بسم الله الرحمن الرحیم

مقالہ نگاروں کے لیے ہدایات

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

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

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

۴۔ ''تخلیقی ادب'' کی اشاعت ہر سال جون میں ہوتی ہے۔ مقالات جنوری، فروری میں موصول ہو جانے چاہییں۔

۵۔ ''تخلیقی ادب'' کا اختصاص اردو زبان وادب کے درج ذیل زمروں میں معیاری مقالات کی اشاعت ہے: (۱۔ تحقیق: متنی/ موضوعی۔ ۲۔ مباحث: علمی/ تنقیدی۔ ۳۔ مطالعہ ادب: اردو فکشن۔ ۴۔ تنقید وتجزیہ: اردو فکشن/ شاعری۔ ۵۔ مطالعۂ کتب)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

تخلیقی ادب

شمارہ :۰۸
(ISSN # 1814-9030)

سرپرست
میجر جنرل(ر)مسعود حسن [ریکٹر]

مدیر اعلیٰ
بریگیڈیر اعظم جمال [ڈائریکٹر جنرل]

مجلسِ ادارت
ڈاکٹر روبینہ شہناز
ڈاکٹر شفیق انجم

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد
E-mail:numl_urdu@yahoo.com
Web:www.numl.edu.pk/takhliqi-adab.aspx

مجلسِ مشاورت

ڈاکٹر رشید امجد
ڈین وصدر شعبۂ اُردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری
صدر شعبہ اردو، یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور
ڈاکٹر بیگ احساس
صدر شعبہ اردو، حیدر آباد یونیورسٹی، حیدر آباد، بھارت
ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی
شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت
ڈاکٹر صغیر افراہیم
شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت
سویامانے یاسر
شعبہ ایریا سٹڈیز (ساؤتھ ایشیا)، اوسا کا یونیورسٹی، جاپان
ڈاکٹر محمد آفتاب احمد
شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
ڈاکٹر گوہر نوشاہی
شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
ڈاکٹر فوزیہ اسلم
شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

~~~~~~

جملہ حقوق محفوظ

مجلّہ: تخلیقی ادب (ISSN # 1814-9030) شمارہ: (۰۸) جون دو ہزار گیارہ

ناشر: نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد۔ پریس: نمل پرنٹنگ پریس، اسلام آباد

رابطہ: شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، ایچ/نائن، اسلام آباد

فون: 051-9257646-50/224,312 ای میل: numl_urdu@yahoo.com

ویب سائٹ Web: *www.numl.edu.pk/takhliqi-adab.aspx*

قیمت فی شمارہ: ۳۰۰ روپے۔ بیرون ملک: 5 ڈالر (علاوہ ڈاک خرچ)
~~~~~~

فہرست

اداریہ	ڈاکٹر عزیز احمد خان	۹

تحقیق (متنی / موضوعی):

اودھ کی تاریخ و تہذیب کے بنیادی مآخذ	ڈاکٹر معین الدین عقیل	۱۱
احمد یار یکتا سے منسوب مطبوعہ دیوان کی اصلیّت	ڈاکٹر عارف نوشاہی	۲۴
صغریٰ ہمایوں مرزا: سماجی و صحافتی خدمات	ڈاکٹر محمد علی اثر	۴۲
قاضی سجاد حسین کا ترجمہ دیوانِ حافظ	ڈاکٹر علی بیات	۴۸
اردو میں غالب شناسی کی روایت: ۱۹۴۷ء تک	ڈاکٹر شکیل پتافی	۵۹
فورٹ ولیم کالج: تاریخ کے آئینے میں	ڈاکٹر محمد ہارون قادر	۱۲۶
بیرونِ ہند اقبال کے اسفار: خطوط کی روشنی میں	ڈاکٹر محمد سفیان صفی	۱۵۲
''کلیاتِ اقبال'' مرتبہ مولوی عبدالرزاق	ڈاکٹر ریحانہ کوثر	۱۶۶
مولانا غلام رسول مہر: بحیثیت غالب شناس	ڈاکٹر محمد آصف اعوان	۱۸۶
سرقہ اور جعل سازی کی اقسام	ڈاکٹر نذر خلیق	۱۹۵
مولوی عبدالحق اور ''قواعدِ اردو''	ڈاکٹر محمد اشرف کمال	۲۰۹

اقبال، وجودِ زن اور عقدۂ مشکل کی کشود	ڈاکٹر بصیرہ عنبرین	۲۱۶
منتخب الفاظ: ذولسانی تحقیقی مطالعہ	غازی علم الدین	۲۳۷
رشید حسن خان: بحیثیت محقق و مدون	ڈاکٹر شمیم طارق	۲۵۶
ڈاکٹر نبی بخش بلوچ: علمی و ادبی خدمات	سمیرا اکبر	۲۷۳
خواتین اہلِ قلم کی آپ بیتیاں	عائشہ حمید	۲۸۲
ڈاکٹر مہر عبدالحق کی اردو خدمات	ڈاکٹر شفیق انجم	۲۹۰

○

مباحث (علمی / تنقیدی):

عہدِ جدید میں شبلی نعمانی کی معنویت	ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر	۲۹۷
کلام / ڈسکورس: تعارف و تجزیہ	ڈاکٹر علمدار بخاری	۳۰۲
اردو: سلجوق یونیورسٹی قونیہ میں	ڈاکٹر محمد کامران	۳۱۷
افلاطون کا تصورِ تبسم: ایک بحث	ڈاکٹر وحید الرحمٰن خان	۳۲۲
ایزرا پاؤنڈ: جدید شعری تنقید کا اہم نام	ڈاکٹر رابعہ سرفراز	۳۳۴
باقی صدیقی: عصری غزل کا منفرد لب و لہجہ	ڈاکٹر یاسمین سلطانہ	۳۴۲
پابلو نرودا اور نظیر اکبر آبادی کی منظومات	عبدالواجد تبسم	۳۵۱
اردو ادب میں جدیدیت کی بحث	عاصمہ اصغر	۳۶۲
ایڈورڈ سعید کی تنقیدِ مغرب	ظفر احمد	۳۶۸

مطالعۂ ادب(اردو فکشن):

اردوافسانہ اور عصری آگہی	ڈاکٹر رشید امجد	۳۷۳
اردوافسانے کے اسالیبِ بیان	ڈاکٹر مرزا حامد بیگ	۳۷۹
اردو ناول کا پس منظر اور شروعات	ڈاکٹر بلال سہیل	۳۸۸
اردو داستانوں میں کہاوتوں کا منظر نامہ	ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ	۴۲۶
افسانوی ادب: ترجمے کے مسائل	ڈاکٹر عابد سیال/فاخرہ نورین	۴۳۳
اردو ناول نگار اور فیض کی تنقید	ایم خالد فیاض	۴۳۹
اردو ناول اور استعمار زدگی	محمد نعیم	۴۵۳
پاکستانی افسانے کے دورِ اول کی خواتین کا تانیثی اظہار	فوزیہ رانی	۴۷۹

تنقید و تجزیہ(اردو فکشن):

احمد جاوید: ''گمشدہ شہر کی داستان''	ڈاکٹر نوازش علی	۴۹۰
انتظار حسین: ''شہزاد کے نام''	ڈاکٹر محمد آصف	۴۹۶
کرشن چندر کے نسوانی کردار	ڈاکٹر صوفیہ یوسف	۵۱۳
''فردوس بریں'': کرداروں کا تجزیہ	ڈاکٹر شبیر احمد قادری	۵۱۸
عرش صدیقی: ''باہر کفن سے پاؤں''	ڈاکٹر فہمیدہ تبسم	۵۲۵

ڈاکٹر انوار احمد: ''آخری خط''	ڈاکٹر صفوان محمد چوہان	۵۳۵
عزیز احمد: ''صدیوں کے آر پار''	شہناز کوثر	۵۴۷
''کتبہ'' اور ''گھر سے گھر تک'': تقابلی مطالعہ	ڈاکٹر فریحہ نگہت	۵۵۳
عبداللہ حسین کا ناول ''باگھ'': کرداری مطالعہ	ڈاکٹر اصغر علی بلوچ	۵۶۶
''جرم و سزا'': کرداری مطالعہ	نازیہ ملک	۵۷۳
ڈاکٹر انور نسیم: افسانوں کا فکری تناظر	عمران اختر	۵۸۳

مطالعۂ کتب:

''تذکرہ نوشاہیہ'': ایک مطالعہ	ڈاکٹر محمد اصغر یزدانی	۵۹۱
دو تحقیقی کتابیں: ایک جائزہ	ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد	۶۰۰
''عبادت برق کی'': ایک مطالعہ	ڈاکٹر صفیہ عباد	۶۱۰
''اردو ناول کے ہمہ گیر سروکار'': تعارف و تجزیہ	ڈاکٹر نعیم مظہر	۶۱۵

اداریہ

اپنی زبان وثقافت سے وابستگی سب کو عزیز ہوتی ہے اور ہر شخص بقدرِ حیثیت و مرتبہ اس سلسلے میں سرگرمی پر آمادہ و تیار رہتا ہے۔ یہ جذبہ قدیم سے ہے اور انسانی تاریخ کے مختلف ادوار میں اس کے آثار متواتر ہیں۔ زندہ قومیں ہمیشہ اپنی زبان وثقافت کو اولیت دیتی اور اس کی ترقی و ترویج کے لیے کوشاں رہتی ہیں۔ اپنے ان معنوں میں یہ ایک مثبت اور مفید سماجی عمل ہے۔۔۔۔ تاہم اس مثبت سماجی سرگرمی میں اس وقت منفیت کا پہلو بھی درآتا ہے جب یہ حدود وقیود سے مبرا ہو جائے۔ اپنی انفرادیت پر غیر ضروری فخر، اپنے امتیازات کا جا و بے جا اظہار اور اپنے آپ کو منوانے کی غیر مقبول کوششیں اس منفیت کی ابتدائی اور سامراجیت، غاصبیت اور جارحیت اس کی انتہائی صورتیں ہیں۔

دیکھا جائے تو انسان مادی سطح پر جتنا خود کفیل اور ترقی یافتہ آج ہے، ایسا پہلے کبھی نہ تھا۔ ہونا تو یہی چاہیے تھا کہ سماجی قدروں اور اخلاقی ضابطوں میں بھی ترقی کی رفتار مادی ترقی کے شانہ بشانہ رہتی۔ بعض اقوام کی طرف سے یہ دعوٰی ہے بھی؛ اور وہ پوری دنیا کو اپنے وضع کردہ اخلاقی و سماجی معیارات کی مثال دیتی بھی رہتی ہیں؛ لیکن بنظر غائر دیکھا جائے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ اس دعوے میں کوئی صداقت نہیں۔ حقیقتاً سامراجیت و غاصبیت ہی آج مقبول انسانی قدر کے طور پر نمایاں ہے اور اس کا اظہار ترقی یافتہ اور بڑی انسانی جمعیتوں کی طرف سے کم ترقی یافتہ اور چھوٹی جمعیتوں کے لیے زندگی کے ہر شعبے میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ خصوصیت کے ساتھ چھوٹی انسانی جمعیتوں کی زبانیں اور ثقافتیں اس کی زد میں ہیں اور یہ سلسلہ بتدریج جاری ہے۔

برصغیر میں مسلم تہذیب وثقافت اور اس کی واحد نمائندہ زبان اردو کے ساتھ بھی یہ معاملہ درپیش ہے۔ کچھ عرصہ قبل ہندوستان سے آئے ہوئے ایک وفد سے جب یہ سوال کیا گیا کہ وہاں اردو زبان اور مسلم ثقافت کی صورتحال کیا ہے؟ تو جواب خاصا پریشان کن تھا۔ بقول ان کے ہندوستان میں مسلمانوں کی ہر دو شناختوں کو مسخ کرنے کا کام اکثریتی جمعیت کی طرف سے باقاعدہ منصوبہ بندی کے ساتھ جاری ہے۔ ایک حکومتی حکم نامے میں صاف اس امر کی ہدایت ہے کہ بتدریج اردو میں سنسکرت کے الفاظ شامل کیے جائیں اور ہر ادارہ اپنی اپنی سطح پر ہر سال طے شدہ تعداد

میں ان الفاظ کو اپنائے۔ نتیجہ یہ ہو گا کہ ایک دن ہندوستان میں بولی جانے والی اردو اصلاً سنسکرت ہو گی۔ وفد نے مسلم ثقافت کو ہندو ثقافت میں ضم کرنے کی بابت بھی کچھ ایسی ہی منصوبہ بندیوں کا ذکر کیا۔۔۔ ہمارا مقصود یہاں ہندوستان پر تنقید کرنا نہیں بلکہ اس ذہنیت کی عقدہ کشائی ہے جو زبانوں اور ثقافتوں کی تباہی چاہتی ہے۔ یہ ذہنیت پاکستان کے مقتدر حلقوں میں بھی موجود ہے اور یہی وجہ ہے کہ چونسٹھ برس گزر جانے کے باوجود نہ تو اردو سرکاری زبان کا درجہ حاصل کر پائی ہے اور نہ اس کے وقار و تشخص کو برقرار رکھنے کی کوئی سنجیدہ کوشش کی گئی۔ پاکستان اسلام کے نام پر بنا تھا اور مسلم تہذیب و ثقافت کا تحفظ ہماری اولین ترجیح ہونی چاہیے تھی لیکن افسوس کہ قومی سطح پر اس سلسلے میں سرگرمی مفقود ہے۔ نتیجتاً بدیسی ثقافت اور زبان ہمارے معاشرے پر اپنی گرفت مضبوط کر رہی ہے۔

یہ نہایت تکلیف دہ صورتحال ہے۔ ان معنوں میں بھی جب جبراً کسی زبان و ثقافت کی شناختوں کو مسخ کیا جائے اور ان معنوں میں بھی جب کوئی قوم خود اپنی غفلت سے اپنے امتیازات سے محروم ہوتی چلی جائے۔ ضروری ہے کہ ایک طرف جارحیت اور غاصبیت کا قلع قمع کیا جائے اور دوسری طرف سوئے ہوؤں کو جگایا جائے۔ یہ جگانے کا فریضہ آج زبان و ثقافت کے ہر محافظ کو انجام دینا ہے۔ اور یقیناً آج اس کی ضرورت پہلے سے کہیں بڑھ کر ہے۔ ہم نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز کے پلیٹ فارم سے یہ فریضہ انجام دے رہے ہیں۔ ''دریافت'' اور ''تخلیقی ادب'' کا اجرا اور مسلسل اشاعت اس ضمن میں ہمارے عزم کی نمایاں دلیل ہے۔

O

''تخلیقی ادب'' کا آٹھواں شمارہ پیش خدمت ہے۔ ہم ان تمام اہل قلم کے شکرگزار ہیں جن کی تحریروں سے یہ گلدستہ وجود پذیر ہوا۔

ڈاکٹر عزیز احمد خان

ڈاکٹر معین الدین عقیل

بی ۱۵/۲۱۵، گلستان جوہر، کراچی ۷۵۲۹۰

اودھ کی تاریخ وتہذیب کے بنیادی مآخذ

(نمائندہ خودنوشت سوانح عمریوں کا ایک مطالعہ)

Dr. Moinuddin Aqeel

B-215/15,Gulistan-e Jaohar, Karachi 75290

Basic Sources of History and Culture of *Awadh*

(A Study of Selective Autobiographies)

In British India, the State of 'Awadh' had a Unique Identity in its Literary and cultural activities. It was a renowned hub of Cultural Values. There are many sources which tell us about the History of this State but the most authentic source is autobiographical writings. These writings show not only the biographical details of the author but also portray the actual face of the society. This article is a study of these sources and their importance.

دور مغلیہ کے عہد آخر اور برطانوی حکومت کے عہد آغاز میں، برعظیم میں جو ریاستیں وجود میں آئیں، حیدرآباد کے بعد اور اس سے قطع نظر، ریاست اودھ ہی ہے جس میں علمی اور ثقافتی سرگرمیاں نسبتاً زیادہ دیکھنے میں آئیں۔ یا پھر بھوپال اور رامپور میں بھی یہ وصف قدرے نمایاں رہا۔ علم، ادب اور فن تمام شعبوں میں تخلیقی، ثقافتی اور تصنیف وتالیف کا عمل وہاں عروج پر رہا اور ادیبوں، شاعروں، فن کاروں اور علماء نے حکمرانوں کی علم وفن سے مثالی دل چسپی اور سرپرستی کے باعث اپنی علمی وتخلیقی صلاحیتوں اور اپنے فنی تجربوں اور استعداد کے نتیجے میں اپنے اپنے مثالی جوہر اس طرح دکھائے کہ فن اور ادب نے وہاں ترقی کی وہ منزلیں طے کیں جو اس عرصے (۱۷۲۱ـ۱۸۵۶ء) میں سارے برعظیم میں کہیں اور اس قدر دیکھنے میں نہ آئیں۔

زبان اور ادب میں فارسی اور اردو دونوں ہی کو وہاں عروج حاصل رہا۔ فارسی اگرچہ ہندوستان کے عام حالات اور انگریزوں کی لسانی حکمت عملیوں کے تحت، زوال پذیر تھی لیکن علم وادب میں سرگرمیوں کا بڑا انحصار اب بھی فارسی ہی پر تھا اور

انیسویں صدی کے آخر تک رہا۔ اردو زبان، خاص طور پر اردو شاعری کا، یہ اولین دورِ عروج تھا اور ریاست کی خوش حالی اور حکمرانوں کی سرپرستی ہی تھی کہ جس نے برعظیم کے تمام خطوں سے فن کاروں اور علماء کی طرح شاعروں کو بھی یہاں یکجا کر رکھا تھا۔ شاعری میں لب و لہجے اور مزاج و موضوعات کی وہ صفات یہاں عام ہوئیں جن کے نتیجے میں ان صفات کے باوصف، یہاں تخلیق پانے والی شاعری اور اس کے مزاج و اسلوب کو ''دبستان لکھنو'' سے موسوم کیا گیا۔

اردو سے قطع نظر، جس کی حیثیت اور اہمیت کو مستقبل میں یہاں مزید فروغ حاصل ہونا تھا، فارسی میں تصنیف و تالیف اور شعر گوئی کی روایت کو بھی، ریاست کے سقوط تک اور بعد میں بھی ایک عرصے تک عروج حاصل رہا، اس کی ماضی کی مستحکم حیثیت کو ابھی، خصوصاً علمی معاملات میں اور سرکاری معاملات میں بھی یکسر زوال کا سامنا نہ کرنا پڑا۔ عام زندگی میں تو اردو کا رواج عام ہو چکا تھا لیکن علمی، سرکاری و انتظامی معاملات میں فارسی زبان ہی استعمال میں تھی۔ شعر و ادب میں بھی یہ کم و بیش اسی طرح وسیلہ بنی رہی، جس طرح ماضی میں تھی۔ بالعموم شاعر تو ذولسانی ہی تھے اور وہ دونوں ہی زبانوں میں شعر کہتے رہے لیکن متعدد شعراء نے فارسی کو ترجیح دینے کا رویہ تبدیل نہ کیا۔ جیسے قاضی محمد صادق اختر، مرزا محمد حسن قتیل، غلام علی آزاد بلگرامی، سراج الدین علی خان آرزو، شیخ علی حزیں یہ وہ شاعر ہیں، جن کے زمانے میں اور جن کے آس پاس اردو شاعری کا چرچا اور رواج شروع ہو چکا تھا، لیکن انھوں نے فارسی ہی پر انحصار کیے رکھا۔ چناں چہ اودھ میں فارسی شاعری بھی سقوط کے عرصے تک اردو کی ہمسری کرتی رہی۔(۱) نثر میں فارسی دانی اور تصنیف و تالیف کے لحاظ سے قتیل بہت ممتاز ہوئے، جو بقول عبدالحلیم شرر ''کمال فارسی دانی کے شوق ہی میں مسلمانوں ہوئے تھے''۔(۲) اور اس حد تک لیاقت پیدا کر لی تھی کہ اہل زبان بھی رشک کریں۔ لکھنو کی فارسی زبان و ادب سے نسبت کو شرر نے اپنی تصنیف ''گزشتہ لکھنو'' میں نہایت جامعیت سے پیش کیا ہے۔(۳) فن انشاء کو یہاں بہت عروج حاصل ہوا اور اس فن پر یہاں متعدد اہم کتابیں تصنیف ہوئیں، جو نصابوں میں پڑھائی جانے لگیں، جیسے ''انشائے فائق''(۴) اور ''رقعات کچھمی نرائن''۔(۵)

تاریخ نویسی میں بھی یہاں وقیع کام دیکھنے میں آتے ہیں۔ ناگزیر کتابوں میں کمال الدین حیدر کی ''قیصر التواریخ''، اصلاً فارسی ہی میں تھی،(۶) جس کا اردو ترجمہ بعد میں دو جلدوں میں شائع ہوا۔(۷) ''عماد السعادت'' مصنفہ غلام علی خان، سعادت علی خان کے عہد (۱۷۹۷ء۔۱۸۱۴ء) تک ریاست اودھ کی مستند اور معروف تاریخ ہے، جو ۱۸۰۸ء میں لکھی گئی تھی۔(۸) اودھ کی تاریخ پر مجموعی اور پھر ہر حکمراں کے عہد پر مخصوص فارسی اور اردو تاریخوں کی ایک بہت بڑی تعداد موجود ہے،(۹) لیکن زیادہ مستند تاریخیں فارسی ہی میں لکھی گئیں۔ مگر یہاں صرف ایسی منتخب تصانیف کا ذکر مقصود ہے، جن میں مصنفین نے اپنا ذاتی احوال بھی تحریر کیا ہے، یا جو خود نوشت سوانح کے ذیل میں بھی آتی ہیں۔ جیسے رجب علی بیگ سرور کی تصنیف ''فسانۂ عبرت''،(۱۰) ہے، جو سرور کی اس اعتبار سے اہم تصنیف ہے کہ اس میں اودھ کے آخری چار حکمرانوں اور ان کے عہد کے چشم دید حالات پیش کیے گئے ہیں۔ اپنے موضوعات اور مندرجات کے لحاظ سے یہ تصنیف دوسری معاصر تصانیف سے یوں مختلف،

ممتاز اور منفرد ہے کہ اس میں محض سیاسی نشیب وفراز ہی نہیں، معاشرتی اور ثقافتی زندگی اور حالات کے تعلق سے ذاتی احساسات وجذبات کی عمدہ عکاسی وترجمانی بھی نظر آتی ہے، جن کا اہتمام بالعموم ہماری تاریخوں میں نہیں کیا جاتا تھا۔لیکن یہ روایت تاریخ کی تقریباً ہر کتاب میں نظر آتی ہے کہ مصنف جزوی طور پر آغاز میں یا خاتمے میں یا جہاں وہ ضرورت محسوس کرے، اپنے حالات یا اپنا یا اپنے اجداد کا ذکر مختصر ہی سہی، کرتے رہے ہیں اور یہ روایت ہر دور اور ہر علاقے کے مورخین یا مصنفین کے ہاں بالعموم نظر آتی ہے۔لکھنو سے متعلق ہر تاریخ، مثلاً کمال الدین حیدر کی ''قیصر التواریخ'' اور ''سوانحات سلاطین اودھ''[۱۱] اور ''عماد السعادت'' اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔یہی اہتمام ''تاریخ فرح بخش'' مصنفہ فیض بخش کاکوروی [۱۲] میں زیادہ بہتر صورت میں نظر آتا ہے جو اودھ کے تین حکمرانوں شجاع الدولہ، آصف الدولہ(۱۷۷۵ء-۱۷۹۵ء) اور سعادت علی خاں (۱۷۹۸ء-۱۸۱۴ء) کے عہد کا احاطہ کرتی ہے۔ چوں کہ فیض بخش عمائدین لکھنو کی مصاحبت اور آصف الدولہ کی والدہ بہو بیگم (متوفی ۱۸۱۶ء) کی ملازمت میں رہے اس لیے انھوں نے ذاتی معلومات اور چشم دید واقعات کو بیان کرتے ہوئے اپنی اس تصنیف کو اودھ کی تاریخ کے ایک اہم ماخذ کی حیثیت دے دی۔

فیض بخش ایک کثیر التصانیف مصنف تھے۔ان کی ایک اور کتاب ''چشمۂ فیض'' بھی فارسی میں تھی، جس میں انھوں نے ذاتی ونسبی حالات اور اودھ کے تاریخ حالات تحریر کیے تھے۔اور چوں کہ وہ بہو بیگم کی ملازمت میں تھے اس لیے ان معلومات تک ان کی رسائی ہوگئی تھی، جو عام مؤرخ کے علم میں نہیں آسکتی تھیں۔چناں چہ ان کی یہ تصنیف بھی خودنوشت سوانح عمری کے ذیل میں دراصل مبسوط ہوکر اودھ کی تاریخ کا ایک بنیادی ماخذ بن گئی ہے۔یہ کتاب شائع نہیں ہوئی۔فیض بخش کی یہ دونوں تصانیف اروان کی ایک بیاض کاکوری کے ایک کتب خانے میں محفوظ ہیں۔[۱۳] ان کے علاوہ اس مصنف کی ایک اور تصنیف ''رسالہ دراحوال زمینداران کاکوری'' بھی غیر مطبوعہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کے کتب خانے میں محفوظ ہے، جس میں مصنف نے اپنے ذاتی حالات کے ساتھ ساتھ اپنے اعزاء اور دوستوں کے حالات بھی تحریر کیے تھے، جو لکھنو، فیض آباد اور دوسرے اضلاع سے تعلق رکھتے تھے۔[۱۴]

تواریخ میں اپنے حالات لکھنے کی روایت مزید مصنفین کے ہاں بھی بالعموم دیکھی جاسکتی ہے۔مثلاً حاتم علی بیگ مہر نے، جو ایک عرصے تک لکھنو میں مقیم رہے، اپنی تصنیف ''ایاغ فرنگستان''[۱۵] میں، جو اودھ اور دیگر مقبوضات شمالی ہند پر مقامی حکمرانوں، انگریز حکمرانوں اور افسروں کے احوال پر مشتمل تھی، خود اپنے حالات اور خصوصاً جنگ آزادی ۱۸۵۷ء کے دوران رونما ہونے والے واقعات کو بھی، جو خود مصنف پر بھی گزرے، بیان کیے۔[۱۶]

''تاریخ فرح بخش'' کی طرح ''تاریخ حسینیہ'' بھی فارسی میں اودھ کی تاریخ ہے، جو ''تاریخ فرح بخش'' کی طرح معروف نہیں، لیکن اس کے مصنف نواب حسین علی خاں نے اسے کسی انگریز حکمراں کی فرمائش یا خوشنودی کے لیے، جس طرح متعدد دسری تاریخیں لکھی گئی تھیں، تصنیف نہیں کیا تھا اور نہ یہ کسی انگریز افسر کو کسی انعام یا صلے کی لالچ میں پیش کی گئی

تھی۔۔۔چناں چہ اس میں تاریخ کو بڑی حد تک غیر جانب دارانہ لکھنے کی کوشش صاف نظر آتی ہے۔(۱۷) یہ تصنیف اودھ کی تاریخ کے ایک بنیادی اور اہم ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے اور اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس کے مصنف کو اودھ کے حکمراں طبقے سے قرابت داری رہی، چناں چہ اس کی معلومات اور مشاہدات، سرکاری اور معاشرتی دونوں حلقوں میں، راست اور اہم ہیں۔ یہیں وہ درباروں اور ریاست کے حالات تحریر کرتے ہوئے خود اپنے اور اپنے اسلاف کے حالات کو بھی بیان کرتا ہے۔۔۔اور اس لحاظ سے یہ تصنیف بھی خود نوشتہ سوانحی مواد پر مشتمل ہے۔

یہی حیثیت ''تاریخ اقتداریہ'' کی بھی ہے، جس کے مصنف مہدی علی خاں تخلص حسن اور خطاب اقتدار الدولہ محتشم جنگ، ضیغم جنگ تھا اور امرائے دربار اودھ میں شامل تھے۔ یہ تصنیف جو ۱۸۶۳ء میں لکھی گئی تھی اور دو ضخیم جلدوں اور سولہ سو صفحات پر محیط تھی، شائع نہیں ہوئی۔ یہ اردو میں ہے اور اس کا مخطوطہ سنٹرل لائبریری (کتب خانہ آصفیہ) حیدرآباد میں محفوظ ہے۔(۱۸) اسے اودھ کی نہایت معتبر اور جامع تاریخ سے موسوم کیا گیا ہے کہ جس میں بیان کردہ واقعات اور حالات یا تو بزرگوں سے سنے گئے تھے یا خود مصنف کے علم میں۔ اور چشم دید تھے۔

کتب تواریخ کی طرح سوانحی مواد اور خصوصاً خودنوشت سوانح کے طور پر جزوی یا تفصیل سے، سفر ناموں میں بھی بکثرت ملتا ہے اور کم از کم سفر کی مناسبت اور حوالے سے خود سفر نامہ نویس کی زندگی سفر نامے میں محفوظ ہو جاتی ہے۔ پھر اس سے بڑھ کر بعض سفر نامہ نویسوں نے اپنے سفر کے پس منظر میں اس کی تیاری اور پھر درمیان میں جہاں جہاں ضرورت محسوس ہوتی اپنا ذاتی احوال اپنے اجداد اور خاندان کا ذکر بھی شامل کرتے رہے ہیں۔ اس قسم کے سفر ناموں میں، لکھنو سے تعلق رکھنے والے مصنفین یا وہاں سے تعلق رکھنے والے سفر ناموں میں ابو طالب اصفہانی کا سفر نامہ ''مسیر طالبی فی بلاد افرنجی''(۱۸) سب سے اہم ہے کہ مصنف کا تعلق اودھ کے طبقۂ امراء اور انگریزوں سے یکساں تھا۔ اس نے زندگی کے ابتدائی اہم ایام لکھنو میں گزارے اور جب اس نے اپنے سفر یورپ کا احوال اپنے سفر نامے میں تحریر کیا تو اس کی معرفت لکھنو سے خاصی نمایاں رہی اور اس میں لکھنو یا اودھ کا تذکرہ بھی جستہ جستہ بیان ہوتا رہا۔ اس سے قبل منشی اعتصام الدین کا سفر نامہ ''شگرف نامۂ ولایت'' ایسا اولین سفر نامہ تھا جس میں لکھنو کا ذکر بھی جزوی تذکرے کی حد تک موجود ہے۔(۱۹) یہ دونوں سفر نامے، بلکہ اگر اس میں ایک اور ابتدائی نو دریافت سفر نامۂ منشی اسمعیل کو بھی جو ۱۷۷۳ء میں لکھا گیا تھا، شامل کیا جائے تو یہ تینوں سفر نامے یورپ سے متعلق تھے جن میں سے اول الذکر دو کے مصنفین کا تعلق لکھنو سے رہا، تیسرا مصنف بنگال سے تعلق رکھتا تھا اور اس کا سفر نامہ ''تاریخ جدید'، صرف بنگال اور یورپ تک محدود یا مخصوص تھا۔(۲۰) ان تینوں مصنفین نے اپنے ذاتی حالات اپنے ان سفر ناموں میں تحریر کیے تھے۔

ایسے سفر نامے، جو برعظیم ہی سے متعلق ہیں، ان میں ''واقعات اظفری'' ہے جس کے مصنف ظہیر الدین علی بخت اظفری نے کچھ عرصہ لکھنو میں بھی گزارا تھا۔(۲۱) اس کی یہ تصنیف ۱۲۱۱ھ/۱۷۹۴ء سے ۱۲۲۱ھ/۱۸۰۴ء کے درمیان کے

واقعات کا احاطہ کرتی ہے۔اس کے آس پاس کے عرصے میں دو ایرانی سیاحوں نے بھی ہندوستان کا سفر کیا تھا اور لکھنؤ بھی پہنچے تھے اور وہاں کے حالات اور مشاہدات اپنے سفرناموں میں بیان کیے تھے۔ان میں سے ایک میر عبداللطیف خاں شوستری اور دوسرا اس کا معاصر احمد بہبہانی تھا۔ان کے سفرنامے،علی الترتیب ''تحفۃ العالم''(۲۲) اور ''مراۃ الاحوال جہاں نما''۔(۲۳) غیر جانب دارانہ اور معاصر مآخذ کی حیثیت رکھتے ہیں۔

ان سفرناموں سے قدرے مختلف ایک تصنیف ''سوانح لکھنؤ'' ہے جو اس کے مصنف نجات حسین خاں کا سفرنامہ اور روزنامچہ ہے۔۱۸۴۳ء میں مصنف نے اپنے وطن پٹنہ سے خاص لکھنؤ کا سفر کیا اور تقریباً ڈھائی مہینے وہاں قیام کیا۔وہاں ان کے جو کچھ معاملات رہے اور جو حالات و واقعات کا مشاہدہ انھوں نے کیا،اسے ''سوانح لکھنؤ'' میں قلم بند کیا۔یہ تصنیف فارسی میں تھی اور تا حال غیر مطبوعہ ہے اور پٹنہ یونیورسٹی کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔(۲۴) یہ تصنیف ایسے سفرناموں میں شامل ہے جو اگرچہ حالات سفر کو تحریر کرنے کے مقصد سے وجود میں آتے ہیں لیکن خود مصنف کے حالات بھی ان میں نمایاں رہتے ہیں۔ایسی ہی ایک تصنیف ''سفیر اودھ''(۲۵) بھی ہے جس کے مصنف مسیح الدین علوی ریاست اودھ کی جانب سے سرکاری ذمے داری پر لندن جاتے ہیں اور وہاں قیام کرتے ہیں۔ان کی یہ تصنیف ان کے اپنے حالات اور ریاست اودھ کے معاشرتی اور سیاسی معاملات اور برطانیہ کے حالات کے تعلق سے بے حد معلوماتی ہے اور اپنے موضوعات کے لحاظ سے تاریخ اودھ کے اہم ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔

ایسی تصانیف جو روزنامچوں کے انداز اور اسلوب میں لکھی گئیں،دیگر نوعیت کے بنیادی مآخذ کی طرح یکساں مفید ہوتی ہیں۔بلکہ استناد کے لحاظ سے بالعموم تاریخ وار ہونے کی وجہ سے زیادہ معلوماتی اور حوالہ جاتی اہمیت اختیار کر جاتی ہیں۔اس طرح کے روزنامچوں یا وقائع کو تاریخ وار لکھنے کی روایت بہت قدیم اور مستحکم رہی ہے۔یہی وقائع نویسی یا روزنامچہ نویسی،اخبار نویسی کے زمرے میں بھی شمار ہوتی رہی ہے جو اگرچہ مقاصد کے لحاظ سے مختلف ہو سکتی تھیں لیکن ان کا طرز اور اسلوب قریب قریب یکساں ہوتا تھا۔مغلیہ عہد میں اس قسم کی روایت بہت مستحکم اور منظم رہی،چناں چہ ایسے مجموعے،قلمی اور مخطوطات کی شکل میں،جن میں سے کچھ مکمل یا جزوی طور پر شائع بھی ہوئے مختلف کتب خانوں،عجائب خانوں اور دستاویزات کے ذخیروں میں محفوظ ہیں۔لکھنؤ یا اودھ کے تعلق سے بھی ایسے وقائع اور روزنامچے سرکاری وقائع نویسوں سے قطع نظر دیگر مصنفین یا شائقین کی توجہ اور کوششوں سے مرتب ہوتے رہے۔ان کی ایک اولین مثال مرزا ابو طالب اصفہانی کے تحریر کردہ وقائع ''تفضیح الغافلین''(وقائع زمان نواب آصف الدولہ)(۲۶) ہے جسے مصنف نے ۱۷۹۴ء میں مرتب کیا تھا۔مصنف انگریزوں کے بہت قریب رہا اور اسی نسبت سے اسے دربار اودھ میں انگریزوں کے گماشتے کی حیثیت حاصل رہی۔یہ وقائع بھی اس نے ایک انگریز افسر کی ہدایت پر تحریر کیے تھے۔انشاء،شاعری اور روداد نویسی میں اسے مہارت تامہ حاصل تھی،چناں چہ اس کا سفرنامہ مذکورہ بالا ''مسیر طالبی'' اور اس کی دیگر تصانیف اس کی مثال ہیں۔یہ وقائع جہاں دربار اودھ اور اس کے معاملات و معمولات کی

عکاسی کرتے ہیں وہیں معاشرتی زندگی، ذاتی محسوسات ومشاہدات اور واقعات کو بھی ترتیب سے پیش کرتے ہیں۔اس لحاظ سے یہ تصنیف ایک ناگزیر ماخذ کی حیثیت کی حامل ہے۔

ان روزنامچوں میں، جس کی ایک مثال''تفضیح الغافلین''ہے، سید حسن لطافت کا مرتبہ''فرمان سلیمانی''بھی اس حوالے سے لائق ذکر ہے۔ یہ روزنامچہ مرزا سلیمان شکوہ برادر واجد علی شاہ کے معمولات روز وشب سے متعلق ہے۔ جسے ان کے استاد سخن اور مصاحب سید حسن لطافت نے تحریر کیا تھا۔ یہ ۲۰ مارچ سے ۱۳ جون ۱۸۸۲ء کے ایام پر مشتمل ہے۔اور اس میں مرزا سلیمان شکوہ کی محفلوں، صحبتوں، مشاعروں اور مصروفیات کا احوال روزنامچے کی صورت میں ترتیب سے لکھا گیا ہے۔اس میں لکھنوی معاشرت، معمولات زندگی، ثقافتی ومجلسی سرگرمیوں اور وہاں کی متعدد شخصیات کے بارے میں مفید معلومات فراہم کرتا ہے۔ یہ غیر مطبوعہ ہے اور انجمن ترقی اردو کے ذخیرۂ مخطوطات میں قومی عجائب گھر کراچی میں محفوظ ہے[۲۷] اشاعت کے لیے اسے مشفق خواجہ نے اپنے تحریر کردہ تعارف اور تعلیقات کے ساتھ مرتب کیا تھا لیکن مشفق خواجہ کے انتقال(۲۰۰۵ء تک) یہ شائع نہیں ہوا تھا، جو ۲۰۰۶ء میں مجلّہ''جریدہ''، شعبۂ تصنیف وتالیف جامعہ کراچی شمارہ ۳۷ میں شائع ہوا۔

واجد علی شاہ کی متعدد تصانیف میں، جو خود ان کی تحریر کردہ ہیں، ان کے سوانحی حالات جستہ جستہ شامل ہیں۔ان کی بعض تصانیف روزنامچے کی تعریف میں بھی آتی ہیں جیسے''تاریخ پری خانہ''، مرتبہ ۱۲۶۵ھ/ ۱۸۴۸ء جسے''محل خانہ شاہی''کے نام سے فدا علی خنجر نے فارسی سے ترجمہ کر کے فروری ۱۹۱۴ء میں مرتب کیا تھا[۲۸] اس تصنیف میں واجد علی شاہ نے اپنی عشقیہ زندگی، اپنے معاشقوں اور اپنی بیگمات کے بارے میں اپنے تاثرات اور خیالات تحریر کیے تھے۔اس تصنیف کو تحسین سروری نے فارسی نثر سے فدا علی خنجر کے اردو ترجمے سے، لاعلمی میں اردو ترجمہ کر کے''پری خانہ''کے نام سے شائع کیا تھا[۲۹] دونوں کے متن میں قدرے فرق موجود ہے۔تحسین سروری کو اس کا قلمی نسخہ انتظام اللہ شہابی کے کتب خانے میں دستیاب ہوا تھا۔خود نوشت کے ضمن میں واجد علی شاہ کی تصنیف''بنی''[۳۰] بھی ان کے حالات، مشاہدات اور تجربات کے تعلق سے قیمتی اور دل چسپ معلومات فراہم کرتی ہے۔اس طرح کی معلومات ان کی مزید تصانیف، خاص طور پر ان کی محبوباؤں اور بیویوں کے نام تحریر کردہ ان کے مکاتیب کے مجموعوں میں بھی ملتی ہیں۔نثر کے علاوہ ان کی منظوم تصانیف میں ان کی مثنوی''حزن اختر''مثالی ہے جو تفصیل سے ان کے دور ابتلاء اور قید وبند کے حالات کو موثر صورت میں پیش کرتی ہے۔[۳۱]

''تاریخ پری خانہ''کی طرح روزنامچے جس کی ایک اور مثال''فرمان سلیمانی''ہے، یہ دونوں لکھنو کے شاہی محلات اور طبقۂ امراء سے متعلق ہے۔ روزنامچوں کے بارے میں ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی نے تو سید مظہر علی سندیلوی کے روزنامچے''ایک نادر روزنامچہ''[۳۲] کی اشاعت ثانی[۳۳] کے مقدمے میں تحریر کے سن آغاز کی وجہ سے اس کا اردو کا اولین روزنامچہ قرار دیا ہے۔ جو ۱۸۶۷ء سے ۱۹۱۱ء تک لکھا جاتا رہا۔اس میں اگرچہ لکھنو کے حالات بھی۔۔۔جگہ جگہ تحریر کیے گئے ہیں لیکن روزنامچہ نویس نے دنیا بھر کے حالات اور خود اپنے ذاتی وخاندانی احوال بھی تفصیل سے درج کیے ہیں۔سندیلوی نے

اپنی خودنوشت سوانح عمری بھی تصنیف کی تھی جو ۱۸۹۴ء میں سندیلہ سے شائع ہوئی تھی (۳۴) اس کا دوسرا اگلہ حصہ بھی انھوں نے ۱۹۰۴ء میں لکھنا شروع کیا تھا لیکن ان کے روزنامچے سے اس کی اشاعت کا ۱۹۱۱ء تک علم نہیں ہوتا۔ اسی سال ۲۴/ دسمبر کو ان کا انتقال ہو گیا۔ (۳۵)

روناموں، سفرناموں، تذکرہ اور تاریخوں سے قطع نظر، جن میں مصنفین کے ذاتی و سوانحی خودنوشتہ حالات کی بنیاد پر، مصنفین کے بارے میں وہ ایک بنیادی ماخذ کی حیثیت میں اپنی ایک اہمیت رکھتے ہیں لیکن ان میں تفصیل موجود نہیں ہوتی۔ لیکن مستقل سوانح عمریوں کے لکھے جانے سے یہ کمی باقی نہ رہی۔ مستقل بنیادوں پر خودنوشت سوانح عمری لکھنے کی روایت اردو میں ۱۸۲۰ء میں شروع ہوئی تھی جب پتمبر سنگھ نے اپنی خودنوشت یاداشتیں تحریر کیں۔ (۳۶) یہ روایت وسط انیسویں صدی کے بعد قدرے عام ہوتی نظر آتی ہے۔ لیکن ان ابتدائی آپ بیتیوں کا تعلق اودھ یا لکھنو سے نہیں تھا۔ فارسی میں یہ روایت موجود تھی اور اردو میں اس روایت کے آغاز کے باوجود، انیسویں صدی کے اختتام تک برقرار رہی۔ ابتداً شیخ علی حزیں کی خود نوشت سوانح ''تاریخ احوال تذکرۂ حال'' (۳۷) اودھ سے اس کے جزوی تعلق کی بنیاد پر اولین حیثیت رکھتی ہے، جو ۱۷۴۱ء میں مکمل ہوئی تھی۔ اودھ کے اس وقت کے حکمراں شجاع الدولہ نے حزیں کی سرپرستی کی تھی ورنہ حزیں کا قیام زیادہ تر بنارس میں رہا۔ وہ ۱۷۶۶ء تک حیات رہا لیکن اس نے اپنی سوانح میں اضافہ نہ کیا۔ میر تقی میر کی خودنوشت ''ذکر میر'' بھی اختتامی حصے میں اودھ اور لکھنو کے کچھ حالات پر مشتمل ہے، جب میر نے آصف الدولہ کی مصاحبت میں کچھ وقت گزارا اور لکھنو میں وارن ہیسٹنگز کے استقبال کے مناظر دیکھے تھے۔ یہ خودنوشت ۱۷۸۸ء تک کے حالات کا احاطہ کرتی ہے۔ (۳۸) یہ میر کے ایک اور معاصر محمد بخش آشوب نے بھی ایک آپ بیتی ''سوانح احوال آشوب'' اپنے انتقال ۱۷۸۴ء سے قبل تحریر کی تھی۔ مصنف عماد الملک غازی الدین خاں کی ملازمت میں بیس سال تک میر منشی کے عہدے پر فائز رہا اور پھر بعد میں آصف الدولہ کے دربار سے منسلک ہوا اور چھ سات سال تک خدمات انجام دیں۔ اس کی آپ بیتی اس عہد کے تاریخی حالات سے اسی طرح مزین ہے جس طرح ''ذکر میر'' ہے۔ (۳۹)

ایک مکمل اور مستقل سوانح عمری ''ذکر میر'' کے بعد ایک صدی تک محمد کاظم کی تحریر کردہ سوانح عمری کے علاوہ، کوئی اور دستیاب نہیں جس کا تعلق لکھنو سے ہوا اور جو فارسی میں لکھی گئی ہو۔ محمد کاظم نے اپنی سوانح عمری ۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۸ء میں ذکر میر کے ٹھیک ایک سو سال بعد تحریر کی تھی، جو لکھنو سے مطبع منشی گنگا پرساد ور ما برادران سے ۱۳۰۸ھ/ ۱۸۹۱ء میں شائع ہوئی۔ ''ذکر میر'' اور ''محمد کاظم کی ''سوانح عمری'' کے درمیانی سو سالہ عرصے میں متعدد سوانح عمریاں تو دستیاب ہیں لیکن فارسی زبان میں اور لکھنو سے متعلق کوئی مکمل مثال موجود نہیں۔ اردو میں اس عرصے میں چند خودنوشت سوانح عمریاں لکھی گئیں لیکن ان کا تعلق لکھنو سے نہیں۔ ہاں شعراء نے اردو میں لکھنو کے تعلق سے مختلف نوعیت کی منظومات تخلیق کیں، جن میں لکھنو کی تباہی و بربادی پر لکھے گئے شہر آشوب کی ایک خاصی بڑی تعداد بطور مثال موجود ہے (۴۰) یا پھر طویل مثنویاں، جیسے ''افسانۂ

لکھنؤ'' (۱۲۹۰ھ/ ۱۹۰۷ء) از آغا زجو شرف (۴۱) اور ''شفاالدولہ کی سر گزشت'' (۱۸۵۷ء) (۴۲) جو ان حوالوں سے نمائندہ تخلیقات ہیں۔ان دونوں طویل مثنویوں میں جہاں ذاتی احوال قدرے تفصیل سے بیان کیا گیا ہے، وہیں لکھنؤ کے زوال اور اس کی تباہی و بربادی کا بھی تفصیل سے ذکر شامل ہے۔آغا جو شرف نے اپنی ایک دوسری مثنوی ''شکوہ فرنگ'' میں بھی اپنے کچھ حالات اختصار سے نظم کیے تھے۔ (۴۳) دیگر شعراء کے ہاں بھی ان پر گزرے ہوئے حالات یا افتاد کا ذکر ان کی نظموں میں ملتا ہے۔ (۴۴)

محمد کاظم کی مذکورہ ''سوانح عمری'' مطبوعہ ہونے کے باوجود کمیاب ہے اور شاذ و ہی کسی کتب خانے میں دستیاب ہے۔لکھنؤ میں مسعود حسن رضوی ادیب کے ذخیرے میں محفوظ ہے۔راقم الحروف کے کتب خانے میں بھی یہ موجود ہے۔اس کی ایک نقل مشفق خواجہ نے راقم سے ۱۹۸۱ء میں حاصل کی تھی۔وہ اس وقت سید حسن لطافت کا مرتبہ روزنامچہ ''فرمان سلیمانی'' مرتب کر کے شائع کرنے کا منصوبہ بنا رہے تھے اور اس مقصد کے لیے اودھ پر مآخذ کتب کی تلاش میں رہتے تھے۔اسی طرح متعدد کمیاب کتابوں کے عکس انھوں نے راقم سے بنوائے تھے۔محمد کاظم کی ''سوانح عمری'' کا عکس حاصل کرنے کے بعد وہ اس کوشش میں تھے کہ کسی کو اس کے اردو ترجمے پر آمادہ کریں تا کہ اس کا اردو ترجمہ شائع ہو کر استفادۂ عام میں بھی آ جائے۔

ہم دونوں اس بات پر متفق تھے کہ یہ ''سوانح عمری'' اودھ اور لکھنؤ کے تہذیبی اور معاشرتی مآخذ کے طور پر بہت اہم ہے۔اس زمانے میں اس موضوع پر ان سے گفتگوئیں رہتی تھیں لیکن پھر راقم الحروف کی ملک سے ۹ سال کی غیر حاضری کے دوران اس بارے میں کیا پیش رفت ہوئی اس کا علم نہ ہو سکا اور نہ پھر کبھی اس موضوع پر کوئی گفتگو چھڑی۔چند ماہ قبل مشفق خواجہ کے انتقال کے بعد ان کے برادر خورد خواجہ طارق نے اطلاع دی کہ مرحوم کے کاغذات میں ایک ''سوانح عمری'' کا مسودہ اردو میں دستیاب ہوا ہے جو معلوم نہیں کس کی تحریر ہے؟ وہ دریافت کرتے رہے کہ اس کا مترجم کون ہو سکتا ہے؟ میں نے دو ایک حضرات کے امکانی نام دہرائے اور پھر خود ان حضرات سے دریافت کیا لیکن انھوں نے لاتعلقی ظاہر کی۔افسوس کہ خواجہ صاحب مرحوم نے اردو ترجمے کا مسودہ کسی سے وصول کیا اور اس پر ۲۵ اکتوبر ۱۹۸۲ء کو وصولی کے دستخط کیے لیکن یہ نہ لکھا کہ کس سے وصول کیا؟ مسودے پر کہیں کوئی نشاندہی بھی نہیں ہوتی کہ کچھ سراغ لگ سکے۔بہر حال یہ ترجمہ شعبۂ تصنیف و تالیف کراچی یونیورسٹی کے مجلّے ''جریدہ''، شمارہ ۳۷ میں شائع ہوا۔چناں چہ لکھنؤ کی تاریخ و تہذیب کے ایک چشم دید بنیادی ماخذ کی حیثیت میں یہ ''سوانح عمری'' اردو میں منتقل ہو جانے کے باعث محققین کے ایک بڑے حلقے کے لیے معاون ثابت ہوئی ہے۔

آغاز میں راقم الحروف نے یہ عرض کیا ہے کہ لکھنؤ اور اودھ پر مآخذ کتب کی کمی نہیں۔ہر موضوع، ہر عہد اور ہر پہلو پر معاصر کتب موجود ہیں لیکن ان میں محمد کاظم کی اس تصنیف کو کئی امتیاز حاصل ہیں۔مصنف نے آغاز میں اپنے ذاتی و خاندانی حالات، دیگر مصنفین کے مقابلے میں قدرے تفصیل سے بیان کیے ہیں اور غرض و غایت بھی مصنف کے پیش نظر اپنی سوانح تحریر کرنا تھا۔جس وقت (۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۸ء) اس نے یہ سوانح لکھی ہے، اس کی عمر ابتداء میں خود اس کے بیان کے مطابق ستر سال سے تجاوز کر چکی تھی، جس کے مطابق اس کی پیدائش کا سن ۱۸۱۸ء کے لگ بھگ متعین ہوتا ہے لیکن متن میں ایک جگہ اس نے ۱۲۳۲ھ/ ۱۸۱۵ء کو اپنی پیدائش کا سن بتایا ہے۔جو درست لکھا ہے۔اس اعتبار سے اس کتاب کی تصنیف کے وقت اس کی

عمر۳۷ برس تھی۔ ''سوانح عمری'' کی تکمیل بلکہ طباعت کے وقت وہ بھٹوامو کے راجا کاظم حسین خاں کی ملازمت میں بحیثیت طبیب تقریباً بیس سال سے منسلک تھا۔ اس کے بعد اس کے حالات کا علم نہیں ہوتا۔ کتاب پر قطعۂ تاریخ میرزا محمد عباس ہوش نے تحریر کیا ہے، جو شاعر کے علاوہ غالبًا ناول نویس بھی تھے۔ ان کے دو ناول ''افسانۂ نادر جہاں''(۴۵) اور ''ربط ضبط'' کا تذکرہ اردو ناول نگاری کے ایک مؤرخ اور نقاد اور خود افسانہ نگار علی عباس حسینی نے کیا ہے۔(۴۶)

اس کتاب کی تصنیف کے وقت تک فارسی میں خاص لکھنو کے تعلق سے لکھی جانے والی اس نوعیت کی کسی اور خود نوشت سوانح عمری کا علم نہیں ہوتا۔ اردو میں مستقل سوانح عمری کی یہ روایت بنگال میں ۱۸۲۰ء میں شروع ہو چکی تھی۔ لیکن شمالی ہند میں اس کا آغاز ۱۸۶۲ء میں نظر آتا ہے۔(۴۷) پھر محمد کاظم کی اس ''سوانح عمری'' کے لکھے جانے کے عرصے میں اردو میں عبدالغفار نساخ(۴۸) اور جعفر تھانیسری(۴۹) کی خود نوشت سوانح عمریاں لکھی جا چکی تھیں(۵۰) ان سوانح عمریوں سے انیسویں صدی کے معاشرتی اور سیاسی حالات کی ایک حقیقی تصویر سامنے آتی ہے اور یہ یقین کیا جا سکتا ہے کہ چوں کہ ان سوانح عمریوں کی تصنیف کا مقصد، اس وقت کی عام تاریخوں کی مانند کسی حکمراں، نواب یا رئیس کو خوش کرنا یا اس کی فرمائش پورا کرنا نہ تھا کہ یہ مصلحتوں کے تابع رہ کر لکھی جاتیں، اس لیے ان میں بیان کردہ واقعات کی صحت کو مشکوک قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ہاں ذاتی عصبیت اگر کسی کے پیش نظر رہی ہو تو اسے بعید از امکان نہیں کہا جا سکتا۔

ان سوانح عمریوں میں محمد کاظم کی تصنیف، لکھنو کے دربار، سیاسی حالات کے نشیب و فراز اور حکمرانوں کے معمولات کے ساتھ ساتھ علمی و تہذیبی اعتبار سے بھی اہم ہے۔ مصنف نے ان حالات و واقعات کو بیان کرنے کے علاوہ اپنے معاصر شعراء اور اطباء اور علماء کا ذکر بھی کیا ہے اور ان سے بالمشافہ ملاقاتوں کے تعلق سے مفید معلومات بھی فراہم کی ہیں۔ اودھ کے حکمرانوں، ان کے مشاغل و معمولات اور ان کے محلات کے بارے میں بھی مصنف نے ایسی معلومات درج کی ہیں جو اس وقت کی عام تاریخوں اور کتابوں میں نہیں ملتیں۔ اسی طرح جنگ آزادی ۱۸۵۷ء کے دوران لکھنو کی بربادی کو جس تفصیل سے مصنف نے بچشم خود دیکھ کر تحریر کیا ہے وہ بہت اہم اور مستند ہے۔ یہ غالبًا واحد ایسی تصنیف ہے جو واجد علی شاہ کی شخصی اور انتظامی کمزوریوں اور خامیوں کو بھی سامنے لاتی ہے اور ریاست کی تباہی و بربادی کا ایک بڑا سبب اس کی بداعمالیوں اور عاقبت نااندیشیوں کو قرار دیتی ہے۔ مصنف نے ریاست کے زوال کے جو اسباب متعین کیے ہیں وہ عبرت انگیز اور افسوس ناک ہیں۔ یہ سب کچھ پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف نے جو کچھ دیکھا، سنا اور محسوس کیا اسے بلا کم و کاست بیان کر دیا ہے۔ اس کے علاوہ جہاں اس نے ثقافتی اور معاشرتی زندگی کی جھلکیاں پیش کی ہیں، وہ بھی بے حد پرکشش، دل چسپ اور تاریخی اہمیت کی حامل ہیں۔

ان مناسبتوں اور خصوصیات کے باعث لکھنو اور اودھ کے تعلق سے لکھی جانے والی یہ ''سوانح عمری'' انفرادیت اور اہمیت کی حامل ہے اور اس میں پیش کردہ واقعات اور حالات کی وجہ سے اس کو ایک بنیادی ماخذ کی حیثیت میں مفید اور ناگزیر سمجھنا چاہیے۔ اودھ کے مآخذ تہذیب و تاریخ میں یہ کتاب ایک اہم اضافہ ہے، جو فارسی میں رہنے کی وجہ سے اور کمیاب

ہونے کے سبب استفادۂ عام میں نہ تھی، لیکن اب اردو میں ترجمہ ہونے کے باعث یہ عام استفادہ میں بھی آسکے گی۔

لکھنو کی تاریخ وتہذیب کے خودنوشتہ سوانحی مآخذ میں ''فرمان سلیمانی'' اور'' سوانح عمری'' کے مصنفین سید حسن لطافت اور محمد کاظم دونوں ہم عصر ہیں، ایک ہی معاشرے، ماحول اور عہد کے پروردہ بھی ہیں اور دونوں قریب قریب ایک ہی وقت اپنی اپنی یاداشتیں تحریر کرتے ہیں اور ادب وشعر کا یکساں ذوق رکھتے ہیں۔ یہ تصانیف، ایک نے تقاضائے منصب و ضرورت اور دوسرے نے تقاضائے فطرت کے تحت تحریر کیں، لیکن ہمارے لیے لکھنو کی تاریخ وتہذیب اور سیاست و معاشرت کے بنیادی مآخذ فراہم کر دیے جن کی اہمیت اور قدر و قیمت سے کوئی صرف نظر نہ کر سکے گا۔

ان دونوں میں اشتراک کے پہلو تو یہ ہیں کہ دونوں اپنے اپنے دائرے میں لکھنوی معاشرت اور تاریخ وتہذیب اور حالات وواقعات کو پیش کرتے ہیں۔لیکن ایک بڑا فرق ان دونوں میں یہ ہے کہ ایک کا دائرہ وسیع تر ہے، یعنی محمد کاظم نے نہ صرف اپنے اجداد اور خود اپنے خاندانی وذاتی حالات کو موضوع بنایا بلکہ اپنی زندگی کے تفصیلی حالات اور اپنے عہد کے سیاسی و معاشرتی واقعات، ثقافتی اور علمی احوال، شخصیات اور انسانی زندگی کے رشتوں اور المیوں سب ہی کو موضوع بنایا جب کہ'' فرمان سلیمانی''، محض ایک شخص مرزا سلیمان شکوہ کے معمولات زندگی، مشاغل اور ان کے متعلقات کا احاطہ کرتی ہے۔ایک کا دائرہ اور ماحول وسیع ہے اور دوسرے کا اس میں بیان کردہ تفصیلات اور جزئیات کے باوجود محدود ہے۔اس لحاظ سے ان دونوں کے اشتراک اور اختلاف کے باوجود یہ دونوں تصانیف لکھنو کی تاریخ وتحقیق کے خودنوشتہ سوانحی مآخذ کے طور پر ناگزیر بھی ہیں۔

حوالہ جات/ حواشی

۱۔ اس حوالے سے ایک اچھا جائزہ ''اودھ کے فارسی گوشعراء'' مصنفہ زہرا فاروقی، (دہلی،۲۰۰۳ء) میں دیکھا جاسکتا ہے۔

۲۔ ''گزشتہ لکھنو''، مرتبہ محمد اکرام چغتائی (لاہور،۲۰۰۶ء)،ص ۱۳۷

۳۔ ص ۱۳۹۔۱۴۱

۴۔ مصنف: غلام محمد فائق، اصلاً ''دستور الانشاء معروف بہ انشائے فائق'' (کانپور،۱۸۵۰ء)۔

۵۔ مرتبہ: منشی فیض بخش کاکوروی (مطبع حسنی،۱۲۶۰ھ)۔

۶۔ سی اے اسٹوری (C.A.Storey)، Persian Literature: A Bio- Biblographical Survey.، جلد اول، حصہ اول (لندن،۱۹۵۳ء)،ص ۱۰۷

۷۔ نولکشور،لکھنو،۱۸۷۹ء

۸۔ مطبوعہ،نولکشور،۱۸۶۴ء

۹۔ ان کا ایک مجموعی لیکن سرسری جائزہ ''اودھ کے تاریخ نگار'' مصنف انور حسین اکبر پوری (لکھنو ۱۹۹۱ء) میں دیکھا جاسکتا ہے۔

۱۰۔ اشاعت اول، لکھنو ۱۸۸۴ء اشاعت دوم، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب (لکھنو، ۱۹۵۷ء)۔

۱۱۔ مطبوعہ، نولکشور لکھنو ۱۸۹۶ء۔۱۹۰۷ء

۱۲۔ یہ تصنیف شائع نہیں ہوئی، اس کا متن انگریزی میں ولیم ہوے (William Hoey) نے ترجمہ کیا تھا: Memoris of Delhi and Faizabad.، (الہ آباد، ۱۸۸۸ء)۔

۱۳۔ محمد تقی احمد علوی ''تاریخ اودھ کے بعض قابل قادر مآخذ'' مشمولہ ''مقالات تاریخ ہند'' مرتبہ و مطبوعہ، خدا بخش اورینٹل لائبریری'' بہ سلسلہ انتخاب الناظر'' ۲، پٹنہ، ۲۰۰۱ء

۱۴۔ ولادیمیر ایوانوف Concise Discriptive Catalogue of the persian Manuscripts. مخزونہ ایشیاٹک سوسائٹی بنگال ذخیرۂ کرزن (کلکتہ، ۱۹۲۶ء)، ص ۹۲، لیکن رچرڈ بی بارے نے اس کا نام ''احوال زندگی فیض بخش'' تحریر کیا ہے اور اسے مصنف کی خودنوشت نوانح عمری بتایا ہے، بحوالہ North India Between Empires: Awadh, Mughals,and the British (دہلی، ۱۹۸۷ء)، ص ۲۵۶

۱۵۔ مطبوعہ مطبع مفید عام، آگرہ، ۱۸۷۳ء

۱۶۔ ص ۱۵، ۱۷۱، اپنے خود نوشت حالات اور اجداد کا ذکر ایک اور جگہ بھی انھوں نے تحریر کیا تھا، جو ایک ''گلدستۂ شعر و سخن'' (آگرہ، ۱۸۶۹ء) میں ایک مشاعرے کی روداد میں شائع ہوا تھا، بحوالہ و مشمولہ ''تلاش و تعارف'' مصنفہ ڈاکٹر حنیف نقوی (لکھنو، ۱۹۸۷ء) ص ۱۴۷، ۱۵۶، ۱۵۷

۱۷۔ یہ تصنیف شائع نہیں ہوئی۔ اس کے دو قلمی نسخے عبدالرحمٰن بارکر (کینیڈا) کے ذاتی ذخیرے میں تھے، جو اب کوالا لپور، کے ''بین الاقوامی ادارۂ اسلامی فکر و تہذیب'' Int'l Institute of Islamic Civilization and Thought کے کتب خانے میں منتقل ہو گئے ہیں۔ بحوالہ حاجی علی بن حاجی احمد Catalogue of the Persian Manuscripts in the Library of the Int'l Institute of Islamic Civilization and Thought. (کوالا لپور، ۱۹۹۴ء)، ص ۳۳، ۴۷ راقم الحروف نے دسمبر ۲۰۰۳ء، میں ان دونوں نسخوں سے استفادہ کیا ہے۔ اس تاریخ کا ایک تجزیاتی مطالعہ، ساجدہ ایس علوی An Unknown Source for the History of Awadh:Tarikh-i-Husyniyah. مشمولہ Der Islam: جلد ۵۸، شمارہ ۱، ۱۹۸۱ء، ص ۱۳۶۔۱۴۶ میں موجود ہے۔

۱۸۔ مصنف نے اسے ۱۸۰۳ء میں اپنے سفر سے واپسی کے بعد ۱۸۰۴ء۔۱۸۰۵ء میں تحریر کیا تھا جو ۱۸۱۲ء میں کلکتہ میں مرزا حسین علی اور میر قدرت علی کے اہتمام سے شائع ہوا۔ اس کا انگریزی ترجمہ Travels of Abu Taleb Khan in Asia, Africa and Europe. فارسی میں اشاعت سے قبل ہی، چارلس اسٹورٹ نے ۱۸۱۱ء میں دو جلدوں میں لندن میں شائع کر دیا تھا۔

۱۹۔ یہ سفرنامہ ۱۷۸۵ء میں فارسی میں لکھا گیا تھا، لیکن تا حال اصل متن شائع نہیں ہوا۔ پہلے پہل اس کا ترجمہ بیک وقت انگریزی اور اردو میں لندن سے جے ای الیگزنڈر نے ۱۸۲۷ء میں شائع کیا۔ Shigurf Namah-i-Velaet...or Travels of Mirza Itesa Modeen.... مترجم نے یہ نشاندہی نہیں کی

کہ اردو میں ترجمہ کس نے کیا۔ بعد میں اس کے اردو ترجمے، محبّ اللہ (کراچی، سن ندارد) اور امیر حسن نورانی نے کیے (پٹنہ، ۱۹۹۵ء)۔

۲۰۔ یہ غیر مطبوعہ ہے اور سائمن ڈگبی کے ذخیرہ کتب (انگلستان) میں محفوظ ہے۔ تفصیلات کے لیے: سائمن ڈگبی، An Eighteenth Century Narrative of a Journey from Bengal to England: Munshi Ismail's New History. مشمولہ: کرسٹوفر شیکل Urdu and Muslim South Asia: Studies in Honour of Ralth Russell (لندن، ۱۹۸۹ء)، ص ۴۹۔۶۵۔

۲۱۔ ''واقعاتِ اظفری'' اصل فارسی متن (مدراس، ۱۹۵۸ء)، اردو ترجمہ، عبدالستار اور محمد حسین محوی صدیقی (مدراس، ۱۹۳۷ء) و نیز تلخیص و تجزیہ، سید علی عباس، ''اظفری گورگانی اور ان کا ریختہ کلام'' (لاہور، سنہ ندارد) اس طرح کے سفر ناموں میں جو ہندوستانیوں نے تحریر کیے اور ان میں لکھنو سے راست اپنے تعلق کا اظہار بھی کیا یا لکھنو بھی گئے اور وہاں کے حالات بھی تحریر کیے، ان میں ایک محمد بقا کے سفر رامپور تا لکھنو اپریل تا اکتوبر کے واقعات تھے، جس کا انگریزی ترجمہ ولیم یالے نے کیا تھا، بحوالہ اسٹوری، تصنیف مذکورہ، ص ۱۱۴۶، غلام محمد خان کا سفر نامہ ''نوادر القصص'' بھی اسی نوعیت کا حامل تھا، جس کا مصنف شجاع الدولہ کی ملازمت میں بھی رہا۔ بحوالہ ایضاً، ص ۱۱۴۷۔

۲۲۔ مطبوعہ، تہران ۱۳۶۳ش۔

۲۳۔ مرتبہ شائستہ خان (پٹنہ، ۱۹۹۲ء)۔

۲۴۔ سید حسن نے اس تصنیف سے استفادہ کرتے ہوئے تین مقالے تحریر کیے: (۱) ''لکھنو سوا سو برس پہلے''، (۲) ''لکھنو کے چند نامور شعراء، ایک نادر روزنامچے کی روشنی میں''، اور (۳) ''آتش سے نجات حسین خاں کی ملاقات'' مشمولہ: ''چند تحقیقی مقالے'' (پٹنہ، ۱۹۷۶ء)۔

۲۵۔ مطبوعہ، لکھنو، ۱۹۲۹ء

۲۶۔ ترتیب و تصحیح، عابد رضا بیدار، (رامپور، ۱۹۶۵ء)، اس کا اردو ترجمہ ثروت علی نے ''تاریخ آصفی'' کے نام سے (دہلی، ۱۹۶۸ء) اور انگریزی ترجمہ ولیم ہوئے (W.Hoey) نے History of Asafuddaulah. کے نام سے کیا تھا (الہ آباد، ۱۸۸۵ء)۔

۲۷۔ مشفق خواجہ ''جائزہ مخطوطات اردو'' جلد اول (لاہور، ۱۹۷۹ء) ص ۲۸۳۔۲۸۷

۲۸۔ مطبوعہ کندن لال پریس، لکھنو، ۱۹۱۸ء

۲۹۔ مکتبہ نیا راہی، کراچی، ۱۹۵۸ء

۳۰۔ مطبوعہ، مکتبہ سلطانی، کلکتہ، ۱۸۷۷ء

۳۱۔ اس کا زیادہ بہتر متن محمد اکرام چغتائی نے مرتب کیا ہے، لاہور، ۱۹۹۹ء

۳۲۔ مرتبہ و مطبوعہ، لکھنو ۱۹۵۴ء

۳۳۔ مشمولہ: ''خدابخش لائبریری جرنل'' (پٹنہ، نمبر ۵۶، ۱۹۹۰ء)۔

۳۴۔ ایضاً، ص ۲۳۵۔۲۳۶، ۲۴۳۔۲۴۴

۳۵۔ ایضاً،ص ۲۸۳

۳۶۔ انیسویں صدی میں لکھی گئی اردو خودنوشت سوانح عمریوں کا ایک تحقیقی جائزہ ''اردو کی اولین خودنوشت سوانح عمریاں'' مصنفہ معین الدین عقیل، مشمولہ ''خدابخش لائبریری جرنل'' (شمارہ ۱۳۵، جنوری ۲۰۰۴ء) ص ۵۷۔۷۰ میں دیکھا جاسکتا ہے۔

۳۷۔ اولین اشاعت: لندن ۱۸۳۱ء، اشاعت ثانی: مطبع مفادِ ہند، بنارس ۱۸۵۱ء

۳۸۔ مصححہ متن، مرتبہ نثار احمد فاروقی، دہلی، ۱۹۹۶ء و نیز ایک عمدہ تجزیے اور مطالعے کے لیے: انگریزی ترجمہ اور تعلیقات، سی ایم نعیم Zikr-i-Mir (آکسفورڈ، دہلی، ۱۹۹۹ء)۔

۳۹۔ اسٹوری، تصنیف مذکور، ص ۶۱۶۔۶۱۷، اس آپ بیتی کی تین نقلیں انڈیا آفس لندن کے کتب خانے میں محفوظ ہیں، ایضاً۔

۴۰۔ ان کا ایک منتخب مجموعہ ''لکھنو رشک روضۂ رضواں'' مرتبہ: مرزا محمد باقر لکھنوی (کراچی، سنہ ندارد) و نیز ''شہر آشوب'' مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد (دہلی، ۱۹۶۸ء)۔

۴۱۔ مرتبہ: سید محمود نقوی، دہلی ۱۹۸۵ء

۴۲۔ مرتبہ: ڈاکٹر نیر مسعود رضوی، مشمولہ: ''اردو'' کراچی شمارہ ۴، اکتوبر ۱۹۸۹ء، شمارہ ۱، جنوری ۱۹۹۰ء

۴۳۔ مرتبہ: ڈاکٹر عبادت بریلوی، لاہور ۱۹۷۳ء

۴۴۔ ان کے چند نمونے ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے نظم و نثر میں یکجا کیے ہیں: ''لکھنوی ادب، ۱۸۵۷ء کے متعلق''، مشمولہ: ''لکھنو اور جنگ آزادی'' مرتبہ ادبی اکیڈمی، لکھنو، ۱۹۵۷ء، ص ۱۱۱، ۱۳۶

۴۵۔ یہ مطبع نولکشور لکھنو سے پہلی بار ۱۸۹۴ء میں اور دوسری بار ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئی تھی۔

۴۶۔ ''ناول کی تاریخ و تنقید'' (لاہور، ۱۹۶۴ء) ص ۳۴۲۔۳۴۳

۴۷۔ معین الدین عقیل، محولہ بالا ص ۵۹۔ و بعدہٗ۔

۴۸۔ مرتبہ: ڈاکٹر عبدالسبحان (کلکتہ، ۱۹۸۶ء)۔

۴۹۔ ''تاریخ عجیبہ المعروف بہ کالا پانی'' (لاہور، ۱۸۹۰ء)۔

۵۰۔ ان معلومات کے لیے، معین الدین عقیل، محولہ بالا، اس عرصے میں ایک اور خودنوشت سوانح عمری ''بیتی کہانی'' مصنفہ شہر بانو بیگم بھی ۱۸۸۵ء میں لکھی جاچکی تھی لیکن یہ شائع نہ ہوسکی تھی، اور نہ اس کے بارے میں کسی کو علم تھا۔ راقم الحروف کے تعارف کے ساتھ یہ ۱۹۹۶ء میں شعبۂ اردو، سندھ یونیورسٹی کے اہتمام سے منظر عام پر آئی اور پھر خاصے اضافوں کے ساتھ ۲۰۰۳ء میں اسے مکتبہ تعمیر انسانیت، لاہور نے شائع کیا۔

ڈاکٹر عارف نوشاہی

پروفیسر، گورنمنٹ گورڈن کالج، راولپنڈی

احمد یار یکتا خوشابی سے منسوب مطبوعہ دیوان کی اصلیّت

Dr. Arif Naushahi

Prof. Govt. Gordon College, Rawalpindi

The authenticity of Ahmed Yaar Yakta's *Dewaan*

Ahmed Yaar Yakta (died- 1734) was a prominent poet of the Persian language. He belonged to Punjab and had a classical bias in his poetry. Some years ago his Dewaan was published by Danishkadah e Khawar shnasi, University of Punjab, Lahore. The editors claim that they have found the real text of Ahmed Yaar Yakta's poetry and they have spent more than seven years editing it. But my research results point towards the opposite. In this research paper I have tried to argue that the edited text is not the authentic text of Yakta but it belongs to another poet of the same age and name.

---

(۱)

یہ ۲۰۰۳ء کی بات ہے، پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور کے شعبۂ فارسی سے وابستہ دوستوں نے مجھے بتایا کہ وہ پنجاب کے متأخر دور کے ایک فارسی گوشاعر، نواب احمد یار خان یکتا خوشابی کا فارسی کلیّات، اشاعت کی غرض سے مرتّب کر رہے ہیں، جس میں اس کی دستیاب تمام منظوم فارسی تصانیف شامل ہوں گی۔ بعد کی ملاقاتوں میں بھی ان احباب کی طرف سے اس تدوین کا تذکرہ ہوتا رہا، بلکہ انھوں نے اس معاملے میں احقر سے کچھ مشورت اور مساعدت بھی چاہی جو حسب المقدور کر دی گئی۔ ان میں سے ایک دوست نے اس دوران احمد یار یکتا پر ایک مضمون بھی چھپوایا۔ (۱) اور اپنی نگرانی میں اپنے شعبہ سے ایک طالبہ سے ایم فل کا تحقیقی مقالہ بھی لکھوایا۔ (۲) یہ سب اشارات اس امر پر دلالت کر رہے تھے کہ ہمارے احباب کی اس موضوع سے دل بستگی، محض زبانی نہیں ہے بلکہ وہ خود کام کر رہے ہیں اور اپنے شاگردوں کو بھی اس کام پر لگا رکھا ہے۔

چنانچہ ہمیں ان کی ترتیب و تدوین کے ساتھ کلیاتِ یکتا کی اشاعت کا انتظار تھا جو طول پکڑتا گیا، تا آنکہ مئی ۲۰۱۰ء میں، ڈاکٹر محمد سلیم مظہر، ڈاکٹر نجم الرشید اور ڈاکٹر محمد صابر [اس کے بعد ''مرتّبین''] کی مشترکہ ترتیب و تدوین اور مقدّمہ کے ساتھ، دانشکدۂ خاور شناسی، دانشگاہ پنجاب، لاہور کی طرف سے ایک کتاب دیوان یکتا خوشابی (غزلیات، مثنوی گلدستۂ حسن ومثنوی ہیر و رانجھا) عنوان سے شایع ہوگئی۔ کتاب کی جلد خوب صورت، ۹۰ گرام کا غیر ملکی سفید کاغذ، نظر نواز ٹائپ سیٹنگ، اس پر مرتّبین کی طرف سے جدید ایرانی محاورے کی رواں فارسی میں لکھا گیا مقدّمہ؛ گویا کتاب کے صوری و معنوی محاسن کے تمام لوازم یکجا تھے۔

(۲)

کتاب کے سرورق پر دیوان اور دیگر دو تصانیف-مثنوی گلدستۂ حسن ومثنوی ہیر و رانجھا- کے مصنف کا نام چونکہ احمد یار خان یکتا خوشابی (وفات ۲۳ جمادی الاول ۱۱۴۷ھ/ ۱۷۳۴ء) [اس کے بعد ''یکتا''] دیا گیا ہے اور مرتّبین کے مقدّمہ میں بھی یکتا ہی کے حالات زندگی درج ہوئے ہیں، اس لیے لاشعوری طور پر اس کتاب کا میرا مطالعہ بھی اسی روشنی میں تھا۔ دیوان کا جوں جوں مطالعہ کرتا گیا، اس میں کچھ ایسے اشارات سامنے آتے گئے جو یکتا کے دستیاب حالات زندگی پر منطبق نہیں ہوتے تھے۔ مجموعے میں شامل دیگر دو کتابیں، مثنویات گلدستۂ حسن اور ہیر و رانجھا یقیناً یکتا ہی کی تصانیف ہیں، کیوں کہ ان دونوں تصانیف میں ''یکتا''، تخلّص استعمال ہوا ہے اور گلدستۂ حسن کے نسخۂ کتابخانۂ ملی ملک (تہران) کے آغاز میں کاتب نے واضح طور پر لکھا ہے ''گلدستۂ حسن من کلام احمد یار خان یکتا''؛ لیکن دیوان کے بارے میں، مَیں اس نتیجے پر پہنچا کہ یہ یکتا کا نہیں ہوسکتا بلکہ اس کے کسی ہمنام، احمد یار کا ہے جو اپنے نام کو بڑی مہارت سے بطور تخلّص استعمال کرتا ہے۔ دوسری طرف اس نتیجہ کو باور کرنے میں کچھ تامّل تھا، کیوں کہ اس دیوان کی تحقیق و تدوین میں، وطن عزیز میں مشرقی زبانوں کے ایک بہترین تدریسی ادارے، جس کی تحقیقی روایات کی دھوم چاردانگ عالم میں ہے، سے وابستہ تین اساتذہ نے تقریباً سات سال صرف کیے تھے اور سب چیزیں ان کی تحقیق کی چھلنی سے چھننے اور تنقیح کی کسوٹی پر پرکھے جانے کے بعد شایع ہوئی تھیں، اتنی بڑی غلطی کیسے کر سکتے تھے؟ لیکن بہت سے وزنی داخلی اور خارجی شواہد، اس دیوان کو یکتا خوشابی کا دیوان ماننے میں مانع ہیں۔

(۳)

کسی تصنیف کا مکمل طور پر ایک مصنّف سے دوسرے سے منسوب ہو جانا یا کسی شاعر کے کلام میں اسی شاعر کے رنگ میں کہے گئے دوسروں کے اشعار شامل ہو جانے کی روایت، مشرق میں ہمیشہ سے موجود رہی ہے۔ طباعتِ کتب کا دَور آنے سے پہلے، تزویر کا یہ کام مخطوطات کی نقلیں تیار کرنے والے اجرت یافتہ کاتب اور خوش عقیدہ خوش نویس کیا کرتے تھے۔ صنعت طباعت رواج پذیر ہونے کے بعد یہ کام جلب زر کے لیے بازاری ناشروں نے سنبھال لیا۔ چنانچہ ہندوستانی مطبعوں میں چھپے ہوئے شیخ عبدالقادر جیلانیؒ، خواجہ معین الدین چشتیؒ، خواجہ قطب الدین بختیار کاکیؒ، شہباز قلندرؒ کے نام سے طبع شدہ فارسی دواوین، اسی تزویر کی پیداوار ہیں، جن کی قلعی ہمارے ہی ملک کے خبیر محققین نے کھول دی ہے۔ لیکن دیوان یکتا کا معاملہ

دوسرا ہے۔اس کے غلط انتساب کے پیچھے کوئی ارادہ، بدنیّتی یا جلبِ زر کی ہوس کارفرما نہیں ہے بلکہ یہ محض تحقیق کو غلط رُخ پر لے جانے کا شاخسانہ ہے، جس کا ازالہ بہت جلد ضروری ہے ورنہ اس دیوان کی شہرت بھی اگر یکتا خوشابی کے دیوان کے طور پر ہوگئی اور نادانستہ طور پر اس کے حوالے کتب ومقالات میں راہ پا گئے تو یہ نہ صرف تحقیق اور پنجاب یونیورسٹی کے نام پر بٹّا ہوگا بلکہ خود یکتا کے ساتھ زیادتی ہے کہ اس کے نام سے ایسا کلام شایع ہوگیا ہے جس میں طرح طرح کے عیوب ہیں اور خیال اور مضمون کے اعتبار سے بھی اس میں کوئی قابل ذکر بات نہیں ہے اور اگر یہی دیوان یکتا خوشابی ہے تو اس کی بنیاد پر تو یکتا کا فارسی ادب میں قطعاً کوئی خاص مقام نہیں بنتا!

اورینٹل کالج ہی کے نامور استاد اور محقق، حافظ محمود شیرانی نے جب مولانا آزاد کی آب حیات پر تنقید لکھی تو ایک طرح سے دل پر پتھر رکھ کر لکھی تھی اور کہا تھا: ''راقم آب حیات کے تنقید نگاروں میں بادلِ ناخواستہ شامل ہوا ہے۔ یہ محض اتفاق ہے کہ میں غلط صف میں اپنے آپ کو کھڑا دیکھتا ہوں ...... مولانا کے ساتھ میری عقیدت دائمی ہے۔'' کچھ یہی کیفیت میری بھی ہے کیوں کہ دیوان کے مرتّبین کے ساتھ سال ہا سال سے ہم نشینی اور ہم دلی کا رشتہ چلا آرہا ہے، ہم نوالہ و ہم پیالہ بھی رہے ہیں۔ اس طرح کی تنقید بدقسمتی سے ہمارے یہاں، عام طور پر آزردگیِ خاطر ہی کا باعث ہوتی ہے اور نقاد خواہ مخواہ گالیاں کھاتا ہے۔ لیکن میرا مطمحِ نظر مرتّبین اور اپنے دوستوں کی دل آزاری ہرگز نہیں ہے۔ میں نے سارے معاملے کو خالصتہً علمی انداز سے دیکھا ہے اور کوشش کی ہے کہ اس میں مندرجاتِ کتاب پر تبصرہ ہو، مرتّبین کے دامن پر چھینٹے نہ اُڑائے جائیں۔ اگر مرتّبین اور قارئین کو ہمارے نقطۂ نظر سے اختلاف ہو تو بسر وچشم؛ ہماری بھی اصلاح کی جائے۔ واللّٰہ یہدی من یشاء الی صراط مستقیم۔

(۴)

دیوان یکتا کی مذکورہ اشاعت، دیوان کے اُس واحد قلمی نسخے پر مبنی ہے جو ذخیرۂ شیرانی، پنجاب یونیورسٹی، لاہور (شمارہ ۱۳۷۶/۴۴۲۷ Spi VI 98) میں محفوظ ہے۔ پنجاب یونیورسٹی کے فہرست نگاروں نے اس نسخے کو کئی سال پہلے متعارف کر دیا تھا۔ ایک فہرست نویس نے صاحبِ دیوان کی شناخت احمد یار خان یکتا خوشابی کی بجائے صرف احمد یار کے طور پر کی ہے(۳) اور دوسرے فہرست نگار نے بھی اسے نہایت اختصار کے ساتھ ''دیوان احمد یار، مصنفہ ۱۱۰۴ھ (۱۶۹۲ء)'' لکھ کر متعارف کیا ہے۔(۴) انھی اطلاعات کو بعینہٖ ایک ایرانی فہرست نگار نے بھی اپنی فہرستوں میں دیوان احمد یار کے تحت نقل کیا ہے۔(۵)

ذخیرۂ شیرانی کا جو نسخہ فہرست نگاروں نے بجا طور پر، دیوان احمد یار کے نام سے متعارف کیا ہے، اسے مرتّبین نے بڑے وثوق اور یقین کے ساتھ دیوانِ یکتا کیسے سمجھ لیا ہے؟ مرتّبین نے اس کی کوئی وجہ نہیں بتائی اور مجھے بھی مرتّبین کو ہونے والے اس مغالطے کی کوئی شہادت نظر نہیں آئی سوائے اس کے کہ انھوں نے اپنے مقدّمے میں نسخۂ شیرانی کے تعارف میں یہ بات لکھی ہے کہ اس کے شروع میں یہ عبارت ہے: ''ھذا کتاب دیوان احمد یار خوشابی''۔(۶) حالانکہ وہاں احمد یار کے بعد جو

لفظ لکھا ہے وہ ''خوشابی'' ہرگز نہیں ہے (دیکھیے: تصویر ۷) اور اگر بالفرض یہ لفظ خوشابی ہے تب بھی دیوان کے مندرجات ثابت کرتے ہیں کہ یہ دیوان، یکتا کا نہیں ہے۔

مرتّبین نے نسخۂ شیرانی کی تاریخِ کتابت ۱۰ محرّم ۱۱۰۴ھ لکھی ہے (۷) حالانکہ یہ دیوان کی ترتیب و تکمیل کی تاریخ ہے جو خود شاعر نے شعروں میں لکھی ہے۔ (۸) اگرچہ یہ تاریخ بھی محلِ نظر ہے اور اس پر آگے بحث کی گئی ہے۔ اس کو تاریخ کتابت سمجھنا محض سہو یا سہل انگاری ہے۔ انھی اشعار کے اوپر مرتّبین کی طرف سے یہ عنوان دیا گیا ہے ''قطعۂ تاریخ تکمیل دیوان احمد یار یکتا'' حالانکہ قلمی نسخے میں ایسا کوئی عنوان نہیں ہے (دیکھیے: تصاویر ۸،۹)۔ یہ مرتّبین نے اپنی طرف سے اضافہ کیا ہے اور حاشیے میں اس کی کوئی وضاحت بھی نہیں کی!

