۵۔ غالب: دیوانِ غالب معہ فرہنگ، مکتبہ جمال لاہور ۲۰۰۴ء، ص۔۴۱۳۔

۱۶۔ غالب: مکتوب بنام آرام، ۳۱ اگست ۱۸۵۸ء کتاب مذکور جلد سوم ص۔۱۰۵۲

۱۷۔ غالب: انتخاب غالب بہ تصحیح امتیاز علی عرشی مذکور، ص۔۲۴۷۔

۱۸۔ غالب: کلیات غالب مذکور، ص۔۴۱۶۔

۱۹۔ غالب: انتخاب غالب، مذکور ص۔۲۴۸۔

۲۰۔ غالب: ایضاً: ص۔۲۶۶۔

۲۱۔ غالب: دیوان غالب، مذکور، ص۔۲۳۹۔

۲۲۔ غالب: ایضاً: ص ۳۱۷

۲۳۔ Wikipedia, The free encyclopedia

۲۴۔ غالب: انتخاب غالب مذکور، ص۔۲۳۹

۲۵۔ International Encyclopedia of Philosophy

۲۶۔ قومی اردو لغت مذکور، ص۔۲۳۹۔
۲۷۔ غالب: انتخاب غالب مذکور، ص۔۲۶۸۔
۲۸۔ غالب: ایضاً ص۔۲۶۸۔
۲۹۔ ایضاً: ص۔۲۷۳۔
۳۰۔ غالب: دیوان غالب مذکور، ص۔۲۶۴
۳۱۔ ایضاً: ص۔۴۶۵۔
۳۲۔ Wikipedia, The free encyclopedia
۳۳۔ غالب: انتخاب غالب مذکور، ص۔۲۶۴
۳۴۔ ایضاً: ص۔۲۶۷۔
۳۵۔ ایضاً: ص۔۲۶۴۔
۳۶۔ ایضاً: ص۔۲۴۶۔
۳۷۔ ایضاً: ص۔۲۴۱۔
۳۸۔ ایضاً: ص۔۲۰۱۔
۳۹۔ ایضاً: ص۔۲۸۰۔
۴۰۔ ایضاً: ص۔۲۴۸۔
۴۱۔ مشکور حسین یاد: غالب کا جمالیاتی شعور، اردو سائنس بورڈ، لاہور، ۲۰۰۷ء ص۔۸۴۔
۴۲۔ غلام رسول مہر: افکارِ غالب کے نئے زاویے مشمولہ، صحیفہ کتاب غالب، I مجلس ترقی ادب لاہور، ۲۰۰۸ء، ص۔ ۲۷۰۔ بحوالہ یادگارِ غالب از خواجہ الطاف حسین حالی۔
۴۳۔ غالب: کلیات غالب مذکور: ص۔۴۸۔
۴۴۔ ایضاً: ص۔۶۶۷۔
۴۵۔ غالب: انتخاب غالب مذکور، ص۔۳۱۷۔
۴۶۔ غالب: کلیات غالب مذکور، ص۔۳۹۷۔

ڈاکٹر محمد سلیم خالد
شعبہ ء اردوو فارسی، گورنمنٹ ڈگری کالج بوچھال کلاں، ضلع چکوال

ایک قدیم فارسی فرہنگ ''فرہنگ لسان الشعراء'' میں مستعمل اردو الفاظ کا مطالعہ

Dr Muhammad Saleem Khalid

Department of Urdu & Persian, Govt. Degree College Bochal Kalan, Distt. Chakwal.

Study of Urdu Words in "Farhag e Lisan us Shuara", an Old Persian Dictionary

"Lisan us Shuara" is one of the oldest Persian dictionaries compiled in the sub-continent. Its period of compilation is of Sultan Feroz Shah Tughlaq i.e. 754-790 Hijri. Name and life history of the compiler of this dictionary is not known. Like other dictionaries of that time it has a traditional start from Hamd, Naat and Qaseeda of the Sultan. The merit of this dictionary is that it is divided into chapters and classes which make its use more easy and efficient. The article discusses the Urdu words included in this Persian dictionary.

لسان الشعرا برعظیم کی قدیم ترین فارسی فرہنگوں میں سے ایک ہے جو سلطان فیروز شاہ تغلق کے دورِحکومت (۷۵۲ھ تا ۷۹۰ھ) کے دوران معرض تحریر میں آئی (۱) فرہنگ کے مولف کے حالات زندگی مجہول و نامعلوم ہیں حتیٰ کہ اس کا اپنا نام و مقام بھی پردۂ خفا میں ہے۔ فرہنگ کے آغاز میں مختصر سا مقدمہ ہے جس کا آغاز حمدِ باری تعالیٰ سے ہوتا ہے۔

چند الفاظ حسبِ ذیل ہیں۔

حمدی کہ زبان شعرا و فصحا از تقریر آن آراستگی گیرد، و مدحی کہ بیان فضلا و بلغا از تحریر آن نجستگی پذیرد، (۲)

بعد ازیں چند سطور حضور نبی کریم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی تعریف و تمجید میں قلمبند کی گئی ہیں۔

وتحیاتی کہ چون زبان ہا از عدِ تقریر افزون آید و صلواتی کہ چون لغات از حدِ تحریر برون نماید، مران افصح عرب و عجم و واضع ادب و کرم را کہ لغت او افصح لغات و جامع نکات بود و السنہ شعرا را کلید کنوز عرش فرمود (۳)۔

ترجمہ: یعنی اتنے زیادہ درود و سلام کہ جب زبانیں ان کے شمار و ادائیگی سے لاچار و قاصر اور الفاظ انھیں لکھنے سے عاجز و خاسر پڑ جائیں تو یہ سب درود و سلام اُس عرب و عجم کے فصیح ترین اور ادب و کرم کے موسس کے لیے جسکی زبان سب زبانوں سے زیادہ فصیح اور

اسرار وغوامض کی جامع تھی مزید برآں انھوں نے شعرا کی زبانوں کو عرشی خزانوں کی کلید قرار دیا۔

اس کے بعد فرہنگ نگار نے بادشاہِ وقت کی تعریف وستائش میں اٹھارہ اشعار کہے ہیں جن میں سے چند شعر بطور نمونہ ذیل میں لکھے جاتے ہیں۔

شہ دین شاہ فیروزی کز احسان دلست دریا و کفِ دست تو کان
نگویم بخششت ازمایہ کان است۔ کہ خود از بخشش تو مایہ کان است
گہی بخشش فشاندی آن قدر در کہ کردی عالمی را گوش ہا پر
کسی را از کرامت گر نوازی بیک دم مالک دینار سازی
چو پیشانی تو لوح سعادت ز زخم چشم بد محفوظ بادت
دعا عاشق چنین گوید شب و روز جہان تا ہست باداشاہ فیروز(۴)

ترجمہ: اے دین کے بادشاہ تو کامیاب وکامران بادشاہ ہے کیونکہ تیری احسان کوشی کی فطرت کی وجہ سے تیرا دل دریا ہے اور تیرے ہاتھ کی ہتھیلی معدن بن چکی ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ تیری بخشش کان کی دولت کی وجہ سے ہے بلکہ تیری بخشش کی وجہ سے کان سرمایہ دار ہے۔

کبھی تیری بخشش اس قدر موتی نچھاور کرتی ہے کہ دنیا بھر کے کونے کھدرے بھی بھر جاتے ہیں۔

اگر تو کسی کو اپنی فیاضی سے نوازتا ہے تو ایک لمحے میں اسے مالک دینار بنا دیتا ہے۔ تیری پیشانی لوحِ سعادت کا درجہ رکھتی ہے خدا کرے کہ وہ نظر بد سے محفوظ رہے۔ عاشق دن رات یہی دعا مانگتا ہے کہ جب تک دنیا قائم ہے فیروز تغلق زندہ رہے۔ بعد ازیں سبب تالیف کا ذکر ہے اور اِس ضمن میں رقم طراز ہیں۔

خوش طبع شاعروں اور ہنرمند نکتہ وروں یعنی امیر اسدی اور مولانا فخر الدین کمان گر نے الفاظ کے مجموعے تیار کیے اور فرہنگ نامے ترتیب دیے لیکن انہیں ابواب وفصول میں منقسم نہیں کیا اور یہ التزام نہ کیا کہ مطلب تک رسائی ہو اور متلاشی مقصد سے ہمکنار ہو ایک لفظ کی تلاش میں ممکن ہے کہ دو دن صرف ہو جائیں۔ چونکہ بادشاہ وقت کی بارگاہ کے اس مداح کو اِس فن میں شعورِ کامل اور حصہ وافر حاصل تھا لہٰذا لوگ آ آ کر استفسار واستکشاف کرتے تھے۔ جواب ضروری تھا لوگوں کا ازدحام بڑھ گیا اطلاع کی آسانی اور الفاظ کے معانی کی بہ سہولت ترسیل کے لیے تمام فرہنگوں اور دیگر اساتذہ پر ہنر کی کتابوں سے جو کچھ حاصل ہوا۔ علاوہ ازیں دیوانِ خاقانی میں جو کچھ تھا اسے بطور خاص پیشِ نظر رکھا اور تشریحات کا حواشی میں اندراج کیا ان تمام الفاظ کی ابواب وفصول بندی کی گئی۔ حرکات کی تحقیق وتدقیق کے لیے ہر لفظ کے لیے وزن کا التزام کیا گیا تا کہ ہر حرف کی حرکت وسکون کا علم ہو سکے(۵)

مقدمے کی آخری سطور میں مسطور ہے۔

ہم نے اس مجموعے کو لسان الشعرا و بیان الفصلاء کے نام سے موسوم کیا(۶)

مقدمے سے یہ منکشف ہوتا ہے کہ مولف ایک شاعر بھی تھا اور اُسے دربار تک رسائی حاصل تھی مزید برآں اُس کا تخلص ''عاشق'' تھا۔

سطور بالا میں مولف نے فرہنگ اسدی اور فرہنگ قواس پر جو اعتراض کیا ہے اُس پر تبصرہ کرتے ہوئے لغت کے مرتب ڈاکٹر نذیر احمد لکھتے ہیں۔

یہ بات واضح ہے کہ فرہنگ اسدی میں ابواب بندی ہے لیکن فصول کا اہتمام مفقود ہے اس کے برعکس لسان الشعرا میں ابواب اور فصول ہر دو کا التزام کیا گیا ہے۔ پہلا حرف باب اور آخری حرف فصل کی تشکیل کرتا ہے۔ فصول بندی کے لحاظ سے لسان الشعراء کو فرہنگ اسدی پر فوقیت و برتری حاصل ہے۔ فرہنگ قواس میں ابواب وفصول نام کی کوئی چیز نہیں ہے لہذا اِس ضمن میں لسان الشعراء کے مولف کا اعتراض مبنی برحقیقت ہے۔ وُہ خصوصیت جو لسان الشعرا کو فرہنگ اسدی اور فرہنگ قواس سے ممتاز کرتی ہے وہ ہر لفظ کے ضمن میں ہم وزن لفظ کی فراہمی ہے جو بالعموم بامعنی ہوتا ہے اور صاحب لسان الشعرا اس ہم وزن لفظ یا فقرے کی تشریح وتوضیح بھی کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے لسان الشعراء قدیم فرہنگوں پر برتری رکھتی ہے۔(۷)

فرہنگ لسان الشعرا پروفیسر ڈاکٹر نذیر احمد (علی گڑھ) کی ترتیب وتصحیح سے دہلی (انڈیا) سے ۱۹۹۵ء میں طباعت پذیر ہوئی۔ زیرتبصرہ فرہنگ کا نسخہ انڈیا سے حاصل کیا گیا اس فرہنگ میں شامل صرف اہم الفاظ کا انتخاب کیا گیا ہے اور ان کے معانی ومطالب کی وضاحت وصراحت کے لیے متدوال اور مروج اردو فرہنگوں یا فنی کتب سے مدد لی گئی ہے۔ مزید برآں اکثر وبیشتر الفاظ کی تشریح وتوضیح کے زمرے میں دیگر قدیم فارسی فرہنگوں سے بھی بھرپور استفادہ کیا گیا ہے اس طرح فرہنگوں کے باہمی مقابلے سے الفاظ کی املائی شکلوں کا تعین آسان ہوجاتا ہے۔

ان قدیم فارسی فرہنگوں میں مستعمل اردو الفاظ کی لسانی اہمیت ایک مسلمہ حقیقت ہے۔ لیکن یہ الفاظ تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی نقطہ نظر سے بھی قابلِ اعتنا ہیں۔ ان میں سے بیش تر الفاظ ایسے ہیں جو من وعن آج بھی اردو زبان کا حصہ ہیں، کچھ الفاظ میں معمولی اور بعض میں کچھ زیادہ صوتی واملائی تفاوت ہے یہ امر بھی محتاجِ بیان نہیں کہ ان الفاظ کا تعلق اس وقت کی عام بول چال کی زبان سے ہے۔ اسی ضمن میں ڈاکٹر نذیر احمد رقم طراز ہیں کہ ان الفاظ پر ساڑھے پانچ سو سال سے زیادہ کی طویل مدت گزر چکی ہے۔ اس لیے لسانی اہمیت سے قطع نظر یہ ہمارے لیے قیمتی، تاریخی سرمائے کا کام دے سکتے ہیں۔''(۸)

اس زمرے میں پروفیسر محمود شیرانی لکھتے ہیں:

''یہ لغت نگار اور ان کے اکثر متبعین اپنی فرہنگوں میں فارسی الفاظ کی تشریح کے وقت بعض اوقات ان کے ہندی مرادفات بھی بیان کردیا کرتے ہیں۔ ایسے الفاظ کا ذخیرہ کم وبیش ہر فرہنگ میں موجود ہے۔ اگرچہ یہ مصنف ہندوستان کے مختلف صوبوں سے علاقہ رکھتے ہیں، جہاں مختلف بولیاں اور بھاکائیں مروج ہیں، کوئی بنگالے کا باشندہ ہے، کوئی مالوے کا، کوئی دہلی کا ہے تو کوئی کڑے کا، اور ان میں سے ہر ایک مصنف کا اپنے اپنے وطن کی زبان سے واقف ہونا بھی لازمی ہے۔ مگر دیکھا جاتا ہے کہ ہندی (اردو) الفاظ لکھتے وقت وہ مقامی زبانوں سے قطع نظر کرکے صرف اس خاص زبان کے الفاظ درج کرتے ہیں جو کم ازکم ہندوستان کے مسلمانوں میں عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ذخیرۂ الفاظ ان کتابوں میں عام ہے۔ ان فارسی فرہنگوں میں ہندی (اردو) الفاظ کی ترویج کا ابتدائی مقصد یہ تھا کہ ایسے مشکل اور مبہم الفاظ کی تفہیم جن کے لیے بہ حالتِ دیگر ایک لمبے اور دقت طلب بیان کی ضرورت محسوس ہوتی، مختصر اور آسان طریقے پر کردی جائے۔ اس کے لیے ایسی زبان کی ضرورت تھی جو مسلمانوں میں بولی اور سمجھی جاتی ہو''۔(۹)

سطور ذیل میں لسان الشعرا میں مستعمل اہم اردو الفاظ کو زیر بحث لایا جاتا ہے۔

لھسورہ: سگ انگور کہ آن را بہ ہندوی لھسورہ گویند(۱۰)

اردو لفظ لھسوڑہ اپنے فارسی مترادف سگ انگور کے ساتھ زفان گویا(۱۱) اور سبکستان کے ہمراہ مفتاح الفضلاء(۱۲) میں موجود ہے۔

سگِ انگور جسے اردو میں لھسوڑا کہتے ہیں، ایک درخت کا پھل ہے۔ یہ درخت دو قسم کا ہوتا ہے۔ ایک وہ جس پر بڑا پھل لگتا ہے اور دوسرا چھوٹے پھل والا۔ یہ درخت تیس چالیس فٹ تک ہوتا ہے۔ اس کا پھل (لہسوڑا) چپکنے والے مادے سے بھرا ہوتا ہے۔ بڑی قسم کا پھل بیر کے برابر یا کچھ بڑا ہوتا ہے اور چھوٹا بیر سے چھوٹا ہوتا ہے۔ (۱۳)

تالو: آھیانہ کاسۂ سر و بعضی کامہ را گویند آنکہ بہ ہندوی آنرا تالو خوانند (۱۴) تالو مع فارسی ہم معنی لفظ آھیانہ فرہنگ زفان گویا (۱۵) میں مرقوم ہے اور کام کے ہمراہ شرفنامہ منیری (۱۶) و موید الفضلاء (۱۷) میں ورود پذیر ہے۔

زیرِ نظر اردو لفظ تالو میں کسی قسم کی املائی تبدیلی رونما نہیں ہوئی صاحب نور اللغات اس سلسلے میں لکھتے ہیں۔

تالو بمعنی منہ کے اندر کی چھت (۱۸)

بہار: نام خطہ ایست در ہندوستان (۱۹)

یہ مقامی لفظ لسان الشعرا کے علاوہ فرہنگ زفان گویا (۲۰) اور موید الفضلاء (۲۱) میں بھی آیا ہے۔

بہار: ہندوستان کے ایک علاقے کا نام ہے۔ بہار شمال مشرقی بھارت کا ایک صوبہ ہے۔ اس کا دارالحکومت پٹنہ ہے اس کے شمالی زرعی رقبے کو دریائے گنگا سیراب کرتا ہے۔ اہم فصلیں چاول، مکئی، گندم، گنا اور پٹ سن ہیں۔ (۲۲)

ادہ: آن است کہ سہ چوب برای کبوتر و باز راست کنند و آن را ادہ خوانند۔ (۲۳)

بتواز کا لفظ اپنے اردو معادل لفظ ادہ کی شمولیت میں فارسی فرہنگوں ادات الفضلاء (۲۴) اور مجمل العجم (۲۵) میں بھی آیا ہے۔

قدیم اردو میں دال اور ڈال میں کوئی امتیاز روا نہیں رکھا جاتا تھا ہر دو کو باہم ممیّز کرنے کا رواج اور طریقہ بعد میں رائج ہوا۔

صاحب نور اللغات اڈہ کے بارے میں لکھتے ہیں

بیٹھک جو پالتو چڑیوں کے بیٹھنے کو بنائی جاتی ہے (۲۶) فرہنگ تلفظ میں مرقوم ہے۔

اڈا: پالتو پرندے کے بیٹھنے کے لیے کھڑی کی ہوئی لکڑی (۲۷)

پت: سر خبادہ و صفرا کہ بہ ہندوی آن را پت خوانند (۲۸) باذ فام کا لفظ اپنے اردو مترادف پت کے ہمراہ فرہنگ زفان گویا (۲۹) اور موید الفضلاء (۳۰) میں بھی درج ہے

پت: اخلاط اربعہ (سودا، صفرا، بلغم، خون) میں سے ایک خلط کا نام، صفرا، زرد رنگ کا پانی جو پتے کے اندر رہتا ہے۔ (۳۱)

گرمی دانوں کو بھی پت کہتے ہیں۔ (۳۲)

گیند: فندق و این فندق نام بازی است کہ می بازند کہ بہ ہندوی گیند گویند۔ (۳۳)

پژول اردو مترادف گیند کے ہمراہ مجمل العجم (۳۴) اور فندق اردو ہم مفہوم لفظ گیند کی معیت میں موید الفضلاء (۳۵) میں بھی ورود پذیر ہے۔

لسان الشعرا میں فارسی لفظ پژول کے سلسلے میں بیان کردہ معانی قابلِ غور ہیں لکھا ہے۔

ترجمہ: فندق ایک کھیل کا نام ہے جو کھیلتے ہیں اور اردو میں اسے گیند کہا جاتا ہے۔ گویا کھیل کا نام گیند ہے۔

گیند کے ضمن میں فرہنگ کارواں میں مسطور ہے۔

چمڑے، کپڑے، یا ربڑ کی گول چیز، جس سے کھیلتے ہیں۔ (۳۶)

نور اللغات میں لکھا ہے۔

''لکھنو میں مذکر، دہلی میں مونث ہے۔امیر کا شعر ہے

ستارے ترے دیکھے بھالے ہوئے ہیں۔ یہ سب گیندان کے اچھالے ہوئے ہیں (۳۷)

لونک: تخم خفرج آنرا بہ ہندوی لونک گویند (۳۸)

پر پہن مع لونک زفان گویا (۳۹) اور بقلۃ الحمقاء بشمول اردو مترادف لونیہ موید الفضلاء (۴۰) میں بھی لایا گیا ہے۔لونک کی بابت مخزن المفردات میں ہے۔

یہ مشہور ساگ ہے۔خورد و کلاں دو قسم کا ہوتا ہے۔قسم کلان کاشت کی جاتی ہے اس کے پتے گول گول دبیز اور لیس دار ہوتے ہیں۔شاخیں سبز، سرخی مائل رطوبت سے بھری ہوئی ہوتی ہیں اور زود شکن ہوتی ہیں۔دوسری قسم خودرو ہے اس کے پتے اور شاخیں وغیرہ قسمِ کلاں سے چھوٹے ہوتے ہیں جسے لونیا کہتے ہیں، اس کا مزہ شور ہوتا ہے (۴۱)

پھلی: غلافِ دانہ کہ بہ ہندوی بھیلی گویند۔(۴۲)

فارسی فرہنگ مفتاح الفضلا میں پھلی کا لفظ اپنے ہم معنی لفظ فاشیز کے ساتھ مندرج ہے۔(۴۳)

پھلی بمعنی غلاف دار لمبا پھل جس میں گودے کی جگہ چھوٹے چھوٹے بیج کے دانوں کی قطار ہوتی ہے جیسے مٹر، مونگ یا املتاس وغیرہ شعر ہر اک انگلی تو چنے کی کلی ہے۔ملایم سیم کی جیسے پھلی ہے۔(۴۴)

فرہنگ لسان الشعراء میں پھلی کا لفظ بصورت بھیلی لکھا گیا ہے۔صاف ظاہر ہے کہ یہ تصحیف ہے اور اصل لفظ پھلی ہے۔

چھائی: تفسہ، کلفہ، بہ ہندوی چھائی گویند (۴۵)

تفسہ اپنے اردو ہم مطلب لفظ چھائی کے ہمراہ مدار الافاضل (۴۶) اور کلفہ کی معیت میں فرہنگ مفتاح الفضلا (۴۷) میں در آیا ہے۔چھائی کی نسبت نسیم اللغات میں مرقوم ہے اخلاط کی گرمی سے منہ پر پھیلی ہوئی سیاہی (۴۸)

بھانڈی: تلی دست افزار حجام کہ آن را بہ ہندوی بھاندی گویند (۴۹)

تلی فارسی لفظ اپنے اردو مترادف بھاندی کے ساتھ ادات الفضلاء (۵۰) اور موید الفضلاء (۵۱) میں درج ہے۔

اردو لغت (کراچی بورڈ) میں بھی اِس لفظ کا اندراج ڈاکٹر نذیر احمد مرحوم کے ایک مقالے بعنوان ''قدیم فارسی فرہنگوں میں اردو عناصر'' متعلق بہ ادات الفضلاء (۵۲) کے حوالے سے عمل میں لایا گیا ہے (۵۳) مذکورہ مقالے میں جناب ڈاکٹر صاحب موصوف نے ''بھاندی'' اور اس قسم کے اکثر الفاظ کو توضیح و تعبیر کے بغیر چھوڑ دیا ہے۔غالباً اِسی لیے ڈاکٹر محمد باقر مرحوم (سابق صدر شعبہء فارسی) نے ڈاکٹر نذیر احمد کے درج بالا مضمون کے محاکمے میں ایک مضمون قلمبند کیا جو اردو (سہ ماہی کراچی) میں چھپا (۵۴) اِس مضمون میں ڈاکٹر باقر صاحب نے اردو لفظ بھانڈی کو بھانڈا سے مشتق قرار دیا۔عجیب بات یہ ہے کہ اردو لغت میں بھاندی کے لفظ کا اشتقاق بھی لفظ بھانڈا کو قرار دیا ہے لیکن اِس ضمن میں ڈاکٹر باقر مرحوم کا حوالہ دینے سے گریز کیا گیا ہے گویا یہ اُردو لغت نگار کی اپنی ذہنی اپج کا نتیجہ ہے۔

بھانڈی کے بارے میں ڈاکٹر محمد باقر لکھتے ہیں:۔

عرض یہ ہے کہ تلی فارسی کا لفظ ہے جس کے دو معنی ہیں ایک دست افزار حجام جیسا کہ موید نے ادات کے حوالے سے نقل کیا ہے اور غالباً آپ کے ادات کے نسخے سے یہ عبارت گم ہے اور اس کا ترجمہ حجام کے پنجابی ''بھانڈے'' (بمعنی برتن) ہے جسے آپ بھاندی پڑھ رہے ہیں (۵۵)

گویا بھانڈی بھانڈا کی تصغیر ہے یعنی وہ چھوٹا سا برتن (تھیلی) جس میں حجام اپنے اوزار رکھتا ہے اور یہ بھاندی نہیں بلکہ

بھانڈی ہے اس زمانے میں داورڈ کو ایک طرح سے لکھا جاتا تھا۔

چندن: صندل (۵۶)

چندن اردو لفظ اپنے معرب صندل کے ہمراہ زفان گویا (۵۷) اور تحفۃ السعادت (۵۸) میں بھی وارد ہوا ہے۔

مدارالافاضل میں ہے: چندن اور اصندل نیز خوانند۔ دریں تفریس جاریست (۵۹)

ترجمہ: چندن کو صندل بھی کہتے ہیں اور اس لفظ کو فارسی کا لفظ بنایا گیا ہے۔

چندن کا لفظ سنسکرت کا لفظ ہے جو اردو میں مستعمل ہے۔ صندل یا صندل کی لکڑی کو چندن کہتے ہیں۔ یہ لفظ اردو سے ہوتا ہوا فارسی میں پہنچا (۶۰)

رانا/رائے: دہ گیارانہ کہ کمتر از رائے بود۔ (۶۱) فارسی لفظ اپنے اُردو مترادفات رانا اور رائے کے ساتھ لسان الشعرا کے علاوہ شرفنامہ منیری میں مرقوم ہے (۶۲)

رانا بمعنی ہندو راجا، چھوٹا راجا، ٹھاکر، راجپوتوں کا خطاب (۶۳)

رائے بمعنی راجا، سردار، ہندوستان میں ایک خطاب (۶۴)

لک: یعنی صد ہزار (۶۵)

لک بمعنی صد ہزار شرفنامہ منیری (۶۶) کے علاوہ موید الفضلاء (۶۷) میں بھی مسطور ہے۔

لک کا لفظ لاکھ سے بنا ہے۔ لاکھ سو ہزار کو کہتے ہیں۔

لک بمعنی لاکھ جامع اللغات (۶۸)

غیاث اللغات میں ہے: لک بمعنی عدد کہ صد ہزار باشد لیکن این معنی ہندیست (۶۹)

ترجمہ: لک سو ہزار کو کہتے ہیں اور ان معانی میں یہ ہندی لفظ ہے۔ اگر بنظر غائر دیکھا جائے تو لک لکھ سے بنا ہے۔ پنجابی زبان میں لاکھ کو لکھ کہتے ہیں۔ مثلاً وڈی پنجابی لغت میں ہے: لکھ بمعنی سو ہزار (۷۰)

پنجابی لغت تنویر اللغات میں ہے۔

لکھ: لاکھ، سو ہزار (۷۱)

گدگدی: دغدغہ غلغلیج یعنی گدگدی (۷۲)

دغدغہ اپنے اردو متحد المفہوم لفظ گدگدی کی شمولیت میں ادات الفضلاء (۷۳) اور زفان گویا (۷۴) میں بھی داخل ہے۔

گدگدی بمعنی وہ کیفیت جو بغل اور تلوؤں وغیرہ کو انگلیوں سے چھونے سے پیدا ہوتی ہے مومن کا شعر ہے۔

ہے چھیڑ اختلاط میں غیروں کے سامنے۔ ہنسنے کے بدلے روئیں نہ کیوں گدگدی سے ہم (۷۵)

منجیٹھ: روناس، روئین بہ ہندوی منجیٹھ (۷۶)

روناس اپنے اردو معادل منجیٹھ کے ساتھ ادات الفضلاء (۷۷) اور زفان گویا (۷۸) میں ورود پذیر ہے۔

منجیٹھ اور منجیٹھہ قدیم الاملا ہیں لیکن اردو میں اب اِسے مجیٹھ کہتے ہیں۔ لغات الادویہ کے مطابق ہندی میں اب بھی اِسے منجیٹھ ہی کہتے ہیں (۷۹) خزائن الادویہ میں مرقوم ہے۔

یہ ایک سرخی مائل جڑ ہے جس کے مزے میں تلخی اور بکساپن ہے پاکستان و ہند کے پہاڑی علاقوں میں پیدا ہوتی ہے۔ اس کو

جوش دے کر رنگنے کا کام لیا جاتا ہے۔اس کے پیڑ میں صرف ایک شاخ ہوتی ہے(۸۰)

جواین: زنیان وزن بریان، جوانی(۸۱)

فارسی لفظ زنیان اپنے اردو مترادف جواین کی معیت مین ادات الفضلاء(۸۲) کے علاوہ زفان گویا(۸۳) میں بھی شامل ہے۔

جوانی یا جواین کو آج کل اردو میں اجوائن کہتے ہیں اس کے بیج سونف سے مشابہ ہوتے ہیں لیکن اس سے بہت چھوٹے، رنگت میں بھورے مائل بہ زردی، بو اور مزا میں تند اور کسی قدر تلخ ہوتے ہیں۔(۸۴)

امیر اللغات میں ہے۔

اجوائن: اس کی دو قسمیں ہیں ایک دیسی دوسری خراسانی۔ دیسی کو فارسی میں نانخواہ کہتے ہیں اس کا رنگ بھورا مائل بہ سیاہی ہوتا ہے۔۔۔(۸۵)

کنگن: سوار، دست ورنجن کہ بہ ہندوی کنگن گویند۔(۸۶)

فارسی لفظ اردو متحد المعنی لفظ کنگن کے ساتھ شرفنامہ منیری میں آیا ہے(۸۷)

کنگن بمعنی کلائی کا ایک زیور جو کڑے سے زیادہ چوڑا ہوتا ہے(۸۸)

ہنڈی: سفتہ: وزن گفتہ، ہنڈی(۸۹)

ہنڈی بمعنی ایک ساہوکار کا دوسرے ساہوکار کے نام جاری کیا جانے والا رقم کی ادائیگی کا پرچہ، جدید بینک ڈرافٹ کی قدیم شکل(۹۰) وہ رقعہ جو ساہوکار ایک جگہ سے دوسری جگہ روپیہ دینے کے واسطے دیتے ہیں۔سحر کا شعر ہے

یار کا خط نہیں آیا کوئی ہنڈی آئی
نوٹ ہے بندہ احسان کو عنایت نامہ(۹۱)

سارہ: چادر کہ ہنود پوشند(۹۲)

سارہ کا لفظ ادات الفضلاء(۹۳) اور زفان گویا(۹۴) میں بھی مسطور ہے۔

سارہ کی اصل ساری یا ساڑی ہے جس کے معنی کے سلسلے میں نسیم اللغات میں لکھا ہے، ''عورتوں کے باندھنے کی لنگی''(۹۵) اردو لغت میں مرقوم ہے۔ساری یا ساڑی کم وبیش چھ گز لمبا اور سوا گز چوڑا عورتوں کا پہناوا جس کا دو تہائی حصہ کمر پر تہبند یا لنگی کی طرح ٹانگوں کے گرد لپیٹ کر بچا ہوا ایک تہائی حصہ اوپر اوپر سے بدن پر لپیٹ کر اس کا پلو دوپٹے کی طرح کندھوں پر یا سر پر ڈال لیا جاتا ہے۔(۹۶)

سیل: شرک، حصبہ کہ آن را بہ ہندوی سیل گویند(۹۷)

شرک کے ساتھ اردو ہم معنی لفظ سیل زفان گویا(۹۸) اور موید الفضلاء(۹۹) میں بھی داخل ہے۔

سیل دراصل سیتلا ہے جو تصحیف کی وجہ سے سیل بن گیا ہے۔

سیتلا کے ضمن میں نوادر الالفاظ میں ہے۔

سیتلا مرضی معروف کہ اکثر اطفال راشود، چیچک وبہ عربی جدری(۱۰۰)

سیتلا سے متعلق صاحب نور اللغات رقم طراز ہیں:

سیتلا (بالکسر یائے معروف وسکون سوم چیچک، جرأت کا شعر ہے

ہوا لڑکا جو کھا جا سیتلا کا عجب احوال ہے ماتا پتا کا(۱۰۱)

ملائی: چربی سرِ شیر کہ بہ ہندوی ملائی گویند (۱۰۲)

شمہ مع اردو مترادف ملائی زفان گویا (۱۰۳) سمیت شرفنامہ منیری (۱۰۴) میں موجود ہے۔

ملائی بمعنی دہی یا دودھ کے اوپر کی پپڑی، نواب سعادت علی خان نے اس کا نام بالائی رکھا تھا

گھی کی صورت نظر نہیں آتی منیر شیر کنجشک کی ملائی ٹھہری (۱۰۵)

لاٹھ: چوب عصاران کہ آنرا بہ ھندوی لتہ روغن گر گویند (۱۰۶)

غنگ کی معیت میں اردو مترادف لاتہ ادات الفضلاء (۱۰۷) میں غنگ بشمول لتہ زفان گویا (۱۰۸) اور غنگ ہمراہ لاتھہ شرفنامہء منیری (۱۰۹) میں حیطۂ تحریر میں آیا ہے۔ قدیم اردو میں ٹ کوت سے ممیّز کرنے کا رواج نہ تھا بلکہ ٹ کوت کی شکل میں لکھا جاتا تھا لہذا لتہ، لٹھ اور لاتہ، لاٹھ کی قدیم اشکال ہیں ان کے معانی ذیل میں درج کیے جاتے ہیں۔

لٹھ: موٹی لکڑی، سونٹا، لاٹھی (۱۱۰)

لاٹھ: عصا ہاتھ کی لکڑی (۱۱۱)

گوپھن: فلاخن: آلت سنگ اندازی، بہ ہندوی گوپھن گویند (۱۱۲)

فلاخن مع اردو ہم معنی گوپھن زفان گویا (۱۱۳) کے علاوہ شرفنامۂ منیری (۱۱۴) میں بھی داخل ہے

گوپھن: رسی یا چرخی کے ذریعے پتھر کو گھما کر دور پھینکنے کا آلہ (۱۱۵)

گوپھن تذکیر و تانیث میں اختلاف ہے۔ تذکیر کو ترجیح ہے۔ ایک قسم کا چھینکا، فلاخن، وہ رسی کا بنا ہوا جھولا، جس میں پتھر رکھ کر ہاتھ سے گردش دے کر دور پھینکتے ہیں شعر ہے:

ہمیں کو موردِ سختی بنایا چرخ گردوں نے
ہمارے ہی لیے پتھر ہے ہر اک اس کے گوپھن کا (۱۱۶)

پیلو: کیلو وزن پیلو (۱۱۷)

پیلو کا لفظ مع فارسی مترادف اراک موید الفضلاء (۱۱۸) میں مرقوم ہے پیلو کو بعض فرہنگ نویسوں نے فارسی کا لفظ لکھا ہے مثلاً فیروز اللغات فارسی میں مسطور ہے۔

پیلو (فارسی لفظ) ایک درخت اور اسکے پھل کا نام اس کی لکڑی کی مسواک بناتے ہیں (۱۱۹)

لیکن موید الفضلا میں تحریر ہے

اراک: درخت شور و تلخ۔۔۔۔۔ شجر السواک و بہ ہندی پیلو گویند (۱۲۰)

صاحب جامع اللغات نے پیلو کو ہندی لفظ قرار دیا ہے۔ (۱۲۱)

صاحب نور اللغات رقم طراز ہیں۔

پیلو (ہندی لفظ) ایک درخت کا نام جس کی جڑ اور شاخوں کی مسواک بناتے ہیں (۱۲۲)

بھیر: بوق کہ بہ ہندوی بھیر گویند (۱۲۳)

کرنا کا لفظ اپنے اردو ہم معنی لفظ بھیر کے ساتھ زفان گویا (۱۲۴) اور فارسی گاؤدم کی معیت میں ادات الفضلا (۱۲۵) میں مرقوم ہے۔

بھیر بمعنی ایک قسم کا بگل یا شہنائی (۱۲۶)

جوتر: یوغ: آن (چوب کہ) برگردن گاو دو جفت وگردون بندند و ہندوئی آنرا جوانہ گویند (۱۲۷)

یوغ بہ شمول جوترا ادات الفضلا (۱۲۸)، اردو مترادف جوہ کے ساتھ زفان گویا (۱۲۹) اور جولا کے ہمراہ تحفۃ السعادت (۱۳۰) میں زیر بحث آیا ہے۔

فرہنگ لسان الشعرا کا جوانہ دراصل جواٹ یا جواٹھ ہے جامع اللغات میں لکھا ہے۔

جواٹ / جواٹھ بمعنی جوا جو بیلوں کے کندھوں پر ڈالتے ہیں (۱۳۱)

واضح رہے کہ قدیم زمانے میں ت اور ٹ کو ایک ہی طرح لکھا جاتا تھا ایک دوسرے سے ممیّز کرنے کا رواج نہیں تھا۔

جوتر / جوترا بمعنی بیلوں کا جوا (۱۳۲)

پنجابی اردو ڈکشنری میں مرقوم ہے۔

جولا: جوا (۱۳۳)

حواشی وحوالہ جات

۱۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، مرتبہ ڈاکٹر نذیر احمد، دہلی، ۱۹۹۵، مقدمہ مرتب، ص ا
۲۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۵۳
۳۔ ایضاً ص ۵۳
۴۔ ایضاً ص ۵۴، ۵۵
۵۔ ایضاً ص ۵۷، ۵۸
۶۔ ایضاً ص ۶۰
۷۔ ایضاً ص ۴، ۵
۸۔ اردو (سہ ماہی) کراچی، اکتوبر ۱۹۶۷، ص ۴۷
۹۔ شیرانی، محمود، حافظ، مقالات شیرانی، مرتبہ مظہر محمود، لاہور، ۱۹۹۷، ص ۲۰۳
۱۰۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۶۳
۱۱۔ بدر ابراہیم، زفان گویا مرتبہ نذیر احمد، ڈاکٹر، پٹنہ، ۱۹۹۷، جلد دوم، ص ۱۹
۱۲۔ محمد بن داؤد بن محمود شادی آبادی، مفتاح الفضلاء، نسخہ خطی، مخزونہ برٹش میوزیم لائبریری، لندن، ص ۲۶
۱۳۔ نجم الغنی، رام پوری، خزائن الادویہ، لاہور، سن ندارد، جلد اول، ص ۸۷
۱۴۔ عاشق، فرہنگ، ص ۹۷
۱۵۔ بدر ابراہیم، زفان گویا، جلد اول، پٹنہ، ۱۹۸۹، ص ۳۸
۱۶۔ ابراہیم قوام فاروقی، شرف نامہ منیری، مرتبہ ڈاکٹر حکیمہ دبیران تہران (ایران) ۱۳۸۵ھ ش، جلد ۲، ص ۸۵۵
۱۷۔ محمد لاد، مولوی، موید الفضلا، مطبوعہ نول کشور، کان پور، تاریخ ندارد، جلد ۲، ص ۱۱۶
۱۸۔ نیر، نور الحسن، مولوی، نور اللغات، لاہور ۱۹۸۸، جلد ۲، ص ۱۷۰
۱۹۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۹۱
۲۰۔ بدر ابراہیم، زفان گویا، جلد اول، ص ۵۲
۲۱۔ محمد لاد، مولوی، موید الفضلاء، جلد اول، ص ۱۳۵
۲۲۔ اردو جامع انسائیکلوپیڈیا، لاہور ۱۹۸۸، جلد اول، ص ۲۷۵
۲۳۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۹۵
۲۴۔ دہلوی، قاضی خان، بدر محمد، ادات الفضلاء، نسخہ خطی مخزونہ نیشنل میوزیم کراچی نمبر این۔ایم ۱۰۷۔۱۹۶۷، ص ۱۱۲ الف
۲۵۔ عبدوسی، عاصم شعیب، مجمل العجم، نسخہ خطی مخزونہ برٹش لائبریری لندن، برطانیہ، ص ۳۵
۲۶۔ نیر، نور الحسن، نور اللغات، جلد اول، ص ۳۶۱
۲۷۔ حقی، شان الحق، فرہنگ تلفظ، اسلام آباد، ۱۹۹۵، ص ۲۸
۲۸۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۱۰۳،
۲۹۔ بدر ابراہیم، زفان گویا، جلد دوم، ص ۸
۳۰۔ محمد لاد، مولوی، موید الفضلا، جلد اول، ص ۱۵۷
۳۱۔ اردو لغت، مطبوعہ ترقی اردو بورڈ کراچی، جلد ۳، ص ۵۶۶
۳۲۔ ایضاً ص ۵۶۶
۳۳۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۱۲۴

۳۴۔ عبدوسی، عاصم شعیب، مجمل العجم، ص ۴۴
۳۵۔ محمد لاد، موید الفضلا، جلد دوم، ص ۵۸
۳۶۔ عارف، فضل الٰہی، فرہنگ کاروان مطبوعہ لاہور، ۱۹۶۵، ص ۶۵۰
۳۷۔ نیر، نور الحسن، نور اللغات، جلد ۴، ص ۳۵۶
۳۸۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۱۲۶
۳۹۔ بدر ابراہیم، زفان گویا، جلد اول، ص ۱۴۱
۴۰۔ محمد لاد، موید الفضلاء، جلد اول، ص ۱۱۰
۴۱۔ کبیر الدین، حکیم، مخزن المفردات، لاہور۔ س۔ن۔ ص ۲۵۵
۴۲۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۱۴۰
۴۳۔ محمد بن داؤد شادی آبادی، مفتاح الفضلاء، ص ۲۱۶
۴۴۔ اردو لغت، جلد ۴، ص ۱۷۷
۴۵۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۱۴۱
۴۶۔ فیضی، اللہ داد، مدار الافاضل، مرتب ڈاکٹر محمد باقر، لاہور، ۱۳۳۷ش، جلد اول، ص ۳۸۱
۴۷۔ محمد بن داؤد شادی آبادی، مفتاح الفضلاء، ص ۲۴۱
۴۸۔ نسیم، سید قائم رضا، نسیم اللغات، لاہور، تاریخ ندارد، ص ۴۶۸
۴۹۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۱۴۲
۵۰۔ دہلوی، قاضی خان، بدر محمد، ادات الفضلا، ص ۲۲ ب
۵۱۔ محمد لاد، موید الفضلاء، جلد اول، ص ۲۷۸
۵۲۔ اردو (سہ ماہی) کراچی، بابت اکتوبر ۱۹۶۷، ص ۶۷
۵۳۔ اردو لغت، جلد ۳، ص ۴۷
۵۴۔ اردو (سہ ماہی) کراچی، جنوری ۱۹۶۸
۵۵۔ محمد باقر، ڈاکٹر، اردوئے قدیم دکن اور پنجاب میں، لاہور، ۱۹۷۲، ص ۷
۵۶۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۱۵۴
۵۷۔ بدر ابراہیم، زفان گویا، جلد اول، ص ۱۳۸
۵۸۔ محمود بن شیخ ضیاء الدین محمد، تحفۃ السعادت، نسخۂ مخزونہ، کتاب خانہ دانش گاہ پنجاب نمبر ۴۵۸۰، ص ۲۱۱
۵۹۔ فیضی، اللہ داد، مدار الافاضل، جلد ۲، ص ۱۲۴
۶۰۔ دہلوی، سید احمد، جلد دوم، ص ۱۲۱
۶۱۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۱۷۱
۶۲۔ ابراہیم قوام فاروقی، شرفنامہ، جلد اول، ص ۴۲۲
۶۳۔ وارث سرہندی، علمی اردو لغت، لاہور ۱۹۷۷، ص ۸۰
۶۴۔ عبد المجید، خواجہ، جامع اللغات، لاہور، ۲۰۰۳، جلد ۲، ص ۱۱۱۳
۶۵۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۱۷۶
۶۶۔ ابراہیم قوام فاروقی، شرف نامہ منیری، جلد ۲، ص ۹۴۶
۶۷۔ محمد لاد، موید الفضلا، جلد دوم، ص ۱۶۸

۶۸۔ عبدالمجید، خواجہ، جامع اللغات، جلد۲، ص۱۷۲۰

۶۹۔ محمد غیاث الدین، غیاث اللغات، کراچی، سن ندارد، ص۴۳۹

۷۰۔ اقبال صلاح الدین، وڈی پنجابی لغت، لاہور، ۲۰۰۴ جلد۳، ص۲۴۱۶

۷۱۔ تنویر بخاری، تنویر اللغات، لاہور، ص۱۹۹۸

۷۲۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعراء، ص۱۸۲

۷۳۔ دہلوی، قاضی خان، بدر محمد، ادات الفضلا، ص۱۳۴الف

۷۴۔ بدر ابراہیم، زفان گویا، جلد اول، ص۲۴۰

۷۵۔ مہذب لکھنوی، مہذب اللغات، لکھنو۱۹۷۸ء ومابعد، جلد دہم، ص۳۰۳

۷۶۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص۱۸۷

۷۷۔ دہلوی، قاضی خان، بدر محمد، ادات الفضلاء، ص۶۲الف

۷۸۔ بدر ابراہیم، زفان گویا، جلد اول، ص۱۸۴

۷۹۔ شرما، ٹھاکر دت، لاثانی لغات الادویہ، جلد۲، ص۲۴۸

۸۰۔ نجم الغنی، رام پوری، خزائن الادویہ، حصہ اول، ص۱۲۱۹

۸۱۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص۱۴۷

۸۲۔ دہلوی، قاضی خان، بدر محمد، ادات الفضلا، ص۶۴الف

۸۳۔ بدر ابراہیم، زفان گویا، جلد اول، ص۱۹۵

۸۴۔ کبیر الدین، حکیم، مخزن المفردات، ص۸۳

۸۵۔ امیر مینائی، امیر اللغات، لاہور، ۱۹۸۹، جلد دوم ص۴۱۹

۸۶۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص۲۰۸

۸۷۔ ابراہیم قوام فاروقی، شرف نامہ، جلد دوم، ص۵۶۷

۸۸۔ حقی، شان الحق، فرہنگ تلفظ، ص۲۷۷

۸۹۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص۲۱۸

۹۰۔ حقی، شان الحق، فرہنگ تلفظ، ص۹۷۴

۹۱۔ نیر، نور الحسن، نور اللغات، جلد۴، ص۹۹۳

۹۲۔ عاشق، لسان الشعرا، ص۲۲۰

۹۳۔ دہلوی، قاضی خان، بدر محمد، ادات الفضلا ص۶۵ ب

۹۴۔ بدر ابراہیم، زفان گویا، جلد اول، ص۲۱۷

۹۵۔ نسیم، قائم رضا، نسیم اللغات، ص۶۷۰

۹۶۔ اردو لغت، جلد۱۱، ص۳۱۲

۹۷۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص۲۳۷

۹۸۔ بدر ابراہیم، زفان گویا، جلد اول، ص۲۳۰

۹۹۔ محمد لاد، موید الفضلا، جلد اول ص۳

۱۰۰۔ آرزو، سراج الدین علی خان، نوادر الالفاظ، کراچی۱۹۹۲، ص۲۹۹

۱۰۱۔ نیر، نور الحسن، نور اللغات، جلد۳، ص۴۰۱

۱۰۲۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۲۳۷
۱۰۳۔ بدر ابراہیم، زفان گویا، جلد اول، ص ۲۳۵
۱۰۴۔ ابراہیم قوام فاروقی، شرف نامہ منیری، جلد ۲، ص ۶۴۹
۱۰۵۔ نیر، نور اللغات، جلد ۴، ص ۶۲۷
۱۰۶۔ عاشق، لسان الشعرا، ص ۲۴۴
۱۰۷۔ دہلوی، قاضی خان، بدر محمد، ادات الفضلا، ص ۷۷ ب
۱۰۸۔ بدر ابراہیم، زفان گویا جلد اول، ص ۲۴۳
۱۰۹۔ ابراہیم قوام فاروقی، شرفنامہ، جلد ۲، ص ۴۵۷
۱۱۰۔ نیر، نور الحسن، نور اللغات، جلد ۴، ص ۳۸۱
۱۱۱۔ دہلوی، سید احمد، فرہنگ آصفیہ، جلد ۴، ص ۳۶۱
۱۱۲۔ عاشق، لسان الشعرا، ص ۲۵۸
۱۱۳۔ بدر ابراہیم، زفان گویا، جلد اول، ص ۲۵۹
۱۱۴۔ ابراہیم قوام فاروقی، شرف نامہ، جلد دوم ص ۷۸۷
۱۱۵۔ حقی، شان الحق، فرہنگ تلفظ، ص ۸۰۱
۱۱۶۔ مہذب لکھنوی، مہذب اللغات، جلد ۱۰، ص ۴۳۵
۱۱۷۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۲۸۵
۱۱۸۔ محمد لاد، موید الفضلا، جلد اول، ص ۵۱
۱۱۹۔ فیروز الدین، مولوی، فیروز اللغات فارسی لاہور سن ندارد جلد اول، ص ۲۱۴
۱۲۰۔ محمد لاد، موید الفضلا، جلد اول، ص ۵۱
۱۲۱۔ عبد المجید، خواجہ، جامع اللغات، جلد اول، ص ۶۰۰
۱۲۲۔ نیر، نور الحسن، نور اللغات، ۲، ص ۱۵۷
۱۲۳۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۲۹۶
۱۲۴۔ بدر ابراہیم، زفان گویا، جلد اول، ص ۲۹۸
۱۲۵۔ دہلوی، قاضی خان، بدر محمد، ادات الفضلا، ص ۸۰ ب
۱۲۶۔ اردو لغت جلد ۳، ص ۳۹۷
۱۲۷۔ عاشق، فرہنگ لسان الشعرا، ص ۳۵۸
۱۲۸۔ دہلوی، قاضی خان، بدر محمد، ادات الفضلا، ص ۱۲۶ الف
۱۲۹۔ بدر ابراہیم، زفان گویا، جلد اول ص ۳۶۳
۱۳۰۔ محمود بن شیخ ضیاء الدین، تحفۃ السعادت، ص ۲۴۹
۱۳۱۔ عبد المجید، خواجہ، جامع اللغات، جلد اول، ص ۸۸۷
۱۳۲۔ حقی، شان الحق، فرہنگ تلفظ، ص ۳۷۸
۱۳۳۔ سردار محمد خان، پنجابی اردو ڈکشنری لاہور ۲۰۰۹، جلد اول، ص ۱۱۶۱

ڈاکٹر جاوید خان/ ڈاکٹر روبینہ شہناز
شعبہ اردو، گورنمنٹ بوائز انٹر کالج ملوٹ، ضلع باغ ، آزاد کشمیر
صدر شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

کشمیر میں اُردو تحقیق - ایک جائزہ

Dr Javed Khan

Urdu Department, Govt. Boys Inter College Mallot, Distt Bagh, Azad Kashmir.

Dr Rubina Shehnaz

Head, Deptt. of Urdu, NUML, Islamabad

Tradition of Research in Kashmir: A Review

The state of Jammu and Kashmir is widely known for its natural beauty, but it also has a rich tradition of knowledge and literature. Sanskrit is the first language of knowledge and research in Kashmir. Five hundred years period of Muslim rule in Kashmir is the most important period of scholarly research in this state. Persian is the major language of research and literature during this period. The article discusses the history and tradition of the research in Kashmir with an analytical approach.

ریاست جموں وکشمیر کو اگر چہ دنیا ''فردوس بریں'' کے نام سے جانتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ''فردوس بریں'' ہونے کے ساتھ ساتھ اس کی علمی روایات بھی اتنی ہی مستحکم اور شاندار ہیں جتنا کہ اس کا حسن رعنائی اور دلکشی۔ نیز یہ علمی روایات اتنی ہی قدیم اور وسیع ہیں جتنی اسکی تاریخ اپنے اندر وسعت لیے ہوئے ہے۔

ریاست جموں وکشمیر کی تاریخ میں سنسکرت وہ پہلی زبان ہے جس میں علمی وادبی سرمائے کے ساتھ ساتھ تحقیق کا بھی آغاز ہوا۔ بدھ مت کے علماء نے اپنے مذہب کے حوالے سے جو کتب تحریر کیں وہ سنسکرت زبان میں ہی تھیں۔ علاوہ ازیں مہاراجا کنشک کے عہد کا سارا ادبی سرمایہ بھی سنسکرت زبان میں ہی لکھا گیا کشمیر کی یہی علمی وادبی روایات سیاحوں اور مختلف علماء کشمیر میں آمد کا باعث بنیں۔ سنسکرت زبان میں جس تحقیقی تصنیف نے شہرت حاصل کی وہ ''راج ترنگنی'' ہے۔ کشمیر کی تاریخ میں ''راج

ترنگنی'' کو بنیادی ماخذ اور اہم حوالے کی حیثیت سے ہمیشہ خصوصی مقام حاصل رہا ہے ۔

''راج ترنگنی'' کے مصنف پنڈت کلہن نے اس کا آغاز 1148ء اور اسے 1149ء میں مکمل کیا۔ یہ کتاب سنسکرت زبان میں اٹھارہ ابواب (ترنگوں) پر مشتمل ہے اور یہ نظم کی صورت میں لکھی گئی ہے۔ اس کتاب میں کشمیر کے حکمرانوں کے حالات وواقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ پروفیسر عبدالقادر سروری اس کتاب کی انفرادیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

> سنسکرت میں لکھے تاریخی کارناموں میں کشمیر کا کوئی کارنامہ پنڈت کلہن کی یادگار تصنیف راج ترانگنی کو نہیں پہنچ سکتا اس کی تعریف میں ساری دنیا رطب اللسان ہے۔ کلہن نے اس یادگار کارنامے کی تکمیل 49-1148ء میں کی۔ بعض مصنفین نے قدیم عہد کے کارناموں میں اسے واحد تاریخی کتاب بتایا ہے۔(۱)

''راج ترنگنی'' کے مختلف زبانوں میں تراجم بھی ہوئے۔ ان زبانوں میں انگریزی، فرنسیسی، فارسی اور اُردو قابل ذکر ہیں۔ اُردو میں اسکا ترجمہ اچھر چند شاہور یہ نے کیا۔

کشمیر کی تاریخ کا سب سے اہم دور مسلم دور ہے۔ مسلمانوں نے تقریباً پانچ سو سال تک خط کشمیر پر حکومت کی اور اسلام کی تعلیمی، تہذیبی اور ثقافتی اقدار کو اپنے کمال تک پہنچایا۔ مسلمانوں کی تحقیقی روایات میں قرآن، حدیث، فقہ اور تاریخ کو اوّلیت حاصل ہے۔ مسلمانوں کی علمی روایات اس بات کا مظہر ہیں کے انہوں نے ان شعبوں میں اندھا دھند تقلید کے بجائے دینی اور معروف معنوں میں دنیاوی اُمور میں تحقیق اور تنقید کی نگاہ سے صرف نظر نہ کیا۔ نتیجتاً تحقیق وتنقید اور نقد وجرح کا ایسا معیار قائم ہوا جو اپنی مثال آپ ہے۔ مسلمان جب کشمیر میں آئے تو عربی زبان کی یہی علمی روایات ان کے پس منظر میں موجود تھیں۔ مسلمانوں نے کشمیر میں انہیں روایات کو آگے بڑھایا۔ مسلم عہد حکومت کے آغاز سے ہی کشمیر میں عربی علوم وفنون میں وسعت پیدا ہونے لگی، علوم قرآن اور دوسرے اسلامی علوم کی ترقی اور ترویج کے لیے مختلف ادارے قائم کیے جانے لگے۔ دین اسلام کے فیوض وبرکات سے یہاں کی مختلف شخصیتوں نے نہ صرف روحانی سطح پر کمال حاصل کی بلکہ تصنیف وتالیف میں بھی نام کمایا۔ ان لوگوں میں میاں محمد امین ڈار، ملا محسن کاشمیری، شیخ فدا محمد کاشمیری، میر نظام الدین بیہقی، مولانا عطاء اللہ شاہ بخاری اور بلخصوص مولانا انور شاہ کاشمیری شامل ہیں۔

مسلم عہد حکومت میں جس زبان کو خطہ کشمیر میں عروج وکمال حاصل رہا وہ فارسی تھی فارسی زبان نے تھوڑے ہی عرصے میں کشمیر میں اپنے گہرے اثرات مرتب کیے۔ ان اثرات کا نتیجہ یہ نکلا کہ کشمیر ''ایران صغیر'' کہلایا۔ علاوہ ازیں جلد ہی کشمیر میں فارسی علم وادب کے بڑے بڑے ستون ایستادہ ہوئے۔ سلیم خان گمی کے مطابق:

> پندرہویں صدی سے انیسویں صدی تک کشمیر میں فارسی کو ایک علمی اور آفاقی درجہ حاصل تھا اور ہر شخص بلا لحاظ مذہب وملت فارسی زبان شوق سے سیکھتا اور پڑھتا تھا۔ چنانچہ کشمیر نے فارسی علم وادب میں ''غنی''، ''محسن''، ''محمد زمان''، ''نافع''، ''شیخ یعقوب''، ''ذہنی''، ''ادبی''، ''محمد رفیع'' اور ''خواجہ محمد ہاشم'' جیسے استادان فن کو جنم دیا۔ ماضی کے ان آئمہ ادب پر کشمیر کو ہمیشہ ناز رہے گا۔ غنی نے تو کشمیر کو ایران تک مشہور کر دیا۔ ایران کا ملک الشعراء محمد علی صائب غنی کا ایک فارسی شعر سن کر اسکا مفہوم سمجھنے اور شاعر کی زیارت کرنے خود کشمیر چلا آیا۔(۲)

فارسی زبان وادب میں اگرچہ زیادہ تر شعری سرمایہ تخلیق ہوا اور غنی کاشمیری جیسے شعراء سامنے آئے۔ تاہم تحقیقی اعتبار سے تذکرہ

نگاری اور تاریخ کو اولیت حاصل رہی۔ تذکرہ نگاری میں دارہ شکوہ کی تصنیف ''سر اکبر''، محمد صادق کشمیری کی کتاب ''طبقات شاہ جہانی''، اور عبدالوہاب نوری کی کتاب ''فتحاب الاکبرویہ'' قابل ذکر ہیں۔ جبکہ تاریخ کے شعبے میں جو تصانیف منظر عام پر آئیں ان میں بیربل کاچرو کی ''مختصر التواریخ''، خواجہ محمد اعظم کی ''واقعات کشمیر''، پنڈت شیودر جی کی کتاب ''تاریخ کشتواڑ'' اور مرزا سیف الدین کی تصنیف ''خلاصۃ التواریخ'' نمایاں ہیں۔

ڈوگرہ عہد حکومت کے آغاز تک اگر چہ ریاست جموں وکشمیر میں فارسی کو عروج حاصل رہا اور تقریباً چھ سو سال تک پورے طمطراق کے ساتھ ریاست کی لسانی دنیا پر حکمران رہی لیکن اب کشمیر میں ایک نئی زبان نے ابھرنا شروع کیا جو بعد ازاں ''اردو'' کے نام سے شہرت کی بلندیوں تک پہنچی:

> گلاب سنگ نے جب کشمیر کو خریدا تو فارسی کا لوٹا ہوا ہاتھی پھر بھی سوا لاکھ کا تھا۔ فارسی یہاں ایک ترقی پزیر اور استقبال آگاہ چشم میں آئی تھی لیکن ان اس کی نسیں سکڑ گئی تھیں۔ جاگیرداری سماج پر سرمایہ دارانہ نظام کے حملے کے ساتھ ہی بڑی بی فارسی کا جاگیرداری پلنگ بوسیدہ ہونے لگا اور یہ چھوٹی بی اردو کو اپنی چابیا سپرد کر کے آنکھیں موندنے لگی۔ (۳)

اردو زبان صرف ڈیڑھ سو سال کے عرصے میں صنعتی ترقی، مواصلات وذرائع نقل وحمل، دلی کے نقیبوں کی کشمیر آمد، سکولوں اور کالجوں کے اجراء، کشمیر کے لوگوں کی برصغیر کے مختلف علاقوں میں آمد ورفت اور اردو صحافت جیسے عوامل کے باعث کشمیر میں عروج وکمال حاصل کرنے میں کامیاب رہی۔ اردو زبان خطہ کشمیر میں نہ صرف عوام وخواص کے درمیان رابطے کا ذریعہ بن چکی تھی بلکہ یہ ذریعہ تعلیم اور علمی وادبی خیالات کے اظہار کا وسیلہ بھی بننے لگی تھی۔ پروفیسر عبدالقادر سروری اردو کی اس مقبولیت کے حوالے سے بیان کرتے ہیں:

> مہاراجا رنبیر سنگ کے عہد میں اردو کی علمی، ادبی اور افادی اہمیت کے مدنظر اسے ذریعہ تعلیم اور ادبی اظہار کا وسیع مقام حاصل ہو چکا تھا۔ اور یہ دفتروں، عدالتوں اور دربار کی زبان بن گئی تھی۔ اس زمانے میں کشمیری ادیبوں کے بیرون ریاست اردو ادیبوں سے تعلقات میں وسعت پیدا ہوئی اور بعض چوٹی کے ادیب کشمیر آنے جانے لگے۔ یہ صحیح ہے کہ مہاراجا پرتاب سنگ کی حکومت میں اپنے پیش رو کی طرح اردو کی ترقی کے لیے کوئی نمایاں کام انجام نہیں دیا۔ اس کے باوجود عوامی مقبولیت کے بل بوتے پر اردو پھیلتی اور پھولتی رہی اور اجتماعی، تعلیمی، اور ادبی زندگی کے ساتھ یہ زبان ایسی لازم وملزوم ہوگئی تھی کے پرتاسنگھ کے عہد میں اسے سرکاری زبان قرار دے کر پرتاب سنگھ ہی کے عہد میں اس حقیقت کو تسلیم کیا گیا۔ (۴)

کشمیر میں اردو زبان وادب کو مہاراجا رنبیر سنگھ کے عہد میں جلا ملی۔ مہاراجا رنبیر سنگھ نے اردو زبان کو سرکاری سکولوں میں درس وتدریس کا ذریعہ قرار دیا۔ علاوہ ازیں کشمیر کے تعلیم یافتہ طبقے کے درمیان خط وکتابت وبات چیت بھی اردو زبان میں ہونے لگی۔ سیاسی وسماجی ومذہبی خیالات کی نشر واشاعت کے لیے کتابچے بھی اسی زبان لکھے جانے لگے۔ اردو زبان سے قبل کشمیر میں کشمیری، گوجری، پہاڑی اور دیگر علاقائی زبانیں بولیں جاتیں تھیں۔ اردو زبان ان لوگوں کے باہمی رابطے کا سب سے مؤثر ذریعہ ثابت ہوئی۔ یوں اردو نے ریاست میں جس تیز رفتاری سے ترقی کی اور اسے جو پذیرائی ملی اس کی نظیر برصغیر کی

تاریخ میں کہیں اور نہیں ملتی۔

کشمیر میں اردو زبان ترقی دیکھ کر بابائے اردو مولوی عبدالحق نے دلی میں منعقد ہونے والی ''کل ہند اردو کانفرنس'' میں ان الفاظ میں اظہار خیال کیا:

> شاید ہندوستان کے کسی صوبے میں اردو اس قدر رائج نہیں جس قدر کشمیر میں ہے۔ مدارس میں اُردو پڑھائی جاتی ہے اور ذریعہ تعلیم اُردو ہے۔ دفاتر کی زبان بھی اردو ہے اور بہت اچھے اردو کے باکمال شاعر اور ادیب موجود ہیں۔ وہاں کشمیر اسمبلی کے اجلاس کو بھی جا کر دیکھا سب ممبر اردو میں بلا تکلف تقریر کرتے تھے، یہ سن آپ کو تعجب ہوگا کہ پنجاب اسمبلی میں ایسی اچھی تقریر نہیں ہوتیں۔(۵)

ڈوگرہ عہد میں اُردو زبان ادب کے ساتھ ساتھ تحقیقی وتنقیدی راہوں کو بھی متعین کر چکی تھی۔ اس عہد میں نہ صرف یہ کہ تاریخ کے میدان میں تصانیف منظر عام پر آئیں بلکہ ادبی تحقیق وتنقید کی بنیادیں بھی استوار ہونا شروع ہوئیں۔ تاریخی تحقیق میں جو کتابیں لکھی گئیں ان میں ''گلاب نامہ'' اور ''تاریخ کشمیر''، از دیوان کو پارام، ''تذکرہ حالات انبیاء''، ''ذکر اولیاء ہنود''، اور ''گلدستہ کشمیر''، از ہرگوپال دستہ، ''واقعات کشمیر'' از حسن بن علی، ''تاریخ جموں'' از مولوی حشمت اللہ اور مولوی محمد دین فوق کی ''تاریخ کشمیر''، ''تاریخ اقوام کشمیر''، ''تاریخ اقوام پونچھ''، ''تاریخ بڈھ شاہ''، ''تاریخ اقوام جموں''، ''تاریخ سیالکوٹ''، اور ''تاریخ اقوام لداخ وگلگت'' قابل ذکر ہیں۔

ریاست جموں وکشمیر کی ادبی کشمیر کی ادبی تحقیق میں پہلا نام محمد دین فوق کا ہے۔ کشمیر کی تحقیقی تاریخ محمد دین فوق کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتی۔ فوق ایک جامع الحیثیات شخصیت تھے۔ ایک شاعر ادیب، مؤرخ، محقق اور صحافی ہونے کے ساتھ وہ کشمیر کی آزادی کے روح رواں بھی تھے۔

محمد دین فوق کی تصانیف کی تعداد سو کے لگ بھگ ہے، صحافت، افسانہ، ناول اور تاریخ کے ساتھ ساتھ کشمیری عوام کی سیاسی سماجی اور اقتصادی صورتحال کو بدلنے کے لیے ان کی خدمات اتنی ہی ہمہ جہت ہیں کہ علامہ اقبال نے انہیں ''مجدد کشامرہ'' کا خطاب دیا۔ ان سارے پہلوؤں کے ساتھ ساتھ تحقیق میں بھی ان کی کوششیں اور کاوشیں بہت اہم ہیں۔

تحقیق میں محمد دین فوق کا بنیادی اور اہم کشمیر اور کشمیر کی تاریخ رہا ہے۔ اس موضوع پر ان کی دو درجن سے زائد کتابیں موجود ہیں۔ اگر چہ تاریخ نویسی میں انہوں نے فلسفہ اور تاریخ نویسی کے مسلمہ اصولوں کی طرف توجہ نہیں دی لیکن اس کے باوجود ان کا کام بہت اہمیت اور وقعت رکھتا ہے۔ اگر چہ محمد دین فوق کے بعد بھی کشمیر اور کشمیر کی تاریخ کے حوالے سے گراں قدر اضافہ ہوا تاہم فوق کی تصانیف سے آج بھی استفادہ جاری ہے جس سے ان کی تصانیف کی اہمیت کا اندازہ آسانی سے لگایا جا سکتا ہے۔

تاریخ کے بعد فوق کے ہاں تذکرہ نگاری اور سوانح نگاری کا نمبر آتا ہے۔ سوانح نگاری میں ان کی تصانیف کی تعداد چالیس کے قریب ہے یہ سوانح عمریاں نہ صرف بادشاہوں، اولیائے کرام اور رہنمایان وطن پر مشتمل ہیں بلکہ ان میں ملا دوپیازہ، بیربل اور راجا ٹوڈرمل جیسے لوگوں کے ساتھ ساتھ ہندوستان کی قابل ذکر خواتین کی بھی ہیں۔ سوانح نگاری میں اگر چہ ان کے موضوعات زیادہ تر مسلمان شخصیات سے متعلق ہیں تاہم وہ اپنی تحریروں میں مذہب ونسب کو خاص طور پر ملحوظ نہیں

رکھتے۔ محمد دین فوق کی تحریر کردہ سوانح عمریوں اور تذکروں میں ''تذکرۃ الصالحین''، ''حیات مولانا روم''، ''حضرت علی ہجویری''، ''خاتون جنت''، ''حضرت مجدد الف ثانی''، ''گوتم بدھ''، ''مولانا عبدالحکیم سیالکوٹی''، ''سلطان زین العابدین''، ''محبّ وطن خواتین ہند''، ''تذکرہ خواتین کشمیر''، ''تذکرہ رہنمائے ہند''، ''حیات نور جہاں و جہانگیر''، ''للہ عارفہ''، ''حسن بصری''، ''کشمیر کا نادر شاہ'' اور مہاراجا ''گلاب سنگھ'' قابل ذکر ہیں۔

اُردو زبان وادب میں تحقیق وتنقید کے حوالے سے ایک اہم تصنیف ''ناٹک ساگر'' ہے۔ محمد عمر اور نور الٰہی کی یہ تصنیف پہلی مرتبہ 1924ء میں شائع ہوئی۔ اس کتاب کو اُردو میں فن ڈرامہ نگاری پر پہلی کتاب کہا جاتا ہے:

> یہ ایک معنی خیز بات ہے کہ اُردو میں ناٹک ڈرامہ اور اسٹیج کے موضوع پر سب سے پہلی یادگار تصنیف ''ناٹک ساگر'' جموں ہی کے دو صاحب ذوق اہل قلم محمد عمر اور نور الٰہی کی کوششوں کا نتیجہ تھی۔(۶)

''ناٹک ساگر'' بنیادی طور پر ڈراما کی تاریخ ہے جس کی بنیاد تحقیق پر رکھی گئی ہے۔ اور اس میں یونان سے لے کر ہندوستان، چین، جاپان اور روس تک کے ڈراما کی روایت کا احاطہ کیا گیا ہے۔

خطہ کشمیر میں اُردو تحقیق کے حوالے سے ایک اہم تصنیف عبدالاحد آزاد کی ''کشمیری زبان کی شاعری'' ہے۔ آزاد کی یہ تصنیف اگر چہ کشمیری زبان اور شاعری سے متعلق ہے لیکن اس سے اُردو کی قابل قدر تحقیقی تصانیف میں شمار کیا جاتا ہے۔ اسکی انفرادیت یوں بھی ہے کہ کشمیری زبان کے شعراء کے حالات زندگی تحریر کرتے وقت آزاد نے بڑی دقت اور جانفشانی سے معلومات اکٹھی کیں۔ اور اس کے لیے انہوں نے دور دراز مقامات تک پہنچنے کی کوشش کی۔ علاوہ ازیں اپنی اس تصنیف میں آزاد نے ان شعراء کی زبان اور اسلوب پر دوسری زبانوں کے مرتب ہونے والے اثرات کا کھوج لگانے کی بھی کوشش کی۔

ریاست جموں وکشمیر میں اولین دور کے ایک اور محقق ونقاد پروفیسر حامدی کاشمیری ہیں۔ آپ کا اولین سفر ادبی تخلیق کا ہے لیکن بعد میں آپ نے اپنے لیے تحقیق وتنقید کے میدان کا انتخاب کیا اس ضمن میں آپ کی پہلی تصنیف ''جدید اُردو نظم اور یورپی اثرات'' ہے۔ ڈاکٹر برج پریمی کے خیال میں:

> حامدی نے بڑی عرق ریزی سے جدید نظم کے صوری اور معنوی پہلوؤں کو تلاش کیا ہے۔ اردو نظم پر یورپی اثرات کی نشاندہی کر کے ایک خالص تجزیاتی مطالعہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ مطالعہ حالی اور آزاد سے لیکر 1947ء تک کی نظمیہ شاعری پر محیط ہے۔(۷)

حامدی کاشمیری کی دیگر کتب میں ''کارگہ شیشہ گری میں''، ''اقبال اور غالب'' اور ''غالب کے سرچشمے'' شامل ہیں۔

جموں وکشمیر کی تحقیقی روایات میں حامدی کاشمیری کے علاوہ 1947ء سے قبل تک کے محققین میں نند لال کول طالب اور پریم ناتھ بزاز بھی اہم ہیں۔ چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ ڈوگرہ عہد میں ریاست میں تحقیق اور تنقید کو جن بنیادوں پر استوار کیا گیا اور جو عمارت کھڑی کی گئی اس میں آگے چل کر ڈاکٹر برج پریمی، پریمی رومانی، محمد یوسف ٹینگ اور ڈاکٹر شیام کالرا جیسے لوگوں نے بھی اپنا حصہ ڈالا۔

حوالہ جات

۱۔ عبدالقادر سروری، پروفیسر، کشمیر میں اُردو (حصہ اول) جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ ، کلچر اینڈ لینگویجز سری نگر 1981ء ص:113

۲۔ سلیم خان گی، کشمیر: ادب وثقافت، یونیورسل بکس اُردو بازار لاہور، 1989ء ص:84

۳۔ یوسف ٹینگ، دیباچہ کشمیر میں اردو (حصہ دوم) مصنف پر عبدالقادر سروری، پروفیسر، کشمیر میں اُردو (حصہ اول) جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز سری نگر 1981ء ص:86

۴۔ عبدالقادر سروری، پروفیسر، کشمیر میں اُردو (حصہ اول) جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ ، کلچر اینڈ لینگویجز سری نگر 1981ء ص:133

۵۔ مولوی عبدالحق، ڈاکٹر بحوالہ کشمیر میں اردو، مصنف حبیب کیفوی، مرکزی اردو بورڈ لاہور، 1979ء ص:120

۶۔ عبدالقادر سروری، پروفیسر، کشمیر میں اُردو (حصہ اول) جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ ، کلچر اینڈ لینگویجز سری نگر 1981ء ص:258

۷۔ برج پریمی، ڈاکٹر بحوالہ جموں وکشمیر کے اردو مصنفین، مصنف جان محمد آزاد، جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز سری نگر 2004ء ص:55

ایم۔خالد فیاض

شعبہ اُردو ،یونیورسٹی کالج فار بوائز ، گجرات

ڈاکٹر خلیق انجم کا تدوینی طریقۂ کار

(''خطوط غالب'' کے حوالے سے)

M Khalid Fayyaz

Urdu Department, University College for Boys, Gujrat.

Dr Khaliq Anjum's Methodology of Textual Criticism

Textual criticism is a very special branch of literary research in modern era that is concerned with the removal of transcription errors in the texts of manuscripts. Through this we can transfer the literary text most closely approximating the original to the next generations. In history of Urdu literature, so many times, letters of Ghalib were compiled and edited by researchers and critics. Later, Dr Khaliq Anjum compiled the letters of Ghalib using modern techniques of textual criticism with the title "Ghalib kay Khatoot" in five volumes. The article analyses the methodology of textual criticism used by Dr Khaliq Anjum in the said work.

