تخلیقی ادب

شمارہ - چھے

(ISSN # 1814-9030)

مدیرِ اعلیٰ:

بریگیڈئر(ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان

ریکٹر

مجلسِ ادارت:

ڈاکٹر رشید امجد

ڈاکٹر عابد سیال

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

E-mail: numl_urdu@yahoo.com

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

مجلسِ مشاورت:

ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی	شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت
ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری	شعبہ اردو، یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور
ڈاکٹر بیگ احساس	شعبہ اردو، حیدرآباد یونیورسٹی، حیدرآباد، بھارت
ڈاکٹر صغیر افراہیم	شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت
سویامانے یاسر	شعبہ ایریا سٹڈیز (ساؤتھ ایشیا)، اوساکا یونیورسٹی، جاپان
ڈاکٹر محمد آفتاب احمد	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر گوہر نوشاہی	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
پروفیسر رفیق بیگ	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

جملہ حقوق محفوظ

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

مجلّہ ~~~ تخلیقی ادب **(ISSN # 1814-9030)**

شمارہ ~~~ چھے - جون دو ہزار نو

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

پریس ~~~ نمل پرنٹنگ پریس، اسلام آباد۔

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

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

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
~~~~~~~~~~~~~~~

ترتیب

اداریہ	ڈاکٹرعزیزاحمد خان	7

○

مسیحی قبرستانوں میں فارسی واردو کتبات	ڈاکٹرمعین الدین عقیل	9
مولانا ظفر علی خان......محفلِ اِناث میں (کچھ نادر تحریریں)	ڈاکٹرزاہدمنیرعامر	26
جدید سندھی ادب کے...چند بنیادگزار مستشرقین	سیدمظہرجمیل	36
سندھی زبان کی تدریس کے لیے مسودہ قانون 1972- دستوری، علمی تناظر میں	ڈاکٹرمحمدارشداویسی/سمیراا کبر	50
برصغیر پاک وہند میں عربی لغات کا آغاز وارتقاء-ایک تحقیقی جائزہ	ڈاکٹرحافظ عبدالرحیم/سیدمقیل حسین	65
خواجہ محمد یار فریدی......احوال وآثار	ڈاکٹرنذرخلیق	74
خاک سے اٹھنے والا فن	ڈاکٹرجوازجعفری	81
ہدفی زبان میں تخلیقِ متن اوراردو کارپس	محموداحمد/ ابرارحسین قریشی	101
ترجمہ معیارات اورافادیت	ڈاکٹرپروین کلو	112
غلام محی الدین میرپوری: ایک تحقیق	ڈاکٹرشفیق انجم	121
مجلّہ عثمانیہ: ایک عہدساز مجلّہ	طارق محمود	127

بیسویں صدی کا پہلا اردو اخبار	انجینئر ذکاء اللہ خاں	137
ایک قدیم بیاض کا تعارف: بحوالہ تحقیقی جائزہ غزلیات بہادر شاہ ظفر	ڈاکٹر سعید احمد	141
توقیعات......عربی ادب کی انوکھی صنف	محمد انور خان	148
اکروستی......ایک متروک صنعتِ لفظی	فائزہ فرمان	156
دردؔ کے غزلیہ اشعار کے انگریزی تراجم (تحقیقی و تنقیدی جائزہ)	بشریٰ شریف	160
سائنسی نقطۂ نظر اور ادبی و لسانی تحقیق	زینت افشاں	169
معزاللہ خان کی اُردو شاعری	جمشیر علی/ ڈاکٹر رشید امجد	174

❍

اردو ادب کی تاریخ کیسے لکھی گئی؟	ڈاکٹر تبسم کاشمیری	190
ادبی تاریخ کیا ہے؟	ڈاکٹر سید عامر سہیل/نسیم عباس احمر	206
مشاعرہ کا کلچر	ڈاکٹر سلیم اختر	212

❍

چارلس بودیلیئر اور میراجی: مماثلتیں اور اختلافات	سہیل احمد	221
ژاک دریدا کے تنقیدی نظریات	عابد خورشید	243
البرٹ کامیو کا ناول ''بیگانہ'': کرداری مطالعہ	ساجد جاوید/ ڈاکٹر عابد سیال	247

❍

کیفیہ: لسانی و املائی مطالعہ	خواجہ غلام ربانی مجال	254

اردو میں رَموز واوقاف کا ارتقاء	نوید ازہر	265

❍

ناول کی شعریات...... چند مباحث	پروفیسر علی احمد فاطمی	272
فن کی جہات اور دائرہ کار	رابعہ سرفراز	281
خواب اور حقیقت کا رشتہ	فواد بیگ	295

❍

پیامِ مشرق: ہئیت اور تکنیک کے نئے تجربے-تحقیقی وتنقیدی مطالعہ	ڈاکٹر قاضی عبدالرحمٰن عابد	299
ڈاکٹر ابوسعید نورالدین کی اقبال شناسی		
''اسلامی تصوف اور اقبال'' کے تناظر میں	ڈاکٹر اِفضال احمد انور	306
فکرِ اقبال میں زندگی کا حرکی اور ارتقائی تصور	ڈاکٹر محمد آصف اعوان	315
اقبال اور صوفیاء کی انسان دوستی	ڈاکٹر شفیق احمد/ طالب حسین سیال	322
عصرِ حاضر میں فکرِ اقبال کی ضرورت	ڈاکٹر محمد آصف	329
رُومی شناسی کے میدان میں خلیفہ عبدالحکیم کی خدمات	طارق حبیب	335

❍

مجید امجد کے تصوّرِ وقت میں ''امروز'' کی اہمیت	ڈاکٹر محمد فخرالحق نوری	342
شفیق الرحمٰن کے افسانے: رومان اور مزاح کا امتزاج	ڈاکٹر روبینہ ترین/ ریاض حسین	349
عزیز احمد کے ناولوں میں عورت کا جنسی ورومانوی پہلو	ڈاکٹر عقیلہ بشیر	356

منیرؔ نیازی کی شاعری میں تلخئی دوراں	ڈاکٹر یاسمین سلطانہ	365
تحریفات کنہیالال کپور	سعید احمد	376
فیض احمد فیض کی حبسیاتی شاعری' ایک تجزیہ	ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار	383
سرسیّد کا نظریۂ تعلیمِ نسواں	ڈاکٹر نعیم مظہر	390

❍

مکہ میں خواتین کا معاشرتی کردار	عظمیٰ بیگم	399

❍

قلمی معاونین		411

اداریہ

کسی معاشرے کی ذہنی صحت اور علمی معیار کا اندازہ عام طور پر اس معاشرے کے ذوق کتب بینی سے لگایا جاتا ہے۔ایک زمانہ تھا جب ہر پڑھے لکھے گھرانے میں کتاب خریدنے کا بھی ایک بجٹ ہوتا تھا لیکن وقت کے ساتھ ساتھ کتاب کی جگہ سکرین نے لے لی، یہ سکرین ٹی وی کی ہو یا کمپیوٹر کی،اس سے انفارمیشن تو فراہم ہوسکتی ہے لیکن کتاب جو ذہنی تربیت کرتی ہے اس سے ہمارا معاشرے آہستہ آہستہ محروم ہونا شروع ہو گیا ہے۔اب صورت حال یہ ہے کہ عام شخص کی تو بات ہی نہیں خود وہ لوگ بھی جن کا تعلق براہِ راست درس و تدریس سے ہے کتاب کو ہاتھ لگاتے جھجکتے ہیں۔خود اساتذہ کا اپنا مطالعہ گائیڈ بکوں اور کلاس نوٹس تک محدود ہو گیا ہے۔استاد کے لیے کتاب کی اہمیت کیا ہے۔اس پر کچھ کہنے کی ضرورت نہیں لیکن عملاً صورت حال یہ ہے کہ ہمارے اساتذہ کی اکثریت مطالعہ کی عادت سے محروم ہو چکی ہے۔کسی انٹرویو یا سلیکشن بورڈ میں اسی وقت شدید مایوسی سے دوچار ہونا پڑتا ہے جب بڑے بڑے سینئر اساتذہ یہ بتاتے ہیں کہ پچھلے کئی برسوں سے انہوں نے اپنے مضمون سے متعلق کوئی نئی کتاب نہیں پڑھی۔

جدید ٹیکنالوجی اور میڈیا کی یلغار کا آغاز یورپ سے ہوا لیکن وہاں کتاب آج بھی مقبول ہے اس لیے یہ جواز کہ سکرین کی مقبولیت نے کتاب کی افادیت کو کم کیا ہے کوئی قابل قبول جواز نہیں، یوں بھی یہ ایک حقیقت ہے کہ سکرین صرف انفارمیشن دے سکتی ہے،شخصیت کو نہیں بدل سکتی۔ایک شخص برسوں کمپیوٹر کے سامنے بیٹھا رہے وہ دنیا بھر کی معلومات سے تو آگاہ ہو سکتا ہے لیکن یہ معلومات اس کی شخصیت کو ذرہ بھر تبدیل نہیں کر سکتیں جب کہ کسی کتاب کی ایک سطر بھی اتنا اثر رکھتی ہے کہ پڑھنے والے کا باطن منقلب ہو جائے۔مطالعہ کی کمی کے کئی اسباب ہو سکتے ہیں لیکن ایک اہم سبب رسائل کی کمی بھی ہے۔ایک دور تھا جب ادبی اور علمی رسائل باقاعدگی سے شائع ہوتے تھے اور پڑھنے والوں کا ایک وسیع حلقہ بھی موجود تھا لیکن پھر آہستہ آہستہ یہ رسائل بند ہونا شروع ہو گئے۔بنیادی وجہ مالی وسائل کی کمی ہے،اب صورت یہ ہے کہ شائد ہی کوئی رسالہ باقاعدگی سے شائع ہوتا ہو۔خاص طور پر علمی رسائل کی تعداد تو نہ ہونے کے برابر ہے، جامعات کی سطح پر جو علمی و تحقیقی جرائد شائع ہو رہے ہیں۔ایک تو ان کا دائرہ کار محدود ہے اور دوسرے وہ عام پڑھنے والوں تک نہیں پہنچ پاتے۔اس وقت ہائر ایجوکیشن کمیشن کی طرف سے اردو کے صرف آٹھ جرائد تسلیم شدہ فہرست میں شامل ہیں۔اردو زبان کی وسعت اور اہمیت کے پیش نظر یہ تعداد انتہائی کم ہے۔ضرورت یہ ہے کہ اس

تعداد کو نہ صرف بڑھایا جائے بلکہ ہائر ایجوکیشن کمیشن سمیت دوسرے سرکاری ادارے کسی نہ کسی صورت رسائل کی حوصلہ افزائی کریں اوران کی مناسب مالی معاونت کریں تا کہ یہ جرائد جامعات کے دائرے سے نکل کر عام پڑھنے والوں تک بھی پہنچ سکیں۔

✸

زیرِنظر شمارے کی اشاعت کے ساتھ "تخلیقی ادب" اپنی اشاعت کے چھٹے برس میں داخل ہو رہا ہے۔اس عرصے میں اہلِ علم وادب نے جس طرح ہماری حوصلہ افزائی کی اس کے لیے ہم ان کے شکر گزار ہیں۔

ڈاکٹر عزیز احمد خان
ریکٹر

ڈاکٹر معین الدین عقیل

مسیحی قبرستانوں میں فارسی و اردو کتبات

This article deals with epitaphs written in Urdu and in Persian at the tombs of Christians in various cemeteries and graveyards in India. These cemeteries were located mostly in North Indian cities in East India Company's regime. These tombs were rested by people mostly belonged to Christian Missionaries or East India Company's personnel of different status. Among them some are very prominent and have political and socio-cultural importance in the history of British India.

This article covers the whole wordings of the epitaphs written in Urdu or in Persian, the commonly used languages of South Asia which shows that in those days how these languages were adopted that even British people preferred to use them.

There are just a few examples of researchers in this field of the languages of epitaphs in India. This article not only presents the wordings in Urdu and in Persian of the epitaphs, it gives available information about the persons placed in such graves as well.

ہندوستان میں مسیحی قبرستانوں کی تعمیر یورپی مبلغوں اور تاجروں کے ہندوستان آنے اور یہاں قیام کرنے کے ساتھ ساتھ شروع ہو چکی تھی۔ جب ان کے قیام کی ضرورتوں کے تحت انھیں اپنے لیے یہاں بستی بسانے کی اجازت و سہولت میسر آئی تو انہوں نے جہاں اپنے لیے ترجیحاً مکان اور گرجا تعمیر کیے، وہیں اپنی چار دیواریوں اور آبادیوں میں قبرستانوں کے لیے بھی جگہ مخصوص رکھنی شروع کر دی تھی۔ اولاً جس مسیحی قبرستان کی تعمیر کا ذکر ملتا ہے، وہ جیسیوٹس (JESUITS) مبلغوں نے اپنے S.T. John of God نام پر ۱۶۰۱ء میں دیو نامی جزیرے میں جو آبنائے کاٹھیاواڑ کے انتہائی جنوب میں واقع ہے، تعمیر کیا تھا۔ [۱] اس کے چند ہی سال بعد، ۱۶۰۹ء میں ولندیزی مبلغوں کے تعمیر کردہ قبرستان کا ذکر ملتا ہے جسے انہوں نے جیلدریا (GELDRIA) کے نام سے پولی کاٹ نامی قصبے میں، جو واردھا (مدھیہ پردیش) میں انہوں نے اپنی بسائی ہوئی آبادی میں تعمیر کیا تھا۔ [۲] پھر اٹھارویں صدی کے اختتام تک تو ہندوستان میں جگہ جگہ قبرستان تعمیر ہو چکے تھے۔ [۳]

ان کے لیے یہ فطری یا ضروری بھی تھا کہ وہ اپنی تعمیر کے اپنے روایتی حسن و فن کا جہاں اپنی رہائشی عمارتوں میں اہتمام کریں، اس سے کہیں زیادہ اہتمام وہ اپنی عبادت گاہوں ......اور قبرستانوں کی حد تک، ان میں تعمیر کردہ باب داخلہ، میناروں، گنبدوں، قبر کی کرسیوں، ان پر ایستادہ کتبوں، ستونوں اور روشوں کی تعمیر و آرائش میں کریں۔ اور انہوں نے ایسا کیا۔ چناں چہ سارے برطانوی ہند کی تعمیرات میں، جہاں سنگ تراشی کا حسن بالعموم ہر جگہ نمایاں ہے، وہیں یادگاری تعمیرات اور مقابر میں تو

ان کا یہ فن جذبات واحساسات سے بھی آمیز نظر آتا ہے اور اسی لیے ان کی زیادہ حسن کارانہ توجہ بھی ظاہر کرتا ہے اور اس ضمن میں جہاں ایسی تخلیق کاری کے شہ کار ہندوستان کی سرزمین میں بھی تیار کیے گئے ہیں،[۴] وہیں بڑی تعداد میں یورپ سے بھی تیار کروا کر منگائے گئے۔[۵] لیکن ظاہر ہے کہ مقابر کی تعمیر اور ان پر ایستادہ کتبات کی حد تک بھی یہ ہر ایک کے لیے ممکن نہ رہا ہوگا کہ وہ ایسے کتبات اپنے ملک سے تیار کروا کے منگائے، جب کہ مسیحی قبرستانوں میں اب دفن ہونے والوں میں ایک بڑی تعداد خود یہیں کے مقامی باشندوں کی تھی، جنھوں نے اپنے آبائی مذہب کو تبدیل کر کے عیسائیت قبول کر لی تھی یا ان میں وہ بھی تھے، جن کا تعلق یوریشین نسل سے تھا، اور اب جن کا رابط ورشتہ اپنے سابقہ ملک ومعاشرے سے کم سے کم ہو کر رہ گیا تھا۔ زیرنظر کتابات اس امر کے مظہر ہیں۔

ان کتبات پر کندہ یا منقش عبارتیں تو اس عمومی رجحان کا پتہ دیتی ہیں، جو اپنے وقت میں معاشرے کا رہا ہے۔ چناں چہ مسیحی کتبات پر یہ عبارتیں، جہاں بالعموم انگریزی زبان میں ہیں یا کہیں کہیں دیگر یوروپی زبانوں میں نظر آتی ہیں، وہیں عام معاشرتی رواج کے تحت اور عام استعمال کی زبان بن جانے کے باعث اپنی اپنی مقبولیت کے ادوار کے لحاظ سے فارسی اور اردو زبانوں میں بھی ملتی ہیں۔ ذیل میں مسیحی کتبات پر کندہ یا منقش فارسی وار دو زبانوں کی ایسی عبارتوں کی مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں:

(۱)[۶]

درسنہ حضرت مسیح یک ہزار ہفتصد وپنجاہ وچہار مارگریٹا[۷] دختر حکیم دلولتون[۸] درعمر ہشت سال فوت شد۔

(۲)[۹]

برائے یادگار یست کہ بتاریخ سیوم ماہ جون سنہ ۱۷۷۰ عیسوی کپتان جیمس کرافورڈ[۱۰] صاحب سنہ بست دو سال دریجا وفات۔

(۳)[۱۱]

ولیم ہملٹن[۱۲] حکیم نوکر کمپنی انگریز کہ ہمراہ ایلچی انگریز حضور پرنور رفتہ بود واسم خود در چہار دانگ بسبب علاج شاہنشاہ عالم پناہ محمد فرخ سیر غازی بلند کردہ۔ بہزار تصدیعہ از درگاہ جہاں پناہ رخصت وطن حاصل نمودہ۔ بقضائے الٰہی چہارم دسمبر یک ہزار وہفصد وہفدہ در کلکتہ فوت شد۔ در ینجا مدفون است

یہ کتبہ چرنوک (CHARNOK) خاندان کے مقبرے میں موجود ہے، جسے ایک عیسائی مبلغ جوب چرنوک (JOB CHRNOK) کے لواحقین نے تعمیر کرایا تھا۔[۱۳]

(۴)[۱۴]

فوت شمرو[۱۵] صاحب آں سرکردۂ نیکو سرشت
سینۂ آفاق را در آتش حسرت برشت
سال تاریخش ز تشریف مسیحا برفلک
بادِ صبح گفت از بوئے گل باغ بہشت
۱۷۷۸ عیسوی

(۵)[۱۶]

یا مسیح اللہ

دریادِ مسیح چوں بین یار — رحلت فرمود زیں جہان جانکاہ
یکشنبہ بتاریخ دہم ز جنوری بود — درخلدِ برینِ (اللہ) اللہ

۱۰جنوری ۱۷۸۲عیسوی، ۱۱۹۶ہجری (دہلی)

(۶)[۱۷]

ایں روضۂ مزار چہار پسر جنرل پرون صاحب بہادر[۱۸] مقرب راجہ سندھیہ[۱۹] بہادر سنہ ۱۷۹۳عیسوی۔
(آگرہ، رومن کیتھولک قبرستان)

(۷)[۲۰]

ایں مقبرہ مسٹر آگسٹس کلولینڈ صاحب[۲۱] کلکٹر ضلع بھاگلپور[۲۲] وراج محل[۲۳] کہ بروز شنبہ سیوم ماہ جنوری وسنبت دوم ماہ پوس ونہم شہر اصغر ۱۱۹۱ فصلی متوجہ عالم بقا گردید۔ بنا کردۂ عملہ کچہری وزمین داراں مرہون احسانش۔ بمحض خوشی خود ہا باظہار حسن اخلاقش بنا بر یادگاری اوست۔ بماہ پھاگن سنہ ۱۱۹۳ فصلی حسن انجام یافت:

قطعہ

دام باد ایں مقبرہ مسٹر اگسٹس کلولینڈ
گفت ہاتف سال سنبت شد زمصرع آشکار
گرز می را کم کنی از سال نسبت در عدد
می تواں فہمید سال عیسوی ہم را شمار[۲۴]

للعی سمالعه

۱۷۸۴ء

(۸)[۲۵]

دریں جالاش ہائے کپتان نارمن میکلوڈ،[۲۶] لیفٹنٹ ولیم ہنکسن مین،[۲۷] ولیم اوڈیل،[۲۸] جوزف رچرڈسن،[۲۹] سرداران در پلٹن سپاہیان سیز دہم کہ نزدیک ہمیں جا در جنگ بتاریخ بست وششم اکتوبر ۱۷۹۴عیسوی یک ہزار وہفتصد نود دو چہار عیسوی کشتہ شدند، دفن است۔
(فوجی قبرستان، بریلی)

(۹)[۳۰]

عفو

اصفہانی دوالفای آنا خاتون اہلیہ میکائیل بتاریخ بست وہفتم ربیع الاول ۱۲۰۹ہجری روز سہ شنبہ جاں بحق تسلیم نمود۔

(۱۰)[۳۱]

شہ نظر خاں آں کہ نادمش شہرۂ آفاق بود
جنبش از توپ ریزی عشرت لقماں فرود
چوں کہ اورا یامسیحا بود......اعتقاد
مدحت از بہر سحودش جانب چرخ کبود
ہانوشت از بہر حسرت پئے تاریخ او
گفت پابوس جناب حضرت عیسا نمود[۳۲]

(۱۱)[۳۳]

ھوا یعنی

بتاریخ بست وششم شہر شوال روز شنبہ ۱۲۱۵ ہجری ولایت بی بی عیسوی......از دار دنیا دار البقا رحلت نمود۔

(۱۲) (۳۴)

سیز دہم ماہ شوال یکپاس گزشتہ شب چہار شنبہ سنہ عیسوی ۱۸۰۲ء جوانا خانم وفات یافت۔

(۱۳) (۳۵)

ایں باولی جدید کندہ وتعمیر کردۂ میجر جیمس آکلس کرک پاٹریک (۳۶) بہادر حشمت جنگ وکیل سرکار آنربل کمپنی انگریز بہادر است۔

۱۸۰۲ء حیدر آباد

(۱۴) (۳۷)

ایں باولی کندہ وتعمیر کردہ میجر جیمس آکلس کرک پاٹریک حشمت جنگ وکیل سرکار عظمت مدار آنربل کمپنی انگریز بہادر جہت سیرابی مترددین وشادابی ایں باغ پرثمر وآبیاریٔ ایں آہو خانہ۔

حیدر آباد۔ ۱۸۰۴ عیسوی، ۱۲۱۹ ہجری

(۱۵)

پادری گریکور (GRECOUR) متوفی ۲۹ ستمبر ۱۸۰۷ء کی قبر کے کتبے پر جو دریاؤ قبرستان، دہلی میں واقع ہے، انگریزی عبارت کے ساتھ اردو میں یہ سطر کندہ ہے:

وفات پادری گریکور بست وپنجم ماہ رجب سنہ ۱۲۲۲۔ (۳۸)

(۱۶) (۳۹)

ایں قبر انا دریدون (۴۰) بنت میجر لوئس دریدون (۴۱) کہ بعمر نہ ماہ دو یوم بود بتاریخ بست وہشتم ماہ جولائی ۱۸۰۹ء عیسوی روز جمعہ مطابق چہار دہم شہر جمادی الثانی ۱۲۲۴ ہجری وفات یافت۔

(۱۷) (۴۲)

بنای ہذا بطریق یادگار فضائل حلیہ وخصائل جمیلہ کپتان گرانٹ، (۴۳) یکے از سرداران رجمنٹ پانزدہم متعلقہ فوج بنگلہ کہ جہت انصرام گاؤ سرکار دولت مدار انگریز بہادر سفر ملک ایران اختیار نمودہ۔

دراثنائی راہ متصل شہر کریم آباد (۴۴) درسنہ ۱۸۱۰ عیسوی مطابق، سنہ ۱۲۲۵ ہجری از دست رہزنان قطاع الطریق ہلاک شدند، صورت تعمیر یافت۔ فقط تمام شد۔

یہ کتبہ ایک یادگاری ستون سے ملا ہے، جو بارکپور میں دریا کے کنارے پر ایستادہ تھا۔

(۱۸) (۴۵)

بجناب حضرت مسیح صاحب امید واثق است کہ خاکسار بندگان جوان ابوتمیں فرانس وارشو (؟) بگوز یر قدم برکت اسم باشد۔ بتاریخ ہفد ہم ماہ مئی ۱۸۱۲ عیسوی مطابق پانزدہم ماہ جمادی الثانی ۱۲۲۷ھ بعمر شست سال از جہان فانی مملکت جاودانی رحلت نمود۔

(رومن کیتھولک قبرستان، آگرہ)

(۱۹) (۴۶)

ایں جامدفونست خواجہ مرٹیپنس (۴۷) ارمنی مقدسی کہ خود را غلام گریستیں می گفت۔ چوں صاحب خیر بود ہر چہ باخود داشت بنذر آں حضرت بفقرا ایثار کرد۔ درسنہ یک ہزار وہشصد ویازدہ از تولد حضرت عیسیٰ۔

(آگرہ)

(۲۰)[۴۸]

مزار متبرک یادگاری کپتان رومال[۴۹] صاحب آں کہ ازیں جہان فانی بہ ملک جاودانی بتاریخ بست وسوم محرم سنہ ۱۲۳۱ ہجری وصال نمود۔

(ضلع میرٹھ)

(۲۱)[۵۰]

مرقد طامس اسمتھ صاحب کہ بتاریخ بست ودوم ذی الحجہ ۱۲۳۱ ہجری نبوی مطابق سیزدہم نومبر سنہ ۱۸۱۶ء تعمیر بست و پنج دولت حیات سپرد......

اس قبر کے ساتھ مزید تین قبریں نامعلوم افراد کی ہیں، جن میں سے ایک کی قبر کے کتبہ پر محض قمری تاریخ قابلِ مطالعہ ہے، جو یہ ہے:

بتاریخ ۹ ربیع الثانی ۱۲۱۵ ہجری

(ٹپال فورٹ، تحصیل خیبر)

(۲۲)[۵۱]

فرانسوفرسی[۵۲] صاحب ازین جہاں رحلت کردند۔ بتاریخ سیزدہم شہر ذوالحجہ سنہ ۱۲۳۱ ہجری۔

(ضلع گوڑگاؤں) ۴ نومبر ۱۸۱۶ء

(۲۳)

کیپٹن مائیکل لسٹر (CAP. MICHAL LISTER) متوفی ۱۵ اپریل ۱۸۱۸ء بعمر ۵۵ سال کی قبر پر حیدرآباد کے نواب شمس الامرا (۱۷۸۱۔۱۸۶۳ء) نے، جن کی ملازمت میں یہ کیپٹن ۱۵ سال رہا، ایک کتبہ نصب کرایا، جو اگرچہ انگریزی زبان میں تھا، لیکن اس کے آخر میں ایک فارسی قطعہ اور اس کا اردو ترجمہ بھی کندہ تھے۔

محفل گلزار جنت گشت محمل گاہ او
وقت فرقت گفت بستر آیت انجیل گو
شد فنا از گیتی لِسٹر بمذہب عیسوی
عالمے تیرہ نمود صد حیف دولت خواہ ہو

ترجمہ

''ان کا ٹھکانا جنت کی محفل ہے''
جدائی کے وقت یہ انجیل کی آیت سے پادری نے کہا
دنیا سے لستر نے عیسوی مذہب میں رہ کر کوچ کیا
دنیا تاریک ہوگئی صد افسوس اس دولت خواہ کے مرنے سے[۵۳]

(۲۴)[۵۴]

بیت

بجز گیاہ نہ پوسد کسی مزار مرا
کہ قبر پوس غریباں ہمیں بس است

ایں مرقد مظہر آرام عصمت قباب تقدس احتجاب صاحب بیگم نبیرۂ شمرو صاحب بہادر زوجۂ ظفر الدولہ جارج اکسانڈر داوو ڈیس بہادر (۵۵)

بنت مظفر جنگ نواب ظفریاب خان بہادر از بطن جلیانہ (۵۶) عرف بہو بیگم کہ بتاریخ دوم شہر ربیع الاول سنہ ۱۲۰۳ ہجری ولادت یافتہ وغرۂ رمضان سنہ ۱۲۳۵ ہجری بمطابق ۱۸۲۰ عیسوی شب سہ شنبہ ازیں دارفنا بدارالبقا شتافتہ۔ عیسی علیہ السلام فرمودند کہ تاروز قیامت ہر کسی بر من ایمان آرد، اگر میرد زندہ باشد۔

(ضلع میرٹھ)

(۲۵)(۵۷)

میجر جان ایتون (۵۸) صاحب بتاریخ دوم شہر رمضان سنہ ۱۲۳۶ ہجری ازیں جہان فانی بدار الملک جاودانی رحلت فرمود۔

بیگم سمرو (۵۹) نے ۱۸۲۲ء میں اپنی جاگیر سردھنا میں روم کے سینٹ پیٹرس نامی مشہور گرجا کے نمونے پر ایک خوب صورت گرجا تعمیر کیا تو اس کے دروازے پر لاطینی عبارت کے ساتھ یہ فارسی قطعۂ تاریخ بھی کندہ کرایا:

بامدادِ خدا فضلِ مسیحا   بسال ہژدہ صد عشریں اثنا
بدل زیب النسأ عمدہ اراکین   بنا فرمود ایشاں ... کلیسا (۶۰)

(۲۷)(۶۱)

بنام پدر، پسر روح القدس سرکار اسم عزیز ترین شفیع عیسی مسحیہ مسمی بی بی پہلوزن اند۔ بنت اسمت زوجہ جانو انسی مدت چہار سال منقصی یافتہ شادی گردید۔ چنانچہ بعد چہار سال مذکورہ بعمر بست ودو سال رسیدہ بود۔ از مرضی خدا بتاریخ یازدہم ماہ فروری ۱۸۲۲ء از دار الفنا بدار البقا رخصت نمود۔

خدایا بفضل کرم تو بنام
کہ ایں جان بہ آرام باشد مدام

(۲۸)(۶۲)

دون جڑے ڈیسلوا (۶۳) پرتگیز در سنہ ۱۸۲۶ء یک ہزار وہشت صد و بست وشش عیسوی تاریخ...... ماہ نومبر وفات یافت۔

(آگرہ)

(۲۹)(۶۴)

لھو لعز

بحکم شوالیئر جنرل الارد (۶۵) صاحب بہادر

مکان مرقد صاحبزادی میری شارلوٹ (۶۶) برائے یادکہ الٰہی جانش در بہشت بریں بادو بیامرزاد۔ در سنہ ۱۸۲۷ عیسوی موافق سنہ ۱۲۴۲ ہجری مطابق سنبت ۱۸۸۴ بکرمی تعمیر یافت۔ بالخیر

(کپورتھلہ ہاؤس۔ لاہور)

(۳۰)(۶۷)

کپتان مینویل ڈریمون بہادر ہشتادودوشش سال ایام حیات مستعار را بخوش کلامی ونیک فرجامی بہرہ گستری وغربا پروی بسر نمودہ۔ بتاریخ دویم ماہ ذالحجہ سنہ ۱۲۴۴ ہجری مطابق پنجم شہر جون سنہ ۱۸۲۹ء روز جمعہ چہار گھڑی شب گزشتہ رخت ہستی از سہ پنجی سرائے فنا بر بستہ شرائط دینِ متین عیسوی را کار بند بودہ، بکمال استقلال طرح اقامت در جنت ابا و بقا انداختند۔ پس

ماندگان و بیکسان را ازیں واقعہ جان فرسا خارغم در دل ماند وکوہ الم بردل فتاد۔ این خلیق وشفیق وسخی وحاتم دہر بہ ناگہاں راہ عقبیٰ گرفت۔ ہائے دریغ۔

شمار سال وصالش چو خواستم از دل
زغیب گفت بمن این سخن کہ وائے دریغ

دُو مینگوڈ ریمون خلف آن بزرگوار این مقبرہ را برائے یادگار بنیاد نہاد۔

(۳۱)(۶۸)

بی بی جلیسا (۶۹) بنت حدی مس دمعہ (۷۰) مرحوم زوجہ طامس ولسن (۷۱) بعمر سی وپنج سال وچہار ماہ وشش روز بتاریخ سوم ماہ جون سنہ ۱۸۳۰عیسوی مطابق یازدہم ماہ ذالحجہ سنہ ۱۲۴۵ ہجری روز پنج شنبہ بوقت دو گھڑی شب گزشتہ دار البقا رحلت نمود۔

(۳۲)(۷۲)

صوفی خانم قوم خورجی (۷۳) کریستان بعمر بست سال بتاریخ چہارم بماہ پاس بنو ماری (کذا) سنہ ۱۸۲۳ء مطابق سیوم شہر رمضان ۱۲۳۸ ہجری ازیں جہان فانی رحلت نمود۔

سنہ ۱۲۳۸ ہجری

(۳۳)(۷۴)

ایں روضہ اہل خانہ پیڈرو بربون (۷۵) مسمی بی بی آنا (۷۶) دختر حکیم عنایت مسیح در سنہ ۱۸۳۲ عیسوی مطابق سنہ ۱۲۴۳ فصلی و مطابق بھادوں سمبت ۱۸۸۹ از جہان فانی بہ عالم جاودانی......

(۳۴)(۷۷)

ایں روضۂ پیڈرو بربون عرف امداد مسیح ولد کپتان خیرات مسیح صاحب است کہ در سال یک ہزار شست صد وسی وسہ عیسوی در شہر بوپال انتقال نمودہ ازیں عالم فانی بر جہان جاودانی......سنہ ۱۸۳۳ عیسوی۔

(آگرہ)

(۳۵)(۷۸)

ہذا مرقد بالی البلیلا (۷۹) صاحبہ بنت لفٹن درمنکویل ڈریمو (۸۰) بہادر بتاریخ بست و چہارم ماہ جولائی سنہ ۱۸۳۴ عیسوی مطابق چہاردہم ماہ ربیع الاوّل سنہ ۱۲۵۰ ہجری نبوی یکپاس روز برآمدہ بعمر ہفتدہ سال وہشت ماہ ودہ روز وفات یافت۔

(۳۶)(۸۱)

ہذا مرقد بی بی سوجانا خانم ہمشیرہ خورد شیخ یار خاں بہادر دلاور جنگ عرف ہاردطول صاحب بتاریخ پانزدہم شہر صفر سنہ ۱۲۵۲۔
ویم (مریم؟) خانم زوجہ لول (طول؟) صاحب بہادر مرحوم۔ **اللھم اغفرھا.**

(۳۷)(۸۲)

ہذا مرقد حواجان زوجہ مورموادیم (۸۳) صاحب مرحوم بتاریخ چہاردہم نومبر سنہ ۱۸۳۷ء یوم یکشنبہ مطابق تاریخ پنجم شہر ذی الحجہ سنہ ۱۲۵۳ ہجری رحلت نمود۔ **اللھم اغفرھا.**

(دریماؤسمٹری، دہلی)

(۳۸)(۸۴)

الٰہی عاقبت بخیر باد

اللہ رب ہے میرا مسیح روح القدس ہے۔ میرا دین کریستان ہے۔ میرا ایمان انجیل مبارک ہے۔ میرا قبلہ بیت المقدس

ہے۔ میراحین جہان زندگانی وزیں جہان فانی۔ بی بی مریم صاحبہ بنت آغا سار صاحب بہادر ارمنی اہلخانہ مرزا(؟) عیوض ملمیجان (؟) بہادرعستت امانت مطال (؟)۔ یکماہ وحرہ(؟) درعدم نقال کشید۔ تاریخ ہفت دہم ماہ رجب ۱۲۵۵ ہجری شب یکپاس روز جمعہ مطابق بست وہفتم ماہ ستمبر۱۸۳۹ءعیسوی

(۳۹)[۸۵]

بتاریخ پانزدہم ماہ بھادوں سنہ ۱۱۸۵ بنگلہ ڈاکٹر فلور صاحب [۸۶] از جہان فانی بعالم جاویدانی رحلت نمود۔

(۴۰)[۸۷]

الله باقی من کل فانی

پیر کامرائی [۸۸] صاحب بعمر سی سال بتاریخ بستم ماہ فروری سنہ ۱۸۴۲ عیسوی مطابق ہشتم ماہ محرم سنہ ۱۲۵۸ ہجری روز یکشنبہ ازیں جہان فانی بعالم جاودانی رحلت نمود۔

(۴۱)[۸۹]

یا اللّٰہ

دختر لیوالو [۹۰] صاحب مذہب عیسوی زوجہ دانش (کذا) نظر مسحل لکھوار [۹۱] بتاریخ ہشت دہم جولائی یوم شنبہ سنہ ۱۸۴۳ عیسوی وفات یافتہ۔ غفور الرحیم گناہش معاف سازد۔

(۴۲)[۹۲]

اللّٰہ باقی من کل فانی

فراسوادیم [۹۳] صاحب درعمر چہل وپنج سال بتاریخ پانزدہم (۱۵) ماہ جنوری سنہ ۱۸۴۴ عیسوی ازیں جہان فانی بعالم جاودانی رحلت نمود۔ اللہم اغفر وارحم

متر ادیم موریس [۹۴] دہم پسر صاحب مرحوم

(۴۳)[۹۵]

دون ایش ڈیسلوا......دون جزے ڈیسلوا بتاریخ بست ودوم ماہ دسمبر سنہ ۱۸۴۵ عیسوی وفات یافت۔ سال عمر ۶۳۔
(آگرہ)

(۴۴)[۹۶]

مقبرہ آغا جان یعنی جہن پارلن [۹۷] متولد رستم خاں کرجی شاگرد......خان تولد شد در کابل عیسوی سنہ......۱۸ء نوزدہ سال عمر سنہ......۱۸ء متبنی مسٹر پارلن [۹۸] صاحب بہادر مقیمی بہ کلکتہ ہندوستان
(نور پور)

(۴۵)[۹۹]

اللّٰہ باقی من کل فانی

از بسے نظر مہر ودانش دارد

تاریخ دہم ماہ جون سنہ ۱۸۴۷ عیسوی یوم پنج شنبہ مطابق بست وپنجم شہر جمادی الثانی سنہ ۱۲۶۳ ہجری ازیں جہان فانی بعالم جاودانی رحلت نمود۔

(۴۶)(۱۰۰)

یادگاری ستون

سمت مغرب:

از آنجا کہ بتاریخ سیزدہم (۱۳) جنوری سنہ ۱۸۴۹ء دریں معرکہ کہ متعلقہ چیلیانوالہ محاربہ (۱۰۱) شدید فیما بین افواج انگریزی کہ رئیس ایشاں لارڈ گاف (۱۰۲) صاحب بود و اقوام سکھاں کہ سپہ سالار ایشان راجہ شیر سنگھ (۱۰۳) بود۔ واقعہ شدہ۔ در ہر دو جانب عساکر بے شمار جنگ کنان از دار فنا بدار البقا شتافتند۔ برارواح ایشاں رحمت و بر قبور ایشان عزت باد۔ بنا علی ہذا بنائے ہذا یادگار دلاوران کہ در صفوف انگریزان جان باختند ساختہ شد و اہتمام ایں بنیاد از اعانت رفیقان ایشان کہ در مقاتلہ مرقومہ شریک بودند و جان بسلامت بردند و نام آوری ایشان را باعث عزت خود ہا مپندارند و فوات ایشان را سبب اندوہ خود ہا میشمارند۔

سمت جنوب:

جنوری کی تیرویں تاریخ سنہ ۱۸۴۹ء میں اس معرکہ میں انگریزی فوج سے جن کا سردار لارڈ گاف صاحب تھا اور سکھوں کی فوج سے جن کا سردار راجہ شیر سنگھ تھا بڑی بھاری لڑائی پڑی۔ دونوں لشکر آپس میں خوب ڈٹ کر بے دھڑک لڑے اور ایسی جم کر لڑائی لڑے کہ ان گنت مارے گئے۔ راہ کیا بہادری پر گئے (کذا) اللہ ان کی قبروں کو نورانی کرے اور جگ میں ان کا نام روشن رکھے۔ اس دن میں جو کہ انگریزی فوج کے کھیت رہی اور اپنی جانوں پر کھیل گئے۔ ان کی یادگار کے لیے یہ عمارت ان لوگوں نے مل کر تیار کروائی ہے جو کہ اس معرکہ میں اجل کے پنجہ سے بچ رہے تھے۔ اگرچہ ان کے نہ ہونے سے بے چین ہیں مگر ان کی نام آوری کو اپنی آبرو جانتے ہیں۔

(۴۷)(۱۰۴)

ہٰذا مرقد حُسینہ جان۔ حبیبہ۔ دلاری جان بعمر پنج سال و یازدہ یوم۔ بتاریخ پانزدہم ماہ اگست ۱۸۵۵عیسوی روز چہارشنبہ مطابق شہر ذی الحجہ سنہ ۱۲۷۱ہجری ازیں جہان فانی بعالم جاودانی رحلت نمود۔

(۴۸)(۱۰۵)

دہلی......غدر کی یادگار

دہلی کی جنگی فوج نے انگریزی اور ہندوستانی افسر اور سپاہی جو ۳۰ مئی اور ۲۰ ستمبر سنہ ۱۸۵۷ء کے درمیان لڑائی میں مارے گئے اور یا زخمی ہوئے یا بیمار ہو کر مر گئے، ان کی یادگاری کے واسطے اون کے ساتھیوں نے جن کو اون کی موت کا رنج ہے، اور سرکار نے جس کی خدمت میں وہ اس طرح سے کام آئے۔، یہ یادگاری بنوایا۔ فقط:

(۱۰۶)O.C. WALTER	(۱۰۷)Cap.W.G.LAW
(۱۰۸)LIEU E.J. TRAVERS	(۱۰۹)J.H. BROWN
E.C. WHEATLEY	LIEU J.YORKE

(۴۹)(۱۱۰)

زوجہ حکیم جزے ڈیسلوا تاریخ بستم ماہ دسمبر سنہ ۱۸۵۹عیسوی بعمر ہشتاد و پنج سال صورت وفات یافت۔
(آگرہ)

(۵۰)

روجر ایڈمنڈ کلارک (ROGER EDMUND CLARK) متوفی ۱۴ جنوری ۱۸۶۳ء کے کتبہ پر اردو میں انجیل کی یہ عبارت کندہ تھی:

''جب تک گیہوں کا دانہ زمین پر گر کر نہ مرجاوے اکیلا رہتا ہے۔ پر اگر مرے تو بہت سا پھل ہے۔'' یوحنا،۱۲
باب ۔۱۴ آیت ۔ (۱۱۱)

(۵۱)(۱۱۲)

ایں بہ یادگاری نیک خصال پادری اسیڈورلونتھال (۱۱۳) کے متعلق مشن پریسبٹیر یان امریکہ وترجمۂ انجیل درزبان افغانی نمودہ بود بقضائے کردگار از دست چوکی دار بضرب تفنگچہ بتاریخ ۲۷/ماہ اپریل سنہ ۱۸۶۶ عیسوی انتقال نمود بطریقہ چندہ بنا شد۔
من مطلقاً شرمندہ نیستم از مژدۂ مسیح، زیرا کہ آن قوت نجات بخش خداست ہر کس کہ ایمان آرد۔
خط رومیان۔ باب ا۔ آیت ۱۶

(۵۲)

الیگزنڈر چارلس میٹ لینڈ (Alexander Charles Maitland) کی قبر کے کتبے پر، جو ۱۳ سال تک تبلیغی سرگرمیوں میں مصروف رہ کر دہلی میں ۲۲/جولائی ۱۸۹۴ء کو فوت ہوا اور اجمیری گیٹ کے قبرستان میں دفن ہوا، اُردو میں یہ قول کندہ تھا:

''تو مرنے تک ایمان دار رہ، تو میں زندگی کا تاج تجھے دوں گا''(۱۱۴)

(۵۳)(۱۱۵)

بتاریخ یازدہم شہر شوال المعظم ۱۳۱۲ ہجری مطابق سنہ ۴ جلوس والا روز جمعہ وقت نصف شب گذشتہ بی بی مریا دلماد (۱۱۶) صاحبہ والدہ کپتان ہارطون صاحب رحلت نمود۔

(۵۴)(۱۱۷)

تھیوڈور بیک (۱۱۸) پرنسپل مدرسۃ العلوم علی گڑھ بعمر چہل سال بتاریخ دویم ستمبر ۱۸۹۹ء از دار فانی بعالم جاویدانی رحلت کرد۔

(شملہ)

(۵۵)

ایک انگریز خاتون مسز ایف فرانسس، جو مغربی اتر پردیش کے شہر سکندر آباد میں ۹ فروری ۱۹۰۰ء کو فوت اور میرٹھ میں مدفون ہوئیں، ان کا کتبہ انگریزی زبان میں کندہ ہے، لیکن عبارت کے آخر میں یہ اردو شعر درج ہے:

آپ سے میں اتنی ہمدردی کی ہوں امیدوار
رحمت حق ہو میرے حق میں یہی کیجیے دعا(۱۱۹)

(۵۶)

سر سموئیل جیمز براؤن(۱۲۰)(SIR SAMUEL JAMES BROWN)، (۱۸۲۴-۱۹۰۱ء) کی قبر کے کتبہ پر، جو لاہور کی کیتھیڈرل میں ہے، کل عبارت انگریزی میں تھی، لیکن صرف اس کا نام اردو جلی حروف میں بھی اس طرح کندہ تھا:

''جنرل سر شام برون صاحب بہادر''(۱۲۱)

(۵۷)(۱۲۲)

''یہ قبر مس روسی گو (۱۲۳) کی ہے۔''

حوالہ جات/حواشی

۱۔ "The Imperial Gazetteer of India"، مرتبہ: ہنٹر، ڈبلیوڈبلیو(Hunter, W.W.) (آکسفورڈ، ۱۹۰۸ء)، جلد۱۱،ص۳۶۳

۲۔ ایضاً، جلد۲۰،ص۲۴۲

۳۔ مثلاً ایسے چند مقامات کا حوالہ، ایضاً، جلد۶،ص۴؛ جلد۷،ص۱۵؛ جلد۱۲،ص۳۳۸؛ جلد۱۵،ص۱۹۶؛ جلد۱۸،ص۳۹۷؛ وغیرہ میں موجود ہے۔

۴۔ یہاں اور آگے جہاں جگہ خالی چھوڑی گئی ہے اور تین نقطے لگا دیے گئے ہیں، اس کا مطلب یہ ہے کہ یہاں لفظ یا الفاظ یا تو کتبے پر مجروح ہو گئے ہیں یا پھر پڑھے نہ جا سکے۔

۵۔ جان مورس (Jan Morris) "Stones of Empire: The Buildings of British India" (لندن، ۱۹۸۴ء)، ص۱۳۸-۱۳۹

۶۔ "List of Inscriptions on Tombs or Monuments in Rajputana and Central India"، مرتبہ: کرافٹون، او.ایس.(Crofton, O.S.)، (دہلی، ۱۹۳۴ء)، ص۱۷۲

۷۔ Margretta

۸۔ Dululton

۹۔ اس کتبے کے بالائی حصے پر اُردو عبارت کندہ تھی، جو مجروح ہو گئی۔ بلنٹ، ای.اے.ایچ.(Blunt, E.A.H.)، "List of Inscriptions on Christian Tombs and Tablets of Historical Interest in the U.P., Agra and Oudh"، (الٰہ آباد، ۱۹۱۱ء)، ص۸۸

۱۰۔ James Crawford، زیادہ معلومات نہیں ملتیں۔ غالباً ۱۷۶۴ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی میں ملازم ہوا۔ ۱۷۶۵ء میں لیفٹنٹ کے عہدے پر فائز ہوا۔ ۱۷۶۶ء میں کسی بغاوت کے مقدمے میں ایک عدالت میں کمپنی کے حق میں گواہی دی۔ بحوالہ، ایضاً، ص ۱۶۲

۱۱۔ The Complete Monumental Register, containing all the Epitapes, Inscriptions, etc…; in the different churches and burial-grounds in and about Calcutta… together with several inscriptions from the presidencies of Madras, Bombay…، مرتبہ: دیروزاریو، ایم (M. Derozario)، (کلکتہ، ۱۸۱۵ء)، ص۷؛ نیز "List of Inscriptions on Tombs or Monuments in Bengal"، مرتبہ: ولسن، سی.آر.(C.R. Wilson)، (کلکتہ، ۱۸۹۶ء)، ص۱۶

۱۲۔ ایسٹ انڈیا کمپنی میں سرجن کی حیثیت میں ملازم تھا۔ ۱۷۱۵ء میں ایک سفارتی وفد کے ساتھ ہندوستان آیا اور مغل دربار میں حاضر ہوا۔ مغل حکمران فرخ سیر (۱۷۱۳ء-۱۷۱۹ء) کی دختر کا کامیاب علاج کرنے پر فرخ سیر نے اسے ایک فرمان سے نوازا، جس کی رُو سے کمپنی کو تجارتی مراعات حاصل ہوئیں۔ بحوالہ: گوریان، جی. ٹی. (Gurian, G.T.)، "Historical and Cultural Dictionary of India" (نیوجرسی، ۱۹۷۶ء)، ص۱۰۰

۱۳۔ اسٹیفن نیل (Stephen Niell) "A History of Christianity in India"، جلد دوم (کیمبرج، ۱۹۸۵ء)، ص

۱۷ا؛ یہ مبلغ ۱۶۸۶ء میں ہندوستان آیا تھا۔ ایضاً

۱۴۔ "List of Christian Tombs and Monuments of Archaeological and Historical Interest and their Inscriptions ..."، مرتبہ: فوہرر، آر. اے. (Rev. A. Fuhrer)، (الٰہ آباد، ۱۸۹۶ء)، ص ۳۶

۱۵۔ اصل نام والٹر رینہارڈ (Walter Reinhard)، لیکن سمرو کی عرفیت سے زیادہ موسوم ہوا۔ اسٹراسبرگ میں ۱۷۲۰ء میں پیدا ہوا۔ سیاحت کی غرض سے ہندوستان پہنچا۔ کچھ عرصہ فرانسیسی فوج میں ملازمت کی پھر اودھ میں نواب صفدر جنگ (۱۷۹۷ء-۱۷۹۸ء) کی فوج سے منسلک ہوگیا۔ وہاں سے نکل کر سراج الدولہ (۱۷۳۱ء-۱۷۵۷ء) کی ملازمت میں چلا گیا اور پھر میر قاسم (متوفی ۱۷۷۷ء) کی فوج میں منتقل ہوگیا۔ ۱۷۶۳ء میں نواب وزیر اودھ (۱۷۸۱ء-۱۸۱۷ء) کے پاس چلا گیا۔ بھرت پور، جے پور اور نجف خاں (متوفی ۱۷۸۲ء) کی ملازمتوں میں رہا۔ ۱۷۷۴ء میں شاہ عالم (۱۷۲۸ء-۱۸۰۶ء) سے ساردھنا میں ایک خاصی بڑی جاگیر حاصل کی اور ایک قلعہ تعمیر کر کے اس میں رہنے لگا۔ ۴ر مئی ۱۷۷۸ء کو فوت ہوا۔ کسی صلاحیت اور لیاقت کے بغیر اس نے ہندوستانی سیاست میں خاصہ دخل حاصل کر لیا تھا اور یہی کچھ اس کی بیوی نے، جو بیگم سمرو (۱۷۴۶ء-۱۸۳۶ء) ہی کے نام سے شہرت رکھتی ہے، اودھ اور شمالی ہند کی سیاست میں حاصل کیا۔ (مزید حوالہ: ۱۴، ۵۷) شمالی ہند کی اس عہد کی سیاست کے موضوع پر بالخصوص مغربی مصنّفین کی متعدد تصانیف میں اس جوڑے کا ذکر مل جاتا ہے۔ ایک فوری حوالے کے لیے: بک لینڈ، سی. ای. (Buckland, C.E.) "A Dictionary of Indian Biography" (لندن، ۱۹۰۶ء)، ص ۳۷۲

۱۶۔ "A List of Inscriptions in Christian Tombs and Monuments in the Punjab, N.W.F.P. Kashmir and Afghanistan"، مرتبہ: ارونگ، مائیلز (Irwing, Miles) (لاہور، ۱۹۱۰ء)، ص ۵

۱۷۔ فوہرر، ص ۳۶

۱۸۔ General Perron، اصل نام: Pierre Cuillier، ۱۷۵۵ء-۱۸۳۴ء؛ فرانس میں پیدا ہوا۔ ۱۷۸۰ء میں ایک معمولی ملازم کی حیثیت میں ہندوستان پہنچا۔ ۱۷۹۰ء میں مہاراجا سندھیا کے فرانسیسی سپہ سالار دی بونے (De Bogne)، (۱۷۵۱ء-۱۸۳۰ء) نے اسے اپنے ساتھ لے لیا، جہاں وہ اپنی بہادری سے ترقی کرتے ہوئے جنرل کے عہدے تک پہنچ گیا اور ۱۸۰۳ء میں برطانوی افواج سے شکست کھانے تک اس عہدے پر فائز رہا۔ ۱۸۰۵ء میں واپس فرانس چلا گیا۔ بک لینڈ، ص ۳۳۴

۱۹۔ مہاوجی سندھیا، (۱۷۲۷ء-۱۷۹۴ء) اپنے وقت کا سب سے طاقتور مرہٹہ حکمراں۔

۲۰۔ دیروزاریو، ص ۲۳۹

۲۱۔ Augustus Cleveland، ۱۷۵۵ء-۱۷۸۴ء؛ بنگال سوِس سروس سے منسلک رہا۔ بھاگلپور، مونگیر اور راج محل میں کلکٹر اور دیوانی عدالت کا جج رہا۔ راس امید کی جانب ایک سفر کے دوران سمندر میں ۱۲ر یا ۱۳ر جنوری ۱۷۸۴ء کو فوت ہوگیا۔ اس کا جسد خاکی کلکتہ لاکر ساؤتھ پارک اسٹریٹ کے قبرستان میں دفنایا گیا۔ وارن ہیسٹنگز (Warren Hastings) اس کا مداح تھا، چنانچہ اس نے اس کی یادگار میں ایک مینار تعمیر کرایا تھا۔ ایک دوسری یادگار اس کے ماتحت افسران نے بھاگلپور میں تعمیر کرائی تھی، جس پر یہ کتبہ نصب تھا۔ اسٹیفن نیل، ص ۲۰؛ نیز بک لینڈ، ص ۸۴-۸۵

۲۲۔ صوبۂ بہار میں دریائے گنگا کے داہنی کنارے پر کلکتہ سے تقریباً دو سو میل کے فاصلہ پر واقع ایک ضلعی شہر۔

۲۳۔ صوبۂ بہار میں دریائے گنگا کے جنوب مغرب میں واقع شہر۔

۲۴۔ ''دام باد ایں مقبرہ اگسٹس کلولینڈ'' سے کل ۱۸۴۱ عدد حاصل ہوتے ہیں جبکہ سنبت سال ۱۷۸۴ ہے، اور زمی کے عدد ۵۷ ہیں۔

۲۵۔ فوہرر، آر. اے. (Fuhrer, Rev. A.) "List of Inscriptions on Christian Tombs and

"Tablets..."، (الہ آباد، ۱۸۹۶ء) ص ۴۳ (آیندہ: فوہرر، تصنیف ثانی)؛ یہ اس جنگ میں ہلاک ہوئے تھے جو انگریزوں اور روہیلوں کے درمیان لڑی گئی تھی۔ روہیلے غلام محمد روہیلہ کی سرکردگی میں لڑ رہے تھے۔ روہیلوں کے دو اہم سردار نجیب خاں اور بلند خاں اس جنگ میں ہلاک ہوئے۔ ایضاً

۲۶۔ Norman McLeod

۲۷۔ William Hinksman

۲۸۔ William Odell

۲۹۔ Joseph Richardson

۳۰۔ دیروزاریو، ص ۲۴۲

۳۱۔ فوہرر، ص ۱۶

۳۲۔ مطابق ۱۷۹۶ء

۳۳۔ فوہرر، ص ۹

۳۴۔ ایضاً، ص ۱۸

۳۵۔ یہی مرتب، "List of Inscriptions on Tombs or Monuments in the H.E.M. The Nizam's Dominions" (حیدرآباد، ۱۹۴۱ء) ص ۱۲ (آئندہ: تصنیف ثانی)

۳۶۔ James Achilles Kirkpatrick، ۱۷۶۴ء - ۱۸۰۵ء؛ لیفٹنٹ کرنل، ۱۷۷۹ء میں کمپنی کی مدراس فوج میں داخل ہوا۔ مختلف معرکوں میں حصہ لیا۔ ۱۷۹۷ء سے آخر عمر تک ریاست حیدرآباد میں ریزیڈنٹ نامزد رہا۔ بک لینڈ، ص ۲۳۸

۳۷۔ کرافٹون، تصنیف ثانی، ص ۱۲

۳۸۔ "A List of Inscriptions in Christian Tombs and Monuments in the Punjab, N.W.F.P. Kashmir and Afghanistan"، مرتبہ: ارونگ، مائیلز (Irwing, Miles) (لاہور، ۱۹۱۰ء) ص ۶

۳۹۔ فوہرر، ص ۲۸

۴۰۔ Ana Derridon

۴۱۔ Lewis Derridon

۴۲۔ دیروزاریو، ص ۱۶۴؛ نیز ولسن، ص ۱۶۵

۴۳۔ اینڈریو گرانٹ (Andrew Grant)، ۱۸۰۳ء - ۱۸۴۷ء؛ برطانوی فوج سے ۱۸۲۳ء میں منسلک ہوا اور ۱۸۲۴ء میں ہندوستان آیا۔ دیناپور، کلکتہ، بارکپور، علیگڑھ، سلطانپور، کراچی اور سکھر وغیرہ میں تعینات رہا۔ اس کی قبر شملہ میں ہے۔ جورج ولیم ڈی رے فلپ (George William De Rhe Phillipe)، "Biographical Notices of Military Officers and Others" (لاہور، ۱۹۱۲ء) ص ۱۳۶

۴۴۔ ورنگل (آندھرا پردیش) کے نواح کا ایک قصبہ، بحوالہ بارتھلومیو، جے. پی. (Barthlowmew, J.G.)، "Hand Gazetteer of India" (عکسی اشاعت، لاہور، ۱۹۷۷ء) ص ۱۷۹؛ لیکن اگر یہ شخص ایران پہنچ چکا تھا تو وہاں اس نام کے کم از کم ۳۳ شہر یا قصبات آباد رہے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے: ''فرہنگ جغرافیائی ایران''، جلد ۱، ۳، ۴، ۵، ۶، ۹، بحوالہ: علی اکبر دہخدا، ''لغت نامہ''، شمارہ ۳۴، (تہران، ۱۳۳۶ش)، بذیل کریم آباد۔

۴۵۔ فوہرر، ص ۱۵

۴۶۔ بلنٹ، ص۳۲

۴۷۔ Mortenpus

۴۸۔ بلنٹ، ص۱۸؛ نیز فوہرر، تصنیف ثانی، ص۱۵

۴۹۔ Cap. Rommel

۵۰۔ بلنٹ، ص۲۳

۵۱۔ اروِنگ، ص۴

۵۲۔ Franswa Fercy

۵۳۔ کرافتون، تصنیف ثانی، ص۳۲-۳۳

۵۴۔ فوہرر، ص۵؛ نیز بلنٹ، ص۱۹

۵۵۔ Col. George Alexander David Dyce، بیگم سمرو کی ذاتی فوج کا سالار، کرسٹوفر ہاویس (Christopher Hawes)، "Poor Relations: The Making of a Eurasian Community in British India" (سرے، ۱۹۹۶ء)، ص۱۰۹

۵۶۔ Juliana، بیگم سمرو (حوالہ بذیل ۱۴، ۵۷) کی سوتیلی پوتی، بحوالہ: ہاویس، ص۱۰۹؛ یہاں یہ نام مرتب نے خلط ملط کر دیے ہیں، جبکہ ظفریاب خاں کا ہی خطاب ظفرالدولہ تھا، جو اسے شاہ عالم سے حاصل ہوا تھا۔ یہ بیگم سمرو کے شوہر کی پہلی بیوی کے بطن سے تھا اور اپنے باپ کے مرنے کے بعد اس نے بزورِ طاقت بیگم سمرو سے اس کی جاگیر چھین کر اپنے قبضہ میں لے لی تھی۔ لیکن بیگم سمرو نے انگریزوں کی مدد سے اس کا قبضہ ختم کرایا اور اسے گرفتار کرا کر دہلی بھجوا دیا، جہاں وہ ۱۸۰۳ء میں بعارضۂ ہیضہ فوت ہوا۔ اس کی ایک دختر ۱۸۰۶ء میں ڈیوڈ ڈائس سے منسوب ہوئی۔ اس سے جو ایک لڑکا ڈیوڈ آکسٹرلونی ڈائس سمبرے میں پیدا ہوا، وہ بیگم سمرو کے مرنے کے بعد ۱۸۳۶ء میں اس کی ساری جائیداد کا وارث بنا، جس کی مالیت پانچ لاکھ پونڈ تھی۔ ہاویس، ص۱۶۸
اس قبر میں مدفون خاتون غالباً اسی شخص کی ماں اور ظفریاب خاں کی بیٹی ہے۔
تفصیلات کے لیے: بک لینڈ، ص۱۲۹، ۳۷۲؛ نیز پیارے لال شاکر ''بیگم شمرو''، مشمولہ: ''زمانہ'' (کانپور)، دسمبر ۱۹۳۷ء؛ وغیرہ

۵۷۔ اروِنگ، ص۴

۵۸۔ Jean Etienne

۵۹۔ بیگم سمرو کشمیر کے ایک مسلمان گھرانے میں پیدا ہوئی تھی۔ اس کا نام زیب النساء اور والد کا نام لطف علی تھا۔ سمرو سے ۱۷۶۵ء میں شادی کے بعد وہ سیاست میں بہت زیادہ دخیل ہوگئی اور انگریزوں اور عیسائی مبلّغین سے اس کے قریبی روابط استوار ہو گئے۔ شوہر کے انتقال کے بعد ۱۷۸۲ء میں اس نے عیسائیت قبول کر لی اور عیسائیت کے فروغ کے لیے بے پناہ رقم صَرف کرنے لگی۔ عیسائیت قبول کرنے کے بعد اس نے اپنا نام جوانا رکھ لیا تھا اور بیگم زیب النساء جوانا سمرو کہلانے لگی تھی۔ عیسائیت کے لیے اس کی خدمات کا ذکر اسٹیفن نیل، ص۲۸۴-۲۸۵ میں ہے۔

۶۰۔ پیارے لال شاکر، ''بیگم شمرو''، مشمولہ: انتخاب ''زمانہ''، بعنوان ''تاریخ ہند''، مطبوعہ پٹنہ، ۱۹۹۳ء، ص۱۳۷

۶۱۔ کرافتون، ص۱۷۴

۶۲۔ بلنٹ، ص۴۸

۶۳۔ Don Jose Desilva

۶۴۔ اروِنگ، ص۸۹

۶۵۔ Cavalerie Allard

۶۶۔ Mary Charlette

۶۷۔ ارونگ،ص ۶

۶۸۔ ایضاً،ص ۷

۶۹۔ Bibi Jalisa

۷۰۔ Miss Duma

۷۱۔ Thomas Wilsom

۷۲۔ ایضاً،ص ۲۹

۷۳۔ ایک پٹھان قبیلہ، جو خورجہ ضلع بلند شہر (شمالی ہند) کی ایک تحصیل میں واقع شہر میں آباد رہنے کی وجہ سے خورجی کہلاتا ہے۔ تحصیل کا کل رقبہ ۴۶۰ مربع میل، اور شہر ریلوے اسٹیشن کے آس پاس اس صدی کے اوائل میں صرف ساڑھے تین میل کے احاطے میں پھیلا ہوا تھا۔ بحوالہ: بارتھولومیو،ص ۱۹۴

۷۴۔ بلنٹ،ص ۴۹

۷۵۔ Pedro Bourbon

۷۶۔ Mrs. S. Anna Bourbon

۷۷۔ ایضاً،ص ۵۰

۷۸۔ ارونگ،ص ۷

۷۹۔ Bali Albelela

۸۰۔ Dermankuel Deremao

۸۱۔ یہ ۸/ستمبر ۱۸۳۷ء کو فوت ہوئی، ایضاً،ص ۶

۸۲۔ ایضاً،ص ۹

۸۳۔ Muir Muadem

۸۴۔ فورہر،ص ۲۲؛ یہ کتبہ مریم خانم کی قبر کا ہے۔ متعدد مقامات اور آخر میں اس کی عبارت پڑھی نہ جا سکی۔ اس میں درج ہجری وعیسوی سنین میں مطابقت بھی نہ تھی۔

۸۵۔ دیروزاریو،ص ۲۴۲

۸۶۔ Dr. Flor

۸۷۔ ارونگ،ص ۷

۸۸۔ Pir Kamrai

۸۹۔ ایضاً،ص ۸

۹۰۔ Levalue, Laville ؟

۹۱۔ Mischil Lakhwar

۹۲۔ ایضاً

۹۳۔ Francis Adam, Frasu Adim ؟

۹۴۔ Mitter Adam Morris

۹۵۔ بلنٹ ،ص ۵۰

۹۶۔ اروِنگ ،ص ۷۸

۹۷۔ John Harlen

۹۸۔ Josiah Harlen، ۱۸۲۴ء میں ہندوستان آیا اور بنگال فوج میں ملازم ہوا۔ رنگون، کانپور، دیناپور، الہ آباد وغیرہ میں تعینات رہا۔ پھر رنجیت سنگھ (۱۷۸۰ء-۱۸۳۹ء) کے دربار سے منسلک ہو کر اس کے لیے جاسوسی کی غرض سے افغانستان گیا اور وہاں رنجیت سنگھ کا سفیر مقرر ہو گیا۔ امیر افغانستان دوست محمد خاں (۱۸۲۶ء-۱۸۶۳ء) کے معتمدین میں شامل رہا۔ ۱۸۴۲ء میں لندن واپس چلا گیا اور اپنی یادداشتیں بعنوان: "Memoirs of India and Afghanistan" ۱۸۴۲ء میں تحریر کیں۔ بعد کے حالات کا علم نہیں ہوتا۔ بک لینڈ ،ص ۱۵۲

۹۹۔ اس کتبے پر کوئی نام باقی نہ رہا، اورنگ ،ص ۸

۱۰۰۔ ایضاً ،ص ۱۱۷، اس ستون پر شمالی سمت میں انگریزی میں اور مشرقی سمت میں ہندی میں یہی عبارتیں کندہ ہیں۔

۱۰۱۔ چلیانوالہ معرکہ ۱۳؍ جنوری ۱۸۴۹ء کو سکھوں اور انگریزوں کے درمیان دوسری بڑی جنگ کے دوران پیش آیا، جس میں سکھوں کو شکست ہوئی لیکن انھوں نے انگریزی فوج کو بھی خاصہ نقصان پہنچایا۔ ۸۰ تا ۹۰ انگریز فوجی افسر اور چھ سو سپاہی ہلاک ہوئے۔ جبکہ زخمیوں کی تعداد ہزاروں میں تھی۔ تفصیلات کے لیے: خوشونت سنگھ "A History of the Sikhs"، جلد دوم (پرنسٹن، ۱۹۶۶ء) ،ص ۷۹-۸۰

۱۰۲۔ Hugh Gough، ۱۷۷۹ء-۱۸۶۹ء؛ ساری زندگی معرکہ آرائی میں گزاری۔ ۱۸۱۵ء میں ’’سر‘‘ کا خطاب پایا۔ ۱۸۴۳ء میں ہندوستانی فوج کا کمانڈر اِن چیف مقرر ہوا اور سکھوں کے ساتھ پہلی (۱۸۴۵ء) اور دوسری (۱۸۴۹ء) جنگوں میں انگریزی افواج کی قیادت کی۔ ۱۸۶۲ء میں فیلڈ مارشل کا اعزاز حاصل کیا۔ کہا جاتا ہے کہ ڈیوک آف ویلنگٹن کے علاوہ کسی اور برطانوی فوجی افسر نے اتنے معرکے سر نہیں کیے۔ بک لینڈ ،ص ۱۷۲-۱۷۳

۱۰۳۔ رنجیت سنگھ (۱۷۸۰ء-۱۸۳۹ء) کی فوج کا سپہ سالار تھا۔ ۱۸۴۹ء میں راولپنڈی کے مقام پر انگریز فوج کے مقابل ہتھیار ڈالنے پر مجبور ہو گیا۔ اس کا باپ چھتر سنگھ اٹاری والا اور خود شیر سنگھ سکھ دربار میں بڑی قدر و منزلت رکھتے تھے۔ شیر سنگھ نے کئی مقامات پر مختلف وقتوں میں انگریز افواج کا مقابلہ کیا اور انھیں ہزیمت پہنچائی۔ چلیانوالہ معرکہ میں بالآخر اسے شکست اٹھانی پڑی۔ اس نے اپنے باپ کے ساتھ انگریزوں کے سامنے ہتھیار ڈال دیے اور دونوں قیدی بنا لیے گئے۔ تفصیلات کے لیے: دیوان کرپارام، ’’گلاب نامہ‘‘، انگریزی ترجمہ: سکھ دیو سنگھ چارک (دہلی، ۱۹۷۷ء) ،ص ۲۶۰، ۳۷۳، ۳۷۹

۱۰۴۔ اروِنگ ،ص ۹

۱۰۵۔ ایضاً ،ص ۲۶

۱۰۶۔ Odiarne Coalos Walters، ۱۸۳۸ء-۱۸۵۷ء؛ ۱۸۵۶ء میں ہندوستان آیا اور بنگال فوج میں ملازم ہوا۔ فیروز پور میں تعینات تھا کہ ۱۸۵۷ء میں مجاہدین کے ہاتھ ہلاک ہوا۔ ایضاً ،ص ۳۶۴

۱۰۷۔ ۱۸۲۳ء-۱۸۵۷ء؛ ۱۸۴۱ء میں ہندوستان پہنچا، اور کمپنی کی بنگال فوج میں تعینات ہوا۔ دہلی، کرنال، فیروز پور، حیدرآباد، کلکتہ، امبالہ میں خدمات انجام دیں۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں مجاہدین کے ہاتھوں ہلاک ہوا۔ بحوالہ: فلپ ،ص ۲۰۱

۱۰۸۔ Eaton Joseph Travers، ۱۸۲۸ء-۱۸۵۷ء؛ ۱۸۴۵ء میں ہندوستان پہنچا اور بنگال فوج میں داخل ہوا۔ دیناپور، میرٹھ، وزیرآباد، ڈیرہ اسمٰعیل خان میں تعینات رہا۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں ہلاک ہوا۔ ایضاً ،ص ۳۴۷

۱۰۹۔ John Hugh Brown، ۱۸۲۸ء-۱۸۵۷ء؛ ۱۸۴۶ء میں برطانوی فوج میں ملازم ہوا اور ۱۸۴۷ء میں ہندوستان بھیجا گیا۔ دینا پور، بنارس، بارکپور، دہلی اور ہوشیار پور میں خدمات انجام دیں۔ ۱۸۵۷ء میں مجاہدین کے ہاتھوں ہلاک ہوا۔ ایضاً ص ۴۱

۱۱۰۔ بلنٹ، ص ۵۰

۱۱۱۔ ارونگ، ص ۱۵۰

۱۱۲۔ ایضاً، ص ۱۵۱

۱۱۳۔ Isodore Loewenthal، اس کا تعلق امریکی عیسائی تبلیغی جماعت :Presbyterian سے تھا۔ اس نے عہد نامۂ جدید کا پشتو زبان میں ترجمہ بھی کیا تھا۔ ایضاً۔

۱۱۴۔ ایضاً، ص ۱۹

۱۱۵۔ فوہرر، ص ۱۷

۱۱۶۔ Mirya Dalmad

۱۱۷۔ ارونگ، ص ۲۶

۱۱۸۔ Theodore Beck، ۱۸۵۹ء میں لندن میں پیدا ہوا، لندن اور کیمبرج میں تعلیم حاصل کی۔ محض ۲۴ سال کی عمر میں محمڈن اینگلو اورینٹل کالج، علی گڑھ میں پرنسپل بنا دیا گیا، کالج کی ترقی اور نظم و نسق میں قابلِ قدر کارنامے انجام دیے۔ ۲ر ستمبر ۱۸۹۹ء کو شملہ میں انتقال کیا۔ بک لینڈ، ص ۳۳

۱۱۹۔ فوہرر، ص ۹

۱۲۰۔ ۱۸۴۰ء میں بنگال فوج میں ملازم ہوا اور ۱۸۴۱ء میں ہندوستان آیا۔ متعدد مقامات پر تعینات رہا اور ۱۸۵۷ء میں اپنی بہادری کے سبب ''وکٹوریہ کراس'' حاصل کیا اور لیفٹنٹ جنرل کے عہدے تک ترقی کی۔ بک لینڈ، ص ۴۱-۴۲

۱۲۱۔ ارونگ، ص ۹۶

۱۲۲۔ فوہرر، ص ۱۹

۱۲۳۔ Seraphina Rustigo

ڈاکٹر زاہد منیر عامر

مولانا ظفر علی خان......محفلِ اِناث میں (کچھ نادِر تحریریں)

This article has explored some unique writings of Molana Zafar Ali Khan. Due to this discovery some new angles of Molana's writing style have been found.

مولانا ظفر علی خان (۱۸۷۳ء......۱۹۵۶ء) ہماری تاریخ کا ایک ناقابل فراموش نام ہیں ان کا تعارف ان کی بے باک صحافت، بے مثال بدیہہ گوئی اور زندہ تراجم کے باعث عام ہے وہ اپنے وقت کے ایک معروف ہی نہیں مقبول راہ نما بھی تھے جن کی مقبولیت کی ایک سطح تو وہ ہے جو ان کے کمالات اور قومی خدمات کے باعث معرضِ ظہور میں آتی رہی، خاص طور پر ۱۹۱۳ء کی جنگ طرابلس و بلقان کے موقع پر ان کے سفر ترکی و یورپ، خلیفۃ المسلمین سے ملاقات اور اس دوران میں زمیندار کے جرات مندانہ کردار نے مسلم معاشرے میں ان کی قبولیت میں بہت اضافہ کر دیا تھا، اس مقبولیت کا اظہار ان کی عوامی زندگی میں وقتاً فوقتاً ہوتا رہا خاص طور پر روزنامہ زمیـنـدار کی ضبطیوں اور قرقیوں کے موقع پر معاشرے کی طرف سے ملنے والی تائید و حمایت جس میں مالی امداد تک شامل ہوتی تھی۔ پنجاب لیجسلیٹو اسمبلی کے انتخابات میں ان کی کامیابی وغیرہ۔ اعتراف کے ان مظاہر کے باوجود ایک سطح وہ بھی تھی جو کبھی معرضِ ظہور میں نہیں آئی یہ ان کے وہ قارئین اور مداح تھے جن کے دلوں میں ان کی قومی خدمات کے باعث عقیدت و محبت کا چراغ روشن ہوا لیکن اس کا اظہار نہ ہو سکا، یہ گروہ فقط طبقہء ذکور ہی پر مشتمل نہیں برصغیر کے روایتی سماج میں عقیدتوں کو سینے میں چھپائے رکھنے والا طبقہء اِناث بھی اس میں شامل تھا۔ یہ مولانا کے سوانح اور شخصیت کے مطالعے کا ایک نیا رخ ہے۔ یہ مطالعہ اس لیے بھی اہم ہے کہ ہر انسان کی طرح مولانا کی زندگی میں کچھ نج کے پہلو بھی تھے جن سے ادب کا قاری واقف نہیں بڑے لوگوں کی نجی زندگی بھی قومی اہمیت کے امور سے تہی نہیں ہوتی اس لیے ان کی زندگی کو اس پہلو دیکھنا بھی افادے سے خالی نہیں ہوتا۔ ہمارے اس خیال کی تائید ان تحریروں سے بھی ہوتی ہے جو آئندہ سطور میں پیش کی جا رہی ہیں، یہ کلام اور خط اس سے پہلے شائع نہیں ہوئے۔

اس عہد میں مسلم گھرانوں میں خواتین کے لیے تعلیم و تعلم کا زیادہ رواج نہیں تھا اور نہ ہی قومی منظر نامے، میں بعض استثنائی مثالوں کو چھوڑ کر، خواتین کا کوئی کردار دکھائی دیتا تھا لیکن مولانا ظفر علی خان کی مقبولیت، پردے اور روایت کی پابندی کے باوجود کس طرح اندرونِ خانہ پہنچ چکی تھی، اس کی مثالیں اس عہد کی ایک ممتاز اور منفرد شاعرہ زاہدہ خاتون شروانیہ (دسمبر ۱۸۹۴ء......۲/فروری ۱۹۲۲ء) کے خطوط اور ڈائری میں دیکھی جا سکتی ہیں، جو 'ز خ ش' کے قلمی نام سے ملک کے ادبی رسائل میں لکھتی رہتی تھیں اور علی گڑھ کے نواب مزمّل اللہ خان کی صاحب زادی تھیں۔ ز خ ش کی ڈائری کے اوراق حال ہی سامنے آئے ہیں، مولانا ظفر علی خان کا اخبار زمیندار اپنی استعمار دشمنی کے باعث بار بار انگریزی حکومت کے عتاب کا نشانہ بنتا تھا جس کے نتیجے میں ضمانت طلبی اور اخبار کی بندش ایسی سزائیں دی جایا کرتی تھیں۔ ۱۹۱۴ء میں جب اخبار پر پابندی عاید کی گئی تو اس حوالے سے ز خ ش کے تاثرات ملاحظہ فرمائیں:

> ''آج کل کی غیر معمولی پریشانی کا باعث وہ آفت ناگہانی ہے جو پیارے زمیـنـدار پر ضبطی پریس کی شکل میں نازل ہوئی ہے میں زمیندار کو بہت محبت کرتی تھی اور اس کو خـاتـون [1] کی طرح خاص اپنا اخبار سمجھتی

تھی اس لیے اس کی موت کا قلق ہونا ناگزیر تھا لیکن نہ اتنا قلق کہ رات کو بار بار فرطِ غم سے آنکھ کھل جائے اور پھر صبح تک نہ لگے۔۔۔۔۔۔باوجود یہ کہ ''الہلال''(۲) میری جان اور 'ہمدرد''(۳) مجھے بہت عزیز ہے لیکن جو خصوصیت مجھے اس مرحوم اخبار (آہ......مرحوم) سے تھی وہ کسی اور سے نہیں اور یہ تخصیص اس کی مظلومیت و محسودیت کی وجہ سے تھی۔کوئی اخبار شاید دنیا بھر میں اس قدر محسودِ عالم نہیں ہوگا جیسا یہ میرا 'زمیندار' تھا۔افسوس بھائی ظفر(۴) کے دل پر عالم غربت میں کیا گزرتی ہوگی۔بارہ ہزار نقد ضمانت کا قرض ابھی ادا نہیں ہوا تھا کہ تقریباً بیس ہزار کا یہ جھٹکا اور لگا۔کل پیسہ(۵) نے یہ جدید خبر سنائی کہ زمیندار پریس بھی قرضے میں مکفول تھا اب دیکھنا یہ ہے کہ وہ قرض خواہ اپنے فوائد کے لیے کیا کارروائی کرے''(۶)

اپنے عہد کی ایک عبقری خاتون کی طرف سے عقیدت و محبت کا یہ انداز اس دور کے تعلیم یافتہ طبقہ اناث میں مولانا ظفر علی خان کے مقام و مرتبے کا اندازہ دلانے کے لیے کافی ہے اور جب یہ پہلو بھی مدِ نظر رکھا جائے کہ ز خ ش کا مولانا ظفر علی خان سے ذاتی یا شخصی سطح پر کبھی کوئی رابطہ بھی نہیں ہوا، یہ عقیدت غائبانہ ہے تو اس عقیدت کے وزن اور وقعت میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے، زاہدہ خاتون ایک خط میں لکھتی ہیں:

''زمیندار سے مجھے اس کے ابتدائی دورِ اول (کذا) سے خصوصیت پسندیدگی رہی ہے اور اس نے بھی از راہِ کرم میری نظموں سے بہت اعتنا کیا ہے نظموں کے علاوہ نہ تو میں نے مضمون نگاری کی ہے اور نہ اس کے قابل ایڈیٹر سے ذاتی تبادلہ خیالات کیا۔ایڈیٹر صاحب ممدوح کو یقیناً ز خ ش کا پتہ تک نہیں معلوم......(۷)

جس زمانے میں انگریزی حکومت نے زمیندار بند کر کے مولانا ظفر علی خان کو کرم آباد میں نظر بند کر دیا تھا تو اس زمانے میں مولانا کو بہت کوششوں کے بعد ایک غیر سیاسی ادبی ہفت روزہ جاری کرنے کی اجازت مل گئی تھی جو اگست ۱۹۱۷ء میں ہفتہ وار ستارہء صبح کے نام سے جاری ہوا، اس اخبار میں مولانا نے علمی ادبی اور دینی موضوعات پر کھل کر لکھا اور یہ ہفت روزہ جلد ہی ایک مقبول اخبار بن گیا۔زاہدہ خاتون اسی ستارہ صبح کے بارے میں ایک خط میں لکھتی ہیں:

''ستارہء صبح کے نام پر ایک بات یاد آ گئی، محترم خواجہ صاحب سے یہ بڑی غلطی سرزد ہو گئی کہ انھوں نے مقتدائے ملّت، اوّلین علمبردارِ صداقت مولوی ظفر علی خان کو میدان صحافت سے بالفاظ ناصح روح کو جسم سے نور کو آگ سے اور دل [کو] پہلو سے جدا کر دیا

ستم کردی الٰہی زندہ باشی

میں ستارہء صبح کا روزمرّہ من اوّلہ الی آخرہ مطالعہ کرتی تھی۔اس کے خراب چھاپے اور اپنی آنکھوں کی کم زوری کی بھی میں کچھ پروا نہ کرتی تھی''۔(۸)

ظفر علی خان کے قومی کارناموں کی بنا پر قوم کی بیٹیوں کے دلوں میں ان کی جو قدر و منزلت پیدا ہو چکی تھی وہ اس اظہار سے بھی زیادہ تھی جو منقولہ خطوط میں ہو رہا ہے عقیدت و محبت کا یہ رنگ اتنا گہرا اور ان کی قومی خدمات کا احساس اتنا قوی تھا کہ ان کی مصیبت کا سن کر اپنی ذاتی زندگی میں خود پر پابندیاں عاید کی جاتی تھیں۔زاہدہ خاتون شروانیہ کی بہن نگہت شروانی اپنے ایک خط میں لکھتی ہیں:

''جب محمد علی، شوکت علی، آزاد، ظفر علی خان نظر بند ہوئے تھے تو میں نے اور زاہدہ خاتون نے بہ معیت انیسہ خاتون قسم کھائی تھی کہ جب تک ہمارے یہ مظلوم لیڈر رہا نہ ہوں گے ہم تمام محبوب و مرغوب اشیا برابر ترک کیے رہیں گے چنانچہ ہم دونوں نے اور ہماری تقلید میں انیسہ خانم نے بھی مچھلی، انڈا قیمہ (کباب کوفتہ) ٹوسٹ بسکٹ پھول مہندی وغیرہ وغیرہ ترک کر دیے اور پانچ سال تک برابر (جب تک یہ لوگ رہا نہ ہو گئے)

سختی کے ساتھ ان چیزوں کا بائیکاٹ جاری رکھا،

اس خط میں آگے چل کر نگہت خاتون شروانیہ نے لکھا:

''ظفر علی خان کے کتے نے کاٹا (۹) تو نمازوں میں بجز اسی دعا کے تمام دعائیں ہم دونوں کو بھول گئی تھیں......'' (۱۰)

نگہت اور زاہدہ شروانیہ کے ان احساسات سے اس زمانے میں قوم کی بیٹیوں کے دلوں میں ظفر علی خان کے لیے جنم لینے والی محبت وعقیدت کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

زاہدہ خاتون اور نگہت خاتون کی طرح، ہریانہ کے ایک جاگیر دار رانا جلال الدین کی بیٹی شہزادہ بیگم کے دل میں بھی ظفر علی خان کے لیے عقیدت وارادت کی شمع روشن ہوئی۔۱۹۱۲ء میں انھوں نے جنگ طرابلس وبلقان کے موقع پر چندے کے لیے مولانا ظفر علی خان کی اپیل پر لبیک کہا اور ہریانہ میں ایک محفل میلاد منعقد کر کے اس میں تقریر کی جس کے نتیجے میں خواتین نے اپنے زیورات تک اتار کے چندے میں دے دیے یوں انھوں نے قریباً تیس ہزار روپے مالیت کا چندہ زمیندار کے ترکی فنڈ میں جمع کروایا۔

مولانا ظفر علی خان کی ایک بہن حمیدہ بیگم بھی قلم کار تھیں، اور تہذیب نسواں وغیرہ خواتین کے رسائل میں ح ب کے قلمی نام سے لکھا کرتی تھیں۔ اس زمانے میں ح۔ب اور شہزادہ بیگم میں بھی دوستانہ تعلق قائم ہوا۔ انھی کی دعوت پر شہزادہ بیگم ایک بار ۱۹۱۸ء میں کرم آباد بھی آئیں اور انھوں نے یہاں پندرہ روز تک قیام کیا۔ اس دوران میں مولانا ظفر علی کان نے اس بہادر اور قابل خاتون سے اپنے اکلوتے بیٹے اختر علی خان کے لیے ان کی بیٹی خورشید کا رشتہ مانگ لیا۔ شہزادہ بیگم نے یہ رشتہ منظور کر لیا اور دونوں کی منگنی کی رسم کر دی گئی لیکن رخصتی سے پہلے ۱۹۱۸ء میں شہزادہ بیگم کا انتقال ہو گیا جس پر رخصتی ایک سال کے لیے ملتوی کر دی گئی۔

شہزادہ بیگم ہوشیار پور کے وکیل رانا فیروز الدین کی اہلیہ، تعلیم یافتہ اور ادبی ذوق کی حامل تھیں اور ان کی تحریریں نسوانی دنیا (۱۱) اور تہذیب نسواں (۱۲) وغیرہ رسالوں میں شائع ہوتی رہتی تھیں۔ ان کی طرف سے حسن عقیدت کے اظہار پر ظفر علی خان کی طرف سے قدر دانی ظاہر ہوئی انھوں نے شہزادہ بیگم کے استفسارات کے جواب دیے بلکہ بعض صورتوں میں ظفر علی خان نے شہزادہ بیگم کے نام منظوم خطوط بھی لکھے۔

شہزادہ بیگم کی قابلیت اور قومی خلوص کے باعث ظفر علی خان نے انھیں اپنی منہ بولی بہن بنا لیا تھا، اپنے اشعار میں انھیں بلبل ہریانہ کا خطاب دیا۔

۳ / نومبر ۱۹۱۸ء کو شہزادہ بیگم کی چھوٹی بیٹی زبیدہ بیگم صرف بارہ برس کی عمر میں بمقام راولپنڈی انتقال کر گئی، شہزادہ بیگم کے لیے معصوم بیٹی کی جدائی صدمہ جانکاہ ثابت ہوئی اور اس کے محض دس دن بعد ۱۳ / نومبر ۱۹۱۸ء کو شہزادہ بیگم بھی حرکت قلب بند ہونے سے انتقال کر گئیں۔ اس وقت ان کی عمر محض ۳۴ برس تھی، مولانا ظفر علی خان نے شہزادہ بیگم اور زبیدہ بیگم دونوں کے مرثیے کہے جو آئندہ سطور میں شائع کیے جا رہے ہیں (یہ مرثیے مولانا کے کسی مجموعہ کلام میں شامل نہیں) ان کے علاوہ بھی شہزادہ بیگم کے نام ان کے منظوم پیغامات دستیاب ہیں۔ آئندہ صفحات میں پیش کیا جانے والا ۱۳ / مارچ ۱۹۱۸ء کا خط انھی شہزادہ بیگم کے نام ہے جس سے مولانا کی حمیتِ دینی چھوٹوں کی سرپرستی اور ان کے لیے توجہ اور محبت کے جذبات کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے، یہ خط خاص طور پر خود مولانا کے معمولاتِ حیات اور نماز ایسے اسلامی حکم کے ساتھ ان کے تعلق پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔

اس خط سے پہلے شہزادہ بیگم کے نام مولانا کے منظوم پیغامات درج کیے جاتے ہیں۔ شہزادہ بیگم کے نام یہ تمام پیغامات اور ان پر درج پس منظری سطور مولانا ظفر علی خان کی پوتی اور اختر علی خان مرحوم کی صاحب زادی محترمہ ریحانہ خاتون (۱۳) کی

فراہم کردہ ہیں، ان کے منقولہ متن کے بعض مقامات کی تو تصحیح ہوسکی ہے لیکن بعض مقامات ہنوز تصحیح طلب ہیں ایسے مقامات کو قلّابین میں محدود کر کے ان کے سامنے علامت استفہام کا اضافہ کر دیا گیا ہے:

(۱)

شہزادہ بیگم نے مولانا کو آموں کا تحفہ بھیجا جس کی رسید اور تشکر کے طور پر مولانا نے ذیل کے اشعار بھجوائے:
۲۴ر جولائی ۱۹۱۶ء

رغبت کچھ اس قدر ہے طبیعت کو آم سے
لیتا ہوں کام آم کا آموں کے نام سے
مضمر ہے اس میں نکتہ بھی اک اقتصاد کا
اس جیب کے لیے ہوئی خالی جو دام سے

دونوں ہی اپنے اپنے علاقے کے تاجدار
لنگڑے کا ذکر کم نہیں تیمور لنگ سے

(۲)

شہزادہ بیگم نے ۱۹۱۶ء میں مولانا سے گرمی کی کیفیت دریافت کی جس کے جواب میں مولانا نے لکھا:

معلّق سر پہ ہے دریائے اخضر
سمندر اُڑ گیا بن کر بخارات
پسینوں پر پسینے آ رہے ہیں
زمیں کے کُھل گئے سارے مسامات

(۳)

اپنے گھریلو حالات کی اطلاع دینے کے لیے مولانا نے اپنی بیگم کی طرف سے ذیل کا منظوم خط لکھا:
کرم آباد ۱۹را کتوبر ۱۹۱۶ء (۱۴)

میری پیاری شہزادہ

آج پھر ہو گیا ہے مجھ کو بخار
ہے ہمارا تمام گھر بیمار
چار پائی ہے اور بستر ہے
جن تپ و لرزہ کا ہے سر پہ سوار
دودھ کوئی بلو نہیں سکتا
آگ جلنی بھی ہو گئی دشوار
صبح کے وقت آج چاء بھی میں
بڑی دقّت سے کر سکی تیار
جا کے پیرا بھی مر رہا ہے کہیں
اس موئے پر خدا کی ہو پھٹکار

تندرست ایک ہیں تمھارے بھائی
بیٹھ کر لکھ رہے ہیں جو اشعار
طعنہ دیتے ہیں مجھ کو کھانے پر
فاقہ بہتر ازین چپاتی چار
خط تمھارا ابھی ملا مجھ کو
دو صد و چار دھائے جس کا شمار
آگئی جان جان میں اس سے
یا مگر آ گئی چمن میں بہار
والدہ کو سلام کر دو عرض
اور پہنچا دوں بچیوں کو پیار

(۴)

شہزادہ بیگم نے اپنے خط میں اپنی چچا زاد کی طرف سے پہنچنے والی اذیت کا تذکرہ کیا جس نے کسی محفل میں شہزادہ بیگم کو برا بھلا کہا تھا ذیل کے اشعار اس خط کا جواب ہیں:

تمھیں دی جس نے گالی کیا ہی ناپاک اس کی طینت تھی
نہیں لکھا مگر تم نے وہ کس محفل کی زینت تھی
فقط اتنا بتاتی ہو کہ وہ بھی ایک رانی ہے
عجب رانی ہے جو شیطان کے نانا کی نانی ہے
روش مکروہ اور بھونڈی ہو ایسی جس لگائی کی
اسے جورو بنانا چاہیے عیسیٰ قصائی کی
یونہی قائم رہے گر اس کی شوخی اور بیباکی
تو مجھ کو سونپ دو حاجت ہے جس کو ایک ماما کی
مگر یہ شرط ہے بڑھیا بھی ہو اور زشت رو بھی ہو
نہیں پروا مجھے گو چڑچڑی ہو، تند خو بھی ہو
یہاں اُپلے بھی پاتھے اور پیسے آ کے چکی بھی
پکا کر روٹیاں مکّی کی کچّی اور پکّی بھی
ہمارے کچھ ملازم ہیں مشابہ اس سے خو بو میں
یہی کچھ فرق ہوگا جو ہے کھٹمل اور پسّو میں

تمھاری برکت۔ بقلم ظفر علی خان

ظفر

(۶)

شہزادہ بیگم نے مولانا سے مرزا غلام احمد قادیانی (۱۵) کی مخالفت کے اسباب دریافت کیے تھے جس کے جواب میں نظم ذیل (۱۶) میں بھجوائی گئی:

آپ کو سننی اگر ہو داستانِ میرزا
دیکھنے ہوں اپنی آنکھوں سے نشانِ میرزا
قادیاں میں جا کے چڑھنا ہو اگر مینار پر
اور کرنی ہو وہاں سیرِ جہانِ میرزا
وہ جہاں ہے آسماں جس کا جواب[اندر میاں؟]
جس کے اندر جلوہ گر ہیں قدسیانِ میرزا
جائزہ لینا بہشتی مقبرہ کا ہو اگر
دفن برسوں سے ہے جس میں استخوانِ میرزا
ہے اگر منظور لنگر خانہ کا نظّارہ بھی
اٹھ رہا ہے جس کے مطبخ سے دخانِ میرزا
اس نبوت کے پرخچے گر ہوں اُڑتے دیکھنے
جس کے قائل ہیں ابھی تک پیروانِ میرزا
الغرض پڑھنی اگر ہو قادیانیت کی شرح
مول لے لیجے ٹکے میں چیستانِ میرزا(۱۷)
اس میں مولانا ثناء اللہ کا رنگیں قلم!
لوٹے دیتے ہیں بہارِ بوستانِ میرزا
کوئی مولانا سے پوچھے بندہ پرور کس لیے
آپ نے چھینا ہے اندازِ بیانِ میرزا
گرمی بازارِ پنجاب از طفیلِ میرزا است
ہر چہ آتش می زنی اندر دکانِ میرزا

ظفر

(۷)

ذیل کے اشعار بھی شہزادہ بیگم کے نام ایک خط کی صورت میں لکھے گئے جن سے مولانا کی اپنے بیٹے بہو اور بیٹے کی ساس سے جذبات کا اظہار ہوتا ہے:

علی الصّباح کہ خورشید خواند قرآن را
پس از نماز نمودم [طواف بگرد ھا؟]
[سحاب؟]، رود تنک بستہ بود برسرِ من
[سواد صفرام غدا بو دم بہ علّتِ سودا؟]
غبار رویش شبنم بیک دو جرعہ چاء
کہ بود غیرتِ لعلِ مذاب در مینا
شکر گرفتہ زمنقارِ بلبلِ شیراز
فرست بلبل ہریانہ ایں پیام ترا

''چو با حبیب نشینی و بادہ پیمائی
بہ یاد آر حریفانِ باد پیمارا''

(حافظ)

(۸)

ذیل کے اشعار شہزادہ بیگم کی وفات (۱۳/نومبر ۱۹۱۸ء) کہے گئے، یہ اشعار مرحوم کے شوہر رانا فیروزالدین ایڈوکیٹ کے نام خط میں درج کیے گئے یوں تو مولانا نے شہزادہ بیگم کو اپنی منہ بولی بہن بنا رکھا تھا لیکن رانا فیروزالدین کو بھائی کہنے کی نسبت سے ان اشعار میں شہزادہ بیگم کو بھاوج کہا ہے آخری سے پہلے شعر میں شمع عقل فیروز میں بھی مرحومہ کے شوہر رانا فیروزالدین ہی کے گھرانے کی طرف اشارہ ملتا ہے:

بھاوج کی موت مجھ کو قیامت سے کم نہیں
بستی مری امید کی ویرانہ ہو گئی
جاتے ہی اس [کے] تیرگیِ بختِ واژگوں
ظلمت فزائے کُنجِ سیہ خانہ ہو گئی
تھی اس کی خواہرانہ محبت نشاطِ زیست
اب زندگی نشاط سے بیگانہ ہو گئی
مردوں کو بھی نہ حوصلہ اس کا نصیب تھا
افسانہ اس کی ہمّتِ مردانہ ہو گئی
طبع اس کی صیدِ وحشیِ معنی کو تھی کمند
اور گیسوئے ادب کے لیے شانہ ہو گئی
آراستہ تھی زیورِ فضل و کمال سے
دانش بھی اس کے فیض سے فرزانہ ہو گئی
افسوس شمعِ محفلِ فیروز گل ہوئی
ختم اس کے ساتھ گردشِ پیمانہ ہو گئی
کہہ دو بہار سے کہ نہ لے راہ باغ کی
خاموش آج بلبلِ ہریانہ ہو گئی

ظفر

(۹)

کرم آباد۔۱۳/مارچ ۱۹۱۸ء

میری پیاری بہن

جب تک اخبار نویسی زنجیر پا [(۱۸)] تھی اور اس کے گونا گوں مشاغل سنگ راہ تھے خط لکھنا میرے لیے مشکل تھا لیکن اب تو میں ہوں اور نامہ نگاری ہے اور تم ہو۔ مگر لکھوں کیا......؟ یہی چاہتا ہوں کہ جیسا میں ہو چلا ہوں ویسی ہی تم بھی بن جاؤ۔ میں کیا ہو چلا ہوں سنو چار بجے صبح کے آنکھ کھلتی ہے جب کہ آسمان پر تارے پھیکے ہونا شروع ہو جاتے ہیں اور چاند بھی چمک رہا ہوتا ہے بشرطیکہ اس کا چمکنے کا اور اس وقت آسمان پر موجود ہونے کا زمانہ ہو۔

آن سحر خیزم کہ مہ را درشبستان دیدہ ام

اٹھتا ہوں اور وضو کر کے تہجد پڑھتا ہوں کہ یہ رسول اللہ ﷺ ہمارے آقا و مولا ہماری نجات کے کفیل، ہمارے دین کی آنکھوں کے تارے کی سنت ہے

یَآاَیُّھَاالُمزَّمِّلُ ۝ قُمِ الَّیْلَ اِلَّا قَلِیْلًا ۝ (اے کپڑے میں لپٹنے والے۔کھڑا رہ رات کو مگر کسی رات)[۱۹]

نوافل سے فارغ ہو کر قرآن پڑھتا ہوں اور بڑے بڑے اسرار و معارف کے دروازے مجھ پر کھلتے ہیں، کسی وقت بتاؤں گا کہ کیسے کیسے اشارے اس عالمِ قدس میں مجھے ہوئے ہیں اور کیسی کیسی سچی بشارتیں ان واقعات کے متعلق جو پیش آرہے ہیں اور پیش آنے والے ہیں (اور جنھیں میں ان اپنی آنکھوں سے اسی طرح دیکھ رہا ہوں جس طرح روزِ روشن میں آفتابِ عالم تاب کو مطلعِ فلک پر) مجھے ہوئے ہیں اتنے میں نماز فجر کا وقت آجاتا ہے نماز پڑھتا ہوں اور پھر تھوڑی دیر کے لیے سو رہتا ہوں پھر اٹھتا ہوں اور تھوڑی سی ورزش کر کے غسل کرتا ہوں اتنے میں چاء آجاتی ہے، چائے پی کر باہر نکلتا ہوں اور خدا کی قدرتوں کے جلوے میری نگاہ کے سامنے ہوتے ہیں۔ظہر، عصر، مغرب عشاء کا وقت پے بہ پے آتا ہے اور مجھے توفیق دی جاتی ہے کہ حضرت باری عزاسمہ کے آستانہء جلال پر اپنی جبینِ نیاز کو رکھوں اور اس سے گڑگڑا کر وہ دعائیں مانگوں جو ایک مسلمان کے دل کی عزیز ترین تمنائیں ہیں رات آتی ہے نمازِ عشاء کے بعد کھانا کھاتا ہوں اور بستر پر چادر دراز ہوتا ہوں سامنے کوئی کتاب ہوتی ہے اسے پڑھتے پڑھتے آنکھ لگ جاتی ہے اور عالمِ خواب میں ایک سہانی دنیا، تخیل کی، سامنے آجاتی ہے اور اچھے اچھے خواب دکھائی دیتے ہیں۔یہ ہے میری زندگی کی ایک مختصر سی روزانہ روئیداد!

تم کو، جو مجھے بہت ہی عزیز ہو، میں ایسی ہی دیکھنا چاہتا ہوں اور تمھارے بچوں کو بھی عملاً جو مجھے اختر [۲۰] کی طرح عزیز ہیں میں ایسا ہی دیکھنا چاہتا ہوں

تہجد تم شاید نہ پڑھ سکو کہ۔اِنّ نَا شِئَتہ الَّیْلِ ھِیَ اَشَدُّ وَ طْاً وَّ اَقْوَمۃ قِیْلًا (البتہ اُٹھنا رات کو سخت روندتا ہے اور سیدھی نکلتی ہی بات)[۲۱]

رات کا اٹھنا عبادت باری کے لیے مشکل اور محنت طلب لیکن پانچ وقت کی نماز اور قرآن جس کی نسبت کَانَتْ عَلَی الْمُئوْ مِنِیْنَ کِتٰبًا مَّوْقُوْ تًا [۲۲] (مسلمانوں پر فرض ہے اپنے مقرر وقتوں میں) قرآن کریم میں آیا ہے کچھ مشکل نہیں۔اس پر التزام کے ساتھ عامل ہو اور خورشید اور زبیدہ [۲۳] کو بھی اس کا عادی بناؤ۔بچپن میں جو عادتیں پڑ جاتی ہیں فطرتِ ثانیہ ہو جاتی ہیں اور آخر وقت تک ساتھ دیتی ہیں یہ عادت ان میں ڈالو گی تو خداوندِ کریم جنّت الفردوس میں تمھیں اور انھیں جگہ دے گا۔رضیہ اور مہ لقا [۲۴] بھی بہت کم سن ہیں لیکن انھیں ابھی سے نماز کی پابند بنانے کی کوشش کرو۔آفتاب [۲۵] اگر چہ تمھارے پاس نہیں رہتا۔تربیت اس کی بھائی فیروز اچھی طرح کر رہے ہیں لیکن نماز پڑھتے میں نے اسے نہیں دیکھا۔انھیں لکھ بھیجو کہ اسے پابندِ صلوٰۃ بنائیں۔

باقی خاندان کے سب لوگوں پر بھی تمہارا ایک خاص اثر ہے کیوں نہ اس اثر سے کام لو اور ان کے کان میں یہ باتیں اٹھتے بیٹھتے ڈالا کرو۔اس وقت صرف اس قدر باقی پھر۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ مسلمان عورتوں کی اصلاح وترقی کے لیے۱۹۰۴ء میں علی گڑھ سے جاری کیا گیا ماہوار رسالہ جس کے بانی مدیر شیخ محمد عبداللہ تھے

۲۔ مولانا ابوالکلام آزاد کا مشہور جریدہ جو کلکتہ سے ۱۹۱۱ء میں جاری ہوا۔

۳۔ مولانا محمد علی جوہر کا ہفتہ وار اخبار جو ۱۹۱۱ء میں جاری کیا گیا۔

۴۔ مولانا ظفر علی خان مراد ہیں

۵۔ منشی محبوب عالم کا مشہور زمانہ اخبار پیسہ اخبار، ۱۸۸۷ء میں لاہور سے جاری ہوا، انارکلی بازار کی ایک گلی اب بھی پیسہ اخبار سٹریٹ کے نام سے معروف ہے۔

۶۔ مکتوب بنام انیسہ خاتون شروانیہ مکتوبہ ۱۷جنوری ۱۹۱۴ء بحوالہ ڈاکٹر فاطمہ حسن زخ ش حیات و شاعری کا تحقیقی اور تنقیدی جائزہ کراچی: انجمن ترقی اردو ۲۰۰۷ء ص ۱۰۸

۷۔ مکتوب بنام لیلی خواجہ بانو (زوجہ خواجہ حسن نظامی) محولہ بالا ص ۱۰۹

۸۔ مکتوب بنام لیلی بانو خواجہ (زوجہ خواجہ حسن نظامی) محولہ بالا ص ۱۱۰

۹۔ ۱۹۱۸ء میں جب کہ مولانا کرم آباد میں نظر بندی کا زمانہ گزار رہے تھے انھیں ایک باؤلے کتے نے کاٹ لیا تھا جس کے علاج کے لیے انھیں کسولی (ڈلہوزی) لے جایا گیا تھا۔

۱۰۔ شان الحق حقی: زخ ش کی شخصیت خطوط کے آئینے میں، در ارمغان شیرانی مرتبین ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر زاہد منیر عامر لاہور: شعبہ اُردو پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج ۲۰۰۲ء ص ۲۶۵

۱۱۔ عورتوں کی اصلاح وترقی کے لیے جاری کیے گئے ایک اخبار کا نام

۱۲۔ سرسید احمد خان کے تہذیب الاخلاق کی طرز پر خواتین کی اصلاح وترقی کے لیے شمس العلما مولوی سید ممتاز علی نے ۱۸۹۸ء میں جاری کیا، اس کی ادارت کے فرائض مختلف اوقات میں مولوی سید ممتاز علی کے اہلِ خانہ نے انجام دیے۔ یہ رسالہ اکاون برس تک شائع ہوتا رہا۔

۱۳۔ ریحانہ خاتون ظفر علی خان کی غیر مطبوعہ تحریریں تدوین ومقدمہ مقالہ برائے ایم۔فل اُردو اسلام آباد علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی ۹۳۔۱۹۹۲ء

۱۴۔ مولانا ظفر علی خان کو ڈیفنس آف انڈیا رولز کے تحت ۱۷/ اکتوبر ۱۹۱۴ء کو کرم آباد میں نظر بند کر دیا گیا تھا اور ۲۴/دسمبر ۱۹۱۴ء سے زمیندار کی اشاعت پر بھی پابندی عاید کر دی گئی تھی اس کے بعد ۱۹۱۸ء تک مولانا اپنی رہائی اور اخباری مصروفیت کی بحالی کے لیے کوشاں رہے لیکن ایک غیر سیاسی اخبار ستارہ صبح کی اشاعت کی اجازت کے سوا انھیں اس میں کامیابی نہ ہوئی۔ ۱۹۱۸ء ان کی کرم آباد میں نظر بندی کا آخری سال ہے۔

۱۵۔ مشہور مدّعی نبوّت مرزا غلام احمد قادیانی (۱۸۳۵ء......۱۹۰۸ء)

۱۶۔ بعد کے زمانے میں اس موضوع پر خود مولانا ظفر علی خان کی نثر ونظم کا مجموعہ ارمغانِ قادیان منصور سٹیم پریس لاہور سے ۱۹۳۶ء میں شائع ہوا۔

۱۷۔ مولانا ثناء اللہ امرتسری نے قادیانیت کے خلاف متعدد کتابیں تحریر کیں جن میں سے ایک کتاب کا نام چیستان میرزا ہے۔

۱۸۔ مولانا کی اخبار نویسی کا آغاز ان کے اوائل شباب ہی سے ہو گیا تھا۔

۱۹۔ اے کپڑے میں لپٹنے والے کھڑا رہ رات کو مگر کسی رات (یا تھوڑا سا حصہ رات کا) المزمل ۱،۲

۲۰۔ مولانا ظفر علی خان کے فرزند مولانا اختر علی خان (۶ رد سمبر ۱۸۹۴......۱۷ را کتوبر ۱۹۵۸ء)

۲۱۔ البتہ اُٹھنا رات کو سخت روندتا ہے (نفس کو) اور سیدھی نکلتی ہے بات (دل سے) المزمل۔۶

۲۲۔ بے شک نماز مسلمانوں پر فرض ہے اپنے مقرر وقتوں میں النسا ۱۰۳

ہمارے پیش نظر خط کے متن میں یہ آیت موجود نہیں بلکہ اس مقام پر خلا رہ گیا ہے لیکن سباق کلام یہاں اس آیت کے سوا اور کچھ نہیں چاہتا۔

۲۳۔ مکتوب الیہ شہزادہ بیگم کی بیٹیوں کے نام خورشید (۲۵ ردسمبر ۱۹۰۴ء......۱۷ را کتوبر ۱۹۹۹ء) بعد ازاں مولانا کے بیٹے اختر علی خان کے عقد میں آئیں اور زبیدہ نے کم سنی میں ۳ رنومبر ۱۹۱۸ء کو انتقال کیا۔

۲۴۔ یہ بھی مکتوب الیہا کی تیسری اور چوتھی بیٹیوں کے نام

۲۵۔ مکتوب الیہا کا بیٹا

سید مظہر جمیل

جدید سندھی ادب کے... چند بنیاد گزار مستشرقین

In this article it is tries to explore the efforts of those orientalists who have highlighted Sindhi literature in their writings. Due to these efforts many anonymous parts of the Sindhi literature have come at the front.

جدید سندھی ادب کے ابتدائی دور اور عہدِ تاسیس میں چند انگریزوں نے جو اپنی ملازمت یا دوسری ذمہ داریوں کے تعلق سے سندھ آئے تھے، سندھی زبان و ادب کے سلسلے میں نہایت گراں قدر خدمات انجام دی ہیں جنھیں نہ تو نظر انداز کیا جاسکتا ہے اور نہ جس کے لیے سپاس گزاری سے گریز ممکن ہے۔ان میں سے بعض تو وہ لوگ تھے جو اپنی ملازمت کے سلسلے میں سندھ میں متعین تھے اور جنہوں نے اپنے قیام کے دوران سندھی زبان، ادب، ثقافت اور ماحول سے دل چسپی پیدا کرلی تھی اور سندھی زبان و ادب کو جدید خطوط پر استوار کرنے میں بنیادی خدمات انجام دی ہیں۔ اور بعض ایسے تھے جنہوں نے ہندوستان کی دوسری زبانوں کے ساتھ سندھی زبان و تاریخ کا بھی مطالعہ کیا تھا اور سندھی زبان و ادب کے بارے میں غیر متعصّبانہ خیالات کا اظہار کیا، جن پر آگے چل کر سندھی زبان و ادب اور تاریخ و ثقافت کی با ثبت تحقیقی سرگرمیاں جاری رکھی گئیں۔ بعض کی حیثیت تاریخ داں اور وقوعہ نگار کی ہے اور بعض نے بطریقِ سیاحت وادیِ سندھ اور اس میں بسنے والوں کی زندگیوں، رہن سہن، ثقافت اور تمدن کا مطالعہ کیا تھا۔

یہ سب مستشرقین جدید ادب کے بنیاد گزاروں میں شامل ہیں جن کے تذکرے ذیل میں کیے جارہے ہیں۔

کیپٹن جارج اسٹیک (Captain George Stack)

کیپٹن جارج اسٹیک کا شمار ان لوگوں میں ہوگا جنھوں نے کسی بھی سندھی النسل ادیب اور عالم سے زیادہ سندھی زبان و ادب پر توجہ کی تھی۔ وہ حیدرآباد کا ڈپٹی کلکٹر متعین ہوا اور سندھ میں آنے سے قبل ہی سے سنسکرت، ہندی، فارسی اور اردو سے دلچسپی رکھتا تھا۔ چناں چہ محض چند برسوں میں سندھی بولی سے نہ صرف دل چسپی پیدا کرلی بل کہ اس میں اس حد تک مشق بہم پہنچائی کہ سندھی بولی کے لسانی قواعد وضوابط ترتیب دے ڈالے۔ یہ یقیناً نہایت اہم کارنامہ تھا کہ جارج اسٹیک نے جدید رسم الخط کی منظوری (۱۸۵۲ء) سے چھ سال قبل ہی یعنی مارچ ۱۸۴۷ء میں سندھی زبان کی باقاعدہ گرامر مرتب کرڈالی تھی جو ۱۸۴۹ء میں حکومت کی ایما پر بمبئی سے اشاعت پذیر ہوئی۔

دراصل سندھی زبان کے جدید رسم الخط کے سلسلے میں کیپٹن جارج اسٹیک نے عربی فارسی رسم الخط کی مخالفت کی تھی کہ وہ دیوناگری کو سندھی زبان کے لیے زیادہ موزوں گردانتا تھا۔اس سلسلے میں اس نے کمشنر سندھ فریئر بارٹل کو بھی دیوناگری رسم الخط اختیار کرنے کا مشورہ دیا تھا لیکن ورنیکلر کمیٹی کی قائم کردہ 'رسم الخط کمیٹی' نے سندھی زبان کی بعض مخصوص صوتیات کے لیے چند مخصوص علامتیں تشکیل دے کر اپنا فیصلہ عربی فارسی رسم الخط کے حق میں دیا تھا۔ چناں چہ دیوناگری رسم الخط کی تجویز زیادہ مقبول نہ ہوسکی تھی۔

جارج اسٹیک نے اپنی مرتب کردہ گرائمر کے لیے بھی گورمکھی ہی کو استعمال کیا تھا اور مخصوص سندھی صوتیات کے لیے

دیوناگری رسم الخط میں بھی مناسب اضافے کیے اور اپنے اختیار کردہ رسم الخط کو ''ہندوستانی...... یا خدادادی رسم الخط'' کہتا تھا۔ (ہدایت پریم) اس نے عربی اور فارسی کے ہم آواز لفظوں کے لیے صرف ایک حرف کو اختیار کیا تھا مثلاً ق، ک، کھ کے لیے صرف کاف (ک) کا لفظ۔ ض، ز، ظ اور ج کے لیے جیم (ج)۔ س، ث، ص کے لیے صرف سین (س) وغیرہ۔

اس سلسلے میں جارج اسٹیک کی یہ بھی دلیل تھی کہ چوں کہ دیوناگری رسم الخط عربوں کی آمد سے پہلے سندھ میں رائج تھا اور اب بھی سندھ کے ہندوؤں کے علاوہ گجرات اور کچھ دوسرے علاقوں میں بھی مستعمل ہے اس لیے اسے جلد مقبولیت حاصل ہو جائے گی۔ اس کا یہ بھی خیال تھا کہ دیوناگری رسم الخط اختیار کر کے سندھی، ہندی النسل دوسری بولیوں سے قریب ہو کر بھی منفرد رہے گی کیوں کہ اس کا ضمائر کا استعمال اور فعل کا جملے کے آخر میں آنا مشترکہ خصائص ہیں۔ 'حرفِ جار' کے استعمال وغیرہ کے قواعد دوسری سندھی النسل زبانوں سے مختلف ہیں اور یہ فرق وقت کے ساتھ ساتھ ختم ہو جائے گا۔

جارج اسٹیک نے اپنی مرتب کردہ گرائمر کے آخر میں پانچ لوک کہانیاں بھی شامل کی ہیں۔

جارج اسٹیک کا دوسرا اہم کارنامہ انگریزی سندھی ڈکشنری کی ترتیب ہے۔ یہ ڈکشنری ۱۸۴۶ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس میں اندازاً بارہ ہزار الفاظ شامل کیے گئے تھے۔ اس ڈکشنری کی تاریخی حیثیت یوں بھی ہے کہ اس میں شامل بہت سے انگریزی اور سندھی الفاظ آج کل مروّج نہیں رہے ہیں۔ جارج اسٹیک کی مرتب کردہ دوسری ڈکشنری سندھی۔ انگریزی الفاظ پر مشتمل تھی۔ جس میں سندھی الفاظ کے انگریزی متبادل لفظ دیے گئے تھے۔ اور اس میں کم وبیش سترہ ہزار الفاظ شامل کیے گئے تھے۔ جو کسی بھی زبان کی ابتدائی ڈکشنری کے لیے قابلِ فخر ذخیرہ کہا جانا چاہیے۔ جارج اسٹیک خرابی صحت کی بنا پر سندھی انگریزی ڈکشنری کو اپنی زندگی میں شائع نہ کرا سکا تھا۔ اس کی زندگی میں صرف ایک سو سات صفحات شائع ہو سکے تھے کہ وہ ۱۸۵۳ء میں وفات پا گیا۔ چنانچہ باقی ڈکشنری کی اشاعت مسٹر بی ایچ ایلس (جو رسم الخط کمیٹی کے سربراہ بھی تھے) اسسٹنٹ کمشنر سندھ کی نگرانی میں تکمیل پذیر ہوئی...... اس پر دیباچہ بھی بی ایچ ایلس نے لکھا ہے۔

لچھمن خوب چندانی نے اپنی تجزیاتی کتاب Currrent Trend in Sindhi Linguistics میں جارج اسٹیک کی ڈکشنریوں اور گرائمر کو Monumentar یادگار کہا ہے۔

ڈاکٹر ارنسٹ ٹرمپ (Dr. Earnest Trampp)

جرمن اسکالر ڈاکٹر ارنسٹ ٹرمپ ۱۳ مارچ ۱۸۲۸ء میں جرمنی کے ایک چھوٹے سے شہر انسفیلڈ میں پیدا ہوا تھا۔ اس کا باپ جارج تھامس تھا جو کارپینٹر اور کاشت کاری کا کام کرتا تھا۔ ارنسٹ کی تربیت مذہبی ماحول میں ہوئی تھی اور اسے شروع ہی سے مختلف زبانیں سیکھنے کا شوق رہا تھا۔ چنانچہ اس نے بچپن ہی میں انگریزی کے علاوہ لاطینی، یونانی اور دوسری یورپی زبانیں سیکھنے پر توجہ دی۔ اس کا باپ اسے پادری بنانا چاہتا تھا اور اس مقصد کے لیے اسے جرمنی کے ایک مذہبی ادارے میں داخل بھی کر دیا گیا تھا۔ جہاں اس کے اساتذہ نے غیر ملکی زبانوں میں اس کے شغف کی حوصلہ افزائی کی۔ وہ عبرانی، عربی، فارسی، سنسکرت وغیرہ میں خصوصی دلچسپی رکھتا تھا۔ لہٰذا اس نے جرمنی سے لندن کا سفر کیا اور وہاں ایسٹ انڈیا ہاؤس میں اسسٹنٹ لائبریری کی اسامی پر کام کرنے لگا۔ وہاں سے تیس سال کی عمر میں اسے ہندوستان آنے کا موقع مل گیا۔ جہاں اس نے پہلے بمبئی اور بعد میں کراچی کو اپنا مستقر بنایا۔ یہاں اس نے سندھی زبان سیکھنا شروع کی اور بہت قلیل مدت میں اس زبان میں لکھنے پڑھنے کی صلاحیت حاصل کر گیا۔ سندھ کے علاقے میں گھومتے پھرتے ہوئے اسے شاہ عبداللطیف بھٹائی کا کلام لوگوں سے سننے کا موقع ملا اور اس نے شاہ کے کلام میں غیر معمولی کشش محسوس کی۔ وہ گھنٹوں عام لوگوں، شاہ کے معتقدین اور فقیروں کے درمیان خوشی خوشی گزار دیا کرتا اور شاہ کے کلام کی موسیقیت میں سکون پایا کرتا تھا۔ اس نے شاہ عبداللطیف بھٹائی کا کافی کلام لوگوں سے سن

سن کر جمع کرنا شروع کیا۔ اس کام کے دوران ٹرمپ نے شاہ صاحب کے معتقدین کے پاس شاہ کے کلام پر مشتمل بیاضیں اور مختلف رسالے بھی دیکھے۔ لیکن وہ سندھ میں زیادہ طویل مدت تک نہیں رہ سکا کہ سندھ کی آب و ہوا اسے راس نہیں آ رہی تھی جس کی وجہ سے وہ یہاں سے واپس چلا گیا اور ۱۸۶۰ء سے ۱۸۶۳ء کی درمیانی مدت میں شاہ عبداللطیف بھٹائی کے جمع کردہ کلام کو مرتب کرتا رہا اور شاہ کی شاعری پر نہایت عالمانہ تنقیدی مقالہ لکھا اور ۱۸۶۶ء میں شاہ صاحب کے کلام کو اپنے مضمون سمیت لیپزگ (Leipzig) سے ''شاہ جو رسالو'' کے نام سے چھپوایا۔ ۱۸۷۰ء میں وہ دوبارہ ہندوستان آیا کہ اس بار اسے سکھوں کی مذہبی کتاب گرو گرنتھ صاحب کا ترجمہ کرنے کی ذمہ داری سونپی گئی تھی جسے اس نے مختصر مدت میں مکمل کر لیا۔

۱۸۷۳ء میں اسے میونخ میں سامی زبانوں کے پروفیسر کی اسامی مل گئی۔ چناں چہ وہ ایک مرتبہ پھر اپنے وطن جرمنی میں آباد ہو گیا اور ۱۸۸۵ء میں محض ستاون سال کی عمر میں وفات پا گیا۔

ڈاکٹر ارنسٹ ٹرمپ نے شاہ لطیف کے کلام پر تنقید کرتے ہوئے ان کی شاعری کے جو اہم نکات بتائے ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

۱۔ شاہ صاحب کی ہر دل عزیزی اور غیر معمولی مقبولیت کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے اپنی شاعری میں عوامی رنگ کا بہت حقیقت پسندانہ نقشہ کھینچا ہے۔ شاہ صاحب نے زندگی کو بہت قریب سے دیکھا تھا۔ ان کی قوتِ مشاہدہ بہت طاقتور تھی اور وہ پوری صورتِ حال کو باریکیوں سمیت دیکھ لیا کرتے تھے۔ نیز انھوں نے اپنی شاعری کو سیدھی سادھی اور کھردری بنا کر پیش کرنے کی بجائے اسے زیادہ دلچسپ اور معنی خیز بنانے کے لیے قدیم داستانوں کا سہارا لیا ہے۔ چونکہ لوگ ان داستانوں سے پہلے سے واقف تھے، اس لیے انھیں شاہ کے کلام کو سمجھنے میں کسی کاوش کی ضرورت نہ پڑی اور جو لوگ ان کے کلام کو نہ سمجھ پاتے تھے، وہ بھی اس شاعری میں چھپی ہوئی موسیقیت پر سر دُھنتے تھے۔

۲۔ شاہ کے کلام کی بنیاد موسیقی پر استوار ہے اور ان کے پورے کلام کو بہ آسانی موسیقی کی دُھن پر گایا جا سکتا ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری کو عوامی مزاج اور آہنگ سے قریب تر رکھا ہے۔

۳۔ شاہ لطیف کا کلام تصوف کے موضوعات اور مضامین سے بھرا ہوا ہے لیکن انھوں نے اسے قصے کہانیوں اور حقیقی زندگی کے استعاروں میں بیان کیا ہے۔ نیز ان کا تصوف مذہبی عقائد و رسومات کے دائرے میں محصور ہونے کی بجائے عام لوگوں کے درمیان رہنے بسنے کا سبق دیتا ہے۔ چنانچہ ان کے کلام میں انسان دوستی اور سب مذاہب کی یکساں حرمت کا اظہار ہوا ہے۔

۴۔ شاہ لطیف نے قدیم فارسی شعری روایت کے برخلاف ہندی چھند اور تال استعمال کیے ہیں، جو بجائے خود لچک دار اور مترنم ہوتے ہیں۔ اس سے ان کے بیان کردہ مضامین بھی ترنم خیز بن جاتے ہیں۔

۵۔ شاہ لطیف نے عوامی زندگی کی عکاسی بہت قریب سے کی ہے۔ میلوں ٹھیلوں کی فضا اور عام لوگوں کے تہواروں، رسومات اور زندگی کے چلن کو حقیقت پسندانہ طور پر بیان کیا ہے جو سندھی شاعری میں ایک نئی چیز تھی۔

ارنسٹ ٹرمپ نے شاہ جو رسالو کو سرکاری طور پر منظور شدہ رسم الخط میں ترتیب دینے کی بجائے قدیم مروّجہ رسم الخط میں شائع کیا تھا۔

ڈاکٹر ارنسٹ ٹرمپ نے شاہ جو رسالو کے علاوہ سندھی زبان و ادب کے لیے جو خدمات انجام دیں، ان کا اختصار حسب ذیل ہے:

1. A Sindhi Reading Book in Sanscrit & Characters, London, 1858

۲۔ ۱۸۶۲-۱۸۶۱ء میں ایک جرمن رسالے میں سندھی زبان، شاہ عبداللطیف بھٹائی اور اُن کے کلام کی بابت دو طویل

مضامین لکھے۔

۳۔ ۱۸۷۲ء میں اپنی مرتب کردہ سندھی گرائمر کی کتاب شائع کی، جس کا عنوان تھا:

Grammer of Sindhi Language Compared with Sanscrit, Prakrit and Cognate Indian Vernaculars.

۴۔ ۱۸۸۶ء میں جنرل آف رائل ایشیاٹک سوسائٹی کی اکیسویں جلد میں سندھی زبان پر مضمون Grammer of Sindhi Language لکھا۔

سندھی بولی کے بارے میں ڈاکٹر ٹرمپ کا نظریہ تھا کہ سندھی بولی خالص سنسکرت ہی سے نکلی، جس میں بعد میں آنے والے ماہرینِ لسانیات نے اختلاف کا اظہار بھی کیا ہے۔

سر جارج ابراہم گریرسن (Sir George Abraham Griarson)

ہندوستانی لسانیات کی تحقیق و تدوین میں سر جارج ابراہم گریرسن کا غیر معمولی حصہ رہا ہے۔ اس کی کتاب ''لنگوسٹک سروے آف انڈیا'' (Linguistic Survey of India) جیسے بے مثال تحقیقی کارنامے نے اسے عالمی لسانیات کی تاریخ میں زندۂ جاوید کر دیا ہے۔ اس نے ہندوستان کی کم و بیش پانچ سو زبانوں پر کام کیا اور ان کی تاریخ، ماہیت اور امکانات کی بابت تفصیلی مضامین مرتب کیے اور ان زبانوں کے لوک ادب اور اہم کتابوں پر تنقید و تبصرے بھی لکھے۔ وہ بے شک لسانیات کے میدان میں نہایت اور اہم نظریہ ساز عالم تھا۔ اس کے اہم کارناموں کی تفاصیل کم و بیش بارہ فل اسکیپ صفحات پر مشتمل ہے۔

ابراہم جارج گریرسن ڈبلن میں ۱۸۵۱ء میں پیدا ہوا تھا اور ۱۸۷۱ء میں اس نے انڈین سول سروس کا امتحان پاس کر لیا تھا۔ ٹرینٹی کالج اور یونی ورسٹی میں اس نے سنسکرت اور ہندوستان زبانوں پر مضمون لکھ کر انعام حاصل کیا تھا جس سے لسانیات کے موضوع میں اس کی خاص دلچسپی کا اظہار ہوتا ہے۔

وہ ۱۸۷۳ء میں ہندوستان پہنچا اور مختلف اسامیوں پر ہندوستان کے متعدد مقامات پر خدمات انجام دیں۔ ہر جگہ اسے عام لوگوں سے ملنے جلنے اور ان کی بولیوں کو سننے سمجھنے کے مواقع حاصل ہوئے جس سے نہ صرف اس کے ذوقِ لسانیات کی تشکیل ہوتی رہی بل کہ اسے ان زبانوں کی بابت براہِ راست معلومات بھی فراہم ہوئیں۔ چناں چہ ۱۸۹۸ء میں جب اسے ''لنگوسٹک سروے آف انڈیا'' (Linguistic Survey of India) کا انچارج مقرر کیا گیا تو وہ پہلے ہی ہندوستان کی بہت سی زبانوں سے بخوبی متعارف تھا۔ اس نے تیس سال تک ہندوستانی زبانوں کے معاملات کی چھان پھٹک کی ہے جن میں سندھی زبان بھی شامل رہی ہے۔

لنگوسٹک سروے آف انڈیا کی جلد آٹھ کے پہلے حصے میں ''سندھی اور لھندا'' زبانوں کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ یہ جلد ۱۹۱۹ء میں اشاعت پذیر ہوئی تھی لیکن سندھی زبان کے بارے میں گریرسن اپنے تفصیلی خیالات کا اظہار پہلے ہی کر چکا تھا۔ چناں چہ اس کے خیالات کی روشنی میں ماہرینِ لسانیات کے درمیان ان نظریات و خیالات پر مسلسل مباحثہ ہوتا رہا ہے جو اس نے بالخصوص سندھی زبان کی اصلیت، ماہیت، تاریخ، صوتیات اور لفظوں وغیرہ کی ساخت کے بارے میں پیش کیے تھے۔ گریرسن سندھی زبان کو ہند آریائی زبانوں کے شمال مغربی گروپ میں شامل کرتا ہے۔

گریرسن کا خیال تھا کہ آرین ہندوستان میں مختلف گروہوں کی صورت میں آئے تھے اور ان کی آمد کے درمیان صدیوں کا فاصلہ رہا ہے۔ جب آرین کا پہلا گروہ ہندوستان میں وارد ہوا تو اس نے ہندوستان میں قدیم آباد دراوڑی قوموں کو دکن کی

طرف مار بھگایا اور خود ہندوستان کے شمالی میدانی علاقے یعنی گنگ وجمن کی وادی پر قابض ہو گئے۔ کیوں کہ یہاں پانی کے وافر ذخائر اور ہری بھری چراگاہیں موجود تھیں۔ اور جب دوسرا گروہ حملہ آور ہوا تو اس نے وہی برتاؤ اپنے پیش رووں کے ساتھ کیا یعنی وارد گروہ نے قدیم قابضین کو گنگ وجمن کی وادی سے جبراً بے دخل کر دیا اور ہزیمت خوردہ پہلا گروہ جنوب کی طرف جانے کی بجائے شمال مغربی علاقے یعنی وادی سندھ اور پنجاب کے علاقے کی طرف پھیل گئے۔ وہ سندھی کو وارچڈ نامی اپ بھرنش کی پروردہ زبان قرار دیتا ہے۔ گریرسن کا یہ لسانی نظریہ ہمیشہ معرضِ بحث میں رہا ہے۔

اس نے سندھی زبان کی قدیم ساخت کے بارے میں بڑی محنت سے تجزیاتی مطالعہ پیش کیا تھا اور سندھ میں رائج مختلف لہجوں کے فرق بھی سمجھائے تھے۔

عربی اور فارسی طرزِ تحریر کے ساتھ ساتھ دیوناگری رسم الخط کے نمونے بھی پیش کیے تھے جو مدتِ مدید سے سندھ کے مختلف علاقوں اور گروہوں میں رائج رہے ہیں۔ اس نے سندھی، سرائیکی اور پنجابی زبانوں کے درمیان باہمی ارتباط اور رشتوں کی طرف اشارہ کیا تھا اور کچھ، گجرات اور بلوچستان کے علاقوں میں بولی جانے والی بولیوں سے اس کے تعلق کی طرف توجہ دلائی تھی۔

گریرسن کا مطالعہ بہت وسیع النوع تھا اور اس نے لسانیات کی تمام شاخوں میں کمال حاصل کیا تھا۔ وہ Historical Linguisticاور Descriptive Linguistics کا بھی ماہر تھا اور Philologyیعنی علم اللسان اور علم الانسان (Anthropology) میں بھی مہارت رکھتا تھا۔ چناں چہ کسی زبان کے بارے میں مطالعے کرتے ہوئے وہ اس زبان کے دستیاب آثار و شواہد کو ضرور نظر میں رکھتا تھا۔ گریرسن نے سندھی حروف اور رسم الخط کی بابت لکھا تھا:

> It's proper alphabet is Lahanda, which as usual varies from place to place and is legible with difficulty. The Gurmukhi & Nagri alphabet, with several additional letters for the sounds peculiar to the language is the one now in gerneral use.

گریرسن سندھی زبان کی وچولی شاخ کو معیاری زبان گردانتا ہے جس میں بالعموم سندھی زبان کا ادب لکھا گیا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> The standard, or Vicholi, dialect of Sindhi is that spoken in Vicholi, which may be taken to mean roughly the country around Hyderabad.

گریرسن نے سندھی زبان کی گرائمر پر بھی تفصیلی نگاہ ڈالی ہے اور ناتھن، اسٹیک، اسٹوک، ارنسٹ ٹرمپ، جان بیمس کے نظریات پر بھی بحث کی ہے۔

بے شک ہندوستانی لسانیات کے باب میں گریرسن کا نام ہمیشہ زندہ و پائندہ رہے گا۔

جان بیمس (John Beams)

انگریز بیوروکریسی نے جو چند ایک ماہرینِ لسانیات پیدا کیے تھے، ان میں جان بیمس کا نام بھی شامل ہے۔ جان بیمس لندن کے قریب واقع قصبے گرین وچ میں ۲ جون ۱۸۳۷ء میں پیدا ہوا تھا اور ۱۸۵۸ء میں انڈین سول سروس میں منتخب ہوا تھا۔ دورانِ ملازمت اسے زیادہ تر بنگال اور پنجاب کے علاقوں میں رہنے کے مواقع حاصل ہوئے تھے لیکن اس نے ہندوستان کے

دوسرے علاقوں کے سفر بھی کیے تھے۔ اجنبی زبانیں سیکھنے کا شوق اسے شروع ہی سے تھا اور دوسری زبانوں کو جلد از جلد سیکھ لینے کی صلاحیت اسے اس درجہ ودیعت ہوئی تھی کہ وہ انھیں مہینوں نہیں بل کہ ہفتوں میں سیکھ لیا کرتا تھا۔ چناں چہ اس نے یادداشت میں لکھا ہے کہ لندن سے کلکتہ تک کے سفر میں اس کی دوستی دو اسپینی باشندوں سے ہوگئی اور اس نے چند ہفتوں کی مدت میں ان سے اس قدر اسپینی زبان سیکھ لی کہ بلا تکلف گفتگو کرنے کے قابل ہوگیا تھا۔ اس نے ہندوستان میں رہ کر بنگالی، سنسکرت، ہندی، پنجابی اور سندھی وغیرہ اس حد تک سیکھ لی تھی کہ ان کا ماہرانہ تجزیہ اور اظہارِ خیال کر سکتا تھا۔ وہ ہندوستانی زبانوں کے علاوہ عربی، فارسی، جرمن، اسپینی اور فرانسیسی زبانیں بھی خود اچھی طرح جانتا تھا۔ یہ عجیب بات ہے کہ وہ تمام علاقوں میں جا کر لوگوں کو مقامی زبانیں بولتے ہوئے سنتا اور ان کے لب و لہجے پر غور کیا کرتا تھا۔ لیکن تاریخ اس بات کے شواہد پیش نہیں کرتی جس سے سندھ میں اس قصد کے لیے اس کی آمد ثابت ہوتی ہو۔

جان بیمس نے اپنی مشہور عالم کتاب Comparative Grammer of Modern Aryan Language (آرین ماڈرن زبانوں کی تقابلی گرائمر) میں لکھا ہے کہ ''تاریخی اعتبار سے اس بات میں کوئی شبہ نہیں کہ آرین کے ورود سے قبل ہندوستان میں دراوڑ نسل کی بعض قومیں آباد تھیں جو غالباً افریقا، آسٹریلیا اور یورپ کے دور افتادہ علاقوں سے آئی تھیں اور جو ایسی بولیاں بولتے تھے جن کا تعلق تورانین فیملی (Turanian family) سے تھا۔ یہ بات قرینِ قیاس نہیں کہ آرین نے آ کر ہندوستان کی قدیم اقوام کو تہ تیغ کر ڈالا ہو بل کہ اس کے برعکس انھوں نے دراوڑی قوموں کو اپنا غلام اور داس بنا کر رکھا ہوگا جس کا ذکر قدیم تاریخی اور مذہبی کتابوں میں بھی ملتا ہے۔'' بیمس لکھتا ہے کہ عربوں نے دراوڑی قوموں کے ساتھ جو سلوک بھی کیا ہو لیکن وہ اپنی زبان کو دراوڑی زبانوں کے اثرات سے نہیں بچا سکتے تھے۔ ماہرینِ لسانیات اس بات سے کسی حد تک اتفاق کرتے ہیں کہ ہند آریائی زبانیں بل کہ سنسکرت بھی دراوڑی زبانوں کے اثرات سے خود کو محفوظ نہ رکھ سکیں۔ جارج بیمس جدید ہند آریائی زبانوں کے ارتقائی عہد کا تعین کرتے ہوئے بتاتا ہے کہ آرین جو زبانیں بولتے ہوئے ہندوستان آئے انھیں مقامی زبانوں کے ساتھ مل کر ارتقا کرتے ہوئے ڈھائی ہزار سال کا زمانہ بیت چکا ہے، جسے وہ تین ادوار میں تقسیم کرتا ہے:

۱۔ پہلا دور سنسکرت اور اس کی ہم عصر زبانوں کے وجود میں آنے اور ترقی پانے کا دور ہے۔
۲۔ دوسرا پراکرتوں کا دور ہے، اور
۳۔ تیسرا دور اپ بھرنشوں کا دور ہے۔

اس کے مطابق پہلا دور ۱۵۰۰ قبل مسیح سے ۵۰۰ قبل مسیح تک کا دور ہے۔ دوسرا ۵۰۰ قبل مسیح سے ۶۰۰ عیسوی تک کا دور ہے اور تیسرا دور ۶۰۰ سے ۱۰۰۰ عیسوی تک کا دور ہے۔

"In chronological sequence, therefore, we may place the Hindi with its subsidiary forms, Gujrati and Punjabi, first fixing the rise and establishment of modern languages, distinct for then previous existance as Prakrits, in the eleventh century."

"Sindhi having very little literature and no fix system of writing remains a mystry. Its rise and development were independent of all other languages and I can not determine it's place in sequence."

جارج بیمس کا لسانی نظریہ دراصل ہند آریائی زبانوں کے درمیان ارتقائی عمل کے تقابلی مطالعے پر مشتمل ہے جسے کسی بھی دوسرے لسانی نظریے نے مسترد نہیں کیا ہے۔

مذکورہ بالا کتاب کے علاوہ اس کی دوسری کتاب بھی اسی قدر اہمیت کی حامل ہے جو ۱۸۶۷ء میں Outlines of Indian Philology کے نام سے شائع ہوئی۔

سر رالف للّی ٹرنر (Sir R.L.Turner)

برطانوی نژاد رالف ایل ٹرنر ۱۸۸۵ء میں پیدا ہوا تھا۔ اس کا باپ جارج ٹرنر بھی عالم و فاضل شخص تھا اور اپنی علمیت کی بنیاد پر آرڈر آف برٹش امپائر کا اعزاز حاصل کر چکا تھا۔ رالف ٹرنر ۱۹۱۲ء میں انڈین ایجوکیشنل سروس سے منسلک ہوا تھا اور بنارس کے کوئنس کالج میں سنسکرت کا استاد مقرر ہوا تھا۔ وہ دوبار یعنی ۱۹۱۴ء اور ۱۹۲۶ء میں بمبئی یونی ورسٹی میں فلالوجیکل لیکچرر مقرر ہوا اور ۱۹۲۰ء میں بنارس ہندو یونی ورسٹی میں پروفیسر آف لنگوسٹکس مقرر ہوا۔ کچھ عرصے لندن یونی ورسٹی آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز کے ڈائریکٹر کے عہدے پر بھی فائز رہا۔ وہ ''رائل ایشیاٹک سوسائٹی آف انڈیا''، ''سوسائٹی آف لنگوسٹکس، پیرس'' اور ''لنگوسٹک سوسائٹی آف انڈیا'' جیسے عالمی شہرت یافتہ اداروں کا ممبر رہا ہے جس سے علم اللسانیت میں ٹرنر کی اہمیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

ٹرنر کی مستقل کتابوں میں سے سب سے اہم اور مشہور کتاب ''انڈو آرین زبانوں کی تقابلی ڈکشنری'' (A Comparative Dictionary of Indo-Aryan Languages) ہے۔

اس کتاب کا مواد جمع کرنے میں اس نے عمرِ عزیز کے چالیس سال صرف کیے تھے۔ اس کتاب کے علاوہ اس کے متعدد تحقیقی مقالے (۱) انسائیکلوپیڈیا آف برٹانیکا (۲) جرنل آف رائل ایشیاٹک سوسائٹی (۳) کلاسیکل ریویو (۴) بلیٹن آف اسکول آف اورینٹل سوسائٹی وغیرہ میں شائع ہو چکے تھے۔

سندھی زبان کے بارے میں ٹرنر نے کم از کم تین اہم مقالے لکھے تھے جن میں سندھی زبان میں صوتیات کے مسائل سے بحث کی گئی تھی۔

ٹرنر کا خیال تھا کہ زبانوں کی اندرونی ساخت میں وقت کے دباؤ کے زیرِ اثر انقلابی تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں جو کہ ایک فطری عمل ہے اور جس کو روکنے سے زبان کی فطری نشو و نما متاثر ہوتی ہے۔ اس نے کہا تھا کہ سنسکرت زبان بھی ہزاروں برس سے اندرونی تبدیلی سے گزرتی رہی ہے اور اس تبدیلی کے نتیجے میں بعض مقامی زبانیں پیدا ہوتی رہی ہیں جو پچھلی سنسکرت سے جداگانہ مزاج بھی رکھتی ہیں اور سنسکرت کی بعض بنیادی خصوصیت بھی۔

ٹرنر نے سندھی زبان کی اندرونی ساخت اور دوسری زبانوں کے میل جول کے نتیجے میں ہونے والی تبدیلیوں کی بطور خاص نشان دہی کی تھی۔

سر رچرڈ ایف برٹن (۱۸۹۰ء۔۱۸۲۱ء)

رچرڈ فرانسس برٹن برطانوی کالونیل ادب میں منفرد اہمیت اور شہرت کا مالک ہے۔ انسائیکلوپیڈیا آف برٹینیکا (Encyclopedia Britanica) کی فراہم کردہ اطلاعات کے مطابق وہ ایک اولوالعزم سیاح (Traveller)، مستشرق (Orientalist)، ماہرِ لسانیات (Linguist)، ماہرِ بشریات (Anthropologist)، محقق (Explorer)، سفارت کار (Diplomate)، ماہرِ آثار قدیمہ (Archoeologist) اور مصنف (Author) تھا۔ اس کی تصنیف و

تالیف کی طویل فہرست میں کم از کم پچاس سے زائد معرکۃ الآرا کتابیں مختلف موضوعات پر شامل ہیں۔ علمی دنیا کا شاید ہی کوئی ایسا موضوع ہوگا جس پر رچرڈ ایف برٹن نے اظہارِ خیال نہ کیا ہو۔ اس نے عربی ادب کی معرکۃ الآرا کتاب الف لیلیٰ کا انگریزی میں ترجمہ کیا تھا جو بجائے خود ایک عظیم الشان کام تھا۔ رچرڈ برٹن نے ہندوستان، عرب، افریقا اور جنوبی امریکی پس منظر رکھنے والے اہم موضوعات پر کتابیں لکھی ہیں جو اپنے اپنے موضوعات پر وقیع اور اہم سمجھی جاتی ہیں۔

سندھ اور وادیِ سندھ پر رچرڈ برٹن نے چار ضخیم کتابیں لکھی ہیں جو درج ذیل ہیں:

1. Scinde or unhappy Valley. (Two Volumes.1851 A.D)

2. Sindh and the Races that inhabit the Vally of Indus. (1851 A.D)

3. Scinde Revisited. (Two Volumes,1877,A.D)

4. Falconry in the Valley of Indus. (1852)

مذکورہ بالا کتابوں میں رچرڈ ایف برٹن نے وادی سندھ اور باشندگانِ سندھ کے بابت انیسویں صدی میں موجود حقائق پر روشنی ڈالی ہے اور اس ضمن میں سندھ کے جغرافیائی حقائق، تاریخی تناظر، سیاسی و معاشی زبوں حالی اور اخلاقی ابتری کو مبالغہ آمیز انداز میں بیان کیا ہے۔ اگرچہ ان تحریروں کا یہ اثر ضرور ہوا ہے کہ سندھ سے باہر کی دنیا کو پہلی مرتبہ سندھ کے بارے میں حقائق جاننے کا موقع ملا تھا لیکن ان کتابوں کے اصل قارئین برطانوی سول سروس کے ممبران ہوتے تھے جن کے لیے رچرڈ برٹن کی کتابوں کے مطالعے کو ضروری قرار دے دیا گیا تھا۔ چناں چہ سراج میمن نے رچرڈ برٹن کی کتابوں پر شدید تنقید کرتے ہوئے انھیں جاسوسی کے آلۂ کار قرار دیا۔ تاکہ ان کے مطالعہ سے برطانوی بیوروکریسی سندھ کی بابت تنگ دلانہ پالیسیاں اختیار کر سکیں۔ سراج میمن نے برٹن کے تیز و تند اور تلخ اندازِ تحریر کو ایک خاص مقصد کا حامل قرار دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ برٹن کا مقصد سندھ کے حالات و واقعات کو اس انداز سے پیش کرنا تھا جس کے مطالعے سے سندھ اور سندھ کے عوام کے بارے میں ایک موہوم خوف پیدا ہو۔ لیکن اس کے باوجود رچرڈ برٹن کی حقیقت نگاری اور تاریخی اہمیت سے انکار نہیں کیا گیا ہے۔ چناں چہ سراج میمن نے برٹن کی کتاب Sindh Revisited کے تازہ ایڈیشن پر جو حکومتِ سندھ کے ڈپارٹمنٹ آف کلچر نے شائع کیا ہے، لکھا ہے:

> This is a very fair comment, enimently applicatable to "Sindh Revisited." But that, in itself, does not diminish its value a source book, turst worthy or dubious , for a student of history of Sindh. We should not be too touchy of adverse comments on our culture & history. If we are a nation which is alive to its real history and its real culture and civilisation, it can always turn table on untruth such as those of Sir Burton. In that respect, the department of culture, Govt. of Sindh which has initiated a scheme of reprinting old records on Sindh has rendered service to the people of Sindh.

چناں چہ رچرڈ برٹن کی مذکورہ بالا کتابیں سندھ اور باشندگانِ سندھ کے بارے میں ان کی تاریخ اور ثقافت کی بابت ایک خاص نکتہ نظر کے ساتھ تلخ ترین حقائق پر مشتمل ہیں اور انہیں سندھ کے بارے میں بنیادی ماخذات کی حیثیت حاصل ہے۔

رچرڈ برٹن پہلی بار ۱۸۴۲ء میں بمبئی آیا تھا اور وہاں مختصر سی مدت میں اس نے سندھی زبان اور ملتانی بولی میں شدھ بدھ پیدا کر لی تھی۔ اور سندھ کے حالات واقعات کی بابت ابتدائی معلومات حاصل کر لی تھیں۔ جلد ہی بمبئی ریزیڈنسی کے محکمۂ سروے میں اسسٹنٹ سروے آفیسر کی اسامی پر اس کا تقرر ہو گیا اور اس نے سندھ کے سروے کے کام کا آغاز کیا۔ سندھ اور باشندگانِ سندھ کے بارے میں اس کی پیش کردہ خفیہ رپورٹوں کو سرکاری حلقوں میں خصوصی اہمیت حاصل تھی۔ بعد میں اس طرح کی دو رپورٹیں شائع بھی کی گئی تھیں جن سے عام لوگوں کو سندھ کے بارے میں تازہ اور تفصیلی حقائق کا علم ہوا۔ ظاہر ہے ان رپورٹوں میں اس کا نقطۂ نظر ایک سرکاری اہل کار ہی کا ہے جس نے ہر صورت میں تاجِ برطانیہ کے مفادات کی نگرانی کرنا تھا۔ چناں چہ ایک وقوعہ نگار کی حیثیت سے اس نے سندھ کے بارے میں زمینی حقائق بیان کرنے میں بھی انگریزوں کے نقطۂ نظر کو فوقیت دی ہے اور وادیِ سندھ، یہاں کے عوام، ان کے عادات واطوار، اخلاق، طرزِ زندگی، ان کے وسائل اور مسائل اور اردگرد کی بابت یا تو یک طرفہ ہوتا ہے یا کسی قدر شدت پسند، جہاں وہ معاشرتی حقائق پر اظہارِ خیال کرتا ہے اور سندھ کے عوام، غریب لوگوں کی زبوں حالی کے نقشے کھینچ رہا ہوتا ہے اور سندھی عوام کی زبوں حالی اور نکبت کا بڑا سبب یہاں کے کاہل جاگیرداروں، زمین داروں اور حکمرانوں کو قرار دیتا ہے تو وہ حقیقت کی ترجمانی کر رہا ہوتا ہے جو تلخ بھی ہے اور مایوس کن بھی۔ لیکن جب وہ عام کسانوں اور محنت کشوں کی عادات واطوار کا تذکرہ کرتا ہوتا ہے تو معروضی وجوہات اور حقائق سے صرفِ نگاہ کرتا ہے اور کسی ایک آدھ مثال کو معیار بنا کر فیصلہ صادر کر دیتا ہے۔ یہ رچرڈ برٹن ہی تھا جس نے وادیِ سندھ کو وادیِ نیل سے تشبیہ دیتے ہوئے ''Young Egypt'' کہا تھا اور سندھ کو ''اداس وادی'' ''Un - happy Valley'' کا خطاب دیا تھا جس سے اس کا اشارہ سندھ کے عوام کی خستہ حالی کی طرف کر رہا ہے۔ اس نے سندھ میں بکھرے ہوئے وسیع امکانات اور وسائل پر بھی روشنی ڈالی ہے اور اس امر پر افسوس کا اظہار کیا ہے کہ والیانِ سندھ نے کبھی کسی دور میں عوامی فلاح و بہبود کے لیے کوئی تعمیری کام سرانجام نہیں دیا اور ان کی زیادہ تر توجہ امیرانہ شان و شوکت، عیش پرستی اور اپنی شکارگاہوں کی تزئین و ترقی میں صرف ہو جاتی تھی۔ بے شک رچرڈ برٹن کا لب ولہجہ خاصا طنزیہ اور کہیں کہیں اہانت آمیز بھی محسوس ہوتا ہے لیکن اس نے جس سطح پر جا کر سندھ کے روز وشب اور عوامی حالات کا نقشہ کھینچا ہے اور بیرونی دنیا کو سندھ کے منظر نامے دکھلائے ہیں، انہوں نے حکومتی اداروں کی توجہ سندھ کے مسائل کی طرف مبذول کرانے میں یقیناً کوئی نہ کوئی کردار ضرور ادا کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رچرڈ برٹن کی کتابیں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مقبول سے مقبول تر ہوتی جاتی ہیں۔

سر ہنری میئرس ایلیٹ (۱۸۰۸ء۔۱۸۸۵ء)

ہنری میئرس ایلیٹ ۱۸۰۸ء میں پیدا ہوا تھا۔ ابھی وہ زیرِ تعلیم ہی تھا کہ ہندوستان میں برطانوی استعماریت کی تیز رفتار فتوحات اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے پھیلتے ہوئے کاروبار کو چلانے کے لیے انگریز اہل کاروں کی کمی محسوس کی جانے لگی۔ چناں چہ ہر واجبی پڑھے لکھے، انگلش نوجوان کے سامنے ہندوستان میں بہتر سے بہتر ملازمت کے امکانات روشن تھے۔ ہنری ایلیٹ کو اس کے شاندار تعلیمی ریکارڈ اور بالخصوص مشرقی زبانوں اور ثقافتوں کے بارے میں اس کے وفورِ شوق کے پیشِ نظر براہِ راست برطانوی اہل کار کی حیثیت سے ہندوستان میں اس کا تقرر عمل میں آ گیا۔ اس کی پہلی پوسٹن بریلی کے کلکٹر اور مجسٹریٹ کے اسسٹنٹ کی حیثیت سے ہوئی تھی۔ اس کے بعد وہ کم وبیش پچیس سال شمال مغربی ہندوستان کے مختلف مقامات اور حیثیتوں میں برطانوی سول سروس کے اہم کارندے کے فرائض انجام دیتا رہا۔ اس عرصے میں اس کی علمی وادبی سرگرمیاں بھی جاری رہیں۔ بالخصوص قدیم ہندوستان کی تاریخ سے اسے خصوصی شغف تھا۔ وادیِ سندھ کے بارے میں اس کی کتاب "History of Sindh by its own Historian" نہایت معلومات افزا اور دل چسپ ثابت ہوئی، کیوں کہ اس میں ایلیٹ نے سندھ

کے بابت قدیم سے قدیم ترین ذخیرۂ معلومات کو یک جا کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس نے قدیم ترین عربی مورخوں کی تحریروں سے اور سیاحوں کی یادداشت کے وہ حصے جمع کر دیے ہیں جن میں سندھ اور ساکنانِ سندھ کے عادات واطوار، رہن سہن، تہذیب وثقافت، سیاسی، معاشی ومعاشرتی اور اخلاقی صورتِ حال، بادشاہوں اور حکمرانوں کے نام، ادوار اور طریقۂ حکمرانی کے بارے میں معلومات جمع کر دی ہیں۔ اس کتاب میں سندھ کے بارے میں قدیم عرب جغرافیہ دانوں کی فراہم کردہ اطلاعات جن سے قدیم سندھ کے شہروں، راستوں اور جغرافیائی کیفیت کا حال معلوم ہوتا ہے، شامل کیے ہیں۔ ان جغرافیہ دانوں میں تجار سلمان اور ابوزید کی سیاحتی یادداشتوں میں سندھ اور چین کے بارے میں فراہم کردہ اطلاعات شامل ہیں۔ المسعودی، الاصطخری، ابن ہوقل اور دوسرے لوگوں کی تحریروں سے بھی ضروری اقتباسات دیے گئے ہیں۔

ایلیٹ نے سندھ پر قدیم تاریخ میں پائی جانے والی شہادتیں بھی جمع کی ہیں۔ چناں چہ ایک لحاظ سے ایلیٹ کی مذکورہ کتاب سندھ کی تاریخ کے بارے میں نہایت اہم ماخذ قرار دی جاسکتی ہے۔ جس میں متعدد ماخذات کی فراہم کردہ اطلاعات اور ان پر عالمانہ تبصرے موجود ہیں۔

اس نے سندھ کی تاریخ کے سترہ بنیادی ماخذات کے حوالے دیئے ہیں جن میں سے ہر ایک خصوصی توجہ چاہتا ہے۔ اس نے پانچ قدیم حکومتوں کی بابت مورخوں کی فراہم کردہ اطلاعات کا جائزہ لیا ہے جن کا تعلق چوتھی پانچویں صدی عیسوی سے تھا۔ عربوں کی آمد سے قبل رائے خاندان اور برہمن خاندان کے ادوار کی بابت معلوم اطلاعات کو مختلف ذرائع کی روشنی میں جانچا ہے اور عربوں کی آمد اور ان کے بعد سندھ کی سیاسی وتاریخی صورت کا جائزہ لیا ہے۔ سومرہ دور، سمہ دور، ارغون دور، ترخان اور مغلوں کی ظالمانہ کارروائیوں اور شاہ بیگ ارغون کی موت تک کے حالات اس کے مطالعے کا حصہ بنے ہیں۔ ایلیٹ نے دو درجن سے زائد قدیم شہروں کے حالات بھی پیش کیے ہیں جن سے وادیِ سندھ کے قدیم معاشرے اور طرزِ زندگی کی عملی صورت سامنے آئی ہے۔ ایلیٹ نے مختلف ادوار میں جنگوں کے طریقِ کار، فوجوں کی تفاصیل اور سفارتوں کے طریقوں پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے، اس نے سندھ میں بدھ مت کے زوال اور سندھ کے قدیم قبائل کے بارے میں بھی اطلاعات فراہم کی ہیں۔

ایلیٹ کی مذکورہ کتاب کے مطالعے سے ''چچ نامہ'' اور ''بیگلا رنامہ'' کی اہمیت سندھ کے قدیم تاریخی ماخذ کے طور پر مستحکم ہو جاتی ہے۔

ایلیٹ کی سب سے بڑی خوبی اس کا عالمانہ انداز اور ہمدردانہ رویہ ہے۔ وہ سندھ کی بابت مورخوں کی فراہم کردہ اطلاعات کو نہایت خوبی کے ساتھ جانچتا ہے۔

ای بی ایسٹ وک (E.B.Eastwick)

ای بی ایسٹ وک بھی بنیادی طور پر تاجِ برطانیہ کے خدمت گزاروں میں تھا لیکن اس نے اپنی کتاب "A Glance at Sind before Napier or dry leaves from young Egypt" میں دوسرے انگریز اہل کاروں سے مختلف اور منفرد رویہ اختیار کیا ہے۔ سندھ کے بارے میں برطانوی سول سروس اور فوجی ملازموں کی یادداشتیں جو انھوں نے ملازمت سے سبک دوش ہونے کے بعد شائع کی ہیں، بالعموم جانب دارانہ نقطۂ نظر پیش کرتی ہیں اور ان میں سندھ اور ساکنانِ سندھ کے بارے میں حالات کا جائزہ انگریزوں کی پالیسی کے پیشِ نظر لیا گیا ہے اور کوشش کی گئی ہے کہ سندھ کے ساتھ ایسٹ انڈیا کمپنی اور برطانوی حکومت کی زیادتیوں اور تگ وتاز پر مکمل طور پر پردہ ڈال دیا جائے یا کم از کم انھیں اس انداز سے پیش کیا جائے کہ ان کی سندھ میں رائج حکمتِ عملی کا جواز فراہم ہو جائے۔ ان کتابوں میں بالعموم ہر ممکنہ برائیوں کو سندھ اور سندھیوں

سے وابستہ کر دیا گیا ہے تا کہ انگریزوں کے نام نہاد کارناموں کو نمایاں کیا جا سکے۔ ظاہر ہے ہم ان انگریز اہلِ کاروں سے جو کسی نہ کسی طور پر انگریز مفادات سے وابستہ تھے، کسی قسم کی انصاف طلبی اور غیر جانب دارانہ رویے کی توقع نہیں کر سکتے تھے۔

ایسٹ وک کی مذکورہ تحریر اس اعتبار سے منفرد ہے کہ اس میں پہلی مرتبہ کسی سابق انگریز اہل کار نے کھل کر اور بلا کسی خوف اور مصلحت کے سندھ، باشندگانِ سندھ اور خاص طور پر والیانِ سندھ کے ساتھ ہونے والی زیادتیوں، وعدہ خلافیوں، گھناؤنی سازشوں، غیر اخلاقی جرائم اور انگریز حاکموں کے غیر منصفانہ اقدامات اور پالیسیوں کا پردہ چاک کیا ہے اور سندھ کی نام نہاد فتح کے بعد انگریزوں نے حیدر آباد اور خیر پور کے تال پور حکمرانوں اور ان کے متعلقین کے ساتھ جو بہیمانہ سلوک کیا ہے اس کی نہ صرف مذمت کی ہے بل کہ سندھ کی سیاست میں انگریزوں کی در پردہ سازشوں کا انکشاف کر کے عام برطانوی عوام کو اصل صورتِ حال سے آگاہ کیا ہے۔ اس کتاب میں ایک باب کا اضافہ اس اپیل کی صورت میں کیا گیا ہے کہ جو میرانِ سندھ کی بابت سے تاجِ برطانیہ کی خدمت میں پیش کی گئی تھی۔

ایسٹ وک نے اپنی کتاب کے پہلے اڈیشن کے دیباچے میں لکھا تھا:

> میں نے اپنی یاداشتوں کو اس توقع کے ساتھ لکھنا شروع کیا تھا کہ خیر پور کے میروں کے ساتھ انگریزوں نے جو بے رحمانہ سلوک کیا تھا، اس کا کچھ مداوا ہو جائے۔ جارح ہونے کی حیثیت میں تو ہمیں ان سے ایسا ناقابلِ برداشت سلوک قطعی نہ کرنا چاہیے تھا۔ ہمارے دلوں میں سندھ کے حکمرانوں کے بارے میں جو بغض اور کینہ بھرا ہوا ہے، اس کا اندازہ سرکاری ریکارڈ ''بلیو بک'' میں مندرجہ ذیل باتوں سے لگایا جا سکتا ہے۔ میں نے یہ سوچ کر کہ ہم سندھ کے حکمرانوں کے معاملے میں کسی منصفانہ طرزِ عمل کا اظہار کرنے سے قاصر ہیں، ہاتھ سے قلم رکھ دیا تھا لیکن اسی اثنا میں اطلاعات پہنچیں کہ ہمارے عزیز دوست میر صوب دار خاں، ان کی والدہ اور بڑے صاحب زادے قید کی سختیاں اور بنگال کی غیر صحت مند آب و ہوا کا شکار ہو کر ہلاک ہو گئے ہیں۔ میں نے ضروری سمجھا کہ عوامی رائے عامہ سے ایک مرتبہ پھر اپیل کی جائے کہ وہ اصل حقائق کو جانیں اور زندہ بچ رہنے والے قیدیوں سے کم از کم انسانی سلوک کی حوصلہ افزائی کریں۔ یہی سوچ کر میں نے ایک مرتبہ پھر اس موضوع پر قلم اٹھا لیا ہے جس کے متعلق آوٹرام صاحب بھی تحریر کر چکے ہیں۔ اگر میں ان بدقسمت لوگوں کے حق میں کسی ایک فرد کی توجہ بھی مبذول کرا سکا جو کبھی تاجِ برطانیہ کے حلیف ہوا کرتے تھے، تو سمجھوں گا کہ میں اپنے مقصد میں کامیاب رہا ہوں۔

ای بی ایسٹ وک کی مذکورہ کتاب میں ان تمام بد عہدیوں، وعدہ خلافیوں اور معاہدات کی خلاف ورزیوں کی بھی نشان دہی کی گئی ہے جو انگریز حاکموں نے سندھ کے تالپور حکمرانوں کے ساتھ کی تھیں۔ چارلس نیپیئر کے متعصّبانہ رویے اور برطانوی حکومت کو حالات کی غلط تاویلات کی نشان دہی بھی کی تھی۔ اس کتاب میں ایسی دستاویزی شہادتیں بھی بہم کر دی گئی تھیں جن سے میرانِ سندھ کے مقدمے کو تقویت پہنچی تھی۔ اس کتاب کی اشاعت کے بعد تھوڑے ہی عرصے میں حکومتِ برطانیہ کو سندھ کے معاملات کی چھان بین کے لیے تحقیقاتی کمیشن مقرر کرنا پڑا تھا اور میرانِ سندھ کو قید سے باعزت بری کر کے سندھ میں واپس جانے کی اجازت دینی پڑ گئی تھی۔

ایسٹ وک ۱۸۱۴ء میں ایک ایسے خاندان میں پیدا ہوا تھا جس کے افراد مدت سے ایسٹ انڈیا کمپنی کی ملازمت میں تھے۔ ابتدائی تعلیم کے بعد اسے کمپنی بہادر کی باقاعدہ فوج میں اسامی مل گئی تھی اور بمبئی کی چھٹی نیٹو انفینٹری میں تقرر ہو گیا۔ اس نے جلد ہی فارسی اور ہندوستان کی دوسری زبانوں میں مہارت حاصل کر کے خود کو 'ڈپلومیٹک' خدمات کا اہل ثابت کر دیا تھا۔ چناں چہ ۱۸۳۹ء میں اسے گورنر جنرل آف بنگال کے ملازم کے طور پر سندھ میں قائم پولیٹیکل ڈپارٹمنٹ میں متعین کر دیا گیا۔ یہ

محکمہ اس لیے قائم کیا گیا تھا کہ افغانستان کے سیاسی حالات وواقعات پر نظر رکھی جا سکے اور وہاں روس کے بڑھتے ہوئے اثر و رسوخ کو محدود کیا جا سکے۔ ساتھ ہی سندھ میں سیاسی وانتظامی معاملات پر زیادہ سے زیادہ کنٹرول حاصل ہو سکے۔ ایسٹ وک کو اپنی سرکاری ذمہ داریوں کی ادائیگی کے دوران ایسی سنسنی خیز معلومات حاصل ہوتی رہتی تھیں جن سے سندھ کے اصل حقائق اور انگریزوں کی نیت کا پتا چلتا رہتا تھا۔

ایسٹ وک ۱۸۴۱ء تک سندھ میں رہا اور خرابیٔ صحت کی وجہ سے وہاں سے واپس چلا گیا۔ بعد کے زمانے میں آؤٹ رام پولیٹیکل ایجنٹ مقرر ہوا اور اس کے بعد سندھ کے سیاسی معاملات کی باگ دوڑ سر چارلس نیپیئر کے ہاتھ میں رہی جس نے سندھ کے بارے میں من مانی کارروائیاں کیں۔ اور دھوکا، فریب اور وعدہ خلافیوں کے ذریعے سندھ کو فتح کر لیا اور سندھ کے تالپور حکمرانوں اور ان کے متعلقین کو قید کر کے کلکتہ روانہ کر دیا گیا جہاں ضعیف میر رستم خاں قید ہی میں انتقال کر گئے۔ آہستہ آہستہ چارلس نیپیئر کے کارنامے منظرِ عام پر آنے لگے تھے اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے ڈائریکٹران سندھ کے معاملات میں بے چینی کا اظہار کرنے لگے تھے۔ لیکن عملاً قید میں بند میرانِ تالپور کی اپیل رد کر دی گئی تھی۔ اسی اثنا میں ولیم نیپیئر نے 'فتح سندھ' لکھی جس میں یک طرفہ طور پر چارلس نیپیئر کے اقدامات کا دفاع کیا گیا اور اس کے غیر قانونی وغیر اخلاقی اقدامات کے لیے جواز فراہم کیے گئے۔

اس پس منظر میں ایسٹ وک کی یادداشتوں اور مذکورہ کتاب نے نہایت اہم کارنامہ سرانجام دیا اور برطانیہ کی رائے عامہ کی توجہ سندھ کے ساتھ ہونے والی زیادتیوں کی طرف مبذول کرائی۔

جان جیکب (John Jacob)

سر جان جیکب ۱۱ جنوری ۱۸۱۲ء ولنگٹن سمرسٹ (Walington Somerset) ایک چھوٹے موٹے زمیں دار گھرانے میں پیدا ہوا تھا۔ معروف مستشرق، ادیب اور محقق ایچ ٹی لیمبرک کی ترتیب دی ہوئی سوانحی اطلاعات کے مطابق اس کی تعلیم مشہور کیڈٹ کالج ایڈرسکومپ (Aderiscomb) میں ہوئی تھی۔ اسے بچپن ہی سے جھوٹی موٹی جنگیں لڑنے اور لکڑی کی تلوار سے تلوار بازی سیکھنے کا شوق تھا اور ابتدا ہی سے اس کی دوستی ان لڑکوں کے ساتھ قائم رہی تھی جو اس کی طرح جنگ جو (Shavelery) جذبات رکھتے تھے۔ لیکن رفتہ رفتہ اس کی شخصیت کے دوسرے پہلو بھی نمایاں ہوتے چلے گئے۔ گھڑ سواری اور شکار سے اسے خصوصی دل چسپی تھی۔ اسے سمندر پار کی دنیاؤں سے خصوصی دل چسپی اور کشش محسوس ہوتی تھی۔ تعلیم کی تکمیل کے بعد پہلی پوسٹنگ بمبئی میں ہوئی جہاں کم وبیش دس سال تک اس نے فوجی خدمات انجام دیں۔ چند برس سول اور انتظامی ذمہ داریاں بھی انجام دیں۔ اس عہد میں اسے ایک کامیاب شکاری اور ماہر فن گھڑ سوار کی شہرت حاصل تھی۔ بمبئی ہی کے قیام کے دوران اس کی ماں کے انتقال کی خبر نے اسے بہت غم ناک اور مایوس کر دیا تھا اور کئی برس وہ انگلستان کے ناسٹلجیا میں تنہائی پسند رہا۔ اسی زمانے میں شاعری کے دبے ہوئے شوق نے ایک مرتبہ پھر سر اُبھارا۔ بائرن اس کا پسندیدہ شاعر تھا۔

۱۸۴۳ء میں فتحِ سندھ کے بعد جان جیکب کو خان گڑھ میں فوجی چھاؤنی قائم کرنے پر مامور کیا گیا تھا۔ اس زمانے میں یہ علاقہ انتہائی بنجر، کوہستانی اور بے آب وگیاہ علاقہ تھا، جہاں قیامت کی گرمی ہوا کرتی تھی لیکن فوجی اور انتظامی اعتبار سے علاقے کی اہمیت بہت زیادہ تھی کہ یہاں سے آزاد بلوچ قبائل پر نظر رکھی جا سکتی تھی۔ بلوچستان، ایران، افغانستان اور سندھ کے درمیان آنے جانے والے تجارتی قافلوں کی حفاظت کرنی ممکن تھی۔ یہاں جان جیکب نے ایک چھوٹے سے مگر خوب صورت گاؤں کی بنیاد ڈالی تھی جو بعد میں جیکب آباد شہر کے نام سے پھیلا اور آباد ہوا۔ جان جیکب نے اس انتظامی پہل کاری سے دیکھتے دیکھتے اس علاقے کو ایک منظّم شہری آبادی میں تبدیل کر دیا تھا۔ اس نے سڑکیں بنوائیں اور زرعی آب پاشی کے لیے

کنویں کھدوائے اور بارانی پانی جمع کرنے کے لیے تالاب بنوائے اور ریزرویئر (Reserveer) قائم کیے۔ اس نے قبائلی سرداروں کو نئی بستی اور قرب وجوار میں آباد ہونے پر اکسایا اور لوگوں کو شہری معاشرت اختیار کرنے کے لیے ترغیبات دیں۔ اس کے زمانے کی تعمیر کردہ عمارتیں اب بھی جیکب آباد میں موجود ہیں۔ اس کی بنائی ہوئی عظیم الجثہ خود کار گھڑیال اب بھی حاکم ضلع کے بنگلے میں نصب ہے۔

جان جیکب نے اپنی کارکردگی کی بنا پر ایک اچھے منتظم کی شہرت حاصل کر لی تھی۔ چناں چہ سر بارٹل فریئر کی عدم موجودگی میں اسے ہی سندھ کے کمشنر کا عہدہ تفویض کیا گیا۔ اسے جہاں سے بھی سندھ کی ترقی و خوش حالی کے لیے کام کرنے کے مواقع حاصل ہوئے اس نے اس سے خوب استفادہ کیا اور کم سے کم مدت میں وادیِ سندھ کی صدیوں سے نظر انداز سرزمین کو ایک مربوط نظم و نسق دیا۔ لیکن ان سب باتوں سے ماورا اور افضل جان جیکب کا وہ ہمدردانہ رویہ تھا جس کے تحت اس نے سندھ اور بلوچستان کے لوگوں کی قبائلی زندگی کو سمجھنے اور عام لوگوں کی بہتری کے طریقے سوچنے پر انگریز حاکموں کو اُکسایا۔ اس نے اپنی یادداشتوں میں بلوچستان اور سندھ کے لوگوں کی زندگی، ان کے رسم و رواج، ان کی خوبیوں، خامیوں اور عادتوں کے بابت اپنے مشاہدات لکھے ہیں جنہیں کیپٹن پیلی نے ''سر جان جیکب کے مشاہدات'' (Views and Opinions of General Jacob) کے نام سے مرتب کیا ہے۔ کیپٹن پیلی نے جان جیکب کی متعدد دوسری تحریریں بھی شائع کی ہیں جن میں ''Letter to a Lady'' بھی شامل ہے۔ جان جیکب کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ اس نے سندھی زبان کی ترویج و اشاعت کو سرکاری سطح پر سب سے زیادہ اہمیت دی۔ جب وہ سندھ کا کمشنر مقرر ہوا تو اس نے سندھی رسم الخط میں جو ۱۸۵۳ء میں ''ورنیکلر کمیٹی'' کی سفارش پر جاری کیے گئے تھے، بعض دور رس اصلاحات کیں۔ اس نے عربی اور سندھی رسم الخط میں جو حروف مختلف صورتوں میں لکھے جاتے تھے، ان کی اصلاح کر دہ صورت متعین کی تا کہ سندھی عبارت کی لکھائی اور چھپائی میں آسانیاں فراہم کی جا سکیں۔ اصلاح شدہ حروف کے نقشے تیار کرا کر انھیں سکولوں میں جاری کروائے تا کہ جدید رسم الخط جلد از جلد قبولِ عام ہو سکے۔ رسم الخط میں اس کے باوجود بھی کچھ خامیاں باقی رہ گئی تھیں مثلاً ''ئیں'' کے لیے ہمزہ کے نیچے عمودی خط میں دو زیر لگائے جاتے تھے۔ اور ''نون'' کے لیے ہمزہ کے اوپر دو الٹے ('') لگائے جاتے تھے جس کی وجہ سے لکھنے اور پڑھنے میں الجھن پیدا ہوتی تھی۔ چناں چہ بعد از یں مرزا قلیچ بیگ کے زیرِ نگرانی قائم کردہ کمیٹی نے اس خامی کو دور کر دیا۔

جان جیکب نے اپنے عہد میں ہر چھوٹے بڑے شہر اور آبادی میں تعلیمی ادارے قائم کیے تھے اور عام لوگوں کو بچوں کی تعلیم کے لیے متعدد سہولتیں اور ترغیبات فراہم کی تھیں۔ کتابوں کی اشاعت کے لیے کتب، انعامات، تمغے، اسناد اور خطابات دینے کے رواج کی بھی حوصلہ افزائی کی ہے۔

جان جیکب کو انتقال کے بعد اس کی وصیت کے مطابق جیکب آباد ہی میں دفن کیا گیا ہے۔ اور خوش اعتقاد لوگ اس کی مزار پر منتیں مانگتے اور چراغ جلاتے ہیں۔

کتابیات

۱۔ نگارشات از ڈاکٹر عبدالمجید سندھی۔

۲۔ سندھی ادب کی مختصر تاریخ از ڈاکٹر عبدالمجید سندھی۔

۳۔ Papers of Sindhi Language and Linguistics compiled by Professor Dr Ghulam Ali Alana

۴۔ سندھی نثر کی تاریخ۔ ڈاکٹر منگھا رام ملکانی، روشنی پبلی کیشنز، حیدرآباد۔

۵۔ اردو سندھی کے لسانی روابط۔ از اشرف الدین اصلاحی۔

۶۔ سندھی ادب اور مشہور مستشرقین۔ حبیب اللہ بھٹو۔ شکارپور۔

۷۔ Sind Register by Sir Richard F.Burton

۸۔ A Glance of Sindh before Napier by Eastwick

۹۔ History of Sind and told by its Historian by H.M Elliot

۱۰۔ کھٹمال۔ مجموعہ مضامین، از ڈاکٹر عبدالجبار۔

ڈاکٹر محمد ارشد اویسی/سمیرا اکبر

سندھی زبان کی تدریس کے لیے مسودہ قانون 1972 - دستوری، علمی تناظر میں

Mother tongue is natural to be loved by everybody. All nations promote their mother tongue .Sindhi is mother tongue of the people of Sindh. In 7th july 1972 a Bill relating to implimentation and promotion of Sindhi language in province of Sindh, was presented in in the Sindh assembly. The Bill was titled as " Teaching, promotion and use of Sindhi language". The artical discussed the linguistic problems of Muhajirs and Sindhis in Sind. The Bill was discussed in detail. Eleven opposition mimbers out of eighteen, and two PPP members (Urdu speaking) walked out from assembly against this Bill, Shah Fareed-ul- Haq want to amended the Bill but it was rejected . Finally the language Bill approved by the provincial assembly of Sindh.

باب الاسلام سندھ پاکستان کا وہ خطہ ہے جو صدیوں سے تاریخ وصحافت، تہذیب وتمدن، علوم فنون کا مرکز اور تصوف اور روحانیت کا گہوارہ رہا ہے۔ اس حقیقت کی زندہ شہادتیں آج بھی تاریخی عمارتوں، قدیم مسجدوں، بزرگانِ دین کی درگاہوں، پرانے کتب خانوں، قدیم سکوں اور بہت سے دیگر نقوش اور آثار سے ملتی ہیں۔ سندھ کی زمین بزرگانِ دین کی سرزمین ہے۔

آریہ قوم نے جب سندھ کی وادی پر قدم رکھا تو اس کا نام 'سندھو' رکھا۔ سندھوان کی زبان میں دریا کو کہتے ہیں اور اسی دریا کی نسبت سے پورے ملک کو سندھو اور پھر سندھ کہنے لگا۔[1] 28 سال (1908ء تا 1936ء) کی طویل جدوجہد کے بعد 1935ء کے گورنمنٹ آف انڈیا ایکٹ کے سیکشن 40(3) کے تحت سندھ کو بمبئی سے الگ صوبہ بنا دیا گیا۔ سندھ کا وہ حصہ جو برٹش گورنمنٹ کے زیر فرماں تھا۔ ۱۸۸۱ میں اس کا کل رقبہ ۴۸۰۱۴ میل مربع تھا۔ اور ریاست خیر پور کے قبضہ میں ۶۱۰۹ میل مربع زمین تھی کل ملا کر سندھ کا رقبہ ۵۴۱۲۳ میل مربع ہوا لیکن موجودہ رقبہ ۴۸۴۸۴ مربع میل ہے۔[۲]

یہاں کی موجودہ زبان سندھی ہے جس میں قدیم زبان کے ساتھ عربی اور فارسی کے لفظ ملے ہوئے ہیں یہ زبان عربی حروف میں لکھی جاتی ہے، شمالی اور جنوبی علاقوں کا لہجہ الگ الگ ہے اور تھار علاقے کا لہجہ ان دنوں سے مختلف ہے۔ اس کے علاوہ سندھ میں بروہی، بلوچی، گجراتی، کچھی، مری، مکرانی، انگریزی اور اردو زبانیں بھی بولی جاتی ہیں۔ جس خطے میں انسان پیدا ہوتا ہے، اس خطہ ارض، اس کی ثقافت، تہذیب وتمدن سے دلی وابستگی ایک فطری عمل ہے۔ زبان کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہے۔ انسان اپنی مادری زبان سے جذباتی طور پر وابستہ ہوتا ہے۔ اسی طرح سندھی زبان، سندھی شناخت کی ایک علامت ہے اور سندھی نیشنل ازم کا اہم حصہ سمجھی جاتی ہے۔

قائداعظم کے چودہ نکات میں سے ایک نقطہ یہ بھی تھا کہ سندھ کو بمبئی پریزیڈنسی سے الگ کر دیا جائے۔ سندھی مسلمانوں کے نمائندہ سر غلام حسین ہدایت اللہ نے گول میز کانفرنس (۱۲ نومبر ۱۹۳۰۔ ۱۹ جنوری ۱۹۳۱) میں کہا کہ سندھ جغرافیائی اور لسانی لحاظ سے ایک الگ صوبہ ہے۔ سندھی زبان کے سوال پر کہا۔

I come to the Director of Public Instruction ... Does he know Sindhi? Even some of the Inspectors of education do not know Sindhi, the language of the place, through most of the civilians are required to pass the examination."[۳]

تقسیم کے بعد مہاجرین بہت بڑی تعداد میں سندھ آئے، ان میں سے بیشتر مہاجر سندھ کے بڑے شہروں میں قیام پذیر ہوئے ۱۹۵۱ء کی مردم شماری کے مطابق پاکستان میں مہاجرین کی تعداد 9.8 فیصد ہوگئی۔ اور سندھ کے شہروں میں یہ تعداد درج ذیل ہوگئی۔

شہر	کل آبادی	مہاجر	مہاجروں کی فیصد تعداد
کراچی	10,64,557	6,12,680	57.55
حیدرآباد	2,41,801	1,59,805	66.08
سکھر	77,026	41,791	54.08
میرپورخاص	40,412	27,649	68.42
نوابشاہ	34,201	18,742	54.79
لاڑکانہ	33,247	11,767	35.39 [۴]

مہاجرین میں شرح خواندگی سندھیوں سے زیادہ تھی۔ 1951 کی مردم شماری کے مطابق سندھ میں شرح خواندگی 13.2 تھی جبکہ مہاجروں کی شرح خواندگی 23.4 فیصد تھی۔ اس لیے مہاجروں کو اعلیٰ ملازمتیں مل گئیں۔ اور مہاجر سندھ کے شہری علاقوں میں ایک موثر گروپ بن گئے۔ چونکہ مہاجروں کی زبان اردو تھی، اس لیے سندھی اور اردو بولنے والوں میں اختلاف پیدا ہوگیا۔ اور کراچی کو سندھ سے الگ کرنے کی تجویز بھی آئی جسے سندھ قانون ساز اسمبلی نے مسترد کر دیا۔ اس فیصلے کا نتیجہ یہ نکلا کہ ''یونیورسٹی آف سندھ'' کو حیدرآباد میں منتقل کر دیا گیا۔ پھر 1952 میں ایک الگ یونیورسٹی کراچی میں بنی، جس نے اردو کو سندھی سے زیادہ فروغ دیا گیا۔ 58-1957 میں 'یونیورسٹی آف کراچی' نے امتحانات کے جواب کو سندھی زبان میں جواب دینے سے منع کر دیا۔ سندھ میں اس وقت بھی پانچ ہزار سندھی بولنے والے تھے، جنہیں اس اعلان سے صدمہ پہنچا۔ اس وقت کے سندھی اخبارات نے بھی اس کی مذمت کی۔ اس طرح سندھی بولنے والوں میں ایک احساس محرومی پیدا ہو گیا۔ 1955ء میں مغربی پاکستان کو ون یونٹ بنا دیا گیا۔[۵] سندھی Nationalists نے اسکی بھی مخالفت کی کیونکہ اس سے ان کا احساس محرومی اور بڑھ جاتا۔[۶] اردو پریس نے یہ تاثر دینے کی کوشش کی کہ سندھیوں کے لیے سندھی سے زیادہ اردو موثر ہے۔ 9 نومبر 1962 کو پورے سندھ میں ''سندھی ڈے'' منایا گیا۔[۷] اس طرح بمبئی سے چلی ہوئی ''سندھی لینگویج موومنٹ'' نے ''سندھی اردو تنازع'' کی حیثیت اختیار کر لی۔

در محمد اوستو (وزیر تعلیم) کے مطابق 1954 میں سندھ میں 76 سندھی میڈیم اور 187 اردو میڈیم سکول تھے۔ جن میں سے لڑکیوں کے 11 سندھی سکولوں کو اردو میں بدل دیا گیا، کیونکہ طالبات کی تعداد ناکافی تھی۔[۸] اور اس دور میں 30 سندھی سکولوں کو بند بھی کر دیا گیا۔[۹]

1966ء میں بھی ذریعہ تعلیم اور امتحان کو لے کر ایک اور بحث چھڑی۔ طالبعلموں کے ایک گروہ نے سندھی زبان کو ذریعہ تعلیم بنانے کا مطالبہ کیا۔ سندھی پریس نے ان طالبعلموں کا ساتھ دیا۔[۱۰] یونیورسٹی آف سندھ کی سنڈیکیٹ نے 1970ء میں فیصلہ کیا:

"Sindhi be adopted as the offical language and language of internal correspondance."(۱۱)

اسی طرح سندھی زبان کوفروغ دینے کے لیے اور بھی آوازیں اٹھائی گئیں۔مہاجر طالبعلموں نے 9 جنوری 1971 میں اور اس کے بعد بھی نواب شاہ، میر پور خاص اور حیدرآباد میں جلوس نکالے، سندھی طالبعلموں نے اس کے جواب میں جلوس نکالے اور ان میں علامہ اقبال کی تصاویر بھی جلائی گئیں، کیونکہ علامہ اقبال متحدہ پاکستانی قومیت کی علامت ہیں۔مہاجر طالبعلموں نے انسٹی ٹیوٹ آف سندھالوجی کی کتابیں جلا دیں۔صورت حال اس وقت اور خراب ہوگئی جب 27 جنوری 1971 کو بسیں جلائی گئیں۔اور یہ ڈیمانڈ کی گئی کہ سارے سائن بورڈ اردو زبان میں لکھے جائیں۔انگلش سائن بورڈز کو بھی تباہ رکر دیا گیا۔صورتحال کو معمول پر لانے کے لیے حیدرآباد اور کراچی میں مختلف مقامات پر فوج کو بلایا گیا اور کرفیو لگا دیا ہے۔

ان حالات میں 1971ء میں سقوط ڈھاکہ کے بعد پیپلز پارٹی کی حکومت آ گئی، اور سندھ کے وزیر اعلی ممتاز علی بھٹو بنے۔ جنہوں نے سندھی زبان کو ون یونٹ سے پہلے والا مقام دلانے کا وعدہ کیا تھا۔ بر سر اقتدار آنے کے بعد انہوں نے صوبے میں انتشار پیدا کرنے والوں کو تنبیہ کرتے ہوئے کہا:

" If i had ten lives , all those would be sacrifice over the name of Sindh".(۱۲)

اس کے ساتھ ساتھ مہاجر خصوصی طور پر کراچی یونیورسٹی کے طلبا نے مطالبہ کیا کہ اردو کو بھی سندھی کے ساتھ دفتری زبان بنایا جائے۔29 جون 1972 کو گورنر سندھ میر رسول بخش تالپور نے مہاجروں کو یقین دلایا کہ ان کا یہ مطالبہ پورا کیا جائے گا۔بالآخر سندھی زبان کی تدریس، فروغ اور استعمال کا بل 3 جولائی 1972 کو قانون ساز اسمبلی کے ممبرز کو دے دیا گیا۔یہ بل 5 جولائی 1972 کو ڈاکٹر اشتیاق حسین (جو کہ کراچی یونیورسٹی کے وائس چانسلر تھے اور اردو زبان کے حامی تھے) کے گھر زیر بحث رہا۔(۱۳) پاکستان کے تینوں آئینوں میں اردو کو پاکستان کی قومی زبان قرار دیا گیا ہے۔

7 جولائی 1972 کا دن سندھ کی تاریخ میں لسانی حوالے سے بڑی اہمیت کا حامل ہے اس دن سندھی زبان کی تدریس، فروغ اور استعمال کا قانون(۱۴) صوبائی اسمبلی سندھ سے منظور ہوا۔ اس دن کی کارروائی ۱۱۴ صفحات پر مشتمل کارروائی (مباحث) اپنے اندر سندھی اور اردو کے تعلق اور مسائل کی پوری داستان کو سمیٹے ہوئے ہے۔اس اجلاس میں 56 اراکین اسمبلی نے شرکت کی، جبکہ بحث میں 26 ارکان نے حصہ لیا۔مباحث کے آغاز کے صفحہ پر چار زبانیں موجود ہیں۔شروع میں درج ذیل انگریزی تحریر ہے۔

"Provincial Assembly of Sind

Budget session of the provincial assambely of Sindh

(Second session)

Friday, the 17 July, 1972

the assembely met at the Assembly chamber, Karachi at 11:30

A.M of the clock. Mr G. S. Kehar in the chair."(۱۵)

عربی زبان میں سورہ فاتحہ کی تلاوت کی گئی۔اور پھر اس کا اردو اور سندھی ترجمہ پیش کیا گیا۔

سید قائم علی شاہ وزیر قانون و پارلیمانی امور نے سندھی زبان کے مسودہ قانون کو قواعد سے ہٹ پیش کرنے کے لیے قواعد کو معطل کرنے کی تحریک پیش کی۔لہٰذا قواعد معطل کرنے کی تحریک پیش ہونے کے بعد منظور ہوگئی اور قواعد معطل ہو گئے تاہم

جناب ظہورالحسن بھوپالی نے اس کی شدید مخالفت کی۔

اس روز اس پر غور وخوض کے لیے بھی قواعد معطل کیے گئے۔ وزیراعلیٰ جناب ممتاز علی بھٹو نے اس مسودہ قانون کی اہمیت و افادیت پر انگریزی میں خطاب کرتے ہوئے کہا۔

> "May i before the introduction of the bill, Mr Speaker, with your permission, explain to the House that this procedure is being adopted because the topical issue today is the Language Bill and it is foremost in the mind of everybody. We have been working on this and we have been discussing it since yesterday, not to count earlier discussion and effort to work out a solution. I think the the meximum amount of time should be given for this purpose rather than to other technical item before the house. So, from that point of view and because we want complete and full debate on this issue and we want an apportunity to remove all misunderstandings that are cropping up everywhere, we feel that the maximum time should be given that right in the beginnig a situation had arrisen here which was totally undesireable. But if we are going to conduct this debate in that fashion then we will not get anywhere. There is not fight, quarrel. everybody has a right to express his views. We want to explain our pont of view. The opposition has every righ to express their,s. I think, we wil be ableto do this in friendly, peaceful, democratic, and parliamentery manner. Thank you."[۱۶]

سید سعید حسن نے مسودہ قانون پر بات کرتے ہوئے کہا:

> ''جناب اسپیکر صاحب یہ بل جو وزیر قانون نے پیش کیا ہے، غیر آئینی ہے اور چونکہ میں نے اس ایوان کے ممبر کی حیثیت سے حلف اٹھایا ہے کہ میں آئین کے ساتھ وفادار رہوں گا اور آئین کی حفاظت کروں گا اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ چونکہ یہ آئین کے منافی ہے اس لیے کہ آئین کی شق نمبر (۲۶۷) میں صاف طور پر لکھا ہوا ہے کہ جب تک نیشنل لینگوئج نہ ہوگی اس وقت تک اس کے ایڈیشن میں کوئی چیز نہیں ہوگی۔''[۱۷]

اس کا جواب دیتے ہوئے سید قائم علی شاہ نے کہا کہ یہ ''لینگوئج بل ہے لینگوئج نہیں''[۱۸] لیکن سید سعید حسن نے اسے illegel کہہ کر واک آؤٹ کر دیا۔ جبکہ سید قائم علی شاہ وزیر قانون اور پارلیمانی امور نے اس مسودہ قانون کو سندھی عوام کی امنگوں کا ترجمان قرار دیا۔ اور اس پر تفصیل سے سندھی میں خطاب کیا۔ شاہ فرید الحق نے اس سلسلہ میں کہا کہ لا منسٹر کی تقریر جتنی بھی ہوئی وہ تقریر بہت اچھے انداز میں انہوں نے فرمائی اور میں سمجھتا ہوں کہ ان کی تقریر سے کسی کو بھی یا اور لوگوں کو بھی کوئی اعتراض نہیں ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ تقریر تو ان لوگوں کے سامنے ہونی چاہیے جو سندھی زبان کی مخالفت کر رہے ہیں۔ انہوں

نے کہا:

''ہمارا مطمح نظر یہ ہے کہ اردو اس صوبے کی اور ملک کی قومی زبان ہے۔اس لیے ہمارا قصور نہیں ہے کہ ہم نے اسے قومی زبان کیوں بنایا، اگر قصور ہے تو قائداعظم رحمۃ اللہ علیہ کا کہ انہوں نے اردو کو قومی زبان کیوں قرار دیا۔[۱۹] ہم نے یہ بھی نہیں کہا کہ سندھی کو قومی زبان نہ بنایا جائے۔ہم آج سے یہ اعلان کرتے ہیں کہ اگر مرکزی اسمبلی چاہے کہ پاکستان کی جتنی زبانیں ہیں انکو قومی زبان قرار دے دیا جائے تو ہمیں کوئی اعتراض نہیں ہے اور جیسا کہ ہم نے کہا ہے کہ ہمارا اس میں کوئی قصور نہیں ہے، قائداعظم رحمۃ اللہ علیہ کا کہ انہوں نے اردو کو قومی زبان کیوں قرار دیا۔قائداعظم نے اردو کو قومی زبان قرار دیا اور اس زبان کی بنیاد رکھی ہے''[۲۰]

شاہ فرید الحق نے مزید کہا کہ سرسید نے ۱۸۶۷ء میں دوقومی نظریہ کی بنیاد رکھی۔جبکہ ہندوؤں نے بنارس میں اردو کی مخالفت کی۔یہ آپ ان کی روح سے پوچھیے کہ انہوں نے دوقومی نظریہ کی بنیاد کیوں رکھی، کیا اس لیے کہ اردو غیر منقسم ہندوستان میں مسلمانوں کا نشان بن چکی ہے۔اور پاکستان بھی دوقومی نظریہ کے تحت وجود میں آیا۔

دوسری بات یہ کہ کراچی رہنے والے یا دوسرے شہروں یا دوسری جگہ کے رہنے والے جو اردو بولنے والے ہیں اور جن کی معتدبہ تعداد یہاں موجود ہے اور آپ کو معلوم ہے اور آپ جانتے ہیں کہ سندھ میں اردو کے کتنے بولنے والے ہیں کتنے اردو کو سمجھنے والے ہیں اور کتنے اردو لکھنے والے ہیں اردو صرف کراچی میں، حیدرآباد میں، سندھ میں، سکھر میں اور نواب شاہ ہی میں نہیں بولی جاتی ہے بلکہ میں سمجھتا ہوں کہ اس ایوان میں جتنے حضرات بیٹھے ہیں کیا وہ ایمان سے بتا سکتے ہیں کہ وہ اردو تقریر کو نہیں سمجھتے اور کیا اردو نہیں بول سکتے؟ ہمارے ساتھ ایک دقّت ضرور ہے اور اس میں بھی ہمارا قصور نہیں ہے۔سندھی زبان کو تحفظ دینے کے بارے میں شاہ فرید الحق نے کہا:

''ایوب حکومت نے اختلاف پیدا کرنے کے لیے سندھی زبان کو اسکولوں میں لازمی ہونے سے ہٹایا۔ہم نے یہ نہیں کہا کہ سندھ کو کراچی یا حیدرآباد میں جتنے سکول بنے وہاں اردو کے ساتھ لازمی نہ کیا جائے اور اس وجہ سے ہمیں تھوڑی سی دقّت محسوس ہو رہی ہے کہ اس میں ہمارا قصور نہیں ہے ہم جانتے ہیں کہ یہ بھی مسلمانوں کی زبان ہے اور ہم اسے سینے سے لگانے کے لیے تیار ہیں ہمارا مطمع نظر یہ ہے کہ سندھی زبان کو ضرور قانونی زبان بنائیں اور اسے قانونی تحفظ دیں لیکن آپ نے جس آرٹیکل کا حوالہ دیا ہے اس میں یہ ہے کہ آپ کسی صوبائی زبان کو اردو کے ساتھ In addition to Urdu قانونی شکل دے سکتے ہیں اس کی ترقی وترویج اور تعلیم کے لیے کوشاں ہو سکتے ہیں۔لہٰذا ہم یہی چاہتے ہیں کہ اردو جو پاکستان کی قومی زبان ہے اور اسے چاروں صوبوں کی اکثریت بولتی، پڑھتی اور سمجھتی ہے اسے بھی یہاں کی سرکاری زبان ہونا چاہیے اور اردو کو بھی وہی تحفظ دیں جو سندھی کو تحفظ دینا چاہتے ہیں''[۲۱]

شاہ فرید الحق نے اس سلسلے میں مزید کہا کہ سندھی کو چوتھی جماعت سے بارہویں جماعت تک لازمی قرار دے دیا جائے۔ ہم کہتے ہیں کہ اگر آپ اس کو پہلی جماعت سے لازمی جماعت سے لازمی قرار دے دیں تب بھی ہمیں کوئی اعتراض نہیں ہے۔ آپ سندھی کو دفتروں میں نافذ کریں۔اسمبلی میں نافذ کریں، گھروں میں نافذ کریں، سڑکوں پر نافذ کریں لیکن ساتھ ہی ساتھ اردو کو بھی نافذ کریں اگر ایسا نہ ہوا تو یہ ناممکن العمل ہو جائے گا۔ہم نے جتنی بھی اس سلسلے میں ترامیم دی ہیں اس میں کہیں بھی یہ ذکر نہیں ہے کہ سندھی کو اس مقام سے گرا دیا جائے اور اس کو نیچا دکھایا جائے، یا کسی سرکاری زبان کو ایسا بنا دیا جائے جس سے سندھی ختم ہو جائے ہمارا مقصد یہ ہے کہ یہ دونوں مسلمانوں کی زبانیں ہیں آپ ایسے اقدامات کریں کہ جن سے اردو کو تحفظ دیا جا سکے۔اس سلسلے میں ہم نے جو ترمیمیں پیش کی ہیں وہ آئین کے تحت پیش کی ہیں، ہم نے اس سے پہلے جو تقریریں سنی اس

میں ہم نے یہاں یہ بھی دیکھا کہ اگر کوئی شخص جس کو آپ پرانا سندھی کہتے ہیں اردو میں تقریر کرنے لگتا تھا تو اسے حزب اقتدار کی طرف سے سندھی بولنے پر مجبور کیا جاتا تھا لیکن آپ کوئی مثال پیش نہیں کر سکتے کہ کوئی شخص سندھی میں تقریر کر رہا ہو تو ہم نے اس سے کہا ہو کہ National language should be given prefrence and you should speak in Urdu. اس سے آپ کے ذہن کا پتا چلتا ہے کہ اردو کی قیمت پر سندھی کو نافذ کر دیا جائے اس لیے میں آپ سے درخواست کر رہا ہوں کہ خدا کے لیے مسلمانوں کو تفریق سے بچانے کے لیے مسلمانوں میں اتحاد پیدا کرنے کے لیے مسلمانوں کو ایک کرنے کے لیے سندھی زبان کو ترقی دینے کے لیے دونوں زبانوں کو آپ اس صوبہ میں مساوی درجہ دیں اگر آپ مساوی درجہ نہ دیں گے تو ظاہر بات ہے تو اس سے ایک بہت بڑی اکثریت جو اردو بولتی ہے پڑھتی ہے اور سمجھتی ہے دل پر برا اثر پڑے گا۔ اور آپ یہ جو فرماتے ہیں کہ اردو قومی زبان ہے میں کہتا ہوں کہ ٹھیک ہے لیکن یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کو صوبہ میں کوئی تحفظ دیا جائے گا کہ نہیں اس کی ترقی کے مواقع بہم پہنچائے جائیں گے یا نہیں، اس کی مثال یہی ہے کہ گویا آپ نے اسکو ایک بوتل میں سجا کر رکھ دیا گیا ہے۔ یا یہ کہ ایک دروازہ بہت خوبصورت بنا ہوا ہے مگر جب اس کے اندر داخل ہو تو کچھ بھی نہیں۔ دروازہ پر صرف لکھنے سے کام نہیں چلتا بلکہ اس کو باقاعدہ طور پر عملی حیثیت بھی دی جائے یہاں اردو اور سندھی دونوں نافذ ہو جائیں، تو میں سمجھتا ہوں کہ کسی معقول شخص کو یہاں اعتراض کی کوئی گنجائش نہیں ہوگی۔ ہمارا صرف مطمح نظر یہ ہے سندھی بھی مسلمانوں کی زبان ہے اور اردو بھی مسلمانوں کی زبان ہے، اگر دونوں زبانوں کو برابر تحفظ دیا جائے اور اس مسودہ قانون میں تھوڑی بہت ترمیم کے بعد اسے منظور کر لیا جائے تو بہتر ہوگا۔ (۲۲)

ظہور الحسن بھوپالی نے مسودہ قانون پر رائے دیتے ہوئے کہا:

> ''میں اس مسئلہ میں سب سے پہلے تو قائد ایوان اور ان کے رفقائے کار سے یہ کہوں گا کہ ہمیں اور آپ کو جذبات کی رو میں بہہ کر سوچنے کی ضرورت نہیں ہے کوشش ہمیں یہ کرنا چاہیے کہ ہم ایک دوسرے کا نقطہ نظر سمجھنے کی کوشش کریں۔ حقیقت یہ ہے کہ حزب اختلاف کی جانب سے ہمارا نقطہ نظر کبھی نہیں رہا کہ سندھی زبان کو سندھ میں اسکا جائز اور نمایاں مقام حاصل نہ ہو بلکہ ہم نے ہمیشہ یہ کہا ہے کہ صوبہ سندھ میں سندھی کو Along with national language قومی زبان کے ساتھ سرکاری زبان ہونا چاہیے۔ ہمارا ہرگز مقصد نہیں ہے کہ خدانخواستہ سندھی کے مقام کو سندھی کی حیثیت کو گرا دیا جائے۔'' (۲۳)

اس مسودہ قانون پر مزید بحث کرتے ہوئے ظہور الحسن بھوپالی کہا کہ عبوری آئین ۱۹۷۲ کی دفعہ ۲۶۷ میں یہ بات واضح طور پر موجود ہے کہ کوئی بھی صوبائی مقننہ کسی بھی علاقہ کی زبان کی ترقی و تعمیر، ترغیب و رواج اور اسکو نافذ کرنے کے لیے قانون بنا سکتی ہے لیکن اسکے ساتھ ساتھ ۲۶۷ کے کلاز ۲ میں یہ پابندی بھی لگا دی گئی ہے کہ یہ قانون In addition to the national language ہونا چاہیے میرے ایک دوست نے یہ کہا تھا کہ نیشنل language دو ہیں لیکن کلاز ۲ کے الفاظ بڑے صاف اور واضح ہیں۔ اس میں جہاں ریجنل language اور پراونشل language کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہاں کلاز ۲ (اے) میں نیشنل language کے الفاظ بھی استعمال کیے گئے ہیں تو اس طرح قومی زبان کو جو مقام دستور کے تحت دیا گیا ہے، وہی مقام اس دستور کے تحت ہم قومی زبان کو یہاں بھی دینا چاہتے ہیں اس لیے نہیں کہ ہم نے یہ نہیں چاہتے کہ صوبہ سندھ کے مختلف طبقات کے درمیان کسی قسم کی غلط فہمی یا ایک دوسرے کے دل میں بغض یا دوری پیدا ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کوئی سندھی سے مخاصمت کا نعرہ بلند کرتا ہے تو ہمارا سب سے پہلے نعرہ یہ ہوتا ہے کہ ہم سندھی زبان کا علم حاصل کریں گے... ہمیں سندھی زبان سے اتنی ہی محبت ہے جتنی سندھ کے تمام باشندوں کو ہے۔ اور آخر ہم کس طرح اس سے محبت نہیں کر سکتے ہمیں شاہ عبداللطیف بھٹائی کی زبان کیوں کر پیاری نہیں ہو سکتی... قومی زبان کے اس مقام کو بحال رکھا جائے جو پاکستان

کے قومی دستور نے دیا ہے مجھے افسوس ہے کہ میرے بعض دوست اس معاملے میں زیادہ جذباتی ہو گئے ہیں اور انہوں نے سندھ کے نئے اور پرانے باشندوں کے آپس کی بعض غلط فہمیوں کا ذکر کیا ہے میں آپ کو یہ بتلانا چاہتا ہوں کہ کسی زبان کی ترقی وترویج کا یہ طریقہ نہیں ہوتا کہ کسی ایک طبقے میں اسے مقبول بنانے کی کوشش کی جائے اور کسی دوسرے طبقے میں اس سے بغض پیدا کرنے کی کوشش کی جائے۔ اگر آپ سندھی کو واقعی ایک ترقی یافتہ زبان کی شکل میں آگے بڑھانا چاہتے ہیں۔ آپ کو اس سلسلے میں اردو دان طبقے کی حمایت ہے تا کہ ہم سب سندھی سیکھ سکیں، سندھی پڑھ سکیں، سندھی بول سکیں، اور اپنی فہم وفراست کا مظاہرہ کر سکیں۔ اردو کے بارے میں اپنے تحفظات کا اظہار کرتے ہوئے ظہور الحسن بھوپالی نے کہا:

''میں صرف یہ کہوں گا کہ آج اس بل میں پاکستان کے عبوری دستور کی خلاف ورزی کی گئی ہے ورنہ ہمیں سندھی کے استعمال سندھی کو سرکاری زبان اور سندھی کو صوبائی بنانے سے کوئی اختلاف نہیں ہے۔ آج اس صوبے میں یہ بل اگرچہ ابھی پاس نہیں ہوا ہے لیکن آپ کے سامنے ثبوت پیش کر سکتا ہوں کہ اسٹیٹ بنک کے چالان، عدالت کے سمن اور ڈپٹی کمشنروں کے گزٹ سے اردو کو دیس سے نکالا دے دیا گیا ہے میں اس بات کی ذمہ داری لیتا ہوں اور میں یہ بات ثابت کر سکتا ہوں کہ بہت سے محکموں نے اردو میں اپنے گزٹ نوٹیفکیشن شائع کرنا بند کر دیئے ہیں میں یہ سمجھتا ہوں کہ خدانخواستہ اگر یہ صورتِ حال جاری رہی اور یہ بل پاس ہو گیا تو پھر دونوں طبقوں کے دلوں میں غلط فہمیاں پیدا ہوں گی اور وہ غلط فہمیاں سندھی کی ترویج اور ترقی میں رکاوٹ بنے گی، اور صوبے کی سلامتی اور خوشحالی میں بھی رکاوٹ پیدا ہوگی۔''(۲۴)

ہم نے تو اطمینان کا سانس لیا تھا، کہ صدر مملکت بھٹو نے اپنی سانگھڑ کی تقریر میں نہایت زوردار الفاظ میں یہ اعلان کیا تھا کہ سندھی اور اردو دونوں ساتھ ساتھ چلیں گی ہم اب بھی یہی چاہتے ہیں ہم تو صرف یہ چاہتے ہیں کہ انہیں کے الفاظ In addition to national language میں subtitution کیا جائے۔ اس لیے آئین میں موجود ہے۔ اس کے ساتھ میں ایک بات آپ کی خدمت میں عرض کرنا چاہتا ہوں کہ پہلے اردو کو قومی زبان بنانا پاکستان کی بنیادی ضرورت بھی ہے۔ اور یہ اردو دان طبقے پر کوئی چھوٹا یا بڑا احسان نہیں ہے اس لیے کہ پاکستان کی جو جغرافیائی حالت ہے اس میں مختلف صوبے اور مختلف زبانیں ہیں ان کے لیے ایک صوبائی رابطے کی زبان ہونا بے حد ضروری ہے۔ اور اس چیز کے پیش نظر اردو کو پاکستان کی سرکاری زبان بنایا گیا۔ بلکہ میں تو یہ بھی کہوں گا کہ آج پاکستان پیپلز پارٹی کے برسر اقتدار آنے میں سب سے اہم اور سب سے بڑا کردار اردو نے ادا کیا، اس لیے کہ صدر مملکت نے ہر کوچے اور ہر گلی میں پنجاب میں سرحد میں جا کر اردو میں تقریریں کیں... کراچی، حیدرآباد، سکھر اور مختلف شہروں میں عوام سے ملے ان سے پوچھیے ان کے تاثرات معلوم کیجئے۔ ہم خدا کی قسم یہ نہیں چاہتے کہ سندھ کے مختلف طبقوں میں کوئی تصادم ہو لیکن کچھ لوگ ایسی صورت حال پیدا کر رہے ہیں جس سے منافرت اور عصبیت کی خلیج وسیع ہوگی۔ لسانی مسئلہ زبان کا مسئلہ اسے جذباتی مسئلہ نہ بنائیں، اسے حقیقت پسندانہ انداز میں حل کرنے کی کوشش کیجئے۔ اگر آپ نے اس کو جذباتی مسئلہ بنا لیا تو جذبات، جذبات سے ٹکرائیں گے، عصبیت، عصبیت سے ٹکرائے گی منافرت، منافرت سے ٹکرائے گی۔ علاقائیت علاقائیت سے ٹکرائے گی، خدانخواستہ زبان، زبان سے ٹکرائے گی یہ اس صوبے کے لیے اس ملک کے لیے بدترین دن ہوگا۔(۲۵)

جی ایم سید نے مسودہ قانون پر انگریزی میں بحث کرتے ہو کہا:

"Our obejevtion to that is this: if English is not replaced by Urdu for the next 20 years, that would mean that in Sind if this bill, as it stand, is passed, Urdu will have no place whatsoeer. it is only

English and Sindhi that would be used ... and Urdu will not be used at all."(۲۶)

مزید بات کرتے ہوئے انہوں نے کہا:

"We have no animosity we have no enimity for Sindhi, and as my friend alreay made it clear, I would not dibeate on it. we have never uttered a word against sindhi. Now the same member has let the cat out of the bag by saying that National language means the language to be used at the centre and to be used for the correspondanc between the department so of the provincial Government and the central Government. That means that in officies and departments under the administrative control of Sind, Urdu will not be used... If the Sind is backward, if they want quotas,...who is responsiblw for the backwardness of sind. It was the elite of sindh... they did not let their sons go in for higher education. It is they who are responsbile not we."(۲۷)

سپیکر نے جی اے مدنی کو ٹائم ختم ہونے کا کہا تو انہوں نے مزید چند منٹ مانگے اور کہا:

" It was the united demand of the Muslims of sub-continent that sind be seprated from Bombay and made an independent province...now, he speak of mother tongue, but by the same token 5.5 million people of Sindh whose mother tongue are other than sindhi also should not be deprived of thier birth- right of protectin of their mother-tingue.(۲۸)

نواب مظفر حسین خان نے اس مسودہ قانون پر اظہار کرتے ہوئے کہا میں سمجھتا ہوں کہ سندھ کی زبان اردو اور سندھی دونوں ہیں۔ سندھی کی ترقی ہونی چاہیے اگر وہ کچھ پیچھے رہ گئی ہے، یا اس میں کچھ کمی رہ گئی ہے اسکو پورا کرنے کے لیے ہم تیار ہیں۔ لیکن ان تقریروں کے بعد ہمارے بھائیوں نے جو تقریریں کی ہیں ان میں یہی کہا ہے کہ ہم لوگ سندھی کو کیوں قبول نہیں کرتے۔ ارے بھئی سندھی قبول تو کر چکے ہیں کتنی بار قبول کراؤ گے ایک سال پہلے میں نے اردو کی تحریک میں بورڈ آف سکینڈری ایجوکیشن حیدرآباد میں سندھی زبان کی پہلی جماعت سے بارہویں جماعت تک یکدم نافذ کرنے کا اعلان کیا تھا۔ میں نے یہ تحریک چلائی کہ ہمیں اردو اور سندھی دونوں زبانیں چاہیں لہذا ہم نے کہا ہے کہ ہم سندھی سیکھیں گے۔ ہمارے بچے سندھی سیکھیں گے، لیکن پھر آپ کہتے ہیں کہ سندھی کیوں نہیں سیکھتے، ہم کہہ رہے ہیں کہ ہمارے بچے بھی سندھی سیکھیں گے۔ آپ دیہاتوں میں میرے ساتھ چلیں میں چیلنج کرتا ہوں کہ ٹنڈو آدم، شہداد پور اور حیدرآباد کے خطوں میں ہمارے بچے اس طرح سندھی بولتے ہیں کہ آپ بیان نہیں کر سکتے کہ بچہ سندھی ہے یا مہاجر یا پنجابی ہے۔ ہم لوگ اس علاقہ کی ہر چیز کی قدر کرتے ہیں ہر چیز کو اپنی سمجھتے ہیں۔ ہم پاکستان میں محبت کا پیغام لے کر آئے ہیں ہم اپنے گھروں کو لٹا کر آئے ہیں۔(۲۹)

جناب کمال اظفر (وزیر خزانہ) نے اس ضمن میں کہا:

ہمارے کچھ ممبر حزب اختلاف (سانگھڑ کے) انہوں نے کچھ ایسی باتیں کی ہیں کہ میرا بھی دل دکھا ہوا ہے انہوں نے غداروں کی بات کی ہے ہم اردو بولنے والے کب غداری کر سکتے ہیں پاکستان کے ساتھ پاکستان کے لیے ہم نے یہ قربانی دی ہے ... اور آج ہماری اسمبلی میں ایسی باتیں ہو رہی ہیں، نفرت کی باتیں ہو رہی ہیں۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ہماری جو نئی نسل ہے نفرت کو برداشت نہیں کریں گے۔ ہم اس ملک کی خدمت کے لیے آئے ہیں ہم لٹیرے نہیں ہیں ہم ڈاکو نہیں ہیں... سندھی زبان ایک قدیم زبان ہے۔ انگریزوں نے بھی سندھی کو رکھا۔ اس کے علاوہ اگر لوگ کہتے ہیں کہ اگر بلوچستان میں صرف اردو ہوسکتی ہے۔ اگر پنجاب میں صرف اردو ہوسکتی ہے تو پھر سندھ میں کیوں نہیں ہوسکتی۔ تو یہاں ایک فرق ہے کہ Sindhi is a language of literacy. سندھی ایک ایسی زبان ہے جس میں پڑھا یا لکھا یا جاتا ہے۔ Urdu is a language of literacy in N.W.F.P., and Baluchistanand Punjab.(۳۰)

کمال اظفر نے مزید کہا:

"This Bill says "that this act would be called the Sind: (Teaching, Promotion and Use of Sindhi Landguage) Bill 1972", which there demand was much greater. The demand was to make it an official language and a national language...there could not be two provincial languages. there had to be a provincial language and it had to be Sindhi, because Urdu has already occupied the status of a National language"(۳۱)

منیر احمد آرائیں نے اس سلسلہ میں کہا کہ میں وزیر قانون کو چیلنج کرتا ہوں کہ ہماری طرف سے پیش کردہ ترمیمات میں سے کوئی ایک ترمیم ایسی ثابت کر دیں، جس سے یہ ظاہر ہوتا ہو کہ سندھ میں سرکاری زبان سندھی نہ بنائی جائے سیکشن 4 میں کہا گیا ہے کہ سندھی کی ترقی کے لیے ایک اکیڈمی قائم کی جائے گی۔ کیا ہم نے اس کی مخالفت کی ہے۔ نہیں ... ہم پر یہ الزام بھی لگایا گیا ہے اور کہا جاتا ہے کہ سندھی بھائی تو سب اردو بول لیتے ہیں لیکن مہاجر سندھی کیوں نہیں بولتے۔ اس کے لیے میں ایک چھوٹی سی مثال پیش کروں گا، کوئی بھی شخص زبان لیکر پیدا نہیں ہوتا بچہ جب اس دنیا میں آتا ہے تو اس کی کوئی زبان نہیں ہوتی، وہ وہی زبان سیکھتا ہے جو اس کے گھر کے اندر اس کے والدین اور اس کے محلے والے بولتے ہیں۔ اسی طریقہ سے اگر کراچی حیدر آباد میں چاروں طرف ماحول اردو بولنے والوں کا ہو اور سندھی بولنے والوں کا ماحول ہی نہ ہو تو بتایئے کہ ہم سندھی کیسے سیکھ سکتے ہیں سکول، سے دیس نکالا ایوب خان نے دے دیا۔ شہروں میں سندھی بولنے کا موقع ہمیں نہیں تو پھر یہ شکایت بھی آپ کی جائز نہیں ... آپ لوگ اردو اسپیکینگ طبقے کے حقوق کے تحفظ کی ضمانت دیں اور اگر صرف سندھی ہی کو سرکاری زبان بنانا چاہتے ہیں، تو کم از کم پانچ سال کا وقفہ ہم لوگوں کو دیں تا کہ ہم اور ہمارے بچے سندھی سیکھ سکیں۔ (۳۲)

محمد عثمان کینڈی نے اس مسودہ قانون کو زیر بحث لاتے ہوئے کہا کہ جب برصغیر میں اقلیتی صوبوں نے قربانیاں دیں تو وہ پنجاب کے واسطے قربانی نہیں دی۔ سندھ کے واسطے قربانی نہیں دی۔ سرحد کے واسطے قربانی نہیں دی بلکہ صرف ایک مملکت کے واسطے قربانی دی۔ یہاں پر ایک ایسا آئین ہوگا کہ جہاں پر ہم خدا اور رسول کی آزادانہ پرستش اور پیروی کر سکیں خدا اور اس کے رسول کا آئین نافذ ہو اور یہاں پر ہماری قومی زبان اردو ہوگی۔ یہ میں نے نہیں کہا یہ یہاں کے سندھ کے باشندے قائد اعظم

نے فرمایا۔ 1947ء میں حیدرآباد سندھ میں محترم بزرگ جی ایم سید نے اپیل کی تھی کہ اقلیتیں صوبوں کے مسلمانوں سے کہ آپ آکر سندھ میں آباد ہوں، یہاں کی معیشت کو سہارا دیں... یہ بات ریکارڈ پر موجود ہے... مسلمانوں کی صرف ایک زبان ہے، جو حضور ﷺ جب اس دنیا میں وارد ہوئے جو ثقافت اپنے ساتھ لے کر آئے جو زبان لیکر آئے وہی ہماری ثقافت ہے۔ ہماری زبان ہے ہماری تہذیب ہے... زبان جب پھلتی پھولتی ہے اخوت محبت اور بھائی چارے پھلتی پھولتی ہے نفرت سے کوئی زبان بھی نہیں پھلتی۔ عداوت کسی بھی زبان سے متعلق ہو خواہ وہ اردو ہو یا سندھی اپنی موت آپ مر جاتی ہے۔ (۳۳)

افتخار احمد نے اس مسودہ قانون کے بارے میں کہا:

''حقیقت کو نظر انداز کر کے کوئی بھی قانون سازی مفید نتائج پیدا نہیں کر سکتی۔ اس حقیقت سے کوئی بھی انکار نہیں کر سکتا کہ یہ صوبہ جس میں ہم رہتے ہیں اس میں دو طبقے ایسی کثیر تعداد میں موجود ہیں جو مختلف زبانیں بولتے ہیں کسی بھی زبان سے محبت ایک فطری بات ہے۔ ظاہر بات ہے کہ جسکی جو مادری زبان ہے، وہ فطری طور پر اس سے محبت کرتا ہے لیکن اگر اس کے اندر کوئی خرابی پیدا ہو سکتی ہے، تو وہ صرف اس وقت کہ ایک زبان کی محبت دوسری زبان کی نفرت پیدا کر دے۔ اگر دو زبانیں بولنے والے ایک جگہ رہتے ہوں اور ان کے اندر وہ نفرت کی فضا موجود نہ ہو۔ مادری زبانوں کی محبت کوئی کشیدگی پیدا نہیں کیا کرتی۔ آج وہ لوگ جو کہ کسی زبان کے Champion بن کر دوسرے طبقوں کے اندر نفرت پیدا کرنے کی کوشش کریں ایسے میں حقیقتاً وہ ملک و قوم کے خیر خواہ نہیں ہو سکتے... اگر تمام صوبے اسی طریقے سے اپنی مقامی زبانوں کو وہی قانون حیثیت دیتے چلے جائیں تو پھر وہ کونسا مقام ہے جہاں پر قومی زبان کی وہ حیثیت حاصل ہو گی۔'' (۳۴)

وزیر اعلیٰ ممتاز علی بھٹو نے مزید کہا:

> When the wodrs : Subject to the provision of the constitution" are used, it is automatically implies that urdu is there; it is here in the province...this is sindi. It is the language of sind and it is going to be used in Sind. it is as simple as that."(۳۵)

محمد حسن حقانی نے اس ضمن میں کہا: ''ہم نے اس کی معتدل راہ نکالی وہ معتدل راہ صرف یہ ہے کہ سندھی کے ساتھ ساتھ اردو کو بھی اس کا مقام دیا جائے۔ جس سیکشن میں اس بل کے اندر سندھی کا تذکرہ کیا گیا ہے وہاں اس کے ساتھ ساتھ اردو کا بھی تذکرہ ہونا چاہئے... ہم نے یہ کہا کہ section VI میں اوپر کی عبارت جو Subject of the Provision of Constitution ہے اس کی بجائے یوں ہونا چاہیے تھا۔

> Government may take arrangements for the prograssive use of Sindhi Language in Offices and Deparments of the Government, Including Courts and assembly in addition to National Language.(۳۶)

مفتی محمد حسین نے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ زبان ہر انسان کو قدرت نے بخشی ہے، اور اس کے مختلف لغات آج انسانوں میں رائج ہیں۔ زبان مافی الضمیر کا اظہار ہوتی ہے۔ اسی دنیا میں سینکڑوں نہیں ہزاروں زبانیں موجود ہیں۔ کوئی زبان بذات خود قابل نفرت یا قابل محبت نہیں۔ اگر کسی زبان کے بولنے والے محبت کے ساتھ بولیں گے، تو یقیناً اس زبان کا فائدہ ہو گا اس کا اثر بھی ہو گا، اور اس زبان کے فوائد بھی ظاہر ہوں گے۔ (۳۷)

اس سلسلہ میں جناب بوستان علی ہوتی نے کہا:

جناب سپیکر آپ کے توسط سے وزیراعلیٰ اور وزیرقانون سے پوچھنے کی جسارت کرونگا کہ جب ایوب خان نے آپ کی سندھ زبان اور سندھی ثقافت کو ہمیشہ پس پشت ڈالا تو اس وقت آپ کی پارٹی کے پیپلز پارٹی کے تقریباً (75) فیصد ارکان ایوب کی کنونشن مسلم لیگ میں تھے اس وقت آپ نے تحریک کیوں نہ چلائی وزارتیں کیوں نہ چھوڑیں نیشنل اسمبلی کی ممبری کیوں نہ چھوڑی، صوبائی اسمبلی کی ممبری آپ نے کیوں نہ چھوڑی، یہ اس وقت آپکو کرنا چاہیے تھا، آپ کو اقتدار نہیں دیکھنا چاہیے تھا۔ آپ کو اقتدار کی طرف نہیں جانا چاہیے تھا، آپ کو لات مار دینی چاہیے تھی۔ اگر آپکو زبان سے پیار تھا، آپ کو سندھ کی ثقافت سے پیار تھا... ہم سندھی اور اردو کی حمایت کرتے رہیں گے، اور ہمارا مطمع نظر رہے گا کہ سندھی اور اردو ساتھ ساتھ رہیں۔ (۳۸)

حاجی زاہد علی نے کہا یہاں اردو اور سندھی دونوں ہی رائج کی جائیں اور دونوں کو سرکاری زبان بنایا جائے۔ (۳۹)

انہوں نے مزید کہا کہ ہمیں زبان کے معاملے کو صدر مملکت پر چھوڑ دینا چاہیے۔ وہ جو فیصلہ کریں گے ہمیں منظور ہوا گا۔

وزیر تعلیم جناب در محمد اوستو نے مسودہ قانون نے بحث کرتے ہوئے کہا:

کہ سندھ کے اندر سندھ کی مادری، پدری، بولی آخری زبان سندھی ہی ہوسکتی ہے۔ اس لیے ہماری سندھ گورنمنٹ نے یہ ضروری سمجھا کہ ہم سندھی کی Teaching کے لیے سندھی کے Promotion کے لیے سندھی کے use کے لیے لازمی کوئی قانون مرتب کریں اس کو پاس ہونا چاہیے صاحب صدر یہ میں آپ سے گزارش کروں گا کہ یہ قانون ضروری ہو گیا تھا اور اگر آج ہم یہ بل نہ لاتے تو ہم سندھی کو بڑھا نہیں سکتے تھے سندھی کا Promotion نہیں کر سکتے سندھی کا use نہیں کر سکتے تھے۔ (۴۰)

نواب مظفر حسین نے کہا کہ سندھ یونیورسٹی کے جو حالات ہیں اس کی روشنی میں ہم یہ چاہیں گے کہ اردو یونیورسٹی بنائیں (۴۱) جناب عبداللہ شاہ نے Pakistan Year Book 1969 سے سندھی اور اردو زبان بولنے والوں کے اعداد و شمار پیش کیے اور ثابت کیا سندھی بولنے والے تعداد کے لحاظ سے زیادہ ہیں۔ (۴۲) مس تاج بی بی بلوچ کی اس بارے میں گفتگو بہت ہی متوازن تھی انہوں نے کہا:

Pakistan peoples party کے جو اصول تھے ان میں سے ایک یہ بھی تھا کہ جمہوریت ہماری سیاست ہے... تمام مطالبات میں سے ایک مطالبہ صوبہ سندھ کا یہ بھی تھا کہ صوبہ سندھ کی صوبائی زبان سندھی ہوگی۔ کیونکہ جمہوریت پر ہم بھی اور آپ بھی ایمان رکھتے ہیں... لہذا زبان کا جو بل پیش کیا گیا ہے اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ یہ صوبہ سندھ کی اکثریت کی زبان ہے اگر آپ جمہوریت پر یقین رکھتے ہیں جمہوریت پر ایمان ہے تو اس اکثریت کے سامنے اپنے ہتھیار ڈال دینا چاہیے۔ اور نہایت فراخ دلی کے ساتھ صوبہ سندھ کی زبان کو تسلیم کر لینا چاہیے۔ (۴۳)

کوئی ایسا طریقہ کار جس سے اردو بولنے والے راردو لکھنے والے اور اردو پڑھنے والوں کو زحمت ہو یا ان کو اس سے کوئی رنجش ہو ایسا نہ ہونا چاہیے۔ آگے چل کر ہمارا کوئی اس طرح کا پروگرام نہیں زبان چاہے وہ سچل سرمست کی ہو خواہ مخواہ عبداللطیف کی ہو یا شہباز قلندر کی ہو یا میر، غالب یا فیض کی ہو زبان انسانوں کو انسانوں سے پیار کرنا سکھاتی ہے نفرت کرنا نہیں سکھاتی۔ (۴۴)

سید قائم علی شاہ نے کہا:

" We have seen the fate of the last Constitution of 1956. How it flouted? What was the fate of that constitution? there are certian good provisions also in 1956 Constitution. What was the fate of it? Single person flouted the Constitution. so even if there are so many provisions and aif the excutive is not sincere, nothing will happen. I therefore, submit that this is a moderate bill... it is not going to harm anybody ad affect the rights of anybody even if one may be urdu-speaking or Gujrati-speaking."[۴۵]

مسودہ قانون سندھ (سندھی زبان کی تدریس، فروغ اور استعمال) مصدرہ 1972ء کو شق وار پیش کرنے اور پاس کرنے کا مرحلہ آیا تو شاہ فرید الحق نے ایک ترمیم پیش کرنی چاہی لیکن انہیں ایسا نہ کرنے دیا گیا تو شاہ فرید الحق نے کہا:

"This is the dictatorshop we can,t protect illegal proceedings f the Assembly. We are going to walk ou. Here is the Bill, it is shameful on your own accord."[۴۶]

گیارہ اپوزیشن ممبران اور دو پی پی ممبران (اردو سپیکنگ) اسمبلی سے واک آؤٹ کر گئے۔ سندھی زبان کی تدریس، فروغ اور استعمال کے مسودہ قانون کی اسمبلی نے منظوری دے دی۔[۴۷]

(سندھی زبان کی تدریس، فروغ اور استعمال)