دیوان یکتا خوشابی کا اصل اور تا حال واحد معلوم نسخہ وہی ہے جو موضع جمال الدین والی، تحصیل صادق آباد، ضلع رحیم یار خان، پنجاب کے کتب خانۂ غوثیہ میں ہے (۹) اس نسخے میں تخلّص ''یکتا'' استعمال ہوا ہے۔ اس کی مزید تائید آخر میں قطعۂ تاریخ وفات یکتا سے بھی ہوتی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ مادّۂ تاریخ ''یکتا کجا رفت ہائے'' سے ۱۱۵۱ برآمد ہوتا ہے جو یکتا کی اصل تاریخ وفات [۱۱۴۷ھ] سے مختلف ہے۔

کتب خانۂ غوثیہ کا نسخہ، مرتّبین کے علم میں تھا اور دیوان کی ترتیب و تدوین کے وقت اسے حاصل کرنے کی کوشش بھی کی گئی لیکن وہ اس کوشش میں کامیاب نہ ہو سکے اور بقول ان کے، کتب خانۂ غوثیہ کے کتابدار نے اپنے ہاں کسی ایسے نسخے کی موجودگی سے انکار کیا ہے! (۱۰) خود راقم السطور بھی مئی ۲۰۱۱ء میں اس نسخے کی تلاش میں جمال دین والی گیا اور وہاں موجود تمام مخطوطات ایک ایک کر کے دیکھے، یہ نسخہ اب وہاں نہیں تھا۔ پاکستان کے ایک فارسی استاد ڈاکٹر اللہ دتہ چوہدری مرحوم نے تقریباً تیس سال پہلے یہ نسخہ وہاں بہ چشم خود دیکھا تھا اور اس کی اطلاع مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد کو دی تھی اور اسی کی بنیاد پر اس کا اندراج فہرست مشترک نسخہ ہای خطی فارسی پاکستان میں ہو سکا۔ اگر مرتّبین کو کتب خانۂ غوثیہ کا نسخہ مل جاتا تو ان کی تحقیق کا نتیجہ قطعاً کچھ اور ہوتا اور مجھے یقین ہے کہ زیرِ نظر دیوان احمد یار کی اشاعت کی ضرورت پیش نہ آتی۔

(۵)

داخلی شواہد کے ضمن میں یہ نکتہ قابلِ توجہ ہے کہ مطبوعہ دیوان کی تمام غزلیات کے مقطع میں تخلّص ''احمد یار'' استعمال ہوا ہے اور کسی ایک غزل میں بھی تخلّص ''یکتا'' دکھائی نہیں دیتا۔ جب کہ کتب خانۂ غوثیہ کے قلمی نسخہ میں ''یکتا'' تخلّص ہے اور اس کے حوالے سے دیوان کے جو ابتدائی اشعار اوپر بطور نمونہ دیے گئے ہیں وہ مطبوعہ دیوان یکتا میں کہیں نظر نہیں آتے۔

تذکروں میں درج احمد یار خان خوشابی کے حالات میں اس کے ایک ہی تخلّص - یکتا - کا ذکر ملتا ہے۔ اسے یہ تخلّص بہت عزیز تھا اور جب محمد عاقل لاہوری نے ''یکتا'' تخلّص اختیار کرنا چاہا تو احمد یار خان اور محمد عاقل کے درمیان جو طرحی مشاعرہ اور مقابلہ ہوا، اس میں یکتا کا پلہ بھاری رہا اور شاہ فقیر اللہ آفرین لاہوری (م: ۱۱۵۴ھ/۱۷۴۱ء) نے فیصلہ دیا:

برین معنی گواہیم آفرین ما
کہ احمد یار خان یکتاست یکتا(۱۱)

''یکتا'' تخلّص والے کچھ ہندوستانی شعراء یہ ہیں:

- نواب احمد یار خان خوشابی؛
- محمد اشرف کشمیری؛
- محمد عاقل لاہوری؛ اس کے بارے میں تذکرہ نویس لکھتے ہیں ''درصفت سرقات شعری یکتای روزگار است۔''(۱۲)
- احد علی، مؤلف دستور الفصاحت (سال تصنیف: ۱۲۴۹ھ / ۱۸۳۳ء)؛
- مرزا انور علی خان بن مرزا امان علی خان لکھنوی (انیسویں صدی عیسوی)، عبرتی عظیم آبادی نے ریاض الافکار میں ذکر کیا ہے۔
- تارا چند دہلوی (مبتلا (منتخب الاشعار)، ص ۱۱۹)؛
- پنڈت شیام نرائن کشمیری (م ۱۳۲۲ھ / ۱۹۰۴ء) (راشدی، تذکرۂ شعرای کشمیر، اقبال اکادمی، کراچی، ۱۳۶۹ش، ج ۴، ص ۱۸۳۵)؛

احمد یار خان یکتا خوشابی کے علاوہ، احمد یار یا احمد یار خان نام سے معروف، چند ہندوستانی فارسی گو شعراء و امراء گذرے ہیں:

- احمد یار خان منوّر الدولہ ممتاز جنگ اورنگ آبادی (م: ۱۴ شوال ۱۱۸۳ھ) (بحوالہ (محمد بن رستم حارثی بدخشی دہلوی، تاریخ محمدی، بہ تصحیح نثار احمد فاروقی، کتابخانۂ رضا، رام پور، ۱۹۹۶ء، جلد ۲، قسمت ۷، ص ۲۷)
- مولوی احمد یار مرالوی صاحبِ شاہ نامۂ رنجیت سنگھ (تصنیف: ۱۲۵۵ھ / ۱۸۳۹ء)؛
- نواب احمد یار خان یا محمد یار خان متخلّص بہ عافی یا آفی (م: ۱۲۶۵ھ / ۱۸۴۹ء) صاحبِ گلزار خیال (تصنیف: ۱۲۵۸ھ / ۱۸۴۲ء)؛ امیر الملک نواب محمد امیر خان والی ٹونک کے بیٹے تھے۔

بہت سے شاعروں کے معاملے میں اگر چہ یہ بھی ہوتا رہا ہے کہ انھوں نے ایک سے زائد تخلّص استعمال کیے اور ہر تخلّص کے الگ الگ دواوین مرتّب کیے یا اوائل عمری میں کچھ اور تخلّص تھا، بعد میں اسے ترک کر کے دوسرا تخلّص اختیار کر لیا۔ لیکن یکتا کے معاملے میں ہمیں کوئی ایسی شہادت نہیں ملتی کہ اس نے ''یکتا'' کے علاوہ کوئی اور تخلّص (مثلاً احمد یار) بھی استعمال کیا ہو۔ مثنوی ہیر و رانجھا کے اختتامی شعر میں اس نے اپنا تخلّص ''یکتا'' ہی استعمال کیا ہے:

کرد یکتا تمام این ابیات
باد بر روح مصطفیٰ صلوات(۱۳)

مثنوی گلدستۂ حسن میں بھی یہی تخلّص استعمال ہوا ہے:

یکتا چو ز جام عشق مستیم

دیوانہ سر و جنون پرستیم (۱۴)

رسالۂ شش فصل میں شامل یکتا کے اشعار میں بھی یہی تخلّص ملتا ہے:

کجا حمد تو حدِّ فکر یکتاست
خسی در موج خیز جوش دریاست (۱۵)

خارجی دلیل کے طور یہ بات لایق توجہ ہے کہ تذکرہ نگاروں نے یکتا کے حالات کے ذیل میں اس کا جو نمونۂ کلام دیا ہے- اور اس میں سے کچھ مرتّبین نے اپنے مقدمے میں نقل بھی کیا ہے- وہ مطبوعہ دیوان میں موجود نہیں ہے یعنی وہ کلام جو یکتا کے ہم عصر تذکرہ نویسوں کے ہاں بلاخوفِ تردید اسی کا ہے، اس کا مطبوعہ دیوان میں نہ ہونا قابل غور ہے۔ تذکروں میں یکتا کے حالات میں اس کے نمونۂ کلام کے طور پر حسب ذیل نو اشعار درج ہوئے ہیں۔ پانچ اشعار ایک طرحی غزل سے ہیں اور مزید چار متفرق اشعار ہیں:

از بس کہ سراپا زغم عشق تو داغم
چون کاغذِ آتش زدہ یک شہر چراغم
چہ پرسی از سروسامان من، عمریست چون کاکل
سیہ بختم، پریشان روزگارم، خانہ بردوشم

شب کہ طرف کلہ آن مہر جہانتاب شکست
صبح روشن شد و رنگ از رخ ماہتاب شکست
از آن کہ چشم قدح کرد پرزخون جگر
وز تبسم کمر موج مے ناب شکست (۱۶)

ان میں سے کوئی ایک شعر بھی مطبوعہ دیوان میں نظر نہیں آتا، بلکہ ایسی ردیفوں والی غزلیں سرے سے مطبوعہ دیوان میں موجود ہی نہیں ہیں۔

یکتا کی ایک اور دستیاب نثری تصنیف، شش فصل ہے۔ اس میں موقع کی مناسبت سے مصنّف نے اپنے اشعار بھی داخل کیے ہیں۔ اگرچہ زیادہ تر اشعار مثنوی کے ہیں، لیکن کہیں کہیں قطعات، رباعیات، قصاید اور مفردات بھی موجود ہیں۔ یہ نمونۂ کلام بھی ہمیں مطبوعہ دیوان یکتا خوشابی میں نہیں ملتا ہے۔ شش فصل اور مثنوی ہیر ورانجھا، ایک ہی شاعر کے نتیجۂ فکر ہونے کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ شاعر نے شش فصل میں ''لموٗلفہ'' لکھ کر پنجاب کی تعریف میں جو اشعار لکھے ہیں (ورق ۷ الف تا ۹ ب) وہی مثنوی ہیر ورانجھا میں بھی شامل ہیں۔

اب یہ دیکھنا ہے کہ مطبوعہ دیوان سے ہمیں شاعر کے بارے میں کیا شواہد اور معلومات ملتی ہیں:

تخلّص: جیسا کہ بیان ہوا، اس دیوان کی ہر غزل میں شاعر کا تخلّص ''احمد یار'' استعمال ہوا ہے۔ جیسے:

چہ نسبتی ز شواہد بہ حسن احمد یار
خط خضاب کجا؟ تاب آفتاب کجا؟
(ص۵۳)

منم مشتاق دیدار گرامی
بہ احمد یار روزی کن لقایی
(ص۲۰۴)

ز احمد یار اندر روزگاری
بود پیش بزرگان یادگاری
(ص۲۰۵)

شاعر کا وطن: بلاشبہ شاعر کا وطن پنجاب ہے اور کچھ شواہد ایسے ہیں کہ اس کا تعلق شاید اوچ سے ہے۔ وہ کچھ عرصہ اپنے وطنِ مالوف سے دُور، ہندوستان میں بھی رہا ہے اور گمان ہے کہ دہلی میں رہا ہوگا۔ مطبوعہ دیوان میں ایک پوری غزل (شمارہ ٦٧) ''اوچ'' ردیف میں، اوچ کی تعریف میں ہے:

خوش دیدہ ایم از ہمہ جا، نو بہار اوچ
سیمین بران و سرو قدان در دیار اوچ
شہزادگان شگفتہ گل باغ مصطفٰی
داغ دل عدو شدہ این لالہ زار اوچ
اولاد مرتضٰی و امامان مجتبٰی
آہو مثال شاد درین مرغزار اوچ
این خُرد مکّہ ایست بزرگ از بسی مکان
آیند از فلک چو ملک بر مزار اوچ
ہر کس بہ یار خویش کند خوش دلی مدام
قربان بود بہ صدق دل احمد بہ یار اوچ
(ص۸۹)

اس غزل میں درج تمام اشارے (جیسے اوچ میں سادات کا مقیم ہونا، اوچ کو تقدّس کی وجہ سے چھوٹا مکّہ کہنا، اوچ میں مزارات کا واقع ہونا،) جنوبی پنجاب کے تاریخی قصبے اوچ شریف پر منطبق ہوتے ہیں جس کی دو بستیاں، اوچ گیلانیاں اور

اوچ بخاریاں سادات سے منسوب ہیں۔

ایک غزل (شمارہ ۱۱۱) جس کی ردیف ''ہند'' ہے، اس میں شاعر نے اوچ اور سندھ سے اپنی دوری کا ذکر کیا ہے گویا وہ اس وقت دہلی میں تھا۔ اسی غزل میں اس نے پنجاب کو اپنا وطن قرار دیا ہے اور ہندوستان جا کر ''زبانِ ہند'' سیکھنے کی طرف اشارہ کیا ہے۔

خوش کشوری است دہلی وخوش آستان ہند
ہر جا شگفتہ گلشنی از گلستان ہند
ہندوستان خوش است پی دوستان من
پرواز شاہبازِ من از آشیان ہند
از اوچ وسندھ گرچہ بہ ہند است راہ دور
ہندوی ہندیان شدم اندر بیان ہند
گر عمر خود بہ کشور پنجاب بردہ ایم
آموختہ ز احمد یارم زبان ہند
(ص۱۱۴)

ایک اور غزل (شمارہ ۱۱۲، ص ۱۱۴-۱۱۵) میں، جس کی ردیف ''ہند'' ہے، کئی شہروں - ملتان، لاہور، قصور، شاہ جہان آباد، دہلی - کے اسماء بطور تلازمہ استعمال ہوئے ہیں۔

تاریخی اشارے: چند شعروں میں نادر شاہ اور اس کے ہاتھوں دہلی کے تاراج ہونے کا استعارہ ہے:

دہلی دل کرد غارت فوج ناز
نادرم شاہی سپاہان گشتہ ام
(ص۱۶۲، غزل ۱۹۶)

عشق نادر غلبہ در دہلی دل افگندہ است
کردہ شاہ ہند ما را در جناب خود مطاع
(ص۱۴۴، غزل ۱۶۶)

اگرچہ ہست ظالم قوم افغان
ز چشم نادرش اندر فغان است
(ص۷۸، غزل ۴۸)

نشۂ حلم و تواضع گر بود در مغز مرد

بر جہاد نفس کافر قتلِ درّانی کند

(ص۱۱۳، غزل ۱۰۹)

شاید یہاں احمد شاہ درّانی (۱۱۶۰-۱۱۸۷ھ/۱۷۴۷-۱۷۷۳ء) کی طرف اشارہ ہے جس نے ہندوستان پر کئی حملے کیے اور قتل و غارت بھی کی یادرّانی قبیلے کے حملہ آوروں کی طرف جو جنوبی پنجاب میں تاخت و تاز کرتے رہتے تھے۔

قابل غور ہے کہ نادر شاہ نے ۱۱۵۱-۵۲ھ/۱۷۳۸-۳۹ء میں ہندوستان پر حملہ کیا تھا اور دہلی میں قتل عام ہوا تھا، جب کہ مطبوعہ دیوان کی تاریخ تکمیل خود شاعر نے ۱۰ محرّم ۱۱۰۴ھ بتائی ہے۔ جیسا کے آگے چل کر ذکر ہوگا۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ ۱۱۰۴ھ میں تکمیل پانے والے دیوان میں ۱۱۵۱-۵۲ھ کے واقعہ کا استعارہ ہو؟۔ یہی الجھن احمد شاہ درّانی کے بارے میں بھی ہے، اگر واقعی مذکورہ شعر میں اسی کی طرف اشارہ ہے۔

۱۲۰۰ھ کا ذکر:

یک ہزار و دو صد آمد در فراق ای جانِ من
مثل ماہِ چاردہ برقع برافگن بر کران

(ص۱۷۴، غزل ۲۱۶)

یعنی اے محبوب تمہارے فراق میں [سال] ۱۲۰۰ [ہجری] بھی آپہنچا، اب تو چودھویں کے چاند کی طرح مکھڑے سے برقع ہٹادے۔

صدی پلٹنے کا موقع ہمیشہ سے انسان کے لیے قابل ذکر رہا ہے۔ اس سے ہمارے شاعر نے اپنے محبوب سے طویل دوری اور فراق اور وصال کی خواہش کا مضمون پیدا کیا ہے۔

وطن سے دور کے مشاہدات: شاعر کو اپنے وطن سے دُور، کسی شہر میں دیوالی دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ دیوالی کی تعریف میں اس نے ایک پوری غزل لکھی ہے جس میں وہ اپنے ممدوح کا بھی ممنونِ احسان ہے:

من بہ شہرت خوش دیوالی دیدہ ام
شاد زو ہالی موالی دیدہ ام
این ہمہ آبادیِ بازار و شہر
برکت سرکار عالی دیدہ ام

(ص۱۶۳)

شاعر کے ممدوحین: شاعر (احمد یار) کے ممدوحین دو طرح کے ہیں۔ ایک اس کے روحانی پیشوا؛ دوسرے طبقۂ امرا سے۔ روحانی پیشواؤں میں سے اس نے محیی الدین، فخر الدین اور نور محمد نامی بزرگوں کی مدح سرایی کی ہے۔

محیی الدین:

من کہ ہستم گدای محیی الدین
خواہم از حق عطای محیی الدین
جاں بہ جاں آفرین نخواہم داد
تا نبینم لقای محیی الدین
گشتہ ام سر بلند در عالم
تا شدم خاک پای محیی الدین
بلبل باغِ آل احمد یار
گوید از دل ثنای محیی الدین

(ص۱۷۹ملخصاً،غزل۲۲۳)

یقیناً یہ سلسلۂ قادریہ کے پیشوا حضرت شیخ محیی الدین عبدالقادر گیلانی (م:۵۶۱ھ/۱۱۶۶ء) کی مدح ہے۔

فخرالدین:

شیخ عالی جناب فخر الدین
پیر والا خطاب فخر الدین
فخر دین، والی ولایت فقر
فخر دینم، نواب فخر الدین

(ص۱۷۸-۱۷۹ملخصاً،غزل۲۲۲)

خواجہ نور محمد:

خواجہ نور محمد، شیخ فخر الدین موصوف کے مرید تھے اور ان کا ذکر شاعر کے مرشد روحانی کے طور پر متعدد مقامات پر آیا ہے:

خواجہ نور محمدم چون ماہ
مقتبس زآفتاب فخرالدین

(ص۱۷۸،غزل۲۲۲)

خوش ببینم روی احمد یار در شب ہای تار
شد چراغم حضرت نور محمد پیر من

(ص۱۷۶،غزل۲۱۹)

منّت ایزد را کہ بر حالات ما راضی شدہ
قاضی الحاجات بر حاجات ما قاضی شدہ

فخردین شد در دلم نورمحمد جلوہ کرد
ظلم عصیان دور شد چون پیرِ ما قاضی شدہ
(ص۱۸۵،غزل۲۳۶)

ایک جگہ اپنے مرشد کے وطن ''مہار'' سے یہ مضمون پیدا کیا ہے:

ای ساکنِ مہار، مہارم بہ دست تست
وی مومیای جسمِ نزارم بہ دست تست
(ص۸۱،غزل۵۴)

کچھ دیگر مقامات پر بھی لفظ ''مہار'' کا اسی تناظر میں ذو معنی استعمال ہوا ہے:

ساربان کو کہ سرم را بہ مہاری بکشد
دلم از بانگ حدی سوی نگاری بکشد
بینم اندر نظر خویش تماشای بھشت
دیدہ تا سرمہ ای از خاک مہاری بکشد
(ص۱۰۶،غزل۹۵)

مندرجہ بالا اشعار میں، شیخ فخر الدین اور خواجہ نور محمد کے اسماء ساتھ ساتھ آئے ہیں اور ایک شعر کے مفہوم ''جیسے چاند، سورج سے روشنی حاصل کرتا ہے ہمارے خواجہ نور محمد نے فخر الدین سے (نور) حاصل کیا'' سے ہمارا ذہن، خواجہ نور محمد مہاروی (۱۱۴۲-۱۲۰۵ھ/ ۱۷۳۰-۱۷۹۰ء) کی طرف جاتا ہے جو شاہ فخر الدین محمد ''فخر جہان'' دہلوی (۱۱۲۶-۱۱۹۹ھ/ ۱۷۱۷-۱۷۸۵ء) کی خلیفہ تھے۔ خواجہ نور محمد کا وطن، مہار شریف، چشتیاں ضلع بہاول نگر جنوبی پنجاب میں واقع ہے اور اس کا ذکر احمد یار کے ایک شعر میں بڑے واضح انداز میں آیا ہے۔

خواجہ نور محمد مہاروی کے خلفا میں ہمیں ایک نام شاہ احمد یار کا ملتا ہے۔(۱۷) کیا عجب کہ یہ انھی کا دیوان ہو، لیکن سر دست ہمیں خواجہ مہاروی کے اس خلیفہ کے مزید حالات دستیاب نہیں ہیں۔ خواجہ مہاروی کے ایک ہم وطن اور ہم عصر، مولوی احمد یار تھے جو اُسی زمانے میں دہلی میں تعلیم حاصل کررہے تھے جب خود خواجہ مہاروی بھی دہلی میں تحصیل تعلیم کی غرض سے مقیم تھے۔(۱۸) شاید یہ دونوں شخصیات ایک ہی ہوں۔

خواجہ نور محمد مہاروی کے سلسلۂ طریقت میں، نیچے ایک اہم بزرگ، خواجہ غلام فرید (۱۲۶۱-۱۳۱۹ھ / ۱۸۴۵-۱۹۰۱ء مدفون کوٹ مٹھن) کے ملفوظات میں ہمیں ''خلیفہ میاں احمد یار'' کا ذکر ملتا ہے جن کے پاس خواجہ نور محمد مہاروی کے خلیفہ، قاضی محمد عاقل کا فرغل بطور تبرّک موجود تھا۔(۱۹)

مذکورہ بالا شواہد سے -اور مزید بھی دیوان میں موجود ہیں- یہ بات طے ہے کہ اس دیوان کا شاعر، خواجہ نور محمد

مہاروی کا مرید ہے۔ خواجہ صاحب ۱۱۴۲ھ/ ۱۷۳۰ئمیں متولد ہوئے، ۱۱۶۵ھ/ ۱۷۵۲ء میں اپنے شیخ طریقت سے اجازت پائی اور اس کے بعد ہی انھوں نے بیعت لینا شروع کی۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ احمد یار بھی ۱۱۶۵ھ کے بعد ہی ان کے دامن فیض بار سے وابستہ ہوا ہوگا، اس کے دیوان میں خواجہ نور محمد مہاروی کی مدح میں موجود کلام ۱۱۶۵ھ سے بعد کا ہے اور ۱۱۰۴ھ کی مبینہ تاریخ تکمیل دیوان صحیح نہیں ہے۔

امیر رکن الدولہ نصیر نصرت جنگ:

دیوان احمد یار میں جس امیر کی مدح کی گئی ہے، اس کے القاب ''رکن الدولہ نصیر نصرت جنگ'' ہیں اور شاعر اسے اپنا قدردان بتاتا ہے۔

امیر رکن الدولہ نصیر نصرت جنگ
نگاہ دار خدایا تو قدردانِ مرا
(ص۵۹، غزل۱۵)

سب سے پہلے رکن الدولہ، نصرت جنگ اور حافظ الملک کے خطابات ۱۱۹۳ھ/ ۱۷۷۹ء میں شاہ عالم ثانی سے نواب محمد بہاول خان ثانی (ولادت: ۲۷ صفر ۱۱۶۶/ ۱۷۵۳ء، جلوس: ۴ ربیع الاول ۱۱۸۶ھ/ ۱۷۷۲ء، وفات: یکم رجب ۱۲۲۴ھ/ ۱۸۰۹ء) کو عطا ہوئے تھے۔[۲۰] بعد میں یہ خطابات نوابان بہاول پور کو موروثی طور پر ایک نواب سے دوسرے نواب تک منتقل ہوتے رہے۔ چونکہ احمد یار کا زمانۂ حیات نواب بہاول خان ثانی کے زمانہ سے قریب تر ہے، قرین قیاس ہے کہ وہ اسی نواب کا مداح ہوگا۔

احمد یار کا وطن اگر اوچ ہے تو ان کا نوابان بہاول پور کے دربار سے وابستہ ہونا قرین حقیقت ہے۔ کیوں کہ اوچ، سابقہ ریاست بہاول پور کی حدود میں واقع ہے۔

احمد یار نے ایک بیت میں صرف ''خان'' لکھ کر اپنے کسی ممدوح کا ذکر کیا ہے جو قیاسِ غالب ہے کہ نواب بہاول پور ہی ہوں گے۔

بند شد راہ سخا بعدِ علی و حاتم
مگر این خوان کرم، گرم ز خان می بینم
(ص۱۷۱، غزل۲۱۱)

ایک پوری غزل، قصیدہ نما ہے۔ شاید یہ بھی نواب بہاول پور کی مدح ہو۔ مطلع یہ ہے:

الٰہی باشی و صد سال باشی
بہ فرّ و حشمت و اجلال باشی
زمانہ چون غلامان حلقہ در گوش
تو بر مسند بہ صد اقبال باشی

(ص۱۹۹،غزل۲۵۸)

قادر بخش: دیوان میں ایک جگہ قادر بخش کی ترکیب کسی نام کے قرینے سے آئی ہے۔

خواہم از قادر بخش این کہ رسد احمد یار
بہ لب لعل زنم کوہ بیابان کہ مپرس

(ص۱۳۴،غزل۱۴۴)

اس سے قطع نظر کہ دوسرا مصرع بے معنی ہے، پہلے مصرع میں ''قادر بخش'' کی ترکیب قابلِ توجہ ہے۔ اگر یہ فرد کا نام ہے تو خواجہ نور محمد مہاروی کے ایک پوتے قادر بخش نامی تھے یعنی قادر بخش بن خواجہ نور احمد بن خواجہ نور محمد مہاروی۔ مہار شریف ہی میں کوئی اور مولوی قادر بخش بھی رہتے تھے جو خواجہ شاہ سلیمان تونسوی کے مرید اور خلیفہ تھے۔ یہ دونوں حوالے نجم الدین سلیمانی کی مناقب المحبوبین (مطبع محمدی، لاہور، ۱۸۹۴ء، صفحات ۱۰۳، ۲۱۸، ۲۱۳، ۳۳۸) میں موجود ہیں۔ غالباً احمد یار، اِن قادر بخش سے بہت انس رکھتے تھے۔

شاعر کا مشرب و مذہب: احمد یار سُنّی مذہب اور عارف مشرب ہیں۔ یہ شعر اگرچہ غزل کے مزاج کا ہے لیکن پیرو مذہب امام ابوحنیفہ ہونے کی طرف اشارہ کرتا ہے:

مشرب و ملت ما نیست بہ غیر از عشقت
من بہ جان گشتہ گرو مذہب نعمان تو ام

(ص۱۶۱،غزل۱۹۵)

احمد یار، شاہ قنبر (حضرت علیؓ) کا معتقد ہے:

وصف خوبان کی توانم لیک من
این کرم از شاہ قنبر داشتم

(ص۱۷۳،غزل۲۱۳)

شاعر اہل تشیع کے بارے میں بہت سخت رائے رکھتا ہے:

خارجی و رافضی خون جگر ہا می خورند
قطع زلف و کاکل و سنبل بہ مقراضی شدہ
رونق باغ شریعت از طریقت بر فزود
موسم باد خزان از باغ دین ماضی شدہ
سنّیان را لطف احمد یار می باشد مدام

قہر ایزد نازل اندر قوم رفّاضی شدہ

(ص۱۸۵-۱۸۶،غزل۲۳۶)

کیا آخری شعر کو اُس جنگ کی طرف اشارہ سمجھا جائے جو خواجہ نور محمد مہاروی کے خلیفہ، قاضی محمد عاقل (م:۸رجب ۱۲۲۹ھ/۱۸۱۴ء) نے مُدّا کبر شاہ اور کوٹ سمابہ کے شیعہ جاگیرداروں کے خلاف لڑی تھی؟ اور نواب صاحب بہاول پور کی کمک سے شیعہ حضرات کو خاموش کیا تھا۔ خواجہ غلام فرید کے ملفوظات میں اس واقعہ کی تفصیل موجود ہے۔ شیعوں کے خلاف یہ کارروائی اس لیے کی گئی تھی کہ اکبر شاہ شیعی نے عاشورا کے دن ''مولوی احمد یار'' اور ان کے متعلقین کو تنگ کیا تھا اور مولوی صاحب نے قاضی صاحب سے شکایت کی تھی۔ قاضی صاحب اپنے بارہ ہزار مریدوں کا لشکر لے کر شیعوں کے علاقے میں گئے اور نواب صاحب بہاول پور کی مدد سے شیعوں کو جلاوطن کروایا۔(۲۱) اسی تناظر میں، اس غزل کا ایک اور شعر قابلِ توجہ ہے:

فخرِ دین شد، در دلم نورِ محمد جلوہ کرد
ظلم عصیان دور شد چون پیرِ ما قاضی شدہ

شاعر نے طریقت میں اپنے تینوں مشائخ- خواجہ فخر الدین محمد دہلوی، خواجہ نور محمد مہاروی، قاضی محمد عاقل- کا تاریخی ترتیب سے ذکر کیا ہے اور ''جب قاضی ہمارے پیر ہوئے تو عصیاں کا ظلم دور ہوا'' کا صریح اشارہ قاضی محمد عاقل ہی طرف ہوسکتا ہے۔ یاد رہے کہ قاضی محمد عاقل، شاعر کے پیرومرشد کے خلیفۂ اجلّ تھے اور ظاہر ہے شاعر کو ان سے بھی دلی ارادت تھی۔

دیوان احمد یار کی تاریخ تکمیل شاعر نے خود ہی اپنے دیوان کے تکمیل کی تاریخ، مثنوی کے چند اشعار میں بیان کی ہے:

بہ تاریخ دہم ماہ محرّم
کہ بود آن روز عاشورا مکرم
ز ہجرت گر ترا خواہش شمار است
ہزار و یک صد وہم سال چار است
کہ گشتہ ختم این روشن کتابی
نہادم بر وی از دیوان خطابی
ز احمد یار اندر روزگاری
بود پیش بزرگان یادگاری(۲۲)

مندرجہ بالا اشعار میں صاف طور پر دیوان کی تاریخ تکمیل ۱۰محرّم۱۱۰۴ھ بیان ہوئی ہے۔ لیکن یہ صحیح معلوم نہیں ہوتی۔ جس کے شواہد حسب ذیل ہیں:

- دیوان میں نادر شاہ کے دہلی پر حملے (۵۲-۱۱۵۱ھ/۳۹-۱۷۳۸ء) کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جو ظاہر ہے ۱۱۰۴ھ میں مرتّب پانے والے دیوان میں نہیں آسکتا ہے؟

- دیوان میں ایک جگہ ۱۲۰۰ھ کا ذکر بھی موجود ہے۔
- شاعر، خواجہ نور محمد مہاروی کا مرید ہے۔ خواجہ صاحب کی وفات ۱۲۰۵ھ میں ہوئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ مبیّنہ تاریخ تکمیل دیوان اور خواجہ صاحب کی وفات میں پورے سو سال کا فاصلہ ہے جو بہت زیادہ ہے۔ یعنی جو مرید ۱۱۰۴ھ میں زندہ تھا اس کے شیخ ۱۲۰۵ھ میں وفات پاتے ہیں! یہ کیسے ممکن ہے؟

ہمارا خیال ہے کہ دیوان کے مرتّب ہونے کی تاریخ ۱۲۰۴ھ ہے اور کاتب نے ''ہزار و دوصد و ہم سال چار است'' لکھنا تھا اور غلطی سے ''ہزار و یک صد و ہم سال چار است'' لکھ دیا۔ کاش شاعر نے مادّۂ تاریخ بھی لکھا ہوتا تا کہ تاریخ کی مزید توثیق ہو جاتی۔

فقہ حنفی کا ایک مشہور درسی رسالہ قاضی قطب ہے۔ اس رسالے کا ایک منظوم ترجمہ *تحفۃ الفقہ* کے نام سے دستیاب ہے جس کے شاعر کا نام احمد یار ہے۔

خدمت جملہ عالم دیندار
عرض دارد فقیر احمد یار
قاضی قطب دین کاشانی
زین فرایض بہ نثر شد بانی
خواستم تا کنم نظم [کذا] او را
رونق نو دہم بزم [کذا] او را

احمد یار کے حوالے سے اس منظوم ترجمے کا ذکر شاید زیادہ اہم نہ ہوتا؛ لیکن اس ترجمے کے ایک قلمی نسخے کا اوچ شریف کی مخدوم سید شمس الدین گیلانی لائبریری میں موجود ہونا دلچسپ اتفاق ہے۔ یہ نسخہ بارہویں صدی ہجری میں کتابت ہوا۔(۲۳)

اب سے تقریباً ستّر سال پہلے بہاول پور کی ایک علمی شخصیت اور نواب صادق محمد خان خامس (م: ۱۹۶۶ء) نوابِ بہاول پور کے کتب خانہ کے ناظم، دبیر الملک مولوی محمد عزیز الرحمان عزیز بہاول پوری (۱۲۹۰-۱۳۶۳ھ/ ۱۸۷۳-۱۹۴۴ء) نے احمد یار اوچی اور اس کے دیوان کے مخطوطہ کے بارے میں دو مختصر تحریریں اپنی زیر ادارت بہاول پور سے علمی، ادبی اور تاریخی مصوّر ماہ نامہ *العزیز* میں چھاپی تھیں۔ ایک مضمون میں انھوں نے نواب صاحب کے کتب خانے میں دیوان احمد یار اوچی کے قلمی نسخے کی موجودگی کی اطلاع ان الفاظ میں دی:

> احمد یار صاحب دربار بہاول پور کے متوسلین میں سے تھے۔ ان کا ایک مکمل دیوان، قلمی، کتب خانۂ عالیہ سلطانی میں موجود ہے۔ اوچ کے رہنے والے تھے۔ نواب صاحب بہاول پور اور حضرت صاحب تونسہ شریف اور خواجہ نور محمد صاحب مہاروی علیہ الرحمۃ کی شان میں ان کے قصاید موجود ہیں۔۔(۲۴)

دوسرے مضمون کا عنوان ''تذکرۂ مشاہیر/ نوادر کتب خانہ سلطان العلوم بہاول پور عہدِ نواب بہاول خان ثالث

علیہ الرحمۃ والغفر ان کا ایک شاعر: احمد یار' تھا جس میں قدرے تفصیل شاعر کا نمونۂ کلام اور نسخے کی کیفیت بتائی ہے۔[۲۵] یہ سارا نمونۂ کلام اس دیوان میں موجود ہے جسے یکتا کے نام سے شایع کیا گیا ہے۔ گویا ستّر سال پہلے بھی ایک محقق نے دیوان احمد یار کو احمد یار اوچی کا دیوان قرار دیا تھا نہ کہ احمد یار خوشابی کا۔

ماحصلِ کلام: اس مختصر بحث کا ماحصل اور ہمارے نقطۂ نظر کا خلاصہ یہ ہے کہ جس دیوان کو ہمارے دوستوں نے یکتا خوشابی کا دیوان قرار دیا ہے وہ:

- ''احمد یار'' تخلّص شاعر کا دیوان ہے؛
- (بگمان غالب) شاعر اوچ کا رہنے والا ہے؛
- شاعر، خواجہ نور محمد مہاروی کا مرید ہے؛
- شاعر ۱۲۰۰ھ میں زندہ ہے۔

ان شہادتوں میں سے کسی ایک کا بھی نواب احمد یار خان ''یکتا'' خوشابی پر اطلاق ممکن نہیں ہے، کیوں کہ نہ اس کا تخلّص ''احمد یار'' ہے، نہ وطن اوچ، نہ وہ خواجہ مہاروی کا مرید اور نہ ۱۲۰۰ھ میں بقید حیات تھا۔

اس نقطۂ نظر کے اظہار کا ایک مقصد خود مرتّبین کو دعوت فکر دینا ہے کہ وہ اس دیوان کے مندرجات سے شاعر کے ذاتی حالات کے بارے میں کیا نتیجہ اخذ کرتے ہیں؟ کیوں کہ انھوں نے مقدمہ میں یکتا کے کلام کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے مثلاً مدح، توصیف، زہد و وعظ گوئی کے نمونوں میں کچھ شواہد دیے تو ہیں لیکن ان سے کوئی نتیجہ اخذ کرنے میں سکوت اختیار کیا ہے۔ ''محی الدین'' اور ''فخر الدین''، ''نور محمد'' اور اوچ کی مدح کے اشعار بطور شہادت درج ہیں لیکن ان میں سے کسی ایک کو بھی شاعر کے ذاتی حالات کی چھان پھٹک کے لیے استعمال نہیں کیا گیا۔ مرتّبین نے گویا پہلے ہی سے مان لیا تھا کہ یہ احمد یار خان یکتا خوشابی کا دیوان ہے لہٰذا ان کے مقدمے کے تمام مباحث کا رُخ اُدھر ہی رہا۔ یہ امر بھی تعجب انگیز ہے کہ ''ویژگی ہاے شعر یکتا'' بیان کرنے میں مرتّبین نے اس مجموعے میں شامل صرف غزلوں کو اساس بنایا ہے اور یکتا کی مثنویات کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا، حالانکہ یہ مثنویاں، مبیّنہ ''دیوان یکتا خوشابی'' کی فنی اعتبار سے ساقط غزلوں سے بدرجہا بہتر اور پختہ تر ہیں۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ محمد صابر، ''احمد یار خان یکتا خوشابی (شاعر قرن دوازدہم ہجری)، کاوش، شعبۂ فارسی، جی سی یونیورسٹی، لاہور، مسلسل شمارہ ۱۲-۱۳،۲۰۰۴-۲۰۰۳ء، ص ۱۵۶-۱۶۳

۲۔ سیّدہ سارا زاہرا[کذا] بخاری، ہنر واندیشۂ احمد یار خان یکتا خوشابی، ایم فل سیشن ۸-۲۰۰۶ء، زیر نگرانی ڈاکٹر محمد صابر، شعبۂ فارسی، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۵۰ صفحات۔ اس تھیسز کی بنیاد بھی دیوان احمد یار، نسخۂ شیرانی رہا ہے اور اسی کے حوالے سے یکتا کے فن اور فکر پر بحث کی گئی ہے۔ جیسا کہ ہم نے اپنے پیش نظر مقالے میں بتایا ہے، نسخۂ شیرانی کسی اور احمد یار کا دیوان ہے، اس لحاظ سے مذکورہ تھیسز میں یکتا کے فن اور فکر پر ساری بحث بے اساس ٹھہرتی ہے!

۳۔ S.M.Abdullah,A Descriptive Catalogue of Persian , Urdu ,& Arabic Manuscripts in the Punjab Unviversity Library,Lahore,1948,vol.I,Fasciculus II,p.547

۴۔ بشیر حسین، محمد، فہرست مخطوطات شیرانی، لاہور، ۱۹۷۵ء، ج ا، ص ۱۱۲

۵۔ منزوی، احمد، فہرست نسخہ ہای خطی فارسی، تہران، ۱۳۴۹ش، ج ۳، ص ۲۲۲۰؛ ایضاً، فہرست مشترک نسخہ ھای خطی فارسی پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ج ۸، ص ۹۶۸

۶۔ مرتبین، مقدمۂ دیوان یکتا خوشابی، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۲۴

۷۔ ایضاً

۸۔ ایضاً، ص ۲۰۵

۹۔ منزوی، فہرست مشترک نسخہ ھای خطی فارسی پاکستان، ج ۸، ص ۱۰۷۵، استاد منزوی نے اسی ضمن میں یکتا کی مثنوی ہیرورانجھا کا تعارف لکھتے ہوئے یہ جملہ لکھا ہے کہ یہ مثنوی بہ اہتمام ڈاکٹر محمد باقر، لاہور ۱۳۲۷ خورشیدی چھپی ہے! (ص ۱۰۷۶) استاد منزوی کو التباس ہوا ہے۔ ہیر ورانجھا، مولوی محمد باقر نے ۱۳۲۷ قمری میں لاہور سے چھپوائی تھی۔ مولوی صاحب فورمن کالج، لاہور میں استاد تھے۔ ڈاکٹر محمد باقر نے، جو پنجاب یونیورسٹی میں فارسی کے پروفیسر تھے، اپنی کتاب پنجابی قصے فارسی زبان میں، لاہور، ۱۹۵۷ء، ج ا، ص ۱۵۹-۱۶۷ میں اس مثنوی اور یکتا کا مختصر تعارف لکھا ہے اور دو صفحے کا انتخاب مولوی محمد باقر کے ایڈیشن کو سامنے رکھتے ہوئے شایع کیا ہے۔

۱۰۔ مرتبین، مقدمۂ دیوان یکتا خوشابی، ص ۲۵

۱۱۔ آزاد بلگرامی، غلام علی، سرو آزاد، بہ سعی و تصحیح و تحشی عبداللہ خان، بہ اہتمام مولوی عبدالحق، کتب خانۂ آصفیہ، حیدر آباد دکن، ۱۹۱۳ء، ص ۲۰۰-۲۰۱

۱۲۔ خوشگو، بندرابن داس، سفینۂ خوشگو، دفتر ثالث، بہ اہتمام شاہ عطاالرحمان کاکوی، پٹنہ، ۱۹۵۹ء، ص ۲۷۵

۱۳۔ یکتا، مثنوی ہیر ورانجھا مشمولہ دیوان یکتا خوشابی، ص ۲۸۹

۱۴۔ مثنوی گلدستۂ حسن مشمولہ دیوان یکتا خوشابی، ص ۲۱۰

۱۵۔ یکتا، شش فصل، قلمی نسخہ، سندھالوجی انسٹی ٹیوٹ، سندھ یونیورسٹی، جام شورو (نمبر ۱۲۷۵)، ورق ۲ الف؛ پنجاب میں ہمارے اس خوش ذوق شاعر نے اٹھارہویں صدی میں ''خسی در موج'' کی ترکیب استعمال کی ہے۔ ایک صدی بعد، ایرانی ادیب اور مفکّر جلال آل احمد (وفات: ۱۹۶۹ء) نے خسی در میقات کے نام سے اپنا سفرنامۂ حج لکھا۔

۱۶۔ آزاد بلگرامی، سرو آزاد، ص ۲۰۱؛ آزاد بلگرامی، انتخاب شعرای سند از تذکرۂ ید بیضا [و ریاض الشعرا، والہ داغستانی]، بقلم اعجاز الحق قدوسی مرحوم، ص ۳۵-۳۶؛ خوشگو، سفینۂ خوشگو، ص ۱۹۰-۱۹۱؛ بھگوان داس ہندی، سفینۂ ہندی، بہ اہتمام شاہ عطاء الرحمان کاکوی، پٹنہ، ۱۹۵۸ء، ص ۲۶۲-۲۶۳؛ علی قلی والہ داغستانی، تذکرۂ ریاض الشعرا، مقدمہ، تصحیح و تحقیق سید محسن ناجی نصر آبادی، تہران، ۱۳۸۴ شمسی، ج ۴، ص ۲۵۳۳-۲۵۳۴

۱۷۔ محمد گلھوی [کذا: گھلوی]، خیر الاذکار فی مناقب الابرار، ترتیب و تہذیب و حواشی عبد العزیز ساحر، واہ کینٹ، ۲۰۱۰ء، ص ۹۷ ''شاہ احمد یار کہ یکی از غلامان حضرت قبلۂ عالم [یعنی خواجہ نور محمد مہاروی] قدس سرّہ است.'' خیر الاذکار، خواجہ نور محمد مہاروی کے حالات، مناقب اور ملفوظات پر مبنی ہے۔ اس کا ایک قلمی نسخہ، جس پر کوئی تاریخ کتابت درج نہیں ہے، پیر اجمل چشتی، چشتیاں شریف کے پاس تھا اور اس نسخے کا کاتب، احمد یار بن محمد امین نامی شخص ہے (محوّلہ بالا، ص ۲۲)۔

۱۸۔ خلیق احمد نظامی، تاریخ مشائخ چشت، دلّی، ۱۹۸۴ء، ج ۵، ص ۲۵۹

۱۹۔ رکن الدین (جامع) مقابیس المجالس/اشارات فریدی، ملفوظات خواجہ غلام فرید، اردو ترجمہ واحد بخش سیال، لاہور ۱۴۱۱ھ، ص ۱۷۵

۲۰۔ محمد اعظم اسدی ہاشمی بہاول پوری، تذکرۃ الخوانین معروف بہ جواہر عباسیہ، عکس قلمی نسخہ، مملوکہ راقم السطور، ورق ۵۲ ب: ''میر محمد کاظم خان بہ تقریب امور ضروریہ خود بہ شاہجہان آباد رفتہ و در حضرت شاہ عالم چغتا ذکر اوصاف حمیدہ و خصال پسندیدۂ حضور عالی را بہ احسن وجوہ ظاہر نمودہ فرمان ایالت ملک کچھی و خلعت فاخرہ و خطاب رکن الدولہ نصرت جنگ حافظ الملک محمد بہاول خان بہادر عباسی حاصل آورد۔''؛ محمد عزیز الرحمان عزیز، صبح صادق، اردو اکیڈمی، بہاول پور، ۱۹۸۸ء طبع ثالث، ص ۹۲؛ محمد طاہر، ریاست بہاول پور کا نظم مملکت ۱۸۶۶ تا ۱۹۴۷ء، بزم ثقافت ملتان، ۲۰۱۰ء، ص ۱۵۷

۲۱۔ مقابیس المجالس، ص ۱۰۴۵

۲۲۔ دیوان یکتا خوشابی، ص ۲۰۵؛ ان اشعار کے اوپر یہ سرخی ہے ''قطعۂ تاریخ تکمیل دیوان احمد یار یکتا''، یہ عنوان دیوان احمد یار کے نسخہ شیرانی میں نہیں ہے اور مرتّبین نے از خود اضافہ کیا ہے۔ چونکہ پورے نسخے میں لفظ ''یکتا'' کہیں موجود نہیں ہے، اس عنوان سے یہ گمان گذرتا ہے کہ واقعی یکتا کا دیوان ہے۔

۲۳۔ منزوی، فہرست مشترک نسخہ ہای خطی پاکستان، ج ۸، ص ۱۴۰۱

۲۴۔ محمد عزیز الرحمان عزیز بہاول پوری، ''نوادر کتب خانۂ سلطانی''، العزیز، بہاول پور، جنوری ۱۹۴۱ء، ص ۴۸

۲۵۔ العزیز، بہاول پور، اپریل ۱۹۴۱ء، ص ۱۷-۱۸؛ اس مضمون کی اطلاع رسانی اور فراہمی ڈاکٹر عصمت درّانی، شعبۂ فارسی اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور کے ذریعے ہوئی جس کے لیے ان کا بے حد ممنون ہوں۔

ڈاکٹر محمد علی اثر
۹/۲۲۶-۴-۲۰، چوک، حیدر آباد-۵۰۰۰۰۲
سابق پروفیسر شعبہ اردو، جامعہ عثمانیہ، حیدر آباد، انڈیا

صغریٰ ہمایوں مرزا: سماجی اور صحافتی خدمات

Dr. Muhammad Ali Asar
Ex Prof.Department of Urdu,Jamia Islamia,Hayderabad,India

Sughra Hmayun Mirza: Social and Journalistic Services

Sughra Hamayum Mirza was born in 1884 in a respectable family of Hairderabad. This family boasts of many famous literary persons especially Faryaat Azeemabadi, Shaad Azeemabadi, and Imdaad Imam Aser. Sughra showed interest in literature from her early age. Later she performed an active role and set her identity in literature and literary journalism. In this research paper her services in different fields have been discussed.

صغریٰ بیگم حیاؔ، حیدر آباد کے ایک ذی علم اور معزز گھرانے میں ۱۸۸۴ء میں پیدا ہوئیں۔ ان کے والد ڈاکٹر صفدر علی مرزا ایک وضع دار اور شریف النفس انسان تھے۔ وہ ریاستِ حیدر آباد کے محکمۂ فوج میں کیپٹن کے عہدہ پر فائز تھے۔ صغریٰ بیگم کی تعلیم و تربیت کا آغاز اس زمانے کے اعلیٰ خاندان کی لڑکیوں کی طرح گھر پر ہی ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب کہ شریف گھرانوں کی لڑکیاں گھر کی چار دیواری میں مقید رہتی تھیں۔ تعلیم کی غرض سے بھی مستورات کا گھر سے باہر قدم رکھنا معیوب سمجھا جاتا تھا۔ صغریٰ بیگم کو لڑکپن ہی کے زمانے سے تعلیم کا غیر معمولی چسکہ لگ گیا تھا۔ اسی زمانے سے ان کی ذہانت و فطانت کے جوہر کھلنے لگے تھے۔ چنانچہ ایک مختصر سے عرصے میں انھوں نے نہ صرف اردو اور فارسی زبان میں اچھی خاصی استعداد حاصل کر لی تھی بلکہ ان زبانوں میں مضمون نگاری اور شعر گوئی کا بھی آغاز کر دیا تھا۔

۱۹۰۱ء میں جب کہ صغریٰ بیگم حیاؔ کی عمر ابھی ۱۸، ۱۹ سال کی تھی ان کی شادی پٹنہ کے معزز اور ذی مرتبت خاندان کے بیرسٹر سید ہمایوں مرزا سے ہوگئی۔ یہ صغریٰ بیگم حیاؔ کی خوش قسمتی تھی کہ انھیں بیرسٹر ہمایوں مرزا جیسا روشن خیال، وسیع النظر

اور اعلیٰ تعلیم یافتہ شوہر ملا۔ ہمایوں مرزا ایک ممتاز بیرسٹر ہونے کے علاوہ ایک خوش گو شاعر، مورّخ اور باکمال نثر نگار بھی تھے۔ ان کے والد سید شاہ الفت فریادؔ عظیم آبادی ایک بلند پایہ شاعر تھے۔ ان کے شاگردوں میں شادؔ عظیم آبادی اور امداد امام اثر بہت مشہور ہوئے۔ صغریٰ بیگم اور ہمایوں مرزا کے نظریات اور تصورات میں غیر معمولی ہم آہنگی اور ہم خیالی کی وجہ سے صغریٰ صاحبہ کی سماجی وتہذیبی علمی وادبی اور فلاحی، اصلاحی صلاحیتوں کو پھلنے پھولنے اور پوشیدہ چنگاریوں کو شعلہ بننے کا موقع مل گیا۔ انھوں نے اپنی تحریروں اور تقریروں کے ذریعے آزادیٔ نسواں، بہبودیٔ نسواں اور عورتوں کی تعلیم و تربیت کے سلسلے میں تحریک چلائی۔ وہ عورتوں کے پردے کے خلاف تھیں لیکن شرعی پردے پر اصرار کرتی تھیں۔ چہرہ، ہاتھ اور پیر کو کھلا رکھنے کو معیوب نہیں سمجھتی تھیں۔ انھوں نے خود بھی پردے کو خیر باد کہہ کر مردوں کے جلسوں کو مخاطب کیا۔ ایسے موقعوں پر اُن کے قابل شوہر کی بھرپور تائید اور پشت پناہی نے سونے پر سہاگے کا کام کیا۔ بیگم ہمایوں مرزا کے اتبّاع اور پیروی میں دیگر اعلیٰ تعلیم یافتہ روشن خیال خواتین نے بھی دھیرے دھیرے پردے کو خیر باد کہہ دیا۔

صغریٰ بیگم نے نہ صرف عورتوں کے پردے کے خلاف آواز اٹھائی بلکہ بچپن کی شادی، تعدد ازدواج اور جہیز کے مروجہ رسوم کی بھی مخالفت کی۔ ''انجمن خواتین دکن'' کی وہ بنیاد گزار تھیں۔ یہ انجمن ۱۹۱۷ء میں قائم ہوئی تھی۔ اس کے اجلاسوں میں عورتوں کی تعلیم و تربیت اور بہبودیٔ نسواں اور آزادیٔ نسواں جیسے موضوعات پر مباحثے ہوا کرتے تھے۔ ۱۹۲۰ء میں اس انجمن کے زیر اہتمام ''النساء'' کے عنوان سے ایک رسالہ جاری کیا گیا تھا جس کی تفصیل آگے آئے گی۔ انجمن خواتین دکن کی جانب سے بیواؤں اور بے سہارا لڑکیوں کی شادی کے لئے رقمی امداد بھی فراہم کی جاتی تھی۔ ہندوؤں اور مسلمانوں میں اتحاد، یکجہتی اور یگانگت کے جذبات پیدا کرنا صغریٰ ہمایوں مرزا کا مقصدِ حیات تھا۔

صغریٰ ہمایوں مرزا کو غریب، مفلس اور نادار لڑکیوں کا بے حد خیال تھا۔ ان کی خواہش تھی کہ لڑکیوں کی تعلیم و تربیت کے لیے ایسے مدارس قائم کئے جائیں جہاں غریب لڑکیوں کو ایک طرف نوشت وخواند سے واقفیت بہم پہنچائی جائے تو دوسری طرف ان کی فنی تعلیم، دست کاری اور امور خانہ داری کی تعلیم کا بھی انتظام ہو۔ تعلیم نسواں اور لڑکیوں کی فلاح و بہبود سے متعلق ان کے تصورات اور نظریات کو عملی شکل میں دیکھنے کے لیے انھوں نے اپنی جائیداد کا ایک حصہ اپنے والد کے نام پر وقف کرکے ہمایوں نگر میں مدرسۂ نسواں صفدریہ کا قیام عمل میں لایا۔ اس درس گاہ میں لڑکیوں کو مکتبی تعلیم کے علاوہ صنعت وحرفت کی تعلیم سے بھی آراستہ کیا جاتا تھا۔ اس مدرسہ کا آغاز ایک پرائمری اسکول کی حیثیت سے ہوا تھا جس کے مکمل اخراجات خود صغریٰ ہمایوں مرزا برداشت کرتی تھیں۔ بعد میں ترقی کرتے ہوئے یہ اپر پرائمری اسکول بنا اور اب ایک امدادی (Aided) ہائی اسکول کی حیثیت سے کام کررہا ہے۔ جس میں ٹرینڈ اساتذہ خدمات انجام دے رہے ہیں۔ ان تمام مصروفیتوں کے علاوہ صغریٰ ہمایوں مرزا کو بقول سیدہ لطیف النساء سوشل کاموں سے بھی بڑی دلچسپی تھی۔ جلسے منعقد کرنا، تقریریں کرنا، قوم کی ضرورتوں پر چندہ جمع کرنا، قوم کی خدمت کے لیے افرادِ ملت کو مہیا کرنا، قوم کی ہمہ جہتی اصلاح کی کوشش کرنا، ترک رسومات کی تحریک، غرض ان کی زندگی ایک مشین تھی جو ہمیشہ قوم کی فلاح و بہبود کے لیے حرکت میں رہتی۔

سماجی اور رفاہی خدمات کے علاوہ بیگم صغریٰ ہمایوں کا بیشتر وقت تصنیف وتالیف، شعر وشاعری میں گزرتا یا پھر مطالعے میں۔ حصول علم کا انھیں اس قدر شوق تھا کہ شادی کے بعد بھی تصنیف و تالیف اور لکھنا پڑھنا یا تقریریں کرنا ہی ان کا اوڑھنا بچھونا تھا، یہاں تک کہ سیر وتفریح کے اوقات میں بھی وہ اپنی سیاحت کی روداد روز ناموں کی شکل میں پابندی سے تحریر کیا کرتی تھیں اور پھر بعد کو جب وہ اپنے وطن واپس آجاتیں ان روز ناموں کی مدد سے سفرنامے مرتب کر کے شائع کر دیا کرتیں۔ اس طرح ان کے اب تک درج ذیل چھے سفرنامے منظر پر آئے۔

۱۔سفرنامۂ عراق ۲۔سفرنامۂ یورپ (دوجلدوں میں) ۳۔سفرنامۂ پونا و والٹیر

۴۔سیر بہار و بنگال ۵۔سیاحت جنوبی ہند ۶۔رہبر کشمیر

صغریٰ ہمایوں مرزا نے عراق کے اہم مقامات پر مشتمل اپنی زندگی کا پہلا سفر ۱۹۰۶ء میں اپنے شوہر کے ساتھ کیا تھا۔ دوسرا سفر ۱۹۰۹ء میں ایلورہ، اجنتا اور اورنگ آباد کا کیا۔ ۱۹۱۱ء میں انھوں نے بنارس، مظفر پور، پٹنہ اور کلکتہ کی سیر وسیاحت کی۔ ۱۹۱۶ء میں پونا، گلبرگہ، والٹیر اور مدراس کی سیر کی۔ ۱۹۲۱ء میں نیلگری، پانڈی چری، ترچنا پلی، تنجاور، ناگور، کوڑی کنال وغیرہ کا سفر کیا۔ ۱۹۲۴ء میں انہوں نے مغربی دنیا کی سیر وسیاحت کی اور فرانس، ہالینڈ، جرمنی، سوئٹزرلینڈ اور انگلستان کے مختلف مقامات کا دورہ کیا۔ ۱۹۲۸ء میں انھوں نے اپنی زندگی کا آخری سفر کشمیر کا کیا، اس دوران انھوں نے ہندوستان کے مختلف مقامات جیسے راولپنڈی، لاہور، امرتسر، دہلی، علی گڑھ اور اجمیر شریف وغیرہ کی سیر وتفریح کی۔ ان تمام اسفار کی روداد کو صغریٰ ہمایوں مرزا نے بڑے دلچسپ اور موثر انداز میں مرتب کر کے کتابی صورت میں شائع کر دیا ہے۔

صغریٰ ہمایوں مرزا بیک وقت شاعر بھی تھیں اور نثر نگار بھی۔ انھوں نے ناول بھی لکھے ہیں اور افسانے بھی۔ سفر نامے بھی لکھے ہیں اور مضامین ومقالات اور مکاتیب بھی۔ وہ سماجی کارکن اور اردو تحریک کی نمائندہ بھی تھیں اور ''النساء'' اور زیب النساء'' کی مدیرہ بھی۔ اس وقت کے مختلف رسائل وجرائد میں ان کے مضامین بڑے اشتیاق سے پڑھے جاتے تھے۔ ڈاکٹر زینت ساجدہ لکھتی ہیں:

> اللہ اللہ کیا نصیبا پایا تھا۔ راشد الخیری ''عصمت'' میں، ممتاز علی ''تہذیب نسواں'' میں انھیں قدر ومنزلت سے چھاپتے تھے۔ ''مخزن'' کے ایڈیٹر شیخ عبدالقادر ان پر توصیفی نوٹ لکھتے تھے۔ سر محمد اقبال انھیں سراہتے تھے۔ رابندرناتھ ٹیگور ان کے گھر مہمان ہوتے تھے۔ بڑے بڑے امراء اور رئیس ان کی میزبانی پر فخر کرتے تھے۔

جہاں تک صغریٰ ہمایوں مرزا کی صحافتی خدمات کا تعلق ہے۔ انھوں نے ''انجمن خواتین دکن'' کے قیام کے دوسرے ہی سال ۱۹۲۰ء میں ''النساء'' کے نام سے اپنی ادارت میں ایک ماہ نامہ جاری کیا تھا۔ حیدرآباد دکن میں کسی خاتون مدیر کی ادارت میں شائع ہونے والا یہ پہلا نسوانی رسالہ تھا۔ اس سے پہلے مولوی محبّ حسین نے ۱۸۹۴ء میں ''معلم نسواں'' کے نام سے ایک نسوانی رسالہ جاری کیا تھا۔ رسالہ ''النساء'' کا سن اجراء ڈاکٹر طیب انصاری نے ''حیدرآباد میں اردو صحافت'' میں اور مولوی انیس دہلوی نے ''اردو ادب کو خواتین کی دین'' میں ۱۹۱۹ بتایا ہے جو محلِ نظر ہے۔ خود صغریٰ ہمایوں مرزا نے ''النساء'' کے پہلے شمارے میں اس کی تاریخ اجراء پر روشنی ڈالتے ہوئے اطلاع دی ہے:

اس (رسالے) کی پیدائش کا دن یکم شعبان ۱۳۳۸ھ (مطابق ۲۱/اپریل ۱۹۲۰ء) ہے۔آج ہم ''النساء'' کا پہلا نمبر ناظرات اور ناظرین کی خدمت میں پیش کر رہے ہیں، ہماری بہنیں بھی اگر اس میں مضامین لکھنے میں دلچسپی لیں اور اس کو تبادلۂ خیالات کا ذریعہ سمجھیں تو ہم جانیں گے کہ ہماری کوشش ومحبت بار آور ہوئی۔

اِسی طرح ''باغ دل کُشا'' کے مولف جناب صمصام شیرازی نے بھی اس رسالے کا سنہ اجراء سہواً ۱۹۲۸ء لکھا ہے۔

رسالہ ''النساءُ'' ہجری مہینے کی پہلی تاریخ کو مطبع نظام دکن حیدر آباد میں طبع ہو کر دفتر النساء کنٹہ روڈ حیدر آباد سے پابندی کے ساتھ شائع ہوتا تھا۔اس رسالے کی ضخامت ۲۴ تا ۴۰ صفحات تھی، زرسالانہ تین روپے اور ہر شمارے کی قیمت پانچ آنے تھی۔

''النساءُ'' کے سرورق پر ''نصر من اللہ فتح قریب'' کی آیت ہلالی چاند کی شکل میں نقل ہوتی اور اس کے اوپر بسم اللہ الرحمٰن الرحیم لکھا ہوتا۔اس رسالے کے ظاہری و باطنی حسن پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر طیب انصاری نے لکھا ہے:

> النساء کا ظاہرا تنا خوبصورت نہیں تھا جتنا اس کا باطن حسین اور حیات افروز تھا۔معیاری اعتبار سے 'النساءُ نے خواتین دکن کی تعمیری، سماجی و مذہبی خطوط پر ٹھوس خدمات انجام دیں۔عورتوں اور لڑکیوں کے اس ماہ وار رسالے نے صحت منداور ترقی یافتہ معاشرے کی تشکیل اور مذہبی اصولوں کے زیر سایہ پروان چڑھنے والے سماج میں گراں قدر کارنامے انجام دیئے۔

محبِّ حسین کے رسالے ''معلم نسواں'' کے بند ہونے کے بعد صغریٰ ہمایوں مرزا کے رسالے ''النساءُ'' نے خواتین میں علمی وادبی ذوق پیدا کرنے میں ایک نمایاں کردار ادا کیا۔''النساءُ'' گویا انجمن خواتینِ دکن کا ترجمان بن گیا۔اس انجمن سے متعلق خبریں اور جلسوں کی روداد بھی ہر ماہ پابندی سے شائع ہوتی تھی چنانچہ ''انجمن خواتین دکن'' کی ایک روداد میں انجمن کے مالی موقف کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اطلاع دی گئی ہے کہ:

> اس انجمن کو سرکار سے کسی قسم کی بھی امداد نہیں ہے۔صرف ممبروں کے چندے پر گزر رہے بیگم صاحبہ مسٹر سید ہمایوں مرزا نے جو انجمن کی صدر ہیں ایک جائیداد ۴۵ روپے ماہانہ کی انجمن کو وقف کر دی ہے۔اس انجمن کے تحت رسالہ 'النساءُ بھی نکلتا ہے۔انجمن کے فنڈ میں اس وقت ۱۲۰۰ روپے کے سرکاری نوٹ ہیں۔۲۷ روپے سالانہ منافع ملتا ہے۔

رسالۂ ''النساءُ'' کے اغراض ومقاصد درج ذیل تھے۔

۱۔ اصلاحِ خیالاتِ نسواں

۲۔ خواتین دکن میں لکھنے اور پڑھنے کو عام کرنا۔

۳۔ خواتینِ دکن کو مضمون نگاری کا شوق دلانا۔

۴۔ مسلم مستورات کی گری ہوئی حالت کو اُبھارنا۔

۵۔ مستورات کے حقوق کا تحفظ اور ان کی حمایت اور وکالت کرنا۔

رسالہ ’’النساء‘‘ میں مختلف النوع معلوماتی علمی اور ادبی مضامین شائع ہوا کرتے تھے۔ یہ مضامین ایک طرف مستورات کے علمی اور ادبی ذوق کو پروان چڑھانے کا باعث بنتے تو دوسری طرف ان کی تعلیم وتربیت اور رہنمائی میں بھی مددگار ہوتے۔اس رسالے کی اہمیت کا اعتراف اس دور کے مشاہیر ادب اور علماء وفضلاء نے بھی کیا ہے چنانچہ علامہ اقبال نے لاہور سے صغریٰ ہمایوں مرزا کے نام اپنے مکتوب مورخہ ۲۸ نومبر ۱۹۲۲ء میں اس رسالے کے بارے میں اپنے تاثرات قلمبند کرتے ہوئے لکھا ہے:

> مکرمہ رسالہ’النساء‘ کے لئے نہایت سپاس گذار ہوں یہ بہت اچھا رسالہ ہے مجھے یقین ہے کہ اس کا مطالعہ مسلمان عورتوں کے لئے بہت سبق آموز ہوگا۔

رسالہ ’’النساء‘‘ کے مختلف شماروں میں خواتین سے متعلق مختلف النوع موضوعات جیسے عورتوں کی تعلیم وتربیت، پرورش وتربیت، پرورش وتربیتِ اطفال، صبر واستقلال، امور خانہ داری، حفظان صحت، کفایت شعاری اور پکوان کی تراکیب کے پہلو بہ پہلو خواتین سے متعلق ملک اور بیرون ملک کی خبریں بھی شائع کی جاتی تھیں و نیز علمی ادبی، اخلاقی، معاشرتی، اصلاحی، سوانحی تاریخی مضامین، نظمیں، غزلیں، سفرنامے اور ناولوں کے علاوہ کتب ورسائل پر پُر از معلومات نقد وتبصرے بھی شائع ہوتے تھے۔ ڈاکٹر مجیب انصاری نے اپنے ایک مضمون میں رسالہ ’’النساء‘‘ کی ادبی خدمات کا تذکرے کرتے ہوئے لکھا ہے:

> لڑکیوں میں لکھنے کی عادت پیدا کرنے اور ادب کی طرف ترغیب دلانے کے لیے بہترین مضامین پر سونے اور چاندی کے تمغے دینے کا طریقہ رائج کیا گیا اور طے پایا کہ سال میں جن کے مضامین عمدہ ہوں گے ان کو میڈل دیا جائے گا۔ مضامین قصوں کے پیرائے میں تاریخی یا نامور خواتین کے حالات پر مشتمل ہوں۔

صغریٰ ہمایوں مرزا یہ چاہتی تھیں کہ ’’النساء‘‘ میں خواتین کے مضامین زیادہ تعداد میں شائع ہوں۔ ان کی یہ خواہش ثمر آور ثابت ہوئی، چنانچہ اس رسالہ میں لڑکیوں اور خواتین کے مضامین بڑی تعداد میں چھپنے لگے۔ یہاں اس بات کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ ’’النساء‘‘ صرف خواتین ہی کے مضامین کے لیے مختص نہیں تھا بلکہ اس میں ان حضرات کے مضامین بھی چھپتے تھے جو خواتین کے مسائل اور بہبودیٔ نسواں سے دلچسپی رکھتے تھے۔

اہل قلم حضرات کے مضامین اس رسالے کی زینت بنتے تھے۔ ان میں شبلی نعمانی، سید محمد ہادی رسوا، نظم طباطبائی، بابائے اردو مولوی عبدالحق، نواب وقار الملک، محبّ حسین، سید ہمایوں مرزا وغیرہ اور جن خواتین نے اپنے مضامین سے ’’النساء‘‘ کی زینت کو چار چاند لگائے یا جنھوں نے ’’النساء‘‘ میں چھپنے کے بعد شہرت کی ارتقائی منزلیں طے کیں ان میں نوشابہ خاتون، رفیعہ سلطانہ، طیبہ بیگم، جہاں آراء بیگم، فاطمہ صغریٰ، لطیف النساء بیگم، سارہ بیگم، خورشید نذیر وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ خود صغریٰ ہمایوں مرزا بھی اس رسالے کے لئے خصوصی طور پر بڑے دلچسپ اور معلوماتی مضامین تحریر کیا کرتی تھی۔ ان میں سے کچھ مضامین کے عنوانات یہ ہیں: نسوانی سماج کی اصلاح، سودیشی اشیاء کا استعمال، اہل ملک کی ترقی، مقامی زبانوں کی حوصلہ افزائی، حقوق نسواں، ہندو مسلم اتحاد، کلیات و جامعات کا قیام وغیرہ۔ ان مضامین کے علاوہ صغریٰ ہمایوں مرزا کے سفرنامے،

سفرنامہ یورپ،سفرنامہ پونا وو الٹیر اور ناول موتی اور سرگذشت حاجرہ ''النساء'' ہی میں بالاقساط شائع ہوئے۔

رسالہ ''النساء'' کی اشاعت کے بعد صغریٰ ہمایوں مرزا کی ادارت میں لاہور سے ایک اور رسالہ ''زیب النساء'' کئی سال تک شائع ہوتا رہا لیکن اس کا اجراء کب ہوا اور یہ ماہنامہ کب تک شائع ہوتا رہا اس کی تفصیلات معلوم نہ ہوسکیں۔

حوالہ جات

۱۔ صغریٰ ہمایوں مرزا حیا،انوار پریشاں، دیباچہ ص ۲

۲۔ نورالحسن،صغریٰ ہمایوں مرزا، یاد صغریٰ ہمایوں مرزا، ص ۱۱

۳۔ بھارت چند کھنہ، یاد صغریٰ ہمایوں مرزا، ص ۳۶

۴۔ سید علی اکبر، پروفیسر، یاد صغریٰ ہمایوں مرزا، ص ۸

۵۔ سیدہ لطیف النساء بیگم، دکن کی غیر معمولی خاتون، یاد صغریٰ ہمایوں مرزا، ص ۲۱

۶۔ زینت ساجدہ، ڈاکٹر، کچھ صغریٰ ہمایوں مرزا کے بارے میں، یاد صغریٰ ہمایوں مرزا، ص ۱۹

۷۔ طیب انصاری، ڈاکٹر، حیدرآباد میں اردو صحافت، ص ۱۰۹

۸۔ انیس دہلوی، مولوی، خواتین کے رسالے، مشمولہ اردو ادب کو خواتین کی دین، ص ۲۲۱

۹۔ صغریٰ ہمایوں مرزا، النّساء، شمارہ۔ ا جلد۔ ا ص ۲

۱۰۔ صمصام شیرازی، باغ دلکشا، بحوالہ حیدرآباد دکن کے علمی و ادبی رسائل (ڈاکٹر انورالدین)، ص ۱۹۱

۱۱۔ طیب انصاری، ڈاکٹر، یاد صغریٰ ہمایوں مرزا، ص ۵۰

۱۲۔ رسالہ النساء، جلد ۵۔ شمارہ ۱، ۲، ص ۲۶

۱۳۔ ایضاً جلد ۶ شمارہ ۹۔ ۱۰، ۱۳۴۳ھ ص ۲

ڈاکٹر علی بیات
استاد شعبہ اردو، یونیورسٹی آف تہران، ایران

قاضی سجاد حسین کا مترجمہ دیوانِ حافظ

Dr. Ali Bayat
Department of Urdu,University of Tehran.Iran

Translated Dewaan of Hafiz by Qazi Sajjad Hussain

Qazi Sajjad Hassain was a renowned scholar and translator of the Sub-continent. He was born in Bajor in 1910. He translated many classical scripts of Persian literature. He was honored by the government of Iran for his great work for the Persian language and literature. In this research paper the qualities of his translated "Dewaan e Hafiz" have been discussed in detail.

برّ عظیم پاک و ہند میں فارسی زبان وادب کے عظیم کارناموں کی، کئی صدیوں سے، ادب دوست طبقے کے توسط سے پذیرائی مل رہی ہے اور حق یہ ہے کہ اس خطۂ ارضی کے ادیبوں اور دانشوروں نے جس طرح کی فارسی زبان و ادب کی خدمات سرانجام دی ہیں، وہ تعریف و تمجید کی حدّ سے باہر ہیں۔ ان عظیم ادبی شہپاروں میں سے ایک، حافظ شیرازی کی دلکش اور نغز غزلیں ہیں، جو حافظ کی اپنی زندگی ہی میں، یہاں مشہور خاص و عام ہوگئیں اور آٹھویں صدی ہجری سے لیکر آج تک، ہر کوئی اپنی سمجھ بوجھ کے مطابق، ان سے حظّ اٹھانے کی کوشش میں لگا ہوا ہے۔ جب تک فارسی کا دور دورہ برّ عظیم پاک و ہند میں رہا، تو ان کے کلام کو فارسی ہی میں پڑھنے اور سمجھنے کی کوششیں گئیں، لیکن جب فارسی کا ستارہ اقبال، افول و تنزّل کی طرف گامزن ہوا اور اردو اور دیگر علاقائی زبانوں کو پھلنے پھولنے کا موقع مل گیا، تو اہل ذوق کو یہ محسوس ہوا کہ اس پُر کیف کلام کو فارسی کے کوچے سے نابلد لوگوں تک پہنچانا از بس ضروری ہے۔ اس لیے انیسویں صدی سے لیکر آج تک فارسی کے مشہور ادبی کارناموں کے ساتھ ساتھ، حافظ کے کلام کا بھی اردو اور بڑ عظیم کی دیگر زبانوں میں تراجم کے عمل نے زور پکڑا ہے۔ چنانچہ دیوان حافظ کے بہت سے اردو تراجم مطبوعہ اور غیر مطبوعہ شکل میں دستیاب ہیں۔ ان تراجم میں، مولانا قاضی سجاد حسین کے ترجمے کا شمار، اس سرزمین کے مقبول و مشہور تراجم میں ہوتا ہے۔ ذیل میں اس ترجمے کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ، اختصاراً پیش خدمت ہے۔

مترجم کا تعارف: مولینا قاضی سجاد حسین ۳ نومبر ۱۹۱۰ء میں کرتپور ضلع بجنور کے ایک علمی و تاریخی خاندان میں پیدا ہوئے۔ان کے والد حکیم قاضی شمشاد حسین نے اپنے بیٹے کی تعلیم و تربیت پر غیر معمولی توجہ دی۔کوثر چاند پوری کے مطابق:

> عربی و فارسی کی ابتدائی تعلیم کرتپور ہی میں ہوئی۔۱۳۴۴ھ.ق انہیں دارالعلوم دیوبند میں داخل کیا گیا۔۱۳۴۸ ھ.ق تک وہاں تعلیم پاتے رہے۔سند فراغت حاصل کرنے کے بعد ۱۳۴۹ھ.ق سے مدرسہ فتحپوری دہلی میں درس کی خدمات سرانجام دینا شروع کیں اور ۱۹۴۷ء میں مدرسے کے منصب پر پہونچ گئے۔اگرچہ مولانا عربی علوم میں مہارت پیدا کر چکے تھے۔لیکن علم کی پیاس نہیں بجھی تھی۔چنانچہ انھوں نے پڑھانے کے ساتھ پڑھنے کا سلسلہ جاری رکھا اور ۱۹۳۴ء میں الہ آباد بورڈ سے فاضل ادب کا امتحان دے کر تمام بورڈ میں درجۂ اوّل کامیابی حاصل کی۔پھر ۱۹۳۵ء میں پنجاب یونیورسٹی سے آنرز ان عربک (مولوی فاضل) پاس کیا...اس کے علاوہ منشی فاضل درجۂ اول پاس کیا اور عربی فارسی کے دوسرے امتحانات بھی دیئے۔(۱)

انھوں نے دیوان حافظ کے علاوہ مولانا روم کی مثنوی معنوی کے چھ دفتروں، شیخ سعدی کی 'گلستان' اور 'بوستان' اور ملا حسین واعظ کاشفی کے 'ترجمۂ اخلاق محسنی' کو بھی اردو کا جامہ پہنایا ہے۔۱۹۶۶ء میں ہندوستان کے اس دور کے صدر نے ان کی فارسی زبان و ادب اور دیگر علمی و ادبی خدمات کے پیش نظر، قاضی سجاد حسین کو ''Certificate of Honers in Persia'' نوازا۔

ترجمے کا تعارف: یہ ترجمہ پہلی مرتبہ ۱۹۶۱ء میں دہلی سے چھپا اور ۱۹۷۳ء میں اس کی تیسری طباعت منظر عام پر آ گئی، جس پر کوثر چاند پوری صاحب نے ایک مفصل دیباچہ تحریر کیا۔اس دیباچے میں انھوں نے خواجہ حافظ کی زندگی، ان کے عہد اور ان کی شاعری پر مشتمل ایک مجمل مگر عالمانہ اور محققانہ تعارف پیش کیا ہے۔اس میں انھوں نے خواجہ کے کلام کے ساتھ ساتھ مختلف کتابوں سے فایدہ اٹھایا ہے اور آخر میں قاضی سجاد حسین صاحب کی مختصر سوانح اور ان کے علمی کارناموں کی طرف اجمالاً اشارہ کیا ہے۔

کوثر چاند پوری قاضی صاحب کے نزدیک دیوان حافظ کے ترجمے کی ضرورت، اہمیت اور خصائص کے بارے میں یوں تحریر کرتے ہیں:

> ماضی قریب میں بعض حضرات نے وقت کے تقاضوں کا خیال کرتے ہوئے دیوان حافظ کے اردو تراجم شائع کیے۔لیکن جس انداز سے ان کی اشاعت ہوئی، اس میں وہ حسن اور معیار نہ تھا جس سے جدید ذوق کی تسکین ہوتی۔ملک میں سب سے پہلے مولانا سجاد حسین صاحب، صدر مدرسہ فتحپوری دہلی نے عوام کے ذوق کی بلندی کا احترام کرتے ہوئے، دیوان حافظ کا ایک معیاری نسخہ بازار میں پیش کیا۔ترجمہ میں زبان کی سلاست، روانی اور اختصار کا پورا لحاظ رکھا گیا ہے اور زائد اور غیر ضروری الفاظ کے استعمال سے احتراز کیا گیا ہے۔کوشش کی گئی ہے کہ اصل شعر کی روح، ان کی رواں دواں اور آسان نثر میں منتقل ہو جائے۔(۲)

اس دیباچے کے بعد، ایک حصہ' کلام حافظ اور فال' کا ہے۔اس حصے کے مصنف، دہلی کی مسجد فتحپوری سے وابستہ

مولانا محمد میاں صاحب قمر دہلوی ہیں۔ اس میں انھوں نے حافظ کے کلام سے فال نکالنے کے کچھ واقعات کا ذکر کیا ہے اور اس کے بعد فال نکالنے کے طریقے اور دن رات کے مختلف اوقات کی مناسبت سے فالوں کی ۹ جدولیں پیش کی ہیں۔ اس حصے کے بعد غزلیات کا حصہ ہے۔ برّعظیم میں دیوان حافظ کے مختلف نسخے چھپے ہیں اور اکثر نسخوں میں بھی غزلوں کی تعداد میں یا اشعار کی تعداد اور الفاظ میں فرق پائے جاتے ہیں۔ شاید یہ کہا جاسکے کہ اکثر مترجموں کا دھیان اس نکتے کی طرف کم رہا کہ جس نسخے کا وہ ترجمہ کرنا چاہتے ہیں وہ معتبر نسخوں میں سے ہے یا نہیں؟ گویا جو مروّجہ نسخہ ان کے سامنے موجود تھا اسی کے بے کم وکاست ترجمے پر لگ گئے۔ یہی حال قاضی سجاد حسین صاحب کے مترجَم نسخے کا ہے۔ اس نسخے میں ۶۳۳ غزلیں ہیں۔ اس تعداد کی غزلیں اس وقت کے مترجَم نسخوں میں کسی میں بھی موجود نہیں ہے۔ غزلوں کے بعد ایک عنوان ''متفرّقات دیوان خواجہ حافظ رحمۃ اللہ تعالیٰ'' آیا ہے۔ اس کے بعد 'افراد' کے تحت ۱۲۸ اشعار کا ذکر ہے۔ ۷۹ رباعیات، ایک مخمس، ایک مسدّس، ۳۰ قطعات (۳)

اس کے بعد ایک مثنوی، ۵ قصائد، ایک ترکیب بند، ایک ترجیع بند اور ۴ ساقی نامے موجود ہیں۔ قاضی صاحب کے اس ترجمے کو دیوان حافظ کے دوسرے تراجم کی بہ نسبت زیادہ مقبولیت ملی اور اب تک اس کی مختلف طباعتیں ہندوستان اور پاکستان میں سامنے آ گئی ہیں۔ اس بارے میں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ پاکستان میں موجودہ طباعتیں جو وقتاً فوقتاً سامنے آتی ہیں، پہلی طباعت کے عکسی نسخے ہیں۔ ذیل میں اس ترجمے کے محاسن اور کمزوریوں پر تبصرہ کیا جائے گا۔

ترجمے کے محاسن: دیوان حافظ کے ترجمے میں انھوں نے ہر مصرع کے نیچے بین السطور میں انتہائی مختصر لفظوں میں اپنا ترجمہ پیش کیا ہے۔ ان کا ترجمہ اکثر لفظی ہے اور بہت کم مفہومی ترجمے کا اہتمام دیکھا جاتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود دیوان حافظ کے اردو تراجم ان کا یہ ترجمہ بہترین تراجم میں سے ہے۔ ایسا ترجمہ اُس وقت کامیاب ہوسکتا ہے کہ مترجم کو مبدا و مقصد زبانوں میں مہارت حاصل ہو اور دونوں زبانوں کے الفاظ، تراکیب، اصطلاحات اور دیگر امور میں مترجم مکمّل عبور رکھتا ہو۔ قاضی صاحب ہی ایسے مترجم ہیں کہ ترجمے کے محدودے میں رہ کر، حافظ اور اس کی گہری شاعری کا بہترین ترجمہ پیش کر چکے ہیں۔ اس لیے یہ کہنا مناسب ہے کہ اس ترجمے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ مترجم کو فارسی اور اردو میں نہایت مہارت حاصل ہونے کے نتیجے میں ترجمہ بہ حیثیت مجموعی سادہ زبان میں ہر طبقے کے قاری کے لیے مفید ہوسکتا ہے۔ ذیل کا شعر دیکھیے:

منم کہ دیدہ بہ دیدار دوست کردم باز
چہ شکر گویمت اے کارساز بندہ نواز

ترجمہ: میں ہوں جس نے دوست کے دیدار پر آنکھ کھولی ہے، اے کام بنانے والے! غلام کو نوازنے والے! تیرا کس طرح شکریہ ادا کروں؟ (۴)

اس سے مختصر لفظوں میں اس شعر کا مفہوم بیان کرنا ممکن نہیں ہے اور اس مہم کو قاضی صاحب نے بخوبی سر کیا ہے۔ ذیل کا شعر دیکھیے:

شراب تلخ میخواہم کہ مرد افگن بود زورش

که تا یک دم بیاسایم زدنیا و شر وشورش

ترجمہ: میں ایسی کڑوی شراب چاہتا ہوں کہ جس کا زور مردافگن ہو، تاکہ دنیا اور اس کے شور وشر سے ذرا آرام پاؤں۔ (۵)

اس شعر کے ترجمے میں مترجم نے شعر کی فارسی ترکیب اور الفاظ کی مدد سے اردو قاری کے لیے مختصر ترین صورت میں شعر کا مفہوم بیان کیا ہے۔ اس سلسلے میں مندرجہ ذیل شعر ملاحظہ ہو:

کسی که حُسنِ رخِ دوست در نظر دارد

محقق است که او حاصل بصر دارد

ترجمہ: جو شخص، دوست کا حسن نگاہ میں رکھتا ہے، یہ بات طے ہے کہ وہ بینائی کا ماحصل رکھتا ہے۔ (۶)

ترجمہ بالکل صحیح اور مناسب ہے۔ اس شعر کا پہلا مصرع نسخۂ مطبوعہ غنی قزوینی میں: ''کسی که حسنُ وخطِ دوست...'' ہے۔ بہرحال شعر کے موجودہ صورت کا ترجمہ صحیح ہے۔

قاضی صاحب کو یہ معلوم ہے کہ ایک اردو زبان قاری کے لیے فارسی الفاظ وتراکیب وغیرہ میں کس چیز کے ترجمے کی ضرورت ہے اور کس چیز کے لیے مزید وضاحت کی۔ ذیل میں دو مثالوں کی مدد سے ان کی اس مہارت کے نمونے کے دکھانے کی کوشش کریں گے۔ اس سلسلے میں ذیل کا شعر دیکھیے:

زحسرت لب ِشیرین هنوز می بینم

که لاله می دمد از خاک تربت فرهاد

ترجمہ: میں دیکھتا ہوں کہ شیریں کے ہونٹوں کی حسرت میں اب تک، فرہاد کی قبر کی مٹی سے لالہ اُگتا ہے۔ (۷)

مترجم کو شیریں وفرہاد اور لالہ کے عاشق کی قبر سے اُگنے کی وضاحت کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی ہے۔ اس کی وجہ صاف ظاہر ہے کہ ادب سے دلچسپی لینے والے اردو قاری کو بخوبی فرہاد وشیریں کی کہانی اور لالے کے پھول سے وابستہ خیالات سے واقفیّت ہوتی ہے۔ اس امر سے مترجم بھی واقفیّت رکھتے ہیں اس لیے حاشیے میں بھی صرف اتنا لکھا گیا ہے کہ:

فرہاد کی قبر سے لالہ، شیریں کے ہونٹوں کے شوق میں اُگ رہا ہے (۸)

ذیل کے شعر میں فارسی لفظ 'روذ' کو حافظ نے دو مختلف معنوں میں استعمال کیا ہے:

خواهی که برنخیزدت از دیده رودِخون

دل در هوایِ صحبت رودِ کسان مبند

ترجمہ: اگر تو چاہتا ہے کہ تیری آنکھ سے خون کی ندّی نہ بہے، لوگوں کے لڑکوں کی صحبت سے دل وابستہ نہ کر۔

اور حاشیے میں 'روذ' کے بارے میں لکھتے ہیں:

رود پہلے مصرعے میں نہر کے معنی میں ہے اور دوسرے مصرعے میں لڑکے کے معنی میں ہے۔ (۹)

جیسا کہ معلوم ہے، اس لفظی ترجمے میں اور اس کے ساتھ، مختصر حاشیے کی مدد سے، اردو زبان کے عام قاری کو حافظ کے اس شعر کی کم از کم اوپر کی سطح کے معنی تک بہت آسانی سے آ گاہی ہو سکتی ہے۔

قاضی صاحب نے ترجمے کے علاوہ حاشیہ نویسی کا بھی باقاعدہ اہتمام کیا ہے۔ ان کے حواشی مختصر لیکن بہت مفید ہیں۔ انھوں نے حواشی سے طرح طرح کے کام لیا ہے۔ جہاں جہاں ترجمے سے مفہوم کا ابلاغ نہیں ہو سکا ہے، حاشیے میں مزید وضاحت دی گئی ہے تاکہ شعر میں موجود پیچیدگیاں دور ہو جائیں اور قاری کے سامنے، حافظ کے اشعار کے مفہوم سمجھنے میں کوئی دشواری نہ ہو۔ ذیل میں کچھ مثالیں پیش خدمت ہیں:

صبا بہ خوش خبری ہدہدِ سلیمانست
کہ مژدۂ طرب از گلشن سبا آورد

ترجمہ: صبا خوش خبری میں سلیمان کا ہدہد ہے، کیونکہ مستی کی خوش خبری، سبا کے گلشن سے لایا ہے۔"

'صبا' اور 'سبا' کے مفاہیم اور ان کے شعر میں کردار کو قاری تک پہنچانے کے لیے حاشیے میں یوں لکھا گیا ہے:

صبا جو یار کا پیغام لا رہی ہے، وہ ہمارے لیے ایسی خوش کن ہے کہ جیسا ہدہد حضرت سلیمانؑ کے لیے خوش کن ثابت ہوئی تھی۔ سبا سے مراد کوچۂ محبوب ہے۔ (۱۰)

ذیل کے شعر کے ترجمے کے بعد انھوں نے حاشیے میں مزید توضیح دی ہے:

بہ طعنہ گفت شبی میرِ مجلس تو شوم
شدم بہ مجلسِ او کمترین غلام و نشد

ترجمہ: بطور طعنے کے اس نے کہا کہ کسی رات کو میں تیرا میر مجلس بنوں گا۔ میں اس کی مجلس میں کمترین غلام بن کر گیا، اور یہ نہ ہوا' (۱۱)

جس طرح معلوم ہے، ترجمے کے آخری جملے میں ایک طرح ابہام نظر آتا ہے، اس کو سمجھانے کے لیے، حاشیے میں شعر میں حافظ کے طنزیہ لہجے کی بھی نشاندہی کی ہے:

اس نے طنزاً کہا تھا ہم نے پھر بھی اس کو صحیح مانا، مجلس کی غلامی کی لیکن وہ جلوہ افروز نہ ہوا۔ (۱۲)

تیسری مثال ملاحظہ ہو:

روزی کہ چرخ از گلِ ما کوزہ ہا کند
زنہار کاسۂ سرِ ما پر شراب کن

ترجمہ: جس دن آسمان، ہماری مٹّی سے پیالہ بنائے گا، دیکھنا! ہمارے سر کے پیالے کو شراب سے بھر دینا!