زندہ اور مہذب قومیں نہ صرف یہ کہ اپنے بلکہ دوسروں کے بھی علمی اور ادبی سرمایے کو محفوظ رکھنے کے سو سو جتن کرتی ہیں۔ کیوں کہ وہ جانتی ہیں کہ یہ سرمایہ ہی ماضی کے افراد اور اقوام کے افکار و خیالات اور تہذیب و اخلاق سے آگاہ ہونے کا واحد ذریعہ ہے اور اسی سرمایے کے ردّ و قبول اور اضافہ پر ہی مستقبل کے معاشروں کی تشکیل و ارتقا کا انحصار ہے۔

علمی و ادبی سرمایے کو محفوظ رکھنے کا مطلب اس کو اپنی اصل اور صحیح شکل میں محفوظ رکھنا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ علمی و ادبی سرمائے کا بیشتر حصہ ''متن'' کی صورت میں ہوتا ہے لہٰذا اس متن کا صحیح اور اصل شکل میں ہونا ضروری ہے۔ اس مقصد کے لیے علما اور محققین جس عمل سے کام لیتے ہیں اُسے تصحیح متن یا تدوین متن کہا جاتا ہے اور یہ عمل اِس لیے ضروری ہے کہ ''جب تک قدیم متنوں کو اصول تدوین کی مکمل پابندی کے ساتھ مرتب نہیں کیا جائے گا اس وقت تک نہ تو تحقیق کی بہت سی گتھیاں سلجھیں گی اور نہ زبان و ادب کے ارتقا کا بالکل صحیح سلسلہ سامنے آ سکے گا''۔(۱)

اس میں شک نہیں کہ انسانی علم میں اضافہ، تحقیق کا مرہون منت ہوتا ہے۔ جس قدر تحقیق کا معیار بلند ہوگا اسی قدر انسانی علم میں اضافہ ہوگا۔ لیکن علمی و ادبی تحقیق کی بنیاد جن متون پر ہوتی ہے وہ اگر اپنی اصل شکل میں موجود نہ ہوں تو لامحالہ غلط تحقیقی نتائج برآمد ہوں گے جو انسان فکر کو گمراہ کرنے کا باعث ہوں گے۔ دوسرے لفظوں میں یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ تدوین کا عمل نہ

صرف تحقیق بلکہ انسانی فکر کو بھی راہ راست پر رکھنے کا بنیادی اور پہلا ضروری قدم ہے۔ یہ ہی وجہ ہے کہ اب دنیائے علم وادب میں تدوین کی اہمیت اور قدر و قیمت کا احساس بڑی شدت سے پیدا ہوا ہے اور شاید اسی لیے ہمارے ایک معروف محقق ڈاکٹر گوہر نوشاہی تو یہاں تک کہتے ہیں کہ: ''تمام تحقیقی اعمال میں میرے نزدیک تصحیح متن اور تدوین متن کا عمل سب سے عظیم الشان، اہم اور قابل قدر ہے''۔(۲)

بلا شعبہ تدوین یعنی متن کی ترتیب و تصحیح، تحقیق کا ایک اہم شعبہ ہے اس کا مقصد مصنف کی ممکن حد تک اصل تحریر کو دریافت کر کے علمی اصولوں کے مطابق اسے مرتب کرنا ہے۔ اس حوالے سے تدوین اصل متن کی بازیافت کا نام ہے۔ رشید حسن حان کے بقول ''متن کو منشائے مصنف کے مطابق یا اس سے قریب ترین صورت میں پیش کرنا مقصود تدوین ہے''۔(۳) یعنی تدوین میں مصنف کی تحریر کا صحیح اور مستند نسخہ تیار کیا جاتا ہے اور اس تحریر کی صحت کے لیے دلائل پیش کیے جاتے ہیں۔ مصنف کی تحریر کا صحیح اور مستند نسخہ کیا ہے؟ اس کی وضاحت ڈاکٹر خلیق انجم ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

> متنی تنقید کا اصل مقصد حتی الامکان متن کو اصل روپ میں دوبارہ حاصل کرنا ہوتا ہے۔ اصل روپ سے مراد ہو روپ ہے جو متن کا مصنف اپنی تحریر کو دینا چاہتا تھا۔ یعنی اگر متنی نقاد کو مصنف کے ہاتھ کا لکھا ہوا نسخہ ملا ہے تو اسے متنی نقاد من وعن ہی شائع نہیں کر سکتا۔ کیوں کہ ممکن ہے مصنف سے کچھ الفاظ چھوٹ گئے ہوں یا کچھ الفاظ دوبارہ لکھ دیئے گئے ہوں یا اس قسم کی کوئی اور غلطی ہوئی ہو۔ ایسی صورت میں متنی نقاد کا فرض ہے کہ متن کو ان غلطیوں سے پاک کرے۔(۴)

یعنی کسی مخطوطے کو مرتب کرنے کا مقصد مصنف کے اصل خیالات، افکار، انداز تحریر اور زبان تک پہنچنا ہے یہ ہی ایک صحیح نسخہ تیار کرنے کا مقصد ہے۔ اس حوالے سے دیکھیں تو ایس۔ ایم۔ کاترے کا یہ کہنا بجا ہے کہ ''متنی تنقید کا کام مخطوطات کی داخلی کیفیات کی شہادت پر مصنف کے متن تک پہنچنے کی کوشش ہے''۔(۵)

اردو میں تدوین کے یوں تو بہت سے معیاری اور غیر معیاری کام منظر عام پر آ چکے ہیں لیکن اگر یہ کہا جائے کہ فوری طور پر چند انتہائی اہم اور معیاری تدوینی کاموں کے نام لیجئے تو جہاں ہم امتیاز علی خاں عرشی کا مرتبہ ''دیوان غالب''، رشید حسن خان کی مرتبہ ''باغ و بہار''، مشفق خواجہ کا ''کلیات یگانہ''، تنویر احمد علوی کا ''کلیات ذوق''، مالک رام کی مرتبہ ''غبار خاطر'' اور ڈاکٹر جمیل جالبی کی مرتبہ ''مثنوی کرم راؤ پدم راؤ'' جیسے تدوینی کاموں کا نام لینا نہ بھولیں گے وہاں ڈاکٹر خلیق انجم کے مرتبہ ''غالبؔ کے خطوط'' بھی نظر انداز نہ ہوں گے۔

غالب کے خطوط کی ترتیب و تدوین یقیناً ایک بہت بڑا اور صبر آزما کام تھا جس سے خلیق انجم بلا شبہ نہایت خوبی سے عہدہ برآ ہوئے ہیں۔ ان کے سامنے محض خطوط کی تدوین کا مرحلہ ہی نہیں تھا بلکہ ممکنہ حد تک غالب کے تمام دستیاب خطوط کو یکجا کرنے اہم مقصد بھی تھا۔ اس سے پہلے اتنی تعداد میں غالب کے خطوط مرتب نہیں کیے گئے تھے۔ خلیق انجم نے ''عود ہندی'' اور ''اردوئے معلیٰ'' کے علاوہ دیگر محققین کے مرتب کردہ خطوط اور بہت سے غیر مدون خطوط کو بھی دریافت کر کے اس مجموعہ میں شامل کیا ہے جس کے بعد ہم یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ خلیق انجم کا مرتب کردہ یہ مجموعہ جو بقول خلیق انجم ۸۸۶ خطوط پر مشتمل ہے، غالب کے تمام دستیاب خطوط کا احاطہ کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ غالب کے خطوط کا ایسا جامع نسخہ اس سے پہلے مرتب نہیں ہوا۔ اس کے

ساتھ ساتھ غالب کے خطوط کے تمام دستیاب عکس بھی ان مجموعوں میں شامل کیے گئے ہیں جواب قرینے سے محفوظ ہو گئے ہیں۔

''عود ہندی'' اور ''اردوئے معلیٰ'' کے بعد مختلف محققین مختلف اوقات میں مختلف حوالوں سے غالب کے خطوط مرتب کر کے شائع کرتے رہے مثلاً مرزا محمد عسکری نے غالب کے ایسے خطوط جن میں ادب کے نکات بیان ہوئے ہیں یا اشعار کے معنی سمجھائے گئے ہیں یا مختلف شعراء کے متعلق رائے زنی کی گئی ہے' کا انتخاب ''ادبی خطوط غالبؔ'' کے عنوان سے مرتب کیا۔ مولانا امتیاز علی خاں عرشیؔ نے غالب کے اُن ۱۱۷ خطوط کو مرتب کیا جو نوابانِ رام پور کے نام لکھے گئے تھے۔ اگر چہ یہ صرف ۱۱۷ خطوط کا مجموعہ تھا مگر اس میں پہلی بار تدوین کے اصولوں کو سائنٹی فک انداز میں برتا گیا ہے اور خلیق انجم کے مرتب کردہ مذکورہ خطوط کے علاوہ کوئی دوسری مثال اس انداز کی پیش نہیں کی جا سکتی اسی لیے خلیق انجم بھی' مولانا امتیاز علی خاں عرشیؔ کے مجموعہ ''مکاتیب غالبؔ'' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

> مولانا عرشیؔ نے ان خطوط کا تنقیدی اڈیشن انتہائی سائنٹی فک انداز میں اور غیر معمولی احتیاط سے تیار کیا ہے۔ پورے متن میں مشکل ہی سے کوئی غلطی نکلے گی۔ خطوط پر بڑی محنت اور عالمانہ انداز سے حواشی لکھے گئے ہیں۔ کسی بھی خط میں شاید ہی کوئی ایسا واقعہ ہو' جو تشریح طلب ہو اور عرشی صاحب نے اس پر حاشیہ نہ لکھا ہو۔(۶)

غالب کے تمام خطوط یکجا کر کے ان کا تنقیدی اڈیشن تیار کرنے کا خیال پہلی بار مولوی مہیش پرشاد کو آیا تھا۔ انہوں نے ''عود ہندی'' اور ''اردوئے معلیٰ'' کے علاوہ وہ خطوط بھی یکجا کیے جو ان مجموعوں میں شامل نہیں تھے اور ابھی تک طبع نہیں ہوئے تھے۔ یہ تمام خطوط دو جلدوں میں شائع کرنے کا پروگرام تھا لیکن پہلی جلد شائع ہونے کے بعد مولوی صاحب کا انتقال ہو گیا جس کی وجہ سے دوسری جلد کا کام التواء میں پڑ گیا۔ اس میں پہلی بار غالبؔ کے خطوط کو تاریخ وار ترتیب دینے کا اہتمام بھی کیا گیا لیکن تدوین کے اصولوں کی پوری طرح پابندی نہ کرنے اور متن کی صحت کا سائنٹی فک بنیادوں پر خیال نہ رکھنے کی وجہ سے یہ کام اپنے معیار کو قائم نہ رکھ سکا۔ اس مجموعے کے مطالعے سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ مولوی صاحب نے اس کو مرتب کرتے ہوئے سوچے سمجھے تدوینی اصولوں کی پیروی نہیں کی بلکہ جہاں جو مناسب سمجھا وہاں ویسے ہی کر لیا۔

آفاق حسین آفاق نے بھی غالب کے خطوط کا ایک مجموعہ ''نادرات غالبؔ'' کے عنوان سے مرتب کیا تھا۔ آفاقؔ نے چونکہ عرشیؔ کے نسخہ ''مکاتیبِ غالب'' کو اپنا نمونہ بنایا اس لیے اس مجموعہ میں جو ۴۷ خطوط پر مشتمل تھا' تدوین کے اصولوں کی پیروی ملتی ہے۔

غالبؔ کے تمام خطوط کو یکجا کر کے شائع کرنے کی ایک کوشش مولانا غلام رسول مہرؔ نے بھی ''خطوط غالبؔ'' کے عنوان سے کی۔ لیکن اس مجموعہ میں تحقیق و تدوین کی اس قدر غلطیاں ہیں کہ حیرت ہوتی ہے کہ اسے غلام رسول مہرؔ جیسے محقق اور عالم نے ہی مرتب کیا ہے۔ بے شک انہوں نے اس ضمن میں بہت لاپروائی اور غیر ذمہ داری کا ثبوت دیا ہے۔

خلیق انجم نے ہمارے پیش نظر مجموعہ ''غالب کے خطوط'' سے قبل بھی غالبؔ کے خطوط کا ایک مجموعہ ''غالبؔ کی نادر تحریریں'' کے عنوان سے مرتب کیا تھا۔ اس میں صرف وہ خطوط شامل کیے گئے جو ''عود ہندی'' اور ''اردو معلیٰ'' میں شائع ہونے سے رہ گئے تھے۔ لیکن اس مجموعہ میں عملِ تدوین کی کیا شکل تھی؟ اس کے لیے خود خلیق انجم کی رائے سننے کے قابل ہے۔ یہ رائے اس بات کی بھی مثال ہے کہ ایک بڑا محقق اپنے کام کو بھی تنقیدی نگاہ سے دیکھنے کا کس قدر حوصلہ رکھتا ہے اور وہ ہی محقق بڑا ہوتا

ہے جس میں یہ صلاحیت زیادہ ہوتی ہے۔ اپنے ہی مرتب کردہ کام کے بارے میں خلیق انجم لکھتے ہیں:

> اس مجموعے (غالب کی نادر تحریریں) میں متنی تنقید کے کسی بنیادی اصول کی پابندی نہیں کی گئی' متن کی ترتیب میں بہت لاپروائی سے کام لیا گیا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ متن میں بے شمار غلطیاں راہ پا گئیں اور ایک اچھا کام نا تجربہ کاری کی نذر ہو گیا۔ (۷)

یہ مجموعہ ۱۹۶۱ء میں شائع ہوا تھا۔ محقق کی اسی نظر اور بصیرت کا نتیجہ ہے کہ بعد میں جب انہوں نے دوبارہ ان خطوط پر کام شروع کیا (۱۹۷۲ء میں) تو وہ تدوین کے بنیادی اصولوں کے تحت اور نہایت سائنٹی فک انداز میں ''غالب کے خطوط'' چار جلدوں میں مرتب کرنے میں کامیاب ہو گئے۔ خلیق انجم نے ''غالبؔ کے خطوط'' میں کن کن اصولوں کو خاص طور پر پیش نظر رکھا' اس کا اندازہ ان نکات سے بھی ہوتا ہے جو خلیق انجم نے سید مرتضیٰ حسین فاضل کے مرتبہ ''عود ہندی'' اور ''اردوئے معلیٰ'' کے مطالعے کے بعد تنقیدی سطح پر اخذ کیے۔ سید مرتضیٰ حسین فاضل نے غالب صدی ۱۹۶۹ء کے موقع پر ''عود ہندی'' اور اردوئے معلیٰ'' کو الگ الگ مرتب کر کے شائع کیا۔ خلیق انجم ان مجموعوں پر نکات کی صورت جو بنیادی رائے رقم کرتے ہیں وُہ دیکھیے' لکھتے ہیں:

> چونکہ وقت کم تھا اور ہر حال میں ایک محدود مدت میں کام پورا کرنا تھا' اس لیے جشن غالبؔ کے موقع پر چھپنے والی بعض کتابوں کا معیار غیر اطمینان بخش اور بعض کا بہت پست رہا۔ فاضلؔ صاحب کی مرتب کی ہوئی 'عود ہندی' اور 'اردوئے معلیٰ'، کا شمار بھی انہیں کتابوں میں ہے.....ان دونوں کتابوں کے بہ غور مطالعہ کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ عجلت کی وجہ سے انہوں نے (i) پہلے سے اپنے کام کا خاکہ نہیں بنایا۔ (ii) تنقیدی اڈیشن تیار کرنے کے لیے باقاعدہ اصول نہیں بنائے۔ (iii) متن کی املا پہلے سے طے نہیں کی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک ہی لفظ کی املا دو دو طرح ملتی ہے۔ (iv) متن کی ترتیب میں خاصی غیر ذمہ داری سے کام لیا اور (v) اشاریے دوسرے لوگوں سے بنوائے۔ (۸)

یعنی خلیق انجم کے نزدیک عمل تدوین سے پہلے کام کا خاکہ بنانا انتہائی ضروری ہے' اس کے لیے باقاعدہ اور بنیادی اصولوں کا تعین کرنا ضروری ہے اور ان اصولوں میں سے ایک اصول املا کے تعین کا بھی ہے۔ املا کا ایک اصول بنایا جائے اور پورے متن میں اس کی پیروی کی جائے اور متن کے اشاریے دوسروں سے نہیں' خود بنانے چاہئیں اور ان سب کے لیے عجلت سے نہیں بڑے صبر و تحمل سے کام لینے کی ضرورت ہے۔ جیسا کہ رشید حسن خان کا بھی کہنا ہے کہ ''تحقیق بے حد صبر آزما کام ہے' عجلت اور خفیف الحرکاتی اس کو راس نہیں آتی''۔ (۹) خلیق انجم کے مرتبہ ''غالبؔ کے خطوط'' کی چاروں جلدوں میں ان اصولوں کی پیروی کے ساتھ ساتھ صبر و تحمل کا عمل دخل صاف دیکھا جا سکتا ہے اور شاید اسی لیے اس کام کو پایۂ تکمیل تک پہنچنے میں ۱۷ برس کا عرصہ صرف ہو گیا۔

اگر ہم خلیق انجم کے ''غالب کے خطوط'' کی جلد اول میں شامل تفصیلی مقدمہ کو بہ غور دیکھیں تو اس منصوبے کی کامیابی کا جو سب سے اہم سراغ ملتا ہے وہ یہ ہے کہ انہوں نے اس کام کے آغاز سے پہلے غالبؔ کے خطوط کے مجموعے ''عود ہندی'' اور ''اردوئے معلیٰ'' کے نہ صرف پہلے اڈیشنز اور ان کے بے تحاشا شائع ہونے والے ری پرنٹس کا گہرا مطالعہ کیا بلکہ مختلف ادوار میں مرتب کردہ مختلف محققین کے مجموعوں کا بھی بغائر مطالعہ کیا؛ ان کی خوبیوں اور خامیوں پر گہری نگاہ کی حتیٰ کہ اس سلسلے میں اپنی

مرتبہ ''غالب کی نادر تحریریں'' سے بھی صرف نظر نہ کیا اور پھر اپنے اس منصوبے کا تفصیلی خاکہ مرتب کیا اور ان تدوینی اصولوں کا تعین کیا جن کے تحت آگے چل کر انہوں نے غالب کے خطوط مرتب کیے۔ غرض یہ کہ انہوں نے اس کام سے پہلے اپنے پیش روؤں کے کاموں کی خوبیوں اور خامیوں کا نہ صرف ادراک کیا بلکہ ان سے بہت کچھ سیکھا بھی اور پھر ایک بہترین کام منظر عام پر لائے۔ یہ بات بذات خود بہت اہمیت کی حامل ہے اور تدوین کا کام کرنے والوں کے لیے راہنما اصول کی حیثیت رکھتی ہے۔ غالبؔ کے خطوط'' کی چوتھی جلد میں خلیق انجم لکھتے ہیں:

> 'غالب کے خطوط' کی ترتیب کا کام ۱۹۷۲ء میں شروع کیا گیا تھا اور یہ کام اب ۱۹۹۱ء میں ختم ہو رہا ہے۔ گویا یہ کام ۱۷ سال کی مدت میں پایۂ تکمیل کو پہنچا ہے۔ سترہ برس کی اس طویل مدت کا فائدہ یہ ہوا کہ اب غالب کا شاید ہی کوئی ایسا اردو خط ہو جو اس مجموعے میں شامل نہ ہوا ہو..... (مختلف مجموعوں) کے علاوہ مختلف رسالوں میں جو خطوط بکھرے ہوئے تھے انہیں بھی اس مجموعے میں شامل کر لیا گیا ہے۔ اس لحاظ سے غالب کے خطوط کا یہ پہلا مجموعہ ہے جس میں تمام دستیاب خطوط ترتیب دے کر یک جا کر دیے گئے ہیں اور اس اعتبار سے بھی خطوط غالب کا یہ پہلا مجموعہ ہے کہ جس میں غالبؔ کے اردو خطوط کے تمام دستیاب عکس شامل ہیں۔ (۱۰)

صاف ظاہر ہے کہ خلیق انجم نے کس قدر محنت اور وقت صرف کر کے اس کام کو انجام دیا ہے۔ غالب کے خطوط کی تلاش اور دریافت کا کام مسلسل جاری رہا' یہ ہی وجہ ہے کہ جب ۱۹۸۴ء میں ''غالبؔ کے خطوط'' کی پہلی جلد منظر عام پر آئی تو اس میں غالبؔ کے اردو خطوط کی مجموعی تعداد خلیق انجم نے ۸۷۳ بتائی اور اُن کی تفصیل درج کی لیکن ۱۹۹۱ء میں جب چوتھی جلد شائع ہوئی تو خلیق انجم نے مجموعی خطوط کی تفصیل دوبارہ دی اور اب غالبؔ کے خطوط کی تعداد ۸۸۶ بتائی اور نئے سرے سے تفصیل درج کی اور ساتھ یہ بھی کہہ دیا کہ ''غالبؔ کے خطوط کی پہلی جلد میں صفحہ ۹۳ تا ۹۷ پر غالبؔ کے تمام خطوط کی جو فہرست دی گئی تھی اسے کالعدم سمجھا جائے۔ اس لیے کہ اس چوتھی جلد میں اب غالب کے خطوط کی نئی فہرست دی جا رہی ہے''۔ (۱۱)

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ خلیق انجم نے غالبؔ کے خطوط کی تلاش آخری جلد کے شائع ہونے تک جاری رکھی تا کہ ممکنہ حد تک غالب کے تمام خطوط یکجا کر لیے جائیں۔ اسی کوشش کا نتیجہ تھا کہ اس مجموعہ میں غالبؔ کے کچھ نو دریافت خطوط بھی شامل ہو گئے جو اس سے پہلے دیگر ماہرین غالبؔ کے علم میں نہ آ سکے۔ اس سلسلے میں خلیق انجم کا کہنا ہے کہ:

> میری تمنا تھی کہ اگر میں اپنے مرتبہ مجموعے میں غالبؔ کے کچھ نو دریافت خطوط شامل کر سکوں تو اس سے میرے کام کی وقعت میں اضافہ ہو سکے گا۔ میری یہ تمنا اور جستجو اس طرح پوری ہوئی کہ مجھے مولوی مہیش پرشاد مرحوم کے ان کاغذات میں (جو انجمن ترقی اردو (ہند) کی ملکیت ہیں) عبدالرحمٰن تحسین کے نام غالبؔ کے نو خطوط کی نقلیں مل گئیں۔ یہ تمام خطوط پانی پت کے غیر معروف رسالے سہ ماہی 'حیات نو' میں شائع ہوئے تھے ..... ماہرین غالبؔ کو ان خطوط سے متعلق کوئی آگاہی نہیں تھی۔ مولانا غلام رسول مہر نے ''خطوط غالب'' میں اور سید مرتضیٰ حسین فاضل نے ''اردوئے معلیٰ'' میں ایسے تمام خطوط شامل کیے ہیں جو مختلف رسالوں میں شامل ہوئے تھے۔ ان دونوں حضرات کو بھی ان خطوط کا علم نہیں تھا۔ خود میں نے سترہ سال تک 'خطوط غالب' کی تلاش میں ایسے رسالے کھنگالے ہیں' لیکن مجھے ان کا علم نہیں تھا۔ (۱۲)

یہ ہی وجہ ہے کہ ہم یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ خلیق انجم کی ''غالبؔ کے خطوط'' کی یہ چار جلدیں غالب کے کم وبیش تمام خطوط کا احاطہ کرتی ہیں۔

خلیق انجم ہمارے ان متنی نقادوں میں سے ہیں جن کا متن کی تصحیح کا تصور یہ ہے کہ متنی نقاد کو متن کی تصحیح کرتے وقت یہ ذہن میں رکھنا ہوتا ہے کہ ''وہ اس تحریر کی بازیافت کر رہا ہے جو مصنف کے ذہن میں تھا اور جو وہ لکھنا چاہتا تھا' اس تحریر کی نہیں جو مصنف کے قلم سے نکلی یا شائع ہوئی کیوں کہ مصنف کے اپنے ہاتھ کے لکھے ہوئے مسودے میں بھی غلطیاں رہ جاتی ہیں''۔(۱۳) اس لیے خلیق انجم نے غالبؔ کے خطوط کی تدوین میں جہاں جہاں یہ سمجھا کہ قرأت' غالبؔ کی منشا کے خلاف ہے تو وہاں انہوں نے قیاسی تصحیح سے کام لیا لیکن ساتھ ساتھ حاشیہ میں اس کا تفصیلی ذکر کرنا ضروری اور لازم خیال کیا ہے۔ حواشی پر جس قدر محنت سے کام یہاں نظر آتا ہے وہ خلیق انجم کا ہی خاصہ ہے۔ حاشیہ نگاری کے متعلق ڈاکٹر تنویر احمد علوی کا خیال ہے کہ:

> یہ عمل ترتیب متن کا ایک نہایت اہم اور لازمی جزو ہوتا ہے جس کے وسیلے سے نہ صرف یہ کہ متن کے مختلف مآخذ اور اختلافی قرأتوں کی نشان دہی کی جاتی ہے بلکہ متن کے مقتضات اور معلومہ حقائق کی روشنی میں توضیحی روایتوں اور تصدیقی براہین کو بھی تقابلی مطالعہ کے ساتھ' حسب ضرورت اس میں شامل کیا جاتا ہے۔ ایسے حوالہ جات یا تحقیقی وتنقیدی حواشی کے بغیر متن کی تصحیح اور ترتیب کا کام درجۂ استناد سے محروم رہتا ہے۔(۱۴)

خلیق انجم کے ترتیب دیے گئے اس متن (غالبؔ کے خطوط) کے حوالے سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بلاشبہ اس میں حواشی' متن کو درجہ استناد عطا کرنے میں حد درجہ معاون ہیں۔ یہ حواشی بے حد تفصیل اور محنت سے بنائے گئے ہیں۔ خلیق انجم نے صرف ایک ایک خط کے تفصیلی حواشی ہی نہیں لکھے بلکہ ''متن ماخذ'' کے تحت ہر خط کے بارے میں وضاحت بھی پیش کی ہے کہ خط کا بنیادی متن کہاں سے لیا گیا ہے اور کس متن سے اس کا موازنہ کر کے اختلافاتِ نسخ بیان کیے گئے ہیں۔ علاوہ ازیں غالبؔ کے خطوط میں جن لوگوں' کتابوں' اخباروں اور مختلف مقاموں کا ذکر آیا ہے ان پر ''جہان غالب'' کے عنوان سے حواشی لکھے گئے ہیں جنہیں ''غالب کے خطوط'' کی چوتھی جلد میں شامل کیا گیا ہے۔ یہ الگ بات کہ ضخامت بڑھ جانے کی وجہ سے ''جہان غالبؔ'' کو ''غالبؔ کے خطوط'' کی صرف پہلی جلد کے حواشی تک محدود کرنا پڑا۔ بقول خلیق انجم:

> مشکل یہ ہے کہ 'جہان غالب' کا حجم اتنا ہو گیا ہے کہ خود اس کے لیے دو جلدیں درکار ہیں 'خطوط غالبؔ' کی پہلے ہی چار جلدیں ہو چکی ہیں۔ اس مجموعے (چوتھی جلد) کے ساتھ اب اس مواد کو شائع کرنے کی کوئی گنجائش باقی نہیں ہے۔ لہٰذا اب صرف پہلی جلد کے حواشی شائع کیے جا رہے ہیں۔(۱۵)

ضخامت کے باعث ہی گمان ہے کہ کچھ اور حواشی بھی چوتھی جلد میں شامل نہ ہو سکے کیوں کہ پہلی جلد میں خلیق انجم نے یہ بھی لکھا تھا کہ ''غالبؔ کے خطوط'' میں جتنے بھی فارسی اور اردو اشعار یا مصرعے نقل ہوئے ہیں' ان کا اشاریہ' اشعار کا اشاریہ' کے عنوان سے ترتیب دیا گیا ہے''۔(۱۶) لیکن یہ ''اشاریہ'' ہمیں کسی جلد میں نظر نہیں آیا۔ اسی طرح دوسری جلد کے ''حرفِ آغاز'' میں خلیق انجم نے لکھا کہ:

> ان دوستوں کا بھی دل کی گہرائیوں سے شکریہ ادا کرنا اپنا فرض سمجھتا ہوں' جنہوں نے پہلی جلد کی بعض کوتاہیوں کی تشہیر کر کے شہرت اور مقبولیت حاصل کرنے کی بجائے' براہ راست خطوط لکھ کر ان کوتاہیوں کی طرف توجہ

مبذول کرائی۔ چوتھی جلد میں استدراک کے عنوان کے تحت ان حضرات ہی کے حوالے سے تسامحات کی نشان دہی کی جائے گی۔(۱۷)

لیکن ''استدراک'' کے عنوان سے بھی ایسا کوئی کام ہمیں چوتھی جلد میں نظر نہیں آتا۔ گمان یہ ہی ہے کہ ایسے حواشی ضخامت کی وجہ سے ان جلدوں میں اپنی جگہ نہیں بنا سکے اور ممکن ہے ان سب پر مشتمل مزید کچھ جلدیں جلد ہی منظر عام پر آئیں۔

بہر حال آخری جلد میں چاروں جلدوں کے متن کا اشاریہ جو کسی کتاب یا کتب میں مذکورہ مضامین، اشخاص، مقامات یا ناموں وغیرہ کی مفصل الفبائی یا ابجدی فہرست مع حوالہ صفحات جہاں انہیں استعمال کیا گیا ہو''۔(۱۸) ہوتا ہے، خلیق انجم نے بڑے اہتمام سے ترتیب دیا ہے جسے اس کام کا ''حصۂ ضروریہ'' کہا جائے تو بہتر ہوگا۔ انہوں نے اسے اشخاص، کتابیں، اخبار اور رسائل اور ملکوں شہروں عمارتوں اور محلوں وغیرہ کے ناموں کے اشاریہ سے الگ الگ تقسیم کر دیا ہے جس سے محققین کے لیے آسانی پیدا ہوئی ہے۔

تنویر احمد علوی کے بقول ''تعین متن میں کس نسخہ کو زیادہ معتبر اور مرجع سمجھا جائے یہ ایک مرتب کے لیے بنیادی مسئلہ ہے''۔(۱۹) یعنی ایک مرتب کس نسخہ کو بنیادی نسخہ قرار دے، یہ کسی بھی متن کو ترتیب دینے کا پہلا اور ضروری قدم ہے بلکہ مرتب اس بات کا پابند ہوتا ہے کہ وہ اس سلسلے میں تصریح سے کام لے اور بتائے کہ اس نے کس نسخہ کو اور کیوں بنیادی تسلیم کیا ہے اور اس کے لیے ''سب سے پہلے ان سارے نسخوں کو دیکھا اور جمع کیا جاتا ہے جو موجود و معلوم ہوں''۔(۲۰) خلیق انجم نے بھی اس سلسلے میں نہ صرف یہ کہ تمام نسخوں کو دیکھا ہے بلکہ بنیادی نسخے کی وضاحت بھی کی ہے۔ خطوط غالبؔ کا متن تیار کرنے میں ایک دشواری یہ تھی کہ یہ متن دو حصوں میں دستیاب ہے یعنی ایک متن وہ جو غالبؔ کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے دوسرے لفظوں میں غالبؔ کے اپنے ہاتھ سے لکھے ہوئے خطوط کا متن، دوسرا متن وہ ہے جو ''اردوئے معلیٰ'' اور ''عود ہندی'' کی صورت شائع ہوا ہے۔ لہٰذا یہاں صورت حاصل ذرا پیچیدہ تھی اور خلیق انجم نے اس کا حل کیسے کیا، ان کے لفظوں میں سنیے، لکھتے ہیں:

> زیر نظر تنقیدی اڈیشن میں غالبؔ کے ہاتھ کے لکھے ہوئے ان خطوط کو جن کے عکس مختلف رسالوں میں شائع ہوئے ہیں یا جو اصل شکل میں مختلف لائبریریوں میں محفوظ ہیں، بنیادی نسخے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ تنقیدی متن تیار کرتے ہوئے ان خطوط کا مطبوعہ خطوط سے موازنہ کر کے اختلافِ نسخ سے بے وجہ ضخامت بڑھانے کی کوشش نہیں کی گئی۔ 'اردوئے معلیٰ' اور 'عود ہندی' کے پہلے اڈیشنوں میں شائع ہونے والے خطوط کو بنیادی نسخے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ غالب کے جو خطوط ان دونوں مجموعوں میں مشترک ہیں، ان میں 'اردوئے معلیٰ' کے متن کو بنیادی نسخہ بنا کر 'عود ہندی' کے متن سے موازنہ کر کے اختلافات نسخ دیے گئے ہیں۔ 'اردوئے معلیٰ' کے متن کو اس لیے ترجیح دی گئی ہے کہ یہ مجموعہ دہلی میں شائع ہوا تھا اور 'عود ہندی' کے مقابلے میں اس مجموعے میں طباعت کی غلطیاں کم ہیں۔(۲۱)

ان کے علاوہ ''اردوئے معلیٰ'' کا وہ اڈیشن جو ۱۸۹۹ء میں مطبع نامی مجتبائی دہلی سے شائع ہوا اور جس کے دو حصے تھے، پہلا حصہ تو وہ ہی تھا جو ''اردوئے معلیٰ'' کے نام سے شائع ہوا تھا لیکن دوسرے حصے میں غالب کے وہ خطوط شامل تھے جن میں غالب نے ادبی مسائل پر بحث کی ہے اور جو ابھی تک شائع نہیں ہوئے تھے۔ ان تمام خطوط کو بھی خلیق انجم نے بنیادی متن کے طور پر استعمال کیا ہے۔ پھر سید غلام حسنین قدر بلگرامی اور شفق کے نام غالبؔ کے خطوط کی نقلوں پر مولوی مہیش پرشاد نے جو متن تیار کیا تھا، اس کو بھی بنیادی متن میں شامل کیا ہے۔ غرض یہ کہ خلیق انجم نے اپنے تنقیدی اڈیشن کو بہترین بنیادی متون کی بنیاد پر تیار کیا ہے۔

کسی متن کو مرتب کرتے ہوئے ایک مسئلہ املا کا بھی درپیش ہوتا ہے۔ متن کو کس املا میں ترتیب دیا جائے؟ مصنف کی املا میں یا مرتب کی املا میں؟ اگرچہ اس میں محققین کی دو آرا ہیں۔ کچھ محققین کا کہنا یہ ہے کہ مصنف کی املا کو ترجیح دی جانی چاہیے لیکن بیشتر محققین کا اس بات پر اتفاق ہے کہ متن کو جدید املا کے مطابق ترتیب دیا جانا درست رویہ ہے کیوں کہ ایک تو یہ بات ذہن میں رکھنے والی ہے کہ تدوین کا مقصد متن کی بازیافت ہے' املا کی بازیافت نہیں' دوسرا یہ کہ آج کا قاری پرانی املا سے واقف نہ ہونے کی وجہ سے متن کی تفہیم سے بے بہرہ رہ سکتا ہے۔ خلیق انجم نے اپنی کتاب ''متنی تنقید'' میں اسی اصول کے حق میں رائے دی ہے اور جدید املا کی حمایت کی ہے لیکن ''جدید املا'' سے جو کچھ ہم مراد لے سکتے ہیں یعنی آج کے عہد کی املا' خلیق انجم اس سے یہ مراد نہیں لیتے۔ ان کا اس ضمن میں کہنا ہے کہ:

> ہمیں یہ بھی سوچنا چاہیئے کہ ایک عہد ہی کے لوگوں کی املا عام طور سے ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہے بلکہ ایک ہی آدمی کی املا مختلف زمانوں میں بدلتی رہتی ہے.....ان مسائل کا واحد حل یہ ہی ہے کہ ہم جس متن کا تنقیدی اڈیشن تیار کر رہے ہیں اس کی املا جدید رکھیں۔ یہاں جدید املا سے مراد وہ املا ہے جو متنی نقاد کی اپنی املا ہے کیوں کہ ماہرین املا نے اردو املا کی یہ حالت کر دی ہے کہ اردو کی کوئی املا معیاری نہیں رہی.....(۲۲)

بات بڑی مناسب اور معقول ہے۔ مرتب کو جدید املا یعنی اپنی املا میں ہی متن کو ترتیب دینا ہوگا وگرنہ طرح طرح کے مسائل سر اٹھائیں گے لیکن یہ بھی ہے کہ مرتب حواشی میں یا الگ سے کسی مقدمہ میں مصنف کی املا کی خصوصیات پر تفصیلی روشنی ضرور ڈالے تاکہ وہ قاری جو مصنف اور مصنف کے عہد کی املا سے آگاہ ہونا چاہتے ہیں اور املا کی ارتقائی صورت کو سمجھنا چاہتے ہیں وہ اس سب سے کما حقہ آگاہ ہو سکیں۔ اس بات سے بھی خلیق انجم اتفاق کرتے ہیں اور تسلیم کرتے ہیں کہ:

> متنی نقاد کو متن تو اپنی املا میں مرتب کرنا چاہیے لیکن متن نقاد نے جس متن کو بنیادی نسخہ بنایا ہے یا جن مخطوطات سے اس نے تنقیدی اڈیشن تیار کرنے میں مدد لی ہے ان کی املا کی خصوصیات ایک علیحدہ باب میں بیان کر دینا چاہئیں۔(۲۳)

خلیق انجم نے ان ہی اصولوں کے تحت ''غالبؔ کے خطوط'' کی املا کا اہتمام کیا ہے۔ انہوں نے غالبؔ کے خطوط کا متن اس املا میں تیار کیا ہے جو ان کی املا ہے لیکن ''غالبؔ کی اردو املا کی خصوصیات'' کے عنوان سے ایک تفصیلی مقدمہ رقم کیا ہے جس کے مطالعہ سے ہم غالبؔ کی املا کی خصوصیات سے بہ خوبی واقف ہو جاتے ہیں۔ اس ''مقدمہ'' کے مطالعہ سے اس بات کا اندازہ بھی ہوتا ہے کہ خلیق انجم کی نظر غالبؔ اور غالبؔ کے عہد کی املا پر کس قدر گہری اور املا سے متعلق ان کا مطالعہ کتنا وسیع ہے۔ وہ غالبؔ کی املا کی جس طرح وضاحت کرتے ہیں اور جس طرح ساتھ ساتھ املا کے بعد کی صورتوں کا ذکر کرتے ہیں اس سے الفاظ کی املا کی ارتقائی صورت اور نقشہ بالکل واضح ہو جاتا ہے۔

ایک بات دھیان میں اور بھی رکھنے والی ہے کہ جس لفظ کی جو املا کی جائے پورے متن میں وہ ہی املا برقرار رہنی چاہیئے' یہ نہیں کہ ایک جگہ یوں ''اس لیے'' لکھا جائے اور دوسری جگہ یوں ''اسلیے'' لکھ دیا جائے۔ اس طرح کی صورت میں یہ نہیں کہا جائے گا کہ یہ مرتب کی املا ہے۔ مرتب کو املا کا ایک معیار طے کرنا پڑتا ہے اور ایک سے اصول وضع کر کے پورے متن میں ان کی سختی سے پیروی کرنا ہوتی ہے۔ اگر ہم اس حوالے سے بھی دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ ''غالب کے خطوط'' کی چاروں جلدوں میں ہمیں اس اصول کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ خلیق انجم کا برملا دعویٰ ہے کہ اگر بالفرض ایک لفظ کی املا دو طرح سے ملے

تو پھر اسے کاتب کا قصور سمجھا جائے کیوں کہ انہوں نے اس میں انتہائی احتیاط سے کام لیا ہے۔ لکھتے ہیں۔

> غالب کے خطوط کا متن میں نے اس املا میں تیار کیا ہے، جو میری املا ہے..... میری پوری کوشش رہی ہے کہ ایک لفظ کی میں نے جو املا کی ہے، پورے متن میں وہ ہی برقرار رہے، اگر کہیں ایک لفظ کی املا دو طرح سے ملے تو اس میں میرا نہیں کاتب کا قصور ہے۔ (۲۴)

خطوط کی تدوین کرتے ہوئے مرتب کو ایک اور مسئلہ بھی درپیش ہوتا ہے اور وہ خطوط کی تاریخ وار ترتیب کا مسئلہ ہے۔ اس حوالے سے خطوط مرتب کرنے کے دو طریقے ہیں۔ ایک طریقہ یہ ہے کہ ہر مکتوب الیہہ کے نام کے تمام خطوط یکجا کر کے تاریخ وار مرتب کر دیے جائیں اور دوسرا طریقہ یہ ہے کہ تمام خطوط بحیثیت مجموعی تاریخ وار ترتیب دیے جائیں۔ خلیق انجم نے غالبؔ کے خطوط پہلے طریقہ کے مطابق مرتب کیے ہیں۔ یعنی ہر مکتوب الیہہ کے نام کے تمام خطوط یکجا کر کے انہیں تاریخ وار مرتب کیا ہے۔ ایسا بھی تھا کہ کچھ خطوط کی تاریخ تحریر معلوم نہ ہو سکی تو ان کو بقول خلیق انجم:

> جن خطوں کی تاریخ تحریر کا تعین نہ ہو سکا، انہیں متعلقہ مکتوب الیہہ کے نام خطوط کے آخر میں ترتیب دیا گیا ہے۔ اگر کسی خط کی تاریخ کا اندازہ نہ ہو سکا لیکن سنہ کا اندازہ ہو گیا ہے تو اس سنہ کے خطوط کے آخر میں اس خط کو ترتیب دیا گیا ہے۔ (۲۵)

ایسے خطوط کی تعداد کافی زیادہ تھی جن پر تاریخ تحریر نہیں ملتی۔ خلیق انجم نے ایسے خطوط کی تاریخوں کا تعین ان واقعات سے کرنے کی کوشش کی ہے جو ان میں بیان ہوے ہیں اور حواشی میں مکمل دلائل بھی پیش کیے ہیں لیکن ایسے خطوط جن کی تاریخ کا تعین کسی بھی حوالے سے نہیں ہو سکا وہاں خلیق انجم نے اندازوں سے کام نہیں لیا بلکہ انہیں بغیر تاریخ کے ہی رہنے دیا ہے تا کہ کوئی غلط فہمی پیدا ہونے کا امکان نہ رہے۔

خطوط کی تاریخِ تحریر کے تعین کا مرحلہ تو بڑی حد تک اس طرح سلجھ گیا لیکن ہر مکتوب الیہہ کے حوالے سے تاریخ وار ترتیب سے مسئلہ کچھ الجھ گیا۔ ایک تو یہ کہ خلیق انجم نے چاروں جلدوں میں مکتوب الیہم کی ترتیب کا کیا قاعدہ بنایا ہے، اس بارے میں کچھ معلوم نہیں ہوتا۔ دوسرا یہ کہ اس طریقہ کار سے یہ مشکل پیدا ہو جاتی ہے کہ ہمیں یہ علم نہیں ہو پاتا کہ مکتوب نگار نے کسی خاص تاریخ کو کس کس کو خط لکھے اور کسی خاص واقعے کے بارے میں کس کس کو کیا کیا لکھا۔ پھر یہ کہ اگر ہم خطوط کے حوالے سے مکتوب نگار کی وقتاً فوقتاً بدلتی یا بنتی ہوئی ذہنی کیفیات یا احساسات کا اندازہ لگانا چاہیں تو بھی یہ ممکن نہیں ہوتا۔ اور جب معاملہ غالبؔ جیسے نابغہ کا ہو تو یہ معاملہ اور بھی اہم ہو جاتا ہے۔

پہلی الجھن یا سوال کا جواب تو ہمیں کہیں نہیں ملتا یعنی خلیق انجم نے مکتوب الیہم کی پیش کردہ ترتیب کس قاعدہ کی بنیاد پر قائم کی ہے اس کا جواب کہیں نظر نہیں آتا۔ دوسری الجھن کا احساس چار جلدوں کا کام مکمل کرنے کے بعد خلیق انجم کو بھی ہو گیا۔ لیکن اب ان کے لیے یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ غالبؔ کے تمام خطوط کو بحیثیت مجموعی تاریخ وار مرتب کر سکیں لیکن ایک بڑا اور Comitted محقق اپنی الجھنوں اور مسائل کا کسی نہ کسی سطح کا کوئی نہ کوئی حل نکالنے کی سبیل کر ہی لیتا ہے۔ خلیق انجم نے بھی ایسا کیا اور اس کے لیے ''غالبؔ کے خطوط'' کی پانچویں جلد مرتب کر دی جس میں غالبؔ کے تمام اردو خطوط کی تاریخ وار فہرست ترتیب دی گئی ہے۔ اس لحاظ سے یہ جلد پہلی چار جلدوں کا ''ضمیمہ'' یا ''اشاریہ'' کہی جائے تو زیادہ بہتر ہو گا۔ خلیق انجم اس

پانچویں جلد کی وجہ ترتیب بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اب زندگی اس کی اجازت تو نہیں دے رہی کہ غالبؔ کے خطوط نئے سرے سے مرتب کروں، اس لیے موجودہ تنقیدی اڈیشن میں جو کمی رہ گئی ہے، اسے ہی حتی الامکان پورا کرنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ 'غالب کے خطوط' کی زیرِ نظر پانچویں جلد اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔(۲۶)

اس فہرست میں ہر خط کے اندراج کی پہلی سطر میں خط کا نمبر، خط کی تاریخ اور مکتوب الیہ کا نام دے دیا گیا ہے۔ دوسری اور تیسری سطروں میں خط کے ابتدائی الفاظ رقم کیے گئے ہیں۔ آخری سطر میں ''غالبؔ کے خطوط'' مرتبہ خلیق انجم کی جلد نمبر اور صفحات کے نمبر دیے گئے ہیں جس سے ہمارے لیے غالبؔ کے خطوط کا تاریخ وار مطالعہ آسانی سے ممکن ہو جاتا ہے۔

اس طرح کے بڑے کاموں کا ایک المیہ بھی ہوتا ہے کہ جب کوئی ایک گتھی سلجھائی جائے تو بعض اوقات کوئی دوسری گتھی الجھ جاتی ہے۔ یہاں بھی ایسا ہو گیا ہے۔ خلیق انجم نے پانچویں جلد کے ذریعے اس کمی کا تو بڑی حد تک تدارک کر دیا جو بحیثیت مجموعی تاریخ وار خطوط مرتب نہ کرنے سے پیدا ہوئی تھی لیکن اب یہ ہوا کہ اس تاریخ وار خطوط کی فہرست میں ۸۹۴ خطوط درج ہیں جب کہ ''غالبؔ کے خطوط'' کی چوتھی جلد میں نئے سرے سے غالبؔ کے دستیاب خطوط کی جو فہرست درج کی گئی تھی وہ ۸۸۶ خطوط کا پتہ بتاتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ پانچویں جلد جو پہلی چار جلدوں کے خطوط کا اشاریہ ہے، اس میں آٹھ خطوط کا اضافہ کیسے ہو گیا؟ اس سے یہ شک بھی پیدا ہو گیا ہے کہ کیا پہلی چار جلدوں میں شامل خطوط ۸۸۶ ہی ہیں یا وہ ۸۹۴ ہیں؟ کیا خلیق انجم سے گنتی میں کوئی غلطی ہوئی ہے یا پھر کچھ اور معاملہ ہے؟ وغیرہ وغیرہ۔

بہر حال خلیق انجم کا یہ کام اتنا بڑا ہے کہ اس میں کسی نہ کسی کمی یا خامی کا رہنا ناگزیر ہے۔ لیکن انہوں نے جس طرح ایک ایک بات کا خیال رکھا ہے وہ قابلِ ستائش ہے۔ مثلاً انہوں نے غالبؔ کے دستیاب پہلے اردو خط کے قضیہ کو بھی انتہائی تحقیقی انداز سے نبٹایا ہے اور باقاعدہ تحقیقی جواز سے یہ ثابت کیا ہے کہ مرزا ہرگوپال تفتہؔ کے نام غالبؔ کا لکھا ہوا ۱۸۴۷ء کا خط غالبؔ کا پہلا دستیاب اردو خط ہے۔(۲۷) اس کے علاوہ انہوں نے ۱۳۰ صفحات پر مشتمل غالبؔ کے خطوط کا تفصیلی تنقیدی مطالعہ پیش کیا ہے جو ان کی تنقیدی بصیرت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ اس تفصیلی تنقیدی مطالعے کے بعد ہمیں ان کے اس ضخیم مرتبہ کام کو تحقیق اور تنقید کا مرقع کہنے میں کوئی باک نہیں۔ گو تدوین یا متنی تنقید میں ادبی تنقید کی گنجائش نہ ہونے کے برابر ہوتی ہے مگر خلیق انجم کے اس تحقیقی و تدوینی کام میں ادبی تنقید پورے جواز کے ساتھ اپنا مقام بنائے ہوئے ہے جو بذاتِ خود ایک اہم اور قابلِ قدر کام ہے۔

خلیق انجم کے مرتبہ ''غالبؔ کے خطوط'' کی پانچ جلدوں کو دیکھتے ہوئے بلا شبہ یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کام میں انہوں نے پورے انہماک، یک سوئی اور مکمل ذمہ داری کا ثبوت دیا ہے۔ خارجی حقائق کے ساتھ ساتھ جس طرح انہوں داخلی شہادتوں سے نتائج اخذ کیے ہیں وہ ان کے خالص تحقیقی مزاج اور عالمانہ سنجیدگی کا پتہ دیتے ہیں۔ معتبر حوالوں اور اسناد کے بغیر وہ کچھ بھی قابلِ قبول نہیں سمجھتے۔ انہی وجوہ سے غالبؔ کے خطوط کے مطالعہ کے لیے یقیناً خلیق انجم کے اس نسخہ کو دیگر تمام نسخوں پر ترجیح دی جائے گی۔

حوالہ جات

۱۔ رشید حسن خان: ''تدوین و تحقیق کے رجحانات''، مشمولہ ''اردو میں اصول تحقیق'' (جلد اول)، مرتبہ: ڈاکٹر ایم۔ سلطانہ بخش، اسلام آباد، ورڈ ویژن پبلشرز، ۲۰۰۱ء، طبع چہارم، ص: ۲۶۵ تا ۲۶۶

۲۔ گوہر نوشاہی، ڈاکٹر: ''متنی تحقیق یا متنی تنقید''، مشمولہ ''اردو تحقیق''، مرتبہ: ڈاکٹر عطش درانی، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۳ء، ص: ۲۰۹

۳۔ رشید حسن خان: ''منشائے مصنف کا تعین''، مطبوعہ ''تدوین متن کے مسائل''، خدا بخش لائبریری جرنل، مرتبہ: ڈاکٹر عابد رضا بیدار، پٹنہ، شمارہ نمبر ۱۶، ۱۹۸۱ء، ص: ۳۴

۴۔ خلیق انجم، ڈاکٹر: ''متنی تنقید''، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۶ء، ص: ۲۲

۵۔ بحوالہ گیان چند، ڈاکٹر: ''تحقیق کا فن''، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۳ء، طبع سوم، ص: ۳۹۷

۶۔ خلیق انجم، ڈاکٹر: (مرتب) ''غالبؔ کے خطوط'' (جلد اول)، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۸ء، طبع سوم، ص: ۴۲

۷۔ ایضاً۔ ص: ۵۳

۸۔ ایضاً۔ ص: ۵۴ تا ۵۵

۹۔ رشید حسن خان: ''ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ''، لاہور، نیو ایج پبلشرز، ۱۹۹۸ء، ص: ۷۷

۱۰۔ خلیق انجم، ڈاکٹر: (مرتب) ''غالبؔ کے خطوط'' (جلد چہارم)، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۵ء، طبع اول، ص: ۱۴۰۸

۱۱۔ ایضاً۔ ص: ۱۴۰۸ تا ۱۴۰۹

۱۲۔ ایضاً۔ ص: ۱۴۰۹

۱۳۔ ''غالبؔ کے خطوط'' (جلد اول)، ص: ۱۳ تا ۱۴

۱۴۔ تنویر احمد علوی، ڈاکٹر: ''اصول تحقیق و ترتیب متن''، لاہور، سنگت پبلشرز، ۲۰۰۳ء، ص: ۲۲۸

۱۵۔ ''غالبؔ کے خطوط'' (جلد چہارم)، ص: ۱۴۰۸

۱۶۔ ''غالبؔ کے خطوط'' (جلد اول)، ص: ۱۲

۱۷۔ خلیق انجم، ڈاکٹر: ''غالبؔ کے خطوط'' (جلد دوم)، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۸ء، طبع دوم، ص: ۴۸۹

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

۱۹۔ تنویر احمد علوی، ڈاکٹر: ''قدیم دواوین کے ترتیب کے مسائل''، مشمولہ ''اردو میں اصول تحقیق'' (جلد دوم)، مرتبہ: ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، اسلام آباد، ورڈ ویژن پبلشرز، ۲۰۰۱ء، طبع چہارم، ص: ۱۱۴

۲۰۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: ''معاصر ادب''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص: ۵۴

۲۱۔ ''غالبؔ کے خطوط'' (جلد اول)، ص: ۱۵

۲۲۔ خلیق انجم، ڈاکٹر: ''متنی تنقید''، ص: ۲۷۲

۲۳۔ ایضاً۔ ص: ۲۷۳

۲۴۔ ''غالبؔ کے خطوط'' (جلد اول)، ص: ۲۰

۲۵۔ ایضاً۔ ص: ۱۷

۲۶۔ خلیق انجم، ڈاکٹر: غالبؔ کے خطوط'' (جلد پنجم)، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۰ء، ص: ۹

۲۷۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: ''غالبؔ کے خطوط'' (جلد اول)، ص: ۱۱۷ تا ۱۲۳

محمود الحسن/ ڈاکٹر شفیق انجم

پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

فنِ تاریخ نویسی اور اردو ادب کی چند اہم تاریخیں

Mahmood ul Hassan

PhD scholar, Urdu Deptt. NUML, Islamabad

Dr Shafiq Anjum

Assistant Professor, Urdu Deptt. NUML, Islamabad

Art of History Writing and Some Significant Histories of Urdu Literature

History is an ancient field of study. Man and history are deeply interconnected since time immemorial. Some rules and cannons are devised to perform any literary activity and the amalgamation of these rules is called "art". In present research paper, art of history writing, its significance, evolutionary age, research about history and their inter relation have been studied analytically. Literature is reflection of life and nations seek guidance from their history. Research in hand discusses histories of Urdu literature written by Dr. Saleem Akhtar, Dr. Anwar Sadeed, Hamid Hussain Qadrio, Dr. Tabassum Kashmiri and Dr. Jamil Jalibi.

تاریخ سے متعلق بیان کیا جاتا ہے کہ ''یہ تمام علوم بشمول سائنسی اور فنّی میں پرانا علم ہے''(۱) تاریخ عربی زبان کا لفظ ہے اور اس کے معنی وہی ہیں جو انگریزی لفظ ہسٹری کے ہیں۔ واضح رہے کہ ''انگریزی لفظ (History) کا مادہ یونانی لفظ "Historia" (تحقیق و تفتیش و مطالعہ) ہے''(۲) عموماً یہ لفظ دو شکلوں میں استعمال ہوتا ہے۔ ایک تو خود حقیقی واقعات لکھنے اور بیان کرنے کے حوالے سے اور دوسرے حقائق کے مجموعے کے حوالے سے۔ تاریخ نے اپنی بنیاد سے آج تک بہت سے روپ بدلے اور بہت سی صورتیں اپنائیں۔ ''قصے سے حقیقت، کہانی سے سائنس، سچائی سے فلسفے اور آرٹ سے وجدان میں تبدیل ہونے کے لیے ایک لمبا فاصلہ طے کرنا پڑا''(۳) آج تاریخ تمام علوم کی اساس ہونے کی دعویدار ہے۔ کیونکہ دنیا میں رونما ہونے والا ہر واقعہ خواہ اس کا تعلق کسی بھی شعبہ سے ہو۔ حقیقت میں تاریخ ہے۔ دنیا میں پیش آنے والے واقعات کو تاریخ نے ایک ترتیب کے ساتھ ہمارے سامنے پیش کیا ہے۔ اگر ان حالات واقعات میں ربط نہ ہوتا تو ہم بلا شبہ سابقہ انسانوں کے حالات سے آگاہ نہ ہوتے۔ تاریخ دان اور سائنس دان اگر کسی سلسلے میں ہونے والی تبدیلیوں سے آگاہی نہ

دیتے تو شاید انسان آج اس مقام پر نہ پہنچ سکتا۔ انسان اور تاریخ کے درمیان ایک گہرا رشتہ ہے۔ اس سلسلے میں معروف مؤرخ شرمین کینٹ کہتے ہیں ''انسان کے لیے تاریخ اتنی ہی ضروری ہے جتنا کہ تازہ ہوا۔''(۴)

تاریخ کیا ہے؟ اس پر بات کرتے ہوئے مختلف مؤرخین نے اپنی اپنی رائے دی ہے۔ ایک مورخ کے نزدیک انسان کے تمام اقوال و کردار کا علم تاریخ ہے۔ اگر اس بات پر غور کیا جائے تو یوں لگتا ہے کہ اس سے بہتر تعریف نہیں ہوسکتی۔ لیکن کچھ حضرات نے اس سے اختلاف کیا ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ دنیا میں رونما ہونے والے واقعات کے مجموعے کا نام تاریخ ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ تاریخ دان کوئی وجہ بتائے بغیر تاریخ کے ساتھ استوار کردے۔ ایک مؤرخ کے بقول ''ماضی کی سیاست کی تاریخ اور حال کی تاریخ کا نام سیاست ہے۔''(۵) اور کسی نے اس میں اضافہ کرتے ہوئے سیاست کے علاوہ حکمرانوں کے سوانحی تذکروں اور حالات جنگ کو بھی شامل کرلیا ہے۔

کوئی تاریخ کی تعریف یا اس کے میدان عمل کے پھیلاؤ سے تو اختلاف کرسکتا ہے لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ دنیا کے تمام علوم وفنون میں تاریخ کو بلند مقام حاصل ہے۔ تاریخ بڑے نفیس مزاج کی مالک ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ اپنے مزاج کے خلاف کسی بات کو گوارہ نہیں کرتی۔ اسلئے مؤرخین تاریخ نویسی کے لیے ایک راہنماء کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تاریخ قلم بند کرتے ہوئے مؤرخ کو ہمیشہ سادہ اور واضح زبان استعمال کرنی چاہیے۔ تحریر میں شاعرانہ لب ولہجہ اور مبہم الفاظ کا استعمال نہیں ہونا چاہیے۔ ایک مؤرخ لکھتے ہیں ''مؤرخ کو یہ بات معلوم ہونی چاہیے کہ وہ جو کچھ بھی تحریر کرے بڑے واشگاف اور سمجھ میں آنے والی زبان میں ہو۔''(۶) پروفیسر اختر وقار عظیم لکھتے ہیں۔

> تاریخ نویسی کا فن مؤرخ کو اس بات کی اجازت نہیں دیتا کہ وہ غیر ضروری باتوں اور فروعات میں پڑ کر اپنے مرکز خیال کو چھوڑ دے۔ نہ اسے زبان و بیان کے بکھیڑوں میں پڑنے کی اجازت ہوتی ہے اور نہ پہیلیاں بجھوانے کی۔ بلکہ اس کا فرض محض یہ ہوتا ہے کہ وہ سیدھی سادھی زبان میں ہر واقعے کو بلاکم وکاست اس کی اصل شکل میں بیان کردے۔(۷)

مؤرخ ماضی میں بیان کیے گئے واقعات کو اس طرح تحریر کرتا ہے کہ قاری اسے پڑھ کر اچھائی اور برائی میں تمیز کرسکتا ہے۔ انسان اپنے ماضی سے واقف ہے اور وہ مسلسل اس کوشش میں ہے کہ اس کا مستقبل روشن ہو اور یہ اسی صورت میں کامیاب ہوسکتا ہے کہ وہ اپنے ماضی سے سبق حاصل کرے اور یہ کام تاریخ کے بغیر ممکن نہیں۔ ایک مؤرخ نے لکھا ہے ''عقل مند مؤرخ زمانے کے مزاج کو سمجھنے والا ہوتا ہے اور وہ آئندہ زمانے کے بارے میں اچھائی یا برائی کا فیصلہ دے سکتا ہے۔''(۸)

معیاری تاریخ لکھنے کے لیے ضروری ہے کہ مؤرخ جو کچھ لکھ رہا ہے اس کے بارے میں اچھی طرح معلومات رکھتا ہو۔ اس بارے میں شبلی نے لکھا ہے۔ مؤرخ اگر جنگ کا حال لکھے تو اسے اس کی جزوی تفاصیل حتیٰ کہ آلات جنگ تک میں ماہر ہونا چاہیے۔(۹)

مؤرخین کو تاریخ لکھتے ہوئے جو محنت کرنا پڑتی ہے ان میں سب سے اہم تحقیق وتدقیق ہے۔ اسی وجہ سے مؤرخ کو گورکن اور تاریخ کو مردے اکھاڑنے کا نام دیا ہے۔ تاریخ نویس قیافہ شناسی کا نام نہیں بلکہ یہ ایک ایسا کٹھن راستہ ہے کہ اس پر ہمت و کوشش کے بغیر چلنا ممکن نہیں۔ اُسے قدم قدم پر حقائق تلاش کرنے ہوتے ہیں۔ سی۔ پی۔ اسکاٹ نے لکھا ہے۔ ''آزادیٔ

رائے کی اجازت ہوتے بھی حقائق بہت اہمیت کے حامل ہوتے ہیں''۱۰ فن تاریخ نویسی کے بارے میں اختر وقار عظیم کہتے ہیں۔

> کسی بھی کام کو سلیقے سے انجام دینے کے لیے کچھ اصول اور قاعدے تشکیل دینا پڑتے ہیں۔ انہی اصولوں اور قاعدوں کے مجموعے کو فن کا نام دیا گیا ہے۔ تاریخ نویسی کے لیے بھی کچھ اصول اور قاعدے بنائے گئے ہیں۔ اچھے مؤرخ کو ہمیشہ ان اصولوں اور قاعدوں کو پیشِ نظر رکھنا پڑتا ہے۔ جو تاریخ نویسی کے لیے متعین ہیں۔ کیونکہ تاریخ بے حد نازک مزاج ہے۔ خلاف مزاج کوئی بات برداشت نہیں کر سکتی۔(۱۱)

مذکورہ تمام باتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تاریخ اور تحقیق میں چولی دامن کا ساتھ ہے اور اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اگر تاریخ مسائل کے حل میں انسان کی مدد کرتی ہے تو دوسری خود تاریخ تحقیق کی مرہون منت نظر آتی ہے۔

فن تاریخ نویسی کا جائزہ لینے کے بعد اب ادبی تاریخ کی اہمیت کا جائزہ لیتے ہیں۔ سمجھدار اقوام اپنی تاریخ رقم کرتی ہیں جبکہ مہذب و شائستہ قومیں اپنی ادبی تاریخ کو ترتیب دیتی ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> ادب کی تاریخ کا معاملہ عام تاریخ کے معاملے میں خاصا نازک اور پیچیدہ ہے، اس لیے کہ یہ تاریخ کے مروج تصور کے مطابق محض ایام شماری نہیں اور نہ ہی معلومات و کوائف مرتب کرنا ہے۔ اگرچہ تاریخ میں یہ سب کچھ شامل ہے۔ لیکن بنیادی طور پر یہ تخلیق اور تخلیق کاروں کا مطالعہ ہے۔(۱۲)

ادبی تاریخ ماضی اور حال کے درمیان تعلق پیدا کرتی ہے اور یہ دونوں زمانوں میں ایسا مضبوط رشتہ استوار کرتی ہے جو کبھی نہیں ٹوٹتا۔ ڈاکٹر جالبی لکھتے ہیں۔

> ادبی تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آنی چاہیے کہ حال کا ماضی سے کیا رشتہ ہے اور یہ بات بھی کہ حال ماضی کو کیسے بدلتا ہے۔(۱۳)

ادبی تاریخ صرف تنقید نگاری کا نام نہیں بلکہ ادبی تاریخ تنقید و تحقیق کے حسین امتزاج کا نام ہے۔ اگر تنقید سے فن پارے کے جوہر کھلتے ہیں تو تحقیق سے کھرے اور کھوٹے کی پہچان ہوتی ہے۔ تحقیق، حقیقت کی دریافت اور واقعہ کی تہہ تک پہنچنے میں ہماری مدد کرتی ہے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند:

> ادبی تاریخ ایک طرف تاریخ ہے دوسری طرف ادب یہ سوانح نگاری اور تنقید کے امتزاج سے بنی ہے لیکن اسے تحریک ملی، سیاسی تاریخ سے جس کی مماثلت پر اس نے سوانحات کو ترتیب دیا۔۔۔ سیاسی تاریخ کے واقعات ماضی کے پردہ میں مکتوم ہیں۔ جبکہ ادبی تاریخ کی ماضی کی تخلیقات ہمارے سامنے ہیں۔(۱۴)

ادب زندگی کا پرتو ہوتا ہے۔ ہر قوم اپنی تاریخ سے راہنمائی لیتی ہے۔ ہر قوم کو مطالعے کے ساتھ ساتھ تاریخ کا جائزہ بھی لینا چاہیے۔ تاکہ عہد حاضر کا شعور اور ذہنی کیفیت کو بھی اس میں شامل کیا جا سکے۔ ''تاریخ ادب اردو'' کے مؤرخ لکھتے ہیں:

> اگر ادب زندگی کا آئینہ ہے تو ادب کی تاریخ کو بھی ایسا آئینہ ہونا چاہیے جس میں ساری زندگی کا عکس نظر آ جائے۔(۱۵)

اگر اردو ادب کی تاریخ کا جائزہ لیا جائے تو تاریخ نویسی کے حوالے سے بہت سے نام نظر آتے ہیں۔ جن میں ''آب

حیات'' کے مصنف محمد حسین آزاد، ''شعرالہند'' کے عبدالسلام ندوی، ''اردوئے قدیم'' کے شمس اللہ قدری، ''سیرالمصنّفین، ''مراۃ الشعر'' کے محمد یحییٰ تنہا، ''اردو ادب کی تاریخ'' (انگریزی) کے رام بابو سکسینہ، ''تاریخ داستان اردو'' حامد حسین قادری، ''صحیفۂ تاریخ اردو'' کے مخمور اکبر آبادی، ''اردو کی ادبی تاریخ''، ''علی گڑھ تاریخ ادب اردو'' کے مصنف عبدالقادر سروری، ''تاریخ ادب اردو'' کے ڈاکٹر جمیل جالبی، 'اردو ادب کی مختصر تاریخ'' کے ڈاکٹر انور سدید، ''اردو ادب کی تاریخ'' کے تبسّم کاشمیری شامل ہیں۔اس کے علاوہ بھی کئی مؤرخین نے تاریخ نویسی کے میدان میں طبع آزمائی کی ہے۔

اردو میں اگر ادبی تاریخ کا مشاہدہ کیا جائے تو اس کی اولین شکل تذکروں میں ملتی ہے۔مگر یہ تذکرے تاریخ نہیں بلکہ سوانح عمریاں ہیں جن کی مدد سے ہمیں مختلف ادبی شخصیات کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہیں۔قدیم تذکروں سے لے کر موجودہ تواریخ تک معاصرین کے بارے میں ظاہر کی گئی۔منفی یا مثبت رائے میں ہمیشہ اختلافات پیدا ہوئے۔میر تقی میر کا تذکرہ ''نکات الشعراء'' شیفتہ کا تذکرہ ''گلشن بے خار'' نصر اللہ خویشگی کا ''گلشن ہمیشہ بہار'' اور قطب الدین ایبک کا ''گلشن بے خزاں'' وغیرہ پر جانبداری کے اعتراضات کیے گئے کہ انہوں نے اپنی پسندیدہ شخصیات کو اہمیت دی۔''آبِ حیات'' جو مولانا محمد حسین آزاد کا تذکرہ ہے کو اردو کا آخری مقبول تذکرہ کہا جاسکتا ہے۔اس میں اردو تاریخ کی اولین جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔لیکن حقیقت میں یہ صرف شعراء کی سوانح عمری ہے۔اس میں نثر نگاروں کا ذکر نہیں ہے وہ ''آب حیات'' میں شاعروں کی زندگی کے بارے میں ایسی تصویر کشی کرتے ہیں کہ وہ چلتی پھرتی تصویر کا منظر پیش کرتی ہیں۔ہوسکتا ہے مولانا کو اس دور میں اصل مآخذوں کے حصول میں دشواری کا بھی سامنا ہو لیکن ان کی تحریر میں ان کی انشاء پرداز شخصیت کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔تاریخ نویسی میں اگر واضح ٹھوس زبان استعمال نہ کی جائے تو عبارت مبہم دکھائی دینا شروع کر دیتی ہے جو تاریخ نویسی کے اصولوں کے خلاف ہے۔

مولوی محمد حسین آزاد کے بعد رام بابو سکسینہ نے باقاعدہ طور پر ''اردو ادب کی تاریخ'' انگریزی زبان میں لکھی۔مرزا محمد حسن عسکری نے مذکورہ تاریخ کا اردو ترجمہ بعض اضافوں کے ساتھ کیا۔اردو ادب کی تاریخ نویسی میں سکسینہ کی یہ پہلی کوشش بڑی اہمیت کی حامل ہے۔رام بابو کی اس تاریخ میں بعض تاریخی اغلاط بھی موجود ہیں مثلاً وہ کوئی غیر معروف ادباء کو معروف کہتے ہیں۔ولی دکنی کی تاریخ پیدائش و وفات غلط لکھتے ہیں۔''باغ و بہار'' کو امیر خسرو کی تصنیف لکھتے ہیں۔جن کو بعد کی تحقیق نے غلط ثابت کیا۔مگر اس کے باوجود سکسینہ کی تاریخ کی اہمیت اپنی جگہ پر موجود ہے۔ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

> رام بابو سکسینہ کی کتاب ۱۹۲۷ء میں شائع ہوئی اس کی تسوید اس سے پہلے کے دو تین برسوں میں ہوئی۔اس وقت تک جدید تحقیق اور تنقید دونوں کا آغاز ہی ہوا تھا۔ان کو جو تحقیق وراثت میں ملی اسے نظر میں رکھا جائے تو اس کے تسامحات قابل درگزر ہیں۔(۱۶)

سکسینہ کی تاریخ کی اہم بات یہ ہے کہ وہ ان کی اپنی ذاتی لکھی ہوئی ہے۔ان تاریخوں کی طرح نہیں جنھیں دو یا دو سے زیادہ افراد نے مِل کر مرتب کیا ہو۔تحقیق و تنقید کے حوالے سے ''آب حیات'' اور سکسینہ کی تاریخ میں بہت دوری نظر آتی ہے۔جبکہ ڈاکٹر جمیل جالبی کی ''تاریخ ادب اردو'' نے یہ فاصلہ کم کیا ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کا تحقیقی کارنامہ ''تاریخ ادب اردو'' ہے جس کی اب تک تین جلدیں شائع ہو چکی ہیں۔جالبی کی تاریخ

نویسی کا جائزہ لینے سے پہلے ضروری ہے کہ بحیثیت مؤرخ تاریخ نگاری کے بارے میں ان کی رائے معلوم کی جائے۔ بقول جالبی:

> ادب میں سارے فکری، تہذیبی، سیاسی، معاشرتی اور لسانی عوامل ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ایک وحدت اور ایک اکائی بن جاتے ہیں۔ اور تاریخ ادب ان سارے اثرات، روایات، محرکات اور خیالات و رجحانات کا آئینہ ہوتی ہے۔(۱۷)

''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ'' میں ڈاکٹر سلیم اختر رقم طراز ہیں:

> جب تک ادبی مؤرخ کے پاس نقاد کا تخلیقی ذہن اور کسوٹی بننے والی آنکھ نہ ہوگی اس وقت تک وہ تحریر اور تخلیق میں امتیاز نہ کر پائے گا۔ لہٰذا ادبی مؤرخ کے لیے حسن ذوق (یا پھر ذوقِ حسن) کے ساتھ تنقیدی نگاہ اور تخلیقی ذہن اور زندگی کے بارے میں سائنٹیفک شعور بھی ہونا چاہیے۔(۱۸)

ڈاکٹر جمیل جالبی کی شخصیت میں ہمیں تخلیقی و تنقیدی دونوں صلاحیتیں نظر آتی ہیں۔ ان کی تاریخ میں سن، مصنّفین کی پیدائش اور وفات کی تاریخیں، مختلف مآخذوں اور ان کے شائع ہونے کی تاریخ، زندگی کے دوسرے اہم واقعات پر بھی گہری تحقیقی و تنقیدی آگہی کی جھلک نمایاں نظر آتی ہے۔ ''تاریخ ادب اردو'' کے جائزے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ جس موضوع یا شخصیت کو لیتے ہیں اس میں تحقیق و تنقید کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ ان کی تاریخ میں تحقیق و تنقید میں باہم توازن ہے۔ یہ وہ فرق ہے جو انہیں دوسرے مؤرخین سے نمایاں کرتا ہے۔ جمیل جالبی کہتے ہیں کہ انھوں نے ہمیشہ اصل مآخذوں سے استفادہ کیا۔ وہ لکھتے ہیں۔

> میں نے ادبی تاریخ نویسی کی بنیاد دوسروں کی سنی سنائی باتوں پر نہیں رکھی۔ بلکہ سارے کلیات، ساری تصانیف، کم و بیش سارے اصلی تاریخی، ادبی و غیر ادبی مآخذ سے براہ راست استفادہ کر کے روح ادب تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔(۱۹)

ڈاکٹر جالبی نے ''تاریخ ادب اردو'' (جلد اوّل) میں اردو کی ابتداء سے ۔۔۔تک کی تاریخ بیان کی ہے۔ پہلی جلد کو جالبی نے چھے فصلوں میں تقسیم کیا ہے۔ اس جلد میں ہر فصل کی پہلے باب میں اس عہد سے متعلقہ تہذیب و تمدن، ادبی و لسانی، خوبیوں کے ساتھ ساتھ معاشرتی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے۔ ادبیات و لسانیات کے ساتھ ساتھ انھوں نے اہم ادباء اور معروف شعراء کی تخلیقات کا بھی تنقیدی مطالعہ کیا ہے۔ جالبی نے اپنی تاریخ میں شاعروں اور نثر نگاروں کو یک جا رکھا ہے۔

موجودہ دور میں ہماری تحریریں تحقیقی و تنقیدی شعور سے خالی ہیں۔ ہمیں آج منصوبہ بندی کرنا ہوگی کہ طلبہ میں تحقیق اور تحقیقی شعور کس طرح بیدار کیا جائے۔ اس لیے ہمیں اپنی نوجوان نسل کو بتانا ہوگا کہ تحقیقی انداز فکر مسلمانوں کا ورثہ ہے۔ ماضی میں مسلمانوں نے اسی انداز کو اپنائے رکھا تھا۔ جس کی وجہ سے تخلیقی و تحقیقی میدان میں کامیابیاں حاصل کیں۔

> تحقیق دراصل ایک انداز فکر ہے جو ہمیں حق کی طلب اور سچائی کی تلاش اور کھوج لگانے پر آمادہ کرتا ہے۔ مسلمانوں کی سماجی تاریخ کے آغاز سے ہی اس انداز فکر کا سراغ ملتا ہے۔(۲۰)

ڈاکٹر تبسّم کاشمیری اردو ادب کا جانا پہچانا نام ہے ڈاکٹر صاحب کی شخصیت کی کئی جہتیں ہیں، نقاد، ناول نگار اور شاعر کی

حیثیت سے کئی کتابوں کے مصنف ہیں۔تاریخ نگاری کے میدان میں ''اردو ادب کی تاریخ'' ان کی ممتاز تخلیق ہے۔انھوں نے اپنی اس کتاب میں اردو کی ابتداء سے ۱۸۵۷ء تک کے عرصے کو شامل کیا ہے۔ مذکورہ کتاب میں موجودہ عہد کو شامل نہیں کیا گیا۔سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ادبی میدان میں تبسّم کاشمیری کا کیا کردار ہے۔انھوں نے تاریخ کے میدان میں کیا نئی جہتیں پیدا کی ہیں۔ماضی کی تاریخ کا جائزہ لینے کے لیے کن کن مآخذ سے رجوع کیا گیا ہے اور ادبی تاریخ کے متعلق ان کا کیا نظریہ ہے؟

تبسّم کاشمیری نے اپنی کتاب ''اردو ادب کی تاریخ'' کو انیس ابواب میں تقسیم کیا ہے۔پیش لفظ میں ڈاکٹر صاحب نے مختلف ادبی تاریخوں اور تاریخ دانوں کے طریقہ کار پر گفتگو کی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ادبی تاریخ کو کن تناظر میں جانچتے ہیں اور ان کی نظر میں ایک اچھے مؤرخ میں کون کون سی خوبیاں ہونی چاہئیں۔بقول ڈاکٹر تبسّم:

> ادب مؤرخ کا بنیادی کام ادبی ذخائر کی قدر و قیمت کا تعین کرنا ہے۔اس کے مقابلے میں ایک ادبی محقق کا کام ماضی کے ذخائر کو دریافت کرنا ہے۔حقائق واقعات اور سوانحات کی صحت کو جانچنا ہے۔ ماضی کے تسامحات کو دور کرنا ہے اور مختلف افراد سے منسوب غلط روایات کی تردید کرنا اور تحقیقی کام میں درست حقائق کو سامنے لانا ہے۔اس لحاظ سے ادبی مؤرخ کو محقق بھی ہونا چاہیے اور اس کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجے کی تنقیدی بصیرت کا مالک بھی ہونا چاہیے۔(۲۱)

اچھے مؤرخ کے لیے جہاں ایک اچھا محقق اور تنقید نگار ہونا شرط ہے وہیں اس میں تخلیاتی حِس بھی موجود ہونی چاہیے۔ چونکہ جب ایک مؤرخ ماضی کے حالات و واقعات کی ٹوہ لگاتا ہے تو وہ روحانی طور پر ماضی کا حصہ بن جاتا ہے۔اس لیے اس دوران جس قدر وہ بلند تخیل کا حامل ہوگا۔اس حد تک وہ ماضی میں گم کہانیوں اور کرداروں کی تصور کشی کر سکے گا۔ڈاکٹر کاشمیری کے بقول:

> ادبی مؤرخ ماضی کے اندھیرے منظروں میں سفر کرتا ہے خوابیدہ داستانوں کو بیدار کرتا ہے۔گرد میں دبی ہوئی دستاویزات کو جھاڑتا ہے۔۔۔ماضی کی بازیافت کے لیے مؤرخ کا متخیّلہ نہایت تیز ہونا چاہیے۔(۲۲)

اردو ادب کی تاریخ مرتب کرنے میں مؤرخ کے تاریخی شعور اور ذہنی بلوغت کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ جب بھی کوئی تاریخ نویس تاریخ لکھنا شروع کرتا ہے تو ادبی تاریخ کے بارے میں مواد تو ایک جیسا ہوتا ہے لیکن جب مؤرخ لکھنا شروع کرتا ہے تو اس کی شخصیت کا عکس اس تحریر میں جھلکتا ہے۔تبسّم کاشمیری نے ای۔ایچ۔کار کا حوالہ دیتے ہوئے کہا ہے کہ:

> تاریخی حقائق واقعات وغیرہ مؤرخ کے پاس اس طرح موجود ہوتے ہیں جیسے مچھلی فروش کے تختے پر مچھلی۔۔۔ادبی مؤرخ تاریخ کے تختہ سے مطلوبہ حقائق فراہم کرتا ہے۔گھر لے کر ان کی طباخی کرتا ہے اور جس طرح چاہتا ہے تیار کر کے پیش کر دیتا ہے۔(۲۳)

''اردو ادب کی تاریخ'' اچھوتا انداز تحریر لیے ہوئے ہے۔جب قاری اس کا مطالعہ کرتا ہے تو زنجیر سے زنجیر ملتی چلی جاتی ہے۔اس طرح پڑھنے والے کی دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ یہ وہ اہم نکتہ ہے جو ڈاکٹر تبسّم کی تاریخ میں نظر آتا ہے۔کہ دوران مطالعہ بارہا مصنف کی شخصیت تحریر میں نمایاں ہو جاتی ہے۔اگر اس تاریخ کے بارے میں کوئی رائے قائم کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ڈاکٹر تبسّم ایک اچھے تنقید نگار کے روپ میں جلوہ گر ہیں۔اور ان کا تنقیدی مزاج پوری تاریخ کو اپنی گرفت میں لیے

ہوئے ہے۔ڈاکٹر تبسّم کی تاریخ کو اگر تحقیق کے حوالے سے دیکھا جائے تو اس میں بعض مقامات پر اصل مآخذ کی بجائے ترجمہ شدہ ثانوی مآخذ پر انحصار کیا گیا ہے جبکہ ادبی مؤرخ کو چاہیے کہ وہ زیادہ سے زیادہ اصل مآخذ سے براہِ راست استفادہ کرے ورنہ یہ تحقیق کی بجائے تبصرہ دکھائی دے گی۔

ڈاکٹر انور سدید کی ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' فروری ۱۹۹۱ء میں شائع ہوئی۔مصنف نے کتاب کو تیرہ ابواب میں تقسیم کیا ہے۔انور سدید نے اردو ادب کے آغاز سے ۱۹۸۶ء تک مختلف اصناف سخن کو بالترتیب ایک جلد میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ مذکورہ تاریخ میں تنقیدی امور سے صرف نظر کرتے ہوئے ادیبوں کی اہم شخصیات کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی۔انور سدید لکھتے ہیں:

> کتاب کی محدود ضخامت کو مدنظر رکھتے ہوئے تاریخی حالات اور تنقیدی مباحث میں بقدر ضرورت کفایت سے کام لیا گیا ہے اور ادباء کی نمایاں امتیازی خصوصیات تک محدود رہنے کی سعی کی گئی ہے۔(۲۴)

ادبی تاریخ ماضی کا عکس ہوتی ہے۔تاریخ ہمیں ماضی کی تہذیب و تمدن کے ساتھ ساتھ اس وقت کی اہم شخصیات کے کارناموں سے روشناس کرواتی ہے۔ادب پڑھ کر انسان ماضی کی کسی قوم کے فکر و نظر سے واقف ہوسکتا ہے۔ڈاکٹر انور ادبی تاریخ کے بارے کیا رائے رکھتے ہیں اس کا اندازہ ان کی اس تحریر سے لگایا جاسکتا ہے۔

> ادب کی تاریخ اشخاص اور ان کے ادبی کارناموں کا آئینہ ہوتی، لیکن ادب اپنا تمام مواد زندگی سے حاصل کرتا ہے۔ چنانچہ تاریخ کے آئینے میں اس قوم کا طرز فکر و احسان اور روح بھی منعکس ہوتی ہے جس کا یہ ادب ہے۔(۲۵)

اس تاریخ کی اہم بات یہ ہے کہ یہ ۱۹۸۶ء تک کے معاصر ادب پر بحث کرتی ہے۔ یہ وجہ ہے کہ اس کتاب پر بعض افراد نے تنقید کی، چونکہ مؤرخ جس دور میں زندگی بسر کر رہا ہوتا ہے۔ وہ اس معاشرے سے یکسر دور ہو کر زندگی نہیں گزار سکتا۔تاریخ نویس کی پسند ناپسند، مزاج، محبت و نفرت، اس کی تحریر میں نظر آتی ہے۔اس طرح اپنے معاصرین سے اختلاف رائے بھی ہوسکتا ہے۔ایک واقعہ جو کہ مؤرخ کی نظر میں اہم ہے ہوسکتا ہے کہ وہ دوسرے کی نظر میں غیر اہم ہو۔اس لیے حال کے بارے میں ادبی تاریخ مرتب کرنا جان جوکھوں کا کام ہے۔اس میں تاریخ نویس کو تاریخ نویسی کے اصولوں کو پیش نظر رکھنا چاہیے، تعصّبات سے بلند ہو کر حقائق کو بیان کرنا چاہیے۔''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' کے بارے میں انور سدید خود لکھتے ہیں:

> یہ تاریخ چونکہ مختصر ہے اس لیے حالات زندگی کی تفصیل پیش کرنے کی بجائے ادبی کارناموں اور خصوصیات فن کو فوقیت دی گئی ہے۔اور ادباء کی انفرادی عطا کو ہر صنف ادب میں علیحدہ علیحدہ تلاش کیا گیا۔(۲۶)

ڈاکٹر انور سدید نے مختلف ادوار میں پھیلے ہوئے اردو ادب کو ایسے انداز میں ترتیب دیا کہ طلباء کے لیے تاریخ ادب کو سمجھنا آسان ہوگیا ہے۔''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' میں مؤرخ کا عکس واضح دکھائی دیتا ہے۔تحریر میں تنقید کا رنگ غالب ہے۔تاریخ کی ایک جلد ہونے کی وجہ سے قیام پاکستان کے بعد کے ادب پر سرسری نگاہ ڈالی گئی جو مؤثر انداز میں ادبی تاریخ کا احاطہ نہیں کرتی۔اس بات کا اعتراف ڈاکٹر انور سدید نے بھی کیا ہے:

> ۱۹۴۷ء کے بعد کے ادب پر تو ایک مبسوط کتاب لکھنے کی ضرورت ہے۔فرصت ملی تو یہ کام کرنے کا آرزومند

ہوں۔(۲۷)

''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ'' ڈاکٹر سلیم اختر کی تحریر کردہ ہے۔ یہ تاریخ پہلی دفعہ ۱۹۷۱ء میں شائع ہوئی مذکورہ تاریخ متنازعہ ہونے کے باوجود ہر دلعزیز ہے۔ ۲۰۰۵ء میں اس تاریخ کا ستائیسواں ایڈیشن شائع ہوا جو اس کی ادبی حلقوں میں مقبولیت کا عکّاس ہے۔ مؤرخ نے تاریخ کو ۱۲۴ ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ اس تاریخ کی اہم بات یہ ہے کہ اسے ہر نئے ایڈیشن کی اشاعت تک نئے اضافوں کے ساتھ مکمل رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مشفق خواجہ اس تاریخ پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

> یہ مختصر ترین تاریخ اردو کی مقبول ترین کتاب بن گئی ہے۔ ''آب حیات'' کے بعد یہ دوسری مقبول ترین تاریخ ادب ہے۔ جو متعدد مرتبہ شائع ہوئی۔ کسی تنقیدی و تحقیقی کتاب کا اس درجہ مقبول ہونا بذات خود ہماری تاریخ ادب کا ایک اہم وقوعہ ہے۔(۲۸)

ڈاکٹر سلیم اختر نے تاریخ کی ایک ایسی تاریخ مرتب کی ہے کہ ادبی تاریخ کے طالب علم کو ضروری معلومات اور تحقیق و تنقید کے بارے میں مناسب رائے مہیا کرتی ہے۔ انھوں نے اردو ادب کو کوزے میں بند کرنے کی کوشش کی ہے۔ ''اردو ادب کی تاریخ کیا لکھی چاول پر قل ھواللہ تحریر کی ہے۔''(۲۹) ڈاکٹر سلیم اختر مختلف کتابوں کے مصنف ہیں۔ ان کی تحریر کردہ تاریخ میں شکوہ الفاظ جھلکتا ہے۔ تاریخ میں سلیم اختر کی ادبی شخصیت نمایاں نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر صاحب کے بقول:

> کسی بھی تخلیق، تنقید یا تحقیق کی مانند تاریخ ادب بھی فرد واحد کے قلم کا ثمر ہے۔ وہ ایک نقطہ نظر رکھتا ہو یا متنوع تصورات کا حامل ہو یا سرے سے اس کا کوئی نقطۂ نظر ہی نہ ہو۔ یہ سب امور اس کی تاریخ میں منعکس ہونے چاہئیں۔(۳۰)

ڈاکٹر تبسم ادبی مؤرخ کی خصوصیت کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ادبی مورخ کا کارنامہ اس کی تاریخ ہے جسے اس کی ذہنی بصیرت نے تشکیل دیا ہے۔ واقعات و حقائق اس کے لیے خام مال تھے جنھیں استعمال کر کے وہ ادبی خاکہ تیار کرتا ہے اور پھر اس خاکے میں رنگ آمیزی کر کے تاریخ نگاری کا عمل سرانجام دیتا ہے۔(۳۱)

جبکہ ان دونوں مؤرخوں کے برعکس جمیل جالبی سنجیدہ، تحقیقی اور تاریخی انداز اپنائے ہوئے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> تاریخ ادب لکھتے وقت میں نے رنگین، شاعرانہ اسلوب سے حتی الوسع دامن بچایا ہے۔ تاکہ اسلوب کی رنگینی اصل تاریخ کو ماند نہ کر دے۔(۳۲)

ڈاکٹر انور سدید، سلیم اختر اور تبسّم کاشمیری نے اپنی تاریخ میں دلچسپ انداز اپنایا ہے۔ قاری دلچسپی سے پڑھتا چلا جاتا ہے۔ مذکورہ تواریخ کے مطالعے کے دوران ہر ایک مؤرخ کا خاکہ پڑھنے والے کے سامنے آ جاتا ہے۔ اگر تحقیقی حوالے سے دیکھا جائے تو پہلے باب میں جو اردو کے آغاز کے بارے میں مذکورہ بالا مؤرخین ترجمہ شدہ اور ثانوی مآخذ کو زیادہ سے زیادہ تلاش کیا جائے۔ جیسا کہ جالبی کی تاریخ سے قارئین کو زیادہ معلومات حاصل ہوتی ہیں اور یہی خوبی ان کو دوسرے مؤرخین سے ممتاز کرتی ہے۔ اردو ادب کی تاریخوں میں بعض مؤرخین نے عرق ریزی کرتے ہوئے اصل واقعات کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کی ہے اور بعض نے سرسری طور پر جائزہ لیتے ہوئے آگے بڑھنے کی کوشش کی ہے۔ ولی دکنی اردو ادب کے اہم شاعر ہیں لیکن

ادبی تاریخوں میں ان کی زندگی کے بعض واقعات، سعداللہ گلشن سے ملاقات، اور ولی کے سفر کے حوالے سے اختلافات پائے جاتے ہیں۔ڈاکٹر جالبی اپنی تاریخ میں سعداللہ گلشن اور ولی کی ملاقات کا تذکرہ یوں کرتے ہیں۔

> دلی اور اورنگ آباد جب گھر آنگن بنے تو ولی بھی ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ء میں سید ابوالمعالی کے ہمراہ دلی کے سفر پر روانہ ہوئے۔یہیں شاہ سعداللہ گلشن (۱۱۴۱ھ/ ۱۷۲۸ء) سے اس کی ملاقات ہوئی۔(۳۳)

ڈاکٹر سلیم اختر نے بھی اپنی تاریخ میں یہی تاریخ رقم کی ہے کہ ''پہلی مرتبہ (۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ء) ابوالمعالی کی معیت میں آمد ہوئی تو اس عہد کے مشہور صوفی شاہ سعداللہ گلشن سے ملاقات ہوئی۔''۳۴ ڈاکٹر انور سدید نے لکھا ہے کہ ''ولی ۱۷۰۰ء میں دلی آیا تھا اور اس کی ملاقات شاہ گلشن سے ہوئی تھی۔بعض ناقدین نے اس بات کو تا حال تسلیم نہیں کیا۔''۳۵ ڈاکٹر تبسّم نے بھی ولی اور گلشن کی ملاقات کی تاریخ یہی لکھی ہے لیکن یہ بھی لکھا ہے کہ اس روایت کو اہل دلی نے پھیلایا ہے تا کہ دلی والوں کی بڑائی قائم رہے۔ڈاکٹر تبسّم نے اس دعوے کے حق میں تحقیقی ثبوت تو فراہم نہیں کیے البتہ چند ایک سوالات غور کرنے کے لیے اٹھائے ہیں۔

> ہمیں یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ ولی کو تو شاہ گلشن نے مشورہ دیا تھا مگر اس کا کیا کیا جائے کہ ولی کے معاصرین میں سے شاید کوئی بھی شاہ گلشن سے فیض یاب نہ ہوا تھا۔مگر وہ بھی ولی کے ہی انداز میں غزلیں کہہ رہے تھے۔ یہ تتبع کا مسئلہ نہیں تھا۔۔۔شاہ گلشن کے اس مشورے کو غور سے دیکھیں تو یہ الٹا ان کے خلاف جاتا ہے۔اس مشورے سے یہ عیاں ہوتا ہے کہ وہ دکن کی زبان کے بدلے ہوئے اسالیب سے ناواقف تھے۔(۳۶)

تحقیق اصلی اور نقلی کی پہچان کرنے کا عمل ہے۔اسی تحقیق کی بنا پر ولی کی تاریخ وفات پر مختلف آرا سامنے آئی ہیں۔ڈاکٹر تبسّم ولی کی وفات لکھتے ہیں ''اس کا انتقال ۱۷۰۷، ۱۷۲۰، ۱۷۲۵ کے درمیانی عرصے میں ہوا۔''۳۷ ڈاکٹر سلیم اختر ولی کی وفات کے بارے میں کہتے ہیں ''اگر ۱۱۱۹ھ بالعموم بالعموم سنہ وفات تسلیم کیا جاتا ہے لیکن جمیل جالبی کے خیال میں ''۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰، ۱۱۲۸ھ/۱۷۲۵ کے درمیان سنہ وفات ہے۔''۳۸ ڈاکٹر انور سدید کے بقول ''یہ جمال پسند شاعر ۱۱۲۹ھ/ ۱۷۰۵ میں فوت ہوا۔''۳۹

اگر ہم غور سے دیکھیں تو ۱۷۰۷ سے ۱۷۲۵ کے درمیان ۱۸ سال کا طویل عرصہ بنتا ہے۔ڈاکٹر سلیم اور انور سدید نے بھی ولی کی مختلف تاریخیں درج کی ہیں اور مزید معلومات کے لیے انہوں نے مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر جمیل جالبی وغیرہ کی کتابیں دیکھنے کے لیے کہا ہے۔اس طرح یہ مؤرخین تحقیق سے دامن بچا کر آگے نکل گئے ہیں۔جبکہ جمیل جالبی نے اپنے مضمون ''ولی کا سال وفات'' میں عرق ریزی سے کام لیتے ہوئے مختلف مآخذوں تک رسائی حاصل کر کے یہ بات کہی ہے کہ ولی کا انتقال ۱۱۱۹ھ میں نہیں ہوا بلکہ ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۸ھ سے پہلے متعین ہو سکتا ہے۔''۴۰

> ۱۱۳۳ھ میں جب فراقی نے اپنی مثنوی ''مراۃ الحشر'' لکھی ولی بقید حیات تھے۔لیکن جب ثناء اللہ نے ۱۱۳۸ھ میں دیوان ولی نقل کیا یا جب وجدی نے ۱۱۴۴ھ میں اپنی مثنوی مخزن عشق لکھی تو ولی وفات پا چکے تھے ان شواہد کی روشنی میں ولی کا سال وفات ۱۱۱۹ھ کی بجائے جو یقیناً غلط ہے ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۵ء سے پہلے بنتا ہے۔(۴۰)

حافظ محمود شیرانی نے اہم کتاب ''خالق باری'' کو خسرو کی تصنیف ماننے سے انکار کر دیا تھا۔ ڈاکٹر جالبی نے تحقیق کے بعد لکھا ہے کہ مذکورہ تصنیف خسرو کی تحریر کردہ ہے۔ ڈاکٹر تبسّم کاشمیری اور دیگر مؤرخین نے اس بارے میں اپنی رائے کا اظہار نہیں کیا۔ اسی طرح کئی اور ادبی و تاریخی واقعات مثلاً بیجاپوری عہد کے شاعر مقیم اور مرزا مقیم کی وضاحت جالبی کی تاریخ میں ملتی ہے کہ وہ دونوں علیحدہ علیحدہ شخصیات تھیں جبکہ دوسری تاریخوں میں نہایت مختصر ذکر کیا گیا ہے۔ جالبی قطب شاہی عہد کے شاعر محمد قلی قطب شاہ کا تفصیلی ذکر صرف ۱۲ صفحات میں کرتے ہیں اور اسی شاعر کا ذکر ڈاکٹر تبسّم ۱۵ صفحات میں کرتے ہیں اور اس کی پیاریوں کا ذکر کر کے انشاء پردازی کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ''، ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' اور ''اردو ادب کی تاریخ'' کا جائزہ لیا جائے تو تحقیقی حصہ کمزور نظر آتا ہے جبکہ تنقیدی پہلو ان کی تاریخوں پر حاوی دکھائی دیتا ہے۔ ان تاریخوں میں اصل مآخذوں سے استفادہ کرنے کی بجائے تنقیدوں اور ادبی تاریخوں کو مدِ نظر رکھا گیا ہے۔ مؤرخین نے تاریخ پر لطف بنانے کے لیے حقائق کو اہمیت نہیں دی اور ایسے موضوعات کو نہیں چھیڑا جو بحث طلب تھے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے نزدیک ادبی تاریخ سیاسی و سماجی، تہذیبی و ثقافتی پس منظر میں تخلیق ہونے والا ایک واقعہ ہے۔ اور اس کو واقعات کے تسلسل اور چھان پھٹک کے بغیر نہیں لکھا جا سکتا۔ جالبی کے بقول:

> میں نے ادبی تاریخ نویسی کی بنیاد دوسروں کی آراء یا سنی سنائی باتوں پر نہیں رکھی بلکہ سارے کلیات، ساری تصانیف، کم و بیش سارے اصلی تاریخی و ادبی مآخذ و غیر ادبی مآخذ سے براہِ راست استفادہ کر کے روح ادب تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ (۴۱)

اس بات سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنی تاریخ صرف شوقیہ طور پر لکھنے کی بجائے پوری ذمہ داری اور فرض منصبی سمجھتے ہوئے تحریر کی ہے۔ ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

> اردو ادب کے جس قدر تخلیقی اور تحقیقی کام ڈاکٹر جمیل جالبی کی نظر سے گزرے ہیں اتنے کسی دوسرے کی نظر سے نہیں گزرے۔ (۴۲)

'ڈاکٹر تبسم، انور سدید اور سلیم اختر نے اپنی تاریخوں میں ڈاکٹر جمیل جالبی کی ادبی تاریخ کو سراہا ہے جو ان کی تحقیقی کاوشوں کا اعتراف ہے۔ ڈاکٹر گوہر نوشاہی کہتے ہیں:

> تحقیق میں حزم و احتیاط ایک اچھے محقق کا طرۂ امتیاز ہے اور جالبی صاحب جب تک اہم سے اہم حوالے کی بھی جانچ پرکھ نہیں کر لیتے اسے قبول نہیں کرتے۔ (۴۳)

حوالہ جات

1. Jaffar, S.M., What is History, Sadiq Sons, Peshawar, Eddition: First, 1961, P-2

۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگ میل پبلیکیشنز, لاہور، ۲۰۰۵ء ستائیسواں ایڈیشن، ص ۱۵

3۔ Jaffar, S.M., What is History, P-503

4۔ Kent, Sharman, Writing History, Appleton Century Crofts Inc. New York, Eddition:First, 1941, P-1

5۔ Dutt, R.P.,Problems of Contemporary History, Lawrance and Wishert, London Eddition: First, 1963, P-20

6۔ Kent, Sharman, Writing Hisotry, P-42

۷۔ وقار عظیم، اختر شبلی بحیثیت مؤرخ، ابلاغ پبلشرز، اردو بازار، لاہور، ص ۲۲

۸۔ ذکاءاللہ، مولوی،، تاریخ ہندوستان، مطبع انسٹی ٹیوٹ گزٹ، جلد اوّل، بار دوم، س۔ن، ص ۵

۹۔ شبلی نعمانی، الفاروق، مشمولہ شبلی بحیثیت مؤرخ، ابلاغ پبلشرز لاہور، ص ۲۷، ۲۸

10۔ Carr, E.H.,What is History, Penguin Books London. Eddition:Third, 1965, P-9-10

۱۱۔ وقار عظیم، اختر شبلی بحیثیت مؤرخ، ابلاغ پبلشرز، ص ۱۹

۱۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین، سنگ میل پبلی کیشنز، ص ۱۵

۱۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، مجلس ترقی ادب، لاہور، جلد دوم، طبع دوم، ۱۹۸۲ء، ص ۱۳

۱۴۔ گیان چند، ڈاکٹر، اردو کی ادبی تاریخیں، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۲۰۰۰ء، ص ۲۱

۱۵۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، مجلس ترقی اردو، لاہور، ص ۱۳

۱۶۔ گیان چند، ڈاکٹر، اردو کی ادبی تاریخیں، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ص ۲۰۴

۱۷۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، مجلس ترقی ادب، لاہور، جلد اوّل، ۱۹۷۸ء، (مقدمہ)

۱۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، ص ۲۱

۱۹۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، جلد دوم (دیباچہ)

۲۰۔ ایس۔ایم، شاہد، تعلیمی تحقیق، مجید بک ڈپو، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۱۴۶

۲۱۔ تبسّم کاشمیری، ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۱۱

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۱

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۳

۲۴۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر تاریخ، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، جلد اوّل، فروری ۱۹۹۱ء، ص ۷

۲۵۔ ایضاً، ص ۲، ۳

۲۶۔ ایضاً، ص ۵

۲۷۔ ایضاً، ص ۵

۲۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، ص ۹

۲۹۔ ایضاً، ص ۹

۳۰۔ ایضاً، ص ۲۱

۳۱۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، ص ۱۳

۳۲۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، مجلس ترقی اردو، جلد دوم، ص ۱۲

۳۳۔ ایضاً جلد اوّل، ص ۵۳۰

۳۴۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، ص ۱۴۵

۳۵۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر تاریخ، مقتدرہ قومی زبان، ص ۱۰۹

۳۶۔ تبسّم کاشمیری، ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، ص ۲۱۷، ۲۱۸

۳۷۔ ایضاً ص ۲۱۵

۳۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، ص ۱۴۳

۳۹۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر تاریخ، مقتدرہ قومی زبان، ص ۱۰۹

۴۰۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ولی کا سال وفات، مشمولہ: دریافت، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ۲۰۰۲ء ص ۵۶۸، ۵۶۹

۴۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، مجلس ترقی اردو، جلد دوم، (مقدمہ)

۴۲۔ گیان چند، ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخیں، انجمن ترقی اردو، ص ۶۹۰

۴۳۔ گوہر نوشاہی، ڈاکٹر، ڈاکٹر جمیل جالبی ایک مطالعہ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۳ء، ص ۲۴۱

ڈاکٹر الطاف انجم
اسسٹنٹ پروفیسر، نظامت فاصلاتی تعلیم، سری نگر، کشمیر، انڈیا

اردو میں تھیوری کا مستقبل

Dr Altaf Anjum

Assistant Professor, Directorate of Distant Learning, Sirinagar, Kashmir, India

Future of 'Theory' in Urdu

Future of Theory in Urdu is directly associated with the history of the theoretical criticism in Urdu which has been significantly influenced by Western trends. The early traces of tradition of 'theory' in Urdu literature can be found in Ali Gargh movement. With the passage of time, new trends emerged and new theories were introduced in Urdu literature and criticism. The article analytically discusses the contemporary situation and future of 'theory' in Urdu literature in the context of post modern era.