مسودہ قانون سندھ (سندھی زبان کی تدریس، فروغ اور استعمال) مصدرہ ۱۹۷۲ء

حصہ IV

صوبائی اسمبلی سندھ

اعلامیہ

کراچی مورخہ ۱۷ر جولائی ۱۹۷۲ء

نمبر پی اے ایس/ قانون سازی۔ بی۔72/13________ مسودہ قانون سندھ (سندھی زبان کی تدریس، فروغ اور استعمال) مصدرہ ۱۹۷۲ء مورخہ ۱۷ر جولائی ۱۹۷۲ء کو صوبائی اسمبلی سندھ سے منظوری اور مورخہ ۱۶ر جولائی ۱۹۷۲ء کو گورنر کی توثیق کے بعد بذریعہ تحریر ہذا صوبائی مقنّنہ سندھ کے قانون کے طور پر شائع کیا جاتا ہے۔

قانون سندھ (سندھی زبان کی تدریس، فروغ اور استعمال) مصدرہ ۱۹۷۲ء سندھ قانون نمبر ۲ بابت ۱۹۷۲ء (گورنر سندھ کی توثیق کے بعد سندھ گزٹ غیر معمولی مورخہ ۱۷ر جولائی ۱۹۷۲ء کو پہلی بار شائع ہوا۔)

قانون:

بمراد اس امر کے کہ سندھی زبان کی تدریس، فروغ اور استعمال کے لیے اقدامات کا اہتمام کیا جائے۔

تمہید:

ہر گاہ اسلامی جمہوریہ پاکستان کے عبوری آئین کا آرٹیکل ۲۶۷ اس امر کا اہتمام کرتا ہے کہ قومی زبان کے مقام پر اثر انداز ہوئے بغیر صوبائی مقنّنہ قانون کے ذریعے قومی زبان کے ساتھ ساتھ ایک صوبائی زبان کی تدریس فروغ اور استعمال کے لیے اقدامات کا اہتمام کرے اور ہر گاہ حکومت کے محکموں اور دفاتر میں سندھی زبان استعمال کی جاتی ہے اور ہر گاہ سندھی زبان

تعلیمی اداروں میں ایک لازمی مضمون تھی لیکن اسے مارشل لا حکام کے زبانی احکامات پر روک دیا گیا اور ہر گاہ یہ صوبہ سندھ کا فطری جذبہ اور خواہش ہے کہ سندھی زبان کی تدریس اور استعمال کو فروغ دیا جائے۔ لہٰذا بذریعہ تحریر ہذا مندرجہ ذیل قانون وضع کیا جاتا ہے۔

مختصر عنوان آغاز نفاذ اور وسعت:

اس قانون کا نام قانون سندھ (سندھی زبان کی تدریس، فروغ اور استعمال) مصدرہ ۱۹۷۲ء ہوگا۔ یہ فی الفور نافذ العمل ہوگا اور صوبہ سندھ پر وسعت پذیر ہوگا۔

2- تعریفات:

قانون ہذا میں، بجز اس کے کہ سیاق سے کچھ اور ظاہر ہو، مندرجہ ذیل اصطلاحات کا مطلب یہ ہوگا یعنی کہ:

الف) ''اسمبلی'' سے صوبائی اسمبلی سندھ مراد ہے۔

ب) ''حکومت'' سے حکومت سندھ مراد ہے۔

ج) ''حکومتی محکمہ'' سے حکومت کا کوئی محکمہ مراد ہے۔
اور اس میں خود مختار ادارہ، لوکل کونسل اور لوکل اتھارٹی شامل ہیں۔

د) ''ادارہ'' سے سکول، کالج، یونیورسٹی یا کوئی دیگر تعلیمی ادارہ مراد ہے۔

3- صوبائی زبان:

سندھی، صوبہ سندھ کی صوبائی زبان کے طور پر استعمال کی جائے گی۔

4- سندھی کی تدریس:

1- اُن تمام اداروں میں جہاں ایسی کلاسیں پڑھائی جاتی ہیں۔ وہاں چوتھی سے بارہوین جماعت تک سندھی اور اُردو لازمی مضامین ہوں گے۔

2- سندھی بطور لازمی مضمون میں سے کم درجے یعنی چوتھی جماعت سے متعارف کرائی جائے گی اور مرحلہ وار جن کی تصریح کی جائے گی۔ بارہویں جماعت تک متعارف کرائی جائے گی۔

5- سندھی کا فروغ:

حکومت سندھی زبان کے فروغ اور ثقافتی ترقی کے لیے اکیڈمیاں اور بورڈ تشکیل دے سکتی ہے۔

6- سندھی کا استعمال:

حکومت آئین کی مقتضیات سے مشروط حکومت کے محکموں اور دفاتر بشمول عدالتیں اور اسمبلی سندھی زبان کے استعمال کے انتظامات کر سکتی ہے۔

7- قواعد بنانے کا اختیار:

1- حکومت قانون ہذا کے مقاصد کے لیے قواعد وضع کر سکتی ہے۔

2- اختیار مذکور کی عمومیت پر اثر انداز ہوتے بغیر قواعد ہذا مندرجہ امور کا اہتمام کریں گے۔

الف) سندھی زبان کا بطور لازمی مضمون مرحلہ وار تعارف

ب) اکیڈمیوں اور بورڈوں کی تشکیل اور قیام اور اُن کے اختیارات وفرائض۔

ج) حکومت کے منجملہ دفاتر، محکموں، اسمبلی، عدالتوں اور اداروں وغیرہ میں سندھی کا استعمال۔

حوالہ جات/حواشی

١۔ سید ابوظفر ندوی، ''تاریخ سندھ'' ص8

٢۔ ایضاً ص9

٣۔ Proceeding of the first meeting of sub-Continent No.ix on 12 january 1931 in Khuhro, H, 1982, P 336

۴۔ (Cescus 1951: VOL 1, Table2, and 3 District Censes report)

۵۔ قیام مغربی پاکستان ایکٹ 1955ء کے تحت 15 اکتوبر 1955 سے صوبہ سندھ، بلوچستان، بہاولپور، خیر پور، چترال، دیر، سوات اور تمام قبائلی علاقوں کو صوبہ مغربی پاکستان میں شامل کرلیا گیا۔ (مقالہ ص174)

٦۔ دیکھیے آڈیٹوریلز، ''مہران'' 30 دسمبر 1956 تا 2 جنوری 1957

7. Tariq Rahman "Language and Politics in Pakistan" Karachi, Oxford university press, 1997, P 116

٨۔ مباحث، صوبائی اسمبلی سندھ 7, جولائی 1972ء، ص53

٩۔ مباحث، صوبائی اسمبلی سندھ، 29 مئی 1974، ص30

١٠۔ دیکھیے آڈیٹوریلز عبرت (12 مئی 1966)، مہران (16 مئی 1966)، نوائے سندھ، ہلال پاکستان (8 مئی 1966)۔

١١۔ Resolution No 7 of 21 August 1970 SU

١٢۔ مباحث، صوبائی اسمبلی سندھ، 26 جون 1972، ص123

13. Tariq Rahman "Language and Politics in Pakistan" Karachi, Oxford university press, 1997, P124

١۴۔ اسی طرح کا ایک قانون پنجاب میں بھی منظور ہوا۔ جس کا نام ''قانون ادارہ برائے زبان، آرٹ اور ثقافت پنجاب مصدرہ 2004'' ہے۔ اس قانون کے ذریعے صوبہ پنجاب میں پنجابی زبان کے فروغ اور پنجاب کی ثقافت اور آرٹ کی ترقی اور اجرا کی خاطر ایک ادارے کا قیام عمل میں لایا گیا ہے۔ یہ ادارہ پنجابی زبان وثقافت کی ترقی کا ذمی دار ہوگا۔ اوران سے متعلق تمام پالیسی معاملات پر حکومت کو مشورہ دے گا۔ ادارہ کی مینجمنٹ، کنٹرول اور نگرانی کے لیے ایک بورڈ آف گورنرز ہوگا جس کا چیئر مین وزیر اعلی پنجاب ہوگا۔ بورڈ ایک ایگزیکٹو کمیٹی تشکیل دے گا جس کا کنوینز ڈائریکٹر جنرل ہوگا۔

اوران سے متعلق تمام پالیسی معاملات پر حکومت کو مشورہ دے گا۔ ادارہ کی مینجمنٹ، کنٹرول اور نگرانی کے لیے ایک بورڈ آف گورنرز ہوگا جس کا چیئر مین وزیر اعلی پنجاب ہوگا۔ بورڈ ایک ایگزیکٹو کمیٹی تشکیل دے گا جس کا کنوینز ڈائریکٹر جنرل ہوگا۔

١۵۔ مباحث، صوبائی اسمبلی سندھ، 7 جولائی 1972ء، ص3

١٦۔ ایضاً، ص5,6

١٧۔ ایضاً، ص15,16

١٨۔ ایضاً، ص10

١٩۔ 21 مارچ 1948 کو ڈھاکہ میں عوام سے خطاب کرتے ہوئے قائد اعظم محمد علی جناح نے کہا: مجھے آپ سے صاف صاف بات کر

لینی چاہیے کہ جہاں تک آپ کی بنگال زبان کا تعلق ہے یہ بات مبنی برحقیقت نہیں کہ اس حوالے آپ کی روزمرہ زندگی کو چھیڑا جائے، یا کوئی رخنہ اندازی کی جائے گی۔ آپ ہی یعنی اس صوبے کے عوام ہی اس صوبے کی زبان کے بارے میں فیصلہ کریں گے لیکن میں آپ کو صاف طور پر بتادوں کہ پاکستان کی سرکاری زبان اردو ہوگی۔ اور کوئی دوسری زبان نہیں۔ جو کوئی آپ کو غلط راستے پر ڈالے وہ درحقیقت پاکستان کا دشمن ہے۔ واحد سرکاری زبان کے بغیر کوئی قوم نہ متحد رہ سکتی ہے اور نہ روبہ عمل۔ دوسرے ملکوں کی تاریخ اس امر کی شاہد ہے۔ پس جہاں تک سرکاری زبان کا تعلق ہے پاکستان کی زبان اردو ہوگی۔ (ڈاکٹر جمیل جالبی،'' قومی زبان اور یکجہتی، نفاذ اور مسائل، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، 1989ء ص 7,8)

۲۰۔ مباحث، صوبائی اسمبلی سندھ، 7 جولائی 1972ء، ص 15,16

۲۱۔ ایضاً، ص 16,17

۲۲۔ ایضاً، ص 18-16

۲۳۔ ایضاً، ص 36

۲۴۔ ایضاً، ص 38

۲۵۔ ایضاً، ص 39,40

۲۶۔ ایضاً، ص 41

۲۷۔ ایضاً، ص 41

۲۸۔ ایضاً، ص 42

۲۹۔ ایضاً، ص 39,40

۳۰۔ ایضاً، ص 50

۳۱۔ ایضاً، ص 53

۳۲۔ ایضاً، ص 56-60

۳۳۔ ایضاً، ص 60-62

۳۴۔ ایضاً، ص 63,64

۳۵۔ ایضاً، ص 67

۳۶۔ ایضاً، ص 74

۳۷۔ ایضاً، ص 76,77

۳۸۔ ایضاً، ص 78,79

۳۹۔ ایضاً، ص 83

۴۰۔ ایضاً، ص 86

۴۱۔ ایضاً، ص 95

۴۲۔ ایضاً، ص 96

۴۳۔ ایضاً، ص 98

۴۴۔ ایضاً، ص 99

۴۵۔ ایضاً، ص 110

۴۶۔ ایضاً، ص 112

۴۷۔ ایضاً، ص 144

ڈاکٹر حافظ عبدالرحیم/سید مقبل حسین

برصغیر پاک وہند میں عربی لغات کا آغاز وارتقاء-ایک تحقیقی جائزہ

A prominent role played by Indo-Pak Sub-continent, in Arabic sculpture has been analyzed in this article. Top of the list is "AL-LUBAB" Compiled by "AL-SAGHNI AL HINDE" The other is "AL-QAMOOS-UL-MUHIT" compiled by "FEEROZE ABADI" the third is "TAJ-UL-UROOS" compiled by MUSTAFA AL-ZABIDI are concluded in authorized dictionaries much had been appreciated in Arab and Abroad and so it kept on going.

In this article, those dictionaries have been analyzed who were written in indo-Pak Sub-continent in Arabic language.

Some of those are purly translator of Arabic language like LAVEES MALOOF'S Arabic ALMUNJID. Those Urdu translations witch have been translated by our scholars came forward. Foe of theme are same like as ALMUNJINDS Arabic translations like yoosuf and companion RAFQAD'S ALMUNJID'S ALMUNJID'S translation and MISBAH-UL-LUGHAT compiled by ABDYUL HAFIZ BALYAVI which ASMAT ABU SALEEM translated it is his dictionary on the basis of Arabic AL-MUNJID ans did other additions also which have been pointed out by himself also. Besides this "AL-QAMOOS ALJADED (Arabic, urdu Dictionary) compiled by MAULANA WAHID UZ-ZAMAN AL QASMI ALKURANVI and like as AL MUJAM (a Urdu, Arabic) compiled by MAULANA KHALIL-UL-REHMAN. NUMANI are constant dictionaries.

Same like MAULANA KURANVI based on araibic dictionary "AL MUJAM ALWASEET in his dictionary "AL QAMOOS AL WAHEED"

In this article, the introduction of AL-MUNJID has been presented as well as its translator.

موضوع کی اہمیت:

ڈکشنری کی اہمیت وضرورت ہر دور میں موجود رہی ہے اور ہر عہد کے علماء اور اُدباء نے اس کی ضرورت کا اعتراف کیا ہے۔عربی زبان جوکئی حوالوں سے بے مثل ہے اور منبع علوم شریعت قرآن وحدیث کی زبان ہے اور پروردگار عالم نے اسے اپنے

آخری نبیؐ پر آخری کتاب قرآن مجید نازل کرنے کے لیے منتخب فرمایا۔قرآن مجید سے پہلے کی وہ تمام زبانیں جن میں صحف سماویہ نازل ہوئے اب متروک ہو چکی ہیں اور نہ ہی وہ صحف اپنی اصل لغت میں دستیاب ہیں البتہ صرف ان کے ترجمے ملتے ہیں۔ جبکہ قرآن مجید اپنے ان اصل الفاظ اور ترتیب کے ساتھ آج بھی موجود ہے کہ جن الفاظ اور جس ترتیب میں اللہ تعالی کے آخری نبیؐ پر نازل ہوا اور نبی کریمؐ نے اپنی اُمت کے سپرد کیا تھا۔ عربی زبان علمی، ادبی اور ثقافتی ہونے کے ساتھ ساتھ زندگی کے تمام شعبوں کا احاطہ کیئے ہوئے ہے اور اسکی دینی حیثیت مسلّم ہے کیونکہ اسلام کی اساس عربی زبان پر قائم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تمام علمائے امت کا اتفاق ہے کہ عربی زبان اس کو سیکھنے اور سکھانے کا سلسلہ ہمیشہ قائم رکھنا اسلامی فرائض میں ایک اہم فریضہ ہے۔ چنانچہ اس کے تداول اور تعلیم و تعلم کو آسان سے آسان تر بنانے کی جملہ مخلصانہ مساعی خدمت دین کا درجہ رکھتی ہیں۔ عربی سے عربی اور عربی سے اردو یا اس کے برعکس اردو سے عربی یا دیگر زبانوں میں عربی کے تعلق سے معتبر لغات و قوامیس کی تالیف ان کوششوں کا ایک انتہائی قابل ذکر حصہ ہے یہی وجہ ہے کہ مختلف ادوار کے علماء اور بالخصوص علمائے متقدمین نے اس کام کو بہت زیادہ اہمیت دی اور ان میں سے اکثر نے اس کو اپنی علمی کاوشوں کا محور و مرکز بنا کر اس عظیم زبان کو اپنی اصل شکل و صورت میں محفوظ رکھنے کی جلیل القدر خدمات انجام دیں۔ چنانچہ اس زبان میں فن لغت نویسی کا آغاز خلیل بن احمد الفراہیدی نے کیا اور لغت کی پہلی کتاب ''کتاب العین'' لکھی ہے جو مخصوص انداز بیان کی وجہ سے اپنی مثال آپ ہے۔ اس کے علاوہ اور لغت نویسوں نے بھی لغت کی کتابیں تصنیف کیں جیسے ابو عمر الشیبانی کی ''کتاب الجیم''، ابن درید کی ''جمہرۃ اللغۃ''، الجوھری کی ''الصحاح''، ابن منظور کی ''لسان العرب''، وغیرہ میدان عمل میں آئے اور عربی پڑھنے والوں کی علمی مشکلات کم کرنے اور ان کو عربی الفاظ کے معانی سمجھانے میں معاون و مددگار ثابت ہوئیں۔ لیکن قارئین جس سہولت کے ساتھ معانی حاصل کرنے کے متلاشی تھے وہ سہولت ان کتابوں میں میسر نہ تھی چونکہ ان معاجم اور قوامیس میں کسی لفظ کے معانی کو دیکھنے کا طریقہ کار یہ تھا کہ مطلوبہ لفظ کے معنی دریافت کرنے کے لیے لفظ کے آخری حرف کو باب اور ابتدائی حرف کو اس کی فصل قرار دیتے پھر اس میں مطلوبہ لفظ کا معنی تلاش کرتے جو ایک مشکل کام تھا۔ انسان چونکہ ہمیشہ سے سہولت پسند ہے اور یہ دور جس سے ہم گزر رہے ہیں اس میں حیرت انگیز سائنسی ترقی کی بدولت ہر آدمی اپنے کام کو آسانی سے انجام دینا چاہتا ہے اہل علم اور علمی ذوق رکھنے والے قارئین کی سہولت کو ہر زمانے کے مصنفین اور مؤلفین نے پیش نظر رکھا ہے۔ موجودہ دور میں ''المنجد'' عصری تقاضوں کے عین مطابق ہے جس سے الفاظ کے معانی کا استخراج بہت آسان ہو گیا ہے اور ہر سطح کا قاری اس سے مستفید ہو سکتا ہے۔

اسی طرح برصغیر پاک و ہند میں بھی بہت سے معاجم لکھی گی ہیں کچھ تو ان میں سے ایسی ہیں جو اصل معجم کا درجہ رکھتی ہیں اور کچھ ایسی ہیں جو عربی معاجم کا ترجمہ ہے جیسا کہ یوسفی نے یسوعی کی المنجد کا ترجمہ کیا اور عصمت ابو سلیم نے بھی کیا ہے اور کچھ ایسی ڈکشنریاں وجود میں آئی ہیں جو عربی۔ اردو ڈکشنری اور اردو۔ عربی ڈکشنری کے نام سے شائع ہو چکی ہیں۔ زیر بحث مقالہ میں انہی ڈکشنروں کا جائزہ لیا جائے گا۔

ماہرین نفسیات (Psychologists) کے نزدیک مافي الضمير کی تعبیر کا کوئی بھی وسیلہ زبان ہے۔ لہذا ان کے نزدیک زبان ہر وہ آلہ ہے جو کسی انسان کے شعور میں آنے والی کسی چیز کو دوسرے تک منتقل کر سکے۔ بنا بریں ان کی نظر میں حرکات، اصوات، نقش و نگار اور رسم الخطاب بھی زبان کی قسمیں ہیں۔ (۱)

لغات کا اختلاف اللہ تعالی کی بہت بڑی نعمت ہے۔ انسان اور حیوان کی آفرینش اور ان میں لگی ہوئی قدرتی مشینری کے کل پرزوں پر نظر ڈالی جائے تو عقل حیران رہ جاتی ہے کہ اس کارخانہ قدرت میں کسی چیز سے کیا چیز بن رہی ہے انسان و حیوان کی چلتی پھرتی فیکٹری میں ایک خودکار (آٹومیٹک) مشین اس کی زبان ہے جو دل و دماغ میں آئے ہوئے خیالات کی ترجمانی اس حیرت انگیز طریق پر کرتی ہے کہ جو مضمون دل و دماغ میں آیا اس کے ادا کرنے کے لئے مناسب حروف و الفاظ کا

انتخاب پھر ان کی صحت کے ساتھ ادائیگی جس میں شین اور صاد تک کا بھی التباس باقی نہیں رہتا اس تیزی سے کر ڈالتی ہے کہ ایک سیکنڈ کا وقفہ نظر نہیں آتا' اپنے مقصد کو دوسرے پر ظاہر کر دینے کی صلاحیت صرف انسان ہی میں نہیں بلکہ اس مالک کل نے یہ صلاحیت دوسرے حیوانات میں بھی رکھی ہے اور جب اس کی مشیت ہوتی ہے تو انسان بھی حیوانات کی بولی کو سمجھنے لگتا ہے۔ چنانچہ حضرت سلیمان علیہ السلام کے بارے میں ارشاد باری تعالیٰ ہے۔

﴿عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ﴾ [النمل: ۲۷/۱۶] (ہمیں پرندوں کی بولی سکھادی گئی)(۲)

اللہ تعالیٰ نے انسان کو زبان و بیان کی مکمل صلاحیت سے نوازا ہے اس کو اظہار مقصد کے لیئے لغات کی بڑی مقدار اور بیان کے مختلف اسالیب اور طریقے سکھلا دیئے ہیں تاکہ انسان اپنے مقصد کو مختلف طریقوں اور زاویوں سے واضح کر سکے اسی نعمت کو قرآن کریم کے الفاظ میں بیان کیا گیا ہے۔

﴿خلق الانسان علمه البيان﴾ [الرحمن: ۵۵/۴-۳]

(انسان کو اللہ نے پیدا کیا ہے اور اس کو بیان کے طریقے سکھائے ہیں)

انسان اپنی زبان سے قلم سے اشارات وکنایات سے نہ صرف یہ کہ اپنے مقصد کو بیان کرتا ہے بلکہ دقیق علمی مضامین بھی حل کر لیتا ہے۔(۳)

اس بات پر روایات متفق ہیں کہ ابوالبشر حضرت آدم علیہ السلام کو جو لغت اور زبان سب سے پہلے جنت میں بصورتِ تعلیم اسماء سکھائی گئی وہ عربی زبان تھی حضرت عبداللہ بن عباسؓ کی ایک روایت میں ہے کہ جنت میں حضرت آدم علیہ السلام کی زبان عربی ہی تھی۔(۴)

عربی لغت کی سب سے بڑی فضیلت تو یہی ہے کہ خدا تعالیٰ کا کلام قرآن اسی زبان میں نازل ہوا۔ امام الانبیاء سید الاولین والآخرین صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی زبان عربی ہے۔ عربی زبان منبع علوم شریعت قرآن وحدیث کی زبان ہے اس لیے اس کے تداول اور تعلیم وتعلیم کو آسان سے آسان تر بنانے کی جملہ مخلصانہ مساعی خدمت دین کا درجہ رکھتی ہے۔ عربی سے عربی' عربی سے اردو یا اس کے برعکس دیگر زبانوں میں عربی کے تعلق سے معتبر لغات وقوامیس کی تالیف ان کوششوں کا ایک انتہائی اہم حصہ ہے یہی وجہ ہے کہ خود ان ادوار کے علماء اور بالخصوص علمائے متقدمین نے اس کام کو بہت زیادہ اہمیت دی اور ان میں سے بہت سوں نے اس کو اپنی علمی کاوشوں کا محور ومرکز بنا کر اس عظیم زبان کے لیے جلیل القدر خدمات انجام دیں چنانچہ بعض عبقری علماء اور ماہرین عربی لغت نے اس زبان میں فن لغت نویسی کا آغاز کیا اور متعدد معاجم وقوامیس ترتیب دیں جن میں خلیل بن احمد الفراہیدی سرفہرست ہے موصوف نے ''کتاب العین'' جیسی عظیم کتاب لکھ کر فن لغت کی بنیاد رکھ دی اس کے بعد بھی بہت سوں نے عظیم شاہکار کتابیں لکھی جو علم لغت کے جواہر پاروں کے مالا سے مزین ہو کر میدان عمل آئے۔(۵)

عربی زبان اپنی جامعیت اور کثرت الفاظ کی بنیاد پر پوری دنیا کی زبانوں پر فائق ہے اور اس میں ایسی خوبیاں اور خصوصیات پائی جاتی ہیں جو اسے دوسری رائج زبانوں سے ممتاز کر دیتی ہے دنیا میں کوئی زبان ایسی نہیں جو اتنا عرصہ گزرنے کے بعد بھی اپنی اصل حالت پر قائم رہے لیکن یہ عربی زبان کا اعجاز ہے کہ چودہ سو سال گزر جانے کے بعد بھی یہ منِ وعنَ اپنی حالت پر قائم ہے۔ اسی وجہ سے ہمیں حضور اکرم کے ارشادات وفرمودات سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہیں آتی۔ یہ عربی زبان ہی کی خصوصیت ہے دنیا کی دوسری زبانیں اس سے عاری ہیں عربی زبان کی خصوصیات میں سے اس کے الفاظ کے کثرت معانی کی جامعیت' فصاحت وبلاغت کا کمال' الفاظ کی خوبصورتی وجمال' دلکش اور متنوع ضرب الامثال' شعر وادب کے دلربا اور دلنواز نمونے اور خطابت وتقریر کے عظیم شہ پارے اور محاورات واصطلاحات کی بہتات ہے اسمیں دلکشی بھی ہے چاشنی بھی حسن بھی ہے جمال بھی نور بھی ہے سرور بھی مسکراہٹ کے نغمے بھی ہیں اور آنسوؤں کے سمندر بھی۔(۶)

امام شافعیؒ جو بے مثل عالم فقیہ ہونے کے ساتھ زبردست ادیب ولغوی ہیں فرماتے ہیں ''کہ عربی وسیع ترین زبان ہے اوراس کے تمام لغات کا احاطہ نبی کے سواء کسی عام انسان کے بس کا کام نہیں۔ (۷)

جزیرۂ عرب اور برصغیر کے درمیان تعلقات زمانہ قدیم سے چلے آ رہے تھے چنانچہ جب اسلامی فاتحین سندھ اور ملتان پہنچے تو یہاں پر بھی عربی زبان کو تقویت ملی اور برصغیر میں لوگ اسلام کی طرف راغب ہونے لگے خاص طور پر جب برطانوی استعمار نے برصغیر پر اپنے پنجے گاڑے تو مسلمان حصول تعلیم اور صنعت وحرفت کی طرف متوجہ ہوئے چنانچہ علماء عربی کلمات کو جمع کرنے کے لئے سرگرم عمل ہو گئے۔ (۸)

عربی زبان کے فروغ واشاعت اور حفاظت وترقی کے لئے انتہائی جانفشانی کے ساتھ عرق ریزی کی گئی اس کی اشاعت و ترقی کی خاطر لوگوں نے زندگیاں لگا دیں علماء اسلاف نے عربی اسلوب اور طرز تکلم کی معرفت کے لئے دور دراز کے سفر کیے اور دیہاتی عرب بدوؤں کی صحبت میں رہ کر اس کو سیکھا۔ مدارس ومکتب اور کالجز و یونیورسٹیز میں اس کو ایک مستقل شعبہ کی حیثیت دی گئی۔ عربی رسائل واخبارات کا اجراء بھی اس ضمن میں خاصی اہمیت کا حامل ہے جہاں یہ تمام کوششیں اور مساعی سرانجام دی گئی وہاں عربی زبان کے فروغ کے لئے ایک اور جاندار اور دشوار سعی بھی کی گئی وہ عربی لغات کی تدوین وتالیف اور جمع وترتیب کا دشوار گزار مرحلہ تھا کسی بھی زبان کی لغت وڈکشنری اس کی حفاظت اور اشاعت کا مؤثر ترین ذریعہ ہوتی ہے کیونکہ لغت سے استفادہ کیئے بغیر کسی بھی زبان میں مہارت کا خیال پانی کا بلبلہ اور بیت عنکبوت کی حیثیت رکھتا ہے۔ (۹)

عربی لغت نویسی میں برصغیر پاک وہند نے جو نمایاں حصہ لیا ہے اس کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے ہے کہ عربی کی بہترین لغات میں سے تین لغات ایسے علما نے تالیف کی جن کا کسی نہ کسی طرح اس سرزمین سے تعلق تھا ان میں سے ایک اصلاً غیر ملکی تھا مگر اس کے والد لاہور میں آباد ہو گئے تھے اور خود اس کی پیدائش اسی شہر میں ہوئی تھی چنانچہ اس کو لاہوری کہا جاتا ہے۔ دوسرا شخص خالصاً غیر ملکی ہے تاہم وہ دو مرتبہ ہند آیا اور دہلی کے بادشاہ نے اس کی سرپرستی کی۔ تیسرا شخص خالص ہندی ہے وہ ہند میں پیدا ہوا اور یہیں تعلیم پائی اور پھر تلاش علم میں وہ دیگر مما لک گیا اور عربی علوم کے آسمان پر ایک روشن بادشاہ کی طرح چمکا ان میں سے پہلے رضی الدین حسن الصغانی الہندی (۶۵۹ھ۔۱۲۵۲ء) ہیں وہ ایک ممتاز محدث اور ماہر لسانیات تھے۔ ان کی کتاب ''العباب'' مستند لغات میں شمار کی جاتی ہے صحاح کے زمانہ تالیف سے لے کر المزھر کے مؤلف کے عہد تک علم لغت پر جتنی کتابیں لکھی گئیں ہیں ان میں اہم ترین تالیف ہے۔

ہند سے تعلق رکھنے والا دوسرا ممتاز لغت نویس مجد الدین فیروز آبادی ہے عربی کی مشہور لغت ''القاموس المحیط'' اسی کی تصنیف ہے وہ دو مرتبہ ہند آیا تھا۔ پہلی بار فیروز شاہ تغلق کے عہد حکومت میں (۱۳۵۱ تا ۱۳۸۸ء) اور دوسری مرتبہ محمود شاہ تغلق کے عہد میں اگرچہ یہ دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ ''قاموس'' ایک ہندی تصنیف ہے تاہم اس حقیقت کو بھی نظر انداز نہیں کہا جا سکتا کہ اس کتاب کے مؤلف کو ہند کے درباروں میں جو شاہانہ سرپرستی حاصل ہوئی وہ اس کے لئے کتنی زیادہ اہمیت رکھتی تھی۔

تیسرا مشہور لغت نویس جو خالص ہندی تھا اور علم کی تلاش میں ترک وطن کر کے عرب اور مصر چلا گیا سید مصطفی زبیدی ہے انہوں نے ''تاج العروس'' کے نام سے قاموس کی نہایت جامع اور ضخیم شرح قلم بند کی یہ کتاب اتنی مشہور ہے کہ اس کے متعلق کچھ اور لکھنے کی ضرورت نہیں۔ مذکورہ بالا تین لغت نویسوں کے علاوہ ہند ہی میں اور علما بھی گزرے ہیں جو عربی لسانیات کے اس شعبہ میں باکمال تھے ان میں ایک عبدالرشید ٹھٹوی ہیں جنہوں نے شاہ جہاں کے حکم سے فارسی میں عربی الفاظ کی ایک لغت لکھی تھی جن کا نام ''منتخب اللغات'' ہے اور یہ لغت پاک وہند میں بہت مقبول ہوئی ہے اسی طرح پاک وہند میں عربی لغت کی تالیفات میں ایک اور اضافہ محمد علی الفاروقی تھانوی نے ''کشاف اصطلاحات الفنون'' لکھ کر کی ہے یہ فنی اصطلاحات کی لغت

ہے تاہم اس موضوع پر یہ نہایت اہم تالیف ہے جس میں علوم وفنون سے متعلق تمام عربی اصطلاحات کو قلم بند کیا گیا ہے۔ (۱۰)

لغات کی اس دوڑ میں عبدالرحیم بن عبدالکریم بھی شامل ہیں جنہوں نے "منتهى الأدب في لغات العرب" لکھی ہے جو چار جلدوں پر مشتمل ہے ہنداور دوسرے ممالک میں اس کی طباعت ہوئی ہے مولانا عبدالحی الحسینی کہتے ہیں ''یہ ایک مقبول اور متداول لغت ہے اور اس علم میں بڑی بڑی کتابوں سے مستغنی کردیا ہے اور اس کے مصادر ومراجع قاموس، **الصحاح، النهاية و مجمع البحار، ديوان الأدب، المهذب، المزهر، تاج المصادر** اور **تاج الأسامي** وغیرہ ہیں۔

اسی طرح مفتی اسماعیل بن وجیہ الدین کی کتاب ''تاج اللغات'' ہے جو تین جلدوں پر مشتمل ہے اور مفتی سعداللہ بن نظام الدین الرماد آبادی کی کتاب ''القول المانوس فی صفات القاموس'' بھی اس میدان کی زینت بنی۔ (۱۱)

جب اردو زبان برصغیر پاک وہند میں عام ہوگئی تو عربی اردو لغات کا آغاز ہوا اس سلسلہ میں مولانا ابوالفضل عبدالحفیظ بلیاوی نے سب سے پہلے ''مصباح اللغات'' کے نام سے لغت کی کتاب تالیف کی اس کی بنیاد مشہور ومتداول معجم ''المنجد'' ہے۔ جس کا ذکر آگے کیا جائے گا۔

المنجد کا تعارف

المنجد لویس معلوف الیسوعی کی تصنیف ہے جو نصف صدی سے طالب علموں اور ادیبوں کا رفیق ہے اس کی تجدید کی جاتی رہی ہے تا کہ خواص وعوام کے سامنے مثالی عربی ڈکشنری بن جائے اس میں سینکڑوں الفاظ اور معاصر کلمات زبان کے جدید معانی کے علاوہ ہزار سے زائد اہل علم اور علم ومعرفت کے مختلف شعبوں کے ماہرین کی اصطلاحات کا اضافہ بھی کیا گیا ہے مزید افادیت کی غرض سے بہت سے قدیم وجدید الفاظ علمی تشریح رائج الوقت تعریف اور آج کل کے انداز بیان سے واضح کیا ہے۔ (۱۲)

المنجد کی خصوصیات:

☆ المنجد کا سب سے بڑا کمال یہی ہے کہ اس کے مؤلف نے موجودہ طبائع کی رعایت کے پیش نظر لغت عربی کو ایسے انداز پر ترتیب دیا ہے جس سے استخراج لغت (لفظ کے معانی تلاش کرنا) کافی آسان ہوگیا ہے ساتھ ہی اختصارِ عبارت کے لئے علامات ایسی مقرر کر دیں جن سے حروف کی حرکات الفاظ میں بیان کیے بغیر آسانی سے واضح ہو جاتی ہیں اس طرح جمع وغیرہ کیلئے رموز مقرر کر کے اختصار پیدا کیا گیا ہے۔

☆ المنجد کی دوسری امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں درختوں اور جانوروں کی تصویریں دے کر لفظ کا مفہوم متعین کر دیا گیا ہے۔ اور المنجد کو مقبولِ عوام بنانے میں اس کا بڑا دخل ہے۔

☆ استخراج لغت کی تسہیل اور ہر چیز کے مفہوم کو واضح کرنے کا جو کام المنجد نے کیا ہے وہ اپنی جگہ بے شک قابل تحسین ہے اور جو لوگ عربی زبان کو صرف اس حیثیت سے جاننا اور سیکھنا چاہتے ہیں کہ وہ دنیا کے جغرافیہ میں آئے ہوئے ایک خطہ زمین پر بولی جاتی ہے اور عربی زبان سیکھنے کا مقصد ان کے سامنے صرف یہ ہے کہ اس زبان کے ذریعہ عرب ممالک کے باشندوں سے مخاطبت اور مکاتبت ہو سکے۔ ان کیلئے بلاشبہ المنجد عربی زبان سکھانے میں مددگار ثابت ہوگا اور ان کا مقصد المنجد کے ذریعہ پورا ہو سکے گا۔ (۱۳)

☆ مزید براں ہر ''بنیادی لفظ'' کو خواہ اصل ہے یا مشتق سرخ رنگ سے طبع کر کے کتاب کا استعمال آسان بنایا ہے اور قارئین کا وقت بچایا ہے اور مادری زبان کے ذکر میں جس سے اجنبی الفاظ متعلق ہیں اسی طرح پوری کوشش کی ہے جس

طرح علم کے میدانوں طب، زراعت، کیمیا، علم نباتات وغیرہ کی تعیین میں جس کے بعض الفاظ بطور تخصص ومہارت استعمال ہوتے ہیں۔ [۱۴]

تاہم مفتی شفیع صاحب نے سعد حسن خان یوسفی کے المنجد اردو ترجمہ کے مقدمہ میں معلوف الیسوعی کی عربی منجد کا تعاقب کرتے ہوئے لکھا ہے کہ المنجد کا مصنف ایک غیر مسلم ہونے کی حیثیت سے ظاہر ہے کہ ان چیزوں کا اہتمام کیوں ضروری سمجھتا۔ اس کے سامنے تو عرب ممالک کے بسنے والے موجودہ انسانوں کی زبان ہے اس کو مسلمانوں کی کتاب وسنت سے کیا سروکار تھا۔ جدید لغات، جدید محاورات کو اس نے کھل کر عربی لغت کا ایسا جز بنا دیا ہے کہ یہ امتیاز کرنا دشوار ہو گیا کہ کونسا لفظ اصل عربی کا لفظ ہے اور کونسا مصنوع یا مولّد ہے جس کا اعتبار نہیں کیا جاتا ہے۔ مصنف المنجد سے اس طرز اختیار کرنے کا ہمیں کوئی شکوہ بھی نہیں لیکن قابل شکایت اور حیرت انگیز وہ تعصب ہے جو مصنف نے اس کتاب میں برتا ہے کہ لغت کے ترجمہ اور مفہوم میں عیسائی عقائد کو زبردستی ٹھونسا ہے دیکھئے ع، ذ کے مادہ میں لفظ عذراء کے معنی لویس معلوف صاحب لکھتے ہیں، ان کے الفاظ یہ ہیں:

لقب السيدة مريم والدة الاله المتجسد. یعنی عذرا لقب حضرت مریم کا جو والدہ ہیں جسمانی خدا کی۔

اور اس سے زیادہ واضح الفاظ میں عیسائی مشنین کا حق مادہ م، س میں لفظ مسیح کے تحت اس طرح ادا کیا ہے خود المنجد کے الفاظ دیکھئے۔ **المسيح الممسوح بالدهن ج مسحا و مسحىٰ لقب الرَّبّ يسوع ابن الله المتجسد.** یعنی مسیح اس چیز کو کہا جاتا ہے جس پر تیل ملا جائے اس کی جمع مسحا اور مسحیٰ آتی ہے۔ نیز لفظ مسیح لقب ہے رب یسوع کا جو اللہ کے بیٹے جسمانی ہیں۔

ص، ل کے مادہ میں صلیب کا لفظ آیا تو آپ لکھتے ہیں: **العود المكرم الذى صلب عليه اسم المسيح** یعنی صلیب وہ مقدس لکڑی ہے جس پر حضرت مسیح کو سولی دی گئی۔

ایک طرف تو بیان لغت کے پردہ میں ادنیٰ ادنیٰ سی مناسبت ڈھونڈ کر عیسائی عقائد کا پرچار ہو رہا ہے۔ اور دوسری طرف اسی تعصب اور تنگ نظری کا یہ مظاہرہ ہے کہ مادہ ح، م میں لفظ احمد اور محمد کا ذکر کرتے ہیں تو صرف ترجمہ کر کے آگے بڑھ جاتے ہیں یہ بھی ذکر نہیں کرتے کہ یہ لفظ دنیا میں کسی ہستی کا نام بھی ہے۔

مزدلفہ، منیٰ، یثرب وغیرہ ایسے معروف ومشہور مقامات کے نام ہیں کہ کوئی لغت لکھنے والا ان سے اغماض نہیں کر سکتا، مگر المنجد نے ان مقامات کا ذکر کرنے سے مکمل اجتناب کیا۔ اسی طرح اسلامی مشاہیر اور مشہور مقامات میں سے شاذ و نادر ہی کسی کا ذکر کیا ہے۔ [۱۵]

برصغیر پاک وہند میں عربی سے عربی لغات کے بعد پہلے مرحلے میں ایسی ڈکشنریاں میدان عمل میں آئیں جو عربی معاجم کے ترجمے ہیں خود عبدالحفیظ بلیاوی نے مقدمہ میں لکھا ہے کہ ''بعض بزرگوں اور عزیز طلبہ نے اصرار کے ساتھ خواہش کی کہ المنجد کی طرز پر ایک لغت کی کتاب ترتیب دی جائے جس میں ترجمہ اردو ہو، صاحب ''مصباح اللغات'' نے بنیاد تو المنجد کو بنایا ہے تاہم اس میں جستہ جستہ بعض جگہوں پر کچھ الفاظ دوسرے مآخذ سے بھی بڑھا دیئے گئے ہیں جن میں ''**تاج العروس**، **جمهرة اللغة**، **اقرب الموارد**، **قاموس كتاب الافعال لابن قوطيه**، **تاج اللغات**، **مفردات الامام راغب**، **مجمع البحار**، **النهاية لابن الأثير**، **منتهى الارب**'' اور **المنجد**'' یہ سب کتابیں پیش نظر ہیں۔ ''مصباح اللغات'' کے بارے میں مولانا وحیدالزماں قاسمی کیرانوی اپنی ڈکشنری ''القاموس الوحید'' کے مقدمہ میں لکھتے ہیں کہ ''مصباح اللغات'' مولانا کی ایسی مرتب کردہ کتاب ہے جس کو مستقل بالذات معجم کی حیثیت حاصل ہے اور مآخذ کے طور پر لغت کی بہت سی مشہور قدیم کتابوں کے ساتھ ''المنجد'' بھی پیش نظر رہی ہے جبکہ حقیقت یہ ہے کہ ''مصباح اللغات'' اصلاً تو اسی مشہور ومتداول معجم

(المنجد) کا ترجمہ ہے مولانا مرحوم اگر اس کو ترجمہ کا عنوان نہ بھی دیتے تو کم از کم اتنا ضرور اعتراف کرنا چاہیے تھا کہ ان کی اس معجم میں ''المنجد'' کو اساس کا درجہ حاصل ہے جس کے تمام مواد کو کچھ اضافات کے ساتھ اس میں شامل کر دیا ہے۔ اگر یہ وضاحت وصراحت کر دی جاتی تو اس سے ان کے عظیم کام کی اہمیت میں ذرا بھی کمی واقع نہ ہوتی۔ (١٦)

صاحب ''مصباح اللغات'' نے اپنی لغت کے سرورق پر ''مکمل عربی اردو ڈکشنری'' لکھا ہے جس سے یہ تأثر ملتا ہے کہ موصوف اپنی لغت کو ''المنجد'' کا ترجمہ شمار نہیں کرتے۔

جبکہ ہمارا موقف بھی یہ ہے کہ ''مصباح اللغات'' پر ''المنجد'' کے ترجمے کا عنصر غالب ہے یہ حقیقت ہے کہ مولانا مرحوم نے دوسرے معاجم سے بھی اضافات کیے ہیں تاہم اساس المنجد کو بنایا ہے اور المنجد کے ساتھ موازنہ کرنے سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ یہ ''المنجد'' کا ہی ترجمہ ہے۔

مولانا بلیاوی مرحوم نے ایک ایسے وقت میں جبکہ پہلے سے کوئی معتدبہ عربی اردو لغت موجود نہ تھی یہ عظیم کارنامہ کس قدر جانکاہ محنت سے انجام دیا ہوگا اس کا کچھ اندازہ اس دشت کی سیاحی کرنے والے ہی کر سکتے ہیں۔ (١٧)

اس کے بعد ''المنجد'' کا ایک ترجمہ مولانا سعد حسن خان یوسفی اور اس کے رفقاء نے پیش کیا ہے بلاشبہ یہ بھی اس میدان کا ایک عظیم شاہکار ہے اس کی مقبولیت کا یہ عالم ہے کہ پوری دنیا میں لاکھوں کی تعداد میں اس کی اشاعت ہوئی ہے۔ (١٨)

''المنجد'' کا ایک اور ترجمہ عصمت ابو سلیم سابق مترجم عراقی سفارت خانہ اسلام آباد نے بھی پیش کیا ہے انہوں نے اس میں ''المنجد'' کے علاوہ ہزاروں نئے الفاظ ومعانی کا اضافہ کیا ہے انگریزی لغت نگار ''ہانز ویئر'' کی ڈکشنری ''معجم اللغۃ العربیۃ المعاصرۃ'' کو بنیاد بنایا ہے۔ (١٩)

''المنجد'' کے تراجم کی طرح عربی لغت نویسی کے میدان میں ایک اور عظیم معجم جو مصر کے مجمع اللغۃ العربیۃ کے قیام کے بعد نامور اساطین کی ایک ٹیم نے انجام دیا جن کے اسماء گرامی یہ ہیں پروفیسر ابراہیم مصطفیٰ پروفیسر احمد حسن الزیات، پروفیسر حامد عبدالقادر اور پروفیسر محمد علی النجار اس کی تالیف میں حروف تہجی کی ترتیب ملحوظ رکھی گئی ہے اس ترتیب میں حرف اول کے بعد آنے والے حروف کا بھی لحاظ رکھا گیا ہے اور حروف اصلیہ میں سے حرف اول کو باب بنایا گیا ہے۔ (٢٠)

ابن سرور محمد اویس اور عبدالنصیر علوی نے اس کے ترجمے کا شرف حاصل کیا جو برصغیر پاک وہند میں عربی لغت نویسی میں ایک قیمتی ذخیرہ ہے۔ دوسرے مرحلے میں وہ ڈکشنریاں آتی ہیں جو کسی عربی معاجم کا ترجمہ نہیں ہیں جسے کسی نے عربی اردو لغت کے نام سے تالیف کیے ہیں۔ برصغیر پاک وہند میں عربی اخبارات ومجلّات اور جدید تالیفات کے سمجھنے کے لئے عربی داں طبقہ کو عرصہ سے ایک ایسی ڈکشنری کی شدید ضرورت محسوس ہو رہی تھی جس میں خاص طور پر نئی عربی اصطلاحات قدیم الفاظ کے لئے معانی کی وضاحت اردو میں کی جائے اس میں سرفہرست مولانا وحید الزمان کیرانوی ہیں جنہوں نے ''القاموس الجدید'' اردو سے عربی تالیف کی جو عربی دان حلقوں میں قدر کی نگاہوں سے دیکھی گئی اور اسے بے حد سراہا گیا تھا اسی طرح ان ہی حلقوں کے تقاضا کے مطابق مولانا کیرانوی مرحوم نے ایک اور شاہکار ڈکشنری لکھی جو عربی سے اردو میں ہے اس کی ترتیب میں ''القاموس العصری'' (عربی انگریزی ڈکشنری) کو اساس بنایا گیا ہے۔ مولانا کیرانوی کے ان دونوں قوامیس کو بے حد پذیرائی حاصل ہوئی اہل علم اور خاص طور پر عربی دان طبقہ کے لئے بہت مفید ثابت ہوئیں ہیں۔ (٢١)

اسی طرح ''القاموس الاصطلاحی'' مولانا وحید الزمان کیرانوی کی ایک اور عربی اردو ڈکشنری ہے جس میں موصوف نے بیس ہزار جدید عربی الفاظ واصطلاحات کا قابل قدر ذخیرہ کو جمع کیا ہے جو جدید عربی الفاظ اخبارات ورسائل اور دفاتر وغیرہ میں آج کل مستعمل ہیں۔ زندگی کے آخری سالوں میں مولانا کیرانوی مرحوم نے اپنے سلسلہ قوامیس کی آخری کڑی ''القاموس الوحید'' مرتب کی جو ان کی سالہا سال کا شبانہ اور محنت کا نتیجہ ہے القاموس الوحید عربی اردو لغت نویسی کے میدان کا عظیم شاہکار

ہےاس قاموس کا کم وبیش وہی طریقہ ہے جو ''المعجم الوسیط'' میں اختیار کیا گیا ہے۔القاموس میں افعال واسماء کے ذکر کی ترتیب میں جو طریقہ اختیار کیا گیا ہے وہ حسب ذیل ہے افعال کو اسماء پر فعل مجرد کو مزید پر حسی معنی کو عقلی معنی پر حقیقی معنی کو مجازی معنی پر اور فعل لازم کو فعل متعدی پر مقدم رکھا گیا ہے۔اس کیٹگری کے اور لغات میں ''بیان اللسان'' عربی اردو ڈکشنری جس کے مؤلف قاضی زین العابدین سجاد میرٹھی ہیں انہوں نے چالیس ہزار سے زیادہ قدیم وجدید الفاظ کی تشریح مع ضروری لغوی مباحث کے کی ہے۔موصوف نے ایک اور ڈکشنری لکھی ہے جس کا نام ''قاموس القرآن'' ہے مکمل ومستند قرآنی ڈکشنری ہے جس میں تمام الفاظ قرآنی کا صحیح اردو ترجمہ اور ان کے مکمل صرفی ونحوی تشریح نیز ترجمہ وضاحت طلب الفاظ پر آسان وشیریں زبان میں مختصر جامع اور مستند نوٹ لکھے گئے ہیں۔

اس کے علاوہ لاہور کے ایک مشہور ادارے ''فیروز سنز'' نے بھی ایک معیاری عربی اردو ڈکشنری ''فیروز الغات'' کے نام سے تالیف کی ہے جو عربی اردو کی ایک مستند لغت شمار ہوتی ہے۔فیروز اللغات عربی اردو کی ترتیب وتالیف میں مشہور عربی لغت ''اَلْفَرائِد الدُّرِّیَة'' کو بنیاد بنایا گیا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی المنجد اور القاموس العصری جیسی شہرہ آفاق اور متداول لغات سے بھی استفادہ کیا گیا ہے تاکہ اسے زیادہ سے زیادہ مستند اور جامع بنایا جاسکے قاہرہ اور بیروت سے شائع ہونے والے اخبارات و رسائل کا بالالتزام مطالعہ کر کے وہ جدید الفاظ بھی حتی الوسع شامل کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو موجودہ عربی میں مستعمل ہیں یہ ایک ایسی خوبی ہے جو اس لغت کو دوسری تمام عربی لغات سے ممتاز کرتی ہے۔اس لغت میں صلات کے محل استعمال کا خاص طور پر اہتمام کیا گیا ہے اور تمام افعال کے ساتھ ان کے صلے دیے گئے ہیں اس لغت کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ہر فعل کے متعلق یہ بتایا گیا ہے کہ وہ لازم ہے یا متعدی اور اگر متعدی ہے تو اس کا اور اس کے فاعل اور مفعول کے استعمال کیونکر ہوتا ہے۔حج، عمرہ کاروبار یا سیاحت کی غرض سے عرب ممالک جانے والے حضرات کی سہولت کے لیئے وہ الفاظ بھی درج کیے گئے ہیں جو مختلف عرب ممالک میں محض بولے جاتے ہیں۔تحریر میں استعمال نہیں ہوتے۔ (۲۲)

مزید براں ''القاموس المدرسی'' جو عربی سے انگریزی اور انگریزی سے عربی دو ڈکشنریوں کا مجموعہ ہے برصغیر پاک وہند میں عربی لغات کے ارتقاء میں ایک اہم پیش رفت ہے۔اردو سے عربی کی نہایت جامع اور مستند لغت ''المعجم'' جیسے مولانا خلیل الرحمٰن نعمانی نے تالیف کیا ہے جس میں انہوں نے پینتیس ہزار سے زیادہ اردو الفاظ کے ہم معنی عربی الفاظ اور اردو عربی محاورات وضرب الامثال کا استعمال کیا ہے اور انتہائی عرق ریزی اور جانفشانی سے ایک بہترین اور جامع لغت مرتب فرمائی ہے ''''المعجم''اردو عربی میں دینی، مذہبی، علمی، ادبی، سیاسی، قانونی، صحافتی، صنعتی غرض یہ کہ زندگی کے تمام شعبہ جات کے متعلق قدیم و جدید الفاظ محاورات واصطلاحات کا عظیم ذخیرہ موجود ہے۔یہ لغت اردو حروف تہجی کے اعتبار سے مرتب کی گئی ہے اور اردو الفاظ لکھ کر ان کے سامنے عربی الفاظ دیے گئے ہیں اور عربی عبارات پر اعراب لگانے کا خاص اہتمام کیا گیا ہے۔علمی حلقوں میں اس کو بہت پذیرائی ملی اور عربی سے شوق رکھنے والوں نے اسے بہت سراہا۔

خلاصہ کلام یہ ہے کہ جس طرح دیگر علوم برصغیر پاک وہند کی درسگاہوں میں ترقی کرتے رہے اسی طرح عربی لغت کا دائرہ بھی وسیع ہوتا چلا گیا۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ کیرانوی، وحیدالزماں قاسمی "القاموس الوحید" عربی اردو
ادارۂ اسلامیات انارکلی لاہور ط:۱۴۲۱ھ/۲۰۰۱ء ص۸
۲۔ نعمانی، مولانا خلیل الرحمٰن "المعجم" (اردو۔عربی) دارالاشاعت کراچی ص:۱۰
یوسفی، سعد حسن خان ورفقاؤہ "المنجد" (اردو۔عربی) دارالاشاعت کراچی ط:۱۱۔۱۹۹۴ص:۸
۳۔ ایضاً
۴۔ یوسفی "المنجد" (عربی۔اردو) ص۔۱۰
۵۔ کیرانوی، القاموس الوحید ص:۵
۶۔ ابن سرور محمد اویس، عبدالنصیر علوی "المعجم الوسیط" (عربی اردو) مکتبہ رحمانیہ اقراء سنٹر لاہور (مقدمہ کتاب)۔
۷۔ یوسفی، المنجد (عربی۔اردو) ص۱۳
۸۔ قاضی، ناصر حسین: المعاجم العربیۃ الأردیۃ في شبہ القارہ الھندیۃ نشاتھا وتطورھا، مقالہ ایم فل عربی۔ بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی ملتان ۲۰۰۳ء (مقدمہ الف)۔
۹۔ ابن سرور محمد ادریس، عبدالنصیر: المعجم الوسیط (غربی۔اردو) مقدمہ کتاب۔
۱۰۔ زبید احمد، ڈاکٹر: عربی ادبیات میں پاک و ہند کا حصہ، ادارہ ثقافت اسلامیہ۲۔کلب روڈ لاہور ط:۲، ۱۹۸۷ء ص۲۰۲۔۲۰۵۔۲۰۷
۱۱۔ الحافظ عبدالرحیم، الدکتور: تطورالأدب العربي فی شبہ القارہ الھندیۃ الباکستانیۃ، قسم للغۃ العربیۃ، جامعۃ بہاء الدین زکریا۔ملتان۔ ص:۴۰۔
۱۲۔ عصمت ابوسلیم "المنجد" (؟عربی۔اردو) مکتبہ دانیال اردو بازار لاہور۔ص:۷
۱۳۔ یوسفی، المنجد (عربی۔اردو) ص:۲۳
۱۴۔ عصمت ابوسلیم "المنجد" (عربی۔اردو) ص:۷
۱۵۔ یوسفی، المنجد (عربی۔اردو) ص۲۴
۱۶۔ کیرانوی، القاموس الوحید ص۸۹
۱۷۔ ایضاً
۱۸۔ یوسفی، المنجد (عربی۔اردو) ص:۲۶
۱۹۔ عصمت ابوسلیم: المنجد (عربی۔اردو) ص۰۷
۲۰۔ کیرانوی، القاموس الوحید ص۷۵
۲۱۔ کیرانوی، وحیدالزمان قاسمی: القاموس الجدید (عربی۔اردو) ادارۃ اسلامیات لاہور ص۵
۲۲۔ ادارہ فیروزسنز: فیروزاللغات (عربی۔اردو) فیروزسنز لمیٹڈ لاہور ص۳۔۴

ڈاکٹر نذر خلیق

خواجہ محمد یار فریدی......احوال و آثار

Hazrat Khawaja Muhammad Yar Fareedi was born at Gharhi Akhtair Khan near Khanpur District Rahim Yar Khan (Punjab) in 1881 and in 1948 at Lahore. He was educated from Chachran Sharif by Khawaja Ghulam Fareed who was a famous poet and saint of his age. Khawaja Muhammad Yar Fareedi was also a poet of Urdu, Persian and Saraiki and a saint too. He had left a "DEWAN" of Persian, Urdu and Saraiki.

خواجہ محمد یار فریدی کی عظیم شخصیت میں خطابت، ولایت، سیاست اور شعر گوئی کی صلاحیت اور خوبیاں تھیں۔خواجہ محمد یار فریدی خان پور ضلع رحیم یار خان کے ایک بے آب و گیاہ قصبے گڑھی اختیار خان میں ۱۸۸۱ء میں پیدا ہوئے۔ان کے والدِ محترم عبدالکریم نیک سیرت شخصیت تھے اور مذہب سے والہانہ لگائی رکھتے تھے۔اس لیے انہوں نے اپنے فرزندِ ارجمند کی مذہبی تعلیم پر خصوصی توجہ دی۔حضرت خواجہ محمد یار فریدی نے قرآن مجید اور فارسی کی کتابیں جلال پور کے مدرسہ میں پڑھیں۔ان کے ابتدائی اساتذہ میں مولانا رحمت اللہ، مولانا محمد حیات اور مولانا تاج محمود شامل ہیں جنہوں نے دینی علوم کی روح آپ میں بیدار کر دی۔اس کے بعد وہ حضرت خواجہ غلام فریدؒ کے مدرسہ چاچڑاں شریف چلے گئے۔انہوں نے اسی مدرسہ سے ۱۹۰۰ء میں دینی تعلیم میں فراغت کی سند حاصل کی۔خواجہ فریدؒ جولائی ۱۹۰۱ء میں اس دنیا سے رخصت ہوئے۔اس کے بعد بھی وہ دس سال تک چاچڑاں شریف میں خواجہ غلام فریدؒ کے بیٹے خواجہ محمد بخش نازک کریم اور پوتے خواجہ معین الدین نے فیض اٹھاتے رہے اور آخر کار وہاں سے خلافت سے نوازے گئے۔۱۹۱۵ء میں حج بیت اللہ کیا۔انہوں نے ۶۷ سال کی عمر میں ۱۹۴۸ء میں لاہور میں وفات پائی۔ (۱) انہیں حضرت میاں میر کے آستانہ کی دیوار کے ساتھ بیرونی جانب امانتاً رکھا گیا تاہم چھ ماہ بعد ان کو گڑھی اختیار خان موجودہ روضہ مبارک سے متصل جگہ میں سپردِ خاک کیا گیا۔۱۴ سال بعد موجودہ مزار مبارک میں منتقل کیا گیا۔بعد از مرگ کی اس کیفیت کا اظہار خواجہ محمد یار فریدی نے اپنے ایک شعر میں یوں کیا ہے:

وہ خاکسار ہوں برہم میرا مزار رہا
کہ خاک ہوکے بھی ہر ذرہ اشکبار رہا (۲)

حضرت خواجہ محمد یار فریدی سحر بیان خطیب، پیرِ طریقت اور سب سے بڑھ کر شاعری میں تصوف کا تسلسلِ عظیم ہیں۔سیّد محمد فاروق القادری لکھتے ہیں:

> ''ایک محفل میں آپ کو فاضل بریلوی مولانا احمد رضا خان بریلوی کی موجودگی میں منبر نبویؐ پر بٹھایا گیا۔ایک عاشق رسول کی اس سے بڑی خواہش اور کیا ہوسکتی ہے کہ سامنے بھی اپنے وقت کا نامور عالم، شیخ طریقت اور بلند مرتبہ عاشق رسول ہو جو علم و معرفت کی تمام لطافتوں اور باریکیوں کو وہ سمجھتا ہو بلکہ خود اس راہ کا راہی ہو۔خواجہ محمد یار فریدی نے اپنا مخصوص خطبہ شروع کیا تو فاضل بریلوی نے اٹھ کر آپ کے گلے میں پھولوں کا ہار ڈالا اور فرمایا ''سرآمد واعظینِ پنجاب'' (۳)

سیّد محمد فاروق القادری ایک اور جگہ خواجہ محمد یار فریدی کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار یوں کرتے ہیں۔

''ماضی قریب میں برصغیر میں بڑے بڑے نامور اور جادو بیان خطیب ہوگزرے ہیں مثلاً سیّد عطاء اللہ شاہ بخاری بلاشبہ اردو زبان کے بہت بڑے خطیب تھے۔عرصہ دراز تک متحدہ ہندوستان کا کونہ کونہ ان کے سحر انگیز خطبات سے گونجتا رہا ہے مگر انصاف کی بات یہ ہے کہ انہیں خواجہ محمد یار فریدی ایسے متبعِ سنت، شب بیدار اور پیکر محبت کے نالوں سے قطعاً کوئی نسبت نہیں ہے۔ وہ الفاظ کی جادوگری اور آواز کی سحر انگیزی تھی جب کہ خواجہ محمد یار فریدی نے نصف صدی تک منبر رسولؐ پر درد وفراق کے ایسے نغمات چھیڑے جن سے انسان تو انسان چرند پرند اور در و دیوار بھی وجد میں آکر موم کی طرح پگھل اٹھے۔''(۴)

صاحبزادہ خورشید گیلانی اپنے ایک مضمون ''حضرت خواجہ محمد یار فریدی سحر البیان خطیب'' میں لکھتے ہیں:

''عالم لوگ خطابت کو فن سمجھتے ہیں اور خطابت کے مرتبے سے آگاہ نہیں جب کہ خطابت ورثہ نبوت ہے بشرطیکہ کوئی اس کے آداب جانتا ہو۔ اپنے وقت کا ہر پیغمبر اور مصلح ضروری نہیں کہ صاحب تصنیف ہو لیکن خطیب ہونا اس شخصیت کا جزوِلازم رہا ہے لوگوں کے دل مائل کرنے، ان کی سوچ بدلنے اور انہیں اپنے حلقہ اثر میں لانے میں دیگر اسباب کے علاوہ انبیاء اور مصلحین کے اعجازِ نطق کا خاصہ رہا ہے جس سے انکار ممکن نہیں۔ اسی طرح صوفیاء کرام بھی اپنے حسن بیان، لہجے کی مٹھاس اور نقطہ کے تقدس کے باعث ہزاروں اجڑے دلوں کو معمورہ ءِ جذبات واحساسات بنا چکے ہیں۔ ان کے ملفوظات کے مجموعے پتہ دیتے ہیں کہ صوفیا کو قرینے اور سلیقے سے بات کرنے کا کتنا ملکہ حاصل تھا اور زبان کی کمان سے باتوں کے تیر نکل کر کس طرح دل میں ترازو ہو جاتے تھے اور چاہنے والے اپنا سب کچھ ہار بیٹھتے تھے۔ خواجہ محمد یار فریدی کو بھی اللہ تعالیٰ نے گفتار شیریں، الفاظ کے حسن، موضوع کے انتخاب پیش کرنے کے سلیقے اور زبان و بیان کی نزاکتوں، لطافتوں سے خوب نوازا تھا جس کا وہ برمحل استعمال کرتے اور بڑے بڑے اجتماع کو ایک اکائی میں بدل دیتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ مرحوم سے مشرب کا اختلاف رکھنے والے یوں تو بہت کچھ تنقید کے پتھر پھینکتے تھے مگر یہ کہے بغیر انہیں بھی چارہ نہ تھا کہ یہ شخص جادو بیانی سے لوگوں کے دلوں کو کھلونا سمجھ کر کھیلتا تھا۔''(۵)

ان اقتباسات سے حضرت خواجہ محمد یار فریدی کی خطابت کے جوہر نمایا ہو جاتے ہیں اور یہ حقیقت اجاگر ہوتی ہے کہ اللہ تعالیٰ نے خواجہ محمد یار فریدی کو خطابت کا جو ملکہ عطا کیا تھا وہ کسی سے کم نہیں تھا اور سب سے بڑی بات یہ کہ وہ ایک ویران اور بے آب وگیاہ علاقے سے تعلق رکھنے کے باوجود اپنے دور کے بلاشبہ خطیب عظیم کہلانے کے مستحق ہیں۔ ڈاکٹر ناصر وحید لکھتے ہیں:

''حضرت علامہ غلام مہر علی گولڑوی اپنی کتاب ''الیواقیت العہریہ'' میں نے آپ کی تقریر حضرت میاں میر لاہوری کے عرس کے موقع پر سنی۔ میں نے دیکھا کہ آپ کے مبارک بیان کے دوران میں سامعین بحرِ عشق رسول میں غوطے کھا رہے تھے اور یوں چیختے تھے جیسے ان کی جان بدن سے نکالی جا رہی ہے مجھے ان کی تقاریر نے خاص طور پر تقریر کرنے کا ولولہ دیا۔'' (۶)

حضرت خواجہ محمد یار فریدیؒ کی شخصیت کے سیاسی پہلو کی طرف کسی نے دھیان نہیں دیا۔ حالانکہ ان کی سیاسی خدمات اس پہلو میں بھی بے مثال ہیں۔ وہ اس دور میں سرگرم عمل تھے جب تحریک پاکستان اور تشکیلِ پاکستان کے لیے جدوجہد کی جارہی تھی لوگ یونی نیسٹ پارٹی کے ظلم وستم اور انگریزوں کے جبر و استبداد کا شکار ہو رہے تھے ان کو ''بنارس سنی کانفرنس'' میں پورے سرائیکی علاقے میں پاکستان کے لیے رائے عامہ ہموار کرنے کے فرائض سونپے گئے۔ انہوں نے سرائیکی علاقے تک اپنے آپ کو محدود نہ رکھا بلکہ پنجاب کے ان علاقوں تک بھی رسائی حاصل کی اور کامیاب دورے کئے جہاں انگریز کی پروردہ پارٹی

یونین نیسٹ پارٹی کا اثر رسوخ تھا۔ وہ صوبہ سرحد بھی پہنچے اور پختون قوم کو قیام پاکستان کے فوائد سے آگاہ کیا۔ بیماری اور علالت کے باوجود پہاڑی علاقوں کا سفر کیا۔ سرحدی گاندھی عبداللہ خان، ڈاکٹر خان صاحب اور دیگر مخالفین پاکستان کو شکست فاش دی۔

درحقیقت حضرت خواجہ محمد یار فریدی کا دور ہنگامہ خیز دور تھا۔ برطانوی سامراج کا تسلط پورے برصغیر پر قائم ہو چکا تھا۔ کلیسا کے وارث تلواریں اٹھائے پھر رہے تھے۔ مسلمان غلامی کی دلدل میں پھنس چکے تھے۔ مغربی تہذیب پھیل رہی تھی اور اسلامی تہذیب کا خاتمہ ہو رہا تھا۔ مال و دولت کی ہوس، عریانیت اور دہریت فروغ پا رہی تھی۔ انسانیت کی قبا تار تار تھی۔ ہر طبقۂ فکر متاثر ہو رہا تھا۔

حضرت خواجہ محمد یار فریدی بھی ان حالات سے متاثر ہوئے۔ انہوں نے سیاست میں عملاً حصہ لیا لیکن اقتدار کی ہوس سے محفوظ رہے اپنی سیاست کو پاک صاف رکھا، صرف اور صرف اللہ کے دین کی حکمرانی قائم کرنے کے لیے ایک ایسے ملک کے لیے کوشش کرتے رہے جو صرف اسلام کے لیے وقف ہو۔

حضرت خواجہ محمد یار فریدی نہ صرف خطیب اور سیاست کے شناور تھے بلکہ پیر طریقت اور ولایت کے اعلیٰ مقام پر بھی فائز تھے۔ ان کی ذات سے بے شمار واقعات وابستہ تھے جس سے ان کے باخدا بزرگ ہونے کا ثبوت ملتا ہے۔ ان کا عشق رسول انہیں ولایت تک پہنچاتا ہے۔ سیّد محمد فاروق القادری اپنے مضمون ''حضرت خواجہ محمد یار فریدی اور عشق رسول'' میں لکھتے ہیں:

> ''راقم السطور کے جد امجد شیخ المشائخ سیّد سردار احمد قادری تین سال سے مدینہ منورہ میں قیام پذیر تھے آپ مولانا عبدالباقی لکھنوی ثم المدنی سے دورہ حدیث اور فصوص الحکم کی تکمیل کر رہے تھے کہ اس دوران میں ایک دفعہ آپ نے خواب میں سرور عالمؐ کی زیارت فرمائی آپ نے دیکھا کہ انتہائی ایک باوقار محفل میں ہزاروں لوگ حسبِ مراتب دم بخود بیٹھے ہیں اتنے میں سرورِ عالم کے اشارے سے خواجہ محمد یار اٹھے اور آپ نے مولانا جامی کی نعت کے یہ مصرعے انتہائی پُرسوز آواز میں پڑھے۔
>
> وصلی اللہ علی نور کز و شُد نور ہا پیدا
> زمیں از حبِ او ساکن فلک در عشق او شیدا
>
> جب آپ اس مصرعے پر پہنچے۔
>
> محمد احمد و محمود دے را خالقش بستود
> ازو شد بودھر موجد ازو شود دیدہ ہا بینا
>
> تو وجد میں آکر عالم کے حضور زمین پر گر کر تڑپنے لگے۔ میرے جدِ امجد نے مدینہ منورہ سے خط میں اپنے صاحبزادے (میرے والد گرامی) کو لکھا کہ خواجہ محمد یار فریدی کی خدمت میں جا کر انہیں مبارکباد پیش کریں اور میرا اسلام پہنچائیں۔ والد گرامی فرمایا کرتے تھے کہ میں نے جونہی سلام پہنچایا خواجہ محمد یار فریدی ماہی بے آب کی طرح تڑپتے ہوئے مدینہ منورہ کی طرف سر کے بل رینگنے لگے۔ آنکھوں سے آنسوؤں کی لڑیاں جاری ہو گئیں اور زبان پر یہ لفظ تھے۔ ''علیکم السلام میرے حضور۔ علیکم السلام میرے حضور۔''(۷)

جہاں تک حضرت خواجہ محمد یار فریدی کی علمیت کا تعلق ہے وہ بھی کسی سے پوشیدہ نہیں ہے۔ ان کی زیر صدرات احمد رضا خان بریلوی تقریر کرتے رہے ہیں۔ علامہ اقبال ان کے مشوروں پر عمل کرتے رہے ہیں اور مثنوی معنوی مولانا روم ان سے سنتے رہے ہیں۔ یہاں تک کہ مثنوی مولانا روم کے پہلے شارح ومفسر مولانا مرزا محمد نذیر عرشی امرتسری نقشبندی ومجددی مرحوم نے اکثر آپ سے ملاقاتیں کیں۔ مختلف علوم بالخصوص مابعد الطبیعاتی علوم کے بارے میں انہوں نے مولانا محمد یار فریدی سے

استفادہ کیا بلکہ کہا جاتا ہے کہ مولانا مرزا محمد نذیر عرشی نے مثنوی کے بعض ادق مسائل کے حل کے لیے حضرت خواجہ محمد یار فریدی سے مشورہ کیا۔حضرت محمد یار فریدی بیک وقت فارسی، اردو سرائیکی کے قادرالکلام شاعر تھے۔ان کی شاعری میں تصوف کا تسلسلِ عظیم نظر آتا ہے۔ وحدت الوجودیت اور روحانی احوال کے نقوش ابھرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔حضرت خواجہ محمد یار فریدی کے دیوان ''دیوان محمدی'' میں جابہ جا عرفان وآ گاہی کے چشمے پھوٹتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

پروفیسر علامہ سیّد عبدالرحمٰن بخاری ریسرچ اسکالر قائداعظم لائبریری باغ جناح لاہور اپنے ایک مضمون ''پیکرِ عرفان و آ گاہی'' میں لکھتے ہیں:

''خواجہ صاحب شاعری کے جس دبستانِ فکر سے تعلق رکھتے ہیں اس کا سرچشمہ تصوف اور روحانیت ہے اور اس کا مابہ الامتیاز فکر و درویشی، عشقِ حقیقی اور گداز قلب و روح ہے۔ اسلامی تہذیب دنیا کی تمام مستند مکمل تہذیبوں کی طرح ایک مذہبی اور روحانی تہذیب ہے جس کی بہترین عکاسی تصور کے آئینے میں ہوتی ہے اس لیے یہ کہنا کہ ''تصور برائے شعر گفتن خوب است'' طنز نہیں بلکہ ایک بہت بڑی اور اساسی حقیقت کا اظہار ہے اور وہ یہ کہ مذہبی تہذیب میں انتہائی زندگی کے دیگر تمام گوشوں کی طرح شعر وادب بھی مذہب اور روحانیت کے زیر اثر ہوتے ہیں۔ مذہب، خدا اور بندے کے رشتے سے شروع ہو کر انسانی رشتوں کی تمام شکلوں کو اپنے دائرے میں سمو لیتا ہے اور اس کے زیر اثر شعر وادب ان سارے رشتوں اور تہذیبی حوالوں کو ایک ایسے سچے اور کھرے روحانی تجربے کی شکل میں پیش کرتے ہیں جو شعر وادب کے علاوہ کسی اور طرح پیش نہیں کیا جا سکتا۔'' (۸)

ایک اور جگہ پروفیسر علامہ سیّد عبدالرحمٰن بخاری لکھتے ہیں۔

''یہی وجہ ہے کہ ہم دیکھتے ہیں کہ شاعری میں تصوف کی آمیزش اسلامی تہذیب کی بالکل ابتدائی صدیوں میں ہی ہو گئی تھی۔ ابوسعید ابوالخیر کی رباعیوں سے شروع ہو کر حکیم سنائی، خواجہ عطار، سعدی رومی، عراقی، شبستری، اوحدی، حافظ بیدل اور جامی سے ہوتی ہوئی برصغیر کی مختلف زبانوں فارسی، اردو، پنجابی، سندھی، سرائیکی اور پشتو وغیرہ کے بیسیوں شعرا مثلاً خواجہ قطب الدین بختیار کاکی، بوعلی قلندر، امیر خسرو، نظیری، عرفی، ظہوری، گرامی، شاہ لطیف، سلطان باہو، شاہ حسین، بلھے شاہ، میاں محمد بخش، خواجہ غلام فرید اور پیر مہر علی شاہ تک پہنچی۔ برصغیر کے انہی شعرا کی صفِ اول میں عہد آخری کے، صوفی شاعر ہمارے ممدوح، خواجہ محمد یار فریدی بیک وقت فارسی، اردو اور سرائیکی تینوں زبانوں کے قادرالکلام شاعر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔'' (۹)

حضرت خواجہ محمد یار فریدی کی شاعری کا سلسلہ اس مکتبہ شعر وسخن سے ہے جن کا اوڑھنا بچھونا تصوف، روحانیت اور فقر و درویشی تھا اور جو تصوف برائے شعر گفتن خوب است کے قائل تھے اور اپنی شاعری میں اخلاقیات کی تبلیغ کرتا تھا۔مخدوم رکن الدین اپنے مضمون ''خواص بحرِ توحید'' میں لکھتے ہیں۔

''محمد یار خالق اور مخلوق میں جدائی کے خیال کو قبول نہیں کرتے بلکہ وحدت الوجود کے مطابق ہر صورت میں رب کی صورت کے قائل تھے۔ان کے نزدیک رب کا مفہوم وہی ہے جو حضرت خواجہ غلام فرید اور شیخ اکبر محی الدین عربی نے بیان فرمایا۔شیخ اکبر فرماتے ہیں۔ یہ عالم حق تعالیٰ کی صورت ہے۔ رب کی ذات، رب کی صورت مقدسہ سے جدا نہیں ہے۔ عالم اور اس پر ابھرتی ہوئی تمام صورتیں دراصل اس کی ذات کا ظہور ہیں ممکنات اس کے اسماء اور مخلوقات اس کی صفات کے مظہر ہیں۔اللہ تعالیٰ اپنی مخلوق میں اپنا ظہور خاص انداز

میں کرتا ہے۔حق تعالیٰ کو اپنے مظاہر سے وہی نسبت ہے جو روح کو جسم سے نبیوں کی تخلیق عام آدمی کی تخلیق سے افضل ہے۔اس لیے نبیوں کی ذات میں رب اپنی صفات کی تکمیل کرتا ہے۔اسی طرح نبی کی ذات میں اس کی ذات وصفات کا ظہور ہوتا ہے۔ یہ وجہ ہے کہ خواجہ محمد یار نے رسول اللہ ﷺ کی ذات میں رب کی ذات وصفات کو محسوس کیا اور اسی وسیلے سے رب کو محسوس کیا۔لہذا کہہ ڈالا:

''گر محمدؐ نے محمدؐ کو خدا مان لیا
پھر تو سمجھو کہ مسلمان ہے دغا باز نہیں

محمدؐ محمدؐ پکیندیں گزر گئی
احد نال احمد ملیندیں گزر گئی
خدا کوں ڈھوسے محمدؐ دے اولے
محمدؐ کوں ڈہدیں ڈکھیندیں گزر گئی''(۱۰)

خواجہ محمد یار کے بارے میں مخدوم رکن الدین کے مضمون کا یہ اقتباس انتہائی معتبر تبصرہ ہے جو ان کی شاعری کا مکمل احاطہ کرتا ہے ایک اور شعر میں خواجہ محمد یار عشق رسول کو موحد کی شان یوں قرار دیتے ہیں:

شاہ توحید نے کیا شان بخشی ہے موحد کو
خدا کو جاننے والا خدا معلوم ہوتا ہے (۱۱)

وحدت الوجود اور عشق رسول ﷺ ہی ان کی شاعری کا مرکزی نکتہ اور مرکزی موجوع ہے۔اس موضوع کو سمجھنے کے لیے خواجہ صاحب کے مندرجہ ذیل اشعار بھی قابل توجہ ہیں:

نہ محمدؐ ہوں نہ احمدؐ نہ ہوں واحد نہ احد
مجھے سوچ تو فقط حیرت حیراں سوچ
کنارے یار سے نکلا نہیں محمد یار
جہاں رہا وہ محمدؐ سے ہمکنار رہا(۱۲)

خواجہ محمد یار فریدی کے بارے میں بشریٰ رحمٰن کے خیالات بھی قابل توجہ ہیں وہ لکھتی ہیں:

''حضرت خواجہ محمد یار فریدی کی شاعری طلبِ وصل وطربِ وصل کے اندر جذب وکیف دوری ورنجوری، رسائل و نارسائی، بندگی وزندگی کا ایک خوبصورت گلدستہ ہے۔

دارالشفاء میں رہ کے میں بیمار کیوں رہوں
چارہ ہے جب تو میرا تو ناچار کیوں رہوں
ہم تو قرآن کے حافظ ہیں پڑھا کرتے ہیں
رخ محبوب انوکھا ہے یہ قرآں اپنا

''خواجہ محمد یار فریدی کی شاعری پر اپنے مرشد قبلہ خواجہ پیر سائیں فرید سائیں کی شاعری کا رنگ بھی چڑھا ہوا ہے کیا کیجئے جب مرشد قوسِ قزح کے سات رنگوں میں نظر آئے تو کوئی رنگ اپنا رنگ نہیں رہتا دراصل مرشد کا ہی رنگ صبغت اللہ کا مظہر ہے تو پھر اس کا رنگ حرف وآہنگ میں کیوں نہ چمکے گا۔

ہر ہِک دے وچ ہِک دا جلوہ
ہر جا ہِک دے ڈیرے[۱۳]

خواجہ محمد یار فریدی کی سرائیکی شاعری میں موسیقیت کا رچاؤ، فکر کی بلندی اور دل کی جذب و مستی میں ڈوبی کیفیتیں موجود ہیں۔ پروفیسر حفیظ تائب اپنے مضمون 'باغِ فرید کے بلبلِ فرید' میں لکھتے ہیں:

''دورِ موجود کے لوگوں کو نعت و منقبت کا یہ انداز ضرور چونکائے گا کہ اب تک نعت و منقبت زیادہ تر حضور کی سیرت و کردار کے حوالے سے لکھی جا رہی ہے جب کہ اس نعت و منقبت کی بنیاد انسان کامل کے ان تصورات پر ہے جن کا خلاصہ پہلے کیا جا چکا ہے۔ نعت و منقبت کے اس انداز کو اپنا کر اسے مستقل فن بنانے کا جو کٹھن کام حضرت خواجہ محمد یار فریدی نے سرانجام دیا ہے اس کی ایسی مکمل اور خوب صورت مثال میری نگاہ سے اب تک نہیں گزری۔ انہوں نے خواجہ غلام فرید کی پیروی میں کافی کی صورت میں بھی نعت و منقبت میں کھلتے ہیں۔ وہ غزل کے مزاج اور ڈسپلن کو خوب جانتے ہیں اور اس صنف سخن کے وسیع تر امکانات سے بھرپور استفادہ کرتے ہوئے انہوں نے صوفیانہ نعت و منقبت کی وہ روایت قائم کی جس کے وہ موجد بھی ہیں اور خاتم بھی۔

ونج درد دی تفصیل کر، فرقان دی تنزیل کر
قرآن دی ترتیل کر، پھر روا ایویں ونج تے آ
ہم محمدؐ ہیں درس دیتے ہیں
عشقِ احمدؐ کی درس گاہ میں ہم[۱۴]

جہاں تک خواجہ محمد یار فریدی کا تعلق ہے تو ان کا فن، فصاحت، بلاغت، سادگی ادا، سلاست و روانی اور سراپا نگاری کا عمدہ نمونہ ہے۔ وہ زبانوں کے مزاج سے بخوبی آگاہ تھے۔ انہوں نے فارسی، اردو اور سرائیکی شاعری کی عظیم روایت کو سامنے رکھا اور اپنا ایک انفرادی رنگ پیدا کیا۔ ان کے فن کے انداز متنوع ہیں۔ زبان صاف، طرز بیان فطری اور انتہائی سادہ ہے۔ جذبے کے سمندر میں ڈوب کر شعر کہتے ہیں۔ فکر و فن کا حسین امتزاج ان کی شاعری میں نظر آتا ہے۔

محمد یار کی شاعری اور ان کی سیرت کو اگر ہم چند لفظوں میں بیان کرنا چاہیں تو اس طرح بیان کریں گے کہ وہ بے آب و گیاہ علاقے کا مردِ کامل تھا، مصنوعی روشنیوں والے مصنوعی لوگوں پر بھاری تھا۔ اس کا تعلق کسی دہلی، لکھنو، لاہور اور سمرقند و بخارا سے نہیں تھا بلکہ ان علاقوں کے بڑے بڑے شعرا، بڑے بڑے عالموں اور سیاست دانوں میں منفرد تھا۔ خواجہ محمد یار فریدیؒ کچے گھر میں رہے لیکن خلقِ خدا کے لیے جنت میں عالی شان گھروں کا انتظام کر گئے۔ مختصراً ہم اپنی بات ان کے اس شعر پر ختم کرتے ہیں:

مذاہب دے جھگڑے اساں چھوڑ بیٹھے
محبت دا جھگڑا چھڑا کوئی نی سگدا[۱۵]

حوالہ جات/حواشی

۱۔ ڈاکٹر ناصر وحید، حضرت خواجہ محمد یار فریدی۔۔۔اہلِ دانش کی نظر میں، گڑھی شریف خان پور ضلع رحیم یار خان، اکتوبر ۱۹۹۲ء ص ۶۴

۲۔ حضرت خواجہ محمد یار فریدی، دیوانِ محمدی، موسوم بہ انوارِ فریدی، آستانہ ءِ عالیہ حضرت خواجہ محمد یار فریدی گڑھی شریف خان پور ضلع رحیم یار خان ایڈیشن ہفتم مئی ۲۰۰۶ء ص ۲۲۵

۳۔ فاروق القادری، حضرت خواجہ محمد یار فریدی۔اہل دانش کی نظر میں ص ۱۱

۴۔ فاروق القادری، حضرت خواجہ محمد یار فریدی۔اہل دانش کی نظر میں ص ۱۲

۵۔ فاروق القادری، حضرت خواجہ محمد یار فریدی۔اہل دانش کی نظر میں ص ۶۱

۶۔ فاروق القادری، حضرت خواجہ محمد یار فریدی۔اہل دانش کی نظر میں ص ۶۴

۷۔ فاروق القادری، حضرت خواجہ محمد یار فریدی۔اہل دانش کی نظر میں ص ۱۳

۸۔ فاروق القادری، حضرت خواجہ محمد یار فریدی۔اہل دانش کی نظر میں ص ۲۵

۹۔ فاروق القادری، حضرت خواجہ محمد یار فریدی۔اہل دانش کی نظر میں ص ۴۸

۱۰۔ فاروق القادری، حضرت خواجہ محمد یار فریدی۔اہل دانش کی نظر میں ص ۳۸

۱۱۔ حضرت خواجہ محمد یار فریدی، دیوانِ محمدی، موسوم بہ انوارِ فریدی، آستانہ ءِ عالیہ حضرت خواجہ محمد یار فریدی گڑھی شریف خان پور ضلع رحیم یار خان ایڈیشن ہفتم مئی ۲۰۰۶ء، ص ۲۰۹

۱۲۔ حضرت خواجہ محمد یار فریدی، دیوانِ محمدی، موسوم بہ انوارِ فریدی، آستانہ ءِ عالیہ حضرت خواجہ محمد یار فریدی گڑھی شریف خان پور ضلع رحیم یار خان ایڈیشن ہفتم مئی ۲۰۰۶ء ص ۲۰۵، ۲۲۶

۱۳۔ بشریٰ رحمٰن، محمد یار فریدی، اہل دانش کی نظر میں، ص ۳۸

۱۴۔ پروفیسر حفیظ تائب، حضرت محمد یار فریدی۔اہل دانش کی نظر میں۔ص ۱۴

۱۵۔ حضرت خواجہ محمد یار فریدی، دیوانِ محمدی، موسوم بہ انوارِ فریدی، آستانہ ءِ عالیہ حضرت خواجہ محمد یار فریدی گڑھی شریف خان پور ضلع رحیم یار خان ایڈیشن ہفتم مئی ۲۰۰۶ء ص ۲۲۶

ڈاکٹر جواز جعفری

خاک سے اٹھنے والا فن

"Fun-e-Pehalwani" which is such a distinguished art that raised from the earth and pervaded upon the sky. After British hold in the subcontinent, the native Indians despite being defeated on the political front, demonstrated their intellectual and physical superiority in the fields of literature and Pehalwani, which will remain an illuminating chapter of our cultural history. The most domineering expression of the physical superiority of the dominated Hindustan was seen in 1910 in London at International Industrial Exhibition when the most prominent son of Hindustan Gama Pehalwan earned a title of 'Rustam-i-Zama ' by beating Pehalwans from around the world. When the medal was decorated upon his chest, it raised the heads of the people of dominated Hindustan with pride. The services and contributions of the state of subcontinent for "Fun-e-Pehalwani" are immense and memorable. 'Rajas' and 'Maharajas' of some states helped in flourishing the art by physically participating in it, they were great admirers of this art. But this art met very sad pathetic blow after the partition in 1947, when Hindostani states, lost their independent status, a glaxy of leading and dashing Pehalwans got hopeless, disappointed and supportless. After the creation of Pakistan "Fun-e-Pehalwani" met a gradual fall and decline. And ultimately this art went so low that the stalwarts and the custodian of this art the Rustam family decided to unburden themselves from this responsibility and this was how "Fun-e- Pehalwani" (the cultural heritage) of the subcontinent met its death blow and the art that raised from the soil got buried in dust perpetually.

پہلوانی کا فن اتنا ہی قدیم ہے جتنا کہ خود انسان۔انسان کی تحریری تاریخ ہمیں بتائی ہے کہ ہر دور کا انسان اپنے عہد کے شہ زوروں پر فخر کرتا رہا ہے۔شاعروں اور مؤرخوں نے ہمیشہ ان شہ زوروں کے کارناموں کو آنے والی نسلوں کے لئے محفوظ کرنے کا فریضہ انجام دیا۔اس حوالے سے سب سے شاندار مثال زمانۂ جاہلیہ کے عرب شاعروں کی ہے۔جنہوں نے اپنے قبائلی سورماؤں کے جنگی کارناموں کو محفوظ بنانے کے لئے عظیم شعری کارنامے انجام دیئے۔جنہیں مکہ کے اردگرد ہونے والے

مجنہ' ذوالمجاز اور عکاز جیسے میلوں میں ہونے والے شاعری کے مقابلوں میں پڑھا گیا اور ہر سال اول آنے والے قصیدے کو سونے کے پانی سے لکھ کر کعبے کے اندر لٹکایا گیا۔(۱) عرب کے لوگ تین مواقع پر مبارکباد دینے دوسروں کے گھر جایا کرتے تھے۔ نمبر 1 جب گھوڑی بچہ جنتی۔ نمبر۲ جب کسی کے ہاں بیٹا پیدا ہوتا۔ نمبر۳ جب کسی قبیلے میں شاعر کا ظہور ہوتا تھا۔ قبیلے میں شاعر کے سامنے آنے پر جشن منائے جاتے۔ لوگوں کا خیال تھا کہ شاعران کے جنگی کارناموں کو منظوم کر کے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے امر کر دے گا۔ ہر شخص شاعر کو قبیلے کی آبرو کا محافظ سمجھتا تھا۔ شاعر بھی اپنے قبیلے کے سورماؤں کی شان میں قصائد کہتے اور ان کے شاندار کارناموں کے تذکرے کے ساتھ ساتھ قبیلے کی بہادری' مہمان نوازی' انسان دوستی اور سخاوت کے قصے بیان کر کے دوسرے قبائل پر اپنی فضیلت اور برتری ثابت کرتے تھے۔(۲) یونان' روما' قرطاجنہ' مصر' عرب' ایران اور ہندوستان میں جسمانی ورزش پر بہت زیادہ زور دیا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان سرزمینوں سے ہرکلیز' ہنی بال' سکندر اعظم' حضرت حمزہؓ حضرت علیؓ' رستم وسہراب' اسفندیار' افراسیاب' بھیم اور ارجن جیسے پہلوان اٹھے جن کے کارناموں نے پوری دنیا کو حیران کر دیا۔

طاقت جسم کی ہو یا پھر دولت واقتدار کی' دنیا بھر میں انسانوں کی اکثریت طاقت کو ظلم وزیادتی' دوسروں کو نیچا دکھانے' اپنے ہم جنسوں کی جان وآبرو کو پائمال اور ان کے مال واملاک پر قبضہ کرنے کے لئے استعمال کرتی آئی ہے۔ مگر طاقت کا غلط استعمال کرنے والوں کے ساتھ ساتھ ایسے افراد ہر عہد میں موجود رہے ہیں جو طاقت کے فنکارانہ استعمال میں یقین رکھتے تھے۔ طاقت کے اسی فنکارانہ اور دانشمندانہ استعمال کا نام فن پہلوانی ہے۔ اور اس فن میں صرف طاقت ہی نہیں' عقل بھی استعمال ہوتی ہے۔ کشتی کے دوران حریف کی جان لینے کی بجائے اس کے زندہ رہنے کے حق کی حفاظت کی جاتی ہے اور اس فن میں طاقت کے ساتھ ساتھ شرافت کو شہ زور کا زیور سمجھا جاتا ہے۔ استاد زماں نورالدین ہو یا صدیقا گلگو' بوٹا لاہوری ہو یا محمد بخش چوہا پہلوان۔ امام بخش ہو یا پھر رستم زماں گاما پہلوان' یہ سارے پہلوان اپنے اپنے عہد کے صوفی' درویش اور ولی بھی تھے۔ لوگ بیماری سے شفا اور بہتر مستقبل کی آرزو میں اپنے بچوں کو ان پہلوانوں سے پھونکیں مروانے لے جاتے۔ یہ پہلوان نہ صرف خود عبادت گزار تھے بلکہ کشتی کو بھی عبادت کا درجہ دیتے۔ پہلوان میدان میں اترنے سے پہلے باوضو ہونا ضروری سمجھتے۔ یہی وجہ ہے کہ عوام اپنے ان ہیروز کے لنگوٹ کی پاکیزگی کی قسمیں کھایا کرتے تھے۔ قوموں کو اپنے ان پہلوانوں کی طاقت اور دیانت پر اتنا بھروسہ تھا کہ بعض اوقات دو دشمن ریاستوں کے لاینحل مسائل دو پہلوانوں کی کشتی کے ذریعے حل کر لئے جاتے۔ اس طرح خلق خدا قتل وغارت گری سے بچ جاتی۔ دیکھا جائے تو آج کا فن پہلوانی ماضی کی اس قدیم روایت ہی کا تسلسل ہے۔

سترہویں صدی کا ہندوستان سیاسی اعتبار سے مستحکم اور مادی وسائل سے مالا مال تھا۔ یہ خطہ اپنے قدیم فکر وفلسفے' علم و ادب اور فنون لطیفہ کے باعث عالمگیر شناخت کا حامل تھا۔ یہاں کی گندم' چاول' پٹ سن' چائے' صندل' ہزاروں سال پرانے نوادرات' جواہرات اور خوبصورت زیورات کے علاوہ کلکتہ کی ٹیکسٹائل مصنوعات' جنوبی ہند کے گرم مصالحے اور مرشد آباد کی نفیس ململ کی افریقہ اور مشرق وسطیٰ سے لے کر یورپ تک دھوم مچی تھی۔ یہاں کے باشندے پُرامن اور ملنسار تھے اور اپنے جنوبی ساحلوں کے ذریعے مالدیپ' سری لنکا' جاوا' سماٹرا' افریقہ اور مشرق وسطیٰ کے عربوں کے ساتھ تجارت کیا کرتے تھے۔ یورپی ممالک میں ہندوستانی مصنوعات انہی عرب تاجروں کے ذریعے پہنچا کرتی تھیں۔(۳) سترہویں صدی کے خوشحال اور مستحکم ہندوستان کی سیاسی باگ ڈور شہنشاہ شاہجہان کے ہاتھ میں تھی۔ بادشاہ علوم وفنون کا دلدادہ تھا اور مقامی مٹی سے جنم لینے والے فنون کی دل کھول کر حوصلہ افزائی کیا کرتا تھا۔ ان فنون میں ایک فن پہلوانی بھی تھا۔

شاہجہان کے تیس سالہ دورِ حکومت کا تیئسواں سال تھا جب ایک روز اسے ہاتھیوں کی لڑائی دیکھنے کا شوق ہوا۔ شہنشاہ کے

علاوہ شاہی خاندان کے افراد اور ارکانِ دولت بھی موجود تھے۔لڑائی شروع ہوئی تو اچانک کالے ہاتھی نے حریف ہاتھی کے گلے میں اپنے تیز دانت گاڑھ دیئے۔حریف نڈھال ہوکر گر پڑا مگر کالے ہاتھی کے سر پر خون سوار ہوگیا تھا۔اس نے جنگلہ توڑ کر شہنشاہ اور درباریوں پر حملہ کرنے کی کوشش کی۔قریب تھا کہ ہاتھی شاہجہان یا کسی درباری کو نقصان پہنچاتا' ایک سترہ سالہ خوبصورت نوجوان خوفزدہ لوگوں کے درمیان سے اٹھا اور اس نے ہاتھیوں کے جنگلے میں چھلانگ لگا دی۔شہنشاہ کے قریب بیٹھے جرنیل جمال الدین نے پہلے تو نہتے نوجوان کے لئے جنگلے میں تلوار پھینکی اور پھر خود بھی نوجوان کی مدد کے لئے جنگلے پر چڑھنے لگا۔مگر بہادر نوجوان نے جمال الدین کو اندر آنے سے روک دیا۔جنگلے میں ہونے والی اس انسانی مداخلت پر کالا ہاتھی مزید مشتعل ہوگیا اور اس نے نوجوان پر سونڈ سے حملہ کر دیا۔نوجوان نے ہاتھی کی سونڈ پر ایسا وار کیا کہ ہاتھی بلبلاتا ہوا پیچھے ہٹا اور جنگلے سے ٹکرا کر وہیں ڈھیر ہوگیا۔اب حیرت اور خوف کی جگہ تالیوں نے لے لی تھی۔شہنشاہ پروٹوکول کی پروا کئے بغیر تخت سے اٹھ کر آگے بڑھا اور نوجوان کو گلے لگا لیا۔تلوار کے ایک ہی وار سے دیو قامت ہاتھی کو ڈھیر کر دینے والا یہ نوجوان شاہجہان کے جرنیل جلال الدین کا بیٹا اور افقِ پہلوانی کا روشن ستارا' نورالدین' استاد زمان قطبِ پہلوانی تھا۔۵ فروری ۱۶۳۵ء کو لاہور کی سنہری مسجد کے قریب واقع محلّہ کوٹھی داراں میں پیدا ہونے والا نورالدین ہندوستان میں فن پہلوانی کا بانی ہے۔

اورنگ زیب عالمگیر کی تخت نشینی کے سولہویں برس میں نورالدین استادِ زماں نے روئے زمین پر موجود تمام پہلوانوں کو للکارا اور ۳۶۱ داؤ ایجاد کر کے فن پہلوانی کا نصاب مرتب کیا۔اور آج تک یہی داؤ شہ زوروں کا کل سرمایہ ہیں۔اس سے قبل وہ کئی سال تک ایران میں قیام پذیر رہا اور وہیں اس نے اس عہد کے استاد شہہ زور چینا پہلوان سے فنِ پہلوانی میں کمال حاصل کیا اور ایران کے تمام پہلوانوں کو پچھاڑ کر ایران کا فن پہلوانی کا سب سے بڑا اعزاز دُرفشِ کاویانی حاصل کیا۔یہ ایران کا وہ قدیم جھنڈا ہے جسے ۱۵۷ قبل مسیح میں ضحاک ابن علوان کے خلاف کاوہ نامی لوہار نے بطور علمِ بغاوت بلند کیا تھا۔(۴) ضحاک نے ایرانیوں کے ہردلعزیز بادشاہ جمشید کو قتل کر کے حکومت پر قبضہ کیا تھا۔جمشید کو پارسی پیغمبر کا درجہ دیتے تھے۔جام جمشید اسی کی ایجاد ہے۔وہ حکیم فیثا غورث کا ہمعصر تھا اور اسی کے دور میں جشنِ نوروز کا آغاز ہوا جسے آج بھی ایرانی نہایت جوش جذبے سے مناتے ہیں۔سمندروں سے غوطہ خوری کے ذریعے مروارید نکالنے کا طریقہ بھی اسی کی ایجاد ہے۔ضحاک ابن علوان پیش وادیوں کا پانچواں بادشاہ بن بیٹھا۔پھر اچانک ہی اس کے دونوں کندھوں پر دو رسولیاں (جنہیں بعض لوگ ناگ بھی کہتے ہیں) بن گئیں۔جن کے نتیجے میں ہونے والے درد کی شدت سے بچنے کے لئے وہ انسانی دماغ کا گوشت ان پر لگایا کرتا تھا۔پہلے قیدیوں کی شامت آئی' زندان خالی ہوگئے تو عوام کے دماغ ان ناگوں کو کھلائے جانے لگے۔اصفہان کے کاوہ نامی لوہار کے چار جوان بیٹے جب ضحاک کے ظلم کا شکار ہوئے تو وہ سود و زیاں سے بے نیاز ہوگیا۔اس نے چمڑے کے ٹکڑے کا ایک جھنڈا بنایا اور گلی گلی ڈھول کی تھاپ پر ظلم کے خلاف گیت گانے لگا۔اس کے گیتوں نے پورے ملک میں آگ لگا دی۔ظلم کا شکار عوام مصلحت کوشی چھوڑ کر کاوہ نامی لوہار کے ساتھ شامل ہونے لگے۔وہ اس کے جھنڈے کو خدائی علم تصور کرنے لگے جس کے سامنے شاہی لشکر تتر بتر ہوگیا تھا۔ضحاک کے قتل کے بعد کاوہ نے اپنے جھنڈے کو زر و جواہر سے سجا دیا۔یہی علم ایرانی تاریخ میں دُرفش کاویانی کے نام سے مشہور ہوا۔ضحاک کے قتل کے بعد لوگوں نے کاوہ لوہار کو ایران کا بادشاہ بنانا چاہا مگر اس نے اقتدار مقتول بادشاہ جمشید کے بیٹے فریدوں کے سپرد کر دیا اور عمر بھر اس کی فتح و نصرت کے لئے لڑتا رہا۔(۵) ہر جنگ جیتنے کے بعد بادشاہ اس جھنڈے پر کچھ مزید جواہرات جڑ دیتے۔یہ علم بڑے بڑے بادشاہوں کے لئے دہشت کی علامت بن چکا تھا۔فریدوں سے

ہوتا ہوا یہ جھنڈا ساسانی بادشاہوں تک پہنچا اور آخری ساسانی بادشاہ یزدگرد کے دور میں بالآخر عرب مسلمانوں کے لشکر کے سامنے سرنگوں ہو گیا۔ مسلمانوں نے دُرفش کاویانی کے جواہرات سپاہیوں میں تقسیم کر دیئے اور چمڑے کو جلا دیا گیا۔ بظاہر یہ جھنڈا ختم ہو گیا مگر ایرانی عوام کے دلوں میں دُرفش کاویانی ہمیشہ لہراتا رہا۔ لہذا ایرانی سورماؤں نے اسی علم کی یاد میں ایک اعزاز کا اجراء کیا جسے دُرفش کاویانی کا نام دیا گیا جو ایران کے سب سے بڑے پہلوان کو پیش کیا جاتا تھا اور یہی وہ تمغہ تھا جسے لاہور کے سپوت اور عظیم شہہ زور استاد نورالدین پہلوان نے سولہویں صدی میں ایران کے بڑے بڑے پہلوانوں کو لگا تار شکستوں سے دوچار کرنے کے بعد اپنے سینے پر سجایا۔ عالمگیر جیسا زاہد خشک بھی نورالدین کے کمالات فن کا عاشق تھا ایک روز جب نورالدین نے عظیم الجثہ مرہٹہ پہلوان کو ایک یادگار معرکے میں شکست دی تو عالمگیر تمام شاہانہ جاہ وجلال کو بھلا کر اکھاڑے میں کود پڑا اور نورالدین سے بغلگیر ہو گیا۔ اس نے اپنے پسندیدہ پہلوان کو قطب پہلوانی کے خطاب سے نوازا۔ نورالدین نے اپنے دوسو شاگردوں کو تین دفوں یا گروہوں میں تقسیم کر دیا تا کہ آپس میں صحت مند مقابلوں کے نتیجے میں فن پہلوانی ترقی کرتا رہے۔ یہ تین دفیں نورے والی' کالو والی اور کوٹ والی دف کے نام سے مشہور ہوئیں۔ لیلیٰ پہلوانی کو دل دے بیٹھنے کے باعث نورالدین نے عمر بھر شادی نہیں کی اس لئے استادِ زماں نے اپنا فن اپنے بھائی محمد بخش ڈنڈ پہلوان کی اولاد میں منتقل کیا۔ (2) اس خاندان میں آگے چل کر استاد روشن دین' خلیفہ چراغ دین' رمضی پہلوان' خلیفہ عبدالرحیم' استاد امیر بخش ٹنگیل' خلیفہ معراج دین اور آفتاب ہند خلیفہ غلام محی الدین جیسے ممتاز پہلوان پیدا ہوئے۔ اگر چہ ہندوستان میں فن پہلوانی کا بانی یہی خاندان ہے مگر آگے چل کر بعض ایسے گھرانے بھی سامنے آئے جن کے ذکر کے بغیر پہلوانی کی تاریخ کبھی مکمل نہیں ہو سکتی۔ پہلوانی کی تاریخ کو اپنے خون پسینے سے لکھنے والے ان خاندانوں میں نون والا' نانی والا' سلطانی والا' بالی والا' بھکھی والا اور علیا پہلوان کے خاندان شامل ہیں۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ان میں نانی والا کے علاوہ باقی سارے خاندان کشمیری الاصل ہیں۔ اگر چہ کشمیر کی ریاست بھی فن پہلوانی کے حوالے سے کم ذرخیز نہ تھی مگر ان خاندانوں نے اصل کارنامے پنجاب منتقل ہونے کے بعد ہی انجام دیئے۔

علیا پہلوان اور گاما رستم زماں کے دادا نے ایک ہی پس منظر میں کشمیر سے ہجرت کی' گاما رستم زماں کے دادا کو بھی پہلوانی کا شوق تھا۔ مگر اس کے دس بیٹوں میں صرف عزیز بخش ہی نامور پہلوان بنا۔ وہ جب بڑے بڑے پہلوانوں کو گرا چکا تو ہندوستان کی ریاست دتیہ کے مہاراجہ بھوانی سنگھ نے اسے اپنی ریاست میں خوش آمدید کہا اور یہ تعلق عزیز بخش کی آخری سانس تک قائم رہا۔ گاما پہلوان اور رستم ہند امام بخش کا نانا امیر بخش المعروف نون پہلوان بھی اپنے عہد کا نامور گرز بند پہلوان تھا۔ یہ خاندان بھی پہلے کشمیر سے لاہور اور آخر میں بڑودہ پہنچا۔ یہاں نون پہلوان نے راجا بھوانی سنگھ کی تجویز پر ریاست دتیہ کے عزیز بخش پہلوان کو اپنی فرزندی میں لے لیا مگر عزیز پہلوان جوانی ہی میں اپنے دونوں بیٹوں کو یتیمی کے حوالے کر کے زیرزمین جا سویا۔ یہی دو بھائی آگے چل کر رستم زماں گاما اور رستم ہند امام بخش کہلوائے۔ چونکہ عزیز کے مرنے کے بعد ان دونوں بھائیوں کی ذمہ داری ان کے نانا نون پہلوان پر آ پڑی تھی اس لئے گاما پہلوان ایک عرصے تک گامانوں والا ہی کہلواتا رہا۔

ادھر علیا پہلوان کا خاندان کشمیر سے ہجرت کر کے امرتسر میں آ بسا۔ یہاں پہلوانوں کے خاندان کٹڑہ کرم سنگھ اور بھگتاں والا دروازے کے علاقے میں آباد تھے۔ علیا خود نامور پہلوان تھا' فن پہلوانی کے بعض ناقدین اسے رستم ہند بھی کہتے ہیں جو اس عہد میں ریاست جودھپور سے سات روپے روزانہ وظیفہ لیتا تھا۔ فن پہلوانی کے لئے علیا کی دین یہ ہے کہ اس نے برصغیر کو غلام پہلوان رستم ہند' کلو پہلوان' رحمانی پہلوان' گاما کلوؤ والا' مہمان پہلوان اور حمیدہ رحمانی والا جیسے نامور پہلوان عطا

کئے۔جیسے جیسے پہلوانوں کے خاندان کشمیر سے امرتسر پہنچتے گئے۔یہ شہر نامور شاعرادیبوں کے ساتھ ساتھ پہلوانوں کا شہر بنتا چلا گیا۔ لاہور' دہلی اور لکھنؤ جیسے تہذیبی مراکز سے دور ہونے کے باوجود امرتسر کی اپنی ایک تہذیبی اور سیاسی اہمیت رہی ہے۔انیسویں اور بیسویں صدی کا امرتسر اپنے شاعروں' موسیقاروں' ادیبوں' سیاستدانوں' انقلابیوں اور پہلوانوں کے باعث بڑے بڑے تہذیبی شہروں کی ہمسری کرنے لگا تھا۔سکھوں کا مذہبی مرکز ہونے کے علاوہ اس شہر کی سیاسی اورادبی پہچان بھی نہایت مستحکم تھی۔بیسویں صدی کے آغاز میں جلیانوالہ باغ کا واقعہ اسی شہر میں ہوا جس کے دوررس اثرات مرتب ہوئے۔ پھر یہیں ترقی پسند کانفرنس بھی منعقد ہوئی اور ایم اے او کالج کے اجراء نے نامور ادیبوں کی ایک کہکشاں بھی یہاں روشن کردی تھی جس میں ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر' فیض احمد فیض' محمود اظفر اور رشیدہ جہاں جیسے اہل قلم شامل تھے جن کے فکری نتائج نے پوری نسل کو متاثر کیا۔امرتسر ایک طرف نامور شاعر اور ادیب پیدا کررہا تھا تو دوسری طرف امرتسر کے کئی پہلوان رستم ہند کے اعزاز سے سرفراز کئے گئے۔فن پہلوانی کو ملنے والے اس عروج ہی کے نتیجے میں جگہ جگہ اکھاڑے وجود میں آ گئے جن میں شمشیرزنی اور گتکے کے اکھاڑے بھی ہوا کرتے تھے۔ان اکھاڑوں میں بھگتاں والا دروازہ' کٹڑہ کرم سنگھ' کٹڑہ مت سنگھ اور چاٹی ونڈ کے اکھاڑے بہت مشہور ہوئے۔ان کے علاوہ بھی درجنوں اکھاڑے تھے جن میں پانچ بڑے اکھاڑے تو صرف بھاکھی والا خاندان کے تھے۔پہلا باغ اکالیاں' دوسرا بازار بانساں والا' تیسرا راجے شاہ بوڑھ والا' چوتھا مزار مائی جیواں والا اور پانچواں چاٹی ونڈ دروازے کے قریب ہوا کرتا تھا۔ (۶) امرتسر کے شہ زوروں میں بھاکھی والا خاندان کو نمایاں مقام حاصل ہے۔ فن پہلوانی کے لئے اس خاندان کی عطا یہ ہے کہ اس میں مسلسل پندرہ نامور پہلوان پیدا ہوئے جو ہندوستان کی مختلف ریاستوں سے وابستہ رہے۔ان میں امیر بخش' محمد بخش' احمد بخش' عزیزالدین' حبیب پہلوان اور جھنڈو پہلوان جیسے نامور شہ زور شامل ہیں۔۱۸۷۴ء میں پیدا ہونے والا میراں بخش اس خاندان کا سب سے نامور پہلوان تھا جو اپنے عہد کا رستم ہند ہونے کے علاوہ مہاراجہ پرتاپ سنگھ کی فوج کا سپہ سالار بھی تھا۔یہ سنہرے بالوں والا خوش پوش میراں بخش پہلوان ہی تھا جس نے ۱۹۰۱ء میں غلام محمد عرف گاما اور ۱۹۰۴ء میں بوٹا لاہوری کے مرنے کے بعد اس میدان میں پیدا ہونے والے خلاء کو کامیابی سے پُر کیا۔میراں بخش کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے۔کہ ایک زمانے میں گاما رستم زماں اور امام بخش رستم ہند اس کی تربیت میں رہے تھے۔گاما پہلوان کو رحیم بخش کے ساتھ پہلے معرکے کی تیاری بھی میراں بخش بھاکھی والے ہی نے کروائی تھی۔

رنجیت سنگھ کا درباری پہلوان عمر بخش سلطانی والا خاندان کا جد امجد تھا جو ۱۷۹۰ء کے لگ بھگ پیدا ہوا۔ وہ کشمیر میں رنجیت سنگھ کے گورنر ہری سنگھ اُپل کا دوست تھا۔پنجاب میں فنِ پہلوانی کو عروج ملا تو گورنر اس خاندان کو پنجاب لے آیا اور گوجرانوالہ میں آباد کیا۔عمر بخش نے کھیالی دروازے میں ایک عظیم الشان اکھاڑے کی بنیاد رکھی اور اپنے عہد کے ممتاز پہلوانوں سے یادگار معرکے کئے۔عمر بخش کے گھر ۱۸۴۰ء میں سلطان پہلوان پیدا ہوا جس کے نام پر پنجاب کا مشہور سلطانی والا خاندان وجود میں آیا۔سلطان نے ساندہ پہلوان اور نوں پہلوان سمیت نامور پہلوانوں سے یادرہ جانے والی کشتیاں لڑیں۔سلطان پہلوان کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اس فن کو رحیم بخش سلطانی والا جیسا شہ زور بیٹا دیا۔

سیالکوٹ کے گاؤں جھاراں والی میں آباد بالی والا خاندان کا شمار بھی فن پہلوانی کے معماروں میں ہوتا ہے۔یہ خاندان نامور شہ زور بالی پہلوان کے نام سے مشہور ہے جو کشمیر سے نقل مکانی کرنے کے بعد سیالکوٹ میں آباد ہوا تھا۔بالی پہلوان کے دو بیٹوں مکلہ پہلوان اور گاموں پہلوان میں صرف گاموں بالی والا ہی کو عزت اور شہرت نصیب ہوئی۔اس کی گاما رستم زماں' رحیم بخش سلطانی والا اور کریم بخش پیلڑے والا اور نانی والا سمیت نامور ریاستی پہلوانوں سے معرکہ آرائیاں ہوئیں۔فیروز دین گونگا پہلوان جسے علامہ اقبال کا پسندیدہ پہلوان ہونے کا اعزاز حاصل ہے (۷) اسی گاموں بالی والے ہی کا بیٹا تھا۔

پنجاب کی فن پہلوانی کا ایک اور ستون ملتان کا نانی والا خاندان ہے جس نے کئی پشتوں سے ایک سے بڑھ کر ایک شہ زور

پیدا کیئے۔نانی والا خاندان کا مورثِ اعلیٰ کرم خاں تھا جو قندھار سے آ کر ملتان میں آباد ہوا تھا۔اس نقل مکانی کے دوران اس کی شریک حیات چل بسی تو اس کے ننھے منے بیٹے کریم خاں کی پرورش کی ذمہ داری اس کی نانی کو اٹھانا پڑی۔اسی وجہ سے وہ کریم خاں نانی والا مشہور ہو گیا۔کریم خاں نے ملتان میں اکھاڑہ قائم کر کے اپنے پانچوں بیٹوں کو فن پہلوانی کے سپرد کر دیا۔ان پانچوں بھائیوں میں سلطان خان نانی والا بہت نامور شہ زور بنا جسے اہلِ ملتان کربل خان کے نام سے بھی یاد کرتے ہیں۔ملتان کا سلطانی محلّہ اور فصیلِ شہر کا سلطانی دروازہ آج بھی اسی کے نام سے موسوم ہیں۔سلطانی والا خاندان میں عبدالکریم خان اور امین خان جیسے شہ زور پیدا ہوئے۔بیسویں صدی کا نامور پہلوان شہنواز نانی والا امین خان ہی کا بیٹا تھا جو ککر سنگھ اور گاما کلو والا جیسے پہلوانوں کو لتاڑتا ہوا رستم زماں گاما کے سامنے آن کھڑا ہوا تھا۔

۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب عالمگیر کے مرنے کے بعد مغل حکومت کی گرفت کمزور پڑتے ہی ہندوستان چھوٹی چھوٹی درجنوں ریاستوں میں بٹ چکا تھا۔ان ریاستوں کے وجود میں آنے سے مغل حکومت کی مرکزیت کو جو نقصان پہنچا وہ ایک الگ کہانی ہے مگر ان ریاستوں نے فن پہلوانی کے فروغ میں جو کردار ادا کیا' وہ سنہری حروف میں لکھے جانے کے قابل ہے۔ادھر ہندوستان میں انگریزوں کی بڑھتی ہوئی یلغار اور اس کے سامنے مغل حکومت کی کمزوری اور مسلسل پسپائیت کے پس منظر میں اہل ہندوستان کے سینوں میں جو لاوا پک رہا تھا اس کا اظہار میدان جنگ کی بجائے دو نئے محاذوں پر ہوا۔ یہ شاعری اور پہلوانی کے محاذ تھے۔یہی وجہ ہے کہ اس پورے عرصے میں عظیم المرتبت شاعر اور ناقابلِ تسخیر پہلوان پیدا ہوئے اور بالخصوص ان پہلوانوں کی سرپرستی کے لئے بیشتر ریاستیں والہانہ انداز میں آگے بڑھیں۔یوں تو اکثر ریاستوں نے یہ کام ایک قومی فریضے کے طور پر انجام دیا مگر اس سلسلے میں ریاست بڑودہ کے کھانڈے راؤ' ریاست دتیہ کے راجہ بھوانی سنگھ' جودھپور کے راجا جسونت سنگھ' جونا گڑھ کے نواب غلام رسول' ٹیکم گڑھ کے راجا مہندر سنگھ' اندور کے راجہ شیوجی راؤ اور پٹیالہ کے بھوپندر سنگھ کی فن پہلوانی کے فروغ کے لئے کی جانے والی کوششیں ہماری تاریخ کا شاندار باب ہیں۔یہ راجے مہاراجے اور نواب جہاں بھی کسی جوہر قابل کو دیکھتے' فوراً اس کی سرپرستی کے لئے پہنچ جاتے۔خود پہلوان بھی ہندوستان کے کونے کونے سے نکل کر ان ریاستوں کا رخ کر رہے تھے جہاں ایک خوشحال اور آسودہ زندگی ان کے انتظار میں ہوتی تھی۔یہ راجے مہاراجے جیتنے والے پہلوانوں کو خطابات کے ساتھ ساتھ خلعتیں' تنخواہیں' وظیفے اور جاگیریں دیا کرتے۔سواری کے لئے گھوڑے' ہاتھی اور رہنے کے لئے محل دیئے جاتے جب یہ پہلوان زرق برق لباس' سروں پر رنگ برنگی پگڑیاں اور گلوں میں قیمتی موتیوں کے ہار پہن کر ہاتھیوں اور گھوڑوں پر سوار ہو کر نکلتے تو وہ بھی بالکل راجے ہی لگتے۔انیسویں صدی کے نصف آخر میں جب جسونت سنگھ' بوٹا پہلوان لاہوری کو لے کر ملکہ برطانیہ کے دربار میں پہنچا تو اس نے پہلوان کا شاہانہ لباس اور طاقت وخوبصورتی کے اس خوبصورت مجسمے کو دیکھ کر بے ساختہ پوچھا "یہ کس ریاست کے راجہ ہیں؟" ہندوستان کے شاعروں اور پہلوانوں میں ایک چیز مشترک رہی ہے کہ جب وہ اپنے حریفوں کو للکارتے تو اپنے اپنے حمائتیوں پر مشتمل جلوس ضرور نکالتے۔انشاء اور مصحفی کے جلوس تو تاریخ ادب کا حصہ ہیں۔انشا اور مصحفی کی چشمک کا آغاز ایک دوسرے کی ہجوگوئی سے ہوا۔جس میں دونوں طرف کے دوستوں کی طرفداری اور شاگردوں کی وفاداری نے وہ گرما گرمی پیدا کی کہ بات ایک دوسرے کے خلاف جلوس نکالنے تک جا پہنچی۔صاحبِ "خوش معرکہ زیبا" کے مطابق جلوس کا آغاز انشا کی طرف سے ہوا تھا۔[۸] انشا نے اپنا سوانگ جس طرح نکالا اس کا نقشہ محمد حسین آزاد نے بڑے دلچسپ انداز میں کھینچا ہے۔لیکن پھر سید انشا اللہ خاں نے جو اس کا جواب حاضر کیا وہ قیامت تھا۔یعنی ایک انبوہ کثیر بارات کے سامان سے ترتیب دیا اور عجیب وغریب ہجویں تیار کر کے لوگوں کو دیں۔کچھ ڈنڈوں پر پڑھتے جاتے تھے' کچھ ہاتھیوں پر بیٹھے تھے' ایک ہاتھ میں گڈا اور ایک میں گڑیا' دونوں کو لڑاتے تھے اور زبانی ہجو پڑھتے جاتے تھے جس کا ایک شعر یہ ہے:

سوانگ نیا لایا ہے دیکھنا چرغ کہن
لڑتے ہوئے آئے ہیں مصحفی و مصحفن (۹)

بعض ناقدین کا کہنا ہے کہ جلوس کا آغاز انشا کی طرف سے ہوا تھا لیکن مصحفی کے شاگردوں نے جب جوابی جلوس نکالنا چاہا تو انشا اللہ خاں نے نواب مرزا سلیمان شکوہ کی پشت پناہی اور کوتوال شہر کی مدد سے جلوس کو نکلنے سے پہلے ناکام بنا دیا۔ (۱۰) بہر حال اس زمانے کے شاعر ہوں یا پہلوان، وہ طاقت کے اظہار کے لئے جلوس نکالا کرتے تھے۔ لیکن اس سلسلے میں یہ بات اہم ہے کہ شاعروں کی نسبت پہلوانوں کے جلوس زیادہ پرُامن ہوا کرتے تھے۔ پہلوان بھی دنگل میں اترنے سے ایک رات پہلے زبردست جلوس نکالا کرتے، ان میں ہاتھی اور گھوڑوں کے علاوہ ہزاروں لوگ بھی شامل ہوتے۔ یہ جلوس عموماً رات کو نکلتے۔ رنگ برنگی روشنیاں عجیب ماحول تخلیق کرتیں۔ کبھی کبھی ان جلوسوں میں راجے خود بھی شریک ہو جایا کرتے ایسے میں جلوس کا لطف دوچند ہو جاتا۔ سچ تو یہ ہے کہ اگر یہ راجے نہ ہوتے تو بوٹا لاہوری اور مہنی رینی والا سمیت درجنوں پہلوان بھوک اور افلاس کے اندھیروں میں گم میں ہو جاتے۔

اندور کا راجا سیاجی راؤ اول فن پہلوانی کا سرپرست اور اچھے فنکاروں کا دلدادہ تھا۔ اس کے دربار سے درجنوں پہلوان وابستہ تھے۔ اس کے عہد میں ۱۸۲۵ء میں نامور پہلوان صدیقا گلگو امرتسر کے ایک کشمیری خاندان میں پیدا ہوا۔ وہ نو برس کا تھا جب اس نے اپنے گھر آئے خیرو پہلوان کو دیکھا اور پھر اس جیسا بننے کی خواہش کی۔ سولہ سال کی عمر میں وہ اپنے ہم عمروں کو گرا چکا تھا۔ اسی زمانے میں ریاست کشمیر کا پہلوان حاتو کشمیری بڑے بڑے بت پاش پاش کرتا ہوا امرتسر پہنچا اور آتے ہی اس نے صدیقے کے استاد خیرو پہلوان کو للکارا۔ خیرو اکھاڑے میں کیا اترا کہ حاتو نے وہیں سے اسے قبر میں اتار دیا۔ صدیقے کو استاد خیرو کی موت کا بے حد دکھ ہوا۔ اس نے خاموشی سے استاد کو لحد میں اتارا اور حاتو کو چیلنج کر دیا۔ امرتسر میں اس کشتی کا بڑا چرچا ہوا۔ یہ ایک ابھرتے سورج کا نصف النہار پر چمکتے آفتاب سے ٹکراؤ تھا۔ ۲۵ منٹ بعد جب یہ کشتی ختم ہوئی تو حاتو کٹے ہوئے درخت کی طرح اکھاڑے میں پڑا تھا۔ لوگوں نے اسے سہارا دے کر اٹھانے کی کوشش کی تو اس نے خون کی قے کر دی اور سیدھا خیرو پہلوان کے پیچھے روانہ ہو گیا۔ (۱۱) اکھاڑے کی مٹی دو نامور پہلوانوں کے خون سے تر ہو چکی تھی۔ اس کشتی کی گونج دور دور کی ریاستوں تک سنی گئی۔

ادھر اندور کے راجا سیاجی راؤ اول کے دربار سے دو سکھ پہلوان وابستہ تھے۔ دیو سنگھ اور بلدیو سنگھ۔ پہلوانی کی دنیا میں دونوں بھائی دہشت کی علامت بن چکے تھے۔ دونوں گاہے بگاہے دربار میں حاضر ہو کر راجہ سے مدمقابل طلب کرتے رہتے تھے مگر کوئی پہلوان ان کے سامنے آنے کے لئے تیار نہ تھا۔ ادھر راجہ بھی ان کی روز روز کی مبارزت طلبی سے تنگ آ چکا تھا۔ بالآخر اس نے اپنے منتری نارائن داس کو حکم دیا کہ وہ ان سکھ پہلوان کا جوڑ تلاش کرے اور جب تک وہ گوہر مقصود ڈھونڈ نہ لے ریاست میں قدم نہ رکھے۔ بیچارہ نارائن داس پہلوانی کے تمام مراکز میں پھرتا پھراتا امرتسر جا رہا تھا کہ ایک پہاڑی چٹان کے سائے میں اس نے ستانے کا فیصلہ کیا۔ اس نے جونہی گھوڑا روک کر سامنے نظر ڈالی تو اس کی آنکھیں حیرت سے پھٹی کی پھٹی رہ گئیں۔ اس نے جو دیکھا وہ ناقابل یقین تھا۔ چٹان کے دوسری طرف ایک انسان اور وحشی ریچھ ایک دوسرے پر بڑھ چڑھ کر حملے کر رہے تھے۔ بالآخر انسان نے درندے کو دونوں ہاتھوں پر اٹھایا اور زمین پر پٹخ دیا۔ اس کے ساتھ ہی ریچھ نے زمین پر لیٹ کر چاروں پاؤں اوپر اٹھا کر اپنی شکست کا اعلان کر دیا۔ اب نارائن داس صورت حال کو کافی حد تک سمجھ چکا تھا۔ وہ ڈرتے ڈرتے اس نوجوان کے قریب پہنچا۔ اس کو سراپا حیرت دیکھ کر نوجوان نے اجنبی کی مدد کرتے ہوئے کہا" میرا نام صدیقا پہلوان ہے اور یہ ریچھ میرا دشمن نہیں دوست ہے۔ اسے اچھی خوراک کی ضرورت ہے اور مجھے زور کرنے کے لئے کسی ان تھک شہ زور کی۔ لہذا ہمارے درمیان معاہدہ ہو چکا ہے"۔ نارائن داس کو یوں لگا جیسے اس کی منزل اس کے سامنے ہے۔ اس نے گلوگیر آواز

میں اپنی بپتا صدیقا گلگو کو سنائی۔ انسان دوست پہلوان فوراً اس کے ساتھ چلنے کے لئے تیار ہو گیا۔

صدیقا اور نارائن داس کے اندور پہنچنے پر دنگل کا اعلان ہوا۔ دونوں سکھ اور بھائی صدیقا سے دو دو ہاتھ کرنے کے لئے بے چین تھے۔ مگر پہلے قرعۂ فال بلدیو سنگھ کے نام نکلا۔ اس کشتی کے دیکھنے کے لئے ہندوستان کے بیشتر راجوں اور مہاراجوں کے علاوہ لوگوں کی کثیر تعداد بھی موجود تھی۔ سیاجی راؤ اول بذات خود اس کشتی کے منصف کے فرائض انجام دے رہے تھے۔ صدیقا میدان میں اترا تو اس کا خوبصورت جسم کسی سنگتراش کا فن پارہ لگ رہا تھا۔ بلدیو نے بلی لگائی جبکہ صدیقا "یاعلی" کا نعرہ لگا کر حریف کے سامنے آن کھڑا ہوا۔ لوگ ذہنی طور پر ایک صبر آزما کشتی کے لئے تیار ہو رہے تھے کہ صدیقے نے بجلی کی طرح پھی مار کر بلدیو کو چاروں شانے چت کر دیا۔ لوگ آنکھیں بھی جھپکنے نہ پائے تھے کہ کشتی کا فیصلہ ہو گیا۔ لوگوں کی تشنگی کو دیکھتے ہوئے رادھیکا رانی نے جو صدیقا کو اپنا منہ بولا بیٹا قرار دے چکی تھی' راجا سے درخواست کی کہ وہ بلدیو کے بھائی دیو سنگھ کو بھی میدان میں اترنے کا حکم دیں۔ پورے پون گھنٹہ تک دیو سنگھ اور صدیقا گتھم گتھا رہے۔ جب تماشائیوں کے ذوق کی تسکین ہو چکی تو صدیقا نے بڑی آسانی سے دیو سنگھ کو خاک چاٹنے پر مجبور کر دیا۔ راجا نے نہ صرف صدیقے کی فتح کا اعلان کیا بلکہ اسے رستم ہند کا خطاب بھی دیا۔

ریاست بڑودہ کے سرکاری پہلوان کو ہاتھی پر سواری کرنے اور اپنے ہمراہ نقیب رکھنے کی بھی اجازت تھی۔ ایک بار پہلوان ہاتھی پر سوار شاہانہ انداز میں جا رہا تھا کہ ایک بڑے انگریزی افسر نے راجا سمجھ کر اسے سلیوٹ مار دیا۔ ایک روز ایسا ہی نظارہ لاہور کے قدیم باشندوں نے بھی دیکھا۔ چودہ من وزنی پہلوان ہاتھی پر سوار ہو کر جلوس کی شکل میں نکلا۔ پہلوان کے ہمراہ چلنے والے ڈھولچی نے سرجن چوک میں پہنچ کر جیسے ہی "ڈغا" لگا کر پہلوانی کے راجہ کی آمد کا اعلان کیا۔ ایک خوبصورت اور طاقتور جوان بھیڑ کر چیرتا ہوا آگے بڑھا اور بولا " ہاتھی سے نیچے اتر تجھے ڈھول پیٹنے کا جواب دوں۔" پہلوان کے اشارے پر مہاوت نے ہاتھی کو کوئی مخصوص ہدایت دی ہاتھی نے جوان کو سونڈ میں لپیٹنے کی کوشش کی۔ تو جوان نے جواباً نے ہاتھی کی سونڈ پر ایسا کسوٹا مارا کہ اس کا دماغ ٹھکانے آ گیا۔ ہاتھی پر سوار پہلوان جیسے ہی کود کر نیچے اترنے لگا' نوجوان نے پہلوان کو اٹھا کر ہاتھوں پر بلند کیا اور بولا "بتا تجھے کس کوٹھے پر پھینکوں؟" "یہ موقعہ میں تجھے جودھپور کے دنگل میں دوں گا "فضا میں بلند پہلوان نے جواب دیا۔" تو پھر کشتی والے دن کا انتظار کر یہ بازاروں میں دھینگا مشتی لونڈوں کا کام ہے۔" جوان نے پہلوان کو آرام سے زمین پر رکھا اور نظروں سے غائب ہو گیا۔ یہ جوان پہلوانی کا ابھرتا ہوا ستارہ بوٹا لاہوری تھا اور ہاتھی پر سوار پہلوان بڑودہ کے راجا کھانڈے راؤ کا درباری پہلوان رمضی تھا۔

۱۸۴۴ء میں لاہور کے چوک ڈبی بازار کے قریب حویلی کابلی مل کے ایک نہایت پسماندہ خاندان میں پیدا ہونے والا بوٹا لاہوری' محمد بخش چوہا پہلوان کا بڑا بھائی علیم پہلوان آفتاب ہند کا تایا' گاموں بالی والیا کا استاد اور کالو والی دف کا امام تھا۔ یہ خاندان سیالکوٹ کے محلّہ جنڈاں والا سے لاہور منتقل ہوا مگر بھوک' افلاس اور پسماندگی نے یہاں بھی اس کا پیچھا نہ چھوڑا۔ خوراک اور پہلوانی کا چولی دامن کا ساتھ ہے مگر بوٹا پہلوان خوراک کی کمی کا شکار تھا۔ پہلوان نے اپنے شوق کی تکمیل کے لئے بڑا انوکھا طریقہ دریافت کر لیا تھا۔ وہ صبح سویرے اٹھ کر گھات لگا کر بیٹھ جاتا جیسے ہی لاہورئیے ناشتہ لئے گزرتے بوٹا درمیان ہی سے اچک لیتا اور تھڑے پر بیٹھ کر کھانے لگتا۔ شروع شروع میں لوگ ہنسی میں ٹال دیتے مگر آہستہ آہستہ یہ معاملہ کوتوال شہر تک پہنچ گیا۔ اس کے بعد جسم کو توانائی فراہم کرنے کے لئے بوٹا مسجدوں سے سرسوں کا تیل ہڑپ کرنے لگا۔ مگر مولوی کے ہاتھوں پکڑ لئے جانے کے بعد یہ طریقۂ واردات بھی ناکام ہو گیا۔ ادھر حاسدوں نے افواہ اڑا دی کہ کوتوال شہر بوٹا پہلوان کو گرفتار کرنے آ رہا ہے۔ چنانچہ لاہور کے ماحول کو اپنے لئے غیر دوستانہ پا کر بوٹا بھاگ کر امرتسر پہنچ گیا' جہاں ان دنوں علیا پہلوان کا طوطی بول رہا تھا۔ بوٹا امرتسر میں وارد ہوا تو پہلوانی کی ساکن جھیل میں جیسے طوفان آ گیا۔ وہ پہلوان تھا ولی

تو نہ تھا کہ ایک ہی پیالے میں دونوں گلاب کی طرح سما جاتے۔ دونوں کا ٹکراؤ لازم تھا' سو ہوا۔ اکھاڑے میں اترنے سے لے کر پہلوان کو چت کرنے تک بوٹا کی ہر ادا نرالی تھی۔ بوٹا اور علیا آمنے سامنے ہوئے تو محض چند لمحوں میں کشتی کا فیصلہ ہو گیا۔ بوٹا کی اس فتح کی گونج پورے برصغیر میں سنی گئی۔

بڑودہ کا راجا کھانڈے راؤ خود بھی پہلوان تھا اور اس کا کہنا تھا کہ " اس کی ریاست چھن بھی جائے تو اس کا فن اسے بھوکا نہیں مرنے دے گا۔" صدیقا گلگو کے زمانے میں ریاست بڑودہ سے وابستہ جگت استاد فتح دین' رمضی پہلوان' علی سائیں' گاموں لاہوریا' رحیم بخش پیلڑے والا' عیدا بلاّ اور دوسرے نامور پہلوان وابستہ تھے۔ یہ سارے پہلوان کھانڈے راؤ کے دادا سیاجی راؤ اول کے عہد سے تعلق رکھتے ہیں۔ کھانڈے راؤ کے زمانے میں غلام محمد عرف چھوٹا گاما' فضل کریم پتھر والا' لال کولہا پوری' راموں پہلوان' نارنگ خان' نیتا رام' بودا پہلوان' ظہور لاہوریہ' بلاقلعی گر' عمر بخش خرادیا' رمضی جمال' بندو پہلوان' جیٹھا پہلوان' بھگیرتھ پہلوان' کالو پہلوان' امر سنگھ' چراغ عالی والا' جیجا گھیئے والا' حمیدہ گھیئے والا' علیا پہلوان اور بوٹا لاہوری اس عہد کے فن پہلوانی کا منظرنامہ تشکیل دینے میں مصروف تھے۔ علیا اور بوٹا کی کشتی کی گونج کھانڈے راؤ کے کانوں تک بھی پہنچی تھی۔ چنانچہ کھانڈے راؤ نے بوٹا لاہوری کو بڑودہ آنے کی دعوت دی۔ بوٹا بڑودہ پہنچا تو کھانڈے راؤ اسے دیکھتا ہی رہ گیا۔ جبکہ اس کی بیوی جمنا رانی کی آنکھیں اسے دیکھ کر ممتا کے سرور سے سرشار تھیں۔

رمضی پہلوان اور بوٹا لاہوریا کے مابین ہونے والے اس دنگل کو مہا دنگل کا نام دیا گیا۔ اس کشتی کو ہزاروں لوگوں کے علاوہ ہندوستان کے درجنوں راجوں نے بھی خصوصی طور پر دیکھا۔ دونوں پہلوان آمنے سامنے ہوئے۔ رمضی اگر گوشت کا پہاڑ تھا تو بوٹا سنگتراش کا مجسمہ۔ رمضی نے جھپٹ کر بوٹا کو آگے رکھ لیا۔ وہ اسے جی بھر کر رگیدنا چاہتا تھا مگر بوٹا مچھلی کی طرح اس کے ہاتھوں سے نکل گیا اور پھر لوگوں نے دیکھا کہ رمضی' بوٹا پہلوان کی اکھیڑ کے سامنے نہ ٹھہر سکا۔ وہ ایک زبردست دھماکے کے ساتھ اکھاڑے میں گرا اور چاروں شانے چت ہو گیا۔ بوٹا لاہوری نے عملاً ثابت کر دیا کہ داؤ پر آیا ہوا پہاڑ بھی رائی ہوتا ہے۔ راجہ نے بوٹا کی فتح کا اعلان کرتے ہوئے اسے ایک گاؤں جاگیر' تاعمر وظیفہ' طلائی کڑے (جو صرف راجا کے قریبی عزیزوں اور اہم ترین شخصیتوں کو دیئے جاتے تھے) اور "دیودل" کا خطاب بھی دیا۔ جسے حضرت داغ دہلوی نے قطعۂ تاریخ میں ہمیشہ کے لئے محفوظ بنا دیا۔ (۱۲) اس کے بعد بوٹا نے جونا گڑھ کے علی بخش' کولہا پور کے گاؤفری اور اندور کے سکھ دیو اور بھگیرتھ پہلوان کو بھی اکھاڑے کی مٹی چاٹنے پر مجبور کر دیا۔

یہ کیسے ممکن ہے کہ بوٹا لاہوری کے ساتھ اس کے چھوٹے بھائی محمد بخش چوہا کا نام نہ آئے۔ ۱۸۴۹ء میں وہ علیم پہلوان کے گھر پیدا ہوا۔ یہ وہی سال ہے جب سکھوں اور انگریزوں کے درمیان ہونے والی دوسری جنگ کے نتیجے میں سکھ حکومت کا شیرازہ بکھر گیا تھا۔ محمد بخش کو چوہا کا خطاب جودھپور کے راجہ جسونت سنگھ نے دیا تھا۔ وہ سب سے پہلے چوہے کی طرح حریف کی بغل میں گھس جاتا پھر سوچتا کہ حریف پر کونسا داؤ آزمانا ہے؟ یوں جسونت سنگھ کا دیا ہوا خطاب رفتہ رفتہ محمد بخش پہلوان کے نام کا حصہ بن گیا۔ جب بوٹا پہلوان نے بڑودہ کو چھوڑ کر ریاست جودھپور سے رشتہ جوڑا تو چوہا پہلوان بھی اپنے بھائی کے ساتھ تھا۔ اس ریاست میں پہلوانی کے تمام معاملات گاموں پہلوان لاہوریا کے ہاتھ میں تھے۔ بوٹا پہلوان نہایت فہم و فراست سے کام لیتے ہوئے گاموں لاہوریہ کا پگڑی بدل بھائی بن گیا اور اپنے بھائی محمد بخش چوہا پہلوان کو اس کی شاگردی میں دے دیا۔

جسونت سنگھ اگرچہ فن پہلوانی کا مربی تھا مگر بعض اوقات عجیب و غریب مقابلے منعقد کرانے کا کیڑا اس کے دماغ میں سرسرانے لگتا۔ بوٹا لاہوری کا کوئی مدمقابل نہ رہا تو اس نے گاموں لاہوریا کو اس سے لڑانے کا پروگرام بنایا۔ گاموں کو پتہ چلا تو اس نے راجا سے کہا "بوٹا میرا پگڑی بدل بھائی ہے میں اس سے کیسے مقابلہ کر سکتا ہوں؟" "پگڑی بدلنے سے کیا فرق پڑتا ہے"۔ جسونت سنگھ بولا۔ "فرق پڑتا ہے مہاراج! یہ کشتی میرے لئے گھاٹے کا سودا ہے۔ ہار جاؤں تو بھی رسوائی ہے اور اگر

جیت جاؤں تو دوگنی ذلت ہے۔ آپ ایسا کریں مجھے سلیمان پہلوان سے لڑا دیں۔" راجا کو تجویز پسند آئی اور اس نے جمال پہلوان امرتسری کے بیٹے سلیمان پہلوان سے اس کا جوڑ ٹھہرا دیا۔ گاموں ایک نیک سیرت پہلوان تھا اکھاڑے میں اس کے منہ سے ایک ایسا کلمہ تکبرّ ادا ہوا کہ سلیمان نے اسے ڈھاک مار کر چاروں شانے چت کر دیا۔ اپنے درباری پہلوان کی شکست پر راجا دم بخود رہ گیا۔ جسونت سنگھ گاموں اور بوٹا لاہوری کو آمنے سامنے کرنے میں تو ناکام ہو گیا مگر کچھ عرصے بعد اس نے چوہا پہلوان کو اپنے بڑے بھائی بوٹا لاہوری سے مقابلہ کرنے پر مجبور کر دیا۔ مخالف پہلوان اس صورت حال پر بے حد خوش تھے مگر اس سے پہلے کہ جسونت سنگھ کا یہ خیال عملی صورت اختیار کرتا' بوٹا ایک روز چپ چاپ جودھپور چھوڑ کر لاہور چلا آیا اور یوں دو بھائیوں کے درمیان ہونے والے تصادم کا خطرہ ٹل گیا۔

فن پہلوانی میں استاد اور بڑوں کا ادب ایک بنیادی اخلاقی قانون ہے۔ امام بخش پہلوان نے رستم ہند ہونے کے باوجود کبھی اپنے بڑے بھائی گاما رستم زماں کے سامنے اونچی آواز میں بات نہ کی۔ گونگا پہلوان رستم ہند نے اپنے والد گاموں بالی والیا کی حکم عدولی کی کبھی جرأت نہیں کی' رحیم بخش سلطانی والا' کلو پہلوان امرتسری کا شاگرد تھا۔ وہ ساری زندگی کبھی امرتسر کی طرف پاؤں کر کے نہ سویا۔ لیکن وہ بے ادبی جیسے گاموں اور بوٹا اور پھر چوہا اور بوٹا پہلوان کے درمیان دراڑ بنانے میں کامیابی نہ مل سکی تھی۔ بالآخر اسے گاما امرتسری اور اس کے ماموں سلیمان پہلوان کے درمیان راستہ بنانے کا موقع مل گیا۔

غلام محمد عرف گاما امرتسری کو حاسدوں نے بھڑکا دیا کہ اس کے راستے کی اصل دیوار اس کا ماموں سلیمان ہے۔ چنانچہ راجہ کے کہنے پر وہ اپنے سگے ماموں کے مقابل آ کھڑا ہوا۔ وقت کی ستم ظریفی دیکھیئے کہ علیا پہلوان' سلیمان کا بہنوئی اور استاد تھا اور علیا کی ساری تربیت سلیمان کے باپ جمال پہلوان نے کی تھی جودھپور میں ہونے والی یہ کشتی ایک گھنٹہ دس منٹ تک جاری رہی۔ نہ کلو کی جوانی کا اٹھتا طوفان تھم رہا تھا اور نہ ہی بوڑھا شیر اپنی ہار ماننے کے لئے تیار تھا۔ چنانچہ کشتی برابر چھڑا دی گئی۔ اس کشتی کے بعد سلیمان پہلوان کا دنیا سے جی اچاٹ ہو گیا۔ رشتوں کی بے ثباتی پر وہ ایسا رنجیدہ ہوا کہ کچھ عرصے بعد وہ پہلوانی چھوڑ کر اجمیر شریف چلا گیا اور وہیں اس کا انتقال ہوا۔ جب تک راجا کو اپنی حماقت کا احساس ہوا' بہت دیر ہو چکی تھی۔ ادھر گاما پہلوان بھی ماموں کی موت کا سن کر سناٹے میں آ گیا۔ گاما نے پہلا کام یہ کیا کہ جودھپور کو چھوڑ کر امرتسر چلا آیا۔

کچھ عرصہ بعد گاما پہلوان امرتسری لاہور میں وارد ہوا اور اس نے آتے ہی بوٹا لاہوری کو للکارا۔ بوٹا نے اسے سمجھایا کہ " برخوردار! بھول جاؤ کہ تم مجھے گرا سکتے ہو اور میں تمہارا ماموں نہیں کہ اکھاڑے میں تم سے مروت سے پیش آؤں گا۔ مجھ سے ہار گئے تو سمجھو پہلوانی سے گئے۔" غلام پہلوان نے فوراً ارادہ بدل دیا۔ غلام جانے لگا تو بوٹا بولا " اب آئے ہو تو خالی ہاتھ نہ جاؤ۔ کیکر سنگھ تمہارے جوڑ کا ہے اس سے لڑ کر نام بھی کماؤ اور دام بھی۔" ١٦ مارچ ١٩٠٤ء کو ہونے والی اس کشتی میں بوٹا نے آخری بار منصف کے فرائض انجام دیئے۔ اس کے بعد اس کا آخری دنگل موت سے ہوا جس میں وہ چاروں شانے چت گرا اور لاہور کے قبرستان میانی صاحب میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے سو گیا۔ اس کی قبر کے سرہانے لگے کتبے پر حضرت داغ دہلوی کا تخلیق کردہ قطعہ تاریخ اب بھی پڑھا جا سکتا ہے۔

غلام پہلوان کی شہرت کی خوشبو اب پورے ہندوستان میں پھیل رہی تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس نے بڑے بڑے پہلوانوں کو شکست سے دوچار کر دیا۔ ١٢ مارچ ١٨٧٨ء کو اس نے نامور پہلوان ملا ہانڈا کو شکست دی۔ اتفاق سے یہی سال رستم زماں گاما پہلوان کا سنِ ولادت بھی ہے۔ ١٨٨٦ء سے ١٨٩٧ء کے دوران غلام پہلوان کے چار مقابلے کیکر سنگھ سے ہوئے جن میں ایک کے علاوہ باقی سارے نتیجہ خیز رہے۔ جلد ہی اسے احساس ہو گیا کہ ہندوستان میں ایک سے بڑھ کر ایک شہ زور پڑا ہے۔ لہذا وہ کس کس کا مقابلہ کرے گا؟ اس موقعہ پر اس کا ستارۂ ہند بھائی کلو پہلوان آگے بڑھا اور بھائی کے سامنے دیوار بن کر کھڑا ہو گیا۔ اب پہلوانوں کے لئے لازم تھا کہ وہ گاما پہلوان سے معرکہ آراء ہونے سے پہلے کلو سے دو دو ہاتھ کریں۔

غلام امرتسری کا ستارہ عروج پر تھا مگر اب ہندوستان میں ایک ایسا سورج طلوع ہو چکا تھا جس کے سامنے سارے ستاروں کی روشنی کو ماند پڑ جانا تھا۔ وہ منفرد فن کار جس کے فن کے ڈنکے مشرق و مغرب میں بجنے والے تھے اور جسے متفقہ طور پر ہندوستان کا پہلا اور آخری رستم زماں بننا تھا۔ یہ پہلوان تھا ریاست دتیہ کے درباری پہلوان عزیز بخش کا بیٹا' نوں پہلوان کا نواسہ' رستم ہند امام بخش کا بڑا بھائی اور رستم دوراں بھولو پہلوان کا تایا۔ غلام حسین عرف گاما پہلوان۔ گاما نے جسونت سنگھ کی طرف سے کرائے گئے سپاٹوں کے ایک مقابلے میں ۴۰۰ پہلوانوں کو نو برس کی عمر میں شکست دے کر اپنی فتوحات کا آغاز کیا۔ ہونہار بچے کی ریاضت کو دیکھتے ہوئے جسونت سنگھ نے اسے اپنی سرپرستی میں لینے کا اعلان کیا اور پھر اس کے ماموں عیدا پہلوان کے مشورے سے گاما اور اس کے بھائی امام بخش کو استاد مادھو سنگھ کی شاگردی میں دے دیا۔ جسونت سنگھ کی موت کے بعد دونوں بھائی ریاست دتیہ واپس آ گئے جہاں مہاراجہ بھوانی سنگھ نظریں بچھائے بیٹھا تھا۔ پندرہ سال کی عمر میں گاما اپنے ہم عمر پہلوانوں کو گرا چکا تھا۔ بھوانی سنگھ جہاں کسی پہلوان کا شہرہ سنتا اپنا تیر اسی سمت میں رہا کر دیتا۔ گاما بھی ہدف کے عین سینے میں جا کر لگتا اور کامیابیاں سمیٹ کر واپس آتا۔ اب گاما سترہ برس کا ہو چکا تھا۔ اس کے وجود میں بجلیاں بھر چکی تھیں اور وہ کسی بڑے شہ زور سے ٹکرانے کے لئے بے چین تھا۔ اس نے راجہ سے جونا گڑھ جانے کی اجازت طلب کی جہاں پندرہ روزہ جشن میں عظیم الشان کشتیوں کا آغاز ہونے جا رہا تھا۔ پندرہ روز تک وہ تماشائی کی حیثیت سے ساری کشتیاں دیکھتا رہا مگر جب آخری مقابلے کے لئے اس عہد کے رستم ہند رحیم بخش سلطانی والا نے مبارزت طلبی کی تو گاما اچانک خم ٹھونک کر سامنے آن کھڑا ہوا۔ ادھر رحیم بخش نے بھی اس نوجوان پہلوان کو مایوس نہیں کیا بلکہ بڑی فراخدلی سے اس کا ہاتھ تھام کر چیلنج قبول کر لیا۔ یہ رحیم بخش کے عروج کا زمانہ تھا۔ وہ جسم پر سیندور مل کر رقص کرتا ہوا میدان میں اترتا تو لوگ دیکھتے رہ جاتے۔ بظاہر یہ چڑیا اور باز کا مقابلہ تھا۔ رحیم نے جھپٹ کر نوجوان گاما کو نیچے رکھ لیا اور رگیدنے لگا۔ پہلے تو لوگ سمجھے کہ مقابلہ ختم ہو چکا ہے مگر پھر اچانک ہی گاما مچھلی کی طرح پھسل کر رحیم کی گرفت سے آزاد ہو گیا۔ لوگ نوجوان پہلوان کی ہمت پر عش عش کر اٹھے۔ آہستہ آہستہ رحیم بخش کے اندازے غلط ثابت ہونے لگے۔ اس کا ہر داؤ ناکام ہو رہا تھا۔ کشتی نے طول کھینچا تو بالآخر یہ معرکہ برابر قرار دے دیا گیا۔ مگر گاما نے طاقت کے پہاڑ کو ہلا کر رکھ دیا تھا۔ رحیم بخش کے بازو شل ہو چکے تھے اور اس سے پگڑی باندھنا مشکل ہو رہا تھا۔ (۱۳) سچ پوچھئے تو گاما کی شہرت کا نقطۂ آغاز یہی تھا۔ اسی اکھاڑے میں امام بخش اور گلاب پہلوان کی بھی کشتی ہوئی جو گاما ہی کی طرح برابر رہی۔

گاما اور رحیم بخش کے خاندانوں کے درمیان یہ پہلا معرکہ نہ تھا بلکہ اس سے قبل رحیم سلطانی والا کے والد اور گاما کے نانا امیر بخش المعروف نون پہلوان کے مابین خونریز معرکے ہو چکے تھے۔ رحیم بخش بھی طوفان بن کر اٹھا تھا۔ اس نے حکیم بھائی مدھو سنگھ کو مچھی غولہ سے چت کیا کالا پرتابہ کو پیہی سے زیر کیا' چنن قصائی اس کی پٹھی کی زد میں آیا' رجب پہلوان ڈھاک پر آیا تو سنبھل نہ سکا۔ گورا پرتابہ اپنی پوری دہشت سمیت دو بار گرا' مہنی رینی والا اپنی تمام تر کاریگری سمیت زمین چاٹنے پر مجبور ہوا' نتھو خاں کا چراغ گل کیا اور ودو برہمن جیسے شہ زور کے لئے عزت بچانا ممکن نہ رہا۔ گاما سے پہلے رحیم بخش سلطانی والا کے سامنے اگر کوئی پہلوان ٹھہر سکا تو وہ صرف علی سائیں تھا۔

رحیم سلطانی والا سے مقابلہ برابر رہنے کے بعد گاما پہلوان کی شہرت پورے ہندوستان میں پھیل چکی تھی۔ بیس سال کی عمر میں گاما نے ایک اور دھماکہ خیز اعلان کرتے ہوئے پورے برصغیر کے پہلوانوں کو چیلنج کر دیا۔ اس اعلان سے پہلوانی حلقوں میں نہ صرف ہڑبونگ مچ گئی بلکہ اس عہد کے نامور پہلوانوں نے گاما کے اس اعلان کو اپنی توہین سے تعبیر کیا۔ ادھر گاما کا ماموں عیدا پہلوان بھی ناراض ہوا کہ اس کے نزدیک یہ اعلان پہلوانوں کی ناراضی مول لینے کے مترادف تھا۔ اس اعلان کے بعد گاما پہلوان کی پہلی کشتی ریاست دتیہ ہی کے محی الدین پہلوان سے ہوئی۔ اس کشتی کو عوام کے علاوہ بہت سے پہلوان بھی دیکھنے

آئے تھے تاکہ محی الدین کے ہاتھوں گاما کی درگت بنتے دیکھ سکیں۔ کشتی شروع ہوئی تو حریف نے گاما کے ہاتھوں میں ہاتھ دے کر اسے تولنے کی کوشش کی اور محی الدین پہلوان کی یہی کوشش اس کے لئے آخری ثابت ہوئی۔ گاما نے بجلی کی طرح پٹ کھینچ کر اسے زمین بوس کر دیا۔ یہ کشتی صرف آدھ منٹ میں ختم ہوگئی۔ ریاست کے راجا نے اسے تیس ہزار روپے اور 23 سیر وزنی سونے اور چاندی کا گرز انعام میں دیا جسے گاما نے لے جا کر اپنے سرپرست اور ماموں عیدا پہلوان کے قدموں میں رکھ دیا۔

گاما کا اگلا شکار بڑودہ کا دود سنگھ تھا۔ گاما نے کھانڈے راؤ کے اس پسندیدہ پہلوان کو صرف ڈیڑھ منٹ میں شکست دے دی۔ یہ پہلوانی سے زیادہ شاعری تھی۔ اگلا شکار کولہا پور کا غلام محی الدین پہلوان بنا مگر لاہور میں ہونے والی یہ کشتی آندھی اور طوفان کی نذر ہوگئی۔ گاما کا اگلا ہدف دھکڑ سنگھ تھا مگر گاما کے میدان میں اترنے سے قبل امام بخش نے خیرو پہلوان کو چار منٹ میں چت کر کے گاما کے فن کا دیباچہ پیش کیا اور اکھاڑے سے باہر آ گیا۔ ٹیکم گڑھ کے لوگ ایک طویل کشتی کے لئے ذہنی تیاری میں مصروف تھے کہ گاما نے ڈیڑھ منٹ میں دھکڑ سنگھ کا قصہ تمام کر دیا۔ آنے والے دنوں میں گاما نے گوالیار میں للّٰہ آ گرے والا کو ایک منٹ اور چند سیکنڈ میں ڈھیر کر دیا۔ عمر کے بیسویں سال میں گاما بھوپال پہنچا یہاں اس کا مقابلہ نامور پہلوان پرتاپ سنگھ سے ہوا۔ لوگ آنکھیں بھی جھپک نہ پائے تھے کہ پرتاپ سنگھ زیر ہو چکا تھا۔ چھبیسویں سال میں گاما کا مقابلہ بدری پہلوان سے ہوا جو اکھاڑے میں گاما کی دہشت سے گرا اور چت ہوگیا۔ اندور میں گاما کا مقابلہ اس عہد کے نابغہ علی سائیں سے ہوا۔ بڑے بڑے پہلوانوں کے دانت کھٹے کرنے والا یہ پہلوان گاما کے مقابلے میں اترا تو صرف ایک منٹ میں زیر ہوگیا۔ اب گاموں بالی والیا اندور کے راجہ کے اشارے پر گاما کے مقابلے میں اترا' یہ کشتی گاما کے لئے ایک کڑا امتحان تھی مگر وہ اس امتحان میں صرف تین منٹ میں سرخرو ہوا۔ گاما کا اگلا مقابلہ ایک بار پھر رحیم سلطانی والا سے ہوا۔ دونوں پہلوان جیتنے کی تمنا دل میں لئے میدان میں اترے۔ گاما نے حریف پر مسلسل چودہ داؤ استعمال کئے مگر رحیم بخش نے ہر داؤ کا کامیاب دفاع کیا۔ شام کے سائے ڈھلنے لگے تو کشتی برابر چھڑا دی گئی۔

گاما پہلوان عمر کے ستائیسویں برس میں تھا جب اس نے نہ صرف اپنے گزشتہ چیلنج کو دہرایا بلکہ یہ اعلان بھی کیا کہ جو پہلوان اسے گرائے گا' گاما اپنی طرف سے اسے سات ہزار روپے انعام دے گا۔ (۱۴) اس چیلنج کے جواب میں حسن بخش ملتانی میدان میں اترا مگر گاما کے سامنے وہ تین منٹ بھی نہ ٹھہر سکا۔ اس کے بعد گاما نے اسے لکھنو اور لاہور میں دوبارہ شکستیں دیں اور وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے گاما کے راستے سے ہٹ گیا۔ ۱۹۰۹ء میں گاما لاہور میں تھا جب پرانا حریف رحیم بخش سلطانی والا ایک بار پھر گاما سے آن ٹکرایا۔ دونوں حریف اعلیٰ ظرف تھے اور ایک دوسرے کی فنی صلاحیتوں کی بڑی فراخدلی سے تعریف کیا کرتے تھے۔ لاہور میں ہونے والا یہ معرکہ جب تیسرے گھنٹے میں داخل ہوا تو دونوں پہلوان اس شرط پر کشتی برابر قرار دینے پر تیار ہوئے کہ عنقریب ان کے درمیان ایک اور فیصلہ کن معرکہ ضرور برپا ہوگا۔ اس وقت ہندوستان کی صورت حال یوں تھی کہ گاما ہندوستان کے تقریباً سبھی اہم پہلوانوں کو شکست سے دوچار کر چکا تھا اور اب اس کی نظر عالمی منظرنامے پر تھی۔ ۱۹۱۰ء میں لندن میں عالمی صنعتی نمائش ہونے جا رہی تھی جہاں نئی منڈیوں کی تلاش کے ساتھ ساتھ پہلوانوں کے رستم زماں کا فیصلہ بھی ہونے والا تھا۔ دنیا بھر سے بڑے بڑے پہلوان لندن میں جمع ہو رہے تھے۔ چنانچہ گاما پہلوان' رستم زماں بننے کی خواہش دل میں لئے امام بخش' احمد بخش بھکھی والا' گاما جالندھریہ اور بابو بنگالی کو ساتھ لے کر انگلینڈ کے سفر پر روانہ ہوگیا۔ لندن پہنچ کر گاما کو اس وقت سخت مایوسی کا سامنا کرنا پڑا جب عالمی دنگل کے لئے قائم کردہ کمیٹی نے یہ اعلان کر دیا کہ عالمی مقابلے میں صرف ہیوی ویٹ پہلوان ہی حصہ لے سکتے ہیں۔ اس شرط کے سامنے آتے ہی گاما پہلوان کو اپنے خواب چکنا چور ہوتے دکھائی دیئے مگر اس باہمت پہلوان نے تقدیر کے سامنے ہتھیار ڈالنے کی بجائے ایک عجیب وغریب تدبیر کا سہارا لیا اور ناممکن کو ممکن کر دکھایا۔ گاما نے اپنے سیکریٹری بنجامن کو بلا کر کہا کہ اس کی طرف سے یہ اعلان برطانیہ کے اخبارات میں شائع کرا دو کہ وہ دنیا کے ہر پہلوان

کو پانچ منٹ میں شکست دے سکتا ہے اور جو پہلوان اسے ہرائے گا وہ اسے پانچ سو پاؤنڈ انعام بھی دے گا۔ (۱۵) دنیا بھر کے پہلوان حیران تھے کہ آخر ہندوستانی پہلوان کے پاس ایسا کیا جادو ہے کہ وہ کسی بھی پہلوان کو مقررہ وقت کے اندر ہرا سکتا ہے؟ گاما کا یہ چیلنج اخبارات میں شائع ہوا تو لندن کی ایک تھیٹریکل کمپنی کا مالک گاما پہلوان کے پاس آیا اور کہنے لگا۔" آپ اپنے فن کا مظاہرہ میرے تھیٹر میں کریں۔ آپ کو اپنے فن کے اظہار کا موقعہ ملے گا جبکہ میرے کاروبار کو فائدہ پہنچے گا۔" کمپنی کے مالک نے ۲۵۰ پاؤنڈ ویکلی کے حساب سے گاما پہلوان کے ساتھ معاہدہ کر لیا۔ گاما نے جب ایک دن میں درجن درجن پہلوانوں کو مقررہ وقت میں شکست دی تو ہر طرف تہلکہ مچ گیا۔ گاما دو ہفتوں میں دوسو پہلوانوں کو چت کر چکا تو رستم زماں کمیٹی کے منتظمین اس کا نام عالمی مقابلوں کی فہرست میں شامل کرنے پر مجبور ہو گئے۔

گاما کے لئے یہ سرزمین اجنبی تھی' کشتی کا انداز اور شرائط مختلف تھیں' مشرق اور مغرب کے داؤ پیچ میں بھی زمین و آسمان کا فرق تھا مگر گاما نے مغرب کے اکھاڑے میں ہونے والی اس جنگ کو مشرقی ہتھیاروں سے لڑنے کا فیصلہ کیا۔ یورپ کے مختلف ملکوں کے آٹھ چمپئنوں کو شکست دینے کے بعد بالآخر اس کا فائنل مقابلہ پولینڈ کے نامور پہلوان اسٹینلے زبسکو سے ہوا۔ ۱۰ ستمبر ۱۹۱۰ء کو دنیا بھر کے پہلوان اس عظیم الشان مقابلے کو دیکھنے کے لئے موجود تھے۔ تماشائیوں کی تالیوں کے ہجوم میں دونوں پہلوان اکھاڑے میں اترے۔ گاما کے چاروں طرف پھیلے ہجوم سے لے کر اکھاڑے اور کشتی کے قوانین تک سب کچھ مغربی تھا۔ بس گاما کے سینے میں دھڑکنے والا دل مشرقی تھا جس نے اپنی مٹی سے پھوٹنے والے اپنے فن پر کامل بھروسہ کر رکھا تھا۔ مقابلہ شروع ہوا' دونوں پہلوانوں نے ایک دوسرے پر بڑھ چڑھ کر حملے کئے مگر جلد ہی زبسکو کو اندازہ ہو گیا کہ ہندوستانی پہلوان کو نوالۂ تر سمجھنا بہت بڑی غلطی ہوگی۔ گاما سے جان بچانا اس کے لئے مشکل ہو رہا تھا۔ وہ بار بار اکھاڑے میں گرتا اور زمین پکڑ لیتا۔ تماشائی اس بیزار کر دینے والے عمل سے تنگ آ کر آوازے کس رہے تھے۔ ادھر ریفری بھی بار بار اسے تنبیہ کر رہا تھا۔ بالآخر زبسکو نے ریفری سے درخواست کی کہ کشتی اگلے ہفتے تک ملتوی کی جائے۔ چنانچہ جج کے مشورے سے یہ کشتی اگلے ہفتے تک ملتوی کر دی گئی۔ ۱۷ ستمبر کے دن ایک بار پھر میلہ اسی طرح سجایا گیا۔ سب کچھ موجود تھا مگر زبسکو کا دور دور تک نام ونشان نہ تھا۔ معلوم ہوا وہ تو اسی دن کو اپنے وطن روانہ ہو گیا تھا۔ چنانچہ زبسکو کے میدان چھوڑ جانے کے بعد جج نے گاما پہلوان کو رستم زماں قرار دے دیا۔ (۱۶) یوں مشرق کے دیسی فن نے مغرب پر فتح پائی۔ گاما نے اپنے ملک پر قبضہ کرنے والے "بہادروں" کو ان کی سرزمین پر شکست دی تھی۔ گاما کی اس فتح پر پورے ہندوستان میں کامیابی کا جشن منایا گیا۔ گاما جس ٹرین سے واپس آ رہا تھا وہ جس سٹیشن پر رکتی لوگ جوق در جوق اپنے ہیرو کے دیدار کے لئے جمع ہو جاتے۔ انگریزی حکومت نے بھی لوگوں کے ذوق و شوق کو دیکھتے ہوئے گاما کی گاڑی کے ہر اسٹیشن پر قیام کے وقت میں اضافہ کر دیا۔ (۱۷) حکومت ایسا کیوں نہ کرتی کہ اس ٹرین میں پہلوانی کی قلمرو کا شہنشاہ سفر کر رہا تھا۔

گاما لندن سے واپسی پر ابھی جی بھر کر آرام بھی نہ کرنے پایا تھا کہ اسے الٰہ آباد میں منعقد ہونے والے ایک عظیم الشان دنگل کا دعوت نامہ موصول ہوا۔ گاما نے رستم زماں کا تاج سر پر سجانے کے بعد ایک بار پھر ہندوستانی پہلوانوں کے سامنے اپنے چیلنج کو دہرایا تو اس کا پرانا حریف رحیم سلطانی والا چوتھی مرتبہ خم ٹھونک کر میدان میں اتر آیا۔ دونوں کے درمیان تین غیر فیصلہ کن مقابلے ہو چکے تھے۔ دونوں میں کوئی بھی ایک دوسرے کے لئے اجنبی نہ تھا۔ دونوں نے گرمجوشی سے ایک دوسرے سے ہاتھ ملایا' حملے کا آغاز رحیم بخش کی طرف سے ہوا جسے گاما نے خوبصورتی سے روکا۔ 45 منٹ تک پہلوان داؤ پیچ کا تبادلہ کرتے رہے' دونوں کا دم خم دیدنی تھا مگر اچانک نجانے کیا ہوا کہ رحیم بخش ایک دھماکے سے اکھاڑے میں گرا اور بارہ سال پرانے معرکے کا فیصلہ ہو گیا۔ اب گاما پہلوان پوری دنیا میں ناقابل شکست ہو چکا تھا مگر پہلوانی کے سفر کو ابھی مزید آگے بڑھنا تھا۔

ہندوستان کی مٹی شہ زوروں کو پیدا کرنے کے حوالے سے ہمیشہ زرخیز رہی ہے۔ چنانچہ آسمان پہلوانی کا وہ ستارا جس کی

روشنی غلام پہلوان کی آنکھوں کو خیرہ کر رہی تھی' وہ رحیم بخش پیلڑے والا تھا۔اس وقت کا پہلوانی منظر نامہ یوں تھا کہ رحیم بخش سلطانی والا' غلام پہلوان کی شاگردی میں تھا مگر کالو والی دف کا عظیم پہلوان گاموں بالی والیا رحیم بخش کو شکست دے کر غلام پہلوان سے پنجہ آزمائی کا حق حاصل کر چکا تھا۔ پھر اچانک ہی نورے والی دف سے فن پہلوانی کا ایک روشن ستارہ بام فلک پر چمکا یہ کریم بخش پیلڑے والا تھا۔ وہ مختلف ریاستی پہلوانوں کو گراتا ہوا گاموں بالی والیا سے جا ٹکرایا اور گاموں کو ایسی شکست دی جس کے تذکرے دیر تک زبانوں پر رہے۔ بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ کلو پہلوان کا یہی کارنامہ سب پر بھاری ہے کہ اس نے کریم پیلڑے والے کے طوفان کی شدت کو کم کیا۔ اگرچہ وہ گاموں بالی والا اور کرکر سنگھ سے بھی ٹکرایا مگر پیلڑے والے سے اس کی کشتیاں فن پہلوانی کا سرمایہ ہیں۔ امام بخش اور کلو پہلوان کو اگر بٹیر بازی کا شوق تھا تو کریم بخش پیلڑے والا شعر و ادب کا دلدادہ تھا۔ نفاست پسند ایسا کہ کشتی سے قبل اکھاڑے کو خوشبوؤں اور گلاب کی پتیوں سے عطر بیز کرتا اور باحیا ایسا کہ مہاراجہ جموں کشمیر نے بھاری انعام کے بدلے جسم کی نمائش کرنے کی خواہش کی تو فوراً بولا "حضور! جسم کی نمائش تو رنڈیاں کرتی ہیں۔" غلام پہلوان کی شہرت عروج پر تھی جب کریم پیلڑے والے کے کیریئر کا آغاز ہوا۔ وہ بھی بوٹا لاہوری کی طرح لاہور کی پیداوار تھا۔

لاہور جو اپنی ثقافتی شناخت کے حوالے سے پوری دنیا میں مشہور ہے' کہتے ہیں کہ جس فنکار کے فن پر لاہور نے مہر تصدیق نہیں لگائی اس کا چراغ ہمیشہ گمنامی کی ہواؤں کی زد پر رہا۔ شاہ حسین سے لے کر علامہ اقبال' بڑے غلام علی خاں' عبدالرحمان چغتائی' خواجہ خورشید انور' فیض' منٹو' استاد سلامت علی خاں' شرافت علی خاں' ملکہ ترنم نور جہاں' مہدی حسن' مہاراج کتھک' رستم ہند امام بخش' بوٹا لاہوری اور گاما رستمِ زماں سمیت زندگی کے مختلف شعبوں سے تعلق رکھنے والے روشن ستاروں کی پوری کہکشاں ہے جن کے فن کو لاہور نے چمکایا اور پوری دنیا سے منوایا۔ جس فنکار کو اہل لاہور نے تسلیم کیا اسے پوری دنیا نے آنکھوں پر بٹھایا۔ قدیم لاہور کی ثقافتی زندگی کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اہل لاہور نے دیگر فنون کی طرح فن پہلوانی کو ہمیشہ سینے سے لگایا اور یہاں کے پہلوانوں نے پوری دنیا سے اپنے فن کا لوہا منوایا۔ باقی ریاستوں کو طرح لاہور میں بھی پہلوانوں کی تینوں دفوں کے درجنوں اکھاڑے موجود تھے۔ (۱۸)

کالو والی دف کا سب سے ممتاز اکھاڑا خلیفہ بوٹے شاہ والا تھا جس سے بوٹا لاہوری' محمد بخش چوہا' مہنی رینی والا' گاموں بالی والا' جانی جٹی والا' جانی ڈنگر' ساجد گھگھو' ساجو کبابی' کالا خراسیا' برکت ناگاں والا' صدرو پہلوان' محمد حسین اور رشید لاہوریا جیسے پہلوان منسلک تھے۔ دوسرا اکھاڑہ چنن قصائی والا تھا جو لنڈا بازار کے عقب میں واقع تھا۔ جہاں چنن قصائی' نتھا چنگڑ' جمال چنگڑ اور دوسرے پہلوان زور کیا کرتے تھے۔ اکھاڑہ تکیہ تاجے شاہ میں زور کرنے والوں میں خلیفہ مہنا خرادیہ اور مہنی رینی والا زیادہ نمایاں ہیں جبکہ اکھاڑہ استاد ستیش گڑھ اور اکھاڑہ پل مصری شاہ سے بھی لاہور کے نامور شہ زور وابستہ رہے۔

اس زمانے میں پنجاب بھر کے پہلوان لاہور وارد ہوتے اور تینوں میں سے کسی ایک دف سے وابستہ ہو جاتے۔ یہ اکھاڑے پہلوانوں کے فن کو سنوارنے اور نکھارنے میں اہم کردار ادا کرتے تھے۔ لاہور میں دوسری بڑی دف کوٹ والی دف تھی جس کے لاہور میں کم از کم آٹھ بڑے اکھاڑے موجود تھے۔ (۱۹) اس دف کے اکھاڑوں میں اکھاڑہ بھورے شاہ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ اس اکھاڑے سے کریم بخش پیلڑے والا' یوسف پناں والا' لال پنچا' عاشق بوٹی والا' غلام ہنوں والا' دین پہلوان' امام دین اور جیجا پہلوان وابستہ رہے۔ اس طرح اکھاڑہ پیر مکی سے علماں راج' رحمان پہلوان' نتھا پہلوان' عاشق دھوبی اور اکھاڑہ تکیہ پیراں غائب سے بالا جھیور' اکھاڑہ خلیفہ بخشی سے خلیفہ بخشی' خالو پہلوان' اکھاڑہ جانی پہلوان سے الٰہی بخش پہلوان اور ساجد گھگھو' اکھاڑہ ویام شالہ سے بھولو پہلوان رستم زماں' اسلم عرف اچھا' اکرم عرف اکی' گوگا اور اعظم پہلوان جبکہ اکھاڑہ گھد و شاہ سے بھائی گلاب سنگھ' حکیم مادھو سنگھ' رستم زماں گاما پہلوان' امام بخش پہلوان رستم ہند' جیجا

گھیئے والا' پھجی پہلوان' غلام محی الدین' جانی پہلوان خدا بخش ہاتھی والا اور عاشق پہلوان جیسے شہ زور وابستہ رہے۔

لاہور کی تیسری بڑی دف نورے والی دف تھی جس کے شہر میں درجن بھر اکھاڑے موجود تھے جن میں اکھاڑہ بندر شاہ سے چراغ عالی والا' خلیفہ معراج اور بچھو پہلوان' اکھاڑہ خلیفہ حسینا سے خلیفہ معراج' خلیفہ غلام محی الدین' رمضان بٹ' وہاب پہلوان' بلو پہلوان' بنو پہلوان' جیجا گڈیاں والا' سردار گڈیاں والا' کاماں اور بکو قلعی گر' اکھاڑہ تکیہ نتھے شاہ سے فرید پینٹر پہلوان' عاشق راج اور شیدا پہلوان' اکھاڑہ چوک برف خانہ سے بدو برہمن' مہاجا بلاقی والا' اکھاڑہ کھمبا سائیں سے سلطان پہلوان' اسلم مہنی والا اور افضل مہنی والا' اکھاڑہ بوٹا مل سے کریم بخش پیلڑے والا' بسا پہلوان' غلام محمد قلعی گر' اللہ بخش سائیں والا' بھماں چوڑی گر اور لالہ راج پری پیکر وابستہ رہے۔ لالہ راج کو ان کے خوبصورت جسم کی وجہ سے پری پیکر کا خطاب ملا۔ وہ ملتانی کے خوب ماہر تھے۔ اسی طرح نورے والی دف کے اکھاڑہ لالو سائیں سے غوثہ پہلوان اور اکھاڑہ خلیفہ بخشی سے بنو پہلوان وابستہ ہے۔ ان اکھاڑوں کے علاوہ لاہور میں بالمکیوں کے بھی چند اکھاڑے تھے جن میں چراغ مکھن والا' لبھا پہلوان' پیراں دتہ اور بعض دوسرے پہلوان زور کیا کرتے تھے۔

ان تینوں دفوں کے درمیان ہونے والی معرکہ آرائیوں ہی کے نتیجے میں فنِ پہلوانی کو فروغ ملا۔ یہ پہلوان ذاتی نمود و نمائش کی بجائے شہر کی آبرو کے لئے بھی لڑتے تھے۔ اس زمانے میں گوجرانوالہ اور گجرات جبکہ لاہور اور امرتسر کے پہلوانوں کے درمیان بڑے کانٹے دار مقابلے ہوا کرتے تھے۔ لاہور سے جب کوئی ہونہار پہلوان اٹھا اس کا جواب امرتسریوں نے ضرور دیا اور امرتسری پہلوان سے معرکہ آرائی کے لئے اہل لاہور بھی کسی نہ کسی نئے پہلوان کو ضرور تیار کرتے۔ مثلاً امرتسر سے غلام محمد پہلوان اٹھا تو لاہوریئے فیروز گونگا کو سامنے لے آئے' اس سے قبل جب رمضی پہلوان امرتسر سے سامنے آیا تو اہل لاہور' لاہور سے بوٹا لاہوری کو لے کر میدان میں اترے' امرتسریوں نے کلو کو تیار کیا تو اہلِ لاہور نے اس کا جواب کریم بخش پیلڑے والا کی صورت میں دیا۔ (۲۰)

کبھی کبھی یوں لگتا ہے کہ کلو پہلوان اور حمیدہ رحمانی والا کی تخلیق کا ایک ہی مقصد تھا یعنی کوٹ والی دف کے خلاف اٹھنے والے دو طوفانوں کریم پیلڑے والا اور فیروز گونگا کو روکنا۔ ایک وقت تو ایسا بھی آیا جب کریم پیلڑے والا نے کلوؤ کو گرا کر غلام پہلوان سے مقابلہ کرنے کا استحقاق حاصل کر لیا تھا مگر کلکتہ میں اس نے یہ موقع کھو دیا۔

ایک طرف کلوؤ اور کریم بخش پیلڑے والے کے معرکے جاری تھے تو دوسری طرف پہلوانی کے افق پر ایک نیا ستارہ طلوع ہو چکا تھا۔ یہ جلالپور جٹاں کے پیراں دتہ کا ہونہار بیٹا غلام قادر کالیا جلالپوری تھا۔ پہلوانی میں نئی نئی راہیں تلاش کرنے والے غلام قادر نے وہ کارنامے انجام دیئے جن کی آرزو گاما رستم زماں کے دل میں عمر بھر رہی۔ اس کا خاص داؤ کرنگا تھا جس سے بڑے بڑے پہلوان پناہ مانگتے تھے۔ غلام قادر نے سترہ سال کی عمر میں کرم داد بکریاں والا کو گرا کر پہلوانی کے حلقوں میں تہلکہ مچا دیا۔ یاد رہے کہ یہ وہی کرم داد ہے جو عہد جوانی میں امام بخش رستم ہند کو شکست دے چکا تھا۔ یہ کارنامہ صرف دو پہلوانوں نے انجام دیا' ایک کرم داد اور دوسرا گونگا بالی والا۔ غلام قادر نے پے در پے مہندا ڈورا' کریم بخش سیالکوٹی اور رحیم بخش سلطانی والا کو شکست دے کر پورے ہندوستان میں تہلکہ مچا دیا۔ اس کے بعد اس نے جونا گڑھ میں حسن ملتانی' لاہور میں نتھا چنگڑ' کوئٹہ میں نارنگ خاں' ٹیکم گڑھ میں دھکڑ سنگھ اور کولہاپور میں غلام محی الدین سے یادگار معرکے کئے۔ اب غلام قادر پچاس کے پیٹے میں تھا اور ایک تازہ دم پہلوان آندھی اور طوفان کی طرح اس کی طرف بڑھ رہا تھا' یہ ۱۸۹۹ء کو سیالکوٹ میں گاموں بالی والا کے گھر پیدا ہونے والا فیروز دین گونگا تھا۔ بچپن میں تپ محرکہ کے باعث اس کی قوت گویائی و قوت سماعت دونوں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے جواب دے گئی تھیں مگر اب وہی گونگا بڑے بڑے شہ زوروں کے منہ بند کر رہا تھا۔ ۱۹۲۹ء میں میلہ بیساکھی کے موقعہ پر غلام قادر اور فیروز گونگا آمنے سامنے ہوئے۔ کشتی بڑے زور و شور سے جاری تھی کہ نجانے گاموں بالی والا نے بیٹے کو کیا اشارہ کیا

کہ گونگا کشتی ادھوری چھوڑ کر چلا گیا۔ منصفین نے غلام قادر کی کامیابی کا اعلان کر دیا۔

گونگا کا تعلق کالو والی دف سے تھا جبکہ امام بخش رستم ہند کوٹ والی دف کا نامور شہ زور تھا۔ اس سے پہلے دونوں دفوں کے پہلوان آپس میں نہیں ٹکراتے تھے مگر گونگا پہلا پہلوان تھا جس نے امام بخش کے مقابلے میں اتر کر اس قدیم روایت کا خاتمہ کر دیا۔ گونگا نے ۸ اکتوبر ۱۹۲۲ء کو پہلوانی کے ایک بہت بڑے ستون یکہّ پہلوان کو گرا کر اپنی فتوحات کا آغاز کیا اور گتا سنگھ' بساّ پہلوان' حاتو' غلام قادر' غلام محی الدین اور رحیم سلطانی والا کے ساتھ ہونے والے معرکوں نے اسے شہرت کی بلندیوں پر پہنچا دیا۔ اس کے بعد گونگا کے یادگار معرکے گاما کلو والا سے ہوئے جو مختصر عرصے میں مہاجا بلاقی والا' چراغ گجر' حاتو خاں' حیدر امرتسری اور ننھا چنگڑ کو ہرا کر زبردست شہرت حاصل کر چکا تھا۔ گونگا نے گاما کو کولہاپور میں جب مسلسل تیسری شکست دی تو راجہ نے اس پر انعامات کی بارش کر دی۔ اس میں شک نہیں کہ گاما کلو والا ایک عظیم پہلوان تھا مگر گونگا کے ہاتھوں ہونے والی پے درپے شکستوں نے اسے اتنا بددل کیا کہ اس نے پہلوانی ہی چھوڑ دی۔ جب علیا کے خاندان کے لئے گونگا کو روکنا ممکن نہ رہا تو قدرت نے ۱۱ جون ۱۹۰۸ ءکو کلوُ پہلوان کے بھائی رحمانی والا کے گھر حمیدہ رحمانی والا کو پیدا کر کے طاقت کا ایک نیا توازن قائم کر دیا۔ ۲۹ نومبر ۱۹۳۱ء کو گاما کلو والا اور گونگا پہلوان کے مابین ایک زبردست معرکے کا اعلان ہو چکا تھا مگر اتفاق سے گاما بیمار ہو گیا۔ کشتی کے التواء میں خاندانی ساکھ کے علاوہ مالی نقصان کا بھی اندیشہ تھا۔ گاما رستم زماں امام بخش اور گاما کلو والا سبھی اس صورت حال سے پریشان تھے۔ تب حمیدہ رحمانی والا کو گونگا کے مقابلے میں اتارنے کا فیصلہ کیا گیا۔ یہ کشتی اٹھائیس منٹ تک جاری رہنے کے بعد برابر چھڑا دی گئی مگر وہ طوفان جسے گاما نہ روک سکا حمیدہ رحمانی والا نے اس کا رخ موڑ دیا تھا۔ حمیدہ کی شکل میں علیا اور عزیز بخش کے خاندانوں کو ایک نئی ڈھال میسر آ گئی تھی۔ کیونکہ امام بخش کی شادی رحمانی والا پہلوان کی بیٹی سے ہونے کے بعد دونوں خاندان ایک ہو گئے اور گونگا ان دونوں خاندانوں کا مقابلہ تن تنہا کر رہا تھا۔ یوں تو گونگا پہلوان نے ہندوستان کے تمام بڑے پہلوانوں سے ہتھ جوڑی کی مگر امام بخش سے ہونے والے چار مقابلے فن پہلوانی کا عظیم سرمایہ ہیں۔ امام بخش واقعی پہلوانوں کا امام تھا۔

مثل مشہور ہے کہ بڑے اور گھنے پیڑ کے نیچے دوسرا درخت نہیں اگتا مگر امام بخش نے اس کہاوت کو غلط ثابت کر دکھایا۔ گاما پہلوان اگر آفتاب پہلوانی تھا تو امام بخش چودھویں کا چاند ثابت ہوا۔ امام بخش نے ساری زندگی نہ صرف اپنے حریفوں کو پچھاڑا بلکہ اپنے بھائی گاما رستم زماں کے دشمنوں کے سامنے بھی دیوارِ چین بن گیا۔ حسن بخش ملتانی' خلیفہ غلام محی الدین' یکہّ گوجرانوالیہ' غلام قادر اور رحیم بخش سلطانی والا سمیت کیسے کیسے شہ زور تھے جو اس دیوار سے ٹکرا کر پاش پاش ہو گئے۔ وہ رحیم بخش سلطانی والا جس نے بارہ سال گاما پہلوان کو مشکل میں ڈالے رکھا اور چوتھے مقابلے میں گاما اسے زیر کرنے میں کامیاب ہوا' امام بخش نے صرف بیس منٹ میں اسے ٹھکانے لگا دیا۔ وہ غلام محی الدین جو گاما پہلوان سے برابر کی چوٹ کرنے میں کامیاب رہا تھا' امام بخش نے پہلی ہی کشتی میں مسلسل چھ پٹھیاں مار کر اسے بے ہوش کر دیا۔ وہ حسن ملتانی جو بار بار گاما پہلوان کے مقابلے میں اتر رہا تھا' امام بخش نے اسے مسلسل سات بار شکست دے کر ہمیشہ ہمیشہ کے لئے خاموش کر دیا۔ آنے والے دنوں میں امام بخش نے چندر سنگھ' حیدر امرتسری' غلام قادر' غلام محمد عرف یکہ اور نارنگ خاں کو چت کر کے زبردست شہرت کمائی۔ ۱۹۱۱ء میں جب گاما نے اپنے پرانے حریف رحیم بخش سلطانی والا کو چت کر دیا تو امام بخش اور رحیم کا ٹکراؤ لازمی ہو گیا تاکہ رحیم کے مرتبے کا تعین ہو سکے۔ چنانچہ ۱۹۱۱ء میں کولہاپور میں ہونے والی کشتی میں رحیم بخش کو ہرا کر امام بخش رستم ہند کے مرتبے پر فائز ہو گیا۔

امام بخش کے باقی معرکے اپنی جگہ مگر گونگا پہلوان سے ہونے والے چار مقابلے پہلوانی کے شائقین کو ہمیشہ یاد رہیں گے۔ ۱۹۲۵ء کو منٹو پارک لاہور میں امام بخش اور گونگا پہلوان کے مابین ہونے والے معرکے کو شائقین کشتی بیسویں صدی کا

سب سے بڑا معرکہ قرار دیتے ہیں۔ گونگا پہاڑوں سے نکلنے والے تند تیز دریا کی طرح شور مچاتا ہوا آ رہا تھا جبکہ امام بخش اس دریا کی مانند تھا جو میدانی علاقے میں داخل ہو چکا ہو۔ مگر امام بخش نے پوری جرأت کے ساتھ اس طوفان کا مقابلہ کیا۔ جب نتیجہ آیا تو امام بخش اس طوفان کی نذر ہو چکا تھا۔ گونگا پہلوان نے امام بخش کے سینے پر بیٹھ کر جب سلامی پیش کی تو اہل لاہور کے سر شرم سے جھک گئے اور خواتین نے رستمِ ہند کی شکست کی خبر سن کر چولہوں میں پانی ڈال دیا۔ (۲۱) وہ گونگا جو ۱۹۱۱ء میں سیالکوٹ میں مہنداڈورا اور گاما رستم زماں کے مابین ہونے والی کشتی کے موقعہ پر گاما پہلوان سے دعا کا طالب ہوا تھا' آج وہی گونگا امام بخش کو گرانے کے بعد رستم زماں کو للکار رہا تھا۔ چنانچہ طوفان کو دروازے پر دستکیں دیتے ہوئے دیکھ کر گاما تیاری میں جت گیا مگر سبھی نے اس کشتی کی مخالفت کی۔ سب کا یہی خیال تھا کہ یہ امام بخش کی لڑائی ہے لہٰذا یہ لڑائی اسے خود لڑنی چاہئے۔ اور گاما کو صرف بھائی کی مدد کرنی چاہئے تاکہ وہ اپنے ماتھے پر لگنے والے داغ ندامت کو دھو سکے۔ چنانچہ گاما پہلوان امام بخش کو لے کر پہلے پٹیالہ پھر کشمیر اور آخر میں امرتسر پہنچا۔ اس نے بھائی کو ریاضت کی چکی میں پیس ڈالا۔ اس نے امام بخش کو توڑ کر اس کی راکھ سے ایک نیا امام بخش تعمیر کیا۔ امام بخش نے بھی کسی مرحلے پر کوئی مزاحمت یا مداخلت نہیں کی اور بھائی کے ہر حکم پر لبیک کہتا رہا۔ جب مکمل تیاری ہوگئی تو اسی منٹو پارک میں ۱۰ مئی ۱۹۲۵ء کو امام بخش اور گونگا پہلوان کی کشتی کا اعلان ہوا۔ اس کشتی کی بہت زیادہ تشہیر کی گئی۔ لاہور کی دیواریں اشتہاروں سے لاد دی گئیں۔ اس زمانے میں ریڈیو' ٹی وی اور اخبارات تو نہیں ہوتے تھے مگر جہانا لاہوری اکیلا ہی سارے میڈیا پر بھاری تھا۔ گاما اگر رستم زماں تھا تو جہانا لاہوری بھی اپنے شعبے کا رستم تھا۔ وہ لوہے کی ٹلی ہاتھ میں لے کر کشتی کی تشہیری مہم پر نکلتا تو اپنی گرجدار آواز اور خوبصورت اشعار کے انتخاب سے لہو میں آگ لگا دیتا۔ وہ خود لاہوری ثقافت کا مجسم اشتہار تھا' وہ ہندوؤں کے محلے میں جاتا تو ہندو پہلوانوں کے کارناموں کے لئے ہندی زبان استعمال کرتا اور اگر وہ مسلمانوں کے محلوں میں اشتہاری مہم چلا رہا ہوتا تو اقبال' غالب اور میر کے برمحل اشعار سے سماں باندھ دیتا۔ لوگ اس کا اعلان سن کر اس پر نوٹ نچھاور کرنے لگتے۔ آج جہانا لاہوری گونگا اور امام بخش کے مابین ہونے والے دنگل کی تشہیری مہم پر نکلا ہوا تھا۔ اس نے دونوں پہلوانوں کے کارناموں کو اس طرح بیان کیا کہ دونوں پہلوانوں کی تصویر کھینچ کر رکھ دی۔

کشتی کے روز دونوں پہلوان اکھاڑے میں اترے سب کچھ وہی تھا مگر امام بخش وہ نہیں تھا۔ یوں لگتا تھا جیسے جوانی جاتے جاتے دوبارہ پلٹ کر آ گئی ہو۔ کشتی شروع ہوئی تو امام بخش نے گونگا کو ہاتھوں پر اٹھا کر اکھاڑے میں پٹخ دیا۔ گونگا نے اٹھنے کی کوشش کی مگر امام بخش نے اس کی ایک نہ چلنے دی۔ آج وہ داغ ندامت دھونے کا مصمم ارادہ کر چکا تھا۔ اس نے کچھ دیر رگیدنے کے بعد نو نہدر کھینچ کر گونگا کو چت کر دیا۔ پورا لاہور خوشی سے جھوم اٹھا تھا' پرستاروں نے امام بخش کو اونٹ پر سوار کر کے لاہور کی سڑکوں پر جلوس نکالا۔ دونوں کے مابین تیسری کشتی ۱۹۲۶ء میں پٹیالہ میں ہوئی جس میں میدان ایک بار پھر امام بخش کے ہاتھ رہا۔ یہ کشتی بہت ہی مختصر رہی مگر اس کے اثرات دیرپا ثابت ہوئے۔ امام بخش نے اپنی برتری ثابت کر کے گاما رستم زماں کو ناقابل تسخیر بنا دیا۔ اس شکست کے بعد گونگا ایک درجہ نیچے آ گیا جہاں حمیدہ رحمانی والا اس سے ٹکرانے کے لئے تیار بیٹھا تھا۔ گونگا اور امام بخش کا آخری معرکہ ۲۸ جنوری ۱۹۲۸ ء کو ہوا۔ حریف کی زبردست کوششوں کے باوجود امام بخش نے اسے دس منٹ میں شکست سے دوچار کر دیا۔ اب گاما اور امام کے جسموں پر بڑھاپا دستک دینے لگا تھا۔ ساری زندگی لڑتے رہنے کے بعد اب انہیں آرام کی ضرورت تھی۔ بوڑھا ہونے کے باوجود دونوں بھائی پہلے سے زیادہ طاقت ور ہو گئے تھے کہ امام بخش کے چھ بہادر بیٹے ان کے ساتھ کندھے سے کندھا ملا کر آن کھڑے ہوئے تھے تاکہ اپنے تایا اور باپ کے دشمنوں کو ان سے دور ہٹا سکیں۔ امام بخش رستم ہند کے بیٹوں میں سب سے قدآور شہ زور بھولو پہلوان تھا۔ ۱۸ اپریل ۱۹۲۲ ء کو امرتسر کے کٹڑہ کرم سنگھ میں پیدا ہونے والا بھولو پہلوان' علیا پہلوان' نون پہلوان' عزیز بخش' گاما رستم زماں اور امام بخش کی میراث کا وارث اور فنِ پہلوانی کی آبرو تھا۔ اس نے اپنے عظیم تایا گاما پہلوان کی طرح پوری دنیا کے پہلوانوں کو چیلنج کیا اور ۲۹ مئی ۱۹۶۷ء کو لندن ہی

میں پہلوانی کے عالمی مقابلوں میں رمضی کے نامور پہلوان ہنری پیئری کو شکست دے کر رستم زماں ہونے کا اعزاز حاصل کیا۔ (۲۲) یہ اعزاز پہلے سے اس کے گھر میں موجود تھا اس نے اس اعزاز کا محض دفاع کیا تھا۔ یہ دنیا کے نقشے پر ابھرنے والے نئے پاکستان کی انٹرنیشنل سطح پر پہلی عظیم کامیابی تھی جسے اہل پاکستان نے شایانِ شان طریقے سے سیلی بریٹ کیا۔ بھولو دنیا کی رستمی کا اعزاز لئے جب پاکستان لوٹا تو عوام نے اس کا فقید المثال استقبال کیا۔ بڑے بڑے صنعتی اداروں نے اسے انعام و اکرام سے لاد دیا۔

پاکستان بننے سے قبل ہی عہدِ بھولو کا آغاز ہو چکا تھا۔ وہ سترہ برس کا ہوا تو اس کی پہلی کشتی حسن ملتانی کے بیٹے احمد ملتانی سے ہوئی۔ ۱۹۳۹ء میں منٹو پارک لاہور میں ہونے والی یہ کشتی برابر رہی مگر لوگ اس کی آب و تاب دیکھ کر عش عش کر اٹھے۔ ۱۹۳۹ء سے لے کر ۱۹۴۶ء تک بھولو پہلوان نے علیم پہلوان آفتابِ ہند، بہلڑ پہلوان، غوثہ پہلوان، حسینا پہلوان، یونس پہلوان، دربار سنگھ، پورن سنگھ، شیو گنڈا، بانڈے پہلوان، تڑاکا پہلوان، اور بہت سے دوسرے نامور شہ زوروں کو اکھاڑے کی خاک چاٹنے پر مجبور کر دیا مگر اب بھی ایک پہلوان ایسا تھا جو اسے خاطر میں لانے کو تیار نہ تھا اور وہ تھا رستم ہند گونگا بالی والا۔ لہذا ان دو عظیم پہلوانوں کا ٹکراؤ ایک لازمی امر تھا۔ اس ٹکراؤ کے لئے دونوں طرف غیر اعلانیہ تیاریاں زوروں پر تھیں کہ ۱۹۴۴ء میں گونگا پہلوان، میلہ چراغاں میں شرکت کے لئے لاہور آتے ہوئے روڈ ایکسیڈنٹ کا شکار ہو گیا۔ اس کی اچانک موت پر اس کے چاہنے والوں کا کہنا تھا کہ " چونکہ خدا کو بھولو پہلوان کا داغدار ہونا پسند نہ تھا اس لئے اس نے گونگا پہلوان کو اپنے پاس بلا لیا۔" گونگا پہلوان کی موت پر دکھ کا اظہار کرتے ہوئے بھولو پہلوان نے کہا تھا کہ " اب میں کس کے لئے تیاری کروں کوئی پہلوان نظر ہی نہیں آ رہا۔" یہ بھولو کی طرف سے گونگا پہلوان کے لئے ایک طرح کا خراجِ تحسین تھا۔

۱۴ اگست ۱۹۴۷ء کو متحدہ ہندوستان تقسیم ہو گیا اور پاکستان کے معرض وجود میں آتے ہی لاکھوں دوسرے لوگوں کی طرح مسلمان پہلوان بھی اپنی جائیدادیں اور مختلف ریاستوں کی طرف ملنے والے وظائف چھوڑ کر پاکستان چلے آئے۔ ان پہلوانوں میں گاما رستم زماں، امام بخش اور امرتسر کے بڑے بڑے پہلوان خاندان بھی شامل تھے۔ اچھے دنوں کی آس میں ہجرت کرنے والے ان پہلوانوں کو جلد ہی احساس ہو گیا کہ یہاں تو بالکل ایک نیا معاشرہ تشکیل پا رہا ہے۔ یہ معاشرہ الاٹمنٹوں کا معاشرہ تھا، اس معاشرے کے باشندے روٹی پانی کے بکھیڑوں میں الجھے ہوئے تھے۔ تھوڑے ہی عرصے میں پہلوانوں کی سرپرست ریاستیں بھی اپنا وجود کھو بیٹھیں اور سرپرستی اور قدردانی کے فقدان نے ان پہلوانوں کو پریشان کر دیا۔ آپ جانتے ہیں کہ پہلوانی مبالغے کی حد تک اخراجات کا تقاضا کرتی ہے اور اب یہ اخراجات برداشت کرنے والا کوئی نہ تھا۔ تاہم ان پہلوانوں نے کسی نہ کسی طرح اپنی مٹی سے جنم لینے والے اس فن کو حب الوطنی کے جذبے کے تحت زندہ رکھا۔ پرانے پہلوان ایک ایک کر کے منظر سے ہٹ رہے تھے۔ گاما اور امام بخش بھی بوڑھے ہو رہے تھے۔ تاہم ان حالات میں بھولو برادران روشنی کی کرن بنے ہوئے تھے۔ امام بخش کے بیٹوں میں اچھا پہلوان، اعظم پہلوان، اکی پہلوان، گوگا پہلوان، اسلم پہلوان، اور منظور حسین المعروف بھولو پہلوان نے بزرگوں کی جلائی ہوئی اس مشعل کو عمر بھر اٹھائے رکھا۔ دنیا میں جہاں بھی کسی نے انہیں للکارا، بھولو برادران نے فوراً چیلنج قبول کیا۔ (۲۳) نیروبی، کینیا، یوگنڈا، انڈیا، سنگاپور اور ملائشیا سمیت انہوں نے ہر جگہ پاکستان کا نام روشن کیا۔

پاکستان بننے کے بعد ابتدائی دو تین دہائیوں میں شہنواز نانی والا کا پوتا مشتاق نانی والا، گونگا بالی والا کا بیٹا صدیق پہلوان، بھولا گاڈی، کالا چناں، افضل پہلوان، محمد پہلوان پسر غلام قادر کالیا۔ گوگا پہلوان گوجرانوالیہ، عباس ملتانی، وسو بلوچ اور بعض دوسرے پہلوان اس قدیم اور عظیم فن کو بچانے کے لئے اسے گلے سے لگائے ہوئے تھے۔ قیام پاکستان کے بعد وجود میں آنے والی حکومتوں کی مسلسل لاپروائی کے نتیجے میں اگلی نسل اس فن سے دور ہونے لگی۔ اب اکھاڑوں کی جگہ پلازے لینے

لگے تھے۔ ۱۱ اپریل ۱۹۴۸ کو بھولو پہلوان اور یونس پہلوان کے مابین رستم پاکستان کے لئے جو دنگل ہوا اس کے مہمان خصوصی خواجہ ناظم الدین تھے مگر مقابلہ جیتنے کے بعد بھولو پہلوان کو جو گرز پیش کیا گیا وہ تانبے کا بنا ہوا تھا۔ ریاستوں کی طرف سے بتیس بتیس سیر وزنی سونے اور چاندی کے گرز قبول کرنے والے شہ زور نے اس گرز کو قبول کرنے سے انکار کر دیا' یہ واقعہ پاکستان میں فن پہلوانی کے حوالے سے روا رکھی جانے والی بے اعتنائی کی طرف واضح اشارہ ہے۔ اب پہلوان ماضی کے اچھے دنوں کو یاد کر کے ٹھنڈی آہیں بھرا کرتے۔ لاہور کے شہ زور خاندان کی مالی حالت اس حد تک خراب ہو چکی تھی کہ انہیں جسم و جاں کے تعلق کو برقرار رکھنے کے لئے شہر کی بلدیہ کے بیت الخلاؤں کا ٹھیکہ لینا پڑا۔

ناقدری کے اس عہد میں پہلے گاما رستم زماں زیر زمیں جا سویا پھر اس کے پیچھے پیچھے اس کا رستم ہند بھائی امام بخش بھی روانہ ہوا۔ پھر بھولو برادران بھی ایک ایک کر کے اپنے باپ اور تایا کے پیچھے روانہ ہونے لگے مگر قریب تھا کہ گاما اور امام بخش کے خاندان میں صدیوں سے روشن چراغ پہلوانی ہمیشہ کے لئے بجھ جاتا کہ اچانک مشعل کو جھارا پہلوان نے آگے بڑھ کر تھام لیا۔ جھارا نے انوکی پہلوان کے ہاتھوں اپنے چچا اکی پہلوان کی درگت بنتے اپنی آنکھوں سے دیکھی تھی۔ لہذا اس کی ساری تیاری انوکی کو پیش نظر رکھ کر ہی کرائی گئی تھی۔

دنیا گواہ ہے کہ ۱۷ جون ۱۹۷۹ء کو لاہور کے قذافی سٹیڈیم میں جھارا پہلوان نے انوکی کا پھلکا اڑا دیا تھا اور انوکی نے چھٹے راؤنڈ میں ریفری کی بجائے خود جھارا کا ہاتھ بلند کر دیا تھا مگر قومی غیرت سے عاری پرو موٹرز اور سٹے بازوں نے جھارا کی فتح کو متنازعہ بنانے کی کوشش کی جس سے بد دل ہو کر گاما اور امام بخش کے خاندان کا یہ آخری چراغ روشنی بانٹنے کی بجائے خود تاریک راہوں پر چل پڑا۔[۲۴] اور یوں ناقدری اور بے سروسامانی کے پس منظر میں اس خاندان کی اگلی نسل نے اپنے آباؤ اجداد کے فن کے اس عظیم ورثے کو اٹھانے سے انکار کر دیا۔ آج گوگا پہلوان کا بیٹا امام بخش ٹونی اور جھارا پہلوان کا بیٹا معظم موجود ہیں مگر وہ اس عظیم فن کو اپنانے کے لئے تیار نہیں ہیں۔ قیام پاکستان کے بعد کرکٹ' ہاکی' ٹیبل ٹینس' سکواش اور نجانے کس کس غیر ملکی کھیل کی سرپرستی کی گئی مگر دنیا بھر میں پاکستان کا جھنڈا بلند کرنے والے اس عظیم فن اور اس سے وابستہ فنکاروں کو مسلسل نظر انداز کیا گیا اور بالآخر اپنوں اور غیروں نے مل کر اس سرزمین سے جنم لینے والے اس عظیم فن کو اسی مٹی میں ملا دیا۔

حوالہ جات

۱۔ سبعہ معلّقات' امیر حسن نورانی' ص۸' پرنٹ لائن پبلشرز' لاہور' ۱۹۹۹ء
۲۔ تاریخ عربی ادب' ڈاکٹر عبدالحلیم ندوی' ص۳۲' پرنٹ لائن پبلشرز' لاہور' ۱۹۹۹ء
۳۔ اردو ادب یورپ اور امریکہ میں (پی۔ ایچ۔ ڈی کا تحقیقی مقالہ۔) ڈاکٹر جواز جعفری' ص 1' پنجاب یونیورسٹی لاہور ۲۰۰۴ء
۴۔ فیروز اللغات' ص۲۳۲' فیروز سنز' لاہور
۵۔ داستانِ شہ زوراں' اختر حسین شیخ' ص۱۷' علی میاں پبلیکیشنز' لاہور ۲۰۰۴ء بارِ دوم
۶۔ داستانِ شہ زوراں' اختر حسین شیخ' ص۴۸۸' علی میاں پبلیکیشنز' لاہور ۲۰۰۴ء بارِ دوم
۷۔ داستانِ شہ زوراں' اختر حسین شیخ' ص۳۹۵' علی میاں پبلیکیشنز' لاہور ۲۰۰۴ء بارِ دوم
۸۔ آبِ حیات' محمد حسین آزاد' ص۲۲۵' رفاہِ عام اسٹیم پریس لاہور' ۱۹۱۳ء
۹۔ تذکرۂ خوش معرکہ زیبا' سعادت علی خان ناصر' ص۲۵۸' نسیم بک ڈپو' لکھنؤ' ۱۹۷۱ء

۱۰۔ اردو کے ادبی معرکے، ڈاکٹر محمد یعقوب، ص۴۰، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی، بارِ سوم، ۲۰۰۲ء

۱۱۔ داستانِ شہ زوراں، اختر حسین شیخ، ص۱۸۳، علی میاں پبلیکیشنز، لاہور۲۰۰۴ ء بارِ دوم

۱۲۔ داستانِ شہ زوراں، اختر حسین شیخ، ص۲۶۷، علی میاں پبلیکیشنز، لاہور۲۰۰۴ ء بارِ دوم

۱۳۔ رستمِ زماں گاماں، فہیم الدین فہمی، ص۲۷، ادارۂ قومی تعمیرِ نو، کراچی، ۱۹۶۲ ء بارِ اول

۱۴۔ رستمِ زماں گاماں، فہیم الدین فہمی، ص۹۵، ادارۂ قومی تعمیرِ نو، کراچی، ۱۹۶۲ ء بارِ اول

۱۵۔ رستمِ زماں گاماں، فہیم الدین فہمی، ص۱۰۷، ادارۂ قومی تعمیرِ نو، کراچی، ۱۹۶۲ ء بارِ اول

۱۶۔ رستمِ زماں گاماں، ڈاکٹر غازی امیر علی، ص۹۶، مسعود کھدر پوش ٹرسٹ پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۹۰ء

۱۷۔ رستمِ زماں گاماں، ڈاکٹر غازی امیر علی، ص۹۸، مسعود کھدر پوش ٹرسٹ پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۹۰ء

۱۸۔ نقوش لاہور نمبر، لاہور کے اکھاڑے (مضمون) سراج نظامی، ص۱۴۷، ادارۂ فروغِ اردو، اردو بازار، لاہور فروری، ۱۹۶۲ء

۱۹۔ نقوش لاہور نمبر، لاہور کے اکھاڑے (مضمون) سراج نظامی، ص۱۴۶، ادارۂ فروغِ اردو، اردو بازار، لاہور فروری، ۱۹۶۲ء

۲۰۔ داستانِ شہ زوراں، اختر حسین شیخ، ص۴۹۱، علی میاں پبلیکیشنز، لاہور

۲۱۔ داستانِ شہ زوراں، اختر حسین شیخ، ص۶۰۸، علی میاں پبلیکیشنز، لاہور

۲۲۔ داستانِ شہ زوراں، اختر حسین شیخ، ص۹۹۱، علی میاں پبلیکیشنز، لاہور

۲۳۔ فنِ پہلوانی، کے۔ایم اسلم، ص۱۳ ، خواجہ پبلشرز، لاہور

۲۴۔ داستانِ شہ زوراں، اختر حسین شیخ، ص۹۶۸، علی میاں پبلیکیشنز، لاہور

محمود احمد/ ابرار حسین قریشی

ہدفی زبان میں تخلیقِ متن اور اردو کارپس

Urdu is the common medium of instruction in Pakistan, especially in the state-run educational institutions. Naturally it serves as the reference speaking system. When learners produce texts in English during composition or translation activities, more often than not the structures of the source language are trasnferred and superimposed on those of the target language. Interlingual asymmetry is the main source of the translation problems. Aim of this paper is to pinpoint the possible pitfalls in text production so that the teachers of English can help learners avoid such errors. A properly designed Urdu-English dictionary can be a useful aid to learners in production of texts in the target language, ie, English.

کلیدی الفاظ: رسم الخط، ترجمہ، متبادل الفاظ، منبعی زبان، ہدفی زبان، کارپس، ذولسانی لغت

1 تعارف

غیر ملکی/ ثانوی زبان میں متن لکھنا یا ترجمہ کرنا ایک پیچیدہ کام ہے۔ عام طور پر زبانِ اول/ مادری زبان کی لغوی، صرفی، نحوی حتیٰ کہ صوتی ساختیں متعلم اور مترجم کے ذہن پر اس طور سے نقش ہوتی ہیں کہ غیر ملکی ثانوی زبان کی ساختیں بھی غیر ارادی طور پر زبان اول کے حوالے سے سیکھی جاتی ہیں۔ بسا اوقات دونوں زبانوں کی ساختیں آپس میں گڈمڈ ہو جاتی ہیں جس کے باعث زبان کی مختلف سطحوں پر پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں۔ زیرِ نظر مقالے میں انگریزی میں تحریر اور ترجمے کے عمل کے دوران در آنے والی الجھنوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔

2 رسم الخط کا فرق

اردو اور انگریزی کے رسوم الخط کے اوصاف میں قطبین کا فاصلہ ہے۔ جس کے باعث متعلم تحریر کے دوران غلطیاں کر جاتے ہیں:

(A) اردو میں بڑے اور چھوٹے حروف (Capital & small letters) کا وجود نہیں

i) اردو کے حروف کی ساخت کے برعکس کبھی کبھی موقع محل کی مناسبت سے انگریزی کے بڑے یا چھوٹے حروف لکھنا پڑتے ہیں جس کا مقصد مختلف مفہوم ادا کرنا ہوتا ہے، جیسے دیوتا کا لفظ god کے مفہوم میں آئے تو پہلا حرف چھوٹا لکھا جاتا ہے جب کہ یہی لفظ اللہ یعنی خدا God کا معنی دینے کے لیے آئے تو پہلا حرف بڑا لکھنا ہوگا۔ اسی طرح west سے مراد مغرب جب کہ West سے مراد یورپی ممالک بشمول امریکہ لیے جاتے ہیں۔

ii) چاند، زمین اور سورج کے نام چھوٹے حروف سے شروع ہوتے ہیں جب کہ باقی سیاروں کے نام بڑے حروف سے لکھے جاتے ہیں (Swan 1986: 575)

(iii) موسموں کے کے نام چھوٹے حروف سے شروع ہوتے ہیں جب کہ دنوں اور مہینوں کے نام بڑے حروف سے لکھے جاتے ہیں

(iv) اگر پیشہ ور کا نام ساتھ آئے تو پیشوں کے نام کا پہلا حرف بڑا ہوتا ہے۔ جیسے

My younger brother, Professor Qasim, lives in a village.

(B) Apostrophe کا استعمال اردو میں نہیں ہوتا۔ انگریزی میں Apostrophe کا استعمال دو مقاصد کے لیے ہوتا ہے۔ پہلا استعمال ملکیت یا تعلق کے اظہار جب کہ دوسرا مقصد کمزور اشکال weak forms کے لیے ہوتا ہے۔ (cf.Swan 1986)۔ جیسے

لڑکے کا کمرہ boy's room / لڑکوں کا کمرہ boys' room

ایک دن کی تاخیر A day's delay

I'd = I had/ would

It's = It is/has

Apostrophe کے استعمال کو جاننے کے لیے اصول وضوابط کی بجائے چلن کا خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ (cf.Swan 1986)

(C) انگریزی زبان میں جگہ اور سعی بچانے کی غرض سے لفظوں کو مخفف کر کے لکھنا عام سی بات ہے۔ جیسے

pm = post meridiem; PM= prime minister;

تاہم یہ بھی ممکن ہے کہ مخفف حروف اور پورے لفظ میں کسی قسم کی مشابہت نہ ہو۔ جیسے

پاؤنڈ lb= pound

ڈالر $= dollar

اردو میں مخففات کا استعمال ہوتا ہے جیسے ''جواب سے مطلع فرمائیں'' کے لیے ج س م ف؛ لیکن اردو مخففات کا چلن کم ہونے کی وجہ سے انگریزی متن لکھتے وقت متعلم غلطی کر جاتے ہیں۔

(E) انگریزی میں لفظوں کی صرفی شکلیں متعلموں کے لیے بڑی الجھنوں کا باعث بنتی ہیں۔ کہیں پر کوئی حرف بڑھایا جاتا ہے کہیں گرایا جاتا ہے۔ کچھ مثالیں درج ذیل ہیں

i. hop->hopped مگر hope -> hoped

ii. late -> later -> last مگر late -> latter -> latest

iii. quick -> quickly, wise -> wisely

مگر possible -> possibly ; romantic -> romantically ; whole -> wholly

iv. pay -> paid & story -> stories مگر storey -> storeys

v. anger -> angrily مگر fire -> fiery

vi. fame -> famous مگر courage -> courageous

vii. write -> writer مگر edit -> editor

viii. zoo -> zoos مگر hero -> heroes

مبتدی کے لیے لازم ہو جاتا ہے کہ وہ ان باتوں کو ازبر یاد کر لے۔ قیاس کی کوئی گنجائش نہیں ہوتی۔

برطانوی اورامریکی انگریزی میں فرق کا اثر

برطانوی اورامریکی انگریزی میں فرق کے باعث الجھنیں مزید بڑھ جاتی ہیں

i. برطانوی انگریزی میں آخری 'l' کوڈبل کیا جاتا ہے مگرامریکی انگریزی میں ایسا نہیں کیا جاتا۔

BrE travel -> traveller, travelling

AmE travel -> traveler, traveling.

ii. کچھ الفاظ کے ہجے برطانوی انگریزی میں re ہیں مگرامریکی انگریزی میں er ہیں۔مثلاً

BrE centre / AmE center.

iii. کچھ الفاظ کے ہجے برطانوی انگریزی میں our- پر ختم ہوتے ہیں مگرامریکی انگریزی میں or- پر ختم ہوتے ہیں۔ مثلاً

BrE colour / AmE color.

iv. کچھ الفاظ کے ہجے برطانوی انگریزی میں gue- پر ختم ہوتے ہیں مگرامریکی انگریزی میں og- پر ختم ہوتے ہیں۔ مثلاً

BrE dialogue / AmE dialog.

v. کئی افعال کے ہجے برطانوی انگریزی میں ise- یا ize- پر ختم ہوتے ہیں مگرامریکی انگریزی میں صرف ize- پر ختم ہوتے ہیں۔مثلاً

BrE realise/realize / AmE realize.

3. متبادل الفاظ کا چناؤ

ترجمے کا محور متبادل الفاظ (Equivalents) کا چناؤ ہے۔متبادل الفاظ کی تلاش آسان نہیں۔متعلم کے لیے ترجمے کے دوران الجھنوں کا سب سے بڑا سبب لسانی بُعد یزیری (منبعی اور ہدفی زبان میں متبادل الفاظ کے رویے کا اختلاف) (interlingual asymmetry) ہے جو کہ اجزائے معنی میں فرق کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ (زگوسٹا1971 (Zgusta) کے بیان کے مطابق معنی کے درج ذیل تین اجزاء ہوتے ہیں: 1 وصف: Designatum, 2 تعبیر Connotation 3 اطلاق کی حد Range of application ہیں)۔ ذیل میں interlingual asymmetry کے مظاہر اور اثرات کا بیان ہے۔

3.1.1 امدادی افعال

انگریزی اور اردو دونوں زبانوں میں امدادی افعال پائے جاتے ہیں تاہم ان کے وظائف میں بڑا فرق ہے۔مثال کے طور پر اردو کے لفظ 'ہے' کے انگریزی میں متبادل ملاحظہ فرمائیں

لفظ	متبادل	اردو جملہ	انگریزی جملہ
ہے	is	وہ خوش ہے۔	S/he is happy.
ہے	It is	ایک بجا ہے	It is 1'o clock.
ہے	There is	دیوار پر پرندہ ہے۔	There is a bird on the wall.

S/he has flu.	اسے نزلہ ہے	has	ہے
I have flu.	مجھے نزلہ ہے	have	ہے
I do not like tea.	مجھے چائے پسند نہیں ہے	do	ہے
S/he does not like tea.	اسے چائے پسند نہیں ہے	does	ہے
He can run.	وہ دوڑ سکتا ہے	can	ہے
He may leave today.	ہوسکتا ہے کہ وہ آج چلا جائے	may	ہے
S/he likes tea.	اسے چائے پسند ہے	x	ہے

آخری سے پہلی دو لائنوں میں انگریزی متبادل الفاظ can & may اردو لفظ 'ہے' کے ساتھ ساتھ 'سکنا' کا معنی بھی ادا کر رہے ہیں۔ آخری لائن میں 'ہے' کے لیے الگ سے کوئی لفظ نہیں۔

ترجمے کے حوالے سے اس بات کا ذکر کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ متبادل الفاظ کے رویے میں بڑا فرق ہوسکتا ہے۔ چنانچہ 'ہے' کا معروف انگریزی متبادل لفظ is فقرے کے شروع میں آ کر مثبت جملے کو منفی جملے میں بدل دیتا ہے۔ نیز اردو لفظ 'ہے' کو بڑوں کے لیے استعمال نہیں کیا جاتا۔ سب سے بڑھ کر یہ بات کہ 'ہے' اور is سو فیصد مساوی نہیں یعنی ایسا نہیں کہ is کا ترجمہ لازماً 'ہے' ہی ہوگا۔ جیسے

Hazrat Muhammad (S.A.W.) is the last prophet of Allah.

کا ترجمہ کرتے وقت کا ترجمہ تعظیم (Honorification) کے اظہار کے لیے صرف اور صرف 'ہیں' قابل قبول ہے؛ 'ہے' لکھنا خلافِ رواج اور معیوب ہے۔

3.1.2 تعظیم کا اظہار

اردو میں تعظیم کے اظہار کے لیے جمع امدادی افعال، ضمائر، اسمائے صفات اور حروف جار (ہیں، تھے، گے، آپ، ان، کے، والے) کا استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسے

قائداعظم بڑے ذہین راہنما تھے اور کوئی ان کو فریب نہیں دے سکتا تھا۔

میں خط کشیدہ الفاظ تعظیم کے لیے وارد ہوئے ہیں۔ ترجمے کرتے ہوئے ان کے متبادل واحد لکھے جائیں گے

The Quaid-e-Azam was an intelligent leader. Nobody could deceive him.

اسی طرح 'تو' 'تم' اور 'آپ' حفظ مراتب کے حساب سے استعمال ہوتے ہیں۔ انگریزی ایسے تکلفات سے عاری ہے۔ ان سب کا متبادل لفظ you ہے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ 'آپ' کے متبادل he اور she بھی ہوسکتے ہیں۔ جیسے

حضرت علیؓ بہت بہادر تھے آپ کو شیر خدا بھی کہا جاتا ہے۔

Hazrat Ali was very brave. He is also called 'the Lion of Allah'.

فاطمہ جناح قائداعظم کی چھوٹی بہن تھیں۔ آپ نے اپنی زندگی بھائی کی خدمت میں گزار دی۔

Fatimah Jinnah was the younger sister of the Quaid-e-Azam. She spent her life serving her brother.

الفاظ کا کثیر المعنی ہونا

منبعی اور ہدفی ہر دو زبانوں کے پس پشت معاشرتی حقائق اور عوامل میں اختلاف کے زیرِ اثر lexical divergence یعنی لفظی بُعد پذیری کا ظہور عمل میں آتا ہے جس سے ترجمے کے عمل میں پیچیدگیاں بڑھ جاتی ہیں۔ لفظی بُعد پذیری کی کچھ مثالیں درج کی جاتی ہیں (ر۔ک احمد 2009)

اردو کے لفظ کے لیے انگریزی کے دو مختلف مگر متعلقہ الفاظ کا بطور متبادل ہونا مثلاً

زبان	language & tongue
گرم	hot & warm
انکار کرنا	deny & refuse

اردو کے لفظ کے لیے انگریزی کے دو مختلف مگر غیر متعلقہ الفاظ کا بطور متبادل ہونا مثلاً

والا	owner & about/going to
اچھا	good & well

اردو کے لفظ کے لیے انگریزی کے دو سے زائد اور باہم غیر متعلق الفاظ کا بطور متبادل ہونا مثلاً

اپنا	their, my, mine, our, ours, your, yours, his, her, hers theirs,one's & own
کیا	What

اس کے علاوہ درج ذیل Helping verbs کو فاعل سے پہلے لگانے سے بھی 'کیا' کا مفہوم پیدا ہوتا ہے۔

(is, am, are, was, may, might, would ,has, could can,
were, have, had, dare, shouldd, ought, must, does, did, will, shall)

اردو کے لفظ کے لیے انگریزی کے دو سے زائد اور مختلف الحیثیت الفاظ کا بطور متبادل ہونا مثلاً

پر	(Preposition) on, in, by at, above,
پر	(Conjunction) but, yet, though, however, over
پر	(Noun) wing, feather, quill, plume

3.1.4 جڑاؤ الفاظ اور ذیلی افعال

جڑاؤ الفاظ (Collocations) کے متبادل الفاظ کا تعین ترجمے میں بڑی الجھن کا باعث ہوسکتا ہے۔ چنانچہ اچھا کے متبادل well اور good ہیں مگر اچھا لگنا کا متبادل like & fascinate اور اچھا ہو جانا کا متبادل to heal ہے۔ 'بولنا' اگر 'سچ' کے ساتھ آئے تو متبادل 'speak the truth' ہے تاہم 'جھوٹ' کے ساتھ آئے تو متبادل to tell a lie ہوگا جب کہ 'لفظ' کے ساتھ متبادل utter a word ہے۔

جڑاؤ الفاظ (Collocates) میں محاورات بھی شامل ہیں۔ جن کا مفہوم اجزائے ترکیبی سے بہت مختلف ہوتا ہے۔

نو دو گیارہ ہونا	to flee
بلائیں لینا	to show affection

3.1.4. متبادل الفاظ کا صرفی اور نحوی رویہ

بسا اوقات متعلم منبعی زبان(Source language) کا صرفی اور نحوی رویہ پر لاگو کر دیتے ہیں اس عمل کو منفی انتقال Negative Transfer کا نام دیا جاتا ہے۔ نتیجتاً درج ذیل قسم کی غلطیاں سرزد ہو جاتی ہیں

میرے بال سفید ہو گئے ہیں x *My hairs have turned gray.

چوکیدار اتوار سے چھٹی پر ہے x *Watchman is on leave from sunday.

آپ میری مدد کریں x *You help me.

پہلے فقرے میں بال کے متبادل کو جمع استعمال کرنا درست نہیں۔ دوسرے فقرے میں آرٹیکل (a, an & the)، زمانے اور حرف جار کے استعمال میں غلطی ہوئی ہے۔ تیسرے فقرے میں 'آپ' کا متبادل لکھنا ٹھیک نہیں۔

3.1.5. تکرارِ الفاظ

اردو کا ایک نمایاں وصف تکرار الفاظ ہے (شان الحق حقی: 1996) جیسے گھر گھر، قسم قسم، دیکھتے دیکھتے، روز روز، روز بروز۔ محاوروں کی مانند ان کا ترجمہ ان کی ظاہری ہیئت کے مطابق کرنا درست نہیں ہوتا۔ چنانچہ ان کے مفہوم کے لحاظ سے ترجمہ کیا جانا چاہیے۔ اوپر والے الفاظ کا ترجمہ بالترتیب یوں ہوگا۔

(in every house, various kinds, in no time, daily, day by day)

3.1.6. تکمیلی افعال

اردو کے اہم تکمیلی افعال (ڈالنا، آنا، دینا، رہنا، جانا، کرنا، ہونا، فرمانا) ہیں یہ افعال اسما اور افعال کے ساتھ مل کر نئے افعال کی تشکیل کرتے ہیں (ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا: 1990)۔ ان کا ترجمہ احتیاط کا تقاضا کرتا ہے۔ جیسے

اسے تیرنا آتا ہے S/he knows how to swim.

میں ہنسے بغیر نہ رہ سکا I could not help laughing.

شور کی وجہ سے اس سے سویا نہ گیا۔ S/he failed to sleep due to noise.

Passive voice بنانے میں تکمیلی افعال کا بڑا دخل ہے۔ عموماً 'جانا'، 'ہونا' لگانے سے Passive voice بن جاتا ہے۔ تاہم انگریزی میں جملے کی ساخت میں نمایاں رونما ہوتی ہیں (cf. Eastwood, 1999)۔ جیسے

والدین کی عزت کی جاتی ہے Parents are respected.

میں تیرہ جولائی 1965 کو پیدا ہوا۔ I was born on 13th July 1965.

اسی طرح اردو میں معمولی ساختی تبدیلی سے Causitive sentences بن جاتا ہے۔ تاہم اردو میں ساختی تبدیلی غیر معمولی ہوتی ہے

احمد نے مجھے انتظار کروایا Ahmad made me wait.

میں عید پر نئے کپڑے سلواتا ہوں I get new clothes sewn on Eid.

3.1.7 اشکالی مغالطہ

متعلم/مترجم کو بسا اوقات لفظ کی ظاہری شکل مغالطے میں ڈال دیتی ہے جیسے اردو فعل 'دو' دراصل 'دینا' کی ایک تصریفی شکل ہے۔ ترجمے کے وقت اس کا ترجمہ let سے کرنا ہوتا ہے۔

مجھے سونے دو Let me sleep.

کچھ اور افعال/الفاظ درج ذیل ہیں

Let us play cricket.	آؤ کرکٹ کھیلیں
I shall not be able to come tomorrow.	میں کل نہیں آسکوں گا
I could not sleep.	مجھ سے سویا نہ گیا
The match is about to begin.	میچ شروع ہوا چاہتا ہے
The doctor felt my pulse.	ڈاکٹر نے میری نبض دیکھی
May Pakistan prosper.	اللہ کرے پاکستان پھلے پھولے۔
I shall take the test this year	میں اس سال امتحان دوں گا
The teacher gave us the test.	استاد صاحب نے ہمارا امتحان لیا

ان افعال والفاظ کی ظاہری شکل سے ان کے ممکنہ متبادل کی تلاش میں کوئی اشارہ نہیں ملتا۔

3.1.8 بالواسطہ بیان

اردو سے انگریزی میں ترجمہ کرتے وقت بالواسطہ بیان میں جملے کی ساخت میں نمایاں تبدیلیاں کرنا ہوتی ہیں جن میں کچھ الفاظ کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ زمانے اور ہیئت کی تبدیلیاں ناگزیر ہو جاتی ہیں۔ اردو میں کوئی بڑی تبدیلی نہیں کرنی پڑتی۔ مثلاً

اسلم نے مجھ سے پوچھا کہ آیا مجھے چاول پسند ہیں۔ Aslam asked me if I liked rice.