اور حاشیے میں اس مفہوم کی وضاحت میں وہ لکھتے ہیں:

مرنے کے بعد جب ہماری مٹّی سے کمہار پیالے بنائے، تو میرے سر کی مٹّی کے پیالے میں شراب بھر دینا تا

کہ مستی قائم رہے۔(۱۳)

حاشیے میں قاضی صاحب نے حافظ کے اشعار کے لیے دوسرے شعرا کے کلام سے شاہد مثال کے طور پر استفادہ کیا ہے۔ایسے اشعار کی تعداد بہت ہے۔اس سے قاضی صاحب کے اردو اور فارسی دونوں زبانوں کے ادب سے آگاہی اور ان کی مہارت کا بخوبی پتا چلتا ہے۔حافظ کے ذیل کے شعر کے لیے، قاضی صاحب نے علامہ اقبال کا شعر اپنے موقف کی تائید کے لیے ذکر کیا ہے۔حافظ کا شعر اور اس کا ترجمہ ملاحظہ ہو:

زخوف بادیہ دل بد مکن بپند احرام
کہ مرد رہ نیندیشد ار چہ ناید باز

ترجمہ: جنگل کے ڈر سے دل رنجیدہ نہ کر،احرام باندھ لے،اس لیے کہ مردِ راہ،فکر نہیں کرتا ہے،خواہ وہ واپس نہ آئے۔''

حاشیے میں اقبال کا شعر اور مختصر وضاحت موجود ہے:

عاشق کے لیے خطرات سدّ راہ نہ ہونے چاہیے:

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق
عقل ہے محو تماشائے لبِ بام ابھی''(۱۴)

اقبال کے اس شعر کے ذکر سے ہمیں ایک بات کا بھی بخوبی پتا چلتا ہے کہ قاضی صاحب کو علامہ اقبال کی شاعری سے دلچسپی ہے۔حافظ کے ذیل کے شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے قاضی صاحب، غالب کے ایک شعر کے ساتھ اس کا تعلّق جوڑتے ہیں۔حافظ کا شعر ملاحظہ ہو:

چو قسمت ازلی بی حضور ما کردند
گراندکی نہ بہ وفق رضاست خردہ مگیر

ترجمہ: جب ازلی تقسیم، ہماری موجودگی کے بدون انھوں نے کی ہے، اگر تھوڑا سا مرضی کے موافق نہیں، اعتراض نہ کر۔

جس طرح ملاحظہ ہو رہا ہے، قاضی صاحب نے حافظ کے اس پُر مغز شعر کو بہت سادگی اور روانی سے ترجمہ کیا ہے اور قاری کے ذہن میں اس کو اور واضح کرنے کے لیے حاشیے میں توضیح کے بعد غالب کے شعر کا بھی ذکر کرتے ہیں:

خدائی فیصلے ہمارے سامنے نہیں ہوئے ہیں۔اب اگر ہم سے تھوڑی سی غلطی ہو جائے تو ملامت کے قابل نہیں ہے:

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا؟(۱۵)

اگر چہ حافظ کے شعر میں تسلیم ورضا کی تلقین اور غالب کے شعر سے اعتراض واحتجاج کا پہلو نمایاں ہے، لیکن دونوں شعراء کے نزدیک تقدیر وقسمت، انسان کی عدم موجودگی میں دوسروں کے ذریعے لکھی جاتی ہیں اور یہ وہ نقطہ ہے جس میں

حافظ وغالب مشترک خیال رکھتے ہیں۔اس شعر کے مطالعے سے قاری بیک وقت دونوں شعراء کے فلسفے سے آ گاہی حاصل کرسکتا ہے اور یہ سب اس مترجم کی وجہ سے ہے کہ اردو اور فارسی زبان کے ادب میں مہارت کی وجہ سے ان میں مشترکات کی نشاندہی کرسکتا ہے۔

قاضی صاحب حاشیوں میں اوپر کے مذکورہ نکات کے علاوہ تلمیحات کی وضاحت کے ساتھ ساتھ وضاحت طلب الفاظ کے لیے بھی مختصر مگر مناسب توضیح لکھتے ہیں۔حافظ کے ذیل کے شعر میں 'رود'، 'زیر' اور 'بم' کے الفاظ کے بارے میں حاشیے میں وضاحت کی گئی ہے۔ذیل میں شعر اور اس کے بارے میں دئے گئے حاشیے کا ذکر ہوتا ہے:

معاشری خوش و رودی بساز می خواہم
کہ دردِ خویش بگویم بہ نالہ بم وزیر

ترجمہ: ایک اچھا دوست اور ساز میں سے ایک رود چاہتا ہوں، تا کہ اونچے نیچے سروں سے، اپنا درد بیان کروں۔ (۱۶)

حاشیے میں یوں لکھا گیا ہے:

رود ایک قسم کے ساز کا نام ہے، زیر گانے میں دھیمی آواز اور بم بلند آواز کو کہتے ہیں۔ (۱۷)

جس طرح ملاحظہ ہو رہا ہے، انھوں نے مذکورہ بالا الفاظ کو قاری کے لیے واضح کر دیا ہے۔

حافظ کے ایک شعر میں ایک محاورہ 'بر سرِ آتش نشستن' آیا ہے۔ترجمے میں مفہوم لکھنے کے علاوہ قاضی صاحب حاشیے میں بھی اس کا مفہوم لکھا ہے۔شعر اور حاشیہ ملاحظہ ہو:

از آب دیدہ بر سرِ آتش نشستہ ام
کو فاش کرد در ہمہ آفاق رازِ من

اور حاشیے میں اس کی وضاحت میں، لکھا گیا ہے: 'بر سرِ آتش نشستن، بے قرار ہو جانا' (۱۸) حافظ کی غزلیات میں حضرت سلیمانؑ کی کہانی کا ذکر بہت ہے۔قاضی صاحب ان کے ایک شعر میں تلمیح کی توضیح میں حاشیہ دیا گیا ہے۔شعر دیکھیے:

براَہر من نتابد انوار اسم اعظم
ملک آنِ تو است وخاتم فرمای ہر چہ خواہی

حاشیے میں لکھا گیا ہے:

مشہور ہے کہ حضرت سلیمانؑ کی انگشتری پر اسمِ اعظم کندہ تھا، جس کی وجہ سے وہ انسانوں اور جنوں پر حکومت کرتے تھے، صخرہ نامی دیو نے وہ انگوٹھی چرالی تھی، لیکن پھر بھی حکومت اس کو راس نہ آئی۔ (۱۹)

اس ترجمے کے محاسن اور فاضل اور دانشمند مترجم کی مہارت پر ان مثالوں پر اکتفا کیا جاتا ہے۔اس ترجمے کی کامیابی کے لیے یہ بات کافی ہے کہ اب تک ہندوستان کے علاوہ مختلف پبلشروں کی طرف سے اس ترجمے کی بہت سی اشاعتیں منظر

عام پر آ چکی ہیں اور حافظ خوانوں کے ذریعے خریداری ہوگئی ہیں۔ چونکہ پبلشرز ایک طرح سے غیر قانونی طریقے پر اس کی طباعت کرتے ہیں، اپنے پاس کوئی خاص ریکارڈ نہیں بناتے ہیں۔ اردو بازار کے ایک پبلشر کے بقول ۱۵ سے زائد طباعتیں خود پاکستان میں منظر عام آئی ہوئی ہیں۔

ترجمے کے معایب: اوپر کے مذکورہ محاسن کے ساتھ ساتھ ایسے موارد بھی دیکھنے میں آتے ہیں کہ مختلف وجوہات کی بنا بر ترجمہ غلط ہوگیا ہے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ ترجمے میں ایسی غلطیاں بعید از امکان نہیں ہوتیں، اس لیے کہ ہر شخص کا ایک شعر سے جداگانہ فہم ہوتا ہے۔ ذیل میں ان معایب یا صحیح طور پر بعض کمزوریوں کا ترتیب وار ذکر کیا جائے گا۔

یوں نظر آتا ہے کہ بعض اشعار کے مفہوم سمجھنے میں، قاضی صاحب کو غلط فہمی ہوئی ہے۔ مثال کے طور پر ذیل کے شعر اور اس کا ترجمہ دیکھیے:

بوسیدن لب یار اول زدست مگذار
کآخر ملول گردی از دستِ لب گزیدن

ترجمہ: شروع ہی سے دوست کے ہونٹ کے بوسہ کو ہاتھ سے نہ دے، کیونکہ آخر ہونٹ کاٹنے کے ہاتھوں رنجیدہ ہوگا۔ (۲۰)

ترجمہ جیسا معلوم ہے لفظی کیا گیا ہے۔ پہلے مصرعے میں کوئی مشکل نظر نہیں آ رہی ہے۔ لیکن دوسرے مصرعے میں، قاضی صاحب کے خیال میں رنجیدگی، ہونٹ کاٹنے کی وجہ سے ہوگی۔ لیکن سوچنے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ حافظ جیسے عظیم شاعر کے ہاں رنجیدگی اور ملالت کے لیے یہ وجہ نہیں ہوسکتی ہے۔ جیسا کہ ظاہر ہے حافظ نے 'از دست ولب گزیدن' کا محاورہ 'پشیمان ہونا' کے مفہوم میں استفادہ کیا ہے جو غلطی سے قاضی کے مترجَم نسخے میں 'از دستِ لب گزیدن' درج ہوا ہے۔ اگر شعری پس منظر سے بھی دیکھا جائے، اس وقت ملالت اور رنجیدگی کی شدّت پشیمانی میں زیادہ ہے اور اسی نسبت سے ہاتھ کے کاٹنے سے ایک جسمانی کرب تو ممکن ہے لیکن اس میں وہ شاعرانہ حالت مفقود ہے حالانکہ اگر بوسہ نہ دینے میں پشیمانی کی شدّت کو دیکھا جائے، اس وقت یہ غم اور دکھ زیادہ محسوس ہوتا ہے۔ اسی طرح ذیل کے شعر میں بھی ایک فارسی محاورے کے سمجھنے میں غلط فہمی ہوئی ہے:

این دل غمدیدہ حالش بہ شود دل بدمکن
وین سر شوریدہ باز آید بہ سامان غم مخور

ترجمہ: اس غم زدہ دل کا حال اچھا ہو جائے گا، نا امید نہ ہو، پریشان دماغ پھر آراستہ ہوجائے گا غم نہ کر۔ (۲۱)

ہر لفظ کے متعدد معانی ہوسکتے ہیں، جن کا موقع محل کی مناسبت سے، مفہوم بنتا ہے۔ میرے خیال میں قاضی صاحب کو فارسی محاورہ 'بہ سامان شدن' کے اس شعر میں مفہوم سمجھنے میں غلط فہمی ہوئی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ 'سامان' کا ایک دور معنیٰ 'آراستہ و منظّم' بھی ہے۔ لیکن 'بہ سامان شدن' کے محاورے کا فارسی میں زیادہ اور صحیح استعمال 'حال کا اچھا ہونا'، 'طبیعت

سنبھلنا' اوراس سے اس شعر میں 'پریشاں دماغی کا ازالہ ہونا اور برطرف ہونا' مراد ہے۔ عاشق جو ہجر کی وجہ سے ہر چیز سے دل برداشتہ ہو گیا ہے اور اسے جنون کی کیفیت طاری ہے، شاعر اس کی یوں نصیحت کرتے ہیں کہ سب کام سنبھل جائیں گے، دل کا حال ٹھیک ہو جائے گا اور ذہنی اذیّت بھی جلدی سے ختم ہو کر ساری پریشانیاں دور ہو جائیں گی۔

'شبگیر' کا لفظ ۸ مرتبہ حافظ کے دیوان میں ذکر ہوا ہے۔ شبگیر کا مفہوم 'صبح وسحرگاہ' (۲۲) اور فرہنگ دہ ہزار واژہ میں 'سحر، شبانہ، پایان شب' (۲۳) لکھا گیا ہے۔ قاضی صاحب نے اس لفظ کو سب آٹھوں اشعار کے ترجمے میں 'پوری رات، تمام رات اور تمام شب' لکھا ہے۔ مثال کے طور پر صرف دو شعر اور ان کے ترجمے دیکھیے:

عشرت شبگیر کن، می نوش کن کاندر راہِ عشق
شبروان را آشنائی ہاست با میرِ عسس

ترجمہ: پوری رات کا عیش کر، شراب پی۔ اس لیے کہ عشق کے راستے میں چوروں کو کوتوال سے تعلقات ہوتے ہیں۔ (۲۴)

یا ذیل کے شعر کو دیکھیے:

تا مگر ہم چو صبا باز بہ زلفِ تو رسَم
کارِ من دوش بہ جز نالۂ شبگیر نبود

ترجمہ: شاید صبا کی طرح پھر تیری زلف تک پہونچ جاؤں، رات تمام شب، رونے کے سوا میرا کچھ کام نہ تھا۔ (۲۵)

باقی دوسرے اشعار میں بھی ''شبگیر' کا مفہوم 'تمام رات، تمام شب اور پوری رات' لکھا گیا ہے۔

فارسی میں ایک دعائیہ لفظ 'بنام ایزد' موجود ہے جس کا مفہوم 'ماشاء اللہ'، 'احسنت' ہے جو تحسین وتعریف کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ یہ لفظ حافظ کے دو شعروں میں موجود ہے۔ قاضی صاحب نے ایک میں مذکورہ بالا مفہوم میں اس کا ترجمہ کیا ہے۔ مصرع ملاحظہ ہو: ''چہ می در کاسۂ چشمست ساقی را بنام ایزد'' اور ترجمہ دیکھیے:

نامِ خدا، ساقی کی آنکھوں کے پیالے میں کیسی شراب ہے۔ (۲۶)

لیکن اسی لفظ کو ایک اور شعر میں 'بخدا' جو ایک قَسمیّہ لفظ ہے، کے مفہوم میں ترجمہ کیا گیا ہے۔ مصرع دیکھیے: ''زاغ کلک من بنام ایزد چہ عالی مشرب است'' ترجمہ دیکھیے:

بخدا میرے قلم کا کوّا کس قدر عالی مرتبہ ہے۔ (۲۷)

اس طرح کی دوگانگی سے قاری کا متجسّس ذہن پریشانی کا دچار ہو سکتا ہے۔

کسی تردید کے بغیر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس ترجمے میں ڈھونڈنے سے اور غلطیاں مل جاتی ہیں۔ لیکن مذکورہ غلطیوں کو مشتے نمونہ خروار کے طور پر پیش کر کے ایک بات کی طرف متوجّہ ہونا ضروری ہے کہ قاضی سجاد حسین صاحب کا یہ ترجمہ دیوان

حافظ کے تراجم کے ضمن میں بہترین تراجم میں سے ہے اور اس قسم کی غلطیاں بدیہی طور پر ہر ایک ترجمے میں اور ہر مترجم کے لیے ممکن ہے۔ اس کے اسباب و دلائل بھی مختلف ہو سکتے ہیں۔ لیکن

یہ بات نہ بھولنا چاہیے کہ برِعظیم میں جب قاضی صاحب یہ ترجمہ سرانجام دے رہے تھے، فارسی کا وہ ماحول نہیں رہا تھا جو اس سے ایک یا دو صدی پہلے موجود تھا۔ اس لیے سو فیصد اس سے صحیح ہونے کا انتظار بھی بے انصافی ہے۔ بلکہ یہ کہنا بجا ہوگا کہ اس طرح کے کامیاب ترجمہ اِس عہد میں جب فارسی کا زوال اپنی انتہا پر پہنچ گیا ہے، ایک بڑا کارنامہ ہے اور اس زوال ے سدّ باب کرنے میں اسی ترجمے کا بڑا ہاتھ ہوا ہوگا۔

حوالہ جات / حواشی

۱۔ دیوان حافظ مترجم، از قاضی سجاد حسین، ص: ۱۷

۲۔ ایضاً ص: ۱۷

۳۔ ان قطعات میں سے دراصل دو نظمیں قطعے کی ہیئت میں نہیں ہیں۔ چونکہ ان کی صنف مثنوی ہے اور مثنوی کے مطابق ہر شعر کے دو مصرعے ہم قافیہ ہیں۔ ایک نظم صفحہ نمبر ۴۵۱ میں ہے جس کے ۴ اشعار ہیں۔ اس کا پہلا شعر درج ذیل ہے:

سگ بر آن آدمی شرف دارد   که دل مردمان بیا زارد

اس بات کی طرف خود قاضی صاحب نے حاشیے میں اشارہ کیا ہے۔ دوسری نظم صفحہ نمبر ۴۵۳ میں ہے اور اس کے ۱۹ اشعار ہیں۔ اس نظم کا پہلا شعر درج ذیل ہے:

هر که آمد در جان ِ پرزشور   عاقبت می بایدش رفتن به گور

۴۔ ایضاً ص: ۲۴۳

۵۔ ایضاً ص: ۲۵۸

۶۔ ایضاً ص: ۱۹۰

۷۔ دیوان حافظ، نسخہ مطبوعہ غنی-قزوینی، ص: ۷۰ میں دوسرا مصرع یوں ہے: ''کہ لالہ می دمد از خون دیدۂ فرہاد''

۸۔ دیوان حافظ مترجم، از قاضی سجاد حسین، ص: ۱۸۱

۹۔ ایضاً ص: ۱۱۶

۱۰۔ ایضاً ص: ۱۳۹

۱۱۔ نسخہ مطبوعہ غنی-قزوینی، ص: ۱۱۴ میں مذکورہ شعر کی صورت ذیل میں درج ہے۔ دیکھیے:

به لابه گفت شبی میر مجلس تو شوم   شدم به رغبت خویشش کمین غلام ونشد

اس حالت میں شعر کا ظاہری مفہوم بھی اس نسخے سے مختلف ہے۔

۱۲- دیوان حافظ مترجم، از قاضی سجاد حسین، ص: ۱۹۵

۱۳- ایضاً ص: ۳۴۷

۱۴- ایضاً ص: ۲۴۰

۱۵- ایضاً ص: ۲۳۴

۱۶- اس شعر کے پہلے مصرعے کا ترجمہ صحیح نہیں۔ قاضی صاحب 'بساز' کو 'از ساز' (ساز میں سے) سمجھا ہے۔ حال آنکہ دراصل 'بساز' کا مفہوم 'تیار' اور 'بجانے کے لیے تیار' کے مفہوم میں ہے۔ یعنی مجھے ایک اچھے دوست اور بجنے کے لیے تیار ایک رود درکار ہے۔

۱۷- دیوان حافظ مترجم، از قاضی سجاد حسین، ص: ۲۳۳

۱۸- ایضاً ص: ۳۳۹ ۱۹- ایضاً ص: ۳۷۵

۲۰- ایضاً ص: ۳۴۴ ۲۱- ایضاً ص: ۲۳۵

۲۲- حافظ نامہ، جلد اول، ص: ۲۲۲

۲۳- فرہنگ دہ ہزار واژہ از دیوان حافظ، ج اول ص: ۸۸۱

۲۴- دیوان حافظ مترجم، از قاضی سجاد حسین، ص: ۲۴۵

۲۵- ایضاً ص: ۱۸۹

۲۶- ایضاً ص: ۲۶۰

۲۷- ایضاً ص: ۴۶

منابع و مآخذ

۱۔ حافظ شیرازی، شمس الدین محمّد، کلیّات حافظ، بکوشش محمّد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تہران، ۱۳۲۰ھ.ش/۱۹۴۱ء

۲۔ خرمشاہی، بہاؤالدّین، حافظ نامہ، شرح الفاظ، اعلام، مفاہیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ (بخش اول و دوم)، شرکت انتشارات علمی و فرہنگی، و انتشارات سروش، تہران، ۱۳۶۶ھ.ش/۱۹۸۹ء

۳۔ قاضی سجّاد حسین، دیوان حافظ (مترجم)، ناشر: مشتاق بک کارنر لاہور، ۱۳۸۲ھ.ق

۴۔ مصفّی، ابوالفضل، فرہنگ دہ ھزار واژہ از دیوان حافظ، دو جلدی، شرکت انتشارات پاژنگ، تہران، بہار ۱۳۶۹ھ.ش/۱۹۹۰ء

ڈاکٹر شکیل پتافی
استاد شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج راجن پور

اُردو میں غالب شناسی کی روایت: ۱۹۴۷ء تک

Dr. Shakeel Petaafi
Department of Urdu, Govt.College Rajanpur

Tradition of Ghalib Studies in Urdu till 1947

The strong personality of Mirza Asadullah Khan Ghalib has influenced many generations. His superiority as a distinct prose writer and a universal poet has for long been acknowledged globally. The glittering tribute paid to him throughout the ages is quite evident. Whatever has been written on (Ghalib Comprehensibility) has become an everlasting topic thanks to this attempt. Ghalib's poetry and personality have always been a topic of discussion ever since his introduction to literary circles almost two centuries ago. In the article given below the history of Ghalib Comprehensibility has been brought under discussion. Different papers, discussions, thesis, articles and books have been analyzed to gauge Ghalib's poetic genius. The article illustrates how different poets, critics and literati have paid tribute to the poet from his age to the establishment of Pakistan.

ایک روایت کے مطابق میؔر نے غالبؔ کا کلام سن کر کہا تھا:

> اگر اس لڑکے کو کوئی کامل اُستاد مل گیا اور اس نے اس کو سیدھے راستے پر ڈال دیا تو لاجواب شاعر بن جائے گا ورنہ مہمل بکنے لگے گا(۱)

میؔر کے اس بیان سے غالب شناسی کا آغاز ہو جاتا ہے۔ غالب اُس وقت بارہ تیرہ سال کے تھے جب میؔر نے

ان کے بارے میں یہ رائے اختیار کی تھی۔ غالبؔ ۱۲۱۲ھ میں پیدا ہوئے اور میرؔ کا سال وفات ۱۲۲۵ھ ہے۔ رہا یہ سوال کہ اس کم عمری میں غالبؔ اتنے اچھے شعر کہنے کے قابل ہو گئے تھے کہ میرؔ جیسے بلند پایہ شاعر اور تذکرہ نگار نے اُن پر تبصرہ کرنے کی ضرورت محسوس کی ہو؟ اس سوال کے جواب میں یہ حقیقت سامنے آ جاتی ہے کہ غالبؔ فی الواقع کم عمری میں شعر کہنے لگ گئے تھے اور اپنی شاعری کے ابتدائی دنوں ہی میں انہیں ایک شناخت مل گئی تھی۔ مولانا حالیؔ فرماتے ہیں:

> مرزا کی شاعری اکتسابی نہ تھی بلکہ ان کی حالت پر غور کرنے سے صاف ظاہر ہوتا تھا کہ یہ ملکہ ان کی فطرت میں ودیعت کیا گیا تھا۔ انہوں نے جیسا کہ اپنے فارسی دیوان کے خاتمے میں تصریح کی ہے۔ گیارہ برس کی عمر میں شعر کہنا شروع کر دیا تھا۔ (۲)

غالبؔ کا اپنا بیان بھی دیکھئے:

در دہ سالگی آثار موزونی طبع پیدائی گرفت (۳)

غالبؔ کے بعض نامور محققین کا بیان بھی یہی ہے کہ انہوں نے کم عمری ہی میں شاعری کا آغاز کر دیا تھا۔ اس سلسلے میں امتیاز علی خاں عرشی رقم طراز ہیں:

''وہ تقریباً دس برس کی عمر سے شعر گو تھے کیونکہ کلیات فارسی کا اظہار جو سب سے قدیم ہے یہی ثابت کرتا ہے''۔ (۴)

یہی بات مالک رام نے بھی کہی ہے۔ وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> وہ مولوی محمد معظم کے مکتب میں پڑھتے تھے اور ان کی عمر دس گیارہ سال سے زیادہ نہیں تھی کہ انہوں نے شعر کہنا شروع کر دیا تھا۔ (۵)

ان بیانات کی روشنی میں یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ غالب نے کم عمری میں شعر گوئی کا آغاز کر دیا تھا اور ان کی یہ آواز میرؔ کے کانوں تک پہنچ کر ان کی طرف سے ایک دوٹوک رائے کے اظہار کا باعث بن گئی تھی۔ میرؔ کی اس رائے کے بعد غالبؔ کا جامع تعارف ایک تقریظ کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ یہ تعارف نواب ضیاء الدین احمد خاں نے کرایا ہے۔ ان کی نثری تقریظ غالب پر ایک تنقیدی نوٹ ہے جس میں انہوں نے غالب کو ''سرخیلِ انجمنِ نکتہ دان'' قرار دیا ہے اور ساتھ ہی چند فارسی اشعار بھی کہے ہیں جو کلامِ غالب پر باقاعدہ تنقیدی خیالات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تقریظ مع اشعار کئی صفحات پر مشتمل ہے جسے سرسید احمد خان نے اپنی تصنیف ''آثار الصنادید'' میں بھی شامل کیا ہے۔ (۶) اشعار کا نمونہ یہ ہے:

سخن را از خیالش ارجمندی
معانی را ز فکرش سربلندی
صریرِ خامہ اش بس دل پذیر است
بہشتی عندلیباں را صفیر است
جہاں را بے دریغ آموز گار است

گزیں معنی شناسِ روزگار است
بہ جولاں گاہِ معنی یکہ تازے
فلاطون فطرتے ' حکمت ترازے
زصہبائے سخن سرشار گشتہ
ورق از فکرِ او گلزار گشتہ(۷)

نواب ضیاء الدین احمد خان نیر رخشاں کی یہ تقریظ دیوانِ غالب' اُردو کی پہلی اشاعت (۱۸۴۱ء) کے ساتھ شامل ہوئی۔ اس وقت غالب کی عمر چوالیس برس تھی۔ اُن کا اُردو دیوان پہلی بار سر سید احمد خان کے بڑے بھائی سید محمد خان کے قائم کردہ مطبع ''سید المطابع'' دہلی سے شعبان ۱۲۵۷ھ مطابق اکتوبر ۱۸۴۱ء میں شائع ہوا۔(۸)

اُس زمانے میں تذکرہ نگاری کا رواج عام تھا۔ میؔر کے ''نکات الشعراء'' (۱۱۶۵ھ) کے ساتھ ہی یکے بعد دیگرے کئی تذکرے منصۂ شہود پر آ گئے تھے۔ چنانچہ غالب شناسی کی اس روایت میں تذکرہ نگاروں کے اُن بیانات کو فراموش نہیں کیا جا سکتا جو انہوں نے غالب کے تعارف میں اپنے تذکروں کی زینت بنائے ہیں۔ اس سلسلے میں خوب چند ذکؔا کا تذکرہ ''عیار الشعراء'' اولین حیثیت رکھتا ہے۔ اشپرنگر کی مطابق یہ تذکرہ ۱۲۰۸ھ (۱۷۹۳ء) اور ۱۲۴۷ھ (۱۸۳۱ء) کے درمیانی عرصے میں تصنیف ہوا۔(۹) خوب چند ذکؔا اپنے اس تذکرے میں غالب کے متعلق لکھتے ہیں:

> مرزا اسد اللہ خان غالب عرف مرزا نوشہ المتخلص بہ غالب ولد مرزا عبد اللہ خاں عرف مرزا دولہ نبیرہ مرزا غلام حسین کمیدان ساکن بلدہ اکبر آباد شاگرد مولوی معظم شاعر فارسی و ہندی است از دست۔(۱۰)

''عیار الشعراء'' میں غالب کے جو اشعار بطور نمونہ درج ہیں ان میں سے چند بطور مثال یہاں درج کیے جاتے ہیں۔

۱) گل کھلے غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی
سرِ خوش خواب ہے وہ نرگسِ مخمور ہنوز

۲) زخمِ دل تم نے دکھایا ہے کہ جی جانے ہے
اپنے ہنستے کو رلایا ہے کہ جی جانے ہے

۳) حُسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہل جفا میرے بعد

۴) شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلہء عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

۵) تھا میں گلدستہء احباب کی بندش کی گیاہ
متفرق ہوئے میرے رفقاء میرے بعد

۶) باغ تجھ بن، گلِ نرگس سے ڈراتا ہے مجھے
چاہوں گر سیرِ چمن آنکھ دکھاتا ہے مجھے
۷) نہ بھولا اضطرابِ دم شماری انتظار اپنا
کہ آخر شیشہء ساعت کے کام آیا غبار اپنا(۱۱)

''عیارالشعراء'' میں تذکرہء غالب کے اہمیت کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ مذکورہ بالا اشعار میں آخری تین شعر (۵، ۶، ۷) نسخہء حمیدیہ کے سواکسی اور دیوان میں شامل نہیں تھے البتہ بعد میں مولانا عرشی (۱۲) اور مالک رام (۱۳) نے اپنے اپنے مرتبہ نسخوں میں ان اشعار کو شامل کر لیا ہے۔

اسی طرح اعظم الدولہ سرور کے تذکرے ''عمدہ منتخبہ'' کا شمار بھی اس عہد کے معروف تذکروں میں ہوتا ہے۔ اس تذکرے کے آغاز واختتام کے سلسلے میں خواجہ احمد فاروقی نے لکھا ہے :

> ۱۲۱۵ھ (۱۸۰۰ء) یا ۱۲۱۶ھ (۱۸۰۱ء) کو آغاز تالیف اور ۱۲۲۴ھ (۱۸۰۹ء) کو اختتامِ تذکرہ کی تاریخ قرار دینا چاہئے۔(۱۴)

''عمدہء منتخبہ'' میں اعظم الدولہ سروؔر نے غالبؔ کا تعارف ان الفاظ میں کرایا ہے:

> اسدؔ تخلص، اسد اللہ خان نام، عرف مرزا نوشہ اصلش از سمرقند مولدش مستقر الخلافہ اکبر آباد۔ جواں قابل و یار باش و دردمند امیشہ بہ خوش معاشی بسر بردہ......اکثر اشعارش از زمینِ سنگلاخ مضامیں نازک موزوں گشتہ زاویہ خیال بندی بیش از بیش پیش نہاد دار داز نتائج مطبع اوست۔(۱۵)

سروؔر نے اپنے تذکرے میں مرزا غالب کے جو اشعار بطور نمونہ درج کئے ہیں اُن کی کل تعداد پینتالیس (۴۵) ہے جن میں پندرہ اشعار ایسے ہیں جو نسخہء عرشی اور نسخہء مالک رام کے سواکسی اور مطبوعہء دیوان حتیٰ کہ نسخہء حمیدیہ میں بھی شامل نہیں ہیں۔ وہ پندرہ اشعار بطور نمونہ یہاں درج کئے جاتے ہیں:

۱) شمشیرِ صافِ یار جو زہر آب دادہ ہو
وہ خطِ سبز ہے کہ بہ رخسار سادہ ہو
۲) دیکھتا ہوں اُسے، تھی جس کی تمنا مجھ کو
آج بیداری میں ہے خوابِ زلیخا مجھ کو
۳) ہنستے ہیں دیکھ دیکھ کے سب ناتواں مجھے
یہ رنگِ زرد ہے چمنِ زعفراں مجھے
۴) دیکھ وہ برقِ تبسم بس کہ دل بے تاب ہے

دیدہء گریاں مرا فوّارہء سیماب ہے

۵) کھول کر دروازہء میخانہ بولا مے فروش

اب شکستِ توبہ مے خواروں کو فتح الباب ہے

۶) مجلسِ شعلہ عذاراں میں جو آ جاتا ہوں

شمع ساں میں تہہ دامانِ صبا جاتا ہوں

۷) ہووے ہے جادہ رہ رشتہء گھر جلے

رکھتے ہیں عشق میں یہ اثر ہم جگر جلے

۱۰) پروانے کا نہ غم ہو تو پھر کس لیے اسدؔ

ہر رات شمع شام سے لے تا سحر جلے

۱۱) نیاز عشق خرمن سوز اسباب ہوس بہتر

جو ہو جاوے نثارِ برق مشتِ خار و خس بہتر

۱۲) جگر سے ٹوٹی ہوئی ہوگئی سناں پیدا

دہانِ زخم میں آخر ہوئی زباں پیدا

۱۳) یاد آیا جو وہ کہنا کہ نہیں واہ' غلط

کی تصور نے بصحرائے ہوس راہ غلط

۱۴) اسدؔ کو بوریے میں دھر کے پھونکا موجِ ہستی نے

فقیری میں بھی باقی ہے شرارت نوجوانی کی

۱۵) ماہ نو ہوں کہ فلک عجز سکھاتا ہے مجھے

عمر بھر ایک ہی پہلو پہ سُلاتا ہے مجھے (۱۶)

غالب شناسی کی روایت میں ''گلشنِ بے خار'' کا ذکر بھی اہمیت سے خالی نہیں ہے۔ نواب مصطفٰی خاں شیفتہ کا یہ تذکرہ اگرچہ ''عیار الشعراء'' اور ''عمدہ منتخبہ'' کے بعد کا ہے لیکن یہ تذکرہ اس لئے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ اس کے ذریعے پہلی بار یہ بات سامنے آئی کہ غالب نے اپنے بہت سے اشعار حذف کر کے موجودہ اُردو دیوان مرتب کیا تھا۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری' نسخہء حمیدیہ کا سراغ سب سے پہلے شیفتہ نے دیا ہے۔ (۱۷)

اس تذکرے کے آغاز و اختتام کے بارے میں شیفتہ نے لکھا ہے:

> آغاز ۱۲۴۸ھ (جون ۱۸۳۲ء) میں شروع کیا اور آخرہ ۱۲۵۰ھ (اپریل ۱۸۳۵ء) میں دو سال کی کوشش کے بعد ختم کیا ہے۔ (۱۸)

اپنے تذکرے میں غالب سے متعلق شیفتہ یوں لکھتے ہیں:

غالبؔ تخلص، اسم شریفش نواب اسد اللہ خاں، المشتہر بہ مرزا نوشہ از خاندان فخیم است و از روسائی قدیم، سابقہ مستقر الخلافت اکبرآباد از استقرارش سرگرم کبرو ناز بود اکنوں دارالخلافہ شاہجہان آباد بدیں نسبت غیرت افزائے صفاہان وشیراز۔ طوطی بلند پرواز، چمن معانی است و بلبل نغمہ پرداز گلشن شیوا بیانی۔ پیش بلندی خیالش اوج فلک پستی زمین است و در جنب نہ عیشنی غورش، سرفرازی قارون کرسی نشین شاہین فکرش...... در اوائل بتقاضائے طبع دشوار پسند بہ طرز مرزا عبدالقادر بیدل سخن می گفت و دقت آفرینی ہا میکرد آخرالامر ازاں طریقہ اعراض کردہ اندازی............غزلش چوں غزل نظیری بے نظیر وقصیدہ اش چو قصدیہ عرض دل پذیر............دیوانش بنظر رسید وایں ابیات ازاں منتخب گردید۔ (١٩)

اس تعارف کے بعد شیفتہ نے چوراسی (٨٤) اشعار بطور نمونہ درج کیے ہیں۔ سب اشعار غالب کے متداول دیوان میں موجود ہیں۔ یہاں پہلا اور آخری شعر درج کیا جاتا ہے:

کاو کاو سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا
زندگی اپنی جو اس شکل سے گزری غالبؔ
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے (٢٠)

اُس عہد کے تذکروں میں کریم الدین کا تذکرہ ''گلدستہء نازنیناں'' بھی قابلِ ذکر ہے۔ اپنے تذکرے کی تاریخ اختتام کے بارے میں کریم الدین نے تذکرے کے دیباچے میں لکھا ہے:

ماہ ذی الحجہ ١٢٦٠ھ مطابق دسمبر ١٨٤٤ء میں اتمام ہوا اور ماہ صفر ١٢٦١ھ مطابق ماہ فروری ١٨٤٥ء میں چھپنا شروع ہو گیا اور نام گلدستہء نازنیناں رکھا گیا۔ (٢١)

اس تذکرے میں غالب کا ذکر ان الفاظ میں آیا ہے:

اسد تخلص، اسم ان کا نواب اسد اللہ خاں بہادر معرفت بہ مرزا نوشہ خاندان فخیم اور روسائی قدیم اکبرآباد نیک بنیاد کے مدت سے وارد شاہ جہاں آباد خجستہ نہاد کے ہیں............سخن فہم وسخن داں اس پائے پر کہ متنبّی وکعب باوجود متینا اور بلند پائیگی کے مانند بچوں گھٹنوں چلنے والوں کے، ان کے حضور، اشعار عاشقاں اور مضامین آزادانہ اس کے خجلت دہ دیوان نظیری۔ مرجز بے باکانہ اور نثر بے پروایانہ اس کی اشک دہ عبارات ظہوری............صاحبِ دیوان وتصانیف ہیں۔ مگر مدت سے فکرِ ریختہ گوئی زبان اُردو کو ترک کیا۔ مگر ایک دیوان چھوٹا سا قریب پانچ جز کے تصانیف نواب ممدوح سے نظر عاجز سے گزرا۔ اس سے چند اشعار بطور یادگار مندرج گلدستہ ہذا کے کئے گئے۔ (٢٢)

یہ تذکرہ دو باتوں میں منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ اوّل یہ کہ جتنا زیادہ نمونہء کلام اس تذکرے میں درج ہے اور کسی کے

حصے میں نہیں آیا۔ کریم الدین نے غالب کی بارہ غزلیں نقل کی ہیں جن میں اشعار کی تعداد سو سے تجاوز کر گئی ہے۔ دوم یہ کہ اس تذکرے کے ذریعے غالب کی ایک ایسی غزل کا سراغ ملا ہے جو ان کے کسی مطبوعہ دیوان حتیٰ کہ نسخہء حمیدیہ میں بھی شامل نہیں ہے۔ وہ غزل یہ ہے:

اپنا احوال دلِ زار کہوں یا نہ کہوں
ہے حیاء مانعِ اظہارؔ کہوں یا نہ کہوں
نہیں کرنے کا میں تقریر ادب سے باہر
میں بھی ہوں محرمِ اسرار کہوں یا نہ کہوں
شکر سمجھو اسے یا کوئی شکایت سمجھو
اپنی ہستی سے ہوں بیزار کہوں یا نہ کہوں
اپنے دل ہی سے میں احوالِ گرفتاریء دل
جب نہ پاؤں کوئی غم خوار کہوں یا نہ کہوں
دل کے ہاتھوں سے کہ ہے دشمن جانی میرا
ہوں اک آفت میں گرفتارؔ کہوں یا نہ کہوں
میں تو دیوانہ ہوں اور ایک جہاں ہے غماز
گوش ہیں در پسِ دیوار کہوں یا نہ کہوں
آپ سے وہ مرا احوال نہ پوچھے تو اسدؔ
حسبِ حال اپنے پھر اشعار کہوں یا نہ کہوں (۲۳)

''گلدستہء نازنیناں'' کے حوالے سے اب غالب کی یہ غزل ''نسخہء عرشی''(۲۴) اور ''نسخہء مالک رام''(۲۵) میں شامل کر لی گئی ہے۔ علاوہ ازیں الٰہی بخش معروفؔ نے غالب کی اس غزل پر خمسہ کہا ہے جو اُن کے مطبوعہ دیوان میں موجود ہے۔(۲۶)

غالب شناسی کی روایت میں یہاں قطب الدین باطنؔ کے تذکرے ''گلستان بے خزاں'' کا ذکر بھی ضروری ہے۔ اس تذکرے کا تاریخی نام ''عندلیب'' ہے جس سے اس کا سالِ تصنیف ۱۲۲۴ھ نکلتا ہے۔ یہ اس کا سالِ آغاز ہے۔ اس کی تکمیل ۱۲۶۵ھ میں ہوئی۔ ''گلستانِ بے خزاں'' دراصل مصطفیٰ خاں شیفتہ کے تذکرے ''گلستانِ بے خار'' کے جواب میں یا یوں کہیے کہ ردِعمل میں لکھا گیا تھا۔ قطب الدین باطنؔ نے دیباچے میں شیفتہ پر اچھی خاصی تنقید کی ہے اور اُسے موردِ لعن وطعن گردانا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ شیفتہ نے اپنے تذکرے میں باطنؔ کے اُستاد نظیرؔ اکبر آبادی کے خلاف اس قسم کے کلمات لکھ دیئے تھے:

ان کے اشعار بازاری لوگوں کی زبان پر جاری ہیں، ان اشعار کی بنا پر نظیر شاعروں میں شمار ہونے کے لائق نہیں۔ (۲۷)

چنانچہ باطنؔ نے اپنے تذکرے میں انتقام لیتے ہوئے شیفتہؔ کو اس کے استاد سمیت برا بھلا کہا ہے۔ شیفتہ نے مومنؔ اور آزردہؔ کی تعریفیں کی تھیں۔ باطن نے دونوں کے کلام میں کیڑے نکالے ہیں۔ حتیٰ کہ اس حملے میں غالبؔ بھی طعن و تعریض کی زد سے محفوظ نہیں رہے۔ تاہم ''گلستان بے خزاں'' میں باطنؔ نے بطور نمونہ چودہ (۱۴) اشعار درج کئے ہیں جو غالب شناسی کی روایت کو آگے بڑھانے میں مددگار ثابت ہوئے ہیں۔ چند اشعار یہاں درج کئے جاتے ہیں۔

جراحت تحفہ الماس ارمغاں داغِ جگر ہدیہ
مبارک باد اسدؔ غم خوار جانِ درد مند آیا
دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا
بوئے گل، نالہء دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا
نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانیے
بے صدا ہوجائے گا یہ ساز ہستی ایک دن
اسدؔ! زندانیِ تاثیر الفت ہائے خوباں ہوں
خمِ دست نوازش ہوگیا ہے طوقِ گردوں میں
کم نہیں وہ بھی خرابی میں پہ وسعت معلوم
دشت میں ہے مجھے وہ عیش کہ گھر یاد نہیں
دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی
دام ہر موج میں ہے حلقہء صدکام نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک
یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غافل
گرمئی بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک
غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک (۲۸)

اسی طرح اس عہد کے بعض دوسرے تذکروں مثلاً ''بہارِ بے خزاں'' مئولفہ احمد حسن سحرؔ میں غالب کے احوال و

نمونہء کلام درج ہیں جن سے غالب کی بے مثل شخصیت کا اعتراف ہوتا دکھائی دیتا ہے جس سے غالب شناسی کی روایت آگے بڑھتی نظر آتی ہے۔

''آثارالصنادید'' سرسید احمد خان کی معروف کتاب ہے جو ۱۸۴۶ء میں مکمل ہوئی اور اس سے اگلے سال ۱۸۴۷ء میں مطبع سید الاخبار سے شائع ہو کر منظرِ عام پر آئی۔ سرسید احمد خان نے اس کتاب میں غالب کے لئے جو صفحات مختص کیے ہیں وہ غالب شناسی کا نادر نمونہ ہیں۔ انہوں نے اس کتاب میں جہاں غالب کا تعارف کرایا ہے وہاں ''دیوانِ غالب'' کے بارے میں ایک تنقیدی نوعیت کا جائزہ لیا ہے۔ یہ پہلا موقع ہے جب کلام غالب کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے۔ وہ دیوانِ غالب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ہاں ہاں! امید و بیم کی کیفیت دل میں لے کر میں کہتا ہوں کہ جو کچھ میں نے پورے احساس ذمہ داری کے ساتھ تحریر کیا ہے بالیقین اُردو زبان کے اُس منتخب اُردو دیوان کے متعلق ہے، جو اعجاز مسیحائی رکھنے والی کلک کا پاکیزہ ترشح ہے اور اس قلم کو چلانے والا عقل کے لئے ترازوئے عدل ہے اور بصیرت کے لئے اصطرلاب ہے، جس سے وہ اجرام فلکی کے احکام معلوم کرتی ہے۔ اسے جوہر آئینہ آفرینش، معیار نقد گرانمائگی اور بلند پائیگی کے نردبان کا معراج کہیے تو بجا ہے۔ فی الواقعہ یہ شاعر گرامی منزلت قلمرو معنی پروری پر متصرف ہے، سخنوری کی ولایت کا فرماں رواں ہے۔ نو آئین نگاری کے جہاں کا مالک ہے۔ تازہ گفتاری کے جہان کا سالار، سخن گستری کے وجود کو حیاتِ نو بخشنے والا، دیدہ وری کی آنکھ کو بینائی بخشنے والا، جس کی وجہ سے قلم کی شان و شوکت بلند ہوئی اور دوات کے خانوادے کا چراغ روشن ہوا............ان اوراق کے ایک ایک صفحہ کو وید مقدس پڑھنے والا برہمن سمجھے۔ اس کتاب کا ہر ورق ایک معبد ہے۔ ایک جہان نما آئینہ خانہ، ایک مصفّا مقام، جس میں مریم کردار پردہ نشین خیموں میں بیٹھے ہوئے ہیں اس میں ایسے شوخ چشم بھی ہیں جو شایدان بازاری سے بھی زیادہ پردہ دری کرتے ہیں۔ (۲۹)

سرسید احمد خان کا غالب پر ایک اور مضمون بھی یہاں قابلِ ذکر ہے جسے سورج پبلشنگ بیورو (لاہور) نے اپنے جریدے ''سورج'' میں شائع کیا ہے۔ اپنے اس مضمون میں سرسید احمد خان نے غالب کے بارے میں لکھا ہے:

> ہمائے اوج مفاخر و معالی جا گزیں سدرۃ المنتہیٰ، مراتب بلند و مدارج عالی، موسس اساس شیوا بیانی بانی پائے الفاظ و معانی عندلیب بہارستان سخن گستری، طوطی شکرستان معنی پروری، اوج سمائے برتری و والا تباری مہر سپہر بلند اختری و گردوں اقداری، شاگرد رحمان، استاد سحبان المعی زبان نو دعی بیان، فرزوق دہر و لبید آوان، سمی وصی رسول اللہ جناب مستطاب مرزا اسد اللہ غالب تخلص، دیوان حافظ ان کی لسان الغیبی کے عہد میں دلوں سے فراموش، زبان خلاق المعانی ان کے معنی ایجاد کے زمانے میں خاموش، چراغِ انوری الٰہی کے شعلہ فکر سے روشن اور سینہء آرزی انہی کے آتش حسرت سے گلخن عنصری، اُن کے رشکِ افکار سے ایسا جل گیا کہ گویا اس کا پیکر فقط عنصرِ آتش سے متکون ہوا تھا۔ (۳۰)

۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی سے قبل جو تذکرے لکھے گئے ان میں شہزادہ قادر بخش صابرؔ کا تذکرہ ''گلستانِ سخن'' یہاں قابل ذکر ہے۔ یہ تذکرہ پہلی مرتبہ ۱۸۵۵ء میں شائع ہوا۔ غالب کے بارے میں ان کا کہنا ہے:

> غالبؔ تخلص، شیر نیستاں سخنوری، ببر بیشۂ معنی پروری، یکہ تاز عرصۂ کمال، یگانۂ کشور افضال، سیاح زمین سخن دانائے نوادرِ فن، زبدۂ کملائے جہاں، مرزا اسداللہ خان معروف بہ مرزا نوشہ سلمہ الرحمٰن، سخن سنج، بے مثل ونظیر اور صاحب دل پذیر ہے۔ خامۂ گوہر بار سے اقلیم سخن میں لوائے جہانگیری بلند کیا ہے اور یوسف معنی کو اس ہجوم بے تمیزی میں زلیخا منشانِ مصر سخن کی نظر میں ارجمند کیا ہے............فکر اگرچہ حوصلۂ ہمت کے لائق جہد کرے، فضائے لامکان مرحلۂ مقصود کے روبرو دیدہ مور سے تنگ تر نظر آئے، خیال اگر اندازۂ قدرت کے موافق بلندی پر جائے خزانہ تحت العرش کو اس جائے گاہ رفیع سے گنج قارون سے پست تر ہو جائے۔ سخن کی فراوانی اور ہجوم معانی اور متانت تراکیب اور رشاقت اسالیب اور شوخیٔ اشارات اور چستیٔ عبارات، گاہ اجمال کو رعایت سے آفتاب کو لباس ذرہ میں جلوہ دینا اور گاہ تفصیل کے اقتضا سے تخم کو نہال کی صورت میں نشو ونما بخشنا......ایک مختصر سا دیوان مرتب کیا اور مجموعۂ فارسی کا تو دیوان محشر سے بھی زیادہ اور پرغوغا اور ابیات بلند صدا سے مملو اور مشحون ہے۔(۳۱)

۱۸۵۷ء جنگ آزادی کا سال ہندوستان کی تاریخ میں ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ آزادی کی یہ تحریک محض فوجی بغاوت تک محدود نہیں تھی بلکہ اس سے زندگی کا ہر شعبہ متاثر ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس معاشرتی ابتری میں علم و فن کے میدان میں رکاوٹیں حائل ہو گئیں۔ اہل علم تصنیف وتالیف کا کام جس انہماک سے کر رہے تھے اس میں تعطل واقع ہو گیا اور لوگوں کو اپنی جان کے لالے پڑ گئے۔ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی کے مطابق:

> ۱۸۵۷ء کے بعد کئی برس تک انگریزوں کی حکمت عملی اسی اصول پر مبنی رہی کہ ہندوستان کے مسلمانوں کو زیادہ سے زیادہ کمزور، ناکارہ اور محتاج بنا دیا جائے اور ان کے حوصلے ایسے پست کر دیے جائیں کہ وہ پھر کبھی انگریزی حکومت کے خلاف نبرد آزما ہونے کا خیال تک دل میں نہ لا سکیں۔ جنگِ آزادی کا پہلا مرکز دہلی تھا اور سب سے زیادہ مصیبت بھی دہلی ہی کے حصے میں آئی۔(۳۲)

غالبؔ دہلی میں رہتے تھے اس لیے وہ بھی جنگِ آزادی کی مصیبت سے بری طرح متاثر ہوئے۔ انگریزوں کی مسلم دشمنی اور ہندو نواز پالیسی نے علم وادب کی روایات کو پھلنے پھولنے نہیں دیا۔ جس کے نتیجے میں کم وبیش دس سال تک کوئی کتاب منظرِ عام پر نہیں آ سکی۔ البتہ ۱۸۶۲ء کے ''اودھ اخبار'' میں غالب کا ذکر ملتا ہے۔ لکھنو کا یہ اخبار شمالی ہند کا ایک اہم اخبار تھا۔ منشی نول کشور اس اخبار کے مالک تھے۔ وہ صاحبِ اخبار ہونے کے ساتھ ساتھ ایک مطبع کے بھی مالک تھے۔ جو بلاشبہ پورے ہندوستان کا ایک بہت بڑا مطبع تھا۔ اس اعتبار سے منشی نول کشور اس دور میں عربی، فارسی اور اُردو کے سب سے بڑے ناشر بھی تھے۔ مرزا غالبؔ نے جب ان سے تعلقات پیدا کیے تو وہ غالبؔ کے بھی ناشر بن گئے۔ اس تعلق کا آغاز ۱۸۶۰ء میں ہوا۔ جبکہ غالب کے خطوط میں ''اودھ اخبار'' کا پہلا ذکر ۱۳ نومبر ۱۸۵۹ء کے ایک خط میں ملتا ہے، جو شیر نرائن

آرام کے نام لکھا گیا تھا۔ لکھتے ہیں:

اودھ اخبار' بھائی ضیاء الدین احمد کے یہاں آتا ہے اور وہ میرے پاس بھیج دیتے ہیں۔ (۳۳)

۱۸۶۲ء کے ''اودھ اخبار'' کے مختلف شماروں میں جہاں غالب کا ذکر آیا ہے' ان میں یکم جنوری ۱۸۶۲ء سے ۲۲ اکتوبر ۱۸۶۲ء تک کے شمارے شامل ہیں۔ ان شماروں میں غالب کی تصانیف کے اشتہاروں کے علاوہ غالب سے متعلق ایک خبر بھی ہے اور ان کا ایک نثری مضمون بھی شامل ہے۔ مضمون کے بارے میں محمد عتیق صدیقی کا کہنا ہے:

اس مضمون کی اہمیت یہ ہے کہ یہ سیاسی نوعیت کا ہے اور میرے علم کے مطابق مرزا غالب کے اردو نثر کے کسی متداول مجموعے میں اسے جگہ نہیں مل سکی ہے۔ (۳۴)

''اودھ اخبار'' کے شماروں میں جہاں غالب کا ذکر آیا ہے' یہاں ان میں سے چند ایک کا تذکرہ کیا جاتا ہے۔

۱۔ یکم جنوری ۱۸۶۲ء کے ''اودھ اخبار'' میں شائع ہونے والے ایک اشتہار کا متن یہ ہے:

''اک بشارت نئی سنو ہم سے
گوہرِ آب دار لو ہم سے

ایسا مژدہ سناتے ہیں کہ کسی نے سنا نہیں وہ سامان کرتے ہیں کہ اب تک ہوا نہیں۔ مرحبا کہیے' شاہد شریں کار آتا ہے۔ مبارک ہو یوسف سرِ بازار آتا ہے۔ عزیز ہر دل ہے' دلبری میں کامل ہے۔ جب مشتاق دوچار ہوں گے۔ نقد تمنا سے خریدار ہوں گے۔ پردے میں جمال کیا دکھایئے' اب نقاب چہرہ سخن سے اٹھایئے۔ آوارہ گوشِ جہاں' نزدیک دور عیاں ہو کہ نواب مرزا اسداللہ خان صاحب غالب دہلوی کا فارسی کلیات مطبوع ہوا چاہتا ہے۔ نقش و نگار اس دل آرام رنگین ادا کا عنقریب شروع ہوا چاہتا ہے۔ اقسام سخن پر مشتمل ہے۔ ہر ایک شعر فرد کمال ہے عالی مضامین قصائد لاجواب رنگین غزلیں انتخاب کہ انہیں دیکھ کر ظہیر کا کمال بھول جایئے۔ نظیری کی شوکت کبھی خیال میں نہ لایئے۔ مثنوی کی جادو بیانی میں جائے گفتگو نہیں' سحر حلال زلالی کی اس کے سامنے آبرو نہیں۔ رباعیوں کو پیکر سخن کے اربع عناصر کہیے۔ آب دار قطعات کو قطعات جواہر کہیے۔ ہر مصرع قد موزوں سے بڑھ کر ہے' ہر بیت شاید ماہ سیمائے معنی کا گھر ہے۔ دس ہزار چار سو کئی اشعار ہیں کہ سب سلک گوہر شاہوار ہیں۔ خدا کے فضل سے نسخہ بھی وہ صحیح و درست بڑے کتب خانہ کا ہاتھ آیا' جس کو نواب ضیاء الدین خان صاحب بہادر دہلوی نے جدوجہد تمام سے جمع فرمایا۔ مقبول آفاق کو تعریف کی حاجت نہیں۔ آفتاب کی صفات بیان کرنے کی ضرورت نہیں۔ ناظم کی بے مثالی آشکار ہے۔ عالم کو اس کی استادی کا اقرار ہے۔ اس زمانے میں سحبان ثانی ہیں' جواَب انوری اور خاقانی ہیں۔ ہر نقطہ ان کے قلم کا اختر اوج کمال ہے جو سخن زبان سے نکلا سحر حلال ہے۔ ایسی نادر چیز کہاں میسر آتی ہے کس خوش نصیب کی یہ امید بر آتی ہے۔ دیکھیے ہم درِ نایاب کے ڈھیر لگائے دیتے ہیں' موتی کوڑیوں کے مول لٹائے دیتے ہیں۔ سب کتاب تقریباً چالیس جز میں چھپے گی۔ بعض مقام مناسب پر تصویر مصنف کھنچے گی۔ شروع طبع میں قیمت بھیجنے والے (تین روپے چار آنے) کو پائیں

گے۔ چھپ چکنے کے بعد پورے (پانچ روپے) مقرر ہو جائیں گے۔ غالباً اہل ہنر سنتے ہی احتراز میں آئیں گے چھپنے تو دو، ہاتھوں ہاتھ اُٹھا لے جائیں گے۔ اشتہار دینے کا یہ سبب ہے، صرف اتنا ہی مطلب ہے کہ درخواست بھیجنے والوں کو اطمینان یک سر رہے گا۔ پہلے ان کا استحقاق مدِ نظر رہے گا۔ اگر ابھی سے طلب گار رہوں، کمی قیمت کے حصہ دار ہوں۔ (۳۵)

محولہ بالا اشتہار گویا کہ غالب کی شخصیت اور فن پر ایک مدحیہ تبصرے کی حیثیت رکھتا ہے۔

۲۔ اسی طرح ۸؍جنوری ۱۸۶۲ء کے شمارے میں غالب کی تصنیف ''قاطع برہان'' کا اشتہار شائع ہوا۔ بعدازاں یہی اشتہار ۲۶؍مارچ، ۲؍اپریل اور ۹؍اپریل کے اخبارات میں بھی شائع ہوتا رہا۔ قاطع برہان کا اشہتار فارسی زبان میں تھا جس کا اقتباس درج ذیل ہے۔

ارباب فرہنگ و ہنر را مژدہ باد و نوید بگوش نکتہ سنجاں رساد کہ گوہر لفظ آب تازہ دیدہ و فرائد معنی بجلائے نور سیدہ، اعلیٰ نقاد جوہر تحقیق، روشنگر آئینہ تدقیق، آموزگار جلیل المناقب نواب اسد اللہ خان غالب کہ مشاطہ قلمش در زلف و خال ارائی سخن بے نظیر ست و رنگینی ءِ طبعش غازہ ء روئے شاہداں دلپذیر برہان از تمام کتاب چیدہ ہنجار استقامت وانمودہ و جابائیکہ رہوارش سکندری خوردہ عنان آگہی برستارہ سودہ، حاصل کہ زلاتش برآوردہ باصلاح پرداخت و ہمہ راجمع نمودہ رسالہ مختصر ساخت .... طبع ایں کتاب کہ از دہ جز بیش نباشد قریب اختتام رسیدہ یقین کہ در دو ہفتہ تیار گردد و قابل تماشائے اولی الابصار گردد............ رعایت سبق بر ندگان مدِ نظر شد ایں زماں یک روپیہ قیمتش مقرر شد۔ (۳۶)

''کلیاتِ فارسی'' اور ''قاطع برہان'' کے اشتہاروں کے بعد مرزا غالب سے متعلق ایک خبر بھی ''اودھ اخبار'' میں شائع ہوئی۔ خبر مختصر ہے لیکن تمہید پورے ایک صفحے پر مشتمل ہے۔ بہرحال اس خبر اور تمہید سے غالب شناسی کی روایت آگے بڑھتی ہوئی نظر آتی ہے۔ دیکھیے:

نواب مرزا اسد اللہ خاں غالب دہلوی

سب جانتے ہیں کچھ حاجت دلیل نہیں کہ آج ہندوستان میں ان کا کوئی عدیل نہیں۔ فصاحت و بلاغت میں سحبان ثانی ہیں فنِ شعر میں جواب انوری و خاقانی ہیں۔ زمینِ سخن کو آسمان پر پہنچایا۔ ہر نقطے کو اختر اوج معانی بنایا۔ زورِ فکر ان کا جہاں میں مشہور ہے نتائج طبع عالی کا آوازہ دور دور ہے۔ جناب جہانیاں مآب ملک معظّمہ ہندو انگلینڈ کی مداحی میں وہ پایہ بلند و مرتبہ ارجمند پایا کہ ابتدائے عمل داری سرکاری سے کسی ہندوستانی کے لئے اس کا دسواں حصہ دیکھنے میں نہیں آیا۔ یہ کیفیت نواب ممدوح نے خود دیکھی ہے اپنی کتاب دستنبو میں مفصل بیان کی ہے۔ آگے ایک قصیدہ ملکہ معظّمہ کی شان میں کہا تھا۔ وہاں تو ہر کمال کی قدردانی ہے۔ کھلا ہوا باب فیض رسانی ہے۔ جب فیض یاب سماعت ہوا، منظورِ نگاہ مرحمت ہوا جود و نوال کی طرف ہمت آئی صلہ شاہانہ دینے پر طبیعت آئی فروری ۱۸۵۷ء میں جناب رسل کلرک صاحب بہادر نے مصنف کو انگریزی چٹھی لکھی۔ ولایت سے ڈاک میں پہنچ کر اس نوید سراپا امید سے خبر دی کہ تمہارے قصیدے کے انعام کا مقدمہ زیر

تجویز ہے' عنقریب حظ اٹھاؤ گے بعد صدور حکم انڈیا گورنمنٹ اس کی اطلاع پاؤ گے۔ (۳۷)

محولہ بالا خبر ''اودھ اخبار'' ۳ / جون ۱۸۶۳ء کے شمارے میں شائع ہوئی قبل اس کے ۲۵ / مارچ ۱۸۶۳ء کے شمارے میں ایک اور خبر شائع ہوئی جس سے انگریز حکام کے ہاں غالب کی قدر و منزلت کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ خبر کچھ اس طرح سے ہے:

> قدر دانی حکام...... بخت مند ہر زمانے میں کامیاب ہوتے ہیں' اہل جو ہر تعظیم و توقیر کو انتخاب ہوتے ہیں۔ دیکھیے ان دنوں میں سرکار نے کیسی مہربانی کی' کمال کی قدر دانی کی۔ نواب لفٹنٹ گورنر بہادر نے مرزا اسد اللہ خاں غالب کو خلعت فاخرہ عطا فرمایا اور رئیس نوازی کی نظر سے بہ دل التفات کر کے ہم چشموں کو ان کا اعزاز و اکرام دکھایا۔ (۳۸)

اسی طرح ''اودھ اخبار'' کے صفحات میں ''ہندوستان کی سمجھ'' کے عنوان سے مرزا غالب کا ایک مضمون بھی شائع ہوا تھا۔ یہ مضمون زیادہ تر سیاسی نوعیت کا ہے جس میں جنگِ آزادی کے بعد کے ملکی حالات پر تبصرہ کیا گیا ہے' اور انگریز سرکار کے ساتھ وفاداری اور حکام کی مہربانیوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ مضمون سے پہلے منشی نول کشور (مدیر اخبار) کی طرف سے ایک تعارف کرایا گیا ہے جو غالب شناسی کے حوالے سے ایک اہم دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ لکھا ہے:

> آج کل دانائے روزگار سر آمد اولی الابصار' ارسطو فطرت' فلاطون فطنت' جناب والا شان' عالی مناقب' مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ نے جن کی سلامت ذہن مستقیم پر قسم کھایئے' استقامت رائے سلیم کے صدقے جایئے' نافہموں کی فہمایش میں ایک نثر تحریر فرمائی ہے۔ ہمارے مضمون خیالی سے تو ارد ہوا ایسی تقریر فرمائی ہم اس کو درج اخبار کرتے ہیں' اہل جہاں پر آشکار کرتے ہیں۔ بعد اس کے بھی جو خبریں ملا کریں گی پیش کش ناظرین مشتاق ہوا کریں گی۔ (۳۹)

غالب کا مضمون یہاں نقل کرنے کی ضرورت نہیں ہے البتہ اس مضمون پر ایک تبصرہ ''اودھ اخبار'' میں شائع ہوا تھا۔ یہ تبصرہ غالبؔ کے ایک شاگرد' مردان علی خاں رعناؔ کی طرف سے ایڈیٹر اخبار کے نام ایک مراسلہ کی صورت میں تھا۔ جسے ۲۰ / مئی ۱۸۶۲ء کے شمارے میں شائع کیا گیا۔ یہ مراسلہ ''خیال خیر ما آل انما'' کے عنوان سے ملتا ہے جو اخبار کے تین صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ اس مراسلے کے ضروری اقتباسات یہ ہیں:

> آپ کے اخبار حق نگار میں عبارت نثر ریختہ قلم جواہر رقم استاذی جناب والا مناقب مرزا اسد اللہ خاں غالب دہلوی دام افضالہم کی در باب تہدید و تنبیہہ عوام و کج فہمان ہند میری نظر سے گزری............ از آں جا کہ تحریر جناب ممدوح و مافی الضمیر کو میں بھی حق الوسیع بسیط کرنا سعادت جان کر واسطے مزید تنبیہہ ہر خاص و عام عرض کر کر عارض ہوں کہ آپ بوسیلہء اندراجِ اخبار گوہر بار خود بندگانِ خدا کو اس سے متنبہ اور حکام عہد کو اس طرف متوجہ فرمایئے گا............ بہ تصدیق قول حضرت غالب کے یہ بات ظاہر کی جاتی ہے کہ فی الواقع ہر شہر میں از روز شہرت جنگ ایرانیاں و افغانیاں جو دو سہ ماہ سے ان کے درمیان ہے طرح طرح کے خیالی پلاؤ پکائے جاتے ہیں۔ مگر کاٹھ کی ہانڈی میں۔ چنانچہ از کلکتہ تا لکھنو بندہ سنتا چلا آتا

ہے اوراس طرف حضرت غالب نے سنی جس کے دفعیے میں حضرت ممدوح نے تنبیہہ خیر خواہانہ نوک ریز خامہ حق شامہ فرمائی ہے اورلکھنو کے جوڑتوڑ تو مشہور ہیں۔ جب حضرات افیون خور اور مدک نوش ہوائے نشاۃ کذا میں سر بہ فلک ہوتے ہیں پھر وہ‘ ان کو دور کی سوجھتی ہے کہ فرشتہ خاں کا ادراک بھی وہاں تک نہیں پہنچتا............ میں نے راہ چلتے یہاں تک سنا کہ شہر کی عمارتِ شکستہ کی جو ہمواری ہوتی ہے یہ سامانِ جنگ کیا جاتا ہے اور اگلے چاند یعنی ذالحجہ میں شہر پھر لٹے گا............ ایسی افواہیں ہند کے ہر دیار وامصار میں صبح سے شام تک ہزار اڑتی رہتی ہیں۔ (۴۰)

اُردو اخبارات کے ساتھ ساتھ اس عہد کے انگریزی اخباروں میں بھی غالب کا ذکر ملتا ہے۔ دہلی کا ایک معروف انگریزی اخبار "MOFUSSILITE" (مفصلائٹ) تھا۔ جس کے ایک شمارے میں IXION (اکسیون) نامی ایک شخص کا خط شائع ہوا تھا جو غالب شناسی کی ایک زندہ مثال کی حیثیت رکھتا ہے۔ مولانا غلام رسول مہرؔ اس کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اس زمانے میں دہلی سے ایک انگریزی اخبار مفصلائٹ کے نام سے نکلتا تھا جس میں غالب کے اس مقدمے کے متعلق ایک خط ۱۲/ مارچ ۱۸۶۸ء کو چھپا تھا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مولوی ضیاءالدین مدعا علیہ کی طرف سے شہادت کے لئے پیش ہوئے تو کسی نے مجسٹریٹ کے کان میں کہہ دیا کہ یہ بڑے معزز اور عالم ہیں گواہی لیتے وقت انہیں کرسی دی جائے۔ مجسٹریٹ نے قاعدے اور دستور کے خلاف مولوی صاحب کے لئے کرسی کا انتظام کردیا...... مکتوب نگار لکھتا ہے: میں سخت حیران ہوں کہ اسسٹنٹ کمشنر نے مولوی ضیاء الدین کو کس بنا پر کرسی دی؟ اس رعایت سے غالب کے ساتھ سخت بے انصافی ہوئی ہے۔ وہ سوسائٹی میں نہایت معزز ہیں۔ لیفٹنٹ گورنر کے دربار میں انہیں مولوی ضیاءالدین سے اونچے درجے پر بٹھایا گیا ہے۔ (۴۱)

مفصلائٹ میں شائع ہونے والے انگریزی خط کے اقتباسات ملاحظہ ہوں جس میں مرزا غالب کے مقام و مرتبہ بیان کیا گیا ہے۔ واضح رہے یہ خط "CORRESPONDENCE" کے عنوان سے شائع ہوا تھا۔

Dear Sir,

You have, I observe, in your issue of the 30th instant taken notice of the libel case now under inquiry befor the Assistant Commissioner, Dehli, in which Mirza Asudullah Khan alias Mirza Nausha Ghalib, the most celebrated persion scholar and poet laureate or India, is plaintiff........ (He) holds a very respectable position in society, was honoured with a seat at the Durbar of His Honour the Lieuftenant Governor of the Punjab and took precedence of the gentleman to whom such

marked favour has been shown, and although not a very good perssioan,scholar,he is in every other respect desering of greater consideration.(۴۲)

اس عہد کے دیگر اخبارات میں غالبؔ سے متعلق جو جو خبریں شائع ہوئیں وہ غالب کی شہرت اور غالب شناسی کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ان میں سے چند اخبارات کی متفرق خبروں کے اقتباس درج ذیل ہیں۔

ا۔''اسعد الاخبار'' (آگرہ) ۱۵؍جولائی ۱۸۵۰ء

ان دنوں شاہ دین پناہ نے جناب معلیٰ القاب مرزا اسد اللہ خان غالبؔ کو بہ فرطِ عنایت اپنے حضور طلب کر کے ایک کتاب تواریخ کے لکھنے پر، جو تیموریہ کے زمانے سے سلطنتِ حال تک ہو، مامور کیا اور اس کے کاتبوں کے خرچ کو بالفعل پچاس روپے مشاہرہ مقرر کر کے آئندہ انواع پرورش کا متوقع کیا۔ اور نجم الدولہ، دبیر الملک، اسد اللہ خان بہادر نظام جنگ خطاب دے کر چھ پارچہ کا بیش بہا خلعت اور تین رقم جواہر عطا فرمائے۔یقین ہے کہ تواریخ مذکور ایسی دلچسپ اور متین عبارت میں لکھی جائے گی کہ ہر ایک اس کے لطفِ عبارت سے فیض یاب ہوگا۔(۴۳)

۲۔''شعلہ طور'' (کانپور) ۱۰؍اکتوبر ۱۸۶۵ء

دہلی۔مرزا نوشہ صاحب نے درخواست پرورش بنا بر سبیل ولایت بحضور صاحب کمشنر پیش کی تھی۔بدیں حکم واپس، کہ پیش گاہ ملکہء معظّمہ سلطنت ہائے سے کچھ پرورش نہ ہوگی۔(۴۴)

۳۔''خیر خواہ پنجاب'' (لاہور) ۱۹؍جنوری ۱۸۶۶ء

طوطی ہند نواب مرزا اسد اللہ خاں عرف مرزا نوشہ خاں غالب مع الخیر رام سے داخل دہلی ہوئے۔(۴۵)

غالب اپنے عہد کے تقریباً تمام اخبارات کا مطالعہ کیا کرتے تھے۔انہوں نے چند اخبارات پر تبصرے بھی کیے ہیں جن سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ صحافت میں اعلیٰ قدروں کے قائل تھے وہ اپنے احباب کو اخبارات پڑھنے کی ترغیب بھی دیتے تھے اور ان کا خریدار بنانے کی خصوصی کوشش بھی کیا کرتے تھے جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ یہ اخبارات غالب کے حق میں سینہ سپر رہے۔لیکن ایک نقصان بھی ہوا کہ ان کے حریف اخبارات غالب کی مخالفت پر اتر آئے۔مثلاً ''سید الاخبار'' (دہلی) کی حمایت نے ''دہلی اردو اخبار'' کو ان کا دشمن بنا دیا اور ''آئینہ سکندر'' (کلکتہ) کی تعریف نے ''مہر منیر'' (کلکتہ) کو مخالف بنا دیا۔

مذکورہ اخبارات کے علاوہ انہوں نے جن اخبارات کو پڑھا اور ان پر تبصرے کیے ان میں ''جام جہاں نما'' (کلکتہ) دبدبہء سکندری (رام پور)، آئینہ سکندر (کلکتہ)، اشرف الاخبار (دہلی)، بوستانِ خیال (دہلی)، زبدۃ الاخبار (آگرہ)، صادق الاخبار (دہلی)، آفتابِ عالم تاب (دہلی) اور اکمل الاخبار (لکھنو) بطور خاص شامل ہیں۔(۴۶)

غالب کی وفات کا ذکر و یسے تو کم وبیش تمام اخبارات نے کیا ہے لیکن ''اکمل الاخبار'' لکھنؤ (بابت ۱۷رفروری ۱۸۶۹ء) اس سانحہ ارتحال کو جس انداز میں شائع کیا ہے وہ از خود غالب شناسی میں ایک اہم دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> فغاں اس زمانہ غدار سے' آہ روزگار ناہنجار سے' ہر روز نیا رنگ دکھاتا ہے' ہردم دامِ غم والم میں پھنساتا ہے' اس محیط آفت کی موج بلاخیز ہے' اس وادی ہولناک کی ہوا فتنہ انگیز ہے۔ اس کا آب سراب' اس کی راحت جز و جراحت' اس کی رافت سرمایہ صداقت' اس کی شکر زہر آلود' اس کی امید آرزوئے فرسودہ' ہر روز محل حیات کو صرصر ممات سے گراتا ہے' ہر دم محفل سرور سے صدائے ماتم اٹھاتا ہے............ پھول ادھر کھلا' ادھر گر پڑا' لالہ لباس رنگین میں بھی داغ دل پر رکھتا ہے' غنچہ خونِ جگر سے پرورش پاتا ہے۔ بلبل نوحہ گر چمن ہے اور مرغِ سحر خواں اسیر محن:
>
> در ایں زمانہ بہار و خزاں ہم آغوش است
> زمانہ جام بدست و جنازہ بر دوش است
>
> کیا عجب اگر زمانہ درپے آزار ہے۔ بھلا اس سے کیا توقع آسودگی جس کا خود گردش پر مدار ہے۔ دیکھو بیٹھے بٹھائے کیا آفت اُٹھائی ہے' کس منتخب روزگار کی جدائی دکھائی ہے۔ نخل برومند معانی کو بادِ خزاں سے گرایا۔ مہر سپہر سخن دانی کو خاک میں ملایا۔ جو خسرو کے بعد ملک سخن کا خسرو مالک رقاب تھا۔ اس کا نامہ عمر طے ہوا۔ جو میدانِ سخنوری کو شہسوار مالک رقاب تھا' اس کا رخشِ زندگی پے ہوا۔ ان حضرت کی کن کن خوبیوں کا ذکر کیا جائے' دریا کوزے میں کیوں کر سمائے۔ حسنِ خلق میں اخلاق کی کتاب' عمیم الاشفاق میں لاجواب' خوبی تحریر میں بے نظیر' صافی ضمیر' جادو تقریر۔ فارسی زبان میں لاثانی' اُردوئے معلّٰی کے بانی' افسوس! جس کا شہبازِ خیال طائر سدرہ شکار ہو' وہ پنجہ گرگِ اجل میں گرفتار ہو............ اس غم سے سب کی حالت تباہ ہے۔ روز بھی اس مصیبت میں سیاہ ہے۔ اب توضیح اجمال وتفصیل مقال ہے۔ واضح ہو کہ جناب مرحوم دو تین مہینے سے صاحب فراش رہے' ضعف ونقاہت کے صدمے سہے۔ آٹھ دن انتقال سے پہلے کھانا پینا ترک فرمایا۔ اس دنیائے فانی سے بالکل دل اٹھایا تا آنکہ ۱۵رفروری ۱۸۶۹ء مطابق ۲رذیقعدہ ۱۲۸۵ہجری روز دوشنبہ کو دو پہر ڈھلے اس خورشید اوج فضل وکمال کو زوال ہوا............۔(۴۷)

۱۵رفروری ۱۸۶۹ء کو غالب کی وفات ہوئی۔ اس کے بعد غالب کے حالات وکلام کے بارے میں سب سے پہلا مضمون' مسعود حسن رضوی ادیب کے مطابق ماہوار رسالے ''ذخیرہ بال گوبند'' میں شائع ہوا۔ وہ اس سلسلے میں تفصیلاً لکھتے ہیں:

> اس رسالے کے مارچ ۱۸۶۹ء کے پرچے میں مرزا غالب کے متعلق ایک مضمون شائع ہوا جس کا عنوان ہے: ''مرزا اسداللہ خان متوفی المتخلص بہ غالب ونوشہ''۔ غالبؔ کی وفات ۱۵رفروری ۱۸۶۹ء کو واقع ہوئی۔ اس سانحے کے صرف چند روز بعد یہ مضمون لکھا گیا اور غالباً مرزا غالب کے حالات میں یہ پہلا مضمون تھا جو کسی رسالے میں شائع ہوا۔ اس مضمون سے غالبؔ کے متعلق ہماری معلومات میں اضافہ ہوتا ہے۔(۴۸)

یہ مضمون ساڑھے تین صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔لیکن اسی نوعیت کا ایک اور مضمون جو ۱۶مارچ ۱۸۶۹ء کے ''اودھ اخبار'' لکھنو میں شائع ہوا۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری' غالبیات کے سلسلے کی ایک اہم کڑی کی حیثیت رکھتا ہے اور غالب سے دلچسپی رکھنے والوں کی نظر سے عموماً پوشیدہ ہے۔ (۴۹)

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے مطابق گارسان دتاسی نے بھی اپنی معروف کتاب ''تاریخ ادب ہندوستانی'' میں اس مضمون کو بالاختصار نقل کر دیا ہے۔ ذیل میں ایک اقتباس نقل کیا جاتا ہے جو غالب شناسی کا منہ بولتا ثبوت ہے:

> دہلی کے عہد خوشحال کے وہ تمام شعراء جو اپنے ہم وطنوں میں مشہور تھے۔ایک ایک کر کے اٹھ گئے تھے۔ صرف ایک رہ گیا تھا وہ بھی ہم سے چھین لیا گیا اور مشہور و ممتاز شاعروں کا خاتمہ ہو گیا۔ میرا مطلب شکرستانِ سخن کے اسد اور چمن فارسی کے اس بلبل سنج سے ہے جو اسداللہ خان عرف میرزا نوشہ کے نام سے مشہور ہیں۔ اگرچہ وہ اس عارضی دنیا کو چھوڑ کر ابدآباد کو سدھارے ہیں لیکن ان کا نام اس دنیا میں ہمیشہ زندہ یادگار رہے گا۔ ہندوستان میں کوئی ایسا تعلیم یافتہ آدمی نہیں ہے' جو ان کی استادی اور ان کے کلام کی عظمت کا قائل نہ ہو۔ظاہر ہے ایسے شخص کے حالاتِ زندگی ہمارے لئے افادیت سے خالی نہ ہوں گے...............آخری وقت تک انہوں نے جو کچھ کہا' اس میں بھی زندگی کی حرارت' تازگی اور طبیعت کی شگفتگی اور خوش مذاقی کا اثر نمایاں ہے۔ان کے لطیفے روزمرہ کی زندگی میں کھانے میں نمک کا کام دیتے ہیں۔ (۵۰)

غالب کی حیات و فکر پر ایک نادر تحریر میر مہدی مجروح کا وہ دیباچہ ہے جو انہوں نے خطوط غالب کے مجموعے ''اردوئے معلی'' کے لئے تحریر کیا تھا۔ یاد رہے یہ مجموعہ غالب کی وفات کے چند روز بعد اشاعت پذیر ہو سکا تھا۔ اس دیباچے میں انہوں نے اس مجموعے کے جامعین کی نشاندہی بھی کی ہے اور ساتھ ہی غالب کی منظوم اور نثری خدمات کو سراہتے ہوئے ان کے منفرد اسلوب اور توانا لہجے کا اعتراف بھی کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> حضرت کا جو سخن ہے وہ درعدن' جو بات ہے از رہ معنی کرامات ہے۔ یہ نثر کی رنگینی' یہ نظم کی شیرینی' یہ غزل کی فصاحت' یہ قصیدہ کی متانت' یہ لفظوں کی محبوبی' یہ ترکیب کی خوش اسلوبی' یہ جدت معانی' یہ طلاقتِ لسانی' یہ سلاستِ عبارت' یہ روانی مطالب دیکھی نہ سنی۔ سطریں ہیں کہ موتی کی لڑیاں ہیں۔ باتیں ہیں کہ مصری کی ڈلیاں ہیں۔ نثر نثار پر نظم انجم قرباں' حسنِ تقریر پر تحریر شعاع سے نثار کرنے کو آفتاب زر بداماں' گفتار شکر بار کو جادو کہوں' سحر کہوں' حیران ہوں کیا کہوں .... جب حضرت کو دیکھ لیا گویا سب سخندان پیشینہ کو دیکھ لیا۔ جب حضرت کا کلام سن لیا سب کا کلام سن لیا۔ مبین میرے قاول کی یہ اردو کی تحریر ہے کہ سہل الممتنع کیا بلکہ ممتنع النظیر ہے۔ اس اردو کا نیا انداز ہے کہ جس کے دیکھنے سے روح کو اہتزاز ہے۔ جو کہ بعد تکمیل ہو جانے کلیات نظم و نثر فارسی کہ وہ ہر ایک آویزہء گوش فصاحت و پیرایہ گلوئے بلاغت ہے اور ہندوستان سے ایران تک ہر ایک نکتہ سنج کے ورد زبان ہے۔ مدت سے حضرت کو اس طرز نو ایجاد اردو سے لگاؤ ہے اور خط و کتابت میں اسی کا برتاؤ ہے۔ (۵۱)

غالب کی زندگی میں جو تذکرے لکھے گئے اور ان میں غالب کا ذکر جہاں جہاں آیا ہے اس کی تفصیل گزشتہ صفحات میں گزر چکی ہے۔ البتہ غالب کی وفات کے بعد جو تذکے تصنیف ہوئے اور ان کے صفحات ذکر غالب سے مزین کئے گئے۔ یہاں بطور نمونہ ان میں سے چند تذکروں کا ذکر کیا جاتا ہے۔

سید محمد صدیق حسین خان کا تذکرہ ''شمع انجمن'' جو کہ ۱۸۷۶ء میں تصنیف ہوا۔ اس میں غالب کا ذکر ان الفاظ میں کیا گیا ہے۔

> خطاب نجم الدولہ دبیر الملک نظام جنگ بہادر، شاہجہان آباد کے نامی سخنوروں میں سے ہے، قوتِ فکرِ خداداد کا مالک ہے۔ اشعار کی خوش وضع بنیاد تعمیر کرتا ہے اور دلکش معنی اختراع کرتا ہے۔ بیشہء سخن پروری کا شیر ہے اور معنی گستری کی ولایت کا فرمانروا۔ نثر و نظم میں طرزِ خاص کا مالک ہے اور دلنشیں تراکیب ایجاد کرتا ہے۔ ان کی بہت سے معاصر نثر نویسی اور شعر گوئی میں ان کے کمال کے قائل ہیں۔ (۵۲)

اسی طرح ایک اور تذکرہ، جس کا ذکر اکبر علی خان نے اپنے ایک مضمون میں کیا ہے۔ ''شمیم سخن'' کے نام سے تصنیف ہوا اور عبدالحیؔ صفا بدایونی اس کے مصنف ہیں۔ اکبر علی خان نے مذکورہ تذکرہ سے جو اقتباس درج کیا ہے وہ یہ ہے:

> غالب و اسد تخلص، نجم الدولہ مرزا اسد اللہ خاں غالب عرف نوشہ دہلوی، خلف مرزا عبداللہ بیگ خاں تورانی، مولد اکبر آباد مسکن دہلی ہے، طبیعت دشوار پسند و خیالات عالی تھے۔ ۱۲۸۵ھ میں بمقام دہلی انتقال کیا۔ نادر دہلوی اپنے تذکرہء شعرائے دکن میں لکھتے ہیں کہ بعض ثقات کی زبانی معلوم ہوا کہ مرزا صاحب کو شاہ نصیر مرحوم سے تلمذ حاصل تھا، واللہ عالم۔ یہ قول نادر کہاں تک صحیح ہے مگر اس میں شک نہیں مرزا صاحب اپنے عہد میں لاجواب تھے۔ (۵۳)

سید نورالحسن خاں کا تذکرہ ''طور کلیم'' کے نام سے شائع ہوا۔ اس تذکرہ کا سنِ اشاعت ۱۸۷۸ء ہے۔ اس میں غالب کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا ہے، اس سے ان کی علمی خدمات کے بارے میں بنیادی باتیں منظر عام پر لائی گئی ہیں جو غالب شناسی کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ سید نورالحسن لکھتے ہیں:

> فخرِ عرفی و غیرت طالب میرزا نوشہ اسد اللہ خان المخاطب بہ نجم الدولہ، دبیر الملک، نظام جنگ بہادر افراسیاب کی نسل سے تھے۔ اکبر آباد میں مولد تھا اور دہلی مسکن۔ لفظ ''غریب'' تاریخ ولادت ہے۔ وفات ۱۲۸۵ھ میں واقع ہوئی۔ ''پنج آہنگ''، ''دستنبو''، ''مہر نیم روز'' اور ''قاطع برہان'' ان کی تالیفات میں سے ہیں۔ فارسی زبان میں بھی ایک دیوان رکھتے ہیں۔ ابیات کا مجموعہ بھی ہے۔ اوّل اوّل مرزا بیدل کی روش اختیار کی۔ آخر الامر بڑا پسندیدہ انداز ایجاد کیا۔ اپنے دیوان ریختہ میں سے بہت سے اشعار نکال دیے ہیں اور قلیل تعداد میں انتخاب کر لیے ہیں۔ پہلے اسد تخلص کرتے تھے، جو غزلیات کے بعض مقطعوں میں اب بھی موجود ہے۔ پچاس سال ان کی مدتِ مشق ہے۔ فارسی گوئی میں ان کا پایہ فحول شعراء سے کم نہیں اور ریختہ کی حالت بھی یہ ہے کہ اگر ان کا کوئی ہم مرتبہ ہے تو لائیں۔ اگر حدیقہء نظم کے لیے نوبہار ہیں تو عرصہ نثر میں بھی مرد کار ہیں۔ جمیع اصنافِ سخن پر جو قدرت انہیں حاصل ہے، بیان سے باہر ہے۔ (۵۴)

سید نور الحسن کے مذکورہ بیان میں غالب کے مرتبے کو جس اوجِ کمال پر پرکھا گیا ہے اس سے یہ امر کھل کر سامنے آ جاتا ہے کہ اس عہد میں بھی غالبؔ کی بلند خیالی اور اعلیٰ قدر و منزلت کا اعتراف کھلے لفظوں میں کیا جاتا تھا۔