اُردو میں تھیوری کا مستقبل، اُردو کی نظریاتی تنقید کی تاریخ کے مغرب آمیز وجود سے مشروط ہے۔ اگر اُردو تنقید کے نظریاتی سرمایے سے مغربی رویّوں اور رجحانات کو منہا کیا جائے تو اس کا چہرہ کتنا پُرضعف، کم مایہ، شکست خوردہ اور بے کیف نظر آئے گا اور اس کا وجود ایک بار پھر عروض، بیان اور بدیع کی اسی تثلیث سے عبارت قرار دیا جائے گا جس کے خلاف کلیم الدین احمد نے اسے معشوق کی کمر سے موہوم اور اقلیدس کے فرضی نقطے سے بھی مصغر قرار دیا تھا۔ اسی طرح حالؔی نے بھی اپنا احتجاج درج کر کے مشورہ دیا تھا کہ ؎

حالی اب آؤ پیروئ مغربی کریں
بس اقتدائے مصحفی و میرؔ کر چکے

بنیادی طور پر اُردو تنقید میں تھیوری سازی کا عمل سرسید تحریک کے زیر اثر شروع ہوا۔ مولانا الطاف حسین حالؔی، شبلی نعمانؔی، محمد حسین آزاد اور امداد امام اثرؔ نے اسے اُردو میں بطور صنف رائج کرانے میں شعوری اور غیر شعوری طور پر اپنی بساط بھر کوشش کیں۔ جب ان ادیبوں نے تنقید کے میدان میں اُتر کر لوح و قلم سنبھالے تو سامنے ''مغربی کلامیے'' اپنی تمام تر چکا چوند کے ساتھ موجود تھے۔ یہ نوآبادیاتی دور تھا جس میں فاتح نے اپنے مفتوح کے لیے اپنے معاشی اور سیاسی استحکام اور جبر و استبداد کے ہتھکنڈوں کو موثر و مضبوط بنانے کے لیے نظامِ تعلیم سے لے کر سماجی، سیاسی اور علمی آئڈیالوجی کا نصاب پڑھانا شروع

کر دیا تھا۔ان حالات میں جب اُردو سے وابستہ ناقدین نے تنقیدی عمارت کی بنیاد ڈالی تو مغرب کے نظریات وتصورات سے اخذ واستفادہ ان کے لیے کسی اور چیز سے بھی زیادہ ضروری تھا۔ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک نے مارکسزم کی ایک خاص شکل کے تحت نیا ماڈل پیش کر کے تاریخی ،سیاسی اور مادّی عناصر کے تجزیے کو ادب شناسی کے لیے لازمی گردانا۔اس طرح ایک بار پھر اُردو تنقید کی مشاطگی میں مغربی افکار کے سامانِ آرائش وزیبائش سے بھرپور استفادہ کیا گیا جس نے اسے مناسب حد تک لائقِ پیش کش بنا دیا۔

اُردو میں نئے تنقیدی تصورات کی نمود کا لامتناہی سلسلہ باضابطہ طور پر جدیدیت کے ساتھ ہی شروع ہوا۔جس میں نئی تنقید، ہیئتی تنقید اور ساختیاتی تنقید جیسی تھیوریز سامنے آئیں۔یہ تینوں نظریاتِ نقد اُردو کی روایتی تنقید کے خلاف پہلا باضابطہ قدم تھا جس نے ادب پارے کے خود مکتفی اور خود مختار وجود کا اعلان کر کے اس سے اس کے سوانحی ،تاریخی ،نفسیاتی ،عمرانی اور سماجی انسلاکات سے نجات دلا دی اور یہی وہ دور ہے جب پہلی بار اُردو تنقید میں مصنف کی مرکزی حیثیت کو معرضِ سوال میں کھڑا کیا گیا۔ ۱۹۸۰ء کی دہائی میں مابعد جدید ثقافتی صورتِ حال نے تخلیق کاروں کو نہایت حد تک متاثر کر دیا۔جس کے نتیجے میں اِن میں مابعد جدید صورتِ حال کے عناصر کا اثر محسوس اور نامحسوس طور پر دکھائی دیتا ہے۔اب جب کہ ادبی تخلیقات نئی اور تغیر پذیر صورتِ حال سے دوچار ہوئیں تو اِن کے تعینِ قدر کے لیے مابعد جدید تھیوریز سامنے آئیں جنھوں نے اُردو کو نئی تنقیدی زبان ،اصطلاحات اور اسالیب تفویض کر کے اس آب جو کو بحرِ بیکراں میں متشکل کر دیا۔اس طرح جو تنقیدی نظریات سامنے آئے ان میں پس ساختیاتی تنقید، نئی تاریخیت ، بین المتونیت، نو مارکسیت ، قاری اساس تنقید، تانیثی تنقید، اکتشافی تنقید، امتزاجی تنقید، مابعد نو آبادیاتی تنقید کا ذکر بطورِ خاص کیا جا رہا ہے۔ان نظریات کی تشریح وتوضیح سے لے کر ان کے اطلاق تک اُردو کے معدودے چند ناقدین نے ہی آگے بڑھ کر اپنی ادب فہمی اور نئے نظریات کے تئیں اپنی فکری وابستگی کا مظاہرہ کیا۔ان ناقدین میں گوپی چند نارنگ، وزیر آغا، وہاب اشرفی، قمر جمیل، ابوالکلام قاسمی، ضمیر علی بدایونی، حامدی کاشمیری، قاضی افضال حسین، عتیق اللہ، نظام صدیقی، ظہور الدین، قدوس جاوید وغیرہ ہراول دستے میں شامل رہے۔انہوں نے مابعد جدید صورتِ حال اور تھیوری پر نہایت ہی عالمانہ نوعیت کے مضامین لکھ کر عالمی سطح پر رونما ہو رہی ثقافتی، سیاسی، علمی اور ادبی تبدیلیوں سے ہم آہنگ کرنے کی مستحسن کوششیں کیں۔

تھیوری کی موجودہ صورتِ حال اور مستقبل پر گفتگو آگے بڑھانے سے پہلے یہاں پر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مابعد جدید صورتِ حال اور مابعد جدید تھیوری کے مابین امتیاز وافتراق کو واضح کیا جائے تاکہ موضوع کی تفہیم میں کسی قسم کا بُعد یا دشواری سامنے نہ آئے۔یہاں پر یہ بتانا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت کی کوئی متعینہ تعریف وتوضیح اس کے اپنے سماجی، سیاسی، عمرانی، لسانی، ادبی، ثقافتی اور علمی مسائل وانکشافات کے زائیدہ تکثیری مزاج کی وجہ سے ممکن نہیں ہے تاہم اس کو عصر حاضر کی ثقافتی صورتِ حال سے تعبیر کیا جا رہا ہے۔اس کی تعریف وتوضیح کے ضمن میں جتنی بھی تحریریں سامنے آ چکی ہیں انہوں نے متناقض رویّوں کو ہی جنم دیا ہے جس کی وجہ سے اس کی کوئی واحد یا متفق تعریف ہزاروں صفحات سیاہ کیے جانے کے باوجود بھی سامنے نہیں آ سکی۔ مابعد جدید صورتِ حال بیسویں صدی کے ربع آخر میں ثقافتی سطح پر ادب، آرٹ اور دوسرے تخلیقی مظاہر میں اپنا اثر ونفوذ ظاہر کرنے لگی۔اس طرح جب دوسری زبانوں کے ساتھ ساتھ اُردو میں تخلیق کاروں نے اپنی تخلیقی سرگرمیوں کو پیش کیا تو اُنہوں نے بھی اس کے اثرات کو شعوری یا غیر شعوری طور پر قبول کیا ہے۔اب جیسا کہ کہا گیا ہے کہ ہر دور کا ادب اپنے تنقیدے پیمانے

اور معیارات خود اپنے دور کے سماجی، علمی، ثقافتی اور تہذیبی مقدمات کے تحت متعین کرتا ہے تو اسی کلیے کی رو سے مابعد جدیدیت نے ادب شناسی کے ضمن میں تھیوری پیش کر کے اپنا فرض ادا کیا۔ اس طرح تھیوری نے اُس خلا کو پُر کرنے کی کامیاب کوشش کی جو وجودیت کے زیرِ اثر جدیدیت کے دور میں ادب کو عسیر الفہم، پیچیدہ اور چیستان بنانے کی وجہ سے پیدا ہوا تھا۔

O

تھیوری کے مستقبل کا تعین کرتے وقت پہلے موجودہ زمانے میں اس کے نظریاتی اور بالخصوص اطلاقی نمونوں کی صحت اور عدم صحت پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالنی لازمی ہے تاکہ مستقبل کی شیرازہ بندی کرنے میں کسی دشواری کا سامنا نہ کرنا پڑے۔ جب ہم مابعد جدید تنقیدی کلامیوں کی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہیں تو سب سے پہلے ہمارا سابقہ دو امریکی طالبات باربرا ڈی میٹکاف اور لنڈا وینٹک کی تحریروں سے پڑتا ہے۔ باربرا نے علامہ اقبالؔ کی مشہور نظم ''مسجد قرطبہ'' جب کہ وینٹک نے انور سجاد کے ناول ''خوشیوں کا باغ'' کا تجزیہ ساختیات کی روشنی میں پیش کر کے اُردو میں ساختیاتی طریقۂ تنقید کا باضابطہ آغاز کیا۔ یہ ۱۹۷۷ء کی بات ہے جب امریکہ میں ساختیات اور پس ساختیات پر مباحث زوروں پر تھے۔ اُردو میں محمد حسن عسکری اور ترقی پسند نقاد محمد علی صدیقی اور ان کے کچھ دیر بعد سلیم اختر اور وزیر آغا نے ساختیات پر لکھنا شروع کیا تھا لیکن حق تو یہ ہے کہ اس کے بہت بعد یعنی اسّی کی دہائی میں اُردو ناقدین نے اس کی طرف سنجیدگی کے ساتھ توجہ کی۔ اس دوران گوپی چند نارنگ نے ہندوستان اور پاکستان کے مؤقر رسائل و جرائد میں ساختیات، لاتشکیل، پس ساختیات، مابعد جدید تھیوری پر متواتر مضامین شائع کروائے۔

مابعد جدید تھیوری نے ادب کی تفہیم و تحسین کے جو نئے ماڈل پیش کر کے اُردو میں نئے تنقیدی دور کا آغاز کیا اُن میں پس ساختیاتی تنقید کو کئی اعتبار سے اہمیت حاصل ہے۔

☆ دریدا کے نہایت ہی روایت شکن رویّے پر مبنی پس ساختیاتی تنقید، ساختیات کے ردِعمل میں سامنے آئی۔ اس یعنی پس ساختیاتی تنقید نے لوگومرکزیت (Logocentrism) کے تحت تقریر پر تحریر کے تفوق کی مہر ثبت کر کے متن میں معنی کی موجوگی سے یکسر انکار کر دیا جس سے معنی کو لامرکز کر دیا گیا اور یہ ہمیشہ التوا میں رہا۔ اس نظریے سے معنی کی تکثیریت (Plurality of Meaning) کی راہیں کھلنی لگیں۔

☆ نئی تاریخیت' ادب کے تاریخی مطالعہ پر زور دیتی ہے نہ تاریخی متون میں ادبیت کی تلاش و جستجو کا نام ہے بلکہ یہ ادب اور تاریخ کی ہم رشتگی پر اصرار کرتی ہے۔

☆ بین المتونیت کے تحت ایک مخصوص متن میں مضمر اُن تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی متون کو دریافت کیا جاتا ہے جن کی مدد سے یہ متن تخلیق کے مختلف مراحل و منازل طے کرتا ہے۔ اِن ثقافتی متون کے دھاگے اور ریشے ہمارے اجتماعی لاشعور کا ناگزیر حصہ ہوتا ہے جو اس نو تخلیق شدہ متن کی تیاری میں اپنا کردار ادا کرتا ہے۔

☆ نو مارکسیت بیک وقت آرتھوڈاکس مارکسی تنقید کی توسیع بھی ہے اور اس کی تردید بھی۔ جہاں مارکسی تنقید سیاسی اجبار کے تحت ادب پاروں سے تاریخ کے مختلف ادوار میں قائم بورژوازیوں اور پرولیتاریوں کے مابین طبقاتی کشمکش اور پیداواری ذرائع کی غیر متوزن تقسیم کو اپنا موضوع بناتی ہے وہیں نو مارکسیت کارل مارکس کے فلسفیانہ افکار و نظریات سے غیر جانبدارانہ طور پر دانشورانہ مکالمہ قائم کرتی ہے۔ ہر طرح کے آئیڈیالوجیکل جبر سے آزادی ہی اس کا طرۂ امتیاز ہے۔

☆ قاری اساس تنقید مجموعی طور پر ادب کی تحسین و تفہیم میں قاری کی بلا واسطہ شرکت پر مُصر ہے۔ یہ نظریہ مصنف، تاریخ، ثقافت، زبان، زمانہ اور زندگی جیسے تمام انسلاکات سے عاری ہے۔

☆ تانیثی تنقید مابعد جدیدیت کی اہم دین ہے۔ یہ تھیوری تاریخ کے مختلف ادوار میں تخلیق کیے گئے متون میں عورت کی غیر تسلی بخش نمائندگی پر اظہارِ ناراضگی کرتی ہے اور ثقافتی متون کے ازسرِ نو تجزیے پر اصرار کر کے طبقۂ اناث کے اجتماعی عرفانِ نفس اور شعورِ ذات کی بازیافت کی جستجو کرتی ہے۔

☆ اکتشافی تنقید میں نقاد کو جو کام تفویض ہوا ہے وہ یہ ہے کہ اُسے اُس تخیلی تجربے کا اکتشاف کرنا ہے جس سے ایک تخلیق کار ادب پارے کی تخلیق کے دوران دوچار ہوتا ہے۔ یہ تخیلی تجربہ معنی اور موضوعیت سے بالکل مختلف ہے اور اس کو وہی نقاد منکشف کر سکتا ہے جو تخلیق کے پراسرار مراحل سے واقفیت رکھتا ہو۔

☆ امتزاجی تنقید ادب پارے کی تنقید میں اسی تنقیدی نظریے کو کام میں لانے کی داعی ہے جس سے اس کی معنوی جہتیں کھل سکیں۔ یہ جملہ نظریاتِ نقد کا حاصلِ جمع نہیں ہے بلکہ ادب شناسی کا ایک منفرد اور ممتاز طور ہے جسے عصرِ حاضر میں کئی ناقدین نے غیر شعوری طور پر ادب فہمی کے تفاعل کے دوران برتا ہے۔

☆ مابعد نوآبادیاتی تنقید بنیادی طور پر ادب پاروں کی تنقید کے دوران نوآبادیاتی دور کے حاوی کلامیوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتی ہے جس سے یہ پتہ لگانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ سیاسی اور معاشی، علمی اور ادبی منظرنامے پر کس نوعیت کا نوآبادیاتی جبر حاوی رہا ہے جو ازسرِ نو تاریخ مرتب کرنے میں مدد فراہم کرتی ہے۔

مذکورہ بالا نظریات کی تفہیم و توضیح میں اُردو کے صفِ اول کے ناقدین نے بڑھ کر حصہ لیا اور برصغیر کے معتبر اور موقر رسائل و جرائد میں اپنے مضامین کو منصۂ شہود پر لایا گیا لیکن اُن سے تقاضا کیا گیا کہ اِن نظریات کے اطلاقی نمونے پیش کیے جائیں اور اس طرح انہوں نے مابعد جدید تھیوری کی فہم و فراست کا ثبوت پیش کر کے تخلیقات کے تجزیاتی مطالعے پیش کیے۔ اس ضمن میں جو اطلاقی نمونے سامنے آئے انھیں تھیوری کی کامیابی پر ہی محمول کیا جاتا ہے۔ یہاں پر اطلاقی کے نام پیش کیے جا رہے ہیں مثلاً 'فیض کو کیسے نہ پڑھیں'، 'کیا تنقید کی بدلتی ترجیحات اور رویّے ہمیشہ نظریاتی اور اقداری نہیں ہوتے'، (گوپی چند نارنگ)، 'منٹو کے افسانوں میں عورت'، 'عصمت چغتائی کے نسوانی کردار'، (وزیر آغا)، 'کارگہہ شیشہ گری'، 'غالب جہانِ دیگر'، 'اُردو افسانہ.....تجزیہ' (حامدی کاشمیری)، 'نصف صدی کی اُردو شاعری میں مابعد جدید کردار'، 'متن کی تانیثی قرأت'، 'اُردو کا مابعد جدید افسانہ' (قاضی افضال حسین)، 'قدیم شعری متن اور جدید تعبیری رویّے' (ابوالکلام قاسمی)، 'کڑوا تیل کا ردِ تشکیلی مطالعہ'، 'بیانہ عرصہ اور راجندر سنگھ بیدی'، (شافع قدوائی)، 'وزیر آغا کی غزل کا ساختیاتی مطالعہ' (فہیم اعظمی)، 'براؤننگ دی ڈاگ کا ساختیاتی مطالعہ' (اقبال فریدی)، 'صاحب کا فروٹ فارم کا ساختیاتی مطالعہ' (قاسم یعقوب)، 'سمندر کا بلاوا کا ساختیاتی مطالعہ' (ناصر عباس نیّر) وغیرہ مضامین سے اُردو میں ادب شناسی کا جو نیا میلان پروان چڑھ رہا ہے اُسے کسی بھی طرح کم اہمیت کا حامل قرار نہیں دیا جا سکتا ہے کیوں کہ اُردو کی عملی تنقید کے ذخیرے میں پہلی بار ایسے مضامین شامل ہوئے جو بیک وقت روایتی تحریروں سے مختلف بھی ہیں اور منفرد بھی۔

O

بنیادی سوال یہ ہے کہ اُردو تنقید کیوں اپنی رگوں میں نیا اور تازہ خون بھرنے کے لیے مغرب کے تنقیدی سرمایے ایک بے بس اور عاجز سائل کی طرح کشکول لے کر کھڑی ہے۔ یہ سوال ہر ذی حس اور کم ذی حس انسان کے لیے ہمیشہ اپنی تہذیبی اور تفکیری سرچشموں کی کم مائیگی کی وجہ سے مایوسی کا سبب بنتا آ رہا ہے۔ اُردو معاشرے ہی کا کیا مذکور، برصغیر ہنوز پوری طرح مجموعی طور پر نوآبادیاتی ہتھکنڈوں سے گلوخلاصی حاصل نہیں کر سکا؛ ''وجوہ بہر حال جو بھی ہوں، مگر اتنی بات تو بہر حال طے ہے کہ ہمارا معاشرہ مجموعی طور پر تقلیدی ہے نہ کہ اختراعی۔ یہاں کے علمی اور ادبی کارنامے ہمارے علم میں اضافے کا موجب تو بنتے ہیں مگر ہماری زندگی کے معیار کو بڑھانے یا عالمی سطح تک پہنچانے میں ہماری کوئی راہ نمائی نہیں کرتے۔ اس پل پل بدلنے والی دنیا میں اکثر و بیشتر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خدا کی کائنات کا یہ حصّہ کتنا قناعت پسند ہے کہ اسے جہدِ مسلسل کے آداب کی ہوا تک بھی نہیں لگی ہے۔'' (۱) یہی وجہ ہے کہ ہم آئے دن سائنس اور ٹکنالوجی کے میدان میں وقوع پذیر محیر العقول انکشافات اور ایجادات سے اپنی زندگی کو آسان اور پُر کیف بنانے کے لیے مغرب کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے رہتے ہیں۔ عصرِ حاضر کے ایک معتبر نقاد ناصر عباس نیّر نے مغرب سے ہمارے مستعارانہ رویّے پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ہم جس طرح اپنی سائنسی وٹکنالوجی، طبّی ضرورتوں کے لیے مغرب کے دست نگر ہیں اسی طرح فکر و نظر کے میدان میں بھی مغرب اس قدر ترقی یافتہ ہے کہ ہمیں اپنی ثقافتی و فکری ضرورتوں کا سامان مغرب سے مل جاتا ہے اور یہ صورت اُس وقت تک رہے گی جب تک مغربی کلامیوں میں ہمارے اہلِ علم شرکت نہیں کرتے اُن سے فکری مکالمہ ان پیراڈائم کے تحت نہیں کرتے جو مغرب نے تشکیل دیے ہیں!۔ یا ان کلامیوں کے متوازی کلامیے (Counter Discourses) تشکیل نہیں دیتے اور یہ اُس وقت تک ممکن نہیں جب نوآبادیاتی صورتِ حال، ذہنیت اور فضا سے آزادی حاصل نہیں کر لی جاتی۔ (۲)

لیکن ہمارے ادبا کی ذہنی سطح کا حال بھی دیکھئے کہ جب وہ اُردو میں مابعد جدید تنقیدی نظریہ سازی کے بارے میں سوچتے اور لکھتے ہیں تو اُن کے افکار کی تان مغربی دانشوری کی تکذیب، تردید، تذلیل اور تحقیر پر ہی ٹوٹتی ہے۔ مثال کے طور پر عمران شاہد بھنڈر نے مورخہ ۳/ مارچ ۲۰۱۳ء کو روزنامہ 'ایکسپریس' لاہور میں شائع ہونے والے مضمون بعنوان 'مابعد جدید اردو تنقید' میں ''لاتشکیل'' کے حوالے سے لکھا ہے کہ یہ مشرقی کلامیوں کو لامرکز کرنے اور استحصال زدہ طبقے کو مزید حاشیے پر دھکیلنے کے لیے دریدا نے پیش کیا ہے۔ اسی طرح فضیل جعفری نے اپنے مضمون ''امریکی شوگر ڈیڈی اور مابعد جدیدیت'' میں لکھا ہے کہ مابعد جدیدیت مغربی استعمار کی ایک سوچی سمجھی سازش ہے جو تیسری دنیا کے عوام کو سرِ نو ثقافتی سطح پر نوآبادیاتی چنگل میں پھنسانے کے لیے تیار کی جا رہی ہے۔ یہ اور اس طرح کئی اعتراضات کیے گئے ہیں۔ اِن معترضین کی فہرست میں شمیم حنفی، سلیم اختر، جمال پانی پتی، سراج منیر، تحسین فراقی جیسے دانشوروں کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

اس سلسلے میں کچھ اہم ناقدین کے اعتراضات اور خدشات سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں محمد حسن عسکری اور محمد علی صدیقی کے اسمائے گرامی اس اعتبار سے اہمیت کے حامل ہیں کہ انہوں نے سب سے پہلے ساختیات پر اعتراض کر کے نئے تنقیدی کلامیوں کا راستہ روکا۔ واضح رہے کہ ان کے اعتراضات کی بنیاد ان کے مخصوص آئیڈیالوجیکل موقف میں مضمر تھی۔ عسکری نے فرانس کے ایک نو وارد مسلمان محمد آرکون کو قرآن پاک کا مطالعہ ساختیات کی رُو سے کرنے کی تجویز یہ کہہ کر رد کی تھی

کہ نئے مغربی نظریات گمراہی کے دلدل کی طرف ہی راستہ دکھاتے ہیں۔اس طرح محمد علی صدیقی نے ساختیات کے خلاف اس وجہ سے محاذ کھولا کہ ساختیاتی تجزیہ زبان کے synchronic یعنی یک زمانی مطالعے پر مصُر تھی جب کہ مارکسزم کے پروردہ ترقی پسندوں کے تفکیری رویّوں کی اساس تاریخ کے لیل ونہار میں پوشیدہ تھی۔ان دو کے بعد اُردو میں وقتاً فوقتاً کئی لوگوں نے اعتراضات قائم کیے جن میں سے بیشتر نئے نظریات کے موئدین کی ذاتی زندگی کے اردگرد ہی گھومتے تھے اور روشن خیال ادبا کو ہر سطح پر یہ کہہ کر مذاق بنایا جارہا تھا کہ وہ مغرب کے چبائے ہوئے نوالوں کی طرف لپک رہے ہیں۔اُردو تک ہی کیا موقوف،خود برطانیہ کی کیمبرج یونیورسٹی میں ۱۹۸۰ء میں کولن میک لیب نام کے ایک استاد کو اس لیے نوکری سے رخصت کیا گیا کہ وہ ساختیات، پس ساختیات جیسے نظریات سے دلچسپی رکھتا تھا۔اس طرح اگر اُردو میں کسی شخص کو نئے نظریات سے فکری وابستگی کا مظاہرہ کرنے پر کسی بھی سطح پر طعن وتشنیع کا نشانہ بنایا جاتا ہے تو یہ کوئی اچنبھے کی بات نہیں ہے۔بلکہ اُردو کے ایک معتبر استاد پروفیسر فضیل جعفری نے ''ساختیاتی کباب میں ردِتشکیل کی ہڈی'' اور ''امریکی شوگر ڈیڈی اور مابعد جدیدیت'' کے عنوان سے ذہنِ جدید میں مضامین لکھ کر نئے تنقیدی ڈسکورس کا مذاق اڑایا۔

آپ میں سے بیشتر کو یہ سنتے ہوئے حیرت ہوگی کہ اُردو میں تھیوری کی تفہیم اور توضیح سے لے کر اس کے اطلاق تک جتنی بھی تحریریں سامنے آئی ہیں اُس سے کہیں زیادہ منظّم اور منضبط انداز میں اس کی مخالفت میں یاروں نے اپنی ساری توانائی صرف کی ہے۔اسی لیے جب کوئی بھی شخص اُردو میں تھیوری کی تاریخ کے حوالے سے لکھنا چاہتا ہے تو بادلِ ناخواستہ ہی سہی اُسے معترضین کے خیالات واعتراضات کو بہرحال حیطۂ اظہار میں لانا ہی پڑتا ہے۔

O

جن کشادہ نظر ناقدین اور دانشوروں نے اسّی کی دہائی میں تھیوری پر مباحث قائم کیے اور اس کی تشریح وتوضیح اور تفہیم وتعبیر میں اپنی دیدہ وری کی روایت کا احترام کرتے ہوئے اور علمی وادبی بصیرت کا ثبوت دیتے ہوئے نہایت ہی شرح وبسط کے ساتھ مضامین کے انبار لگائے اور تین دہائیوں سے اُن کا یہ سفر بغیر کسی رکاوٹ کے جاری وساری ہے،ان کی ابتدائی اور تازہ تحریروں کے جائزے کے بعد تھیوری کے مستقبل کے بارے میں بہتر رائے قائم کی جاسکتی ہے۔فکشن اور شاعری دونوں میں مابعد جدید تنقیدی تھیوری کی بدولت نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں بلکہ مشرقی شعریات کے امتیازات اور بنیادی مقدمات کے سرمایے کی طرف ہمارا التفات بھی اس تھیوری کا ہی مرہونِ منت ہے۔قاضی افضال حسین نے مابعد جدیدیت کے ایک اہم عنصر' فوق بیانیہ کا استرداد' کے نتیجے میں ہماری اپنی تہذیبی وثقافتی روایات واقدار کی بازیافت کی کوششوں کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

> آفاقی اصولوں کی نفی کے نتیجے میں شعریات کے وہ اصول جو ابھی چند سال پہلے تک فرانس وامریکہ سے لے کر ہندوستان کی ہر زبان کے لیے موزون ومناسب تھے، بے معنی ہوگئے اور ادب کی معنویت خود اس زبان کی شعری روایت میں دریافت کی جانے لگی۔ مابعد جدیدیت کا اصل کارنامہ ہی یہ ہے کہ اس نے شعریات کے آفاقی تصور سے انکار کر کے مقامی شعریات کی اہمیت وفوقیت نمایاں کی۔اُردو میں مشرقی شعریات سے ہماری بڑھتی ہوئی دلچسپی آفاقی اصولوں یا فوق بیانیہ کے اسی انکار کا نتیجہ ہے۔(۳)

مابعد جدید تھیوری نے اُردو تنقید کو نئی زبان عطا کی جس کی اساس بین العلومی ہے۔اس نے نئی اصطلاحات کے ذریعے

تنقید کے مروجہ معانی و مفاہیم کو کامل استرداد عطا کر کے ایک بالکل نئے کلامیہ کا آغاز کیا۔ لاتشکیل، تشکیلی حقیقت، صوت مرکزیت، لا مرکزیت، معنی نما، تصورِ معنی، لوگومرکزیت، ساخت تشکیل، افتراق، التوا، ڈسکورس، ایپس ٹیم، ہائپر ریلیٹی، اکریوین، اکریونت، لانگ، پارول، متن، بیانیات، معنی کی تکثیریت، شعریات وغیرہ اصطلاحات نے اُردو تنقید کی آب جو کو بحرِ بیکراں میں منقلب کر دیا۔ اُردو کے مابعد جدید نظریاتی تنقید کے موجودہ سرمایے پر ایک سیر حاصل بحث یہاں پر اس لیے لازمی ہے تا کہ اس کے اور پس روتنقیدی اسلوب و انداز کے درمیان خطِ امتیاز کھینچا جا سکے۔ اس بات سے مابعد جدید تنقید کے معترضین بھی بخوبی واقف ہیں کہ مابعد جدید تھیوری نے اُردو کی نظریاتی تنقید کو نئی اصطلاحات، نئی تراکیب، نئے اسالیب اور نئی زبان عطا کیے، جس نے مجموعی طور پر تنقیدی نظام کو ہی نئی فضا سے معمور کر دیا۔

مابعد جدیدیت کی طرح اس کا تنقیدی نظام بھی بین العلومی مزاج کا متحمل ہے جس نے ایک طرف ادب فہمی کے مروجہ طریقہ کار کو معرضِ سوال میں کھڑا کر کے رکھ دیا ہے تو دوسری طرف سہل پسند ناقدین کے دائرہ کار کو محدود تر کر کے ان کی کایا پلٹ دی ہے۔ لیکن ان سب کے ساتھ ساتھ تھیوری کی جو سب سے بڑی دین ہے وہ مطالعے کا تکثیری طور ہے۔ جیکس دریدا کے فلسفہ لاتشکیل نے ادبی مطالعات کے جمود کو اس انداز سے توڑا کہ یہ بیسویں صدی کے ربع آخر میں ادب شناسی کا مہ کامل بن کر سامنے آیا۔ تکثیریت اس تھیوری کا محور و مرکز ہے جس کی وجہ سے معنی کی وحدت پارہ پارہ ہو کر رہ گئی اور ان حضرات کے افکار کو از کارِ رفتہ قرار دیا جو کسی مخصوص مکتبۂ فکر کے تحت اخذِ معنی کے تفاعل میں سرگرمی دکھاتے تھے۔ یہ تکثیریت خالص مغربی نہیں ہے بلکہ ہمارے متقدمین نے بھی معنی کی وحدت کے برخلاف اس کی کثرت پر زور دیا ہے۔ شہنشاہِ غزل میر تقی میرؔ کا مندرجہ ذیل شعر اس سمت میں راہ نمائی کا کام انجام دے سکتا ہے۔ فرماتے ہیں ؎

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میرؔ
کیا کیا کہا کریں ہیں زبانِ قلم سے ہم

اسی وجہ سے ہم یہاں پر یہ کہنے میں حق بہ جانب ہیں کہ تھیوری کا مستقبل ہماری کلاسیکی شعریات کے تنوع سے مشروط ہے۔ جب ہم تھیوری کے نظریاتی اور اطلاقی پہلوؤں پر لکھیں گے تو اُردو کے تنقیدی سرمائے کی بازیافت اس کا اولین فریضہ ہوگا۔

اُردو میں تھیوری کی کارفرمائی کے حوالے سے یہ کہنا بے جا نہیں ہوگا کہ مستقبل میں اس برگ و بار لانے کے زیادہ سے زیادہ امکانات ہیں۔ وہ اس لیے نہیں کہا جا رہا ہے کہ جن لوگوں نے اس کو اُردو میں رواج دینے اور ادبی ڈسکورس کا حصّہ بنانے میں اپنی بساط بھر کوششیں کیں بلکہ اس کے معترضین نے بھی وقت وقت پر بادلِ ناخواستہ ہی سہی اس کی معنویت، ضرورت اور اہمیت کے سامنے سرِ تسلیم خم کیا ہے۔ اُردو میں مغربی نظریاتِ نقد کے معترضین میں شمس الرحمٰن فاروقی کئی دہائیوں سے نمایاں ہیں اور ادب شناسی کے حوالے سے اُن کے افکار کے حوالے جا بجا دیے جاتے ہیں۔ لیکن اُن کے معتقدین میں شاذ ہی کسی کو یہ معلوم ہے کہ (ساحری، شاہی اور صاحب قرانی) داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ: (نظری مباحث، جلد اول)، شعر شور انگیز، تفہیمِ غالب جیسی تصانیف میں شامل مباحث روسی ہیئت پسندی، ساختیات اور تفہیمیات کی روشنی میں پیش کیے گئے ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ انہوں نے خود زیرِ لب تھیوری کے حوالے سے جو بیانات دیے ہیں اُن سے مستقبل میں تھیوری کی شیرازہ بندی کرنے میں مدد ملے گی۔ شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

میرا کہنا یہ ہے کہ روسی ہیئت پسندی(Russian Formalizm)اور بیانیہ کی فرانسیسی وضعیاتی تنقید سے معاملہ کیے بغیر ہم ناول اور داستان دونوں کی تنقید میں ناکام رہیں گے۔(۴)

تھیوری کے دائرہ کار میں صرف مابعد جدید دور میں تخلیق کیے گئے متون کو ہی نہیں رکھا جا سکتا ہے بلکہ ماقبل کے ادبی اظہارات کو بھی بجا طور پر اس کے ذریعے جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ادب پارہ اپنے خود مکتفی کردار کی بنیاد پر کسی بھی نظریے سے آنکھیں چار کرنے کی تب وتاب سے معمور ہوتا ہے اور اس کی دائمیت ہی اس کا حسن اور اس کی اہم قدر ہے۔ مابعد جدید تھیوری کے تحت بین المتونیت، قاری اساس تنقید، امتزاجی تنقید، اکتشافی تنقید جیسے نظریات کا اطلاق ہر دور کے ادب پر یکساں طور پر کیا جا سکتا ہے اور یہی اس کے مستقبل بین ہونے کا خوب صورت عندیہ دیتا ہے۔ممتاز ادیب اور نقاد ابوالکلام قاسمی مابعد جدید تنقید کے طریقہ کار کے دائرہ کا تعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> مابعد جدید تنقید صرف، مابعد جدیدیت، زیرِ اثر لکھے جانے والے ادب پر ہی نہیں لکھی جائے گی۔اگر ایسا ہوتو کسی بھی تنقیدی طریقہ کار کا دائرہ محدود ہو کر رہ جائے گا اور آج کے بدلے ہوئے ادبی منظر نامے میں ماقبل کے متون کے مطالعہ کا جواز، اور معنویت برائے نام رہ جائے گی۔کسی بھی زمانے کے تنقیدی اصول وضوابط جس طرح اپنے زمانے کے ادبی رویّوں سے کسبِ فیض کرتے ہیں لیکن ان کا اطلاقی پہلو زمانۂ حال کے ادب تک محدود نہیں رہتا اسی طرح مابعد جدید تنقید کو بھی قطعیت سے اجتناب کرتے ہوئے اپنے مطالعے اور تفہیم کا دائرہ وسیع کرنا ہوگا۔(۵)

مذکوہ اقتباس میں ابوالکلام قاسمی نے تھیوری کو بااثر اور بامعنی بنانے کی جو بات کہی ہے اُس نے آج یقیناً اپنا دائرہ وسیع کیا ہے جس کا ثبوت تھیوری کے تحت پیش کیے گئے حالیہ مطالعات سے سامنے آتا ہے۔

یہاں پر ایک بات کا اظہار کرنا چاہوں گا کہ جس نے بھی نئے افکار کی تازگی سے اپنے ذہن کو معطر کیا، اُس کی تحریر کا رنگ سرے سے ہی بدل گیا کیوں کہ اس کی سوچ میں مشرقی اور مغربی افکار کے رنگا رنگ دھاگے اور ریشے کا ایک نیا اور منفرد عکس تیار ہوا۔ہاں یہ بھی صحیح ہے کہ ادب پنپتا اور پروان چڑھتا ہے اختلافِ رائے سے، یہی اختلاف بحث ومباحثہ کو راہ دے کر نئے کلامیوں کی تفہیم وتعبیر میں مناسب حد تک مدد کرتا ہے۔بقولِ ذوق ؎

گلہائے رنگ رنگ سے ہے رونقِ چمن
اے ذوق! اس جہاں کو ہے زیب اختلاف سے

لیکن اس کے لیے بنیادی شرط یہ ہے کہ اختلاف علمی ہو، ادبی ہو اور تعقلاتی ہو۔

خلاصۂ بحث یہ کہ مابعد جدید تھیوری نے ادب کے تفہیم وتجزیے کا جو طور سامنے لایا وہ اپنی اصل میں فارمولا سازی اور تصوراتی گُلیوں کے استرداد کا سامان اپنے جلو میں رکھتا ہے جس نے یقینی طور پر تفہیمات وتعبیرات کی ایک نئی دنیا خلق کی ہے۔ ادب کو نئے بلکہ اَن گنت تناظرات میں پڑھنے کی طرح ڈالی۔اس طرح فی زمانہ ادب کی تخلیق سے لے کر اس کی قرأت تک تنقیدی کلامیے نے جو بنیادی نوعیت کے سوالات قائم کیے ہیں، اُن سے ہی تھیوری کے روشن مستقبل کی ضمانت دی جا سکتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ اداریہ، سالانہ ادبی تحقیقی وتنقیدی مجلّہ 'ترسیل' نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر، شمارہ ۱۱، سال ۲۰۱۳ء

۲۔ ناصر عباس نیّر، جدید اُردو تنقید پر مغربی اثرات، شعبہ اُردو، بہاوالدین ذکریا یونیورسٹی، ملتان پاکستان، ص ۲۸۲

۳۔ نصف صدی کی اُردو شاعری میں مابعد جدید عناصر، مشمولہ تحریر اساس تنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۹ء، ص ۱۹۰

۴۔ ساحری، شاہی، صاحب قرآنی، داستانِ امیرِ حمزہ کا مطالعہ، جلد اول، ص ۱۷

۵۔ ابوالکلام قاسمی، معاصر تنقیدی رویّے، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۷ء، ص ۵۱

ڈاکٹر فاخرہ نورین
شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج فار ویمن، ڈھوک منگٹال، راولپنڈی

ڈرامے کے ترجمے کی مشکلات

Dr Fakhra Naureen

Urdu Department, Govt. College for Women Dhok Mangtal, Rawalpindi.

Difficulties of Translating Dramatic Text

Drama as a genre of literature is different from other genres of fiction. Translator of dramatic text has to deal with many linguistic and stylistic problems. Objective of translating drama also defines translation methodology and techniques. Audience and norms of targeted society are important factors to affect process of translation. These problems demand an ever vigilant mind and artistic craftsmanship from translator. The article focuses on analysis of translation of drama as a literary text.

ڈرامہ انگریزی ادب کی ایک مضبوط ادبی روایت کا ایک ستون ہے۔ مغربی ڈرامے کی ابتدا یونان سے ہوتی ہے اور دلچسپ بات یہ ہے کہ مغربی ڈرامے کے شاہکار مغربی شاعری کے بھی اعلیٰ نمونے قرار دیے جاتے ہیں۔ انگریزی ہو یا دیگر مغربی زبانیں، ڈرامہ شاعری ہی میں لکھا جاتا تھا۔ اردو کے ابتدائی ڈرامے اندر سبھا وغیرہ بھی شاعری ہی میں ہیں۔ مگر ڈرامہ محض منظوم ہونے کی بناء پر شاعری کی صنف نہیں قرار دیا جا سکتا، اس کا کہانی پن اور اس کے اندر موجود کہانی کا عنصر اس کو افسانوی ادب کا حصہ قرار دیتا ہے۔ لہٰذا زیرِ نظر مضمون میں ڈرامے کے ترجمے پر بحث افسانوی ادب کے ذیل میں کی جائے گی۔ کہانی پن کی بنیاد پر ڈرامے کو شاعری کے بجائے افسانوی ادب کا حصہ قرار دینے کی مہمیز ڈاکٹر وقار عظیم کی کتاب سے بھی ملتی ہے۔ جس میں اردو مثنویوں کو انھوں نے ''اردو کی منظوم داستانیں'' قرار دیا ہے۔ لہٰذا اسی دلیل کو بنیاد بنا کر یہ کہنا بے جا نہیں کہ ڈراما افسانوی ادب کا ایک اہم حصہ ہے اگرچہ اردو ڈرامے کی روایت اتنی مستحکم نہیں ہے مگر انگریزی ادب کے دیوقامت ادباء ڈرامہ نگار ہیں۔ ڈرامہ عام آدمی کے ادبی لگاؤ اور کسی بھی عہد میں عوام الناس کے ذوق کی تربیت کے علاوہ تفریح کا اہم ذریعہ ہے۔ ڈرامے کی اس اہمیت کے پیشِ نظر جب ڈرامائی متن کے ترجمے کے اصولی مباحث کو دیکھا جائے تو یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ اس ضمن میں تو نثری متن کے ترجمے سے بھی کم مباحث ہیں اور عموماً اگر کسی نے اس پر خامہ فرسائی کی بھی ہے تو اسے عموماً نثر کے ترجمے کے مماثل ہی قرار دے کر بحث ختم کر دی گئی ہے۔ حالانکہ ڈرامائی متن کا ترجمہ دیگر افسانوی و نثری متن کے ترجمے سے قطعی مختلف ہوتا ہے۔

ناول اور افسانہ یا نظم دراصل قاری کی انفرادی قرأت اور تفہیم سے متعلق ہوتے ہیں جبکہ ڈرامے کا متن قرأت کے لیے

نہیں بلکہ سٹیج پر کھیلنے کے لیے لکھا جاتا ہے۔(A drama is meant to be staged) ڈراما نگار جب متن کی تحریر شروع کرتا ہے تو اس کے ذہن میں قارئین کے بجائے حاضرین وسامعین ہوتے ہیں۔یعنی فوری اور براہِ راست ابلاغ کا تصور ڈرامے کے متن سے وابستہ ہوتا ہے۔لہٰذا ڈرامائی متن کا مترجم جب کسی ڈرامے کا ترجمہ کرنا چاہتا ہے تو اس کے سامنے بھی پہلی ضروری شرط ڈرامے کا سٹیج پر کھیلا جانا ہوتی ہے۔وہ ترجمے کو اس براہِ راست پرفارمنس کے لازمی تصور کے ساتھ ہی ترجمہ کرسکتا ہے۔یہ تصور ترجمے کے اس عمل کا لازمہ ہوتا ہے کہ متن تحریری شکل میں موجود تو ضرور ہے مگر یہ نامکمل ہے کیونکہ اس کے ساتھ اگرچہ ہدایت کار کے لیے ہدایات لکھی ہوتی ہیں مگر ان ہدایات سے ہٹ کر بہت سے صوتی اور نظری تاثرات اور ارادے بھی بین السطور اور تحت السطوری سطح پر ہوتے ہیں اور مترجم جب تک ان سب کو نہ سمجھے تب تک ترجمہ ممکن نہیں ہے۔

ڈرامائی متن کے ترجمے میں سب سے پہلا مسئلہ جو درپیش ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ کیا ترجمہ لفظی (literal) یعنی مصنف سے مکمل وفاداری کے ساتھ کیا جائے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ڈرامہ کسی افسانوی متن کی طرح محض مصنف کا احیاء نہیں ہے۔ ڈرامے کا تعلق حاضرین کے ساتھ ہونا ترجمے کی حکمتِ عملی کے تعین میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ڈرامے کے ترجمے کے دو طرح کے مقاصد ہیں یعنی ایک تو انفرادی ڈرامائی متن کو سٹیج پر کھیلے جانے کے لیے ترجمہ کرنا اور دوسرا کسی ایک ڈراما نگار کے تمام یا ایک سے زیادہ ڈراموں کو ترجمہ کرنا جس کا مقصد ظاہر ہے کہ مصنف کو اپنی زبان میں متعارف کرانا ہے۔ان دونوں مقاصد کے تحت ترجمہ کرنے کی حکمتِ عملی میں بھی فرق ہوتا ہے پہلی صورت میں متن کا پرفارمنس سے تعلق جبکہ دوسری صورت متن کا قابلِ قرأت ہونا مدنظر رکھا جائے گا۔ڈرامائی متن کے ترجمے کی وہ صورت جس میں اس کا عملی پہلو مدنظر رکھا جائے گا ہی دراصل اس وقت پیشِ نظر ہے اور اس کا اہم مسئلہ حاضرین، معاصر سٹیج اور اس عہد کے عوامی مذاق کا خیال رکھنا ہے۔انگریزی میں اس کی مثال شیکسپیئر اور اردو میں آغا حشر کے ڈراموں سے دی جاسکتی ہے۔شیکسپیئر کے ڈراموں کی زبان، حسِ مزاح، کردار نگاری، ان کے لباس اور دیگر لوازمات کو موجودہ عہد کے سامع یا ناظر کے لیے کس طرح دلچسپی کا حامل بنایا جاسکتا ہے؟ تہذیبی، زمینی اور زمانی فاصلوں کی بنیاد پر اگر جائزہ لیا جائے تو اردو کے ناظرین کے لیے شیکسپیئر کس طرح قابلِ فہم اور دلچسپی کا حامل ہوگا؟ اس کے لیے ڈرامے کے ترجمے میں سوسن بیسنٹ نے جس تکنیک کی حمایت کی ہے وہ اخذ کرنے کا فن (adeptation) ہے۔وہ ڈرامائی متن کے ترجمے کو لاحق مسائل پر بحث کرتے ہوئے اس مسئلے کو بھی زیرِ بحث لاتی ہیں۔[1]

(adeptation) کی ایک مثال شیکسپیئر کے اوتھیلو کی ہندوستانی فلم اومکارا ہے جس کو ہندوستانی کرداروں اور ہندوستان کی سرزمین میں بویا گیا ہے۔ان کرداروں کے نام، لباس اور رہن سہن میں ہندوستان کی بو باس ہے اور یوں وہ اردو بولنے والے ناظرین کے لیے زیادہ قابلِ قبول، قابلِ فہم اور ان کے احساس سے زیادہ قریب ہیں۔

ڈرامے کے اہم تشکیلی اجزاء میں مکالمے سرفہرست ہیں۔چونکہ ڈراما نگار ناول نگاری کی طرح بیانیے کی شکل میں حاضرین وناظرین کو آگاہ نہیں کرسکتا نہ ہی اسے کسی بھی طرح سامنے آنے کی اجازت ہوتی ہے۔وہ محض مکالموں کی بنیاد پر اپنے فن یا منشاء کا اظہار کرسکتا ہے۔لہٰذا مکالمے کا ترجمہ درست طور پر ہونا نہایت ضروری ہے۔مگر ڈرامہ چونکہ (پچوئیشن) مختلف صورت حالات کے منطقی ربط کا حامل مجموعہ ہوتا ہے لہٰذا کسی بھی مکالمے کو لفظی طور پر ترجمہ نہیں کیا جاسکتا ہے۔کیونکہ مکالمہ کسی صورتِ حال میں اکائی کی حیثیت رکھتا ہے اس کی بنیاد پر صورتِ حال یا تو واضح ہوجاتی ہے اور یا اس میں ابہام پیدا ہوجاتا ہے۔مزید

برآں مکالمے کے ترجمے میں آواز کا وہ آہنگ، صوتی تاثر اور آواز کے کم یا زیادہ ہونے کا خیال بھی رکھنا پڑتا ہے۔ یسنسٹ پیٹر بوگیتریو (Bogatyrev) کا حوالہ دیتے ہوئے ان کے 'Les signes du thatre'. Poetique viii مطبوعہ ۱۹۷۱ سے اقتباس نقل کرتی ہیں۔

> تھیٹر میں لسانیاتی اظہار علامات کی ایک ساخت ہوتی ہے جو نہ صرف محضر کی علامات بلکہ دوسری علامات پر مشتمل ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر تھیٹر محضر جیسے کردار کی سماجی صورت حال کی علامت ہونا چاہیے۔ فنکار کسی جسمانی حرکات کے ہمراہ اور اس کے لباس اور منظر وغیرہ سے مکمل ہوتا ہے جو سب کسی سماجی صورت حال کی یکساں اہم علامات ہوتی ہیں۔۲

لہٰذا ان تمام چیزوں کو ترجمہ کرتے ہوئے ذہن نشین رکھنا پڑتا ہے۔ ان مسائل سے عہدہ برآ ہوتے ہوئے یا تو ترجمہ اتنا لفظی ہو جاتا ہے کہ اسے سٹیج پر کھیلا جانا ممکن نہیں ہوتا اور یا پھر اتنا آزاد اور تخلیقی کہ اصل متن سے کہیں دور جا پڑتا ہے۔ دراصل متن کی حیثیت تھیٹر میں محض ایک جزو کی ہے جو اپنی تکمیل کے لیے سٹیج، کردار، پس منظر و پیش منظر، حاضرین وغیرہ کا محتاج ہوتا ہے۔ تھیٹریکل متن کی زبان کی ایک اپنی آواز ہوتی ہے کیونکہ الفاظ آوازوں کے لیے لکھے جاتے ہیں اور اسی لیے متن کو پڑھنے سے زیادہ مترجم کے لیے اس کو سننا ضروری ہے۔ جو مترجم متن میں ملفوف ان پیرالسانیاتی نظاموں کو نہ سمجھ پائے، وہ ترجمہ کرنے میں کتنا کامیاب ہوگا اس سلسلے میں کچھ کہا نہیں جا سکتا۔

ڈرامے کے ترجمے میں اردو میں سب سے اہم پیش رفت شیکسپیئر کے ڈراموں کے تراجم کی صورت میں ہوئی ہے۔ شیکسپیئر انگریزی ادب کا وہ مؤثر و معتبر ادیب ہے جس کو ترجمہ کرنے کے لیے ان تمام اسلوبیاتی و لسانی باریکیوں کے ساتھ ساتھ فنی و تاریخی شعور کے حامل مترجم درکار ہیں۔ اس کے شہرہ آفاق المیوں کا ترجمہ کرتے ہوئے مترجمین نے بعض انحرافات کیے جو لفظ اور جملہ دونوں کی سطح پر ہیں۔ بعض اوقات ترجمے میں جملے حذف کر دیے گئے چاہے ان کے پس پردہ اخلاقی محرکات ہوں یا ادبی مگر مجموعی طور پر مترجمین نے پوری کوشش کی ہے کہ وہ شیکسپیئر کا خیال اور فن دونوں کی منتقلی اردو ترجمے میں کر سکیں۔

شیکسپیئر کے المیے اشرافیہ یا شاہی خاندان کے المیے ہیں، لہٰذا ان کی زبان و بیان میں مجموعی طور پر وہ کروفر اور دبدبہ پایا جاتا ہے جو اردو میں اردوئے معلّٰی کے مماثل ہے۔ ترجمے میں اس سنجیدگی، وقار اور طنطنے کو برقرار رکھنے کی چند ایک مثالیں درج ذیل ہیں:

Who can be wise, amazed, temperate and furious,

Loyal and neutral in a moment? No man.

The expedition of my voilent love

Outrane the pauser, reason. Here lay Duncan,

His silver skin laced with his golden blood,

And his gashed stabs looked like a breach nature.

For ruin's wasteful entrance, there the murdere,

Stepped in the colours of their trade, their eggers

Unmannerly breached with gore. Who could refrain, that had a

heart to love and in the heart courage to make's love known?

ترجمہ: کوئی شخص ذی ہوش، وحشت زدہ، معتدل، مشتعل، وفادار اور لاتعلق بیک وقت نہیں ہوسکتا۔ نہیں کوئی شخص ایسا نہیں ہوسکتا۔ بادشاہ کے لیے میری شدید محبت، میری تعقل کی رفتار پر غالب آئی اور یوں تلوار کو روک نہ پائی۔ میں نے شاہ ڈنکن کو قیمتی ترین لباس یعنی شاہی خون میں ملبوس پڑے پایا تھا۔ اس کے منہ کھلے زخم فطرت میں پڑے شگافوں کی طرح تھے جو فتنوں کو حشر برپا کرنے کی دعوت دے رہے تھے اور وہیں میں نے قاتلوں کو دیکھا جن پر خون کے دھبے تھے اور جن کے دستوں تک خون میں لتھڑے خنجر پاس پڑے تھے۔ کسی شخص کو جو محبت سے معمور قلب اور محبت کا ثبوت دینے کا حوصلہ بھی رکھتا ہو، اپنی وفاداری کے اظہار سے کیسے روکا جاسکتا ہے۔۳

کنگ لیئر سے اسی طرز کا ایک مکالمہ جو کنگ لیئر نے ادا کیا، کا ترجمہ درج ذیل ہے:

Lear! No second? All myself?

why, this would made a man, a man of salt,

To use his eyes for garden water - pots

I will die bravely, like a smug bride groom what,

I will be jovial

ترجمہ: میں تنہا لڑوں گا، میرا کوئی مددگار نہ ہوگا۔ اکیلا تیغ آزمائی کروں گا۔ یہ رونا تو ایسا ہے کہ انسان نمک کا ڈلا بن جائے۔ کہیں آنکھوں سے باغ کے پودوں کو پانی دیا جاسکتا ہے؟ میں تو بڑی بہادری سے لڑوں گا جیسے کوئی بنا سنورا دولھا لڑے اب میں خوش رہونگا۔۴

ترجمہ کرتے ہوئے جملوں اور اجزائے جملہ کو اپنی سمجھ بوجھ یا مرضی کے مطابق توڑ مروڑ کر آسان اور قابل تفہیم مکالمہ بنانا بھی اردو کے مترجمین کی ایک تکنیک رہی ہے۔ شیکسپیئر کے ہاں جملے کے ایک حصے کو مرکب توضیحی کی مدد سے مجمل اور جامع بنا کر معنی خیزی پیدا کرنے کا فن ملتا ہے۔ اردو کا مترجم اگر تو اس کے متبادل اور مماثل مرکب تلاش کرنے یا مرکب سازی میں کامیاب ہوجائے تو درست، ورنہ وہ مرکب کو اپنی سمجھ کے مطابق جملے میں تبدیل کر کے آگے بڑھنے کی عادت میں بھی مبتلا نظر آتا ہے۔ ارشد رازی اور عنایت اللہ دہلوی شیکسپیئر کے معروف مترجم ہیں دونوں کے تراجم سے اس روش کی مثال دی جاسکتی ہے۔

اوتھیلو، شیکسپیئر کا مشہور عالم المیہ ہے۔ اس کے پہلے ایکٹ کے پہلے منظر ہی میں عنایت اللہ دہلوی نے مذکورہ روش اپنائی ہے۔ ایاگو جو روڈریگو کو میکائل کاسیو کے بطور نائب انتخاب سے متعلق بناتا ہے تو اس کا تعارف یوں کراتا ہے:

Forsooth, a great arithmetician,

One Michael Cassion, a Florentine,

A fellow almost damned in a fair wife

ترجمہ: وہ ایک فلارنس کا باشندہ ہے۔ میکائل کاسیو اس کا نام ہے۔ اس میں شک نہیں کہ پڑھا لکھا بہت ہے، جورو بھی بڑی حسین کرنے والا ہے جو کوئی دن جاتا ہے کہ اس پر بری طرح آفتیں توڑے گی۔ ۵

یہاں دیگر باتوں سے قطع نظر یہ ذکر ضروری ہے کہ ڈرامہ نگار نے ایسا کوئی اشارہ نہیں کیا جس سے یہ معلوم ہو کہ حسین جو روکا سیو کے لیے آفت بننے والی ہے مگر چونکہ مترجم کو باقی ڈرامہ پڑھنے کے بعد علم ہو چکا تھا کہ کاسیو ابھی ایک حسینہ پر فریفتہ ہے اور اس کی بدولت آفتوں کا سامنا کرن والا ہے لہٰذا اس نے اس علم کو بھی ترجمے میں سمو دیا۔ اس روش کی دوسری مثال ارشد رازی کے ترجمے سے پیش ہے:

The multiplying villainies of nature

Do swarm upon him - from the western

Isles o Kerns and galloglasses is supplied,

and fortune on his damned quarry smiling showed like a rebel's

whore

ترجمہ: اس کی بدسرشت اس کے دل و دماغ پر زیادہ شدت سے حاوی ہو رہی ہے۔ جزائر غربی یعنی ہیبرانڈز سے پیادوں اور غرقِ آہن گھڑ سواروں کی کمک نے اسے مزید تقویت دی ہے۔ قسمت اس کے فعلِ قبیح یعنی بغاوت پر مسکرائی لیکن ایک بیسوا کی طرح جس نے آغازِ دلربائی میں اپنے گاہک کو نوازا ہو۔ ۶

میکبتھ ہی سے ایک اور مثال ملاحظہ ہو جس میں مترجم نے ایک ترکیب اور حوالے کا ترجمہ کرتے ہوئے اپنے علم کا مظاہرہ کیا ہے۔

Alarumed by his sentinel the wolf,

Whose howl's his watch, thus with his stealthy pace, with tarquin's

ravishing

Strides, towards his design

moves like a ghost.

ترجمہ: بھیڑیا کہ ایک پہریدار کی طرح چیختا رات کے گزرنے کا احساس دلا رہا ہے۔ خوف سے لرزاں قاتل کو آمادہ عمل کرتا ہے وہ لکریشیا کی عصمت کے درپے ٹارکن کی گربہ پائی سے چلتا بستر کی طرف بڑھ رہا ہے۔ ۷

مذکور الصدر مکالمے میں ٹارکن کی بلا آہٹ چال کا ذکر تو ہے مگر لکریشیا کی عصمت کے درپے ہونے کی وضاحت مترجم کی طرف سے ہے۔

شیکسپیئر کے جملے اپنی کساوٹ اور چستی کے لیے مشہور ہیں ان میں ترکیب در ترکیب، حوالہ در حوالہ ایک شکوہ ہے۔ مترجمین نے اس کے بعض جملوں بلکہ پورے پورے مکالموں کا ترجمہ کرتے ہوئے وہ چستی اور کساوٹ جو ان کا حسن تھی، کو ڈھیلے ڈھالے توضیحی جملوں میں بدل کر عام مکالمے بنا دیا ہے۔ حالاں کہ تھوڑی سی محنت اور کر کے ان کو انگریزی جملے کی طرح ضرب المثل کی حد تک چست بنایا جا سکتا تھا۔ یہ تبدیلی بے شک قارئین کی فہم کے مطابق اور ڈرامے کو ہر سطح کے قاری یا ناظر کے لیے قابلِ فہم بنانے کی کوشش ہوگی مگر یہ شیکسپیئر کے ان چست مکالموں کی موت کے مترادف ہے۔ مثال کے طور پر میکبتھ کے وہ مکالمے جو وہ لیڈی میکبتھ کی موت کی خبر سن کر ادا کرتا ہے۔ ضرب المثل کی حد تک جامع اور چست جملوں کی صورت میں ہیں مگر ترجمے میں موجود ڈھیلا پن اس تاثر کو زائل کر دیتا ہے جو انگریزی مکالمے سے پیدا ہوتا ہے۔

And all our yesterdays have lighted fools

the way to dusty death. Out, out brief candle.

Life is but a walking shadow, a poor player

That struts and frets his hour upon the stage,

And then is heard no more, It is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury,

Signifying nothing

ترجمہ: پتہ چلتا ہے کہ قبل ازیں گزرنے والے تمام دن کم اندیشوں کو صرف ان کی قبروں تک لے جانے کا ایک ذریعہ تھے اس لیے کہ موت مٹی کو مٹی میں ملا دینے کا نام ہے۔ زندگی کا شعلہ وقت معینہ تک لو دے کر بجھ جاتا ہے۔ زندگی ایک سایہ ہے جو انسان کے ساتھ قلیل عرصہ تک رہتا ہے۔ زندگی ایک قابلِ رحم اداکار کی سی ہے جو خود اہمیتی کا احساس لیے سٹیج پر کچھ دیر کو محزون و رنجور چلتا ہے اور اپنا کردار ادا کرنے کے بعد غائب ہو جاتا ہے اور ناظرین کو پھر کبھی نظر نہیں آتا۔ زندگی ایک کہانی کی سی ہے جسے ایک احمق سناتا اور اسے نام دیتا ہے، ایک ایسی کہانی جو سنسنی خیز واقعات اور متلاطم جذبات سے بھرپور ہے لیکن ہر طرح کی معنویت سے خالی ہے۔۸

اس کی دوسری مثال اوتھیلو کی ہے جس میں ایاگو اوتھیلو کے دل میں اس کی بیوی دیسد یمونہ کی طرف سے شک پیدا کر رہا ہے اور دیسد یمونہ کی پاک اور معصوم فطرت کے پیچھے کارفرما اس کی ہوس اور دھوکا دہی کو بیان کر رہا ہوتا ہے۔

Good name in man and woman, dear my Lord,

Is the immediate jewel of their soul.

Who steals my purse steals trash; tis someting, nothing;

It was mine, tis his, and has been slave to thousands.

But he that fliches from me my good name

Robs me of that which not enriches him

And makes me poor indeed.

ترجمہ: حضور مرد ہو یا عورت، نیک کرداری اس کی زندگی کا سب سے بڑا جوہر ہوتا ہے۔ جو شخص میری جیب کاٹتا ہے وہ روپیہ چراتا ہے۔ روپیہ بھی ایک چیز ہے مگر حقیقت میں کوئی چیز نہیں۔ ایک وقت میں میرا تھا اب دوسرے کا ہو گیا اور یہی چیز ہزاروں کے ہاتھ میں رہ چکی ہے اور ہزاروں کے پاس رہے گی لیکن جو شخص مجھ سے میری نیک نامی چھینتا ہے وہ مجھے ایک ایسی دولت سے محروم کرتا ہے جو اس کے حق میں دولت نہیں ہو سکتی۔ ایسا شخص واقعی مجھے مفلس کر دیتا ہے۔''۹

آخر میں ترجمے کی ایک اور مثال درج کی جاتی ہے جس کے متعلق پروفیسر سجاد حیدر ملک نے تعارف میں کچھ یوں لکھا ہے:

''ذیشان نے ولیم شیکسپیئر کے ڈرامے جولیس سینزر کا ترجمہ اردو زبان میں کیا ہے اور.....ایسی روانی اور سلاست سے ترجمہ کیا ہے کہ ترجمہ کا گمان نہیں گزرتا، انھوں نے انگریزی زبان پر بھروسہ نہیں کیا بلکہ اس سے بڑھ کر اردو زبان کو اپنے اعتماد میں لے کر.....انھوں نے موجودہ دور کی زبان سے کام لیا ہے.....انھوں نے اردو زبان پر اعتماد کرتے ہوئے شیکسپیئر کے ایک اہم تاریخی ڈرامے کو اردو میں ڈھالا ہے اس کے علاوہ یہ امر بھی قابلِ داد ہے کہ ذیشان ملک ترجمہ کرتے ہوئے ولیم شیکسپیئر کی زبان کے رعب میں نہیں آئے بلکہ گھن گرج دار زبان کی بجائے انھوں نے اپنے ترجمہ میں ایک سیدھا سادا پیرایہ اختیار کیا ہے جس میں روزمرہ کے علاوہ زبان کی سادگی اور مٹھاس دونوں در آتے ہیں۔ یہ ان کا بڑا کمال ہے کہ انھوں نے آسان زبان استعمال کرتے ہوئے اپنے قاری کے لیے ولیم شیکسپیئر کے تاریخی اور المناک ڈرامے کو سب کے لیے قابلِ فہم بنا دیا ہے۔۶۶

اگرچہ رواں اور سلیس ہونا ترجمے کی کامیابی اور معیار کی ضمانت نہیں ہے مگر جولیس سینزر کے مذکور الصدر ترجمے کو اس لحاظ سے کامیاب اور معیاری قرار دیا جا سکتا ہے کہ ذیشان احمد ملک نے ڈرامے کو موجودہ دور کی زبان میں ترجمہ کیا جو خورد و کلاں کی سمجھ میں آ سکتی ہے اور اس خوبی کے باوجود محاورے اور لسانی قواعد سے ہٹی ہوئی اور عامیانہ زبان نہیں ہے بلکہ اپنی تمام تر لسانی خوبیوں کے ساتھ وہی المیاتی تاثر اردو میں بھی پیدا کرنے میں کامیاب رہتی ہے۔ اس کے ثبوت کے طور پر ڈرامے کو کہیں سے بھی پڑھا جا سکتا ہے مگر چند ایک مثالیں درج ذیل ہیں:

I only speak right on.

I tell you that which you yourselves do know,

Show you sweat ceaser's wounds, poor, poor dumb mouths

And bid them speak for me. But were I Brutus,

And Brutus Antony, there were an Antony,

Would reffle up your spirits, and put a tongue

In every wound of Ceaser, that should move

The stones of Rome, to rise and mutiny.

ترجمہ: میں تو صرف سچ بولتا ہوں۔ میں نے آپ لوگوں کو وہی بتایا ہے جو آپ پہلے ہی جانتے تھے۔ میں نے آپ کو پیارے سینزر کے زخم دکھائے ہیں جو چیخ چیخ کر اپنا حال مجھ سے بہتر بیان کر سکتے ہیں۔ اگر میرے پاس بروٹس جیسی خوبیاں ہوتیں تو میں آپ کو اشتعال دلا دیتا اور سینزر کے ایک ایک زخم کو بولنے پر مجبور کر کے روم کے چپے چپے پر غم و غصے کی لہر دوڑا دیتا۔۱۰

ایک اور مثال جو بروٹس کے مکالمے کی ہے وہ بھی ملاحظہ ہو:

There is a tide in the affairs of men,

Which taken at the flood, leads on to fortune.

Omitted, all the voyage of their life

Is bound in shallows, and in miseries.

On such a full sea are when we afloat

And we must take the current when it serves,

Or lose our ventures.

ترجمہ: لوگوں کی زندگیوں کے سمندر میں کبھی نہ کبھی ایک ایسی لہر اٹھتی ہے جو انھیں دھکیل کر کامیابی کی طرف لے جاتی ہے۔ لیکن جو اس سنہری موقعہ کو کھو دیتا ہے اس کے نصیب میں صرف پچھتانا رہ جاتا ہے۔ ہماری زندگی کے سمندر میں بھی وہ لہر اٹھی ہوئی ہے لیکن اگر ہم اس سے مستفید نہیں ہوتے تو پچھتاوا ہمارا بھی مقدر ہو گا۔۱۱

لہٰذا ڈرامے کے ترجمے میں اخذ کرنے کا جو فن ہلیئر بیلوک نے تجویز کیا وہ یہاں پر لفظ بہ لفظ ترجمے میں بھی نظر آتا ہے جس میں مترجم نے مصنف کو لوگوں کے قریب لانے کی بھرپور کوشش کے ساتھ ساتھ اسے اپنی سطح پر فائز رہنے میں بھی مدد کی ہے۔

ڈرامے کے ترجمے کے ضمن میں یہ چند مسائل اور مثالیں تھیں جن سے یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں ہے کہ ڈرامے کا ترجمہ بھی افسانوی ادب کے ترجمے کی طرح آسان نہیں بلکہ اس سے بھی مشکل ہے کیونکہ مکالموں پر ہی اس کی کامیابی کا دارومدار ہوتا ہے اور ان کا ترجمہ مناسب طور پر نہ ہو سکنے سے ڈرامہ اور ڈرامہ نگار دونوں ہی قارئین اور ناظرین سے اوجھل رہتے ہیں۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ Bassnett Susan "Translations Studies" page 119-131

۲۔ Bassnett Page121

اصل متن یہ ہے:

"Linguistic expression in theatre is a structure of signs constituted not only as discourse signs, but also as other signs. For example, theatre discourse, that must be the sign of a character's social situation is accompanied by the actor's gestures, finished off by his costumes, the scenery, etc. Which are all equally signs of a social situation" 121

۳۔ ارشد رازی (مترجم) میکبتھ، ولیم شیکسپیئر، اظہار سنز، لاہور، ص ۹۱۔۹۰

۴۔ عنایت اللہ دہلوی (مترجم)، کنگ لیئر، ولیم شیکسپیئر، اظہار سنز، لاہور، ص ۲۴۳۔۲۴۲

۵۔ عنایت اللہ دہلوی (مترجم) اوتھیلو، ولیم شیکسپیئر، اظہار سنز، ص ۲۰

۶۔ ارشد رازی (مترجم)، میکبتھ، ص ۳۰

۷۔ ایضاً، ص ۴۷

۸۔ ایضاً، ص ۱۹۸

۹۔ عنایت اللہ دہلوی، مترجم، اوتھیلو، ص ۱۵۲

۱۰۔ سجاد حیدر ملک، تعارف، جولیس سینزر مترجم ذیشان احمد ملک، اظہار سنز، ص ۲۵۔۳

۱۱۔ ذیشان احمد ملک (مترجم)، جولیس سینزر، اظہار سنز، ص ۱۴۸

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۸۰

ڈاکٹر محمد وسیم انجم
صدر شعبۂ اردو ،وفاقی جامعہ اُردو ، اسلام آباد

علامہ اقبال کا فلسفہ مابعد الطبیعیات

Dr Muhammad Wasim Anjum

Head Department of urdu, Federal Urdu University , Islamabad

Metaphysical Thoughts of Allama Iqbal

Allama Iqbal is considered as a greatest poet of twentieth century. He is a poet and thinker as well as a prominent political leader of his time. He has played an important role in making Indian Muslims aware of the importance of freedom. His poetry has been translated in different languages of the world. He has explained and commented on metaphysical thoughts and tradition in his prose and poetry. The article presents and discusses the philosophy of metaphysics in Iqbal's works.