اوپر کے اردو جملے میں دو زمانے tenses ہیں جب کہ انگریزی جملے میں صرف ایک tense ہوگا۔ مزید برآں 'آیا' کا ترجمہ if کیا جائے گا۔ جس کا ترجمہ عموماً 'اگر' کیا جاتا ہے

3.1.9 اردو حروف جار

اردو کے حروف جار اسم کے بعد لگتے ہیں اس لیے ان کو Post positions کہا جاتا ہے۔ ان کا متبادل موقع محل کے حساب سے بدلتا جاتا ہے۔ مثلاً 'میں' کے متبادل الفاظ پر غور کیجیے

in the bed	بستر میں
Cut into pieces	ٹکڑوں میں کاٹنا
on the way	راستے میں
within one's power	کے بس میں
between the two boys	دونوں لڑکوں میں
among friends	دوستوں میں

five to seven (time)	سات بجنے میں پانچ منٹ
(Am E) five of seven (time)	
at the age of	کی عمر میں
during the conversation	باتوں باتوں میں
popular with	میں مقبول

(احمد:2008)

اسی طرح 'کے/کی/کا' کے متبادل ملاحظہ فرمائیں

girl's room	لڑکی کا کمرہ
girls' room	لڑکیوں کا کمرہ
His room	اس مرد کا کمرہ
Her room	اس عورت کا کمرہ
Their room	ان کا کمرہ
your room	آپ کا کمرہ
yours sincerely	آپ کا مخلص
Here is a letter for you.	یہ آپ کا خط ہے
the door of the room	کمرے کا رقبہ
Its width	اس کا عرض

3.1.10 وقت، عمر اور تاریخ بتانا

انگریزی میں وقت بتانے کا قاعدہ درج ذیل ہے۔(cf. Eastwood, 1999)

"It + be + digit + a.m / p.m".

جو کہ اردو ترتیب سے بہت مختلف ہے۔ وضاحت کے لیے کچھ مثالیں درج ہیں

What is the time? / What time is it?	کیا وقت ہوا ہے؟
It is 1 p.m.	دن کا ایک بجا ہے
It is 2 p.m.	دوپہر کے دو بجے ہیں
It is 3-4 p.m.	سہ پہر کے تین/چار بجے ہیں
It is 5-7 p.m.	شام کے پانچ/سات بجے ہیں
It is 8-11 p.m.	رات کے آٹھ/گیارہ بجے ہیں
It is 1 a.m.	رات کا ایک بجا ہے
It is 3-4 a.m.	رات کے تین/چار بجے ہیں
It is 5-8 a.m.	صبح کے پانچ/آٹھ بجے ہیں
It is 9-11 a.m.	دن کے نو/گیارہ بجے ہیں

It is twelve noon/night.	دن/رات کے بارہ بجے ہیں
It is quarter past three.	سوا تین بجے ہیں
It is quarter to three.	پونے تین بجے ہیں
He slept for three quarters of an hour.	وہ پون گھنٹہ سویا
It is half past three.	ساڑھے تین بجے ہیں
At what time do you get up? At 5:30.	تم کس وقت جاگتے ہو؟ پانچ بجے

تاریخ

What is the /today's date?	آج کیا تاریخ ہے؟
The 2nd.	دو تاریخ
Sep. 1st;	یکم ستمبر
Feb. 1;	یکم فروری
9th March ;	نو مارچ
September 10 ;	دس ستمبر
21/31st December;	اکیس یا اکتیس مارچ

عمر

How old is s/he? / What is her/his age?	اس کی کتنی عمر ہے؟
S/he is 10 / ten years old/ 10 years of age.	اس کی عمر دس سال ہے۔

4. مسئلے کے حل میں اردو-انگریزی لغت کا کردار

زبانِ اول سے زبانِ ثانی میں ترجمہ اس کی الٹ صورت یعنی زبانِ ثانی سے زبانِ اول میں ترجمہ سے کہیں مشکل ہوتا ہے۔ جب زبانِ ثانی سے زبانِ اول میں ترجمہ کرنا ہوتا ہے تو نامعلوم سے معلوم کا سفر کرنا ہوتا ہے۔ جس میں فطری طور پر راحت میسر آتی ہے۔ اس کے برعکس زبانِ اول سے زبانِ ثانی میں ترجمے کے دوران معلوم سے نامعلوم کا سفر درپیش آتا ہے۔ جس میں عدم واقفیت کی بنا پر الجھن اور گھبراہٹ کا احساس ہوتا ہے اور بھٹکنے کا احتمال رہتا ہے۔ ایسے میں اگر موزوں راہ نمائی اور مدد دستیاب ہو جائے تو منزل آسان ہو جاتی ہے۔

اردو-انگریزی لغت متعلم کی اسی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے بنائی جاتی ہے۔ البتہ یہ لازمی نہیں کہ بازار میں دستیاب ہر اردو انگریزی لغت متعلم کی موثر راہنمائی کر سکے۔ اردو انگریزی لغت کے موثر ہونے کا انحصار اس کی ساخت اور اندراجات پر ہے۔ مترجم/متعلم کی لسانی ضروریات پوری کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں درج ذیل قسم کی معلومات دی گئی ہوں (احمد 2008)

4.1 اردو رسم الخط میں لفظ کا اندراج (جیسے 'شکوہ')

4.2 اردو رسم الخط میں تلفظ کا اندراج (ش۔کوہ & شِک۔واہ)

4.3 لفظ کے مبداء (etymology) کے اندراج کی ضرورت نہیں ہوتی (cf. G. Stein 2002)

4.4 اردو لفظ کے اجزائے کلام یعنی part of speech کا اندراج

4.5 انگریزی میں عمومی متبادل کا اندراج

4.6 (برطانوی لہجے سے اختلاف کی صورت میں) امریکی لہجے کا اندراج

4.7 اردو جملے میں لفظ کا استعمال

4.8 متبادل لفظ کا انگریزی جملے میں استعمال تاکہ متبادل لفظ کے inflections & collocations کا پتہ چلے

4.9 جہاں ضروری ہو تصاویر کی مدد سے مفہوم کی وضاحت

4.10 APPENDIX میں دنیا اور زبان کے بارے میں معلومات کا اندراج

4.11 استعمال کنندہ کے لیے اردو میں ہدایت نامہ User's guide

4.12 کم سے کم اختصارات کا استعمال

4.13 جدید اردو میں استعمال ہونے والے الفاظ کا چناؤ

4.14 ثقافتی معنی کے الفاظ کے بارے میں مناسب معلومات کی فراہمی

4.15 اردو بطور بیان کی زبان (metalanguage)

5. کارپس CORPUS

ٹیکنالوجی میں ہونے والی پیش رفت نے زندگی کے باقی شعبوں کی طرح ترجمے اور لغت سازی کو بھی متاثر کیا ہے۔ کارپس (ذخیرۂ متون) ایک ایسی ایجاد ہے جس نے ترجمہ اور لغت سازی میں انقلاب برپا کر دیا ہے۔ کارپس CORPUS کی مدد سے الفاظ کی پہچان، ان کے معانی، متبادل، اور استعمال کی مثالیں انگلی کے اشارے سے کمپیوٹر پر جلوہ گر ہو جاتے ہیں۔ نمونے کے لیے لینکاسٹر یونیورسٹی کے تیار کردہ EMILLE کارپس سے لفظ 'بس' ایک CONCORDANCE پیش خدمت ہے۔

(نوٹ EMILLE کارپس کے بنانے میں ہندوستانی معاشرے میں رائج اردو زبان استعمال کی گئی ہے۔)

کیا سنائیں گی؟ بس ایک غزل لے کر آئی ہوں۔
محفل تو بس آپ ہی کی وجہ سے سجی ہوئی ہے۔
کیا حال ہیں جناب؟ بس ٹھیک ہوں۔
شہر میں ایک بس سٹاپ کے نزدیک......
میں بالکل ٹھیک ہوں۔ آپ سنائیے کیسا چل رہا ہے وہاں؟ بس بہت اچھا چل رہا ہے۔
دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہو گئے۔ ارے واہ وا۔ کیا بات ہے۔

خاتمہ (Conclusion)

ہدفی زبان میں متن تخلیق کرتے وقت قدم قدم پر الجھنوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ سب سے بڑا مسئلہ لسانی بُعد پذیری ہے جس کے سبب متبادل الفاظ کا تعین دشوار ہو جاتا ہے۔ ذولسانی لغت ایک ایسا آلہ ہے جس کا اصل مقصد اس مسئلے کو حل کرنے میں مدد

فراہم کرنا ہوتا ہے (زگوسٹا 1971)۔ایسی لغت کو حقیقی معنوں میں کارآمد بنانے کے لیے لازم ہے کہ اسے لسانی تحقیق کے نتیجے میں متعین ہونے والے اصولوں کی روشنی میں تیار کیا جائے، جن میں نمایاں ترین اصول لغت کے استعمال کنندہ کی ضروریات کا دھیان رکھنا ہے (چوہان:2008)۔اِن ضروریات کو خالص سائنسی بنیادوں پر پورا کرنے کے لیے کارپس سے اِستفادہ ناگزیر ہے۔

اظہارِ تشکر

مصنفین EMILLE سے اِستفادے میں معاونت فراہم کرنے کے لیے مسٹرنک گروم، برمنگھم یونیورسٹی برطانیہ اور مقالے کی جانچ کے لیے ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان، صدرِ شعبۂ کمپیوٹر و ڈیٹا سروسز، ٹیلی کمیونیکیشن سٹاف کالج ہری پور کا شکریہ ادا کرتے ہیں۔

ماخذ

ا۔ محمود احمد (2009) اردو سے انگریزی ترجمہ اور کارپس۔اخبارِ اُردو۔شمارہ مارچ۔مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد

2. Ahmad, M. (2008). The Micro-structure of an Encoding Dictionary. In SKASE Journal of Theoretical Linguistics [online]. vol. 5, no. 1 . Available on web page <http://www.skase.sk/Volumes/JTL11/pdf_doc/4.pdf>. ISSN 1339-782X.

۳۔ صفوان محمد چوہان، ڈاکٹر حافظ۔ (2008) اردو کارپس: تکنیکی تعارف، اہمیت، ضرورت اور دائرہ و لائحۂ عمل۔جرنل آف ریسرچ (اردو)۔والیم-14۔بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان۔

4. Eastwood, J. (1999). Oxford Practice Grammar. Karachi: Oxford University Press.

۵۔ شان الحق حقی۔(1996)۔ لسانی مسائل و لطائف۔مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

6. Swan, M. (1986). Practical English Usage. Oxford: Oxford University Press.

7. Zakariya, Dr Khwaja Muhammad. (1990). Urdu for Beginners. Islamabad: National Language Authority.

8. Zgsuta, L. (1971). Manual of Lexicography. Mouton: Academia.

ڈاکٹر پروین کلو

ترجمہ معیارات اور افادیت

Word Translation was derived from Latin Language. Its literal meaning to cross .Translation brings to close different nations, cultures and languages. There are many factors to flourish human knowledge. Translation also performed a stronger role to flourish it. In every era, Translation conveys different thoughts and ideas to different nations. Though one translation expresses other language, it also gives its expansion and enrichments. The need of Translation belongs the flourishment of knowledge and language. Language is expanded through translation because on one hand it expresses poetry and on the other hand it also becomes the language of philosophy. When a nation takes steps to progress in knowledge and fine arts, first of all it makes its language prosperous with the Translation of different languages. If there was no culture of translation, the word would become deaf and dumb. If a translator has a high quality of creation, and he is honest then his Translation would be better than the original. Translation should be the nectar of the writer .The temperament should be remained same as the original language. A good translation comes to existence, when translator goes into the mind of the writer and there should be real soul of the writer .This is the exact quality of translation. The translator should be well aware of the topic of the translation and he should be expert of both languages. Progress of human culture is not bound to one nation, but its progress is a collective efforts and Translation has a major role for its progress, so we can not deny the benefits of good translation.

ٹرانسلیشن کا لفظ مغرب کی جدید زبانوں میں لاطینی سے آیا ہے اور اس کے لغوی معانی ہیں پار لے جانا۔اس سے قطع نظر کہ کوئی خاص مترجم کسی کو پار اتارتا بھی ہے کہ نہیں یہ مفہوم نقل مکانی سے لے کر نقل معانی تک پھیلا ہوا ہے۔اس طرح اردو اور فارسی میں ترجمے کا لفظ جس کا اشتقاقی رابطہ ترجمان اور مترجم دونوں سے ہے عربی زبان سے آیا ہے۔اہل لغت اس کے کم سے کم چار معنی درج کرتے ہیں۔ایک سے دوسری زبان میں نقل کلام، تفسیر وتعبیر، دیباچہ اور کسی شخص کا بیان احوال یا تذکرہ شخصی ہے۔امریکہ میں ترجمے کے لیے دوبارہ تخلیق (Recreation) کا لفظ بھی استعمال کیا گیا ہے۔ترجمہ ہر دور میں ہر زبان کی

اہم ترین ضرورت رہا ہے۔ یہ مختلف قوموں، زبانوں اور ثقافتوں کے درمیان پڑے ہوئے اجنبیت کے پردے چاک کر کے انہیں ایک دوسرے سے قریب لاتا ہے اور ہر زبان کی ترقی، پھیلاؤ اور وسعت میں بھی معاون ثابت ہوتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں کہ!

''انسانوں کے درمیان باہمی ارتباط، اتحاد اور یگانگت کی راہ میں جو سب سے اہم فطری رکاوٹ حائل رہی ہے شاید وہ زبانوں کا فرق ہے۔ اس فرق کو مٹانے اور انسان کے علم وعرفان اور ادب کو بنی نوع انسان کی مشترک میراث بنانے میں ترجمہ نے جو اہم اور نتیجہ خیز کردار ادا کیا ہے انسانی تہذیب کی تاریخ کا ہر ورق اس کا گواہ ہے۔ ترجمہ نے ہی ایک قوم کے ذخیرہ علم وادب کو دوسری قوموں تک پہنچایا ہے اور ایک انسانی گروہ کے تجربات سے دوسری جماعتوں کو فیض اٹھانے کا موقع دیا ہے۔ اس ذخیرہ میں جیسے جیسے توسیع واضافہ ہوتا رہا ہے ترجمہ کی رفتار بھی تیز تر ہوتی رہی ہے۔ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ انسانی علوم کو فروغ دینے میں جہاں اور بہت سے اسباب اور عوامل رہے ہیں وہاں ترجمہ بھی ایک طاقتور محرک کا کردار ادا کرتا رہا ہے۔''(۱)

ترجمہ نے ہر عہد میں نئے نئے افکار ونظریات کو ایک قوم سے دوسری قوم تک پہنچایا ہے، ایک تہذیب کو دوسری تہذیب سے روشناس کروایا ہے۔ ترجمہ کے ذریعہ ہی ایک زبان دوسری زبان کے اظہارات، اس کے مزاج اور اس کی نحوی ساخت سے متعارف ہو کر اپنا روپ رنگ بدلتی اور وسعت حاصل کرتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ آج جب دنیا کی طنابیں کھنچ رہی ہیں اور علم عالمگیر سطح پر ایک اکائی بنتا جارہا ہے، کوئی زبان بھی ترجمے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتی۔ جب تک نئے خیال کا خون اور نئی آگہی کا نور رگ وپے میں سرایت نہ کرے زندگی دشوار ہے۔ یہی نہیں بلکہ آج کی دنیا میں زبانوں کی مقبولیت پھیلاؤ اور اہمیت کا دارومدار بڑی حد تک ان کے مفید ہونے پر ہے اور افادیت کا پیمانہ یہ ہے کہ کوئی زبان اپنے زمانے کے علمی سرمائے اور ادبی ذخیرے کو کس حد تک اپنے پڑھنے والوں تک پہنچانے کی اہل ہے۔

''ترجمہ بڑا مشکل کام ہے۔ یہ نگینہ جڑنے کا فن ہے جو بڑی مہارت اور ریاضت چاہتا ہے۔ ایک زبان کے معانی اور مطالب کو دوسری زبان میں اس طرح منتقل کرنے کے لئے کہ اصل عبارت کی خوبی اور مطلب جوں کا توں باقی رہے، دونوں زبانوں پر یکساں قدرت کی ضرورت ہوتی ہے، جو عام طور پر کمیاب ہوتی ہے۔''(۲)

ترجمے کے بارے میں ڈاکٹر نثار قریشی لکھتے ہیں۔

''ترجمے کی ضرورت علم اور زبان کی افزائش سے تعلق رکھتی ہے اور ہم نہ صرف زبان کی وسعت چاہتے ہیں بلکہ ذہن کی وسعت بھی ہمارے سامنے ہوتی ہے۔ ترجمہ دراصل دو زبانوں اور دو تہذیبوں کے مابین پل کا کام دیتا ہے، جس کے ذریعے خیالات اور تصورات ایک تہذیب سے دوسری کی طرف اور ایک ملک سے دوسرے ملک کی جانب جاتے ہیں اور اس سارے عمل میں درآمد اور برآمد دونوں کیفیتیں شامل ہوتی ہیں۔ ایک طرف کے تصورات دوسری طرف اور دوسری طرف کے اس جانب آتے ہیں۔ ترجمے کی ضرورت تہذیبی نشوونما کے لیے بھی لازمی ہے کیونکہ تہذیبیں ایک عرصے کے بعد اپنے سرچشموں کو خشک کر دیتی ہیں اور اپنے آپ میں سے پھر کوئی نئی شے پیدا نہیں کر سکتیں، اس طرح وہ ذہنی علیحدگی اور یک طرفہ تہذیبی تعصب کا شکار ہو جاتی ہیں۔''(۳)

ترجمے کے ذریعے زبان کئی طرح پھلتی اور پھولتی ہے اور اس کی کئی طرح کی خوبیاں ترجمے کے مضامین کے حوالے سے

پیدا ہوتی ہیں۔ وہ ایک وقت میں علم الشعر کو بیان کرسکتی ہے اور دوسرے وقت میں وہی زبان فلسفے کی زبان بھی بن سکتی ہے۔دوسری زبانوں سے صرف الفاظ کا ترجمہ ہی نہیں کیا جاتا بلکہ اس کی روح کو بھی دوسری زبان میں منتقل کرنا ہوتا ہے۔

انسان جس قدر آسانی سے اپنی زبان میں افہام وتفہیم کرسکتا ہے دوسری زبان میں اتنا آسان نہیں ہوتا۔ضروری ہے کہ ان علوم کو اپنی زبان میں ڈھال دیا جائے تا کہ عام سطح کی ذہانت رکھنے والا شخص بھی سمجھ سکے اور قومی ترقی میں حصہ لے سکے۔یوں ادبیات عالم کا ارتقاء بڑی حد تک تراجم ہی کا مرہون منت ہے۔مشرق اور مغرب ہر دو اطراف میں ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمے کی روایت بہت قدیم ہے۔اردو میں ترجمے کے اولین دور کے نظریہ ساز ناقد حاجی احمد فخری کے الفاظ میں،

''یہ امر مسلم الثبوت ہے کہ جب کوئی قوم علوم وفنون میں ترقی کا پہلا قدم اٹھاتی ہے تو سب سے پہلے علمی زبانوں کے تراجم سے اپنی زبان کو سرمایہ دار بناتی ہے اور اپنے علمی خزانوں کو معمور کرتی ہے۔''(۴)

کئی ایک دوسری سرگرمیوں کی طرح ترجمے کا عمل بھی انسان کو انسان کے قریب لاتا ہے اور ذہن کی سرحدیں پھیلاتے ہوئے کہتا ہے زبانیں مختلف سہی، ملک دور دور سہی، مگر انسان ایک غیر منقسم صداقت ہے۔

''تراجم کا عمل انسانی تمدن، مزاج اور تاریخ کی دریافت اور شناخت کا ایک بھرپور ذریعہ ہے۔انسان جو رنگوں، زبانوں اور جغرافیائی بندشوں، سیاسی تفرقات کی بدولت انسان ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے کے لئے اجنبی ہے، ترجمے کے ذریعے ایک زبان کو اپنی زبان کے حروف تہجی میں ڈھالنے سے انسانی سطح پر ایک دوسرے سے تعارف حاصل کرتا ہے۔ابھی تک ہمارا غیر ملکی دنیا سے تعلق صحافتی واخباری سطح پر رہا ہے۔اپنے آپ کو جذباتی اور ذہنی سطح پر باخبر رکھنے کے لئے دوسروں کا دکھ درد جاننے اور شرکت کرنے کے لئے ترجمہ ہی ایک ایسا وسیلہ ہے جو خبر کا ذریعہ بنتا ہے۔جو انسانوں میں اشتراک کا قرینہ پیدا کرتا ہے۔''(۵)

چنانچہ زبان کی توسیع تمدن کے تعارف، انسانی کائنات کی دریافت اور تاریخ کے وقوف کے لئے ایک سے زیادہ زبانوں سے رابطہ پیدا کرنا ضروری ہے۔۔مترجم ایک ایسا کردار ہے جو خارج کے مصنف کے ساتھ ساتھ داخل کے مصنف کو بھی ڈھونڈ نکالتا ہے۔ترجمے کا عمل اس حد تک پیچیدہ اور پراسرار عمل ہے کہ ایک شخصیت دوسری شخصیت میں ڈھلتی ہے۔مرزا حامد بیگ ترجمے کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ایک برتن سے دوسرے برتن میں انڈیلنا یا ایک پرانی شراب کو نئی بوتل فراہم کرنا ہے''۔(۶)

ترجمے ہی کی بدولت قومیں اور تہذیبیں، مسافت اور جغرافیے کی دقتوں کے باوجود ایک دوسرے سے آشنا ہوتی ہیں اور انسانوں کے مختلف گروہ دوسرے گروہوں کو پہچاننے لگتے ہیں اور انسانی برادری کا چہرہ نظر آنے لگتا ہے، جس کی جانب انسان ہمیشہ سے سفر کر رہا ہے۔

''ترجمے کا تعلق اصل تصنیف سے تقریباً وہی ہے جو شہاب ثاقب کا نجوم وکواکب سے ہوتا ہے۔یہ بھی اکثر اوقات ایک نہ ایک سیارے سے جدا ہو کر تاریخ کے کسی نہ کسی ریگستان میں گم ہو جاتا ہے یا پھر اپنی اصل کے دائرہ کشش ثقل میں گردش کرتے کرتے خود بھی ایک چھوٹا موٹا سیارہ بن جاتا ہے۔''(۷)

ترجمے کے ذریعے زبان کئی اعتبار سے پھلتی پھولتی ہے ترجمہ جہاں الفاظ اور زبان کی نشوونما کے ذریعے انسانی علوم میں اضافے کا باعث بنتا ہے وہیں ذہنی سرحدوں کو بھی کشادگی بخشتا ہے۔زبان کی سطح پر ترجمہ خیالات وجذبات کی ہر ہر کروٹ کو سمونے کی خاطر نت نئے اسالیب بیان سے متعارف کرواتا ہے۔ڈاکٹر ظہیر احمد یوں رقم طراز ہیں کہ:

'' ترجمے کا عمل دو زبانوں اور دو تہذیبوں کے مابین پل بنانے کا کام کرتا ہے جبکہ متن کا اس کی تمام

اسلوبیاتی، موضوعی اور تکنیکی خصوصیات کے ساتھ کسی دوسری زبان میں منتقل ہوجانا ترجمے کا اصل گن ہے''۔ (۸)

سائنس کی ترقی کے ساتھ ساتھ جوں جوں دنیا کے ملک ایک دوسرے سے قریب آنے کی کوشش کررہے ہیں، اس قدر ایک دوسرے کے مسائل کو سمجھنے اور مزاج سے آگہی حاصل کرنے کی ضرورت بھی محسوس ہورہی ہے۔ لیکن یہ سب کچھ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک زبان کو واسطہ نہ بنایا جائے۔ مگر دشواری یہ ہوتی ہے کہ

''زبانِ یار من ترکی و من ترکی نمی دانم۔''(۹)

یہاں پر زبان کی ناواقفیت ترجمہ کے سہارے دور کی جاتی ہے۔

''اگر ترجمہ کا دستور نہ ہوتا تو دنیا گونگوں کی بستی ہوکر رہ جاتی۔ ترجمہ کی ضرورت انفرادی بھی ہوتی ہے اور اجتماعی بھی، ایک ملک یا ایک کلچر کے خیالات کو دوسرے ملک یا کلچر کی زبان میں منتقل کرنے کو ترجمہ کہتے ہیں۔ فارسی اور انگریزی بولنے والی قوم نے جب فکر و جذبات کے دیسی طریقوں سے اپنے آپ کو قریب کرنا چاہا تو ترجموں سے مدد لی۔''(۱۰)

کسی بھی زبان کے ادب میں جس طرح تخلیقی ادب کا پیدا ہونا اور جاری رہنا بہت اہم عمل ہوتا ہے اسی طرح زندہ زبانوں کے اندر ادیبوں نے دوسری زبانوں کے شہ پاروں کے ترجمے کی اہمیت پر بھی اتنا ہی زور دیا ہے۔ اگر مترجم اعلیٰ درجہ کی تخلیقی صلاحیت کا مالک ہو اور ترجمہ دیانت داری سے کرلے تو اس کا ترجمہ اصل تخلیق سے زیادہ دقیع فن پارہ بن سکتا ہے۔ اس لیے کہ ترجمہ کے عمل میں دو تخلیقی جوہر بروئے کار ہوتے ہیں۔ ایک مصنف کا اور دوسرا مترجم کا۔ مترجم کا کام یہ ہے کہ وہ اصل تخلیق سے پیدا ہونے والے تاثرات میں اس طرح ڈوب جائے کہ وہ اس کا اپنا تجربہ معلوم ہوں، پھر وہ تخیل کی مدد سے ان تاثرات کو اپنی ہی زبان کے ایسے پیکر میں ڈھالے کہ اس زبان کے قارئین بھی اس کے تاثرات سے اسی طرح محظوظ ہوں جس طرح وہ خود ہوا تھا۔ جہاں تک اردو زبان میں ترجمے کی روایت کا تعلق ہے تو سہولت کی خاطر ہم پورے سرمائے کو تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

۱۔ صنفی

۲۔ تخلیقی و غیر تخلیقی

۳۔ نثری و شعری

ان کے ساتھ ساتھ ترجمے کی مندرجہ ذیل اقسام بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔

(الف) (i) علمی ترجمہ (ii) ادبی ترجمہ (iii) صحافتی ترجمہ

(ب) اسی طرح ترجمے کی تین راہیں بھی ہیں۔

(i) لفظی ترجمہ (ii) آزاد ترجمہ (iii) معتدل ترجمہ

ترجمے کے کام کو اب تک تصنیف کے مقابلے میں عام طور پر حقیر سمجھا گیا ہے یہ بہت غلط میلان ہے۔ ترجمے کی اہمیت کسی طرح تخلیق سے کم نہیں، ترجمے میں تخلیق کو از سر نو پانا ہوتا ہے۔ ترجمے کے ذریعے سے ہم دوسری زبانوں کے افکار و اقدار سے آشنا ہوتے ہیں۔

''ترجمہ اس طرح کیا جائے کہ اس میں مصنف کے لہجے کی کھنک اور آہنگ بھی باقی رہے، اپنی زبان کا مزاج بھی بنیادی طور پر موجود رہے اور ترجمہ اصل متن کے مطابق بھی ہو۔ ترجمہ کی یہ شکل سب سے زیادہ مشکل ہے ایسا ترجمہ جس میں مترجم نے مصنف کی اصل روح کو پا کر اپنی زبان کے مزاج میں نگینے کی طرح بٹھا

دیا ہو، ایک ایسا ہی گوہر نایاب ہے جیسے ادب کا کوئی شہ پارہ جو کبھی کبھار وجود میں آ کر کسی تہذیب کی ساری روح کا مظہر بن جاتا ہے۔ ایسے ترجموں سے زبان و بیان کو ایک فائدہ تو یہ پہنچتا ہے کہ زبان کے ہاتھ بیان کا ایک نیا ڈھنگ اور اسلوب کا ایک نیا امکان آ جاتا ہے۔''(۱۱)

ترجمہ کرنے والا اپنی شخصیت اور مزاج کو کھو کر دوسرے کی شخصیت اور مزاج میں انہیں تلاش کرتا ہے۔ کھو کر پانا اور پا کر کھونا اچھے ترجمے کے بنیادی عناصر ہیں۔ اچھا ترجمہ اسی وقت وجود میں آ سکتا ہے جب مترجم نے نیک نیتی کے ساتھ اپنی شخصیت کو کھو کر مصنف کی شخصیت میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہو۔ اپنی ذات کی نفی اور اپنی شخصیت سے انکار ایک اچھے مترجم کے لیے ضروری ہے۔

''تحریری ترجموں کے تین طریقے ہو سکتے ہیں، ایک تو یہ کہ لفظوں کے آہنگ مصنف کے لہجے، بیان کے تیور اور ابلاغ کو کوئی خاص اہمیت نہ دی جائے اور اصل متن کا صرف لفظی ترجمہ کر دیا جائے اور بس۔ اسے ترجمہ کرنا نہیں کہتے، مکھی پہ مکھی مارنا کہتے ہیں۔''(۱۲)

ترجمے میں اصل مصنف کی روح بول اٹھے یہی اچھے ترجمے کی خوبی ہے اور مترجم اس موضوع سے واقفیت رکھتا ہو اور اپنی زبان کے سرمائے پر بھرپور نظر کے علاوہ اصل زبان سے بھی اچھی طرح واقف ہو۔ اگر وہ موضوع سے واقف ہے اور اصل زبان سے بڑی حد تک آشنا ہے مگر اپنی زبان کے سرمائے پر اس کی نظر نہیں ہے تو وہ جا بجا ٹھوکریں کھائے گا۔ اس کی زبان اکھڑی اکھڑی ہوگی اور اس کا ترجمہ پڑھنا ایسا ہوگا جیسا ناہموار راستے سے گزرنا۔

انسانی تہذیب کی ترقی کسی ایک گروہ سے وابستہ نہیں اس کی ترقی مجموعی انسانی ترقی ہے اور اس ترقی میں ترجمے کا بڑا ہاتھ ہے۔ یوں ترجمہ محض علوم کے فروغ ہی میں حصہ نہیں لیتا ہے بلکہ انسانی گروہوں کے درمیان ذہنی مفاہمت بھی پیدا کرتا ہے۔ زبانوں کا فرق ہمیشہ سے مختلف قوموں اور گروہوں کے درمیان اتحاد و یگانگت میں ایک بڑی رکاوٹ رہا ہے۔ جبکہ ترجمے کی تہذیب اس رکاوٹ کو دور کرتی ہے۔ ماضی پر نگاہ ڈالیں تو پتہ چلتا ہے کہ ادبیات عالم میں تاریخی ادوار اور انسانی تمدن کی شناخت و بازیافت کا واحد ذریعہ ترجمہ ہی رہا ہے۔ دراصل ترجمے کا منشا ہی اصل کے خیال اور مفہوم کی ادائیگی ہے اور اس منشا کو پورا کرنے کیلئے زبان کا پورا پورا علم اور مکمل اندازہ ضروری ہے۔

''جس زبان سے ترجمہ کیا جا رہا ہے اس زبان کی لغت سے اصطلاحات اور محاوروں سے اور کسی قدر ادبیات سے تھوڑی بہت واقفیت شرط اوّل ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ جس زبان کی تصنیف کا ترجمہ کرنا ہے اس زبان پر ترجمہ کرنے والے کو ماہرانہ عبور حاصل ہو اور وہ اصل عبارت یا اصل تصنیف والی زبان میں خود بھی اسی طرح بے تکلف اور بے تکان لکھ سکتا ہو یا بول سکتا ہو بلکہ اس زبان کا صرف کتابی علم کافی ہے۔ ورنہ خیال کی نزاکتیں ہاتھ سے نکل جائیں گی، اصل عبارت کی نوک پلک پر ترجمہ کرنے والے کا دھیان نہیں جائے گا اور وہ اسے ترجمے میں منتقل کرنے کی طرف سے غافل رہے گا۔''(۱۳)

کسی مصنف کے خیالات کو لیا جائے، ان کو اپنی زبان کا لباس پہنایا جائے، ان کو اپنے الفاظ و محاورات کے سانچے میں ڈھالا جائے اور اپنی قوم کے سامنے اس انداز سے پیش کیا جائے کہ ترجمے اور تالیف میں کچھ فرق معلوم نہ ہو۔ الفاظ اور عبارت کا ترجمہ کرنے کیلئے علیحدہ علیحدہ اصول ہیں۔ الفاظ کا ترجمہ کرنے کے لئے مندرجہ ذیل اصول کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔

۱۔ ترجمہ صحیح ہونا چاہئے۔
۲۔ حتی الامکان عام فہم ہونا چاہئے۔
۳۔ سبک اور خوبصورت ہونا چاہئے۔

الفاظ کا ترجمہ کرنا پھر بھی نسبتاً آسان ہے لیکن عبارت کا ترجمہ کرنا اکثر مشکل ہوتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس میں دو متضاد تقاضوں سے واسطہ پڑتا ہے ایک طرف تو یہ خیال رکھنا پڑتا ہے کہ ترجمہ حتی الامکان تحت اللفظ ہو۔ اصل عبارت کا محض لب لباب یا تبصرہ نہ ہو اور دوسری طرف ترجمے کی زبان کا محاورہ ہاتھ سے نہ جانے پائے۔ ہر زبان میں مخصوص اسالیب ہوتے ہیں جن کا لفظی ترجمہ دوسری زبان میں نہیں ہوسکتا۔ ایسی صورت میں یا تو ترجمے کی زبان کا کوئی ایسا اسلوب اظہار یا محاورہ تلاش کرنا پڑتا ہے جو اصل کا لفظی ترجمہ نہ ہو بلکہ اس کے مرکزی خیال کو ادا کرتا ہو یا اگر یہ ممکن نہ ہو تو پھر ترجمے میں جملے کی ساخت حسب ضرورت تبدیل کرنی پڑتی ہے یا الفاظ گھٹانے بڑھانے پڑتے ہیں تا کہ مطلب حتی الامکان صفائی اور محاورے کے ساتھ ادا ہو جائے۔ عبارت کا ترجمہ کرنے کے لیے حسب ذیل اصول اخذ کیے جا سکتے ہیں۔

ا۔ ''ترجمہ حتی الامکان تحت اللفظ ہونا چاہئے اصل عبارت کا محض خلاصہ مطلب نہیں ہونا چاہئے۔

۲۔ ترجمہ حتی الامکان محاورہ زبان کے مطابق ہونا چاہئے۔

۳۔ الفاظ کے وزن اضافی کا خیال رکھنا چاہئے تا کہ اصل عبارت میں ان کی جو اضافی اہمیت ہے وہ ترجمے میں بھی باقی رہے۔

۴۔ حتی الامکان ایسے الفاظ کے ترجمے سے گریز نہیں کرنا چاہئے جن کے مترادفات اردو میں پہلے سے موجود نہ ہوں۔ زبان کو وسعت دینے کا طریقہ یہی ہے کہ یہاں تک ممکن ہو ہر لفظ کا مترادف تلاش کرنے کی کوشش کی جائے۔ خواہ وہ مترادف نا موس ہی کیوں نہ ہو۔

۵۔ اصل عبارت میں جملہ اگر اس قدر پیچیدہ اور لمبا ہو کہ اس کا تحت اللفظ ترجمہ کرنے سے معنی میں الجھاؤ پیدا ہو جاتا ہو تو ایسی صورت میں جملے کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم کر لینا چاہئے۔'' (۱۴)

بنیادی طور پر ترجمے کے تین مقاصد ہیں۔

ا۔ معلوماتی: ترجمہ کس مقصد کے لیے کیا جارہا ہے معلوماتی مقاصد پیش نظر ہیں یا تہذیبی اور جمالیاتی۔

۲۔ تہذیبی: کس کے لیے کیا جارہا ہے تا کہ مترجم اپنے مخصوص تہذیبی گروہ کو پیش نظر رکھ کر ان کے رد عمل اور دائرہ تفہیم کے مطابق اصل کو ترجمے کی شکل میں پیش کرے۔

۳۔ جمالیاتی: کسی قسم کی تحریر کا ترجمہ منظور ہے ناول، افسانہ اور ڈرامہ مختلف قسم کے ترجمے کے متقاضی ہیں۔ سائنسی ترجموں کا اسلوب کچھ اور ہے اور نظموں کے ترجمے کا کچھ اور۔ ان تمام نزاکتوں اور لطافتوں کو پیش نظر رکھنا مترجم کا کام ہے۔

> ''قوموں کی زندگی میں کبھی ایسا بھی لمحہ آتا ہے جب علوم وفنون کی تنویری قوت مدھم پڑ جاتی ہے ایسی صورت میں یہ ضرورت ہوتی ہے کہ وہ اپنے مائل بہ انحطاط علوم کو دوسری بڑھتی ہوئی ترقی یافتہ قوموں کے علوم سے توانا بنائیں۔'' (۱۵)

ادیب اپنے دور کا عکاس ہوتا ہے وہ اپنے دور کے ماحول اور حالات کی عکاسی کرتا ہے۔ ایک باہوش، پرخلوص ادیب اپنے ماحول میں جو کچھ دیکھتا ہے یا جو کچھ محسوس کرتا ہے وہ اس کی حقیقی تصویر لفظوں کی صورت میں پیش کر دیتا ہے۔ ادیب باضمیر انسان ہوتا ہے وہ ایک ذمہ دار شخص کی حیثیت میں معاشرے کے بیدار ضمیر کی مثال ہے۔ مگر مترجم کے بارے میں ڈاکٹر نثار قریشی کی رائے یہ ہے کہ،

> ''ہم جس زبان سے ترجمہ کرتے ہیں اس کے الفاظ ہمیں عزیز نہیں ہوتے اور نہ ہمیں اس کی لسانی خوبیوں سے کوئی تعلق ہوتا ہے۔ ہمیں لفظوں کی شکل وصورت ان کے تلفظ اور ان کے حسن اور موسیقی سے کوئی دلچسپی

نہیں ہوتی۔ دلچسپی ہوتی ہے تو صرف اس شے سے جولفظوں کے پرے کسی طلسمی راز کے طور پر موجود ہوتی ہے۔ ہم اسے برآمد کرنے اور اپنی زبان میں کامیابی اور ایمان داری سے منتقل کرنے کے لئے الفاظ کے سب ناطے اور اصل زبان کے سلسلے فراموش کر دیتے ہیں اور یوں سمجھتے ہیں کہ اصل زبان مر چکی ہے اور ہم اس کے جادو سے اپنی زبان کو زندہ کرنا چاہتے ہیں۔''(۱۶)

جو چیز لغت سے زیادہ کارآمد ہے وہ ہے اس زبان کے ادب کا عام مطالعہ جس سے ترجمہ کیا جا رہا ہے۔ جس زبان میں ترجمہ کرنا ہے اس پر ماہرانہ عبور حاصل ہو۔ اصل تصنیف کی زبان سے زیادہ قدرت اس زبان میں ہونی چاہئے جس میں ترجمہ کرنا مقصود ہے۔ یہاں تک کہ اس زبان میں خود لکھ لینے کی پختہ مشق ہونی چاہئے اور اس زبان کا پورا پورا علم ہونا چاہئے۔ اب اگر ترجمہ کرنے والے کو یہ معلوم نہیں ہے کہ فلاں فلاں ترکیب اس موضوع کی خاص اصطلاحیں ہیں اور ان کا اس شعبے یا اس علم میں الگ الگ مفہوم ہے تو وہ لغت کی مدد سے ترجمہ کر دے گا اور عبارت کے سارے مفہوم کو غارت کر دے گا۔ یہاں تک کہ اگر خود اس سے کہا جائے کہ تم اپنا ترجمہ پڑھ کر اس کا مطلب سمجھاؤ تو وہ نہیں سمجھا سکے گا۔

''ایک شخص ادب سے واقف ہے اور فلسفہ نہیں جانتا یا فلسفے کے موٹے موٹے اصولوں سے بے خبر ہے تو وہ برٹرنڈ رسل کی کتاب کا ترجمہ کرتے وقت برٹرنڈ رسل کی صورت تو مسخ کرے گا ہی لیکن خود اس زبان میں فلسفے کے مضامین سے لوگوں کو نفرت دلائے گا۔''(۱۷)

ایک شخص سیاست کے میدان کا کھلاڑی ہے لیکن ادب کی چاشنی سے بہت کم واسطہ رکھتا ہے تو وہ میخائیل شولوخوف کے ناول ''اور ڈان بہتا رہا'' کی ادبی نزاکتوں پر پانی پھیر دے گا یا جہاں ترجمے میں اٹکاؤ آئے گا وہاں سے چھلانگ لگا جائے گا۔

''ترجمے میں مصنف کے الفاظ کو دوسری زبان میں منتقل کرنا دراصل ذریعہ ہے مقصد نہیں ہے۔ مقصد تو مفہوم اور خیال کی ادائیگی ہے۔ اگر الفاظ کو دوسری زبان میں منتقل کرنے سے وہ مفہوم پوری طرح ادا نہیں ہوتا یا اسی قوت کے ساتھ ادا نہیں ہوتا تو کٹر لوگوں کے ہر ایک الزام کو سہہ کر الفاظ، ان کی تقدیم و تاخیر، ان کے جوڑ اور جملوں کی ساخت کو بدل کر یہ مقصد پورا کرنا ہوگا۔ یہی ترجمے کا مقصود ہے اور اسی مقصود کو پورا کرنا دیانت داری ہے۔ مثال کے طور پر کارل مارکس کی تصنیف ''Doscapital'' جب جرمن زبان میں تیار ہوئی تو اس کے چند سال بعد فرانسیسی، جرمن اور انگریزی زبانوں کے ماہر اور معاشیات کے فاضل مسٹر J-Ray نے اسے فرانسیسی زبان میں ترجمہ کیا۔ جب یہ ترجمہ مکمل ہو چکا تو مارکس نے اس پر نظر ڈالی یہاں مارکس اس مترجم کے بارے میں لکھتا ہے۔ اس نے خوب جی لگا کر احتیاط کے ساتھ اپنے فرض کو پورا کیا لیکن اس نے احتیاط اور توجہ میں اتنی شدت برتی کہ جو ترجمہ ہوا وہ حد سے زیادہ لفظ بہ لفظ ہو گیا حد سے زیادہ لفظ بہ لفظ (Tooliteral) ہونے کا نتیجہ یہ ہوا کہ مارکس نے اس پر نظر ثانی کی اور خود اپنی تصنیف کے ترجمے میں جگہ جگہ کانٹ چھانٹ کر دی۔''(۱۸)

کسی فن پارے یا ادبی تخلیق کو ترجمے کے ذریعے کسی دوسری زبان میں منتقل کرنا ممکن نہیں کیونکہ ہر زبان کا اپنا مزاج اپنا آہنگ اور اسلوب و پیرایہ بیان ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں روز مرہ تشبیہات، محاورات، ضرب الامثال، استعارات و کنایات، مخصوص معاشرتی معاشی تاریخی اور سیاسی زندگی کی نمائندگی اور تہذیب و تمدن کی عکاسی کرتے ہیں۔

''صرف وہ ادیب دوسری زبانوں کی کتابوں کو ترجمہ کرتے رہتے ہیں جن کے پاس اپنے طور پر پیش کرنے کے لئے کچھ نہیں ہوتا۔ وہ صرف دوسروں کی لکھی ہوئی چیزوں کو اپنی زبان میں نقل کرتے رہتے ہیں اور خود کو ادیبوں کی فہرست میں شامل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔''(۱۹)

لیکن یہ حقیقت کے برعکس ہے آج کی دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں میں بھی ہر سال ہزاروں کی تعداد میں غیر ملکی زبانوں کے ادب سے شہ پاروں کو ترجمہ کر کے مترجم اور ادیب حضرات اپنی زبان کے علمی سرمائے میں قارئین کے لیے اضافہ کرتے رہتے ہیں۔

> ’’گئے وقتوں میں انگریزی سے یا انگریزی کی معرفت ہمارے ہاں جو کچھ منتقل ہوا وہ اپنی کوئی روایت نہیں بنا سکا اور ہم نے مغرب کے ساتھ قدم سے قدم ملا کر چلنے کا محض خواب دیکھا۔اس تکنیکی طریقہ کار نے ’’ہماری گلی‘‘ از احمد علی اور’’ قیامت ھمر کاب آئے نہ آئے‘‘ از محمد حسن عسکری جیسے دو اچھے افسانے دیئے۔لیکن آج یہ طریقہ کار ڈائجسٹوں میں لکھنے والی خواتین تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔آج کی نئی نسل کے سامنے اس تکنیکی طریقہ کار کا معیار تا حال جیمز جوائس ہی ہے۔احمد علی اور عسکری کے دو اہم افسانے نہیں۔‘‘(۲۰)

ترجمہ چونکہ تخلیق سے علیحدہ چیز ہے اور انسان شعوری طور پر کسی متن کو اپنی زبان میں منتقل کرتا ہے اس لیے ترجمے کا جواز عموماً جو سمجھا جاتا ہے یوں اگر دیکھیں تو یہ جواز خود تراجم کے اندر موجود ہوتا ہے۔مثلاً آپ نے دیکھا ہوگا کہ پابندیوں کے خلاف زمانے میں ایسے افسانوں اور ایسی نظموں کے تراجم زیادہ ہونے لگتے ہیں جن میں پابندیوں کے خلاف باغیانہ لہجہ یا جبر کا احساس نمایاں ہو۔ایسی صورت میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ بہت سے ادیبوں کی یہ روحانی ضرورت بن گئی ہے یا وہ شعوری طور پر تہذیبی اور سماجی صورت حال کے پیش منظر میں ایک خاص نوع کی تخلیقات سے دل چسپی لینے پر مجبور ہیں۔وہ باتیں جو خود نہیں کر سکتے انہیں ترجموں کی زبان سے ادا کر رہے ہیں۔اس طرح کے تراجم خود ان ادیبوں کے گرد کھڑے جبریت کے حصار کو کسی حد تک توڑتے ہیں۔اور قاری بھی صورت حال کے بعض کوائف کو ان میں پہچان کر ایک حد تک ان کے ذریعے جبر و احتساب کی فضا سے نکل آتا ہے۔اس لحاظ سے ان تراجم کا جواز اصل تخلیقات کے بعض موضوعات میں پوشیدہ ہوتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ محمد حسن، ترجمہ نوعیت اور مقصد، مرتبہ، ترجمہ کا فن اور روایت، قمر رئیس، ڈاکٹر، تاج پبلشنگ ہاؤس، ۴۸۹ مٹیا محل جامع مسجد دہلی، سن، ص ۶۹

۲۔ غلام علی الانا، ادب میں تراجم کی اہمیت، مرتبہ، اعجاز راہی، اردو زبان میں ترجمے کے مسائل روداد سیمینار، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۶ء، ص ۱۸

۳۔ نثار قریشی، ڈاکٹر، مرتبہ، ترجمہ، روایت اور فن، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص ۲۶

۴۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، کتابیات تراجم جلد اول، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۸۶ء، ص ۱۱

۵۔ حاجی احمد فخری، اردو تراجم، مشمولہ، مجلّہ اردو، دکن، ۱۹۲۹ء، ص ۵۹۴

۶۔ حامد بیگ مرزا، مغرب سے نثری تراجم، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۸۸ء، ص ۱۴

۷۔ حامد بیگ مرزا، مغرب سے نثری تراجم، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۸۸ء، ص ۱۵

۸۔ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی، اردو میں تراجم کے مسائل، مشمولہ ترجمہ کا فن اور روایت، قمر رئیس، ڈاکٹر، تاج پبلشنگ ہاؤس دہلی سن ن، ص ۱۶۰

۹۔ ظہیر احمد صدیقی، اردو میں تراجم کے مسائل، مشمولہ، ترجمہ کا فن اور روایت، مرتبہ، قمر رئیس، ڈاکٹر، تاج پبلشنگ ہاؤس دہلی، سن ن، ص ۱۷۸

۱۰۔ ظہیر احمد صدیقی، اردو میں تراجم کے مسائل، مشمولہ، ترجمہ کا فن اور روایت، مرتبہ، قمر رئیس، ڈاکٹر، تاج پبلشنگ ہاؤس دہلی، سن ن، ص ۱۷۹

۱۱۔ انیس ناگی، تصورات، پبلی کیشنز لاہور، سن ن، ص ۵۸

۱۲۔ حاجی احمد فخری، دور تراجم مطبوعہ، رسالہ سہ ماہی، اردو انجمن ترقی اردو (دکن)، اکتوبر ۱۹۲۹ء، ص ۵۹۳

۱۳۔ آل احمد سرور، نظر اور نظریے، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی، سن ن، ص ۲۷۱

۱۴۔ ظ۔ انصاری، ترجمے کے بنیادی اصول، مطبوعہ، ادب لطیف لاہور، اگست ۱۹۵۳ء، ص ۱۹

۱۵۔ اصغر عباس ڈاکٹر، سرسید کی سائنٹفک سوسائٹی کے تراجم، مشمولہ، ترجمہ کا فن اور روایت، مرتبہ، قمر رئیس ڈاکٹر، تاج پبلشنگ ہاؤس دہلی، سنن، ص ۲۳۹

۱۶۔ نثار قریشی، ڈاکٹر، مقدمہ، ترجمہ، روایت اور فن، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص ۲۰، ۲۱

۱۷۔ ضمیر اظہر، اردو تراجم کا جائزہ (غیر مطبوعہ)، مقالہ برائے، ایم۔اے اردو، کراچی یونیورسٹی، بابت سال ۵۵۔۱۹۵۴ء، ص ۴۷

۱۸۔ مظفر علی سید، فن ترجمہ کے اصولی مباحث، مشمولہ، روداد سیمینار، اردو زبان میں ترجمہ کے مسائل، مرتبہ، اعجاز راہی، مقتدرہ قومی زبان، طبع اول، ۱۹۸۶ء، ص ۲۷

۱۹۔ مرزا حامد بیگ، مغرب سے علمی و ادبی تراجم، مشمولہ، نقوش محمد طفیل، شمارہ، ۱۳۷، جلد ۱۸۹، ادارہ، فروغ اردو لاہور، دسمبر ۱۹۸۸ء، ص ۱۸۶

۲۰۔ میر حسن، مغربی تصانیف کے اردو تراجم، ادارہ ادبیات، اردو حیدر آباد دکن، طبع اول، ۱۹۳۹ء، ص ۴۷

ڈاکٹر شفیق انجم

غلام محی الدین میر پوری: ایک تحقیق

Ghulam Muhaiuddin Mirpuri's Masnavi "Gulzar-e Faqar" (1139h) is an important reference of urdu in panjab. Hafiz Mehmood Sherani has given prominent space to this Masnavi in his book "Panjab Mein Urdu". In this article some new references has been presented about his life and family.

غلام محی الدین میر پوری کی مثنوی 'گلزار فقر' (۱۱۳۹ھ) پنجاب میں اردو کا ایک اہم حوالہ ہے۔ حافظ محمود شیرانی کی کتاب 'پنجاب میں اردو' میں اس مثنوی کو نمایاں جگہ دی گئی ہے تاہم یہاں پیش کردہ معلومات مختصر ہیں۔ بعد میں کئی ایک محققین نے اس تصنیف کے حوالے سے بالتفصیل لکھا ہے لیکن ان کے وضع کردہ خطوط میں خاصا ابہام ہے۔ اس صورتحال کے پیشِ نظر راقم نے ایک مقالہ تحریر کیا جو دریافت 5 'نمل اسلام آباد، ۲۰۰۶ء میں ''گلزارِ فقر۔ تدوین متن ولسانی جائزہ'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ اس میں مثنوی کے بارے میں بنیادی معلومات اور اس کے لسانی خصائص کو واضح کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی دو قلمی نسخوں کی مدد سے متن کی تدوین بھی کی گئی ہے۔ مصنف کے بارے میں معلومہ اشارے بھی اس مقالے کا حصہ ہیں۔۔۔ زیر نظر مضمون میں مصنف کی سوانح اور خاندان کے حوالے سے چند مزید نشانات پیش ہیں۔

مثنوی 'گلزار فقر' اور اس کے مصنف کے بارے میں جو شبہات شدت کے ساتھ موجود ہیں ان میں درج ذیل پانچ سوال نمایاں ہیں:

۱۔ کیا یہ مثنوی علاقہ پنجاب ہی میں تصنیف ہوئی ؟
۲۔ کیا مثنوی میں بیان کردہ میر پور سے مراد موجود میر پور (آزاد کشمیر) ہی ہے؟
۳۔ کیا کسی روایت سے یہ پتا چلتا ہے کہ مثنوی کے زمانہ تصنیف میں مولوی غلام محی الدین نام کا کوئی شخص میر پور (آزاد کشمیر) میں موجود تھا؟
۴۔ اگر تھا تو اس کی سوانح اور سماجی حیثیت کے بارے میں کیا شواہد ہیں؟
۵۔ اس بات کا کیا ثبوت ہے کہ مثنوی 'گلزار فقر' شخص مذکور ہی کی تصنیف ہے؟

ان میں سوال نمبر ایک کا جواب مثنوی کے لسانی مطالعے سے بخوبی ملتا ہے اور خود مصنف نے بھی مثنوی میں بڑے واضح انداز میں اپنے وطن کو پنجاب کہا ہے۔ سوال نمبر دو کو علیحدہ سے حل نہیں کیا جا سکتا بلکہ اس کا تعلق سوال نمبر تین اور چار سے جڑا ہوا ہے۔ اس سلسلے میں میرے دلائل کی بنیاد درج ذیل تین ماخذ ہیں:

۱۔ مثنوی گلزار فقر کے دو قلمی نسخے
۲۔ کیگوہرنامہ از رایزادہ دیوان دنی چند (۱۱۳۷ھ)
۳۔ تاریخ گکھڑاں، ترجمہ کیگوہرنامہ

ماخذ نمبر ایک کے مطابق مثنوی کے مصنف کا یہ کہنا ہے کہ

- وہ میر پور کا رہنے والا ہے جو پنجاب کے بیچ ایک شہر ہے۔

- یہی شہر اس کا تولد اور مسکن ہے۔
- اس کا خاندان گکھڑ ہے اور یہ ایک بڑا، نجیب اور نیکو گوہر خاندان ہے۔
- اس کے خاندان میں بڑے بڑے سلطان اور دیوان ہوئے ہیں اور وہ ان کے لیے دعا گو ہے۔
- اس نے خود بہت علم پڑھا ہے اور شان وشوکت کی زندگی گزاری ہے لیکن حقیقی عرفان ایک خاک نشین پیر صاحب سے ملا۔

یہ مثنوی اس نے اسی عرفان کو عام کرنے کے لیے لکھی ہے اور یہ ۱۱۳۹ھ میں مکمل ہوئی۔
مثنوی کے متعلقہ اشعار دیکھیے:

خاندان بڑا ہے گکھڑ
اصل نجیب اور نیکو گوہر
سب سلطان دیوان اور خان
متشرع ہوویں با ایمان
ان کے شہر میں رہن ہمارا
تولد مسکن اور پیارا
میرپور شہر ہے بیچ پنجاب
حق راکھے دائم اس کی آب

ماخذ نمبر ایک کی ان معلومات کو ماخذ نمبر دو میں دیکھیں تو درج ذیل باتوں کی تصدیق ہوتی ہے:

- میرپور اس عہد میں پنجاب کا حصہ تھا۔
- اس کی بنیاد میرا خان نے رکھی اور صدیوں یہاں گکھڑوں کی حکومت رہی۔
- سلاطین گکھڑاں کے شجرے میں غلام محی الدین کا نام موجود ہے اور اس کا عہد مثنوی گلزار فقر کی تصنیف کے عہد کے مطابق ہے۔
- غلام محی الدین کی نگرانی میں میرپور اور اس کے قرب وجوار کے موضع جات تھے۔
- اس دور میں سلطنت کا شیرازہ بکھر رہا تھا اور شان وشکوہ بس نام کو باقی تھا۔

ماخذ نمبر تین میں بھی یہ اشارات من وعن ہیں۔ تاہم کچھ مزید تفاصیل بھی ملتی ہیں۔ ساتھ ہی سلطنت گکھڑاں کا نقشہ اور سلاطین کا شجرہ بھی دیا گیا ہے۔ اس ماخذ سے استفادے کے بعد جو حقائق سامنے آتے ہیں وہ کچھ یوں ہیں:

میرپور اور اس کے ملحقہ علاقوں میں سلطنتِ گکھڑاں کے قیام واستحکام کا زمانہ ۱۰۰۸ء سے ۱۷۷۰ء تک تھا۔ ہزارہ، خانپور اور ٹیکسلا سے گجرات، وزیر آباد اور گکھڑ منڈی تک علاقہ گکھڑوں کے تصرف میں تھا۔ میرپور شہر، سلطان میرا خان (وفات ۱۰۵۱ء) نے آباد کیا۔ اس کے بعد اس کے بیٹے دولت خان اور سکندر خان اور پوتے عبداللہ خان اور ہدایت خان اس شہر اور ارد گرد کے علاقوں پر حاکم رہے۔ ہدایت خان کے بعد میرا خان کے بھائی سلطان فتح خان کی نسل نے حکومت کی باگ ڈور سنبھالی۔ دیوان غلام محی الدین کا تعلق اسی لڑی سے ہے۔ ان کے پردادا نصر اللہ خان، دادا دیوان احمد خان اور والد خان عالم

خان اس علاقے میں سرداری کے منصب پر فائز رہے۔ دیوان غلام محی الدین تک آتے آتے سلطنت کا زوال آغاز ہو چکا تھا اور پنجاب کے وسطی علاقوں سے سکھوں کی یلغار مسلسل تھی۔ خان عالم خان کے بعد میر پور اور اس کے گردونواح کے موضع جات دیوان غلام محی الدین اور ان کے دو بھائیوں دیوان محمد خان اور دیوان غلام محمد خان کے حصے میں آئے۔ تاریخی شواہد کے مطابق کچھ ہی عرصے بعد یعنی ۱۷۷۰ء میں سلطنتِ گکھڑاں کا خاتمہ ہوا اور یہ علاقہ تمام وکمال سکھوں کے قبضے میں آ گیا۔

ان شواہد کی روشنی میں سوال نمبر دو، تین اور چار کی بابت تشفی کا کافی سامان بہم پہنچتا ہے اور واضح ہوتا ہے کہ:

- یہ مثنوی علاقہ پنجاب ہی میں تصنیف ہوئی
- مثنوی میں بیان کردہ میر پور سے مراد موجود میر پور (آزاد کشمیر) ہی ہے۔
- مثنوی کے زمانہ تصنیف میں مولوی غلام محی الدین نام کا شخص میر پور (آزاد کشمیر) میں موجود تھا۔
- اس کی سوانح اور سماجی حیثیت کے بارے میں اشارات موجود ہیں۔

جہاں تک سوال نمبر پانچ کا تعلق ہے تو اس ضمن میں اگرچہ کوئی ٹھوس ثبوت موجود نہیں لیکن تمام زاویوں کے یکبارگی مشاہدے سے یہ فیصلہ کرنے میں دقت نہیں ہوتی کہ گلزار فقر کے مصنف یہی غلام محی الدین ہیں جن کا سطور بالا میں ذکر ہوا۔ مثنوی میں جس طور مصنف نے اپنی ذات اور خاندان، اپنے عہد اور علاقے اور اپنی گزشتہ وموجود زندگی کے بارے میں اشارات دیے ہیں اور جولب ولہجہ اور اسلوب اختیار کیا ہے وہ بہت حد تک شخصیتِ مذکور کے موافق ہے۔ محض ترقیمے کے اشعار پر ہی نظر کی جائے تو اظہار و بیان میں متعلقہ تاریخی تسلسل کا عکس صاف نظر آتا ہے۔ ایک شعر میں اپنے حسب نسب پر فخر کا اظہار ہے۔ دوسرے میں اپنے اجداد و اخلاف کے لیے دُعا ہے۔ تیسرے میں میر پور سے اپنی وابستگی اور تولد و مسکن کا حوالہ ہے اور چوتھے شعر میں اس وطن کے لیے دُعا۔ یہاں دائم آب رکھنے کی التجا غماز ہے کہ اب یہ جائے امان ہاتھوں سے نکلا چاہتی ہے۔ اس پس منظر میں یہ شعر عجب کیفیت لیے ہوئے ہے۔ مزید دیکھا جائے تو مثنوی میں دو دفعہ مصنف نے اپنے آپ کو فقیر کی حیثیت سے بیان کیا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اول تا آخر شعر کے قرینے میں تصوف کی باتیں ہیں۔ زوال کے دورانیے میں طبیعتوں میں اس طرح کا انکسار، عجز، باطن کی طرف جھکاؤ اور گوشہ نشینی کا میلان ابھر آنا ایک فطری عمل ہے۔ یہی غلام محی الدین کے ہاں بھی ہوا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ دورِ جوانی میں انہوں نے سرگرمی سے معاملاتِ سیاست میں حصہ لیا اور علوم وفنون کی جستجو میں بھی رہے۔ مثنوی کے آغاز میں چند اشعار اس بات پر دلالت کرتے ہیں کہ ہر دو حوالوں سے انہوں نے بڑی تابناک زندگی گزاری لیکن بالآخر تصوف کی طرف مائل ہوئے اور مرشد کامل شیخ محمد یوسف کی رہنمائی میں سلوک کی منزلیں طے کیں۔ بعد میں انھوں نے ان مشاہدات کو مثنوی کی صورت میں قلم بند کیا تا کہ یادگار رہے۔

مولوی غلام محی الدین کے خاندانی کوائف پر یہ شواہد اگرچہ ناکافی ہیں لیکن ان سے اس ابہام کا بخوبی ازالہ ہوتا ہے جو گلزار فقر اور اس کے مصنف کے بارے میں محققین کو درپیش رہا ہے۔

ماخذ

۱۔ مثنوی ''گلزار فقر'' دو قلمی نسخے

۲۔ کیگو ہرنامہ، رایزادہ دیوان دنی چند، تالیف ۱۱۳۷ھ، اشاعت باہتمام ڈاکٹر محمد باقر پنجابی ادبی اکادمی، لاہور، ۱۹۶۵ء

۳۔ تاریخ گکھڑاں، ترجمہ کیگو ہرنامہ، مترجم راجہ محمد یعقوب طارق، میر پور آزاد کشمیر، اشاعت دوم ۱۹۹۶ء

طارق محمود

مجلّہ عثمانیہ: ایک عہد ساز مجلّہ

Although various person shared in the development of Urdu language and literature yet the role of literary journals has its own significance. Countless research journals were introduced in the 20th century. One of them is Mujala Usmania, i.e a significant and historic one. Every journal bore articals on different topics in their special edition. In this arena the influences and efforts of Mujala Usmania are unforgetable. In this article, it is inlended to critically evaluate a few of special or Khas numbers of this very Mujala, i.e. Mujala Usmania.

اردو زبان وادب کے فروغ میں رسائل کے بنیادی کردار سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ صوفیا کرام کے دور سے ہی اردو کی نشو ونما کے لیے مختلف رسائل شائع ہونا شروع ہوئے۔ ان دینی، علمی اور ادبی رسائل کے مثبت اثرات کو آج بھی بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی میں اردو کے تحقیقی وتنقیدی رسائل نے خوب ترقی کی اور علم وادب کی ترویج کا بنیادی حوالہ بن گئے۔ یوں نجی اور سرکاری سرپرستی میں جاری ہونے والے رسائل وجرائد نے اپنے نظریات کے پرچار کے ساتھ ادب دوستی کا حق بھی بھرپور طریقے پر ادا کیا۔ ان رسائل نے مختلف موضوعات اور متعدد اہم شخصیات کی علمی وادبی اور سماجی حیثیت کے پیش نظر خاص اشاعتیں بھی پیش کیں۔ اس مضمون میں سبھی رسائل کے خاص شماروں کا تفصیلی تحقیقی وتنقیدی جائزہ ممکن نہیں۔ یہاں صرف جامعہ عثمانیہ کے تاریخی رسالے ''مجلّہ عثمانیہ'' کی خصوصی اشاعتوں کے حوالہ سے بات کی جائے گی۔

بیسویں صدی کے اہم اور نادر کارموں میں جامع عثمانیہ کا قیام ایک ناقابلِ فراموش حقیقت ہے۔ بہمنی عہد، پھر اس کا شیرازہ منتشر ہونے کے بعد بننے والی پانچوں ریاستوں اور آخر میں مملکت آصفیہ نے جس طرح علمی وادبی ترقی میں حصہ لیا۔ وہ ایک عنقا مثال ہے۔ جامعہ عثمانیہ کو عمومی طور پر پہلی اردو یونیورسٹی کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ جہاں سبھی مضامین (سائنس و آرٹس) اردو میں پڑھائے جاتے تھے۔ جس طرح مختلف اداروں نے اردو کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا اُسی طرح مختلف نوعیت کے جاری ہونے والے رسائل نے بھی اس کی ترقی میں اپنا کردار ادا کیا۔ اِسی ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے جامعہ عثمانیہ کے لیے ایک ادبی اور علمی مجلّہ ''مجلّہ عثمانیہ ۱۹۲۷ء'' کا اجراء عمل میں لایا گیا۔ فروری ۱۹۲۷ء میں اِس کی پہلی جلد میں شامل مقالات اپنے تحقیقی وتنقیدی معیار کے باعث ادبی حلقوں میں سراہے گئے۔ جو اس رسالے کے معیار کا اولین نقش تھا۔

مختلف اہم مواقع پر قریب قریب ہر رسالہ خاص نمبر شائع کیا کرتا ہے جو کبھی کسی شخصیت سے متعلق ہوتا ہے تو کبھی کسی صنف کے حوالے سے اور کبھی کسی خاص ادبی رجحان کے حوالے سے مجلّہ عثمانیہ کے خاص نمبر منفرد حیثیت رکھتے ہیں جو کسی مخصوص مدت کے بعد نہیں آتے تھے۔ تاہم مجلّہ عثمانیہ نے بھی چند اہم خاص نمبر شائع کیے جو دیگر ادبی رسائل سے یکسر مختلف ہیں۔ ادبی رسائل اور خاص طور پر کسی بھی تعلیمی ادارے کی جانب سے جاری ہونے والے رسائل میں فروری ۱۹۲۷ء میں منظرِ عام پر آنے والا ''مجلّہ عثمانیہ'' اپنے عہد کا سب سے سربرآوردہ رسالہ تھا۔ اس نے نئے ادیبوں کے فن کو نکھارنے اور ان کی

حوصلہ افزائی کرنے میں نمایاں کردارادا کیا۔کسی بھی عہد میں شائع ہونے والے نمائندہ رسائل اپنے عہد کے لیے دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں۔خاص نمبر کی اشاعت میں جہاں دیگر رسائل کواوّلیت حاصل تھی وہاں مجلّہ عثمانیہ بھی اس سفر پر گامزن ہوا۔ مجلّہ کے خاص نمبراس دور کے یا بعد کے دوسرے ادبی پرچوں کی عام روش سے ہٹ کر تھے۔ان میں طلبائے قدیم نمبر،جشن سیمیں نمبر،مہاراجہ نمبر،سرا کبر حیدری نمبر،جلیل نمبر،عہد جدید نمبر، جامعہ عثمانیہ نمبر،دکنی ادب نمبراور مقالہ نمبر شامل ہیں۔مجلّہ نے اپنے پہلے خاص نمبر''طلبائے قدیم نمبر''سے اس اعلامیہ کی تصدیق کی جس میں کہا گیا تھا کہ جامعہ عثمانیہ کا یہ ادبی رسالہ طلباء کا ہےاورطلباء کی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے جاری کیا جارہاہے۔مجلّہ کےاس پہلےنقش نے ایک بار پھر برتری کا سہرااس کے سر پرسجادیا۔مجلّہ کی ادارت کا کلی انتظام طلباء کے ہاتھ میں تھا۔مجلّہ کے خصوصی شماروں میں حیدرآباد دکن کی ہی شخصیات اورشعرو ادب میں کارہائے نمایاں ادا کرنے والے خصوصی نمبر کی روایت میں شامل ہیں۔

طلبائے قدیم نمبر،جلد۶ شمارہ۳،۴

مدیر: بدرالدین شکیب نائب مدیر: حسن اصغر صفحات:۳۱۳

اس رسالے کا پہلا خصوصی نمبر''طلبائے قدیم نمبر''کے نام سے شائع ہوا۔اس کے بارے میں مدیر پیش لفظ لکھتے ہیں:

''مجلّہ عثمانیہ سنہ ۱۹۲۶ء☆ سے ارباب علم کی خدمت میں پیش ہوتا رہا ہےاور یہ پہلی مرتبہ ہے کہ اس کی خاص اشاعت''طلبائے قدیم نمبر''کے نام سے پیش کی جارہی ہے۔''(۱)

ایک ایسے وقت میں رسالے کا اجراء ہواجب جامعہ کی عمر اپنی دودہائیاں مکمل کرنے کے قریب تھی اوراس وقت تک بہت سے طلباء یہاں سے فارغ التحصیل ہو چکے تھے۔اس قلیل عرصہ میں جامعہ نے بہت سے ممتاز طالب علم پیدا کئے۔ان کی ایک کثیر تعدادفنون اور ادبیات، سائنس اور کیمیکل کے شعبوں میں امتیاز حاصل کر چکی ہے۔اس شمارے میں خاص طور پر (۱)پروفیسر عبدالمجید صدیقی (سلطنتِ گولکنڈہ)،(۲) ڈاکٹر میرولی الدین (فلسفہ)، (۳) سیّد محمد (ہندی جدید کا آغاز)، (۴) عبدالقیدم خاں باقی (انجیل مقدس بحیثیت ادب)،(۵) ڈاکٹرمحی الدین قادری زور(جامعہ عثمانیہ کےفرزندوں کی اردو خدمات)،(۶) میرحسن الدین (فلسفۂ برگساں) جیسے مضامین شامل ہیں۔اس کے علاوہ جلال الدین اشکؔ، اکبر وفا قانی، بدرالدین بدرؔ،عبدالقیوم خاں باقیؔ، محمد امیر کی نظمیں بھی شامل ہیں۔اس شمارے کے اداریہ میں مدیر لکھتے ہیں:

''ایک کثیر تعدادادبیات، سائنس اورکیمیکل کے شعبوں میں امتیاز حاصل کرچکی ہے۔ایسے طلبہ کی تصویریں جتنی حاصل ہوسکتی تھیں شائع کردی گئی ہیں۔''(۲)

طلباءکی تصاویر،اہم مقالہ نگاروں کے مضامین اورشاعری کے میدان میں کامیابی حاصل کرنے والے طالب علم شعراءکی نظمیں اس شمارے میں شامل ہیں۔مجموعی طور پر یہ خاص نمبراپنے تنقیدی مضامین کی وجہ سے خاصے کی چیز ہے۔جس سے طلباء کی نمائندگی کا حق بھی پوری طرح ادا ہوجاتا ہے۔

مہاراجہ نمبر،جلد۱۳ شمارہ۴

مدیر: احمد خاں نائب مدیر: سیّد حسین رضوی صفحات:۲۳۰

مہاراجہ کشن پرشاد نے اس خطہ کی پرورش و پرداخت میں اہم کردارادا کیا۔اس خاص نمبر کا مقصدان کے کارناموں کا اعتراف اورانھیں خراجِ عقیدت پیش کرنا بھی ہے۔اس شمارے کا آغاز ہی مہاراجہ کی بارُعب تصویر سے ہوتا ہےاوراس کا انتساب بھی ان کی عظمت کا ثبوت ہےاور جس سے مہاراجہ کشن پرشاد کی ہمہ جہت، رُعب داب،شخصیت کا اندازہ ہوتا ہے،

انتساب اس طرح ہے:

''مشرقی تہذیب کے نام جس کی آخری یادگار مہاراجہ آنجہانی تھے اور جو آج بھی عثمانی نوجوان نسل کی متاعِ عزیز ہے۔''

وہ ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے اچھے خطاط، بہترین مصوّر، پُرگوشاعر اور بلند پایہ نثر نویس، اپنی ان علمی و ادبی خصوصیات سے ہٹ کر وہ دریادل، سخی، متواضع مہمان، دوستوں کے غم گسار، رعایا کے ساتھی، فاتحین کے ملجا و ماویٰ کی حیثیت رکھتے تھے۔اس خاص نمبر میں کل بارہ (۱۲) مضامین شامل ہیں، ان مضامین میں (۱) نرسنگ راج بہادر عالی (حضرت شادات کہاں عالی)، (۲) نواب مہدی نواز جنگ (مہاراجہ بہادر کی سیرت کے بعض پہلو)، (۳) خواجہ حسن نظامی (مہاراجہ بہادر سے ملاقاتیں)، (۴) مولانا عبدالماجد دریا آبادی (مہاراجہ یمین السلطنت کے مشاعرے)، (۵) پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی (اِک شمع رہ گئی تھی سو وہ بھی خموش ہے)، (۶) ڈاکٹر محی الدین قادری زور (اقبال اور شاد کی مراسلت)، (۷) قاضی عبدالغفار (مہاراجہ بہادر)، (۸) محمد بن علی (مہاراجہ آنجہانی کی سیرت)، (۹) محمد مصلح الدین (مہاراجہ بہادر کے تعلقات اردو کش مشہور شعراء اور ادیبوں سے)، (۱۰) شیخ رحیم الدین کمال (حضرت شاد کی نظم ونظر)، (۱۱) سیّد ابوالحسن قادری (مہاراجہ بہادر کی محفلیں)، (۱۲) مرزا فرحت اللہ بیگ (یادِ رفتگاں) جیسے مشاہیر اہلِ قلم کے مضامین شامل ہیں۔جن سے اعلیٰ حضرت کی تمام حیثیتوں کا علم ہوجاتا ہے۔حصہ نظم کی ابتدا آنجہانی کی ایک رُباعی اور علامہ اقبال کی ایک نظم سے ہوتی ہے جو بذاتِ خود مہاراجہ کی شخصیت کے باوقار ہونے کی تائید ہے۔ان کے علاوہ مسعود علی محوی، نواب ضیاء یار جنگ بہادر، علامہ عبداللہ عمادی، علی اختر، ماہر القادری، سکندر علی وجد اور عبدالقیوم خاں باقی جیسے شعراء کے کلام شامل ہیں۔اس میں نہ صرف حیدرآباد کے شعراء نے آنجہانی کے حوالہ سے نظمیں لکھیں بلکہ باہر سے (علی اختر، ماہر القادری، حالی) ایسے شعراء نے بھی نظمیں کہیں۔

مہاراجہ کشن پرشاد ۱۸ رشعبان المعظم ۱۲۸۰ ہجری بمطابق ۱۱۱۷ نفد ار ۱۲۷ ف کو پیدا ہوئے۔ (۳)

مہاراجہ کی شخصیت کے ہر پہلو نے لوگوں کو مستفید کیا۔آپ کو اردو اور فارسی پر عبور تھا۔آپ کی مثنویوں کے حوالہ سے محمد بن علی رقم طراز ہیں:

''پریم درپن'' اور ''جلوہ کرشن'' کو آپ کی شاعری کا حاصل سمجھنا چاہیے۔یہ دونوں مثنویاں زبان اردو کی چند گنی چنی مثنویوں میں سے ہیں۔'' (۴)

مہاراجہ نے زندگی بھر علمی رجحانات کا ساتھ دیا۔آپ کے اردو کے متعدد شعراء اور ادیبوں سے گہرے مراسم رہے جو آپ کی علم دوستی اور ادب شناسی کی روشن مثال ہیں۔مہاراجہ کے اردو کے ادیبوں اور شاعروں سے تعلقات کے حوالہ سے محمد مصلح الدین لکھتے ہیں:

''شاعری کو تین زمانوں یعنی عصر اصلاح، عصر درمیانی اور عصر حاضر میں تقسیم کردیں تو حضرت شاؔد کا عصر درمیانی میں شمار ہوگا......آسمانِ ہند پر عصر اصلاح سے عصر حاضر تک اردو زبان کے جس قدر بھی درخشندہ ستارے چمکے ان میں مشکل سے ایسے نکل سکیں گے جن سے آنجہانی کے خاص تعلقات نہ رہے ہوں......ان میں الطاف حسین حالؔی، علامہ شبلی، عبدالحلیم شرر، رتن ناتھ سرشار، اکبرالہ آبادی، نظم طباطبائی، داغ، امیر مینائی، حضرت آصف، علامہ اقبال، فانی بدایونی، جوش، جلیل، ماہر القادری، کیفی، عبدالماجد دریا آبادی، نیاز فتح پوری، خواجہ حسن نظامی، مولانا ظفر علی خاں ظفر، ڈاکٹر مولوی عبدالحق، مرزا فرحت اللہ بیگ، مولانا سلیمان ندوی،، سر شیخ عبدالقادر جیسے اصحابِ علم وفن شامل تھے۔'' (۵)

اپنے کلام میں عشقِ حقیقی، فقر وفقیری اور عقیدۂ توحید کی تلقین کرتے نظر آتے ہیں:

چشمِ وحدت سے دیکھتا ہوں جدھر — نظر آتا ہے توہی تو مجھ کو
کفر واسلام کے جھگڑوں سے مُبّرا ہے شاؔد — یہ گرفتار تیرا سب سے ہے اے یار جُدا

کشن پرشاد شاؔد کو آنحضرت ﷺ کی ذات سے والہانہ عشق تھا، وہ آپؐ کی محبت میں سرشار اور بے خود رہتے تھے۔ان کے اشعار آپ کی ذات سے عشق کا بین ثبوت ہیں:

محمدؐ پہ دل اپنا شیدا ہوا ہے — ستارہ نصیبے کا چمکا ہوا ہے
پیمبروں میں کوئی ایسا آفتابؐ نہیں — حضور احمدِ مختارؐ کا جواب نہیں

ملکی امور، ذاتی مشاغل، ہمدردی وایثار ان کا وصف تھا۔دیگر خدمات کی طرح سلطنت میں تعمیری کاموں کی بنا آپ کا نام ہمیشہ یادگار رہے گا۔آپ نے صدرِاعظم کی حیثیت سے بہت سے فلاحی کام کروائے۔عثمانیہ میڈیکل کالج اور ۱۹۲۶ء میں عثمانیہ انجنیر نگ کالج وعثمانیہ ٹریننگ کالج کا آغاز (۱۹۲۹ء) آپ کے دور میں ہوا۔

علامہ محمد اقبال اور مہاراجہ شاد کے درمیان لکھے گئے خطوط اس شمارے کی خاص بات ہیں۔ جو ادارہ اور اردو ادبیات، حیدرآباد کے تعاون سے مجلّہ کی زینت بنے۔ یہ صفحہ نمبر ۲۲۹ اور ۲۳۰ پر موجود ہیں۔

یہ خصوصی رسالہ مہاراجہ کشن پرشاد کی شخصیت اور علمی وادبی کارناموں کے حوالے سے اعتراف کے طور پر شائع کیا گیا۔ اس خاص نمبر کا فائدہ یہ ہوا کہ اُن کے حوالے سے بہت سی معلومات ایک جگہ اکٹھی ہوگئیں۔

سر اکبر حیدری نمبر، جلد ۱۵ شمارہ ۳

مدیر: سیّد محمد اشہد خاں رضوی — نائب مدیر: محمد شعیب اللہ خان — صفحات: ۱۲۵

اکبر حیدری کا شمار جامعہ عثمانیہ کے معماروں میں ہوتا ہے۔ یہ خاص نمبر اُن کی صلاحیتوں کا اعتراف ہے۔اس خاص نمبر کے ابتداء میں سر اکبر حیدری نواب حیدر نواز جنگ بہادر کی تصویر نمایاں ہے۔اس شمارے کا انتساب بھی آپ کے نام ہے اور اس کا آغاز بھی انتساب سے ہوتا ہے۔انتساب میں انھیں خراجِ عقیدت اس طرح پیش کیا گیا ہے:

’’سر اکبر کی حیات افروز تمناؤں کے نام، جن کی ثمرِ نورس جامعہ عثمانیہ کے نونہال ہیں۔‘‘

اکبر حیدری کے کارناموں اور مدبرانہ صلاحیتوں کے اعتراف میں نو (۹) مضامین اس شمارے میں شامل ہیں۔ان میں (۱) خالدہ ادیب خانم (سر اکبر- خالدہ ادیب خانم کی نظر سے)، (۲) رحیم الدین کمال (جدید حیدرآباد کے معمار)، (۳) انوار احمد صدیقی (سر اکبر- ماہر مالیات)، (۴) محمد عبدالقیوم خاں باقی (آرٹ اور سر اکبر کی زندگی)، (۵) محمد عبدالحق (ہندو مسلم مسئلہ سر اکبر کی نظر میں)، (۶) سیّد محمد یوسف (سر اکبر- مصلحِ تعلیم)، (۷) خواجہ حمید الدین شاہد (سر اکبر اور علمی وادبی ادارے)، (۸) محمد مصلح الدین صدیقی (سر اکبر- مُدبّر)، (۹) فیض محمد صدیقی (لیڈی حیدری) جیسے دانشور اصحاب کے مضمون بطورِ خاص شامل کئے گئے ہیں۔شاعری میں امجد حیدرآبادی، ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم، اطہر علی جاوید، اور مرزا عصمت اللہ بیگ کی نظمیں ان کی شخصیت کے گوشوں کو نمایاں کرتے ہیں۔آپ کے اقتصادی رجحانات کے بارے میں تصورات، تعلیمی تصورات، جمالیاتی احساسات، کی بدولت حیدرآباد میں نمایاں تبدیلیاں نظر آتی ہیں۔اکبر حیدری کے بارے میں خالدہ ادیب خانم اپنے مضمون میں لکھتی ہیں:

’’سر اکبر حیدری ہندوستان میں سب سے ہوشیار ماہر مالیات ہیں۔‘‘(۶)

انھیں کی کوششوں سے اردو میں اصطلاح سازی کا رجحان پروان چڑھا۔حیدرآباد کے طلباء کو پے در پے مغربی جامعات میں بھیجا گیا۔وہ صرف نوجوان طالب علم ہی نہیں تھے بلکہ پختہ عمر کے لوگ تھے جو وہاں تحقیقاتی کام کرتے۔ پھر ان کتابوں کو

اردو میں ترجمہ کرتے۔ جامعہ عثمانیہ کے حوالہ سے سرا کبر حیدری کی خدمات ناقابلِ فراموش ہیں۔ خلیفہ عبدالحکیم نے ان کی خدمات کا اعتراف اس طرح کیا ہے:

''جامعہ عثمانیہ'' بے مثل یہ دارالعلوم — کر دیا جس نے دکن کو علم و فن کا مرز و بوم

کارنامے جس کے ہیں رشک فرنگ و شام و روم — جس کی حکمت اور رواداری کی ہے دُنیا میں دھوم

حیدری کو چھوڑ کر ذکر اس کا لا سکتے نہیں

اس کے معنی ہیں سرا کبر، یاں سے جا سکتے نہیں

(شکریہ احسان، خلیفہ عبدالحکیم، جلد ۱۵، شمارہ ۳، ص ۱۱)

جامعہ کے معماروں میں سرا کبر حیدری کا نام نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ اس طرح ملک کو انگریزی زبان کی غلامی سے آزاد کرنے کی پہلی مرتبہ کوشش کی گئی اور اُردو زبان کو فوقیت دی گئی۔ حیدرآباد کا کوئی علمی و ادبی ادارہ نہ ہوگا جس سے سرا کبر کو دلچسپی نہ ہو۔ خواجہ حمید الدین شاہد لکھتے ہیں:

''اردو گشتی کتب خانہ کی شروع ہی سے مالی امداد کرتے رہے اور اس کتب خانہ نے ان کی مالی اعانت سے بہت کچھ ترقی کی اور اس کے بانی نے سرا کبر کی سرپرستی کے اعتراف میں اس کا نام بدل کر ''حیدری گشتی کتب خانہ'' رکھا۔''(۷)

اس جامعہ کی تشکیل و تعمیر اور ترقی سے متعلق آپ کا خطبہ انتہائی اہمیت کا حامل ہے۔ جامعہ عثمانیہ اور دارالترجمہ کے قیام میں آپ کی کوششوں کو ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔

جلیل نمبر، جلد ۱۸ شمارہ ۲، ۳

مدیر: حسن الدین احمد — نائب مدیر: مصلح الدین صدیقی — صفحات: ۳۸۹

جلیل مانک پوری کا شمار حیدرآباد کے قدیم شعرا میں ہوتا ہے، جن کی شاعرانہ صلاحیتوں کے ذریعے حیدرآباد کی فضا میں شعری ذوق پروان چڑھا۔ مجلّہ عثمانیہ کے اس شمارے میں جلیل مانک پوری کی شاعری کے لیے خدمات کا اعتراف کیا گیا ہے۔ حضرتِ جلیل کی شاعرانہ صلاحیتوں کے حوالہ سے مدیر اپنے اداریہ میں اس طرح کرتے ہیں:

''اردو کی دنیائے شاعری میں غزل گو شعراء کی تعداد شمار سے فزوں تر ہے مگر غزل جو حکایت محبت اور جذبات عشق سے عبارت ہے اس کے حضرت جلیل صحیح معنوں میں اُستاد تھے۔''(۸)

انھیں زبان پر قدرت ہے۔ جلیل کو قدیم اردو شاعری کی روایت کا آخری شاعر کہہ سکتے ہیں اور جلیل کے کلام میں بے ساختگی اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ غزل گوئی میں ان کا ثانی شاید ہی کوئی ہو۔ اگر یوں کہا جائے کہ وہ دکن میں غزل گوئی کا آخری مہرہ تھے تو غلط نہ ہوگا۔ اس شمارے میں (۱) احمد عبدالماجد (بیسویں صدی کے شاعروں میں جلیل کا مقام)، (۲) محمد معین الدین (جلیل بحیثیت شاعر)، (۳) نواب ہوش یار جنگ بہادر (جانشین امیر مینائی)، (۴) محمد اعظم (چند لمحے حضرت جلیل کے ساتھ)، (۵) سعیدہ مظہر (حضرت جلیل مرحوم)، (۶) عطاء الدین خان (کلام جلیل تبصرہ نیاز کی روشنی)، (۷) عزیز احمد (حضرت جلیل کا غیر مطبوعہ کلام)، (۸) حفیظ قتیل (جلیل اور جدید شعری رجحانات)، (۹) مولوی صدیق الزماں (ذکرِ جلیل)، مفتی رحیم الدین (حضرت جلیل کا رنگِ تصوف و حکمت)، (۱۰) تمکین کاظمی (اُستاد جلیل کا نظریہ حُسن و عشق)، (۱۱) علی احمد (جلیل اور غزل)، (۱۲) جنید احمد (جلیل اور جدید شعری رجحانات)، (۱۳) غلام حسن (امام الفن کا تاریخی کلام)، (۱۴)۔ عزیز احمد (جلیل کی دنیائے شاعری)، (۱۵) محمد حبیب اللہ وفا (امام الفن جلیل بحیثیت غزل گو)، (۱۶) حافظ حسن احمد

(حضرت جلیل امامِ فن کی حیثیت سے)، (۱۷) مولوی احمد علی (نعت گوئی میں جلیل کا درجہ)، (۱۸) وصی احمد (بیسویں صدی کے شعرا میں حضرت جلیل کا مقام)، (۱۹) حافظ مختار احمد (حضرت جلیل اور اردو شاعری)، (۲۰) محمد احمد (داغ و جلیل)، (۲۱) میر سراج الدین علی (حضرت جلیل بحیثیت مصلحِ قوم)، (۲۲) مشتاق احمد (روحِ سخن کے دو رنگ)، (۲۳) محمد خلیل اللہ (حضرت جلیل اور نعتیہ شاعری)، (۲۴) سیّد غلام صمدانی (جلیل کی شاعری)، (۲۵) زبیر احمد (خمریاتِ جلیل)، (۲۶) مونس احمد (حضرت جلیل کی اصلاحیں)، (۲۷) سیّد محی الدین احمد (جلیل اور داغ)، (۲۸) محمد خلیل احمد (جلیل بحیثیت امامِ فن) کے مضامین شامل ہیں۔ اسی طرح بطور شاعر بھی انھیں زبردست خراجِ تحسین پیش کیا گیا ہے۔ جلیل کے کلام کا کچھ نمونہ ملاحظہ فرمایئے جس سے ان کے شاعرانہ کمال، لفظ و بیان پر گرفت کا اندازہ ہوسکتا ہے:

حُسن دیکھا جو بُتوں کا تو خدا یاد آیا　　　راہ کعبے کی ملی ہے مجھے بُت خانے سے
بے نشاں تجھ کو سمجھ کر صبر آ جاتا مجھے　　　پر یہ مشکل ہے کہ واقف ہوں میں تیرے نام سے

حضرت جلیل کے ہاں تصور، عشق و عاشقی کے درمیان سبھی مضامین ملتے ہیں، سوز و گداز بھی بھرپور موجود ہے:

میں شمعِ بزم ہوں نہ چراغِ مزار ہوں　　　راتیں مگر گزرتی ہیں سوز و گداز میں
شام ہوتے ہی کبھی جان سی آ جاتی تھی　　　اب وہی شب ہے کہ مرمر کے سحر ہوتی ہے

پُرعظمت شاعری اور یہ رومانی سحر آفرینی ان کے عظیم تر احساس کا نتیجہ ہے۔ امام الفن کی وفات کا ماتم دنیائے شاعری میں ہمیشہ رہے گا۔ قدیم طرز کی غزل گوئی کا عدیم النظیر اُستاد تھا۔ امیر مینائی سے آپ کو خاص نسبت تھی۔ حافظ حسن احمد مینائی لکھتے ہیں:

> ''وہ حضرت امیر مینائی کے ان تمام شاگردوں کے امام قرار پاگئے جن میں نامی گرامی شعراء مثلاً ریاض، مضطر، آہ، جگر، حفیظ، وسیم وغیرہ شامل تھے۔''(۹)

انہوں نے غزل گوئی، قصیدہ گوئی، رُباعیات، مسدّس، واسوخت، نعت، نظمیں، واقعہ نگاری، مثنوی، تاریخیں، غرض ہر ایک صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی۔

مست کردے مجھے ساقی مگر اس شرط کے ساتھ
ہوش اتنا رہے باقی کہ تجھے یاد کروں

شعر کہنے کا وصف انھیں خوب آتا ہے، انھوں نے درج ذیل شعر میں اُمید کی ایک کیفیت پیدا کی جو کم کم شعراء کو نصیب ہوتی ہے:

مغفرت مجھ سے بادہ کش کی جلیلؔ
شانِ رحمت نہیں تو پھر کیا ہے

حضرتِ جلیل مانک پوری کی خدمات کا اعتراف انتہائی خوش اسلوبی سے کیا ہے۔ جس کے حقیقتاً وہ مستحق ہیں۔

جامعہ عثمانیہ نمبر، ۳۲واں سال، ۶۲واں شمارہ (۱۹۵۹-۱۹۶۰ء)

مدیر:　　ہاشم حسن سعید　　صفحات: ۲۲۲

نائب مدیران:　　رضاء الجبار، میر عثمان شریف، شمیم دوست علی خاں (خاتون)

اردو رسائل کی عام روش سے ہٹ کر خاص نمبر شائع کرنے میں مجلّہ عثمانیہ نے اپنی پہچان قائم کی۔ مجلّہ کا یہ خاص نمبر جامعہ عثمانیہ نمبر اس اکلوتی اور عظیم درس گاہ کے بارے میں ہے جس نے انگریز سامراج کے دورِ اقتدار میں اردو کو ذریعہ تعلیم کے طور پر

اپنایا اور اس میدان میں وہ کارہائے نمایاں پیش کیے جن کی وجہ سے یہ جامعہ ہمیشہ زندہ رہے گی۔ یہ اس تاریخ ساز علمی درس گاہ سے متعلق ہے جو اپنی طرز کی واحد جامعہ ہے اس شمارے میں عبدالمجید صدیقی (سرگزشت جامعہ عثمانیہ)، ڈاکٹر محی الدین قادری زور (جامعہ عثمانیہ کی تاسیس اور اس کا پس منظر) ڈاکٹر محمد غوث (کتب خانہ جامعہ)، رائے جانکی پرشاد (جامعہ عثمانیہ اور اصطلاحات) پروفیسر عبدالقادر سروری (جامعہ عثمانیہ کے اردو تحقیقی مقالے)، ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ (جامعہ عثمانیہ کی اردو تحقیقات) ڈاکٹر حفیظ قتیل (جامعہ عثمانیہ کے چند شعراء)۔ غرض اس طرح کے اور بھی کئی مضامین اس شمارے میں جامعہ کی خدمات کے حوالے سے لکھے گئے ہیں جو جامعہ کی شان بڑھانے کے لیے موجود ہیں۔ اس کے علاوہ لطیف ساجد، میکش، صمد رضوی ساز، وحید اختر، مخدوم محی الدین، وجد، کنول، خواجہ حمید الدین شاہد، باقی، صلاح الدین نیر اور کئی شعرا کی نظمیں اس جامعہ کی تعریف و توصیف اور خدمات کے اعتراف سے اپنی دامن کو بھرے ہوئے ہیں۔ غرض پورے کا پورا شمارہ ایک اعتراف ہے۔

اس رسالہ کے شروع میں میر عثمان علی خاں کی تصویر نمایاں ہے اس میں چوں کہ تمام مضامین جامعہ سے متعلق ہیں تو اس کا ذکر مدیر اس طرح کرتے ہیں:

''میں قسم کھا کر کہتا ہوں کہ یہ جامعہ عثمانیہ نمبر ہے!''(۱۰)

حکیم شمس اللہ قادری کے فرزند سیّد شاہ احمد اللہ قادری کی ایک نظم 'مادر جامعہ' میں سے ایک بند ملاحظہ ہو:

اس سے قائم ہے زیست کی ہلچل عزم اِس سے، اِسی سے حُسنِ عمل
اس سے روشن ہے علم کی مشعل اس کے دَم سے دکن ہے نور محل

(۳۲واں سال، ۶۲واں شمارہ)

''جامعہ عثمانیہ نمبر'' اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں جامعہ سے تعلق رکھنے والے وہ لوگ جو اس کے بارے میں بہت کچھ جانتے ہیں انھوں نے جامعہ کے مختلف اداروں کی خدمات پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ بادی النظر میں تو یہ مضامین جامعہ کی تعریف و توصیف کا پہلو لئے ہوئے ہیں لیکن ان کی اہمیت کے حوالے سے دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس جامعہ کے بارے میں اتنی تفصیل جامعہ کے باہر کے لوگ نہیں جانتے اور آئندہ ہونے والی تحقیق میں بھی یہ شمارہ معاون ثابت ہوسکتا ہے۔

دکنی ادب نمبر، ۳۶واں سال، ۶۵واں شمارہ (۱۹۶۴-۱۹۶۶ء)

(آٹھویں خصوصی اشاعت)

مدیر: سیّد مصطفےٰ کمال صفحات: ۳۶۰

نائب مدیران: اشرف رفیع (خاتون)، محمد ضیاءالدین صابر

اس شمارے میں دکنی ادب کے حوالے سے تمام گوشوں کو واضح کیا گیا۔ دکنی ادب نمبر کے ابتدا میں درج مضامین نگاروں کے مضامین بطورِ خاص شامل ہیں۔ ان میں ڈاکٹر مسعود حسین خاں (دکنی یا اردو قدیم)، ڈاکٹر غلام عمر خاں (دکنی کے بعض لسانی رجحانات)، نصیر الدین ہاشمی (دکنی ادب کا تہذیبی پس منظر)، پروفیسر عبدالقادر سروری (دکن میں اردو نثر کا ارتقاء)، مولوی سیّد محمد (دکن میں تذکرہ نویسی)، ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ (دکنی میں ادب عالیہ کے نمونے)، ڈاکٹر سیدہ جعفر (دکنی غزلیں)، ڈاکٹر رشید موسوی (دکنی مرثیہ و مراسم عزاداری)، اشرف رفیع (اردو کی پہلی صاحب دیوان شاعرہ)۔۔۔ غرض دکنیات کا کوئی بھی تو پہلو ایسا نہیں جس کے بارے میں مضمون نگاروں نے وضاحت سے اس شمارہ میں نہ بتایا ہو۔ ابتدائی چار مضامین ''دکنی زبان'' اس کی خصوصیات اور لسانی مسائل پر محیط ہیں۔ جن کے ذریعے دکنی زبان کے مختلف اہم اور نئے پہلو اور خصوصیات کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ پروفیسر عبدالقادر سروری نے دکن میں اردو نثر کا آغاز و ارتقاء میں وجہی تک نثری کارناموں کا جائزہ لیتے ہیں۔ دکنی

شاعری کے اصناف غزل،قصیدہ،مثنوی،مرثیہ،رزمیہ اوررُباعی پرسیر حاصل مضامین شامل ہیں۔

دکنی شعراء(جدید) کے کلام کا انتخاب بھی اس مجلّہ کی زینت کو بڑھاتا نظر آتا ہے،جس طرح جامعہ عثمانیہ کی علمی وادبی خدمات کواُجاگر کرنے کے لئے انھوں نے خاص نمبر نکالا تھا۔اسی طرح دکن میں خاص طور پراردوزبان وادب کے حوالے سے جوکام وقتاً فوقتاً ہوا تھا،اُسے بھی ایک جگہ اکٹھا کرنا ضروری تھا۔وہ تمام لوگ جوشاگرد یا استاد کی حیثیت سے اس جامعہ کے ساتھ وابستہ رہے ہیں انھوں نے جدید ادبی رجحانات کے ساتھ ساتھ قدیم دکنی ادب کے ان خزانوں کو بھی تلاش کیا ہے جوایک زمانے میں دکنیت کی پہچان تھے۔اُردوزبان کی ابتدا میں جس طرح سےصوفیاءکرام کا کردار رہا ہےاوران کی تخلیقات سےاردو زبان کی ابتدائی شکل اور رجحانات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔ان محققین نے ان گمشدہ قلمی نسخوں کوتلاش کر کے مرتب کیا اور ساتھ ہی قدیم دکنی شاعری کی روایت کوتلاش کیا۔دکن ہمیشہ اردوزبان وادب کی حیثیت سے اہم رہا ہے۔یہ وہ علاقہ ہے کہ جس نے پورے ملک کی ادبی روایت سے ہٹ کراپنا انفرادی انداز برقرار رکھا۔چنانچہ ایسے دور میں جب پورے ہندوستان میں انگریزی زبان کے ذریعہ جدید سائنٹیفک علوم کے حصول کا چرچا تھا ہرطرف انگریزی زبان کے تعلیمی ادارے کام کررہے تھے،ایسے میں انھوں نے جدید سائنٹیفک علوم کواپنانے میں بھی جدّت اختیار کی کہ اسے اُردوزبان میں حاصل کرنے کے لئے سہولیات بہم پہنچائیں۔چنانچہ جامعہ عثمانیہ میں علمی،ادبی وسائنسی حوالوں سے سرگرمیاں جاری رہیں تو ساتھ ہی 'مجلّہ عثمانیہ' نے ان سرگرمیوں میں اضافہ کرنے کے لیے اہم کردار ادا کیا۔

اُردوادب کاعہدِ جدید نمبر☆

مدیر: سیّدعزیزمحمد صفحات:۱۵۲

نائب مدیران: سیّدالیاس،متبنہ اختر صدیقی

مجلّہ عثمانیہ کے خاص شماروں میں عہد جدید نمبر کو بہت اہمیت حاصل ہے۔اس میں ایک ایسے ادبی مسئلے کوموضوع بحث بنایا گیا ہے جس بارے ہر دور کا ادیب تعین کرنے میں مصروف رہا ہے۔اس مجلّہ کے اجراء کے حوالے سے مدیراداریہ میں رقم طراز ہیں:

> ''عہدِ جدید کے آغاز کے تعین کا مسئلہ کسی قدر پیچیدہ رہا ہے۔بعض اہلِ قلم کا یہ خیال ہے اس کا آغاز غدر کے بعد سے ہوتا ہے۔بعضوں کا یہ کہنا ہے کہ اس کا آغاز غدر سے کچھ پہلے ہی ہوجاتا ہے۔محترمی ڈاکٹر اعجاز حسین کے نزدیک ''غدر کے بعد کا فقرہ ہی کا واک ہے'' ان کے خیال کے مطابق عہدِ جدید ایک متعینہ وقت یعنی (۱۸۶۷ء) سے شروع ہوتا ہے۔بعض لوگوں نے اسے بیسویں صدی کی دین سمجھا۔کچھ ایسے بھی رہے ہیں جن کے نزدیک عہدِ جدید کا آغاز ۱۹۳۶ء سے ہوتا ہے۔''[۱۱]

اس شمارے میں (۱) عبدالقادر سروری (اردوادب کے عہدِ جدید کے آغاز کا تعین)، (۲) محمد ضیاءالدین (جدید اردو ادب اور ادبی تحریکیں)، (۳) رشید احمد صدیقی (جدید غزل۔)، (۴) عبدالوہاب فرہاد (کچھ اردو نظم کے بارے میں)، (۵) ڈاکٹر سیدہ جعفر (اردو انشائیہ کی مختصر تاریخ)، (۶) سیّد الیاس (جدید اردو نثر کے معمار)، (۷) عبادت بریلوی (اردو تنقید میں نئے تجربے)، (۸) غلام احمد فرقت (عہدِ جدید میں طنز و مزاح کا ارتقا)، (۹) سیّدغلام حسین مضطر (جدید اردو نثر میں طنز و مزاح)، (۱۰) صفی الدین محمد (جدید اردو ناول)، (۱۱) میر عثمان شریف (جدید اردو افسانہ)، (۱۲) محمد یوسف الدین (جدید اردو ادب کے اہم رجحانات)، (۱۳) سیّد عالم خوندمیری (اردو ادب کی موجودہ صورت حال اور اس کا مستقبل)، (۱۴) ڈاکٹر جعفر حسین (تمدّنیات اور ترقی اردو کا مسئلہ۔ڈاکٹر جعفر حسین)، (۱۵) سیّدعزیز احمد (شفیق الرحمٰن اور

اس کا فن)، (۱۶) محمد ضیاء الدین (روش صدیقی) جیسے دانشوروں کے مضامین شامل ہیں۔ یہ مضامین عہد جدید کے تعین میں یقینی طور پر بنیادی کردار ادا کر سکتے ہیں۔

مقالہ نمبر، ۳۹واں سال، ۶۸واں شمارہ (۱۹۶۶-۱۹۶۷ء)

مدیر: زاہدہ ابوالحسن صفحات: ۲۰۸

نائب مدیران: ارشاد علی خاں، سیّد بشارت علی

خاص نمبر کی اشاعت کے سلسلہ میں ''مقالہ نمبر'' اپنی انفرادیت میں کسی بھی خاص نمبر سے کم نہیں۔ اس مقالہ میں بیشتر حصہ طلبہ کے ایم اے کے امتحانی مقالوں سے تعلق رکھتا ہے۔ اس مقالہ نمبر کی اہمیت بارے مدیر رقم طراز ہیں:

> ''اس کے لیے ادب کی مختلف اصناف اور موضوعات پر لکھے ہوئے تنقیدی اور تحقیقی مضامین منتخب کئے گئے ہیں اور ان مضامین کی بڑی تعداد چوں کہ طلباء کے امتحانی مقالوں سے تعلق رکھتی ہے اس لیے بیشتر موضوعات بھی ایسے ہیں جن پر اب تک کسی نے کام نہیں کیا تھا۔ یہی وہ خصوصیت ہے جو ''مقالہ نمبر'' کے لیے باعث امتیاز اور موجبِ افتخار ہے۔''(۱۲)

اس رسالہ کے تمام مضامین کو مختلف حصوں میں منقسم کیا گیا ہے یعنی لسّانیات، تحقیقات، نظریات، نقدِ شعر، نقدِ نثر، شخصیت اور کارنامے اور آخر میں سفینۂ اُردو کی تعلیمی سرگرمیوں کا احوال ہے۔

اس مقالہ کی ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ اس میں جامعہ کی بیرونی عمارت کی تصویر کے برعکس اس بار اندرونی حصہ کو نمایاں کیا گیا ہے جس کے بارے مدیر رقم طراز ہیں:

> ''مجلّہ کے سرورق پر اب تک جامعہ کی بیرونی عمارت ہی پیش کی جاتی رہی ہے اس بار ہم نے اندرونی عمارت کی ایک سادہ مگر خوبصورت تصویر منتخب کی ہے۔ جس میں جامعہ کا انٹرنس ہال اور دوسری منزل کا زینہ جلوہ گر ہے۔''(۱۳)

تحقیقات کے حصہ میں بدیع حسینی کا مضمون ''دکنی ادب میں مستعملہ ضرب الامثال''۔ زاہدہ حسن کا ایک غیر مطبوعہ تذکرہ ''مجمع الانتخاب''۔ طیب انصاری ''حیدرآباد کے اردو ادبی رسائل''۔ لسّانیات میں ملک ساغر حسین کا ''دکنی اور پنجابی کا تقابلی مطالعہ''۔ ایم اے علی بیگ کا ''اردو کے مختلف نام''۔ نقدِ شعر میں موسیٰ کاظم کا ''توفیق حیدرآبادی''۔ اشرف رفیع کا ''نظم کی غزل''۔ مصطفیٰ کمال ''جلیل مانک پوری''۔ داؤد اشرف ''سرخ سویرا کی شاعری''۔ نقدِ نثر میں احمد جلیس کا ''عصمت چغتائی کا فنی شعور'' اور اسی طرح حمیرہ جلیلی کا ''نصیر الدین ہاشمی کی ادبی خدمات'' ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ تمام مضامین اپنی اپنی نوعیت میں بہت اہمیت کے حامل ہیں۔

یہ حقیقت ہے کہ اب تک ادبی رسائل اور کسی علمی ادارے کے تحت شائع ہوئے رسائل میں کسی نے اس ادارے میں لکھے گئے تحقیقی مقالات کو اتنی اہمیت نہیں دی کہ اس کے حوالے سے خاص نمبر نکالیں۔ عموماً رسائل میں اس ادارے کی مجموع علمی و تحقیقاتی سرگرمیوں کے بارے میں مضامین تو لکھے جاتے ہیں علیحدہ مقالات شائع نہیں ہوتے۔ یہ مجلّہ عثمانیہ کی خصوصیت ہے کہ اس نے ادارے کے تحت لکھے گئے طلباء کے مقالہ جات کا انتخاب شائع کیا ہے۔

ان خاص نمبر میں حیدرآباد اور وہاں کی اہم شخصیات کو خاصی اہمیت دی گئی۔ ہر مدیر نے ہر خاص نمبر کو جدید تر بنانے کی کوشش کی۔ نہ صرف مجلّہ کے خصوصی نمبر بلکہ اس کی ابتدائی جلد سے ہی اس بات کا خاص خیال رکھا گیا کہ اس کا معیار دیگر رسائل سے کم نہ ہو۔ ایک ادبی رسالے کی بنیادی خوبیوں کو اپناتے ہوئے اس میں ہر صنف ادب کو جگہ دی گئی۔ دوسرے نومشق

لکھاریوں کی بھی حوصلہ افزائی کی گئی۔ اس میں نہ صرف تنقیدی بلکہ تحقیقی مضامین بھی شامل ہوتے تھے جو اس مجلّہ کی خوبی اور برتری ہے۔ مجموعی طور پر اس رسالہ کا رجحان علمی و تحقیقی مضامین کی طرف تھا۔ ادب کی ہر صنف اور ہر شخصیت پر جامعہ کے طلباء کی نظر میں تھیں اور انھوں نے ہر مضمون کے تقاضا کو خوبی سے نبھایا۔ اس مجلّہ نے ہر صنف کے لکھنے والوں کی پرورش و پرداخت میں بھرپور کردار ادا کیا۔ مجلّہ عثمانیہ کے تمام خصوصی نمبر اپنی مثال آپ ہیں۔ اپنی ضخامت اور معیار کے حوالہ سے آج بھی اہم علمی و تحقیقی رسائل سے کم اہمیت کے حامل نہیں۔

حوالہ جات

۱۔ بدرالدین شکیب، ''اداریہ'' حیدرآباد دکن: مجلّہ عثمانیہ، جلد ۶ شمارہ ۳، ۴، ۱۹۳۴ء

۲۔ ایضاً

۳۔ نرسنگ راج عالی۔ ''حالاتِ زندگی'' حیدرآباد دکن: مجلّہ عثمانیہ، جلد ۱۳ شمارہ ۴، مہاراجہ نمبر، ۱۹۴۰ء، ص ۴

۴۔ محمد بن علی۔ ''مہاراجہ آنجہانی کی سیرت'' حیدرآباد دکن: مجلّہ عثمانیہ، جلد ۱۳ شمارہ ۴، مہاراجہ نمبر، ۱۹۴۰ء، ص ۱۴۵

۵۔ محمد مصلح الدین۔ ''مہاراجہ بہادر کے تعلقات اردو کے مشہور شعرا اور ادیبوں سے'' حیدرآباد دکن: مجلّہ عثمانیہ، جلد ۱۳ شمارہ ۴، مہاراجہ نمبر، ۱۹۴۰ء، ص ۱۷۵

۶۔ خالدہ ادیب خانم۔ ''سر اکبر- خالدہ ادیب خانم کی نظر میں'' حیدرآباد دکن: مجلّہ عثمانیہ، جلد ۱۵ شمارہ ۳، حیدری نمبر، ۱۹۴۲ء، ص ۲

۷۔ خواجہ حمید الدین شاہد۔ ''سر اکبر اور علمی و ادبی ادارے'' حیدرآباد دکن: مجلّہ عثمانیہ، جلد ۱۵ شمارہ ۳، حیدری نمبر، ۱۹۴۲ء، ص ۸۶

۸۔ حسین احمد۔ ''امام الفن حضرت جلیل'' حیدرآباد دکن: مجلّہ عثمانیہ، جلد ۸ شمارہ ۲، ۳، جلیل نمبر، ۱۹۴۶ء، ص الف

۹۔ حافظ حسن احمد مینائی۔ ''حضرت جلیل امامِ فن کی حیثیت سے'' حیدرآباد دکن: مجلّہ عثمانیہ، جلد ۸ شمارہ ۲، ۳، جلیل نمبر، ۱۹۴۶ء، ص ۲۳۵

۱۰۔ ہاشم حسن سعید۔ ''سخن ہائے گفتنی'' حیدرآباد دکن: مجلّہ عثمانیہ، ۳۲ واں سال، ۶۲ واں شمارہ، جامعہ عثمانیہ نمبر، ۱۹۶ء، ص الف

۱۱۔ سیّد عزیز احمد۔ ''اداریہ'' حیدرآباد دکن: مجلّہ عثمانیہ، عہد جدید نمبر

۱۲۔ زاہدہ ابوالحسن۔ ''اداریہ'' حیدرآباد دکن: مجلّہ عثمانیہ، مقالہ نمبر، ۶۷-۱۹۶۶ء، ص ۱۰

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۲

انجینئر ذکاءاللہ خاں

بیسویں صدی کا پہلا اردو اخبار

The newspaper industry stands out as an influential body contributing to the development of society by acting as one of the most potential platform for exchange of thought & opinion. In the subcontinent, this industry has passed various stages of evolution to reach the status that it enjoys today.

This short paper examines the trends & aim of the first Urdu newspaper of 20th century published in January 1901 under the editorship of its owner Molvi Inshaullah Khan. This newspaper "Wattan" became the nursary of muslim media immediately to raise the voice for rights of muslims and put itself in the continuous efforts to favour the Ottoman Empire.

It played vital role in shaping the growth and development of society in every walk of life and agitated the importance of social justice & welfare works. It achieved the progressive changes which catapulated the status of society to new level of evolution from time to time. The editor enjoyed the reputation through his honesty and distinguished pen-work.

ملتِ اسلامیہ نے اپنے دامن میں ایسے باضمیر کارپردازانِ صحافت و مدیرانِ جرائد کو پروان چڑھایا جنھیں مثالی حیثیت سے پیش کیا جاسکتا ہے، اور جو صحت مند ضمیر کے مالک تھے۔ اُن کی نیک نفسی اور اپنے پیشے سے مخلصی نئے آنے والوں کے لیے ایک نمونہ ہے۔

بیسویں صدی عیسوی میں اردو کا سب سے پہلا اخبار جو متحدہ ہندوستان میں شائع ہوا، اُس کا نام ''وطن'' تھا۔ اِس اخبار کے بانی، مالک اور ایڈیٹر مولوی انشاءاللہ خان نے اِسے ۴/ جنوری ۱۹۰۱ء میں لاہور سے جاری کیا۔ اوائل میں یہ ہفتہ وار تھا۔ ۱۹۰۷ء میں روزنامہ ہوگیا۔ اپنی اشاعت کے ساتھ ہی اخبار نے ملکی سیاسیات اور اسلامی معاملات میں بھرپور حصہ لینا شروع کیا اور بہت جلد مسلمانوں کا ایک موقر جریدہ بن گیا۔

مولوی صاحب اپریل ۱۸۷۰ء میں گوجرانوالہ میں میں پیدا ہوئے۔ والد کی وفات کے وقت اُن کی عمر پندرہ سال تھی۔ موروثی جائیداد کے انتظام میں مزید تعلیم تو جاری نہ رکھ سکے مگر مسلسل مطالعہ اور محنت سے آپ نے اپنی علمی قابلیت کے جوہر کو خوب نمایاں کیا۔ معالعہ، اخبار بینی اور مضمون نویسی کا شوق بچپن ہی سے اِس قدر رہا یہ مولوی صاحب نے اپنے شوق کو پیشے کے طور پر اختیار کیا اور ایک کامیاب صحافی ثابت ہوئے۔ے

مجھ کو بچپن ہی سے تھا شوقِ اسیری اِس قدر
کھیلتا رہتا تھا دروازے کی زنجیروں کے ساتھ

اپنے ذاتی اخبار کی اشاعت سے قبل آپ شیخ غلام محمد مرحوم کے ہفتہ وار اخبار ''وکیل'' کے ایڈیٹر رہے۔ یہ اخبار امرتسر سے شائع ہوتا تھا۔ مولوی صاحب پانچ برس تک ''وکیل'' کے ایڈیٹر رہے۔ ۱۸۹۹ء میں امرتسر سے لاہور چلے آئے اور ''وکیل'' کی ادارت چھوڑ دی۔

لاہور آتے ہی اُنھوں نے ارادہ کیا کہ اپنا ایک ذاتی اخبار شائع کرنا چاہیے کیوں کہ اُنھیں یقین تھا کہ ذاتی محنت اور علمی قابلیت سے نیا اخبار کامیابی سے ہمکنار ہوگا۔ اپنے ارادے کو فوراً عملی جامہ پہنایا۔ یوں ''وطن'' اخبار کی اشاعت بیسویں صدی کے پہلے اردو اخبار کی ابتدا تھی۔

مولوی صاحب نے اپنے اخبار کو مسلمانوں کے حقوق کی حفاظت اور حکومتِ ترکی کی موافقت کے لیے وقف کر دیا اور آخر تک اپنے اس موقف کو بڑی وفاداری کے ساتھ نبھایا۔

اخبار کی سالانہ قیمت ۴ روپے تھی جب کہ صفحات بالعموم بارہ ہوتے تھے۔ آہستہ آہستہ اشاعت اِس قدر بڑھ گئی کہ حکومت نے دفتر کے قریب اخبار کے نام پر ''وطن پوسٹ آفس'' کھول دیا جو درگاہ حضرت شاہ محمد غوث کے بالمقابل اسی نام سے جاری ہے۔ مولوی صاحب کو ترکی اور اُس کے سلطان عبدالحمید خاں سے اتنی والہانہ محبت تھی کہ کتابیں اور اخبار چھاپنے کے لیے جو پریس قائم کیا اُس کا نام بھی سلطان کے نام سے ''مطبع حمیدیہ'' رکھا، جو بعد میں ترقی کر کے ''حمیدیہ سٹیم پریس'' کے نام سے مشہور ہوا۔

آپ نے کتابوں اور پریس سے اِتنا کمالیا کہ ۱۹۱۱ء میں درگاہ حضرت شاہ محمد غوث کے عین مقابل ایک عظیم الشان عمارت کی بنیاد ڈالی جسے بہت جلد تعمیر کیا گیا۔ وطن اخبار کا دفتر، حمیدیہ پریس، حمیدیہ بک ایجنسی، حمیدیہ ریڈنگ روم اور وطن پوسٹ آفس اِس نئی تعمیر شدہ عمارت میں منتقل کر دیے گئے۔

اُس زمانے میں بھی اخبارات کے مالکان نے اپنے اپنے اخبار سے پیسہ کمایا مگر مولوی انشاء اللہ خان کی یہ بیافت اُن کی پیشہ ورانہ اہلیت، اخبار کی علمی و ادبی حیثیت اور صحافتی دیانت داری کے باعث تھا۔ کسی فرد یا ادارے کو اُس کی کمزوری کے تحت اور اپنی اخباری دھونس برائے افشائے راز یا پھر کسی فرمائشی خوشنودی کے ذریعے پیسے بٹورنے کا رواج نہ تھا۔

مولوی صاحب نے اپنے اخباری مضامین کے ذریعے معاشرے میں سماجی اور فلاحی کاموں کی اہمیت کو اجاگر کیا اور اس حوالے سے اخبار بینوں کی فکر کو پروان چڑھایا۔

جب آپ نے مختلف عنوانات کے تحت چندے کی درخواست کی تو قارئین نے اُس مد میں بھاری رقوم جمع کیں۔ آپ نے اُس وقت اپنے اخبار کے ذریعے مسجد لنڈن فنڈ، مجروحینِ طرابلس فنڈ، مسلم وظائف فنڈ، حجاز ریلوے فنڈ اور فنڈ برائے سیلاب زدگان جاری کیے۔ ایک اندازے کے مطابق ۱۹۱۲ء تک اِن مختلف چندوں سے اخبار وطن کے ذریعے تقریباً ڈیڑھ لاکھ روپیہ جمع ہوا۔

یہ امر انتہائی قابلِ افسوس ہے کہ ہمارے مسلم معاشرے میں جب کوئی شخص یا ادارہ انسانیت کو درپیش مسائل کے حل کے لیے عملی اقدامات شروع کرتا ہے تو لوگ بے بنیاد الزامات اور نامعقول اعتراضات کی شکل میں رکاوٹیں کھڑی کر دیتے ہیں۔ اُن دنوں اخبار ''زمیندار'' نے بھی چندہ جمع کرنے کا سلسلہ شروع کر رکھا تھا۔ جب مختلف سماجی کاموں کے لیے پیسے جمع ہوئے تو اخبار وطن اور زمیندار نے آپس میں قلمی جنگ کا آغاز کر دیا۔ یہ جنگ خاصی شدت کے ساتھ عرصے تک جاری رہی۔ دونوں اخبارات کے مدیر حضرات قدآور شخصیات تھیں۔ ایک دوسرے پر غبن اور سود کھانے کے الزامات لگائے گئے اور دونوں طرف سے سبّ شتم میں کوئی کسر باقی نہ رکھی گئی۔ زمیندار کے پاس شاعری کا وصف بھی تھا اس لیے نثر کے ساتھ ساتھ شاعری کا سہارا بھی لیا گیا۔ ایک مثال دیکھیے :

دیکھ اپنی آنکھ کا ظالم کبھی شہتیر بھی
میرے اِک تنکے سے کیوں دل میں تیرے آیا غبار
میرے ہر لیکچر سے بُو آئی بغاوت کی تجھے
دل میں جو ہوتا ہے، وہ ہوتا ہے آخر آشکار

جب یہ قلمی طوفان اپنی انتہا کو پہنچ گیا مولوی محرم علی چشتی ایڈیٹر ''رفیقِ ہند'' کے دل میں خدا نے نیکی ڈالی اور اُنھوں نے دونوں حضرات کو اپنے ہاں دسترخوان پر مدعو کیا۔ چشتی صاحب نے دونوں کو سامنے بٹھا کر اُن کی غلط فہمیوں کا ازالہ کیا اور اپنے اثر ورسوخ کو بروئے کار لاتے ہوئے مولوی صاحب اور مولانا کو آپس میں ملا دیا۔ قلمی جنگ کا خاتمہ ہوا اور دونوں پیار سے باہم ''برادرِ بزرگ'' اور ''برادرِ عزیز'' بن گئے۔ یہ وہ لوگ تھے یہ آج قومی صحافت کا تذکرہ ان کے بغیر نامکمل ہے؛ بڑے اُجلے اور کھرے لوگ، جو صحافت کو پیشے کی بجائے عبادت سمجھتے تھے۔ اُن کی تحریروں نے برصغیر کی سیاسی، ادبی، قومی اور فکری تحریکوں کو بال و پر مہیا کیے۔

مولوی محمد دین فوق ایڈیٹر ماہنامہ ''کشمیری میگزین'' ایک دیانت دار اور متین مورخ گزرے ہیں۔ اُن کے معروف رسالے کا مقصد کشمیریوں میں اتفاق، یک جہتی اور ہمدردی قائم کرنا، صنعت وحرفت پر کشمیریوں کو مائل کرنا اور بزرگانِ قوم کے حالات شائع کرنا تھا۔ یہ ماہنامہ پنجہ فولاد پریس (نولکھا) لاہور میں چھپتا تھا۔ فوق اور انشاء اللہ خان ہم پیشہ ہونے کے علاوہ ایک ہی شہر کے رہنے والے تھے۔ فوق اپنی کتاب ''اخبار نویسوں کے حالات'' میں لکھتے ہیں:

> ''مولوی انشاء اللہ خان باوجود اپنی امارت اور اخباری کامیابی کے لباس سادہ رکھتے ہیں۔ اگرچہ آپ دوست احباب کی خاطر داری اور مہمان کی تواضع میں خلوص اور محبت سے کام لیتے ہیں مگر حساب کتاب اور روپیہ پیسہ کے معاملے میں، خواہ اُس کی مقدار تین آنہ ہی کیوں نہ ہو، اور خواہ یہ حساب شمس العلماء مولانا شبلی نعمانی سے کیوں نہ ہو، آپ اپنے تجارتی اصول کو کبھی نظر انداز نہیں کرتے۔''

انشاء اللہ خان ایک کامیاب اخبار نویس ہونے کے علاوہ تصنیف وتالیف کے لحاظ سے بھی ایک خاص امتیاز رکھتے ہیں۔ آپ کی پہلی کتاب ''سلطان عبدالحمید کا بست سالہ عہدِ حکومت'' ۱۸۹۳ء میں شائع ہوئی۔ آپ اُس وقت کے سیاسی حالات اور اسلامی معاملات سے خوب آگہی رکھتے تھے۔ آپ نے مسلمانانِ ہند کو ترکی اور اُس کے معاملات سے روشناس کرانے میں اہم کردار ادا کیا۔ اُن کی یہی تحریریں وطن اخبار میں شائع ہوتی رہیں اور قارئین کے ذہنی فکر کو اسلامی زاویے میں استوار کرتی رہیں۔ یہی وہ ابتدا تھی کہ آج اخبارات میں ہم اپنی تاریخ اور روایات کے حوالے سے مضامین کا مسلسل مطالعہ کرتے چلے آرہے ہیں۔

آپ کی دوسری ضخیم اور مشہور کتاب ''تاریخِ خاندانِ عثمانیہ'' ہے جو دو جلدوں میں چھپی تھی۔ یہ ترکی کی سب سے پہلی مفصل تاریخ تھی جو اردو میں شائع ہوئی۔ آپ کا ایک بڑا علمی کارنامہ مقدمہ ابنِ خلدون کا اردو ترجمہ ہے جسے آپ نے تین جلدوں میں شائع کیا۔

وطن اخبار میں ترجمے کے حوالے سے خاصا کام ہوا۔ فارسی تصنیفات کا اردو میں ترجمہ شائع ہوتا رہا جو ملکی آزادی، سیاسی اور سماجی طور پر بڑا موثر ثابت ہوا۔ وطن اخبار میں نایاب کتب کا تذکرہ بھی کیا جاتا تھا جو اخبار کے ایڈیٹر کا ادبی وصف تھا۔

مولوی صاحب کی وفات (۱۹۲۸ء) کے بعد اُن کا اخبار زیادہ دیر تک جاری نہ رہ سکا اور بالآخر ۱۹۳۰ء میں اِس کی اشاعت بند ہوگئی۔

یوں بیسویں صدی کے پہلے اردو اخبار نے تیس سال کی قلیل مدت تک اپنا سفر جاری رکھا۔ ایک نام کمایا، بلکہ روشن نام۔

خوب ترقی کی اور اپنے مالک کو مالدار بنایا۔

جل گیا حاصل مگر محفوظ ہے حاصل کی یاد

ماخذ

۱۔ تاریخِ صحافتِ اردو (جلد چہارم)، مولانا امداد صابری، دہلی

۲۔ آل انڈیا پریس اینول، جے این گاندھی، پریس بیورو، لاہور

۳۔ اخبار نویسوں کے حالات، محمد الدین فوق، رفاہِ عام پریس لاہور (۱۹۱۲ء)

۴۔ اردو صحافت، ڈاکٹر عبدالسلام خورشید، نقوش لاہور نمبر ۱۹۶۲ء، لاہور

ڈاکٹر سعید احمد

ایک قدیم بیاض کا تعارف: بحوالہ تحقیقی جائزہ غزلیات بہادر شاہ ظفر

This article compares an ancient Dairy of ghazals of the last Mughal emperor Bahadur Shah Zafar with his printed verses. He has mentioned the alterations the dairy have but printed verses don't.

تدوین متن کے لیے بیاضیں نہایت اہم ماخذ کی حیثیت رکھتی ہیں۔ بیاضوں کا کلام عموماً منتخب ہوتا ہے اور بعض اوقات کسی حد تک دیوان سے مختلف بھی۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ شاعر کا دیوان عموماً اس کی زندگی ہی میں مرتب ہو جاتا ہے جس کی وجہ سے اکثر دیوان کے بعد کا کلام سامنے آنے سے رہ جاتا ہے۔ اس طرح بیاضیں گم شدہ کلام کی نشان دہی کا کام دیتی ہیں کیوں کہ بعد کا کلام ان بیاضوں سے مل جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان قدیم بیاضوں سے تصدیق و تصحیح متن میں مدد ملتی ہے۔

تدوین متن میں بیاضوں کی اہمیت کے حوالے سے ڈاکٹر نذیر احمد لکھتے ہیں:

> ''بیاضوں سے ایک بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ شاعروں کے دور کا تعین ہو جاتا ہے، بعض بیاضیں چند شاعروں کے منتخب کلام کا مجموعہ ہوتی ہیں ایسی بیاضیں اصل متون کا کام دیتی ہیں۔''(۱)

بیاضوں کی اسی اہمیت کو پیش نظر رکھتے ہوئے آیئے ایک قدیم بیاض کا جائزہ لیتے ہیں۔ یہ بیاض استاد مکرم ڈاکٹر گوہر نوشاہی کے ذخیرہ مخطوطات میں شامل تھی اور انھی کی عنایت بے نہایت سے مجھے حاصل ہوئی۔

بیاض مذکورہ کا تعلق تیرھویں صدی ہجری سے ہے۔ صفحہ 103 الف پر بیاض کے مالک کا نام حاجی عبداللہ بن حاجی ابراہیم اور تاریخ ۱۱ شوال المکرّم ۱۲۷۷ھ درج ہے۔ لیکن بیاض کے صفحہ 01 ب پر دو مزید ناموں کی مہریں بھی موجود ہیں۔ ان میں سے ایک مرزا محمد کریم کے نام کی مہر ہے جس پر سن ۱۲۷۸ھ درج ہے۔ جس سے اشتباہ پیدا ہوتا ہے کہ شاید یہ بیاض صرف حاجی عبداللہ کی ملکیت نہیں رہی ہوگی بلکہ مرزا محمد کریم نامی ان کے کسی عزیز وغیرہ نے بھی اس میں منتخبات درج کیے ہوں گے۔ لیکن مرزا محمد کریم کی مہر کے ساتھ ہی ایک اور مہر باقر علی کی بھی ہے جس پر سن ۱۲۷۲ھ درج ہے جب کہ بیاض کے مندرجات ۱۲۷۲ھ سے ۱۲۷۸ھ تک کے عرصے پر محیط ہیں۔ اس لیے باقر علی نامی شخص کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ ان کا اس بیاض سے کیا تعلق ہے۔ خصوصاً اس حوالے سے بھی کہ بیاض میں کوئی ایسی داخلی شہادت موجود نہیں جس کی بناء پر یہ کہا جائے کہ یہ بیاض باقر علی کی ملکیت بھی رہی ہوگی۔ جبکہ مرزا محمد کریم کی ملکیت اس بات سے ثابت ہوتی ہے کہ بیاض میں آخری اندراج کا سن ۱۲۷۸ھ درج ہے اور مرزا محمد کریم کے نام کے ساتھ بھی یہی سن لکھا ہوا ہے جس کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ ممکن ہے آغاز میں یہ بیاض حاجی عبداللہ کی ملکیت رہی ہوگی لیکن بعد میں مرزا محمد کریم کی دسترس میں آ گئی ہوگی۔

باقر علی کے نام کی مہر سے تاریخی طور پر یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ شاید یہ بیاض پہلے باقر علی ہی کی ملکیت ہو لیکن اگر ایسا ہوتا تو پھر یہ کیوں کر ممکن تھا کہ بیاض میں ۱۲۷۳ھ سے ۱۲۷۵ھ تک کوئی اندراج نہ ہوا ہوتا۔

بیاض کم و بیش مکمل حالت میں ہے۔ اس کے صفحات کی تعداد ۱۲۶ ہے۔ اصلاً اس کی اوراق شماری نہیں ہوئی میں نے مطالعے کی سہولت کی خاطر اس کے صفحات کا اندراج کیا ہے۔ تمام صفحات اگرچہ عمدہ حالت میں ہیں لیکن کہیں کہیں کچھ ورق کناروں سے پھٹے ہیں جنہیں جلد ساز نے مرمت کر دیا ہے۔ البتہ صفحہ ۱۳۱ درمیان سے کٹا ہوا ہے، یوں یہ ورق آدھا ہے۔

بیاج کے صفحات ۸۵ب، ۸۶الف، ۸۷الف، ۱۰۱ب، ۱۰۲الف، ۱۰۵ب، ۱۰۶الف، ۱۰۹ب اور ۱۱۰الف سادہ ہیں ان پر کچھ تحریر نہیں کیا گیا۔ پوری بیاض میں پانی کے نشان (water mark) اور دیمک خوردگی نہ ہونے کے برابر ہے۔

بیاض کے صفحات کا سائز $5\frac{1}{2}''\times10\frac{4}{5}''$ ہے۔ حوض کا سائز ہر صفحے پر یکساں نہیں۔ یہ کہیں $4\frac{3}{10}''\times9\frac{3}{10}''$ اور کہیں $4\frac{4}{5}''\times9\frac{1}{2}''$ ہے۔

بیاض کا مسطر تقریباً تمام مندرجات میں ترچھا ہے لیکن تقریباً ہر مرثیے کے بند کا آخری شعر سیدھی سطروں میں لکھا گیا ہے۔ ورق کی جفت صفحے کی رکاب میں آئندہ صفحے کے لیے ترک موجود نہیں ہے۔ جدول، حاشیہ، لوح اور گل کاری کا اہتمام بھی نہیں کیا گیا۔

بیاض کے صفحات انگریزی کاغذ کے ہیں جس کا رنگ بھورا سیاہی مائل ہے۔ مندرجات کے لیے سیاہ روشنائی استعمال کی گئی ہے لیکن چند ایک مرثیوں کے آغاز میں مرثیہ نویس کا نام اور مرثیہ کے بندوں کے نمبر سرخ روشنائی سے تحریر کیے گئے ہیں۔

بیاض خطِ نستعلیق (شکستہ) میں خوش خط لکھی گئی ہے۔ مختلف مندرجات فارسی اور اردو میں ہیں۔ بیاض میں مختلف شعرا کا منتخب کلام درج کیا گیا ہے جس میں زیادہ تعداد مراثی کی ہے لیکن غزلیات بھی خاصی تعداد میں ہیں۔

جن شعرا کا کلام بیاض میں محفوظ کیا گیا ہے ان میں میر انیسؔ، مرزا دبیرؔ، میر خلیقؔ اور فصیحؔ کے مراثی اور نوحے وغیرہ شامل ہیں۔ جب کہ آتشؔ، غلام محمد ضامنؔ، صباؔ، خاکسارؔ، نیازؔ، بادشاہؔ، آصفؔ، میر درد، سوداؔ، عاجزؔ، رمضان علی، ناسخؔ، سراجؔ، بہادر شاہ ظفرؔ، عشقؔ، مومن اور سجادؔ کی غزلیات درج ہیں۔ قدسیؔ، شمس تبریز اور شرف علی بوقلندر کی فارسی غزلیات تحریر کی گئی ہے۔

اس بیاض میں جو ترقیمے نظر آتے ہیں ان سے پتا چلتا ہے کہ بیاض کے مندرجات ۱۲۷۵ھ سے ۱۲۷۸ھ تک تحریر کیے گئے ہیں۔ آخری ترقیمہ ۷ ربیع الاول ۱۲۷۸ھ کا ہے۔

مختلف صفحات پر اشعار کی تعداد مختلف ہے جو اوسطاً چودہ اشعار فی صفحہ بنتی ہے۔

بیاض کے صفحہ ۱۰۳الف، ۱۱۶الف، ۱۱۹ب، ۱۲۰الف، ۱۲۱ب اور ۱۲۲الف پر بہادر شاہ ظفرؔ کی آٹھ غزلیات درج ہیں، جن کی تفصیل درج ذیل ہے:

۱۔ ع کیا کہوں دل مائل زلفِ دوتا کیونکر ہوا
۲۔ ع کسی نے اس کو سمجھایا تو ہوتا
۳۔ ع جو کہ سینے میں ہے داغِ دلِ سوزاں کی تپش
۴۔ ع ساقی نہ دکھا بزم میں تو جام کی گردش
۵۔ ع جلایا آپ ہم نے ضبط کر کر آہِ سوزاں کو
۶۔ ع کون نگر سے آئے ہم اور کون نگر میں باسے ہیں
۷۔ ع تری جو پازیب وسر کا جھومر زمیں پہ گوہر فلک پہ اختر
۸۔ ع کیا ہوا مجھ سے کشیدہ ہے وہ گر آپ سے آپ

یہی وہ منتخب آٹھ غزلیں ہیں جن کا موازنہ بہادر شاہ ظفر کے مطبوعہ دیوان (سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور) سے مطلوب ہے۔

غزل نمبر ۱ ع کیا کہوں دل مائل زلفِ دوتا کیونکر ہوا، کے بیاض میں صرف پانچ اشعار ہیں جبکہ دیوانِ ظفر میں اس غزل کے نو اشعار ہیں۔ جو زائد اشعار بیاض میں موجود نہیں وہ یہ ہیں:

دیدۂ حیراں ہمارا تھا تمھارے زیرِ پا
ہم کو حیرت ہے کہ پیدا نقش پا کیونکر ہوا

خاکساری کیا عجب کھوئے اگر دل کا غبار
خاک سے دیکھو کہ آئینہ صفا کیونکر ہوا
جن کو یکتائی کا دعویٰ تھا وہ مثلِ آئینہ
ان کو حیرت ہے کہ پیدا دوسرا کیونکر ہوا
تیرے دانتوں کے تصّور سے نہ تھا گر آب دار
جو بہا آنسو وہ درِّ بے بہا کیونکر ہوا

غزل نمبر۵ ع جلایا آپ ہم نے ضبط کرکر آہِ سوزاں کو، کے بیاض میں نو اشعار ہیں جب کہ بہادر شاہ ظفر کے دیوان میں اس غزل کے اشعار کی تعداد سات ہے۔اس غزل میں بیاض اور مطبوعہ دیوان کے مشترک اشعار کی تعداد چھ ہے۔مطبوعہ دیوان میں ایک شعر ایسا ہے جو بیاض میں درج غزل میں موجود نہیں جب کہ بیاض مذکورہ کی غزل کے تین اشعار ایسے ہیں جو مطبوعہ دیوان میں شامل نہیں۔ یوں دیکھا جائے تو دیوان میں شامل یہ سات اشعار کی غزل دراصل دس اشعار پر مشتمل ہے۔ ذیل میں ان اشعار کی تفصیل درج کی جاتی ہے۔سب سے پہلے مطبوعہ دیوان میں شامل مذکورہ غزل کا وہ شعر جو بیاض میں موجود نہیں ہے۔

تجھے دل دے کے میں اے کافرِ بے مہر کھو بیٹھا
خرد کو ہوش کو طاقت کو جی کو دین و ایماں کو

جبکہ درج ذیل اشعار بیاض مذکورہ میں شامل غزل میں موجود ہیں لیکن مطبوعہ دیوان بہادر شاہ ظفر میں نہیں ہیں۔

تیرے اندام وروئی وقد وزلف وخط سے ہے خجلت
سمن کو ارغواں کو سرو کو سنبل کو ریحاں کو
تیرے دندان ولب نے کر دیا بے قدر عالم میں
گہر کو لعل کو یاقوت کو ہیرے کو مرجاں کو
لڑا کر آنکھ اس سے ہم نے دشمن کر لیا اپنا
نگہ کو ناز کو انداز کو ابرو کو مژگاں کو

یہ تو اشعار کی تعداد کے اختلافات تھے۔لیکن بیاض مذکورہ میں بہادر شاہ ظفر کی ایک غزل ایسی بھی درج ہے جو بہادر شاہ ظفر کے کلیات کی چاروں جلدوں میں موجود نہیں ہے۔ یہ بیان ظفر کے سنگ میل پبلی کیشنز لاہور کے مطبوعہ دیوان کی حد تک ہے کیوں کہ دورانِ تحقیق بہادر شاہ ظفر کا کوئی اور مطبوعہ دیوان میسر نہیں آ سکا۔اگر ظفر کا کوئی اور مطبوعہ دیوان میسّر آ جاتا تو زیادہ یقین سے کہا جا سکتا تھا کہ یہ ایک نو دریافت غزل ہے لیکن اس کے باوجود صرف سنگ میل پبلی کیشنز لاہور کے مطبوعہ دیوان پر انحصار کر کے بھی یہ قیاس ممکن ہے کیونکہ چار جلدوں میں یہ ایک ضخیم دیوان ہے۔

مذکورہ غزل (نمبر۶) بیاض کے صفحہ ۱۲۰الف پر تحریر ہے۔اس غزل کے سات اشعار ہیں اور یہ ہندی وزن پنگل میں ہے۔اس وزن اور بحر کا استعمال اردو میں بے شمار شاعروں نے کیا ہے لیکن جس خوب صورتی سے اسے میر تقی میر نے برتا ہے اس کی بنا پر شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی کتاب ''شعر شور انگیز'' میں اسے بحرِ میر قرار دیا ہے۔ یہ بحر نہایت رواں دواں اور موسیقیت سے بھرپور ہے اور ان دونوں خصوصیات کی مذکورہ غزل میں بھی کمی نہیں۔مثلاً یہ مصرعے دیکھیے :

ع کیسا ملک ہے کیسا رو یا کیسی چال اور کیسی ڈھال

یا

ع دیس نیا ہے بھیس نیا ہے رنگ نیا ہے ڈھنگ نیا ہے

لیکن جہاں جہاں مستعمل لفظ استعمال نہیں کیے گئے وہاں پڑھنے میں دشواری پیش آتی ہے۔ مثلاً:

ع کیا کیا پھلون دیکھے ہم نے پھُلّی اس پھلواری میں

لیکن کوئی روانی یہاں بھی قائم ہے۔

بیاض میں شامل بہادر شاہ ظفر کی غزل نمبر ۶ کی عکسی نقل جو بہادر شاہ ظفر کے مطبوعہ دیوان میں موجود نہیں ہے۔

اس غزل میں املا کے وہی مسائل ہیں جو قدیم املا کے تھے اور آ گے چل کر تمام غزلوں کی املا کے حوالے سے زیر بحث آئیں گے۔لیکن اصل مسئلہ اس کے قافیہ میں پیدا ہوا ہے کہ شاعر نے اس میں ''یائے مجہول'' بڑھا کر لفظوں کی جو شکلیں بنائی ہیں کیا وہ کسی مقامی بولی کی ذیل میں آتی ہیں یا محض شاعر کا ایک تجربہ ہیں۔مثلاً باس سے باسے اور ہراس سے ہراسے وغیرہ بنا لیا گیا ہے۔ہم اسے پہلے آج کی املا کے مطابق صاف کر کے لکھتے ہیں پھر اس کے کچھ الفاظ سے بحث کی جائے گی۔

کون نگر سے آئے ہم اور کون نگر میں باسے[1] ہیں
جائیں گے پھر کون نگر کو ہوتے من میں ہراسے[2] ہیں

کیسا ملک ہے کیسا رویا کیسی چال اور کیسی ڈھال
یا ہی من کو اندیشے ہیں اور یا ہی جی کو ساسے[3] ہیں

دیس نیا ہے بھیس نیا ہے رنگ نیا ہے ڈھنگ نیا ہے
کون انندگرے[4] ہیں وہاں اور رہتے کون اداسے[5] ہیں

کیا کیا پھلون[6] دیکھے ہم نے پُھلی اس پھلواری میں
یہ جو پھلّی اس میں پُھلون اور ہی ان میں یاسے[7] ہیں

باؤ بندی[8] سب ہے یہاں کی وہاں کی ہے کچھ اور ہوا
کوئی جتاوے ہے ان کو جو لڑتے لوگ ہواسے ہیں

دنیا ہے ایک رین بسیرا بہت گئی رہی تھوڑی
ان سے کہدو سو نا جاویں نیند میں جو نندا سے[9] ہیں

ہے یہ جیونا[10] برا اسی سے تو ہے کفر کے پھندے میں
دنیا کے جو ناتے رشتے لیتے ساتھ تلاسے[11] ہیں

ذیل میں نشان زد الفاظ کے معنی درج کرنے کی کوشش کرتے ہیں یہ معنی اشعار میں ان لفظوں کے استعمال سے قیاسی طور پر اخذ کیے گئے ہیں کیوں کہ ان میں سے اکثر الفاظ لغات میں بعینہ موجود نہیں ہیں۔

۱ بستے ہیں، رہتے ہیں
۲ خوف، ڈر، اندیشے
۳ فکر، دھڑکے
۴ سُکھی
۵ غم زدہ، دکھی
۶ پھول، نظارے
۷ 'یاسے'، ممکن ہے یہ لفظ 'یاسا' سے بنایا گیا ہو جو ترکی الاصل ہے اور جس کے معنی فرمان، اعلان وغیرہ ہیں۔
۸ ہوائی باتیں، خیال باطل، دھوکا
۹ خواب آلودہ، نیند میں
۱۰ جینا، جیون، زندگی
۱۱ کذا

بیاض میں شامل منتخب غزلیات بہادر شاہ ظفر کا جائزہ لینے سے زبان و املا کے کچھ اختلافات کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں غلط

نگاری کی مثالیں بھی سامنے آتی ہیں۔ان سب کا مختصر بیان درج ذیل ہے۔

۱۔ غلط نگاری کے سلسلے میں پہلی مثال صفحہ۱۰۳الف پر درج غزل کے تیسرے شعر کے دوسرے مصرع میں نظر آتی ہے۔ یہ مصرع یوں تحریر ہے

ع تم اتنا بھی نہ پوچھا کہا ہوا کیونکر ہوا

جبکہ مصرع یوں ہونا چاہیے:

ع تم نے اتنا بھی نہ پوچھا کیا ہوا کیونکر ہوا

لفظ 'نے' یقیناً سہو کاتب کا نتیجہ ہے لیکن اس سے مصرع بحر سے خارج ہوگیا ہے۔

۲۔ شاعر بعض اوقات وزن کی خاطر بعض لفظ تخفیف کے ساتھ استعمال کرتا ہے مثلاً میرا (مرا)، خاموشی (خموشی)، یہاں (یاں) وغیرہ۔ مذکورہ بیاض میں شامل بہادر شاہ ظفر کی غزلیات میں ایسے الفاظ کو مختصر کر کے نہیں لکھا گیا۔ مثلاً

ع کوئی 'یہاں' تک اسے لایا تو ہوتا

ع ظفر 'ایک' روز سلجھایا تو ہوتا

ان مصرعوں میں 'یہاں' کے بجائے 'یاں' اور 'ایک' کے بجائے 'اک' کا محل ہے کیوں کہ یہ لفظ مختصر صورت میں نظم ہوئے ہیں اور زائد حرف کو شامل کرنے سے مصرعے بحر سے خارج ہو جاتے ہیں۔

اسی طرح غزل نمبر۴ کے تیسرے شعر کے دو مصرعوں میں ردیف کے طور پر آنے والا لفظ ''کی'' سہو کتابت سے رہ گیا ہے۔

۳۔ نون اور نون غنہ کے فرق کو ملحوظ نہیں رکھا گیا حتیٰ کہ لفظ کے آخر میں آنے والے نون غنہ کو بھی باقاعدہ نقطہ دیا گیا ہے مثلاً

ع جلایا آپ ہم نے ضبط کر کر آہِ سوزان کو

اس پوری غزل کے قافیوں، حرماں، ریحاں، پیکاں، مرجاں، بستاں اور غلماں میں بدستور نون غنہ میں نقطہ لگایا گیا ہے۔

۴۔ کہیں کہیں مد کا نشان حذف کر دیا گیا ہے جس سے پڑھنے میں دقت پیش آتی ہے مثلاً

ع وہ چلے 'اوینگے' سیدھے میرے گھر آپ سے آپ

ع اس دل 'ازار' کا کیا جانیے ہے خوف مجھے

۵۔ قدیم املا میں اعراب بالحروف کے طور پر 'واؤ' لکھا جاتا تھا جسے جدید املا کے تحت حذف کر کے ضرورت کے مطابق پیش لگا دیا جاتا ہے لیکن مذکورہ غزلیات میں املا کی روشِ قدیم کے مطابق اعراب بالحروف کا استعمال کیا گیا ہے۔ مثلاً

اونکا (ان کا)، اوسکو (اس کو)، اوٹھا (اٹھا) وغیرہ۔ لیکن چونکہ بیاض مذکورہ کے تحریر کیے جانے کے زمانے تک 'واؤ' کے بدلے فارسی پیش کا استعمال بھی ہونے لگا تھا یہی وجہ ہے کہ ان غزلیات میں اعراب بالحروف کے بجائے کہیں پیش کا استعمال بھی ہوا ہے۔ مثلاً

ع ان سے کہد و سونا جاویں نیند میں جو نندا سے ہیں

ع اس دل آزار کا کیا جانیے ہے خوف مجھے

۶۔ املا میں بہت سے لفظوں میں اختلافِ نگارش نے راہ پالی ہے۔ یہ مختلف نگاری بعض اوقات انفرادی پسندیدگی کا نتیجہ ہوتی ہے جیسے مرزا غالب کے نزدیک 'پاؤں' کا املا 'پانو' درست تھا۔ زیر بحث غزلیات سے بھی اس کی مثال دی جاسکتی ہے۔ مثلاً صفحہ ۱۱۸الف پر درج غزل کی ردیف میں لفظ 'تپش' کو مسلسل 'طپش' لکھا گیا ہے۔

۷۔ صاحبِ بیاض نے ان غزلیات میں کئی لفظ ملا کر لکھے ہیں، یہ بھی املا کی روش قدیم کا شاخسانہ ہے۔مثلاً جسکو (جس کو)، ہمپر (ہم پر)، اونکا (ان کا)، نپہو چا (نہ پوچھا)، تجہسے (تجھ سے)، دلمیں (دل میں)، نہو (نہ ہو)، ابتلک (اب تلک)، آنکہونکی (آنکھوں کی)، حسرتکو (حسرت کو)، ہاتہونسی (ہاتھوں سے)، ہیریکو (ہیرے کو)، پریکو (پری کو)، اشکونکا (اشکوں کا)، اوینگی (آویں گے)، بیخبر (بے خبر)، تجہکو (تجھ کو) وغیرہ۔

۸۔ یائے معروف و مجہول میں کوئی فرق روا نہیں رکھا گیا بلکہ یائے معروف و مجہول کے لکھنے میں تلفظ سے زیادہ خوش خطی اور کاغذ پر باقی ماندہ جگہ کا خیال رکھا گیا ہے۔ یہ روش بھی قدیم املا میں اتنی ہے کہ بعض لفظ پڑھنے اور تذکیر و تانیث کے تعین میں دشواری پیدا ہوتی ہے۔صاحبِ بیاض نے بھی اسی روش کو روا رکھا ہے، مثلاً اوسی (اسے)، ای (اے)، سینی (سینے)، مجہی (مجھے)، میری (میرے)، بگولی (بگولے)، گے (گی)، سیدہی (سیدھے)، کے (کی) وغیرہ۔

۹۔ ہائے مخلوط (ھ) کی صورت نگاری میں بھی امتیاز ملحوظ نہیں رکھا گیا مثلاً

بہلا (بھلا)، بہی (بھی)، پہرتے (پھرتے)، مجہی (مجھے)، ساتہہ (ساتھ) وغیرہ۔

حوالہ جات

۱۔ خطی بیاض مملوکہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی، اسلام آباد

۲۔ ''اردو میں اصول تحقیق''، مرتبہ ڈاکٹر سلطانہ بخش، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم، ستمبر ۱۹۸۹ء۔

۳۔ ''کلیات ظفر'' ابوالظفر سراج الدین بہادر شاہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء

۴۔ نذیر احمد (ڈاکٹر)، ''تحقیق و تصحیح متن کے مسائل''، مشمولہ ''اردو میں اصول تحقیق''، مرتبہ ڈاکٹر سلطانہ بخش، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم، ستمبر ۱۹۸۹ء، ص ۳۲۶۔

محمد انور خان

توقیعات......عربی ادب کی انوکھی صنف

"Tauqi'at" is a typical literary style which in modern terminology can be similar to signatures. A letter or application addressed to any person on a responsible post was singned by the addressee with his remarks. These remarks about the concerned matter used to be very brief and to the point. This is known as "Tauqi'at". It started with the advent of Islamic Caliphate and developed into a proper literary item in the Umayyed period, and reached its peak in the golden age of Abbasid Caliphate. Each " Tauqi' " has its own conditions to be regarded as a piece of literature. A composer of "Tauqi'at" possessed some qualifications to be appointed for that post. The study of this literature helps us to understand the Islamic politics.

توقیعات عربی ادب کی ایک نثری صنف ہے جو اسلامی خلافت کے دور میں سامنے آئی جبکہ بعض آراء کے مطابق یہ اس سے پہلے بھی موجود تھی۔

لغوی و اصطلاحی معنی:

لغوی طور پر یہ (وقعت الابل) سے مأخوذ ہے، جس کا مطلب ہے: اونٹ پانی سے سیراب ہونے کے بعد اطمینان سے زمین پر بیٹھ گیا۔ اسی طرح (المُوَقِّع) یعنی توقیعات لکھنے والا کسی معاملے میں، یا اس کے بارے میں فیصلہ دینے میں، یا کسی چیز کے متعلق اندازہ لگانے میں مطمئن ہو جاتا ہے، کیونکہ (الموقّع) کافی سوچ بچار کے بعد اپنی رائے لکھتا ہے۔ جیسا کہ صاحب لسان العرب بیان کرتا ہے:

"توقيع الكاتب في الكتاب المكتوب أن يجمل بين تضاعيف سطوره مقاصد الحاجة ويحذف الفضول."[١]

یعنی توقیع کسی لکھے گئے خط کے جواب میں ایسا جواب جو بہت سی سطور میں بیان کئے گئے مطلب کا نچوڑ ہو اور اس میں کچھ بھی فالتو نہ ہو۔

اور اسی مادہ (وقع) سے (وقّع في الكتاب) یعنی کسی تحریر کے بارے میں اپنی مختصر رائے میں وضاحت کرنا ہے۔ اور (توقیع) وہ تحریر ہے جس کے ذریعے کوئی اعلیٰ عہدیدار کسی درخواست یا خط کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کرتا ہے۔[٢]

اصطلاحاً توقیعات اس مختصر تحریر کے لئے استعمال ہوا جو کسی خلیفہ، سلطان یا امیر کی طرف لکھی گئی کسی درخواست یا پیش کئے گئے مسئلہ کے جواب میں لکھی جاتی تھی، کاتب خلیفہ کے سامنے اس کے دربار میں بیٹھا ہوتا، جب بھی کوئی معاملہ خلیفہ کے سامنے پیش ہوتا، وہ کاتب کو مناسب احکامات جاری کرنے کو کہتا، اور کبھی یہ کاتب خود خلیفہ یا امیر ہی ہوتا۔

اسی معنی میں بطلیموسی نے توقیعات کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:"وأما التوقيع فان العادة جرت أن يستعمل في كل كتاب يكتبه الملك، أو من له أمر ونهي في أسفل الكتاب المرفوع اليه، أو على ظهره، أو في عرضه بايجاب ما يسأل أو منعه."(۳)

یعنی کلمہ (توقیع) ہر اس تحریر کے لئے استعمال ہوتا ہے جو بادشاہ یا صاحب امر وصول پانے والے مراسلے کے آخر میں، یا اس کی پشت پر، یا اس کے عرض میں جواباً لکھتا ہے۔

توقیعات ایک نثری فن ہے جس کا تعلق مراسلات کے مضمون سے ہے۔اگر مراسلہ کے متن میں ظاہر کئے گئے مطلب کو ادبی انداز میں بیان کیا گیا ہو تو توقیع مختصر ہونے کے باوجود اس کے جواب کی حیثیت رکھتی ہے۔

توقیع ایک مختصر عبارت ہوتی ہے، جو اختصار اور ایک نقطہ پر مرکوز ہونے کے باوجود صحتِ ترکیب، گہری سوچ بچار، اور یہ کسی شکایت یا مسئلہ کے بارے میں کاتب کی پرتحمل رائے یا کسی معاملے پر اسکے تبصرے کا مظہر ہوتی ہے۔

خلافت راشدہ اور خاص طور پر حضرت عمرؓ کے دور میں جب اسلامی فتوحات کا دائرہ بڑھا تو معاشرتی اور سیاسی حالات کے پیش نظر نئے درپیش مسائل کے نتیجے میں توقیعات لکھنے کا سلسلہ سامنے آیا۔

یعنی اس کا آغاز اسلامی ریاست کی وسعت میں اضافہ کے ساتھ ہوا، جب معاملات میں تنوع پیدا ہوا، لوگوں کی ضروریات اور اغراض بڑھیں، اور بعض معاملات میں سرعتِ فیصلہ کی ضرورت ہوئی، اور خلفاء اور حکام کی مصروفیات میں اضافہ ہوتا گیا۔ یہ فن ان کی عربی زبان پر گرفت، گہری سوچ اور حاضر جوابی کا مظہر ہے۔

ان حالات کے نتیجے میں اس نئے ادبی رنگ کا ظہور دور فاروقی میں ہوا اور عہد بنی امیہ میں پروان چڑھا اور خلفاء وحکام کے اہتمام کی بدولت عباسی دور میں یہ صنف فن کی بلندیوں پر پہنچ گئی۔اس فن میں مہارت کے حوالے سے کچھ خلفاء، وزراء اور حکام خاص شہرت کے حامل ہوئے۔

دور جاہلی (زمانہ قبل از اسلام) میں پائے جانے والے نثری ادبی فنون بالمشافہہ اور ارتجالی نوعیت کے تھے مثلاً خطابت، وصیت، فخر ومنافرت وغیرہ، لیکن توقیعات ان سے بالکل مختلف خط وکتابت کے فروغ کے نتیجے میں سامنے آیا، اسی لئے اس کے مرکز روایتی عرب ماحول یعنی زبانی حافظہ پر بھروسہ کرنے والے عرب بدووں کے برعکس خلفاء، وزراء اور حکام کے دفاتر رہے۔(۴)

توقیعات کے مصادر:

توقیعات کے مصادر عربی زبان کے ادبی ورثہ میں کافی زیادہ اور بکھرے ہوئے ہیں البتہ اہم ترین مصدر جس میں مختلف ادوار کی توقیعات ملتی ہیں ابن عبد ربه الأندلسي (۲۴۶-۳۲۷ھ) کی (العقد الفريد)(۵) ہے جس میں خلیفہ راشد دوم عمرؓ سے شروع ہو کر دور بنی امیہ اور پھر عباسی دور میں خلیفہ مامون تک کی توقیعات کے نمونے ملتے ہیں۔اور اس میں صرف خلفاء کی توقیعات نہیں بلکہ بہت سے امراء حکام اور سپہ سالاروں اور ریاست کی دیگر اہم شخصیات کی توقیعات کے نمونے بھی داخل دفتر ہیں۔ان میں حجاج بن یوسف ثقفی، ابو مسلم خراسانی، جعفر بن یحی برمکی، فضل بن سہل، حسن بن سہل، طاہر بن حسین وغیرہ شامل ہیں۔

اسکے علاوہ ابوسعد منصور بن حسین الآبی (۴۲۰ھ) کی (نثر الدر)(۶) اور ابوعبداللہ محمد بن عبدوس الجہشیاری (۳۳۱ھ) کی (الوزراء والکتاب)(۷) میں مختلف صفحات پر توقیعات کی مثالیں ملتی ہیں۔

ابومنصور ثعالبی (۳۵۰-۴۲۹ھ) نے اپنی مختلف کتب میں کافی تعداد میں توقیعات ضبط کی ہیں۔ان میں (خاص

الخاص)(۸) باوجود حجم میں مختصر ہونے کے (العقد الفرید) سے زیادہ وسیع ادوار کی مثالیں سموئے ہوئے ہے۔ اسکے علاوہ اس نے کچھ مثالیں (لطائف اللطف) میں بھی ذکر کیں ہیں۔(۹) اس کے نام سے منصوب کتاب (تحفۃ الوزراء)(۱۰) میں وزراء وکتاب کی توقیعات پر ایک فصل مختص ہے۔

احمد زکی صفوت نے اپنی کتاب (جمہرۃ رسائل العرب) میں خلفاء راشدین، خلفاء بنی امیہ اور عباسی دور اول کے خلفاء کے توقیعات کی تدوین کے بارے میں اہم مصادر کے بارے میں مختصر گفتگو کی ہے۔(۱۱)

ان مصادر کے بارے میں یہ اشارہ کرنا ضروری ہے کہ ان مؤلفین نے توقیعات جمع کرنے پر ہی اکتفاء کیا ہے، اور ان کے بارے کوئی ادبی بحث نہیں کی۔

توقیعات کی ادبی انواع:

ادبی وتاریخی کتب کے مطالعے سے، ہم توقیعات کو مندرجہ ذیل انواع میں مقسوم پاتے ہیں:(۱۲)

۱۔ کبھی توقیع کوئی قرآنی آیت ہوتی ہے جو درخواست کے موضوع یا درپیش معاملے کے حل سے متعلق ہو۔ مثلاً آرمینیا کے گورنر نے عباسی خلیفہ مہدی کو رعایا کے عدم اطاعت کی شکایت کی، تو خلیفہ نے جواباً اس کے خط پر یہ آیت کریمہ لکھی: ﴿ خُذِ الْعَفْوَ وَأْمُرْ بِالْعُرْفِ وَأَعْرِضْ عَنِ الْجَاهِلِينَ ﴾ (۱۳) یعنی معاف کرو اور نیکی کا حکم دو اور جاہلین سے بے رخی کرو۔ قرآنی الفاظ سے توقیع سنجیدہ معاملات میں مستحسن، اور غیر سنجیدہ اور دلگی کے معاملات میں ممنوع سمجھی جاتی ہے۔(۱۴)

۲۔ کبھی توقیع ایک شعر پر مشتمل ہوتی ہے، جیسے قتیبہ بن مسلم الباہلی نے اموی خلیفہ سلیمان بن عبدالملک کو بیعت ختم کرنے کی دھمکی کا خط لکھا تو خلیفہ نے جریر کا یہ شعر لکھا:

زَعَـمَ الـفـرزدقُ أن سَيَـقْتُـلُ مِـرْبَعًـا أبشـرْ بـطـولِ سلامةٍ يـا مِـرْبعُ (۱۵)

جس کا مفہوم یہ ہے کہ: فرزدق نے کہ گمان کیا کہ وہ مربع کو قتل کرے گا، اے مربع یہ تو تجھے طویل سلامتی کی خوشخبری ہے۔

۳۔ اور کبھی توقیع کوئی مشہور ضرب المثل ہوتی، جیسے حضرت علیؓ نے طلحہ بن عبیداللہ کے مراسلہ پر یہ توقیع لکھی: "في بيته يؤتى الحكم"۔(۱۶) یا جب آخری اموی خلیفہ مروان بن محمد لوگوں سے بیعت طلب کرنے میں تذبذب کا شکار ہوا تو یزید بن الولید بن عبدالملک بن مروان نے اسے لکھا: "أراك تـقـدم رجلاً وتـؤخر أخرى فاذا أتاك كتابي فاعتمد على أيهما شئت"۔(۱۷)

۴۔ اور کبھی توقیع کوئی حکیمانہ قول بھی ہوتا ہے۔ پہلے عباسی خلیفہ ابوالعباس السفاح نے ایک علاقہ کے لوگوں نے رزق کی تنگی کا گلہ کیا تو اس کے جواب میں لکھا: "مـن صبر في الشدة شارك في النعمة"(۱۸) یعنی جو سختی میں ثابت قدم رہے اسے نعمت میں شریک کرو۔ ابراہیم بن المہدی نے خلیفہ مامون کے خلاف بغاوت کی، بعد میں معافی نامہ خلیفہ کی پاس آیا تو اس نے اس پر لکھا: "القدرة تُذهب الحفيظة، والندم جزء من التوبة، و بينهما عفو الله"(۱۹) یعنی

۵۔ توقیع ان کے علاوہ بھی کچھ ہوسکتا ہے۔ یحیی بن خالد برمکی کے پاس ایک خوشخط مگر بے ربط مراسلہ آیا تو اس نے اس پر نوٹ لکھا: "الـخـط جسـم روحـه البـلاغة، ولا خير في جسم لا روحَ فيه" (۲۰) لکھائی جسم کی طرح ہے جسکی روح بلاغت ہے، اور بے روح جسم کا کوئی فائدہ نہیں۔ اس کے بیٹے جعفر نے اپنے ایک افسر کے مراسلے پر لکھا: "قـد كُثر شاكوك، وقل شاكروك، فاما عدلت، واما اعتزلت"(۲۱)

تمہارے شکوہ کرنے والے زیادہ اور شکر گزار کم ہو گئے ہیں، یا تو تُو عدل کرتا ہے یا ان سے روگرداں ہو گیا ہے۔

توقیعات کا وجود عربی ادب میں:

توقیعات ایک خالص ادبی فن ہے جو صرف انشاء پردازی کے ماحول میں پھل پھول سکتا ہے، اور اسی ماحول میں سجتا ہے۔ زمانہ قبل از اسلام کے عرب اس نوع ادب سے نا آشنا تھے اسی لئے ان کے ادبی ورثہ میں یہ ناپید ہے۔ وجہ صاف ظاہر ہے کہ اس دور میں انشاء پردازی معروف نہ تھی۔ بلکہ اس دور میں تو صرف زبانی اور فی البدیہہ ادب جیسے شعر، خطابت، وصیت، وغیرہ مقبول تھے۔ اسی طرح زمانہ رسول میں بھی کتابت ادبی معنی میں موجود نہ تھی۔ (۲۲)

شاید سب سے پہلی توقیع جس کا وجود عربی ادب میں ملتا ہے وہ حضرت ابو بکر صدیقؓ کی توقیع حضرت خالدؓ بن ولید کے مراسلہ پر ہے جب دومۃ الجندل سے حضرت خالدؓ نے فوج کشی کے لئے پوچھا تو آپ نے لکھا: "ادن من الموت توهبُ لك الحياة." (۲۳) یعنی موت سے قریب ہو یہ تجھے زندگی دے گی۔

لہذا توقیعات کا آغاز خلفاء کے دور سے شروع ہوگیا جب سلطنت کی وسعت کے ساتھ اس کے انتظام وانصرام کے لئے خط کتابت بڑھی، اور اموی دور میں یہ ترقی یافتہ شکل میں سامنے آچکی تھی۔ لہذا جو مؤرخین یہ دعوی کرتے ہیں کہ عباسی خلفاء کے دور میں فارسی اثر سے یہ عربی میں شروع ہوا وہ غلطی پر ہیں۔ (۲۴)

ڈاکٹر عبدالکریم یافی نے اپنی کتاب (دراسات فنية في الأدب العربي) کے مقدمہ میں لکھا ہے۔ "ومثل هذا الايجاز الذي نجده في التوقيعات لا يمكن أن يدوّن بلغة في العالم بهذا الجمال والروعة والايجاز واتساع المعاني مثل ما دوّن باللغة العربية، بل انه خاصة تتميز بها هذه اللغة..." (۲۵) یعنی ایسا اختصار جو ہمیں توقیعات میں ملتا ہے، دنیا کی کسی زبان میں اس حسن و جمال، اختصار اور وسعتِ معانی کے ساتھ تدوین ممکن نہیں جیسا کہ عربی زبان میں تدوین کیا گیا۔ بلکہ یہ اسی زبان کی خاصیت ہے۔

صاحب التوقیع کی خصوصیات:

فن توقیع انتہائی زرخیز ادبی ماحول پروان چڑھا، اور اس فن کے لئے خاص دیوان مقرر کیا گیا جس کا نام ہی دوان توقیعات تھا، اور اس ذمہ داری پر انتہائی فصیح و بلیغ اور جانے مانے لکھاری مقرر ہوتے جو بلیغ الکلام ہونے کے ساتھ ساتھ ثابت قدم، معاملہ فہم، سرکاری اوامر وقضایا سے آشنا ہوتے۔ یہی بات ابن خلدون نے ان الفاظ میں لکھی ہے:

> "واعلم أن صاحب هذه الخطة لا بد أن يتخير من أرفع طبقات الناس، وأهل المروءة والحشمة منهم، وزيادة العلم وعارضة البلاغة، فانه معرض للنظر في أصول العلم لما يعرض في مجالس الملوك، ومقاصد أحكامهم، مع ما تدعو اليه عِشرة الملوك من القيام على الآداب، والتخلق بالفضائل مع ما يضطر اليه في الترسيل، وتطبيق مقاصد الكلام من البلاغة وأسرارها" (۲۶)

ابن خلدون کی اس تعریف میں توقیعات کے اصطلاحی معنی اور خلفاء وأمراء کی مجالس میں اس کی قدر ومنزلت پر روشنی پڑتی ہے۔ اور اس دور میں ادب کے طلباء میں ان مختصر و بلیغ توقیعات کا ایک رواج سا تھا، چنانچہ وہ ان کا مطالعہ کرتے، انہیں یاد کرتے، ان پر گفتگو کرتے، اور ان کی طرز پر خود سے انشاء پردازی کرتے۔ ابن خلدون کہتا ہے: "كان جعفر بن يحيى البرمكي يوقع القصص بين يدي الرشيد، ويرمي بالقصة الى صاحبها، فكانت توقيعاته يتنافس البلغاء في تحصيلها؛ للوقوف فيها على أساليب البلاغة وفنونها؛ حتى قيل: انها كانت تباع كلّ قصة منها بدينار" (۲۷)

یعنی جعفر برمکی خلیفہ رشید کے سامنے قصے بیان کرتا اور ان پر مختصر تبصرہ کرتا چنانچہ اسکی یہ توقیعات حاصل کرنے کے لئے

بلغاء ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کی کوشش کرتے، تاکہ ان کی مدد سے وہ اسالیب وفنون بلاغت سمجھ سکیں، یہاں تک کہ یہ کہا جاتا ہے کہ ایسا ہر قصہ ایک ایک دینار کے عوض فروخت ہوتا۔

اور جعفر برمکی کا یہ قول بھی مشہور ہے کہ: "ان استطعتم أن يكون كلامكم كله مثل التوقيع فافعلوا" (۲۸) یعنی اگر تم اس قابل ہو کہ تمہاری ساری گفتگو توقیع جیسی ہو تو ایسا ہی کرو۔

ادبی توقیع کے معیار:

ہر توقیع ادبی توقیع کہلانے کی اہل نہیں ہوتی، بلکہ اس کے لئے مندرجہ ذیل شرائط پر پورا اترنا ضروری ہے: (۲۹)

۱۔ ایجاز یعنی اختصار: یہ کہ توقیع کے الفاظ کم لیکن بے بہا معانی کے حامل ہوں۔ لیکن اس میں تکلف نہ ہو۔

۲۔ بلاغت: یہ کہ توقیع پیش کئے گئے موقع یا معاملہ سے مناسبت رکھے۔

۳۔ حجت ومنطق: یہ کہ توقیع میں ایسی دلیل ہو جو حجت کی ایسی وضاحت کرے جسے مخالف بھی تسلیم کرے، اور اس میں منطق کی طاقت وخوبی ہو جو درخواست گذار کو اپنی درخواست پر نظر ثانی کرنے پر مجبور کردے۔

ان شرائط کی حامل توقیعات میں سے ایک بہترین مثال وہ ہے جو عمر بن عبدالعزیز نے اپنے حمص کے گورنر کے اس مراسلے پر لکھی جس میں اس نے دشمن سے حفاظت کے لئے ایک قلعہ کی تعمیر کی اجازت طلب کی۔ آپ نے لکھا: "حصنها بالعدل. والسلام" (۳۰) یعنی عدل کی قلعہ بندی کرو۔ اور سلامت رہو۔

ایسی ہی ایک مثال ابوجعفر منصور کی توقیع جو اس نے مصر کے گورنر کو دریائے نیل کے نقصان کے ذکر پر لکھی: "طهر عسكرك من الفساد، يعطك النيل القياد" (۳۱) یعنی اپنے لشکر کو فساد سے پاک کرو، دریائے نیل تمہاری اطاعت کرے گا۔

اور مستحسن توقیعات میں سے ایک وہ ہے جو یحیی برمکی نے ایک معاملے کی تاخیر پر لکھی: "في شكر ما تقدم من احسانك شاغلٌ عن استبطاء ما تأخر منه" (۳۲) یعنی جو کچھ تم پہلے کر چکے ہو اس کے احسان نے وہ بھلا دیا جو تم سے تاخیر ہوئی۔

سیاست وادب پر توقیعات کا اثر: (۳۳)

ادبی توقیعات نے اپنے زمانہ آغاز سے ہی اسلامی ریاست کی سیاسی سمت متعین کرنے میں اہم کردار ادا کرنا شروع کردیا تھا۔ اور اکثر اوقات خلفاء مراسلات اور معاملات کے بارے میں ہدایات خود ہی دیا کرتے تھے۔ اور یہ ہدایات بذات خود ایک مختصر ادبی توقیع ہوتی۔ اور کبھی خلفاء اپنے ماتحت خاص انشاء پردازوں کو ہدایات کا مطابق توقیع کی ذمہ داری سونپ دیتے۔ ریاست وسیاست کی بنیاد مضبوط کرنے میں، تاریخ کو ایک مفید مواد مہیا کرنے میں اور ادب وفکر کے خزانے بھرنے میں یہ صنف ایک انمول دولت ثابت ہوئی۔ چنانچہ توقیع اپنے اندر کوئی صائب رائے، یا کوئی نیا خیال، یا بے بہا دانائی، یا صحیح ہدایت کی حامل ہوتی۔ اور صاحبِ توقیع اس بات کا خاص ذوق رکھتا کہ اس کی لکھی ہوئی توقیع بلیغ مؤثر اور مختصر ہو، جس سے عربی ادب کو بیش قیمت ادبی تعبیرات کا خزانہ ملا جو کہ پہلے سے موجود حکم وامثال اور بلیغ اقوال میں شامل ہوگئیں۔

جس چیز سے توقیعات کو سیاسی اہمیت حاصل ہوئی وہ اس کا خلفاء ووزراء کے دربار سے تعلق تھا۔ اور یہ مراسلات وخطبات کی طرح ریاستی امور کے نفاذ کا ایک براہ راست وسیلہ تھا۔ اسی کے ذریعے والیوں کو ان کی ریاستوں اور صوبوں میں اور سپہ سالاروں کو میدانِ جنگ میں مناسب ہدایات واجراءات جاری کی جاتیں۔ چنانچہ ہر توقیع جو کسی خلیفہ کی جانب سے کسی

والی، وزیر یا سپہ سالار کو جاری کی جاتی، وہ ریاستی امور سے متعلق کسی ہدایت کی حامل ہوتی۔ مثلاً مامون نے اپنے ایک سپہ سالار حمید الطّوسی کے ظلم کے معاملے میں یہ لکھا: "يا أبا حامد الا تتكل على حسن رأيي فيك؛ فانك و أحد رعيتي عندي في الحق سواء"(۳۴) یعنی اے ابو حامد اپنے متعلق میرے حسن ظن پر اکتفاء نہ کر، کیونکہ میرے نزدیک حقوق کے معاملے میں تم اور میری رعایا کا کوئی بھی دوسرا فرد برابر ہو۔

اور اپنے ایک افسر کو ماتحتوں کے بارے میں شکایت کرنے پر لکھا: "ان آثرت العدل حصلت على السلامة، فانصف رعيتك من هذه الظلامة"(۳۵) یعنی اگر تم عدل کو ترجیح دوگے دو سلامتی پاؤ گے، لہذا اس مشکل وقت میں رعایا میں انصاف کرو۔

اس قسم کی توقیعات لوگوں کے ساتھ حقوق و معاملات کے سلسلے میں عدل کی ضرورت پر حرص دلاتی ہیں۔

نتائج:

اس مختصر مضمون میں یہ معلوم ہوا کہ توقیعات عربی زبان کی ادبی نثر کی اصناف میں سے ایک صنف ہے، جس میں بلیغ تعبیر کے اجزاء متوفر ہیں۔ اس مضمون میں توقیع کے لغوی و اصطلاحی معنی کے تعارف کے بعد اس کے آغاز کا مختصر تعارف ہے۔ پھر توقیعات کے اہم ادبی و تاریخی مصادر کا ذکر ہے۔ پھر اسلامی خلافت کے آغاز و استحکام کے ساتھ ساتھ مختلف ادوار میں یہ صنف کس طرح پروان چڑھی۔ اس مضمون میں یہ بھی ذکر ہے کہ توقیعات لکھنے والی شخصیات کن خصوصیات کی حامل ہوتی تھیں اور ایک ادبی توقیع کے لئے کیا معیار و پیمانے مقرر ہیں۔ پھر آخر میں توقیعات کا اسلامی ریاست میں کی سیاسی و ادبی مقام تھا۔

اس مختصر مضمون سے ہم یہ نتائج بھی اخذ کرتے ہیں کہ:

۱۔ توقیعات بذات خود ایک مکمل ادبی صنف ہے اور اس کی اپنی ادبی خصوصیات و معیار ہیں۔

۲۔ اسلام سے قبل زمانہ جاہلیت میں عربی اس فنِ اظہار سے ناواقف تھے، اور اپنے محدود مراسلات میں اسے استعمال نہیں کرتے تھے باوجود اس کے کہ وہ خط و کتابت سے واقف تھے۔

۳۔ یہ ادبی صنف اسلامی ریاست کے سائے میں پیدا ہوئی اور پھلی پھولی۔ یہ کہنا درست نہیں کہ عربوں نے یہ اہل فارس سے اخذ کی۔

۴۔ اسلامی ریاست کے زمانہ آغاز سے ہی-حضرت ابو بکر صدیقؓ کے سے-اس کے ثبوت ملتے ہیں۔

۵۔ بعض خلفاء خود توقیعات کی کتابت کرتے، یا اپنے درباری لکھاریوں کو املا کراتے، یا پھر اپنے خاص فصیح و بلیغ انشاء پردازوں کو مناسب ہدایات دے کر توقیعات لکھنے کا منصب سونپتے۔

۶۔ اموی و عباسی دور میں بڑے بڑے وزراء، والی اور سپہ سالار بھی توقیعات لکھتے، اور ان کی توقیعات زیادہ روایت کی جاتی ہیں کیونکہ وہ ادبی و سیاسی دونوں خوبیوں کی حامل ہوتیں۔

۷۔ ایک بلیغ توقیع کے لئے ضروری نہیں کہ وہ نیا کلام ہو، بلکہ کوئی قرآنی آیت، حدیث، شعر، مثل، وقولِ حکیم میں سے کچھ بھی ہوسکتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ لسان العرب،ابن منظور، مادۃ وقع ،ص ۶۳۱۱، انٹرنٹ سائٹ

http://www.alwaraq.net/index2.htm?i=89&page=1

۲۔ المعجم الوجیز، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مادة وقع

۳۔ الاقتضـــاب فـي شرح أدب الكتّـاب ،ابومحمد عبداللہ بن محمد بن السید البطلیموسی، تحقیق: پروفیسر مصطفیٰ السقا، ڈاکٹر حامد عبدالمجید، الهيئة المصرية العامة للكتاب، قاہرہ،۱۹۸۳ء

۴۔ أدب التوقيعات ؛ڈاکٹر ماجد احمد المومنی؛ مجلۃ الجندی المسلم ؛عدد ۱۲۱؛ اکتوبر ۲۰۰۵ء

۵۔ العقد الفرید، ابوعمر احمد بن محمد بن عبد ربہ الأندلسی؛ تحقیق احمد امین، احمد الزین، ابراہیم الابیاری، عبدالسلام محمد ہارون؛ ط: ثانی؛ ۱۹۶۵ء؛ قاہرہ اور صفحات ۵۵۴ - ۵۶۰

انٹرنیٹ سائٹ http://www.alwaraq.net/index2.htm?i=25&page=1

۶۔ نثر الدر، ابوسعد منصور بن حسین الآبی، انٹرنیٹ سائٹ

http://www.alwaraq.net/index2.htm?i=295&page=1

۷۔ الوزراء والکتاب، ابوعبداللہ محمد بن عبدوس الجہشیاری، تحقیق مصطفیٰ السقاء اور ابراہیم الأبیاری اور عبدالحفیظ شلبی ، ط۲، ۱۹۸۰ء، شرکۃ مصطفیٰ الحلبی ، قاہرہ، مصر

۸۔ خاص الخاص، ابومنصور ثعالبی، تحقیق وتبصرہ: صادق نقوی، ط ۱، ۱۹۸۴ مجلس دائرۃ المعارف العثمانیہ، حیدرآباد دکن

۹۔ لطائف اللطف ،ابومنصور ثعالبی، تحقیق: عمر الاسعد، ط۲، ۱۹۸۷ء دار المسیرہ، بیروت

۱۰۔ تحفۃ الوزراء، ابومنصور ثعالبی، تحقیق: حبیب علی الروای، ڈاکٹر ابتسام الصفار، ط ۱، ۱۹۷۷ء، وزارۃ الاوقاف، بغداد،

۱۱۔ جمہرۃ رسائل العرب، احمد زکی صفوت، ط۲، ۱۹۷۱ء، مطبعہ مصطفیٰ البابی الحلبی، قاہرہ

۱۲۔ مجلّہ :الموقف الأدبی، عدد ۴۱۳، اگست ۲۰۰۵؛التوقيعات فن أدبي نسيناه؛ يسري عبدالغني عبدالله

۱۳۔ القرآن؛ س: الاعراف؛ آیت: ۱۹۹

۱۴۔ تحفۃ الوزراء، ص ۱۴۸

۱۵۔ دیوان جریر: ص ۳۴۸، شرح الصاوی

۱۶۔ العقد الفرید: ج ۴؛ ص ۲۰۶

۱۷۔ العقد الفرید: ج ۴؛ ص ۲۱۰

۱۸۔ العقد الفرید: ج ۴؛ ص ۲۱۱

۱۹۔ العقد الفرید: ج ۴؛ ص ۲۱۶

۲۰۔ تحفۃ الوزراء: ص ۱۴۶

۲۱۔ العقد الفرید؛ ج ۴؛ ص ۲۱۹

۲۲۔ العقد الفرید؛ ج ۴؛ ص ۱۵۷

۲۳۔ خاص الخاص، ص ۲۶۹

۲۴۔ تاریخ الادب العربی (العصر العباسی الأول)؛شوقی ضیف ؛ص ۴۸۹
۲۵۔ دراسات فنية في الأدب العربي،ڈاکٹر عبدالکریم یافی، جامعہ دمشق، مقدمہ
۲٦۔ المقدمۃ،ص ٦۸۱؛ تحقیق: ڈاکٹر علی عبدالواحد الوافی؛ ط: ثانی؛۱۹۸۱ء؛ دار نہضہ،مصر
۲۷۔ المقدمہ؛ص ٦۸۱
۲۸۔ البیان والتبیین؛ ج ۱؛ص ۱۱۵؛ الجاحظ؛ تحقیق: عبدالسلام محمد ہارون؛ ط: ثانی؛ ۱۹٦۰ء؛ مکتبہ خانجی مصرالعقد الفرید؛ ج ۲؛ص ۲۷۲
الصناعتین ص ۱۷۹؛ ابو ہلال عسکری؛ تحقیق: علی محمد البجاوی، محمد ابوالفضل ابراہیم عیسی البابی الحلبی، قاہرہ
۲۹۔ مجلّہ: الموقف الأدبی، عدد ۴۱۳، اگست ۲۰۰۵؛ التوقيعات فن أدبي نسيناه؛ يسري عبدالغني عبدالله
۳۰۔ خاص الخاص؛ص ۲۷۴
۳۱۔ العقد الفرید؛ ج ۴؛ص ۲۱۲
۳۲۔ تحفۃ الوزراء: ۱۴۵
۳۳۔فن التوقيعات الأدبية في العصر الاسلامي والأموی والعباسي ؛ڈاکٹر حمد بن ناصر الدخیل ایسوسی ایٹ پروفیسر جامعہ اسلامیہ امام محمد بن سعود
۳۴۔ خاص الخاص؛ص ۲۸۰
۳۵۔ خاص الخاص؛ص ۲۸۱

فائزہ فرمان

اکروستی......ایک متروک صنعتِ لفظی

"Some sort of a composition (puzzle, poem, series of lines) in which the first, last or other particular letters form a word, phrase or sentence. It is also a poem in which the initial letters of each line make a word or words when read downwards. An acrostic might also use the middle or final letters of each line."

اکروستی (acrostic)، یونانی لفظ akrostikhs سے ماخوذ ہے، جس کے معنی ایسی مختصر نظم جس کا ہر مصرع جس حرف سے شروع ہو اُس کے دیگر تمام الفاظ کے ابتدائی حروف بھی اسی تکرار میں ہوں۔ اس قسم کی ترتیب متواتر دوسرے مصرعوں میں بھی قائم رکھی جاتی ہے۔ (۱)

اخبارات و رسائل میں شائع ہونے والی پہیلیوں/معموں کے برعکس اکروستی ایک ایسی نظم کہلاتی ہے جس میں ہر مصرعے کے ابتدائی حروف ایک لفظ یا الفاظ بنائیں جسے اوپر سے نیچے بھی ویسا ہی پڑھا جا سکے۔ اکروستی نظم لکھنے والا ہر مصرعے کے درمیانی یا آخری حروف بھی استعمال کر سکتا ہے۔ (۲)

اکروستی کا متبادل ایک اور یونانی لفظ ligogriph ہے، جس کا مطلب لفظوں کی پہیلی یا معمہ ہے۔ حروف کو اس طرح آگے پیچھے یا تبدیل کرنا کہ اُن سے کوئی بامعنی لفظ بن جائے یا ایسے اشعار جن سے anagrams یا لفظی معموں کا اندازہ ہو سکے، لیگوگرف کہتے ہیں۔ (۳)

اکروستی ایک قسم کی عبرانی نظم جس کے مصرعے ترتیب کے ساتھ حروفِ تہجی سے شروع ہوتے ہیں۔ یا ایسی نظم یا عبارت جس کی سطروں کے پہلے یا پہلے اور آخری یا پہلے، درمیانی اور آخری حروف ایک یا کئی ایک لفظ بنائیں۔ (۴)

اکروستی نظم میں حروف کی سلسلہ وار ترتیب کا اس طرح خیال رکھا جاتا ہے:

۱۔ ابتدائی حروف کی سلسلہ وار ترتیب کو اَبجدی abecedarius کہتے ہیں۔

۲۔ وسطی حروف کی سلسلہ وار ترتیب کو وسطی mesotich کہتے ہیں۔

۳۔ آخری حروف کی سلسلہ وار ترتیب کو بعیدی telestich کہتے ہیں۔

اکروستی نظم میں اگر لفظ کو الٹ کر پڑھا جائے اور حروف کی ترتیب جوں کی توں برقرار رہے تو اسے مقلوب (Palindrome) کہا جاتا ہے۔ (۵) مقلوب کے مستعمل لفظ Civic، Level، Radar اور Rotor لیے جا سکتے ہیں۔ ان لفظوں کو جس طرح بھی الٹ پلٹ کر، اوپر سے نیچے یا نیچے سے اوپر پڑھا جائے ایک ہی لفظ بنتا ہے۔ جملوں کی صورت میں یہ مثال بھی دی جا سکتی ہے:

1. Madam, I am Adam to which the reply was sir, I am Iris.
2. Able was I ere I saw Elba.

اسی طرح حسابی مقلوب میں اکروستی تکنیک بھی استعمال کی جا سکتی ہے۔ سادہ مثال 132، 321 یا 231 ہے۔

اکروستی ایک چیستانی قسم کی صنعت ہے۔[۶] لاطینی اور عبرانی زبانوں میں اکروستی نظموں کا استعمال زیادہ ہوتا رہا ہے۔ اس قسم کی نظمیں ذہنی ورزش کا مطالبہ کرتی ہیں۔اُردو میں اکروستی، صنعت توشیح کے قریب تر ہے۔[۷] انگریزی ادب میں چاسر نے سادہ اکروستی نظام ABC میں وضع کیا جو ۲۴ مصرعوں پر مشتمل ایک مختصر نظم تھی۔ جس میں ہر مصرے کا پہلا لفظ A سے Z تک حروفِ تہجی بناتے تھے۔ کچھ ڈراما نگاروں نے اپنے ڈراموں کے عنوانات اکروستی نظموں کی طرح رکھے۔ جس سے ڈرامہ کا موضوع متعین کرنے میں خاصی مدد ملتی تھی۔ بن جانسن کے ڈراما (Alchemist) میں اکروستی تکنیک کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔اطالوی زبان کے یہ الفاظ ہر طرح سے اکروستی نظم کی تکنیک کے قریب تر ہیں۔

ROTAS ⟶ SATOR
OPERA ⟶ AREPO
TENET ⟶ TENET

اکثر اخبارات اور رسائل میں خاص طور پر ''شمع دہلی'' میں جو معمے حل کرنے کے لیے دیے جاتے تھے، اُن میں بھی یہی اصول کارفرما ہوتا رہا ہے کہ اوپر سے نیچے یا نیچے سے اوپر یا دائیں سے بائیں یا بائیں سے دائیں بامعنی لفظ بنانے کی ذہنی مشق کے ساتھ ذخیرۂ الفاظ بھی حافظہ میں آتے چلے جاتے تھے۔

نظم کے اندر یا نظم یا کوئی اور عبارت یا نام ڈالنے کی صنعت ہمارے ہاں بھی مروّج رہی ہے اور مغرب میں بھی۔ ہمارے ہاں اسے صنعت توشیح یا موشحہ کہا جاتا ہے۔توشیح علم بیان کی ایک صنعت ہے جس میں شعروں کا پہلا حرف یا مصرعوں کے شروع کا ایک ایک لفظ بننے سے کوئی عبارت بن جائے۔ جبکہ موشحہ سے مراد زیور سے آراستہ کیا گیا، مزیّن یا سجایا گیا ہے۔شمس الدین فقیر نے توشیح کی تعریف یوں لکھی ہے:''قصیدہ، قطعہ وغیرہ کے اشعار کے اوائلی حروف جمع کریں تو شعر یا مصرع یا فقرہ حاصل ہو اا ور اشعار کے وسطی اور آخری حروف کو بھی یوں ہی جمع کر کے کوئی عبارت بنائیں تو وہ بھی توشیح کہلائے گی۔''[۸]

اُردو میں توشیح کی مثال:

دلّی مرحوم اے مخزنِ علم و ہنر — تجھ کو بھی کچھ یاد ہے وہ عہد افروزی اثر
لمعہ افگن نور یزدانی تھا تیری خاک سے — کوکبِ اقبال تھا عالم پہ تیرا جلوہ گر
لطف تیرا عام تھا یونان و مصر و روم پر — کیا ہوا کیوں ہوگئی محفل تری زیر و زبر
یوں شریکِ نالہ سامانی ہوا اخلاقؔ میں — مرثیہ دلّی کا ہے اپنی کہانی سر بہ سر

(اخلاق دہلوی)

ان اشعار میں ہر شعر کا پہلا لفظ ملانے سے لفظ دلّی بنتا ہے۔ یہ ایک مختصر نظم کا انداز ہے۔اکروستی (صنعت توشیح) کے بہت سے فائدے ہیں۔مثلاً:

۱۔ اکروستی نظموں سے زبان پر توجہ مرکوز ہوجاتی ہے۔
۲۔ لسانی اظہار کے امکانات کو وسعت ملتی ہے۔
۳۔ تنوعِ معانی کا سلیقہ آتا ہے۔
۴۔ ہیئت لفظی کی یکسانیت کا انداز واضح نظر آتا ہے۔

ایک اور اُردو نظم میں اقبال کو جو نذرانہ پیش کیا گیا ہے، اسے شعروں کے انداز میں بیان کر کے اکروستی نظموں کی اہمیت اور لسانی اظہار کو اُجاگر کیا گیا ہے:

نئے انداز سے جہد و عمل کا درس دینے کو — ہمارے درمیاں حق نے کیا تھا دیدہ ور پیدا

ذہانت، حق پرستی، صدق کا ایک جذبۂ کامل — فراست، دور بینی، علم سب کچھ اُس کو بخشا تھا
رئیسِ فن، امامِ حریّت، مردِ قلندر بھی — شرافت، عجز اور ایثار کا حاصل تھا وہ تنہا
امیری سے تھی نفرت اور فقیری سے محبت تھی — رضا و صبر و استقلال کا وہ درِّ یکتا تھا
قناعت، پارسائی، خوش مزاجی بھی سرشت اس کی — غرض ہر طرح سے بہتر نمونہ تھا مسلماں کا
بظاہر رند مشرب تھا بباطن واعظ و ناصح — بظاہر راہرو تھا، خود بباطن رہبر نکلا
الٰہی! دے ہمیں اقبال کے خوابوں کی تعبیریں — یہ نکتہ ہم سمجھ لیں، تھا خودی سے اس کا کیا منشا
لگائیں نخلِ آزادی ریاضِ زیست میں خاور — بہائیں ہم خودی و روحِ آزادی کا اک دریا

یہ ایک اکروستی نظم کا اُردو اظہار ہے جس میں شاعر خورشید خاؔور نے اقبؔال کو خراجِ عقیدت پیش کرنے کے لیے شعر کا ہر پہلا حرف ملا کر ''نذرِ اقبال'' کے لفظوں میں اس صنعتِ لفظی کو خوب صورت انداز میں پیش کیا ہے۔

صنعت توشیح کا ایک خوبصورت اظہار غزل میں بھی کیا گیا ہے۔غزل کے ہر شعر کے پہلے حرف کو ملائیں تو ''پاکستان بنتا ہے۔ملاحظہ کریں:

پاک مسجد کی طرح جا اِس کی — زندگی بخش ہے ہوا اس کی
اِس کے ذرے مثالِ کاہکشاں — نور ہی نور ہے فضا اس کی
کس طرح رات اس کی روشن ہے — دن کو تابندہ تر ضیاء اس کی
سنو تم اس کی نسلِ نَو کا پیام — ہے عزائم سے پُر نوا اس کی
تاب ذروں میں سورجوں سی ہے — بارشوں سے بھری گھٹا اس کی
اس کا پانی ہے آبِ حیواں سا — اور جادود اثر ہَوا اس کی
نوعِ انساں کی خیر کا پیغام — دیں کی عکاس ادا ادا اس کی(۹)

اشعار کا بہترین مجموعہ Ambrose Pamperis نے ۱۸۰۲ء میں تخلیق کیا۔اس مجموعہ میں ۴۱۶ پیلین ڈردم (Palindromic) اشعار میں کیتھرائن کی مہمات کا ذکر تھا۔

اکروستی صنعتِ لفظی میں شاعر کو خود ایک دماغی مشق سے گزرنا پڑتا ہے۔اس لیے شاعر ایسی نظم لکھتے وقت مناسب منصوبہ بندی اختیار کرتا ہے۔چونکہ یہ صنعت کافی سوچ و بچار کا نتیجہ ہے،اس لیے موجودہ زمانے میں اس صنعت کو استعمال کرنے سے گریز کیا جارہا ہے۔

اُردو ادب میں ابن انشاء نے ''منظور رب'' کے نام سے اکروستی نظم اُردو میں لکھی ہے۔اس نظم میں ہر شعر کے حرفِ اوّل کے اعداد کو جمع کیا جائے تو اعداد کا مجموعہ ۱۳۹۸ء بنتا ہے۔نظم بطور شئے اور نظم بطور بامعنی اظہار کے درمیان توشیح وجود میں آتی ہے۔ہر بیت اور مصرعے کا پہلا حرف اپنی جگہ پر بامعنی ہوتا ہے، کیونکہ یہ حرف لفظ کا حصہ ہےاور بے معنی بھی ہے کیونکہ اسے لفظ سے الگ کر لیا جاتا ہے۔لیکن اگر ان تمام پہلے حروف کو جمع کریں تو بامعنی لفظ بنتا ہے۔دیبی پرشاد سحر بدایونی نے اپنی کتاب ''معیار البلاغت'' میں ایک ایسی ہی مثال نقل کی ہے۔(۱۰)

اکروستی نظموں میں یہ رنگا رنگی اور تجربہ لسانی اظہار کا ایک عمدہ سرچشمہ بن سکتا ہےاور اس طرح اکروستی/صنعت توشیح کو ہم اُردو شاعری کا قابلِ قدر اضافہ کہہ سکتے ہیں۔

حواشی وتعلیقات

۱۔ عتیق اللہ، پروفیسر، ادبی اصطلاحات کی وحاضتی فرہنگ، جلد اوّل، دہلی، اُردو مجلس پتیم پورہ، ۱۹۹۹ء، ص ۴۹

۲۔ Dictionary of Literary Terms by J.A. Cuddin, III ed., p.7

۳۔ ibid, p.511

۴۔ The Standard English Urdu Dict., p.4

۵۔ ibid, p.13

۶۔ ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ، ایضاً، ص ۵۰

۷۔ خورشید خاور امروہوی، مقدمۃ الکلام، عروض وقافیہ، ۱۹۸۹ء، ص ۴۹۳

۸۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، تعبیر کی شرح، کراچی، اکادمی بازیافت، اشاعت اوّل، ۲۰۰۴ء، ص ۱۲۸

۹۔ سہیل عباس، ڈاکٹر، غیر مطبوعہ غزل

۱۰۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، تعبیر کی شرح، کراچی، اکادمی بازیافت، اشاعت اوّل، ۲۰۰۴ء، ص ۱۳۰

بشریٰ شریف

دردؔ کے غزلیہ اشعار کے انگریزی تراجم (تحقیقی و تنقیدی جائزہ)

In this article it is critically analyses the English translations of Dard's ghazals.

He also tries to locate the variation occurred during translation and the affects out of Urdu world after these translations.

میرؔ و سوداؔ کے عہد کا ایک نمائندہ شاعر دردؔ ہے جو فارسی، عربی، قرآن، حدیث، فقہ، تفسیر اور تصوف پہ بطور خاص قدرت رکھتا ہے۔(۱) اس کی تصدیق ان کی مختلف تصانیف سے ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ''درد دل'' میں رقمطراز ہیں:

> ''جناب اقدس کے ایما کے مطابق وسط جوانی میں عقائد، معقولات اور اصول تصوف وغیرہ کے علومِ رسمیہ بقدر ضرور حاصل کیے تھے۔''(۲)

موسیقی سے ان کا لگاؤ، اپنے والد کے پیر صحبت، شاہ گلشن کی طرح پیدائشی تھا۔ ادب و شاعری کی طرف ان کا رُجحان ابتدائی عمر سے تھا۔(۳) قیاس کیا جاتا ہے کہ انھوں نے پندرہ برس کی عمر میں فارسی اور اُردو میں شعر کہنے شروع کر دیے۔(۴)

ڈاکٹر جمیل جالبی دردؔ کے مزاج کی عکاسی ان الفاظ میں کرتے ہیں کہ:

> ''ان کے مزاج میں اعتدال، توازن، حلم، بردباری کی صفات موجود تھیں۔ انسانی رشتوں کا احترام ان کے لیے مذہب کا درجہ رکھتا تھا۔(۵)

دردؔ کے ہاں ایسے اشعار ملتے ہیں، جن میں وہ خدا کو انسان کے روپ میں دیکھتے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر:

یارب درست گو نہ رہوں تیرے عہد پر
بندے سے پر نہ ہو کوئی بندہ شکستہ دل(۶)

اسی طرح ایک شعر میں وہ انسانیت کی دل آزاری سے گریز کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً:

کر زندگی اس طور سے اے درد جہاں میں
خاطر پہ کسو شخص کے تو بار نہ ہووے(۷)

درد کی چھوٹی بڑی تصانیف کی تعداد بارہ ہے،(۸) جن میں اسرار الصلوٰۃ، علم الکتاب، نالۂ درد، آہِ سرد، شمع محفل، درد دل، حزمتِ غنا، واقعاتِ درد، سوزِ دل، دیوانِ فارسی اور دیوانِ اُردو شامل ہیں۔(۹) ''دیوانِ اُردو'' کے علاوہ مذکورہ تمام تصانیف فارسی میں ہیں۔(۱۰)

میر و سودا کی طرح انھوں نے مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کرنے کی بجائے غزل اور رُباعی کو اپنے جذبات کے اظہار کے لیے منتخب کیا۔ دردؔ کے کلام کا مطالعہ اس امر کا غماز ہے کہ ان کے نزدیک شاعری ایک سنجیدہ سرگرمی ہے۔ جس کا مقصد شاعر کے وارداتِ قلبیہ اور تجرباتِ باطنی کا اظہار اس انداز سے کرنا ہے کہ سامعین نہ صرف اس کیفیت سے پوری طرح حظ اٹھائیں، بلکہ ان تجربات کو روحانی سطح پہ محسوس کریں۔

انسانی فطرت کا سب سے قوی جذبہ عشق ہے، اور یہ اُردو غزل کی روح ہے۔ اس جذبے کی دو نوعتیں ہیں، ایک مجاز،

دوسرا حقیقی۔ جہاں تک عشق مجاز کا تعلق ہے تو اس میں 'وجود' کا احساس موجود رہتا ہے اور جسمانی وصل کی چھپی ہوئی آرزو، عاشق کے وجود کو سرشار رکھتی ہے، لیکن عشقِ مجاز کی حقیقت، وصلِ محبوب کے ساتھ اپنے انجام کو پہنچتی ہے۔ یوں شدت اور تڑپ، جو اس جذبے کو توانا کرنے میں فعال کردار ادا کرتی ہیں، وصلِ محبوب کے ساتھ اختتام پذیر ہوتی ہیں۔ یوں اگر غور کیا جائے تو عشقِ مجاز لا حاصل دائروں کے گرد سفر کرتا اگر حاصل کو پہنچ بھی جائے تب بھی تشنگی اور بے کیفی کو مٹا نہیں سکتا۔ اس کے برعکس عشقِ حقیقی فرد کی دلچسپی کا مرکز ذاتِ حق کو قرار دے کر، اس میں بلند نظری پیدا کرتا ہے۔ فرد کی حسّاس طبیعت کائنات اور زندگی کو اللہ کے حوالے سے دیکھنے کی عملی سعی کرتی ہے۔ یوں اس کی زندگی اور متعلقات دوسروں سے مشابہ ہونے کے باوجود منفرد رہتے ہیں کیوں کہ اس کی فکر اور خیال کا مرکز اللہ رہتا ہے۔ ایسا فرد مصائب اور پریشانی کا شکار ہو کر خودکشی اور مایوسیانہ ردِّعمل کا اظہار کرنے کی بجائے، ہر امر کو من جانب اللہ خیال کر کے اس انسان کی عملی زندگی کا ثبوت دیتا ہے، جو ملائکہ کے لیے وجۂ سجدہ ٹھہرا۔

اگر غور کیا جائے تو یہی صوفیا کا راستہ ہے جو مخلوق کو اللہ کا کنبہ خیال کرتے ہوئے اس کے ساتھ حسنِ سلوک اور دنیا کو فانی متصور کرتے ہوئے اس سے دامن بچا کر چلنے کی روش اختیار کرتے ہیں۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ مجاز حقیقت کا راستہ ہے۔ ایسی صورت میں مجاز مذکورہ وضاحت کے بعد خودکشی یا فراریت کی راہ تو دکھا سکتا ہے لیکن زندگی کو قبول کرنے کا احساس اجاگر نہیں کر سکتا۔ لہٰذا ایسی صورت میں مجاز 'زمینی عشق' سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، جس میں فرد کی دلچسپی کا دائرہ زمین سے شروع ہو کر اس کے متعلقات تک رہتا ہے۔ جبکہ مجاز، جسے حقیقت کی سیڑھی کہا جاتا ہے، محولہ بالا امر سے قطع نظر، مرشد کا تصور اُجاگر کرتا ہے، جو انسانِ کامل کی زندگی پہ غور و خوص اور عمل کے بعد حقیقت کی جانب راہنما کا کردار ادا کرتا ہے۔ یوں سالک سستے اور معمولی جذبات کی گرفت سے نکل کر انسانیت کی معراج پا لیتا ہے۔

جہاں تک درد کی شاعری کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں یہ نکتہ ذہن نشین رہنا چاہیے کہ ان کے ہاں علامات ولفظیات، مجازی و حقیقی ہر دو اعتبار سے استعمال ہوئی ہیں۔ ان کے ہاں فطرتِ انسانی کے تحت جذبات کا اظہار بھی ملتا ہے، لیکن وہ اس قدر وضع داری کا عنصر لیے ہوئے ہیں کہ کسی بھی مقام پر سطحیت کا احساس بیدار نہیں ہو پاتا۔ (۱۱)

ان کی شاعرانہ عظمت کے پیشِ نظر اومیش جوشی، احمد علی، ڈاکٹر محمد صادق، شہاب الدین رحمت اللہ، کے سی کانڈا، گوپی چند نارنگ اور ڈی جی میتھو، سی شکل اور این میری شمل نے ان کے اشعار کو انگریزی زبان کے قالب میں ڈھال کر انگریزی دان طبقے کو ان کے افکار و خیالات سے روشناس کرایا۔ (۱۲)

درد کے کلام میں صوفیانہ تصورات کا اظہار اتنے پُردرد انداز میں ملتا ہے کہ درد اور تصوف دونوں یکجا محسوس ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر ابو سعید، درد کے کلام پر رائے دیتے ہوئے اسے پُر تاثیر قرار دیتے ہیں، اور کہتے ہیں:

''تصوف کے مضامین اس خوبصورتی اور صفائی سے بیان کیے ہیں کہ دل وجد کرتا ہے۔'' (۱۳)

خواجہ میر درد تصوف کے اس نکتے کے اسیر دکھائی دیتے ہیں جس کے تحت تمام کائنات میں اللہ تعالیٰ کی جلوہ نمائی ہے اور مجموعی طور پر تمام جہان خدا تعالیٰ کی ہستی کا عکاس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کہتے ہیں:

جگ میں آ کر اِدھر اُدھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا (۱۴)

گوپی چند نارنگ مذکورہ شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

Having come to this world, I have seen here and there, every where, what ever meets the eyes is nothing but you."(15)

گوپی چند نارنگ، ''جگ'' کے لیے world، ''آ کر'' کے لیے having come اور ''دیکھا'' کے لیے seen کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ نیز اِدھر اُدھر کے لیے here and there اور every where کو لا کر اپنی بات میں حقیقت کا رنگ ابھارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور مصرع ثانی کے لیے استعمال شدہ الفاظ، نہ صرف مفہوم کی وضاحت کرتے ہیں بلکہ شعر کے مرکزی نقطہ اور تصوف کے رنگ کو بھی ترجمے کے قالب میں منتقل کر دیتے ہیں۔ مجموعی طور پر مذکورہ ترجمہ، مفہوم کے ابلاغ میں موثر کردار ادا کرتا ہے۔ نیز what ever meets the eyes جیسے الفاظ نہ صرف مفہوم کی تفہیم میں مددگار ثابت ہوتے ہیں بلکہ ہر مقام اور ہر فرد میں خدائی وحدت اور اس ایک اکائی کے اظہار میں بھی موثر محسوس ہوتے ہیں۔

درد تصوف اور اس کے مزاج کی وضاحت مختلف الفاظ سے کرتے ہیں، لیکن اپنی تمام تر وضاحت کے باوجود یہ امر یقینی ہے کہ وہ ایک تصور کو مختلف زاویوں کے ساتھ نہ صرف خود دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں بلکہ قارئین کو بھی ساتھ لے کر چلنا چاہتے ہیں۔ مثال کے طور پر:

ہے غلط گر گمان میں کچھ ہے
تجھ سوا بھی جہان میں کچھ ہے (۱۶)

It is wrong if anyone has doubts about the reality. There is nothing in this universe but you.[17]

گوپی چند نارنگ ''غلط'' کے لیے wrong، ''گمان'' کے لیے doubts، ''تجھ'' کے لیے you، ''سوا'' کے لیے but اور ''جہان'' کے لیے universe جیسے الفاظ لا کر شعر کے لفظی ابلاغ کی سعی کے ساتھ باطنی مفہوم کی جانب بھی اشارہ کرتے ہیں، تاہم درد کی فکر سے 'اُردو لفظیات' میں محظوظ ہوا جا سکتا ہے، انگریزی میں ممکن نہیں، کیونکہ مشرق میں تصوف کی مخصوص علامات کے ساتھ شعر کا لب ولہجہ انسان کی روح کو جس طرح بیدار کرتا ہے اور اسے اثر قبول کرنے کی صلاحیت عطا کرتا ہے، انگریزی کی خلعت میں ممکن نہیں رہتا۔

درد کے ہاں تصوف اور اس سے متعلق تصورات، ان کی غزلیات کی عمومی فضا پہ چھائے ہوئے ہیں۔ مثال کے طور پر ان کے چند اشعار دیکھے جا سکتے ہیں:

تجھی کو جو یاں جلوہ فرما نہ دیکھا
برابر ہے دنیا کو دیکھا نہ دیکھا (۱۸)

کے سی کانڈا مذکورہ شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

If here we see the not immanent in Thy grace.
What use, then our earthly pilgrimage.[19]

این میری شمل مذکورہ شعر کا ترجمہ اس انداز سے کرتی ہیں:

If we not see Thee in Thy manifestation.
It is alike whether we see the world or not.[20]

احمد علی محولہ بالا شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

When I could not see thee and all Thy majesty,
I do not cares I saw the world or did not see.[21]

مذکورہ مترجمین ''تجھی'' کے لیے Thee اور Thy کے لفظ استعمال کرتے ہوئے حق تعالیٰ کی بظاہر 'مخفی' لیکن عیاں

ذات کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ ''جلوہ فرما'' کی حقیقی معنویت کو اُجاگر کرنے کے لیے کے سی کانڈا immanent اور این میری شمل manifastation، جبکہ احمد علی majesty کو استعمال کرتے ہوئے قادرِ مطلق کی عظمت کے مخفی گوشوں کو ظاہر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

نیز مصرع ثانی کی ترجمانی کے لیے کے سی کانڈا کے الفاظ، این میری شمل کے مقابلے میں لفظی مفہوم کی تفہیم میں زیادہ مددگار ثابت نہیں ہوئے، تاہم دنیا کی مائیگی کا احساس ضرور اُجاگر کرتے ہیں۔ جبکہ این میری شمل کا ترجمہ جہاں مفہوم کی ترجمانی میں اہم کردار ادا کرتا ہے وہاں مشاہدۂ حق کی دید سے غفلت اور اس کے نتیجے میں انکشافِ ذات سے بھی تہی دامن ہونے کی جانب اشارہ کرتا ہے۔

مذکورہ مترجمین کے مقابلے میں احمد علی ''me'' کے مقابلے میں ''I'' کو استعمال کر کے جہاں ذاتی تجربات و کیفیات کا ابلاغ کرتا ہے وہاں فرد کے روحانی مشاہدات و احساسات کی بھی ترجمانی کرتا ہے۔ علاوہ ازیں سادہ انداز اختیار کر کے شعر کو ترجمے کے قالب میں ڈھالا اور غنائیت کی زیریں لہر اور روانی کے تاثر کو نظر انداز نہیں کیا۔

صوفی ذات سے ذات کے سفر میں نفس کو حجاب سے تشبیہہ دیتا ہے، لیکن جب یہ پردہ اٹھ جاتا ہے تب فرد رب تعالیٰ سے مکالمے کی کیفیت میں مستغرق ہوتا ہے۔ درد کے ہاں انہی احساسات کی ترجمانی اس انداز سے ہوتی ہے:

حجابِ رُخِ یار تھے آپ ہی ہم
کھلی آنکھ جب کوئی پروانہ دیکھا(۲۲)

کے سی کانڈا مذکورہ شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

I was the veil that hid my love's face,
As I awoke, the curtain arose.(23)

احمد علی کا ترجمہ:

I was my self a veil upon the loved one's face.
For when I looked there was no veil twixt me and Thee.(24)

این میری شمل کا ترجمہ:

We ourselves were the veil before our friend face,
We opened our eyes and no veil was left.(25)

گوپی چند نارنگ کا ترجمہ:

I myself was the veil upon my beloved's face,
When I opened my eyes, there was no veil.(26)

مذکورہ مترجمین حجاب کے لیے veil کا لفظ استعمال کرتے ہوئے ظاہری پردے اور ادث کا تصور اُجاگر کرتے ہیں۔ نیز فردِ واحد کی اس کیفیت کا بیان عمدگی سے کرتے ہیں جس سے گزرتے ہوئے نفس اور اس سے متعلقہ خواہشات سے ظاہری آنکھ بند ہو جاتی ہے اور باطنی آنکھ بیدار ہو کر مشاہدۂ حق کے قابل ہو جاتی ہے۔

''آپ ہی ہم'' کے لیے کے سی کانڈا I was، اور احمد علی I was myself، این میری شمل we ourselves اور گوپی چند نارنگ I myself was، جیسے الفاظ استعمال کر کے اپنے آپ کا تصور اُجاگر کرتے ہیں۔ مذکورہ مترجمین میں سے احمد علی اور گوپی چند نارنگ کا ترجمہ ''آپ ہی ہم'' کے لفظی و باطنی مفہوم کی ترجمانی کے لیے قرین قیاس خیال کیا جا سکتا ہے۔

جبکہ این میری شمل کا ترجمہ مجموعی طور پر we ourselves بہت سے ایسے افراد کی جانب اشارہ کرتا ہے جو بیک وقت باطنی مشاہدے اور روحانی تجربے سے گزر رہے ہوں۔

اسی طرح رُخِ یار کے لیے کے سی کانڈا my loves face، احمد علی loved one face، این میری شمل friend's face اور گوپی چند نارنگ beloved's face کے الفاظ استعمال کر کے اپنے انتہائی قریب فرد کا احساس بیدار کرتے ہیں۔

مجموعی طور پر مذکورہ تراجم نفی ذات کے نتیجے میں اثباتِ ذات و مشاہدۂ حق کی کیفیت کو بیان کرنے کی طرف عمدگی سے اشارہ کرتے ہیں۔

درد کا یہ کمال ہے کہ وہ کم سے کم الفاظ استعمال کرتے ہوئے، بڑی سے بڑی حقیقت اور مبہم کیفیات کی ترجمانی کا حق بہت خوبصورتی سے ادا کرتے ہیں کہ ان کا تخلیقی شعور ان کے ذاتی و روحانی سفر کی دلیل بن جاتا ہے۔ مثال کے طور پر:

وائے نادانی کہ وقتِ مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سُنا افسانہ تھا(۲۷)

احمد علی کا ترجمہ:

Alas, the foolishness! It was proved at time of death, that all live saw was but a dream. A tale all that me heard.(28)

این میری شمل کا ترجمہ:

Woe, ignorant man, at the time of death this truth will be proved,
A dream was, whatever we saw, whatever we heard, was a tale.(29)

اومیش جوشی کا ترجمہ:

Oh innocence! Proved it was when death neared.
All that was seen was a dream a tale all that was heard.(30)

احمد علی ''وائے نادانی'' کے لیے Alas the foolishness کو استعمال کر کے جہاں نادانی اور اس کی شدت کو افسوس کے ساتھ ظاہر کرتے ہیں، وہاں موت کے وقت فرد کی بیچارگی کے اس عنصر کو اُجاگر کرتے ہیں کہ یہ عالم خواب تھا اور یہاں کی باتیں کہانیوں کی حیثیت رکھتی تھیں۔ جبکہ این میری شمل کے الفاظ جہاں فرد کی لاعلمی کو ظاہر کرتے ہیں وہاں truth کا لفظ اس حقیقت کی جانب واضح اشارہ کرتا ہے جس کے ڈانڈے عہد الست سے ملتے ہیں اور جس سے آشنائی کے بعد فرد دنیا کو خواب اور اس کی باتوں کو کہانی سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔

ان کے مقابلے میں اومیش جوشی کا ترجمہ فرد کی ناسمجھی و لاعلمی کی بجائے اس کی معصومیت کے عنصر کو ظاہر کرتا ہے اور یوں اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ دنیا کو خواب اور اس کے ایام کو کہانی کی حیثیت دینے کا سبب فرد کی معصومیت کے علاوہ کچھ ہے۔

مجموعی طور پر مذکورہ تراجم جہاں شعر کے لفظی مفہوم کے ابلاغ کی سعی کرتے ہیں، وہاں اس پشیمانی کی جانب بھی عمدگی سے اشارہ کرتے ہیں جو دنیا اور اس کے متعلقات کی حقیقت سے آشنا ہونے کے بعد جنم لیتی ہے۔

میر کے ہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو صرف ان کے تجربے و کیفیت کے ہی عکاس نہیں بلکہ اپنے ماحول اور معاشرے کی اجتماعی نفسیات کے بھی ترجمان ہیں۔ ایسے اشعار کا مطالعہ ان کے معاشرے و تہذیب کے ساتھ افراد کی جذباتی و نفسیاتی

کیفیات کا بھی ادراک بخشتا ہے۔ مثلاً اس ضمن میں ایک شعر دیکھا جا سکتا ہے:

تہمتِ چند اپنے ذمے دھر چلے
جس لیے آئے تھے ہم سو کر چلے (۳۱)

D. J. Mathews اور C. Shackle مذکورہ شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

We shall be rightly charged on judgment day,
Sent here to sin, for sins we then shall pay.(32)

احمد علی کا ترجمہ:

Blame was all, that we received,
What we were born for, never achieved.(33)

کے سی کانڈا کا ترجمہ:

Nothing but blame and blemish have we earned in life,
What, alas, we came to do, what achieved in life.(34)

ڈاکٹر محمد صادق کا ترجمہ:

What did we do in this world, except incur evil opinions!
For this purpose we were bent here and we have fulfilled our destiny.(35)

D. J. Mathews اور C. Shackle مذکورہ شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے جو الفاظ استعمال کرتے ہیں وہ ذاتِ حق کے سامنے احتساب کی کیفیت کو اُجاگر کرتے ہیں۔ یوں مجموعی طور پر ترجمہ کرتے ہوئے مذکورہ مترجمین کی نگاہ الفاظ کی ترسیل کی بجائے لفظوں کے باطنی مفہوم میں چھپے مفہوم کے ابلاغ پر رہتی ہے۔ مجموعی طور پر مذکورہ ترجمہ شعر کے معنوی ابلاغ کے حوالے سے کامیاب قرار دیا جا سکتا ہے۔

احمد علی ترجمہ کرتے ہوئے شعر کو اپنے انداز سے دیکھتے ہیں اور دنیا میں آنے کا مقصد پورا نہ کر سکنے کے باعث الزام و پشیمانی کو اپنے نامۂ اعمال میں دیکھتے ہیں۔ مجموعی طور پر ان کا ترجمہ زندگی اور اس کے مقاصد کو پورا نہ کرنے کے باعث پشیمانی کی کیفیت کو موثر طور پر اُجاگر کرتا ہے۔ خاص طور پر شعر میں موجود طنزیہ انداز کو کے سی کانڈا کے ترجمے میں بھی، زندگی کو اس کے بلند مقصد کی تکمیل میں ناممکن رہنے کے باعث جنم لینے والی پشیمانی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مذکورہ ترجمہ میں alas کا استعمال دُکھ، تکلیف اور نارسائی کی شدت کو ظاہر کرتا ہے۔

مذکورہ مترجمین کے مقابلے میں ڈاکٹر محمد صادق کا ترجمہ اس امر کی جانب اشارہ کرتا ہے کہ زندگی میں بلند مقصد کی خاطر جدوجہد کی کمی بدنصیبی کی علامت ہے۔ مجموعی طور پر مذکورہ مترجمین کے مقابلے میں ان کا ترجمہ صرف لفظوں کی ظاہری ترسیل کا فریضہ سرانجام دیتا ہے اور باطن میں اتر کر الفاظ کے حقیقی مفہوم تک پہنچنے سے قاصر رہتا ہے۔ یوں ان کا ترجمہ مذکورہ تراجم کی نسبت سطحی محسوس ہوتا ہے۔

درد اپنے کلام میں صرف انسان کے جذبات واحساسات کی ترجمانی نہیں کرتے بلکہ اشعار کے پردے میں بصیرت افروز نکات بھی بیان کر دیتے ہیں جو قارئین پر شعور کے دَر وا کرتے ہیں۔ مثلاً انسان کی تخلیق کا مقصد عبادت و اطاعت کی بجائے ایک دوسرے کی خیر خواہی اور ہمدردی سمجھتے ہیں۔

دردِ دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو
ورنہ طاعت کے لیے کچھ کم نہ تھے کروبیاں (۳۶)

احمد علی کا ترجمہ:

Man was made to bear the pangs and pain of love,
For other fealty angles were enough.[37]

شہاب الدین رحمت اللہ کا ترجمہ:

And God did man create to feel, the pangs of love within his heart, for otherwise, for prayer sake, there was no dearth of Angels, friends.[38]

اومیش جوشی کا ترجمہ:

Man was created for heartaches, else,
For praying no dearth of Angels was there.[39]

این میری شمل کا ترجمہ:

Man thou createdst for the pain of love,
Thou hast Thy angels for obedience.[40]

احمد علی ''دردِ دل'' کے لیے pangs and pain کو استعمال کر کے فرد کی ہمدردی وغم گساری کا عنصر اجاگر کرتے ہیں جبکہ شہاب الدین رحمت اللہ pangs of love کو استعمال کر کے نہ صرف ''دردِ دل'' کا مفہوم بیان کرتے ہیں بلکہ love کے ذریعے انسانیت کی اس سربلندی کی جانب بھی اشارہ کرتے ہیں جس کے باعث فرد نفسی خواہشات کے بھنور سے نکل کر اشرف المخلوقات کا درجہ حاصل کرتا ہے۔ بنیادی طور پر ان کا ترجمہ ''فکری وسعت'' کا حامل محسوس ہوتا ہے۔