امیر مینائی کا تذکرہ ''انتخاب یادگار'' ۱۸۷۹ء میں منظر عام پر آیا۔ امیر مینائی نے اپنے تذکرے میں غالبؔ کے مختصر حالاتِ زندگی، خاندان، نسب، توطن وفات وغیرہ کے ساتھ ساتھ ان کی کتب کا تعارف کرایا ہے اور آخر میں غالب کے فن پر بھی تبصرہ کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> معلومات ان کی زبانِ فارسی میں کالشمس فی رابعہ النہار آشکار ہے۔ نثر و نظم اُردو کی چار دانگ ہندوستان میں پکار ہے.........الحاصل مرزا صاحب کی طباعی اور ذکاوت ان کے نتائج افکار سے پیدا ہے۔ بات سے بات پیدا کرنا تمام کلام سے ہویدا ہے۔ اس سرکارِ فیض آثار کے نمک خوار قدیم ہیں۔ جناب غفران مآب نواب محمد یوسف علی خان صاحب بہادر فردوس مکان طاب ثراہ کو ان سے تلمیذ ہے۔ (۵۵)

اس دور کے تذکروں میں نمایاں حیثیت جس تذکرے کو حاصل ہے وہ مولانا محمد حسین آزاد کا تذکرہ ''آبِ حیات'' ہے دیگر تذکروں میں سے اسے منفرد مقام بھی حاصل ہے اور یہ زیادہ مقبول عام بھی ہوا ہے۔ آزادؔ نے اگرچہ اپنے استاد شیخ ابراہیم ذوقؔ کو غالبؔ پر فوقیت دینے کی کوشش کی ہے اور اس سلسلے میں غالبؔ کے بعض مبینہ غیر مثبت رویوں کو مبالغہ آمیز انداز میں نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس کے باوجود انہوں نے غالب کی حیات اور ان کے فن سے متعلق بیش بہا معلومات بہم پہنچائی ہیں۔ دیگر تذکروں کی نسبت ''آبِ حیات'' میں غالب کے لیے صفحات کی خاصی بڑی تعداد ہے۔ اگرچہ آزادؔ نے غالب کے حالات اور طبعی عادات کا ذکر تفصیلاً کیا ہے لیکن غالب کے اسلوب اور فن سے متعلق جو نادر باتیں کہی ہیں وہ بھی غالب شناسی کی زندہ روایات کی امین ہیں۔ لکھتے ہیں:

> اس میں کلام نہیں کہ وہ اپنے نام کی تاثیر سے مضامین و معانی کے بیشے کے شیر تھے۔ دو باتیں ان کے انداز کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہیں۔ اوّل، کہ معنی آفرینی اور نازک خیالی ان کا شیوہ خاص تھا، دوسرے چونکہ فارسی کی مشق زیادہ تھی اور اس سے انہیں طبعی تعلق تھا، اس لئے اکثر اشعار اس طرح ترکیب دے جاتے تھے کہ بول چال میں اس طرح بولتے نہیں۔ لیکن جو شعر صاف نکل گئے ہیں، وہ ایسے ہیں کہ جواب نہیں رکھتے...........ان کے خطوں کی طرز عبارت بھی ایک خاص قسم کی ہے کہ ظرافت کے چٹکلے اور لطائف کی شوخیاں اس میں خوب ادا ہوسکتی ہیں۔ یہ انہی کا ایجاد تھا کہ آپ مزہ لے لیا اور اوروں کو لطف دے گئے۔ دوسرے کا کام نہیں۔ (۵۶)

سید صغیر بلگرامی کا شمار بھی اہم تذکرہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ''تذکرہ جلوہ خضر'' ان کی یادگار تصنیف ہے۔ یہ کتاب ۱۸۸۴ء میں شائع ہوئی۔ بلگرامی نے غالبؔ کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے اس عہد کے دیگر نامور شعراء مثلاً میر تقی میر، ناسخ اور ذوق جیسے شعراء کے ساتھ موازنہ نہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ نیز فارسی شاعری میں وہ ہندوستان کے صرف چار شعراء کے نام گنواتے ہیں جن میں غالب بھی شامل ہیں۔ علاوہ ازیں وہ غالب کے خطوط پر بھی

جامع تبصرہ کرتے ہیں۔بحیثیت مجموعی غالب کے بارے میں ان کی رائے درج ذیل اقتباسات پر مشتمل ہے:

> یہ وہ خوش مذاق شخص گزرا ہے جس نے ہندوستان کی فارسی شاعری اور اُردو نثر کو تجدید کا خلعت عطا کیا۔ میرے نزدیک ہندوستان کے کلام فارسی پر ولائیتی فارسی کا یقین چار شخصیتوں کے کلام پر ہوا۔اوّل امیر خسرو،دوم حسن دہلوی، سوم مرزا بیدل، چہارم غالب..........اُردو نظم بھی ایک طور خاص کی کہی۔اس میں بھی ایجاد خاص ہے۔آخر میر تقی میر کا رنگ بالکل اُتار لیا۔اوائل میں حضرت نے ناسخ کی ایجاد پر توجہ فرمائی اور فارسی گوئی کی عادت سے اس کو بلند کر دیا یعنی نہ ناسخ کی طرز رہی نہ دہلی کی..........ذوق کو ان سے کچھ مناسبت نہیں تھی۔ اُردو نثر میں پوری واقعہ نگاری کا ایجاد انہیں کا ہے ورنہ اس سے پہلے مرصع اور مسجع غیر واقع نثر لکھی جاتی تھی۔ اُردوئے معلیٰ انہیں جواہر بھرے خطوط کا مخزن ہے جس میں اس نئی ایجاد کا رنگ ہے۔ (۵۷)

گزشتہ صفحات میں غالب کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا ہے وہ زیادہ تر تذکرہ نگاروں کی کاوش فکر کا نتیجہ ہے۔ ان میں سے بعض تذکرے ان کے ہم عصر تھے جو ان کی شاعری کے مجموعی مزاج سے بھی واقف تھے اور انہوں نے ان کی ذاتی زندگی کو بھی قریب سے دیکھا تھا۔تذکرہ نگاروں کے بیانات کی روشنی میں ایک بات پایۂ ثبوت تک پہنچتی ہے کہ غالب کے فن نے اپنے ہم عصروں کے دلوں میں ایک خاص جگہ بنالی تھی۔مجموعی طور پر تذکرہ نگاروں نے جو آراء قائم کی ہیں ان میں کم وبیش سب نے ایک مشترک رائے کا اظہار ضرور کیا ہے کہ غالبؔ اپنے زمانے کے اہم شاعر تھے۔تذکروں میں غالب کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا ہے وہ ایک اجمالی قسم کے جائزوں پر مشتمل ہے۔ظاہر ہے کسی تفصیل کی توقع نامناسب ہے۔ بہرحال غالب کے ہم عصر تذکرہ نگاروں میں غلام مصطفیٰ خان شیفتہ ممتاز نظر آتے ہیں۔ڈاکٹر عبادت بریلوی نے بھی یہی رائے قائم کی ہے لکھتے ہیں:

> شیفتہ کو غالب کا اہم نقاد کہا جاسکتا ہے۔کیونکہ انہوں نے اختصار کے ساتھ جو کچھ غالب کے بارے میں کہا ہے اس میں ان کے کلام کی مزاج دانی کا صحیح شعور اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ (۵۸)

غالبؔ کے بارے میں باقاعدہ تنقید کا آغاز مولانا الطاف حسین حالیؔ سے ہوتا ہے۔اگرچہ غالب کے انتقال پر مولانا حالیؔ کا مرثیہ بھی غالب کی شاعرانہ اور فن کارانہ شخصیت کا غماز ہے لیکن ظاہر ہے کہ حالیؔ کا یہ مرثیہ ایک شعری کارنامہ ہے، تنقیدی کارنامہ نہیں ہے۔لیکن غالبؔ پر حالیؔ کا تنقیدی شاہکار ''یادگارِ غالب'' ہے جس میں انہوں نے غالب کی زندگی اور شخصیت کی بڑی دلآویز تصویر کھینچی ہے۔ یہ غالب کے حیات وفن پر پہلی باقاعدہ تصنیف ہے۔اگرچہ یہ کتاب مولانا آزادؔ غیر منصفانہ بیانات کے ردعمل کے نتیجے میں لکھی گئی ہے لیکن اس میں غالب کے سوانح اور اُردو، فارسی نظم ونثر پر مفصل تبصرہ پیش کیا گیا ہے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند:

> یادگار کا تیسرا حصہ، یعنی تنقید بھی کچھ کم اہم نہیں ہے۔حالیؔ نے غالبؔ کے رشحاتِ قلم پر چار حصوں میں تنقید کی ہے؛ اُردو نظم، اُردو نثر، فارسی نظم، فارسی نثر۔اُردو شاعری کی تنقید میں اوّل انہوں نے کچھ خصوصیات گنائی ہیں۔مثلاً تشبیہیں، استعارہ وکنایہ، شوخی وظرافت، پہلو دار اشعار، معنی آفرینی اور جدت ادا وغیرہ۔

اس کے بعد بڑی تعداد میں مرزا کے منتخب اشعار درج کئے ہیں اور ان کی خوبی کی طرف اشارہ کرتے جاتے ہیں۔ آج جو ہم غالب کے بعض پہلودار اشعار کے لطیف معنوں سے محظوظ ہوتے ہیں، وہ یادگار ہی کی دین ہے۔ شاید انہوں نے یہ معنی غالبؔ سے سنے ہوں گے۔ تنقید کا یہ طریقہ کسی قدر فرسودہ ہوسکتا ہے، لیکن اس سلجھے ہوئے طریقے سے غالب فہمی میں جتنی مدد ملتی ہے، وہ بعد کے نمائشی تبصروں سے نہیں ملتی۔ (۵)

مولانا حالیؔ کی تنقید اس اعتبار سے نئی ہے کہ اس میں کلامِ غالب کے بعض ایسے پہلوؤں کا سراغ لگایا گیا ہے، جو ان کے فن میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ حالی نے شخصی اور اجتماعی حالات کو عوامل و محرکات قرار دے کر غالب کی شاعری کے ان پہلوؤں کی وضاحت کی ہے۔ اس لئے ان کے اس اندازِ تنقید میں گہرائی کا احساس ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ غالب کے کلام پر ان کی تنقید آج بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ وہ غالب کی جدت پسندی اور روایت شکنی پر تبصرے کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

مرزا کے ابتدائی کلام کو مہمل اور بے معنی کہو یا اس کو اُردو زبان کے دائرے سے خارج سمجھو لیکن اس میں شک نہیں کہ اس سے ان کی اوریجنلٹی اور غیر معمولی اپچ کا خاطر خواہ سراغ ملتا ہے اور یہ ان کی ٹیڑھی ترچھی چالیں ان کی بلند فطرتی اور غیر معمولی قابلیت واستعداد پر شہادت دیتی ہیں۔ معمولی قابلیت واستعداد کی معراج یہ ہے کہ جس پگڈنڈی پر اگلی بھیڑوں کا گلہ چلتا جاتا ہے، اس پر آنکھیں بند کر کے گلے کے پیچھے پیچھے ہو لیے۔ لیکن لیک سے ادھر اُدھر آنکھ اُٹھا کر نہیں دیکھا............ برخلاف اس کے جن کی طبیعت میں اوریجنلٹی اور غیر معمولی اُپچ کا مادہ ہوتا ہے وہ اپنے میں ایک ایسی چیز پاتے ہیں جو اگلوں کی پیروی میں ان کو مجبور نہیں ہونے دیتی، مرزا کی طبیعت اس قسم کی واقع ہوئی تھی۔ وہ عام روش پر چلنے سے ہمیشہ ناک چڑھاتے تھے۔ (۶۰)

مولانا حالی اس بات کو آگے بڑھاتے ہوئے غالب کا موازنہ میرؔ وسودا اوران کے مقلدین سے کرتے ہیں اور غالب کو ایک نئے طرز اور نرالی کیفیت کا شاعر قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ جب میر وسودا اور ان کے مقلدین کے کلام میں ایک ہی قسم کے خیالات اور مضامین دیکھتے دیکھتے جی اُکتا جاتا ہے اور اس کے بعد مرزا کے دیوان پر نظر ڈالتے ہیں، تو اس میں ہم کو ایک دوسرا عالم دکھائی دیتا ہے اور جس طرح کہ ایک خشکی کا سیاح سمندر کے سفر میں یا ایک میدان کا رہنے والا پہاڑ پر جا کر ایک بالکل نئی اور نرالی کیفیت مشاہدہ کرتا ہے، اسی طرح مرزا کے دیوان میں ایک اور ہی سماں نظر آتا ہے۔ (۶۱)

''یادگارِ غالب'' جہاں غالب کی زندگی کا جامع مرقع ہے وہاں کلامِ غالب کی تفہیم وتوضیح کے لئے بھی اس کتاب سے بڑی مدد ملتی ہے۔ حالیؔ چونکہ غالب کے شاگرد بھی تھے اور کچھ عرصہ ان کی صحبت میں رہ چکے تھے اور اکثر وبیشتر غالب سے ان کے اشعار کے مطالب بھی پوچھ لیا کرتے تھے، اس لیے انہوں نے ''یادگار'' میں کئی ایک مقامات پر اشعار کی تشریح اس انداز سے کی ہے جس سے اس کتاب کے شرح ہونے کا وصف واضح طور پر ابھر آتا ہے۔ کلامِ غالب کی جس

قدر شرحیں لکھی گئی ہیں، شارحین حضرات نے کسی نہ کسی حوالے سے ''یادگارِ غالب'' سے ضرور استفادہ کیا ہے شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق:

تفہیم غالب کا باقاعدہ رواج حالی کی دو کتابوں ''مقدمہ شعروشاعری'' اور ''یادگارِ غالب'' سے شروع ہوتا ہے۔ غالب کا کوئی بھی شارح حالی سے استفادہ کیے بغیر اپنے کام کو مکمل نہیں کہہ سکتا۔ (۶۲)

مولانا حالی کی تشریح کا انداز کیا تھا اور غالب کے مہمل اور مشکل اشعار کی انہوں نے کس طرح صراحت کی ہے ذیل میں نمونے کے طور پر ایک شعر کی تشریح نقل کی جاتی ہے:

''رکھا غفلت نے دور افتادہء ذوقِ فنا ورنہ
اشارت فہم کو ہر ناخنِ بُریدہ ابرو تھا

کہتا ہے فنا میں جو لذت اور ذوق تھا ہماری غفلت نے اس سے ہمیشہ دور دور رکھا۔ اگر یہ غفلت نہ ہوتی تو اشارت فہم کے لئے ہر ایک ناخن جو کاٹ کر پھینک دیا جاتا ہے، ابرو کا کام دیتا تھا۔ ابرو کا کام ہے اشارہ وایماء کرنا اور ناخنِ بریدہ جو ابرو کی شکل ہوتا ہے، وہ بھی فنا کی لذت کی طرف اشارہ کرتا تھا' کیوں کہ ناخن کے کٹنے سے جو ایک قسم کی فنا ہے، لذت اور راحت حاصل ہوتی ہے۔ (۶۳)

حالی نے بعض اشعار کے مطالب غالب سے بھی پوچھے تھے جنہیں ''یادگارِ غالب'' کی زینت بنایا ہے۔ ایسے ہی ایک شعر کا ذکر نمونہ کے طور پر کیا جاتا ہے۔ حالی لکھتے ہیں:

بعض اسلوب بیان خاص مرزا کے مخترعات میں سے تھے جو نہ ان سے پہلے اُردو میں دیکھے گئے نہ فارسی میں، مثلاً ان کے موجودہ اُردو دیوان میں ایک شعر ہے: ؎

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ نشانِ جگر سوختہ کیا ہے

میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے۔ فرمایا کہ 'اے' کی جگہ 'جز' پڑھو، معنی خود سمجھ میں آ جائیں گے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ قمری جو ایک کفِ خاکستر سے زیادہ اور بلبل جو ایک قفس عنصری سے زیادہ نہیں، ان کے جگر سوختہ یعنی عاشق ہونے کا ثبوت صرف ان کے چہکنے اور بولنے سے ہوتا ہے۔ یہاں جس معنی میں مرزا نے اے کا لفظ استعمال کیا ہے ظاہراً یہ انہی کی اختراع ہے۔ ایک شخص نے یہ معنی سن کر کہا کہ ''اگر وہ اے کی جگہ جز کا لفظ رکھ دیتے یا دوسرا مصرع اس طرح کہتے:

''اے نالہ نشاں تیرے سوا عشق کا کیا ہے''

تو مطلب صاف ظاہر ہو جاتا۔ اس شخص کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے، مگر مرزا چونکہ معمولی اسلوبوں سے تابہ مقدور بچتے تھے اور شارع عام پر چلنا نہیں چاہتے تھے، اس لئے وہ بہ نسبت اس کے کہ شعر عام فہم ہو جائے اس بات کو زیادہ پسند کرتے تھے کہ طرزِ خیال اور طرزِ بیان میں جدت اور نرالا پن پایا جائے۔ (۶۴)

حالؔی نے بحیثیت مجموعی غالب کے کلام کی چار خصوصیات گنوائی ہیں۔اوّل غالب کی جدت طرازی جس میں وہ اپنے دیگر ہم عصر شعراء سے ممتاز نظر آتے ہیں۔دوم وہ خصوصیت جس کو ہم آج کی اصطلاح میں رمزیت' ایمائیت یا لطیف ابہام کہتے ہیں اور جس کو موجودہ عہد میں بڑی اہمیت دی جاتی ہے۔حالی نے غالب کی شاعری کے اس پہلو کو اس طرح واضح کیا ہے کہ ان کی شاعری کے انداز کی صحیح کیفیت آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔سوم شوخی اور ظرافت ہے جس کی وجہ سے غالب کے کلام میں چاندنی کی مسکراہٹ کا سماں نظر آتا ہے اور شگفتگی اور شادابی کی ایک لہر سی دوڑتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔حالی کے نزدیک غالب کے کلام کی چوتھی خصوصیت تہہ در تہہ معنویت ہے اور وہ اشاروں' کنایوں میں انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر بڑی ہی بلیغ باتیں کرتے ہیں۔بظاہر اس میں ایک معنویت نظر آتی ہے لیکن غور سے دیکھا جائے تو اس کی تہہ میں معنویت کا دوسرا پہلو بھی واضح طور پر نظر آتا ہے۔

مولانا حالی آخر میں فارسی اور اُردو کے نامور شعراء کا تذکرہ کرتے ہوئے غالب کی شاعری کو قدما کی شاعری سے نسبت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔لکھتے ہیں:

> بہر حال جو نسبت ظہوریؔ' نظیریؔ' عرفیؔ' طالبؔ اسیرؔ وغیرھم کے کلام کو سعدیؔ' خسروؔ' حافظؔ اور جامیؔ کے کلام سے ہے تقریباً ویسی ہی نسبت مرزا کے ریختہ کو' میرؔ سوداؔ اور دردؔ کے ریختہ سے سمجھنی چاہیئے۔قدمائے اُردو روز مرہ اور صفائی بیان کو سب باتوں سے زیادہ اہم اور مقصود بالذات جانتے تھے' برخلاف متاخرین کے کہ وہ ہر شعر میں ایک نئی بات پیدا کرنے اور اسالیب بیاں میں نئے نئے تعجب انگیز اور لطیف و پاکیزہ اختراعات کرنے ہی کو کمال شاعری سمجھتے تھے۔(۶۵)

''یادگارِ غالب'' پہلی مرتبہ ۱۸۹۷ء میں شائع ہوئی اس کے ایک سال بعد سید امام اثرؔ کا تذکرہ ''کاشف الحقائق''معروف بہ ''بہارستان سخن''منظرِ عام پر آیا۔اس میں انہوں نے غالبؔ کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے ان کی بارہ غزلیں نقل کی ہیں اور کہا ہے کہ اگر کوئی شاعر ان جیسی بارہ غزلیں بھی تصنیف کر لے تو اس کے زندہ شاعر ہونے کے لئے کافی ہیں۔اسے ضخیم دیوان ترتیب دینے کی ضرورت نہیں رہے گی۔ذیل میں سید امام اثرؔ کا جامع بیان اور بارہ منتخب غزلوں کے مطلعے درج کئے جا رہے ہیں' ملاحظہ ہوں:

> چونکہ غزل سرائی حضرت غالبؔ کی سوز و گداز' درد و محبت' خستگی' برشتگی' نشتریت' عالی خیالی' دل آویزی' خوش مذاقی' شیریں بیانی' نفیس پسندی' شوخی' رفعت' مکنت' جلالت' متانت وغیرہ سے معمور ہے۔اس لئے چند پوری غزلیں ذیل میں درج کی جاتی ہیں کہ حضرت ناظرین اُن سے حظِ روحی اٹھائیں............

غزل نمبر ۱

درد منت کشِ دوا نہ ہو
میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہو

غزل نمبر ۲

ہوئی تاخیر تو کچھ باعثِ تاخیر بھی تھا
آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا

غزل نمبر۳

عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا

غزل نمبر۴

جور سے باز آئیں پر باز آئیں کیا
کہتے ہیں ہم تجھ کو منہ دکھلائیں کیا

غزل نمبر۵

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

غزل نمبر٦

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

غزل نمبر۷

دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار، کوئی ہمیں ستائے کیوں

غزل نمبر۸

کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنجِ فغاں کیوں ہو
نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو

غزل نمبر۹

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تیری شہرت ہی سہی

غزل نمبر۱۰

دل سے، تری نگاہ، جگر تک اُتر گئی
دنوں کو اک ادا میں رضا مند کر گئی

غزل نمبر۱۱

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

غزل نمبر۱۲

مدت ہوئی یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

فقیر کی دانست میں اگر کوئی شاعر اپنی تمام عمر میں صرف بارہ غزلیں ایسی جو بالا میں رقم ہوئیں' تصنیف کرے تو اسے صاحبِ دیوان ضخیم ہونے کی حاجت نہیں ہے۔ یہ غزلیں اعلیٰ درجے کی غزل سرائی کی خبر دیتی ہیں۔ علاوہ ان کے اور بھی غزلیں دیوانِ غالب میں موجود ہیں' جو انتخاب کا حکم رکھتی ہیں۔ یہ بارہ غزلیں تو صرف نمونہ کے طور پر درج کی گئی ہیں۔ بہرحال یہ بارہ غزلیں اہل انصاف کو رائے قائم کرنے کے واسطے کافی ہیں۔(۶۶)

اٹھارہویں صدی عیسوی کے آغاز میں میرزا حیرتؔ دہلوی کی غالبؔ پر ایک نادر تحریر منصۂ شہود پر آئی۔ ''ختم الشعراء میرزا نوشہ'' کے عنوان سے ان کا مضمون' ماہنامہ ''چراغ دہلی'' کے دسمبر ۱۹۰۳ء کے شمارے میں شائع ہوا' جس میں انہوں نے غالب کی شاعری کے مخصوص رنگ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

ختم الشعراء میرزا نوشہ جن کی وفات دہلی میں ۱۸۶۹ء میں ہوگئی' عجیب پایہ کا شاعر گزرا ہے۔ اور جس نے سچ تو یوں ہے کہ شاعری کو دہلی میں ختم کر دیا۔ میرزا صاحب کے بعد اور بھی شاعر گزرے ہیں اور اس وقت ہندوستان میں موجود ہیں لیکن کسی خاص رنگ کے موجد نہیں ہوئے اور اگر ہماری واقفیت ناقص نہیں ہے تو اس زمانہ میں بھی کوئی ایسا نظر نہ آئے گا جو موجد ہو کسی رنگ کا............ میرزا نے اُردو میں جدت پیدا کی تھی اور ابھی وہ زمانہ نہیں آیا تھا کہ میرزا کا یہ نوایجاد رنگ قبول کر لیا جاتا۔ اس میں شک نہیں کہ فارسی زبان میں میرزا نے وہ مہارت اور مقبولیت پیدا کی تھی کہ ایرانی بھی عش عش کرتے تھے۔(۶۷)

غالب پر انگریزی زبان میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ لیکن اس کا آغاز جس مضمون سے ہوتا ہے وہ ۱۹۱۲ء میں "Ghalib: An Appreciation" کے عنوان سے لکھا گیا۔ صلاح الدین خدا بخش' مضمون نگار ہیں۔ بعد ازاں اسے کتابی شکل میں بھی شائع کیا گیا۔ تاہم زیر بحث مضمون جس کا اردو ترجمہ شائع ہوا' ذیل میں اس اُردو ترجمے سے اقتباس نقل کیا جاتا ہے جس سے غالب شناسی کی روایت آگے بڑھتی ہوئی نظر آتی ہے۔ مضمون نگار نے غالب کی نثر اور شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

غالب اعلیٰ درجے کا شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجہ کا نثار بھی ہے۔ وہ ہمارے دور کا سب سے بڑا نثر نگار ہے اتنا بڑا کہ اس کا کوئی مدِ مقابل نہیں۔ اس کی دلفریب لطافت' اس کی مسرت بخش سادگی' اس کی نکتہ سنجی اور ظرافت' اس کی دلکش روانی' اس کا ہلکا پھلکا اندازِ بیاں' اس کی بے ساختگی اور دل ربائی' یہ سب چیزیں ایسی ہیں کہ ان سے سبقت لے جانے والا تو کیا حریف بھی پیدا نہیں ہوا............ اس غیر فانی نام کی چمک میں اضافہ ہوتا رہے گا۔ جوں جوں تعلیم بڑھتی جائے گی واردات قلب کے اس عجیب وغریب

مجموعے یعنی ''دیوان مرزا اسداللہ خاں'' کی قدر دانی ترقی کرتی رہے گی۔(۶۸)

پیارے لال شاکر میرٹھی کی شخصیت محتاجِ تعارف نہیں ہے۔ انہوں نے ''مرزا غالب دہلوی کی شاعرانہ عظمت'' کے عنوان سے ایک مضمون تحریر کیا جو سہ ماہی ''ادیب'' الہ آباد کے جولائی تا ستمبر ۱۹۱۲ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ یہاں اس مضمون کا حوالہ اس لئے بھی ضروری ہے کہ شاکر میرٹھی نے غالب کی عظمت بیان کرتے ہوئے انہیں دہلی میں ذوقؔ پر اور لکھنو میں آتشؔ پر فوقیت دی ہے۔ اور ثبوت میں تقابلی اشعار بھی نقل کئے ہیں۔ یہ تقابلی جائزہ بلاشبہ ''غالب شناسی'' کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ لکھتے ہیں:

ذوق کے پختہ کار اور نازک خیال شاعر ہونے میں شبہ نہیں، لیکن غالبؔ کو وہ کسی طرح نہیں پہنچتے۔ انہوں نے جو سہرا غالبؔ کے سہرے کے جواب میں بایمائے بہادر شاہ لکھا اپنی جگہ بہت اچھا ہے لیکن انصاف پسند طبعیتیں اسے غالب کے سہرے پر کبھی ترجیح نہیں دے سکتیں۔ اس طرح غالبؔ اور ذوقؔ کی اکثر غزلیں ہم طرح ہیں اور ان کے دیکھنے سے دونوں کا فرق دریافت ہوسکتا ہے۔ ذوق کا مطلع ہے۔

ہزار لطف ہیں جو ہر ستم میں جاں کے لئے
ستم شریک ہوا کون آسماں کے لئے

شعر بہت اچھا ہے، لیکن قافیہ اور قریب قریب اسی مضمون کا شعر غالب نے نہایت نازک کہا ہے

نویدِ امن ہے بے دادِ دوست جاں کے لئے
رہی نہ طرزِ ستم کوئی آسماں کے لئے

ذوق

نہ دل رہا نہ جگر، دونوں جل کے خاک ہوئے
رہا ہے سینہ میں کیا چشم خونفشاں کے لئے

غالب

بلا سے گر مژہء یار تشنہء خوں ہے
رکھوں کچھ اپنی بھی مژگانِ خونفشاں کے لئے

غالبؔ کے شعر میں ایک قسم کی جدت ہے اور ذوق نے بالکل معمولی طور پر ایک پامال مضمون کو نظم کر دیا ہے۔

لکھنو کے استادوں میں آتش کا مرتبہ بہت بلند ہے اور صفائی کلام کے اعتبار سے وہ اپنے لکھنوی ہم عصر ناسخ سے بہت آگے ہیں۔ لیکن غالبؔ کی بات ان میں بھی نہیں۔ اصل یہ ہے کہ غالب چونکہ عامیانہ تقلید سے قطعی متنفر تھے، اس لیے ان کا ہر شعر جدت کا پہلو لیے ہوتا ہے اور یہ صفت کسی دوسرے شاعر کے کلام میں موجود نہیں۔ آتش کہتے ہیں

جب اشتیاق لکھا ہے خونخوار یار کو
قاصد کا کشتہ آیا ہے خط کے جواب میں

اگرچہ اشتیاق کی تعریف خونخوار زیادہ موزوں نہیں، تاہم شعر صاف ہے، لیکن غالب نے ''جواب'' کا

قافیہ نرالا باندھا ہے۔ لکھتے ہیں۔

قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں
میں جانتا ہوں جو وہ لکھیں گے جواب میں

اس شعر کا مضمون سادہ ہونے کے ساتھ ساتھ کس قدر بلیغ ہے۔ محبوب کی مزاج شناسی کی تمثیل اسی سے زیادہ دلچسپ ہو نہیں سکتی۔(۶۹)

عبدالماجد دریا آبادی کا شمار اُردو کے نامور لکھاریوں میں ہوتا ہے۔ انہوں نے غالب پر جو کچھ لکھا ہے وہ ان کے مضامین ہیں جو اس عہد کے مختلف جرائد میں شائع ہو چکے ہیں۔ زیرِ بحث ان کا ایک مضمون ''غالب کا فلسفہ'' کے عنوان سے ہے جو ۱۹۱۳ء میں شائع ہوا۔ اس مضمون میں انہوں نے غالب کی شاعرانہ فکر میں ''فنا'' کا رنگ بدرجہء اتم محسوس کیا ہے اور غالبؔ کی اس فکر کو ایک برطانوی فلسفی کی فکر کے مماثل قرار دیا ہے۔ ساتھ ہی غالبؔ کے اشعار اور خطوط سے حوالے دے کر اپنے موقف کو ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ لکھتے ہیں:

فنا کا رنگ غالبؔ پر شروع سے غالب رہا۔ شوخیوں اور رنگینیوں کے درمیان غالب رہا، رندی اور آزاد مشربی کے باوجود غالب رہا، کہیں کہیں تو یہ لَے ہلکی ہے، دھیمے سروں میں کہتے ہیں:

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دلِ غنیمت جانیے
بے صدا ہوجائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن

لیکن اکثر یہ مستقبل کا صیغہ حال سے بدل گیا ہے اور صاف صاف کہنے لگے ہیں کہ یہ وجود اب بھی نابود ہے۔ اس کاروبارِ حیات کی مثلِ طلسمات نمود ہے، حقیقتاً معدوم اور صرف بظاہر موجود ہے۔ کہتے ہیں۔ ؎

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ
عالم تمام حلقہء دامِ خیال ہے

برطانیہ میں ایک فلسفی عرصہ ہوا، برکلے کے نام سے گزرا ہے، وہ بھی کچھ ایسی ہی تعلیم دے گیا ہے............
تلاش کیا جائے تو دیوان بھر میں شاید ہی مضمون سب سے زیادہ نکلے۔ خدا جانے کتنے مختلف طریقوں سے اسے پیش کیا ہے۔(۷۰)

اٹھارہویں صدی عیسوی کے آغاز میں غالب پر تحقیقی نوعیت کا کام ہوا۔ اس ضمن میں مولانا ابوالکلام آزادؔ نے پہلی مرتبہ غالبؔ کے غیر مطبوعہ اور غیر مدون کلام کو منظرِ عام پر لا کر علمی و ادبی دنیا کو غالب شناسی کے ایک نئے رُخ سے آشنا کیا۔ اور یہ روایت آگے چل کر غالب پر تحقیق کے نئے در وا کرتی ہے۔

مولانا آزادؔ نے ۱۹۱۴ء میں ''الہلال'' کی تین اور ''البلاغ'' کی ایک اشاعت میں مرزا غالب کا غیر مطبوعہ کلام شائع کیا۔ اس سلسلے کی پہلی قسط کے ساتھ ''الہلال'' میں ایک اداریہ بھی ''مرزا غالب مرحوم کا غیر مطبوعہ کلام'' کے عنوان سے رقم کیا۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ غالب کے غیر مطبوعہ کلام کی جستجو کرنے اور دیوانِ غالب کا مکمل

ایڈیشن شائع کرنے کی ضرورت کی طرف بھی ''الہلال'' کے اسی اداریے نے توجہ دلائی۔مولانا لکھتے ہیں:

> آخری زمانے میں جس قدر کلام کہا گیا' وہ (دیوانِ غالب) کے نئے ایڈیشنوں میں داخل نہیں ہوا۔ جو ایڈیشن غدر سے پہلے دہلی میں چھپا تھا' اسی کی نقلیں چھپتی رہیں۔ بہ خلاف کلیات نظم فارسی کے جس کا پہلا ایڈیشن اور موجودہ ایڈیشن دونوں میرے پاس موجود ہیں' مگر دونوں کے قصائد و غزلیات و قطعات کی تعداد میں بڑا فرق ہے............اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کلیات فارسی نظم کے ہر ایڈیشن میں نیا کلام شامل کر دیا جاتا تھا' مگر افسوس کہ اُردو دیوان کی قسمت اس باری میں نارسا رہی' اور نیا کلام اس میں شامل ہوتا نہ رہا۔اس کا ثبوت وہ معتد بہ غزلیں ہیں جو بعض حضرات کے پاس قلمی موجود ہیں اور مطبوعہ دیوان میں ان کا پتا نہیں۔ (۷۱)

مولانا ابوالکلام آزادؔ آگے چل کر وضاحت کرتے ہوئے غالبؔ کے کچھ غیر مطبوعہ کلام کی نشاندہی بھی کرتے ہیں' وہ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> اس قسم کے غیر مطبوعہ کلام میں سے دو اُردو رباعیوں میں نے اس مطبوعہ نسخے کے حاشیے پر خود مرزا صاحب کے ہاتھ کی لکھی ہوئی دیکھی ہیں' جو انہوں نے خواجہ فخر الحسن دہلوی مصنف ''سروشِ سخن'' کو دیا تھا اور دو قصیدے' دو قطعے' ایک قطعہء تاریخ' تین غزلیں اُس قلمی نسخے میں ہیں جو نواب سعید الدین احمد خان طالبؔ' رئیس دہلوی کے پاس موجود ہے۔اس مرتبہ دہلی میں وہ نسخہ میرے پاس رہا اور میں نے تمام غیر مطبوعہ کلام کی نقل لے لی۔ (۷۲)

مولانا آزادؔ کی نگاہ میں مرزا غالب کی جو قدر و منزلت تھی' محولہ بالا مضمون میں اس کا ذکر بھی ملتا ہے۔اس سلسلے میں وہ انتہائی درد و سوز سے لکھتے ہیں:

> مرزا غالبؔ نے عمر بھر بہادر شاہ ظفر کی لاحاصل مداحی کی تھی' اور وہ قصیدے' جو عرفی و نظیری کے قصاید کے مقابلے کا دم رکھتے ہیں' ایک ایسے مخاطب کے سامنے ضائع کئے تھے جس کے سر پر جہانگیر و شاہجہان کا تاج تو ضرور تھا' پر نہ تو عرفی و نظیری کی قدر شناسی کا ہاتھ تھا اور نہ کلیم کو زرِ خالص سے تلوا کر بخشش کرنے والا خزانہ............۔ (۷۳)

مولانا ابوالکلام آزادؔ نے ''الہلال'' اور ''البلاغ'' کے شماروں میں مرزا غالب کا جو غیر مطبوعہ کلام شائع کیا ہے ان میں دو قصائد اور دو غزلیں شامل ہیں۔ ذیل میں اُن کے مطلعے درج کئے جاتے ہیں:

۱۔ قصیدہ در مدح میکلوڈ بہادر:

کرتا ہے چرخ روز بصد گونہ احترام
فرمانروائے کشورِ پنجاب کو سلام (۷۴)

۲۔ غزل:

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں
میں دشتِ غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں (۷۵)

۳۔ غزل وقطعہ:

شبِ وصال میں مونس گیا ہے بَن تکیہ
ہوا ہے موجبِ آرامِ جان و تن تکیہ (۷۶)

۴۔ قصیدہ درتہنیتِ غسلِ صحت نواب یوسف علی خاں:

مرحبا سال فرخی آئیں
عید شوال و ماہ فروردیں (۷۷)

محولہ بالا غیر مطبوعہ کلام میں تیسرے نمبر پر جس غزل کا مطلع درج کیا گیا ہے' اسے مولوی عبدالحق نے بھی رسالہ ''اُردو'' میں شائع کیا تھا۔ ساتھ یہ نوٹ بھی دیا تھا:

> نواب احمد سعید خان طالبؔ فرماتے تھے کہ مرزا کی سب سے آخری غزل' جس کے چند ہی روز بعد وہ مرض الموت میں مبتلا ہوئے' یہ ہے............شب وصال میں الخ............طالب مرحوم کی قلمی بیاض سے نقل کر کے ایڈیٹر ''الہلال'' نے اپنے اخبار میں شائع کیا' اور اس سے مطبع نظامی بدایوان نے اپنے نسخہء دیوانِ غالب کے آخر میں شامل کر دیا ہے۔(۷۸)

مولانا ابوالکلام آزادؔ کا یہ مقالہ اس وقت لکھا گیا جب غالبؔ کی شاعری اور ان کی زندگی کو کسی نے بھی تحقیق کا موضوع نہیں بنایا تھا۔ مولانا آزادؔ کے پیشِ نظر غالبؔ پر کوئی تحقیقی مقالہ لکھنا نہ تھا' بلکہ غالب کا جو غیر مطبوعہ کلام انہوں نے ''الہلال'' میں شائع کرنا تھا' اس کے لئے دیباچے کے طور پر یہ اداریہ لکھا گیا تھا۔

اُردو تنقید میں مولانا الطاف حسین حالیؔ کے بعد ایک رومانوی رجحان کا آغاز ہو گیا تھا۔ یہ رومانوی رجحان دراصل سرسید احمد خاں کی ادبی تحریک کا ردِعمل تھا۔ جس میں افادیت کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ حالیؔ نے اس افادی رجحان کی ترجمانی کرتے ہوئے کلامِ غالب پر تنقید کی تھی۔ لیکن اس کے بعد تنقید میں بعض ایسے لوگ آ گئے جنہوں نے افادی رجحان کی بجائے تنقید کے رومانوی رجحان کی طرف توجہ دی اور غالبؔ کا تنقیدی مطالعہ بھی اسی تناظر میں کیا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کا نام سرِفہرست ہے۔ وہ اس رجحان کے سب سے بڑے علمبردار ہیں۔ اور ان کی کتاب ''محاسنِ کلام غالب'' اس تنقیدی نقطہءنظر کی صحیح عکاسی کرتی ہے۔ اس کتاب کے مندرجات پر جامع تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

> بجنوریؔ درحقیقت اس کتاب میں یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ غالب کا کلام انسانی زندگی کے تمام پہلوؤں پر حاوی ہے اور اس کی بے شمار چھپی ہوئی حقیقتوں کی نقاب کشائی اس کا خاص میدان ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے غالبؔ کا مقابلہ المانوی شاعر گوئٹے سے کیا ہے............اور لکھا ہے کہ غالب اور گوئٹے دونوں

کی حیثیت انسانی تصور کی آخری حدود کا پتا دیتی ہے۔شاعری کا دونوں پر خاتمہ ہوگیا ہے۔ (۷۹)

بجنوریؔ نے مطالعہء غالب کے سلسلے میں اپنی تنقید کا آغاز ان الفاظ کے ساتھ کیا ہے:

> ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں' مقدس وید اور دیوانِ غالب۔لوح سے تمت تک مشکل سے سو صفحے ہیں لیکن کیا ہے' جو یہاں حاضر نہیں۔کون سا نغمہ ہے جو اس زندگی کے تاروں میں بیدار یا پوشیدہ نہیں ہے۔ (۸۰)

بجنوری نے بلاشبہ اس کتاب میں غالبؔ کے شخصی اور تمام شعری پہلوؤں کا جائزہ لیا ہے۔اس جائزے میں زیادہ زور اس بات پر ہے کہ غالب زندگی کے شاعر ہیں اور انہوں نے زندگی کے مختلف پہلوؤں پر فکری گہرائی کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔بجنوریؔ کا مزاج چونکہ فلسفیانہ تھا اس لئے انہوں نے غالب کی شاعری کے فلسفیانہ پہلوؤں کو بڑے غور سے دیکھا ہے۔اس سلسلے میں انہوں نے مغربی فلاسفروں اور مفکروں سے غالب کا موازنہ کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> غالب کا فلسفہ سپی نوزا (Spinoza) ' ہیگل (Hegel) ' برکلے (Berkly) اور فشطے (Fishte) سے ملتا ہے............ مسئلہ ارتقاء کے متعلق ایک عجیب بات یہ ہے کہ ڈارون (Darwin) ' اسپنسر (Spencer) ' رسل والس (watlace) ' ہیگل (Hegel) ' وائز مین (Weismann) ' منڈل وغیرہ نے تقریباً ایک ہی وقت میں ایک دوسرے سے آزادطور پر اس کا پتا لگایا۔میری رائے یہ ہے کہ ہر عہد کی روح العصر ہوتی ہے جس کو المانی (Zeitgist) کہتے ہیں۔وہ روح القدس کی طرح حسبِ ضرورت زمانہ انسان کو تعلیم دیتی ہے' مرزا غالب نے بھی مسئلہ ارتقاء کو پہچانا ہے۔ (۸۱)

بجنوریؔ نے ڈارون' برگساں' ہیگل' کانٹ اور بعض دوسرے مغربی فلسفیوں سے بھی غالبؔ کا مقابلہ کیا ہے۔ ان کے تنقیدی مطالعے کا یہ حصہ' جس میں ان فلسفیوں سے غالب کا مقابلہ کیا گیا ہے' بڑی اہمیت رکھتا ہے۔کیونکہ اس میں وہ معلومات کا خزانہ ہی فراہم نہیں کرتے بلکہ ان معلومات کو غالب کے فکر و فلسفہ کے ساتھ اس طرح ملاتے ہیں کہ اس کے خدوخال واضح ہوکر آنکھوں کے سامنے آجاتے ہیں۔یہی بجنوری کا سب سے بڑا تنقیدی کارنامہ ہے۔لیکن ڈاکٹر گیان چند نے ''محاسنِ کلام غالب'' پر تبصرہ کرتے ہوئے مغربی فلسفیوں کے غالب کے ساتھ موازنے کو بے جوڑ ربط کہا ہے۔وہ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> بجنوری نے غالب کے کلام کا گہرائی سے مطالعہ کیا ہے۔اس سے اُردو ادب کو ایک نیا مقام ملا' لیکن انہوں نے مغربی فلسفیوں اور مفکروں کو لے کر جو تمہیدیں درج کی ہیں' ان میں اور غالب کے کلام پر تبصرے میں میل نہیں۔اس تبصرے سے مغربی مفکروں کے اقوال اور ان پر بجنوریؔ کے مشاہدات کو الگ کردیا جائے تو ''محاسنِ کلامِ غالب'' بہتر کتاب ہے۔ (۸۲)

غالب پر بجنوریؔ کی یہ تحریر اوّلاً ''نسخہ حمیدیہ'' کے مقدمے کیلئے لکھی گئی تھی' بعدازاں اسے ۱۹۲۱ء میں کتابی شکل

میں شائع کیا گیا۔ اس کتاب کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ بجنوری نے غالب کی شاعری کے انسانی اور تہذیبی پہلوؤں پر خاص طور پر توجہ کی ہے۔ اور ان کی شاعری میں ایسی صحت مند قدروں کو تلاش کیا ہے جو فرد اور معاشرہ، دونوں کے لئے خصوصیت کے ساتھ اہمیت رکھتی ہیں۔ ان پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے انہوں ے غالب کے تصوف کو اپنے پیش نظر رکھا ہے، اس کا عالمانہ تجزیہ کیا ہے اور یہ نتائج نکالے ہیں کہ غالب کی تصوف سے دلچسپی درحقیقت انسانی زندگی کو سمجھنے اور اس کو برتنے کے ساتھ تعلق رکھتی ہے۔ یہاں بھی بجنوری نے غالب کو ایک فلسفی ثابت کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> خالق غالب کے دلِ کا ایک آئینہ ہے، جس میں مظہر الٰہی اور مناظرِ قدرت کا جلوہ موجود ہے۔ اس کی زبان ترجمانِ حقیقت ہے۔ اس کے پرکارِ تخیل کا دائرہ امکان سے ہم کنار ہے۔ عالمِ کون وفساد میں ایک ذرے کی جنبش بھی، اس کے حلقہ ءغور سے باہر ہے۔ غالب فلسفی ہیں جو شاعری کا جامہ زیب تن کیے ہوئے ہیں۔ (۸۳)

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، بجنوری کا مزاج تنقید کی رومانیت پسندی کی طرف مائل تھا۔ چنانچہ اس رومانیت پسندی نے غالب کی شاعری اور شخصیت کے بعض نئے گوشے ان کی آنکھوں کے سامنے بے نقاب کیے ہیں۔ ایسا اس لئے ممکن ہوا کہ غالب میں خود بھی ایک حد تک رومانوی شاعر چھپا بیٹھا تھا جسے سمجھنے کے لئے ایک رومانوی مزاج نقاد کی ضرورت تھی۔ بجنوری کا تخیل کلام غالب کے بعض بالکل نئے پہلوؤں تک پہنچتا ہے اور اس نے بعض ایسے نکتوں تک رسائی حاصل کی ہے، جن تک کسی اور نقاد کا پہنچنا شاید مشکل تھا۔ مثلاً ایک جگہ غالب کے بارے میں ایک پتے کی بات انہوں نے کہی ہے کہ غالب کو مناظرِ فطرت سے کہیں زیادہ شہروں کے پرشور ہنگاموں سے لگاؤ تھا۔ لکھتے ہیں:

> غالب کے مشاہدات کنارِ دریا، دامنِ کوہ، لبِ جو سے بہت کم متعلق ہیں۔ مرزا کا جی لبِ دریا، خاموش مرغزاروں سے زیادہ شہروں کے پرشور کوچوں میں لگتا ہے۔ جہاں زندگی شعاعِ منتشر کی طرح ہفت رنگ جلوہ دکھاتی ہے۔ (۸۴)

اس ضمن میں بجنوری دراصل یہ کہنا چاہتے ہیں کہ غالب ایک تہذیبی روایت کی پیداوار تھے اور یہ تہذیبی روایت شہر کے ایوانوں اور شبستانوں ہی میں جلوہ نما نظر آتی ہے۔ غالب نے اس کی صحیح مصوری کی ہے۔

اس زمانے میں پہلے حالی اور پھر بجنوری نے غالب کے تنقیدی مطالعے کا ایک اچھوتا ماحول پیدا کر دیا جس کے نتیجے میں غالب کی شخصیت اور شاعری کو مختلف پہلوؤں سے سمجھنے کی ایک فضا پیدا ہوئی۔ یعنی غالب کے تنقیدی مطالعے کی طرف جیسی توجہ ہونی چاہیے تھی، وہ ان کے اپنے زمانے میں نہیں کی گئی تھی۔ اس خلا کو حالی اور بجنوری نے پر کیا۔ لیکن ان دونوں نقادوں نے جس انداز میں غالب کی شخصیت اور شاعری کا تنقیدی جائزہ لیا اس کا ردِعمل بھی ہوا۔ اور بعض مغربی تعلیم یافتہ ایسے بھی سامنے آئے جنہوں نے مغربی اصولِ تنقید کی روشنی میں ان کی شخصیت اور شاعری کو سمجھنے کی کوشش کی۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللطیف کا نام سرِفہرست ہے۔ غالب پر ان کی مختصر سی کتاب ''غالب'' کے عنوان سے ۱۹۶۸ء میں شائع ہوئی۔ یہ کتاب پہلے انگریزی میں اور پھر بہت جلد اُردو میں شائع ہوئی۔ ڈاکٹر لطیف نے اپنی کتاب میں

حالیؔ اور بجنوریؔ کی تنقید کا ذکر کر کے مطالعہء غالب کی طرف توجہ کی ہے اس سلسلے میں انہوں نے کلامِ غالب کے تاریخی پس منظر، غالب کے مطالعے کے بنیادی مسائل، غالب کے نظریہء حیات، غالب کی شاعرانہ عظمت اور غالب کی شاعری کے ایسے ہی کچھ اور اہم موضوعات کا بہت اچھا جائزہ لیا ہے۔

ڈاکٹر لطیف نے غالب کی نجی زندگی، ان کے معاشرتی اور تہذیبی ماحول اور اس زمانے کے مختلف حالات و واقعات کو خاص طور پر اپنے پیشِ نظر رکھا ہے۔ اس طرح ان کا یہ تنقیدی جائزہ سماجی اور عمرانی حیثیت رکھتا ہے۔ ڈاکٹر لطیف نے کلامِ غالب کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ان کی نگاہ میں پہلے دو حصوں میں شامل غالب کا وہ کلام ہے جو یا تو محض غالب کی ذہنی مشق کا نتیجہ ہے یا پھر وہ اشعار ہیں جو ان کے ذہن کے لئے نیم محسوس تھے، لیکن جہاں تک کلامِ غالب کے تیسرے حصے کا تعلق ہے تو ڈاکٹر لطیف کے نزدیک اس حصے میں ایسے اشعار ہیں، جن میں شاعر کے تجربے مکمل ہیں اور وہ پوری طرح محسوس کر کے بعض موضوعات کو پیش کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

> تیسرے حصے کے اشعار ایسے احساسات سے بھر پور ہیں جن کو شاعر نے پوری طرح سے محسوس کیا ہے اور جن پر ایسا گہرا شخصی اثر چھایا ہوا ہے کہ شاعر ان کو کسی پر تکلف صنعت گری سے پابہ جولاں نہیں کرتا۔

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز
پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا

O

پہلے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

O

تھی وہ اک شخص کے تصور سے
اب وہ رعنائیِ خیال کہاں

O

کرتے کس منہ سے ہو غربت کی شکایت غالبؔ
تم کو بے مہرئی یارانِ وطن یاد نہیں

O

سنبھلنے دے مجھے اے نا اُمیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

O

نینداس کی ہے دماغ اُس کا ہے راتیں اُس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشان ہوگئیں

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

O

وہ بادہء شبانہ کی سرمستیاں کہاں
اُٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی

O

عمر بھر کا تُونے پیانِ وفا باندھا تو کیا
عمر کو بھی تو نہیں ہے پائیداری ہائے ہائے

یہی وہ کلام ہے جس پر خالص وجدانی شاعری کا اطلاق ہوسکتا ہے' کیوں کہ زبان کے قالب میں جو شاعرانہ تجربہ جھلک رہا ہے اس کو حقیقی طور پر شاعر نے محسوس کیا ہے۔ پہلے حصے کی طرح اس پر نہ تو عقلی رنگ چھایا ہوا ہے اور نہ دوسرے حصہء کلام کی طرح خیال آرائی کا رنگ غالب ہے۔ (۸۵)

ڈاکٹر عبداللطیف نے کلامِ غالب کے ان تینوں پہلوؤں کو تنقیدی عمل کے سلسلے میں اپنے پیشِ نظر رکھا ہے۔ اس کے بعد انہوں نے غالبؔ کی شاعری کے فلسفیانہ پہلو پر بحث کی ہے اور بعض الفاظ کو نقل کر کے ایسے تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے جس سے غالب شناسی کی روایت مستحکم ہوتی نظر آتی ہے۔

ڈاکٹر لطیف نے جہاں غالب کی شاعری کو سراہا ہے وہاں انہوں نے کلامِ غالب پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے کہ غالبؔ نے عظمت کبھی حاصل نہیں کی۔ (۸۶) بحیثیت مجموعی انہوں نے اپنی مختصر سی کتاب میں غالب اور کلامِ غالب کے بارے میں ایسی بہت سی حقیقتوں کو سامنے لا کھڑا کیا ہے جس سے ان کی دقت نظری کا ثبوت ملتا ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلویؔ کے خیال کے مطابق:

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ڈاکٹر عبداللطیف نے جو مختصر سی کتاب غالب کے بارے میں لکھی ہے' وہ ان کی دقتِ نظر پر دلالت کرتی ہے اور اس سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ وہ شعر و شاعری کو سمجھنے کا گہرا شعور رکھتے ہیں اور اس کے بنیادی اصولوں کو سامنے رکھ کر اپنے شاعروں کا جائزہ لینے کی صلاحیت ان کے اندر بدرجہء اتم موجود ہے۔ (۸۷)

مرزا غالبؔ پر جو مضامین لکھے گئے ان میں اس عہد کے ایک مضمون کا حوالہ غالب شناسی کی اہم کڑی ہے۔ یہ مضمون ''غالب کا فلسفہ'' کے عنوان سے ہے۔ جسے سید ہاشمی فرید آبادی نے رقم کیا اور یہ اکتوبر ۱۹۲۵ء کے ماہنامہ ''اردو'' (اورنگ آباد) میں پہلی مرتبہ شائع ہوا۔ مضمون کی ابتداء میں مضمون نگار نے غالب کی گھریلو زندگی اور خاندانی حالات کا جائزہ لیا ہے۔ اس کے بعد انہوں نے نسخہء حمیدیہ میں سے بعض اشعار کا حوالہ دے کر غالب کے شعری فلسفے پر بحث کی ہے۔ لیکن اس بحث سے قبل ابتداً لکھتے ہیں:

یہاں ہمیں کلامِ غالب کی خصوصیات پر بحث کرنی نہیں ہے۔ بہترین اہلِ قلم یہ خدمت انجام دے چکے ہیں اور ''یادگارِ غالب'' میں اگرچہ جس اعتقاد اور غالبؔ پرستی کے عنصر کی یا اسے مغربی شاعری سے ٹکران کی کمی رہ گئی تھی تو اسے ڈاکٹر بجنوری مرحوم کے لاجواب مضمون نے پورا کردیا ہے ہم اس موقع پر ایک مختصر تمہید کے بعد صرف ''فلسفہء غالب'' کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں۔ یعنی غالب کے اُردو دیوان کی روز افزوں قبولیت دیکھ کر ہمیں اس بات پر غور کرنے کا خیال آیا کہ غالب کی تعلیم کیا ہے؟ اور کس قسم کے خیالات ہیں جنہیں شاعر اپنے سامعین کے دلنشیں کرنا چاہتا ہے۔ (۸۸)

سید ہاشمی نے کلامِ غالب میں سے بعض غزلوں اور قصیدوں کے اشعار نقل کیے ہیں اور انہیں غالب کے فلسفیانہ کلام قرار دیتے ہوئے انسانی زندگی کا ایک دلچسپ اور عبرت آموز خطبہ قرار دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

اکثر اشعار مسائلِ زندگی پر ان کے افکار و آرا کا ایک جامہءخوشنما ہیں۔ ابتدائی کلام سے اس قسم کے چند نمونے ملاحظہ ہوں:

غزل نمبر ا

شکوہ و شکر کو ثمر بیم و امید کا سمجھ
خانہء آگہی خراب، دل نہ سمجھ بلا سمجھ

غزل نمبر ۲

قطع سفر ہستی و آرام فنا ہیچ
رفتار نہیں بیشتر از لغزشِ پا ہیچ

اسی طرح اس قصیدے کی تشبیب:

توڑے ہے عجز تنک حوصلہ بر روئے زمیں
سجدہ تمثال وہ آئینہ کہیں جس کو ''جبیں''

اور یہ پورا قصیدہ:

جو نہ نقد داغ دل کی کرے شعلہ پاسبانی
تو فسردگی نہاں ہے بکمینِ بے زبانی

جو پہلی مرتبہ بحالت اصلی نسخہ حمیدیہ میں چھپے (صفحہ ۳۰۱، ۳۰۷) فلسفیانہ کلام کا نمونہ ہیں اور انہیں پڑھنے میں بعض وقت معلوم ہوتا ہے کہ گویا شاعر الفاظ کے راگ میں انسانی زندگی پر ایک دلچسپ و عبرت آموز خطبہ گا رہا ہے۔

یہی فلسفیت غالب کی قبولیت کا راز ہے۔ فارسی میں بلند رتبہ فلسفیانہ کلام کے بہت سے نمونے موجود ہیں لیکن ہندوستان کے جدید تعلیم یافتہ جن کی نگاہ سے فارسی ادب محجوب ہوتا جاتا ہے، اُردو زبان میں کلامِ غالب کو نادر و مغتنم شے پاتے ہیں۔ سوقیانہ اور فرسودہ مضامین عاشقی کی بجائے انہیں جابجا مشرقی تغزل

> کے لباس میں ایسے بلند اور حکیمانہ خیالات نظر آتے ہیں جس سے دماغ میں جودت و تازگی اور تخیل میں رفعت اور پرواز کی قوت پیدا ہوتی ہے۔ (۸۹)

غالب پر تصنیف نگار نقادوں میں حالیؔ، بجنوریؔ اور ڈاکٹر لطیفؔ کا ذکر ہو چکا ہے۔ ان کی تنقیدوں سے غالب کے تنقیدی مطالعے کا ایک ماحول پیدا ہوا اور کئی اہم نقادِ اُردو تنقید میں ایسے سامنے آئے جنہوں نے غالبؔ کی شاعری اور ان کے فن کے اہم پہلوؤں کو نئے تنقیدی زاویوں سے دیکھنے کی کوشش کی۔ ان میں شیخ محمد اکرام بطورِ خاص شامل ہیں۔ غالب پر ان کی معروف تصنیف ''غالب نامہ'' ہے جو ۱۹۳۶ء میں شائع ہوئی۔ یہ کتاب اگرچہ مکمل طور پر تنقیدی نہیں ہے لیکن اس میں جگہ جگہ تنقید کے بعض اچھے نمونے نظر آتے ہیں۔ اکرام کا رجحان اس کتاب میں تحقیق کی طرف بھی دکھائی دیتا ہے۔ اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ اس کتاب میں انہوں نے تحقیق اور تنقید دونوں کو ایک مرکز پر جمع کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے اس اندازِ تنقید سے غالبؔ کی شخصیت اور شاعری کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ اس کتاب کا وہ حصہ جو غالب کے سوانح پر مشتمل تھا اور بعد میں الگ سے ''آثارِ غالب'' اور ''حیاتِ غالب'' کے عنوانات سے کتابی شکل میں شائع ہوا۔ غالب کے حالاتِ زندگی کو سمجھنے میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند ایک جگہ تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> یادگارِ غالب'' کے بعد شیخ محمد اکرام کی ''آثارِ غالب'' ایسی کتاب ہے جو سوانح کی تحقیق کے لئے بھی اہم ہے اور تصانیف کی تنقید کے لئے بھی۔ اس میں بڑا توازن پایا جاتا ہے۔ اکرام نے غالب کی ادبی زندگی کے پانچ دور قرار دیے، جن میں سے تیسرا دور فارسی کا اور پانچواں دور اُردو خطوط کا ہے۔ ان تمام ادوار کی تخلیقات کا تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ اس طرح غالب کا ذہنی ارتقاء بھی سامنے آ گیا ہے۔ اس کے بعد انہوں نے غالب کی شاعری پر عام تبصرہ کیا، جو کتاب کا سب سے اہم حصہ ہے اس میں غالب کی عشقیہ شاعری غالب کے فلسفے اور غالب کے مذہب پر گہری نظر ڈالی ہے۔ (۹۰)

اکرامؔ نے غالبؔ کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے ان کے حسنِ تغزل اور عشقیہ کیفیات پر اچھی بحث کی ہے۔ وہ غالب کو نفسیاتِ محبت کا شاعر تصور کرتے ہیں۔ اور اس نفسیاتِ محبت میں جو مقامات آتے ہیں، ان کو سامنے رکھ کر غالب کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اس سلسلے میں انہوں نے غالب کی نجی زندگی اور ذاتی معاملات کا بھی جگہ جگہ ذکر کیا ہے۔ اس سے ان کے بنیادی نقطۂ نظر اور اندازِ تنقید، دونوں کی وضاحت ہوئی ہے۔ دراصل وہ اس پس منظر میں غالب کی شاعری اور ان کے بنیادی خدوخال کو دیکھتے ہیں۔ اس لئے ان کے سامنے بعض ایسی تصویریں آتی ہیں جو غالب کے بعض دوسرے نقادوں کے سامنے نہیں آتیں۔ مثلاً وہ غالب کے جذبۂ عشق اور حسن پرستی پر بحث کرتے ہوئے ایک جگہ لکھتے ہیں:

> صحت مند محبت نہ وفورِ جذبات ہے نہ فقط دل لگی، بلکہ ان میں دونوں چیزیں ہوتی ہیں، غالب کی سلیم الخیالی کی داد دینی پڑتی ہے کہ ان کی محبت میں دونوں اجزاء موجود ہیں۔ روایتی طرز کی رومانی شاعری بھی ہے اور محبت کو ایک سمجھنے کے حق میں جو مؤثر اظہارِ خیال انہوں نے حاتم علی مہرؔ کے خط میں کیا ہے، اس کی مثال بھی اُردو ادب میں نہیں ملتی لیکن ہمارا خیال ہے کہ ان کا بنیادی نقطۂ نظر رومانی تھا اور دل لگی کے مضامین

ان کے کلام میں اسی لیے آتے ہیں کہ ان کے متوازن تحت الشعور کو یہ گوارا نہیں تھا کہ وہ وفورِ جذبات سے حُسنِ تناسب جاتا رہے۔ (۹۱)

اس بیان سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ شیخ اکرام نے غالب کی شاعری کو نفسیاتی پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ اکرام کا رجحان تنقید کے نفسیاتی دبستان کی طرف ہے اور انہوں نے غالب کی عشقیہ شاعری کو دیکھتے ہوئے اسی زاویہء نظر کو اپنے سامنے رکھا ہے۔

اکرام نے اس کتاب میں اُردو فارسی کے مشاہیر یعنی میرؔ، سوداؔ، مومنؔ، خسروؔ، فیضیؔ اور اقبالؔ سے غالبؔ کا موازنہ کیا ہے اور ان میں اشتراک و اختلاف کے عناصر بھی تلاش کیے ہیں۔اسی طرح مغربی شعراء سے بھی غالب کا موازنہ کیا ہے، مثلاً ایک جگہ شیکسپیئر کی نسبت لکھتے ہیں:

سر والٹر رالے نے شیکسپیئر کے بارے میں لکھا ہے: ''وہ ایک نایاب ترین انسان تھا، یعنی ایک پورا انسان''۔ شیکسپیئر کی نسبت تو یہ رائے اس کی کتابوں کے مطالعہ پر مبنی ہے۔لیکن جن گوناں گوں تجربوں سے مرزا کو واسطہ پڑا تھا، اگر ان کا شیکسپیئر کے حالات سے مقابلہ کریں تو مرزا کا پلہ شیکسپیئر سے ہلکا نہیں رہے گا۔ (۹۲)

شیخ اکرام نے غالب کے کلام کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔اس میں پہلا حصہ جو اکرام کے نزدیک سب سے اہم ہے وہ غالب کی جدت طرازی ہے یہ وہ خصوصیت ہے جس کے پیشِ نظر غالب تمام اُردو شعراء میں ممتاز نظر آتے ہیں۔وہ کلامِ غالب کے اس پہلو پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

کلامِ غالب تین بڑے حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔پہلا حصہ ان اشعار پر مشتمل ہو سکتا ہے، جو رسمی طرز میں علانیہ ذہنی مشق کا نتیجہ ہیں۔یہی وہ بلند پروازیاں ہیں، جو غزل گوئی کا میدان جیتنے کی خاطر شاعر نے دکھائیں اور جن کا ذکر حالی نے ''یادگارِ غالب'' میں کیا ہے۔یہاں شاعر غزل گوئی کے وہی پرانے ڈگر سے گزرتا نظر آتا ہے۔وہ کبھی پھبتیاں اڑانے میں مصروف ہے، تو کبھی عاشق کی روپ میں جلوہ گر ہے، کبھی صوفی بنتا ہے اور کبھی فلسفی۔غرض کبھی کچھ ہے اور کبھی کچھ۔لیکن چونکہ وہ جدت طرازی پر تلا ہوا ہے اس لئے اپنے ہر رسمی پہلوئے سخن پر عقلی قبا اوڑھا دیتا ہے۔ (۹۳)

''غالب نامہ'' شیخ اکرام کی جامع کتاب ہے جو آگے چل کر تین کتابوں میں تقسیم ہو کر الگ الگ عنوانات سے شائع ہوئی اس سلسلے میں خود ان کا بیان ہے:

ہماری سعی کا ماحصل تین گلدستوں میں مرتب ہوا ہے۔ایک جو اصل چیز ہے، غالب کے اُردو فارسی کلام کا انتخاب ہے۔تاریخی ترتیب سے یہ ''ارمغانِ غالب'' کے نام سے ہدیہء ارباب ذوق ہوا تھا۔دوسری پیش نظر کتاب ہے ''حیاتِ غالب''۔تیسرا حصہ تنقیدی ہے جس میں اس مرتبہ طویل اضافے کیے گئے ہیں۔اور غالب کے فلسفہ اور ''دید و دانش'' پر زیادہ توجہ کی بناء پر اسے ''حکیم فرزانہ'' کا نام دیا گیا ہے۔ تینوں کتابوں کا مجموعہ ''غالب نامہ'' ہے۔ (۹۴)

بحیثیت مجموعی، شیخ اکرام نے غالبؔ پر بہت اچھا تنقیدی مطالعہ پیش کیا ہے۔ جو تنقیدی خیالات غالب کی شخصیت اور شاعری کے مختلف پہلوؤں پر ظاہر کیے ہیں، وہ مطالعہء غالب کے سلسلے میں بعض نئے راستوں کو بناتے اور نئی منزلوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔

شیخ اکرام کے ساتھ ساتھ اس زمانے میں ایسے اہل قلم نے بھی غالب پر تنقیدی نوعیت کے مضامین لکھے تھے جن کا میدان بنیادی طور پر تنقید ہی تھا۔ ان میں پروفیسر رشید احمد صدیقی، پروفیسر آل احمد سرور، پروفیسر حمید احمد خان، پروفیسر کلیم الدین احمد، پروفیسر احتشام حسین، خورشید الاسلام، ممتاز حسین، محمد حسن اور آفتاب احمد خان کے نام سرِ فہرست ہیں۔ ان لکھنے والوں نے اپنے اپنے زاویہء نظر سے غالب کا تنقیدی مطالعہ کیا ہے۔ لیکن مجموعہ طور پر ان سب نے غالب کے تنقیدی مطالعے کو بہت آگے بڑھایا ہے اور اس میں نئے امکانات کو تلاش کیا ہے۔

پروفیسر رشید احمد صدیق نے غالب پر کئی ایک مضامین قلمبند کئے ہیں۔ جن میں ان کا مخصوص تنقیدی اسلوب ہر جگہ نمایاں نظر آتا ہے۔ رشید صاحب کے ہاں تنقید کے تاثراتی، تاریخی اور تہذیبی رجحانات کا ایک نہایت ہی حسین امتزاج موجود ہے۔ غالب کے مطالعے میں بھی ان کا یہی انداز تنقید اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> مجھ سے اگر پوچھا جائے کہ ہندوستان کو مغلیہ سلطنت نے کیا دیا ہے تو میں بے تکلف یہ تین نام لوں گا۔ غالب، اُردو اور تاج محل۔ یہ ہندوستان کی تہذیبی پیداوار ہیں اور ہندوستان کے سوا کہیں اور ظہور نہیں پاسکتے تھے۔ ان تینوں میں ہندوستان کے صوری اور معنوی امتیازات جھلکتے ہیں۔ (۹۵)

رشید احمد صدیقی کے اس بیان میں تاثراتی انداز بھی ہے اور تاریخی اور تہذیبی شعور بھی۔ انہوں نے اپنے ان چند جملوں میں غالبؔ کو ایک تہذیب کا ترجمان اور ایک تہذیب کی جمالیاتی اقدار کا عکاس ثابت کرنے کی کوشش کی ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اپنے مخصوص تنقیدی اسلوب سے اس کو پوری طرح ثابت کر دکھایا ہے۔

رشید احمد صدیقی نے اگرچہ غالب پر کم لکھا ہے لیکن جتنا لکھا ہے اس سے ان کی غالب شناسی کا حق ادا ہوتا نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر سید معین الرحمٰن کے مطابق رشید احمد صدیقی کا نام غالبؔ کے ساتھ اس طرح جڑا ہوا ہے جیسے سورج کے ساتھ اس کی تمازت اور روشنی۔ (۹۶) ....مئی ۱۹۵۵ء میں آل انڈیا ریڈیو سے غالب کی انشا پردازی پر ان کا ایک مضمون نشر ہوا جس میں کہتے ہیں:

> غالب کی نثری تحریریں دو طرح کی ہیں ایک مرصع ومقفیٰ جس میں انہوں نے تقریظیں لکھی ہیں۔ یہ بہت کم ہیں۔ دوسری فطری، پرخلوص، شائستہ اور شگفتہ جس میں انہوں نے خطوط لکھے ہیں۔ پہلی قسم کے اعتبار سے وہ صاحبِ طرز نہیں ہیں، دوسری کے اعتبار سے یقیناً ہیں۔ پہلی میں انہوں نے رسم پوری کی ہے۔ دوسری میں حق ادا کیا ہے، فن کا، زندگی کا، اپنا، ہم سب کا۔ (۹۷)

اسی طرح غالب کی طنز وظرافت کے بارے میں تبصرہ کرتے ہوئے ایک جگہ لکھتے ہیں کہ اُردو شعر وادب ہی نہیں بلکہ طنز وظرافت کی

محفل میں بھی غالبؔ اس طرح داخل ہوئے ہیں جیسے فلمی گانوں کے درمیان پکے گانے کا کوئی استاد وارد ہو جائے (۹۸)۔

رشید احمد صدیقی کی کتاب ''غزل، غالب اور حسرت'' کا ذکر یہاں اہمیت سے خالی نہیں ہے۔ یہ کتاب جہاں صدیقی صاحب کے اردو غزل کے اساسی خدوخال اور تہذیبی تشخص کا مرقع ہے وہاں غالب شناسی کی روایت میں ایک اہم اور مستحکم قدم کی نشاندہی ہے۔ کتاب تین مفصل مضامین (۱) جدید غزل (۲) غالب کی شاعری (۳) حسرت اور ان کی شاعری، پر مشتمل ہے۔ دوسرے مضمون میں غالب کے شخصی، نفسیاتی اور فنی خصائص پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ رشید احمد صدیقی کے اس بیان سے ان کا نقطۂ نظر واضح ہو جاتا ہے:

> غالبؔ پر سوچیے تو ان کا کلام اور ان کے کلام پر غور کیجئے تو غالب بن بلائے سامنے آ جاتے ہیں۔ اچھے شاعر اور ان کے کلام کا حال کچھ اس طرح ہوتا ہے لیکن یہ میرے طرزِ فکر کا بھی قصور ہو سکتا ہے۔ جس طرح پیکر تراشی شعراء کا بہت بڑا ہنر ہے اس طرح شاعری میں شخص کو تلاش کرنا میری بڑی کمزوری ہے اسے آپ معاف فرمائیں یا نہیں مجھے معذور ضرور سمجھیں۔ (۹۹)

مندرجہ بالا اقتباس میں صدیقی صاحب نے جس بات کو اپنی معذوری قرار دیا ہے وہی تو اصل کلید ہے غالب کی شاعری کے ایوان میں داخل ہونے کی۔ گویا یہ بھی انہوں نے طنز کیا ہے ان نقادوں پر جو غالب کو صرف اس کی تراکیب اور تلمیحات میں تلاش کرتے رہتے ہیں۔ صدیقی صاحب نے غالب کی شاعری کو ان کی شخصیت کے بے بہا اور گوناگوں پہلوؤں کے حوالے سے دریافت کرنے کو اصل معیار قرار دیا ہے۔ اس طرح غالب محض ایک شخص نہیں رہتا بلکہ ایک پوری تہذیب بن جاتا ہے۔ صدیقی صاحب کے نزدیک کلامِ غالب کی وسعتوں اور متنوع جہتوں سے روشناس ہونے کا یہی معتبر ذریعہ ہے۔ جس کی بدولت قارئین کو غالب کی حیثیت ایک جیتے جاگتے استعارے جیسی لگتی ہے۔

رشید احمد صدیقی کے ساتھ ساتھ پروفیسر آل احمد سرورؔ کا ذکر بھی غالب شناسی کے حوالے سے اہمیت کا حامل ہوگا۔ اگرچہ سرور پر رشید کے اسلوب اور اندازِ تنقید دونوں کے اثرات موجود ہیں، لیکن سرور کے ہاں زیادہ باقاعدگی اور غالبیات میں زیادہ گہرائی کا پتا چلتا ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور اردو کے ایک ایسے نقاد ہیں جو تنقید میں رعنائی پیدا کرنے میں ہمیشہ پیش پیش رہے ہیں۔ غالب پر جو تنقید انہوں نے لکھی ہے اس میں بھی اس 'رعنائی' کے عناصر نمایاں نظر آتے ہیں۔

غالب پر سرورؔ کی مرتبہ دو کتابیں ''عرفانِ غالب'' اور ''عکس غالب'' ۱۹۷۳ء میں مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ کی جانب سے شائع ہوئیں۔ ۱۹۸۱ء میں انہیں صدر جمہوریہ ہند کے ہاتھوں ''مودی غالب انعام برائے اردو نثر'' مل چکا ہے۔ انہوں نے غالب کے کچھ اشعار کا انگریزی ترجمہ بھی کیا ہے۔

غالب پر سرور صاحب کا پہلا مضمون ۱۹۴۱ء کا لکھا ہوا ہے۔ علاوہ ازیں کم و بیش ۳۱ مضامین مختلف جرائد میں شائع ہو چکے ہیں۔ ان مضامین میں ''غالب کی عظمت''، ''جدید غزل گو غالب''، ''غالب کا ذہنی ارتقاء''، ''غالب کی شخصیت''، ''ظرافت اور غالب''، ''غالب اور جدید ذہن''، ''غالب کا تنقیدی شعور'' اور ''غالب کی شاعری کی معنویت''

قابلِ ذکر ہیں۔ وہ اپنے ایک مضمون میں غالب کی اردو، فارسی نظم ونثر کے بارے میں مجموعی تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> غالب نے اردو شاعری کو نیا رنگ و آہنگ دیا۔ مگر اردو نثر کو انہوں نے ایک معنی میں نئی زندگی دی۔ غالب اگرچہ فارسی شاعری کو اپنی اردو شاعری سے اور فارسی نثر کو اردو نثر سے بہتر کہتے رہے مگر حقیقت یہ ہے کہ ان کو اردو نثر کی اہمیت فارسی نثر سے زیادہ ہے۔ فارسی میں وہ ایک صاحبِ طرزِ انشاء پرداز اور کہنہ مشق استاد ہیں۔ مگر اردو میں وہ جدید نثر کے بانی اور مکتوب نویسی کے رونما ہیں۔ غالب کی انفرادیت خطوں میں نئی شان سے جلوہ گر ہوتی ہے۔ ان کی سادگی، بے ساختگی، دلچسپی اور ظرافت پر بھی زور دیا جاتا رہا ہے مگر سب سے زیادہ اہم ان خطوط کی بیباک صداقت ہے۔ (۱۰۰)

اس اقتباس سے سرؔور صاحب کے اندازِ تنقید کی پوری طرح وضاحت ہوجاتی ہے۔ ان کی تنقید میں تجزیے کا عنصر غالب ہے اور تجزیہ کرتے ہوئے ان کی نظر ان عوامل اور محرکات کی تہہ تک پہنچتی ہے، جو غالب کی شخصیت اور شاعری کو بنانے میں نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ سرور کی تنقید میں کہیں کہیں تحقیق کا عنصر بھی پایا جاتا ہے۔ اس خصوصیت کے باعث ان کا تنقیدی شعور حق وصداقت کی بلندیوں کو چھوتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ اپنے ایک مضمون میں غالب کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> غالب کے ہاں تخیل کی بے اعتدالیاں شروع سے ملتی ہیں۔ مگر جلد وہ ان سے خبردار ہوجاتے ہیں اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ انہوں نے اپنی عمر کے آخر دس سال میں شعر بہت کم کہے۔ ان کی شاعری کا چشمہ خشک ہونے لگا تو وہ اس رمز سے آگاہ ہوگئے کہ دنیا میں کوئی چیز اتنی مضحکہ خیز نہیں جتنی بڑھاپے کی غزلیں، ڈرائڈن کی طرح غالبؔ نے بھی آخر عمر میں نثر کی طرف زیادہ توجہ کی اور شعری پیکروں کے بجائے مرقع نگاری کی، غالب کے ان سادہ نقوش میں نثر کی روشنی اور وضاحت ہے مگر شعر کی دل نشیں اور تاثیر بھی، ان کی ظرافت نے ان کے پھوڑے پھنسیوں کو بھی ''سرو چراغاں'' بنادیا۔ (۱۰۱)

سرؔور کی مرتبہ دو کتابوں ''عرفان غالب'' اور ''عکس غالب'' میں اوّل الذکر مختلف اہل قلم کے مضامین کا مجموعہ ہے جبکہ ''عکسِ غالب''، منتخب خطوطِ غالب کا مجموعہ ہے۔ یہ انتخاب ۱۹۷۳ء میں مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ سے شائع ہوا۔ یہ ایک ایسا انتخاب ہے جس سے نہ صرف غالب کی شخصیت اور ان کی شاعری کا بلکہ ان کے آس پاس کے ماحول اور ان کے مشاغل کا بھی علم ہوتا ہے۔ اس کتاب کے پیش لفظ میں سرور نے لکھا ہے:

> اس مجموعے میں نوادر پر توجہ نہیں ہے بلکہ خطوط کی ادبی اہمیت کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ ادبی اہمیت میں بھی ''ادبی خطوط''، مرتبہ عسکری کی خالص فنی بحثوں کے بجائے غالب کی باغ و بہار نثر اور مراسلے میں مکالمے کی شان پیش نظر رہی ہے۔ (۱۰۲)

سرور نے ''عکس غالب'' میں ۳۹، افراد کے نام غالب کے ۱۵۶ خطوط شامل کیے ہیں۔ مولانا غلام رسول مہر کے مرتبہ ''خطوط غالب'' (مطبوعہ ۱۹۶۹ء) کو بنیاد بنا کر انہوں نے ایک گوشوارہ تیار کیا ہے جو یہ ظاہر کرتا ہے کہ کس

مکتوب الیہ کے نام غالب کے موجود کل کتنے خطوط میں سے انہوں نے کتنے خط منتخب کئے ہیں۔نمونہ اس طرح ہے:

مکتوب الیہ	’’عکس غالب‘ انتخاب	خطوں کی تعداد
۱۔نواب امین الدین احمد خاں	۲	۷
۲۔علاؤالدین احمد خاں علائی	۱۰	۵۷
۳۔نواب ضیاءالدین احمد خاں نیّر	۱	۱
۴۔مرزا شہاب الدین خاں ثاقب	۲	۱۰
۵۔قربان علی بیگ خاں سالک	۱	۲
۶۔منشی ہر گوپال تفتہ	۲۹	۱۲۴

سروؔر نے خطوطِ غالب کے اتنے بڑے ذخیرے میں سے صرف ڈیڑھ سو خطوط کو منتخب کیا ہے۔صرف اس لیے کہ ان کے نزدیک غالب نے اپنی شخصیت کی جس طرح نگہداشت کی اور جس طرح اندر کی شمع میں چراغاں کی سی کیفیت پیدا کردی‘اس کا مطالعہ ان کے منتخب خطوں کے ذریعے ہوتا ہے۔وہ ان خطوں کی قدر و قیمت کا تعین کرتے ہوئے خود لکھتے ہیں:

> غالب کے ان خطوط سے دراصل جدید نثر کا آغاز ہوتا ہے۔اگر سرسید’’آثار الصنادید‘‘دس سال بعد لکھتے تو انہیں اپنے مواد کو صہبائی سے مروجہ طرز میں لکھوانے کی ضرورت نہ ہوتی۔ان خطوط کے اثر سے سرسید اور حالی کی سلامتی طبع کو اپنی منزل تک پہنچنے میں مدد ملی۔اردو نثر کی تاریخ میں ان خطوط کا درجہ بہت بلند ہے اور جہاں تک مکتوب نگاری کا تعلق ہے‘ بلا خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ خواہ وہ شبلی ہوں یا ابوالکلام‘ غالب کے خطوں کا اب تک جواب نہ ہوسکا۔(۱۰۳)

سرور کے اس انتخاب سے جہاں غالب کی شخصیت کے بے شمار گوشے منور ہوتے ہیں وہاں خود سرور کے تنقیدی اور تحقیقی شعور سے بھی آ گاہی حاصل ہوتی ہے۔’’عکسِ غالب‘‘میں خطوط کا انتخاب ڈاکٹر سید معین الرحمٰن کے بقول:

> تفہیم غالب میں ایک نئے در کو وا کرتا ہے اور غالب شناسی میں ایک مستقل قدر و قیمت کا حامل ہے۔(۱۰۴)

اردو میں غالب کی شخصیت اور تصانیف کا جن لوگوں نے بنظر غائر مطالعہ کیا ہے ان میں مالک رام کا ذکر بھی اہمیت سے خالی نہیں۔غالبیات میں ان کے کام کو یوں گروہ بند کیا جا سکتا ہے:

(الف) تذکرہ:

۱۔ذکر غالب ۲۔فسانہء غالب ۳۔تلامذہء غالب

۴۔نیشنل بک ٹرسٹ کے لئے انگریزی میں "Miraza Ghalib"

(ب) ترتیبِ متن:

۱۔سبد چیں ۲۔دستنبو ۳۔کلیاتِ نظم غالب‘ فارسی ۴۔دیوانِ غالب‘ اردو

۵۔گل رعنا ۶۔خطوط غالب ۷۔یادگارِ غالب (اردو،فارسی)

(ج) مضامین:

مالک رام نے غالب سے متعلق ۴۰ مضامین لکھے ہیں۔ (۱۰۵)

غالبیات میں ان کا اہم کارنامہ ''ذکرِ غالب'' ہے۔ یہ کتاب اپریل ۱۹۳۸ء میں شائع ہوئی۔ غالب کے سوانح پر واقعات کے استناد اور صحت کے معاملے میں معتبر کتاب سمجھی جاتی ہے۔ اس کتاب میں تین باب ہیں۔ پہلے طویل باب میں غالب کے حالات ہیں۔ دوسرے باب میں غالب کی تمام فارسی اور اردو تصانیف کی مستند تفصیلات ہیں۔ جبکہ تیسرے باب کا عنوان ''عادات واخلاق'' ہے۔ یہ بھی بہت مفصل اور جامع ہے۔ اس کتاب کے عمومی معیار پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر گیان چند کہتے ہیں:

> غالب کی زندگی کے واقعات اور تصانیف کے بارے میں کچھ جاننا ہو تو ہم ''ذکرِ غالب'' پر جس قدر اعتماد کر سکتے ہی۔ اتنا کسی اور سوانح عمری غالب پر نہیں۔ (۱۰۶)

''فسانہء غالب'' مالک رام کی دوسری اہم کتاب ہے جس میں ان کے ۱۵ مضامین شامل ہیں۔ یہ سارے مضامین بھی غالب کے سوانح سے متعلق ہیں۔ پہلا مضمون ''توقیتِ غالب'' کے عنوان سے ہے، جو اس سے قبل ''ادبی دنیا'' لاہور، جولائی ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا۔ مجموعے کے چار مضامین ان اشخاص کے بارے میں ہیں جن کا غالب کی زندگی کے ساتھ گہرا ربط تھا۔ ان میں سے پہلا مضمون ان کے بھائی مرزا یوسف کے بارے میں ہے۔ دوسرا مضمون نواب شمس الدین احمد خاں کے بارے میں ہے۔ تیسرا مضمون قتیلؔ سے متعلق اور چوتھا عبدالصمد سے متعلق ہے۔ یہ چاروں شخصی مضامین دراصل سوانحِ غالب کا ایک اہم باب ہیں۔

اسی طرح ''فسانہء غالب'' کا ایک مضمون ''غالب کی مہریں'' ہے۔ اس میں غالب کے چھ مہروں کی تفصیل اور عکس دیا گیا ہے۔ ایک مضمون کا عنوان ہے ''مقدمہء پنشن کا عرضی دعویٰ'' اس میں غالب کے عرضی دعویٰ کی طویل داستان ہے اور انڈیا آفس لائبریری لندن میں موجود ۲۰ دفعات پر مشتمل دعوے کے دستاویزی ثبوت فراہم کئے گئے ہیں۔ دو مضامین سکے کے الزام سے متعلق ہیں۔ ان میں دوسرا مضمون ''غالب سے منسوب دوسرا سکہ'' زیادہ اہم اور دلچسپ ہے۔ قصہ مختصر اس کتاب کو مالک رام کی پہلی کتاب ''ذکرِ غالب'' کا تتمہ کہا جاتا ہے۔

''تلامذہء غالب'' مالک رام کی تیسری اہم تصنیف ہے جو غالب کے شاگردوں کا تذکرہ ہے۔ اس سلسلے میں ان کا ایک خط مرقومہ ۲۵ دسمبر ۱۹۴۹ء بنام مختار الدین احمد آرزو دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ اس خط میں مالک رام انہیں لکھتے ہیں:

> میں نے پارسال (۱۹۴۸ء) میں تلامذہء غالب کا تذکرہ لکھنا شروع کیا۔ یہاں میرے پاس کتابیں کہاں کہ ان سے استفادہ کر سکتا۔ ناچار آپ کی خدمت میں لکھا۔ جو ذخیرہ یہاں موجود تھا اس کو مرتب کیا اور پچاس ساٹھ صفحے لکھ ڈالے۔ یہ کام کب کا ختم ہو گیا ہوتا، اگر آپ جلد میری درخواست پر تذکرے مہیا

> کر دیتے' لیکن چند دن ہوئے آفاق صاحب کی شائع کردہ کتاب ''نادرات غالب'' کراچی سے موصول ہوئی............اب سوال یہ ہے کہ کیا مجھے اپنا تذکرہ مکمل کر کے شائع کرنا چاہئے یا اس کام سے ہاتھ اُٹھالوں۔ (۱۰۷)

لیکن مالک رام نے اپنا کام جاری رکھا اور ''تلامذہ غالب'' کی شکل میں جو تذکرہ سامنے آیا اس میں انہوں نے بڑی عرق ریزی اور جانفشانی سے کام لیا۔ جب ہم آفاق حسین آفاق دہلوی کی غالب کے شاگردوں پر کتاب ''نادرات غالب'' کو دیکھتے ہیں تو واضح فرق دکھائی دیتا ہے۔آفاق نے غالبؔ کے ۹۳ شاگردوں کا ذکر کیا ہے جبکہ مالک رام نے ۱۸۱ نام گنوائے ہیں۔اس طرح مالک رام کے ہاں صداقت کی تلاش کا رویہ بہت نمایاں نظر آتا ہے۔''تلامذہء غالب'' غالب کے شاگردوں کے بارے میں اپنی طرز کا واحد تذکرہ ہے۔ ڈاکٹر محمد ایوب قادری کے مطابق:

> محقق شہیر مالک رام ایم اے نے غالب کے شاگردوں کے حالات پر نہایت محنت اور تحقیق سے ایک جامع کتاب ''تلامذہء غالب'' لکھی ہے۔اسی کتاب میں غالب کے شاگردوں کے اسماء اور حالات شامل ہیں۔جن لوگوں کے حالات نہیں مل سکے ان کے صرف نام لکھنے ہی پر اکتفا کیا گیا ہے۔اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ابھی اس سلسلے میں کام کی گنجائش ہے۔ (۱۰۸)

کام کی گنجائش واقعی تھی' مالک رام نے طبع اوّل میں غالب کے ۱۴۶ شاگردوں کا تذکرہ کیا ہے۔ دوسرے ایڈیشن میں مزید پینتیس (۳۵) لوگوں کے نام اضافہ ہوئے۔اسی طرح سے پہلے ایڈیشن میں انہوں نے غالب کے ۲۷ شاگردوں کی تصاویر شامل کیں۔ دوسرے ایڈیشن میں تصاویر کی یہ تعداد تینتیس (۳۳) ہوگئی۔مختصر یہ کہ ''تلامذہ غالب'' مالک رام کی ایک نادر تحقیقی کاوش ہے۔مولانا صباح الدین عبدالرحمٰن کے ایک بیان کے مطابق:

> تلامذہ غالب کی اہمیت اس لحاظ سے بھی ہے کہ آفاق دہلوی کی کتاب ''نادرات غالب'' کے بعد غالب کے شاگردوں کے بارے میں یہ واحد مکمل کتاب ہے' جس سے نہ صرف مطالعہء غالب کے سلسلے میں پڑھنے والوں کی رہنمائی ہوسکتی ہے بلکہ خود یہ ۱۸۱ شاگرد فرداً فرداً تاریخ ادب اردو کا حصہ بن گئے ہیں............ان ۱۸۱ تلامذہ میں بہت سے نقش ونگار طاق نسیاں ہو چکے تھے لیکن مالک رام کی تلاش وتحقیق کی بدولت وہ پھر زندہ ہو کر سامنے آگئے ہیں۔ (۱۰۹)

غالب کی تصانیف کی ترتیب وتدوین کے سلسلے میں مالک رام نے جو اصول اپنایا ہے وہ نہ صرف محققانہ ہے بلکہ حقیقت نگاری کی عمدہ مثال ہے۔اس سلسلے میں انہوں نے ترتیب متن کے لیے ایک ہی متن کے مختلف نسخوں میں سے ایک نسخے کو اساسی قرار دیا اور اسے کتاب کے متن میں درج کر دیا۔ بقیہ نسخوں کے متون کو اختلافِ نسخ میں شامل کر دیا۔ان کے مطابق اس سے یہ بداہتاً معلوم ہو جائے گا کہ اساسی نسخے کا متن ناقص ہے یا کسی دوسرے کا۔ (۱۱۰)

مالک رام نے ''غالب'' پر جو وقتاً فوقتاً جو مضامین قلم بند کئے ان میں بعض مضامین ایسے نادر اور عمدہ ہیں جن

سے مالک رام کے غالب شناس ہونے کا ثبوت بہم پہنچتا ہے۔ان میں سے چند ایک مضامین کی تفصیل یوں ہے:

۱۔ ''غالب کی ایک غیر مطبوعہ تحریر''۔(۱۱۱)

غالبؔ نے دہلی سوسائٹی میں ایک مضمون پڑھا تھا' جو کسی مجموعے میں شامل نہیں تھا۔اس کا متن اس مضمون میں شائع کیا گیا ہے۔

۲۔ ''نادر خطوط غالب پر ایک نظر''۔(۱۱۲)

۱۹۴۰ء میں رسؔا گیاوی نے ''نادر خطوط غالب'' کے نام سے غالب کے مبینہ خطوط کا ایک مجموعہ شائع کیا تھا۔ سب سے پہلے مالک رام نے مذکورہ مضمون میں ثابت کیا ہے کہ یہ مجموعہ جعلی ہے۔

۳۔ ''قادر نامہ کا مصنف''(۱۱۳)

مولانا غلام رسول مہر نے شبہ ظاہر کیا تھا کہ ''قادر نامہ'' غالب کی تصنیف نہیں ہے۔لیکن مالک رام نے ثابت کیا ہے کہ یہ غالبؔ ہی کی تصنیف ہے۔

۴۔ ''سوالاتِ عبدالکریم''(۱۱۴)

مالک رام کا خیال ہے کہ یہ رسالہ غالب کی تصنیف ہے۔ان کے دلائل کے بعد اسے عام طور پر سے غالب کی تصنیف مانا جانے لگا ہے۔

۵۔ ''غالب کے فارسی قصیدے''(۱۱۵)

غالب نے اپنے فارسی قصیدوں میں وقتاً فوقتاً تبدیلیاں کی تھیں' اور ایک ممدوح کا نام نکال کر دوسرے کا داخل کر دیا۔اس مضمون میں اسی الٹ پھیر کی تفصیل درج ہے۔

۶۔ ''دستنبو''(۱۱۶)

اس میں ان واقعات کا ذکر ہے جن میں غالب نے دانستہ طور پر ردوبدل کیا ہے۔

۷۔ ''میرزا غالب''(۱۱۷)

یہ مالک رام کا تحریر کردہ مرزا غالب کا خاکہ ہے۔جو ۳۶ صفحات پر مشتمل ہے۔یہ خاکہ بہت دلچسپ انداز میں لکھا گیا ہے۔اس کی

خاص بات یہ ہے کہ اس میں خود کو غالب کا ہم عصر' بلکہ ان کا عزیز بنا کر پیش کیا گیا ہے۔

غالبیات کے ضمن میں مالک رام کا کام معتبر بھی ہے اور وقیع بھی ۔ان کے کام کا مجموعی جائزہ پیش کرتے ہوئے ڈاکٹر گیان چند کی رائے سے اتفاق کرنا ہوگا۔وہ لکھتے ہیں:

غالبیات کے باب میں مالک رام صاحب کے وسیع کاموں میں ''ذکر غالب'' اور ''فسانہ غالب'' چوٹی پر

ہیں۔ ترتیب کے لحاظ سے گلِ رعنا بھی بلند ہے۔لیکن ''دیوانِ غالب'' نسبتاً ہلکا کام ہے اور ''خطوط غالب'' ادھوری ترتیب۔ یہ بات نہیں کہ مالک رام ترتیبِ متن میں کسی سے کم تر ہیں۔ انہوں نے ''کربل کتھا'' کی بے نظیر ترتیب کی۔ ابوالکلام آزاد کے ''تذکرہ'' اور ''غبارِ خاطر'' کی ترتیب اتنی عالمانہ ہے کہ انہیں دیکھ کر ہوش اُڑتے ہیں۔ ترتیبِ متن کے یہ مثالی کام ہیں۔''دیوانِ غالب'' کی ترتیب اس معیار کی اس لئے نہیں کہ انہوں نے اسے ''نسخہء عرشی'' کی طرح تحقیق کا شاہکار بنانے کی کوشش نہیں کی۔ بہرحال غالبیات کے میدان میں مالک رام کا تنوع قابل داد ہے۔ ان کے مرتبے اور ان کی نظر کا اعتراف نہ کرنا ان کے ساتھ ہی نہیں، علم وادب کے ساتھ بھی ناانصافی کرنا ہے۔ (۱۱۸)

ڈاکٹر شوکت سبزواری کا ذکر یہاں اہمیت سے خالی نہیں ہے۔ غالب پر ان کی دو کتابیں ''فلسفہء کلام غالب' اور ''غالب۔ فکر وفن'' غالب شناسی کا مستند حوالہ ہیں۔ اگرچہ یہ کتابیں قیام پاکستان کے بعد شائع ہوئیں لیکن ڈاکٹر سبزواری نے تقسیم سے پہلے غالب پر لکھنا شروع کر دیا تھا۔ ایک تحقیق کے مطابق ان کی کتاب ''فلسفہ کلام غالب'' جو دوسری مرتبہ ۱۹۶۹ء میں شائع ہوئی، دراصل ۴۰۔۱۹۳۹ء کے قریب لکھی گئی۔ (۱۱۹)

اس کتاب میں کلام غالب کا مطالعہ وتجزیہ ایک نئے زاویے سے کیا گیا ہے۔ خاص کر اس میں نصرانیت اور اسلام کی تعلیم کے تمام پہلو پیش کیے گئے ہیں اور اسی تناظر میں غالب کو ایک فلسفی شاعر کہا گیا ہے۔ (۱۲۰)

کتاب کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں غالب کی فلسفیانہ فکر پر جامع انداز میں بحث کی گئی ہے۔ جبکہ آخری حصے میں غالب کی شاعرانہ عظمت کا تعین کیا گیا ہے۔ اس کتاب کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ شوکت سبزواری نے میر پر غالب کو ترجیح دی ہے۔ اسی طرح سے غالب کی فکر کے سلسلے میں ایک بحث کہ غالب ''رجائی ہے یا قنوطی'' ڈاکٹر شوکت نے اپنے جامع رائے کا اظہار کیا ہے۔ اس بحث کا آغاز ڈاکٹر عبداللطیف کے اس بیان سے ہوتا ہے جس میں انہوں نے غالب کے اس پہلو کو یہ کہہ کر ہدفِ اعتراض بنایا تھا:

> غالب کے ذہن کی ساخت ہی کچھ ایسی تھی کہ وہ نہ تو عطائے رحمانی کا شکر گزار تھا اور نہ انسانی خدمات کا۔ (۱۲۱)

اس کے برعکس نیاز فتح پوری نے لکھا ہے:

> غالب نے کوئی فلسفہ پیش کیا تو وہ فلسفہ تفاؤل ومسرت تھا۔ (۱۲۲)

شیخ اکرام اس نقطہء نظر سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> جمہور بالعموم اس امر پر متفق ہیں کہ غالب کے اشعار میں غم وحزن کی جھلک مسرت واطمینان سے زیادہ نمایاں ہے۔ (۱۲۳)

جبکہ اس ساری بحث کو سمیٹتے ہوئے ڈاکٹر شوکت سبزواری کا فیصلہ ہے کہ:

> غالب دراصل نہ قنوطی ہیں نہ رجائی، ارتقائی ہیں، یعنی زندگی میں روز وشب کی طرح شادی وغم میں بھی

گزراں ہیں اس لئے غالب کو قنوطی نہیں کہا جا سکتا۔ (۱۲۴)

ڈاکٹر شوکت سبزواری کی دوسری کتاب ''غالب، فکر وفن'' ہے۔ یہ ان کے چند مقالات کا مجموعہ ہے جن میں کسی نہ کسی پہلو سے غالب کی شخصیت اور ان کے فکر وفن کے تمام گوشوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس مجموعے کے پہلے دو مقالات میں فکرِ غالب کی نقاب کشائی کی گئی ہے جبکہ آخر کے دو مقالے اس ساری بحث کا حاصل ہیں۔ وہ غالب کی شخصیت اور شاعری کے بارے میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

> غالب پر بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن پھر بھی کم ہے۔ ان کی شخصیت اور شاعری کے بہت سے گوشے اب بھی تاریکی میں ہیں اور اچھی طرح روشن نہیں ہوئے ہیں۔ ہر بڑے شاعر کی شخصیت اس کے کلام میں جھلکتی ہے۔ بڑے شاعر چھوٹے شاعر دراصل شاعر نہیں نقال ہیں۔ صدا اور گونج ہیں............ بڑا شاعر اپنی فطرت سے شاعر ہوتا ہے۔ اس کا کلام اس کی فطرت کا پَرتو ہوتا ہے............ غالب بڑا شاعر تھا۔ اس لئے اس کی شخصیت کا پَرتَو ہمیں اس کے کلام میں نظر آنا چاہیئے۔ شخصیت کی تعمیر میں مزاج اور ذہن کا عمل ہے۔ ان میں دونوں کی خصوصیت پائی جاتی ہے۔ (۱۲۵)

ڈاکٹر سبزواری آگے چل کر غالب کی انفرادیت کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> کسی نے اورنگ زیب سے شکایت کی کہ خان فیروز جنگ اپنی مثل کسی کو نہیں سمجھتے۔ اورنگ زیب نے جواب دیا: ''یوں کہو کہ اپنی مثل کسی کو نہیں دیکھتے''۔ غالب کو بھی فیروز جنگ کی طرح اپنا ہمسر نظر نہیں آتا۔ غالب کے فن میں ایک انفرادی شان ہے۔ ان کے شعر میں جدت ہے۔ ان کے اندازِ فکر میں انوکھا پن ہے۔ ان کی طرزِ ادا میں جدت ہے۔ یہ سب کچھ ان کی خود پسند طبیعت کے کرشمے ہیں۔ وہ پامال راہ پر چلنا اپنی توہین سمجھتے ہیں۔ ان کی زبان، ان کا بیان، ان کی تشبیہیں، ان کے استعارے، ان سب میں ایک نئی کیفیت، ایک نیا جوش، ایک نئی آن ہے۔ وہ ہر بات میں جدت کے شیدائی ہیں۔ ہر صنف میں انہوں نے نئی راہ نکالی ہے۔ (۱۲۶)

مختصر یہ کہ ڈاکٹر سبزواری کا غالب پر کام خالصتاً تنقیدی نوعیت کا ہے جس سے غالب شناسی کی روایت مستحکم خطوط پر استوار ہونے لگی۔

نظامی پریس بدایوان کے مالک اور اخبار ''ذوالقرنین'' (بدایوان) کے مدیر مولوی نظام الدین حسین، نظامی بدایوان کا ذکر یہاں اہمیت سے خالی نہیں ہے۔ وہ نہ صرف غالب شناس تھے بلکہ انہوں نے غالب کے دیوان کی اشاعت اور اپنے اخبار ''ذوالقرنین'' میں غالب کے کلام اور ان سے متعلق مضامین کی اشاعت میں جو خدمات سرانجام دیں وہ روزِ روشن کی طرح عیاں ہیں۔ دیوانِ غالب کا نظامی ایڈیشن جو پانچ مختلف اشاعتوں (۱۲۷) کے ذریعے منظرِ عام پر آیا، نظامی بدایوانی کی گراں قدر کاوش کا نتیجہ ہے۔ اس کی ایک اشاعت کے مقدمہ میں وزیرِ تعلیم صوبہ بہار، ڈاکٹر سید محمود رقمطراز ہیں:

> سر راس مسعود کی تحریک پر مولانا نظامی بدایوانی نے دیوانِ غالب کا پہلا ایڈیشن نفیس کاغذ اور صاف ستھری

> چھپائی کے ساتھ ملک میں پہلی بار پیش کیا۔ دوسرے ایڈیشن اور زیادہ عمدگی اور صحت کے ساتھ نکلا' پتا چلا کہ اہل ملک غالب کی عظمت کو پہچانتے اور اس ترجمان حقیقت کے فلسفیانہ خیالات کو سمجھنے لگے ہیں۔ ان دونوں اشاعتوں کے بعد اس ہیچ میرز نے نظامی صاحب کے ایک خط کا جواب دیتے ہوئے تحریک کی اب تیسرا ایڈیشن پاکٹ ایڈیشن کی صورت میں ہونا چاہئیے اور اس کے ساتھ ہی اور تجاویز پیش کیں۔ مولانا نظامی نے میری تجویز کو منظور کر لیا لیکن اس کے قصور کے ساتھ ہی میری سزا بھی تجویز کر دی کہ مجھ سے فرمائش کی کہ تیسرے ایڈیشن کا مقدمہ تم لکھو۔ (۱۲۸)

نظامی بدایوانی کے معیارِ طباعت پر تبصرہ کرتے ہوئے امتیاز علی عرشی لکھتے ہیں:

> نظامی بدایوانی نے دیوانِ غالب سادہ اور باشرح کے متعدد بہترین نسخے شائع فرما کر ملک پر بہت بڑا ادبی احسان کیا تھا۔ سب سے پہلے آپ ہی نے غالب کے اردو دیوان کے فارسی دیباچہ کی تاریخ ایک رام پوری نسخے کی مدد سے (جو احمد علی شوق قدوائی مرحوم کے پاس تھا) ۱۲۴۸ھ متعین کی نیز نامی پریس کانپور کے بعد حسنِ طباعت کا جو اعلیٰ معیار آپ نے قائم کیا تھا وہ آج بھی قابل داد و ستائش ہے۔ (۱۲۹)

دیوانِ غالب کے تیسرے ایڈیشن میں نظامیؔ نے مختصر شرح بھی شائع کی جو مرزا غالب کے خطوط کی روشنی میں مرتب کی گئی' جس کی وجہ سے اس شرح میں امتیازی خصوصیت پیدا ہو گئی۔

نظامی بدایونی نے غالب کے حالاتِ زندگی پر ایک کتاب ''نکاتِ غالب'' کے عنوان سے مرتب کی۔ اس کتاب کا پہلا ایڈیشن جنوری ۱۹۲۰ء میں شائع ہوا۔ یہ کتاب تین حصوں پر مشتمل ہے' پہلے حصے میں غالب کی خود نوشت' دوسرے حصے میں کلامِ غالب کے ادبی نکات اور تیسرے حصے میں لطائف اور ظرائف ہیں۔ اس کتاب کا سارا مواد بقول ان کے غالب کے خطوط سے لیا گیا ہے۔ (۱۳۰)

نظامی پریس بدایون سے ایک ہفتہ وار اخبار ''ذوالقرنین'' شائع ہوتا تھا۔ یہ نہایت سنجیدہ' علمی اور تہذیبی نوعیت کا اخبار تھا۔ اس میں مرزا غالب کا کلام اور ان سے متعلق مضامین شائع ہوتے رہے۔ چند ایک اہم مضامین کا اشاریہ درج ذیل ہے:

۱۔	معین الدین شاہجہان پوری'	''تربتِ غالب مظلوم مرحوم''	۲۸ جون ۱۹۱۱ء
۲۔	نظامی بدایونی'	''مرزا غالب کے مزار کی مرمت''	۷ اگست ۱۹۱۶ء
۳۔	نظامی بدایونی'	''مرزا غالب سے للّٰہی بغض''	۷ اکتوبر ۱۹۲۸ء
۴۔	محمد یحییٰ تنہاؔ'	''مرزا غالب کا اردو کلام''	۷ اکتوبر ۱۹۲۸ء
۵۔	نظامی بدایونی'	''غالب کے عیب جو اور مداح''	۲۱ اگست ۱۹۲۹ء
۶۔	مہیش پرشاد'	''حضرت غالب دہلوی کے قدر شناسوں کی خدمت میں''	۲۲ نومبر ۱۹۳۳ء
۷۔	اداریہ'	''غالب کی یادگار......ایک مشورہ''	۷ ستمبر ۱۹۵۴ء

۸۔	وقار رضوی	''غالب''	۱۴مارچ ۱۹۵۷ء
۹۔	اداریہ	''غالب پر آج تک جو کچھ لکھا گیا''	۲۱ستمبر ۱۹۶۵ء
۱۰۔	مالک رام	''غالب' شخصیت اور شاعری''	۲۱فروری ۱۹۲۹ء
۱۱۔	پروفیسر رشید احمد صدیقی	''غالب کی شخصیت''	۲۱مارچ ۱۹۶۹ء

غالب پر کام کرنے والوں میں قاضی عبدالودود کا نام یہاں قابل ذکر ہے۔ غالب پر ان کی دیگر تحریروں کے علاوہ ان کی معروف کتاب ''مآثر غالب'' اپنا ثانی نہیں رکھتی۔ یہ کتاب غالبیات ہی میں نہیں بلکہ خود قاضی صاحب کے تحقیقی کارناموں میں گل سرسبد کی حیثیت رکھتی ہے۔اس میں غالب کی اردو فارسی نظم ونثر کی متعدد نادر و نایاب تحریروں کو یکجا کر کے ان پر عالمانہ حواشی لکھے گئے ہیں:

یہ کتاب (مآثر غالب) پہلی مرتبہ ۱۹۴۹ء میں انجمن ترقی اردو بہار کی طرف سے شائع ہوئی تھی۔ عجلت کے باعث قاضی صاحب خود اپنے اس کام سے مطمئن نہ تھے بقول ان کے:

''مآثر غالب کی ترتیب بڑی عجلت میں ہوئی ہے۔بعض امور کی حسبِ دل خواہ تحقیق قلت وقت کی وجہ سے نہ ہوسکی''۔ (۱۳۱)

لیکن اس کے باوجود متن کتاب کے بعد قاضی صاحب کے عالمانہ حواشی اپنی مثال آپ ہیں۔مختارالدین احمد لکھتے ہیں:

> غالب کی تحریرات نظم ونثر کے ہر حصے کے متعلق ایسے بیش قیمت معلومات انہوں نے پیش کیے ہیں کہ تقریباً نصف صدی گزرنے کے بعد بھی ان پر اضافہ مشکل نظر آتا ہے۔ (۱۳۲)

۱۹۹۵ء میں ڈاکٹر حنیف نقوی نے تصحیح وترتیب نو کے ساتھ اسے دوبارہ شائع کیا ہے۔حنیف نقوی نے اس کتاب کی ترتیب میں جس دلسوزی اور عرق ریزی سے کام کیا ہےاس پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

> مجھے اپنے شاگرد حنیف نقوی کی مشقت دیکھ کر دل سوزی ہوتی ہے کہ ''مآثر غالب'' غالبیات کی ایسی کتاب پارینہ ہے جس پر بہت کم قارئین توجہ دیں گے۔ غالب کی فارسی تحریروں میں کس کو دلچسپی ہے؟ حنیف نے ایسے رسالے پر اتنی غیر معمولی دیدہ ریزی کی' اتنی کاوش سے تو وہ غالب پر ایک مستقل کتاب لکھ سکتے تھے۔ میں اس کتاب کے ایک صفحے کے بھی حواشی لکھنے کا اہل نہیں۔ حیرت ہوئی ہے کہ حنیف کو غالب سے متعلق افراد' غالب کی فارسی تحریروں اور فارسی ادبیات کا اتنا گہرا عرفان ہے۔ (۱۳۳)

''مآثر غالب'' دوحصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں اردو نثر' اردو نظم' فارسی نثر' فارسی نظم ہیں۔ دوسرے حصے میں غالب کے ۳۲ فارسی خطوط ہیں۔حنیف نقوی کے مطابق اس مجموعے کا اہم ترین حصہ یہی فارسی خطوط ہیں۔ان میں سے صرف چار خط متن کے بعض اختلافات کے ساتھ ''متفرقات غالب'' مرتبہ پروفیسر مسعود حسن رضوی میں بھی شامل ہیں۔ باقی اٹھائیس خطوط نہ تو اس سے پہلے کسی جگہ دستیاب تھے اور نہ اس کے بعد کسی دوسرے ذریعے سے سامنے آسکے ہیں۔ یہ خطوط قاضی صاحب کو ڈھاکہ کے مشہور طبیب اور مصنف شفاء الملک حکیم حبیب الرحمٰن خاں کے کتب خانے کی

ایک بیاض سے حاصل ہوئے تھے۔ شیخ محمد اکرام کے نام قاضی عبدالودود کے ۲۵؍ اگست ۱۹۴۳ء کے ایک خط سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ خطوط تقریباً اس زمانے میں انہیں دستیاب ہوگئے تھے۔ وہ اس سلسلے میں شیخ صاحب کو لکھتے ہیں:

> فارسی کے ۳۳ غیر مطبوعہ خطوط ابھی حال میں ملے ہیں، میرے نزدیک ایک دوست انہیں مرتب کررہے ہیں، میں ے ان سے وعدہ کیا ہے کہ میں چھپوادوں گا۔ (۱۳۴)

مختصراً ''مآثر غالب'' قاضی عبدالودود کی تدوین متن کے سلسلے میں ایک اہم اور معیاری کاوش ہے جو غالبیات میں گراں قدر اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔

غالب شناسی کی فہرست میں امتیاز علی عرشی کا نام بھی صف اوّل کے ناقدین اور محققین میں ہوتا ہے۔ انہوں نے غالب پر جو گراں قدر کام کیا ہے وہ زیادہ تر ترتیب و تدوین سے متعلق ہے۔ تاہم انہوں نے تنقید کے حوالے سے بھی غالب پر کئی ایک شذرات قلمبند کیے ہیں۔ ان کی غالب شناسی کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد ایوب قادری لکھتے ہیں:

> ارباب علم وفضل میں بحیثیت غالب شناس مولانا امتیاز علی عرشی کا اسم گرامی سرفہرست ہے اور انہوں نے غالب شناسی کے میدان میں بلاشبہ عظیم کارنامے انجام دیے ہیں اور مسرت کی یہ بات ہے کہ ان کی سرپرستی میں یہ روایت اور آگے بڑھ رہی ہے۔ (۱۳۵)

عرشی کا غالب پر پہلا باقاعدہ کام ''مکاتیب غالب'' کی ترتیب و تدوین ہے۔ اس مجموعے میں وہ خطوط شامل ہیں جو غالب نے والیانِ ریاست رام پور نواب یوسف علی خان اور نواب کلب علی خان کو لکھتے تھے۔ یہ خطوط پہلی مرتبہ ۱۹۳۷ء میں شائع ہوئے خطوط کی کل تعداد ۱۲۹ ہے۔ اس مجموعہء خطوط پر تبصرہ کرتے ہوئے مالک رام لکھتے ہیں:

> یہ خطوط ستر پچھتر برس سے کتاب خانہء رام پور میں پڑے تھے، لیکن کسی نے ان کی طرف توجہ نہ کی اور میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ اچھا ہی ہوا کہ ان کی طرف کسی کا دھیان نہ گیا، ورنہ کوئی اناڑی ''ڈاکٹر'' انہیں غلط ملط چھاپ دیتا اور یوں یہ ہمیشہ کے لئے غارت ہوجاتے۔ عرشی صاحب نے انہیں زندہء جاوید کردیا۔ پھر جس اہتمام سے یہ کتاب شائع ہوئی ہے، وہ بجائے خود اردو طباعت میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ (۱۳۶)

''انتخابِ غالب'' کے نام سے عرشی کا ایک اور اہم علمی کارنامہ یہاں قابل ذکر ہے۔ اس مجموعے میں غالب کے اردو اور فارسی کلام کا وہ انتخاب ہے جو انہوں نے نواب کلب علی خان کی فرمائش پر ۱۸۶۶ء میں کیا تھا۔ امتیاز علی عرشی نے اس پر ایک پرمغز مقدمہ لکھا ہے اور مرزا غالب کی شاعری پر عالمانہ تبصرہ کیا ہے۔ انتخاب کے آخر میں عرشی نے اختلافات نسخ ظاہر کیے ہیں ساتھ ہی ایک اشاریہ بھی مرتب کردیا ہے۔ علاوہ ازیں بقول مولوی عبدالحق:

> بعض اشعار کی شرح بھی لکھ دی ہے اور اس میں کہیں کہیں بڑے لطیف نکات بیان کیے ہیں۔ شرح کی تائید میں اکثر مرزا غالب کے بیان، ان کے رقعات وغیرہ سے نکال کردیے ہیں۔ (۱۳۷)

''انتخاب غالب'' کا یہ نسخہ کتاب خانہ رام پور سے ۱۹۴۲ء میں شائع کیا گیا۔

امتیاز علی عرشی کا غالبیات پر قابل ذکر اور گراں بہا کارنامہ ''دیوان غالب' اردو (نسخہ عرشی) کی تدوین و اشاعت ہے' ۱۹۵۸ء میں انجمن ترقی اردو علی گڑھ نے یہ دیوان شائع کیا۔ ''تقریب'' پروفیسر آل احمد سرور نے لکھی۔ عرشی نے ۱۲۰ صفحات کا مقدمہ لکھا ہے۔ اس نسخے کی بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں مرزا غالب کے اردو کلام کو تاریخی ترتیب سے پیش کیا گیا ہے۔ اس میں غالب کا مطبوعہ اور غیر مطبوعہ کلام شامل ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ مجموعہ (نسخہ عرشی) غالب کے اردو کلام کے کلیات اور انسائیکلو پیڈیا کی حیثیت رکھتا ہے۔ مولانا عرشی کی اس گراں قدر خدمت کا جائزہ لیتے ہوئے ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

> اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اردو کے جتنے بھی شعری مجموعے مرتب کر کے شائع کیے گئے ہیں۔ معیار ترتیب کے لحاظ سے ان سب میں ''نسخہء عرشی'' کو سب سے اوپر رکھا جائے گا۔ کم سے کم الفاظ میں ''نسخہء عرشی'' کی امتیازی خصوصیات یوں بیان کی جاسکتی ہیں:
>
> ۱۔ غالب کا پورا کلام یکجا کرنا۔ ۲۔ اس کی تاریخی ترتیب۔
>
> ۳۔ مختلف نسخوں اور ایڈیشنوں کی مدد سے صحیح ترین متن پیش کرنا۔
>
> ۴۔ بیش بہا معلومات پر مشتمل مقدمہ' حواشی اور اختلاف نسخ۔ (۱۳۸)

''نسخہء عرشی'' کی ترتیب میں عرشی صاحب نے اختلافِ نسخ کے ذریعے سے چودہ مخطوطات و مطبوعات کے متون فراہم کیے ہیں۔ ''نسخہء عرشی'' کو انہوں نے تین حصوں میں تقسیم کیا ہے:

الف۔ گنجینہء معنی: اس حصے میں ''نسخہ بھوپال'' اور ''نسخہ شیرانی'' کا وہ کلام ہے جو متداول دیوان میں نہیں لیا گیا۔ یعنی جسے غالب نے صریحاً رد کر دیا۔

ب۔ نوائے سروش: یہ متداول دیوان ہے جو بنیادی طور پر ۱۸۵۵ء کے ''نسخہء رام پور جدید'' پر مبنی ہے۔ یا یوں کہیے کہ وہ کلام جو مرزا غالب نے اپنی زندگی میں چھپوا کر تقسیم کیا تھا۔

ج۔ یادگارِ نالہ: مختلف مآخذ سے لیا ہوا متفرق کلام جسے نہ تو غالب نے مسترد کیا تھا اور نہ ہی ان کے کسی مرتبہ دیوان میں شامل ہو سکا تھا۔

عرشی نے غالبؔ کی معروف نظم 'مثنوی دعائے صباح'' کے متن کو از سر نو مرتب کر کے مئی ۱۹۴۱ء میں لکھنو سے شائع کیا۔ یہ مثنوی حضرت علیؓ سے منسوب ایک عربی دعا کا منظوم فارسی ترجمہ ہے۔ عرشی نے اس قلمی نسخے کی روشنی میں مدون کیا ہے۔ غالب نے یہ ترجمہ اپنے بھانجے مرزا عباس بیگ کی فرمائش پر کیا تھا۔ (۱۳۹) عرشی اپنے ایک مضمون میں اس مثنوی کا تعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

> یہ مثنوی اس لحاظ سے اہمیت رکھتی ہے کہ اس کے ذریعے سے ہمیں غالب کے ترجمے کی کوشش کا علم ہوتا ہے........... جہاں تک ترجمے کا تعلق ہے اس میں شبہ نہیں کہ میرزا صاحب نے اصل دعا کے مطلب اور مفہوم کو شعر فارسی میں پورا پورا کر دینے میں کمال کر دکھایا ہے' حتیٰ کہ بہت سے فقروں کا ترجمہ اتنے ہی مختصر

> الفاظ میں کیا گیا ہے جتنے مختصر الفاظ اصل عربی کے تھے اور شاید ہی کسی جگہ اصل عربی کا کوئی لفظ میرزا صاحب کے ترجمے کی گرفت سے بچ نکلا ہو۔ (۱۴۰)

غالبیات پر امتیاز علی عرشی کا ایک اور نادر شاہکار ''فرہنگ غالب'' ہے۔ غالب نے فارسی' عربی' ترکی' سنسکرت' ہندی اور اردو لغات کی تحقیق و تشریح جو وقتاً فوقتاً اپنے خطوط میں کی ہے' عرشی نے ان تمام مباحث کو یکجا کر کے اس کتاب میں جمع کر دیا ہے۔ یہ نادر کتاب ۱۹۴۷ء میں رام پور سے شائع ہوئی۔ کتاب کے نام کے بارے میں وضاحت کرتے ہوئے عرشی نے کتاب کے دیباچے میں لکھا ہے:

> چونکہ اس کا ہر ہر لفظ غالب ہی کا تر دیدہء قلم تھا' میں نے اس کا نام ''فرہنگ غالب'' تجویز کیا ہے۔ (۱۴۱)

کتاب کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں عربی' فارسی اور دیگر زبانوں کے الفاظ ہیں جبکہ دوسرا حصہ اردو الفاظ پر مشتمل ہے۔ غالب کو لغات سے بڑی دلچسپی تھی۔ مولانا عرشی نے اس کتاب میں یہ تمام معلومات جمع کر دی ہیں۔ اس طرح گویا غالب کی ایک نئی کتاب' مرتب ہوگئی ہے۔ دیباچہ میں ہندوستانی لغت نویسوں کی ایک فہرست اور ان کے کام کا جائزہ لیا گیا ہے۔

اس طرح ''سبد باغ دودر'' کی تلخیص اور حواشی نگاری کا کام عرشی کا اہم کارنامہ ہے۔ ''مسودہ قاطع برہان'' کی تدوین' تبصرہ اور محاکمہ سے عرشی کی غالب شناسی کا ثبوت ملتا ہے۔ آخر میں ''مکاتیب غالب' فارسی' کا ذکر اہمیت سے خالی نہیں ہے۔ اس مجموعے میں عرشی نے غالب کے تمام مطبوعہ اور غیر مطبوعہ خطوط کو تاریخی ترتیب کے ساتھ جمع کر دیا ہے اور مختلف مآخذ کی روشنی میں متن کی تصحیح کا کام بھی سرانجام دیا ہے۔ لیکن یہ مجموعہ عرشی کی زندگی میں شائع نہ ہوسکا۔

مرزا غالب پر عرشی کے اہم مضامین میں سے ''غالب کا معیار شعر سخن''' ''مرزا غالب کا زائچہ''' ''کلام غالب کا انتخاب کس نے کیا'' وغیرہ زیادہ اہم ہیں' جو عرشی کی غالب شناسی کی روشن دلیل ہیں۔

ڈاکٹر مختار الدین احمد کا شمار بھی غالب شناسوں میں ہوتا ہے۔ غالب پر ان کی دو کتابیں ''احوال غالب'' اور ''نقد غالب'' شائع ہو چکی ہیں۔ جمیل الدین عالی ''نقد غالب'' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ایک نادر کتاب جو یہاں پاکستان میں ملتی ہی نہیں تھی وہ ہے ''نقد غالب'' ....اس کے بغیر نہ صرف غالبیات بلکہ قدیم و جدید اصول تنقید کے علاوہ بہت سی تاریخی پس منظر اور فکری تحریکات پر بیک وقت اتنا مواد کم ملتا ہے............''نقد غالب'' کی ہمہ جہتی اہمیت قطعی کم نہیں ہوئی بلکہ آج زیادہ ہی معلوم ہوتی ہے۔ (۱۴۲)

اس کتاب کی ترتیب کے لئے جن مضامین کا انتخاب کیا گیا وہ غالب شناسی میں اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مضمون نگاروں میں ڈاکٹر سید عبداللہ' پروفیسر سید احتشام حسین' پروفیسر حمید احمد خان' ڈاکٹر عبادت بریلوی' ڈاکٹر وحید قریشی' ڈاکٹر اسلوب احمد انصاری' ڈاکٹر شیخ محمد اکرام' پروفیسر رشید احمد صدیقی' ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی' پروفیسر ممتاز حسین' ڈاکٹر اختر اورینوی اور ڈاکٹر آفتاب احمد خان کے اسمائے گرامی شامل ہیں۔ (۱۴۳)

ڈاکٹر مختار الدین آرزو نے ''نوادرِ غالب'' کے نام سے ایک مجموعہ بھی ترتیب دیا ہے جس میں مرزا غالب

کے وہ سارے رقعات اور مکاتیب' حواشی کے ساتھ جمع کر دیے ہیں جو اب تک کسی دوسرے مجموعے میں شامل نہ ہو سکے۔

اسی طرح انہوں نے ''گنجینہء غالب'' کے عنوان سے ایک اور مجموعہ ترتیب دیا۔ جس کی تفصیلات بتاتے ہوئے وہ اپنی کتاب ''احوال غالب'' کی تمہید میں لکھتے ہیں:

> گنجینہء غالب'' زیر ترتیب ہے اس میں غالب کے غیر مطبوعہ اشعار ہوں گے............اس کے علاوہ اس بات کے بھی انتظامات کیے جا رہے ہیں کہ چند نایاب رسالے بھی ایڈٹ کر کے شائع کیے جائیں۔ اس مجموعے میں سارے مشاہیر اہل قلم نے حصہ لیا ہے اور یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ یہ مجموعہ غالب سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے بڑا عجیب اور دلچسپ تحفہ ہوگا۔ (۱۴۴)

بعض ایسے نقاد بھی غالب کے مطالعہ میں پیش پیش نظر آتے ہیں' جن کا زاویہ نظر ترقی پسندانہ تھا۔ ان نقادوں میں پروفیسر سید احتشام حسین کا نام سب سے نمایاں ہے۔

احتشام حسین نے غالب کے بارے میں بعض بڑے اہم تنقیدی مضامین لکھے ہیں۔ ان مضامین میں غالب کی شخصیت کی پرداخت کے عوامل اور ان کی شاعری اور فن کے محرکات کو عمرانی زاویہء نظر سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان مضامین میں ''غالب کا جہانِ دیر و کعبہ''، ''غالب کی بت شکنی'' اور ''غالب کا تفکر'' بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان مضامین میں انہوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ غالب اپنے زمانے کی پیداوار اور ایک عظیم تہذیبی روایت کے علمبردار ہونے کے باوجود اپنے زمانے کے باغی تھے اور یہ بغاوت ان کی فکر اور فن دونوں میں نمایاں ہے۔ احتشام حسین نے غالب کے مطالعے میں اس پورے تہذیبی' معاشرتی اور معاشی پس منظر کو اپنے سامنے رکھا ہے جو عہد غالب سے متعلق ہے۔ اور غالب کو انہی تمام حالات کی پیداوار ثابت کیا ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> غالب کے مطالعے کے سلسلے میں چند نظریاتی مباحث پر غور کرنا نہ صرف مفید ہوگا بلکہ ضروری بھی ہے۔ کیونکہ انیسویں صدی کے اس ہندوستان میں پیدا ہوئے جو مخصوص روایت کا حامل تھا' خاص طرح کا طبقاتی نظام رکھتا تھا۔ تاریخ' مذہب اور فلسفے میں پوری طرح اس زمانے کی جھلک نہ تھی' جو اس وقت کے معاشی اور معاشرتی انحطاط نے پیدا کی تھی............ان حالات میں ایک روایت پرست شاعر یا ادیب کے لئے تو یہ ممکن ہے کہ وہ کسی مخصوص عقیدے کا سہارا لے کر اپنا رشتہ اس سے جوڑے............لیکن غالب کے سے شاعر کے لیے یہ خیال درست نہ ہوگا۔ (۱۴۵)

اس اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ احتشام حسین غالب کو عمرانی اور مارکسی زاویہ نظر سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جن لوگوں نے غالب کا مطالعہ صرف انفرادی نفسیات کی روشنی میں کیا ہے' ان سے احتشام حسین نے اختلاف کیا ہے۔ کیونکہ ان کے خیال میں:

> نفسیاتی کیفیت خارجی حالات سے باہر کوئی معجزہ نہیں دکھا سکتی۔ اس لئے محمد اکرام کا غالبؔ کی ساری تحریک اور کامیابی کو محض احساس کمتری کا نتیجہ قرار دینا' نہ تو غالب کے شعور کا صحیح تجزیہ ہے اور نہ اصول

تنقید ہی کے لحاظ سے درست ہے۔ (۱۴۶)

مختصر یہ کہ احتشام حسین نے غالب کی زندگی کے تمام واقعات کو سامنے رکھ کر تجزیاتی انداز میں ان کی شخصیت اور شاعری کے مختلف پہلوؤں کا سراغ لگایا ہے اور بعض ایسے حقائق تلاش کرنے کی کوشش کی ہے' جو ایک صحیح عمرانی اور مارکسی نقاد ہی کر سکتا ہے۔

ڈاکٹر ظ۔انصاری (۱۴۷) کا شمار بھی غالب شناسوں میں ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کا تخلیقی کارنامہ غالبیات پر ان کی مشہور کتاب ''غالب شناسی'' ہے۔ اس کتاب میں انہوں نے غالب کو اردو کے علاوہ فارسی شاعری کے آئینے میں دیکھا ہے۔ انہوں نے کتاب کے دیباچے میں اس عزم کا اظہار کیا ہے کہ اس کتاب کا روسی زبان میں ترجمہ کر کے شائع کیا جائے گا۔ لکھتے ہیں:

> ہم نے غالب کے تمام فارسی کلام کو سمجھنے اور اپنی بساط بھر سمجھانے کا بیڑا اٹھایا ہے۔ فارسی میں ان کے اشعار کی تعداد دس ہزار سے اوپر ہے۔ اس کا تفصیلی مطالعہ کرتے وقت ۱۹۵۸ء کے شروع میں جو نوٹ جمع ہو گئے ان سے ایک مفصل کتاب تیار ہو گئی۔ ہم نے اس کا نام ''غالب شناسی'' رکھا اور حسبِ طلب روسی زبان میں ترجمہ کر کے اشاعت گھر کے حوالے کر دیا۔ لیکن اس کی اشاعت کا معاملہ غالب کی پنشن کا مقدمہ ہو گیا' جس کی داد تو برابر ملتی رہی' فیصلہ ہونے میں اٹھارہ برس لگ گئے۔ (۱۴۸)

بہر حال یہ کتاب روسی زبان میں شائع ہو گئی اور وہاں کثیر تعداد میں عام ہوئی۔ کوثر انصاری کے مطابق:

> ظ۔انصاری کو روسی زبان میں غالب کی شخصیت و فن پر تخلیقی کتاب لکھنے پر ماسکو یونیورسٹی نے ڈاکٹریٹ کی ڈگری دی ہے۔ روسی زبان میں غالب پر یہ پہلی کتاب ہے اور اب تک اس کی ایک لاکھ جلدیں فروخت ہو چکی ہیں۔ (۱۴۹)

ڈاکٹر ظ۔انصاری نے اپنی تحریروں کے ذریعے سے غالب کی نجی زندگی کے ایسے خفیہ گوشے بے نقاب کیے ہیں اور اتنا کھل کر لکھا ہے' جس سے ان کی غالب شناسی کا واضح ثبوت ملتا ہے۔ غالب پر ان کا ایک مضمون ''غالب اور وفا کا تصور'' کے عنوان سے ہے۔ جس میں انہوں نے غالب کو بے وفا شخص' بے وفا شاعر اور بے وفا فنکار کہا ہے۔ (۱۵۰)

''بے وفا شخص'' ہونے کی حیثیت سے وہ غالب کی زندگی کا ایک ناخوشگوار واقعہ لکھتے ہیں۔ یہ واقعہ اسی خاتون سے متعلق ہے جس کے ساتھ غالب کو زندگی کے ابتدائی دنوں میں محبت ہوئی تھی۔ اور وہ خاتون عنفوانِ شباب میں ایک حادثے کا شکار ہو کر مر گئی تھی۔ ڈاکٹر ظ۔انصاری نے اس ساری تفصیل کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

> غالب سے اس خاتون کے تعلقات یہاں تک بڑھے کہ بالآخر وہ حاملہ ہو گئی اور چونکہ معاملہ ایک معزز خاندان کی بیٹی کا تھا' اور غالب نے اپنی ذمہ داری میں اضافہ قبول کرنے سے پہلو تہی کی............اس نے خاموشی سے جان دے دی اور اب جواں مرگی پر معاملہ دب گیا۔ غالب بیمار پڑ گئے' غالب کو اس

بیماری سے کبھی شفا نہ ہوئی کیونکہ سالہا سال ان کے ضمیر میں اس کی وفا اور اپنی بے وفائی کا کانٹا کھٹکتا رہا'
ورنہ ان اشعار کا کیا مطلب؟

شرمِ رسوائی سے جا چھپنا نقابِ خاک میں
ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے
خاک میں ناموسِ پیانِ محبت مل گئی
اٹھ گئی دنیا سے راہ و رسمِ یاری ہائے ہائے (۱۵۱)

ڈاکٹر ظ۔انصاری کے غالب پر دیگر مضامین میں ''نشاط کا شاعر'' اور ''معنویت ......غالب کا مرکزِ نگاہ'' قابلِ ذکر مقالے میں انہوں نے کہا ہے کہ غالب کے نزدیک غم انسان کو بجھاتا نہیں بلکہ اس کے ادراک اور خرد کو صیقل کرتا ہے۔ غالب اشک طلب نہیں بلکہ نشاط طلب اور نشاط آموز شاعر ہیں اور اس بات کی تصدیق غالب کی شاعری اور بالخصوص ان کی اہم مثنویوں' خطوں اور خطوں کے لب و لہجے سے ہو جاتی ہے۔ (۱۵۲)

اسی طرح انہوں نے اپنے دوسرے مقالے میں کہا ہے کہ غالب نے حقیقت کو زندگی کی معنویت میں پایا۔ وہ لکھتے ہیں:

> غالب ایک شخص یا شاعر ہی نہیں وہ ایک ''اپروچ'' ہے۔ زندگی کرنے کا ایک ہنر اور فن کو برتنے کا ایک رویہ ہے۔ اس اپروچ کو پہچان کر اور سمجھ کر ہی اس کے کلام کی معنویت اور نظر کی معنی طلبی ہم پر کھلتی ہے۔ (۱۵۳)

مولانا حامد حسن قادری کا شمار بھی غالب شناسوں میں ہوتا ہے۔ غالب پر ان کا کام بہت کم ہے لیکن معیاری ہے۔ وہ بنیادی طور پر مئورخ اور محقق ہیں۔ غالب کے حوالے سے ان کی نگارشات پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر ایوب قادری لکھتے ہیں:

> انہوں نے غالب پر جو کچھ لکھا ہے وہ غالب شناسی میں قابلِ قدر اضافہ ہے۔ (۱۵۴)

مولانا حامد حسن قادری نے غالب کے اردو دیوان کا ایک مجموعہ ''انتخابِ غالب (اردو)'' کے عنوان سے ۱۹۴۱ء میں مرتب کیا تھا۔ (۱۵۵) اس کا خطی نسخہ ان کے خاندان کے پاس موجود ہے۔

انہوں نے ''انتخابِ غالب (فارسی)'' کے عنوان سے غالب کے فارسی کلام کا بھی انتخاب کیا ہے اور خاصی دقتِ نظر کا ثبوت دیا ہے۔ اس کے ساتھ شرح بھی شامل ہے۔ یہ مجموعہ بھی اشاعت پذیر نہ ہو سکا اور اس کا خطی نسخہ ان کے خاندان کے پاس موجود ہے''۔ (۱۵۶)

''نقد و نظر'' کے عنوان سے ان کی ایک کتاب شائع ہوئی جس میں غالب پر تین مضامین شامل ہیں۔ اب ادارہ ءیادگارِ غالب' کراچی سے ان کی ایک کتاب ان کے بیٹے ڈاکٹر خالد حسن قادری نے مرتب کر کے شائع کی ہے۔ کتاب کا نام ''غالب کی اردو نثر اور دوسرے مضامین'' ہے جس میں مولانا قادری کے غالب پر نو (۹) مضامین شامل ہیں۔ وہ غالب کے اخلاق و عادات پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

غالب انسان دوست، استاذ، مربی، مخدوم، خادم، شہری، ہر حیثیت میں بے نظیر آدمی تھے، بہت بڑا حلقۂ احباب رکھتے تھے۔ ہر شخص کے دکھ درد میں شریک ہوتے تھے اور واقعی طور پر متاثر ہوتے تھے۔ خدمتِ احباب، ہمدردی، فیاضی کا یہ حال تھا کہ اپنی آمدن اپنی ذات سے زیادہ دوسروں پر صرف کر دیتے تھے، اس لئے ہمیشہ مقروض رہتے تھے۔ لیکن ہمیشہ قرض کا سخت بار محسوس کرتے تھے اور جلد ادا کرنا چاہتے تھے۔ دوستوں اور شاگردوں سے خط و کتابت کا سلسلہ برابر جاری رکھتے تھے............ باقاعدہ جواب دینے کا ایسا التزام تھا کہ بیماری، ضعف، معذوری میں بھی لیٹے لیٹے لکھ یا لکھوا دیتے تھے۔ (۱۵۷)

مولانا قادری نے غالب کی سیرت وشخصیت کے علاوہ غالب کی تصانیف اور دیگر علمی معرکوں پر ناقدانہ بحث کی ہے۔ انہوں نے ''غالب کی اردو نثر'' ''خطوط غالب اور غالب کی رباعیات فارسی میں بڑے اچھے مضامین لکھے ہیں۔ ان کا اسلوب منطقی اور پر جوش ہے وہ ہمیشہ مدلل تبصرے کیا کرتے تھے۔ کلامِ غالب کی تضمین پر اپنی عالمانہ رائے کا اظہار کرتے ہوئے ایک جگہ لکھتے ہیں:

مرزا غالب کی گوناگوں قدردانیوں میں ایک عجیب و دلچسپ قدردانی یہ بھی ہوئی ہے کہ شعراء نے ان کی غزلوں پر کثرت سے خمسے لکھے ہیں............ مرزا غالب کے کم سے کم دو فدائی تو میرے علم میں ہیں جنہوں نے از ''نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا'' تا ''صدائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لئے'' تمام پوری اور ادھوری غزلوں کی تخمیس کر دی ہے۔ (۱۵۸)

کسی بڑے شاعر کو داد دینے اور اس کے اندازِ بیان کو سراہنے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ اس شاعر کے رنگ میں لکھنے کی کوشش کی جائے۔ بلاشبہ غالب ایک بہت بڑے شاعر تھے۔ ان کے ہم عصروں اور بعد کے شعراء نے ان کی زمینوں میں لکھنے کی کوشش کی اور اس سلسلے میں بہت سارے شعراء کے نام گنوائے جا سکتے ہیں۔ سب سے پہلے مولوی علی بخش شؔرر کا ذکر یہاں اہمیت سے خالی نہ ہوگا۔ وہ غالب کے ہم عصر تھے۔ پانچ کتابوں کے مصنف تھے جن میں سے ایک اردو دیوان بھی ہے۔ ان کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں:

کلام کا عام رنگ اس زمانے کا سا ہے یعنی ناسؔخ کی رعایت لفظی، ذوقؔ کے محاورے، جراؔت کی معاملہ بندی، شاہ نصیؔر کی مشکل ردیفیں سب کی مثالیں بکثرت ملتی ہیں۔ اس کے علاوہ بہت سے اشعار صاف اور سادے ہیں اور ان میں تغزل کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ (۱۵۹)

وہ مرزا غالب کے معتقد بھی تھے اور ان کے ساتھ ان کی معاصرانہ چشمک بھی رہتی تھی۔ (۱۶۰) انہوں نے کئی ایک اشعار غالب کی زمینوں میں کہے ہیں۔ ایک مرتبہ مولوی کرم حسین بلگرامی نے اپنے ہاتھ میں چکنی ڈلی رکھ کر کچھ اشعار کہنے کی فرمائش کی جس پر مرزا غالب نے ایک دلچسپ قطعہ کہا تھا جس پہلا شعر یہ ہے:

ہے جو صاحب کے کفِ دست پہ یہ چکنی ڈلی
زیب دیتا ہے اسے جس قدر اچھا کہیے (۱۶۱)

اسی زمین میں علی بخش شرؔر نے ایک پیچواں (حقہ) پر قطعہ کہا جو باندازِ غالب شعر کہنے کی عمدہ مثال ہے۔اور غالب شناسی کی توانا روایت کا پتا دیتا ہے، چند اشعار درج ذیل ہیں:

پیچواں حقہ عنایت جو کیا حضرت نے
جگر و دل پہ یہ جھگڑا ہے اسے کیا کہیے
آبِ حیوان کے یہ بھرنے کی صراحی ہے مگر
حضرتِ خضر کی تسبیح کا شمسا کہیے
نَے کو دیکھو تو ہے اک زاہدِ لاغر کی مثال
ذکرِ حق حق کو نہ کیوں اس کا وظیفہ کہیے
آتشِ گل سے جو اس نَے پہ چمکتی ہے چلَم
ساتھ موسیٰ کے ضیائے یدِ بیضا کہیے
گبر اس نَے کو سمجھتے ہیں کہ ہے نار پرست
کیوں نہ پھر حقے کو ناقوسِ کلیسا کہیے
گوشِ غلماں کا تو آویزہ یہ حقہ ہے، شرؔر
نیچے کو رشک دہِ گیسوئے حورا کہیے (۱۶۲)

شرؔر کے دیوان میں کئی غزلیں بھی ہم طرح ملتی ہیں۔اگرچہ انہوں نے غالب کی زمینوں میں لکھنے کی کوشش کی ہے لیکن بقول پروفیسر آل احمد سرور ان کی غزلیں غالب کی غزلوں سے بہت پھیکی ہیں۔ان میں ذوق کا رنگ زیادہ ہے۔ (۱۶۳)

غالب کے جن ہم عصر شعراء نے ان کی زمینوں اور ان کے رنگ میں لکھنے کی کوشش کی ان میں ایک مولوی احمد حسن رسؔوا ہیں، ان کا ایک دیوان فارسی میں ہے اور ایک اردو میں۔انہوں نے اپنے انداز میں کل ۳۸ غزلیں غالبؔ کی زمین میں کہی ہیں۔ (۱۶۴) اسی طرح دیگر شعراء میں فانؔی بدایونی، امیؔر بدایونی، اعتماد الدین عرشؔی، عرشؔ بریلوی، عماد الحسن محؔو وغیرہ کے نام شامل ہیں۔

ان شعراء کے بعد نامور عالم دین اور نعت گو مولانا احمد رضا خان بریلوی کی ایک نعت کے چند شعر درج کیے جاتے ہیں جو انہوں نے غالب کی ایک غزل:

دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار، کوئی ہمیں ستائے کیوں (۱۶۵)

کی زمین میں کہی ہے:

پھر کے گلی گلی تباہ، ٹھوکریں سب کے کھائے کیوں
دل کو جو عقل دے خدا، تیریؐ گلی سے جائے کیوں
یادِ حضورؐ کی قسم غفلتِ عیش ہے ستم
خوب ہیں قیدِ غم میں ہم، کوئی ہمیں چھڑائے کیوں
جان ہے عشقِ مصطفیؐ، روز فزوں کرے خدا
جس کو ہو درد کا مزا، نازِ دوا اٹھائے کیوں
ہے تو رضاؔ نرا ستم جرم پہ گر لے جائیں ہم
کوئی بجائے سوزِ غم، سازِ طرب بجائے کیوں (۱۶۶)

احمد رضاؔ خان بریلوی نے غالب کے تتبع میں اگرچہ نعت کہی ہے لیکن غالب کا انداز اپنانے کی کوشش بھی کی ہے جس سے نعت میں تغزل کا رنگ غالب آ گیا ہے۔ یہ انداز بھی غالب شناسی کی روایت کو آگے لے جانے میں مدد دیتا ہے۔

اردو شعراء کی طرح اس عہد کے فارسی شعراء بھی غالب کے تتبع میں شعر کہنا عظمت سمجھتے تھے۔ اکبر علی خان نے اپنے مقالے میں چھ فارسی شعراء کا تذکرہ کیا ہے جو غالب کی زمین میں شعر کہا کرتے تھے۔ ان شعراء میں احمد علی مجروحؔ، فطرتؔ کاکوروی، اصغر علی شعلہؔ، شیخ طالب علی مقتولؔ، پران سنگھ شوکتؔ اور منشی بھگوان داس جانبازؔ کے نام شامل ہیں۔ (۱۶۷) ذیل میں محولہ بالا تمام شعراء کا ایک ایک فارسی شعر درج کیا جاتا ہے، ساتھ ہی غالب کی غزل کا مطلع بھی نقل کیا جاتا ہے۔ جن کے تتبع میں غزلیں کہیں گئیں:

غالبؔ کا شعر تھا:

لبِ اُو آبِ حیواں راد ہد آبِ بقا اِمشب ۔۔۔ مگر ایں تلخیِ دوراں شدہ لا انتہا اِمشب

اس پر فطرتؔ نے کہا:

شہادت می کند چوں مدعا بر مدعا اِمشب ۔۔۔ شدہ شمشیرِ ابرو شہپر بالِ ہما اِمشب

شعلہؔ نے شرر ریزی کی:

رسیدہ می رود از خویشتن آں آشنا اِمشب ۔۔۔ بخاک اُفتادہ ام ہر شام اے صبحِ صفا اِمشب

مقتولؔ کا مطلع تھا:

وفا ہا دیدہ ام از بے وفائی در وفا اِمشب ۔۔۔ جفا ہا می کُنی بر خویشتن چوں از جفا اِمشب

جانبازؔ نے اس طرح ہمت دکھائی:

پریشانی شدہ از کارِ خود در انتہا اِمشب ۔۔۔ معطر شد ز بوئے زلف او بادِ صبا اِمشب

شوکتؔ نے غزل کا مطلع یہ کہا:

بہ فانوسِ خیال آید اگر آں دلربا اِمشب شمع درکار باشد چوں بریزد انہا اِمشب (۱۶۸)

ہم طرح غزلوں کے ساتھ ساتھ اس عہد کے بعض شعراء نے کلام غالب کی تضمین میں خمسے بھی کہے ہیں۔ غالب کے شاگردوں میں میر مہدی مجروحؔ کے غالب کی دو غزلوں پر خمسے دستیاب ہیں۔ علاوہ ازیں بیانؔ میرٹھی نے ایک غزل کی تضمین کی ہے۔ شاگردوں کے علاوہ بعض اور شعروں نے بھی غالب کی غزلوں پر خمسے لکھے ہیں۔ لیکن پورے دیوانِ غالب کو تضمین کرنے کا کمال سب سے پہلے مرزا عزیز بیگ (مرزا سہارن پوری) نے دکھایا ہے۔ مرزا عزیز قدیم مدرسہء شاعری سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس لئے اندازِ بیاں' اسلوب بیاں اور طرز تخیل میں قدامت کا اثر ہونا تعجب کی بات نہیں ہے۔ غالب کی ایک مشہور غزل پر مرزا صاحب کا خمسہ بطور نمونہ درج ہے:

ابر مژگاں نے جو ٹھہرائی ہے برسانے کی
نوبت آئے نہ کسی دن مرے بہہ جانے کی
شکل ہونے لگی ہر گوشے میں ویرانے کی
گریہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی
درو دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا (۱۶۹)

نو اشعار کی اس غزل میں پانچ خمسے نہایت موزوں اور پر لطف ہیں جو شاعر کی مشاقی کا ثبوت ہونے کے علاوہ غالب شناسی کی غمازی کرتے ہیں۔ غالب کی ایک اور غزل پر مرزاؔ کا خمسہ ملاحظہ ہو:

ظلم و ستم کا وقت ہے کوئی نہ جور کا
اک کھیل ہوگیا کہ جب اُٹھے ستا لیا
دل اب تو نام سے ہے محبت کے کانپتا
کیا آبروئے عشق' جہاں عام ہو جفا
رکتا ہوں تم کو بے سبب آزار دیکھ کر (۱۷۰)

اس خمسے کے مصرعے بظاہر اچھے ہیں لیکن ایک خامی رہ گئی ہے کہ غالب کے شعر کا اصلی مفہوم تضمین میں نہیں آیا۔ مرزا عزیز بیگ کے مصرعوں سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کا محبوب جب اٹھتا ہے انہیں ستاتا ہے۔ ظلم کو اس نے ایک کھیل بنالیا ہے' جبکہ غالب کے شعر میں جفا کے عام ہونے سے یہ مقصود ہے کہ محبوب اغیار پر بھی جفا کرتا ہے۔ اسی طرح ''بے سبب آزار'' کے بھی یہی معنی ہیں کہ ستانے میں محبوب امتیاز ملحوظ نہیں رکھتا۔

اس غزل کے دیگر اشعار میں سے بعض شعروں کی تضمین نہایت پر لطف اور قابل تحسین ہے۔ ملاحظہ ہو ایک خمسہ:

مستی نے تیری کھو دیا صبر و سکونِ خلق
ہے لغزش خرام سے زخمی درونِ خلق

شیشہ ہوا ہے باعثِ حال زبونِ خلق
ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر (۱۷۱)

اس تضمین میں مصرعوں کی ساخت اور بندش قابل داد ہے۔ ایسے ہی مصرعوں سے شرح کا حق ادا ہوتا ہے۔ تیسرا مصرع نہایت معنی خیز ہے۔

غالب کی جن غزلوں کی اوروں نے بھی تضمین کی ہے ان میں صرف ایک غزل ایسی ہے جس کے چار خمسے دستیاب ہوئے ہیں۔ ان کا تقابلی جائزہ نقل کیا جاتا ہے جس سے غالب شناسی کی روایت مستحکم ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان شعراء میں میر مہدی مجروحؔ، مرزا عزیز بیگ، صباؔ اکبر آبادی اور مولانا حامد حسن قادریؔ کے خمسے قابل ذکر ہیں۔

میر مہدی مجروحؔ:

کام نخوت سے کچھ روا نہ ہوا
درِ حاجت کسی پہ وا نہ ہوا
کیا حقیقت کہوں کہ کیا نہ ہوا
درد منت کشِ دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا، برا نہ ہوا (۱۷۲)

مرزا عزیز بیگ:

یوں تو میرا علاج کیا نہ ہوا
کم مرض ہی مگر ذرا نہ ہوا
مجھ پہ احساں طبیب کا نہ ہوا
درد منت کشِ دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا، برا نہ ہوا (۱۷۳)

صباؔ اکبر آبادی:

شکر ہے مجھ کو فائدہ نہ ہوا
چارہ گر باعثِ شفا نہ ہوا
خوش ہوں، احسان غیر کا نہ ہوا
درد منت کشِ دوا نہ ہوا

میں نہ اچھا ہوا، برا نہ ہوا(۱۷۴)

حامد حسن قادری:

نام بدنام عشق کا نہ ہوا
میں بھی شرمندہء وفا نہ ہوا
یہ برا کیوں ہوا، بھلا نہ ہوا
درد منت کشِ دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا، برا نہ ہوا(۱۷۵)

محولہ بالا خمسوں میں میر مجروح کے مصرعے محض تبرک ہیں۔ مرزا اور حامد کی تضمینیں بھی مناسب ہیں لیکن صبا اکبر آبادی کی تضمین سب سے عمدہ اور غالب کے شعر کی معنویت کو اجاگر کرنے والی ہیں۔ یہ تضمین لائق تحسین ہے۔

مطالعہء غالب کے آخر میں ان تاریخی قطعات کا ذکر غالب شناسی کا ایک حصہ ہے جو غالب کی وفات پر اس عہد کے چند شعراء نے کہے تھے۔ یہ قطعات اگرچہ کچھ گمنام شعراء کی تخلیق ہیں لیکن اندازِ بیان اور اسلوب کے اعتبار سے فنِ تاریخ گوئی کی عمدہ مثال ہیں۔ غالب کی وفات پر شاعروں نے جو تاریخی قطعات لکھے ان کے بارے میں مولانا حالی نے لکھا ہے:

ان کی وفات کی تاریخیں جو مدت تک ہندوستان کے اردو اخباروں میں چھپتی رہیں، وہ گنتی اور شمار سے باہر ہیں۔(۱۷۶)

ذیل میں چند ایک تاریخی قطعات، رباعیات درج کیے جاتے ہیں:

۱۔ منشی فضل حسین برشتہ

اٹھا دنیا سے کیا مرزائے غالب
جہاں سے اُٹھ گئی شیریں بیانی
برشتہ نے لکھی تاریخِ رحلت
موا ہے سعدی شیراز ثانی
(۱۲۸۵ھ)(۱۷۷)

۲۔ منشی اسماعیل حسین منیر

آں غالبِ دہلوی کلیمِ دوراں
سلطانِ سخن، غلامِ آل یٰسیں
در نظم و زبان فارسی نامی دہر
در نثر بمسند افادات مکیں

برداشتہ رخت ازیں سرائے فانی
یا رب برسانیش بفردوس بریں
دنیا ست سیاہ بدیدہء اہلِ سخن
در برجِ لحد چو رفت آں مہر مبیں
تاریخ وفات او چنیں گفت منؔیر
آہ افصح عصر و حیف ثانی
حزیں(۱۲۸۵ھ)(۱۷۸)

۳۔سحؔر بدایونی

حیف کہ غالب ز جہاں رخت بست
بود یکے شاعرِ باحلم و فضل
مرد چو او ایں ہمہ بے جان شدند
شعر و سخن، نشر و ہنر، علم و فضل
(۱۲۸۵ھ)(۱۷۹)

۴۔مفتی محمد حسن بریلوی

غالب کہ بود پیر مغان سخنوری
زیں دہر چوں بدار سلامت گرفت راہ
ساغر شکست و میکدہء شعر شد خراب
مینا گریست زار کہ ’’غالب بمرد
آہ‘‘(۱۲۸۵ھ)(۱۸۰)

۵۔عبدالحکیم جوش

’’مرد ہیہات میرزا نوشہ‘‘
(۱۲۸۵ھ)۔(۱۸۱)

۶۔سید آل محمد مارہروری

جنابِ میرزا نوشہ صد افسوس
ہوئے دارِ فنا سے رہگرا آج

لکھ اے آلِ محمد سال منقوط

کہ رشکِ حافظ وطالب مرا آج

(۱۲۸۵ھ)(۱۸۲)

غالب کی شخصیت اور شاعری پر جو کچھ لکھا گیا ہے۔ وہ شاید کسی دوسرے شاعر کے بارے میں نہیں لکھا گیا۔ حتیٰ کہ اقبال پر لکھنے والوں نے بھی اتنا پائے کا نہیں لکھا جتنا عمدہ تحریری سرمایہ غالب کے حصے میں آئی ہے۔

غالب پر صرف نثر میں ہی نہیں لکھا گیا بلکہ انہیں منظوم خراجِ تحسین بھی پیش کئے گئے۔ مختلف شعراء کی ان پر نظمیں ان کی اعلیٰ صلاحیتوں کا اعتراف ہی نہیں بلکہ غالب شناسی کی اعلیٰ قدروں کا استحکام بھی ہیں جس سے یہ روایت قیام پاکستان کے بعد پوری توانائی کے ساتھ سفر کرتی ہوئی اکیسویں صدی میں داخل ہوجاتی ہے۔ غالب پر حالی اور اقبال کے مرثیے اپنی مثال آپ ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند غالب پر نقد ونظر کے ضمن میں اپنی رائے کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> اردو میں غالب پر جتنا زیادہ لکھا گیا ہے اتنا باستثنائے اقبال کسی اور ادیب پر نہیں لکھا گیا' لیکن غالب پر جس پائے کے ادیبوں نے لکھا ہے اور جس قسم کی تاریخ ساز کتابیں لکھی ہیں وہ اقبال کا بہرہ نہیں۔(۱۸۳)

حوالہ جات / حواشی

۱۔ بحوالہ حالی' مولانا الطاف حسین، یادگارِ غالب، (لاہور: مجلس ترقی ادب' ۱۹۶۳ء)' ص ۱۳۸

۲۔ ایضاً۔ ص ۱۳۶

۳۔ غالب' مرزا اسداللہ خان۔ کلیاتِ نثر فارسی: پنج آہنگ' سید فاضل لکھنوی' مرتب؛ (لاہور: مجلس ترقی ادب' ۱۹۶۷ء)' ص ۲۴۹

۴۔ امتیاز علی خان عرشی۔ مرتب؛ ''دیباچہ''، دیوانِ غالب اُردو (نسخہ عرشی)، (علی گڑھ: انجمن ترقی اُردو' ۱۹۵۸ء)' ص ۱۳

۵۔ مالک رام۔ ذکرِ غالب۔ (لاہور: مکتبہ شعروادب' ۱۹۷۵ء)' ص ۴۰

۶۔ احمد خان' سرسید۔ آثار الصنادید۔ (دہلی: سید الاخبار' ۱۸۴۷ء)' ص ۱۵۲ تا ۱۶۵

۷۔ ایضاً۔ ص ۱۶۵

۸۔ معین الرحمٰن' ڈاکٹر سید۔ غالب کا علمی سرمایہ۔ (لاہور: الوقار پبلی کیشنز' ۲۰۰۰ء)' ص ۲۸

۹۔ اشپرنگر۔ یادگارِ شعراء' طفیل احمد' مترجم؛ (لکھنو: اترپردیش اُردو اکیڈمی' ۱۹۸۵ء)' ص ۷

۱۰۔ بحوالہ فرمان فتح پوری' ڈاکٹر۔ غالب شاعر امروز وفردا۔ (لاہور: اظہار سنز' ۱۹۷۰ء)' ص ۱۴

۱۱۔ ایضاً' ص ۱۵

۱۲۔ دیوانِ غالب اُردو (نسخہ عرشی)' ص ۳۹۵

۱۳۔ مالک رام۔مرتب؛ دیوانِ غالب اُردو، (دہلی: آزاد کتاب گھر، 1957ء)، ص ۳۲۳

۱۴۔ سرور، اعظم الدولہ۔عمدہ منتخبہ، خواجہ احمد فاروقی، مرتب؛ (دہلی: دہلی یونیورسٹی، 1961ء)، ص ۵

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۱۶ ۱۶۔ایضاً، ص ۱۱۶ تا ۱۲۰

۱۷۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر۔غالب شاعر امروز و فردا، ص ۱۱

۱۸۔ شیفتہ، نواب مصطفیٰ خان۔گلشنِ بے خار، (لکھنو: مطبع نول کشور، 1910ء)، ص ب

۱۹۔ ایضاً، ص ۱۳۹ تا ۱۴۳ ۲۰۔ایضاً، ص ۱۴۳

۲۱۔ کریم الدین۔گلدستہ نازنیناں۔(دہلی: مطبع سلطانی، ۱۸۴۵ء)، ص ج

۲۲۔ ایضاً، ص ۲۱۵ تا ۲۲۲ ۲۳۔ایضاً، ص ۱۹۱

۲۴۔ دیوانِ غالب اُردو (نسخہء عرشی)، ص ۲۹۸

۲۵۔ دیوانِ غالب اُردو (نسخہء مالک رام)، ص ۲۸۳

۲۶۔ معروف، الٰہی بخش۔دیوانِ معروف۔(بدایون: مطبع نظامی پریس، 1935ء)، ص ۶۱

۲۷۔ شیفتہ، نواب مصطفیٰ خان۔گلشنِ بے خار، ص ۲۳۱

۲۸۔ باطن، قطب الدین۔گلستانِ بے خزاں، معروف بہ نغمہ عندلیب، (لکھنو: مطبع نول کشور، ۱۸۷۴ء)، ص ۱۷۳

۲۹۔ احمد خان، سرسید۔آثار الصنادید، ص ۱۱۸۔۱۱۹

۳۰۔ ''غالب پر سرسید کا ایک سو بارہ سال پرانا مضمون''، مشمولہ: سورج۔جلد دوم، غالب نمبر، (لاہور: سورج پبلشنگ بیورو، 2003ء)، ص ۳۱۶

۳۱۔ صابر، مرزا قادر بخش۔گلستانِ سخن، (میرٹھ: مطبع اخبارِ عالم، ۱۸۵۵ء)، ص ۱۵۷۔۱۵۸

۳۲۔ شمس الدین صدیقی، ڈاکٹر محمد۔''غالب کا زمانہ''، مشمولہ: صحیفہ۔حصہ اوّل، غالب نمبر، (لاہور: شمارہ نمبر ۴۶، جنوری ۱۹۶۹ء)، ص ۱۱

۳۳۔ غالب، مرزا اسداللہ۔عودِ ہندی۔(لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء)، ص ۲۸۱

۳۴۔ عتیق صدیقی، محمد۔ہندوستانی اخبار نویسی۔(علی گڑھ: انجمن ترقی اُردو، ۱۹۵۷ء)، ص ۲۹۴

۳۵۔ اودھ اخبار۔(لکھنو: جلد نمبر ۴، شمارہ نمبر ۱، یکم جنوری ۱۸۶۲ء)، ص ۱، ۲

۳۶۔ ایضاً۔جلد نمبر ۴، شمارہ نمبر ۲، ۸/جنوری ۱۸۶۲ء، ص ۲

۳۷۔ ایضاً۔جلد نمبر ۴، شمارہ نمبر ۲۱، ۳/جون ۱۸۶۲ء

۳۸۔ ایضاً۔جلد نمبر ۵، شمارہ نمبر ۱۴، ۲۵/مارچ ۱۸۶۳ء

۳۹۔ ایضاً۔جلد نمبر ۴، شمارہ نمبر ۱۷، ۲۳/اپریل ۱۸۶۲ء

۴۰۔ ایضاً۔جلد نمبر ۴، شمارہ نمبر ۲۰، مئی ۱۸۶۲ء

۴۱۔ مہر، مولانا غلام رسول۔غالب۔(لاہور: شیخ مبارک علی اینڈ سنز، ۱۹۴۴ء)، ص ۴۳۸

۴۲۔ بحوالہ سجاد، ڈاکٹر سید۔''غالب کے متعلق ۱۸۶۸ء کا ایک انگریزی خط''، مشمولہ: غالب نامہ آور، (کراچی: انجمن ترقی اُردو، ۱۹۶۹ء)، ص ۷۳۔۷۴

۴۳۔ بحوالہ بدر شکیب۔ اُردو صحافت۔ (کراچی: ۱۹۵۲ء)، ص ۶۹۔۲۶۸

۴۴۔ بحوالہ امداد صابری۔ تاریخ صحافت۔ جلد دوم، (کراچی: انجمن ترقی اُردو، ۱۹۷۹ء)، ص ۱۴۶

۴۵۔ ایضاً، ص ۱۹۹

۴۶۔ خورشید، ڈاکٹر عبدالسلام۔ ''غالب اور ان کی ہم عصر صحافت''، مشمولہ: صحیفہ۔ حصہ اوّل، غالب نمبر، (لاہور: شمارہ نمبر ۴۶، جنوری ۱۹۶۹ء)، ص ۱۰۷

۴۷۔ امداد صابری۔ تاریخ صحافت، جلد دوم، ص ۲۳۵

۴۸۔ بحوالہ آرزو، مختار الدین احمد۔ احوالِ غالب۔ (لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء)، ص ۱۹

۴۹۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر۔ غالب شاعر امروز و فردا، ص ۳۱۳

۵۰۔ ایضاً۔ ص ۳۱۴

۵۱۔ مجروح، میر مہدی۔ ''دیباچہ''، اُردوئے معلیٰ۔ (لاہور: مجلسِ ترقی ادب، ۱۹۶۹ء)، ص ۴، ۵

۵۲۔ بحوالہ فیاض محمود، سید۔ تنقیدِ غالب کے سو سال۔ (لاہور: مجلس یادگارِ غالب، ۱۹۶۹ء)، ص ۷

۵۳۔ بحوالہ، صحیفہ۔ حصہ اوّل، غالب نمبر۔ (لاہور: شمارہ نمبر ۴۶، جنوری ۱۹۶۹ء)، ص ۷۸

۵۴۔ بحوالہ، تنقیدِ غالب کے سو سال، ص ۹

۵۵۔ امیر مینائی، منشی امیر احمد۔ انتخابِ یادگار۔ (لکھنو: مطبع نول کشور، ۱۸۷۹ء)، ص ۱۱۷

۵۶۔ آزاد، مولانا محمد حسین۔ آبِ حیات۔ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۵ء)، ص ۲۰۔۵۱۸

۵۷۔ بحوالہ تنقید غالب کے سو سال، ص ۳۳، ۳۶

۵۸۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر۔ غالب اور مطالعہء غالب۔ (لاہور: ادارہء ادب و تنقید، ۱۹۹۴ء)، ص ۴۲۸

۵۹۔ گیان چند، ڈاکٹر۔ رموزِ غالب۔ (کراچی: ادارہء یادگارِ غالب، ۱۹۹۹ء)، ص ۳۷۰

۶۰۔ حالی، مولانا الطاف حسین۔ یادگارِ غالب، ص ۱۷۸

۶۱۔ ایضاً، ص ۱۸۱

۶۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی۔ تفہیمِ غالب۔ (نئی دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۸۹ء)، ص ۱۶، ۱۷

۶۳۔ حالی، مولانا الطاف حسین۔ یادگارِ غالب، ص ۲۲۱

۶۴۔ ایضاً، ص ۲۳۵ ۶۵۔ یضاً، ص ۲۴۸

۶۶۔ اثر، سید امداد امام۔ کاشف الحقائق معروف بہ بہارستانِ سخن۔ (لکھنو: مطبع نول کشور، ۱۸۹۷ء)، ص ۱۴۱۔۱۵۸

۶۷۔ بحوالہ تنقیدِ غالب کے سو سال، ص ۸۲

۶۸۔ صلاح الدین خدا بخش۔ غالب۔ ضیاء الدین احمد برنی، مترجم؛ (ماہِ نو۔ کراچی: جلد نمبر ۹، شمارہ نمبر ۱۔ ۱۹۵۷ء)، ص ۱۵

۶۹۔ شاکر میرٹھی، پیارے لال۔ مرزا غالب دہلوی کی شاعرانہ عظمت۔ (ادیب، الہ آباد: جولائی، ستمبر ۱۹۱۲ء)، ص ۲۳

۷۰۔ عبدالماجد دریا آبادی۔ غالب کا فلسفہ۔ (ادیب، الہ آباد: جنوری، ۱۹۱۳ء)، ص ۳۱

۷۱۔ زاد، مولانا ابوالکلام۔ مرزا غالب مرحوم کا غیر مطبوعہ کلام۔ (الہلال، دہلی: جلد نمبر ۴، شمارہ نمبر ۲۴۔ ۱۷/ جون ۱۹۱۴ء)

۷۲۔ ایضاً۔ ۷۳۔یضاً۔

۷۴۔ ایضاً۔ ۷۵۔ایضاً۔جلد نمبر۵ شمارہ نمبر۴۔یکم جولائی ۱۹۱۴ء

۷۶۔ ایضاً۔جلد نمبر۵ شمارہ نمبر۸۔۲۲/جولائی ۱۹۱۴ء

۷۷۔ البلاغ۔دہلی: جلد نمبر۱ شمارہ نمبر۱۵۔۳۱/مارچ ۱۹۱۶ء

۷۸۔ بحوالہ دیوانِ غالب اُردو(نسخہء شیرانی)،ص ۳۹۲

۷۹۔ عبادت بریلوی،ڈاکٹر۔غالب اور مطالعہء غالب،ص ۴۳۴

۸۰۔ عبدالرحمٰن بجنوری،ڈاکٹر۔محاسنِ کلام غالب،غلام حسین ذوالفقار،مرتب؛(کراچی:دارالکتاب،۱۹۶۹ء)،ص ۱۱

۸۱۔ ایضاً،ص ۱۲۷

۸۲۔ گیان چند،ڈاکٹر۔رموزِ غالب،ص ۳۷۳

۸۳۔ عبدالرحمٰن بجنوری،ڈاکٹر۔محاسنِ کلام غالب،ص ۱۳۸

۸۴۔ ایضاً،ص ۱۴۴

۸۵۔ عبداللطیف،ڈاکٹر سید۔غالب ۔(دہلی:جہانگیر بک ڈپو،۱۹۲۸ء)،ص ۸۲۔۹۱

۸۶۔ ڈاکٹر سید عبداللطیف کے غالب کے بارے میں ان خیالات کی تفصیل آ گے ''غالب شکنی کی روایت''، کے ضمن میں درج ہے۔

۸۷۔ غالب اور مطالعہء غالب،ص ۴۳۸

۸۸۔ ہاشمی فرید آبادی،سید۔غالب کا فلسفہ۔ماہنامہ اُردو۔(اورنگ آباد:اکتوبر ۱۹۲۵ء)

۸۹۔ ایضاً۔

۹۰۔ گیان چند،ڈاکٹر۔رموزِ غالب،ص ۳۷۵

۹۱۔ اکرام،شیخ محمد۔غالب نامہ۔(لاہور:تاج کمپنی لمیٹڈ،۱۹۳۹ء)،ص ۲۳۷

۹۲۔ ایضاً،ص ۲۵۸

۹۳۔ ایضاً،ص ۱۱۲،۱۱۳

۹۴۔ ایضاً۔حیاتِ غالب ۔(لاہور:ادارہ ثقافت اسلامیہ،۱۹۸۲ء)،ص ۸

۹۵۔ رشید احمد صدیقی،پروفیسر۔کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا۔علی گڑھ میگزین،غالب نمبر(علی گڑھ:۱۹۴۹ء)،ص ۸۷

۹۶۔ معین الرحمٰن،ڈاکٹر سید۔تحقیق نامہء غالب ۔(لاہور:الوقار پبلی کیشنز،۱۹۹۸ء)،ص ۴۱۱

۹۷۔ بحوالہ ایضاً،ص ۴۱۴

۹۸۔ رشید احمد صدیقی،پروفیسر۔غالب کی طنز و ظرافت۔مشمولہ:سورج۔غالب نمبر،جلد دوم،(لاہور:سورج پبلشنگ بیورو،۲۰۰۳ء)،ص ۳۲۳

۹۹۔ رشید احمد صدیقی،پروفیسر۔غزل،غالب اور حسرت۔ڈاکٹر سید معین الرحمٰن،مرتب؛(لاہور:الوقار پبلی کیشنز،۱۹۹۴ء)،ص ۴۱

۱۰۰۔ بحوالہ تنقیدِ غالب کے سو سال،ص ۲۸۶

۱۰۱۔ سرور،آل احمد۔غالب کا تنقیدی شعور۔مشمولہ:العلم۔(کراچی:جلد نمبر ۱۷،شمارہ نمبر۲،۱۹۶۹ء)،ص ۳۴۹

۱۰۲۔ ایضاً۔عکس غالب۔(علی گڑھ: علی گڑھ مسلم یونیورسٹی' ۱۹۷۳ء)' ص ۷

۱۰۳۔ ایضاً' ص ۱۹

۱۰۴۔ معین الرحمٰن' ڈاکٹر سید۔نقوشِ غالب۔(لاہور: الوقار پبلی کیشنز' ۱۹۹۵ء)' ص ۹۰

۱۰۵۔ گیان چند' ڈاکٹر۔رموزِ غالب' ص ۳۰۳

۱۰۶۔ ایضاً' ص ۳۰۳

۱۰۷۔ بحوالہ نقوش۔(لاہور: خطوط نمبر۔جلد نمبر ۳' شمارہ نمبر ۱۰۹)' ص ۱۷۱

۱۰۸۔ ایوب قادری' ڈاکٹر محمد۔غالب اور عصرِ غالب۔(کراچی: غضنفر اکیڈمی پاکستان' ۱۹۸۲ء)' ص ۱۲۷

۱۰۹۔ صباح الدین عبدالرحمٰن۔مالک رام ایک مطالعہ' علی جواد زیدی' مرتب؛ (دہلی: ۱۹۸۲ء)' ص ۹۴

۱۱۰۔ مالک رام۔مخطوطات' تلاش' قرات' ترتیب۔آج کل۔(دہلی: تحقیق نمبر' اگست ۱۹۶۷ء)' ص ۱۶

۱۱۱۔ ایضاً۔مشمولہ: ادبی دنیا۔(لاہور: ستمبر ۱۹۳۹ء)

۱۱۲۔ ایضاً۔مشمولہ: جامعہ دہلوی۔(دہلی: مارچ ۱۹۴۲ء)

۱۱۳۔ ایضاً۔مشمولہ: اردو۔(اورنگ آباد: جولائی ۱۹۴۷ء)

۱۱۴۔ ایضاً۔مشمولہ: آج کل۔(دہلی: فروری ۱۹۵۳ء)

۱۱۵۔ مالک رام۔مشمولہ: نقوش۔(لاہور: مارچ ۱۹۶۳ء)

۱۱۶۔ ایضاً۔مشمولہ: آج کل۔(دہلی: فروری ۱۹۶۷ء)

۱۱۷۔ ایضاً۔مشمولہ: احوالِ غالب' مختیار الدین احمد آرزو' مرتب؛

۱۱۸۔ گیان چند' ڈاکٹر۔رموزِ غالب' ص ۳۵۴

۱۱۹۔ سجاد احمد لاڑ۔غالبیات۔(راجن پور: فہیم اکیڈمی' ۱۹۹۰ء)' ص ۷۵

۱۲۰۔ شوکت سبزواری' ڈاکٹر۔فلسفۂ کلام غالب۔(کراچی: انجمن ترقی اُردو' ۱۹۶۹ء)' ص ۱۱۳

۱۲۱۔ عبداللطیف' ڈاکٹر سید۔غالب' ص ۸۰

۱۲۲۔ نیاز فتح پوری۔مشکلات غالب۔(کراچی: ادارہ نگار پاکستان' ۱۹۶۲ء)' ص ۳۷

۱۲۳۔ اکرام' شیخ محمد۔غالب نامہ' ص ۳۰۷

۱۲۴۔ عبادت بریلوی' ڈاکٹر۔فلسفہ کلامِ غالب' ص ۱۷۴

۱۲۵۔ شوکت سبزواری' ڈاکٹر۔غالب فکر وفن۔(کراچی: انجمن ترقی اُردو' ۱۹۶۱ء)' ص ۶۴

۱۲۶۔ ایضاً' ص ۶۷

۱۲۷۔ باراوّل: ۱۹۱۵ء۔دوم: ۱۹۲۰ء۔سوم: ۱۹۲ء۔چہارم: ۱۹۲۵ء۔پنجم: ۱۹۲۷ء

۱۲۸۔ محمود' ڈاکٹر سید۔مقدمہ دیوانِ غالب۔(نظامی ایڈیشن) (بدایون: نظامی پریس' ۱۹۲۳ء)' ص ۵

۱۲۹۔ بحوالہ نقوش۔(لاہور: شماہ نمبر ۸۹۔۹۰ جون ۱۹۶۰ء)

۱۳۰۔ نظامی بدایونی۔نکاتِ غالب۔(بدایون: نظامی پریس' جنوری ۱۹۲۰ء)' ص ۸

۱۳۱۔ عبدالودود، قاضی۔ مآثرِ غالب۔ ڈاکٹر حنیف نقوی، تصحیح وترتیب جدید؛ (کراچی: ادارہ یادگارِ غالب، ۲۰۰۰ء)، ص ۲۶

۱۳۲۔ ایضاً، ص ۱۵

۱۳۳۔ گیان چند، ڈاکٹر۔ رموزِ غالب، ص ۴۳۷

۱۳۴۔ بحوالہ غالب نامہ۔ (دہلی: جولائی ۱۹۸۸ء)، ص ۲۳۳

۱۳۵۔ ایوب قادری، ڈاکٹر محمد۔ غالب اور عصرِ غالب، ص ۱۹۶

۱۳۶۔ بحوالہ معین الرحمٰن، ڈاکٹر سید۔ غالب کا علمی سرمایہ۔ (لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)، ص ۱۹۱

۱۳۷۔ بحوالہ اُردو۔ (اورنگ آباد: اکتوبر ۱۹۴۲ء)

۱۳۸۔ گیان چند، ڈاکٹر۔ رموزِ غالب، ص ۲۲۳

۱۳۹۔ رضا، کالی داس گپتا۔ متعلقات غالب۔ (بمبئی: ساکار پبلشر، ۱۹۷۸ء)، ص ۵۲

۱۴۰۔ امتیاز علی عرشی۔ مثنوی دعائے صباح۔ مشمولہ: نگار۔ (لکھنو: مئی ۱۹۴۱ء)، ص ۱۱

۱۴۱۔ امتیاز علی عرشی۔ فرہنگِ غالب۔ (رام پور: اشاعت خانہ، ۱۹۴۷ء)، ص ۲۱

۱۴۲۔ بحوالہ معین الرحمٰن، ڈاکٹر سید۔ تحقیق نامہء غالب، ص ۳۸۱

۱۴۳۔ آرزو، ڈاکٹر مختیار الدین احمد۔ نقدِ غالب۔ (لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء)، ص ۴

۱۴۴۔ ایضاً، احوالِ غالب، ص ۱۱

۱۴۵۔ احتشام حسین، پروفیسر سید۔ غالب کا تفکر۔ مشمولہ: اُردو ادب۔ (علی گڑھ: جولائی ۱۹۵۰ء)، ص ۶۳

۱۴۶۔ ایضاً، ص ۵۶

۱۴۷۔ اصل نام ظلِ حسنین ہے۔ ۶ر فروری ۱۹۲۵ء کو سہارنپور، محلّہ انصاریاں میں پیدا ہوئے۔ (بحوالہ تحقیق نامہء غالب۔ ص ۲۶۵)

۱۴۸۔ ظ۔ انصاری، ڈاکٹر۔ غالب شناسی۔ (بمبئی: ساہتیہ ٹرسٹ، ۱۹۶۵ء)، ص ۴

۱۴۹۔ بحوالہ افکار۔ (کراچی: (غالب نمبر) ۲۴واں سال، شمارہ نمبر ۳، ۱۹۶۹ء)۔

۱۵۰۔ عاصمہ اعجاز۔ غالب نامہ۔ تجزیاتی مطالعہ۔ (لاہور: یونیورسل بکس، فروری ۱۹۹۴ء)، ص ۱۹۰

۱۵۱۔ ظ۔ انصاری، ڈاکٹر۔ غالب اور وفا کا تصور۔ مشمولہ: سورج، جلد اوّل، غالب نمبر، (لاہور: سورج پبلشنگ بیورو، ۱۹۹۷ء)، ص ۵۱۶

۱۵۲۔ ایضاً۔ نشاط کا شاعر۔ مشمولہ: غالب نامہ۔ (دہلی: جنوری ۱۹۸۲ء)، ص ۱۵

۱۵۳۔ ایضاً۔ معنویت۔ غالب کا مرکز نگاہ۔ ایضاً۔ جنوری ۱۹۸۹ء، ص ۵۹

۱۵۴۔ ایوب قادری، ڈاکٹر محمد۔ غالب اور عصر غالب، ص ۲۰۳

۱۵۵۔ معین الرحمٰن، ڈاکٹر سید۔ اشاریہء غالب۔ (لاہور: مجلس یادگارِ غالب، ۱۹۶۹ء)، ص ۲۶۸

۱۵۶۔ ایوب قادری، ڈاکٹر محمد۔ غالب اور اثرِ غالب، ص ۲۰۳

۱۵۷۔ حامد حسن قادری، ڈاکٹر۔ غالب کی اُردو نثر اور بعض دوسرے مضامین۔ (کراچی: ادارہ یادگارِ غالب، ۲۰۰۱ء)، ص ۱۷

۱۵۸۔ ایضاً، ص ۸۱

۱۵۹۔ سرورؔ، پروفیسر آل احمد۔ نئے اور پرانے چراغ۔ (کراچی: اُردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۵۱ء)، ص ۱۲۷

۱۶۰۔ ضیاء القادری، محمد یعقوب۔ اکمل التاریخ (حصہ اوّل)، (بدایون: مطبع قادری، ۱۹۱۶ء)، ص ۶۶

۱۶۱۔ دیوانِ غالب اُردو (نسخہء عرشی)، ص ۲۲۲

۱۶۲۔ شررؔ، مولوی علی بخش۔ برق خاطف۔ (آگرہ: مطبع اسعد الاخبار، ۱۲۶۹ھ)، ص ۱۷۹

۱۶۳۔ سرورؔ، پروفیسر آل احمد۔ نئے اور پرانے چراغ، ص ۱۲۶

۱۶۴۔ رسواؔ، احمد حسن۔ دیوانِ رسوا۔ (لکھنو: مطبع نول کشور، ۱۸۹۸ء)

۱۶۵۔ غالبؔ، اسد اللہ خان۔ دیوانِ غالب (نسخہء طاہر)، گوہر نوشاہی، مرتب؛ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء)، ص ۵۷

۱۶۶۔ رضاؔ، احمد رضا خان۔ حدائق بخشش (حصہ اوّل)۔ (کراچی: ازہر بک ڈپو، سن ندارد)، ص ۶۷

۱۶۷۔ بحوالہ: صحیفہ۔ حصہ اوّل، غالب نمبر، (لاہور: شمارہ نمبر ۴۶، جنوری ۱۹۶۹ء)، ص ۶۸

۱۶۸۔ ایضاً، ص ۶۹ تا ۷۱

۱۶۹۔ عزیزؔ بیگ، مرزا اسہارن پوری۔ روحِ کلامِ غالب۔ (بدایون: مطبع نظامی، ۱۹۳۵ء)، ص ۱۲۱، ۱۲۲

۱۷۰۔ ایضاً، ص ۲۱۱ ۱۷۱۔ ایضاً، ص ۲۱۱

۱۷۲۔ مجروحؔ، میر مہدی حسین۔ مظہر معانی۔ (لکھنو: مطبع نول کشور، ۱۸۹۹ء)، ص ۱۸۷

۱۷۳۔ عزیزؔ بیگ، مرزا اسہارن پوری۔ روحِ کلامِ غالب، ص ۵۷

۱۷۴۔ صباؔ اکبر آبادی، تضمین کلامِ غالب۔ (غیر مطبوعہ) ص ۲۰۶

۱۷۵۔ حامد حسن قادری، ڈاکٹر۔ غالب کی اُردو نثر اور بعض دوسرے مضامین، ص ۱۰۹

۱۷۶۔ حالیؔ، مولانا الطاف حسین۔ یادگارِ غالب، ص ۹۰

۱۷۷۔ بحوالہ: ایوب قادری، ڈاکٹر محمد۔ غالب اور عصرِ غالب، ص ۲۳۹

۱۷۸۔ منیرؔ شکوہ آبادی، اسماعیل حسین۔ نظم منیر۔ (رام پور: مطبع سعیدی، سن ندارد)، ص ۵۱۷

۱۷۹۔ سحرؔ بدایونی، دیبی پرشاد۔ سحر سامری۔ (کان پور: مطبع نول کشور، ۱۸۹۴ء)، ص ۱۱۱

۱۸۰۔ حسنؔ بریلوی، مفتی محمد۔ چمنستانِ سخن۔ (گورکھپور: مطبع رفاہِ عام، ۱۹۰۸ء)، ص ۲۱

۱۸۱۔ بحوالہ، آغا احمد علی ہفت آسمان۔ (کلکتہ: ایشیاٹک سوسائٹی، ۱۸۷۳ء)، ص ۶۶

۱۸۲۔ آل محمد مارہروی، سید۔ دیوانِ تواریخ۔ (آرہ: مطبع نور الانوار، ۱۲۸۸ھ)، ص ۸۷

۱۸۳۔ گیان چند، ڈاکٹر۔ رموزِ غالب، ص ۳۸۱

ڈاکٹر محمد ہارون قادر

استاد شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، لاہور

فورٹ ولیم کالج: تاریخ کے آئینے میں

Dr. Muhammad Haroon Qadir

Depatment of Urdu,G C University, Lahore

Fort William College: In the Mirror of History

British East India Company was established in 1600. It came to India for purpose of trade because India at that point was considered the golden sparrow because of its affluence. By 1774, the company was the undisputed master of all the way to Bengal and wanted to futher expand their influence to administration and governance of the subcontinent as well. The language barrier had been a huge setback for the British, but with the efforts of Lord Wellesley, the Fort William College was established on May 4, 1800 in Calcutta. The foundation of the college was never set for the purpose of benefiting the local people. Rather, the Urdu language and literature became a means to establish British hegemony in the subcontinent. This paper discusses this issue.