مابعد الطبیعیات کے لغوی معنی ہیں طبیعیات کے ماوراء یا مابعد کے(۱) یا اس کے بعد(۲)۔ فلسفیانہ تخلیقات میں عموماً مابعد الطبیعیات کی اصطلاح کو وجودیات کے مفہوم میں استعمال کیا جاتا رہا ہے اور وجودیات سے مراد ہے ''ہستی'' یا ''وجود'' کا علم(۳)۔

مابعد الطبیعیات کی اصطلاح حقیقت کے فہم کی ہر کوشش کے لئے استعمال ہوتی رہی ہے یعنی یہ کہ دُنیا کے ظاہری پہلو کے پس پشت کیا حقیقت ہے کہ جو پنہاں ہے۔ مابعد الطبیعیات فلسفہ کا ایک حصہ ہے۔ فلسفہ کی اصطلاح ایک جامع اصطلاح ہے جس میں ظواہر و حقیقت، منطق، اخلاقیات، جمالیات وغیرہ شامل ہیں۔ لیکن مابعد الطبیعیات خاص طور پر وجودیات کے مسائل سے بحث کرتی ہے یعنی یہ کہ حقیقت کا جوہر واقعی کیا ہے۔

مابعد الطبیعیات حقیقت کو معلوم کرنے کی ایک کوشش ہے، حقیقت وہ جو ظواہر کی ضد ہے، یا اصول اولیہ یا صداقت آخر(۴) کا علم ہے یا پھر کائنات کو ایک جامع نظام کی حیثیت میں سمجھنے کی کوشش ہے نہ صرف یہ کہ جزوی بلکہ کسی قدر ایک کل کی حیثیت میں دیکھنے کی سعی کا نام مابعد الطبیعیات ہے۔

مابعد الطبیعیات کی اصطلاح خالصتاً دُنیا کے مسائل سے بحث کرتے ہوئے، اپنے محدود معنی میں استعمال ہوئی ہے مثلاً مسائل حقیقت، خدا، غایات، علمیت اور نفس وغیرہ کے مسائل۔ جبکہ فلسفہ ایک وسیع تر اصطلاح ہے جو اول تمام مفہوم کے علاوہ

دوسرے معنی میں بھی مثلاً علمیات یا نظریۂ علم، منطق، اخلاقیات، جمالیات جیسے منوالی (۵) علوم سے بحث کرتا ہے۔

O

اقبالؒ اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لئے ۲۵ ستمبر ۱۹۰۵ء کو کیمبرج پہنچے (۶) اور چھ روز بعد یکم اکتوبر کو ٹرینٹی کالج میں advanced student کے طور پر داخلہ لینے کے فوراً ہی بعد، اپنی تحقیق کا آغاز کر دیا (۷)۔

ٹرینٹی کالج کی علمی روایات کا کوئی شمار نہیں تھا۔ یہ کالج ۱۳۵۰ء میں قائم ہوا (۸)۔ اس کے در و دیوار میں بڑی بڑی شخصیات نے علم و ادب کی دنیا میں نمو پائی۔ سولہویں صدی میں بیکن نے یہاں تعلیم پائی اور ایک فلسفی، سیاستدان اور انشائیہ نگار کی حیثیت سے چار دانگ عالم میں مشہور ہوا۔ سترہویں صدی میں نیوٹن نے یہاں تعلیم پائی اور سات سال کے اندر اندر کالج کا فیلو بن گیا اور سائنس کی دُنیا میں بہت بڑا کردار ادا کیا۔ اُنیسویں صدی میں بائرن اور ٹینی سن جیسے طالب علم آئے۔ بائرن کی شاعری کا آغاز ٹرینٹی کالج ہی سے ہوا۔ ٹینی سن کے شعری ذوق نے بھی اسی درسگاہ میں پرورش پائی۔ فٹز جیرائڈ بھی انہی کا ہم عصر تھا جس نے عمر خیام کی رباعیات کو نہایت خوبصورتی سے انگریزی زبان میں منتقل کر کے ساری دُنیا میں متعارف کرا دیا۔ اقبالؒ پہلی ایشیائی شخصیت تھے جنہوں نے علم کی غیر مختتم پیاس کی بدولت بڑا نام پیدا کیا اور اس درس گاہ کے لئے باعثِ فخر و مباہات بنے (۹)۔

۱۸ اکتوبر ۱۹۰۵ء کے خط (۱۰) میں اقبالؒ نے حسن نظامی سے تصوف سے متعلق بعض استفسارات کئے اور ساتھ ہی تصوف کے موضوع پر قرآنی آیات کے حوالے تلاش کر کے بہت جلد مفصل جواب لکھنے کی تاکید کی۔ اس سے قبل یکم اور ۱۸ اکتوبر کے درمیان بھی، وہ اسی سلسلے میں ایک خط لکھ چکے تھے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ آغازِ کار کے ساتھ ہی موضوع کا تعین ہو گیا تھا۔ ڈاکٹر میک ٹگرٹ، اقبالؒ کے نگرانِ تحقیق اور ایچ سیج وِک اُن کے ٹیوٹر تھے۔ یہ تحقیقی مقالہ (Dissertation) وہ بی اے کی ڈگری کے لئے تیار کر رہے تھے۔ تقریباً ڈیڑھ سال بعد ۷ مارچ ۱۹۰۷ء کو انہوں نے مقالہ بہ عنوان The Development of Metaphysics in Persia مکمل کر کے داخل کر دیا جس پر کیمبرج یونیورسٹی نے ۷ مئی ۱۹۰۷ء کو انہیں ایک سند اور ۱۳ جون ۱۹۰۷ء کو بی اے کی ڈگری عطا کی (۱۱)۔

۱۹۰۸ء میں مڈل ٹیمپل سے بیرسٹری کی سند حاصل کی اور درمیانی وقفے میں میونخ یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کیا (۱۲)۔ کیمبرج میں اُن دنوں پی ایچ ڈی نہیں ہوتی تھی اور ڈاکٹریٹ کے لئے طلبہ بالعموم جرمنی جاتے تھے۔ اقبالؒ کے حلقۂ احباب میں کئی جرمن فاضل شامل تھے۔ مزید برآں ایک عربی مخطوطے پر تحقیق کے سلسلے میں پروفیسر آرنلڈ نے اقبالؒ کو جرمنی بھیجنے کی تجویز پیش کی۔ ذاتی طور پر وہ جرمنوں کے مداح تھے اور اُن کی طرف خاصا میلانِ طبع رکھتے تھے (۱۳)۔

مابعد الطبیعیات میں فلسفہ اور دیگر مجرد علوم اور موضوعات سے بحث کی جاتی ہے۔ یورپ میں ایران کے بارے میں ایسی تحقیق کرنے کے سلسلے میں کسی محقق کو فارسی، عربی، فلسفے اور کسی یورپی زبان کا ماہر ہونا ضروری تھا۔ اقبالؒ یہ تمام اوصاف رکھتے تھے۔ اس زمانے میں ایرانی فلسفہ کے بارے میں مطبوعہ کتب کی بڑی کمی تھی۔ اس کے باوجود انگلستان، فرانس اور جرمنی کے کتب خانے مطبوعات اور مخطوطات سے مالا مال تھے اور اقبالؒ نے ان سے پورا پورا استفادہ کیا۔ جن مخطوطات کے اقبالؒ نے اپنے مقالے میں حوالے دیئے ہیں اس میں سے اکثر برلن کے کتب خانوں میں موجود ہیں۔ اقبالؒ نے اصل عربی اور فارسی

کتابوں کو پڑھا اور اپنے نتائجِ تحقیق اخذ کئے مگر انگریزی، جرمن اور فرانسیسی کتابوں کے کئی حوالے بھی ان کے مقالے میں موجود ہیں۔ برصغیر کے تین چار مصنفوں کی کتابیں اقبالؒ کے پیشِ نظر رہی ہیں مثلاً حضرت داتا گنج بخش سید علی جلابی ہجویری کی کشف المحجوب، رسالہ خاتمہ از سید محمد گیسو دراز گلبرگوی اور شیخ محسن فانی کشمیری سے منسوب داستان المذاہب ان کے ماخذ میں شامل ہیں۔اس کے علاوہ انہوں نے علامہ شبلی نعمانی کی اردو کتاب ''الکلام'' کے چار پانچ حوالے اپنے مقالے میں دیے ہیں۔ اقبالؒ نے دو فارسی شعراء کے حوالے بھی دیئے ہیں۔حکیم عمر خیام نیشاپوری کا ایک ہی حوالہ ہے مگر اقبالؒ کے معنوی پیر و مرشد مولانا جلال الدین محمد رومی کی مثنوی کے متعدد حوالے اور اس کتاب کے بیسیوں اشعار ''ایران میں مابعد الطبیعیات کا ارتقاء'' میں منقول ملتے ہیں (۱۵)۔اور اس میں وہ مقالہ بھی شامل ہے جو انہوں نے میکلوڈ عریبک ریڈر کی حیثیت سے عبدالکریم الجیلی کے نظریۂ انسانِ کامل پر لکھا تھا (۱۶)۔

جرمنی میں قیام کے دوران، انہوں نے جرمن زبان پر مناسب حد تک دسترس بہم پہنچائی تھی، جس کے بارے میں ان کے اساتذہ کا خیال تھا کہ اقبالؒ نے تین مہینے میں جتنی جرمن زبان سیکھی ہے اتنی جلد کوئی حاصل نہیں کر سکتا (۱۷)۔حالانکہ اقبالؒ کو اپنے کیمبرج کے اساتذہ کی سفارش پر دونوں شرائط یعنی پی ایچ ڈی کے لئے کم از کم ڈیڑھ برس کی حاضری اور مقالہ جرمن یا لاطینی زبان میں لکھنے سے استثنیٰ مل گیا (۱۸)۔مگر زبانی امتحان جرمن میں ہوا اور میونخ یونیورسٹی نے ۴ نومبر ۱۹۰۷ء میں اس علمی مقالے پر اقبالؒ کو پی ایچ ڈی کی ڈگری عطا کی (۱۹)۔تین سال کے اندر اندر تینوں ڈگریوں کا حصول کوئی آسان کام نہیں تھا لیکن اقبالؒ نے اسے کر دکھایا اور اس طرح اپنی بے پناہ صلاحیتوں کا ایک بین ثبوت فراہم کر دیا (۲۰)۔

ایرانی مابعد الطبیعیات کے بارے میں اقبالؒ کی یہ تحقیقی کتاب کوئی پون صدی پہلے لکھی گئی جس کو اقبالؒ کے قیامِ انگلستان ہی کے زمانے میں لندن کی لوزاک اینڈ کمپنی نے شائع کیا۔سالِ اشاعت ۱۹۰۸ء درج ہے (۲۱)۔مگر اب بھی اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔۱۹۶۸ء میں تہران میں ''سیر فلسفہ در ایران'' کے عنوان سے اس کا فارسی ترجمہ شائع ہوا، مترجم امیر حسین آریان پور اپنے مقدمے میں اعتراف کرتے ہیں کہ ایرانی مابعد الطبیعیات کے بارے میں یہ کتاب اب بھی نہایت اہم ہے اور خود ایرانیوں نے اس سلسلے میں ابھی کوئی زیادہ مفصل اور اس سے عمدہ تحقیق پیش نہیں کی ہے (۲۲)۔

البتہ علامہ اقبالؒ کا معیارِ تحقیق اتنا بلند تھا کہ وہ ۱۹۲۷ء میں اس کتاب کے اردو ترجمے کے چنداں روادار نہ تھے۔میر حسن الدین کا ترجمہ ''فلسفہ عجم'' برصغیر میں خاصا معروف رہا۔مترجم نے جب علامہ اقبالؒ سے ترجمہ کرنے کی اجازت مانگی تو علامہ نے اپنے مکتوب ۱۱ جنوری ۱۹۲۷ء میں لکھا:-

> آپ بلاتکلف اس (Development of Metaphysics in Persia) کا ترجمہ شائع فرما سکتے ہیں مگر میرے نزدیک اس کا ترجمہ کچھ مفید نہ ہوگا۔یہ کتاب اب سے اٹھارہ سال پہلے لکھی گئی تھی۔اُس وقت سے اب تک بہت سے نئے امور کا انکشاف ہوا ہے اور خود میرے خیالات میں بھی انقلاب آ چکا ہے۔اس کتاب کا تھوڑا سا حصہ ایسا ہے جو تنقید کی زد سے بچ سکے، آئندہ آپ کو اختیار ہے۔(۲۳)

اقبالؒ نے یہ کتاب اپنی پی ایچ ڈی کے لئے مقالے کے طور پر لکھی تھی جو بعد میں طبع ہوئی۔کچھ عرصے کے بعد ان کے خیالات اس کتاب سے بہت مختلف ہو چکے تھے (۲۴)۔گویا وقت گزرنے پر اقبالؒ کی نظر میں، اُن کی اس تصنیف کی علمی حیثیت

واہمیت ختم ہو چکی تھی۔ اس کا ایک سبب تو یہی ہے کہ اقبالؒ کی اس ابتدائی کاوش کے بعد، اس موضوع پر کئی عالمانہ اور وقیع کتابیں لکھی گئیں مگر اپنی اس فلسفیانہ تصنیف سے اقبالؒ کی عدم دلچسپی اور بے اطمینانی میں یہ نکتہ بھی اہم ہے کہ فلسفے سے ان کی دلچسپی بہت کم ہوگئی تھی (۲۵)۔

جس طرح اقبالؒ کا فلسفۂ خودی اور تصورِ حیاتِ انسانی خالص اسلامی اساس پر مبنی ہے اسی طرح ان کا فلسفۂ مابعد الطبیعیات بھی وحی و الہام کا رہینِ منت ہے اور ان کے نظامِ فکر کا ایک اہم ترین جزو، جس کا تعلق مذہب اسلام کے بنیادی عقائد سے ہے اس میں وجودِ باری، توحید، رسالت، حشر ونشر، وحی و الہام، خیر و شر، وغیرہ کو انہوں نے عقلی دلائل کی بجائے ''اتحادِ عمل'' سے ثابت کیا ہے۔ انہوں نے فلسفہ کو مذہب کا آلہ کار نہیں بنایا بلکہ ان دونوں میں تطبیق پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ یورپ میں سب سے پہلے کانٹ نے مذہب کو فلسفہ کی گرفت سے آزاد کر کے اسے اپنے پاؤں پر کھڑا کر دیا اس لئے کہ اس کے نزدیک عقل محض مذہب کی گتھیوں کو سلجھانے سے قاصر ہے، مگر اقبالؒ نے فلسفہ کو مذہب اسلام سے ملانے کی زبردست خدمت انجام دی ہے اور اسی بنیاد پر انہوں نے اپنے فلسفۂ مذہب کی تعمیر کی ہے۔ ایک طرف انہوں نے فلسفۂ یونان پر سخت تنقید کی ہے اور بتایا ہے کہ وہ تمام تر نظری اور ناقابلِ عمل ہے اور دوسری طرف اس بات پر زور دیا ہے کہ محض نظر و قیاس سے ''حقیقتِ کبریٰ'' تک پہنچنا ممکن ہے۔ اس لحاظ سے بقول ڈاکٹر ظفر الحسن انہوں نے ''وہ کام انجام دیا جو صدیوں پہلے متکلمین اسلام نظام اور ابوالحسن اشعری نے یونانی فلسفہ اور سائنس کے مقابلہ میں انجام دیا تھا (۲۶)۔ اقبالؒ نے وحی و الہام، اسرارِ خودی، حقیقتِ کبریٰ اور بقا کے مسائل میں صوفیائے اسلام کا مسلک اختیار کیا تا کہ وجودِ باری کو ثابت کیا جا سکے جو اقبالؒ کے تمام فلسفہ کی اصل بنیاد ہے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ قیصرالاسلام، قاضی-فلسفے کے بنیادی مسائل-نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد،۱۹۹۲ء،ص۳۴

۲۔ مرتضٰی حسین فاضل لکھنوی، سید- قائم رضا نسیم امروہوی، سید- محمد باقر نبیرہ آزاد، آغا- مرتبین- جدید نسیم اللغات اردو- شیخ غلام علی اینڈ سنز لمیٹڈ، لاہور،۱۹۸۱ء،ص۱۴۹۔

۳۔ قیصرالاسلام، قاضی-فلسفے کے بنیادی مسائل-ص۳۴

۴۔ ایضاً ص۳۵

۵۔ ایضاً ص۳۵

۶۔ رفیع الدین ہاشمی،-خطوطِ اقبالؒ- مکتبۂ خیابان ادب لاہور- ۱۹۷۶ء ص۹۳: نیز: محمد عبداللہ قریشی-روحِ مکاتیب اقبالؒ-اقبالؒ اکادمی پاکستان، لاہور،۱۹۷۷ء ص۷۷ پر ۲۵ نومبر ۱۹۰۵ء درج ہے جس کو پروفیسر ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی صاحب نے درست قرار نہیں دیا۔

۷۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر-تصانیفِ اقبالؒ کا تحقیقی وتوضیحی مطالعہ-اقبالؒ اکادمی پاکستان لاہور ۹ نومبر ۱۹۸۲ء، ص۳۰۱

۸۔ عبدالسلام خورشید، ڈاکٹر-سرگزشتِ اقبالؒ-اقبالؒ اکادمی پاکستان لاہور،۱۹۷۷ء، ص۵۷

۹۔ ایضاً ص۵۸

۱۰۔ عطااللہ شیخ، ایم اے-مرتب-اقبالؒ نامہ-حصہ دوم-شیخ محمد اشرف تاجر کتب کشمیری بازار لاہور ۱۹۵۱ء ص۳۵۳، ۳۵۴

۱۱۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر-تصانیفِ اقبالؒ کا تحقیقی وتوضیحی مطالعہ-ص۳۰۲

۱۲۔ عبدالسلام خورشید، ڈاکٹر-سرگزشتِ اقبالؒ-ص۵۹

۱۳۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر-تصانیفِ اقبالؒ کا تحقیقی وتوضیحی مطالعہ-ص۳۰۵

۱۴۔ محمد ریاض، ڈاکٹر-مضمون، تصانیفِ اقبالؒ فارسی، انگریزی، یونٹ ۹، ۱۰، اقبالیات، ۴۰۵، بی اے-مرتبہ- علامہ اقبالؒ اوپن یونیورسٹی اسلام آباد، ص۱۶

۱۵۔ عبدالسلام خورشید، ڈاکٹر-سرگزشتِ اقبالؒ-ص۵۹

۱۶۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر-تصانیفِ اقبالؒ کا تحقیقی وتوضیحی مطالعہ-ص۳۰۵

۱۷۔ ایضاً ص۳۰۴

۱۸۔ ایضاً ص۳۰۵

۱۹۔ عبدالسلام خورشید، ڈاکٹر-سرگزشتِ اقبالؒ-ص۵۹

۲۰۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر-تصانیفِ اقبالؒ کا تحقیقی وتوضیحی مطالعہ،-ص۳۰۵

۲۱۔ محمد ریاض، ڈاکٹر، مضمون، تصانیفِ اقبالؒ فارسی، انگریزی، یونٹ ۹، ۱۰، اقبالیات، ۴۰۵، بی اے، ص۱۸

۲۲۔ محمد عبداللہ قریشی-روحِ مکاتیبِ اقبالؒ-اقبالؒ اکادمی پاکستان لاہور، ۱۹۷۷ء ص۳۶۴ نیز بشیر احمد ڈار-مرتب-انوارِ اقبالؒ-اقبالؒ اکادمی پاکستان کراچی، ۱۹۶۷ء ص۲۰۱، ۲۰۲

۲۳۔ شمس الدین صدیقی، ڈاکٹر-مترجم- اقبالؒ کی مابعد الطبیعیات-از،عشرت حسن انور، ڈاکٹر-اقبالؒ اکادمی پاکستان لاہور،۱۹۸۸ءص۱۰
۲۴۔ بشیر احمد ڈار-مرتب-انوارِ اقبالؒ-ص۲۴۴
۲۵۔ احمد میاں اختر،قاضی جونا گڑھی-اقبالیات کا تنقیدی جائزہ-اقبالؒ اکادمی پاکستان،لاہور،۱۹۷۷ءص۱۱۲
۲۶۔ معین الرحمٰن، ڈاکٹر سید-جامعات میں اقبالؒ کا تحقیقی اور تنقیدی مطالعہ ایک جائزہ- اقبالؒ اکادمی پاکستان لاہور، ۱۹۷۷ءص۳۱

ڈاکٹر محمد نوید ازہر
شعبہ اردو، گورنمنٹ اسلامیہ کالج سول لائنز، لاہور

یونانی فلسفہ میں سرّیت کے عناصر

Dr Muhammad Navid Azhar

Urdu Deptt, Govt. Islamia College Civil Lines, Lahore

Mystic Elements in Greek Philosophy

Mysticism is a great part of Greek philosophy. At first, Pythagoras has enlightened the candle of spirituality in Greek philosophy. Socrates & Plato had also developed mysticism in Greece. Plato's theory of "World of Ideas" is acceptable in Islam also. Plotinus, an Egyptian philosopher is a narrator of theory of "Emanation" which is presented by Plato. The article analyses the mystic elements in Greek philosophy.

آثارِ علمی کے وساطت سے جن تہذیبوں کے ساتھ ہمارا اولین رابطہ استوار ہوتا ہے۔ قدیم یونانی تہذیب ان میں سے ایک ہے جس کے فلسفی طبیعیاتی اور مابعد الطبیعیاتی غور وفکر میں ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ فلسفہ کی اولین تاریخ ہے۔ لازماً یہ تاریخ ایک فکری تسلسل کے ارتقاء کی نشان دہی کرتی ہے جس کے ابتدائی نقوش دست بُردِ زمانہ کی نذر ہو کر ہماری دسترس میں نہیں رہے۔ جن نقوش تک انسان کی رسائی ہو سکی ہے وہ یورپی تہذیب کا سرچشمہ قرار پائے ہیں۔ دو ہزار برس تک یورپ کے فلاسفہ یونانی فکر کے سحر سے آزاد نہیں ہو سکے۔ ہر بعد میں آنے والے فلسفی نے حکمائے یونان خصوصاً افلاطون اور ارسطو کے اثرات کو قبول کیا ہے اور اکثر نے ان کی حکمت سے خوشہ چینی کی ہے۔ اہلِ اسلام جو رنگ و نسل اور زمان و مکان کے امتیاز سے بالاتر ہو کر علم و حکمت کو گم گشتہ میراث سمجھتے ہیں، انہوں نے بھی یونانی فلسفہ کو سمجھنے کی قابلِ قدر کوششیں کی ہیں۔ مسلمان حکماء نے یونانی حکماء کی کتابوں کے تراجم کیے، تشریحات لکھیں اور انہیں اپنے فکری قالب میں ڈھال کر پیش کیا، جس سے مسلمانوں میں بھی ان افکار و نظریات سے دل چسپی کا رجحان پیدا ہوا۔ یہی وہ اسباب ہیں جو ادبِ عالم میں یونانی فلسفہ کی ضرورت و اہمیت کو دو چند کر دیتے ہیں۔

قدیم یونانی معاشرہ دیومالائی مذہب کا پیروکار تھا۔ مظاہرِ فطرت کی طرح دیوتاؤں کی تعداد بھی بے شمار تھی۔ ان کے خیال میں مختلف دیوتا مختلف قدرتوں کے حامل ہونے کے باوجود ایک ہی خدائی خاندان کی وحدت سے منسلک تھے۔ اس خدائی خاندان کی اقامت گاہیں آسمان پر فرض کی گئی تھیں۔ ''زیوس'' (Zeus) اس خاندان کا سربراہِ اعلیٰ یا رب الارباب تھا۔ یہ بجلی کا

دیوتا تھا۔ دھرتی دیوی ''ہیرا'' اس کی بیوی اور شادی کی دیوی تھی۔ سورج اور روشنی کا دیوتا ''اپالو'' جب کہ سمندر اور زلزلہ کا دیوتا ''پوسائیدون'' تھا۔ ''ایتھنا'' زیوس کی بیٹی، عورتوں اور ذہانت کی دیوی تھی۔(۱) ایڈولف ہولم کے مطابق یونانی مذہب میں ان مظاہر فطرت کو معبود بنالیا گیا تھا جن کے حسن، مفاد یا خوف سے انسان متاثر یا مرعوب ہوتا ہے۔(۲)

ہومر (آٹھویں صدی قبل مسیح) کی ایلیڈ (Illiad) اور اوڈیسی (Odyssey) میں ہمیں اس دیوتا پرستی کی ایک واضح جھلک نظر آتی ہے۔(۳) الفرڈ ویبر کے خیال میں یونانیوں کا دیوتاؤں کے بارے میں عقیدہ یہ تھا کہ دیوتا انسان سے زیادہ طاقت ور ہستیاں ہیں لیکن مطلقاً غیر فانی نہیں۔ وہ انسانوں کی بہ نسبت طویل العمر ہوتے ہیں۔ دیوتاؤں کے زیادہ قوی اور دانا ہونے کی وجہ سے ہمیں ان کا احترام کرنا چاہیے۔ یہ ہستیاں کتنی ہی طاقت ور کیوں نہ ہوں ایک ایسی چیز بھی ہے جو ان سے زیادہ طاقت ور ہے یعنی تقدیر یا وہ اعلیٰ غیر شخصی اور غیر جانب دار قانون جو ارض و سماوات پر حاکم ہے۔(۴) اس دیومالائی ضعف اعتقاد کے دور میں فلاسفۂ یونان نے ایک ایسے شاندار نظام فکر کی بنیاد ڈالی جو آنے والے وقتوں کی ایک کلامی روایت بن گیا۔

مصر کی حکمت و دانائی کو یونان پر فضلِ تقدم حاصل ہے۔ بہت سے شعبہ ہائے علم مثلاً ریاضیات، ہیئت اور علم طب میں یونانی افکار پر مشرق اور خصوصاً مصر کی تہذیب کے بہت بڑے اثرات کا ثبوت ملتا ہے۔ تاہم فلسفہ کی باقاعدہ اور حکیمانہ ترقی اہل یونان کی خصوصیات میں سے ہے۔ یونانی فلسفہ کے آغاز سے قبل ہی اہل بابل اور اہلِ مصر علم کا ایک گراں قدر ذخیرہ جمع کر چکے تھے۔ جس میں فلسفیانہ خیالات و نظریات موجود تھے۔ اہلِ یونان نے انہی معلومات کو اپنے استعمال میں لاکر ارتقاء کا سفر آگے بڑھایا۔(۵) مصر اور عراق میں تہذیب کی ابتدائی نشوونما نیل، دجلہ اور فرات کے دریاؤں کے باعث ہوئی۔ مصری اور بابلی تہذیب نمایاں طور پر ایک دوسرے سے مختلف تھیں۔ مصری موت کے خیال میں محو رہتے تھے۔ ان کے عقیدے کے مطابق مردوں کی ارواح زیر زمین چلی جاتی تھیں جہاں اوسیریز (Osiris) کے سامنے ان کے دنیوی اعمال کا حساب ہوتا تھا۔ ان کا یہ بھی عقیدہ تھا کہ روح دوبارہ بدن میں لوٹ آتی ہے۔(۶)

فلسفہ یونان کو رپیوپارٹ کے خیال میں تین ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے جن میں ایک تدریجی ارتقائے عقلی پایا جاتا ہے:

۱۔ کونیاتی (Cosmological)

۲۔ انسانیاتی (Anthropological)

۳۔ تنظیمی (Systematic)

فطریت کا دور کونیاتی، سقراط اور سوفسطائیہ کا دور انسانیاتی جب کے افلاطون کا دور تنظیمی کہلاسکتا ہے۔(۷)

فلسفۂ یونان کا آغاز ''فطریت'' یا ''مادیت'' کے نظریے سے ہوا، جس کے تحت یونانیوں نے اس عالمِ فطرت کو غور و فکر کا محور و مرکز بنایا۔ ان فلاسفہ نے مبداءِ عالم یا مادۂ کائنات کی ماہیت کی دریافت کے بارے میں اساسی تصورات قائم کیے۔ اس لحاظ سے یونان کے ابتدائی فلاسفہ کو طبیعیاتی یا سائنسی کہا جاسکتا ہے۔ گویا یہ کونیاتی دور تھا۔

اس فطریت اور مادیت کا بنیادی سبب دیومالائی توہمات اور نظریات تھے۔ قدیم انسان کے لیے خارجی کائنات ناقابلِ فہم تھی۔ وہ زلزلوں، برق و باراں کے طوفانوں اور آسمانی و زمینی آفتوں سے خوف زدہ ہوکر خود کو بے بس محسوس کرتا اور اس کائنات کی حقیقت و ماہیت پر غور کرنے کی سعی کرتا۔ اسی خوف و دہشت نے دیومالا کو جنم دیا، جس کے تحت ان ناگہانی بلاؤں کو

انسان نے دیوتاؤں کے غیظ وغضب کا اظہار سمجھا اور عالمِ فطرت میں وقوع پذیر ہونے والے تغیرات کے فہم کی کوشش کی۔

آرفی مت کے ذریعے اس مادیت میں روحانیت کی کرن پھوٹی۔ آرفی مت کی بنیاد جسم اور روح کی ثنویت پر تھی۔ آرفیئسی بدن کو روح کا گھر نہیں بلکہ زنداں سمجھتے تھے۔ ترکِ خواہشات اور نفس کشی کی تعلیم دیتے تھے۔ آخرت کی زندگی کو حقیقی زندگی گردانتے تھے اور بقاے دوام کے لیے پرہیزگاری اور مجاہدۂ نفس کی تلقین کرتے تھے۔ آرفی مذہب بقاے روح کا قائل تھا اور تناسخِ ارواح پر زور دیتا تھا۔ زیلر کے خیال میں آرفی مت ہندوستان کے نظریہ تناسخ ہی کی ایک شکل تھا۔(۸)

جس فلسفی کے ذریعے فلسفۂ یونان میں صوفیانہ رجحانات داخل ہوے وہ آرفی مت کا ایک مصلح فیثاغورث (۵۸۰۔۵۰۰ ق م) تھا۔ اس نے اطاعت، مراقبہ، سادہ غذا اور سادہ لباس کی ضرورت پر زور دیا۔ ہیگل کے بہ قول وہ ایک شان دار شخصیت اور کچھ معجزانہ صلاحیتوں کا مالک تھا۔ تناسخِ ارواح پر یقین کامل رکھتے ہوے اس نے اپنے بارے میں بھی کہا کہ وہ کسی سابقہ جنم میں جنگِ ٹروجن کا جنگ جو یوفوربس تھا اور اسے اجازت ملی کہ وہ اپنے سابقہ جنموں کا حافظہ اس زمینی زندگی میں ساتھ لاے۔(۹)

قفطی نے لکھا ہے کہ جب سلیمان بن داؤد علیہا السلام کے اصحاب شام سے مصر میں آے تو فیثاغورث نے ان سے حکمت سیکھی۔ اس سے پہلے وہ اہل مصر سے علم ہندسہ کی تعلیم حاصل کر چکا تھا۔ اس نے عددی نسبتوں سے نغموں میں توازن قائم کیا اور دعویٰ کیا کہ اس نے یہ نورِ علم چراغ نبوت سے حاصل کیا ہے۔ وہ اس عالم مادی سے آگے ایک لطیف، روحانی اور نورانی دنیا کا وجود تسلیم کرتا تھا۔ جہاں صرف ان لوگوں کی رسائی ہوسکتی ہے جو غرور، حسد، ریاکاری اور دیگر برائیوں سے پاک ہوں۔(۱۰) فیثاغورث کے ہاں خالص سائنسی اور منطقی فکر صوفیانہ رجحانات کے ساتھ آمیز ہے۔ راہبانہ طرز زندگی اختیار کرنے کے باوجود فیثاغورث اور اس کے پیروکاروں نے فلسفہ اور ریاضی کو فروغ دیا۔ Mathematics کی اصطلاح بھی اسی نے ایجاد کی۔ فیثاغورثیوں کے نزدیک اشیاے کائنات کا اصل سرچشمہ یا جوہر عدد تھا۔(۱۱) فیثاغورث کے مطابق فکر حس سے افضل ہے اور معقولات محسوسات سے زیادہ حقیقی ہیں۔(۱۲) لفظ ''فیلسوف'' یا فلسفی (محبّ دانش) فیثاغورث ہی کا وضع کردہ ہے۔ اس کے خیال میں مسلسل فلسفیانہ غور وفکر سے جو شخص جنم چکر سے نجات حاصل کر لیتا ہے وہی فلسفی ہے۔ فیثاغورث نے کہا کہ اعداد حقیقی، ازلی، ابدی اور زمان ومکان سے ماورا ہیں۔(۱۳)

بہ تدریج یونان کے فلسفیانہ تفکر نے اپنا زاویۂ نگاہ بدلا اور باطن کی طرف توجہ دیتے ہوے افعالِ انسانیہ کا مطالعہ شروع کر دیا۔ اب موضوعِ فکر انسان کے باطنی حیات، تعقل وارادہ اور اعمالِ ذہنیہ وغیرہ کو قرار دیا گیا۔ اس دور میں نفسیات، منطق اور اخلاقیات کا آغاز ہوا۔ اس دور کے نمائندہ مکاتب فکر سقراطی اور سوفسطائی ہیں۔ اگرچہ سقراط (۴۶۹۔۳۹۹ ق م) نے سوفسطائیوں کی طرح انسان کو موضوع بحث بنایا تاہم وہ سوفسطائیوں کا مخالف تھا اور جلبِ زر کی وجہ سے انہیں حقارت سے دیکھتا تھا۔(۱۴) سقراط نے عرفانِ خویش کی تعلیم دی ہے۔ اپالو کے مندر میں تحریر تین آفاقی سچائیوں میں سے ایک سقراط کا یہ مشہور مقولہ بھی ہے:

"Know thyself " (۱۵)

''اپنی خودی پہچان''

الفرڈ ویبر کے خیال میں:

> سقراط کا کمال یہ ہے کہ اس نے کم از کم اخلاقیات میں جزئی کو کلی سے علیحدہ کرنے کے کوشش کی۔ انسانوں کی بے انتہا بوقلمونی میں اس نے غیر متغیر انسان کو دیکھ لیا۔ ایک تباہ حال اخلاق صدی کے مخلوط انبارِ آراء میں سے اس نے ایک غیر متبدل اور سچی رائے کو تلاش کر لیا جو نوع انسان کے ضمیر یا نفوس کا قانون ہے۔ اس لحاظ سے سقراط نے صرف اخلاقیات ہی کی خدمت نہیں کی بلکہ الٰہیات کو بھی اس سے بہت فائدہ پہنچا۔ (۱۶)

سقراط نے انسان کے مقصد حیات پر غور کیا ہے اور خیر و شر کے فلسفے پر گفتگو کی دعوت دی ہے۔ اس نے علم اور حصول علم کے بارے میں سوال اٹھایا ہے۔ محمد سلیم الرحمٰن کے بہ قول سقراطی طریق کار کا بنیادی نقطہ اپنے مخاطب کو اس کی لاعلمی کا احساس دلانا تھا۔ اس کے نزدیک لاعلمی کا اعتراف حصولِ علم کی جانب پہلا قدم تھا کیوں کہ اپنے علمی زعم میں مبتلا شخص حصولِ علم پر آمادہ ہی نہیں ہو سکتا۔ سقراط لوگوں سے سوال و جواب کر کے انہیں یہ باور کرانا چاہتا تھا کہ وہ محض جاہل بلکہ اجہل ہیں۔ (۱۷)
سقراط کا قول ہے:

> میں دوسروں سے زیادہ جانتا ہوں
>
> میں جانتا ہوں
>
> میں کچھ نہیں جانتا (۱۸)

پال ژانے کے خیال میں سقراط نے فلسفے کو آسمان سے زمین پر اتارا اور اسے شہروں اور گھروں میں داخل کیا۔ اس نے فلسفے کا رخ کائنات سے سیاسی اور اخلاقی مسائل کی طرف موڑا لیکن وہ صرف علم اخلاق کا بانی نہیں کیوں کہ اس کا فکری طریقِ کار بیس صدیوں تک ذہن انسانی کی رہنمائی کرتا رہا۔ اس کے نزدیک علم کی غایت اس دائمی اصول کی دریافت ہے جو جزئی اور حادث اشیا کے تحت پایا جاتا ہے۔ یہ دائمی عنصر کلی تعقل یا تصور ہے اور علم کی غایت اس کی تعریف کا کھوج لگانا۔ (۱۹)

سقراط زندگی بھر دنیا کی رنگینیوں سے کنارہ گیر رہا۔ شرک اور بت پرستی سے اسے شدید نفرت تھی۔ اس نے کئی مرتبہ یونانی پادریوں سے بت پرستی پر مناظرہ کیا اور انہیں شکست دی۔ اسی وجہ سے انہوں نے عوام و خواص کو سقراط کے خلاف بھڑکا دیا اور بادشاہ وقت سے اس کے لیے سزائے موت طلب کی۔ بعض کے نزدیک اس کی سزائے موت کا سبب یہ واقعہ بنا کہ ایک روز بادشاہ اس کے قریب سے گزرا اور اسے بے نیاز پا کر اس سے یوں مخاطب ہوا: ''تم جانتے نہیں ہو کہ میں تمہارا آقا ہوں اور تم میرے غلام ہو۔'' سقراط نے جواب دیا: ''تم غفلت میں ہو، حرص اور شہوت میرے غلام ہیں اور تم ان کے غلام۔ اس طرح تم میرے غلام در غلام ہو۔'' اس جواب نے بادشاہ کو غضب ناک کر دیا۔ سقراط کے موحد ہونے کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ ایک دفعہ کسی نے سقراط سے پوچھا: کون سی چیز تخلیق کائنات کا سبب بنی۔ اس نے جواب دیا: ''اللہ کا جود و کرم۔'' (۲۰)

سقراط بقائے روح کا قائل تھا اور روح کی عظمت کے بارے میں پختہ یقین رکھتا تھا۔ اس کے نزدیک انسان کے لیے وجہِ شرف امارت، اقتدار یا شہرت نہیں بلکہ صفائے روح ہے۔ وہ کہتا ہے کہ انسان کے پاس روح سے بیش بہا کوئی چیز نہیں۔ اس لیے انسان کا سب سے بڑا فرض روح کی نگہداشت ہے۔ (۲۱) ''اپالوجی'' وہ تقریر ہے جو اس نے اپنے سزائے موت کے مقدمہ کے دوران میں اپنے دفاع میں کی۔ اس نے کہا:

خدا نے مجھے حکم دیا ہے کہ میں اپنے اور دوسروں کے باطن کی تلاش کا فلسفیانہ مشن پورا کروں۔ موت کا خوف دانائی نہیں کیوں کہ کوئی نہیں جانتا کہ شاید موت اس کے حق میں برتر خیر ہو۔ اگر اس شرط پر میری جان بخشی جائے کہ فلسفیانہ مشن کو ترک کر دوں تو میرا جواب یہ ہوگا کہ ایتھنز کے لوگو! میں تمہارا احترام کرتا ہوں اور تم سے محبت کرتا ہوں لیکن میں تمہاری بجائے خدا کی اطاعت کرتا ہوں۔ جان لو! یہ حکمِ خداوندی ہے۔ (۲۲)

سقراط کے ان موحدانہ خیالات سے یہ گمان گذرتا ہے کہ شاید وہ فرستادگانِ خدا میں سے تھا جو اپنے عہد کے بت پرست انسانی معاشرہ میں پیغمبرانہ شان کے ساتھ جلوہ گر ہوا اور اعلائے کلمۃ الحق کی پاداش میں گردن زنی کی سزا کا مستحق ٹھہرا۔ ڈاکٹر نصیر احمد ناصر ''سرگذشتِ فلسفہ'' میں سقراط کے نبی ہونے کے خیال کی تائید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

یونان کے عروجِ ثقافت کے اس تاریک دور میں سقراط فکر و نبوت کی نورانی مشعل لے کر نمودار ہوا، جس کی امواجِ نور نے فکرِ یونانی کی اس خود فریبی کا دامن تار تار کر دیا اور لوگوں کو صحیح خطوط پر سوچنے، خیر و شر اور حسن و قبح میں امتیاز کرنے کے فطری معیار سے آگاہ کیا۔ (۲۳)

افلاطون اور ارسطو کی بدولت فلسفۂ یونان دورِ عروج سے ہم کنار ہوتا ہے۔ اس دور میں ان دو فلسفیوں نے گذشتہ علم کی ترتیب و تنظیم کی اور فلسفہ کو ایک جامع و مانع نظام بنا دیا۔ افلاطون (۴۲۸۔۳۴۷ ق م) ابتدا میں شعر و شاعری کی طرف مائل تھا لیکن ایک روز سقراط سے یہ بات سنی کہ ''انسان کو حقائق کی تلاش کرنی چاہیے''۔ یہ جملہ فلسفے میں اس کی دل چسپی کا باعث بن گیا۔ اس نے شاعری ترک کر دی اور سقراط سے فیثا غورثی فلسفہ سیکھنے لگ پڑا۔ جہاں سقراط نے کوئی کتاب نہیں لکھی وہاں افلاطون سقراط کے برعکس کثیر التصانیف تھا۔ اپنے طلبہ کو فلسفہ پڑھانے کے دوران میں ٹہلتا رہتا۔ اس کے شاگرد بھی اس کے ساتھ ساتھ چلتے رہتے۔ چناں چہ اس جماعت کا نام ''مشّائیّین'' پڑ گیا۔'' (۲۴)

افلاطون کے مابعد الطبیعیاتی تصورات میں اس کا نظریۂ تصورات اہم ترین ہے۔ افلاطون کے خیال میں یہ عالمِ محسوس حقیقی نہیں۔ یہ ہر لحظہ تغیر کا شکار ہے۔ اس عالم مادی کے بالمقابل ایک اور عالم ہے جسے عالمِ مثال کہا جا سکتا ہے۔ عالمِ مثال حقیقی عالم ہے۔ اس عالمِ محسوس میں موجود تمام اشیاء، عالمِ مثال میں موجود تصورات کی نقل ہیں۔ عالمِ مثال میں موجود تصورات ثابت اور غیر متغیر ہیں۔ یہ صورِ ماہیات کلی، حقیقی، ازلی اور ابدی ہیں۔ کلی سے مراد وہ تصور ہے جس کا اطلاق ایک جیسی ماہیت رکھنے والی بے شمار چیزوں پر ہوتا ہے۔ افلاطون کے نظریۂ تصورات کی وضاحت میں الفرڈ ویبر لکھتے ہیں:

حقیقت اشیائے محسوسات یا مظاہر کا حصہ نہیں بلکہ تصورات اور ان کی مُثُل کا حصہ ہے جن کی نقل ان اشیاء میں پائی جاتی ہے۔ ان تصورات و مُثُل کا ادراک صرف عقل سے ہو سکتا ہے جو محلِ اعراض اور خود ذات ہے۔ مظاہر یا حادثات میں صرف اتنی ہی حقیقت ہے جتنی ان کو اس تصور مثالی سے ملی ہے جس کے وہ مثنیٰ ہیں۔ (۲۵)

افلاطون کے مطابق جب ہم روزمرہ زبان یا گفتگو میں انسان، کتاب یا گھوڑا کہتے ہیں تو اس سے مراد کوئی خاص انسان، کتاب یا گھوڑا نہیں ہوتا بلکہ ان چیزوں کے وہ تصورات ہوتے ہیں جو ہمارے ذہنوں میں موجود ہیں۔ یہ تصورات ان خصوصیات پر مشتمل ہوتے ہیں جو تمام انسانوں، کتابوں یا گھوڑوں میں یکساں طور پر پائی جاتی ہیں۔ افلاطون کے نزدیک یہ

تصورات صرف ہمارے ذہنوں میں ہی موجود نہیں ہوتے بلکہ عالم مثال میں ان کی ایک مستقل بالذات حیثیت ہے۔ میکش اکبر آبادی کے الفاظ میں:

> افلاطون کے نزدیک تصور کے معنی مثال کے ہیں یعنی کسی شے کی محض خارجی شکل نہیں بلکہ ان کی اصلی ہیئت یا نوعیت جو معروض حواس نہیں، بلکہ معروض فہم ہے۔(۲۶)

ڈاکٹر سی۔اے قادر کے خیال میں:

> تصورات سے مراد وہ خیالات نہیں جو انسانی ذہن کی پیداوار ہیں بلکہ ایسے سانچے، ماڈل یا کلیے ہیں جن کا وجود منطقی طور پر جزئیات سے قبل ہونا لازمی ہے۔(۲۷)

نظریۂ تصورات یا امثال کے بارے میں افلاطون کا استدلال یہ ہے کہ آئینے میں عکس تبھی پیدا ہوگا جب اس کے سامنے کوئی چیز ہوگی ورنہ نہیں۔ بعینہٖ انسانی ذہن میں کسی چیز کا تصور اس وقت پیدا ہوگا جب وہ چیز انسان کے سامنے ہوگی۔ لیکن اگر آئینے کے سامنے سے اس چیز کو ہٹا لیا جائے اور آئینے میں اس کا عکس پیدا نہ ہو تو کیا اس چیز کا اپنا وجود بھی ختم ہو جائے گا؟ ہرگز نہیں۔ وہ چیز آئینے میں منعکس نہ ہو تو بھی اپنی ایک مستقل حیثیت رکھتی ہے۔ اسی طرح اگر انسانی ذہن میں تصورات موجود ہیں تو وہ یقیناً معروضی طور پر بھی موجود ہیں۔ نیز جس طرح آئینہ ٹوٹ جانے سے چیز کا وجود ختم نہیں ہوتا، اسی طرح انسانوں کے ختم ہو جانے سے وہ تصورات فنا نہیں ہو سکتے۔ وہ ایک مستقل وجود رکھتے ہیں۔(۲۸)

اس عالمِ آب و گل میں کسی چیز کا وجود زمان و مکان سے ماورا نہیں ہے۔ جو چیز یہاں موجود ہے وہ کسی مخصوص زمان اور کسی مخصوص مکان میں موجود ہے۔ ورنہ اس کا وجود ثابت نہیں ہو سکتا۔ اس کے علاوہ کسی موجود چیز کی اپنی ایک فردیت ہے، جس کے ساتھ وہ موجود ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ ایک مخصوص اور متعین چیز ہے۔ اس چیز کا یہ تخصص اور تعین زمان و مکان کی پابندیوں کی وجہ سے ہے۔ تصورات فردیت سے آزاد ہیں کیوں کہ فردیت کا تعلق زمان و مکان کی پابندیوں سے ہے۔ اگر تصورات فرد ہوں تو کسی نوع کے لیے ان کا اطلاق ممکن نہیں رہے گا۔ وہ متشخص ہو جائیں گے۔ مثلاً انسان کا تصور اگر متشخص ہو جائے تو پھر نوعِ انسانی پر اس کا اطلاق نہیں ہو سکے گا۔ اس کے معانی مخصوص اور متعین ہو جائیں گے۔ اس استدلال سے افلاطون نے یہ فرض کر لیا کہ اس عالمِ مادی سے ماورا ایک ایسا عالم ہے جہاں یہ تصورات یا امثال معروضی طور پر موجود ہیں۔ وہ عالم زمان و مکان کی پابندیوں سے آزاد ہے۔ اس کا حسی ادراک ناممکن ہے۔ وہ اس کائنات کی آخری حقیقت ہے۔ وہ عالم تصورات متعدد تصورات کے باوجود ایک وحدت ہے کیوں کہ تصورات باہم مربوط ہیں۔ اوپر کی طرف سفر کرتے ہوئے تمام تصورات اپنے سے اعلیٰ تر تصور میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ صرف اعلیٰ ترین تصور رہ جاتا ہے اعلیٰ ترین تصور ''خیر'' (The Good) ہے۔ تمام تصورات اس میں مدغم ہیں۔ اسی سے نچلے درجے کے تصورات یا اعیان کا صدور (Emanation) ہوتا ہے۔ صدور کا یہ نظریہ جس کا بانی افلاطون ہے بعد ازاں فلاطینوس کی فکر کی بنیاد بنا۔(۲۹)

افلاطون کا نظریہ تصورات پانچ اقسام پر حاوی نظر آتا ہے۔ اس کے نزدیک صرف محسوسات ہی کے تصورات یا اعیان نہیں بلکہ مجرد اوصاف کے بھی ہیں:

۱۔ اخلاقیاتی اور جمالیاتی تصورات۔ مثلاً خیر، عدل اور حسن وغیرہ۔

۲۔ عمومی تصورات (امورِ عامہ)۔مثلاً عینیت وتخالف،ہستی ونیستی،مشابہت وعدم مشابہت اور وحدت وکثرت وغیرہ۔
۳۔ ریاضیاتی (تعلیمیاتی) تصورات۔مثلاً دائرہ،مثلث،مربع،محیط،مختلف اعداد وغیرہ۔
۴۔ مختلف طبعی انواع (طبیعیات) کے تصورات۔مثلاً انسان،بیل،پتھر وغیرہ۔
۵۔ مختلف النوع مصنوعات کے تصورات۔مثلاً میز،کرسی،وغیرہ۔(۳۰)

افلاطون کے اس نظریے میں واضح نہیں ہوتا کہ اعیان کے خدا سے ربط کی کیا نوعیت ہے۔اعیان خدا سے خارج میں وجود رکھتے ہیں یا خدا کے علم میں موجود ہونے کی صورت میں ان کی حیثیت صورِ علمیہ کی ہے۔اس بارے میں افلاطون کے ہاں تضاد پایا جاتا ہے۔ارسطو نے افلاطون کے نظریۂ تصورات میں موجود خامیوں کی بالتفصیل وضاحت کی ہے۔افلاطون کے ہاں فیثا غورث کی طرح عقل وتصوف کی آمیزش ہے لیکن ایک درجہ پر تصوف کو فوقیت حاصل ہوجاتی ہے۔افلاطون بھی فیثا غورث ہی کی طرح تناسخ کا قائل ہے۔خدا کے بارے میں افلاطون کے تصورات واضح نہیں۔وہ خدائے واحد کا قائل بھی ہے اور بتوں کا نام لیوا بھی۔البتہ جب وہ توحید پر روشنی ڈالتا ہے تو دلائل پیش کرتا ہے لیکن جب بتوں کا ذکر کرتا ہے تو روایات پر اکتفا کرتا ہے۔افلاطون کے خیال میں خدا نے تمام کائنات کو پیدا کیا اور انسان میں اپنی روح پھونکی۔(۳۱)

افلاطون خدا سے انسان کی مماثلت کو خیر برترین کہتا ہے چوں کہ خدا حقیقی خیر ہے اور عدل مطلق ہے لہٰذا ہم عدل ہی میں اس کے مشابہ ہوسکتے ہیں۔آسمان پر خداؤں کے درمیان بدیوں کو جگہ نہیں ملتی اس لیے بدیاں زمین پر ہی منڈلاتی رہتی ہیں۔سو ہمیں جتنی جلدی ممکن ہو زمین سے آسمان کی طرف پرواز کرنی چاہیے۔زمین سے ماورا پرواز کرنا ممکنہ حد تک خدا سے مماثلت ہے۔خدا کا ملاً راستی اور عدل ہے۔جس انسان میں یہ اوصاف زیادہ ہوں وہی خدا کے زیادہ مماثل ہے۔(۳۲)

افلاطون نے اپنی قبر کے ایک طرف یہ عبارت کندہ کروائی کہ ''افلاطون کا جسم بے شک زمین میں مستور ہے لیکن اس کی روح ان بلندیوں پر پہنچ چکی ہے جہاں موت کی رسائی نہیں ہوسکتی۔''(۳۳) اس سے بقاے روح پر اس کے اعتقاد کا پتا چلتا ہے۔اس کے خیال میں سچا فلسفی جو زندگی کی مادی اور جسمانی لذتوں سے آزاد ہوجاتا ہے۔اس کی روح موت کے بعد ایک غیر مرئی دنیا میں منتقل ہوجاتی ہے جہاں وہ دیوتاؤں کی مجلس میں حقیقی مسرت سے دوچار ہوتا ہے۔لیکن مادی آلائشوں میں مبتلا ناپاک روح بھوت بن کر یا گدھے اور بھیڑ کا قالب اختیار کر کے واپس آجاتی ہے۔جنت میں صرف سچا فلسفی ہی جاسکتا ہے۔جس شخص نے فلسفہ کا مطالعہ نہ کیا ہو اور دم نزع آلودگیوں سے پاک نہ ہوا سے جنت میں جانے کی اجازت نہیں۔فلسفہ کے پرستار تمام شہوات سے دور رہتے ہیں۔(۳۴) یہ آرفی عناصر افلاطون کے فلسفہ میں فیثا غورث کے ذریعے داخل ہوئے۔

افلاطون کا تصورِ عالم مثال اسلامی مابعد الطبیعیات کے اہم نمائندہ حضرت ابن عربیؒ کے نظریۂ اعیان سے حیران کن مماثلت رکھتا ہے۔شاہ ولی اللہؒ نے بھی ''حجۃ اللہ البالغۃ'' میں عالمِ مثال کے عنوان کے تحت احادیث سے استنباط کرتے ہوے ثابت کیا ہے کہ اشیاء وواقعاتِ کائنات کی حقیقت وہ نہیں جو نظر آتی ہے بلکہ کچھ اور ہے۔نیز عالم ارواح میں انسان پر ایک زندگی گذر چکی ہے۔فصوص الحکم کے مقدمہ میں مذکور ہے کہ افلاطون سے جب پوچھا گیا کہ انبیاء کون ہیں اور کیسے ہیں تو اس نے جواب دیا کہ یہ لوگ حکماء ہیں اور ان کی حکمت کامل ہے۔(۳۵)

ارسطو (۳۸۴۔۳۲۲ق م) اپنے استاد افلاطون کی طرح مثالیت پسند ہے لیکن اس نے افلاطون کے نظریات پر نظر ثانی

کرتے ہوے انہیں واقعیت کے قریب کرنے کی کوشش کی۔ارسطو نے ''محرک لامتحرک'' کا نظریہ پیش کیا جسے ''نظریۂ تعلیل'' بھی کہا جاتا ہے۔اس کی رو سے ہر چیز اپنے مقصد یا غایت کی طرف حرکت کر رہی ہے۔ارسطو کے مطابق کسی چیز کی تخلیق اور اس کے وجود کے لیے چار علل کا ہونا ضروری ہے۔

۱۔ علت مادی: The Material Cause

۲۔ علت فاعلی: The Efficient Cause

۳۔ علت صوری: The Formal Cause

۴۔ علت غائی: The Final Cause

ارسطو اس کی وضاحت کے لیے سنگ تراشی کی مثال دیتا ہے۔سل مجسمہ بننے سے قبل علت مادی ہے۔پتھر یا سل کو مجسمہ بنانے کے لیے حرکت دینے والا فاعل، سنگ تراش، علتِ فاعلی ہے۔سنگ تراش کے ذہن میں موجود کسی مجسمے کا خاکہ علت صوری ہے؛ جب کہ مکمل بت یا تیار شدہ مجسمہ علت غائی ہے جو مقصد یا نصب العین ہے جس کی طرف حرکت کا عمل بہ تدریج بڑھتا رہا ہے۔(۳۶)

ارسطو کے نزدیک خدا مادہ کی آمیزش سے پاک اعلیٰ ترین صورت ہے، دنیا میں ہر حرکت کا سبب کوئی صورت ہے۔یہ صورت اپنے سے بلند تر صورت کی طرف صعود کرتی ہے۔اس طرح وہ نچلے درجے کے لیے مادہ یا استعداد قرار پاتی ہے۔دنیا میں حرکت کہیں بھی ختم نہیں ہوتی۔اوپر کی طرف حرکت کرتے ہوے مادہ میں کمی واقع ہو جاتی ہے اور نیچے کی طرف حرکت کرتے ہوے صورت میں۔آخری صورت تک رسائی حاصل کرنے کے لیے ان صورتوں سے گذرنا پڑتا ہے جن میں مادہ کی آمیزش برائے نام ہوتی ہے، اور پھر ان سے جو مادہ کی آمیزش سے یکسر پاک ہوتی ہیں۔اس طرح کائنات میں مادی صورتوں کی حرکت لازمی طور پر ایک آخری اور غیر متحرک صورت کی متقاضی ہے۔یہی صورت خدا ہے۔چوں کہ خدا سے برتر کوئی صورت نہیں، اس لیے اسے صعود، تغیر یا حرکت کی کوئی حاجت نہیں۔اس طرح خدا علت اولیٰ اور محرکِ غیر متحرک (The Unmoved Mover) ہے۔(۳۷)

فریب نظر ہے سکون و ثبات
تڑپتا ہے ہر ذرۂ کائنات (۳۸)

امین احسن اصلاحی کی تحقیق کی رو سے ارسطو خدا کی وحدانیت پر یقینِ کامل رکھتا ہے۔اس کے نزدیک خدا کائنات کا خالق بھی ہے اور کائنات کو چلانے والا بھی۔وہی محرک اول بھی ہے۔ارسطو عقل انسانی کو بڑی اہمیت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔اس کا کہنا ہے کہ انسان ایک نورِ یزدانی (Divine Spark) اور عقلِ ملکوتی (Divine Reason) کا حامل ہے۔انسان اگر خدائے واحد کے عطا کردہ کمالات کی تربیت اور نشو ونما پر توجہ دے تو وہ درجۂ کمال تک پہنچ سکتا ہے۔تربیت اور نشو ونما کے ذکر سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ ارسطو نبوت کی ضرورت کا قائل ہے۔ارسطو کے خیال میں ہر چیز کا محور خدا ہے اور مادہ کی قید سے رہائی پالینا ہر چیز کی انتہا ہے۔(۳۹)

اکثر محققین نے اس خیال کی ترجمانی کی ہے کہ افلاطون کے ''خیرِ محض'' اور ارسطو کے ''محرکِ لامتحرک'' کو الہامی معنوں

میں خدا نہیں کہا جا سکتا، ان کا خدا غیر شخصی ہے۔(۴۰)

ارسطو کے مطابق محسوسات کی دنیا ایک فریب اور نمائش نہیں۔ وہ حقیقی وجود رکھتی ہے۔ اس کے تغیرات حقیقی ہیں اور ان کی مناسب و معقول تشریح ہونی چاہیے۔(۴۱) ابن رشد کے خیال میں ارسطو بقائے روح کا قائل نہیں تھا۔ وہ کہتا ہے کہ روح جسم کے ساتھ پیوست ہے اور جسم کے ساتھ ہی فنا ہو جاتی ہے۔ وہ فیثا غورث کے نظریۂ تناسخ کا مذاق اڑاتا ہے۔(۴۲) اس کے نزدیک خیر کا حصول تمام اعمال کا مقصد اور حقیقی مسرت ہے۔ حقیقی مسرت ظاہری چیزوں مثلاً دولت و عزت یا عیش و عشرت سے حاصل نہیں ہو سکتی بلکہ غور و فکر یا فلسفہ سے حاصل ہوتی ہے۔ سب سے زیادہ مسرت بخش اور موزوں ترین زندگی وہ ہے جو ذہنی سلامت روی سے عبارت ہو۔(۴۳) قفطی کے مطابق افلاطون ارسطو کو تمام شاگردوں سے بہتر سمجھتا اور اسے ''عقلِ مجسم'' کہتا۔(۴۴) البیرونی کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ سکندر اعظم نے ہندوستان فتح کرنے کے بعد برہمنوں کو ارسطو کے پاس بھیجا تا کہ وہ مذہبی عقائد کے بارے میں ارسطو سے مباحثہ کریں۔ ان کے جواب میں ارسطو نے ایک رسالہ لکھا جس میں بتوں کے لیے قربانی اور بتوں میں روحانیت موجود ہونے کے عقیدے سے انکار کیا۔(۴۵) اس سے ارسطو کے خدا کی وحدانیت پر یقین کا گمان گذرتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وحی ربانی کے اثرات کسی حد تک یونانیوں پر بھی تھے۔ ممکن ہے سقراط کی سزائے موت سے خائف ہو کر افلاطون اور ارسطو نے دیوتا پرستی کی مخالفت نہ کی ہو کیوں کہ اس دور میں دیوتا پرستی کو ریاستی و حکومتی مذہب کی حیثیت حاصل تھی۔

فلسفہ یونان کی مابعد الطبیعیاتی فکر کا ایک نمائندہ مصری فلسفی فلاطینوس (۲۰۴ء۔۲۷۰ء) ہے۔ جس نے نظریۂ صدور پیش کیا۔ وہ خدا، عقل اور روح کی تثلیث کا قائل ہے۔ لیکن اس کی تثلیث کے ارکان عیسائیت کی تثلیث کی طرح ہم رتبہ نہیں۔ خدا بلند ترین مقام پر ہے۔ اس کے بعد بالترتیب عقل (Nous) اور روح کا مقام ہے۔ فلاطینوس کے مطابق خدا واحد ہے۔ ہر قسم کی حرکت، کثرت، امتیاز، ارادہ اور خواہش سے پاک ہے۔ اسے واحد اور خیر جیسے الفاظ میں محدود نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ یہ الفاظ اس کے لیے استعارۃً استعمال ہوتے ہیں۔ وہ اس قدر ماورا ہے کہ مادی دنیا سے براہ راست تعلق نہیں رکھ سکتا۔ کائنات اس سے اس طرح صادر ہوتی ہے جس طرح سورج سے روشنی چھلک پڑتی ہے۔ ذاتِ احد سے عقل یا ذہن کا صدور ہوتا ہے۔ عقل سے روح کائنات کا صدور ہوتا ہے، جو مادہ سے مل کر ذی روح اشیاء کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ مادہ سے کائنات کی تمام اشیاء کا ہیولیٰ تیار ہوتا ہے، جب کہ روح انہیں صورت بخشتی ہے۔ مادہ ذاتِ احد کے مقابلہ میں مستقل حیثیت کا مالک نہیں۔ جس طرح چراغ سے فاصلہ بڑھتا جائے تو اندھیرا وجود میں آتا ہے، اسی طرح ذاتِ احد سے دوری کی وجہ سے مادہ وجود میں آتا ہے۔ کائنات خود ذاتِ احد نہیں لیکن ذاتِ احد سے جدا بھی نہیں۔(۴۶) فلاطینوس نے افلاطون کے فلسفیانہ خیالات سے صرفِ نظر کرتے ہوئے اس کے صوفیانہ نظریات کو اختیار کیا۔ اس کے مکتب فکر کا بانی امونیس ساکاس (Ammonius Saccas:م۲۴۲ء) خیال کیا جاتا ہے لیکن اس گروہ میں مشہور ترین فلسفی فلاطینوس ہے۔ حتیٰ کہ اسے اس مکتب کا بانی سمجھا گیا۔(۴۷) فلاطینوس کے مطابق عقل و حکمت گر دِراہ اور نورِ باطن وصالِ الٰہی کا ذریعہ ہے۔ فلاطینوس کا دعویٰ تھا کہ حالتِ استغراق میں کئی مرتبہ اسے روحِ کل سے وصال نصیب ہوا لیکن یہ لمحات عارضی ثابت ہوئے۔ مادہ کی کشش روح کو دوبارہ عالم سفلی میں کھینچ لائی۔(۴۸) یوسف سلیم چشتی نے اس عمومی خیال کی تردید کی ہے کہ شنکر اور فلاطینوس کی فکر میں

حلول پایا جاتا ہے۔(۴۹)

حاصلِ بحث یہ ہے کہ یونان میں مابعدالطبیعیاتی تفکر کا آغاز مادیت سے ہوا۔ طالیس ملطی نے پہلی مرتبہ مبداء کائنات پر غوروخوض کرنے کا آغاز کیا۔ یونانی فلسفیوں کے مادہ پرست گروہ کے نزدیک کائنات سالماتِ مادی کے امتزاج سے خود بہ خود پیدا ہوگئی ہے۔ اس کا کوئی خالق نہیں۔ فیثا غورث، سقراط، افلاطون اور ارسطو کے ہاں خدا کا تصور موجود ہے۔ سقراط توحید کے قریب قریب معلوم ہوتا ہے۔ لیکن افلاطون وہ پہلا مفکر ہے جس نے عالم مثال کا ایسا تصور پیش کیا جو اسلامی نقطہ نظر سے بھی درست ہے۔ فلاطینوس افلاطون کی پیروی میں نظریۂ صدور کا قائل ہے، جس کی رو سے کائنات حقیقتِ مطلقہ سے صادر ہوتی ہے۔ یونانی مابعدالطبیعیات کا ایک اہم کارنامہ اخلاقیاتی اور انسانیاتی تفکر کی داغ بیل ڈالنا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ وہاب اشرفی، پروفیسر، تاریخ ادبیاتِ عالم، پورب اکادمی اسلام آباد، ۲۰۰۶ء، جلد اول، ص:۹۱

۲۔ ایڈولف ہولم، تاریخ یونان قدیم، مترجم: محمد ہارون خان شیرانی، نفیس اکیڈمی، اردو بازار کراچی، ۱۹۸۷ء، حصہ اول، ص:۱۵۹

۳۔ ہومر، جہاں گرد کی واپسی، مترجم: محمد سلیم الرحمٰن، مکتبہ جدید لاہور، بار اول ۱۹۶۴ء

۴۔ الفرڈ ویبر، تاریخ فلسفہ، مترجم: ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم، جامعہ عثمانیہ حیدر آباد (دکن)، ۱۹۲۸ء، ص:۴۵

۵۔ گمپرز، Great Thinkers (یونانی اہل فکر) مترجم: لاری میگنس بہ حوالہ: ریپو پارٹ، فلسفہ کی پہلی کتاب، مترجم: ڈاکٹر میر ولی الدین، محولہ بالا، ص:۵۲

۶۔ برٹرینڈ رسل، فلسفہ مغرب کی تاریخ، مترجم: پروفیسر محمد بشیر، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء، ص:۳۰

۷۔ ریپو پارٹ، فلسفہ کی پہلی کتاب، محولہ بالا، ص:۵۳

۸۔ Zeller, Edward, Outline of the History of Greek Philosophy, London, 1955, P.15

۹۔ یاسر جواد، فلسفیوں کا انسائیکلو پیڈیا، بک ہوم، مزنگ روڈ، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص:۳۱، ۳۲

۱۰۔ قفطی، جمال الدین ابوالحسن علی بن یوسف، تاریخ الحکماء، مترجم: ڈاکٹر غلام جیلانی برق، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۲ء، ص:۳۵۱

۱۱۔ قیصر الاسلام، قاضی، فلسفے کے جدید نظریات، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص:۵۱۹

۱۲۔ برٹرینڈ رسل، فلسفہ مغرب کی تاریخ، محولہ بالا، ص:۶۵

۱۳۔ ایضاً، ص:۶۵، ۶۶

۱۴۔ الفرڈ ویبر، تاریخِ فلسفہ، محولہ بالا، ص:۵۱

۱۵۔ نعیم احمد، ڈاکٹر، تاریخ فلسفہ یونان، علمی کتاب خانہ، اردو بازار لاہور، ۲۰۰۹ء، ص:۸۷
ایک رائے یہ بھی ہے کہ ''خود را بشناس'' طالیس ملطی کا مقولہ ہے جسے سقراط نے اختیار کیا۔

۱۶۔ الفرڈ ویبر، تاریخِ فلسفہ، محولہ بالا، ص:۵۳، ۵۴

۱۷۔ محمد سلیم الرحمٰن، مشاہیرِ ادب، قوسین، سرکلر روڈ لاہور، ۱۹۹۲ء، ص:۳۱۲

۱۸۔ نعیم احمد، ڈاکٹر، تاریخ فلسفہ یونان، محولہ بالا، ص:۸۵
''سوفسط'' کا مطلب دانش وریا معلمین دانش یا اصحابِ دانش ہے۔ سقراط، سوفسطائیوں کے برعکس جہلِ بسیط کا معترف تھا۔ وہ اپنے دوستوں یا شاگردوں سے مناظرانہ گفتگو کر کے یہ نتیجہ نکالتا تھا کہ ہم حقائق کے علم سے بے بہرہ ہیں۔ سوفسطائیوں کی غلطیوں کی نشان دہی سقراط پر سوفسطائیوں کے برافروختہ ہونے کا سبب بنی۔ ذیل کے فارسی اشعار میں انسانی علم کے محدود ہونے کی نہایت عمدہ عکاسی کی گئی ہے:

آں کس کہ بداند و بداند کہ نداند
اسپ طرب خویش بر افلاک جہاند
آں کس کہ نداند و بداند کہ نداند
آں نیز خر خویش بمنزل برساند
واں کس کہ نداند و بداند کہ بداند
در جہل مرکب ابدالدھر بماند

۱۹۔ پال ژانے/گریل سیلے، تاریخ مسائل فلسفہ، مترجم: ڈاکٹر میر ولی الدین، سٹی بک پوائنٹ، اردو بازار کراچی، ۲۰۰۸ء، ص:۲۱
۲۰۔ قفطی، تاریخ الحکماء، محولہ بالا، ص:۲۸۳، ۲۸۴
۲۱۔ محمد سلیم الرحمٰن، مشاہیر ادب، محولہ بالا، ص:۳۱۳
۲۲۔ برٹرینڈ رسل، فلسفہ مغرب کی تاریخ، محولہ بالا، ص:۱۲۳، ۱۲۴
۲۳۔ نصیر احمد ناصر، ڈاکٹر، سرگذشتِ فلسفہ، فیروز سنز لاہور، حصہ دوم، اول، ۱۹۹۱ء، ص:۱۲
۲۴۔ قفطی، تاریخ الحکماء، محولہ بالا، ص:۴۰ تا ۴۶
۲۵۔ الفرڈ ویبر، تاریخِ فلسفہ، محولہ بالا، ص:۸۵
۲۶۔ میکش اکبر آبادی، نقد اقبال، آئینہ ادب، لاہور، ۱۹۷۰ء، ص:۵۲
۲۷۔ سی اے قادر، ڈاکٹر، فلسفہ جدید اور اس کے دبستان، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص:۴۹
۲۸۔ نعیم احمد، ڈاکٹر، تاریخ فلسفہ یونان، محولہ بالا، ص:۱۱۳، ۱۱۴
۲۹۔ ایضاً، ص:۱۱۵، ۱۱۶
۳۰۔ A Wedberg, "The Theory of Ideas" in G. Vlastos (ed.), Plato I. P.35-36
بہ حوالہ: ساجد علی، شاہ اسماعیل شہید کی مابعد الطبیعیات، مقالہ: پی ایچ۔ڈی، مملوکہ: پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۹۸ء، ص:۶۳۔۶۴
۳۱۔ امین احسن اصلاحی، مولانا، فلسفے کے بنیادی مسائل۔قرآن حکیم کی روشنی میں، ترتیب: محبوب سبحانی/خالد مسعود، فاران فاؤنڈیشن لاہور، اول، ۱۹۹۱ء، ص:۲۴
۳۲۔ الفرڈ ویبر، تاریخ فلسفہ، محولہ بالا، ص:۸۳
۳۳۔ قفطی، تاریخ الحکماء، محولہ بالا، ص:۵۲
۳۴۔ برٹرینڈ رسل، فلسفہ مغرب کی تاریخ، محولہ بالا، ص:۱۸۶
۳۵۔ ابن عربی، فصوص الحکم، مترجم: مولانا حافظ محمد برکت اللہ رضا فرنگی محلی، اقبال پبلشرز حیدر آباد کالونی کراچی، س ن،

مقدمہ،ص:۵۴،۵۵

۳۶۔ Stace, W.T., A Critical History of Greek Philosophy, Mac Millan & Co. London, 1962, P.268

۳۷۔ نعیم احمد، ڈاکٹر، تاریخ فلسفہ یونان، محولہ بالا، ص:۱۵۸،۱۵۹

۳۸۔ محمد اقبال، علامہ، بال جبریل، ساقی نامہ

۳۹۔ امین احسن اصلاحی، فلسفے کے بنیادی مسائل، ترتیب: محبوب سبحانی / خالد مسعود، فاران فاؤنڈیشن لاہور، اول، ۱۹۹۱ء، ص:۲۴

۴۰۔ علی عباس جلالپوری، روایات فلسفہ، تخلیقات، بیگم روڈ لاہور، ۲۰۱۰ء، ص:۸۱

۴۱۔ ایڈون اے برٹ، فلسفہ مذہب، مترجم: بشیر احمد ڈار، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۳ء، ص:۶۰

۴۲۔ برٹرینڈ رسل، فلسفہ مغرب کی تاریخ، محولہ بالا، ص:۲۱۸

۴۳۔ محمد سلیم الرحمٰن، مشاہیر ادب، محولہ بالا، ص:۶۷

۴۴۔ قفطی، تاریخ الحکماء، محولہ بالا، ص:۵۷

۴۵۔ البیرونی، ابوریحان، ہندو دھرم۔ ہزار برس پہلے، محولہ بالا، باب ۱۱، ص:۱۵۱

۴۶۔ نعیم احمد، ڈاکٹر، تاریخ فلسفہ یونان، محولہ بالا، ص:۲۰۳،۲۰۴

۴۷۔ Zeller, Edward, Outline of the History of Greek, P.91

۴۸۔ علی عباس جلالپوری، روایاتِ فلسفہ، محولہ بالا، ص:۸۶

۴۹۔ یوسف سلیم چشتی، پروفیسر، تاریخ تصوف، محولہ بالا، ص:۱۱۰

ڈاکٹر محمد رحمان

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اردو ،ہزارہ یونیورسٹی ، مانسہرہ

رشید احمد صدیقی کے تنقیدی رجحانات

Dr Muhammad Rehman

Assistant Professor, Department of urdu, Hazara University , Mansehra

Critical Trends of Rasheed Ahmed Siddiqui

Rasheed Ahmed Siddiqui is basically known as humorist but he has also contributed to Urdu literature as a sketch writer and a critic. He has got impressionistic approach while analyzing the literary works of different Urdu writers. In this article, the author has discussed the critical trends of Rasheed Ahmed Siddiqui in the light of his critical works.