اومیش جوشی heartaches کو دردِ دل کی ترجمانی کے لیے برتتے ہیں، جبکہ این میری شمل pain of love کے سہارے مفہوم کی عکاسی سے زیادہ الفاظ کی ترجمانی پہ زور دیتی ہیں۔ یوں بنیادی طور پر ان کا ترجمہ سطحی محسوس ہوتا ہے۔

مجموعی طور پر مذکورہ مترجمین میں احمد علی اور بطور خاص شہاب الدین رحمت اللہ کے ترجمے مفہوم کے ابلاغ کے ساتھ باطنی تفہیم کے لیے معاون محسوس ہوتے ہیں۔

مجموعی طور پر درد کے مترجمین نے ان کی فکر اور خاص طور پر ان کے موضوع تصوف کو اپنے اندر جذب کرنے کی پوری سعی کی، لیکن اپنی تمام تر کاوشوں کے باوجود مترجمین تصوف، اس کے مراحل اور تقاضوں کے ساتھ درد کے اندازِ بیان اور خیالات کی نزاکت کو اپنے اندر جذب نہ کر سکے اور ہر قدم پر یہ احساس دامن گیر رہا کہ:

ع حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

لیکن اس کے باوجود مترجمین نے کلاسیکی شعری روایت کو زبانِ غیر میں متعارف کرانے کی عمدہ کوشش کی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ تراجم کے معیار اور کلاسیکی شاعری کے قالب میں چھپی تہذیبی روح کو اپنے اندر جذب نہ کر سکے۔

بہر حال ہر اُٹھتا ہوا قدم فاصلوں کو کم کرتا ہے۔ اس لیے مذکورہ شاعر کے کلام کو انگریزی میں ڈھالنے کی کوشش بھی مشرق و مغرب میں حائل تہذیبی بُعد کو کم کرنے میں معاون ثابت ہو سکتی ہے۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ ڈاکٹر جمیل جالبی،''تاریخ ادب اُردو''، جلد دوم، مجلس ترقی ادب اُردو، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۷۲۳

۲۔ ایضاً، ص ۷۲۶ ۳۔ ایضاً، ص ۷۲۷

۴۔ ایضاً، ص ۷۶۸ ۵۔ ایضاً، ص ۷۶۸-۷۶۹

۶۔ ''کلیات درد''، مرتبہ: خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلسِ ترقی ادب اُردو، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۵۵

۷۔ ایضاً، ص ۲۱۵

۸۔ ڈاکٹر جمیل جالبی،''تاریخ ادب اُردو''، جلد دوم، مجلس ترقی ادب اُردو، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۷۳۱

۹۔ ایضاً

۱۰۔ ایضاً ۱۱۔ ایضاً، ص ۷۴۳

۱۲۔ ''کلیات درد''، مرتبہ: خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلسِ ترقی ادب اُردو، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۷۷

دل کو لے جاتی ہیں معشوقوں کی خوش اسلوبیاں
ورنہ ہیں معلوم ہم کو سب انھوں کی خوبیاں

13 (i). Umesh Joshi, 786 Ashar of Gaalib and 25 other poets, India Gopsens Papers, 1995

13 (ii). Ahmed Ali, The Golden Tradition, Columbia University Press, London, 1973

13 (iii). Muhammad Sadiq, A History of Urdu Literature, Oxford University Press, London, 1964

13 (iv). Shahabudin Rahmutallah, Art in Urdu Poetry, Anjuman e Tarraqi e Urdu, Karachi, 1954

13 (v). Kanda, K. C., Master pieces of Urdu Ghazal, Sterling Publishers, New Delhi, 1995

13 (vi). Narang, Gopi Chand, Urdu Language and Literature, Karachi, 1991

13 (vii). Mathews, D. J. Shakel C., Urdu Literature, Urdu Markaz, London, 1985

13 (viii). Schimmel, Annemarie, Pain and Grace, London, 1876

۱۴۔ ڈاکٹر ابوسعید،''نورالدین تاریخ الادبیات اُردو''، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۵۳۶

15. Gopi Chand Narang, Urdu Language and Literature, p.26

۱۶۔ ''کلیات درد''، مرتبہ: خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلسِ ترقی ادب اُردو، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۲۰۴

17. Gopi Chand Narang, Urdu Language and Literature, p.26

۱۸۔ ''کلیات درد''، مرتبہ: خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلسِ ترقی ادب اُردو، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۳۱

19. Kanda, K. C., Master pieces of Urdu Ghazal, Sterling Publishers, New Delhi,

1995, p.26

20. Schimmel, Annemarie, Pain and Grace, London, 1876, p.145
21. Ahmed Ali, The Golden Tradition, Columbia University Press, London, 1973, p.128

۲۲۔ ''کلیات درد''، مرتّبہ: خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلسِ ترقی ادب اُردو، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص۱۳۱

23. Kanda, K. C., Master pieces of Urdu Ghazal, Sterling Publishers, New Delhi, 1995, p.53
24. Ahmed Ali, The Golden Tradition, Columbia University Press, London, 1973, p.123
25. Schimmel, Annemarie, Pain and Grace, London, 1876, p.143
26. Gopi Chand Narang, Urdu Language and Literature, p.58

۲۷۔ ''کلیات درد''، مرتّبہ: خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلسِ ترقی ادب اُردو، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص۲۱۱

28. Ahmed Ali, The Golden Tradition, Columbia University Press, London, 1973, p.123
29. Schimmel, Annemarie, Pain and Grace, London, 1876, p.101
30. Umesh Joshi, 786 Ashar of Gaalib and 25 other poets, India Gopsens Papers, 1995, p.58

۳۱۔ ''کلیات درد''، مرتّبہ: خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلسِ ترقی ادب اُردو، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص۲۲۴

32. Mathews, D. J. Shakel C., Urdu Literature, Urdu Markaz, London, 1985, p.57
33. Ahmed Ali, The Golden Tradition, Columbia University Press, London, 1973, p.128
34. Kanda, K. C., Master pieces of Urdu Ghazal, Sterling Publishers, New Delhi, 1995, p.65
35. Muhammad Sadiq, A History of Urdu Literature, Oxford University Press, London, 1964, p.145

۳۶۔ ''کلیات درد''، مرتّبہ: خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلسِ ترقی ادب اُردو، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص۱۷۷

37. Ahmed Ali, The Golden Tradition, Columbia University Press, London, 1973, p.126-127
38. Shahabudin Rahmutallah, Art in Urdu Poetry, Anjuman e Tarraqi e Urdu, Karachi, 1954, p.19
39. Umesh Joshi, 786 Ashar of Gaalib and 25 other poets, India Gopsens Papers, 1995, p.54
40. Schimmel, Annemarie, Pain and Grace, London, 1876, p.140

زینت افشاں

سائنسی نقطۂ نظر اور ادبی و لسانی تحقیق

Research is a scientific process, but in Urdu it isn't yet has scientific approach. In this article the importance of scientific point of view has been discussed.

تحقیق عربی زبان کا لفظ ہے۔ تحقیق کے لیے انگریزی میں Research کا لفظ استعمال کیا گیا ہے، جس کے معنی تلاش کرنے کے ہیں۔ اسی طرح لاطینی میں Circare کا لفظ استعمال ہوتا ہے، جس کے معنی گھومنا اور پھرنا کے ہیں۔ تحقیق کے لیے فرنچ میں Recherch کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے، جس کے معنی دوبارہ تلاش کرنے کے ہیں۔ ڈاکٹر عندلیب شادانی کے خیال میں:

> ''تحقیق یعنی ریسرچ کا یہ مطلب ہے، یا تو نئے حقائق دریافت کیے جائیں یا پھر معلومہ حقائق کی کوئی ایسی نئی تفسیر پیش کی جائے کہ اس سے ہماری معلومات میں معتدبہ اضافہ ہو۔''(۱)

تحقیق تلاش حقیقت اور سچائی کی کھوج کا نام ہے۔ اس کا آغاز ابتدائے افرینش سے ہوا، کیونکہ تجسّس کا مادہ قدرت کی طرف سے انسان کو ودیعت کیا گیا ہے۔ بحیثیت اشرف المخلوقات ہونے کے انسان میں سوچنے سمجھنے کی صلاحیت زیادہ ہے۔ اسی تجسّس کی بدولت کیا، کیوں اور کب جیسے سوالات انسانی ذہن میں جنم لیتے ہیں۔ انھی سوالات کے جوابات حاصل کرنے کا نام تحقیق ہے۔ انسان تحقیق ہی کی بدولت غار اور پتھر کے عہد سے نکل کر آج کے ترقی یافتہ دور میں داخل ہو چکا ہے۔ چونکہ تحقیق ایک مسلسل عمل ہے اس لیے موجودہ ترقی صرف ایک دن کی بات نہیں بلکہ اس کے پیچھے اَن گنت ذہنوں کی جہدِ مسلسل ہے۔ تحقیق نئے و پرانے مسائل کا تجزیہ کرتی ہے۔

یہاں پر ہمارا موضوعِ بحث خالص علمی نوعیت کی تحقیق ہے، جو زبان و ادب کے حوالے سے کی جاتی ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ جب تک کسی منزل تک پہنچنے کے لیے صحیح راستے کا انتخاب نہ کیا جائے تب تک منزل خواہ کتنی ہی قریب کیوں نہ ہو، دور ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس سے انسان کی تمام محنت اکارت جانے کا خدشہ ہوتا ہے۔ بالکل اسی طرح تحقیق میں جب تک ایک محقق تحقیقی اصولوں سے واقفیت رکھتے ہوئے ان کی پابندی نہیں کرتا، تب تک وہ تحقیق کے خاطر خواہ نتائج اخذ نہیں کر سکتا، اور نہ ہی اپنی منزل تک پہنچ سکتا ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری لکھتے ہیں کہ:

> ''تحقیق میں صداقت یا سچائی تک پہنچنے کا ذریعہ منطقی اور معروضی عمل ہے۔ تحقیق میں ایک سائنسی طرزِ عمل ہی سے سچائی تک رسائی ہو سکتی ہے، لہٰذا یہ بات طے ہے کہ تحقیق صداقت یا سچائی کی تلاش کا نام ہے اور اس صداقت تک محققین منطقی اور معروضی عمل کے ذریعے پہنچتے ہیں۔''(۲)

تحقیق موجودہ معلومات کو دُہرانے یا نقل کرنے کا نام نہیں ہے، بلکہ تحقیق کا مقصود علم کے شعبے میں اضافے کا ہوتا ہے۔ تاکہ نئے حقائق مؤثر انداز میں دنیا کے سامنے آ سکیں۔ تحقیق کا آغاز ہمیشہ کسی مسئلہ کے انتخاب سے ہوتا ہے، جس کی گتھیاں سلجھانے پر ایک محقق اپنا وقت صَرف کرتا ہے۔ ایک محقق کبھی بھی کسی مسئلہ پر پہلے سے اپنی رائے قائم نہیں کرتا، کیونکہ اس سے اس کے حق بجانب اور غیر جانبدار نہ رہنے کا امکان ہوتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا نقصان یہ ہے کہ محقق دل جمعی سے کام کرنے

سے قاصر رہتا ہے۔ چنانچہ یہ ایک سہوِعمل ہے، اس سے بچنے کی حتی الامکان کوشش کرنی چاہیے۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ یہی مسئلہ تحقیق کی بنیاد بنتا ہے۔ پروفیسر عبدالسلام دلوی کے خیال میں:

''محقق کے کام کی ابتدا تجسّس سے ہوتی ہے۔ پیچیدہ حالات اور انسانی زندگی میں رونما ہونے والے مسائل کے بارے میں وہ ایک پُرتجسّس اشتباہ کا احساس کرتا ہے۔ اس سے ایک ذہنی کشمکش پیدا ہوتی ہے۔ یہیں پر حالات کے متعلق ایک معیّنہ نتیجے تک پہنچنے کی زبردست ضرورت کا احساس ہوتا ہے اور یہی چیز اس کے لیے باعثِ تحریک بنتی ہے۔''(۳)

مسئلے کے انتخاب کے بعد محقق باقاعدہ منصوبہ بندی کے تحت متعلقہ مواد جمع کرتا ہے۔ مواد کی جمع آوری کے ساتھ ساتھ محقق مواد کی چھان پھٹک کا کام بھی کرتا جاتا ہے، کیونکہ تحقیقی نقطۂ نظر سے ہر بات اس کے لیے اہم نہیں۔ اس مرحلے پر وہ اہم اور غیر اہم کے درمیان حدّ فاصل قائم کرتا ہے۔ اس سلسلے میں محقق اپنی تنقیدی صلاحیت کو بروئے کار لاتا ہے، کیونکہ تنقید اور تحقیق ایسے عمل ہیں جن کا ایک دوسرے کے بغیر اپنا وجود قائم رکھنا ناگزیر ہے۔

محقق متشکک ہوتا ہے۔ یہی شک وشبہ اُسے کسی مفروضے کا تنقیدی جائزہ لینے پر مجبور کرتا ہے۔ شک وشبہ سے بالاتر ہو کر کی گئی تحقیق وقت کا ضیاع ثابت ہوتی ہے۔ بعض اوقات دورانِ تحقیق ایسے معاملات پیش آتے ہیں جن میں محقق کے لیے غلط اور صحیح کے درمیان فیصلہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ کچھ ایسی باتیں بھی ہوتی ہیں جو بعض لوگوں کے متعلق مشہور ہوتی ہیں۔ ایسی صورت میں محقق اپنی ذاتی کاوشوں پر بھروسہ کر کے نتائج حاصل کرتا ہے اور سنی سنائی باتوں کو من وعن تسلیم کر لینے سے انکار کر دیتا ہے اور اس وقت تک کوئی فیصلہ نہیں کرتا جب تک خود نتائج حاصل نہیں کر لیتا۔

محقق اپنی سوچ کو کسی خاص نکتے پر مرکوز نہیں کرتا۔ اگر وہ اپنی سوچ کو ایک خاص دائرے میں مقیّد کر لیتا ہے تو ایسی تحقیق گروہی یا نسلی تعصب کی تو بہترین مثال ہو سکتی ہے، ایک خالص تحقیق نہیں، جس میں معروضی یا سائنسی نقطۂ نظر اپنایا گیا ہو۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے اس کی وضاحت درج ذیل الفاظ میں کی ہے:

''تحقیق کا بنیادی اصول یہ ہے کہ محقق کا کسی گروہ یا مذہب سے تعلق نہیں ہوتا۔ وہ پہلے محقق ہوتا ہے اور اس کے بعد کچھ اور......اس کا مذہب تحقیق ہے، جہاں کھرا ہر حال میں کھرا اور کھوٹا ہر حال میں کھوٹا ہے۔''(۴)

یہ اُسی وقت ممکن ہے جب ایک محقق اپنی ذات کو بالائے طاق رکھتے ہوئے تحقیق کرے گا۔ اگر وہ اپنی ذاتی پسند وناپسند اور دلچسپیوں کو اپنی تحقیق کا حصہ بناتا ہے تو اس کا یہ فعل تحقیق کے منطقی اور معروضی معیارات کے خلاف ہے۔ وہ اپنی تحقیق کی بنیادیں منطقیت اور حقائق کے معروضی تجزیے پر قائم کرتا ہے اور بغیر کسی ڈر وخوف کے اس کے نتائج جو بھی سامنے آئیں، سب کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ محقق صاف گو اور راست باز ہوتا ہے۔ اس کی اوّلین کوشش ہوتی ہے کہ معلومات بنیادی ماخذ اور معتبر ذرائع سے حاصل کرے۔ چونکہ سائنسی نقطۂ نظر ایک طرزِ فکر کا نام بھی ہے، جس کا بنیادی کردار محقق ہے، اس لیے تمام نتائج کا انحصار بھی محقق پر ہوتا ہے۔

ایک کھرا اور سچا محقق کبھی بھی تعلقات کو خاطر میں نہیں لاتا اور ہر طرح کے حالات میں اس کا مقصد صرف اصل حقائق لوگوں تک پہنچا دینا ہوتا ہے۔ تحقیق ادب میں تاریخی نوعیت کے بعض ایسے نازک مراحل بھی آتے ہیں جہاں محقق کا اصل حقائق اور واقعات تک دسترس حاصل کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ایسی صورتِ حال میں اُسے قیاس کرنے یا تخیل سے کام لینے کی اجازت ہے۔ مگر یہ قیاس قطعیت اور مضبوط دلائل پر مبنی ہونا چاہیے۔ ان میں عامیانہ پن نہیں ہوتا بلکہ مضبوط دلائل ہی کی صورت میں قیاس قبول کیا جاتا ہے۔ اسلامی طرزِ تحقیق اس قسم کی تحقیق پر زور دیتا ہے۔ مسلمانوں نے احادیث پر تحقیقی کام کا آغاز کرتے ہوئے جو اصول وضوابط بنائے، وہ آج تک رہنما اصولوں کا درجہ رکھتے ہیں۔ اسلامی اصولِ تحقیق مسلمانوں کے لیے باعثِ فخر

ہیں کیونکہ وہ جدید تحقیق میں اب تک کارآمد اور مؤثر ہیں۔اس سلسلے میں ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش لکھتی ہیں:

''روایت کے بارے میں ان کے حزم واحتیاط کا یہ عالم تھا کہ سیر ومغازی تو بہت بڑی چیز ہے، وہ عام خلفا اور سلاطین کے حالات اس وقت تک بیان نہیں کرتے جب تک کہ ان کے پاس آخری راوی سے لے کر چشم دید گواہ تک تسلسل کے ساتھ روایت موجود نہ ہو۔''(۵)

روایت کے سلسلہ میں راوی کی شخصیت بنیادی اہمیت کی حامل ہے۔ یہ دیکھنا لازم ہے کہ راوی داستان گوئی یا اصل واقعات میں تخیل کا رنگ بھر دینے جیسی کرداری خصوصیات کا مالک تو نہیں ہے۔لہٰذا اس کا حوالہ اس وقت تک غیر معتبر ہی رہے گا جب تک اس کے مستند ہونے کے لیے سند دستیاب نہ ہو جائے۔محقق کو ہر حال میں اوّلین ماخذ تک اپنی رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔کیونکہ ثانوی ماخذ کی صورت میں غلطی کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔رشید حسن خان لکھتے ہیں:

''تحقیق میں دعوے سند کے بغیر قابلِ قبول نہیں ہوتے اور سند کے لیے ضروری ہے کہ وہ قابلِ اعتماد ہو۔قابلِ اعتماد ہونا، مختلف حالات میں، مختلف امور پر منحصر ہو سکتا ہے۔''(۶)

کوئی بھی حوالہ اس وقت تک مشکوک ہی رہتا ہے جب تک اسے قبول کر لینے میں منطقی دلائل موجود نہ ہوں۔ایک معتبر اور مستند حوالہ اسی وقت کہلائے جانے کا مستحق ہے جب وہ ایک روایت سے منسلک سلسلے کے ساتھ محقق تک پہنچا ہو۔روایت اسی صورت میں باقاعدہ اور اصلی حالت میں محقق تک پہنچ سکتی ہے جب تک اس کے درمیان کی کوئی کڑی ٹوٹی ہوئی یا غائب نہ ہو۔ اگر روایت کو زنجیر سے تشبیہہ دی جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ کیونکہ اس کی کڑیاں آپس میں مضبوطی سے پیوست ہوتی ہیں۔اگر اس میں سے ایک کڑی بھی غائب ہو جائے تو زنجیر نامکمل ہو جائے گی۔ زنجیر کے دونوں سروں کو دوبارہ جوڑنے کے لیے خلا کو پُر کرنے کی ضرورت ہوتی ہے، بصورتِ دیگر وہ اصلی شکل برقرار نہیں رکھ سکے گی۔ یہی حال تحقیق میں دلائل اور اسناد کا ہے۔محقق استدلال سے کام لے کر گمشدہ کڑیاں ملاتا ہے۔اس کے بعد ہی محقق کا حوالہ معتبر یا مستند کہلائے جانے کا حقدار کہلاتا ہے۔یہ کوئی آسان کام نہیں ہے۔اس کے لیے انتہائی جانچ پرکھ کی ضرورت ہوتی ہے۔اس سلسلے میں سائنسی اصولوں کے مطابق اخذ کیے گئے نتائج ہی قابلِ قبول ہو سکتے ہیں۔تحقیق میں دوسروں کی فراہم کردہ اطلاعات پر بھروسہ نہ کیا جائے۔رشید حسن خان نے اس کی وضاحت درج ذیل مثال سے کی ہے کہ حیدر آباد کی آصفیہ لائبریری میں مطبوعہ دیوانِ غالب کا ایک ایسا نسخہ موجود تھا جس کی اغلاط کی تصحیح خود غالب نے کی ہوئی تھی۔ مالک رام نے دیوانِ غالب مرتّب کرنا چاہا تو انھوں نے اس نسخے کو خود دیکھنے اور فیصلہ کرنے کے بجائے نصیر الدین ہاشمی کو خط لکھا کہ وہ دیوانِ غالب اس لیے بھیج رہے ہیں کہ لائبریری میں چونکہ غالب کے ہاتھ کی تصحیحات کا نسخہ موجود ہے، اس لیے تمام اختلافات درج کر دیے جائے۔لیکن اصل حقیقت یہ تھی، نسخہ سرے سے لائبریری میں موجود نہ تھا۔

تحقیق میں ابتدائی مرحلہ موضوع کے انتخاب کا ہوتا ہے۔موضوع کا انتخاب کرتے وقت یہ بات ذہن نشین رکھنے کی ضرورت ہوتی ہے، موضوع ایسا ہو جس میں تنقیدی و تحقیقی کام کی رفتار یکساں رہے۔ کیونکہ تنقید اور تحقیق کو ساتھ ساتھ رکھنے ہی سے تحقیق معروضی اصولوں کے مطابق انجام پذیر ہو سکتی ہے۔

تحقیق کا اُسلوب رواں، سادہ اور عام فہم ہوتا ہے۔تا کہ قاری بغیر اُلجھن اور ذہنی کوفت سے اس کا مطالعہ کر سکے۔

تحقیق کی دو اہم ترین اقسام تاریخی اور تجزیاتی تحقیق کی ہیں۔انھی کے ذریعے زبان وادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ادبی تحقیق خالص تحقیق کے زمرے میں شامل ہے۔گیان چند کے خیال میں:

''ادبی تحقیق سائنس کی خالص تحقیق (Pure Research) کی طرح غیر اطلاقی یا تصوراتی ہوتی ہے۔ اس کا طریقہ بیشتر تاریخی اور کمتر تجزیاتی ہوتا ہے۔''(۷)

یہ سائنس کی طرح غیر اطلاقی ہوتی ہے اور اس میں تاریخ سے زیادہ مدد لینا بہتر ثابت ہوتا ہے۔ ادبی ولسانی تحقیق کا درمیانی فاصلہ بہت کم ہے۔ مثلاً اگر کسی شاعر کے کلام پر تحقیقی کام کرنا مقصود ہو تو نہ صرف زمانی اعتبار سے پیچھے کی طرف مراجعت کی جاتی ہے بلکہ زبان کا تجزیہ بھی ملحوظِ خاطر رکھا جاتا ہے۔ لسانی تحقیق کا شمار بھی اطلاقی تحقیق میں ہوتا ہے۔ کیونکہ اس میں تاریخ کو مدّ نظر رکھتے ہوئے سائنس سے بھی استفادہ کیا جاتا ہے۔ چونکہ اس کا تعلق لسانیات سے ہے اس لیے زبان کا عہد بہ عہد جائزہ تاریخ لسانیات کہلاتا ہے اور زبان کے صرف ایک خاص دورانیے کا جائزہ وضاحتی لسانیات میں شمار ہوتا ہے۔

بظاہر زبان و ادب میں گہرا تعلق نظر آتا ہے لیکن ادبی اور لسانی تحقیق کے دائرۂ کار میں فرق ہے۔ اکثر اوقات زبان و ادب کی جڑیں آپس میں جڑی ہوئی ملتی ہیں۔ لیکن معاملہ اس کے برعکس ہے۔ بظاہر ایک ہی موضوع نظر آنے والے دو الگ الگ موضوعات ہیں۔ لسانیات میں زبان کی صوتیات اور صرف ونحو پر بات کی جاتی ہے اور ادب میں روزمرّہ، زبان اور محاورہ پر بحث ہوتی ہے۔ اگر ادبی ولسانی تحقیق کی روایت کا جائزہ لیا جائے تو اس میں بہت سے ایسے نام ملتے ہیں جنھوں نے تحقیقی کام باقاعدہ اس طرح اصول وضوابط کے تحت انجام دیا کہ تحقیقی مبادیات سائنسی علم کے مصداق ہو گئی۔ قیامِ پاکستان سے تاحال ایسے بزرگ محققین کا ایک سلسلہ ہے۔ اس میں سر سیّد احمد خان، الطاف حسین حالی، شبلی نعمانی، مولوی عبدالحق، امتیاز علی خاں عرشی، حافظ محمود شیرانی، نصیر الدین ہاشمی، قاضی عبدالودود، وحید الدین سلیم، پنڈت کیفی، گیان چند جین، رشید حسن خان، عبدالقادر سروری، مالک رام، عبدالستار دلوی، ڈاکٹر اسلم فرخی، ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر عندلیب شادانی، ڈاکٹر جمیل جالبی، مشفق خواجہ، محی الدین قادری زور، محمود الٰہی، نورالحسن ہاشمی، ڈاکٹر خلیق انجم اور کالی داس گپتا وغیرہ جیسے لائق تحسین محققین شامل ہیں، جنھوں نے اپنی ذاتی کاوشوں سے اُردو تحقیق کا معیار قائم کیا۔

دیانت داری تحقیق کی اوّلین شرط ہے، اس لیے محقق کا دیانت دار ہونا ضروری ہے۔ بقول مشتاق احمد وانی:

''تحقیق میں اگر ایمانداری کا تصور مسخ ہو جائے تو سب کچھ بے کار ہے، کبھی عمدہ کام نہیں ہو سکتا۔''(۸)

ادبی ولسانی تحقیق ہو یا کہ تحقیق کی کوئی بھی قسم ہو، تب تک معیاری نہیں ہو سکتی جب تک محقق کے انتخاب میں اس کی کرداری خوبیوں پر نظر نہ رکھی جائے۔ اس کے اندر دیانت داری اور سچائی جیسے محققانہ اوصاف ہونے چاہئیں۔ ان کے بغیر تحقیق باوقار انداز میں آگے نہیں بڑھ سکتی۔ دیانت داری کے بغیر کی گئی تحقیق نقل درنقل کا عمل بن کر رہ جاتی ہے۔ اس سے علم کے کسی پہلو یا گوشے میں اضافہ تو درکنار، کوئی بھی نئی بات سامنے نہیں آ سکے گی۔ معیاری تحقیق اسی وقت کی جا سکتی ہے جب محقق جدید سائنسی اصولوں سے واقفیت رکھتا ہو۔ تحقیق میں منطقی اور معروضی نقطۂ نظر ہی کسی بھی محقق کو مواد کو ترتیب و تنظیم اور سلیقے سے پیش کرنے کے قابل بناتا ہے۔

تحقیق میں معروضیت یا قطعیت سے مراد ہے کہ اگر کوئی محقق کسی موضوع پر تحقیقی کام مکمل کرنے کے بعد کچھ نتائج اخذ کرتا ہے اور پھر کوئی دوسرا محقق یہی تحقیقی کام انجام دے تو اس کے نتائج مختلف نہ نکلیں، بلکہ یکساں ہوں۔ سماجی، تعلیمی اور سائنسی تحقیق کے معیارات قائم ہو چکے ہیں، لیکن ادبی تحقیق کے معیارات ابھی مکمل طور پر وضع نہیں ہوئے۔ البتہ لسانی تحقیق کا آغاز روایتی اور تاریخی اصول وضوابط اور قواعد کی روشنی میں عمل میں آیا۔ آج ادبی تحقیق ہو یا کہ لسانیاتی تحقیق ہو، وہ اپنے مخصوص دائرے سے نکل کر مختلف سمتوں میں پَر پُرزے نکال چکی ہے۔ علومِ انسانی میں اضافے اور مختلف تہذیبوں کے میل جول سے کوئی بھی شے اپنی ایک مستقل صورت برقرار نہیں رکھ سکتی۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ادبی ولسانی موضوعات پر تحقیق صرف زبان وادب کی خدمت کے لیے نہ ہو بلکہ اس میں قومی مفاد کو بھی پیشِ نظر رکھا جائے۔ کیونکہ تحقیق میں ایسے موضوعات لیے جا سکتے ہیں جن کے ذریعے مختلف لوگوں کے اشتراک و عمل سے پیدا ہونے والے رجحانات کا اندازہ لگایا جا سکے۔

تحقیق باہمی ہمدردی اور تعاون کے جذبات پیدا کرنے میں معاون ثابت ہو سکتی ہے۔ تحقیق کا مقصد حقائق کی بازیافت

اور تلاش کے ساتھ ساتھ مشکلات کا حل تلاش کرنا بھی ہونا ضروری ہے۔ڈاکٹر معین الدین عقیل لکھتے ہیں:

> ''اس کے مطالعے سے انسانی گروہوں کی یکسانیت اور مشترکہ خصوصیات کا اندازہ ہوتا ہے اور لسانی ہم آہنگی بھی اسی سے اجاگر ہوتی ہے۔ چنانچہ اس کے توسط سے انسانی گروہوں کے درمیان مطابقت، یکسانیت اور ہم آہنگی بھی اسی سے اجاگر ہوتی ہے۔''(۹)

ادبی و لسانی تحقیق کے موضوعات سماجی نوعیت کے ہوتے ہیں اور ان کا تعلق عمرانیات، نفسیات اور فنون کے شعبوں سے ہوتا ہے۔اس لیے ادبی و لسانی تحقیق اس امر کا تقاضا کرتی ہے کہ اس میں عمرانی، نفسیاتی اور فنی تحقیق کے اصولوں کا خیال رکھا جائے۔ان اصولوں کی پیروی کے بغیر کی گئی تحقیق محض کاغذی کارروائی اور کارِفضول کے علاوہ کچھ نہیں۔ادبی و لسانی تحقیق کو سائنسی نقطۂ نظر اپنائے بغیر منظّم، منطقی اور قابلِ توثیق نہیں بنایا جا سکتا۔

حوالہ جات

۱۔ عندلیب شادانی، ڈاکٹر،''تحقیق اور اس کا طریق''، مشمولہ''اُردو میں اصولِ تحقیق''، (منتخب مقالات، جلد دوم)، مرتبہ: ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، ورڈ ویژن پبلشرز، اسلام آباد، ۱۹۹۵ء، ص ۴۵

۲۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر،''ادبی تحقیق کے اصول''، طبع اوّل، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۲ء، ص ۱۹

۳۔ عبدالسّلام دلوی، پروفیسر،''تحقیقی عمل کے مراحل''، مشمولہ''اُردو میں اصولِ تحقیق''، جلد اوّل، مرتبہ: ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، ورڈ ویژن پبلشرز، اسلام آباد، ۱۹۹۵ء، ص ۸۸

۴۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر،''ادبی تحقیق کے اصول''، طبع اوّل، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۲ء، ص ۴۲

۵۔ ایم سلطانہ بخش، ڈاکٹر،''اُردو میں اصولِ تحقیق''، جلد اوّل، ورڈ ویژن پبلشرز، اسلام آباد، ۱۹۹۵ء، ص ۴۲

۶۔ رشید حسن خان،''ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ''، الفیصل، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۱۰

۷۔ گیان چند، ڈاکٹر،''تحقیق کا فن''، طبع سوم، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۳ء، ص ۱۴

۸۔ مشتاق احمد وانی،''ادبی تحقیق میں بددیانتی''، مشمولہ''اُردو میں اصولِ تحقیق''، (منتخب مقالات، جلد دوم)، مرتبہ: ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، ورڈ ویژن پبلشرز، اسلام آباد، ۱۹۹۵ء، ص ۶۳

۹۔ معین الدین عقیل، ڈاکٹر،''اُردو میں لسانی تحقیق''، مشمولہ''اُردو تحقیق (منتخب مقالات)''، طبع اوّل، مرتبہ: عطش درانی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۳ء، ص ۴۷

جمشیر علی/ ڈاکٹر رشید امجد

معز اللہ خان کی اُردو شاعری

Muezullah Khan belongs to N.W.F.P. He started poetry in 12th century hijri, because he is far from the main stream, he couldn't come into the focus. According to this article he has all the trends in his poetry and proves that he is a great poet, although he is not in the hub.

ہندوستان پر جتنے بھی حملے ہوئے اُن میں سے اکثر حملہ آور درّہ خیبر کے راستے آئے۔ صوبہ سرحد اور خاص کر پشاور درّہ خیبر کے دہانے پر واقع ہے اس لیے قدرتی طور پر یہ علاقے ان حملوں میں سب سے پہلے اور سب سے زیادہ متاثر ہوئے۔ اکثر اوقات مقامی لوگ حملہ آوروں کے خوف سے نقل مکانی کرنے پر مجبور ہوئے۔ خوف وہراس کے مارے نقل مکانی کرتے ہوئے گھر کا سارا سامان اپنے ساتھ لے جانا ممکن نہ ہوتا تو کئی ضروری اور قیمتی چیزیں گھروں میں حالات کے رحم وکرم پر رہ جاتیں۔

ان چیزوں میں سے اکثر حوادثِ زمانہ کی نذر ہو گئیں جبکہ بعض کو حالات معمول پر آنے کے بعد منظرِ عام پر لایا گیا۔ ان ہی نوادرات میں سے قدیم دَور کا ایک تحفہ معز اللہ خان کا اُردو کلام ہے جسے دوڈھائی سو برس کے بعد ماضی کی تاریکیوں سے نکالا گیا اور پھر صفی اللہ خان اور کزئی نے پشتو اکیڈمی یونیورسٹی آف پشاور کو ۱۹۶۲ء میں بطور سوغات پیش کیا۔

یہ وہ دَور تھا جب پشتو اکیڈمی یونیورسٹی آف پشاور پشتون کے کارناموں کو منظرِ عام پر لا رہی تھی۔ اس سلسلے میں اکیڈمی نے محمد افضل رضا کی ''اُردو کے قدیم پشتون شعراء'' کے علامہ مشہور ومعروف محقق علامہ امتیاز علی عرشی لائبریرین کتب خانہ ریاست رامپور کی کتاب ''اُردو میں پشتو کا حصہ'' بھی چھاپی ہے۔

معز اللہ خان مہمند کا دیوان ہاتھ آنے کے بعد اکیڈمی کی اس کوشش کو خاصی تقویت مل گئی اور بڑے فخر کے ساتھ اسے چھاپنے کا اہتمام کیا۔ اس کا پیش لفظ جو کہ دو صفحات پر مشتمل ہے، اکیڈمی کے ڈائریکٹر مولانا عبدالقادر نے لکھا ہے جبکہ تیئس (۲۳) صفحات پر مشتمل دیباچہ خیال بخاری نے لکھا ہے جس کا اُردو ترجمہ سیف الرحمٰن سیّد نے کیا ہے۔

پیدائش وخاندانی پس منظر

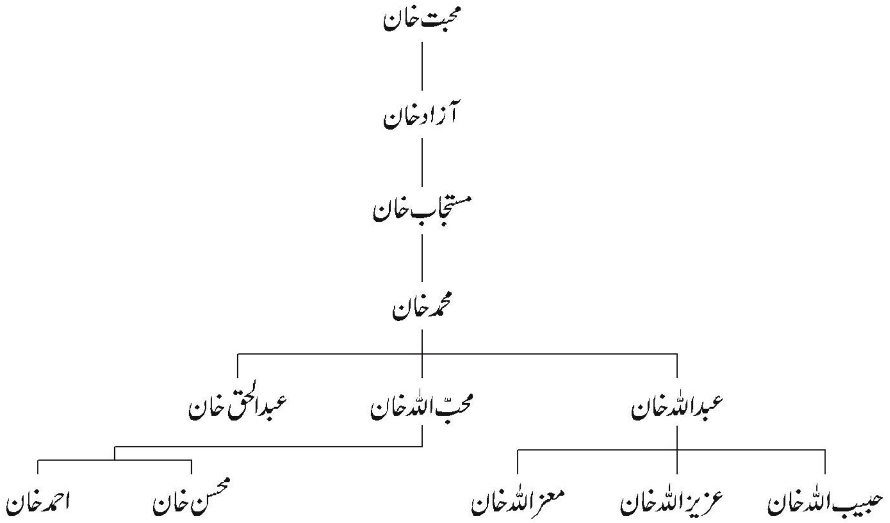
معز اللہ خان مہمند کا اُردو دیوان ہاتھ آنے کے باوجود اُن کی زندگی کے حالات ابھی تک گمنامی میں پڑے ہوئے ہیں۔ تاہم دیباچے میں خیال بخاری نے ان کا تعلق محبّ خیل خاندان سے ظاہر کیا ہے اور اِس سلسلے میں اسی گھرانے کے ایک بزرگ محمد فرید خان، جو کہ فارسی کے بڑے عالم بھی تھے، کی رائے یوں نقل کی ہے:

> ''جس وقت بابر دہلی کی مہم سر کرنے یہاں سے گزرا تھا تو اس خاندان کے جداعلیٰ محبت خان بھی اپنے آدمیوں سمیت ان کے ساتھ ہولیا۔ یہ شخص ایسا تنومند، قوی اور بہادر تھا کہ لوگ اسے دیکھ کر ہی ڈر جاتے تھے۔ اس وجہ سے بابر اسے ''مہیب خان'' (ڈراؤنا خان) کے نام سے پکارتے تھے، اسی لیے خاندان کا نام بھی مہیب خیل پڑ گیا۔''(۱)

محمد فرید خان کی اس رائے کے مطابق یہی مہیب خیل نام بگڑ کر محبت خیل پڑ گیا۔

اس بیان سے یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ معز اللہ خان کا خاندان بہادری اور شجاعت میں نامور تھا اور اُن کے بزرگوں نے بابر کو ہندوستان فتح کرنے میں مدد بھی فراہم کی تھی۔

خیال بخاری نے دیباچے میں معز اللہ خان کا جو شجرۂ نسب دیا ہوا ہے، وہ کچھ یوں ہے:



معز اللہ خان مہمند کا سالِ پیدائش پوری طرح معلوم نہیں، تاہم ان کی ایک پشتو غزل سے کچھ ایسے اشارے ملتے ہیں کہ وہ مشہور پشتو شاعر خوشحال خان خٹک کے بیٹے عبدالقادر خٹک کے ہم عصر تھے۔ عبدالقادر خٹک ۱۰۶۲ھ کو پیدا ہوئے اور ۱۱۱۴ھ کو وفات پا گئے۔ اسی طرح معز اللہ خان کا سالِ پیدائش بھی بارہویں صدی ہجری کے آخری ربع میں قرار دیا جا سکتا ہے۔

قدیم زمانے کی روایات کے مطابق ان کے گاؤں کا نام ان کے چچازاد بھائی محسن خان کے نام پر کوٹلہ محسن خان رکھا گیا تھا، جو پہلے مستجاب خان کے نام پر کوٹلہ مستجاب خان کہلاتا تھا۔ اس کا ثبوت پشاور کے علاقے بھانہ ماڑی کے غلام حیدر خان کی لکھی ہوئی دستاویز سے ملتا ہے۔ اس دستاویز میں، جو دراصل قرضِ حسنہ کی ایک رسید ہے، غلام حیدر خان یوں رقمطراز ہیں:

''بہ دستخط حقیر فقیر غلام حیدر خان ولد نعیم اللہ خان ولد معز اللہ خان ولد عبداللہ خان مرحوم ساکن کوٹلہ ملک مستجاب مرحوم الحال موسوم بنام محسن خان مرحوم شدہ است......''(۲)

مغل خاندان کے ساتھ ان کے بزرگوں کے تعلقات شروع دن سے قائم ہوئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ شاہجہان نے معز اللہ خان کے باپ عبداللہ خان اور چچا محبّ اللہ خان کو بھی ارباب کا منصب دیا تھا۔ دونوں خاندانوں کا یہ تعلق اُس وقت اور بھی گہرا ہو گیا جب بعض قبائلی خاندانوں نے مغل حکومت کے خلاف سر اُٹھایا تو حالات کے سدھارنے میں محسن خان (جو معز اللہ کا چچازاد بھائی تھا) نے مرکزی کردار ادا کیا۔

۱۸۵۷ء کے واقعے کے بعد بھی حکومتِ وقت سے اس خاندان کی وفاداری قائم رہی اور جب انگریزوں کا مقابلہ سکھوں سے ہوا تو معز اللہ کے دادا ارباب محمد خان نے ارباب جمعہ خان کے ساتھ مل کر انگریزوں کو مدد فراہم کی۔ جارج لارنس نے ۸/مارچ ۱۸۴۸ء کو اس امداد کا شکریہ ان الفاظ میں ادا کیا تھا:

''جب سے سرکار کی حکومت قائم ہوئی ہے، ارباب محمد خان اور ارباب جمعہ خان سکھوں کی شورش و فساد کے موقع پر ہمارے مدد و معاون رہے۔ انھوں نے بڑی وفاداری کے ساتھ سرکار کی خدمت کی ہے۔''(۳)

۱۴/فروری ۱۸۵۹ء کو جارج لارنس نے ولایت جانے سے پہلے ارباب محمد خان کے نام ایک خط میں بھی ان کی بہادری

اور وفاداری کی تعریف کی تھی۔

''اب ہم ولایت جارہے ہیں اور تمہیں یہ نصیحت کرتے ہیں کہ جیسے تم نے شورش کے وقت کوشش کی تھی ویسے ہی آئندہ بھی کرتے رہو۔اس میں تمہاری نیک نامی، تمہارا اور تمہاری اولاد کا فائدہ ہے۔''(۴)

معزاللہ خان کی شاعری

معزاللہ خان نے تین زبانوں میں شاعری کی؛ پشتو، فارسی اور اُردو۔علوم بیان، معانی اور بدیع پر مکمل دسترس رکھنے کی وجہ سے انہیں ایک قادرالکلام شاعر اور استاد کی حیثیت حاصل تھی۔ پشتو زبان میں انہیں پہلے ہی ایک بلند پایہ شاعر کا مرتبہ حاصل ہے۔ان کے فارسی کلام پر خیال بخاری نے یوں تبصرہ کیا ہے:

''فارسی زبان پر اس قدر عبور حاصل تھا کہ بلا مبالغہ ایران کے چوٹی کے نامور شعراء کا ہمسر کہلایا جا سکتا ہے۔ اگر کوئی مجھ سے میرے اس دعوے کا ثبوت مانگے تو میں آقا علامہ فیروز انفر اور ڈاکٹر معین کی، جو ایران میں فارسی ادب کے مانے ہوئے زندہ علماء ہیں، وہ رائے پیش کروں گا جو چند ماہ قبل لاہور میں ایک بین الاقوامی مباحثے میں شرکت کے بعد ایرانی وفد کے یہ سرکردہ علماء پشاور یونیورسٹی دیکھنے تشریف لائے تھے اور پشتو اکیڈمی میں جب معزاللہ خان مہمند کا فارسی کلام ان کی نظروں سے گزرا تو دونوں نے بے ساختہ کہا:

''یہ تو حافظ اور صائب کا کلام معلوم ہوتا ہے۔''

انہوں نے اس بات پر حیرت کا اظہار کیا کہ ایک غیر اہل زبان فارسی میں اتنا بلند پایہ کلام چھوڑ گیا ہے اور دنیا اب تک اس سے بے خبر ہے۔''(۵)

جس طرح معزاللہ خان کی پیدائش کا سال معلوم نہیں ہے اسی طرح اس کی وفات کی تاریخ کا بھی کسی کو علم نہیں۔البتہ اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ وہ ۱۱۶۷ھ تک زندہ تھے۔اس کا ثبوت اس اقرارنامے سے ملتا ہے جو اُن کے بھائی حبیب اللہ خان نے لکھا ہے اور زندہ بھائیوں میں معزاللہ خان کا نام بھی لیا ہے۔اس کے بعد وہ کتنا عرصہ زندہ رہے، اس بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

معزاللہ خان کی اُردو شاعری

معزاللہ خان کا اُردو کلام سات غزلوں اور ایک مخمس پر مشتمل ہے۔معزاللہ خان نے اُس دَور میں شاعری کی جب اُردو زبان ابھی اپنے پیروں چلنا سیکھ رہی تھی، اور دکنی دَور میں زبان کے ابتدائی تجربات کے نتیجے میں ولؔی دکنی ایک بڑے شاعر کے طور پر اُبھرے تھے۔ولؔی کو اپنی بلند پایہ شاعری کی بدولت اتنی شہرت ملی کہ شمالی ہند بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔دکنی دَور میں غزل کے جو ابتدائی تجربے ہوئے اس کی ارتقائی صورت ولؔی کی شاعری میں رونما ہونے لگی۔ولؔی کی شہرت کا ایک راز یہ ہے کہ اس نے غزل کے لیے صاف، سادہ اور سلیس زبان منتخب کی اور ولؔی کے علاوہ دکن کے جو دیگر شعراء فحاشی اور عریانی کے مضامین سے غزل کو آلودہ کر رہے تھے، اس سے ہاتھ اٹھایا اور غزل کے لیے سنجیدہ موضوعات کا انتخاب کیا۔اس طرح غزل میں مضامین اور زبان دونوں میں شگفتگی اور پاکیزگی کا رواج ہوا۔

معزاللہ خان مہمند ولؔی دکنی کا ہم عصر ہے اور ان کی شاعری، مضامین اور موضوعات میں سنجیدگی اور زبان میں صفائی و پاکیزگی ملتی ہے۔

ہم معزاللہ خان کی اُردو شاعری کا تین مختلف زاویوں سے جائزہ لے رہے ہیں:

۱۔ موضوع ۲۔ فن ۳۔ زبان

۱۔ موضوع

اس لحاظ سے معز اللہ خان نے روایات کو قائم رکھا اور اُردو شاعری میں حسن و عشق ہی ان کا سب سے بڑا موضوع ہے۔ تاہم اس دَور کے دیگر شعراء کے مقابلے میں ان کا لہجہ نہایت لطیف اور شیریں ہے۔ اُردو شاعری میں ''افغان'' تخلص اختیار کیا اور حیرت کی بات یہ ہے کہ انہوں نے اپنی زبان کو ہندوستانی کے نام سے پکارا۔ خاطر غزنوی ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

''سرحد کے جس ابتدائی شاعر کا کلام اس کے دیوان کی وساطت سے ہم تک پہنچا وہ معز اللہ خان مہمند ہیں۔ خیال بخاری کی تحقیق کے مطابق مہمند کی پیدائش ۱۰۸۹ھ ہے۔ طویل عمر پائی تھی۔ وفات ۱۱۷۷ھ کے بعد۔ گویا ولی دکنی کی وفات کے وقت معز اللہ مہمند کی عمر تیئیس (۲۳) برس کے لگ بھگ تھی۔ مہمند نے اُردو شاعری میں افغان تخلص اختیار کیا۔ افغان کا جو کلام ہم تک پہنچا ہے اس میں سات غزلیں شامل ہیں۔ کلام بالکل ولؔی کے انداز کا ہے۔ وہی زبان، وہی الفاظ کی تراش خراش، ویسی ہی سوچ۔ مہمند نے اپنی اس زبان کو ہندوستانی کا نام دیا۔''(۶)

معز اللہ خان کی غزلوں کا سب سے بڑا موضوع حسن و عشق ہے۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی غزل پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''عشق و عاشقی غزل کا سب سے بڑا موضوع ہے اور عموماً غزل میں حسن و عشق کی مختلف کیفیات مثلاً درد و غم، سوز و گداز، ہجر و وصال، محبوب کا ظلم و ستم، اس کی بے وفائی اور ناز و ادا وغیرہ کا بیان ہوتا ہے۔''(۷)

حسن و عشق کی ان ہی کیفیات کا ذکر معز اللہ خان کے ہاں بھی ملتا ہے۔ شاعری چونکہ جذبات و احساسات کے اظہار کا نام ہے اس لیے ہر شاعر کا کلام دراصل اس کے جذبات و احساسات کا اظہار ہے۔ معز اللہ خان مہمند نے محبوب کے حسن سے متاثر ہونے کے بعد اپنے احساسات کا یوں اظہار کیا:

دیکھ کر تجھ حسن کو قاضی بھی مفتی دیوے دل
عاشقی کی شرع میں کیا پیش جاوے اجتہاد(۸)
اب جو یہ تلوار زلفوں کی نکالی الحفیظ
مت کوئی آ کر ملو، ہے پائمالی الحفیظ(۹)
غنچہ تصویر تیرے پانو سے لیتے ہیں بو
جب تو دھرتا ہے قدم برروئے قالی الحفیظ(۱۰)

معز اللہ خان نے اپنے محبوب کے حسن کی تعریف کے ساتھ ساتھ اپنے جذبۂ عشق کی شدت اور بے چینی و بے قراری کا یوں ذکر کیا ہے:

تکہ افغان مجکوں قرار نہیں جوں ساجن مجسوں یار نہیں
وہ بتاتا کب دیدار نہیں، بہوت اپنی پر مغرور ہوا(۱۱)
ایک ساعت دل کوں میرے کیا ہووے صبر و قرار
نین لالن کے نہیں از غمزہ خالی الحفیظ(۱۲)
جب لاگے نین میری اس نازنین سجن پر
تلخ است زندگانی بے روئے اوبمن پر(۱۳)

۲۔ فن

معز اللہ خان کے اُردو کلام کی ایک اور خصوصیت صنائع بدائع کا خوبصورت استعمال ہے۔ اس سلسلے میں خیال بخاری یوں رائے دیتے ہیں:

> ''معز اللہ ایک کھاتے پیتے اور معزز گھرانے میں سے تھا۔ اور صرف اس زمانے ہی میں کیا آج بھی علم و فضل ایسے ہی گھرانوں میں کیا جاتا ہے۔ اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ تعلیم و تربیت اچھی ہوئی ہوگی اور اس کا بیّن ثبوت خود اس کا پشتو، فارسی اور اُردو کلام ہے۔ اس کے کلام سے اس بات کا اندازہ بھی بہ آسانی لگایا جا سکتا ہے کہ وہ علومِ متداولہ جیسے تفسیر، حدیث، فقہ، فلسفہ، بیان اور بدیع وغیرہ میں مکمل دسترس رکھتا تھا۔''(۱۴)

معز اللہ خان نے اپنے اُردو کلام میں فن پر اپنی مکمل قدرت کا اظہار کیا ہے۔ وزن، بحر، قافیہ اور ردیف کی مکمل پابندی ان کے ہاں ملتی ہے۔ اس کے علاوہ مختلف صنعتوں کے استعمال سے اپنی قادرالکلامی ظاہر کی ہے۔ مثال کے طور پر:

۱۔ **صنعت ترصیع:** اس دَور میں غزل کے پہلے شعر کے دونوں مصرعوں کا ہم قافیہ اور ہم ردیف ہونا ضروری سمجھا جاتا تھا۔ معز اللہ خان نے اس روایت کو برقرار رکھا اور اس کی ہر غزل کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہیں:

جس نے جو دیکھا روئے تو دیوانہ ہو رہا
آئینہ خانہ تجھ سوں پری خانہ ہو رہا(۱۵)

میں روتا روتا بہت جو ہوں دونوں نینو موں ناسور ہوا
یہی رونا تیری یاد ستیں تب چلتا ہوں دستور ہوا(۱۶)

اب جو یہ تلوار زلفوں کی نکالی الحفیظ
مت کوئی آ کر ملو، ہے پائمالی الحفیظ(۱۷)

آج پریتم میرا خماری ہے
قتل ہونے کی کس کی باری ہے(۱۸)

نکل پیاری گھر اپنے سوں جو تجھ بن سوں خرابی ہے
بتا مکھ اپنا مجکوں جو مجکوں اضطرابی ہے(۱۹)

جب لاگے نین میری اس نازنین سجن پر
تلخ است زندگانی بے روئے اوبمن پر

۲۔ صنعت تضاد

میں کھڑا کرتا دعا ہوں تجھ کو ہر شام و سحر
کان پر سنتا ہوں تجھ سوں پوچ و گالی الحفیظ(۲۰)

۳۔ صنعت مراعات النظیر یا صنعت تناسب

نرگس تیری دو نین سوں بیمار پڑ رہا
سرو از خیالِ قد مستانہ ہو رہا(۲۱)

سبزہ حسن موں رکھا خط دام
دل ہرن وہ پیا شکاری ہے(۲۲)

۴۔ صنعت تشبیہ

جس نے جو دیکھا روئے تو دیوانہ ہو رہا
آئینہ خانہ تجھ سوں پری خانہ ہو رہا(۲۳)
نہیں چین مجھ بن تیرے سوں یہ امید نہ کرنا میرے سوں
ترا مکھ زلفوں کے اندھیرے سُوں مجھ ظاہر شعلہ طور ہوا(۲۴)
کیا کروں افغاں جو میرا ہیگا یہ بخت آپنا
زلف ساجن سوں ہے میری بخت کالی الحفیظ(۲۵)

۵۔ صنعت مبالغہ

میں روتا روتا بہوت جو ہوں دونوں نینو موں ناسور ہوا
یہی رونا تیری یاد ستیں تب چلتا ہوں دستور ہوا(۲۶)

۶۔ صنعت سہل ممتنع

کل پھسا مجکوں، نہیں واقف میری سوں یار آج
خوب یاری ہم ستیں ساجن نے پالی الحفیظ(۲۷)

۷۔ صنعت تلمیح

ہونٹوں تیری سوں ظاہر اعجاز عیسوی شد
بسمل فتادہ ہوں میں، لب رکھ میرے دہن پر(۲۸)

استعارے کا استعمال

تیرے رخسار زلفوں کے خموں موں زیب کرتے ہیں
عجب سنبل کی شاخوں موں یہ ہر گل آفتابی ہے(۲۹)

۳۔ زبان

ان کے کلام کی ایک نمایاں خوبی زبان کی سادگی، صفائی و پاکیزگی، سلاست اور روانی ہے۔ یہ اس دَور کی بات ہے جب اُردو زبان گھٹنوں کے بل چل رہی تھی اور دکنی عہد میں سوائے ولؔی کے باقی تمام شعراء کی زبان دقیق تھی اور آج پڑھنے والوں کی سمجھ سے باہر نظر آ رہی ہے۔ تاہم ولؔی نے سادگی، سلاست اور روانی کا جو رواج ڈالا، اس سے اُردو زبان کو نشو نما اور ارتقاء کے نئے راستے مل گئے۔

معز اللہ خان کی زبان بھی انتہائی حد تک سادہ، پاک صاف، سلیس اور رواں ہے، اور آج کے پڑھنے والے کے لیے اسے پڑھنے اور سمجھنے میں کوئی مشکل پیش نہیں آتی۔ بعض اشعار میں اتنی سادگی، سلاست اور روانی ہے گویا آج کی اُردو معلوم ہوتی ہے۔ اس سے دو باتیں اخذ کی جا سکتی ہیں؛ پہلی یہ کہ ہم عصر ہونے کے ناطے معز اللہ خان کو ولی کا کلام پڑھنے کا موقع ملا تھا اور اس کا خاصا اثر بھی قبول کیا تھا۔ خاطر غزنوی کی رائے سے بھی اس کی تصدیق ہو سکتی ہے جنہوں نے معز اللہ خان کی شاعری پر یوں تبصرہ کیا ہے:

> ''(معز اللہ خان کا) کلام بالکل ولؔی کے انداز کا ہے، وہی زبان، وہی الفاظ کی تراش خراش، وہی سوچ۔''(۳۰)

دوسری یہ کہ سرحد میں اُردو زبان کا آغاز بہت پہلے ہو چکا تھا اور معز اللہ خان کی شاعری اس کی ایک ارتقائی صورت ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی اسی نظریے کے حامی ہیں۔ لکھتے ہیں:

''قاسم علی خان آفریدی کا کلام دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ دوسرے شعراء کا کلام دست برد زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا، ورنہ یہ کلام بذاتِ خود سرحد میں اُردو شاعری کی ماضی میں پھیلی ہوئی روایت کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔''(۳۱)

ایک اور موقع پر بھی ڈاکٹر جمیل جالبی اس طرح کے خیالات کا اظہار کر چکے ہیں۔ اپنی کتاب ''تاریخ ادب اُردو'' میں رقمطراز ہیں:

''اُردو نے پشتو کے بطن سے جنم لیا۔ ہندکو اِس کی ابتدائی شکل ہے، جو آج بھی شمال مغربی صوبہ سرحد کے مرکزی شہروں میں رائج ہے۔''(۳۲)

معزاللہ خان کے درج ذیل اشعار سے ان کی زبان کی سادگی، صفائی و پاکیزگی، سلاست اور روانی ملاحظہ کی جاسکتی ہے:

پوشیدہ دل میرے موں جو تھا راز عاشقی
'افغان' تمام خلق میں افسانہ ہو رہا(۳۳)

کل پھسا مجکوں، نہیں واقف میری سوں یار آج
خوب یاری ہم ستیں ساجن نے پالی الحفیظ(۳۴)

آج پریتم میرا خماری ہے
قتل ہونے کی کس کی باری ہے(۳۵)

در و دیوار سوں عاشق مبارکباد سنتا ہے
نشانی قتل کی ساجن تیرا چہرہ گلابی ہے(۳۶)

مر رہا ہوں عشق تیرے سوں پیارے بے خبر
بھول جائے ہیں مجھے ساجن تیرے غم سوں ہنر(۳۷)

کیا کروں 'افغان' جو میرا ہیگا یہ بخت آپنا
زلف ساجن سوں ہے میری بخت کالی الحفیظ(۳۸)

معزاللہ خان کے دیوان کے جس قلمی نسخے پر خیال بخاری نے تحقیق کی ہے اس میں اس کے اُردو اِملا پر وہ یوں بحث کرتے ہیں:

''اُردو رسم الخط میں بھی دو چار خصوصیات ہیں، جن کا یہاں ذکر کرنا بے جانہ ہوگا۔
ایسے حروف جن پر آخر میں جزم کا نشان (ْ) ہونا چاہیے، اس نسخے میں ان کو ایک فالتو (ہ) کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ مثلاً: آب کو آبہ، ایک کو ایکہ، تب کو تبہ، آپ کو آپہ اور ٹُک یا تُک کو تکّہ لکھا گیا ہے۔
دوسری عجیب بات یہ ہے کہ معزاللہ نے اُردو کے آج کل کے مروّجہ ٹ، ڈ، ڑ استعمال نہیں کیے، بلکہ ٹ کی جگہ ت اور ڈ، ڑ کی جگہ پشتو کے اپنے مخصوص حروف (ډ، ړ) استعمال کیے ہیں۔ ہوسکتا ہے اُردو کے اپنے حروف ٹ، ڈ، ڑ کی یہ شکلیں اس وقت مروّج نہ ہوں یا ان کا عام رواج نہ ہو۔''(۳۹)

قدیم زمانے میں ڈ، ڑ، ٹ لکھنے کے لیے اوپر کی چھوٹی (ط) کی جگہ چار نقطے بھی استعمال ہوتے تھے۔ لیکن معزاللہ خان کے ہاں ان کا استعمال نہیں ملتا۔

اس کے علاوہ معزاللہ خان کے اُردو کلام میں بعض الفاظ کا اِملا آج کل کے اِملا سے مختلف ہے۔ مثلاً اس نے، میں کو موں،

اپنا کو اپن، کو کو کوں، جائے کو جاوے، دے دے کو دیوے، ہوئے کو ہووے، پاؤں کو پانو، مجھکو کومجکوں، خمو کو خموں لکھا ہے۔اس سلسلے میں ان کے درج ذیل اشعار ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں:

بکھرے تمہارے بال اپن ہاتھ موں تبھی
شمشاد تا دو زلف ترا شانہ ہو رہا(۴۰)

اب کیا پکاروں رو رو کر، مکھ لال لہو سوں دھو دھو کر
کیا راز چھپاؤں برھوں کا، جوں عالم موں مشہور ہوا(۴۱)

میں روتا روتا بہت جو ہوں دونوں نینوموں ناسور ہوا
یہی رونا تیری یادستیں تب چلتا ہوں دستور ہوا(۴۲)

دیکھ کر تجھ حسن کوں قاضی بھی مفتی دیوے دل
عاشقی کی شرح میں کیا پیش جاوے اجتہاد(۴۳)

غنچہ تصویر تیرے پانو سے لیتے ہیں بو
جب تو دھرتا ہے قدم برروئے قالی الحفیظ(۴۴)

تکہ 'افغاں' مجکو قرار نہیں جوں ساجن مجسوں بار نہیں
وہ بتاتا کب دیدار نہیں، بہوت اپنی پر مغرور ہوا(۴۵)

معزاللہ خان کی اُردو شاعری اُردو زبان کی قدامت اور وسعت کا ثبوت ہے۔شمالی ہند میں جب ابھی اُردو شاعری کی بنیاد رکھی جارہی تھی،معزاللہ خان اُس وقت بھرپور انداز سے اُردو شعر کہہ رہے تھے۔ان کا یہ دستیاب کلام اگرچہ بہت کم ہے لیکن ہوسکتا ہے کہ ان کی بہت سی اُردو شاعری زمانے کے ہاتھوں نایاب ہوگئی ہو۔اگر کسی وقت ان کا مزید اُردو کلام دستیاب ہوگیا تو اُردو شاعری کی تاریخ میں ایک اہم نام کا اضافہ ہوجائے گا۔

حوالہ جات

۱۔ محمد فرید خان، مشمولہ''دیباچہ:معزاللہ خان کا اُردو کلام''، پشتو اکیڈمی یونیورسٹی آف پشاور، پشاور،۱۹۶۲ء،ص۱۱
۲۔ غلام حیدر خان، مشمولہ''دیباچہ:معزاللہ خان کا اُردو کلام''، پشتو اکیڈمی یونیورسٹی آف پشاور، پشاور،۱۹۶۲ء،ص۱۱
۳۔ جارج لارنس، مشمولہ''دیباچہ:معزاللہ خان کا اُردو کلام''، پشتو اکیڈمی یونیورسٹی آف پشاور، پشاور،۱۹۶۲ء،ص۱۳
۴۔ ایضاً
۵۔ خیال بخاری،''معزاللہ خان کا اُردو کلام''، پشتو اکیڈمی یونیورسٹی آف پشاور، پشاور،۱۹۶۲ء،ص۱۸
۶۔ خاطر غزنوی،''سرحد میں اُردو شاعری کا ارتقاء''، مشمولہ''پاکستان میں اُردو''، جلد سوم، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد،۲۰۰۶ء،ص۱۱۳
۷۔ رفیع الدین ہاشمی،''اصنافِ ادب''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور،۲۰۰۳ء،ص۳۲
۸۔ معزاللہ خان،''معزاللہ خان کا اُردو کلام''، پشتو اکیڈمی یونیورسٹی آف پشاور، پشاور،۱۹۶۲ء،ص۳۱
۹۔ ایضاً،ص۳۲ ۱۰۔ ایضاً،ص۳۳ ۱۱۔ ایضاً،ص۳۱
۱۲۔ ایضاً،ص۳۲ ۱۳۔ ایضاً،ص۳۵

۱۴۔ خیال بخاری،''معز اللہ خان کا اُردو کلام''، پشتو اکیڈمی یونیورسٹی آف پشاور، پشاور،۱۹۶۲ء،ص ۱۷، ۱۸

۱۵۔ معز اللہ خان،''معز اللہ خان کا اُردو کلام''، پشتو اکیڈمی یونیورسٹی آف پشاور، پشاور،۱۹۶۲ء،ص ۲۹

۱۶۔ ایضاً،ص ۳۰ ۱۷۔ ایضاً،ص ۳۲ ۱۸۔ ایضاً،ص ۳۳

۱۹۔ ایضاً،ص ۳۵ ۲۰۔ ایضاً،ص ۳۳ ۲۱۔ ایضاً،ص ۲۹

۲۲۔ ایضاً،ص ۳۴ ۲۳۔ ایضاً،ص ۲۹ ۲۴۔ ایضاً،ص ۳۰

۲۵۔ ایضاً،ص ۳۳ ۲۶۔ ایضاً،ص ۳۰ ۲۷۔ ایضاً،ص ۳۳

۲۸۔ ایضاً،ص ۳۶ ۲۹۔ ایضاً،ص ۳۵

۳۰۔ خاطر غزنوی،''سرحد میں اُردو شاعری کا ارتقاء''،مشمولہ''پاکستان میں اُردو''، جلد سوم، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد،۲۰۰۶ء،ص ۱۱۳

۳۱۔ ڈاکٹر جمیل جالبی،''سرحد میں اُردو روایت''،مشمولہ''پاکستان میں اُردو''، جلد سوم، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد،۲۰۰۶ء،ص ۳۵۷

۳۲۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، مشمولہ''اُردو کے قدیم پشتون شعراء''، پروفیسر افضل رضا، پشتو اکیڈمی یونیورسٹی آف پشاور، پشاور،۱۹۹۸ء،ص ۳۳

۳۳۔ معز اللہ خان،''معز اللہ خان کا اُردو کلام''، پشتو اکیڈمی یونیورسٹی آف پشاور، پشاور،۱۹۶۲ء،ص ۲۹

۳۴۔ ایضاً،ص ۳۳ ۳۵۔ ایضاً،ص ۳۳ ۳۶۔ ایضاً،ص ۳۵

۳۷۔ ایضاً،ص ۴۰ ۳۸۔ ایضاً،ص ۳۳

۳۹۔ خیال بخاری،''معز اللہ خان کا اُردو کلام''، پشتو اکیڈمی یونیورسٹی آف پشاور، پشاور،۱۹۶۲ء،ص ۲۵، ۲۶

۴۰۔ معز اللہ خان،''معز اللہ خان کا اُردو کلام''، پشتو اکیڈمی یونیورسٹی آف پشاور، پشاور،۱۹۶۲ء،ص ۲۹

۴۱۔ ایضاً،ص ۳۰ ۴۲۔ ایضاً ۴۳۔ ایضاً،ص ۳۱

۴۴۔ ایضاً،ص ۳۳ ۴۵۔ ایضاً،ص ۳۱

کتابیات

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر،''تاریخ ادب اُردو''، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۷ء

۲۔ حنیف خلیل،''اُردو کی تشکیل میں پشتونوں کا کردار''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۵ء

۳۔ خاطر غزنوی،''اُردو زبان کا ماخذ ہندکو''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۳ء

۴۔ رفیع الدین ہاشمی،''اصنافِ ادب''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء

۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر،''اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۵ء

۶۔ سلیم اختر، ڈاکٹر،''اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۲ء

۷۔ صابر محمد شفیع،''شخصیات سرحد''، یونیورسٹی بک ایجنسی، پشاور، ۱۹۸۶ء

۸۔ فارغ بخاری،''ادبیات سرحد''، نیا مکتبہ پشاور، پشاور، ۱۹۵۵ء

۹۔ فتح محمد ملک، پروفیسر،''پاکستان میں اُردو''، جلد سوم، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء

۱۰۔ محمد افضل رضا، پروفیسر،''اُردو کے قدیم پشتون شعراء''، پشتو اکیڈمی پشاور یونیورسٹی، پشاور، ۱۹۹۸ء

ڈاکٹر تبسم کاشمیری

اردو ادب کی تاریخ کیسے لکھی گئی؟

This paper tells the story of "Urdu Adab ki Tarikh" which was written in Japan and published in Lahore in 2003. "Urdu Adab ki Tarikh" is the first literary history of 21st century. The present study reveals the personal experience of the author and the research problems he faced during long period of research on this project. The author has not only explained his ideas and concepts of literary history but he has also shown the practical use of these theories. About the literary history he has projected his basic concept that a real literary history can not be written without knowing the psyche of a nation.

ادبی تحقیق کا موضوع بلا شبہ خشک ہی نہیں بلکہ بہت خشک معلوم ہوتا ہے۔اس موضوع پر لیکچر سننے والا یا کسی مقالے کو پڑھنے والا طالب علم بہت جلد اکتاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے۔تاریخی حقائق اور دقیق مسائل اسے بہت جلد بور کر دیتے ہیں۔اس صورتِ حال کے پیشِ نظر میں طوالت پسندی سے گریز کروں گا اور جملہ مطالب کو اختصار کے ساتھ پیش کروں گا اور آپ کے لیے دل چسپی کا پہلو برقرار رکھوں گا۔آپ مطمئن رہیں میں آپ کو بور نہیں کروں گا۔میری کوشش ہوگی کہ میں باتوں باتوں میں آپ کے سامنے کام کی چند ایک باتیں کہوں۔

سب سے پہلے آپ کی ضیافت طبع کے لیے میں ان تجربات کو بیان کروں گا جن کا تجربہ مجھے اردو ادب کی تاریخ لکھتے ہوئے ہوا۔تاریخ نویسی کا یہ عمل تقریباً چھ برس کے طویل عرصہ تک جاری رہا تھا۔ان میں سے پہلے دو برس میرے لیے بہت صبر آزما تھے کیوں کہ خاکہ کی تیاری اور حصولِ مواد کا سفر بہت دشوار ثابت ہوا تھا خصوصاً دکنی دور پر مصادر کی کم یابی اور ان کے تجزیے کی منزلوں میں پیش آنے والی مشکلات نے مجھے رُلا رُلا دیا تھا۔مجھے اس وقت یہ بات شدت سے محسوس ہوئی کہ شمالی ہند اور پاکستان کے لوگوں کے لیے دکنی کا اِبلاغ کس قدر دِقت طلب ہے۔اکثر ایسا ہوتا تھا کہ پورا پورا دن چار پانچ اشعار کی نذر ہو جاتا تھا اور میں معنویت اور بے معنویت کے درمیان لٹکا رہتا تھا اور جب کسی شعر میں معنویت کی روشنی نظر آتی تو میرا پورا وجود خوشی سے چمکنے لگتا تھا۔وہ حضرات کہ جنھیں کبھی دکنی اردو میں ابلاغ کی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا ہو وہ اس لسانی عذاب کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔اسی صورتِ حال سے پریشان ہو کر میں نے حیدر آباد دکن میں اپنے دوست ڈاکٹر مغنی تبسم کو یہ تجویز ان دنوں میں پیش کی تھی کہ ولؔی سے پہلے کے دکنی شعرا مثلاً نظامؔی، مشتاؔق، لطفؔی، نصرتؔی، شوقؔی، محمد قلی قطب شاہ، وجہؔی، غواصؔی اور ابنِ نشاطؔی وغیرہ کے منتخب کلام کا ایک دو زبانی (Bilingual) ایڈیشن شائع ہونا چاہیے تاکہ شمالی ہند اور پاکستان کے لوگ ان شعرا کے کلام کو بہتر طور پر سمجھ سکیں اور ان کے ساتھ ایک بامعنی مکالمہ کر سکیں۔اس مقام پر میں آپ کی توجہ اس اہم مسئلہ کی طرف مبذول کرانا چاہتا ہوں کہ عدم ابلاغ کے مسئلے ہی کی وجہ سے آج تک دکنی اردو پر تنقید و تحسین کا بہت ہی کم کام ہو سکا ہے۔اردو ادب کے دکنی ادیبوں نے نوے فی صد سے زیادہ کام دکنی ادب کی تحقیق پر کیا ہے۔ان حضرات نے تحقیقی موضوعات پر مقالے

قلم بند کیے ہیں یا متون کی تدوین کی ہے۔ دکنی شعرا کے خوب صورت اور پُر جمال شعری مطالب اس بات کا تقاضا کرتے رہے ہیں کہ کوئی صاحبِ نظر نقادان کی شعری جمالیات کی تحسین کرے مگر یہ کام اس وقت تک ہونا ممکن نہیں ہے جب تک کہ ابلاغ کا مسئلہ برقرار ہے۔ اس مسئلے کا ایک رُخ یہ بھی ہے کہ دکنی ادب کے متون تو اہلِ دکن نے اپنی زبان دانی کی روایت کے سبب مرتب کیے تھے مگر ان حضرات میں ادبی نقاد بہت ہی کم تھے۔ ویسے ہم یہ بات بھی کہہ سکتے ہیں کہ دکن میں تنقید کی روایت کم زور رہی ہے۔ تنقید کا اچھا بُرا زور شور شمالی ہند اور پاکستان میں رہا ہے مگر ان علاقوں کا مسئلہ یہ ہے کہ یہاں کے نقاد دکنی ادبیات پر پوری قدرت نہیں رکھتے اس لیے ان لوگوں نے دکنی ادب کو بہت کم اپنا موضوع بنایا ہے اس سلسلے میں ولیؔ کا مسئلہ مختلف ہے چوں کہ اس کے ہاں دکنی اور فارسی شعری روایت کا امتزاج ملتا ہے اس لیے اس کی شعری تفہیم آسان ہے یہی وجہ ہے کہ اس پر بہت اچھی تنقید کے نمونے مل جاتے ہیں۔

دکنی ادب کی تاریخ کے سلسلے میں اس بات کا اعتراف کرنا بھی ضروری ہے کہ پاکستان کے کتب خانوں میں دکنی ادب کے مصادر بہت کم تعداد میں دست یاب ہوتے ہیں۔ اگر آپ دکنی ادب کی تاریخ کے کسی خاص دور یا کسی خاص شاعر پر کام کر رہے ہیں تو پنجاب کے کتب خانے آپ کی مدد کرنے سے بہت حد تک قاصر رہیں گے۔ یہاں پر صرف پنجاب یونیورسٹی کا کتب خانہ ہی قابل ذکر ہے مگر یہ کتب خانہ دکنی مطبوعات کا بہت ہی محدود ذخیرہ رکھتا ہے۔ خصوصاً گذشتہ تیس چالیس برس میں شائع ہونے والی کتابوں کا سراغ یہاں مشکل ہی سے مل سکتا ہے اور آزادی سے پہلے شائع ہونے والی بہت سی کتابیں جو وہاں موجود تھیں اب قسمت سے ہی حاصل ہو سکتی ہیں۔ لہٰذا اب کراچی میں انجمن ترقیِ اردو کا ذخیرہ ہی ہمارا معاون ہو سکتا ہے۔ ان حالات میں یہ ضروری ہو گیا ہے کہ شہر لاہور میں پنجاب یونیورسٹی، اورینٹل کالج یا جی۔ سی۔ یو کے کتب خانوں میں دکنی ادب کی مطبوعات کے حصول کے لیے باقاعدہ منصوبہ بندی کی جائے اور یہاں دکنی ادب کے خصوصی سیکشن قائم کیے جائیں تا کہ ہمارے طلبہ اور اساتذہ اردو ادب کی اس قدیم روایت کا دل جمعی کے ساتھ جائزہ لے سکیں۔ تاریخی طور پر چوں کہ دکنی ادب پر پنجابی کا گہرا اثر رہا ہے اس لیے بھی دکنی ادب کا حصول ہمارے لیے بہت ضروری ہے۔ اس طرح سے حال اور مستقبل کے ماہرینِ لسانیات دکنی اور پنجابی کے لسانی روابط پر بہتر انداز میں تحقیقی کام بھی کر سکیں گے۔

اب میں دکنی ادب کے حوالے سے ہی کچھ اور باتیں بھی کروں گا۔ ۶۴-۱۹۶۲ء میں جب میں پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج میں ایم اے اردو کا طالب علم تھا تو اس دور میں ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار اردو ادب کی تاریخ پڑھاتے تھے۔ اردو زبان کی لِسانی تاریخ پڑھانے کے بعد وہ ہمیں دکنی دور کے ادب کو متعارف کرواتے تھے۔ پہلے بہمنی دور کا ذکر ہوتا اس کے بعد بیجاپور اور گول کنڈہ کی ادبی تاریخ پڑھائی جاتی تھی۔ اس زمانے میں مَیں اکثر سوچا کرتا تھا کہ بہمنی ریاست کہاں تھی؟ اس کا حدود اربع کیا تھا؟ اور پھر یہ کہ بیجاپور اور گول کنڈہ کا محلِ وقوع کیا تھا؟ یہ ریاستیں کب وجود میں آئیں اور یہ کہاں واقع تھیں؟ مجھے یاد ہے کہ اورینٹل کالج کے کسی بھی استاد نے ان ریاستوں کا زماں و مکاں ہمیں نہیں بتایا تھا۔ البتہ دکن کے حوالے سے ہم یہ سمجھ سکتے تھے کہ مذکورہ ریاستیں ہندوستان کے جنوب میں کہیں واقع تھیں۔ اس سے زیادہ کوئی واقفیت نہ ہو سکی تھی۔ آج میں سوچتا ہوں کہ ہم نے سب کچھ تجریدی انداز سے پڑھا تھا۔ ۱۹۹۵ء کے لگ بھگ جب مین نے اردو ادب کی تاریخ کا کام شروع کیا تو مجھے اس مسئلہ سے دوبارہ دوچار ہونا پڑا۔ بہمنی دور، بیجاپور اور گول کنڈہ کے حوالے سے میری طالب علمی کے زمانے کے سوالات دوبارہ پیدا ہو گئے۔ تب میں نے بہمنی دور کے نقشے حاصل کیے اور ان کے محل وقوع کا جائزہ لیا۔ اسی طرح سے بعد ازاں میں نے بیجاپور اور گول کنڈہ کے نقشے بھی فراہم کیے اور ان کے حدود اربع کو ذہن میں مستحکم کرنے کی سعی کی۔ میرے لیے بیجاپور اور گول کنڈہ کے زمان و مکان کافی حد تک اجنبی تھے۔ ان کا ادب پڑھنے سے پہلے میں نے ان کے تاریخی ادوار اور ان کی تہذیب وثقافت کے مطالعہ پر اپنی توجہ مرکوز کر دی۔ مجھے محسوس ہوا کہ ادب کی تاریخ لکھنے سے پہلے اس خاص خطے کی تاریخ اور تہذیب

میں غواصی کرنے کی ضرورت ہے۔اگر میں نے یہ جائزہ نہ لیا تو ادبی تاریخ محض ادبی خصوصیات کا مجموعہ بن کر رہ جائے گی۔ گول کنڈہ کی ادبی تاریخ کو مرتب کرتے ہوئے بار بار قلعہ گولکنڈہ اور قطب شاہی دور کی عمارتوں کا ذکر آتا تھا اور اس کے ساتھ ہی میرے ذہن میں بار بار یہ سوال ابھرتا تھا کہ گول کنڈہ کا قلعہ کیسا تھا؟ کہاں تھا؟ عمارتیں کیسی تھیں اور اس میں رہنے والے لوگ کیسے تھے؟ اس بات کو سمجھنے کے لیے ضروری تھا کہ میں دکنی ریاستوں کا سفر کرتا۔ یہاں کے قدیم آثار دیکھتا اور تہذیب و ثقافت کا جائزہ لیتا۔ اس مقصد کے لیے ضروری تھا کہ میں ہندوستان کا ویزا حاصل کرتا۔ میں اپنے آنجہانی دوست پروفیسر گاندھی کے ساتھ جو اوسا کا یونیورسٹی میں مرے رفیقِ کار تھے، ہندوستانی قونصل خانہ میں گیا۔ مگر اوسا کا میں ہندوستانی قونصل خانہ نے ویزا جاری کرنے سے معذرت کر دی۔ اب ایک ہی صورت باقی رہ جاتی تھی کہ مجھے ان مسائل سے متعلق تصاویر کو دیکھنے کا موقع ملتا۔ میں نے اردو ادب کی تمام تاریخوں کو دیکھا۔ نصیر الدین ہاشمی کی ''دکنی کلچر'' عبدالحمید صدیقی کی معروف کتاب ''تاریخ گول کنڈہ'' شیروانی کی "History of the Qutb Shahi Dynasty" اور "Muhammad Quli Qutb Shah" "Founder of Hyderabad" کا جائزہ لیا مگر میں گول کنڈہ کی کوئی بامعنی تمثال حاصل نہ کر سکا۔ میرے ذہن میں سب کچھ مبہم تھا کوئی ٹھوس تصور نہ بن سکا تھا۔ تلاش کا سلسلہ جاری رہا آخر کار اس مسئلے کے لیے میں نے اپنے دوست پروفیسر اوسامو کوندو (Osamu Kondo) سے رجوع کیا۔ موصوف لاہور میں مرے شاگرد تھے اور جاپان میں وہ جدید تاریخ ہند اور مغلیہ دور کے ماہرین میں شمار کیے جاتے تھے۔ ان کی سعی سے مجھے اوسا کا کے ایک کتب خانہ سے گول کنڈہ پر ایک مفصل تصویری کتاب مل گئی اور یہ مسئلہ حل ہو گیا۔ میں نے قلعہ ''گول کنڈہ'' اور اس سے متعلق تصاویر کی فوٹو کاپیاں بنائیں اور اپنے سٹڈی روم کی دیوار پر لگا دیں اور اس کے ساتھ ہی گول کنڈہ کے نقشے کی نقول بنوا کر ان کو بھی دیوار میں پن کر دیا۔ میں نے پڑھ رکھا تھا کہ ابوالحسن تانا شاہ کے دور میں اورنگ زیب نے جب ۱۶۸۷ء میں اس قلعہ کو فتح کرنا چاہا تھا تو وہ کئی ماہ تک محاصرہ کیے ہوئے قلعہ کے سامنے موجود رہا تھا سطح سمندر سے چار سو فٹ بلند یہ پہاڑی قلعہ مغلوں کی طاقت کے لیے چیلنج بن گیا تھا۔ گول کنڈہ کی خوف ناک جنگ کے حالات کو دیکھ کر نعمت خان عالی نے اپنے وقائع میں یہ لکھا تھا:

> "The soldiers clothed in the coat of mail look like the ringlets of water streams. The gun - bearers appear as walking cypresses. The lancers resemble the reeds. The mace-bearers rise up like poppy-heads. The blood-stained shields seem scattered tulip-petals. The open eyes of the dead look like buds. Naked daggers flash as lilies. Tears trickle down the cheeks as dew-drops. When the guns and muskets sound, bulbuls seem to be singing and when the rockets whiz, nightingales seem to be fluttering their wings . The agents of death went to pluck ripe fruits of humans heads and to cut the naked branches of legs and hands. Knights in turbans are put to the sword by the well-armed enemy and nobles in robes of honour are pierced by arrows. Who so ever entered this garden of the battlefield to despoil,received and arrow at the head or a bullet in the arm-pit. Every arrow in the

quiver served the syrup of death.

Guests of death are sitting here and there but in a state of war. They feasted so much that they are fed up with life. The only thing still unsatiated is the price of foodgrains and the pans of the scales are alone hungry(empty). Now the place of pleasure is the sick-bed, and not the fort-wall;let it fall." (English translation of "Waqa-i-Nemat Khan Ali" by Dr. N.H.A. Ansari, Delhi, 1975, p.12)

مورخ خافی خان کا کہنا تھا کہ اورنگ زیب کے توپ خانے کے گولہ بارود اور قلعہ سے جوابی حملوں کے باعث آگ اور دھوئیں کا یہ عالم رہتا تھا کہ دن رات کی تمیز ختم ہو جاتی تھی۔ مغل اپنی تمام تر عسکری قوت کو جھونکنے کے باوجود قلعہ فتح نہ کر سکے تھے اور آخر کار وہ قلعے کے ایک سردار سے ساز باز کر کے کھڑکی دروازہ کے رستے اندر داخل ہونے میں کام یاب ہوئے تھے۔ قلعہ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اگر اس کے ایک خاص زیریں مقام سے زمین پر کھڑے ہو کر کوئی پیغام دیں تو وہ ہوا کی لہروں میں تیرتا ہوا پہاڑی قلعہ کی چوٹی تک جا پہنچتا تھا اور اس کی چوٹی پر وہ عشرت گاہ تھی جہاں تانا شاہ ہر رات محفلِ نشاط میں بادہ نوشی کرتے ہوئے ناچ گانے سے محفوظ ہوتا تھا اور جب مغل افواج صبح کے تین بجے قلعہ میں داخل ہوئی تھیں تو اس وقت بھی وہ مجلسِ نشاط میں شاد کام ہو رہا تھا۔ اس قسم کی معلومات کی وجہ سے قلعہ سے وابستہ روایات میں میرے لیے دل چسپی پیدا ہوتی گئی تھی۔ دیوار پر لگی ہوئی تصویروں کو دیکھ کر مجھے قلعہ میں قطب شاہی بادشاہوں کے ادوار یاد آتے تھے اسی دوران میں نے دیوار پر ایک اور تصویر کا اضافہ کر دیا تھا۔ یہ محمد قلی قطب شاہ کی تصویر تھی کہ جس کے دور میں حیدرآباد شہر کی بنیاد پڑی تھی۔ تاریخ میں لکھا ہے کہ محمد قلی قطب شاہ نے شہر کا نام پہلے "بھاگ نگر" رکھا تھا۔ یہ شہر اس کی داستانی محبوبہ "بھاگ متی" کے نام پر آباد کیا گیا تھا۔ بعد میں اس کا نام "حیدرآباد" ہو گیا۔ "بھاگ نگر" کے نام میں داستانی رومانس تھا جو محمد قلی قطب کے عاشقانہ مزاج سے منسوب تھا۔ محمد قلی نے بھاگ متی کے عشق میں سرشار ہو کر نہایت خوب صورت عشقیہ نظمیں لکھی تھیں۔ اتفاق سے مجھے بھاگ متی کی ایک پرانی پینٹنگ کی نقل مل گئی تھی۔ میں نے اس نقل کو محمد قلی قطب شاہ کے ساتھ ہی لگا دیا۔ اپنی اس محبوبہ کے بارے میں اس نے لکھا تھا:

> "اس کے بالوں میں کنول کی تازگی اور آفتاب کی چمک ہے۔ وہ اپنی بھوؤں میں کاجل لگاتی ہے۔ جسم میں نارنجی رنگ کی تنگ چولی پہنتی ہے اور آنکھوں کے خطِ سرمہ کے ذریعے مرے دل پر حملہ کرتی ہے۔"

محمد قلی قطب شاہ بے حد رومان پرور انسان تھا۔ اس کے محل کے بارہ گنبدوں میں اس کی بارہ حسین محبوبائیں رہتی تھیں جنھیں محمد قلی قطب کی بارہ پیاریاں کہا جاتا تھا۔ اس نے ان پیاری محبوباؤں پر نہایت سندر Erotic نظمیں لکھی تھیں مجھے ان کی تصاویر بھی مل گئی تھیں اور میں نے اُن کو محمد قلی قطب شاہ کے اردگرد لگا دیا تھا۔ دیوار پر کچھ اور تمثالیں بھی تھیں۔ ان میں ابراہیم قلی قطب شاہ (۱۵۸۰-۱۵۵۰) کی بنائی ہوئی مسجد بھی تھی جو گولکنڈہ قلعہ کے ایک بالائی مقام پر ہے۔ قلعہ کی درمیانی سطح پر واقع گولکنڈہ کے دورِ آخر کی داستانی رقاصہ و مغنیہ تارہ متی کی مسجد بھی تھی۔ میرے سامنے ایک تمثال میں قلعہ گولکنڈہ سے تقریباً ایک میل دور ایک چھوٹی سی پہاڑی پر تارہ متی کی مشہور بارہ دری بھی تھی۔ میں نے یہ روایت پڑھ رکھی تھی کہ چاندنی راتوں میں تارہ متی اپنی بارہ دری سے قلعہ گولکنڈہ تک بندھے ہوئے ایک رسے پر رقص کرتی ہوئی جاتی تھی۔ قلعہ کے نزدیک قطب شاہی حکم رانوں کے قبرستان میں ایک چھوٹے سے گوشے میں تارہ متی کا چھوٹا سا مقبرہ بھی نظر آیا جہاں وہ اپنے گیت سنانے کے بعد ابدی نیند سو رہی ہے۔ تارہ متی کی تمثال کے ساتھ ساتھ قلعہ سے ملحقہ نیا قلعہ میں ملا خیالی کی بنائی ہوئی مسجد (۷۰-۱۵۶۹) اور

صدیوں پرانا وہ پیڑ بھی مجھے مسحور کرتا رہا جو اپنی ہیئت میں جمادات کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ مجھے قلعہ میں شاہی محلات کے کھنڈرات کے قریب پتھروں سے بنی ایک چھوٹی سی عمارت بھی نظر آئی جس میں محرابیں بنی ہوئی تھیں یہی وہ جگہ تھی جہاں برکھارت شروع ہونے پر محرابوں میں جھولے ڈالے جاتے تھے اور ان کو پھولوں سے لاد دیا جاتا تھا۔ زیریں تالاب رنگین پانی سے بھر دیے جاتے تھے۔ محمد قلی قطب شاہ کی محبوبائیں تنگ چولیوں والے لباس پہن کر برکھا کے گیت گاتی تھیں:

بسنت کھیلیں عشق کی آ پیارا تمہیں ہیں چاند، میں ہوں جوں ستارا

دیوار پر محمد قطب شاہ کی تصویر دیکھ کر مجھے بے اختیار وجہی یاد آجاتا تھا۔ جس نے ''سب رس'' میں لکھا تھا ''عاشقاں کوں شراب منا کرنا بڑا پاپ'' جب محمد قطب شاہ بادشاہ بنا تو اس نے گولکنڈہ میں بادہ نوشی پر پابندی لگا دی تھی۔ اس زمانے میں وجہی چیخ اٹھا تھا:

ز شاہ دریں شہر بادہ پیدا نیست

وجہی اپنے آپ کو ان پابندیوں سے ماورا سمجھتا تھا:

ع برگدایانِ طریقت حکمِ شاہنشاہ نیست

گول کنڈہ کے نقشے، یہ تصویریں اور ان کے ساتھ دیگر کئی اور تصویریں دیوار پر اس وقت تک موجود رہیں جب تک کہ میں نے گولکنڈہ کے ادب پر اپنا باب مکمل نہ کر لیا۔ ان ایام میں گولکنڈہ کے محلات، وہاں کے جام و ساغر، ملبوسات، نقش و نگار اور زیورات کی مصوری کے شاہکار میرے سٹڈی روم میں موجود رہے اور میں شب و روز ان تمثالوں کے نقوش اپنے ذہن میں منتقل کرتا رہا۔ رفتہ رفتہ یہ عالم ہوا کہ کمرے میں داخل ہوتے ہی مجھے لگتا کہ جیسے میں قطب شاہی دور میں ٹائم ٹنل کے ذریعے پہنچ گیا ہوں۔ میرا مکالمہ کبھی محمد قلی قطب شاہ سے ہوتا اور کبھی وجہی و غواصی سے۔ میں قطب شاہی محلات میں چلتا پھرتا تھا۔ یہی وہ عمل تھا کہ جس کے ذریعے میں نے دکنی دور کے ادب کو سمجھنے کی کوشش کی۔ میں نے پہلے اس دور کے انسانوں اور ان کی ثقافت کو سمجھا، اس تفہیم کے بعد جب میں نے ادب کا مطالعہ کیا تو میں بہت محظوظ ہوا۔

میرے ذہن میں گول کنڈہ کا منظر نامہ بن جانے کے بعد دوسرا مسئلہ بیجاپور کا تھا۔ گولکنڈہ کے مقابلے میں بیجاپور کے بارے میں میری معلومات کا دائرہ کار بہت محدود تھا۔ ضروری ماخذات تک رسائی مشکل نظر آ رہی تھی۔ اور جب ماخذ ہی محدود تھے تو بیجاپور کا مناسب منظر نامہ مرے سامنے کیوں کر بن سکتا تھا۔ مجھے ''بساتین السلاطین'' کی تلاش تھی کہ شاید یہ کتاب میری معاونت کر سکے مگر جاپان میں رہتے ہوئے اس کتاب کا حصول ممکن نہ ہو سکا۔ ''تاریخ فرشتہ'' اس دور کے لیے ایک اہم ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے مگر فرشتہ کی تاریخ میرے ذہن میں پیدا ہونے والے سوالوں کا جواب نہ دے سکی۔ میں جاننا چاہتا تھا کہ بیجاپور شہر کیسا تھا؟ شہر کے دروازوں اور فصیلوں کی کیا شکل تھی؟ اس تہذیب کی کیا خصوصیات تھیں؟ شہر کا دفاع کیسے کیا جاتا تھا؟ کیا شہر خوش حال تھا؟ اور بیجاپور کی تہذیب اور شہری تمدن کے برباد ہونے کی کیا وجوہات تھیں؟ دراصل مَیں اس تہذیب کا نظارہ کرنا چاہتا تھا جس نے نصرتی جیسے عظیم شاعر کو پیدا کیا۔ جہاں عبدل، شوقی اور صنعتی و مقیمی جیسے بلند مرتبت شعرا نے اپنے تخلیقی کام سے اپنے دور کو متاثر کیا تھا۔ یہی وہ ریاست تھی جس میں برہان الدین جانم اور امین الدین اعلیٰ نے اپنی صوفیانہ روایت کو صوفی ادب کی شکل میں پیش کیا تھا۔

بیجاپور پر جس تاریخی ماخذ نے بالآخر مجھے کچھ روشنی بخشی وہ بشیر الدین احمد کی کتاب ''واقعاتِ مملکتِ بیجاپور'' تھی جو ۱۹۱۵ء میں مطبع مفیدِ عام، آگرہ سے شائع ہوئی تھی۔ بشیر الدین احمد نے بیجاپور کی شہری زندگی کی آسودہ حالی کا جو نقشہ پیش کیا تھا وہ مجھے کسی خوش حال شہر کی تعریف میں کسی ماہر داستان گو کا دل کش بیان محسوس ہوا۔ جہاں شہر معمور تھا۔ بادشاہ انصاف پسند تھا اور رعایا چین کی بنسری بجاتی تھی۔ اسی پر سکون اور شادمان شہر میں حسن شوقی نے محمد عادل شاہ کی ایک شادی کی تقریب

میں ''میزبانی نامہ'' جیسی نظم لکھی تھی۔ ''میزبانی نامہ'' وہ نظم ہے کہ جس میں دکنی شاعری کی لازوال تمثالوں کا ایک سلسلہ ملتا ہے۔ نہایت روشن، نہایت متحرک اور حسیات سے معمور یہ تمثالیں شعری منظروں کو لازوال بنا دیتی ہیں۔ انار جیسے جوبن ہیں۔ طاؤس سے بہتر ناچنے والیاں ہیں، خوش بودار بدنوں والی خوب رو نازنینیں ہیں جن کے دہن تنگ اور بدن نرم ہیں۔ وہ بھمبیریوں کی طرح گھومتی ہیں۔ مجلس جمی ہوئی ہے اور رقاصاؤں نے حاضرین کو دیوانہ کیا ہے۔ پرنشاط ناچوں سے مجلس طرب ناک ہوگئی ہے۔ پاتروں کے لب میٹھے ہیں۔ ان پر زلفیں سانپ کی طرح کنڈلی مار رہی ہیں:

سنگل دیپ کیان پدمنیاں بے شمار　　سیہ نیشکر قد و جوبن انار
نرم جام کیاں ہور کٹھن ماس کیاں　　سلونیا سلکھن سگند باس کیاں
دہن تنگ نرم انگ باریک تر　　شب قدر تے بال تاریک تر
بھمبریاں بھمیں یوں نہ پھرکیاں پھریں　　ہوا پر بدہاوا پریاں سو کریں
الاپیں و ناچیں سو بیدنگ میں　　سونا دنگ بردنگ بھیدنگ میں
ہوئی مست مجلس خوش آواز سوں　　دیوانے کیان پاتراں ناز سوں
سدنگ ناچ ناچیں چتر پاتراں　　طرب ناک مجلس و رامش گراں
سو زربفت مصری و شامی لباس　　مکلل زراین منے بے قیاس

بشیر الدین احمد کی ''واقعاتِ مملکتِ بیجاپور'' میں اس شہر کا منظر داستانی اسلوب میں بیان کیا گیا ہے۔ جب میں نے یہ بیان پڑھا تو مجھے یوں لگا کہ جیسے میں ''باغ و بہار'' کے کسی شہر مینو سواد کا حال پڑھ رہا ہوں:

> ''ایک زمانہ تھا کہ شہر بیجاپور اس قدر آباد تھا کہ تل دھرنے کی جگہ باقی نہ تھی۔ بازاروں میں کھوئے سے کھوا چھلتا تھا۔ عجب چہل قدمی تھی۔ امرا کی ڈیوڑھیاں سر بر فلک کھڑی تھیں جن کے دروازوں پر ہاتھی جھولتے اور نوبتیں بجتی تھیں۔ رعایا خوش حال اور فارغ البال تھی۔ جا بجا باغات تھے جن میں آب و ہوا خوش آئند۔ لکھ پتی اور کروڑ پتی تاجر تھے۔ ہر قسم کے بے شمار پیشہ ور جمع تھے۔ غلہ کی ارزانی، علما فضلا اور مشائخین کی کثرت، افواجِ مسلح کے جھنڈ کے جھنڈ۔ غرض ایک زندہ شہر معلوم دیتا تھا جو ہر طرح سے مالا مال، سرسبز و شاداب اور دولت سے پھٹا پڑتا تھا۔''

یہ تو شہر کی خوش حالی کا حال تھا۔ مگر میرا ذہن یہ جاننا چاہتا تھا کہ بیجاپور شہر کیسا تھا؟ کیا وہ فصیلوں اور دروازوں والا شہر تھا؟ جس طرح سے کہ دلی اور لاہور کے شہر تھے۔ اور اس شہر کی حفاظت کے انتظامات کیسے تھے؟ محمد عادل شاہ اور ابراہیم عادل شاہ کا شہر یقیناً خوب صورت اور دفاعی طور پر مضبوط ہونا چاہیے تھا۔ اتفاق سے بیجاپور شہر کے بارے میں پیدا ہونے والے سوالات کا جواب بھی مل گیا۔ تاریخ نے اس شہر کا حال بیان کرتے ہوئے یہ بتایا کہ سارے شہر کے گرد ایک بڑی فصیل تھی جس میں چھیانوے برج تھے جن کے ساتھ برجوں کی گردش اور پردہ کی دیواریں بھی تھیں۔ فصیل کے ساتھ ساتھ شہر کے پانچ بڑے دروازے تھے۔ جن کے دونوں طرف اسی شان و شوکت اور عظمت کے برج بنے ہوئے تھے۔ فصیل شہر پختہ چونے، گارے اور بڑے بڑے پتھروں کی بنی ہوئی تھی فصیل کے دونوں جانب اندر اور باہر پتھر کی چنائی کی گئی تھی۔ فصیل کے اوپر کشادہ راستے ایک برج سے دوسرے برج اور دروازوں تک بنائے گئے تھے۔ برجوں پر توپیں نصب کی گئی تھیں ان کے چبوترے بیسویں صدی کی دوسری دہائی تک موجود رہنے کی شہادت ملتی ہے۔ فصیل کے گرداگرد ایک بہت عمیق اور چوڑی خندق تھی جس کے باہر چور راستے بنائے گئے تھے۔

بیجاپور کی عمارتوں کی داخلی آرائش اس شہر کے جمالیاتی شعور کی مظہر تھی۔ داخلی آرائش میں اعلیٰ درجے کی نقاشی اور سامان

تزئین کے بیان ملتے ہیں۔''آثار محل'' بیجاپور کی ایک خصوصی عمارت تھی جس میں خاص طور پر رنگ کاری اور نقاشی اعلیٰ پیمانے پر کی گئی تھی۔اس کی دیواروں پر انواع واقسام کے نقش ونگار، گل دستے، پھول، بیلیں مختلف پائے دار رنگوں میں بنائی گئی تھیں۔ طاقچوں میں گل دستے ایسے بنائے گئے تھے جو سچ مچ کے پھول نظر آتے تھے۔چھت منقش تھی اور چھت کے شہتیر بھی۔دیواروں اور چھت پر طلائی کام کے آثار بیسویں صدی کے دوسرے عشرے تک موجود تھے اور جگ مگا رہے تھے۔ان پر خالص سونا چڑھایا گیا تھا۔عمارت کے ایک کمرے میں خوب صورت تصویریں بنائی گئی تھیں۔یہ تصویریں عیش وطرب کے منظر پیش کرتی تھیں۔بیجاپور پر قبضے کے بعد جب بادشاہ اورنگ زیب نے یہ تصویریں دیکھیں تو نہایت برہم ہو کر ان کو کھرچ دینے کے احکامات صادر کیے تھے۔

تاریخ میں بیجاپور کے منظر دیکھتے ہوئے مجھے ابرہیم علی عادل شاہ کا خیال آیا جو''کتاب نورس'' کا مصنف تھا۔اس کا کہنا تھا کہ ایک اچھی زندگی گزارنے کے لیے وہ صرف دو چیزوں کا طلب گار تھا۔ایک طنبورہ اور اس کے ساتھ ایک سندر خاتون۔وہ موسیقی اور جنسی ترفع میں رہنے والا انسان تھا۔مجھے اس کا ایک گیت یاد آ رہا ہے مگر میرے پاس اس کا اردو Version موجود نہیں ہے اس لیے مجبوراً ڈاکٹر نذیر احمد کے تحقیقی مقالے''Kitab-e-Nauras'' سے انگلش ترجمہ درج کر رہا ہوں:

Song No.3

> Ramkri is a heroic lady who has converted her bed into a battlefield : her heart is filled with enthusiasm and her playing gaits and walks resemble lightning. Having cunningly deceived her husband, this charming lady is engaged in merriment along with her companions.She has adorned herself with jewels and rubies and is robed in (crimson)red. O Ibrahim, Ramkri Ragini's black and musk-producing tresses are fastened into locks.'

تاریخ کے مسلسل مطالعہ سے بیجاپور کے بارے میں میرے ذہن سے تجریدیت کا خاتمہ ہوتا چلا گیا۔بیجاپور کے ادبی دبستان کے متعلق تحقیق وتجزیہ کرتے ہوئے مجھے معلوم ہوا کہ بیجاپور گولکنڈہ کی طرح عظیم الشان عمارتوں، مسجدوں، مصوروں، موسیقاروں، شاعروں اور فن کاروں کا ایک شہر تھا۔جو عادل شاہی حکم رانوں اور بعد ازاں مغلوں اور سلطنتِ آصفیہ کے ادوار میں قحط سالی کے طویل سلسلوں اور وقفوں کے ساتھ نازل ہونے والی قدرتی آفات (طاعون) کی تباہ کاریوں کے سبب برباد ہوتا چلا گیا۔اورنگ زیب کی مساعی کے باوجود دوبارہ نہ پنپ سکا۔

اردو ادب کی تاریخ لکھتے ہوئے دکنی ادب کے اسالیب میں ہونے والی تبدیلیوں کا جب میں نے جائزہ لینا شروع کیا تو مجھے محسوس ہوا کہ مجھے ہر دور کی سیاسی تاریخ کا عمل دیکھنا چاہیے۔ہم یہ بات مانتے ہیں کہ چودھویں صدی میں محمد تغلق کے دور سے دکن کا خطہ شمالی ہند سے اپنا تعلق ختم کر کے ایک خود مختار علاقہ بن جاتا ہے۔اس علاقہ میں رفتہ رفتہ شمالی ہند کے لسانی اثرات اور مقامی زبانوں کے میل ملاپ سے دکنی جنم لیتی ہے۔یہ زبان شمالی ہند یعنی مرکز سے منقطع ہو کر کئی صدیوں تک اپنی لسانی تنہائی میں اپنا وجود بناتی رہتی ہے۔اس کا رنگ وآہنگ مقامی زبانوں کے لسانی خمیر سے مرتب ہو کر اپنا ادبی مرقع بناتا ہے۔ اس زبان پر فارسی اثرات بے حد کم نظر آتے ہیں۔صدیوں تک شمال سے الگ رہنے کے باعث یہاں کی فارسی ثقافت کا اس پر اثر نہ ہو سکا تھا۔مگر اکبرِ اعظم کے دور سے مغلیہ افواج دکن کی تسخیر کے لیے روانہ ہوتی ہیں۔تسخیر کے اس عمل میں سو برس سے زیادہ لگ جاتے ہیں۔ہم جب دکنی دور کے ادب کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ جوں جوں مغلوں کے سیاسی اثرات

اس علاقے میں بڑھتے ہیں اور ان کا سیاسی غلبہ چھانے لگتا ہے اسی طرح سے دکن زبان پر فارسی اثرات غالب آنے لگتے ہیں۔مغلوں کی عسکری فتوحات سے دکن کی تہذیب، ادب اور زبان پر فارسی اثرات غالب آتے گئے اور پرانے مقامی رنگ مغلوب ہوتے گئے۔۔وؔلی بڑی حد تک مغلوں کی اسی عسکری اور سیاسی یلغار کا ایک مظہر تھا۔

ایک اور مثال دیکھیے۔1849 میں انگریزوں نے پنجاب کا الحاق ایسٹ انڈیا کمپنی کے مقبوضات کے ساتھ کر دیا۔کمپنی کے انگریز افسر دلی سے اردو بولتے ہوئے یہاں آئے تھے۔ان کے ساتھ انتظامیہ کی ایک بڑی تعداد بھی آئی تھی۔یہ لوگ اردو بولنے والے تھے۔اسی بنی بنائی تربیت یافتہ انتظامیہ سے فائدہ اٹھاتے ہوئے یہاں دفتروں اور عدالتوں میں اردو زبان کو رائج کر دیا گیا۔

انگریز محض ایک سیاسی عمل کے باعث پنجاب میں چلے آئے تھے اگر وہ یہاں نہ آئے ہوتے تو آج اس خطے میں اردو کی جگہ پنجابی کا راج ہوتا۔یہ سب کچھ ہندوستان کی سیاسی تاریخ میں تبدیلی کے ایک خاص مرحلے پر ہوا اور محض اس اتفاق سے اس علاقے کی ادبی تاریخ کا ایک نیا باب شروع ہوا۔اور یہ علاقہ بیسویں صدی میں اردو کے سب سے اہم ادبی مرکز کی حیثیت اختیار کر گیا۔

ادبی تاریخ کا کسی عہد کی تہذیب وثقافت سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔نہ صرف تہذیب وثقافت سے بل کہ سیاسی تاریخ، فلسفہ، فکر، دیومالا، نفسیات، معاشیات، پیداواری نظام اور سماجی تاریخ سے بھی اس کا تعلق ہے۔جدید دور میں ادبی تاریخ کسی خاص دور کے ادیبوں اور شاعروں کی ادبی خصوصیات کا نام نہیں ہے۔بلکہ ادیبوں یا شاعروں کو پرکھتے ہوئے ہم متذکرہ بالا علوم کو بھی استعمال کرتے ہیں۔اٹھارھویں صدی میں ہندوستان کی سیاسی اور سماجی تاریخ ہمیں شمالی ہند کی سیاسی ابتری، خانہ جنگی اور اقتصادی بدحالی کی خبر دیتی ہے۔دلی اور اس کے قرب وجوار کے علاقے خصوصاً متاثر نظر آتے ہیں۔اس سماجی اور اقتصادی بدحالی کا مظہر اس دور کی وہ نظم ہے جو''شہر آشوب'' کی شکل میں اس خطے میں لکھی گئی تھی۔اس میں سودا کے شہر آشوب خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔اس کے مقابلے میں اودھ کا علاقہ خوش حال تھا۔سیاسی استحکام تھا اور پیداوار کی افراط تھی۔اس لیے اودھ میں ''شہر آشوب'' نہیں لکھا گیا۔

اب میں دوبارہ تہذیب وثقافت کے اثرات کا ذکر کروں گا۔اودھ کے حکمران ایران سے آئے تھے۔اثنا عشری عقائد رکھتے تھے۔انہوں نے اپنے عقائد کو اودھ میں فروغ دیا اور یہ فروغ یہاں کی ثقافتی زندگی کے تمام مظاہر میں نمودار ہوا۔یہاں کثرت سے کربلائیں اور امام باڑے تعمیر ہوئے۔لکھنو ایک ایسے شہر کی حیثیت اختیار کر گیا تھا جہاں گلی گلی اور کوچے کوچے میں علم نظر آتے تھے۔امام باڑوں میں ذاکر ذکر حسین میں مصروف نظر آتے تھے۔لہٰذا اثنا عشری ثقافت کے اس شہر میں جو شعری صنف بہت مقبول ہوئی وہ مرثیہ تھی۔مرثیہ لکھنو کی اس خاص ثقافت کا ایک اہم مظہر تھا۔میں نے جب لکھنو کے مرثیہ والا باب لکھنا تھا تو اس وقت ہندوستان سے امام باڑوں کے فن تعمیر پر کتابیں منگوائیں، امام باڑوں کی تہذیب کا جائزہ لیا، مرثیہ کے ادب وآداب کو دیکھا اور پھر سٹڈی روم میں مشہور امام باڑوں کی تصویریں لگا دیں اور اس پر ساتھ ساتھ مرثیہ خوانی اور مجالس کی تصاویر بھی پن کر دیں۔انیؔس اور دبیؔر پر نوٹ لکھتے ہوئے میں مسلسل ان تہذیبی تمثالوں کو دیکھتا رہا اور بالآخر مجھے لکھنو کی ثقافت اور اردو مرثیے کے درمیان ایک تخلیقی تصور نظر آیا۔دلی میں چوں کہ تہذیبی طور پر تورانی یا وسط ایشیائی عقائد کا غلبہ تھا اس لیے یہاں پر مرثیہ ایک تہذیبی مظہر کی شکل میں اپنا وجود استوار نہ کر سکا۔

ادب پر تہذیبی عناصر کے اثرات کس طور پر ہوتے ہیں اور ادبی تاریخ میں ہم کیسے ثقافتی عمل کو دیکھتے ہیں اس کی ایک اور مثال دیکھیے۔انیسویں صدی کے وسط میں لکھنو میں ''اندرسبھا'' لکھی گئی۔اس کے مقابلے میں دلی سے ''اندرسبھا'' جیسی کوئی شے سامنے نہ آسکی۔اس لیے کہ ''اندرسبھا'' لکھنؤ کے نشاطیہ کلچر کی پیداوار تھی۔اور دلی کی تہذیب اس قسم کے نشاطیہ کلچر کی

شاید متحمل نہ ہوسکتی تھی۔

لکھنو کی تہذیب وثقافت کا جائزہ لیتے ہوئے مجھے پوری امید تھی کہ عبدالحلیم شرر کی ''گذشتہ لکھنو'' میرے لیے بہترین معاون ثابت ہوگی۔ لکھنو پر اب تک اس کتاب کو اہم ماخذ کی حیثیت حاصل رہی ہے مگر جب میں نے اس ماخذ سے رجوع کیا تو مجھے مایوسی ہوئی۔ مجھے یوں محسوس ہوا کہ شرر کی معلومات سرسری ہیں۔ بیانات میں تشنگی ہے۔ تہذیب کی حساسیت کے ذائقے کو محسوس کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ سطحی مطالعات ثقافتی منظر نامہ بنانے سے قاصر نظر آتے تھے۔ ''گزشتہ لکھنؤ'' سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ مصنف تہذیبی مظاہر کا جائزہ تو لے رہا ہے مگر بذات خود تہذیب میں Live نہیں کر رہا ہے۔ لہٰذا میری تسلی نہ ہوسکی۔ اس لیے اردو ادب کی تاریخ لکھتے ہوئے لکھنؤ کے کلچر کو سمجھنے میں مجھے مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔ میں نے نئے پرانے مصادر سے رجوع کیا۔ یہ جاننے کی خواہش کی کہ لوگ کیسے رہتے تھے۔ مکان کیسے تھے۔ مکانوں کی آرائش کیسی تھی بودو باش کس نوعیت کی تھی۔ روز وشب کیسے بسر ہوتے تھے۔ مردوں اور عورتوں کے ملبوسات کی تراش، رنگ، ڈیزائن، گلیاں، محلے، سڑکیں، بازار، شہر کی رونقیں، نفاستیں، زندگی سے لطف اندوز ہونے کے اسباب، ادب اور ثقافت کے رنگ، طوائف کا کلچر، فنونِ لطیفہ، رقص، موسیقی اور عزاداری کے مظاہر کیسے تھے۔ لکھنؤ پر ملنے والا تہذیبی مواد میرے ان سوالوں کا جواب نہ دے سکا تھا۔ اور میں یہ سمجھتا تھا کہ جس کلچر سے لکھنو کا ادب پیدا ہوا تھا اسے اچھی طرح سمجھے بغیر میں ادب کی تحسین وتعبیر کا فریضہ بہتر طور پر انجام نہ دے سکوں گا۔ لکھنؤ کی طر بیہ اور erotic شاعری پر کچھ لکھنے کے لیے ضروری تھا کہ میں لکھنؤ کے erotic کلچر کا سنیاریو دیکھوں۔ اس کلچر میں جنسی مظاہر کے منابع کا نظارہ کروں۔ چناں چہ اس مقصد کے لیے بالآخر جس ماخذ کا میں نے انتخاب کیا وہ مرزا جعفر حسین کی کتاب ''قدیم لکھنؤ کی آخری بہار'' تھی اس کتاب نے میرے سامنے لکھنوی ثقافت کے جملہ مظاہر کسی مووی (Movie) کی طرح پیش کر دیے اور میں لکھنؤ کی ثقافت اور ادب کی تفہیم وتحسین کا فریضہ ادا کر سکا۔ مرزا جعفر حسین کسی بھی موضوع پر سادہ لفظوں میں ماحول کا ایک مرقع پیش کرنے میں قدرت رکھتے تھے بالخصوص لکھنو کی اندرونِ خانہ زندگی کو بیان کرنے میں انہوں نے گہری دل چسپی لی تھی ''گذشتہ لکھنؤ'' میں ہمیں ظاہری زندگی کے نقوش ملتے ہیں شرر تہذیب کے داخلی نقوش کو نہ دکھا سکے تھے جب کہ مرزا جعفر حسین کا تخصص تہذیب وثقافت کے داخلی مناظر کو پیش کرنا ہے۔ جب میں نے لکھنؤ کی ایک عام طوائف کے گھر کا منظر ''قدیم لکھنو کی آخری بہار'' میں دیکھا تو مجھے یوں لگا کہ جیسے میں خود اس گھر کے اندر ایک تماشائی کی طرح چل پھر رہا ہوں:

> ''رنڈیوں کے گھروں کا ماحول صاف اور ستھرا رہتا تھا۔ اُن کی نشست گاہوں میں جہاں ملاقاتیں ہوتی تھیں شفاف فرش بچھا رہتا تھا۔ اُس پر سلیقے سے گاؤ تکیے لگے رہتے تھے اور اچھی طرح منجھا ہوا پاندان ایک پہلو میں رکھا رہتا تھا۔ دیواروں پر اور چھتوں میں حسبِ مقدرت تصویروں اور قمقموں وغیرہ کی آرائش بھی رہتی تھی۔ ہر زنِ بازاری کا یہ شعار تھا کہ شام کو نہا دھو کر، قیمتی اور خوش نما لباس میں اور زیورات سے نکھر کر اپنے بالا خانہ کے چھجے پر چوک کی طرف رُخ کر کے جلوہ افروز ہو جایا کرتی تھی۔ اس صنف کی قریب قریب سب رنڈیاں چوک میں کوٹھوں پر رہا کرتی تھیں۔ چوک کی ہر شام کو تفریح شرفا وعوام سب کی عادت تھی۔ حقیقت امر یہ ہے کہ قدیم چوک میں چہل پہل اور راہ گیروں کے دیدہ وگوش کی اصل ضیافت انھیں رنڈیوں کی بدولت ہوتی تھی۔ شرفا ان پیشہ ور عورتوں کے کوٹھوں پر بلا تکلف چڑھ جاتے تھے، احتیاط ملحوظ ہوتی تو پیچھے کے دروازے سے جس کا ہر مکان میں ہونا ضروری تھا داخل ہو جاتے تھے۔ بعض مقتدر اور ممتاز افراد بھی راہ چلتے ہوئے سر اُٹھا کر اوپر بیٹھی ہوئی پری جمال سے اشارے اور کبھی کبھی بات بھی کر لیتے تھے۔ یہ طریقہ عام تھا کہ لوگ راستہ سامنے چلتے مگر نگاہیں بالا خانوں کی طرف لگی رہتی تھیں۔ چناں چہ اسی حالت میں ایک مرتبہ ایک جلیل القدر

خانوادہ کے ایک نوجوان اپنے حقیقی چچا سے ٹکرا گئے تھے، دونوں کے قدم زمین پر تھے مگر نظریں بالا خانوں پر تھیں۔ ایسے حادثے وسط چوک میں برابر ہوا کرتے تھے۔

رسمِ زمانہ کے مطابق ان مقامات پر بھی آداب وتہذیب کا پورا پورا لحاظ رکھا جاتا تھا گو کہ زنانِ بازاری تماش بین کو اپنے گھروں میں داخل ہوتے ہوئے چھجے سے دیکھ لیتی تھی اور دونوں میں اشارے پہلے ہی ہو جاتے تھے لیکن ہر آنے والے کا یہ شعار تھا کہ وہ اجازت طلب کر کے کمرہ میں داخل ہوتا تھا۔ اسی طرح رنڈی کے لیے بھی اُس کو صدر مقام پر بٹھانا فرض تھا اور بلا تاخیر پان بنا کر پیش کرنا ضروری ہوتا تھا۔ رسماً کچھ اِدھر اُدھر کی باتیں ہوتی تھیں، نئی ملاقات میں زیادہ دیر ٹھہرنے اور گفتگو کرنے کا کوئی محل ہی نہیں ہوتا تھا۔ اس لیے یا تو تعارف حاصل کر کے آنے والا رخصت ہو جاتا یا پھر اگر رغبت میں شدت ہوتی تو شب باشی کی معاملت پر افہام وتفہیم کی باری آجاتی تھی۔ معاملہ طے ہو جاتا تو آنے والا وقتی طور سے حقوق ملکیت استعمال کرنے کا مجاز ہو جاتا تھا۔ محروم واپس ہونے والے کے لیے بھی کچھ نہ کچھ رقم پاندان میں رکھ دینا تہذیب میں ضروری تھا۔ یہ رقم عموماً دو تین روپیہ سے زائد نہیں ہوتی تھی۔ شب باش رات کا کھانا وہیں کھاتے تھے۔ زنانِ بازاری کے گھر میں پہلے ہی سے اس صورتِ حال کا لحاظ رکھا جاتا تھا پھر بھی کچھ مخصوص غذائیں بازار سے منگائی جاتی تھیں۔ ایک اچھی رنڈی کے یہاں شب باشی کا معاوضہ دس روپیہ سے کم نہیں ہوتا تھا۔''

انیسویں صدی میں لکھنؤ کے امرا کے گھروں کو سرِ شام کیسے روشن کیا جاتا تھا۔ چراغوں، موی شمعوں، جھاڑ، فانوس اور مردنگ وغیرہ کی روشنی سے گھر کیسے جگمگانے لگتے تھے۔ ایسے مناظر کی بہت دل کش تصویریں جعفر حسین کے ہاں نظر آئیں:

''بجلی کی روشنی کا تو کسی کو وہم وگمان بھی نہ تھا۔ مٹی کے تیل کا لیمپ بھی رؤسا کو ناخوش گوار ہوتا تھا۔ بڑے بڑے اور قیمتی خوش نما لیمپ ضرور موجود رہتے تھے اور روشن کر کے دور رکھ دیے جاتے تھے لیکن قیام گاہ اور خواب گاہ میں عام طور سے شمعوں کی روشنی ہوتی تھی۔ چھتوں میں جھاڑ فانوسیں، قمقمے وغیرہ لٹکے رہتے اور دیواروں میں شاخیں اور ڈالے لگے رہتے اور فرش پر شمعدان، مردنگ وغیرہ رکھے رہتے تھے۔ ان سب میں کافوری چھوٹی اور بڑی شمعیں نیز رنگین طوغیں لگی رہتی تھیں جن کو شام کے وقت حسبِ ضرورت روشن کر دیا جاتا تھا۔ جب یہ تمام شمعیں اور طوغیں روشن ہو جاتی تھیں تو سارا کمرہ جگمگا اٹھتا تھا۔ رنگینی اور روشنی کا طلاطم اپنی جگہ پر خود ایک نظر فریب چراغاں ہوتا تھا۔ یہ بہار روز رہتی تھی اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ شمعیں ہم کو اگر آج نصیب ہو جائیں تو اغلباً ہم کو اپنی موجودہ برقی روشنی کی قطعاً نہ ضرورت ہوگی اور نہ کوئی خواہش۔ ان چراغوں کے روشن کرنے اور اسی طرح گل کرنے میں کافی وقت خرچ ہوتا تھا۔ رئیس کی شام کو ہوا خوری کے لیے روانگی کے وقت ہی سے چراغ روشن کرنے کی تیاریاں شروع ہو جاتی تھیں اور رات کو محفل برخاست ہونے کے بعد دیر تک شمعیں گل کرنے کا سلسلہ جاری رہتا تھا۔ منہ سے پھونک کر چراغ گل کرنا نہ صرف عیب بلکہ گناہ سمجھا جاتا تھا۔ ایک پتلے بانس کے سرے میں ایک لمبا اور چوڑا کپڑا سمٹا ہوا بندھا رہتا تھا اُسی کے گوشہ کو شمع پر ڈھک کے روشنی بجھا دی جاتی تھی۔ میں نے خود کبھی غور نہیں کیا لیکن کہا جاتا تھا کہ کافوری شمعیں گل ہونے کے بعد دھواں نہیں دیتی تھیں۔ ان کی روشنی بہرحال ہر دوسرے چراغ سے اس لیے بہتر تھی کہ اس کا اثر ہماری آنکھوں پر خوش گوار پڑتا تھا۔''

لکھنؤ کی تاریخ، سیاست، سماجی تاریخ اور تہذیب وثقافت کے بارے میں اُردو کے مورخین اور محققین تین اہم ماخذوں پر انحصار کرتے ہیں:

۱۔ تاریخ اودھ: نجم الغنی
۲۔ سوانحات سلاطینِ اودھ: میر زائر
۳۔ قدیم لکھنؤ: شرر

جب میں نے لکھنؤ کی تاریخ، تہذیب اور سماج پر لکھنے کا کام شروع کیا تو مجھے آغاز ہی میں معلوم ہو گیا تھا کہ یہ کتابیں میرے بنائے ہوئے خاکہ کے مطالبات کو پورا نہیں کر سکیں گے۔ دوسری بات یہ تھی کہ ان کتب کو نہایت کثرت سے استعمال کیا گیا تھا اور ایک ہی قسم کے مضامین مختلف محقق تسلسل کے ساتھ بار بار استعمال کرتے رہے تھے۔ ان ماخذوں کا ایک حد تک یا جزوی طور پر تو استعمال کیا جا سکتا تھا مگر لکھنؤ پر لکھے جانے باب کے لیے دوسرے محققین کی طرح ان پر کام کی بنیاد نہیں رکھی جا سکتی تھی۔ اس لیے میں نے ان ماخذوں کو کم سے کم استعمال کیا اور ان کی جگہ لکھنو کی سماجی تاریخ، سیاست اور ثقافت کا جائزہ لینے کے لیے دوسرے بے شمار ماخذ استعمال کیے۔ اس سلسلے میں ملنے والی زیادہ تر کتبِ حوالہ انگریزی میں تھیں اور اکثر کتابیں غیر ہندوستانیوں کی لکھی ہوئی تھیں۔ اس فیصلہ کا نتیجہ یہ نکلا کہ میں گھسی پٹی، فرسودہ اور بار بار دہرائی جانے والی باتوں سے بچ گیا اور میں لکھنؤ پر لکھے جانے والے باب ''دبستان لکھنؤ کی سیاسی تشکیل'' کو ایک مختلف قرینے سے لکھ سکا اودھ کے حکم رانوں کے حالات تاریخ کی کتابوں اور تحقیقی مقالوں میں بار بار لکھے جا چکے تھے۔ میرے لیے ان کو دہرانا لا حاصل تھا۔ اودھ کی تاریخ کا جائزہ لیتے ہوئے مجھے ۲۶ جنوری ۱۷۷۵ء کا دن بہت اہم نظر آیا جب اودھ کا نواب وزیر شجاع الدولہ بے بسی کے عالم میں جان کنی کی اذیت برداشت کر رہا تھا اور اس کا معتمد خاص ایلچ خان خاک پر منہ رکھے گریہ وزاری کر کے اس کی زندگی کی دعا مانگ رہا تھا۔ نواب شجاع الدولہ کی موت کے ساتھ ہی ایسٹ انڈیا کمپنی کی مداخلت بڑھنے لگتی ہے اور کمپنی ریاست کے مالی وسائل کو نچوڑنے کی حکمت عملی پر تیزی سے عمل کرنے لگتی ہے۔ اس کے بعد کا زمانہ اودھ کے حکم رانوں اور کمپنی کے درمیان شدید کش مکش کا ہے اور اس کشمکش کا خاتمہ ۷ فروری ۱۸۵۶ کو اودھ کی ضبطی کی صورت میں ہو جاتا ہے۔

اردو ادب کی تاریخ لکھتے ہوئے ایک مُشکل مرحلہ اس وقت پیش آیا جب مجھے عملی تنقید کو پیش کرنے کے لیے ایک تنقیدی نظام کو اختیار کرنے میں سوچ بچار کے عمل سے گزرنا پڑا۔ میرے پیشِ نظر ماضی اور حال کی ادبی تاریخیں موجود تھیں۔ ایک دو تاریخوں کے علاوہ باقی تاریخیں تنقیدی اعتبار سے روایتی تنقید کی طرف مائل تھیں۔ اس سے پیشتر میں اس بات کا فیصلہ کر چکا تھا کہ مجھے ادبی تاریخ کی تفہیم میں بین الشعبہ جاتی علوم کو اختیار کرنا ہوگا۔ فلسفہ، نفسیات، سماجی تاریخ، ثقافتی تاریخ، سیاسی تاریخ، دیو مالا، اقتصادیات اور دیگر علوم کی روشنی میں کسی عہد کے ادب کی تشریحات کرنا ہوں گی۔ جس سے ادبی تاریخ کی وسیع تر تفہیم ممکن ہو سکے گی۔ لہٰذا تنقید کے لیے بھی ایک مرکب قسم کے نظام کو اختیار کرنا ہوگا۔ تنقید کا کوئی واحد ڈسپلن ان مقاصد کو پورا کرنے سے قاصر رہے گا۔ مجھے ایک معیاری تنقیدی نظام کی تشکیل کے لیے تنقید کے مختلف شعبوں سے رجوع کرنا پڑا۔ مارکسی تنقید، دیو مالائی تنقید، نفسیاتی تنقید، نئی تنقید اور ساختیات کے ایک مرکب قسم کے نظام کو بروئے کار لا کر اردو ادب کی تاریخ پر تنقید کی گئی۔ مرے لیے یہ بات بہت واضح تھی کہ علی گڑھ کی تاریخ اردو ادب اور پنجاب یونیورسٹی کی تاریخ ادب اردو تنقیدی اعتبار سے کم زور کتابیں تھیں اور اب جب کہ میں ایک نئے عہد کی تاریخ تیار کر رہا تھا تو یہ بات لازم تھی کہ تنقید کے مختلف شعبوں کا استعمال کیا جائے۔ اس طریقہ کار سے کتاب کسی واحد نظام کی اسیر نہ بن سکی۔ اس کی جگہ اس میں کثیر الجہت معنویت کے رنگ پیدا ہوئے۔

میرے سامنے یہ بات بھی واضح ہوئی کہ ادبی تاریخ، سوانحات و واقعات، تخلیقات اور شعرا و ادبا کے کلام کی خصوصیات بیان کرنے کا نام نہیں ہے۔ یہ ادبی تاریخ کا انتہائی محدود اور پرانا تصور تھا۔ نئی ادبی تاریخ یہ کہہ رہی تھی کہ ادبی تاریخ کا بنیادی عنصر تاریخیت سے ہے۔ تاریخیت کا تقاضا یہ ہے کسی عہد کی ادبی تاریخ کو ایک ارتقائی شکل میں دیکھا جائے۔ ادبی تاریخ ایک

کارواں کی شکل میں آگے بڑھتی ہوئی نظر آئے اور ایک عہد آنے والے عہد میں مربوط ہو کر نئی روایات کی تشکیل کا ارتقائی عمل واضح کر سکے۔

اُردو ادب کی تاریخ لکھتے ہوئے میں نے یہ فیصلہ آغاز میں کر لیا تھا کہ مجھے ادبی تاریخ اور ادبی تحقیق کے درمیان فرق ملحوظ خاطر رکھنا ہوگا۔ میرے سامنے یہ بات واضح تھی کہ ادبی تاریخ کو تحقیق کے حوالوں سے لکھنا ہوگا مگر اسے تحقیقی مباحث سے گراں بار نہیں کیا جائے گا۔ اگر کچھ تحقیقی مسائل یا اختلافات نظر آتے ہیں تو ان کو متن میں نہیں بلکہ حوالوں یا تعلیقات میں درج کیا جائے گا۔ اگر ادبی مورخ تاریخ کے متن کو تحقیقی اختلاف سے بھر دے تو تاریخ کا بہاؤ بُری طرح مجروح ہو جاتا ہے۔ تاریخ کا بہاؤ ہر حال میں برقرار رہنا چاہیے اور اختلافی مسائل حوالوں میں درج کیے جائیں۔ مثلاً میں سمجھتا ہوں کہ اگر ولی کے سن پیدائش کا مسئلہ ہے تو تاریخ ادب کے متن کو اس مسئلہ کے مباحث سے بوجھل کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ ادبی مورخ اپنے طور پر مواد کے تحقیقی تجزیے کے بعد جس نتیجہ پر پہنچے اسے متن میں درج کر دے اور اضافی مسائل تعلیقات میں لے جائے۔ دراصل ادب کے بہت ہی کم قارئین کو اِس نوعیت کے مسائل سے دل چسپی ہوتی ہے بیشتر قاری تاریخ پڑھنا چاہتے ہیں اس لیے تاریخ کا متن اپنے فطری بہاؤ میں چلنا چاہیے۔ تاریخ ادب اردو کی پانچ جلدیں جو سیدہ جعفر اور گیان چند نے لکھی ہیں تحقیقی مسائل کو پیش کرتی ہیں اس طرح وہ ادبی تاریخ سے زیادہ اردو ادب کی تحقیقی تاریخ بن گئی ہیں۔ ڈاکٹر محمد صادق کی تاریخ ادب اردو پر گیان چند جین اور قاضی عبدالودود نے جو اعتراضات کیے تھے ان کا تعلق تحقیق سے تھا اس بنا پر دونوں حضرات نے اس ادبی تاریخ کا مقام اور مرتبہ کم کرنے کی کوشش کی تھی۔ قاضی عبدالودود چوں کہ ادبی تنقید کے جوہر سے محروم تھے اس لیے انہوں نے اس تاریخ کی ادبی قدر و قیمت کو کوئی اہمیت نہ دی تھی۔ ان کے نزدیک تو ادبی تاریخ ادبی حقائق کا ایک مجموعہ تھا جب کہ ادبی تاریخ، ادبی تنقید اور ادبی تحقیق کا مجموعہ ہوتی ہے۔ ڈاکٹر محمد صادق کی تاریخ ادبی تحسین و تنقید کا ایک بلند معیار پیش کرتی ہے۔ اردو کی دیگر تاریخیں اس معیار تک مشکل ہی سے پہنچتی ہیں مگر اس تاریخ کی تحقیقی کم زوریوں کے باعث گیان چند اور قاضی عبدالودود نے اسے مجروح کیا تھا مگر یہ کتاب اپنے اعلیٰ درجے کے تنقیدی معیار کی بدولت آج بھی تاریخ کے قارئین کو متاثر کرتی ہے۔

ہمارے ہاں ادبی نقادوں نے جو تاریخیں لکھی ہیں وہ تحقیق کے اعتبار سے کم زور ہیں اور جو تاریخیں ادبی محققین کے قلم کا نتیجہ ہیں وہ تنقیدی اعتبار سے کم زور ہیں ان پر تحقیق بہت غالب آ گئی ہے۔ ایک اچھی متوازن ادبی تاریخ تحقیق اور تنقید پر مورخ کی یکساں قدرت کا تقاضا کرتی ہے۔ اگر نقاد کا کام تحقیقی اعتبار سے کم زور ہے تو وہ غلط نتائج تک پہنچے گا۔ اور اگر محقق تنقید کے تقاضے پورے نہیں کرتا تو تاریخ کی تحسین و تفہیم غیر معیاری سمجھی جائے گی۔ اس لیے ایک اچھی تاریخ لکھنے کے لیے ضروری ہے کہ مصنف تحقیق اور تنقید پر قادر ہو اور ان دونوں کے امتزاج اور توازن سے تاریخ نویسی کا کام کرے اور ان دونوں کے درمیان کسی بھی قسم کا عدم توازن تاریخ کو برباد کرنے کا سبب بن سکتا ہے۔ درحقیقت تحقیق اور تنقید کا کوئی بھی پہلو کم زور نہیں ہونا چاہیے۔ گیان چند اور سیّدہ جعفر نے ادبی مورخ کی تحسین و تعبیر سے زیادہ حقائق کی پیش کش پر زور دیا ہے۔ جس سے تاریخ کا توازن برقرار نہیں رہ سکا ہے۔

ادبی تاریخ کی ایک اور جہت سے بھی میں متاثر ہوا۔ ادبی تاریخ کی تعریف کرتے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادبی تاریخ اس داستان کو بیان کرتی ہے جس کا تعلق ماضی سے ہے یہ ماضی کے واقعات، تصورات اور رجحانات کی داستان ہے کہ جس کی تخلیق کسی مخصوص عہد میں ہوئی ہے۔ مگر اس داستان کی ایک اور جہت بھی ہے وہ یہ کہ ادبی تاریخ ماضی میں پیش آنے والی واردات کے علم و آگہی کا نام بھی ہے۔ ادبی مورخ کا بنیادی کام اسی علم و آگہی کو دریافت کرنا اور اسے مناسب طور پر بیان کرنا ہے۔ اگر ادب کی کسی تاریخ میں علم و آگہی کی یہ بصیرت نہیں ملتی تو اسے ادبی تاریخ کا درجہ بھی نہیں دیا جائے گا۔ ایسی تاریخ ماضی

کے واقعات ورجحانات کا ایک تذکرہ بن کر رہ جائے گی۔

میں نے سیاسی، تہذیبی اور ثقافتی تاریخ کو اسی نئے انداز سے سمجھنے کی کوشش بھی کی۔ مثلاً آخری مغلیہ دور میں مجھے محسوس ہوا کہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے بڑھتے ہوئے موثر اثرات کو نئے زاویے سے سمجھنے کی ضرورت ہے۔ روایتی طریقہ تو یہ تھا کہ میں کمپنی کے ہر گورنر جنرل کے دور کی تاریخ بیان کر کے اس کی فتوحات، اصلاحات، انتظام اور لوٹ کھسوٹ کا ذکر کر دیتا۔ مگر مجھے یہ محسوس ہوا کہ گورنر جنرل کی حکمتِ عملی کو ایک مختلف زاویے سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ جب میں نے کمپنی کی سیاسی تاریخ اور داخلی پالیسیوں کا مطالعہ کیا تو مجھے گورنر جنرل کا کردار ایک مختلف انداز میں نظر آیا۔ دیکھنے والی بات یہ تھی کہ کلکتہ میں بیٹھے ہوئے گورنر جنرل کا سایا اس کے ریذیڈنٹ کی شکل میں ریاستوں میں موجود رہتا تھا۔ یہ ریذیڈنٹ ہی تھا جو دیسی ریاستوں کے تمام امور پر کڑی نگاہ رکھتا تھا۔ ریذیڈنٹ، گورنر جنرل کی ہدایات پر کمپنی کی توسیع پسندانہ حکمت عملی کو بروئے کار لا کر ریاستوں کے اختیارات محدود کرتا چلا جاتا تھا۔ ریذیڈنٹ کے اس دل چسپ اور پر معنی کردار کی تفہیم کے لیے میں نے دو ابواب ''دبستان لکھنو کی سیاسی تشکیل'' اور دلی میں کمپنی کی عمل داری، سیاسی حکمت عملی اور مغلوں کے علامتی اقتدار کا خاتمہ'' لکھے۔ دلی میں ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک کمپنی کس طرح سے شاہ عالم ثانی، اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کے حقوق اور اختیارات کی تنسیخ کرتی رہی ایک دل چسپ داستان ہے۔ میں نے اسی داستان کو سمجھنے کے لیے مذکورہ بالا باب لکھا تھا۔ اس مقصد کے لیے مجھے روایتی تاریخی کتابوں: Later Mughals: William Irvine، Fall of the Mughal Empire: H.G. Keene، Twilight of the Mughals: Percival Spear، Fall of the Mughal Empire: Jodunath Sarkar اور سیر المتاخرین: طباطبائی اور تاریخ اودھ: نجم الغنی سے ہٹ کر ایسے مصادر تلاش کرنے پڑے جو اردو ادب کی تاریخ اور تحقیق میں اس سے قبل استعمال نہ ہوئے تھے یہ مسئلہ اس لیے بنا کہ اس نئے تاریخی زاویے سے اردو ادب کے مورخین نے تاریخی عمل کو سمجھنے کی کوشش ہی نہ کی تھی اور نہ ہی اس قسم کے کام کی ضرورت محسوس کی گئی تھی۔ اردو ادب کی تاریخ کے مجھ جیسے ادنیٰ قاری کو پہلی بار اس قسم کے تاریخی مطالعات سے سابقہ پڑا تھا۔ اس کام کے لیے مجھے بہت سے ماخذات تک پہنچنا پڑا جن کے حوالے میں نے اس باب میں فراہم کیے تھے لیکن Micheal Fisher کی "A clash of culture1987" اور "Indirect Rule in India 1991" بہت معاون ثابت ہوئیں۔ K.N.Panikar کی کتاب "British Diplomacy in India: A Study of the Delhi Residency 1803-1857" اور پنجاب گورنمنٹ لاہور کے شائع کردہ "Recordsd of the Dehli Residency and Agency 1911" سے بہت معاونت حاصل ہوئی تھی۔ ان کتب سے میرا تعارف اس باب کی تالیف کے دوران ہوا تھا۔ اس دور کے سیاسی اور ادبی سٹرکچر کے بارے میں میرے ذہن میں ایک سوال یہ بھی تھا کہ ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک کے اس دور میں شہر آشوبوں کا سلسلہ کیوں بند ہو گیا تھا اور اس زمانے میں دلّی کے اندر ادب اور فنونِ لطیفہ کا ایک پر سکوت دور کیوں کر شروع ہو سکا تھا۔ اس عہد کی تاریخ سے مجھے اس سوال کا جواب ملا تھا۔ ۱۸۰۳ء اور ۱۸۵۷ء کے دوران میں دلّی اور اس کے نواحی علاقوں کا جو انتظامی بندوبست کمپنی نے کیا تھا اس سے یہاں بدامنی، لوٹ مار اور قتل و غارت کا خاتمہ ہو گیا تھا۔ امرا کی زمینیں امن کی وجہ سے دوبارہ آمدنی دینے لگی تھیں۔ اس معاشی خوش حالی سے دلی کی محفلیں آباد ہوئیں، ادبیات کو فروغ ملا، فنون میں ترقی ہوئی اور آخری مغلیہ دور کی بزمِ شاعری پُر شکوہ نظر آنے لگی۔ معاشی سلسلے کی بہتری ہی کے سبب دلی سے شہر آشوبوں کی آوازیں ختم ہو گئی تھیں۔ دلی کی حویلیوں میں سرِ شام سجنے والے دسترخوانوں کی رونق بڑھ گئی تھی۔ شمعوں کی روشنی میں اضافہ ہو گیا تھا اور عہدِ سودا کے ناتواں گھوڑوں اور نحیف ہاتھیوں کی جگہ توانا گھوڑے اور ہاتھی سواری کے لیے میسر ہو چکے تھے۔ لال قلعہ کے پژمردہ اور بجھے ہوئے ماحول میں زندگی کے آثار نظر آنے لگے تھے۔ مشاعروں کی بساط آراستہ ہونے لگی تھی۔ دلی کے مصور، ٹامس مٹکاف کے لیے

دلی کی تاریخی عمارتوں کے منی ایچر miniature بنا رہے تھے۔مجلسی زندگی میں زبان و بیان، اسالیب اور شعر وسخن پر مباحثے زور وشور سے جاری تھے۔دلی میں کمپنی کے کلونیئل کردار نے ۱۸۰۳ میں دلی پر قبضہ کرنے کے بعد اپنے مفادات کی حفاظت اور فروغ کے لیے جو پرامن ماحول مہیا کیا تھا یہ کلونیئل ماحول انیسویں صدی کے نصف اول میں دلی کے اندر پیدا ہونے والے ادب کے پس منظر میں واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔اسی پس منظر کے حوالے سے جائزہ لیں تو معلوم ہو سکے گا کہ عہد میر میں ادب کی دنیا میں پیدا ہونے والے فنا، عدم استحکام، شہروں کی تباہی، بے ثباتی حیات، زندگی اور تہذیبی آثار کی ناپائیداری اور احساسِ مرگ کے تصورات انیسویں صدی کے پہلے پچاس سال میں کم زور پڑنے لگتے ہیں۔اس زمانہ میں شاعری میں ان تصورات کی نمود پس منظر میں چلی جاتی ہے اور اردو شاعری زبان و بیان کے مظاہروں میں مصروف ہو جاتی ہے۔شاہ نصیر اور ذوق ان مظاہروں کے ذریعے ادبی ماحول پر چھا جاتے ہیں اور غالب جیسا شاعر پس منظر میں نظر آنے لگتا ہے۔یہ سارا شعری منظر نامہ انیسویں صدی کے نصف اول میں دیکھا جا سکتا ہے ہمارے ادبی مورخین نے ان قوتوں کا ذکر نہیں کیا ہے کہ جن قوتوں نے اس ادبی کھیل کے لیے فضا تیار کی تھی۔یہ کلونیئل قوت تھی جو ۱۸۰۳ء سے ۱۸۵۷ء تک دلی میں موجود تھی اور اس کے بعد کلونیئل زمانہ تھا جس کے تجزیے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

اردو ادب کی تاریخ لکھنے کے دوران، میں مَیں اکثر سوچتا تھا کہ ادب کی تاریخ تو بہت سے لوگوں نے لکھی ہے ان میں سے کچھ لوگ ایک اچھی تاریخ ادب بنانے میں کام یاب ہو جاتے ہیں۔مگر چند لوگ ادب کی تاریخ کو کرافٹ کا درجہ دے دیتے ہیں پھر ان چند لوگوں میں سے بھی ایک دو لوگ ادب کی تاریخ کو آرٹ فارم کے مقام تک لے جاتے ہیں۔دیکھنا یہ ہے کہ ادب کی تاریخ آرٹ فارم کیسے بن جاتی ہے؟ مرے نزدیک ایک اچھی ادبی تاریخ وہی ہے جو آرٹ فارم تک جا پہنچتی ہے، یہ وہی بات ہے کہ کچھ سرجن تو جراحی کرتے ہیں مگر چند سرجن جراحی کو آرٹ بنا دیتے ہیں۔ادبی تاریخ کو آرٹ فارم بنا دینا اور جراحی کو آرٹ بنانے میں جس چیز کا دخل ہے وہ کسی فرد کی مخصوص فنی صلاحیت کا مظاہرہ ہے۔اسے سائنٹفک طور پر بیان کرنا مجھے مشکل معلوم ہو رہا ہے۔اگر میں کہوں کہ ادبی تاریخ کو آرٹ فارم اچھی مستند تحقیق، متوازن تنقید، بین الشعبہ جاتی علوم وفنون، تاریخ وتہذیب، فلسفہ وفکر، دیومالا کی تفہیم، ادب کی تفہیم وتفسیر اور قدر و قیمت اور تاریخ سے حاصل ہونے والے بصیرت افروز تصورات وغیرہ بنا سکتے ہیں تو غلط نہ ہوگا مگر مسئلہ ادبی مورخ کی مخصوص صلاحیت کے مظاہرے میں ہے۔مندرجہ بالا اوصاف کی روشنی میں ایک اچھی تاریخ عام مورخ لکھ سکے گا مگر آرٹ فارم بنانے میں مورخ کی مخصوص انفرادی صلاحیت فیصلہ کن کردار ادا کرے گی۔

اُردو ادب کی تاریخ لکھتے ہوئے مجھے یہ تجربہ بھی ہوا کہ ادبی مورخ ماضی کے اندھیروں میں کسی دور کے مواد کا تجزیہ کرتے ہوئے اپنی بصیرت سے اس دور کے خاص واقعات، حقائق، سوانحات اور تاریخ کے تصورات و رجحانات کو اپنے تحقیقی عمل میں Enactment کی ایک شکل میں دیکھتا ہے۔ادبی مورخ کو اس عہد کے کردار زندہ نظر آنے لگتے ہیں۔واقعات میں حرکت پیدا ہوتی ہے۔تصورات و رجحانات مورخ کے ساتھ مکالمہ کرنے لگتے ہیں۔حقائق ادبی مواد فراہم کر دیتے ہیں اور مورخ اس پورے سنیاریو کو اپنے ذہن کی بساط پر سجاتا ہے اور بعد ازاں ایک reenactment کی صورت میں قاری تک منتقل کر دیتا ہے۔میں عہدِ سودا کی ایک مثال سے اس عمل کو واضح کرنے کی کوشش کروں گا:

''اٹھارویں صدی کے ہندوستان کی نراجیت (Anarchy) انتشار (Chaos) اور ریاستی ڈھانچے کی توڑ پھوڑ کو اردو کے دو بڑے شاعروں نے اپنے اپنے انداز اور طرزِ احساس کے حوالے سے بیان کیا ہے۔میر کے ہاں اظہار کی بہترین شکل غزل کی تکنیک میں ظاہر ہوئی ہے اور یوں غزل کے داخلی مزاج کے سبب اس دور کا آشوب زیست میر کی پرائیویٹ ورلڈ کی شاعری میں ظہور پاتا ہے۔یہ آشوب اتنا سنگین تھا کہ میر کی غزلوں کے عمومی مزاج پر اس کا عکس مسلسل دکھائی دیتا ہے۔وہ شخص

جو گردشِ ایام کے ہاتھوں کتے بلی جیسی ذلت آمیز زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو گیا تھا۔اس آشوب کے گہرے صدمات کی زد میں گرفتار رہتا ہے۔ چوں کہ اس نے اظہار کے لیے غزل کا انتخاب کیا ہے، اس لیے ان صدمات کا اظہار وہ غزل کے عمومی سانچوں میں کرتا ہے جہاں واقعات، حادثات کرداروں کی تخصیص نہیں کی جاتی بلکہ انہیں ایک عمومی تجربے کا رنگ دے دیا جاتا ہے۔اس کے مقابلہ میں سوداؔ نے غزل کی جگہ نظم کو آشوبِ زیست دکھانے کے لیے استعمال کیا ہے۔اس طرح وہ پبلک ورلڈ کے شاعر بن گئے۔اٹھارھویں صدی کے ہندوستان میں سوداؔ جیسی سماجی بصیرت رکھنے والا کوئی دوسرا شاعر نظر نہیں آتا وہ اپنے عہد کا بہترین ناقد بھی ہے اور عکاس بھی اور اس عہد کے آشوب پر کرب محسوس کرنے والا حساس شاعر بھی۔اس کے شعری تناظر میں بہت پھیلاؤ ہے۔وہ اپنے دور کے انسانوں کی عمومی بے بسی، لاچارگی، ابتری اور ان کے زوال کی کیفیات کو دکھ کے ساتھ رقم کرتا جاتا ہے۔وہ یہ بات بھی بہ خوبی جانتا ہے کہ اس کے عہد کا زوال ٹلنے والا نہیں۔ریاستی ڈھانچے کی شکستگی، نراجیت اور بادشاہت جیسے بااختیار اداروں کی توڑ پھوڑ، شاہی عمال کی نااہلی، جلب زر اور لاقانونیت کے سبب ملک مسلسل پستی کی جانب جارہا تھا مگر سوداؔ کے زمانے میں یہ بات کوئی نہیں سوچ سکتا تھا کہ ریاستی اداروں کے مسلسل زوال کے بعد ایک ایسا مرحلہ بھی آنے والا ہے کہ جب ایک غیر ملکی طاقت پہلے ان اداروں کی آئینی حیثیت کو آہستہ آہستہ کم زور کرے گی۔پھر اس طاقت کی داخلی حکمت عملی ریاستی ڈھانچے کو مفلوج کرتی جائے گی اور آخر کار کسی مناسب وقت کے آنے پر یہ طاقت بادشاہی اداروں کی جگہ لے لے گی۔ہندوستان کے مشرقی ساحلوں سے اٹھنے والی ان دستکوں کی آواز شمالی ہندوستان تک پہنچ چکی تھی۔۱۷۶۳ء میں جنگ بکسر ہوئی۔شاہ عالم ثانی اور شجاع الدولہ کی متحدہ فوجوں کو شکست کا سامنا کرنا پڑا۔بعد ازاں اگست ۱۷۷۵ء میں الہ آباد کے مقام پر انگریزوں اور شاہ عالم کے درمیان گفت وشنید ہوئی۔اس موقع پر ہندوستان کا شہنشاہ شاہ عالم ایک ایسے تخت پر رونق افروز تھا جو کھانے کی دو میزوں کو جوڑ کر بنایا گیا تھا۔اسی تخت پر بیٹھ کر بادشاہ نے چھبیس لاکھ روپے سالانہ کے عوض بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی ایسٹ انڈیا کو سونپ دی تھی۔'' {تبسم کاشمیری، اردو ادب کی تاریخ (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء) ۳۰۲}

''اُردو ادب کی تاریخ'' لکھتے ہوئے مجھے بے شمار مسائل کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ان میں ادوار کی تقسیم، سوانحی مسائل اور تنقید وتحقیق سے متعلق اَن گنت مسئلے تھے۔اگر میں ان سب کا ذکر کرتا تو مقالہ بہت طویل ہو سکتا تھا۔اس لیے میں نے صرف ادبی تاریخ کی تکنیک، اس کی عملی شکل، سیاسی، تہذیبی، معاشی اور فکری تاریخ پر توجہ مرکوز کی ہے۔میں نے مختلف ادوار، مختلف دبستانوں اور مختلف مقامات کے سیاسی اور تہذیبی پس منظر کو نمایاں کرنے میں محنت کی ہے میں نے ادبی تاریخ کے ثقافتی ماضی کو سمجھنے میں بھی سعی کی ہے۔دراصل میں قاری کو سمجھانے سے پہلے ثقافتی اور ادبی منظر ناموں کو اپنے متخیلہ میں دیکھتا تھا۔جیتے جاگتے منظروں کی سیر کرتا تھا اور بعد ازاں ان تجربات کو ادبی تاریخ کے قاری کے لیے قلم بند کر لیتا تھا۔

۲۰۰۲ء میں، مَیں نے ''اردو ادب کی تاریخ'' کی پہلی جلد ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک اپنے ناشر کے سپرد کر دی تھی۔۲۰۰۳ء میں کتاب شائع ہو گئی تھی اور اب جب کہ میں دوسری جلد پر کام شروع کر چکا ہوں میں بہت سے تکنیکی، تنقیدی، تحقیقی اور فکری مسائل میں الجھا ہوا ہوں۔سن ستاون کے بعد کی تاریخ کی تعبیر وتفسیر کے مسائل درپیش ہیں۔فورٹ ولیم کالج کے زمانے سے اردو ادب کلونیل تاریخ کے کلونیئل ادب کے مراحل سے گزر رہا ہے۔سن ستاون کے بعد کا ادب جس کی شعری تشکیل لاہور کی انجمنِ پنجاب اور علی گڑھ تحریک کے اثرات سے ہوتی ہے یہ کلونیل ادب کا نمونہ ہے تشکیلی دور نئی تعبیر چاہتا ہے۔میں آج کل تاریخ ادب کے ان ہی مسائل سے گزر رہا ہوں اور انیسویں صدی کے نصفِ آخر ''مخزن'' کی تحریک اور بیسویں صدی میں ''ترقی پسند تحریک'' (۱۹۳۶ء) کے ادب پر کام کرنے کے لیے منصوبہ بندی کر رہا ہوں۔مجھے توقع ہے کہ آئندہ چند برسوں میں یہ کام مکمل ہو سکے گا۔

اردو ادب کی تاریخ لکھتے ہوئے میرا معمول یہ تھا کہ موسمِ بہار اور موسمِ گرما کی تعطیلات میں، مَیں لاہور پہنچ کر مواد کے حصول میں از بس مصروف ہو جاتا تھا۔اس کے ساتھ ساتھ عزیز و اقارب اور دوست احباب سے ملاقاتوں کا سلسلہ جاری رہتا تھا۔ادبی مجالس میں آنا جانا ہوتا تھا۔ دعوتیں ہوتی تھیں اور شبینہ محفلوں کے لطف بھی اٹھائے جاتے تھے۔ لاہور کے قیام کے دوران میں نے شاید کبھی ایک صفحہ بھی نہ لکھا ہوگا۔بس جوں ہی اوسا کا پہنچتا تھا سر شام سٹڈی روم میں جا بیٹھتا تھا۔ میں اردگرد کتابوں کے شیلفوں پر نظریں دوڑاتا مجھے یوں محسوس ہوتا جیسے کتابیں مجھ سے ہم کلام ہونے لگی ہیں۔جس طرح کسی صوفی کا ایک حجرہ ہوتا ہے اس میں ایک مصلیٰ ہوتا ہے اور ایک طرف ایک چھڑی دھری رہتی ہے اور جوں ہی وہ خشوع وخضوع کی منزل میں داخل ہوتا ہے اس کا سینہ روشن ہو جاتا ہے۔ مجھے محسوس ہوتا تھا کہ میرا اسٹڈی روم ایک حجرے کی طرح سے ہے کہ جہاں میرا ذہن مطالعات سے روشن ہو کر گزرے زمانوں سے مکالمہ کرنے لگتا تھا۔اپریل 2005 سے مَیں لاہور میں ہوں۔اپنے سٹڈی میں بیٹھتا ہوں مگر اوسا کا والے سٹڈی روم کے فیوض و برکات سے محروم ہوں۔شاید اوسا کا والے صوفی کا مصلیٰ اور چھڑی وہیں رہ گئے ہیں۔

ڈاکٹر سید عامر سہیل/نسیم عباس احمر

ادبی تاریخ کیا ہے؟

History is the best reflection of its nation. So there must be its clear description and paradym like other types of Urdu Literature. Literary historiography calls for the innate and in depth awareness of its nature. Its basic structure is still questionable. This article intends to illuminate the salient features of history. Its a survey of the tradition of historiography in Urdu Literature to know the ideas related to historiography of different history writers and its critics as well.

اردو ادب میں ادبی تاریخ کے نظریے کی تشکیل، وقت کے بہتے دھارے کے ساتھ متشکل ہوئی ہے۔ ادب کی دیگر اصناف غزل، نظم، افسانہ، ناول کی تعریف کے تعین کی طرح ادبی تاریخ کا بھی واضح مفہوم اور پیراڈائم ہونا ضروری ہے۔ اس بات کا رچاؤ اردو ادب میں اس لیے بھی نہیں ہو سکا کہ تخلیق پہلے ہوئی ہے اور تنقید اور تاریخ بعد میں۔ لہٰذا تخلیق کے اٹھارویں، انیسویں صدی کی تخلیقات (کاوشوں) کی دستاویز بنانے کا پہلا خیال، تذکرہ نویسی کی شکل میں سامنے آیا، جو کہ ادبی تاریخ کی پہلی غیر معین شکل ہے۔ تذکرے کے علی الرغم ادبی تاریخ، ماضی کے رجحانات اور حال کے میلانات کو یکجا کرنے کا ایسا ذریعہ ہے جس کا فروغ اور ارتقا رجحانات، موضوعات، علاقائی تخصیصی مطالعہ اور ادوار گویا ہر حوالے اور ہر مرحلے سے ایک مربوط اکائی کے طور پر ہوتا ہے۔ اس تدریجی ارتقا کے منظر نامے پر سماجی تبدیلیاں، ثقافتی تغیرات، لسانی ضابطے، اور شرائط، ہر نوع کی داخلی تنظیم کو بحال رکھتے ہیں۔ یوں ادبی تاریخ کی متحرک ساخت اور ہیئت کا دائرہ کار محض عصری تبدیلیوں سے نہیں بلکہ تحقیق، تخلیق اور تنقید کے بنیادی زاویوں سے بھی جڑ جاتا ہے۔

زیرِ نظر مضمون اردو ادب میں ادبی تاریخ کے نظریے کے ارتقا، روایت کے جائزے اور اس کے فکری امکانات کے تعین کی کوشش ہے۔ اردو ادب میں ادبی تاریخ کے نظریے کی تشکیل میں محققین، مورخین اور ناقدین نے دو الگ الگ سطحوں پر حصہ لیا ہے:

۱۔ ادبی مورخین کے دیباچے، مقدمے، اور پیش لفظ

۲۔ ناقدین کے مضامین

مقدم الذکر سطح پر ادبی تواریخ کے مصنفین اور محققین نے، تاریخ ادب کے مفہوم، اور توضیح کو ابتدائی مرتب شکل میں پیش کیا۔ یہ بحث الگ مضمون کی متقاضی ہے کہ ان کی تعریف کا عملی اطلاق، ان کی تصنیف کردہ تاریخ پر کس قدر رہا ہے۔ ان محققین اور مورخین میں محمد حسین آزاد، رام بابو سکسینہ، علی جواد زیدی، آل احمد سرور، عبدالقادر سروری، احتشام حسین، حامد حسن قادری، ڈاکٹر سلیم اختر، ڈاکٹر جمیل جالبی، ڈاکٹر تبسم کاشمیری اور وہاب اشرفی زیادہ قابل قدر حیثیت کے حامل ہیں۔

زبان کو تبدیلیوں کی نسبت سے پانچ ادوار بنا کر، ہر عہد کی لسانیاتی خصوصیات اور شعرا کے سوانح کا بیان، اردو تذکروں اور ادبی تاریخ کے درمیان صراط پل کی حیثیت اختیار کرنے والی "آبِ حیات" میں محمد حسین آزاد نے ادبی تاریخ کے نظریے کا رمز یہ بیان دیباچے میں یوں کیا ہے "اس طرح لکھوں کہ ان کی زندگی کی بولتی چالتی تصویریں سامنے آن کھڑی ہوں"(۱)

شعرا کی یہ تصاویر منفرد اور متنوع ہیں یوں ادبی تاریخ کی پہلی صورت "سوانحی بیان" کی صورت سامنے آئی۔

سوانح کے ساتھ تنقید کے عنصر کی الگ نشاندہی رام بابو سکسینہ کی "تاریخ ادب اردو" میں دکھائی دیتی ہے۔اس کے منظر عام پر آنے سے ادبی تاریخ میں مختلف ادوار کے تاریخی حالات و واقعات، تحریکوں کے عروج و زوال کے اسباب اور ان عناصر کے شعرا اور شاروں پر اثرات، بھی ایک نئی تعبیر ثابت ہوئے۔

> ''مختلف تحریکوں اور طرزوں کی ابتدا اور ترقی و زوال کے اسباب بتائے جائیں اور اس دور کے تاریخی حالات و واقعات بھی نظر انداز نہ کیے جائیں جس میں کہ وہ شعرا اور شار گزرے یہ کتاب محض کسی زمانے کے واقعات کا ایک ذخیرہ نہیں بلکہ ان خیالات اور خصوصیات کے دکھانے کی اس میں پوری کوشش کی گئی ہے جن کا اثر زمانے پر تھا"(۲)

اب ادبی تاریخ محض کسی مخصوص دور کے زمانی حوالوں کو مربوط کرنے کا نام نہیں رہا بلکہ ادبی تاریخ معاصر حالات و واقعات، مصنفین کے سوانحی خاکوں، ان کی تحریروں اور فن پاروں کو اس طرح Interpretate کرتی ہے کہ سماجی تغیر و سماجی شعور، ثقافتی تنظیم، متغیر جمالیاتی، ادبی و علمی اقدار، کسی تخلیق کار کے فن پارے میں تعبیری اور تجزیاتی سطحوں پر کس طور اثر انداز ہوئے۔ادبی تاریخ کے اس نظریے کا اظہار علی جواد زیدی (اردو ادب کی تاریخ) اور عبدالقادر سروری، (اردو کی ادبی تاریخ) نے کیا ہے۔

> ''مختلف سماجی اداروں، سیاسی تحریکوں اور ثقافتی تنظیموں اور بدلتی ہوئی جمالیاتی اور ادبی و علمی قدروں کا تفصیلی جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔ یہ بھی دکھایئے کہ اردو ادب میں افراد نے ان تحریکوں کا اثر کیسے قبول کیا، کون لوگ روایت سے چمٹے رہے کن لوگوں نے بغاوت کی۔سماج کے ساتھ افراد کی نجی زندگی کے اتار چڑھاؤ کا جائزہ بھی لینے کی ضرورت ہے۔''(۳)

> ''آئندہ ادبی تاریخ لکھنے والوں کی یہ ذمہ داری ہے کہ وہ ادبی مظاہر کو سیاسی، معاشی، سماجی، اور فنی ماحول میں پیش کرنے کی کوشش کریں۔ ہماری سیاسی تاریخ تو مدون ہے لیکن معاشی، سماجی، اور فنی تاریخ اتنی مرتب نہیں ہے کہ اس کا مسالا ایک چھوٹی کتاب میں آسانی سے فراہم کیا جا سکے اور اس کے ساتھ تو ادبی مظاہر کی نشو و نما کو جوڑ کر سب کے عمل اور ردعمل کو نمایاں کیا جا سکے۔''(۴)

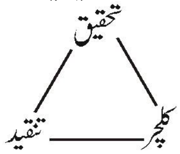
اسی تصور پر مابعد مورخین اور ناقدین نے اپنے ان خیالات کی عمارت کھڑی کی ہے۔

ادبی تاریخ وہ اندازِ شعور ہے جو تخلیقی مواد کی لسانی تبدیلیوں، موضوعاتی، تکنیکی اور اسلوبیاتی منہاج کو، ردعمل کی کیفیات سے دوچار، تنقیدی پیرائیوں میں ڈھالنے کا ایک تحقیقی و تنقیدی عمل ہے گویا ادبی تاریخ لکھنے کے لیے موضوعاتی، اسلوبیاتی، تکنیکی اور لسانی حوالوں کو مدِ نظر رکھنا بھی از حد ضروری ہے تاکہ ہر منطقی ربط، عمومی روایت سے ہٹ کر تجربے کی معنویت کو واضح کر سکے۔ایک فن پارے کے تخلیقی مواد کو ایک ہیئت میں بیان کرنا، اس کی اسلوبیاتی، موضوعاتی، اور جمالیاتی نہج کا تعین کرنا، بھی تنقید کے منصب میں شامل ہے اور یہی تنقید، ادبی تاریخ کا لازمی جز وٹھہری۔ادبی تاریخ کے نظریے کی وضاحت میں پروفیسر آل احمد سرور نے 'علی گڑھ تاریخ ادب اردو' جلد اول کی تمہید میں گراں قدر رائے دی ہے۔

> ''ادب کے اس مطالعے کے لیے زبان کی خصوصیات کے علم کے علاوہ تاریخ اور تہذیب کا گہرا شعور اور سماج کے پیچ در پیچ رشتے کا علم اور جمالیات، فلسفے اور معانی و بیان کے ساتھ ان زبانوں کے ادب کا علم بھی ضروری ہے جن سے یہ زبان خاص طور پر متاثر ہوئی ہے۔''(۵)

مروجہ معیارات اور نظریات، اصناف و ہیئت (جمالیات، معنی و بیان) کی بتدیلیوں میں امتیاز، ادبی تاریخ کے ایک

بنیادی تصور کو سامنے لاتی ہے۔ڈاکٹر جمیل جالبی کا تصور تاریخ ادب ،نہایت وقیع حیثیت کا حامل ہے۔ادبی تاریخ کو نظریا نے کی ابتدا "سوانحی بیان" سے ہوئی پھر اس میں " تنقیدی عنصر "اور سماجی ،معاشی ،معاشرتی شعور بھی شامل ہوا"۔اس میں مزید ایک عنصر (کلچر) کو شامل کرنے کا سہرا ،ڈاکٹر جمیل جالبی کے سر ہے اور ان کی تاریخ ادب اردو کی تینوں جلدیں اس نظریے کے عملی اطلاق کا ثبوت بھی ہیں وہ ادبی تاریخ نویسی کو ایک تثلیث قرار دیتے ہیں



لکھتے ہیں۔

''اردو ادب کی تاریخ وہ آئینہ ہے جس میں ہم زبان اور اس زبان کے بولنے اور لکھنے والوں کی اجتماعی وتہذیبی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں۔ادب میں سارے فکری ،تہذیبی ،سیاسی ،معاشرتی اور لسانی عوامل ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ایک وحدت ،ایک اکائی بناتے ہیں اور تاریخ ادب ان سارے اثرات ،روایات اور محرکات اور خیالات ور جحانات کا آئینہ ہوتی ہے۔''(۶)

مروجہ ادبی تواریخ میں مصنفین کی سوانح حیات کے بیانیہ کو ان کے حالاتِ زندگی کے معاشرتی تغیرات کی جانچ اور پرکھ کو (Judjement and Evaluation) سے مربوط کیا جاتا رہا ہے۔ڈاکٹر جمیل جالبی اور ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی تواریخ اس بات کی شاہد ہیں۔ڈاکٹر تبسم کاشمیری ادبی تاریخ کے کہنہ تصورات کی بیخ کنی اپنے تصور تاریخ ادب سے کرتے ہیں۔"ادب کی تاریخ کو جو قوت ادبی تاریخ بناتی ہے وہ مورخ کا وژن ہے"(۷)

ادبی تاریخ کے نظریے کو مورخ اساس بنانے کا یہ بالکل نیا تصور ہے وہ ادبی مورخ کے لیے تحقیق ،تنقیدی بصیرت اور فکر و خیال کی سطح پر تجربات کا معروضی تجزیہ نگاری کا حامل ہونا لازم قرار دیتے ہیں۔اس کے ساتھ ہی وہ ادب اور ادب سے متعلقہ علوم کو تاریخ ادب کا موضوع بنانے کے بارے میں سماجی ،سیاسی ،معاشی ،معاشرتی ،اخلاقی اور اقتصادی پس منظر کے اس اطلاق کو ،ادب سے متعلقہ علوم کی شاخ کے طور پر تاریخ ادب کے نظریے میں شامل کرتے ہیں۔لکھتے ہیں۔

''جب ہم کسی خاص ادبی دور کا تجزیہ کریں گے تو یہ تجزیہ محض ادب کے شعبہ تک محدود نہیں رکھیں گے بلکہ ہم اس دور کے سماجی علوم ،اقتصادیات ،دیومالا ،سیاسی تاریخ ،تہذیبی وثقافتی عوامل ،فلسفہ اور نفسیات وغیرہ کی روشنی میں اس دور کا تجزیہ مکمل کریں گے۔اس مطالعہ میں بنیادی اہمیت تو ادب ہی کو حاصل رہے گی مگر ادب پر اثر انداز ہونے والے دیگر عوامل اور محرکات کا مطالعہ بھی ساتھ ساتھ کریں گے اس طرح ہم ادبی تاریخ کو ایک وسیع تناظر میں دیکھ سکیں گے۔''(۸)

جدید تاریخ نویسی Historiography اور Art of History writing میں حالات و واقعات کو Interperate کرنا ضروری قرار دیا گیا ہے تا کہ ادیب کی تخلیقی مساعی کو اس کی سوانح سے منسلک کیا جائے۔ڈاکٹر وہاب اشرفی نے ایسے ہی مسائل کو پیش کیا ہے جو اردو ادب کی تاریخ نویسی میں درپیش ہیں ،انہوں نے ادیب کی سوانح کی طوالت ،علاقائی تعصب ،اور دبستانوں کی تقسیم ایسے مسائل کو بیان کیا ہے جن کا حل وضع کر کے تاریخ ادب کے نظریے کو تشکیل دینے کی کوشش بھی کی ہے۔لکھتے ہیں۔

''مغربی ادبی مورخ کسی بھی فن کار کے بارے میں چاہے وہ اس کا ہم عصر ہی کیوں نہ ہو ایک رائے قائم کر لیتا ہے اور انتخاب اس کے صوابدید پر منحصر ہوتا ہے لیکن اردو میں ایسے مظاہر سے بچنے کی کوششیں کی جاتی

ہیں۔میرے خیال میں اس رجحان کو بدلنا چاہیے۔۔۔مجھے دبستانوں سے چڑ نہیں ہے لیکن کوئی ضروری نہیں کہ کسی فن کار کو کسی اسکول سے وابستہ کر کے ہی گفتگو کی جائے۔''(۹)

موخر الذکر سطح پر وہ ناقدین ابھرتے ہیں جنہوں نے تاریخ تو نہیں لکھی لیکن تاریخ ادب کے نظریے کی وضاحت مختلف مضامین میں کی ہے ان میں ڈاکٹر محمد حسن، مظفر علی سید، کلیم الدین احمد، ڈاکٹر عبدالقیوم، گیان چند جین، ڈاکٹر معین الدین عقیل اور رضی عابدی شامل ہیں۔

لسانی تبدیلیوں سے لے کر تحریکوں کے ارتقا اور سماجی، معاشرتی، معاشی، تہذیبی و ثقافتی اثرات تخلیق اور تخلیق کار کے نفسیاتی مطالعے تک مختلف ناقدین نے ادبی تاریخ کی نظریہ سازی میں مقدور بھر حصہ لیا ہے تاریخ نویسوں کے ساتھ بالغ نظر ناقدین کی رائے بھی منفرد اہمیت کا درجہ رکھتی ہے۔ڈاکٹر محمد حسن نے ادبی تاریخ کی سماجی اور نظریاتی تشکیل کرتے ہوئے ادب کے تدریجاً مطالعہ، تہذیبی، عمرانی اور تاریخی پس منظر کے شاعروں اور ادیبوں پر اثرات کو قلمبند کرنا ضروری ٹھہرایا ہے۔

''ادبی تاریخ کو بیک وقت تہذیبی آورش اور اہم خیالات کی تاریک پیش کرنی ہوگی۔ پھر ان خیالات کی کیفیت اور ماہیت کی تلاش میں عمرانی اور تاریخی پس منظر واضح کرنا ہوگا، پھر ہر دور کے ادبی میلانات کا جائزہ لینا ہوگا اور ہمارے شعرا اور ادیبوں کی زندگیوں کے حالات اور ان کی شخصیت اور فن کا تجزیہ کرنا ہوگا۔جنہوں نے ہمارے ادب پر عہد آفرین اثرات چھوڑے ہیں۔''(۱۰)

تاریخ ادب کے بنیادی عناصر بعینہ وہی رہیں گے جو ماقبل تاریخ نویس بیان کر چکے ہیں لیکن ان کو نظریانے کا ہر ایک کا انداز جداگانہ اور ناقدانہ ہے۔کچھ ایسی ہی نظریہ سازی کلیم الدین احمد نے کی ہے۔ان کا اضافی موقف یہ ہے کہ مختلف ادیبوں اور تحریکوں میں جو ربطِ باہمی ہے اس کو بھی اجاگر کیا جائے تاکہ ان کے رجحانات کا مطالعہ بھی زیر بحث آسکے۔اور تعصّبات (شخصی و عصری) کی قلعی کھل سکے۔لکھتے ہیں:

''وہی تاریخ کامیاب ہوگی جو اردو ادب کی ابتداء اور ترقی کے مختلف مدارج کو صحیح اور روشن طور پر واضح کر سکے اور اس کی ابتدا اور ترقی کے اسباب، سیاسی، تاریخی، معاشرتی، اور ادبی اسباب تفصیل کے ساتھ بیان کر سکے۔۔۔جس میں ہر دور کے ان اثرات کا ذکر ہو جو اپنے اپنے نقش قدم چھوڑ گئے ہوں۔جس میں مختلف ادوار، مختلف شاعروں اور انشاپردازوں میں جو ربط ہے اسے اجاگر کیا جائے۔''(۱۱)

تاریخ ادب میں سیاسی اسباب اور پس منظر کا شامل ہونا کس حد تک درست ہے؟ یہ سوال کلیم الدین احمد کی رائے کے بعد سر اٹھاتا ہے جو کہ کامیاب تاریخ ادب کے لیے اسے ایک لازمی حصہ قرار دیتے ہیں۔لیکن ادبی تاریخ میں سیاسی تاریخ کو تفصیل سے بیان کرنا، بعید از قیاس ہے چونکہ اس سے ادب کی حیثیت، دوسرے درجے کی ہو جاتی ہے۔ڈاکٹر عبدالقیوم کی رائے ملاحظہ ہو:

''تاریخ ادب کا مطالعہ ذہنی، ادبی، تمدنی، اور لسانی مطالعہ ہے اس طرح ادب کا مطالعہ مفید ثابت ہو سکتا ہے اور اس کا وسیع تصور اور تہذیبی اہمیت سامنے آسکتی ہے۔''(۱۲)

ڈاکٹر عبدالقیوم نے ادبی، تمدن، اور لسانی مطالعہ کے ساتھ ساتھ ذہنی مطالعہ کو بھی تاریخ ادب کا جزو لازم کہا ہے۔یہی بات ڈاکٹر سلیم اختر نفسیاتی مطالعے کی ذیل میں کہہ چکے ہیں۔اس طرح ادب اور ان کی تخلیقات کا نفسیاتی مطالعہ بھی تاریخ ادب کے نظریے کی سمت نمائی کرتا ہے۔

مظفر علی سید نے ادبی تاریخ کے لیے مختلف ادبی گروہوں کے لیے اقدار، باہمی امتیازات، ماحول اور تھوڑی بہت معلومات کے دستاویزی بیان کو معیاری ادبی تاریخ کا لازمہ ٹھہرایا ہے۔

''ادیبوں اور شاعروں کے گروہ، ان کی اقدار، مشترک اور باہمی امتیازات، ان کا ماحول، اور اسی ماحول کے

الرغم ان کی جدو جہد، تھوڑی بہت ضروری معلومات جنہیں احتیاط اور سلیقے سے منتخب کیا گیا ہو۔ کسی تاریخ ادب سے یہ توقع رکھنا بے جا نہ ہوگا۔''(۱۳)

تخلیقی ادب کو پرکھنے کی کسوٹی، فکر اور فن ہوتا ہے۔ ادبی تخلیقات کے فکری اور فنی ارتقا کی جلوہ آرائی ہے۔ تاریخ ادب کے نظریے کی تشکیل میں زیادہ توجہ تحریکوں کے عروج وزوال، عہد بہ عہد سماجی، سیاسی، معاشی، معاشرتی اور تہذیبی صورتحال اور اس کے ادب پر اثرات پر رہی ہے لیکن تاریخ ادب میں مذکورہ فکری منہاج کے ساتھ ادب کے فنی ارتقا اور اضافی تکنیکوں کے مطالعے کی رجحان سازی پر رضی عابدی رقمطراز ہیں۔

''ادب کی تاریخ دراصل اس ذہنی مزاج کی تاریخ ہوتی ہے جس کا اظہار کسی زبان کے ادب میں ہوتا ہے اس کے دو پہلو ہیں ایک اس گروہ یا قوم کا فکری ارتقا جس کا ادب زیر مطالعہ ہے اور دوسرے تکنیکی میدان میں اس کی جدت طرازیاں اور کامیابیاں۔''(۱۴)

ادبی تاریخ کو کلیت (Totality) میں دیکھنے اور اس کی تفہیم کرنے کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ اس جدید تصور کو ادبی تاریخ نویسی کے اساسی تقاضوں کے حوالے سے جانچتے ہوئے ڈاکٹر معین الدین عقیل نے یوں واضح کیا ہے کہ

''ادب کی تاریخ نویسی کو ایک کلی حیثیت دی جانی چاہیے، چاہے وہ اپنی ہی حدود میں رہ کر لکھی جائے یا وسیع تر عالمی تناظر میں پہنچ کر لکھی جائے۔ کوئی معاشرہ، کوئی قوم، کوئی زبان مجرد نہیں رہتی۔ اس لیے کسی زبان کا ادب بھی مجرد نہیں ہوتا۔''(۱۵)

اردو ادب میں ادبی تاریخ کی نظریہ سازی کی روایت کے بعد، ادبی تاریخ کی مکمل، واضح اور معروضی تعریف مرتب کرنے سے پہلے چند انگریزی ناقدین کی آرا سے استفادہ کر لینا بھی ضروری ہے۔ تاکہ ادبی تاریخ کی مزید وسعت سامنے آسکے۔ ہڈسن لکھتے ہیں:

"It charmological account of the men who wrote in these languages and of the books they produced , with critical analyses of their merits and defects and some discription of literary schools and traditions, and of fluctuation in fashions and taste.(۱۶)

رینے ویلک لکھتے ہیں:

"History can be written only in refrence to variable schemes of values, and these schemes have to be abstracted from history ...... The establishment of the exact position of each work in a tradition is the first task of literary history..... the history of the term and the critical programmes as well as the actual stylistic changes; the relationship of the period to all the other activation of man; the relationship to the same period in other countries"(۱۷)

مذکورہ بالا اُردو ادب میں ادبی تاریخ کے نظریے کی روایت اور انگریزی ناقدین کی آرا کے بعد ادبی تاریخ کی موزوں اور معروضی تعریف کی ضرورت پھر بھی موجود ہے۔ چونکہ مختلف ناقدین محققین نے اپنے اپنے نقطہ نظر اور اپنے عصری شعور کے مطابق اس کے پیرایہ اظہار بنایا ہے۔ موجودہ عہد میں ادب کی قرات کے جو نئے نئے اسالیب، تھیوریز کی شکل میں سامنے

آرہے ہیں جس بنا پر ادبی تاریخ کی تھیوری کو بھی نئے انداز سے تھیورائز کرنے کی ضرورت ہے۔ جو کہ روایت کے تصور سے انحراف کے بوجود بھی روایت میں انفرادیت کی حامل ہوسکتی ہے۔

ادبی تاریخ نہ صرف مصنف کے بطن میں موجود معانی کی وحدتوں کا انکشاف کرتی ہے بلکہ مصنف کی نفسیات، سماجی و تاریخی شعور، عصری منظرنامے اور اس میں ہونے والے تغیرات کی حدود وامکانات کا تعین بھی کرتی ہے تا کہ ادب کی یہ ماہیئت؛ انسان، سماج اور کائنات سے اپنا تعلق استوار کرے۔

ادبی تاریخ کے یہ وجودیاتی، مظہریاتی اور تجزیاتی پہلو ادب میں روایت اور جدیدیت کی نئی روش کو بیان کرتے ہیں۔ ادبی تاریخ کا لکھا جانا اس امر کا جواز ہے کہ روایت اور جدیدیت کی Ontology کی تمام تر توجہ، اسی تاریخی حیثیت میں ہے جس کو مرتب کرنے کی سعی نئے ضابطوں کی اساس ہے۔ ادبی تاریخ کا لسانی اشتراک، سماجی تغیرات کا ماڈل ہے؛ جس کا منطقی رشتہ، ثقافتی مظاہرہ اور کلچرل تغیرات کی بھی نگرانی کرتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ محمد حسین آزاد، ''آب حیات'' مرتبہ: ڈاکٹر تبسم کاشمیری (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۰ء) ص ۵

۲۔ رام بابو سکسینہ، ''تاریخ ادب اُردو''، مترجم: محمد عسکری (لاہور، گلوب پبلشرز، ۱۹۸۶ء) ص ۲۵

۳۔ علی جواد زیدی، ''اُردو ادب کی تاریخ'' (مشمولہ) جامعہ، دہلی، جون ۱۹۶۶ء، ص ۲۵۱

۴۔ عبدالقادر سروری، ''اُردو کی ادبی تاریخ''، (حیدرآباد، نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، ۱۹۵۸ء) ص ۶/۵

۵۔ آل احمد سرور، ''علی گڑھ تاریخ ادب اُردو'' (مقدمہ) جلد اول' بحوالہ ''اُردو کی ادبی تاریخیں'' ڈاکٹر گیان چند، (کراچی، انجمن ترقی اُردو، ۲۰۰۰ء) ص ۱۹

۶۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، ''تاریخ ادب اُردو'' جلد دوم (لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۴ء) ص ۱۱۔۱۲

۷۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری، ''اُردو ادب کی تاریخ'' (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء) ص ۱۴

۸۔ ایضاً ص ۱۰

۹۔ ڈاکٹر وہاب اشرفی، ''تاریخ ادب اُردو'' جلد اول (دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۶ء) ص ۲۰۔۲۱

۱۰۔ ڈاکٹر محمد حسن، ''تاریخ ادب کے چند مسائل'' (مشمولہ) ادب لطیف' لاہور' مئی ۱۹۸۷ء ص ۶

۱۱۔ کلیم الدین احمد، ''اُردو تنقید پر ایک نظر'' (لاہور، عشرت پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۶۵ء) ص ۳۰

۱۲۔ ڈاکٹر عبدالقیوم، ''تنقیدی نقوش'' (کراچی، مشتاق بک ڈپو، ۱۹۶۲ء) ص ۱۳۶

۱۳۔ مظفر علی سید، ''تاریخ ادب کا مطالعہ'' (مشمولہ) صحیفہ' لاہور، دسمبر ۱۹۵۷ء، ص ۵۱

۱۴۔ رضی عابدی، ''اردو ادب کی تاریخ کیسے لکھی جائے'' (مشمولہ) ماہ نو' لاہور' اپریل ۱۹۹۰ء ص ۲۱

۱۵۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل، ''ادبی تاریخ نویسی۔ صورتِ حال اور تقاضے''، (مشمولہ) بازیافت، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، شمارہ ۱۰، جنوری تا جون ۲۰۰۷ء، ص ۲۴

16. An Introduction to the study of literature By:Hydson, P.No. 36

17. Theory of Literature by Rene Wellek , P.No. 267

ڈاکٹر سلیم اختر

مشاعرہ کا کلچر

The tradition of Mushaira has been considered among the cultural heritage of Urdu. Mushairas has played a vital role in development of Urdu. This culture has been discussed in this article.

بلاشبہ غزل اُردو دنیا کی مقبول ترین اور پسندیدہ ترین صنفِ سخن ہے۔ وقت کے پھیلتے دائروں، متغیر ادبی ذوق اور نئی شاعرانہ ہیئتوں کے باوجود بھی غزل کی عوام پسندی میں کمی نہ ہوئی۔ کمی کیا، اس میں تو اضافہ ہی ہوتا رہا ہے۔ صدیوں کے تہذیبی سفر اور برصغیر سے مخصوص ثقافتی اقدار نے غزل کے مخصوص کلچر کی تشکیل کی ہے اور مشاعرہ کو بھی غزل کے مخصوص کلچر کا مظہر سمجھنا چاہیے۔ صدیوں کی تہذیبی کروٹوں اور کلچر کے بدلتے انداز کے باوجود مشاعرہ کے کلچر میں کسی طرح کی بھی تبدیلی نہ آئی۔ جدید دَور میں اظہار و ابلاغ کے متنوع وسائل اور الیکٹرونک میڈیا کے باوجود بھی مشاعرہ سے دلچسپی میں کمی نہ آسکی۔ کمی کیا مشاعرہ اپنے فروغ کے لیے میڈیا کو بھی بروئے کار لایا۔

غزل کا کلچر مشاعرہ کے سانچہ میں یوں ڈھلا کہ غزل اور مشاعرہ لازم و ملزوم قرار پائے۔ مشاعرہ محض افراد کا ایسا اجتماع نہیں جو ''مُکرر ارشاد! مُکرر ارشاد!'' کی تکرار کر رہا ہو۔ مشاعرہ ایسے لفظ شناس اور سخن فہم حضرات کا اجتماع ہوتا تھا جو داد اور بیداد کے رموز سے آگاہ تھے۔ لیکن مشاعرہ کو محض داد اور بیداد تک محدود نہ کرنا چاہیے کہ مشاعرہ سخن شناسی، سخن فہمی اور سخن سنجی کے ادارہ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ (کم از کم) قدیم دَور میں، جب نشر و اشاعت کی سہولتیں میسر نہ تھیں اس وقت مشاعرہ شعر کے ادارہ اور شاعری کی درسگاہ کا کردار ادا کرتا تھا۔

بالعموم یہ باور کیا جاتا ہے کہ مشاعرہ صرف اُردو سے مخصوص رہا ہے، ایسا نہیں۔ بلکہ دنیا کے ہر خطہ میں اپنی شاعری میں دیگر افراد کو شریک کرنے کا رُجحان رہا ہے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ ہر ملک، کلچر اور زبان میں شعر سنانے کا مشاعرہ جیسا انداز نہ رہا ہو لیکن کوئی نہ کوئی صورت رہی ہے۔ ماضی میں کارواں سرائے اور شراب خانوں/قہوہ خانوں یا عوامی اجتماعات میں شاعری سنائی جاتی تھی۔ چنانچہ ہومر کے بارے میں یہ بتایا جاتا ہے کہ وہ ''ایلیڈ'' اور ''اوڈیسی'' شراب خانوں میں سنا کر گزر بسر کرتا تھا۔ ایتھنز میں ڈراموں کے سالانہ مقابلوں کی مانند ملکی سطح پر شاعری کے سالانہ مقابلوں کے بارے میں معلومات نہیں ملتیں، لیکن یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ سقراط جس طرح چوراہوں پر کھڑا ابحث کیا کرتا تھا شاید اسی طرح شعراء بھی اپنے اشعار سناتے ہوں۔ شعر کہنے کے بعد اسے سنا کر (یا اور کسی ذریعہ سے) سامعین سے داد وصول کرنا شاعرانہ جبلّت ہے۔ لہٰذا یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ جس زبان میں شعر کہا جاتا تھا وہاں اسے دوسروں تک پہنچانے کا بھی کوئی نہ کوئی ذریعہ ضرور ہوگا۔

اس موقع پر اس امر کی طرف توجہ دلانا ضروری ہے کہ جب مشاعرہ کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اس سے صرف وہ انداز مراد لیا جاتا ہے جو ہمارے ہاں مروّج رہا ہے اور ہنوز بھی برقرار ہے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ سامعین کو شعر سنانے کا کوئی بھی طریقہ/ ذریعہ/ وسیلہ اپنایا جائے، اسے ہی مشاعرہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ ''فرہنگِ آصفیہ'' میں بھی مشاعرہ کے یہی معنی درج ہیں:

''شاعروں کا باہم جمع ہو کر شعر خوانی کرنا، شعر خوانی''۔

قبل اسلام کے عرب میں عوامی اجتماع کے نقطۂ نظر سے ''سواق'' کو بہت اہمیت حاصل تھی۔ بقول حافظ ظہور احمد اظہر

(مقالہ بعنوان ''دورِ جاہلیہ میں عربوں کا تنقیدی شعور''، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین، فروری ۱۹۶۵ء)

''اسواق عرب سے مراد وہ میلے اور منڈیاں ہیں جو سال کے بارہ مہینوں میں جزیرۂ عرب کے مختلف گوشوں میں لگتی تھیں۔ جونہی ایک میلہ اختتام پذیر ہوتا دوسرا شروع ہو جاتا۔ ان میں مالِ تجارت پیش کرنے کے ساتھ ساتھ شعر و شاعری کے چرچے، کشتی، تیر اندازی اور شہسواروں کے مظاہرے اور قبائلی تناظر و تنافر کے سلسلے بھی ہوتے تھے۔ ان اسواق میں سوق عکاظ سب سے زیادہ اہم تھا...... سوقِ عکاظ کا سب سے دلچسپ پہلو یہ تھا کہ یہاں شعر و شاعری اور ادبی تنقید کی معرکۃ الآراء محفلیں منعقد ہوتی تھیں جن میں اپنا کلام پیش کرنے کے لیے شعراء سال بھر قصائد کی تخلیق میں مصروف رہتے...... یہاں ایک سرکاری لغوی اور ادبی بورڈ قائم تھا جس کے لیے جج مقرر تھے اور ان کے لیے خاص مستقل خیمے نصب کیے جاتے تھے...... سب سے پہلی بار نابغہ ذبیانی اس مجلس کی صدارت پر رونق افروز نظر آتا ہے...... سوقِ عکاظ میں نابغہ ذبیانی کے لیے چمڑے کا سرخ خیمہ نصب کیا جاتا تھا، شعراء اس کے پاس جمع ہوتے اور اپنے اپنے قصائد پیش کرتے اور وہ ان کے متعلق اپنی تنقیدی آراء ظاہر کرتا اور ہر سال ایک شاعر کو فحل الشعراء یا سال کا بہترین شاعر قرار دیتا...... عربی تنقید کسی قصیدے کو پسند یا ناپسند کرنے اور شاعر کو اشعر العرب یا اشعر الناس کہہ دینے پر ختم ہو جاتی تھی...... دورِ جاہلیت میں عربوں نے جب طویل قصائد کی مقبولیت اور علو مرتبت کو دیکھا تو انھیں مصر کے بنے ہوئے ریشمی کپڑوں پر لکھ کر کعبہ میں لٹکا دیا، اس وجہ سے انھیں ''مُعلقات'' کا نام دیا گیا...... نہ صرف عرب بلکہ دیگر اقوام میں بھی ادبی شاہکاروں کو بطور شرف و اعزاز لکھ کہ ممتاز مقامات پر لٹکا دیا جاتا تھا۔ روم و یونان میں اس امر کے شواہد ملتے ہیں...... بعض قصائد تو فتح مکہ میں بھی موجود رہے، ان طویل قصائد کے مصنّفین کو اصحاب المُعلقات، اصحاب المذہبات، اصحاب السموط، اصحاب الواحد، اصحاب الطوّال وغیرہ کے نام والقاب سے پکارا جاتا تھا...... عرب روساء و ملوک شاہکار قصائد کو اپنے شاہی خزانوں کی زینت بنانے میں بڑا فخر محسوس کرتے تھے اور انھیں خزانوں میں اس طرح محفوظ رکھتے تھے جس طرح وہ زر و جواہر کی حفاظت کرتے تھے۔ عرب چیدہ اور بلند پایہ قصائد کو اپنے حافظوں میں محفوظ رکھنے کے ساتھ ساتھ قیمتی کپڑے یا کاغذ پر لکھ کر مقدس اور عوامی مقامات پر لٹکا بھی دیتے تھے۔ قبل اسلام کے عربی قصائد میں ''سبع المُعلقات'' کا خاص مقام ہے۔''

جب صدر کسی قصیدہ کو سب سے اعلیٰ قرار دیتا تو اس کے محاسن پر بھی روشنی ڈالتا، اسے ''تقریظ'' کہا جاتا تھا۔

بطور ادبی اصطلاح ہنوز بھی ''تقریظ'' مستعمل ہے۔ تقریظ میں کتاب اور صاحبِ کتاب کے بارے میں پُرتکلّف بلکہ مبالغہ آمیز اُسلوب میں توصیفی کلمات لکھے جاتے ہیں۔

جہاں تک مشاعرہ کی ثقافت، اس کی ادبی اور لسانی اہمیت کا تعلق ہے تو بلا مبالغہ یہ دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ برصغیر میں مشاعرہ نے لامثال انداز اختیار کیا۔ برصغیر میں مشاعرہ کی ترویج کے ضمن میں ایرانی اثرات سے صرفِ نظر ممکن نہیں۔

ہندوستان متنوع زبانوں والا ملک تھا لیکن مسلمان حکمرانوں کی وجہ سے فارسی سرکاری زبان تھی، اس لیے فارسی دان ہندوستانیوں نے فارسی اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی۔ یوں فارسی کے ساتھ ساتھ مختلف اصنافِ سخن بالخصوص غزل کا چرچا عام ہوا اور اتنا کہ اُردو میں لکھنے کے باوجود بھی فارسی ادبیات و شخصیات ماڈل رہیں۔ اسی فضا میں مشاعرہ کی روایت کا بھی آغاز ہوا ہوگا جس نے بتدریج ایک ادبی ادارہ کی صورت اختیار کر لی، یوں کہ مشاعرہ کی اپنی ثقافت تشکیل پا گئی۔ مشاعرہ میں نشست کے آداب کے ساتھ ساتھ غزل خوانی کا انداز بھی متعیّن تھا۔

اگرچہ مشاعرہ میں ترنم کے ساتھ ساتھ غزل تحت اللفظ بھی پڑھی جاتی تھی لیکن بعض شعراء غزل سنانے میں خاصی جدتیں پیدا کر دیتے تھے جبکہ بعض تو غزل کی ادائیگی کو ڈرامائی روپ بھی دے دیتے۔ ''آبِ حیات'' میں آزاد نے میر سوز کے بارے میں لکھا ہے:

''شعر کو اِس طرح ادا کرتے تھے کہ خود مضمون کی صورت بن جاتے تھے اور لوگ بھی نقل اتارتے تھے، مگر وہ بات کہاں! آواز دردناک تھی، شعر نہایت نرمی اور سوز سے پڑھتے تھے اور اسی میں اعضا سے بھی مدد لیتے تھے۔ مثلاً شمع کا مضمون باندھتے تو پڑھتے وقت ایک ہاتھ سے شمع اور دوسرے کی اوٹ سے وہیں فانوس تیار کر کے بتاتے۔ بے دماغی یا ناراضی کا مضمون ہوتا تو خود بھی تیوری چڑھا کر وہیں گر جاتے۔''

اسی طرح داد کا بھی اپنا اُسلوب تھا۔ یہ سب اس لیے کہ مشاعرہ کے تعلیم یافتہ سامعین ذوقِ سخن کے حامل ہوتے تھے۔ شعر سننے کے ساتھ ساتھ وہ فن کی نزاکتوں پر غور کرتے تھے اور الفاظ و معانی کی دلالتوں پر دسترس رکھتے تھے اسی لیے آسانی سے داد نہ دیتے، داد کیا، احسن طریقہ سے شعر کی اغلاط پر طنز بھی کرتے تھے۔ مشاعرہ کے لیے ''مجلس ریختہ'' کا لفظ بھی استعمال ہوتا تھا۔ واضح رہے کہ ریختہ شاعری اور غزل کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ ڈاکٹر الف۔ د۔ نسیم لکھتے ہیں:

''آپس کی حریفانہ نوک جھونک کے علاوہ مجالسِ ریختہ میں خوش مذاقی، بذلہ سنجی، نکتہ آفرینی اور لطیفہ گوئی سے بھی کام لیا جاتا، جس سے تلخی کی بجائے محفل میں شگفتہ دلی اور تفریحِ قلب کا سامان پیدا ہو جاتا۔''

قدیم زمانہ میں ذرائع نشر و اشاعت نہ ہونے کے برابر تھے، لہٰذا اجتماعی ابلاغ کے لیے مشاعرہ بہترین ذریعہ تھا۔ اس ضمن میں یہ بھی واضح رہے کہ روایتی مشاعرہ کے ساتھ ساتھ خانقاہیں اور اُن کے تکیے، امراء کے دیوان خانے، قہوے خانے، مے خانے اور چوک تک شعر خوانی کے لیے استعمال ہوتے تھے۔ درگاہ علی قلی خاں کے ''مرقع دہلی'' میں اس ضمن میں خاصی دلچسپ تفصیلات ملتی ہیں۔ اس زمانہ کے سخن فہم حضرات کی دل بستگی کے لیے طوائفیں سخن فہم ہونے کے ساتھ ساتھ شاعری بھی کرتی تھیں۔ اس لیے یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ طوائف کا کوٹھا بھی شعر گوئی کے لیے استعمال ہوتا ہو گا۔ الغرض کسی بھی جگہ شعر سنایا اور سنا جا سکتا تھا۔

دہلی میں اُردو غزل گوئی کا آغاز بھی ان مشاعروں ہی کا مرہونِ منت ہے جن میں دکن سے آئے ہوئے ولؔی نے اپنی غزلیں سنا کر، دہلی کے فارسی گو حضرات کو یہ احساس کرایا کہ اُردو محض بازار کی بولی نہیں بلکہ اسے تخلیقی مقاصد کے لیے بھی بروئے کار لیا جا سکتا ہے۔ ولؔی کی شستہ اُردو غزلوں کے اُسلوب اور لب و لہجہ نے دہلی کے سینئر شعراء خان آرزو، میرزا مظہر جانِ جاناں، شرف الدین مضموؔن، محمد شاکر ناجؔی، غلام مصطفٰی خاں یکرنگؔ، شاہ حاتؔم اُردو غزل کی طرف راغب ہو گئے۔ مشاعرہ اگر ایک طرف ذوقِ سخن کی آبیاری کا باعث تھا تو دوسری جانب نوآموز شعراء کے لیے تربیت گاہ بھی تھا۔ سخن فہم حضرات اچھی غزلیں بیاضوں میں لکھ لیتے تھے۔ آج یہ بیاضیں تحقیقات میں کارآمد ثابت ہو رہی ہیں۔ شاعرانہ چشمک ہمیشہ رہی ہے۔ ماضی میں اس کے اظہار کی بہترین جگہ مشاعرہ ہوتا تھا۔ چنانچہ مخالف کی زبان و بیان کی غلطیاں تلاش کی جاتیں، بحر اور تقطیع کی بحثیں، اپنے شاگردوں سے اعتراضات کرائے جاتے اور جواب میں اقوال اور سندیں پیش کی جاتیں۔

دہلی اور لکھنؤ کے کلچر میں جو فرق تھا، مشاعرے بھی اس کے مظہر تھے۔ ''آبِ حیات'' میں مولانا آزؔاد نے اس ضمن میں کئی دلچسپ واقعات پیش کیے ہیں۔ شیخ امام بخش ناسخؔ اور خواجہ حیدر علی آتشؔ دونوں ہی لکھنؤ میں استاد کا درجہ رکھتے اور ایک دوسرے کو خاطر میں نہ لاتے تھے۔ اب آگے کا احوال مولانا آزاد کی زبان سے سنیے:

''ایک نواب صاحب کے ہاں مشاعرہ تھا۔ وہ ان (یعنی شیخ ناسخؔ) کے معتقد تھے۔ انھوں نے ارادہ کیا کہ شیخ صاحب غزل پڑھ چکیں تو انھیں سرِ مشاعرہ خلعت دیں۔ یار لوگوں نے خواجہ (مراد آتشؔ) صاحب کے پاس

مصرع طرح نہ بھیجا۔ انھیں اسی وقت مصرع پہنچا جب ایک دن مشاعرہ میں باقی تھا۔ خواجہ صاحب بہت خفا ہوئے اور کہا کہ اب لکھنؤ رہنے کا مقام نہیں، ہم نہ رہیں گے۔ شاگرد جمع ہوئے اور کہا کہ آپ کچھ خیال نہ کریں، نیاز مند حاضر ہیں، دو دو شعر کہیں گے تو صدہا شعر ہو جائیں گے۔ وہ بہت تند مزاج تھے، ان سے بھی یہی تقریریں کرتے رہے، شہر کے باہر چلے گئے، پھرتے پھرتے ایک مسجد میں جا بیٹھے۔ وہاں سے غزل کہہ کر لائے اور مشاعرے میں گئے تو ایک قرابین بھی بھر کر لیتے گئے۔ بیٹھے ایسے موقع پر کہ عین مقابل شیخ صاحب کے تھے۔ اوّل تو آپ کا انداز ہی بانکے سپاہیوں کا تھا، اس پر قرابین بھری سامنے رکھی تھی، اور معلوم ہوتا تھا کہ خود بھی بھرے بیٹھے ہیں۔ بار بار قرابین اٹھاتے تھے اور رکھ دیتے تھے۔ جب شمع سامنے آئی تو سنبھل کر ہو بیٹھے اور شیخ صاحب کی طرف اشارہ کرکے پڑھا:

سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا
کہتی ہے تجھ کو خلقِ خدا غائبانہ کیا

اس ساری غزل میں کہیں ان کے لے پالک ہونے پر، کہیں ذخیرۂ دولت پر، کہیں ان کے سامانِ امارت پر، غرض کچھ نہ کچھ چوٹ ضرور ہے۔ شیخ صاحب بے چارے دم بخود بیٹھے رہے۔ نواب صاحب ڈرے کہ خدا جانے یہ ان پر قرابین خالی کریں یا میرے پیٹ میں آگ بھر دیں۔ اسی وقت داروغہ کو اشارہ کیا کہ دوسرا خلعت خواجہ صاحب کے لیے تیار کرو۔ غرض دونوں کو برابر خلعت دے کر رخصت کیا۔''

اس طرح کے واقعات مشاعرہ کے ایک اور ہی پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہیں، اور وہ ہے عزت افزائی۔ آتش کے لیے خلعت کی اس لیے اہمیت تھی کہ میری عزت نہ ہوئی جبکہ میرے حریف/ رقیب/ دشمن نے عزت کی بازی جیت لی۔

عروس البلاد لکھنؤ کے خوش فکروں نے تفریحات میں جدت اور تنوع پیدا کیا۔ عبدالحلیم شرؔر کے ''مشرقی تمدّن کا آخری نمونہ گذشتہ لکھنؤ'' کے مطالعہ سے کسی حد تک لکھنؤ کی شان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے، چنانچہ لکھنؤ کے خوش فکروں نے شعر و شاعری اور مشاعرہ کو بھی اپنے رنگ میں رنگ لیا۔ اسی لکھنؤ میں مصحفیؔ کا جلوس نکالا گیا اور نواب صاحب نے انشاء کو روزانہ لطیفے سنانے پر مامور کر دیا، اور اسی لکھنؤ میں جان صاحب زنانہ لباس پہن کر ڈولی میں بیٹھ کر مشاعرہ میں آتے اور ناز و انداز کے ساتھ ریختی سناتے۔

لکھنؤ کے اہلِ ذوق نے انیسؔ و دبیرؔ کے موازنہ کی صورت میں ایک اور ہی طرح کا تنازہ کھڑا کر دیا۔ اس حد تک کہ ''انیسیے'' اور ''دبیریے'' دو باقاعدہ گروپ بن گئے۔ حالانکہ معاملہ مرثیہ کا تھا جو امام عالی مقام کی شہادت کی بنا پر حزن و یاس کی تصویر بن جاتا ہے لیکن اہلِ لکھنؤ نے اس ضمن میں وہ غلو پیدا کیا کہ بس یوں سمجھ لیجیے کہ تلواریں نیام سے باہر نہ آ جاتیں لیکن اعتراضات سے دشنہ و خنجر ہی کا کام لیا جاتا۔ ڈاکٹر نیر مسعود کی تالیف ''معرکۂ انیس و دبیر'' میں سخن آرائی کے ان معرکوں کے ضمن میں بہت کچھ لکھا ہے۔ بقول ڈاکٹر نیر مسعود:

> ''یہ متصادم جماعتیں اپنے اپنے ممدوح کے کلام کی خوبیوں کو نمایاں کرنے میں جتنی سرگرم رہتی تھیں اتنی ہی فریق مخالف کے ممدوح کے یہاں معائب کی تلاش میں بھی منہمک رہتی تھیں۔ ان استادوں کی چھوٹی چھوٹی غلطیاں اور برائے نام خامیاں تک نہ صرف عالم آشکار کی جاتی تھیں بلکہ طنز و تضحیک کا نشانہ بھی بنتی تھیں۔ ان کے کلام میں زبان اور محاورے کی معمولی سی غلطی، بیان میں ہلکے سے استبذال، حفظ مراتب میں ذرا سی لغزش اور پہلوئے ذم کے خفیف سے شائبے پر بھی مخالفوں کی تیز نظریں پڑ جاتی تھیں اور ان پر بڑھ چڑھ کر اعتراض

ہوتے تھے۔اس صورتِ حال کا تقاضا تھا کہ دونوں استاد بہت محتاط اور چوکس ہو کر مرثیہ کہیں اور خود اپنے کلام کو بھی مخالف بلکہ دشمن کی نظر سے دیکھیں۔'' (ص ۲۹)

اس ضمن میں جو واقعات ملتے ہیں ان میں یہ بھی ہے۔میر انیس نے مصرع پڑھا:

کانِ نبی کے گوہرِ یکتا حسین ہیں

سامعین میں سے کوئی بولا ''واہ! کانے نبی......واہ واہ'

میر انیس نے فوراً مصرع تبدیل کر دیا:

گنجِ نبی کے گوہرِ یکتا حسین ہیں

پھر کوئی بولا ''واہ! صاحب واہ! گنجے نبی...... نبی گنجے تھے!''

میر انیس نے ٹرت مصرع میں ترمیم کی:

بحرِ نبی کے گوہرِ یکتا حسین ہیں

پھر وہی اعتراض۔

تب میر انیس نے یوں کہا:

کنزِ نبی کے گوہرِ یکتا حسین ہیں

اگرچہ اس واقعہ کی صداقت پر سوالیہ فقرہ کا نشان ہے، تاہم اس سے ان مشاعروں اور مجالس کے سامعین کی سخن سنجی کا تو اندازہ ہو ہی جاتا ہے۔

انیسویں صدی کے آغاز میں ہندوستان کے ساتھ دہلی سے بھی مغل اقتدار عملاً ختم ہو گیا اور ''شہنشاہیت'' محض لال قلعہ تک محدود رہ گئی،لیکن اس کے باوجود شعر و شاعری کے چرچے جاری تھے۔فکر فردا کا شعور نہ تھا لہٰذا جو توانائی استحکامِ سلطنت کے لیے صَرف ہونی چاہیے تھی وہ نذرِ غزل ہو رہی تھی، بالکل اسی طرح جیسے واجد علی شاہ کی معزولی کے بعد لکھنؤ میں شطرنج اور شاعری کی محفلیں برقرار رہیں۔دہلی میں مشاعروں کی قوی روایت تھی۔بہادر شاہ ظفؔر خود شاعر تھا اس لیے لال قلعہ میں بھی مشاعرے ہوتے تھے۔ان مشاعروں میں شرکت ایک طرح کا سٹیٹس سمبل تھا۔دہلی کے تمام اساتذہ اور سینئر شعراء ان مشاعروں میں شرکت کرتے اور مولوی محمد باقر کے ''دہلی اُردو اخبار'' میں ان مشاعروں کی روداد کے ساتھ ساتھ اہم، معروف اور مقبول شعراء کی غزلیں بھی شائع کی جاتی تھیں۔

دہلی اور لال قلعہ کے مشاعروں کی بدولت بزمِ سخن آراستہ رہتی۔لال قلعہ کی ایسی ہی محفل کی بدولت غالبؔ کو معذرت خواہ ہونا پڑا۔ہوا یہ کہ یکم اپریل ۱۸۵۲ء کو زینت محل کے چہیتے بیٹے مرزا جواں بخت کی شادی کے موقع پر جو سہرا کہا،اس میں یوں تعلّی کی:

ہم سخن فہم ہیں غالبؔ کے طرفدار نہیں
دیکھیں اس سہرے سے کہہ دے کوئی بڑھ کر سہرا

جواب آں غزل کے طور پر ذوقؔ نے جو سہرا کہا اس میں یہ دعویٰ کیا:

جس کو دعویٰ ہے سخن کا یہ سنا دے اُس کو
دیکھ اس طرح سے کہتے ہیں سخنور سہرا

بہادر شاہ ظفؔر ذوقؔ کا شاگرد تھا، چنانچہ اس نے غالبؔ کے سہرے کو استاد کی تضحیک سمجھا۔تب تک غالبؔ کا قلعہ سے تعلق قائم ہو چکا تھا،لہٰذا عافیت معذرت نامہ میں نظر آئی:

استادِ شہ سے ہو مجھے پرخاش کا خیال
یہ تاب یہ مجال یہ طاقت نہیں مجھے

تعلّیٰ غزل کی روایات میں سے ہے، اس لیے اسے ذاتی رنگ نہ دینا چاہیے تھا۔ لیکن دھڑے بندی کی وجہ سے ذوقؔ کے دوستوں اور شاگردوں نے سکینڈل بنا دیا۔ دونوں سہروں کا تقابل کریں تو ذوق کے ہاں محض لفاظی ہے جبکہ غالب کے ہاں صناعی!

اس سکینڈل کے سلسلہ میں غالب کی خاصی سبکی ہوئی کیونکہ آزادؔ کے بموجب طوائفوں کے گائے جانے کی وجہ سے ذوقؔ کا سہرا ''شام تک شہر کے گلی کوچوں میں پھیل گیا، دوسرے ہی دن اخباروں میں مشتہر ہو گیا۔''

زوال آمادہ مغل سلطنت کے دارالحکومت دہلی میں اجتماعی مقاصد کے فقدان کے نتیجہ میں مشاعرہ اور طوائف ہی دلبستگی کا ذریعہ ثابت ہو رہی تھی۔ انگریزوں کے توسیع پسندانہ عزائم سے بے خطر حضرات کے لیے مشاعروں کے معرکوں کی حقیقی معرکوں کے مقابلہ میں زیادہ اہمیت تھی۔ بالکل اہلِ لکھنؤ کی مانند کہ واجد علی شاہ کی معزولی کے باوجود بھی ''شطرنج کے کھلاڑی'' اپنے کھیل میں مگن رہے۔

مرزا فرحت اللہ بیگ کا ''دلّی کا آخری یادگار مشاعرہ'' اگرچہ تخیلی ہے لیکن شعراء کے دلچسپ مرقعوں اور ان کی بات چیت کے باعث یہ حقیقی محسوس ہوتا ہے۔ جب اسے خواجہ حسن نظامی نے ۱۹۲۸ء میں شائع کیا تو اس کا نام ''دہلی کی آخری شمع'' تھا۔

اس کی تحریر کے ضمن میں فرحت اللہ بیگ ''تمہید'' میں لکھتے ہیں:

''اس البم میں آپ ایسی بہت سی تصویریں دیکھیں گے جو ان کاملینِ فن نے اپنے ہاتھ سے خود کھینچی ہیں۔ بہت سے ایسے مرقعے پائیں گے جو فوٹو یا قلمی تصاویر دیکھ کر الفاظ میں اتارے گئے ہیں، اکثر و بیشتر ایسی صورتیں ہوں گی جو خود میں نے بڑے بوڑھوں سے پوچھ کر بنائی ہیں، لیکن ہر صورت میں شہادت تائیدی کے مقابلہ میں شہادتِ تردیدی کو زیادہ وقعت دی ہے۔''

فرحت اللہ بیگ نے اس مشاعرہ کی اساس فراہم کرنے کے سلسلہ میں آزادؔ کی ''نیرنگ خیال'' اور کریم الدین کی تالیف ''طبقات الشعرائے ہند'' سے بطورِ خاص استفادہ کا اعتراف کیا اور ساتھ ہی یہ بھی لکھا:

''بزرگوں کی زبانی دیوانِ عام کے مشاعروں کا جو حال میں نے سنا ہے بجنسہٖ اسی پر اس مشاعرہ کا نقشہ قائم کیا ہے۔''

نقشہ نہیں مشاعرہ کا پورا ڈرامہ ہے، بلکہ مجھے تو یہ مشاعرہ کی فلم کا سکرین پلے محسوس ہوتا ہے، اجڑنے سے پہلے دہلی کی تخلیقی شخصیات کا آخری بڑا اجتماع۔

اب تک مشاعروں کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا وہ شعراء کے حوالے سے تھا لیکن کیا شعر و شاعری کی رسّیا باذوق خواتین اپنی شاعرانہ حس کی تشفی کے لیے ''زنانہ مشاعرہ'' کا اہتمام بھی کیا کرتی تھیں؟ ہمیں اس کے شواہد تو ملتے ہیں کہ مُحرم میں متمول خواتین اپنے ہاں مجالس کا اہتمام کرتی تھیں مگر زنانہ مشاعروں کے بارے میں شواہد دستیاب نہیں۔ مجھے اتفاقاً فٹ پاتھ سے ۴×۶ انچ کے سائز کی ''پاکٹ بک'' ملی، ''۱۸۵۷ء کے بعد پہلا زنانہ مشاعرہ''۔ اسے زخمی لکھنوی نے ۱۹۶۸ء میں شیش محل کتاب گھر، اُردو بازار، لاہور کی جانب سے شائع کیا۔ زخمی لکھنوی لکھتے ہیں:

''لامانیئر کالج کی مس ایڈورڈ لوتھر، جو اُردو زبان کی عاشق اور بڑی اچھی شاعرہ تھیں، مریمؔ تخلص کرتی تھیں، سوائے حویلیوں اور شریف زادیوں کے کہیں اور اپنی شاعری کی پیاس نہ بجھاتی تھیں۔ ان کے بار بار اصرار پر ثریّا جہاں بیگم نے ایک مشاعرہ ۱۸۸۹ء میں منعقد کرایا۔ ثریّا جہاندار مرزا کی دختر تھیں۔ اس مشاعرہ کی روداد انجم آراء وفا کی بیاض سے ملی۔ اس مشاعرہ کو ان کی کنیز روشن نے بیاض میں تحریر کیا تھا۔ ۱۸۸۹ء کا مشاعرہ

میں نے روشن بوا سے نقل کرالیا۔"

یہ مشاعرہ افسرؔ جہاں کی زیرِصدارت منعقد ہوا، جس میں ۲۱ شاعرات نے شرکت کی۔ یہ مشاعرہ لکھنؤ میں منعقد ہوا۔ اس سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس زمانہ میں خواتین نہ صرف شعروشاعری سے رغبت رکھتی تھیں بلکہ ان کے مخصوص مشاعرے بھی ہوتے تھے۔ اس عہد کی شاعرات کی شاعری اُسی انداز اور اُسلوب کی حامل ہے جو شعراء سے مخصوص تھا، یعنی مردانہ اُسلوب میں عشقیہ جذبات واحساسات کا اظہار۔ چند مثالیں پیش ہیں:

مرنے والے نے نئی رسمِ وفا ایجاد کی
ایک ہچکی موت کی لی ایک ان کی یاد کی

(سروری بیگم نرگسؔ)

اس لیے گلزار میں سنتا نہیں کوئی بھی گل
نالۂ بلبل سے لے ملتی نہیں فریاد کی

(روشن جہاں زینتؔ)

بھیج کر قاصد بلایا اور پھر اتنا قریب
اللہ اللہ اتنی عزت ایک آدم زاد کی

(رام پیاری سروپؔ)

جوشِ وحشت نے ہمیں صحرا نوردی بخش دی
اب کوئی پروا نہیں ہے عشق میں افتاد کی

(اختری بیگم رتنؔ)

تار دامن کے، گریباں کی ہیں کچھ دھجیاں
زندگی سب نذر ہو کے رہ گئی فریاد کی

(قمر جہاں طلعتؔ)

مجھ کو گلشن میں برائے نام نیند آتی نہیں
ایک بجلی کی خلش ہے ایک ہے صیاد کی

(نور جہاں حناؔ)

پوچھنے والے میں تجھ سے دل کی حالت کیا کہوں
عادتیں مجنوں کی ہیں تصویر ہے فرہاد کی

(کملاوتیؔ)

میری قسمت دو قدم کو ساتھ وہ بھی ہو لیے
دھوم سے میت اٹھی میرے دلِ ناشاد کی

(مہ جبین نازؔ)

ہاتھ میں تلوار اور چہرے پہ مرجانے کا عزم
آپ نے یوں شکل دیکھی ہے کسی ناشاد کی

(مہری بیگم تصویرؔ)

ہم کو مریم حضرتِ عیسیٰ کا یہ فرمان ہے
خو بدل دیں دہر میں ہم ہر نئی بیداد کی

(مریم ایڈورڈ)

مشاعرہ میں اچھے برے شاعر ہوتے ہیں، اسی طرح بھانت بھانت کے سامعین۔ ایک انتہا پر سخن فہم، اہلِ قلم، باذوق حضرات، ذہین طلبہ اور اچھے اشعار نوٹ کرنے والی طالبات، تو دوسری انتہا پر مشاعرے کو شعراء کا دنگل سمجھنے والے اور مشاعرے کو تھیٹر سمجھنے والے کور ذوق۔

البتہ ایک بات طے ہے کہ شاعر خود ہی اپنے لیے داد اور بے داد کا بندوبست کرتا ہے۔ برے شاعر کو کبھی بھی ہوٹنگ سے یہ انداز ہ نہیں ہوتا کہ اس کا اور اس کے اشعار کا مضحکہ اڑایا جا رہا ہے، لہٰذا وہ بے داد کو بھی شکریہ کے سلام کرتا ہوا، داد تصور کرتا ہے۔ ایسے ہی ایک مشاعرہ کا دلچسپ احوال سیمابؔ اکبر آبادی نے لکھا (ماہنامہ ''شاعر''، بمبئی، مئی ۲۰۰۸ء)۔ عنوان ہے ''موجودہ شاعر کا عملی کریکٹر اور مشاعرے'':

''ذرا ہمارے ایک کہن سال، کہن خیال اور کہن مشق شاعر کی عملی تصویر ملاحظہ فرمائیے۔ بال سپید ہیں، منہ میں ایک دانت نہیں، کمر خمیدہ، چہرے پر جھریاں پڑی ہوئیں، سر ہل رہا ہے، ہاتھ کے ساتھ قرطاس غزل لرز رہا ہے، اس عالم وعمر میں مطلع عرض کیا جاتا ہے۔

شبِ وصال جو گھر میں رقیب آ بیٹھے
ہم ان کے پاؤں دبانے قریب آ بیٹھے

مشاعرہ واہ واہ اور قہقہوں سے گونج رہا ہے۔ ''پھر ارشاد، پھر ارشاد'' کی سامعہ خراش صدائیں چاروں طرف سے بلند ہیں۔ بزرگ شاعر کے ہاتھ آداب وسلام کے لیے مشین کی طرح حرکت کر رہے ہیں۔ سامعین کے سروں کی مضحکہ خیز جنبش اور شورِ بے معنی سے انھیں یقین ہو چکا ہے کہ جو مطلع پڑھا گیا وہ اُردو شاعری کا ماسٹر پیس (اختراع فائقہ) ہے۔ اس لیے بار بار پڑھے جا رہے ہیں، نہ زبان تھکتی ہے، نہ ہاتھ رکتے ہیں۔ خدا خدا کر کے محفل میں سکوت ہوتا ہے اور کہنہ مشقی کا تصرف یہ شعر کہلواتا ہے:

جسے کہیں نہ ملیں ٹھوکریں زمانے میں
تمہارے کوچے میں وہ بدنصیب آ بیٹھے

اس شعر پر، جو حقیقت میں متین اور پُر لطف شعر ہے، صرف ''خوب خوب'' کی دو چار آوازیں کسی سمت غلط سے آ کر فضا میں کھو جاتی ہیں۔ ہمارے شاعر بزرگ کو یہ طرزِ عمل ناگوار ہوتا ہے۔ وہ اپنے اس شعر کو غزل کا بدترین شعر سمجھ کر دوبارہ بھی نہیں پڑھتا اور اسی قسم کے دو تین شعر چھوڑ کر کہتا ہے، یہ شعر سنیے، انشاء اللہ آپ بہت محظوظ ہوں گے:

میں کیا بتاؤں مرا حال کیا ہوا شبِ وصل
وہ بن سنور کے جو میرے قریب آ بیٹھے

مشاعرے پر پھر عالمِ وجد و رقص طاری ہو گیا۔ ''پھر پڑھیے، پھر پڑھیے'' کی صدائیں آنے لگیں۔ لفظ ''حال''، ''بن سنور''، ''کیا بتاؤں'' اور ''قریب'' پر خصوصیت سے داد دی جانے لگی۔ اب شاعر اچھی طرح سمجھ گیا کہ مشاعروں کے شعر کا معیار کیا ہونا چاہیے۔ معزز حضرات! یہ ہے ہماری اُردو شاعری کی قدر و قیمت اور یہ ہے سامعین مشاعرہ کا ذوق و ذہنیت۔ جب عوام کا مذاق اتنا غلیظ اور شاعری کا معیار اس قدر رکیک ہو تو

کون کہہ سکتا ہے کہ اُردو شاعری اپنی حقیقی منزل پر پہنچ چکی ہے یا پہنچنے والی ہے؟'' (خطبات شاعری، ص ۱۱۰، کلیم عجم)

یہ تعجب خیز سہی لیکن دہلی اور لکھنؤ جیسے ادبی مراکز سے دور صوبہ سرحد میں بھی اُردو زبان سے دلچسپی مشاعروں کے انعقاد پر منتج ہوئی۔ روزنامہ ''جنگ'' (لاہور، ۲۸ رجون ۲۰۰۸ء) میں ڈاکٹر ناہید رحمٰن کے ایک مضمون کے اقتباسات شائع ہوئے ہیں، جن سے پشاور میں مشاعروں کے بارے میں معلومات حاصل ہوئی ہیں:

''صوبہ سرحد میں ادب وشعر کا ذوق فارسی سے آیا۔ انیسویں صدی کے آخر تک سرحد میں کسی مشاعرے کا تذکرہ نہیں ملتا۔ پشاور شہر میں پہلا اُردو مشاعرہ ۱۸۹۷ء میں اسلامیہ کلب، بیرون کابلی دروازہ ہوا۔ مشاعرے میں اگر کوئی زباں وبیان یا فن کی غلطی کرجاتا تو محفل میں موجود اساتذہ بلند آواز سے اسے ٹوک دیتے یا کسی بات پر چوٹ کردیتے۔ اس طرح اصلاح کا فریضہ ادا ہوجاتا تھا۔ پشاور میں مشاعروں کے آغاز کے ساتھ ہی معاصرانہ چشمکوں اور معرکہ آرائیوں کا آغاز ہوگیا۔ اس سلسلے میں فارغ بخاری لکھتے ہیں:

پشاور میں اُردو شعراء نے سب سے پہلے کوچہ رسالدار میں غلام حسین مسکر کی دکان میں جمع ہوکر بیٹھنا اور تبادلۂ خیال شروع کیا۔ یہ ۱۸۹۰ء کی بات ہے۔ ابھی تک یہاں کی باقاعدہ بزم کی تشکیل یا مشاعروں کا آغاز نہ ہوا تھا۔ اس اجتماع میں سائیں احمد علی غلام حسین مسکر اور شاہ خادم وغیرہ شامل تھے۔ سائیں احمد علی اس جماعت کے سالار کارواں تھے۔ دکان پر بننے والے اس ادبی گروہ نے بعد میں ادبی ادارے کی صورت اختیار کرلی اور یہ جگہ نصف صدی تک اُردو ادب کے فروغ کا سب سے بڑا مرکز بنی رہی۔ یہ دکان اجڑی تو اسی کوچے میں جعفر علی جعفری کی دکان شعراء کا اڈا بن گئی۔ اس دوران صوبہ سرحد کی اوّلین ادبی انجمن ''بزمِ سخن'' کا قیام عمل میں آیا۔ ان کا دفتر بھی اس کوچے میں بنا۔ اس کے بعد بزم سخن کی پہلی حریف جماعت بزم ادب کے بانی قمر علی سرحدی کا ہوٹل بھی اس گلی میں بنا جو آنے والے شعراء اور ادباء کا گڑھ بنا رہا۔ اس سلسلے میں خاطر غزنوی لکھتے ہیں کہ اس میں شبہ نہیں کہ پشاور کے شعراء میں ہمیشہ سے چپقلش رہی ہے۔ سائیں کے مخالفین میں عبداللہ اور مٹھو تھے اور ان کے درمیان چپقلش کی کئی حرفیاں ملتی ہیں۔ پھر معمولی چپقلشوں سے لے کر ذاتی معرکوں تک بات جا پہنچی۔ ان اداروں کی باگ ڈور ہمیشہ عظیم فنکاروں کے ہاتھ میں رہی ہے، اس لیے زبان وادب میں ترقی کی نئی راہیں کھلتی رہیں۔ ''بزم سخن'' صوبہ سرحد کی پہلی ادبی انجمن تھی جس کے ابتدائی اراکین میں غلام حسین مسکر، سائیں احمد علی، سیّد جگر کاظمی، سیّد لال شاہ برق، عاصی، شاہ خادم اور مرزا غلام عباس شامل تھے۔ اس کے مقابلے میں بعد میں ''لطف سخن'' بنی، جس میں سردار عبدالرب نشتر، مستری خالص مکی، فتح شاہ نشتر، قاضی محمد عمر قضاؔ، سیّد ضیاؔء جعفری، قمر علی سرحدی، فدا علی فدؔا، محمد علی شاہ، سیّد شیرازی، ملک ناصر علی خان، محمود الحسن کوکبؔ، امانت علی امانؔت اور رضا ہمدانی بھی شامل تھے۔ ادبی چپقلشوں کا یہ سلسلہ ۱۹۴۳ء تک برقرار رہا۔''

سہیل احمد

چارلس بودیلیئر اور میرا جی: مماثلتیں اور اختلافات

(ایک تحقیقی جائزہ)

The differences and similarities between the East and the West in the realms of politics, culture, religion and a number of disciplines is being studied for centuries. To some the difference is actual and no common element could joint the two together, while others define it just a difference of degree and time, thus each Intellectual move and social pattern could be seen in the East that is near to end in the West. This article on "Differences and Similarities between Baudelaire and Mira Ji" is an attempt to investigate the above stated phenomenon in the literature of 19th and 20th Century. Charles Pierre Baudelaire was a nineteenth century French poet, critic, and translator while the Mira Ji was twentieth century Urdu poet, critic and translator of Indian Subcontinent. Previously a number of studies were based on the basic similarities between two on the ground of their sadist outlook and "ultra civilized" poetic expressions. This article focuses on those similarities with more details from life and works of the both, and in addition it also analyzes the differences that are product of independent variable of culture.

مشرق ومغرب دو الگ وحدتیں، دو الگ اکائیاں، جن کے درمیان تہذیبی وتمدنی سائنس اور ٹیکنالوجی کی سطح پر بڑے ذہنی وزمانی فاصلے موجود ہیں۔ ان فاصلوں کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے۔ کہ مغرب میں ابھرنے والے ادبی، سائنسی اور فلسفیانہ نظریات جب اپنی عمر طبعی مکمل کر لیتے ہیں۔ تب جا کر ان کا ظہور مشرق کے پس ماندہ علاقوں میں ہوتا ہے۔ اس حوالے سے فتح محمد ملک نے بڑا دلچسپ تجزیہ پیش کیا ہے:

> ’’آج کے اردو شاعر پر ۱۸۵۷ء میں دو مصیبتیں نازل ہوئیں۔ ہماری شکست اور مشہور فرانسیسی شاعر چارلس بودیلیئر کے مجموعہ کلام ’’بدی کے پھول‘‘ کی اشاعت۔ جنگ آزادی میں ناکامی کا نتیجہ یہ نکلا کہ انگریز ہمیں مہذب بنانے میں ہمہ تن مصروف ہوگیا۔ سرسید احمد خان اور ان کے ساتھیوں کی آنکھیں اس تہذیب کی روشنیوں سے چندھیا گئیں اور وہ پوری دردمندی کے ساتھ اس شکست کو ماتم کی بجائے جشن کا رنگ دینے میں مشغول ہوگئے۔ بودیلیئر چلاتا رہا۔

''فرانس ابتذال کے دور سے گذر رہا ہے۔ پیرس بین الاقوامی حماقت کا سرچشمہ ہے'' (دیباچہ بدی کے پھول)

مگر سرسید احمد خان اور ان کے ساتھی کہ جشن کے ہنگاموں میں مصروف تھے، اس اس آواز کو نہ سن سکے اور نہ جان سکے کہ انگریز جس تہذیب کا تحفہ لائے ہیں، یورپ میں اس کا زوال شروع ہو چکا ہے کیا یہ عجیب بات نہیں کہ جس زمانے میں مولانا حالی اردو شاعروں کو ایسی شاعری کی تلقین فرما رہے تھے جو ماؤں، بہنوں اور بیٹیوں کے لیے بھی مفید ہو، اُسی زمانے میں چارلس بودیلئیر اپنا مجموعہ کلام پبلشر کو سونپتے ہوئے کہہ رہا تھا۔

''یہ کتاب بیویوں، بیٹیوں اور بہنوں کے لیے ہرگز نہیں ہے'' (دیباچہ۔ بدی کے پھول)(۱)

حالی اور بودیلئیر کے ان بیانات میں موجود تضاد سے کلچر کے مابین ابھرنے والا امتیاز سمجھ میں آجاتا ہے۔ اس لیے ذرا دیر سے ہی سہی جب بھی مغرب کی روشنی ہمارے ادیبوں کے ذہنوں میں منور ہوئی اس قسم کے سوالات نے جنم لیا۔ کہ کیا ان مخصوص نظریات کی پیش کش اپنے کلچر کی تفہیم کا نتیجہ ہے یا محض مغرب کی خوشہ چینی، ایک طویل عرصہ تک ہونے والی اس بحث سے بعض روشن خیال افراد نے اس قسم کے نتائج مرتب کیے کہ مغرب کے زیر اثر پھیلنے والے مخصوص افکار مشرقی کلچر کی تہہ میں بھی موجود ہیں۔ کیونکہ اب مشرق کی صفیں بھی اُلٹنی شروع ہوگئی ہیں اور پوری دنیا ایک مخصوص کلچر کے دائرے میں سمٹنے لگتی ہے۔ لیکن مشرق میں اس نوع کی جدیدیت کا سفر سست روی کے ساتھ آگے بڑھ رہا ہے۔ مشرق و مغرب کے تعلق و تصادم کی کیفیت چونکہ مختلف ذہنوں میں مختلف طرز کی رہی ہے لہٰذا ایسے ادباء کو جو مغربی اثر آفرینی کے تحت تخلیقی عمل سے گزر رہے تھے انہیں یا تو مغرب کا خوشہ چیں قرار دیا گیا یا بہت آگے کی سوچ رکھنے والے اذہان سے تعبیر کیا گیا۔

انہیں ذہنی و زمانی فاصلوں کی نوعیت سمجھنے کے لیے میں نے بطور خاص دو شعراء کا مطالعہ شروع کر رکھا ہے۔ جن کے درمیان کئی مماثلتیں تلاش کی گئی ہیں۔ یہ دونوں ایک عہد کے شاعر نہیں بلکہ ان کے درمیان زمانی فاصلے موجود ہیں میری مراد فرانسیسی زبان کے شاعر چارلس بودیلئیر (Charles Baudelaire) اور اردو زبان کے شاعر میرا جی سے ہے۔

چارلس بودیلئیر کا اہم ترین مجموعہ کلام Fleurs du mal (بدی کے پھول) ۱۸۵۷ء میں شائع ہوا۔ اس کے اثرات جب اردو ادبیات پر پڑنے شروع ہوئے تو چارلس بودیلئیر کی وفات (۱۸۶۷) کو بہتر (۷۲) سال کا عرصہ بیت چکا تھا۔ بودیلئیر کی وفات کے ۷۲ سال بعد حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک (۱۹۳۹) شروع ہوئی اور اس تحریک سے وابستہ دو اہم ادباء حسن عسکری اور میرا جی نے کچھ اس طرح اس کا تذکرہ کیا۔ کہ ان کے افکار کی تشکیل میں بودیلئیر کا اثر دکھائی دینے لگا۔ اس زمانے میں عسکری و میرا جی کے ان تصورات کو جو بودیلئیر کی رمزیت اور فرانس کی علامت نگاری کی تحریک کے زیر اثر ابھرے تھے اپنے کلچر سے دوری اور پیروی مغرب سے تعبیر کیا گیا۔

میرا جی کو متنازعہ شخصیت اور اس کی شاعری کو غلاظت کا ڈھیر کہا گیا۔ شاید اس لئے کہ میرا جی کی جنس نگاری کا تجربہ اب بھی قبل از وقت تھا جسے بہت بعد میں واضح ہونا تھا۔ یا شاید بودیلئیر کے تجربات یورپ اور خاص کر فرانسیسی ادب کے پورے تاریخی تسلسل کا نتیجہ تھے اور میرا جی نے اپنی روایت کی نفی کر کے ایک نئی روایت کو جنم دیا تھا جس کا اعتراف ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے بھی کیا ہے ان کے مطابق میرا جی نے ایک نیا شعری نظام وضع کیا۔ جس کی روایت پہلے سے موجود نہ تھی۔ البتہ میرا جی خود ایک روایت بن گئے۔(۲)

بودیلئیر کی آوارگی نے جنس کے جن تجربوں کو جنم دیا تھا اور گناہ کی جن لذتوں کو اپنے باطن تک اتار لیا تھا اس آزادروی اور گہری بصیرت کی روایت فرانسیسی معاشرے و ادب میں موجود تھی۔ پیرس کی زندگی، وہاں کے آزادانہ ماحول اور صنعتی انقلاب کے بعد تشکیل پانے والے فرانسیسی معاشرے میں بودیلئیر کے خیالات کو کسی حد تک قبول کرنے کی گنجائش موجود تھی۔ اس

معاشرے میں مذہبی افکار سے ہٹ کر تشکیل پانے والی آزادانہ سوچ نے انسان کو ایک ''کُل'' کی حیثیت میں سمجھنے کی ضرورت پر زور دیا تھا۔اس کے روحانی اور جسمانی دونوں حوالوں کی اہمیت واضح کی تھی۔ انسان کی آزادی اور فطرت کے ساتھ اس کے تعلق پر لاتعداد سوالات اٹھائے گئے تھے۔ یوں ''گلاب کے پھول کی کہانی'' سے ''روسو'' اور ''روسو'' سے رمز نگاری کی تحریک تک آزادیٔ افکار کی کہانی کئی سنگ میل عبور کرتی ہوئی آگے بڑھتی ہے البتہ اس ذہنی آزادی کو بودیلیئر نے اخلاقیات کی جس شکست و ریخت سے دوچار کیا اور بدی کو جس طرح لذت سے ہمکنار کر کے حقائق کی بازیافت تک لے آیا۔ جنس کی یہ نوعیت بودیلیئر سے پہلے فرانسیسی ادب میں موجود نہیں تھی۔ اسی لیے 'بدی کے پھول' کی چھ قابل اعتراض نظموں پر جو جنس کی شدید صورت سے متعلق تھیں پابندی عائد کی گئی اس حوالے سے دیکھا جائے تو وہ ایک نئی روایت کا موجد ہے البتہ میراجی نے فرد کے جس جنسی اور ذہنی انتشار کو شاعری کا موضوع بنایا اور جس انداز سے وہ فرد کو گناہ کی انتہائی صورت تک لے گیا اور ایک نئی زندگی میں داخل ہو کر جس طرح مابعد الطبیعاتی افکار کی مدد سے حقائق تلاشنے کی کوشش کی فلسفیانہ شاعری کی یہ روایت کئی تبدیلیوں کے ساتھ غالب و اقبال کے یہاں موجود تھی اور جنس کے توسط سے زندگی اور انسانی وجود کو سمجھنے کا ہنر لکھنوی شعراء اور خاص کر فراق و یگانہ کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن گناہ میں لذت محسوس کرتے ہوئے عرفان ذات و عرفان کائنات تک کے سفر کی مثالیں اردو ادبیات میں میراجی کے یہاں ہی ملتی ہیں اس سے پہلے ہماری ادبیات میں یہ روایت موجود نہیں تھی۔

بودیلیئر و میراجی دونوں ہی ایک نئی طرز کے موجد تھے ایک فرانسیسی ادب کے ارتقائی عمل کی نئی جہت ابھار رہا تھا اور دوسرے نے ایک نئی روایت کی تشکیل کرنی تھی سو بودیلیئر نے کچھ عرصہ بعد سماجی سطح پر قابل قبول ہونے کی راہ پالی تھی لیکن میراجی کا سماج اسے ہیولوں اور دھندلکوں کے سپرد کرتا رہا اسے لایعنی شاعر قرار دیتا رہا کیونکہ مسئلہ پھر اسی زمانی اور ذہنی فاصلہ کا تھا۔جس کے تحت ہمارے یہاں ابھی تک صنعتی اور مشینی زندگی سے پیدا ہونے والے انتشار نے قدم نہیں جمائے تھے۔ابھی بھی فرانس کی انیسویں صدی مکمل طور پر ہم تک نہیں پہنچی۔اس لئے جو کام بودیلیئر نے پوری فکری روایت کے تناظر میں کیا میراجی نے اپنے زمانے میں آئندہ زمانے کے نقوش تلاش کر کے کر دیا۔اس لیے پرانے سماج میں ہمارا نیا شاعر اجنبی رہا کہ کئی نسلوں نے جس شعور کو دھیرے دھیرے پھیلانے کا کام کرنا تھا اس نے مختصر سی عمر میں اکیلے ہی کر دیا اور شاعری کو ایک نئی روایات عطا کر دی۔

وہ نہ مغرب کی فکری روایات کا خوشہ چیں تھا نہ کسی مخصوص شاعر کا مقلد،البتہ اس کی شخصیت اور کلام میں بعض ایسی اکائیاں ضرور موجود تھیں جو اسے کبھی چنڈی داس،کبھی ایڈگر ایلن پو،کبھی میلارمے اور کبھی بودیلیئر کے قریب کر دیتی ہیں۔ان میں سب سے اہم اور حیرت انگیز مماثلتیں چارلس بودیلیئر کے ساتھ ہیں۔کیونکہ دونوں ایک ایسے طبقے کے کردار ہیں جو اذیت پسندوں کا طبقہ ہے یہ آوارگی میں اپنے وجود کو اذیت دے کر زندہ رہنے پر مجبور ہے یہ اپنے وجود کو کاٹتا ہے۔زخم لگاتا ہے اذیت میں سکون محسوس کرتا ہے یہ طبقہ ہر قسم کی آسائش چھوڑ کر سڑکوں اور فٹ پاتوں پر زندگی بسر کرتا ہے اسے آسودگی کے بجائے بے چینی کی طلب اور وجود کو ریزہ ریزہ کرنے کی خواہش ہے عملی زندگی کے بجائے تخیلاتی ہیولوں میں یہ ذہنی سفر کی تکمیل کرتا ہے یہ کردار ہر سماج میں نظر آتے ہیں اور اسے صرف سماج ہی نہیں بلکہ بہت سے لاشعوری محرکات،اندرونی اضطراب اور بعض ناقابل تفہیم عناصر پیدا کرتے ہیں۔اسی بے چین،مضطرب اور اذیت پسند طبقے کے دو کردار بودیلیئر اور میراجی ہیں اس لئے ان کی زندگی اور فن میں کئی مماثلتیں دکھائی دیتی ہیں جو تقلیدی عمل کا نتیجہ نہیں بلکہ مخصوص طبقے سے وابستگی کے باعث پیدا ہوئی ہیں۔

چارلس بودیلیئر و میراجی دونوں نے ساری زندگی اضطراب،انتشار اور آوارگی میں بسر کی۔ بودیلیئر اور میراجی دونوں کے باپ دو شادیاں کر چکے تھے اور دونوں کی بیویاں عمر میں ان سے کافی فاصلہ رکھتی تھیں۔ بودیلیئر کا باپ جوزف فرانسیوس Joseph Franciois سابقہ پادری،سرکاری ملازم اور آرٹس تھا اور فلاسفر کا مداح تھا۔اس کی اور کیرولائن

Caroline کی عمر میں کم از کم چونتیس سال کا فرق تھا اوران کی واحد اولاد بودیلئیر تھا بودیلئیر کی پیدائش کے صرف چھ سال بعد اس کے والد کا انتقال ہو گیا۔ اس کے باپ کو ادب سے دلچسپی تھی اور وہ خود شاعر و مصور تھا اور یہی چیز بودیلئیر میں منتقل ہوئی۔

بودیلئیر کی ماں نے جوزف کے انتقال (۱۸۲۷) کے ایک سال بعد چونتیس سال کی عمر میں Jacques Tupick سے شادی کر لی۔ جو دنیا کے مختلف ممالک میں فرانس کا سفیر رہا اس کے علاوہ وزیر اور سینیٹر کے عہدوں پر بھی فائز رہا۔ بودیلئیر کی شخصیت میں شکست و ریخت کا آغاز ماں کی دوسری شادی کے بعد ہی ہوتا ہے وہ ماں سے شدید قسم کی محبت رکھتا تھا اور بعض مقامات پر اس کی نوعیت جنسی دکھائی دیتی ہے اس نے مختلف خطوط میں ماں سے محبت کا والہانہ اظہار کیا ہے مثلاً ایک خط میں لکھتا ہے۔

> "There was in my Childhood a period of passionate love for you"(۳)

۳۶ سال کی عمر میں بودیلئیر نے اپنی ماں کو خط میں لکھا۔

> "Believe that i belong to you absolutely and that i belong at only to you"(۴)

بودیلئیر ساری زندگی ذہنی طور پر ماں سے وابستہ رہا۔ جدائی کے لمحات میں بھی ماں کی قربت محسوس کرتا رہا اس نے زندگی کے ہر مرحلے پر ماں کو یاد کیا۔ زندگی کے ہر سانحے پر ماں کو خط لکھا اور اپنے ہر درد میں شریک ٹھہرایا۔ محبت کی اسی نفسیاتی کیفیت کے باعث باپ کے مرنے کے بعد دوسری شادی کے قدم کو اس نے قابل نفرت سمجھا۔ اس نفرت کا نتیجہ بغاوت کی صورت میں نکلا۔ اس کا سوتیلا باپ چونکہ اصول پرست باعزت اور باقاعدہ زندگی کا قائل تھا اس لیے بودیلئیر نے ساری زندگی گناہ، آوارگی اور بے ترتیبی میں گذاری اس کی ماں اور باپ میں چونتیس سال کا فرق تھا۔ یہ فرق بودیلئیر کو مزید اعصابی امراض اور نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا کر گیا۔ اس شادی سے اس کے دل میں حسد کے جذبات پیدا ہوئے اصل میں اسے ماں سے بہت لگاؤ تھا بقول میراجی ماں کی محبت کا جذبہ اس کے دل میں کسی جنسی احساس کی شدت لئے ہوئے تھا۔(۵)

میراجی کا یہ بیان بودیلئیر کی شخصیت میں موجود اڈی پس الجھاؤ کی طرف اشارہ کرتا ہے جس نے باپ کے حوالے سے اس کے دل میں نفرت کے جذبات پیدا کئے۔ اکثر نفسیاتی مریضوں کی زندگی میں بعض مماثلتیں ہمیں نظر آتی ہیں جن میں ماں یا باپ کی دوسری شادی، ان کے درمیان عمروں کا تفاوت، ماں سے محبت اور باپ سے نفرت شامل ہے ان نفسیاتی الجھنوں کا شکار فرائڈ بھی رہا بودیلئیر بھی اور میراجی بھی۔ میراجی کو بھی ماں اور باپ کے درمیان عمر کے فاصلے کا احساس اور ماں سے ایسا دلی لگاؤ تھا جو دہلی اور بمبئی میں جا کر بھی مدھم نہ ہو سکا اس کے اکثر خطوط میں گھر کے افراد میں صرف ماں کا ذکر ملتا ہے اسی رویے کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر رشید امجد نے اس کی شخصیت میں اڈی پس الجھاؤ کی علامات تلاش کی ہیں۔(۶) لیکن میراجی اور بودیلئیر دکی ماں سے محبت کو صرف جنسی حوالوں سے دیکھنا مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ اس کے پس پشت اور بڑے نفسیاتی رویے موجود ہیں جنہیں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ میراجی کی ماں سے قربت اور دوری کے عمل کو ذہنی اضطراب کا نتیجہ بھی قرار دیا جا سکتا ہے جس نے ماں سے محبت کے باوجود اسے آوارہ گردی پر مجبور کیا۔ بودیلئیر کا ماں سے لگاؤ اور سوتیلے باپ سے نفرت بھی گہرا نفسیاتی حوالہ رکھتی ہے۔ جو ہمیں میراجی کے یہاں اس انداز سے نہیں ملتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ میراجی کا باپ اپنا تھا اور بودیلئیر کا باپ سوتیلا۔ اسی لیے اس کے یہاں باپ سے نفرت زیادہ نمایاں رہی باپ سے اسی نفرت کے باعث بودیلئیر نے ۱۸۴۸ء کے انقلاب میں بھی حصہ لیا۔ وہ انقلاب پسندوں کے ساتھ مل کر عملی بغاوت کے لیے کمربستہ ہو گیا۔ لیکن اس عمل کے پیچھے سیاسی عوامل نہ تھے کیونکہ وہ انقلاب پسندوں کو اس بات پر آمادہ کرنا چاہتا تھا کہ ہمیں جا کر جنرل اوپیک کو گولی ماردینی

چاہیے۔(۷)

بودلیئر کی ساری زندگی ماں کی محبت اور باپ کی نفرت کے گرد دائرے مکمل کرتی رہی۔ اسے تعلیمی سلسلے سے وابستہ کر کے ماں سے دور رکھا گیا۔ اس نے سوتیلے باپ کے اس رویے کو قبول تو کر لیا مگر زمانہ طالب علمی بڑے انتشار میں گذارا۔

وہ باپ کی اصول پرست زندگی سے نفرت کرنے کے نتیجے میں با قاعدہ قانون اور اصولوں سے بغاوت اختیار کرتا رہا اپنی ہیئت کذائی سے لے کر اعمال و افعال تک کسی نارمل انسان کی صورت اپنا نہ سکا نہ تعلیم اس نے سلیقے سے حاصل کی، نہ کاروباری زندگی میں فعال رہا۔ بس آوارہ گردی اور گناہوں میں ڈوب کر غلاظت سے بھری زندگی بسر کرتا رہا کئی تعلیمی اداروں سے نکالا گیا۔ او پیک اسے قانون دان بنانا چاہتا تھا اس کا مستقبل سنوارنا چاہتا تھا مگر بودلیئر آوارگی اختیار کر چکا تھا اور طلسماتی دنیا میں محو تھا۔ تعلیمی سلسلہ منقطع کر کے ادب سے وابستہ ہو چکا تھا قانون کی تعلیم کے دوران میں نشہ آور گولیاں کھانا شروع کر چکا تھا اور ساتھ ہی ساتھ افیون اور حشیش سے وابستہ ہو چکا تھا۔ بودلیئر کے بارے میں عموماً یہ بات کہی جاتی ہے کہ ماحول کو تبدیل کرنے کی غرض سے والدین نے اسے جون ۱۸۴۱ء میں انڈیا (کلکتہ) بھیج دیا۔ ۲۰ سالہ جوان بودلیئر ہندوستان کی یادیں سمیٹتا، وہاں کے کلچر کو محسوس کرتا ہوا، وہاں کے سانولے تہذیبی رنگ سے متاثر ہوتا ہوا فروری ۱۸۴۲ء میں واپس پیرس آ گیا۔ لیکن ڈاکٹر لئیق بابری جنہوں نے بودلیئر کی نظموں کے تراجم کئے ہیں اور اس کی زندگی پر خاصی تحقیق کی ہے کے مطابق بودلیئر کلکتہ تک نہیں پہنچا اور افریقی جزائر مورس (Maurice) اور بوربوں (Bourbon) سے ہی واپس لوٹ گیا۔(۸)

پیرس واپس آنے کے بعد بھی اس کی زندگی کا رنگ نہیں بدلا۔ پیرس کے قحبہ خانوں میں اس کے دن گذرتے رہے مختلف عورتوں سے جنسی تعلقات رکھے ۱۸۴۲ء میں اس کی ملاقات جینی ڈول (Janne Duval) سے ہوئی جو ایک فاحشہ کی ناجائز اولاد تھی اس نے نظم (Black Venus) اسی سے متاثر ہو کر لکھی جینی ڈول اس سے پہلے Caricaturist اور Nadar جو سائنس دان، فوٹو گرافر اور بودلیئر کا دوست تھا کی داشتہ رہ چکی تھی ۱۸۵۰ء کے وسط میں وہ مکمل طور پر بودلیئر سے وابستہ ہو گئی۔ اس کے سارے اخراجات بودلیئر کے سپرد ہوئے جینی کے ساتھ اس کے تعلقات عمر کے آخری حصے تک رہے جینی پیرس کی آوارہ عورت تھیں جس میں حبشی اور یورپی خون کی آمیزش تھی یہ عورت ذلت کے دن گذار رہی تھی بودلیئر کے ساتھ اس کے تعلق کے بعد اس کی گذر اوقات کا بوجھ بھی بودلیئر پر آ پڑا اور یوں نوبت فاقہ کشی تک آ گئی۔

جینی ڈول کے علاوہ بودلیئر کے تعلقات ایکٹرس Apollonie Sabatier اور Marie Daubrun سے بھی رہے۔ یہ اس کے لیے تخلیقی سطح پر توانائی حاصل کرنے کا ذریعہ تھیں ان سے بودلیئر نے کوئی دائمی اطمینان حاصل نہیں کیا۔ فاحشاؤں سے تعلق کے باعث اس کی زندگی الجھتی گئی اسے کئی جنسی امراض لگ گئے جس میں آتشک کا مرض بھی شامل تھا۔ کچھ عرصہ فاحشاؤں کو اس نے داشتائیں بنانے رکھا۔ لیکن اس سے مالی حالت ابتر ہوئی چلی گئی جس کے ازالہ کے لیے وہ کچھ عرصہ اپنے بھائی کے پاس رہا۔ ماں کو خرچہ حاصل کرنے کی غرض سے خط لکھتا رہا۔ یہ تمام جنسی تعلقات اسے آسودگی نہ دے سکے اس کے ذہنی کرب میں اضافہ ہوتا چلا گیا وہ آلودگیوں میں گھرتا، بے سکونی کا شکار ہوتا گیا۔ بیماری اور عربت میں اضافہ ہوتا گیا۔ ۱۸۵۹ء میں بودلیئر مزید بیمار اور قلاش ہو گیا۔ اس زمانے میں اس کی ماں کچھ عرصے کے لیے اسے اپنے پاس رکھنے پر رضامند ہو گئی۔ بودلیئر اطمینان سے sea side town میں رہنے لگا۔

۱۸۶۰ء میں اس کی معاشی الجھنیں اس وقت اور بڑھ گئیں جب ۱۸۶۱ء میں اس کا پبلشر دیوالیہ ہو گیا۔ ۱۸۶۴ء میں بودلیئر نے پیرس چھوڑ دیا اور اپنی مالی حالت بہتر بنانے کے لیے بلجیم آ گیا۔ اس نے سوچا تھا کہ یہاں آ کر اپنی تخلیقات کی اشاعت کے لیے پبلشر تلاش کرے گا ادبی موضوعات پر لیکچر دے گا اور اس آمدنی سے زندگی کو پرسکون اور بہتر بنانے کی کوشش کرے گا مگر وہ یہ سب کچھ نہ کر سکا۔ اس نے برسل (Brussel) قیام کے دوران افیم اور شراب دوبارہ پینی شروع کر دی۔

۱۸۶۶ء میں وہ بیمار اور مفلوج ہو گیا جولائی ۱۸۶۶ء میں واپس پیرس آ گیا۔ آخری عمر اس نے بڑی اذیت میں گذاری ۱۹ اپریل ۱۸۶۶ء سے ۳۱ اگست ۱۸۶۷ء تک فالج اور دوسرے امراض کے باعث مرتے دم تک اذیت سہتا رہا بقول میراجی زندگی کے یہ پونے دو سال زندگی نہ تھے موت تھے ایک مرگِ مسلسل (۹) اس بیماری کے عالم میں ۳۱ اگست ۱۸۶۷ء میں پیرس کے ایک کلینک میں اپنی ماں کے ہاتھوں میں اس نے دم توڑ دیا۔ بودیلئیر کے مرنے کے بعد اس کی ماں نے اس کے سارے قرض چکائے مرنے کے بعد اس کی ماں نے اس کے ادبی کردار کو سراہتے ہوئے کہا۔

"I see that my son, for all his faults, has his place in literature"(۱۰)

یہ تھی بودیلئیر کی لمحہ لمحہ سسکتی زندگی جو اس نے بے چینی، اضطراب، آوارہ گردی، اور بے سروسامانی کے عالم میں روز جیتے روز مرتے گذاری جس کی بڑی وجہ اس کی نفسیاتی الجھنیں، ذہنی پریشانیاں اور قلبی اضطراب تھا۔ شاید وہ سیدھی سادی پرسکون اور ہموار زندگی گذارنے پر قادر ہی نہیں تھا۔

میراجی کی گھریلو زندگی اگرچہ اس درجہ مضطرب نہیں تھی جتنی کہ بودیلئیر کی تھی اس کی آوارگی، ترکِ وطن اور بے سروسامانی کے عالم میں زندگی گذارنے میں اس کے گھر سے زیادہ اس کی مضطرب طبعیت کو دخل تھا۔ بہر حال خاندانی الجھنوں، مالی پریشانیوں، ماں باپ کے درمیان عمر کے تفاوت اور اس کے باعث جنم لینے والے گھریلو جھگڑوں اور تناؤ کی کیفیت نے اس جیسے حساس شخص کو اندر سے ہلا دیا۔ اس ذہنی انتشار میں سب سے بڑا کردار ان باطنی الجھنوں نے ادا کیا جو نارسائی کے باعث پیدا ہونے والے تناؤ، احساس کمتری کے الجھاؤ اور عدم فعالیت جیسی نفسیاتی پیچیدگیوں سے پیدا ہوئی تھیں۔ جس کا بڑا گیرا تجزیہ اعجاز احمد نے کیا ہے۔ (۱۱) انہی الجھنوں اور خاص کر فعالیت حاصل کرنے کی خواہش نے اسے عجیب وغریب حلیہ اپنانے پر مجبور کر دیا یہ حلیہ میراجی نے قیام لاہور کے دوران ہی اختیار کر لیا تھا لمبا ڈھیلا ڈھالا کوٹ، کلہ پانوں سے بھرا ہوا، جیبوں میں پان تمباکو، کاغذوں کے پرزے، گندی ٹوپی، جرابوں کے اندر ایک اور جراب، پینٹ کے اوپر ایک اور پینٹ، بوٹ پھٹا ہوا، ہاتھ میں تین گولے، میلا کچیلا جسم، گندگی میں لپٹا یہ شخص انتشار کا عملی نمونہ نظر آتا تھا۔ یہ انفرادیت پسند حلیہ لوگوں کی توجہ حاصل کرنے اور موضوع گفتگو بننے کی خواہش کا عملی اظہار تھا ایسے ہی عجیب وغریب حلیے میں بودیلئیر کو بھی پیرس کے لوگوں نے دیکھا تھا بودیلئیر نے بھی سماج کے خلاف احتجاج کرنے کا ایسا طریقہ نکالا تھا کہ اپنا سر منڈوا کر اس پر ہرارنگ پھروا لیا تھا اور احتجاج کی عبارت سر پر لکھ کر اور ایک کیکڑے سے مخاطب ہو کر احتجاج کرتا رہا۔ (۱۲)

جیسا کہ میں نے ذکر کیا کہ میراجی کا یہ حلیہ، اس کی عجیب وغریب حرکات وسکنات، فعالیت اور انفرادیت حاصل کرنے کی کوشش تھی۔ جس نے محرومی کے احساس سے جنم لیا تھا اور اس کی کڑیاں اس کی شخصیت میں موجود سادیت پسندی اور انفعالیت کے احساس سے جڑی ہوئی تھیں یہ سادیت پسندی عدم فعالیت کے محسوسات سے ابھری تھی اسی احساس کمتری نے اس کی ذات میں عجیب وغریب قسم کا خوف پیدا کر دیا تھا اس لیے وہ روپ بدلتا رہا، بھیس بدلتا رہا کہ اس کی محروم ذات کی اندرونی تہوں تک کوئی اتر نہ سکے اور اس محرومی بڑی وجہ عورت کی شدید طلب اور اس کی قربت حاصل کرنے کے باب میں وہ رکاوٹیں تھیں جو خود میراجی کی ذات نے کھڑی کر رکھی تھیں۔ کسی سے بات کرنے اور اس کی قربت حاصل کرنے کیلئے جس بنیادی اعتماد اور ہمت کی ضرورت ہوتی ہے میراجی کے یہاں اس کا فقدان تھا اور یہی اس کی ذات کا بنیادی المیہ تھا جس سے کئی اور المیوں نے جنم لیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے بہت سی لڑکیوں کو چاہا۔ لیکن ان سے قربت حاصل کرنا تو درکنار بات کرنے کی ہمت تک نہ کر سکا۔ یہی سلسلہ اس کی مرکزی محبت کے باب میں بھی رہا جو اس نے میراسین سے کی جس سے وہ کبھی کھل کر بات نہ کر سکا اس عمل سے پیدا ہونے والے نارسائی کے احساس نے اسے جکڑ لیا اور پھر یہ احساس پوری شخصیت پر پھیل گیا۔ اس کے اکثر ناقدین کی یہی رائے ہے کہ میراجی کی ذات میں اصل اضطراب میرسین سے ملاقات کے بعد پیدا ہوا اور اس اضطراب میں روز

بروز اضافہ ہوتا گیا۔ بودیلئیر کی طرح میراجی عورت سے جسمانی تعلق پیدا نہ کرسکا۔ ایک طرف جسمانی ملاپ کی خواہش اور دوسری طرف قربت سے گریز جو ایک خاص قسم کے خوف اور ذات پر عدم اعتماد کے نتیجے میں پیدا ہوا تھا اُسے مسلسل خودلذتی کے عمل کی طرف راغب کرتا رہا جس نے اس کے نفسی انتشار میں اضافہ کیا۔ ڈاکٹر رشید امجد نے اس کے نقوش اڈی پس الجھاؤ میں تلاش کئے ہیں لیکن درحقیقت یہ شخصیت پر عدم اعتماد کا نتیجہ تھا اس محرومی نے اس کے پورے وجود کو ڈھانپ لیا۔ جس کا اظہار میراجی نے اپنی نظم خودنفسی میں کیا ہے۔

جوانی میں ساتھی ہے جو اضطراب
نہیں کوئی اس کا علاج
مگر ایک عورت
کُھلے جب نہ مجھ پہ وسیلوں کا باب
ملے جب نہ چاہت کا تاج
تو پھر کیا کروں میں
مگر کیوں سہارا رہے غیر کا
کہ تسکیں کو جب ڈھونڈ لے
میرا دل خودی میں (۱۳)

میراسین کے علاوہ میراجی نے کئی اور لڑکیوں سے یک طرفہ ذہنی تعلق قائم کیا جس میں سحاب قزلباش، امینہ رائے اور ان کے علاوہ کئی بنگالی عورتیں شامل تھیں۔ مگر اسے ہر بار ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا آخر کار اس نے عورت کا دوسرا نام صدمہ سمجھ لیا۔ اس کی شخصیت کے اردگرد محرومیاں گھیرا تنگ کرتی رہیں وہ سکون کی تلاش میں اپنا گھربار، ماں باپ، بہن بھائیوں کو چھوڑ کر ہجرت اختیار کرتا رہا۔ لاہور سے دہلی، دہلی سے بمبئی آسودگی کی تلاش میں سرگرداں رہا۔ ساری زندگی بے سروسامانی میں فٹ پاتوں، ریڈیو اسٹیشنوں اور دوسروں کے گھروں میں گذاردی مگر سکون کہیں نہ ملا اگر سکون مل بھی جاتا تو اس کی طبیعت خود سکون اجاڑ دیتی اس نے ساری زندگی آوارگی اور نشوں میں گرتے پڑتے گزاردی دہلی اور بمبئی قیام کے دوران میں کئی مرتبہ اس نے اپنی اور گھر والوں کی مالی حالت سُدھارنے کے لئے کاروبارِ زندگی میں داخل ہونے کی کوشش کی اس کی ہمیشہ خواہش یہی رہی۔

> ''میری سب سے بڑی خواہش ہے کہ کچھ تھوڑا سا روپیہ جمع ہوجائے تو میں دنیا میں سب سے ظالم اور سب سے پیارے شہر لاہور لوٹ جاؤں جہاں میری بوڑھی شفیق ماں ہر وقت اپنے آوارہ بیٹے کو یاد کرتی ہے۔''(۱۴)

لیکن وہ اس خواہش کو عملی روپ نہ دے سکا جم کر کوئی کام نہ کرسکا۔ اتنا روپیہ جمع نہ کرسکا۔ اپنے پیارے شہر لاہور اور بوڑھی شفیق ماں کے پاس نہ جاسکا۔ محرومی اور نارسائی کے عذاب سہتا، معاشی بحران کے سائے تلے جیتا، فاقوں میں عمر گذارتا اور اپنے وجود پر تشدد کرتا ہوا یہ مسافر ۳ نومبر ۱۹۴۹ء کے دن اپنا سفر تمام کر گیا۔ بودیلئیر کو تو مرتے وقت ماں کا کندھا نصیب ہوا تھا۔ میراجی کو وہ بھی میسر نہ آیا۔ اسے کل پانچ افراد نے میری لائن قبرستان بمبئی میں دفن کردیا۔ اس کے جنازے میں کوئی گھر والا شریک نہ ہوسکا۔ میراجی نے بودیلئیر کے بارے میں لکھا تھا۔

> ''اس نے لوگوں کی نگاہوں سے دور زندگی بسر کی اور لوگوں کی نگاہوں سے دور ہی وہ مرگیا۔''(۱۵)

میراجی کو یہ جملہ لکھتے وقت معلوم نہیں تھا کہ یہ بات بودیلئیر سے زیادہ اس کی موت پر صادق ہوگی۔ بودیلئیر و میراجی دونوں نے اپنوں سے دور اضطراب اور انتشار میں زندگی بسر کی، دونوں ساری زندگی نفسی الجھنوں میں گرفتار رہے، بقول ڈاکٹر

ظہور احمد اعوان دونوں کی زندگی غربت میں بسر ہوئی۔ دنیاداری اور حصولِ دولت دونوں کا مطمع نظر کبھی نہیں رہا۔ (۱۶)

دونوں نے اپنی زندگی ادب کے لیے وقف کر رکھی تھی۔ دنیا تیاگنے کا یہ عمل تخلیقی بصیرت سے وابستہ رہنے کا عمل تھا ورنہ ایسے افراد سے عموماً یہ توقع نہیں کی جاتی ہے کہ وہ اتنا وسیع تخلیقی سرمایہ چھوڑ جائیں گے۔ بودیلئیر کے بارے میں میراجی نے لکھا تھا۔

''بادیلئیر کی آرزو صرف ایک تھی کسب کمال۔'' (۱۷)

صرف بودیلئیر ہی کی نہیں دونوں کی آرزو صرف کسب کمال کی تھی دونوں نے زندگی کے باطن میں اتر کر اس کا اصل نقش پیش کرنے کی کوشش کی دونوں لوگوں کے لیے معتوب ٹھہرے لیکن زندگی کا اصل چہرہ دیکھنے کیلئے ان تاریکیوں میں اُترنا پڑتا ہے جس کے بعد متروک آدمی کا لقب وجود پر اوڑھنے کا مرحلہ شروع ہوتا ہے یہ دو متروک آدمی زندگی کا اصل چہرہ دریافت کرنے میں لگے رہے۔ اس زندگی، اس انسان کا چہرہ جو صرف اُجالے سے مزین نہیں اس میں میں تاریکی اور اجالے کی آویزش موجود ہے۔ اس کے لیے دونوں نے مختصر سی عمر میں کتابوں کی کتابیں لکھ دی۔ اور اپنے ذہن سے تخلیق کی تمام قوت کھرچ کر لفظ میں منتقل کر دی۔

چارلس بودیلئیر کے بارے میں اردو دان طبقے کا یہ خیال ہے کہ اس نے صرف ایک کتاب Fleurs du mal یعنی بدی کے پھول تخلیق کی اگر یہ خیال نہیں رہا ہو تو بھی انہوں نے صرف ایک کتاب کا حوالہ دیا ہے۔ فتح محمد ملک نے بھی اس کتاب کا تذکرہ کیا ہے میراجی نے بھی ''مشرق و مغرب کے نغمے'' میں بودیلئیر پر جو مضمون تحریر کیا اس میں بھی اسی کتاب کا ذکر کیا ہے اور گلہائے بدی کو اس کا واحد مجموعہ قرار دیا ہے (۱۸)

لیکن یہ بات مبنی بر حقیقت نہیں اس کی تخلیقات کی ایک لمبی فہرست بنتی ہے وہ شاعر نقاد، ناول نگار، مترجم اور نہ جانے کیا کچھ تھا۔ ناقد، ناول نگار، شاعر، مضمون نگار اور مترجم کئی حیثیتوں سے اس نے تخلیقات پیش کیں۔ اس کی تخلیقات کی نمایاں حیثیت یہی رہی کہ وہ فرانسیسی کلچر کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتا رہا۔ بودیلئیر کی ادبی زندگی کا آغاز ۱۸۴۴ء میں ہوا جب وہ قرض پر جی رہا تھا اور آوارگی کے باعث آدھی سے زیادہ وراثت اس کے ہاتھ سے جا چکی تھی اس زمانے میں وہ باقاعدگی سے ماں سے پیسے لے کر زندگی کو آگے بڑھانے کی کوشش کر رہا تھا۔ اسی دور میں اُس کی ملاقات بالزاک (Balzac) سے ہوئی اور اس نے کئی نظمیں اس زمانے میں تخلیق کیں جو بعد میں ''بدی کے پھول'' میں شائع ہوئیں۔ اس کی پہلی تخلیقات ۱۸۴۵-۴۶ Salon de ادبی تجزیئے پر مشتمل تھیں جس نے اسے خود اعتمادی بخشی اس طرح وہ پہلے پہل ایک ناقد کی حیثیت سے ادبی دنیا میں متعارف ہوا اس کی بہت سی تنقیدی آراء اپنے زمانے کے لحاظ سے نئی تھیں۔ وہ ایک مضطرب نقاد تھا اس نے اپنی ساری توجہ عظیم ادب کی طرف مبذول کی۔

۱۸۴۶ء میں جب اس نے دوسرا سیلون ری ویو لکھا تو وہ رومانیت کے ایک نقاد کی حیثیت اختیار کر گیا۔ رومانیت پسندوں میں اس نے Eugene Delacroix پر کافی لکھا اور اسے خاصی اہمیت دی۔

تنقید کے موضوع پر بودیلئیر نے کافی تخلیقات پیش کیں۔ اس نے آرٹ، موسیقی اور ادب سے متعلق تنقیدی افکار پر بحث کی ادب پر اس کے تنقیدی مضامین L, Art romantique اور Curiosities Esthetiques کے نام سے شائع ہوئے ۱۹۴۷ء میں اس کا ناول La Fan Farlo کے نام سے طبع ہوا جو ناول کے ساتھ ساتھ خودنوشت کے دائرے میں بھی داخل تھا۔ اس میں بودیلئیر نے اپنی زندگی کے حالات درج کئے اس کی سب سے اہم کتاب Les Fleurs du mal (بدی کے پھول) ہے جس کا اکثر اردو ناقدین نے بھی ذکر کیا ہے یہ ہنگامہ خیز مجموعہ ۱۸۵۷ء میں شائع ہوا۔ اس کے پہلے ایڈیشن میں صرف سو نظمیں شامل تھیں۔ یہ کتاب بودیلئیر نے اپنے پسندیدہ شاعر گوئیٹر (Gautier) کے نام منسوب کی جسے وہ

ہیت کی تکمیل اور جادوئی زبان کی وجہ سے پسند کرتا تھا اور اس کے زندگی اور موت سے متعلق تصورات سے متاثر تھا اس کتاب میں پانچ بنیادی رجحانات پائے جاتے ہیں آدرش پسندی، بدی کا تصور، انقلاب، شراب اور موت۔

بودیلیئر نے اس کتاب کے بارے میں اپنی ماں کو خط لکھا جس میں اس کتاب کے بنیادی تصورات کی وضاحت کی گئی۔

"You know that I have always considered that literature and the arts pursue an aim independent of morality. Beauty of conception and style is enough for me. But this book, whose title (Fleurs du mal) says everything, is clad, as you will see, in a cold and sinister beauty. It was created with rage and patience. Besides, the proof of its positive worth is in all the ill that they speak of it. The book enrages people. Moreover, since I was terrified myself of the horror that I should inspire, I cut out a third from the proofs. They deny me everything, the spirit of invention and even the knowledge of the French language. I don't care a rap about all these imbeciles, and I know that this book, with its virtues and its faults, will make its way in the memory of the lettered public, beside the best poems of V. Hugo, Th. Gautier and even Byron."[۱۹]

وکٹر ہیوگو نے اس کتاب کے بارے میں لکھا

"Your Fleurs du mal shine and dazzle like stars. I applaud Your vigorous Spirit with all my misht"[۲۰]

Fleurs du mal کی اشاعت نے فرانس میں اچھا خاصہ ہنگامہ برپا کیا۔ اس کتاب کو اخلاق کے منافی قرار دیا گیا۔ اور فرانس جیسے ملک میں اس اخلاق باختہ کتاب کی اشاعت پر شاعر اور ناشر کے خلاف قانونی کاروائی کی گئی اور کتاب کے قابل اعتراض حصوں کو خارج کر کے چند سال بعد ایک نیا ایڈیشن شائع کیا گیا۔

اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۶۱ء میں شائع ہوا۔ اسے بودیلیئر نے خود ترتیب دیا اس میں ایک سو چھبیس (126) نظمیں شامل تھیں جسے چھ حصوں سے تقسیم کیا گیا۔

1. S Pleen and ideas	2. Parisian sketches	3. wine
4. Fleurs dumal	5. Revolt	6. Death.

اس کتاب کا دوسرا حصہ اٹھارہ نظموں پر مشتمل تھا یہ نظمیں پیرس کے بارے میں اس کے نقطہ نظر کی وضاحت کرتی ہیں۔ بودیلیئر کا پیرس جسمانی، روحانی اور اخلاقی بیماری کے دور سے گذر رہا تھا اس نے اسی بیماری کو اپنی نظموں میں پیش کیا Fleuras dumal کی جن چھ نظموں پر پابندی عائد کی گئی یہ نظمیں جنس پرستی خاص کر عورت کی ہم جنس پرستی (Lesbianism) سے تعلق رکھتی ہیں بعد میں یہ نظمیں برسل سے شائع ہوئیں۔

۱۸۶۴ء میں بودیلیئر برسل (Brussels) آ گیا اس کا دوست اور ناشر Augustepou let malassis بھی

برسل پہنچ گیا۔ دونوں نے فیصلہ کیا کہ مل کر اس کتاب کا ایک اور ایڈیشن شائع کریں گے جس میں مسترد شدہ نظمیں شائع کی جائیں گی اور اس کے علاوہ مزید نظموں کا بھی اضافہ کیا جائے گا۔ یہ ایڈیشن فروری ۱۸۶۶ میں شائع کیا گیا اور اس کا عنوان E Paves/Scraps رکھا دیا۔ اس کی کل دوسو ساٹھ (260) کاپیاں شائع کی گئیں اس میں کل تیئس (23) نظمیں شامل تھیں۔ جس میں مسترد شدہ چھ نظمیں بھی تھیں اس کا تعارف پبلشر نے لکھا یہ وہ آخری کتاب تھی جو بودیلئیر نے خود دیکھی اس کے کچھ عرصے پیرس میں اس کا انتقال ہو گیا مسترد شدہ چھ نظمیں یہ تھیں

1. Lesbos 2. Femmes damnees 3. Le lethe

4. Acelle quiest trop gaie 5. Les bijoux

6. Les metamorphoses du vampire

بدی کے پھول کا ایک ایڈیشن بودیلئیر کی وفات کے ایک سال بعد یعنی ۱۸۶۸ء میں بھی شائع ہوا۔ اس میں چودہ غیر مطبوعہ نظمیں بھی شامل کی گئیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ بودیلئیر نے نظموں کے مسترد کئے جانے کے خلاف کوئی اپیل نہیں کی تقریباً سو سال بعد اس کی سزا ختم ہوئی ۱۱ مئی ۱۹۴۹ء میں یہ فیصلہ واپس لیا گیا۔ اور اس کی چھ نظموں پر پابندی ختم ہوئی [۲۱]

شاعری اور تنقید کے علاوہ اس نے بہت سے تراجم بھی کئے۔ اس کا سب سے اہم ترجمہ ایڈگر ایلن پو کی کہانیوں اور شاعری سے متعلق تھا پو اس کا محبوب تخلیق کار تھا بودیلئیر زندگی کے مختلف اوقات میں پو کی تخلیقات کے تراجم کرتا رہا۔ پو سے اس کی دلچسپی کی وجہ اس کی تخلیقات کے ساتھ ساتھ اس کی زندگی کی بے چینی اور انتشار بھی تھا۔ چالیس سال کی عمر میں مرنے والا پو بھی ساری زندگی بودیلئیر کی طرح بیماری اور غربت کا شکار رہا۔ ان مسائل کے باوجود پو نے تمام عمر تخلیقِ ادب کی جدوجہد میں گزار دی بودیلئیر نے اس کی شاعری اور کہانیوں کے کئی مرتبہ تراجم کئے۔ صحیح معنوں میں فرانس میں پو شناسی انہی تراجم کی وجہ سے ممکن ہوئی۔

بودیلئیر ۱۸۵۲ء سے ۱۸۶۵ء تک پو کی نظموں اور کہانیوں کے تراجم کرتا رہا اس نے ۱۸۵۶ء اور ۱۸۵۷ء میں Tales of Poe کا ترجمہ دو جلدوں میں کیا مجموعی اعتبار سے پو کے تراجم کی فہرست کچھ یوں بنتی ہے۔

1. Histories extraordin aires (1856)

2. Nouvelles Histoires extra ordinaires (1857)

3. Aventures d. Arthur Gordon pym (1858)

4. Eureica (1884)

5. Histories grote sques et serieuses (1865)

پو کے علاوہ بودیلئیر نے دیگر انگریزی شاعری اور کہانیوں کے تراجم بھی کئے۔

۱۸۶۰ء میں بودیلئیر نے Les Paradis artificiels کے نام سے کتاب لکھی جو افیون اور حشیش کے اثرات سے متعلق تھی اس میں بودیلئیر نے آدرشی دنیا تک رسائی میں منشیات کے کردار کی اہمیت واضح کی ہے۔

بلجیم قیام کے دوران میں اس نے Pauvre Belgium کے نام سے کتاب لکھنی شروع کی جس میں پوری بلجیم قوم خاص کر برسل شہر، وہاں کے مرد، عورتوں، بچوں، گلیوں، خوراک، صحافت اور سیاست پر لکھا وہ اس کتاب کو مکمل نہ کر سکا۔ لیکن اس کا مواد مختلف ایڈیشنوں میں شائع ہوتا رہا۔

یہ کتاب بلجیم میں اس کی بے حیثیتوں کی کہانی پر مشتمل ہے یہ ۱۹۲۵ء میں Ameeni tales Belgium کے نام سے اور ۱۹۵۲ء میں Pauvre Belgique کے نام سے شائع ہوئی۔

Les spleen de paris / petits poems in prose بودیلیئر کی نثری نظموں کا یہ مجموعہ جو ۵۱ مختصر نثری نظموں پر مشتمل ہے بودیلیئر کے انتقال کے دو سال بعد ۱۸۶۹ء میں شائع ہوا۔ پیرس کی زندگی سے متعلق ان نظموں کا انتخاب بودیلیئر نے اپنی زندگی میں کیا تھا انہیں بھی بودیلیئر نے بدی کے پھول ہی کہا ہے ان نظموں کے تصورات یہاں تک کہ ان کے عنوانات میں بھی بودیلیئر نے بدی کے پھول کی پیروی کی ہے یہ ایک طرح سے اس کتاب کو دہرانے کا عمل ہے۔ ان نظموں میں خیالات کا تسلسل موجود نہیں نہ کوئی ترتیب روا رکھی گئی ہے۔ مختصر افسانہ کی طرز پر لکھی گئی ان نظموں میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے ان نظموں کا مرکزی خیال جدید شہری زندگی سے وابستہ ہے۔ ان نظموں کا اردو ترجمہ ڈاکٹر لئیق بابری نے ''پیرس کا کرب'' کے نام سے کیا ہے۔ بودیلیئر کی تخلیقات بہت سے دائروں میں سفر کرتی ہیں وہ شاعر، نقاد، ناول نگار، مترجم، منشیات پر لکھنے والا اور شہری زندگی کا تجزیہ کرنے والا فنکار تھا ان تخلیقات کے علاوہ اس کے خطوط بھی ملتے ہیں۔

میرا جی بھی بودیلیئر کی طرح تمام عمر تخلیق کے کرب سے گزرتا رہا بودیلیئر کی طرح وہ بھی شاعر نقاد، ترجمہ نگار، سماجیات کا تجزیہ کرنے والا، شہری زندگی کے مسائل پر لکھنے والا فنکار تھا بودیلیئر کی طرح اس نے بھی مختصر زندگی (جو صرف ۳۷ سال چھ ماہ پر مشتمل تھی) میں وہ تخلیقی سرمایہ مرتب کیا جو طویل عمر کی مسافت میں بھی اکثر ادباء تخلیق نہیں کر پاتے میرا جی کی بنیادی شناخت شاعری ہی سے متعین ہوئی اس کی زندگی میں صرف تین شعری مجموعے منظر عام پر آ سکے۔ جن کی تفصیل کچھ یوں بنتی ہے۔

۱۔ میرا جی کے گیت، مکتبہ اردو، لاہور، ۱۹۴۳ء

۲۔ میرا جی کی نظمیں، ساقی بک ڈپو دہلی، ۱۹۴۴ء

۳۔ گیت ہی گیت، ساقی بک ڈپو دہلی ۱۹۴۴ء

میرا جی کی زیادہ تر شعری تخلیقات وفات کے بعد ہی طبع ہوئیں ان میں

۴۔ پابند نظمیں، کتاب نما راولپنڈی، ۱۹۶۸ء

۵۔ تین رنگ، کتاب نما راولپنڈی، ۱۹۶۸ء

۶۔ سہ آتشہ، بمبئی، ۱۹۹۲ء

اور خاص کر کلیات میرا جی مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی شامل ہیں جس کا پہلا ایڈیشن اردو مرکز لندن سے ۱۹۸۸ء اور دوسرا ایڈیشن مزید اضافوں کے ساتھ ۱۹۹۴ء میں سنگ میل لاہور سے طبع ہوا۔ اس میں تقریباً میرا جی کا تمام کلام نظمیں، غزلیں، گیت، تراجم شامل کیا گیا ہے۔ یوں اس کی ضخامت تیرہ سو صفحات کے قریب ہے اس کے علاوہ تنقید کے حوالے سے ان کی دو مستقل کتابیں مشرق و مغرب کے نغمے (جس میں مشرق و مغرب کے شعراء پر تنقیدی مضامین اور ان کی شاعری کے منظوم تراجم موجود ہیں) اور اس نظم میں (جس میں جدید اردو شعراء کی نظموں کے تجزیاتی مطالعے شامل ہیں) کے نام سے اشاعت پذیر ہو چکی ہیں۔ میرا جی کے دیگر تراجم میں نگار خانہ (سنسکرت شاعر دامودر گپت کی کتاب نٹنی متم کا نثری ترجمہ) اور خیمے کے آس پاس (عمر خیام کی رباعیوں کا ترجمہ) شامل ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے تنقیدی مضامین کی ایک بڑی تعداد بنتی ہے۔ جنہیں ڈاکٹر جمیل جالبی نے ''میرا جی ایک مطالعہ'' میں درج کیا ہے میرا جی کی تمام نثری کاوشوں کو جمع کر کے شاعری کی طرح نثر کی بھی ایک ضخیم کلیات مرتب کی جا سکتی ہے۔

میرا جی و بودیلیئر دونوں اپنے زمانے کے جدید شعور سے آراستہ فنکار تھے دونوں نے پرانی روایات کے بت توڑ کر نئی روایات تشکیل دیں۔ اس لیے اپنے زمانے میں اور اس کے بعد بھی معتوب ٹھہرائے گئے دونوں کو جنس زدہ اور آوارہ فنکار کہا گیا ان کی تخلیقات کو محض ذہنی عیاشی اور جسمانی آسودگی کا وسیلہ سمجھا گیا مگر اس تخلیق کے باطن میں جو صداقتیں اور نئے زمانے کا شعور حرکت کر رہا تھا اسے سمجھنے کی بہت کم کوشش کی گئی۔ مگر حقائق کہاں چھپ سکتے ہیں انہیں دریافت ہونا ہی ہوتا ہے اس

لیے آج کا ناقد جب ان پر قلم اٹھاتا ہے تو انہیں آوارہ اور عیش پرست فنکار قرار نہیں دیتا۔ بلکہ ان کی تخلیقات میں زندگی کے اصل نقوش کی دریافت کرتا ہے جس میں نئے عہد کا زندہ شعور سانس لے رہا ہے۔

بودیلیئر کے فن کی جو ظاہری تصویر ہمارے سامنے آتی ہے اس میں وہ ایک بیمار ذہن جنس پرست فنکار دکھائی دیتا ہے جو جذبات جنسی کے غلبۂ محض سے انتشاری عمل کو رواج دے رہا ہے اس عہد کے فرانس نے بھی اس کی شاعری کو اخلاق کے منافی سمجھا، اس کی کئی نظموں کو مسترد کر کے ان کی اشاعت خلاف قانون قرار دی گئی دلچسپ بات یہ ہے کہ فرانس جیسے ترقی یافتہ ملک میں ایک شاعر اس عمل سے گزر رہا اور غلام ملک ہندوستان کا ایسا ہی ایک شاعر اپنی جنس زدہ نظموں کی اشاعت کے بعد ملعون تو قرار دیا گیا۔ مگر اس کے خلاف کوئی قانونی کاروائی نہیں کی گئی۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ افراتفری کے اس دور میں اس متنازعہ شخصیت کے ساتھ وہی عمل روا رکھا گیا۔ جو اکثر والدین اپنے ناخلف فرزند کے باب میں اختیار کرتے ہیں اور اخبار میں عاق نامہ کا اشتہار دے کر مطمئن ہو جاتے ہیں یا میراجی کی تہہ در تہہ علامتی نظمیں اسے بچا گئیں وہ کسی کی سمجھ میں آتیں تو ان پر مقدمہ درج کیا جاتا بودیلیئر و میراجی دونوں جنس نگاری کے الزامات کی زد میں رہے۔ لیکن ان کی شاعری پر بحث و مباحثہ کرتے ہوئے یہ نہیں سوچا گیا کہ خود انسان کی تفہیم میں اس کے جنسی و نفسیاتی رویے کس قدر اہمیت رکھتے ہیں فرانس کی حکومت کو تو سو سال بعد اپنی غلطی کا احساس ہو گیا اور اس کا قصور معاف کر دیا گیا۔ لیکن ہمیں؟

بودیلیئر کی نظمیں اپنا مواد جنسی کوائف سے حاصل کرتی ہیں اس میں وہ عمومی طور پر جنسی اصولوں سے بحث کرتا ہے یہ جنس کبھی ایک خاص دائرے تک محدود رہتی ہے اور کبھی ان حدود کو پھلانگ کر آگے بڑھ جاتی ہے۔ کبھی وہ صرف عمومی جنسی رویوں کا ذکر کرتا ہے اور کبھی اسے مخصوص دائرے میں لا کر Lesbianism کی طرف مڑ جاتا ہے اس کی جنس نگاری محض ذہنی عیاشی کا روپ نہیں اس کا ایک الگ پس منظر ہے۔ وہ پیرس کی زندگی سے وابستہ ہو کر آزادانہ ماحول میں رہ کر اشیاء کا تجزیہ کرنا چاہتا ہے اور نام نہاد مروجہ اخلاقی اقدار کی نفی پر مائل ہے اس کی ساری زندگی مے کدوں اور قحبہ خانوں میں بسر ہوئی فرانس کی کئی آوارہ عورتوں سے اس کا تعلق رہا۔ جن میں جینی ڈوول سرفہرست تھی یہ سارے تجربات اس کی خاص فطرت کا نتیجہ تھے۔ جس کا بنیادی ملکہ اضطراب تھا بودیلیئر کی مضطرب مزاجی نے اسے اشیاء کی حقیقت تک رسائی حاصل کرنے کا جذبہ عطا کیا تھا اور جس کی پہلی کڑی حسن کی تلاش اور جستجو سے متعلق تھی قحبہ خانوں کے تجربات نے اس پر حسن کے کچھ ایسے زاویئے کھولے تھے کہ کائناتی اشیاء کی تلاش کا پہلا رستہ اسے حسن سے گذرتا محسوس ہو رہا تھا۔ یہ حقیقت دریافت کرنے کے لیے وہ لذت اور ذلت کی آخری حدوں تک اُتر گیا۔

بقول ڈاکٹر یوسف حسین خان وہ ساری زندگی حسن کی تلاش میں رہا مگر اس نے یہ کبھی نہیں بتایا کہ حسن سے اس کی مراد کیا ہے۔ (۲۲)

اصل میں وہ اشیاء کے باطن میں اُترنا چاہتا تھا۔ نیکی اس کی سمجھ میں کبھی نہیں آئی۔ کیونکہ نام نہاد اخلاقی تصورات نے نیکی کی اصلیت گم کر دی تھی سو وہ بدی کی تلاش میں نکلا بدی کی طرف اس کا سفر حسن سے متعلق اس تجزیئے کی دین تھا جو فرانس کے قحبہ خانوں نے اسے دیا تھا۔ اور دوسری طرف اپنے زمانے کی اخلاقی اقدار کے خلاف ردعمل کا نتیجہ تھا اس لئے وہ بدی کی تہوں میں اترتا چلا گیا بدی کا وہ ہمیشہ طلب گار رہا۔ کائنات کی تخلیق کا مقصد اسے یہی نظر آیا۔ اس کا قول ہے مردانہ حسن کا کامل ترین اظہار شیطان کی ذات میں ہوا ہے (۲۳) اپنے اسی تصور بدی کے زیر اثر اپنے مجموعہ کلام کا نام ''بدی کے پھول'' رکھا شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ نیکی کے تصورات سب کے سامنے تھے اور بدی کے حقائق پوشیدہ تھے روشنی اجاگر ہو رہی تھی اندھیرے کی ماہیت کے بارے میں تلاش جاری تھی اندھیرے، روشنی، نیکی اور بدی کے امتزاج سے ہی زندگی کی تشکیل ہوتی ہے اسی لیے بودیلیئر اندھیرے اور بدی کی تلاش میں سرگرداں رہا۔

میرا جی کے خیال میں اندھیرے اور بدی سے بودیلیئر کی رغبت انسانی زندگی کی مکمل تفہیم سے عبارت ہے۔اس لیے کہ اندھیرے، اجالے اور نیکی و بدی کے امتزاج سے ہی زندگی کا کل مرتب ہوتا ہے (۲۴)

حسن کی حقیقت، محبت کا عرفان، گناہ کی لذت اور بدی کی تفہیم نے اس کی شخصیت اور شاعری کو دو حصوں میں بانٹ دیا۔ ایک طرف وہ جنس کی شدید صورتوں کی طرف مائل ہوا۔ اور بدی کے پھول میں اس نے ایسی نظمیں تخلیق کیں جو ہیجان انگیز جنسی کیفیات کی حامل تھیں ان میں اس کی مسترد شدہ نظمیں قابل ذکر ہیں۔

بودیلیئر کی ان نظموں میں اکثر ایک ایسی عورت کا کردار اُبھرتا ہے جو جنسی اشتعال انگیزی کا شکار ہے اور اکثر اپنے بدن سے تلذذ حاصل کرتی ہے یہ عورت جنس کی تمام حسیات اور لذتوں سے واقف ہے۔ اکثر وہ اپنے ہونٹوں کی تعریف کرتی ہے اور کہتی ہے کہ وہ بستر کی تمام گہرائیوں سے واقف ہے یہ عورت کبھی مرد سے جنسی لذت حاصل کرتی ہے اور کبھی عورت سے، یہ مرد اور عورت دونوں سے یکساں طور پر لذت حاصل کر سکتی ہے البتہ عورت اسے زیادہ تسکین دیتی ہے یہ کیفیت اس کی نظم Les metamor phoses du vam pire میں اپنی پوری جزئیات کے ساتھ موجود ہے۔

''بدی کے پھول'' کی مسترد شدہ نظموں میں ''Lesbos'' اور ''Acelle quiest-tropgaie'' Lesbianism کے حوالے رکھتی ہیں۔ دوسری نظم میں جنسی اذیت پسندی کا رجحان غالب ہے۔اس کے علاوہ اس کی نظم Les bijoux بھی شدید جنسی کیفیت لئے ہوئے ہے اس میں جنسی عمل کی مکمل عکاسی کی گئی ہے۔

بودیلیئر کی شاعری کا دوسرا رویہ حسن و محبت کے حوالے سے ان افکار سے متعلق ہے۔ جس میں جنس کا عمل دخل تو موجود ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ محبت کی کیفیت بھی دکھائی دیتی ہے۔ یہاں کرداروں میں تقدس اور جھجک کی علامات بھی نظر آتی ہیں محبت کی وارفتگی اور اس میں جنس کی آمیزش سے جسم و روح کی امتزاجی حالت پیدا ہوگئی ہے یہ کیفیت ان نظموں میں زیادہ محسوس کی جا سکتی ہے۔ جو اس نے محبوباؤں کے حوالے سے لکھیں۔ مثلاً جینی ڈوول جو اس کی نظموں کی محرک تھی اس پر لکھی گئی نظموں میں Black Venus اور The Balcony اہم نظمیں ہیں The Balcony میں وہ جینیسے خطاب کرتا ہے اور اپنی ان حسین یادوں کو دہراتا ہے جن میں جنسی عمل بھی موجود ہے اور دل کی لرزش بھی، فطرت کے درمیان رہ کر وہ ان قربتوں کو یاد کرتا ہے اس نظم میں ناسٹلجیا کی کیفیت موجود ہے۔ تیس سال کی عمر میں بودیلیئر کی ملاقات Apollonie sabatier سے ہوئی جو ایک شخص کی داشتہ تھی اس کے حسن، وقار اور اپنی ذلت پر نظر رکھتے ہوئے بودیلیئر کو نارسائی کا احساس ہوا اور اسی خیال نے اس میں جھجک اور شرم پیدا کر دی۔ بودیلیئر اس محبت کو چھپا نہ سکا۔ پانچ سال انداز تحریر بدل کر اسے محبت نامے لکھتا رہا۔ محبت کے اس دور میں اس نے چند نظمیں لکھیں۔ جس میں محبوب کو بازوؤں میں بھرنے کی تڑپ موجود ہے یہ تاثر کئی نظموں میں ابھرا ہے ان نظموں میں قرب کی خواہش خیالوں کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔

ایسی نظموں میں اس کی نظم پکار شامل ہے۔ جس کا ترجمہ میرا جی نے کیا ہے۔

اے مسرت کے فرشتے — تجھ کو کچھ اس کی خبر ہے
درد اور شرم ہیں کیا شے — اور پشیمانی اور آہیں
دل کی الجھن کے جھمیلے — اور مبہم سے وہ خطرے
حسن سے بھرپور ہیں راتیں — جو مرے دل کو مسل دیں (۲۵)

بودیلیئر کی یہ نظم بھی ایسا ہی تاثر دیتی ہے۔ پچھلی نظم کی طرح اس نظم کا منظوم ترجمہ بھی میرا جی نے کیا ہے

سلام اس کے نسائی حسن کو، جس نے مرے دل میں — مسرت لانے والا جال پھیلایا اُجالے کا
فرشتے کو، اُسی مورت کو، جو یکسر ہے لافانی — سلام اس عاشق ناشاد کے ناکام جذبے کا

وہ میری زندگی میں اس طرح گھل مل گئی جیسے نمک مل کر ہوا میں ایک ہوجائے سمندر کا
پیاسی روح کو میری یہی احساس ہے گویا دوام اس حسن کا مجھ کو بھی لافانی بنادے گا[۲۶]

ایک گناہ گار، گناہ سے آلودہ نظمیں تخلیق کرنے والے کا اس طرح جھجک شرم اور تقدس سے وابستہ ہونا اور محبت کو خیالوں کی سطح پر تشکیل دینا ایک نئے منظر نامے کو جنم دیتا ہے۔ یہیں آ کر بودیلیئر کی نظم دو واضح رجحانات میں تقسیم ہوجاتی ہے۔ ایک طرف محض جنس ہے اس کی شدت ہے فرد کا انتشاری پہلو ظاہر ہورہا ہے۔ مگر یہ انتشار جس نارسائی سے جنم لے رہا ہے اس کی وضاحت ان نظموں میں ہوجاتی ہے جن میں جنس و محبت کے اشتراک کو ظاہر کیا گیا ہے۔

میراجی کی نظم بھی کسی حد تک ان دو صورتوں سے تکمیل پاتی ہے یہاں بھی عورت کے دو روپ ہیں ایک فاحشہ کا اور دوسرا دیوی کا، میراجی کی کئی نظموں میں ایک ایسا کردار ابھرتا ہے جو جنسی ناآسودگی کی وجہ سے ذہنی مریض بن چکا ہے۔ ایسی نظموں میں موجود جنسی انتشار بعض اوقات میراجی کی شاعری کے بارے میں یہ خیال پیدا کرتا ہے کہ وہ محض جنسی جذبات سے مغلوب کردار تخلیق کرتا ہے۔ خاص کر یہ خیال ان نظموں کے مطالعہ کے بعد اُبھرتا ہے جو اس نے خود لذتی کے موضوع پر لکھیں مثلاً لب ''جوئبارے''، ''خود نفسی''، ''دھوبی گھاٹ'' وغیرہ یا جن میں جنسی عمل کی اہمیت واضح کی گئی مثلاً ''دکھ دل کا دارو''، ''حرامی''، ''مسافروں کی تلاش''، ''دوسری عورت سے'' ''دور کرو پیراہن کے بندھن کو اپنے جسموں سے'' ''رسیلے جرائم کی خوشبو''۔ لیکن ان نظموں میں موجود جنسی عمل اور اس سے ابھرنے والے تلذذ سے ہٹ اگر انہیں جدید دور کے انتشار کی روشنی میں پرکھا جائے اور ان نظموں کے کرداروں کا تجزیہ جدید دور کے نمائندہ کرداروں کو سامنے رکھ کر کیا جائے۔ تو نئے دور کی تفہیم کے کئی نئے رخ واضح ہوسکتے ہیں۔ میراجی نے اپنی شاعری کے مزاج پر گفتگو کرتے ہوئے کہا تھا۔

> ''مشاہدے کے لحاظ سے اگرچہ بحیثیت مجموعی زندگی کے ہر پہلو کی طرف میرے تجسس نے مجھے راغب کیا۔ لیکن موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش (سیاسی سماجی اور اقتصادی) نے جو انتشار نوجوانوں میں پیدا کردیا ہے وہ بالخصوص میرا مرکز نظر رہا اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشان خیالی کو جنسی رنگ دے دیا[۲۷]

بودیلیئر کی طرح میراجی کی ذہنی رغبت بھی گناہ کی طرف تھی نام نہاد اخلاقی اقدار کے خلاف اس نے بھی صدائے احتجاج بلند کیا۔ اور بدی کے باطن میں اتر کر زندگی کی حقیقت سمجھنے کی کوشش کی۔ اس کی بڑی وجہ جنس پر موجود پابندیوں اور پردے لٹکانے کے باعث پیدا ہونے والا تجسس تھا۔ جس نے فرد کو شدید قسم کے ذہنی خلفشار سے دوچار کردیا تھا میراجی کی نظموں میں فرد کے اسی جنسی و نفسیاتی انتشار کا تجزیہ کیا گیا ہے خاص کر ''کٹھور''، ''دکھ دل کا دارو''، ''دھوبی گھاٹ''، ''کلرک کا نغمہ محبت''، ''خود نفسی''، ''رسیلے جرائم کی خوشبو'' جیسی نظموں میں یہ کیفیت دیکھی جاسکتی ہے۔ جن میں جدید انسان کا صحیح نقش اجاگر ہوا ہے۔

میراجی کی شاعری میں عورت کا دوسرا روپ دیوی کا ہے جن نظموں میں یہ روپ اجاگر ہوا ہے ان میں ''دیوداسی اور پجاری''، ''دور و نزدیک''، ''درشن'' اور ''دور کنارہ'' شامل ہیں۔ ان نظموں میں دوری کا تصور، محبت کو تخیل کی سطح پر لے جانے کا عمل، اس کی فطری جھجک کو اجاگر کرتا ہے اور تقدس کی صورت گری تشکیل دیتا ہے۔

بودیلیئر کی طرح میراجی بھی ذات کے دو دھڑوں میں تقسیم ہوچکا تھا۔ ایک طرف محض جنسیت تھی اور دوسری طرف اس میں محبت بھی شامل ہوگئی اور جسم و روح کو ایک کرنے کا عمل ظاہر ہونے لگا یہ زاویہ اس کی نظموں میں ''سنجوگ''، ''سنگ آستاں'' اور ''جہالت'' میں مکمل طور پر ابھرا ہے۔ البتہ محبت کا عملی تجربہ چونکہ بودیلیئر کی طرح میراجی کا نہیں رہا۔ اس لیے میراجی کے یہاں محبت صرف تصوراتی سطح پر دکھائی دیتی ہے اور بودیلیئر کا یہ تجربہ عملیت کے باعث زیادہ گہرا ہوگیا ہے جسم و روح کے سنجوگ

کا سلسلہ بودیلئیر کے یہاں عملی تجربے کے باعث میراجی کی نسبت زیادہ مکمل ہے۔

بودیلئیر نے خود کو صرف جنس اور اس کی لذت گناہ تک محدود نہیں رکھا اگر وہ ایسا کرتا تو نسبتاً محدود درجے کا شاعر کہلاتا۔ اس نے اپنی جن نظموں میں جنس ومحبت کے تجربات بیان کیے ہیں۔ان نظموں میں بھی ان سے اوپر اٹھنے کا شعور موجود ہے۔ کیونکہ محبت بودیلئیر کے لیے صرف ایک تحرک ہے زندگی کا لازمہ نہیں،اپنی نظم ''پردیسی خوشبو'' میں وہ محبت سے ہوتا ہوا فطرت کے نغمے کی طرف مڑتا ہے اور اس میں محو ہو جاتا ہے۔

محبت وجنس سے فطرت اور کائناتی حقائق کی طرف سفر بودیلئیر کی شاعری کا مرکزی نقطہ ہے۔محبوبہ کی قربت کے اوقات میں بھی اور جنسی لذتوں کے درمیان رہ کر بھی وہ کائناتی صداقتوں کی طرف مڑتا ہے اکثر اس کے سامنے جسم مدھم ہوتا ہوا روشنی سے اندھیرے کی طرف بڑھنے لگتا ہے۔اور موت کا نغمہ گونج اٹھتا ہے۔یہ سلسلہ اس کی نظم The Dance of death میں موجود ہے۔جس میں حسن کی مدح کرتے ہوئے وہ ایک مسٹری (Mystery) کی طرف مڑتا ہے حسن کے نغمے کے سُر محسوس کرتے ہوئے موت کے رقص کی جزئیات بیان کرنے لگتا ہے۔اندھیرا پھیل جاتا ہے خوف کا نغمہ گونجنے لگتا ہے۔یوں وہ خوف کی فضا میں گھِر کر، فطرت کی اندرونیت میں اُتر کر، پراسرار دنیا میں پہنچ جاتا ہے۔اس دنیا میں پہنچ کر اس کے پورے وجود پر خوف اپنا سایا کر لیتا ہے رات پورے وجود پر چھا جاتی ہے یہیں سے حسن کے خدوخال میں انہدام کا عمل شروع ہوتا ہے اور خارجی اشیاء کے فنا ہونے سے وہ موت کے نغمے اور فطرت کے اصل وجود تک پہنچتا ہے۔

ڈاکٹر یوسف حسین خان کے مطابق بودیلئیر کا نقطہ نظر عالم اجسام کی تہہ میں اُتر کر غیر مادی دنیا کے اصل نقوش تک رسائی حاصل کرنے سے عبارت ہے کیونکہ اس کا خیال ہے کہ تاثرات کی تہہ میں ایک اساسی عالم چھپا ہوا ہے اس عالم تک سائنس کی رسائی ممکن نہیں اس لئے کہ سائنس خارجی مظاہر سے آگے نہیں دیکھ سکتی شاعری کا مقصد ان احساسات کی تہہ تک رسائی حاصل کرنا ہے بودیلئیر کے خیال میں شاعری نہ اعترافات پر مشتمل ہونی چاہیے۔نہ یہ زندگی کے احوال کا بیان ہے بلکہ اشیاء کی خارجی صورتوں کی تہہ میں جو پراسرار اور جادوئی عناصر حرکت پذیر ہیں۔انہیں شاعر کی آنکھ اصل صورت میں دیکھ سکتی ہے انہی عناصر کو بیان کرنا شاعری کا مقصد ہے۔[۲۸]

بودیلئیر کی شاعری کا مقصد اشیاء کی تہہ میں موجود روحانی عالم کی دریافت سے تعلق رکھتا ہے۔اس لئے وہ اشیاء کی تفہیم کے بجائے اس کے پوشیدہ اوصاف تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے اپنے مقصد کے حصول کے لیے فطرت سے مکالمہ اختیار کرتا ہے اور اس کی تہہ میں اُتر کر حسن کا اصل راز معلوم کرنے کی جدوجہد میں سرگرداں ہے فطرت کے ساتھ مکالمہ کی یہ کیفیت اس کی نظم ''فن کار کی مناجات'' میں اجاگر ہوئی ہے۔اس نظم کا ترجمہ لئیق بابری نے کیا ہے۔

اور اب آسماں کی گہرائیاں مجھے حیران وششدر کرتی ہیں۔اس کے اجلے پن سے مجھے گھبراہٹ محسوس ہوتی ہے۔سمندر کی بے مروتی، نظاروں کی ابدیت میرے لیے نا قابل برداشت ہوتی جاتی ہے۔آہ! کیا مجھے حسن کے سامنے ابدی طور پر تڑپنا ہوگا یا ابدی طور پر فرار حاصل کرنا ہوگا۔[۲۹]

بودیلئیر کا بنیادی دکھ اس صنعتی اور مشینی معاشرے میں ذات کی تنہائی اور اس کے نوحے سے شروع ہوتا ہے۔بدی کی انتہائی سطحوں پر اُترنا اور اسے اپنے وجود پر مل لینا خود اس معاشرے کے خلاف بودیلئیر کا ردعمل تھا اس لیے اس نے پیرس کے صنعتی نظام کی نفی اپنی بے شمار نظموں میں کی اور فرانس کی جدید شہری زندگی پر نوحہ زنی کی۔جس نے فرد کو مشینی اور صنعتی نظام میں جکڑ کر تنہائیوں کا اسیر بنا دیا تھا۔بودیلئیر صحیح معنوں میں جدید عہد کے شعور سے آراستہ اور اس سے متعلق روحانی انسان کا ردعمل پیش کرنے والا شاعر تھا فرد کی شناخت اور اس کے اصل مقام کی جستجو اس کا مطمع نظر تھا انسان کی شناخت کے مٹنے اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی تنہائی کا نوحہ اس نے نظم Beauty میں بھی رقم کیا ہے۔

I hate all movement that disturb my pose, I smile not ever,
neither do i weap, I am as lovely as a dream in stone(۳۰)

جدید عہد میں فرد کی تنہائی اور ذات کی بازیافت کا نوحہ اس معاشرے کی اصل روح دریافت کرنے کا وسیلہ بنتا ہے اسی لیے بودیلیئر مروجہ اقدار کی نفی کرتا ہوا روح سے مکالمہ کی طرف سفر اختیار کرتا ہے۔ روح سے مکالمہ اور مروجہ مادی اقدار کی نفی کا عمل بودیلیئر کی اس نظم میں بھی ظاہر ہوا ہے۔ جو حسن عسکری نے اپنی کلیات میں درج کی ہے اور اپنے مضمون ''ہیئت یا نیرنگ نظر'' کا آغاز اسی نظم سے کیا ہے یہ نظم معمولی سی تبدیلیوں کے ساتھ ڈاکٹر لئیق بابری کی کتاب پیرس کا کرب میں بھی موجود ہے۔ (۳۱) محمد حسن عسکری نے بودیلیئر کی اس نظم۔

''پراسرار آدمی۔ ذرا یہ تو بتا کہ تو سب سے زیادہ کس سے محبت کرتا ہے؟
اپنے باپ سے، ماں سے، بہن یا بھائی سے؟
میرا نہ تو کوئی باپ ہے نہ ماں، نہ بہن نہ بھائی۔
اپنے دوستوں سے؟
یہ تو تم نے ایسا لفظ استعمال کیا ہے جس کا میں آج تک مطلب نہیں سمجھا۔
اپنے ملک سے؟
مجھے تو یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ ہے کس عرض البلد میں۔
دولت سے؟
مجھے اس سے اتنی ہی نفرت ہے جتنی تمہیں خدا سے۔
پھر تمہیں کس سے محبت ہے انوکھے اجنبی؟
مجھے بادلوں سے محبت ہے۔ ان بادلوں سے جو گذر جاتے ہیں۔۔۔۔ وہ دیکھو ان حیرت انگیز بادلوں کو

کو انیسویں اور بیسویں صدی کے صنعتی دور کی سماجی اور اخلاقی تاریخ میں ایک اہم دستاویز قرار دیا ہے جس میں ہمارے زمانے کی روح بند ہے۔ عسکری کے خیال میں بودیلیئر کی خدا، مذہب، ملک اور رشتوں سے بیزاری دراصل نئے صنعتی نظام سے بیزاری ہے (۳۲)

یوں بودیلیئر محض جنس پرست شاعر نہیں ٹھہرتا اس کا سفر جسم سے روح، مادیت سے روحانیت کی طرف مڑ جاتا ہے اس لیے اس کے دور کے بعد کی تنقید نے بودیلیئر کی جنس نگاری سے زیادہ توجہ باطنی حقائق کی طرف اس کی مراجعت کو دی ہے محمد حسن عسکری کے خیال میں روح سے واقفیت پیدا کرنے کے لیے بودیلیئر کو پڑھنا ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مشہور مجسمہ ساز اپسٹائن نے بودیلیئر کی کتاب کو موجودہ زمانے کی انجیل قرار دیا ہے حسن عسکری کے مطابق بودیلیئر کے یہاں محض جنسی رویئے نہیں بہت سے روحانی حقائق بھی موجود ہیں۔ مگر انگریزی ترجموں اور خصوصاً آرتھر سائمز کی تفسیر نے بودیلیئر کو نیلی شراب اور کالی عورتوں کا شاعر بنا کر رکھ دیا ہے۔ (۳۳)

بودیلیئر کا موضوع سخن پوشیدہ حقیقتوں کی بازیافت سے متعلق ہے وہ اشیاء کی اصل ہیئت دریافت کرنا چاہتا تھا۔ نفسی و ذہنی الجھنوں کی تہہ تک رسائی حاصل کرنا اس کا مطمع نظر تھا۔ اس لیے سیدھی سادھی۔ سلجھی سلجھائی زبان کے استعمال سے اس کے تخلیقی مقاصد پورے نہیں ہو سکتے تھے نہ اس کا نظریہ فن عمومی زبان کا تقاضہ کرتا ہے اس لیے اس نے تشبیہاتی و استعاراتی عمل سے وابستگی اختیار کر کے انتہائی مبہم علامتوں میں شعر تخلیق کئے ہیں۔

اسی علامتی طرز احساس نے اسے پیچیدہ شاعر اور فرانس کی علامت نگاری کی تحریک کا اہم نمائندہ بنا دیا۔ جس نے تمثال

نگاری اور موسیقیت سے شاعری کا خمیر اٹھایا۔ میراجی نے بودیلیئر کے بارے میں لکھا ہے۔

> ''مغرب کے جدید شعراء میں بادیلیئر تقریباً پہلا شاعر ہے۔ جس کے مخاطب صرف منتخب لوگ تھے۔ بلکہ بعض دفعہ مخاطبوں کی حد بندی اس قدر بڑھ گئی ہے کہ کئی نظمیں اس نے اپنی ہی ذات کے لیے لکھی ہیں''(۳۴)

بودیلیئر کی طرح میراجی نے بھی جدید عہد کے شعور سے اپنا مواد حاصل کیا۔ بودیلیئر کی طرح اسے بھی جنس پرست شاعر قرار دیا گیا مگر اس کا مقصد بھی جنس نگاری تک محدود رہنا نہیں تھا بلکہ عہد جدید کے انتشار کو سمجھنا تھا وہ جدید زمانے کے باطن میں اتر کر جدید انسان کی روح کا سراغ لگانا چاہتا تھا جسے صنعتی دور کا انسان افراتفری میں گم کر بیٹھا ہے۔ بودیلیئر نے جدید شہری تہذیب کے نقوش اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مسائل کا تجزیہ کیا۔ تو میراجی کا مطمع نظر بھی جدید انسان اور جدید دنیا کے خدوخال اُجاگر کرنا تھا مگر یہ عمل میراجی اس سطح پر سرانجام نہ دے سکا۔ جس مقام تک بودیلیئر اسے لے آیا تھا۔ البتہ بودیلیئر کی طرح میراجی نے بھی جسم سے روح، مادہ سے مابعد الطبیعات اور ظاہری اشیاء سے ان کی باطنی ہیت تک پہنچنے کی کوشش کی اس کا اصل مسئلہ جدید انتشاری دور میں فرد کی شناخت مقرر کرنا تھا جسے صنعتوں اور مشینوں کے درمیان گھر کے انسان کھو چکا ہے۔ اس کے تمام ستون (مذہب، اخلاق، تہذیب) ایک ایک کر کے گرتے جا رہے ہیں۔ تہذیبی اقدار، اخلاقیات اور مذہب سے جدا ہونے کے باعث وہ خلا میں معلق ہو چکا ہے۔ جدید دور کی ایجادات (خاص کر سائنسی ایجادات اور علم نفسیات کی ترقی) نے اس کے ذہن میں کئی شکوک ڈال دیئے ہیں۔ وجود اور کائنات کی منطق کے حوالے سے کئی نئے سوالات اٹھا دیئے ہیں۔ اس لیے اب اس کی شناخت کا سوال آسان نہیں رہا بلکہ روز بروز پیچیدگیوں کا شکار ہوتا جا رہا ہے۔ میراجی انسان، خدا اور کائنات کی رشتہ بندی کے بارے میں اٹھائے جانے والے نئے سوالات کا حل دریافت کرنا چاہتا ہے جز و اور کل کے رشتے، کائنات اور انسان کے تعلق اور کائناتی ڈرامے کی اصل منطق سے متعلق اس کے سوالات ''اجنتا کے غار''، ''جز و اور کُل''، ''خدا''، ''آبگینے کے اس پار کی ایک شام''، ''سمندر کا بلاوا''، ''روح انسان کے اندیشے''، ''فرد اور جماعت''، ''زندگی کے پھندے میں''، ''طالب علم''، ''مجھے گھر یاد آتا ہے'' اور ''عدم کا خلا'' میں موجود ہیں۔

لیکن انسانی ذہن اس قدر پیچیدہ ہو چلا ہے کائنات میں ہونے والی تبدیلیاں، سائنس اور مذہب کے درمیانی فاصلے اور لاشعوری سطح پر جنم لینے والی الجھنیں ابہام کا زہر وجود میں اس طرح اُتار چکی ہیں کہ کسی واضح حقیقت تک پہنچنا، اس پر یقین کرنا دشوار ہوتا چلا جا رہا ہے اور جب ایک انسان وجودی تصورات کے تحت زندگی کو لایعنی سفر سمجھ لے جس کا نتیجہ صفر ہو تو کسی نتیجے تک پہنچنا کس طرح ممکن ہو سکتا ہے۔ ایک سیکولر انسان کی طرح میراجی کا مسئلہ بھی اس لایعنی سفر کی مقصدیت تک رسائی حاصل کرنا تھا مگر ابہام کا زہر جو اس کے وجود میں پھیل چکا تھا اسے کسی مرکز اور یقین کی کسی منزل تک پہنچنے نہیں دیتا اس حوالے سے انیس ناگی نے بڑی اہم بات کی ہے۔

> ''میراجی نے اپنی ذات کے کنویں میں جھانکا تو اسے ایک ٹوٹی پھوٹی دنیا دکھائی دی اس نے باہر دیکھا تو وہاں بھی ایک معاشرتی نظام کا استبداد تھا۔ ایک معاشرتی نظام سے نبرد آزما ہونے کے لیے کسی نظریے سے آراستہ ہونا ضروری تھا لیکن میراجی کے پاس زندگی کو سمجھنے کا کوئی واضح تصور نہیں تھا میراجی کسی نظام زندگی پر یقین نہیں رکھتا تھا اور نہ ہی اس نے کبھی اعتقاد کی ضرورت کو محسوس کیا تھا۔ اسی لیے اپنے داخلی اضطراب اور ذات کے اندھیرے سے باہر نکلنے کے لیے اس کے پاس کوئی دستور العمل نہیں تھا۔۔۔ میراجی کی جذباتی زندگی میں بصارت اور وضاحت کی کمی نے اسکے یہاں ابہام پیدا کیا ہے''(۳۵)

تصادم ذہن وفکر کی یہی کہانی اس نے ''عدم کا خلا'' میں بھی سنائی، مادی انسان کے بارے میں اس کے نتائج بڑے فکر انگیز ہیں جو نظم خدا'' میں سامنے آئے ہیں

میں نے کب جانا تجھے روحِ ابد
راگ ہے تو، پہ مجھے ذوق سماعت کب ہے
مادیت کا ہے مرہون مرا ذہن، مجھے
چھو کے معلوم یہ ہوسکتا ہے شیریں ہے ثمر

میں تجھے جان گیا روح ابد
تو تصور کی تمازت کے سوا کچھ بھی نہیں
(چشم ظاہر کے لیے خوف کا سنگیں مرقد)
اور مرے دل کی حقیقت کے سوا کچھ بھی نہیں
اور مرے دل میں محبت کے سوا کچھ بھی نہیں (۳۶)

شخصیت میں محرومی کے احساس، خلا کی کیفیت اور ذہن میں الجھنوں کی تشکیل نے اس کے پورے وجود کو خوف اور اندھیرے میں ڈھال دیا اور وہ ایک ایسے راستے کی طرف چل نکلا جہاں سے روشنی کا کوئی راستہ نہیں نکلتا۔ اس لیے اس کی پوری نظم اندھیرے میں ڈوب گئی۔ اس نے اپنی زندگی کا سفر اندھیرے میں شروع کیا مگر اس کا اختتام بھی ایک تاریک راستے پر ہوا یوں اس کی شاعری اندھیرے سے اندھیرے تک کے سفر سے عبارت ہے لیکن اس سفر میں اس نے کچھ ایسے سوالات ضرور اٹھائے جو روشنی کے تعین میں مددگار ثابت ہوں گے۔

وہ شاعری میں چونکہ ایک نئی روایت کی بنیاد رکھ رہا تھا لاشعوری الجھنوں کو زبان دے رہا تھا اس لئے اسے بودیلیئر کی طرح نئے علامتی اسلوب، نئی شعری لغت کی تشکیل کرنی پڑی اس کے پیچیدہ تصورات نئی علامتوں اور نئے شعری اسلوب کا مطالبہ کررہے تھے ایسی نفسی اُلجھنیں جن کی صورتیں واضح نہیں عام سے اسلوب میں بیان نہیں کی جاسکتیں اس کے لیے نئی زبان اور نئے علامتی پیرایہ اظہار کی ضرورت پڑتی ہے۔

نئے تصورات، نئے سوالات اور نئی زندگی کی منطقوں کو علامتی زبان میں پیش کرنے کی قیمت اُسے نامقبولیت کی صورت میں ادا کرنی پڑی بودیلیئر کی طرح اس نے بھی کئی نظمیں صرف اپنی ذات کے لیے لکھیں اور نئے دور میں علامتی نظام کی مرکزی روایت بن گیا۔

میرا جی و بودیلیئر دونوں نے اپنے زمانے کے مروجہ رویوں سے ہٹ کر نئے طرز احساس کو جنم دیا وہ نیا طرز احساس جس میں اپنے زمانے کا دھڑکتا ہوا دل بھی شامل تھا اور آئندہ زمانے کا شعور بھی، یہ روایت انسان کو خانوں میں بانٹنے کے بجائے اس کی مکمل حیثیت تسلیم کرنے کی روایت تھی۔ اسے اخلاق و مذہب سے آگے بڑھ کر دیکھنے کی روایت تھی تاکہ اس کی اصل شناخت مقرر کی جاسکے۔

ان شعراء نے نہ صرف اپنے زمانے بلکہ آئندہ زمانے میں ابھرنے والے طرز احساس کو بھی متاثر کیا۔ یوں ان کے بعد کے ادب پر بھی ان کے اثرات پڑے۔

چارلس بودیلیئر نے فرانسیسی اور انگریزی ادب پر گہرے اثرات مرتب کئے۔ مغربی دنیا کے اہم ترین مصنفین نے انہیں خراج تحسین پیش کیا۔ آرتھر رم باؤڈ (Arthur rim baud) نے اس کے بارے میں لکھا

"The king of Poets, a true God" (۳۷)

۱۸۹۵ء میں میلارمے نے بودیلیئر کی یاد میں ایک سانیٹ لکھی

"Le tom beaude charles baudelaire"

ٹی ایس ایلٹ نے اپنے مضمون "The Lesson of Baudelaire" میں اس کی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے لکھا

> "All first-rate poetry is occupied with morality: this is the lesson of Baudelaire. More than any poet of his time, Baudelaire was aware of what most mattered: the problem of good and evil."(۳۸)

جان رچرڈسن (Richardson) نے بودلیئر کی نظموں کے انگریزی زبان میں تراجم بھی کئے اور بودلیئر کے عنوان کے تحت ایک کتاب بھی لکھی جو نیویارک سے ۱۹۹۴ء میں شائع ہوئی۔ بودلیئر کی نظمیں انگریزی، جرمنی، اردو اور دنیا کی کئی زبانوں میں ترجمہ ہوئیں۔ Cyril Scott نے بودلیئر کی کتاب Fleurs du mal کا ترجمہ The flowers of Evil کے نام سے ۱۹۰۹ء میں کیا E D James Huneker نے بھی اسی عنوان کے تحت بودلیئر کی کتاب کا ترجمہ انگریزی زبان میں کیا۔ جو نیویارک سے ۱۹۱۹ء میں شائع ہوا۔ ولیم ایگلر نے The flowers of Evil کے نام سے ہی اس کی کتاب کا ترجمہ انگریزی زبان میں ۱۹۵۴ء میں کیا۔

Walterben Jamin نے بودلیئر کی نظموں کا ترجمہ جرمن زبان میں کیا۔ اردو میں بودلیئر کی نظموں کے تراجم میراجی اور لئیق بابری نے کئے۔ میراجی کے یہ تراجم ''کلیات میراجی'' اور ''مشرق ومغرب کے نغمے'' میں شامل ہیں۔ جبکہ لئیق بابری نے بودلیئر کی کتاب Fleurs du mal کا ترجمہ ''بدی کے پھول'' کے نام سے اور Les spleen de Paris میں شامل بودلیئر کی نثری نظموں کا ترجمہ ''پیرس کا کرب'' کے نام سے کیا۔ محمد حسن عسکری نے اپنے کئی مضامین خاص کر ''ہیت یا نیرنگ نظر'' میں بودلیئر کا ذکر کچھ اس انداز سے کیا کہ اس مضمون میں موجود عسکری کا ادب برائے فن کا نظریہ بودلیئر کے تصورات سے ماخوذ نظر آتا ہے اس کے علاوہ کلیات حسن عسکری میں عسکری صاحب نے ایک مضمون بودلیئر پر لکھا۔ فتح محمد ملک نے اپنی کتاب ''تعصّبات'' میں مشرق اور مغرب کے مابین تضادات کا ذکر کرتے ہوئے بودلیئر کی کتاب بدی کے پھول کا حوالہ دیا۔ میراجی نے بھی ان پر کئی مضامین لکھے جو ''مشرق ومغرب کے نغمے'' اور ''میراجی ایک مطالعہ'' مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی میں شامل ہیں۔

میراجی کی وفات کے بعد ان کی شخصیت اور فن پر کافی کچھ لکھا گیا جس میں شخصیت کے باب میں لکھے گئے مضامین کی تعداد زیادہ ہے ان کی عجیب وغریب ہیت کذائی میں اکثر ناقدین الجھ کر رہ گئے پھر بھی ان کے ادبی ومقام ومرتبہ کے بارے میں کافی کچھ لکھا گیا۔ اس سلسلے میں بنیادی کام ڈاکٹر جمیل جالبی نے کیا جنھوں نے بڑی لگن اور تحقیقی کاوش سے میراجی کی کلیات مرتب کی۔ جس میں کم وبیش ان کا تمام شعری کلام یکجا کیا گیا۔ اس کے علاوہ ''میراجی ایک مطالعہ'' کے نام سے میراجی کے فن اور شخصیت پر کتاب مرتب کی جس میں میراجی پر لکھے گئے مضامین کے علاوہ میراجی کے مضامین اور خطوط بھی شامل کئے گئے۔ میراجی شخصیت اور فن کے موضوع پر ڈاکٹر رشید امجد نے پی ایچ ڈی کا مقالہ تحریر کیا جو بعدازاں کتابی صورت میں سامنے آیا۔ اس کے علاوہ میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر از انیس ناگی، میراجی شخصیت اور فن از کمار پاشی جیسی کتابیں بھی سامنے آئیں علاوہ ازیں بڑے اہم مضامین میراجی پر لکھے گئے۔ جن میں سے چند اہم مضامین یہ ہیں۔

۱۔ دھرتی پوجا کی ایک مثال میراجی از ڈاکٹر وزیر آغا مشمولہ نظم جدید کی کروٹیں

۲۔ میراجی کا عرفان ذات از ڈاکٹر وزیر آغا مشمولہ نئے مقالات

۳۔ نئی نظم اور پورا آدمی از سلیم احمد مشمولہ نئی نظم اور پورا آدمی

۴۔ میراجی کی کتاب پریشاں از فتح محمد ملک مشمولہ تعصّبات

۵۔ میراجی جب اوراب از ڈاکٹرتبسم کاشمیری مشمولہ نئے شعری تجزیے۔

۶۔ میراجی روپ بہروپ از ڈاکٹرتبسم کاشمیری مشمولہ نئے شعری تجزیے۔

بودیلیئر و میراجی پر ہونے والے تحقیقی وتنقیدی کام کی یہ فہرست ظاہر کرتی ہے کہ ان دونوں شعراء کو ناقدین فن نے ایک نابغہ روزگار اور رجحان ساز شاعر کے طور پر قبول کیا اور ان کے اثرات کا اعتراف کیا جس سے یہ تاریخی حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ وقتی نیک نامی یا بدنامی عارضی چیز ہے۔ اصل حیثیت کا تعین ہنگامی حالات گزر جانے کے بعد ہی کیا جا سکتا ہے۔

الغرض بودیلیئر و میراجی دونوں نے صنعتی و مشینی ترقی کے تحت تشکیل پانے والی زندگی کا تجزیہ فرد کے احساس شکست، اس کی تنہائی، محرومی اور نارسائی کے تناظر میں کیا۔ یوں اپنے زمانے کے مروجہ رجحانات سے ہٹ کر، مادی اقدار سے الگ ہوکر، روحانی عناصر کی بازیافت کے عمل کو باقاعدہ ایک طرز حساس کی صورت دی اور صنعتی اور مشینی معاشرے کے خلاف فرد کے ردعمل کی مثالیں پیش کرنے کے لیے اپنا دائرہ شخصیت سے شاعری تک پھیلا دیا اس لحاظ سے ادب میں نئی روایات کی تشکیل میں دونوں کا کردار بڑا اہم رہا۔ چند جزوی اختلافات کے باوجود ان کی شخصیت اور شاعری میں موجود مماثلتیں واضح طور پر سمجھی جا سکتی ہیں۔ یہ مماثلتیں تقلید کا نقش ذہن میں مرتب نہیں کرتیں بلکہ مخصوص نقطہ نظر سے وابستگی کا خیال ذہن میں اُبھارتی ہیں جو مادی زندگی سے ٹکراؤ اور ردعمل کے نتیجے میں داخلیت پسند افراد کے ذہنوں میں جنم لیتا ہے اور نئی زندگی کی بعض کڑیاں اجاگر کرتا ہے جس سے زندگی کے نئے فرد اور اس کے احساس شکست کو سمجھا جا سکتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ فتح محمد ملک، تعصّبات۔ ص۸۹-۸۸

۲۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری۔ نئے شعری تجزیے۔ ص۳۵

۳۔ Joanna Richardson, Baudelaire P.16

۴۔ Richardson, Baudelaire P.219

۵۔ میراجی، مشرق ومغرب کے نغمے ص۱۳۸

۶۔ ڈاکٹر رشید امجد، میراجی شخصیت اور فن ص۸۲-۸۰

۷۔ میراجی، مشرق ومغرب کے نغمے ص۱۴۲

۸۔ ڈاکٹر لئیق بابری، پیرس کا کرب۔ ص۰۹

۹۔ میراجی، مشرق ومغرب کے نغمے ص۱۴۹

۱۰۔ Richardson, Baudelaire P.497

۱۱۔ اعجاز احمد، میراجی ذات کا افسانہ مشمولہ میراجی ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی ص۲۲۶-۱۸۹

۱۲۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، میراجی ایک مطالعہ ص۲۵

۱۳۔ میراجی، کلیات میراجی ص۴۹۹

۱۴۔ ڈاکٹر رشید امجد، میراجی شخصیت اور فن ص۷۹

۱۵۔ میراجی، مشرق ومغرب کے نغمے ص۱۳۷
۱۶۔ ڈاکٹرظہوراحمداعوان, عسکری میراجی،ساختیات(مطالعہ) ص۱۹۴
۱۷۔ میراجی، مشرق ومغرب کے نغمے ص۱۳۶
۱۸۔ میراجی، مشرق ومغرب کے نغمے ص۱۳۳
۱۹۔ Richardson, Baudelaire P.238
۲۰۔ Richardson, Baudelaire P.250
۲۱۔ Richardson, Baudelaire P.250
۲۲۔ ڈاکٹریوسف حسین خان، فرانسیسی ادب ص ۴۲۸
۲۳۔ ڈاکٹریوسف حسین خان، فرانسیسی ادب ص ۴۲۸
۲۴۔ میراجی، مشرق ومغرب کے نغمے ص۱۳۵
۲۵۔ میراجی، کلیات میراجی ص۱۱۳۶
۲۶۔ میراجی، کلیات میراجی ۴۵-۱۱۴۴
۲۷۔ میراجی، کچھ اپنے بارے میں، مشمولہ میراجی ایک مطالعہ مرتبہ ڈاکٹرجمیل جالبی ص۴۷۱
۲۸۔ ڈاکٹریوسف حسین خان، فرانسیسی ادب ص۴۲۹
۲۹۔ ڈاکٹرلئیق بابری، پیرس کا کرب ص۴۲-۴۱
۳۰۔ www.poemhunter.com
۳۱۔ ڈاکٹرلئیق بابری، پیرس کا کرب ص۳۹
۳۲۔ محمدحسن عسکری، کلیات حسن عسکری ص۱۴-۱۳
۳۳۔ محمدحسن عسکری، کلیات حسن عسکری ص۱۰۷۴
۳۴۔ میراجی، مشرق ومغرب کے نغمے ص ۱۳۴
۳۵۔ ڈاکٹرانیس ناگی، میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر ص۴۵
۳۶۔ میراجی، کلیات میراجی ص۶۷-۲۶۶
۳۷۔ Rimbaud, Arthur: oeuvres completes P.253
۳۸۔ Eliot, T,S, The Lesson of Baudelaire (Essay) Tyro, Review of the Arts of Painting, Sculpture and Design Vol.1, Spring 1921 P. 4

کتابیات

ا۔ اردو کتب

ا۔ انیس ناگی، ڈاکٹر، میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر، پاکستان بک لاہور، ۱۹۹۱ء

۲۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، نئے شعری تجزیئے، سنگ میل لاہور، ۱۹۷۸ء

۳۔ جمیل جالبی،ڈاکٹر، میراجی ایک مطالعہ، سنگ میل لاہور، ۱۹۹۰ء

۴۔ حسن عسکری، کلیات حسن عسکری، سنگ میل لاہور، ۲۰۰۰ء

۵۔ رشید امجد، ڈاکٹر، میراجی شخصیت اور فن، نقش گر پبلی کیشنز راولپنڈی، ۲۰۰۶ء

۶۔ ظہور احمد اعوان، ڈاکٹر، عسکری، میراجی، ساختیات (مطالعے)، ادارہ علم وفن پشاور (پاکستان)، ۱۹۹۸ء

۷۔ فتح محمد ملک، تعصّبات، سنگ میل لاہور، ۱۹۹۱ء

۸۔ لئیق بابری، ڈاکٹر، پیرس کا کرب، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۸۲ء

۹۔ میراجی، کلیات میراجی، سنگ میل لاہور، ۱۹۹۶ء

۱۰۔ میراجی، مشرق ومغرب کے نغمے، آج کراچی، ۱۹۹۹ء

۱۱۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، فرانسیسی ادب، انجمن ترقی اردو علی گڑھ، ۱۹۶۲ء

2. English Books and Journals:

1. Joanna Richardson, Baudelaire St Martin, S' Press, New York 1994.
2. Rimbaud, Arthur: Oeuvres completes, Presented and annotated by Antoine Adam, paris, Gallimard 1972.
3. William Aggeler, The Flowers of Evil, Frenso CA, Academy Liberary Guild 1954.
4. Tyro, Vol. 1, Review of the arts of painting, sculpture and design, Editor Wyndham Lewis, London Egoist Press Spring 1921.

3. Websites:

1. http://fleursdumal.org (retreived date 2 April, 2009)
2. www.poemhunter.com (retreived date 5 April, 2009)
4. www.poetryarchive.com (retreived date 7 April, 2009)

عابد خورشید

ژاک دریدا کے تنقیدی نظریات

Jacques Derrida is a prominent name among modern critical theorist. Urdu criticism also receives strong influence from him. The article discussed the important critical theories of Jacques Derrida.

ردِّتشکیل کا وَرق اُلٹیے تو جس نقاد پر ہماری نظر جا ٹھہرتی ہے اور جس نے تنقیدی ''سسٹم'' پر ایک سوالیہ نشان لگا دیا، وہ ڈریڈا ہے۔ ڈریڈا ۱۵/ جولائی ۱۹۳۰ء کو فرانس میں ایک یہودی خاندان میں پیدا ہوا۔ والدین نے اُس کا نام Jockie رکھا، جو کہ ہالی وُڈ کے ایک اداکار کے نام پر رکھا گیا۔ نوجوانی میں اُسے فٹ بال کھیلنے کا بھی شوق تھا۔ اپنے سکول کے پہلے ہی دن اُسے Anti Semitic نظریات کے تحت سکول سے نکال دیا گیا۔ اپنے تعلیمی سفر میں وہ دوبارا اپنے ساتھیوں سے پیچھے بھی رہ گیا۔ ۴۹-۱۹۴۸ء میں وہ سنجیدگی سے ادب کے مختلف رجحانات اور فلسفہ کا مطالعہ کرنے لگا۔ ۱۹۵۷ء میں ایک سائیکالوجسٹ سے اُس نے شادی کر لی۔ اس عرصہ کے دوران میں وہ لسانیات پر بہت سا کام کر چکا تھا۔ ڈریڈا کی زندگی میں ۱۹۶۷ء کا سال بہت اہمیت کا حامل ہے، کیونکہ اس سال اُس کی ایک ساتھ تین کتابیں پیرس میں شائع ہوئیں، جن میں (۱) Of Granmatology (جس کا انگریزی ترجمہ گاتیری نے کیا)، (۲) Writing and Difference، (۳) Speech and Phenomena شامل ہیں۔ ۱۹۸۶ء میں وہ یونیورسٹی آف کیفورنیا، اروین (Irvine) میں ہومینیٹیز کے پروفیسر کے طور پر متعیّن ہوا۔ اُسے فلم اور اداکاری کا شوق محض شوق کی حد تک نہ تھا بلکہ اُس نے ۱۹۸۳ء میں ایک فلم میں اداکاری بھی کی اور اُس کا سکرپٹ بھی لکھا۔ ۲۰۰۱ء میں اُسے امریکن اکیڈمی آف آرٹ اینڈ سائنس کا ممبر منتخب کیا گیا۔ ۲۰۰۳ء میں کینسر ایسے موذی مرض میں مبتلا ہونے کے بعد ۸/ اکتوبر ۲۰۰۴ء میں ایک پرشین ہاسپٹل میں ڈریڈا نے وفات پائی۔ (۱)

ساختیات/ تشکیل کے بہت سے نظریات پر ابتدائی سوالات اگرچہ رولاں بارتھ نے اٹھائے تھے جس میں لکھنے والوں کو دو طبقات یعنی معروضی سطح پر لکھنے والے، جنھیں اُس نے اکریونت اور تخلیقی سطح پر لکھنے والے، جنھیں اُس نے اکریوین کہا، میں منقسم کر کے متن کے بطون میں ہونے والی تبدیلیوں کو Codes اور Conventions کے تابع قرار دیا تھا، لیکن ساخت کی قطعیت سے اُس نے کہیں بھی واضح انکار نہیں کیا۔ پس ساختیات کے اِس پہلو پر ڈریڈا کے ردِّتشکیل (Deconstruction) کے نظریات نے ادب کی تفہیم کے نئے مباحث کا آغاز کر دیا۔

ردِّتشکیل یا Deconstruction اُس طرزِ مطالعہ کا زائیدہ ہے جس میں لفظ (متن) پر معانی (مفہوم) کی حاکمیت کو رَد کر دیا جاتا ہے۔ اگر ہم لفظ اور معانی کے بجائے متن اور مفہوم کی بات کریں تو بات سہل ہو سکتی ہے۔ اس سے پہلے کہ ڈریڈا کے نظریات کا مطالعہ کیا جائے، پہلے چند ایک باتیں ساخت کے حوالے سے جاننا ضروری ہیں۔

سوسیور کے لسانی نظریے کی 'ساخت' یعنی زبان (Language) کی ساخت کو دو حصوں، لانگ اور پارول، میں اس طرح تقسیم کیا گیا ہے جس کی رُو سے بولنے کی زبان اور ہوتی ہے اور لکھنے کی اور۔

ساخت ہے کیا؟ ہیئت/ وجود کی کوئی مجسم صورت ہے یا نہیں؟ اگر یوں کہا جائے کہ ساخت کی کوئی طے شدہ شکل سرے سے ہے ہی نہیں، یہ تو ایک ایسے سسٹم سے مربوط ہے جس میں تغیرات کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جو ہر لمحہ موجزن رہتا ہے، پانی

کی لہروں کی طرح ہر دَم بنتا اور بگڑتا رہتا ہے۔ ساختیات کے ناقدین معانی کی مرکزیت پر زور دیتے ہیں۔

ردّتشکیل نے تخلیقی عمل کے تین کرداروں (تخلیق+تخلیق کار+قاری) میں سے تخلیق کار کو غیر ضروری قرار دے کر نکال باہر کر دیا بلکہ اُسے تخلیقی عمل میں ایک 'رکاوٹ' کے مماثل قرار دیا، یعنی تخلیق کار کے نفسیاتی اور سماجی پہلو تخلیق کی تفہیم پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ یہاں ایک سوال یہ ہے کہ مصنف کو اُس کے منصب سے بے دخل کون کر رہا ہے؟ نقاد یا قاری! تو کیا تخلیق کار خود اپنی تخلیق کا قاری یا نقاد نہیں ہوسکتا؟ مصنف کی ''موجودگی'' کی تشکیک کے حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے دیکھتے ہیں:

''نئی تنقید نے تصنیف کے انفرا اسٹرکچر کا اور ساختیات نے ساخت میں مضمر شعریات کے نظام کا اثبات کر کے خالق یا مصنف کی جگہ ایک طرح کے سسٹم کو دے دی تھی۔ ڈی کنسٹرکشن نے جب ''سسٹم'' کی نفی کی تو گویا ''مرکز'' کی اس حیثیت کو بھی باطل قرار دیا جو خالق یا مصنف کی تھی۔''(۲)

اس نئی تنقید نے متن کی اہمیت پر زور دیا۔ اور کہا کہ لفظ کا کوئی متعیّن معانی نہیں ہوتا۔ یا یوں کہا جائے کہ لفظ کا ایک معانی نما ہوتا ہے۔ تخلیقی سطح پر یہ بات غیر اہم نہیں رہتی۔ بقول شخصے شاعری میں 'زبان' خودکشی کرتی ہے۔ شاعر تو لفظ کے متعیّن معانی کو توڑتا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ سارے منظرنامے کو کس انداز سے دیکھتے ہیں، ملاحظہ کیجیے:

''ردّتشکیل اُس وقت شروع ہوتی ہے جب ہم اِس لمحے پر پہنچتے ہیں جب کوئی متن خود ان قوانین کی خلاف ورزی کرتا ہے جو اُس نے اپنے لیے قائم کیے ہوں۔ ڈریڈا کہتا ہے کہ اس مقام پر متن ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتا ہے۔''(۳)

تخلیق (متن) تخلیق کار کی شخصیت کا اظہار یہ ہے۔ جڑت کے اِس اٹوٹ انگ کے بارے میں رفیق سندیلوی کی یہ رائے بھی اپنی طرف متوجہ کرتی ہے:

''متن، مصنف کے ذہن سے الگ محض کونشنز کا نظام ہی نہیں، یہ کثرت معنی سے لبریز ایک اسرار بھی ہے، جس کا مکمل انکشاف ممکن نہیں۔''(۴)

کیا متن پکے ہوئے پھل کی طرح خود اپنا اظہار کر دیتا ہے، یعنی شاخ سے جدا ہو جاتا ہے، اُس کا اپنی اصل سے کوئی 'رشتہ' نہیں رہتا، اُس کی اپنی کوئی آزادانہ حیثیت قائم ہو جاتی ہے؟ اُس کی مٹھاس یا کڑواہٹ کا اپنا کوئی میکانکی نظام از خود تشکیل پا جاتا ہے۔ ڈاکٹر محمد اکرم چودھری نے ایک نکتے کی بات بتائی ہے۔ وہ کہتے ہیں:

''کوئی بھی متن خود بتا دیتا ہے کہ اُس میں کہاں کہاں جھول ہیں، کیا خامیاں ہیں اور کس کس جگہ تضادات ہیں۔''(۵)

ڈاکٹر وزیر آغا مزید صراحت سے اس باریک نکتے کو بیان کرتے ہیں:

''ساختیاتی تنقید میں لکھت سے مراد وہ شعریات ہے جو نظر تو نہیں آتی مگر جو جملہ متون میں رشتوں کے ایک جال کی طرح (بطور ایک قدرِ مشترک) موجود ہوتی ہے۔''(۶)

متن کی یہ اہمیت تو ہماری قدیم روایت کا حصہ ہے۔ حضرت علی کرم اللہ وجہہٗ سے منسوب یہ قول کہ جس میں وہ فرماتے ہیں، ''یہ مت دیکھو کون کہہ رہا ہے، یہ دیکھو کیا کہہ رہا ہے۔'' تو دراصل بات متن کی ہو رہی ہے۔

لفظ اور معانی کی اس بحث میں ہم تو یہاں تک کہتے ہیں کہ جو لفظ (متن) 'موسم' کے مطابق اپنا پیرہن نہیں بدلتا وہ 'سوکھ' جاتا ہے اور اپنے 'اصل' سے الگ ہو کر اپنی 'شناخت' کھو دیتا ہے۔ خاص طور سے شاعری میں تشبیہ واستعارہ اور علامت کا سارا حسن معانی کی لامرکزیت پر ہے اور کثیر المعنی بھی معانی کے التواء ہونے کی ایک صورت ہے۔ سلطان باہوؒ کی شاعری میں لفظ ''ھُو'' کے ہزارہا معانی ہیں۔ بلکہ جہاں جہاں بھی لفظ ''ھُو'' آتا ہے، اُس کے معانی ہر مصرع کے پس منظر میں مختلف ہیں۔

تخلیق کے اس پُراسرار عمل میں قرأت کی اپنی ایک شناخت ہے، جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ناصر عباس نیرّ کی یہ رائے اس حوالے سے اہمیت رکھتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''......قرأت ایک معنی کو منکشف کرتی ہے تو اس معنی کی 'سطح' کے نیچے سے نئے معانی کی جھلک دکھائی دیتی ہے جس کے آگے پہلے معنی کا چراغ گُل ہونے لگتا ہے اور یہی کچھ نئے معنی کے ساتھ دُہرایا جاتا ہے۔''(۷)

ردِّتشکیل/ پس ساختیات معانی کی مرکزیت سے انکار کرتی ہے۔ معانی کے التواء کی بات کرتی ہے۔ معنی کی اگر کوئی حتمی صورت نہیں ہے تو پھر اِس کے بعد کیا ہے؟ اور ردِّتشکیل میں جو کچھ 'اِس' کے بعد ہے وہ ہنوز اتنا اُلجھا ہوا ہے کہ بات ادب سے نکل کر فلسفے میں چلی جاتی ہے، جو کہ ادب کے بنیادی اصول یعنی جمالیات کے خلاف ہے۔

پھر 'معنی' بچارے کا کیا قصور ہے، لفظ کے پاس کون سا مختار نامہ ہے کہ وہ اکیلا دَندناتا پھرے۔ اُس کی گرفت کیوں نہیں ہوسکتی۔ ایک اکیلے اور مفرد لفظ کی افسوں کاری کی طرف ردِّتشکیل کے ناقدین نے کیوں توجہ نہیں دی۔

اگر سوال یہ ہے کہ تخلیق کار اپنی تخلیق سے باہر نکل کر اُسے دیکھنے پر قادر ہو تو یہ فکری نظریہ ہے لیکن تخلیق از خود وجود میں آجاتی ہے۔ یہ ایسا ہی سوال ہے کہ یہ کائنات ایک سائنسی تجربے کے بعد از خود وجود میں آ گئی۔ اس کے لیے کسی تخلیق کار کی ضرورت نہیں تھی، ایسا ہونا ہی تھا۔ یہ بات سوال کی حد تک تو ہوسکتی ہے کہ اس کائنات کے 'باہر' بھی کچھ ہے۔ لیکن وہ بنیادی عنصر جو اِس سوال کے لیے ناگزیر ہوتا ہے یعنی حیرت! اس کی بنیاد کس پر اُٹھائی جائے، یہ طے ہونا ابھی باقی ہے۔

لفظ کو اگر ہم عالمی سچائی نہیں کہہ سکتے تو معنی خود بھی تو ایک لفظ ہے۔ اگر مراد مفہوم/تصور ہے تو تصور سے انکار اور تصور کا التواء ایک ہی موضوع کیسے ہوسکتے ہیں۔ کیونکہ اگر زمین کو کسی نے (کششِ ثقل) کھینچ رکھا ہے تو ہم بڑے یقین سے کہہ سکتے ہیں کہ زمین کو اُس کے 'معانی' نے کھینچ رکھا ہے۔ جس دن معانی کا التواء ہوگا یا 'ہم' معانی سے انکار کردیں گے، اُس دن یہ زمین (وآسمان) کی بساط لپیٹ دی جائے گی۔ معانی سے انکار دراصل لفظ سے انکار ہے۔

تخلیق کاروں کے ہاں اِس کی ایک صورت 'تخلص' کی ہے۔ وہ بھی گویا 'معنی' کی ایک صورت ہے۔ اور ہم جانتے ہیں کہ تخلیق کار کو اپنے اس (تخلص) سے باہر نکلنا گویا کائنات سے باہر نکلنے کے برابر ہے۔ اور اُنھیں یہ معنی اپنے لفظ (یعنی اصل نام) سے کتنا عزیز ہے، اس کا تصور ہم کرسکتے ہیں۔ لفظ کے اظہار کی عملی صورت تو معنی ہی ہے، اس نے کہا: ''ہوجا اور وہ ہوگئی''۔ بقول شاعر:

ہم نے بس کہنا ہے ہو جا، ہو جائے گی
یہ دنیا گر جاگ رہی ہے سو جائے گی

اگر ہم جسم کو لفظ اور معانی کو اُس کی روح کے مماثل قرار دیں تو جسم مردہ ہوسکتا ہے لیکن اُس کی روح مردہ نہیں ہوتی۔ کیا معانی کی ایک خودمختار شکل ہونا چاہیے؟ یعنی جسم کے بغیر روح کا تصور، لیکن ہمارے ہاں صرف روح کا تصور روح سے زیادہ بدروح کا ہے۔ نیک روحیں کسی مجسم وجود میں ہی آباد ہوسکتی ہیں۔ یعنی لفظ تو متروک ہوجاتے ہیں لیکن اُس کے معانی کی Existence موجود رہتی ہے۔

اب ردِّتشکیل کے دوسرے پہلو کی طرف ایک نظر دیکھتے ہیں، یعنی تصورِ معانی کی طرف، جہاں معاشرے کی مقتدرہ قوتیں فکری اذہان کو ایک ایسے 'نظام' کے رحم و کرم پر چھوڑ دیتی ہیں، جہاں تصورِ معانی پر اُن کی گرفت ہو۔ ادب کے رجحانات پر کسی خاص جہت کی ایمپلیمینٹیشن ہو جسے Undo کرنے کا اختیار بھی اُن کے زیرِ نگیں رہے۔ ادب میں اس کی مثال ہم غزل کے حوالے سے اس طرح دے سکتے ہیں کہ صرف قافیہ کو مضمون کے گرد مرکزیت عطا کی جاتی ہے، قافیہ ذہن میں آتے ہی مضمون سامنے آجاتا ہے۔

ردِّتشکیل کے نظریات کے مختلف پہلوؤں پر مغرب میں بھی بہت تنقید ہوئی، خاص طور سے کرسٹفرس نے بہت لکھا لیکن اِس کا ایک پہلو مشرق سے براہِ راست متصادم ہے اور ہمارے سماجی نظام پر ایک گہری ضرب ہے، کیونکہ مغرب کو مذہب یا اخلاقیات کا وہ تصور جو مشرق کی اساس ہے، نہیں چاہیے۔

ہرانسان اس کائنات کا مرکز ہے، مرکزیت کوتوڑنا گویا خدا کے ایک ہونے کے تصور یا مرکز سے نفی کا اعلان ہے۔ کیا جو کچھ 'لوحِ محفوظ' پر لکھا جاچکا ہے اُس سے انکار کر دیا جائے یا خود اپنی تقدیر لکھنے کی قوت پیدا ہو۔ کیونکہ کم وبیش ہر انسان کو ایسا کرنے پر قدرت حاصل ہے۔

کوئی بھی نظریۂ تنقید سارے (تخلیقی) ادب پر منطبق نہیں کیا جاسکتا، یہ بات طے ہے۔ سارے اُردو ادب کو آپ نفسیاتی یا جمالیاتی نظر سے نہیں دیکھ سکتے۔ ساری شاعری کا ساختیاتی مطالعہ بھی ممکن نہیں۔ اس عمل کے لیے امتزاجی تنقید/ لاتحریک فن پارے کو اُس معیار پر پرکھتی ہے جو اُس تنقیدی رویہ، اُس تخلیق کے بطن سے پھوٹتا ہے، یعنی ''ہر فن پارہ اپنے تخلیقی معیارات اپنے ساتھ لے کر آتا ہے۔'' بعض چیزیں فکر کی گرہیں کھولتی ہیں اور ہمیں اُس سے وہی کام لینا چاہیے۔

ہمارے ہاں بھی گورکھ دھندا کی اصطلاح عام برتی جاتی ہے، لیکن ایک 'قوت' کے علاوہ سب گورکھ دھندا ہے۔ ڈریڈا نے تو 'سارے عمل' کو ہی گورکھ دھندا کہہ دیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''مغرب میں فروغ پانے والی تنقید (تھیوری) میں ساخت کے حوالے سے جو پیش رفت ہوئی ہے، وہ بالآخر ڈریڈا کے اخذ کردہ اس نتیجے پر پہنچی ہے کہ کائنات ایک ایسا گورکھ دھندا ہے جس کی کُنہ تک پہنچنا ناممکن ہے۔ وجہ یہ کہ اس کی کُنہ موجود ہی نہیں۔ موجود صرف التواء کا منظر ہے جو اصلاً معنی کے التواء کو پیش کرتا ہے۔ زبان اور اس کے حوالے سے تحریر یعنی Text بھی ایک گنجلک ہے جسے کسی ساخت، مرکزے، منبع یا مصدر سے ہم رشتہ نہیں کیا جاسکتا۔ صوفیا نے بھی اس گنجلک کا اِدراک کیا تھا، مگر پھر وہ اس کے عقب میں یکتائی کے اُس مقام کو بھی چھونے میں کامیاب ہوئے تھے جہاں کثرت کے جملہ مظاہر ختم ہوجاتے ہیں۔''(۸)

تنقید کے نئے رجحانات کا منبع مغرب سے ہمارے پاس آیا ہے۔ یہ بھی دلچسپ واقعہ ہے کہ ان علوم کے عناصر مغرب کے ناقدین نے کہیں نہ کہیں ہم مشرق والوں سے بھی مستعار لیے ہیں۔ ساختیات کے اس 'نئے' مباحث کے پس منظر کے حوالے سے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اپنی شہرہ آفاق کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' میں لکھتے ہیں:

> ''سوسیور نے انڈو یورپین کے مصوتی نظام پر اپنا واحد مقالہ شائع کیا۔ اور ۱۸۸۰ء میں سنسکرت نحو پر ڈاکٹریٹ حاصل کی۔ اور پیرس میں Ecole Pratiques des Hautes Etudes میں انڈو یورپین اور سنسکرت پڑھانے لگے۔''(۹)

حوالہ جات

۱۔ Wikipedia Encyclopedia

۲۔ ساخت شکنی، مشمولہ ''معنی اور تناظر''، ڈاکٹر وزیر آغا، ص ۱۲۱

۳۔ ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات''، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ص ۲۱۴

۴۔ ''امتزاجی تنقید کی شعریات''، رفیق سندیلوی، ص ۴۷

۵۔ نیوز لیٹر، قرآن اور علمِ جدید، ڈاکٹر محمد اکرم چودھری، ص ۶

۶۔ ''لکھت لکھتی ہے، لکھاری نہیں، ساختیات اور سائنس''، ڈاکٹر وزیر آغا، ص ۲۶۹

۷۔ ''ساخت شکنی ہے کیا؟ جدید اور مابعد جدید تنقید''، ناصر عباس نیرّ، ص ۲۱۷

۸۔ ''سٹرکچر اور اینٹی سٹرکچر''، ''معنی اور تناظر''، وزیر آغا، ۱۰۲-۱۰۳

۹۔ سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر''، ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات''، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

ساجد جاوید/ ڈاکٹر عابد سیال

البرٹ کامیو کا ناول ''بیگانہ'': کرداری مطالعہ

Albert Camus is a great novalist of twentieth century. The Noble Prize was awarded to him in 1957 for his important literary production "The outsider". This novel presents the problems of the human conscience of our time. The article attempts the study of characters of this novel.

البرٹ کامیو (Albert Camus) عظیم فرانسیسی ناول نگار ہے جسے ادب کے نوبل پرائز سے نوازا گیا۔ ناول نگاری کے ساتھ افسانہ نگاری، ڈراما نگاری اور دیگر غیر افسانوی اصنافِ نثر میں بھی اس کا قابلِ قدر کام موجود ہے۔ کامیو کو وجودی (Existentialist) مکتبِ فکر سے تعلق رکھنے والا ادیب بھی کہا گیا لیکن خود اسے یہ تسلیم نہیں تھا۔(۱) بہر حال اس بحث سے قطع نظر کہ وہ وجودی تھا یا نہیں، اس کا تعلق "School of Absurd" یعنی لایعنیت کے دبستان سے ضرور تھا۔ اس کے شہرہ آفاق اور نوبل انعام یافتہ ناول "Outsider" میں ہمیں جگہ جگہ لایعنیت کے مظاہر دکھائی دیتے ہیں۔ کامیو کے فن اور شخصیت کو سمجھنے کے لیے اس کے "Noble Ideas" کا خلاصہ ان دو فقروں میں دیکھا جا سکتا ہے:

i. The absurd is the essential concept and first truth.

ii. I rebel, therefore we exist.(۲)

کامیو نے پانچ ناول لکھے جو دنیا کی مختلف زبانوں میں ترجمہ ہو کر قارئین کا وسیع حلقہ بنانے میں کامیاب ہوئے۔ اس کا پہلا ناول لیتراں ژے (Letranger) ۱۹۴۲ء میں پیرس سے چھپا۔ انگریزی میں اس ناول کے ترجمے "Stranger" اور "Outsider" کے نام سے ہوئے۔ اردو میں اس ناول کا ترجمہ پہلے ''اجنبی'' کے نام سے ہوا اور دوسری بار ''بیگانہ'' کے نام سے۔ اس کے علاوہ کامیو کے دیگر ناولوں میں "The Plaque" مطبوعہ ۱۹۴۷ء، "The Fall" مطبوعہ ۱۹۵۶ء، "A Happy Death" مطبوعہ ۱۹۷۱ء اور "The First Man" شامل ہیں۔(۳) ۱۹۵۷ء میں کامیو کو ادبی خدمات کے اعتراف میں ادب کے نوبل انعام سے نوازا گیا اور اس کے تین سال بعد یعنی ۴ جنوری ۱۹۶۰ء کو اس کا انتقال ہو گیا۔

''بیگانہ'' لایعنیت کے گرداب میں پھنسے ایک فرد کی کہانی ہے جو مغربی معاشرے کی اخلاقی اقدار و روایات کی عکاسی کرتی ہے۔ ''بیگانہ'' کا مرکزی کردار ''مرسو'' نامی ایک نوجوان ہے جس کی زندگی لایعنیت کا نمونہ ہے۔ ناول کے دیگر کرداروں میں مرسو کی ماں، اس کی محبوبہ ماری، سلیست، ماسوں، اس کا ہمسایہ ریموں، پادری اور جج وغیرہ ضمنی کرداروں کے طور پر شامل ہیں جو ناول کے واقعات کی بُنت میں اپنا اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔ اس ناول کا بنیادی موضوع انسان کی تنہائی ہے۔ بقول وہاب اشرفی:

> ''یہ ناول بیسویں صدی میں انسانوں کی علیحدگی کے موضوع کو ایک خاص انداز میں پیش کرتا ہے جس میں لایعنیت کی فضا مرکز بن گئی ہے۔ اس زمانے میں (۱۹۴۲ء) اس کی مشہور فلسفیانہ کتاب ''Myth of Sisiphus'' شائع ہوئی۔ یہ زندگی کی بے معنویت، لایعنیت اور انسانی مقدر کی بے بسی کی فلسفیانہ توجیہہ پیش کرتی ہے۔۔۔ کامیو دراصل انسان کی بے بسی کا بہت بڑا علمبردار ہے۔ اس کے کلیدی تصور میں انسانی

مقدر، مجبوری اور قضاوقدر کے لایعنی نشیب وفراز بہت نمایاں رہے۔''(۴)

ناول کی کہانی کے مطابق مرسو کے اس کے دفتر میں اپنی ماں کے مرنے کی خبر ملتی ہے جو کافی عرصے سے مرسو سے دور دارالامان میں اپنی زندگی کے دن پورے کر رہی تھی۔ مرسو کو یہ بھی یاد نہ تھا کہ اس نے اپنی ماں سے آخری ملاقات کب کی تھی۔ بے دلی کے ساتھ وہ ماں کی آخری رسومات کی انجام دہی کے لیے جاتا ہے۔ یہ کام وہ ایک معاشرتی تقاضا سمجھ کر کرتا ہے وگرنہ شاید یہ اس کے نزدیک کوئی اتنا اہم واقعہ نہ تھا۔ وہاں جا کر بھی اس کا رویہ یہ ہے کہ وہ ماں کا آخری دیدار کرنے میں بھی کسی دلچسپی کا اظہار نہیں کرتا اور تابوت بند کر دینے کا کہتا ہے۔

''(دارالامان کے) ڈائریکٹر نے ٹیلی فون ہاتھ میں لیا اور مجھ سے مخاطب ہوا:
''تجہیز وتکفین کا عملہ کافی دیر پہلے پہنچ چکا ہے۔ میں ان سے کہنے والا ہوں کہ تابوت بند کر دیں۔ اس سے پہلے، کیا آپ اپنی والدہ کو، ایک آخری مرتبہ دیکھنا چاہیں گے؟'' میں نے کہا ''نہیں''۔ اس نے آواز دھیمی کرتے ہوئے ٹیلی فون پر حکم دیا: ''فی ژاک، آدمیوں سے کہو کہ وہ اپنا کام شروع کر سکتے ہیں۔''(۵)

لایعنیت کا یہ مظاہرہ اس وقت اور توانا ہو کر سامنے آتا ہے جب وہ نہ صرف وہاں سگریٹ پیتا ہے بلکہ دودھ والی کافی بھی منگوا کر پیتا ہے جو ایسے موقع پر معاشرتی سطح پر ناپسندیدہ فعل ہے۔ اگلے دن اتوار کو وہ ایک لڑکی ماری کو دوست بناتا ہے اور اس کے ساتھ تیراکی کے بعد سینما جاتا ہے۔ ماری کو جب یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ سوگ کے دنوں میں مسرور ہے تو اسے یہ رویہ معمول کے خلاف لگتا ہے لیکن وہ چپ رہتی ہے۔

''میں نے اس سے پوچھا کہ کیا وہ آج شام کو سینما جانا چاہے گی۔ وہ پھر ہنسی اور کہنے لگی کہ وہ اداکار فرنانڈل کی کوئی فلم دیکھنا چاہتی ہے۔ جب ہم کپڑے پہن چکے تو وہ مجھے کالی ٹائی میں دیکھ کر بہت حیران ہوئی اور اس نے مجھ سے پوچھا کہ کیا میں سوگ میں ہوں؟ میں نے اسے بتایا کہ میری ماں فوت ہو گئی ہے۔ چونکہ وہ جاننا چاہتی تھی کہ یہ کب ہوا تو میں نے جواب دیا۔ ''کل''۔ وہ کچھ چونکی لیکن اس نے کچھ کہا نہیں۔ میرا دل چاہا کہ میں اسے کہوں کہ اس میں میرا تو کوئی قصور نہیں تھا۔''(۶)

مرسو کے کردار کی تشکیل میں کامیو کی فنی مہارت اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ مرسو کا کردار ایسا مضبوط ہے کہ اسے زمانے کی پسند و ناپسند کی پروا نہیں۔ وہ اپنی جبلتوں پر بے انتہا قابو رکھتا ہے۔ ماں مشرق و مغرب، ہر دو معاشروں میں انسان کا لاثانی و لافانی رشتہ ہے اور ماں سے محبت انسان کی فطرت میں شامل ہے۔ مرسو کا کردار اس فطری جذبے کو بھی دبا دیتا ہے۔ مرسو کے طرزِ عمل سے گو معاشرے کے ماتھے پر شکنیں پڑ جاتی ہیں لیکن خود مرسو اپنے اعمال و افعال میں واضح ہے۔ چھٹی مانگتے وقت وہ اپنے باس کے اور ماری کے استفسار پر وہ یہ جملہ کہہ کر جان چھڑا لیتا ہے کہ میری ماں مر گئی ہے، لیکن اس میں میرا تو کوئی قصور نہیں ہے۔

ناول کے اگلے حصے میں مرسو اپنے ایک ہمسائے ریموں کے اکسانے پر ایک عرب باشندے کا قتل کر دیتا ہے جس کی دشمنی ریموں سے تھی۔ ریموں ایک دلال ہے۔ مرسو عرب باشندے کو قتل کرنے کا ارادہ نہ رکھتا تھا لیکن چونکہ وہ مرسو کے سامنے کھڑا تھا اور گرمی اور دھوپ کی شدت مرسو کو تنگ کر رہی تھی اس لیے سامنے کے نظارے کو فضول سمجھ کر وہ عرب پر گولی چلا دیتا ہے اور خود دھوپ سے سائے میں چلا جاتا ہے۔ جب اسے مجسٹریٹ کے سامنے پیش کیا جاتا ہے تو اسے اپنے کیس سے کوئی دلچسپی دکھائی نہیں دیتی۔ وہ لاتعلق ہو کر مجسٹریٹ کے حلیے اور سراپے کا جائزہ لینا شروع کر دیتا ہے۔ مجسٹریٹ کو دیکھنے سے اکتا جاتا ہے تو وکیل کے سراپے پر نظریں جما تا ہے۔ قتل کی تفتیش جس پر اسے موت کی سزا بھی ہو سکتی ہے، اس کے لیے کوئی اہمیت نہیں رکھتی اور اس کارروائی سے اسے باقاعدہ الجھن محسوس ہوتی ہے۔

''اب میرے صبر کا پیمانہ لبریز ہو چکا تھا اور گرمی کی شدت بڑھ چکی تھی۔ پھر جیسے میری عادت ہے، میں جب کسی سے پیچھا چھڑانا چاہتا ہوں تو اس کی باتوں پر دھیان نہیں دیتا۔''(۷)

بالآخر اسے موت کی سزا سنا دی جاتی ہے۔ آخری وقت جب بڑے بڑے انجام سے گھبرا جاتے ہیں، اس وقت بھی وہ لایعنی قسم کی سوچوں میں غلطاں ہے۔ پادری سے ملنے سے بھی انکار کر دیتا ہے۔ حتیٰ کہ خدا کا بھی انکار کرتا ہے۔ آخری احساس البتہ اس کے دل میں یہ جاگتا ہے کہ موت بہر حال واحد سچائی ہے اور اس واحد سچائی سے اسے ڈر نہیں لگتا۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ مرنے کے بعد یہ آسمان ہمیشہ کے لیے غائب ہو جائے گا۔ موت کے وقت اسے ماں یاد آتی ہے اور پھر ماری بھی۔

''بیگانہ'' کی پوری فضا دلچسپی سے معمور ہے اور ایک کے بعد ایک واقعہ، ایک کے بعد ایک کردار ایسی خوبصورتی سے نمودار ہوتا ہے کہ کامیو کی فنکارانہ مہارت کی داد دینا پڑتی ہے۔ مرسو کے کردار کی وجہ سے ناول کی کہانی میں لایعنی قسم کی سوچیں اور جزئیات موجود ہیں لیکن یہ لایعنی سوچیں بڑی مشاقی اور ہنرمندی سے ناول کی بُنت میں شامل کی گئی ہیں اور کہیں کوئی واقعہ بوجھل تاثر نہیں دیتا اور قاری کو بوریت کا احساس نہیں ہوتا۔ فکری طور پر ناول کامیو کے School of Absurd سے متاثر ہونے کی مثال پیش کرتا ہے جس پر کامیو کو فخر تھا۔

''بیگانہ'' بنیادی طور پر کرداری ناول ہے۔ اس کی ساری کہانی مرکزی کردار مرسو کے گرد گھومتی ہے۔ ناول نگار کی خوبی یہ ہے کہ مرسو کا کردار تخلیق کرنے کے بعد اس نے اس کردار کو اپنا تابع نہیں رکھا۔ مرسو اپنی مرضی کا مالک ہے اور اس کا کردار اتنا مضبوط ہے کہ وہ مصنف کے پیچھے چلنے سے انکار کرتا ہے۔ وہ لایعنی قسم کی زندگی جی رہا ہے۔ اس کا کردار اس کے عہد کے معاشرے کا نمائندہ کردار نہیں ہے کیونکہ وہ معاشرتی سطح پر ایسی زندگی گزار رہا ہے جو قطعی بے مقصد ہے۔ معاشرہ اس وقت شدت سے اس کے خلاف چیختا ہے جب وہ معاشرے کی اخلاقی اقدار و روایات سے بغاوت کرتا ہے۔ اس کا معاشرہ اس بات کو ہرگز قبول نہیں کرتا کہ وہ اپنی ماں کے آخری دیدار سے انکار کر دے۔ مستزاد یہ کہ وہ ماں کے جنازے کے سامنے نہ صرف سگریٹ بلکہ کافی بھی پیتا ہے۔ حالانکہ جج کے سامنے وہ چپڑاسی شرمندہ کھڑا ہوتا ہے جس نے اس موقع پر مرسو کا ساتھ دیا تھا۔ یوں مرسو فطری وابستگیوں سے بیگانہ ہے۔ اسے اپنی ماں کی عمر کا بھی اندازہ نہیں ہے۔ ماں کے تابوت کے سامنے پہنچتا ہے تو ماں سے زیادہ توجہ اردگرد کے ماحول اور اشیا کی جزئیات دیکھنے میں صرف کرتا ہے۔

''میں اندر داخل ہوا۔ یہ ایک خوبصورت کمرہ تھا۔ دیواروں پر سفیدی تھی اور چھت بلوریں تھی۔ فرنیچر چند کرسیوں اور کھڑونچیوں پر مشتمل تھا۔۔۔ تابوت کے قریب سفید لبادہ میں ملبوس ایک عرب نرس موجود تھی جس نے سر پر ایک شوخ رنگ کا سکارف پہنا ہوا تھا۔''(۸)

دنیا سے مرسو کی بیگانگی اس وقت اور زیادہ توانا ہو کر سامنے آتی ہے جب ماں کے مرنے کے اگلے ہی روز وہ ماری کو دوست بناتا ہے۔ اس کے ساتھ تیراکی کرتے ہوئے اس کی قربت کے لمحات کو زندگی کے خوبصورت ترین لمحات سمجھتا ہے۔ جنسی جذبات کی طرف بھی مرسو کی رغبت کچھ خاص نہیں ہے۔ اکیلے رہنے والے اس بے حس اور بے گانہ فرد کو کبھی جنسی جذبات کی آسودگی کے لیے کسی ساتھی کی طلب محسوس نہیں ہوتی۔ البتہ ماری جب کبھی اس کے فلیٹ پر آتی ہے تو اسے جنسی تعلقات اس طرح یاد آتے ہیں جیسے کسی کو کوئی سبق بھول جائے اور کسی کے یاد کرانے پر یاد آ جائے۔ زندگی کے دیگر کئی مظاہر کی طرح عورت بھی مرسو کی زندگی میں کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتی۔ ریموں اور اس کی بیوی کو اکٹھے دیکھ کر اسے شادی کا خیال بھی آتا ہے جو دوسرے کئی کاموں کی طرح بھول بھی جاتا ہے۔ اس کی عادت کا ایک خاص پہلو یہ ہے کہ اسے بھوک بہت لگتی ہے۔ بعض جگہ وہ بھوک اور جنس میں سے بھوک کی تسکین کرنے کو ترجیح دیتا ہے۔ بھوک کی حالت میں اسے اپنی محبوبہ کو بوسہ دینا بھی یاد نہیں رہتا۔ اس کی جنسی فعالیت بھی فریق ثانی کے متحرک ہونے سے مشروط ہے ورنہ اسے اس سے کوئی دلچسپی نہیں۔

دنیا کی اکثر چیزوں کی طرح مرسو کو اپنی زندگی سے بھی کوئی خاص اپنائیت یا محبت نہیں ہے۔ ناول کے دوسرے حصے میں جب وہ ایک قاتل کی حیثیت سے کٹہرے میں کھڑا ہے تو اسے اپنے دفاع میں بولنا تو دور کی بات ہے، ساری کارروائی ہی بکواس لگتی ہے۔ وہ کبھی جج کے سراپے کی طرف توجہ مبذول کرتا ہے، کبھی حاضرین کی حرکات وسکنات دیکھتا، کبھی اپنے ذہن میں لایعنی سوچوں میں گم ہو کر گردوپیش سے بیگانہ بن جاتا ہے۔ آہستہ آہستہ اسے جیل سے بھی اپنائیت محسوس ہونے لگتی ہے۔ عدالت میں ماری دکھائی دیتی ہے تو اس کے ہیئت کی تعریف کرتا ہے اور اس کے سراپے کے حسن کے احساس سے لطف اٹھاتا ہے۔

مرسو کے اپنی بیگانگی اور لاتعلقی سے معاشرتی اقدار کو توڑنے پر معاشرہ شدید ردِعمل کا مظاہرہ کرتا ہے۔ جج کے سامنے اس کے قتل سے زیادہ اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ اس شخص نے اپنی ماں کا اخلاقی قتل کیا۔ دارالامان کا دربان جب گواہی دیتا ہے کہ اس شخص نے ماں کو دیکھنے سے انکار کیا تھا، سگریٹ پیا تھا، دودھ والی کافی پی تھی، تو کمرۂ عدالت میں ہلچل مچ جاتی ہے اور مرسو کو پہلی بار یہ احساس ہوتا ہے کہ اس نے معاشرتی جرم کیا ہے۔ عدالت میں مرسو کی خاموشی اور لاتعلقی، قتل کرنے سے بڑا جرم قرار پاتی ہے۔ انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا کے مطابق:

> "Outsider ... is a study of alienation of 20th century with a portrait of an "outsider", condemned to death less for shooting an Arab than for the fact that he never says more than he genuinley feels and refuses to conform to society's demand."(۹)

وکیلوں کا کردار معاشرتی کشمکش کو اجاگر کرتا ہے۔ ایک وکیل مرسو میں کوئی اچھائی نکالنے کے لیے کوشاں ہے تاکہ اس کو سخت سزا سے بچا سکے لیکن دوسرا وکیل ایسے نفرت آمیز لہجے میں اسے لتاڑتا ہے کہ جج کو مجبور ہو کر اس کا گلا کاٹنے کا حکم سنانا پڑتا ہے۔ وکیل کی یہ بات عدالت کے سامنے ایک وزنی دلیل کی حیثیت رکھتی ہے کہ اس شخص کا معاشرے سے کوئی تعلق نہیں رہنا چاہیے جو معاشرے کے بنیادی اصولوں کو نہیں جانتا۔ موت سے پہلے پادری سے ملنے سے انکار، خدا کا انکار اور گناہ وثواب سے اکتاہٹ کا اظہار کرنا مرسو کی بیگانگیت اور اس کی زندگی کی لایعنیت کے مظاہر ہیں۔ پادری کو حیرانی ہوتی ہے کہ مرسو دوسری زندگی سے کیسے منکر ہو سکتا ہے۔ لیکن وہ برملا کہتا ہے کہ اس کے لیے دوسری زندگی کی کوئی اہمیت نہیں۔ ناول کا اختتام مرسو کے ان الفاظ پر ہوتا ہے:

> ''میری آخری امید یہ تھی کہ میرا گلا کٹنے والے دن بہت سارے تماشائی مجھے دیکھنے آئیں اور نفرت بھری چیخوں سے میرا استقبال کریں۔''(۱۰)

مرسو کے بعد ناول میں دوسرا کردار ماری کا ہے۔ یہ کردار بہت زیادہ متاثر کن نہیں ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ایسا لگتا ہے کہ ناول نگار کی تمام تر توجہ مرسو کے کردار کی تشکیل میں صرف ہوگئی ہے۔ یا غالباً مصنف نے جان بوجھ ناول میں کوئی اور کردار زیادہ اہم نہیں رکھا تاکہ قاری کی تمام تر توجہ مرسو پر مرکوز رہے۔ ماری ایک سیدھی سادھی مغربی معاشرے کی عورت ہے جس کو اگر مشرقی ماحول کے ناول میں بھی رکھ کر دیکھا جائے تو زیادہ اجنبی معلوم نہیں ہوگی۔ روایتی عورتوں کی طرح وہ بھی واجبی سی فعال ہے اور اس کے دل میں گھر بسانے کی خواہش موجود ہے۔ مرسو کی تمام تر بےحسی، بیگانگیت اور لایعنیت پر مبنی سوچوں اور رویوں کے باوجود وہ اس سے سمجھوتہ کرتی ہے اور اس سے شادی کی خواہاں ہے۔ جبکہ مرسو کو شادی صرف اس لیے کرنی ہے کہ ماری نے کہا ہے۔ البتہ ماری کے لیے مرسو کی یہ بات ناقابلِ برداشت ہے کہ مرسو کسی بھی عورت سے شادی کر سکتا ہے اگر وہ عورت چاہے۔ جنسی تعلقات کے بارے میں ماری کا رویہ فطری ہے لیکن مرسو کے لیے یہ ایک لایعنی کھیل ہے جس کا خیال

ماری کے چلے جانے کے ساتھ ہی رخصت ہو جاتا ہے۔

سالا مانو، مرسو کا ایک ہمسایہ ہے جو اپنی بیوی کے مرنے کے بعد ایک کتا پالتا ہے۔ کتا بوڑھا ہو کر خارش زدہ ہو جاتا ہے۔ سالا مانو روزانہ اسے مارتا ہے لیکن کتا اسے چھوڑنے پر تیار نہیں ہوتا۔ ایک دفعہ کتا کہیں بھاگ جاتا ہے اور بوڑھا سالا مانو اسے ڈھونڈتے ہوئے مرسو کے پاس آتا ہے اور روتا رہتا ہے۔ یہاں مرسو کو تھوڑا سا احساس ہوتا ہے کہ یہ شخص کتے کے بچھڑنے پر اتنا رنجیدہ ہے اور وہ خود اپنی ماں سے بچھڑ کر بھی مغموم نہیں۔ سالا مانو دراصل مرسو کا ضمیر بن کر اسے رشتوں کی محبت یاد دلانے کی کوشش کرتا ہے لیکن ناکام رہتا ہے۔

ریموں بھی مرسو کا ہمسایہ ہے اور دلالی کے پیشے سے منسلک ہے۔ یہی شخص مرسو کی موت کا سبب بنتا ہے۔ اس کی ایک داشتہ کے بھائی سے اس کی لڑائی ہوتی ہے اور وہ بہلا پھسلا کر مرسو کو وہاں لے جاتا ہے جہاں وہ عرب لوگ موجود تھے۔ مرسو اس شخص کو قتل کر دیتا ہے۔ ریموں خود غائب ہو جاتا ہے اور پھر مرسو کی کوئی خبر نہیں لیتا۔ یہ کردار اس بے ایمان طبقے کا نمائندہ ہے جو اپنے مذموم مقاصد کے لیے کسی بھی معصوم فرد کو خطرے میں ڈال دیتے ہیں۔ ایسے کردار مغربی اور مشرقی ہر معاشرے میں موجود ہوتے ہیں۔

ناول کے کچھ کردار ایسے ہیں جو اپنے عمل سے بیک وقت ایک فرد اور معاشرہ دونوں کا کردار نبھاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ کردار دراصل معاشرے کے اجتماعی لاشعور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان میں ایک ادارے کے وہ افراد ہیں جن کا مرسو کی ماں سے براہِ راست کچھ لینا دینا نہیں لیکن وہ اس کی آخری رسومات مذہبی عقیدت کے ساتھ ادا کرنا چاہتے ہیں جبکہ اس کے اپنے بیٹے کو اس سے کوئی دلچسپی نہیں۔ توماس ہیریز مرسو کی ماں کا دارالامان میں بنا ہوا دوست ہے جو اس کے جانے پر آنسو بہاتا ہے اور گہرا صدمہ محسوس کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ دارالامان کے وہ بوڑھے لوگ بھی معاشرے کے احساسات کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں جو اس کی ماں کے مرنے پر آنسو بہاتے ہیں۔

دفتر میں مرسو کا مالک معاشرے کے بے حس افراد کا نمائندہ کردار ہے جو ماتحتوں کو انسان اور ان کے کسی رشتے کو اہم نہیں سمجھتے۔ مرسو کے چھٹی مانگنے پر اس کی طرف سے بے دلی کا اظہار دراصل معاشرے میں موجود بے حسی اور بے دردی کے رویوں کی عکاسی ہے جسے کامیو نے کامیابی سے دکھایا ہے۔ ناول میں دو جگہ پادری کا کردار واقعات کے تقاضے کے طور پر سامنے آتا ہے جس میں کوئی غیر معمولی پن نہیں ہے۔

کرداروں کے اس تفصیلی مطالعے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ یہ سب کردار ناول کے مرکزی خیال سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس ناول اور اس کے علاوہ کامیو کی دیگر تخلیقات میں بھی جو تصورات اس کے ہاں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں ان میں معاشرتی ہنگاموں کے اندر رہتے ہوئے انسان کی تنہائی، کائنات اور انسان کا نہ سمجھ میں آسکنے والا رشتہ، فرد کی شخصیت کی ٹوٹ پھوٹ، معاشرتی اقدار اور اچھائیوں برائیوں کے شکنجے میں جکڑا ہوا آدمی، موت کا ناگزیر ہونا وغیرہ شامل ہیں۔ ان تمام نظریات کے باوجود جو عمومی رائے میں منفی قرار پاتے ہیں، کامیو کو ادب کا نوبل انعام دیا گیا تو یقیناً اس کی وجہ یہ ہے کہ جدید دور کے معاشرے میں یہ فرد کے بنیادی مسائل ہیں جن کا اظہار ممنوع لیکن احساس گہرا ہے۔ کامیو کے کردار انسان کی شخصی آزادی کا احترام کرتے اور حد سے بڑھے ہوئے ضابطوں کو توڑنے کی کوشش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ انسائیکلو پیڈیا امریکانا کے مطابق:

> "Camus, however, was more optimistic than many existentialists in the value he accorded human existence. He sought, through the fictional characters he created, to define a positive ethic

> based on happiness, solidarity, and a respect for human life. This humanistic ethic rejected absolutes and stressed the continual effort, without falling into extremes, to balance the legitimate albeit paradoxically contradicting aspirations of the individual for personal freedom and social justice, self-realization and solidarity, the happiness of love and a lucid understanding of the hopelessness of human fate."[۱۱]

کامیو کمیونسٹ تحریک سے بھی عملی طور پر وابستہ رہا۔ اس نے دوسری جنگ عظیم سے بھی شدید اثر قبول کیا۔ لہٰذا اس کے ہاں گہرا سیاسی شعور نظر آتا ہے۔ وہ اپنے دور کے استحصال زدہ انسانوں کا درد رکھتا تھا۔ جنگ کی ہولناکی اور بڑے پیمانے پر انسانی تباہی نے بھی اس کے دل و دماغ کو شدید صدمے سے دوچار کیا۔ اس لیے اس کی تخلیقات میں انسانی تقدیر کی بے رحمی کا ذکر شدت سے آیا ہے۔ وہ انسانوں سے محبت کرتا ہے لیکن انھیں دکھوں اور مصیبتوں میں گرفتار دیکھتا ہے۔ بقول بری جرمین:

> "... Camus felt a deep bond of solidarity with the great masses of human beings who suffered so greatly from the political upheavals and murderous wars of the country."[۱۲]

''بیگانہ'' کے تمام کردار کسی نہ کسی حوالے سے معاشرے کے اس چہرے کو پیش کرتے ہیں جو بیسویں صدی کے وسط کے مغربی معاشرے میں بالخصوص اور پوری دنیا میں بالعموم نظر آتا ہے۔ معاشرتی جبر کے نتیجے میں افرادِ معاشرہ کے رویے اس قدر conditioned ہو چکے ہیں کہ وہ انسان کے اندر کی حقیقی آواز کو سننے کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ وہ کسی ایسے فرد کو برداشت کرنے کے لیے تیار نہیں ہیں جو ان کی طرح conditioned نہ ہو اور اپنے حقیقی جذبات کو بلا کم و کاست بیان کرنے کی جرأت بلکہ گستاخی کرتا ہو۔ انھیں قتل سے زیادہ دکھ اور غصہ اس سرکشی پر ہے جس کا مظاہرہ معاشرے کا ایک فرد معاشرے کے اندر رہتے ہوئے کرتا ہے۔ لہٰذا اپنے فکری پہلو کے ساتھ ساتھ کردار نگاری کے زاویے سے بھی البرٹ کامیو کا یہ ناول شاہکار کا درجہ رکھتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ http://en.wikipedia.org/wiki/Albert_camus cited on 25 April, 2009

۲۔ ایضاً

۳۔ The Oxford Companion to English Literature, Oxford University Press, New York, 1995, p 165

۴۔ وہاب اشرفی، تاریخ ادبیات عالم، جلد پنجم، پورب اکادمی، اسلام آباد، طبع اول جون ۲۰۰۶ء، ص ۱۰۳

۵۔ البرٹ کامیو، ''بیگانہ''، ترجمہ: بلقیس ناز، الحمرا پبلشنگ، اسلام آباد، طبع اول دسمبر ۲۰۰۳ء، ص ۱۹

۶۔ ایضاً، ص ۲۹

۷۔ ایضاً، ص ۹۱

۸۔ ایضاً، ص ۱۱

۹۔ The New Encyclopeadia Brittanica, Vol.2, 15th Ed, 1982

۱۰۔ البرٹ کامیو، ''بیگانہ''، ترجمہ: بلقیس ناز، ص ۱۵۷

۱۱۔ The Encylopeadia Americana, International Edition, Grolier Incorporated, U.S.A.,1972

۱۲۔ Bree, Germaine, Camus, 4th Rev. Ed. Rutgers Univ. Press, 1972, p 233

خواجہ غلام ربانی مجال

کیفیہ: لسانی واملائی مطالعہ

This article is mainly an orthographic study of Pandit Brij Mohan Datatarya Kaifi's Urdu grammar book titled "Kaifiya", 2nd edition, published by Maktaba Moeen-ul-Adab, Lahore in 1950. The author is highly appreciative of the contents of the book and recommends for its inclusion in the curriculum. At the same time he is crying for corrections of orthographic errors which wreak havoc with an otherwise very precious text.

۱۹۴۰ء سے ۱۹۴۴ء تک ہائی سکول کی تعلیم کے زمانے میں سکول کی لائبریری میں اردو اور انگریزی روزناموں کے علاوہ انجمن ترقیٔ اردو ہند، دہلی کے رسالے بھی پڑھنے کو ملتے تھے۔ انھی میں رسالہ ''سائنس'' بزبان اردو میری خاص دلچسپی کی چیز تھا۔ یہ رسالہ اُردو ٹائپ نسخ میں ہوتا تھا۔ اسی وجہ سے بابائے اردو مولوی عبدالحق صاحب اور پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی کے ناموں سے آگہی تھی۔

> ''برج موہن پنڈت دتاتریہ کیفی ولادت دہلی ۱۸۶۶ء وفات ۱۹۵۵ء کشمیری نژاد دہلوی خاندان سے تھے۔ اردو زبان کی پُرجوش اور پُرخلوص خدمت ومحبت سے ممتاز ہوئے۔ عربی اور فارسی درسیات مسلمان اساتذہ سے پڑھیں۔ شاعری میں مولانا حالؔی کے شاگرد ہوئے واردات (مجموعۂ کلام) منشورات اور کیفیہ ان کی یادگار ادبی کتب ہیں۔ کئی سال انجمن ترقیٔ اردو میں بابائے اردو کے ساتھ ادبی اور صحافتی کام کرتے رہے۔''

۱۹۴۲ء میں دہلی سے پنڈت جی کی کتاب کیفیہ شائع ہوئی اس کا دیباچہ درج ذیل محض دو جملوں پر مشتمل ہے۔

> ''برسوں کی تحقیق، مطالع اور سوچ بچار کے نتیجے اس کتاب میں محفوظ کر دیے گئے ہیں، اس کے پڑھنے سے پہلے قواعدِ اُردؤ کی واقفیت ضرؤری ہے ورنہ اس سے پؤرا فایدہ اُٹھانا مشکل ہوگا۔''

فی الوقت میرے پاس کیفیہ کی وہ جلد ہے جو مکتبۂ معین الادب، اردؤ بازار، لاہور نے مارچ ۱۹۵۰ء میں طبع کر کے جاری کی۔ سرورق پر دائیں نچلے کونے میں ''طبع دوم'' بھی درج ہے۔

۴۷۳ صفحات کو محیط یہ کتاب ۱۸ ابواب ایک انڈکس (اعشاریہ) اور ۳۰۴ ذیلی عنوانات پر مشتمل ہے۔

اردو کی تاریخ بارے پنڈت جی لکھتے ہیں:

۱۔ مسلمانوں کے ملک ہندستان میں فاتحانہ آنے سے پہلے فارسی سے واقفیت کی یہاں کیا حالت تھی اور اُس وقت کی دیسی زبانوں میں فارسی اور عربی لفظ کہاں تک دخل پا گئے تھے؟

۲۔ ۱۰۲۷ء میں سلطان محمود غزنوی نے پنجاب کو سلطنتِ غزنی سے ملحق کیا۔ اس سے پہلے سبکتگین پشاور میں اپنا حاکم بٹھا چکا تھا۔ آگے چل کر وہ لکھتے ہیں۔

> ''ایک شورسینی پراکرت سے بہت سی زبانیں اور بولیاں پیدا ہو گئیں جیسے کھڑی بولی، بانگرو، برج بھاشا پنجابی، لہندا وغیرہ۔ انھی کو اُپ بھرنش کہتے ہیں...... مگر ہیم چندر نے اُپ بھرنش کو ایک سوتنتر (یعنی مستقل)

بھاشا تسلیم کیا ہے۔''

پنڈت جی نے انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا گیارھواں ایڈیشن جلد ۱۳ صفحہ ۴۸۰ کے حوالے سے نقل کیا ہے:

''کہ ہندی کا ماخذ اُردو ہے''

مجھے اس ساری بحث سے جو کچھ سمجھ آیا ہے وہ یہی ہے کہ برج بھاشا کی ابتدائی صورت ۱۰۲۷ء (پنجاب کا حکومت غزنی سے الحاق کا سنہ) سے قبل وجود پا چکی تھی اس میں فارسی اور عربی کے بہت سے الفاظ داخل ہو چکے تھے۔ اسی زبان کی تقطیر اور ترفیع ہوتی رہی اور یہی دہلوی، ہندوستانی، ہندوی، ریختہ اور اردو مختلف ناموں سے پہچانی گئی۔

مکمل تاثر یہ ہے کہ پہلے پنجاب فتح ہوا، پھر دہلی، پھر گجرات اور دکن۔ ان فتوحات کے ساتھ لوگ اور زبان ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہوتے رہے۔ زبان مالابار بھی پہنچی اور اُڑیسہ بہار بھی مگر اس کی ابتداء پنجاب میں ہوئی یعنی پشاور سے لاہور تک کے درمیانی علاقے میں۔ یوں ہندکو اور پنجابی میں موجود واضح مماثلت بھی سمجھ آجاتی ہے اور اردو زبان کی عمر عزیز تقریباً ایک ہزار سال عیسوی معلوم ہو جاتی ہے۔ ہندی انگریزوں کی کوشش سے بعد میں پیدا ہوئی۔ زبان کی تاریخ کے بعد موصوف نے حرف، صوت، لفظ اور کلام بارے لکھا ہے۔

''حرف کی تعریف: اب حرف کی تعریف وہ تحریری شکلیں جو حدامکان تک آواز کی پوری نمائندگی کریں اور اُن میں مزید اختصار کی گنجائش نہ ہو۔''

صفحہ ۶۳ پر رقمطراز ہیں: ''اردو کا کوئی حرف گونگا نہیں۔ یعنی ہر حرف اپنی آواز دیتا ہے خواہ مجرد حالت میں خواہ حرف سے مل کر''

میری تحقیق مطابق سوائے ہمزہ کے باقی تمام حروف سکون آسا ہیں۔ ان میں حرکات آوازیں پیدا کرتی ہیں یا حروف کا باہم ملاپ جو حرکات کی بجائے اشباعی حروف علت سے ہوتا ہے۔ <u>ہمزہ متحرک ہونے کی وجہ سے اپنی حرکت مطابق اکیلا ہی آواز دیتا ہے۔ کسی اور حرف علت کو یہ امتیاز حاصل نہیں۔</u> حروف صحیحہ تو سبھی سکون آسا ہیں۔

''**حرفوں کا بدلنا اور صوتیاتی تبدل:** مختلف جماعتوں کے آلات نطق کی جسمانی کیفیت وساخت مختلف ہوا کرتی ہے.....عرب کے آلات نطق پ، چ، ژ، گ کی آواز (یں) پیدا کرنے سے عاری ہیں۔ اس لئے ان حرفوں کو قریب الصوت یا دوسرے حرفوں سے بدل دیتے ہیں جیسے پیل کو فیل اور چترنگ کو شطرنج بنا لیا گیا۔ انگریز کے لہجے میں ت ندارد ہے۔ اُس کے حروف تہجی میں اس کا وجود نہیں اور اُس کا لہجہ بدرجۂ اتم ثقالت پسند واقع ہوا ہے۔ اس وجہ سے تم کو ٹُم کہتا ہے اور بات کو باٹ۔''

پنڈت جی نے ایک سامنے دھری مگر آسانی سے نظر نہ آنے والی ایک حقیقت کو ان لفظوں میں بیان کیا ہے۔

''**لفظ کون بناتا ہے:** کسی زبان کے بولنے والوں کو ایک ایسی جمہوری حکومت تصور کیجئے جس میں عام رائے انتظام کا اختیار عطا کرتی ہے اور یہ اختیار ہمیشہ نگرانی اور احتساب کے تحت برتا جاتا ہے۔ ہر فرد مجاز ہوتا ہے کہ مشترکہ زبان میں اضافہ کرے یعنی نئے لفظ اختراع کرے اگر ان کی ضرورت ہو اور وہ اختراع جماعت کے مذاق اور زبان کے مزاج کے تقاضے کے ناموافق نہ ہو۔''

''**اردو میں تصرف کا عمل**'' کی ذیل میں لفظی تصرف کی مثالوں اور معنوی تصرف کی مثالیں دیکر فرماتے ہیں

''تصرف کے اس نظام کو میں تارید کہتا ہوں یعنی اردو بنانا، اور جس لفظ میں تصرف کیا جائے اسے مؤرّد یعنی اردو بنایا گیا۔

جب ایک لفظ تارید کے عمل سے مؤرّد ہو گیا پھر وہ لفظ اردو ہے۔ <u>اپنے ماخذ سے اسے اب کوئی تعلق نہیں رہا۔</u>

تلفظ، حَرفی حیثیت، معنی، استعمال کا موقع ان سب باتوں میں وہ اردو کے قاعدے اور رواج کا پابند ہوگا۔
تارید کا یہ عمل مسلّم ہے جو اول سے اردو میں رائج اور حاوی رہا ہے۔''

اوپر کے پیرے میں خط کشیدہ رائے سے مجھے اختلاف ہے۔ حرفی اور املائی تعلق کے علاوہ اپنی اصل سے ہی اس کی شناخت ہے۔ رسم الخط کی تبدیلی کے پیچھے سب سے بڑا محرک ہی یہ ہے کہ لفظ کا چہرہ بدلنے سے اس کا تعلق اپنے ثقافتی معانی سے اجنبی ہو جاتا ہے۔

یہاں رشید حسن خان صاحب کا ایک حوالہ دینا برمحل لگتا ہے۔

''غالباً پنڈت دتاتریہ کیفی مرحوم نے اردو کی رعایت سے ''تہنید'' (ہندوی بنانا) کی بجائے اس عمل کا نام تارید رکھا تھا اور ایسے لفظ کو موّرد کہا تھا اور تارید کی جگہ اُرْدُوانا بھی کہا گیا تھا؛ مگر یہ نئی اصطلاحیں فروغ نہیں پا سکیں۔''

مندرجہ بالا حوالہ ''ترکیب مہنّد'' کے زیرِ عنوان لکھا گیا ہے۔ اب یہ بات واضح ہے کہ آنجہانی رشید حسن خاں صاحب ہندی یا ہندوستانی کو تو زبان تسلیم کرتے تھے مگر اردو کو ایک مستقل زبان کا درجہ نہ دیتے تھے۔ اردو املاء کو تباہ کرنے کے لئے جس قدر محنت انھوں نے کی ہے شاید ہی کسی اور نے کی ہو۔ اور حق یہ ہے کہ ان کی محنت پاکستان کی حد تک بڑی بار آور رہی ہے ڈگری یافتوں نے ان کی رایوں کو قبول کیا مگر عوام نے ان کی میر فیصلی کو نہیں مانا۔ پنڈت جی کی رائے ہے: ''جو لوگ اردو لکھتے اور بولتے ہوئے یہ جتانا چاہتے ہیں کہ عربی بھی جانتے ہیں وہ اردو کی بدخدمتی کرتے ہیں۔ یہی حال فارسی متعلقات کا ہے۔''

آپ اردو میں موجود الفاظ کی بجائے انگریزی لغت کے استعمال پر بحث کو نتیجہ پر پہنچاتے ہوئے لکھتے ہیں:

''یہ عیب وبا کی طرح پھیل رہا ہے...... مگر ہوا یہ کہ جس طرح متوسطین اور متاخرین کے بعض سرنام حضرات کا کلام سمجھنے کے لیے قاموس اور بہارِ عجم کی ضرورت پڑتی تھی ان کا کلام سمجھنے کے لئے آکسفورڈ ڈکشنری کی ضرورت ہوتی ہے۔ ترقی اس کو نہیں کہتے۔ ترقی کا داخلی پہلو نظر انداز ہو رہا ہے۔ خارجیت دریوزہ گری تک پہنچنے کو ہے۔ زبان کی اشتقاقی قابلیت اور سمونے کی اہلیت گھٹ رہی ہے جہاں تصرف اور قوت جاذبہ سے کام لینا تھا محض ہاتھ پھیلانا اور دامن پسارنا نظر آتا ہے۔ اس برے رجحان کو روکنا ہر اُس شخص کا فرض ہے جو ذوقِ سلیم رکھتا ہے۔''

اختراعِ الفاظ پر بحث کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''دریسی، دوفتّا، کھڑکی، نلائی، گڑائی، آری، رندہ، کھرپا، کرنی، بسولی، درانتی، یہ سب الفاظ ثقات یا ادیبوں شاعروں نے نہیں پیدا کئے بلکہ ان لوگوں نے پیدا کئے جن کے پیشے میں ان کی ضرورت تھی۔''

''حقیقت یہ ہے کہ استعمال ہی زبان کو بناتا ہے۔ جو شخص ایک اختراع کو عام مستعملہ بنا سکتا ہے وہ زبان کو بنا سکتا ہے اور اس میں انقلاب لا سکتا ہے۔ جمہور کی پسند خواص اور ثقات کی پسند پر غالب آتی ہے اور نیا لفظ زبان کے لغات میں آ براجتا ہے۔''

حمید نظامی مرحوم نے اپنے ادارتی نوٹ میں سب سے پہلے قومی سے قومیانا وضع کیا اور پیٹ سے پاؤں نکالتے ہی یہ لفظ نہ صرف چل نکلا بلکہ صحافتی دوڑ میں انگریزی لفظ نیشنلائز کو کوسوں پیچھے چھوڑ گیا۔

''محمد شاہ بادشاہ نے ایک نہایت مفرّح میوے کے نام سے سنگ یعنی پتھر کا لفظ سخت نامناسب سمجھا اور اس کے بدلے رنگترہ بنایا۔ اگرچہ یہ نام اس میوے کے لئے رنگ کے لحاظ سے بھی موزوں تھا مگر یہ لفظ بھی شاہی سکہ ہونے کے باوجود جلد ہی ٹکسال باہر ہو گیا اس لئے کہ اس میں ایک صوتی نقص یہ تھا کہ گ اور نون دونوں

ہم مخرج (اور متصل) ہیں۔ ثقل تلفظ زبان کی روانی کے منافی تھا۔ لوگوں نے اصلی لفظ کو سامنے رکھ کر پھر غور کیا اور سنترہ کہنے لگے''

''قاعدہ اور عقل سلیم'' کے تحت پنڈت جی نے یہ قصہ لکھا ہے جو بڑا اسبق آموز ہے۔

''کہتے ہیں کہ علامۂ تفتازانی نے اپنی مشہور کتاب مطول اپنے بیٹے کو پڑھائی۔ جب وہ ختم کر چکا تو اُس سے کہا کہ بازار میں جا کر لوگوں کی بات چیت سنے اور معلوم کرے کہ وہ علمِ معانی و بیان کے اصولوں کی کہاں تک پابندی کرتے ہیں۔ صاحبزادہ گیا اور واپس آ کر باپ سے عرض کیا کہ اصول کی پابندی کیسی وہ تو اس علم کا نام تک نہیں جانتے۔ باپ نے دوسرے دن سے بیٹے کو وہی کتاب پھر شروع کرادی۔ ختم ہوئی تو پھر بازار بھیجا۔ واپس آ کر بیٹے نے بتایا کہ معلوم ہوتا ہے اس مدت میں لوگوں میں علم معانی و بیان کے مسائل کا کچھ چرچا رہا ہے۔ لوگ ان سے کچھ آشنا معلوم ہوتے ہیں۔ دو چار روز بعد بیٹے کو پھر وہی کتاب شروع کرادی گئی۔ کتاب ختم ہونے پر پھر وہی گشت لگانے کا ارشاد ہوا۔ اس دفعہ جو صاحبزادہ واپس آیا تو اُس کا چہرہ اُترا ہوا تھا۔ علامہ کے دریافت کرنے پر کہا کہ حضرت میں تو مسائل اور مثالیں یاد کرتے کرتے تھک گیا۔ حیرانی ہے کہ عوام کالانعام پڑھے نہ لکھے لیکن بچے سے لے کر بوڑھے تک جسے دیکھا علم معانی و بیان کا ماہر پایا۔ ہر ایک کا لفظ لفظ تُلا جنچا اور اپنی جگہ یوں جڑا ہے جیسے انگوٹھی میں نگینہ۔ علامہ نے مسکراتے ہوئے فرمایا۔ میاں وہ تو پہلے بھی ایسے ہی تھے۔ تمھاری ہی آنکھیں آج کھلی ہیں۔ اور علم کے اصول اور مسائل کو اب پوری طرح سمجھے ہو۔''

یہاں مجھے رسول اکرمؐ کی حدیث یاد آ گئی کہ میری امت کی اکثریت کبھی کسی غلط رائے پر جمع نہ ہوگی اور ۱۹۴۵ء ۱۹۴۶ء کا وہ چناؤ جس میں ووٹ دینے والوں کی مسلمان اکثریت اَن پڑھ تھی انھوں نے پاکستان بنانے کے لئے مسلم لیگ کے ان امیدواروں کو بھی ووٹ دئے جنھیں مذاق سے کھمبے کہا جاتا تھا۔ لاہور سے چناؤ کے امیدوار میاں امیر الدین کے کاغذات نامزدگی مسترد ہو گئے مگر ایک درزی وزیر محمد کے شغل کے طور داخل کردہ کاغذات قبول ہو گئے مسلم لیگ نے وزیر محمد کو اپنا لیا اور قوم نے بلا حیل وحجت اسے ووٹوں سے مالا مال کر دیا۔

پنڈت جی نے تحریر فرمایا ہے۔

''افلاطون اور ارسطو کا قول ہے کہ عام لوگ زبان کے معاملے میں بادشاہ ہیں اور کسی کو میر فیصلی نہیں ماننا چاہئے۔ اردو میں بھی اس پر عمل رہا ہے۔''

آپ مزید لکھتے ہیں:

''اگر ایک قوم کی تاریخ کے دفاتر فنا ہو جائیں مگر اُس زبان کا لغات موجود ہو تو اس کی مدد سے اس قوم کی تاریخ مرتب ہو سکتی ہے......'' ناؤ، بجرا، لانچ اور بیچ کی مثالیں دیکر اپنی دلیل کی تشریح کرتے ہیں۔

''ان میں سے ایک لفظ بندہ ہے جو جاپانی اپنے خط کے آخر میں اپنے نام سے پہلے لکھتا ہے جیسا کہ ہندوستان میں بڑوں کے نام خطوط کے بارے میں اب تک کم و بیش دستور ہے۔''

عروضی اوزان پر ۱۲ صفحات کی بحث پنڈت جی نے ان الفاظ میں سمیٹی ہے۔

''آخر میں راقم کی یہ گزارش ہے کہ یونیورسٹیوں اور دوسرے تعلیمی اور امتحانی اداروں کو چاہئے کہ عروض کو تعلیم کے نصاب سے سر دست یک قلم خارج کر دیں۔''

اس حقیر کی رائے میں سرِ دست کے الفاظ یہاں زائد ہیں۔ انسان وجدان کی بنیاد پر درست اوزان کی اہلیت سے بہرہ ور

ہوتا ہے۔ مجھے عروض بارے کچھ علم نہیں مگر بحمد اللہ وزن کا باریک سے باریک فرق بھی بسا اوقات سماعت سے ہی معلوم ہو جاتا ہے نیز

''کبھی آپ نے بچوں کے (کو) کھیل کود میں فقرہ بازی اور تک بندی کرتے دیکھا ہے۔ شاعر کے بچوں کو نہیں غیر شاعر کے بچوں کو، اور شہر کے بچوں کو نہیں دہات کے بچوں کو۔ اگر دیکھا ہے تو آپ ضرور حاضر جوابی کے ساتھ اُن کی قیل وقال کی موزونیت اور تک بندی سے محظوظ ہوئے ہونگے''

قواعد اور ذوقِ سلیم کے تحت فرماتے ہیں۔

''بابر بادشاہ نے روضہ تاج محل نربدا کے بائیں کنارے پر تعمیر کیا۔

قواعد کی رو سے اس جملے میں کوئی غلطی نہیں مگر اسے سن کر سامع ایک خلفشار کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس نے تو یہ سنا تھا کہ تاج محل آگرے کے پاس جمنا کے کنارے پر شاہجہان نے بنایا تھا۔ اور بابر کو اتنی فرصت ہی کہاں ملی کہ وہ عمارتیں بناتا۔ اور یہ کہ نربدا تک اس کا پہنچنا کسی تاریخ میں نہیں دیکھا۔ ایسی ہفوات سن کر قواعد تو خوش ہوتی ہے کہ اس کے احکام کی تعمیل ہوئی مگر ذوقِ سلیم سر پیٹ لیتا ہے''۔

عہد حاضر کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے علامہ اقبال بارے فرماتے ہیں

''اقبال کی شاعری کا اسلوب ایجاز و تمکین اور تزئین کے ساز و سامان کی بہتات سے خاص امتیاز رکھتا ہے۔ چونکہ وہ مرزا بیدل سے بہت مستفید ہوئے تھے اور مرزا غالب کے دل سے مداح تھے۔ ان کا اسلوب استعارہ در استعارہ، تشبیہ مرکب اور شیرازیت کے بوجھ سے اکثر دب جاتا تھا لیکن شعریت سے دور نہیں جا پڑتا تھا۔ مختصر یہ کہ ان کا اسلوب حالی کے اسلوب کی طرح غیر شاعرانہ نہ تھا۔ رنگین بیانی اور ندرت اُن کے اسلوب کے خاص اوصاف ہیں۔ جیسا ان کا تخیل زور دار تھا ویسا ہی اسلوب جاندار تھا۔ ایسے اسلوب کی طرف رجحان عام ہے۔''

تعدد عنوانات، وسعتِ معلومات، اردو زبان کی محبت سے مملو یہ کتاب اس قابل ہے کہ کالجوں کے نصاب میں اسے شامل کیا جائے۔ اس کتاب میں وہ سب ہفوات نہیں جو آج کل کے اردو ڈگری ہولڈروں کی تحریروں میں پائی جاتی ہیں۔

کسی مسودے کی لکھو کے لئے قلم سے کتابت کی جائے یا آفسٹ چھپائی کے لئے کمپیوٹر سے لفظ کاری کی جائے انحراف کے امکانات کو صد فی صد ختم کرنا بڑا مشکل کام ہے۔ بالخصوص ایک ایسے معاشرے میں جہاں توثیق بینی (Proof Reading) اور تدوینِ کتاب (Book Editing) کی کوئی خاص روایت نہیں۔ ہمارے ہاں کتنے مشتاق یوسفی صاحبان ہونگے جو اس تصدیق پر خطیر رقم خرچ کرنے کا حوصلہ اور مقدرت رکھتے ہوں؟

ہمارے ہاں کتابیں لکھی بھی لشتم پشتم جاتی ہیں اور چھپتی بھی ان ساری بے احتیاطیوں کے ساتھ ہیں۔ کوئی کسی کتاب بارے کچھ لکھنا چاہے تو وہ کتاب کی مطبوعہ صورت کو مصنف کے حسبِ منشاء سمجھ کر ہی کچھ کہہ سکتا ہے۔

اس کتاب کے سرورق سے ہی میری حیرانی کی ابتداء ہوئی جو آہستہ آہستہ پریشانی اور پھر سرگرانی کو جا پہنچی۔ نئی یا غیر متوقع معلومات پر حیرانی ایک فطری امر ہے مگر جب بہت کچھ پے در پے خلاف توقع سامنے آتا جائے تو ابتدائی حیرانی آہستہ آہستہ پریشانی بن جاتی ہے۔ اور پھر جب

ع جنابِ شیخ کا نقشِ قدم یوں بھی ہے اور یوں بھی

پایا جائے تو پریشانی ترقی کر کے سرگرانی بن جاتی ہے۔

سرورق پر کتاب کے نام کے نیچے تحریر ہے ''اُردو زبان کی مختصر تاریخ اور اُس کی اِنشا اور املا''

لفظ اُردوٗ کی یہ املاء جس میں واؤ معروف پر اُلٹی پیش ہو عربی طریقِ تحریر سے مخصوص ہے اور کتاب کے آخر تک یہ لفظ اور اکثر دیگر الفاظ جن میں واؤ معروف ہے اسی طریق پر لکھے گئے ہیں۔ اردو میں ایسا رواج میں نے کبھی نہیں دیکھا۔ عربی میں داؤ د کو اردو میں داؤد لکھتے ہیں نہ صرف یہ کہ دونوں املاء مختلف ہیں بلکہ تلفظ بھی مختلف ہیں۔

انشاء اور املاء دونوں عربی اسماء ہیں۔ تمام عربی اسماء جو الف لینہ پر ختم ہوتے ہوں اُن کے آخر میں ہمزہ لکھا جاتا ہے۔ بعض لوگ جو الفاظ کی پہچان رکھتے ہیں اور طبیعتوں میں صحت کی اہمیت اُجاگر ہے ان کے ساتھ ہمزہ لکھتے ہیں۔ باقی کبھی لکھتے ہیں کبھی نہیں۔ اس کتاب میں ایسے کسی لفظ کے ساتھ ہمزہ نہیں ہے۔ میری رائے میں ''اُردوٗ'' کی یہ املاء بڑی پر تکلف ہے۔ اور انشا، املا بغیر ہمزہ کچھ زیادہ ہی بے تکلف طرزِ تحریر ہے۔

دیباچہ طبع اول میں چوتھا لفظ مطالع عربی ہے جو مطلع کی جمع ہے یہاں درست لفظ مطالِعہ ہے اس کے برعکس کئی پوسٹ گریجویٹ انگریزی لفظ Veil کا عربی متبادل برقعہ لکھتے ہیں جبکہ درست لفظ برقع ہے جو مذکر استعمال ہوتا ہے۔ آگے لفظ دیے ہے جس پر تبصرہ ذرا آگے آئیگا۔

صفحہ ۶۳ پر اردو حروفِ تہجی کی تفصیل نامکمل ہے۔ ان میں ژ، مھ، نھ، وھ اور یھ کے علاوہ (ء) ہمزہ بھی کم ہے نیز فارسی ہا اور...... (ہائے مختفی) بھی درج نہیں ہیں، جو کوئی حروف تہجی کی مکمل تفصیل مع مآخذ جاننے کا خواہش مند ہو وہ مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد کے ''اخبار اردو'' کا شمارہ ماہ اگست ۲۰۰۵ء میں میرا مضمون بعنوان ''اردو حروف تہجی کے مآخذ'' دیکھ لے مجھے امید ہے تمام شکوک دور ہو جائیں گے۔

اسی صفحہ پر پنڈت جی فرماتے ہیں:

> ''بعضوں نے فارسی اور اردو کے قدیم قاعدوں میں ہمزہ (ء) کو بھی ایک حرف قرار دے کر حروف تہجی میں شامل کر دیا ہے مگر حقیقت میں وہ حرف نہیں ہے۔ اس کی حیثیت پہلے چاہے جو کچھ بھی ہو مگر اب اعراب کی علامت سے زیادہ نہیں۔''

کاش پنڈت جی کہیں ''پہلے'' اور ''اب'' کی تشریح بھی کر دیتے کہ وقت کی حدّ فاصل معلوم ہو جاتی اور اس قلبِ ماہیت اور وجہِ تقلب کو ذرا غور اور توجہ سے دیکھا جاتا۔ اردو میں زبر، زیر، پیش، جزم، شد، عمودی زبر، عمودی زیر، اُلٹی پیش اور تنوینِ فتحی (دو زبر) کے علاوہ مد (دوسرا الف) کل دس علامات مستعمل ہیں۔ پنڈت جی نے یہ بھی نشاندہی نہیں کی کہ ہمزہ ان میں سے کس علامت کا کن حالات میں بدل ہوتا ہے۔ اور اگر یہ کسی کا بدل نہیں...... جو کہ میری رائے میں زیادہ قرینِ حقیقت ہے...... تو کب اور کیوں تحریر میں آتا ہے؟ یہی تذبذب سارے خلجان کا باعث ہے۔

اردو میں سے عربی کا سارا لغت نکال دیا جائے تو بھی پراکرتوں کے اتنے الفاظ رہ جاتے ہیں جو ہمزہ بغیر لکھے ہی نہیں جا سکتے۔ پاؤ، پاؤلی، پائل اور گھائل لکھتے ہوئے نوکِ قلم پر آ براجے ہیں۔ ڈاکٹر رؤف پاریکھ صاحب نے ہمزہ (ء) سے متعلق میرے ایک مضمون پر بڑی لے دے کی تھی۔ ۱۸ صفحات پر مشتمل میرے مقالے بعد نہ صرف وہ خاموش رہے بلکہ پاکستان اور ہندوستان سے کسی نے میرے لکھے کی تردید نہیں کی۔ میں نے اردو میں موجود ۱۸۶ الفاظ کی مثالیں دی تھیں کہ وہ کیوں کر بنتے ہیں اور ہمزہ سے لکھے جاتے ہیں۔ یہ پراکرتی لغات سے تھے۔

زیادہ سے زیادہ آپ پائل اور گھائل کو فارسی طریقہ پر پایل اور گھایل لکھ لیں گے مگر سچ تو یہ ہے کہ تلفظ بگڑ جائے گا۔ جیسے عربی داؤ د بگڑ کر ہی داؤد بنا۔

سب لوگوں میں یہ حوصلہ نہیں ہوتا کہ وہ بڑے اور مستند لوگوں کی تحریروں کو بھی تنقیدی نظر سے پڑھیں چہ جائیکہ ان پر کوئی اعتراض باندھیں۔ الحمدللہ مجھ پر کبھی کتاب کی دہشت نہیں ہوئی مجھے بات سمجھ نہ آئے تو کتاب اٹھا کر رکھ دیتا ہوں۔ سمجھ آ جائے

توتسلیم بھی کرتا ہوں اوراظہاراختلاف کی بھی جراَت کرتا ہوں۔

الف اور ہمزہ دونوں کو جب تک نہ سمجھا جائے ہم صحیح نتیجہ تک نہیں پہنچ سکتے۔ مرزانسیم بیگ صاحب کی طرح مجلس میں کہنا کہ ''اردو ڈکشنری بورڈ ہمزہ کو حرف تسلیم نہیں کرتا'' پھر میرے اعتراض پر اخبار اردو میں یہ خط چھپوا دینا کہ میں نے ایسا نہیں کیا تھا شاید زیادہ آسان ہے مگر اصل حقیقت کی جستجو سب مزاجوں سے لگا نہیں کھاتی۔

الف، واوَ، یا (کی دونوں صورتیں) حروف علت اپنی ماہیت میں اشباعی ہیں یہ جن حروف سے ملتے ہیں ان کی آوازوں کو جگاتے اور ان میں اپنی آوازیں ملاتے ہیں۔ انھیں ساکن حروف سمجھنا شاید درست نہیں۔ جو کسی کو کھینچتا ہے اس کے اندر کوئی حرکت ضرور ہوتی ہے۔ زبر، زیر، پیش ان کی مماثل ہیں البتہ ان کا تحرک ان سے نصف ہوتا ہے۔ اپنے تین چار مضامین میں یہ سب کچھ بالوضاحت پیش کر چکا ہوں۔

ہمزہ (ء) ایک متحرک حرف ہے جو......(اَ)......(اِ)......(اُ) اور......(أ) ان چار صورتوں میں تحریر میں آتا ہے۔ یہ واحد حرف ہے جو سکون آسا نہیں ہے اور اس کے مقام مطابق اس کی آواز ہوتی ہے۔ اردو کے وہ تمام الفاظ جو الف سے شروع ہوتے ہیں وہ متحرک ہونے کی وجہ سے دراصل ہمزہ سے شروع ہوتے ہیں۔ مثلاً آم۔ انگور۔ انجیر اور استاد سب میں ابتدائی الف متحرک ہے اس لئے ہمزہ ہے۔ لفظ کے بیچ ہمزہ ایک دندانہ مانگتا ہے۔ البتہ خانۂ فرنگ، گرمئی بازار جیسے مرکبات میں آخری حرف پر بغیر دندانے کے لکھا جاتا ہے۔ ایک بہت قدیم فارسی مقولہ ہے خطائے بزرگاں گرفتن خطا است۔ بزرگوں کی خطا پر گرفت کرنا خطا ہے۔ میں تہذیبی طور پر اسے درست اور صحیح سمجھتا ہوں یہ نہ ہو تو معاشرہ کا تار پود جلد بکھر جاتا ہے۔ البتہ علمی معاملات ذرا مختلف ہیں۔ عالم کتنا بھی بڑا ہو، مستند ہو، مانا جاتا ہو، مگر علم بڑھنے کے ساتھ ساتھ یہ احساس بھی بڑھتا رہتا ہے کہ ''جو کچھ میں نہیں جانتا وہ تو اس سے کہیں زیادہ ہے جو میں نہیں جانتا'' یوں علم کے ساتھ ساتھ عاجزی اور حلم بھی بڑھتے رہتے ہیں۔ کسی بڑے نام سے دہشت نہیں ہونی چاہئے۔ بات پر غور کیا جائے اور نقطۂ نظر میں اختلاف سمجھ آتا ہو تو بیان کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں۔ علم کی ساری ترقیاں تو اسی اختلافِ نقطۂ نظر کی مرہونِ منت ہیں۔

میں نے پنڈت جی کی کتاب کی املاء میں نظم کے ساتھ بدنظمی بھی بہت دیکھی ہے۔ صحیح بھی دیکھا ہے، مشکوک بھی دیکھا ہے، غلط بھی اور مضحکہ خیز بھی۔ جس عمر میں یہ کتاب شائع ہوئی ہے اس میں قویٰ اور طبیعت میں کافی اضمحلال آچکا ہوتا ہے اور انسان کئی بار توجہ مرکوز نہیں رکھ پاتا۔ عربی کا جس قدر علم ان مثالوں سے ظاہر ہوتا ہے جو انھوں نے اپنے دلائل ثابت کرنے کے لئے قرآن کریم اور احادیث سے دی ہیں، اس سے میں یہی نتیجہ اخذ کرسکا ہوں کہ املاء پر وہ اپنی توجہ مرکوز نہ رکھ سکے۔

جن الفاظ کی املاء میرے نزدیک غلط ہے صفحات کے حوالے علاوہ درست املاء میں نے قوسین میں لکھ دی ہے۔

سوئیوں ۳۳۸ (سوَیّوں)۔ ننّی ۳۶۶ (ننھی)۔ اسم الہ ۳۵۳ (اسم آلہ)۔ طایرانہ ۳۲۵ (طائرانہ)۔ شرایط ۳۱۰ (شرائط)۔ زواید ۳۱۷ (زوائد)۔ فواید ۳۲۰ (فوائد)۔ حقایق ۳۸۰ (حقائق) حایل ۲۶۵، ۲۸۱ (حائل)۔ رسایل ۲۰۳، ۲۶۱، ۳۳۰، ۳۳۱ (رسائل) قایل ۲۸۴ (قائل) فایز ۲۷۷ (فائز)۔ شایع ۲۱۴، ۲۵۸، ۳۴۱ (شائع)۔ لایق ۲۵۹ (لائق)۔ مضایقہ ۳۲۲، ۳۵۷ (مضائقہ) اوایل ۲۷۰، ۲۸۷ (اوائل)۔ خایں ۱۳۵، ۲۲۴ (خائن)۔ ہرج ۳۶۰ (حرج)۔ پہلے دو الفاظ کے علاوہ باقی سارے الفاظ عربی ہیں اور یہ نامانوس فارسی املاء میں لکھے گئے ہیں۔ آخری عربی لفظ میں بہت سے لوگوں کو التباس ہوتا ہے وجہ لفظ ہرجانہ بمعنی نقصان کا عوضانہ ہے۔

روداد فارسی لفظ ہے جسے صفحہ ۱۷ پر رویداد لکھا گیا ہے۔

کویلہ ۲۱۹، ۲۲۰ (کوئلہ)۔ کویلے ۲۱۹، ۲۲۱ (کوئلے)۔ تراین ۲۹ (ترائن) چُو چُو کے مربّے ۲۲ جبکہ درست املاء چُوں چُوں صفحہ ۱۰۳ پر موجود ہے۔

دو انگریزی الفاظ لایف ۲۰۴ پر ۴ مرتبہ اور ٹایم صفحہ ۲۸۴ پر ہیں صوتی اعتبار سے انھیں لائف اور ٹائم ہونا چاہیئے تھے اور غیرِ ثقہ لوگ ہی درست لکھتے ہیں۔

قافئے کا لفظ ص ۳۰۷ پر ۳ بار، ۳۰۸/۴، ۳۰۹، ۳۱۰/۳، ۳۱۸، ۳۱۹/۲، ۳۲۲/۳، ۲۲۳/۵، ۳۲۴/۶، ۳۳۱، ۳۵۲ کل تیس بار میں نے درست دیکھا ہے کہیں غلط املا نہیں پائی۔ اسی طرح لکھئے صفحہ ۳۰۲ پر درست املاء دیکھی ہے کتاب میں کہیں میری نظر غلط املاء پر نہیں پڑی۔ یہ دو الفاظ مستثنیات ہیں۔

اب میں ان الفاظ پر توجہ دے رہا ہوں جن کی املاء زیادہ تر غلط اور کبھی کبھی درست لکھی گئی ہے۔ املاء چونکہ آوازوں کی تصویر کشی ہے اس لئے وجدان تو درست جانب ہی رہنمائی کرتا ہے۔ انسان اپنے پیدا کردہ ذہنی خلجان کی وجہ سے غلط بھی لکھتا ہے۔

غلط املاء	صفحہ نمبر	درست املاء	صفحہ نمبر	وجہ
رایج	۲۵۹،۳۴۹	رائج	۱۱۰	یہ لفظ عربی ہے
حوایج	۱۴۸	حوائج		//
فایدہ	۱۹۴، ۲۱۷،۲۸۲	فائدہ	۶۴	//
نقایص	۲۱۰/۲	نقائص		//
نقائیص	۲۱۹، ۲۲۶/۲،۲۳۳	//		//
غایب	۱۱۴۱،۲۱۳،۲۹۲،۲۸۶، ۳۱۶	غائب		//
معایب	۱۵۸	معائب		//
عجایب	۱۰۷	عجائب		//
عاید	۲۱۴،۲۴۱، ۲۴۹، ۲۵۰، ۱۹۶، ۳۰۱، ۳۱۱	عائد	۱۱۷	//
فایز	۲۷۷	فائز		//
جایز	۱۵۷،۲۱۲،۲۵۹، ۳۲۷	جائز	۲۱۱، ۳۱۸، ۳۱۹/۲،۳۲۳	//
جائیز	۲۵۱	//	//	//
مطایبات	۳۳۲/۴،۳۳۳/۵	مطائبات	۳۳۲	عربی لفظ ہے
دایمی	۱۳۵،۲۲۴	دائمی		//
قایم	۱۸۸، ۲۱۶، ۲۶۳، ۲۸۶، ۲۹۲، ۳۰۲	قائم		//
تشبیہ	۲۵۳	تشبیہہ	۲۹۲	//
نمائیندہ	۶۵،۱۱۲	نمائندہ		فارسی لفظ ہے اس لئے نمایندہ بھی ٹھیک ہوگا کہ فارسی میں ہمزہ نہیں۔
نمائیندگی	۶۱،۶۲/۲،۶۳، ۶۵،۲۷۲	نمائندگی		فارسی ہے جہاں نمایندگی مگر اُردو تلفظ کے باعث نمائندگی ہوگا۔

آیندہ	۱۱۷، ۲۷۷، ۲۸۱	آئندہ	۲۷۹	//
آرایش	۲۲۰	آرائش		//
پیمایش	۳۵۰	پیمائش		//
زیبایش	۵۸	زیبائش		//
پیدایش	۱۸، ۲۲، ۲۵، ۱۶۱، ۲۳۰، ۲۸۸	پیدائش	۵۷، ۵۹، ۷۲	//
گنجایش	۱۳۴، ۲۰۲، ۲۳۲	گنجائش	۶۲، ۱۲۲، ۱۴۹، ۳۴۰	//
شایستگی	۳۱	شائستگی		//
گھایل		گھائل	۱۳۲	ہند کا مقامی لفظ ہے
رامایَن	۱۲۷	رامائن		پراکرتی لفظ ہے
رامائین	۲۵۱	//		//

اب عام استعمال کے الفاظ کی فہرست ہے جس میں ہر پھول کے کئی رنگ ہیں یا یوں سمجھئے کہ املاء کی دھمال ہے۔

ناقص		درست	
کہ	۲۵۸	کہہ	۱۴۹، ۱۷۱، ۲۷۲، ۲۸۲، ۲۹۹، ۳۰۳، ۳۰۸، ۳۱۰، ۳۱۹، ۳۲۴، ۳۳۸
کہ	۲۹۶	کہہ	//
لیے	۲۰، ۲۹، ۵۵، ۱۲۳، ۱۹۶، ۲۰۶، ۲۱۴، ۲۱۹/۲، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۴۴، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹/۲، ۳۳۳/۳، ۳۴۵، ۳۴۹، ۳۵۱/۲، ۳۵۲، ۳۵۳/۳، ۳۵۷/۲، ۳۵۹، ۳۶۳	لئے	۲۳۳، ۴۳/۳، ۵۱، ۶۰/۲، ۶۲، ۶۳، ۶۵، ۷۱/۲، ۷۲، ۷۳/۲، ۷۴، ۹۷/۲، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴/۲، ۱۰۵/۲، ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۱۳/۳، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۲۰، ۱۲۹/۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۵۱، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۸/۳، ۱۷۱/۲، ۱۷۲، ۱۷۶/۲، ۱۸۰/۲، ۱۸۹، ۲۰۳/۲، ۲۰۶، ۲۰۹/۲، ۲۱۳، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۴، ۲۴۵/۲، ۲۶۰، ۲۶۵، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۹۴، ۲۹۹/۳، ۳۰۱/۲، ۳۰۳/۳، ۳۰۴/۲، ۳۰۵، ۳۰۷/۴، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۵/۲، ۳۱۶/۳، ۳۱۸/۳، ۳۱۹/۲، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۳۰، ۳۳۷، ۳۳۹/۳، ۳۴۳، ۳۵۰، ۳۵۹، ۳۶۰
لئیے	۱۷، ۲۸، ۸۰، ۱۷۶، ۲۱۲، ۲۴۲، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۸		
لیجئیے	۱۴۹	لیجئے	۷۱، ۷۲، ۹۶، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۳۴، ۲۴۰، ۲۷۸، ۳۱۴
لیجیے	۱۹۷، ۲۱۹، ۲۵۸	//	//
کہیے	۳۱، ۲۲۹، ۲۷۰، ۳۱۱، ۳۳۹/۳	کہئے	اس کی درست املاء کتاب میں نہیں پائی۔
کیجیے	۱۱۳، ۲۱۶، ۲۶۶	کیجئے	۴۷، ۱۰۱، ۱۱۹، ۳۲۵
دیجیے	۲۰۴، ۲۰۷	دیجئے	۲۷۹، ۳۰۴

دیے	دیباچہ، ۲۸، ۵۰، ۹۵، ۱۰۷، ۱۵۸، ۱۷۲، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۸، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۷، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۴۳، ۲۶۷/۲، ۲۷۳/۲، ۲۷۴، ۲۸۳، ۳۳۳، ۳۴۱، ۳۴۳، ۳۵۰، ۳۵۹	دئے	۳۰۳، ۳۲۲
دیئے	۳۱۲، ۳۱۹	//	//
دیئے	۴۷، ۵۷، ۷۸، ۷۹، ۱۵۳، ۱۶۲، ۳۰۰/۲، ۳۰۹	//	//
کیئے	۲۱	کئے	۳۵، ۷۲/۲، ۱۰۲، ۱۱۴، ۱۵۶، ۱۷۱، ۲۲۹، ۲۴۵، ۳۱۱/۲، ۳۱۲، ۳۲۶
کیے	۱۹، ۲۹، ۵۶، ۲۲۹، ۲۵۹، ۲۶۷، ۲۷۳، ۲۹۱، ۳۵۷/۲، ۳۶۰	//	//
دیکھیے	۳۲، ۱۳۴، ۱۷۸، ۱۹۹، ۲۱۲، ۲۴۹، ۲۷۴، ۲۷۷، ۲۷۹، ۲۸۰، ۳۲۹، ۳۴۲، ۳۵۵، ۲۵۶	دیکھئے	۴۷، ۲۰۳
دیکھئیے	۴۷، ۲۰۳	//	//
رکھئیے	۲۱۵	رکھئے	کہیں درست نہیں لکھا گیا
رکھیے	۳۲، ۳۸، ۱۱۸	//	//
سمجھیے	۳۳۰	سمجھئے	//
ڈھالیے	۳۳۴	ڈھالئے	//
نکالیے	۳۳۴	نکالئے	//
سنیے	۳۳۹	سنئے	//
چاہیے	۲۹، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۵، ۱۶۲/۲، ۱۷۹، ۱۹۳، ۱۹۷/۳، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۷/۲، ۲۱۹، ۲۲۲، ۲۲۴ ۲۲۷/۳، ۲۲۸/۲، ۲۲۹/۳، ۲۳۱/۲، ۲۳۲/۲، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۶۰/۲، ۲۶۳، ۲۶۵/۲، ۲۶۶، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۳۳۷، ۳۵۰، ۳۵۱	چاہئے	۵۶، ۱۲۳، ۱۶۸، ۱۷۶، ۳۰۱، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۲۰/۲، ۳۲۱
چاہئیے	۱۴۵، ۱۷۱، ۲۳۲، ۲۹۸	//	//
تیئیں	۱۳۸	تیئں	۱۳۸/۲
چاہییں	۱۳۵، ۲۳۷	چاہئیں	۱۶۱، ۲۶۳/۲، ۳۲۳
بزلہ	۳۳۷	بذلہ	۳۳۷
تشبیہ	۲۵۳	تشبیہہ	۲۹۳

املاء سے ایسے لگتا ہے کہ ایک نشست میں رجحان درست املاء جانب رہا ہے جبکہ اگلی نشست میں رجحان کسی اور جانب ہو گیا ہے۔ ایک ہی لفظ کی ایک ہی پیرے میں دو طرح کی املاء بھی نظر میں آئی اور ایک ہی جملے میں بھی ایسی صورت دیکھی۔ اس سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ یا تو پنڈت جی کے نزدیک ہر طرح کی املاء جائز تھی یا بڑھاپے اور کہولت باعث توجہ مرکوز نہ رکھ سکے۔

آج کے اخبار (۹-۲-۲۰۰۸) میں ابھی پڑھا ہے کہ "اپنا خیال رکھئیے گا" چنانچہ لئیے، کئیے، لیجئیے، کیجئیے، دیجئیے، رکھئیے، دیکھئیے قسم کی املاء جس میں ہمزہ اور یا دونوں ہوتے ہیں کے متعلق کچھ مزید عرض کرتا ہوں۔

یہ کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ املاء فی الحقیقت تقریر کی تصویر ہوتی ہے۔ تصویر کی ہر سیدھی آڑی افقی عمودی لکیر دائرہ قوس بیضہ نقطہ حتیٰ کہ ہر ایک کی موٹائی یا باریکی کا تصویر کی خوبی یا خرابی میں دخل ہوتا ہے۔ آپ کچھ کم کر دیجئے تو تصویر ناقص ہو گی اور اگر کچھ بڑھا دیں گے تو بھی ٹھیک ٹھاک تصویر بگڑ جائیگی۔ یہاں یہ یاد رکھنے کی بات ہے کہ مصور تو سبھی ہو سکتے ہیں مگر ہر ایک کے لئے عبدالرحمٰن چغتائی یا لیونار دو دی ونچی ہونا ممکن نہیں ہے۔ املاء میں ہمیں دو سالہ بچوں کی تصویریں بھی ملیں گی اور منجھے ہوئے صادقین بھی نظر آئیں گے۔ ہاں گھٹنوں کے بل چلنے والوں کو شاہسواروں پر زبان طعن دراز کرنے سے قبل ضرور کچھ سوچ لینا چاہئے کہ بندے تو سبھی حیوان ناطق ہیں۔

بچپن میں مَیں نے ذرا کم پڑھے لکھوں کو یائے مجہول کے نیچے زائد دو نقطے لکھتے بھی دیکھا ہے ہوسکتا ہے لئیے، کئیے میں یہ دو زائد نقطے اسی وجہ سے لکھے گئے ہوں۔ ورنہ لئے اور کئے صوتی لحاظ سے مکمل اور بے عیب ہیں۔ البتہ لیے اور کیے یعنی دو متصل یا کے ساتھ یقیناً عیب دار ہیں کہ تقریر اور تحریر میں مطابقت نہیں ہے۔

نوید ازہر

اردو میں رَموزِ واوقاف کا ارتقاء

The punctuation creates meaningfulness and beauty in text. It also facilitate to understand the text, while vision does not get fatigued. The best and the first regular example of punctuation is available in the glorious Quran. In Urdu in its very inception the use of punctuation was made through I and which were abandoned later on because the letters were possible to be mixed with the words. The Quranic signs were not used in Urdu due to the reason that those are appropriate for the eloquent and meticulous text of the holy Quran. This is why we do not find their use in Arabic and Persian literature also. The present form of punctuation being used in Urdu has been borrowed from English like Arabic and Persian. The scholars of Urdu Language have been suggested different names of English punctuation.

''رُموزِ اَوْ قَاف'' ایک مرکب ہے جو دو عربی الفاظ ''رموز'' اور ''اوقاف پر مشتمل ہے۔ ''رَموز''، ''رَمْز کی جمع ہے جس کا مطلب ہے راز کی بات یا اشارہ۔ جب کہ ''اَوْ قَاف''، ''وقف'' کی جمع ہے جس کا مطلب ہے رُکنا۔ تحریر کے دوران میں کم یا زیادہ توقف کا اظہار جن علامات سے کیا جاتا ہے انھیں رموز اوقاف کا نام دیا گیا ہے۔ رموز واوقاف کا دوسرا نام اوقافِ قراءت ہے۔ یہ علامات ایک جملے کو دوسرے جملے سے یا ایک ہی جملے کے مختلف حصوں کو ایک دوسرے سے منفصل کرتی ہیں۔

ان علامات یا رموز کی اہمیت تحریر کے درمیان ایسی ہی ہے جیسی سڑک پر ٹریفک کے سرخ، پیلے اور سبز اشاروں کی، اِن شاروں کے استعمال کی وجہ سے قاری کی نظر کو سکون ملتا ہے اور وہ تھکتی نہیں۔ اس کے علاوہ جملے کا اصل مدعا ذہن نشین کرنے میں آسانی رہتی ہے۔

گفتگو کرتے ہوئے اپنے مخاطب کو لہجہ کے زیر و بم، بعض الفاظ پر زور، اعضائے بدن کی حرکات وسکنات، آنکھوں کے اشاروں اور چہرے کے تاثرات کی مدد سے اپنا مافی الضمیر بہتر سے بہتر انداز میں سمجھانا ممکن ہوتا ہے۔ جب کہ تحریر میں گفتگو کرنے والا محرّر بن کر آنکھوں سے اوجھل ہو جاتا ہے لہٰذا اہلِ علم نے کچھ ایسی علامات مقرر کر دی ہیں جو اس کمی کو پورا کر سکیں۔ رموز اوقاف کے استعمال کی ایک عمومی مثال قرآن مجید میں ہے۔

عام طور پر رموز واوقاف کو رموزِ اوقاف پڑھا اور لکھا جاتا ہے لیکن اس مرکب میں اضافت کی بجائے عطف زیادہ بہتر ہے۔

رموز اوقاف کا استعمال قرآن مجید میں بہت ضروری ہے تا کہ اہلِ عرب بالعموم اور اہلِ عجم بالخصوص دورانِ قراءت معانی و مفاہیم کو عدم توجہی یا لاعلمی کی وجہ سے تبدیل کر کے بے ادبی یا جہالت کے مرتکب نہ ہو جائیں۔ قرآن مجید کے رموز واوقاف رسول اللہ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کے خود سکھلائے ہوئے ہیں۔ اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ جلد ۱۶/۱ (ق۔قرآن مجید) میں

قرآن مجید کے رموز واوقاف سے متعلق جو معلومات ملتی ہیں ان کے مطابق:

> ''حضرت عبداللہ بن عمرؓ فرماتے ہیں کہ ہم رسول اللہ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم سے یہ معلومات حاصل کرتے تھے کہ قرآن مجید میں کس مقام پر ٹھہرنا اور وقف کرنا چاہیے۔ یہ بھی منقول ہے کہ خود آنحضرت صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم صحابہ کو آیات کے مختلف مواقع پر وقوف کی تعلیم دیتے تھے اور آنحضرت صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کو اس بارے میں جبرئیل علیہ السلام بتاتے تھے۔''(۱)

فارسی میں ان علاماتِ وقف کو 'علامت گزاری' اور انگریزی میں 'Punctuation' کا نام دیا گیا ہے۔ موجودہ اردو، فارسی اور عربی میں موجود رموزِ اوقاف انگریزی سے مستعار لیے گئے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انگریزی میں رموز واوقاف کی اشکال بہتر اور ترقی یافتہ ہونے کے ساتھ ساتھ قابلِ عمل بھی ہیں۔

ذیل میں قرآن مجید میں رائج رموز واوقاف کی تفصیل پیش کرنے کے بعد انگلش، اردو، موجودہ ادبِ عربی اور فارسی میں رائج رموز واوقاف کا ایک جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

قرآن مجید میں عہد صحابہ میں علامتِ آیت تین نقطوں کی شکل (∴) میں رائج تھی جو آیت کے آغاز میں استعمال ہوتے تھے۔ عہدِ عثمانیؓ میں دس آیات کے بعد ۵ کا نشان استعمال کیا گیا اور تین نقطے آیت کے آخر میں مقرر کر دیے گئے، لیکن ابوالاسود الدولی نے آیت کے اختتام پر گول دائرہ (O) تجویز اور مقرر کیا۔ باقی رموز اوقاف زیادہ تر ابوعبداللہ محمد بن محمد طیفور سجاوندی نے ایجاد کیے۔(۲)

قرآن مجید میں مستعمل رموز اوقاف کی مختصر کیفیت حسب ذیل ہے:

نمبر شمار	علامت	موقع
ا	م	یہ وقف لازم کی علامت ہے یہاں ٹھہر جانا لازمی ہے ورنہ معانی و مفاہیم میں گڑ بڑ کا اندیشہ ہے۔
۲۔	ط	لفظ مطلق کا مخفف ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ یہاں بات مکمل ہوگئی لہٰذا وقف کر کے آگے پڑھنا چاہیے۔
۳۔	ج	یہ وقف جائز کی علامت ہے۔ یہاں وقف کرنا یا نہ کرنا قاری کی صواب دید پر منحصر ہے۔
۴۔	ز	وقف مُجوز کی علامت ہے۔ اس مقام پر ٹھہر جانے کی بھی ایک وجہ موجود ہوتی ہے اور نہ ٹھہرنے کا بھی جواز ہوتا ہے مگر فصل کی بجائے وصل بہتر ہوتا ہے۔
۵۔	ص	یہ لفظ مرخص کا مخفف ہے۔ جہاں بات ابھی جاری ہو وہاں یہ علامت کام دیتی ہے تاکہ جملے کی تکمیل و جامعیت کو مد نظر رکھتے ہوئے قاری ٹھہر نہ جائے بل کہ ماقبل اور مابعد کو ملا کر پڑھے۔
۶۔	ق	قَد قِیلَ (کہا گیا ہے) کا اشارہ ہے۔ بعض علما نے وقف تجویز کیا جب کہ دیگر نے وصل کو بہتر گردانا۔
۷۔	قف	یُوقَفُ علیہ (یہاں ٹھہرا جاتا ہے) کا مخفف ہے۔ یہاں سانس روک کر وقف کر لینا چاہیے۔ تاہم وقف نہ کرنے سے بھی معانی تبدیل نہیں ہوتے۔
۸۔	س یا سکتہ	سکتہ کی علامت ہے۔ یہاں سانس لیے بغیر تھوڑا سا توقف کیا جاتا ہے۔
۹۔	وقفہ	یہاں سکتہ سے زیادہ ٹھہراؤ مطلوب ہوتا ہے۔
۱۰۔	صل	قَدْ یُوصَل کا مخفف ہے۔ یعنی کبھی کبھی ملا کر پڑھا جاتا ہے۔ یہاں وقف کرنا احسن ہے۔
۱۱۔	صلے	یہ اَلوَصلُ اَولٰی کا اختصار ہے۔ یعنی ملا کر پڑھنا اولیٰ ہے۔

۱۲۔ ..... جہاں آیت کے دوران میں یہ نقاط استعمال ہوں وہاں دونوں مقامات میں سے کسی ایک پر ٹھہرنا چاہیے۔

۱۳۔ O یہ آیت کی علامت ہے جو دراصل لفظ آیۃ کی گول ۃ ہے۔

۱۴۔ لا یہ لا وقف علیہ کی علامت ہے۔ یعنی وقف نہیں کرنا چاہیے۔

اب ہم انگلش، اردو، قرآن مجید کے علاوہ عربی زبان اور فارسی میں رائج رموز واوقاف کی تفصیل ملاحظہ کرتے ہیں:

نمبر شمار	انگریزی نام	علامت
1.	Full stop	.
2.	comma	,
3.	Semi colon	;
4.	Colon	:
5.	Colon & Dash	:-
6.	Brackets	( )
7.	Dash	_
8.	Sign of interrogation	?
9.	Sign of exclamation	!
10.	Inverted Commas	" "
11.	Hyphen	-----
12.	Star	*

اب ذیل میں انگریزی کے انہی رموز واوقاف کو فارسی میں رائج اسما کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے:

نمبر شمار	فارسی نام	علامت
۱۔	نقطہ	۔
۲۔	ویرگول	،
۳۔	پوان ویرگول (نقطہ ویرگول)	؛
۴۔	دونقطہ	:
۵۔	علامت سوال	؟
۶۔	علامت تعجب	!
۷۔	ہلالین (دوہلال)	()
۸۔	گیومہ (علامتِ نقلِ قول)	‘‘ ’’
۹۔	خطِ فاصلہ	ـــــــ

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ فارسی نے بھی قرآن مجید کے مقرر کردہ رموز واقاف عام عبارت کے لیے استعمال نہیں کیے بلکہ انگریزی سے مستعار لے کر اپنے لیے سہولت پیدا کی ہے۔

زبان عربی میں بھی یہی رموز واوقاف درج ذیل اسما کے ساتھ مُروّج ہیں:

نمبر شمار	عربی نام	علامت
ا۔	الوقف الکامل	.
۲۔	شوله	،
۳۔	الشوله المنقوطه	؛
۴۔	نقطتان	:
۵۔	علامة الاستفهام	؟
۶۔	علامة الاستعجاب	!
۷۔	قوسین	()
۸۔	شرطه	ـــــ
۹۔	الثولة المعکوسه/علامة الاقتباس	‘‘ ’’
۱۰۔	الواصله	-----

ڈاکٹر محمد صدیق خان شبلی کے خیال میں قرآن مجید کے رموز واوقاف عام تحریر میں اس لیے استعمال نہیں کیے گئے کہ:

ا۔ وہ الف بائی صورت میں ہیں۔ جس کی وجہ سے ان کا استعمال عبارت کے الفاظ کے ساتھ اختلاط کا شبہ پیدا کر سکتا تھا۔

۲۔ قرآن مجید کے عُلُوّ مرتبت کا تقاضا تھا کہ جو چیز اس کے ساتھ مخصوص ہے اسے عمومی حیثیت نہ دی جائے۔ (۳)

اسی وجہ سے باقی زبانوں کی طرح اردو میں بھی رموز اوقاف کی شکل مغرب کی مرہون منت ہے۔

اردو میں رموز واوقاف کا استعمال ۱۸ ویں صدی تک نہیں تھا حتیٰ کہ جملے کے خاتمے پر بھی کوئی نشان نہیں ہوتا تھا۔ اردو میں رموز واوقاف پر دستیاب ہونے والی اولین کتاب ''نجوم العلامات'' ہے جو سرسید احمد خاں کے ایک ہم عصر منشی غلام محمد کی تصنیف ہے۔ یہ ایک رسالہ کی شکل میں ہے۔ اس میں مصنف نے قرآن مجید کی طرز پر اردو کے لیے رموز واوقاف وضع کیے ہیں اور انھیں عبارت کے الفاظ میں مختلط ہونے سے بچانے کے لیے ان کے نیچے ایک لکیر لگا دی ہے۔

ان کے بعد سرسید احمد خاں نے تہذیب الاخلاق جلد ۵ بابت یکم رمضان ۱۲۹۱ھ میں رموز اوقاف پر اپنے نقطہ نظر کا اظہار کیا۔ یہ مضمون مقالاتِ سرسید ج ہفتم مرتبہ مولانا اسماعیل پانی پتی میں موجود ہے۔ انھوں نے منشی غلام محمد کی کوشش کو سراہتے ہوئے ان سے اختلاف کیا اور انگریزی رموز واوقاف کو اولویت بخشی۔ لکھتے ہیں:

> ''اس لیے نہایت مناسب ہے کہ جو علامتیں انگریزی میں مروج ہیں وہی ہم اردو میں اختیار کریں۔ ان علامتوں کا ٹیپ (ٹائپ) ہر قسم کا بنا ہوا دستیاب ہے، پتھر کے چھاپہ میں نہایت آسانی سے تحریر میں آسکتی ہیں اور ان کی شکل ایسی ہے کہ کسی حرف کے ساتھ مشابہ نہیں۔'' (۴)

سرسید کا نقطہ نظر واضح ہے اور پسندیدگی کی وجہ یہ ہے کہ قرآن مجید کی رموز حروف کی شکل میں ہیں جب کہ انگریزی کی رموز علائم کی صورت میں ہیں۔

اُردو میں رموز اوقاف

سرسید احمد خان نے اردو کے لیے درج ذیل رموز وعلائم تجویز کی ہیں:

نمبر شمار	انگریزی نام وعلامت	اُردو نام وعلامت
1۔	کاما(,)	علامت سکتہ(،)

2۔	سیمی کولن (;)	علامت سکون (؛)
3۔	کولن (:)	علامت وقفہ (:)
4۔	فل سٹاپ (.)	علامت وقفہ کامل (۔)
5۔	نوٹ آف انٹروگیشن (?)	علامت استفہام/سوال (؟)
6۔	نوٹ آف ایکسکلے میشن (!)	علامت تعجب و حیرت و فرحت (!)
7۔	ھائفن (-)	علامت ترکیب (-)
8۔	ڈیش (_)	خط یا لکیر (__)
9۔	پرنتھسز ( )	علامت جملہ معترضہ ( )
10۔	کوٹیشن ” “	علامت اقتباس ”“
11۔	انڈر لائن __	علامت توجہ ____