ہندوستان اپنے وسائل کے اعتبار سے سونے کی چڑیا قرار دیا جاتا تھا۔ اس کثیر آبادی والے ملک میں تجارتی سرگرمیوں کے لئے پرتگال، ولندیز (ہالینڈ)، ڈنمارک، جرمنی، فرانس اور برطانوی ایسٹ انڈیا کمپنی نے اپنے اپنے طور پر سعی کی۔ مگر برطانوی ایسٹ انڈیا کمپنی کو سازگار ماحول کے میسر آنے اور عسکری قوت کے وسیع اور منظّم ہونے کی بناء پر برتری حاصل ہوئی اور بقیہ تمام یورپی استعماری ممالک ہندوستان میں تجارتی دوڑ میں پسپا ہوکر ہندوستان چھوڑ گئے۔ برطانیہ میں لندن کے تاجروں نے ۱۶۰۰ء میں شاہ برطانیہ کی اجازت سے ایک تجارتی جماعت ''ایسٹ انڈیا کمپنی آف برٹش'' کے نام سے قائم کی

اور ۱۶۰۸ء میں کنگ جیمز اوّل کی سفارت پر کیپٹن ہا کنز، شہنشاہِ ہند جہانگیر سے ملا اور ہندوستان میں آزادانہ تجارت کی اجازت چاہی جو کہ عطا ہوئی۔ مگر بعد ازاں منسوخ بھی کر دی گئی۔ جسے بعد میں برطانوی سفیر سر تھامس نے شہنشاہ جہانگیر سے سورت کی حد تک بحال کروایا۔ یہ اجازت برصغیر میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی آزادانہ تجارت کے لئے بھرپور ابتداء ثابت ہوئی۔

۱۷۶۵ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے بنگال، بہار اور اُڑیسہ میں مال گزاری کی وصولی کے اختیارات حاصل کر لئے تھے۔ مغل حکومت اپنے زوال کو پہنچ چکی تھی۔ چنانچہ انگریزوں نے ضلعوں کے امراء نوابوں اور دیگر افراد کو فراخدلی سے قرضے دیئے اور وصولی اس سختی سے کی کہ وہ اپنے علاقے انگریزوں کے سپرد کرتے چلے گئے۔ یہاں تک کہ انگریزوں نے بنگال میں اپنی حکومت اور انتظامیہ کا سکہ رائج کیا اور وہ ۱۷۷۴ء تک بنگال کے سیاہ وسفید کے مالک بن چکے تھے۔

''الفریڈ لائل'' (Alfred Loyall) اپنی تصنیف "The Rise and Expansion of the British Dominion" میں رقمطراز ہیں:

> ۱۷۶۰ء کے ہندوستان میں برطانوی مقبوضات کے نقشہ پر نظر ڈالیں تو یہ معلوم ہوگا کہ انگریز مشرق میں بنگال کے کثیر حصے پر پلاسی کی جنگ کے نتیجہ میں عملی طور پر قابض ہو چکے تھے۔ جنوبی ہند کے مشرقی ساحلوں پر وریگا پٹم، کٹک، ایلور، مدراس، ٹوئی کارن اور مغربی ساحلوں پر سورت، بمبئی (ممبئی) اور کوچین ان کے مقبوضات میں شامل تھے۔ (۱)
>
> ۱۷۶۴ء کی جنگ بکسر Battle of Buxar کے نتیجہ میں شاہ عالم ثانی کی طرف سے وہ بنگال، بہار اور اُڑیسہ کے دیوانی حقوق ۱۲ اگست، ۱۷۶۵ء کو الہ آباد میں حاصل کر چکے تھے۔ (۲)

ڈاکٹر تبسّم کاشمیری رقمطراز ہیں:

> جب ہم ۱۸۰۵ء میں اُنیس برس کی مختصر مدت کے بعد ہندوستان کے نقشہ کا جائزہ لیتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ بنگال، بہار اور اُڑیسہ کے استحکام کے بعد کمپنی کے قدم کانپور، آگرہ، متھرا اور دھلی تک بڑھ چکے ہیں۔ درمیان میں صرف اودھ کی ریاست رہ گئی ہے۔ (۳)

ہندوستان مشرقی ساحل پر ''شمالی سرکارز'' (Northern Circars) کے نام سے برطانوی مقبوضات کا ایک سلسلہ اور جنوبی ہند میں بڑھتے ہوئے مقبوضات کمپنی کی طاقت کا ثبوت تھے۔ جہاں ایک طرف ہندوستان اب عسکری، معاشی، سیاسی اور انتظامی طور پر تیزی کے ساتھ زوال پذیر ہو رہا تھا، وہیں دوسری طرف کمپنی اس لحاظ سے مضبوط تر ہوتی چلی جا رہی تھی اور ہندوستان تیزی سے کمپنی کے قبضے میں آ رہا تھا۔

جس وقت برطانوی مقبوضات میں اضافہ ہو رہا تھا اور ہندوستان تیزی سے زوال پذیر ہو رہا تھا اس وقت فارسی ہندوستان کی تمام زبان تھی جسے انگریزوں نے بھی اپنانے کی کوشش کی۔ ڈاکٹر تبسّم کاشمیری لکھتے ہیں:

اس دور میں دربار مغلیہ کی زبان فارسی تھی۔ مرہٹے بھی فارسی استعمال کر رہے تھے۔ کمپنی نے بھی فارسی کا استعمال شروع کیا۔ وارن ہیسٹنگز کے دور (۸۵-۱۷۷۲ء) میں برطانوی حکمرانوں کی دلچسپی فارسی سے زیادہ بڑھی۔ (۴)

انگریزوں نے چونکہ ہندوستان میں وسیع مقبوضات حاصل کر لی تھیں اور اب ان کی توجہ انتظام و انصرام کی طرف یکسر مبذول تھی۔ مگر زبان ایک بہت بڑی رکاوٹ تھی کیونکہ نہ قابض مقامی زبانیں جانتے تھے اور نہ مقامی اپنے مقبوضین کی زبان سے واقف تھے۔ چنانچہ ابتدائی طور پر تو مترجم کی خدمات حاصل کی گئی تھیں مگر یہ کوئی مستقل حل نہ تھا کیونکہ یہ مسلمہ اصول ہے کہ انتظامی سکے کے رائج کرنے کے لئے ضروری ہے کہ فاتح اپنی مقبوضہ قوم کی زبان سے شناسائی حاصل کرے جیسا کہ مرزا محمد عسکری رقمطراز ہیں:

> کوئی قوم تاوقتیکہ مفتوح قوم کی زبان اور رسوم اور روایات تاریخی و مذہبی سے کماحقہٗ بلاواسطہ واقف نہ ہوگی اس پر پورے طور سے حکومت نہیں کر سکتی اور ان سب باتوں کے لئے ضروری تھا کہ حاکم اپنے محکوموں کی زبان سیکھیں۔ (۵)

زبان کی وجہ سے ہندوستان میں انتظامی مشکلات کو مرزا محمد عسکری بیان کرتے ہیں کہ:

> عمال ہندوستان میں اپنے فرائض منصبی محض دیسی زبانوں کے نہ جاننے کی وجہ سے بہت بری طرح سے اُدھورے طریق پر ادا کرتے ہیں۔ (۶)

ولزلی نے کمپنی کے ڈائریکٹران کے لئے کالج کے قیام کے جواز اور مقاصد پر مبنی ایک طویل مضمون تحریر کیا تھا جو ۱۸- اگست ۱۸۰۰ء کو پیش کیا گیا تھا۔ اس مضمون میں کالج کے قیام کی وجہ بیان کرتے ہوئے کہتا ہے:

> مختلف مذاہب کے ماننے والوں، متعدد زبانیں بولنے والوں، مختلف رسوم و روایات کی پابندی کرنے والے لاکھوں لوگوں کو عدل و انصاف فراہم کرنا، مال گزاری کے ایک پیچیدہ اور پھیلے ہوئے نظام کو ان تمام اضلاع میں چلانا جو رقبے میں یورپ کی بعض انتہائی قابل لحاظ حکومتوں کے برابر ہیں اور اس علاقے میں سول نظم و نسق قائم رکھا جو دنیا کے سب سے زیادہ گنجان آباد اور نزاع پسند علاقوں میں سے ایک ہے۔ یہ ہیں آجکل کمپنی کے سول ملازمین کے ایک بڑے حصے کے فرائض۔ (۷)

ولزلی یہ مسئلہ اُٹھاتا ہے کہ کمپنی کے افسران ان مقاصد کے حصول کے لئے جب برطانوی مقبوضات میں جائیں گے تو انتظامی ڈھانچہ میں ان کا تعلق مختلف شعبوں میں مقامی آبادی سے ہوگا اور مقامی شعبہ جات میں ان کا رابطہ اور ابلاغ جدید ہندوستانی زبانیں جانے بغیر ممکن نہیں ہے:

> کسی کلکٹر مال گزاری کے لئے یا اس کے ماتحت ملازم کے لئے ممکن نہیں کہ اپنے فرائض عام عدل و انصاف کے تقاضوں کے ساتھ انجام دے سکے چاہے وہ فرائض مملکت سے تعلق رکھتے ہوں یا عام لوگوں سے، تاوقتیکہ وہ ملک کی زبان سے، طور طریقوں سے اور رسم و رواج سے واقفیت نہ رکھتا ہو اور قانون کے ان اصولوں کو نہ

جانتا ہو جو انصاف کی مختلف عدالتوں میں برتے جاتے تھے۔(۸)

یہ حالات تھے جن میں ایک انگریز گلکرسٹ ۲۲ سال کی عمر میں کسب معاش کے لئے ۱۷۸۱ء میں بمبئی کے ساحل پر اُترے جہاں سے انہیں سورت بھیجا گیا۔ جہاں وہ ایک سال مقیم رہے۔ پھر ان کا تبادلہ فتح گڑھ ہو گیا اور وہ اپنی پلٹن کے ہمراہ یکم نومبر ۱۷۸۳ء کو فتح گڑھ روانہ ہوئے اور یہاں اپریل ۱۷۸۵ء تک قیام کیا۔ پھر ایک سال کی رخصت لے کر ہندوستانی زبانیں سیکھیں اور دوسرے شہروں کی سیر کرتے ہوئے کلکتہ پہنچے۔ اس دوران انہوں نے داڑھی رکھی، ہندوستانی لباس پہنا تاکہ لوگوں کو ملنے میں آسانی ہو۔ اسی دوران وہ ہندوستانی زبانوں کی گرامر اور لغت تیار کرتے رہے۔ چنانچہ ۱۷۸۶ء میں انگریزی ہندوستانی لغت کا پہلا حصہ شائع کیا۔ اس کے بعد انہوں نے غازی پور میں رہنے کی اجازت طلب کی اور ۱۷۹۵ء تک غازی پور میں ہی قیام کیا۔

ڈاکٹر گلکرسٹ کا مکمل نام جان بورتھوک گلکرسٹ (Dr. John Borthwick Gilchrist) ہے۔ وہ ۱۷۵۹ء میں ایڈنبرا میں پیدا ہوئے اور وہیں جارج ہیرٹ کی درسگاہ سے تعلیم حاصل کر کے پہلے ویسٹ انڈیز گئے۔ پھر ہندوستان وارد ہوئے۔ یہ اُنیسویں صدی کے شروع میں فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے منتظم اعلیٰ تھے۔ نثری اُردو کے مربی کہلائے جانے کے فی الحقیقت مستحق ہیں۔ ان کی انتھک کوششوں سے ملک کی دیسی زبانیں یعنی اُردو مکمل ہو کر سرکاری زبان بننے کے لائق ہوئی اور اس میں اتنی صلاحیت پیدا ہو چکی تھی کہ تھوڑے ہی عرصے میں فارسی کی جگہ وہ سرکاری اور درباری زبان قرار پائی۔ عتیق صدیقی گلکرسٹ کی خوبیوں کا اعتراف اس طرح کرتے ہیں:

> لغت کے علاوہ گلکرسٹ ہندوستانی زبان کے قواعد و لغت پر تحقیق کرتے ہوئے ۱۷۹۸ء تک چار کتابیں شائع کر چکا تھا۔ ان کتابوں کی اشاعت مشرقی زبان دانی کی حیثیت سے اس کی صرف اہمیت نہیں بڑھائی بلکہ سرکاری حلقوں میں ہندوستان سے لے کر انگلستان تک اس کی دھوم مچ گئی تھی اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے ارباب حل و عقد نے اُردو زبان کے معاملے میں لوہا مان لیا تھا۔(۹)

ڈاکٹر تبسم کاشمیری گلکرسٹ کی علمیت کا اعتراف ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> فورٹ ولیم کالج کے ہندوستانی پروفیسر کے منصب پر گلکرسٹ کے تقرر کا فیصلہ اس کی گزشتہ علمی خدمات کے اعتراف کے طور پر کیا گیا تھا اور یہ تقرر تھا بھی نہایت موزوں اور اس دور کے ہندوستان میں گلکرسٹ سے بہتر زبان دان کا ملنا امر محال تھا۔(۱۰)

فورٹ ولیم لج کے قیام سے قبل گلکرسٹ نے کمپنی کی اجازت سے ۱۷۹۹ء میں کلکتہ میں ''اورینٹل سیمینری'' (Oriental Seminary) کے نام سے ایک اِدارہ قائم کیا تھا جس میں کمپنی کے جونیر سول ملازمین کو تعلیم دی جانی مقصود تھی۔ آغاز میں یہاں صرف ۲۸ طلباء داخل ہوئے اور افسران کو جو تیس روپے مقامی زبان سیکھنے کے لئے ملتے تھے اب وہ

گلکرسٹ کو ملنے لگے۔ گویا کہ یہ سول افسران کی تربیت گاہ تھی اور ''سول سروس اکیڈمی'' کا درجہ رکھتی تھی۔ جب اس اِدارے کے اثرات کو گورنر جنرل لارڈ ولزلی نے دیکھا تو اس نے ۳ جنوری ۱۷۹۱ء کو نوٹیفیکیشن کے ذریعے جونیئر ملازمین کی اہلیت کے لئے مقامی زبانوں کی واقفیت کو لازمی شرط قرار دیا اور حکم دیا کہ وہ گلکرسٹ کی اورینٹل سیمینری کے ہندوستانی درس میں شرکت کریں۔ گویا کہ اورینٹل سیمینری کی بطور سول سروس اکیڈمی کی بنیادیں مضبوط و مستحکم ہو رہی تھیں۔

گلکرسٹ کی یہ سیمینری تیزی سے کامیابی کی منزلیں طے کر رہی تھی اور اس نے اُردو کی اہمیت ہندوستان کے انگریز حکمرانوں پر واضح کر دی تھی۔ چنانچہ وارن ہیسٹنگز اور لارڈ ولزلی نے ایسے ہی ایک اِدارے کا جو خواب دیکھا تھا وہ شرمندۂ تعبیر ہوتا نظر آ رہا تھا۔ بقول ڈاکٹر تبسّم کاشمیری:

> گلکرسٹ کا یہ مدرسہ فورٹ ولیم کالج کا ابتدائی ماڈل تھا۔ اس قسم کے تعلیمی ادارے کو خواب وارن ہیسٹنگز نے بھی دیکھا تھا جسے عملی شکل نہ دی جا سکتی تھی۔ ایک طرح سے یہ اس کے خواب کی تعبیر بھی تھی۔ (۱۱)

ولزلی برطانوی مقبوضات میں تیزی سے اضافے کا بغور مشاہدہ کر رہا تھا اور ایک ایسے اِدارے کے مستقل قیام کا خواب دیکھ رہا تھا جو کہ ان مقبوضات کے لئے تربیت یافتہ افراد کی فراہمی کو یقینی بنائے۔ ولزلی کی دلچسپی کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے:

> اس نے نہایت سنجیدگی کے ساتھ اس کالج کے لئے ایک بڑے کیمپس کا منصوبہ بھی تیار کر لیا تھا، جس میں تدریسی بلاک، اساتذہ کے کمرے، گرجا گھر، کتاب خانہ اور دوسرے تعلیمی لوازمات شامل تھے۔ ۱۶۔ اگست ۱۸۰۰ء کے طویل نوٹ میں ولزلی کی طرف سے کلکتہ کے علاقے گارڈن ریچ میں کیمپس کی جگہ تجویز کی گئی تھی۔ (۱۲)

ولزلی اور کمپنی کے بورڈ آف ڈائریکٹرز کے درمیان سوچ کا بہت بڑا اختلاف تھا۔ ولزلی مستقبل کی منصوبہ بندی کرتے ہوئے اپنے مجوزہ اِدارے کے قیام کا شدت سے حامی تھا اور بورڈ آف گورنرز کے ارکان نہ تو معلم تھے نہ علم کے قدر دان اور نہ ہی وہ ہندستان میں تعلیم و تربیت کو اپنا فرض سمجھتے تھے۔ وہ تو بزنس مین تھے اور خالصتاً وہ سرگرمیاں سرانجام دینے کے خواہاں تھے کہ جن سے کمپنی کو زیادہ سے زیادہ منافع حاصل ہو جبکہ ولزلی نے اپنے خط میں بورڈ آف گورنرز کو یہ یقین دہانی بھی کرائی تھی کہ کالج کے اخراجات کا بوجھ کمپنی پر نہیں پڑے گا جبکہ اس کی آمدنی کے لئے دیگر ذرائع پیدا کر لئے گئے ہیں۔ مگر پھر بھی بورڈ آف گورنرز اس کا مخالف ہی رہا۔ یہی وجہ ہے کہ ولزلی نے کالج کے قیام سے قبل کمپنی سے منظوری لینی ضروری نہ سمجھی کیونکہ وہ جانتا تھا کہ کمپنی اسی کی منظوری کھٹائی میں ڈال دے گی جبکہ وہ جلد از جلد اس منصوبہ کی تکمیل چاہتا تھا۔ حالات کی نزاکت کو بھانپتے ہوئے ولزلی نے کمپنی سے پیشگی منظور حاصل کئے بغیر کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کے قیام کا حکم نامہ جاری کیا جس کے تحت ۴ مئی ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج کے قیام کا منصوبہ پایۂ تکمیل تک پہنچا اور اس کا قیام عمل میں آیا۔

اس تاریخ کے قیام کے عمل کو تاریخ ہند سے منسلک کریں تو پتہ چلتا ہے کہ یہ تاریخ وہ ہے جس دن ایک سال قبل

انگریزوں نے ٹیپوسلطان کوشکست دی تھی۔اس بارے میں ڈاکٹر ملک حسن اختر رقمطراز ہیں:

> اس کی تاسیس کی تاریخ گورنر جنرل کے ایک خاص حکم کے ذریعے ۴مئی ۱۸۰۰ء بمطابق ۹/۱۰ ذی الحجہ ۱۲۱۴ھ مقرر کی کیونکہ اس دن انگریزوں نے ٹیپوسلطان پر یوم فتح کا پہلا سال منایا تھا۔اس طرح یہ کالج ہندوستان میں ہماری شکست اور انگریزوں کی فتحیابی کا نشان بن گیا۔ (۱۳)

کالج کی ابتدائی انتظامیہ حسب ذیل تھی:

سربراہ:	گورنر جنرل
سپریم کونسل کے ممبر:	صدر دیوانی عدالت
منتظم اعلیٰ:	(ا) ڈیوڈ براؤن (پرووسٹ اور چرچ آف انگلینڈ کا پادری)
	(ب) کلیڈیس بکانن (وائس پروسٹ)

کالج کی تدریسی جماعت حسب ذیل تھی:

ا۔ عربی زبان اور محمڈن لاء:	لیفٹیننٹ جان بیلی
ب۔فارسی زبان واَدب:	(۱) لیفٹیننٹ کرنل ولیم کرک پیٹرک
	(۲) فرانسس گلیڈون
	(۳) این. بی، ایڈ مانسٹون
ج۔ہندوستانی زبان:	جان گلکرسٹ
د۔یونانی، لاطینی اور انگریزی:	سی۔ بکنن

ر۔قوانین جو گورنر جنرل وباجلاس کونسل نے ہندوستانمیں انگریزی مقبوضات کے لئے نافذ کئے: جارج ہلارد بارلو کالج کی کونسل کی تفصیل:

ا۔ سیکرٹری:	چارلس روتھمان
ب۔ ممبران:	پرووسٹ، وائس پرووسٹ، مسٹر بارلو،
	این. بی ایڈ مانسٹون
	لیفٹیننٹ کرنل کرک پیٹرک ۱۴

تمام مؤرخین اس بات پر متفق ہیں کہ گلکرسٹ کا اس کالج میں تقرر مؤرخہ ۱۸۔ ستمبر میں ہوا مگر اس بات سے اختلاف ہے کہ وہ کل کالج کا منتظم اعلیٰ تھا یا صرف ہندوستانی علوم یا اُردو شعبے کا منتظم اعلیٰ تھا۔ڈاکٹر کاشمیری، گلکرسٹ کو شعبۂ اُردو کا نگران بتاتے ہیں

آیئے اب ہم اس شخص سے ملتے ہیں جو فورٹ ولیم کالج میں اُردو شعبہ کا نگرانِ اعلیٰ تھا...... یہ ہیں پروفیسر گلکرسٹ۔ (۱۵)

ڈاکٹر ملک حسن اختر بھی گلکرسٹ کو فورٹ ولیم کالج کے اساتذہ کی فہرست میں ہندوستانی زبان کے پروفیسر بتاتے ہیں جبکہ رام بابو سکسینہ نے گلکرسٹ کو کالج کا افسر اعلیٰ بتایا ہے۔

گلکرسٹ کے مفید کاموں کے عمدہ نتائج دیکھ کر ان کو مالی امداد بھی دی اور فورٹ ولیم کالج کا افسر اعلیٰ بھی مقرر کر دیا۔ (۱۷)

یہاں فورٹ ولیم کالج میں لیکچرز کی ابتداء کی تاریخیں بھی اختلاف رکھتی ہیں۔ بقول ڈاکٹر تبسم کاشمیری:

۱۵- نومبر ۱۸۰۰ء وہ تاریخی دن تھا جب صبح نو بجے ہندوستانی زبان کا پہلا لیکچر ہوا۔ (۱۸)

بقول ڈاکٹر حسن اختر:

۲۴- نومبر ۱۸۰۰ء کو لیکچروں کا باقاعدہ سلسلہ شروع ہوا۔ (۱۹)

یہاں فورٹ ولیم کالج کے مقاصد میں درج ذیل نکات بھی پیش کئے جا سکتے ہیں۔

ا۔ شہری انتظامیہ کے افسروں کی اعلیٰ درجہ کی تربیت کرنا

ب۔ ہندوستانی کے ساتھ ساتھ مشرقی زبانوں کے علاوہ مروجہ علوم وفنون کی تعلیم

ج۔ خصوصاً اُردو زبان کی ترویج (۲۰)

یہ وہ مقام تھا کہ جہاں ولزلی اور بورڈ آف گورنرز کے درمیان مخالفت اپنے عروج کو پہنچی۔ ولزلی تجارت کے لئے ہندوستانی جہازوں کو استعمال کرنے کا خواہاں تھا مگر بورڈ آف گورنرز اس کے مخالف تھے۔ یہاں سے مخاصمت کا آغاز ہوا تو ولزلی کے کالج کے نظریے کی مخالفت شروع ہوگئی اور ولزلی کے کمپنی سے اجازت لئے بغیر کالج کے قیام کے عمل نے اس جلتی پر تیل کا کام کیا اور کمپنی مختلف حیلے بہانے بنا کر اس کالج کو بند کرنے کے درپے ہوگئی تھا۔ رینکنگ اس اختلاف کو یوں بیان کرتا ہے:

۲۷- مارچ ۱۸۰۲ء کو کمپنی کے کورٹ آف ڈائریکٹرز کی طرف سے ولزلی کو یہ اطلاع دی گئی کہ فورٹ ولیم کالج کے بلند خیال منصوبے کو تسلیم کرنے کے باوجود کمپنی موجودہ صورت حال میں اسے جاری رکھنے کی اجازت نہیں دے سکتی کیونکہ کمپنی میں مالیات کا بحران ہے اور کثیر قرضوں کو بوجھ ہے۔ دریں اثناء فورٹ ولیم کالج کو توڑ دیا جائے گا۔ (۲۱)

چونکہ کمپنی کا مالی بحران کا دعویٰ غلط اور بے بنیاد تھا اور دوسرا یہ کہ ولزلی ابھی مقابلے کے لئے تیار تھا تو وہ کھلے لفظوں میں کمپنی کے اس دعویٰ کو مسترد کرتا تھا اور کمپنی کی مالی حالت کو بہتر گردانتا تھا رینکنگ رقمطراز ہے:

ولزلی کورٹ آف ڈائریکٹرز کی آراء سے متفق نہ تھا۔اس کا کہنا تھا کہ ہندوستان میں ہر اعتبار سے کمپنی کی مالی حالت بے حد اطمینان بخش تھی اور مستقبل میں کسی شک وشبہ کے بغیر اس میں بہتری کے آثار تھے۔ (۲۲)

مزید برآں یہ کہ ولزلی نے اپنے منصوبے کے تکمیل کے لئے برطانوی حلقوں میں کمپنی کے خلاف پروپیگنڈہ کر کے کامیابی حاصل کرنے کی کوشش کی۔اس ضمن میں ڈاکٹر تبسّم کاشمیری رقمطراز ہیں:

کمپنی کے ڈائریکٹروں سے جب ولزلی کی شدید کشمکش کا آغاز ہوا تو اس نے اپنی توسیع پسندی کی نو آبادیاتی حکمت عمل کو بہت کامیابی سے لندن کے مؤثر حلقوں تک پہنچا دیا۔اسی حکمت عملی کی بنیاد پر اسے لندنی حلقوں سے امداد حاصل ہوئی۔ (۲۳)

ولزلی اپنے مقاصد میں کامیاب ہوا اور کالج کو بچانے اور استحکام دینے میں کامیاب ہو چکا تھا۔مگر کمپنی کے ڈائریکٹروں کے مسلسل سازشی رویے سے تنگ آ کر اگست ۱۸۰۵ء میں مستعفی ہو کر لندن واپس چلا گیا اور کمپنی کے ڈائریکٹران کے لئے کالج کو ختم کرنے کی راہ ہموار کر گیا۔مگر اپنے پیچھے وہ ڈائریکٹران پر اتنا دباؤ چھوڑ گیا تھا کہ وہ چاہنے کے باوجود بھی اسے بند نہ کر پائے۔البتہ اس کے درجے میں کمی کر دی تھی اور اسے کالج کی سطح سے ایک عام مدرسے کی سطح تک لے آئے تھے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر تبسّم کاشمیری یوں رقمطراز ہیں:

ولزلی کے جانے کے بعد کمپنی کے ڈائریکٹرز نے اگلے ہی برس فورٹ ولیم کالج کے مقام کو کالج کی سطح سے گرا کر بنگال کے انگریز ملازمین کے معمولی مدرسے کی شکل دے دی۔ (۲۴)

۱۸۰۰ء کا دور ہے اور کالج کے قیام کے بعد گلکرسٹ ہندوستانی شعبہ کے سربراہ کا منصب سنبھال چکا تھا۔ یہاں ایک بہت بڑی قباحت یہ تھی کہ ہندوستان میں اب تک نثر پر کام نہ ہونے کے برابر تھا۔البتہ شاعری بے تحاشا تھی۔مگر اس کو سمجھنے کے لئے ایک ایسا شخص درکار تھا جو کہ اُردو زبان سے مکمل اور گہری واقفیت رکھتا ہو۔لہٰذا نصاب کی شکل درپیش ہوئی۔اس کے دو حل تھے یا تو سابقہ موجود کم وبیش اَدب پر اکتفا کر لیا جائے یا پھر اَدب مرتب کیا جائے تو ڈاکٹر سلیم اختر اپنی کتاب میں گلکرسٹ کا قول نقل کرتے ہیں:

ابھی ہندوستانی نثر میں ایک بھی ایسی کتاب نہیں جو قدر و قیمت یا صحت کے اعتبار سے اس قابل ہو کہ میں اپنے شاگردوں کو پڑھنے کے لئے دے سکوں، کسی ایسی جگہ سے شہد نکالنا میرے بس کی بات نہیں، جہاں مکھیوں کا چھتہ ہی نہ ہو اور یہ بات مجھے اور کونسل دونوں کو خوب معلوم ہے کہ ہندوستانی شاعروں سے صرف وہی طلبہ مستفید ہو سکتے ہیں جن کو زبان پر کلی عبور حاصل ہو۔ایک دو سال بعد جب وہ اس قدر پیدا ہو جائے گی جس کی مجھے توقع ہے تو ہندوستانی شاعروں کی طرف بھی ہم توجہ دیں گے۔فی الحال ان کا خیال کرنا انتہائی بے معنی بات ہوگی۔ (۲۵)

گلکرسٹ نے نصاب مرتب کرنے کے لئے درج ذیل عملہ کو کالج میں بھرتی کیا جن میں سے ہر ایک کو منشی کہا جاتا

تھا۔عملہ کی فہرست ڈاکٹر ملک حسن اختر بیان کرتے ہیں:(۲۶)

	نام	مشاہرہ ماہوار
۱۔	میر بہادر علی حسینی، چیف منشی	مبلغ-/۲۰۰روپیہ
۲۔	ترنی چرن متر، سیکنڈ منشی	مبلغ-/۱۰۰روپیہ

ان کے ماتحت مندرجہ ذیل منشی مبلغ-/۴۰روپیہ فی کس ماہوار پر مقرر ہوئے:

۱۔	مرتضٰی خان	۲۔	غلام اکبر
۳۔	نصراللہ	۴۔	میر امن
۵۔	غلام اشرف	۶۔	جلال دین
۷۔	محمد صادق	۸۔	رحمت اللہ
۹۔	غلام غوث	۱۰۔	کندن لال
۱۱۔	کاشی راج	۱۲	میر حیدر بخش

اب نثری نصاب سازی کے لئے داستان کو بنیاد بنایا گیا۔داستان کو اس لئے بنیاد بنایا گیا کہ داستان ایک عام فہم صنف اَدب ہے۔تجسس کے پیش نظر ہر طبقہ کے لوگ اس سے دلچسپی رکھتے تھے اور تدریس کے لئے اپنی جمالیات،معاشرتی انسلاک اور اپنی وضع کے لحاظ سے عوام وخواص کے لئے قابل قبول تھی۔جو خصوصاً یہ کہ داستان تہذیب کی عکاس ہوتی ہے۔چنانچہ گلکرسٹ نے داستانوں کے تراجم سلیس اُردو میں کروانے پر کام آغاز کیا کیونکہ اَدبی نثری اصناف میں سے فقط داستان کا وسیع کینوس پوری معاشرت پر محیط ہوتا ہے۔اسی لئے اس صنف میں طالبعلم مناظر کی تفصیلات،مواقع کی جزئیات،ذخیرہ الفاظ اور استعداد آموزش میں اضافے کے ساتھ ساتھ وہ ہندوستانی معاشرت کی کئی صورتوں سے واقفیت بھی حاصل کرتا تھا بلکہ بقول ڈاکٹر سلیم اختر داستانوں میں ضیافتوں یا محافل وغیرہ کے مواقع پر کھانوں،برتنوں اور ملبوسات وغیرہ کی فہرستیں بھی طالبعلم کے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ کے لئے مرتب کی جاتی تھیں۔نصاب کو مرتب کرنے کا یہ وہ طریقہ تھا جو کہ گلکرسٹ کے جانے کے بعد بھی جاری رہا ہے۔

فورٹ ولیم کالج کی تصانیف:

فورٹ ولیم کالج کے کتنی کتابیں،تصنیف وتالیف یا ترجمہ کیں۔ان کی ابھی تک کوئی حتمی فہرست شائع نہیں ہوسکی۔ ڈاکٹر سلیم اختر اپنی کتاب ''اُردو اَدب کی مختصر تاریخ آغاز تا ۲۰۰۰ء''میں ڈاکٹر سمیع اللہ کے حوالے سے رقمطراز ہیں کہ ڈاکٹر صاحب نے کل ۱۴۷ کتب کی فہرست مرتب کی ہے جو کہ فورٹ ولیم کالج نے مرتب کی تھیں۔جن میں سے ۹۴ مطبوعہ اور ۵۳ غیر مطبوعہ ہیں۔لیکن اس فہرست کے مکمل ہونے کا بھی دعویٰ نہیں کیا جاسکتا۔(۲۷)

فورٹ ولیم کالج کی مرتب کردہ کتب میں سے مطبوعہ کتب کی فہرست حسب ذیل ہے:

نمبر شمار	نام کتاب	مؤلف	سال اشاعت	رسم الخط	کیفیت
۱	مسکین کے مرثیے	میر جعفر	۱۸۰۱ء	اُردو، رومن، ناگری	یہ عبداللہ مسکین کے مرثیے کا نثری ترجمہ ہے۔
۲	ہندی مشقیں (Hindie Exercises)	گلکرسٹ	۱۸۰۲ء	اُردو، رومن، انگریزی	یہ کالج کے نصاب کیلئے تیار کی گئی تھی۔
۳	باغِ اُردو	شیر علی افسوس	۱۸۰۲ء	اُردو	
۴	The Strangers East India Guide to the Hindoostanee	گلکرسٹ	۱۸۰۲ء	رومن	اس کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۸ء میں بھی شائع ہوا۔
۵	Hindoostanee Principles	گلکرسٹ	۱۸۰۲ء	رومن	
۶	مبادیات ہندوستان (Practical Outlines)	گلکرسٹ	۱۸۰۲ء	رومن	اس کی ترتیب میں ترنی چرن بھی شامل تھے۔
۷	Hindu Manual (بیاضِ ہندی)	گلکرسٹ	۱۸۰۲ء	اُردو، رومن، انگریزی	یہ کتاب متعدد منشیوں کے تعاون سے ترتیب دی گئی تھی۔ اس میں باغ و بہار شکنتلا، مرثیہ مسکین، مادھونل کام کندلا، باغِ اُردو وغیرہ کے اقتباسات شامل ہیں۔
۸	Hindee Arabie Mirror	گلکرسٹ	۱۸۰۲ء	رومن، اُردو	یہ ۱۸۰۴ء میں دوبارہ شائع ہوی تھی۔
۹	رسالہ گلکرسٹ	بہادر علی حسینی	۱۸۰۲ء	اُردو	گلکرسٹ کے قواعد کا خلاصہ

۱۰	The Hindee Story Teller (Vol. I) (نقلیات یا نقلیات ہندی)	بہادر علی حسینی اور متعدد منشی	۱۸۰۲ء	رومن، اُردو، ناگری	اسکا دیباچہ اور اختتامیہ گلکرسٹ نے انگریزی میں لکھا ہے۔
۱۱	اخلاقِ ہندی	بہادر علی حسینی	۱۸۰۲ء	ناگری	یہ ۱۸۰۳ء میں اُردو رسم الخط میں بھی شائع ہوئی۔
۱۲	رسالۂ کائنات جو	خلیل علی خاں اشک	۱۸۰۲ء	اُردو	
۱۳	توتا کہانی	حیدر بخش حیدری	۱۸۰۲ء	ناگری	۱۸۰۴ء میں اسے اُردو رسم الخط میں بھی طبع کیا گیا۔
۱۴	ترجمہ پندنامہ منظوم	مظہر علی خاں ولا	۱۸۰۲ء	اُردو	سعدی کی ''پندنامہ'' کا منظوم ترجمہ
۱۵	The Hindu Story Teller (Vol. 2) نقلیات یا نقلیاتِ ہندی	بہادر علی حسینی اور متعدد منشی	۱۸۰۳ء		
۱۶	نثر بینظیر	بہادر علی حسینی	۱۸۰۳ء	اُردو	اسکا دوسرا ایڈیشن ۱۸۶۱ء میں شائع ہوا۔
۱۷	The Oriental Fabulist (نقلیاتِ لقمانی)	متعدد منشی	۱۸۰۳ء	رومن	یہ تارنی چرن کے نام سے منسوب کیجاتی ہے۔
۱۸	گلدستۂ حیدری	حیدر بخش حیدری	۱۸۰۳ء	اُردو	سن ترتیب ۱۸۰۱ء اسمیں ''گلشن ہند'' بھی شامل ہے۔

۱۹	The Hindu Moral Preceptor	گلکرسٹ	۱۸۰۳ء	رومن،اُردو	یہ سعدی کی پند نامہ کا منظوم انگریزی ترجمہ ہے۔گلیڈ ون کا کیا ہوا پند نامہ کا انگریزی ترجمہ اور ولاؔ کا منظوم اُردو ترجمہ بھی اسمیں شامل ہے۔
۲۰	The Oriental Linguist (مشرقی زبان داں)	گلکرسٹ	۱۸۰۳ء	رومن	
۲۱	The Anti-Jargonist	گلکرسٹ	۱۸۰۳ء	رومن	۱۸۰۰ء میں اس کا پہلا ایڈیشن شائع ہوا تھا۔
۲۲	باغ و بہار	میرامن	۱۸۰۳ء	اُردو	اسکے دوسرے ایڈیشنز صرف کلکتہ سے ۱۸۰۴ء، ۱۸۰۵ء، ۱۸۳۱ء،۱۸۲۴ء، ۱۸۴۲ء، ۱۸۴۵ء، ۱۸۵۲ء، ۱۸۶۲ء اور ۱۸۶۳ء میں شائع ہوئے تھے۔
۲۳	قصہ فیروزشاہ	شیخ محمد بخش	۱۸۰۳ء	اُردو	
۲۴	قصہ دل آرام و دل بہار	تو تارام	۱۸۰۳ء	اُردو	
۲۵	چندراوتی	سدل مسر	۱۸۰۲ء	ناگری	
۲۶	حسن اختلاط	میرابوالقاسم	۱۸۰۲ء	اُردو	
۲۷	کلاکام	کندن لعل	۱۸۰۲ء	اُردو	اس کتاب پر مصنف کو سو روپے بطور انعام ملے تھے۔

۲۸	خوانِ نعمت	سید حمید الدین بہاری	۱۸۰۲ء	اُردو	یہ ''خوان الوان'' (فارسی) کا ترجمہ ہے جو بیس خوانوں پر مشتمل ہے۔ کالج کی کارروائیوں میں اس کا نام ''خوان الوان'' ہی لکھا گیا ہے۔
۲۹	بحری و طبی ہندوستانی لغت	تھامس روبک	۱۸۰۲ء	رومن، اُردو	
۳۰	سری بھاگوت	للولال کوی	۱۸۰۲ء	ناگری	یہ پریم ساگر کا نامکمل ایڈیشن ہے۔
۳۱	ہندوستانی کہاوتیں	ولیم ہنٹر	۱۸۰۲ء	اُردو	
۳۲	ہندوستانی میں مستعمل عربی و فارسی الفاظ کا انتخاب		۱۸۰۲ء	اُردو	
۳۳	داستان امیر حمزہ	خلیل علیخاں اشک	۱۸۰۲ء	اُردو	
۳۴	حکایات متفرقات		۱۸۰۲ء	نامعلوم	
۳۵	مثنوی (میر حسن)	میر حسن	۱۸۰۲ء	اُردو	یہ ۱۸۰۵ء میں دوبارہ شائع ہوئی۔
۳۶	The Hindee Ortoepigrathical Ultimatum (شکنتلا)	کاظم علی جواںؔ	۱۸۰۴ء	رومن	اس کے کچھ حصے ۱۸۰۲ء میں ''ہندی مینوئل'' میں شامل تھے۔ پوری کتاب گلکرسٹ نے رومن خط میں اسی نام سے شائع کی۔ (نوٹ:- ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مرتب کر کے لاہور (۱۹۶۴ء) سے شائع کی۔

٣٧	مذہب عشق (گل بکاؤلی)	نہال چند لاہوری	١٨٠٤ء	اُردو	اس کا چوتھا ایڈیشن غلام اکبر نے مرتب کیا تھا جسے ١٨٥١ء میں شائع کیا گیا۔ دوسرا اور تیسرا ایڈیشن افسوس اور روبک کی نظر ثانی کے بعد شائع ہوا۔
٣٨	ہدایت الاسلام (پہلی جلد)	امانت اللہ شیدا	١٨٠٤ء	اُردو	
٣٩	A New Theory and Prospectus of Persian Verb	گلکرسٹ	١٨٠٤ء	رومن	گلکرسٹ نے اس کا پہلا ایڈیشن ١٨٠١ء میں نجی طور پر شائع کیا تھا۔
٤٠	آرائش محفل (قصہ حاتم طائی)	حیدر بخش حیدری	١٨٠٤ء	اُردو	یہ ١٨٤٥ء، ١٨٤٧ء، ١٨٦٣ء اور ١٨٧٣ء میں بھی شائع ہوئی۔
٤١	سنگھاسن بتیسی	کاظم علی جواںؔ	١٨٠٥ء	ناگری	ترجمے میں للو لال نے مدد کی تھی چنانچہ سرورق پران کا نام بھی درج تھا لیکن ایف.ای.کی (F.E. Keay) نے صرف للولال ہی کو اس کا مصنف قرار دیا جو کسی طرح بھی درست نہیں
٤٢	بے تال پچیسی	مظہر علی خاں ولا	١٨٠٥ء	ناگری، اُردو	اس کی ترتیب میں بھی للو لال نے ولا کی معاونت کی تھی چنانچہ بحیثیت مرتب ان کا نام بھی سرورق پر درج تھا لیکن ایف.ای.کی (F.E. Keay) نے صرف للو لال ہی کو اس کا واحد مصنف قرار دیا

۴۳	خردافروز	حفیظ الدین	۱۸۰۵ء	اُردو	اس کا دوسرا ایڈیشن روبک نے ۱۸۱۵ء میں تصحیح اور مقدمے کے ساتھ شائع کیا۔
۴۴	عہدنامہ جدید	مرزا محمد فطرتؔ	۱۸۰۵ء	اُردو	یہ "The New Testament" کا ترجمہ ہے، جسے ہنٹر نے تصحیح کے بعد شائع کیا تھا۔
۴۵	گنج خوبی یا اخلاق محسنی	میرامن	۱۸۰۵ء	ناگری	دوسرا ایڈیشن اُردو رسم الخط میں بمبئی سے ۱۸۷۵ء میں شائع ہوا۔
۴۶	Dictionary	مارکن نوش	۱۸۰۸ء	رومن، اُردو	
۴۷	آرائش محفل	شیر علی افسوسؔ	۱۸۰۸ء	اُردو	سال تکمیل ۱۸۰۵ء
۴۸	Hidoostanee Dictionary	ولیم ٹیلر	۱۸۰۸ء	رومن	
۴۹	گرامر کے سوالات	م-ن	۱۸۰۸ء	رومن، اُردو	یہ بطور خاص کالج کے نصاب کے پیش نظر لکھی گئی تھی۔
۵۰	Hindoostanee Engligh Dictionary	ولیم ہنٹر	۱۸۰۸ء	رومن، اُردو	
۵۱	دلچسپ کہانیاں	گلیڈون	۱۸۰۸ء	رومن	اسے بعد میں ناگری رسم الخط میں بھی شائع کیا گیا تھا۔
۵۲	راج نیتی	للولال	۱۸۰۹ء	ناگری	
۵۳	بہاری ست سی یالال چندریکا	للولال	۱۸۰۹ء	ناگری	بہاری ست سی کی تشریح
۵۴	Hindi Persian Vocbulary (ہندی فارسی لفظوں کا ترجمہ)	سدل مسر	۱۸۰۹ء	اُردو، ناگری	اس پر سدل مسر کو پچاس روپے کا انعام ملا تھا۔

۵۵	پریم ساگر	للولال	۱۸۱۰ء	ناگری	اسکے کچھ حصے ۱۸۰۳ء میں سری بھاگوت کے نام سے شائع ہوئے تھے۔
۵۶	The English and Hidoostanee Dictionary with Grammer Prifixed	تھامس روبک	۱۸۱۰ء	رومن	یہ پہلی مرتبہ ۱۸۰۹ء میں ایڈنبرا سے شائع ہوئی تھی۔
۵۷	دیوانِ میرسوز	میرسوز	۱۸۱۰ء	اُردو	
۵۸	لطائف ہندی (بزبان ہندی)	للولال	۱۸۱۰ء	ناگری	
۵۹	لطائف ہندی (بزبان اُردو)	للولال	۱۸۱۰ء	اُردو	
۶۰	صرف اُردو (منظوم)	امانت اللہ شیدا	۱۸۱۰ء	اُردو	سال تصنیف ۱۸۰۶ء
۶۱	کلیاتِ سودا کا انتخاب	کاظم علی جواں اور مولوی محمد اسلم	۱۸۱۰ء	اُردو	
۶۲	انتخاب اخوان الصفا	مولوی اکرام علی	۱۸۱۱ء	اُردو	
۶۳	رام چرت	سدل مسر	۱۸۱۱ء	ناگری	تالیف ۱۸۰۶ء یہ ادھیاتم رامائن کا ترجمہ ہے۔
۶۴	کلیاتِ میر	مرتبہ جواں، ترنی چرن، طپش غلام اکبر اور مولوی محمد اکبر	۱۸۱۱ء	اُردو	یہ ٹیلر کے زیر نگرانی مرتب ہوا تھا۔
۶۵	English and Hindoostanee Naval Dictionary of Technical Words and Phrases	تھامس روبک	۱۸۱۱ء	رومن، اُردو	اُردو ادب کے مؤرخین نے اس کا نام ''لغت جہاز رانی'' لکھا ہے۔

٦٦	خلاصۃ الحساب	تارنی چرن متر	۱۸۱۱ء	اُردو	
٦٧	برج بھاشا کے قواعد	للولال	۱۸۱۱ء	اُردو، ناگری	یہ انڈیا گزٹ پریس میں طبع ہوئی تھی۔
٦٨	کثیر الفواید	للولال	۱۸۱۲ء	اُردو	ہندوستانی، فارسی اور پنجابی گردانیں
٦٩	English and Hidoostanee Exercises	تھامسن روبک	۱۸۱۲ء	رومن، اُردو	دو جلدوں میں
٧٠	ترجمۂ گلستان	لالہ کاشی راج	۱۸۱۲ء	گرمکھی	بزبان پنجابی
٧١	ہندی کہاوتیں		۱۸۱۲ء	اُردو	
٧٢	گل مغفرت	حیدر بخش حیدری	۱۸۱۲ء	اُردو	
٧٣	بارہ ماسا (دستور بند)	کاظم علی جواںؔ	۱۸۱۲ء	اُردو	یہ ۱۸۰۳ء میں مکمل ہو چکی تھی۔
٧٤	A Punjabi Dictionary	لالہ کاشی راج	۱۸۱۲ء	گرمکھی	لفظوں کا تلفظ ناگری میں ہے۔
٧٥	پورش پریکچھا	ترنی چرن	۱۸۱۲ء	ناگری	
٧٦	پریم ساگر کی لغت	ولیم پرایس	۱۸۱۴ء	ناگری	
٧٧	کھڑی بولی اور انگلش کی لغت	ولیم پرایس	۱۸۱۴ء	ناگری، رومن	
٧٨	Collection of Oriental Proverbs	تھامسن روبک	۱۸۱٦ء	اُردو	
٧٩	سبھا بلاس	للولال	۱۸۱۷ء	ناگری	پرایس نے ۱۸۲۸ء میں اسے دوبارہ مرتب کیا تھا۔
٨٠	Annals of Fort William College	تھامس روبک	۱۸۱۹ء	رومن	
٨١	نیتی کتھا یا حکایت نصیحت آموز (جلد اوّل)	ترنی چرن	۱۸۱۹ء	اُردو	
٨٢	نیتی کتھا یا حکایت نصیحت آموز (جلد دوم)	ترنی چرن	۱۸۲۰ء	اُردو	

۸۳	چھتر سال	للولال	۱۸۲۱ء	ناگری	پرایس نے اسے دوبارہ مرتب کر کے ۱۸۰۲ء میں شائع کیا تھا۔ (سنہ غلط چھپا ہے)
۸۴	افعال فارسی و اُردو	تھامس روبک	۱۸۲۴ء	رومن، اُردو	اس کی ترتیب کی ابتداء ہنٹر نے کی تھی۔
۸۵	Hindee English Dictionary	گنگا پرشاد شکل	۱۸۲۶ء	ناگری، رومن	اس کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۲۷ء میں بھی طبع ہوا تھا۔
۸۶	Hindoostanee Grammer	ڈبلیوٹیس	۱۸۲۷ء	رومن، اُردو	
۸۷	An Introduction of the Hindoostanee Language	ڈبلیوٹیس	۱۸۲۷ء	رومن	۱۸۴۱ء اور ۱۸۴۲ء میں بھی اسے شائع کیا گیا۔
۸۸	Hindee and Hindoostanee Selection (دوجلدوں میں)	ولیم پرایس اور تارنی چرن متر	۱۸۲۷ء	اُردو	
۸۹	چھتر پرکاش	للولال	۱۸۲۹ء	ناگری	اسے ۱۹۰۳ء میں بنارس میں شائع کیا گیا۔
۹۰	Polyglot Munshi	دیوی پرشاد رائے	۱۸۴۱ء	رومن	
۹۱	ہندی مثنوی	للولال	س-ن	ناگری	شعرائے ہندی کی نظموں کا انتخاب۔
۹۲	ہندی اسٹوری کا ترجمہ پنجابی (دوجلدوں میں)	لالہ کاشی راج	س-ن	گرمکھی	سال ترجمہ ۱۸۱۱ء
۹۳	A Persian Dictionary (برہان قاطن)	تھامس روبک	س-ن	اُردو، رومن	
۹۴	A Complete Hindoostanee and English Dictionary	تھامس روبک	س-ن	رومن، اُردو	

حسب ذیل کتابیں کالج کی جانب سے شائع نہیں ہوسکیں لیکن ان میں بعض کتابیں کسی اِدارے کی طرف سے یا ذاتی طور پر شائع ہوچکی ہیں جن کی نشاندہی کیفیت کے خانے میں کردی گئی ہے۔

نمبر شمار	نام کتاب	مؤلف	سال تصنیف	رسم الخط	کیفیت
۱	مہروماہ	حیدربخش حیدری	۱۸۰۰ء	اُردو	
۲	قصہ لیلیٰ مجنوں	حیدربخش حیدری	۱۸۰۱ء	اُردو	
۳	گلشن ہند	مرزاعلی لطفؔ	۱۸۰۱ء	اُردو	اسے انجمن ترقی اُردو ہند حیدر آباد نے پہلی مرتبہ ۱۹۰۵ء میں شائع کیا تھا۔
۴	مادھونل اور کام کندلا	مظہر علی خاں ولاؔ	۱۸۰۱ء	اُردو	ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ۱۹۶۵ء میں اُردو دنیا کراچی سے اسے شائع کردیا ہے۔
۵	ہفت گلشن	مظہر علی خاں ولاؔ	۱۸۰۱ء	اُردو	اسے بھی عبادت بریلوی نے ۱۹۶۴ء میں کراچی سے شائع کیا ہے۔
۶	بہادر دانش	مرزا جان طپشؔ	۱۸۰۱ء		یہ پہلی مرتبہ ۱۸۳۹ء میں اور دوسری مرتبہ ۱۸۴۵ء میں شائع ہو چکی ہے۔ لیکن کالج کی طرف سے یہ شائع نہیں ہوئی تھی۔
۷	قصۂ فرعون	محمد بخش	۱۸۰۳ء	اُردو	
۸	جامع القوانین	حیدربخش حیدری	۱۸۰۳ء	اُردو	
۹	باغ سخن	مرزا مغل نشاں	۱۸۰۳ء	اُردو	
۱۰	حسن وعشق (گل وہرمز)	غلام حیدر عزتؔ	۱۸۰۳ء	اُردو	
۱۱	بحرعشق یا سیف الملوک	منصور علی	۱۸۰۳ء	اُردو	
۱۲	کلیات سودا (تین جلدوں میں)	مرتبہ شیر علی افسوسؔ	۱۸۰۳ء	اُردو	
۱۳	گلشن ہند	باسط خاں	۱۸۰۳ء	اُردو	اس میں ''گل وصنوبر'' بھی شامل ہے۔ چنانچہ کالج کی کارروائیوں میں اس کا نام گل وصنوبر ہی لکھا ہے۔
۱۴	الف لیلہ	شاکر علی	۱۸۰۳ء	اُردو	

۱۵	تواریخ بنگالہ	غلام اکبر	۱۸۰۳ء	اُردو	
۱۶	تواریخ عالمگیری	محمد عمر	۱۸۰۳ء	اُردو	
۱۷	تواریخ تیموری	تصدق حسین	۱۸۰۳ء	اُردو	
۱۸	تواریخ سلاطین	غلام شاہ بھیک	۱۸۰۳ء	اُردو	
۱۹	قصۂ دل وحسن	غلام شاہ بھیک	۱۸۰۳ء	اُردو	
۲۰	اخلاق النبی	غلام اشرف	۱۸۰۳ء	اُردو	
۲۱	کلیات ولیؔ	م-ن	۱۸۰۳ء	اُردو	
۲۲	دومجلس	شیخ محمد بخش	۱۸۰۳ء	اُردو	
۲۳	درمجالس	غلام سبحان	۱۸۰۳ء	اُردو	
۲۴	مثنوی کلکتہ معہ قصہ بلند اختر	نورخاں	۱۸۰۴ء	اُردو	
۲۵	قصہ رضوان شاہ (نگارخانہ چین)	خلیل علیخاں اشکؔ	۱۸۰۴ء	اُردو	ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اسے بھی پاکستان سے شائع کر دیا ہے۔
۲۶	گلزاردانش	حیدربخش حیدری	۱۸۰۴ء	اُردو	ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اسے بھی شائع کردیا ہے۔
۲۷	چشمہ فیض (پندنامہ فریدالدین عطار)	معین الدین فیضؔ	۱۸۰۴ء	اُردو	منظوم
۲۸	ہدایت الاسلام (جلد دوم)	امانت اللہ شیداؔ	۱۸۰۴ء	اُردو	
۲۹	ترجمہ قرآن شریف (۱۵) (دوجلدوں میں)	بہادرعلی، شیداغوث علی، کاظم علی جواںؔ	۱۸۰۴ء	اُردو	اس کے کچھ حصے ۱۸۰۴ء میں طبع ہو چکے تھے لیکن ارباب کالج نے اس کی اشاعت کو مناسب نہ سمجھتے ہوئے طبع شدہ اجزاء ضبط کر لئے۔
۳۰	جامع الاخلاق	امانت اللہ شیداؔ	۱۸۰۵ء	اُردو	غلام اکبر نے اسے دوبارہ مرتب کر کے ۱۸۴۸ء میں کلکتہ سے شائع کیا۔
۳۱	انتخاب سلطانیہ	خلیل علیخاں اشکؔ	۱۸۰۵ء	اُردو	
۳۲	ترجمہ تاریخ شیرشاہی	مظہرعلی خان ولاؔ	۱۸۰۵ء	اُردو	یہ عباس خاں لکبور سروانی کی فارسی تصنیف ''تحفہ اکبر شاہی'' تیسرے طبقے کا ترجمہ ہے۔

۳۳	تاریخ آشام (آسام)	بہادر علی حسینی	۱۸۰۵ء	اُردو	ولی احمد شہاب الدین طالش کی تاریخ کا ترجمہ
۳۴	تاریخ بہمنی (تاریخ فرشتہ)	کاظم علی جوآں	۱۸۰۷ء	اُردو	
۳۵	اقبال نامہ	سید بخشش علی	۱۸۰۹ء	اُردو	
۳۶	افسانہ جان ودل (چہار باغ)	کھیم نارائن رند	۱۸۰۹ء	اُردو	
۳۷	تاریخ نادری	حیدر بخش حیدری	۱۸۰۹ء	اُردو	
۳۸	ہفت پیکر (منظوم)	حیدر بخش حیدری	۱۸۰۹ء	اُردو	
۳۹	گلشن اخلاق	سید علی جعفری	۱۸۰۹ء	اُردو	
۴۰	جہاں گیر شاہی	مظہر علی خاں ولا	۱۸۰۹ء	اُردو	
۴۱	کتاب واقعات اکبر	خلیل علیخاں اشک	۱۸۰۹ء	اُردو	
۴۲	بہار عشق	مولوی نور علی	۱۸۱۰ء	اُردو	یہ نل دمن کا ترجمہ ہے۔
۴۳	منتخب الفوائد	خلیل علیخاں اشک	۱۸۱۱ء	اُردو	
۴۴	دیوان طپش	مرزا جان طپش	۱۸۱۱ء	اُردو	
۴۵	شاہ نامہ ہند (شہنشاہ ہندی)	محمد علی	۱۸۱۱ء	اُردو	یہ توکل بیگ کی فارسی تصنیف ''شمشیر خانی'' کا اُردو ترجمہ ہے۔
۴۶	چار گلشن	بنی نارائن	۱۸۱۱ء	اُردو	ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اسے ۱۹۶۹ء میں زیور طباعت سے آراستہ کردیا ہے۔
۴۷	دیوان جہاں	بنی نارائن	۱۸۱۲ء	اُردو	۱۸۵۹ء میں کلیم الدین احمد نے اسے پٹنہ سے شائع کر دیا ہے۔
۴۸	بدیا درپن	مرزائی بیگ	۱۸۱۶ء	ناگری	
۴۹	تفریح طبع	بنی نارائن	۱۸۱۷ء	اُردو	مملوکہ ڈاکٹر حنیف نقوی
۵۰	مادھو بلاس (منظوم)	للولال کوی	۱۸۱۷ء	ناگری	
۵۱	نو بہار	بنی نارائن	۱۸۲۴ء	اُردو	
۵۲	ضرب الامثال	م-ن	س-ن	اُردو	
۵۳	گل بکاؤلی	غلام اکبر	س-ن	اُردو	

اُردو اَدب کے مؤرخین فورٹ ولیم کالج بارے بہت سے سوالات کرتے چلے آئے ہیں۔ مثلاً یہ کہ اُردو اَدب کی تاریخ میں فورٹ ولیم کالج کی کیا اہمیت ہے؟ کیا یہ کالج ہمارے اَدب کے تدریجی ارتقاء کی ایک کڑی ہے؟ یا پھر ہماری اَدبی روایت کے تسلسل پہ حادثاتی طور پر نمودار ہونے والا ایک جزیرہ ہے؟ اور کیا اس کالج کی اسلوبیاتی روایت کے اثرات اُردو نثر پر مرتب ہو سکے تھے یا نہیں؟ اس قسم کے اور بھی بیشمار سوال ہیں جو کالج کے بارے میں گزشتہ دو صدیوں سے مسلسل کئے جاتے رہے ہیں۔ ان سب سوالوں کے جواب میں ہم صرف اس حقیقت کے اظہار پر اکتفا کرتے ہیں کہ فورٹ ولیم کالج کے روپ میں ہماری اَدبی تاریخ کی روایت موجود ہے۔ فورٹ ولیم کالج میں نثر کا تجربہ ہوائی نہیں تھا اور نہ ہی یہ روایت پچھلے دور سے یکسر کٹا ہوا تھا۔ نثر کے اسلوب کا نیا تجربہ جو فورٹ ولیم کالج کی شناخت بن گیا تھا، ۱۸۰۰ء کے آس پاس کی اَدبی فضا، اسلوب، بول چال کے معیار اور ان تبدیلیوں کا مظہر ہے جو تھکی ماندہ اُردو نثر ایک نئی زندگی کے لئے شروع کرنے والی تھی۔ اس دور میں اگرچہ مرصع و مسجع نثر کا اسلوب قبول عام کا درجہ رکھتا تھا اور تہذیبی سطح پر بھی اس اسلوب کو معیار کا درجہ حاصل تھا، مگر اس عہد میں سلیس اسلوب کی ایک دوسری شکل بھی زیرِ سطح پیدا ہو رہی تھی اور یہ زیرِ سطح شکل آہستہ آہستہ اپنا وجود بنانے میں مصروف تھی۔ فورٹ ولیم کالج کے اسلوب کے اس منظر میں اس سادہ و سلیس نثر کے خاموش کردار کا جائزہ لینے کی بھی ضرورت ہے تاکہ اس نثر کے پس منظر میں فورٹ ولیم کالج سے بننے والی روایت کا تعین کیا جا سکے۔

فورٹ ولیم کالج کی شکل میں اُنیسویں صدی کے آغاز میں اُردو نثر کے ان تمام امکانات کو محفوظ کر دیا گیا ہے جو اَدبی منظر کے عقب میں موجود تھے اور صرف دریافت ہونے والے تھے۔

''مہر افروز دلبر''، ''عجائب القصص'' اور ''نو آئین ہندی'' یعنی ''قصہ یوسف ملک وگیتی افروز'' ایسی کتابیں ہیں جو بالترتیب ۱۷۵۲ء، ۹۱-۱۷۹۰ء اور ۹۵-۱۷۹۴ء میں تصنیف ہو چکی تھیں۔ آخری دو کتابیں اٹھارویں صدی کی آخری دہائی میں لکھی گئی تھیں۔ ان کتابوں کا صاف، سلیس اور ہموار اسلوب اس بات کی شہادت دیتا ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے قریبی عہد میں وہ نثر اپنی شکل بنا چکی تھی جس کے لئے شعبۂ ہندوستانی کا پروفیسر گلکرسٹ بے حد متجسس تھا۔

گلکرسٹ نے ۱۸۰۱ء میں جس اسلوب کی بنیاد رکھتی تھی۔ شاہ عالم ثانی نے اس سے دس برس پیشتر اسی قسم کے اسلوب کو بنیاد قرار دے کر ''عجائب القصص'' تصنیف کی تھی۔ شاہ عالم ثانی نے ''عجائب القصص'' میں اپنے نثری منصوبے کا ذکر کرتے ہوئے یہ لکھا تھا کہ اس قصے میں کوئی لفظ غیر مانوس اور خلاف روزمرہ محارہ نہ ہوگا۔ عام فہم اور خاص پسند ہوگا۔ لسانی موانست، سلاست اور پُر معنی اسلوب کے اسی تصور کے ساتھ فورٹ ولیم کالج میں ایک نئے نثری تجربے کا آغاز کیا گیا تھا۔

شاہ عالم ثانی نے ۹۱-۱۷۹۰ء میں ''عجائب القصص'' کی صورت میں اسلوب کو جو تجربہ کیا تھا، وہ لال قلعہ کی چار دیواری یا صرف گرد و نواح تک ہی محدود نہ تھا۔ اس قسم کے اسلوب کے تجربہ شمالی ہند کے اَدبی منظر نامہ میں ظاہر ہونے لگا تھا۔ مہر چند کھتری لاہوری کی ''نو آئین ہندی'' یا ''قصہ یوسف ملک وگیتی افروز'' اس سلوب کو مزید آگے بڑھاتا ہے۔ اس میں سادگی، سلاست، لسانی موانست اور تہذیبی تجربے کی سطح مزید بلند ہوتی ہے۔

اٹھارویں صدی کی آخری دہائی میں ''عجائب القصص'' اور ''قصہ ملک محمد وگیتی'' جیسی اہم کتابوں کا وجود اس بات کا ثبوت ہے کہ فورٹ ولیم کالج کی نثر سے پہلے سادہ، سلیس اور قابل فہم اسلوب کی نثر شمالی ہند کے اَدبی تجربہ کا حصہ بن چکی تھی۔ ان داستانوں کی نثر تخلیقی تجربہ کی سطح کو چھو رہی تھی۔ مگر اس نثر کا ایک مسئلہ تو یہ ہے کہ اس کے نمونے محدود تعداد میں مل سکے ہیں اور دوسرا یہ کہ یہ کتابیں طویل اَدوار تک تاریخ کے اندھیروں میں ان مہربان ہاتھوں کی منتظر رہی ہیں جو زمانوں کی گرد جھاڑ کر ان کو نئی زندگی دوبارہ عطا کریں۔

اٹھارویں صدی کے اختتامی منظر میں ان نمونوں کی موجودگی فورٹ ولیم کالج کے پس منظر میں اپنا کردار ادا کرتی ہے۔ ان حقائق کی موجودگی میں یہ کہنا اب مشکل نہیں ہے کہ فورٹ ولیم کالج کی نثر اور اسلوب اُردو اَدب کے تدریجی ارتقاء کی روایت کا ایک حصہ ہے۔

فورٹ ولیم کالج کی نثری خدمات کے ساتھ کچھ ایسے مفروضات اور تصورات بھی وابستہ ہیں جو کالج کی تاریخی حیثیت کا تعین کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ان تصورات میں سے ایک عام تصور یہ ہے کہ نثر کی ڈھیر ساری کتابوں کی تالیف، ترجمے یا تصنیف کے بعد بھی ہندوستان میں مدت دراز تک اُردو نثر فورٹ ولیم کالج کی نثر کے ساتھ روایت کا سلسلہ نہ جوڑ سکی۔ یا یہ کہ فورٹ ولیم کالج کی اُردو نثر اجنبی حکمرانوں کی طرح تادیر ہندوستانی روایت کے لئے اجنبی ہی رہی۔ اس نثر کے ساتھ اس دور کے اَدیبوں کا براہِ راست رشتہ قائم نہ ہو سکا۔ اسی لئے فورٹ ولیم کالج کو ''اُردو نثر کا جزیزہ'' کہا جا سکتا ہے۔ اسی طرح سے یہ خیال کلکتہ کے غیر ملکی حکمرانوں کی منصوبہ بندی کے تحت پیدا ہونے والی اُردو نثر اپنے عہد سے مربوط نہ ہو سکی۔ کالج سے باہر کی اُردو نثر، اسلوب کی ان تبدیلیوں کا اظہار کرنے سے قاصر رہی کہ جو تبدیلیاں فورٹ ولیم کالج کی حدود کے اندر ہو رہی تھیں، چنانچہ مسئلہ یہ بنا کہ کالج سے باہر کی دنیا میں تبدیلی کا عمل کیوں شروع نہ ہو سکا؟

اس مسئلہ کا ایک رُخ تو یہ ہے کہ کسی بھی معاشرے میں اَدبی تجربے کی دو سطحیں بالعموم دیکھی جا سکتی ہیں۔ پہلی سطح پر تجربہ انفرادی سطح سے متعلق ہوتا ہے، یہ تجربہ فرد کی منفرد سوچ کا نتیجہ سمجھا جا سکتا ہے جس میں اس کی ذات زیادہ سے زیادہ تعلق رکھتی ہے۔ دوسری سطح پر تجربہ کی اجتماعی سطح ملتی ہے جہاں کوئی تجربہ فرد سے پھیلتا ہوا کسی عہد کا مشترکہ تجربہ بن جاتا ہے۔ جہاں مشترکہ تخلیقی اظہار ملتا ہے۔ اب دیکھئے کہ فورٹ ولیم کالج کی نثر کا تجربہ انفرادی نہیں ہے کیونکہ اس میں اس دور کے اَدیبوں کی اپنی ذاتی تخلیقی سعی شامل نہیں ہے۔ فورٹ ولیم کالج میں تجربہ کی ایک تیسری سطح قائم ہوتی ہے اور یہ سطح تجربہ کی منصوبہ بندی سے متعلق ہے۔ کالج کے مخصوص تدریسی ماحول کے ایک خاص دور میں ایک خاص قسم کی نثر کا تجربہ کیا گیا جس کا ہدایت نامہ گلکرسٹ کا مرتب کردہ تھا۔ کالج کے اندر کی دنیا میں یہ تجربہ کامیابی سے کیا گیا۔ کالج سے شائع ہونے والی کتابیں کالج کے اندر ہی رہیں۔ ان گراں قدر قیمت کتابوں کی خرید ہندوستانی معاشرے کی قوت سے بہت بلند تھی اور پھر کتب فروشی کے جدید نظام کی عدم موجودگی میں ان کتب کی اشاعت اور پھیلاؤ کا سلسلہ بھی محدود رہا۔ ان ہی وجوہات کی بناء پر کالج سے باہر کی اُردو نثر مدت تک کالج کے تجربات سے مناسب طور پر آشنا نہ ہو سکی چونکہ فورٹ ولیم کالج کے اسلوب کا تجربہ اجتماعی تجربہ کا حصہ نہ بن

سکا۔ اس لئے اُردو نثر اپنے مخصوص اسالیب کے ساتھ رواں دواں رہی۔ کالج کے تجربہ میں شریک ہونے کے لئے ابھی معاشرتی عمل میں تبدیلیوں کے مراحل طے ہونے باقی تھے اور معاشرے کے اندر ایسی ضروریات کا پیدا ہونا ضروری تھا جو کالج نثری اسلوب کے ساتھ ہم آہنگ ہو سکیں اور ایسی صورتحال پیدا ہونے میں ابھی عرصہ درکار تھا۔

فورٹ ولیم کالج کی میراث کالج میں پیدا ہونے والا وہ صاف ستھرا، آسان، سلیس اور مانوس قسم کا اسلوب تھا جو کالج کے منشیوں کی سعی پیہم سے پیدا ہوا تھا۔ فورٹ ولیم کالج کی بدولت اُردو اَدب کو باغ و بہار کا زندہ اسلوب ملا جسے خود گلکرسٹ نے ''کلاسیکی لطافت'' کے اسلوب سے تعبیر کیا تھا۔

گلکرسٹ کی کوششوں سے اُردو نثر کا جو اسلوب قائم ہوا، اس سے شاعری کے مقابلہ میں نثر کے منفرد اور جداگانہ اسلوب کا تعین کیا گیا۔ فورٹ ولیم کالج کے اَدیبوں نے اس خاص اسلوبیاتی فضا میں پہلی بار حدِ فاصل کھینچ کر نثر کے اپنے مقاصد کا اعلان کیا۔ اس نثر کی شرط ابلاغ تھا۔ فورٹ ولیم کالج نے اُردو اُردو نثر سے مسجع اور مقفع قسم کے اس اسلوب کے خاتمے کا اعلان بھی کیا جس کی مثال ''نوطرز مرصع'' کی نثر بن گئی تھی۔ ''باغ و بہار'' کے نئے اسلوب نے ''نوطرز مرصع'' کے مثالی اسلوب کی ہمیشہ کے لئے تنسیخ کر دی تھی۔ اُردو نثر کی تاریخ میں یہ ایک انقلابی واقعہ تھا۔

اَٹھارویں صدی کے آس پاس اُردو نثر، اس لفظی بے معنویت کے سفر سے تھک ہار جاتی ہے۔ فورٹ ولیم کالج سے اُردو نثر بے معنویت سے معنویت کی طرف مجموعی طور پر اپنا سفر شروع کرتی ہے۔ کالج کا مقصد و منشا خواہ کچھ بھی کیوں نہ ہو، فورٹ ولیم کالج سے معنویت کا یہ خاموش سفر شروع ضرور ہو جاتا ہے۔

فورٹ ولیم کالج نے ہمارے اَدب کے اس کلاسیکی مفروضے کی مکمل طور پر عملی شکل میں تردید کی کہ بول چال کی نثر کتابی نثر بننے کا حق نہیں رکھتی۔ اس مفروضے کی تنسیخ کے ساتھ ہی اُردو نثر کے اسالیب کے لئے وسیع مکانات کی دنیا روشن ہو گئی اور نثر میں نئے تجربات کے لئے زمین ہموار ہو گئی۔ اس سلسلہ میں داستانی اَدب کے بہت سے تراجم نے مستقبل کے لئے داستانی اسلوب کا دروازہ وا کر دیا۔ آنے والے داستان نگاروں کے سامنے باغ و بہار، آرائش محفل اور تو تا کہانی کی اسلوب اور ان کی داخلی فضا ایک نمونہ کی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔

فورٹ ولیم کالج کی میراث میں ترجموں کی ایک بڑی تعداد بھی شامل ہے۔ اُردو اَدب کی تاریخ میں یہ پہلا موقع تھا کہ ترجمے کا کام باقاعدہ طور پر شروع ہوا اور بقول پروفیسر وقار عظیم اُردو میں پہلی مرتبہ ایک اُردو میں پہلی مرتبہ ایک وسیع پیمانے پر ایک منظم اور باضابطہ انداز میں تصنیف و تالیف کے مقابلہ میں ترجمے کی اہمیت واضح ہوئی اور ترجموں کی ان منظم مساعی نے اُردو ترجمے کی ایک ایسی روایت کا آغاز کیا، جس سے آگے آنے والوں نے اپنی شمعیں روشن کیں۔ اُردو نثر کی تاریخ میں دوسری زبانوں سے ترجمہ کرنے کی جتنی تحریکیں اُنیسویں صدی اور بیسویں صدی میں شروع کی گئیں ان سب کی زندگی میں فورٹ ولیم کالج کی اس روایت کی دھڑکن سنائی دیتی ہے۔

یہ فورٹ ولیم کالج کی نثر تھی جس نے تخلیقی یا غیر تخلیقی سطح پر اسلوب کے بنیادی سانچے فراہم کئے تھے۔ اگرچہ کالج میں بنیادی کام ترجمہ کا ہوا تھا مگر مترجمین نے اس کام کو نثر کے تخلیقی مقام کا درجہ عطا کرنے کی سعی کی تھی۔ اس کے بعد اسلوبِ نثر میں فورٹ ولیم کالج ہی کی نمونہ سازی کے مطابق مستقبل کے نثری اسلوب استوار ہوتے ہیں۔ دلی کالج (۱۸۲۶ء) کے نثری اسالیب کا ابتدائیہ فورٹ ولیم ہی میں تشکیل دیا گیا تھا۔

حوالہ جات

۱۔ Alfred Lyall, The Rise and Expansion of the British Dominion (Dehli, Oriental Books, 1973) P. 136

۲۔ Philip Lawson,The East India Company(London:Longman,1994) P106

۳۔ تبسّم کاشمیری، ڈاکٹر، اُردو اَدب کی مختصر تاریخ ابتداء سے ۱۸۵۷ء تک، لاہور: سنگِ میل پبلیکیشنز، ۲۰۰۳ء ص: ۴۷۸

۴۔ ایضاً ص: ۴۷۹

۵۔ رام بابو سکسینہ، مترجم محمد عسکری، مرزا، تاریخ اُردو اَدب، لاہور: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ص: ۴۲۶

۶۔ ایضاً ص: ۴۲۶

۷۔ نجم الاسلام، ڈاکٹر، فورٹ ولیم کالج، معالعات، حیدرآباد: اِدارۂ اُردو، ۱۹۹۰ء، ص: ۶۵

۸۔ ایضاً ص: ۶۸-۶۷ ۹۔ محمد عتیق صدیقی، گلکرسٹ اور اس کا عہد، دلی: انجمن ترقی اُردو، ۱۹۷۹ء، ص: ۸۵

۱۰۔ تبسّم کاشمیری، ڈاکٹر، اُردو اَدب کی مختصر تاریخ ابتداء سے ۱۸۵۷ء تک، ص: ۴۷۵

۱۱۔ ایضاً ص: ۴۸۱

۱۲۔ G.A.S. Ranking, "History of the College of Fort William College" Bengal Past and Present, Vol, VIII. January - June 1911, P. 5

۱۳۔ حسن اختر ملک، ڈاکٹر، تاریخ اُردو اَدب، لاہور: ابلاغ طبع دوم ترمیم شدہ، ۱۹۹۶ء، ص: ۳۱۷

۱۴۔ ایضاً ص: ۳۱۸ ۱۵۔ تبسّم کاشمیری، ڈاکٹر، اُردو اَدب کی مختصر تاریخ ابتداء سے ۱۸۵۷ء تک، ص: ۴۷۴

۱۶۔ حسن اختر ملک، ڈاکٹر، تاریخ اُردو اَدب، ص: ۳۱۸

۱۷۔ رام بابو سکسینہ، مترجم محمد عسکری، مرزا، تاریخ اُردو اَدب، ص: ۴۲۷

۱۸۔ تبسّم کاشمیری، ڈاکٹر، اُردو اَدب کی مختصر تاریخ ابتداء سے ۱۸۵۷ء تک، ص: ۴۷۵

۱۹۔ حسن اختر ملک، ڈاکٹر، تاریخ اُردو اَدب، ص: ۴۸۵

۲۰۔ تبسّم کاشمیری، ڈاکٹر، اُردو اَدب کی مختصر تاریخ ابتداء سے ۱۸۵۷ء تک، ص: ۴۷۱

۲۱۔ G.A.S. Ranking, History of the College of Fort William, P. 23

۲۲۔ Ibib, P. 23

۲۳۔ تبسّم کاشمیری، ڈاکٹر، اُردو اَدب کی مختصر تاریخ ابتداء سے ۱۸۵۷ء تک، ص: ۴۷۳

۲۴۔ ایضاً، ص: ۴۸۴

۲۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اُردو اَدب کی مختصر ترین تاریخ آغاز تا ۲۰۰۰ء، لاہور: سنگِ میل پبلیکیشنز، پچیسواں ایڈیشن، ۲۰۰۳، ص: ۲۹۱

۲۶۔ حسن اختر ملک، ڈاکٹر، تاریخ اُردو اَدب، ص: ۳۱۹-۳۱۸

۲۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اُردو اَدب کی مختصر ترین تاریخ آغاز تا ۲۰۰۰ء، ص: ۳۰۱

کتابیات

۱۔ تبسّم کاشمیری، ڈاکٹر، اُردو اَدب کی مختصر تاریخ ابتداء سے ۱۸۵۷ء تک، لاہور: سنگِ میل پبلیکیشنز، ۲۰۰۳

۲۔ حسن اختر ملک، ڈاکٹر، تاریخ اُردو اَدب، لاہور: ابلاغ، طبع دوم ترمیم شدہ، ۱۹۹۶

۳۔ رام بابو سکسینہ، مترجم محمد عسکری، مرزا، تاریخ اُردو اَدب، لاہور: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۲۹

۴۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اُردو اَدب کی مختصر ترین تاریخ آغاز تا ۲۰۰۰ء، لاہور: سنگِ میل پبلیکیشنز، پچیسواں ایڈیشن نظر ثانی و اضافہ شدہ ۲۰۰۳

۵۔ محمد عتیق صدیقی، گلکرسٹ اور اس کا عہد، دلی: انجمن ترقی اُردو، ۱۹۷۹ء

۶۔ نجم الاسلام، ڈاکٹر، فورٹ ولیم کالج، معالعات، حیدر آباد: اِدارۂ اُردو، ۱۹۹۰ء

۷۔ Alfred Lyall, The Rise and Expansion of the British Dominion, Dehli: Oriental Books, 1973

۸۔ Philip Lawson, The East India Company, London: Longman, 1994

انگریزی جرائد:

۱۔ G.A.S. Ranking, History of the College of Fort William, Bengal: Past and Present, Vol. VIII, January - June, 1911

ڈاکٹر محمد سفیان صفی

استاد شعبہ اردو،ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ

بیرونِ ہند اقبال کے اسفار: خطوط کی روشنی میں

Dr. Muhammad Sufyan Safi

Department of Urdu,Hazara Uninversity,Mansehra

Iqbal's Visits Outside of India:In the light of Letters

In 1905 Iqbal set off for England mainly for educational purposes and this pursuit led him further to Heidelberg (Germany) for PhD, till his return in July 3rd, 1908. He participated in the 2nd Round Table Conference (England) in 1931, which subsequently made him travel widely. On 22nd November, 1931 he came to Rome, on 1st December, 1931 to Alexandria and 5th December, 1931 to Jerusalem. Third Round Table Conference, in his presence, was held on 17th November 1932. In January 1933 he met Henri Bergson (the great French philosopher) in France, and set off for Spain and Kabul (on 23 October). This article is an account of his journeys in the light of his letters.