اردو ادب میں باقاعدہ تنقید کی ابتداء مولانا حالی کی لافانی کتاب ''مقدمہ شعروشاعری'' سے ہوتی ہے۔انہوں نے تنقید کو نیا ذہن اور نیا افق دیا۔ان کی عربی اور فارسی اصول انتقادیات پر گہری نظر تھی۔حالی کے ساتھ ساتھ اردو تنقید کا ایک معتبر نام مولانا شبلی کا ہے۔حالی اور شبلی کے ساتھ ہی اردو تنقید میں مغربی اثرات در آئے۔بیسویں صدی کی ابتدا میں اردو تنقید مغربی اثرات سے گراں بار ہو رہی تھی۔تاریخی اور تحقیقی تنقید میں ڈاکٹر مولوی عبدالحق اور سلیمان ندوی، رومانوی تنقید میں چکبست اور عظمت اللہ خان، تقابلی تنقید میں ڈاکٹر بجنوری اور تاثراتی تنقید میں مہدی آفادی، فراق گورکھپوری اور نیاز فتح پوری اپنے اپنے حصّے کا کردار ادا کرنے میں مصروف تھے۔تاثراتی تنقید میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ ادب محض تاثر ہے اور اس کی تنقید صرف تاثرات کا مجموعہ ہونی چاہئے جو ادب کے مطالعے سے پیدا ہوتی ہیں۔تاثراتی نقاد نہ تو ان حالات کو پیش نظر رکھتے ہیں جو ادب کی تخلیق کا باعث ہوتے ہیں نہ ان نتائج سے بحث کرتے ہیں جو ادبی تخلیق سے پیدا ہوتے ہیں۔وہ ادبی تخلیق کو اس سماجی ماحول میں دیکھنے اور پرکھنے کی زحمت بھی گوارا نہیں کرتے۔ایسی تنقید میں نہ کسی فلسفہ کو دخل ہوتا ہے اور نہ ہی یہ سائنسی ہوتی ہے۔مغرب میں تاثراتی تنقید کے ابتدائی نقوش آسکر وائلڈ اور کروچے کے ہاں ملتے ہیں۔مغربی ادب میں رومانیت کے ساتھ ساتھ یہ تنقید پروان چڑھی۔اردو میں بھی یہ تنقید ان لوگوں کے ہاں ملتی ہے جو رومانیت سے متاثر ہیں۔نیاز فتح پوری کے بعد فراق گورکھپوری اور رشید احمد صدیقی کے نام تاثراتی نقادوں میں اہم ہیں۔(۱)

رشید احمد صدیقی کی بنیادی حیثیت مزاح نگار کی ہے۔طنز، نکتہ سنجی اور قول محال کا استعمال مزاحیہ نقوش کی تشکیل وتعمیر میں ان کے بڑے مہذّب اور موثّر حربے ہیں۔وہ بلاشبہ ادب کے باذوق قاری ہیں۔انہوں نے ادبی تنقید کو بھی اپنی توجہ

کا مرکز بنایا ہے۔انہوں نے جب تنقید کے میدان میں قدم رکھا تو یہ میدان خاصا وسیع ہو چکا تھا۔اردو تنقید کئی راہوں پر گامزن تھی۔رشید صدیقی کی اس حیثیت پر بات کرنے کے سے قبل تین باتوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے؛

۱۔ ایک تو یہ کہ انہیں فارسی ادب سے خصوصی تعلق رہا ہے اس لیے ان کی ذہنی تربیت اور افتادِ مزاج میں فارسی ادب کی روایات کو بڑا دخل ہے۔

۲۔ دوسرا یہ کہ جیسا کہ پہلے ذکر کیا گیا کہ وہ تاثراتی مکتبِ فکر سے زیادہ اہم آہنگی محسوس کرتے ہیں

۳۔ تیسرا یہ کہ ان کا زیادہ تر زور تہذیبی اور ثقافتی اقدار پر ہے۔

رشید صاحب کی تنقیدی بصیرت کے اوّلین نقوش ''طنزیات و مضحکات'' میں ملتے ہیں۔اس مقالے میں طنز و مزاح کے فن کا تاریخی جائزہ لیا گیا ہے۔چونکہ انہوں نے خود اس فن کو تخلیقی طور پر برتا ہے اس لیے وہ جائز طور پر دوسروں کے مقابلے میں اس فن کے نشیب و فراز سے زیادہ واقف ہیں۔اس سلسلے کی دوسری کڑی ''مقدمہ باقیاتِ فانی'' ہے۔جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ تمام تر مشرقی روایات کو پرکھنے کے حامی ہیں۔(۲) اس مقدمے کے دو حصّے ہیں۔پہلے حصّہ میں شعر و شاعری کی ماہیت اور شاعر کے منصب اور اس کی شریعت پر اظہار خیال کیا گیا ہے اور دوسرے حصّے میں کلامِ فانی کی خوبیوں پر مفصّل بحث کرتے ہوئے ہوئے اس کا موازنہ غالب سے کرتے ہیں۔مثلاً پہلے حصّے کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو؛

> شاعر کی زبان سے عالم بے خودی میں ایک ترانہ نکل جاتا ہے جو سامعہ سے دماغ تک پہنچ کو وارفتہ ہستی کر دیتا ہے اور تھوڑی دیر کے لئے ہم اپنے دامنِ خیال سے کثافت عنصری کا غبار جھاڑ کر اس خاکدان آب و گل کی نا سوتی پستی سے بلند ہو جاتے ،اور اُس عالم میں جا پہنچتے ہیں جہاں محسوس ہونے لگتا ہے کہ گویا خدا اور اس کی ساری کائنات اور ہم خود صرف ایک دل کش ترانے اور ایک لطیف حقیقت میں گم ہو گئے ہیں۔(۳)

اس بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ رشید صاحب عینیت پسندی کا شکار ہیں جو آج کل زیادہ معتبر نہیں سمجھی جاتی۔وجہ یہ ہے کہ یہاں خیالی آرائیاں زیادہ ہیں جو نفسِ شاعری کی قابل اطمینان تفہیم نہیں کرتیں۔پورا بیان خاصا مبہم ہے جو کسی طرح ہماری رہنمائی نہیں کرتا۔موجودہ زمانے کا قاری ان تعمیمات کے مقابلے میں زیادہ واضح اور قابل اثبات نظریات کو قبول کرتا ہے۔تقابلی مطالعے کا جو انداز ''باقیاتِ فانی'' کے دوسرے حصّے میں اختیار کیا گیا ہے وہ البتہ غالبؔ اور فانیؔ کے ذہنی عمل کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔

رشید صدیقی نے اپنے باقاعدہ نقاد ہونے کا کبھی دعویٰ نہیں کیا۔(۴) ان کے ہاں تنقید انسان کا فن ہے اور انسان کے بہترین کارناموں کو پرکھنے کا فن ہے۔ان کا اصل میدان طنز و مزاح کا ہے جو انہیں دوسروں سے ممتاز کرتا ہے۔جن سے اردو ادب کی آبرو قائم ہے اور خود طنز و مزاح کی بھی۔اس سلسلے میں سجاد ظہیر کی یہ رائے زیادہ اہم ہے؛

> ان کے مزاح کی بے ساختہ مزاجیت اور قدامت پسندی انہیں ایک دل چسپ مزاح نگار بنائے تو بنائے ا دب کی کسی بھی صنف کا پرمغز نقاد بننے نہیں دیتی۔(۵)

وجہ یہ ہے کہ وہ کسی کتاب کو اوّل تا آخر نہیں پڑھتے اور ادھر اُدھر سے پڑھ کر ایک رائے قائم کر لیتے ہیں۔اگر کسی کتاب کو باضابطہ پڑھنے کا سوال پیدا ہوتا ہے تو انہوں نے معذرت ظاہر کر دی ہے۔ڈاکٹر محمد حسن کے نام مکتوب میں لکھتے ہیں؛

ایک بیگار کر دیجئے۔ ''متاع تسکین'' بھیجتا ہوں۔ مصنف کا اصرار ہے کہ اس پر ''فکر و نظر'' میں تبصرہ کر دیا جائے۔ کچھ ایسی بات ہے کہ نہ انکار کر سکتا ہوں۔ اگر ایک صفحہ کا ریویو آپ اپنے نام سے لکھ دیں تو کام چل جاتا۔ یہ کام چند گھنٹوں کا ہے لیکن مجھ سے ہونے کا نہیں۔ (۵)

رشید صدیقی نے زیادہ تر تنقیدیں بوقتِ ضرورت لکھیں یا بوقتِ فرمائش۔ (۶) وہ نہ صرف ادب کے ایک معلم اور ایک برگزیدہ نثر نگار تھے بلکہ ان کو زندگی ہی میں اردو زبان اور تہذیب ایک علامت کے طور پر دیکھا جانے لگا تھا۔ اس قسم کی شخصیت کے کارناموں کو فرداً فرداً پرکھنے اور ان کی قدر و قیمت متعین کرنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی دیکھنا ضروری ہے کہ زیرِ مطالعہ شخصیت کو ایک کل کے طور پر سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ کچھ تعجب نہیں کہ تفہیم کے اس عمل سے ان گوشوں اور پہلوؤں کی بھی صحیح شکل سامنے آ سکے جو نسبتاً کمزور ہونے کے باعث ایک حد تک ناقابلِ توجہ ہیں۔

ادب سے گہرا شعف رکھنے کے باوجود رشید صاحب ادب کو زندگی کی کلّیت کا ایک جزو مانتے تھے اور اس حق میں نہیں تھے کہ جزو کو کل سمجھا جائے یا جزو کل پر حاوی ہو جائے۔ گویا زندگی ادب اور فن سے عظیم تر ہے۔ اس رویّہ سے فن برائے فن کی نفی خود بخود ہو جاتی ہے اور ایک پامال تنقیدی محاورہ کے مطابق فن برائے زندگی کا اثبات ہوتا ہے۔ اپنے مشہور خطبے ''عزیزان ندوہ کے نام'' میں ایک جگہ یوں رقم طراز ہیں:

''حسن صرف اس وقت تک حسن ہے جب تک وہ اخلاق و انسانیت کی چاکری میں ہے۔۔۔ شاعری برائے شاعری اسی طرح فعلِ عبث ہے جس طرح شاعری برائے مقاصد مشتبہ۔'' (۷)

شاعری کے مقاصد کو مشتبہ قرار دینے کے باوجود رشید صاحب فن سے مقصد کے اخراج کے حامی نہیں۔ البتہ یہ شرط ضرور عائد کرتے ہیں کہ مقصد خود ان کے قائم کیے ہوئے معیار کے مطابق پسندیدہ اور مستحسن ہو۔ فن مین مقصد کی کارفرمائی پر زور دینے والے تمام افراد اور حلقوں میں یہ ضد پائی جاتی ہے کہ فن گران کے مخصوص کے علاوہ کسی اور مقصد کا عکاس ہو تو فن اور مقصد دونوں مذموم۔ بہرحال رشید صاحب شاعری کو وسیلہ مانتے ہیں۔ وہ کسی کو یہ آزادی دینے کے لیے تیار نہیں کہ اس وسیلہ کو جس طرح چاہے برتے۔ فن کے ذریعہ اقدارِ عالیہ کی تفسیر اور تفسیر کے حوالہ کی وضاحت وہ یوں کرتے ہیں؛

میرے نزدیک اعلیٰ انسانی قدریں وہ ہیں جو زندگی اور کائنات کے بامراد اور برگزیدہ ہونے پر دلالت کرتی ہوں۔ (۸)

فانی کے ذکر میں ایک جگہ لکھتے ہیں؛

زندگی اور فن دونوں کا جواز امید میں ملتا ہے الم میں نہیں۔ (۹)

یہ طرزِ فکر اپنی نوعیت کے اعتبار سے منہائی (Reductive) ہے۔ بظاہر تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فن اور زندگی کے مضبوط رشتہ کو نظر میں رکھ کر فن کو زندگی کے تئیں جواب دہ قرار دیا گیا ہے۔ اس طرح زندگی کی کلیت فن کے دائرے میں داخل ہو گئی ہے لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ یہاں دراصل زندگی کی ٹھوس حقیقت کی جگہ زندگی کی ایک تجرید کو فنی اظہار کا مقصود قرار دیا جا رہا ہے اور یہ تجربہ چند اصولوں سے عبارت ہے۔ اس نکتہ کو ذہن نشین کرتے ہوئے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ رشید صاحب اپنے وقت کے افشار اور ابتری کی ترجمانی اور تلخ کلامی کو کیوں ادنیٰ شاعروں کا کام سمجھتے ہیں اور ان کا خیال ہے کہ اعلیٰ شاعر زمانہ پر

حاوی ہوجاتے ہیں۔اسی رویّہ کے باعث وہ سعادت حسن منٹو سے بدظن رہے اور شاید اکبر اور اقبال (جن کے وہ بڑے مدّاح تھے) سے بھی شاکی ہوتے اگر ان شاعروں کے یہاں آئیڈیلزم نہ ہوتا۔(۱۰) ان کے فن میں معیارِ تصوّر تجریدی ہے۔وہ شعر وادب کا سرچشمہ مذہب اور اخلاق کو مانتے ہیں اور اسی بنا پر مشرق اور مغرب کے ادب میں اخلاق کے پس منظر میں زندگی کے بامراد اور برگزیدہ ہونے، نیز امید کی فتح یابی کا تصوّر رشید صدیقی کے ہاں قائم ہوتا ہے۔ان کی ذہنی اور جذباتی کائنات میں ادب کا رشتہ اور زندگی کا رشتہ مذہب سے ناقابلِ شکست ہے۔ان کے رویے کو سمجھنے کے لیے پہلے زندگی کی طرف اور اس سے پہلے مذہب کی طرف ان کے رویے کو سمجھنا ہوگا بلکہ ان تینوں رویوں کو ایک اکائی کی صورت میں دیکھنا ہوگا۔اس ضمن میں ہمارا کام افہام وتفہیم ہے، تعین قدر نہیں۔

رشید صدیقی مذہب، زندگی یا ادب کسی میدان میں بھی کوئی باقاعدہ مفکر یا نظریہ ساز نہیں تھے لیکن ان تینوں شعبہ ہائے فکر وعمل سے ایک سنجیدہ اور مستقل ربط رکھتے تھے۔اپنی شوخیِ طبع کو شاید ہی انہوں نے کبھی یہ اجازت دی ہو کہ اس ربط کے بنیادی کردار پر اثر انداز ہو۔ان کے محسوس کرنے، سمجھنے اور سوچنے کے اسالیب میں ایک طرح کا تسلسل اور سلامت روی (ممکن ہے اسے ذہنی جمود سے تعبیر کیا جائے) پائی جاتی ہے۔شاید یہی وجہ ہے کہ مذہب، زندگی اور ادب کے بارے میں وہ چند تعینات کے قائل تھے اور اس پر پختہ یقین رکھتے تھے۔وہ شک وشبہ کی منزلوں سے کبھی نہیں گزرے لیکن بحیثیت مجموعی ان کے یہاں یقین کا رنگ غالب تھا اور اہلِ نظر کی طرف ان کا جو بھی رویہ رہا ہو وہ خدا، اس کی کتاب اور اس کے رسول کو ناقابلِ تردید حقیقت مانتے تھے۔زندگی کے ساتھ ان کے معاملہ کی اساس یہی عقیدہ تھا اور اسی عقیدے نے ان کے فکر اور احساس کو ایک سانچا مہیّا کیا۔تناسب کا غیر معمولی احساس (یہی احساس طنز ومزاح کی بنیاد ہے) رکھنے کی وجہ سے توازن، اعتدال، میانہ روی اور اپنے عقائد میں محکم ہونے کے باوجود وہ غلو اور اغراق سے گریزاں رہے۔افتادِ طبع کے اعتبار سے خدا اور بندے کے رشتہ کے تجریدی پہلو پر ان کی توجہ کم رہی۔انہوں نے آدمی کی زندگی کے ہر عمل کا معیار یہ مانا کہ وہ عبادت کے درجہ کو پہنچ جائے اور ایک انسانی عمل کی حیثیت سے ادب کو بھی اسی روشنی میں دیکھا۔جو معیار رشید صدیقی کے پیش نظر تھا اس کی کسوٹی انہوں نے اخلاق کو قرار دیا۔ان کی ادبی اقدار دراصل ان کی اخلاقی اقدار ہی کا عکس ہیں۔جب وہ ادب اور تنقید کو ایک اجتماعی ذمہ داری قرار دیتے ہیں تو ان کا مفہوم یہ ہوتا ہے کہ زندگی جو انعام الٰہی ہے بجائے خود ایک ذمہ داری ہے اور ادب وتنقید زندگی کے عمل کا ایک جزو ہیں۔لہٰذا ان کے آزاد اور خود مختار ہونے کا سوال ہی نہیں۔لکھنے کو تو رشید صاحب نے یہ لکھا ہے کہ ''شاعر، ادیب یا آرٹسٹ نہ زمانے کے پابند ہوتے ہیں نہ زندگی کے، نہ نقاد'' مگر یہ صرف اندازِ بیان ہے اور اس امر کی ترغیب کہ اقدارِ عالیہ کی خدمت کے لیے ضروری ہے کہ فنکار زندگی، زمانے اور تنقید کے ابتذال سے بلند ہو۔اس جملہ سے ان کی فکر کا کوئی تضاد ظاہر نہیں ہوتا اور نہ ہی فن اور فن کار کی غیر مشروط آزادی کا اعلان ہوتا ہے۔(۱۱)

زندگی کو انعام الٰہی مان کر ایک ذمہ داری کے طور پر قبول کر لینے کی صورت میں ایک منظّم اور مستحکم معاشرے میں یقین کا جواز پیدا ہو جاتا ہے۔ان کے ہاں اس قسم کے معاشرے کی ضرورت اور اہمیت کا احساس شعر وادب کی طرف ان کے رویہ کے تعین میں بڑی حد تک فیصلہ کن ثابت ہوا۔جس معاشرے کی تصویر ان کے ذہن میں تھی وہ مثالی ہونے کے باوجود ایسا تھا کہ وہ عملی شکل میں اس کے قیام کی آرزو کو اپنا رہنما بنا سکتے تھے۔اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ ڈسپلن کو زندگی (ادب اور فن) کی ایک بنیادی

قدر کے طور پر قبول نہ کرتے ۔ان کے سماجی اور ادبی دونوں قسم کی تنقید میں حفظ مراتب پر خاصا زور دیا گیا ہے ۔وجہ یہ ہے کہ ا یک قسم کی عمومی مساوات پر یقین رکھتے ہوئے بھی رشید صاحب معاشرے کے افراد کو ان کے فطری رجحانات کے تحت مختلف کاموں کا اہل سمجھ کر طبقات میں تقسیم کرنے کے قائل تھے۔

رشید صاحب کا خیال ہے کہ شعر وادب سے متعلق افراد اپنی ذمہ داریوں (معاشرے کا اخلاقی اور روحانی ارتفاع) کے پیشِ نظر اشراف سے تعلق رکھتے ہیں ۔ان کا شمار سماجی رہنماؤں میں ہوتا ہے۔ان کے مطابق اعلیٰ فنکار بڑے آدمی کا رول ادا کرتا ہے فن ہو یا زندگی منتخب افراد ہی کا ذوق وذہن کے مرکب پر سوار ہو کر آگے بڑھتی ہیں۔فن کار کے منصب کا یہ تصوّر نیا نہیں ہے اور ادب اور فن کی مثالی اور رومانی تصوّرات کی تاریخ میں اسے آسانی سے تلاش کیا جا سکتا ہے ۔اس نظریہ سے رشید صدیقی کی دل چسپی اگر صرف علمی نوعیت کی ہوتی تو شاید یہاں اس کا تفصیلی بیان کیا جاتا لیکن یہ نظریہ ان کے یہاں معاشرتی عقائد کے جزو کے طور پر ملتا ہے اور ان کے ادبی رویوں کو سمجھنے کے لیے ایک قسم کا پس منظر فراہم کرتا ہے۔رشید صدیقی ادبی تخلیقات کو انفرادی کارنامہ مانتے ہیں اور ان کا خیال ہے کہ فرد کی اہمیت سے انکار کرنا جہالت بھی ہے اور کفر بھی ۔مگر یہ فرد جب اپنے معاشرے سے کٹ جائے تو ان کے نزدیک لائقِ اعتنا نہیں ۔اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فن سماجی انسان کی تخلیق کرتا ہے اور سماج کے لیے ہے۔البتہ یہ فرق ملحوظ رکھنا پڑے گا کہ ایک منتخب اور ذمہ دار فرد کی حیثیت سے فنکار کو یہ اختیار حاصل ہے کہ وہ یہ فیصلہ کرے کہ ایک فنی اور جمالیاتی تجربہ کی شکل میں اسے اپنے ہم نفسوں کو کیا دینا چاہئے ۔اس معاملہ میں وہ سامعین اور نقاد کی پسند ناپسند سے آزاد ہے مگر ترسیل کی ذمہ داری سے اسے نجات نہیں۔جو فن اپنی ترسیل نہیں کر سکتا وہ منطقی اعتبار سے رشید صاحب کے نظام ادب وفن سے باہر ہے ۔اس لیے وہ ابہام کو ناپسندیدہ قرار دیتے ہیں ۔ان کا خیال ہے کہ شاعر اور اس کے مخاطب کے درمیان ناقابلِ عبور فاصلہ نہیں ہو سکتا اور شاعر اگر اپنے سامعین کو اپنی سطح تک نہیں لا سکتا تو اس نے اپنا فرض پورا نہیں کیا ۔اسی فرض کی اہمیت اور ہمہ گیری کا احساس ہر چیز کو رشید احمد صدیقی کی نظر میں مشتبہ بنا دیتا ہے جو شاعر کی توجہ اس مشق سے ہٹا سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ زبان اور روزمرہ کے لوازم کو ہلکے موضوع اور شاعری کی ایک نچلی سطح کا خاصہ قرار دیتے ہیں ۔(۱۲) ویسے تو انہوں نے کہا ہے کہ ہیئت اور موضوع شاعری نہیں ہیں اور اس خیال کی تائید کی ہے کہ فن شعر میں معیار موضوعات سے زیادہ اہم ہے بلکہ ان کا خیال ہے کہ کوئی شاعر اس کا مجاز نہیں کہ خدا کی بھی ثنا وصفت ناقص شاعری میں کرے ۔لیکن ان تمام باتوں سے یہ نتیجہ نکالنا درست نہیں کہ وہ فن کی کفالت کے قائل تھے ۔فن کا افادی پہلو ہمیشہ ان کے پیشِ نظر رہا۔ وہ وجدان کے منکر نہیں تھے لیکن ساتھ ہی شعر گوئی کو ایک باشعوری عمل کے طور پر دیکھتے تھے اور چاہتے تھے کہ شاعر ہر حال میں اپنی اخلاقی اور ثقافتی ذمہ داری سے باخبر رہے ۔اگر اس ذمہ داری کا تقاضا ہو تو اپنی ادبی روایت کو بھی مسترد کرے۔ وہ شاعر کے لیے نمونہ صحیفہ فطرت کو مانتے ہیں شعراء کے دواوین کو نہیں ۔وہ ادب اور تنقید کی طرف ایک اخلاقی یا مواعظانہ روش رکھتے ہیں جنہیں بادی النظر میں قبول کرنے کے لیے کوئی تیار نہیں ہوگا۔انہیں اس بات کا یقین ہے کہ کوئی نامعقول شخص اچھا شاعر نہیں ہو سکتا۔ ہمارے ادب میں فراقؔ اور جوشؔ اس اصول کی زندہ مثالیں ہیں۔اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ شاعر کا سفلی تعین تو روزمرہ زندگی کے معمولات میں منعکس ہوتا ہے لیکن اس کے مظہر اور اعلیٰ وارفع نفس کا پرتو ہمیں ان کی شاعری میں ملتا ہے ۔ بہ الفاظِ دیگر تخلیق کے لمحہ گریزاں میں وہ ان کی کثافتوں اور آلودگیوں سے پاک ہو جاتا ہے جو عملی زندگی

میں اسے ملوث رکھتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے انہیں معلمِ اخلاق کہا ہے۔(۱۳)

رشید صدیقی تاثراتی تنقید کے خوشہ چین ہیں۔اس کی ایک مثال خواجہ حسن نظامی کے بارے میں لکھے ہوئے یہ الفاظ ہیں: ''راقم السطور کو رعایت لفظی یا حروف کے الٹ پھیر سے طبعاً نفرت ہے۔خواجہ حسن نظامی کے ہاں یہ چیز کثرت سے ہے۔''(۱۴) اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے ہاں تنقید کی حیثیت مبسوط اور منظّم نہیں ہے۔وہ نہ تو کوئی مفکرانہ بات کرتے ہیں اور نہ ہی کسی تخلیق کا تجزیہ کرتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کے نزدیک تنقید صرف ان کی رائے کا نام اور ان کی شخصی معیار یا پسند قرار دی جاسکتی ہے۔چونکہ وہ ماحول کی عکاسی کرتے ہیں اور کسی بھی تخلیق یا فن پارہ کے بارے میں جو کچھ کہتے ہیں وہ ایک لحاظ سے درست ہوتا ہے۔دوسرا یہ کہ چونکہ وہ اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہیں اس لیے ان کی تنقید تخلیق کے درجے پر پہنچ جاتی ہے اور یہی ان کا کمال ہے حالانکہ صرف ماحول کی عکاسی خواہ کتنی ہی درست کیوں نہ ہو نقاد کے لیے ضروری نہیں بلکہ ماضی کی روایات کا صحیح شعور حالات کے پیچ وخم کا خارجی نقطہ نظر سے تجزیہ اور مستقبل سے گہری نظر انتقادی فرائض منصبی میں داخل ہے۔ کیوں کہ تاریخی بصیرت رکھنے والا عالم کسی فن پارے کو صرف اپنے عہد کے نقطہ نظر سے جانچ کر مطمئن نہیں ہوتا بلکہ اسے چاہئے کہ فن پارے کا جائزہ ایک تیسرے عہد کے نقطہ نظر سے لے جو نہ اس کا ہو اور نہ مصنف۔فن پارے کی تنقید وتفسیر کی تاریخ کا یوں جائزہ لیا جائے کہ اوروں کے لیے باعثِ رہنمائی ہو۔رشید صدیقی کی تنقید میں یہ فکر، تجزیہ اور رچاؤ نہیں ملتا۔انہیں جو فن پارہ جس طرح محسوس ہوا اُسے اُسی رنگ میں دیکھتے ہیں اور اسی کا نام ان کے ہاں تنقید ہے۔ان کی تنقید میں گہرائی اور گیرائی تلاش کرنا غیر ضروری چیزیں ہیں۔(۱۵)

رشید صاحب فن کار کے لیے کسی تجدید یا اصول کی پابندی کے مخالف ہیں (حالانکہ بعض جگہوں پر انہوں نے اصولوں پر زور دیا ہے۔وہ اپنی تنقیدوں میں نقاد سے زیادہ فن کار نظر آتے ہیں اسی لیے وہ اپنے لیے کسی پابندی کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں۔ان کے خیال میں فن کار ہر پابندی سے آزاد ہوتا ہے جبکہ ہر چیز فن کار کی پابند ہے حتیٰ کہ فن کار اپنے ارادوں کا نہیں بلکہ ارادے فن کار کے تابع ہوتے ہیں۔وہ شاعر، ادیب یا ارٹسٹ کو نہ زمانے اور نہ ہی زندگی کے پابند مانتے ہیں بلکہ ان کے خیال میں زمانہ، زندگی اور نقاد تینوں شاعر، ادیب اور آرٹسٹ کے منتظر ہوتے ہیں۔وہ اپنے ارادوں کے پابند نہیں ہوتے بلکہ ارادے کو اپنی ضرورت تسلیم کرواتے ہیں۔اگر شاعر اپنے ماحول کا پابند یا نقاد کی حکم برداری پر مجبور ہو تو شاعری، ادب اور زندگی سے نیا پن جو عین زندگی ہے، جاتی رہے۔

رشید صدیقی کے یہ خیالات اگرچہ بظاہر بے حد خوبصورت ہیں کہ وہ شاعر، ادیب یا آرٹسٹ کے لیے آزادی ہو، اور آزادی اس وقت تک آزادی کہلائی نہیں جاسکتی جب تک کہ وہ پابند نہ ہو۔ہر شاعر، ادیب اور فن کار کے لیے بہر کیف چند اقدار کو ملحوظ رکھنا پڑتا ہے۔ورنہ جو ادب پیدا ہوگا وہ صالح نہیں کہلایا جاسکے گا۔اگر ان کے مندرجہ بالا خیالات کو تسلیم کیا جائے تو اس کی تردید انہوں نے کئی بار خود بھی کی ہے۔اس کا ثبوت یہ ہے انہوں نے اپنے آپ کو ہر قید وبند سے آزاد کرلیا ہے۔جب وہ ترقی پسندوں کو اسی وجہ سے مذموم قرار دیتے ہیں۔تو پھر شاعر، ادیب اور فن کار کے لیے کیوں کر آزادی کے طالب ہوسکتے ہیں۔اسی وجہ سے انہیں تاثراتی نقطہ نظر کے نقادوں میں گنا جاسکتا ہے۔تاثراتی تنقید وزن ووقار کی بہت کم حامل ہوتی ہے کیوں کہ یہ تنقید کسی اصول یا پابندی سے بے تعلق ہوتی ہے۔

رشید صاحب کا تنقیدی عمل اپنے اندر ایک انفرادیت رکھتا ہے۔ وہ اپنے ذہن میں اپنے موضوع کا دائرۂ عمل طے کر لیتے تھے۔ جس کو پیش نظر رکھتے ہوئے وہ مضمون کا پہلا مسودہ تیار کر لیتے تھے۔ اس عمل کے دوران اور اس کے بعد بھی بہت سے نکات، خیالات اور تبصرے ان کے ذہن میں بازگشت کرتے رہتے تھے۔ جن کو وہ اصل متن میں اس طرح ضم کرنے کی کوشش کرتے تھے کہ ان کا اصل متن مجروح نہ ہو اور اس کی روانی پر بھی اثر نہ پڑے۔ یہ کام رشید صاحب کے لیے خاصا مشکل ہوتا تھا کیوں کہ گول سوراخ میں چوکور میخ کا بٹھانا ان کے مزاج کی لطافت پر گراں گزرتا تھا۔ وہ ان بازگشتوں کی ''مفردات'' کی طرح ان رقعوں پر تحریر کر لیا کرتے تھے۔ پھر ان کے لیے مناسب و موزوں جگہ تلاش کرنے کی سعی کرتے تھے۔ یہ ریاض رشید صاحب ہی نہیں ہر صاحب قلم کے لیے مشکل ہوتا ہے۔ رشید صاحب ان امتحان میں ہمیشہ پورے اترے۔ ان کی تحریر جب بھی تراش خراش کے آخری مرحلے سے گزر کر اشاعت پذیر ہوتی تو اس میں کوئی منطقی جھول نہیں ہوتا تھا۔ ان کی رائے میں کوئی سقم یا رشید صاحب کی ہی اصطلاح میں ''کوبڑ'' نہیں پایا جاتا۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے قلم سے نکلے ہوئے ہر فقرے اور جملے کی ذمہ داری خود محسوس کرتے تھے۔ ان کے بارے میں چند نقادوں کا خیال ہے کہ رشید صاحب زبان غلط لکھتے تھے۔ یہ بات عجیب ہے کیوں کہ وہ اس معاملے میں رشید صاحب خاصے محتاط تھے۔ اتنا ہی نہیں، وہ اس کا بھی اہتمام کرتے تھے کہ تحریر خشک، بے رس، بوجھل اور بے کیف نہ ہو جائے۔ اس کا فائدہ ان کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے پہنچتا تھا۔ اس تفریح سے یہ مراد نہیں ہے کہ ان کی تنقیدی تحریروں پر بھی ان کی طنز و مزاح نگاری غالب رہتی تھی بلکہ توجہ اس امر کی طرف مبذول کرانی ہے کہ وہ تنقید میں بھی شگفتگی کا دامن نہیں چھوڑتے تھے۔

رشید صاحب پیشہ ور نقاد کی حیثیت سے خود کو متعارف کرانا نہیں چاہتے تھے اس لیے انہوں نے نظریہ سازی یا اصولی مضامین لکھنے میں کبھی دلچسپی نہیں لی۔ وہ عموماً ابتدائی و تعارفی سطور میں موضوع کی تاریخی پس منظر کا خلاصہ پیش کیا کرتے تھے۔ صرف ''جدید غزل'' ان کی ایسی واحد کتاب یا تحریر ہے جس کی ابتداء میں انہوں نے تھوڑی بہت اصولی و نظری باتیں بھی لکھی ہیں۔ لیکن انہوں نے کبھی فکری یا فلسفیانہ باتیں نہیں کی ہیں سوائے اس کے کہ انہوں نے اپنے مؤقف کو اپنی ذاتی رائے بنا کر پیش کیا ہے۔ بعض مواقع پر ایسا بھی ہوا ہے کہ انہوں نے کوئی شوخ جملہ یا فقرہ ''جملۂ معترضہ'' کے طور پر لکھ دیا اور وہ ان کی رائے سے منسوب کر دیا گیا۔ یہ دوش ایک نوعیت سے درست بھی تھی کیوں کہ رشید صاحب خود کو آسانی سے گرفت میں نہیں آنے دینا چاہتے تھے۔ وہ سب کچھ کہنے کے باوجود اپنے آپ کو ''بری الذمہ'' رکھنا چاہتے تھے۔ ان ''جملہ ہائے معترضہ'' کو اہمیت کسی غلط فہمی یا کم فہمی کی بنا پر نہیں دی گئی بلکہ رشید صاحب کی اس ژرف نگاہی کی وجہ سے دی گئی جو ان جملوں میں مضمر ہوتی تھی۔ یہ ایک نوعیت سے وہ حاصل مطالعہ ہوتے تھے جو رشید صاحب اپنی ذہانت کی بنا پر ایک جملے میں بہت جامع انداز میں پیش کر دیتے تھے۔ رشید صاحب کے ''جملہ ہائے معترضہ'' نقادوں کے درمیان جس قدر مقبول ہوئے اتنے کسی اور نقاد کے نہ ہو سکے۔ یہ رشید صاحب کا امتیاز بھی ہے اور ان کے قارئین کی طرف سے ان کا اعتراف بھی۔ شاید ان جملوں کی جامعیت ہی کی وجہ سے کلیم الدین احمد انہیں دماغی کاہلی اور طبیعت کی کج روی کا حامل قرار دیتے تھے۔ مگر اگلے ہی لمحے انہیں ان میں ایک کامیاب نقاد کے امکانات بھی نظر آتے تھے۔ کلیم الدین احمد نے ''زخم و مرہم'' تنقید میں رشید صاحب کا قابل توجہ اعتراف کیا ہے۔ رشید صاحب جب ایک فقرے میں بہت بڑی بات کہہ سکتے تھے تو انہوں نے تفسیر تیسیر کا طریقہ کیوں نہ اختیار کیا؟ انہوں

نے وضاحت اور استدلال کے ساتھ اپنی رائے کیوں نہ پیش کی؟ اگر وہ ایسا کرتے تو یقیناً وہ دماغی کاہلی کا مظاہرہ نہ کرتے اور اردو تنقید میں قابلِ قدر اضافہ کرتے، لیکن انہوں نے ایسا نہیں کیا۔ اس لیے کلیم الدین احمد نے انہیں سلامت روی سے عاری قرار دیا۔(۱۶)

رشید صاحب نقاد بننا ہی نہیں چاہتے تھے۔ اس لیے انہوں نے اپنے قلم کی لگا میں کھینچے رکھیں اور خود کو نقاد نہ بننے دیا لیکن ان کے اندر کا وہ صاحبِ بصیرت کبھی بھی گرفت میں نہ آ سکا جو ادب پر بہت ہی اچھی نظر رکھتا تھا۔ اسی لیے وہ کبھی کبھی، ایک جملے ہی میں سہی اپنے وجود کی چغلی کھا جاتا تھا۔

رشید صاحب کے بہت سے ''جملے ہائے معترضہ'' اس حد تک معروف و مقبول ہوئے کہ ضرب المثل بن گئے۔ بہت سے نقادوں نے انہیں جا و بے جا استعمال کرنا شروع کر دیا اور ان سے طرح طرح کے معنی حسب خواہش اخذ کرنے شروع کر دیئے۔ ان بعض بے حد معروف جملوں میں سے چند حسب ذیل ہیں؛

''فن کوئی خارجی چیز نہیں ہے۔ یہ خود صاحب فن کی زندگی اور کارکردگی کا حاصل بھی ہوتا ہے اور جز بھی۔۔۔

''فن کی قدریں اور انسان کی قدریں یکساں ہیں، ایسا کوئی فن نہیں ہے جو انسان سے اونچا یا اس سے علیحدہ ہو۔۔۔

''میں صرف ان فنون لطیفہ کا قائل ہوں جو اقدار عالیہ کے تابع اور ان کے مفسر و منادہوں۔۔۔

''شاعری برائے شاعری اسی طرح فعل عبث ہے جس طرح شاعری برائے مقاصد مشتبہ۔ شاعر، ادیب یا آرٹسٹ نہ زمانے کے پابند ہوتے ہیں، نہ زندگی کے، نہ نقاد کے، زمانہ، زندگی اور نقاد تینوں شاعر، ادیب اور آرٹسٹ کے منتظر ہوتے ہیں، زمانہ ان کا پابند ہوتا ہے، یہ زمانے کے پابند نہیں ہوتے۔۔۔

''ایسی شاعری کس مصرف کی جس سے ہم نہ شاعری کی بڑائی محسوس کریں، نہ شعر کی، نہ شاعر کی، نہ اپنی، نہ بہ حیثیت مجموعی زندگی کی۔۔۔

''شعر، ادب ہو زندگی ہو فن ہو سب لا طائل ہیں اگر حیا کو بالائے طاق رکھ دیا جائے، بے حیائی و بے غیرتی فن نہیں معصیت ہے۔۔۔

''شاعری کو حقیقت اور ''انسانیت'' کا ترجمان ہونا چاہیے نہ کہ وہ کسی زبان، کسی قوم، کسی ملک، کسی زمانہ اور کن روایات کا ترجمان ہے۔۔۔

تنقید کے معاملے میں رشید صاحب جس قدر سخت گیر تھے اتنے وہ دوسری اصناف ادب کے سلسلے میں نہیں تھے۔ اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ وہ تنقید کو ایک ذمہ دارانہ ادبی احتساب تصور کرتے تھے۔ وہ تمام رعایات جو وہ دوسری اصناف ادب کے لیے روا رکھتے تھے۔ یہ رعایات وہ تنقید کو دینے کے لیے آمادہ نہیں تھے۔ کیوں کہ؛

''میں ادب میں تخلیقی اپج کو خود روی یا بے گانہ روی کو جتنا سراہ سکتا ہوں تنقید میں اسی قدر اصولوں سے قربت اور مرتب و منظم سنجیدگی اور میانہ روی کا قائل ہوں۔۔۔

''اعلیٰ تنقید ہمیشہ اعلیٰ تخلیق سے برآمد ہوتی ہے اور اعلیٰ تخلیقات کا مدار تمام تر اس پر ہے کہ تخلیق کرنے والا کائنات کی عظمت اور فن و زندگی کی اعلیٰ قدروں کا حامل ہے یا نہیں۔۔۔

''تنقید نہ یزداں کا فن ہے نہ اہرمن کا، وہ انسان کا فن ہے اور انسان کے ادبی کارناموں کے پرکھنے کا فن۔۔۔
''تنقید کا غلبہ ہوتا ہے تو شاعری اور تخلیقی کارنامے ماند پڑنے لگتے ہیں''۔

لیکن ان اصولوں و مطالبات کی طرف عدم توجہی کی وجہ سے جس انتشار نے فروغ پایا وہ رشید صاحب کے نزدیک غلط تھا۔ ان کے خیال میں ادب کو صالح فریضہ انجام دینا چاہیے۔ اس سے خیر فروغ پائے نہ کہ تخریب و تاراجی؛

''اردو میں تنقید کا مسئلہ کچھ دنوں سے محض ادبی یا علمی نہیں بلکہ معاشی اس سے آگے بڑھ کر سیاسی اور بالآخر نفسیاتی بن گیا ہے''۔
(تنقید) اپنے کو نمایاں اور دوسرے کو رسوا کرنے کا بڑا سستا لیکن ناواجب طریقۂ عمل ہے''۔

ان چند ایک اقتباسات سے رشید صاحب کا یہ زاویۂ نظر بھی ابھرتا ہے کہ وہ ادب کو ان حدود سے تجاوز نہیں کرنے دینا چاہتے۔ وہ فن کو گندگی اور فن کار کو ''دھوبی کا گدھا'' بنتے ہوئے نہیں دیکھنا چاہتے۔ اس عجیب سی مثال کو بھی انہوں نے ارتفاع عطا کر دیا ہے؛

''حال کے شعراء کا رنگ کچھ اور ہے انہوں نے سوسائٹی کے میلے گندے کپڑے شارع عام پر دھونے پچھاڑنے کا فن ایجاد کیا ہے۔۔۔ شاعری میں دھوبی کا کاروبار برا نہیں لیکن دھوبی اور دھوبی کے گدھے میں تو فرق کرنا ہی پڑے گا۔۔۔

اس رویہ کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ رشید صاحب کا ذہن اپنی ایک خاص اقدار رکھتا تھا جو ان ابدی اقدار کا احترام کرتا تھا اور ان کی استواری کے لیے برابر کوشاں رہتا تھا۔ اس کی تصدیق ان کے مندرجہ ذیل اقتباس سے ہوتی ہے؛

میں مذہب و اخلاق کو افکار و عمل میں وہی درجہ دیتا ہوں جو کلاسکس کو شعر و ادب میں۔(۱۷)

اس اعلان کی تفسیر رشید صاحب کی آخری دور کی تحریریں ہیں۔ جن میں اس مسلسل طویل مضمون کو خصوصی اہمیت حاصل ہے جو ''فکر و نظر'' میں ''علی گڑھ ماضی و حال'' کے عنوان سے خاصے عرصے تک شائع ہوتا رہا جس میں انہوں نے انسان کو اعلیٰ ترین پیکر میں دیکھنے کی کوشش کی۔ اس دور میں وہ جس ذہنی ساخت کے حامل ہو چکے تھے وہ ان کے چند طویل خطبات میں بھی منعکس ہو رہی تھی۔ خواہ وہ ''عزیزان ندوہ کے نام'' ہو، ''عزیزان علی گڑھ کے نام'' ہو، ''علی گڑھ کی مسجد قرطبہ'' ہو، ''اقبال کی شاعری'' ہو، ''چند یادیں'' ہو یا ''سلام ہو نجد پر'' ہر موضوع میں ان کی بنیادی فکر زیرین رو کی طرح جاری و ساری رہتی تھی۔

رشید صاحب اگرچہ باقاعدہ تنقید نگار نہیں پھر بھی انہیں نقاد کی حیثیت سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اردو میں وہ اپنی طرز کے واحد نقاد ہیں۔ ان کا طرزِ تنقید نہ مشرق سے مستعار ہے نہ مغرب سے مغلوب۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وہ اپنے اسلوبِ نقد کے پیش رو بھی ہیں اور جانشین بھی۔ ایک جگہ لکھتے ہیں؛

> میں کسی ایسی تنقید کا قائل نہیں ہوں جس کے سانچے ڈھلے ڈھلائے پہلے سے موجود ہوں۔ بنے بنائے اصول باہر سے کمیشن پر منگوانا اور کام نکل جانے پر کارخانہ کو واپس کر دینا تنقید نہیں نالائقی ہے۔ شاعری کا کوئی کارخانہ نہیں ہوتا جہاں فرمائش کی چیزیں بالکل نپی تلی ایک ہی طرح کی بے شمار تعداد میں نکلتی ہوں۔ شاعری مشینی عمل نہیں ہے۔ شخصی کردار ہے جس کو سمجھنے اور سمجھانے کیلئے تنقید کے اصول اتنے ضروری نہیں ہوتے جتنا خود شاعر کو سمجھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔(۱۸)

یہ عبارت رشید صاحب کے نظریۂ تنقید کی ترجمان ہے اور ان کے تنقیدی مضامین اس نظریہ پر ان کے عمل کی نمائندگی کرتے

ہیں۔رشید صاحب تنقید وتبصرے میں دوسروں کا سہارا لینے یا حوالہ دینے کے قائل نہیں۔ یہ بات بہت کم نقادوں میں پائی جاتی ہے۔اس سے زیادہ اہم چیز جو رشید صاحب کو دوسرے تمام نقادوں سے الگ کرتی ہے۔ وہ یہ ہے کہ ان کے تنقیدی مضامین معلومات افزا ہونے سے زیادہ بصیرت افروز ہوتے ہیں۔ وہ کسی ادیب یا شاعر کے متعلق یہ نہیں بتاتے کہ وہ کن حالات میں پیدا ہوا اور کن مجبوریوں کے ماتحت جاں بحق ہو گیا۔ یا کوئی ادبی تحریک کس انقلاب کی پیداوار تھی اور کن حادثات کا شکار ہو کر رہ گئی۔ان کے مضامین ،ادیبوں ،شاعروں ،تحریکوں اور نظریوں کے متعلق رموز ونکات کی مالا ہوا کرتے ہیں جن میں زندگی، زمانہ،تہذیب ،تمدن اور اسی قبیل کی دوسری چیزوں کے بارے میں ان کے اچھوتے اور انوکھے خیالات کے موتی جگمگا رہے ہوتے ہیں۔بعض ادیبوں اور شاعروں کے متعلق اگر کسی نقاد کی رائیں لائق اعتماد نہیں ہیں تو نہ سہی دیکھنا یہ چاہیے کہ مجموعی طور پر وہ شعروادب اور زندگی کے متعلق ہماری بصیرت میں کس حد تک اضافہ کرتا ہے۔اس لحاظ سے رشید صاحب کا رتبہ بہت بلند تر نظر آتا ہے۔انہوں نے بہت سے ادبی اور فکری مسائل پر اظہار خیال کیا ہے اور بڑے پتے کی باتیں کہی ہیں۔سرور صاحب نے لکھا ہے کہ رشید صاحب کو نئے خیالات سے خدا واسطے کا بیر تو نہیں مگر وہ اس نئے پن کو پوری طرح ہضم نہیں کر پاتے۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے لیکن رشید صاحب جس طرح اپنے حافظہ کی کمزوری کے باوجود برمحل شعر کا حوالہ دینے میں خاص کمال رکھتے ہیں اسی طرح نئے خیالات کے علم برداروں اور نئے ادب کے پرستاروں سے جو باتیں کہی ہیں وہ بڑی حد تک معقول بھی ہیں اور مفید بھی۔ رشید صاحب ادب اور زندگی کے رشتہ کے قابل ہیں اور ادیب وادب پر عوام کے حقوق کو بھی تسلیم کرتے ہیں مگر وہ یہ پسند نہیں کرتے کہ ادب ہندوستان کا اور زندگی ماسکو کی، یا ادب میں ادیب کے سوا ہر کس وناکس کی جلوہ گری پائی جائے۔ یہ ہر کس وناکس کو شعروادب کے جواہر پاروں سے دے دیا جائے۔ان کے اس خیال میں کس قدر صداقت ہے اور وزن بھی؛

> اچھا اور بڑا شاعر کسی مخصوص طبقہ کا شاعر نہیں ہوتا وہ ہر طبقہ اور ہر عہد کا شاعر ہوتا ہے۔''اشتراکی نظام'' کا اچھا اور بڑا شاعر اتنا ہی قابل قدر اور قابل فخر ہوگا جتنا کسی اور نظام کا اچھا اور بڑا شاعر خواہ وہ نظام آج سے ہزاروں سال پہلے تھا یا ہزاروں برس بعد آئے۔(۱۹)

اسی طرح ان کا یہ خیال بھی صحت وصداقت سے دور نہیں کہ ''آرٹ ہو یا ادب اس کا کاروبار قطعاً ذاتی اور انفرادی ہوتی ہے''اس خیال سے تو میراجی کے ہم مشربوں کو مسرور ہونا چاہیے اور نہ سردار جعفری اور ان کے ہم قافلوں کو مایوس۔ کیونکہ رشید صاحب کے نزدیک شعروادب میں نہ تو انفرادیت کے معنی اس دھندلکے میں اسیر رہنے کے ہیں۔جس میں میراجی اور ان کے ہم مشرب اسیر ہیں اور نہ اجتماعیت ومعنی اس تہلکے اور تبلیغ کے ہیں۔جس میں سردار جعفری اور ان کے رفقائے راہ مصروف ومبتلا ہیں۔وہ شعروادب میں انفرادیت اور اجتماعیت کو متوازی اور متوازن رکھنے کے قابل ہیں۔اور اس اصول کی افادیت سے کون انکار سکتا ہے۔اگر رشید صاحب نے ایک طرف اس کا مطالبہ کیا ہے کہ؛

> ''شاعری کی ڈفلی بھی اپنی ہو اور راگ بھی اپنا''

تو دوسری طرف انہوں نے یہ بھی کہہ دیا کہ؛

> میں ادب، آرٹ اور زندگی سب کو علیحدہ علیحدہ اور بہ حیثیت مجموعی بھی صرف سلیقہ، شرافت اور سرفروشی سمجھتا

ہوں۔۔۔

ادب انسانیت سے خارج نہیں ہے اور انسانیت کا کوئی ایسا مفہوم نہیں ہے جس کو آپ کچھ اور سمجھتے ہوں ہم کچھ اور۔ انسانیت کو انسانیت ہی کہتے بھی ہیں اور سمجھتے بھی ہیں۔۔۔

ذہنی دنیا میں رہنا یا داخلی شاعر کی آڑ پکڑنا میرے نزدیک یکسر مہمل ہے اور اگر شاعر اپنے آپ کو خارج سے بے نیاز کر لے اور خارج کو توڑنے مروڑنے اور سلجھانے سنوارنے میں خون پسینہ ایک نہ کر دے یا نہ کر سکے(۲۰)

ان اقتباسات سے ظاہر ہے کہ رشید صاحب شعر و ادب میں انفرادیت اور اجتماعیت کا ایسا امتزاج دیکھنا چاہتے ہیں جس کے بغیر کسی کا شعر و ادب نہ مفرد بن سکتا ہے نہ مفید۔

رشید صاحب الفاظ و اسلوب کے عمدہ پارکھ، روایات اور رجحانات کے بالغ نظر نقاد اور شعر و ادب کے بڑے اچھے مزاج دان ہیں۔ ان کی تنقیدی تحریریں اردو ادب کے تنقیدی سرمایہ میں قابل قدر اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ سرور صاحب نے ان کی تنقید نگاری کے متعلق کہا ہے؛

تنقید میں اگر چہ انہوں نے کبھی کبھار کسی اچھی چیز کی تعریف نہ کی لیکن آج تک میں نے ان کی کوئی ایسی تنقید نہ دیکھی جس میں کسی پست اور ناقص کارنامے کو انہوں نے سراہا ہو۔(۲۱)

رشید صدیقی کا بطور نقاد کوئی واضح مقام ہو یا نہ ہو لیکن اپنی ذکاوتِ طبع کی وجہ سے کسی فن پارے کے بارے میں ان کی رائے چونکا دینے والی ہوتی ہے اور ان کی انفرادیت کا غماز بھی۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کے انہوں نے شعر و ادب کا طرح داری اور سرشاری سے جائزہ لے کر اپنی ایک نئی روایت قائم کر لی ہے۔ اپنے اسلوب اور لب و لہجہ کی کھنک کی وجہ سے ان کی اردو تنقید حیات آفرین اقدار کی حامل ہے اور بہترین اسلوب کا نمونہ بھی۔ کیوں کہ ان کی رائے ماہرانہ ہوتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ انور صدیقی ،''رشید صاحب کی تنقید نگاری''مشمولہ سہ ماہی ''نقد ونظر (رشید احمد صدیقی نمبر)''علی گڑھ ،علی گڑھ مسلم یونیورسٹی،علی گڑھ، جون ۱۹۸۰ء،ص ۳۷

۲۔ رشید احمد صدیقی،''مقدمہ باقیاتِ فانی''،آگرہ اخبار،آگرہ،س ن،ص ۲۶۔۲۷

۳۔ اسلوب احمد انصاری،''اطرافِ رشید احمد صدیقی''،انجمن ترقی اردو،کراچی،باراوّل،۱۹۹۵ء،ص ۱۳۱۔

۴۔ سجاد ظہیر،''روشنائی''بحوالہ''رشید احمد صدیقی ،فن اور شخصیت''از سلیمان اطہر جاوید،نیشنل بک ڈپو، حیدرآباد ،باردوم ۱۹۷۶ء،ص ۲۸۱

۵۔ رشید احمد صدیقی،''خطبات''،مرتبہ لطیف الزمان،مہر الٰہی ندیم،مکتبہ دانیال کراچی،۱۹۹۱ء،ص ۲۹۰

۶۔ اسلوب احمد انصاری،کتاب مذکور۔ص ۱۳۳

۷۔ رشید احمد صدیقی،خطبات۔ص ۳۲۱

۸۔ رشید احمد صدیقی''جدید غزل''،مرتبہ ڈاکٹر سیّد معین الرحمان،الوقار پبلشرز،لاہور،۱۹۸۷ء،ص ۳۳

۹۔ رشید احمد صدیقی''مقدمہ باقیاتِ فانی''کتاب مذکور،ص ۲۰

۱۰۔ اصغر عباس،''رشید احمد صدیقی،آثار واقدار''،شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ،۱۹۸۴ء،ص ۲۶۹

۱۱۔ اسلوب احمد انصاری ،''رشید احمد صدیقی نقاد اور نثر نگار''مشمولہ رشید احمد صدیقی (کردار افکار گفتار)''، از مالک رام ، خیام پبلشرز،لاہور،باراوّل ۱۹۸۳ء،ص ۱۴۵

۱۲۔ رشید احمد صدیقی،''غزل غالب اور حسرت''،مرتبہ ڈاکٹر سیّد معین الرحمان،الوقار پبلشرز،لاہور،۱۹۹۵ء،ص ۲۰

۱۳۔ ایضاً،ص ۳۷۔۳۸

۱۴۔ وزیر آغا،ڈاکٹر،''رشید احمد صدیقی،ایک معلم اخلاق''مشمولہ ماہنامہ''اوراق''لاہور،جون ۱۹۶۶ء،ص ۹۷

۱۵۔ رشید احمد صدیقی،''طنزیات ومضحکات''،آئینہ ادب لاہور،۱۹۶۶ء،ص ۶۷

۱۶۔ سلیمان اطہر جاوید،''رشید احمد صدیقی فن اور شخصیت''،نیشنل بک ہاؤس حیدرآباد،باردوم جون ۱۹۷۶ء،ص ۲۹۰

۱۷۔ رشید احمد صدیقی،''غالب نکتہ داں''،مرتبہ لطیف الزمان،مہر الٰہی ندیم۔مکتبہ دانیال کراچی،جنوری ۱۹۹۷ء،ص ۱۷۔۱۸

۱۸۔ کلیم الدین احمد،''اردو تنقید پر ایک نظر''۔وآئینہ ادب لاہور۔۱۹۸۷ء۔ص ۴۵۔

۱۹۔ ابنِ فرید،''رشید صاحب کی تنقیدی بصیرت''،مشمولہ''رشید احمد صدیقی،شخصیت اور ادبی قدر وقیمت''، از پروفیسر ابوالکلام قاسمی،اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ۔۱۹۹۸ء۔ص ۱۸۱۔۱۸۲

۲۰۔ رشید احمد صدیقی''شیرازہ خیال''مرتبہ نظیر صدیقی،کاروان ادب ملتان۔باراوّل ۱۹۷۷ء۔۱۳۰

۲۱۔ نظیر صدیقی،''رشید احمد صدیقی''،مشمولہ''رشید احمد صدیقی،شخصیت اور ادبی قدر وقیمت''۔ص ۲۱۵

طاہر عباس طیب/ ڈاکٹر رشید امجد
اسکالر پی ایچ۔ڈی(اردو)علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی،اسلام آباد
صدر شعبہ اردو، الخیر یو نیورسٹی،اسلام آباد کیمپس

قرۃ العین حیدر کا اسلوب

(''آگ کا دریا'' کے حوالے سے)

Tahir Abbas Tayib

PhD Scholar, Allama Iqbal Open University, Islamabad.

Dr Rasheed Amjad

Head, Department of Urdu, Al-Khair University, Islamabad.

Qurat ul Ain Haider's Literary Style

Qurat ul Ain Haider is a great novelist of Urdu. She is most known for her novel "Aag Ka Darya". She is one of the most celebrated Urdu writers. In this article, the author has discussed the stylistic elements of her novel "Aag Ka Darya". This novel has a different approach as compared to earlier Urdu novels as history of three thousand years of the subcontinent is presented through this literary text. The author is of the view that efforts and contribution of Qurat ul Ain Haider will always be remembered in Urdu literature.

عصرِ جدید میں اسلوب کے تجزیاتی مطالعہ کو جو اہمیت آج حاصل ہوئی ہے، وہ اس سے قبل نہ تھی۔ ادیبوں اور شاعروں کے برتاؤ اور مزاج کی بدولت جو الفاظ ان کے فکر و فن کے حوالے سے ادب کا حصہ بنے ہیں وہی الفاظ و بیان اور اسلوب ان کی پہچان بن گئے ہیں۔ ادب میں لفظ اسلوب اپنے اندر وسیع معنی رکھتا ہے۔ نفسیاتی، سماجی، تہذیبی اور تحقیقی پہلوؤں کے حوالے سے اسلوب تہہ در تہہ، مختلف پرتوں میں بٹا ہوا ہے۔ اس لیے ادب میں اسلوبیات نہ صرف فن بلکہ بطور سائنسی مضمون کی اہمیت اختیار کر گیا ہے۔ اس لیے ہر شاعر یا ادیب کے فکری و فنی تجزیے میں اسلوب کو خاصی اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔

ہر بڑا فنکار اپنے فن کے اعتبار سے نئے اور پرانے رویوں، سانچوں اور پیرایوں کی نوعیت سے زبان و بیان کے ایسے امکانات متعارف کراتا ہے جو اس کے اور بعد کے زمانے میں اپنی نت نئی تعبیریں اور تشریحیں پاتا ہے۔ یہ اسلوب اپنے اندر زمان و مکان کی قید سے آزاد اپنے بامعنی ہونے کے ثبوت فراہم کرتا ہے اور فکر و خیال کو اجاگر کرتا ہے۔ بنیادی طور پر اسلوب

ایک وسیلہ ہے جس کے ذریعے ہم اہل قلم کے فکر و خیال سے آشنا ہو سکتے ہیں۔ ادبی اسلوب میں فنکار اپنے اسلوب نگارش سے دوسروں کو متاثر کرتا ہے۔ سید عابد علی عابد رقمطراز ہیں:

اسلوب دراصل فکر و معانی اور ہیئت و صورت یا مافیہ و پیکر کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔(۱)

پروفیسر ہنری ہیل کے مطابق:

اسلوب کے معنی یہ ہیں کہ فن کار کسی سلسلہ فکر کے اظہار کے وقت وہ تمام کوائف شامل کرے جو سلسلہ فکر کے کامل ابلاغ کے لیے ضروری ہیں۔(۲)

اسلوب کی تعریف کرتے ہوئے ریاض احمد کہتے ہیں:

اسلوب تحریر کی ایسی صفت کا نام ہے جو محض ابلاغ کے بجائے اظہار سے مختص ہے۔ ابلاغ حقائق کی پیش کش کا نام ہے۔ اظہار اس کے مقابلے میں حقائق کے شخصی، ذاتی یا انفرادی تاثر کو پیش کرنے کا نام ہے۔ ابلاغ موضوع کی منطق تک محدود رہتا ہے اور اظہار پوری شخصیت کا احاطہ کرتا ہے۔۔۔ اسلوب ادب میں تخلیق پاتا ہے۔ بنیادی احساس کے اس اظہار سے، جو لفظ اور زبان کی معنوی اور اشاراتی کیفیت سے قطع نظر زبان کے مخصوص طریقِ استعمال سے شروع ہوتا ہے۔(۳)

اسلوب کی تعریف ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کے لفظوں میں یوں کی جا سکتی ہے۔

اسلوب سے مراد کسی شاعر یا ادیب کا طریقہء ادائے مطلب یا خیالات و جذبات کے اظہار و بیان کا وہ ڈھنگ ہے جو اس خاص صنف کی ادبی روایت میں مصنف کی اپنی انفرادیت (انفرادی خصوصیات) کے شمول سے وجود میں آتا ہے اور چونکہ مصنف کی انفرادیت کی تشکیل میں اس کا علم، کردار، تجربہ، مشاہدہ، افتادِ طبع، فلسفہء حیات اور طرزِ فکر و احساس جیسے عوامل مل جل کر حصہ لیتے ہیں، اس لیے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا پرتو اور اس کی ذات کی کلید سمجھا جا سکتا ہے۔(۴)

یوں اسلوب ایک ایسا وسیلہ ہے جو موضوع کو فن پارے میں ڈھالتا ہے۔ گویا فن کار اپنے مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کرتے ہوئے فن پارہ تخلیق کرتا ہے۔ اسلوب سے مراد لکھنے والے کا انفرادی طرز تحریر جس کی وجہ سے وہ دوسروں سے مختلف اور اپنی ایک الگ شناخت بناتا ہے۔ اسلوب فنکار کی شخصی، فکری، جذباتی اور تخیلی صفات کا عکس ہوتا ہے۔ بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

اسلوبیات زبان کے ماضی، حال اور مستقبل یعنی جملہ امکانات کو نظر میں رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسلوبیات میں اسلوب کا تصور تجزیاتی و معروضی نوعیت رکھنے کے باوجود تاریخی سماجی جہت کی راہ کو کھلا رکھتا ہے.....ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریق کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کرتی ہے۔ وہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فن کار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرزِ بیان کا انتخاب کس طرح کیا۔(۵)

اسلوبیات میں دراصل فن کار کے اسلوب کے ادبی اور لسانی خصوصیت کا جائزہ لیا جاتا ہے جس کی وجہ سے وہ تخلیق ایک الگ اور منفرد مقام رکھتی ہے۔ لسانی اظہار کے عمومی اور خصوصی اور فطری انداز سے فنکار کا طرز نگارش کس حد تک مختلف ہے یا

کسی مخصوص طرزِ اظہار میں کون سے خصائص موجود ہیں۔ جہاں تک ناول کے فن کا تعلق ہے۔ ناول کے فن میں زبان و اسلوب خود مصنف کے لیے اظہار ذات کا وسیلہ بھی ہوسکتا ہے اور کرداروں کے لیے بھی۔ اس طرح وہ اسلوب داخلی اور لسانی آہنگ کا امتزاج ہوتا ہے۔ اسلوب صرف ایک ذریعہ اظہار کی حد تک محدود نہیں بلکہ وسیع تر معنوں میں تکنیک کا حصہ بھی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' کے بارے میں مجتبیٰ حسین کہتے ہیں: ''آگ کا دریا ایک ناول نہیں شعر ہے۔ اس شعر کے پیچھے تہذیب کی قوت، یادوں کے خواب اور ایک لامتناہی جستجو کا سلسلہ ہے۔''(۶)

یہ عشق نہیں آساں بس اتنا سمجھ لیجے
اک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے (جگر)

جہاں تک قرۃ العین حیدر کے اسلوب کا تعلق ان کے ناول ''آگ کا دریا'' کے حوالے سے ہے تو یہ ناول زبان واسلوب کی عملی فنی تکنیک کے طور پر سامنے آیا ہے۔ اس ناول میں تین ہزار سال کی تاریخ کو بیان کیا گیا ہے اور ایک طویل اور تہہ در تہہ انسانی تجربے کو صرف زبان واسلوب کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔ یہ ناول آٹھ سو صفحات پر مشتمل ہے اور اردو ناول میں ہیئتی انداز کا ایک انوکھا اور نرالا تجربہ ہے۔ اس ناول میں اسلوب کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ فنی اور معنوی اعتبار سے اسلوب کا یہ تجربہ ناول کی رمزیت اور معنویت کو ابتداء ہی سے اپنی قاری کو سحر میں جکڑ لیتا ہے۔

> گوتم نیلم بیگم نے چلتے چلتے ٹھٹھک کر پیچھے دیکھا راستے کی دھول بارش کی وجہ سے کم ہوچکی تھی۔ گو اس کے پاؤں، مٹی میں اٹے تھے۔ برسات کی وجہ سے گھاس اور درخت زمرد کے رنگ کے دکھائی پڑ رہے تھے۔ اسوک کی تاریخی اور سرخ پھول گہری ہریالی میں تیزی سے جھلملاتے تھے اور ہیرے کی ایسی جگمگاتی پانی کی لڑیاں گھاس پر ٹوٹ ٹوٹ کر بکھر گئی تھیں۔ ندی کے پار پہنچتے پہنچتے بہت رات ہوجائے گی۔ گوتم کو خیال آیا گھاٹ پر کشتیاں کھڑی تھیں، برگت کے نیچے کسی من جلے ملاح نے زور زور سے ساون الاپنا شروع کر دیا تھا۔ آم کے جھرمٹ میں ایک اکیلا مور پر پھیلائے کھڑا تھا۔ مشتاق یہاں سے پورے پچیس کوس تھا اور گوتم نیلم بر کو ندی تیر کر پار کرنا تھی۔ گھاٹ پر تین لڑکیاں ایک طرف کو بیٹھی باتیں کر رہی تھیں۔ ان کے ہنسنے کی آواز یہاں تک آرہی تھی۔ لڑکیاں کتنی باتونی ہوتی ہیں گوتم نے سوچا انھیں بھلا کون سے مسئلے حل کرنے ہیں۔ اس کا دل چاہا کہ نظر پھیر کر انھیں دیکھ لے۔ خصوصاً اس کیری ساری والی لڑکی کو جس نے بالوں میں چھپا کا پھول اڑس رکھا تھا۔ اس کے ساتھ نچلی سیڑھی پر جو لڑکی آلتی پالتی مارے بیٹھی تھی اس کے گھنگھریالے بال تھے اور کتابی چہرہ جڑی ہوئی سیاہ بھنوریں، قریب پہنچ کر گوتم نے ان دونوں کو لحظہ بھر کے دھیان سے دیکھا اور پھر جلدی سے نظریں جھکا لیں۔(۷)

''آگ کا دریا'' کا پہلا پیرا گراف ہی اتنا معنی خیز اور اثر انگیز ہے کہ اس کے ذریعے ہی قرۃ العین حیدر اسلوب کے فنی مزاج کو سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ ناول ماضی کی دنیا کی سیر کراتا ہے اور اس ناول کے ذریعے وقت سے ماورا ہوکر صدیوں کی تاریخی اور تہذیبی قدروں کو سمجھ سکتے ہیں۔ اس ناول میں انسان اور اس کے فطری پس منظر سے واقفیت بھی حاصل ہوتی ہے یوں اس ناول کے پڑھنے والا قرۃ العین حیدر کے اسلوب اور منفرد زبان و بیان کے ذریعے زمینی مناظر کی سیر کے ساتھ ماضی کے دھندلے آئینوں کو شفاف طور پر سامنے لے آتی ہے۔ بقول سلوب احمد انصاری:

جس وسیع رقبے پر اور جس وسعت نظر کے ساتھ اس ناول میں تاریخی شعور اور تخلیق کے آداب کو سمویا گیا ہے۔ اس کے پیش نظر ''آگ کا دریا'' نہ صرف ناول نگار کے اب تک کے کارناموں میں شاہکار کا درجہ رکھتا ہے بلکہ ہماری زبان کے ادب میں بھی اس کی جگہ ایسی منفرد اور ممتاز ہے کہ اس کی ہمسری شاید عرصے تک ممکن نہ ہو۔(۸)

اس میں مبالغہ آمیزی نہیں ہے کہ قرۃ العین حیدر کی تحریر میں بڑی جان ہے اس کے الفاظ و بیان میں شعریت دل سوزی اور تازگی موجود ہے۔ اپنے جدید ترین داخلی اور خارجی تاثر کی وجہ سے ناول میں زبان کا شعوری عمل بھی دکھائی دیتا ہے۔ کیونکہ منصفہ کو زبان و بیان اور اسلوب پر قدرت حاصل ہے۔ وہ جدید و قدیم زبانوں سے واقف ہے وہ اظہار کے وسیلہ کے لیے زبان کے بارے میں حساس ہیں۔ ڈاکٹر میمونہ انصاری لکھتی ہیں:

آگ کا دریا تکنیک کے اعتبار سے اردو ناول نگاری میں ایک انوکھا تجربہ ہے۔۔۔ تاریخی ناول نگاروں کے برخلاف قرۃ العین حیدر نے پہلی مرتبہ تاریخ کے واقعات کو تکنیک کے ساتھ اردو ناول میں سمویا ہے۔ مختلف ادوار کے نمائندہ افراد قصے کے تانے بانے کو اس طرح بنتے چلے جاتے ہیں کہ پلاٹ کے الفاظ اور ترتیب میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ کرداروں کی نقل و حرکت اور مکالموں سے قصہ میں وحدت تاثر آخر وقت تک قائم رہتی ہے۔ نقطہ نظر اور نصب العین کی علامت اور ناول نگار کا خلوص ناول کے اس وسیع اور ہمہ گیر کینوس پر گرانی اور بوجھل پن پیدا نہیں ہونے دیتا۔ یہ ناول اس کے خالق کی عملی صلاحیت کی گواہ ہے۔ تکنیک کے تمام اجزاء رمزیت میں ڈوبے ہوئے ہیں۔(۹)

قرۃ العین حیدر کا پُر زور بیانیہ انداز، ڈرامائی تاثر، شدید کیفیات کی بازآفرینی، فکر اور کرداروں کی خارجی فطرت دل نواز حسن عوام و خواص کے جذبات کی عکاسی کرتی ہے۔ اس ناول کے ذریعے قدیم طرز معاشرت طرز فکر اور اقدار زندگی کو مصنفہ نے اس طرح بیان کیا کہ یہ وہ تمام باتیں ہیں جو اس دور کے انسان کا خاصا تھیں۔ گویا قرۃ العین حیدر نے اپنے اس ناول کے ذریعے تاریخی شعور کو اجاگر کیا۔ بقول قرۃ العین حیدر: ''دریا کو زمانے کا Symbol بنا کر میں نے تین ہزار سال کی پھیلی ہوئی اور الجھی ہوئی ہندوستانی تاریخ میں سے ہندوستانی شخصیت کی عظمت کو گرفت میں لانے کی کوشش کی۔''(۱۰)

قرۃ العین حیدر نے تخیلی ادب میں اپنی جگہ بنالی تھی۔ ان کی جدت پسندی اور تکنیک کا نیا تجربہ اور مغربی ادب کے اثرات بھی اس ناول میں نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس میں بالعموم شعور کے بہاؤ کی تکنیک استعمال کی گئی ہے اور فنی تدبیر یہ ہے کہ اس ناول میں تاثرات اور یادیں لاشعوری طور پر منطقی ربط پیدا کرتی ہیں۔

تب اسے ایک اٹل حقیقت کا اندازہ ہوا ہاتھ انگلیاں جو حسن کی تخلیق کے لیے بنائی گئی ہیں خون میں نہلا دی جاتی ہیں کسی خاموشی و بہار میں بیٹھ کر وہ اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کر سکتا تھا.....تب جا کر اسے اپنی کٹی ہوئی انگلیوں کو دیکھا اور سوچا کہ یہ اس کے کرم کا پھل ہوگا اس کے علاوہ اور کیا ہو سکتا ہے کرم کے فلسفے سے اسے بڑا سکون حاصل ہوا۔(۱۱)

ان الفاظ میں گوتم کا تجزیہ، جس میں ایک کرب چھپا ہوا ہے، اسے قرۃ العین حیدر نہایت دلکش انداز میں بیان کیا ہے۔ ہر فنکار کا اپنا اسلوب ہوتا ہے جو موضوع کی زیب و زینت کے علاوہ ایک اعلیٰ فن پارے کو تخلیق کرتا ہے۔ ناول کے اسلوب کا تعلق ہیئت اور مواد دونوں سے ہے۔ انہوں نے پورے ہندوستان کی تہذیب و تمدن کی داستان کو خوبصورت اسلوب نگارش سے بیان کر دیا۔

قرۃ العین حیدر نے خارجی پہلو میں الفاظ کا انتخاب ترکیبوں اور جملوں کی بناوٹ سے قاری کے پڑھنے کا ذوق وشوق میں اضافہ کیا اس لیے اچھا اسلوب اور ہیئت بھی قاری پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اچھا اسلوب اپنے اندر سحر کی کیفیت لیے ہوتا ہے۔ ناول میں موزوں ترتیب کی بدولت بیان کی دلکشی فنکار کو اعلیٰ درجے پر فائز کرتی ہے۔ بقول ڈاکٹر مظفر حنفی: ''اس نکتے پر بھی دو رائیں نہیں ہوسکتیں کہ قرۃ العین حیدر کو بیانیہ پر مکمل قدرت حاصل ہے، وہ شستہ شائستہ، سلیس اور رواں دواں زبان استعمال کرنے پر عبور رکھتی ہیں۔'' (۱۲) قرۃ العین حیدر کا اسلوب محسوس جذبات، مشاہدات، مطالعات اور خیالات کو اصلی شکل میں قارئین کے سامنے لاتا ہے۔ الفاظ کو نئے آہنگ اور روابط کے ساتھ استعمال کرنا، پرانی علامتوں کو نئے خیال اور نئی علامتوں اور خیال انگیز طور پر پیش کرنا ان تمام چیزوں کو بہترین طور پر قرۃ العین حیدر نے اپنے اسلوب میں استعمال کیا۔ ممتاز حسین کے مطابق:

> بہترین اسٹائل اس وقت پیدا ہوتا ہے جبکہ وہ اپنی اسٹائل سے بے خبر اور اپنی شخصیت سے باخبر ہوتا ہے۔ لیکن اسٹائل .....تمام تر شخصیت ہی کی شے نہیں ہوتی اس کا تعلق ابلاغ کے فن سے بھی ہے جس کا ایک معیار ہے۔ (۱۳)

اسلوب اور تکنیک سے اس ناول کو امتیازی خصوصیت حاصل ہے۔ قرۃ العین حیدر نے رومانیت اور سماجی حقائق کے ساتھ ساتھ تاریخی حقیقتوں کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ ''آگ کا دریا'' میں تاریخ، سیاست، معیشت اور معاشرت کے وسیع موضوعات کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے البتہ ناول میں کہیں کہیں فلسفے کی حکمرانی بھی نمایاں نظر آتی ہے۔ اس ناول میں ایک قسم کا واقعاتی استناد ہے جو اس کی عصری حیثیت کو معتبر کرنے کا باعث ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ناول میں تصویر کشی اور منظر نگاری کے لیے ہندوستان کی سرزمین کو منتخب کیا۔ بقول سراج منیر:

> قرۃ العین حیدر کی تحریروں کے وسیع لینڈ سکیپ میں جو چیز سب سے زیادہ نمایاں ہے وہ ایک مربوط اور مسلسل ہمہ جہتی نمو ہے۔ یہ ایک زندہ کائنات ہے جو اپنے متعین اصول کے مطابق پھیل رہی ہے۔ اس کے مرکز میں تصورات اور تجربات کا ایک جھرمٹ ہے اور اس کے گرد ایک پوری دنیا۔ اس کی وسعت بھی ششدر کر دینے والی ہے اس کی وحدت بھی۔ (۱۴)

شمیم حنفی نے قرۃ العین حیدر کے لینڈ سکیپ کو بصیرت کی پیچیدگی اور اسالیب کی کثیر الجہتی کہا ہے لیکن سراج منیر اس بات کی تردید کرتے ہیں۔ ان کے مطابق جس فنکار کے ہاں اسالیب جتنے متنوع اور اس کے آفاق جتنے وسیع ہوں گے اس کا تجربہ بھی اتنا ہی وسیع ہوگا۔ سراج منیر لکھتے ہیں:

> کلیات میر کی ایک کرامت یہ ہے کہ غریب سے غریب لفظ اور لہجے کی سند تلاش کیجیے وہاں سے مل جائے گی۔ قرۃ العین حیدر کا کمال بھی کم وبیش یہی ہے۔ اردو کے اتنے اسالیب بیان شاید کہیں اور یکجا نہیں ملیں گے۔ (۱۵)

چنانچہ قرۃ العین کے ہاں اسالیب بیان کی اتنی کثرت ہے کہ اردو ادیبوں کے ہاں ہمیں اس طرح کے اسالیب مشکل سے ملتے ہیں۔ قرۃ العین کے اسالیب میں کئی سطحیں ہیں، یہی وجہ ہے کہ ان کا دانشورانہ ارتقا کسی لفظ پر آکر رکا نہیں اور انھوں نے اپنی فکر کو کسی آئیڈیالوجی کا اسیر نہیں کیا۔ ان کی تمام تخلیقات میں تنوع پایا جاتا ہے اور شروع میں تو انسانی تماشا جوان کے ناولوں کی رنگ بھری پر کھیلا جاتا ہے، بہت ہی معنی خیز نظر آتا ہے۔ چنانچہ قرۃ العین حیدر بھی واقعیت کا انتخاب کرتی ہوئی حقیقی زندگی کے مرقع پیش کرتی ہیں۔ وہ ایک زبردست قصہ گو اور کہانی بنانے کے فن سے پوری طرح واقف ہیں۔ اردو ہندی فارسی، سنسکرت، انگریزی اور وسطی

ہندوستان کا لہجہ روانی کے ساتھ استعمال کرتی ہیں۔ان کے الفاظ میں اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا اور ان کا مطلب بھی عبارت کے اعتبار سے اتنا واضح ہوتا ہے کہ پڑھنے والا کسی الجھن میں نہیں پڑتا۔یہی فنی کمال ان کی تحریر کا سحر ہے۔ناول ''آگ کا دریا'' میں اشاراتی وعلامتی زبان بھی استعمال ہوئی ہے۔ان کے ہاں مختلف مناظر کا احساس شدت کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔

> وقت کے راستے سے ہٹ کر وہ ایک طرف سرک کر بیٹھ گیا تھکے ہوئے آرام کے احساس کے ساتھ اس نے آنکھیں بند کر لیں۔اس نے سوچا جیسے وہ زبان ومکاں کے احساس سے آزاد بہار کے بادلوں کی طرح اوپر اٹھا جا رہا تھا۔چاروں طرف خلا ہے اور اس میں ہمیشہ کی طرح وہ تنہا موجود ہے۔دنیا کا ازلی ابدی انسان تھکا ہوا شکست خوردہ بشاش پرامید رنجیدہ انسان جو خلا میں ہے اور خدا سے الگ ہے کائنات کا اولین ذی ہوس جسے یہ ساری چاندی سارے پھول ساری ندیاں سارا حسن دے دیا گیا ہے۔(۱۶)
>
> فنا،فنا ہر شے فنا ہے وقت فنا میں شامل ہے وقت کو مختلف حصوں میں قید کر لیا گیا ہے مگر وہ پل پل اس قید کو توڑتا ہوا چپ چاپ آگے نکلتا جا رہا ہے۔(۱۷)

ناول کے بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ قرۃ العین حیدر کا اسلوب بیاں بھی اپنے زمانے کی نمائندگی لیے ہوئے ہے۔وہ اپنے ناول میں مختلف عہدوں کے لیے مختلف زبان استعمال کرتی ہیں۔ابتداء میں سنسکرت اور ہندی ہندومت اور بدھ مت، مسلمانوں کی آمد کے ساتھ عربی و فارسی الفاظ اور انگریزوں کی آمد کے ساتھ ہی انگریزی طرز اسلوب اپنانے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔قرۃ العین حیدر کا ذخیرہ الفاظ بہت وسیع ہے۔مکالمات کی بہتات کے باوجود وہ اپنے پڑھنے والے کی توجہ اپنے ناول کی طرف مبذول رکھتی ہیں۔

> ارے یہ پروگریسو ہو گئیں.....جوان کارڑ کے ساتھ گھومتی ہیں سنا ہے پہلے تو بڑی سخت لیگر تھیں انڈیا میں۔(۱۸)

قرۃ العین حیدر کے اسلوب کے حوالے سے اسلوب احمد انصاری نے انگریزی زبان کے الفاظ پر اعتراضات کیا ہے۔

> وہ غیر ضروری طور پر اپنی تحریروں میں انگریزی الفاظ اور تراکیب استعمال کرتی ہیں جس سے لکھنے والے کے ذہن کی ناپختگی اور زبان کے مصنوعی پن کا احساس ہوتا ہے اور تجربہ کی روانی میں رخنہ پڑ جاتا ہے۔جس کے لیے کوئی معقول جواز نہیں۔(۱۹)

اسی طرح قرۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' میں شاعرانہ اسلوب رومان اور تخیلی آمیزش کے بارے میں شمس الرحمان فاروقی نے بھی قرۃ العین حیدر کے اسلوب کو رومان زدہ قرار دیا ہے:

> قرۃ العین حیدر کا اسلوب اپنی رومان زدگی کے باعث نثر کا اچھا اسلوب نہیں بلکہ اس میں بہت زیادہ سطحیت ہے۔(۲۰)

اسلوب احمد انصاری اور شمس الرحمٰن فاروقی نے جو اعتراضات قرۃ العین حیدر کے اسلوب پر کیے ان کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ فنکار اپنی ضرورت کے مطابق زبان و اسلوب استعمال کرتا ہے اور یہی حقیقت بھی ہے کہ قرۃ العین حیدر نے ''آگ کا دریا'' میں زمانی ومکانی قدروں اور کرداروں کے مطابق الفاظ وزبان کو اسی انداز میں پیش کیا جس انداز میں کردار کی ضرورت تھی۔ڈاکٹر ممتاز احمد خان رقمطراز ہیں:

''آگ کا دریا'' قرۃ العین حیدر کے اسلوب کی انتہا کے طور پر سامنے آتا ہے۔انہوں نے جو ہیئت تشکیل دی تھی، جس مواد کا انتخاب کر کے اسے پرت در پرت برتا تھا، جن فکری مباحث کو چھیڑا تھا، جن تکنیکوں سے کام لیا تھا اور جس زبان کا استعمال کیا تھا وہ سب ایک خوب صورت سانچے میں ڈھل کر ''آگ کا دریا'' کی شکل میں منظر عام پر آ گئے۔(۲۱)

قرۃ العین حیدر کو زبان پر قدرت حاصل ہے۔ بالخصوص ''آگ کا دریا'' ان کی بیانیہ انداز انتہائی واضح اور ابلاغ کے وصف سے پر ہیں۔ وہ اپنی بات کو عجیب انوکھے اور شاندار لب ولہجہ میں ادا کرنے کی زبردست صلاحیت رکھتی ہیں۔اس ناول میں انہوں نے شعور کی رو کو بھی بڑی مہارت سے برتا ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد یٰسین: ''آگ کا دریا'' میں اس نئے تجربے سے رواں دواں زندگی (جو صدیوں پر محیط ہے) کی ترجمانی نہایت کامیابی سے کی گئی ہے۔ ۔۔یہ کمال شعور کی رو کے ذریعہ ہی ممکن ہو سکا ہے۔''(۲۲) قرۃ العین حیدر نے شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال کے ذریعے ناول کی تکنیک تازگی، دلکشی اور توانائی عطا کی ہے۔انہوں نے ماضی کا عکس یوں پیش کیا جیسے بنتے ہوئے نقوش کی ہو بہو تصویریں اترتی چلی جائیں۔ بقول ڈاکٹر سہیل بخاری:

شعور کی رو کے مدھم استعمال، مختلف تکنیکوں کے بیانیہ میں ادغام، واحد متکلم کے مباحث وتبصروں اور اہم کرداروں کے اندرون بلند ہونے والی آوازوں اور ذات سے ہمکلامی کی گونجوں کو بڑے حسن اور سلیقے سے انہوں نے ماجرا کی جدت آمیز اور قابل قبول فنی تشکیل کو گوتم نیلمبر کی سوچوں اور عمل کے حوالے سے ایک منفرد اور ماڈرن ناول کی ہیئت عطا کی ہے۔(۲۳)

اس ناول میں کرداروں کے مکالمے اس قدر دلچسپ اور بے ساختہ ہیں کہ قاری ان کی برجستگی پر دم بخود رہ جاتا ہے۔'' آگ کا دریا'' میں گوتم نیلمبر اور ہری شنکر کے مابین ایک مکالمہ سے قرۃ العین حیدر کے فنی معراج کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اس کے چھونپڑے کے سامنے چھوٹا سا تالاب تھا جس میں سنگھاڑے تھے اور کنول کے پھول اور جس میں روپیلے پروں والی بطخیں تیرتی تھیں۔ جب آسمان پر اندر کی کمان نکلتی اور جوہی کے پھولوں پر بھنورا گنگنا تا وہ اپنے چھوٹے سے مکان کے برآمدے میں اپنے ساتھی گیت گاروں کے ساتھ بیٹھ کر انند ہری بجاتا۔ آمنہ اپنے لوچدار جسم پر تیز جامنی یا تیز سبز رنگ کی ساری لپیٹے پیتل کا گھڑا کمر پر سنبھالے تالاب کی اور جاتی نظر آتی۔(۲۴)

قرۃ العین حیدر کے الفاظ ان کے فقروں، جملوں اور پیراگراف کے آغاز واختتام تک ایک عجیب چھپی ہوئی قوت کو ظاہر کرتی ہے۔ایک اور اقتباس دیکھیے:

گھاس کی بھینی بھینی خوشبو پتھروں کی خنکی اور مٹی کی قوت اس نے اپنے قدموں میں محسوس کی اس نے بازو پھیلا کر ہوا کو چھوا اور آہستہ آہستہ دہرانا شروع کیا۔ زمین، تری پہاڑیاں برفانی پہاڑ اور جنگل مسکرا رہے ہیں۔(۲۵)

قرۃ العین حیدر نے مناظر کی تصویر کشی میں بھی شاعرانہ زبان کو خوبصورت استعمال کیا ہے۔ اسلوب میں شعریت اور ڈرامائیت کا یہ اثر ناول کے شروع سے لے کر آخر تک نظر آتا ہے۔ مشاہدات کی باریک بینی ان کے مناظر کو جاذب بناتی ہے اس میں اسلوب بیان کی تازگی اور شگفتگی اپنے تمام تر رعنائیوں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔قرۃ العین حیدر نے تاریخ کو تخلیق اور

مختلف اسلوب کی آمیزش کے ذریعے ادبی فن پارہ بنا دیا۔ انھوں نے کرداروں کے داخلی احساسات اور خارجی عوامل کے ذریعے انسانی اعمال کو پیش کش کے ذریعے بیان کیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اسلوب کی سادگی و پرکاری اور زندگی کے حقیقت پسندرویے کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

لیکن روح اور دل کی کائناتوں کی ساری مسافتیں طے کرنے کے بعد اس نے اندازہ لگایا کہ زندگی میں اصل چیز سکون ہے۔ ایسا سکون جس میں پرخطر طوفاں اور آندھیوں کی گنجائش بھی موجود نہ ہو۔(۲۶)

خدا سوائے غم حسین کے اور کوئی غم نہ دے ایک ٹکا.....ایک ٹکا۔(۲۷)

اصول اور بلند خیالات اور فلسفے علیحدہ چیزیں اور ہم اصل زندگی میں اپنے خیالات سے بالکل مختلف ہوتے ہیں۔(۲۸)

الفاظ کو ختم کرو مگر معنی موجود رہیں گے۔(۲۹)

لیکن اب اسے محسوس ہوا کہ وہ بوڑھا ہو چکا ہے اس میں ضبط آ گیا ہے۔ ضبط توازن اور سکون انسان کی تمیز کی قوت اس کو صحیح عظمت عطا کرتی ہے۔ انسان پیدا ہوتے ہیں۔ انسان دکھ اٹھاتے ہیں۔ انسانوں کو سرور اور نشاط حاصل ہوتا ہے۔ انسان ارتقا کے زینوں پر چڑھتے ہیں انسان مرجاتے ہیں لیکن زندگی پر اس کا کوئی اثر نہیں پڑتا۔(۳۰)

اداکار رقاص اپنے سر اپنی آنکھوں اپنی بھنوروں، اپنے بازوؤں، اپنے ہاتھوں، اپنی انگلیوں، اپنے پیروں، اپنے پورے جسم سارے وجود کے ذریعے کائنات و زندگی کی کہانی سناتا ہے۔ آنکھوں اور انگلیوں اور بازوؤں میں آہنگ قائم کر کے ناچتا ہے۔(۳۱)

قرۃ العین حیدر نے اس رویے کو شدت کے ساتھ محسوس کیا ہے۔ ناول میں وسیع ترین لسانی پس منظر مصنفہ کے مطالعے اور مشاہد کی وسعت کی دلیل ہے۔ لیکن یہ صرف وسیع ذخیرۂ الفاظ ہی نہیں جو اس ناول میں زبان کا عمل بناتا ہے بلکہ یہ زندگی اور زبان وادب اور اسلوبیات سے گہری واقعیت ہے جو ناول کو معنی خیز اور پرکشش بناتی ہے۔ بقول سراج منیر:

قرۃ العین حیدر کے ہاں لہجوں کا تنوع بے مثال ہے اور اس سے جو کائنات وجود میں آئی ہے اس میں ہر شے اپنے درست نام سے پکاری جاتی ہے اور ہر کردار اپنے اصل لب ولہجہ میں کلام کرتا ہے۔۔۔ اسی طرح لفظوں کے خفتہ تلازموں کو ان کی تہذیبی مناسبتوں کو اپنی ہنرمندی سے برتا گیا ہے کہ اردو میں اس کی کوئی مثال نہیں ملتی ہے۔(۳۲)

''آگ کا دریا'' کا ایک اپنا اسلوب ہے اور اس مرکزی اسلوب میں کئی اسالیب کی چمک دکھائی دیتی ہے۔ بیشتر فنکار انھیں الفاظ اور معاشرے اور ماحول کے باہمی تعلق کی اہمیت کا پورا احساس ہے۔ ناول میں علوم وفنون اور مصنفہ کی بے شمار اصطلاحات کہانی کے تانے بانے میں یوں سمودی گئی ہیں کہ تخلیقی زبان کا حصہ معلوم ہوتی ہیں۔ اس ناول میں واقعات کو حقیقت پسندی سے بیان کیا گیا ہے۔ کہانی کے تاثر کو ابھارنے کے لیے ڈرامائی کیفیت پیدا کرنے کے لیے کردار کی نفسیاتی سیرت کے نشیب وفراز ظاہر کرنے کے لیے کسی عہد کی زندگی کے بنیادی خدوخال نمایاں کرنے کے لیے وہ ہر طرح کے اسلوب بیان سے

کام لیتی ہیں۔قرۃ العین حیدر کے اسلوب بیان اور فنی مزاج کے بارے میں محمود ایاز لکھتے ہیں:

> الفاظ سے رنگ اور آواز کے پیکروں کی تخلیق اور نثر کو شاعری میں بدلنے کا تجربہ اردو ناول میں پہلی بار قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں ہوا ہے۔اسلوب تکنیک اور مواد کے اعتبار سے قرۃ العین حیدر کے ناول اردو ناول نگاری میں بہت زیادہ اہمیت رکھتے ہیں ..... جدید مغربی ناول سے قرۃ العین حیدر نے کئی چیزیں لی ہیں لیکن ان میں کے امتزاج سے انھوں نے اردو میں اسلوب و اظہار کی جو نئی راہیں نکالی ہیں اور جو تجربے کیے ہیں ان کی قدر و قیمت کو تسلیم نہ کرنا بددیانتی ہے۔اردو ناول کے ریگستان میں ''آگ کا دریا'' ایک سرسبز و شاداب نخلستان ہے۔''(۳۳)

ناقدین کی ان آراء کے بعد ہم بلا تامل یہ کہہ سکتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' کے حوالے سے قرۃ العین کے اسلوب کو تو ان کی زبان پر قدرت اور موضوع سے واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے ان کے فن اسلوب میں تکنیک نا قابل تقلید ہے وہ اپنے اسلوب کی خالق اور خاتم ہیں۔پروفیسر شمیم احمد رقمطراز ہیں:

> ''آگ کا دریا'' نے ایک ایسی تخلیقی سرگرمی کو پیدا کیا جو اردو کے بہترین تخلیقی جوہر پر اثر انداز ہوئی جس نے ناول کو ایک نئی جہت اور نیا معیار عطا کیا۔(۳۴)

قرۃ العین حیدر کے اسلوب کی پرچھائیاں بعد کے ناول نگاروں کے ہاں کہیں کہیں ملتی ہیں۔ناول کا عمومی اسلوب زبان کے وسیع تر استعمال کی نشاندہی کرتا ہے اور یہ اسلوب زبان کے وسعت پذیر تصور پر مبنی ہے۔یہ اسلوب آج کے انسان کا طرز فکر اور طرز احساس ہے۔ان کے نظریات میں ایک توازن اور گہری سنجیدگی پائی جاتی ہے۔مجموعی طور پر اس ناول کا اسلوب اردو ناول نگاری میں ایک منفرد اسلوب ہے۔اس بارے میں ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> قرۃ العین حیدر کے فن کی انفرادیت کا امتیازی پہلو جو ہر قاری کو متاثر کرتا ہے ان کا خوبصورت، رواں دواں اور شائستہ نثری اسلوب ہے۔جس میں چستی ہی نہیں تہہ داری اور تنوع ہے۔اس اسلوب کا تعلق ان کی ذہنی افتاد اور نظریات سے بھی ہے۔۔۔وہ الفاظ کی ایمائی قوت سے ماحول کی تخلیق بھی کرتی ہیں۔واقعیت کا رنگ بھی ابھارتی ہیں اور کہانی کے تار و پود سے ماورا فلسفیانہ حقائق کی طرف قاری کی توجہ مبذول کراتی ہیں لیکن اس عمل میں اظہار کی سطح پر ایک ایسی تازگی اور نغمگی اور نشاط آفرین شگفتگی قائم رہتی ہے جو محسوس ہو کر بھی غیر محسوس رہتی ہے۔(۳۵)

مجموعی طور پر قرۃ العین حیدر کا ناول ''آگ کا دریا'' اپنی فکر اور اسلوب کے اعتبار سے ایک نیا اور انوکھا تجربہ ہے۔جس میں ہندوستان کی ثقافت کو موضوع بنایا گیا ہے جس کی عہد بہ عہد تبدیلیوں کے آئینہ میں انسانی وجود کے مفہوم کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ سید عابد علی عابد، اسلوب، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول، دسمبر ۱۹۷۱ء، ص ۳۶

۲۔ طارق سعید، اسلوب اور اسلوبیات، نگارشات پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۱۷۲

۳۔ ریاض احمد، اسلوب، مشمولہ نئی تحریریں، حلقہ اربابِ ذوق، لاہور، نومبر ۱۹۵۷، ص ۶۹

۴۔ ابوالاعجاز صدیقی، کشاف تنقیدی اصطلاحات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۱۳

۵۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۹ء، ص ۱۶

۶۔ مجتبیٰ حسین، ادب اور آگہی، مکتبہ افکار، کراچی، ۱۹۶۱ء، ص ۳۶۲

۷۔ قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۱

۸۔ اسلوب احمد انصاری، تبصرہ ''آگ کا دریا''، مشمولہ فکر و نظر، علی گڑھ اکتوبر ۱۹۶۰ء، ص ۱۵۴، ۱۵۵

۹۔ میمونہ انصاری، ڈاکٹر، آگ کا دریا، مشمولہ تنقیدی رویے، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۹۹

۱۰۔ قرۃ العین حیدر آئینہ خانے میں، مطبوعات الکتاب لکھنو، جنوری ۱۹۶۳ء، ص ۱۱

۱۱۔ قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا، ص

۱۲۔ مظفر حنفی، ڈاکٹر، ''قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ''، قومی زبان، کراچی، جنوری ۱۹۹۰ء، ص ۳۸

۱۳۔ ممتاز حسین، ادب اور شعور، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۸ء، ص ۲۵۱

۱۴۔ سراج منیر، کہانی کے رنگ، جنگ پبلشرز، ص ۱۷

۱۵۔ ایضاً

۱۶۔ قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا، ص ۶۲

۱۷۔ ایضاً، ص ۲۴۵

۱۸۔ ایضاً، ص ۶۰۷

۱۹۔ اسلوب احمد انصاری، آگ کا دریا، مشمولہ، ''قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ''، مرتب، ڈاکٹر ارتضیٰ کریم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۲ء، ص ۳۹۹

۲۰۔ شمس الرحمٰن فاروقی، اردو فکشن، مرتبہ، آل احمد سرور، لیتھو کلر پرنٹرز، علی گڑھ، ۱۹۷۲ء، ص ۴۵۱

۲۱۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''آزادی کے بعد اردو ناول (ہیئت، اسالیب اور رجحانات)، دوسرا ایڈیشن، انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۲۰۰۸ء، ص ۱۰۹

۲۲۔ محمد یٰسین، ڈاکٹر، ''ناول کا فن اور نظریہ''، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ، ۲۰۰۲ء، ص ۲۱۱

۲۳۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو ناول تاریخ و تنقید، میری لائبریری، لاہور، ۱۹۶۶ء، ص ۳۴۰

۲۳۔ قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا، ص ۴۵۴

۲۴۔ ایضاً، ص ۶۶۴

۲۵۔ ایضاً

۲۶۔ ایضاً

۲۸۔ ایضاً

۲۹۔ ایضاً

۳۰۔ ایضاً

۳۱۔ ایضاً

۳۲۔ سراج منیر، کہانی کے رنگ، ص۲۷

۳۳۔ محمود ایاز، آگ کا دریا، مشمولہ قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ، ص۳۲۱، ۳۲۲

۳۴۔ شمیم احمد، ناول نگاری کا غالب رجحان، مشمولہ تخلیقی ادب، شمارہ۲، عصری مطبوعات، کراچی، ص۲۶

۳۵۔ قمر رئیس، ڈاکٹر، قرۃ العین حیدر، مشمولہ قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ، ص۴۰

حمیداللہ/ ڈاکٹر نعیم مظہر
پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

منظر نگاری اور ناول

Hameedullah
PhD scholar, Urdu Deptt. NUML, Islamabad
Dr Naeem Mazhar
Assistant Professor, Urdu Deptt. NUML, Islamabad

Imagery and Novel

Imagery is an important feature of literary writings. In novel, it is the basic tool to communicate the environment of the story and characters. It is also used to enhance and to emphasize on certain moods and effects of the thematic content. The article deals with the basics of imagery as a literary tool with special reference to art of novel writing.