12۔	T	علامت حاشیہ

فورٹ ولیم کالج کی مطبوعات میں رموز و اوقاف کا استعمال بطور خاص ملحوظِ خاطر رکھا گیا۔

مولانا حالی کی ”یادگار غالب“ بھی ان اولین کتابوں میں سے ہے جس میں شعوری طور پر رموز و اوقاف کا استعمال کیا گیا۔ اس کا اولین ایڈیشن رحمت اللہ، رعد پریس کانپور میں ۱۸۹۷ء میں زیور طباعت سے آراستہ ہوا۔ گویا یہ کوشش بھی دبستان سرسید ہی کی طرف سے ہوئی۔

اس کے بعد مولوی نظام الدین حسن نوتنوی نے ۱۹۰۰ء میں رموز اوقاف پر ایک رسالہ شائع کیا۔ اور ۱۹۰۲ء میں ”اوقاف العبارت“ کے نام سے کتاب لکھی جس کی طباعت ۱۹۰۴ء میں نول کشور کے مطبع سے ہوئی اور اشاعت لکھنؤ سے ہوئی۔ اس کتاب میں ”قرآن مجید کے رموز و اوقاف“ کے استعمال پر بالتفصیل بحث کرتے ہوئے آخر میں ”رموز و اوقاف بطرز مغربین“ کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔

اس کے بعد لاہور سے شائع ہونے والے رسالہ ”کہکشاں“ میں مولوی سید ممتاز علی نے رموز و اوقاف کو رائج کرنے کی تجویز پیش کی۔

رسالہ ”اردو“ کے اکتوبر ۱۹۲۲ء کے شمارہ میں پروفیسر ہارون خان شیروانی نے رسم الخط اور رموز و اوقاف کے موضوع پر ایک کانفرنس منعقد کرنے کی تجویز پیش کی۔

رسالہ ”اردو“ بابت اکتوبر ۱۹۲۳ء میں ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کے مضمون ”اردو رسم الخط میں اصلاح“ پر ادارتی نوٹ لکھتے ہوئے اس کانفرنس کے انعقاد اور سفارشات کی اطلاع دی۔ جن کو انجمن ترقی اردو نے اختیار کیا اور مولوی عبدالحق نے ”قواعد اردو“ میں ان کی تفصیل بیان کی۔[۵]

مولوی عبدالحق نے قواعد اردو میں رموز و اوقاف کی جو تفصیل منعقدہ اجلاس کی تجاویز کی روشنی میں پیش کی، حسب ذیل ہے:

اصطلاحات	علائم
سکتہ	،
وقفہ	؛
رابطہ	:

تفصیلیہ	:-
ختمہ	۔
سوالیہ	؟
فجائیہ/ ندائیہ	!
قوسین	() یا [ ]
خط	ــــ
واوین	'''
زنجیرہ	V(۶)

اس فہرست سے ظاہر ہے کہ سر سید کی تجویز کردہ رموز میں تفصیلیہ کا اضافہ کرتے ہوئے علامت توجہ، علامت حذف اور علامت حاشیہ کونظر انداز کر دیا گیا ہے۔ نیز اصطلاحات بھی سر سید سے مختلف استعمال کی ہیں۔ مثلاً

علامتِ سکتہ		سکتہ
سکون	کی بجائے	وقفہ
وقفہ	کی بجائے	رابطہ
وقفۂ کامل	کی بجائے	ختمہ
استفہام/سوال	کی بجائے	سوالیہ
تعجب وحیرت وفرحت	کی بجائے	فجائیہ،ندائیہ
ترکیب	کی بجائے	زنجیرہ
جملہ معترضہ	کی بجائے	قوسین
اقتباس	کی بجائے	واوین

اردو کے ایک محقق پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی نے رموز واوقاف کے مسئلہ میں مولوی عبدالحق سے اختلاف کیا۔ ان کے خیال میں سکتہ (،) کوختمہ (-) کی طرح اور ختمہ کو علامتِ جمع (+) کی طرح ظاہر کرنا چاہیے۔ مزید برآں ان کے نزدیک اردو میں وقفہ، رابطہ، ختمہ اور زنجیرہ کی ضرورت نہیں۔ ان کا خیال تھا کہ انگریزی کے تمام رموز واوقاف کو اردو میں استعمال کرنا ضروری نہیں، اپنی ضرورت کو مدنظر رکھنا چاہیے۔(۷)

پنڈت صاحب کے خیال میں انگریزی کی تمام علامات کو استعمال کرنا ضروری نہیں لیکن جن علامات کا انہوں نے ذکر کیا ہے آج کے دور میں جب زبان وادب کی ترقی کا سفر تیزی سے جاری ہے، ان علامات کا استعمال بھی اردو کی تحریر میں ضروری ہو گیا ہے اور اساتذہ کے ہاں بھی اس کی مثالیں دستیاب ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ اردو دائرۂ اسلامیہ جلد ۱۶/ اق ۔قرآن مجید، طبع اول، زیر اہتمام دانش گاہ پنجاب، لاہور، ص ۳۲۸

۲۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۱۶/ اق ۔قرآن مجید، طبع اول، زیر اہتمام دانش گاہِ پنجاب، لاہور، ص ۳۳۱

۳۔ اعجاز راہی مرتبہ روداد سیمینار مشمولہ اردو میں انگریزی رموز اوقاف کے استعمال کے امکانات، محمد صدیق خان شبلی، ڈاکٹر، مقتدرہ، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء میں ۱۶۰

۴۔ سر سید، مقالات سر سید ہفتم، ص: ۲۱۷، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۲ء

۵۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، جامع القواعد حصہ نحو، مرکزی اردو بورڈ، گلبرگ لاہور، جنوری ۱۹۷۳ء، ص ۲۰۲، ۲۰۳

۶۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق، قواعد اردو، انجمن ترقی اردو، نئی دہلی، ۱۹۹۱ء

۷۔ کیفی، پنڈت برج موہن دتاتریہ، کیفیہ، مکتبہ معین الادب، لاہور۔ ۱۹۵۰ء

کتابیات بحوالہ مصنف

- اُردو دائرہ معارف اسلامیہ، ج ۱۶/ ا، پنجاب یونی ورسٹی، لاہور
- اعجاز راہی، مرتّبہ، اُردو املاء و رموز اوقاف کے مسائل (روداد سیمینار) مقتدرہ، اسلام آباد
- ایرک پیٹرج، "You have a point"
- غلام مصطفیٰ خاں، ڈاکٹر، جامع القواعد، مرکزی اُردو بورڈ، گلبرگ لاہور
- گوہر نوشاہی، ڈاکٹر، منتخب مقالات اُردو املا و رموز اوقاف، مقتدرہ، اسلام آباد
- محمد عارف، پروفیسر ڈاکٹر، سید، رموز اوقاف، ہائر ایجوکیشن کمیشن، اسلام آباد
- محمد معین، دکتر، فرہنگ معین، تہران
- مولوی عبدالحق، قواعد اُردو، انجمن ترقی اُردو، دہلی

پروفیسر علی احمد فاطمی

ناول کی شعریات...... چند مباحث

Novel is a popular genre of literature. There are many articles have been written so far about this art. This article talks about the poetics issue of novel and what sort of significance it has within novel.

ناول کی شعریات......زندگی کی شعریات ہے۔

پتہ نہیں زندگی کی کوئی شعریات ہوسکتی ہے یا نہیں......اگر ہوسکتی ہے تو ناول کی بھی ہوسکتی ہے، اگر نہیں تو ناول کی بھی نہیں......مگر ناول پھر بھی ناول ہے جیسے زندگی، زندگی ہے۔

شعریات......لغوی سے زیادہ اصطلاحی ترکیب ہے......نثری صنف ناول کے ساتھ شعریات کی اصطلاح استعمال کرنا کچھ عجیب سا لگتا ہے۔ کچھ تو شعریات کی اصطلاح ہی غور طلب اور بحث طلب ہے، کچھ یہ بھی کہ اُردو ادب میں شاعری کا ہی غلبہ رہا ہے۔ شاعری ہی سے یا شعر سے شعریات کی اصطلاح قائم ہوئی، باوجود اس کے کہ مشرقی انتقادیات میں شعریات کا لفظ دیکھنے کو نہیں ملتا۔ ان کا طریقۂ فکر ہی مختلف تھا۔ Poetics کا ترجمہ کر کے اور شعریات کی اصطلاح گھڑ کر ہم نے مغرب کی ہی پیروی کی اور پھر اسے محدود و مشروط کر دیا۔ اُردو ادب میں اس نوع کی اصطلاحیں کثرتِ استعمال سے اپنے مخصوص و مشروط بلکہ کبھی کبھی بعض سخت گیر ناقدوں کی نظر میں محدود معنیاتی دائرے میں سمٹ جاتی ہیں۔ اس کے برعکس ہوتا یہ ہے کہ زندگی کی رفتار، اس کے پیچ و خم جب مسائل و موضوعات کی نوعیت و ماہیت بدلتے ہیں تو نئے ناول پرانے ناولوں کے مقابلے شعوری یا لاشعوری طور پر بدلتے ہیں۔ جانے انجانے میں شکست و ریخت ہوتی ہے۔ بظاہر تخریب کاری کا یہ عمل حقیقتاً نئی تعمیر و وسعت کا حامل ہوتا ہے کیونکہ نئے تجرباتی و تکنیکی ناول پرانے ناولوں کی طرح محض قصہ نویسی کا انبار نہیں ہوتے۔ روایتی کہانی نہیں ہوتی۔ وہ قاری کو آسان لطف نہیں دے پاتے۔ ان میں تہہ داری ہوتی ہے اور کثیر الجہت معنیاتی نظام ہوتا ہے۔

بہ الفاظ دیگر ہم کہہ سکتے ہیں کہ آج کا ناول چیلنج کرتا ہے۔ اب قاری اور اس سے زیادہ ناقد اس چیلنج کو کس طرح قبول کرتا ہے، یہ اس کی توفیق، صلاحیت اور علمیت پر منحصر ہے۔ لیکن معقول تنقید بھی اپنے رویّوں میں تبدیلی بلکہ کبھی کبھی توڑ پھوڑ کرتی ہے کیونکہ تنقید اگر محض روایتی اصطلاحوں اور قدیم رویّوں میں گھری رہے تو نہ صرف نئی تخلیق کے ساتھ انصاف نہیں ہوتا بلکہ تخلیق و تنقید کے رشتوں میں بھی دراڑ پڑنے لگتی ہے اور تنقید اپنے آپ میں سمٹنے لگتی ہے۔ اپنی تعریف، تاریخ اور غیر ضروری فکر و فلسفہ کی گہری گہری باتوں میں ڈوبنے ابھرنے لگتی ہے۔ جیسا کہ ان دنوں اُردو تنقید میں ہو رہا ہے کہ وہ تخلیق پر کم خود اپنی وجودی کیفیت، ماہیئت پر زیادہ روشنائی خرچ کر رہی ہے اور علمیت، مغربیت اور مابعد جدیدیت کا بوجھ لادے سرگرداں اور سر بہ گریباں ہو چکی ہے۔ اُردو کے پرانے ناقدوں نے نئے ناولوں کو تھوڑ بہت پڑھا ضرور لیکن دو ایک کو چھوڑ کر زیادہ تر پرانے طرز کی تنقید سے نئے ناولوں کی جانچ پرکھ کرتے رہے اور اپنے طور پر صحیح غلط نتیجے نکالتے رہے۔ کچھ نئے نقادوں نے کوششیں ضرور کیں لیکن فکر و نظر کی کمی و کجی اور اس سے زیادہ دنیاداری نے انھیں مصلحتاً اس طرف عدم توجہ کا شکار بنا دیا۔ وہ کچھ ایسی معمولی اور غیر ضروری بحثوں اور خانوں میں پھنسے رہے کہ ناول کی شعریات، جمالیات اور سماجیات پر نئے ناولوں کے حوالے سے گفتگو نہ ہوسکی، جس کی شدید ضرورت تھی۔ اگر کھلی و علمی گفتگو ہوتی تو اندازہ ہوسکتا تھا کہ ناول جیسی وسیع و عظیم صنف کے لیے شعریات

اور جمالیات کے روایتی مفاہیم کس قدر تنگ اور بوسیدہ ہو چکے ہیں اور کیا بڑے ناول کی بڑی تفہیم کے لیے ان اصطلاحوں اور لفظوں کی ترکیب ناگوار اور ناممکن سی نہیں نظر آنے لگتی ہے۔ کیا انیسویں صدی میں ''امراؤ جان'' اور بیسویں صدی کے نصف اوّل میں ''گئو دان'' اور نصف دوئم میں ''آگ کا دریا''، یا ''خدا کی بستی''، ''اُداس نسلیں'' یا کچھ اور بڑے ناولوں کے حوالے سے بھی ناول کی شعریات پر کھلی گفتگو نہیں ہوئی اور ہر نقاد اپنے مکتبۂ فکر کے اعتبار سے اپنے اپنے زاویے کچھ اس انداز سے پیش کرتا رہا کہ ناول اتنا اور ایسا ہے، اس کے علاوہ کچھ نہیں۔

نئے ناولوں کا مقابلہ ''گئو دان'' یا ''آگ کا دریا'' سے نہیں ہے اور ہو بھی نہیں سکتا۔ دور، تہذیب، سائل سب بدل گئے ہیں۔ آج کے ناولوں نے دنیا کو مٹھی میں بند کر لیا ہے جیسے سائنس نے کر لیا ہے، ٹیلی ویژن، کمپیوٹر، موبائل وغیرہ نے۔ لیکن سائنس اور ادب میں بہت فرق ہے اور فرق تو شعر اور افسانہ میں بھی بہت ہے۔ ایک مضمون (میرا تخلیقی سفر) میں ممتاز افسانہ نگار راجندر سنگھ بیدی نے اچھی بات کہی ہے:

> ''غزل میں آپ عورت سے مخاطب ہوتے ہیں لیکن افسانے میں ایسی کوئی قباحت نہیں۔ آپ مرد سے بات کر رہے ہیں اس لیے زبان کا اتار رکھ رکھاؤ نہیں۔ غزل کا شعر کسی کھردرے پن کا متحمل نہیں ہو سکتا لیکن افسانہ ہو سکتا ہے، بلکہ نثری نژاد ہونے کی وجہ سے اس میں کھردرا پن ہونا ہی چاہیے جس سے وہ شعر سے متمیز ہو سکے۔ دنیا میں حسین عورت کے لیے جگہ ہے تو اکھڑ مرد کے لیے بھی ہے جو اپنے اکھڑ پن ہی کی وجہ سے صنفِ نازک کو مرغوب ہے۔ فیصلہ اگرچہ عورت پہ نہیں مگر وہ بھی کسی ایسے مرد کو پسند نہیں کرتی جو نقل میں اس کی چال چلے۔''

اور آگے وہ بڑے پتے کی بات کہتے ہیں:

> ''یہ طے بات ہے کہ افسانے کا فن زیادہ ریاضت اور ڈسپلن مانگتا ہے۔ آخر اتنی لمبی اور مسلسل بحر سے نبرد آزما ہونے کے لیے بہت سی صلاحتیں اور قوتیں تو چاہئیں ہی، باقی اصنافِ ادب کی طرف جزواً جزواً توجہ دی جا سکتی ہے۔ لیکن افسانے میں جز و کل کو ایک ساتھ رکھ کر آگے بڑھنا پڑتا ہے۔ اس کا ہراول، متداول اور آخری دستہ مل کر نہ بڑھیں تو یہ جنگ جیتی نہیں جا سکتی......اب میں ایک چونکا دینے والی بات کرنے جا رہا ہوں اور وہ یہ کہ اُردو زبان نے ابھی اتنی ترقی نہیں کی ہے کہ افسانے کے سے فنِ لطیف کو اس طریقے سے سمجھ سکے یا قبول کر سکے جیسے سمجھنا یا قبول کرنا چاہیے۔ میری اس بات کو سمجھنے کے لیے آپ پیچھے مڑ کر دیکھئے کہ ہر آن ڈکشن پر کچھ زیادہ ہی زور دیا ہے۔''

یہاں افسانہ سے مراد فکشن ہے جو کبھی مجنوں گورکھپوری نے پہلی بار استعمال کیا تھا۔ اور اگر تھوڑی دیر کے لیے بیدی کی باتوں کو افسانہ کے فن تک محدود کر دیا جائے تو بھی یہ ساری باتیں ناول میں اور پھیل جاتی ہیں، کیونکہ ناول ایک ایسی صنف ہے جو سماجی اور خارجی قدروں کے بغیر آگے بڑھ ہی نہیں سکتی۔ اس کے بطن سے باطنی اور انسانی قدروں کو کھنگال کر نکالا جاتا ہے۔ ناول میں سماجی اقدار کی بے حد اہمیت ہوا کرتی ہے۔ اس کو سماجیات کہتے ہیں، جو کسی بھی طرح سے شعریات یا جمالیات سے الگ چیز نہیں ہوتی ہے۔ غلطی یہی ہوئی کہ شعریات کو شاعری کے حوالے سے ایک وجدانی چیز سمجھا گیا اور سماجیات کو زمینی اور سماجی سروکار کو کھردرے پن یا سپاٹ پن سے تعبیر کیا گیا اور اُردو شاعری کی شعریات کھردرے پن اور سپاٹ پن سے ہمیشہ دور رہیں۔ یہ بات بھی ابھی تک نہیں سمجھی گئی کہ شعریات اور جمالیات انسانی رشتوں اور سماجی سروکاروں سے الگ کوئی چیز نہیں ہے۔ ناول کی صنف میں محسوسات کے زاویے اور اظہار کے طریقے شاعری سے بے حد مختلف ہوتے ہیں۔ ناول بہر طور اپنے زمانے کی صورتِ حال کو دیکھنے پر مجبور ہوتے ہیں، ناول نگار انھیں لکھنے پر مجبور۔ عہدِ حاضر کے ممتاز ناول نگار غضنفر نے اپنا پہلا

ناول ''پانی'' لکھا جو اپنی شاعرانہ زبان اور علامتی اُسلوب کی وجہ سے پسند تو کیا گیا لیکن وہی غضنفر ''دریہ بانی'' اور ''وش منتھن'' جیسے بیانیہ ناول لکھنے پر مجبور ہوئے جس کی راست بیانی یا حقیقت بیانی بعضوں کو کھٹکتی ہے۔ لیکن غضنفر جان گئے ہیں کہ آج ناول لکھنا ہے تو آج کے سماجی سروکاروں کے بغیر کوئی قدم آگے بڑھایا نہیں جا سکتا۔ یہی بات شموئل احمد کے ناول ''ندی'' اور ''مہاماری'' کے حوالے سے بھی کہی جا سکتی ہے۔ فائر ایریا، مکان، دھمک وغیرہ کی کامیابی ان کے سامنے ہے حالانکہ ''پانی'' اور ''ندی'' کو بھی سماجی سروکاروں سے الگ دیکھ پانا مشکل ہے۔ انداز مختلف ہے اور ہونا بھی چاہیے کیونکہ آج خواب، فینٹاسی، علامتی بیانیہ یا راست بیانیہ سب کے سب حقیقت کے دائرے میں آگئے ہیں۔ انسانی اقدار اور سماجی سروکار باہم مدغم ہوگئے ہیں چنانچہ جمالیات اور سماجیات کے فاصلے بھی گھٹ گئے ہیں۔ یہ سب کے سب ایک نئی فکریات اور شعریات کو جنم دے رہے ہیں۔ نمبردار کا نیلا، فرات، دوگز زمین، اندھیرا یگ، مورتی وغیرہ اس کی مثالیں ہو سکتی ہیں لیکن ان نئے ناولوں کو اس زاویے سے یا شعریات کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی گئی......؟ شاید نہیں۔ ہم تو آج بھی فروعی قسم کی بحثوں میں الجھے رہنا اور الجھائے رکھنا پسند کرتے ہیں۔

رسالہ ''نیا سفر'' کی ادارت کرتے ہوئے ایک بار افسانوی باب پر میں نے افسانیات کا عنوان رقم کر دیا۔ مجھ پر سیکڑوں اعتراضات کیے گئے اور کہا گیا کہ شعریات اب ایک وسیع تصور کی اصطلاح بن چکی ہے اس لیے افسانہ یا فکشن کے ضمن میں بھی یہی اصطلاح استعمال کرنی چاہیے۔ افسانیات کی اصطلاح غلط ہے۔ یہ بات غور طلب تھی، اس لیے آج خیال آتا ہے کہ ان معنوں میں ناول کی شعریات کا عنوان یا ترکیب غلط نہ ہونا چاہیے لیکن میں ایک اور بات کہنا چاہتا ہوں کہ کیا ایسے اصولوں اور اصطلاحوں کے ذریعے افسانوی ادب اور بالخصوص ناول کی اصل تفہیم ممکن و مناسب ہے......کیا یہ تنقید کا عملی (Practical) روپ ہے کہ روایتی اور سخت گیر اصولوں سے نہ تو تنقید لکھی جا سکتی ہے اور نہ تخلیق کا وجود ممکن ہے۔ شاید اسی لیے مغرب میں ان دنوں اصولوں کی تنقید یا تنقیدی اصولوں کے خلاف آواز اُٹھائی جا رہی ہے۔ اس کے برعکس اُردو میں ان دنوں اصولوں پر ہی بحث ہو رہی ہے، مابعد جدید اصولوں کی بحث......غور طلب بات یہ ہے کہ ان تنقیدی مباحث میں تخلیق ایک سرے سے غائب ہے۔

آج کا تنقیدی منظرنامہ غور سے ملاحظہ کیجیے۔ ذمہ دار نقادوں کی تحریر و تنقید میں ہم عصر تخلیق، شاعری، ناول، افسانہ وغیرہ کا ذکر نہ ہونے کے برابر ملتا ہے۔ وجہیں بہت سی ہو سکتی ہیں لیکن ایک وجہ جو مجھ حقیر کے ذہن میں آتی ہے وہ یہ کہ جن تنقیدی مباحث میں یہ نقاد اُلجھے ہیں یا اُلجھائے ہوئے ہیں، اس سے تخلیق نہ صرف مختلف ہے بلکہ متضاد بھی ہے۔ اس کے مسائل، تکنیک، پیشکش، غرضیکہ بہت کچھ مختلف و منفرد ضرور ہے جو آج کی پیچیدہ و ژولیدہ تنقید سے میل نہیں کھاتی یا موافق نہیں آتی۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید غیر متعلق و غیر فطری ہو جانے کی وجہ سے عام قارئین کی نظر میں ایک بوجھل، ثقیل، غیر دلچسپ اور غیر ضروری چیز بن کر رہ گئی ہے کہ جن مغربی اصطلاحوں، فلسفوں، رویّوں کا ذکر اس میں ملتا ہے، ان کا ہماری تہذیب، معاشرت، ثقافت وغیرہ سے زیادہ لینا دینا نہیں ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ادب اور خاص طور پر تخلیقی ادب اصولوں اور اصطلاحوں کی مدد سے جنم نہیں لیتا، وہ ایک آزاد فضا میں نمو پاتا ہے۔ ہر صنف کے تقاضے الگ الگ ہوتے ہوئے بھی کچھ عناصر مشترک ہوتے ہیں جو ادب کی روح کہلاتے ہیں۔ اس لیے جب شاعری اور ڈرامے میں شعریات ہو سکتی ہے تو ناول کی کیوں نہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کے طریقے اور زاویے مختلف ہوں گے۔ اگر یہ بات ملحوظ نہ رکھی گئی تو تنقید صحیح رول ادا نہیں کر سکتی۔ اُردو فکشن کی تنقید میں یہ کمیاں اور غلطیاں رہی ہیں کہ ہم نے اکثر شاعری کی شعریات کے پیمانے سے فکشن کی تنقید کی اور غلط نتیجے نکالتے رہے۔ شعریات کا فرق تو غزل اور نظم کے درمیان ہے نہ کہ فکشن، جو شاعری کے مزاق و مزاج سے بہت مختلف رہا ہے اور آج تو اور بھی مختلف ہے۔ آج تو ناول کی صنف میں ناولوں کی الگ الگ فضا اور پیشکش ہے۔ اس سے بھی شعریات کے پیمانے الگ الگ ہو جاتے

ہیں۔جس طرح اُردو کی مزاحمتی واحتجاجی شاعری کوعشقیہ شاعری کے پیمانوں سے نہیں پرکھا جاسکتا اسی طرح رومانی ناول کے پیمانے پر خالص سماجی ناول کو نہیں پرکھا جاسکتا۔غضنفر کے ''پانی'' اور ''دویہ بانی'' کی شعریات ایک سی نہیں ہوسکتی۔''پانی'' کو پسند کرنے کی وجہ اس کی شاعرانہ زبان اور علامتی اُسلوب زیادہ ہے کہ ہم شعریات کو شاعری کے حوالے سے زیادہ پسند کرتے ہیں اور سمجھتے ہیں۔ندی، نمبردار کا نیلا، مورتی وغیرہ کو اسی ضمن میں دیکھا جاسکتا ہے لیکن دویہ بانی، وشو منتھن، مہاماری، مسلمان، اندھیرا یگ وغیرہ کی شعریات الگ ہوگی جسے سماجیات کے بغیر سمجھا نہیں جاسکتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ آج دلت جمالیات، تانیثی جمالیات، علاقائی جمالیات وغیرہ کی بحثیں اٹھائی جارہی ہیں۔ان بحثوں کے پس منظر میں ہندوستان کی سیاست، فرقہ واریت، طبقاتی بیداری، احساسِ محرومی، جدوجہد اور سنگھرش کے جذبات واحساسات کام کرتے دکھائی دے رہے ہیں۔اسی لیے کہا جاتا ہے کہ آج کے ادب اور ناول کی شعریات کو آج کے سماجی سروکاروں سے سماجیات سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔

ترقی پسند تحریک جوعوامی اور مارکسی فکر ونظر لے کر چلی تھی اور اس کے تخلیق کاروں نے بہت اچھے اور کامیاب ناول لکھے اور ناول کا دائرہ وسیع سے وسیع تر کیا۔لیکن ترقی پسند نقادوں نے بھی فکشن کی تنقید پر کوئی قابلِ قدر کام نہیں کیا۔بہت بعد میں سیّد محمد عقیل (جدید ناول کا فن) اور قمر رئیس (بیسویں صدی میں اُردو افسانہ) نے کچھ اچھے کام کیے۔لیکن ناول کی شعریات پر بحثیں یہاں بھی کم کم ہی ہیں۔زیادہ تر بزرگ نقاد مارکسی اور سماجی نقطۂ نظر کے اردگرد ہی چکر لگاتے رہے اور شاعری پر زیادہ لکھتے رہے لیکن بعد کے نقادوں نے غالباً مغرب میں اشتراکیت کے بدلتے ہوئے مزاج کے زیراثر اپنے ترقی پسند خیالات کو شدت پسندی سے الگ کیا اور آزاد ونرم فضا میں نئے ناولوں کا جائزہ لیا اور کامیاب رہے۔ضرورت ہے اسی روایت کو آگے بڑھانے کی۔اس لیے کہ نئے دور کی تہذیب کی نئی گھن گرج اور اُلٹ پھیر نے حقیقت کا تصور ہی بدل دیا ہے۔سماجی حقیقت اور اجتماعی حقیقت بحث کے گھیرے میں ہے۔انفرادیت، سجاوٹ کو دکھاوے کی اہمیت دی جارہی ہے۔بعض مغربی نقاد جو مارکسی بھی ہیں لیکن خالص سیاسی طرز پر سیاست کے موضوع پر لکھے گئے ناول کی مذمت کرتے ہیں۔بعض تو سماجی تجزیوں کے ہی قائل نہیں ہیں حالانکہ ان سب باتوں پر بھی بحث ہوسکتی ہے لیکن یہ بات درست ہے کہ آج حقیقت کل کے مقابلے پیچیدہ اور مبہم ہوگئی ہے اور یہ بھی کہ پیچیدہ حقیقت کو اسی پیچیدگی کے ساتھ پیش کرنا فن نہیں بلکہ ناول نگار اپنے تخیل ووجدان سے بھی اس حقیقت میں رنگ آمیزی کرتا ہے اور ایک نئی حقیقت کو جنم دیتا ہے۔اسی لیے کچھ نقاد یہ بھی کہتے ہیں کہ مانوس حقیقت کو اجنبی اور غیر مانوس بنا کر پیش کرنا ہی فن ہے۔ہوسکتا ہے کہ یہ بات سچ ہو کہ تحیر وتجسّس کا جذبہ تو ادب کیا زندگی کی افہام وتفہیم کے لیے ضروری ہوا کرتا ہے لیکن ادب میں یہ ذریعہ فن کا حوالہ تو ہوسکتا ہے لیکن مکمل ادب نہیں۔اصل مسئلہ تو انسانی حیات وممات کا ہے اور ناول میں حیات وکائنات کے مسائل جس ڈھنگ سے پیش ہوتے ہیں وہ کسی اور صنف میں نہیں۔اس کے تقاضے، مطالبے شعروشاعری سے بے حد مختلف ہوتے ہیں اس لیے اس کی شعریات بھی مختلف ہوتی ہے۔

شعروشاعری کے مارے ہوئے اور فکشن کو معمولی صنف سمجھنے والے کچھ لوگ یہ کہہ سکتے ہیں کہ فکشن یا ناول کی شعریات بالخصوص مقامی شعریات ممکن ہی نہیں کیونکہ ناول مغربی صنف ہے اور مغرب میں بھی ناول کی تمام تر ترقیوں اور ناول پر درجنوں تنقیدی کتابوں کے باوجود ناول کی شعریات پر باقاعدہ کوئی تصور موجود نہیں ہے۔اگر تھوڑی دیر کے لیے مان بھی لیا جائے کہ ان کے یہاں تصورات غلط یا صحیح طور پر ہیں تو پھر اُردو کے ناولوں سے ان کا میل ہو پائے گا یا نہیں، کیونکہ اُردو اور ہندوستان کی دیگر زبانوں میں ناول باقاعدہ اپنا ایک مقام وحیثیت بنا چکا ہے اور اس مقام کو مقامی ثقافت ومعاشرت کو سمجھے بغیر شعریات کی تشکیل وتکمیل ممکن نہیں۔ایک سوال یہ بھی ہوسکتا ہے کہ بار بار نئے اصولوں اور تصورات کی ضرورت ہی کیا ہے یا یہ کہ اصول وضوابط شاعری میں تو وضع کیے جاسکتے ہیں لیکن ناول میں نہیں، کیونکہ ناول ایک ایسی صنف ہے جو اپنی وسعت اور ہمہ جہتی کی وجہ سے کسی ایک اصول اور وضع پر قائم نہیں ہوسکتی۔ورجینا وولف نے کہا تھا کہ ناول ایک ایسا شتر مرغ ہے جو ہر چیز ہضم کرسکتا

ہے۔ فاسٹر نے بھی کہا تھا کہ ناول میں زندگی کا ہر موضوع برتا جا سکتا ہے۔ لارنس نے اسے گلیلیو کی دوربین سے بڑی ایجاد کہا۔ رال فاکس نے ناول کو زندگی کا رزمیہ کہا۔ میلان کندیرا کا کہنا ہے کہ ناول ہر لمحہ ایک چھوٹی سی کائنات کی نمائندگی کرتا ہے اور یہ بھی کہ کسی مصنف کا ایجاب واعتراف نہیں بلکہ دنیا کے پھیلائے ہوئے دام میں گرفتار انسانی زندگی کی تفتیش وتحقیق ہے۔ تعریفیں اور بھی ہیں، پھر بھی ایک اچھے اور بڑے ناول کی مکمل تعریف کر پانا مشکل ہی نہیں ناممکن ہے۔ اس کی وجہ ناول کا غیر محدود ہونا ہے۔ اگر ہر عہد اور ہر ممکن وناممکن موضوع پر ناول لکھا جا سکتا ہے تو پھر اس کی تشکیل وتخلیق کی کوئی حد نہیں ہے، چنانچہ اس کی کوئی تعریف بھی نہیں ہے۔ ہندی کے ایک ممتاز ناقد بچن سنگھ نے لکھا ہے کہ شاعری کے کچھ اصولوں پر تو ایک حد تک اتفاق ہو سکتا ہے لیکن بہوروپی ناولوں پر نااتفاقی میں ہی اتفاق ہے۔ انھوں نے اور آگے بڑھ کر یہ تک کہہ دیا...... ''ناول کا تھیم خود ایک ناول ہو گیا......'' وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ آج کا ادب خواہ وہ ناول ہی کیوں نہ ہو، ریڈی میڈ خیالات کے ساتھ نہیں لکھے جا سکتے۔ آج کے بازار داد کے ماحول میں انسان ایک انسان کی طرح کم، چیز یا مال کی طرح زیادہ لگتا ہے۔ انسانی واخلاقی اقدار بُری طرح متاثر ہوئے ہیں۔ ایک زندگی آج بھی رواں دواں ہے، عشق آج بھی ہو رہے ہیں۔ تبسم وتکلم وغیرہ کے سلسلے آج بھی ہیں۔ مغرب میں ہو نہ ہو لیکن مشرق میں اور چھوٹے شہروں میں یہ سب آج بھی ہے۔ اس لیے مغرب کی ساری باتوں اور اصولوں کو مشرق میں من وعن مان لیا جائے، ایسا ممکن نہیں۔ حالانکہ عالم کاریت کچھ ایسا قبول کروانے پر مُصر ہے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ مغرب کے ان تصورات کو محض ایک چھوٹے سے اکادمک دائرے کے علاوہ کچھ نہیں کہا جا سکتا کیونکہ زیادہ تر لوگ آج بھی ہر مقام کی الگ الگ تہذیب، معاشرت اور ثقافت کے قائل ہیں اور ہم بھی ہیں۔ غیر معمولی ترقیوں اور تبدیلیوں کے باوجود انھیں جڑ سے نہیں اکھاڑا جا سکتا، بلکہ اب تو ان کی حفاظت کی ضرورت محسوس کی جا رہی ہے۔ کیونکہ یہ دنیا انسانوں کی بوالعجبی، تہذیب وثقافت کی رنگارنگی اور تہہ داری سے ہی اپنی شناخت قائم کرتی ہے۔ صرف پیٹ بھرنے سے نہیں اگرچہ وہ ایک بنیادی عمل اور ضرورت ہے۔ اس تناظر میں ناول کی اہمیت اور افادیت اور بڑھ جاتی ہے کہ ناول میں ہی یہ سارے عناصر بہتر اور موثر ڈھنگ سے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ اسی لیے ناول کو عہدِ حاضر کا رزمیہ یا مہا کاویہ کہا گیا ہے کیونکہ اس میں صرف خیال نہیں ہوتا، فن نہیں ہوتا، بلکہ پوری تاریخ، تہذیب، ثقافت، معاشرت وغیرہ سبھی کچھ سما جاتے ہیں۔ سب کچھ ایک دوسرے سے ایسے گھلے ملے ہوتے ہیں جیسا کہ یہ سماج، یہ دنیا۔ انسان اور انسانیت کی رُو سے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ ناول میں انسان اور انسانیت کے جتنے رُخ اور زاویے پیش کیے جا سکتے ہیں اتنے کسی اور صنف میں نہیں۔ شاعری میں بھی ان امور پر سب کچھ ہوتا ہے لیکن اشاروں کنایوں میں، تنگ اور محدود دائرے میں...... اس کے برعکس ناول میں وسیع سے وسیع تر...... یہی وہ خطِ امتیاز ہے جو شاعری اور ناول کو الگ کرتا ہے۔ اسی سلسلے سے ناول میں جو اضافے ہوتے ہیں وہ انسانی اقدار کے پیچ وخم اور کیف وکم کو زیادہ بہتر ڈھنگ سے پیش کرتے ہیں۔ ہندی کے بعض محترم نقاد کہتے ہیں کہ انسانی تناظر ہی ناول کی زندگی ہے اور یہی وہ لائن ہے ناول کو شاعری سے الگ کرتی ہے۔ ہر زبان کی بہترین تخلیق وتنقید کا مطلب ہی یہی ہے کہ وہ تمام تر ترقیوں کے باوجود اپنی بنیادوں پر کھڑی ہو، اپنی تہذیب اور اپنی معاشرت پر۔ فائر ایریا، مکان، فرات، تین بتی کے رلیا، دویہ بانی، اندھیرا یگ، رہنکار وغیرہ کی کامیابی کا راز یہی ہے کہ وہ اپنی زمین سے جڑے ہیں۔ لیکن تنقید بنیاد سے بھٹک گئی ہے۔ اُردو میں جدید تنقید اور بالخصوص ناول کی تنقید منتشر، متزلزل خیالات سے پُر رہی اور کبھی بھی مناسب وصحیح نتیجہ پر نہیں پہنچ سکی اور وہ کام نہ کر سکی جو تنقید کا اصل فریضہ ہوا کرتا ہے۔ اب ایسے میں ناول کی شعریات پر گفتگو، ہندوستان اور مقامی تناظر میں ایک مشکل کام ہے۔ ادب یا اصنافِ ادب کے بارے میں یوں بھی حتمی نوعیت کی بات کہہ پانا بے حد مشکل امر ہوتا ہے۔ فکشن کے نقاد پروفیسر یوسف سرمست نے اپنے ایک مضمون ''ناول کا فن'' کی ابتدا یوں کی:

''ناول ہو یا کوئی اور صنف ادب، جب ہم اس کے فن سے بحث کریں گے تو اس تعلق سے ذہن میں یہ بات

واضح ہونی چاہیے کہ بذاتِ خود فن کیا ہے؟ فن کی کوئی جامع اور مانع تعریف مشکل ہے۔کوئی بھی تعریف وضاحت کا تقاضا کرتی ہے۔''

اس لیے ناول کے فن یا اس کی شعریات کی حتمی شکل پیش کرنا بھی مشکل بلکہ ناممکن ہے۔جس طرح زندگی کی ٹھوس تعریف نہیں کی جاسکتی۔لیکن زندگی کا تعریف نہ کیا جانا ہی زندگی کی تعریف ہے۔اسی طرح ناول کی عدم شعریات ہی ناول کی شعریات ہے۔کیونکہ زندگی ناہموار ہے اس لیے ادب بھی ناہموار اور فکشن اس سے بھی زیادہ ناہموار۔پروفیسر نامورسنگھ نے کہا تھا کہ فکشن کی بھاشا جیون سنگرام کی بھاشا ہے جو اکثر ناہمواری میں جنم لیتی ہے۔بہت پہلے ٹیگور نے بھی کہا تھا کہ تخلیق ناہمواری، نابرابری اور عدم توازن سے ہی پیدا ہوتی ہے۔ان سے بھی بہت پہلے سامرسٹ سام نے بدلے ہوئے انداز میں کہا تھا......

''ایک اچھے ناول نگار میں صرف تخلیقیت یا تخلیقی صلاحیت کافی نہیں،اس میں شعور،نظر،تجربہ اور تجربے سے فائدہ اٹھانے کی صلاحیت اور ان سب سے بڑھ کر ان مشاہدات و تجربات کو انسانی مزاج/ مذاق سے ہم آہنگ یا گھُلا ملا دینے کی صلاحیت ضروری ہے۔ان سب کے تخلیقی امتزاج سے ہی ناول اور نگار کی شناخت قائم ہوتی ہے۔''(The Art of Fiction)

امتزاج و انجذاب والا ہنر بے حد اہم ہے۔اس ضمن میں ورجینا وولف نے بھی کہا کہ اگر کوئی صلاحیت ایک ناول نگار کو دوسرے فنکاروں سے اہم بناتی ہے تو وہ ہے اس کی انجذابی صلاحیت،جس کی وجہ سے وہ ایک وسیع تناظر حاصل کر لیتا ہے اور ناول کا دائرہ وسیع ہو جاتا ہے اور ایک وحدت میں کثرت پوشیدہ ہو جاتی ہے۔(The Novel of Forter)پریم چند نے ان سب باتوں کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے لیکن انجذابی صلاحیت کے لیے تصور و تخیل کو بے حد اہمیت دی ہے۔لکھتے ہیں:

''ناول نگار کتنا ہی عالم و فاضل کیوں نہ ہو،اس کے تجربات کا دائرہ کتنا ہی وسیع کیوں نہ ہو،اس کی تخلیق میں لطف نہیں آسکتا اگر تصور کی کمی ہے......اگر اس کی کمی ہے تو وہ کبھی کامیاب نہیں ہوسکتا......''

ٹی ایس ایلیٹ کے خیالات بھی ملاحظہ ہوں:

''بکھرے ہوئے عناصر کو یکجا کر کے اسے نئے انداز سے پیش کرنے سے ہی تخلیقیت پیدا ہوتی ہے۔شعریت یا شاعرانہ کیفیت اسی وقت پیدا ہوتی ہے کہ جب اندازہ ہو جائے کہ فنکار نے اسے کس طرح اپنے اندر جذب کر کے پیش کیا ہے۔''(The Frontier of Criticsm)

جب فکر و نظر کا مفکرانہ و اخلاقانہ امتزاج ہوتا ہے تبھی جا کر فن،فلسفہ بنتا ہے۔اور فکشن کے سلسلے میں ڈی ایچ لارنس نے تو بہت پہلے ہی کہہ دیا تھا کہ فکشن جب تک فلسفہ نہ بن جائے بڑا فکشن نہیں بن سکتا۔لارنس نے تو بہ بانگِ دہل یہ بھی کہہ دیا:

''میں زندہ انسان ہوں اور جب تک میرے بس میں ہے میرا ارادہ زندہ انسان رہنے کا ہے۔اسی لیے میں ایک ناولسٹ ہوں اور چونکہ میں ناولسٹ ہوں اسی لیے میں اپنے آپ کو کسی سینت،کسی سائنٹسٹ،کسی فلسفی، کسی شاعر سے برتر سمجھتا ہوں،جو زندہ انسان کے مختلف حصوں کے بڑے ماہر ہیں مگر پورے انسان تک نہیں پہنچتے۔ناول زندگی کی ایک روشن کتاب ہے۔کتابیں زندگی نہیں،یہ صرف ایتھر میں ارتعاشات ہیں۔لیکن ناول ایک ایسا ارتعاش ہے جو پورے زندہ انسان کے اندر لرزش پیدا کر سکتا ہے۔یہ ایک ایسی چیز ہے جو شاعری،فلسفے،سائنس یا کسی اور کتابی ارتعاش کے بس کی بات نہیں......''

گذشتہ دنوں پاکستان میں فلسفہ کے ایک پروفیسر مرزا اطہر بیگ نے اُردو میں ناول لکھا''غلام باغ''،جس کے ان دنوں وہاں بڑے چرچے ہیں۔۸۷۸صفحات پر مشتمل یہ ناول خاص مقبول ہو رہا ہے۔اس ناول کے بارے میں پاکستان کے ہی مقبول اور ممتاز ناول نگار عبداللہ حسین نے لکھا......''غلام باغ اپنے مقام میں اُردو ناول کی روایت سے قطعی ہٹ کر واقع ہے، بلکہ انگریزی ناول میں بھی یہ تکنیک ناپید ہے۔اس کے ڈانڈے یورپی ناول،خاص طور پر فرانسیسی پوسٹ ماڈرن ناول سے

ملتے ہیں......''

اب پوسٹ ماڈرن ناول کیا ہے اور فرانسیسی ادب میں اس کو کس طرح برتا جا رہا ہے؟ یہ مسئلہ تحقیق طلب ہے......لیکن ناول ''غلام باغ'' فکشن اور فلسفہ کی خوبصورت آمیزش تو مانا جا رہا ہے لیکن یہ بھی ہے کہ ایسے ناول دو برابر چار کی طرح سمجھ میں نہیں آتے۔ جیسے ''آگ کا دریا'' آج بھی کچھ لوگوں کے سمجھ میں نہیں آتا۔ اعلیٰ ادب کی یہ مشکل تو ہوا کرتی ہے کہ وہ کبھی کبھی عارضی قسم کی قرأت اور مسرت سے بالاتر ہو جاتا ہے، لیکن اگر ذہین قاری مفہوم کی تلاش میں سرگرداں ہے تو امکانات روشن بھی ہوتے ہیں۔ انگریزی ادب میں ناول کی تکنیک پر تو برسوں سے لکھا جا رہا ہے اب تو اس کے آگے جا کر یہ بھی لکھا جا رہا ہے کہ ناول پڑھا کس طرح جائے؟

لندن کے ادیب جان سودر لینڈ کی کتاب How to read a novel ان دنوں خاصی مشہور ہو رہی ہے۔ مصنف کا کہنا ہے کہ ناول پڑھنا کرکٹ دیکھنا یا گھوڑ سواری کرنا نہیں ہے۔ اسے ٹھیک سے پڑھنا سائیکل سواری کرنا جیسا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ناول کو ٹھیک سے پڑھنا ناول لکھنے سے زیادہ مشکل ہے کہ پڑھنے میں قاری کا برابر سے شریک ہونا بے حد ضروری ہے۔ لیکن اس کے باوجود ضروری نہیں ہے کہ گوہر مقصود مل جائے لیکن سعیِ پیہم کا یہ عمل متن کے ساتھ صحت منداور حرکی رشتہ تو پیدا کرتا ہی ہے۔ ''غلام باغ'' میں فلسفہ ہے، ''آگ کا دریا'' میں بھی اور ناولوں میں بھی۔ اطہر بیگ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ فلسفہ ہر ناول میں ہوتا ہے۔ رضیہ بٹ اور ابن صفی کے ناولوں کا بھی اپنا ایک فلسفہ ہے۔ فلسفہ اگر متن میں شیر وشکر ہو رہا ہے اور مرکزی فکر سے رچ بس کر تحلیل ہو کر اس کی بقا وارتقا کی ضمانت دے رہا ہے تو عمدہ ہے، اور اگر وہ اکھڑے اور روکھے پھیکے انداز میں اوپر اوپر تیر رہا ہے تو وہ ناول اور ناول نگار دونوں کی کمزوری بن جائے گا۔ چٹرٹن نے لکھا ہے کہ اچھا ناول اپنے ہیرو کا حال سچائی سے بیان کرتا ہے، لیکن بُرا ناول اپنے مصنف کا حال سچائی سے بیان کرتا ہے۔

پاکستان کا ہی ایک اور ناول ''العاصفہ'' جس کے مصنف حسن منظر ہیں، بالکل ایک نئے کلچر سے روشناس کراتا ہے۔ ایک ایسا کلچر جو بقول ممتاز احمد خان......جس کے افراد کے اعمال و افعال ہمارے لیے حیرت انگیز اور کہیں کہیں نا قابلِ یقین نظر آتے ہیں......عرب ممالک، تیل کی دولت اور مغرب کا قبضہ......ان تینوں عناصر سے بُنا گیا ہے۔ یہ ناول جس کا مرکزی کردار زید بن سعید، جو بدو ماحول کا پروردہ ہے لیکن وہ اس پورے علاقہ، کلچر اور تہذیب کا ضمیر بن کر اُبھرتا ہے، جو اس صارفانہ و سفاکانہ معاشرہ میں گھٹن اور بے بسی کی نئی علامت ہے۔ ان ناولوں کے بارے میں پاکستان کے فکشن کے مشہور نقاد ممتاز احمد خان اپنی تازہ ترین کتاب ''اُردو ناول کے ہمہ گیر سروکار'' میں لکھتے ہیں:

> ''قرۃ العین حیدر اس دنیا میں نہیں رہیں۔ شاید نقادوں کی سوچ یہ ہے کہ اس عظیم ناول نگار نے جو ناول دیے ہیں اور اُردو ناول کی صنف کو توانا کیا ہے تو شاید طویل عرصے تک اس میدان میں خاموشی کا راج ہوگا۔ تاہم ۲۰۰۶ء میں ''غلام باغ'' اور شمس الرحمٰن فاروقی کے ناول ''کئی چاند تھے سرآسماں'' سے بالخصوص ''غلام باغ'' جیسے ناول سے یہ امید بندھتی ہے کہ یہاں بھی ایک اور سنگِ میل عبور کرلیا گیا ہے اور زبان و بیان اور فکر وفن کے اعتبار سے یہ صنف ادب مزید مائل بہ پرواز ہے......''

ممتاز احمد خاں کو ہندوستان کے تازہ ترین ناول کم دستیاب ہوئے اور فاروقی کے ناول کا پہلا ایڈیشن پاکستان سے ہی شائع ہوا، اس لیے بات دو تین ناولوں سے زیادہ آگے بڑھ نہ سکی...... میں نے بھی ''غلام باغ'' کا ذکر بطور خاص اس لیے کیا کہ میرے ذہن میں آل احمد سرور کی ایک بات گونج رہی ہے جو بہت پہلے کہی گئی تھی لیکن جو آج بھی صادق آتی ہے کہ کسی ملک کے رہنے والوں کے تخیل کی پرواز کا اندازہ وہاں کی شاعری میں ہوتا ہے مگر اس کی تہذیب کی روح اس کے ناولوں میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ اس لیے ناول کا فکر وفن انسانی تصور و تخیل نہیں بلکہ انسانی رشتے ہیں اور رشتوں کے پیچ وخم اور کیف وکم......اور یہ

پیچیدگی وخمیدگی، کیفیت وکمیت صراطِ مستقیم کی طرح نہیں ہوتی، یعنی اس میں کوئی مقررہ یا طے شدہ حقیقت نہیں ہوتی بلکہ اپنی تمام تر پیچیدگی، کرختگی، سفاکی وغیرہ کے ساتھ تہذیب ومعاشرت کا ارتقائی عمل بھی پیش کرتی ہے اورنئی سی نئی حقیقت بھی دریافت کرتی چلتی ہے۔اس دریافت میں فرد کی انفرادی زندگی سے لے کر اجتماعی زندگی سبھی داخل ہو جاتے ہیں۔ باطنی وخارجی انقلابات، تغیرات، نفسیات یعنی بغیر اعلان کیے ہوئے ناول میں انسانی ذہن کی تاریخ محفوظ ہو جاتی ہے۔اس ذہنی تاریخ و تہذیب کے اتنے ابعاد اور اتنے رنگ کہ ان کو کسی ایک رنگ میں ڈھالنا یعنی کسی ایک وحدت میں دیکھنا تقریباً ناممکن ہے۔کلیم الدین احمد نے بھی کہا تھا:

> ''ناول محض قصہ نہیں، سیدھا سادہ نہیں، مختصر نہیں......اس میں پیچیدگی ہوتی ہے، پھیلاؤ ہوتا ہے، گہرائی ہوتی ہے...... ناول میں قصہ نہیں بلکہ قصے ہوتے ہیں۔ایک مرکزی قصہ ہوتا ہے اور کچھ ضمنی قصے ہوتے ہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ قصے ضروری ہیں یا غیر ضروری......''

ہوسکتا ہے یہ باتیں پرانی لگتی ہوں لیکن یہ بات تو آج بھی نئی لگتی ہے خصوصاً نئے ناولوں کے حوالے سے۔

> ''ناول میں پلاٹ کی کوئی اہمیت نہیں۔ پلاٹ تو محض ایک کھونٹی ہے جس پر ناولسٹ اپنے احساسات کو ٹانکتا ہے۔جو وہ دیکھتا ہے، سنتا ہے، سوچتا ہے، محسوس کرتا ہے، یعنی جو اس کے احساسات کا مکمل پیٹرن ہے......''

جدید سے جدید تر تکنیک کے ذریعہ ناول حقیقت کے اور قریب آیا جسے Realism کہا گیا۔کلیم الدین احمد نے بھی کہا کہ اس طور پر حقیقت طرازی (Realism) نے جنم لیا اور ناول زندگی سے زیادہ قریب آیا۔ترقی پسند نقادوں نے بھی یہی کہا لیکن کلیم صاحب نے دو قدم اور آگے بڑھ کر کہا کہ اور آگے ترقی کرتا ہوا ناول Realism سے Naturalism تک پہنچا، یعنی زندگی جیسی نہیں بلکہ زندگی کی مکمل تصویر کشی کی جائے۔زندگی اپنی پوری سنجیدگی، پیچیدگی، گہرائی، بلندی پستی، روشنی تاریکی کے ساتھ دکھائی دے۔اس کوشش سے سچائی اور بے باکی کو بھی تقویت ملی جس نے تخلیقیت کو ایک نئی قبا پہنائی اور ناول یا ناولیت ایک نئے دور میں پہنچی۔

اب جبکہ ایک طرف ناول کی موت کا اعلان ہو رہا ہے تو ایسے میں ناول کی شعریات یا فکر وفن پر ازسرِ نو کوئی بات اٹھانا عجیب سا لگ سکتا ہے، لیکن بقول وارث علوی جو لوگ ناول کے رسّیا ہیں وہ اس اعلان پر یقین نہیں کرتے اور کیسے کریں کہ گذشتہ برسوں میں دنیا کے جتنے بڑے انعامات ہیں، وہ ناول کو ہی ملے ہیں۔ ہندوستان کی دوسری زبانوں میں بھی اچھے اور کامیاب ناول لکھے جا رہے ہیں، لیکن اُردو ناول کی حالت وکیفیت ذرا مختلف ضرور ہے۔تاہم یہاں بھی اچھے ناولوں کی کمی تو نہیں ہے لیکن عمدہ اور بڑے ناولوں میں فرق تو ہوتا ہی ہے۔اُردو میں اس وقت بڑے ناولوں کی کمی ہے۔ایسا خیال اُردو کے ممتاز فکشن کے نقاد وارث علوی کا ہے۔لکھتے ہیں:

> ''ناول چاہے علامتی، تجریدی یا حقیقت پسندانہ ہو، تھیم اور مواد کے اعتبار سے ایک ایسی تاریک سرنگ سے گذر رہا ہے جہاں دور تک کوئی کرن نظر نہیں آتی...... مجھے تلاش ہے ان ناولوں کی جن دنیاؤں میں کھو کر آدمی خود کو پاتا تھا......''

اُردو کے نئے ناولوں کا محاسبہ وتجزیہ پھر کبھی...... یہاں مقصود ناول کی شعریات ہے، ناول کا فن۔اس ضمن میں وارث علوی کے یہ جملے دیکھئے:

> ''یہ کائنات، یہ زندگی، یہ انسان کتنی بے پناہ تخلیقی وسعتوں اور امکانات کا حامل ہے۔انسان کے احساسات اور جذبات کی دنیا میں کیسی رنگا رنگ ندرت اور انفرادیت ہے۔انسانی تعلقات کی دنیا میں کیسا بے پناہ تنوع ہے۔ ہر فرد کے مشاہدات اور تجربات کتنے مختلف اور متنوع ہوتے ہیں۔فطرتِ انسانی کیسی حیران کن، بھید

بھری گتھیوں کا جھمیلا ہے۔ آپ ڈور سلجھاتے جائیے اور وہ الجھتی جائے گی۔ ان تمام باتوں کا شعور ہمیں ناول ہی عطا کرتے ہیں...... میرے کچھ خواب نہ سہی، کچھ خوف ضرور ہیں۔ مجھے خوف آتا ہے اس وقت جب مجھے ایسی دنیا میں جینا پڑے جہاں پڑھنے کے لیے ناول نہ ہوں۔''

جب اُردو ناول کی یہ صورتِ حال ہے تو تنقید کی صورتِ حال کمزور ہوگی، لیکن اس صورتِ حال کی ذمہ دار خود اُردو ناول کی کم عمری ہے۔ بقول آل احمد سرور، جب ناول کی عمر ہی کم ہے تو اس کی تنقید تو کم ہوگی ہی۔ لیکن یہ بات افسوس کے قابل ضرور ہے مگر ماتم کے قابل نہیں۔ فی الحال حکیم الدین احمد کے ان جملوں پر اپنی بات کو ختم کرتا ہوں:

''خدائی اشاروں سے قطع نظر ناول لکھنا کچھ آسان کام نہیں...... کام دشوار ہے، راہ میں مشکلیں بے شمار حائل ہیں۔ تفکر میں گہرائی اور خلوص کیسے آئے۔ وہ جاگتا خواب Vision جو ناولسٹ دیکھتا ہے اس کے خالص جوہر تک کیسے پہنچا جائے اور کیسے لفظوں کے آئینے میں دکھایا جائے اور یہ خواب کیا ہے۔ یہ انسانی تجربوں کے امکانات کا خواب ہے۔ شعور کے چھپے ہوئے نہاں خانوں کا خواب ہے۔ جذبات و خیالات کی پیچیدہ، تاریک، دشوار گذار راہوں کا خواب ہے۔ فرد اور سماج کے تعلقات کی نازک گتھیوں کا خواب ہے۔ حیات و کائنات کی اتھاہ گہرائیوں کا خواب ہے......''

رابعہ سرفراز

فن کی جہات اور دائرہ کار

This article is about different types and forms of art. Art is an expression of creativity. Types of art depends upon culture and way of living in any society.Strong societies always have a strong tradition of art as well as weaker societies cannot promote art in real means.Word of art has been used for skill and creative spirit.Those arts which relate to creativity,culture, thoughts and sagacity and which are the composition of elegance are known as fine arts.Poetry,music,painting,statuary,dance,architecture, calligraphy,drama writing and literature are fine arts.Useful arts carryout our material needs.Fine arts are the source of our spiritual pleasure and joy.Art is a beautiful expression of human experiences about life and universe.

فن (آرٹ) اپنی دلالت وضعی میں مہارت یعنی skill کا مفہوم رکھتا ہے۔انسانی دماغ کی بہترین تہذیبی اور تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار فن ہی کے ذیل میں آتا ہے۔اپنے وسیع تر استعاراتی مفہوم میں فن کارکردگی کے معنوں میں بھی استعمال ہوتا ہے۔

عام طور پر فن کے چار معنی مروّج ہیں۔

۱۔ کوئی خاص مدوّن علم یا اس کی کوئی شاخ۔
۲۔ وہ عمل جس کے ظہور میں کسی تدبیر (تخیل یا عقل کا ذریعہ) استعمال کیا گیا ہو۔
۳۔ صنعت یا صناعۃ۔
۴۔ ہنر، آرٹ۔

عربی زبان کے اس لفظ کے معانی و استعمالات پر غور کرنے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ فن میں ساختگی اور پرداختگی کا عنصر ضرور شامل ہوتا ہے۔لیکن جب اس میں حد سے زیادہ ساختگی اور تصنع کی کیفیت آجاتی ہے تو یہ لفظ برے معنی میں استعمال ہونے لگتا ہے۔

عربی، فارسی اور ترکی میں فن کے معنی بطور خاص آرٹ کے نہیں ہیں اگرچہ ایک معنی یہ بھی ہیں۔عربی میں انگریزی کے لفظ ART کے لیے زخرف یا صناعۃ کا لفظ استعمال ہوتا ہے لیکن اس میں فنونِ مفیدہ اور فنونِ لطیفہ دونوں مفہوم شامل ہیں، لٰہذا بعض مقامات پر ان کے درمیان التباس پیدا ہو جاتا ہے۔

امام غزالیؒ [1] نے صناعت کو علم قرار دیا ہے۔وہ اسے اجتماع انسانی کی اہم ضرورت قرار دیتے ہیں۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غزالی نے صناعت سے مراد فنون مفیدہ یا پیشے لیے ہیں۔

مسلم ادبیات میں آرٹ کے معنی میں فن کے بجائے لفظ صناعت (ہنر) کا زیادہ استعمال ہُوا ہے۔کتابوں میں علوم شعر

کے لیےفنون شعر کی ترکیب ملتی ہے۔ جہاں خود شعر کوفنون ادبیہ (عربیہ) کی ایک شاخ سمجھا گیا ہے۔اس کا مقصد لسانی اور انشائی صلاحیتوں کی تہذیب اور ترقی وکمال کا اظہار ہے۔

بعض کتابوں میں لفظ فن آرٹ کے جدید معنوں میں استعمال ہُوا ہے۔ مثلاً مجالس النفائس (مصنفۂ علی شیر) اور تحفۂ سامی (مصنفۂ سام مرزا) میں ہنر اور فن کے الفاظ عمارت گری، نقاشی، تذہیب اور مصوری وغیرہ کے لیے استعمال ہوئے ہیں۔

افلاطون (Plato) (۴۲۷۔۳۴۷ ق م۔معروف یونانی فلسفی) 'فن' کو محض 'نقالی' imitation سمجھتا ہے۔ (Republic) میں اس نے اپنے اس نظریۂ فن کو وضاحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔اس کا نظریہ یہ ہے کہ اس عالم طبعی کے ماوراء ایک اور عالم ہے جو تصورات یا اعیان Ideas کا عالم ہے۔اس کائنات کی تمام اشیاء محض ان اعیان کی نقلیں ہیں۔افلاطون کے نزدیک اعیان کا یہ عالم ہی حقائق ثابتہ کا عالم ہے جسے وہ 'ایڈوس' Eidos کہتا ہے۔یہ عالم ہر قسم کے تغیر و تبدّل سے ماوراء ہے۔اپنے اسی تصور کی بناء پر وہ فن کو تیسرے درجے کی نقالی اور حقیقت سے تین درجے دُور سمجھتا ہے۔ افلاطون کا کہنا ہے کہ شاعر ہو یا مصور، ہر فن کار نقال ہوتا ہے۔وہ حقیقت کی نہیں بلکہ مجاز کی نقالی کرتا ہے۔چنانچہ ہر فن پارہ حقیقت سے تین درجے دور ہوتا ہے اور ایسا ہونے کے باعث اس کا بے سود اور باطل ہونا ضروری ہے۔

اس میں افلاطون نے کرسی کی مثال دی ہے کہ کوئی فن کار جب کرسی بناتا ہے تو وہ پہلے سے بنائی ہوئی کسی کرسی کو دیکھ کر اس کی تصویر کشی کرتا ہے اور وہ پہلے کی بنی ہوئی کرسی اس کے ذہن کی اختراع ہوتی ہے۔اس طرح افلاطون ادب کی بحث کو نقالی اور تقلید کے مفہوم تک لے جاتا ہے۔اس کے خیال میں انسان کے اندر نقالی اور تقلید کی صلاحیتیں مضمر ہوتی ہیں اور اس کے نتائج بڑی خرابیوں کو پیدا کر سکتے ہیں۔لہٰذا فن کے اس پہلو کی جو نقالی اور تقلید پر مشتمل ہو حوصلہ افزائی نہیں کی جا سکتی اور تو اور اس نظریے کے مطابق اہلِ حرفہ کی مصنوعات بھی اصل نہیں ہوتیں وہ بھی اس خیال (Idea) یا ہیئت (Form) کی نقل ہوتی ہیں جو بنانے والے کے ذہن میں موجود ہوتی ہے۔البتہ کاری گر اور اہلِ حرفہ اس لحاظ سے حقیقت کے قریب ہوتے ہیں کہ وہ جس چیز کو بناتے ہیں اس کے بارے میں بنیادی علم ضرور رکھتے ہیں۔اسکے برعکس شاعر اہلِ حرفہ کی نقل کی نقل کرتا ہے۔جس طرح کرسی کو دیکھ کر اس کی تصویر کشی کرنا۔۔۔اور اس طرح وہ اصل حقیقت سے دو قدم پیچھے ہوتا ہے۔

افلاطون کے برعکس ارسطو (Aristotle) (۳۸۴۔۳۲۲ ق م۔معروف یونانی فلسفی) فن کو نقالی تو خیال کرتا ہے لیکن اسے حقیقت سے تین درجے دُور نہیں سمجھتا۔وہ فطرت کو فن کے مقابلے میں کم تر درجے کی تخلیق کہتا ہے۔اس کا کہنا ہے کہ فن کار فطرت کی خامیوں کو دُور کر دیتا ہے۔وہ فن کو صنعت گری سے تعبیر کرتا ہے جبکہ صنعت گری فنِ نقالی کی ضد ہے۔ارسطو کا نظریہ تھا کہ فن کو تخیل کے زور سے بصورتِ کمال پیش کرنا چاہیئے۔

ارسطو نے اپنی کتاب ''بوطیقا'' میں تخلیقی استعداد، ذہانت اور تخیل کو تخلیقی فعلیت کی ضروری شرائط قرار دیا ہے۔اس کے نزدیک فن کا مفہوم کسی پیشِ نظر حقیقت یا واقعیت کی نقل کو اپنے زورِ تخیل سے حدِ کمال تک پہنچا دینا ہے۔

آگستائن (افریقہ کا مذہبی رہنما، فلسفی اور مصنف) حسنِ فن کو تناسب اور ہم آہنگی میں مضمر دیکھتا ہے۔

فن کا مقصد محض حظ اور مسرت نہیں بلکہ تسخیر ہے۔اسلام نے زندگی کا تصور بدلنے کے ساتھ ساتھ فن کے تصور میں بھی تبدیلی پیدا کی اور فن کو نقالی نہیں بلکہ عمل مطلق قرار دیا جو خیر کی طرف راغب کرتا ہے اور روحانی قرب و اتصال کا وسیلہ بنتا ہے۔فن کا یہ تصور کائنات کو عمل خیر اور حسن عمل سے بھر دینے کا آرزومند ہے۔مسلمانوں کے نزدیک فن نقل Imitation نہیں بلکہ عمل مطلق، انتخاب، تطہیر، تکمیل اور تسخیر ہے۔اسلامی حوالے سے حسن میں خیر (حسن عمل) کمال (تکمیل وحدت) اور جلال (قوت تسخیر) تینوں موجود ہیں۔اقبال نے انہی خصوصیات کو اپنے الفاظ میں 'جلال و جمال' کہا ہے۔ان کی نظر میں جلال، جمال کی برتر صورت ہے۔مسلمانوں کا فن عمل خیر ہے مگر یہ عمل جلال سے عبارت اور تسخیر ممکنات کے لیے برتر وسیلہ

ہے۔

S.H.Nasarاپنے مضمون Principles Of Islamic Art میں لکھتے ہیں

"The type of art cultivated in every civilisation depends upon the structure of the religion which creates that civilisation.For example , in Islam and in the Far East , the art of calligraphy is central.Calligraphy (khattati) is central to Islamic art as it is to Chinese and Japanese art but in two other great civilisations, The Hindu and The Western, it is very secondary."(۲)

ابن خلدون (۱۳۳۲ء۔۱۴۰۶ء۔معروف عرب مورخ) نے اپنے 'مقدمہ' میں صنائع کو تمدن کا لازمی جزو قرار دے کر فن کی افادیت کا اثبات کیا ہے۔

Collingwood نے اپنی کتاب The Principles Of Art میں Making اور Creating کے مابین جو فرق بیان کیا ہے اس کے مطابق مسلم ذہن تخلیق محض Creating کے تصور میں بیگانگی محسوس کرتا ہے اور صناعت Making میں اس کے لیے زیادہ کشش ہے۔

ان مفاہیم کے جائزہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ فن کا لفظ استعداد، مہارت اور جوہر خصوصاً تخلیقی جوہر کے مفہوم میں استعمال ہوتا ہے۔ کارکردگی کی بنیاد پر جب کوئی معمول کا کام اپنے انتہائی درجہ کے کمال کو پہنچ جائے تو وہ فن کا مقام حاصل کر لیتا ہے۔

میر تقی میرؔ کا یہ سادہ شعر اس حوالے سے مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا
سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا(۳)

'سخن' سے 'فن' تک کے یہ تمام مراحل دراصل انتہائے کمال اور مہارت کے مراحل ہیں جس سے کوئی بات، روش، طرز، ڈھب، انداز، سلیقہ۔۔۔ اپنے عروج پر پہنچ کر درجۂ کمال پر فائز ہو جاتا ہے اور فن میں ڈھل جاتا ہے۔

ایسے فنون جن کا تعلق تخلیقی اور تہذیبی، فکری اور ذہنی استعداد کے اظہار سے ہے اور جو جمالیات کے مظہر ہیں 'فنونِ لطیفہ' (FINE ARTS) کہلاتے ہیں۔ یہ تعداد میں چھ یا سات ہیں۔ اقبال نے اپنے شعری کمال سے انہیں ایک شعر میں یوں سمویا ہے۔

رنگ ہو یا خشت و سنگ چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود(۴)

رنگ بمعنی مصوری، خشت بمعنی فن تعمیر، سنگ (سنگ تراشی)، چنگ (موسیقی)، حرف (شعر و ادب)، صوت (صداکاری، لحن، قرأت وغیرہ)۔

ان کے برعکس بعض فنون ایسے ہوتے ہیں جن کا تعلق تہذیبی اظہار کے ساتھ ساتھ تمدنی حوالے سے اپنے خاص مفاہیم سے ہوتا ہے اور ان کا تعلق جمالیات سے زیادہ افادیات سے ہوتا ہے۔ انہیں فنونِ مفیدہ کہتے ہیں جیسے کوزہ گری اور اس طرح کے دوسرے فنون۔

عبدالرحمٰن چغتائی اپنے مضمون ''عظمتِ فن'' میں لکھتے ہیں

> ''فن ہمیشہ اپنے رنگوں، خطوں اور طرزِ نگارش سے مطالعہ کی بنا پر ایک خاص طبقے کی نمائندگی کا اظہار کرتا ہے مگر جہاں تک فن کے فطری رجحانات اور اس کے اثرات کا تعلق ہے فن کار ہمیشہ عالمگیر تحریک کا حامل ہے۔ وہ کبھی اپنے نصب العین سے فرار نہیں چاہتا''(۵)

ماہرینِ تنقید نے فنون کو دو اقسام میں تقسیم کیا ہے۔ فنونِ لطیفہ اور فنونِ غیر لطیفہ۔ فنونِ لطیفہ میں شاعری، موسیقی، مصوری، بت تراشی، رقص اور معماری شامل ہیں۔ انہیں میں خطابت، خطاطی، ڈرامانگاری اور ادب کا شمار بھی ہو سکتا ہے۔ فنونِ غیر لطیفہ یا فنونِ مفیدہ میں لوہار، نجار، کوزہ گر اور بافندے وغیرہ کا کام شامل ہے۔ فنون کی ان دونوں اقسام میں یہ فرق ہے کہ فنونِ لطیفہ انسان کے لیے روحانی فرحت و مسرت کا ذریعہ بنتے ہیں اور فنونِ غیر لطیفہ یا فنونِ مفیدہ اس کی مادی ضروریات پوری کرتے ہیں۔ اول الذکر سے انسان کے ذہنی ارتقاء کا اندازہ ہوتا ہے اور ثانی الذکر سے اس کی جسمانی اور مادی ترقی کا سراغ ملتا ہے۔ ایک قسم کے فنون انسان کو روحانی لذت سے ہمکنار کرتے ہیں اور دوسری قسم کے فنون اس کی جسمانی ضروریات کے ضامن ہیں۔ فنونِ لطیفہ سے انسان کے جمالیاتی ذوق کا پتہ چلتا ہے اور غیر فنونِ لطیفہ سے اس کی ہنرمندی کا۔ فنونِ لطیفہ کی بھی دو قسمیں ہیں ایک ''عینی'' یا وہ جو آنکھ سے متعلق ہیں اور دوسرے ''سماعی'' یا وہ جو کان سے متعلق ہیں۔ اس تقسیم کی رو سے فنِ تعمیر، بت تراشی، اور مصوری نے شاعری اور موسیقی سے علیحدہ حیثیت اختیار کر لی ہے کیونکہ پہلی قسم کے فنون ''عینی'' ہیں اور دوسری قسم کے ''سماعی''۔

سماعی فنون کو عینی فنون پر فوقیت حاصل ہے کیونکہ لطیف فن وہ ہے جس میں مادی ذرائع کا کم سے کم استعمال ہو۔ چنانچہ ہیگل(Hegel,Georg Wilhelm Friedrich)(۱۸۳۱۔۱۷۷۰) کی رائے میں شاعری اعلیٰ ترین فنون میں داخل ہے اور تعمیر ادنیٰ ترین فنونِ لطیفہ میں، کیونکہ اس میں مادی ذریعہ بہت نمایاں ہے۔ معماری سے ذرا بلند درجہ بت تراشی کا ہے اور اس سے بلند مصوری کا۔ پھر اس سے بالاتر موسیقی ہے اور سب سے بلند شاعری ہے جو مادہ سے اس قدر الگ ہے کہ اس کے وجود میں آنے کا واحد ذریعہ چند علامات ونشانات اور اصوات یعنی الفاظ ہیں۔ الفاظ ہی خیالات کو ذہن میں منتقل کرتے ہیں۔ بعض نقادوں کو اس تقسیم سے اختلاف بھی ہے۔ مثلاً کچھ لوگ فنِ تعمیر کو ادنیٰ ترین فن لطیف ماننے کو تیار نہیں ہیں۔ کیونکہ ان کے خیال میں اگرچہ فنِ تعمیر، انسان کو رہائشی سہولتیں بہم پہنچانے کے لیے وجود میں آیا اور ابتداء میں ایک میکانکی فن تھا، لیکن ایک خوبصورت عمارت اپنے تناسب، توازن، رنگ و روغن اور آرائش و زیبائش کی وجہ سے چونکہ انسان کو مسرت بہم پہنچاتی ہے اس لیے یہ بھی فنِ لطیف میں شامل ہے۔ اس طرح بعض نقاد موسیقی کو شاعری سے بہتر قرار دیتے ہیں۔ اس اختلافِ رائے سے قطع نظر یہ امر طے ہے کہ فنونِ لطیفہ کے وجود میں آنے کے لیے کسی مادی بنیاد کی ضرورت ہے خواہ وہ فنِ تعمیر کے سنگ وخشت ہوں یا شاعری کے الفاظ یا موسیقی کے سُر۔

اقبال نے جس جامعیت کے ساتھ تمام فنون کی اصل کو خلوصِ جگر یعنی انتہائی محنت اور اخلاص کو تخلیقِ فن کی بنیاد قرار دیا ہے اُس کے بغیر کسی فن سے متعلقہ کوئی فن پارہ بھی اُن تمجیدی رفعتوں(Celestial Hieghts) کو حاصل نہیں کر سکتا۔ حواس کی طرح دوسری اہم چیز ان کا آنکھ یا کان کے ذریعے ذہن تک منتقل ہونا ہے۔ گویا فنون کے ظہور میں آنے کے لیے مادی ذرائع کی اور ان کے ابلاغ کے لیے حواس کی ضرورت ہے۔

عبدالرحمٰن چغتائی کے بقول

> ''بدھ مت کے فنون دیکھ کر انسان اس استعداد سے دوچار نہیں ہوتا جس کا فرعونوں نے دعویٰ کیا تھا۔ مگر دیکھا جائے تو اس کی معنوی صورت میں کوئی فرق بھی نظر نہیں آتا۔ دونوں فنون کا مجموعی حاصل انسان کی شکست ہے صرف تصوری طریق کار کا فرق ہے۔ بدھ کی مورت کے سامنے کھڑے ہو جانے سے انسانی جسم سکڑنے

لگتا ہے۔اس کا دل دنیا کی ہاؤ ہو سے بیزاری محسوس کرتا ہے اور دنیا کی ہر نعمت بے سود، حقیر اور زوال پذیر نظر آتی ہے۔اس کے برعکس فرعون کے مجسموں کے سامنے کھڑے ہو جانے سے طبیعت میں اُفتاد آتی ہے۔دل بغاوت پر آمادہ ہوتا ہے اور انسان جو انسانی عظمت سے دوچار ہو ان کے شاہکاروں کو دیکھ کر ایک صداقت سے دوچار ہوتا ہے۔حرکت عمل اور عقل و عشق کی ایک نئی دنیا کھل جاتی ہے اور ہر دو زندگی کی ضرورتوں اور زندگی کی تباہی سے بچنے کے نا قابل ہیں۔ان کا پیغام ایک خاص جماعت اور خاص طبقے کے لیے تھا جس میں انسانیت اور کائنات سمانہ سکتی تھی۔'' (۶)

فن کے حوالے سے ایک اور بات پیشِ نظر رہنی چاہیئے کہ کسی بھی فن پارے کا ظہور جمالیات ہی کا اظہار ہے۔فن کا حسن سے گہرا تعلق ہے۔اتنا گہرا کہ بعض نقادوں کے نزدیک فن محض حسن آفرینی کا نام ہے۔فن دراصل وہ ہنر یا صنعت ہے جس کی مدد سے حسن کو تخلیق کیا جائے یا تخیلات کا خلاقانہ اظہار کیا جائے۔اس لحاظ سے فن، انسان کی تخلیقی اُپج کا اظہار ہے۔

افلاطون فن کو الہامی ماننے کے باوجود اس کی افادیت سے منکر ہے۔چنانچہ اس کی عینی ریاست میں نہ شاعری کی کوئی ضرورت ہے اور نہ شاعر کا کوئی مقام۔افلاطون کی حکومت کی بنیاد عقلیت اور سکونیت پر ہے۔اس لیے اس کی جمہوریت میں شاعری جیسی غیر مفید چیز کی کوئی گنجائش نہیں۔افلاطون فن کی اس لیے مذمت کرتا ہے کہ وہ جن اشیائے خارجی کی ہم سری کرنا اور نقل اُتارنا چاہتا ہے ان کا وجود بذاتِ خود ایک مشتبہ ہے۔جو اصل حقیقت سے اسی قدر دور رہتا ہے جتنا سایہ اپنے اصل سے۔اسی لیے افلاطون ان شعراء کا ذکر بڑی حقارت سے کرتا ہے جن کے جھوٹے بیانات نوجوانوں کو گمراہی کے راستے پر ڈال دیتے ہیں۔وہ ڈرامے کی اسی لیے مذمت کرتا ہے کہ اس میں نقل کے ذریعے انسانوں کے جذبات بھڑکائے جاتے ہیں۔اس نے شاعروں پر جھوٹ بولنے کا الزام لگاتے ہوئے کہا کہ وہ دیوتاؤں کے متعلق ایسی باتیں لکھتے ہیں جن سے ان کے متعلق اچھی رائے قائم نہیں ہوتی۔افلاطون کے خیال کے مطابق شعراء بعض اوقات بدی کو نیکی پر غالب ہوتے ہوئے دکھاتے ہیں۔جس سے نیکی کی طرف رغبت کم اور بدی کی طرف زیادہ ہو جاتی ہے۔

افلاطون سمجھتا ہے کہ شاعری اخلاق کو بگاڑتی ہے اور وہ یہ ہرگز پسند نہیں کرتا کہ اس کی مثالی ریاست کے افراد کے اخلاق کو بگاڑنے والی چیز کو برقرار رکھا جائے۔اس کے علاوہ افلاطون کے نزدیک شاعری مسرت انگیز ہوتے ہوئے بھی نافع نہیں۔اس کے نزدیک معاشرے کے لیے شاعر سے ایک بڑھئی زیادہ مفید ہے۔گویا افلاطون نے اپنے خاص نقطۂ نظر کو زیادہ وقیع بنانے کے لیے ڈراما کے علاوہ دیگر فنون (خصوصاً شاعری) کی حقیقت سے انکار کیا۔فن کے مقصد اور نصب العین پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے اس نے صاف صاف کہہ دیا کہ اچھی شاعری وہ ہے جس میں دیوتاؤں کی تعریف کی گئی ہو۔مگر یونان کی بیشتر شاعری مخرب اخلاق ہے۔کیونکہ یہ لوگوں کے پست جذبات کو ابھار کر لوگوں کے کردار پر بُرا اثر ڈالتی ہے۔چنانچہ ایسا فن قابلِ مذمت ہے۔

عبدالرحمٰن چغتائی اپنے مضمون ''عظمتِ فن'' میں لکھتے ہیں

''فن کا ایک ہی مقصد ہے کہ زندگی پھلے پھولے اور زندگی کی بالیدگی کے لیے اس کے نصب العین کو وہ سامان مہیا ہوتا رہے جس سے عالمگیر اخوت آزاد خیالی، فروغ حاصل کرتی رہے اور وہ لذّت جو لمحاتی ہونے کے باوجود دائمی ہے عظمتِ فن کے لیے انسان کی معاون اور تمدنی قدروں کے لیے زندہ رہے۔'' (۷)

ارسطو نے یہ تسلیم کیا کہ فنون (ڈراما اور شاعری) حقیقت سے دور ہیں اور کوئی اصلیت نہیں رکھتے۔لیکن یہ بھی تسلیم کیا کہ فنون ایک قسم کی نقالی ہیں اور یہ نقالی انسانی فطرت کے عین مطابق ہے۔ارسطو نے اپنے نظریہ نقالی کی وضاحت کرتے ہوئے کہا کہ یہ محض نقالی نہیں بلکہ تصوری نقالی ہے۔ ارسطو کے نزدیک فن مخرب اخلاق نہیں بلکہ اخلاق کے لیے مفید ہے یہ جذبات کا تزکیہ کرتا ہے۔

ارسطو نے ''بوطیقا'' (فنِ شاعری) میں افلاطون کے کئی اعتراضات کا جواب دیا ہے۔افلاطون نے شاعری کو غیر مفید قرار دیتے ہوئے اپنی ریاست سے باہر نکال دیا تھا لیکن ارسطو نے اسے مفید قرار دیا کیونکہ یہ انسانی جذبات کی اصلاح کرتی ہے۔افلاطون نے

شاعری کواس لیے بھی رد کر دیا کہ یہ دیوتاؤں کے اعمال کو بُرے دکھا کر انسانوں کے کردار پر بُرا اثر ڈال سکتی ہے۔ ارسطو نے ثابت کیا کہ ڈرامے میں نقل کے موضوع انسانوں کے اعمال ہیں۔ انسان اچھے بھی ہوتے ہیں اور برے بھی۔ اس لیے ہم انسانوں کو یا تو ایسے دکھا سکتے ہیں جیسے وہ ہیں یا اصل سے بہتر یا اصل سے بدتر دکھا سکتے ہیں۔ چنانچہ اس سے ایک طرف فنکاروں پر اخلاق خراب کرنے کے الزام کی نفی ہو جاتی ہے اور دوسری طرف یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ فنکار زندگی کی محض نقالی نہیں کرتا بلکہ اپنی طرف سے اس میں کمی بیشی بھی کرتا ہے۔ اس طرح فن میں ہماری زندگی کی ترجمانی بھی ہوتی ہے اور زندگی اس سے الگ اور ماوراء بھی ہو سکتی ہے۔ گویا ارسطو نے نہ صرف ''شاعری محض نقل ہے'' کے افلاطونی نظریے میں ترمیم کی بلکہ شاعری کا دوسرے فنون سے مقابلہ کر کے اس کو اعلیٰ فن قرار دیا۔ کیونکہ اس کے ذریعے انسان کی تخلیقی قوت کا بہتر اظہار ہوتا ہے۔

تاریخ جمالیات میں فیلاس طراطسفیلاس طراطس (Philostratus) (۲۱۷) یونانی سوفطائی) کو پہلا شخص قرار دیا جاتا ہے جس نے نقالی کے مقابلے میں تخیل کی اہمیت کو واضح کیا۔ اس سے پہلے یونانی عموماً حسن کو تناسب اور ہم آہنگی میں پوشیدہ خیال کرتے تھے۔ افلاطونس (Plotinus) (۲۰۵-۲۷۰) مصری فلسفی) کی رائے میں انسان کی فنی تخلیقات میں خوبصورتی اور حسن کا محرک اس کا قلب ہے۔ اس سلسلے میں وہ دو ایسے پتھروں کی مثال دیتا ہے جو ساتھ ساتھ رکھے ہوئے ہیں۔ ان میں سے ایک کھر درا اور بدہیئت ہے اور دوسرا انسان یا دیوتا کی مانند ہے مثلاً گریس (یونانی دیو مالا کی تین دیویاں جو رشتے میں بہنیں ہیں اور انسان کو حسن و دلبری عطا کرتی ہیں) یا میوز (یونانی دیو مالا میں شاعری کی دیوی کا نام) یا ایسے تمثال کی صورت جسے فن کار نے متعدد مخصوص حسینوں میں سے منتخب کیا ہے۔ ایسی صورت میں پتھر کا وہ ٹکڑا اس لیے اہم ہو جاتا ہے کہ فن کار نے اُسے ایک خاص شکل و صورت عطا کی ہے۔

ڈاکٹر نصیر احمد ناصر کے بقول

> ''فن کا مقصد اگر قلب پر حظ انگیز اثرات مرتب کرنا ہے تو اس سے فن کا حسین ہونا ضروری ٹھہرتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ صفتِ حسن کے بغیر فن میں حظ انگیزی کی صفت پیدا نہیں ہو سکتی۔''(۸)

قدیم یونانی مصوری کو ایک طرح کی گونگی شاعری اور شاعری کو بولتی ہوئی مصوری قرار دیتے ہیں۔ دراصل شاعری اس چیز کی تصویر کشی کا نام ہے جو متحرک ہے۔ قلبِ انسانی کے افعال کی تصویر کشی میں شاعری کو ایک اعلیٰ مقام حاصل ہے۔ ایک فن کار اپنے منصوبے کی بنیاد پر کسی تصویر کی تخلیق میں ہر اُس شے کو رد کر دیتا ہے جو زندہ قوتوں کے فعل میں مزاحمت پیدا کرتی ہے۔ فن کائنات کے اہم، پائیدار اور ابدی تصورات کو دہراتا ہے۔ اس کا ایک سرچشمہ تصورات کا علم ہے اور اس کے مقاصد میں سے ایک اہم مقصد علم کا اظہار و ابلاغ ہے۔ عقل تجزیات کی مدد سے ہر بار منزلِ مقصود تک نہیں پہنچتی لیکن فن زمان و مکان کے ہر دائرے میں اپنی منزل تلاش کرتا ہے اور اکثر اس کے حصول میں کامیاب ثابت ہوتا ہے۔

فن کا اہم ترکیبی عنصر ایک ہی ہے اور وہ یقینی طور پر فن کار کی شخصیت ہے۔ فن کی ایک قسم اظہاری ہے اور دوسری آرائشی۔ (Expressive and Decorative) ان دونوں اقسام کا آپس میں گہرا رابطہ اور تعلق ہے۔ آرائشی فن اظہاری بھی ہو سکتا ہے اور اظہاری فن آرائشی بھی۔ اس حقیقت کے باوجود بعض مقامات پر یہ دونوں ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔ آرائشی فن آنکھ اور کان کو متاثر کرتا ہے۔ یہ خطوں، صورتوں، رنگوں، آوازوں، سرتالوں، حرکتوں اور نور و ظلمت کے سانچوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ موسیقی، مصوری، رقص وغیرہ اس کی اہم مثالیں ہیں۔ آرائشی فن حسن کا اظہار ہے اور اس کی عکاسی کرتا ہے۔ اظہاری فن میں کردار، مقصد اور میلان اہم ہے۔ حسن و قبح دونوں ہی فن کا موضوع ہیں اس لیے فن کا مقصد حصولِ حسن کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ فن میں بوقلمونی ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ اس لیے بھی بہت ضروری ہے تاکہ ہماری آنکھ یکسانیت سے بیزار نہ ہو جائے۔ یہ بوقلمونی نظم و ضبط کے ذریعے وجود میں آتی ہے۔

فن میں حقیقت کو اوّلین اہمیت حاصل ہے۔اس کے بعد ڈیزائن اور ترتیبِ صوری کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔فنِ لطیف میں انسان کے ہاتھ، دماغ اور دل مل کر کام کرتے ہیں۔مکمل فنِ لطیف سے مراد ایسا فن ہے جو دل سے نکلتا ہے اور ایسے تمام جذبات پر مشتمل ہوتا ہے جن سے دماغ موافقت کرتا ہے۔جذبات کے بغیر کوئی شخص اچھا فن کار ثابت نہیں ہوسکتا۔رسکن (John Ruskin)(۱۹۰۰۔۱۸۱۹)انگریز مصنف اور نقاد) نے اپنی مشہور تصنیف(Unto This Last) میں وحدتِ فن کے عنوان کے تحت صنعت،فن اور فنِ لطیف کے درمیان فرق کو واضح کیا ہے۔اس کی رائے میں ایک حقیقی فن کار بننے کے لیے ضروری ہے کہ انسان کا دل نیک جذبات سے معمور ہو۔اس کے ساتھ ساتھ اس میں دو اور اوصاف کا ہونا بھی ضروری ہے، بلند کردار کی سادگی اور شدت۔عظیم اور اعلیٰ فن اِن دونوں میں وحدت پیدا کر دیتا ہے۔یہ ان کی وحدت میں رہ سکنے کے سوا اس کے باہر ایک لحظہ کے لیے نہیں رہ سکتا۔

فن ایک اہم شے ہے تو ہر شخص کی اس تک رسائی ضروری ہے اور اگر عوام کی اس تک رسائی نہیں ہے تو پھر فن غیر اہم ثابت ہوجاتا ہے یا پھر وہ حقیقی شے نہیں ہے۔فن کار کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے وقت کے بلند ترین تصورِ زندگی سے آشنا ہو،احساس کا مشاہدہ کرے اور اس میں ابلاغ کی خواہش اور استعداد رکھتا ہو۔اسکے ساتھ ساتھ فن کی کسی صنف کے تقاضے نباہنے کے قابل بھی ہو۔

ایک مسلک ''فطرت پرستی'' (Naturallsm) کا ہے۔جس کے داعیوں کا نقطہ نظر یہ ہے کہ فطرت جس طرح نظر آتی ہے فنکار اسی طرح پیش کرے۔کیونکہ یہی حقیقی فن ہے گویا فنکار اپنی ظاہری آنکھ سے فطرت کو جس طرح دیکھتا ہے اگر اس کی ہو بہو تصویر کھینچ دیں تو بڑا فنکار ہے ورنہ نہیں۔حقیقت نگاری کے اس نظریے کو اور لوگوں کے علاوہ ایمائل زولا نے بڑی شدومد سے پیش کیا۔

نظریہء تاثریت (Impressionism) (بالخصوص تصویر میں) جزئیات کی تکمیل کی بجائے تصویر کے مجموعی اثر پر زور دیتا ہے۔یہ تحریک انیسویں صدی میں فرانس میں پیدا ہوئی اور ابتدأ یہ مصوری سے متعلق تھی۔تاثریت کا نظریہ فن کی تخلیق کے سلسلے میں زندگی کے خارجی کے پہلو پر زور دیتا ہے لیکن اظہاریت کے نظریے میں زندگی کے داخلی پہلو کی طرف رجوع کرنے پر زور دیا گیا ہے۔اس نظریے میں ایک نقص ہے اور وہ یہ کہ اس کی رو سے ایک فن پارہ مواد اور ہیئت دو مختلف چیزوں میں بٹ جاتا ہے۔جس میں مواد کا تعلق فنکار کی ذات کے خارج سے ہے اور ہیئت کا تعلق اس کے داخل سے۔

فن کے بارے میں ایک اور نظریہ تین (Taine) کا ہے جو انیسویں صدی کے نصف آخر میں پیش کیا گیا۔اس نظریے کی رو سے فن صرف ماحول کی پیداوار ہے اس کے علاوہ کچھ نہیں۔جس طرح ایک پودے کو اپنی نشو ونما کے لیے خاص قسم کی مٹی، موسم اور آب وہوا کی ضرورت ہے اسی طرح ایک فن پارے کو معرضِ وجود میں آنے کے لیے ایک مخصوص سماجی ماحول کی ضرورت ہے۔تین نے فن کی تخلیق میں سماج،نسل،قوم اور ماحول کی اہمیت پر زور دیا۔اس کے خیال میں فن چونکہ عوام میں رہ کر تخلیق کیا جاتا ہے اس لیے عوام کے تمام خصائص کا اس میں اظہار ہوتا ہے۔کسی عہد اور زمانے کی خصوصیات، زندگی کے ذہنی وفکری رجحانات، افتادِ طبع، سب کے سب فنی تخلیق پر اثر انداز ہوتے ہیں اور حقیقت یہ ہے کہ فن انہیں کا آئینہ دار ہوتا ہے۔اس نے فن کے سماجی اور عمرانی پہلوں کی طرف توجہ دلائی ہے اور نسل، قومیت، سیاسی حالات، سماجی روابط وغیرہ جو فن کی تخلیق پر اثر انداز ہوتے ہیں ان کی اہمیت کے حق میں آواز اٹھائی۔ان کے خیال میں سماجی زندگی کے مطالعہ کے بغیر فن کو سمجھنا مشکل ہے۔

مارکسی نقاد سماجی زندگی کی حدود بھی متعین کر دیتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ تاریخ میں فعال عوامل صرف اقتصادی قوتیں ہیں اور فن کار محض اپنے طبقے اور زمانے کی عکاسی کرتا ہے۔یہ نقطہء نظر انتہا پسندانہ ہے۔کیوں کہ اس سے جغرافیائی، حیاتیاتی، اور نفسیاتی عوامل کو نظر انداز کرنے کی راہ ملتی ہے، جو فن کار کی شخصیت کی تعمیر میں اقتصادی عوامل سے کسی صورت میں کم نہیں

ہے۔البتہ یہ بات درست ہے کہ فنکار اپنے حساس اور بیدار ذہن کی بدولت اپنی گردوپیش کی زندگی سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔فن کا کی تخلیقات میں یقیناً ایسے اثرات کی نشاندہی کی جاسکتی ہے جووہ اپنے سماجی ماحول سے اخذ کرتا ہے۔یہ اثرات مثبت بھی ہوسکتے ہیں اور منفی بھی۔اقبال اس قسم کے اثرات سے منکر نہیں ہیں۔خود ان کے فن اور تصورِفن سے ان اثرات کا پتہ چلتا ہے۔

فن کے بارے میں ایک دلچسپ نظریہ مشہور ماہر نفسیات فرائڈ Freud,Sigmand (۱۸۵۶۔۱۹۳۹) آسٹریا نژاد جرمن نفسیات دان) نے پیش کیا ہے۔اس کا نظریہ ہے کہ فنِ لطیف کا کام دلکش نفسیاتی دھوکا پیدا کرنا ہے شاعری ہو یا مصوری، ڈراما نویسی ہو یا ناول نگاری، ان سب کا مقصود زندگی کے تلخ حقائق سے گریز ہے۔اس کی رائے میں دین اور فنِ لطیف دونوں فرار کے راستے ہیں۔مذہب کے مقابلے میں وہ فنونِ لطیفہ کی مخالفت نہیں کرتا۔ان کے دلکش دھوکوں کو وہ بے ضرر تفریح خیال کرتا ہے۔ ورڈ زورتھ Wordsworth,William (۱۷۷۰۔۱۸۶۰) معروف انگریزی رومانی شاعر) اس حقیقت کو محسوس کرتا ہے کہ زمانی و مکانی عالم سے گریز انسان کو ایک موہوم دنیا میں نہیں لے جاتا فنِ لطیف دھوکوں سے مسرت آفرین نہیں ہوتا بلکہ نفسِ انسانی کو ضمیرِ فطرت سے آشنا کرتا ہے۔

فن کے منبع اور ہیئت اور مقصد کے بارے میں صرف مندرجہ بالا مفکرین نے ہی اظہارِ خیال نہیں کیا بلکہ اور بھی نظریوں کا ذکر کرنا ضروری ہے جو فن کے بارے میں پیش کئے گئے اور جنہوں نے تحریکوں کی شکل اختیار کر لی۔ان کے اثرات اقبال کے فکر و فن پر گہرے مرتب ہوئے۔مغرب میں فن کے بیشتر نقاد، فن کو کسی نہ کسی مقصد کے تابع قرار دیتیر ہے ہیں۔لیکن انیسویں صدی کے شروع میں فرانس میں اس مقصدیت کے ردِعمل کے طور پر ایک نئی تحریک کا آغاز ہوا جس کے بانی فلابیئر Flaubert,Gustave (۱۸۲۱۔۱۸۸۰ء) فرانسیسی ناول نگار) اور بادیلیئر Baudelaire,Charles (۱۸۲۱ء۔۱۸۶۷ء) معروف فرانسیسی شاعر) تھے۔

اس تحریک کو روس میں پشکن ، انگلستان میں والٹر پیٹر اور امریکہ میں ایڈ گرایلن پوٗ نے اپنے اپنے افکار و خیالات سے پروان چڑھایا۔اس تحریک کی ابتدا فرانس میں ہوئی لیکن بعد میں اسے انگلستان میں روشناس کرایا گیا۔یہ تحریک ان ادیبوں کو رومانیت کے ورثے میں ملی۔علاوہ ازیں وہ خود بھی کسی ایسے نظریے کے متلاشی تھے جو ادب میں آزادانہ روش کی تبلیغ کرتا ہو۔ چنانچہ اس زمانے کے مشہور رسالے (Yellow Book) کے لکھنے والوں نے اسے ہاتھوں ہاتھ لیا اور آسکر وائلڈ نے اپنے براق ذہن سے کام لے کر اس کی مقبولیت کی حدود وسیع کر دیں۔

فن کی اپنی قدر کے علاوہ کسی اور مقصد مثلاً اخلاق، تعلیم، روپیہ پیسہ یا شہرت وغیرہ کو اس کے متعلق گردانتا دراصل اس کی اپنی قدر کی نفی ہے۔یہ مقاصد فن کی قدر و قیمت گردانتے ہیں۔اس میں اضافے کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا گوتیر کا موقف ہے کہ ہم فن کی آزادی کے قائل ہیں ہمارے نزدیک فن بذاتِ خود ایک مقصد ہے چنانچہ کسی مقصد کے حصول کا ذریعہ۔وہ فن کار جو فن کی بجائے کسی اور مقصد کی تلاش میں سرگرداں ہو، فن کار رہی نہیں۔اس کا کہنا ہے کہ جب کوئی شے مفید بن جاتی ہے تو حسین نہیں رہتی۔آسکر وائلڈ کی رائے میں تخلیق کی اولین شرط یہ ہے کہ نقاد اس بات کو خوب جان لے کہ فن اور اخلاق کی حدود ایک دوسرے سے بالکل الگ تھلگ ہیں۔اس نے فن کے نظریے کی بنیاد اسلوب اور اظہار پر رکھی ہے۔حقیقت واقعہ کا نہیں بلکہ حسنِ واقعہ کا اظہار ہے۔حسنِ واقعہ کے بیان ہی سے مصنف فنکار بنتا ہے۔اس کے فن کا معیار یہ ہے کہ حسنِ واقعہ کو اس نے اس قدر حقیقت کے ساتھ پیش کیا ہے۔حقیقت کے بغیر نہ خوبی پیدا ہوسکتی ہے نہ ہیئت۔حقیقت کی یہ نزاکت ہی وہ شے ہے جسے ہم ''اظہار'' کہتے ہیں۔اظہار کا کام یہ ہے کہ وہ بڑی نزاکت سے زبان کو اندرونی کشف یا بصیرت کا اعلیٰ کاربنائے۔پیٹر کے نزدیک ادب کا فن ایسے واقعے کا بیان ہے جو کسی مخصوص شخصیت کی روح سے باعتبار اس کی اپنی ترجیحات، ارادہ یا قوت کے متعلق ہو۔ادبی فنکار کے لیے لائق ہونا ضروری ہے اور اس کے فن کے مخاطب بھی صرف ایسے ہی لوگ ہیں جو لائق اور قابل

ہوں۔ ادبی فنکار مناسب اظہار کے ذریعے طور پر زبان تلاش اور استعمال کرتا ہے جو اس کی اپنی روح کی رنگارنگی کی وفاداری سے عکاسی کرے اور جس میں بڑی سخت جدت اور اپج ہے۔ وہ بہت سی غیر ضروری چیزوں کو ترک کر دیتا ہے اسے بڑے ضبط کی ضرورت ہے۔ اپنے فن کے ذرائع کو بڑی احتیاط سے استعمال کرتا ہے۔ اسی احتیاط بلکہ اسی کفایت میں خود ایک طرح کا حسن ہے۔

والٹر پیٹر کا نظریہ انیسویں صدی کے آخر کا تھا لیکن اس سے کہیں زیادہ طاقت ور نظریہ کروچے کا ہے، جنھوں نے جمالیات کی ٹھوس بنیاد پر ''فن برائے فن'' کا قصر تعمیر کرنا چاہا۔ اس کا نظریہ 'اظہاریت'' کے نام سے مشہور ہے۔ اظہاریت میں آرٹ کا اصلی مقصد اپنا اظہار ہے۔ اخلاق، افادیت یا ناظر کا نقطۂ نظر کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ کروچے کے نزدیک علم دو طرح کا ہوتا ہے وجدانی اور منطقی۔ وجدانی علم کے ذریعے تخیل ہی ہے اور منطقی علم کا تعقل۔

وجدان تاثرات کا عملی، موثر اظہار ہے اور ہر سچا وجدان بجائے خود اظہار بھی ہے۔ اس طرح آرٹ محض وجدان یعنی ذہن میں تاثرات کا اظہار ہے۔ وجدان اس وقت آرٹ بن جاتا ہے جب نفسِ انسانی کے مکمل اظہار کی برابر کوشش کرتا ہے اور اس طرح اثرات پر تخیل کا رنگ چڑھ جاتا ہے۔ آرٹ تو وجدان کا ایک اندرونی فعل ہے۔ تمام نقش کی ہوئی تصویریں، بنائے ہوئے مجسمے، لکھی ہوئی کتابیں۔ کروچے کے نزدیک بیرونی ہو جانے کی وجہ سے خالصتاً آرٹ کی تصنیف باقی نہیں رہتی۔ محض یادداشت کے لیے، جسمانی محرکات ہیں جن کی مدد سے آرٹسٹ اپنا وجدان دوبارہ پیدا کر سکتا ہے۔ پیٹر کی طرح کروچے نے بھی ''فن برائے فن'' کے اس گنبد بے در میں جو تنقید سے ماوراء ہے، افادیت اور اجتماعی نقطہ نظر کے لیے ایک کھڑکی کھلی رکھی ہے۔

''فن برائے فن'' کے مخالفین ''فن برائے زندگی'' یا فن برائے مقصد کے داعی ہیں۔ ان کے نزدیک فن کسی نہ کسی مقصد کے تابع ہوتا ہے۔ یہ لوگ دو بڑے گروہوں میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں۔ ایک گروہ کے نقطہ نظر کے مطابق فن کا مقصد حظ یا لذت ہے۔ ارسطو بھی انہیں لوگوں میں شامل کیا جا سکتا ہے جس کے نزدیک فن نقالی تو ہے۔ لیکن ایسی نقالی جس کی کوئی نفسیاتی یا عمرانی منزل ہو اور یہ لذت یا حظ ہے جو وافر جذبات کے انخلاء سے حاصل ہوتا ہے۔ اس طرح اٹھارویں صدی کے انگلستان کے فلسفی ڈیوڈ ہیوم اور موجودہ دور کے مصنف جارج سسیانا بھی اسی خیال کے حامی ہیں کہ فن کا مقصد حظ آفرینی ہے۔

مقصد پسندوں کے دوسرے گروہ میں افلاطون، رسکن، ٹالسٹائی Tolstoy,Leo (۱۸۲۸ء۔۱۹۱۰) معروف روسی ادیب اور مذہبی فلسفی)، میتھو آرنلڈ Arnold, matthew (۱۸۲۲ء۔۱۸۸۸ء) انگریزی شاعر اور نقاد)، برنارڈ شا Shaw,George,Bernard (۱۸۵۶ء۔۱۹۵۰ء) برطانوی ڈرامہ نگار) اور اقبال شامل ہیں۔ یہ لوگ فن کو معاشرتی اصلاح کا ایک ذریعہ سمجھتے ہیں۔ رسکن کے خیال میں فن کار کی حیثیت ایک پیغمبر یا رہنما کی سی ہے۔ لیو سمجھتا ہے کہ فن کا اصول زندگی ہے۔ احساسِ جمال کی تخلیق کے لیے جو ذرائع استعمال کیے جاتے ہیں فن ان ذرائع کا مجموعہ ہے۔ یہ احساسِ جمال دراصل انفرادی زندگی میں معاشرے کا شعور ہے۔ فن کی بلندی یہ ہے کہ وہ قلبِ انسانی میں انقلاب پیدا کرے فن کو انسانیت کے مادی اور اخلاقی پہلوں کا خدمت گزار ہونا چاہیے۔ ٹالسٹائی اس بات کا حامی ہے کہ فن کا مقصد اعلیٰ ترین اور خوب ترین جذبات کو دوسروں تک منتقل کرنا ہے۔ وہ فن کو معاشرتی فلاح و بہبود کا ذریعہ بھی گردانتا ہے۔ برنارڈ شا بھی فن کی مقصدیت کا شدت سے حامی ہے اور اس کے خیال میں تو فن کو ناصحانہ کے علاوہ اور کچھ ہونا بھی نہیں چاہیے۔ اگرچہ اس گروہ کے مبلغین کے افکار میں رنگارنگی ہے لیکن ایک نکتے پر سب متفق ہیں کہ فن کا مقصد معاشرتی اصلاح ہے۔ فن میں مقصدیت کی اس تحریک کا آغاز دراصل افلاطون سے ہوتا ہے۔ جس کے نزدیک ہیئت اور موضوع دونوں اعتبار سے فن کا مقصد اخلاقی اور تعلیمی ہونا چاہیے۔ اگر کوئی فن اچھے شہری پیدا کرنے میں مدد دے سکتا ہے تو وہ مفید ہے ورنہ اس کی کوئی ضرورت نہیں۔ فن برائے فن سے

ملتی جلتی ایک اور تحریک ''ہیئت برائے ہیئت'' ہے۔ یہ نصف صدی قبل ایک ماہر نفسیات جان فریڈرخ ہربرٹ Herbart, Johann Friedrich (۱۷۷۶ء۔۱۸۴۱ء) جرمن فلسفی) اور اس کے پیروکاروں نے شروع کی یہ لوگ فن میں اجزا اور ان کی نسبتوں میں امتیاز کرتے ہیں۔ یہ امتیاز تو ایک طرف فن کے مافیا، اس کی ہیئت، کہانی، کردار، مناظر، جذبات و احساسات، صوری خیال (Images) اور معانی پر مشتمل ہے اور دوسری طرف زبان، اوزان، قوافی، آہنگ اور اسلوب کر فرق پر مبنی ہے۔ ان کے نزدیک مافیہ کسی جمالیاتی قدر کا حامل نہیں ہوتا۔ یہ تو محض اتفاقی حیثیت رکھتا ہے اور فنی اثر کو وجود عطا کرنے کا ذریعہ ہے۔ ان کے خیال میں اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ بات کہی کیسے گئی؟ باقی رہی یہ بات کہ کیا کہا گیا، تو یہ ان کے نزدیک کوئی اہم شے نہیں جو بات آپ کہتے ہیں، وہ اچھی ہو یا بری، سچ ہو یا جھوٹ، صحیح ہو یا نادرست، فن کی قدر و قیمت پر کسی طرح اثر انداز نہیں ہوتی۔ کیونکہ اس کا انحصار تو اس ہیت سے ہے جس میں فن کو وجود ملا ہے اور تمام جمالیاتی خصائل اس سے وابستہ ہیں۔ اس صورت میں ''فن برائے فن'' کا کلیہ ''ہیئت برائے ہیئت'' کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ان ہیئت پرستوں کے نزدیک حسن اجزا میں نہیں ہوتا، بلکہ ان اجزا کی باہمی تشکیل میں۔ مثلاً کوئی راگنی اپنی سرتیوں کی بنا پر حسین نہیں کہلاتی بلکہ اس کے حسن کا راز متناسب امتزاج میں مضمر ہے جس میں ان کو ترتیب دیا گیا ہو۔

اب بات یہاں پہنچی کہ فنی ذوق اجزا کی ترکیب سے وجود میں آنے والے تناسبات کے مکمل ادراک کا نام ہے..... ان لوگوں نے مسئلے کا حل تلاش کرتے ہوئے مافیہ کو بالکل نظر انداز کر دیا۔ جس میں رنگ، صوت، تصورات، خیال، جذبات واحساسات سبھی کچھ شامل ہے۔ انہوں نے اس طرف توجہ نہیں دی کہ ایک فن پارہ اپنے مقام پر ناقابلِ تقسیم اور منظّم کل کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس کی جمالیاتی قدر و قیمت کو ایک جز سے منسوب نہیں کیا جا سکتا۔

اے۔سی بریڈلے کا خیال ہے کہ جب ہم کسی نظم کو پڑھ کر اس سے لطف اندوز ہو رہے ہوتے ہیں تو اس وقت موضوع اور ہیئت الگ الگ حیثیت سے ہمارے سامنے نہیں ہوتے۔ موضوع اور ہیئت میں فرق کرنا درست تو ہے لیکن جمالیاتی قدر و قیمت تعین کے وقت یہ فرق بالکل بے معنی ہے۔ نظم کی جمالیاتی قدر و قیمت کے تعین کے وقت یہ فرق بالکل بے معنی ہے۔ نظم کی جمالیاتی خصائل پوری نظم سے متعلق ہوتی ہے نہ کہ اس کے کسی جزو سے۔ شعر کا مقصد، اس کا موضوع اور ہیت اس طرح آپس میں فنی طور پر گھلے ملے ہوتے ہیں کہ ان میں سے کسی ایک کو جدا کر کے دیکھنا اس وقت تک ممکن نہیں جب تک باقی اجزا پر اس کی زد نہ پڑے یہاں پر مرزا غالب کا یہ شعر توجہ کھینچتا ہے۔

تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر
بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم (۹)

اس شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے دوسرے مصرعے کو پہلے نظر میں رکھنا پڑتا ہے کہ مَیں اپنے آبگینے کو پگھلا کر ساغر کے اندر ڈال لیتا ہوں تا کہ میری شراب زیادہ تلخ ہو جائے اور میرا سینہ اور زخمی ہو جائے۔ اس میں اگرچہ مے خانے کے حوالے سے ایک بات کی گئی ہے لیکن غالب کے اس شعر کا ایک علامتی مفہوم یہ ہے کہ مجھے اپنی تسلی کے لیے اتنی تلخ شراب چاہیئے جو میرے سینے کو اور زخمی کر دے۔ اس لیے مَیں شراب نوشی کے نشے کو بڑھانے کے لیے آبگینے کو پگھلا کر ہی اپنے پیالے میں ڈال رہا ہوں۔

اس صورت حال میں باطن کو ظاہر کے ساتھ، معانی کو لفظ کے ساتھ اور ہیئت کو مواد کے ساتھ مکمل طور پر مربوط کرنے کی خواہش کا سراغ ملتا ہے۔ یہ فن کا تکمیلی پہلو ہے اور یہی حال ہر فن پارے کے حوالے سے زیرِ بحث لایا جا سکتا ہے۔

فن یا تو عقلی انتخاب اور ترتیب کے ساتھ فطری واقعات کے فطری رجحان کا تسلسل ہے یا فطرت میں ایک انوکھا اضافہ ہے۔ اس فطرت میں جو انسان کے باطن سے نکلنے والی شے ہے۔ خواہ اُسے کسی بھی نام سے موسوم کیا جائے۔ بعض مقامات پر

تخلیقِ فن میں شعور کی اہمیت پر بھی زور دیا جاتا ہے۔فن شعور کو اس حقیقت سے آشکار کرتا ہے کہ انسانی کوشش کا متناہی جزو اپنے کمال کو اپنی ہی حدود میں رہ کر حاصل کرتا ہے۔انسان کی روحانی زندگی میں اس کے جسم کو فن کی تخلیق کا ایک آلہ قرار دیا گیا ہے۔یہ مشاہدات میں ان عناصر پر ارتکاز کرتا ہے جو موضوعی صورت کی ادراکی شدّتوں کے لیے منتخب کیے جاتے ہیں۔فن پارہ احساس کی گہرائیوں کو اس مقام پر مضبوط کرتا ہے جہاں شعور کی صحت ناکام ہوتی ہے۔فن کی ترقی سے ذہن کا اجتہاد،ہستی کی طبعی بنیاد پر سبقت لے جاتا ہے۔

کروچے کی رائے میں

''روح جس طرح اپنے اظہارِ ذات سے کائنات کی تخلیق کرتی ہے اُسی طرح یہ فن کار کے وجدان میں اپنے آپ کو معرضِ اظہار میں لاتی ہے اور اس سے فن وجود میں آتا ہے۔اس عالمِ وجدان میں حق و باطل کا کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا البتہ فنّی تخلیقات کے حسن کا احساس یا مشاہدہ ضرور ہوتا ہے اور اس مشاہدے سے ہمیں حقیقی مسرت حاصل ہوتی ہے۔''(۱۰)

فن خیال کی روح ہے۔اسے سوچ کا جسم نہیں قرار دینا چاہیئے۔یہ وہ منزّہ روح ہے جسے ہم اصولِ زندگی کے طور پر جانتے ہیں۔عام فہم زبان کے استعمال سے ہر خیال جس میں فن مضمر ہوتا ہے،احساس کی ایک مجسم صورت ہے۔ہر فنّی تخلیق اپنی ذات میں اہم ہے اور اس کا مقابلہ کسی دوسری فنّی تخلیق سے ممکن نہیں۔

ڈاکٹر سیّد عبداللہ اپنے مضمون ''اسلامی فن اور ثقافت کا مزاج'' میں فن کے بارے میں اپنا نظریہ بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ فن کا مفہوم بہت وسیع ہے اور مَیں مغربی المشرب دوستوں کی طرح فن کو محض Specialised Interest نہیں کہتا کہ اسے چند خاص اصنافِ تخلیق تک محدود کہہ دوں۔

بقول ڈاکٹر سیّد عبداللہ

''مسلمانوں کے فنون متعدد ہیں۔ان میں سے بعض ان کی خصوصی توجہ کے مستحق قرار پائے،بعض کی طرف ثانوی توجہ ہوئی اور بعض تقریباً مسترد کر دیئے گئے۔ان تینوں رویّوں کی ذمے داری ان کے عقائد پر ہے اور اس ذمے داری کو قبول کرنے میں مسلم ذہن و ذوق کو شرمسار ہونے کی ضرورت نہیں۔''(۱۱)

ڈاکٹر سید عبداللہ ایک اور مقام پر لکھتے ہیں

''مغرب اور مشرق کے جدید نقادانِ فن کی یہ کم فہمی ہے کہ وہ اظہارِ کمال کو صرف مغربی معیاروں سے ناپنے کی کوشش کرتے ہیں اور جو فن ان کے مطابق نہیں اسے کمتر سمجھتے ہیں۔۔مسلمانوں کا نظریۂ فن ان کے اپنے مزاج سے مخصوص ہے۔وہ ایک منفرد نظریہ ہے،اسے کمتر کہنا نادانی ہے۔''(۱۲)

کلام چاہے نثر ہو یا شاعری اسے الفاظ کا فن کہا جاتا ہے۔کوئی فن پیکر کے وسیلے کے بغیر ظہور میں نہیں آتا۔اگر باطنی اسرار خارج کا روپ نہ دھاریں تو فن محض ایک ہیولا ہی رہتا ہے۔ایلیٹ Eliot,Thomas Stearns (۱۸۸۸ء۔۱۹۶۷ء؟) انگریزی شاعر،ناقد اور ڈرامہ نگار) اور پال والیری Valery,Paul (۱۸۷۱ء۔۱۹۴۵ء) فرانسیسی شاعر،ناقد اور دانشور) اس بات سے متفق ہیں کہ فن کار اپنے معاصرین کے مقابلے میں اوائلی انسان ہوتا ہے اور شاعری کا بنیادی تعلق علائم اور Archeytypes کے اس عمل سے ہوتا ہے جو زبان کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔

S.H.Nasar اپنے مضمون Principles Of Islamic Art میں لکھتے ہیں

"Islamic art is always non-individual.It is not there for the expression of individualism.Principles transcend individuals and

that is what transforms the artist.Art in the Islamic world was also a way of spiritual realisation.Many of the people who practised calligraphy , architedture etc. were also attached to a spiritual discipline."(۱۳)

ذہن اور فطرت کی باہمی آویزش صداقت کی تخلیق کا باعث بنتی ہے۔اس کا وجود ادراک اور تخیل کا ایسا کرشمہ ہے جس کے منتشر عناصر ہماری روح کی بدولت وحدت سے ہمکنار ہوتے ہیں۔فن ایک ذہنی جدوجہد ہے جس کی ہر منزل پر نت نئے حقائق ظاہر ہوتے ہیں۔سچا فن کار ایسا عاشق ہوتا ہے جس کی محبت غیر محدود حسن کی تلاش میں خود کو فنا کر دیتی ہے۔حصولِ مقصد کے لیے یہی دائمی اذیت فن کا سرمایہ ہے۔فن کار کا لمحۂ فکر ابدی زمانے میں موجود ہے، بالکل اسی طرح جیسے پھول میں ہزاروں بہاروں کے پیغام اور خوشبوئیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔

فن میں حقیقت بینی کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ عالمِ فطرت کی ہو بہو نقل کی جائے بلکہ فن میں اندرونی اور خارجی مظاہر ساتھ ساتھ موجود ہوتے ہیں۔دروں بینی اور خارجی شعور میں ہم آہنگی ضروری ہے۔اعلیٰ درجے کا فن کار اور شاعر اپنے وجدان سے یہ کام لیتا ہے۔اسے خبر ہے کہ فن پارہ فن کار کی روح سے پیدا ہوتا ہے۔لیکن وہ یہ بھی جانتا ہے کہ نغمے کو صورت عطا کرنے کی کوششوں میں روح خارجی تجربوں اور اثرات سے بھی متاثر ہوتی ہے۔باطن سے مضبوط تعلق کے باوجود خارج سے فرار ممکن نہیں۔یہی وجہ ہے کہ اعلیٰ درجے کے فن کار کے یہاں ظاہری اور باطنی عناصر کا امتزاج نظر آتا ہے۔لیکن اگر اس امتزاج کے لیے تمام تر کاوشیں شعوری ہوں تو فن پارہ مصنوعی نظر آتا ہے۔اعلیٰ درجے کے فن میں شعور کے ساتھ ساتھ تحت الشعور کی کارفرمائی بھی ہوتی ہے۔جس طرح کسی خوبصورت شے کو دیکھ کر زندگی کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے اسی طرح فن پارے کی معنوی خوبیوں کو سمجھنے والا فن کار زندگی کی دلکشی اور رعنائی میں اضافہ کرتا ہے۔اس کی عظمت یہ ہے کہ وہ ہمیں اپنے وجدان میں شریک کر لیتا ہے اور ہمارے تخیل کو بیداری سے آشنا کرتا ہے۔فن کے حوالے سے ڈاکٹر یوسف حسین خان اپنا نظریہ پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''چونکہ آرٹ زندگی سے علیحدہ قدر کی کوئی چیز نہیں۔اس لیے آرٹسٹ کے لیے ضروری ہے کہ وہ زندگی کا دُور سے تماشا کرنے پر اکتفا نہ کرے بلکہ اس کی دوڑ دھوپ میں خود بھی شریک ہو۔بغیر اس کے آرٹ مصنوعی اور اجتماعی قدروں کے لیے ہلاکت کا موجب ہوگا۔''(۱۴)

یوسف حسین خان آرٹ کی اعلیٰ قدر و قیمت روحانی اور اخلاقی قدروں کے احساس و توازن کو قرار دیتے ہیں۔ان کے نزدیک حسن کے ذریعے اعلیٰ اخلاقی قدروں کا احساس پیدا کرنا فن ہے۔حسن کا آئینہ حق ہے اور دل آئینۂ حسن قرار پایا ہے۔فن کار اپنے موضوع کی مناسبت سے دل میں تخیلی پیکروں کی ایک دنیا آباد کرتا ہے اور پھر اپنے خونِ جگر سے ان کی پرورش کرتا ہے۔اس کے احساس کی شدت کے پیشِ نظر تجریدی وجود بھی جان دار بن جاتے ہیں۔گوئٹے Goethe, Johann Wolfgang Van (۱۷۴۹ء۔۱۸۳۲ء) جرمن شاعر، ڈرامہ نگار اور ناول نگار) کا موقف ہے کہ اس کے ذہن میں کبھی بھی دو تصور تجریدی شکل میں نہیں رہتے بلکہ وہ فوراً دو ایسے افراد کی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں جو آپس میں بحث مباحثہ کرتے ہیں۔احساس کی شدت فن کار کو اس کے تخیلی پیکروں سے ایسے وابستہ کرتی ہے کہ وہ انہیں آواز اور لہجے کا لباس پہنا کر ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔فن کار کا تخیل اس کی زندگی کی وسعتوں کا آئینہ دار ہے۔وہ اس آئینے کی مدد سے فطرت اور تقدیر کی تمام منازل طے کرتا ہے اور انسانی روح کو بلندیوں سے ہمکنار کرتا ہے۔فن کار کے تخیل سے ہم ایسے ایسے عالموں کی سیر کرتے ہیں جنہیں ظاہری آنکھ سے دیکھنا ممکن نہیں۔اس طرح تخیل کی قوت عقل سے زیادہ قوی ہے۔

بقول یوسف حسین خان

''ہر وہ آرٹ جس کا موضوع زندگی ہے اس میں امتزاج و ترکیب کی ذہنی صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہونی چاہیئے ۔آرٹسٹ اس کے مطابق اپنے خیالی پیکروں کی تعمیر کرتا ہے۔ بادی النظر میں آرٹسٹ کی تخیلی دنیا میں زندگی کا معمولی ربط و نظم نہیں ہوتا بلکہ اس کی جگہ انتشار نظر آتا ہے۔لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کے ربطِ پنہانی کو سمجھنے کے لیے جذبے کی رہبری کے بغیر چارہ نہیں۔بغیر جذبے کی مدد کے حقیقت کا مکمل شعور ممکن نہیں۔اس لیے کہ جذبہ زمان و مکان کی قید سے آزاد اور تصوّری اور منطقی عناصر کی کوتاہیوں سے پاک ہوتا ہے۔''(۱۵)

خلوص کی شدت کے نتیجے کے طور پر فن کار زندگی کے رازوں سے آشنا ہوتا ہے۔یہی جذبہ اور خلوص فن کی تخلیق کرتا ہے۔خارجی اور باطنی زندگی کے مختلف مراحل سے گزر کر فن ہمیں جن کیفیات سے متعارف کراتا ہے وہ علم اور تجربے کی حدود کی پابندی کے باوجود بہت سے نئے پہلوؤں کی حامل ہیں۔فن میں زندگی کی حقیقتوں سے واسطہ پڑتا ہے اور انسانی ذہن ایک تخلیقی عمل سے ان حقیقتوں کو نت نئی صورتیں عطا کرتا ہے۔انفرادی تجربے کی تازگی فن کو ندرت اور دلکشی عطا کرتی ہے۔یہی ندرت اور دلکشی معنویت کی حامل ہے۔

حنیف فوق کی رائے میں

''آرٹ زندگی اور کائنات سے متعلق انسانی تجربات کا حسین اظہار ہے۔زندگی کی جدوجہد میں آرٹ کی ابتداء جمالیاتی احساس کے بڑھتے ہوئے شعور کے ساتھ ہوئی ہے۔''(۱۶)

فنی تجربے کی بنیادیں زمان و مکان سے وابستہ ہیں لیکن فنی تخلیق ان پابندیوں سے بھی ماورا ہے۔ایک عظیم تجربے کی حیثیت سے فن سنجیدگی اور گہرائی کا متقاضی ہے۔سنجیدگی اور گہرائی کے اس سمندر میں پوری کائنات ایک موضوع کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔یہ ایسا خام مواد ہے جس سے فن کار حسیاتی پیکر تراشتا ہے۔تخلیق کے ایک لمحے میں صدیوں کے تجربات نظر آتے ہیں۔فن کا موضوع انسان ہے۔فن میں خارجی حقائق کی ترجمانی ہو یا باطنی کیفیات کی عکاسی، یہ ہر صورت میں انسانی جذبات سے متعلق ہوتا ہے۔فن میں کسی ایک نقطۂ نظر سے وابستگی انتہائی ضروری ہے اور وہ فن کار جو کسی نقطۂ نظر کے حامی نہیں ہیں،ان کے ہاں بھی کسی نہ کسی حوالے سے لاشعوری سطح پر کوئی نہ کوئی موضوع ضرور نظر آتا ہے۔

کسی دور کا فن اس عہد کے رسم و رواج کا عکاس ہوتا ہے۔اس میں ایک خاص عہد میں بسنے والے انسانوں کے نفسیاتی اور جمالیاتی محرکات نمایاں ہوتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ فن میں عبادات، مذہبی رسوم، روایت، مذہبی اور نیم مذہبی اثرات کی اہمیت کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔عصرِ حاضر کا فن کار اگر کچھ عرصہ بیاباں میں رہ کر فن کی تخلیق کرنا چاہے تو شاید اس میں کسی حد تک کامیاب بھی ہو جائے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ اب اس کے پاس معلومات، تجربات اور مشاہدات کا ایک وسیع ذخیرہ موجود ہے۔لیکن ایک خاص عرصے کے بعد اس کے فن میں یکسانیت کی جھلک نظر آنے لگے گی۔فن میں تنوع کے لیے احساسات، جذبات اور تجربات کی رنگارنگی ضروری ہے جو اپنے ماحول سے ہی حاصل کی جا سکتی ہے۔

زندگی کی کہانی سے اہم پہلوؤں کو منتخب کرنے اور غیر اہم پہلوؤں کو نظر انداز کرنے کا کام فن ہے۔یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ فن تنقیدِ حیات ہے۔فن انسانی رویوں کا عکاس ہے۔فن کار کے نزدیک جو اقدار زیادہ اہم ہیں اس کے فن میں ان کی جھلک ملے گی اور غیر اہم اقدار کو زیادہ اہمیت نہیں ملے گی۔شعوری طور پر فن کار کا ان اقدار سے باخبر ہونا ضروری نہیں۔لاشعور کے دائرے میں داخل ہونے والے بہت سے خیالات اس کے فن میں اپنی اہمیت منواتے ہیں۔فن محض داخلی کیفیات کا سرچشمہ نہیں ہے اس میں خارجی ماحول کی اپنی اہمیت ہے۔فن کار کا ذہن جذباتی تصورات کو جس خارجی ڈھانچے میں پیش کرتا ہے وہ فن کہلاتا ہے۔ فطرت اور فن کار کا تعلق بہت مضبوط ہے۔فن کے انفرادی تجربے میں ہزاروں سال کی انسانی زندگی کے نقوش

موجود ہوتے ہیں۔انسانی زندگی کی ابتدائی جھلکیاں فنونِ لطیفہ کے ذریعے سے ہم تک پہنچتی ہیں۔روایت کی چھاؤں میں دم لے کر آگے بڑھنے کا سلسلہ ہو یا روایت سے بغاوت کا احساس۔۔۔فن ایک مسلسل تجربے کی صورت میں نمایاں ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ولیم ٹامسن ورٹے باٹ،معجم العربیہ،عربی اردو ڈکشنری،اُردوترجمہ پنجاب ایڈوائزری بورڈ فار بکس،مفید عام پریس لاہور،۱۹۳۸ء،ص ۶۴۱۔

۲۔ Iqbal Review-April 2002-Editor Muhammad Suhayl Umar-Iqbal Acadamy Pakistan Lahore.P116.

۳۔ میر تقی میر: کلیاتِ میر،دیوانِ اوّل،سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور،۱۹۸۷ء،ص ۴۸۔

۴۔ اقبال: کلیاتِ اقبال (اردو)،اقبال اکادمی پاکستان لاہور،۱۹۹۵ء،ص ۴۵۱۔

۵۔ نیرنگ خیال (ماہنامہ)،راولپنڈی،فروری مارچ ۱۹۵۲ء،ص ۴۔

۶۔ نیرنگ خیال (ماہنامہ)،راولپنڈی،فروری مارچ ۱۹۵۲ء،ص ۴۔

۷۔ نیرنگ خیال (ماہنامہ)،راولپنڈی،فروری مارچ ۱۹۵۲ء،ص ۴۔

۸۔ نصیر احمد ناصر،ڈاکٹر: اقبال اور جمالیات،اقبال اکادمی پاکستان لاہور،۱۹۸۱ء،ص ۲۲۱۔

۹۔ غالب: سید وزیر الحسن عابدی (تدوین)،کلیات غالب (غزلیات فارسی،تحقیقی ایڈیشن)،مکتبہ میری لائبریری لاہور،۱۹۶۹ء، ص ۱۵۳۔

۱۰۔ نصیر احمد ناصر،ڈاکٹر: اقبال اور جمالیات،ص ۲۶۶۔

۱۱۔ ماہِ نو،مئی ۱۹۸۰ء،ص ۹۴۔

۱۲۔ ماہِ نو،مئی ۱۹۸۰ء،ص ۹۴۔

۱۳۔ Muhammad Suhayl Umar(editor)Iqbal Review,April 2002, Iqbal Acadamy Pakistan Lahore.P122.

۱۴۔ یوسف حسین خان،ڈاکٹر: روحِ اقبال،القمر انٹرپرائزز لاہور،۱۹۹۶ء،ص ۲۰،۲۱۔

۱۵۔ یوسف حسین خان،ڈاکٹر: روحِ اقبال،ص ۲۹۔

۱۶۔ حنیف فوق،ڈاکٹر: مثبت قدریں،دبستانِ مشرق ڈھاکا،۱۹۶۸ء،ص ۲۴۔

فواد بیگ

خواب اور حقیقت کا رشتہ

Dream is a mental activity that happens to be during the state of sleeping. Sleeping is generally of two kinds. One is called Non-Rapid-Eye-Ball-Movement sleep in which man does not go through a dream or a very little impact of dream impresses man. Second condition is called Rapid-Eye-Ball-Movement sleep during which we go into the dream world. We dream of or can dream of what ever is already preserved in our brain. Just like other parts of body, brain is also made up of cells which are called neurons. A man's whole memories and information are preserved in these neurons. In the process of dreaming, three parts contained Brain Stem and another part of the brain known as Cerebral Cortex play a major role.

خواب ازل سے انسان کے لیے نہ صرف دل چسپی کا سامان رہے ہیں بل کہ قدیم وقتوں سے اِنسان خوابوں سے طرح طرح کے مطالب بھی اخذ کرتا رہا ہے۔ نہ صرف یہ بل کہ کئی لاکھ انسانوں کی نفسیات کو براہِ راست متاثر کرنے میں بھی انہی خوابوں کا دخل رہا ہے۔

ہمیں اس مقالہ میں نہ تو خوابوں کی تعبیرات سے متعلق بحث کرنا ہے، نہ ہی انسانی نفسیات پر خوابوں کے اثرات ہمارا موضوع ہیں۔ اِس مقالہ میں ایسے سوالات پر روشنی ڈالنا مقصود ہے جن کی مدد سے خواب اور حقیقت کے مابین رشتہ واضح کرنے میں مدد مل سکے۔

اول، کیا ہم خواب میں وہ سب دیکھ سکتے ہیں جس کا ہمیں پہلے سے اِدراک نہ ہو؟

دوم، خواب اور حقیقت میں کیا فرق ہے؟

درج بالا سوالات پر روشنی ڈالنے سے پہلے ہمیں یہ سمجھنا ہوگا کہ خواب کیا ہیں اور کیوں کر دیکھے جاتے ہیں۔

خواب، ایک ذہنی فعل کا نام ہے جو کہ نیند کے دوران وقوع پذیر ہوتا ہے۔ نیند کی دو حالتیں ہیں۔ پہلی حالت کو مُندی ہوئی آنکھوں کے ڈھیلوں کی خفیف تر جُنبش والی نیند (Non-Rapid-Eye-Movement sleep) کہتے ہیں۔ نیند کا زیادہ تر عمل اِسی حالت پر مشتمل ہوتا ہے، جس کے دوران خود مختار اعصابی نظام انتہائی معمولی سا فعال ہوتا ہے جس کے نتیجہ میں انسان یا تو خواب بالکل نہیں دیکھ پاتا یا بہت کم دیکھ پاتا ہے۔

دوسری حالت مُندی ہوئی آنکھوں کے ڈھیلوں کی تیز رفتار جُنبش والی نیند (Rapid-Eye-Movement sleep) کہلاتی ہے۔ اور نیند کا بقیہ عمل اِسی حالت پر مشتمل ہوتا ہے۔ جس کے دوران میں ہم خوابوں کی دنیا میں چلے جاتے ہیں۔ یہ حالتِ نیند کے دوران میں ہر نوّے منٹ کے وقفے کے بعد چار یا پانچ مرتبہ آتی ہے۔ ایک بالغ آدمی کا نیند کا تقریباً پچیس فی صد عمل، جب کہ نومولود بچے کی نیند کا تقریباً پچاس فی صد عمل اِسی حالت پر مشتمل ہوتا ہے۔ اِس حالت کے دوران

میں دیکھے جانے والے خواب کا دورانیہ پانچ سے بیس منٹ کا ہوتا ہے جو کہ یا تو کسی حد تک یاد رہ جاتا ہے یا پھر بالکل یاد نہیں رہتا۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہم جاگتے ہیں تو ضروری نہیں کہ ہمارے دیکھے ہوئے تمام خواب ہمیں یاد رہ جائیں حالانکہ ہم نیند کے دوران اُس عمل سے چار یا پانچ مرتبہ گزر چکے ہوتے ہیں۔ زیادہ تر خواب جزوی طور پر ہماری یادداشتوں پر مشتمل ایسے واقعات کا مجموعہ ہوتے ہیں جن میں بڑی تیزی کے ساتھ مناظر بدلتے ہیں۔ اکثر واقعات خلل اندازانہ (Interferential) نوعیت کے ہوتے ہیں کیوں کہ جب ہم ایک واقعہ اپنے خواب میں دیکھ رہے ہوتے ہیں یا خود اُس کا حصہ ہوتے ہیں تو اچانک کوئی دوسرا واقعہ مُداخلت کرتے ہوئے اُسے روک دیتا ہے اور خود ظہور پذیر ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ یہ بات بھی دل چسپی سے خالی نہ ہوگی کہ صرف انسان ہی خواب نہیں دیکھتے بل کہ جانور بھی دیکھتے ہیں، خصوصاً ممالیہ (دودھ پلانے والے) جانور، جس میں کتا، بلی اور بندر وغیرہ شامل ہیں (Hartmann, 2005)۔

دماغ بھی جسم کے بقیہ حصوں کی طرح خُلیوں (Cells) پر مُشتمل ہوتا ہے۔ علم الاعصاب (Neurology) کے مطابق دماغ کے یہ خُلیے ''عصبیات'' (Neurons) کہلاتے ہیں مگر ان کی ہیئت جسم کے بقیہ خلیوں کی نسبت قدرے مختلف ہوتی ہے۔ ایک جوان آدمی کا دماغ تقریباً سو ارب عصبیات پر مُشتمل ہوتا ہے۔ یہ عصبیات کئی گُچھوں (Groups) یا جالوں (Networks) میں مُنقسم اور باہم مربوط ہوتے ہیں (Turban,1999)۔

کسی بھی انسان کی تمام تر یادداشتوں اور معلومات کا ذخیرہ اُنھیں عصبیات میں محفوظ ہوتا ہے۔ یہ معلومات انسان اپنے حواس خمسہ کو استعمال میں لاتے ہوئے حاصل کرتا ہے۔ مثلاً آنکھوں کے ذریعے ہم کسی چیز کو دیکھ سکتے ہیں یا پڑھ سکتے ہیں لہٰذا کسی بھی چیز کے خدوخال، رنگ یا پڑھی ہوئی معلومات ہمارے دماغ کے انھیں عصبیات میں محفوظ ہو جاتی ہیں۔ اسی طرح بذریعہ مُونہہ، کان، ناک، ہاتھ کسی بھی شے یا جاندار کا ذائقہ، آواز، بُو اور اُس کے وجود کی سختی، نرمی یا درجہ حرارت بھی ہماری معلومات میں شامل ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہمارا واسطہ کسی شے یا جاندار سے دوبارہ پڑتا ہے تو ہم اُس کو با آسانی شناخت کر لیتے ہیں اور ضروری نہیں کہ یہ شناخت صرف آنکھوں سے ہی ہو۔ اسی طرح مختلف حالات و واقعات بھی ہماری یادداشتوں کا حصہ بن جاتے ہیں۔ گویا اعضائے جسم کے ذریعے ہمارا دماغ ہمہ وقت بے پناہ معلومات یا ڈیٹا (Data) موصول کر رہا ہوتا ہے مگر عصبیات ہر طرح کی یا غیر ضروری معلومات اپنے اندر محفوظ نہیں رکھتے بل کہ عصبیات ہی کے اندر ایک خاص طریقِ عمل کے بعد صرف وہی معلومات محفوظ رہتی ہیں جن پر انسان یا کوئی بھی جاندار زیادہ دھیان دے رہا ہوتا ہے۔

ہر عصبیہ (Neuron) کئی چھوٹے چھوٹے شجریوں (Dendrites) اور ایک لمبی اکہری خُلیاتی تار (Axon) پر مشتمل ہوتا ہے۔ شجریوں کے ذریعے عصبیہ دوسرے عصبیات سے پیغامات یا معلومات موصول کرتا ہے جب کہ عصبی خُلیاتی تار کے ذریعے عصبیہ دوسرے عصبیات کو پیغامات یا معلومات بھیجتا ہے۔ عصبی خُلیاتی تار کے آخر میں بھی کئی چھوٹے چھوٹے شاخچے ہوتے ہیں اور ہر شاخچے کے آخر میں ایک مُعانقۂ عصبی (Synapse) پایا جاتا ہے۔ جس کے ذریعے ایک عصبیہ دوسرے عصبیے کے شجریہ (Dendrite) سے مُنسلک ہوتا ہے (Luger,2002)۔ تمام پیغامات ایک خاص طرح کے برقی کیمیائی ردِعمل (Electrochemical reaction) کے تحت پیدا ہوتے ہیں اور بذریعہ مُعانقۂ عصبیات (Synapses) دیگر عصبیات (Neurons) تک پہنچتے ہیں۔

1977ء میں ہاورڈ یونی ورسٹی، امریکہ کے ڈاکٹر ایلن ہابسن (Dr. Allan Hobson) اور ڈاکٹر رابرٹ میک کارلے (Dr. Robert Mc Carley) نے خواب دیکھنے کے عمل کا ایک ماڈل پیش کیا جس سے پہلی بار معلوم ہوا کہ یوں تو دماغ کے مختلف معلومہ حصے ہوتے ہیں مگر اس ماڈل کے مطابق خصوصی طور پر تین حصوں پر مشتمل دماغی ڈنٹھل (Brain stem) اور بھیجے کی بیرونی تہہ (Cerebral cortex) خواب دیکھنے کے حوالے سے انتہائی اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ تین

حصوں پر مشتمل دماغی ڈنٹھل (Brain stem) نیند کے عمل کے دوران مُندی ہوئی آنکھوں کے ڈھیلوں کی تیز رفتار جُنبش (Rapid-Eye-movement) کے دوانیے پیدا کرتا ہے۔ اِسی دوران میں یہی دماغی ڈنٹھل (Brain Stem) کچھ بے ترتیب پیغامات بھی پیدا کرنے کا باعث بنتا ہے۔ جس کی وجہ سے بھیجے کا بیرونی حصہ (Cerebral Cortex) مُتحرک ہوجاتا ہے اور اُن مختلف النوع اُوٹ پٹانگ بے ترتیب موصولہ معلومات کی یکجائی کا کام شروع کر دیتا ہے جس کے نتیجہ میں آواز اور شبیہوں پر مشتمل خواب نمودار ہوتا ہے (La Berge,1985)۔ یاد رہے کہ اسی دماغی ڈنٹھل سے پیدا ہونے والی معلومات وہی ہوتی ہیں جو کہ دماغ کے عصبیات میں پہلے سے محفوظ ہوتی ہیں۔

اب میں اپنے پہلے سوال کی جانب آتا ہوں کہ کیا ہم خواب میں وہ سب کچھ دیکھ سکتے ہیں جس کا ہمیں پہلے سے ادراک نہ ہو؟

یُوں یہ بات تو طے پائی کہ ہم خواب میں صرف وہی کچھ دیکھتے ہیں (یا دیکھ سکتے ہیں) جو کہ ہمارے دماغ میں پہلے سے محفوظ ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر، ہم ہر اُس شے، جگہ یا جاندار کو خواب میں دیکھ سکتے ہیں جسے ہم نے پہلے سے دیکھ رکھا ہو۔ بعض اوقات ہم خواب میں کسی شخص یا اپنے آپ کو ایسے مقام پر گھومتے پھرتے ہوئے دیکھتے ہیں جس مقام پر وہ شخص یا ہم خود کبھی نہیں گئے ہوتے۔ جیسے میرے یا آپ کے کوئی قریبی دوست جو دنیا کا ایک اہم عجوبہ ''تاج محل'' دیکھنے کبھی نہیں گئے مگر میں (یا آپ) اُنھیں عالم خواب میں ''تاج محل'' کے سامنے کھڑا دیکھ سکتے ہیں۔ اِس کی کیا وجہ ہے؟ وجہ بڑی سادہ سی ہے کہ میں نے (یا آپ نے) ''تاج محل'' کا نظارہ ٹیلی ویژن سکرین پر کئی بار کیا ہوگا اور یقیناً ''تاج محل'' کا نظارہ میرے یا آپ کے کچھ عصبیات میں محفوظ رہ گیا ہوگا۔ رہی بات میرے (یا آپ کے) قریبی دوست کی تو انہیں میں (یا آپ) ایک مُدت سے دیکھتے آئے ہیں لہٰذا ان کی شکل وشباہت اور چلت پھرت کا انداز بھی میرے (یا آپ کے) دماغ کے کچھ عصبیات میں محفوظ ہے۔ خواب دیکھنے کے دوران میں دماغی ڈنٹھل (Brain stem) جب بے ترتیب معلومات کا انبار بھیجے کی بیرونی تہہ (Cerebral cortex) کی طرف بھیجے گا تو ممکن ہے کہ وہ ''تاج محل'' کے چند مناظر بھی بھیج دے اور اگر اُسی لمحے وہ میرے (یا آپ کے) مذکورہ بالا دوست کی شکل و شباہت اور چلت پھرت کے انداز کے مناظر بھی ارسال کر دے تو ہمارے بھیجے کی بیرونی تہہ (Cerebral Cortex) اِن دونوں موصولہ اطلاعات پر مشتمل مناظر کے باہمی اِدغام کی صُورت جو خواب ہمیں دکھائے گی اُس میں وہ دونوں مناظر یک جا ہو جائیں گے اور نتیجہ کے طور پر میرے (یا آپ کے) دیکھے بھالے قریبی دوست تاج محل، آگرہ کے گردونواح میں یا اُس کے سامنے گھومتے پھرتے دکھائی دیں گے۔ اِسی طرح ہم کسی ایسے شخص کو بھی خواب میں برہنہ حالت میں دیکھ سکتے ہیں جسے پہلے کبھی برہنہ نہ دیکھا ہو۔ کیوں کہ ہمارے ذہن میں اُس شخص کی شکل محفوظ ہوگی۔ رہی بات برہنہ جسم کی تو ہم کئی لوگوں کو برہنہ حالت میں دیکھ چکے۔ لہٰذا عین ممکن ہے کہ جب ہم خواب دیکھیں تو اُس شخص کی شکل اور کسی دوسرے شخص کا برہنہ دھڑ باہم مل جائیں اور نتیجہ کے طور پر ہم حالتِ خواب میں اُس شخص کو برہنہ حالت میں دیکھیں۔ لیکن یقینی بات ہے کہ وہ برہنہ دھڑ حقیقت میں تو اُس شخص کا نہ ہوگا کیوں کہ ہم نے اُس شخص کو پہلے برہنہ حالت میں نہیں دیکھا۔ چناں چہ اگر کسی شخص نے مجھے یا آپ کو پہلے کبھی نہیں دیکھا تو وہ مجھے یا آپ کو عالم خواب میں بھی نہیں دیکھ سکتا۔ اسی طرح ہم عالم خواب میں کسی ایسے شخص کو جو کلین شیو ہے، کسی اور گیٹ اَپ میں بھی دیکھ سکتے ہیں، داڑھی اور لمبے بالوں کے ساتھ یا بھاری مُوچھوں کے ساتھ۔ بعینہٖ ہم کسی بھی دیکھے بھالے شخص، جو شلوار قمیص پہنتا ہے، کو کسی غیر ملکی لباس میں بھی دیکھ سکتے ہیں جیسے عربی، جاپانی یا مغربی لباس میں۔ لیکن یہ طے ہے کہ وہ گیٹ اَپ اور وہ لباس ہم نے پہلے سے دیکھ رکھا ہو، بہ صورت دیگر نہیں۔

واضح رہے کہ خواب میں صرف مناظر ہی اِک دُوجے میں ضم نہیں ہوتے بل کہ آوازوں کی بھی یہی صورت ہے۔ اس لیے یہ بھی ممکن ہے کہ ہم ایک شخص کو کسی دوسرے شخص کی آواز اور لہجے میں بولتا ہُوا سُنیں۔ یہاں تک کہ ہم کسی دیکھے بھالے شخص

کوشیر کی طرح دھاڑتے ہوئے یا کُتّے کی طرح بھونکتے ہوئے دیکھیں اور سُنیں۔ کیوں کہ مناظر اور شبیہوں کے ساتھ ساتھ آوازیں بھی ہمارے دماغ میں محفوظ ہوتی ہیں۔ سو، طے پایا کہ دماغ میں محفوظ معلومات کو ہی خواب میں دیکھا اور سُنا جا سکتا ہے اور وہ سب کچھ کبھی نہیں دیکھا اور سُنا جا سکتا جس کا ہمیں پہلے سے اِدراک نہ ہو۔

اب میں اپنے دوسرے سوال کی طرف پلٹتا ہوں کہ خواب اور حقیقت میں کیا فرق ہے؟

یہ طے شدہ امر ہے کہ حقیقی زندگی میں ہم پانچوں حواسِ خمسہ کا بھرپُور استعمال کرتے ہوئے مختلف اشیاء یا جانداروں کو دیکھ سکتے ہیں۔ یُوں ہارٹ مان کے مطابق خواب بھی خیالی ہونے کے باوجود حقیقت سے مُشابہ ہوتے ہیں۔ گویا حقیقت میں رُونُما ہونے والے واقعات کی طرح خوابوں کے اجزا (شبیہوں، آوازوں، رنگوں، خوش گوار یا ناگوار بُو وغیرہ) کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ بیشتر خوابوں کا زیادہ تر حصہ چیزوں کو دیکھنے سے متعلق ہوتا ہے جب کہ بعض اوقات خواب کا چالیس سے پچاس فی صد حصہ آوازوں پر بھی مشتمل ہو سکتا ہے۔ اِس کے برعکس اُسی خواب کا انتہائی قلیل حصہ کسی چیز یا جاندار کو چُھونے، چکھنے، سُونگھنے یا اپنے ہی جسمانی درد کو محسوس کرنے سے متعلق ہو سکتا ہے (Hartmann,2005)۔

حقیقی زندگی میں ہمارے سامنے کئی حالات و واقعات بڑی تیزی کے ساتھ رُونما ہوتے ہیں اور مناظر ایک کے بعد ایک بدلتے رہتے ہیں۔ مگر ضروری نہیں کہ وہ تمام واقعات ہمارے ذہن میں محفوظ رہ جائیں۔ جیسے آنکھ کُھلنے پر ہمیں کچھ خواب یاد رہ جاتے ہیں اور بیشتر بالکل یاد نہیں رہتے البتہ حقیقی زندگی ہو یا کہ خواب، نئے سے نئے حالات و واقعات سے گزرنے کے بعد ہمارے علم اور تجربے میں ضرور اضافہ ہوتا ہے۔

بعض اوقات ہم کوئی کام حقیقی زندگی میں تو نہیں کر پاتے مگر خواب میں وہی کام با آسانی کر گُزرتے ہیں اور بعد میں اُسے عملی جامہ پہناتے ہیں۔ ایسے واقعات تخلیقی لوگوں کے ساتھ اکثر پیش آتے رہتے ہیں۔ بہر حال کچھ بھی ہو ہم خواب کو محض خواب کہہ کر کُلی طور پر حقیقت سے جُدا نہیں کر سکتے۔ یُوں خواب بھی ہماری حقیقی زندگی کا ایک جُزو ہیں۔ جس کی سب سے بڑی دلیل تو یہ ہے کہ جب کوئی شخص خواب دیکھ رہا ہوتا ہے تو اُس وقت کیا وہ بتا سکتا ہے کہ وہ واقعی خواب دیکھ رہا ہے؟

کتابیات

1. Hartmann, E.L.(2005). Dreaming. Microsoft encarta online encyclopedia. Retrieved July 4,2005 from http://encarta. msm.com/encyclopedia_761575807/
2. LaBerge, S. (1985). Lucid dreaming. New York: Ballantine Books.
3. Luger, G.F.(2002) Artificial Intelligence: Structures and Strategies for complex problem solving (4th ed.) London, UK: Addison-Wesely.
4. Turban,E. (1999). Expert systems and applied artificial intelligence. Singapore: Prentice-Hall.

ڈاکٹر قاضی عبدالرحمٰن عابد

پیامِ مشرق: ہئیت اور تکنیک کے نئے تجربے

تحقیقی وتنقیدی مطالعہ

Allama Iqbal is a highly skilful and imaginative poet with the philosopher and thinker at the same time. He has done some unique arty experiments in his poetry. The article discussed new experiments of structure and technique he has done in his famous book "Payam-e Mashriq".

پیامِ مشرق کو اقبال نے خود حکیم مغرب گوئٹے کے دیوانِ مغربی کا جواب قرار دیا ہے۔[۱] پیامِ مشرق مئی ۱۹۲۳ء[۲] میں شائع ہوئی۔ کتاب کل چھ حصوں میں منقسم ہے۔

۱۔ پیشکش (منسوب نام نامی امیر غازی امان اللہ)

۲۔ لالۂ طور (رُباعیات، ۱۶۳)

۳۔ افکار (طویل اور مختصر نظمیں، ۵۱)

۴۔ مئے باقی (غزلیں، ۴۵)

۶۔ نقشِ فرنگ (منظومات، ۲۵)

۷۔ خردہ (متفرق اشعار)

کتاب زیرِ مطالعہ کا صرف ایک ہی حصہ ایسا ہے جس میں شاعر نے فارسی شاعری کی روایتی ہیئتوں اور تکنیک سے انحراف کی روش اختیار کی ہے۔ یہ حصہ افکار کے نام سے موسوم ہے جس میں کل چھ نظمیں ایسی ہیں جو اپنی ہئیت اور تکنیک کے اعتبار سے فارسی شاعری کے لیے نئی چیز کا درجہ رکھتی ہیں۔ یہ نظمیں درج ذیل ہیں:

۱۔	تسخیر فطرت	۲۔	فصل بہار
۳۔	سرودِ انجم	۴۔	کرمکِ شب تاب
۵۔	حدی	۶۔	شبنم

یہاں پر ان نظموں کے حوالے سے اقبال کے چند اہم محققین اور ناقدین کی رائے کو درج کیا جائے گا تاکہ ان کی روشنی میں ان منظومات کی اہمیت اُجاگر ہو سکے۔ مولانا غلام رسول مہر نے اس ضمن میں لکھا ہے کہ

''یہ حصہ تقریباً ۴۰ صفحات پر مشتمل ہے۔ بہار اور شبنم پر جو نظمیں ہیں اُن کی بحریں بالکل نئی ہیں۔''[۴]

ڈاکٹر فرمان فتح پوری ان نظموں پر یوں رائے دیتے ہیں:

''تسخیر فطرت قدرے طویل نظم ہے، اس میں میلادِ آدم، انکارِ ابلیس، اغوائے آدم، آدم از بہشت بیرون آمد اور صبح قیامت کے عنوان سے پانچ ٹکڑے شامل ہیں، اُن کی بحریں اور زمینیں مختلف ہیں اور اس لحاظ سے یہ نظم اردو شاعری[۵] میں ایک نیا فنی تجربہ ہے۔ ہئیت کے جدید تجربوں میں بعض دوسری نظموں مثلاً فصلِ بہار،

سرودِ انجم، کرمکِ شبِ تاب، حدی اور شبنم کے نام آتے ہیں ان میں بند کے مصرعوں کی تعداد اور ان کا نظامِ وزن قدیم ہیئتوں یعنی مسدس مخمس اور مربع سے بہت مختلف ہے۔''(۶)

ڈاکٹر عبدالشکور احسن نے بھی کم و بیش یہی رائے دی ہے۔

''بعض نظموں میں جو فصلِ بہار، کرمکِ شبِ تاب، حدی۔۔۔ نغمۂ ساربانِ حجاز اور شبنم سے عبارت ہیں، شاعر نے ہیئت کے نئے تجربے کئے ہیں۔''(۷)

اس سلسلے کی پہلی نظم ''تسخیرِ فطرت'' جو پانچ ذیلی عنوانات میں تقسیم کی گئی ہے۔

۱۔ میلادِ آدم ۲۔ انکارِ ابلیس

۳۔ اغوائے آدم ۴۔ آدم از بہشت بیرون آمدہ می گوید

۵۔ صبح قیامت (آدم درحضورِ باری)

یہ نظم نہ صرف اقبال کے کلام بلکہ پوری فارسی شاعری میں ایک نیا اور اہم تجربہ ہے، موضوع اور ہیئت وتکنیک کے درمیان ساخت کا جو پیچیدہ رشتہ ہوتا ہے یہ نظم اس کی مثال کا درجہ رکھتی ہے، ڈرامائی آہنگ کی حامل یہ نظم اپنے اندر اختصار کا اعجاز سموئے ہوئے ہے۔ اس کے کل پانچ حصوں اور ۱۳۵ اشعار میں تخلیقِ آدم سے عرصۂ حشر تک کے زمانے کو ایک دائرے کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ نظم ایجازِ کلام کا معجزہ قرار دی جا سکتی ہے۔ پہلا حصہ جو صرف پانچ اشعار پر مشتمل ہے سرخوشی کے عالم سے شروع ہوتا ہے، یوں لگتا ہے کہ مختلف آوازیں ہیں جو تخلیقِ انسان پر ایک عجیب کیف وکم کا اظہار کر رہی ہیں، اس حصے میں بحر رمل مثمن مخبون استعمال کی گئی ہے۔

فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک لازوال خروش اس سروش سے پھوٹ رہا ہے۔

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگرے پیدا شد
حسن لرزید کہ صاحب نظرے پیدا شد

یہ تمثیل کا بابِ اوّل ہے جس میں ایک راوی کہانی سنا رہا ہے، کوئی قدیم داستان گو لذتِ بیان میں گم لیکن اسی لذت سے الاؤ کے گرد بیٹھے سامعین کو رقص و وجد کے کیف میں لا رہا ہے۔ کہانی یہ ہے کہ ایک ایسا صاحبِ نظر کائنات میں پیدا ہوا ہے جو اپنی فطرت کی وجہ سے خودگر، خودشکن اور خودنگر ہے۔ جس طرح داستان گو کہانی کے مختلف کرداروں کے مکالمے اُتار چڑھاؤ اور لہجے کے فرق کے ساتھ ادا کرتا ہے، کچھ یہی حال اس حصے میں بھی موجود ہے۔ یہ اقبال کا فنی کمال ہے کہ اس نے مختلف آوازوں کی ترکیب سے ایک مرکب لحن دریافت کیا ہے، کہا جا سکتا ہے کہ یہ نظم ''جاوید نامے'' کا نقشِ اوّل ہے۔

نظم کے دوسرے حصے میں ابلیس خدا کے حضور نئی مخلوق کو سجدہ کرنے کا منکر ہے، بالِ جبریل کا یہ شعر بے ساختہ یاد آتا ہے

اُسے صبحِ ازل انکار کی جرأت ہوئی کیونکر
مجھے معلوم کیا وہ راز داں تیرا ہے یا میرا

ابلیس کے انکار کے پس منظر میں اس کی خشونت اور افتخار وتکبر سے مملو لہجے کے لیے بحر کی تبدیلی از بس ضروری تھی۔ اس حصے میں بحر منسرح مثمن مطوی استعمال کی گئی ہے۔

مفتعلن، فاعلن، مفتعلن، فاعلن

نوریِ ناداں نیم، سجدہ بآدم برم
او بہ نہاد است خاک، من بہ نژاد آذرم

یہ بلند آہنگی صبح ازل کے انکار سے پیدا ہو رہی ہے

من ز تنک مایگاں گدیہ نہ کردم سجود
قاہرِ بے دوزخم، داورِ بے محشرم
آدمِ خاکی نہاد، دوں نظر و کم سواد
زاد در آغوشِ تو پیر شود در برم

اگلے حصے میں آدم وابلیس آمنے سامنے ہیں، ابلیس ایک بلند آہنگ ناصح کے روپ میں آدم کو سمجھانے یا پھر دوسرے لفظوں میں بہکانے میں مصروف ہے

زندگی سوز و ساز بہ ز سکونِ دوام
فاختہ شاہیں شود، از تپشِ زیرِ دام
ہیچ نیامد ز تو غیر سجود نیاز
خیز چو سروِ بلند، اے بعمل نرم گام
قطرۂ بے مایہ ای، گوہرِ تابندہ شو
از سرِ گردوں بیفت گیر بدریا مقام
تو نہ شناسی ہنوز شوق بمیرد ز وصل
چیست حیاتِ دوام؟ سوختنِ ناتمام

اس حصے میں بھی بحرِ منسرح ہی استعمال ہوئی ہے، ایک پیر مرد اپنی زندگی کے تجربات کی روشنی میں گویا ایک طفلِ مکتب کو سمجھا بجھا رہا ہے، ایک فرد جو زندگی میں بہت سرد و گرم دیکھا چکا ہے، درونِ مے خانہ بھی بہت سے رموز واسرار سے آگاہ ہے، ایک ایسے فرد کو سمجھا رہا ہے جس نے ابھی کارگاہِ حیات میں پہلا قدم رکھنا ہے۔ یہاں ابلیس کا لہجہ بہت زیادہ بامعنی اور حقیقی نظر آتا ہے۔

نظم کے چوتھے حصّے میں آدم جنت سے نکل رہا ہے۔ یہ ڈرامے کا اہم ترین حصہ ہے۔ ممنوعہ ذائقوں کے چکھنے کی خواہش اسے جنت سے باہر لائی ہے، تو اب وہ خود بھی طفلِ مکتب نہیں رہا بلکہ زندگی کے متنوع امکانات اس کی نظر میں ہیں۔ اب اس کا اپنا لہجہ بھی ایک فردِ جہاندیدہ کا ہو گیا ہے، یہاں ایک بار پھر بحر کی تبدیلی ضروری تھی۔ اس حصے میں بحر کامل استعمال ہوئی ہے۔

متفاعلن، فعولن، متفاعلن، فعولن

چہ خوش است زندگی راہمہ سوز و ساز کردن
دل کوہ و دشت و صحرا بہ دمے گداز کردن

نظم کے اس حصے میں مجبوری اور تشکیک کی جگہ مختاری اور تیقن نے لے لی ہے، زندگی کے سوز اور اپنی ذات کے امکانات (اقبال کی اصطلاحِ شعر میں خودی) سے آگاہ ایک فرد بیرونِ بہشت یہ مکالمے ادا کر رہا ہے، بعض مکالموں پر خود کلامی کا شائبہ بھی ہوتا ہے۔ آخری حصے میں آدم خدا کے حضور موجود ہے، صبح قیامت ہے، حساب کتاب کا عمل ہے، بحر میں تبدیلی لازمی تھی، یہاں پر بحرِ منسرح مثمن استعمال ہوئی ہے۔

مفتعلن، فاعلن، مفتعلن، فاعلن

یہاں لب و لہجے میں شکر اور شکوہ دونوں گھل مل گئے ہیں، زندگی سے حاصل شدہ تجربوں اور سوز و ساز نے جو تیقن بخشا تھا وہ یہاں بھی کم و بیش موجود ہے، ابلیس کے حوالے سے آدم کی گفتگو اپنی ذات کو بارگاہ خداوندی میں تسلیم کرانے کی شاندار کاوش

ہے، یہ ایک مردِ خود آگاہ کا لہجہ ہے

گرچہ فسونش مرا برد ز راہِ صواب
از غلطم درگزر عذر گناہم پذیر

یہ نظم فارسی کی شعری روایت میں ہوا کا تازہ جھونکا تھی۔ ہئیت اور تکنیک دونوں اعتبار سے یہ ایک نیا اور کامیاب تجربہ تھا۔ عمل اور وقت کی طوالت کو ڈرامے کے اختصار کے ساتھ شاندار طریقے سے جوڑا گیا ہے۔ اس موضوع پر شاید دنیا کی کسی بھی زبان میں اتنی مختصر، جامع اور پُر اثر نظم نہیں لکھی گئی۔ خود اقبال کی بعد کی کئی اردو نظموں (خضرِ راہ، شمع اور شاعر، ابلیس کی مجلسِ شوریٰ، مکالمہ مابین جبریل و ابلیس وغیرہ) میں یہ تکنیک اختیار کی گئی اور اقبال ان نظموں میں کامیاب شاعر کے طور پر سامنے بھی آتے ہیں لیکن سچ تو یہ ہے کہ یہ نظمیں تسخیر فطرت کے معیار تک نہیں پہنچ سکیں۔

''فصلِ بہار'' پیامِ مشرق کی دوسری نظم ہے جو تکنیکی حوالے سے انفرادیت کی حامل ہے۔ اس کی یہ نظم چھ بندوں پر مشتمل ہے، ہر بند کے سات مصرعے ہیں، آخری مصرعہ پہلے کی تکرار ہے، بحر منسرح (مفتعلن، فاعلن، مفتعلن، فاعلن) ہے۔ پہلا اور آخری مصرعہ چار چار ارکان پر مشتمل ہے جب کہ درمیان کے پانچ مصرعے جو آپس میں ہم قافیہ ہیں، دو دو ارکان پر مشتمل ہیں۔

حجرہ نشینی گذار، گوشۂ صحرا گزیں
برلبِ جوئے نشیں
آب رواں را بہ بیں
نرگس ناز آفریں
لختِ دل فرو دیں
بوسہ ز نش بر جبیں
حجرہ نشینی گزار، گوشۂ صحرا گزیں

اس کی تکنیک کی ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ پہلا اور آخری مصرعہ درمیانی مصرعوں کے ساتھ ہم قافیہ ہیں۔ اس کی ہئیت اور تکنیک کا اصطلاحی تعین ممکن نہیں ہے۔ اسے نہ مخمس کہا جا سکتا ہے نہ مسدس، کیوں کہ متذکرہ بالا دونوں ہئیتوں میں مصرعوں کے اوزان یکساں ہوتے ہیں، مصرعے چھوٹے بڑے نہیں ہوتے، یہ انوکھا تجربہ کسی موضوعی صنف کے دائرے میں بھی شمار نہیں کیا جا سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس میں مستزاد اور ترکیب بند کے عناصر گھل مل گئے ہیں۔ اقبال کی یہ نظم پڑھ کر کروچے کا یہ قول بے ساختہ یاد آتا ہے کہ الہام اور غنائیت جب اظہار میں ڈھلتے ہیں تو صنفی تعین بہت پیچھے رہ جاتا ہے۔[۸] نظم کی بحر رواں دواں لیکن قدرے جوش کی حامل ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ کوئی سرمست ندی زوروں پر بہے چلے جا رہی ہے۔ فطرت کی سیر نظم کا موضوع ہے، جسے بہت زیادہ فطری انداز میں تخلیق کے قالب میں ڈھالا گیا ہے۔

''پیامِ مشرق'' میں تیسرا اہم تکنیکی تجربہ ''سرودِ انجم'' میں دکھائی دیتا ہے، یہ نظم بحر ہزج اشتر مقبوض بحر منسرح کو ملا کر لکھی گئی ہے۔

بحر ہزج اشتر مقبوض: فاعلن/ مفاعلن
ہستیِ ما، نظام ما

بحر منسرح: مفتعلن/ مفاعلن/ مفتعلن/ فاعلن
دور فلک بکام ما، مے نگریم و مے رویم

پہلے چاروں مصرعے نصف بحر (فاعلن مفاعلن) پر مشتمل ہیں جب کہ آخری مکمل مصرع مفتعلن/ مفاعلن (فاعلن کی جگہ) مفتعلین مفاعلن (فاعلن کی جگہ) پر مشتمل ہے۔ مثلاً

ہستی ما نظامِ ما

مستی ما خرامِ ما

گردشِ ما بے مقام ما

زندگی ما دوام ما

دورِ فلک بکامِ ما، می نگریم و می رویم

یہ نظم بھی بظاہر تو مخمس شکل میں نظر آتی ہے تاہم مخمس کی معروف تعریف کے شکنجے میں نہیں کسی جا سکتی۔ ہر بند کے چار مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہیں۔ پانچویں مصرعے کا نصف اوّل پہلے چار مصرعوں سے ہم قافیہ ہونے کا رشتہ رکھتا ہے جب کہ پانچویں مصرعے کا نصف آخر ایک مستقل ردیف کی صورت میں ٹیپ کے مصرعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس طرح یہ نظم بھی مختلف عروضی تجربوں کے تحت مخمس ترجیح بند اور مستزاد سے مل کر وجود میں آتی ہے۔

دورِ فلک بکامِ ما، مے نگریم و مے رویم

عالمِ دیر و زود را، مے نگریم و مے رویم

بازی روزگار ہا، مے نگریم و مے رویم

اس نظم میں ''انجم'' کو ایک کردار کے طور پر لیا ہے۔ تمثیل کا یہ انداز اقبال کو بے حد مرغوب ہے، اس نظم میں بھی تکنیک کا ایک نادر و نایاب نمونہ پایا جاتا ہے۔[۹]

''کرمکِ شب تاب'' کے عنوان سے لکھی گئی نظم میں بھی تکنیک کا تنوع موجود ہے، یہ نظم بحر ہزج مثمن اخرب مکفوف مقصور محذوف میں کہی گئی ہے۔ یہ نظم کل نو بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند اڑھائی مصرعوں پر مشتمل ہے، ہر بند کے پہلے دو مصرعے، مفعول/ مفاعیل/ مفاعیل/ فعولن کے اوزان میں جب کہ آدھا مصرعہ (جو اصل میں ہر بند کا تیسرا مصرعہ ہے) مفعول/ فعولن کے وزن پر ہے۔ ہر بند کے تینوں مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہیں۔ یہ نظم بھی مستزاد ترکیب بند کے دائرے میں شمار کی جا سکتی ہے دیکھئے:

یک ذرۂ بے مایہ متاعِ نفس اندوخت

شوق ایں قدرش سوخت کہ پروانگی آموخت

پہنائے شب افروخت

نظم میں زندگی پر ایک فلسفیانہ نظر ڈالی گئی ہے لیکن فلسفیانہ انداز نے شعریت کو مجروح نہیں کیا، نظم رواں دواں اور بے پناہ موسیقیت کی حامل ہے۔ یہ نظم تجرید سے تجسیم کی طرف بڑھتی ہے۔

''پیامِ مشرق'' کی وہ پانچویں نظم حدی (نغمۂ ساربانِ حجاز) ہے جس میں اقبال نے تکنیک کا نیا تجربہ کیا ہے۔ اس نظم میں بحر منسرح (مفتعلن/ فاعلن/ مفتعلن/ فاعلن) استعمال کی گئی ہے۔

ناقۂ سیارِ من

آہوئے تاتارِ من

درہم و دینارِ من

اندک و بسیارِ من

دولت بیدار من

تیز ترک گامزن منزلِ مادور نیست

یہ نظم بھی ''سرودِ انجم'' کی طرح ایک گیت/ نغمے پر مشتمل، حدی دراصل وہ نغمہ ہوتا ہے جو ساربان اپنی ناقہ کو تیز تیز چلنے کے لیے سناتا ہے، یہ نظم علامتی پیرائے کے ساتھ ساتھ تکنیکی تنوع کی مثال بھی ہے۔ اس میں کل آٹھ بند ہیں، ہر بند پانچ ہم قافیہ و ہم ردیف مصرعوں کے علاوہ ایسے چھٹے مصرع پر مشتمل ہے، جس کا نصف مصرع مستقل ردیف بھی ہے اور ٹیپ کا مصرع بھی۔ یوں یہ نظم (سرود انجم کی طرح ترجیع بند، مستزاد اور مسدس سے مل کر بنتی ہے۔

صحراؤں میں گائے جانے والے گیتوں کی سادگی، بلند آہنگی، روانی اس نظم کا خاصہ ہے، ''پیامِ مشرق'' میں تکنیک کے تنوع کا آخری تجربہ شبنم میں پایا جاتا ہے، یہ نظم بحر ہزج مثمن اخرب مقصور محذوف (مفعول/ مفاعیل/ مفاعیل/فعولن) میں لکھی گئی ہے۔ اس نظم میں تکنیکی تنوع بے حد پیچیدہ ہے جو اسے اس کتاب کی دیگر نظموں میں ممتاز کرتا ہے۔ یہ نظم کل نو حصوں (بندوں) میں منقسم ہے۔ ہر حصہ (بند) پانچ مصرعوں کا ہے۔ نظم کے ہر بند کے پانچوں مصرعے ہم قافیہ ہیں۔ ہر بند کے پہلے دو مصرع مکمل ارکان پر مشتمل ہیں جبکہ آخری تین مصرع دو ارکان (نصف بحر) پر مشتمل ہیں یوں یہ نظم مستزاد اور مسدس سے مل کر وجود میں آتی ہے مثلاً ایک بند دیکھئے:

من عیش ہم آغوشی دریا نہ خریدم

آں بادہ کہ از خویش رباید نہ چشیدم

از خود نہ رمیدم

ز آفاق بریدم

بر لالہ چکیدم

یہ ایک کرداری نظم ہے جو فلسفیانہ مباحث کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے، اس لئے یہاں پر استفہامیہ لب و لہجہ نظم پر غالب ہے۔ وحدت الوجودی فکر کے مسائل پر دو کرداروں کے درمیان خوبصورت رواں دواں اور موسیقیت سے بھرے ہوئے مکالمے موجود ہیں۔ وحدت الوجودی فکر کے تناظر میں پھول اور شبنم کی علامتی معنویت بے حد خوبصورت ہے، نظم کی سب سے اہم خوبی اختصار ہے۔

دم؟ گرم نوائی است

جاں؟ چہرہ کشائی است

ایں رازِ خدائی است

تین مصرعوں میں ایجاز کا یہ اعجاز بہت کم شاعروں کو نصیب ہوتا ہے۔

اقبال کے ان نئے تجربوں کی اہمیت اس بات میں مضمر ہے کہ جب یہ نظمیں تخلیق ہوئیں اس وقت تک اردو میں بھی اس طرح کے تکنیکی تجربے نہیں لئے گئے تھے، اگرچہ معریٰ اور مستزاد نظم لکھنے کا عمل شروع ہو چکا تھا لیکن اس انداز کا تکنیکی تنوع اس وقت فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں ناپید تھا، اقبال نے ایک خلاق تخلیق کار کی طرح فارسی نظم کو تکنیک کا یہ نیا روپ عطا کیا، میرا خیال ہے یہی وہ نظمیں ہیں جو بعد میں ''جاوید نامہ'' جیسی عظیم نظم کی پیش رو بنیں۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ دیکھیے پیامِ مشرق کا اندرونی سرورق جس پر یہ عبارت مرقوم ہے [پیامِ مشرق، در جواب دیوانِ شاعر المانوی گوئٹے] اور دیباچہ ''پیامِ مشرق''۔ اقبال کا رقم کردہ یہ دیباچہ ایک عالمانہ شان اور تحقیقی اعتبار کا حامل ہے جس میں انھوں نے بالتفصیل جرمن ادبیات پر مشرقی فکر اور اس فکر کے بیانیہ سانچوں کے اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ اسے اقبال کا اعلیٰ نثری کارنامہ شمار کرنا چاہیے۔

۲۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، تصانیفِ اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ، اقبال اکادمی، لاہور، ۱۹۸۲ء، ص ۱۳۱۔۔ پیامِ مشرق کا جو ایڈیشن میرے پیش نظر ہے (طبع چہاردہم، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، ۱۹۷۵ء) اس کے ترقیمے سے بھی اس بات کا سراغ ملتا ہے کہ پیام مشرق اوّل اوّل ۱۹۲۴ء میں طبع ہوئی لیکن مہینے کے تعین کے ضمن میں ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی کی تصنیف سے استفادہ کیا گیا ہے۔

۳۔ ''کرمکِ شب تاب'' کے عنوان سے اس حصے میں دو نظمیں شامل ہیں، کتاب کا وہ نسخہ جو یہاں پیش نظر ہے، شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور کا شائع کردہ ہے، یہ اس کتاب کا چودھواں ایڈیشن ہے جو ۱۹۷۵ء میں طبع ہوا۔ اس میں پہلی نظم صفحہ ۱۰۹ پر اور دوسری صفحہ ۱۱۷ پر ہے۔ پہلی نظم میں تکنیک بالکل نئی ہے جب کہ دوسری نظم صرف تین اشعار کی اور غزلیہ انداز کی حامل ہے۔

۴۔ غلام رسول مہر، مولانا، اقبال شناسی کے زاویے، مہر سنز، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۳۱۶

۵۔ یہاں پر ''اردو شاعری'' کو سہوِ کتابت سمجھنا چاہیے اور ''فارسی شاعری'' پڑھنا چاہیے۔

۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اقبال سب کے لیے، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۴۳۳

۷۔ عبدالشکور احسن، ڈاکٹر، اقبال کی فارسی شاعری کا تنقیدی جائزہ، اقبال اکادمی، لاہور، ۱۹۷۷ء، ص ۸۵

۸۔ کروچے، شاعری کا جواز، مشمولہ ''ارسطو سے ایلیٹ تک'' مترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۹۶ء، ص ۴۲۸ تا ۴۴۰

۹۔ اقبال کے ایک شارح 'یوسف سلیم چشتی' نے ''کرمکِ شبِ تاب'' کی شرح میں دعویٰ کیا ہے کہ اقبال نے ''پیامِ مشرق'' کے بعد جگنو (کرمکِ شبِ تاب) پر نظم نہیں لکھی۔ یہ دعویٰ تحقیقی حوالے سے بہت غلط ہے کیوں کہ ''بالِ جبریل'' میں اس موضوع پر ایک نظم موجود ہے جو ''پیامِ مشرق'' سے بارہ سال بعد شائع ہوئی۔

اللہ کا سو شکر کہ پروانہ نہیں میں
دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ نہیں میں

ڈاکٹر افضال احمد انور

ڈاکٹر ابوسعید نورالدین کی اقبال شناسی ''اسلامی تصوف اور اقبال'' کے تناظر میں

Dr. Abu Saeed Noor-ul-Din's thesis for Ph.D. "Islami Tasawwuf aur Iqbal" was published by Iqbal Academy, Karachi in 1959. In this book Allama Iqbal's concepts about "Tasawwuf" were discussed in detail. Dr. Abu-ul-Lais Siddiqui was co-supervisor of above said thesis. He found some thirst and immaturity in this thesis. He himself wrote a book "Iqbal aur Maslak-e-Tasawwuf" to complete all aspects of above said topic. In this article Dr. Noor-ul-Din's work has analyzed & compared with Dr. Abu-ul-Lais Siddiqui's book. No doubt Dr. Abu-ul-Lais Siddiqui's book is better and more comprehensive then Dr. Noor-ul-Din's work. The result is that in-spite of some deficiencies, and mistakes, the way, methodology and conclusions of Dr. Noor-ul-Din's research are correct and creditable. This shows Dr. Noor-ul-Din's recognition and acquaintance about Allama Iqbal's great poetic and philosophical concepts.

ڈاکٹر ابوسعید نورالدین کا تحقیقی مقالہ (برائے پی ایچ ڈی) اقبال اکیڈمی کراچی نے ۱۹۵۹ء میں پہلی بار شائع کیا۔اس مقالے پر کراچی یونیورسٹی نے اُنہیں ڈاکٹریٹ کا ایوارڈ دیا۔اس موضوع پر (اقبال اور تصوف کے حوالے سے) چونکہ یہ پہلا تحقیقی مقالہ تھا، لہٰذا اس میں کسی تشنگی کا احساس بعید از امکان نہیں۔ڈاکٹر ابواللیث صدیقی جو اس مقالہ کے شریک نگران تھے نے بھی اس تشنگی کو محسوس کیا، چنانچہ انہوں نے ایک جامع کتاب اسی موضوع پر خود تخلیق کی۔وہ لکھتے ہیں:

> ''نورالدین محدود وقت اور دوسری وقتوں کی وجہ سے اس موضوع کا حق کما حقہ، ادا نہیں کر سکے......خلیفہ صاحب (عبدالحکیم مراد ہیں..........راقم الحروف) کا اصرار ہوا کہ میں اس سلسلے کو پورا کروں جو میں نے اُن کے ارشاد پر شروع کیا تھا کیونکہ نورالدین کے مقالہ سے وہ مقصد حاصل نہیں ہوسکتا......''(۱)

اس بیان اور ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی کتاب کی اشاعت کے بعد یہ ضرورت مزید بڑھ جاتی ہے کہ نہایت غیر جانبداری سے اس امر کا جائزہ لیا جائے کہ یہ مقالہ اپنے موضوع سے کس حد تک انصاف کرتا ہے۔ڈاکٹر نورالدین نے اپنی کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کیا حصہ اوّل ''اسلامی تصوف'' اور حصہ دو'اقبال' کے عنوانات پر مشتمل ہے حصہ اوّل کو دو قسمتوں اور آٹھ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے حصہ دوم کو بھی دو قسمتوں اور آٹھ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ابواب کی ترتیب مسلسل ہے۔

ہمارے خیال میں ہر حصہ کی قسمت کے ابواب کے نمبر الگ ہونے چاہیں تھے اس طرح کہ حصہ اوّل کی قسمت اوّل کے دو ابواب کے بعد قسمت دوم کا پہلا باب، باب نمبر 1 ہوتا (نہ کہ باب نمبر ۳ جیسا کہ فہرست مندرجات میں بالفعل ہے) اسی طرح حصہ دوم کی قسمتوں کے ابواب کی نمبر شماری بھی الگ الگ ہونا چاہیے تھی۔آج کل محققین یہی طریق استعمال کر رہے ہیں

مثلاً ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی کی کتاب ''عروجِ اقبال'' میں یہی طریقہ دکھائی دیتا ہے۔

اِس کتاب کی قسمت اوّل بابِ اوّل میں لفظ تصوف کی تحقیق کی گئی ہے، اور اس کی اصل کی دریافت کی کاوش بھی۔ فاضل محقق نے تصوف کے مختلف اشتقاقات (سوف، صوف، صف اوّل، اصحابِ صفہ، صفا) پر بحث کی اور یہ نتیجہ نکالا کہ تصوف کی اصل 'صوف' (اونی لباس) ہے۔ اور صوف کا لباس پہننے کے فعل کو تصوف بتایا۔ یوں ثابت کیا کہ خود حضور ﷺ لباسِ صوف زیب تن فرماتے تھے۔ اس طرح لفظی حد تک تصوف غیر اسلامی نہیں۔

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے اپنی کتاب ''اقبال اور مسلکِ تصوف'' میں لفظ تصوف کے اشتقاق سے بحث نہیں کی۔ جس سے ثابت ہوتا ہے کہ انہوں نے اس کی ضرورت اس لئے محسوس نہیں کی کہ نور الدین کے مقالے میں یہ حصہ بخوبی سیر حاصل بحث کے ساتھ موجود ہے۔

اُردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ میں تصوف پر جو مقالہ ہے، اس میں کچھ زائد اشتقاق بھی ملتے ہیں مثلاً

''صفوۃ القفا (گدی پر کے بالوں کا گچھا)''............صافی............یونانی لفظ سوفوس [sofsa] - تھیوسوفیا Theosophia''(۲)

اس انسائیکلو پیڈیا کے مقالہ نگار نے بھی یہی نتیجہ نکالا ہے کہ تصوف کا لفظ صوف سے مشتق ہے لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ پہلے باب کی حد تک ڈاکٹر نور الدین نے پورا انصاف کیا ہے۔

اس قسمت کا دوسرا باب تصوف کی تاریخ اور اس کی اصل سے بحث کرتا ہے۔ فاضل محقق نے محققانہ اختصار سے کام لے کر تصوف کی مختلف تعریفوں پر نظر ڈالی ہے ان کے نزدیک تصوف ایک سراسر ذاتی، تجرباتی، ذوقی اور وجدانی شے ہے، لہٰذا اس کی آج تک جامع تعریف نہیں ہو سکی۔ فاضل محقق کے نزدیک:

''تصوف کی شکل ہر عہد میں بدلتی رہی ہے اور اس میں گوناں گوں رنگ آمیزیاں وجود میں آتی رہی ہیں، جس کی بنا پر یہ کہنا پڑتا ہے کہ......(اللہ کی طرف راہیں مخلوقات کی جانوں کے برابر ہیں)............''(۳)

فاضل محقق نے مختصراً 'احسان' کو تصوف کے برابر قرار دیا ہے، عیسائیت، نو افلاطونیت، بدھ مت اور ہندو فلسفہ پر ایک اجمالی نظر ڈال کر یہ طے کیا گیا ہے کہ:

''......اسلامی تصوف کا منبع و ماخذ خود آنحضرت ﷺ کی ذاتِ گرامی اور سیرتِ پاک ہے، اگرچہ اس کے بعض نظریات دوسرے مذاہب کے نظریات سے مشابہت رکھتے ہیں، لیکن محض اس مشابہت سے یہ نتیجہ اخذ کرنا صحیح نہیں ہے کہ اسلامی تصوف کے وہ نظریات دوسرے مذاہب سے مشابہ نظریات سے ماخوذ ہیں۔''(۴)

ہمارے نزدیک اُن کا طریق بحث اور اندازِ استدلال دوٹوک، غیر مبہم اور واضح ہے، سچی بات تو یہ ہے کہ انہوں نے مقالے کے آغاز میں جس دائرہ کار کی نشاندہی کی تھی، وہ صحیح ثابت کیا۔

''اسلامی تصوف کی اصل، درحقیقت یہ مسیحیت ہے، نہ نو افلاطونیت، نہ بدھ مت اور ہندو فلسفہ ہے اور نہ فلسفۂ ایران، بلکہ اسلام ہے۔ قرآن مجید، حدیث شریف اور آنحضرت ﷺ کی ذاتِ گرامی ہی اس کا اصل منبع اور ماخذ ہے۔''(۵)

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے اپنے مقالے میں سوا سو صفحات میں تصوف پر ایرانی، ہندی اور یونانی اثرات کا جائزہ لیا ہے لیکن وہ محض مشابہات تک رسائی حاصل کر سکے ہیں۔ یہ حتمی فیصلہ کرنا کہ واقعی کون سے اثرات، کن ذرائع سے پہنچے ہیں۔ خاصا مشکل کام ہے۔ مثلاً ایک صوفی کے ہاں بدھ مت کے اثرات کو ثابت کرنے کے لئے، یہ دلائل دیے جائیں کہ اُس صوفی نے بدھ مت کا مطالعہ کیا، یا اس کا ماحول بدھ مت کے اثرات سے بھرپور تھا، وغیرہ مگر ڈاکٹر صدیقی نے محض مشابہات کا ذکر کیا

ہے۔ وہ یونانی، ایرانی، ہندی اور بدھ مت فلسفے کی مختصر تاریخ تو لکھ سکے ہیں مگر غیر اسلامی اثرات کو کما حقہ، ثابت نہیں کر سکے۔ یہی بات ڈاکٹر نورالدین نے بھی لکھ دی تھی:

''اگرچہ اس (تصوف ___ راقم) کے بعض نظریات دوسرے مذاہب کے نظریات سے مشابہت رکھتے ہیں' لیکن محض اس مشابہت سے یہ نتیجہ اخذ کرنا صحیح نہیں ہے کہ اسلامی تصوف کے وہ نظریات دوسرے مذاہب کے مشابہ نظریات سے ماخوذ ہیں۔''(۶)

نورالدین کے اس دعویٰ کے پیش نظر، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کو لازماً ایسا طریق استدلال اختیار کرنا چاہیے تھا جس میں وہ مشابہات اور ماٰخذ بھی ثابت کر سکتے، لیکن وہ ایسا نہیں کر سکے، تو ڈاکٹر نورالدین کے مقالے کی موزونیت وقطعیت برقرار رہتی ہے۔ مسئلہ وحدت الوجود پر ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی بحث خوب ہے ان کے اقتباسات، ہندی فلسفے، سے توحید وجودی کے اشتراک کو بہر حال ظاہر کرتے ہیں (دیکھئے بحث ہندی ماخذات) لیکن یہ بات بھی ڈاکٹر نورالدین نے لکھ دی تھی:

''تصوف میں جتنے اہم مسائل، افکار اور خیالات ہیں، بجز مسئلہ وحدت الوجود کے سب کا تعلق خود اسلام سے ہے۔''(۷)

یہ امر بھی قابل غور ہے کہ ڈاکٹر نورالدین اور ڈاکٹر ابواللیث صدیقی دونوں نے وحدت الوجود کو قرآن مجید سے ثابت کرنے کیلئے آیاتِ الٰہیہ سے استناد کیا ہے ان کے علاوہ بہت سے علماء اور مصنّفین نے بھی یہی طریقہ اپنایا ہے کیونکہ خود صوفیائے کرام بھی اس مسئلے کو قرآن وحدیث سے ثابت کرنے کی سعی کرتے ہیں لہٰذا ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کا دعویٰ ہے کہ ڈاکٹر نورالدین کے مقالے میں تشنگی ہے، اختصار وطوالت کے فرق کی حد تک تو مانا جاسکتا ہے، طریق بحث واخذ نتائج کے حوالے سے محل نظر ہے لہٰذا کہا جاسکتا ہے کہ اس مقالے میں ڈاکٹر نورالدین نے اس باب کی حد تک بھی تحقیق سے پورا انصاف کیا ہے۔

قسمت دوم کے ابواب، سوم، چہارم، پنجم اور ششم میں تصوف کے تاریخی وتدریجی ارتقاء پر ذمہ دارانہ بحث کی گئی ہے۔ مختلف ادوار (دورِ نبی کریم ﷺ، تابعین، تبع تابعین اور متاخرین کے ادوار) کے معزز صوفیاء، ان کے نظریات وآثارِ تصوف پر جامع انداز میں روشنی ڈالی گئی ہے اور ثابت کیا گیا ہے کہ ان تمام بزرگوں کا تصوف اسلامی ہے، البتہ شیخ اکبر محی الدین ابن عربی الاندلسی کے بارے میں لکھا ہے:

''اسلام میں افلاطون یونانی اور نوافلاطونیت کا یہ (وجودی ___ راقم) خوب آور خیال دراصل ابن عربی ہی کی بدولت عام ہوا اور صحیح معنوں میں وہی اس کے ذمہ دار ہیں۔ اس لئے اسلامی نقطۂ نظر سے اس ہمہ گیر نظریہ کے خلاف اگر کسی پر تنقید کرنا ضروری ہے تو وہ ان ہی کی ذات ہے، چنانچہ ایسا ہوا۔''(۸)

ڈاکٹر نورالدین نے تصوف کے عملی پہلوؤں پر دلکش بحث کی ہے حقیقت بھی یہی ہے کہ اسلام بزورِ تیغ نہیں پھیلا، بلکہ اللہ والوں اور صوفیاء کی برکات اور محنتوں سے پھیلا ہے اور ان عملی پہلوؤں میں تو خود ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کو بھی کوئی نقص نظر نہیں آتا۔

''تصوف کا عملی پہلو......اس میں کوئی چیز نہ غیر اسلامی ہے اور نہ کوئی ایسا تصوف جس کے ماٰخذ تلاش کرنے کے لیے یونان، ایران یا ہندوستان کے افکار و مذاہب اور ان کی تہذیب وتمدن کی تاریخ کو کھنگالنے کی ضرورت ہو۔''(۹)

فاضل محقق نے دورِ متاخرین کے صوفیاء کے زہد وورع کو بھی بیان کیا اور یہ بھی طے کر دیا کہ دورِ متاخرین میں ہی تصوف میں غیر اسلامی عناصر کی آمیزش شروع ہوئی۔ اس سلسلے میں وہ شیخ اکبر ابن عربی کے نظریہ وحدت الوجود پر تنقید کرتے ہیں۔ اقبال کی تنقید بھی زیادہ تر اسی وجودی نظریے پر ہے۔ فاضل مقالہ نگار نے اس دور کے چیدہ چیدہ صوفیاء کے فقر، فنا وبقا، صحو و

سکر، سماع اور عقل وعشق وغیرہ نظریات پر بحث کر کے ان کے اسلامی الاصل ہونے کا نتیجہ نکالا ہے البتہ عبدالکریم الجیلی کے نظریہ انسان کامل کو شیخ اکبر کے نظریہ وحدۃ الوجود سے متاثر بتایا ہے۔ فاضل محقق نے تیرھویں صدی عیسوی کے بعد کے دور کو دورِ انحطاطِ تصوف قرار دیا ہے انحطاط کے اسباب میں:

(ا) مولانا رومیؒ اور ابنِ عربیؒ کی کوششوں سے تصوف کا نقطہ عروج پر پہنچ جانا اور پھر فطری قانون (ہر کمالے راز والے) کے تحت زوال کی طرف مائل ہونا۔

ب) شعرا کی نکتہ آفرینیوں نے بھی تصوف کو انحطاط کی طرف مائل کرنے میں اپنا کردار ادا کرنا۔

ج) ایران میں شیعہ، صفوی حکومت کے قیام سے صوفیاء پر تشدد کے نتیجہ میں تصوف کا زوال آمادہ ہونا۔

د) مغربی تہذیب کی ترویج کے ساتھ سائنسی اندازِ فکر کی اشاعت اور تصوف کے بعض پہلوؤں کا غیر سائنسی ہونا۔

مقالہ نگار کے نزدیک یہ انحطاط علمی وعملی، ہر سطح کا تھا۔ نتیجتاً تصوف شدہ جلبِ زر اور بے عملی اور دھوکہ دہی کا ذریعہ بن گیا۔ عبدالکریم الجیلی کی کتاب انسانِ کامل اور مولانا جامی کی بعض تصانیف کو تصوف کے انحطاط کے ثبوت میں پیش کیا گیا ہے عبدالوہاب شعرانی کا ذکر بھی اسی ضمن میں ہوا ہے۔

یہ امر بدیہی ہے کہ اسرارِ خود کی اشاعت پر جو معرکہ بحث، گرم ہوا تھا، اُس نے ہند میں تصوف کی تاریخ کھنگالنے، اس کے اسلامی اور غیر اسلامی پہلوؤں پر نگاہ دوڑانے کا دروازہ کھولا تھا۔ خود علامہ اقبال تصوف کی تاریخ پر ایک کتاب لکھنا چاہتے تھے۔ اس کا ذکر اُن کے متعدد خطوط میں ملتا ہے، اقبال نے اس کتاب کے دو ابواب اور کچھ حواشی واشارات لکھے بھی، مگر اسے وہ کبھی شائع نہ کر سکے۔ ۱۹۸۳ء میں یہ رسالہ پروفیسر ڈاکٹر صابر کلوروی کے ہاتھ لگا جنہوں نے ۱۹۸۵ء میں اسے مفید حواشی و تعلیقات کے ساتھ شائع کیا۔

ڈاکٹر نورالدین کی رسائی اِس مواد تک نہیں تھی، البتہ انہیں اس کا علم ضرور تھا کہ علامہ تاریخ تصوف پر کچھ لکھنا چاہتے تھے اگر وہ نیشنل میوزیم، لاہور کا چکر لگا لیتے تو شاید اُنہیں یہ مواد وہاں سے مل جاتا۔ بہرحال انہوں نے اقبال کی یہ تحریر نہیں دیکھی تھی، مگر اپنے مقدمے میں انہوں نے اس کا ذکر ضرور کیا ہے:

> ''......اقبال نے......عزم کر لیا تھا کہ 'اسلامی تصوف' کی ایک مبسوط تاریخ لکھ کر اپنے نظریہ کی صحت کو ثابت کریں، انہوں نے اس کام کا آغاز بھی کر دیا تھا اور ایک دو باب مکمل بھی کر لئے تھے، لیکن بعض مجبوریوں کی بنا پر یہ کام پایۂ تکمیل کو نہ پہنچ سکا۔ علامہ اقبال کی اسی خواہش کے پیشِ نظر میں نے اپنی تحقیقِ مقالہ کے لئے یہ موضوع منتخب کیا ہے۔''(۱۰)

اب جبکہ ڈاکٹر صابر کلوروی نے اقبال کے لکھے ہوئے یہ دو ابواب شائع کر دیے ہیں اس امر کی ضرورت ہے کہ دیکھا جائے کہ ابوسعید نورالدین کی تحقیق کے نتائج کس حد تک اقبال کے مماثل یا مخالف ہیں اور اخذ نتائج میں ڈاکٹر نورالدین نے کوئی ٹھوکر تو نہیں کھائی۔ اب تک کی تحقیق سے نورالدین کے یہ نظریات سامنے آئے ہیں۔

(ا) ''تصوف، محض زہد وتقویٰ کی صورت میں موجود تھا، زمانۂ مابعد میں اس میں برابر مختلف رنگوں کی آمیزش ہوتی رہی۔ اس لئے کوئی جامع تعریف ممکن نہ ہوئی۔''(۱۱)

ب) ''اسلامی تصوف کا منبع وماخذ خود آنحضرت ﷺ کی ذاتِ گرامی اور سیرتِ پاک ہے، اگرچہ اس کے بعض نظریات دوسرے مذاہب کے نظریات سے مشابہت رکھتے ہیں۔''(۱۲)

ج) ''تصوف کے انحطاط کا آغاز، آٹھویں صدی ہجری...... کے آغاز میں ہو چکا تھا............دسویں صدی ہجری......تصوف کے انحطاط کا ایک بڑا سبب بنا۔''(۱۳)

د) باب سوم، چہارم اور پنجم میں ڈاکٹر نور الدین نے حضور ﷺ صحابۂ کرام، تابعین اور تبع تابعین میں سے چند برگزیدہ ہستیوں کی زندگی کے معمولات سے اثباتِ تصوف کیا ہے یہ وہ ہستیاں ہیں جن کو ہر مسلمان انتہائی احترام سے دیکھتا ہے۔

حیرت ہے کہ خود اقبال کی تحریر 'تاریخ تصوف' سے بھی یہ نکات صادر ہوئے ہیں، جن سے ڈاکٹر نور الدین کی تحقیق کی قدر و قیمت متعین ہوتی ہے محض چند اقتباسات دیکھئے:

ا) ''تصوف کی کوئی جامع و مانع تعریف......ناممکن ہے۔''(۱۴)

ب) ''تصوفِ اسلامیہ کی پیدائش کے اسباب تلاش کرنے کے لیے کسی خاص خارجی تحریک کی طرف جانے کی ضرورت نہیں بلکہ اسلامی دنیا کے اندر وہ تمام اسباب موجود تھے، جن کے مجموعی اثرات سے اس کے نصب العین کا پیدا ہونا اور بڑھنا ایک یقینی امر تھا۔''(۱۵)

ج) ''دسویں صدی کے اختتام کے قریب............اس نصب العین کی عجیب و غریب اصطلاحات وضع کیں، جن سے قرونِ اولیٰ کے مسلمان محض ناآشنا تھے۔''(۱۶)

د) ''یہی گروہ اصل میں صوفی کہلانے کا مستحق ہے راقم الحروف اپنے آپ کو ان مخلص بندوں کی خاکِ پا تصوف کرتا ہے......''(۱۷)

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ڈاکٹر نور الدین نے بھی قریب قریب اُنہی خطوط پر کام کیا ہے، جن پر اقبال کام کرنا چاہتے تھے کم از کم اخذِ نتائج میں اس کی جھلک صاف عیاں ہے۔

قسمت دوم کا باب ہشتم ____ ''تصوف کا عملی پہلو'' تصوف کی اصطلاحات اور صوفیا کے مقامات و احوال کا احاطہ کرتا ہے۔ اس میں فاضل محقق نے تصوف کی اہم اصطلاحات اور صوفیاء کے اہم مقامات بیان کیے ہیں۔ مرشد، مرید، اوصافِ مرشد، توبہ، فقر، توکل، مراقبہ، محبت رجائیت اور یقین وغیرہ کو اجمالاً بیان کیا گیا ہے اور آیات و احادیث اور اقوالِ صوفیا سے استناد کیا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تصوف کی حقیقی روح اسلام کی اصل سے قریبی تعلق رکھتی ہے۔

ایک نہایت ضروری امر وضاحت یہ ہے کہ فاضل مقالہ نگار کی نظر محض ظاہر تک ہے وہ جیسے تیسے مواد یکجا کر کے اسے پیش کر دیتے ہیں وہ احادیث و روایات کی تنقیح کی طرف توجہ نہیں دیتے۔ وہ بغیر تحقیق کیے ثانوی مآخذ سے روایات نقل کر دیتے ہیں۔ اس کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ بہت سی احادیث جن کو ڈاکٹر نور الدین نے بطور دلیل پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے طبقاتِ حدیث کے ذریعے ان کی پرکھ کی ہے۔ ڈاکٹر صدیقی کی کتاب ''اقبال اور مسلک تصوف' کے صفحات ۱۴۷ تا ۱۵۰ اس پر شاہد عادل ہیں محض ایک مثال درج ذیل ہے۔

ڈاکٹر نور الدین نے اپنی کتاب ''اسلامی تصوف اور اقبال'' کے صفحہ نمبر ۷۵ پر حضور پر نور ﷺ کی ''حدیث' 'الفقر فخری درج کی ہے جبکہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے اپنی کتاب ''اقبال اور مسلک تصوف' کے صفحہ نمبر ۱۴۹ میں اسے ایک موضوع اور ''باطل روایت'' ثابت کیا ہے۔ پس بلا خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ نور الدین نقل روایات اور روایات و احادیث کے حقیقی مقام کے تعین و تفحص میں کما حقہ، احتیاط نہیں برت سکے۔ حصہ اوّل کا لبِ لباب یہ ہے کہ تصوف، خالص اسلامی تحریک ہے، اس کے مآخذ قرآن و حدیث اور جید اولیاء کے اقوال و احوال ہیں۔ البتہ جب اسلام حدودِ عرب سے نکلا تو بعض غیر اسلامی عناصر بھی اس میں سرایت کر گئے، جن میں سے سب سے اہم عنصر نظریہ وحدت الوجود ہے، جس کے شارحِ اعظم ابن عربیؒ ہیں۔

حصہ دوم، دو قسمتوں پر مشتمل ہے، قسمت اوّل کے دو ابواب میں مقالہ نگار نے یہ حقیقت ثابت کی ہے کہ اقبال اسلامی تصوف کے مخالف نہیں تھے وہ محض تصوف کے غیر اسلامی عناصر مثلاً نظریہ وحدۃ الوجود کے سخت ناقد تھے۔ علامہ اقبال پر تصوف

کے علمی وعملی اثرات ثابت کرنے کے لئے محقق نے اقبال کی زندگی کے مختلف واقعات پیش کیے ہیں۔ بابِ نہم علامہ اقبال کے مختصر حالات پر مشتمل ہے (یہ باب پس منظر کی حیثیت رکھتا ہے، ورنہ اس مقالے میں حالاتِ زندگی کے لئے ایک پورا باب وقف کرنے کی ضرورت نہیں تھی) باب دہم میں اقبال کے صوفیانہ ماحول، اقبال کا مطالعہ تصوف، صوفیائے کبار سے عقیدت اور تہجد گزاری وشب بیداری کے واقعات لکھے گئے ہیں، جن سے ثابت کیا گیا ہے کہ اقبال کا ماحول اور مزاج صوفیانہ تھا۔

قسمت دوم کے چھ ابواب ہیں، ان میں تصوف کے بارے میں اقبال کے افکار کا احاطہ کیا گیا ہے۔ باب نمبر 11 میں اقبال کا بیعت کرنا، کسی 'آستان کا ملئ' پر بوسہ زن ہونا، خصوصاً پیر رومیؒ سے روحانی فیض حاصل کرنے کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ان صفحات میں یہ بخوبی واضح کیا گیا ہے کہ اقبال اور اس کے خاندان کا مذاق عارفانہ تھا اور وہ کسی پیر خبیر کی صحبت کو ضروری قرار دیتے تھے۔ باب نمبر۱۲ میں افلاطون اور حافظ پر اقبال کی تنقید کو بحث کا موضوع بنایا گیا ہے یہ کتاب کا اہم حصہ ہے۔ افلاطون کے تعارف کے بعد اس کے فلسفہ عینیت کو پیش کیا گیا ہے اور اس پر اقبال کا محاسبہ بھی۔ اسی طرح حافظِ شیراز کو افلاطون کا سب سے بڑا شارح شاعر قرار دے کر اس پر بھی تنقید کی گئی ہے۔ فاضل مقالہ نگار نے کلامِ حافظ سے چن چن کر ایسے اشعار دیے ہیں جن کے مطالعے سے حافظ کا نظریہ واضح ہوتا ہے اور اقبال کی تنقید قاری کی مخلصانہ ہمدردی حاصل کر لیتی ہے۔ یہ باب جامع ہے اس میں متعلقات بحث کو بڑی خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ باب نمبر۱۳ میں اسلامی تصوف کے حوالے سے اقبال کا فلسفہ خودی بیان ہوا ہے۔ فاضل محقق نے بتایا ہے کہ یہ نظریہ اسلامی ادب میں در آنے والے جامد نظریہ کے ردِعمل کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ خودی کی تعریف، خودی کے معانی، خودی کے مآخذ (قرآن، حدیث، کلامِ رومی، مجدد الف ثانی کا نظریہ عبدیت) خودی کی ہمہ گیری اور بقا، خودی کا استحکام، عشق کے مآخذ اور موازنہ عقل وعشق جیسے عنوانات قائم کر کے فاضل محقق نے اقبال کے اُردو، فارسی کلام کے علاوہ نثری تحریروں کو بھی مدنظر رکھ کر خودی کی تشریح کی ہے، جس سے بلاشبہ خودی کا ایک واضح تصور ذہن میں آجاتا ہے۔

باب نمبر۱۴ میں خودی کے ہمہ گیر اثرات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اگلے باب میں نظریہ انسانِ کامل زیر بحث آیا ہے۔ اس میں ثابت کیا گیا ہے کہ اقبال کا نظریہ انسانِ کامل، اُس کے نظریہ خودی کا ثمر ہے۔ اسے وحدۃ الوجودی صوفیاء کے انسان کامل یا نطشے وغیرہ کے نظریہ فوق البشر سے تعلق نہیں۔ سولہویں باب میں بعض صوفیانہ اصطلاحات اور احوال کی کلامِ اقبال سے تشریح کی گئی ہے اس میں فقر، صبر، توکل، رضا، محبت، خوف، رجا اور شوق وغیرہ عنوانات قائم کر کے کلامِ اقبال سے مثالیں دی گئی ہیں۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ فاضل محقق نے اس طرح کے عنوانات کو متعدد ابواب میں بیان کیا ہے (باب نمبر۲، ۳، ۴، ۵، اور ۸، ۱۶) بلاشبہ ہر باب میں ان کا موقع محل الگ ہے لیکن ہمارے نزدیک اسے ایک باب میں بہتر صورت میں سمیٹا جا سکتا تھا۔ وہ اس طرح کہ پہلے قرآن کریم، پھر احادیثِ مبارکہ، پھر دورِ صحابہ، تابعین، تبع تابعین کے ادوار اور آخر میں اقبال کے حوالے سے یکجا بحث ہو جاتی۔ اس سے اختصار کی خوبی بھی پیدا ہوتی اور بلاوجہ تکرار سے نجات مل جاتی۔ مندرجہ بالا بحث سے بعد یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ فاضل محقق نے بعض خامیوں کے باوجود، اپنی طرف سے پوری کوشش کی ہے۔ یہ یاد رہنا چاہیے کہ فاضل محقق نے یہ مقالہ لکھ کر ۱۹۵۸ء میں پی ایچ ڈی کی ڈگری لی تھی اُس وقت کی تحقیقی روش اور سہولیات کو مدِنظر رکھا جائے تو یہ مقالہ غنیمت ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے بخیالِ خود، اس کی تشنگی مٹانے کیلئے ایک ضخیم کتاب لکھی، لیکن اُن کی تحقیق کے مجموعی نتائج بھی وہی ہیں جو ڈاکٹر ابوسعید نورالدین کے ہیں۔ اس مقالے میں اسلامی تصوف اور اسلامی تصوف کے حوالے سے اقبال کی فکر کی تفہیم آسان ہوئی ہے لہٰذا یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ فاضل محقق نے اپنے مقالے کے موضوع سے بے انصافی نہیں کی۔

مقالہ کے متن پر تحقیقی نظر ڈالنے کے بعد اس کے حواشی کو دیکھنا بھی مفید مطلب ہے۔ عربی میں 'حاشیۂ' (جمع = حواشی)

کنارے کو کہتے ہیں اصطلاحاً متن کی ترتیب یا توضیح سے متعلق وہ عبارت جو ذیل "Foot note" یا پاورقی میں دی جائے، حاشیہ کہلاتی ہے۔تحقیق ادب میں حواشی کی بہت اہمیت ہے کیونکہ اس سے مستند ترین متن کی دریافت متن کی مشکلات کی وضاحت، واقعات کی تفصیل، متن کے مآخذ ومنابع وغیرہ کی اصل کا پتہ چلتا ہے۔

اگر ہم 'اسلامی تصوف اور اقبال' کے حواشی پر نظر ڈالیں تو اس حقیقت کا اظہار ہوتا ہے کہ یہ حواشی، اکثر تحقیق وفن حاشیہ نگاری کے معیار پر پورے نہیں اُترتے۔ایک خامی یہ ہے کہ محقق نے اصل مآخذ کو حواشی میں لانے کے بجائے ثانوی مآخذ بکثرت دیے ہیں مثلاً صفحہ نمبر ۷ پر، تاریخ مکہ کا ایک حوالہ دیا گیا ہے لیکن حاشیہ میں ایک ادبی مجلّے کے حوالے کو درج کر دیا گیا ہے حالانکہ تحقیقی حاشیے کا تقاضا یہ تھا کہ یہاں اصل 'تاریخ مکہ' کی عبارت درج کی جاتی۔یہ قباحت کتاب میں متعدد مقامات پر موجود ہے بعض جگہ ایک ہی کتاب کی کچھ سطور متن میں آئی ہیں لیکن وہیں چند سطروں کے بعد اسی کتاب کا دوسرا پیراگراف حاشیہ میں لکھا گیا ہے حالانکہ یہاں بھی یہ متن میں ہونا چاہیے تھا مثلاً صفحہ نمبر ۱۳۷، فلسفہ عجم کے صفحہ نمبر ۲۱۰ کی عبارت متن میں اور اسی صفحہ پر اسی بحث میں اسی کتاب کا صفحہ نمبر ۲۱۶ پاروقی میں چلا گیا ہے۔اس ضمن کسی یکساں طریق کار اور اُصول کو مدنظر رکھنا ضروری تھا کہیں حواشی میں کسی خاص اصطلاح کی وضاحت کی ضرورت ہوتی ہے لیکن فاضل محقق پوری تفصیل دیے بغیر ایسا حاشیہ لکھ جاتے ہیں کہ تشنگی بڑھ جاتی ہے۔مثلاً صفحہ نمبر ۲۴۵ پر 'نوافلاطونیت' کی وضاحت دی گئی ہے مگر انداز دیکھئے اس عبارت میں علامہ اقبال کے ایک خط کا اقتباس دیا گیا ہے۔

''یہی افلاطونیت جدید، جس کا اشارہ میں نے اپنے مضمون میں کیا ہے، فلسفہ افلاطون کی ایک بگڑی ہوئی صورت ہے۔''(۱۸)

مقام غور ہے کو عام قاری کا کیا خبر ہے؟ کہ اقبال نے اپنے خط میں جس مضمون کا اشارہ کیا ہے، اس کے مندرجات کیا ہیں؟ اور وہ مضمون کہاں ہے، یوں تشنگی مزید بڑھتی ہے فاضل محقق کے حواشی میں کچھ فوائد بھی ہیں کیونکہ بعض الفاظ کی مشکلات کے حل بعض تلمیحات کی وضاحت اور بعض سنین وغیرہ آگئے ہیں بعض جگہ کسی مصنف کا ذکر ہوا ہے، تو حاشیہ میں ان کی کتب گنوا دی گئی ہیں۔مثلاً صفحہ نمبر ۱۱۶ پر امام غزالیؒ کا تذکرہ ہے اور تذکرہ کے خاتمے پر حاشیے کا نمبر ہے۔اس حاشیے میں ان کی ازحد اہم کتابوں کا نام لکھا گیا ہے۔

بعض جگہ اختلافی نوٹ دیے گئے ہیں مثلاً صفحہ نمبر ۲۴۷ پر اقبال سے اختلاف کیا ہے۔ثانوی مآخذ کی فراوانی کے باوجود، یہ حواشی خاصی حد تک دلچسپ اور مفید ہیں۔اس سے توضیح وتصریح کا مسئلہ بہرحال حل ہوا ہے۔

جہاں تک حوالہ نگاری کا تعلق ہے فاضل محقق سے بہت تسامحات سرزد ہوئے ہیں۔ثانوی مآخذ کے حوالے بڑی فراوانی سے دیئے گئے ہیں لیکن اصل منابع تک پہنچنے کی کوشش نہیں کی گئی لگتی مثلاً ص ۲۶، ص ۹۷ وغیرہ۔

حوالہ کا بنیادی تقاضا یہ ہے کہ حوالہ اس خوبی واختصار سے لکھا جائے کہ مختصر عبارت میں قاری کو مطلوبہ کتاب کی معلومات حاصل ہو جائیں۔کتاب کا نام، مصنف، مرتب یا مترجم کا نام، صفحہ نمبر، سالِ اشاعت، ایڈیشن (اگر کوئی ہو) اور ناشر کے نام اور پتہ سے متعلق مختصر معلومات درج کی جائیں۔مگر فاضل محقق اکثر محض کتاب کا نام اور صفحہ نمبر دینے پر ہی اکتفا کرتے ہیں مثلاً صفحہ نمبر ۲۲۳ دیکھئے:

۱۔ ملفوظاتِ اقبال، صفحہ ۱۷-۷۳

۲۔ بالِ جبریل، صفحہ ۱۷

۳۔ ایضاً، ص ۲۱۱

ظاہر ہے کہ حوالہ لکھنے کا یہ انداز بہرحال تحقیقی نہیں ہے حوالہ لکھنے کے دو طریقے رائج ہیں۔

۱۔ ہارورڈ طریقہ

۲۔ شکاگو یونیورسٹی سے متعلق طریقہ۔

ہارورڈ طریقہ میں، متن کے اندر مختصر حوالہ لکھا جاتا ہے اور تفصیلی حوالہ کتاب کے آخر پر ہوتا ہے۔ شکاگو یونیورسٹی کے طریقہ کے مطابق ہر صفحہ پر اس صفحہ کے حوالے لکھے جاتے ہیں۔ اس کتاب میں بظاہر شکاگو یونیورسٹی کا طریقہ اپنایا گیا ہے، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ ہر صفحہ کے حاشیہ پر حوالہ عموماً تشنہ ہے۔ کتابیات بھی ناقص ہے۔ مثلاً آخر میں 'کتابیات' کا جائزہ لیجئے، دیکھئے شمارہ نمبر ۱۸، ۱۹، ۲۷، ۳۲، ۳۷ وغیرہ (معلومات کس قدر مختصر ہیں)

یہ امر بھی قابل غور ہے کہ کتابیات کو کتابوں کو کسی ترتیب سے درج نہیں کیا گیا۔ عموماً زبانوں، سنین یا مصنّفین کے لحاظ سے ان کو ترتیب دیا جاتا ہے لیکن اس کتاب میں کسی ایسی ترتیب کو مدنظر نہیں رکھا گیا۔ چنانچہ اس کی ایک جھلک دیکھئے کتابیات کے آغاز کی چند سطور یوں ہیں:

1- کشف المحجوب، شیخ ابوالحسن علی ہجویریؒ، مطبوعہ لاہور، ۱۹۲۳ء۔

2- تذکرۃ الاولیاء، شیخ فریدالدین عطارؒ، مطبوعہ بمبئی ۱۳۲۵ھ

3- نفحات الانس، مولانا عبدالرحمٰن جامی، لکھنو، ۱۳۳۳ھ-۱۹۱۵ء۔

اِن تین کتابوں کے اندراج میں یہ غلطیاں ہوئی ہیں۔

ا) کتابوں کی ترتیب الفبائی نہیں۔

ب) مصنف کا نام درج کرنے کا طریقہ تحقیقی نہیں۔

ج) ناشر کا پورا پتہ نہیں دیا گیا۔

د) سنین کہیں ہجری اور کہیں عیسوی اور کہیں ہجری وعیسوی بیک وقت دونوں کو درج کیا گیا ہے۔

اسی سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ پوری کتاب کے حوالہ جات لکھنے کی کیا کیفیت ہے بہتر ہوتا اگر فاضل محقق۔ کتابوں کو الفبائی ترتیب یا مصنّفین کے معروف اسماء کی الفبائی ترتیب یا اُردو، عربی، فارسی، انگریزی کتب وغیرہ کے اعتبار سے ترتیب دیتے۔ بالعموم رسائل وجرائد کو ذیلی عنوان سے کتابیات میں درج کیا جاتا ہے مگر فاضل محقق نے جرائد ورسائل کو بھی کتابیات میں کتابوں کے تحت ہی لکھ دیا ہے۔ فاضل محقق نے ایک تحقیقی دیانت ضرور دکھائی ہے اور یہ وہ یہ کہ اگرچہ انہوں نے ہر طرح کے بنیادی وثانوی ماخذ کا حوالہ دیا ہے (عموماً بنیادی ماخذ کا صرف نام لکھ کر حاشیہ میں ثانوی ماخذ کا حوالہ دیتے ہیں) لیکن کتابیات میں محض اُنہی کتابوں کا اندراج کیا ہے جن کے حوالے واقعی کتاب میں موجود ہیں۔ عوارف المعارف، کتاب اللمع، اور تلبیس ابلیس کے حوالے تو متنی حواشی میں ہیں مگر کتابیات میں ان کا ذکر تک نہیں اور یہی محققانہ دیانت ہے۔

آخر میں کتاب کے متن میں شامل اقتباسات پر بھی ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔ اقتباسات کی اپنی اہمیت ہے عموماً اقتباسات اس وقت دیے جاتے ہیں جب محقق کو دستاویزی ثبوت پیش کرنا ہو یا اختلاف کرنا ہوں یا صحیح اعداد وشمار دینا ہوں یا (کم از کم) محقق یہ محسوس کرے کہ اقتباس کے الفاظ، اُس کے اپنے الفاظ سے جامع، بہتر اور مستند ہیں۔ ہر اقتباس اس طرح درج کیا جاتا ہے کہ اصل مصنف کی تحریر کا شذرہ جسے بطور اقتباس دینا مقصود ہو۔ واوین (Inverted Commas) میں لکھا جاتا ہے۔ اس کتاب کے فاضل محقق سے اقتباسات دینے میں بھی بعض تسامحات سرزد ہوئے ہیں مثلاً

ا) وہ اصل عبارت کے ترجمے کو بھی واوین میں لکھ دیتے ہیں، کتاب کے بعض عربی، فارسی، اور انگریزی کتب کے تراجم واوین میں بطور اقتباس دیے گئے ہیں مثلاً ص ۲۴ پر واہ کریم کا اقتباس، محض اصل کا ترجمہ ہے لیکن واوین میں ہے اور یہی حال اکثر ہے۔

ب) ترجمہ دیتے ہوئے یہ وضاحت نہیں کرتے کہ جو ترجمہ وہ بطور اقتباس پیش کر رہے ہیں وہ ان کا اپنا ہے یا کسی اور کا مثلاً صفحہ نمبر۴ دیکھئے، یہاں شیخ ابوالحسن علی ہجویریؒ کا ایک اقتباس دیا گیا ہے۔ اصل کتاب (جس کا حاشیہ میں حوالہ موجود ہے، فارسی میں ہے۔ اقتباس اُردو میں ہے، لیکن یہ اُردو ترجمہ کس کا ہے؟ اس کی صراحت موجود نہیں۔

ج) کسی کا قول لکھتے ہوئے بھی واضح نہیں کرتے کہ یہ رائے یا قول فاضل محقق کی اپنی ہے یا اُس کتاب کے مصنف کی، جس کا ذکر رہے ہیں۔ مثلاً صفحہ نمبر ۵، وغیرہ بعض اوقات فاضل محقق اقتباس، واوین کے بغیر ہی درج کر دیتے ہیں جس سے کچھ پتہ نہیں چلتا کہ عبارت بین السطور مقالہ نگار کی ہے یا اُس مصنف کی جس کی تحریر کا حاشیے میں حوالہ ہے۔ (مثلاً صفحہ نمبر۱۲ وغیرہ)۔ کتاب میں املا و کتابت کی بھی بہت سی غلطیاں ہیں نمونہ مشتے از خروارے صفحہ نمبر۴ حاشیہ الغزالی بجائے الغزالی، صفحہ نمبر۷، رقمتراز بجائے رقمطراز۔

مندرجہ بالا تسامحات کے باوجود ڈاکٹر ابوسعید نورالدین اپنے موضوع کے حوالے سے اساسی و بنیادی شواہد پیش کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔ ان کی تحقیق کا طریق کار بھی غلط نہیں، لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ فاضل مقالہ نگار بطور اقبال شناس اپنا مقام بنانے میں کامیاب رہے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر: اقبال اور مسلک تصوف، لاہور: اقبال اکادمی، ۱۹۷۷ء، ص۴۔
۲۔ اُردو دائرہ معارفِ اسلامیہ، لاہور: پنجاب یونیورسٹی، جلد۶، عمود نمبر۲، ۱۹۶۲ء، ص۴۱۸۔
۳۔ ابوسعید نورالدین، ڈاکٹر: اسلامی تصوف اور اقبال، کراچی: اقبال اکادمی، ۱۹۵۹ء، ص۱۷۔
۴۔ ایضاً، ص۴۰۔
۵۔ ایضاً، ص'ہ'۔
۶۔ ایضاً، ص۴۰۔
۷۔ ایضاً، ص۴۵۔
۸۔ ایضاً، ص۱۱۹۔
۹۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر: اقبال اور مسلک تصوف، لاہور: اقبال اکادمی، ۱۹۷۷ء، ص۱۸۵۔
۱۰۔ ابوسعید نورالدین، ڈاکٹر: اسلامی تصوف اور اقبال، کراچی: اقبال اکادمی، ۱۹۵۹ء، ص'ا'۔
۱۱۔ ایضاً، ص۱۲۔
۱۲۔ ایضاً، ص۴۰۔
۱۳۔ ایضاً، ص۱۳۱ تا ۱۳۲۔
۱۴۔ صابر کلوروی، ڈاکٹر (مرتب): تاریخ تصوف، از محمد اقبال علامہ، ڈاکٹر، لاہور: مکتبہ تعمیر انسانیت، ۱۹۸۵ء، ص۳۱۔
۱۵۔ ایضاً، ص۴۰۔ ۱۶۔ ایضاً، ص۴۰۔
۱۷۔ ایضاً، ص۳۱۔
۱۸۔ ابوسعید نورالدین، ڈاکٹر: اسلامی تصوف اور اقبال، کراچی: اقبال اکادمی، ۱۹۵۹ء، ص۲۴۵۔

ڈاکٹر محمد آصف اعوان

فکرِ اقبال میں زندگی کا حرکی اور ارتقائی تصور

The artical "Fikr-e-Iqbal mein zindgi ka Harki-o-Irtakai Tasawar" describes that evolution is the main characteristic of life. Life passes through different stages and appears in different colours and shapes. Every stage of life is higher than that of the previous . Life moves ahead with novelty and innovation. The chief representative of life is man. Though man is apparently feeble yet due to his restless nature, he enjoys the highest stature in the universe.

حیات کمال جنوں کا نام ہے جس میں لطفِ خرام اور نشاطِ عمل کو رازِ حیات کی حیثیت حاصل ہے۔ فعلیت اور تپشِ دوام اس کا وظیفۂ مکرر ہے، کیوں کہ:

تپش می کند زنده تر زندگی را
تپش می وہد بال و پر زندگی را (پ۔م،ص۱۰۴)

رمزِ حیات جوئی ؟ جز تپش نیابی
در قلزم آرمیدن ننگ است آبجو را (پ۔م،ص۱۵۳)

زندگی میں فرصت، سکون اور قرار و ثبات کے لیے کوئی گنجائش نہیں، جو افراد اور اقوام کوششِ پیہم، تلاش و جستجو اور گردشِ مدام کو اپنا نصب العین بنا کر مدام چلنے کی روش پر عمل پیرا رہتی ہیں وہ تازہ فتوحات سے ہمکنار ہوتی اور بے کنار کامیابیوں کے وسیع امکانات کو روشن رکھتی ہیں۔ زندگی کے سیلِ رواں کے ساتھ رواں دواں رہنے والوں کے لیے ایک مرحلۂ حیات کی کامیابیاں پاؤں کی زنجیر نہیں بنتیں اور نہ ان کے لیے اپنی کامیابیوں پر فخر و ناز کرنے، شاداں ہونے، جشن منانے اور اپنے آپ کو مبارکباد کہنے کا کوئی موقع ہوتا ہے۔ ایک مرحلۂ حیات سے دوسرے اور پھر اس سے آگے مراحلِ حیات میں قدم رکھنے کی بیتابی مردانِ حرات کی حریتِ عمل کو محوِ خرام آموز [۱] رکھتی ہے:

میسر آتی ہے فرصت فقط غلاموں کو
نہیں ہے بندۂ حُر کے لیے جہاں میں فراغ (ض۔ک،ص۸۵)

پروفیسر اسلوب احمد لکھتے ہیں کہ:

> ''اقبال اکملیت یعنی (Perfection) کے نہیں، حصولِ اکملیت کے شاعر ہیں۔ وہ وصال سے بڑھ کر فراق کو اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے ہاں طریقِ عمل یعنی (Process) کی اہمیت زیادہ ہے۔ اتمام عمل کی اتنی نہیں۔'' [۲]