اقبال کو یورپ وایشیأ کے کئی ایک ممالک کا دورہ کرنے کا موقع ملا، جن میں برطانیہ،فرانس، جرمنی، اٹلی، روم، مصر، ہسپانیہ، فلسطین اور افغانستان شامل ہیں۔ یورپ جانے کی تحریک اقبال کو۱۹۰۴ء میں ہوئی جب سر عبدالقادر یورپ جانے لگے۔ انہوں نے شیخ عبدالقادر سے کہا کہ میں بھی بھائی کو لکھتا ہوں اگر وہ بندوبست کر سکے تو آپ کے جانے کے بعد ایک سال کے اندر اندر وہاں پہنچ جاؤں گا۔ [(۱)] یورپ کا پہلا سفر تو حصولِ تعلیم کے لئے تھا جس میں آپ نے جرمنی کی میونخ یونیورسٹی سے نہ صرف ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی بلکہ اپنے عہد کی نابغہ ٔروزگار علمی وادبی شخصیات سے ملاقاتیں کیں۔ دوسری مرتبہ ۲۳ سال بعد ۱۹۳۱ء میں انہوں نے دوسری گول میز کانفرنس میں شرکت کی غرض سے یورپ کا سفر کیا۔ دوسری اور تیسری گول میز کانفرنس کے موقع پر اقبال کو ہسپانیہ، مصر، روم اور بیت المقدس کی سیاحت کا موقع بھی میسر آیا۔

اسلامی فلسفہ وتصوف کے کسی موضوع پر ڈاکٹریٹ کرنے کی ترغیب تو ممکن ہے انہیں آرنلڈ نے دی ہو لیکن بیرسٹری کرنے کا ارادہ غالباً ان کا اپنا تھا۔ سید میر حسن سے تحقیق کے معاملے میں مشورے بھی کئے۔ آخر کار وہ اپنے ماں باپ اور بھائی سے رخصت ہو کر لاہور پہنچے۔ اقبال کے لاہور سے لندن تک سفر کی تفصیل ان کی تحریروں اور احباب کے مضامین میں ملتی ہے۔

اقبال یکم ستمبر ۱۹۰۵ء کی رات کو لاہور سے دہلی روانہ ہوئے۔ احباب میں نیرنگؔ اور شیخ محمد اکرام انہیں رخصت کرنے کے لئے دہلی تک ساتھ گئے۔ گاڑی ۲ ستمبر ۱۹۰۵ء کی صبح دہلی پہنچی۔ اسٹیشن پر خواجہ حسن نظامی اور منشی نذر محمد استقبال کے لئے موجود تھے۔ ریل سے اتر کر پہلے منشی نذر محمد کے گھر میں تھوڑی دیر آرام کیا۔ پھر تمام احباب کے ساتھ نظام الدین اولیاؒء کی درگاہ کی طرف روانہ ہوئے۔ اقبال نے عالمِ تنہائی میں تربت کے سرہانے بیٹھ کر اپنی نظم ''التجائے مسافر'' پڑھی۔ بعد میں دوستوں کے اصرار پر وہی نظم صحن میں بیٹھ کر مزار کی طرف منہ کر کے دوبارہ پڑھی۔ دہلی میں ایک روز قیام کے بعد ۳ ستمبر کی صبح کو میر نیرنگؔ، شیخ محمد اکرام اور باقی دوستوں سے دہلی میں رخصت ہو کر بمبئی کے لئے روانہ ہوئے۔ اقبال تین روز بمبئی میں ٹھہرنے کے بعد ۷ ستمبر ۱۹۰۵ء کو دو بجے دوپہر جہاز پر سوار ہوئے۔ لالہ دھنپت رام وکیل اور ان کے ایک دوست جو اتفاق سے اس وقت بمبئی میں تھے، انہیں رخصت کرنے کے لئے گھاٹ پر گئے۔(۲) اقبال نے سفر نامۂ انگلستان کی تمام تفصیلات مولوی انشاءاللہ مدیر 'اخبار وطن' کے نام اپنے دو خطوط محررہ ۱۲ ستمبر ۱۹۰۵ء از عدن اور ۲۵ نومبر ۱۹۰۵ء از کیمبرج، کے ذریعے ارسال کر دیں۔ دونوں خطوط اخبار وطن میں شائع ہوئے۔(۳) اقبال ۲۴ ستمبر ۱۹۰۵ء کو لندن پہنچے اور ایک رات شیخ عبدالقادر کے ساتھ گزارنے کے بعد ۲۵ ستمبر کو کیمبرج روانہ ہو گئے۔(۴)

کیمبرج یونیورسٹی کے قواعد وضوابط کے مطابق ٹرینٹی کالج میں ان کے داخلے کا انتظام غالباً پہلے ہی سے بذریعہ آرنلڈ ہو چکا تھا۔ چونکہ آپ پوسٹ گریجوایٹس یا ریسرچ اسکالروں کے زمرے میں آتے تھے، اس لئے کالج کی عمارت کے اندر ہوسٹل میں آپ کے لئے مقیم ہونا ضروری نہ تھا۔ لہٰذا کیمبرج میں اقبال نے ۱۷ پرتگال پیلس پر سکونت اختیار کی۔(۵) معلوم ہوتا ہے کہ اقبال نے کیمبرج پہنچتے ہی تحقیق کا کام شروع کر دیا تھا۔ تحقیق کے ابتدائی مراحل میں جب لاہور سے محمد الدین فوقؔ نے کشمیری میگزین کے لئے مضمون کی فرمائش کی تو اقبال نے ٹرینٹی کالج سے انہیں لکھا کہ۔ ''۔۔۔ مجھے سخت افسوس ہے کہ یہاں کے مشاغل سے مطلق فرصت نہیں ملتی۔ ایسے حالات میں مضامین لکھنے کی کہاں سوجھتی ہے۔ البتہ شعر ہے جو کبھی کبھی خود بخود ہو جاتا ہے سو شیخ عبدالقادر (ایڈیٹر مخزن) لے جاتے ہیں۔(۶) اقبال نے تحقیق کے لئے ''ایران میں فلسفۂ مابعدالطبیعات کا ارتقاء'' کے موضوع کا انتخاب کیا تھا۔ ۶ نومبر ۱۹۰۵ء کو لنکنز ان میں قانون کی ڈگری حاصل کرنے کے لئے بھی داخلہ لے لیا۔ اس طرح تحقیق کے ساتھ ساتھ قانون کے امتحانات کی تیاری بھی شروع ہو گئی۔ جون ۱۹۰۷ء تک اقبال تحقیق کے سلسلہ میں کیمبرج ہی میں رہے۔ اس دوران ان کا لندن آنا یا تو لنکنز ان کے عشائیوں کی خاطر ہوتا یا بیرسٹری کے پہلے حصے کے امتحانات کے لئے۔ لندن میں وہ سر عبدالقادر کے ہاں ٹھہرتے یا ان کے گھر کے قریب کسی مکان میں فروکش ہوتے۔ لندن

کے دورے میں ہی یکم اپریل ۱۹۰۷ء کو مس بیک کے ہاں ان کی ملاقات عطیہ فیضی سے ہوئی۔ مس بیک علی گڑھ کالج کے مشہور پرنسپل بیک کی بہن تھیں اور لندن میں ہندوستانی طلبہ کی بہبودی کی نگران تھیں۔ (۷) لندن میں اسی قیام کے دوران اقبال لندن یونیورسٹی میں چھ ماہ کے لئے عارضی طور پر عربی کے پروفیسر مقرر کئے گئے، جب پروفیسر آرنلڈ چھ ماہ کے لئے رخصت پر گئے اور اقبال نے ان کے قائم مقام کی حیثیت سے تدریس کے فرائض سنبھالے۔

اقبال نے یونیورسٹی کی اجازت سے یورپی فلسفہ کے مطالعے کے لئے میک ٹیگرٹ، وائیٹ ہیڈ، وارڈ، براؤن اور نکلسن کے لیکچروں میں شمولیت اختیار کی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میونخ یونیورسٹی کی شرائط کے پیشِ نظر اس کے اربابِ اختیار کے اطمینان کے لئے انہوں نے فلسفے، عربی یا فارسی کے خصوصی امتحان پاس کئے ہوں۔ معاشیات میں ذاتی دلچسپی کے سبب وہ کیمبرج میں اس موضوع پر لیکچر بھی بڑے اطمینان سے سنتے تھے، بہر حال ۷/ مارچ ۱۹۰۷ء کو انہوں نے اپنا ایک تحقیقی مقالہ فلسفے اور اخلاقیات کے شعبے میں داخل کیا۔ جس پر انہیں ۱۳/ جون ۱۹۰۷ء کو کیمبرج یونیورسٹی کی طرف سے بی۔ اے کی ڈگری ملی۔ (۸) اس زمانے میں میک ٹیگرٹ کیمبرج میں کانٹ اور ہیگل کے فلسفے پر لیکچر دیتے تھے اور ان کا تعلق ٹرینٹی کالج سے تھا۔ وارڈ اور وائیٹ ہیڈ بھی میک ٹیگرٹ کی طرح ہندوستان کے معروف فلسفی تھے۔ براؤن اور نکلسن فارسی اور عربی زبانوں کے ماہر تھے۔ اور ان کا شمار مستشرقین میں ہوتا تھا۔ بعد میں نکلسن نے اقبال کی تصنیف 'اسرارِ خودی' کا انگریزی میں ترجمہ کیا۔ اقبال کے ان سب کے ساتھ دوستانہ روابط قائم ہوئے۔ میک ٹیگرٹ صوفی منش بزرگ تھے، اقبال نہ صرف ان کے لیکچر باقاعدگی سے سنتے تھے بلکہ تصوف کے مسائل پر ان سے طویل بحث ومباحثے بھی کرتے تھے۔

جولائی ۱۹۰۷ء کے تیسرے ہفتے میں اقبال ہائیڈل برگ چلے گئے، جہاں وہ جرمن زبان سیکھنا چاہتے تھے تاکہ میونخ یونیورسٹی میں اپنے تحقیقی مقالے کے بارے میں زبانی امتحان جرمن زبان میں دے سکیں۔ ہائیڈل برگ میں تقریباً چار ماہ یعنی ۲۰/ جولائی سے لیکر ۵/ نومبر ۱۹۰۷ء تک قیام کیا اور اس دوران میں پرائیویٹ طور پر جرمن زبان وادب کی تعلیم حاصل کرتے رہے۔ ان کی استانیاں دو پروفیسر لڑکیاں فراؤلین ویگے ناسٹ اور فراؤلین سینے شل تھیں۔ وہ دریائے نیکر کے قریب ہوسٹل میں رہتے تھے۔ تحقیقی مقالے کے بارے میں میونخ یونیورسٹی میں اقبال کا زبانی امتحان ۴/ نومبر ۱۹۰۷ء کو پروفیسر ایف ہومل کی زیرِ صدارت ایک بورڈ نے لیا۔ ''ایران میں فلسفہ مابعد الطبیعات کا ارتقاء'' کے عنوان سے اقبال کا یہ تحقیقی مقالہ انگریزی میں پہلی بار ۱۹۰۸ء میں لندن سے شائع ہوا اور آرنلڈ کے نام سے منسوب کیا گیا۔ اقبال نے ۵/ نومبر ۱۹۰۷ء کو لندن واپس پہنچ کر بیرسٹری کے فائنل امتحانوں کی تیاری شروع کر دی۔ اس سلسلے میں اقبال جولائی ۱۹۰۸ء تک لندن میں رہے۔ (۹)

یورپ میں قیام کے دوران اقبال ایک نئے تمدن اور اس اعتبار سے ذہن وقلب کے بعض نئے تقاضوں سے آشنا ہوئے۔ قیامِ یورپ کے دوران اقبال میں جو سب سے بڑا انقلاب آیا وہ ان کا وطنی قومیت اور فلسفہ وتصوف سے متنفر ہو کر ذہنی اور قلبی طور پر اسلامی تعلیمات کی طرف رجوع کرنا تھا۔ میک ٹیگرٹ کے بیان کے مطابق اقبال کیمبرج میں قیام کے دوران وحدت الوجود کے قائل تھے۔ عطیہ فیضی نے لندن میں ملاقاتوں کے دوران انہیں حافظؔ کا دلدادہ پایا۔ سر عبدالقادر صرف سرسری

طور پر ذکر کرتے ہیں کہ اقبال کو جب مغربی معاشرت کے نقائص قریب سے دیکھنے کا موقع ملا تو تہذیبِ یورپ کی زر پرستی اور کم ظرفی نے ان کی طبیعت کو متنفر کر دیا۔ (۱۰)

یورپ کی مخلوط معاشرت میں انہیں چند ایسی خواتین ملیں جو جسمانی حسن کے ساتھ ادب و فلسفے سے شناسائی کے سبب اقبال کے لئے اور بھی پرکشش تھیں۔ جرمنی میں اقبال کا قیام اگرچہ مختصر تھا لیکن اس کے باوجود اس سرزمین، جرمن شعرو ادب اور فلسفے سے انہیں گہری جذباتی اور روحانی وابستگی پیدا ہوگئی تھی۔ اس وابستگی کے پیدا کرنے میں ایما ویگے ناسٹ کا بڑا ہاتھ تھا۔ کیونکہ جرمن زبان وادب کے فلسفے سے ایما ویگے ناسٹ ہی نے اقبال کو روشناس کرایا تھا۔ ایما ویگے ناسٹ اقبال سے عمر میں دو سال چھوٹی تھیں۔ ایما ویگے ناسٹ ہائیڈل برگ یونیورسٹی سے فارغ ہونے کے بعد جرمن زبان کے ایک اسکول (پینسیون شیرر) سے منسلک ہوگئیں اور یہیں جولائی ۱۹۰۷ء میں اقبال کی ان سے ملاقات ہوئی تھی۔ اقبال کی ایما ویگے ناسٹ کے ساتھ مراسلت یورپ سے واپسی کے بعد بھی جاری رہی لیکن وہ پھر ایک دوسرے سے کبھی نہ مل سکے۔ اب تک دریافت شدہ خطوط کی تعداد ستائیس ہے۔ پہلا ۱۶/ اکتوبر ۱۹۰۷ء کو اور آخری خط ۱۲/ جنوری ۱۹۳۳ء کو لکھا گیا۔ سترہ خط جرمن زبان میں ہیں اور دس انگریزی میں۔ اقبال کی جرمن ادب سے وابستگی اس لئے تھی کہ اس میں یورپ کے دیگر ممالک کے ادب کی نسبت مشرقی تحریک زیادہ دلکش اور مؤثر تھی۔ اقبال جرمن شعرا سے بحیثیت مجموعی متاثر تھے مگر گوئٹے کا اثر ان پر بہت گہرا اور دیرپا ثابت ہوا۔ دیوانِ حافظؔ کے مطالعے سے گوئٹے کو مغربی دیوان لکھنے کی تحریک ہوئی اور حافظؔ کے علاوہ رومیؔ، سعدیؔ، فریدالدین عطارؔ، اور فردوسیؔ کا کلام نیز حضور اکرمؐ کی حیاتِ طیبہ اور قرانِ مجید کی تعلیمات سے بھی متاثر تھا۔ اس کے دیوان میں فارسی تشبیعات اور استعارات اس کثرت سے استعمال ہوئے ہیں کہ اشعار میں مشرقی فضا پیدا ہوگئی ہے۔

اقبال ۳/ جولائی ۱۹۰۸ء کو انگلستان سے وطن روانہ ہوئے اور بمبئی سے ہوتے ہوئے ۲۵/ جولائی کی رات کو دہلی پہنچے۔ احباب اسٹیشن پر استقبال کے لئے موجود تھے اگلے روز احباب سمیت حضرت خواجہ نظام الدین اولیاؒ کی درگاہ پہنچے اور مزار کے پہلو میں کھڑے ہو کر دیر تک دست بدعا رہے۔ سارا دن درگاہ میں گزارا اور قوالی کا لطف اٹھایا۔ ۲۷/ جولائی ۱۹۰۸ء کو دوپہر کی گاڑی سے لاہور پہنچے۔ اسٹیشن پر احباب نے گرم جوشی سے استقبال کیا۔ وہاں سے بھاٹی دروازے کے باہر بلدیہ کے باغ میں آئے، جہاں شیخ گلاب دین نے ان کے اعزاز میں ایک دعوت کا اہتمام کر رکھا تھا۔ سر محمد شفیع نے ان کی شخصیت اور شاعری کے بارے میں تقریر کی۔ ان کی آمد کی خوشی میں نظمیں پیش کی گئیں۔ اس تقریب سے فراغت کے بعد اسی دن شام کی گاڑی سے سیالکوٹ روانہ ہوگئے۔ سیالکوٹ میں بھی ان کا پرجوش خیر مقدم کیا گیا اور پلیٹ فارم استقبال کرنے والوں سے کھچا کھچ بھرا ہوا تھا۔ (۱۱)

۱۹۳۱ء میں دوسری گول میز کانفرنس کا انعقاد ہوا جس میں شرکت کے لئے وائسرائے نے اقبال کو نامزد کیا تھا۔ انگریزی حکومت نے مختلف مندوبین کو دعوت نامے ۴/ اگست ۱۹۳۱ء کو جاری کر دیئے تھے۔ ۲۶/ ستمبر ۱۹۳۱ء کو لندن پہنچنا لازمی تھا۔ تاکہ اکتوبر ۱۹۳۱ء میں دوسری گول میز کانفرنس کا آغاز ہو سکے۔

اسی زمانے میں علامہ کو بلادِ مغرب سے تین دعوت نامے موصول ہوئے:

۱۔ اٹلی کی LEARNED MEN'S ACADEMY OF ROME کے صدر نے روم میں تقریر کے لئے درخواست کی۔

۲۔ فلسطین کے مفتی اعظم سید امین الحسینی (ب) نے اتحاد عالم اسلام اور فلسطین کے مسائل پر غور کرنے کے لئے دسمبر ۱۹۳۱ء میں بیت المقدس میں ایک مؤتمر بلائی اور علامہ اقبال کو بھی مدعو کیا۔

۳۔ انگلستان کی انڈیا سوسائٹی کے صدر سر فرانسس ینگ ہزبینڈ نے آپ کو دعوت دی کہ سوسائٹی کی نائب صدارت قبول کرلیں۔

اقبال کا ارادہ تھا کہ سفرِ یورپ کے لئے یکم ستمبر ۱۹۳۱ء کو لاہور سے روانہ ہو کر ۵ ستمبر ۱۹۳۱ء کو بمبئی پہنچیں گے۔ لیکن باوجوہ آخر کار وہ ۸ ستمبر ۱۹۳۱ء کو لاہور سے روانہ ہوئے اور ۹ ستمبر ۱۹۳۱ء کی صبح دہلی پہنچے۔ ۱۰ ستمبر ۱۹۳۱ء کو بمبئی پہنچے اور خلافت ہاؤس میں قیام کیا۔ اسی روز سہ پہر کے وقت عطیہ فیضی نے ان کے اعزاز میں اعوانِ رفعت کے وسیع لان میں چائے پارٹی کا اہتمام کیا، جس میں بمبئی کے اہلِ علم وفن بھی مدعو تھے۔

منشی طاہر دین کے نام اپنے ایک مکتوب میں علامہ نے بحیرہ روم سے گزرتے ہوئے ملوجا جہاز سے ۲۱ ستمبر ۱۹۳۱ء کو سفر کی تمام روداد ارسال کی۔ اقبال کا یہ سفر نامہ ۱۵ اکتوبر ۱۹۳۱ء کے روزنامہ انقلاب میں شائع ہوا۔ (۱۲)

اقبال ۲۷ ستمبر ۱۹۳۱ء کو لندن پہنچے جہاں ان کا قیام ۱۱۳۔ اے سینٹ جیمز کورٹ بکنگھم گیٹ ایس ڈبلیو نمبر ۱ میں تھا۔ یکم اکتوبر ۱۹۳۱ء کو غلام رسول مہر بھی ان سے آملے۔ گول میز کانفرنس کے اجلاس سینٹ جیمز پیلس میں ہوتے تھے جو قریب ہی تھا۔ اقبال تقریباً ۲۳ سال بعد یورپ آئے تھے۔ دوسری گول میز کانفرنس کے ریکارڈ سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال نے مباحث میں کوئی عملی حصہ نہ لیا بلکہ اقلیتی سب کمیٹی کے اجلاسوں میں خاموش بیٹھے رہے۔ کیونکہ اقلیتی سب کمیٹی کے اجلاس ہر دفعہ ملتوی ہوتے رہے یہاں تک کہ انہیں لکھی ہوئی تقریر بھی پڑھنے کا موقع نہ ملا۔ ۳ نومبر ۳۱ کو لندن سے ماسٹر عبداللہ چغتائی کے مکتوب میں اقبال لکھتے ہیں۔"۔۔۔۔ یہ دن بہت مصروفیت کے گزرے۔ میناریٹی کمیٹی کی میٹنگ تین دفعہ ہوئی اور تینوں دفعہ پرائیویٹ گفتگوئے مصالحت کے لیئے ملتوی ہوگئی۔ پرائیویٹ گفتگوئیں بہت ہوئیں مگر اب تک کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہوا۔ ہندو اور سکھ مسلمانوں کے مطالبات کی مخالفت پر اڑے ہوئے ہیں۔ اب میناریٹی کمیٹی کی میٹنگ جس کا میں ممبر ہوں شاید ۱۱ نومبر کو ہو۔ اس میں بھی کچھ نہ ہوسکے گا۔ حقیقت یہ ہے کہ میناریٹی کا کام محض مصالحت کی کوشش ہے۔ یہ کوشش کی گئی جس کا نتیجہ اس وقت تک کچھ نہیں ہُوا۔ شاید ۲۰ نومبر تک ہم لوگ یہاں سے روانہ ہوجائیں۔ روما جانے کا بھی قصد ہے۔ اس کے بعد وقت ہُوا تو مصر اور فلسطین بھی۔"۔۔۔ (۱۳) برطانوی حکام سے غیر رسمی طور پر انہوں نے ریاست حیدرآباد کو ڈومینین اسٹیٹس دلوانے کی بات چیت کی۔ مگر سر اکبر حیدری نے ان کی تجویز کی مخالفت کی جس کے سبب بقول عظیم حسین، اقبال سر اکبر حیدری سے جھگڑ پڑے۔ کانفرنس کے آخری مراحل میں اقبال کا دیگر مسلم مندوبین سے بھی اختلاف ہوگیا۔ بحیثیت مجموعی اقبال دوسری گول میز کانفرنس کی کارروائی سے مایوس تھے۔

اس کانفرنس میں گاندھی کانگریس کے نمائندہ کی حیثیت سے اور علامہ اقبال مسلم وفد کی طرف سے پہلی دفعہ شریک ہوئے۔ کانگریس کی ترجمانی گاندھی جی اور مسلم لیگ کی ترجمانی سر محمد شفیع نے کی۔ دوسری گول میز کانفرنس میں علامہ کے ہمراہ مدیر انقلاب، مولانا غلام رسول مہرؔ بھی تھے۔ گاندھی جی فرقہ وارانہ مسئلے کو وقتی طور پر نظر انداز کرتے ہوئے ملک کے آئین کی تیاری پر زور دیتے تھے جبکہ سر محمد شفیع کی رائے میں پہلے فرقہ وارانہ مسائل کا حل ضروری تھا۔ کانفرنس کے اجلاس کے شرکا کا دعویٰ تھا کہ وہ چھیالیس فیصد حصے کی نمائندگی کرتے ہیں اس دعوے کو گاندھی جی نے مسترد کر دیا اور یہی دوسری گول میز کانفرنس کی ناکامی کا سبب بنا۔ اقبال نے کانفرنس سے فارغ ہو کر اٹلی، مصر اور فلسطین کا دورہ کیا۔ کانفرنس کی ناکامی کے بعد وزیرِ اعظم انگلستان ریمزے میکڈونلڈ نے ۱۶؍اگست ۱۹۳۲ء کو عبوری طور پر فرقہ وارانہ نمائندگی کا اعلان کیا جس کی رو سے جداگانہ انتخاب کا اصول برقرار رکھا گیا نیز مسلم اکثریت کے صوبوں میں مسلمانوں کو زیادہ نمائندگی دی گئی۔ اسی طرح بنگال، آسام میں یورپی اقوام، پنجاب میں سکھوں، سندھ اور صوبہ سرحد میں ہندوؤں کو زیادہ نمائندگی دی گئی۔ مسلمانوں نے مجموعی مفاد کی خاطر اسے قبول کر لیا۔ اچھوتوں کو علیٰحدہ فرقہ ماننے کی وجہ سے گاندھی جی نے اسے مسترد کر دیا۔ (۱۴)

انگلستان میں قیام کے دوران یکم؍اکتوبر کو سر سیموئل ہور، وزیرِ ہند ان سے ان کی رہائش گاہ پر ملنے آئے اور ہندوستان کے دستور میں مسلمانوں کی پوزیشن کے متعلق گفتگو کی۔ ۱۰؍اکتوبر ۱۹۳۱ء کو سر ظفر اللہ خان نے انہیں اور دیگر مسلم مندوبین کو ایک پرتکلف دعوت دی۔ ۱۱؍اکتوبر ۱۹۳۱ء کو مولانا فرزند علی امام لندن مسجد نے اقبال اور ان کے رفقاءٗ کو مسجد فجل میں بلوایا اور ان کا تعارف چند انگریز نومسلموں سے کروایا۔ ۱۳؍اکتوبر ۱۹۳۱ء کو سر ڈینی سن راس انہیں ملنے کے لئے آئے اور اقبال کے ساتھ دنیائے اسلام میں مذہبی تحریکوں بالخصوص بہائیت کے متعلق بات چیت کرتے رہے۔ ۱۶؍اکتوبر ۱۹۳۱ء کو غازی رؤف بے انہیں ملنے کے لئے آئے اور تین گھنٹے تک اقبال کی ان سے بات چیت رہی۔ ۲۱؍اکتوبر ۱۹۳۱ء کو کرنل فیرار اور دو ایک روز بعد پروفیسر گب انہیں ملنے کے لئے آئے اور اقبال کو لندن یونیورسٹی میں لیکچر دینے کی دعوت دی۔ لیکن مصروفیت کے سبب اقبال نے دعوت قبول نہ کی۔ کرنل فیرر سے ہندوستان میں اسلامی تحریکات اور پروفیسر گب سے افریقہ میں اسلامی تحریکات کے موضوعات پر گفتگو ہوئی۔ ۲۳؍اکتوبر ۱۹۳۱ء کو سعید شامل جو شمالی قفقاز میں روسی کیمونسٹوں کے خلاف آزادی کی جنگ لڑ چکے تھے، ملنے کے لئے آئے۔ اقبال نے سعید شامل کو مشورہ دیا کہ روسی اشتراکیت یورپی ایمپیریل ازم کے خاتمے کے لئے اہم کردار ادا کر سکتی ہے لہٰذا مسلمانوں کو ایسی حکمتِ عملی اختیار کرنی چاہیئے کہ جس سے روسی اشتراکیت کی مخالفت نہ ہو۔ اس طرح یورپی ایمپیریل ازم کے خاتمے کا ایک مؤثر ذریعہ حاصل ہو سکتا ہے۔ ۴؍نومبر ۱۹۳۱ء کو پانچ بجے شام اقبال نے لندن میں انڈیا سوسائٹی کے علمی اجتماع سے خطاب کیا۔ انڈیا سوسائٹی کے صدر سر فرانسس ینگ ہز بینڈ نے حاضرین سے ان تعارف کروایا۔ بعد میں اقبال نے اپنی تقریر میں اپنی شاعری کے فلسفیانہ موضوعات پر جامعیت سے بحث کی۔ آپ نے متحدہ انڈین سوسائٹی کے جلسے میں اپنی فارسی تصانیف سے متعدد اشعار بھی سنائے اس جلسے کی رپورٹ غلام رسول مہرؔ نے روزنامہ انقلاب کو بھیجی تھی جو ۲۲؍نومبر ۱۹۳۱ء کو شائع ہوئی۔ علامہ نے اس اجلاس میں ایک عالمانہ خطبہ بھی ارشاد فرمایا تھا۔ اقبال نے بہت سی اہم بین

الاقوامی شخصیات سے پانچ رنومبر ۱۹۳۱ء تک ملاقاتیں کیں۔ لندن کو خیر آباد کہنے سے قبل ۶ رنومبر ۱۹۳۱ء کو ہوٹل والڈورف میں اقبال لٹریری ایسوسی ایشن نے اقبال کے اعزاز میں ایک عظیم الشان پارٹی کا اہتمام کیا۔ جس میں تقریباً چار سو شخصیات کو مدعو کیا گیا۔ ان اہم شخصیات میں مہاتما گاندھی، سرتیج بہادر سپرو، سروجنی نائیڈو، سرآغا خان، محمد علی جناح، سرعمر حیات ٹوانہ، سرمحمد شفیع، سرظفر اللہ خان، مولانا شوکت علی، سراکبر حیدری کے علاوہ بہت سے انگریز مہمان بھی شامل تھے۔ سرعبدالقادر نے صدارت کے فرائض سرانجام دیئے، بعد ازاں پروفیسر نکلسن نے اپنی تقریر میں اقبال کے کلام کے حوالے سے کہا کہ اقبال کے کلام میں روحانیت کا پہلو غالب ہے اور دہریانہ مادیت سے ان کا اختلاف واضح ہے۔

اقبال لندن پہنچے تو اپنے کسی پرانے جرمن دوست سے ایما ویگے ناسٹ کا پتہ معلوم کیا اور انہیں ۱۵ راکتوبر ۳۱ء کو ایک خط کے ذریعے ملنے کی خواہش کا اظہار کیا۔ اس خط کا جواب آنے پر اقبال نے جرمنی جانے کا پروگرام بھی ترتیب دیا لیکن وہ ہائیڈل برگ نہ جاسکے اور انہیں ایما ویگے ناسٹ سے یہ کہتے ہوئے معذرت کرنا پڑی کہ مجھے اب سیدھا روم جانا پڑے گا۔ جہاں سائینور مارکونی نے مجھے مدعو کیا ہے اور پھر میں سات دسمبر کو بین الاقوامی مسلم کانفرنس میں شرکت کے لئے یروشلم جاؤں گا۔ ۱۸ رنومبر ۱۹۳۱ء کو اقبال ایک دن کے لئے کیمبرج گئے غلام رسول مہؔر اور مولٰنا شفیع داؤدی ان کے ساتھ تھے۔ پانچ بجے شام ان کے اعزاز میں یونیورسٹی آمرز ہوٹل میں دعوت کا اہتمام کیا گیا۔ جس میں پروفیسر نکلسن اور پروفیسر لیوی سمیت یونیورسٹی کے کئی اساتذہ موجود تھے۔ مصر کے ڈاکٹر سلیمان نے جو انٹرنیشنل مسلم ایسوسی ایشن کیمبرج کے صدر تھے، اقبال کا تعارف دیگر مہمانوں سے کرایا۔ اس جلسے میں پروفیسر سارلے، پروفیسر نکلسن اور پروفیسر لیوی نے بھی خطاب کیا۔ اقبال نے آخر میں تقریر کرتے ہوئے میز بانوں کا شکریہ ادا کرتے ہوئے افسوس کا اظہار کیا کہ اس محفل میں پروفیسر براؤن اور پروفیسر میک ٹیگرٹ موجود نہیں۔

۲۱ رنومبر ۱۹۳۱ء کو اقبال غلام رسول مہؔر کے ساتھ وکٹوریہ اسٹیشن لندن سے روم کے لئے روانہ ہوئے۔ ۲۲ رنومبر ۱۹۳۱ء کو رات کے وقت روم پہنچے۔ روم میں اٹلی کی رائل اکادمی کی طرف سے روم یونیورسٹی میں فلسفے کے پروفیسر اریسٹا کو استقبال کے لئے موجود تھے۔ ۲۳ رنومبر ۱۹۳۱ء کو ڈاکٹر اسکارپا انہیں ملنے کے لئے آئے۔ ۲۴ رنومبر ۱۹۳۱ء کو بہت سے تاریخی مقامات کی سیر کی۔ ۲۵ رنومبر ۱۹۳۱ء کو تین بجے اقبال اور غلام رسول مہؔر افغانستان کے سابق شاہ امان اللہ خان کے مکان پر انہیں ملنے کے لئے گئے۔ ۲۶ رنومبر ۱۹۳۱ء کو اقبال نے اٹلی کی رائل اکادمی میں لیکچر دیا۔ ۲۷ رنومبر کو میسولینی سے ملاقات کی۔ میسولینی نے اقبال سے اٹلی کے متعلق ان کے تاثرات معلوم کرنے چاہے۔ اقبال نے کچھ پس وپیش کے بعد یہ رائے دی کہ اطالوی لوگ ایرانیوں سے مشابہت رکھتے ہیں اور ان کا عظیم الشان ماضی تہذیب وتمدن کی کئی صدیوں کا احاطہ کئے ہوئے ہے۔ مگر ان میں خون نہیں ہے، اس پر میسولینی نے انتہائی تعجب کا اظہار کیا۔ اقبال نے وضاحت کرتے ہوئے کہا کہ ایرانیوں کے اردگرد توانا قومیں ترک، افغان اور کرد آباد ہیں جن سے تازہ خون حاصل کیا جاسکتا ہے جب کہ یہ سہولت اطالویوں کو حاصل نہیں، میسولینی نے پوچھا کہ پھر اطالویوں کو کیا کرنا چاہئے؟ اقبال نے جواب دیا کہ یورپ سے منہ موڑ کر مشرق کا رخ کرنا چاہئے۔ یورپ کا اخلاق روبہ تنزل ہے لیکن مشرق کی ہوا تازہ ہے۔ ۲۷ رنومبر کو ہی روم کے بعض اخباروں میں اقبال کی

تصویریں اوران کی شاعری وفکر پر مضمون شائع ہوئے۔۲۸؍نومبر۱۹۳۱ءکواقبال غلام رسول مہر اور مولانا شفیع داؤدی کے ہمراہ نیپلز پہنچے۔۲۹؍نومبر۱۹۳۱ءکووکٹوریہ نامی جہاز کے ذریعے برنڈزی سے اسکندریہ کے لئے روانہ ہوئے اور دودن کے سمندری سفر کے بعد یکم؍دسمبر۱۹۳۱ءکوصبح نو بجے اٹلی سے اسکندریہ پہنچے، جہاں جمعیۃ الرابطہ اور جمعیۃ الشبان المسلمین کے علاوہ مولانا شوکت علی، مولانا زاہدعلی اور حافظ عبدالرحمٰن کے علاوہ دیگر مسلمانوں نے ان کا استقبال کیا۔علامہ اقبال وہاں سے قاہرہ پہنچے تو مصری اور ہندوستانی اکابرین نے ان کا شاندار خیرمقدم کیا۔قاہرہ میں علامہ نے پانچ دن قیام کیا اس دوران میں انہوں نے مشہور شامی مجاہد ڈاکٹر عبدالرحمٰن سے بھی ملاقات کی۔ ۔۳؍دسمبر۱۹۳۱ءکوعلامہ اقبال اہرام مصر دیکھنے کے لئے تشریف لے گئے۔وہاں سے واپسی پرانہوں نے قصرالعینی بھی دیکھا۔انہیں فراعنہ مصر کے دور کا عجائب گھر اور عربی عجائب گھر بھی دیکھنے کا موقع میسر آیا۔۵؍دسمبر کوعلامہ اقبال ابوالعزام کے ہمراہ فسطاط تشریف لے گئے اور ممتاز صحابی حضرت عمرو ابن العاص کے مزار کی زیارت کی۔اس روز علامہ مملوک سلاطین کے مقابر، خدیوان مصر کے مقابر، حضرت امام شافعی کے مزار، مسجد حسن، اور مسجد رفاعی بھی دیکھنے کے لئے گئے۔۵؍دسمبر کی شام کو مولانا محمد شفیع داؤدی، مولانا غلام رسول مہر اور حافظ عبدالرحمٰن کے ہمراہ بیت المقدس پہنچے تو بیت المقدس کے ریلوے سٹیشن پر مفتی اعظم فلسطین امین الحسینی اور مولانا شوکت علی کے علاوہ دیگر اراکین نے ان کا استقبال کیا۔۶؍دسمبر۱۹۳۱ءکوعلامہ اقبال مفتی اعظم فلسطین امین الحسینی کی ہدایت پر مؤتمر اسلامی کے اجلاس میں شرکت کے لئے فلسطین تشریف لے گئے۔وہاں انہوں نے فندق مرقص (گرینڈ ہوٹل) میں قیام کیا۔اسی روز مسجد اقصیٰ کو جاتے ہوئے علامہ اقبال نے راستے میں مولانا محمد علی جوہر کے مزار پر حاضری دی اور فاتحہ پڑھی۔مؤتمر عالم اسلامی کے اجلاس میں علامہ اقبال کو نائب صدر کا عہدہ پیش کیا گیا۔۱۴؍دسمبر۱۹۳۱ءکوعلامہ اقبال نے مؤتمر عالم اسلامی کے اجلاس میں انگریزی میں الوداعی تقریر کی۔اس کا اردو ترجمہ استاد عبدالرحمٰن عزام بے نے کیا۔اس تقریر میں علامہ اقبال نے دو چیزوں کی طرف اشارہ کیا تھا۔یعنی الحاد اور مادیت سے خطرہ۔ریاض الصلح بے نے اس موقع پر کہا کہ اقبال کا پیغام ہمارے دلوں پر نقش رہے گا۔اقبال نے مؤتمر کے اجلاسوں میں ۷؍دسمبر۱۹۳۱ء سے لے کر ۱۴؍دسمبر۱۹۳۱ءتک شرکت کی۔اور اس دوران میں پانچ کمیٹیوں کی رپورٹوں یا پیش کردہ قراردادوں پر اپنی رائے کا اظہار کیا۔بیت المقدس میں اقبال نے مختلف مقاماتِ مقدسہ کی زیارت میں کچھ وقت گزارا۔جبلِ زیتون جہاں ایک روایت کے مطابق حضرت عیسیٰ نے وعظ کیا تھا، حضرت مریمؑ کا روضہ، بوستانِ جسمانیہ جہاں حضرت عیسیٰؑ کو گرفتار کیا گیا، حضرت زکریاؑ اور حضرت داؤدؑ کے فرزند کی قبریں، بیت المقدس شہر کے دروازے اور دیگر مقامات کی زیارت کی۔ بیت المقدس سے علامہ اقبال ڈاکٹر سلیمان کے ہمراہ قطرہ چلے گئے، لیکن ریل گاڑی لیٹ ہونے کی وجہ سے بذریعہ بحری جہاز بمبئی روانہ ہوئے۔علامہ ۱۵؍دسمبر۱۹۳۱ءکو بیت المقدس سے واپس روانہ ہوئے۔مفتی سید امین الاحسینی، سید ضیاالدین طباطبائی، سعید شامل، اور دیگر اصحاب انہیں الوداع کہنے کے لئے اسٹیشن پر آئے۔۶؍بجے شام گاڑی قطرہ پہنچی وہاں سے پورٹ سعید پہنچے جہاں ۱۶؍دسمبر۱۹۳۱ءکی رات کا کھانا انہوں نے ڈاکٹر سلیمان اور ان کی جرمن بیگم کے ساتھ کھایا۔۱۷؍دسمبر۱۹۳۱ءکی شب صدیق محمد ناڑو کی دعوت میں شریک تھے۔اور وہیں اطلاع ملی کہ جہاز بندرگاہ پر لگ گیا ہے

سواسی رات تقریباً بارہ بجے پلسنا نامی جہاز میں سوار ہو گئے ۔ ۱۸ ر دسمبر ۱۹۳۱ء کو صبح چار بجے جہاز پورٹ سعید سے روانہ ہوا۔ اسی جہاز میں علامہ کے ساتھ اعظم جاہ، معظم جاہ، مسٹر مارماڈیوک پکھتال، سر اکبر حیدری اور شہزادی درشہوار اور نیلوفر اور مہاتما گاندھی بھی ہندوستان جا رہے تھے۔

۲۸ ر دسمبر ۱۹۳۱ء کو اقبال بمبئی پہنچے جہاں ان کے استقبال کے لئے مولانا محمد عرفان اور خلافت کمیٹی کے بعض ارکان بندرگاہ پر موجود تھے۔ دس بجے کے قریب اقبال خلافت ہاؤس پہنچے۔ عطیہ فیضی نے اس مرتبہ بھی ان کے اعزاز میں ایوانِ رفعت میں دعوت کا اہتمام کر رکھا تھا۔ ایوانِ رفعت کی دعوت سے فارغ ہو کر اقبال ریلوے اسٹیشن پہنچے اور ۲۹ ر دسمبر کو دہلی پہنچے جہاں حافظ محمد صدیق ملتانی رئیسِ دہلی نے کھانے کا انتظام کر رکھا تھا۔ اسٹیشن پر اقبال کو سپاسنامہ پیش کیا گیا۔ اگلے روز ۳۰ ر دسمبر ۱۹۳۱ء کو لاہور پہنچے۔ (۱۵)

۲۹ ر دسمبر ۳۲ء کو مختار احمد کے نام مکتوب میں علامہ نے لکھا کہ..."...اس سے پہلے میں نے جو خطوط اپنے بمبئی پہنچنے کی تاریخ کے متعلق چودھری صاحب یا منشی طاہر دین یا کسی اور کو لکھے ہیں ان سب کو منسوخ تصور کیجئے۔ پہلے ارادہ یہی تھا مگر بعد میں دیکھا تو جہازوں کی روانگی کی موزوں تاریخیں نہ ملیں۔ اس واسطے اب میں ہسپانیہ، جرمنی اور آسٹریا سے ہوتا ہوا ۱۰ ر فروری ۳۳ء کو وینس سے بمبئی کے لئے جہاز لوں گا۔ اس جہاز کا نام کانٹے وردی ہے اور یہ بمبئی ۲۲ ر فروری کو صبح پہنچے گا۔ باقی خطوط کے متعلق اور علی بخش کے متعلق چودھری صاحب کے خط میں ہدایت لکھ چکا ہوں۔..."(۱۶)

تیسری گول میز کانفرنس ۱۷ ر نومبر ۱۹۳۲ء کو شروع ہوئی اور ۲۴ ر دسمبر ۱۹۳۲ء کو ختم ہو گئی۔ حکومت نے دوسری گول میز کانفرنس کی کارروائیوں پر اقبال کی سخت نکتہ چینی کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ دعوت انتہائی سرد مہری سے دی تھی۔ اس کانفرنس میں شرکت کے لئے اقبال ایک ماہ قبل ہی یعنی ۱۷ ر اکتوبر ۱۹۳۲ء کو لاہور سے روانہ ہوئے۔ ویانہ بوڈاپسٹ اور برلن میں دو دو، چار چار دن ٹھہرتے ہوئے لندن پہنچے۔ اس کانفرنس میں شرکت کے لئے علامہ جب لاہور سے روانہ ہوئے تو سید امجد علی شاہ مسلم لیگ ڈیلیگیشن کے آنریری سیکرٹری ہونے کی حیثیت سے آپ کے ہمراہ تھے۔ لاہور سے بمبئی پہنچنے پر افغانستان کے کونسل خانے کے سربراہ مسٹر سلجوقی نے آپ کا استقبال کیا۔ آپ نے عطیہ فیضی سے بھی ملاقات کی اور بمبئی سے کونٹے روسو نامی بحری جہاز کے ذریعے یورپ روانہ ہو گئے۔۔ وینس پہنچنے تک راستے میں علیل ہو گئے جس کی وجہ سے آپ نے وینس سے آگے کا سفر بذریعہ ریل کیا اور دو روز بعد پیرس پہنچ گئے۔ پیرس میں سردار امراؤ سنگھ شیر گل نے آپ کا استقبال کیا۔ اقبال، سردار امراؤ سنگھ شیر گل اور سید امجد علی کے ساتھ نپولین کا مزار دیکھنے کے لئے گئے۔ اگلے روز معروف فرانسیسی مستشرق لوئی میسی نیوں سے ملاقات کی۔ پیرس میں چند روز قیام کے بعد اقبال اور سید امجد علی بذریعہ ریل لندن پہنچے۔ وکٹوریہ اسٹیشن پر انگریز نومسلم خالد شیلڈرک نے ان کا استقبال کیا۔ لندن میں آپ ملکہ این کے محل میں فروکش ہوئے۔ ۲۴ ر نومبر ۱۹۳۲ء کو لندن میں آپ کے اعزاز میں نیشنل لیگ آف لندن کی جانب سے مس فارقوہرسن نے سینٹ جیمز پیلس میں ایک استقبالیہ دعوت کا بھی اہتمام کیا جس میں سر آغا خان نے بھی شرکت کی۔ ۱۵ ر ستمبر ۱۹۳۲ء کو اقبال نے نیشنل لیگ آف انگلینڈ کے ایک اور اجلاس سے خطاب کیا

جس میں برطانوی پارلیمنٹ کے دونوں ایوانوں کے اراکین، غیر ملکی سفیر اور مسلم وفد کے دیگر ممبران موجود تھے۔ قیامِ لندن کے دوران اقبال نے ارسطاطلین سوسائیٹی کے اجلاس میں انگریزی میں اپنا فلسفیانہ مقالہ ''کیا مذہب ممکن ہے؟'' پڑھا۔ جس کے لئے انہیں لاہور ہی میں دعوت موصول ہوگئی تھی۔ اور انہوں نے یورپ روانگی سے قبل اسے ایک ماہ کی مدت میں تحریر کیا تھا۔ اب یہ مقالہ ان کے خطبات میں بھی شامل ہے۔

تیسری گول میز کانفرنس ۲۴ ردسمبر ۱۹۳۲ء کو ختم ہوئی تاہم اقبال ۳۰ ردسمبر ۱۹۳۲ء تک لندن ہی میں مقیم رہے۔ ۲۴ ر دسمبر ۱۹۳۲ء کو چوہدری محمد حسین کے نام لندن سے اقبال اپنے مکتوب میں لکھتے ہیں: ''۔۔۔ آج کانفرنس ختم ہوئی مجمل نتائج تو آپ کو معلوم ہو ہی جائیں گے باقی میں خود آن کر مفصل بیان کر دوں گا۔ میں نے ہوائی ڈاک میں طاہر دین کے نام کل ایک خط بھیجا تھا یہ خط اس کے بعد پہنچے گا اسی کے مطابق عمل کرنا چاہیئے۔ ۳۰ ردسمبر کو لندن سے چل کر سیدھا ہسپانیہ جاؤں گا وہاں سے واپس پیرس آ کر ہائیڈل برگ برلن بوڈاپسٹ سے ہوتا جنوا (اٹلی) سے جہاز وکٹوریہ پر سوار ہوں گا یہ جہاز ۲۶ رجنوری ۳۳ء کو جنوا سے چلے گا اور ۶ رفروری ۳۳ء کو بمبئی پہنچے گا۔ علی بخش سے کہہ دیجئے کہ وہ بمبئی آ جائے۔۔'' (۱۷)

اقبال انگلستان سے اسپین، جرمنی اور آسٹریا جانا چاہتے تھے۔ جرمنی جانے کا مقصد ایما ویگے ناسٹ سے ملاقات کرنا تھا۔ لیکن انہیں آسٹریا اور جرمنی جانے کا پروگرام منسوخ کرنا پڑا اور ۳۰ ردسمبر ۱۹۳۲ء کو لندن سے دوبارہ پیرس پہنچے۔ لوئی میسی نیوں سے ان کی ملاقات پیرس میں یکم نومبر ۱۹۳۲ء کو ہوئی اور گفتگو کا محور زیادہ تر حلاج تھا۔ لوئی میسنیوں نے منصور حلاج پر تحقیق کا کام کیا تھا۔ اور حلاج کی کتاب الطواسین کے عربی متن کو ایک مدلل مقدمے اور مفید حواشی کے ساتھ ۱۹۱۳ء میں شائع کیا تھا۔ اقبال سے ان کا تعارف اسی تصنیف کے سبب ہوا جسے پڑھ کر اقبال کا حلاج کے متعلق نظریہ تبدیل ہوگیا۔

تیسری گول میز کانفرنس میں کانگریس نے شرکت نہیں کی کیونکہ وہ یوپی، بنگال اور صوبہ سرحد میں سول نافرمانی کی تحریک میں مصروف تھی۔ قائداعظم کو بھی اس کانفرنس میں مدعو نہیں کیا گیا۔ البتہ قیامِ لندن کے دوران اقبال نے لندن میں مقیم محمد علی جناح سے کئی ملاقاتیں کیں۔ عملی طور پر اس کانفرنس نے کوئی خاص کام سرانجام نہیں دیا اس لئے جلد ہی ختم ہوگئی۔ اس گول میز کانفرنس کے جلسوں میں ہندوؤں کے رویے کی وجہ سے قائداعظم کو سخت صدمہ ہوا اور وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ ہندو مسلم اتحاد کی کوئی صورت باقی نہیں۔ ۲۴ ردسمبر ۱۹۳۲ء کو تیسری گول میز کانفرنس کے بعد وزیر ہند سر سیموئل ہور نے اعلان کیا کہ مسلمانوں کو ہندوستان کی مرکزی مقنّنہ میں ایک تہائی نشستیں حاصل ہوں گی۔ اس کے علاوہ سندھ کے نئے صوبے کو اقتصادی طور پر مدد دی جائے گی۔ اس اعلان سے مسلمانوں کی کچھ اشک شوئی ہوئی مگر پنجاب اور بنگال میں اکثریتی حیثیت حاصل نہ ہونے کا مسئلہ ان کے لئے پریشانی کا سبب بنا رہا۔ کانفرنس کے خاتمے پر اقبال پیرس چلے گئے جہاں ہنری برگساں سے طویل ملاقات کی اور نپولین کی قبر پر بھی حاضری دی۔ آپ پیرس سے میڈرڈ، قرطبہ اور غرناطہ گئے۔ ۱۰ رفروری ۱۹۳۳ء کو وینس سے بمبئی کے لئے روانہ ہوئے اور ۲۲ رفروری کو بمبئی پہنچے۔ (۱۸)

تیسری گول میز کانفرنس میں شرکت کے بعد جنوری ۱۹۳۳ء میں پیرس میں اقبال کی امراؤ سنگھ کے توسط سے ہنری

برگساں سے ملاقات ہوئی۔ یہ ملاقات تقریباً دو گھنٹے تک جاری رہی اور برگساں کے نظریۂ واقعیت زماں پر خوب بحث ہوئی۔ علامہ پیرس سے ہوتے ہوئے ہسپانیہ پہنچے اور تقریباً تین ہفتے وہاں قیام کیا۔ ہسپانیہ کے اس سفر میں علامہ مسجد قرطبہ کی زیارت سے مشرف ہوئے اور مسجد میں نوافل ادا کئے۔ انہوں نے اس مسجد کی ویرانی کو دیکھ کر ''مسجد قرطبہ'' اور ''دعا'' کے نام سے نظمیں کہیں۔ ۲۴ر جنوری ۱۹۳۳ء کو علامہ اقبال نے میڈرڈ یونیورسٹی میں پروفیسر آسن کی صدارت میں منعقدہ ایک تقریب میں '' اسلامی دنیا اور اسپین''....THE INTELLECTUAL WORLD OF ISLAM AND SPAIN کے نام سے ایک خطبہ دیا۔

۲۶ر جنوری ۳۳ء کو علامہ میڈرڈ غرناطہ سے واپس پیرس آ گئے تھے۔ پیرس سے ہوتے ہوئے اٹلی پہنچے اور ۱۰ر فروری ۱۹۳۳ء کو وینس سے بحری جہاز کانٹے وردی پر سوار ہوئے اور ۲۲ر فروری ۱۹۳۳ء کو بمبئی پہنچے۔ ۲۶ر جنوری ۳۳ء کو پیرس سے منشی طاہر دین کے نام ارسال کئے گئے خط میں لکھتے ہیں ...'' ....میں آج شام ہسپانیہ سے مع الخیر واپس آ گیا۔ خدا کے فضل و کرم سے وہاں ہر طرح خیریت رہی اور اپنی خواہش کے مطابق مسجد قرطبہ میں نماز پڑھی۔ اب یہاں چند روز قیام کر کے وینس جاؤں گا۔ وہاں سے جہاز ۱۰ر فروری کو چلتا ہے۔ انشاء اللہ العزیز ۲۲ر فروری کی صبح کو بمبئی پہنچ جاؤں گا۔ احباب سے دعا کی درخواست کریں۔ ۲۴ر جنوری کی شام کو میں نے میڈرڈ (دارالسلطنت ہسپانیہ) میں ''اسلام اور ہسپانیہ'' پر وہاں کے وزیر تعلیم کی درخواست پر لیکچر دیا جس سے لوگ بہت متاثر ہوئے۔''(۱۹)

قرطبہ و غرناطہ میں علامہ کا قیام دس بارہ روز رہا۔ علامہ صاحب نے ہسپانیہ کے سفر کی روداد کو مختلف عنوانات کے تحت اپنی تصنیف بالِ جبریل میں شامل کیا۔ جن میں دعا، مسجد قرطبہ، قید خانہ میں معتمد کی فریاد، عبدالرحمٰن اول کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت، ہسپانیہ اور طارق کی دعا شامل ہیں۔ ۱۷ر مارچ ۱۹۳۳ء کو لارڈ لوتھین کے نام اپنے مکتوب (انگریزی) میں اس سیاحت کے متعلق اقبال لکھتے ہیں:''...میں لندن سے ۳۰ر دسمبر ۱۹۳۲ء کو روانہ ہوا اور پیرس میں رکنے کے بعد ہسپانیہ چلا گیا جہاں میں نے تقریباً تین ہفتے گزارے۔ فروری کے آخر میں ہندوستان پہنچا۔ ـ ـ ـ ہسپانیہ اور فرانس میں میرا وقت بہت دلچسپی سے گزرا۔ پیرس میں قیام کے دوران میں برگساں سے ملاقات ہوئی۔ جدید فلسفے اور تمدن پر ہماری گفتگو تقریباً دو گھنٹے تک جاری رہی۔ کچھ وقت ہم نے برکلے پر تبادلہ خیال کیا جس کے فلسفے پر بعض فرانسیسی فلاسفروں نے بعض نہایت دلچسپ مشاہدات پیش کئے ہیں۔ ہسپانیہ میں قیام کے دوران میں عربی کے بہت سے پروفیسروں سے میرا رابطہ قائم ہوا جو اسلام کے کلچر کے بارے میں بہت پرجوش نظر آتے تھے۔ میڈرڈ یونیورسٹی نے SPAIN AND THE INTELLECTUAL WORLD OF ISLAM. کے موضوع پر مجھ سے یونیورسٹی میں خطاب کرنے کی درخواست کی۔ میرے خطاب کو بے حد سراہا گیا۔ صدارت پروفیسر آسن نے کی جو ڈیوائن کامیڈی اینڈ اسلام کے معروف مصنف ہیں۔ ہسپانیہ کی نئی حکومت غرناطہ کو دنیائے اسلام کے لئے ایک طرح کا تہذیبی مکہ بنانے کا ارادہ رکھتی ہے۔ میرے خیال میں مناسب ترین یہی ہے کہ انگلستان کو اسلام کے تہذیبی پہلو میں سنجیدگی کے ساتھ دلچسپی لینی چاہئے۔...''(۲۰)

۲۵ر فروری ۱۹۳۳ء کو اقبال فرنٹیر میل سے لاہور پہنچے۔ اسٹیشن پر لاتعداد لوگ ان کے خیر مقدم کے لئے موجود تھے۔۔ پلیٹ فارم پر جمعیتہ الاسلام کی طرف سے خواجہ فیروز الدین بیرسٹر نے سپاسنامہ پیش کیا اور تیسری گول میز کانفرنس میں مسلمانانِ ہند کے حقوق کی ترجمانی کے سلسلے میں ان خدمات کو سراہا۔ (۲۱)

ستمبر ۱۹۳۳ء میں نادر شاہ نے تعلیمی امور کے بارے میں مشورے کے لئے اقبال، سید راس مسعود اور سید سلیمان ندوی کو افغانستان آنے کی دعوت دی۔ افغان کونسل خانے کی خواہش تھی کہ مذکورہ تینوں شخصیات ۱۳ر اکتوبر ۱۹۳۳ء کو جشنِ استقلال کے موقع پر افغانستان پہنچیں، مگر اس قدر جلد پاسپورٹ تیار ہونے کا امکان نہ تھا۔۔ بالآخر ۱۷ر اکتوبر ۱۹۳۳ء کو اقبال اور سید راس مسعود کے پاسپورٹ مل گئے اور ان دونوں نے ۲۰ر اکتوبر ۱۹۳۳ء کو پشاور سے روانگی کا پروگرام بنایا۔ اقبال اور سر راس مسعود پشاور میں ٹھہرتے ہوئے ۲۳ر اکتوبر ۱۹۳۳ء کو کابل پہنچے۔ اور انہیں کابل کی نئی آبادی دارالامان کے شاہی مہمان خانے میں ٹھہرایا گیا۔ غلام رسول خان اس دورے میں بطور سیکرٹری اقبال کے ہمراہ تھے۔ علی بخش بھی اقبال کی خدمت کے لئے ان کے ہمراہ تھا۔ جبکہ پروفیسر ہادی حسن سر راس مسعود کے ساتھ سیکرٹری کے فرائض انجام دیتے رہے۔ نادر شاہ سے اقبال کے دیرینہ مراسم تھے۔ اقبال نادر شاہ کو اس زمانے سے جانتے تھے جب وہ جنرل نادر خان کی حیثیت سے پیرس میں افغانستان کے سفیر تھے۔ نادر شاہ ڈیرہ دون میں پڑھے ہونے کی وجہ سے اردو اچھی بولتے تھے بلکہ اقبال سے اردو ہی میں بات چیت کرتے تھے۔ دو تین روز میں تعلیمی معاملات کے متعلق مشورے کے سلسلے میں چند اجلاس ہوئے جن میں اقبال، سید راس مسعود اور حکومتِ افغانستان کے بعض سرکردہ نمائندوں نے شرکت کی۔ سید راس مسعود نے تمام کارروائی کے نوٹس بھی لئے۔ کابل میونسپلٹی نے ان کے لئے ایک چائے کی دعوت کا اہتمام کیا۔ اقبال سرور خان گویا کی معیت میں بابر کے مزار پر فاتحہ خوانی کے لئے بھی گئے۔۔ ۲۶ر اکتوبر ۱۹۳۳ء کو علامہ نے نادر شاہ (شاہ افغانستان) سے قصرِ دلکشا میں ملاقات کی۔ اس ملاقات میں اقبال نے نادر شاہ کو قرآنِ مجید کی ایک جلد تحفے میں دی۔۔ ۲۶ر اکتوبر ۱۹۳۳ء کی رات کو سید سلیمان ندوی بھی ان سے آ ملے۔ بعد میں ان تینوں اکابرین سے فیض محمد خان وزیرِ خارجہ نے افغانستان کی تاریخ پر گفتگو کی۔ ۲۷ر اکتوبر ۱۹۳۳ء کو شام چار بجے مجددی سلسلے کے روحانی پیشوا ملا شور بازار نور المشائخ سے ملاقات کا وقت مقرر تھا۔ ملا شور بازار کا اصلی نام فضل عمر تھا اور کابل شہر، قبائل اور فوج میں ان کے مرید بکثرت تھے۔ ۱۹۱۸ء کی جنگِ افغانستان میں وہ جرنیل محمد نادر خان کے ساتھ شریکِ جہاد رہ چکے تھے۔ لیکن جب امان اللہ خان نے اصلاحات کے اجرا کے معاملے میں حدِ اعتدال سے تجاوز کیا تو وہ افغانستان چھوڑ کر ہندوستان آ گئے۔ نادر خان کی کامیابی کے بعد وہ واپس افغانستان گئے اور وزیرِ عدالت مقرر کئے گئے۔ ملا شور بازار ایک بار اقبال سے لاہور میں بھی مل چکے تھے۔ اقبال نے سید سلیمان ندوی کی معیت میں ان کی قیام گاہ پر ان سے ملاقات کی۔ بعد میں اللہ نواز کی رہائش گاہ پر افغانستان میں مقیم برصغیر کے تقریباً ڈیڑھ سو باشندوں نے ان کے لئے چائے کی دعوت کا اہتمام کیا۔ چائے سے فراغت کے بعد مہمانوں کی طرف سے سید سلیمان ندوی نے تقریر کی۔ اس کے بعد اقبال نے بھی ایک مختصر سی تقریر کی اور یہ جلسہ برخواست ہو گیا۔ ۲۸ر اکتوبر ۱۹۳۳ء کو سردار محمد ہاشم خان صدرِ اعظم مہمانوں کو ملنے کے لئے شاہی

مہمان خانے میں آئے اور دیر تک باتیں کرتے رہے۔ سردار فیض محمد خان وزیرِ خارجہ اور اللہ نواز خان تقریباً ہر روز انہیں ملنے کے لئے آتے تھے۔ اور افغانستان کے انتظامی اور تعلیمی امور پر گفتگو ہوتی تھی۔ ۲۸؍اکتوبر ۱۹۳۳ء کو شام چار بجے شاہ محمود خان وزیر جنگ کے ہاں چائے کی دعوت کا اہتمام ہوا جس میں سید سلیمان ندوی نے افغانستان میں مذہبی عربی تعلیم کے متعلق اپنی اسکیم کا ذکر تفصیل کے ساتھ کیا۔ شام ساڑھے سات بجے کابل کی انجمنِ ادبی یعنی رائل اکادمی نے ان کے اعزاز میں کابل ہوٹل میں ڈنر کا انتظام کیا۔ صدرِ انجمن نے فارسی میں خطبہ استقبالیہ پڑھا جس میں ہندوستان کے فضلا اور سخن وروں کی تعریف کے بعد اقبال کی علمی خدمات کا تذکرہ کیا گیا۔ خطبہ استقبالیہ کے بعد افغانستان کے معروف شاعر عبداللہ خان نے مہمانوں کے اعزاز میں ایک طویل نظم پڑھی جس میں بہت سے اشعار اقبال سے متعلق تھے۔ ۲۹؍اکتوبر ۱۹۳۳ء کی شام کو اقبال دوسری اور آخری بار سردار فیض محمد خان وزیرِ خارجہ کی معیت میں نادر شاہ سے ملنے کے لئے قصرِ دلکشا گئے کیونکہ اگلے روز اقبال، سید راس مسعود اور سید سلیمان ندوی کی کابل سے غزنین کو روانگی تھے۔ ۳۰؍اکتوبر ۱۹۳۳ء کی صبح وہ سرور خان گویا کی معیت میں غزنین روانہ ہوئے۔ موٹریں ایک بجے دوپہر غزنین پہنچ گئیں۔ اقبال حکیم سنائی کے مزار کی زیارت کے لئے گئے۔ واپسی پر سلطان محمود کے مزار پر بھی حاضری دی اور حضرت علی ہجویریؒ کے والد ماجد کے مزار پر بھی دعا کے لئے حاضر ہوئے۔ ۳۱؍اکتوبر ۱۹۳۳ء کو صبح آٹھ بجے غزنین سے آگے روانہ ہوئے اور نوے میل کا فاصلہ طے کر کے گیارہ بجے دوپہر کو مقر پہنچے۔ یہاں انہیں اعزازی سلامی دی گئی۔ رات انہوں نے مہمان خانے میں بسر کی۔ یکم نومبر ۱۹۳۳ء کو آپ قندھار پہنچے، یہاں آپ کی ملاقات عبدالحی خان سے ہوئی جو قندھار میں وزارتِ خارجہ افغانستان کے نمائندے تھے اور قندھار کی ادبی انجمن کے ناظم اور پشتو رسالہ ''طلوعِ افغان'' کے مدیر تھے۔ یہاں آپ نے خرقہ شریف کی زیارت گاہ پر حاضری دی اور احمد شاہ ابدالی کے مقبرے پر بھی گئے۔ سید راس مسعود کو واپسی کی سخت جلدی تھی۔ اور وہ رات ہی کو قندھار سے رخصت ہو کر چمن پہنچنا چاہتے تھے تاکہ کوئٹہ سے دوپہر کی گاڑھی پکڑ کر جلد سے جلد علی گڑھ پہنچ جائیں۔ باقی رفقانے رات قندھار ہی میں گزاری۔ ۲؍نومبر ۱۹۳۳ء کو سرور خان گویا اور دیگر شاہی ملازمین نے اقبال اور ان کے رفقاؔ کو چمن میں الوداع کیا۔ اور وہ چند منٹ کے اندر افغانستان کی سرحد پار کر کے انگریزی علاقے میں داخل ہو گئے۔

۳؍نومبر ۱۹۳۳ء کو علامہ کوئٹہ کے راستے واپس ہندوستان تشریف لائے۔ اقبال کو لاہور پہنچنے کے بعد ۷؍نومبر ۱۹۳۳ء کو یہ المناک خبر ملی کہ نادر شاہ کو کابل میں قتل کر دیا گیا ہے۔ اقبال نادر شاہ سے محبت کرتے تھے اس لئے انہیں نادر شاہ کی اچانک موت کا بے حد صدمہ ہوا۔ اقبال نے افغانستان کی چند روزہ سیاحت پر اپنے شاعرانہ جذبات کا اظہار مثنوی ''مسافر'' میں کیا جو ۱۹۳۴ء میں شائع ہوئی۔ یہ فارسی مثنوی ایک غزل کے سوا زیادہ تر مثنوی معنوی کی بحر میں ہے۔ اس کا آغاز نادر شاہ کے مناقب اور اختتام ظاہر شاہ سے اظہارِ توقعات پر ہے۔ (۲۲)

حوالہ جات/حواشی

۱۔ محمد حنیف شاہد، نذرِ اقبال؛ لاہور..بزم اقبال.اگست۱۹۷۲ء...۔ص۱۴۶

۲۔ جاوید اقبال، ڈاکٹر، زندہ رود، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور۲۰۰۴ء۔ص۱۲۹۔۔۱۳۱

۳۔ اخبارِ وطن ۲۴ ردسمبر۱۹۰۵/ رفیع الدین ہاشمی (ڈاکٹر)،خطوطِ اقبال: لاہور..مکتبہ خیابان ادب..۱۹۷۶ء..ص..۶۷،۹۳

۴۔ جاوید اقبال، ڈاکٹر، زندہ رود۔ص۱۳۴ ۵۔ایضاً۔ص۱۳۹

۶۔ کشمیری میگزین لاہور اپریل۱۹۰۶ء / بشیر احمد ڈار، انوار اقبال: کراچی..اقبال اکادمی پاکستان..مارچ۱۹۶۷ء۔ص۵۲

۷۔ جاوید اقبال، ڈاکٹر، زندہ رود۔ص۱۴۴

۸۔ ایضاً۔ص۱۴۰ ۹۔ ایضاً۔ص۱۴۶

۱۰۔ ایضاً۔ص۱۵۸ ۱۱۔ ایضاً۔ص۱۶۵،۱۶۶

۱۲۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر..خطوطِ اقبال..ص..۲۰۳

۱۲۔ عطأ اللہ (شیخ)، اقبالنامہ.(حصہ دوم)..ص...۳۳۸

۱۴۔ (صادق زاہد (پروفیسر)، قیام پاکستان کا مقدمہ تاریخ کی عدالت میں، جلد I: لاہور..ندا پبلی کیشنز..۲۰۰۳ء..ص..۵۶/
عاشق حسین بٹالوی (ڈاکٹر)، اقبال کے آخری دو سال؛ کراچی..اقبال اکادمی پاکستان..اپریل۱۹۶۱ء..ص..۲۵۸..۲۶۲)

۱۵۔ زاہد حسین انجم، شاعر امروز و فردا.ص...۲۷۰..۲۷۱ / جاوید اقبال (ڈاکٹر)، زندہ رُود III (اختتامی دور)..ص.۷۱..۷۲.

۱۶۔ .بشیر احمد ڈار، انوار اقبال..ص.۱۰۰.

۱۷۔ تحقیق نامہ شمارہ نمبر۵؛۹۶۔۱۹۹۵ء..(گورنمنٹ کالج لاہور)..ص..۹۲ (مع عکس..ص..۸۶-۸۵)

۱۸۔ صادق زاہد (پروفیسر)، قیام پاکستان کا مقدمہ تاریخ کی عدالت میں، جلد I: لاہور..ندا پبلی کیشنز..۲۰۰۳ء.ص..۶۵،۶۷
اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد ۲۱..ص...۸۳..۸۴/ انور رومان، اقبال اور مغربی استعمار: لاہور..بزم اقبال.مارچ ۱۹۸۹ء..ص..۴۳/
عاشق حسین بٹالوی (ڈاکٹر) اقبال کے آخری دو سال، کراچی..اقبال اکادمی پاکستان..اپریل۱۹۶۱ء..ص..۲۶۵

۱۹۔ .رفیع الدین ہاشمی (ڈاکٹر)، خطوطِ اقبال..ص..۲۱۱

۲۰۔ .رفیع الدین ہاشمی (ڈاکٹر)، خطوطِ اقبال..ص...۲۲۴

۲۱۔ جاوید اقبال، ڈاکٹر، زندہ رود۔۔۵۵۸

۲۲۔ جاوید اقبال، ڈاکٹر، زندہ رود۔۔ص۵۷۷تا۵۸۷/
زاہد حسین انجم، شاعر امروز و فردا..ص..۲۷۳/ اقبال ریویو، جنوری۱۹۷۶ء، کراچی..اقبال اکیڈمی..ص..۳۸

ڈاکٹر ریحانہ کوثر
استاد شعبہ اُردو،لاہور کالج برائے خواتین یونیورسٹی لاہور

’’کلیاتِ اقبال‘‘ مرتبہ مولوی عبدالرزاق

Dr. Rehana Koasar
Department of Urdu, Lahore College for Women University, Lahore.

'Kuliyat e Iqbal' Edited by Molvi Abdul Razzaq

Amongst Allama Iqbal's Urdu collections of peotry, Bang-e-Dara is considered to be his first book. Whereas during the same time period Kuliyat-i-Iqbal got published in Hyderabad Decan which was edited by Maulvi Abdul Razzaq. This book is refered to as an unauthentic work on Iqbal. Basic information regarding this book is being provided for the first time in the paper below. Unfortunately, there is no satisfactory information available about Kuliyat-i-Iqbal edited by Abdul Razzaq in any book written about Iqbal and his poetry.

’’ذخیرۂ اقبالیات‘‘ میں جن تحریروں کو شامل سمجھا جاتا ہے ان کی دو قسمیں ہیں۔

۱۔ اقبال کی تصانیف نظم و نثر

۲۔ اقبال کے بارے میں سوانحی، تحقیقی، تنقیدی اور تشریحی کتب و مقالات

اوّل الذکر کتب کا شمار بنیادی ماخذ جبکہ مؤخر الذکر کا ثانوی آخذ میں ہوتا ہے۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی کی کتاب ’’تصانیف اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ‘‘ وہ واحد کتاب ہے جس میں اقبال کے ’’جملہ شعری اور نثری مجموعوں کے بارے میں بنیادی معلومات فراہم کرنے کا دعویٰ کیا گیا ہے۔(۱) چنانچہ اس سلسلے میں وہ فرماتے ہیں کہ ’’میں نے اس کتاب میں...... ہر مجموعے کا مختصر پس منظر، اس کی ترتیب و تیاری، کتاب و طباعت، طبع اوّل کی تاریخ اشاعت اور مابعد اشاعتوں کی تفصیل...... بعض منظومات اور نثر پاروں کی تاریخ تحریر بھی متعین کی ہے‘‘(۲) ’’کلیات اقبال‘‘ مرتبہ مولوی عبدالرزاق کو ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، اقبال کا مجموعۂ کلام تسلیم کرتے ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ کتاب حیدر آباد دکن سے ۱۹۲۴ء میں شائع ہوئی تھی اور اقبال

سے اس کے شائع کرنے کی اجازت نہیں لی گئی تھی لیکن چونکہ اس کے مرتب کے خلاف قانونی چارہ جوئی آسان نہیں تھی اس لئے سر اکبر حیدری (وزیر مالیات سطنت عثمانیہ حیدرآباد دکن) (۳) کے توسط سے اس کی فروخت دکن تک محدود کر دی گئی۔ (۴)

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی واضح طور پر تو نہیں لیکن بالواسطہ تسلیم کرتے ہیں کہ ''کلیاتِ اقبال'' بانگ درا سے پہلے شائع ہو چکی تھی وہ لکھتے ہیں۔

> ''بانگِ درا کے ...... پہلے ایڈیشن کے سرورق پر...... ''جملہ حقوق مع ترجمہ محفوظ'' ...... کے الفاظ درج ہیں۔ ''کلیاتِ اقبال'' (دکن) کے قضیے کے پس منظر میں یہ الفاظ اہم ہیں۔ (۵)

بانگِ درا کا پہلا ایڈیشن ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی کی تحقیق کے مطابق ۳ ستمبر ۱۹۲۴ء کو منظر عام پر آ گیا تھا۔ اس ایڈیشن کے سرورق پر کلیاتِ اقبال از مولوی عبدالرزاق کے قضیے کے پس منظر میں اقبال کو ''جملہ حقوق مع ترجمہ محفوظ'' لکھوانا ضروری محسوس ہوا تو اس کا یہی مطلب ہوا کہ ''کلیاتِ اقبال'' بانگِ درا سے پہلے شائع ہو گئی تھی۔

راقم الحروف کے نزدیک ''کلیاتِ اقبال'' مرتبہ مولوی عبدالرزاق ایک بدقسمت مجموعۂ کلام ہے۔ اس جملے کے پس منظر میں جو وجوہات کام کر رہی ہیں وہ حسب ذیل ہیں:

۱۔ تصانیف اقبال کے بارے میں لے دے کر ایک ہاشمی صاحب ہی کی ڈھنگ کی تحقیقی کتاب نظر آتی ہے جسے جامع بھی کہا جا سکتا ہے۔ ''کلیاتِ اقبال'' کی بدقسمتی ملاحظہ فرمایئے کہ مذکورہ کتاب میں بھی اس کا ذکر ادھورا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ناقص اور غلط بھی۔

۲۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے اپنی کتاب کے دیباچے میں (جیسا کہ تحریر کے شروع میں انہی کے الفاظ میں نقل کیا جا چکا ہے) کہا ہے کہ اس میں اقبال کے جملہ شعری اور نثری مجموعوں کے بارے میں بنیادی معلومات فراہم کی گئی ہیں یعنی ہر مجموعے کا پس منظر اس کی ترتیب و تیاری، کتاب وطباعت وغیرہ کی معلومات...... ''کلیاتِ اقبال'' کی بدقسمتی ملاحظہ فرمایئے کہ اس کے بارے میں انھوں نے جو چند سطری معلومات فراہم کی ہیں ان میں نہ اس کے پس منظر کے متعلق کچھ بتایا ہے نہ ترتیب و تیاری کے بارے میں، نہ کتابت وطباعت کے بارے میں۔ یہاں تک کہ یہ بھی نہیں بتایا گیا کہ اس کی ضخامت کتنی ہے اور اس کے مشمولات کی کیفیت کیا ہے۔

۳۔ کلیاتِ اقبال کے بارے میں بنیادی معلومات کی فراہمی تو ایک طرف رہی، ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے اس کے مرتب کا نام اس طور پر دیا ہے کہ قاری مخمصے میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ ''بانگِ درا'' کے تذکرے میں ضمنی انداز میں انھوں نے جہاں ''کلیاتِ اقبال'' پر چند سطریں تحریر فرمائی ہیں وہاں انھوں نے اس کے مرتب کا نام مولوی عبدالرزاق راشد لکھا ہے (ص ۴) لیکن کتابیات میں صرف مولوی عبدالرزاق لکھا ہے۔ کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ ہاشمی صاحب کے نزدیک صحیح نام کون سا ہے۔ ہمارے پیش نظر مذکورہ ''کلیاتِ اقبال'' کا جو نسخہ ہے اس میں جہاں کہیں بھی (سرورق، تقریب اور دیباچہ و مقدمہ کے آخر میں) مرتب کا نام آیا ہے وہاں محمد عبدالرزاق ہی ہے۔ سرورق پر البتہ نام سے پہلے ''مولوی'' کا اضافہ ہے نام کے آخر میں ''راشد'' کا

اضافہ ہاشمی صاحب نے معلوم نہیں کس بنیاد پر کیا ہے۔

اسے ''کلیاتِ اقبال'' کی بدقسمتی ہی کہا جائے گا کہ تصانیف اقبال کے بارے میں پہلی اور فی الحال آخری تحقیقی کتاب سے بھی اس کے مرتب کا صحیح نام معلوم نہیں کیا جا سکتا۔

۴۔ اقبال کے باقی مجموعہ ہائے نظم ونثر پر ڈاکٹر ہاشمی کی گفتگو بالعموم واضح، صاف اور دوٹوک انداز کی ہے لیکن ''کلیاتِ اقبال'' کے بارے میں پانچ سطروں سے زیادہ نہیں اور وہ بھی ادھوری۔ اس کے مقابلے میں ''بانگِ درا'' کا ذکر تقریباً آٹھ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔

۵۔ ڈاکٹر ہاشمی نے ''کلیاتِ اقبال'' کی پہلی اشاعت کے بارے میں یہ تو بتایا ہے کہ یہ ۱۹۲۴ء میں ہوئی لیکن جس طرح اقبال کے دوسرے ''مجموعوں'' کی اشاعتوں کے سال کے ساتھ، مہینے اور دن کے تعین کے لئے سعیٔ بلیغ فرمائی ہے اس کا معمولی سا اہتمام بھی ''کلیاتِ اقبال'' کے سلسلے میں نظر نہیں آتا۔

ہم نے گذشتہ سطور میں لکھا ہے کہ ہاشمی صاحب نے کھُل کر تو نہیں لیکن ذرا گھما پھرا کر یہ کہا ہے کہ ''کلیاتِ اقبال'' کو بانگِ درا'' پر تقدمِ زمانی حاصل ہے۔ ہمیں افسوس ہے کہ انھوں نے یہ کہتے وقت اس ''دقتِ نظر'' سے کام نہیں لیا جس کا مظاہرہ اقبال کی دوسری کتابوں کی اشاعتوں کے تعین کے سلسلے میں کیا ہے۔ ہماری گزارش اس ضمن میں یہ ہے کہ ''کلیاتِ اقبال'' ''بانگِ درا'' سے پہلے شائع نہیں ہوئی اس بارے میں ہمارے دلائل یہ ہیں:

۱۔ کلیاتِ اقبال کے سرورقِ (ٹائٹل پیج) پر بائیں طرف نچلے کونے میں تاریخ اشاعت کے طور پر ۱۳۴۳ ہجری مندرج ہے۔ ۱۳۴۳ ہجری کے پہلے مہینے (محرم) کی یکم تاریخ کو ۱۹۲۴ء عیسوی کے ماہ اگست کی دو تاریخ تھی اور ابھی ۱۳۴۳ ہجری کے چھٹے مہینے جمادی الثانی کی پانچویں تاریخ تھی کہ ۱۹۲۴ء عیسوی ختم ہوا اور ۱۹۲۵ء شروع ہو گیا۔(۶) لہٰذا ''کلیاتِ اقبال'' کے ٹائٹل پیج پر دیے ہوئے ہجری سال کی بنیاد پر یہ کہنا کہ کلیاتِ اقبال کی اشاعت ۱۹۲۴ء میں ہوئی، صحیح نہیں۔

۲۔ ''کلیاتِ اقبال'' پر تقریظ علامہ عبداللہ عمادی، رکن ومنصرم ناظر کتب مذہبی دارالترجمہ سلطنت عثمانیہ حیدرآباد دکن کی تحریر کردہ ہے۔ اس تقریظ کے آخر میں اس کی جو تاریخ تحریر دی گئی ہے وہ یوں ہے ''۲۴ ذیقعد ۱۳۴۲ ہجری، مطابق ۲۸ جون ۱۹۲۴ء عیسوی''۔ کلیات کے مرتب مولوی عبدالرزاق نے ''دیباچہ'' کے عنوان سے ایک سو چھتیس صفحات کا جو طویل مقدمہ لکھا ہے اس کے آخر میں دائیں طرف یہ لکھا ہے...... باغ عبدالرزاق ...... حیدرآباد دکن...... ۳۱ دسمبر ۱۹۲۳ء م ۲۲ جمادی الاوّل ۱۳۴۲...... اس دیباچے (مقدمے) سے پہلے مولوی عبدالرزاق صاحب نے ''کلیاتِ اقبال'' کی تالیف وغیرہ کے ضمن میں ص ۱۲ سے ۲۶ تک ایک تحریر ''تقریب'' کے عنوان سے شامل کی ہے، اس کی تاریخ، ''تقریب'' کے اختتام پر ۲ ستمبر ۱۹۲۴ء لکھی ہے۔

۳۔ مولوی عبدالرزاق کی لکھی ہوئی ''تقریب'' کے ایک جملے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ جب وہ یہ تحریر رقم کر رہے تھے اس وقت ''کلیاتِ اقبال'' چھپ چکا تھا۔(۷) جملہ یوں ہے...... ''الحمدللہ کلیاتِ اقبال بھی زیورِ طبع سے آراستہ ہو چکا''۔(۸)

۴۔ اسی ''تقریب'' کے آخری جملے بھی کلیات کی تاریخ اشاعت متعین کرنے کے سلسلے میں قابل توجہ ہیں۔ مولوی عبدالرزاق لکھتے ہیں...... ''کلیاتِ اقبال کی ترتیب وتدوین اور کتابت وطباعت کا جو معیار میرے پیشِ نظر تھا افسوس ہے کہ وہ میری طویل علالت کے باعث جو دراصل ۱۹۲۳ء کے آغاز سے جاری تھی درہم برہم ہوگیا''۔ (۹)

کلیاتِ اقبال کی اشاعت کے سلسلے میں مندرجہ بالا سطور کے مندرجات سے یہ حقائق سامنے آتے ہیں۔

(ا) دیباچہ کے عنوان سے ''کلیاتِ اقبال'' کا مقدمہ ۳۱ دسمبر ۱۹۲۳ء کو مکمل ہو چکا تھا۔

(ب) ۲۸ جون ۱۹۲۴ء کو کلیات پر علامہ عمادی تقریظ لکھ چکے تھے۔

(ج) ''تقریب'' کے عنوان سے مرتب نے پیش لفظ ۲ ستمبر ۱۹۲۴ء کو لکھا۔ جب یہ لکھا گیا مصنف علیل تھے اور ان کی یہ علالت ۱۹۲۳ء کے شروع سے جاری تھی۔

''کلیاتِ اقبال'' کی بدقسمتی ملاحظہ فرمایئے کہ ۳۱ دسمبر ۱۹۲۳ء میں اس کا ''مقدمہ'' تحریر ہوا اور دو دن کم چھ ماہ کا طویل عرصہ اس پر پانچ صفحے کی تقریظ لکھوانے میں صرف ہوا، تقریظ کے بعد اب ''دیباچے'' کی کسر رہ گئی تھی جسے لکھنے میں مرتب کلیات نے دو ماہ لگا دیے...... ہمارے پیش کردہ ان حقائق سے ''کلیاتِ اقبال'' کی تیاری کی رفتار کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اس سست روی کی وجوہات، مرتب کلیات کی بیماری اور منصبی مصروفیات، کچھ بھی ہوسکتی ہیں لیکن اس سے یہ قطعی طور پر ثابت ہوجاتا ہے کہ ''کلیاتِ اقبال'' جس کا دیباچہ ۲ ستمبر ۱۹۲۴ء کو لکھا گیا وہ بانگِ درا سے پہلے کسی صورت شائع نہیں ہوسکی تھی (بانگِ درا کی پہلی اشاعت ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی کے بقول جیسا کہ ہم اوپر لکھ آئے ہیں ۳ ستمبر ۱۹۲۴ء کو عمل میں آئی) کیونکہ دیباچے کی کتابت پھر طباعت آخر میں کتاب کی جلد بندی...... ان سب کاموں میں مرتب کتاب کی علالت کی وجہ سے لازماً تاخیر ہوئی ہوگی، دو تین ماہ تو لگ ہی گئے ہوں گے، اس طرح کلیاتِ اقبال ۱۹۲۴ء کے آخر میں کہیں شائع ہوئی ہوگی۔

کلیاتِ اقبال اپنی ترتیب وتدوین سے طباعت واشاعت تک بلکہ اس کے بعد بھی مشکلات ہی میں مبتلا رہی۔ مولوی عبدالرزاق کے دیباچے (تقریب) سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ کلامِ اقبال کو مرتب کرنے کا خیال ایک مدت سے ان کے دل میں تھا اور وہ ایک بیاض میں منظومات اقبال جمع کر رہے تھے۔ اس بیاض میں علاوہ غزلوں کے دوسو کے قریب نظمیں تھیں اور ان کے ساتھ اس قسم کی تصریحات بھی کہ...... کون سی نظم کس سن میں، کب، کس موقع پر اور کہاں پڑھی گئی، کون کون سی نظموں کا ترجمہ دوسری زبانوں میں ہوا اور کس رسالے یا اخبار میں شائع ہوئیں۔ دوسری زبانوں میں ترجمہ ہونے والی منظومات پر کس کس نے تنقید کی، نظم لکھنے کے کون سے اسباب ومحرکات ہوئے، نظم کی بنیاد کلامِ مجید کی کس آیت یا فلسفے کے کس مسئلے پر ہے، وغیرہ...... عبدالرزاق جس بیاض میں یہ سب کچھ جمع کر رہے تھے وہ گم ہوگئی...... لیکن انھوں نے ہمت نہ ہاری، پھر سے کلامِ اقبال جمع کیا اور اسے زیر بحث کلیات کی شکل میں شائع کر دیا۔ (۱۰)