منظر نگاری عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی جائے نظر، آنکھ، نظر، چہرہ، صورت، شکل اور حدِ نظر ہے۔ منظر نگاری ناول کا بنیادی حصہ ہے۔ ایک ناول نگار اپنے گردوپیش کے حالات کی تصویر کشی کرتا ہے۔ ناول نگار کو جس طرح سڈول بدن کے قوس اور خطوط، چہرے کے نقش ونگار اور خدوخال مناسب، موزوں اور خوبصورت معلوم ہوتے ہیں عین اسی طرح کوہساروں کے سلسلے کا تناسب ابروبرق کی کرشمہ آفرینیاں، باغ در باغ اور دشت ودمن کے نظارے حسین اور خوبصورت معلوم ہوتے ہیں اور جب فنکار شاہد بن کر اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے تو مناظر کی تصویر کشی میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ ناول میں زندگی کے مختلف تجربات اور مناظر ہوتے ہیں۔ واقعات کا ایک سلسلہ ہوتا ہے۔ پلاٹ، کردار، مکالمہ، منظر نگاری اور فلسفۂ زندگی کی جھلک ہوتی ہے۔

منظر نگاری عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی (۱) جائے نظر، آنکھ، نظر (۲) نظارہ، سیر گاہ، تماشا گاہ (۳) چہرہ، صورت، شکل (۴) حدِ نظر (۵) دریچہ۔ کھڑکی۔ وزن۔ سوراخ (۶) اونچی عمارت۔ لاٹھ۔ مینار (۱)

ایک باکمال فنکار منظر کشی کو ناول کا لازمی حصہ بنا دیتا ہے وہ اس کی مدد سے کرداروں کی فطرت، سیرت، جذبات اور احساسات کے مختلف گوشوں کو بے نقاب کرتا ہے اور قدرتی مناظر کی ایسی تصویر تیار کرتا ہے جو افرادِ قصہ کے وقتی جذبات سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہوں۔ جب ایک تخلیقی فنکار مختلف مناظر پیش کرتا ہے اور حیات وکائنات کا مشاہدہ کرتا ہے تو اپنی فنی بصیرت سے ایسے مرقعے پیش کرتا ہے جس سے قاری متاثر ہوتا ہے اور اپنے آپ کو اس ماحول میں محسوس کرنے لگتا ہے۔ اس

ضمن میں ڈاکٹر ابواللیث صدیقی رقمطراز ہیں۔

ناول میں اس حقیقت نگاری کے حصول کے لیے ضروری ہوجاتا ہے کہ ایسے آسان اور فطری انداز میں ہر واقعہ — منظر یا حالت کو پیش کیا جائے کہ ہم حکایات پر حقیقت کا دھوکا کھا جائیں اور کم از کم پڑھتے وقت ضرور اس فریب میں مبتلا ہو جائیں کہ فرضی واقعہ کو بھی حقیقی سمجھنے لگیں یہاں تک کہ ہم افرادِ قصہ کے رنج والم اور ان کی مسرت وشادمانی سے اس طرح متاثر ہونے لگیں گویا سب کچھ ہم پر گزر رہا ہے۔ (۲)

عام طور پر منظر نگاری سے فنکار دو کام لیتا ہے یا تو تخلیقی فنکار ایک منظر سے اپنی کہانی کا پس منظر بناتا ہے یا پھر کسی منظر سے اپنے کرداروں کے جذبات اور ان کی ذہنی کیفیات کی عکاسی کرتا ہے۔ بقول ڈاکٹر قمر رئیس

عام طور پر ناول نگار اس سے دو کام لیتا ہے۔ اوّل یہ کہ دشت و باغ کے خاکے بنا کر یا دریاؤں، کوہساروں اور موسموں کی کیفیت بیان کر کے وہ اپنے قاری کو ایک خاص فضا، خطہ یا زمانہ میں پہنچا دیتا ہے۔ اور دوسرا یہ کہ قدرتی مناظر کے پس منظر میں وہ اپنے کردار کی فطرت، ان کے جذبات اور ذہنی کیفیات کو اجاگر کرتا ہے۔ (۳)

ایک اچھے منظر پیش کرنے کے لیے ناول نگار کا مشاہدہ اور تربیت لازمی ہے جس طرح اُسے اپنے ماحول میں کہانی اور کرداروں کی تلاش میں کہیں دور نہیں جانا پڑتا اس طرح پس منظر کے لیے اُسے اپنے گردوپیش کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ لیکن اس پس منظر کو منتخب کر کے جوں کا توں پیش کر دیا ہے۔ یہ اس کا کام نہیں یہ تو ایک فوٹو گرافر بھی کر سکتا ہے۔ اسے اس پس منظر میں جان پیدا کرنا ہے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب اس نے فطرت کے وسیع ذخیرہ کو آنکھ کھول کر دیکھا ہو۔ اگر وہ اپنی سیر میں ہر چیز پر ایک سرسری نظر ڈال کر گزرتا ہے تو شاید پس منظر کی روح تک کبھی نہیں پہنچ سکے گا۔ اعلیٰ درجے کا پس منظر غیر معمولی چیزوں کو تلاش کر کے لانے سے تیار نہیں ہوتا بلکہ روزمرہ زندگی کے معمولی منظروں میں چھوٹی چھوٹی چیزوں کو اُبھارنے اور اجاگر کرنے سے یہ مقصد حاصل ہوتا ہے۔ بقول ڈاکٹر ابواللیث صدیقی

جن لوگوں میں قوت مشاہدہ کی کمی ہوتی ہے وہ معمولی باتوں کو معمولی سمجھ کر نظر انداز کر دیتے ہیں اور غیر معمولی واقعات اور حالات کی تلاش کرتے ہیں۔ غیر معمولی حالات تو صرف غیر معمولی لوگوں کو کبھی کبھی پیش آسکتے ہیں وہ زندگی کے عام معمولات سے خارج ہیں، انھیں جس ناول نگار نے اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا وہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکے گا۔ (۴)

ناول نگار حیات رنگ و بو کے مناظر کو اپنے جذبات و وارداتِ قلبی کی تصویر کشی کے سلسلے میں پس منظر کے طور پر استعمال کرتا ہے یا مناظر فطرت کو انسانی افعال و اعمال و جذبات سے اسی طرح مربوط کرے کہ جذبے کی تصویر مناظر فطرت کے چوکھٹے میں پڑی ہوئی نظر آئے۔ انسان حسن کائنات کی وسعت اور ہیئت کے سامنے اپنے آپ کو کمزور اور خفی محسوس کرے کہ مناظر زیست مثلاً کوہساروں کے وسیع سلسلے خوبصورت پھولوں سے لپٹے ہوئے باغ، پھلوں سے لدے پھندے اشجار، طویل و عریض دریا، زائیدانِ نور کا تاجدار سورج، کہکشاں، چاند اور ستارے سب سے انسان بیگانہ ہیں۔ اس کی تقدیر سے بے پرواہ ہو کر بلکہ انسان کی تمدنی اور ثقافتی رفتار میں حائل ہوتے ہیں۔ انسان کو ہساروں کی کاٹ کر راستہ بنالیتا ہے۔ صحرا کو کھیتوں میں بدلنے پر اور جنگلوں کو گلستان میں بدلنے پر مجبور ہوتا ہے۔

انسانی فطرت ماحول کے سانچے میں ڈھل کر اپنی صورت اختیار کرتی ہے۔ جیسا ماحول ہوتا ہے ویسا انسان

ہوتا ہے۔ گویا انسان اپنے ماحول کا تابع ہے۔ ماحول کا لفظ بڑا وسیع معانی رکھتا ہے۔ اس دائرے میں نہ صرف جغرافیائی حدیں آتی ہیں بلکہ تہذیب، معاشرت اور عقائد و رسوم سے بھی اس کا گہرا تعلق ہوتا ہے۔ ناول کا ماحول انسان ہی کا ماحول ہے۔ ناول نگار ناول میں کسی مخصوص خطے یا مقام کے مختلف کرداروں کے حامل افراد کی زندگی کو پیش کرتا ہے۔(۵)

منظر کشی اردو ناول کی دلچسپی کا ایک ذریعہ ہے۔ تصویر کشی کے ذریعے ذہن میں مخفی امور اور نفسانی حالت کو محسوس صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔ اسی طرح تصویر کشی کے ذریعے عام طور سے دیکھے جانے والے حوادث و مشاہدہ، انسانی اجسام کی منظر کشی کی جاتی ہے۔ پھر سلیقہ سے کھینچی ہوئی اس تصویر میں ترقی پیدا ہو کر زندگی اور حرکت نمودار ہوتی ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک ذہنی چیز متشکل و متحرک سامنے آجاتی ہے۔ اسی طرح نفسانی حالت ایک منظر کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ تصویر کے ذریعے حوادث و مشاہدہ اور قصے و مناظر ابھر کر سامنے آموجود ہوتے ہیں اور ان میں حرکت پیدا ہو جاتی ہے۔ اگر ان میں قوتِ گویائی کا اضافہ ہو جائے تو زندہ ایکٹر کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ پہلا پردہ سکرین ہے جس پر حوادث کا ظہور ہوا اور ہوتا رہے گا۔ ناول کا قاری ان مناظر میں محو ہو کر بھول جاتا ہے کہ یہ ناول ہے جس کو وہ پڑھ رہا ہے۔ غرض یہ کہ سکرین پر یہ مناظر کی تبدیلی سے انسانی وجدان بھی متاثر ہوتا رہتا ہے۔ حتیٰ کہ زبان گویا ہو کر پوشیدہ احساسات کی غمازی کرتی ہے کہ یہ ''مناظر'' زندگی کی ترجمانی نہیں کرتے بلکہ بذات خود زندہ ہیں۔

اس کو دائرہ عمل یا (Setting) بھی کہتے ہیں۔ پلاٹ کردار نگاری اور مکالمے کی طرح یہ بھی ایک ضروری عنصر ہے، منظر کشی ناول کی فنی ضرورت ہے۔ کہانیوں اور داستانوں میں منظر کشی تو ہوتی تھی لیکن وہ تصوری یا خیالی منظر کشی ہوتی تھی۔ آج کے ناول میں ذہن، فطرت، واقعات اور متحرک انسان ہی نہیں بلکہ تاریخی و جغرافیائی واقفیت بھی اتنی ہی ضروری ہے۔۔Setting کے لیے ضروری ہے کہ کسی خاص مقام یا کسی خاص عہد کی سچی تصاویر پیش کی جائیں اور اس خیال کے پیش نظر وہ ناول اچھی ناول کہی جائے گی جس میں عہد رفتہ اپنی جملہ خصوصیات کے ساتھ قاری کی نظروں کے سامنے آجائے، ورنہ مصنف اپنی کوشش میں ناکامیاب رہے گا۔(۶)

منظر نگاری ناول کے عناصر ترکیبی میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ اکثر و بیشتر ناقدینِ ادب نے منظر کشی کو ناول کی فنی مبادیات کا ایک ضروری حصہ قرار دیا ہے۔ اس ضمن میں بدرہ خاتون اپنی تحقیقی مقالے میں لکھتی ہیں۔

بعض نقادوں نے منظر نگاری کو بھی ناول کے بنیادی مقتضیات میں شمار کیا ہے اور اسکی وجہ غالباً یہ ہے کہ اکثر ناول نگاروں نے ناولوں میں مناظرِ فطرت کی تصویریں بھی پیش کی ہیں تا کہ ناول کے واقعات کو موثر بنانے کے لیے جذباتی پس منظر فراہم کیا جاسکے یا کسی داخلی کیفیت کو خارجی سطح پر دکھایا جاسکے اور اس میں شبہ نہیں کہ ناول میں مناظر فطرت کی برمحل تصویروں کے ذریعے کرداروں کی داخلی کیفیات کو اجاگر کرنے اور واقعات کو روشن کرنے میں مدد لی جاسکتی ہے لیکن بسا اوقات اس کا بے محل استعمال بھی ناول کی خوبصورتی کو زائل کر دیتا ہے۔(۷)

منظر نگاری میں مختلف علاقوں کی ثقافت و تہذیب، میلوں ٹھیلوں، شادی بیاہ کی تقریبات، جلسے جلوسوں کی تصویر کشی ہوتی ہے۔ لہٰذا ناول نگار کو مطالعہ، اُسلوب اور انداز تحریر پر گرفت حاصل ہونا چاہیے۔ اس سلسلے میں علی عباس حسینی لکھتے ہیں۔

ناول کا پانچواں عنصر منظر نگاری ہے اس کی وجہ سے زمان و مکان کی تعین ہوتی ہے، اوقات اور موسموں کا بیان،

کمروں اور مکانوں کے خاکے، آبادیوں کے نقشے، اسبابِ ضرورت و زینت کی تصویریں اور ناچ و رنگ، میلوں ٹیلوں، جلسوں جلوسوں کے مرقعے اسی جزو سے متعلق ہیں۔ ناول نگار کو چاہیے کہ وہ ان امور کو اس سلیقہ اور انداز سے بیان کرے کہ پڑھنے والے کے سامنے تصویر کھنچ جائے۔ (۸)

جب ایک ناول نگار لفظوں میں تصویر کشی کرتا ہے تو فن پارے میں ایک حسن اور خوبصورتی پیدا ہو جاتی ہے۔ ناول نگار کے اسلوب، اندازِ تحریر اور اس کی فنی بصیرت پر منحصر ہے کہ وہ کسی منظر کو کس حد تک متحرک بنانے کی جسارت اور قدرت رکھتا ہے۔ بسا اوقات یہ ہوتا ہے کہ ناول نگار اپنے کمزور اسلوب کی وجہ سے رواں دواں منظر کو ساقط کر کے رکھ دیتا ہے اور بعض اوقات ناول نگار کا ایک اچھا اسلوب اور لفظوں کا چناؤ ایک ٹھہرے منظر کو حرکت دیتا ہے۔

منظر نگاری سے کئی فائدے مقصود ہوتے ہیں۔ ان کی تفصیلات اپنے تنوع کے باعث قاری کی دلچسپی میں اضافہ کرتی ہیں۔ جب فنکار پلاٹ کی مختلف منزلوں میں کسی مقام پر تھکن سی محسوس کرنے لگتا ہے تو ایک باسلیقہ ناول نگار اسے گھٹے ہوئے ماحول سے نکال کر ایک کھلی ہوئی فضا کی سیر کرانے لے جاتا ہے تاکہ وہ تازہ دم ہو کر پھر کہانی سننے کے لیے تیار ہو جائے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر ممتاز احمد خان لکھتے ہیں۔

ماحول میں محلے، گلیاں، رسم و رواج، میلے ٹھیلے، کرتب، تماشے اور روئے زمین پر ہونے والے دلچسپ واقعات جو ماحول کے اجزا ہوں ناول میں دلچسپی برقرار رکھنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں اس لیے کہ یہ قاری کے تصور میں ایک خاص ماحول زندہ کر کے اس کا چند لمحوں کے لیے حصہ بنا دیتے ہیں۔(۹)

کبھی کبھار ناول نگار منظر کو پس منظر کے طور پر بھی استعمال کرتا ہے۔ اس لیے قاری کو آنے والے واقعات کے اشارے ملتے ہیں اور ان کا ذہن اس کی نوعیت کا اندازہ لگا لیتا ہے۔ یہ ایک فطری طریقہ ہے جو قاری کی ذہنی کیفیت کو قصے کے اتار چڑھاؤ کے مطابق رفتہ رفتہ تبدیل کرتا ہے۔ عام طور سے قدرتی مناظر انسان سے الگ کوئی اہمیت اور معنی نہیں رکھتے ان میں معنویت انسانی تعلق سے پیدا ہوتی ہے۔ اس لیے ایسے الگ تھلک مناظر جن کا ناول کے کرداروں یا واقعات سے گہرا لگاؤ نہ ہو تو ناول کے اثر میں اضافے کے بجائے الٹا اسے نقصان پہنچاتے ہیں۔

اگر ناول نگار کو کہانی کہنے پر گرفت حاصل ہو تو نہ صرف ناول کی دلچسپی اور حسن میں اضافہ ہو جاتا ہے بلکہ ناول میں کرداروں کی اہمیت بھی واضح ہو جاتی ہے۔ احسان اکبر ناول پر گرفت مضبوط ہونے کے بارے میں لکھتے ہیں۔ ''کہانی کہنے والے کو اگر ناول پر گرفت نصیب ہو تو عروج والے نقاط کی زیادتی یہاں عیب کی بجائے حسن بن جاتی ہے۔(۱۰)

منظر کشی اردو ناول کی دلچسپی کا ایک ذریعہ ہے۔ تصویر کشی کے ذریعے ذہن میں مخفی امور اور نفسانی حالت کو محسوس صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔ اسی طرح تصویر کشی کے ذریعے عام طور سے دیکھے جانے والے حوادث و مشاہدہ، انسانی اجسام کی منظر کشی کی جاتی ہے۔ پھر سلیقہ سے کھینچی ہوئی اس تصویر میں ترقی پیدا ہو کر زندگی اور حرکت نمودار ہوتی ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک ذہنی چیز متشکل و متحرک سامنے آجاتی ہے۔ اسی طرح نفسانی حالت ایک منظر کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ تصویر کے ذریعے حوادث و مشاہدہ اور قصے و مناظر ابھر کر سامنے آموجود ہوتے ہیں اور ان میں حرکت پیدا ہو جاتی ہے۔ ناول کا قاری ان مناظر میں محو ہو کر بھول جاتا ہے کہ یہ ناول ہے جس کو وہ پڑھ رہا ہے۔ غرض یہ کہ سکرین پر یہ مناظر کی تبدیلی سے انسانی

وجدان بھی متاثر ہوتا رہتا ہے۔حتیٰ کہ زبان گویا ہو کر پوشیدہ احساسات کی غمازی کرتی ہے کہ یہ مناظر زندگی کی ترجمانی نہیں کرتے بلکہ بذات خود زندہ ہیں۔

واضح رہے کہ اس بحث میں منظر کشی کے مفہوم میں وسعت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے، تاکہ اردو ناول میں منظر کشی کی اطراف حدود و اقسام وضح ہو سکے۔تصویر رنگ کی مدد سے بھی کھینچی جاتی ہے اور حرکت و تخیل کے ذریعے بھی۔تصویر کشی میں بعض اوقات رنگ کے بجائے نغمہ و آہنگ سے استفادہ کیا جاتا ہے۔ بسا اوقات یوں بھی ہو جاتا ہے کہ تصویر سازی میں شکل و صورت ،مکالمہ،عبارت کی موزونی اور سیاق و سباق کی یک رنگی بھی مفید مطلب ثابت ہوتی ہے۔ جب یہ تصویر سامنے آتی ہے تو آنکھ اور کان، حس و خیال اور فکر و وجدان کبھی اس سے لذت یاب ہوتے ہیں۔

پھر یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ منظر کشی اور تصویر سازی بے جان رنگ اور جامد خطوط سے اخذ نہیں کی جاتی بلکہ یہ زندگی سے بہرہ ور لوگوں کی دنیا سے ماخوذ ہوتی ہے۔ یہ ایسی تصویر ہے جس میں بعد و مسافت کا اندازہ شعور و وجدان سے کیا جاتا ہے۔ معانی تصویر کے رنگ میں سامنے آنے اور زندگی انسانوں کے نفوس کو متاثر کرنے یا ان طبعی مشاہدہ پر اثر انداز ہوتے ہیں جس کو زندگی کا لباس پہنایا گیا ہوتا ہے۔ منظر نگاری کی مختلف صورتیں ہیں، اردو ناول میں مختلف مقامات پر اس سے کام لیا گیا ہے۔ منظر نگاری سے ناول نگار کے کئی فائدے مقصود ہوتے ہیں جیسا کہ پس منظر بنانا، کرداروں کے جذبات کی عکاسی کرنا، تاریخ کی عکاسی کرنا وغیرہ وغیرہ۔

ب۔ منظر نگاری کی مختلف صورتیں

ثقافتی اور تہذیبی منظر نگاری:

ثقافت عربی زبان کا لفظ ہے اور اس کا مادہ ث ق ف (ثقف) ہے جس کا مطلب زیرکی، دانائی کسی کام کے کرنے میں صداقت اور مہارت ہے۔ چنانچہ عربی ڈکشنری (لاروس) میں لکھا ہے ''غلبہ فی الحذق والحارۃ'' ثقف زیرک دانا حاذق شخص کو کہا جاتا ہے (قاموس) دوسرا لفظ جو ثقافت کا ہم معنی تصور کیا جاتا ہے تہذیب ہے۔

> ثقافت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی عقلمند ہونا، نیک ہونا۔(۱) تہذیب (۲) کلچر تہذیب بھی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی (۱) آراستگی، صفائی، اصلاح (۲) شائستگی، خوش اخلاقی (انگ) (Culture) (۱۱)

گویا لفظ ثقافت کا مفہوم ذہنی اور فکری صلاحیتوں پر محیط ہے اور تہذیب کا لفظ انداز و اطوار کی شائستگی اور پاکیزگی کو ظاہر کرتا ہے۔اس طرح دونوں لفظ مل کر ایک ایسے انسان کا تصور پیش کرتے ہیں جو آداب و معاشرت کے ساتھ ساتھ علوم و فنون میں بھی زیرک و دانا اور عقل مند اور نیک ہو۔ جب اس مفہوم کو فرد سے ہٹ کر پورے معاشرے کے لیے استعمال کریں تو مراد ایسا معاشرہ ہوگا جو اطوار و انداز کے ساتھ ساتھ علوم و فنون میں بھی ترقی و مہارت رکھتا ہو۔ اکثر اوقات ثقافت اور تہذیب کے مفہوم اکھٹا کر کے ایک لفظ کلچر (Culture) کے معنی میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنی کتاب ''پاکستانی کلچر'' میں لکھا ہے۔

> میں نے لفظ ثقافت اور تہذیب کے معنی کو یکجا کر کے ان کے لیے ایک لفظ کلچر استعمال کیا ہے۔جس میں تہذیب و ثقافت دونوں کے مفاہیم شامل ہیں۔اس کے معنی یہ ہوئے کہ کلچر ایک ایسا لفظ ہے جو زندگی کی ساری سرگرمیوں کو خواہ وہ ذہنی ہوں یا جسمانی خارجی ہوں یا داخلی احاطہ کر لیتا ہے۔(۱۲)

ثقافت، علوم وفنون، عقائد ورسوم، اخلاقیات، قوانین، عادات واطوار سے بھرا ہوا طرزِ حیات ہے جس کا اکتساب انسانی معاشرے کے فرد کی حیثیت سے کرتا ہے۔

کلچر کے ذیل میں لانے کے لیے ضروری ہے کہ اس کا اظہار معاشرے کے مختلف گروہوں، طبقوں اور افراد میں یکساں طور پر ہونا چاہیے۔ اس کی مثال یہ ہوسکتی ہے کہ جب ایک فرد گھر سے باہر جاتا ہے تو وہ اپنا دایاں پیر پہلے باہر رکھتا ہے۔ یہ انفرادی معاملہ ہے لیکن اگر معاشرے کے افراد عام طور پر گھر سے باہر جاتے وقت نیک شگون کے طور پر دایاں پیر پہلے باہر رکھیں گے تو اس عمل سے افراد کے طرزِ عمل سے باضابطگی پیدا ہو جائے گی اور یہ کلچر کے ذیل میں شمار ہوگا۔ شادی بیاہ کی رسوم، آرسی، مصحف، مہندی، چوتھی ولیمہ وغیرہ سب ایک خاص معاشرے کے ثقافتی وصف کہلائیں گے۔

ثقافت کا یہ مخصوص تہذیبی اور تربیتی پہلو کہلاتا ہے کیونکہ ایک طرح سے یہی وہ راستہ ہے جس سے گزر کر انسان گروہی تجربات سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ معاشرے کا رنگ ڈھنگ اختیار کرتا ہے دیکھا جائے تو اسی میں معاشرے کی یک جہتی اور اس کے ساتھ ساتھ مزاحمتی قوت کا راز بھی پوشیدہ ہے۔

المختصر یہ ہے کہ انسان نے خطِ زمین پر رہتے ہوئے جب سے شعور کی حدوں میں قدم رکھا اس کی سوچ کا محور یہ چیز رہی ہے کہ عرصہ حیات کو کسی طرح مسرت کی کیفیت اور امن کی حالت سے ہمکنار کیا جائے۔ مادی مظاہر اور انسانی تعامل کے درمیان ساری جدلیات کی حقیقی بنیاد یہی خواہش ہے۔ اسی سیاق وسباق میں لفظ کی تخلیق ہوئی، اوزار وآلات ایجاد ہوئے، گھر کی تعمیر کی گئی، شہر بسائے گئے، مجلسی اور معاشرتی آداب وضع کیے گئے تاکہ انسان زیادہ سے زیادہ بامعنی اور باوقار طریقے سے زندہ رہ سکے۔ اجتماعی طرزِ عمل کے اس بھرپور مظاہرے کا نام ثقافت ہے جو چہرے کی طرح معاشرے کی پہچان ہوتی ہے۔

انسان کی اولین خواہش ہوتی ہے کہ وہ اپنی زندگی کو زیادہ سے زیادہ پرسکون امن خوشحالی اور شائستگی کیساتھ گزارے اور خواہشوں کے حصول کی خاطر ایسے نظام وضع کرے جو ایک اعلیٰ تر سطح پر زندگی گزارنے کا جواز بن سکے۔ دیکھا جائے تو اسی ضرورت کو پیش نظر ہی اس نے اپنی تخلیقی توانائیوں کو بروئے کار لاکر اوزار وآلات ایجاد کیے۔ آسمانی آفات سے بچنے کے لیے گھر تعمیر کیے، دشمن کی کارگزاریوں سے تحفظ کی خاطر قلعہ بندیاں کیں۔ اشیاء ضرورت کے لیے منڈیوں کا نظام بنایا اور آدابِ معاشرت، مجلسی اخلاقیات اور رسوم ورواج کو جنم دیا۔

اردو ناول میں ثقافتی مناظر سے فنکار کے کئی فائدے مقصود ہوتے ہیں۔ جب فنکار انسان کی کرشہ سازی کا مطالعہ کرتا ہے تو اس سے ایک طرف اسے ایک تاریخ کی عکاسی مقصود ہوتی ہے تو دوسری طرف کسی ملک، علاقے کے رہن سہن، آدابِ معاشرت، میلوں ٹھیلوں، عید اور تہواروں، رسم ورواج، عادات واطور پیش کرنا مقصود ہوتا ہے۔ فنکار جب کسی ملک کی ثقافت اور تہذیب جس میں انسان کے ہاتھوں کی کرشمہ سازی کارفرما ہوتی ہے، کا مطالعہ کرتا ہے تو اس قسم کا لطف وسرور حاصل کرتا ہے جو عام لوگ یعنی جو شہری ہوتے ہیں اور ہر وقت وہ بازاروں، میلوں ٹھیلوں کو دیکھ کر حاصل کرتے ہیں۔ اس سے ایک بات سامنے آجاتی ہے کہ انسان جب کسی جنگل وصحرا میں ہوتا ہے اور اس کو جنگل وصحرا کے علاوہ کائنات کی رنگینی جس میں فنکاروں کے ہنر کارفرما ہو وہ مقامات، رنگینی اور تقاریب دیکھنا چاہتا ہے۔ جہاں لوگوں کے ہجوم، رنگ رلیاں اور زندگی کی خوشیاں ہوں۔ جس طرح فنکار کو خوبصورت بند کے قوس، خطوط، چہرے کے نقش ونگار اور خدوخال مناسب، موزوں اور خوبصورت معلوم ہوتے ہیں۔ بالکل اسی طرح کائنات میں انسانوں کے ہاتھوں کی کرشمہ سازی اور لطف اندوز ہونا چاہتا ہے۔ کبھی کبھار ناول نگار ثقافتی

منظر اپنی کہانی کے پس منظر کے طور پر پیش کرتا ہے۔اس سے یہ بات مقصود ہوتی ہے کہ آنے والے واقعات کے اشارے مل جاتے ہیں اور ساتھ ساتھ اس عہد کی تاریخ کی عکاسی بھی مقصود ہوتی ہے۔

ثقافتی منظر پیش کرنے سے فنکار اپنے کرداروں کے جذبات اور احساسات کی عکاسی بھی کرتا ہے۔یعنی جب کسی کردار کو کٹھن گھڑی کا سامنا ہو تو فنکار اس کے لیے بوسیدہ مکانات، تڑپتی دھوپ اور سڑکوں کی ویرانی کا منظر پیش کرتا ہے۔جیسا کہ ''گودان'' شوکت صدیقی کے ناول ''خدا کی بستی'' انتظار حسین ''تذکرہ'' اور عبداللہ حسین کی ''اداس نسلیں'' وغیرہ میں اس قسم کے ثقافتی مناظر سے کرداروں کے جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔

ثقافتی مناظر سے ناول کسی عہد کی خوب ترجمانی ہوتی ہے مثلاً اگر کسی عہد میں عوام خوشحالی کی زندگی بسر کرتی ہے تو وہاں کی ثقافت اور تہذیب کافی شائستہ اور شگفتہ نظر آئے گی لیکن اگر کسی عہد میں کسی قوم کو جنگ و جدال اور فسادات کا سامنا ہے تو ظاہر ہے پھر اس ملک اور قوم کی ثقافت اور تہذیب بگڑی اور کمزور ہوگی۔ ۱۸۵۷ء کے فسادات سے ہندوستانی ثقافت اور تہذیب متاثر ہوئی۔دلی اجڑ گئی تھی، لکھنؤ کی رونقیں اور رنگ رلیاں ختم ہوگئی تھیں۔اس طرح ۱۹۴۷ء کی تقسیم ہند اور فسادات سے ہندو پاک کی ثقافت اور تہذیب کافی متاثر ہوئی تھی۔

اس لیے یہ ممکن ہوسکتا ہے کہ ناول نگار ثقافتی مناظر سے اپنے ناول کی دلچسپی کے ساتھ ساتھ کسی ملک وعلاقے کی ثقافت و تہذیب پیش کر کے نہ صرف اس عہد کی تاریخ پیش کرتا ہے بلکہ اپنے کرداروں کے خیالات اور جذبات کو اُجاگر کرنے کی بھرپور کوشش کرتا ہے۔

فطری اور قدرتی منظر نگاری:

منظر نگاری کے مراحل میں فطری مناظر کو دوسرا مقام حاصل ہے۔فطری اور قدرتی منظر نگاری سے مراد اللہ کی خوبصورت کائنات کی کرشمہ سازی ہے۔جس طرح اللہ حسن و جمال کو پسند کرتا ہے اسی طرح اپنی کائنات کو خوبصورت بنایا ہے۔قدرتی مناظر میں موسموں کا حال، بارش کی بوچھاڑ، جنگلوں اور کوہساروں کی خوبصورتی، نیلے آسمان پر ہلکے ہلکے بادل، اُفقِ مشرق کی کرنیں، غروبِ آفتاب کا منظر، چودھویں کا چاند، ستاروں بھرا آسمان، سمندروں کی موجیں، برف سے ڈھکے ہوئے پہاڑوں کی چوٹیاں، سرسبز و شاداب میدان، پھولوں سے بھرا ہوا گلستان، شبنم کے قطرے، بادِ نسیم کے ٹھنڈے جھونکے، گلستان میں بلبل کی سُریلی آوازیں اور پھولوں کی مہک وغیرہ شامل ہیں۔

فطرت ایک طرح سے اپنا ایک الگ وجود رکھتی ہے اور بے نیاز بھی ہے، اس کا ایک گھمبیر، رعب وجلال اور اس کی دلکشا فضا انسان کے مسائل اور کارکردگیوں سے بے نیاز اپنا کام کرتی ہے۔انسان اپنے محسوسات اور اپنی کارکردگی کے لیے اُسے اپنا سہارا بنا لیتا ہے۔فطرت پر نہ انسان کے مصائب کا اثر ہوتا ہے اور نہ خوشیوں کا۔کوئی چاہے تو اُسے اپنی خوشیوں میں شریک کرے یا اپنے غم سے اُسے مغموم دیکھنے لگے۔یہ اُس کے احساس اور تصور پر منحصر ہے۔تاہم اکثر ناول نگار اپنے ناولوں میں فطرت کا سہارہ لیتے ہیں تو اس سے ان ناولوں کے ارتقاء اور ان کے فضائی ماحول میں ان سے مدد ضروری ملتی ہے اور کبھی کبھی یہ بیرونی صورتیں اور طاقتیں انسان کے عمل کا پیش خیمہ بھی ہو جاتی ہیں اور انھیں ایک خاص مزاجی کیفیت اور عمل کے لیے تیار بھی کرتی ہیں۔

اردو ناولوں میں اکثر و بیشتر ناول نگار اپنی کہانی کا آغاز ایک فطری منظر سے کرتے ہیں۔اس سے کئی فائدے مقصود ہوتے ہیں۔مثلاً ایک فطری منظر کو اپنی کہانی کے لیے پس منظر بنانا، یا اپنے کرداروں کے جذبات اور احساسات کو اجاگر کرنے

کے لیے فطری منظر کا سہارا لینا۔ کبھی کبھار ناول کے درمیانی ابواب میں کرداروں کی نفسیات، قوت ارادی اور ان کے داخلی کرب اور احساس، اظہار انعکاس، سب کچھ فطرت کی بیرونی صورتوں سے بنتا اور بگڑتا ہے۔ طوفان میں گھرے ہوئے انسانوں کا فوری عمل، اس کے خوف کی ذہنی کیفیت سب کو ہساروں میں پرسکون اور اطمینان بخش صورتوں سے کس قدر مختلف ہوجاتے ہیں اور فطرت کس طرح مختلف صورتوں میں حالات کو بدل دیتی ہے۔

ایک ماہر فنکار فطرت سے اچھی مدد لے کر اپنے ناول میں دلچسپی، خوبصورتی اور حسن کو بڑھا سکتا ہے لیکن اس بات کا خاص خیال رکھنا چاہیے وہ یہ کہ ناول کا قصہ فطرت سے ہم آمیز اور ہم آہنگ ہو۔ نہ یہ ہو کہ ناول کا قصہ بالکل الگ ہوجائے اور فطرت کا بیان محض ایک الگ سے نکلا ہوا کوہان معلوم ہو یا کہ محسوس ہو کہ ناول نگار محض دکھاوے یا تقلید محض کے لیے فطرت نگاری کا استعمال کر رہا ہے۔ وہ اگر فطرت صرف منظر کے لیے پیش ہو رہی ہے تو وہاں بھی محسوس ہو کہ جیسے یہاں میں فطری منظر نگاری قصے واقعات سے جڑی ہوئی ہے۔

تخیلاتی منظر نگاری:

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اردو ناول نے اپنے انداز بیان میں منظر نگاری اور تصویر کشی کے طریقہ کو اختیار کیا ہے نیز یہ کہ منظر نگاری اردو ناول کے انداز و اسلوب کی اصل اساس ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ منظر نگاری کا یہ موضوع ختم ہوا اور ہم نے اس کا حق ادا کیا بلکہ اس موضوع پر بحث و مباحثہ کی ضرورت ہے تا کہ منظر نگاری کی مختلف صورتیں واضح ہوجائیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ تصویر کس اساس پر مبنی ہے؟ تو اس کی وضاحت کچھ یوں ہوسکتی ہے کہ جس طرح بعض اوقات معانی ذہنیہ اور حالتِ نفسیہ کو محسوس صورت میں بیان کیا جاتا ہے اسی طرح انسانی نمونے اور صورت بشریہ کو بھی محسوس انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات ایک محسوس کیے جانے والے حادثہ کو اور آنکھوں کے ساتھ دیکھے جانے والے منظر کو بھی خیالی تصویر کے انداز میں سامنے لایا جاتا ہے۔ پھر اسی تصویر کو ترقی دے کر اس میں حیات و حرکتِ نو پیدا کر دی جاتی ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ معانی ذہنیہ میں ہیئت و حرکت پیدا ہوجاتی ہے۔ حالت نفسیہ ایک منظر بن کر سامنے آجاتی ہے اور انسانی ڈھانچہ ایک زندہ اور موجود شخص کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ اس طرح حوادث ہوں یا قصوں کے مشاہدات ہوں یہ مناظر آنکھوں کے سامنے گھومنے لگتے ہیں۔ ان میں زندگی بھی ہوتی ہے اور حرکت بھی اور اگر اس میں مکالمہ کا اضافہ بھی کر دیا جائے تو اس میں تخیل کے سارے عناصر جمع ہوجاتے ہیں اور کوئی کمی باقی نہیں رہتی۔

اردو ناول میں تخیلاتی مناظر کی تصویریں بہت کم ایسی ہیں جو خاموشی اور سکون کی حالت میں سامنے آتی ہیں اور ان کی خاموشی اور سکون ایک خاص فنی مقصد کے تحت ہوتا ہے جو اس کا متقاضی ہوتا ہے۔ اکثر تصاویر میں بظاہر یا پوشیدہ حرکت پائی جاتی ہے۔ اسی حرکت کی وجہ سے ان میں زندگی کی حرکت تیز ہوتی ہے۔ یہ حرکت کس قسم کی ہے تو واضح رہے کہ یہ اسی قسم کی زندہ حرکت ہے جس کی وجہ سے ظاہر اشیاء میں زندگی کی دھڑکن محسوس ہوتی ہے۔ انسانی وجدان میں جو زندگی پوشیدہ ہے وہ بھی اس حرکت پر مبنی ہے۔ اس حرکت کو تخیل حسی کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اردو ناول کا مدار و انحصار بھی اسی حرکت پر ہے۔ یہ حرکت ہر تصویر میں اسی طرح موجود ہے جس طرح زندگی رنگ و شکل کے اختلاف کے باجود مختلف صورتوں میں پائی جاتی ہے۔ اردو ناول میں تخیلاتی مناظر کی مثالیں اکثر و بیشتر ناول نگاروں کے ہاں ملتی ہیں۔ عبدالحلیم شررؔ نے جنت کا منظر پیش کیا ہے۔ اسی طرح سرشارؔ، عزیز احمد، عبداللہ حسین، قرۃ العین حیدر وغیرہ نے بھی تخیلاتی مناظر پیش کر کے واقعات و حوادث بیان کیے ہیں۔

جنگی اور رزمیہ مناظر:

منظر نگاری کی صورتوں میں چوتھی صورت جنگی منظر کشی ہے۔اس میں واقع شدہ حوادث کی تصویر کشی کی جاتی ہے۔ناول چونکہ قصے کہانی کا نام ہے اس لیے اس کی منظر کشی میں وسعت پائی جاتی ہے۔جنگ میں دو فریقین کے درمیان حوادث و واقعات کی منظر کشی سے ناول کی دلچسپی اور تجسس بڑھ جاتا ہے۔کائنات میں اکثر و بیشتر کچھ مذہبی، سیاسی اختلافات کی بنا پر جنگ وجدل درپیش ہونا پڑتا ہے۔تاریخ اس بات کی گواہ ہے کہ انسانی زندگی جتنی پرانی ہے اتنی ہی ضرور کوئی نہ کوئی جنگی حالات سے انسان کو دوچار ہونا پڑا ہے۔یہ جنگ ملکی سطح پر ہو یا علاقے کی سطح پر، ہمیشہ سے انسان کو متاثر کرتی آرہی ہے۔اردو ناول میں تاریخی جنگوں کے علاوہ چشم دید جنگوں کے واقعات بھی نظر آتے ہیں۔

تاریخی واقعات اور جنگی حالات کی منظر کشی ہمارے ہاں بعض ناول نگاروں نے بڑی چابکدستی سے پیش کی ہے۔اس طرح حقیقی جنگی مناظر بھی اردو ناول کی خوبصورتی اور دلچسپی کے باعث بن گئے ہیں۔۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی ۱۹۴۷ء کے تقسیم ہند کے فسادات اور ۱۹۷۱ء کا سقوط ڈھاکا، یہ تمام وہ واقعات ہیں جن سے ادیب اور فنکار نہایت متاثر ہوئے ہیں اور انھوں نے اپنے ناول میں ان حالات و واقعات کی تصویر کشی کرتے ہوئے نہ صرف یہ کہ اردو ناول کی فنی لوازم میں وسعت پیدا کی ہے بلکہ اس سے تاریخ کی عکاسی بھی ہوگئی ہے۔جنگی مناظر پیش کرنے سے ایک طرف فنکار کا اپنے داخلی کرب اور جذبات پیش کرنا بھی مقصود ہوتا ہے تو دوسری طرف وہ ناول کی کہانی کے تسلسل کو برقرار رکھنا چاہتا ہے۔جنگی منظر پیش کرنے کے لیے ضروری ہے کہ فنکار تاریخ کا خوب مطالعہ کریں۔ایک اچھا منظر تب وجود میں آسکتا ہے جب کسی ملک کی سیاسی، معاشی اور معاشرتی حالات و واقعات کا مشاہدہ کیا جائے۔بسا اوقات ناول نگار کسی جنگی منظر کو پس منظر کے طور پر بھی پیش کرتا ہے۔پس منظر کا دراصل مقصد اس تاثر کو بڑھانا ہوتا ہے جو ناول میں کسی خاص حوادث و واقعات سے پیدا ہوتا ہے۔اس لیے پس منظر اور نفس قصہ میں ہم آہنگی ضروری ہے۔

جنگی مناظر ننگی تلواریں، تڑپتی لاشیں، توپوں گولیوں کے چلنے کی آوزیں، گھوڑوں کے پاؤں سے اڑتی ہوئی گرد، خون کی بہتی ہوئی ندیاں اور فتح کی تمنا ناول میں دلچسپی اور تجسس کا باعث ہوتی ہے۔اردو ادب کے ناول نگاروں کے ہاں رزمیہ اور جنگی مناظر اکثر و بیشتر ناولوں میں نظر آتے ہیں۔اردو ناول میں جنگی مناظر نذیر احمد سے لیکر غالباً تا حال تک کے ناولوں میں نظر آتے ہیں۔

ناول نگار منظر پیش کرنے میں اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کرتا ہے۔اکثر و بیشتر ناول نگار اپنے کرداروں کے احساسات کے لیے منظر کا سہارا لیتے ہیں۔اگر کوئی کردار دنیاوی غم والم میں مبتلا ہے تو اُسے کائنات بھی بے معنی نظر آتی ہے بلکہ یہی نہیں قدرت کے غیض وغضب اور زہر آلود صفات سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔اسی طرح اگر کوئی کردار دنیاوی خوشی اور مسرت، سکونِ قلب اور خوشحالی کی زندگی گزار رہا ہے تو مناظر فطرت کی فضا آفرینی سے لطف وسرور اٹھالیتا ہے۔ناول نگار اپنے ذہنی تخیل اور شائستہ اسلوب سے منظر میں جان ڈالتا ہے اور جامد منظر کو متحرک بناتا ہے۔کرداروں کے ساتھ ساتھ اس کی شخصیت بھی ناول میں جھلکتی نظر آتی ہے۔ناول میں ناول نگاروں کی حیثیت ایک مصور کی طرح ہوتی ہے۔وہ منظر میں خوبصورتی اور حسن کی اعلیٰ خوبیاں پیدا کرتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ فیروز اللغات (اردو) جامع نیا ایڈیشن جدید ترتیب اور اضافوں کے ساتھ مرتبہ: الحاج مولوی فیروز الدین، فیروز سنز لمیٹڈ، کراچی تیسرا ایڈیشن، ۱۹۸۳ء، ص ۱۲۹۵

۲۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، ناول فنی نقطۂ نظر سے (مضمون) مشمولہ: اردو نثر کا فنی ارتقاء، مرتب: فرمان فتح پوری، ایجوکیشنل پبلشنگ، دہلی ۱۹۹۴ء، ص ۷۷

۳۔ قمر رئیس، ڈاکٹر، پریم چند کا تنقیدی مطالعہ بہ حیثیت ناول نگار، ایجوکیشنل پبلشنگ دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۳۸۰

۴۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، ناول فنی نقطہ نظر سے، (مضمون) مشمولہ: اردو نثر کا فنی ارتقاء، مرتب: فرمان فتح پوری، ایجوکیشنل پبلشنگ، دہلی، ۱۹۹۴ء، ص ۸۸

۵۔ شمع افروز زیدی، ڈاکٹر، اردو ناول میں طنز و مزاح، پروگریسو بک لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۳۷

۶۔ میمونہ انصاری، ڈاکٹر، مرزا ہادی رسوا سوانح حیات و کارنامے، گنج شکر پریس لاہور ۳۰۰۲ء، ص ۲۰۲

۷۔ بدرہ خاتون، پاکستانی ناول پر تقسیمِ ہند کے اثرات، تحقیقی مقالہ برائے ایم فل اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ۲۰۰۵ء، ص ۸۲

۸۔ علی عباس حسینی، ناول کی تاریخ و تنقید، لاہور اکیڈمی لاہور، ۱۹۶۴ء، ص ۸۴

۹۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، آزادی کے بعد اردو ناول، ہیئت، اسالیب اور رجحانات، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۹۷ء ص ۶۲

۱۰۔ احسان اکبر، پاکستانی ناول ہیئت، رجحان اور امکان، مشمولہ: پاکستانی ادب، سرسیدین تنقید، پانچویں جلد، مرتبین: رشید امجد/ فاروق علی، فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج راولپنڈی ۱۹۸۲ء، ص ۸۰۸

۱۱۔ فیروز اللغات اردو جامع مرتبہ: الحاج مولوی فیروز الدین، فیروز سنز، لاہور، تیسرا ایڈیشن ۱۹۸۳ء ص ۴۳۸

۱۲۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، پاکستانی کلچر، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۵ء، ص ۴۲

شیبا عالم
ریسرچ سکالر، شعبہ اردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور

''چلتا مسافر'' آج کے تناظر میں

Sheeba Alam

Research Scholar, Urdu Deptt. Islamia University, Bahawalpur.

'Chalta Musafir': in Recent Perspective

The novel "Chalta Musafir" by Altaf Fatima deals with a very sensitive human issue about the plight of Behari Muslims stranded as a homeless community after the creation of Bengla Desh. Unfortunately history decided it's journey on the basis of those events which took place just after the partition. After 1971 war Behari Muslims faced a strange situation in which they were neither accepted by Bengalis nor by Pakistan, which they still call their homeland. They still are waiting for some decision about their fate. This issue needs to be addressed and "Chalta Musafir" is a bold comment in this reference.

اُردو ناول نگاری کی روایت میں ہندوستان کے مختلف تہذیبی اور ثقافتی علاقوں میں آباد مسلم اشرافیہ کی زندگی کے تمدنی، تہذیبی اور ثقافتی مزاج کے گونا گوں پہلوؤں نے اپنا بھرپور اظہار کیا ہے۔ خاص طور پر 1857ء کے بعد کی تبدیل ہوتی ہوئی سیاسی، سماجی اور معاشرتی تاریخ میں مسلم اشرافیہ کی ذہنی، فکری اور جذباتی رویوں کو کئی سطحوں پر پیش کیا گیا ہے۔ اردو ناول نگاروں نے ہندوستان میں بسنے والی دوسری اقوام کو خاص طور پر اپنا موضوع نہیں بنایا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ 1857ء کے بعد شاید سب سے زیادہ متاثر ہونے والا طبقہ مسلم اشرافیہ ہی سے متعلق تھا۔ اگر اس پہلو پر غور کریں تو ہمیں ایسا لگتا ہے کہ اس تاریخی واقعے کے نتیجے میں جو تہذیبی اور معاشرتی تبدیلی ہندوستان کی مسلم ریاستوں میں بالخصوص پیدا ہوئی اس کا بنیادی سروکار ہی مسلمان خاندانوں سے تھا۔ اس لئے یہ مطالعہ کئی لحاظ سے اس انقلاب کو سمجھنے کے لئے ضروری قرار پایا۔ سوائے قرۃ العین حیدر کے ناول ''آخر شب کے ہم سفر'' کہ جس میں مسلمانوں معاشرت کے تناظر میں عیسائی اور ہندو معاشرت کے کرداروں کو مرکزی حوالہ بنایا گیا ہے۔ وگرنہ اردو ناول کی روایت میں صرف مسلم اشرافیہ کے آشوب سے لے کر ان کے داخلی اور ذہنی اضطراب سے پیدا ہونے والی حقیقتوں کو ہی معنویت دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی حوالے سے اگر دیکھا جائے تو خواتین ناول نگار و افسانہ نگاروں نے ہندوستان کی مسلم اشرافیہ کی گھریلو زندگی کے تہذیبی، ثقافتی اور لسانی رشتوں کے مزاج کو کئی پہلوؤں سے اُجاگر کرنے کی

کوشش کی ہے۔اس پوری روایت میں اس ایک پہلو کے حوالے سے اردو ناول میں ہر زمانے کی اخلاقیات، معاشرت، خاندانی مزاج، ثقافتی اور معاشرتی تفاصیل پوری جزئیات کے ساتھ دستاویز ہوگئی ہیں۔لیکن اسی حوالے سے یہ بھی دیکھنا ہے کہ کیا یہ تفاصیل ناول کا مرکزی نقطہ بنتے ہوئے اپنی افسانوی معنویت بھی پیدا کرتی ہیں یا نہیں۔اس حوالے سے ایک رائے ملاحظہ کریں۔ہیگل کے نظریۂ تاریخ کو بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر مبارک علی لکھتے ہیں:

> ''تاریخ میں واقعات کا انبار، ان کی تراش خراش، کتر بیونت کانٹ چھانٹ اور ترتیب، معلومات کا ایک ذریعہ تو ہو سکتے ہیں لیکن محض واقعات کوئی تاثر اور کوئی شعور و احساس پیدا نہیں کرتے۔اس لئے شعور و احساس کو پیدا کرنے کے لئے ضروری ہے کہ واقعات کے پس منظر میں جو اسباب، وجوہات اور حالات ہوتے ہیں ان کا جائزہ لیا جائے۔ان پر تنقید و رائے زنی کی جائے ان کی اصل روح کو سمجھا جائے اور پھر واقعات کے سلسلہ اور ترتیب کو دیکھا جائے تو اسی صورت میں تاریخ افادیت کی حامل ہو سکتی ہے۔''(۱)

اس اقتباس سے تاریخی مواد اور ناول کے تخلیقی اور فنی مراحل کے اختلاف سے ایک بات واضح ہو جاتی ہے کہ ناول نگار اپنے تاریخی شعور کی بنیاد پر اپنے ناول کے مواد کو ایک تخلیقی مزاج میں ڈھالنے کی تکنیک اور تجربہ شامل کرتے ہوئے اُسے آنے والے زمانوں کے لئے ایسی تعبیر دے دیتا ہے جو ناول کو ہر زمانے کے لئے بامعنی بنا دیتا ہے۔ایسے ناول نگاروں میں ایک ایسا نام بھی ہے جس پر نقادوں اور محققین نے کم توجہ دی ہے وہ نام ہے الطاف فاطمہ کا جن کی اصل شہرت ان کے ناول ''دستک نہ دو'' کے حوالے سے ہوئی لیکن ان کا ایک ناول ''چلتا مسافر'' آج ایسی معنویت پیدا کر رہا ہے کہ ہمیں اس پر غور کرنے کی نہ صرف ضرورت ہے بلکہ تاریخ کو زندہ سمجھتے ہوئے اس کی تعبیر بھی ضروری ہو جاتی ہے۔''چلتا مسافر'' 1981ء کو منظر عام پر آیا اور اس ناول کا موضوع ایسا ہے جو انسانی آشوب میں دردناک تاریخی حوالوں کو لئے ہوئے ہے۔جبکہ یہ ناول قیام پاکستان سے پہلے کی تاریخ سے اپنا آغاز کرتا ہے۔

الطاف فاطمہ لکھنے والوں کی اس نسل سے تعلق رکھتی ہیں جنہوں نے قیام پاکستان سے پہلے لکھنے کی تربیت حاصل کی اور پھر اپنے طبقے کے مزاج کو بڑی خوبی سے کہانی میں ڈھالنے کا فن حاصل کیا۔وہ مسلم اشرافیہ کی خاندانی قدروں کو نہ صرف سمجھتی ہیں بلکہ ان کے اظہار کا سلیقہ بھی رکھتی ہیں۔قیام پاکستان سے پہلے کے مسلمان گھرانوں کی معاشرتی، معاشی، نفسیاتی اور جذباتی زندگی کے مختلف زاویوں کو اچھی طرح سمجھتی ہیں۔

الطاف فاطمہ کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ مختلف تہذیبوں اور ثقافتوں کے ساتھ ساتھ مختلف علاقوں میں رہنے والے مسلم گھرانوں کے مزاج سے بھی واقف ہیں۔یہ واقفیت محض رسمی یا معلوماتی سطح پر نہیں ہے۔بلکہ اُن کے رہن سہن، روایات، عقائد، سوچ کے انداز اور ان کے مشاغل کا گہرا شعور بھی موجود ہے۔ان کے دونوں ناول ''دستک نہ دو'' اور ''چلتا مسافر'' اپنے تہذیبی، تاریخی اور سیاسی شعور کی وجہ سے بے حد اہمیت کے حامل ہیں۔''دستک نہ دو'' جو تاریخی اعتبار سے تو اہم نہیں ہے البتہ مسلمان گھرانوں کی تہذیب کے حوالے سے اس پر نقادوں نے گفتگو کی ہے۔اس میں اہم بات یہ تھی کہ 1947ء کے بعد ہجرت کرنے والے مسلمان گھرانوں کے ایک اہم المیے پر ضرور روشنی ڈالی گئی ہے۔جو خاندانی رئیس پاکستان میں ہجرت کر کے پہنچے وہ اپنی شرافت کے باعث اپنی جائیدادوں کے کلیم داخل نہ کر سکے اور محروم رہے۔

تاریخی شعور کے حوالے سے اُن کا ناول ''چلتا مسافر'' اپنے موضوع اور تکنیک کے حوالے سے آج بھی اتنا ہی بامعنی ہے جتنا اُس وقت تھا۔ بلکہ آج اس مسئلے نے اور بھی سنگین صورت پیدا کر دی ہے۔ اس لئے اس ناول کو آج کے تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ لیکن اس سے پہلے ایک بات پر غور کرنا ضروری ہے کہ جو ناول اپنے عصری واقعات کی ترتیب میں لکھا جائے اس میں مورخ کا کردار کس حد تک ناول نگار سے مختلف ہوگا اور ناول نگار اس مواد کو کس حوالے سے اپنی ذات کا حصہ بنانے کے بعد سوالات پیدا کر کے ان کی تعبیر حاصل کرے گا۔ ایک رائے ملاحظہ کرتے ہیں۔

> "History proceeds by the iterpretation of evidence: where evidence is a collective name for things which singly are called documents, and a document is a thing existing here and now of such a kind that the historian by thinking about it can get answers to the questions he asks about past events"(2)

الطاف فاطمہ کے ناول ''چلتا مسافر'' نے بھی اس رائے کے مطابق بہت سے سوالات اُٹھائے ہیں۔ جن کا ہم جائزہ لیں گے۔ یہ ناول بنگال کے تناظر میں لکھا گیا ہے۔ اگرچہ اس سے پہلے فضل احمد کریم فضلی کا ناول ''خونِ جگر ہونے تک'' اور قرۃ العین حیدر کا ناول ''آخر شب کے ہم سفر'' اپنے اپنے موضوعات کے اعتبار سے بنگال کے تہذیبی تناظر کو پیش کرتے ہیں لیکن اس ناول کی معاشرت اور طرزِ احساس ان دونوں سے بہت مختلف ہے۔

''چلتا مسافر'' میں پاکستان بننے کے بعد بنگال میں 1971ء تک حالات میں تبدیلی آئی اور ان کا براہِ راست تجزیہ تو نہیں ملتا۔ مگر سیاسی اور سماجی حالات میں جو تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں وہ پس منظر میں اپنی پوری شدت کے ساتھ موجود ہیں۔ پیش منظر میں کرداروں کے حوالے سے وہاں پر اُٹھتے ہوئے ہر مسئلے کو ایک انسان دوست رویے کے تحت لکھا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک عام انسان جو سیاست میں زیادہ دلچسپی نہ بھی رکھتا ہو۔ سقوطِ ڈھاکہ میں پیش آنے والے عوامل سے آگہی حاصل کر لیتا ہے۔

1947ء میں بہار سے ہجرت کر کے مشرقی پاکستان آنے والے خاندانوں کو بنگال کی زمین کے بیٹوں نے مختلف تہذیب و زبان کے باعث قبول نہ کیا اور انہیں مسلسل اجنبی کی طرح رہنے پر مجبور ہونا پڑا۔ نہ وہ بنگالی زبان اپنا سکے نہ بنگالیوں نے ان کی زبان سمجھنے کی کوشش کی۔ دونوں میں مغائرت نے کئی طرح کے تہذیبی اور معاشرتی مسائل کو جنم دیا۔ آج یہ مسئلہ اُسی طرح موجود ہے۔ بلکہ 1971ء میں مشرقی پاکستان کے ختم ہونے کے بعد وہ اس خلاء میں معلق ہیں کہ نہ تو پیچھے جا سکتے ہیں اور نہ موجودہ پاکستان انہیں اپنانے کے لئے تیار ہے۔

ناول کا آغاز ہندوستان کے علاقے بہار کے ایک زمیندار مسلمان گھرانے کی زندگی سے ہوتا ہے۔ جہاں ہندو مسلم کشیدگی پاکستان بننے سے پہلے شروع ہو چکی تھی۔ یہاں الطاف فاطمہ نے مسلمان گھرانے کے روشن خیال رویوں کو اس لئے واضح کیا ہے کہ اُن کے ساتھ ہونے والے تعصّبات سے اُن کی مظلومیت کو اور واضح کیا جا سکے۔ یہ مسلم گھرانے پنجاب سے آنے والا رشتہ بھی قبول کرتے ہوئے بیٹی کو پنجاب بھیج دیتے ہیں۔ جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ ہندوستان کو دل و جان سے

قبول کرتے ہیں۔اس طرح کی یگانگت ہندوستانی مزاج کے عین مطابق تھی اور الطاف فاطمہ اس مزاج کی ماننے والی ناول نگار ہیں۔ یہ خاندان بہاری مسلمانوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ جنہوں نے پاکستان کی حمایت میں ہر طرح کی ہجرت قبول کی تھی اور باپ یہ کہتا ہے کہ میری یہ بیٹی پاکستان کے لئے ہراول دستہ ہے جو امرتسر میں بیاہی جارہی ہے۔

''شکار کے دوران امیر حیدر نے ایک بار پھر سید صاحب کو سمجھانا چاہا تو ان کی آنکھوں میں آنسو آ گئے۔امیر حیدر، تم سمجھتے ہو میں یا بہار کے یہ تمام بڑے زمیندار اور مقتدر گھرانے نتائج سے بے خبر ہو کر پاکستان کی حمایت کر رہے ہیں۔ ہم کسی خیالی جنت میں نہیں بیٹھے ہیں۔ یہاں پر ہماری تہذیبی اور مذہبی زندگی کی آبرومندانہ ضمانت اب اسی صورت میں ملے گی کہ جب مسلم اکثریت کے صوبوں کو حق خودارادی مل جائے گی۔ ہمارے جماعتی اور ملی وجود کی یہی ایک ضمانت نظر آتی ہے۔''(3)

ناول میں اس خاندان کے ذریعے ہم ہندوستان کی تقسیم کے اس عمل سے گزرتے ہیں جو اس زمانے کے دوسرے ناولوں میں بھی ملتا ہے۔الطاف فاطمہ نے تہذیبوں کے ملاپ کے ذریعے پاکستان کے حق میں مختلف علاقوں کے رہنے والوں کو آپس میں یک آواز دکھایا ہے اور یہ اس ناول کی منفرد بات ہے۔اور جب پاکستان کے قیام کے سلسلے میں صورت حال بگڑنے لگتی ہے تو یہ کسی کو معلوم نہیں ہو پاتا کہ امرتسر پاکستان کے پاس جائے گا یا ہندوستان کے پاس۔ یہ اس خاندان کے لئے انتہائی جذباتی معاملہ بن جاتا ہے کیونکہ بہار سے اس خاندان کی بیٹی امرتسر بیاہی جاتی ہے۔اس حوالے سے یہ ناول ہندوستان کی تقسیم کے ایک منفرد زاویے کو پیش کرتا ہے۔

''یہاں امرتسر میں ایک عجیب سا عالم ہے۔ کچھ عجیب طرح وقت گزر رہا ہے کچھ پتہ نہیں چلتا کہ پاکستان کی حد بندی کی کیا صورت ہوگی اور اسی وجہ سے شہر کی فضا میں تناؤ سا آ گیا ہے۔ پورا ماحول جیسے بھڑوں کا چھتا بن گیا ہے۔دونوں طرف گھروں میں اسلحہ رکھنے کا رجحان بڑھ رہا ہے۔''(4)

الطاف فاطمہ کا یہ ناول بنیادی طور پر سیاسی نہیں ہے۔تاریخی حوالے سے تہذیبی اور انسانی آشوب کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ان کا سروکار تاریخ کی کروٹوں میں کہیں موجود ہے۔اس لئے اس ناول کو بے حد اہم سمجھا جانا چاہئے تھا۔اگرچہ اسے قاری بہت ملے لیکن نقادوں نے اس پہ زیادہ توجہ نہیں دی۔ یہ ایسے بھی کہا جا سکتا ہے کہ تحریکوں کی گھن گرج میں کچھ تخلیقی کام ایسے بھی ہوتے ہیں جو نظرانداز ہو جاتے ہیں اور کچھ ادیبوں کے گروہی کلچر کی بھینٹ چڑھ جاتے ہیں۔اس ناول میں مسلمانوں کے اس عہد کے عمومی جذبات کی ترجمانی حقیقی بنیادوں پر کی گئی ہے۔انگریزوں کے خلاف آزادی کی لہر تو سب قوموں میں موجود تھی۔اس حوالے سے بہاری مسلمانوں کے کیا جذبات تھے اس ناول میں اس طرح بیان ہوئے ہیں۔

''تم کیا، یہ تو بڑے بڑوں کی سمجھ میں نہیں آ رہا ہے کہ جوں جوں آزادی کی تحریکیں بڑھیں گی اور انگریز اپنے قدم اکھڑتے محسوس کرے گا فساد کروائے گا۔''(5)

الطاف فاطمہ نے جو تاریخی شعور دیا ہے وہ یہ بتاتا ہے کہ انگریز جاتے جاتے فسادات کرا جائے گا اور یہی بعد میں حقیقت بن گیا کہ انگریزوں نے ایسا بیج بویا کہ ہندوستان آزادی کی نعمت سے فیض یاب ہونے کے بجائے خون میں نہلا دیا گیا۔اگرچہ ''چلتا مسافر'' محض اس موضوع تک محدود نہیں ہے۔ناول کا سروکار بنگال ہے جہاں اس کہانی نے بسیرا کیا ہے اور پھر یہ ناول مشرقی پاکستان سے بنگلہ دیش بننے کے مراحل سے گزرتا ہے۔اس حساب سے الطاف فاطمہ کا تخلیقی تجربہ ایک بڑے ناول نگار کا

ہے۔اس ناول کا زمانی وقفہ اور کینوس پھیلا ہوا ہے اور یہ ناول نگار کی تخلیقی قوت کا آئینہ دار ہے۔

ناول کا موضوع مشرقی پاکستان میں بہاریوں کے مستقبل کے حوالے سے انتہائی حساس اور انسانی حقوق کے اہم مسئلہ سے تعلق رکھتا ہے۔ناول کا عنوان ''چلتا مسافر'' اسی حوالے سے معنی دیتا ہے کہ بہاریوں کا اصل وطن کون سا ہے' کس زمین کو وہ اپنا کہیں۔مشرقی پاکستان کے وجود میں آنے سے پہلے یہ مسلمان بہار سے ہجرت کر کے مشرقی پاکستان آتے ہیں کیونکہ انہیں ہجرت کر کے اپنے الگ وطن کے مطالبے کے نتیجے میں وہاں جانا پڑا لیکن وہاں کے حالات میں بھی وہ زبانوں اور تہذیبوں کے اختلاف میں اپنی شناخت کو تلاش نہ کر سکے۔مشرقی پاکستان سے بنگلہ دیش تک کا سفر عجیب حیرتوں کا سفر ہے کہ وہ بنگالی نہ ہونے کی وجہ سے تحلیل ہو رہا تھا یوں ان کی شناخت بھی تحلیل ہو رہی تھی۔بنگالی تو اپنی زبان' کلچر اور زمینی شناخت کی وجہ سے اپنے حقوق کے لئے لڑنے میں حق بجانب تھے لیکن بہاری مسلمان کس بات کی جدوجہد کرتے۔المیہ مشرقی پاکستان کا یہ ایک ایسا تاریخی اور سیاسی پہلو ہے جس پر کم لکھا گیا ہے کہ یہ لوگ چلتے مسافر ہیں جو بہار سے مشرقی پاکستان اور پھر مشرقی پاکستان کے ٹوٹنے کے بعد پاکستان کی طرف ہجرت کرنے کے علاوہ کوئی راستہ نہیں پاتے۔اس طرح ''چلتا مسافر'' گویا اپنی شناخت اور اپنے وطن کی تلاش میں مسلسل بھٹک رہا ہے۔زبان ایک اہم مسئلے کے طور پر ان کرداروں کو اس سرزمین پر اجنبی بنا دیتی ہے۔ناول میں مدثر جو بنگال میں پیدا ہونے والی نسل سے تعلق رکھتا ہے اور بنگلہ بولتا ہے مگر اپنے ماں باپ کے بہاری ہونے کی وجہ سے قبول نہیں کیا جاتا۔

> ''مدثر اردو میں انگریزی کے لفظ ملا کر نہ بولا کرو۔'' مزمل نے ٹوکا۔میں نے تم سے کئی بار کہا ہے۔
>
> ''مگر میرے لئے تو دونوں زبانیں ہی Alien ہیں۔میں اردو کی سطریں درست نہیں لکھ پاتا۔''(6)

اسی طرح بنگالیوں کے لئے اپنی زبان کے حق کا مسئلہ اہم ہو رہا تھا۔اردو زبان کو وہ حاکم کی زبان سمجھنے لگے۔جب مغربی پاکستان کو انہوں نے اپنے حقوق غصب کرنے کا ذمہ دار ٹھہرایا تو بہاریوں سے ان کے فاصلے بڑھنے لگے۔بہاری دراصل مغربی پاکستان سے بنگالیوں کی نفرت کا نشانہ بننے لگے۔یہ ایسا پہلو ہے جس نے الطاف فاطمہ کے تاریخی اور تہذیبی شعور میں اپنی جگہ بنائی اور پھر وہاں پر موجود مختلف کلچر اور ثقافتی بنیادوں کو سمجھنے کے لئے ناول میں کرداروں کے مختلف رویوں سے کام لیا اس طرح مختلف ''کلچرز'' کو ایک جگہ پر ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو جگہ بناتے ہوئے انہوں نے یہ آگہی دی کہ دو کلچر کیسے اپنی اپنی جگہ بناتے ہیں۔مغربی پاکستان کی بات کرتے ہوئے ایک بنگالی کردار کہتا ہے۔

> ''میں سوچتا ہوں' ادھر مغرب میں دو کلچر ہارمونائز ہو رہے ہیں۔ہاں میں یہی کہہ رہا ہوں کہ کلچرز کا Harmonisation ہو رہا ہے۔یوپی اور دلی کی عورتیں غراروں پر کڑھے ہوئے گلوں کے کرتے پہنتی اور میٹھے پان کھاتی تھیں اور اب پنجاب کی لڑکیاں شلواروں پر کڑھے ہوئے گلوں کے کرتے پہنتی اور میٹھے پان کھاتی ہیں۔میٹھا پان' یاد ہے نا بابا۔ادھر جب ہم کنونشن میں لاہور گیا تھا ہم نے مولا بخش کی دکان کا میٹھا پان۔وہ ایکدم حسب عادت جذباتی ہو گیا۔تم لاہور جاؤ گی تو مولا بخش کو میرا اسلام بولنا۔''(7)

مگر افسوس کہ کلچرز کی یہ Harmonisation مشرقی پاکستان میں بہاریوں اور بنگالیوں کے درمیان نہ بن پائی۔الطاف فاطمہ نے گو کہ مذلل اور بذلل کے باہمی انسانی رشتے سے یہ اختلاط دکھایا ہے مگر وہ ذاتی سطح پر نظر آتا ہے۔لیکن اوپر کی سطح پر

وہاں کے معاشرے میں بہت سے تعصّبات کو بھڑکایا گیا بلکہ جو تضادات پاکستان کی قیادت نے پیدا کئے یا سیاسی ابتری کے حالات نے پیدا کئے وہ کسی سے سنبھالے نہ سنبھل سکے۔ بہاری بنگالی کے رہن سہن میں فرق ہوسکتا تھا لیکن دونوں میں غربت اور وسائل کی کمی کے نتیجے میں معاشرتی اور معاشی حالات کی سطح تو ایک جیسی تھی لیکن یہ سطح ایک جیسی کب تک رہتی جب لسانی تعصّبات کے ساتھ ساتھ ثقافتی مزاجوں کے تعصّبات بھی راہ پانے لگے تو دونوں ایک دوسرے سے دور ہوتے چلے گئے۔ زبان دراصل صرف مطلب براری کا ذریعہ نہیں ہوتی۔ زبان میں صدیوں کی تاریخ گھلی ملی ہوتی ہے اور اس تاریخ میں ان کی رسومات، روایات، اسلوبِ زیست اور ثقافتی اظہار بھی تو شامل ہوتے ہیں۔ اس لئے زبان کے معاملے میں حساسیت ایک عالمی رجحان ہے۔ اسے ہمارے حکمران نہ سمجھ پائے نہ ہی اس وقت کے دانشوروں نے اس حقیقت کا ادراک کیا۔ دو مختلف زبانوں کے لوگ جب ایک دوسرے کے سامنے کھڑے ہو جائیں تو پھر یہ صورت پیدا ہوتی ہے۔

ہاں خالو جان وہ بھی کہتی ہے کہ ہم بہاری فیملی سے ملنا چاہتے ہیں۔

مزمل ہنس پڑا ہم ایک دوسرے سے اس طرح ملنا چاہتے ہیں جیسے چڑیا گھر کے جانوروں سے انسان ملنا چاہتے ہیں۔(8)

اس صورت حال نے آہستہ آہستہ رنگ دکھانا شروع کر دیا۔ اوپر سے بدلتے ہوئے سیاسی حالات کے ساتھ مارشل لاء نے اپنا کام کر دکھایا۔ مارشل لاء دراصل فوج کا اقتدار پر قبضہ نہیں تھا ایک خاص قسم کے طبقے کا تسلط تھا جس میں بنگالی شامل نہیں تھے اور وہ سمجھتے تھے کہ ان کے زبان اور کلچر پر قبضہ ہو چکا ہے۔ وہ یہ قبضہ برداشت نہیں کر سکتے تھے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ سب لوگ جو مختلف زبانوں سے تعلق رکھتے تھے ایک دوسرے سے دور ہونے لگے۔ یہاں تک کہ 1965ء جنگ کے بعد اس میں اضافہ ہوتا گیا۔

اس مختصر سی نشست میں جو ظہر کی نماز کے بعد سے عصر کی نماز تک جمع کرتی تھی ہر قسم کے ہی لوگ شامل ہوتے تھے۔ کوئی پابندی بھی نہ تھی۔ کچھ دن پہلے اس محفل میں بہاری بھی ہوتے بنگالی بھی بیٹھتے، کلے میں سانچی پان کی موٹی سی گلوری دباتے پان کی پیک کو تول تول کر اردو بولنے والوں کے علاوہ ہندو بنگالی بھی شامل ہوتے۔ 65ء کی جنگ کے بعد ہندوؤں کی بیٹھک ختم ہوئی۔(9)

یہ حالات کس رخ پر جا رہے تھے۔ اس کو سمجھنے کے لئے زیادہ دانش کی ضرورت نہیں تھی لیکن افسوس یہ دانش ہمارے حکمرانوں اور انتظامیہ کے پاس مفقود تھی۔ نفرتوں کو بھڑکانے میں کئی طرح سے حصہ ڈالا گیا۔ الطاف فاطمہ نے بے حد معروضی طریقہ سے اس کا جائزہ لیا ہے۔ یہ جائزہ معاشرتی زندگی کی سطح سے دکھایا ہے۔ اس ناول میں وہ طبقے شامل نہیں ہیں جو اس سارے ماحول کے ذمہ دار تھے۔ اس میں عوام کی اپنی جذباتی اور ذہنی کشمکش کی سطح دکھائی گئی ہے۔ چھوٹی چھوٹی سچائیوں میں روزمرہ زندگی کی کدورتوں کے ذریعے الطاف فاطمہ نے ایک بڑی تصویر بنانے کی کوشش کی ہے۔ مختلف زبانوں کے عمل کے ساتھ قومیتوں کے مختلف اندازِ زیست کے فرق نے بھی نفرت کے بیج بوئے۔ ایک دوسرے کو جب قبول نہیں کیا جاتا تو ان کے مزاجوں اور رہن سہن کے انداز کا مذاق اڑایا جاتا ہے۔ ان کو گھٹیا اور نیچ ثابت کرنے کے لئے بہانے تلاش کئے جاتے ہیں۔ ''چلتا مسافر'' میں ہر طرف سے ایک دوسرے کے خلاف جذبات موجود تھے اور یہ ایک ایسی سچائی تھی جس نے ہندوستان کی تقسیم سے جنم لینے والے مسائل کو اور زیادہ تکلیف دہ بنا دیا۔

اللہ کا شکر ہے میری آیا تو اردو اسپیکنگ ہے ورنہ کون سر مارتا امار تمار سے۔ پھر یہ گندے بھی بڑے ہوتے ہیں۔ بنگالی۔ ذرا دیکھو تو کتنی سڑی ہوئی جھونپڑیوں میں رہتے ہیں۔ پاس ہی جوہڑ ہوتے ہیں۔ مکھی مچھر اور چنگڑی ماچھ بس یہی ہے ان کا مقدر۔ ان کی باتیں سن کر سلسبیل آنکھوں میں آنسو آجاتے۔(10)

جب اس سطح پر حالات پہنچ جاتے ہیں تو پھر قوموں کی زندگی میں چھوٹی چھوٹی وجوہات کے نتیجے میں بڑے بڑے انقلاب برپا ہو جاتے ہیں۔ مغربی پاکستان کی اکثریت اس واقعے کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورت حال سے بے خبر تھی کہ اس وقت ایسا میڈیا موجود نہیں تھا اور حکومت کا پریس پر کنٹرول تھا اس لئے اس سانحہ کی کسی کو کان و کان خبر نہ ہو سکی کہ مشرقی پاکستان جو سنہرے ریشے کا سنہری ملک ہے یوں اچانک الگ ہو جائے گا۔ اس سے تو یوں لگتا ہے کہ ہمارے حکمرانوں اور اشرافیہ کی بے اعتنائی کی وجہ سے ہم خود ہی اسے الگ کرنا چاہتے تھے۔ جبکہ عام آدمی کی سطح پر بڑے سیاسی فیصلوں کا وقت نہیں آیا تھا نہ ہی سانحہ مشرقی پاکستان کی دگرگوں حالت ابھی رونما ہوئی تھی۔ اس سارے معاملے کو الطاف فاطمہ نے بہت احتیاط اور انسانی رویوں کے مشاہدے کی بنیاد پر لکھا ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ بہاری اور بنگالی میں انسانیت کے رشتوں کے حوالے سے ایک بے حد دل دہلا دینے والی کیفیت کو الطاف فاطمہ نے لکھا ہے۔ اور اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ایک بہاری کو ایک نہتی اور مظلوم بنگالی عورت کا کتنا احساس ہے اور وہ اس رشتے کو کس طرح دیکھ رہا ہے۔ ''چلتا مسافر'' کا یہ پہلو تاریخ کے پورے تدریجی عمل کو بے نقاب کر دیتا ہے۔

'اف' مزمل کے منہ سے کرب کے عالم میں نکلا لیکن.....لیکن تم مجھ سے وعدہ کرو کہ ہاجرہ کی لاش نہیں سڑے گی میں کل نہ جانے کہاں ہوں۔ مولوی منظور الاسلام صاحب' ہاجرہ کی زندہ لاش پر بھی اتنی بوٹی نہیں کہ کسی کتے کی داڑھ گرم کر سکے۔''

وہ آگے بڑھا تو منظور الاسلام نے چپکے سے آواز دی ''شہید شاب' ایک منٹ'' ہاں کیا ہے''۔

''ایک لفظ کہے بغیر اس نے مزمل کا ہاتھ پکڑ کر اپنی آنکھوں سے لگا لیا۔ ہاتھ کی پشت پر شبنم کی سی نمی اور تری کا احساس ہوا تو مزمل نے ہاتھ کھینچ لیا۔ چوری چوری دبے قدموں ہاجرو کی بانشا کی طرف بڑھتے ہوئے ہاتھ کی نمی کا احساس سوال کرتا رہا یہ بھی..... یہ بھی تو بنگالی ہے۔ پھر وہ کون ہیں.....کون ہیں وہ لوگ؟(11)

اس اقتباس کے بعد ہمیں قائل ہو جانا چاہئے کہ اس سانحے کا تعلق عوام کی سطح سے کہیں اوپر کی سطح پر تھا اور ویسے بھی بہت سی کتابوں نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ عوام یا وہاں کے رہنے والوں کا اس میں کوئی کردار نہیں تھا۔ اسی طرح ناول کا کردار بذلل اپنی جذباتی وابستگی کے باعث بنگالی ہوتے ہوئے بھی اپنی جان کو خطرے میں ڈال کر مزمل کے بیٹے کو بہاری کیمپ سے نکال کر پاکستان روانہ کرتا ہے تاکہ ان کی اگلی نسل قائم رہ سکے۔ اس حوالے سے الطاف فاطمہ نے جو تاریخی اور تہذیبی بنیاد اس ناول کو فراہم کی ہے اس کا نقادوں نے حق ادا نہیں کیا۔ اس لئے کہ نقادوں کی اپنی اپنی ذاتی ترجیحات رہی ہیں جس نے ناول کی روایت کو کسی حد تک نقصان پہنچایا ہے۔

قومیں جب عاد اور ثمود کے راستوں پر چل پڑتی ہیں تو جانے والے لوٹ کر نہیں آتے۔ تم خود ہی سوچو۔ ہم نے خود ہی تو اپنے درمیانی راستوں پر گہری گہری فصیلیں کھودی ہیں۔''

انہوں نے تو کھودی نہیں جیسے۔''

مگر کدالیں اور پھاوڑے تو ہم نے ہی مہیا کئے اور ان کے ہاتھ میں دیئے۔ اپنے روّیوں کی کدالیں اور پھاوڑے۔(12)

یہاں سے 1971ء کا سانحہ رونما ہو جاتا ہے اور جو کدالیں پاکستان کی انتظامیہ یا حکمران طبقے نے بنگال کے عوام کو فراہم کی تھیں اس کا نتیجہ ظاہر ہونا تھا۔ 1971ء کے بعد بہاریوں پر ظلم کے پہاڑ ٹوٹے کہ نہ وہ واپس ہندوستان میں بہار میں جا سکتے تھے نہ پاکستان آ سکتے تھے۔ اس حوالے سے وہاں بہاریوں کو کیمپ میں رکھا گیا۔ یہ انتہائی تکلیف دہ انسانی مسئلہ تھا جس کی طرف کوئی سنجیدہ کوشش کسی نے نہ کی اور تقسیم ہندوستان کے نتیجے میں یہ قوم بری طرح متاثر ہوئی۔ کیمپ کے حوالے سے ایک اقتباس ظاہر کرتا ہے کہ انسانی زندگی اتنی ارزاں ہوگئی تھی کہ بہاریوں کا قتل عام اس حد تک تھا کہ مزمل اس بات پر طنزیہ انداز سے سوچتا ہے کہ کوئی شخص قتل ہوئے بغیر بھی مر سکتا ہے؟ اس سے بڑی حقیقت ان کیمپوں کی الطاف فاطمہ کیا دکھا سکتی ہیں۔

کیمپ میں کتنا تھرل تھا۔ ایک اور زندگی سلطان عالم کی بیٹی کے بعد از خود تمام ہوئی۔ نہ کوئی بھالا لگا' نہ کٹار۔ تو اس کا مطلب ہے کہ بہت سے لوگ مارے نہیں جائیں گے۔ خود بھی مریں گے۔ مر سکیں گے۔'(13)

آج بھی وہ کیمپوں کے اسیر ہیں۔ یہ 1971ء کے بعد کا آشوب ہے جو آج بھی قائم ہے۔ ''چلتا مسافر'' آج شاید لوگوں کو یا عام قاری کو یاد نہ ہو۔ مگر یہ مسئلہ تو آج بھی زندہ ہے۔ کب تک زندہ رہے گا کسی کو معلوم نہیں۔ اردو اخبار ''جنگ'' کی تازہ اشاعت میں ایک کالم عبدالرؤف نے لکھا ہے جس کا عنوان ہے ''بہاری کیمپوں کا مسئلہ''۔ اس کالم میں انہوں نے بنگلہ دیش سے کچھ رپورٹس کے حوالے دیتے ہوئے بتایا ہے کہ یہ بہاری جنہوں نے 1971ء میں بنگلہ دیشی پرچم کی بجائے پاکستان کا پرچم بلند کیا تھا انہیں آج بھی مختلف شہروں کے کیمپوں میں بے یار و مددگار رکھا گیا ہے۔ انسانی سمگلروں نے ان کی لڑکیوں کو نوکریوں کے لالچ میں اغوا کر کے جسم فروشی پر لگا دیا۔ انہیں مختلف ملکوں کو سمگل کر دیا جاتا ہے۔

8/8 کے خیمہ نما گھروں میں تین لاکھ سے زیادہ پناہ گزین مختلف کیمپوں میں اپنی تیسری نسل کو جوان ہوتا دیکھ رہے ہیں لیکن ان کی ایک بڑی خاصیت یہ بھی ہے کہ تمام محصورین بنگلہ دیش کی بجائے مخصوص بہاری لہجے میں اردو بولنا پسند کرتے ہیں۔ ڈھاکہ سمیت رنگ پور' چٹا گانگ' سید پور' کھلنا اور میمن گنج سمیت راجشاہی میں محصورین کے کیمپس قائم ہیں جہاں موجود ہزاروں پاکستانی خاندان کے تین لاکھ افراد کا ایک بنیادی المیہ یہ بھی ہے کہ ان کی کوئی شناخت نہیں۔(14)

الطاف فاطمہ کا تاریخی شعور آج کی اس صورت حال میں دیکھا جا سکتا ہے کہ 1981ء میں شائع ہونے والا ناول ''چلتا مسافر'' آج 2013ء میں چلنے والے اس ناسور تک اپنی تعبیر دے رہا ہے۔ اس کے بعد کہانی کا ایک کردار اسلام آباد پاکستان آ جاتا ہے جو ناول کے اختتام میں حیرت سے بتاتا ہے کہ سانحۂ مشرقی پاکستان کا غم کسی کو بھی نہیں ہوا۔ کسی نے اس تہذیبی اور ثقافتی طاقت کے کھو جانے پر افسوس تک نہ کیا۔ انتظار حسین نے اپنا افسانہ ''شہر افسوس'' اسی موضوع پر 1972ء میں تحریر کیا۔ وگرنہ صورت حال ایسی رہی کہ بے حسی نے ہر طبقے کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ ناول ''چلتا مسافر'' کا اختتام بے حسی اور غفلت کے اس احساس پر ہو جاتا ہے۔

اسلام آباد واقعی روشنیوں کا شہر ہے..... بڑی شان وشکوہ ہے لوگ ہنستے بولتے ہیں۔خوب رج کر کھاتے پیتے ہیں۔دیس دیس کی چیزوں کی خریداری کرتے ہیں اور خوب خوش رہتے ہیں۔ابو پتا ہی نہیں چلتا کہ اس قوم کیساتھ کوئی حادثہ ہو گیا ہے کسی کا بازو کٹ گیا ہے۔ یہاں پہنچ کر لگتا ہے کہ ہم جس تجربے اور واردات سے گزرے تھے وہ سب ایک وہم اور خیال تھا۔اور جو کچھ بھی جس کے ساتھ ہو گیا وہ تو ایک پریشان خواب ہے یا چند اخبارات کا اسٹنٹ ہے۔(15)

اب جب کہ پُلوں کے نیچے سے پانی کافی گزر چکا ہے۔ یہ مسئلہ بہاری مسلمانوں کے لئے ابھی تک مایوسی اور نا اُمیدی کی گہری دُھند میں لپٹا ہوا ہے۔گزشتہ دنوں عالمی پریس اور بنگلہ دیشی پریس میں کئی رپورٹیں شائع ہوئیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ اتنے سال گزر جانے کے بعد بھی ان کی ہمت پست نہیں ہوئی اور وہ کسی ان دیکھی انجانی قوت کے انتظار میں ہیں جو اُن کو اس تاریخ کے جبر سے آزاد کرائے۔ انہی کیمپوں میں رہتے ہوئے ایک بہاری نوجوان نے اپنی میڈیکل کی تعلیم مکمل کی ہے۔آج الطاف فاطمہ کے اس ناول نے ایک نئی تعبیر حاصل کی ہے کہ تاریخ کے تسلسل میں انسانی آشوب ایک نئی تاریخ کو جنم دے دیتا ہے۔''چلتا مسافر'' ہندوستان کی تقسیم سے پیدا ہونے والے تنازعات میں سے ایک ہے جو مسئلہ کشمیر کی طرح ایک حقیقت ہے۔اردو ناول کی روایت میں اس مسئلے پر لکھا جانے والا یہ ناول اُس تخلیقی اور تاریخی شعور کی علامت کے طور پر دیکھا جانا چاہئے جس کا اظہار ہمیں پوری روایت میں ملتا ہے۔اس سے ہمیں اس بات کی طرف بھی توجہ دینی چاہئے کہ تاریخی صداقت کس طرح ناول میں آسکتی ہے اور تاریخی مزاج کے ساتھ تاریخی اور تہذیبی مسائل ناول میں کیسے جگہ بنائیں گے کہ یہ دو مختلف میڈیم ہیں اور ایک دوسرے کو کیسے قبول کریں گے۔ یہاں ہمیں شمیم حنفی نے ایک تعبیر دی ہے۔جس کی روشنی میں ہم ''چلتا مسافر'' پر کی جانے والی بحث کو مکمل کریں گے۔

ناول کی صنف جسے ایک لکھنے والے نے کسی شہر کی منصوبہ بندی کا عمل کہا تھا۔ہم اسی عمل کی نوعیت میں لکھنے والے سے روشناس ہوتے ہیں۔شہر کے حدود میں داخل ہونے کے بعد اس سے نکلنے کا راستہ حسب توفیق قاری خود تلاش کرتا ہے۔ یہ کام ناول کے مصنف کا نہیں وہ شہر کا خاکہ بھی بنائے اور یہ بھی بتائے کہ اس شہر میں داخل ہونے اور اس سے نکلنے کے راستے کیا ہیں۔تخلیقی تجربے کے انہی بھیدوں کی بنیاد پر تو تاریخی صداقت اور فنی یا تخلیقی صداقت کے بیچ فرق کی لکیر کھنچ جاتی ہے۔(16)

حوالہ جات

1- ڈاکٹر مبارک علی، ''تاریخ اور فلسفۂ تاریخ''، تاریخ پبلی کیشنز، لاہور۔2010ء۔ص:139

2- R.G Collingwood, "The Idea of History" Oxford University Press-India Edition. 2007- P:10

3- الطاف فاطمہ، ''چلتا مسافر''، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور۔ 1ء۔ص:55

4- ایضاً۔ص:125

5- ایضاً۔ص:64

6- ایضاً۔ص:164

7- ایضاً۔ص:177

8- ایضاً۔ص:163

9- ایضاً۔ص:168

10- ایضاً۔ص:151

11- ایضاً۔ص:242

12- ایضاً۔ص:212

13- ایضاً۔ص:314

14- عبدالرؤف، کالم، روزنامہ جنگ، لاہور۔22 دسمبر 2013ء۔ص:8

15- الطاف فاطمہ، ''چلتا مسافر''، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور۔1981ء۔ص:317

16- شمیم حنفی، ''تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ'' سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ 2006ء۔ص:22,23

محمد شفیق آصف/محمد افتخار شفیع

پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

استاد شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج، ساہیوال

اردو نثر کے دو آزاد: اسلوبیاتی مطالعہ

Muhammad Shafiq Asif

PhD scholar, Urdu Deptt. NUML, Islamabad

Muhammad Iftikhar Shafi

Urdu Deptt, Govt. College, Sahiwal

Two Azad's of Urdu Prose: A Stylistic Study

Aazad's (Muhammad Hussain Azad And Abulkalam Azad) are considered as the stylish prose writers of Urdu prose. The scholars of Urdu literature analyzed their prose in the perspective of their diction. Both of the writers are belong to the same period of British India. In this article, these relations of subjects and diction in their Urdu writings has been analyzed along with extracts from their Urdu writings.