تیز جولاں اور زود رَس حیات کا اجمالی خاکہ یوں کھینچا جا سکتا ہے کہ حیات:

سوز و تب و تابِ اول
سوز و تب و تابِ آخر (ب۔ج،ص۵۲)

کا ایسا حرکی مرقع ہے جس میں کئی رنگ ہیں اور ہر رنگ دوسرے رنگ سے مختلف اور جدا۔ اقبال نے جہاں کہیں بھی زندگی کا فلسفہ بیان کیا ہے۔ اس میں ولولۂ انقلاب، خرام، تغیر اور حرکت کو اس کے لازمی عناصر قرار دیئے ہیں:

رازِ حیات پوچھ لے خضرِ خجستہ گام سے
زندہ ہر ایک چیز ہے کوششِ ناتمام سے (ب۔و،ص۱۲۴)

جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی
رُوحِ اُمم کی حیات، کشمکشِ انقلاب (ب۔ج،ص۱۰۰)

یہ تلاشِ متصل شمعِ جہاں افروز ہے
توسنِ ادراک انساں کو خرام آموز ہے (ب۔و،ص۲۵)

اقبال کے نزدیک حیات اور عمل کا آپس میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ فرماتے ہیں:

ساحل افتادہ گفت، گرچہ بسے زیستم
ہیچ نہ معلوم شد، آہ کہ من چیستم (پ۔م،ص۱۲۸)

موج زخود رفتہ ای، تیز خرامید و گفت
ہستم اگر میروم، گر نہ روم نیستم (پ۔م،ص۱۲۸)

زندگی رہرواں در تگ و تاز است و بس
قافلۂ موج را جادہ و منزل کجاست (پ۔م،ص۱۷۱)

مگو از مدعائے زندگانی
ترا بر شیوہ ہائے اونگہ نیست (پ۔م،ص۲۱۵)

من از ذوقِ سفر آنگونہ مستم
کہ منزلِ پیشِ من جز سنگِ راہ نیست (پ۔م،ص۲۱۵)

یعنی:

ہر ایک مقام سے آگے مقام ہے تیرا
حیات ذوقِ سفر کے سوا کچھ اور نہیں (ب۔ج،ص۴۷)

اقبال کے خیال میں زندگی کو مادی اور میکانکی اصولوں کے آئینے میں نہیں پرکھا جا سکتا۔ میکانکی قوانین علت و معلوم (Cause & Effect) کے متعین قوانین کے پابند ہوتے ہیں جب کہ حیات اپنے ارتقائی بہاؤ میں کسی قسم کے تعینات کی

پابند نہیں۔ مادی سطح پر تکرار ہے تو حیات کی سطح پر تخلیق ہے۔ حیات ایک ایسا تخلیقی بہاؤ ہے جس سے ہر لحظہ نئے جلوے نقش بند ہوتے ہیں:

ایک صورت پر نہیں رہتا کسی شے کو قرار
ذوقِ جدت سے ہے ترکیبِ مزاجِ روزگار (ب۔و،ص۱۵۱)

حیات کا تعلق باطنی اساس کے حامل ایسے رُوحانی جوہر کے ساتھ ہے جو خارجی مظاہر کی پرکھ کرنے والے سائنسی علم کی گرفت سے باہر ہے۔ چناں چہ حیات میکانکیت کی پابندیوں سے آزاد، جدت واختراع کا حامل، ایک بے مثال جوہر ہے۔ وہ ماہر حیاتیات (Biologists) جو زندگی کی تعبیر وتصریح میکانکی حوالے سے کرتے ہیں ان کی نظر، حیات کی محض ادنیٰ سطحوں تک محدود ہے تاہم اگر وہ خود اپنے من میں ڈوب کر سراغِ زندگی پانا چاہیں اور اعماقِ ذات کا مشاہدہ کریں تو انھیں معلوم ہوگا کہ حیات ایک آزاد تخلیقی اور ارتقائی رو ہے، جس میں انتخاب کرنے، رد کرنے، غور وفکر کرنے، ماضی وحال کا جائزہ لینے اور حرکی و ارتقائی انداز میں مستقبل کو اپنے تصور سے تخلیق کرنے کی صلاحیت موجود ہے جب کہ میکانکیت کی دُنیا عمل کی ایسی آزادی سے یکسر محروم ہے۔ اقبال اپنے خطبات میں لکھتے ہیں کہ:

"Life with its intense feeling of spontaneity constitutes a centre of indetermination and thus falls outside the domain of necessity."(۳)

ناچیز جہانِ مہ و پرویں ترے آگے
وہ عالمِ مجبور ہے تو عالم آزاد (ض۔ک،ص۲۷)

الحاج حافظ غلام سرور اپنی کتاب ''Philosophy of the Quran'' میں لکھتے ہیں:

"Mechanistic theories work more or less satisfactorily when we are dealing with dead matter. But when we come to deal with 'life' mechanism fails to explain the facts. If one wheel in a watch or clock is removed or becomes functionless, we do not expect the rest of the mechanism to undertake its work. But in life it is different."(۴)

اقبال کے نزدیک زندگی ایک ایسی کلیت ہے جو وحدت کا رنگ رکھنے کے باوجود کثرت کا شکار ہے۔ وحدتِ حیات میں کثرت کی جلوہ آرائی دراصل اس کے ارتقائی سلسلہ (Career) کے وہ مراحل نہیں جن سے گزرتے ہوئے زندگی، حیاتِ انسانی کے اعلیٰ وارفع مقام تک پہنچتی ہے۔ یوں زندگی کی ارتقائی سرگرمی کا تعلق ایک ایسے دُور دراز ماضی کے ساتھ قائم ہو جاتا ہے کہ جہاں مادہ اور اس کے طبیعی اور کیمیائی اعمال بھی میلانِ زندگی اور اس کے ارتقائی سلسلہ کے ایسے مراحل نظر آتے ہیں جنھیں خود زندگی نے اپنی سہولت اور قیام وارتقا میں معاونت کے لیے تخلیق کیا۔ اس بات کی تفہیم کے لیے ڈاکٹر رفیع الدین کا درج ذیل اقتباس بہت برمحل معلوم ہوتا ہے۔

ڈاکٹر موصوف لکھتے ہیں:

"There could have been no organic life without matter and its laws. It is on account of the operation of the physical laws that

the sun shines, the winds blow, the seasons change and the days and nights alternate. The laws of matter seem to have been designed, consciously or unconsciously, in order to make possible the appearance and evolution of life."(۵)

اگرچہ مختلف مظاہر فطرت وقدرت مراتبِ حیات میں الگ الگ مقام ومرتبہ کے حامل ہیں تاہم حیات سے تعلق اور نسبت کے اعتبار سے تمام مظاہر ایک ہی تسبیح حیات کے مقدم اور موخر دانوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس طرح دیکھا جائے تو کائنات کا کوئی بھی مظہر ایسا نہیں جس میں زندگی کی رو (Current) جاری وساری نہ ہو۔ خطباتِ اقبال میں سے درج ذیل اقتباس اسی بحث کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے:

"Life is, then, a unique phenomenon. It possesses a career which is unthinkable in the case of a machine. And the possession of career means that the sources of its activity can not be explained except in reference to a remote past, the origin of which, therefore, must be rought in a spiritual reality, revealable in, but non-discoverable by any analysis of spatial experience. It would therefore seem that life is foundational and anterior to the routine of physical and chemical processes which must be regarded as a kind of fixed behaviour formed during a long course of evolution."(۶)

اقبال کے خیال میں حیات کا تحرک ایک زندہ ارتقائی عمل کے طور پر ہوتا ہے کیونکہ حیات اپنے ارتقائی مراحل میں تجربہ و شعور کے جن مراحل سے گزرتی ہے انھیں اپنے اندر جذب کرتی ہوئی اور سمیٹتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ اقبال رقم طراز ہیں:

"The movement of life as an organic growth involves progressive synthesis of its various stages. Without this synthesis, it will cease to be organic growth."(۷)

اقبال کا دل ''نئے عہدِ وفا'' کی خواہش سے بھی لبریز ہے اور اس میں ''چشم بر عہدِ کہن'' رکھنے کا رجحان بھی نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کی نظر میں حیات اپنے سابقہ مراحل میں حاصل شدہ تجربی شعور کو اپنے اندر سمیٹتے ہوئے اور اس سے استفادہ کرتے ہوئے آئندہ مراحل میں قدم رکھتی ہے:

اخلاص عمل مانگ نیاگانِ کہن سے

شاہاں چہ عجب گر بنوازد گدا را (ا۔ح،ص۱۷)

یوں اقبال کے ہاں ''دوش کے آئینے میں فردا'' کو دیکھنے کا رجحان ارتقا کے تصور کی بنیاد بنتا ہوا نظر آتا ہے کیونکہ انسان کے حال و مستقبل کی تاریکی کو چاک کرنے کے لیے ماضی کی روشنی سے فیض حاصل کرنا ضروری ہے۔ اقبال خطبات میں رقم طراز ہیں:

"The Holy Book of Islam can not be inimical to the idea of

evolution. Only we should not forget that life is not change, pure and simple. It has within it elements of conservation also."(۸)

گویا ارتقا دراصل عقیدہ اور دین کے سرچشمے سے پانی لے کر مستقبل کے پودے کو نکھارنے اور نشوونما دینے کا نام ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اقبال کے نزدیک ارتقا کا تصور عقیدہ اور دینی اصولوں کے مطابق زندگی کی تعبیرِ نو اور تعمیرِ نو کرنے کی تمنا اور خواہش کے ساتھ وابستہ ہے۔ اقبال لکھتے ہیں:

"Life moves with the weight of its own past on its back."(۹)

نیز یہ ایک عالمگیر حقیقت ہے کہ نئے تصورات ہمیشہ ماضی کی کوکھ سے جنم لیتے ہیں۔ زندگی ایک ایسی آبجو ہے جس کے اگلے پانیوں میں جوش پچھلی لہروں کے اندر موجود شدت سے پیدا ہوتا ہے اور اس شدت کے تسلسل سے تعلق قائم رکھنا ہی آئندہ رفتارِ حیات کی تندی و تیزی کا ضامن ہوتا ہے:

یادِ عہدِ رفتہ میری خاک کو اکسیر ہے
میرا ماضی میرے استقبال کی تفسیر ہے (ب۔و،ص۱۹۶)

کائنات میں ہر چیز محوِ سفر ہے۔ کسی شے کو ایک حالت پر قرار نہیں۔ ذرّے صحرا بن جاتے ہیں اور قطرے دریا۔ بیج پھول بن جاتے ہیں تو پھول پھل۔ ایک زمانہ تھا کہ انسان درخت کے پتوں سے تن ڈھانپتا تھا۔ پتھروں کے درمیان رہتا تھا۔ انھی کے رگڑنے سے آگ اور حرارت حاصل کرتا تھا۔ کسی دَور میں تہذیب و تمدن سے ناواقف اور اشاروں میں باتیں کرنے والا انسان اب ایک اندازے کے مطابق دُنیا میں پانچ ہزار مختلف زبانیں بولنے پر قادر ہے۔ وہ انسان جو کبھی حروف تک سے ناآشنا تھا، آج کروڑوں کتابوں کا مصنف ہے۔ وہ کمزور اور بزدل انسان جو کبھی مظاہرِ فطرت کے رُعب اور جلال سے مغلوب ہو کر انھیں دیوتا بنالیتا تھا آج چاند کے سینے پر قدم رکھ چکا ہے اور سورج کی شعاعوں کو گرفتار کر رہا ہے۔ مزاجِ روزگار ذوقِ جدت سے ہی آراستہ ہے۔ حیات اپنے مراحل ارتقا میں پست و بلند کی کئی منازل سے گزرتے ہوئے تجربہ و شعور کی مدد سے اپنے مرتبہ و کمال میں اضافہ کرتی چلی جاتی ہے۔ یوں زندگی ادنیٰ مراحل حیات سے اعلیٰ تر منازل کی جانب گامزن رہتی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

وہ جوئے کہستاں اُچکتی ہوئی
اَٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی
اُچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی ہوئی
بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی (ب۔ج،ص۱۲۳)

رُکے جب تو سِل چیر دیتی ہے یہ
پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ (ب۔ج،ص۱۲۳)

ذرا دیکھ اے ساقیِ لالہ فام
سناتی ہے یہ زندگی کا پیام (ب۔ج،ص۱۲۲)

دما دم رواں ہے یمِ زندگی
ہر اِک شے سے پیدا رَمِ زندگی (ب۔ج،ص۱۲۶)

سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی
فقط ذوق پرواز ہے زندگی (ب۔ج،ص۱۲۶)

بہت اس نے دیکھے ہیں پست و بلند
سفر اس کو منزل سے بڑھ کر پسند (ب۔ج،ص۱۲۶)

سفر زندگی کے لیے برگ و ساز
سفر ہے حقیقت، حضر ہے مجاز (ب۔ج،ص۱۲۶)

اُلجھ کر سلجھنے میں لذت اسے
تڑپنے، پھڑکنے میں راحت اسے (ب۔ج،ص۱۲۶)

گل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے
اسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے (ب۔ج،ص۱۲۷)

بڑی تیز جولاں، بڑی زود رس
ازل سے ابد تک رمِ یک نفس (ب۔ج،ص۱۲۷)

ازل سے ہے یہ کشمکش میں اسیر
ہوئی خاکِ آدم میں صورت پذیر (ب۔ج،ص۱۲۷)

گویا اقبال سمجھتے ہیں کہ زندگی ہر لحظہ آگے بڑھنے، نئی صورتیں ڈھالنے، نئے انداز اختیار کرنے اور ارتقا پانے کا نام ہے۔ آج سے کل اور کل سے پرسوں نئے حادثات اور واقعات تازہ جلوؤں کے ساتھ رُونما ہوتے ہیں۔ زندگی مسلسل جدت وندرت کے ساتھ آگے قدم رکھ رہی ہے:

دما دم نقش ہائے تازہ ریزد
بیک صورت قرارِ زندگی نیست (پ۔م،ص۳۷)

اگر امروزِ تو تصویرِ دوش است
بخاک تو شرارِ زندگی نیست (پ۔م،ص۳۷)

ساخت اور شعور کے اعتبار سے انسان حیات کی سب سے اعلیٰ سطح کا نمائندہ ہے۔ اگرچہ وہ بظاہر بہت کمزور ہستی ہے تاہم اس کے مقدر میں آگے بڑھنے، ایک مرحلے سے دوسرے مرحلے میں قدم رکھنے اور پھر اس سے آگے چلنے کی غیر مختتم سعی لکھ دی گئی ہے۔ تحریک وارتقا کی اس نمو پذیر فطرت کے ساتھ انسان تخلیقی سرگرمی کا نمائندہ بن کر طاقت وعظمت کا علمبردار بن جاتا ہے۔ اقبال لکھتے ہیں:

"Hard his lot and frail his being, like a rore-leaf, yet no form of reality is so powerful, so inspiring and so beautiful as the spirit of man. Thus, in his inmost being man, as conceived by the Quran, is a creative activity, an ascending spirit who in his onward march rises from one state of being to another."(۱۰)

زندگی کائنات میں ہزار رنگ اور ہزار شکل میں ہے، تاہم قافلۂ حیات کا سالار انسان ہے کیونکہ موجوداتِ عالم میں جو شرف اور بزرگی انسان کو حاصل ہے اس میں کوئی اور نوع اس کی شریک نہیں۔ انسانی عظمت اور بڑائی کا سبب علم اور فکر وشعور کی وہ متاع ہے جس نے انسان کو مخلوقاتِ عالم میں سرفرازی عطا فرمائی اور علم وشعور کی یہی وہ خوبی ہے جس نے انسان کو ایک ایسی سیمابی شخصیت میں بدل دیا جو ہر لحظہ عمل کی نئی سے نئی سمتوں پر چلنے کے لیے بے قرار رہتی ہے۔ اسی لیے اقبال کہتے ہیں کہ:

"Thus my real personality is not a thing. It is an act."(۱۱)

جہاں اقبال کائنات کو حوادث و واقعات کے ربط اور تسلسل کا نام دیتے ہیں وہاں حیات کے سب سے اعلیٰ مظہر انسان کو بھی ارتقا کے دھارے پر عمل اور تجربہ کے تسلسل میں شریک ایک ایسی اُلجھتی، پھسلتی مگر ہر دم نکھرتی اور گیسوئے حیات کا سنوارتی ہوئی ہستی کی صورت میں دیکھتے ہیں جس کی فطرت میں روز وشب کی بے تابی لکھ دی گئی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ یہ تلاش متصل شمع جہاں افروز ہے
توسنِ ادراک انساں کو خرام آموز ہے (ب۔و،ص ۲۵)

اقبال نے جہاں بھی حیات کا ذِکر کیا ہے لذتِ رم اور ذوقِ خرام کے ساتھ کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کے نزدیک:
زندگی رم کے سوا کچھ اور نہیں (ب۔و،ص ۱۲۷)

۲۔ ''صحیفۂ اقبال'' مرتبہ یونس جاوید، مضمون ''اقبال کے ہاں حرکی پیکر'' از اسلوب احمد انصاری، بزمِ اقبال، لاہور ۱۹۸۶ء، ص ۳۵۴۔

3. Muhammad Iqbal, "The Reconstruction of Religious thought in Islam" Sh. muhammad Ashraf, Lahore:1965, P.34.
4. Gulam Sarwar, Al-Haj Hafiz, "Philosophy of the Quran" Sh. Muhammad Ashraf, Lahore:1965, P.73-74.
5. Muhammad Rafi-ud-Din, "Ideology of the Future" Mangotra Printing Press, Palace Road Jammu:April, 1946, P.23.
6. Muhammad Iqbal "The Reconstruction of Religious thought in Islam" P.44.
7. As Above. P.52.
8. As Above. P.166.
9. As Above. P.167.
10. As Above. P.10.
11. As Above. P.103.

ڈاکٹر شفیق احمد/ طالب حسین سیال

اقبال اور صوفیاء کی انسان دوستی

Allama Iqbal was inclined to Sufism and opposed to fanaticism of orthodoxy. As a humanist thinker, Iqbal was supporter of interfaith dialogue and inter-religious harmony. He not only praised the transcendental humanism of the Sufis of Islam but through his thoughts, he also promoted the tolerance, and mutual respect of all human beings irrespective of their colour and creed. This article highlights the humanistic and affectionate attitude of Sufis of Islam, supported by their anecdotes and quotations. Identical views of Iqbal, as reflected in his poetry and his philosophical thoughts, have also been explained in this article.

صوفیاء، عقیدہ پرستی کی حوصلہ شکنی کرتے ہیں۔ وہ حسنِ نیّت اور حسنِ عمل کو اہمیت دیتے ہیں۔ وہ کسی کو برا نہیں کہتے۔ اُن کی بارگاہوں اور مجالس وعظ میں فرقہ واریت کا کوئی ذکر اور اشارہ تک نہیں ہوتا۔ اُن کے دروازے ہر ایک کے لیے کھُلے ہوتے ہیں۔ وہ گناہگاروں سے نفرت نہیں کرتے۔ وہ لوگوں کے عیوب پر پردہ ڈالتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ صوفیاء کے پاس ہر قسم کے لوگ آتے ہیں اور اُن کی محبت، رواداری اور توجہ سے متاثر ہوتے ہیں۔ صوفیاء معاشرے میں امن وسکون اور شیرازہ بندی کا کام کرتے ہیں۔ وہ معاشرے کے افراد میں تفریق کا باعث نہیں بنتے بلکہ معاشرے میں بھائی چارے، محبت اور اتحاد واتفاق کا سبق دیتے ہیں۔ وہ عفو ودرگذر کی نہ صرف تعلیم دیتے ہیں بلکہ اُس کا عملی نمونہ پیش کرتے ہیں۔ وہ لوگوں کو جزئیات وفروعات میں نہیں اُلجھاتے بلکہ اُن کو اخلاقیات کے اعلیٰ اُصولوں پر عمل کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ وہ فقہی موشگافیوں میں نہیں پڑتے۔ وہ صرف تزکیۂ نفس پر زور دیتے ہیں۔ اُن کی پُر حکمت باتیں لوگوں پر جلد اثر کرتی ہیں۔ اُن کی محفلوں میں حاضر باش رہنے والوں اور اور اُن کی تعلیمات پر عمل کرنے والوں کی زندگیاں بدل جاتی ہیں۔ اُن کے عقیدت مندوں میں بھی کشادہ دلی اور رواداری کے اوصاف پیدا ہو جاتے ہیں۔ صوفیاء کے برعکس تنگ نظر علماء کا زیادہ زور عقائد پر ہوتا ہے۔ وہ اپنی تقاریر کا آغاز بالعموم ان جملوں سے کرتے ہیں ''اپنا عقیدہ درست کرلو۔ اگر تمہارا عقیدہ صحیح نہ ہوگا تو تمہارے تمام اعمال اکارت جائیں گے۔ اگر عقیدہ غلط ہوگا تو نماز قبول ہوگی نہ حج، صدقہ وخیرات کا کوئی اجر نہ ملے گا۔'' وہ عقائد میں توحید ورسالت اور آخرت پر ایمان کے علاوہ کئی جزئیات پر اعتقاد کو بھی جزو ایمان قرار دیتے ہیں۔ فرقہ پرست اور پیشہ ور علماء نے مسلمانوں کو کئی مکاتبِ فکر میں تقسیم کر دیا ہے۔ اُن میں سے ہر ایک اپنے مخصوص مکتب فکر کے عقائد کو ہی صحیح سمجھتا ہے اور باقی مکاتب فکر کے علماء کو نہ صرف غلط اور گمراہ قرار دیتا ہے بلکہ کبھی کبھی اپنے مخالف کو دائرۂ اسلام سے بھی خارج کر دیتا ہے۔

مکتبی علماء نے اپنے اپنے عقائد کی اشاعت کے لئے مدارس قائم کئے ہوتے ہیں اور جماعتیں بنائی ہوتی ہیں۔ ان کے زیرِ تربیت پُر جوش نوجوان، تنگ نظر اور متعصب بن جاتے ہیں اُن میں حریتِ فکر پیدا نہیں ہوسکتی اور نہ وہ وسیع مطالعہ کی طرف راغب ہوتے ہیں:

گلہ تو گھونٹ دیا اہلِ مدرسہ نے تیرا
کہاں سے آئے صدا لا الٰہ الا اللہ (۱)

علامہ اقبالؒ مسجد و مکتب کے ملاؤں کی باہمی جدل و نزاع سے بیزار تھے۔ وہ محبت کو عام کرنا چاہتے تھے جبکہ ان پیشہ ور ملاؤں نے ساری توجہ مناظروں اور مباحثوں پر مرکوز کر رکھی تھی اور اپنے مخالفین کو نیچا دکھانے کے لیے ہر قسم کے حربے استعمال کرتے تھے۔ ان کی آنکھوں سے شعلے نکلتے تھے اور وہ الفاظ کی تلواریں لے کر اپنے مخالفین پر حملہ آور ہوتے تھے۔ ان کے اس طریق سے عوام الناس نہ صرف متحارب گروہوں میں بٹ جاتے تھے بلکہ وہ تشکیک کا بھی شکار ہو جاتے تھے۔ عقیدہ پرست مقررین منبر و محراب سے صلح و آشتی کا پیغام دینے کے بجائے سماجی انتشار کا باعث بنتے ہیں۔ ملا کی اس خصلت کو اقبالؒ اس طرح منظوم کرتے ہیں:

عرض کی میں نے الٰہی: مری تقصیر معاف — خوش نہ آئیں گے اسے حور و شراب و لب کشت
نہیں فردوس مقامِ جدل و قال و اقول — بحث و تکرار اس اللہ کے بندے کی سرشت
ہے بد آموزی اقوام و ملل کام اِس کا — اور جنت میں نہ مسجد نہ کلیسا نہ کنشت (۲)

متعصب علماء نے عقیدہ پرستی کی وجہ سے امت مسلمہ کو بہت نقصان پہنچایا۔ تنگ نظری اور تعصب کی وجہ سے توجہ اعمال صالحہ سے ہٹ گئی اور مذہب چند مزعومہ عقائد کا مجموعہ رہ گیا جس کا عملی زندگی سے کوئی تعلق نہ رہا۔ مولانا ابوالکلام آزاد اس عقیدہ پرستی کا حال یوں بیان کرتے ہیں۔

> ''افسوس جزئیات مزعومہ عقائد کے غرور باطل نے مسلمانوں کو جس قدر نقصان پہنچایا کسی چیز نے نہیں پہنچایا۔ عمل صالح کی اہمیت بالکل جاتی رہی اور سارا دار و مدار چند مزعومہ عقائد پر آ کر رہ گیا...... ساری جستجو اور کاوش صرف اُس کی ہوتی ہے کہ فلاں شخص کے عقائد کیسے ہیں؟ یعنی چند مزعومہ جزئیات غیر متعلقہ میں اُس کے عقیدے کا کیا حال ہے؟ اس کو کوئی نہیں دیکھتا کہ اُس کا عمل کیسا ہے۔ اللہ اور اُس کے رسول کی محبت میں انفاق جان و مال کا کیا حال ہے؟ تقویٰ و طہارتِ نفس کے لحاظ سے کیسی زندگی بسر کرتا ہے؟ بندوں کے ساتھ اس کا سلوک کیسا ہے اور خدا کے خوف سے دل خالی رکھتا ہے یا بھرپور؟ معاملات میں کیا حال ہے؟ لین دین میں سچائی اور دیانت ہے یا نہیں؟ ایک شفیق باپ، رفیق بھائی، وفادار شوہر اور رحیم و غمگسار ہمسایہ ہے یا ایک بے رحم وجود، بے حس پتھر اور موذی و مہلک مخلوق؟ ان ساری باتوں میں (جن کے الگ کر دینے کے بعد اسلام میں کوئی چیز باقی نہیں رہتی) اُس کا حال خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو لیکن اگر چند اختلافی جزئیات میں ہمارا ہم آہنگ ہے تو پھر ہمارے نزدیک اس سے افضل ہستی روئے زمین پر کوئی نہیں۔'' (۳)

صوفیاء کے دل اور اُن کی زبانیں ہر قسم کی فرقہ واریت سے پاک ہوتی ہیں۔ وہ لوگوں کو جوڑتے ہیں، ایک دوسرے کو برداشت کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ وہ انسان کی تعظیم اور اُس کا اکرام کرتے ہیں۔ وہ اعلیٰ ظرف لوگ ہوتے ہیں اُن کی وسیع المشربی کا یہ عالم ہوتا ہے کہ عالم اور جاہل، ذہین اور کم عقل سب اُن کی روحانیت سے سیراب ہوتے ہیں۔ وہ دل کی حالت کو اہمیت دیتے ہیں، ظاہری الفاظ اور کلمات اُن کے نزدیک زیادہ اہم نہیں ہوتے۔ مولانا رومیؒ نے ایک مخلص اور خدا دوست چرواہے کی جو حکایت بیان کی ہے وہ صوفیانہ روش کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس حکایت کا خلاصہ یہ ہے:

> چرواہا اپنی سادہ لوحی کی وجہ سے اپنے حال میں مست اللہ تعالیٰ سے یوں گفتگو کر رہا تھا اور کہہ رہا تھا: ''اے کریم، اے اللہ تو کہاں ہے؟ تو میرے پاس آ تا کہ میں تیرا نوکر بنوں۔ تیرے جوتے سی دوں، تیرے سر میں کنگھی کروں .... تیرے کپڑے سیئوں تیرے کپڑوں کو دھوؤں، تیرے سر سے جوئیں نکالوں، تجھے

بکریوں کا دودھ پلاؤں۔ اگر تو بیمار ہو جائے تو میں تیرا غم خوار بنوں۔ تیرے پیارے پیارے ہاتھوں کو چوموں، تیرے نازک پاؤں کو دباؤں .... اگر مجھے تیرے گھر کا پتہ مل جائے تو میں ہر روز صبح و شام تیرے لئے گھی اور دودھ لے کر آؤں، تیرے لئے پنیر بھی لاؤں اور روغنی روٹیاں بھی لاؤں .... حضرت موسیٰ علیہ السلام نے اس کی یہ باتیں سنی تو کہا اے شخص تو کس سے مخاطب ہے۔ چرواہے نے کہا میں اُس ذاتِ باری تعالیٰ سے ہمکلام ہوں جس نے ہمیں پیدا کیا ہے۔ یہ زمین اور آسمان جس کے پیدا کرنے سے ظاہر ہوا ہے۔ میں اپنے خدا تعالیٰ سے مخاطب ہوں۔ حضرت موسیٰ علیہ السلام نے یہ سُن کر فرمایا: ''ارے بے وقوف! تو کہیں پاگل تو نہیں ہو گیا تیری اس گفتگو سے کفر و الحاد پھیلے گا اور دین میں رخنہ پیدا ہو گا .... کیا تُو نہیں جانتا کہ اللہ تعالیٰ اس طرح کی خدمت سے بے نیاز ہے .... چرواہا حضرت موسیٰ علیہ السلام کی ڈانٹ ڈپٹ سن کر بہت ڈرا اور اس نے کہا کہ اے موسیٰ تم نے تو میرا منہ سی دیا اور شرمندگی سے میری جان جلا دی۔ ہائے افسوس! کہ میں نے انجانے میں کیسی کیسی باتیں کہہ دیں۔ لیکن میں تو اللہ تعالیٰ سے محبت کا اظہار کر رہا تھا۔ مجھے کیا معلوم تھا کہ اللہ تعالیٰ ان سب باتوں سے بے نیاز ہے .... اللہ تعالیٰ کی طرف سے حضرت موسیٰ علیہ السلام پر وحی نازل ہوئی کہ اے موسیٰ! تُو نے ہمارے بندے کو ہم سے جُدا کر دیا۔ وہ چرواہا تو میرے عشق میں مبتلا ہو کر ایسی باتیں کر رہا تھا۔ میں بھی بڑی محبت سے اُس کی باتیں سُن رہا تھا .... اے موسیٰ! میں نے تمہیں اس لیے مبعوث فرمایا ہے کہ تو میرے بندوں کو مجھ سے ملائے۔ تجھے اس لیے مبعوث نہیں فرمایا کہ میرے بندوں کو تو مجھ سے جدا کرے۔ (۴)

صوفیانہ انسان دوستی کی بنیاد یہ نظریہ ہے کہ کائنات خدائے لم یزل کی صفات و تجلیات کا ظہور ہے۔ کائنات میں موجود اشیاء اُس کے جلوؤں اور شانوں کے مظاہر اور آئینے ہیں جن میں حق تعالیٰ اپنا مشاہدہ کرتا ہے۔ انسان وہ کامل ترین آئینہ ہے جس میں اللہ تعالیٰ کی شان بدرجہ اعلیٰ جلوہ گر ہے اور اللہ تعالیٰ کہیں نہیں سما سکتا بجز قلبِ انسان کے۔ صوفیاء کرام انسان کے دل کو دُکھانے کو بہت بڑا گناہ سمجھتے ہیں۔ اس لیے صوفیاء کے ہاں کسی کی دِل آزاری نہیں کی جاتی بلکہ تمام انسانوں کی دل جوئی کی جاتی ہے۔ صوفیائے اسلام نے خدمت اور احترامِ آدمیت میں مومن و کافر کی تفریق نہیں کی۔ اُنہوں نے ہر انسان سے محبت کرنے، اُس کا احترام کرنے اور اُس کی تیمارداری، خدمت اور اُس کی ضروریات کا خیال رکھنے کی تلقین کی ہے۔ صوفیاء نے غیر مسلموں سے بھی انسانیت کی بنیاد پر حسنِ سلوک کیا ہے۔ اس سلسلے میں مشہور صوفی عمر بن محمدؒ شہاب الدین سہروردی (ولادت: 536 ہجری) اپنے شیخ کا واقعہ نقل کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ایک دفعہ میں اپنے شیخ ابوالنجیب ضیاء الدین سہروردی کے ساتھ شام کے سفر میں تھا۔ کچھ دنیاداروں نے فرنگی قیدیوں کو (جو صلیبی جنگ میں قید ہو گئے تھے) بیڑیوں میں جکڑ کر اور اُن کے سروں پر کھانا رکھوا کر ہمارے پاس بھیجا۔ جب دسترخوان بچھایا گیا تو قیدی برتنوں کے خالی ہونے کا انتظار کرنے لگے اُس وقت شیخ محترم نے خادم کو حکم دیا کہ قیدیوں کو لایا جائے تا کہ وہ بھی دسترخوان پر بیٹھیں۔ چنانچہ جب انہیں لا کر ایک ہی صف میں دسترخوان پر بٹھا دیا گیا تو ہمارے شیخ محترم اپنے سجادہ سے اُٹھ کر اُن کے ایک فرد کی طرح اُن کے درمیان میں بیٹھ گئے اور انہی کے ساتھ کھانا کھایا۔''(۵)

صوفیاء نے اسلام کی روح یعنی خلوص کو اختیار کیا ہے۔ اسلام نے ہمیں تعلیم دی ہے کہ نماز میں اگر خلوص اور للّٰہیت نہ ہو تو وہ نمازی کے لیے ہلاکت کا باعث ہے۔ ریاکاری کی نماز، حقیقی نماز نہیں ہوتی۔ اِسی طرح قربانی بھی وہی قبول ہوتی ہے جس کی غرض صرف اللہ تعالیٰ کی رضا ہو۔ اللہ تعالیٰ کی خوشنودی حاصل کرنے والے کو نہ جنت کا طمع ہوتا ہے اور نہ دوزخ کا خوف ہوتا

ہے۔لن ينال الله لحومها ولا دماء ها ولكن ينال التقویٰ فی قلوبكم (٦)''اللہ تعالیٰ کو قربانیوں کے گوشت نہیں پہنچتے نہ اُن کے خون بلکہ اُسے تو تمہارے دل کا تقویٰ پہنچتا ہے۔''

علامہ اقبالؒ اِس لیے صوفیاء کو پسند کرتے تھے کہ اُن کے دلوں میں حُبِ الٰہی اور انسان دوستی کے احساسات موجزن تھے۔ صوفیاء نفاق اور ریاکاری سے پاک تھے۔ وہ صحیح معنوں میں اللہ کے بندے تھے۔ اللہ کے بندوں سے پیار کرتے تھے۔ اُن کی ریاضت اور عبادت کا جذبۂ محرکہ فقط حُبِ الٰہی ہوتا ہے۔ اُن کا مقصود جنت کی عیش و آرام کی زندگی نہیں ہوتی بلکہ وہ صرف رضائے محبوبِ حقیقی چاہتے ہیں وہ کسی طمع کے اسیر نہیں ہوتے صرف حقیقت مطلق کے دیدار کے طالب ہوتے ہیں۔ علامہ اقبالؒ صوفیاء کی ہمنوائی میں نغمہ زن ہوتے ہیں:

جنت ملاّ مے و حور و غلام　　　جنت آزادگاں سیر دوام
جنت ملاّ خور و خواب و سرود　　　جنت عاشق تماشائے وجود(٧)

''مُلاّ کی جنت شراب وحور وغلمان کی جنت ہے، آزادلوگوں کی جنت سیر دوام ہے۔ مُلاّ کی جنت میں کھانا پینا سونا اور راگ سننا ہے، عاشق کی جنت موجودات کا نظارہ ہے۔''

مسلمانوں کے عمرانی مسائل میں فرقہ واریت سرِ فہرست رہی ہے۔ مسلمانوں کے ابتدائی دور میں اِس نے سراٹھایا اور یہ وبا بڑھتی چلی گئی یہاں تک کہ زوال کے دور میں بھی مسلمان متحد ہونے کے بجائے فرقہ واریت کی محاذ آرائی میں مبتلا رہے۔ علامہ اقبالؒ ایسے وسیع الخیال اور وسیع المشرب مفکر کے لیے یہ امر پریشانی کا باعث تھا کہ اہلِ اسلام ایک دوسرے کے خلاف صف آراء تھے۔ ایک مسلک اور مکتبِ فکر کے علماء دوسرے مکتبِ فکر کے علماء کو گمراہ اور بعض اوقات کافر تک کہہ دیتے تھے۔ اس فضا میں امت مسلمہ کا اتحاد اور مسلمانوں کا ایک بنیان مرصوص بننا محال تھا۔ مذہب کے نام پر لڑائی جھگڑوں نے مسلمانوں کو کمزور کر دیا تھا۔ ایک طرف جماعت بندی عقائد کی بنیاد پر تھی اور دوسری طرف ذات پات کی بنیاد پر تھی کیونکہ برصغیر پاک و ہند میں ذات پات کی تقسیم تاریخی ورثے کے طور پر مسلمانوں میں بھی منتقل ہو چکی تھی۔ علامہ اقبالؒ اس افسوسناک حالت کو اس طرح منظوم کرتے ہیں۔

منفعت ایک ہے اِس قوم کی نقصان بھی ایک　　　ایک ہی سب کا نبی، دین بھی، ایمان بھی ایک
حرم پاک بھی، اللہ بھی، قرآن بھی ایک　　　کچھ بڑی بات تھی ہوتے جو مسلمان بھی ایک
فرقہ بندی ہے کہیں اور کہیں ذاتیں ہیں
کیا زمانے میں پنپنے کی یہی باتیں ہیں (٨)

علامہ اقبالؒ صوفی منش انسان تھے اُن کے حلقۂ احباب میں عیسائی، ہندو اور سکھ بھی تھے۔ وہ انسان دوست شاعر اور وسیع القلب مفکر تھے۔ اُنہوں نے اپنی شاعری میں دیگر مذاہب کے بانیوں کو بھی خراجِ تحسین پیش کیا تھا۔ اُنہوں نے ''جاوید نامہ'' میں غیر مسلم مفکرین اور شاعروں اور ادیبوں کا نہایت احترام سے ذکر کیا ہے اور اُن کے افکار کی تحسین کی ہے۔

علامہ اقبالؒ نے روایتی مولوی کی تنگ نظری کی ایک جھلک شاعری کی زبان میں اپنی ذات کے حوالے سے اِس طرح بیان کی ہے۔

حضرت نے مرے ایک شناسا سے یہ پوچھا　　　اقبالؔ کہ ہے قمریٔ شمشاد معانی
پابندیٔ احکامِ شریعت میں ہے کیسا؟　　　گو شعر میں ہے رشکِ کلیم ہمدانی
سنتا ہوں کہ کافر نہیں ہندو کو سمجھتا　　　ہے ایسا عقیدہ اثر فلسفہ دانی
ہے اُس کی طبیعت میں تشیع بھی ذرا سا　　　تفضیلِ علیؓ ہم نے سُنی اُس کی زبانی

سمجھا ہے کہ ہے راگ عبادات میں داخل مقصود ہے مذہب کی مگر خاک اُڑانی (۹)

الوہی انسان دوستی (Transcedental Humanism) کی بنیاد پر صوفیاء کے تمام سلسلوں میں انسانوں سے محبت کا نظریہ ایک مطلق اصول کے طور پر تسلیم کیا جاتا ہے۔ وہ نفرت کے بجائے شفقت، جنگ کے بجائے امن، ٹکراؤ کے بجائے مصالحت پر آخری حد تک زور دیتے ہیں۔ان کا یہ نظریہ انسانی معاشرے کے لیے غیر معمولی رحمت ثابت ہوا۔ چنانچہ تاریخ بتاتی ہے کہ جس معاشرے میں صوفیاء کا زور بڑھا وہاں انسانی لڑائیاں بھی اپنے آپ کم ہوگئیں۔صوفیاء نے معاشرے کے مختلف گروہوں کو جوڑے رکھا اور کئی متحارب جماعتوں میں مصالحت کرائی۔

''نافع السالکین'' جو تصوف پر ایک مستند کتاب ہے۔اس میں چشتی صوفیاء کے بارے میں لکھا ہے:

''در طریقِ ما ھست کہ با مسلمان و ھندو صُلح باید داشت ''ہمارے سلسلہ تصوف کا اصول یہ ہے کہ مسلمان اور ہندو سے صُلح رکھی جائے۔'' چشتیہ سلسلہ کے بابا فرید گنج شکرؒ ایک ممتاز صوفی گذرے ہیں ان کی حکایات میں آتا ہے:''کہ ایک باران کا ایک مرید قینچی کا تحفہ لایا۔اُس کے شہر میں قینچی بنتی تھی اس لیے اس نے اپنے شہر کی صفت کے طور پر قینچی کا تحفہ شیخ کی خدمت میں پیش کیا۔شیخ نے مرید سے کہا یہ کونسا تحفہ تم ہمارے لیے لائے۔قینچی تو کاٹنے کا آلہ ہے جبکہ ہمارا کام جوڑنا ہے۔اگر تم کو تحفہ لانا تھا تو ہمارے لیے سوئی دھاگے کا تحفہ لاتے کیونکہ قینچی کاٹتی ہے مگر سوئی کٹے ہوئے کو جوڑنے کا کام کرتی ہے۔''(۱۰)

پنجاب کے مشہور تاریخی شہر جھنگ سے تقریباً بیس کلومیٹر دور ایک صوفی بزرگ شاہ جیونہ بخاری کا مزار ہے۔اس بزرگ کی صلح جوئی اور غریبوں سے ہمدردی کی وجہ سے عوام الناس میں اُس کی شہرت اِس نام سے ہوگئی۔''شاہ جیونہ پاٹے سیونا''۔ شاہ جیونا جو پھٹے ہوئے دلوں کو جوڑتا ہے۔حضرت معین الدین چشتیؒ بلا تمیز مذہب غریبوں کے ساتھ محبت اور تلطف میں درجۂ امتیاز رکھتے تھے۔اُن کے لنگر اور بارگاہ سے غریب عوام فیض یاب ہوتے تھے اِس لیے اُن کو خواجہ غریب نواز کہا جاتا تھا۔آج بھی اجمیر میں اُن کا مزار مرجع عوام ہے۔زائرین میں مسلم اور غیر مسلم دونوں شامل ہیں۔اِسی طرح نظام الدین اولیاءؒ کی مجالس میں ہندو بھی حاضری دیتے تھے۔''نظامی بنسری'' ایک ہندو راج کمار ہردیو کی فارسی کتاب ''چہل روزہ'' کا اُردو ترجمہ ہے۔جس میں نظام الدین اولیاءؒ کی زندگی کے اہم واقعات اور کرامات کا بیان ہے۔اس کتاب میں اُس ہندو خاندان کی آپ بیتی بھی ہے جو حکمران تھا اور اُس کی دولت وثروت لوٹی گئی تھی اور نظام الدین اولیاءؒ نے اپنی خصوصی کرامت سے وہ دولت اُن کو لوٹائی تھی۔راج کمار ہردیو لکھتے ہیں:

''جب ہم حضرت (نظام الدین اولیاء) کی مجلس میں پہنچے وہاں آدمیوں کا خاصا ہجوم تھا۔تھوڑی دیر کے بعد خضر خان، ملک نصرت اور امیر خسرو حاضر ہوئے۔اُن کے ساتھ دو غلام تھے جن کے سروں پر تھال رکھے ہوئے تھے وہ زربفت کے خوان پوش سے ڈھکے ہوئے تھے......امیر خسرو کھڑے ہوکر یہ عرض کرنے لگے: ''سلطان علاء الدین خلجی نے سلام پیش کیا ہے اور یہ نذر بھیجی ہے .... مجلس کی ایک صف میں پھٹے پرانے کپڑے پہنے ہوئے ایک فقیر بیٹھا تھا اُس نے بلند آواز سے کہا:''بابا نظام! الھدایا مشترک'' (ان ہدیوں میں میرا بھی ساجھا ہے) حضرت نے جواب میں فرمایا:''بل تنہا خوش ترک'' یہ ہدیے تجھ اکیلے ہی کے لیے ہیں........میں فقیر کے پاس گیا اور اُس سے پوچھا:''تم کہاں کے رہنے والے ہو؟'' فقیر نے مجھے غور سے دیکھا اور کہا''مجھے ہردیو معلوم ہوتے ہو؟'''' ہاں میں ہردیو ہوں مگر میں نے تم کو اب تک نہیں پہچانا۔ البتہ یہ خیال آتا ہے کہ تم کو کہیں دیکھا ہے۔'' فقیر نے مجھ سے کہا:''میں تمہارا رشتہ دار سینتل دیو ہوں۔ دیوگیر پر علاء الدین خلجی کا جب پہلا حملہ ہوا تھا، ہمارے خاندان والوں کا راجہ رام دیو سے جھگڑا ہوگیا تھا اور ہم جلا

وطن کر دیئے گئے۔ میں سادھو بن گیا۔ یہ دونوں میرے بھائی سنبھل دیو اور جیتل دیو ہیں ...... ہم نے سُنا تھا کہ حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء ایسے درویش ہیں کہ اُن کے پاس جو مراد لے کر جاؤ پوری ہوتی ہے چنانچہ ہم تینوں بھائی اپنی مصیبت دور ہونے کی نیت سے یہاں آئے تھے .... جب تھال میں موتی دیکھے تو خیال آیا کہ یہ وہی موتی ہیں جنہیں علاء الدین خلجی نے ہمارے ملک سے لوٹا تھا لہٰذا میں نے ہمت کر کے حضرت سے کہا کہ اس مال میں میرا سا جھا ہے۔ میں حیران رہ گیا کہ حضرت نے ایک موتی بھی اپنے لئے نہیں رکھا سب مجھے دے دیئے۔''(۱۱)

صوفیاء کی بین المذاہب ہم آہنگی، کشادہ دلی اور رواداری کی خصوصیات دورِ قدیم میں اسلام کی اشاعت کا ذریعہ بنی۔ ہندوستان میں مسلم حکمرانوں نے اسلام نہیں پھیلایا۔ صوفیاء کے بے ضرر اور محبت کے انداز کی وجہ سے دوسری قوموں کے لوگ کثرت سے صوفیاء کے قریب آنے لگے۔ اس قربت سے ان پر اسلام کی خوبیاں واضح ہوگئیں۔ غیر مسلموں کی بڑی تعداد اسلام کی خوبیوں کو جان کر جوق در جوق اسلام میں داخل ہوگئی۔

شاہ عبدالرحیم، شاہ ولی اللہ کے والد صاحب جو خود بھی صوفی تھے۔ وہ اکثر حافظ شیرازی کا یہ شعر پڑھا کرتے تھے کہ دونوں عالم کی راحت صرف اِن دو الفاظ سے عبارت ہے: ''دوستوں کے ساتھ نرمی اور دشمنوں کے ساتھ حسن سلوک۔''

آسائش دوگیتی تفسیر ایں دو حرف است

با دوستاں تلطف با دشمناں مدارا(۱۲)

علامہ اقبالؒ، صوفیاء کی روحانی قوت، کردار کی پختگی، خلوص اور کشادہ دلی کے ترجمان تھے۔ اُن کے سامنے وسط ایشیاء اور پاک و ہند کے صوفیاء کی مثالیں تھیں۔ ان صوفیاء نے پیار و محبت سے غیر مسلموں کو اپنا گرویدہ بنایا اور لاکھوں انسان اُن کے ہاتھوں مشرف بہ اسلام ہوئے۔ صوفیاء کی انسان دوستی کی بدولت اسلامی تعلیمات معاشرے میں بتدریج نفوذ کرتی چلی گئیں۔ اقبال صوفیاء کی اثر آفرینی کا ذکر کرتے ہیں اور فرقہ پرست علماء سے اپنی برات کا اعلان کرتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

بھلا نبھے گی تری ہم سے کیونکر اے واعظ   کہ ہم تو رسمِ محبت کو عام کرتے ہیں

الٰہی سحر ہے پیرانِ خرقہ پوش میں کیا   کہ اِک نظر سے جوانوں کو رام کرتے ہیں (۱۳)

صوفیاء کا اندازِ تبلیغ پاک و ہند کے تکثیری معاشرے "Pluralistic society" میں نتیجہ خیز ثابت ہوا۔ اُنہوں نے مذہبی رواداری اور محبت کی زبان کو رواج دیا۔ ہندوستان میں بادشاہوں نے صوفیاء کے اندازِ فکر اور طرزِ عمل کو سراہا اور اسی پر عمل کیا۔ مغل سلطنت کے بانی شہنشاہ بابر نے اپنے بیٹے ہمایوں کو وصیت کرتے ہوئے کہا:

''فرزندِ من! ہندوستان میں مختلف مذاہب کے لوگ رہتے ہیں اور یہ اللہ تعالیٰ کی بڑی عنایت ہے کہ اُس نے تمہیں اس ملک کا بادشاہ بنایا ہے۔ اپنی بادشاہی میں تمہیں ذیل کی باتوں کا خیال رکھنا چاہیے:

(1) تم مذہبی تعصب کو اپنے دل میں ہرگز جگہ نہ دو اور لوگوں کے مذہبی جذبات اور مذہبی رسوم کا خیال رکھتے ہوئے رورعایت کے بغیر سب لوگوں کے ساتھ پورا انصاف کرنا۔ (2) گاؤکشی سے بالخصوص پرہیز کرنا تاکہ اِس سے تمہیں لوگوں کے دل میں جگہ مل جائے اور اِس طرح وہ احسان اور شکریے کی زنجیر سے تمہارے مطیع ہو جائیں۔ (3) تمہیں کسی قوم کی عبادت گاہ مسمار نہیں کرنی چاہیے اور ہمیشہ سب سے پورا انصاف کرنا چاہیے تاکہ بادشاہ اور رعیت کے تعلقات دوستانہ ہوں اور ملک میں امن و امان رہے۔ (4) اسلام کی اشاعت ظلم و ستم کی تلوار کے مقابلے میں لطف و احسان کی تلوار سے بہتر ہو سکے گی۔ (5) شیعہ سنی اختلافات کو ہمیشہ نظر انداز کرتے رہو کیونکہ ان سے اسلام کمزور ہو جائے گا۔ (6) اپنی رعیت کے مختلف خصوصیات کو سال

کے مختلف موسم سمجھوتا کہ حکومت بیماری اور ضعف سے محفوظ رہ سکے۔''(۱۴)

علامہ اقبالؒ بین المذاہب ہم آہنگی اور یگانگت کے قائل تھے۔ وہ ایک انسان دوست مفکر کی حیثیت سے سمجھتے تھے کہ دنیا میں مل جل کر رہنے کا طریقہ یہ ہے کہ ہر مذہب کے وجود کو تسلیم کیا جائے اور ہر مذہب کا احترام کیا جائے۔ اُنہوں نے 30 جنوری 1927ء کو باغ بیرونِ موچی دروازہ کے ایک جلسۂ عام سے خطاب کرتے ہوئے فرمایا:

> ''میرے تصور میں صداقت ایک ایسا تر شا ہوا ہیرا ہے جس کے کئی پہلو ہیں اور اس کے ہر پہلو سے مختلف رنگ کی شعاعیں نکل رہی ہیں اور ہر شخص اپنی پسند کے مطابق کسی رنگ کی شعاع کو اختیار کر لیتا ہے اور اپنے نقطۂ نگاہ سے صداقت کو دیکھتا ہے۔ رواداری کا اصول یہ ہے کہ مثال بالا کو پیش نظر رکھتے ہوئے کسی کو یہ نہ کہا جائے کہ تم باطل پر ہو۔ اختلاف کا نتیجہ یہ نہیں ہونا چاہیے کہ آپس میں سر پھٹول ہو۔ اسلام نے بھی اُسی صداقت کی تعلیم دی ہے جو زمانہ قدیم کے بعض رشیوں نے دی (آپ نے اِس موقع پر سنسکرت کا ایک اشلوک پڑھ کر سنایا جس کا مفہوم قرآن کریم کی اِس آیت ☆ کے مطابق تھا کل شیءٍ ھالک الا وجھہ نحن اقرب الیہ من حبل الورید ''میں تم سے صداقت کے نام اپیل کرتا ہوں کہ خدا کے لیے حقائق کی طرف دیکھو اور آپس میں مت لڑو۔''(۱۵)

حوالہ جات

۱۔ محمد اقبال علامہ، ''کلیاتِ اقبال'' (اُردو)، (بالِ جبریل)، ص 53

۲۔ ایضاً، (بالِ جبریل: ''مُلّا اور بہشت'')، ص 121

۳۔ ابوالکلام آزاد، مولانا، ''تذکرہ''، مرتبہ: مالک رام، مکتبۂ جمال، لاہور 1999ء، ص 70 تا 73

۴۔ جلال الدین رومی، ''منتخب حکایاتِ مثنوی شریف'' (مرتبہ: محمد الیاس عادل)، مشتاق بک کارنر لاہور، سنِ اشاعت درج نہیں۔ ص 32، 33

۵۔ شہاب الدین سہروردی، ''عوارف المعارف''، ص 266

۶۔ القرآن۔ الحج 22، آیت 37

۷۔ محمد اقبال علامہ، ''کلیاتِ اقبال'' (فارسی)، جلد دوم (جاوید نامہ: ''حلاج'')، ص 222

۸۔ ایضاً ''کلیاتِ اقبال'' (اُردو)، (بانگِ درا: ''جواب شکوہ'')، ص 214

۹۔ ایضاً، (بانگِ درا: ''زہد اور رندی'')، ص 75

۱۰۔ وحیدالدین خان مولانا، ''فکرِ اسلامی''، الرسالہ، ناظم الدین ویسٹ مارکیٹ نیو دہلی، 2000ء، ص 130، 131۔

۱۱۔ راج کمار ہردیو، ''نظامی بنسری''، مترجم: خواجہ حسن نظامی، تلخیص: ڈاکٹر محمود الرحمٰن، دوست پبلی کیشنز اسلام آباد 2000ء، ص 82 تا 84

۱۲۔ حافظ شیرازی، ''دیوانِ حافظ''، مترجم: مولانا قاضی سجاد حسین، صدر مدرس مدرسہ عالیہ فتح پوری دہلی، مشتاق بک کارنر لاہور 1972ء، ص 33

۱۳۔ محمد اقبال علامہ، ''کلیاتِ اقبال'' (اُردو)، (بانگِ درا)، ص 149، 150

۱۴۔ شیخ محمد اکرام، ''رودِ کوثر''، سروسز بک کلب راولپنڈی، 2003ء، ص 19۔

☆ یہ ایک آیت نہیں بلکہ دو آیات کے حصے ہیں: کل شیءٍ ھالک الا وجھہ یہ سورۃ القصص کی آیت 88 کا حصہ ہے جبکہ نحن اقرب الیہ من حبل الورید سورۃ ''ق'' کی آیت 16 کا حصہ ہے۔ ''زندہ رود'' میں یکجا کر دیئے گئے ہیں۔

۱۵۔ جاوید اقبال ڈاکٹر، ''زندہ رود''، جلد سوم، ص 23

ڈاکٹر محمد آصف

عصرِ حاضر میں فکرِ اقبال کی ضرورت

In the present age, the concepts of the clash of civilizations, the end of history, the universal civilization, and the Western ideas of a new World Order, have not only strengthened the colonial system, but have also plotted to establish the supremacy of uni-polar power by destroying the international peace. As a result of this complicated situation, the world nations desperately looking for a new and peaceful world. The present study seeks guidance from the thought of Iqbal in this connection.

اس حقیقت میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ موجودہ دور میں اسلام وقت کی کسوٹی پر کسا جا رہا ہے۔ آج دنیائے اسلام کو اپنی کلیدی اقدار کی شناخت اور از سرِ نو تعین دنیا میں اپنے مناسب مقام کے حصول کے حوالے سے سنگین چیلنجز کا سامنا ہے کیونکہ بعض مغربی دانشوروں کا نقطہ نظر یہ ہے کہ سوویت یونین کی شکست و ریخت کے بعد اب مغرب کا اگلا نظریاتی چیلنج اسلام ہے۔ عہد جدید میں ''تہذیبوں کا تصادم''، ''آفاقی تہذیب''، ''تاریخ کا خاتمہ'' اور ''نیا عالمی نظام'' کے تصورات نہ صرف مغرب کے نو آبادیاتی نظام کو مستحکم کرنے میں مدد دے رہے ہیں بلکہ امریکہ کو ایک یک قطبی طاقت کے طور پر بھی استحکام بخش رہے ہیں۔ جس سے بلاشبہ انسانیت اور دنیا کا امن تباہی کے دھانے پر آن پہنچا ہے۔ اس نازک صورتحال میں دنیا کے انصاف پسند دانشور اور عوام ایک نئی اور پر امن دنیا کو تلاش کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اقبال وہ دانشور ہیں جنھوں نے مختلف تہذیبوں اسلام اور مغرب کے مطالعے اور تجزیے کے حوالے سے غیر معمولی فکری گہرائی، توازن اور غیر جانب داری کا مظاہرہ کیا ہے چنانچہ آج کی پیچیدہ صورتحال میں اقبال کے افکار بے حد اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ عصری تقاضوں کو ملحوظ خاطر رکھ کر مدلل اور معروضی انداز میں تجزیہ کرتے ہوئے اقبال کے افکار کو سمجھا جائے اور اقبال کے افکار سے موجودہ حالات کے لیے رہنمائی کی جائے۔

مغرب کی سیاسی فکر کا تجزیہ کیا جائے تو پوری مغربی سیاسی فکر آج دو مغربی دانشوروں کے افکار کے گرد گردش کرتی نظر آتی ہیں فوکویاما اور ہنٹگٹن ۱۹۸۹ء میں کمیونزم کے زوال کے بعد جب امریکہ مغربی تہذیب کا لیڈر اور یک قطبی عالمی طاقت بن کر سامنے آیا تو تہذیبی تکبر اور کامیابی کے نشے میں چُور، فوکویاما جیسے مغربی دانش وروں نے تاریخ کے خاتمے کا نظریہ پیش کر دیا۔ ان کے نزدیک اب دنیا کی نجات کا ایک ہی راستہ تھا...... لبرل جمہوریت، آزاد تجارت اور امریکی اسلوبِ زیست۔ [۱]

ہننگٹن نے اسی فکری بنیاد پر 'تہذیبی تصادم' کا نظریہ پیش کیا کہ آج اگرچہ مغرب کی بنیادوں میں زوال کے آثار موجود ہیں تاہم مغربی تہذیب آج بھی دنیا کی تمام تہذیبوں میں اپنی جمہوری اقدار، انفرادیت پسندی، سائنسی ترقی، سیکولرازم اور روشن خیالی کی وجہ سے سب سے منفرد اور طاقت ور تہذیب ہے تاہم اسے چینی اور اسلامی تہذیبوں سے ان کی بنیاد پرستی، تنگ نظری، تشدد، جہالت اور افرادی کثرت کی وجہ سے تصادم کا خطرہ ہے...... چنانچہ مہذّب اور ترقی یافتہ تہذیب ہونے کی وجہ سے یہ مغرب کی ذمہ داری ہے کہ وہ نہ صرف ان تہذیبوں کو بلکہ تمام دنیا کو مہذّب اور ترقی یافتہ بنائے۔ چنانچہ ہننگٹن بھی گھوم

پھر کر وہیں پہنچ جاتا ہے جہاں فوکویاما پہنچا تھا اس طرح ان دونوں مفکرین کے نزدیک مغرب ہی دنیا کا واحد نجات دہندہ ہے۔ (۲)

ان بیانات کا تجزیہ کیا جائے تو دو پہلو واضح طور پر سامنے آتے ہیں:

۱۔ مغرب کی ملوکانہ اغراض اور سامراجی تہذیبی مشن جیسے لبرل جمہوریت، آزاد تجارت اور عالم گیریت کے تصورات میں واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔

۲۔ مغربی تہذیب کے زوال کے بارے میں خود مغربی مفکرین کی بے چینی۔

ان دونوں پہلوؤں کی موجودگی میں یہ سوال زیادہ اہم ہو جاتا ہے کہ کیا مغرب دنیا کے لیے حقیقی جمہوری اقدار اور مساوات پر مبنی عالمی نظام پیش کرنے کے قابل ہے یا نہیں؟

چنانچہ آج کا اہم ترین سوال 'نئے عالمی نظام اور عالمی تہذیب' کا ہے اور یہ اُسی عالمی نظام اور عالمی تہذیب کا تسلسل ہے جس کے لیے انیسویں صدی میں یورپی سامراج نے فتوحات حاصل کیں، بیسویں صدی میں امریکی سرمایہ داری کے مقاصد بھی اس سے مختلف نہ تھے...... چنانچہ لیگ آف نیشنز اور یونائیٹڈ نیشنز کے ذریعے جو عالمی نظام پیش کیے گئے ان کی بنیاد بھی اتحادِ انسانی اور مساوات کے کھوکھلے نعروں پر تھی، آج بھی مغرب کی طرف سے جس نئے عالمی نظام کی باتیں ہو رہی ہیں اس کی بنیاد بھی نام نہاد ''جمعیتِ اقوام'' بالفاظِ دیگر انسانیت کے اتحاد پر ہے۔ (۳)

اقبال نہ صرف جدید تاریخ کے رجحانات سے واقف تھے بلکہ مستقبل کے اُفق پر آنے والی استعماری آہٹوں کو بھی محسوس کر رہے تھے۔ اقبال نے یکم جنوری ۱۹۳۸ء میں اپنی ریڈیائی تقریر میں سالِ نو کے موقع پر جو پیغام دیا تھا اگر اس کو آج کے حالات و واقعات اور عالمی تناظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ اقبال موجودہ دنیا کا نقشہ پیش کر رہے ہیں۔ اگرچہ اقبال کا یہ بیان طویل ہے تاہم موضوع کی نزاکت اور اہمیت کے پیشِ نظر اس تقریر کی کچھ منتخب عبارتیں درج کی جاتی ہیں:

> ''دورِ حاضر کو علومِ عقلیہ اور سائنس کی عدیم المثال ترقی پر بڑا فخر ہے اور یہ فخر یقیناً حق بجانب ہے......لیکن تمام ترقی کے باوجود اس زمانے میں ملوکیت کے جبر و استبداد نے جمہوریت، قومیت، اشتراکیت، فسطائیت اور نجانے کیا کیا نقاب اوڑھ رکھے ہیں۔ ان نقابوں کی آڑ میں دنیا بھر میں حریت اور شرفِ انسانیت کی ایسی مٹی پلید ہو رہی ہے کہ تاریخِ عالم کا کوئی تاریک سے تاریک صفحہ بھی اس کی مثال پیش نہیں کر سکتا۔ جن نام نہاد مدبروں کو انسانوں کی قیادت اور حکومت سپرد کی گئی تھی وہ خوں ریزی اور سفاکی کے دیوتا ثابت ہوئے...... انہوں نے ملوکیت و استعمار کے جوش میں لاکھوں کروڑوں مظلوم بندگانِ خدا کو ہلاک و پامال کر ڈالا،......کمزور قوموں پر تسلّط حاصل کرنے کے بعد ان کے اخلاق، ان کے مذہب، ان کی معاشرتی روایات، ان کے ادب اور ان کے اموال پر دستِ تطاول دراز کیا......لاکھوں انسان بے دردی سے موت کے گھاٹ اُتارے جا رہے ہیں......اور جو حکومتیں فی الحال آگ اور خون کے اس تماشے میں عملاً شریک نہیں ہیں وہ اقتصادی میدانوں میں کمزوروں کے خون کے آخری قطرے تک چوس رہی ہیں......تمام دنیا کے اربابِ فکر دم بخود سوچ رہے ہیں کہ تہذیب و تمدن کے اس عروج اور انسانی ترقی کے کمال کا انجام یہی ہونا تھا؟......'' (۴)

اقبال کی اس تقریر میں ہمارے عہد کی روح بولتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور آج مغرب کی نام نہاد تہذیب یافتہ اقوام پسماندہ اقوام کے ساتھ جس وحشت اور بربریت کا سلوک کر رہی ہیں وہ اس کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ عصرِ حاضر کی ''تہذیب یافتہ'' اقوام نے حال ہی میں فلسطین، کشمیر، بوسنیا، افغانستان، عراق اور لبنان میں جس بہیمت کا مظاہرہ کیا ہے وہ اقوامِ عالم

کے سامنے ہے۔صرف یہی نہیں بلکہ حقوقِ انسانی کے عالمی ادارے بھی عملاً امریکہ و یورپ اور ترقی یافتہ اقوام کے آلہ کار اور حفاظتی دستے ہیں۔لیگ آف نیشنز کی طرح یونائیٹڈ کے ساتھ بھی نیشنز کی ترکیب ہے۔چنانچہ اقبال نے درست طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا تھا کہ مغربی ذہن میں ہمیشہ وحدتِ آدم کی بجائے وحدتِ اقوام کا تصور کارفرما رہا ہے۔یہی وجہ ہے کہ لیگ آف نیشنز اور آج کی اقوامِ متحدہ اپنے انسانی جمہوری مقاصد حاصل کرنے میں ناکام رہی ہے اور تفریقِ ملل ہی حکمتِ افرنگ کا مقصود رہا ہے۔اسے اقبال کے ہاں ''جمعیتِ اقوام'' اور ''جمعیتِ آدم'' کے حوالوں سے سمجھا جا سکتا ہے۔ضربِ کلیم کی نظم ''مکہ اور جنیوا'' ملاحظہ کیجیے:

اس دور میں اقوام کی صحبت بھی ہوئی عام — پوشیدہ نگاہوں سے رہی وحدتِ آدم
تفریقِ ملل حکمتِ افرنگ کا مقصود — اسلام کا مقصود فقط ملتِ آدم
مکّے نے دیا خاکِ جنیوا کو یہ پیغام — جمعیتِ اقوام کہ جمعیتِ آدم

(کلیاتِ اقبال اُردو، اسد پبلی کیشنز، لاہور، ص ۵۷)

نئے عالمی نظام کے ذریعے پسماندہ ممالک کو جمہوری، مہذب اور ترقی یافتہ بنانے کی جو تکرار موجودہ امریکی صدر کے بیانات میں ملتی ہے اس کو سمجھنے کے لیے مغرب کے اُس سامراجی اور نو آبادیاتی ''تہذیبی مشن'' کو مدنظر رکھنا ضروری ہے جس کے پس منظر میں کپلنگ کا نظریہ ''سفید آدمی کا بوجھ'' کارفرما ہے۔یہ اصطلاح کپلنگ ہی کی ایجاد ہے اور اس کی نظم کا عنوان بھی ہے۔اس نظم کا یہ حصہ ملاحظہ ہو۔

Take up the white man's burden
Send forth the best ye breed
Go, bhind your sons to exil,
To serve your coptive's need;
To wait in heavy harness
On fluttered flok and wild
Your new- caught sullen peopls,
Half-Deviland half-child.(۵)

اس استعماری تہذیبی مشن کی بابت عزیز احمد کا یہ اقتباس بے حد اہم ہے:

''وہ یورپ کی سرمایہ دارانہ شہنشاہیت کے ایک ایسے نظریے کا ذکر ضروری ہے جس میں نسل اور تمدن کو یکجا کر دیا گیا اور یورپی نسل اور یورپی تمدن کو دنیا میں نہ صرف بہترین قرار دیا گیا بلکہ اس کا یہ فرض بتایا گیا کہ وہ دنیا کی غیر متمدن اقوام یعنی اشیا اور افریقہ کے باشندوں کو تہذیب سکھائے۔فرانسیسی ادیب اور سیاس ''ژول نیری'' نے صاف صاف کہا کہ اعلیٰ نسلوں (جن میں قدرتی طور پر فرانس بھی شامل ہے) کا فرض یہ ہے کہ وہ پست تر نسلوں کو تہذیب سکھائیں۔فرانس کی شہنشاہیت افریقہ میں ایک فرض تمدن آموزی (Mission Civilisatrice) رکھتی ہے۔جرمنوں نے بھی اسی طرح جرمن کلچر کو افریقہ کے جنگلوں میں اور اگر ممکن ہو سکے تو یورپ کی دوسری سلطنتوں کے بقوضات تک پھیلانے پر زور دیا۔اس قسم کے خیالات کی سب سے بہتر نمائندگی انگریز شاعر کپلنگ نے کی۔''(۶)

حیرت انگیز بات یہ ہے کہ مغرب کا یہ ''تہذیبی مشن'' ابھی تک پایۂ تکمیل کو نہیں پہنچا اور پسماندہ اقوام آج تک اس کے

مطلوبہ معیارِ زندگی تک نہیں پہنچ سکیں (۷) حقیقت یہ ہے کہ انسانیت، جمہوریت اور انصاف کے نام پر استحصال اور مکر و فریب ہی ملوکیت کی نفسیات ہے اور اقبال نے اسے خوب پہچانا ہے۔ ''خضرِ راہ'' کے یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

آ بتاؤں تجھ کو رمز آیۂ ان الملوک ‏ ‏ ‏ ‏ سلطنت اقوامِ غالب کی ہے اک جادوگری
خواب سے بیدار ہوتا ہے ذرا محکوم اگر ‏ ‏ ‏ ‏ پھر سلا دیتی ہے اس کو حکمراں کی ساحری
جادوئے محمود کی تاثیر سے چشمِ ایاز ‏ ‏ ‏ ‏ دیکھتی ہے حلقۂ گردن میں سازِ دلبری

(کلیاتِ اقبال اُردو، ص ۲۶۰)

اور یہ شعر بھی دیکھیں:

نسل، قومیت، کلیسا، سلطنت، تہذیب، رنگ
خواجگی نے خوب چن چن کر بنائے مُسکرات

(کلیاتِ اقبال اُردو، ص ۲۶۲)

اقبال کے ان اشعار کے حوالے سے مغرب کے ''تہذیبی مشن'' اور ''ملوکانہ نفسیات'' کو مدنظر رکھا جائے تو امریکی حکومت کے یہ دعوے کہ اس کے اقدامات عدل و انصاف، جمہوری اقدار اور تہذیب کے تحفظ کی خاطر ہیں، سراسر فریب دکھائی دیتے ہیں۔ ظاہر ہے استعماری سیاست، ذاتی اقتصادی مفادات اور عالمگیریت کے روپ میں جدید ترین نوآبادیاتی نظام کے ذریعے دنیا کا ثقافتی اور معاشی استحصال تہذیبوں کی ترقی کا ذریعہ نہیں بن سکتا۔

فکرِ اقبال کے حوالے سے یہی بات سامنے آتی ہے کہ مغرب نے دنیا کو جدیدیت کے نام پر تمدن کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش اس لیے نہیں کی کہ وہ دنیا کو مہذب اور روشن خیال بنانا چاہتا ہے، ان کو اخوت، مساوات اور آزادی کی قدروں سے روشناس کرانا چاہتا ہے بلکہ اندرونِ خانہ مسئلہ یہ ہے کہ اُن کے کارخانوں کے لیے عالمی گاہک پیدا ہو سکیں۔ محض ''خضرِ راہ'' کے بند ''سلطنت'' اور ''سرمایہ و محنت'' ہی کو مدنظر رکھ لیا جائے تو اقبال کا نقطۂ نظر واضح ہو جاتا ہے۔

اس تمام صورتِ حال میں یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ مغرب کا عالمی نظام، لبرل جمہوریت یا مغرب کی تہذیب موجودہ دنیا کے مسائل کا واحد حل ہے۔ اقبال کے نزدیک تو یہ محض سرمایہ داروں کی جنگِ زرگری ہے اور جمہوری قبا میں دیوِ استبداد...... جس کا چہرہ روشن اور اندروں چنگیز سے تاریک تر ہے۔

اقبال کے نزدیک مغرب کے زوال کی علامتیں بھی یہی ہیں...... اخلاقی اقدار کے فقدان کی وجہ سے مغرب کی سائنسی ترقی اور لبرل جمہوریت اجتماعی فلاح و بہبود کی بجائے ''ملوکانہ اغراض''، ''حکمتِ فرعونی'' اور ''حکمتِ اربابِ کیں'' کا نمونہ بن کر رہ گئی ہے:

حکمتِ اربابِ کیں مکر است و فن ‏ ‏ ‏ ‏ مکر و فن تخریبِ جاں! تعمیرِ تن!

(کلیاتِ اقبال فارسی، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، ۱۹۹۰ء، ص ۸۱۱)

یہ امر معنی خیز ہے کہ سپینگلر اور ٹائن بی سے لے کر آج تک کے مغربی مفکرین کے ہاں مغرب کے زوال کی علامات کا احساس اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والا اضطراب پوری شدت کے ساتھ موجود ہے۔ تاہم اس زوال کے مسلسل تجزیے کے باوجود مغربی مفکرین ابھی تک ایسا مکمل فلاحی نظام پیش نہیں کر سکے جو تمام اقوامِ عالم کے لیے یکساں طور پر قابلِ قبول ہو۔

اقبال کے افکار کا مطالعہ کیا جائے تو ایک ایسے عالمی نظام کی نشان دہی کی جا سکتی ہے جو مغربی نظام کے برعکس تمام انسانیت کو امن و سلامتی، فلاح و بہبود اور ترقی و خوش حالی کی طرف لے جا سکے۔ آج کے بعض روشن خیال مفکرین سیاسی اور اقتصادی بحرانوں پر قابو پانے کے لیے ایک ایسے نظام کی ضرورت پر زور دے رہے ہیں جس کی بنیاد ملوکانہ اغراض سے بچتے

ہوئے خالصتاً انسانیت کی وحدت پر ہو۔ وحدتِ انسانی کا یہ وہی تصور ہے جسے اقبال نے اپنے افکار میں جا بجا پیش کیا ہے۔

یکم جنوری ۱۹۳۸ء کی تقریر میں جہاں اقبال نے یورپی اقوام کی وحشت و بربریت کا پردہ چاک کیا ہے وہاں نسلِ انسانی کی نجات کے لیے اخوت و حریت پر مبنی انسانی نظام کی طرف بھی اشارے کیے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے:

''دراصل انسانیت کی بقا کا راز انسانیت کے احترام میں ہے اور جب تک تمام دنیا کی عالمی قوتیں اپنی توجہ کو احترامِ انسانیت کے درس پر مرکوز نہ کر دیں یہ دنیا بدستور درندوں کی بستی بنی رہے گی...... وحدت صرف ایک ہی معتبر ہے اور وہ بنی نوع انسان کی وحدت ہے، جو رنگ و نسل اور زبان سے بالاتر ہے۔ جب تک اس نام نہاد جمہوریت، اس ناپاک قوم پرستی، اس ذلیل ملوکیت کی لعنتوں کو مٹایا نہ جائے گا...... جب تک انسان اپنے عمل کے اعتبار سے ''الخلقُ عیالُ اللہ'' کے اصول کا قائل نہ ہو جائے گا، جب تک جغرافیائی وطن پرستی اور رنگ و نسل کے اعتبارات کو مٹایا نہ جائے گا اُس وقت تک انسان اس دنیا میں فلاح و سعادت کی زندگی بسر نہ کر سکے گا اور اخوت، حریت اور مساوات کے شاندار الفاظ شرمندۂ معنی نہ ہوں گے۔''(۸)

اتحادِ انسانیت اور جمہوری مساوات پر مبنی عالمی نظام کے لیے اقبال کی نظریں اسلام کی آفاقی اقدار کی جانب اُٹھتی ہیں۔ ان کے نزدیک اسلام ہی وہ دین ہے جو فطری بشری امتیازات کو قائم رکھتے ہوئے، عالمِ انسانیت کو مشترک انسانی قدروں کی بنیاد پر متحد اور منظّم کرتا ہے۔ اس لیے کہ اسلام مغرب کی منافقانہ و ملوکانہ پالیسی کی بجائے حقیقی عدل اور مساوات پر یقین رکھتا ہے۔ اُن کے نزدیک:

''یہ اسلام ہی تھا جس نے سب سے پہلے بنی نوع انسان کو یہ پیغام دیا کہ دین نہ قومی ہے نہ نسلی نہ انفرادی اور نہ پرائیویٹ بلکہ خالصتاً انسانی ہے اور اس کا مقصد باوجود تمام فطری امتیازات کے عالمِ بشریت کو متحد و منظّم کرنا ہے۔''(۹)

حقیقت یہ ہے کہ اقبال تمام کرۂ ارض کو امن و سلامتی کا گہوارہ دیکھنا چاہتے ہیں۔ فساد چاہے مغرب میں ہو یا مشرق میں، مسلمانوں کی وجہ سے ہو یا غیر مسلموں کی وجہ سے، وہ اس کے سخت مخالف ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال نے جہاں مغرب کی استعماری اغراض، سائنس اور حکمت کے پنجۂ خونیں، پر زبردست تنقید کی ہے وہاں پسماندہ اقوام کی جہالت، کم علمی اور بے عملی کو بھی تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ انہوں نے جہاں مغرب کو آدم شناسی اور حقوقِ انسانی کی پاس داری کی طرف توجہ دلائی ہے وہاں پسماندہ اقوام کو بھی خودداری و بیداری کا درس دیا ہے۔ جہاں انہوں نے کمزور اقوام کو مغرب کی سائنسی ترقی سے استفادے کی تلقین کی ہے وہاں مغرب کو بھی مشرق کی الہامی بنیادوں سے استفادہ کی ضرورت پر زور دیا ہے...... حقیقت یہ ہے کہ آج ایک دوسرے سے استفادے اور افہام و تفہیم کا یہی لچک دار رویّہ اتحادِ انسانیت کی فضا پیدا کر سکتا ہے اور ایک ایسے مشترکہ اور منصفانہ عالمی نظام کی تخلیق کر سکتا ہے جس کی بنیاد اخوت و مساوات اور وحدت انسانی پر ہو اور جس میں اقوام اپنے مسائل کو مکالمے کے ذریعے حل کر سکیں۔ اقبال کا یہی وہ عالمی نظام ہے جس میں کرۂ ارض کے تمام انسان ایک وحدت میں ڈھل کر اجتماعی فلاح و بہبود کے لیے کوشش کر سکتے ہیں اور ایسا عالمِ نو وجود میں لا سکتے ہیں جہاں کسی بھی فساد کا حل مل جل کر نکالا جا سکے۔ بقول اقبال:

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر ہو
فطرت کا تقاضا ہے کہ ہر شب کو سحر ہو

(کلیاتِ اقبال اُردو، ص ۵۷۱)

اور اس کے لیے صرف آدمی کے مقام سے اور آدمیت کے احترام سے باخبر ہونے کی ضرورت ہے۔

آدمیت احترامِ آدمی
با خبر شو از مقام آدمی

(کلیات اقبال، فارسی، ص۷۹۳)

حوالہ جات

1. Fukuyama,Francis,"End of history?",The National Interest 16, (Bi-Monthly Journal), Washington,D.C.,Summer 1989,PP. 4,18;
2. Huntington,Samuel,P.,"Clash of Civilizations and remaking of Word Order", Touch Stone/Simon and Schuster,1997,See Part.iv

۳۔ غلام حسین ذوالفقار، اقبال کا پیغام......نژادِنو کے نام''، بزمِ اقبال، لاہور، ۲۰۰۵ء

۴۔ اقبال، حرفِ اقبال، مرتبہ، لطیف احمد شروانی، ایم ثناءاللہ خاں، انشاء پریس، لاہور، بار سوم، جنوری ۱۹۵۵ء، ص ۲۳،۲۴

5. Kipling, Rudyard; "The Workds of Rudyard Kipling", words worth poetry library, hertfordshire, 1994 (Reprinted), P. 323,324

۶۔ عزیز احمد، ''نسلِ انسانی کی تاریخ''، اپنا ادارہ، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۹۱ تا ۹۳۔

۷۔ ایضاً، اقبال نئی تشکیل، گلوب پبلشرز، لاہور، ۱۹۶۸ء، ص ۹۸،۹۹۔

۸۔ عزیز احمد، اقبال۔نئی تشکیل، گلوب پبلشرز، لاہور، ۱۹۶۸ء، ص ۹۸،۹۹

۹۔ اقبال، حرفِ اقبال، مرتبہ، لطیف احمد شروانی، ایم ثناءاللہ خاں، ص ۲۲۴،۲۲۵

طارق حبیب

رُومی شناسی کے میدان میں خلیفہ عبدالحکیم کی خدمات

Khalifa Abdul Hakeem is a well known literary figure of Urdu. He is very much famous for his work on Maolan Roomi, Ghalib and Iqbal. It is no denying the fact that he introduced the real thoughts of Moalan Roomi in the Indo-Pak sub-continent. Here is an essay that introduces the works of Khalifa Abdul Hakeem on Roomi. This essay is also an appreciation note about Khalifa Abdul Hakeem. This paper was presented at the International Conference on Maolana Roomi held at University of Sargodha, Sargodha on Tuesday, March 25, 2008.

وہ جو اللہ کی خدمت اور نوکری میں دل و جان سے محو و منہمک ہو جاتے ہیں، ایک زمانہ اُن کی خدمت اور نوکری پر مامور کر دیا جاتا ہے۔ مولانا محمد جلالُ الدّین رُومیؒ ایسی ہی یادگارِ زمانہ و یگانہ شخصیات میں سے ہیں، جو ۶۔ ربیعُ الاوّل ۶۰۴ ہجری بہ مطابق: ۲۹۔ ستمبر ۱۲۰۷ء کو بلخ میں پیدا ہوئے اور ۵۔ جمادی الآخر ۶۷۲ ہجری بہ مطابق: ۱۶۔ دسمبر ۱۲۷۳ء کو بہ وقتِ غروب قونیہ میں وصال فرما گئے۔ قمری اعتبار سے، انتقال کے وقت اُن کی عمرِ مبارک اڑسٹھ برس اور تین ماہ، جب کہ شمسی لحاظ سے چھیاسٹھ برس اور اڑھائی ماہ تھی۔ مولانا رُومیؒ نے اللہ کی خدمت کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا اور پھر وقت کے بڑے بڑے علما اور صاحبِ کمال اُن کی خدمت میں مشغول ہو گئے۔ خلیفہ عبدالحکیم بھی مولانا کے ایسے ہی ایک خدمت گزار ہیں۔

رومیؒ شناسی کے حوالے سے پاکستانی دانش وروں، ادیبوں اور مفکرین کی اہمیت اور خدمات سے انحراف و انکار ممکن نہیں۔ ''رومی شناسی میں پاکستانیوں کا حصہ'' بہ ذاتہٖ ایک بھرپور مقالہ ہے۔ اِن میں ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم، ڈاکٹر سید محمد اکرم شاہ اور افضل اقبال کے نام رومیؒ شناسی میں عالمی سطح پر اہمیت کے حامل ہیں۔ سید محمد اکرم شاہ صاحب کی فارسی تصنیف: ''اقبال در راہِ رومیؒ'' کو ایران میں بھی بہ نظرِ تحسین دیکھا گیا ہے۔ اِسی طرح افضل اقبال کی انگریزی تصانیف اور انگریزی مقالہ جات مولانا رومیؒ کے حوالے سے بہت اہم ہیں۔ زیرِ نظر مقالہ بنیادی طور پر خلیفہ عبدالحکیم کے مختصر حالات اور مولانا جلال الدّین رُومیؒ کے حوالے سے اُن کی خدمات کے ایک تعارُف تک محدود ہے۔

شاعر، فلسفی، مترجم، نقاد، شارِح خلیفہ عبدالحکیم ۱۸۹۴ء میں مبارک حویلی، اندرون اکبری دروازہ لاہور میں پیدا ہوئے، البتہ ''تاریخِ اقوامِ کشمیر'' میں ۱۲۔ جولائی ۱۸۹۶ء تاریخِ پیدائش درج کی گئی ہے۔ (۱)

> ''اِن کے والد کا نام خلیفہ عبدالرحمٰن لاہوری اور والدہ کا نام رحیم بی بی تھا۔ خلیفہ اپنے بے تکلف احباب میں اکثر شگفتگی کے ساتھ کہتے کہ: ''میں رحمان و رحیم کی اولاد ہوں۔'' (۲)

لاہور کے ڈار خاندان سے اِن کا تعلق تھا۔ یہ لوگ کشمیری الاصل تھے، تاہم اِن کے اجداد ڈوگرہ حکم رانوں کے ظلم و ستم سے گھبرا کر لاہور منتقل ہو گئے۔ پشمینے اور ڈور بافی میں کئی لوگوں کے اُستاد ہونے کی بنیاد پر لفظِ ''خلیفہ''، لقب کے طور پر اِن کے خاندان کے ساتھ منسوب تھا، خلیفہ عبدالحکیم نے بھی یہ لقب اپنے نام کے ساتھ برقرار رکھا۔ جوانی میں شاعری بھی کرتے رہے،

اُن کا پہلا کلام لاہور کے رسالہ ''کشمیری'' میں شائع ہوا تھا۔ فارسی علم و اَدب سے اُنھیں بہت رغبت تھی اور اُنھوں نے فارسی صوفی شعرا کے کلام کا کثرت سے مطالعہ کر رکھا تھا، تاہم اُن پر سب سے زیادہ اثرات مولانا رُومیؒ کے ہی تھے۔

۱۹۱۱ء میں اسلامیہ ہائی سکول شیراں والا دروازہ لاہور سے میٹرک کیا۔ میٹرک کے زمانے سے ہی اُردو اور فارسی اَدب سے اُن کا تعلقِ خاطر اُستوار ہو گیا تھا۔ ۱۹۱۳ء میں ایم اے او کالج علی گڑھ سے ایف اے کا امتحان پاس کیا اور پھر سینٹ سٹیفن کالج دہلی آ گئے، جہاں سے اُنھوں نے خصوصیت کے ساتھ فلسفہ کا مضمون منتخب کرتے ہوئے ۱۹۱۵ء میں پنجاب یونی ورسٹی سے بی اے کیا اور فلسفہ کے مضمون میں ریکارڈ قائم کرنے اور پہلی پوزیشن حاصل کرنے پر ''مہاراجا قاسم بازار تمغا'' حاصل کیا اور وظیفے کے اہل قرار پائے۔ ۱۹۱۷ء میں اِسی کالج سے پنجاب بھر میں اوّل رہ کر ایم اے فلسفہ کی ڈگری حاصل کی۔ اُن کے ممتحنین میں علاّمہ محمد اقبال بھی شامل تھے اور اِس پر خلیفہ عبدالحکیم بجا طور پر نازاں رہے۔ (۳) اِسی عرصے میں اُنھوں نے ایل ایل بی کی ڈگری حاصل کی اور انگریزی کے مشہور رسالے "OBSERVER" کے مدیر ہوئے۔ ۱۹۱۸ء میں عثمانیہ یونی ورسٹی حیدر آباد دکن میں شعبۂ فلسفہ کے اسسٹنٹ پروفیسر منتخب ہوئے۔ ۱۹۲۵ء میں ہائڈل برگ یونی ورسٹی جرمنی سے فلسفے میں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔

عثمانیہ یونی ورسٹی حیدر آباد دکن کے قیام کے بعد فلسفے کی تعلیم کے لیے علاّمہ محمد اقبال کی خدمات حاصل کرنے کی کوشش کی گئی، مگر اقبال نے جو تجویز پیش کی، اُسے خلیفہ عبدالحکیم کے بھائی خلیفہ عبدالغنی یوں بیان کرتے ہیں:

> ''علامہ اقبال نے خلیفہ عبدالحکیم صاحب سے فرمایا کہ ''چیف منسٹر سر اکبر حیدری کا خط آیا ہے کہ عثمانیہ یونی ورسٹی کھلی ہے اور اُنھیں فلسفے کے لیے پروفیسر کی ضرورت ہے۔ اِس کا جواب میں نے سر اکبر حیدری کو لکھ دیا ہے کہ میں ایسا آدمی بھیجنا چاہتا ہوں، جس کی بابت آپ محسوس کریں گے کہ وہ بھی اقبال ہے۔'' علامہ اقبال کا خلیفہ صاحب پر اعتماد بالکل بجا تھا۔'' (۴)

کسی شخص کے لیے بے شک یہ ایک بڑا اعزاز ہے اور اس سے خود اقبال کی وُسعتِ قلب اور ظرف کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ علامہ محمد اقبال پر خلیفہ عبدالحکیم کا تنقیدی کام اقبال شناسوں کی نگاہ میں ہمیشہ محترم و معتبر رہا ہے۔ خلیفہ عبدالحکیم اور اقبال میں کُچھ مشترک اقدار کا ذکر بھی یہاں دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ پہلی قدرِ مماثل تو فلسفہ ہے؛ دوسری مشترک قدر یہ کہ خلیفہ عبدالحکیم نے بھی ہائڈل برگ یونی ورسٹی جرمنی سے فلسفہ میں پی ایچ ڈی کی اعلیٰ تعلیمی سند حاصل کی؛ تیسری قدر یہ کہ دونوں حضرات شاعر تھے اور چوتھی یک ساں خوبی ہر دو کے شعری اور نثری افکار پر ''مولانا رُومیؒ'' کے اثرات کا غلبہ ہے۔

خلیفہ عبدالحکیم نے اپنے ایم اے فلسفہ کے دوران میں مولانا رُومیؒ پر کام کا انتخاب کیا تھا اور پھر عثمانیہ یونی ورسٹی سے ۱۹۲۲ء میں چھٹی لے کر جرمنی چلے گئے، جہاں پروفیسر RICKEST کی زیرِ نگرانی، "THE METAPHISICS OF ROOMI: A CRITICAL AND HISTORICAL SKETCH." اُن کا پی ایچ ڈی کا موضوع قرار پایا۔ یہ مقالہ پہلی مرتبہ ۱۹۳۳ء میں لاہور سے شائع ہوا۔ رُومی شناسی اور تفہیمِ رُومی میں اِس کی حیثیت مسلّم ہے۔ پروفیسر فتح محمد ملک ''مطالعۂ رُومی اور خلیفہ عبدالحکیم'' میں اِس حوالے سے خلیفہ عبدالحکیم کو یوں خراجِ تحسین پیش کرتے ہیں:

> ''مطالعۂ رُومی کی حد تک تو خلیفہ صاحب مرحوم قومی ہی نہیں، عالمی شہرت کے مالک ہیں۔ یہ ایک مسلّمہ حقیقت ہے کہ آج تک رُومی کے افکار پر ''دی میٹافزکس آف رُومی'' سے بہتر کتاب نہیں لکھی گئی۔'' (۵)

جرمنی سے واپسی پر خلیفہ عبدالحکیم عثمانیہ یونی ورسٹی کے شعبۂ فلسفہ کے صدر نشین مقرر ہوئے۔ ۱۹۴۳ء سے ۱۹۴۷ء تک سری نگر کالج کے پرنسپل رہے۔ ۱۹۴۷ء میں اِس ذمہ داری سے مستعفی ہو گئے اور ۱۹۴۷ء سے ۱۹۴۹ء تک امیر شعبۂ فنون (ڈین آف آرٹس) رہے۔ ۱۹۴۹ء میں یونی ورسٹی کی ملازمت سے سبک دوش ہو گئے۔ بعد ازاں گورنر جنرل پاکستان غلام محمد (جو اُن کے

پرانے دوستوں میں سے تھے)، کی مدد اور تعاون سے ۱۹۵۰ء میں ''ادارہ ثقافتِ اسلامیہ'' لاہور کی بنیاد رکھی اور اس کے بانی ڈائریکٹر کے طور پر ذمہ داریاں سنبھالیں۔ اُنھیں کئی مرتبہ پنجاب یونی ورسٹی لاہور کے وائس چانسلر ہونے کی پیش کش بھی کی گئی، لیکن وہ زندگی کے آخری دَم تک ''ادارہ ثقافتِ اسلامیہ'' ہی سے وابستہ رہ کر علم و ادَب کی خدمت میں سرگرمِ عمل رہنا چاہتے تھے اور رہے، اِس لیے کہ یہ کام اُن کے لیے مقصدِ حیات بن گیا تھا۔ اِسی مقصد کے تحت اُنھوں نے ایران اور امریکہ کے علمی اسفار بھی کیے۔

خلیفہ عبدالحکیم ایک وسیع المطالعہ شخص تھے۔ وقتاً فوقتاً اُن کے مقالات پاکستان کے اہم جرائد میں شائع ہوتے رہے اور اِس میں کوئی شک نہیں کہ اُن کا تمام علمی و اَدَبی کام لائقِ ستائش ہے۔ اُن کی تصانیف کی فہرست درج ذیل ہے:

۱۔ افکارِ غالب
۲۔ فکرِ اقبال
۳۔ موادُ الطبیعات
۴۔ رُومی کی مابعد طبیعات (THE METAPHISICS OF ROOMI)
۵۔ تشبیہاتِ رُومی
۶۔ اقبال اور مُلّا
۷۔ داستانِ دانش (فلسفہ)
۸۔ کلامِ حکیم
۹۔ مقالاتِ حکیم
۱۰۔ حکمتِ رُومی

ترجمہ:

۱۔ تاریخِ فلسفۂ یونان
۲۔ تاریخِ فلسفہ
۳۔ دیوانِ شعری
۴۔ ولیم بائرن کی نظم: ''دُکھیا کی ماں'' کا ترجمہ
۵۔ ساقی نامہ
۶۔ نفسیات اور وارداتِ رُومیؒ، از: ولیم جیمز
۷۔ انگریزی میں اسلام اور کمیونزم

مقالات:

۱۔ مولانا رومؒ اور اقبال، مشمولہ: ماہ نامہ ''ماہِ نو''، اپریل ۱۹۵۲ء
۲۔ اقبال کی شاعری میں عشق کا مفہوم، مشمولہ: مجلّہ ''اقبال''، اکتوبر ۱۹۵۲ء
۳۔ اقبال اور ملّا، مشمولہ: مجلّہ ''اقبال''، ۱۹۵۳ء
۴۔ رُومی اور فلسفۂ جبر و قدر، مشمولہ: ماہ نامہ ''ہمایوں''، جون ۱۹۵۵ء
۵۔ عالمِ اَرواح میں ابنِ سینا سے ملاقات، مشمولہ: ماہ نامہ ''ہمایوں''، ستمبر ۱۹۵۵ء

۶۔ تشبیہاتِ رُومیؒ، مشمولہ: ماہ نامہ ''صحیفہ''، مارچ ۱۹۵۸ء

۷۔ رُومی اور اقبال، مشمولہ: ''ثقافت''، اپریل ۱۹۶۲ء

۸۔ پاکستان؛ چند سوال اور اُن کا جواب، مشمولہ: ''معارف''، اگست ۱۹۶۸ء

آج کی نشست میں ''حکمتِ رُومیؒ''، ''تشبیہاتِ رُومیؒ'' ہماری توجہ کا مرکز ہیں۔ ''حکمتِ رُومیؒ'' ۱۹۵۵ء میں پہلی مرتبہ، ادارہ ثقافتِ اسلامیہ لاہور سے شائع ہوئی۔ راقم کے سامنے نومبر ۲۰۰۷ء کی اشاعت ہے، جو ادارہ ثقافتِ اسلامیہ لاہور اور اکادمی ادَبیات اسلام آباد کے اشتراک سے شائع کی گئی۔ اِس کتاب کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ احمد محمدی اور واجد میر علائی نے ۱۹۷۳ء میں اِس کا فارسی میں ترجمہ کیا، جو تہران (ایران) سے شائع ہوا۔

''حکمتِ رُومیؒ'' کا متن اشاعتِ جدید میں ۲۵۸ صفحات اور آٹھ حصوں موسوم بہ: آغاز، عشق، وحی و الہام، وحدت الوجود، آدم، صورت و معنیٰ، عالمِ اسباب (سلسلہ علت و معلول) اور جبر و قدر پر محیط ہے۔ ''حکمتِ رُومیؒ'' میں ''مثنوی معنوی'' کے مخفی اَسرار سے پردہ کشائی کی کوشش کی گئی ہے۔ اِس میں کوئی شک نہیں کہ اُنھوں نے مولانا کے افکار اور عارفانہ نظریات کی تشریح و تفسیر کا فریضہ بہ طریقِ احسن انجام دیا ہے۔ ایک اہم بات یہ ہے کہ خلیفہ عبدالحکیم نے مولانا کے مطالب کو جدید نفسیات کی روشنی میں عہدِ حاضر کے تقاضوں سے ہم آہنگ کر کے دکھانے کی کوشش کی ہے۔ اِس کے ساتھ ساتھ اُنھوں نے دیگر صوفیا کے عارفانہ نظریات، رُوحانیت کے قائل مغربی مفکرین کے خیالات اور دوسرے شارحینِ رومیؒ کی تشریحات کا تقابلی مطالعہ بھی پیش کیا ہے، جو علمی میدان میں اُن کے احاطۂ کامل اور ابتکاری طبیعت کا مظہر ہے، اِس میں صوفیانہ افکار کے حوالے سے سائنسی شہادتیں بھی بہ رُوے کار لائی گئی ہیں۔ کتاب کے پانچویں باب میں انسانی عظمت کے موضوع کو مولانا رومیؒ اور اقبال کے حوالے سے واضح کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے اپنے ایک مضمون (مطبوعہ: ثقافت، جون جولائی ۱۹۶۰ء) میں ''حکمتِ رُومیؒ'' کے حوالے سے خلیفہ عبدالحکیم کی خدمات کو سراہا ممتاز اختر مرزا نے خلیفہ عبدالحکیم پر اپنے تحقیقی و تنقیدی مقالے میں بجا فرمایا ہے کہ:

> ''خلیفہ عبدالحکیم سے بہتر اُس دور میں شاید ہی کوئی اور شخص اِس کام کو پوری طرح نبھا سکتا۔''(۶)

لیکن بشیر احمد ڈار ''تشبیہاتِ رُومی'' کے پیش لفظ میں اِس سے بھی بڑھ کر ٹھوس رائے دیتے ہیں:

> ''مولانا رُوم اپنے زمانے کے تمام علوم و فنون میں گہرے شغف کے باوجود معقولات کے پُر پیچ راستوں اور استدلال کے چوبیں سہاروں سے بچتے رہے۔ شمس تبریز سے ملاقات کے باعث ایک عظیمُ الشان قلبی انقلاب نے اُن کی زندگی کا رُخ ایک نئے راستے کی طرف موڑ دیا...... اُن کے ہاں قرآنِ حکیم کی اچھوتی تفسیر بھی ملتی ہے اور مختلف احادیثِ نبویہ کی تشریح بھی، اَسرارِ حیات کی عقدہ کشائی کو کوشش بھی ہے...... اور گوہرِ مراد تک پہنچ کر اپنی کم فہمی کا عاجزانہ احساس بھی۔ لیکن خاک کے اِس ڈھیر سے چنگاریوں کو کھنگالنا اور چھلکوں کو توڑ کر مغز تک جا پہنچنا ہر کسی کے بس کا کام نہیں تھا۔ خلیفہ عبدالحکیم سے بہتر اس دور میں شاید ہی کوئی اور شخص اِس کام کو پوری طرح نبھا سکتا۔''(۷)

یہ رائے اِس لیے بھی مستند ہے کہ اقبال کے بعد رُومیؒ شناسی کے لیے جس ذہنی استعداد، فکری بصیرت، علمی مہارت اور فکر و نظر کی تربیت کی ضرورت تھی، اُس دور میں خلیفہ عبدالحکیم ہی ان خوبیوں سے آراستہ تھے۔ کیوں کہ:

> ''جن لوگوں نے اقبال کے زیرِ اثر رُومی کو اپنا محبوب علمی شغف بنایا، اُن میں خلیفہ عبدالحکیم نمایاں ترین فلسفی اور نقاد ہیں۔''(۸)

''تشبیہاتِ رُومیؒ'' ادارہ ثقافتِ اسلامیہ (۲۔ کلب روڈ) لاہور سے پہلی مرتبہ: ۱۹۵۹ء میں اور دوسری بار ۱۹۷۷ء میں منظرِ عام پر آئی۔ اِس کا دوسرا ایڈیشن ہی مقالہ نگار کے پیشِ نظر ہے۔ یہ مولانا رومیؒ پر خلیفہ عبدالحکیم کی آخری تصنیف ہے، جس

کی اشاعت سے ذرا پہلے خلیفہ صاحب کا انتقال ہوگیا۔

''تشبیہاتِ رُومیؒ'' کے شروع میں بشیر احمد ڈار (اعزازی معتمد: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، لاہور) کے لکھے ہوئے ''پیش لفظ'' تین صفحوں پر مشتمل ہیں اور اس کے آخر میں ۲۷۔فروری ۱۹۵۹ کی تاریخ درج ہے۔ابتدائی پانچ صفحات باقاعدہ شمار نہیں کیے گئے۔صفحہ نمبر: ۶ کو صفحہ نمبر: ا شمار کرتے ہوئے اِس پر ''فہرست'' شائع کی گئی ہے۔''تشبیہ و تمثیل'' کی تمہیدی گفتگو کے بعد کتاب کو چھ ابواب (دفترِ اوّل، دفترِ دوم......دفترِ ششم) میں بانٹا گیا ہے۔مولانا رومیؒ کے حوالے سے یہ کتاب ۴۵۰ پر محیط، جب کہ کل ۴۵۵ صفحات کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔

''تشبیہاتِ رُومیؒ'' بھی مولانا کے افکار و موضوعات کی تشریح پر مبنی ہے، جس کے مطالعے سے یہ حقائق سامنے آتے ہیں کہ مولانا رومیؒ کے ہاں تشبیہات کا ایک پورا نظام اور ایک بھرا پُرا جہانِ معانی موجود ہے۔خلیفہ عبدالحکیم نے اِن تشبیہات کی فکری، فنی، حسی، مابعدالطبیعاتی، مادی اور روحانی اہمیت کو بہ تمام و کمال اجاگر کرتے ہوئے اِن کی توضیح کی ہے، جو بجا طور پر سعیِ مشکور کہلانے کی سزاوار ہے۔رموز و علائم کی ایک پوری کائنات ہے، جو مولاناؒ کے افکار و اَسرار کی متحمل ہے۔خلیفہ صاحب کا کمال اور احسان یہ ہے کہ اُنھوں نے خود بھی اِس کائنات کی سیاحت کی اور اہلِ ذوق کی سیر کا بھی سامان مہیا کر دیا۔

''تشبیہاتِ رُومیؒ'' میں غالب اور اقبال کے ساتھ تقابلی مطالعے کی خوش گوار فضا بھی نظر آتی ہے اور ان کے علاوہ شیخ سعدیؒ، حافظ شیرازیؒ اور کچھ دیگر فارسی شعرا کے اشعار سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے ''تشبیہاتِ رُومیؒ'' کو ''حکمتِ رُومیؒ'' کی بہتر توسیع اور ارتقائی صورت قرار دیا ہے۔

ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم کی یہ تصانیف عمیق فکری مطالعے کی غماز اور اِسی کی متقاضی ہیں، بلکہ یوں کہا جائے کہ یہ فلسفیانہ کاوشیں ہیں، تو غلط نہ ہوگا، تاہم اِن کی کامیابی، شہرت اور مقبولیت میں کسی اہلِ نظر کو شک نہیں۔دراصل اِس کامیابی کے پیچھے خلیفہ عبدالحکیم کا پُرتاثیر اور پُرکشش اُسلوب جلوہ گر ہے۔عام فہم، مختصر اور رواں جملے، سادہ بات، دلیل اور تمثیل کا انداز، بہ وقتِ ضرورت تشبیہ اور موقع محل کے مطابق اشعار کا استعمال اور متوازن ضخامت کے مباحث وغیرہ کے عناصر نے خلیفہ صاحب کو صاحبِ طرز ادیب بنا دیا ہے۔اِسے اُن کے اُسلوب کی سحر انگیزی ہی کہنا چاہیے کہ گہرے اور پیچیدہ مسائل و موضوعات کے بیان کے باوجود قاری روانی کے ساتھ اور بغیر کسی اُکتاہٹ کا شکار ہوئے اُن کی نثر کا مطالعہ کرتا چلا جاتا ہے۔

مولانا رومیؒ کے حوالے سے FRANKLIN D. LEWIS کی معروف کتاب: "ROOMI PAST AND PRESENT, EAST AND WEST" اب مولانا رُومیؒ پر ہونے والے کاموں میں ایک اہم کتاب تصور کی جاتی ہے۔جس میں اہم رُومیؒ شناسوں کا تذکرہ بھی کیا گیا ہے۔یہ بات بہت اہم ہے کہ LEWIS نے مولانا رُومیؒ کی تفہیم کے سلسلے میں ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے اور "THE STUDIES OF ROOMI'S PHILOSOPHIES" کے زیرِ عنوان باب میں خلیفہ عبدالحکیم کا ذکر اہم رُومی شناسوں میں کرتے ہوئے اُن کی خدمات کو سراہا ہے۔ "THE METAPHISICS OF ROOMI: A CRITICAL AND HISTORICAL SKETCH" کو خلیفہ عبدالحکیم کی اہم اور قابلِ قدر کتاب قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم:

"LAID THE GROUND WORK OF THE LATER STUDIES
OF ROOMI'S THEOLOGY".

اگر غور کیا جائے تو ''ادارہ ثقافتِ اسلامیہ'' سے اِس قدر لگاؤ اور مقصدِ حیات میں متشکل ہونے کے پس منظر میں بھی مولانا رومیؒ ہی کے اثرات کارفرما ہیں۔کہا جاسکتا ہے کہ اُنھوں نے بیالیس برس اثراتِ رومیؒ کے زیرِ سایہ گزار دیے۔اُن کی زندگی اور شخصیت کے حوالے سے جو حقائق سامنے آتے ہیں، اُن سے ظاہر ہے کہ وہ ہر طرح کے تعصّبات سے بالاتر ہو کر امورِ

زندگی انجام دیتے رہے اور بلاشبہ اسے مولانا رومیؒ کی تعلیمات کا ہی خوش کن نتیجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

موجودہ حالات کے تناظر میں جب فارسی زبان و ادب کا چلن اور ذوق ہمارے معاشرے سے اُٹھ گیا ہے، مولانا رومیؒ کے افکار و فنون کی تفہیم کے لیے خلیفہ عبدالحکیم کی مولانا رومیؒ سے متعلق تصانیف کی ضرورت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ رومیؒ شناسی کے حوالے سے جب بھی بات ہوگی، خلیفہ عبدالحکیم کی خدمات کا تذکرہ لازم قرار پائے گا۔ ۱۹۶۸ء میں پنجاب یونی ورسٹی اورینٹل کالج لاہور سے ممتاز اختر مرزا نے ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی کی زیرِ نگرانی ''خلیفہ عبدالحکیم کی سوانح، شخصیت اور ادبی خدمات'' کے عنوان سے ایم اے اُردو کی سطح پر ایک تحقیقی و تنقیدی مقالہ قلم بند کیا تھا۔ یہ مقالہ ۱۹۷۱ء میں زیورِ طباعت سے بھی آراستہ ہوا۔ یہ ایک مفید مطلب کتاب ہے، جس کے لیے محترمہ ممتاز اختر مرزا لائقِ ستائش ہیں۔

شریعت اور طریقت کے درمیان کچھ لوگوں کی طرف سے ہمیشہ سے ایک خود ساختہ بُعد پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے، تاہم مولانا رومیؒ کی مثنوی معنوی اِس تفاصُل کو ختم کر کے ایک متوازن اور باہم یک ساں حیثیت کو تسلیم کرانے کی بے مثال کوشش ہے اور خلیفہ عبدالحکیم نے مولانا کی اس کوشش کی تشریح و ترویج کا فریضہ انتہائی سلیقے سے نبھایا اور یہ واضح کیا ہے کہ مولانا رومیؒ کے افکار و نظریات کسی ایک نقطے پر ٹھہرے ہوئے اور کسی ایک مقام پر منجمد نہیں ہیں، بلکہ آنے والے عہد کے تقاضوں سے بھی ہم آہنگ ہیں۔ یہ امر اور مثبت نظری بہ ذاتِ خود لائقِ تحسین ہے۔

ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم کا علمی و ادبی سرمایہ غالب، اقبال اور دیگر فلسفیانہ، نفسیاتی، مذہبی اور معاشرتی موضوعات کا احاطہ کیے ہوئے ہے، تاہم اُن کا پہلا اور آخری کام مولانا رومیؒ ہی کے فکر و فن اور تصورات و تعلیمات کی تشریح و توضیح سے عبارت ہے۔ ایم اے سے پی ایچ ڈی کے مقالات تک اور عمر بھر کی ریاضت کے بعد وہ اِس خوش کُن نتیجے تک پہنچتے ہیں کہ اسلام اور رومیؒ دو جداگانہ حیثیتیں نہیں، بلکہ اپنی فکری اور عملی شکل میں ایک ہی حقیقت کے دو نام ہیں۔ رومیؒ شناسی کے پس منظر میں یہ کہنا بالکل درست ہوگا کہ اگر مثنوی معنوی کو قرآنِ پاک کی تفسیر کہا جاتا ہے، تو ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم کا رومیؒ کے حوالے سے کام بجا طور پر مثنوی معنوی کی تفسیر ہے۔

پروفیسر فتح محمد ملک نے خلیفہ عبدالحکیم کے کام کو اقبال کے کام کا تکملہ قرار دیتے ہوئے کہا ہے:

> ''اقبال نے اگر رُومی کو تاریخ کے حلقے سے باہر نکال کر اپنے اور اپنے عہد کے دِل میں جذب کر کے از سرِ نو زندہ کیا، تو خلیفہ عبدالحکیم نے رُومی کی حکمت کو اِس عہد کے فکر و شعور کا حصہ بنایا ہے۔''(۹)

غور کیا جائے، تو یہ بہت بڑا خراجِ تحسین اور اعترافِ کمال ہے، کیوں کہ کسی اور عہد کے کسی انسان کے نظریات کو کسی اور عہد کے فکر و شعور کا حصہ بنا دینا کوئی معمولی بات یا کارنامہ نہیں ہے، یہ کسی بہت بڑی ریاضت ہی کا نتیجہ ہو سکتا ہے۔ اللہ کریں کہ اب کوئی مردِ کامل یا گروہِ کاملین اِس فکر و شعور کو اقوال کی سطح سے اٹھا کر موجودہ عہد کے افعال و اعمال کا بھی حصہ بنا دے۔

مولانا رومیؒ پر ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم کا کام جس طرح خود اُن کے اپنے ذوق کا آئنہ دار، علم دوستی کا امین اور محبت کا شارح ہے، اُسی طرح مولانا رُومیؒ کے چاہنے اور سمجھنے والوں کے لیے کسی ارمغانِ بے مثال سے کم نہیں اور خصوصاً اُردو دان طبقے کے لیے اُن کی یہ خدمت ناقابلِ فراموش ہے۔

خلیفہ عبدالحکیم ۳۰۔جنوری ۱۹۵۹ء کو کراچی میں اچانک دل کا دورہ پڑنے سے آن کی آن میں وفات پا گئے؛ اُنھیں اگلے روز ۳۱۔جنوری ۱۹۵۹ء کو قبرستان میانی صاحب لاہور میں دفن کیا گیا۔

دُنیا میں جب تک مولانا رُومیؒ کا نام اور کام زندہ رہے گا، کسی نہ کسی حوالے سے خلیفہ عبدالحکیم کا نام بھی حواشی و حوالہ جات کی زینت بنتا رہے گا، اِس لیے کہ وہ جو اللہ کی خدمت اور نوکری میں دل و جان سے محو و منہمک ہو جاتے ہیں، ایک زمانہ اُن کی خدمت اور نوکری پر مامور کر دیا جاتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ بہ حوالہ: ''ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم؛ سوانح، شخصیت اور ادبی سوانح''، مقالہ: برائے ایم اے اُردو، مقالہ نگار: ممتاز اختر مرزا، ۱۹۶۸ء، مخزونہ: پنجاب یونی ورسٹی لاہور، ص:۶

۲۔ ممتاز اختر مرزا، ''ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم: سوانح، شخصیت اور ادبی سوانح''، ص:۷

۳۔ ایضاً، ص:۱۵

۴۔ ایضاً، ص:۱۸، ۱۹

۵۔ فتح محمد ملک، مضمون: ''مطالعۂ رُومی اور خلیفہ عبدالحکیم''، مشمولہ: ''اندازِ نظر''، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص:۴۸

۶۔ ممتاز اختر مرزا، ''ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم؛ سوانح، شخصیت اور ادبی سوانح''، ص:۱۳۱

۷۔ بشیر احمد ڈار، ''پیش لفظ''، مشمولہ: ''تشبیہاتِ رُومی''، لاہور، ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، دوسرا ایڈیشن: ۱۹۷۷ء، ص: د

۸۔ فتح محمد ملک، مضمون: ''مطالعۂ رُومی اور خلیفہ عبدالحکیم''، مشمولہ: ''اندازِ نظر''، ص:۴۸

۹۔ ایضاً، ص:۵۱

منابع

۱۔ ''اقبال و شعرائے دیگر''، از: محمد ریاض، ڈاکٹر، اسلام آباد، مرکزِ تحقیقاتِ فارسی ایران و پاکستان، ۱۹۷۷ء

۲۔ ''اندازِ نظر''، از: فتح محمد ملک، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء

۳۔ ''تاریخِ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند''، لاہور، پنجاب یونی ورسٹی، جلد:۳، ۱۹۷۱-۱۹۷۲ء، ص:۶۸۴

۴۔ ''تاریخِ اقوامِ کشمیر''، جلد:۳، ص:۱۶۶

۵۔ ''تخلیقی ادب''، علمی و ادبی مجلّہ، اسلام آباد، نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، شمارہ:۴، جنوری ۲۰۰۷ء

۶۔ ''ترجمہ ہائے متونِ فارسی بہ زبان ہائے پاکستانی''، از: اختر راہی، اسلام آباد، مرکزِ تحقیقاتِ فارسی ایران و پاکستان، ۱۴۰۶ھ، ص:۲۸۵

۷۔ ''تشبیہاتِ رومی''، از: خلیفہ عبدالحکیم، لاہور، ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، دوسرا ایڈیشن: ۱۹۷۷ء

۸۔ ''جادہ پیما''، علمی ادبی مجلّہ، گورنمنٹ اے ایم کالج سرگودھا، مضمون: مولانا جلال الدّین رومیؒ؛ ایک تعارُف''، از: پروفیسر ڈاکٹر معین نظامی، مدیر: طارق حبیب، شمارہ:۷، ۱۹۹۹ء-۲۰۰۱ء، ص:۶۸ تا ۷۲

۹۔ ''حکمتِ رومی''، از: خلیفہ عبدالحکیم، لاہور، ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، نومبر ۱۹۹۷ء

۱۰۔ ''خفتگانِ خاکِ لاہور''، از: محمد اسلم، پروفیسر، لاہور، ادارہ تحقیقاتِ پاکستان، پنجاب یونی ورسٹی، ۱۹۹۳ء

۱۱۔ ''ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم''، از: ممتاز اختر مرزا، لاہور، ۱۹۷۱ء

۱۲۔ ''ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم؛ سوانح، شخصیت اور ادبی سوانح''، مقالہ: برائے ایم اے اُردو، مقالہ نگار: ممتاز اختر مرزا، ۱۹۶۸ء، مخزونہ: پنجاب یونی ورسٹی لاہور۔

۱۳۔ ''مولانا جلالُ الدّین رُومیؒ''، قاضی تلمّذ حُسین، لاہور، بُک ہوم، اشاعت: ۲۰۰۷ء

۱۴۔ ''مولانا جلالُ الدّین رومی''، محمودُ الرحمٰن، ڈاکٹر، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء

۱۵۔ ''نوادراتِ سخن''، از: طاہر شادانی/ضیاء محمد ضیاء، لاہور، مرکزی بُک ڈپو، اشاعت دوم: ۱۹۹۳ء، ص:۹۵، ۹۶

۱۶۔ ''وفیاتِ مشاہیرِ پاکستان''، از: محمد اسلم، پروفیسر، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، اشاعت اوّل: ۱۹۹۰ء، ص:۱۳۳

17. "Roomi Past and Present, East and West", By: Franklin D Lewis, Oxford, Oneword,1st South Asian Edition: 2007, Page: 536, 537

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری

مجید امجد کے تصوّرِ وقت میں ''امروز'' کی اہمیت

Majid Amjad is one of those legendery poets of 20th century after Allama Iqbal, who played an important role to make modern Urdu poetry thoughtful and thought provoking by placing in it the concepts of space and time. "Time" is having a special existence in his favorite topics about which he wrote a number of poems and verses from start till end. Though, he takes "Time" in totality however, in his opionion, Present is more important as compared to past and future because we actually live in Present. And this is the point to stand from where we try to peep into past or future. This concept is best expressed in the peom "Imroz", the title of which itself is the revealer of the importance of Present.

میں فکرِ رازِ ہستی کا پرستار
مری تسبیح کے دانے زمانے

بیسویں صدی کا شعری منظر نامہ، اقبالؔ کے بعد جن بڑے شاعروں کا مرہونِ احسان ہے، ان میں فکرِ رازِ ہستی کے پرستار مجید امجد بھی شامل ہیں۔ ان کی شاعری اس اعتبار سے بہت فکر انگیز اور خیال افروز ہے کہ انھوں نے حیات و کائنات کے مسائل کے بارے میں والہانہ شغف کا اظہار کیا ہے۔ ان مسائل میں وقت کی حقیقت و ماہیت ایک ایسا بنیادی سوال ہے، جس کے ساتھ مجید امجد کو بطورِ خاص گہری دلچسپی ہے اور اس کے مختلف پہلو ان کے دل و دماغ میں گونجتے رہے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ وقت اور اس کے مظاہر کا کلّی ادراک آسان نہیں ہے۔ تاہم غور و فکر میں بھی ایک لذّت پوشیدہ ہے۔

اگرچہ مجید امجد وقت کو ایک تخلیقی قوت کے طور پر شناخت کرتے ہوئے کبھی کبھار قدرے تیقّن کا لہجہ بھی اختیار کرتے ہیں، مثلاً:

اُفق اُفق پہ زمانوں کی دھند سے ابھرے
طیور، نغمے، ندی، تتلیاں، گلاب کے پھول

مگر اکثر اوقات ان کی حیرت انھیں کسی ان دیکھی قوت کے سامنے سائل بنا کر کھڑا کر دیتی ہے۔ وہ استفسار کرتے ہیں:

سانجھ سمے اس کنج میں زندگیوں کی اوٹ
بج گئی کیا کیا بانسری، رو گئے کیا کیا لوگ

اس طرح کے سوالِ بے جواب جب مجید امجد پر انسانی علم کی بے بضاعتی کا انکشاف کرتے ہیں تو وہ عجز کی منزل پر پہنچ کر دم بخود ہو جاتے ہیں۔ رچرڈ ایلڈنگٹن سے ترجمہ کی گئی نظم ''وقت'' کے آخر میں کہتے ہیں:

اتنے پہلو ہیں اس پہیلی کے — اور اک ہم کہ جن کے علم کی لم

ہے فقط انگلیوں کا لمس اور بس ہائے اندھی روایتوں کے طلسم

اس اعترافِ عجز کے باوجود مجید امجد نے ''وقت'' کی پہیلی کے مختلف پہلوؤں پر، کہیں جذبے کی سطح پر اور کہیں فکر کی سطح پر غور کیا ہے۔ چنانچہ ان کی کئی غزلوں کے متفرق اشعار اور بعض نظموں کے مختلف حصے اسی غور و خوض کے آئینہ دار ہیں۔ جزوی طور پر جن نظموں میں ''وقت'' کی اَن بوجھی پہیلی کو بوجھنے کی کوشش کی گئی ہے ان میں ''شب رفتہ'' میں شامل ''حرفِ اوّل'' ''اور آج سوچتا ہوں......'' ''جینے والے''۔ ''وامانده'' اور ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں شامل ''مسلخ''۔ ''صدا بھی مرگِ صدا'' اور ''مرے خدا مرے دل'' بطورِ خاص دیکھی جاسکتی ہیں۔ چند نظمیں ایسی بھی ہیں، جن میں ''وقت'' کلی طور پر مجید امجد کی توجہ کا نقطہء ارتکاز بن گیا ہے۔ ایسی نظموں میں ''شبِ رفتہ'' کی نظمیں ''کنواں'' ''ایک نظم'' اور ''امروز'' اور ''شبِ رفتہ کے بعد'' کی نظمیں ''یہ دو پہیے ارض و سما ہیں'' ، ''دو پہیوں کا جستی دستہ تھام کے'' اور ''وقت'' خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ مجید امجد کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے بظاہر ایک ہی موضوع سے متعلق ان نظموں میں تکرار کے بجائے فکری اور فنی لحاظ سے خاصا تنوع پیدا کر دیا ہے۔ ''امروز'' جو اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے، نوعیت کے اعتبار سے بالکل منفرد اور ممتاز نظم ہے۔ یہ نظم ''شبِ رفتہ'' کے حصہ دوم ''سطورِ تپاں'' میں شامل ہے۔ اس پر ۱۸۔ مارچ ۱۹۴۵ء کی تاریخ درج ہے...... ''کنواں'' تو اس سے بھی چار سال پہلے (۱۲۔ فروری ۱۹۴۱ء) کی تخلیق ہے۔ ان نظموں سے ظاہر ہوتا ہے کہ مجید امجد کو زمان و مکان جیسے فلسفیانہ مباحث سے اس وقت بھی گہری دلچسپی تھی، جب ان کے فکر و فن کو ابھی ارتقاء کی بہت سی منزلیں طے کرنا تھیں اور ان کی یہ دلچسپی آخر تک قائم رہی۔ چنانچہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وقت مجید امجد کی فکر کا بنیادی میلان اور ان کی شاعری کا ایک اساسی محرک (Basic Motive) ہے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ان کی شعری کائنات کا عمیق مشاہدہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے:

> ''مجید امجد کی پوری شاعری پر وقت کا احساس حاوی ہے۔ کبھی کبھی تو یہ خیال آنے لگتا ہے کہ اس کے ہاں خدا کا متبادل وقت ہے......اس کے ہاں کائنات کا چکر گھومتے وقت کے دم سے رواں ہوتا ہے اور وقت ایک ایسی ازلی اور ابدی قوت کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے جو ساری کائنات کو چلا رہا ہے۔''(۱)

اس رائے کی تائید میں ''مرے خدا مرے دل'' کی محض یہ دو سطریں دیکھیے:

ترے ہی دائرے کا جزو ہیں وہ دَور کہ جب
چٹانیں پگھلیں، ستارے جلے، زمانے ڈھلے

یوں لگتا ہے کہ مجید امجد نے صوفیائے کرام کے تصورِ جزو کُل اور وحدت و کثرت سے بھی اثر قبول کیا ہے۔ اس کی جھلک ''امروز'' میں بھی ہے۔ ''وقت'' اور ''خدا'' کی وحدت کا جو تصور مجید امجد کی شاعری میں سرایت کیے ہوئے ہے اس کی طرف اس مشہور حدیثِ قدسی میں بھی اشارہ موجود ہے:

لَا تَسُبُّوا لدَّھْرَ فَاِنِّیْ اَنَا الدَّھْر

ترجمہ: ''زمانے کو برا مت کہو، بے شک زمانہ میں ہوں۔''

بہر حال ''خدا'' کہیے یا ''وقت'' ان میں کوئی تفریق یوں نہیں ہے کہ دونوں ابدیت (Eternity) سے عبارت ہیں۔ چنانچہ ''وقت'' حقیقت میں لامحدود اور غیر سلسلہ وار (None Serial) ہے۔ روز و شب کا پے بہ پے، متواتر اور پیہم سلسلہ اسی کا خارجی مظہر ہے جو بظاہر سلسلہ وار (Serial) ہے۔ نظم ''وقت'' کی ابتداء میں مجید امجد کہتے ہیں:

وقت ہے اک حریم بے دیوار جس کے دوّار آنگنوں میں سدا
رقص کرتے ہوئے گزرتے ہیں دائروں میں ہزارہا ادوار

سلسلہء روز و شب کو ہم فلسفے کی زبان میں ابدیت کی متحرک پرچھائیں (Moving Image of Eternity) کہ

سکتے ہیں۔ (۲) اسی کے حوالے سے ہمارے لیے وقت کے دھارے میں بہتی ہوئی چیزوں اور رونما ہونے والی تبدیلیوں کا حسّی ادراک ممکن ہے۔اقبال کہتے ہیں:

سلسلۂ روز و شب' نقش گرِ حادثات　　　سلسلۂ روز و شب' اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ　　　جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب' سازِ ازل کی فغاں　　　جس سے دکھاتی ہے ذات زیروبمِ ممکنات

گو یا وقت ایک لامحدود ''کُل'' ہے اور ہماری زندگیوں سمیت کائنات میں بلکہ دیکھی اور ان دیکھی کائناتوں میں جو کچھ بھی ہے' اسی کُل کا حصہ ہے۔ مجید امجد نے ''امروز'' میں اسی حقیقت کو مدِّنظر رکھا ہے۔لیکن ساتھ ہی محدود انسانی زندگیوں کی اہمیت بھی اُجاگر کر دی ہے۔

''امروز'' کی نثری تلخیص کچھ یوں کی جا سکتی ہے کہ شاعر نے اپنی معیّن روز و شب کی حامل زندگی کو ابدی اور لافانی وقت کا عارضی اور فانی حصہ ہونے کے باوصف درخورِ اعتنا سمجھا ہے' کیونکہ یہ اس کے اپنے بس میں ہے۔ وہ اپنی حیاتِ مستعار اور معاصر چیزوں کو ماضی اور مستقبل کے ہنگاموں سے زیادہ اہمیت دیتا ہے کہ حال میں اس کی دلچسپی کے بہت سے پہلو ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ اسے دنیائے امروز کے وسیلے سے ہی وہ سب کچھ دیکھنا ہے، جو نگاہوں سے اوجھل ہے۔

یہ اجمال کچھ تفصیل چاہتا ہے، کیونکہ فکری سطح پر بھی بعض نکات وضاحت طلب ہیں اور نظم میں تشبیہ و تمثیل اور علامت و استعارہ کی مدد سے بنائی گئیں خوبصورت تصویروں کی نشاندہی بھی ضروری ہے۔ نظم ''امروز'' واضح طور پر تین حصوں یا بندوں پر مشتمل ہے۔ یہ حصے محض صوری ہی نہیں معنوی بھی ہیں، کیونکہ ہر بند مختلف تاثر کا حامل ہے، لیکن تینوں حصے بھرپور طور پر مربوط ہیں۔ یہاں پہلے حصے پر ایک نظر ڈالنا مناسب ہوگا:

ابد کے سمندر کی اک موج جس پر مری زندگی کا کنول تیرتا ہے
کسی اَن سنی، دائمی راگنی کی کوئی تان آزردہ، آوارہ، برباد
جو دم بھر کو آکر مری الجھی الجھی سی سانسوں کے سنگیت میں ڈھل گئی ہے
زمانے کی پھیلی ہوئی بیکراں وسعتوں میں یہ دو چار لمحوں کی میعاد
طلوع و غروبِ مہ و مہر کے جاودانی تسلسل کی دو چار کڑیاں
یہ کچھ تھرتھراتے اجالوں کا رومان، یہ کچھ سنسناتے اندھیروں کا قصّہ
یہ جو کچھ کہ میرے زمانے میں ہے اور یہ جو کچھ کہ اس کے زمانے میں میں ہوں
یہی میرا حصّہ، ازل سے ابد کے خزانوں سے ہے، بس یہی میرا حصّہ

اس اقتباس میں انسانی زندگی کے لحاظ ہونے کا کم و بیش وہی تصوّر پیش کیا گیا ہے، جو ''شبِ رفتہ'' کے منظوم ''حرفِ اوّل'' کی ان سطروں میں پیش ہوا ہے:

کتنی چھنا چھن ناچتی صدیاں
کتنے گھنا گھن گھومتے عالم
کتنے مراحل
جن کا مآل......اک سانس کی مہلت

واقعی انسانی زندگی' ابدیت کے تناظر میں دیکھتے ہوئے نہایت ہی حقیر ساعت محسوس ہوتی ہے۔ ''امروز'' کے زیرِ مطالعہ اقتباس کے ابتدائی مصرعوں میں تشبیہی اور استعاراتی پیرایہ اختیار کر کے اور بعد کے مصرعوں میں قدرے صراحت کے انداز میں

یہی حقیقت بیان کی گئی ہے۔ پہلے مصرعے میں ایک متحرک بصری امیج اُبھرا ہے، جس میں وقت کے لامتناہی ''گُل'' کو روایتی انداز میں ''سمندر'' حال کے جزوی زمانے کو اس کی اک ''موج'' اور انسانی زندگی کو اس موج پر تیرنے والا ''کنول'' ظاہر کیا گیا ہے۔ انسانی زندگی کے لیے کنول کی علامت شاعر کے نقطۂ نظر کی طرف ایک اشارہ بھی ہے، جو نظم کے آخر میں کُھل کر سامنے آیا ہے۔ کنول فانی مگر حسین ہوتا ہے۔ اگلے ہی مصرعے میں امیج سمعی ہو گیا ہے۔ اس میں وقت کی ابدیت کے لیے ''ان سنی دائمی راگنی'' اور حالیہ لمحوں کے لیے اسی کی ایک ''آزردہ آوارہ اور برباد تان'' کہا گیا ہے۔ ''جو سانسوں کے سنگیت میں ڈھل گئی ہے''۔ ہمیشہ کے لیے نہیں محض ''دم بھر'' کے لیے۔ اگر وقت اور خدا کو ایک وحدت کے طور پر لیا جائے تو ہم ''ان سنی دائمی راگنی'' کو کائنات میں سرایت کی ہوئی الوہی لَے کہہ سکتے ہیں، اور سانسوں کے سنگیت میں ڈھلنے والی تان اسی کا حصّہ ہے۔ گویا اقبالؔ کے لفظوں میں:

اصلِ حیاتِ ماست زیک شعلۂ وجود

لیکن مجید امجدؔ نے مذکورہ تان کو غالباً ابدی کُل کے فانی اور لمحاتی جُز ہونے کی وجہ سے قدرے افسردگی کے لہجے میں آزردہ، آوارہ اور برباد کہا ہے۔ البتہ ان کی افسردگی رومیؔ یا غالبؔ کی طرح شکایت کے روپ میں نہیں ڈھل سکی۔ رومیؔ کہتے ہیں:

بشنو از نے چوں حکایت می کند
وز جدائی ہا شکایت می کند

اور غالب کہتے ہیں:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

ان کے برعکس مجید امجد چند روزہ حیاتِ مستعار پر قناعت کرتے ہوئے اسے بہت اہمیت دیتے نظر آتے ہیں، کیوں کہ انسان کو میسر گھڑیوں کے توسط سے ہی معاصر اشیاء پر تصرّف حاصل ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ کہتے ہیں کہ وقت کی بیکراں وسعتوں اور روز و شب کے جاودانی تسلسل میں سے چند معیّن لمحے، جن سے زندگی کے اجالے اور اندھیرے عبارت ہیں اور ان لمحوں میں موجود ہر شے ہیشگی کے خزانوں میں سے میرا حصّہ ہے۔ گو یہ حصّہ قدرے محدود ہے، لیکن یہی بہت ہے کہ یہ میرے لیے ہے۔ یہیں سے شاعر کا ذہن ماضی اور پھر مستقبل کی طرف کروٹ لے کر دوبارہ حال کی طرف متوجہ ہوا ہے۔ جسے وہ ''امروز'' کا نام دیتا ہے اور جس میں وہ سانس لے رہا ہے۔ گویا وہ اس مقام پر کھڑا ماضی اور مستقبل کا مشاہدہ کرتا ہے، جس پر وہ Exist کر رہا ہے۔ چنانچہ نظم کے دوسرے بند میں وہ کہتا ہے:

مجھے کیا خبر وقت کے دیوتا کی حسیں رتھ کے پہیوں تلے پس چکے ہیں
مقدّر کے کتنے کھلونے، زمانوں کے ہنگامے، صدیوں کے صدہا ہیولے
مجھے کیا تعلّق مری آخری سانس کے بعد بھی دوشِ گیتی پہ مچلے
مہ و سال کے لازوال آبشارِ رواں کا وہ آنچل جو تاروں کو چھُو لے
مگر آہ یہ لمحۂ مختصر جو مری زندگی میرا زادِ سفر ہے
مِرے ساتھ ہے میرے بس میں ہے میری ہتھیلی پہ ہے یہ لبالب پیالہ
یہی کچھ ہے لے دے کے میرے لیے اس خراباتِ شام و سحر میں یہی کچھ
یہ اک مہلتِ کاوشِ دردِ ہستی یہ اک فرصتِ کوشش آہ و نالہ

نظم کے دوسرے تأثر پر مشتمل اس اقتباس میں ماضی اور مستقبل کے سنگم یعنی لمحۂ حال سے دونوں ادوار کو دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔نظم ''واماندہ'' کا ایک شعر ہے:

سلسلے ہانپتے زمانوں کے
تیز رفتار، دور رس گزرے

ان کی سرعتِ انھیں ناقابلِ گرفت بناتی ہے۔لیکن ہم لمحۂ حال میں رہتے ہوئے انھیں کسی حد تک کھوجنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔مجید امجد نے یہاں بھی اس خیال کا اظہار کیا ہے۔چنانچہ زیرِ نظر اقتباس پر ڈاکٹر وزیر آغا کی اس رائے کا اطلاق ہوتا ہے:

''اس کی نظموں میں ''حال'' کے لمحے کو بڑی اہمیت حاصل ہے......وہ حال کا شاعر ہے۔حال کے بھی اس لمحے کا شاعر جو ابھی تھا اور ابھی نہیں ہے۔جو ابھی مستقبل تھا اور ابھی ماضی کا ایک حصہ بن گیا ہے۔لیکن مجید امجد کی نظموں کی خوبی یہ ہے کہ وہ حال کے اس لمحے کو اپنی گرفت میں لے کر وقت کی قید سے آزاد ہو جاتا ہے۔چنانچہ چند لمحوں کے لیے وقت کا مدّ و جزر جامد اور ساکن ہو کر اس کے سامنے آ جاتا ہے اور اس کی نظر قرنوں، صدیوں اور زمانوں پر محیط ہو جاتی ہے''(۳)

چنانچہ نظم ''امروز'' کے زیرِ نظر بند کے ابتدائی دو مصرعوں میں ماضی اور تیسرے اور چوتھے مصرعے میں مستقبل کے اَن گنت زمانوں کی بات کی گئی ہے۔جو ''ابدیت'' کی بیکراں وسعتوں کے سامنے بے حقیقت ہیں۔شاعر سلسلۂ روز و شب کو تمثیلی پیرائے کے ذریعے نامحسوس سے محسوس بناتے ہوئے کہتا ہے کہ مجھے کیا خبر کہ مقدر کے کتنے کھلونے، زمانوں کے ہنگامے اور صدیوں کے صدہا ہیولے وقت کے دیوتا کی حسین رَتھ کے پہیوں تلے پس چکے ہیں۔یہاں ''مجھے کیا خبر'' کہہ کر شاعر نے استفہام پیدا کیا ہے۔جو گزرے زمانوں کے شمار سے باہر ہونے کا اشارہ بھی ہے اور اس بات کا ''اثبات'' بھی کہ وقت کے سیلِ بے اماں کے ذریعے مشیت ہر شے کو مٹاتی چلی گئی ہے۔حتیٰ کہ صدہا صدیاں بھی ہیولوں سے زیادہ دیر پا ثابت نہیں ہو سکیں۔اسے احساس ہے کہ اس کی اپنی زندگی بھی اسی طرح ناپائیدار ہے، لیکن وہ اسے نظامِ کائنات کا ناگزیر حصہ سمجھتے ہوئے اہمیت دیتا ہے۔اس ضمن میں ایک نظم کے یہ دو شعر بھی دیکھے جا سکتے ہیں:

کاٹ دیں کتنی رتوں کی گردنیں — بھاگتے لمحوں کے چلتے آروں نے
ہاں یہ سب سچ ہے پر اس کا کیا علاج — چار دن جینا ہے ہم بے چاروں نے

اسی طرح ''جینے والے'' میں بھی مختلف حوالوں سے زندگی کی اہمیت اجاگر کی گئی ہے۔مثلاً:

مسکراتی کلی کو اس سے غرض — کہ ہے عمر اس کی مختصر کتنی
جینے والے کو کام جینے سے — زندگی کا نظام جینے سے

''امروز'' میں شاعر نے ماضی کی طرح مستقبل سے بھی لاتعلقی کا اظہار کیا ہے۔اس کے لیے بھی تشبیہی پیرایۂ اظہار اختیار کر کے خوبصورت تصویر بنائی گئی ہے۔شاعر کہتا ہے کہ تاروں کو چھونے والے مہ و سال کے لازوال آبشارِ رواں کے آنچل کے میری آخری سانس کے بعد بھی دوشِ گیتی پہ مچلنے سے مجھے کچھ تعلق نہیں۔یہاں ''وہ آنچل جو تاروں کو چھو لے'' کہہ کر سلسلۂ روز و شب کی طوالت کے ساتھ ساتھ مستقبل میں تسخیرِ فطرت کے متوقع امکان کی طرف بھی اشارہ کر دیا گیا ہے۔بہر حال شاعر فرداودی کے بجائے حال کے اس لمحۂ مختصر کو اہمیت دیتا ہے، جو اس کی زندگی اور زادِ سفر ہے۔یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے اس لمحے کو امکانات کا منبع تصوّر کر لیا ہے۔اس موقع پر عبدالمجید سالکؔ کا ایک شعر دیکھیے:

اگر ماضی منور تھا کبھی تو ہم نہ تھے حاضر
جو مستقبل کبھی ہوگا درخشاں ہم نہیں ہوں گے

بہرحال شاعر کہتا ہے کہ موجود کا لمحۂ مختصر مجھے خراجاتِ شام وسحر سے حاصل ہونے والا لبالب پیالہ ہے، جو میری ہتھیلی پہ ہے۔ یہی لمحۂ مختصر میرے ساتھ اور میرے بس میں ہے۔ اس لمحے کو ''مہلتِ کاوش درد ِہستی'' اور ''کوششِ آہ و نالہ'' سے تعبیر کر کے شاید زندگی بھر کی وارفتگیِ شوق، جستجوے مسلسل اور کشفِ ناتمام کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ بہرحال یہ زندگی شاعر کو عزیز ہے، بلکہ اپنی نظم ''اور آج سوچتا ہوں......'' میں تو اس نے یہاں تک کہہ دیا ہے کہ:

دنیا تو اک طلوعِ مسلسل کا نام ہے　　لیکن ہماری زیست کی مچلی ہوئی کرن
جب بجھ گئی تو تیرگیِ لازوال ہے　　تو شمعِ انجمن ہے نہ میں شمعِ انجمن

ایک غزل میں بھی یہی بات کہی ہے:

یہ تیرگیِ مسلسل میں ایک وقفۂ نور
یہ زندگی کا طلسمِ عجیب کیا کہنا

''امروز'' کے تیسرے بند میں زندگی کے اسی طلسمِ عجیب کے ساتھ گہری دلچسپی کا اظہار کیا گیا ہے:

یہ صہبائے امروز جو صبح کی شاہزادی کی مست انکھڑیوں سے ٹپک کر
بہ دورِ حیات آ گئی ہے، یہ ننھی سی چڑیاں جو چھت میں چہکنے لگی ہیں
ہوا کا یہ جھونکا جو میرے دریچے میں تلسی کی ٹہنی کو لرزا گیا ہے
پڑوسن کے آنگن میں پانی کے نلکے پہ یہ چوڑیاں جو چھنکنے لگی ہیں
یہ دنیائے امروز میری ہے، میرے دلِ زار کی دھڑکنوں کی امیں ہے
یہ اشکوں سے شاداب دو چار صبحیں، یہ آہوں سے معمور دو چار شامیں
انھیں چلمنوں سے مجھے دیکھنا ہے، وہ جو کچھ کہ نظروں کی زد میں نہیں ہے

اس اقتباس میں مختلف حوالوں سے زندگی کے لمحہ مختصر کی معنویت اجاگر کی گئی ہے۔ بقول خواجہ میر دردؔ:

فرصتِ زندگی بہت کم ہے
مغتنم ہے یہ دید جو دم ہے

دراصل دیکھنے والی آنکھ کے لیے اس دنیا میں بے شمار منظر چھپے ہوئے ہیں۔ شاید میر نے اسی لیے کہا تھا:

سرسری تم جہان سے گزرے
ورنہ ہر جا جہانِ دیگر تھا!

''امروز'' کا خالق بھی اس حقیقت کو سمجھتے ہوئے گرد و پیش میں بکھرے ہوئے تمام رنگوں کو زندگی کے دامن میں سمیٹ لینے کا خواہاں ہے اور بقول ڈاکٹر وحید قریشی:

''......مجید امجدؔ اس ایک لمحے کو جاودانی بنانے میں کامیاب ہو جاتا ہے، جو ہماری آپ کی، سب کی زندگی کا حصّہ ہے۔ یہ لمحہ اس وقت ہماری گرفت میں ہے اور مستقبل میں یہی لمحہ ماہ و سال کے بہتے ہوئے آبشار کا دھارا ہو جائے گا۔ اس لمحے کے اندر کتنے مناظر چھپے ہیں۔ یہی امجدؔ کا آرٹ ہے اور یہی مستقبل کا خوش آئند خواب ہے'' (۴)

چنانچہ شاعر نے مست انکھڑیوں سے صہبائے امروز ٹپکانے والی صبح کی شہزادی کو بڑی محبّت اور چاہت سے دیکھا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ شاعر کے دل میں وقت کی جبریت نے زندگی کے ساتھ شدید لگاؤ اور گردوپیش کی اشیاء سے گہرے رابطے کا احساس پیدا کر دیا ہے' یہ جانتے ہوئے کہ موت زندگی کے تعاقب میں ہے، اسے زندگی کے جوہر پر یقین ہے' جو دنیا کے حسین و دلکش مظاہر اور چھوٹی چھوٹی مسرّتوں سے دلچسپی کی صورت میں ظاہر ہوا ہے اور وہ اپنے تمام حواس کو ان سے متمتع کرنا چاہتا ہے۔ چنانچہ امروز کے آخری اقتباس میں مختلف حسّی تصویریں یکجا ہوگئی ہیں۔ شاعر اپنی مختصر سی زندگی میں چھت میں چہکنے والی ننھی سی چڑیوں، دریچے میں تُلسی کی ٹہنی کو لرزانے والے ہوا کے جھونکے اور پڑوسن کے آنگن میں پانی کے نلکے پہ کسی دوشیزہ کی خوبصورت کلائیوں میں چھنکتی ہوئی چوڑیوں کے حوالے سے ممکنہ لطافتوں کو سمیٹ لینا چاہتا ہے اور آخر میں شاعر نتیجہ خیز اور فیصلہ کن انداز میں کہتا ہے کہ یہ دنیائے امروز میری ہے اور میرے دلِ زار کی دھڑکنوں کی امین ہے اور زندگی کے روپ میں حاصل ہونے والی اشکوں سے شاداب دو چار صبحیں اور آہوں سے معمور دو چار شامیں، چلمنیں ہیں، جن سے مجھے وہ کچھ دیکھنا ہے، جو نظروں کی زد میں نہیں ہے۔ یہاں شاعر نے قدرے ایمائی انداز اختیار کیا ہے۔ مظفر علی سیّد نے اس کی وضاحت میں روز و شب کی چلمنوں سے کسی خیالی جنّت کو دیکھنے کی بات کی ہے، وہ لکھتے ہیں:

> ''......مسرّت اور کیف کے یہ مختصر سے لمحے جو بظاہر سادہ اور بے رنگ زندگی میں بھی روشنی کی ایک لکیر بن کر آتے ہیں' بہشتی میدانوں کو دیکھنے کے لیے چلمنوں کا کام دیتے ہیں'' (۵)

لیکن ہمارا خیال ہے کہ اس نظم کے پھیلاؤ میں اور بھی بہت کچھ ہے۔ اسی میں مستقبل کے لیے جدوجہد کا عزم بھی ہے' کیونکہ بقول اقبالؔ:

وہی ہے صاحبِ امروز جس نے اپنی ہمّت سے
زمانے کے سمند سے نکالا گوہرِ فردا

تاریخ انسانی گواہ ہے کہ صاحبانِ امروز نے اپنی محدود زندگیوں میں ہی تہذیبی وتمدّنی ارتقاء کے لیے روشنیاں ڈھوئیں۔ چنانچہ شاعر کے نزدیک امروز کا لمحۂ مختصر کائنات کے سربستہ رازوں کو دیکھنے کے لیے ایک آئینہ ہے۔ معیّن روز و شب کے ذریعے انسان فطرت کو تسخیر کرنے، اسرار کو جاننے اور نامعلوم کو معلوم کرنے کی سعی کر سکتا ہے۔ یہی زیرِ مطالعہ نظم کا سب سے اہم نکتہ اور قارئین کے نام شاعر کا پیغام ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ''مجید امجد کی شاعری''۔ مشمولہ تخلیق (ماہنامہ) لاہور: شمارہ ۷۔۸، ۱۹۷۳ء ص: ۱۴

۲۔ اسلوب احمد انصاری۔ اقبال کی تیرہ نظمیں۔ لاہور: مجلس ترقی ادب' ۱۹۷۷ء ص: ۱۱۶

۳۔ قند (ماہنامہ) مردان: جلد ۳' شمارہ ۸۔۹' دور ثانی ۔۱۳' مئی جون ۱۹۷۵ء ص: ۱۰۹

۴۔ ایضاً۔ ص: ۹۶۔۹۷

۵۔ ایضاً۔ ص: ۹۸۔۹۹

ڈاکٹر روبینہ ترین/ ریاض حسین

شفیق الرحمٰن کے افسانے: رومان اور مزاح کا امتزاج

"Shafique-ur-Rehman a popular humourist, stylist and prolific prose writer has some shorts story's and travelogues to his credit. He enjoyed vast readership likes Pitras Bukhari and Ibn-e-Insha otherwise a professional Doctor and rose to the rank of Major General, has very refined sense of humour. It is a pity for versatile writer that critics of one literary genre choose to neglect its creative genius at the cost of other. So, this debate always begins when the name of this former Chairman Academy of Letters emerges. In this paper of joint authorship this debate has been summarized and conclusion based on objective assessment has been brawn that Shafique-ur-Rehman is basically are humourist and his stories do not reflect his true creative personality."

شفیق الرحمٰن کی تخلیقی شخصیت نے اپنے آپ کو کئی جہات میں تقسیم کیا ہے۔ انہوں نے مزاح لکھا، افسانے تحریر کیئے، سفر نامے لکھے، تراجم کیئے مگر جس صنف ادب میں انہوں نے اپنی پہچان بنائی وہ افسانہ ہے۔ شفیق الرحمٰن کے افسانے ایک نئے تخلیقی ذائقے کے حامل ہیں جس میں مزاح اور رومان کی آمیزش واضح دکھائی دیتی ہے۔ اس کی شخصیت کی داخلی اور خارجی پرتیں بھی مختلف ہیں اور اس کی کہانی بننے کی صلاحیت بھی صنف کے ساتھ بدل جاتی ہے۔ کسی بھی تخلیق کار کے فن کا جائزہ اُس وقت تک مکمل نہیں ہوسکتا جب تک کہ اُس عہد کی ادبی روایت اور اُس کے معاصرین کی ادبی خدمات کے تناظر میں اس کی صلاحیتوں کا جائزہ نہ لیا جائے کیونکہ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ کوئی ادیب یا شاعر اپنے عہد کی ادبی روایت کی کس حد تک پاسداری کرتا ہے اور اُس نے اپنی صلاحیتوں سے ادب میں کیا اضافے کیے ہیں، نیز وہ کن لوگوں سے متاثر ہوا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اس دور میں ترقی پسند افسانہ کے حوالے سے پریم چند، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، منٹو، غلام عباس، کرشن چندر، عزیز احمد اور احمد ندیم قاسمی اور رومانی افسانہ نگاروں میں سجاد حیدر یلدرم، علامہ نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھ پوری، ابوالکلام آزاد اور حجاب امتیاز علی جبکہ اصلاحی نقطہ نظر رکھنے والوں میں راشد الخیری، سدرشن اور اعظم کروی اہم ہیں۔ شفیق الرحمٰن کے زمانے میں نمائندہ رومانی افسانہ نگاروں میں، قرۃ العین حیدر اور اے حمید نمایاں ہیں۔ شفیق الرحمٰن نے جب افسانہ لکھنا شروع کیا تو اُس کے عہد تک اردو افسانہ کی ایک توانا روایت بن چکی تھی۔

شفیق الرحمٰن کا پہلا افسانہ 'ارشد کی روح' عالمگیر لاہور، اگست ۱۹۳۶ء میں جب کہ پہلا مزاحیہ مضمون 'گدھا' اکتوبر ۱۹۳۴ء کے 'نیرنگِ خیال' میں شائع ہوا۔ سیاسی اور ادبی اعتبار سے بھی یہ دور ہندوستان میں اہم دور ہے اس زمانے میں ترقی پسند تحریک کا باقاعدہ آغاز ہو چکا تھا ترقی پسند ادب کے حق میں ادیبوں کے جلسے ہو رہے تھے اور ادیبوں کو بتایا جا رہا تھا کہ انہیں کس قسم کا ادب تخلیق کرنا ہے دوسری جانب ہندوستان کی سیاسی زندگی میں شدید اضطراب اور بحران تھا، آزادی کی تحریک میں

شدت آ چکی تھی۔ ہندو اور مسلمان دونوں جانب سے تحریکوں کا مقصد انگریزوں کے سیاسی تسلط اور جبر سے نجات تھا۔ مسلمانانِ ہند نے ابھی کھل کر پاکستان کا مطالبہ نہیں کیا تھا، لیکن مسلمانوں کے بعض رہنماؤں نے الگ ملک کی بات شروع کر دی تھی۔ علامہ اقبال نے ۱۹۳۰ء میں الہٰ آباد کے مقام پر مسلم لیگ کے سالانہ اجلاس کے صدارتی خطبہ میں مجوزہ اسلامی مملکت کے خدو خال واضح کر دیئے تھے۔ ہندوستانی نوجوانوں کے شعور نے ان کے اندر قومیت اور آزادی کے جذبے میں شدت پیدا کی۔ اُردو ادب بھی ان سیاسی وسماجی تحریکوں سے براہِ راست متاثر ہوا ادب میں ان تبدیلیوں کا آغاز ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی سے ہوا جو بظاہر تو ہندوستانی مسلمانوں کی جانب سے مزاحمت کی کوشش تھی جو بڑھتے ہوئے انگریزی اقتدار کے سامنے دم توڑ یتی ہے، جنگ کے بعد انگریزوں کو سیاسی فتح ملی تو انہوں نے ہندوستان کی معاشرت، معیشت وسیاست سب کو تبدیل کرنے کی ٹھانی اس تبدیلی میں مغربی اور بالخصوص انگریزی علوم وفنون کے مطالعے نے ملکی یا مقامی سطح سے بڑھ کر غیر ملکی علوم وفنون کو جاننے کا شعور دیا، زندگی کے ہر پہلو کو عقل وشعور کی کسوٹی پر پرکھنے کی صلاحیت پیدا ہوئی ہندوستانیوں کو غیر ملکی ادب ترجے کی شکل میں پڑھنے کو ملا ساتھ ہی ان لوگوں کو انگریزی ادب میں مختلف تحریکوں کے اثرات اور مختلف اصناف سے بھی واقفیت ہوئی۔ ملکی و بین الاقوامی سطح پر ہونے والی اہم تبدیلیوں سے بھی ہندوستان کے عوام کو آشنائی ہوئی، جدید علوم وفنون کے ساتھ ساتھ ایک جانب سرسید احمد خان کی تحریکِ علی گڑھ مقصدیت لیے ہوئے تھی تو دوسری جانب اودھ پنچ سے وابستہ ادیب اپنے اپنے انداز میں ادب تخلیق کر رہے تھے اور اُس کے ساتھ ساتھ بیسویں صدی میں رومانویت، ترقی پسندی، اصلاح پسندی ہر کوئی اپنے نظریۂ زندگی کے مطابق ادب تخلیق کر رہا تھا۔ اردو ادب میں افسانہ، ناول، ڈرامہ، انشائیہ، سوانح نگاری، مزاح مختلف یا نثری اصناف کے ذریعے اس عہد کے تخلیق کار اظہار کر رہے تھے ان تمام اصناف میں سے مقبول صنف افسانہ نگاری کی ہے اس عہد کے کم وبیش تمام تخلیق کاروں نے فنِ افسانہ کے ذریعے اپنی صلاحیتوں کا اظہار کیا چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ بیسویں صدی نے بڑے بڑے افسانہ نگار پیدا کیے انہی افسانہ نگاروں کی صف میں شفیق الرحمٰن کا کیا مقام ہے؟ اس موضوع کو کبھی اُردو تنقید کی توجہ حاصل نہ ہوسکی انہیں ایک بڑا اور اعلیٰ درجے کا مزاح نگار کے طور پر اُردو ادب میں زیادہ اہمیت دی گئی حالاں کہ میرے خیال میں وہ مزاح نگار کے ساتھ ساتھ ایک اچھے افسانہ نگار بھی ہیں اُن کا شمار رومانوی نقطۂ نظر رکھنے والے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جن کے ہاں عموماً فطرت سے التفات، فاصلہ، اُداسی اور کرب ناکی کی کیفیت نمایاں ہیں۔ شفیق الرحمٰن کے افسانوں پر گفتگو کرنے سے پہلے ان کا ماحول اور زمانے پر سرسری نظر دوڑائیں جو اُن کی تحریکوں پر بھی اثر انداز ہوئے وہ ۱۹۲۰ء میں پیدا ہوئے اُن کی پہلی کتاب 'کرنیں' ۱۹۴۲ء میں شائع ہوئی اس پورے عرصے میں انہوں نے جو کچھ دیکھا، سنا اور سہا اس کا اثر بلواسطہ قبول کیا ہم جانتے ہیں کہ بیسویں صدی کی ابتدائی چار دہائیاں ہندوستان کے سیاسی، سماجی اور معاشرتی ڈھانچے میں تبدیلی کے حوالے سے اہم ہیں۔ شفیق الرحمٰن نے اوائل عمری اور جوانی میں ان تمام حالات و واقعات کو دیکھا اور متاثر ہو کر لکھا اس سیاسی تناظر میں اُن کی تخلیقی زندگی کا آغاز ہوا۔ جنگِ عظیم دوئم کے دوران نا صرف برما بلکہ دیگر اہم محاذوں پر رہنے کا موقع ملا انہوں نے اس جنگ کے ہولناک تجربے کیے شدت کو بہت قریب سے محسوس کیا اس حوالے سے اُن کے دو افسانے 'منزل' اور 'سناٹا' ہیں جو اُن کے دلی جذبات کے ترجمانی بھی کرتے ہیں یہ وہ زمانہ تھا جب اُردو افسانے نے بیک وقت ترقی پسندی، اصلاح پسندی رومانویت کے طرز کو اپنائے ہوئے تھا ایسے میں شفیق الرحمٰن نے ایک جانب اس صورت حال کو جذب کرتے ہوئے افسانہ نگاری شروع کی تو دوسری جانب ان حالات سے بددل ہونے کی بجائے لوگوں کا اس صورت حال سے سمجھوتا کرنا اور ہلکے پھلکے مزاح کے ذریعے تکلیف دہ صورت حال کو برداشت کرنا سکھایا یا انہوں نے اپنے مزاح کے نشتر سے لوگوں کے دل و دماغ میں موجود خوف اور وہم کے ناسوروں کا علاج کیا اور انہیں خوف سے نجات دلا کر مسکرانا سکھایا۔

شفیق الرحمٰن کے معاصرین نے عموماً دو طرح کی افسانہ نگاری کو فروغ دیا ہے۔ ان کے زمانے کے افسانے یا تو سماجی

ہوتے تھے یا نفسیاتی لیکن شفیق الرحمٰن کے افسانے نہ تو سماجی ہیں اور نہ نفسیاتی۔ اس لیے اُن کو پریم چند، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو، غلام عباس، انتظار حسین اور احمد ندیم قاسمی ایسا افسانہ نگار قرار نہیں دیا جا سکتا البتہ اُن کے افسانوں میں موجود رومانی عناصر کی بنا پر رومانی افسانہ نگاروں کی صف میں جگہ دی گئی۔ اُردو ادب میں رومانی افسانوں کا ایک دور سجاد حیدر یلدرم، علامہ نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھ پوری، ابوالکلام آزاد، مرزا ادیب اور بیگم حجاب امتیاز علی کے ساتھ گزر چکا تھا۔ شفیق الرحمٰن کی رومانیت اس دور کی رومانیت سے واضح طور پر مختلف ہے۔ ان کے یہاں علامہ نیاز فتح پوری اور ان کے معاصرین کی طرح سے مثالیت پسندی نہیں، نہ ہی اُن کے افسانوں میں محبت کا ماورائی تصور ہے بلکہ بیسویں صدی کی وہ محبت ہے جو کالجوں اور یونیورسٹیوں کی فضا میں تعلیم پانے والے نوجوانوں میں پروان چڑھتی ہے۔ ان کے ہاں اُس عہد کے ناآسودہ ذہن کی تسکین کا سامان ملتا ہے، اُداسی، یاسیت اور حزن وملال کی کیفیت دکھائی دیتی ہے۔ اُن کے ہم عصر رومانی افسانہ نگاروں مرزا ادیب، قرۃ العین حیدر، حجاب امتیاز علی اور اے حمید کے تناظر میں رومانویت کو دیکھا جائے تو ہم جانتے ہیں کہ جہاں تک میرزا ادیب کا تعلق ہے وہ ایک تو بڑے رومانی افسانہ نگار کی مانند ان کی کہانیوں میں جذبہ حریت کو اُبھارا گیا ہے لیکن نقادوں نے اُن کے ابتدائی افسانوں کو محض وحشی تخیل کی پیداوار اور فینٹیسی سے مماثل قرار دیا۔ تاہم 'ساتواں چراغ' کے افسانے اُس معیار کے نہیں ہیں جو اُن کی پہلی کہانیوں کے ہیں البتہ اس مجموعے کا ایک افسانہ 'علیا کی ٹلی' اُن کی تخلیقی جوہر کا مظہر اور معیاری ہے۔ اسی طرح اُن کے آخری مجموعے 'کرنوں سے بندھے ہاتھ' اور اس سے ذرا پہلے شائع ہونے والے مجموعے 'گلی گلی کہانیاں' میں ایک آدھ ایسی کہانی مل جاتی ہے جو فنی اعتبار سے اعلیٰ ہے، تاہم زندگی کے آخری ایام میں لکھے ہوئے بہت سے افسانے روایتی بیانیہ افسانے کے درجے سے اس لئے نہ بڑھ سکے کہ اُن میں غیر ضروری تفصیل اور نقطۂ نظر کی وضاحت کی آرزومندی نے فنی اعتبار سے متاثر کیا اسی طرح قرۃ العین حیدر کے افسانوں پر نظر دوڑائیں تو ان کے ہاں رومانیت اور مثالیت پسندی کے ساتھ ساتھ انٹیلیکچو ئلزم کا تصور اُبھرتا ہے، وہ ایک عرصے تک متوسط اور بالائی طبقے کی ذہنی دنیا کی اسیر ہیں۔ اُن کے ہاں افسانوں میں تکنیک کے جدید ترین تجربات بھی ہیں اور انگریزی کے جملوں کا بے تحاشا استعمال بھی ہے، اُن کا مخصوص فلسفہ حیات کبھی کرداروں کی زبان سے اظہار پاتا ہے تو کبھی بیانات سے، وہ شعور کی رو اور فینٹیسی سے بھی خصوصی کام لیتی ہیں۔ اسی طرح حجاب امتیاز علی بھی کہانی کی تخلیقی فضا بننے میں مہارت رکھتی ہیں فینٹسی، پراسرار ماحول کی تخلیق کے ساتھ ساتھ کردار، واقعات اور زبان و بیان پر بھی گرفت ہے۔ حجاب امتیاز علی کے افسانوں کے عنوانات واقعات اور کردار مل کر رومانویت کی ایسی فضا تخلیق کرتے ہیں جو انہیں دوسروں سے منفرد قرار دیتے ہیں۔ شفیق الرحمٰن نے زیادہ اثرات رومانوی روایت سے قبول کیے مگر اس میں بھی انہوں نے اپنے لئے علیحدہ راستہ بنایا۔ انہوں نے رومانوی افسانہ نگاروں کی بہترین خصوصیات کو اپنے افسانوں میں جذب کیا۔ ان کی فکر کا بنیادی ماخذ ماورائی ہے اور نہ ان کا تخیل سماوی ہے جیسا کہ علامہ نیاز فتح پوری کا انداز ہے۔ ان کے افسانوں میں محبت کا عنصر موجود ہے لیکن اس میں نیاز کے افسانوں کا سا ہیجان اور اضطراب نہیں ہے۔ ان کے کردار محبت بھی کرتے ہیں اور اس میں ناکام بھی ہوتے ہیں۔ جس کے نتیجے میں ان میں روحانی یاسیت پائی جاتی ہے۔

اسی طرح اے حمید کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اُس کے افسانوں کا بڑا اور اہم موضوع محبت ہے اور شفیق الرحمٰن کے افسانوں کا موضوع بھی محبت ہے لیکن اے حمید نے محبت کے المناک اور شفیق الرحمٰن نے خوشگوار معاملات کو اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔ اے حمید کے افسانوں کے مجموعے 'منزل منزل' کے بعد موضوعات میں تنوع کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے افسانوں میں بظاہر مختلف سرزمینوں، ثقافتوں، عقیدوں اور انسانوں کا ذکر ہے مگر ان کی رومانیت سب کے بارے میں یکساں رویہ رکھتی ہے اور کم وبیش سب ہی کے محسوسات اسی طرح کے ہیں، اُن کی طویل کہانیاں زیادہ معیاری نہیں ہیں۔ تفصیل پسندی اُن کا شیوہ ہے جو ابلاغ میں رکاوٹ بنتا ہے جبکہ شفیق الرحمٰن کہانی کا سلیقہ جانتے ہیں۔ انہیں کہانی کی

زبان اور بیان پر ایسی قدرت ہے جو ان کے معاصرین میں بہت کم افسانہ نگاروں کو حاصل ہے۔ وہ اپنے چھوٹے چھوٹے جملوں اور اپنی چھوٹی چھوٹی عبارتوں میں بڑی آسانی اور روانی کے ساتھ ہر منظر اُجاگر کرتے چلے جاتے ہیں۔ محمد خالد اختر کی ان کے بارے میں رائے ہے:

''شفیق سہل نویس نہیں ہے، جیسا کہ اس کی نثر کی بے ساختہ روانی سے کئی ایک کو گمان ہوگا۔ اس نے آج تک کوئی چیز قلم برداشتہ یا ایک نشست میں نہیں لکھی۔ جب کسی چیز یا کہانی کے جراثیم اس کے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں تو وہ اس پر اچھی طرح سوچتا ہے، اپنے دوستوں سے مشوروں کی خاطر اس پر بحث کرتا ہے، اپنی کاپی کے بیسویں صفحے کرداروں کے اسکیچوں اور پلاٹ کے ارتقاء کے مختلف ممکنات سے سیاہ کر ڈالتا ہے۔ کئی کئی ہفتے وہ ایک بھینس کی طرح اس آئیڈیا کی جگالی کرتا رہتا ہے، اور جب تک اسے پورا اطمینان نہیں ہو جاتا، وہ اصل کہانی کو لکھنا شروع نہیں کرتا۔ 'پچھتاوے' اور 'مدوجزر' کی اکثر کہانیاں دو تین مہینے کی مسلسل سوچ اور محنت کا نتیجہ ہیں۔ اکثر وہ ایک کہانی کو دوبارہ اور سہ بارہ لکھے گا اور اسے اشاعت کے لیے اس وقت تک نہ بھیجے گا جب تک اس کا فنکارانہ ضمیر (Artistic conscience) اسے یہ نہیں کہے گا، 'اسے اشاعت کے لیے بھیج دو، یہ اچھی چیز ہے۔' وہ ایک بے حد دیانت دار فنکار ہے۔ وہ اپنے پڑھنے کو سونے کے بدلے پیتل دے کر دھوکا نہیں دیتا۔''(۱)

ان کے افسانوں میں شگفتگی کے عناصر کو ظرافت سے گڈ مڈ نہیں کر سکتے کیوں کہ انہوں نے اپنی نثر میں دو طرز اسلوب اپنائے ہیں۔ ایک میں مزاح اور دوسرے میں زندگی کی سنجیدگی کو لیکن اس انداز میں کہ ان کی ذاتی زندگی کے تجربات، ارد گرد کی دنیا، ملکی اور بین الاقوامی سطح کے تجربات کو وہ جب بیان کرتے ہیں تو کبھی کبھی یہ بھی فراموش کر دیتے ہیں کہ وہ کہانی لکھ رہے ہیں۔ ہر منظر اور واقعے کی تفصیلات بیان کرتے ہوئے اُن کے اندر انفرادیت کا احساس موجود ہوتا ہے۔ اُن کے مجموعے 'دجلہ' میں شامل 'دھند' کے عنوان سے ان کا طویل مختصر افسانہ ہے جس سے انہیں بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کے متعلق ڈاکٹر انوار احمد اپنے خیالات کا اظہار یوں کرتے ہیں:

''دجلہ' کو سی۔ ایس۔ ایس کے نصاب میں شامل کیا گیا اور پاکستان کی مقتدر کلاس میں شمولیت کی وجہ سے کسی بھی مہذب شخص کے لیے اس افسانے کے بارے میں گفتگو کرنا آسان ہو گیا حالانکہ قرۃ العین حیدر اور محمود نظامی کی تحریروں کے سائے میں اس کی الگ شناخت آسان نہیں۔''(۲)

شفیق الرحمٰن کا تعلق ایک ایسے ادارے سے تھا جہاں سرکاری حلقوں میں تو انہیں خاصی پذیرائی ملی، لیکن ادبی حلقوں میں کم۔ اس کی وجہ اعلیٰ عہدوں پر اُن کی تعیناتی اور ادیبوں سے دوری کے علاوہ اُن کی تخلیقی صلاحیتیں بھی ہیں۔ افسانہ نگار کے طور پر ان کا بہتر تخلیقی جوہر 'دجلہ' کی کہانیوں میں پیدا ہوا۔ جس نے اُنہیں بطور افسانہ نگار منوایا۔ اس کے علاوہ ان کی دیگر کہانیاں انہیں ادبی حلقوں میں وہ مقبولیت نہیں دلا سکیں جو قرۃ العین حیدر اور مرزا ادیب کو افسانہ نگار کے حوالے سے ملیں۔ سنجیدہ افسانہ لکھتے ہوئے کبھی کبھی ان کے اندر کا مزاح نگار بھی جاگ اُٹھتا ہے تو وہ کہانیوں کو مزاحیہ افسانے کہنے لگے جو کہانی اور مزاح کے بین بین ہیں۔

شفیق الرحمٰن اردو ادب میں مزاح نگاری کی وجہ سے غیر سنجیدہ نظر آئے۔ ان کے افسانے پڑھیں تو احساس ہوتا ہے کہ وہ فلسفہ حیات کی کچھ نئی تفسیریں پیش کرتے ہیں۔ وہ زندگی کے بہت سے مسائل اپنے خاص انداز یعنی شگفتہ انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں غم عشق اور غم روزگار پہلو بہ پہلو چلتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ سرسری مطالعہ میں غم روزگار کا خیال نہ رہے اس کی وجہ یہ ہے کہ شفیق الرحمٰن نے اکثر اس مصرعے پر عمل کیا ہے۔

ع جو غم ہوا اُسے غم جاناں بنا لیا

اوراس کا نتیجہ یہ ہوا کہ زندگی کی حقیقت پرافسانوی رنگ کا پردہ پڑ جاتا ہے۔ پھر کبھی کبھی حقیقت بھی ظاہر ہو ہی جاتی ہے۔ شفیق الرحمٰن اپنے ایک افسانے میں لکھتے ہیں:

''دنیا کو تم بھی خوش نہیں رکھ سکتے۔ اگر تم احمق ہوئے تو دنیا تم پر ہنسے گی۔ تمہارا مذاق اُڑائے گی۔ اگر تم عقل مند ہوئے تو حسد کرے گی۔ اگر تم الگ تھلگ رہے تو تمہیں چڑچڑ اور مکار گردانا جائے گا۔ اگر تم ہر ایک سے گھل مل کر رہے تو تمہیں خوشامدی سمجھا جائے گا۔ اگر تم نے سوچ سمجھ کر دولت خرچ کی تو تمہیں پست خیال اور کنجوس کہیں گے اور اگر فراخ دل ہوئے تو فضول خرچ اور بے وقوف، عمر بھر تمہیں کوئی نہیں سمجھے گا نہ سمجھنے کی کوشش کرے گا۔ تم ہمیشہ تنہا رہو گے حتیٰ کہ ایک دن آئے گا تم چپکے سے اس دنیا سے رخصت ہو جاؤ گے۔''(۳)

وہ اکثر زندگی کے تلخ حقائق کی طرف اشارہ کرتے ہیں لیکن انداز اتنا شگفتہ ہوتا ہے کہ تلخی محسوس نہیں ہوتی۔ اُن کے افسانوں کا اگر بہ غور مطالعہ کیا جائے تو زندگی کے متعلق ان کے فلسفیانہ نقطۂ نظر کا احساس ہوتا ہے:

''زندگی بڑی مشکل ہے۔ جس کے لیے مرتبہ کی ضرورت ہے۔ عزت کی ضرورت ہے۔ دولت کی ضرورت ہے اور روپیہ حاصل کرنے کے لیے مقابلہ ہوتا ہے۔ مقابلہ میں جھوٹ برابر بولنا پڑتا ہے، دھوکہ دینا پڑتا ہے، غداری کرنی پڑتی ہے۔ یہاں تک کہ کوئی کسی کی پروا نہیں کرتا۔ دنیا میں دوستی، محبت، اُنس سب رشتے مطلب پر قائم ہیں۔۔۔۔ محبت آمیز باتوں، مسکراہٹوں، مہربانیوں، شفقتوں ان سب کی تہہ میں کوئی غرض پوشیدہ ہے۔ یہاں تک کہ خدا کو بھی لوگ ضرورت پڑنے پر یاد کرتے ہیں۔''(۴)

یہ فقرے ان لوگوں کو یقیناً چونکا دیں گے جو شفیق الرحمٰن کو غیر سنجیدہ افسانہ نگار اور لطیفہ گو سے زیادہ اہمیت دینے کو تیار نہیں لیکن شفیق الرحمٰن کی نجی زندگی کا مطالعہ کرنے سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ وہ خاموش اور تنہا رہنا زیادہ پسند کرتے تھے۔ انہوں نے ساری عمر بااصول زندگی گزاری، کچھ بھی ہو وہ اپنے روزمرہ معمولات میں تبدیلی پسند نہیں کرتے تھے۔ آخری عمر تک زندگی کے بڑے بڑے حوادث سے گزرنے کے باوجود انہوں نے کبھی یہ محسوس نہیں ہونے دیا کہ اپنے عزیزوں کے بچھڑنے کے دکھ نے انہیں اندر سے کمزور کیا بلکہ وہ اُسی شان سے اُسی انداز میں زندگی بسر کرتے رہے۔ ان کی دوستیاں محدود تھیں۔ مطالعہ، سیر، ورزش اور اپنی ذات میں گم رہنا ان کے معمولات کا اہم حصہ تھا۔ ایک بیٹے کی حادثاتی موت، دوسرے بیٹے کی خود کشی کی کوشش اور بیوی کی شدید علالت نے ان کے اندر جو توڑ پھوڑ کی اس کا اظہار کبھی نہ ہونے دیا۔ انہوں نے اپنی شخصیت کا جو امیج بنایا تھا اس میں کمی نہ آنے دی ایسے مزاج کا حامل تخلیق کار معاشرتی ناہمواریوں اور تبدیلیوں کو حساس شخص کی نظر سے دیکھ رہا تھا۔ وہ کبھی تو زندگی کے دکھوں کو ہنسی مذاق میں اڑا دیتا ہے اور کبھی اپنی کہانیوں میں تفصیل سے کام لیتے ہوئے ذہن کو اُلجھاتا اور اپنا کتھارسس بھی کرتا ہے۔

شفیق الرحمٰن کے افسانوں کا فنی وفکری جائزہ لیں تو یہ واضح ہوتا ہے کہ وہ رومانوی طرز کے افسانہ نگار ہیں لیکن یہ عجب بات ہے کہ بہت سی کہانیوں یا افسانوی مجموعوں کے باوجود اردو افسانہ نگاروں کی صف میں انہیں وہ مقام نہ مل سکا جو پریم چند، سجاد حیدر یلدرم، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، خدیجہ مستور، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، ہاجرہ مسرور، احمد ندیم قاسمی اور ان جیسے بہت سے افسانہ نگاروں کو ملا جو اپنے منفرد اسلوب اور طرزِ اظہار کے باعث صفِ اول کے افسانہ نگار قرار پائے لیکن جس طرح قرۃ العین حیدر، شوکت صدیقی اور عزیز احمد نے اپنے افسانوں کی نسبت ناولوں کی بدولت زیادہ شہرت پائی اگرچہ ان کی صلاحیتوں کا اظہار افسانوں میں بھی ہوا، اسی طرح شفیق الرحمٰن کو بھی افسانوں کی نسبت مزاح میں زیادہ شہرت ملی حالاں کہ شفیق الرحمٰن کی شخصیت، مزاج اور نجی زندگی کے حوالے سے بہتر اظہار افسانوں میں ہوا ہے۔

شفیق الرحمٰن کے ہاں موضوعات، کردار اور اسلوب کی متنوع جہتیں ملتی ہیں اور ان ہی کی مدد سے ان کے افسانوں میں نئی

فضا اور ماحول تخلیق ہوا ہے۔ اس ماحول اور فضا کو انہوں نے اپنے افسانوں میں کرداروں سے مرصع کیا۔ نیز دلکش اور شگفتہ اسلوب کی وجہ سے انہوں نے اپنے آپ کو اُردو ادب میں ایک منفرد افسانہ نگار کے طور پر منوایا ہے۔ شفیق الرحمٰن کے موضوعات میں اس دور کی ترقی پسندی کے رویے نہیں ملتے۔ اس لیے کہ وہ سچی باتیں کہتے تو ہیں لیکن جذبات کے سیلاب میں بہہ نہیں جاتے۔ وہ سماج اور اس کے مظالم سے ٹکر لینے کے بجائے انسانی فطرت کے خوش گوار پہلوؤں کو ہلکے پھلکے انداز میں بیان کرتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے دوش بدوش ان کی تحریروں میں زندگی کے ناسوروں کو چھیڑنے کے بجائے فطرت انسانی سے محبت کا پہلو ملتا ہے۔ اُن کے افسانوں میں ایک خاص طبقے کی ترجمانی ملتی ہے لیکن متوسط اور خوشحال طبقہ بھی ان کی تحریروں کا حصہ بن جاتا ہے کیوں کہ وہ خود بھی اس طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کا کہنا ہے کہ انہوں نے کوئی نئی چیز لکھنے کی کوشش نہیں کی اور نہ ہی ادب میں کوئی نئی صنف متعارف کرانے کی کوشش کی ہے بلکہ انہوں نے وہی لکھنے کی کوشش کی ہے، جسے انہوں نے خود اپنی زندگی میں دیکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں زندگی جھلکتی ہے۔ مناظر فطرت کا حسن اس ازلی ہستی کی یاد دلاتا ہے جس نے اس کائنات میں اَن گنت رنگ بکھیرے ہیں۔ شفیق الرحمٰن کے افسانوں میں مناظر فطرت اور مزاح کے ساتھ ساتھ فلسفیانہ افکار بھی ملتے ہیں۔ انہوں نے ان افکار کو خشک فلسفہ نہیں بننے دیا بلکہ رومانیت کا عنصر اپنی تحریر میں برقرار رکھتے ہوئے ان افکار و خیالات کو شگفتگی عطا کی ہے۔ مثال کے طور پر ان کے افسانہ 'منزل' سے اقتباس دیکھئے:

> ''جب میں مرجاؤں تو جہاں چاہو دفن کر دینا کسی ہرے بھرے میدان میں جہاں دور دور تک سبز مخمل کی طرح بچھا ہو۔ جہاں خودرو پھول گھاس سے سر نکال کر جھولتے ہوں۔ یا کسی ایسے ویرانے میں جہاں کھنڈر ہوں، بگولے اُڑتے ہوں، جہاں خزاں اور بہار میں کوئی فرق نہ ہو، جہاں تنہائی ہو، وحشت ہو، یا کسی چوٹی پر درختوں کے جھنڈ میں دفن کر دینا، جہاں برف باری میری قبر پر سفید چادر چڑھاتی رہے، بہار آنے پر جب سورج چمکے تو کلیاں کھل کر پھول بن جائیں بھنورے گانے لگیں، معطر ہوائیں خوشبوئیں بکھیرتی ہوئی گزر جائیں۔ کوئی تیز ہوا کا جھونکا آئے تو قبر پر پھولوں کی بارش ہو جائے۔ دوستو! یا مجھے اپنے دلوں میں دفن کر دینا!''(۵)

شفیق الرحمٰن نے دوسری جنگ عظیم (۱۹۳۹ء-۱۹۴۵ء) کی ہولناکیوں کو اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ اس لیے ان کا کہنا تھا کہ اتفاق اور قسمت میں لکیر کھینچنا بہت مشکل ہے۔ یہ اقتباس دیکھئے:

> ''لیکن یہ قسمت نہ تھی، حادثہ تھا، محض حادثہ، قدرت بہت لاپرواہ ہے اور اگر محض ایک شخص لاکھوں انسان کی قسمت بدل سکتا تو وہ قسمت ہی کیا ہوئی۔ بڑی بڑی جنگوں میں ایک انسان یا چند گنے گنائے انسان دنیا کو تہس نہس کر کے رکھ دیتے ہیں۔ یہی تقدیریں یوں چٹکی میں بدل جاتی ہیں۔ مجھے دو فقروں سے بڑی چڑ ہے۔ ایک تو یہ کہ قسمت میں یونہی لکھا تھا اور دوسرے یہ کہ جو کچھ ہوا بہتری کے لیے ہوا۔''(۶)

یہاں دیکھئے کہ ہماری عام زندگی میں چھوٹی چھوٹی باتیں ہیں جن پر ہم اکثر توجہ نہیں دیتے لیکن ہر انسان کے رویے میں ایسی باتیں موجود ہیں کہ کچھ نہ کہتے ہوئے بھی بولتے رہتے ہیں۔ شفیق الرحمٰن کی کہانیوں میں حزن و ملال کا عنصر بھی جگہ جگہ دکھائی دیتا ہے، فرد کی تنہائی، داخلیت پسندی، زندگی کی کے ہنگاموں سے فرار اور فرد کے اندر ذہنی کشمکش اُن کے افسانوں کی نمایاں خصوصیت ہے۔ اس کے علاوہ وہ تفصیل پسندی کی طرف مائل بھی رہے یہ تفصیل پسندی کبھی کرداروں کے تعارف میں ہوتی ہے تو کبھی مناظر میں۔ افسانہ کی بنت کو خواہ مخواہ کی تفصیل پسندی نقصان بھی پہنچاتی ہے۔ اس سے یہ تاثر اُبھرتا ہے کہ تخلیق کار اپنے قاری پر اعتبار نہیں کرتا۔ وہ اُسے سوچنے کا موقع نہیں دیتا اور اپنی مرضی سے کہانی کا انجام قاری کو ذہن نشین کراتا ہے۔ بعض اوقات یہی بات کہانی کے تاثر کو متاثر بھی کرتی ہے۔ اردو کے رومانوی افسانہ نگاروں کا بھی یہی مسئلہ تھا کہ وہ رمز و ایمائیت یا جزئیات نگاری کی جانب توجہ دینے کی بجائے اپنے جذبات و خیالات کو قاری تک منتقل کرنے کیلئے کبھی مناظر کی

تفصیل سے اور کبھی کردار کو اہمیت دے کر من چاہی دنیا تخلیق کر کے خوبصورت اسلوب کے ذریعے بات سے بات پیدا کرتے چلے جاتے ہیں اسی وجہ سے شفیق الرحمٰن کی تصنیف 'دجلہ' میں شامل 'دھند' افسانے کی بجائے طویل مختصر افسانہ کی شکل اختیار کر گیا کہیں اس کو ناولٹ قرار دیا گیا ۱۵۲ صفحات کے اس افسانے میں انہوں نے اپنے تمام پسندیدہ کرداروں کو اکٹھا کر دیا ہے جن میں حکومت آپا، مقصود گھوڑا، شیطان، مشکوک، نحیفہ، ملغوبہ اور واحد متکلم جیسے کردار جس نے احمقوں کا مرکب بنا رکھا ہے۔ اسی طرح افسانہ 'نیلی جھیل' میں بھی انہوں نے انسانی زندگی میں نفسا نفسی اور فرار کو موضوع بنا کر تفصیل پسندی سے کام لیا کہ دنیا میں دوستی، محبت یہ سب رشتے مطلب پر قائم ہیں۔ محبت آمیز باتوں اور مسکراہٹوں کی تہہ میں کوئی نہ کوئی غرض پوشیدہ ہوتی ہے۔ لوگ اللہ سے دُعا کرتے ہیں اور جب دُعا قبول ہو جاتی ہے تو دہریے بن جاتے ہیں۔ شفیق الرحمٰن نے اُردو مزاح نگاری کو اسلوبیاتی تنوع عطا کرنے کے ساتھ ساتھ افسانہ نگاری میں بھی موضوعاتی تنوع اس طرح پیدا کیا ہے کہ روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی باتوں کو بھی کہانی میں شامل کر دیا۔ اس لیے ان کے ہاں مشاہدے کی وسعت اور فکر وطنز کا امتزاج ملتا ہے۔ ان کی شگفتگی میں چھپی ہوئی گہری معنویت متاثر کن ہے۔ ذیل کے اقتباسات یہ ثابت کرتے ہیں کہ شفیق الرحمٰن کے ہاں مشاہدہ اور خوبصورت اسلوب دونوں کا ایک امتزاج پایا جاتا ہے۔ اُن کے افسانے 'تمنا' میں ہم قافیہ الفاظ کے استعمال سے مزاح تخلیق کیا گیا۔

> ''دنیا کی سب سے بڑی لعنت بیوروکریسی ہے جو کسی بیمار دماغ کا بیمار خواب معلوم ہوتی ہے۔ اگرچہ ڈیموکریسی اس سے بڑی آفت ہے، مگر خیال ہے کہ اگر آج ڈپلومیسی کا خاتمہ ہو جائے تو دنیا میں امن پھیل جائے۔ سچ پوچھئے تو دنیا کی بیہودہ ترین چیز ارسٹوکریسی ہے۔''(۷)

اسی طرح 'منزل' کا اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> ''یہ روح میں گھلی ہوئی ابدی تنہائی، تدبیر اور تقدیر دونوں کی بے بسی، زندگی کے غیر یقینی پن اور منزل کا خف! منزل جو آنکھوں سے اوجھل ہے۔۔۔ اور نامعلوم!''(۸)

اسی طرح 'دوراہا'، سے اقتباس ملاحظہ کیجئے:

> ''اُس کا لباس سرخ تھا، ہونٹ سرخ تھے، رخسار سرخ تھے، بال سرخ تھے۔ وہ شگوفہ نہیں شعلہ معلوم ہو رہی تھی۔۔۔ چست لباس، عشرت خیز نگاہیں سب دعوت نظارہ دے رہے تھے۔ اس دہکتے ہوئے شعلے میں بلا کی جاذبیت تھی۔''(۹)

حوالہ جات

۱۔ محمد خالد اختر، 'شفیق الرحمٰن'، مشمولہ 'آج'، شمارہ ۵۲، فروری ۲۰۰۵ء، ص ۲۳۔

۲۔ انوار احمد، ڈاکٹر، 'اُردو افسانہ ایک صدی کا قصہ'، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۷ء، ص ۳۰۷۔

۳۔ شفیق الرحمٰن، 'نیلی جھیل'، مشمولہ 'حماقتیں'، بار اول ۱۹۴۷ء، مکتبہ جدید لاہور، ص ۴۱۔

۴۔ ایضاً، ص ۴۱۔

۵۔ شفیق الرحمٰن، 'پچھتاوے'، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۴۸ء، ص ۴۱۔

۶۔ شفیق الرحمٰن، 'پچھتاوے'، ص ۲۸۔

۷۔ //، 'تمنا'، مشمولہ، حماقتیں، بار اول ۱۹۴۷ء، مکتبہ جدید لاہور، ص ۱۳۷۔

۸۔ //، 'منزل'، مشمولہ، پچھتاوے، ص ۴۱۔

۹۔ //، 'دوراہا'، مشمولہ، پچھتاوے، ص ۱۲۶۔

ڈاکٹر عقیلہ بشیر

عزیز احمد کے ناولوں میں عورت کا جنسی و رومانوی پہلو

Aziz Ahmad is one of the most papular novelists of Urdu. There are allegations of sex elements in his work. It is interesting to examine the pressure of these elements. During his psychological and social conflicts of characters in the consequence of feminist theory of criticism alongwith socio psychological background of his female characters, the mind self writer has also evaluated in this article.

عزیز احمد ۱۹۱۳ء کو بارہ بنکی میں پیدا ہوئے۔ گھر کا ماحول علمی اور ادبی تھا۔ والد وکیل ہونے کے ساتھ ساتھ شاعری سے بھی شغف رکھتے تھے۔ عزیز احمد نے ۱۹۳۴ء میں جامعہ عثمانیہ حیدر آباد دکن سے انگریزی میں بی اے آنرز کیا۔ ۱۹۳۸ء میں لندن یونیورسٹی سے بی اے آنرز کی ڈگری لی۔ اور اسی سال جامعہ عثمانیہ میں انگریزی کے لیکچرار مقرر ہوئے۔ جہاں ترقی کر کے پروفیسر کے عہدے پر فائز ہوئے۔

۱۹۴۱ء سے ۱۹۴۵ء تک نظام حیدر آباد کی ''بہبود شہوار'' کے سیکرٹری مقرر ہوئے۔ ۱۹۴۹ء میں عزیز احمد پاکستان آ گئے اور حکومت پاکستان کے فلم و مطبوعات کے محکمے کے ڈائریکٹر مقرر ہوئے۔ ۱۹۵۷ء میں لندن یونیورسٹی اورینٹل اور افریقین اسٹڈیز کے سکول میں اردو اور ہندی کے شعبہ میں لیکچرر مقرر ہوئے۔ ۱۹۶۲ء میں ایسوسی ایٹ پروفیسر ہو کر ٹورنٹو یونیورسٹی (کینیڈا) کے شعبہ اسلامیات سے وابستہ ہو گئے۔ ۱۹۷۲ء میں یونیورسٹی آف لندن نے ان کی خدمات کے اعتراف میں ڈی لٹ کی ڈگری سے نوازا۔ ۱۶ دسمبر ۱۹۷۸ء میں انتقال ہوا۔ ان کی آخری آرام گاہ کینیڈا کے شہر ٹورنٹو میں ہے۔

عزیز احمد نے یوں تو ادبی تنقید، تراجم، مقالات، تاریخ، افسانہ، شاعری، ڈرامہ غرض تمام ادبی اصناف میں طبع آزمائی کی اور بہت سی وقیع تصانیف رقم کیں۔ تاہم ان کے جو چھ ناول شائع ہوئے ان کے نام ہوس، مرمر اور خون، گریز، آگ، ایسی بلندی ایسی پستی اور شبنم ہیں۔

عزیز احمد کے ناولوں کا بنیادی خیال عورت اور اسکی جنسی کشش ہے اور جہاں ان دو عناصر کی کارفرمائی ہوگی وہاں تلذذ کا پہلو زیادہ اجاگر ہوگا۔ خصوصاً ان کے ابتدائی دو ناولوں یعنی ہوس اور مَرمَر اور خون میں سستی جنسیت پائی جاتی ہے۔ انہوں نے اپنے آرٹ کی آڑ میں عقل، جذبات، محبت و ہوس، مرد اور عورت کے تعلقات کی کشاکش کو بڑی خوش اسلوبی سے بیان کیا ہے۔

ان کے ناول ''ہوس'' کا ہیرو نسیم جو اپنی تعلیم کے سلسلے میں چچا کے یہاں رہتا ہے اپنی چچا زاد بہن زلیخا میں دلچسپی لیتا ہے جو عمر میں اس سے بڑی اور معمولی شکل و صورت کی ہے جبکہ اس کی دوسری بہن سلیمہ خوش شکل اور اس کی ہم عمر ہے۔ لیکن زلیخا کا اثر جنسیت لئے ہوئے تھا اس کے اندر خود پسندی اور نخوت تھی اور کبھی کبھی خود پسندی اور نخوت نسوانیت کی تکمیل بھی کرتی ہے اس لئے نسیم اپنی جمالیاتی حس کی تسکین سلیمہ کے دیدار سے کرتا ہے اور اپنی نفسی ہوس کے لئے زلیخا کا انتخاب کرتا ہے۔

سلیمہ کے کردار میں کوئی الجھاؤ نہیں وہ سیدھی سادی، خوش شکل اور معصوم لڑکی ہے۔ وہ اپنی بہن کے طعن و تشنیع کا شکار بھی ہوتی ہے مگر اپنے جذبات پر قابو رکھتی ہے آخر میں اس کی شادی نسیم سے ہوتی ہے اور سہاگ رات کو نسیم پر یہ راز آشکار ہوتا ہے کہ

وہ شادی سے پہلے ہی اپنی عزت کا آبدار موتی گنوا چکی ہے۔

دوسری طرف زلیخا ہے جسے دیکھ کر نسیم کے ذہن میں کبھی قلوپطرہ کا خیال آتا ہے اور کبھی جب زلیخا کے چہرے پر سنجیدہ دلکشی اور بااخلاق تبسم کی جگہ کھینچاؤ، چہرے کی سیاہی اور اس کے بُشرے کے ذریعے اس کے کردار کی نخوت اور خود پسندی اجاگر ہوتی ہے تو نسیم کو اس وقت لیڈی میکبتھ کا چہرہ یاد آجاتا ہے۔ زلیخا کا کردار ایسی مشرقی باپردہ لڑکی کا ہے جس کا مقام گھر اور چاردیواری ہے۔ پہلی مرتبہ اس کا کزن اس کے گھر آکر ٹھہرتا ہے اور پھر اس کے نام محبت نامے لکھتا ہے اپنی دلی بے تابیوں کا بے باکی سے اظہار کرتا ہے وہ اپنے آپ کو قدم قدم پر سنبھالتی آگے بڑھتی ہے لیکن بہت عرصے تک اپنے جذبات پر بند نہیں باندھ سکتی اور پھر اپنے پیار کے آگے گھٹنے ٹیک دیتی ہے۔ وہ اپنی محبت میں مخلص اور سچی ہے۔ لیکن اس کا محبوب اپنا مطلب پورا کر کے آگے بڑھ جاتا ہے اور اپنے تمام مسائل ومصائب کا وہ تنہا مقابلہ کرتی ہے۔

ایسی اخلاقی بے راہروی اور جنسی طلب کو نسیم فطری محبت کہتا ہے یعنی وہ محبت جو کسی مرد کو کسی عورت سے اس وجہ سے ہو کہ وہ عورت ہے، اسے محبت تو نہیں زیادہ سے زیادہ جنسی کشش کہا جاسکتا ہے اور جہاں تک خوبصورتی کا تعلق ہے تو سلیمہ میں ملکوتی حسن تھا مگر ملکوتی حسن کی کشش جذباتی کشش نہیں ہوتی۔ ملکوتی حسن کی پرستاری کے حقیقی لطف کا مطلب یہ ہے کہ دور سے دیکھا کرے کوئی۔ سلیمہ کا حسن اگر اثر کرسکتا تھا تو صرف جمالی فہم پر جبکہ اس کے مقابلے میں زلیخا میں زندگی کی آگ تھی اور اس کی نسوانیت پختہ ہوچکی تھی وہ عمر کے اس حصہ میں تھی جب کوئی لڑکی خام نہیں رہتی۔ اس کے جسم کی ایک مکمل جنبش ایک عورت کے جسم کا جیتا جاگتا تصور پیش کرتی ہے۔ وہ عشق کرتی ہے مگر اس کے اندر ایک کشمکش برابر جاری رہتی ہے:۔

> ''حجاب اس کو روکتا تھا تو جذبات جو قید کی وجہ سے اور حساس ہوگئے تھے۔ اس کو اکساتے تھے۔ نسوانی نخوت اس کے لئے سدراہ بنتی تھی تو نسوانی صنفیت اس کو مشتعل کرتی تھی۔''(۱)

نسیم زلیخا کی نسوانی اداؤں اور جنسی ترغیب کی وجہ پردے کو قرار دیتے ہوئے کہتا ہے:۔

> ''وہ عام پردہ نشین لڑکیوں کی طرح مرد سے ناواقف تھی مرد اس کے لئے اس کی تمناؤں کے لئے اس کی چھپی ہوئی آرزوؤں کے لئے ایک معمہ تھا اگر پردہ نہ ہوتا تو یہ خطرناک اجنبیت اور یہ تباہ کن ترغیب نہ ہوتی پردے نے خود اس تباہی کا سامان کردیا جس سے بچانے کے لئے پردے کا اہتمام کیا گیا تھا۔''(۲)

لیکن نسیم یہ بھول جاتا ہے کہ اس کا اپنا شباب ایک عورت کا طلبگار تھا اور اس کے شباب نے آنکھیں بند کر کے اپنے محدود دائرے میں زلیخا کا انتخاب کیا اور اس کے حس سے کوئی سروکار نہ رکھتے ہوئے صرف اس کی جنسیت سے متاثر ہوا اپنے مقصد میں کامیاب ہو کر دوبارہ پلٹ کر یہ بھی نہ دیکھا کہ اس کی چند روز عیاشی نے ایک عورت کی زندگی کو کتنا اجیرن بنادیا اور اپنی تمام روسیاہی کا ذمہ دار پردے کو ٹھہراتا ہے۔ حالانکہ مرد کی ہوس کے نتیجہ میں ایک لڑکی ہمیشہ کے لئے برباد ہوگئی۔ پروفیسر سلیمان اطہر جاوید اس کردار کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

> ''ایک مخصوص معاشرے کی پروردہ لڑکی کے جذبات کو حساسات کی ترجمان اور اس کی محبت، رعونت اور ملائمیت کی عکاسی میں عزیز احمد کامیاب ہیں۔''(۳)

اسی دور کا لکھا گیا دوسرا ناول ''مرمر اور خون'' ہے یہ ناول بھی جنس اور رومان کے گرد گھومتا ہے اس ناول کے نسوانی کردار عذرا کی نسبت مصنف نے بار بار یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ وہ سب سے الگ ہے اس کی تعمیر مشرق ومغرب کے متضاد عناصر سے ہوئی ہے کیونکہ عذرا کا باپ ہندی اور ماں یورپین ہے اس لئے وہ مشرق ومغرب کی آمیزش کی وجہ سے اپنے طرزِ خیال میں مشرق ومغرب دونوں سے جدا ہے۔ عذرا کی محبت بھی اس کے کردار کی طرح مبہم ہے اسے نہ رفعت سے دلی محبت تھی اور نہ طلعت سے۔ اس کے باوجود دونوں سے شادی کے لئے تیار ہوجاتی ہے۔ دوسرا نسوانی کردار اس کی ملازمہ زینب کا ہے زینب

اورعذرا کا گناہ مشترک ہے فرق ہے تو امیری اور غریبی کا۔

عذرا کا باپ عذرا کے لئے جو سوچتا ہے وہ ہر بیٹی کے لئے اس کے باپ کی سوچ ہے:۔

''اس کے خیال میں عذرا کا بچپن ہمیشہ اس کے لئے باقی رہے گا اس کے خیال میں عذرا کبھی عورت بن ہی نہیں سکتی تھی یا شاید وہ عورت ہو تو سکتی تھی مگر تمام عورتوں سے بالکل علیحدہ۔ایک ایسی عورت جس پر معصوم بچپن ہمیشہ سایہ کئے رہے گا۔جس کو اس کے اپنے یا دوسروں کے شباب کی شورشیں کبھی پریشان نہ کریں گی۔''(۴)

عذرا جو بن ماں کی بچی ہے اپنے باپ سے بہت قریب ہوتے ہوئے بھی اپنے آپ کو تنہا سمجھتی ہے اور اپنے جذبات خود بھی سمجھنے سے قاصر ہے۔بائرن، شیلے اور الزبتھ برٹ اور ان تمام ناولوں کا اور فلسفۂ محبت کی ان تمام کتابوں کا جو اس نے اپنی طالب علمی کے زمانے میں پڑھی تھیں اس پر بظاہر کچھ اثر دکھائی نہیں دیتا بلکہ تمام عمر اپنے باپ کے ساتھ بسر کرنے کی وجہ سے اس کی طبیعت میں ایک قسم کی مردانہ بے پرواہی نے نسوانی حجاب کی جگہ لے لی تھی نسوانی شعور اور تخیلات کی معیاری دنیا نے اسے کسی قسم کی خواہش سے بے نیاز کر دیا تھا۔وہ سوچتی تھی:۔

''وہ اس دنیا میں محض اس لئے تنہا ہے کہ وہ سب سے الگ ہے اس کی تعمیر ہی مشرق اور مغرب کے متضاد عناصر سے ہوئی ہے۔اس کی ماں اگر مری نہ بھی ہوتی تب بھی وہ اپنے باپ کی طرح اجنبی سی ہوتی۔اس کی تربیت اس قدر آزادی کے باوجود کچھ اس طرح ہوئی تھی کہ نہ وہ خالص مغربی حلقوں میں اور نہ اعلیٰ مشرقی حلقوں میں اپنے آپ کو بے تکلف پاتی تھی۔''(۵)

اس لئے وہ محسوس کرتی تھی کہ مشرق و مغرب کی آمیزش کی وجہ سے وہ اپنی افتادِ طبع اور اپنے طرزِ خیال کی حد تک مشرق اور مغرب دونوں سے علیحدہ ہے اگر اس کے کچھ اور بہن بھائی ہوتے تو شاید وہ اپنے آپ کو ایسی ہستی نہ سمجھی جو سوسائٹی میں سب سے الگ ہو۔

عورتوں میں جسمانی قربت ایک خاص قسم کی تسکین کا باعث ہوتی ہے یہ تسکین اسے اپنی واحد سہیلی نسرین سے حاصل ہو جاتی ہے:۔

''نسرین نے اس کی پیشانی سے اپنی پیشانی آہستہ سے ٹکرا کر آہستہ سے اس کے دائیں رخسار پر ایک طمانچہ رسید کیا اور پھر اس کی پیشانی کو چوم لیا۔''(۶)

اور جب رفعت اس کی طرف دوستی کا ہاتھ بڑھایا ہے تو وہ کسی قسم کے جذبات یا احساسات کے نہ ہوتے ہوئے محض اپنی تنہائی سے بچاؤ کے لئے اس کا ساتھ قبول کر لیتی ہے اور یوں بلا کسی رکاوٹ کے ان کی منگنی طے ہو جاتی ہے۔وہ غور کرتی ہے:۔

''کیا اُسے رفعت سے محبت تھی؟ مطلق نہیں۔کیا اسے رفعت سے اب محبت ہے؟ مطلق نہیں۔رفعت اس کے لئے صرف ایک قسم کا خیال تھا جو اس نے اپنی اس تنہائی کو رفع کرنے کے لئے گوارا کیا تھا۔''(۷)

اس اثنا میں ہندوستان سے کچھ فوجی افسر شنگھائی بھیجے گئے جس میں رفعت کا نام بھی شامل تھا۔اس احساس کے ساتھ کہ اب رفعت اس سے جدا ہونے والا ہے اس کے دل میں ہمدردی کے ساتھ محبت کا جذبہ بھی پیدا ہو جاتا ہے یہ وہ وقت ہے جب رفعت عذرا کو دنیا کی ہر شے سے عزیز معلوم ہوتا ہے اور پھر چاندنی رات، شباب اور متلاطم جذبات کی انتہا نے عذرا کی دوشیزگی کو ختم کر دیا۔زندگی کا سربستہ راز اس پر کھل چکا تھا اور اس کے بعد دہشت اس کا مقدر بننے کے لئے تیار تھی۔یہاں اس کے جذبات ایک عام لڑکی کے جذبات سے الگ نہیں اور نہ ہی اس کی سوچ منفرد ہے۔

''پھر اس نے تکلیف دہ خجالت محسوس کی۔اس کمزوری نے جس کو ضمیر کہتے ہیں اسے ملامت کرنی شروع کی

> اسے یہ احساس پیدا ہوا کہ وہ ایک گناہ، سخت، شرمناک گناہ کی مرتکب ہوئی ہے۔ ہر نقطۂ نگاہ سے یہ گناہ کس قدر سخت تھا۔ مذہبی نقطۂ نظر سے، اخلاقی نقطۂ نظر سے، معاشرتی نقطۂ نظر سے۔''(۸)

زینب اور عذرا دونوں ہی مرد کے جذبات کی بھینٹ چڑھتی ہیں۔ مرد کا جمال پرست دل نظامِ حسن کے آگے سجدہ ریز ہوتا ہے مگر اس کا شباب، سرمست شباب صرف ایک عورت چاہتا ہے جس سے وہ ہمکنار ہو سکے جس کی موجودگی اس کے جذبات کے شعلے کو مشتعل کر سکے اس سے کیا فرق پڑتا ہے کہ وہ عورت عذرا ہے یا زینب۔

عزیز احمد کا ایک ناول ''گریز'' دو براعظموں کی پامال اور فرسودہ تہذیب کی داستان ہے۔ ایسی تہذیب جس کی بنیادی تصنع، بناوٹ اور ریاکاری پر رکھی گئی ہیں۔ ''گریز'' کے بیشتر کردار آزاد، بےفکر، لااُبالی، بے نیاز، رنگین مزاج اور جنس پرست سہی لیکن بڑے باشعور بھی ہیں۔ اس ناول کے ہیرو نعیم کی زندگی میں وقتاً فوقتاً مختلف لڑکیاں آتی ہیں۔ پہلی لڑکی تو اس کی چچازاد بہن بلقیس ہے جو اسے سب سے پہلے متاثر کرتی ہے لیکن خود متاثر نہیں ہوتی۔ بلقیس ایک پرچھائی کی طرح ہمیشہ اس کے ذہن پر چھائی رہتی ہے وہ اسے مونالیزا سے تشبیہہ دیتا ہے:۔

> ''اگر لیونارڈو ڈاونچی نے مونالیزا کے ابتدا سے شباب کی تصویر کھینچی ہوتی تو بالکل ایسی ہی ہوتی۔ بلقیس کا جسم مونالیزا کا جسم ہے۔ مونالیزا کا جسم اگر پورا نظر آتا تو ایسا ہی ہوتا۔ اس میں وہی گداز، شاداب کیفیت ہے۔ وہی جمال ہے، وہی وقار ہے۔''(۹)

لیکن مرد کو اگر یہ احساس ہو جائے کہ اسے وہ لڑکی با آسانی مل سکتی ہے جس کو وہ پسندیدگی کی نظر سے دیکھتا ہے تو اس میں اس کے لئے کشش کم ہو جاتی ہے۔ نعیم کو جب یہ پتہ چلا کہ بلقیس کی ماں خود اس کی شادی نعیم سے کرنا چاہتی ہے تو اس کے اندر سب سے پہلا خیال یہی پیدا ہوا کہ اگر بلقیس جیسی خوبصورت لڑکی اسے با آسانی مل سکتی ہے تو پھر ذرا سی تگ و دو کے بعد اس سے بھی خوبصورت لڑکی کو حاصل کیا جا سکتا ہے اور پھر اب تو وہ آئی سی ایس میں کامیابی کے بعد ٹریننگ کے لئے ولایت جانے والا ہے اور وہاں قدم قدم پر سفید حسن بکھرا ہوا تھا۔ پیرس میں وہ ایک ہی وقت میں دو لڑکیوں کا اسیر رہا ایک میری پاول جو گلِ سرخ کے نام سے مشہور تھی جس کی صورت شکل کے ساتھ ساتھ اس کی سادگی اور خود اعتمادی کی وجہ سے جو اس سے ملتا متاثر ہوتا۔ اور دوسری اس کی امریکن دوست انیس۔ انیس اور پاول دونوں مغرب کی اس عورت کی نمائندگی کرتی ہیں جو اعلیٰ تعلیم یافتہ اور انہیں اپنے جذبات پر کنٹرول تو ہے مگر اپنے آزاد ماحول میں بہت عرصے تک اپنی عصمت کی حفاظت نہیں کر پاتیں۔ اپنے دوستوں سے بوس و کنار کی حد تک تعلقات کو نارمل سمجھتی ہیں۔ مرد خواہ غیر ملکی اور کالے ہوں وقتی عشق و محبت کا ڈراما کھیلتی ہیں اور اس میں انتہا تک بھی چلی جاتی ہیں لیکن شادی گورے مرد سے ہی کرتی ہیں خواہ انجام کچھ ہی ہو اور محبت کی حد تک تو ہر عورت کو فتح کیا جا سکتا ہے بشرطیکہ مرد میں ہمت اور استقلال ہو۔ اس میں کسی ملک یا خطے کی قید نہیں۔ لیکن تین عورتوں کا تاثر مختلف ہے مثلاً ایلس کا غازہ و سرخی و لباس سے مزین حسن، قیدی کے جال ذہنی و جسمانی تاثر اور بلقیس کی ناقابلِ بیان مقناطیسیت۔ اسی لئے ہر عورت مرد کے لئے مختلف کشش کا باعث ہوتی ہے۔ مغرب کی عورت میں چونکہ دوستی کا معیار مختلف ہے اس میں لگاؤ کا عنصر نہ ہونے کے برابر ہوتا ہے اس لئے وہاں خواتین میں باہمی رشک و رقابت نہ ہونے کے برابر ہے۔ مشرقی اور مغربی عورت میں جو فرق ہے وہ نعیم کا دوست شجاعت بہت خوبصورتی سے ذہن نشین کرواتا ہے۔

> ''اگر تم بیوی سے عصمت، عفت وغیرہ کے طالب ہو تو یہاں مت پھنسو ہندوستان میں تمہیں اپنے مطلب کی گھر والی مل جائے گی۔ دب کے رہیگی، جتنا چاہنا اُتنا فیشن کرانا اس سے زیادہ نہ بڑھنے دینا۔ ایک آدھ وقت مار بیٹھو گے تب بھی بے چاری خاموش ہو جائے گی دوسری صورت یہ ہے کہ اگر تم کو واقعی اس امریکن لڑکی سے محبت ہے تو محض محبت کی خاطر شادی کرو اور عصمت، عفت کو ڈالو چولہے میں۔''(۱۰)

بلقیس کا کردار بظاہر سپاٹ اور خاموش کردار دکھائی دیتا ہے لیکن خالص ہندوستانی مشرقی مزاج اسی کے ساتھ ذکی اور فہیم بھی۔خود دار، اپنی انفرادیت پر زور دینے والا اپنی نسوانیت، مشرقیت اور خاموشی کے باوجود کسی سے شکست تسلیم نہ کرنے والا کردار ہے۔اس کردار کے بارے میں پروفیسر سلیمان اطہر جاوید لکھتے ہیں:۔

''نعیم کے لئے بلقیس کا کردار بلکہ اس کردار کا تصور بھی۔اس کی امنگوں اور حوصلوں کو تحریک دینے والا اس کو آگے بڑھانے پر آمادہ اور اس کو زیست پر مائل کرنے والا ہے۔بلقیس کے کردار میں عزیز احمد نے اس معاشرے اور سطح کی لڑکی کے جذبات و احساسات کی عمدہ عکاسی کی ہے۔''(۱۱)

کشمیر، کشمیر کی تہذیبی زندگی بلکہ کشمیری مسلمان کی تہذیبی زندگی عزیز احمد کے ناول ''آگ'' کا موضوع ہے۔اس ناول میں کشمیر کی روح بے نقاب ہو کر سامنے آتی ہے۔یہاں جھیلوں، سبزہ زاروں اور برف پوش چوٹیوں کا ذکر تو ہوا ہی ہے ساتھ ساتھ کشمیر کے بازاروں میں رواں دواں زندگی اور مکانوں کی کھڑکیوں میں سے جھانکتے ہوئے خوبصورت چہرے اور نیلی آنکھیں بھی دکھائی دیتی ہیں۔وادیٔ کشمیر کی دختر کے ساتھ ساتھ بے شمار وہ نسوانی کردار بھی سامنے آتے ہیں جو شہروں اور دوسرے ملکوں سے بغرض سیاحت کشمیر میں وارد ہوتے ہیں کشمیر اگرچہ مناظرِ فطرت سے مالا مال ہے مگر یہاں بسنے والے اپنے پیٹ کو بمشکل ایندھن فراہم کر پاتے ہیں۔جہاں بھوک زیادہ ہو یا پیٹ زیادہ بھرا ہوا ہو وہاں بدکاری با آسانی پہنچتی ہے اسی لئے خواجہ غضنفر جُو کو غریب زون دس روپے میں دستیاب ہے وہ تمام رات خواجہ غضنفر جُو کے پاس گذار کر جب اپنے شوہر کے پاس آتی ہے تو وہ اس کا خیر مقدم اس طرح کرتا ہے:۔

''رجبا نے اپنی بیوی'' حرام زادی۔''رنڈی'' کو گالیاں دینا شروع کیں۔تو اس بڑھے سے اس سے زیادہ روپیہ نہیں لے سکی؟ اور ساتھ ہی گوشت کوٹنے کی لکڑی کا دستہ اس کی طرف پھینک کے مارا۔''(۱۲)

کشمیری عورت حسین گول گول سرخ و سفید چہرے اور غلیظ لباس پہنے ہوئے اپنی ٹوپی کے نیچے اپنے بال کھجاتی ہوئی اور ایک جوں یا لیکھ نکال کے دونوں انگوٹھوں کے ناخنوں کے درمیان چٹ سے مارتی قدم قدم پر ملتی ہے۔کشمیری عورت حفظانِ صحت کے اصولوں سے کلی طور پر بے بہرہ ہے۔اس کا حسن غلاظت میں لتھڑا ہوا ہے اس کے خوبصورت چہرے کی چکا چوند آنکھوں میں چمک پیدا کرتی ہے مگر اس کے لباس اور رہن سہن کو دیکھتے ہوئے اس سے کراہت محسوس ہوتی ہے۔اس لئے کشمیری مرد جو صاحبِ حیثیت ہیں وہ زیادہ تر ان خواتین کو نوازتے ہیں جو سیاحت کی غرض سے مختلف جگہوں سے کشمیر میں وارد ہوتی ہیں یہ خواتین نسبتاً بے باک ہیں اور کشمیری مرد کے حسن کی دل کھول کر تعریف بھی کرتی ہیں اور بوس و کنار میں بھی کوئی قباحت محسوس نہیں کرتیں:۔

''سکندر جُو نے اپنے چہرے کے قریب میم صاحب کے تنفس کی گرمی محسوس کی اور پھر اس کے ہونٹ میم صاحب کی طرف جھکے۔میم صاحب کے رخسار سرد تھے اور ان پر پاؤڈر اور سرخی کی بے مزہ تہہ تھی پھر اس نے میم صاحب کے موٹے موٹے ہونٹوں کو چومنا چاہا۔میم صاحب پھر کھلکھلا کے ہنس پڑیں۔''(۱۳)

یہی سکندر جُو جو انگریز عورت کی ایک مسکراہٹ پر قربان ہونے کو تیار ہے اور نانبائی کی بیٹی فضلی پر عاشق ہے اپنی ایک دن کی بیاہی دلہن بتول کو چھوڑ کر فضلی کے پاس جاتا ہے اسے سونے کے زیور دیتا ہے اور چار سو روپوں کی گڈی اس کی گود میں رکھ کر اس کے لب چومتا ہے اور پھر پھونک مار کے ٹمٹماتا چراغ گل کر دیتا ہے اور صبح ہونے سے ڈیڑھ دو گھنٹے پہلے جب اپنی بیوی کے کمرے میں واپس آتا ہے تو بتول کے چہرے سے صرف ایک کیفیت نمایاں ہوتی ہے۔انتظار۔شاید خواب میں بھی وہ اس کا انتظار کر رہی تھی جس طرح کشمیری عورت، ایشیا کی عورت ہمیشہ انتظار کرتی رہتی ہے اور سمجھتی ہے کہ اس کی تکلیف، اس کی شکایت اس کا غصہ کچھ حق بجانب نہیں صرف انتظار ہی حق بجانب ہے جب عورت کو خود اپنے حقوق کا بھی علم نہ ہو تو مرد اپنے

فرائض کیا جانے۔ وہ تو صرف یہ جان سکتا ہے کہ جب چند زیورات اور چار سو روپوں کے عوض فضلی کو خریدا جا سکتا ہے تو ہیروں اور یاقوت کی انگوٹھیوں، تبّتی کنگھوں، نیلم کے ست لڑوں اور قیمتی پوستینوں سے میموں اور فیشن ایبل لڑکیوں کو بھی حاصل کیا جا سکتا ہے اور فیبی لائیڈ جیسی کئی سفید عورتیں سری نگر میں موجود تھیں جن کا ذریعہ معاش ان کے چاہنے والے ہی تھے۔ ناول کی پوری فضا پر ایسی عورتیں چھائی ہوئی ہیں جن کی نظریں ہیروں کی چمک سے خیرہ ہو جاتی ہیں۔ عورتوں کی ایک مخصوص قسم ایسی ہے جو خواہ کسی ملک، کسی قوم اور کسی نسل سے ہوں جواہرات کی چمک اور ریشم کی سرسراہٹ میں ان کے لئے دلکشی ہوتی ہے۔ ان کے مقابلے میں مردانہ خدوخال، چوڑے چکلے سینے، دراز قد سب کی حیثیت ان کے نزدیک ثانوی ہے اسی لئے بمبئی، کلکتہ، لکھنؤ، لاہور اور سری نگر میں اچھے اچھے گھروں کی بہو بیٹیاں جوہریوں اور بزازوں کے ہاتھوں رہن ہیں۔ جو بھوکی ہوتی ہیں وہ پیٹ بھرنے کے لئے جسم بیچتی ہیں اور جو کھاتی پیتی ہیں وہ ہیروں کی چمک اور ریشم کی سرسراہٹ کے لئے اپنے جسم کو گروی رکھتی ہیں اور جب ان کے حسن کی دوپہر ڈھلتی ہے تو پھر ایک ایک کر کے خزاں کے پتوں کی طرح ان کے عاشق بھی جھڑ جاتے ہیں۔

اس سرزمین میں سوائے مزدور عورتوں کے دوسرے طبقے کی عورتیں سڑکوں پر چلتے پھرتے دکھائی نہیں دیتیں۔ دُکانوں میں سودا نہیں خریدتیں۔ لہٰذا ان شریف عورتوں کے احساسات کی تفصیل ان کی ذہنیت اور طرزِ عشق سب پردے میں ہیں اور یہ پردے پورے ناول میں نہیں اٹھ سکے۔ اس کے متعلق خود مصنف کا کہنا ہے:۔

> ''اس ناول میں ہیروئن کا ملنا تو مشکل ہی تھا کیوں کہ شریف گھر کی کشمیرن کو کون دیکھ سکتا ہے۔ خصوصیت سے اجنبی سیاح اسے کیا جانے۔ اس کا جسم، اس کا لباس، اس کی آواز سب پردہ کرتی ہے۔ ہارون الرشید کے بغداد کی خاتون کی طرح وہ نقاب پہنے بازاروں میں خرید و فروخت نہیں کرتی۔ صرفِ کھڑکیوں اور جھروکوں میں سے جھانکتی ہے اور اس کی ٹوپی اور سر سے لٹکتا ہوا کپڑا ابھی ایسا ہی میلا ہوتا ہے جیسے اس کی نوکرانیوں کا۔ وہ علم سے آزادی سے سورج کی روشنی سے، تازہ ہوا سے، مرد کی نگاہوں سے، سچی محبت سے محروم ہے۔'' (۱۴)

عزیز احمد کا ناول ایسی بلندی ایسی پستی ''اُردو کے ممتاز ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے'' آگ کی طرح یہ بھی ایک معاشرے کی عکاسی کرتا ہے اور یہ معاشرہ ہے حیدر آباد کا اور اسی کے ساتھ ریاست حیدر آباد کی سیاست، بنجارہ تہذیب، سرسید کا زمانہ، سوری کی تفریح گاہیں، اینگلو انڈین طبقہ اور تمدن، بین الاقوامی سیاست، دوسری جنگ عظیم، طبقہ داری کشمکش، سرمایہ داری ان سب سے انہوں نے کینوس کا کام لیا ہے۔ اس ناول میں زیادہ تر اونچے اور اعلیٰ طبقے کی تہذیب جا بجا جھلکتی ہے سارے اہم کردار انہی طبقوں سے متعلق ہیں۔ اس طبقے نے انگریزی تہذیب سے متاثر ہو کر مغربی تمدن کے آگے اپنا سر جھکا دیا تھا۔ انگریزی رہائش، انگریزی کپڑے، رائیڈنگ، لڑکیوں کے لئے فراکس اور کرسچین آیا اس طبقے کی ضرورت بن چکی تھی۔ یہاں تک کہ خورشید زمانی بیگم کی سوتیلی ماں بھی ایک اینگلو انڈین خاتون تھی لہٰذا خورشید زمانی نے فرخندہ نگر کی معاشرت کی تاریخ میں ایک انقلاب کا آغاز کیا یعنی اپنی شادی میں وہ خود مہمانوں کی خاطر داری کر رہی تھیں بے شک اس کے پیچھے ان کی سوتیلی ماں کی انقلابی جدت تھی جس نے انہیں دلہن بنا کر سُکڑا سمٹا کے بند لفافہ بنانے کی بجائے زمانہ محفل کی پری بنایا تھا انکے سسرالی رشتہ داروں پر تو بجلی گرنی ہی تھی کیونکہ

> ''آج بھی ہندوستان بھر کے اور ہر شہر کی طرح فرخندہ نگر میں دلہنیں گھونگھٹ نکال کے آنکھیں بند کر کے بیٹھتی ہیں۔ آج بھی مانجھے کے بعد کی تکان اور مستقبل کی ہیبت اور اشتیاق سے ان کے حواس مجتمع نہیں ہوتے آج بھی آرسی مصحف ہوتا ہے اور بھی بہت سی رسمیں ہوتی ہیں اور رسمیں نہیں بھی ہوتیں تو یہ تو ہرگز نہیں ہوتا کہ دلہن اپنی ہی شادی میں مسکراتی ہوئی فیشن ایبل ساڑھی پہنے ہر آنیوالی کا استقبال کرے۔'' (۱۵)

اس دور میں جاگیرداروں کے ہاں کئی کئی لڑکیاں پالی جاتیں یہ حرم کی بدلی ہوئی صورت تھی ان چھوکریوں میں سے جو

صاحب کو پسند آجاتی وہ تو خیر خواص بن جاتی اور بیگم صاحبہ کی رقیب ہوتی اور وہ لڑکیاں جو صاحبزادوں کو پسند آتیں وہ ان کی خواصیں بن جاتیں اور ان صاحبزادوں کا بستر گرم کرتیں جب ان کے دل ان سے سیر ہوجاتے تو ان کی شادی کسی سائیس یا باورچی سے کردی جاتی۔ زمانی بیگم بھی ایسی دولڑکیاں اپنے بیٹوں کے لئے لائیں۔ کیونکہ وہ ہر معاملے میں جاگیرداروں کی نقل کرنے چاہتی تھیں۔ بیٹیوں کی شادی بھی انہوں نے بڑے گھروں میں کیں۔ ان کی چھوٹی بیٹی نورجہاں مرکزی نسوانی کردار کی حیثیت رکھتی ہے جس کی شادی انہوں نے سلطان حسین انجینئر سے کی جس کا اپنی نوبیہا تا بیوی سے کہنا تھا کہ مرد کا کسی عورت سے آنکھیں لڑانا بدتمیزی ہے اور اگر کوئی عورت کسی مرد سے آنکھیں لڑائے تو وہ عورت نہیں رنڈی ہے وہ کسی شریف کے گھر میں رہنے کے قابل نہیں یہ بول بولنے والا مرد عین ہنی مون کے زمانے میں مسوری کی پہلی شام کو ہی اپنی پرانی گرل فرینڈ کے ساتھ بیوی کو سوتا چھوڑ کر سینما جاتا ہے۔ گویا ہنی مون کے پہلے دن ہی اس نے اپنی بیوی کو دھوکہ دیا۔ ایسے مرد کی عورت کا سراپا حقیقت کا غماز ہے:۔