نظم و نثر کے دونوں اظہاریے بہ ذاتِ خود متعدد تقاضے رکھتے ہیں، ان کے معیارات پر پورا اترنا جزوی طور پر ہی ممکن ہے۔ نظم و نثر کے انھی معیارات کے بیچوں بیچ کہیں اسلوب کی پیدائش ہوتی ہے۔ انگریزی میں اسلوب کے لیے "Style" اور فارسی میں ''سبک'' کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ ''اسلوب'' عربی الاصل لفظ ہے اور اس کی جمع ''اسالیب'' ہے۔ نور اللغات کے مطابق: ''اسلوب (ع۔ بالضم) مذکر۔ راہ، صورت، طور، طرز، روش، طریقہ، باندھنا، لازم صورت پیدا کرنا اور راہ نکالنا کے معنی میں رائج ہے۔''(۱)

''اسلوب'' کی متعدد مروجہ تعریفوں کے باوجود اس کی جامع و مانع شکل سامنے نہیں آئی۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی نے اس پر بحث کرتے ہوئے بیان کیا ہے کہ:

> اسلوب سے مراد کسی ادیب یا شاعر کا وہ طریقۂ ادائے مطلب یا خیالات و جذبات کے اظہارِ بیان کا وہ ڈھنگ ہے جو اس خاص صنف کی ادبی روایت میں مصنف کی اپنی انفرادیت کے شمول سے وجود میں آتا ہے اور چوں کہ مصنف کی انفرادیت کی تشکیل میں اس کا علم، کردار، تجربہ، مشاہدہ، افتادِ طبع، فلسفۂ حیات اور طرزِ فکر و احساس جیسے عوامل مل جل کر حصہ لیتے ہیں۔ اس لیے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا پرتو اور اس کی ذات کی کلید سمجھا جاتا ہے۔(۲)

کسی ادبی شخصیت کے انفرادی انداز واطوار اور اس کا فکر ونظر یہ ہی اس کے طرزِ تحریر کو تشکیل دیتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ نظم ونثر کے باہمی مقابلے اور متعلقین کے احساسِ تفاخر نے اسلوب کی ترقی میں اہم کردار ادا کیا۔ ہر ادیب نے انفرادیت کے حصول کی مساعی کیں اور خاص لفاظی، مخصوص فضا اور انفرادی انداز ترتیب دیا۔ یوں ''اسلوب'' شعر وسخن کی دنیا میں ابھرنے والا وہ قوسی دائرہ بنا جس نے ازاں بعد مصنف کی تلاش میں بھرپور معاونت کی۔ ''اسلوب'' کی اصطلاح زیادہ پرانی نہیں۔ مشرقی تنقید میں اس کا استعمال کہیں بعد میں ہوا۔ مغرب میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے اور اس کے لیے ''زبان و بیان''، ''انداز''، ''اندازِ بیان''، ''طرزِ بیان''، ''طرزِ تحریر''، ''لہجہ''، ''رنگ'' اور ''رنگِ سخن'' جیسے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں۔ بہ قول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

> کسی بھی شاعر یا مصنف کے اندازِ بیان کے خصائص کیا ہیں، یا کسی صنف یا ہیئت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوتی ہے یا کس عہد میں زبان کیسی تھی اور اس کے خصائص کیا تھے، وغیرہ۔ یہ سب اسلوب کے مباحث ہیں، ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر ممکن نہیں۔ (۳)

ہمارے عہد میں لسانیات کے عالمی سطح پر مقبول ہونے کے سبب اسلوب کے ساتھ اسلوبیات کا جائزہ بھی لیا گیا اور اسلوبیات کو وضاحتی لسانیات یعنی Descriptive Linguistics کی ایک ایسی شاخ قرار دیا گیا ہے جو ادبی اظہار کی ماہیئت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے، لسانیات چوں کہ ایک سماجی سائنس ہے، اس لیے اس کا اندازِ قطعیت کے ساتھ مدلل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج اخذ کرنے کا ہے۔ اسلوب کے دائرہ کار اور اس کے گرد ونواح میں موجود حقائق تک رسائی مشکل نہیں۔ اسلوب پر ادبی ذرائع کا اطلاق کیا جائے تو مصنف کے افکار ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ سید عابد علی عابد کے خیال میں:

> اسلوب دراصل فکر ومعانی اور ہیت وصورت یا مافیہ وپیکر کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے، لیکن انتقادی تصانیف میں اکثر وبیش تر کلمات مستعملہ کے معنی متعین نہیں ہوتے اور اسلوب کو محض اندازِ نگارش، طرزِ بیان کہہ کر اس کلمے کی وہ تمام دلالتیں ظاہر نہیں جاسکتیں جن کا اظہار مطلوب ہے۔ (۴)

جب کسی مصنف اور اس کے اسلوب کا تفصیلی تجزیہ کیا جاتا ہے تو تجزیہ دار شماریاتی انداز کے ساتھ حقائق واضح ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اسلوب مصنف پر عملی زندگی اور ماحول کے اثرات نظر آتے ہیں۔ وارداتِ قلبی کو قاری تک پہنچانے کے لیے ابلاغ کی جامع ترسیل ضروری ہے۔ مشرق میں بیان و بدیع کی موجودگی اسلوب کے قدیم خدوخال اور نقوش کی دریافت میں معاونت کرتی ہے۔ ایک منفرد اور زندہ اسلوب کا نمایندہ ادیب جو لفظ استعمال میں لاتا ہے وہ عموماً پرشکوہ اور شان دار ہوتے ہیں۔ ان میں ایک ربط وضبط اور خصوصی تنظیم ہوتی ہے۔ بلیک مین (Black Man) کے مطابق:

> "To unite copiousness with precism, the flowing and gracefull and and the same time correct and exact in the choice of every difficult attainments in writings." (5)

یہاں تحریر میں پرشکوہ لفظیات، ماحول کی جلالتِ شاہی اور موضوع کے فلسفیانہ پن کا بہ تفصیل ذکر یوں ہوا کہ ہمارے پیشِ نظر دونوں شخصیات اردو نثر کے دو صاحبِ طرز ادیبوں کیہیں۔ مولانا محمد حسین آزاد اور مولانا ابوالکلام آزاد اردو نثر کے دو ایسے ستون ہیں جن کا اسلوبِ سخن غیر سرسری مطالعے کا متقاضی ہے۔

مولانا محمد حسین آزاد انیسویں صدی کے انحطاط پذیر دور کی پیداوار تھے، یہ عہد سیاسی، سماجی اور معاشرتی حوالے سے پس ماندہ ہونے کے باوجود ادبی حوالے سے خاصا زرخیز تھا۔ محمد حسین آزاد کے عہد کی نثر کے دور کے بارے میں ڈاکٹر سلام سندیلوی لکھتے ہیں:

> اس دور کی نثری تخلیق کی اہمیت سے کسی طرح بھی انکار نہیں کیا جا سکتا ہے، اسی دور میں سرسید نے مذہبی اور اصطلاحی مضامین سے ملک وقوم کے دل ودماغ میں وسعت پیدا کی۔ اسی زمانہ میں آزاد نے تاریخ وتذکرہ کی دولت سے اردو ادب کو مالا مال کر دیا۔۔۔ اس نئے اور سنہری دور کی تزئین وترصیع میں مولوی محمد حسین آزاد کا بھی زبردست ہاتھ ہے۔ دراصل خالص انشا پردازی کی بنیاد آزاد ہی نے ڈالی ہے۔(۶)

اس عہد میں محمد حسین آزاد نے اپنا تخلیقی اسلوب سرسید کی معقولات، نذیر احمد کی ناصحانہ طبع، شبلی کی تاریخ پسندی اور حالی کے پھیکے پن سے بالکل جدا ہو کر وضع کیا۔ یہ عہد ہندستان تو کیا خود محمد حسین کی داخلی شخصیت کے حوالے سے ردِ تشکیل کا تھا، انھوں نے اپنی آنکھوں سے قتل وغارت کے مناظر دیکھے، تاسف اور زبوں حالی کی فضا کا مشاہدہ کیا لیکن ان کی طبیعت کی شگفتگی بہ ہر صورت موجود رہی۔ بہ قول ڈاکٹر اسلم فرخی:

> زندگی کی ابتدائی منزل میں انھوں نے اپنی بنی بنائی جنت کو اپنی آنکھوں کے سامنے مسمار ہوتے دیکھا تھا۔ لیکن اس کے باوجود ان کی خوش مزاجی اور خوش دلی میں کوئی فرق نہیں آیا۔ خوش مزاجی اور خوش دلی ان کی طبیعت کا نمایاں وصف تھی۔ وہ غمِ روزگار کو ہنس کر ٹالنا چاہتے تھے۔ لیکن مایوسیوں اور ناکامیوں نے رفتہ رفتہ ان کے دل ودماغ پر قبضہ کر لیا۔(۷)

اس کا نتیجہ مولانا محمد حسین آزاد کے مفقود الخبر اور ذہنی توازن بگڑنے کی شکل میں سامنے آیا۔

مولانا محمد حسین آزاد اپنے عہد کے سب سے بڑے مینا کار اور مرصع نگار تھے۔ یہ اوصاف ان کے ہم عصروں کے ہاں کم ہیں، کوئی دوسرا ادیب ان کا شریک نہیں، وہ شکوہِ لفظی کے وصف کے باوجود بے ساختگی پیدا کرنے میں کامیاب دکھائی دیتے ہیں۔ ڈاکٹر محی الدین قادری زور کے مطابق:

> آزاد ایک ایسے انشا پرداز ہیں جن کی عبارتیں قدیم وجدید دونوں اسالیب بیان کی جامع ہیں، وہ جہاں سادگی اور بے ساختگی پیدا کرنا چاہتے ہیں، وہیں تکلف اور شوخی بھی دکھا دیتے ہیں، انھوں نے جہاں عربی، فارسی اور ہندی کے الفاظ جی کھول کر استعمال کیے ہیں وہاں انگریزی سے بھی بے تکلف فائدہ اٹھایا ہے۔(۸)

مولانا محمد حسین آزاد کا اسلوبِ تحریر مرقع نگاری، صنائع وبدائع کا استعمال، بیانیہ قوت اور قدرتِ بیان، قادر الکلامی، محاکات، فارسی صرف ونحو کی چھاپ، واقعہ نگاری، لطائف وحکایات کا بیان اور اشاراتی انداز جیسی خصوصیات سے مالا مال ہے۔ ان خصوصیات پر غور کیا جائے تو حیرت ہوتی ہے کہ ایک مخصوص عبوری عہد میں کسی ایک شخصیت کے ہاں اسلوبِ بیان کی ندرتوں کا بہ یک وقت مجتمع ہونا کیسے ممکن ہے؟ محمد حسین آزاد کی نثر نہیں بلکہ لفظوں کی آزری ہے، یوں لگتا ہے سخن کا کوئی مائیکل اینجلو قلم کے ساتھ سنگ تراشی کا شاہ کار ترتیب دے رہا ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد فی الحقیقت صاحبِ اسلوب نثر نگاروں میں گل سرسبد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے سائنسی، استدلالی اور منطقی نثر کے زمانے میں شعر ونغمہ میں ڈھلی نثرِ تخلیق کی جس نے نہ صرف

اپنے زمانے کو متوجہ کیا بل کہ متاثر بھی کیا۔ یہ اسلوب کرشماتی تخیل کا حامل ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد کا تخیل ہو یا محاکات، دونوں صورتوں میں بننے والی تصویریں یکساں طور پر حسن اور رعنائی کا نمونہ ہوتی ہیں۔ مولانا محمد حسین کے اسلوب کا یہی جادو اپنی ماورائیت کی بہ دولت قاری کو ایک مسحور کن فضا میں لے جاتا ہے، وہ گپ بھی لگائیں، غلو بھی کریں، قاری کو ان کی صداقت کا یقین نہ بھی ہو تو وہ ان کے تخیل کے شکنجے میں جکڑا جاتا ہے۔ چند اقتباسات دیکھیں:

> جب دربار آراستہ ہوتا تھا، بادشاہ با اقبال اورنگ سلطنت پر جلوہ گر ہوتا تھا۔ اورنگ ہشت پہلو موزوں اور خوش نما تخت تھا، گنگا جمنی یعنی سونے چاندی کے عنصروں سے ڈھلا ہوا، دریا نے دل اور پہاڑ نے جگر نکال کر پیش کیا، لوگ سمجھے کہ الماس، یاقوت اور موتیوں سے مرصع ہے۔ (دربارِ اکبری)

> یکا یک آنکھ کھل گئی، دیکھتا ہوں کہ میں ایک باغِ نو بہار میں ہوں جس کی وسعت کی انتہا نہیں۔ امید کے پھیلاؤ کا کیا ٹھکانا ہے، آس پاس سے لے کر جہاں تک نظر کام کرتی ہے تمام عالم رنگین و شاداب ہے، ہر چمن رنگ و روپ کی دھوپ سے چمکتا، خوشبو سے مہکتا اور ہوا سے لہکتا نظر آتا ہے۔ (نیرنگِ خیال)

مولانا محمد حسین آزاد اس بات سے بہ خوبی آگاہ ہیں کہ لفظوں سے تصویر سازی کرنا محض بیان کی جادوگری سے ممکن نہیں اس کے ساتھ ساتھ ذہن اور جذبات کا تحرک بھی ضروری ہے۔ اور انھوں نے اس بات کا پورا پورا دھیان رکھا ہے۔ لیکن کہیں کہیں یہ اندازِ بیان ایک خامی بنتا دکھائی دیتا ہے۔ ان کی مبالغہ آرائی بعض اوقات حد سے متجاوز ہو جاتی ہے اور وہ پایۂ اعتبار کھو دیتے ہیں۔ وہ ''آبِ حیات'' میں جانب داری سے کام لیتے ہیں۔ ''دربارِ اکبری'' میں تاریخ بیان کرتے کرتے تاریخ نگاری کے بنیادی اصولوں سے پہلو تہی کر جاتے ہیں:

> اگرچہ علوم نے اس کی آنکھوں پر عینک نہ لگائی تھی اور فنون نے دماغ پر دست کاری بھی خرچ نہ کی تھی لیکن وہ ایجاد کا عاشق تھا اور یہی فکر تھی کہ ہر بات میں نئی بات پیدا کرے۔ اہلِ علم اور اہلِ کمال گھر بیٹھے تنخواہیں اور جاگیریں کھا رہے تھے، بادشاہ کے شوق، ان کے آئینۂ ایجاد کو اجالتے تھے، وہ نئی سے نئی بات نکالتے تھے، نام بادشاہ کا ہوتا تھا۔ (دربارِ اکبری)

یہاں اسلوب میں مصوری اور بے ساختگی نظر آتی ہے، ایک واضح ڈرامائی شعور دکھائی دیتا ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد کا اسلوب اپنی معلق فضا کے باوجود خوش مزاجی کا علم بردار ہے۔ طارق سعید اس پہلو پر یوں روشنی ڈالتے ہیں:

> ان کی خوش مزاجی آبِ حیات کے دورِ اول کے شعرا کی خوش مزاجی ہے۔ آزاد نے آبِ حیات کے ہر دور میں خوش مزاجی کو اہم خصوصیت قرار دیا ہے، یہ دراصل ان کی اپنی شخصیت کا پرتو ہے۔ ان کی طنز و تعریض بھی اسی خوش مزاجی میں لپٹی دکھائی دیتی ہے۔ (۹)

مولانا محمد حسین آزاد کے عہد سے متصل دور میں مولانا ابوالکلام آزاد کی نثر نے نمایاں مقام حاصل کیا۔ بہ قول حسرت موہانی:

جب سے دیکھی ابوالکلام کی نثر　　نظمِ حسرت میں کچھ مزا نہ رہا

مولانا ابوالکلام آزاد کے نثری اسلوب کو الہامی درجہ ملا۔ سجاد انصاری نے انھیں اس انداز میں خراجِ تحسین پیش کیا: ''میرا عقیدہ

ہے کہ اگر قرآن نازل نہ ہو چکا ہوتا۔۔۔مولانا ابوالکلام کی نثر اس کے لیے منتخب کی جاتی۔''(۱۰)

مولانا ابوالکلام آزاد کی والدہ عرب تھیں، ان کی ابتدائی پرورش خانہ کعبہ کے باب السلام کے نواحی محلے میں ہوئی۔ گھر میں والد سے اردو میں گفتگو ہوتی تھی۔ البتہ اردو سیکھنے کا کوئی اطمینان بخش انتظام نہ ہو سکا۔ اسی وجہ سے جب ہم مولانا ابوالکلام آزاد کے اسلوبِ تحریر کا تجزیہ کرتے ہیں تو ان کا عربی نژاد ہونا کھل کر سامنے آجاتا ہے۔ وہ اپنی تحریر میں بعض الفاظ مختلف املا میں استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً: سوچنا/سونچنا، سوچیں/سونچیں، ڈھونڈنا/ڈھونڈھنا، گھاس/گھانس، تیار/طیار، پاؤں/پانوں، انڈیل/اونڈیل، پرانی/پورانی، الجھن/اولجھن وغیرہ۔ اہلِ علم نے ابتدائی طور پر انھیں رومانوی ادبی تحریک سے منسلک کیا، ان کی رومانویت میں حریتِ فکر، سچ کی پاس داری اور فکر و فلسفہ یکجا ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ مولانا محمد حسین آزاد کے بعد اگر کوئی صاحبِ اسلوب ادیب پیدا ہوا تو وہ مولانا ابوالکلام آزاد کے سوا اور کوئی نہیں۔ ابوالکلام آزاد اجداد کی اقدار کے وارث ہونے کے ساتھ ساتھ ایک باغی ادیب بھی تھے، یہی بات انھیں ''روسو'' سے قریب کرتی ہے۔ ان کا اسلوب سرسید احمد خاں کی اصلاحی کوششوں کا فطری ردِعمل تھا، وہ ایک مذہبی اسکالر تھے، اس لیے ان کے ہاں شعوری طور پر بڑے اعتماد کے ساتھ عربی اور فارسی الفاظ کا استعمال دکھائی دیتا ہے۔

مولانا ابوالکلام کا انانیتی اسلوب جو کہیں کہیں خطیبانہ انداز اختیار کر لیتا ہے دراصل معرب اور مفرس زبان کے حامل ادیبوں کا نمائندہ ہے۔ ان جیسے لوگوں کی زبان پر ہمہ گیر اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ ''الہلال'' اور ''البلاغ'' کے اشاریوں، ''غبارِ خاطر''، ''البیان''، ''ترجمان القرآن'' اور ''تذکرہ'' میں مذہبی اثر و نفوذ کی مکمل جھلک محسوس کی جا سکتی ہے۔ اس کی تشریح و توضیح یوں کی گئی ہے:

> قرآنی لب و لہجے سے مستفید ہونے کی بنا پر ان کی تحریروں میں ایک مقرر آتش نفس کا خطیبانہ انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ جب مسلمانوں میں ایمانی حرارت پیدا کرنے کے لیے قلم اٹھاتے ہیں تو بغداد و قرطبہ کا جاہ و جلال اور شیراز و اصفہان کا حسن و جمال ان کی تحریروں میں منتقل ہو جاتا ہے۔ اور ان کی تحریر میں تقریر اور تقریر میں تحریر کا مزہ ملنے لگتا ہے۔ اس خطیبانہ انداز کی بنا پر انھوں نے سمٹی ہوئی چیزوں کو بار بار پھیلا کر اطناب کے ساتھ پیش کیا ہے۔(۱۱)

مولانا ابوالکلام آزاد کے اسلوب کے چند نمونے دیکھیں:

> ٹھہریے! ابھی ایک اور جماعت بھی ہے جو آپ کے دلوں کو اپنی طرف کھینچ رہی ہے۔ (خطبات)
>
> اب معلوم ہوا کہ آج جسے مذہب سمجھتے آئے تھے وہ مذہب کہاں تھا، وہ تو خود ہماری وہم پرستیوں اور غلط اندیشوں کی صورت گری تھی۔ (غبارِ خاطر)

ان اقتباسات میں ان کے ہاں عربی و فارسی کے اثر و نفوذ کو دیکھا جا سکتا ہے:

> تشدد کے معنی ہیں ظلم کے، اصراف و اتلافِ حق کے۔ (خطباتِ آزاد)
>
> قرآن حکیم نے حیاتِ امم کے قانونِ الٰہی کا اعلان کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ابتدائے خلق سے جس طرح حق و عدالت کا ظہور یکساں ہے اسی طرح بطلان و فساد کا ظہور بھی ہمیشہ یکساں رہے گا، اسی طرح ظلم و عدوان کے

دعوے بھی ہمیشہ ایک ہی طرح کے رہے۔(خطباتِ آزاد)

مولانا ابوالکلام آزاد کا اسلوب مشکل پسندی کی غرابت کے باوجود وجدانی اور ذوقی ہے، ان کا اسلوب ابتداً دقیق تھا لیکن آہستہ آہستہ ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے بہ وسیلۂ شبلی سرسید سے جاملا۔ دونوں بزرگوں کے طرزِ سیاست و مذہب میں فرق سہی لیکن باطنی رشتے اہم ہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ:

> مولانا ابوالکلام آزاد کے اس مخصوص اسلوب نے اردو نثر نگاری کو صدمہ پہنچایا یا اسے نئی توانائی عطا کی، یہ مسئلہ خارج از بحث ہے لیکن اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ اس دور کے سبھی علما نے اسلام پر ہر طرح سے حملے شروع کر دیے تھے۔ مسلمان مجروح اور مرعوب تھے، مولانا آزاد نے اس اپنے انا نیتی اسلوبِ بیان سے ان کی ذہنی پسپائی کو دور کیا اور اپنے زورِ قلم سے وہ کام کیا جو محققین اپنی بلند پایہ تحقیقی تصنیفات سے لیتے ہیں۔(۱۲)

مولوی محمد حسین آزاد اور مولانا ابوالکلام آزاد اُردو نثر کے دو نمایندہ صاحبِ اسلوب مصنف ہیں۔ دونوں کا اسلوبِ تحریر مقاصد اور نصب العین کے لحاظ سے قدرے تضاد کے باوجود داخلی لحاظ سے ایک ہی طرح کی فضا میں آنکھ کھولتا ہے۔ دونوں کے اسلوبِ تحریر میں وہ چاشنی ہے جس نے ان کی نثر کو شاعری کے روپ میں ڈھال کر حسن کا مرقع بنا دیا۔ دونوں کا اسلوبِ تحریر خالص رنگ کے قریب ہے۔ دونوں مصنفین کی تحریروں کے پردہ ہائے مجاز میں ان کی شخصیت جلوہ گر ہے۔

حوالہ جات

۱۔ نیئر، مولوی، (مرتب) نور اللغات، اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۶ء، ص ۲۱۸
۲۔ حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز، کشاف تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۷ء، ص ۱۳
۳۔ نارنگ، گوپی چند، ادبی تنقید اور اسلوبیات، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص ۱۴
۴۔ عابد علی عابد، سید، اسلوب، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۳۸
۵۔ طارق سعید، اسلوب اور اسلوبیات، لاہور: نگارشات، ۱۹۹۸ء، ص ۱۶
۶۔ سلام سندیلوی، ڈاکٹر، ''مولوی محمد حسین آزاد کی انشا پردازی'' مشمولہ، اردو نثر کے اسالیب، مرتبہ ڈاکٹر عقیلہ جاوید، ملتان: بیکن بکس، ۲۰۰۴ء، ص ۵۲
۷۔ اسلم فرخی، ڈاکٹر، محمد حسین آزاد حیات اور تصانیف، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۶۵ء، ص ۴۰۰
۸۔ زور، محی الدین قادری، اردو کے اسالیبِ بیان، لاہور: مکتبہ معین الادب، ۱۹۶۲ء، ص ۶۶
۹۔ طارق سعید، اسالیبِ نثر کا تنقیدی مطالعہ، وجہی سے قرۃ العین تک، دہلی: ایجوکیشنل بک ہاؤس، س ن، ص ۱۴۰
۱۰۔ سجاد انصاری، محشرِ خیال، مرتبہ عامر سہیل، ملتان: بیکن بکس، ۲۰۰۲ء، ص ۶۱
۱۱۔ طارق سعید، اسالیبِ نثر کا تنقیدی مطالعہ، وجہی سے قرۃ العین تک، ص ۱۴۰
۱۲۔ ایضاً، ص ۱۷۱

ڈاکٹر نثار ترابی

ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، گورنمنٹ کامرس کالج، راولپنڈی

سقوط ڈھاکہ کا سیاسی پس منظر اور غزل میں اس کا تخلیقی وفور

Dr Nisar Turabi

Associate Professor, Department of Urdu, Govt. College of Commerce, Rawalpindi.

Dhaka Fall and Urdu Ghazal

Ghazal is the most popular and rich genre of Urdu literature which manifests various intellectual as well as stylistic trends of our literature. Fall of Dhaka is the worst incident of our near past which has great impacts on our society. Beside other genres of literature, Urdu ghazal also presented a true picture of this disappointment and grief. This article presents an analysis of Urdu ghazal manifesting this situation of our national history.

۱۹۷۰ء کے انتخاب کے بعد ملک جب سیاسی عدم توازن کا شکار ہوا تو اُس نے ملک کو ایک ایسے سیاسی بحران سے دوچار کر دیا کہ آئین سازی کے عمل سے لے کر شیخ مجیب الرحمٰن اور ذولفقار علی بھٹو کے سیاسی اختلافات کی خلیج حائل ہونے تک قومی صورتحال اس قدر مخدوش ہوگئی کہ کراچی سے ڈھاکہ تک ہر علاقہ غیر یقینی سیاسی کیفیت کا نقشہ پیش کرنے لگا۔ چٹاگانگ اور پاکستان کے دوسرے شہروں میں قتل وخوں ریزی کے لرزہ خیز واقعات روز کا معمول بننے لگے۔ مارچ ۱۹۷۱ء کے ابتدائی دنوں میں سیاسی حالات وواقعات میں ظلم وبربریت کی انتہا کر دی گئی۔ ان حالات کی ترجمانی کرتے ہوئے ڈاکٹر صفدر محمود لکھتے ہیں:

> ضلع بوگرہ میں ۱۵۰۰۰ افراد کو گھیرے میں لے کر ہلاک کر دیا گیا، چٹاگانگ کے علاقے میں ۱۰۰۰۰ افراد کو قتل کر دیا گیا، سراج گنج میں ۳۵۰ عورتوں اور بچوں کو ایک ہال نما کمرے میں بند کر کے زندہ جلا دیا گیا۔ ۲۰۰۰ خاندانوں پر مشتمل ایک بستی کو صفحۂ ہستی سے مٹا دیا گیا۔(۱)

مشرقی پاکستان میں ان خوں ریز واقعات کی وجہ سے حالات اتنے بگڑ چکے تھے کہ جن میں امن دوستی کی کوئی صورت باقی نہیں رہی تھی۔ بریگیڈئیر صدیق سالک نے اپنی کتاب ''میں نے ڈھاکہ ڈوبتے دیکھا'' میں اسی خوں ریز واقعاتی تاریخ کا تجزیہ کرتے ہوئے اور شیخ مجیب الرحمٰن کی سیاسی حکمتِ عملی کو بیان کرتے ہوئے لکھا کہ:

> جب عوامی لیگ کے بپھرے ہوئے کارکن علیحدگی کے منصوبے کو عملی جامہ پہنانے کے لئے تیار تھے شیخ مجیب

الرحمٰن نے فوج سے براہ راست ٹکر لینے کے لئے اپنی تیاریاں مکمل کرلیں۔(۲)

گویا امن اور تصفیہ کی کوئی صورت بھی باقی نہ بچی۔ یوں ایک ایسا قومی المیہ رونما ہوا جسے پاکستان کی قومی تاریخ میں ''سقوطِ ڈھاکہ'' کا سانحہ قرار دیا گیا۔ پاکستان کی قومی تاریخ میں یہ افسوسناک واقعہ ۱۶ دسمبر ۱۹۷۱ء کو پیش آیا۔ جسے بلاشبہ پاکستان کی تاریخ میں سیاہ ترین دن کے نام سے یاد کیا جانا چاہیے کہ اس روز وطنِ عزیز کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا۔ اس کا مشرقی حصہ ہم سے الگ ہوگیا۔ اس طرح سب سے بڑی مسلم ریاست کو تقسیم کے عمل سے دوچار ہونا پڑا۔

پاکستان کی قومی تاریخ میں سقوطِ ڈھاکہ کا سانحہ ایک ایسے المیے کا پیش کار ہے جس نے جذبہ حب الوطنی سے سرشار ہر پاکستانی کو دُکھ میں مبتلا کر دیا تھا۔ کوئی بھی ارضِ پاک کی اس تقسیم کے حق میں نہیں تھا۔ لوگ سڑکوں پر نکل آئے اور اس وقت کے چیف مارشل لاء ایڈمنسٹریٹر اور صدر ہر دو کے اختیارات پر قابض جنرل محمد یحییٰ خان کی حکومت کے خلاف مظاہرے ہوئے۔ سقوطِ ڈھاکہ سے قومی وحدتِ اسلامی کے درودیوار لرز اُٹھے۔ قومی تشخص میں دراڑیں پڑ گئیں اور مغربی پاکستان کے ہر صوبے میں قومی حمّیت وغیرت کا اجتماعی احساس جاگنے کے بجائے علاقائی اور لسانی تعصّبات کے آسیب قدم جمانے لگے۔ علیحدگی پسند عناصر کو اپنی من مانی کرنے کی آزادی مل گئی جس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ جمہوری طرزِ حیات کی جگہ آمرانہ طرزِ زندگی کا چلن عام ہوگیا۔ دوسری طرف مرکزی حکومت کے غیر دانشمندانہ فیصلے نے قومی تاریخ میں ایک ایسے باب کا اضافہ کیا جس کا ورق ورق اُداسی اور پچھتاوے کی ترجمانی کرتا ہے۔ غیر جمہوری عناصر نے قومی وقار کی شناخت گم کر دی۔ یوں جارحیت کے نتیجے میں ملک اپنے ایک لازمی حصے سے محروم ہوگیا۔

غزل کی سطح پر قومی سانحہ کے نقوش مجموعی طور پر اگر کسی مجموعے میں بھرپور اور واضع طور پر اُبھرے ہیں تو وہ مجموعہ ''دیدہء تر'' ہے جو مشرقی پاکستان ہی سے تعلق رکھنے والے ایک اہم غزل گو شاعر اختر لکھنوی کی شعری تصنیف ہے۔ اگرچہ مشرقی پاکستان سے علاقائی تعلق رکھنے والے بعض دوسرے شعراء کے یہاں بھی اس قومی سانحہ کی منظوم شہادت ان کے کلام کا حصہ بنی اور ان میں کچھ شعراء ایسے ہیں جن کی ایک بڑی تعداد اب بھی کراچی میں مقیم ہے وہ شعراء جو بنگلہ دیش سے ہجرت کر کے پاکستان آئے اُن کے کلام میں اس قومی سانحے کی گونج اگرچہ زیادہ واضح ہے اور اختر لکھنوی کے علاوہ متعدد شعراء کے ہاں غزل کی سطح پر اپنے عصر کا یہ شعری رویہ رجحان میں بدلتا دکھائی دیتا ہے مگر پاکستان کے دوسرے حصوں میں رہنے والے شعراء نے بھی اس سانحے کی شدت کو قومی دردمندی کے احساس کے ساتھ اپنی فکر کا حصہ بنایا اور اُسے غزل کے پیکر میں ڈھالا۔

اسی طرح نظم اور افسانے کی سطح پر بھی اس المیے کا اظہار عصری آشوب کے تناظر میں یکجا ہوا ہے مگر یہاں موضوعاتی تعین کے رو سے ہم صرف اُنہی شعروں کو درج کرنے کے پابند ہیں جو غزل کی ہئیت میں سامنے آئے ہیں۔ سقوطِ ڈھاکہ کے پس منظر سے اُبھرنے والے ان غزلیہ نمونوں میں جہاں سیاسی تاریخ کی نشیب وفراز کی داستان پوشیدہ ہے وہاں ان تلخ حقائق کے گہرے ادراک کا شعور بھی اُجاگر ہوتا ہے جن کی موجودگی میں ایک نئے مگر ملال آسا شعری اسلوب اور عصری رویے کو قومی شاعری کا رجحان ساز موضوع بنانے میں مدد دی۔ اختر لکھنوی کے ''دیدہ تر'' کو خصوصی بنیاد بناتے ہوئے ہم اسے زیرِ نظر باب کے آخری حصے میں شامل کریں گے یہاں دیگر ایسے شعراء کے کلام سے شعر درج کیے جاتے ہیں جن میں سقوطِ ڈھاکہ کا درد پنہاں ہے اس ضمن میں پہلے ناصر کاظمی کے ہاں یہ شعری رجحان دیکھتے ہیں:

وہ ساحلوں پہ گانے والے کیا ہوئے
وہ کشتیاں چلانے والے کیا ہوئے
وہ صبح آتے آتے رہ گئی کہاں
جو قافلے تھے آنے والے کیا ہوئے

جنت ماہی گیروں کی
ٹھنڈی رات جزیروں کی
اُس بستی سے آتی ہیں
آوازیں زنجیروں کی

(ناصر کاظمی)

اقبال عظیم (۱۹۱۳ء۔۲۰۰۰ء مضراب، لب کشائی، ماحصل) کے ہاں بنگال میں ہونے والے اس قومی سانحے کی حادثاتی مناظر میں روا رکھے جانے والے مظالم اور تشدد کے پیشِ نظر ذاتی تجربے کی بنا پر جو عکس اُبھرے ہیں اُن کی جھلک یوں ملتی ہے:

ایک ایسا سانحہ پیش آ گیا ہے راہ میں
کارواں تو کارواں خود رہنما خاموش ہے
پا شکستہ ہو کے یوں بیٹھا ہے سارا قافلہ
دم بخود ہیں منزلیں بانگِ درا خاموش ہے

جشنِ شکست ہم نے منایا با اہتمام
غیرت کو دُھوم دھام سے دفنا دیا گیا

''یاد برائے یاد'' اور ''برگ و شبنم'' کے شاعر سید منیر نے اپنے تیسرے شعری مجموعے ''زیرِ شاخِ گُل'' (مطبوعہ ۱۹۹۴ء) کے دیباچے میں سقوطِ ڈھاکہ کی المیاتی قومی فضا پر دُکھ کا اظہار کرتے ہوئے اور مشرقی بنگال میں اپنے ملازمتی عہد کو حوالہ بناتے ہوئے کہا کہ: ''یہ مجموعہ کسی ادبی خلا کو پُر کرنے کے لئے نہیں لکھا بلکہ اُن حالات و واقعات کا ایک قدرتی شعری عمل ہے اور اُس وقت کے ماحول کی عکاسی کرتا ہے جس نے اس تاریخی المیے کو جنم دیا''۔(۳)

شبِ فراق سحر تھا ترا خیال وطن
سحر ہوئی تو نہ پایا ترا وصال وطن
مرے فرار میں ہجرت کی کوئی سمت نہیں
کبھی جنوب وطن ہے کبھی شمال وطن

ایسی ویران پُر آسیب گزر گاہ کے بعد
پھر کوئی عزمِ سفر ہو یہ ضروری تو نہیں

سرشار صدیقی (۱۹۲۷ء تا حال، بے نام) کی شعری تصنیف ''خزاں کی آخری شام'' کے صفحہ ۸۵ پر ''چراغاں'' کے نام سے پانچ شعروں پر مشتمل ایک غزل ہے جس کے حاشیے میں ''جنگ ۱۹۷۱ء کے اسیروں کی واپسی'' کی ذیلی سرخی دی گئی ہے:

کئی دلوں کو کئی دل کی حسرتوں کو سلام
جو قافلے میں نہیں اُن کی عظمتوں کو سلام
جو مقتلوں سے کبھی لوٹ کر نہ آئیں گے
اُنہیں سلام ہو اُن کی شہادتوں کو سلام

اُردو شاعری میں المیہ پاکستان کی دلدوز چیخیں ۱۹۷۱ء کے آغاز ہی سے سُنائی دینے لگیں تھیں۔ جب قتلِ عام کا سلسلہ جاری ہوا تو اُس خونی پس منظر میں سیکڑوں اشعار غزل کے عصری رویوں کا امتیاز بنے۔ نظیر صدیقی لکھتے ہیں: ''دسمبر ۱۹۷۱ء میں جب مشرقی پاکستان کی جنگ فیصلہ کُن مرحلے میں داخل ہو چکی تھی اور حالات پاکستان کے قابو سے باہر ہو چکے تھے..... بالآخر ۱۶ دسمبر ۱۹۷۱ء کو ہم ہار گئے''۔ (۴)

جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے کہ اس قومی سانحہ پر مشرقی پاکستان میں مقیم شعراء کے ساتھ ساتھ مغربی پاکستان میں آباد شعراء نے بھی پوری قوم کے جذبات کی ترجمانی کی اور اس قومی عصری رویے نے سینئر نسل سے تعلق رکھنے والے شعراء ہی کو متاثر نہیں کیا، نئی نسل کے شعراء کو بھی متوجہ کیا ہے۔ یوں متعدد غزل گو شعراء نے اس تاریخی المیے کی یاد میں اپنا تاثر نمایاں کیا:

ہر زیاں نصیبوں کو پھر سے سوچنا ہوگا
کیا لُٹا اندھیروں میں کیا ملا اُجالوں سے
(مقبول نقش)

سورج نے کتنے جسم جلائے ہیں راہ میں
اتنا تو زیرِ سایہ دیوار بولتے
(سیف زلفی)

دن نکلتے ہی وہ خوابوں کے جزیرے کیا ہوئے
صبح کا سورج مری آنکھیں چُرا کر لے گیا
(شہزاد احمد)

عجب تھے شہرِ چراغاں کے دیکھنے والے
دھویں کی سمت نہ دیکھا کہ کس کے گھر کا ہے
(رضی اختر شوق)

اُس وقت بھی خموش رہی چشم پوش رات
جب آخری رفیق بھی دشمن سے مل چکا
(پروین شاکر)

آگ کے سیلاب نے گھیرا ہے سارے شہر کو
ایک رستہ بھی نظر آتا نہیں بچتا ہوا

(جمیل یوسف)

ہمارے قتل کا لینا تھا انتقام جسے
اُس نے خون کی قیمت وصول کرلی ہے

(رئیس امروہوی)

ہوگیا دو نیم بول میری زمیں تیرا بدن
خاک نے رو کر کہا میرا بدن میرا بدن

(افضل منہاس)

چمن میں ہر طرف اپنا لہو دیکھا نہیں جاتا
الٰہی! یہ مآلِ آرزو دیکھا نہیں جاتا

(افسر ماہ پوری)

شفق میں خون ہے دم توڑتے اُجالے کا
میں دن کا قتل سرِ شام دیکھ لیتا ہوں

(غالب عرفان)

بھائی مقابل آکر یوں ڈٹ جائیں گے
کب سوچا تھا بازو بھی کٹ جائیں گے

(خاقان خاور)

ہارنے والوں نے اس رُخ سے بھی سوچا ہوگا
سر کٹانا ہے تو ہتھیار نہ ڈالے جائیں

(جمال احسانی)

کوئی اور تو نہیں ہے پسِ خنجر آزمائی
ہمی قتل ہو رہے ہیں ہمی قتل کر رہے ہیں

(عبیداللہ علیم)

کس طرح ہار گئے رازِ شکست افشا ہو
ہم پہ کیا بیت گئی ہم کو بتایا جائے

(عدیم ہاشمی)

اُس دن ایسی سُرخی تھی اخباروں میں
گونگے ہوگئے شہر کے سارے ہاکر بھی
(جلیل عالی)

بچھڑنے والے ترے دوستوں پہ کیا گزری
یہ کیا ہوا یہ ہمارے گھروں پہ کیا گزری
(زاہدنوید)

یہ کیسا حادثہ گذرا ہے دل پر
پریشانی ہے لیکن غم نہیں ہے
(ذکی آذر)

بہت مشکل ہوئی جاتی تھی اس گھر کی حفاظت
سو ہم نے اس کو آسانی میں آدھا کر دیا ہے
(غضنفر ہاشمی)

لڑے بنا ہم شکست تسلیم کر چکے ہیں
کسے بتائیں کہاں ہیں تیر و کماں ہمارے
(ارشدنعیم)

اب ہم مشرقی پاکستان کے المیاتی پس منظر سے اُبھرنے والے اُس شعری مجموعے (دیدہءتر) کی طرف آتے ہیں جسے سقوطِ ڈھاکہ کے واقعات وسانحات کی موثر عکاسی کرنے والا ایسا غزلیہ مجموعہ قرار دیا جاتا ہے۔اس میں بنگال کے سیاسی آشوب کو باقاعدہ ایک شعری رجحان کا سنگِ میل سمجھا گیا۔''دیدہءتر'' کے شاعر اختر لکھنوی (۱۹۳۴ء۔۱۹۹۵ء) نے آنکھوں دیکھے ان واقعات کی شعری تصویروں کو انفرادی رویے کی اساس پر اجتماعی کرب کا رنگ دے کر آپ بیتی کو جگ بیتی کا ترجمان بنادیا۔فکری اعتبار سے یہ شعری تصویریں سچی دردمندانہ قومی سوچ کے ساتھ ساتھ مسافرت کے اُس دُکھ کو حوالہ بناتی ہیں جو ہجرت کے فطری عمل سے پیدا ہوکر ایک حساس فنکار کی تخلیقی حسّیت میں شامل ہوگئیں اور اسی سبب سے ان میں سچائی اور اثر انگیزی ہے۔''دیدۂ تر'' کی ساری غزلیں سقوطِ مشرقی پاکستان کے المیاتی موضوع ہی کو مرکز ومحور بناتی ہیں۔ان غزلوں پر بات کرتے ہوئے پروفیسر نظیر صدیقی رقم طراز ہیں:''اختر نے ان غزلوں میں اس المیے کو خونِ جگر سے لکھا ہے جو مشرقی پاکستان میں خونِ بشر سے لکھا گیا تھا۔جو چیز خونِ بشر سے لکھی جاتی ہے وہ تاریخ بنتی ہے اور جو چیز خونِ جگر سے لکھی جاتی ہے وہ ادب اور شاعری کہلاتی ہے''۔(۵)

مشرقی پاکستان کی علیحدگی کا واقعہ ہماری قومی تاریخ کے بدترین المیے کی حیثیت رکھتا ہے۔''دیدہءتر'' کے خالق چونکہ ذاتی حیثیت سے اس المناک قومی حادثے کا حصہ رہے ہیں اسی لیے ان کی پیش کردہ غزلیہ کیفیات نے مذکورہ سانحہ کی کوکھ سے پھوٹنے والی ہر لہر کو مجسم کیا۔انسان کے انسان کے ساتھ سلوک کے تجزیاتی مطالعے نے خونی واقعاتی تناظر کو ایک ایک کر کے ہمارے روبرو رکھ دیا ہے۔اختر لکھنوی اپنے تحریر کردہ اظہاریے میں کہتے ہیں کہ:

۱۳/دسمبر ۱۹۷۱ء اور ۴/ مارچ ۱۹۷۴ء کے درمیان ۸۱۴ دنوں میں اس سرزمین پر جہاں زندگی کے بہترین دن گزارے، نفس نفس، قدم قدم ایسے مناظر بھی تھے جن کی دید سے ذہن منجمد اور آنکھیں پتھرا گئیں۔ ۱۹۷۴ء میں جب سکتہ ٹوٹا تو اس شاعری کا ورود ہوا۔ جس سے یہ مجموعہ عبارت ہے۔ اس میں وہی شاعری ہے جو اس المیے سے وجود میں آئی جس نے لاکھوں افراد کا شیرازہ بکھیر دیا، جس سے لاتعداد گھر اُجڑے، مکینوں کے ساتھ مکان جلے، معصوم بچے ماؤں کی گود سے چھین کر نیزوں پر چڑھائے گئے، گلیوں، کوچوں اور بازروں میں قتلِ عام ہوا۔ (۶)

بے بسی میں بے گھری کا ماتم کرنے والے اپنے ہم وطنوں کے احساسات و جذبات کو جس فطری اپنائیت کے ساتھ بیان کیا ہے اُس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے افسر ماہ پوری لکھتے ہیں:

> اختر لکھنوی کا یہ امتیاز قابلِ لحاظ اور قابلِ تحسین ہے کہ انہوں نے اپنی تمام شعری صلاحیتوں اور فنکارانہ قابلیتوں کو اس المیے کی عکاسی و نقاشی پر صرف کر دیا اور جس تسلسل و تنوع کے ساتھ وہ اس المیے کا ماتم کر رہے ہیں وہ اپنی نوعیت کا ایک شعری کارنامہ ہے۔ (۷)

گویا سقوطِ مشرقی پاکستان کے قومی سانحے پر لکھی گئی ان غزلوں میں جس تفصیلات اور جُزئیات سے واقعاتی شہادتوں کے شعری اظہار میں مجسم کیا گیا ہے اُس نے اس شعری تذکرے کو ایک جیتے جاگتے شعری کردار میں ڈھال دیا ہے۔ ایک ایسے کردار میں جس کی زبان سے اس تاریخی المیے کا ورق ورق ماتم کُناں ہے۔ شعری ادب کی تاریخ میں غزل کے وسیلے سے اظہار پانے والے اور خون اور آنسوں سے لکھے گئے اس شعری رجحان کی کچھ جھلکیاں پیش کی جاتی ہیں:

وہ پرچم وہ سر کے طرّے اور وہ سفینے اپنے تھے
جن کو دیکھ کے شعلے بھی روئے تھے جلتے وقت بہت

کچھ ہاتھوں نے لکھ ہی دیے تاریخ میں اختر
رسوائی کے وہ حرف جو مرقوم نہیں تھے

مجھے خراج دیا قہقہوں کی محفل نے
دو نیم جب مرے ہاتھوں میں مری کمان ہوئی

ایک محرومی کئی نسلوں کی محرومی بنی
ایک منظر کے عقب سے کئی منظر اُبھرے

جو ہوا اُس میں بہت کچھ دخل تھا اپنوں کا بھی
ہم بھی کیا کرتے ہمیں بے دست و پا ہونا ہی تھا

حواشی

۱۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو: ''پاکستان کیوں ٹوٹا'' صفدر محمود (ڈاکٹر)۔ ادارہ ثقافتِ اسلامیہ لاہور طبع چہارم، ۱۹۹۰ء، ص ۱۴۵

۲۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو: ''میں نے ڈھاکہ ڈوبتے دیکھا''، صدیق سالک، مکتبہ سرمد راولپنڈی، بارِنہم ۱۹۹۲ء، ص ۶۶

۳۔ سید منیر ''کچھ اپنی طرف سے''، مشمولہ ''زیرِ شاخِ گُل''، اساطیر، لاہور، ۱۹۹۴ء

۴۔ نظیر صدیقی، پروفیسر، ''پاکستانی غزل ۷۰ اور ۸۰ کے درمیان''، مشمولہ ''جدید اُردو غزل-ایک مطالعہ''، گلوب پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۴ء، ص ۱۹۶

۵۔ نظیر صدیقی، پروفیسر، ''اختر لکھنوی کی غزلیں''، مشمولہ ''دیدہ ءتر''، بزمِ اربابِ سخن، کراچی، ۱۹۸۶ء، ص ۱۱، ۱۲

۶۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو ''دیدہ ءتر''، اختر لکھنوی، ایضاً، ص ۳۲

۷۔ افسر ماہ پوری، ''دیدہ شُنیدہ''، مشمولہ ''دیدہ ءتر''، ص ۳۲

ڈاکٹر مقبول حسین گیلانی
پرنسپل، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، ملتان کیمپس، ملتان

حالؔی کے کلام میں اسلامی تعلیمات

Dr Maqbool Hussain Gillani

Principal, University of Education, Multan Campus, Multan

Islamic Thoughts in Hali's Poetry

Altaf Hussain Hali (1837-1914) is a great Urdu poet and a prolific writer. He was also an important pillar of Aligarh movement. He provided a direction and purpose to Urdu prose and poetry. This article is an analytical study of Hali's poetry in the light of Islamic teachings. It also analyses the concepts of nation and nationalism in Hali's poetic contributions. The study of Hali's poetry from this angle is quite revealing and relevant as his views on nation and nationalism is different from the concept of nation and nationalism as understood in today's political, literary writings and poetry.

مولانا الطاف حسین حالؔی (1837-1914) کو وطن کی محبت اور مسلمانوں سے محبت کرنے والے شاعر کی حیثیت سے یاد کیا جاتا ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری کے ذریعے مسلمانوں کو جگانے کا فرض احسن طریقے سے نبھایا۔ انہوں نے اپنی مثنوی ''حب وطن'' جو انہوں نے 1874ء میں تصنیف کی جس میں انہوں نے برصغیر کے تمام لوگوں کو ایک قوم قرار دیا اور ان اشعار میں اپنے خیالات کا اظہار یوں کیا۔

بیٹھے بے فکر کیا ہو ہم وطنوں
اٹھو اہل وطن کے دوست بنو
مرد ہو تو کسی کے کام آؤ
ورنہ کھاؤ پیو چلے جاؤ
تم اگر چاہتے ہو ملک کی خیر
نہ کسی ہم وطن کو سمجھو غیر
ہو مسلمان اس میں یا ہندو
بودھ مذہب ہو یا کہ ہو برہمو

جعفری ہووے یا کہ ہو حنفی
جین مت ہووے یا ہو بیشوی
سب کو میٹھی نگاہ سے دیکھو
سمجھو آنکھوں کی پتلیاں سب کو

حالی کے ان اشعار میں اتحاد اور یگانگت کو بطور خاص دیکھا جا سکتا ہے۔ حالؔی نے اپنے کلام کے ذریعے اتفاق کا درس دردِ دل کے ساتھ دیا اُن کے خیال میں وطن کی سلامتی خوشحالی اور آزادی اتحاد کے ذریعے ہی ممکن ہے نہیں تو غلام مقدر بنے گی۔ اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

ہند میں اتفاق ہوتا اگر
کھاتے غیروں کی ٹھوکریں کیوں کر
قوم جب اتفاق کھو بیٹھی
اپنی پونجی سے ہاتھ دھو بیٹھی
ایک کا ایک ہو گیا بد خواہ
لگی غیروں کی پڑنے تم پہ نگاہ
پڑھ گئے بھائیوں سے جب بھائی
جو نہ آنی تھی وہ بلا آئی
پاؤں اقبال کے اکھڑنے لگے
ملک پر سب کے ہاتھ پڑنے لگے
کبھی تورانیوں نے گھر لوٹا
کبھی درانیوں نے زر لوٹا
کبھی نادر نے قتل عام کیا
کبھی محمود نے غلام کیا
سب سے آخر کو لے گئی بازی
ایک شائستہ قوم مغرب کی

ان اشعار سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ مولانا الطاف حسین حالؔی ملک کو ایک قوم سے تعبیر کرتے ہیں اور اُن کے خیال میں مذہب کی بنیاد پر تفریق مناسب نہیں۔ حالؔی کے درج ذیل اشعار سے اس خیال کی مزید توثیق ہوتی ہے۔

ملک میں جو مرض ہیں عالم گیر
قوم پر ان کی فرض ہے تدبیر

ہیں سدا اس ادھیڑ بن میں طبیب
کہ کوئی نسخہ ہاتھ آئے عجیب
قوم کو پہنچے مَنفَعَت جس سے
ملک میں پھیلیں فائدے جس کے
سیکڑوں گل رخ اور مہ پارے
لاڈلے ماں کے، باپ کے پیارے
جان اپنی لیے ہتھیلی پر
کرتے پھرتے ہیں بحرو بر کے سفر
شوق یہ ہے کہ جان جائے تو جائے
پر کوئی بات کام کی ہاتھ آئے
جس سے مشکل ہو کوئی قوم کی حل
ملک کا آئے کوئی کام نکل

قافلے تم سے بڑھ گئے کوسوں
رہے جاتے ہو سب سے پیچھے کیوں
قافلوں میں اگر ملا چاہو
اور قوم کا بھلا چاہو

ذات کا فخر اور نسب کا غرور
اٹھ گئے اب جہاں سے یہ دستور
اب نہ سید کا افتخار صحیح
نہ برہمن کو شدر پر ترجیح
ہوئی ترکی تمام خانوں کی
کٹ گئی جڑ سے خاندانوں کی
قوم کی عزت اب ہنر سے ہے
علم سے یا کہ سیم و زر سے ہے

ان اشعار میں حالؔی نے اتحاد امت کا تصور عمدہ انداز میں پیش کیا ہے بعد ازاں حالی کے تصورات میں تبدیلی بھی آتی گئی۔ مندرجہ ذیل اشعار دیکھیں۔

یہ ہے مانی ہوئی جمہور کی رائے
اسی پر ہے جہاں کا اتفاق اب
کہ نیشن وہ جماعت ہے کم از کم
زبان جس کی ہو ایک اور نسل و مذہب
مگر وسعت اسے بعضوں نے دی ہے
نہیں جو رائے میں اپنے مذبذب
وہ نیشن کہتے ہیں اس بھیڑ کو بھی
کہ جس میں وحدتیں مفقود ہوں سب
زباں اس کی نہ ہو مفہوم اس کو
ہوں آدم تک جدا سب کے جد و اب
جو احد لاشریک اس کا خدا ہو
تو لاکھوں اُس کے ہوں معبود اور رب

اس نظم میں حالؔی نے کہا کہ جس قوم کی زبان ایک ہو، مذہب ایک ہو اور جو ایک نسل سے تعلق رکھتی ہو وہ واقعی قوم ہے۔ حالؔی نے 1903ء میں نظم ''فلسفہ ترقی'' رقم کی کہتے ہیں۔

قوم تھی یونان کی دنیا میں اک محدود قوم
ہو گئی حبِ وطن سے فخر اقوام جہاں
قوم کس گنتی میں ہے وہ، دل نہ ہوں جس کے ملے
گو کہ وہ کثرت سے اپنی گھیر لے سارا جہاں

وہ رسول ہاشمی ؐ وہ رحمۃ اللعالمینؐ
پیروی کا جس کی دم بھرتے ہو تم صبح و مسا
جانتے ہو قوم سے تھا اپنی اس کا کیا سلوک
اس طرف سے تھی جفا اور اس طرف سے تھی دعا
کون سی تکلیف تھی جو قوم نے اس کو نہ دی
پر کبھی چاہا نہ اس نے قوم کا اپنی برا
جب اُحد میں ہو گیا دندانِ پاک اُس کا شہید
قوم کے حق میں نہ نکلا منہ سے کچھ اس کے سوا
''کر ہدایت قوم کو یارب! کہ ہیں معذور سب
ان کی عقلوں پر ہے پردہ جہل و غفلت کا پڑا''

(1)

قوم کے حملے رہے جب تک کہ اس کی ذات پر
خندہ پیشانی سے سب ان کے سہے جور و جفا
پر لگی جب قوم سب مل مٹانے نام حق
اور خدا کا پوجنا بندوں کو مشکل ہو گیا
غیرت حق نے نہ دی پھر مہلت صبر و شکیب
دین کی آخر حمایت پر کھڑا ہونا پڑا
لشکر حق سے مگر جب ہو گئی مغلوب قوم
پھر وہی شفقت وہی رحمت وہی احسان تھا
تھی یہی وہ قوم جس کے حق میں فرماتے تھے آپ
''ہے عرب کی دوستی جز دین اور ایمان کا''

(2)

تھی یہی وہ قوم تھا جس کے لیے ارشاد یہ
قوم کا خادم، آقا سب کا بے چون و چرا''

(3)

حالؔی نے اپنی کئی نظموں میں تمام مسلمانوں کو اسلامی تعلیمات کے مطابق امتیازات کو ختم کر کے اتحاد اور یگانگت کا درس دیا اور صلح پر زور دیا۔ فرماتے ہیں۔

ہندوں سے لڑیں نہ گبر سے بیر کریں
شر سے بچیں اور شر کے عوض خیر کریں
جو کہتے ہیں یہ کہ ہے جہنم دنیا
وہ آئیں اور اس بہشت کی سیر کریں

حالؔی مسلمانوں کے اجتماعی مفادات کے لیے کوشاں رہے انہوں نے تحریکِ علی گڑھ کے ذریعے برصغیر کے مسلمانوں کو ایک معزز قوم کی حیثیت سے ترقی کی منازل طے کرنے کا خواب دیکھا۔ انہوں نے مسلمانوں میں سیاسی شعور پیدا کرنے کی سعی کی۔ انہوں نے اپنی نظموں ''مدرسۃ العلوم مسلمانان'' (1880)، ''مسلمانوں کی تعلیم'' (1889)، ''قوم کا متوسط طبقہ'' (1891)، ''جشنِ قومی'' (1892)، ''صدائے گدایانِ قوم'' (1893)، ''دہلی کا جلسہ کانفرنس'' (1892)، ''تحفۃ الاخوان'' (1902) میں مسلمانوں کو بیدار کیا۔ آپ کی نظم ''شکوہ ہند'' (1888) کے بارے میں معین احسن رقمطراز ہیں۔ حالؔی نے مسلمانوں کی جداگانہ قومیت کا تصور۔۔۔ شدومد کے ساتھ پیش کیا ہے۔ (4) یہ بند دیکھئے:

یہاں اور ہیں جتنی قومیں گرامی
خود اقبال ہے آج ان کا سلامی

تجارت میں ممتاز، دولت میں نامی
زمانے کے ساتھی، ترقی کے حامی
نہ فارغ ہیں اولاد کی تربیت سے
نہ بے فکر ہیں قوم کی تقویت سے

حالؔی واقعہ کربلا کے حوالے سے فرماتے ہیں۔

پردہ ہو لاکھ کینۂ شمر و یزید کا
چھپتا نہیں جلال تمہارے شہید کا
مضمون ہے دل میں نقش لدینا مزید کا
کونین سے بھرے گا نہ دامن امید کا (6)

حالؔی نے ان اشعار میں کربلا کے واقعے کی طرف اشارہ کیا ہے مراد ہے کہ باطل کی طاقت حق کی آواز کو دبا نہیں سکتی۔ رسول کریم ﷺ کی شان میں نعت کے اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

یا ملکی الصفات و یا بشری القویٰ
فیک ولیل علی انک خیرالوریٰ
اٹھا ہدایت کو تو عین ضرورت کے وقت
جیسے کہ ہنگام قحط قبلہ سے اٹھے گھٹا (7)

واعظ کے بارے میں حالی کا کلام دیکھیں۔

یہ ہیں واعظ سب پہ منہ آتے ہیں آپ
ناصح قوم اس کے یہ کہلاتے ہیں آپ
بس بہت طعن و ملامت کر چکے
کیوں زبان رندوں کی کھلواتے ہیں آپ (8)

مندرجہ بالا اشعار میں واعظوں پر خوبصورت انداز میں تنقید کی گئی ہے۔ تبلیغ کرنا ایک مذہبی فریضہ ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار میں حالؔی مسلمانوں کو یوں اسلام کی تبلیغ کرتے ہیں۔

گرے مثل پروانہ ہر روشنی پر
گرہ میں لیا باندھ حکم پیغمبرؐ
کہ ''حکمت'' کو اک گم شدہ مال سمجھو
جہاں پاؤ اپناؤ اسے مال سمجھو (9)

ان اشعار میں حدیث مبارکہ کی خوبصورت انداز میں تشریح کی گئی ہے۔ ایک اور شعر ملاحظہ ہو جس میں مسلمانوں کو شرم دلائی گئی ہے۔

وہ یاں اہل دولت کو ہیں شیر مادر
نہ خوفِ خدا ہے نہ شرمِ پیمبر (10)

مگر حالی مایوس بھی نہیں ہے۔آس کا دامن بھی نہیں چھوڑتے۔فرماتے ہیں۔

یہی ہیں وہ نسلیں مبارک ہماری
کہ بخشیں گی جو دین کی استواری
کریں گی یہی قوم کی غم گساری
انہیں پر امیدیں ہیں موقوف ساری
یہی شمع اسلام روشن کریں گی
بڑوں کا یہی نام روشن کریں گی (11)

حالؔی مندرجہ ذیل اشعار میں مسلمانوں کو بزرگوں کا دور اسطرح یاد دلاتے ہیں۔

کرو یاد اپنے بزرگوں کی حالت
شدائد میں جو ہارتے تھے نہ ہمت
اٹھاتے تھے برسوں سفر کی مشقت
غریبی میں کرتے تھے کسب فضیلت
جہاں کھوج پاتے تھے علم وہنر کا
نکل گھر سے لیتے تھے رستہ ادھر کا (12)

الطاف حسین حالی نے اپنی شاعری کے ذریعے اسلامی تعلیمات کو اجاگر کیا۔خاص طور پر مسدس ''مدوجزر اسلام'' میں مسلمانوں کی ترقی اور تنزل کے اسباب بیان فرمائے۔(13) حالؔی کا نقطہ ونگاہ سائنس اور استقرار ہے انہوں نے اپنی قوم کو نقشِ سلیمانی بھی دیا۔فرماتے ہیں۔

اے عزیزو تم بھی ہو آخر بنی نوع بشر
غل ہے کیا نوع بشر کچھ ہمیں بھی ہے خبر
کر رہا ہے خاک کا پتلا وہ جو ہر آشکار
ہو رہی ہے جس سے شانِ کبریائی جلوہ گر
کل کی تحقیقات سے نظروں سے اتر جاتی ہے آج
بڑھ رہا ہے دم بہ دم یوں آج کل علمِ بشر(14)

حالی نے مسلمانوں کو قومی اور سیاسی شعور دیا۔انہوں نے اتحاد کو قومی زندگی کا سنگِ بنیاد بتایا۔انہوں نے بغاوت اور نا امیدی کی درمیان ایسا راستہ نکالا جو ایک جانب نئے خیالات کو قریب لانے ،نئی صنعتی زندگی کی برکتوں کا خیر مقدم کرنے ، حقیقت پسند اور موقع شناس بنانے میں مدد کرتا تھا۔دوسری جانب انہیں اپنے یعنی متوسط طبقے کے مفاد کا مبلغ اور علمبردار بناتا تھا۔ حالؔی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ترقی کے امکانات کا اندازہ لگایا تھا اور مایوسی کا طلسم توڑنے کی جدوجہد کا سبق دیا۔(15)

''مقدمہ شعروشاعری'' اردو کی پہلی تصنیف ہے جس میں ادب اور زندگی کے تعلق کا مسئلہ چھیڑا گیا ہے۔ حالؔی اس تصنیف کو اسی مسئلہ سے شروع کرتے ہیں اور اس سے متعلق جتنے بھی خیالات ان کے ہاتھ لگے ان کو بغیر کسی فسلفیانہ منطقی یا نفسیاتی ربط میں لائے اکثر بلاضرور تکرار کے ساتھ اپنی لاجواب نثر میں ادا کرتے چلے جاتے ہیں۔ ان کا مقصد یہ ہے کہ شاعری کی سوسائٹی میں ضرورت اور شاعر کے سلسلہ تمدن میں دخل کو واضح کر دیں''۔(16)

مولانا الطاف حسین حالؔی نے علامہ اقبال کی طرح مسلمانوں کو خواب غفلت سے جگانے کی کوشش کی۔ قرآنی آیات اور احادیث مبارکہ کے تراجم اور مفہوم کو شاعری میں لاکر مسلمانوں کو جھنجوڑا۔ انہوں نے ایک ایسی قوم کو مخاطب کیا جو بے راہ ہے پر گمراہ نہیں ہے وہ رستے سے بھٹکے ہوئے ہیں مگر رستے کی تلاش چپ وراست نگراں ہیں۔ ان کے ہنر مفقود ہو گئے ہیں مگر قابلیت موجود ہے ان کی صورت بدل گئی ہے مگر ہیولیٰ باقی ہے ان کے قویٰ مضمحل ہو گئے ہیں مگر زائل نہیں ہوئے۔ ان کے جوہر مٹ گئے ہیں مگر پھر بھی نمودار ہو سکتے ہیں۔ ان کے عیبوں میں خوبیاں بھی مگر چھپی ہوئی ان کے خاکستر میں چنگاریاں بھی ہیں مگر دبی ہوئی۔

نہ بد خواہ ہے دین ایمان کا کوئی
نہ دشمن حدیث اور قرآں کا کوئی
نہ ناقص ہے ملت کے ارکاں کا کوئی
نہ مانع شریعت کے فرماں کا کوئی
نمازیں پڑھو بے خطر معبدوں میں
اذانیں دھڑلے سے دو مسجدوں میں (17)

حوالہ جات

1۔ الحدیث۔اللھم اھد قومی فانھم لاتعلمون

2۔ الحدیث۔حب العرب من الایمان۔

3۔ الحدیث۔سید القوم خادمھم

4۔ جذبی معین احسن لکھنؤ احباب پبلیشرز ستمبر 1959ء۔ص 107۔

5۔ مکتوب بنام عبدالحلیم شرر، جون 1904ء، مکاتبِ حالی، اردو مرکز لکھنؤ، 1950ء۔ص 54۔

6۔ حالؔی الطاف حسین، دیوانی حالی، لاہور، ایم فرمان علی، س ن، ص 72-71۔

7۔ ایضاً۔ص 73-72

8۔ ایضاً۔ص 92

9۔ حالی الطاف حسین، مسدس حالی، لاہور، تاج بک ڈپو، 1303ھ، ص 28۔

10۔ ایضاً، ص 49۔

11۔ ایضاً، ص 77۔

12 ایضاً، ص 114۔

13۔ اعجاز حسین سید ڈاکٹر، مختصر تاریخ ادب اردو، کراچی، اردو اکیڈمی 1956ء، ص 161۔

14۔ اے۔جی نیازی پروفیسر، تنقیدی رس، لاہور، عشرت پبلیشنگ ہاؤس، 1965ء، ص 279۔

15۔ ایضاً، ص 306۔

16۔ فاروقی محمد احسن، اردو میں تنقید لکھنؤ، س ن، ص 38۔

17۔ حالؔی الطاف حسین، مسدس حالی، لاہور، تاج بک ڈپو، 1303ھ، ص 80۔

عابد خورشید/ شاہد نواز

پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ اردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا

لیکچرار شعبہ اردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا

محاسن شعری کا تلمیح سے انسلاک

(بحوالہ راشدؔ)

Abid Khurshid

PhD Scholar, Urdu Department, Sargodha University, Sargodha.

Shahid Nawaz

Lecturer, Urdu Department, Sargodha University, Sargodha.

Allusion as a Poetic Tool (with reference to N.M.Rashid's works)

N.M.Rashid is the one of the top most poets in modern era of Urdu literature. He is unparalleled for emancipating Nazm from the supremacy of Ghazal and introducing modern tendencies in the poetry. Rashid's poetry having several trends uses Allusion as special trend which has been taken from literary predecessors. Rashid has the capability to connect Allusion with the contemporary age. He has not derived Allusions merely from religion and culture but many of Allusions are his intellectual introduction. Modern poetry can be proud of Rashid for bestowing dependable status to Nazm. In the present article Allusions used by Rashid have been discussed critically.