''......جو عورت آئینے میں اس کے سامنے کھڑی تھی اور یہ عورت نہیں ایک دبلی پتلی سی لڑکی تھی......اس کی آنکھوں کے گرد کالے کالے حلقے تھے۔ کالے حلقے اور مسوری میں۔ اس کی آنکھوں سے آنسو اور گلے سے سسکیاں سب رخصت ہوچکی تھیں۔ پروں کی بیڑیاں سمیت وہ ہزار ہا میل کے لق ودق ریگستان کے سفر کے لئے تیار ہوچکی تھیں۔''(۱۶)

نورجہاں اپنے ہنی مون کے زمانے میں رات بھر جاگتی ہے اور کروٹیں بدلتی ہے دروازے بند کرکے روتی ہے آخر ایک روز بڑے زور کی لڑائی کے بعد وہ واپس فرخندہ نگر چلنے کا فیصلہ کرلیتے ہیں۔ زمانی بیگم تمام حالات سن کر الٹا اپنی بیٹی کو سمجھاتی ہے:۔

''بی بی مرد تو ہوتے ہی ایسے ہیں لیکن ان ہی کے ساتھ زندگی بسر کرنا ہے۔''(۱۷)

اور جب نورجہاں کی بہن سرتاج اس کے شوہر کو آڑے ہاتھوں لینا شروع کرتی ہے تو ہر مشرقی عورت کی طرح نورجہاں کو بھی اچھا نہیں لگتا اور وہ بہن کو روک دیتی ہے لیکن وہ یہ ضرور سوچتی ہے کہ اگر وہ مسوری کی بے خواب راتیں اور پریشان دن اس کی زندگی میں نہ آتے تو شاید وہ اپنے شوہر سے محبت کرسکتی لیکن وہ تو اب بھی ایک حسین پارس کو گھور رہا تھا اور پھر اگلے لمحے وہ اس کے ساتھ رمبا ناچ رہا تھا۔ دوسری طرف اپنی بیوی پر اتنا شک کرتا ہے کہ اگر کپڑا بیچنے والا بھی آئے تو کہتا ہے کہ ''تمہارا یار آتا ہے'' اور اسے حرافہ اور رنڈی کہہ کر بلاتا ہے آخر مجبور ہوکر وہ کہتی ہے:۔

''تم مجھے کھا گئے، دن طعنے، رات طعنے، میں نے کیا کیا۔ عزت آبرو سے سب دیکھ بھال کے تمہارے ساتھ گذار رہی ہوں میں نے خود تم کو کملا پریش کو پیار کرتے دیکھا۔ تمہارے متعلق کیا نہیں سنا ساری دنیا تم کو تھوک رہی ہے یہ سب کرکے مجھے کیوں جلاتے ہو اگر میں پسند نہیں تو مجھے چھوڑ دو اللہ کے لئے چھوڑ دو۔''(۱۸)

اور یہ ناپسندیدہ اور ناقابل برداشت مرد اپنی بیوی سے چاہتا ہے کہ جب وہ گھر میں داخل ہو تو وہ ہنس کر اس کا استقبال کرے اس کا موڈ دیکھ کر بات کرے اس کی خدمت کے لئے اپنے آپ کو اس متعدی سے پیش کرے جیسے کوئی خادمہ اور بجز اس کے کہ بیوی کپڑے زیادہ اچھے پہنتی ہے زیادہ سلیقے سے بات کرتی ہے، برابر بیٹھ کر کھانا کھاتی ہے اس میں اور نوکروں میں فرق ہی کیا ہے اور جب سلطان حسین نے بے انتہا ظالمانہ طاقت کا نشہ محسوس کیا تو اپنی بیوی کو زدوکوب بھی کرنے لگا۔

ہندوستان میں عورت کے جسم پر مرد کی جو حکومت تھی وہ اب مٹ رہی تھی اور سلطان حسین تو نسوانیت نہیں بلکہ انسانیت کے وقار کو صدمہ پہنچا رہا تھا اس لئے ہندوستانی ناری نے بھی دوبدو مقابلے کی ٹھانی:۔

''......اس کے بعد لڑائی محض جسمانی زور اور استیلا کی لڑائی رہ گئی وہ نوچتی اور کاٹتی رہی اور سلطان حسین اسے مارتا رہا۔ گھونسوں سے، تھپڑوں سے، گالوں پر، سر پر پیٹھ پر، سینے پر۔ جب اس نے کچکچا کے سلطان حسین کے ایک کان کو زور سے کاٹا تو وہ بلبلا اٹھا اور اس نے اسے اس زور سے دھکیلا کہ وہ فولاد کی تجوری پر جا گری اس کا سر فولاد سے ٹکرایا جیسے لوہے سے لوہا ٹکراتا ہے اور وہ بے ہوش ہوگئی۔''(۱۹)

ظاہر ہے اس کے بعد بجز خلع کے کوئی چارہ نہ تھا۔ دراصل سلطان حسین جو ذہنی طور پر قدامت پسند تھا وہ اپنی بیوی کے جسم اور روح کا مالک بننا چاہتا تھا وہ سمجھتا تھا کہ عورت پر اس کا حق ملکیت مسلم ہے لیکن وہ محسوس کرتا تھا کہ ازدواجی تعلق کے باوجود نورجہاں اس طرح اس کی ملکیت نہیں تھی جیسے اس کا مکان، اس کی زمینیں، اس کی سمجھ سے یہ حقیقت بالاتر تھی کہ نسوانی حسن کے جسم کا ایک روحانی جوہر ہوتا ہے جس کی تسخیر حکومت سے نہیں ہوسکتی بلکہ ایسے والہانہ جذبے اور عقیدت سے جس میں محبت کرنے والے کو اپنی اغراض کا ہوش نہ رہے۔ سلطان حسن کو یہ معلوم نہ تھا کہ عشق اور ملکیت ایک ساتھ قائم اور باقی نہیں رہ سکتے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اسے نورجہاں سے عشق تھا کیونکہ عشق کے لئے جس ذہنی اور اخلاقی ایثار کی ضرورت سے وہ اس سے محروم تھا۔

عزیز احمد کا آخری ناول ''شبنم'' 'ایسی بلندی ایسی پستی' کے مقابلے میں نسبتاً کمزور ناول ہے واقعات کی کمی کے باعث یہ ناول سست روی کا شکار ہوگیا ہے۔ ''پورا ناول ایک مظلوم عورت شبنم کی کہانی ہے جو اپنے دامن پر دھبہ نہیں لگنے دیتی جو پاکیزہ ہونے کے باوجود بدنام ہے اس کی سادگی، معصومیت، خلوص اور محبت کی زمانہ قدر نہیں کرتا۔''(۲۰)

اس ناول کا مرکزی اور اہم کردار شبنم، زلیخا، عذرا، بلقیس اور نورجہاں کے مقابلے میں جداگانہ شخصیت رکھتا ہے حالانکہ یہ بھی متوسط، پردہ دار اور روایتی مشرقی گھرانے سے تعلق رکھتی ہے مگر شبنم اور اس کے گھرانے کو عزیز احمد نے جس طرح پیش کیا ہے اس سے یہ اور زیادہ قدامت پسند مشرقی بلکہ دقیانوسی حد تک مشرقی گھرانے کی فرد معلوم ہوتی ہے لیکن اپنی طبیعت کی شوخی طرحداری، بے باکی، عاشق مزاجی، آدابِ مجلس سے آگاہی اور اندازِ گفتگو کی وجہ سے مذکورہ سارے نسوانی کرداروں سے آگے ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ شبنم کی رگوں میں ایک طوائف کا خون بھی ہے کیونکہ اس کی دادی طوائف تھی۔

مجموعی طور پر یہ کردار کچھ کھلتا نہیں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ یہ کردار اپنے آپ کو جس طرح ظاہر کر رہا ہے وہ ہے نہیں۔ ہر گام پر ایک کشمکش ہر لحظہ اس کا اپنے آپ سے الجھاؤ لیکن خود پر قابو پائے ہوئے اپنے وجود پر جو بھی گذر رہی ہو بظاہر لئے دیئے اور رکھ رکھاؤ سے کہ کوئی یہ بھی نہ جانے کہ پرسکون سطح آب کے نیچے کتنے طوفان پوشیدہ ہیں۔

''یہی بڑی مصیبت تھی شبنم کے چہرے سے کبھی کچھ ظاہر نہ ہوسکتا تھا، نہ غم، نہ غصہ، نہ شکایت، نہ حکایت، وہ شرماتی یا پھر مسکراتی ایک طرح کی نسوانی نقاب تھی جس کے اندر ارشد کی تجربہ کار نگاہیں بھی کچھ نہ دیکھ سکتیں۔''(۲۱)

اس کردار کے متعلق پروفیسر عبدالسلام لکھتے ہیں:۔

''عزیز احمد کے یہاں نسوانی کرداروں پر زیادہ توجہ صرف نہیں کی جاتی صرف 'شبنم' میں انہوں نے شبنم کے کردار کو اس تفصیل کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے جیسے کہ 'گریز' میں نعیم یا 'آگ' میں خواجہ سکندر جُو''(۲۲)

دراصل عزیز احمد نے عورت کو اس کے جذبات کو آئینے میں نہیں دیکھا بلکہ جنس کے حوالے سے دیکھا اور لکھا۔ ان کے مردانہ کردار بہت تنگ نظر دِکھتے ہیں وہ ہمیشہ عورت کے سینے پر نظر رکھتے ہیں۔ یہ جاننے کی فکر میں رہتے ہیں کہ وہ دوشیزہ ہے یا نہیں۔ پھر دوشیزگی کا اندازہ لگانے کے گُر بھی جانتے ہیں۔ جیسے ''گریز'' میں نعیم ایلس کو اپنے کمرے میں لانے سے پہلے نائٹ

کلب لے کر جاتا ہے تاکہ اس کے جذبات میں اشتعال آ سکے اس کے ان کے نسوانی کرداروں میں اگر انفرادیت ہے تو اس بنا پر کہ کسی کا سینہ سخت ہے کسی کا ڈھلکا ہوا ہے کسی کا جسم بھاری ہے اور کسی کا سڈول۔

حوالہ جات

۱۔ عزیز احمد ''ہوس''، مکتبہ جدید، لاہور، ص ۵۵

۲۔ ایضاً، ص ۴۷

۳۔ سلیمان اطہر جاوید، پروفیسر، ''عزیز احمد کی ناول نگاری''، بار اول، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۸۶ء، ص ۱۷

۴۔ عزیز احمد ''مرکز اور خون''، بار دوم، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۱ء، ص ۱۳

۵۔ ایضاً، ص ۳۱

۶۔ ایضاً، ص ۳۲

۷۔ ایضاً، ص ۵-۴۴

۸۔ ایضاً، ص ۸۵

۹۔ عزیز احمد ''گریز''، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۳۱

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۷۹

۱۱۔ سلیمان اطہر جاوید، پروفیسر، ''عزیز احمد کی ناول نگاری''، ص ۳۳

۱۲۔ عزیز احمد ''آگ''، بار سوم، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۴-۴۲

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۰۷

۱۴۔ ایضاً، ص ۲۵۹

۱۵۔ عزیز احمد ''ایسی بلندی ایسی پستی''، بار اول، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۴۸ء، ص ۲۴

۱۶۔ ایضاً، ص ۹۷

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۴۹

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۷۱

۱۹۔ ایضاً، ص ۲۰۸

۲۰۔ کے۔ کے کھلر ''اردو ناول کا نگار خانہ''، بار اول، فیمس بکس، اردو بازار، لاہور، ۱۹۹۱ء

۲۱۔ عزیز احمد ''شبنم''، بار اول، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۱ء، ص ۹۹

۲۲۔ عبدالسلام، پروفیسر، ''اُردو ناول بیسویں صدی میں''، بار اول، اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۷۳ء، ص ۴۶۷

ڈاکٹر یاسمین سلطانہ

منیرؔ نیازی کی شاعری میں تلخئ دوراں

Munir Niazi is one of the biggest names among the modern poets. Munir was a sensitive poet who felt the pain of the society. His poetry is full of this pain. His poetry is full of pain about the worthlessness of the society and assign of being away from his near and dear ones. He becomes a prisoner of his own self because of the indifference shown by the people. Slowly but surely his heart became dead due to this sense of deprivation that he felt at the behavior of the people. This cold behavior had made him sarcastic due to which his writings developed a harsh and bitter tone against this injustice. An attribute that makes him stand out among other poets in his sense of imagination, which shows the eeriness of the environment.

اردو شاعری کی ابتداء تو ہجر و وصال اور پریم کی کہانیوں سے پُر تھی۔ اس سحرِ نشاط کو توڑنے والے میر تقی میرؔ نے محبت کے جذب واثر میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔ انھوں نے وصال کے ساتھ ہجر اور نشاط کے ساتھ کرب کی داخلی کیفیت کو شعر کے سانچے میں ڈھالا۔ اس کے بعد سرسید تحریک کے زیر اثر ادب میں حقیقت نگاری کی ریت چل نکلی۔ شاعری میں داخلی اور خارجی کیفیتیں بیان ہونے لگیں۔ زندگی کی تلخ حقیقتوں کو راہ ملنے لگے۔ شاعر حضرات گل و مینا کی کہانیوں سے نکل کر زندگی کی تلخ حقیقتوں کو موضوع بنانے لگے۔ لیکن بہت جلد شاعری کی یہ رت ایک طرح کی یک رنگی کی شکار ہوگئی۔ فکر وفن کے ہر تخلیقی پیکر میں مقصد اور اصلاحی سوچ کی چھاپ نظر آنے لگی۔ اقبالؔ کی آمد نے عقل و عشق کے خوبصورت امتزاج کا رنگ قائم کیا۔ لیکن پہلی جنگ عظیم کے بعد لوگوں کے ذہنی رویے میں تبدیلی کے باعث ترقی پسند تحریک وجود میں آئی۔ اس تحریک نے شاعری کا لب ولہجہ بدل ڈالا۔ لیکن اس نظریاتی مقصدیت سے انحراف کرنے والے میراجیؔ اور راشدؔ نے آزاد نظموں کو پروان چڑھایا۔ شعر وادب کی یہ تبدیلیاں زندگی سے بے نیاز نہیں تھیں بلکہ گرد وپیش کی زندگی سے موضوعات اخذ کر کے شعر وادب کے سانچے میں ڈھالے جا رہے تھے۔ خارجی حالات ہی سے شاعر کی داخلی زندگی میں ہلچل پیدا ہوتی ہے۔ میراجیؔ اور راشدؔ نے شاعری کی جو فضا قائم کی تھی وہ زیادہ دیر برقرار نہ رہ سکی۔ معاشرتی زندگی پر مشینی کارخانوں کی آہنی گرفت، آدمی کو مجمع میں رہ کر بھی خوفناک بے کسی اور تنہائی کا احساس، اداروں کی تنظیمی حاکمیت میں فرد اور اس کی صلاحیتوں کی گم شدگی اور روزمرہ کی زندگی سے لے کر فکر وفن کے سطح تک ایک ہی طرح کا سوچ بچار، یہ ایسی چیزیں تھیں کہ جنھوں نے حساس طبعیتوں کو آئینہ دکھایا۔ اس آئینے میں آج کا آدمی اور آج کا معاشرہ اس آدمی اور اس معاشرے سے مختلف نظر آیا جو اقبالؔ اور فیضؔ کی شاعری کا اصل محرّک تھا۔ اور شاعری میں اس نئے آدمی اور نئے معاشرے کے ایک ترجمان منیرؔ نیازی ہیں۔ جن کی بدولت اردو شاعری کو ایک نئی زبان، زبان کو ایک نیا طرزِ احساس اور طرزِ احساس کو ایک نیا طرز اظہار میسّر آیا۔ (۱) منیرؔ نرم و نازک احساس رکھنے والا شاعر تھا۔ اس کی شاعری میں اداسی کی ایک ایسی فضا ملتی ہے جو میرؔ کی قنوطیت اور فانیؔ کے غم کا چولہ تو نہیں پہنتی مگر اداس رنگوں میں آنے والے

مستقبل کی جھلک بھی صاف دکھائی دیتی ہے۔منؔیر کی غزلوں کے بنیادی عناصر ہماری اس کلاسیکی روایت کی بازیافت ہے جہاں سروں کے ہجوم میں شاعر اکیلا ہوتا ہے۔ان کی شاعری میں ہمیں وہ معصوم شخص نظر آتا ہے جو تنہا تھا۔یہ تنہائی اسے خوفزدہ کر رہی تھی۔

میں، نکہت اور سونا گھر
تیز ہوا میں بجتے در۔۔۔۔
دیواروں پر گہرا غم
کرتی ہے آنکھوں کو نم (۲)

منؔیر اس بدصورت دنیا میں خوبصورتی کا متلاشی تھا۔اسے یقین تھا کہ یہ تنہائی کے دن ختم ہو جائیں گے اور ان کی جگہ رونقیں میری زندگی کا حصہ بنیں گی اسلئے اپنے دل کو تسلی دیتے ہیں اور آنے والے خوبصورت دنوں کی خوش گمانی میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔

ابھی اور کچھ دن اکیلے پھرو
ہواؤں سے دل کی کہانی کہو۔۔۔
بہت جلد وہ شام بھی آئے گی
نئی چھب نگاہوں کو بہلائے گی (۳)

منؔیر نے غزل کو تہذیب کی آنکھوں سے دیکھا ہے۔اور جذبات ومحسوسات کی دنیا آباد کی ہے۔وہ اپنی ذات کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ان کی آواز درد کو جھٹلاتی نہیں بلکہ بڑے شہروں کے ہنگاموں میں رہ کر تنہائی اور افسردگی کے دشت میں گم ہو جاتی ہے۔اس مشینی دور نے انسان کو انسانوں سے دور کر دیا ہے۔اس کی وجہ صنعتی معاشرے کا وہ رویہ ہے جس نے انسانی زندگی کو مشینوں میں تبدیل کر دیا ہے۔آج کا انسان خوشیوں کا چولا اوڑھے دروں خانہ غم کو چھپائے پھر رہا ہے۔کسی کو کسی کے احساسات کی پرواہ نہیں۔معاشرے کا یہ رویہ منؔیر کے لئے ایک آزار بن گیا۔

حیرت کی تصویر بنا ہوں رنگ برنگے چہروں میں
ایسا جو مجھ کو بہلائے، کوئی نہیں بے مہروں میں (۴)

منیر کی شاعری موجودہ عہد کی بدلتی قدروں کا آئنہ دار ہے۔معاشرتی زبوں حالی اور فرد کی بے بضاعت زندگی کا دکھ اس کی شاعری میں نمایاں نظر آتا ہے۔وہ اپنی زندگی کے حوالے سے فرد کی بےبسی پر کڑھتا ہوا گردوپیش میں پھیلی ہوئی بے حسی پر اپنے مخصوص انداز میں اظہار کی راہ نکال کر بھی ناخوش رہا۔اس کے ہاں اکتاہٹ، جھنجھلاہٹ اور کرب مسلسل کے باعث غزل میں آشوب ذات کے علاوہ اس کی شاعری میں غمناک فضا پیدا ہوگئی ہے۔آہستہ آہستہ وہ لوگوں سے دور ہو کر اپنے خول میں سمٹتا گیا۔اور زندہ رہنے کا ایک عجب طور اپنا لیا۔اب منؔیر نے موجود سے زیادہ یاد میں اور حقیقت سے زیادہ خواب میں زندگی گزارنے کی خو اپنالی۔

کل دیکھا اک آدمی اٹا سفر کی دھول میں
گم تھا اپنے آپ میں جیسے خوشبو پھول میں

ایک ایسا شخص بنتا جا رہا ہوں میں منؔیر
جس نے خود پر بند حسن و جام و بادہ کر لیا (۵)

نا شناشی دہر کی تنہا ہمیں کرتی گئی
ہوتے ہوتے ہم زمانے سے جدا ہوتے گئے(۶)

پاکستان بننے کا عمل جہاں مسرتوں کا باعث تھا، برطانوی سامراج سے چھٹکارے کی خوشی تھی وہیں بڑے پیمانے پر ہجرت نے لوگوں کے دلوں کو خون کے آنسو رلا دئے تھے۔ منؔیر پاکستان میں پناہ گزیں ہو کر نہیں آئے بلکہ انھوں نے برطانوی ہند کے فرسودہ بندی خانے سے ایک ''نئے شہر امکاں'' کی جانب ہجرت کی تھی۔ انھوں نے اپنے احساسات کو اشعار کی شکل میں بیان کیا۔

ہجرتوں کا خوف تھا یا پرکشش کہنہ مقام
کیا تھا جس کو ہم نے خود دیوارِ جادہ کر لیا(۷)

میں بہت کمزور تھا اس ملک میں ہجرت کے بعد
پر مجھے اس ملک میں کمزور تر اس نے کیا(۸)

منؔیر کے لئے پاکستان کی ہجرت بمعنی مدینہ کی ہجرت تھی۔ انھیں یقین تھا کہ ہجرت پاکستان رسمِ اسلام (ہجرت مدینہ) کو دہرانے کا عمل ہے۔

تو بھی ہے ہجرت کدہ شہر مدینہ کی طرح
ہم نے بھی دہرائی ہے اک رسم، آبا کی طرح (۹)

پاکستان بننے کے بعد دلوں کو چیر دینے والے مناظر نے شاعر کے حساس ذہن کو اپنے گرفت میں لے لیا۔ انھوں نے کہیں خاک و خون میں لتھڑی ہوئی لاشیں دیکھیں، کہیں آباد شہروں کو ویرانی میں بدلتے دیکھا، لٹتے ہوئے قافلے دیکھے اور اجڑی ہوئی بے آواز بستیاں دیکھیں۔

ویراں ہے پورا شہر کوئی دیکھتا نہیں
آواز دے رہا ہوں کوئی بولتا نہیں(۱۰)

سن بستیوں کا حال جو حد سے گزر گئیں
ان امتوں کا ذکر جو رستوں میں مر گئیں
کر یاد ان دنوں کو کہ آباد تھیں یہاں
گلیاں جو خاک و خون کی دہشت سے بھر گئیں (۱۱)

تقسیم کے بعد اس نئے ملک کو لاتعداد مسائل کا سامنا تھا۔ نئے شہر بسانے تھے، نئے سرے سے گرہستی بسانی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ اس نئے سرزمین پر خود غرضی، افراتفری، نفسانفسی اور اخلاقی قدروں کی پائمالی کا دور دورہ قائم ہوا۔ انسان نے انسان کے ساتھ جس درندگی اور بربریت کا مظاہرہ کیا اس نے ادیبوں اور شاعروں کے حساس دلوں کو بے حد متاثر کیا۔ اس اجتماعی زندگی کے کرب میں ذاتی زندگی کے تلخ تجربے بھی شامل ہوگئے اور یہ تجربات اشعار کی شکل میں اظہار کی راہ پا گئے۔

ایک نگر کے نقش بھلا دوں ایک نگر ایجاد کروں
ایک طرف خاموشی کر دوں ایک طرف آباد کروں(۱۲)

نام بے حد تھے مگر ان کا نشاں کوئی نہ تھا
بستیاں ہی بستیاں تھیں پاسباں کوئی نہ تھا(۱۳)

گھر،بستی، وطن،شہر،گلیاں،ان کا ایک ہی حوالہ ہے۔آزادی کا،تحفظ کا،اپنی تہذیب کا، نئے سویروں کی نوید کا۔اب شاعر ٹوٹے، بکھرے رشتوں کو ایک کرنا چاہتا ہے، جوڑنا چاہتا ہے، جو حصول آزادی کی جدوجہد میں کہیں منقسم ہو کر بکھر گئی تھیں۔ان کے لئے بستی کا بسنا،شہر اور گلیوں کا آباد ہونا گھر بسنے کے مترادف ہے۔اس لئے شاعر گھر بستا دیکھنا چاہتا ہے۔

شام ہوئی گھر آ باورے،شام ہوئی گھر آ باورے

یاد ہے اس نے تجھ سے کہا تھا:''آج رات مت جا'' باورے
شام ہوئی گھر آ(۱۴)

لیکن جب گھر میں گھر جیسی اپنائیت نہ ہو،رشتوں میں دراڑیں پڑ جائیں،تو گھر سے دور رہنے میں ہی عافیت ہے۔لیکن گھر سے یہ دوری شاعر کے احساس میں ایک محرومی پیدا کر دیتی ہے۔

اب کون منتظر ہے ہمارے لئے وہاں
شام آگئی ہے لوٹ کے گھر جائیں ہم تو کیا(۱۵)

پہلے پہل تو جی نہ لگا پردیس کے ان لوگوں میں
رفتہ رفتہ اپنے ہی گھر سے سارے ناطے ٹوٹے(۱۶)

کبھی گھر اور جسم کا خارجی حوالہ ایک ہو جاتا ہے۔اپنے آپ سے دوری کا کرب بڑھ جاتا ہے۔اپنوں سے دوری،اپنے گھر سے اجنبیت جان لیوا ہو جاتا ہے تو شاعر کے دل و دماغ میں ایک جنگ شروع ہو جاتی ہے کہ آیا وہ اپنے گھر میں رہے یا نا رہے۔منیر نیازی کی یہی بے چینی، بے کلی،احساس تنہائی اور کچھ پا کر بھی نا پانے کی کیفیت اشعار کی شکل میں یوں سامنے آتی ہے۔

تھی جس کی جستجو وہ حقیقت نہیں ملی
ان بستیوں میں ہم کو رفاقت نہیں ملی(۱۷)

اپنے گھر کو واپس جاؤ رو رو کر سمجھاتا ہے
جہاں بھی جاؤں میرا سایہ پیچھے پیچھے آتا ہے(۱۸)

زمانے کی ناقدری پر کڑھنے والے منیر نے شکایت کرنا غیر ضروری سمجھا۔البتہ ایسے معاشرے کے ساتھ مصالحت کرنا قطعاً ناپسندیدہ تصور کیا جس کی بنیاد جاگیردارانہ نظام پر رکھی گئی تھی۔منیر معاشرے کو انجمادی کیفیت کا شکار ہوتے دیکھ رہے تھے۔وہ ایسے نظام کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنے کے حق میں تھے جس میں عوام کا استحصال کیا جائے۔اس نظام نے پاکستان کو بری طرح متاثر کر رکھا تھا۔عوام شدید اذیت وکرب میں مبتلا تھی،ان میں احساس محرومی بڑھتا رہا۔اس المیے نے دیگر شاعروں کے ساتھ ساتھ منیر نیازی کی شاعری میں بھی سوز و گداز پیدا کر دیا۔اس رویے نے ان کے لہجے میں تلخی پیدا کر دی۔معاشرتی ناانصافیوں کے خلاف منیر کا لہجہ تیز و تند ہوتا چلا گیا۔

اس شہر سنگدل کو جلا دینا چاہیے
پھر اس کی خاک کو بھی اڑا دینا چاہیے
ملتی نہیں پناہ ہمیں جس زمین پر
اک حشر اس زمیں پہ اٹھا دینا چاہیے (۱۹)

اس دل شکن حالات نے منؔیر کو مایوسی میں مبتلا نہیں کیا۔ ہر شکست مقابل کے اندر کامیابی کے لیے نیا جوش وولولہ بھر دیتا ہے۔منیر نے بھی کفِ افسوس ملتے رہنے کو اپنا مقدر نہ بنایا بلکہ ایک نئے عزم کے ساتھ عہدِ تجدید کی تمنا لیے نظر آئے۔ان کی شاعری میں ملکی حالات کے چیلنج سے عہدہ برآ ہونے کا بھرپور جوش نظر آتا ہے۔

رات اتنی جا چکی ہے اور سونا ہے ابھی
اس نگر میں خوشی کا خواب بونا ہے ابھی
ہم نے کھلتے دیکھا ہے پھر خیابانِ بہار
شہر کے اطراف کی مٹی میں سونا ہے ابھی (۲۰)

پھرتی ہوئی بے چین ہواؤ
میری مدد کو آؤ
آؤ مل کر اس دنیا کو جنت کی تصویر بنا دیں
امن اور حسن کا خواب مسرت آدم کی تقدیر بنا دیں
یہ اک کام ہے جس میں آکر میرا ہاتھ بٹاؤ (۲۱)

منؔیر کی شاعری میں جہاں ہم آفاقی مسائل کا کرب دیکھتے ہیں وہیں جا بجا داخلی تلخیاں بھی کروٹیں لیتی نظر آتی ہیں۔ان کی غزلوں اور نظموں میں بھوت، چڑیل، جادوٹونا، جنگل، تنہائی کا خوف اپنی پوری دہشت کے ساتھ جلوہ گر ہے۔اس کی وجہ ممکن ہے اس علاقے کا اثر ہو جہاں منؔیر کا بچپن گزرا۔وہ جس علاقے سے تعلق رکھتے تھے شاید وہاں جادوٹونا، بھوت پریت پر زیادہ اعتقاد رکھا جاتا تھا۔دوسرے

منؔیر کا بچپن، جو خوف وہراس میں گزرا کیوں کہ اسے بچپن ہی سے سوتیلے رشتوں سے واسطہ پڑا۔سوتیلے بہن بھائی، سوتیلا باپ جن سے محبتوں کی توقع رکھنا عبث تھا۔اس کا بچپن خوف وہراس میں مبتلا ہو کر کہیں سناٹوں میں گم ہو گیا۔وہ بھوت پریت اور تاریک جنگل کے خوف سے گھبرا کر اپنے بابا کو آواز دیتا ہے۔

''میرے بابا۔۔۔۔میرے بابا! تم کہاں جا رہے ہو؟
خدا کے لئے اتنا تیز نہ چلو
بات کرو، میرے بابا! اپنے ننھے بچّے سے کوئی بات کرو،
نہیں تو میں گم ہو جاؤں گا''
رات تاریک تھی، باپ وہاں نہیں تھا (۲۲)

منؔیر کی شاعری میں ہمیں ایک ماورائی ماحول ملتا ہے۔کہیں خوبصورت عورت دیکھتے ہی دیکھتے چھل پیری کا روپ دھار لیتی ہے تو کہیں ڈراؤنی آسیبی راتوں میں منہ سے خون ٹپکاتے ہوئے بھوت نظر آتے ہیں، کہیں جادو کا کھیل کھیلا جا رہا ہے تو کہیں درگاہوں پر چڑھاوے چڑھائے جا رہے ہیں۔دراصل جادوٹونا، قبروں کا پوجنا، جنتر منتر کرنا، تعویز گنڈوں سے اپنے

مسائل حل کرنا ہماری قدیم ثقافت کا حصّہ رہا ہے۔منؔیر جس ماحول کے پروردہ تھے شاید وہاں کے مزاج میں بھی یہ رسوم رائج تھیں اس لیےان کی شاعری میں ان توہمات کا خوف نظر آتا ہے۔

پراسرار بلاؤں والا
سارا جنگل دشمن ہے (۲۳)

جس کے کالے سایوں میں ہے وحشی چیتوں کی آبادی
اس جنگل میں دیکھی میں نے لہو میں لتھڑی اک شہزادی
اس کے پاس ہی ننگے جسموں والے سادھو جھوم رہے تھے
پیلے پیلے دانت نکالے نعش کی گردن چوم رہے تھے (۲۴)

منؔیر نے اپنے اشعار میں جن خوف زدہ کر دینے والے عوامل کا ذکر کیا ہے وہ دراصل ہمارے لاشعور میں بسا ہوا خوف ہے۔وسوسے اور اندیشے عہدِ قدیم سے آج تک آتے آتے آدمی کے اندر اتر گئے ہیں۔اب باہر سے ہم ہمت والے، اندر سے خوف زدہ ہیں۔ پہلے مڑ کر نہیں دیکھتے تھے، اب اندر دیکھنے سے ڈرتے ہیں۔کیا اندر بھی جنگل ہے؟ جنگل اصل میں پہلے ہمارے باہر تھا، اب ہمارے اندر ہے۔ہم تو جنگل سے نکل کے اور بڑے بڑے شہر تعمیر کر کے اپنے چاروں طرف فصیلیں کھڑی کر لیں، مگر جنگل ہماری بے خبری میں ہمارے اندر اتر گیا اور سات پردوں میں چھپ کر بیٹھ رہا۔اب وہ ہمارے اندر سو رہا ہے۔ منؔیر نیازی وہ شخص ہے جس کے اندر جنگل جاگ اٹھا اور سنسناتا رہا۔ (۲۵)

دبی ہوئی ہے زیرِ زمیں اک دہشت گنگ صداؤں کی
بجلی سی کہیں لرز ا ہی ہے کسی چھپے تہ خانے میں

وہ بستی جہاں بچپن کی اٹھکیلیاں، جوانی مدھر سپنوں کی یادیں ہوں اس سے دور جانا بہت اذیت ناک ہوتا ہے۔اس جگہ کی یادیں کبھی پیچھا نہیں چھوڑتیں۔منؔیر نے جب رخصت سفر باندھا تو اپنوں سے کچھ وعدے کر کے آیا تھا۔ تحفے لانے کا اور نئے لوگوں کی باتیں سنانے کا۔لیکن اپنوں سے یہ وعدہ بھی لیتا ہے کہ وہ اسے بھول نہ جائیں وہ ضرور لوٹ کر آئے گا۔

''دیکھو مجھ کو بھول نہ جانا
میں پھر لوٹ کر آؤں گا
دل کو اچھے لگنے والے
لاکھوں تحفوں لاؤں گا
نئے نئے لوگوں کی باتیں
آ کر تمھیں سناؤں گا۔''(۲۶)

اجنبی دیار میں اپنوں کی یادیں شکلیں بدل بدل کر اسے تڑپاتی رہیں۔غیروں میں آ کر اپنوں کی محبتیں یاد آتی تھیں اور یہاں تو وہ محبتوں کو ترس کر رہ گیا تھا۔وہ کشکول پھیلا کر محبتوں کی بھیک مانگتا نظر آتا ہے۔

میرا دل محبت کا بھوکا
اس طرح صدیوں سے چاہت کا کشکول لے کر
گھنے جنگلوں کے حسیں رہرووں سے کہے جا رہا ہے
''مجھے ساتھ لے کر چلو
اجنبی راستوں پر بھٹکتے ہوئے اجنبی دوستو!''(۲۷)

جسے انسانوں کی محبت نہ ملے وہ قدرتی مناظر سے محبت طلب کرتا ہے۔ اسے یقین ہوتا ہے کہ یہ بے زبان مناظر ضرور اس سے محبت کرتے ہوں گے۔ وہ ضرور اس کے درد کو محسوس کرتے ہوں گے۔

شام ہونے کو ہے
شام ہوتے ہی سکھ سے بھری اک صدا
جنگلوں سے گزرتی ہوئی آئے گی
دشت پربت کی ٹھنڈی ہوا
اپنے پیاروں سے دور
اجنبی راستوں پر بھٹکتے دلوں کو سلا جائے گی (۲۸)

صنف مخالف کی محبت کے نام پر ہر جوان دل کی دھڑکن بڑھ جاتی ہے۔ یہ حسرت منؔیر کے دل میں بھی کروٹیں لیتی رہیں کہ کوئی موہنی صورت والی ان سے بھی محبت کرے۔

دل کہتا ہے، اس دنیا میں
کوئی تو ایسی نار ملے۔۔۔۔۔
سب جگ چھوڑ کے وہ، بس ہم سے
پریم کی بات نبھائے (۲۹)

لیکن جب وہ موہنی صورت نظر آئی تو اظہار کا طریقہ بھول گئے۔ حسن کے حضور عشق کی بے تابیوں کو زبان نہ عطا کر سکے۔

اس کے کس رخ کو اشارہ عشق کا کیسے کروں
اس زرا سے کام کی میں ابتدا کیسے کروں

بے قراری دل کی اِدھر تھی تو اُدھر بھی تھی، محبت کی آگ دونو دلوں میں سلگتی رہی لیکن پہل کی ہمت کسی میں نہ تھی۔

دور ہی دور رہی بس مجھ سے
پاس وہ میرے آ نہ سکی تھی
لیکن اس کو چاہ تھی میری
وہ یہ بھید چھپا نہ سکی نہ تھی (۳۰)

لیکن افسوس جب تک محبوب کے دل کا حال انھیں معلوم ہوتا انھیں بہت دیر ہو چکی تھی۔ اب کفِ افسوس ملنے کے سوا کوئی چارا نہ تھا۔

اب وہ خواب میں دلہن بن کر
میرے پاس چلی آتی ہے (۳۱)

منؔیر اور اسکی محبت کے درمیان شک نے جگہ بنالی۔ وہ چاہتا تھا کہ اسکا محبوب حسین و جمیل نظر آئے لیکن صرف اس کے لئے۔ شاعر کی غیر موجودگی میں محبوب کو خوبصورت نظر آنے کا کوئی حق نہیں۔ شک کا یہ عذاب منؔیر کو ایک اذیت میں مبتلا کر گیا۔

یقین کس لیے اس پر سے اٹھ گیا ہے منؔیر
تمہارے سر پہ شک کا عذاب کیوں آیا
میں خوش نہیں ہوں بہت دور اس سے ہونے پر
جو میں نہیں تھا تو اس پر شباب کیوں آیا (۳۲)

اس شک کی عادت نے اسے اپنے محبوب کا دشمن بنا دیا۔ منؔیر سے اپنے محبوب کا وجود اب برداشت نہیں ہو رہا تھا، وہ جس سے محبت کرتا ہے اسے مار کر تسکین حاصل کرتا ہے۔

میں اس کو زہریلی خوشبوؤں کے رنگین ہار دیتا ہوں
میں جس سے پیار کرتا ہوں اسی کو مار دیتا ہوں (۳۳)

اور منؔیر نے اپنے تمام دکھوں کا علاج شراب میں تلاش کر لیا۔ اس نے خود کو اس رنگین زہر میں ڈبو دیا۔ لیکن کیا کیا جائے جو قرار پھر بھی نہ ملے۔

قرار ہجر میں اس کے شراب میں نہ ملا
وہ رنگ اس گلِ رعنا کے خواب میں نہ ملا

آج کل شاعری Part Time شغل ہے۔ اب حرف کے ساتھ اتنی محبت اور حرف کی حرمت کا خیال رکھنے والا آدمی نظر نہیں آتا جتنا کہ منؔیر نیازی نے یہ محبت نبھائی۔ وہ صرف اور صرف شاعر تھا اس نے صرف شاعری کی۔ لیکن کم وسائل میں زندہ رہنا اور صرف قلم کے زور پر اپنے مسائل کا حل تلاش کرنا آسان کام نہیں۔ (۳۴) ہاں اتنا ضرور ہوا کہ اس عظیم شاعر کے عظمت کے اظہار کے طور پر ٹاؤن شپ میں گندے نالے کی گزرگاہ پر رہنے کے لیے گھر مل گیا۔ منؔیر جیسے نفیس طبع انسان کے لیے یہ گندے نالے کی ہمسائیگی ایک عذاب سے کم نہ تھی۔ البتہ دوستوں کی فیاضی ان کے ساتھ تھی۔ ان کی دیگر ضروریات ان کے مخلص دوست مہیا کر دیا کرتے تھے۔ اور وہ بے خودی اور سرشاری میں غمِ زمانہ کی تلخیاں بھلا دینے کی سعی کرتے رہے۔ لیکن شعور سے بے گانہ رہ کر جینا ممکن نہیں اس لیے انھیں کہنا پڑا

میری ساری زندگی کو بے ثمر اس نے کیا
عمر میری تھی مگر بسر اس نے کیا

یہ حقیقت ہے کہ ہمارے یہاں فن کی دنیا نے اپنے امتیازات وطبقات قائم کر رکھے ہیں۔ ان امتیازات وطبقات نے ان ادیبوں کو مایوسی کے اندھیرے میں دھکیل دیا جن کی تخلیقات ادب کی تشکیل کا سبب بنیں۔ ان ادیبوں میں منؔیر نیازی بھی شامل ہیں جن کی عظمت کا اعتراف ان کی زندگی میں نہیں کیا گیا۔ یہ احساس منؔیر سے یہ کہلواتا ہے

اپنا تو یہ کام ہے بھائی دل کا خون بہاتے رہنا
جاگ جاگ کر ان راتوں میں شعر کی آگ جلاتے رہنا (۳۵)

میری عمر تو بس ایسے ہی کھیل دکھاتے گزر گئی
پتھر کی دیواروں کو سنگیت سناتے گزر گئی (۳۶)

ہمارے یہاں کا عمومی رویہ ہے کہ معمولی اور غیر معیاری شعر پر بھی سامعین داد دینا ضروری خیال کرتے ہیں۔ اس کے برعکس منؔیر کبھی بے سوچے سمجھے داد دینا پسند نہیں کرتے تھے۔ ان کے نزدیک محض تعلق کی بنا پر تعریف کرنا، بددیانتی اور شاعر کے ساتھ مذاق کے مترادف تھا۔ منؔیر کی اس بے نیازی نے ان کے ہم عصر شعراء کو ان سے بدظن کر دیا اور ایک بڑا طبقہ ان کے خلاف ہو گیا۔ انھیں خودسر، سرپھرا اور خود پسند جیسے القابات سے نوازنے لگا۔ منؔیر نیازی کو محفلوں کی صدارت کرنا، تصاویر کھنچوانا یا منگیں بلوا کر گروپ بازیاں کرنا سخت ناگوار تھا۔ وہ اس دکھاوے کی جھوٹی دنیا سے خود کو دور رکھنا چاہتے تھے۔

تم بھی منؔیر اب ان گلیوں سے اپنے آپ کو دور ہی رکھنا
اچھا ہے جھوٹے لوگوں سے اپنا آپ بچائے رکھنا (۳۷)

منؔیر کے اردگرد دوستوں اور رشتہ داروں کا وجود مفقود تھا جب کہ حاسدوں کا ہجوم تھا۔انھیں پورا شہر اپنا مخالف نظر آتا ہے۔

اس بے وفا کا شہر ہے۔۔۔۔۔اور ہم ہیں دوستوں!

اور شہر والوں کی اس بے وفائی کی وجہ سے آہستہ آہستہ منؔیر لوگوں سے دور ہو کر اپنی شاعری کے حصار میں قید ہوتے چلے گئے ۔اتنے بڑے شہر میں کوئی ان کا غم گسار نہ تھا جس کے کاندھے پر سر رکھ کر وہ اپنا غم بانٹ سکتے۔

جانتا ہوں ایک ایسے شخص کو میں بھی منؔیر
غم سے پتھر ہو گیا لیکن کبھی رویا نہیں (۳۸)

اس محرومی نے دھیرے دھیرے انھیں مردہ دل بنا دیا۔اپنی اس بے زاری کا انھیں احساس تھا اس لیے خود کو سرزنش کرتے ہیں کہ

عادت ہی بنا لی ہے تم نے تو منؔیر اپنی
جس شہر میں رہنا اکتائے ہوئے رہنا (۳۹)

تلخ حالات سے گزرنے کے باوجود منؔیر نے اپنی زندگی کو کبھی مہمل اور عذاب نہیں بننے دیا بلکہ انھوں نے اپنی شاعری میں زندگی کے حقائق کو وجدان کی نظر سے دیکھا اور دکھایا۔

میں سن رہا ہوں اسے جو سنائی دیتا نہیں
میں دیکھتا ہوں اسے جو دکھائی دیتا نہیں
ہے شوق انجمن آرائی حسن کو بھی مگر
مجال اس کو غم رونمائی دیتا نہیں (۴۰)

منؔیر نیازی ایک حساس شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ نرم دل انسان بھی تھے۔نرم دلی کا یہ عالم تھا کہ کبھی اپنے دشمنوں کے لیے بھی برا نہ چاہا نہ کبھی ان کے خلاف باتیں کیں۔وہ کہا کرتے تھے زمانہ کسی کے خلاف باتیں کر کے کسی کا کچھ نہیں بگاڑ سکتا۔ جو لوگوں کے خلاف باتیں کرتے ہیں وہ اپنا وقت ضائع کرتے ہیں۔انسان کو خدا نے چھوٹی سی زندگی دی ہے لہٰذا انسان کو چاہیے کہ وہ زندگی کے خوبصورت لمحات فضول اور بے کار باتوں میں ضائع نہ کرے۔(۴۱) منؔیر اپنے دشمن کو بھی تکلیف میں نہیں دیکھ سکتے۔

تیغ لہو میں ڈوبی تھی اور پیڑ خوشی سے جھوما تھا
گھائل نظریں اس دشمن کی ایسے مجھ کو تکتی تھیں۔۔۔۔
لیکن پھر بھی ایک بار تو میرا دل بھی کانپا تھا
کاش یہ سب کچھ کبھی نہ ہوتا میں نے دکھ سے سوچا تھا (۴۲)

زندگی اور موت کی اصل حقیقت جب دل و دماغ پر منکشف ہو جائے تو فکر و نظر کے زاویے بدل جاتے ہیں۔اس حقیقت کے اجاگر ہونے سے زندگی سمجھنے اور برتنے کا سلیقہ انسان کے ہاتھ آ جاتا ہے۔منؔیر بھی موت او زندگی کے فلسفے سے واقف ہو چکے تھے۔ان کے اشعار میں زندگی کی ناپائیداری اور موت کی حقیقت اپنی سچائی کے ساتھ جلوہ گر نظر آتی ہے۔

یہ جبر مرگ مسلسل ہی زندگی ہے منؔیر
جہاں میں اس پہ کبھی اختیار کس کا تھا (۴۳)

منؔیر کے نزدیک موت کی محفل عورتوں کی آہ و زاری کے بغیر ادھوری ہے۔ان کی کوئی بیٹی نہ تھی شاید اسی احساس محرومی نے ان سے یہ کہلوایا

بین کرتی عورتیں
رونقیں ہیں موت کی (۴۴)

یوں اپنی ذات میں تنہا منیرؔ اپنی ذات کی ایک ایک تڑپ، تجربات کی ایک ایک کسک کو اشعار کی شکل میں ڈھال کر اس دنیا سے رخصت ہو گیا۔

میری طرح کوئی اپنے لہو سے ہولی کھیل کے دیکھے
کالے کٹھن پہاڑ دکھوں کے سر پر جھیل کر دیکھے
میرے ہی ہونٹوں سے لگا ہے نیلے زہر کا پیالہ
میں ہی وہ ہوں جس کی چتا سے گھر گھر ہوا اجالا

امتحاں ہم نے دیے اس دارِ فانی میں بہت
رنج کھینچے ہم نے اپنی لا مکانی میں بہت (۴۵)

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری: ''منیر نیازی، جدید تر لہجے کا پیامی'' مشمولہ ''اردو شاعری اور پاکستانی معاشرہ''، وکٹری بک بینک، لاہور، ۱۹۹۰ء ص ۱۴۸

۲۔ منیر نیازی ''تنہائی'' مشمولہ ''تیز ہوا اور تنہا پھول'' مشمولہ کلیات منیر نیازی'' خزینہ علم و ادب، لاہور، ۲۰۰۲ء ص ۶۸

۳۔ ایضاً، ''تسلّی'' مشمولہ ''جنگل میں دھنک'' ایضاً ص ۳۰

۴۔ ایضاً، ''شیش محل'' مشمولہ ''تیز ہوا اور تنہا پھول'' ایضاً ص ۶۷

۵۔ ایضاً ''غزل'' مشمولہ ''چھ رنگین دروازے'' ایضاً ص ۵۴

۶۔ ایضاً ''غزل'' مشمولہ ''آغاز زمستان میں دوبارہ'' ایضاً ص ۱۴

۷۔ ایضاً ''غزل'' مشمولہ ''چھ رنگین دروازے'' ایضاً ص ۵۴

۸۔ ایضاً ص ۶۴

۹۔ منیر نیازی ''اپنے وطن پر سلام'' مشمولہ ''ماہِ منیر'' ایضاً ص ۲۵

۱۰۔ ایضاً ''میں اور شہر'' مشمولہ ''جنگل میں دھنک'' ایضاً ص ۴۴

۱۱۔ ایضاً ''غزل'' مشمولہ ''دشمنوں کے درمیان شام'' ایضاً ص ۶۵

۱۲۔ ایضاً ''غزل'' مشمولہ ''چھ رنگین دروازے'' ایضاً ص ۴۴

۱۳۔ ایضاً ص ۴۶

۱۴۔ منیر نیازی ''پرانے گھر کا گیت'' مشمولہ ''جنگل میں دھنک'' ایضاً ص ۱۰۵

۱۵۔ ایضاً ''غزل'' مشمولہ ''چھ رنگین دروازے'' ایضاً ص ۶۱

۱۶۔ ایضاً ''غزل'' مشمولہ ''تیز ہوا اور تنہا پھول'' ایضاً ص ۸۳

۱۷۔ ایضاً ،''غزل''ایضاً ،''پہلی بات ہی آخری تھی''ایضاً ،ص۲۰۰
۱۸۔ ایضاً ،''غزل''ایضاً ،''جنگل میں دھنک''ایضاً ،ص۸۸
۱۹۔ ایضاً ،''غزل''مشمولہ''دشمنوں کے درمیان شام''ایضاً ،ص۵۳
۲۰۔ ایضاً ،''غزل''مشمولہ''چھ رنگین دروازے''ایضاً ،ص۴۲
۲۱۔ ایضاً ،''ایک منزل پر ایک دعا''مشمولہ''ماہِ منیر''ایضاً ،ص۴۳
۲۲۔ ایضاً ،''گمشدہ ننھا بچہ''مشمولہ''پہلی بات ہی آخری تھی''ایضاً ،ص۲۲
۲۳۔ ایضاً ،''جنگل میں زندگی''مشمولہ''جنگل میں دھنک''ایضاً ،ص۶۴
۲۴۔ ایضاً ،''جنگل کا جادو''مشمولہ''جنگل میں دھنک''ایضاً ،ص۶۵
۲۵۔ انتظار حسین''ہجرت کا ثمر''مشمولہ''ماہ منیر''ایضاً ،ص۹۹
۲۶۔ منیر نیازی''ایک پرانی ریت''مشمولہ''تیز ہوا اور تنہا پھول''ایضاً ،ص۲۷
۲۷۔ ایضاً ،''نارسائی''مشمولہ''جنگل میں دھنک''ایضاً ،ص۲۱
۲۸۔ ایضاً ،''فریب''مشمولہ''جنگل میں دھنک''ایضاً ،ص۲۰
۲۹۔ ایضاً ،''من مورکھ''مشمولہ''تیز ہوا اور تنہا پھول''ایضاً ،ص۲۳
۳۰۔ ایضاً ،''دوری''مشمولہ''تیز ہوا اور تنہا پھول''ایضاً ،ص۳۹
۳۱۔ ایضاًص۳۹
۳۲۔ منیر نیازی''غزل''مشمولہ''دشمنوں کے درمیان شام''ایضاً ،ص۵۸
۳۳۔ ایضاً ،''خزانے کا سانپ''مشمولہ''جنگل میں دھنک''ایضاً ،ص۴۰
۳۴۔ کرامت بخاری''منیر نیازی ،ایک ذاتی تاثر''مشمولہ''ادب دوست''لاہور ،فروری ،۲۰۰۷ ،ص۲۶
۳۵۔ منیر نیازی''غزل''مشمولہ''جنگل میں دھنک''ایضاً ،ص۸۵
۳۶۔ ایضاً ،''جادوگر''مشمولہ''تیز ہوا اور تنہا پھول''ایضاً ،ص۷۷
۳۷۔ ایضاً ،''غزل''مشمولہ''جنگل میں دھنک''ایضاً ،ص۸۵
۳۸۔ ایضاًص۹۷
۳۹۔ منیر نیازی''کلیات منیر نیازی''
۴۰۔ ایضاً ،''غزل''مشمولہ''ماہ منیر''ایضاً ،ص۵۷
۴۱۔ جاوید صدیقی بھٹی''ہمیشہ دیر کر دینے والا شاعر''مشمولہ''ماہنامہ ادب دوست''لاہور ،فروری ۲۰۰۴ ،ص۳۶
۴۲۔ منیر نیازی''میرے دشمن کی موت''مشمولہ''جنگل میں دھنک''ص۸۰
۴۳۔ ایضاً ،''غزل''مشمولہ''ماہِ منیر''ایضاً ،ص۸۵
۴۴۔ ایضاً ،''بین کرتی عورتیں''مشمولہ''اک دعا جو میں بھول گیا''ایضاً ،ص۱۸
۴۵۔ ایضاً ،''غزل''مشمولہ''ماہِ منیر''ایضاً ،ص۵۶

سعید احمد

تحریفاتِ کنہیالال کپور (......کعبہ میں گاڑو برہمن کو)

Kanehya Lal Kapoor is a significant humorist. Parody has an important function in humor. This article studies the parodies of Kanehya Lal Kapoor.

اگرچہ کنہیالال کپور کا شمار صفِ اوّل کے مزاح نگاروں میں نہیں ہوتا لیکن دوسری صف کے مزاح نگاروں میں کپور کا نام بہت نمایاں ہے۔ کنہیالال کپور ایک بسیار نویس مزاح نگار تھے۔ اس رطب و یابس میں اعلیٰ پائے کی تحریریں کم ہیں لیکن یہ چند تحریریں اُردو کے مزاحیہ ادب میں ہمیشہ یاد رکھی جائیں گی۔

یوں تو کپور نے طنز و مزاح کے لگ بھگ سبھی حربوں سے کام لیا ہے لیکن تحریف نگاری میں جو ملکہ انہیں حاصل تھا وہ صفِ اوّل کے مزاح نگاروں کو بھی مشکل سے نصیب ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ جب بھی اُردو ادب میں تحریف نگاری کا ذکر ہوتا ہے تو سب سے پہلے کنہیالال کپور ہی کا نام ذہن میں آتا ہے۔ بطور تحریف نگار کنہیالال کپور کی بڑائی کا اعتراف اکثر ناقدین نے کیا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''دورِ جدید میں جب کہ ''جذباتیت'' نے ہر شے پر اپنا تسلط قائم کرنا شروع کر دیا ہے تحریف کی تگ و تاز کے لیے نہ صرف ایک سازگار فضا پیدا ہوگئی ہے بلکہ بعض تحریف نگاروں نے تو واقعتہً تحریف کے چند اچھے نمونے بھی پیش کر دیئے ہیں۔ اس ضمن میں کنہیالال کپور، پروفیسر عاشق محمد، سید محمد جعفری، مجید لاہوری اور فرقت کاکوروی خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔''(۱)

ڈاکٹر سہیل احمد خاں رقمطراز ہیں:

> ''اُردو میں کنہیالال کپور اور راجہ مہدی علی خاں پیروڈی لکھنے میں کامیاب رہے ہیں۔''(۲)

تحریف نگاری یا پیروڈی ایک مشکل فن ہے۔ خود کنہیالال کپور نے پیروڈی کو مزاحیہ تنقید کی سب سے مشکل صنف قرار دیا ہے:

> ''اچھی پیروڈی لکھنا پلِ صراط پر چلنے کے مترادف ہے۔''(۳)

کپور کی اوّلین کاوش بھی پیروڈی تھی اور بہترین تحریر بھی ایک پیروڈی ہی شمار ہوتی ہے۔ کپور نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز کرشن چندر کے مشہور افسانے ''یرقان'' کی پیروڈی ''خفقان'' سے کیا۔ کپور ۱۹۳۶ء میں لاہور میں کرشن چندر کے پڑوس میں رہتے تھے۔ ایک دن کرشن چندر نے کپور کی بذلہ سنجی سے متاثر ہو کر انہیں لکھنے کا مشورہ دیا تو کنہیالال کپور نے کرشن چندر ہی کے ایک افسانے کی پیروڈی لکھ ڈالی۔ کرشن چندر کنہیالال کپور کی نشتریت کی تاب نہ لا سکے۔ کرشن چندر کے چھوٹے بھائی مہندر ناتھ کی درخواست پر اس پیروڈی کو تلف کر دیا گیا۔ کرشن چندر اس نیشِ عقرب سے ایسے تلملائے کہ کپور کو ہمیشہ ''بچھو'' کے لقب سے یاد کرتے رہے۔

کپور کی دوسری پیروڈی ''چینی شاعری'' کے عنوان سے پہلے مجموعے ''سنگ و خشت'' میں شامل ہے۔ اس پیروڈی میں کپور کی نو مشقی کا عالم صاف نظر آتا ہے۔ اس خام کاری کے باوجود اسلوب کی شگفتگی اور خیالات کی ندرت قابلِ تعریف ہے۔

کنہیالال کپور کو چار چیزوں سے عشق تھا: غالب، اُردو، پطرس اور لاہور۔ کپور کے مزاج میں وسیع المشربی اور زندہ دلی کا

پہلو غالب ہے اور یہ غالب ہی کی دین ہے۔ حالی نے بجا طور پر غالب کو حیوان ظریف کا لقب دیا تھا۔ یہی ظرافت اور ذکاوت کپور کے مزاج کا خاصہ ہے۔ غالب سے کپور کی محبت اور عقیدت ان کی تمام تحریروں میں صاف جھلکتی ہے۔

انہوں نے سب سے زیادہ غالب ہی کے اشعار کا حوالہ دیا ہے اور تحریفات میں جا بجا استفادہ کیا ہے۔ کنہیا لال کپور کی وہ پیروڈی جو اُردو ادب میں ان کی پہچان بن گئی غالب ہی سے متعلق ہے۔ ''غالب جدید شعراء کی مجلس میں'' میں ایک طرف تو بالواسطہ غالب کی تعریف و توصیف ملتی ہے اور دوسری جانب جدید شاعری پر ایک خوبصورت طنز ہے۔ ان شعراء کی مجلس میں غالب ایک نابغہ اور اشعر الشعراء کی حیثیت رکھتا ہے جب کہ دیگر شعرا اپنی تمام تر ترقی پسندی اور ناموری کے باوجود غالب کی قد آور شخصیت کے سامنے بونے نظر آتے ہیں۔ کپور نے اس مجلس میں جن جدید شعراء کو شامل کیا ہے ان کے اسمائے گرامی درج ذیل ہیں:

م۔ن ارشد (ن۔م راشد)، ہیرا جی (میرا جی)، ڈاکٹر قربان حسین خالص (ڈاکٹر تصدق حسین خالد)، میاں رقیق احمد خوگر (ڈاکٹر تصدق حسین کے بھائی رفیق احمد خاور)، راجہ عہد علی خاں (راجہ مہدی علی خاں)، پروفیسر غیض احمد غیض (فیض احمد فیض)، بکرماجیت ورما (اندر جیت شرما) اور عبدالحئی نگاہ (قیوم نظر) کنہیا لال کپور نے ان شعراء کے کلام کی لاجواب پیروڈیاں کی ہیں۔ کپور کی یہ منظوم تحریفات پیروڈی کی ترکیب Para (ذیلی) اور Ode (گیت) یعنی ''ذیلی گیت'' کی صحیح مثال پیش کرتی ہیں۔ خصوصاً راشد اور فیض کی نظموں کی تحریفات بہت پر لطف ہیں۔ کپور نے راشد کی نظم ''انتقام'' کی پیروڈی ''بدلہ'' کے نام سے کی ہے:

بدلہ

آمری جان مرے پاس انگیٹھی کے قریب
جس کے آغوش میں یوں ناچ رہے ہیں شعلے
جس طرح دور کسی دشت کی پہنائی میں
رقص کرتا ہو کوئی بھوت کہ جس کی آنکھیں
کرم شب تاب کی مانند چمک اُٹھتی ہیں
ایسی تشبیہ کی لذت سے مگر دور ہے تو
تو کہ اک اجنبی انجان سی عورت ہے جسے
رقص کرنے کے سوا اور نہیں کچھ آتا
اپنے بے کار خدا کے مانند
دوپہر کو جو کبھی بیٹھے ہوئے دفتر میں
خودکشی کا مجھے یک لخت خیال آتا ہے
میں پکار اُٹھتا ہوں یہ جینا بھی ہے کیا جینا
اور چپ چاپ دریچے میں سے پھر جھانکتا ہوں
آمری جان مرے پاس انگیٹھی کے قریب
تاکہ میں چوم ہی لوں عارضِ گلفام ترا
اور اربابِ وطن کو یہ اشارہ کردوں
اس طرح لیتا ہے اغیار سے بدلہ شاعر

اور شبِ عیش گزر جانے پر
بہر جمع درم و دام نکل جاتا ہے
ایک بوڑھے سے تھکے ماندے سے رہوار کے پاس
چھوڑ کر بستر سنجاب و سمور

(کپورنامہ،ص۱۰۷)

فیض کی نظم 'تنہائی' کی پیروڈی 'لگائی' کے عنوان سے کی ہے۔ اسے بلاشبہ اُردو ادب کی چند بہترین تحریفات میں شامل کیا جاسکتا ہے فیض کے لہجے، اسلوب اور لفظیات کی اتنی خوبصورت تحریف کپور کی فنی عظمت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔

لگائی

فون پھر آیا دلِ زار! نہیں فون نہیں
سائیکل ہوگا، کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات اترنے لگا کھمبوں کا بخار
کمپنی باغ میں لنگڑانے لگے سرد چراغ
تھک گیا رات کو چلّا کے ہر اک چوکیدار
گل کرو دامنِ افسردہ کے بوسیدہ داغ
یاد آتا ہے مجھے سرمۂ دنبالہ دار
اپنے بے خواب گھروندے ہی کو واپس لوٹو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

(کپورنامہ،ص۱۱۱)

اِس کامیاب پیروڈی کے بعد کپور نے غالب اور جدید شاعری کے موضوع پر دو اور پیروڈیاں لکھی ہیں۔ ''ترقی پسند غالب'' اور ''غالب کے اڑیں گے پرزے''۔ 'ترقی پسند غالب' کپور کی ساتویں کتاب ''گردِ کارواں'' کا پہلا مضمون ہے۔ اس ڈرامائی مضمون کا پلاٹ بھی پہلی پیروڈی سے ملتا جلتا ہے۔ پہلا منظر باغ بہشت کا ہے۔ اس منظر میں غالب اور تفتہ کے مابین ایک دلچسپ مکالمہ ہوتا ہے۔ دوسرے منظر میں غالب بہشت سے لال قلعہ دلی تشریف لاتے ہیں جہاں ترقی پسند شعراء غالب کی یاد میں ایک مشاعرہ منعقد کررہے ہیں۔ ترقی پسند شعراء کی نمائندگی مصائب دہلوی، جدت لکھنوی اور بسولہ حیدر آبادی کر رہے ہیں۔ اس مضمون میں کپور نے غالب کی مختلف غزلوں کے مصرعوں کو باہم ملا کر پرلطف بنا دیا ہے۔ اس سلسلے کی تیسری پیروڈی 'غالب کے اڑیں گے پرزے' کے نام سے ہے۔ اس مضمون میں بھی باغ بہشت کا منظر ہے۔ اس بار غالب کی مڈبھیڑ ترقی پسندوں سے نہیں بلکہ غالب شکنوں سے ہوتی ہے۔ یاس یگانہ چنگیزی اور علامہ حیدر طباطبائی نمایاں کردار ہیں۔ اس پیروڈی میں شارحین غالب کا مذاق اُڑایا گیا ہے۔

کپور کا ایک اور دلچسپ مضمون 'ڈاکٹر بالغ' ہے۔ لفظ 'بالغ' بھی 'غالب' ہی کے حروف کو الٹ پلٹ کر بنایا گیا ہے۔ یہ مضمون تحریف کے ذیل میں تو نہیں آتا لیکن کپور کی غالب سے وابستگی اور عقیدت کا ثبوت ضرور فراہم کرتا ہے۔ اس مضمون میں بھی جدید غالب شناسوں پر چوٹیں کی گئی ہیں۔ کنہیا لال کپور کی ایک اور پیروڈی ''حالی ترقی پسند ادیبوں کی محفل میں'' کا پلاٹ بھی غالب پیروڈیوں جیسا ہی ہے۔ حالی فردوس بریں سے ترقی پسند ادیبوں کی محفل میں شرکت کے لیے آتے ہیں۔ اس پیروڈی میں بھی ترقی پسندوں کا خاکہ اُڑایا گیا ہے۔ اس سلسلۂ تحریفات میں ''غالب جدید شعراء کی ایک مجلس میں'' ایک

کامیاب اور یادگار پیروڈی ثابت ہوئی۔ دیگر پیروڈیاں اسی پلاٹ اور موضوع کے انداز پر لکھی گئیں لیکن ان میں وہ تندی و تیزی اور اخلاص موجود نہیں جو پہلی پیروڈی میں موجزن نظر آتا ہے۔ اس لیے موضوع اور پلاٹ کی یکسانیت کے باعث ان پیروڈیوں میں تکرار اور فرسودگی نظر آتی ہے۔

کنہیالال کپور پطرس کے شاگرد تھے۔ کپور کو پطرس سے گویا عشق تھا۔ کپور نے اپنے اُستاد کا خاکہ ''پیرومرشد'' کے عنوان سے لکھا اور پطرس کی مزاح نگاری پر ایک بھرپور تنقیدی مضمون بھی سپردِ قلم کیا۔ ''پیرومرشد'' کے مطالعے سے کپور کے قلب و ذہن پر پطرس کے اثرات کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ پطرس بلاشبہ اُردو کے مزاحیہ ادب کا سب سے معتبر نام ہے۔ پطرس نے پیروڈی کی میدان میں بھی اپنے فن کا لوہا منوایا ہے۔ کپور نے پطرس کی تحریفات کے موضوع اور اسالیب سے بھرپور فائدہ اُٹھایا ہے۔

''سنگ وخشت'' میں شامل ایک مضمون ''اہل زبان'' پطرس کے مشہور مضمون ''لاہور کا جغرافیہ'' کی توسیع معلوم ہوتا ہے۔ مضمون کا آغاز بھی پطرس ہی کے ذکر سے ہوتا ہے:

> ''قبلہ پطرس نے اپنے مضمون ''لاہور کا جغرافیہ'' میں ایک پتے کی بات کہی ہے کہ پنجاب کے حملہ آور دو راستوں سے پنجاب پر حملہ کرتے ہیں۔ شمال مغربی سرحدی صوبے کی طرف سے اور یوپی کی جانب سے۔ موخرالذکر اہل زبان کہلاتے ہیں اور تخلص کرتے ہیں۔'' (کپور نامہ ص ۱۷۸)

اس مضمون میں کپور نے اپنے استاد کے اسٹائل کی ہو بہو نقل کی ہے۔ 'اہل زبان' کے متعلق تیرہ ذیلی سرخیاں قائم کر کے اہل زبان کے مختلف پہلوؤں پر دلچسپ چوٹیں کی ہیں۔ یہ چھوٹے چھوٹے عنوانات اور جملے بالکل پھلجھڑیاں معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً 'ہتھیار' کے زیر عنوان لکھتے ہیں:

> ''اہل زبان تین چیزوں سے مسلح ہو کر پنجاب پر حملہ کرتے ہیں:
>
> ۱۔ ٹوکرا۔ جوان کے سر پر ہوتا ہے اور جس میں بقول عاشق بٹالوی لکھنو یا دہلی کی ٹکسالی زبان برائے فروخت رکھی ہوتی ہے۔
>
> ۲۔ کشکول۔ جوان کے ہاتھ میں ہوتا ہے اور بسا اوقات دونوں ہاتھوں میں ہوتا ہے۔
>
> ۳۔ قلم۔ جوان کے کان پر دھرا ہوتا ہے، جس سے یہ لوگ اہل پنجاب کی زبان کی اصلاح فرماتے ہیں۔''

(کپور نامہ، ص ۱۸۰)

پطرس کی پیروڈی ''اُردو کی آخری کتاب'' اور کنہیالال کپور کی پیروڈی ''بالغوں کے لیے پہلی کتاب'' کا موازنہ کریں تو اُستاد اور شاگرد کے اسالیب کا فرق نمایاں ہو جاتا ہے۔ پطرس نے پیروڈی کا آغاز اس طرح کیا ہے:

> ''ماں بچے کو گود میں لیے بیٹھی ہے۔ باپ انگوٹھا چوس رہا ہے اور دیکھ دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ بچہ حسب معمول آنکھیں کھولے پڑا ہے۔ ماں محبت بھری نگاہوں سے اس کے منہ کو تک رہی ہے اور پیار سے حسب ذیل باتیں پوچھتی ہے!......''(۵)

کنہیالال کپور کی پیروڈی یوں شروع ہوتی ہے:

> ''آیا بچے کو گود میں لیے بیٹھی ہے۔ ماں پیانو بجا رہی ہے۔ باپ کوکا کولا پی رہا ہے۔ کبھی کبھی اپنی بیوی کی آنکھ بچا کر آیا کی طرف دیکھ لیتا ہے۔ ظاہر ہے وہ بیوی سے زیادہ خوبصورت ہے...... ماں بچے کی طرف دیکھتے ہوئے دل ہی دل میں کہتی ہے۔ میرے لال! وہ دن کب آئے گا جب تو بڑا ہوگا اور میں تیری آیا کو برخاست کرسکوں گی۔ یہ کم بخت آیا نہیں آئی میری شامت آئی ہے۔ ہر وقت تمہارا باپ للچائی ہوئی نظروں سے اس کی

طرف دیکھتا رہتا ہے۔خدا جانے اس کا کیا ارادہ ہے؟''

(کپورنامہ،ص۱۰۳)

پطرس کی تحریف نگاری میں شگفتگی اور آہستہ خرامی کی کیفیت ملتی ہے جبکہ کپور کے یہاں شرارت اور تیکھا پن نظر آتا ہے۔ وجہ ظاہر ہے پطرس بنیادی طور پر مزاح نگار تھے اور کنہیالال کپور طنز نگار۔ یہ بنیادی فرق پطرس اور کپور کی تمام تحریفات میں دیکھا جا سکتا ہے۔ پطرس اور کپور کی تحریروں میں ایک نمایاں فرق طوالت کا ہے۔ پطرس اختصار پسند واقع ہوئے ہیں جبکہ کپور کا رجحان تفصیل اور اطناب کی جانب ہے۔ مذکورہ بالا تحریفات کو پیش نظر رکھ کر دیکھئے۔ پطرس نے محمد حسین آزاد کی پہلی کتاب کے صرف پہلے سبق کو منتخب کیا ہے جبکہ کنہیالال کپور نے پہلی، دوسری اور تیسری کتاب کے متعدد اسباق کی پیروڈیاں کی ہیں۔ یہاں موازنہ پطرس و کپور کی گنجائش نہیں۔ ہاں! کپور نے پطرس ہی کے اسٹائل میں چند ایسی چیزیں لکھی ہیں کہ یقیناً پطرس اپنے شاگرد رشید پر ناز کر سکتے ہیں کہ لائق شاگرد اُستاد ہی کی ذات کی توسیع ہوتا ہے۔

''میر کی شاعری کا نفسیاتی تجزیہ-ایک پیروڈی'' ایسا مضمون ہے جس میں نفسیاتی نقادوں کے رویے اور طرز تنقید کا مضحکہ اُڑایا گیا ہے۔ اگرچہ کنہیالال کپور نے از راہ تفنن ماہر نفسیات میکڈوگل (McDougall) کے نظریات کی روشنی میں میر کی شاعری کا نفسیاتی تجزیہ کیا ہے مگر کلام میر سے اشعار کے انتخاب میں واقعی ژرف نگاہی کا ثبوت دیا ہے۔ اگر سنجیدگی سے کلام میر کا تجزیہ کیا جائے تو بلاشبہ یہی اشعار میر کے سودا (Melancholia)، انشقاق ذہنی (Schizophrenia) اور بند ترسی (Claustrophobia) جیسے نفسیاتی مسائل میں بطور مثال پیش کیے جائیں گے۔ کنہیالال کپور کی یہ پیروڈیاں نہ صرف ان کے ادبی ذوق کی غمازی کرتی ہیں بلکہ کپور کی تنقیدی بصیرت کی بھی آئینہ دار ہیں۔ منظور حسن کا یہ کہنا بالکل بجا ہے:

> ''ان کی پیروڈیاں ایک لطیف قسم کی تنقید کی شکل میں اُبھری ہیں جو بعض نقادوں کی تنقیدوں سے زیادہ موثر اور کارگر ثابت ہوئی ہیں۔''(۵)

کے۔ ایل کپور نے اُردو کی شاہکار کتابوں کی پیروڈیاں کی ہیں۔ ''صداقت'' اور ''اُردو ادب کا آخری دور'' میں آزاد سے استفاضہ کیا ہے۔ ''چار ملنگوں کی داستان'' قصہ چہار درویش کی پیروڈی ہے۔ کپور نے میر امن کے طرز بیان اور نفس قصہ کا خاکہ اُڑایا ہے۔

''سلیم اور انارکلی'' تاج کے معروف ڈرامے ''انارکلی'' کی خوبصورت پیروڈی ہے۔ اس پیروڈی کے مکالمے کپور کی بذلہ سنجی اور ظرافت کا خوبصورت نمونہ ہے۔ ان مکالمات کے ذریعے جدید تہذیب کے کھوکھلے پن اور ریڈیو، فلم، موسیقی اور شاعری کا خوب مذاق اُڑایا گیا ہے۔ کنہیا نے ''غبار خاطر'' کی جو پیروڈی ''گبار کھاتر'' کے عنوان سے کی ہے وہ بہت منفرد اور لاجواب ہے۔ ابوالکلام آزاد کے مکاتیب کی ایک پیروڈی شوکت تھانوی نے بھی ''غبار شاطر'' کے نام سے کی ہے۔ ''گبار کھاتر'' میں اسلوب اور الفاظ کی مضحک نقالی کے برعکس خط کا نفس مضمون سنجیدہ اور فکر انگیز ہے۔ اس پیروڈی سے کنہیالال کپور کی اُردو سے محبت اور اُردو ہندی تنازع کے اندیشہ ہائے دور دراز کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

کپور نے اُردو ہندی تنازع پر متعدد مضامین میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے خصوصاً تقسیم کے بعد ہندوستان میں اُردو زبان اور رسم الخط سے متعلق ان کے خدشات ''ایک بھاشا - دو لکھاوٹ'' کی صورت میں درست ثابت ہوئے ہیں۔ گبار کھاتر کی یہ سطور ملاحظہ ہوں:

> ''ماف کیجئے گا شیھیک کہ اُردو لکھنے کی بجائے ہندی بھاشا میں پتر لکھ رہا ہوں۔ یہ تو تم نے سن ہی لیا ہوگا کہ ۲۶ رنومبر کو دلی میں اُردو کی فاتحہ پڑھی گئی اور اُردو کا جنا جا اسی ویرانے میں ٹھکانے لگا دیا گیا جہاں گالب مرحوم کی کبر ہے۔'' (کپورنامہ،ص۴۸۹)

اس پیروڈی میں مذاق کی کئی لہریں ہیں۔ بالائی سطح پر ہندی آمیز لہجے اور طرز املا سے لطیف مزاح کی جھلک نظر آتی ہے لیکن اس کی تہ میں دردمندی اور ہمدردی کے جذبات کارفرما ہیں۔ اس تحریف میں ابوالکلام کے طرز تحریر کا مذاق نہیں اُڑایا گیا بلکہ اس بیچارگی، تضاد اور کشمکش کو اُجاگر کیا گیا ہے جو اُردو کے ہر ابن الکلام کو درپیش ہے۔

کپور نے عام الفاظ کے خاص اور دلچسپ و عجیب معانی بیان کر کے بھی خوب مزاح پیدا کیا ہے۔ لغت کے انداز پر الف سے ے تک مختلف الفاظ کی تعریف سے تحریف کا رنگ پیدا کر کے کپور نے جدت طبع کا ثبوت دیا ہے۔ فارسی ادب میں لغاتی مزاح کی بہترین مثال عبید زاکانی کی تعریفات ہیں جن کا ایک نمونہ نقوش کے طنز و مزاح نمبر میں دیکھا جا سکتا ہے۔

کنہیا نے دو مضمون ''لغات جدید'' اور ''لغات جدید تر'' لکھ کر پیروڈی کو ایک نیا رنگ دیا ہے۔ لغات جدید میں ۶۵ اور لغات جدید تر میں ۶۳ الفاظ کی دلچسپ تعریفیں کنہیا لال کپور کے بہترین محرف ہونے کا ثبوت ہیں۔ لغات جدید سے چند مثالیں ملاحظہ کیجئے:

''آدمی: وہ جانور جسے چڑیا گھر میں اس لیے نہیں بھجوایا گیا مبادا باقی جانور اس کی صحبت میں رہ کر بگڑ جائیں۔

جوتا: وہ چیز جسے چرانے کے لیے ہم مسجدوں اور مندروں میں جاتے ہیں۔

لنگور: وہ جانور جسے دیکھ کر کوئی بھی انسان خدا کا شکر بجالاتا ہے کہ وہ اس سے کم بدصورت ہے اور اگر نہیں ہے تو کم از کم اس کی دم تو نہیں۔

یار: وہ شخص جو سینے کی بجائے پیٹھ میں خنجر گھونپتا ہے۔'' (کپور نامہ، ص ۴۸-۱۰۴۴)

لغات جدید تر سے چند تعریفات دیکھئے:

''آنکھیں: وہ جو اگر آجائیں تو زحمت، چلی جائیں تو مصیبت، لڑ جائیں تو آفت اور لڑائی جائیں تو قیامت ہوتی ہیں۔

آدمی: ۱۔ دو ٹانگوں والا جانور جو لومڑ سے زیادہ مکار، بھیڑیے سے زیادہ خونخوار اور بیش تر جانوروں سے زیادہ نابکار ہوتا ہے۔

۲۔ دم اور سینگ کے بغیر ایک مخلوق جو فرشتہ بن سکتی تھی لیکن انسان بھی نہ بن سکی۔

انگڑائی: التفات کی تمہید، ایک ادا جو خاموش زبان میں بہت کچھ کہہ جاتی ہے۔

حیا: پرانے زمانے کا ایک فیشن جو آج کل فیشن سے خارج ہے۔

یاس: وہ کیفیت جس میں متواتر ہم اس دروازے کی طرف دیکھتے ہیں جو بند ہو گیا ہے، اُن دروازوں کی طرف نہیں دیکھتے جو کھل گئے ہیں۔'' (کپور نامہ، ص ۵۹-۱۰۵۶)

ان تعریفات میں مزاح کے ساتھ ساتھ طنز کا رنگ نمایاں ہے۔ کنہیا مذہب اور مذہبی تعصب سے چڑتے تھے۔ وہ ہندو مسلم اتحاد کے خواہاں تھے اور مذہب کے متعلق ان کا عقیدہ طرفہ معجون کا سا تھا۔ گویا مذہب کے معاملے میں بھی کنہیا لال کپور نے تحریف پسندی کا ثبوت دیا۔

کنہیا لال کپور کی تعریفات ہوں یا تحریفات ان میں طعن و تشنیع اور زہرخند کی کیفیت بالکل نہیں ملتی۔ پیروڈی شدید طنز اور زہرناکی کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ ایس جے صادق نے کنہیا لال کپور پر اپنے تحقیقی مقالے میں کیا اچھی بات لکھی ہے:

''پیروڈی کا طنز تلخ نہیں ہوتا۔ اس کا وار ہلکا ہوتا ہے۔ اچٹتی چوٹ پہنچانے والا جو گھاؤ نہیں چھوڑتا۔''(۶)

کپور کی ان پیروڈیوں کا بغور جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ انہیں اُردو شعر و ادب بالخصوص میر و غالب کی غزل سے خاص لگاؤ

تھا۔ وہ تہذیبی قدروں کی شکست کے نوحہ خواں تھے۔ مذہبی تعصب اور معاشرتی منافقت سے کوسوں دور تھے۔ وسیع المشربی اور فراخ حوصلگی کے مالک تھے۔ اُردو ان کے لیے ایک آسمانی زبان کا درجہ رکھتی تھی اور ادب اُن کا ایمان تھا۔

کنہیالال کپور نے ساری زندگی اُردو زبان و ادب سے وفاداری کا ثبوت دیا اور اگر غالب کے قول کے مطابق وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے تو کیا کپور کعبے میں گاڑے جانے کا مستحق نہیں ہے؟

حوالہ جات

۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: ''اُردو ادب میں طنز و مزاح''، لاہور: اکادمی پنجاب ٹرسٹ، ۱۹۸۵ء، ص ۳۷-۱۳۶

۲۔ سہیل احمد خاں، ڈاکٹر محمد سلیم الرحمٰن: ''منتخب ادبی اصطلاحات'' لاہور: جی سی- یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء، ص ۱۵۶

۳۔ کنہیالال کپور (مکتوب) بحوالہ کنہیالال کپور (مونوگراف) مصنفہ منظور حسن، دلی: ساہتیہ اکادمی، ۲۰۰۳ء، ص ۶۲

۴۔ پطرس بخاری، ''مضامین پطرس''، لاہور: مکتبہ معین الادب، ۱۹۶۱ء، ص ۵۱

۵۔ منظور حسن: ''کنہیالال کپور'' (مونوگراف۔ ہندستانی ادب کے معمار)، دلی: ساہتیہ اکادمی، ۲۰۰۳ء، ص ۶۲

۶۔ ایس جے صادق: کنہیالال کپور (تحقیقی مقالہ برائے ایم اے اُردو)، حیدر آباد: نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، ۱۹۷۵ء، ص ۱۸۸

* کنہیالال کپور کی تحریروں کے تمام اقتباسات 'کپور نامہ' سے لیے گئے ہیں۔
محمد ہارون عثمانی (مرتب): کپور نامہ (کلیاتِ نثر کنہیالال کپور)، لاہور: مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، ۲۰۰۷ء۔

ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار

فیض احمد فیض کی حبسیاتی شاعری' ایک تجزیہ

Faiz Ahmad Faiz is not only a trend setter in the modern Urdu poetry but filled Urdu with the new taste of human psychology.

However during imprisonment the sense of freedom usually endows the creator with a sense of deprivation, but his stead fastness, filminess in the personality of faiz, enables him to achieve his revolutionary aims. Although in his general poetry, the sense of imprisonment predominates which he criticize in his own way, in this way he considers the whole country is jail but the atmosphere of jail makes his sense of freedom so strong that this imprisonment seems to him lines upon water, however he enlightened this state in different forms prose.

فیض احمد فیض ادبی روایات کی پاسداری کرتے کرتے خود ایک ادبی روایت کی حیثیت اختیار کر گئے۔ انہوں نے متعین اور معلوم لفظوں کا تخلیقی حرارت کے ایسے نادر پہلوؤں سے رومانی محاصرہ کیا کہ ایک جہان معنی چاک گریبانی کے جنون میں مبتلا ہوتا نظر آیا۔ ایسا جنون جو تہذیب اور قرینے کی نفی کرنا جانتا ہی نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ خارجی ہنگامے ان کے باطن کے ایقان کو متزلذل کرنے میں رخنہ انداز ہونے سے قاصر رہے۔ شاعری کے شعور اور شعور کی شاعری نے اُن کے اندرون کو نہ فقط کرنوں کی کہکشاں میں مبدل کیا بلکہ بہار آفریں ساعتوں اور ساعتوں کی بہار نے ان کے لہجے میں وہ رنگ ابھارے جو بوندا باندی کے بعد مٹی کے وجود سے پیدا ہونے لگتے ہیں۔ فیض کا ہنر موضوع کو اصل مقام سے الگ کر کے کسی نامناسب تجربے میں آلودہ ہونے سے ہمیشہ دامن بچاتا رہا اسلئے ان کی ہر بات زندگی کی رعنائیوں کی جلو میں دل کے دہلیز پر آ کے احساسات کے دروازے پر دستک دینے لگتی ہے۔

اور یہ مبالغہ نہیں بلکہ اس دعوے کے اثبات پہ فیض احمد فیض کے یہ الفاظ شاہد ہیں۔

> ''روایت، ہیئت اور موضوع کے الگ الگ خانے نہیں بنائے جا سکتے مثلاً موضوع کے تقاضے کے مطابق میں نے پابند شاعری بھی کی ہے بلکہ اگر پرانے زمانے کی کوئی داستان منظوم کی ہے تو اس زمانے کی صحیح فضا پیدا کرنے کے لئے قدیم اور متروک زبان بھی استعمال کی ہے اور اس علاقے کی عوامی دھنوں سے بھی استفادہ کیا ہے۔ فارم یا ہیئت کے بارے میں پہلے بھی میں نے کسی سے کہا تھا کہ اس کی صورت تو کسی حسینہ کی ساق سیمیں پر ریشمی جراب کی سی ہے جو ساق سیمیں کے حسن میں تو اضافہ کرے لیکن خود زیادہ نمایاں نظر نہ آئے''(۱)

فیض احمد فیض کی سرشت چونکہ شاعری سے بنی تھی اسلئے ماحول کی رعایت اور لحاظ رکھنے کے باوصف وہ شاعرانہ تجربوں کو کسی دوسری ترجیح پر نہیں رکھتے بلکہ بدلتے موضوعات کو شعریت کے ماتحت رکھتے ہیں اس طرح کہ موضوع کا حق بھی ادا ہوتا

رہے اور تخلیقی بہاؤ بھی جاری رہے۔ وہ موضوع کے تقاضے نبھاتے رہے ہیں لیکن ہنر کے تقاضوں کو بھی فراموشی کی نذر نہیں کرتے اور یہی وصف ہے کہ ان کی اسیری بھی شاعری کا نیا انداز لے کر آئی۔ زندان کی فضائیں عموماً انسان کے ذوق لطافت کو درشتگی اور کرختگی میں تبدیل کرتی ہیں اس کے اندر بغاوتیں جنم لیتی ہیں یا دوسری صورت میں محرومی کا احساس اُسے پائمال کر کے رکھ دیتا ہے اور اسکا لہجہ ہوا میں منتشر ہوتی ہوئی راکھ محسوس ہوتا ہے۔ لیکن فیض احمد فیض کا شخصی ضبط اور منضبط ذوق انہیں مذکورہ ہر دو قسم حوالے سے مامون رکھتا ہے۔ ردعمل ان میں بھی پیدا ہوتا ہے لیکن وہ کسی سطحی آدمی اور کم نگاہ قیدی کا ردعمل نہیں ہوتا ان کی نگاہ تاریکیوں میں رہ کر بھی سحر کی روشن امیدوں اور منور ساعتوں کو اپنے اندر بسائے رکھتی ہے۔ ان کی نگاہ کی وسعت اور ذہن کی کشادگی نئی لے نئے حوصلہ اور نئے انداز کے ساتھ اُردو شاعری کے مزاج پر اثر انداز ہوتی ہے فرماتے ہیں۔ اگرچہ ان کے یہاں اس نوع کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔

یہاں سے شہر کو دیکھو تو حلقہ در حلقہ
کھنچی ہے جیل کی صورت ہر ایک سمت فصیل
ہر ایک راہ گزر گردشِ اسیراں ہے
نہ سنگ میل، نہ منزل، نہ مخلصی کی سبیل (۲)

گو یہاں جیل کا منظر نامہ بڑے ہنرورانہ پیرائے میں زندگی کی ساعتوں پر منطبق کیا گیا ہے۔ تاہم ان کا نمائندہ رنگ یہ ہے۔

دل ناامید تو نہیں ناکام ہی تو ہے
لمبی ہے غم کی شام مگر شام ہی تو ہے
دستِ فلک میں گردش تقدیر تو نہیں
دستِ فلک میں گردش ایام ہی تو ہے (۳)

یا پھر یہ شعر ملاحظہ کیجئے۔

ہم نے دل میں سجا لئے گلشن
جب بہاروں نے بے رخی کی ہے (۴)

صلیبیں مرے دریچے میں مکاتیب فیض کا وہ نادر کرشمہ ہے جسکو بنیاد بنا کر فیض کی سائیکی کو ہی نہیں زندان کے گھٹن کا بھی عرفان حاصل ہوتا ہے۔ فیض احمد فیض اس کے دیباچہ میں رقم طراز ہیں۔

> ''مجھے ان خطوط کی اشاعت کا ایک ہی جواز نظر آتا ہے اور وہ یہ کہ چونکہ ہمارے ہاں بہت سے لوگوں کے لئے قید و بند کوئی غیر متوقع سانحہ یا حادثہ نہیں بلکہ معمولات زندگی میں داخل ہے اسلئے بہت ممکن ہے کہ ہمارے شعبۂ عمرانیات میں ''حسیات'' بجائے خود ایک موضوع تحقیق ٹھہرے۔ اس صورت میں شاید خطوط طویل اسیری کے نفسیاتی تجربے کا ایک ادھ پہلو اجاگر کر سکیں''(۵)

یقیناً ادب اور عمرانیات میں حد فاصل کھینچنا مشکل ہے۔ بہر حال عمرانی ادب ہو یا ادبی عمرانیات فیض احمد فیض کی شاعری اس کے شعبۂ حسیات میں نئے سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے فیض کی نثر اس حوالے سے بعض مخصوص لمحوں کی نفسیات کو گرفت میں لاتی ہے لیکن ان کی زندانی شاعری سلاخوں کی بے توصیفی کو تار عنکبوت سے زیادہ وقعت نہیں رہتی۔ اس سلسلے ان کے دعوے موجود ہیں لیکن ان کے شاعرانہ دعوے ایقان کی اس سطح پر روشنی پھیلاتے نظر آتے ہیں جہاں تک سطحی جذباتیت کی نگاہ پہنچ ہی نہیں سکتی جہاں الفاظ کے تشخص اور مثبت اَنا کی انفرادیت کے سامنے احتیاج کی بیساکھیاں دم توڑتی دکھائی دیتی ہیں۔ زندان

کی سیاہ دیواریں اور تیرہ شبی فیض کے لئے ایک حادثہ ضرور ہے لیکن اس حادثے کے بطن سے وہ خود اعتمادی اور تکمیلِ ذات کے تخلیقی لمحے تراشتے ہیں بالکل ایسے جس طرح اولاد کی پیدائش کا دردمامتا کے عمیق اور شفیق احساس کو اور بھی زیادہ نکھارا کرتا ہے یوں زندگی کے نئے مفاہیم جنم لینے لگتے ہیں۔اس تناظر میں یقیناً فیض احمد فیض کے اس دعوے کا تحیر انہیں پر پلٹتا اور منقلب ہوتا محسوس ہو رہا ہے۔کہتے ہیں۔

''ہمارے ہاں بڑی مصیبت یہ ہے کہ الفاظ کے معنی مقرر نہیں ہیں۔ایک ہی لفظ کئی معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔جس کا نتیجہ یہ ہے کہ آپ کچھ کہنا چاہتے ہیں سننے والا کچھ اور سمجھتا ہے''(۶)

صاف بات ہے کہ جب خارجی فضا داخلی تخلیق کے منشور سے گزرے گی تو رنگوں کی کہکشاں اور قوسِ قزح کا بکھر جانا یقینی ہوگا جس کے نتیجے میں الفاظ و معانی' ذوق کے نئے ذائقوں سے بغل گیر اور ہم آغوش ہوتے ہی چلے آئینگے۔تاہم اتنی بات ضرور ہے کہ فیض احمد فیض کی حسیات دوراز کار تاویلات اور توجیہات کے راستے مسدود کرتی ہے۔اس میں ندرت ہے لیکن شعری روایات سے مناسبت پیدا کرنے کا قرینہ بھی موجود ہے۔صلیبوں کے پیچھے ان کا ذہن اسیری کے اسباب کا تجزیہ کرتا ہے تو ان کا دل زنجیروں کے شور کو اپنی دھڑکنوں میں گم کر کے اس سے ایسے نغمات پیدا کرتا رہتا ہے جن میں انسانی جبر کا زور ٹوٹتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔پھر کوئی انہیں کسی بھی رخ اور کسی بھی جہت سے دیکھے ان کی حرارت اور حدت کو محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتا یہ حقیقت ہے کہ اسیری ان کے لہجے میں شکستگی کے آثار تک پیدا نہیں کر سکی۔انقلاب کے نغمات بانٹنے والے کے شعور کی آنکھیں سلاخوں کو ضرور دیکھتی رہیں لیکن ان سے کوئی ناروا سمجھوتہ نہیں کیا۔یوں حالات کا جبر عزائم کے راستے کی گرد ہی ثابت ہوتا ہے۔فیض کا تخلیق ذہن زندان کے اندر رہ کر بھی آزاد فضاؤں کو متشکل کرتا رہا بالکل اسطرح جیسے تخم کی داخلی توانائی زمین کی ظلمتوں میں دفن رہ کر بھی آسمان کیطرف سفر کرتی ہے اور کبھی اپنا سر خم نہیں کرتی گویا قید خانے نے ایک طرف ان کی حریت کو فعال بنایا تو دوسری جانب انہیں اظہار کے وہ اسالیب عطا کئے جو اُردو شاعری کی نئی شریعت اور تازہ شعریت کی اصطلاح کے طور پر ابھرے فیض کو اس حقیقت کا شعوری ادراک بھی تھا فرماتے ہیں

ہم نے جو طرزِ سخن کی ہے قفس میں ایجاد
فیض گلشن میں وہی طرزِ بیاں ٹھہری ہے (۷)

فیض کی تخلیقی جبلّت زندان کی فضا سے تصادم پیدا کر کے فقط ایسے الفاظ تک محدود نہیں رہتی جو اسیری اور گرفتاری کی بعض حالتوں کی گرہ کشائی کرتے ہیں بلکہ ماورائے لفظیات ایسی حقیقتوں کو منکشف کرتی ہے جو رفعتوں اور وسعتوں کے باوصف شعری آہنگ اور جمالیاتی حسیات سے ہلکے ہلکے شرشار کرتی رہتی ہیں فیض احمد فیض لفظوں کو معنویت کی نئی جہتیں عطا کرتے نظر آتے ہیں اور ایسا تب ہوتا ہے جب تخلیق کار کا اندرون سطحی جذبات اور سرسری سوچ سے مبّرا ہو۔''روزنِ زندان''،''چمکتے سلاسل''،غم کی شام،صبحِ آزادی،گردشِ ایام،قفس نصیب،دست تہہ سنگ،زندان نامہ وغیرہ ایسی تراکیب ہیں جو ایک طرف قید و بند کی صعوبتوں کو تفصیلی تصویر بنا کر ابھارتی ہیں تو دوسری جانب ان تصویروں کو ذوقِ تخلیق کے ان چشموں سے بھی سیراب کراتی ہیں جو دھڑکن دھڑکن انسانی حیات میں شامل ہو کر نئی امنگوں کی تتلیاں اڑاتی پھرتی ہیں،یہ دعوٰی کسی افسانہ طرازی کا نتیجہ نہیں بلکہ فیض احمد فیض کے یہ الفاظ اس پر دلالت کرتے نظر آتے ہیں۔

''شاعر یا ادیب کو قطرہ میں دجلہ دیکھنا ہی نہیں دکھانا بھی ہوتا ہے۔یوں کہیے کہ شاعر کا کام محض مشاہدہ ہی نہیں مجاہدہ بھی اس پر فرض ہے۔گردوپیش کے مضطرب قطروں میں زندگی کے دجلہ کا مشاہدہ اس کی بینائی پر ہے اور اسے دوسروں کو دکھانا اس کی فنی دسترس پر اس کے بہاؤ میں دخل انداز ہونا اس کے شوق کی صلابت اور لہو کی حرارت پر ہے۔''(۸)

فیض احمد فیض کو ایک طرف اس کھلے جہان میں کوئی گوشۂ فراغت نظر نہیں آ تا تو دوسری طرف قفس سے طبیعت کی عدم موافقت کے باوجود بھی ان کی نگاہوں سے روشنی کا مبع اور امید کی سحر او جھل نہیں رہتی یہی سبب ہے کہ ان کی شاعری میں اسیری کا کرب ایک ایسی تمنا کا روپ دھارتا چلا جاتا ہے جو صنوبر کی مانند آزاد بھی ہوتی ہے اور پا بہ گل بھی رہتی ہے حمیرا اس باب میں لکھتی ہے۔

’’فیض کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ محض وقت کے شاعر نہیں، وہ سماج کو انسانیت کی حقیقی اور جائز بلندی پر پہچانا چاہتے ہیں۔ وہ ظلم کے بندھنوں اور رسم و رواج کے شکنجوں اور بہیمانہ طلسمات سے انسان کو نجات دلانا چاہتے ہیں حسن کے پردوں سے انقلاب کی طرف بڑھتے ہیں اور اس انقلاب کے ذریعے دل کی بے سود تڑپ اور جسم کی مایوس پکار کو دور کرنا چاہتے ہیں۔‘‘(۹)

دراصل قید میں رہے بغیر اسیری کی نفسیات کو کما حقہ سمجھنا اور پھر ان نفسیات کی روشنی میں حیات کو اثباتی پہلوؤں سے فکر انسانی کو مربوط رکھنا آسان کام نہیں۔ شائد یہی سبب ہے کہ فیض کی تخلیقی قوتوں کا فیضان زندان خانے کی شام میں کہیں ستارہ اور کہیں جگنو بن کر چمکنے لگتا ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان اسیری کے موسم نے ان کے جسم کو محدود و محصور رکھا لیکن ان کو جذبے اور احساس کو پابند سلاسل کرنے میں قطعی ناکام رہا۔ بلکہ اس فضا نے ان کے احساس کی فراوانی اور لہو کی روانی کو اور زیادہ مہمیز کیا ورنہ وہ اس نوع کے اشعار ہرگز نہیں کہہ پاتے۔

بجھا جو روزن زنداں تو دل یہ سمجھا ہے
کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی
چمک اٹھے جو سلاسل تو ہم نے جانا ہے
کہ اب سحر تیرے رخ پر بکھر گئی ہوگی
گر آج تجھ سے جدا ہیں تو کل بہم ہوں گے
یہ رات بھر کی جدائی تو کوئی بات نہیں
گر آج اوج پہ ہے طالعِ رقیب تو کیا
یہ چار دن کی خدائی تو کوئی بات نہیں(۱۰)

ظاہر ہے یہاں فیض کی شاعری کا ہر لفظ تاریک پہلو دکھا کر روشن پہلو کی طرف ذہن منتقل کر رہا ہے۔ عقوبت خانہ انہیں رہائی کا پیغام دیتا ہوا محسوس ہو رہا ہے۔ فیض تخلیقی سطح پر زنداں رسیدہ لمحات کو اس طرح گزارتے رہتے ہیں جس طرح کوئی آگ کے دریا کو عبور کر رہا ہوتا ہے لیکن خارجی سطح پر ان کا کرب کسی عندلیب کے نغمے میں ڈھلتا رہتا ہے جس میں درد کی شدت بھی ہوتی ہے اور نغمگی کا وجود اور فراوانی بھی۔ اور پھر اس سرشاری میں زندگی کے امتحانات اور قید کی صعوبتیں گرتی دیوار کی مانند دکھائی دیتی ہیں کیوں کہ طالع رقیب کا عروج پر چمکنا انہیں یہ باور کراتا ہے کہ

ع   اس بلندی کے نصیبوں میں ہے پستی ایک دن

اور جدائی کی ساعتیں ان کی ساعتوں سے اس ادراک اور عرفان کے ساتھ ٹکراتی ہیں کہ یہ اذیتیں وصل و یگانگت کی کیفیات میں اضافے کا باعث بنتی رہیں گی۔ فیض کے مدبرانہ تحمل کا یہ رنگ ملاحظہ کیجئے۔

یونہی ہمیشہ الجھتی رہی ہے ظلم سے خلق
نہ ان کی رسم نئی ہے نہ اپنی ریت نئی

یونہی ہمیشہ کھلائے ہیں ہم نے آگ میں پھول
نہ ان کی ہار نئی ہے نہ اپنی جیت نئی (۱۱)

یہ تسلیم کہ فیض احمد فیض کا جسم اوران کے احساسات لازم وملزوم تھے وہ کوئی غیر مرئی ہستی ہرگز نہ تھی اسلئے ان کے جسم کی اذیت اور بدن کی قید کے اثرات ان کے احساسات اور جذبات پر بھی مرتب ہوتے رہے لیکن انھوں نے عقوبت کو اپنے جذبات اوراحساسات میں کس قرینے اور کس حکمت سے اجاگر کیا ہے وہ قرینہ اتنا شفاف اورنفیس ہے کہ جذبوں کی تصویریں ان کے مقابل آکر بکھرتی اور بگڑتی نہیں ہیں بلکہ لمحہ موجود کی اذیت ناکیاں انہیں آنے والے رجائی ساعتوں کے نوید دیتی رہتی ہیں اس نفسیاتی کیفیت کو فیض احمد فیض کی حبسیاتی شاعری کس طرح منعکس کرتی ہے۔ملاحظہ کیجئے۔

متاع لوح وقلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے
زبان پر مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے
ہر ایک حلقہ ٴ زنجیر میں زباں میں نے (۱۲)

لہو کو زبان بنا کر زنجیر کی کڑیوں کو توڑنا ایک توانا اورانقلابی تخلیقی عمل ہے۔اس عمل سے وہ افراد گزرتے ہیں جن کی نگاہ میں مادی قدغنیں پانی کے بلبلوں سے زیادہ وقعت نہیں رکھتیں۔بہر تقدیر فیض کی حبسیہ شاعری کی دو نوعیتیں اور دو حیثیتیں ہیں۔(۱)وہ شاعری جوانہوں نے زندان کی صعوبتوں سے دوچار رہتے ہوئے تخلیق کی ہے۔(۲) وہ شاعری جو اپنے اردگرد کی فضاؤں کو عقوبت خانہ سمجھ کر منزل تخلیق سے ہم کنار رہی ہے۔فیض کی مذکورہ ہر دو قسم کی شاعری پر حبسیاتی شاعری کا اطلاق ہوسکتا ہے لیکن سوچنے کی بات یہ ہے کہ زندان میں فیض کی فکر محبوس ومقید نہیں رہ سکی اور پھر وہی سوچ آزاد فضاؤں میں انہیں زندانی خدشات اور قید کے اندیشوں میں محصور کرتی رہتی ہے شاید اس کی وجہ ان کی شخصیت میں منفی اور مثبت کی موجودگی ہے بہر حال ان کے زندانی اندیشے ایک حساس آدمی کی فعالیت کا ایک روپ ہیں اگر یہ سلسلے نہ ہوتے تو شاید وہ آزادی اور حریت کے لئے جدوجہد کا عمل ہی موقوف کر دیتے اور پھر اگر ان کی شخصیت براہ راست قید خانے کی آب وہوا سے منفی اثرات نہیں بھی لیتی تو ان کو یہ وسوسہ اور فکر تو رہتی ہے کہ ہر آدمی فیض کی طرح باشعور نہیں ہوتا بلکہ حالات کے سیلاب میں تنکے کی مانند بہہ سکتا ہے دوسروں کے بارے میں ایسا سوچنا کسی کو کم تر سمجھنے کا عیب نہیں بلکہ وہ حقیقت پسندی ہے جس کا عوامی زندگی کے ساتھ غیر متصل ارتباط رہا کرتا ہے یہی سبب ہے کہ فیض کی شاعری کا ایک بڑا حصہ زندان کی تصویریں ابھار کر ایک طرف اس کا ڈروانا پن دکھاتا ہے تو دوسری سطح پر انسان کے عزائم کے آہنی حوالوں کو حوالہ بنا کر اس ڈراونے پن کو بتدریج کم کرتے ظاہر کرتا ہے اور یہ پیغام عام کرتا ہے کہ زندگی کے مجاہدے کا عمل زندان خانے کو ایک نقطۂ موہوم میں تبدیل کرسکتا ہے۔

یہی سبب ہے کہ فیض کی شاعری میں زندان یا اس حوالے سے جتنے مترادفات آتے ہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ سب اپنے وجود کی نفی کر رہے ہیں کیونکہ ان الفاظ کی معنویت پر ان کا جذبۂ حریّت اور انقلابی احساس غلبہ حاصل کرتا رہا ہوتا ہے۔چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ فیض کی شاعری میں زندانی لمحات ہوں یا ان کی تخلیق میں مقید ساعتوں کا تذکرہ' ان کی اپنی ایک الگ حیثیت ضرور بنتی ہے لیکن انہیں لمحوں اور انہی ساعتوں کے بطن سے آزادی کے ایسے رومانی اور انقلابی نغمات جنم لیتے ہیں جو احساسات اور تفکرات کی رفعت کے اسباب پیدا کرتے رہتے ہیں۔فیض کی زندانی شاعری پر بحث سمیٹتے ہوئے ڈاکٹر سلمان باقر کے یہ الفاظ یقیناً افادیت سے معرّا نہیں ہیں

''فیض نے موت کی کوٹھری کی سلاخوں کے پس منظر سے کئی قیدیوں کو صبح اپنی کوٹھری سے موت کے گھاٹ جاتے دیکھا ہوگا یہ منظر بہت کم شاعروں کو دیکھنے کو ملا ہوگا یہی وجہ ہے کہ فیض کی شاعری کا تیسرا دور پہلے دور کا

بالکل عکاس ہے،،(۱۳)

راقم السطور کی رائے میں شعراء کی سلاخوں کے پیچھے رہنا سب کچھ نہیں فیض کی شاعری کے لئے اس تناظر میں فقط فیض کی موجودگی ہی کارآمد ہوسکتی تھی۔

اس رائے کے اثبات کے لئے فیض کے یہ اشعار بھی شائد کافی ہوں۔جن میں سلاخوں کا ذکر برائے گفتنی ہے اصل بات وہ احساس حریت ہے جسے جبر کی زیادتی اور وقت کی رفتار پائمال کرنے میں کبھی کامران نہیں رہی ہے۔

قفس ہے بس میں تمہارے تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتش گل کے نکھار کا موسم
صبا کی مست خرامی تہِ کمند نہیں
اسیر دام نہیں ہے بہار کا موسم (۱۴)

غرض فیض کا تخلیقی ذہن قید کو ایک جسمانی اسیری تو قرار دیتا ہے لیکن یہ اسیری ان کی قوتِ پرواز کو محدود و مقید نہیں کرسکی بلکہ یہی حبسیاتی عمل ان کے ذہن سے حریت فکر کے شفاف چشمے جاری کرتا ہے اور یہی چشمے اردو شاعری کی روایت کو نئے انسانی عزم کے سائے میں آگے لے جاتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ حمیرا، ن۔م راشد اور فیض کی نصاب میں شامل ص ۱۰۷ شعبۂ اُردو جامعہ پشاور ۲۰۰۸ء نظموں کا فنی اور فکری جائزہ (غیر مطبوعہ)
۲۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا (سیر واری سینا ص ۳۹۹)
۳۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا (زندان نامہ) ص ۲۵۷ مکتبہ کاروان لاہور، س،ن
۴۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا (مرے دل مرے مسافر) ص ۶۱۴
۵۔ شیما مجید، فیضان فیض، مکتبہ عالیہ لاہور بار اول ۲۰۰۶ء
۶۔ فیض احمد فیض، صلیبیں مرے دریچے میں، ص ۲ پاک پبلیشر لمیٹڈ وکٹوریہ چیمبرز کراچی، س،ن
۷۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا (دست صبا) ص ۱۶۵
۸۔ فیض احمد فیض، مہ و سالِ آشنائی، ص ۸۷ مکتبہ دانیال کراچی ۱۹۸۱ء
۹۔ فیض احمد فیض، (دست صبا) مشمولہ نسخہ ہائے وفا ص ۱۰۳
۱۰۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے (دست صبا) ص ۱۶۲۔۱۲۳
۱۱۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا (دست صبا) ۱۲۳، مکتبہ کاروان لاہور، س،ن
۱۲۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا (دست صبا) ص ۱۰۷ مکتبہ کاروان لاہور، س،ن
۱۳۔ ماہ نو، (بیاد فیض) جلد ۶۱ شمارہ نمبر ۵ م، ص ۹۹، شاہد کالونی لاہور مئی جون ۲۰۰۸ء
۱۴۔ فیض احمد فیض، (دست صبا) نسخہ ہائے وفا (دست صبا) ص ۱۲۸

کتابیات

۱۔ شیما مجید، فیضان فیض، ص ۱۵۷، مکتبہ عالیہ لاہور بار اول ۲۰۰۶ء

۲۔ فیض احمد فیض، (دست صبا) مشمولہ نسخہ ہائے وفا

۳۔ فیض احمد فیض، صلیبیں مرے دریچے میں' پاک پبلیشر لمیٹڈ وکٹوریہ چیمبرز کراچی، س، ن

۴۔ فیض احمد فیض، مہ وسالِ آشنائی، مکتبہ دانیال کراچی ۱۹۸۱ء

۵۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، مکتبہ کارواں کچہری روڈ لاہور، س، ن

رسائل

۶۔ ماہ نو، (بیاد فیض) جلد ۶۱ شمارہ نمبر ۵ شاہد کالونی لاہور مئی جون ۲۰۰۸ء

تحقیقی مقالاجات

۷۔ حمیرا، ن۔م راشد اور فیض کی نصاب میں شامل شعبۂ اُردو جامعہ پشاور ۲۰۰۸ء نظموں کا فنی اور فکری جائزہ (غیر مطبوعہ)

ڈاکٹر نعیم مظہر

سر سیّد کا نظریۂ تعلیمِ نسواں

Sir Syed Ahmed Khan has been considered among the founders of modern education system. His contribution in the view of Aligarh College has been appreciated at all steps. But he had a different view about women's education. This article reveals the theories of Sir Syed about women's education in the light of women's rights.

مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ مسلمانانِ ہند کی حالت ہر لحاظ سے بُری ہوگئی تھی۔ سلطنت کے زوال نے معاشرتی، سیاسی، معاشی، تعلیمی غرضیکہ تمام شعبہ ہائے زندگی کو متاثر کیا۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد راج بلاواسطہ انگریزوں کے ہاتھ میں چلا گیا۔ اس اقتدار کو ہندوؤں نے تو قبول کر لیا لیکن مسلمانانِ ہند سب سے زیادہ نشانۂ ستم بنے۔ اور پھر برطانوی اقتدار کی یہ پوری کوشش تھی کہ اس غیور قوم کی کمر اچھی طرح توڑ دی جائے۔ پرانا تعلیمی نظام ختم ہوگیا تھا اور اس کی جگہ نیا تعلیمی نظام رائج ہوگیا تھا۔ ہندوؤں نے اس نظامِ تعلیم کو قبول کیا مگر مسلمانوں میں مخالفت کے رجحانات پیدا ہوئے۔ تمام مسلمانوں کو انگریزی تعلیم سے اس لیے مخالفت تھی کہ ان کے لیے یہ دینِ اسلام اور ثقافتِ اسلامی سے دور لے جانے والی چیز ہے۔ مسلمانوں کے ایک گروہ نے انگریزی تعلیم کو ایک حد تک قبول کر لیا کہ اس میں اسلام کے اصولوں کی پیوندکاری کی جائے اور بحیثیت نظام نئے نظامِ تعلیم کو قبول کر لیا جائے۔ اوّل الذکر گروہ حقارت اور موخرالذکر مفاہمت کی راہ اختیار کر گیا۔

۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی سے پہلے مسلمانوں کی یہ حالت تھی کہ تمام ہندوستان میں مسلمان گریجویٹس کی کل تعداد ۲۰ تک پہنچی، جبکہ ان کے مقابلے میں ہندو گریجویٹس کی تعداد ۸۴۶ تک تھی۔ ان اعداد و شمار سے معلوم ہوتا ہے کہ مسلمانوں کی حالت تعلیمی لحاظ سے بہت خراب تھی۔ اسی لیے ہندوؤں نے انگریزوں کے نظامِ تعلیم میں کافی دلچسپی کا اظہار کیا۔ پھر اسی طرح مسلمانوں کی مخالفت میں انگریزی کالج بنانے کا مشورہ بھی انگریزوں کو دیا۔ مسلمانوں کو غیر ملکی زبان کو سیکھنے کی طرف کوئی رغبت نہ تھی۔ جدید علوم سے نفرت نے ہی مسلمانوں کو تعلیمی تنزل کی طرف گامزن کیا۔

اس وقت ایسے شخص کی ضرورت تھی جو زمانہ شناس ہوتا اور ثابت قدم بھی۔ جو قوم کی خوابیدہ صلاحیتوں کو بیدار کرتا، جو مسلمانوں کو اوہام و اسقام سے دور لے جانے کی کوشش کرتا، جو کہ ان کے تمدّن، ماضی اور انگریز حکومت نے پیدا کر دیے تھے، جو ان کو زمانے کے تقاضوں کے مطابق ڈھالتا اور جدید حالات کی روشنی میں اپنی روش کو تبدیل کرنے کی تلقین کرتا۔ قدرت نے یہ کام سر سیّد احمد خان سے لیا اور مسلمانوں کو اس وقت روشنی کی کرن دکھائی جبکہ وہ تعلیمی تنزل کے عمیق اندھیروں میں بے بس پڑے تھے۔

سر سیّد احمد خان ۱۸۱۷ء میں دہلی کے بارسوخ خاندان میں پیدا ہوئے۔ ان کا خاندان مذہبی روایات کا حامل تھا۔ والد سیّد محمد تقی ایک آزاد منش بزرگ تھے۔ اکبر شاہ ثانی نے انہیں عہدہ وزارت پیش کیا مگر انھوں نے قناعت پسندی کی وجہ سے انکار کر دیا۔ سر سیّد کی تعلیم و تربیت ان کی والدہ کی زیرِ نگرانی ہوئی۔ انھوں نے زمانے کے دستور کے مطابق قرآن مجید، عربی، فلسفہ اور طب وغیرہ کی تعلیم حاصل کی۔ والدہ کی تربیت نے ان کے ذہن کی بہترین نشوونما کی اور ان میں تحقیق و تجسّس کی لگن پیدا کی۔

آزاد، مومن اور غالب کی صحبتوں نے ان کے علمی و ادبی ذوق کو اُبھارا۔

والد کے انتقال کے بعد ۱۸۳۷ء میں ملازمت اختیار کر لی۔ کچھ عرصہ بہادر شاہ کے دربار سے منسلک رہے۔ پھر ایسٹ انڈیا کمپنی میں ملازمت اختیار کر لی۔ ۱۸۴۱ء میں مقابلہ کا امتحان پاس کیا اور منصف مقرر ہو گئے۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں کئی انگریزوں کی جانیں بچائیں۔ اس خدمت کے صلے میں ایک قیمتی خلعت، ایک ہزار روپیہ نقد اور دو سو روپیہ ماہوار پولیٹیکل پنشن دو پشتوں تک مقرر کر دی گئی۔

۱۸۶۹ء میں اپنے بیٹے سیّد محمود کے ساتھ انگلستان روانہ ہوئے۔ قیامِ انگلستان کے دوران وہاں کی صحافت اور تعلیمی اداروں کا گہرا مطالعہ کیا۔ خاص طور پر آکسفورڈ اور کیمبرج یونیورسٹیوں کے طریقۂ تعلیم سے بہت متاثر ہوئے۔ چنانچہ دل میں اسی طرز کا کالج کھولنے کا ارادہ کیا۔ اور وطن واپس پہنچ کر ۱۸۷۵ء میں علی گڑھ میں ایک سکول کی بنیاد رکھی جو ۱۸۷۷ء میں کالج بنا۔ ۱۸۷۶ء میں ملازمت سے سبکدوش ہو کر مستقل طور پر علی گڑھ مقیم ہو گئے اور باقی تمام عمر تعلیمی اور سیاسی مشاغل میں گزار دی۔ ۱۸۹۸ء میں انتقال ہوا اور علی گڑھ کالج کی مسجد میں دفن ہوئے۔

سرسیّد نے مسلمانوں کی اشاعت تعلیم میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا اور اس مقصد کے لیے انھوں نے مندرجہ ذیل کار ہائے نمایاں سرانجام دیے:

۱۔ سائنٹفک سوسائٹی کا قیام
۲۔ رسالہ تہذیب الاخلاق کا اجراء
۳۔ کمیٹی خواستگار ترقی تعلیم مسلمانانِ ہند کی
۴۔ محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کا قیام
۵۔ محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کا قیام (۱)

سرسیّد احمد خان نے اپنی قوم کے حال پر غور کیا تو انھیں معلوم ہوا کہ مسلمان تنزلی کا اس حد تک شکار ہو چکے ہیں کہ کسی اعتبار سے انہیں مدّ مقابل قوم پر معمولی فوقیت بھی حاصل نہیں۔ اس کی کمزوری کا یہ عالم ہے کہ مقابل قوم میں جب چاہیں اسے تنکے کی طرح بہا لے جا سکتی ہیں۔ مسلمان قوم کا نقشہ اس طرح کھینچتے ہیں:

> ''......ہم اپنے حال پر غور کریں اور دیکھیں کہ ہم علم میں کم ہیں، اعلیٰ درجے کی تعلیم میں کم ہیں، دولت میں کم ہیں......اس وقت ہمارا یہ حال ہے کہ ہندو اگر چاہیں تو ایک گھنٹے میں ہم کو تباہ کر دیں۔'' (۲)

سرسیّد احمد خان کے نزدیک مسلمانوں کی ابتر حالت کی وجہ مسلمانوں کی تعلیم کا مسئلہ ہے اور بے علمی ایک ایسی بیماری ہے جو کئی بیماریوں کے لیے راہ ہموار کرتی ہے۔ بے علمی کی طرف اشارہ کر کے سرسیّد کہتے ہیں:

> ''بے علمی مفلسی کی ماں ہے۔ جس قوم میں علم و ہنر نہیں رہتا وہاں مفلسی آتی ہے اور جب مفلسی آتی ہے تو ہزاروں جرموں کے سرزد ہونے کا باعث ہوتی ہے۔ اب تم اپنی قوم کے حال پر غور کرو کہ یہ بدبخت دن ان پر آ گئے ہیں۔ بڑے بڑے قدیمی خاندان سب گر پڑے ہیں۔ تمام قوم پر مفلسی اور محتاجی اور قرض داری اور ذلت چھا گئی ہے۔ اگر جیل خانوں میں خیال کرو گے تو مسلمانوں کو بلحاظ آبادی میں بہت زیادہ پاؤ گے۔'' (۳)

تعلیم کے بارے میں سرسیّد نے اپنی ایک تقریر میں کہا کہ:

> ''اے دوستو! ہماری پوری تعلیم اس وقت ہو گی جبکہ ہماری تعلیم ہمارے ہاتھ میں ہو گی۔ یونی ورسٹیوں کی غلامی سے ہم کو آزادی ہو گی۔ ہم آپ اپنی تعلیم کے مالک ہوں گے اور بغیر یونی ورسٹیوں کی غلامی کے ہم آپ اپنی قوم میں علوم پھیلا دیں گے۔ فلسفہ ہمارے دائیں ہاتھ میں ہو گا اور نیچرل سائنس ہمارے بائیں میں اور کلمہ لا الٰہ الا اللہ کا تاج سر پر۔ یونی ورسٹی کی تعلیم ہم کو صرف خچر بناتی ہے۔ اے دوستو! میں خود بھی انھی میں

سے ہوں کیونکہ مجھ کو بھی ایک یونی ورسٹی نے ایل.ایل.ڈی کی ڈگری دی ہے۔ہم آدمی تب بنیں گے جب ہماری تعلیم ہمارے ہاتھ میں ہوگی۔،،(۴)

اس خطاب میں انھوں نے جہاں یونی ورسٹی کی تعلیم کی مخالفت کی ہے اور بعد میں انھوں نے تربیت کے حوالے سے بھی بات کی ہے۔لیکن آخر میں انھوں نے تعلیم نسواں کا بھی ذکر کیا ہے۔سرسیّد نے یہ تقریر جالندھر میں کی تھی:

''......اس میں کچھ شک نہیں کہ لڑکیوں کی تعلیم کے لیے عام اسکول بنانے کو جہاں کہ عام لڑکیاں بلحاظ اس کے کہ کس قوم وخاندان کی ہیں، چادر یا برقعہ اوڑھ کر یا ڈولی میں بٹھا کر بھیجی جاویں، میں پسند نہیں کرتا۔معلوم نہیں کہ کیسی عورتوں سے صحبت ہوگی۔معلوم نہیں کہ کیسی لڑکیاں جمع ہوں گی۔معلوم نہیں ان کا طرز کیسا ہوگا۔گفتگو کیسی ہے۔مگر میں بہت زور سے کہتا ہوں کہ اشراف لوگ جمع ہو کر اپنی لڑکیوں کی تعلیم کا ایسا انتظام کریں جو نظیر ہو پچھلی تعلیم کی جو کسی زمانے میں ہوتی تھی۔کوئی شریف خاندان کا شخص یہ نہیں خیال کرسکتا کہ وہ اپنی بیٹی کو ایسی تعلیم دے کہ ٹیلیگراف آفس میں سگنلر ہونے کا کام دے یا پوسٹ آفس میں چٹھیوں پر مہر لگایا کرے۔عورتوں کی تعلیم نیک اخلاق، نیک خصلت، خانہ داری کے امور، بزرگوں کا ادب، خاوند کی محبت، بچوں کی پرورش اور مذہبی عقائد کا جاننا ہونا چاہیے۔اس کا میں حامی ہوں، اس کے سوا اور کسی تعلیم سے بیزار ہوں۔،،(۵)

سرسیّد احمد خان کی تعلیمی پالیسی کو دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ جدید تعلیم کے بہت بڑے داعی ہیں۔مردوں اور عورتوں کی برابری پر بھی راضی نظر آتے ہیں۔لیکن عورتوں کو وہی پرانی تعلیم دلوانے کے حق میں ہیں جو ان کی نانیوں دادیوں کے پاس تھی۔ان کی تقریر میں یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ انھوں نے عام عورتوں کی تعلیم کی بات ہی نہیں کی بلکہ وہ تو اچھے خاندان کی بات کرتے ہیں اور اسی طرح انھوں نے علی گڑھ کالج میں بھی کھاتے پیتے گھرانوں کے بچوں کو داخلہ دیا تھا اور عام آدمی کے لیے تعلیم کے دروازے وہاں بھی بند تھے۔ایک اندازے کے مطابق یہ کہہ دینا کہ سرسیّد جدید تعلیم عورتوں میں بھی دیکھنا تو چاہتے تھے لیکن زمانے کے حالات اجازت نہیں دیتے تھے کہ وہ کھل کر عورت کی جدید تعلیم کی بات کرتے لیکن پھر بھی انھوں نے دبے الفاظ میں عورتوں کے لیے جدید تعلیم کا ہونا مفید قرار دیا۔جیسے کہتے ہیں:

''سرسیّد احمد خان نے لڑکیوں کی نسبت لڑکوں کی تعلیم پر اس لیے زیادہ زور دیا ہے کہ وہ لڑکوں کی تعلیم کو لڑکیوں کی تعلیم کی بنیاد تصور کرتے تھے۔تم یہ نہ سمجھو کہ میں اپنی پیاری بیٹیوں کو بھول گیا ہوں بلکہ میرا یقین ہے کہ لڑکوں کی تعلیم پر کوشش کرنا لڑکیوں کی تعلیم کی جڑ ہے۔،،(۶)

انھوں نے عورتوں سے خطاب کرتے ہوئے کہا کہ جب مرد تعلیم حاصل کر جائیں گے، ان کی نالائقی اور جہالت ختم ہو جائے گی تو وہ انسانیت کے ناطے تمہارے وہ حقوق ادا کرنے کے لیے تیار ہوں گے جو جہالت کے باعث اکثر غصب کر لیے جاتے ہیں۔اس طرح سرسیّد احمد خان لڑکیوں کی تعلیم کے معاملے میں کسی طرح پیچھے نہیں رہنا چاہتے تھے۔ان کا اصل مقصد لڑکیوں کی تعلیم ہی تھا۔لیکن مخصوص حالات نے انھیں کھل کر اظہار کرنے کا موقع نہیں دیا۔سرسیّد احمد عورتوں کی تعلیم پر بھی خصوصی توجہ تو نہیں دیتے لیکن وہ ان کی تعلیم کی طرف اشارہ ضرور کرتے تھے۔جیسے:

''......یہ تعلیم جو ہم دلا رہے ہیں لڑکوں کی نہیں بلکہ لڑکیوں کی ہے۔جن کے وہ باپ ہوں گے۔،،(۷)

انھوں نے اپنے موقف کو مزید مضبوط بناتے ہوئے کہا:

''......مثل مشہور ہے کہ خدا کی برکت زمین سے نہیں آتی بلکہ آسمان سے اترتی ہے۔سورج کی روشنی بھی نیچے سے نہیں آتی بلکہ اوپر سے آتی ہے۔اس طرح مردوں کی تعلیم سے عورتوں کی تعلیم ہوتی ہے۔،،(۸)

ان سب باتوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ سیّد احمد خان لڑکیوں کی جدید تعلیم کے مخالف نہ تھے، البتہ اس کام کے لیے موافق فضا اور ہموار زمین نظر نہیں آ رہی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے کہا:

''......اس وقت ہم کو دیکھنا چاہیے کہ کیا ضرورتیں ہم کو لڑکیوں کی تعلیم کی ہیں اور اس وقت اس پر محدود رہنا چاہیے اور پھر جب ضرورت ہوگی جو لوگ اس وقت ہوں گے اس کو پورا کر دیں گے۔''(۹)

سر سیّد احمد خان نے اپنی ایک تقریر کا موضوع ہی یہ لکھا ہے کہ ''ہندوستان کی عورتوں کی حالت''۔ اس میں انھوں نے یہ بتایا ہے کہ اَن پڑھ عورتوں کا کیا حال ہوتا ہے۔ کیونکہ عقلی روشنی میں عورتیں بہ نسبت مردوں کے قطعاً ناقص ہوتی ہیں اور باوجود اس نقصان کے علمی روشنی سے ان کو اس قدر بھی بہرہ نہیں ہے جس قدر کہ ہندوستان کے مردوں کو ہے جس کے سبب سے وہ اپنی طرز معاشرت میں اس مخلوق کے مشابہ ہیں جو انسان کی صورت میں مخلوق ہوئی ہیں اور سیرت انسانی سے معرا ہیں۔ اگر ان کو ایک ایسے طائر کے ساتھ تشبیہ دی جائے جو بچپن میں گرفتارِ قفس ہوا تو کچھ بھی نہیں ہے کیونکہ وہ جانور باوجود طائر ہونے کے اڑنے کی کیفیت نہیں جانتا۔ اسی طرح یہ باوجود طائر ہونے کے آثار انسانیت سے خالی ہوتا ہے۔ ان کے خیالات میں اس قدر تیرگی ہوتی ہے کہ وہ بہت کم، بلکہ بالکل کسی چیز کی اصلی کیفیت اور اس کی مناسب تدبیر کو نہیں سمجھ سکتیں اور ان کے خیالات میں ایک ہولناک ابتری ایسی ہے کہ اس کے تصور سے وحشت معلوم ہوتی ہے اور باوجود ان تمام خرابیوں کے ان کی جبلت میں اپنے قدیمی اطوار کی پابندی ایسی ہے کہ اس پابندی کو موت وحیات پر بدرجہا فائق سمجھتی ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ہندوستان کے مردوں کی وہ کوشش جو وہ اپنے انتظام خانہ داری اور حسنِ معاشرت کی امید سے کرتے ہیں، بالکل رائیگاں جاتی ہے اور ان کا اصرار اور سخت پابندی مردوں کی تدبیر پر غالب آ جاتی ہے اور جو اُمور کہ خاص عورتوں کی ذات سے متعلق ہیں اور ان میں مردوں کو دخل نہیں ہے، ان کے دلوں میں بہ نسبت ان کے عجائب پرستی زیادہ ہے۔ اور بجائے علمی خیالات کے اعتقادی غلطی میں زیادہ پڑی ہوئی ہیں۔ وہ اپنی قدیمی رسم کے متغیر کرنے سے کچھ اسی لیے متنفر ہوتی ہیں کہ وہ اس کو قدیمی عادت سمجھتی ہیں۔ بلکہ وہ اپنے ذہن میں بعض تغیرات کو موت وحیات کا باعث سمجھتی ہیں۔ وہ اپنی موت زندگی اور رنج وغم وخوشی وخرمی میں اپنی پرانی رسوم کو زیادہ موثر سمجھتی ہیں اور جانتی ہیں کہ ان رسوم کی تبدیلی سے ایک مصیبت کے سامان پیدا ہو جاتے ہیں۔ ہمیشہ وہ امراض کو بھوت اور آسیب کا اثر سمجھتی ہیں اور اسی وجہ سے بجائے اس کے کہ وہ مرض کے علاج کی طرف عاقلانہ طور پر توجہ دیں، اوّل جھاڑ پھونک اور نذر و نیاز سے کام لینا جانتی ہیں۔ اگر ان کے ہاں کوئی ضرورت بشری پیش ہو تو وہ اصل تدبیر کو چھوڑ کر غل شور اور منت اور اٹھاونی سے کام لیتی ہیں۔ مثلاً اگر ان کے گھر میں کوئی زچہ ہو تو بجائے اس کے کہ وہ آسانی سے بچہ پیدا ہونے کی فکر کریں، ایک بیہودہ مجمع سے زچہ کو گھیر کر اپنی معمولی رسموں میں مصروف ہو جاتی ہیں۔ اور جو صدمہ اس زچہ پر ان کی بیہودہ رسم سے ہو اس کی ہرگز پرواہ نہیں کرتیں اور جو دستور ولادت کے اوقات میں ان کے جہل سے مقرر ہو رہے ہیں، اگر ان کو کوئی عاقل زچہ پر رحم کر کے دفع کرنا چاہیے تو قیامت تک اس کو نہیں مانتیں۔ دوا اور غذا میں وہ ہرگز کسی حکیم یا ڈاکٹر کی مداخلت کو پسند نہیں کرتیں اور انہیں اپنے پرانے دستوروں کے مطابق کام کرتی ہیں۔ اگر زچہ صدمے سے بے ہوش ہو جائے تو فوراً گنڈا خلیتہ کرنے کی جانب متوجہ ہو جاتی ہیں اور گو اسی حالت میں زچہ تمام ہو جائے، مگر ان کے خیال میں تبدیلی نہیں آتی۔

سر سیّد احمد خان نے ایک واقعہ اپنی تقریر میں بیان کیا تھا۔ مثلاً ایک شائستہ ملک کی عورت جو کسی ہندوستانی عورت کی ولادت کی کیفیت دیکھتی ہے۔ اس واقعہ کو پڑھ کر ہم کو بھی اندازہ ہو جائے گا کہ ہندوستان کی عورتوں کی حالت تعلیم کے بغیر کیسی ہے اور ان کی تعلیم سے ناواقفیت کس درجے ہے اور اس کے سبب سے تمام ہندوستانی عورتیں کیسی خطرناک حالت میں ہیں۔ بجائے اس کے کہ چند عورتیں جمع ہو کر کسی کام کو اُسلوب کے ساتھ کر سکیں اور اپنے کرنے کے کاموں میں وہ مثل انسان کے کوئی کام کر سکیں، ایسے محسوس ہوتا ہے کہ ان کا جمع ایک سخت مصیبت اور ہلاکت کا باعث ہوتا ہے۔ بجائے اس کے کہ وہ انتظام خانہ

داری میں ایک معاون سمجھی جائیں بلکہ مخالف سمجھی جاتی ہیں۔اور بجائے اس بات کے کہ وہ کسی کام میں مشورہ کار ہوں اور مخالف اور بے جا ضد سے کام کو خراب کر دیتی ہیں۔دوا یا غذا یا لباس کی تدبیر سے اکثر محض ناواقف ہوتی ہیں اور ایک پرانے قاعدے کی نہایت پابند ہوتی ہیں۔یہ سب اسی جہالت کا سبب ہے جو آج کل ہندوستان کی عام عورتوں میں بدرجہ غایت پھیلا ہوا ہے اور جس کے سبب سے ہندوستانی مردوں کو ایک وحشی کے ساتھ زندگی بسر کرنی پڑتی ہے اور جس کی بدولت ان کی زندگی اور موت، شادی، غم اور صحبت و مرض سب بے لطف ہیں۔ (۱۰)

سرسیّد احمد خان کی مندرجہ بالا عبارت کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ سرسیّد عورتوں کی تعلیم کے مخالف نہیں تھے بلکہ وہ عورتوں کو چھوٹے چھوٹے مسائل بتا کر تعلیم دینا چاہتے تھے۔شروع میں اصلاحی و اخلاقی اور بعد میں جدید تعلیم کے بھی حامی تھے۔سیّد احمد نے نصاب کی بات کرتے ہوئے بھی یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ دین اور دنیا دونوں کی تعلیم دی جائے۔اسی طرح انھوں نے بتایا کہ مسلمان اور تعلیم کا آپس میں کیا تعلق ہے۔ جہاں تک تعلیم و تربیت کی اہمیت کا تعلق ہے، مسلمانوں کو اس کا احساس تھا کہ اسلام میں علم کی فضیلت مسلّم ہے، چنانچہ ابتداء ہی سے مسلم معاشرہ میں تعلیم و تربیت کو ایک خاص اہمیت دی جاتی تھی۔مسلم عہد حکومت میں تعلیم کا ایک مخصوص نظام تھا۔ابتدائی تعلیم مکتبوں میں دی جاتی تھی اور اعلیٰ تعلیم کے لیے مدارس تھے۔ ان مدرسوں میں صرف دینی تعلیم ہی نہیں دی جاتی تھی بلکہ قدیم نہج پر دیگر علوم مروّجہ منطق، ہیئت، فلسفہ، نجوم وغیرہ کا بندوبست تھا۔یہ نظام تعلیم ایسٹ انڈیا کمپنی کے زمانے تک چلتا رہا۔ہاں اس میں کوئی شک نہیں کہ انگریزی کے اثر و اقتدار قائم ہونے کے بعد جس جدید تعلیم کی ضرورت تھی، مسلمان اس سے بھڑکتے تھے اور ان کو یہ اندیشہ تھا کہ یہ تعلیم قوم کے نوجوانوں کو مذہب سے بیگانہ یا عیسائی بنا دے گی۔اس بات کے حامی لوگ قدیم علماء تھے لیکن سرسیّد چاہتے تھے کہ نظامِ تعلیم میں اصلاح ہو اور جدید طرز کے تعلیمی ادارے قائم کیے جائیں جہاں ان علوم کی تعلیم دی جائے جو عصری ضروریات کے اعتبار سے مفید ہوں۔

سرسیّد کا مقصد یہ تھا کہ تعلیم یافتہ طبقہ ہر اعتبار سے قوم کے لیے مفید ہو۔اور ایک ایسے ترقی پذیر معاشرے کی تعمیر میں اپنا فرض انجام دے سکے جو نئے زمانے کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہو۔سرسیّد احمد یوں کہتے ہیں:

> ’’میں اپنی قوم میں ہزاروں نیکیاں دیکھتا ہوں پر ناشائستہ، ان میں نہایت دلیری اور جرأت پاتا ہوں پر خوفناک۔ان میں نہایت قوی استدلال دیکھتا ہوں پر بے ڈھنگا، ان کو نہایت دانا اور عقلمند پاتا ہوں پر اکثر مکر و فریب اور زور سے ملے ہوئے۔ان میں صبر و قناعت بھی اعلیٰ درجہ کی ہے مگر غیر مفید اور بے موقع۔پس میرا دل جلتا ہے اور میں خیال کرتا ہوں کہ اگر یہی ان کی عمدہ صفتیں عمدہ تعلیم و تربیت سے آراستہ ہو جائیں تو دین اور دنیا دونوں کے لیے کیسی مفید ہوں۔‘‘(۱۱)

سیّد احمد خان کے نظریات کو دیکھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ آپ جدید تعلیم کے حامی ہونے کے ساتھ ساتھ عمدہ تعلیم کے بھی داعی تھے۔اس میں شک نہیں کہ تعلیم کا بنیادی مقصد ایک بہتر انسان بنانا ہے لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ تعلیم وسیلۂ معاش بھی ہے اور اس کا ایک مقصد یہ بھی ہے کہ وہ طالب علم کو اس قابل بنا دے کہ وہ دنیا میں ایک کامیاب زندگی گزار سکے۔سرسیّد کے نزدیک یہ بات بہت اہم تھی کہ چاہے لڑکا ہو یا لڑکی اس کو خود یہ فیصلہ کرنا چاہیے کہ میں کروں گا یا کروں گی۔ چھوٹی عمر میں بچوں کے والدین کا فرض ہے کہ وہ خود ان کے نصاب کا فیصلہ کریں۔اس طرح سرسیّد نے لکھا ہے:

> ’’تمام سویلائزڈ ملکوں میں ایک عام رواج ہے کہ جب بچہ تعلیم پانے کی عمر کو پہنچتا ہے تو اس کے مربی اس امر کا فیصلہ کرتے ہیں اور فیصلہ کے مطابق اس کی تعلیم و تربیت کا بندوبست کرتے ہیں۔ایک طالب علم جو ابتدائی تعلیم شروع کرتا ہے، جب تک وہ اس کا فیصلہ نہ کرے کہ میں کیا ہوں گا اور کیا کروں گا، اس وقت تک اس کو تعلیم میں کامیابی نہیں ہوتی۔‘‘(۱۲)

سرسیّد کے زمانے میں نہ صرف تعلیمی ترقی کے لیے بلکہ سیاسی، معاشرتی اور اقتصادی اعتبار سے بھی انگریزی کی بڑی اہمیت ہوگئی تھی۔ ہندوؤں نے اس ضرورت کو محسوس کر لیا تھا لیکن مسلمان انگریزی سے متنفر تھے۔ سرسیّد نے مسلمانوں کو انگریزی زبان اور علوم سیکھنے کی طرف راغب کیا۔ ان کا استدلال یہ تھا کہ حکومت وقت کی زبان کو سیکھے بغیر کوئی قوم ترقی نہیں کر سکتی۔ سرسیّد کے زمانے میں ہندوستان کی کوئی زبان اس قابل نہ تھی کہ اس کو مغربی علوم وفنون کی تعلیم کا ذریعہ بنایا جا سکے۔ لیکن مادری زبان کی اہمیت اوافادیت کے پیشِ نظر اس کا استعمال ناگزیر تھا اس کے لیے سب سے پہلے یہ بات ضروری تھی کہ جدید علوم کو جس طرح ممکن ہو ہندوستانی زبانوں میں منتقل کیا جائے۔ اسی طرح سرسیّد احمد خان مادری زبان پر زور دیتے تھے اور لکھتے ہیں کہ ہندوستان کی کوئی زبان اس قابل نہ تھی کہ اس کو مغربی علوم وفنون کی تعلیم کا ذریعہ بنایا جا سکے۔ لیکن مادری زبان کی اہمیت وافادیت کے پیشِ نظر اس کا استعمال ناگزیر تھا۔ اس کے لیے سب سے پہلے یہ بات ضروری تھی کہ جدید علوم کو جس طرح ممکن ہو ہندوستانی زبانوں میں منتقل کیا جائے۔ اس کا ثبوت سائنٹفک سوسائٹی کے جلسہ تاسیس منعقدہ ۹ رجنوری ۱۹۴۶ء کی کارروائی سے ملتا ہے۔

سرسیّد کی تعلیمی جدوجہد کے سلسلے میں کافی کوششیں سامنے آتی ہیں۔ عام طور پر ہم سیّد احمد خان پر یہ اعتراض سننے میں آتا ہے کہ انھوں نے صرف مسلمان شرفا اور امراء کے بچوں کی تعلیم کے لیے کالج قائم کیا، جہاں عام مسلمانوں کے بچوں کے لیے کوئی گنجائش نہ تھی۔ لیکن دیکھا جائے تو یہ اعتراض درست نہیں ہے کیونکہ وہ ان کی تعلیم وتربیت، ان کی معاشرتی اصلاح، ان کی اقتصادی بہبودی اور ان کی سماجی فلاح میں منہمک تھے۔ (۱۳)

سرسیّد احمد خان نے عورتوں کی اصلاح اور اخلاقی موضوع پر بات کرتے ہوئے مصر کی معاشرت اور اس کی تہذیب پہلے واضح کی۔ جیسے لکھتے ہیں:

یورپین عورتیں بھی نہایت خوبی اور صفائی سے رہتی ہیں۔ نفیس نفیس لباس پہنے ہوئے پھرتی ہیں۔ بات چیت نہایت تہذیب اور شائستگی سے کرتی ہیں اور یورپین مرد عموماً صاف اور درست معمولی لباس کوٹ پتلون پہنے ہوئے رہتے ہیں۔ اِلا یورپ کی ٹوپی سو میں دو چار پہنتے ہوں گے ورنہ سب کے سب ترکی لال ٹوپی پھندنے دار پہنتے ہیں۔ ان کا لباس اور بدن اور کھانا اور کھانے کے برتن پاک صاف اُجلے اور درست رہتے ہیں۔ متوسط درجہ اور ادنیٰ درجہ کے مسلمان مصری جو بہت کثرت سے ہیں۔ مصری عیسائی لڑکیوں کے پڑھانے کے لیے مشنریوں نے اسکول بھی بنائے ہیں اور ان لڑکیوں کو عربی زبان میں تعلیم دی جاتی ہے اور انجیل اور دعاؤں کی کتابیں عربی زبان میں پڑھائی جاتی ہیں۔

متوسط درجہ کی عورتوں کی حالت بہ نسبت مردوں کے اچھی معلوم ہوتی ہے۔ مگر ادنیٰ درجہ کی عورت ومرد کی نہایت خراب حالت معلوم ہوتی ہے اور جو کہ یہی لوگ سب سے زیادہ کثرت سے ہیں اس لیے مصر باعتبار خلقت کے آنکھ میں نہایت بُرا اور خراب معلوم ہوتا ہے۔ اگر مصر کے بازاروں میں جاؤ اور عام طور پر وہاں کی خلقت پر نظر ڈالو تو ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے کہ ہندوستان میں قحط کے دنوں میں بھنیڑ کی طرف کے لوگ عورت ومرد نیلے کرتے پہنے ہوئے اور تباہ حالت میں چلے آتے ہیں۔ تمام یورپین کیا مرد اور کیا عورت، ان لوگوں میں ایسے معلوم ہوتے ہیں جیسے اندھیری رات میں تارے یا کوڑے میں موتی۔

معلوم ہوتا ہے کہ مصر کی عورتوں میں باہر نکلنے کا عام رواج ہے۔ غریب عورتیں پیادہ پھرتی ہیں اور ذی مقدرو خاندان کی عورتیں بروم اور فٹن اور چرٹ پر سوار ہو کر پھرتی ہیں مگر باہر پھرنے کا ایک خاص لباس ہے کہ اس میں بجز آنکھوں کے اور کچھ معلوم نہیں ہوتا۔ آنکھوں کے نیچے ناک پر سیاہ رنگ کا لمبا ہاتھی کی سونڈ کی طرح ایک کپڑا الٹکاتی ہیں جس سے نہایت ہیبت ناک صورت ہو جاتی ہے۔ ان کی ہیئت مجموعی ایسی معلوم ہوتی ہے کہ گویا ممی قبر میں سے نکل پھرتی ہے۔

اس طرح سیّد احمد خان نے ایک مہذب قوم کا ذکر کیا ہے کیونکہ مصر کی عورتوں کو پڑھا لکھا پایا تھا اور آپ چاہتے تھے کہ

ہندوستان کی عورتیں بھی پڑھ لکھ کر مہذب قوم کی طرح زندگی گزاریں۔ کیونکہ انھوں نے مہذب قوم اور نامہذب قوم کے درمیان فرق بتایا ہے۔

مہذب قوم اور نامہذب قوم میں بھی یہی فرق ہوتا ہے۔ یہ ہرگز نہیں ہوتا کہ مہذب قوم میں کوئی نقص یا عیب یا برائی نہ ہو۔ مگر البتہ یہ ہوتا ہے کہ ان برائیوں کے ساتھ لاکھوں کروڑوں بھلائیاں بھی ہوتی ہیں۔ مگر نامہذب قوم میں بجز برائیوں کے اور کچھ نہیں دکھائی دیتا۔ نامہذب قومیں گناہ کو ایسے برے طریقے سے استعمال کرتی ہیں جس سے اس گناہ کی بدیاں بہت زیادہ عام اور تمام قوم کو خراب کرنے والی ہو جاتی ہیں۔ مہذب قومیں اگرچہ وہی یا اسی قسم کا گناہ کرتی ہیں مگر وہ اس طرح پر وقوع میں آتا ہے کہ اس کی بدی عام ہونے نہیں پاتی۔ قوم کی قوم کو غارت و تباہ نہیں کرتی۔

اگر مسلمانوں کے سامنے کسی مہذب قوم کا ذکر ان کے سامنے کرو تو اس قوم کی برائیوں اور عیبوں کا ذکر کرتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ مہذب قوموں میں کوئی عیب نہیں ہوتا مگر یہ تو دیکھو کہ ان میں ان عیبوں کے ساتھ بہت سی بھلائیاں اور خوبیاں ہیں۔

سیّد احمد ہندوستان کے مسلمانوں کو ہر لحاظ سے، یعنی چاہے معاشرتی ہو، معاشی، سیاسی یا تعلیمی ہو، وہ جدید طرزِ فکر کو مسلمانوں کے اندر جگانا چاہتے تھے۔ وہ مصر کی معاشرت اور اس کی تہذیب پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اب وہ بھی قدیم طرزِ زندگی کو چھوڑ کر جدید طرزِ زندگی میں آگئے تھے۔ مثلاً:

> ''مسلمان امراء و رؤسا و عہدہ داران نے بالکل اپنا قدیم طریقہ اور قدیم لباس اور پرانا طرزِ زندگی چھوڑ دیا ہے۔ سب کے سب کوٹ پتلون پہنتے ہیں اور لال پھندنے دار ترکی ٹوپی اوڑھتے ہیں۔ مثل یورپین کے اپنے مکانات کو صاف اور پھولوں اور پھولدار درختوں سے آراستہ رکھتے ہیں۔''(۱۴)

سر سیّد احمد خان نے ''سفرنامہ پنجاب'' میں نوجوان لڑکیوں سے تعلیم کے بارے میں خطاب فرمایا ہے جو مندرجہ ذیل ہیں:

> ''اے میری بہنو! میں اپنی قوم کی خاتونوں کی تعلیم سے بے پرواہ نہیں۔ میں دل سے ان کی ترقی تعلیم کا خواہاں ہوں۔ مجھ کو جہاں تک مخالفت ہے اس طریقہ تعلیم سے ہے جس کے اختیار کرنے پر اس زمانے کے کوتاہ اندیش مائل ہیں۔ میں تمہیں نصیحت کرتا ہوں کہ تم اپنا پرانا طریقہ تعلیم اختیار کرنے پر کوشش کرو۔ وہی طریقہ تمہارے لیے دین و دنیا میں بھلائی کا پھل دے گا اور کانٹوں میں پڑنے سے محفوظ رکھے گا۔''(۱۵)

اس طرح سر سیّد اپنے اسی خطبے میں عورتوں کے والدین پر بھی بات کرتے ہیں یعنی تمہارے رشتہ دار، تمہارے آبا و اجداد کتنے عظیم لوگ تھے اور انھوں نے تو اپنا پرانا طریقہ تعلیم ہی اپنایا اور کیا کیا مرتبے حاصل کیے۔ وہ مستورات جو کام سرانجام دیتی تھیں، اب وہ دنیا میں نہیں رہیں۔ اب جتنے بھی خاندان ہیں، تقریباً سب کے سب جاہل رہ گئے ہیں۔ اس طرح آگے سیّد احمد خان نے مرد اور عورت دونوں کو ترقی کے لیے لازم و ملزوم قرار دیا۔ مثلاً:

> ''اے میری بہنو! تم یقین جانو کہ دنیا میں کوئی قوم ایسی نہیں ہے جس میں مردوں کی حالت درست ہونے سے پہلے عورتوں کی حالت میں درستی ہوگئی ہو اور کوئی قوم دنیا میں ایسی نہیں ہے جس میں مردوں کی حالت درست ہوگئی ہو اور عورتوں کی حالت درست نہ ہوئی ہو...... کہ لڑکوں کی تعلیم پر کوشش کرنا لڑکیوں کی تعلیم کی جڑ ہے۔ جو خدمت میں کرتا ہوں وہ دونوں لڑکے اور لڑکیوں کے لیے ہے۔''(۱۶)

اسی تقریر میں انھوں نے ماؤں کو ترغیب دی کہ اپنی لڑکیوں کو تعلیم دلوائیں لیکن پرانا طریقہ تدریس کو استعمال میں لائیں۔ اور حقوق کی بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ جو خدا کے حکم سے تم کو ملے ہیں اور جن کا انسانیت کی رُو سے تمہارا حق ہے۔ اس طرح ہندو اور عیسائی عورتوں سے بھی مخاطب ہو کر فرماتے ہیں۔ مثلاً:

> ''اے میری ہندو اور عیسائی بہنو! تم نے جو اپنی محبت اور وطنی یگانگت سے اپنی مسلمان بہنوں کے ساتھ اس

اڈریس میں اوراس امداد میں، جو مدرسۃ العلوم کے غریب طالب علموں کو دی گئی ہے، شرکت کی وہ ایک نمونہ تمھاری محبت اور یگانگت کا ہے۔ میں دل سے اس کے لیے تمہارا شکریہ ادا کرتا ہوں اور دعا دیتا ہوں کہ تم پر بھی خدا تعالیٰ کی برکت ہو اور ہر طرح کی ترقی اور خوشی تم کو نصیب رہے۔،،(۱۷)

خواتین کی تعلیم کے بارے میں بھی سیّد احمد خان اسی تضاد کا شکار تھے جو تعلیم کے دوسرے شعبوں کے متعلق پایا جاتا ہے۔ مردوں کو تو وہ انگریزی تہذیب اور طور اطوار سکھانے کے حق میں تھے، تہذیب الاخلاق کے اصلاحی مضامین اس کی شہادت ہیں لیکن خواتین کے لیے نہ تو انگریزی اور جدید تعلیم کو مناسب سمجھتے ہیں اور نہ انھیں اعلیٰ تعلیم دینا ہی پسند فرماتے ہیں۔ ہاں یہ البتہ ضرور ہے کہ وہ خواتین کی تعلیم کی اہمیت کو سمجھتے ہیں اور خاص حد تک اس کے قائل ہیں۔ فرماتے ہیں:

''باوجودیکہ بہت سی باتوں میں میری طرف نئے خیالات منسوب ہوئے ہیں۔ لیکن عورت کی تعلیم کی نسبت میرے وہی خیالات ہیں جو قدیم بزرگوں کے تھے جو جدید انتظام عورتوں کی تعلیم کا اس زمانے میں کیا جاتا ہے۔ خواہ وہ انتظام گورنمنٹ کا ہو یا اس قسم کا انتظام کوئی مسلمان یا انجمن اسلامی اختیار کرے، اس کو میں پسند نہیں کرسکتا۔ عورتوں کی تعلیم کے لیے مدرسوں کا قائم کرنا اور یورپ کے زنانہ مدرسوں کی تقلید کرنا ہندوستان کے موجودہ حالات کے کسی طرح بھی مناسب نہیں، میں اس کا سخت مخالف ہوں۔،،(۱۸)

آگے چل کر فرماتے ہیں:

''میں نہیں سمجھتا کہ عورتوں کو افریقہ امریکہ کے جغرافیے سکھانے، الجبرا اور ٹرگنومیٹری کے قواعد بتانے، احمد شاہ، محمد شاہ اور مرہٹوں کی لڑائیوں کے قصے پڑھانے سے کیا فائدہ ہے۔،،(۱۹)

آپ عورتوں کے نصاب میں قرآن کریم، نماز، روزے کے مسائل، فارسی، قصص النساء، حکایات اولیاء، مثنوی، مشکوٰۃ شریف، حدیث کا ترجمہ، ملفوظات نظام الدین اولیاء اور تزک جہانگیری شامل کرتے ہیں۔

مندرجہ بالا اقتباسات سے خواتین کی تعلیم کے بارے میں سرسیّد کے درج ذیل نظریات سامنے آتے ہیں:

۱۔ آپ خواتین کی تعلیم کے حق میں تھے لیکن صرف درمیانہ درجوں کی تعلیم دی جائے۔

۲۔ آپ مخلوط تعلیم کے جدید نظریے کو کسی صورت میں بھی پسند نہیں کرتے تھے۔

۳۔ ملازمت کے لیے عورتوں کی تعلیم کے سخت خلاف تھے۔ چنانچہ فرماتے ہیں:

''کوئی شریف خاندان کا فرد نہیں خیال کرسکتا کہ وہ اپنی بیٹی کو ایسی تعلیم دے کہ ٹیلیگراف آفس میں سگنلر ہونے کا کام دے یا پوسٹ آفس میں چٹھیوں پر مہریں لگایا کرے۔،،

۴۔ عورتوں کے نصاب میں دینی مضامین، زبان کی تدریس اور اُمورِ خانہ داری کو کافی سمجھتے تھے۔

۵۔ لڑکوں کی طرز پر خواتین کے سکولوں کے قائل نہ تھے بلکہ لڑکیوں کو بزرگ خواتین سے انفرادی طور پر تعلیم دلانے کے حق میں تھے۔

سرسیّد احمد خان کے تعلیمی نظریہ برائے نسواں کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ سرسیّد عورتوں کی تعلیم کے کبھی بھی مخالف نہ تھے اور ساتھ ساتھ جدید تعلیم کے بھی حامی نظر آتے ہیں۔ لیکن اس وقت کے مطابق لوگ اپنی بیٹیوں کو تعلیم دلوانا یعنی کالج اور یونیورسٹیوں میں بھیجنا اچھا نہیں سمجھتے تھے۔ اسی لیے سرسیّد احمد خان نے بھی کھل کر عورتوں کی تعلیم پر بات نہیں کی۔

حوالہ جات

۱۔ کشور اقبال، پروفیسر،"فلسفۂ تاریخ تعلیم"، زیڈ.اے. پریس، لاہور،۲۰۰۲ء،ص ۱۹۱-۱۹۸

۲۔ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی (مرتب)،"خطبات سرسیّد"، جلد دوم، مجلس ترقی ادب اُردو، لاہور،۱۹۷۳ء،ص ۵۱

۳۔ ایضاً،ص ۲۱۰

۴۔ ایضاً،ص ۲۷۲

۵۔ ایضاً،ص ۲۸۰

۶۔ ایضاً،ص ۱۴۴

۷۔ ایضاً،ص ۲۲۳

۸۔ ایضاً،ص ۲۲۴

۹۔ ایضاً،ص ۲۲۳

۱۰۔ مولانا محمد اسماعیل پانی پتی،"مقالات سرسیّد"، مجلس ترقی ادب، لاہور،۱۹۶۲ء،ص ۱۸۸-۱۸۹

۱۱۔ اختر الواسع،"سرسیّد کی تعلیمی تحریک"، مکتبہ عالیہ، لاہور،۱۹۹۱ء،ص ۱۷

۱۲۔ مولانا محمد اسماعیل پانی پتی،"مقالات سرسیّد"، مجلس ترقی ادب، لاہور،۱۹۶۲ء،ص ۱۴۷-۱۴۸

۱۳۔ اختر الواسع،"سرسیّد کی تعلیمی تحریک"، مکتبہ عالیہ، لاہور،۱۹۹۱ء،ص ۲۰-۲۱

۱۴۔ مولانا محمد اسماعیل پانی پتی (مرتب)،"مقالات سرسیّد"، مجلس ترقی ادب، لاہور،۱۹۹۱ء،ص ۱۶۴-۱۶۸

۱۵۔ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی (مرتّب)،"سیّد احمد کا سفرنامہ پنجاب"، مجلس ترقی ادب، لاہور،ص ۱۴۲

۱۶۔ ایضاً،ص ۱۴۴

۱۷۔ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی (مرتّب)،"سیّد احمد کا سفرنامہ پنجاب"، مؤلف مولوی سیّد اقبال علی، مجلس ترقی ادب، لاہور،۱۹۹۱ء،ص ۱۴۷

۱۸۔ بحوالہ محمد عیسیٰ خان، پروفیسر،"تعلیمی فلسفہ اور تاریخ"، علمی کتاب خانہ، لاہور،۱۹۹۲ء،ص ۱۶۴

۱۹۔ ایضاً

عظمیٰ بیگم

مکہ میں خواتین کا معاشرتی کردار

This article is discussing about social services of the women in Makkah. It starts from the value of women before the spread of Islam. It also has been discussed the value of women in Islam. After this it commences from the educational services of the women in Makkah. Love for husband, to serve, invite and preach him is also include in the article. In the exploitation of convocation women's services are also described. Lastly the result of discussions have been presented.

مکہ میں خواتین کا معاشرتی کردار

اسلام سے قبل عورت کی جو حالت تھی، محتاج وضاحت نہیں۔ اہلِ علم اس سے پوری طرح باخبر ہیں۔ اسلام نے اسے قعرِ مذلت سے نکالا اور عزت واحترام کے مقام پر فائز کیا۔ وہ وراثت سے محروم تھیں، اسے حصے دار بنایا۔ نکاح وطلاق میں اس کی پسندیدگی وناپسندیدگی کا کوئی دخل نہ تھا، اسلام نے نکاح وطلاق میں اسے خاص حقوق عطا کیے۔ اسی طرح اسے تمام تمدّنی و معاشرتی حقوق عطا کیے جو مردوں کو حاصل تھے۔ بحیثیت انسان کے عورت بھی مرد ہی کی طرح انسانی شرف واحترام کی مستحق ہے۔ اس لحاظ سے مرد وعورت کے مابین کوئی فرق نہیں۔ قرآن کریم نے اس حقیقت کو یوں واضح کیا ہے:

خَلَقَکُمْ مِّنْ نَّفْسٍ وَّاحِدَۃٍ.

''تم سب کو ایک ہی جان سے پیدا کیا۔''(۱)

یوں اسلام نے عورت کے بارے میں اس تصور کو کہ عورت مرد کے مقابلے میں ذلیل وحقیر مخلوق ہے، باطل قرار دیا اور واضح الفاظ میں صراحت کردی کہ تکریم آدمیت اور شرف انسانیت کے لحاظ سے مرد اور عورت میں فرق روا نہیں رکھنا چاہیے۔ اسی بناء پر اسلام میں وجہ ذلت یہ نہیں ہے کہ فلاں مرد ہے اس لیے افضل ہے اور فلاں عورت ہے اس لیے ذلیل ہے، بلکہ شرف و افضل کا معیار ایمان وتقویٰ ہے۔

اِنَّ اَکْرَمَکُمْ عِنْدَاللّٰہِ اَتْقَاکُمْ.

''اللہ کے نزدیک تم میں سب سے معزز وہ ہے جو تم میں سب سے زیادہ متقی اور پرہیزگار ہے۔''(۲)

غرض ایمان اور عمل صالحہ، جو فلاح ابدی کے ضامن ہیں، ان میں مرد وعورت کے درمیان کوئی فرق نہیں۔ جو بھی اپنی سیرت وکردار کو اس سانچے میں ڈھال لے گا، وہ اللہ کی بارگاہ میں سرخرو ہوگا، اور جو اس ایمان وعمل صالح سے محروم ہوگا وہ مستحق عذاب ہوگا۔ قطع نظر اس بات کے کہ اس کا تعلق صنف زکور سے ہے یا صنف اناث سے۔

اسلام سے قبل لڑکی کی ولادت کو منحوس سمجھا جاتا تھا، حتیٰ کہ بعض درندہ صفت لڑکی کو زندہ درگور تک کردیتے تھے۔ زمانۂ جاہلیت کے لوگوں کے اس رویے کو قرآن نے یوں بیان کیا ہے۔

جب ان میں سے کسی کو لڑکی کی نوید سنائی جاتی ہے تو اُس کا چہرہ (مارے غم اور افسوس کے) سیاہ ہوجاتا ہے اور دل میں وہ

گھٹ رہا ہوتا ہے، وہ اس خبر کو بُرا سمجھتے ہوئے لوگوں سے چھپتا پھرتا ہے اور سوچتا ہے کہ اس ذلت کو برداشت کرے یا اس کو مٹی میں دبا دے۔ (۳)

اسلام نے ان کے رویے کی سخت مذمت کی اور بچیوں کو اِس طرح درگور کرنے سے یہ کہہ کر منع فرمایا ہے کہ اگر کسی نے اس فعل شنیع کا ارتقاب کیا تو اس سے بارگاہِ الٰہی میں باز پرس ہوگی۔

اسی طرح اسلام کی ایک امتیازی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس نے مرد اور عورت دونوں کے دائرۂ کار کو بھی متعیّن کر دیا ہے۔ اس امر میں تو اختلاف کی کوئی ادنیٰ سی گنجائش بھی نہیں کہ قدرت نے مرد اور عورت دونوں کو الگ الگ مقاصد کے لیے پیدا کیا ہے۔ اس لیے دانش مندی کا تقاضا یہ ہے کہ دونوں صنفوں کی ذہنی و عملی صلاحیتوں میں قدرتی فرق کو بھی تسلیم کیا جائے اور اِس فرق کی بنیاد پر دونوں کے دائرۂ کار کے اختلاف کو بھی۔ لیکن دونوں کا مقصدِ حیات ایک ہے البتہ دونوں کی زندگی کے فرائض ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور یہ اختلاف دونوں کی جنسی تخصیص کی وجہ سے ہے۔ عورت کو ممتا کے جذبے سے سرشار، ماں کی محبت کے جذبے سے بھرپور، بہن کے جذبات سے سرشار اور بیوی کے فرائض سونپے گئے۔ جبکہ مرد کو اس کی حفاظت اور اس کی معاشی ضروریات کو پورا کرنے کے فرائض سونپے گئے ہیں۔

اسلام نے خاتون کو تحفظ دیا، حقوق دیے، حیاء سے مالا مال کیا، معاشرے میں مقدس مقام دیا، شمع خانہ بنایا، بچوں کی تربیت کی قیادت سونپی، خاوند کا ہر انداز سے شریک حیات بنا کر محبت کی دنیا کی ملکہ بنا دیا۔ (۴)

اسلامی تاریخ ایسی صحابیات اور دیگر عظیم عورتوں کے کردار اور کارناموں سے بھری پڑی ہے جنہوں نے اپنی خودکارانہ صلاحیتوں سے دین وملت کے ہر شعبہ میں اسی طرح راہنمائی کی کہ ان کی خدمات آنے والی نسلوں کے لیے آسمان پر موجود ستاروں کی طرح مشعلِ راہ ہیں۔

مکہ میں خواتین کی علمی خدمات

مکہ میں خواتین علم کی فضیلت سے مزیّن تھیں اور ان کے علم سے بے شمار مرد اور لاتعداد خواتین بہرہ ور ہوئیں۔ مکہ میں خواتین کی معاشرتی خدمات میں یہ سب سے اہم خدمت خیال کی جاتی ہے اس لیے کہ جب کوئی قوم علم کا تاج سر پر رکھ کر میدانِ عمل میں اُترتی ہے تو زمین اُس کے سامنے سکڑ جاتی ہے۔ بے علم قومیں ان کی غلام بن جاتی ہیں، سمندر اُن کے مطیع ہو جاتے ہیں، ہوائیں انہیں اُڑائے پھرتی ہیں، زمین اپنے خزانے ان کے سامنے اُگل دیتی ہے، سمندر کی تہیں اُن پر دولت کی بارشیں کرتے ہیں، وہ خدا کی مخلوق کی بلا شرکتِ غیرے حاکم بن جاتی ہیں۔ اسی لیے اسلام نے علم کے حصول پر بھرپور توجہ دینے کی شدید تاکید فرمائی۔ رسول کریم صلّی اللہ علیہ وسلّم نے فرمایا:

''اللہ تعالیٰ جس کے ساتھ بھلائی کا ارادہ کرتا ہے اُسے دین کی سمجھ عطا فرماتا ہے۔'' (۵)

حضرت اُم ورقہ بند عبداللہؓ چونکہ قرآن پڑھی ہوئی تھیں اور آنحضرت صلّی اللہ علیہ وسلّم نے ان کو عورتوں کا امام بنایا تھا، اس لیے درخواست کی کہ ایک مؤذن بھی مقرر فرمایئے۔ چنانچہ مؤذن اذان دیتا اور وہ عورتوں کی امامت کرتی تھیں۔ راتوں کو قرآن پڑھا کرتیں۔ انہوں نے ایک لونڈی اور ایک غلام کو مدبّر بنایا، یعنی اس شرط پر آزادی کا وعدہ کیا تھا کہ میرے بعد تم آزاد ہو۔ ان بدبختوں نے اس وعدے سے (ناجائز) فائدہ اٹھانا چاہا اور رات کو ایک چادر ڈال کر اُن کا کام تمام کر دیا۔ (۶)

سب کو معلوم ہے کہ قرآن مجید تیئیس سال کے اندر نازل ہوا ہے۔ حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا نبوت یا نزولِ قرآن کے چودھویں سال ۹ برس کی عمر میں آنحضرت صلّی اللہ علیہ وسلّم کے گھر میں آئیں، اس لیے ان کا آنحضرت صلّی اللہ علیہ وسلّم کے ساتھ رہنے کا زمانہ تقریباً دس سال ہے۔ اس سے ظاہر ہوگا کہ نزولِ قرآن کا نصف سے زیادہ حصہ ان کے ابتدائے ہوش سے

پہلے کا واقعہ ہے۔ لیکن اس غیر معمولی دل و دماغ کی ہستی نے اس زمانہ کو بھی، جو عموماً طفلانہ بے خبری اور لہو ولعب کا عہد ہے، رائیگاں نہیں کیا۔ آنحضرت صلّی اللہ علیہ وسلّم روزانہ بلا ناغہ حضرت صدیق اکبر رضی اللہ عنہ کے گھر تشریف لاتے تھے۔ حضرت صدیقؓ نے اپنے گھر میں ایک مسجد بنالی تھی، اس میں بیٹھ کر نہایت رقت اور خشوع کے ساتھ قرآن کی تلاوت کرتے تھے۔ ناممکن ہے کہ ان موقعوں سے حضرت عائشہؓ کے فوق الفطرۃ حافظہ نے فائدہ نہ اٹھایا ہو۔ فرماتی تھیں کہ جب یہ آیت اتری تھی تو میں کھیل رہی تھی۔

''بلکہ قیامت کی گھڑی ان کے وعدے کا وقت ہے اور قیامت بڑی سخت اور کڑوی چیز ہے۔''(۷)

اسلامی علوم یعنی قرأت، تفسیر، حدیث، فقہ اور فرائض میں متعدد صحابیات کمال رکھتی تھیں۔ حضرت عائشہؓ، حضرت حفصہؓ، حضرت اُم سلمہؓ اور اُم ورقہؓ نے پورا قرآن مجید حفظ کیا تھا۔(۸)

حضرت اسماءؓ نے ان لوگوں کے طرزِ عمل کو معیوب سمجھا کہ یہ لوگ قرآن حکیم کو سمجھنے سے قاصر ہیں، یہ فہم سلیم سے محروم ہیں اور قرآن کے ساتھ ان کا سلوک درست نہیں۔ حضرت اسمٓاءؓ کا اللہ سبحانہٗ وتعالیٰ کے ساتھ صحیح نہج پہ دل ملا ہوا تھا۔ اس کی گواہی اس کا خاوند حضرت زبیرؓ دیتا ہے۔

فرماتے ہیں کہ ایک روز میں اسماءؓ کے پاس آیا، وہ نماز پڑھ رہی تھی۔ اس نے اپنی نماز کا آغاز سورۃ طور سے کیا تھا۔ میں گھر سے باہر گیا، اس وقت وہ اس آیت پر پہنچی تھی:

فَمَنَّ اللّٰهُ عَلَيْنَا وَوَقَانَا عَذَابَ السَّمُوْمِ.

ترجمہ: ''پس اللہ تعالیٰ نے ہم پر بڑا احسان کیا اور ہمیں تیز وتند گرم ہواؤں کے عذاب سے بچالیا۔''

میں نے وہاں کھڑے ہو کر دیکھا کہ وہ اللہ سے پناہ مانگ رہی تھی۔ میں بازار چلا گیا۔ پھر واپس آیا تو وہ اسی آیت کو بار بار دُہرا رہی تھی۔(۹)

شوہر کی محبت وخدمت میں خواتین کی خدمات

اسی طرح حضرت خدیجہؓ کی زندگی کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ جیسے ہی ان کا نکاح آپ صلّی اللہ علیہ وسلّم کے ساتھ ہوا، انہوں نے اپنا سارا مال نبی کریم صلّی اللہ علیہ وسلّم کے قدموں میں نچھاور کر دیا۔ آپؐ جب کبھی کفار کی ایذا رسانیوں پر رنجیدہ خاطرہ ہوتے اور گھر آتے تو خدیجۃ الکبریٰ رضی اللہ عنہا آپ صلّی اللہ علیہ وسلّم کو تسلیاں دیتیں۔ بلکہ جب پہلی وحی نازل ہوئی تو نبی کریم صلّی اللہ علیہ وسلّم کافی خوفزدہ تھے کہ مونڈھوں کے گوشت (ڈر کے مارے) پھڑک رہے تھے۔ حضرت خدیجہ رضی اللہ عنہا کے پاس آئے، ان سے کہنے لگے، مجھ کو کپڑا اُوڑھا دو، کپڑا اُوڑھا دو۔ حضرت خدیجہؓ نے آپ صلّی اللہ علیہ وسلّم کو کپڑا اُوڑھا دیا۔ جب آپ صلّی اللہ علیہ وسلّم کا ڈر جاتا رہا تو (حضرت خدیجہؓ سے) فرمانے لگے، خدیجہ! مجھے کیا ہو گیا ہے؟ اپنا سارا حال بیان کیا، فرمانے لگے، مجھ کو اپنی جان جانے کا ڈر ہے۔ یہ سن کر حضرت خدیجہؓ نے کہا، خدا کی قسم! ایسا ہرگز نہیں ہو سکتا۔ آپؐ خوش رہیے، اللہ آپؐ کو کبھی خراب نہیں کرے گا۔ آپؐ تو ناطے والوں سے اچھا سلوک کرتے ہیں، (ہمیشہ) سچی بات کہا کرتے ہیں، لوگوں کے بوجھ وغیرہ اپنے سر لے لیتے ہیں، مہمان کی خاطر تواضع کرتے ہیں، ہر ایک معاملہ میں حق بجانب رہتے ہیں۔ پھر ایسا ہوا کہ حضرت خدیجہ رضی اللہ عنہا آنحضرت صلّی اللہ علیہ وسلّم کو اپنے ساتھ لے کر اپنے چچازاد بھائی ورقہ بن نوفل کے پاس پہنچیں۔ ان کے والد حضرت خدیجہؓ کے والد کے بھائی تھے، چنانچہ انہوں نے حضور صلّی اللہ علیہ وسلّم کو کافی تسلی وتشفی دی اور پوری صورتِ حال سے آگاہ کیا۔ خدیجۃ الکبریٰ رضی اللہ عنہا کی ان باتوں کو سن کر نبی کریم صلّی اللہ علیہ وسلّم کو تسلی مل گئی۔(۱۰)

حضرت عائشہؓ سے روایت ہے کہ میں نے کسی عورت پر اتنا رشک نہیں کیا جتنا خدیجہؓ پر کیا۔ وہ میرے نکاح ہونے سے تین برس پہلے مر چکی تھیں اور یہ رشک میں اس وقت کرتی جب آپ صلّی اللہ علیہ وسلّم خدیجہ کا ذکر کرتے (اور اُن کی تعریف کرتے) اور پروردگار نے آپ صلّی اللہ علیہ وسلّم کو حکم دیا تھا کہ خدیجہ کو خوشخبری دیں ایک مکان کی (جنت میں) جو خولدار موتی کا بنا ہوا ہے۔ اور آپ بکری ذبح کرتے تھے پھر خدیجہ کی سہیلیوں کے پاس اس کا گوشت بھیجتے تھے۔ رسول اکریم صلّی اللہ علیہ وسلّم نے حضرت خدیجہؓ پر دوسرا نکاح نہیں کیا، یہاں تک کہ وہ مر گئیں۔ (۱۱)

سیّدہ فاطمہ رضی اللہ عنہا کو اپنے خاوند کی خدمت کرنا اور گھر کے کام کاج اپنے ہاتھوں سے کرنا بہت محبوب تھا۔ ایک مرتبہ سیّدہ فاطمہ رضی اللہ عنہا کو بخار ہو گیا۔ حضرت علی رضی اللہ عنہ فرماتے ہیں کہ وہ رات سیّدہ فاطمہؓ نے بڑی بے چینی اور اضطراب کی حالت میں کاٹی۔ میں بھی ان کی بے چینی اور درد کے باعث رات بھر پلک نہ جھپک سکا۔ رات کے آخری پہر ہم دونوں کی آنکھ لگ گئی۔ فجر کی اذان کی آواز سن کر میں فوراً اُٹھ کھڑا ہوا تو دیکھا کہ سیّدہ فاطمہ رضی اللہ عنہا مجھ سے بہت پہلے وضو کر رہی ہیں۔ میں نے دل میں خیال کیا کہ یہ رات بھر بخار سے تڑپتی رہی ہیں، اگر بجائے وضو کے تیمّم کر لیں تو بہتر تھا۔ مگر میں نے زبان سے کچھ نہ کہا۔ سیدھا مسجد میں چلا آیا اور نماز ادا کی۔ جب نماز پڑھ کر واپس آیا تو دیکھا کہ سیّدہ فاطمہؓ حسبِ معمول چکّی پیس رہی ہیں اور مرض چہرے سے نمایاں ہے۔ یہ ضعف ونقاہت اور حالتِ مشقت دیکھ کر مجھے تاب نہ رہی اور میں نے نہایت نرمی سے کہا، فاطمہؓ! تمہیں اپنے آپ پر رحم نہیں آتا، رات بھر تو تمہیں بخار رہا، ساری رات تڑپ کر گزاری، صبح اٹھی تو ٹھنڈے پانی سے وضو کر لیا اور پھر چکّی پیسنے بیٹھ گئی۔ اتنی محنت کیوں اُٹھا رہی ہو اور مرض کو اپنے ہاتھوں سے بڑھا رہی ہو۔ سیّدہ فاطمہؓ نے ادب سے جواب دیا، اگر میں اپنے فرائض کی ادائیگی میں مر بھی جاؤں تو یقین کر لیجیے کہ میں انتہا سے زیادہ خوش ہوں گی اور مجھے ابدی مسرت حاصل ہو گی۔ میں نے وضو کیا اللہ تعالیٰ کی عبادت کے لیے، اور چکّی پیسی آپ کی اطاعت کے لیے اور بچوں کی خدمت کے لیے، ان دونوں فریضوں سے بڑھ کر اور کونسا فریضہ ہو سکتا ہے۔

حضرت سودہؓ پہلی خاتون تھیں جو اُم المؤمنین حضرت خدیجہؓ کے انتقال کے بعد زوجہ مطہرہ بنیں۔ آنحضور صلّی اللہ علیہ وسلّم نے ان کے خاندان کی شرافت اور نیکیوں کو دیکھتے ہوئے حامی بھری تھی۔ حضرت سودہؓ نے اپنے حسنِ عمل اور حسنِ اخلاق سے آپ صلّی اللہ علیہ وسلّم کی توقعات پر پورا اُترنے میں کوئی دقیقہ فروگذاشت نہ کیا۔ گھر میں داخل ہوتے ہی حضرت سودہؓ نے گھر کا سارا انتظام اس خوش اُسلوبی سے چلایا کہ آنحضرت صلّی اللہ علیہ وسلّم گھر کی طرف سے مطمئن ہو گئے اور دینِ اسلام کی ترویج واشاعت کی طرف مکمل دھیان دیا۔ اب آپؐ پوری دلجمعی، یکسوئی اور گھریلو بےفکری کے ساتھ تبلیغ اسلام کرنے لگے مگر دشمنانِ اسلام نے آپؐ پر عرصۂ حیات تنگ کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہ جانے دیا اور مسلمانوں کو طرح طرح کی تکالیف دینا اپنا مشغلہ اور وطیرہ بنا لیا۔ (۱۲)

صحابیات اپنے شوہروں کی اتنی فرمانبردار تھیں کہ خود چاہے جتنی بھی تکلیف وپریشانی میں کیوں نہ ہوں، لیکن ان کی عزت پر آنچ نہیں آنے دیتیں تھیں اور جھوٹ کا سہارا لے کر اُن کے گھر والوں کو مطمئن کر دیتیں تھیں۔ (۱۳)

حضرت عائشہؓ اپنے شوہر نامدار حضرت محمد صلّی اللہ علیہ وسلّم پر جان چھڑکتی تھیں اور آنحضرت صلّی اللہ علیہ وسلّم کو دیکھے بغیر اُن کو کھانا پینا نہیں سوجھتا تھا۔ آپ رضی اللہ عنہا کھانا تیار کرتیں، اگر آنحضرت صلّی اللہ علیہ وسلّم کو تشریف لانے میں دیر ہو جاتی تو انتظار میں بیٹھی رہتیں۔ پہروں بھوک برداشت کرتیں، جب آنحضرت صلّی اللہ علیہ وسلّم آتے تب کھاتیں۔ (۱۴)

صرف حضرت عائشہؓ ہی کو آنحضرت صلّی اللہ علیہ وسلّم سے محبت نہ تھی بلکہ آنحضرت صلّی اللہ علیہ وسلّم بھی حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا کو بہت چاہتے تھے اور یہ تمام تر محبت ان کے حسن وجمال، نوعمری یا ظاہری وصورتی خوبصورتی کی وجہ سے نہیں بلکہ ان کے حسنِ کردار، نیک ترین خصائل اور افکارِ نبوت کی امین ہونے کی وجہ سے تھی۔

زینب نے کہا، میں مسجد نبوی میں تھی، میں نے آنحضرت صلّی اللہ علیہ وسلّم کو دیکھا۔ آپؐ نے فرمایا، تم لوگ خیرات کرو، اپنے زیور ہی میں سے دو۔ اور زینب اپنے خاوند عبداللہ بن مسعود رضی اللہ عنہ کو اور چند یتیموں کو جوان کی پرورش میں تھے، خرچ دیا کرتیں۔ انہوں نے اپنے خاوند سے کہا، تم آنحضرتؐ سے پوچھو، میں اگر خیرات کا مال اپنے خاوند کو اور چند یتیموں کو جو میری پرورش میں ہیں، دوں تو کیا درست ہوگا؟ انہوں نے کہا، نہیں، تم خود جا کر آنحضرتؐ سے پوچھ لو۔ آخر زینب آنحضرتؐ کے پاس آئیں۔ وہاں ایک انصاری عورت (زینب، ابو مسعود انصاری کی بی بی) کو آپؐ کے دروازے پر پایا۔ وہ بھی یہی پوچھنے آئی تھی جو میں پوچھنا چاہتی تھی۔ اتنے میں بلالؓ ہمارے سامنے سے نکلے۔ ہم نے ان سے کہا، آنحضرتؐ سے پوچھو، کیا اگر میں اپنے خاوند اور چند یتیموں کو، جو میری پرورش میں ہیں، خیرات کر دوں تو درست ہوگا؟ اور ہم نے بلالؓ سے یہ بھی کہہ دیا کہ ہمارا نام نہ لینا۔ بلالؓ نے آپؐ سے عرض کیا کہ دو عورتیں یہ مسئلہ پوچھتی ہیں۔ آپؐ نے فرمایا، کونسی عورتیں؟ بلال نے کہا، زینب نامی۔ آپؐ نے فرمایا، کونسی زینب؟ بلالؓ نے کہا، عبداللہ بن مسعود کی جورو۔ آپؐ نے فرمایا، بے شک درست ہے اور اس کو دُہرا ثواب ملے گا۔ (۱۵)

دعوت وتبلیغ میں خواتین کی خدمات

تبلیغ لفظ بَلَّغ سے بنا ہے۔ جس کے معنی ہیں، کوئی چیز کسی دوسرے کو پہنچانا۔ اور یہاں دعوت وتبلیغ سے مراد ہے کہ بات کو دوسروں تک اس طرح پہنچانا کہ سننے والا اس کا مفہوم اچھی طرح سمجھ لے۔ اور جہاں تک صحابیات کا تعلق ہے تو انہوں نے اس فرض کو بخوبی نبھایا اور اس کی انجام دہی میں بعض دفعہ ان کے اپنے قریبی بھی ان سے ناراض ہو گئے، لیکن انہوں نے کسی کی پرواہ نہیں کی اور اپنا فرض نبھاتی رہیں۔

حضرت اُم سلیمؓ نے اسلام قبول کیا تو اُن کے شوہر مالک بن نفر اُن سے خفا ہو گئے۔ لیکن ان کے دل میں چونکہ اسلام گھر کر چکا تھا اس لیے انہوں نے کسی کی پرواہ نہ کی اور دعوت وتبلیغ میں مصروف رہیں اور سب سے پہلے اپنے دونوں فرزندوں کے دل ودماغ میں محبت بٹھانے لگیں۔

جب ان کے شوہر مالک بن نفر کو اِس بات کا علم ہوا تو انہوں نے کہا کہ تم اپنے ساتھ میرے بچے کو بھی خراب کر رہی ہو۔ تو اُم سلیمؓ نے فرمایا، میں اس کو خراب نہیں کر رہی، بلکہ عظیم دولت سے مالا مال کر رہی ہوں۔ دونوں طرف کشمکش ہوتی رہی مگر آخر کار ماں کی محنت رنگ لائی اور حضرت انسؓ اسلام سے مشرف ہو گئے۔ (۱۶)

حضرت اُم سلیمؓ نے اسی پر اِکتفا نہیں کیا بلکہ مزید قدم آگے بڑھاتے ہوئے اپنے خاوند کو بھی اسلام کی حقانیت سے روشناس کرانے کی ہر ممکن کوشش کی لیکن بے سود۔ اور اُن کے شوہر اُن پر غضبناک ہو کر مقدس وطن چھوڑ کر شام کی طرف کوچ کر گئے اور وہیں حالتِ کفر میں مر گئے۔

اُم سلیمؓ کے سابق شوہر مالک بن نفر کی وفات کے بعد ابوطلحہ، جو اُس وقت اسلام سے مشرف نہ تھے، انہوں نے اُم سلیمؓ کو پیغامِ نکاح بھیجا۔ حضرت اُم سلیمؓ اپنی انتہائی کوشش کے باوجود اپنے پہلے شوہر کو تو اسلام قبول کرانے پر راضی نہ کر سکی تھیں لیکن اب انہوں نے اس موقع کو غنیمت جانتے ہوئے ابوطلحہ کے سامنے یہ شرط رکھی کہ وہ پہلے اسلام قبول کریں پھر میں زوجیت کو قبول کروں گی۔

حضرت اُم سلیمؓ فصاحت وبلاغت میں کمال درجہ رکھتی تھیں۔ انہوں نے فرمایا:

اے ابوطلحہ! کیا تمہیں اتنا بھی علم نہیں کہ جس معبود کو تم سجدہ کرتے ہو، وہ ایک عام سا درخت ہے، جو زمین سے اُگتا ہے، پھر فلاں حبشی غلام اس کو تراش کر خدا بناتا ہے۔ لاالٰہ الا اللّٰہ محمد رسول اللّٰہ کو میرا مہر بناؤ، میں اس کے سوا تم سے کچھ

طلب نہیں کرتی، یہی میرا مہر ہوگا۔

ابوطلحہ بولے، مجھے کچھ مہلت دیجیے۔ پھر اُس وقت تو چل دیے مگر دل پگھل چکا تھا۔ اسلام کی کرن دل میں پھوٹ چکی تھی، حتیٰ کہ دوبارہ واپس آئے اور فرمایا:

''بے شک میں گواہی دیتا ہوں کہ اللہ کے سوا کوئی معبود نہیں اور حضرت محمد اللہ کے رسول ہیں۔''(١٧)

بالآخر اُم سلیمؓ کی محنت رنگ لائی اور اُن کے شوہر مشرف بہ اسلام ہوئے۔ دعوت وتبلیغ میں ان کی دینی خدمات رہتی دنیا تک ایک مثال رہیں گی۔

دعوت وتبلیغ بہت مشکل ہے اس لیے کہ آپ اپنے دلائل سے لوگوں کو قائل کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور دوسروں کو مطمئن کرنا اتنا آسان کام نہیں۔ لیکن یہ کام آسان ایک صورت میں ہوتا ہے کہ جب آپ کسی کو اسلام کی دعوت دو گے تو آپ اُس شخص کی پیروی کرو گے جو خود اسلام کے اُصولوں پر عمل پیرا ہو اور اُسی کو بنیاد بنا کر دوسروں کو بھی دعوتِ اسلام دو گے اور خود بھی اُن کے سامنے عملی نمونہ بنو گے تو دعوت وتبلیغ کا کام بہت آسان ہو جائے گا۔

صحابیات نے حضور صلّی اللہ علیہ وسلّم کی پیروی کرتے ہوئے نہ صرف خود اسلام قبول کیا بلکہ دوسروں کو بھی قبول کرنے پر مجبور کیا اور بعض صحابیات نے تو صرف حضور اکرمؐ کے معجزات دیکھ کر اسلام قبول کیا اور اپنے قبیلے کو بھی مشرف بہ اسلام کیا۔

چند صحابہ ایک بار حضورؐ کے ساتھ ایک سفر میں تھے۔ اُن میں سے ایک نے صبح کی نماز نہیں پڑھی تو جب حضور اکرمؐ نے اُن سے نماز نہ پڑھنے کی وجہ دریافت کی، انہوں نے کہا کہ مجھے غسل کی حاجت ہوگئی ہے (اور پانی نہیں ہے)۔ آنحضورؐ نے انہیں حکم دیا کہ پاک مٹی سے تیمّم کرلو۔ پھر انہوں نے تیمّم کے بعد نماز پڑھی۔

پھر انہوں نے بیان کیا کہ آنحضرتؐ نے مجھے چند سواروں کے ساتھ آگے بھیج دیا۔ ہمیں شدید پیاس لگی ہوئی تھی، اسی حالت میں ہم چل رہے تھے کہ ہمیں ایک عورت ملی جو دو مشکیزوں کے درمیان (سواری پر) اپنے پاؤں لٹکائے ہوئے جا رہی تھی۔ ہم نے اس سے کہا کہ پانی کہاں ہے؟ اُس نے جواب دیا کہ پانی نہیں ہے۔ ہم نے اس سے پوچھا کہ تمہارے گھر سے پانی کتنے فاصلے پر ہے؟ اس نے بتایا کہ ایک دن رات کا فاصلہ ہے۔ ہم نے اس سے کہا کہ اچھا تم رسول کریم صلّی اللہ علیہ وسلّم کی خدمت میں چلو۔ وہ بولی، رسول کریم کیا چیز ہے؟ آخر ہم اُسے رسول اللہ صلّی اللہ علیہ وسلّم کی خدمت میں لے آئے اور اُس نے آپؐ سے وہی باتیں کیں جو ہم سے کرچکی تھی۔ اتنا اور کہا کہ وہ یتیم بچوں کی ماں ہے۔ (١٨)

آنحضورؐ نے دونوں مشکوں کو اُتارنے کا حکم دیا اور آپؐ نے ان کے منہ پر دستِ مبارک کو پھیرا۔ ہم چالیس پیاسے آدمیوں نے اس میں سے خوب سیر ہو کر پیا اور اپنے تمام مشکیزے اور برتن بھی بھر لیے۔ صرف ہم نے اونٹوں کو پانی نہیں پلایا، اس کے باوجود اس کی مشکیں پانی سے اتنی بھری ہوئی تھیں کہ معلوم ہوتا تھا ابھی بہہ پڑیں گی۔ وہ یہ منظر دیکھ کر حیران رہ گئی کہ جس شخص کے صرف ہاتھ پھیرنے میں اتنی برکت ہے وہ خود کتنا بابرکت ہوگا۔ اس کے بعد آنحضرتؐ نے فرمایا:

''جو کچھ تمہارے پاس کھانے کی چیز باقی رہ گئی ہے، میرے پاس لاؤ۔''

چنانچہ اُسی عورت کے سامنے ٹکڑے اور کھجوریں لا کر جمع کر دی گئیں، پھر جب وہ اپنے قبیلے میں آئی تو اپنے آدمیوں سے اس نے کہا کہ آج میں سب سے بڑے ساحر سے مل کر آئی ہوں یا پھر جیسا کہ اس کے ماننے والوں کا خیال ہے کہ وہ واقعی نبی ہے۔ کیونکہ نبی کریمؐ کے معجزات دیکھتے ہی اس کے دل میں ایمان کی شمع روشن ہو چکی تھی اور نہ صرف اس نے خود اسلام قبول کیا بلکہ اس کے سارے قبیلے والے بھی اس کی بدولت اسلام لائے۔ (١٩)

صحابیات نے خود اسلام قبول کرنے کے بعد دعوت وتبلیغ کا کام سب سے پہلے اپنے گھر سے شروع کیا، جس میں انہیں بہت سی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا لیکن انہوں نے ہمت نہیں ہاری اور بالآخر انہیں کامیابی نصیب ہوئی۔

عکرمہ بن ابوجہل کی بیوی اُم حکیم بنت حارث ابن ہشام نے اسلام اختیار کیا تو اس کا شوہر بھاگ کر یمن چلا گیا تھا۔ اُم حکیم نے رسول کریمؐ سے عکرمہ کے لیے امن وعفو کی درخواست کی۔ آپؐ نے یہ درخواست منظور فرمالی۔ چنانچہ اُم حکیم عورت ہونے کے باوجود عکرمہ کی تلاش میں یمن پہنچی اور اُسے لاکر رسول کریمؐ کی خدمت میں حاضر کر دیا اور بالآخر اُم حکیمؓ کی کوششوں سے عکرمہ اسلام لے آئے اور تب جا کر اُم حکیمؓ نے سکھ کا سانس لیا۔ (۲۰)

دعوت وتبلیغ میں فصاحت و بلاغت بہت اہم کردار ادا کرتی ہے۔ حسن و جمال کے اوصاف ومحاسن کو جب شمار کیا جائے تو کلام کا حسن ان پر بازی لے جائے گا۔ اس لیے کہ حسن و جمال کے معنی کا پرتو صرف جسم ہوتا ہے جبکہ کلام کا حسن روح اور دل سے کشید ہوتا ہے۔

فصاحت و بلاغت کے اعتبار سے اُم معبد مشہور ومعروف ہوئیں کیونکہ اُسلوب گفتگو جادو اثر اور ایسا دلنشین ہوتا تھا کہ سننے والے کے دل کو اپنی گرفت میں لے لیتا تھا۔ انہوں نے اپنے حسنِ بیان سے ایسی شہرت پائی کہ کبھی بھلائی نہ جاسکے۔ (۲۱)

اپنی اسی فصاحت و بلاغت کی بدولت یہ اپنے شوہر کو اسلام قبول کروانے میں کامیاب ہوئیں۔ اُم معبد نے اپنے خاوند ابومعبد کے سامنے نبی کریمؐ کے اوصاف اس انداز میں بیان کیے کہ اس کے کانوں میں رسیلے کلمات رَس گھول گئے۔ اس کی آنکھوں میں چمک اور دل میں وجد آفریں سرور پیدا کر گئے۔ بلکہ یہ اوصاف سنتے ہی ابومعبد نے کہا:

> ''بخدا یہ وہی قریش کی عداوت اور دشمنی کا نشانہ بننے والی ہستی ہیں جن کو اپنا مقام اللہ رب العزت کی طرف سے بتلا دیا گیا اور مرتبہ ودرجہ (نبوت) واضح کر دیا گیا ہے۔ اگر میں آپ کو پالیتا تو اپنے ساتھ رکھنے کی ان سے التماس کرتا اور مجھے جب بھی موقعہ ملے گا ضرور اُن کی خدمت میں حاضر ہوں گا۔'' (۲۲)

سرورِ کائنات صلّی اللہ علیہ وسلّم اپنی اعلیٰ اور برتر صفات کی بدولت بعثت سے پہلے صادق اور امین کے لقب سے مشہور تھے۔ ہر کوئی آپؐ کی دیانت، شرافت، صداقت اور پاکیزگی کے گن گاتا تھا۔ آنحضورؐ کے مداحوں اور عقیدت مندوں میں حضرت سودہؓ بنت زمعہ اور آپؓ کے شوہر سکرانؓ بن عمرو بھی شامل تھے۔ جب رہبر کائنات صلّی اللہ علیہ وسلّم کو چالیس برس کی عمر میں منصب نبوت ورسالت پر فائز کیا گیا اور آپؐ نے دینِ اسلام کی تبلیغ کا کام شروع کیا تو قبیلہ عامر بن لوی کی سب سے پہلی خاتون جو مشرف بہ اسلام ہوئیں وہ حضرت سودہؓ بنت زمعہ تھیں۔ اگرچہ مکہ مکرمہ کے لوگ حضرت محمد صلّی اللہ علیہ وسلّم کے قول و فعل کے معترف تھے مگر جیسے ہی آپؐ نے نبوت کا اعلان کیا تو سب نے آنکھیں پھیر لیں۔ تاہم چند افراد ایسے تھے جنہوں نے آنحضور صلّی اللہ علیہ وسلّم کی آواز پر لبیک کہا۔ ان چند افراد میں حضرت سودہؓ بھی شامل تھیں۔

حضرت سودہؓ نے نہ صرف خود دینِ اسلام قبول کیا بلکہ اس کی اشاعت وتبلیغ میں بھی پورا کردار ادا کیا۔ آپؓ نے سب سے پہلے اپنے شوہر حضرت سکرانؓ بن عمرو کو دعوتِ اسلام دی اور آپؓ ہی کی تحریک وترغیب پر وہ مسلمان ہوئے۔ حضور سودہؓ نے دن رات پورے خلوص اور لگن کے ساتھ اشاعتِ اسلام کے لیے کام کیا۔ آپؓ کی کوششوں سے آپؓ کے میکے اور سسرال والوں نے دینِ اسلام قبول کرنا شروع کیا۔ ان میں آپؓ کے دو دیور حاطبؓ بن عمرو اور سلیطؓ بن عمرو دائرۂ اسلام میں داخل ہوئے۔ جبکہ تیسرے دیور سہیل بن عمرو کے بیٹے عبداللہ بن سہیل اور بیٹی اُم کلثوم بھی ایمان کی دولت سے سرفراز ہوئیں۔ اسی طرح حضرت سودہؓ کے بھائی مالکؓ بن زمعہ، بھابی عمیرہؓ مسلمان ہوگئے اور یہ سب کچھ حضرت سودہؓ بنت زمعہ کی کاوشوں سے ہوا۔ حضرت سودہؓ کو یہ شرف حاصل ہے کہ آپؓ ان ایک سو تینتیس افراد میں سے تھیں جنہوں نے دعوتِ اسلام کے ابتدائی تین سالوں میں دل وجان اور کامل یقین وایمان کے ساتھ اس بات کا اقرار کیا کہ اللہ تعالیٰ کے سوا کوئی معبود نہیں اور حضرت محمد صلّی اللہ علیہ وسلّم آخری نبی ہیں۔ (۲۳)

سقانہ بنت حاتم طائیؓ عدیؓ کی ہمشیرہ جب گرفتار ہوکر رسولِ کریم صلّی اللہ علیہ وسلّم کی خدمت میں حاضر ہوئیں تو انہوں

نے اپنا تعارف اپنے باپ کے حوالے سے کرایا، میرے والد سردار قوم تھے، دردمندوں کو آزادی دلاتے، مجرم کو قتل کرتے، پڑوسی کی حفاظت کرتے، عاجز اور دست و پا کی حمایت کرتے، ستم زدہ کو مصیبت سے چھڑاتے، بھوکوں کو کھانا کھلاتے، سلام میں سبقت کرتے، یتیم کی خبر گیری کرتے، مصائب کے وقت لوگوں کے مدد و معاون رہتے، ان کے پاس آ کر کوئی حاجت مند ناکام و نامراد نہیں لوٹا، میں اُس حاتم طائی کی بیٹی ہوں۔

سقانہ کی یہ گفتگو سن کر رسول کریم صلّی اللہ علیہ وسلّم نے فرمایا، یہ تو خاص مسلمان کی صفات ہیں۔ اگر تمہارے والد زندہ ہوتے تو ہم ان کے ساتھ اچھا سلوک کرتے۔ اس کے بعد سقانہ کو آزاد کر دیا۔ ان کی سفارش پر ان کے قبیلہ کو بھی آزادی و رہائی مل گئی۔ حضور صلّی اللہ علیہ وسلّم نے فرمایا ''جب کوئی معزز ذلیلوں اور کوئی مالدار محتاجوں اور کوئی عالم جاہلوں میں پھنس جائے تو اُس کے حال پر ترس کھایا کرو۔''

سقانہؓ نے اجازت چاہی اور شکریہ میں حضورؐ کے لیے دعا کی۔ حضورؐ نے صحابہؓ سے فرمایا، اس کی دعا سنو۔

''خدا آپ کی نیکی کو اس شخص تک پہنچائے جو اس کا مستحق ہو، آپ کو کسی بدکار و بدنفس کا محتاج نہ کرے، جس فیاض قوم سے کوئی نعمت چھن جائے تو خدا اُسے آپ کے ذریعہ واپس دلا دے۔''

سقانہؓ واپس ہو کر اپنے بھائی عدی کے پاس شام پہنچی اور شکایت کی کہ بہن کو چھوڑ کر چلے آئے۔ اور ترغیب دی کہ حضور صلّی اللہ علیہ وسلّم کی خدمت میں حاضر ہو جاؤ، میں نے اُن سے بڑا کوئی سخی نہیں دیکھا۔ آخر دونوں بہن بھائی حاضر ہو کر ایمان لائے۔ (۲۴)

صحابیات نے اسلام کی دعوت و تبلیغ میں بہت مشکلات کا سامنا کیا لیکن کسی بھی موقع پر ان کے قدم نہیں ڈگمگائے اور پوری تندہی کے ساتھ وہ اپنا فرض نبھاتی رہیں۔

اُم شریک کے شوہر مسلمان ہو گئے تھے، آپ کا نام عذیہ ہے، جابر کی بیٹی ہیں اور قبیلہ دوس کی ہیں اور آپ کے شوہر ابوالحکر ہیں۔ جب قبیلہ دوس نے ہجرت کی تو انہوں نے بھی ابو ہریرہؓ کے ساتھ رسول کریم صلّی اللہ علیہ وسلّم کی طرف ہجرت کی۔ اُم شریکؓ فرماتی ہیں: ابوالحکر کے گھر والوں نے مجھ سے آ کر کہا، شاید تم ان کے دین پر ہو؟ میں نے کہا، ہاں ہاں، اللہ کی قسم! میں ان کے دین پر ہوں۔ بولے، پھر تو لامحالہ ہم تمہیں سخت اذیتیں پہنچائیں گے۔ چنانچہ وہ ہمیں ہمارے گھر سے لے گئے۔ ہم ذوالحلیفہ میں تھے، وہیں ہماری رہائش گاہ تھی، چنانچہ لوگ چلتے رہے اور منزل کی تلاش میں رہے اور مجھے ایک بدترین، مست اور شریر اونٹ پر سوار کر دیا۔ مجھے شہد کے ساتھ روٹی دیتے رہے اور پینے کے لیے پانی کا ایک قطرہ بھی نہیں دیتے تھے۔ حتیٰ کہ جب آدھا دن ہو گیا اور سورج کافی گرم ہو گیا اور ہم گرمی محسوس کرنے لگے تو لوگ ٹھہر گئے اور سب نے اپنے اپنے خیمے گاڑ لیے اور مجھے دھوپ میں چھوڑ دیا، حتیٰ کہ میرے ہوش و ہواس جاتے رہے۔ انہوں نے میرے ساتھ تین دن تک یہی معاملہ کیا اور تیسرے دن مجھ سے کہنے لگے، جس دین پر تو قائم ہے اسے چھوڑ دے۔ فرماتی ہیں، ان کی بات میں نہ سمجھ سکی، ہاں چند کلمے سن لیے۔ پھر مجھے انگلی سے آسمان کی طرف اشارہ کر کے بتایا گیا کہ توحید چھوڑ دے۔ فرماتی ہیں، میں نے کہا، اللہ کی قسم! میں توحید پر قائم ہوں۔ مجھے پیاس کی انتہائی شکایت تھی، اچانک میں نے اپنے سینے پر ڈول کی ٹھنڈک محسوس کی۔ میں ڈول کو پکڑ کر ایک سانس میں غٹ غٹ پانی چڑھا گئی۔ پھر ڈول مجھ سے ہٹ گیا۔ میں نے دیکھا تو ڈول فضا میں معلق تھا۔ پھر دوسری بار لٹکایا گیا اور میں نے پھر ایک بار اُس سے پانی پیا۔ پھر وہ اٹھا لیا گیا۔ میں نے دیکھا تو فضا میں معلق تھا اور میری رسائی سے باہر تھا۔ پھر تیسری بار مجھ پہ لٹکایا گیا۔ اب کے میں نے خوب سیراب ہو کر پانی پیا اور اپنے سر، منہ اور کپڑوں پر بھی ڈالا۔ فرماتی ہیں:

لوگوں نے اپنے اپنے خیموں سے باہر آ کر یہ تماشا دیکھا۔ پوچھا، اے اللہ کی دشمن! تیرے پاس یہ پانی کہاں سے آیا؟ میں نے کہا، اللہ کے دشمن وہ ہیں جو اللہ کے دین کی مخالفت کرتے ہیں۔ یہ پانی مجھے حق تعالیٰ جل مجدہ نے عطا فرمایا ہے۔ پھر تو

لوگ دوڑ دوڑ کر اپنے اپنے مشکیزوں کی طرف گئے۔ دیکھا تو سب کے سب مشکیزے بندھے ہوئے ہیں اور ایک مشکیزہ بھی کھلا ہوا نہیں ہے۔ پھر تو سب نے یک زبان کہا، ہم گواہی دیتے ہیں کہ تیرا رب ہی ہمارا رب ہے اور وہی ہمارا رب ہے، جس نے تجھے اس جگہ پانی عطا فرمایا اور سیراب کیا۔ ہم نے جو کچھ تیرے ساتھ کیا، اس پر نادم ہیں۔ اسی رب نے اسلام شروع فرمایا۔ آخر کار سب مسلمان ہو کر رسول کریم صلی اللہ علیہ وسلّم کے پاس ہجرت کر کے چلے گئے اور میری اس کرامت کو دیکھ کر مجھے سب سے افضل سمجھنے لگے۔ (۲۵)

حضرت سودہؓ کی کوششوں سے جو لوگ مسلمان ہوئے، ان کی تفصیل یہ ہے:

۱۔ حضرت سکران بن عمروؓ (پہلے شوہر)

۲۔ حضرت عبداللہؓ بن سہیل بن عمرو (دیور کے بیٹے)

۳۔ حضرت حاطبؓ بن عمرو (دیور)

۴۔ حضرت سلیطؓ بن عمرو (دیور)

۵۔ حضرت فاطمہؓ بنت علقمہ (دیورانی، سلیط کی اہلیہ)

۶۔ حضرت مالکؓ بن زمعہ (بھائی)

۷۔ حضرت ابو ہریرہؓ بن ابی ارھم (حضور صلّی اللہ علیہ وسلّم کی پھوپھی برہ کے صاحبزادے)

اسلام کے ابتدائی تین سالوں میں جن اشخاص وہستیوں نے اپنی جرأت کا برملا اظہار کیا، اُن کی تعداد ۱۳۳ ہے۔ ان میں ام المؤمنین حضرت سودہؓ کا اسم پاک نمایاں ہے۔ ایمان لانے کے ساتھ ہی انہوں نے اپنے میکے اور سسرال میں تبلیغ کرنا شروع کر دی اور اُن کی مساعیِ جمیلہ سے سات لوگ حلقہ بگوش اسلام ہوئے۔ (۲۶)

حضرت عمرؓ، جو اسلام کے بدترین دشمن تھے، اپنی بہن کی دعوت وتبلیغ پر اسلام لے آئے۔ چنانچہ جب حضرت عمرؓ مسلح ہو کر بدمست نکلے اور آنحضرت صلّی اللہ علیہ وسلّم کی تلاش وجستجو کرنے لگے، راستہ میں نعیم بن عبداللہ، جو مسلمان ہو چکے تھے لیکن اپنی قوم کے ڈر سے چھپاتے تھے، انہوں نے پوچھا، عمرؓ! کہاں کا ارادہ ہے؟ عمر نے کہا، اس بے دین شخص محمدؐ، جس نے قریش میں پھوٹ ڈالی ہے، وغیرہ وغیرہ اور ایک لمبی چوڑی تقریر کی۔ نعیم بن عبداللہ نے انہیں سمجھاتے ہوئے کہا، پہلے اپنے گھر والوں کی اصلاح کرو۔ انہوں نے کہا، میرے گھر میں ایسا کون ہے؟ انہوں نے کہا، تمہارا بہنوئی اور تمہارا چچیرا بھائی سعید بن زید اور تمہاری بہن فاطمہ بن خطاب۔ واللہ! ان دونوں نے اسلام اختیار کر لیا اور محمد صلّی اللہ علیہ وسلّم کے پیرو ہو گئے ہیں، تم پر ان کی دیکھ بھال لازم ہے۔ (۲۷)

حضرت عمرؓ یہ نشتر زن جواب سن کر اُسی وقت اپنی بہن کے گھر کی طرف چل دیے۔ وہ آنحضرت صلّی اللہ علیہ وسلّم کے قتل کی نیت سے چلے تھے، راستے میں اپنی بہن کے گھر کی طرف اُن کا رُخ پھرنا گویا اسلام کی طرف رُخ پھرنا تھا۔ بہن کے گھر پہنچے، وہاں حضرت خباب بن الارتؓ حضرت عمرؓ کی بہن فاطمہؓ اور اُن کے شوہر حضرت سعید بن زیدؓ کو قرآن شریف کی تعلیم دے رہے تھے۔ ان کے آنے کی آہٹ سن کر حضرت خبابؓ تو وہیں گھر میں کسی جگہ چھپ گئے اور قرآن کریم جن اوراق پر لکھا ہوا تھا اُن کو بھی فوراً چھپا دیا۔ انہوں نے گھر میں داخل ہوتے ہی پوچھا کہ تم کیا پڑھ رہے تھے؟ پھر فوراً اپنے بہنوئی سعید بن زیدؓ کو پکڑ کر گرا دیا اور مارنا شروع کر دیا کہ تم کیوں مسلمان ہوئے؟ بہن اپنے شوہر کو چھڑانے کے لیے آگے بڑھی اور بھائی سے لپٹ گئی۔ اس کشمکش میں بہن فاطمہؓ کو ایسی چوٹ لگی کہ ان کے سر سے خون جاری ہو گیا۔ حضرت عمرؓ نے بہن اور بہنوئی دونوں کو مارا۔ بہن نے آخر دلیری سے کہا:

''قد اسلمنا و تابعنا محمد افعل مابدالک.''

''ہاں عمرؓ! ہم مسلمان ہو چکے اور محمدؐ کے فرمانبردار بن چکے ہیں، اب جو کچھ تجھ سے ہو سکتا ہے کر لے۔''

بہن کا دلیرانہ جواب سنا اور نگاہ اٹھا کر دیکھا تو اُن کو خون میں تر بتر پایا۔ اس نظارہ کا ان کے قلب پر کسی قدر اثر ہوا اور طیش و غضب کے طوفان میں قدرے دھیما پن ظاہر ہونے لگا۔

حضرت عمرؓ نے کہا کہ اچھا تم مجھے وہ کلام دکھاؤ یا سناؤ جو تم ابھی پڑھ رہے تھے، اور جس کے پڑھنے کی آواز میں نے گھر میں داخل ہوتے وقت سنی تھی۔ حضرت عمرؓ کا یہ کلام چونکہ کسی قدر سنجیدہ لہجے میں تھا، اس لیے ان کی بہن کو اور بھی جرأت ہوئی اور انہوں نے کہا کہ تم پہلے غسل کرو تو ہم تم کو اپنا صحیفہ پڑھنے کے لیے دے سکتے ہیں۔

حضرت عمرؓ نے اسی وقت غسل کیا۔ غسل سے فارغ ہو کر قرآن مجید کی آیات جن اوراق پر لکھی ہوئی تھیں، لے کر پڑھنے لگے۔ ابھی چند ہی آیات پڑھی تھیں کہ بے اختیار بول اُٹھے ''کیا شیریں کلام ہے۔ اس کا اثر میرے قلب پر ہوتا جاتا ہے۔''

بالآخر وہ اپنی بہن کی تبلیغ پر اسلام لے آئے۔ (۲۸)

سقانہؓ بنت حاتم عرب کے مشہور زمانہ سخی حاتم طائی کی بیٹی تھی۔ سلسلۂ نسب یہ ہے: سقانہ بنت حاتم بن عبداللہ بن سعد بن حشرج بن امراء القیس بن عدی بن ربیعہ بن جرول بن ثعل بن عمرو بن یغوث بن طے۔

قبیلہ طے یمن میں آباد تھا اور حاتم طائی اس قبیلہ کا سردار تھا۔ اس نے اپنے قبیلہ سمیت عیسائی مذہب اختیار کر لیا تھا۔ سرورِ عالم صلّی اللہ علیہ وسلّم کی بعثت سے چند سال پہلے حاتم طائی نے وفات پائی تو قبیلے کی سیادت پر اُس کے فرزند عدی فائز ہوئے۔ سنہ ۹ ھ میں جب حضور صلّی اللہ علیہ وسلّم نے علی رضی اللہ عنہ کی قیادت میں ایک چھوٹا سا لشکر بنو طے کی طرف بھیجا تو عدی اس لشکر کی آمد کی خبر سن کر اپنے اہل و عیال کو لے کر شام چلا گیا اور وہاں ایک بستی جوشیہ میں اقامت اختیار کر لی۔ گھر سے روانہ ہوتے وقت بھگدڑ میں ان کی بہن سقانہ ان سے بچھڑ گئیں اور اسلامی لشکر کے ہاتھ اسیر ہو گئیں۔ یہ لشکر مدینہ منورہ پہنچا اور اسیروں کو حضور اکرم صلّی اللہ علیہ وسلّم کی خدمت میں پیش کیا گیا اور سقانہ نے حضور صلّی اللہ علیہ وسلّم کے سامنے اپنے باپ کے اوصاف بیان کرتے ہوئے آزادی کا مطالبہ کیا اور ساتھ میں یہ بھی کہا کہ میرے ساتھیوں پر بھی کرم فرمایئے اور میرے ساتھ انہیں بھی رہا کیجیے، اللہ آپ کو جزا دے گا۔ چنانچہ حضور اکرم صلّی اللہ علیہ وسلّم نے حکم دیا کہ سارے اسیرانِ طے کو رہا کر دیا جائے۔

رہا ہونے کے بعد سقانہ بھائی کے پاس پہنچی اور اُس نے اس سے پوچھا کہ تمہاری صاحبِ قریش کے متعلق کیا رائے ہے؟ بہن نے جواب دیا، ''جس قدر جلد ہو سکے تم ان سے ملو۔ اگر وہ نبی ہیں تو اُن سے ملنے میں سبقت کرنا شرف و سعادت ہے۔ اور اگر بادشاہ ہیں تو بھی یمن کا کوئی فرمانروا اُن کا کچھ نہیں بگاڑ سکتا۔ اور ایک بادشاہ سے ملنے میں سبقت بھی تمہاری قدر و منزلت کا وسیلہ ہو گی۔''

سقانہ کے مشورہ کے مطابق حضرت عدیؓ مدینہ پہنچ کر بارگاہِ رسالت میں حاضر ہوئے اور شرفِ اسلام سے بہرہ ور ہو گئے۔ ان کے بعد سقانہ بھی سعادت اندوز اسلام ہو گئیں۔ (۲۹)

بدعات کے استحصال میں خواتین کی خدمات

عورتیں قدیم رسم و رواج اور قدیم عقائد کی نہایت پابند ہوتی ہیں اور عرب میں مشرکانہ عقائد ایک مدت سے پھیل کر قلوب میں راسخ ہو گئے تھے۔ لیکن صحابیاتؓ نے اسلام لانے کے ساتھ ہی شدت کے ساتھ ان عقائد کا انکار کیا۔

زنیرہ ایک لونڈی تھیں۔ جب آزاد ہوئیں اور اسلام قبول کیا تو اُن کی بینائی جاتی رہی۔ یہ دیکھ کر قریش نے کہا، لات و عزیٰ نے اسے اندھا کر دیا ہے۔ زنیرہؓ نے سنا تو کہا، بیت اللہ کی قسم! قریش جھوٹے ہیں۔ لات و عزیٰ نہ کسی کو نقصان پہنچا سکتے ہیں نہ نفع۔ اللہ تعالیٰ نے پھر انہیں بینائی مرحمت فرمائی۔ (۳۰)

بدعت مذہب کے لیے بمنزلہ گھن کے ہے۔اس لیے بااثر صحابیات ہمیشہ اس بات کی کوشش کرتی تھیں کہ نخلِ اسلام میں گھن نہ لگنے پائے۔لیکن بدعات نے معاشرے میں اس قدر جڑ پکڑ رکھی تھی کہ ان کا تدارک مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن ہو گیا تھا۔صحابیات نے ہر موقعہ پر اُن کو سرزنش کی اور اُن سے بچنے کی تلقین کی۔

حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا بچوں کی بیماری کا علاج فرمایا کرتی تھیں تو حضرت عائشہؓ نے ایک بچے کا علاج فرمایا۔فراغت کے بعد دیکھا کہ ان کے پاؤں میں دونئی پازیبیں پڑی ہوئی ہیں۔حضرت عائشہؓ نے فرمایا، کیا تم لوگوں کا عقیدہ یہ ہے کہ یہ پازیبیں کسی مرض کو دَفع کردیں گی جس کو اللہ نے لکھ دیا ہے؟ اگر میں پہلے ان کو دیکھ لیتی تو میں علاج نہ کرتی اور نہ اس کو چھوتی۔ میری زندگی کی قسم! چاندی کے دو پازیب بھی ان سے پاکیزہ اور بہتر ہیں (وہ بداعتقادی کی وجہ سے تو نہ پہنے گئے ہوں گے)۔ (۳۱)

زمانۂ جاہلیت میں لوگوں کا یہ خیال ہوتا تھا کہ اگر عورت کو حیض آجائے تو وہ جس چیز کو بھی ہاتھ لگائے گی وہ ناپاک ہو جائے گی، اس لیے اس حالت میں اس سے کنارہ کرلیا جاتا تھا۔حتیٰ کہ وہ جو اپنے روزمرہ کے کام کیا کرتی تھی، اس سے بھی اُسے روک دیا جاتا تھا۔صحابیات نے ان کی اس غلط فہمی کو دور کیا اور فرمایا کہ ان کے عقائد غلط ہیں اور ان کو حضور صلّی اللہ علیہ وسلّم کی صحیح سنت کا سبق دیا۔ایک مرتبہ ابن عباسؓ، میمونہؓ کے پاس تشریف لائے۔میمونہؓ نے پوچھا، کیا ہوا، حالت کیوں خراب ہے؟ فرمایا، اُم عمارہ میرے کنگھی کرنے والی ماہواری میں ہے۔میمونہؓ نے فرمایا، پیارے بیٹے! بھلا ہاتھ میں حیض کہاں سے آ گیا۔حضور اکرم صلّی اللہ علیہ وسلّم ہم میں سے کسی کے پاس تشریف لاتے اور وہ حائضہ ہوتی، آپ صلّی اللہ علیہ وسلّم کو بھی علم ہوتا، پھر بھی آپؐ اس کے جسم کے ساتھ ٹیک لگا کر بیٹھ جاتے اور اسی طرح ٹیک لگائے ہوئے تلاوت قرآن کریم بھی فرماتے۔ یا کبھی وہ بیٹھی ہوتی، آپ صلّی اللہ علیہ وسلّم اس کو گود میں ٹیک لگا کر بیٹھ جاتے، اس طرح اُس کی آغوش میں تلاوت جاری رکھتے، اور وہ عورت اسی طرح حالت حیض میں آپ صلّی اللہ علیہ وسلّم کی جائے نماز بھی بچھا دیتی۔ (۳۲)

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مکہ کی خواتین علم وفضل میں اوج کمال پر تھیں اور قرآن حکیم کی تلاوت سے انہیں خاص شغف تھا۔کسی لمحہ بھی وہ قرآن کریم کی تلاوت سے غافل نہ ہوتیں۔یہاں تک کہ اگر روٹی پکا رہی ہوتیں تھیں یا بچوں کو پنکھا جھلا رہی ہوتی تھیں تو تب بھی نہایت خوش الحانی کے ساتھ قرآن حکیم کی تلاوت کرتی جاتی تھیں۔قرآن کے مطالب ومعانی اس قدر عمدہ طریقے سے بیان کرتی تھیں کہ بڑے بڑے صحابہ بھی ان کی تعریف کیے بغیر نہ رہ سکتے تھے۔

دوسرا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ صحابیات حضور صلّی اللہ علیہ وسلّم کی زیر تربیت رہنے کی وجہ سے نہ صرف خود شوہر کے حقوق سے واقف تھیں بلکہ دوسری خواتین کو بھی شوہر کے حقوق سے آگاہ کرتی رہتی تھیں۔ان کی ازدواجی زندگی کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے شوہروں سے کبھی حرفِ شکایت نہیں کہا، چاہے حالات جیسے بھی ہوں، بلکہ ہر مشکل گھڑی میں اپنے شوہروں کی حوصلہ افزائی کی۔

تیسرا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ مکہ کی خواتین فصاحت وبلاغت میں کمال درجہ رکھتی تھیں، کیونکہ حسن وجمال کے اوصاف ومحاسن کو جب شمار کیا جائے تو کلام کا حسن ان پر بازی لے جائے گا۔اس لیے کہ حسن وجمال کے معنی کا پرتو صرف جسم پر ہوتا ہے جبکہ کلام کا حسن روح اور دل سے کشید ہوتا ہے اور اپنی اسی فصاحت وبلاغت کی بدولت خواتینِ اسلام نے پہلی صدی ہجری میں دعوت و تبلیغ میں گرانقدر خدمات سرانجام دیں۔

چوتھا نتیجہ یہ ہے کہ بدعت مذہب کے لیے بمنزہ گھن کے ہے اور عورتیں قدیم رسم ورواج اور قدیم عقائد کی نہایت پابند ہوتی ہیں، لیکن صحابیاتؓ نے ہر موقعہ پر اُن کی سرزنش کی اور اُن سے بچنے کی تلقین فرمائی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ القرآن الحکیم، النساء:۱

۲۔ القرآن الحکیم، الحجرات:۱۳

۳۔ القرآن الحکیم، النحل:۵۸،۵۹

۴۔ یوسف صلاح الدین، حافظ، ''عورتوں کے امتیازی مسائل وقوانین''، دارُ السلام، ریاض، جدہ، شارجہ، لاہور ص ۱۸، ۱۹

۵۔ ترمذی، محمد عیسیٰ، ''جامع الترمذی''، فرید بک سٹال، لاہور ۱۹۸۴ء

۶۔ ابوداؤد، سلمان بن اشعث، ''سنن ابوداؤد''، تاجران کتب قرآن محل، کراچی، کتاب الصلوٰۃ، باب: گھروں میں مسجد بنانے کا بیان، جلد اوّل، ص ۱۴۳

۷۔ القرآن الحکیم، الطّور:۲۷

۸۔ بخاری، ابوعبداللہ محمد بن اسماعیل، ''الجامع الصحیح''، مکتبہ رحمانیہ، لاہور، ۱۹۸۵ء، کتاب التعبیر، باب: آنحضرت ﷺ کو جو وحی پہلے پہل شروع ہوئی تو یہی اچھا خواب تھی، ج ۳ ص ۷۸۸

۹۔ ایضاً، کتاب الزکوٰۃ، باب: خاوند کو اور جن یتیموں کو پرورش کر رہا ہو اُن کی زکوٰۃ دینا، جلد اوّل ص ۶۳۱، ۶۳۲

۱۰۔ ڈاکٹر فضل الٰہی، ''امر بالمعروف ونہی عن المنکر اور خواتین کی ذمہ داری''، اسلامک پبلی کیشنز، لاہور، ص ۳۶

۱۱۔ ابن سعد، ''طبقات''، نفیس اکیڈمی پبلشنگ ہاؤس، کراچی، ۱۹۷۲ء، ص ۴۵۴

۱۲۔ اعظمی ظہور الباری، ''تفہیم البخاری''، حذیفہ اکیڈمی، لاہور، کتاب المناقب، باب: بعثت کے بعد نبوت کی علامات، جلد اوّل ص ۳۳۲

۱۳۔ ایضاً ص ۳۳۳

۱۴۔ ابن ہشام، ''سیرت النبی ﷺ کامل''، شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز، لاہور، ج ۲ ص ۴۸۶

۱۵۔ جمعہ احمد خلیل، ''صحابیات وطیبات''، نعمانی کتب خانہ، لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۸۶

۱۶۔ خالد پرویز، پروفیسر، ''اُمہات المومنین''، حق پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۳۸، ۳۹

۱۷۔ صدیقی محمد حسین، ''روضۃ الصالحات''، گولڈن پرنٹرز، مکتبہ قاسمیہ، کراچی، ۲۰۰۱ء، ص ۴۷

۱۸۔ ابن سعد، ''طبقات''، ج ۶ ص ۲۱۸، ۲۱۹

۱۹۔ اختر نواز، ڈاکٹر، ''سو عظیم مسلمان خواتین''، القلم پبلی کیشنز، ہری پور ص ۵۸، ۵۹

۲۰۔ طالب ہاشمی، ''تذکار صحابیات''، البدر پبلی کیشنز، لاہور، ص ۴۹۰

۲۱۔ ''سیرت النبی ﷺ کامل''، جلد اوّل ص ۳۷۷، ۳۷۸

۲۲۔ آبادی نجیب اکبر شاہ خان، ''تاریخ اسلام''، تاج کمپنی لمیٹڈ، لاہور، حصہ اوّل ص ۱۱۶، ۱۱۷

۲۳۔ ''سیرت النبی ﷺ کامل''، جلد اوّل ص ۳۵۱

۲۴۔ ''امر بالمعروف ونہی عن المنکر اور خواتین کی ذمہ داری''، ص ۴۲

۲۵۔ ایضاً ص ۴۳ ۲۶۔ ایضاً ص ۴۴

۲۷۔ ''تذکار صحابیات''، ص ۳۷۱ ۲۸۔ ''تفہیم البخاری''، کتاب الاطعمۃ، باب: تلبینہ، ج ۳ ص ۱۶۲

۲۹۔ ''امہات المومنین''، ص ۴۰ ۳۰۔ ایضاً ص ۴۱

۳۱۔ ''جامع الترمذی''، ابواب: زہد، فقراء، مہاجرین، امراء سے پہلے جنت میں داخل ہوں گے، ج ۲ ص ۱۰۸

۳۲۔ ''امہات المومنین''، ص ۶۹، ۷۰

قلمی معاونین

ڈاکٹر معین الدین عقیل	صدر شعبہ اُردو، انٹرنیشنل اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر زاہد منیر عامر	شعبہ اُردو، جامعہ الازہر، قاہرہ
سید مظہر جمیل	ڈیفنس ہاؤسنگ اتھارٹی، کراچی
ڈاکٹر محمد ارشد اویسی	شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
سمیرا اکبر	شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
ڈاکٹر حافظ عبدالرحیم	شعبہ عربی، زکریا یونیورسٹی، ملتان
سید مقبل حسین	شعبہ عربی، زکریا یونیورسٹی، ملتان
ڈاکٹر نذر خلیق	شعبہ اُردو گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج، خان پور
ڈاکٹر جواز جعفری	شعبہ اُردو، ایم اے او کالج، لاہور
محمود احمد	شعبہ انگریزی، گورنمنٹ کالج، وہاڑی
ابرار حسین قریشی	شعبہ انگریزی، گورنمنٹ کالج، میاں چنوں
ڈاکٹر پروین کلو	شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
ڈاکٹر شفیق انجم	شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
طارق محمود	شعبہ اُردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج، خانیوال
انجینئر ذکاء اللہ خاں	ایگزیکٹو انجینئر، واپڈا، پشاور
ڈاکٹر سعید احمد	شعبہ اُردو، اسلام آباد ماڈل کالج، F/8-4، اسلام آباد
محمد انور خان	شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج، گوجر خان
فائزہ فرمان	شعبہ اُردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان
بشریٰ شریف	129-ایچی سن کالج، لاہور
زینت افشاں	ریسرچ سکالر، شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
جمشیر علی	سکالر پی ایچ ڈی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر رشید امجد	صدر شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر تبسم کاشمیری	V-85، فیز II، ڈیفنس ہاؤسنگ اتھارٹی، لاہور

ڈاکٹر سید عامر سہیل	شعبہ اُردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا
نسیم عباس احمر	شعبہ اُردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا
ڈاکٹر سلیم اختر	452، جہاں زیب بلاک، علامہ اقبال ٹاؤن، لاہور
سہیل احمد	شعبہ اُردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور
عابد خورشید	ریسرچ سکالر، شعبہ اُردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا
ساجد جاوید	سکالر پی ایچ ڈی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر عابد سیال	شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
خواجہ غلام ربانی مجال	28، گلی نمبر 2، گلستان کالونی، راولپنڈی
نوید ازہر	سکالر پی ایچ ڈی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
پروفیسر علی احمد فاطمی	شعبہ اُردو، الٰہ آباد یونیورسٹی، الٰہ آباد، انڈیا
رابعہ سرفراز	شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
فواد بیگ	پاکستان ٹیلی وژن سینٹر، لاہور
ڈاکٹر قاضی عبدالرحمٰن عابد	شعبہ اُردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان
ڈاکٹر افضال احمد انور	صدر شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
ڈاکٹر محمد آصف اعوان	شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
ڈاکٹر شفیق احمد	شعبہ اُردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور
طالب حسین سیال	ریسرچ سکالر، شعبہ اُردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور
ڈاکٹر محمد آصف	شعبہ اُردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان
طارق حبیب	شعبہ اُردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا
ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری	شعبہ اُردو، یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور
ڈاکٹر روبینہ ترین	چیئر پرسن شعبہ اُردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان
ریاض حسین	چیئر پرسن شعبہ اُردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان
ڈاکٹر عقیلہ بشیر	شعبہ اُردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان
ڈاکٹر یاسمین سلطانہ	شعبہ اُردو، کراچی یونیورسٹی، کراچی
سعید احمد	شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار	شعبہ اُردو، اسلامیہ کالج یونیورسٹی، پشاور
ڈاکٹر نعیم مظہر	شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
عظمیٰ بیگم	میر پور، آزاد کشمیر