زبان و اَدب میں الفاظ کا برتاؤ مابعد الطبیعیاتی سطح پر اپنے معانی کی طرف ایک اشارہ ہی ہے اور تلمیح (Allusion) ایسا اشارہ ہے جو لفظ کے ذریعے کسی واقعے (جس کی تاریخی حیثیت ہو)، کردار، عمارت، حکایت وغیرہ سے منسلک ہو۔ نظم اور نثر ہر دو اصناف میں تلمیح کا جواز ہے۔ لیکن بطور شعری حربہ کے اِس میں قوتِ نمو کہیں زیادہ ہے۔ محاسنِ شعری میں اِس طبعی میلان کی صراحت اِس لیے بھی ضروری ہے کہ صنائع بدائع اگرچہ علم بیان سے متعلق ہیں لیکن تلمیح، جس کا بنیادی تعلق علم بدیع سے ہے، دیگر شعری صنعتوں سے بھی اِس کا ربط غیر فطری نہیں۔ یہ معاونین اپنے اوصاف رکھتے ہوئے بھی ایک دوسرے کی خوبیوں میں

حصہ دار ہیں۔ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''استعارہ'' میں کچھ نہ کچھ ''تشبیہ'' کا حصہ بھی ہے۔بعض صناعت ایک ہی شاخ پر کھلے ہوئے پھولوں کے مانند اپنا الگ وجود بھی رکھتی ہیں' اور ایک مہاوجود کا حصہ بھی ہیں۔مزید یہ کہ ان کی جڑوں (Roots) کو آسانی سے الگ بھی نہیں کیا جا سکتا' کیونکہ یہ ریشم کے نازک تاروں کے مصداق ایک دوسرے سے جُڑے ہوئے ہیں اور پھر اِن کی مکمل علاحدہ شناخت بھی غیر منطقی ہوگی۔

اِس تناظر میں کسی قسم کا خطِ امتیاز کھینچنا شعری بُنت سے متصادم ہوسکتا ہے۔اِس کا ہرگز مفہوم یہ بھی نہیں کہ تشبیہ' استعارہ' اقتباس' اصطلاح یا اشارہ میں کوئی افتراق بے معانی عمل ہے۔کیونکہ تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں یا اُسے ایک منظّم صورت میں کسی نظام کے تحت شمار کرنے کے لیے ایک نامیاتی وحدت کی ضرورت ہے' یا یوں کہنا چاہیے کہ ایک معنوی ارتباط از حد ضروری ہے۔ جو اِسے محاسنِ شعری فراہم کرتے ہیں' ورنہ تو تخلیقی عمل ''بوجھو تو جانے'' کی عملی تصویر بن کر رہ جائے گا۔جہاں تک اِس سوال کا تعلق ہے کہ یہ محاسنِ شعری کس طرح شعری عمل کو مہمیز دیتے ہیں اور ایک دوسرے کی افادیت کو بڑھانے یا معنوی اشتراک میں مددگار ہو سکتے ہیں تو اِس کے لیے ہمیں شعریاتی کائنات کا زیرک نظری سے مطالعہ کرنا ہوگا۔

یہ شعر ملاحظہ کیجیے :

آگ ہے' اولادِ ابراہیم ہے' نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحان مقصود ہے

اِس شعر کے دونوں مصرعوں میں براہ راست کوئی تشبیہ نہیں۔لیکن زیریں سطح پر اِن مصرعوں میں ''زمان'' کی تشبیہ موجود ہے۔یعنی آج ''آگ'' بھی ہے'' ''اولادِ ابراہیم'' بھی ہے اور ''نمرود'' بھی ہے۔کیا جس طرح حضرت ابراہیم علیہ السلام کو آگ میں ڈالا گیا تھا اور جس طرح وہ امتحان سے گزرے' کیا آج پھر اُسی صورتِ حال کا سامنا ہے۔تشبیہ کے اِس عنصر نے ''آگ''،''اولادِ ابراہیم'' اور ''نمرود'' ایسی تلمیحات کو پُر زور بنا دیا ہے اور شعر کی اثر پذیری کو نمایاں کر دیا ہے۔اِسی طرح غالبؔ کا یہ شعر دیکھیے :

اور لے آئیں گے بازار سے گر ٹوٹ گیا
ساغرِ جم سے میرا جامِ سفال اچھا ہے

ساغرِ جمشید' پیالۂ جمشید' جامِ جمشید' اِس تلمیح کا ایک پس منظر تو ہمارے اذہان میں محفوظ ہے لیکن غالبؔ نے ''ساغرِ جم'' سے ''جامِ سفال'' سے جو ربط بنایا ہے کیا اُس نے شعر کی چاشنی یا اُس نے حسن میں اضافہ نہیں کیا؟ اور اختلافی ڈھانچے میں تشکیل کا پہلو کس طرح تلاش کیا ہے؟

محاسنِ شعری کے ساتھ ساتھ بعض اوقات محض روزمرہ یا لہجے کی تبدیلی بھی شعر کے آہنگ میں رنگ بھر دیتی ہے۔

مثال کے طور پر:

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دُکھ کی دوا کرے کوئی

اگر ہم پہلے مصرعے کو ذرا بے نیازی سے ادا کریں یعنی ''ہوا کرے کوئی'' ہمیں تو اپنے دُکھ کی دوا سے غرض ہے۔دوسری

صورت میں ''ہوا کرے کوئی'' کو تیقن سے ادا کرنے سے لازم موجودگی کا تاثر شعر کے مفہوم کو کہیں سے کہیں لے جاتا ہے اور شعر میں موجود تلمیح اس کے اثر کو دوبالا کر دیتی ہے۔ تیسری صورت مابہ الامتیاز کی ہے یعنی ''ہوا کرے کوئی'' اور ''دوا کرے کوئی'' اِس طرح سے درجنوں مثالیں ہیں جو اِس موقف کی تائید کے لیے پیش کی جا سکتی ہیں۔ استثنائی صورت میں کوئی لفظ بطور استعارہ بھی استعمال ہوتا ہے' بطور علامت بھی اور وہی لفظ تلمیحاً بھی برتا جاتا ہے۔ جس کی سب سے عمدہ مثال لفظ ''کربلا'' ہے۔ جو ایک ہی وقت میں علامت بھی ہے' استعارہ بھی اور تلمیح بھی۔

راشؔد کی شاعری کا مطالعہ متنیت کے حرکی اور حسی جواز کا متقاضی ہے' اُن کے ہاں تلمیح کا حربہ بہت توانا ہے وہ رجحانات کو تلاشنے کے لیے نئے خیالات' نئے تصورات کو قبول کرنے کے لیے تلمیح کو بھی تجربے کی آنچ پر قلب ماہیئت کے ذائقے سے وسعت آشنا کر سکتے ہیں۔

راشؔد شناسی کے حوالے سے ڈاکٹر آفتاب احمد کے بہت سے مضامین موضوعِ بحث ہوئے' جن میں نہ صرف راشؔد کی شخصیت کے نشیب و فراز کی کئی گتھیاں سلجھتی ہیں بلکہ اُن کی شاعری کا بھی زیرک نظری سے مطالعہ کیا گیا ہے' راشؔد کے ہاں تلمیح کے برتاؤ کے حوالے سے' ڈاکٹر آفتاب احمد لکھتے ہیں ''راشؔد کے ہاں تلمیح ایک نئی زندگی پاتی ہے کیونکہ وہ اسے روایت کی دُنیا سے اُٹھا کر تجربے کی چیز بنا دیتے ہیں۔''(۱)

جہاں تک علامت کا ذکر ہے تو دیگر شعری اصطلاحات کی بہ نسبت علامت اور تلمیح کا آپسی تعلق کہیں زیادہ قریب ہے۔ بیشتر علامتیں تلمیحی صورت اختیار کر جاتی ہے۔ علامت اور تلمیح میں ''زمانی بُعد'' ایک یکساں خوبی ہے۔ خاص طور پر راشؔد کے ہاں علامت کو تلمیح کا درجہ حاصل ہے' جیسا کہ ڈاکٹر ضیاء الحسن نے ''نئے آدمی کا خواب'' میں لکھا ہے کہ ''راشؔد تلمیح کو علامت بنا دیتے ہیں''۔(۲)

کسی علامت یا استعارے کو نئے مفاہیم دینا کسی ہُنر مند شاعر کا ہی کمال ہو سکتا ہے۔ یہ توقع کسی ایسے تخلیق کار سے کیسے کی جا سکتی ہے جو کسی ''ہیئت'' سے آزاد نہ ہو سکے۔ تجربے کے لیے مروجہ سانچوں کو توڑنا' فطری تقاضا ہے۔ شاعر کا وژن اُس کی علامت نگاری سے کُھلتا ہے۔ راشؔد کے ہاں تمثیل کا انداز ایسا منفرد ہے کہ وہ اُسے بھی علامت کے درجے سے مس کر دیتے ہیں۔ راشؔد نے نہ صرف علامت اور استعارے کو نیا پیرہن دیا بلکہ تلازمات میں بھی جدت پیدا کی۔ اختر امان لکھتے ہیں:

> پُرانی مروج شاعری کا ساز و سامان الفاظ' تلمیحات' اشعار' استعارے' کنائے کے ساتھ ایسے تلازمات وابستہ تھے کہ ان کو کوئی معنی خیز شکل دینا مشکل نظر آتا تھا۔ اس بات کے پیشِ نظر رکھتے ہوئے ہم نے شعر کی ہیئت اور قالب میں تبدیلی لانے کا سوچا۔(۳)

استعارہ' تشبیہ سے وسعت رکھتا ہے' یعنی شعری بنت میں اِس کا پھیلاؤ قوس کے مانند ہے۔ زمانی بندش' ثقافتی حد بندیاں' زبان کی فعالیت سے علی الرغم ایک ایسی فضا میں اپنی وجودی استعداد متحرک رکھتا ہے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد اپنی کتاب ''ن' م' راشؔد ..... شخص اور شاعر'' میں لکھتے ہیں:

> عام لفظوں کے انتخاب سے قطع نظر راشؔد کے ہاں تشبیہوں اور استعاروں کے انتخاب میں جو ندرت اور تازگی

پائی جاتی ہے، وہ بھی خاص طور پر قابل ذکر ہے۔اس لیے کہ یہ تشبیہیں اور استعارے زیبِ داستاں کے طور پر نہیں بلکہ تخلیقی تجربے کا تار و پود بن کر ظاہر ہوتے ہیں۔(۴)

مجازی معنویت کی حامل یہ شعری صنعت جب میکانکی عمل سے گزرتی ہے تو اُس لگے بندھے طریقے سے انکشافی اور اکتشافی مراحل پر اپنے نقوش نمایاں کرتی جاتی ہے اور مستعار لہ کا تناظر وسیع تر ہو جاتا ہے۔استعارہ مچان سے جھانکنے کا رویہ اُبھارتا ہے، لیکن اِس کے لیے منظر کا خوبصورت ہونا مشروط ہے۔

قرۃ العین حیدر قدیم و جدید ایرانی تہذیب کی سرایت کو راشدؔ کے ہاں تلمیحات اور استعاروں کی دل آویزی کی بڑی وجہ قرار دیتی ہیں، اُن کا کہنا ہے :

> علامت اور تلمیح کے ذریعہ اپنے دور کی معلومات پر تبصرہ فارسی اور اُردو شاعری کی قدیم روایت ہے۔لیکن راشدؔ نے جدید ایرانی شاعری سے گہری واقفیت کی بدولت تلمیحوں اور استعاروں کو ایک بڑی انوکھی اور دل آویز زینت بخشی۔(۵)

اِس امر کو یوں بھی ملحوظِ خاطر رکھنا چاہیے کہ کسی روایت سے محض افتراق میں اشتراک کا مخالف رویہ ہی نہ ہو بلکہ بقول ڈاکٹر ستیہ پال آنند:

> ..... جدیدیت سے مراد صرف سربمہر استعاروں، علامتوں اور تلمیحوں سے روگردانی ہے جو روایتی شاعر کا سکۂ وقت ہوتے ہیں؛ کلیتاً صحیح نہیں ہے۔اس بات کا تعلق صرف اسلوب سے ہے، زندگی کے بنیادی حقائق سے نہیں ہے۔(۶)

ذوالکفل حیدر کی یہ رائے بھی ملاحظہ کیجیے :

> راشدؔ کے استعارے اور تراکیب ایک نئی فکری کائنات کا پتہ دیتے ہیں، اور صاف امیجری میں مدد کرتے ہیں۔ان کے استعارے سے Wanting to say more کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔(۷)

اب مختصراً محاورہ، روزمرہ یا ضرب الامثال سے تلمیح کے انسلاک کا ذکر کرتے ہیں۔محاورے اور ضرب المثل میں الفاظ کا تعین طے شدہ ہوتا ہے۔مختصر الفاظ، محاورے کو کلیدی حیثیت فراہم کرنے میں معاون ہوتے ہیں۔پھر جہاں بھی زبان و اَدب کا حلقہ ہے کسی بھی محاورے کا مفہوم ایک ہی وقت میں متضاد معانی نہیں رکھتا۔کم از کم یک رُخی معنویت ضرب الامثال میں بھی پائی جاتی ہے۔یعنی کوئی محاورہ ایک خاص عرصے کی ریاضت کے بعد ہی وجود میں آتا ہے۔تلمیح میں بھی زمانی فاصلہ کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں، یا ایک ضرب المثل یا قولِ زریں بہت سی کٹھالیوں سے گزر کر اپنے معانی کا تعین کرتا ہے۔پھر اِس کی حیثیت زبان میں جغرافیائی تبدیلی کو نظر انداز کر دیتی ہے۔یعنی اُردو میں ایک محاورہ دُنیا بھر میں جہاں جہاں اُردو زبان بولی جاتی ہے، اپنا ایک ہی مفہوم رکھتا ہے۔یہ چند اوصاف محاورہ اور ضرب المثل کو تلمیح کے زیادہ قریب کر دیتے ہیں۔بہت سی ضرب الامثال اور محاوروں میں تلمیحی تلازمات موجود ہوتے ہیں، ایک اور صورت مختصر ہونے کی بھی ہے یعنی محاورہ یا ضرب المثل میں کم سے کم الفاظ میں بات مکمل ہو جاتی ہے اور تلمیح کی صورت بھی یہی ہے۔بعض اوقات محض تین چار الفاظ میں ہی محاورہ اپنا مفہوم واضح کر دیتا ہے۔یہی صورت ضرب المثل کی بھی ہے۔محاروں اور ضرب الامثال کے بہت سے کردار تلمیحی غلاف میں چھپے ہوئے

ہوتے ہیں۔ اور اُن میں جو زیریں سطح پر قصے یا کہانیاں ہیں اُن سے ہم عام طور پر واقف ہوتے ہیں۔ مثلاً شیخ چلی، لال بجھکڑ، جون پور کا قاضی، چالیس چور، ٹیڑھی کھیر، بھیگی بلّی، وغیرہ۔ مزید برآں محاورے کی صورت بھی اس لحاظ سے زیادہ مختلف نہیں: اگر کسی شعر میں کوئی تلمیح محاورتاً آ جائے تو گویا بات دو آتشہ ہو جاتی ہے۔

مثال کے طور پر :

گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے

برات عاشقاں برشاخِ آہو

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے

تمثیل نگاری میں شعراء کے ہاں جس ''خوبی'' کو ''خامی'' کے طور پر دیکھا جاتا ہے، وہ اُن کا بیانیہ انداز ہے، جو اکثر و بیشتر غیر شعوری طور پر نظم یا غزل میں دَر آتا ہے۔ مغنی تبسم نے نہایت لطیف انداز میں اس کی جانب اشارہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں :

> شاعری میں شبیہ نگاری Imagery کو عام طور پر استعاروں اور تشبیہوں کے علاوہ (افعالی تیز) اور صفات جیسے اجزائے کلام کے مخصوص استعمال تک محدود سمجھا جاتا ہے اور صوتی استعارے کی طرف بہت کم نظر جاتی ہے۔ راشدؔ کی شاعری کے ''بیانیہ'' ہونے کا جو مغالطہ ہوتا ہے۔ اس کی وجہ سے بھی یہی ہے۔(۸)

شاعری داخلیت کی واردات سے منسلک ہے، لیکن نظم میں اِسے کُلی طور پر منطبق نہیں کیا جا سکتا۔ نظم کے بطون سے اُبھرنے والی کیفیت خارج کی مرہون منت ہوتی ہے، تخلیقی عمل کی اِس پراسرار سرسراہٹ کو ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش نے راشدؔ کے ہاں اِس انداز سے دریافت کرنے کی کوشش کی ہے، وہ لکھتے ہیں:

> اُنھوں [راشدؔ] نے خارج کو باطن کی آنکھ سے آنکھ سے دیکھنے کی سعی کی ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کے شعری تلازمات اور استعاروں میں ایک انوکھا پن جھلکتا ہے۔(۹)

فطری بات ہے کہ جب کسی تحریر میں ایسی ضرب المثل یا محاورہ آتا ہے تو اُس کا اثر کہیں بڑھ جاتا ہے۔ یہاں اِس اَمر کو بھی مدِ نظر رکھنا چاہیے کہ عوامی قبولیت بھی لسانیات کے خارجی پیکر کو اپنے حصار میں رکھتی ہے۔ اس لیے کہاوتیں، ضرب المثال، محاورے، اصطلاحات یا اقوال زریں وغیرہ ایسے افعال ہیں جن میں زبان سانس لیتی ہے اور ان معاونین کے اشتراک سے ظہور میں آنے والے اوصاف ہی شعری لطافت کو معیار بنانے میں اپنا اہم ترین کردار ادا کرتے ہیں۔

تلمیح کا ایک مزید پہلو جو ہمیں اپنی رسموں اور روایتوں میں نظر آتا ہے، جن کا ثقافتی تناظر کسی بھی طرح غیر اہم نہیں۔ یہ رسمیں ہمارے معاشرتی یا تہذیبی پس منظر میں اپنا بھرپور اظہار رکھتی ہیں اور ساتھ ہی ساتھ ہمارے مذہبی تصورات میں بھی اِن کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ آپ ملاحظہ کیجیے کہ ''بسم اللہ کی رسم'' کے ساتھ کوئی ''تاریخی'' واقعہ کسی وضاحت کے ساتھ ہمارے اذہان میں فوری طور پر نہیں آتا۔ لیکن اِس رسم کی قدامت سے ہم واقف ہیں اور اِس کے بہت سے لوازمات ہمارے دیکھے بھالے ہیں۔ اسی طرح ''آمین کی رسم'' یا ''رت جگا'' یا پھر ''نیاز'' کی رسم وغیرہ کا آغاز یقیناً کسی نہ کسی واقعے سے مشروط ہے۔ اگر کسی ایک رسم کا طویل عرصے معاشرے میں چلن ہے تو یہ بات بہ ذاتِ خود اپنی اہمیت و افادیت کا جواز ہے۔ اِن روایات میں مقامیت کا عُنصر تلمیح کے دائرے کو محدود نہیں کرتا۔ اگر اِس بات کو معیار بنایا جائے پھر تو ہر تلمیح کسی نہ کسی سطح پر محدود

ہوسکتی ہے !

ع اپنی اپنی وسعتوں میں قید ہے سب کا وجود

کے مصداق تلمیح کے لیے یہ اَمر لازم قرار نہیں دیا جا سکتا کہ اُس کی حیثیت ''عالمی'' ہی ہو۔ ایسی تلمیحات کی تعداد بہت کم ہوگی۔ یقیناً ایسے بہت سے موضوعات ہیں جو کئی ایک زبانوں اور تہذیبوں کا مشترکہ سرمایہ ہیں۔ خاص طور پر وہ مذہبی واقعات جو ایک سے زائد مذاہب اور ایک ہی زائد زبانوں میں موجود ہیں؛ جن میں حضرت آدم علیہ السلام کا قصہ، حضرت نوح علیہ السلام کا قصہ، زمین کی پیدائش، کائنات کا وجود، دیگر ایسے بہت سے واقعات جنھیں مختلف مذاہب نے اپنے اپنے نقطۂ نظر سے بیان کیا ہے۔ قریباً ہر بڑی زبان اِن خزائن سے مالا مال ہیں، لیکن تلمیح کا اپنی زبان کے دوہرے اظہار یعنی اُس کے جسم اور روح سے براہ راست ہوتا ہے۔

زبان جن عوامل سے گزر کر وجود پاتی ہے، اُن کی اِساس بہر حال ''لفظ'' ہے۔ جس کا ثقافتی مظہر اُس معاشرے کا عکاس ہے۔ اور جیسے جیسے معاشرہ کمپوز ہوتا ہے اُسی طرح زبان کی بلاغت بھی بڑھتی جاتی ہے۔ اور ہم کسی حد تک کہہ سکتے ہیں کہ زبان جس طرح بلیغ ہوگی اُس میں تلمیحات کا ذخیرہ اُتنا ہی نمایاں ہوگا۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر آفتاب احمد ’’ن۔م۔ راشد، شاعر اور شخص‘‘ (کراچی) دانیال، ۱۹۹۵ء، ص ۳۱

۲۔ ڈاکٹر ضیاء الحسن، نئے آدمی کا خواب (لاہور) اظہار سنز، ۲۰۰۲ء، ص ۲۰

۳۔ اختر امان، مصاحبہ، ن۔م۔ راشد سے چند سوالات، مشمولہ ’’مقالاتِ راشد‘‘ تحقیق و تدوین، شیما مجید، (اسلام آباد) الحمراء پبلشنگ، ستمبر ۲۰۰۲، ص ۴۰۲۔۴۰۳

۴۔ ڈاکٹر آفتاب احمد ’’ن۔م۔ راشد، شاعر اور شخص‘‘ (کراچی) مکتبۂ دانیال، ۱۹۹۵ء، ص ۵۳

۵۔ قرۃ العین حیدر، مضمون ’’ن۔م۔ راشد، مشمولہ‘‘ مشمولہ رسالہ ’’سطور‘‘ (۴) مرتبین: سید عامر سہیل، شوکت نعیم قادری، ڈاکٹر نعمت الحق، ڈاکٹر علی اطہر (ملتان) بیکن بکس، ۲۰۰۳ء، ص ۱۸۵

۶۔ ڈاکٹر ستیہ پال آنند، مضمون ’’وزیر آغا: خطوط سے اقتباسات پر مبنی ایک دستاویز‘‘ مشمولہ سہ ماہی (لاہور) ’’ادبِ معلیٰ‘‘، جنوری تا مارچ ۲۰۱۱ء، ص ۱۷

۷۔ ذوالکفل حیدر، مضمون ’’حسن کوزہ گر‘‘، مشمولہ رسالہ ’’بنیاد‘‘ (لاہور) لمز، شمارہ ۱، مدیران، یاسمین حمید، ڈاکٹر معین نظامی، ۲۰۱۰ء، ص ۲۹۲

۸۔ مغّنی تبسم، تجزیہ نظم ’’مجھے وداع کر‘‘ مشمولہ ’’راشد صدی: منتخب مضامین‘‘ مرتبین: پروفیسر ڈاکٹر فخر الحق نوری، ڈاکٹر ضیاء الحسن (اسلام آباد) مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۰ء، ص ۵۴۱

۹۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش، مضمون ’’ن۔م۔ راشد‘‘ مشمولہ رسالہ ’’بنیاد‘‘ (لاہور) لمز، شمارہ ۱، مدیران، یاسمین حمید، ڈاکٹر معین نظامی، ۲۰۱۰ء، ص ۳۰۳

صائمہ نذیر
لیکچرار شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

۷۰ کی دہائی کی پاکستانی غزل: فکری جہات

Saima Nazir

Lecturer, Urdu Department, NUML, Islamabad.

70s' Pakistani Ghazal: Thematic Study

Pakistan has been facing a continuous troublesome political and social circumstances right after the partition of the sub continent. Fall of Dhaka in 1971 was a big misfortune along with other social and political disasters faced by the nation which shattered the confidence of the people. Literature of this decade narrates the story. Urdu Ghazal of this decade also reflects the emotional and psychological atmosphere of the society. This article is an attempt to study and analyze 70's Urdu ghazal in its thematic context.

۷۰ء کی دہائی پاکستان کے لیے سیاسی، معاشی اور جغرافیائی تبدیلیاں لے کر سامنے آئی۔ مشرقی پاکستان کا بنگلہ دیش کی صورت میں الگ ہونا، سیاسی توڑ پھوڑ، مارشل لاء کا نافذ ہونا اور ایک منتخب وزیرِ اعظم کی پھانسی، یہ وہ اہم واقعات ہیں جو اس دہائی کے ادب پر اثر انداز ہوئے۔ مشرقی پاکستان کی علیحدگی، اس کے اسباب اور نتائج ایسے موضوعات ہیں جو ۱۹۷۱ء کے بعد اردو شعر و ادب میں مختلف رنگ و روپ اور انداز میں بکھرے نظر آتے ہیں۔ ملک میں پے در پے مارشل لاء کے نافذ ہونے سے ادب میں مجموعی طور پر ایک مزاحمتی رویہ پروان پڑھتا دکھائی دیتا ہے۔ سقوط ڈھاکہ وہ تاریخی الم ناک واقعہ تھا جس نے سب سے زیادہ ادب پر اثرات مرتب کیے۔

سقوط ڈھاکہ کے اثرات کے بعد جو ادب پر ماتمی فضا نے ڈیرہ جمالیا اس کا بھرپور اظہار غزل میں ملتا ہے۔ اس سانحے کی وجہ سے دردمندی، قومی کرب، وعدوں کا ٹوٹ جانا، امیدوں کا ٹوٹنا، جسم کا ریزہ ریزہ ہو کر بکھرنا جیسے موضوعات غزل میں دکھائی دینے لگے۔ ان موضوعات کا اظہار جس طرح سے غزل میں ہوا کسی اور صنف میں نہیں ملتا۔ اس کے علاوہ ہجرت کی صعوبتوں کا ذکر بھی غزل کا خاص موضوع بنا۔ ہجرت کا موضوع شاعری کے لیے کوئی نیا موضوع نہ تھا۔ پاکستان بننے کے بعد پاکستانی عوام کو ایک بڑی ہجرت کا سامنا کرنا پڑا تھا لیکن اس ہجرت اور اس ہجرت میں بہت فرق ہے۔ اس ہجرت میں ایک نئے وطن میں

جانے کی امنگ اور خوشی کا عنصر شامل تھا جبکہ اس ہجرت میں اپنوں کے ظلم وستم سے تنگ آ کر اپنے ہی بھائیوں میں اجنبی ہونے کا احساس بھی شامل تھا۔ غزل میں ان موضوعات کا کھل کر اظہار کیا گیا۔ نظیر صدیقی لکھتے ہیں:

اس موضوع (پاکستان سے مشرقی پاکستان کی علیحدگی اور اس کے اسباب ونتائج) کے جتنے پہلوؤں کا احاطہ غزل نے کیا اتنا ہمارے ادب میں کسی صنف نے نہیں کیا۔(۱)

آپ کو کارواں سے کیا مطلب
آپ تو میرِ کارواں ٹھہرے

(باقی صدیقی)

وعدہ نہ دلاؤ یاد ان کا
نادم ہیں ہم اعتبار کر کے
اے بادِ سحر نہ چھیڑ ہم کو
ہم جاگے ہوئے ہیں رات بھر کے

(باقی صدیقی)

یہ کیا گلشن ہے جس گلشن میں لوگو
بہاروں کا کوئی موسم نہیں ہے

(احمد فراز)

ہم اس شہر کی آب و ہوا میں جیسے زندہ ہیں
اور کوئی ہوتا تو جیتے بھی مر جانا تھا

(سلیم کوثر)

پھولوں کا بکھرنا تو مقدر ہی تھا لیکن
کچھ اس میں ہواؤں کی سیاست بھی بہت تھی

(پروین شاکر)

سانحہ دو نیم ہونے کا پرانا تو نہیں
اور دلوں میں بھی ابھی تاریخ کا کچھ ڈر تو ہے

(پروین شاکر)

اے ربِ جلیل کیا غضب ہے
کیوں دکھ مری سرزمین پر ہیں

(محسن احسان)

مشرقی پاکستان اور مغربی پاکستان کے الگ الگ ہو جانے سے ہزاروں لوگوں کو ہجرت کی صعوبت برداشت کرنا پڑی۔

ہجرت جیسی آزمائش انسانی وجود میں بے گھری کی اذیت بے یقینی اور ضد کو جنم دیتی ہے۔انسان خود کو بے زمین محسوس کرتا ہے یہی وہ حالات تھے جنھوں نے دھرتی سے محبت اور اس کی اہمیت کے احساس کو جگایا شعرا اور ادبا نے اس احساس کو شدت سے بیان کیا ہے۔خصوصاً غزل میں اس کا اظہار ملتا ہے۔

رکتے تو کیسے رکتے کہ تنہا نہیں تھے ہم
راہیں تھیں منزلیں تھیں سفر بے حساب تھے

(خالد سعید)

منزلیں راستوں کی دھول ہوئیں
پوچھتے کیا ہو تم مسافت کی

(سلیم کوثر)

برف کی ناؤ میں سوار ہیں ہم
اور سورج سروں کے اوپر ہے

(کلیم عثمانی)

وہ دور آیا کہ وہ بھی گھروں کو چھوڑ گئے
جو سوچتے تھے کہ اب مستقل سکونت ہے

(فاطمہ حسن)

کبھی زمین کا منصب بلند کرتا ہے
کبھی اسی پہ بنائے عذاب رکھتا ہے

(افتخار عارف)

سمجھ رہی تھی میں اپنے قیام کو منزل
خبر نہیں تھی کہ آگے بھی ایک ہجرت ہے

(فاطمہ حسن)

قیام پاکستان کے وقت مشرقی اور مغربی پاکستان یعنی دونوں حصوں میں بے شمار افراد بھارتی علاقوں سے نقل مکانی کر کے آئے اور یہاں آ کر آباد ہوئے جو لوگ مغربی پاکستان میں آئے وہ تو چاروں صوبوں میں رچ بس گئے لیکن جو بدنصیب مشرقی پاکستان کو اپنا وطن سمجھ کر وہاں گئے انھیں ۱۹۷۱ء میں پھر اس دربدری کا سامنا کرنا پڑا۔اپنوں کے ہاتھوں اپنوں کی تباہی نے حساس دلوں کو خون کے آنسو رُلا دیے اپنوں سے امید اور بھروسہ ختم ہو گیا اور بے یقینی کی کیفیت پیدا ہوئی۔غزل میں بھی اس موضوع کو بیان کیا گیا۔بے یقینی کی فضا ہر طرف طاری تھی کس پر اعتبار کیا جائے اور کس پر اعتبار نہ کیا جائے یہی بے یقینی کی کیفیت غزل کا موضوع بھی بنی۔

آسمانوں کی طلب میں بے زمیں رہ جائیں گے

دیکھنا ہم سب کہیں کے بھی نہیں رہ جائیں گے

(صابر ظفر)

غم کے بھروسے کیا کچھ چھوڑا کیا اب تم سے بیان کریں
غم بھی راس نہ آیا دل کو اور ہی کچھ سامان کریں
اک نوح نہیں جو ہمیں کشتی میں بٹھا لے
ورنہ کسی طوفان کے آثار تو سب ہیں

(مرتضیٰ برلاس)

لوگوں نے اپنے سینوں پہ پتھر جو رکھ لیے
اس دور نے دعاؤں سے تاثیر چھین لی
یہاں موسم بھی بدلیں تو نظارے ایک جیسے ہیں
ہمارے روز و شب سارے کے سارے ایک جیسے ہیں

(اختر امان)

راتیں علیل، صبح کا چہرہ بجھا ہوا
اس دور کا بدن ہے لہو تھوکتا ہوا
ہارنے والوں نے اس رخ سے بھی سوچا ہوگا
سر کٹانا ہے تو ہتھیار نہ ڈالے جائیں

(جمال احسانی)

تھک ہار کے بیٹھیں تو کہاں، دھوپ کڑی ہے
رستے میں کوئی سایۂ دیوار نہیں اب

(سید آل احمد)

اس یقینی اور بے یقینی کی کیفیت میں اس دور کا انسان تنہائی میں پناہ لینے کو ترجیح دیتا ہے۔ ۶۰ء کی دہائی میں جہاں زندگی کی تیز رفتاری نے انسان کو تنہا کر دیا، وہیں ۷۰ کی دہائی میں اس بے یقینی کی کیفیت نے اس تنہائی کے کرب کو مزید بڑھا دیا۔ اس معاشرے نے انسان کو حساس بنا دیا ہے اور ہر لمحہ ملنے والے نئے دکھوں نے انسان کو توڑ کر رکھ دیا ہے۔ سانحہ مشرقی پاکستان کے بعد ایک اور اہم موضوع جو غزل کا حصہ بنا وہ بے چہرگی کا احساس ہے۔

یہ احساس اس معاشرے کے ہر فرد کی شخصیت کا حصہ دکھائی دیتا ہے جب وہ فرد تنہائی میں اپنے حالات پر نظر کرتا ہے تو سب سے پہلے اسے جو مسئلہ درپیش ہوتا ہے وہ یہی ہے کہ اس کی شناخت کیا ہے؟ یہ بے چہرگی کا احساس دراصل اسی شکستگی کی دین ہے جو اس دور میں مشرقی پاکستان کے الگ ہو جانے کی صورت میں ملی۔ حنیف کیفی لکھتے ہیں:

احساسِ تنہائی کے ساتھ ساتھ آج کے معاشرے نے انسان کو جن احساسات و کیفیات اور مسائل و معاملات

سے دوچار کیا ہے ان میں انتشارِ ذات وتحفظ ذات کے مسائل، پاس انا اور شکستِ انا کا احساس، بے سمتی و کج رفتاری، بے مقصدی و لاحاصلی، بے چہرگی اور ایک چہرے پر کئی چہروں کی فریب کاری، ہجرت، بے گھری اور دربدری وغیرہ شامل ہیں۔(۲)

ستر کی دہائی کے اس الم ناک حادثے نے اس دور کے شعرا کو مجبور کر دیا کہ وہ معاشرتی کرب اور اذیت کو اپنا موضوع بنائیں اس کرب میں نہ صرف شاعر بلکہ معاشرے کا ہر فرد گرفتار تھا۔ شناخت کا بحران اس دہائی میں بہت نمایاں نظر آتا ہے۔ سقوط ڈھاکہ کے بعد بے چہرگی اور شناخت کے بحران کا رجحان عام نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ جو بنگالی مشرقی پاکستان میں رہ گئے انھیں یہاں کے باشندے ہونے کا حق حاصل نہ ہو سکا اور جو مغربی پاکستان کے رہنے والے بنگلہ دیش میں تھے انھیں وہاں مکمل حقوق حاصل نہ تھے۔ ان حالات میں اپنے ہی ملک میں بیگانوں کی سی کیفیت نے شناخت کے بحران اور بے چہرگی جیسے موضوعات کو جنم دیا جنھیں غزل میں بھی بیان کیا گیا۔

یاد آتی تو ہے شناخت مگر
انتہا ہو گئی ہے غفلت کی

(سلیم کوثر)

۷۰ کی دہائی اردو غزل میں اہم موڑ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس دہائی میں جدید شعرا نے انفرادی سطح پر نئے امکانات اور نئے رجحانات کو دریافت کرنے کی کوشش کی اس دہائی کی غزل کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں گہرا تاریخی شعور نظر آتا ہے۔ سیاست دانوں کی غفلتیں جن کی بنا پر ملک دو حصوں میں بٹ گیا ایسی صداقت ہے جس کو قبول کرنا آسان نہ تھا۔ اس دہائی کے شعرا نے ان حالات میں ان تمام اثرات کو غزل کا حصہ بنایا جو ملک کے دولخت ہو جانے کی صورت میں سامنے آئے۔ غزل میں ہمیں اس عہد کی تمام جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ نظیر صدیقی لکھتے ہیں:

جدید ادب کی طرح جدید غزل کے مطالعے سے بھی اس بات کا اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ عہدِ حاضر کے آشوب و آشفتگی کی نوعیت کیا ہے۔ انسانی شعور و شعار میں کون سی تبدیلیاں ہو رہی ہیں۔ آج کی غزل میں کس طرح یا کس حد تک محبت کی جگہ معاشرے نے، مذہب کی جگہ سیاست نے اور شعور کی جگہ جبلت نے لے لی ہے۔ انسانی زندگی کتنی بے معنی یا لایعنی تصور کی جا رہی ہے۔ انسان کن زلزلوں سے گزر چکا ہے اور کن زلزلوں کی زد میں ہے۔ اس کے ساتھ تاریخ نے کیا کچھ کیا ہے اور اس کی تقدیر کیا کچھ کرتی نظر آتی ہے، غرض کہ جس طرح عہد رواں کی روح کو سمجھنے کے لیے اس عہد کے ناولوں، ڈراموں اور افسانوں کا مطالعہ ضروری ہے اسی طرح غزل کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔(۳)

۱۹۷۱ء کے بعد کی شاعری کی فضا اس سیاسی اتار چڑھاؤ سے عبارت ہے جس نے ہماری زندگیوں کو بالواسطہ یا بلاواسطہ متاثر کیا ہے۔ ملک میں پے در پے مارشل لا کے نفاذ سے جہاں معاشرے میں شدید گھٹن اور اضطراب پیدا ہوا وہیں یہ کیفیت شاعری میں اور خصوصاً غزل کا موضوع بن کر سامنے آئی۔

وہی ہے جس کا موسم گھٹن بدلنے سے

فضا بدلتی نہیں پیرہن بدلنے سے

(سلیم کوثر)

سلگے گا دل زار، جلن اور بڑھے گی
محسوس یہ ہوتا ہے گھٹن اور بڑھے گی
سوچوں کی تمازت سے جھلس جائے گا ہر شخص
احساس کے صحرا کی جلن اور بڑھے گی

(اقبال ساجد)

سزا قبول مگر اتنا جان لو کہ یہاں
جو تم سے پہلے تھے بااختیار وہ بھی تھے

(ظہور نظر)

سینہ ظلم میں ہونا ہے ترازو اک تیر
کاش ایسا ہو کہ اس بار کماں میری ہو

(افتخار عارف)

سواد شہر سے بھی خاک اڑ گئی جن کی
کبھی تمہاری طرح شہر یار وہ بھی تھے

(ظہور نظر)

ملک میں مارشل لاء کے نفاذ کے بعد ایک سیاسی جبر کی فضا طاری ہوگئی۔ ہر طرف بے چینی، افراتفری، کرب و اضطراب کا دور دورہ تھا ہر شخص غیر مطمئن اور رنجیدہ تھا آخر اس کی وجہ کیا تھی۔ ہماری اپنی غلطیاں یا ان کی غلطیاں جن کے ہاتھوں یہ ملک سونپا گیا تھا۔ ۱۹۴۷ء سے لے کر ۱۹۷۱ء تک ان سیاسی غلطیوں کا سلسلہ جاری ہی رہا۔ ۱۹۷۷ء میں لگنے والے مارشل لاء نے معاشرے میں مزاحمتی رویے کو تیز تر کر دیا اس مارشل لا نے پوری قوم کو پھر سے اندھیرے میں دھکیل دیا تھا اور روشنی کی کوئی کرن دکھائی نہیں دیتی تھی۔ ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں:

> تہتر کے آئین نے ملک میں قانون کی حکمرانی کی راہ ہموار کر دی اور سمت کا احساس ہونے لگا لیکن ۱۹۷۷ء کے مارشل لا نے ملک کو پھر اندھیری راہ پر دھکیل دیا۔ اس مارشل لا کا کوئی قانونی، اخلاقی اور آئینی جواز نہ تھا۔ آئین موجود تھا۔ پی این اے اور حکومت کے درمیان سمجھوتہ طے پا گیا تھا لیکن پہلے سے طے شدہ منصوبے کے تحت مارشل لا لگا دیا گیا۔ یہ پاکستان کی تاریخ کا بدترین زمانہ ہے۔ اس مارشل لا نے جہاں ایک قومی ہیرو کو پھانسی پر لٹکا کر ہیرو اور سمت کا تعین دھندلا دیا وہاں سیاسی عمل کو بے اثر بنانے کے لیے لسانی، مذہبی اور علاقائی تعصّبات کو ہوا دی۔ افغانستان کے نام نہاد جہاد نے ملک کو جس جہادی کلچر سے آشنا کیا اور تشدد کی جو پنیری لگائی آج پورا پاکستان اس کی فصل کاٹ رہا ہے۔ (۴)

ان حالات میں ملکی فضا سنگین صورت حال اختیار کر گئی۔ ہر طبقۂ فکر نے اپنے اپنے پلیٹ فارم سے اپنے اپنے انداز میں اس پیچیدہ اور نازک صورت حال کا جائزہ لیتے ہوئے انسان کی بے بسی اور لاچاری کو موضوع بنایا۔ سیاست دانوں کے قول و فعل میں تضاد نے آزادی کے بعد مسلمانوں کے عروج کی خواہش اور اسلامی روایات اور اپنے وطن کو ترقی دینے کی خواہش پر گہری ضرب لگائی۔ بے نام اداسیوں اور ہیجانی کیفیات کو جنم دیا۔ پاکستانی قوم کو قنوطیت کی راہ پر ڈال دیا گیا۔ سیاسی شورش اور ذہنی الجھنوں کو بڑھایا اور احساس تحفظ کو مجروح کیا گیا۔ ان حالات میں غزل میں گہری قنوطیت ملتی ہے۔ شعرا نے ان حالات میں جو کچھ محسوس کیا اسے بیان کر دیا جس سے غزل میں ماتمی فضا چھا گئی۔ ان حالات نے فرد کو ایک انجانے خوف میں مبتلا کر دیا۔ بے سمتی کا یہ احساس غزل میں بھی موضوع بنا۔

یہی کہا تھا یہاں جبر کی حکومت ہے
تو اس خطا پہ ہمیں شہر سے نکال نہیں

(اظہر جاوید)

دیواروں میں سہمے بیٹھے ہیں کیا خوب ملی ہے آزادی
اپنوں نے بہایا خون اتنا ہم بھول گئے بیگانوں کو

(حبیب جالب)

بستی میں کس عذاب کے ڈر جاگنے لگے
شب بھر پسِ فصیل بھی گھر جاگنے لگے

(جلیل عالی)

کون سا فخر ہے جس پر کریں گردن اونچی
ہم کو اس دور خرابی نے دیا کیا ہے

(ریاض مجید)

خوف موقوف نہیں رات کی تاریکی پر
دل کبھی دن کے اجالے سے بھی ڈر جاتے ہیں

(ارشد ملتانی)

سخت تذبذب میں ہوں، اس سے اگر اپنا حق
چھینوں تو مجرم بنوں، مانگوں تو ملتا نہیں

(صابر ظفر)

کیا بتائیں فصلِ بے خوابی یہاں بوتا ہے کون
جب در و دیوار جلتے ہوں تو پھر سوتا ہے کون

(سلیم کوثر)

اے قافلے کے لوگو ذرا جاگتے رہو
سنتے ہیں قافلے میں کوئی رہنما بھی ہے

(اقبال عظیم)

۶۰ء کی دہائی تک وہ رنگ بھی غزلوں میں آتا رہا جسے اس سے قبل رنگِ میر یا میر کی تقلید کہا گیا ہے۔ لیکن اس کے بعد اس کا ردِعمل بھی سامنے آتا ہے۔ شاعروں نے میر کے محبوب موضوعات تصوف، درویشانہ زندگی اور غم وحزن کی کیفیات کو میر کی اس تقلید میں ذرا الگ انداز پیدا کرنے کی کوشش بھی کی۔ ان کے ہاں میر کے اتباع میں ایک جداگانہ انداز نظر آتا ہے۔

میؔر ملیں تو یہ ان سے کہیو اب بھی اس نگری میں
تیرے بہانے اپنے فسانے کہتے ہیں دکھیارے لوگ

(شمیم احمد)

جیوں رستے ہنستے بستے پلک جھپکتے دھول ہوئے
شہر جہاں آباد تھا پہلے آج وہاں سناٹا ہے
آنکھ سے پھر اک آنسو ٹپکا، اور ایک جگ بیت گیا
لیکن تیری یاد کا سایہ اب بھی گہرا گہرا ہے

(رسؔا چغتائی)

اس نگری میں چلتے پھرتے پتھر ہیں کیا جانے تُو
کون سی آس لیے پھرتا ہے گلی گلی دیوانے تُو
بھاگ میرے سائے سے پیارے لیکن وہ دن دور نہیں
پہروں چھپ چھپ کر روئے گا خود میرے افسانے تُو

(شہرت بخاری)

۱۹۷۰ء کے بعد کی غزل میں انفرادی اور اجتماعی دونوں رجحانات ملتے ہیں۔ اس میں امید اور خوشی بھی ہے اور بے دلی و آنسو بھی۔ خواہشیں بھی ہیں اور مسکراہٹیں بھی اور بیزاری و بے چینی بھی۔ ۷۰ کی غزل میں صرف ذاتی احساسات کی عکاسی نہیں کی گئی بلکہ اجتماعی سطح پر جو ذہنی انتشار و احساس محرومی پروان چڑھ رہا تھا اس کا بیان بھی ملتا ہے۔ پاکستانی غزل گو شاعروں نے ذاتی طور پر اس احساسِ شکست کو برداشت کیا جو اس دہائی کا المیہ بن کر سامنے آیا اور اس کا بھرپور اظہار غزل میں بھی کیا گیا۔ احمد ندیم قاسمی لکھتے ہیں:

> .....اس ذہنی انتشار اور احساس محرومی کی جڑیں دراصل ملک کے پریشان کن سیاسی حالات میں مضمر تھیں۔ اپنے گردوپیش کی تاریکی میں نئی امیدوں کی روشن شعاعوں کو عالمِ وجود میں لانے کی کوشش میں سیاسی استحکام اور شہری معاشرتی آزادی شعرا کے لیے مشعلِ راہ ثابت ہوسکتی تھی۔ اگر اس دور میں ہمارے یہاں سیاسی استحکام ہوتا تو ہماری شاعری پر اس کا بڑا دور اس گہرا اور صحت مند اثر پڑتا۔ ہمارے شعرا نے تو اس عبوری دور

میں یہی دیکھا کہ چاروں طرف سیاسی گٹھ جوڑ تھے اور اعلیٰ ترین حلقوں میں سازشوں کا جال بچھا ہوا تھا۔ چنانچہ اس طرح محرومی اور پراحساس شکست چھا گیا۔(۵)

پاکستان کے لیے یہ دہائی بے حد مسائل لے کر سامنے آئی۔ ایک طرف سیاسی اونچ نیچ اور دوسری طرف بیرونی دباؤ۔ بھارت اور روس کی دوستی خاص طور پر مسئلہ کشمیر کے حوالے سے پاکستان کے لیے بڑا مسئلہ تھی۔ پاکستانی غزل پاکستانی تاریخ کے ان تمام بحرانوں سے گزرتی رہی اور پاکستانی تاریخ کی ہم سفر بنی رہی۔ ان مسائل نے جہاں پاکستان کے رہنے والوں میں احساسِ شکست کو جنم دیا وہیں انھیں انجانے خوف اور وہم میں بھی مبتلا کیا۔ شعرا نے اس احساسِ شکست کو بھی غزل کا موضوع بنایا جو اردو غزل کے لیے ایک نیا موضوع تھا۔

ریزہ ریزہ میں بکھرتا گیا ہر سو محسن
شیشہ شیشہ مری سنگینی فن ٹوٹی ہے

(محسن نقوی)

کب رات ڈھلی، یہ تو اندھیروں کا سماں ہے
ویران ہیں صحرا کی طرح خواب ہمارے

(حبیب جالب)

بٹ جائے کرچیوں میں نہ تیرا وجود بھی
مجھ کو نہ توڑ دیکھ تیرا آئینہ ہوں میں

(زہیر کنجاہی)

پلک جھپکتے ہی نقشہ بدل گیا کتنا
نظر کے سامنے گھر کی جگہ کھنڈر آیا

(آصف ثاقب)

ان سے کہو وہ زحمتِ آزار مت کریں
میرے لیے تو صبح کے اخبار ہیں بہت

(عطاالحق قاسمی)

۱۹۷۰ء کے بعد نمایاں ہونے والے شعرا نے اپنی شاعری میں اپنے عہد کا بھرپور نقشہ پیش کیا ہے۔ ان شعرا کو عصری مسائل کا ادراک بھی تھا اور شعور بھی۔ انھوں نے اپنی شاعری میں ان مسائل کا بھرپور ذکر کیا ہے اور خصوصاً غزل گو شعرا نے عصری مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر بشیر سیفی لکھتے ہیں:

> ۱۹۷۰ء کے بعد نمایاں ہونے والے شعرا نے فرد اور معاشرے کی مختلف سطحوں پر ہونے والی شکست و ریخت کو کھلی آنکھوں سے دیکھا اور فنی پختگی سے شعر کا جامہ پہنایا۔ نئی نسل کے شعرا کی غزلوں میں.....معاشرتی اور سیاسی مسائل کے ساتھ ساتھ زمین، وطن سے محبت کا جذبہ بھی ہے جو اس بات کی علامت ہے کہ آج کا شاعر

وارفتہ مزاج نہیں بلکہ عصری مسائل کا ادراک رکھنے والا باشعور فنکار ہے جسے اپنی ذمہ داریوں کا بھرپور احساس ہے۔(۶)

۷۰ کی دہائی میں غزل میں ہمیں ایک نئی راہ یا ایک نیا موضوع نظر آتا ہے وہ ہے اسلامی تہذیب اور اسلامی تشخص کا بیان۔ شعرا نے شعوری طور پر اسلامی تہذیب اور اسلامی تاریخ سے استعاروں کو اپنی غزل میں استعمال کیا ہے اور ان استعاروں کی مدد سے اپنے عہد کے آشوب کو نئے معنی دینے کی سعی کی ہے۔ اسلامی تہذیب اور تاریخ سے مثالیں اور کردار لے کر تلمیحی انداز میں دھندلے ہوتے ہوئے اسلامی تشخص کو پھر سے اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس ضمن میں شعرا کا ایک گروہ خاص اہمیت کا حامل ہے۔ انھوں نے تشکیک کے شکار اسلامی تشخص کو اپنی غزل کے ذریعے پھر سے پہچان دینے کی کوشش کی ہے۔ ثروت حسین، جمال احسانی، سلیم کوثر اور غلام حسین ساجد وغیرہ نے تلمیحی انداز اختیار کر کے ملی اور قومی تشخص کے احیا کی سعی کی ہے۔

ثروت حسین کے ہاں یہ احساس شدت کے ساتھ ملتا ہے۔ اردو غزل اور خصوصاً ۷۰ کی دہائی کی غزل میں ہمیں غزل کے گم شدہ لہجوں اور گم شدہ لفظوں کی بازیافت نظر آتی ہے۔ ثروت حسین کے ہاں ہمیں اسلامی تشخص کو ابھارنے کی جو کوشش ثروت حسین نے کی ہے اس کے تتبع میں ہمیں یہ موضوعات جمال احسانی، اسلم کوثر اور غلام حسین ساجد کی غزل میں بھی ملتے ہیں لیکن ان شعرا نے ثروت حسین کی پیروی کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی منفرد پہچان بھی قائم رکھی ہے۔ ان کے ہاں ہمیں تہذیبی اور تاریخی استعارے ملتے ہیں لیکن اس کے ساتھ ساتھ اپنی مقامی اقدار اور تہذیب کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ اور یہ اپنی اقدار اور تہذیب میں پناہ لیتے نظر آتے ہیں اور قدرے پُر امید نظر آتے ہیں۔ ان شعرا کے ہاں ہمیں غزل کی روایت کا انداز بھی نظر آتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنے عہد کے مسائل اور پریشانیوں کی بھی بھرپور عکاسی کی ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے آشوب کو محض رونا دھونا بنا کر پیش نہیں کیا بلکہ اس کو نئی طرز سے سامنے لائے ہیں۔

گونجتی گلیوں میں ہے ان کے خیالوں کی چاپ
گشت و گلیم آشنا پاک پیغمبرؐ ترے

(ثروت حسین)

نگاہ کی آخری حدوں تک زوال کی شام بہہ رہی ہے
زمین کے ٹوٹتے کنارے خروش بیباک پر نظر کر

(ثروت حسین)

اب کس سے کہیں بھول گئے ہیں نگر اپنا
جنگل کے اندھیروں میں کٹا ہے سفر اپنا

(ثروت حسین)

دن بھر گہرا سناٹا رہتا ہے مگر
شب بھر ایک چراغ پسِ دیوار جلے

(جمال احسانی)

موسم سنگ زنی کی ہے خبر گرم جمال
دست و بازو کبھی دیکھوں تو کبھی سر دیکھوں

(جمال احسانی)

عکس شاید ہے سلامت پسِ آئینۂ جاں
اپنی جانب کئی بڑھتے ہوئے شکر دیکھوں

(جمال احسانی)

یہاں یہ قافلے کے لٹنے کا ہے ڈر
یہاں مگر ضروری ہے پڑاؤ بھی

(جمال احسانی)

راستے کب گرد ہو جاتے ہیں اور منزل سراب
ہر مسافر پر طلسمِ رہ گزر کھلتا نہیں

(سلیم کوثر)

یوں ہی دشمن نہیں در آیا مرے آنگن میں
دھوپ کو راہ ملی پیڑ کی عُریانی سے

(سلیم کوثر)

ااایک ایک کر کے خود سے بچھڑنے لگے ہیں ہم
دیکھو تو جا کے قافلہ سالار کون ہے

(سلیم کوثر)

اس دہائی کی شاعری میں واقعاتِ کربلا کا بیان بھی نظر آتا ہے۔ کربلا اور اس سے متعلق موضوعات کو شعرا نے اپنے عہد سے مطابقت پیدا کر کے پیش کیا ہے۔ واقعۂ کربلا کو تلمیح سے زیادہ استعارے کے طور پر غزل میں برتا گیا ہے۔ جدید شعرا نے اس طرز اظہار کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا ہے اور معاشرتی حالات کے خلاف احتجاج کو واقعات کربلا کے تناظر میں غزل کا حصہ بنایا ہے۔ اردو غزل میں واقعات کربلا کو اپنے عہد کے آشوب سے ملا کر جو معنوی وحدت پیدا ہوئی ہے۔ واقعہ کربلا کو شعری استعارے کے طور پر استعمال کرنا غزل کے لیے کوئی نئی بات نہیں تھی۔ کربلا اردو غزل میں حق و صداقت کی آواز کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ لیکن ۷۰ کی دہائی میں سانحہ کربلا شعری استعارے کے طور پر سامنے آیا۔

کربلا کا استعارہ غزل میں مختلف شعرا کے ہاں نظر آتا ہے لیکن افتخار عارف کا نام اس حوالے سے سب سے زیادہ اہم ہے۔ انھوں نے کربلا کے واقعے کی جزئیات کو غزل کا حصہ بنا کر ان سے نئے معنی اخذ کیے ہیں۔ انیس اشفاق لکھتے ہیں ''۷۰ تک آتے آتے نئی غزل میں ایک نئی طرح کی تبدیلی آئی۔ اس تبدیلی کے ماتحت غزل میں کربلا کو شعری استعارے کے طور پر استعمال کیا جانے لگا۔''(۷) ۷۰ کی دہائی کا معاشرہ جس المیے سے دوچار ہوا۔ وہ لوگوں کے لیے کربلا کے واقعے سے کسی طور

کم نہ تھا اور ۷۰ کی دہائی کے المیے کے لیے کربلا سے موزوں کوئی استعارہ نہیں تھا۔ کربلا کے استعارے کو اردو غزل کی زینت بنانے میں افتخار عارف کا نام اہم ہے لیکن ان کے ساتھ ساتھ دوسرے شعرا نے بھی شعوری طور پر یہ موضوع اپنایا ہے۔

نہ جانے کون سے ترکش کے تیر کب چل جائیں
نشانِ مہر کمانِ سپر میں رکھا جائے

(افتخار عارف)

نتیجہ کربلا سے مختلف ہو یا وہی ہو
مدینہ چھوڑنے کا فیصلہ کرنا پڑے گا

(افتخار عارف)

خلق نے اک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
نوک سناں پہ سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

(افتخار عارف)

آلِ علی کا جیسے لہو سرد ہو گیا
بستی ہر ایک کوفہ و بغداد ہو گئی

(شہرت بخاری)

جز حسین ابنِ علی، مرد نہ نکلا کوئی
جمع ہوتی رہی دنیا سرِ مقتل کیا کیا

(فارغ بخاری)

یہ فقط عظمتِ کردار کے ڈھب ہوتے ہیں
فیصلے جنگ کے تلوار سے کب ہوتے ہیں

(سلیم کوثر)

خبر ہے گرم کہ ہے آج میرے قتل کی رات
کہاں گئے مرے بازو کہاں گئے مرے ہات

(صابر ظفر)

جھلک رہا ہے کنارِ شفق سے تا بہ افق
ابد کنارا ہوا خونِ رائیگاں نہ گیا

(ثروت حسین)

اس واقعے نہ دیکھ لیا کربلا کا دن
اب رہ گیا ہے شام کا بازار دیکھنا

(عبیداللہ علیم)

ہر صدا انصاف کی بے بس صدا بنتی گئی
اے خدا تیری زمیں کیوں کربلا بنتی گئی

(ریاض مجید)

تمام وسعتِ صحرا تشنگی میری
تمام سلسلۂ دجلہ و فرات مرا

(عشرت ظفر)

جشنِ رسن و دار کا، کل آخری دن ہے
کل میں نہیں ہوں گا، مری سچائی تو ہو گی

(سلیم کوثر)

موت کی نیند سلا دے خالد کن ہاتھوں کی تھپک
نیزوں پر سر کون اچھالے یہ ہم کیا جانیں

(خالد احمد)

۷۰ کی دہائی کی غزل میں جہاں حالات کی بے رحمی، شکست وریخت، ٹوٹ پھوٹ اور جبری واقعات کا بیان ملتا ہے وہیں اس صورت حال کے خلاف ردعمل بھی دکھائی دیتا ہے۔ ردعمل کی دوسری صورت سماجی ناانصافیوں سے بچ کر تہذیب کے دامن میں پناہ لینا ہے۔ ۷۰ کی غزل میں اسلامی تہذیب وتشخص کے ساتھ ساتھ ہمیں مقامی جنگو تہذیب کے بیان کی بھی ایک قومی روایت نظر آتی ہے۔ شعرا نے اپنے تاریخی شعور کو استعمال میں لاتے ہوئے عظیم مغلیہ سلطنت کے جاہ وجلال اور شاہی عبرت ناک سانحے کے خلاف ردعمل کے طور پر اختیار کیا ہے۔ ڈاکٹر حنیف فوق کے مطابق:

> اردو غزل نے روایت سے وابستگی کے باوجود ہر دور میں شعری مواد کا نئے عناصر سے ارتباط قائم کیا ہے۔ نئے فکری اور سماجی عوامل ہمیشہ اردو غزل کے خاکے میں رنگ بھرتے رہے ہیں اور زندگی کے آگے بڑھتے ہوئے شعور نے مسلسل ماضی کے فرسودہ رجحانات سے اپنی جنگ جاری رکھی ہے، نئے حالات کی روشنی میں نئی سچائیوں کی تلاش کا کام اردو غزل نے برابر سرانجام دیا ہے۔ اردو غزل کے تہذیبی رجحانات اپنے معاشرہ کے روحانی، سیاسی اور سماجی تقاضوں کو پیش کرتے رہے ہیں۔ (۸)

۷۰ کی دہائی کی غزل میں جو چیز فوری طور پر اپنی جانب متوجہ کراتی نظر آتی ہے وہ شعرا کا تاریخی اور تہذیبی شعور ہے۔ کچھ شعرا نے اسے مذہبی شعور کے طور پر شاعری میں متعارف کرایا اور کچھ نے قریبی سیاسی، سماجی اور تہذیبی ماحول کی عکاسی کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ شعرا نے اپنی مقامی تہذیب سے وسعت پا کر فکری مضامین کو نئی طرز سے پیش کیا ہے۔ ان شعرا نے اپنے عہد کے انتشار اور بے چینی کو تہذیبی استعاروں کی مدد سے پیش کیا ہے۔ تاریخی ادراک کو معاشرتی مسائل کے خلاف ردعمل کے طور پر پیش کرنا نہ صرف موضوعاتی سطح پر غزل کو نیا رخ عطا کرتا ہے بلکہ فنی حوالے سے بھی نئی لفظیات کے سامنے آنے کا باعث بھی بنتا ہے۔ یہاں تاریخ کے واقعات کو محض دہرایا نہیں گیا بلکہ ان کو استعارہ بنا کر اپنے عہد کے مسائل سے مقابلہ کرنے کی راہ

تلاش کی گئی ہے۔ ۷۰ کی دہائی کی غزل میں اس طرز اظہار کے حوالے سے اظہار الحق، خالد اقبال یاسر کے نام اہم ہیں۔ مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

> آج کی غزل کے نئے منظر نامے پر محمد خالد، غلام حسین ساجد، ثروت حسین، صابر ظفر، جمال احسانی، افضال احمد سید، شاہدہ حسن، جلیل عالی، سلیم کوثر، خالد اقبال یاسر اور محمد اظہار الحق کو سرگرم عمل دیکھتے ہوئے یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ کلاسیکی غزل کی روایت سے جو قدم اکھڑ چلے تھے، ایک بار پھر سنبھل گئے ہیں اور روایت کے شعور کی ساکھ بحال ہو رہی ہے۔(۹)

اسی کنارۂ حیرت سرا کو جاتا ہوں
میں اِک سوار ہوں، کوہِ ندا کو جاتا ہوں

(ثروت حسین)

وہ نگیں جو خاتمِ زندگی سے پھسل گیا
تو وہی جو میرے غلام تھے، مجھے کھا گئے

(خورشید رضوی)

خارِ طلسم ہوں نہ کہیں اس کے جسم میں
بیٹھے جو تیری چھت پہ کبوتر ہی اور ہو

(افضال نوید)

حصار چاٹتے رہنا ہے کارِ بے مصرف
شگاف ڈال کے زنداں سے در نکالتے ہیں

(سلیم شاہد)

اے خردمند سن ہم بھی دو بھائی تھے، وہ جو حاکم بنے ہم جو رسوا ہوئے
وہ ادھر لعل و گوہر میں تُلتے رہے، ہم ادھر لعل لو گوہر اگلتے رہے

(سجاد باقر رضوی)

بوڑھے جادوگروں کا تازہ طلسم
کِن پرندوں کو مار کر توڑیں

(علی اکبر عباس)

شہزادی تجھے کون بتائے تیرے چراغ کدے تک
کتنی محرابیں پڑتی ہیں، کتنے در آتے ہیں

(ثروت حسین)

غلام بھاگتے پھرتے ہیں مشعلیں لے کر
محل پہ ٹوٹنے والا ہو آسماں جیسے

(اظہارالحق)

کنیزیں پاس کھڑی مورچھل ہلاتی تھیں
کہانی کہتے تھے ناخفتہ انکھڑیوں کے رنگ

(خالداقبال یاسر)

ایک دن ساجد اسے پہچان لینا ہے مجھے
ایک دن کھل جائے گا وہ ساتویں در کی طرح

(غلام حسین ساجد)

ا

یک دوست ترا شہر بھی ہے شہرِ طلسمات
چھو کر جسے دیکھا وہی پتھر نظر آیا

(خالداحمد)

ردعمل کا ایک اچھوتا انداز ہمیں اپنے اردگرد کے ماحول کی عکاسی کے بیان کے طور پر بھی نظر آتا ہے۔ ۷۰ کی دہائی کی غزل میں ہمیں درعمل کا یہ منفرد انداز ہمیں جبریت اور عدم تحفظ کے خلاف سکون کی تلاش کے طور پر نظر آتا ہے۔ ۷۰ کی دہائی کے شعرا نے اپنے اپنے طور پر ردعمل ظاہر کیا ہے جس نے غزل کو نئی معنویت بخشی ہے۔ مشرقی پاکستان کی علیحدگی سے لاکھوں گھرانوں کو ہجرت کی صعوبت برداشت کرنا پڑی نہ صرف ہجرت بلکہ عدم تحفظ، بے راہ راوی اور احساس شکست نے انسان کو توڑ پھوڑ کا شکار بنا دیا تو اس نے اس صورت حال کا سامنا کرنے کے بجائے راہ فرار تلاش کی۔ مقابلہ کرنا اس کے لیے قدرے مشکل فعل تھا جبکہ اپنی توجہ کسی اور جانب مبذول کرنا اس کی نسبت آسان کام تھا جو ہمیں اس دہائی کی غزل میں مختلف صورتوں میں دکھائی دیتا ہے۔ پنجاب کی خالص تہذیبی روایت کا بیان اس ردعمل کی ایک اچھوتی صورت کے طور پر سامنے آیا۔ جہاں انسان مل جل کر زندگی کے معمولات کو سرانجام دینے میں مصروف نظر آتے ہیں۔ ان کے سوچ کے دھارے محدود ہوتے ہیں۔ اپنا گھر، اپنے خاندان کی فکر ہی ان کی اولین ترجیح ہوتی ہے۔ ان کے لیے سب سے اہم بات یہی ہوتی ہے کہ ان کے اردگرد کیا ہو رہا ہے۔ وہ ایک مخصوص دائرے میں رہتے ہوئے اپنے لیے خوشی اور آسودگی کا سامان پیدا کر لیتے ہیں۔ جہاں جذبوں میں صداقت اور خلوص موجود ہوتا ہے۔ کسی کی پریشانی اور تکلیف پر سب یکجا ہو جاتے ہیں۔ یہ ہماری پنجاب کی دیہی تہذیب کی روح ہے جسے علی اکبر عباس نے ردعمل کی نئی راہ کے طور پر اختیار کیا اور غزل میں اس کو برتا ہے اور غزل میں ایک نئے موضوع کا اضافہ کیا ہے۔ انھوں نے دیہی تہذیب کے ورثے کو اپنا موضوع بنایا ہے جس سے دیہی زندگی کی علامت اور استعارے اردو غزل میں نئے موضوعات کو سامنے لانے کا باعث ثابت ہوتے ہیں۔

۷۰ کی دہائی سے پہلے بھی پنجاب اور اس کی ثقافت کو غزل میں موضوع بنایا گیا ہے لیکن جس انداز میں علی اکبر عباس نے

اس کو متعارف کرایا ہے اس سے پہلے نظر نہیں آتا۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا لکھتے ہیں:

> علی اکبر عباس سے پہلے بھی پنجاب کی ثقافت شاعری میں سموئی گئی ہے مگر اس شاعری میں پنجاب کا ظاہر نظر آتا ہے یعنی محض اس کا منظر نامہ، درخت، فصلیں اور پرندے مگر پنجاب کی ثقافت کبھی اتنی زندہ و تابندہ ہو کر سامنے نہیں آئی تھی۔(۱۰)

علی اکبر عباس نے پنجاب کی ظاہری صورت کے ساتھ ساتھ اس کے باطن کو بھی غزل میں سمویا ہے اور پنجاب کی سرزمین کی مٹی کی سوندھی سوندھی خوشبو کی بھرپور ترجمانی کی ہے۔

اُبلوں کے پھول منڈیروں پر صحنوں میں بھوری پنج کلیاں
اور چاند مکئی کی روئی پر تاروں سی مکھن کی ڈلیاں

ذرا میٹھی میٹھی دھوپ چڑھے چھت پر آئیں ساسیں بہوئیں
سر تیل لگانے کی جلدی کہیں بال سکھانے کی جلدی

کھیتوں میں گندم نے سوچا پالی کے ہاتھ کروں پیلے
تیار ہوئے گہنے لئے، چھٹیں، گاھے، دانتی، ڈھولیں

یہ رہٹ سدا چلتے ہی رہیں یہ لوگ سدا ہنستے ہی رہیں
اس بھاگاں والی دھرتی کو یہ دی ہے دعا پیراں ولیاں

فرار یا ردعمل کی چوتھی اور آخری صورت ہمیں جنس میں پناہ کی صورت میں نظر آتی ہے۔ جنس کا موضوع اردو غزل کے لیے نیا موضوع نہیں ہے۔ ۷۰ کی دہائی کی غزل میں ہمیں جنس کا موضوع ایک نئے انداز میں سامنے آتا نظر آتا ہے۔ ایک طرف ملکی فضا مشرقی پاکستان کی علیحدگی اور مارشل لا کے زیر اثر سوگوار نظر آتی ہے تو دوسری طرف شاعری میں جنسی جذبات و احساسات کے بیان میں شدت نظر آتی ہے۔ جلیل عالی اس کی وجہ بتاتے ہوئے کہتے ہیں:

> ۷۰ کی دہائی کی غزل میں جو نئی طرز کی رومانوی فضا سامنے آتی ہے۔ وہ اس عہد کے حالات کے خلاف ردعمل کی ایک انوکھی صورت ہے۔ اس میں کسی حد تک مغربی ماڈرن ازم کا دخل بھی ہے۔ اس دہائی کے شعرا نے جنس اور جنسی جذبات کو موضوع بنا کر اپنے جذبات کی تشفی کی ہے۔ کیونکہ جنس قدرے زیادہ سکون اور آسودگی کا باعث ثابت ہوتی ہے۔(۱۱)

۷۰ کی دہائی کی غزل میں رومانوی طرز کی جو نئی فضا سامنے آئی ہے اس نے نہ صرف مرد شعرا بلکہ خواتین شعرا کو بھی متاثر کیا ہے۔ اس دہائی کی غزل میں ہمیں خواتین شعرا کے ہاں عشقیہ جذبات کی ترجمانی میں خواتین کا لہجہ ہی نظر آتا ہے۔ جدید اردو غزل انسانی زندگی کے ارتقا کی تعبیر ہے۔ خصوصاً ۷۰ کی دہائی کی غزل میں ہمیں خواتین شعرا کی زبانی نسائی جذبات کے اظہار کی

ایک منفرد صورت نظر آئی ہے۔ اس سے پہلے ہمیں اردو غزل میں نسائی جذبات کی ترجمانی اس صورت میں نظر نہیں آتی ہے۔ اس کی وجہ شاید وہ پابندیاں تھیں جو معاشرہ عورت پر عائد کرتا ہے۔

جدید غزل میں جہاں عشق کا بدلا ہوا انداز نظر آتا ہے وہاں دوسرا نمایاں پہلو نسائیت کا ہے۔ یہ رجحان واضح طور پر ۷۰ کی دہائی کی غزل میں سامنے آیا ہے۔ افتخار عارف اس حوالے سے یوں اظہارِ خیال کرتے ہیں:

> ۷۰ کی دہائی کی غزل کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ جس طرح عورت اس دہائی میں کھل کر بولی ہے اس سے پہلے نظر نہیں آتی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ عالمی ادب میں بھی خواتین اپنے احساسات و جذبات کی کھل کر ترجمانی کرتی نظر آتی ہیں۔ (۱۲)

۷۰ کی دہائی کی غزل میں نسائیت کے رجحان کی نمائندگی کے حوالے سے پروین شاکر اور کشور ناہید کے نام اہم ہیں۔ انھوں نے عورت کے جذبات و احساسات کی بھرپور ترجمانی کی ہے اور جنس کو ہوس یا بیماری نہیں بننے دیا بلکہ پاکیزگی کے ساتھ مرد اور عورت کے جذبات کو بیان کیا ہے۔ ۷۰ کی دہائی کی غزل میں نسائیت ایک واضح رجحان کے طور پر ابھر کر سامنے آئی ہے اور ان شاعرات نے اپنی شاعری کے ذریعے نہ صرف عورتوں کے جذبات بلکہ ان کی نفسیات اور مسائل کو بھی پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ شاید یہ اس معاشرے کے اس رویے کے خلاف آواز تھی جو مردوں کی بالا دستی کو ظاہر کرتا تھا۔ مردوں کے ذریعے عورتوں کا استحصال ہمارے معاشرے کا المیہ ہے۔ اس کے خلاف آواز بلند کرنا اس مردانہ معاشرے میں کوئی آسان بات نہ تھی۔ خواتین شعرا نے شعوری طور پر اس کاوش میں حصہ لیا ہے۔

دل میں ہے ملاقات کی خواہش کی دبی آگ
مہندی لگے ہاتھوں کو چھپا کر کہاں رکھوں

(کشور ناہید)

کچھ یوں بھی زرد زرد سی ناہید آج تھی
کچھ اوڑھنی کا رنگ بھی کھلتا ہوا نہ تھا

(کشور ناہید)

میں سچ کہوں کی پھر بھی ہار جاؤں گی
وہ جھوٹ بولے گا اور لاجواب کر دے گا

(پروین شاکر)

وہ میرے پاؤں کو چھونے جھکا تھا جس لمحے
جو مانگتا اسے دیتی امیر ایسی تھی

(پروین شاکر)

تجھے مناؤں کہ اپنی انا کی بات سنوں
الجھ رہا ہے مرے فیصلوں کا ریشم پھر

(پروین شاکر)

جس کا جسم میرا ہے اس کا دل بھی میرا ہو
جب کبھی تجھے دیکھا یہ خیال آیا ہے

(ثمینہ راجہ)

میں تو اپنے آپ کو اس دن بہت اچھی لگی
وہ جو تھک کر دیر سے آیا اسے کیسا لگا

(زہرا نگاہ)

آنا کسی کا آج بھی ممکن نہیں مگر
کیوں دیر سے سنگار کیے جا رہی ہوں میں

(نجمہ اخلاق)

۷۰ کی دہائی کی غزل میں نہ صرف خواتین کی طرف سے جذبات کے بیان میں کھلا پن اور شدت نظر آتی ہے بلکہ مرد شعرا نے بھی اپنے احساسات کی ترجمانی میں قدرے کھل کر اظہار کیا ہے جو اس سے پہلے کہیں اردو غزل میں نہیں ملتا۔ گویا ۷۰ کی دہائی کی غزل پر رومانویت پوری آب و تاب سے چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔

دیارِ نور میں تیرہ شبوں کا ساتھی ہو
کوئی تو ہو جو مری وحشتوں کا ساتھی ہو

(افتخار عارف)

محبتوں کی بلندی پہ ہے یقین تو کوئی
گلے لگائے مری سطح پر اتر کے مجھے

(جمال احسانی)

یہاں تک آ تو گئے آپ کی محبت میں
اب اور کتنا گنہگار کرنا چاہتے ہیں

(سلیم کوثر)

اسی دور میں عشق کا ایک رویہ وہ بھی ہے جس میں جنسی حوالہ زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آیا ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا

> شاعری میں عورت اور مرد کے رشتے کی دوسری سطح وہ ہے جہاں محبت میں ''مکالمے'' کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ مکالمہ اوّل اوّل جسمانی سطح پر ابھرتا ہے۔ جسم کی بھی تو ایک اپنی زبان ہے جو بولی جانے والی زبان سے ایک الگ مزاج رکھتی ہے۔۔۔ مگر شاعری پتھر کے بجائے لفظ کو استعمال کرتی ہے۔۔۔ اور لفظ بول چال کی خشتِ اوّل ہے۔ لہٰذا شاعری نے جسموں میں ہونے والے مکالمے کو بھی خود میں سمیٹ لیا ہے۔ یہ مکالمہ مرد اور عورت کی باہمی کشش کا زائیدہ ہے۔ (۱۳)

تمام شب کسی خوشبو نے دی مجھے آواز
تمام شب مجھے اپنا کسی چمن نے کہا

(رضی اختر شوق)

وہ رنگ ہے کہ بکھرنے کی آرزو تھی اُسے
میں سنگ ہوں کہ مجھے شوق ہے پگھلنے کا

(ظفر اقبال)

نکل کے وہ مری آغوش سے گیا ہے تو میں
ہوائے موجۂ گل کی طرح مہکتا ہوں

(محسن احسان)

وہ کپکپاتے ہوئے ہونٹ میرے شانے پر
وہ خواب سانپ کی مانند ڈس گیا ہے مجھے

(احمد فراز)

شاید مِرے بوسوں میں رنگوں کے خزانے تھے
وہ صورتِ افسردہ گلنار نظر آئی

(ساقی فاروقی)

مجموعی طور پر ۷۰ کی دہائی کی غزل کے موضوعات کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک طرف ہمیں سیاسی، معاشی اور معاشرتی صورت حال کی تصویریں ملتی ہیں تو دوسری طرف ہمیں اس صورت حال سے فرار کی صورت بھی نظر آتی ہے۔ بقول ڈاکٹر شاہین مفتی:

> گذشتہ ستر پچھتر برسوں میں چاہے کوئی شاعر ترقی پسند کہلائے یا رجعت پسند، انفرادیت کی ڈفلی بجانے والا ہو یا اجتماعیت کا ڈھنڈورا پیٹنے والا، داخلی اظہار پر جان دیتا ہو یا خارجی اظہار کا شیدائی، سب کے عصری مسائل قریب قریب ایک سے ہیں، سب فرار کے راستوں پر گامزن ہیں۔۔۔(۱۴)

۷۰ کی دہائی کے شعرا ایک طرف مذہبی، تہذیبی اور مقامی تہذیب کے گم ہونے کا دکھ لیے ہوئے ہیں تو وہاں ایک اور موضوع اسی موضوع کی نسبت سے سامنے آتا ہے۔ وہ زمین سے وابستگی یا مٹی سے محبت کا موضوع ہے۔ قیام پاکستان کے بعد سے ہی یہ موضوع غزل میں موجود تھا لیکن ۷۰ کی دہائی میں یہ موضوع پوری شدت سے سامنے آتا دکھائی دیتا ہے۔ وطن سے محبت اور مٹی سے وابستگی ۷۰ کی دہائی میں شدت اختیار کرتی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ جس وطن کے لیے لاکھوں تکلیفوں کو گورا کیا گیا وہ وطن اب پیٹ بھر کر کھانا کھلانے کے لیے موزوں نہیں رہا۔ رزق کی تلاش اور بہتر مستقبل کی خواہش نے ملک سے بیرون ملک جانے کی ضرورت پیدا کی ہے۔ جس سے مٹی کی محبت اور بے گھری کا دکھ اردو غزل میں نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے۔

مٹی کی محبت میں ہم آشفتہ سروں نے
وہ قرض اتارے ہیں کہ واجب بھی نہیں تھے

(افتخار عارف)

۷۰ کی دہائی تک آتے آتے اردو غزل اپنی کلاسیکی روایت سے بالکل مختلف انداز اختیار کر چکی تھی۔ اب غزل ذہنی الجھنوں اور حساس دلوں کے دکھ اور کرب کی تصویر بن گئی تھی اور بے یقینی، رائیگانی، خوف مرگ، عدم تحفظ، بے بسی، لاچاری کی منہ بولتی تصویر بن گئی۔ بقول سہیل احمد:

> ''نئی غزل کا مزاج بھی نیا ہے۔ وہ نظریات اور فارمولوں کی حدود سے نکل کر نئے زاویے تلاش کر رہی ہے۔ یہ زاویے معروضی حالات کے فرد پر اثرات سے رونما ہو رہے ہیں کیونکہ نئے انسان کے پاس کوئی نظریہ، مقصدِ حیات اور فارمولا نہیں رہ گیا۔ لہٰذا نئی غزل کو بھی کسی مخصوص نظریے سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ اگر سمجھا جا سکتا ہے تو محض نئی تہذیب اور نئے فرد کے توسط سے۔ (۱۵)

۷۰ کی دہائی کے شعرا نے درپیش صورت حال کے خلاف اپنے اپنے طور پر ردعمل ظاہر کیا جس کا فائدہ اردو غزل کو نئے موضوعات کی صورت میں ہوا۔ شعرا کا یہ ردعمل جہاں ان کی انفرادیت اور پہچان بنا وہاں غزل کو نئے موضوعات دے گا۔ سب نے اپنے اپنے طور پر حالات کے خلاف ردعمل ظاہر کیا جس سے موضوعاتی تنوع پیدا ہوا اور غزل کا موضوعاتی دائرہ وسیع ہونے لگا۔

حوالہ جات

۱۔ نظیر صدیقی، ''جدید اردو غزل ایک مطالعہ''، گلوب پبلشرز لاہور، ۱۹۸۴ء، ص ۱۹۴

۲۔ حنیف کیفی، ''غزل کا نیا رنگ و آہنگ چند پہلو''، مشمولہ ''معاصر اردو غزل''، مرتبہ: پروفیسر قمر رئیس، ص ۱۹۰

۳۔ نظیر صدیقی، ''اردو غزل کے جدید رجحانات''، مشمولہ ''مقالات کل پاکستان اہل قلم کانفرنس ۱۹۸۱ء''، اکادمی ادبیات پاکستان، ص ۲۳۳

۴۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''پاکستانی ادب: رویے اور رجحانات''، ص ۵۷

۵۔ احمد ندیم قاسمی، ''اردو شاعری آزادی کے بعد''، مشمولہ ''پاکستانی ادب'' پانچویں جلد (تنقید)، مرتبہ: ڈاکٹر رشید امجد، فاروق علی، فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج، راولپنڈی، ۱۹۸۲ء، ص ۶۹۱

۶۔ بشیر سیفی، ڈاکٹر، ''تنقیدی مطالعے''، نذیر سنز لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۵۲

۷۔ انیس اشفاق، ''بیسویں صدی میں اردو غزل''، مشمولہ ''بیسویں صدی میں اردو ادب''، مرتبہ: گوپی چند نارنگ، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء، ص ۷۷

۸۔ حنیف فوق، ڈاکٹر، ''اردو غزل کے نئے زاویے''، مطبوعہ ''فنون'' لاہور، جدید غزل نمبر، جلد ۸، شمارہ ۳، ۴، ۱۹۶۹ء، ص ۸۰

۹۔ مرزا حامد بیگ، ابتدائیہ ''دیوارِ آب'' از محمد اظہار الحق، ایس ٹی پرنٹرز، روالپنڈی، ۱۹۸۲ء، ص ۱۷

۱۰۔ خواجہ محمد زکریا، دیباچہ ''رچنا'' از علی اکبر عباس، نیشنل انسٹیٹیوٹ آف کلچرل سٹڈیز لوک ورثہ اسلام آباد، ص ۲۰

۱۱۔ جلیل عالی سے راقمہ کا انٹرویو، ۱۱ جولائی ۲۰۱۲ء، بمقام چکلالہ سکیم III، راولپنڈی

۱۲۔ افتخار عارف سے راقمہ کا انٹرویو، ۱۲ جولائی ۲۰۱۲ء، نمل، اسلام آباد

۱۳۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''دائرے اور لکیریں''، مکتبہ فکر و خیال، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۱۷۰

۱۴۔ شاہین مفتی، ڈاکٹر، ''ایک موسم کے پرندے''، مطبوعہ ''ماہِ نَو'' لاہور، جنوری ۱۹۸۸ء، ص ۹۲

۱۵۔ سہیل احمد، ''قدیم و جدید غزل اور ہمارے تہذیبی تغیرات''، مشمولہ ''بازیافت'' لاہور، شمارہ ۱۳، جولائی تا دسمبر ۲۰۰۸ء، ص ۳۴۲

Metaphysical Thoughts of Allama Iqbal

Dr Muhammad Wasim Anjum 112

Mystic Elements in Greek Philosophy

Dr Muhammad Navid Azhar 121

Critical Trends of Rasheed Ahmed Siddiqui

Dr Muhammad Rehman 138

Qurat ul Ain Haider's Literary Style

Tahir Abbas Tayyib / Dr Rasheed Amjad 145

Imagery and Novel

Hameedullah / Dr. Naeem Mazhar 160

'Chalta Musafir': in Recent Perspective

Sheeba Alam 168

Two Azad's of Urdu Prose: A Stylistic Study

Muhammad Shafiq Asif / Muhammad Iftikhar Shafi 174

Dhaka Fall and Urdu Ghazal

Dr Nisar Turabi 186

Islamic Thoughts in Hali's Poetry

Dr Maqbool Hussain Gillani 195

Allusion as a Poetic Tool (with reference to N.M.Rashid's works)

Abid Khursheed / Shahid Nawaz 174

70s' Pakistani Ghazal: Thematic Study

Saima Nazir 195

CONTENTS

Editorial 7

Nazeer Akberabadi's references in Urdu Tazkaras

Dr Shabir Ahmed Qadri 9

Ghalib: A Peace Loving Soul

Dr Khalid Iqbal Yasir 16

Study of Urdu Words in "Farhag e Lisan us Shuara", an Old Persian Dictionary

Dr Muhammad Saleem Khalid 28

Tradition of Research in Kashmir: A Review

Dr. Javed Khan / Dr Rubina Shehnaz 60

Dr Khaliq Anjum's Methodology of Textual Criticism

M Khalid Fayyaz 70

Art of History Writing and Some Significant Histories of Urdu Literature

Mahmood ul Hassan / Dr Shafiq Anjum 81

Future of 'Theory' in Urdu

Dr Altaf Anjum 90

Difficulties of Translating Dramatic Text

Dr. Fakhra Naureen 100

"Daryaft" [ISSN: 1814-2885]

Research Journal of Urdu Language & Literature

Published by: National University of Modern Languages, Islamabad

Department of Urdu Language & Literature

Subscription/ Order Form

Name:_____

Mailing Address:_____

_____

City Code:_____ Country:_____

Tel:_____ Fax:_____

Email:_____

Please send me _____copy/copies of The "Daryaft" [ISSN: 1814-2885].

I enclose a Bank Draft/Cheque no: _____ for

Pkr/US$_____ In Account of Rector NUML.

Signature: _____ Dated: _____

Note:

Price Per Issue in Pakistan: Pkr 400(Including Postal Charges)

Price Per Issue other countries: US$ 20(Including Postal Charges)

Department of Urdu, NUML, H-9/4, Islamabad, Pakistan

Phone: +92519257646-50 Ext: 224/312

DARYAFT

ISSUE-13

Jan,2014

[ISSN#1814-2885]

"Daryaft" is a HEC Recognized Journal

It is included in following International Databases:

1.Ulrich's database

2.MLA database(Directory of Periodicals & MLA Bibliograghy)

Also available from MLA's major distributors:EBSCO,Proquest,CSA.etc

---

Indexing Project coordinators:

Dr Rubina Shehnaz, Dr. Abid Sial :*Editors*

Zafar Ahmed:*MLA's Feild Bibliogragher and Indexer/*

Department of Urdu,NUML,Islamabad

ADVISORY BOARD:

Dr. Abul Kalam Qasmi

Department of Urdu, Aligarh Muslim University, Aligarh, India

Dr. Rasheed Amjad

Head, Department of Urdu, Al-Khair University, Islamabad Campus

Dr.Muhammad Fakhr ul haq Noori

Head, Department of Urdu, Punjab University, Lahore

Dr. Baig Ehsas

Head, Department of Urdu, Haiderabad Univesity, India

Dr. Sagheer Ifraheem

Department of Urdu, Aligarh Muslim University, Aligarh, India

So Yamane Yasir

Department of Area Studies, Osaka University, Osaka, Japan

Dr. Muhammad kumarsi

Head, Department of urdu, Tehran University, Tehran, Iran

Dr. Ali Bayat

Department of urdu, Tehran University, Tehran, Iran

Dr. Fauzia Aslam

National University of Modern Languages, Islamabad

FOR CONTACT:

Department of Urdu,

National University of Modern Languages,

H/9, Islamabad

Telephone:051-9257646/50,224,312

E-mail:numl_urdu@yahoo.com

Web:http://www.numl.edu.pk/daryaft.aspx

DARYAFT

ISSUE-13

Jan,2014

[ISSN#1814-2885]

PATRON IN CHIEF

Maj. Gen.(R) Masood Hasan [Rector]

PATRON

Brig. Azam Jamal [Director General]

EDITORS

Dr. Rubina Shanaz

Dr. Abid Sial

ASSOCIATE EDITORS

Dr. Naeem Mazhar

Zafar Ahmed

Rakhshanda Murad

NATIONAL UNIVERSITY OF MODERN LANGUAGES,

ISLAMABAD