کلامِ اقبال کی ترتیب وتدوین کے بعد جب اس کے طبع ہونے کی نوبت آئی تو اس کے مرتب مولوی عبدالرزاق صاحب بیمار پڑ گئے کچھ ان کی بیماری کے سبب اور کچھ عماد پریس حیدرآباد دکن (طابع) کی بدعنوانیوں کی وجہ سے کتاب ویسی

عمدگی سے نہ چھپ سکی جیسی مرتب کی خواہش تھی۔ (۱۱)

کتاب جب طبع ہو کر منظرِ عام پر آ گئی تو مرتب کو ایک اور پریشانی کا سامنا کرنا پڑا۔ ریاست حیدر آباد دکن ہی کے ایک دوسرے اعلیٰ افسر کے ذریعے اقبال نے یہ خواہش کی کہ ''کلیاتِ اقبال'' کی اشاعت کو ریاست سے باہر نہ آنے دیا جائے کیونکہ لاہور میں ''بانگِ درا'' شائع ہو چکی ہے، اس کی اشاعت متاثر ہو گی۔ اقبال کی اس ''خواہش'' کا مولوی عبدالرزاق صاحب نے احترام کیا لیکن جب تک یہ ''خواہش'' ان تک پہنچی وہ ''کلیاتِ اقبال'' کے متعدد نسخے ہندوستان میں اپنے دوستوں کو تحفتہً بھیج چکے تھے۔ (۱۲)

''کلیاتِ اقبال'' اور ''بانگِ درا'' سے پہلے مولوی احمد دین نے ''اقبال'' کے عنوان سے ایک کتاب شائع کی تھی جس میں اقبال کی شاعری پر مفصل تبصرے کے ساتھ ان کا کلام بعض جگہوں پر پوری پوری نظم کی شکل میں دے دیا تھا۔ مولوی احمد دین، اگرچہ اقبال کے قریبی دوست تھے لیکن اس کے باوجود اقبال نے ان کی کتاب ''اقبال'' کی اشاعت کو پسند نہیں کیا۔ جس پر احمد دین صاحب نے کتاب کے تمام نسخے نذرِ آتش کر دیے لیکن دو نسخے کسی طرح بچ گئے۔ (۱۳)

''کلیاتِ اقبال''...... ''بانگِ درا''...... اور ''اقبال'' از احمد دین کے قضیے کے بارے میں ''انوارِ اقبال'' میں بھی مختصراً کچھ لکھا گیا ہے۔ (۱۴) لیکن تشنہ ''کلیاتِ اقبال'' کے مشمولات وغیرہ کے بارے میں سب سے زیادہ اور صحیح معلومات ''نقش اقبال'' میں ملتی ہیں لیکن اس کے سنِ اشاعت کے بارے میں اس کے مصنف نے جو کچھ لکھا ہے، درست نہیں کیونکہ ایک تو انہیں بانگ درا کی پہلی اشاعت کا یقینی طور پر علم نہیں تھا دوسرے انہوں نے ''کلیاتِ اقبال'' کی تاریخ اشاعت متعین کرنے کے لئے توجہ سے کتاب کو پڑھنے کی زحمت نہیں کی۔ اس کے علاوہ اس کی اشاعت سے جو قضیہ پیدا ہوا، اس کی صحیح نوعیت بھی انھوں نے جاننے کی کوشش نہیں کی۔ حالانکہ وہ ایسے شخص تھے کہ چاہتے تو حقیقت تک پہنچنا ان کے لئے دشوار نہ تھا۔ اگر ایسا ہو جاتا تو ''کلیاتِ اقبال'' کی بدقسمتی میں کچھ کمی ہو جاتی اور قارئین دھندلکوں میں ٹامک ٹوئیاں مارنے سے بچ جاتے۔

''کلیاتِ اقبال'' کے بارے میں اگرچہ بنیادی معلومات کا ذکر مندرجہ بالا سطور میں آ گیا ہے لیکن وہ چونکہ منتشر ہے اس لئے یہاں اسے اختصار کے ساتھ یکجا پیش کیا جاتا ہے۔ (۱) ''کلیاتِ اقبال''...... اقبال کے اُردو کلام کا ویسا ہی مجموعہ ہے جیسا کہ بانگ درا۔ ''کلیاتِ اقبال'' کے مرتب نے اس میں اقبال کا تمام اُردو کلام جو اُسے مل سکا، جمع کر دیا ہے۔ جبکہ اقبال نے بانگِ درا کو مرتب کرتے وقت ترمیم و تنسیخ سے بھی کام لیا ہے۔ (۲) ''کلیاتِ اقبال'' کی اشاعت، بانگ درا کی اشاعت ۳ ستمبر ۱۹۲۴ء کے بعد عمل میں آئی غالباً ایک آدھ ماہ بعد (۳) ''کلیاتِ اقبال'' کی ترتیب و تدوین کا کام اس کے مرتب عبدالرزاق صاحب اس کی اشاعت سے دو تین سال پہلے شروع کر چکے تھے۔ (۴) ''کلیاتِ اقبال'' کے مشمولات کی ترتیب یہ ہے۔ (ا) سخن ہائے گفتنی سرورق کے عقبی صفحے اور عقبی ٹائٹل پیج کے اندرونی صفحے پر مرتب کے بھائی محمد عبدالستار کے قلم سے (ب) فہرست کلیات اقبال ص ۱ تا ۵ (ج) تقریظ...... علامہ عبداللہ العمادی ص ۷ سے ص ۱۱ تک (د) تقریب، کلیات کی ترتیب

وتدوین کے اسلوب کے بارے میں مرتبِ کلیات کا دیباچہ ص۱۲ سے ۲۶ تک، (ہ) دیباچہ، مرتب کا طویل مقدمہ جس کے صفحات کو از سرِ نو نمبر ایک سے شروع کیا گیا ہے اور جو ص نمبر ۱۳۶ پر ختم ہوتا ہے۔ یہ مقدمہ......ان ذیلی عنوانات میں منقسم ہے۔ اقبال کے مختصر حالات...... نام اور وطن...... مقام و سنہ ولادت...... ابتدائی تعلیم...... اعلیٰ تعلیم...... اساتذہ......سکونت و فکر معاش......تحقیقات علمی......سفر انگلستان...... التجائے مسافر...... زمانہ قیام یورپ......لندن یونیورسٹی میں عربی کے پروفیسر مقرر ہوتے ہیں۔ تہذیب مغرب اقبال کی نظر میں۔ لطیفہ۔ وطن کو مراجعت۔ لاہور پہنچتے ہیں۔ ترک ملازمت۔ نوبل پرائز۔ منکسر المزاجی۔ بدیہہ گوئی۔ (ب) اقبال کی شاعری۔ طرز بیان۔ تلمذ۔ راہ عمل۔ موضوع شاعری۔ شہرت کی بنیاد۔ آل انڈیا محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کی جانب سے اقبال کی ادبی خدمات کا اعتراف۔ علامہ شبلی قوم کی جانب سے اقبال کو پھولوں کا ہار پہناتے ہیں۔ اقبال حضرت شاہ سلیمان صاحب پھلواری کی مقدس نظروں میں۔ خصوصیات شاعری۔ خطاب بہ تاج دار دکن۔ حالی کے رنگ میں۔ غالب کے رنگ میں۔ امیر کے رنگ میں۔ داغ کے رنگ میں......شبلی کے رنگ میں۔ زندگی حرکت اور کش مکش کا نام ہے سکون و قرار کا نہیں۔ دنیا کا کوئی ذرہ بیکار نہیں پیدا کیا گیا۔ راز دہر کی جستجو میں انسان سراپا حیرت ہے۔ اقبال کی تصنیفات............۔ ''مقدمے'' میں کچھ عنوانات نہیں ہیں لیکن فہرست میں قائم کئے گئے ہیں مثلاً اقبال کے متعلق نقادانِ فن کی رائیں۔ اقبال ہم عصر شعرا کی نظر میں۔ مقدمہ ص ۱۳۶ پر ختم ہوتا ہے اس کے بعد کلام اقبال کو ص نمبر ۱ سے ص ۲۲۶ تک مرتب کیا گیا ہے سب سے پہلے غزلیات ہیں جنہیں ''مئے دو آتشہ'' کے عنوان کے تحت رکھا گیا ہے اس کے بعد'' متفرقات '' کے عنوان کے تحت دو صفحات پر اشعار دیے ہیں اگلا عنوان ''نکات'' ہے اس کے تحت دیے گئے اشعار ص ۳۴ تک چلتے ہیں۔ ص ۳۵ پر ایک عنوان ''نقش قدرت'' ہے اس کے تحت بالعموم وہ منظومات دی گئی ہیں جن کا موضوع مناظر فطرت ہیں۔ آگے جن عنوانات کے تحت عبدالرزاق نے اقبال کی منظومات کو مرتب کیا ہے وہ یہ ہیں۔ فانوس حیات...... بلاد اسلامیہ......شمع طور......متعدد نظمیں ایسی ہیں جو مرتب کے قائم کردہ کسی عنوان کے تحت نہیں ہیں بلکہ انہی عنوانات کے تحت ہیں جن کے تحت وہ اخبارات یا رسائل میں شائع ہوئیں۔ آخر میں چار صفحات کا صحت نامہ اغلاط ہے۔

کتاب سفید رنگ کے دبیز کاغذ پر طبع ہوئی ہے۔ کتابت روشن اور جاذب نظر ہے۔ مرتب نے اس کی ترتیب و تدوین اور طبع و اشاعت میں باوجود اپنی منصبی مصروفیات اور علالت کے جیسا اہتمام کیا ہے، وہ اقبال سے ان کی محبت و عقیدت کا مظہر ہے۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر، تصانیف اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ، لاہور: اقبال اکادمی، طبع دوم ۲۰۰۱ء، ص: ی

۲۔ ایضاً ص: ی

۳۔ عبدالواحد معینی، سید، نقشِ اقبال، لاہور: آئینہ ادب، طبع اوّل ۱۹۶۵ء، ص: ۷۶

۴۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر، کتاب مذکور، ص: ۲۴

۵۔ ایضاً ص: ۲۵

۶۔ عبدالقدوس ہاشمی، تقویم تاریخی، کراچی: مرکز تحقیقات اسلامی، ۱۹۶۵ء، ص: ۳۳۶

۷۔ کلیاتِ اقبال کے مشمولات کی ترتیب یوں ہے ص ا سے ۵ تک، فہرست کلیاتِ اقبال۔ ص ۶ خالی۔ ص ۷ سے ۱۱ تک علامہ عمادی کی تقریظ۔ ص ۱۲ سے ۲۶ تک ''تقریب'' کے عنوان سے مولوی عبدالرزاق کی تحریر'' کلیاتِ اقبال'' کے مشمولات و مقصد اشاعت کے بارے میں، اس کے بعد پھر صفحہ ا سے ۱۳۶ تک ''دیباچہ'' کے عنوان سے مرتب کلیات کا مقدمہ اور آخر میں ''کلیاتِ اقبال'' جس میں مختلف عنوانات کے تحت کلامِ اقبال کو ترتیب دیا گیا ہے۔ اس حصے کے صفحات کو بھی دیباچے (مقدمے) کے صفحات کی طرح الگ سے شمار کیا گیا ہے یہ حصہ صفحہ ا سے ۲۲۶ تک ہے۔ آخر میں پھر الگ سے صفحات نمبر دے کر چار صفحوں میں ''صحت نامہ کلیاتِ اقبال'' ہے۔

۸۔ عبدالرزاق، مولوی، (مرتبہ) کلیاتِ اقبال، حیدر آباد دکن: عماد پریس، ۱۹۲۴ء، ص: ۲۳

۹۔ ایضاً ص: ۲۶ ۱۰۔ ایضاً ''تقریب'' ص: ۱۲، ۱۳، ۲۲

۱۱۔ سخن ہائے گفتنی کے عنوان کے تحت مولوی عبدالرزاق مرتب کلیات کے بھائی عبدالستار لکھتے ہیں

''اس کتاب میں رسم الخط کا خاص اہتمام مدنظر تھا اور کوشش کی گئی تھی کہ یہ صحیح چھپے لیکن اس کا التزام کما حقہ، قائم نہ رہ سکا کیونکہ کتاب کا بڑا حصہ برادر محترم کی غیر موجودگی اور عدم نگرانی میں طبع ہوا...... برادر ممدوح کی صحت اچھی رہتی تو یہ مجموعہ کئی مہینے پیشتر نکل چکا ہوتا''...... سخن ہائے گفتنی کی عبارت کلیاتِ اقبال کے سرورق کے عقبی صفحے پر ہے جس پر آج کل کے رواج کے مطابق بالعموم سال اشاعت، قیمت، ناشر کا نام، مقام اشاعت وغیرہ اندراجات ہوتے ہیں۔ عماد پریس کی بدعنوانی کا شکوہ سرورق سے پہلے جلد ساز کے لگائے ہوئے خاکی (براؤن) رنگ کے کاغذ پر چسپاں ایک مطبوعہ چٹ میں کیا گیا ہے۔

۱۲۔ عبدالواحد، معینی، نقشِ اقبال، لاہور: آئینہ ادب، طبع اوّل ۱۹۶۵ء، ص: ۶۵ تا ۸۶

یہ اقبال پر عبدالواحد صاحب کے مختلف مضامین کا مجموعہ ہے، جس میں ''کلیاتِ اقبال کی سرگذشت'' کے عنوان سے انھوں نے جو کچھ لکھا ہے اسے پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ہمارے بھی ہیں مہربان کیسے کیسے .... یعنی اقبال پر لکھنے والے بزرگوں میں کیسے بے تکی ہانکنے والے اصحاب ہوا کرتے تھے بلکہ اب بھی ہیں۔

۱۳۔ تفصیل کے لئے ملاحظہ فرمائیے ''اقبال'' مرتبہ مشفق خواجہ، لاہور: اقبال اکادمی، ۲۰۰۶ء، (مشفق خواجہ کا مقدمہ)

۱۴۔ بشیر احمد ڈار، انوارِ اقبال، کراچی: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اوّل مارچ ۱۹۶۷ء، ص: ۳۱ تا ۳۳

ڈاکٹر محمد آصف اعوان

استاد شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

مولانا غلام رسول مہر: بحیثیت غالب شناس

Dr. Muhammad Asif Awan

Department of Urdu,G.C.University Faisalabad.

Moulana Ghulam Rasool Mehar: As an Expert of Ghalibiat

Moulana Ghulam Rasool Mehar was a great Urdu writer, journalist and historian. This article "Moulana Ghulam Rasool Mehar As Ghalib Shanas" introduces a very important aspect of Moulana Ghulam Rasool Mehar's literary words. Moulana Mehar not only wrote a biography of Ghalib,based on letters of Ghalib, but also edited Ghalib's works. Moreover, he wrote dozens of critical and research articles on Ghalib and thus brought to light differentaspects of Ghalib's personality and his poetic genius.

اگرچہ مولانا غلام رسول مہر (۱۴اپریل ۱۸۹۳ء-۱۶نومبر ۱۹۷۱ء) کی زندگی کا ایک معتد بہ حصہ صحافت کی نذر رہوا تاہم خالص علمی واَدبی موضوعات پر بھی اُن کا تحریری سرمایہ اُردو زبان واَدب کا ایک بیش بہا حصہ ہے۔ خاص طور پر اُردو اَدب میں غالب شناسی کی روایت کو آگے بڑھانے میں مولانا مہر کی خدمات کو فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ مولانا مہر نے مرزا غالب (۲۷ دسمبر ۱۷۹۷ء-۱۵ فروری ۱۸۶۹ء) کو نہ صرف ایک شاعر اور اَدیب بلکہ ایک نقاد کی حیثیت سے بھی پرکھا اور اس پر اَپنے خیالات کا اظہار کیا۔ مولانا مہر کے نزدیک غالب اَپنے فکر وفن کے اعتبار سے قدیم اور جدید کے درمیان ایک زریں سلسلے کی حیثیت رکھتے تھے۔(۱)

وہ اَپنے ایک مضمون بعنوان ''میرزا غالب نقاد کی حیثیت سے'' میں رقم طراز ہیں:

> میرزا جس ماحول میں پیدا ہوئے، جس ماحول میں اُنہوں نے پرورش پائی اور علم حاصل کیا، جس ماحول میں اُن کی مشق سخن کا آغاز ہوا، اس کے مروّجات اور معمولات سے وہ یک قلم آزاد و بے نیاز نہیں رہ سکتے تھے

> تاہم اُنھوں نے جس طرح اُپنے نادراسلوبِ فکر سے دورِقدیم اوردورِجدید میں برزخ کا مقام پیدا کیا۔اسی طرح تنقید میں بھی اِن کو برزخ ہی کا مرتبہ حاصل ہے یعنی پچھلوں سے کامل قطع تعلق نہ کرتے ہوئے آنے والوں کے لیے نئے راستے پیدا کیے اوراپنی انقلاب آفریں فطرت سے کام لے کر جدید دور کی بنیادیں اُستوارفرمائیں۔ (۲)

گو اُردو میں غالب شناسی کی روایت کا آغاز تذکروں ہی سے ہو جاتا ہے تاہم اِس ضمن میں مولانا الطاف حسین حالی (۱۸۳۷ء-۱۹۱۴ء) کی کتاب ''یادگارِغالب'' ۱۸۹۷ء، عبدالرحمٰن بجنوری (ف ۷نومبر ۱۹۱۸ء) کا دیوانِ غالب کا مقدمہ بعنوان ''محاسن کلام غالب'' ۱۹۱۹ء اور ڈاکٹر لطیف کی انگریزی کتاب "Ghalib" ۱۹۲۸ء زیادہ اہم ہیں۔ان کتابوں میں غالب کے ساتھ محبت وشیفتگی کا اظہار بھی ہے، کلام غالب کے محاسن کا تذکرہ بھی ہے اوراس کے ساتھ ساتھ سخن غالب کے نقائص ومعائب کو بھی بیان کیا گیا ہے تاہم مطالعہ غالب کی روایت میں حالی کی ''یادگارغالب'' کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ حالی کو غالب کا براہِ راست شاگرد ہونے کا اعزاز حاصل تھا اور اس لحاظ سے اُنہیں غالب کو قریب سے دیکھنے، جاننے اور سمجھنے کے زیادہ مواقع ملے تھے۔خود مولانا مہر معترف ہیں کہ:

> میرزاغالب کے اشعار کی تشریح وتفصیل میں سب سے اُونچا درجہ خواجہ حالی مرحوم کا ہے، اس لیے کہ وہ خود عالی مرتبہ سخن فہم وسخن سنج تھے اوراس لیے بھی کہ اُنہوں نے اَپنے اوقاتِ گرامی کا خاصا حصہ میرزا غالب کی صحبت میں گزاراتھا اوراُن سے مختلف اشعار کے متعلق استفسار کرتے رہتے تھے۔ (۳)

مولانا حالی سے توقع یہی تھی کہ وہ غالب سے اَپنے خصوصی تعلق کی بنا پر غالب کی شخصیت کے داخلی اور خارجی پہلوؤں اورکلام کے حوالے سے ایسی جامع تصنیف سپردِقلم کریں گے جو ہر لحاظ سے تسلی بخش ہولیکن ایسا نہ ہوا۔یہی وجہ ہے کہ مولانا مہر لکھتے ہیں کہ:

> خواجہ مرحوم نے جو کچھ تحریر فرمایا وہ اپنی جگہ بالکل درست ہے لیکن بعض اشعار میں معنویت کے ایسے پہلو بھی موجود تھے جن کی تشریح نہ کی گئی۔ (۴)

جہاں تک ''یادگارِغالب'' کی سوانحی حیثیت کا تعلق ہے تو اِس ضمن میں ڈاکٹر شفیق احمد لکھتے ہیں کہ:

> یادگارِغالب میں سوانحی پہلو پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی جس کی بنا پر یہ حصہ بہت حد تک تشنہ رہ گیا تھا۔ غالبًا اِسی کے پیش نظر مولانا مہر نے غالب کے سوانحی حالات مرتب کرنے کا مشکل فریضہ انجام دینے کی کوشش کی۔اُن کی ہی کوشش ''غالب'' کی شکل میں مرزا کے مداحوں کے سامنے ہے۔ (۵)

''یادگارِغالب'' کی سب سے بڑی کمی یہ تھی کہ حالی نے اس کتاب کو ترتیب دیتے ہوئے غالب کی تحریروں خصوصاً مکاتیب غالب سے استفادہ نہ کیا حالانکہ خطوطِ غالب کو غالب کے نجی حالات، داخلی شخصیت، مزاج اورمیلانِ طبع کے سمجھنے کے حوالے سے خصوصی اہمیت حاصل ہے۔اِس صورتِ حال میں ضرورت اِس اَمر کی تھی کہ ''یادگارِغالب'' کے بعد غالب کی ایک

ایسی سوانح لکھی جائے کہ جس کا زیادہ تر حصہ خود غالب کی تحریروں سے ترتیب دیا گیا ہو، چنانچہ اِس ضرورت کو مولانا غلام رسول مہر کے خامہ زرنگار نے تسویدِ ''غالب'' کی صورت میں پورا کیا۔

مولانا مہر کی حیاتِ غالب پر مشتمل کتاب ''غالب'' پہلی مرتبہ ۱۹۳۶ء میں شائع ہوئی۔ اس کتاب کے کل پندرہ ابواب ہیں۔ اِن ابواب میں مولانا مہر نے غالب کے نام ونسب، خاندانی حالات، دہلی میں سکونت، شادی، سفر کلکتہ، پنشن، اسیری، عوارض ووفات اور اخلاق وعادات کی تمام تفصیلات نہایت شرح وبسط کے ساتھ رقم کی ہیں۔ چونکہ ''غالب'' کے مصادر ومنابع خود غالب کی تحریریں ہیں اِس لیے یہ کتاب ایک ایسا تمثال بنی ہوئی نظر آتی ہے جس کے ہر پہلو سے غالب کی حقیقی زندگی کی جھلک نمایاں ہوتی ہے۔ اُردو سوانح نگاری کی تاریخ میں یہ پہلا تجربہ تھا کہ صاحب سوانح کی سرگزشت حیات خود اُس کی اپنی تحریروں سے مرتب کی جائے۔ الطاف فاطمہ ''غالب'' کے حوالے سے لکھتی ہیں کہ:

> یہ تصنیف سوانح غالب کے طور پر ہی ایک کارنامہ اور شاہکار کا درجہ نہیں رکھتی بلکہ اُردو فن سوانح نگاری میں ایک نیا اور ناقابل فراموش اضافہ ہے۔ مولانا غلام رسول مہر نے اُردو سوانح نگاری کو ایک نئے طریق سے روشناس کیا ہے یعنی صاحب شخصیت کی نظم ونثر اور نجی خطوط کی روشنی اور حوالے سے اُس کی سوانح مرتب کرنا۔ (۶)

مولانا مہر، غالب کی بشری کمزوریوں کے باوجود غالب کے عاشق تھے۔ وہ اعتراف کرتے ہیں کہ غالب میں شراب نوشی کی عادت تھی مگر اُن کے نزدیک شراب نوشی سے غالب کی عظمت بطور شاعر کم نہیں ہوتی۔ (۷) مولانا مہر ایک خط میں رقم طراز ہیں:

> یقیناً مرزا شراب پیتے تھے اور جوا بھی کھیلتے تھے۔ اُن میں اور اخلاقی ذمائم بھی ہوں گے لیکن اُن کی صد سالہ برسی منانے کے یہ مبانی نہیں ہیں بلکہ اُن کے محاسن اتنے بلند اور روشن ہیں کہ اُن کے باوصف شعر واَدب کے معاملے میں اُن کی قدر ومنزلت دنیا کے نزدیک مسلّم ہے۔ (۸)

مولانا مہر نے غالب کی شخصیت، فن اور کلام کے معنوی پہلوؤں پر جس نادر اور اَچھوتے انداز میں روشنی ڈالی ہے اِس کی کوئی اور مثال اُردو اَدب کی تاریخ میں نہیں ملتی۔ مرزا غالب کا ایک شعر ہے:

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے (۹)

مولانا غلام رسول مہر اِس شعر کی بابت لکھتے ہیں کہ:

> عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ اِس شعر میں غالب نے جنت کو بے حقیقت اور محض خیالی سراب قرار دیا ہے جو دِل کو خوش رکھنے یا فریبِ مسرت کے لیے ایجاد کی گئی۔
>
> میں جانتا ہوں کہ سخن وروں کے ہر شعر کو مذہب وشریعت کی میزان پر نہیں تولا جا سکتا۔ جو لوگ ایسے اشعار کے متعلق حسن ظن کے مسلک پر چلتے ہیں وہ یہ کہہ کر گزر جاتے ہیں کہ یہ ''رندانہ'' بات ہے اور رندی کے معانی

> کی وسعت محتاج تشریح نہیں، لیکن اگر غور و تحقیق کا قدم آگے بڑھایا جائے تو معلوم ہوگا کہ اِس شعر کے ایک اور معنے بھی ہو سکتے ہیں جسے غالب کی بلند نظری اور ذوقِ عرفان سے زیادہ مناسبت ہے۔ جنت کے متعلق مذہبی کتابوں میں جو کچھ بیان ہوا ہے حکمت و معرفت کا مذاق رکھنے والے احباب اِسے محض مجازی رنگ میں قبول کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ خدائے رحیم وکریم اَپنے فرماں بردار اور اطاعت گزار بندوں کو نیک عملی کے بدلے میں سرور و راحت ابدی کی جو نعمتیں عطا کرے گا، اُن کی حقیقت ہمارے تصور سے بہت اونچی ہے۔ مذہبی کتابوں میں اِس سرور و راحت کو بیان کرنے کے لیے جو تعبیریں اختیار کی گئیں، وہی تھیں جو انسانوں کی سمجھ میں آ سکتی تھیں مثلاً شاداب باغ ہوں گے، ان میں نہریں جاری ہوں گی۔ ایسی حوریں ہوں گی جن کا دامن جن و انس میں سے کسی کے مَس سے میلا نہیں ہوا۔ سدا بہار میوے ہوں گے۔ میرے خیال میں ان بیانات کا مقصود یہ ہے کہ ان نادیدہ اور ناشنیدہ نعمتوں کی ایک سرسری کیفیت اور ایک سرسری جھلک سامنے آ جائے۔ حقیقت اِس سے بہت بلند اور انسانی فہم کی گرفت سے بہت بالا ہے۔ کیوں اِس شعر کا مطلب یہ نہ سمجھا جائے کہ غالب اِس حقیقت کا اظہار کر رہا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جنت اصلاً جو کچھ ہے اسے صرف عارف ہی جان سکتے ہیں۔ عوام نے اظہار و بیان کے مجازی پیراؤں کو حقیقت سمجھ لیا اور اسی کو دلوں کی مسرت و شادمانی کا سرمایہ سمجھ کر قانع ہو گئے۔ (۱۰)

اُردو نثر کے حوالے سے مولانا مہر کا ایک اہم کارنامہ ''خطوطِ غالب'' کی تدوین ہے۔ غالب کے مکاتیب کو جدید اُردو نثر کے آغاز وارتقا میں بہت اہمیت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ مکاتیب ہمیشہ اُردو خوانندگان کرام کی توجہ کا مرکز رہے ہیں۔ مولانا مہر ان مکاتیب کے حوالے سے رقم طراز ہیں کہ:

> اِن مکاتیب پر ایک سو سال گزر چکے ہیں۔ ہمارے ہاں کے مشہور انشا پردازوں کے مکاتیب موجود ہیں مگر ایک میں بھی میرزا کے مکاتیب کی شان نظر نہیں آتی۔ (۱۱)

مولانا مہر کے مرتب کردہ ''خطوطِ غالب'' سے قبل مکاتیب غالب کے درج ذیل مجموعے شائع ہو چکے تھے:

(i)	عودِ ہندی	۲۷ اکتوبر ۱۸۶۸ء	مرتبہ: عبدالغفور سرور اور ممتاز علی خان
(ii)	اُردوئے معلیٰ	۶ مارچ ۱۸۶۹ء	زیر نگرانی: اسد اللہ خان غالب
(iii)	اُردوئے معلیٰ (حصہ دوم)	۱۸۹۹ء	مرتبہ: مولانا الطاف حسین حالی
(iv)	اَدبی خطوطِ غالب	۱۹۲۹ء	مرتبہ: محمد حسن عسکری
(v)	مکاتیب غالب	۱۹۳۷ء	مرتبہ: مولانا امتیاز علی عرشی
(vi)	خطوطِ غالب	۱۹۴۱ء	مرتبہ: منشی مہیش پرشاد
(vii)	نادراتِ غالب	۱۹۴۹ء	مرتبہ: آفاق حسین آفاقی دہلوی

مولانا مہر کا تخصُّص یہ ہے کہ اُنہوں نے سوائے ''مکاتیب غالب'' مرتبہ: مولانا امتیاز علی عرشی (ایک سو تیں خطوط)

اور ''نادراتِ غالب''، مرتبہ: آفاق حسین آفاقی (چھہتر خطوط) باقی تمام مجموعہ ہائے مکاتیب غالب کو یک جا کر دیا اور ''خطوطِ غالب'' کی ترتیب و تدوین میں نہایت محنت اور سلیقے سے کام لیا۔ تمام مکتوب الیہم کا اجمالاً یا تفصیلاً تعارف پیش کیا اور مکتوب الیہم کے نام سے درج ہونے والے خطوط کو تاریخ وار ترتیب دیا گیا۔ علاوہ ازیں حسب ضرورت حواشی کا اہتمام بھی کیا گیا۔ مولانا مہر نے خطوطِ غالب کے شروع میں ایک نہایت مفصل مقدمہ بھی رقم کیا جس میں غالب کے سوانحی حالات کے علاوہ غالب کی تصانیف اور اسلوبِ تحریر پر گراں قدر تبصرہ شامل ہے۔ پہلی مرتبہ ''خطوطِ غالب'' دو جلدوں میں شائع ہوئے۔ اِس میں کوئی شک نہیں کہ مولانا مہر نے ''خطوطِ غالب'' کی تدوین کا کام انجام دے کر غالبیات سے دلچسپی رکھنے والے اُردو خواں طبقے کے لیے ایک اہم خدمت انجام دی ہے۔ سید قدرت نقوی ''خطوطِ غالب'' کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> غالب کی تحریرات کا اتنا ضخیم مجموعہ اور کوئی نہیں ہے۔ علاوہ ازیں مولانا مہر کے حواشی نے اِس کی افادیت میں اور اَضافہ کر دیا ہے۔ مکتوب الیہم کا تعارف ایک گراں قدر کام ہے۔ مولانا مہر کا یہ کام غالبیات میں بہت اہم اضافہ ہے۔ (۱۲)

ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ''محاسن خطوطِ غالب'' میں رقم طراز ہیں کہ:

> مہر صاحب نے مکتوب الیہم کے حالات، تاریخوں کی تقسیم و اندراج اور بعض خطوط کے حواشی لکھ کر اَور خطوط کو از سرِ نو تاریخ وار ترتیب دے کر پیش کیا۔ اس لحاظ سے یہ مجموعہ ''خطوطِ غالب'' زیادہ قابل قدر اَور غالب کی اُردو نثر کا مطالعہ کرنے والوں کے لیے مفید ہے۔ (۱۳)

غالبیات کے حوالے سے مولانا مہر کے اہم کارناموں میں دیوانِ غالب کی تدوین بعنوان ''عکسی دیوانِ غالب مکمل''، ۱۹۶۷ء اور ''نوائے سروش'' ۱۹۶۹ء کے نام سے کلام غالب کی شرح کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ اگر چہ دیوانِ غالب کے پہلے ایڈیشن ۱۸۴۱ء سے لے کر مفتی انوار الحق کے مرتبہ ''دیوانِ غالب جدید'' ۱۹۲۱ء معروف بہ نسخہ حمیدیہ اور پھر ۱۹۵۸ء میں مولانا امتیاز علی عرشی کے مرتبہ ''دیوانِ غالب'' تک دیوانِ غالب کو کئی ایک حضرات نے مرتب کیا اور اس کے بہت سے نسخے منظر عام پر آئے تاہم ۱۹۶۷ء میں مولانا مہر نے دیوانِ غالب کو ''عکسی دیوانِ غالب مکمل'' کے نام سے مرتب کر کے ایک ایسی نہایت اہم ادبی خدمت سر انجام دی جس کے طفیل قارئین اُردو کو دیوانِ غالب کے پہلے سے زیادہ مفید اور قابل اعتماد نسخے سے استفادہ کرنے کا موقع ملا۔

''عکسی دیوانِ غالب مکمل'' کی خصوصیت یہ ہے کہ اِس میں مولانا مہر نے کلام غالب کی صحیح تاریخیں مستند مآخذ کی مدد سے رقم کر دی ہیں اور حواشی میں تصریحات بھی درج کی ہیں۔ اشعار کے معانی و مطالب کو واضح کرنے کے لیے ضرورت کے مطابق اشعار کے اندر رموزِ اوقاف کا استعمال کیا ہے اور تلفظ کی اغلاط سے بچنے کے لیے اشعار پر اعراب لگائے گئے ہیں۔ چنانچہ خود مولانا مہر اَپنے مرتب کردہ دیوانِ غالب کے بارے میں ایک مکتوب میں رقم طراز ہیں:

> میرے دیوان کی خصوصیت یہ ہے کہ اِس میں اوقاف و رموز بڑے اہتمام سے لگائے گئے ہیں۔ اَچھی سمجھ والا

آدمی دیوان کی شرح سے بے نیاز ہو جائے گا۔ شعر صحیح پڑھا جائے تو خود بخود سمجھ میں آ جائے۔ (۱۴)

مولانا مہر کے ''عکسی دیوانِ غالب مکمل'' میں مقدمہ از مہر کے علاوہ غزلیات، قصائد، سہرا، مثنوی درصفت انبہ، قطعات و رباعیات کے علاوہ تین ضمیمہ جات بھی شامل ہیں۔ ضمیمہ اوّل میں وہ اشعار درج ہیں جو قبل ازیں دیوانِ غالب میں شامل نہ تھے۔ ضمیمہ دوم میں انتخاب نسخۂ حمیدیہ ہے اور ضمیمہ سوم قادر نامہ اور پنج آہنگ پر مشتمل ہے۔

غالب کے فارسی کلام کے بارے میں مولانا مہر کا خیال تھا کہ اُسے مختلف حصوں میں تقسیم کر کے شائع کیا جانا چاہیے۔ وہ ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

> مجھ سے پوچھا جائے تو عرض کروں گا کہ پورے فارسی کلام کو کلیات کی شکل میں چھاپنے کی بجائے یہ مناسب ہوگا کہ قطعات و مثنویات ایک جلد میں چھاپی جائیں۔ قصائد ایک جلد میں، غزلیات و رباعیات ایک جلد میں۔ اگر تین کی بجائے چار جلدیں کر لی جائیں تو اور بھی اچھا ہے۔ (۱۵)

چنانچہ مولانا مہر نے اپنے انہی خیالات کے پیش نظر ۱۹۶۹ء میں غالب صدی کے موقع پر ابتداً ''قصائد و مثنویاتِ فارسی'' کے عنوان سے غالب کے فارسی قصائد اور مثنویات کو مرتب کیا اور مجلس یادگارِ غالب پنجاب یونیورسٹی لاہور نے مولانا مہر کے اِس کام کو کتابی صورت میں شائع کیا۔

مذکورہ بالا کتب کے علاوہ مولانا غلام رسول مہر نے غالب کی حیات اور فکر و فن کے مختلف پہلوؤں کے حوالے سے بے شمار تحقیقی و تنقیدی مضامین رقم کیے جو مختلف علمی و ادبی مجلّات میں شائع ہوئے۔ ان میں سے چند مضامین کی فہرست درج ذیل ہے:

۱-	غالب- دو شعر، دو ستارے	ماہ نو، کراچی	فروری ۱۹۶۳ء
۲-	مرزا غالب اور میر تقی میر	ماہ نو، کراچی	فروری ۱۹۶۹ء
۳-	مرزا غالب کی شاعری کے بعض پہلو	آج کل، دہلی، بھارت	فروری ۱۹۶۹ء
۴-	داستانِ فرہاد اور غالب کا تصورِ محبت	العلم، کراچی	جنوری تا مارچ ۱۹۶۹ء
۵-	پیغام بسلسلہ یوم غالب	اردو نامہ، کراچی، شمارہ: ۵۳	۱۰ فروری ۱۹۶۵ء
۶-	فکر غالب کی معجز نمائیاں	افکار، کراچی	فروری مارچ ۱۹۶۵ء
۷-	نسخۂ حمیدیہ طباعت و تحقیق کی داستان	اقبال، لاہور	اپریل ۱۹۶۹ء
۸-	غالب اور فرہاد	انجام، کراچی	۲۸ فروری ۱۹۶۶ء
۹-	دستنبو واقعاتی پس منظر میں	تحریک، دہلی، بھارت	فروری ۱۹۶۹ء
۱۰-	غدر ۱۸۵۷ء خطوطِ غالب کے آئینے میں	تحریک، دہلی، بھارت	فروری ۱۹۶۹ء
۱۱-	افکار غالب کے نئے زاویے	صحیفہ، لاہور	جنوری ۱۹۶۹ء

۱۲-	صد سالہ جشن غالب	قومی زبان، کراچی	اپریل ۱۹۶۹ء
۱۳-	اشاریہ غالب مرتبہ معین الرحمٰن	قومی زبان، کراچی	نومبر ۱۹۷۱ء
۱۴-	غالب کی انسان دوستی	لیل ونہار، کراچی	۱۵ فروری ۷۱ء
۱۵-	جنگِ آزادی کی کہانی غالب کے مکاتیب میں	ماہ نو، کراچی	فروری ۱۹۵۳ء
۱۶-	غالب کی شاعری	ماہ نو، کراچی	فروری ۱۹۶۴ء
۱۷-	غالب کے آٹھ شعر	ماہ نو، کراچی	فروری ۱۹۶۵ء
۱۸-	میرزا غالب کے چند شعر	ماہ نو، کراچی	فروری ۱۹۶۷ء
۱۹-	غالب کا تصورِ جنت ودوزخ	ماہ نو، کراچی	جنوری، فروری ۱۹۶۹ء
۲۰-	حیاتِ غالب- چند گذارشیں	ماہ نو، کراچی	جنوری، فروری ۱۹۶۹ء
۲۱-	حیاتِ غالب- چند گذارشیں	ماہ نو، کراچی	فروری ۱۹۷۱ء
۲۲-	مرزا غالب کی صد سالہ برسی	ماہ نو، کراچی	جنوری، فروری ۱۹۶۹ء
۲۳-	بیاض غالب کی دریافت	نقوش، لاہور	جولائی ۱۹۷۰ء
۲۴-	لطائفِ غیبی (غالب نمبر)	اردوئے معلیٰ، دہلی	فروری ۱۹۶۰ء
۲۵-	احوالِ غالب کی گم شدہ کڑیاں	آج کل، دہلی	فروری ۱۹۵۷ء
۲۶-	غالب کی خاندانی پنشن	علی گڑھ میگزین	۱۹۴۸-۴۹ء
۲۷-	میرزا غالب کی والدہ ماجدہ	دبستان، شمارہ غالب	
۲۸-	غالب شاعر امروز وفردا	روزنامہ ''امروز'' لاہور	۲ نومبر ۱۹۷۰ء
۲۹-	میرزا غالب	فولیو- (غالب نمبر) مجلّہ FC کالج، لاہور	۱۹۶۷ء
۳۰-	میرزا غالب نقاد کی حیثیت سے	المعارف، لاہور	فروری ۱۹۶۹ء
۳۱-	میرزا غالب کا مقامِ شعر گوئی	اوراق، لاہور	اپریل ۱۹۶۹ء
۳۲-	میرزا غالب کا فارسی کلام	فنون، لاہور	مئی، جون ۱۹۶۹ء
۳۳-	غالب کے ہم معنی اردو اور فارسی اشعار	اردو (غالب نمبر) کراچی	۱۰ فروری ۱۹۶۵ء
۳۴-	غالب کا سفر کلکتہ	اُردو، اورنگ آباد، قومی زبان کراچی	
۳۵-	غالب اور میں	محمل (غالب نمبر) مجلّہ اسلامیہ کالج برائے خواتین، لاہور	۱۹۷۰ء
۳۶-	غالب اور اُس کے نقاد	جامعہ، دہلی	دسمبر ۱۹۴۵ء

غالب شناسی کے حوالے سے مولانا غلام رسول مہر کے وہ خطوط بھی نہایت اہمیت کے حامل ہیں جو اُنھوں نے سید

قدرت اللہ نقوی کے نام تحریر کیے اور نقوی صاحب نے ان خطوط کو مرتب کر کے خطوط کے اس مجموعے کا نام ہی ''غالب آ گہی'' رکھ دیا۔ مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی لاہور نے ۱۹۹۲ء میں خطوط کے اس مجموعے کو شائع کیا۔ ان خطوط میں غالب کی شخصیت اور فکر وفن کے مختلف پہلوؤں کے حوالے سے موجود مباحث مولانا مہر کی غالبیات کے موضوع سے گہری دلچسپی اور شناسائی کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔

مولانا مہر کو غالب کے سینکڑوں اشعار اس طرح ازبر تھے کہ وہ اُن کی زبان کا محاورہ بن چکے تھے۔ چنانچہ مولانا جب اپنے احباب کے نام خطوط رقم کرتے ہیں تو وہ موقع ومحل کی مناسبت سے اس خوب صورتی کے ساتھ مرزا کے اشعار کا استعمال کرتے ہیں کہ جس سے اِن اشعار کی معنویت اور بھی اُجاگر ہو کر سامنے آتی ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو۔ مولانا اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

> اِن صاحب کے صحیح یا غلط انتقادات سے میں کیا متاثر ہو سکتا ہوں؟ کیوں یہ فرض کرلوں کہ میں دنیا میں معصوم ہوں اور کسی کو میرے خلاف کچھ نہ لکھنا چاہیے؟ غالب بے چارے کو بھی ایسا ہی معاملہ پیش آیا تھا۔ اُس نے کتنی سچی اور پختہ بات کہہ دی:

غالب برا نہ مان جو واعظ برا کہے
ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے (۱۶)

ڈاکٹر ایوب قادری اپنے مضمون ''غلام رسول مہر'' میں مولانا مہر کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> مہر صاحب غالب پرسند کا درجہ رکھتے تھے۔ (۱۷)

اسی طرح ڈاکٹر فرمان فتح پوری اپنے مضمون ''غالب شاعر امروز وفردا'' میں لکھتے ہیں کہ:

> اُردو تحقیق وتنقید میں مولانا غلام رسول مہر کو جو اعزاز اور بلند مقام حاصل ہے وہ غالب اور غالبیات پر گہری نظر رکھنے ہی کا انعام ہے۔ (۱۸)

مولانا غلام رسول مہر نے اُردو زبان وادب کے لازوال شاعر اور نثار میرزا اسد اللہ خان غالب کے محاسنِ نظم ونثر کے بیان کو جس انہماک اور تسلسل کے ساتھ اپنی توجہ کا مرکز بنایا، اس سے اُن کی اُردو زبان وادب اور غالبؔ کے ساتھ خصوصی دلچسپی کا اظہار ہوتا ہے۔ مولانا مہر نے غالب کے اُردو اور فارسی نثری سرمائے سے ''غالب'' کو مرتب کیا۔ غالبؔ کے اُردو اور فارسی کلام کی تدوین کی، اُردو خطوط کو دو جلدوں میں از سرِ نو ترتیب دیا، غالب کے اُردو دیوان کی ''نوائے سروش'' کے نام سے شرح لکھی علاوہ ازیں غالب کے احوال اور نظم ونثر کے حوالے سے بیسیوں نہایت قیمتی تحقیقی مقالے رقم کیے۔ مولانا غلام رسول مہر کی علمی وادبی زندگی کا کوئی مرحلہ ایسا نہیں کہ جب غالبؔ اُن کی نظروں سے اوجھل ہوا ہو۔

حوالہ جات

۱۔ غلام رسول مہر، مولانا، مضمون: مرزا غالب کی شاعری کے بعض خاص پہلو، مشمولہ: مجلّہ، آج کل، دہلی، فروری ۱۹۶۹ء، ص ۴۶

۲۔ ایضاً، مضمون: مرزا غالب نقاد کی حیثیت سے، مشمولہ: مجلّہ: المعارف، ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور، فروری ۱۹۶۹ء، ص ۴

۳۔ ایضاً، مضمون: افکار غالب کے نئے زاویے، مشمولہ: مجلّہ: صحیفہ، مجلس ترقی ادب، لاہور، جنوری ۱۹۶۹ء، ص ۴۷۰

۴۔ ایضاً

۵۔ شفیق احمد، ڈاکٹر: مولانا غلام رسول مہر - حیات اور کارنامے، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۲۸۱

۶۔ الطاف فاطمہ، مضمون: اُردو سوانح نگاری، مشمولہ: تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند، دسویں جلد، طبع اوّل، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، فروری ۱۹۷۲ء، ص ۶۰۹

۷۔ غلام رسول مہر، مولانا: خطوط، مرتبہ: سید انیس شاہ جیلانی، المہر، لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۲۵۷

۸۔ ایضاً، ص ۲۶۸

۹۔ اسداللہ خان غالب، مرزا: دیوان غالب،

۱۰۔ غلام رسول مہر، مولانا، مضمون: غالب کا تصور جنت و دوزخ، مشمولہ: مجلّہ: ماہ نو، کراچی، فروری ۱۹۵۶ء، ص ۸

۱۱۔ ایضاً، مضمون: غالب - چند گزارشیں، مشمولہ: مجلّہ: ماہ نو، کراچی، فروری ۱۹۷۱ء، ص ۱۰

۱۲۔ ایضاً، مضمون: مشمولہ: مجلّہ اُردو، کراچی، شمارہ اوّل، ۱۹۷۰ء، ص ۱۸۱

۱۳۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر: محاسن خطوطِ غالب، مکتبہ خیابان ادب، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۱۰

۱۴۔ غلام رسول مہر، مولانا م: گنجینہ مہر، مرتبہ: محمد عالم مختار حق، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، لاہور، ۲۰۰۸ء، ۱/ ۲۶

۱۵۔ غلام رسول مہر، مولانا، مضمون: مرزا غالب کی صد سالہ برسی، مشمولہ: مجلّہ: ماہ نو، کراچی، فروری ۱۹۶۶ء، ص ۸

۱۶۔ غلام رسول مہر، مولانا م: گنجینہ مہر، مرتبہ: محمد عالم مختار حق، ۱/ ۴۷

۱۷۔ مضمون: غلام رسول مہر، از ڈاکٹر ایوب قادری، مشمولہ: کاروان رفتہ، مکتبہ اسلوب، لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۱۷۳

۱۸۔ مضمون: غالب شاعر امروز و فردا، از ڈاکٹر فرمان فتح پوری، مشمولہ: مجلّہ: ماہ نو، کراچی، فروری ۱۹۷۰ء، ص ۲۲

ڈاکٹر نذر خلیق
استاد شعبہ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج،
اصغر مال، راولپنڈی

سرقہ اور جعل سازی کی اقسام

Dr. Nazar Khaleeq
Deptment of Urdu,Govt.Post Graduate College,
Asghar Mall, Rawalpindi

Types of Plagiarism and Copying

Plagiarism and copying in Urdu literature is common; there are many types of plagiarism and copying which we are discussed in the following article. Plagiarism and copying occur in all kinds of literature. It is discouraged on all levels. Any kind of plagiarized or copied research is not acceptable by H.E.C either. This article revolves around this important issue.

مختلف لغات اور اہل علم کی آراء کی روشنی میں یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ سرقہ نہ صرف چیزوں اور مال و منال کا ہوتا ہے بلکہ علمی، ادبی اور فنی بھی ہوتا ہے۔ علمی، ادبی اور فنی سرقہ کئی سطحوں پر ہوتا ہے اور اس کی کئی اقسام ہیں۔ اس سلسلے میں خدیجہ شجاعت علی اپنی کتاب ''ترجمہ سہل حدائق البلاغت'' میں سرقہ کی اقسام پر اس طرح اظہار خیال کیا گیا ہے۔

> دوسرے شاعر کے شعر کو بعینہ یعنی بغیر کسی تبدیلی کے اپنے کلام میں لے آنا۔ ایسے سرقہ کو نسخ و انتحال کہتے ہیں۔ یہ سرقہ انتہائی معیوب ہے۔ سرقے کی دوسری قسم یہ ہے کہ کسی مضمون کو لے کر صرف لفظوں کی ترتیب بدل دینا۔ اگر دوسرے کی ترتیب پہلے سے بہتر اور چست ہوگی تو تحسین کے قابل ہے ورنہ مذموم اور مردود ہے۔ تیسری قسم سرقے کی یہ ہے کہ کسی دوسرے شاعر کا مضمون لے کر اپنے لفظوں میں باندھ لیں۔ چوتھی قسم یہ ہے کہ اگر کوئی شاعر شعر موزوں کرے اور وہ بعینہ کسی دوسرے شاعر کے دیوان میں نکل آئے لیکن یہ ثابت ہو کہ بلا ارادہ ایسا ہوا ہے تو اسے سرقہ نہیں توارد کہتے ہیں۔ ایک قسم کا سرقہ ایسا ہوتا ہے کہ دوسروں پر ظاہر نہیں ہوتا یعنی دو شعروں کا مطلب ایک ہوتا ہے لیکن الفاظ مختلف ہوتے ہیں مثال میں یہ شعر ہیں۔

گلشن دہر میں جوں خار ہے اب قدر مری
جس کے دامن سے لگوں وہ چھڑاتا ہے مجھے

دوسراشعر:۔

یوں کدورت مجھ سے ہے عالم کو مانندِ غبار
آسرا لوں جس کے دامن کا وہ دامن دے جھٹک

دوسرا یہ ہے کہ ایک شعر میں دعویٰ خاص ہو اور دوسرے میں دعویٰ عام ہو۔

پہلا شعر:

گر صید گہِ میں باقی کوئی نہیں تو ظالم
گو صید ناتواں ہوں پر کر شکار مجھ کو

دوسرا شعر:

شاہا ترے شکار کو عالم میں اب نہیں
باقی بغیر نرگسِ خوباں کوئی غزال

تیسرا یہ ہے کہ کسی مضمون کو ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کرنا۔ مثلاً مندرجہ ذیل دونوں شعروں میں گل بازی کو آنکھوں سے اٹھانے کے بجائے نمک کی جانب منتقل کردیا ہے کیونکہ نمک آنکھوں سے اٹھانے کا محاورہ عام ہے۔

رُتبہ گل بازی کا دلا کاش تو پاتا
ہاتھوں سے جو گرتا تو وہ آنکھوں سے اٹھاتا (جرأت)

مرے زخموں میں پُر کردو نمک اب کیا بچاؤ گے
گرے گا گر زمیں پر یہ تو آنکھوں سے اٹھاؤ گے (ذوق)

چوتھی قسم یہ ہے کہ دوسرے شاعر کا شعر پہلے شاعر کے شعر کے معنی کی ضد ہو۔

صندلی رنگ پر میں مَر ہی گیا
دردِ سر کیا کہ اب وہ مر ہی گیا

صندلی رنگوں پہ کیا دیں جان ہم
کس کو ہے اس دردِ سر کا اب دماغ

پانچویں قسم سرقہ غیر ظاہری کی یہ ہے کہ کسی اور کا مضمون لے کر اس میں اپنی طرف سے ایسے لفظوں کا اضافہ کرنا کہ شعر پہلے کی نسبت بہتر ہو جائیں مثال میں مومن اور ذوق کے دو شعر پیش ہیں:۔

خوں بہا قاتلِ بے رحم سے مانگا کس نے
کہ فرشتے مجھے یاں داغ درم دیتے ہیں (مومن)
کہتی تھی ماہی بریاں کہ دبیرانِ قضا
داغ دیتے ہیں اسے جس کو درم دیتے ہیں (ذوق)

سرقہ غیر ظاہری ایسا مذموم نہیں۔ اگر اچھا تصرف کیا جائے تو کلام لائق تحسین ہو جاتا ہے۔ اردو کہنے والے شاعر کسی کے شعر کو صرف اشارہ کر کے اپنے کلام میں لے آتے ہیں تا کہ سرقہ کا احتمال باقی نہ رہے جیسے سودا نے میر درد کے اس شعر کا آخری مصرع اپنا لیا ہے۔

میں کیا کہوں کہ کون ہوں سودا بقول درد
جو کچھ کہ ہوں سو ہوں غرض آفت رسیدہ ہوں

سرقہ جبھی کہلاتا ہے کہ ارادۃً کسی کے شعر یا مضمون کو اپنے کلام میں لے لیا جائے۔ (۱)

سرقہ کی اقسام پر یوں تو سب اہل علم کی رائے میں یکسانیت ہے بہت کم اہل علم نے اختلافی رائے دی ہے۔ ہاں البتہ ان اقسام کی روشنی میں جن ادبا کی تخلیقات پر اعتراضات اٹھائے گئے ان اعتراضات کے سلسلے میں کہیں کہیں اختلافی آراء ضرور پیدا ہوئی ہیں۔ چند اور اہل علم کی آرا کو بھی دیکھ لیں تو سرقہ کی اقسام بالکل واضح ہو کر سامنے آ جائیں گی۔ حکیم انجم فوقی بدایونی ''فکر و فن'' میں اقسام سرقہ پر یوں روشنی ڈالتے ہیں۔

> کسی شاعر کے کلام کو بغیر رد و بدل کے پڑھنے کو انتحال کہتے ہیں اور گھٹا بڑھا کر پڑھنے کو اغارہ کہتے ہیں۔ یہ دونوں سرقہ کی قسمیں ہیں۔ (۲)

ڈاکٹر گیان چند اپنی کتاب ''تحقیق کا فن'' میں لکھتے ہیں۔ سیرس نے سرقے کی تین اقسام کی ہیں۔

۱۔ لفظ بہ لفظ چوری

۲۔ Patch work quilt یعنی ایسا لحاف جس کا ابرہ مختلف کپڑوں کی پیوندوں کو سی کر تیار کیا گیا ہو، مراد ہے جا بجا دوسروں کے جملے لے کر چپکا دینا۔

۳۔ دوسروں کی دریا گفتوں کا اپنے الفاظ میں خلاصہ کر دینا۔ آخر الذکر میں اگر ماخذ کا اعتراف کر لیا جاوے تو سرقہ نہیں۔ ماخذ کا اعتراف نہ کرنے کی صورت میں سرقہ ہے۔ ''آبِ حیات'' میں قدما کی کئی مثالیں دی ہیں کہ ان کے بعض اشعار دوسروں کے فارسی اشعار کا لفظ بہ لفظ ترجمہ ہیں۔ غالب نے کافی اشعار دوسروں کے فارسی کلام سے ماخوذ کیے ہیں۔ انجمن ترقی اردو ہند میں غلام حسین بخشی کی مثنوی معدنِ یاقوت ہے۔ رضا لائبریری رام پور میں اس سے کچھ بعد کی محمد ناصر خاں رام پوری کی مثنوی نسخہ یاقوت ہے۔ غلام حسین بخشی کبھی رام پور میں رہے ہیں۔ اقبال کی نظم ''نیا شوالہ'' اولاً مخزن مارچ ۱۹۰۵ء میں شائع ہوئی۔ کسی محمد عبداللہ عطا ساکن چرکھاری، سنٹرل انڈیا نے یہ پوری نظم رسالہ شاہد سخن' حیدر آباد دسمبر ۱۹۱۳ میں اپنے نام سے چھپوا

دی۔ ہمارے دور میں اردو کے کم از کم دو تحقیقی مقالوں کو جزواً دوسروں کی کتابوں اور مقالوں سے سرقہ قرار دیا گیا۔ بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں چند سال کے فرق کے ساتھ دو مصنفوں کے دو اردو ناول شائع ہوئے۔ دونوں لفظ بہ لفظ یکساں ہیں سوا اس فرق کے کہ ایک کے کردار ہندو ہیں دوسرے کے مسلمان''۔(۳)

مولوی محمد نجم الغنی نے اپنی کتاب ''بحر الفصاحت'' میں اقسام سرقہ پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اور مثالیں بھی دی ہیں آیئے دیکھتے ہیں کہ وہ سرقہ کی کیا اقسام بتاتے ہیں۔

''خلاصہ کلام یہ ہے کہ سرقے کی دو قسمیں ہیں ایک سرقہ ظاہر اور دوسرا سرقہ غیر ظاہر۔ سرقہ ظاہر وہ ہے کہ اگر دونوں شعروں کو کسی عاقل کو سنایا جائے تو وہ حکم لگادے کہ ان میں سے ایک کی اصل دوسرا ہے بشرطیکہ اس لفظ کو جو غرض وصفت پر دلالت کرتا ہو تمام آدمی نہ جانتے ہوں اور یہ تین قسم پر ہے۔ ایک انتحال و نسخ یعنی کسی کے کلام کو بغیر اختلاف الفاظ و معانی کے اپنا کرلیں جیسے یہ بیت۔

جانیں مشتاقوں کی لب تک آئیاں
بل بے ظالم تیری بے پروائیاں

میر محمدی بیدا اور خواجہ ہینگا شیدا دونوں کے کلام میں موجود ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ دونوں صاحبوں میں سے ایک نے سرقہ کیا ہے۔

اعجاز لب اس کا دم عیسیٰ سے نہیں کم
وہ پنجۂ سیمیں ید بیضا سے نہیں کم

معدوم کو کیونکر کوئی ثابت کرے دانا
مضمون کمر یار کا عنقا سے نہیں کم

نواب عماد الملک غازی الدین خاں نظام تخلص کے کلام میں بھی موجود ہیں اور والہ فیض آبادی کے یہاں بھی لکھے ہیں تیسرے مصرعے میں دانا کی جگہ والہ لکھا ہوا ہے۔(۴)

نجم الغنی کے نزدیک سرقہ ظاہر کی دوسری قسم مسخ اور اغارہ ہے۔ وہ کہتے ہیں۔

دوسری قسم سرقے کی مسخ اور اغارہ ہے یہ اسے کہتے ہیں کہ کسی شخص کے کلام کے تمام لفظ و معنی لیکر صورت کلام کی بدل دیں یعنی ترکیبِ الفاظ میں تغیر و تبدل کردیں یا بعض الفاظ لیں تمام الفاظ نہ لیں جیسے۔

کبھو قاصد وہ جو پوچھے ہمیں کیا کرتے ہیں
جان و ایمان و محبت کو دعا کرتے ہیں (میر)

اس شعر کو اسیر نے اپنا کر یوں کرلیا ہے۔

وہ جو پوچھے ہمیں کیا کرتے ہیں
کہیو قاصد کہ دعا کرتے ہیں

اور مرزا دبیر نے یوں لکھا ہے۔

آقا جو مرا پوچھے کہ کیا کرتے ہیں
کہیو کہ شتاب آؤ دعا کرتے ہیں(۵)

سرقہ ءظاہر کی اس قسم کے متعلق بھی مولوی محمد نجم الغنی نے بیسیوں مثالیں پیش کی ہیں سرقہ ظاہر کی تیسری قسم ان کے نزدیک سلخ اور الما م ہے وہ اس کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''تیسری قسم سرقے کی سلخ اور الما م ہے یعنی مضمون و مطلب کو اور الفاظ میں باندھنا اس کے الفاظ چھوڑ دینا جیسے۔

کس لیے لطف کی باتیں ہیں پھر
کیا کوئی اور ستم یاد آیا (شیفتہ)
مقرر بلا آنے والی ہے کوئی
نہیں بے سبب مہربانی تمہاری(۶)

سرقہ ءظاہر کی تیسری قسم کو واضح کرنے کے لیے نجم الغنی نے بیسیوں اشعار پیش کیے ہیں۔ مولوی محمد نجم الغنی نے سرقے کی دوسری بنیادی صورت کو سرقہ غیر ظاہر کے نام سے موسوم کیا ہے۔ وہ سرقہ غیر ظاہر کے متعلق کہتے ہیں۔

سرقہ ءغیر ظاہر اسے کہتے ہیں کہ اگر دو شاعروں کے شعر کسی عاقل کو سنائے جائیں تو وہ ان کے سننے کے بعد اس بات کا حکم کرنے میں ایک کی اصل دوسرا ہے تامل وغور کی طرف محتاج ہو اگرچہ سرقہ غیر ظاہر میں بھی پہلے شاعر کے معنی دوسرا شاعر لیتا ہے لیکن اس میں یہ بات مخفی ہوتی ہے کہ دوسرے نے پہلے سے معنی لیے ہیں بخلاف سرقہ ظاہر کے کہ اس میں یہ امر خوب ظاہر ہوتا ہے کہ پہلے معنی سے دوسرے معنی لیے گئے ہیں اور اس کی پانچ قسمیں ہیں۔ ایک قسم یہ ہے کہ کوئی شاعر ایسا شعر لکھے کہ اس کا مضمون دوسرے شاعر کے شعر سے مشابہت رکھتا ہو اور شاعر ماہر وہ ہے کہ مشابہت کے اخفا میں کوشش کرے اس طرح کہ شعر کی زمین بدل دے اور مضمون بھی بدل دے اسطرح کہ اگر پہلے کا شعر مدح میں ہو تو ہجو میں لکھے اور اگر پہلے کا شعر مرثیے میں ہو تو تہنیت کے موقع پر لائے۔

کفر کچھ چاہیے اسلام کی رونق کے لیے
حسن زنار ہے تسبیحِ سلیمانی کا (میر)
ہوا جب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیح سلیمانی (سودا)(۷)

سرقہ ءغیر ظاہر کی دوسری قسم مولوی محمد نجم الغنی کے نزدیک کچھ اس طرح ہے:

دوسری قسم سرقہ غیر ظاہر کی یہ ہے کہ ایک شاعر کی بیت میں ادعا عام ہو دوسرا اپنے شعر میں ادعاِ خاص کرے مثال اس کی۔

ہائے سرخی ترے رخسار کی ہنگام عتاب
جتنا بگڑے ہے تو اتنا ہی سنور جاتا ہے
(محمد یار خان امیر)

غصے میں نیا رنگ نکالے ہیں پری رو
جیوں جیوں یہ بگڑتے ہیں سنور جاتے ہیں کیسے
(شہدی)

پہلے شعر میں خاص اپنے معشوق کے رخسار کا عتاب میں سرخ ہو جانا اور جتنا اس کا بگڑنا اتنا ہی سنور جانا بیان کیا ہے اور دوسرے شعر میں یہ باتیں عام معشوقوں کے واسطے ثابت کی ہیں داغ نے بھی اس مضمون کو باندھ لیا ہے اور ان کے شعر میں ادعائے خاص ہے۔

غصے نے اور رنگ ترا شوخ کردیا
اچھی بنی بگاڑ میں صورت عتاب کی (داغ)(۸)

سرقہ ءغیر ظاہر کی تیسری قسم پر مولوی نجم الغنی نے اس طرح روشنی ڈالی ہے۔

’’تیسری قسم سرقہ ءغیر ظاہر کی یہ ہے کہ کسی خاص مضمون کو ایک محل سے دوسرے محل میں نقل کریں یعنی وہ خاص مضمون ایک شاعر نے کسی اور موقع پر لکھا تھا دوسرا اس کو کسی اور موقع پر لائے۔ مثال یہ قول دبیر کا۔

آنکھوں میں پھرے اور نہ مردم کو خبر ہو (دبیر)
آنکھوں میں یوں پھرے کہ مژگاں کو خبر نہ ہو (انیس)

اوّل مصرع میں خبر نہ ہونے کی نسبت مردم دیدہ کی طرف ہے اور دوسرے میں مژہ کی طرف‘‘(۹)

سرقہ غیر ظاہر کی چوتھی قسم مولوی نجم الغنی کے نزدیک کچھ اس طرح ہے۔

چوتھی قسم سرقہ غیر ظاہر کی یہ ہے کہ ایک شاعر کا کلام دوسرے شاعر کے کلام کی ضد ہو جیسے۔

منہ ڈھانک دیا خواب میں اس رشک پری کا
کیا ہم نے بگاڑا تھا نسیمِ سحری کا
(نامعلوم)

منہ کھول دیا خواب میں اس رشک پری کا
ممنون ہوں میں آج نسیم سحری کا
(نامعلوم)

نہ دیکھی چشمِ ناز سے چھوئی نہ دست آز سے

سنا کیے ہیں بارہا یار کے کمر نہیں
(اختر)

سب نے چلتے ہوئے آنکھو سے انہیں دیکھا ہے
پھر یہ کیونکر نہ کہیں لوگ کمر رکھتے ہیں
(برق) (۱۰)

سرقہ غیر ظاہر کی چوتھی قسم کے ضمن میں بھی مولوی نجم الغنی نے متعدد مثالیں دی ہیں۔تاہم سرقہ غیر ظاہر کی پانچویں قسم کے سلسلے میں بھی ان کی رائے قابلِ توجہ ہے۔

پانچویں قسم سرقہ غیر ظاہر کی یہ ہے کہ دوسرے شاعر کے مضمون سے کچھ لے کر اور چیزیں ایسی بڑھا دیں کہ بہ نسبت اوّل کے زیادہ لطف ہو جائے جیسے

خوں بہا قاتل بے رحم سے مانگا کس نے
کہ فرشتے مجھے یاں داغ درم دیتے ہیں (مومن)
کہتی تھی ماہی بریالِا کہ دبیران قضا
داغ دیتے ہیں اسے جس کو درم دیتے ہیں (ذوق)

ظاہر ہے کہ مومن کے شعر میں داغ درم دنیا اور خون بہا مانگنا محض ادعا ہے اور ذوق کے شعر میں داغ دینا اور صاحبِ درم ہونا ثابت ہے مومن کے شعر سے داغ و درم کا مضمون لے کر اس طرح سے ادا کیا ہے کہ اس کی نسبت بہت بلیغ ہو گیا ہے۔(۱۱)

یوں تو مولوی محمد نجم الغنی نے جس وضاحت سے سرقہ کی تعریف کی ہے اور سرقہ کی اقسام در اقسام پر روشنی ڈالی ہے، اس سے سرقہ اور اقسام سرقہ پر مزید کچھ لکھنے کی گنجائش نہیں رہ جاتی تاہم سرقہ اور اقسام سرقہ کی مزید وضاحت ہو جائے تو اس میں کوئی قباحت والی بات بھی نہیں ہے۔مولوی سہیل احمد نے پروفیسر بے خود موہانی کی کتاب ''گنجینۂ تحقیق'' پر تبصرہ لکھتے ہوئے سرقہ اور سرقہ کی اقسام پر روشنی ڈالی ہے جن سے اقسام سرقہ کی مزید وضاحت ہو جاتی ہے۔وہ لکھتے ہیں۔

سرقہ کی بدترین صورت یہ ہوتی ہے کہ کسی متقدم کا خیال لے کر اپنی عبارت کے پردے میں چھپانے کی کوشش کی جائے اور اس سعی اخفا میں شعر استاد کی اصلی روح فنا ہو کر رہ جائے ،مثلاً غالب کا شعر تھا۔

اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں
جناب امیر مینائی فرماتے ہیں۔
کیوں نہ مرجایئے اب ان کی اداؤں پر امیر
قتل کرتے ہیں اور ہاتھ میں شمشیر نہیں (۱۲)

اس سلسلے میں نریش کمار شاد کی رائے بھی بہت اہمیت رکھتی ہے۔انہوں نے بھی اپنی کتاب ''سرقہ اور توارد'' میں

سرقے کی بدترین صورت کے سلسلے میں اشعار درج کیے ہیں جن سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ سارق نے متقدم کے خیال کو لے کر اپنی فنکارانہ مہارت سے نئی صورت دینے کی کوشش کی ہے حالانکہ یہ بات معیوب ہے اگر ایک شاعر نئے خیالات تخلیق نہیں کر سکتا اور اس میں تخلیق کی صلاحیت نہیں ہے، محض فن سے آگاہ ہے۔ تو وہ سارق ہی کہلائے گا۔ آیئے ان اشعار کو بھی دیکھیں۔

ناخن سے بوالہوس کا گلا یوں ہی چھل گیا
لو ہو لگا کے وہ بھی شہیدوں میں مل گیا
(میر)
گل اس نگہ کے زخم رسیدوں میں مل گیا
''یہ بھی لہو لگا کے شہیدوں میں مل گیا''
(ذوق)
ہم ہیں مشتاق اور وہ بے زار
''یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے''
(غالب)
دردِ دل کی کوئی دوا نہ دعا !
'' یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے''
(یاس یگانہ) (۱۳)

سرقہ کے علاوہ ''جعل سازی'' بھی ہر زبان کے ادب میں ہوتی رہی ہے۔ سرقہ میں سارق ماہرانہ مشقت سے کام لیتا ہے جبکہ جعل سازی میں بسا اوقات جعل ساز کچھ بھی نہیں کرتا اور دوسروں کی کمائی کا مالک بن جاتا ہے۔ سرقہ کی طرح جعل سازی بھی کئی طرح سے ہوتی ہے۔ کسی کی کتاب کسی کے نام سے شائع ہو جاتی ہے اور کسی کا شعر یا غزل بلکہ پورا دیوان لے لیا جاتا ہے، شاعر ہاتھ ملتا رہ جاتا ہے اور متشاعر صاحبِ دیوان بن جاتا ہے۔ اہلِ علم نے جعل سازوں کی جعل سازیوں پر روشنی ڈالی ہے۔ سب سے پہلے ڈاکٹر گیان چند کی رائے دیکھتے ہیں۔

> کچھ اہل علم اپنی صلاحیتوں کا غلط استعمال کر کے قدیم مصنفین کے نام سے جعلی کتابیں تیار کر دیتے ہیں۔ یہ کام تاجرانِ کتب کرائیں یا اہلِ علم اپنی طرف سے کریں دونوں صورتوں میں مقصدِ جلب زر اور کسبِ شہرت ہوتا ہے۔........اردو میں اس قسم کی کافی مثالیں ملتی ہیں۔ پروفیسر محمد حبیب نے ثابت کیا ہے کہ ابتدائی چشتی بزرگوں کے نام کی تو کتابیں بالکل جعلی ہیں۔ ان بزرگوں میں خواجہ معین الدین چشتی، شیخ قطب الدین بختیار کاکی، شیخ فرید الدین گنج اور خواجہ نظام الدین اولیاء وغیرہ ••••• اردو میں جعلی کتابوں کے مشہور ترین نمائندے یہ ہیں۔

۱۔ تمنا عمادی مجیبی پھلواروی نے حضرت عماد الدین قلندر پھلواروی سے منسوب ایک رسالہ صراط مستقیم معروف بہ سیدھا راستہ (۱۰۸ھ) وضع کیا اور اسے قاضی عبدالودود کے رسالے ''معیار'' پٹنہ بابت مارچ ۱۹۳۶ میں شائع کر دیا اس کی غرض کسی جھگڑے میں اپنے موقف کی تائید بہم پہنچانا تھا۔

۲۔ خواجہ عبدالرؤف عشرت نے ''میر کی وصیت'' کے نام سے قواعد اردو پر مشتمل ایک رسالہ شائع کیا جو رشید حسن خاں کے خیال میں عشرت ہی کی تصنیف ہے۔

۳۔ شریف احمد شرافت نوشاہی نے اپنے فرقے کے بانی حاجی محمد نوشہ متوفی ۱۰۶۴ھ کے نام سے دو جعلی اردو منظومات شائع کیں مثنوی گنج الاسرار ۱۳۸۴ھ م ۶۵۔۱۹۶۴ میں اور انتخاب گنج شریف ۱۹۷۴ میں۔

دوسری صورت یہ ہے کہ پوری کتاب نہیں، ایک جز و اپنی طرف سے تصنیف کر کے کسی بڑے مصنف کی کتاب میں سمو دیا جائے، دو مثالیں: (۱) محمد حسین آزاد نے اپنے مرتبہ ''دیوان ذوق'' میں بہت کچھ کلام خود تصنیف کر کے ذوق کے نام سے شامل کر دیا۔ محمود شیرانی نے آزاد کے کاغذات میں ایسی ۸۴ غزلوں کے مسودے دریافت کیے جو ''دیوانِ ذوق'' میں شامل نہیں۔ (۲) ڈاکٹر محمد صادق کے مطابق تین قصیدے اور ۲۷ غزلیں اسی نوعیت کی ہیں۔ (بحوالہ عابد پشاوری ذوق اور محمد حسین آزاد ص ۱۴۶)۔ حود عابد کے نزدیک وضعی غزلوں اور قصیدوں کی تعداد کہیں زیادہ ہے۔ عبدالباری آسی نے غالب کے نام سے ۲۶ غزلیں تصنیف کیں۔ انہیں پہلے نگار لکھنو میں اور بعد میں اپنی مکمل شرح کلام غالب (لکھنو ۱۹۳۶) میں شائع کیا۰۰۰ جعل میں نیت خراب ہوتا ہے۔ اب فرطِ عقیدت کی آفریدہ صورتیں ملاحظہ ہوں۔ ڈاکٹر حفیظ قتیل مطلع کرتے ہیں کہ بعض دکنی رسائل ایسے بھی ملتے ہیں جن کی تالیف مختلف مصنفوں کے رسائل کے اقتباسات کو جوڑ کر کی گئی ہے چونکہ اس سب رسائل میں بیجاپور کا مخصوص تصوف پیش کیا گیا ہے اس لیے ان میں ترتیب و تسلسل میں بھی فرق نہیں آیا۔ ان کے مصنف اور زمانے کا تعین پریشان کن ثابت ہوتا ہے۔ (معراج العاشقین کا مصنف۔ حیدرآباد ۱۹۶۸ء ص ۹)

ڈاکٹر جمیل جالبی نے ایک عقیدت آمیز صورت میں بیان کیا ہے کہ دکن میں بہت سے صوفی کسبِ فیض و برکت کے لیے اپنے بعض اشعار یا نظموں میں اپنے پیر کا نام ڈال دیتے تھے (تاریخ ادب اردو جلد اوّل ص ۲۲۷) (۱۴)

جعل سازی کی ایک صورت یہ بھی ہوتی ہے کہ کسی مکمل کتاب یا کچھ حصہ اپنے نام سے شائع کرا لیا جائے اور شہرت حاصل کر لی جائے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر انور سدید کی رائے دیکھ لیں۔ وہ لکھتے ہیں۔

کچھ عرصہ قبل کراچی کے ایک ابھرتے ہوئے نقاد نے ایک پورا باب ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے رسالہ ''نگارِ پاکستان'' میں اپنے نام سے چھپوا دیا۔ ڈاکٹر صاحب (فرمان فتح پوری (کی توجہ جب اس دھاندلی کی طرف دلائی گئی تو انہوں نے لاعلمی کا اعتراف کیا اور بتایا کہ کراچی کے ایک علم دوست پروفیسر نے ان سے مضمون کی اشاعت کی سفارش کی تھی۔ میں نے ان پر تکیہ کیا اور مضمون دیکھے بغیر ''نگار'' میں اشاعت کے لیے دے دیا۔

> لیکن صاحب! یہ تو معمولی بات ہے۔ نیز فتح پوری کے زمانے میں ایک صاحب نے نیاز صاحب کا مضمون اپنے نام سے چھپو لیا تھا۔ ایسی دھاندلی بھی کبھی ہوئی ہے؟......
> پچھلے دنوں ایک قومی روزنامے میں ایک نوخیز ادیبہ نے ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب ''تخلیقی عمل'' کا ایک باب لفظاً لفظاً پنجابی میں ترجمہ کیا اور حوالہ دیے بغیر ''قسمت ادبی'' میں چھپوالیا۔ (۱۵)

ترجمہ کی صورت میں بھی بہت جعل سازیاں ہورہی ہیں گویا ترجمہ بھی جعل سازی کا ذریعہ بن گیا ہے۔ ترجمہ کرنے والا کسی دوسری زبان کے ادب پارے کا ترجمہ کرتے ہوئے بنیادی ماخذ کا حوالہ نہیں دیتا یہ سلسلہ بہت پرانا ہے۔ ملا وجہی نے بھی ایسا کیا کہ ''سب رس'' کو اپنی طبع زاد کتاب ظاہر کیا حالانکہ وہ ترجمہ شدہ کتاب ہے۔ عہدِ حاضر میں ڈاکٹر جمیل جالبی کے ساتھ بھی یہ ظلم ہوا ہے کہ کسی نے ان کی کتاب ''ارسطو سے ایلیٹ تک'' کا سندھی زبان میں ترجمہ کیا ہے اور ڈاکٹر جمیل جالبی کی کتاب کا حوالہ تک بھی نہیں دیا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر جمیل جالبی ایک خط میں راقم کو لکھتے ہیں۔

> ''ماہنامہ ''سوجھرو'' سندھی زبان کا کثیر الاشاعت ماہنامہ ہے اس میں آپ کے مطلب (مقالہ پی ایچ ڈی) کا مواد نظر سے گزرا۔ اس کی ایک صاف عکسی نقل آپ کے مطالعہ کے لیے بھیج رہا ہوں۔ چوری کی جانی والی کتابوں میں میری کتاب ''ارسطو سے ایلیٹ تک'' بھی شامل ہے کہ جسے بغیر میرا ارمیری کتاب کا حوالہ دیئے سندھی میں کرلیا گیا ہے۔ (۱۶)

ڈاکٹر جمیل جالبی نے اس سلسلے ایک خط ماہنامہ ''سوجھرو'' کے ایڈیٹر تاج بلوچ صاحب کو بھی لکھا اور اس کی ایک نقل مجھے بھی ارسال فرمادی۔ ڈاکٹر دصاحب نے ترجمہ میں ہونے والی جعل سازی کے بارے میں لکھا۔

> مکرمی تاج بلوچ صاحب۔ السلام علیکم۔ ڈاکٹر ثمرین شیخ صاحبہ کا مراسلہ ''سوجھرو'' نومبر ۲۰۰۰ء کے شمارے میں نظر سے گزرا جس میں انہوں نے حوالوں کے ساتھ ان چوریوں اور سرقوں کی نشاندہی کی ہے جو سندھی زبان کے بعض ادیبوں نے کی ہیں ان میں میری کتاب ''ارسطو سے ایلیٹ تک'' کا بھی ذکر ہے۔ ڈاکٹر ثمرین شیخ نے بتایا کہ حضرت بدر ابڑو نے اپنے کتاب ''تنقید نگاری جوارتقائی جائزۃ'' میں سوائے باب ۱۲ کے باقی سب ابواب میری کتاب ''ارسطو سے ایلٹ تک'' سے لے کر سندھی میں ترمہ کردیئے ہیں اور میرا یا میری کتاب کا کوئی حوالہ بھی نہیں دیا ہے۔ اس خبر سے مجھے انتہائی دکھ ہوا۔ ذہنی دیانتداری ہر ادیب یا لکھنے والے کے لیے بنیادی شرط ہے۔ اب حضرت بدر ابرو خود بتائیں کہ چوری کے اس دھبے کو دھونے کے لیے انہیں کیا کرنا چاہیے اور اس چوری کے پکڑے جانے پر مجھے کیا کرنا چاہیے؟ خاکسار، جمیل جالبی۔ (۱۷)

ترجمہ کی صورت میں عربی، فارسی، انگریزی، سرائیکی، پنجابی اور اردو میں جعل سازیاں ہوئی ہیں۔ ترجمہ کرنے والوں نے ایک زبان کی تخلیق دوسری زبان میں ڈھال کر اپنی ملکیت اور اثاثہ بنالیا ہے۔

جعل سازیوں میں ایک جعل سازی یہ بھی ہے کہ مقالات لکھتے ہوئے تھوڑی بہت تبدیلی کرلی جاتی ہے اور پورا مقالہ اپنے نام کرلیا جاتا ہے نہ صرف ایسے جعلی مقالوں پر ڈگریاں لے لی جاتی ہیں بلکہ ایسے جعلی مقالوں کو شائع کرکے مالی

منفعت بھی حاصل کر لی جاتی ہے۔جعل سازی کے بارے میں حافظ محمد ادریس کی تحریر بھی قابل توجہ ہے۔ وہ اپنے کالم ''علمی چوری'' میں لکھتے ہیں۔

'دنیا کے بڑے بڑے علماء اور قلم کاروں کے شہ پارے ادبی سارقین کی دست برد کا شکار ہوتے رہے مگر اب تو عالم یہ ہے کہ معمولی قسم کی لکھاری بھی ایسے مہربانوں کی زد میں ہیں۔ سرقہ کا جرم کیسے سرزد ہوتا ہے؟ اس کا سادہ اور کم ترین طریقہ یہ ہوتا ہے کہ کوئی ''دانشور'' کسی ادیب یا مصنف کی تحریر میں سے کوئی چھوٹا موٹا اقتباس اپنی تحریر میں نقل کر لیتا ہے۔اس کا نہ کوئی حوالہ دیتا ہے نہ اصل مصنف کا تذکرہ کرتا ہے۔لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ یہ اسی دانشور کے رشحاتِ قلم ہیں۔ یہ اگرچہ جرم ہے مگر کسی حد تک قابل معافی ہے۔ایک طریقہ یہ ہوتا ہے کہ کسی تحریر کو سیاق وسباس سے کاٹ چھانٹ کر، کچھ سابقے، لاحقے کا اضافہ کر کے اپنے نام سے لوگ چھاپ دیتے ہیں۔ یہ جرم ہے اور نا قابل معافی۔ ایسے قلم کاروں کو عموماً ''قینچی ادیب'' کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ دوسروں کی تحروں کی کتر بیونت کرتے اور ادیب بن جاتے ہیں۔قینچی ادیبوں سے زیادہ بڑے مجرم ''استرا ادیب'' کہلاتے ہیں۔ یہ کسی کی پوری تحریر من وعن، بغیر ذرا برابر ترمیم وحذف کیے، اپنے نام منسوب کر لیتے ہیں۔ یہ واقعی بڑے ''دلیر'' چور ہوتے ہیں۔ جرم کی سزا تو اپنی جگہ، مگر اس دیدہ دلیری پر ان کی بلائیں لینے کو جی چاہتا ہے۔ دنیا کے بعض ممالک میں ادبی سرقہ پر سزا کا سانون موجود ہے مگر ہمارے ہاں یہ صرف کاپی رائٹ ایکٹ کے قانون تک محدود ہے۔ (۱۸)

جعل سازی کے طریقوں میں سے یہ بھی ہے کہ کچھ ادیب اپنے بارے میں خود لکھتے ہیں اور دوسروں کے نام سے سامنے لاتے ہیں تا کہ ان کی شہرت میں اضافہ ہو اور یا اگر ادیبوں پر کوئی الزام لگا دیا جائے تو اس کا جواب خود دینے کی بجائے دوسروں سے دلاتے ہیں اور خود پس منظر میں رہ کر اپنی صفائی پیش کرتے ہیں۔ رفیق احمد نقش لکھتے ہیں۔

غالب نے قاطع برہان شائع کی تو اس وقت کی ادبی دنیا میں ایک ہنگامہ بپا ہو گیا اور غالب کی کتاب کے جواب میں کئی کتابیں سامنے آئیں۔ مذکورہ کتابوں میں سے کچھ میں نازیبا زبان استعمال کی گئی تھی۔ غالب کو یہ بات اپنی حیثیت سے کم تر معلوم ہوئی کہ ان کا جواب خود سے تحریر کریں، تاہم جواب دینا بھی ضروری تھا سید سعادت علی کی فارسی تالیف محرق برہان قاطع کا جواب غالب نے ''سوالات عبدالکریم'' کے نام سے اردو میں شائع کیا۔ یہ کتاب عبدالکریم نامی طالب علم کی تصنیف کے طور پر سامنے آئی۔ ماہرینِ غالبیات کی متفقہ رائے ہے کہ یہ کتابچہ غالب کی تحریر ہے۔ ''محرق قاطع برہان'' کے جواب میں غالب نے ''لطائف غیبی'' کے نام سے اردو ہی میں ایک اور کتابچہ تحریر کیا اور اس کتاب پر بطور مصنف اپنے شاگرد میاں دادخاں سیاح کا نام درج کیا۔ساتھ ہی سیاح کو ''سیف الحق'' کے خطاب سے نوازا۔ (۱۹)

مسٹر رفیق احمد نقش نے جعل سازی کے اس انداز کو نمایاں کرنے کے لیے چند اور واقعات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

سید محمد اسماعیل رسا ہمدانی نے غالب کے ایک اصلی خط کے ساتھ چھبیس جعلی خطوط غالب کے نام سے لکھ کر'' نادر خطوطِ غالب'' کے عنوان کے تحت شائع کیے۔جعل سازی میں مفتی انتظام اللہ شہابی کو کمال حاصل تھا۔

انہوں نے بے شمار غلط روایات کسی حوالے کے بغیر اور کم تر روایات حوالوں سے تحریر کیں اور یہ حوالے بھی جعلی ہیں۔ لطائف الشعرا میں من جملہ اور شعرا کے غالب کے بارے میں بھی دو ایک حقیقی تو دس بیس فرضی حکایات لکھ ماری ہیں۔ (۲۰)

جعل سازی بددیانتی کا دوسرا نام ہے۔ نام نہاد ادیب یہ جعل سازیاں کس طرح کرتے ہیں اس حوالے سے راقم کے نام پروفیسر لطیف الزماں صاحب کا مکتوب ملاحظہ فرمائیے۔

آپ نادم سیتاپوری کی غالب کے حوالے سے کتابیں پڑھیں گے تو بہت کچھ معلوم ہو جائے گا۔ جعل سازی کے سلسلے میں سردست چار نام ذہن میں آتے ہیں۔ رسا گوالیاری نے غالب کے خطوط سے جملے اڑائے۔ عبارت ترتیب دی اور غالب سے اپنے دادا کے نام خط لکھوائے۔ مولانا عبدالباری آسی نے غالب کے رنگ میں غزلیں کہیں اور شرح لکھ دی یہ آج تک فروخت ہو رہی ہے۔ غالب کے نام پر سب سے بڑی جعل سازی ۱۹۶۹ میں سامنے آئی جب ڈاکٹر نثار احمد فاروقی نے دیوان غالب نسخہ امروہہ لکھوایا اور خوب روپیہ کمایا۔ اس سلسلہ میں ڈاکٹر انصار اللہ نظر صاحب۔ (سابق پروفیسر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ) کا نام سر فہرست ہے بایں معنی کہ انہوں نے سب سے پہلے اس جعل سازی کی پردہ کشائی کی۔ ڈاکٹر کمال احمد صدیقی نے اسی زمانے میں پانچ سو صفحات کی کتاب ''بیاضِ غالب کا تحقیقی جائزہ'' شائع کی اور بعد میں ''غالب کی شناخت'' پر اور حضرات نے بھی مقالے لکھے ہیں۔ غالب کے نام پر دوسری جعل سازی ڈاکٹر سید معین الرحمٰن صدر شعبہ اردو گورنمنٹ کالج لاہور نے کی۔ انہوں نے پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور سے دیوانِ غالب'' نسخہء لاہور'' کا مخطوطہ چوری کیا اور نسخہء خواجہ کے نام سے شائع کیا۔ سید معین الرحمٰن برسوں سے ایک اور کام کر رہے ہیں۔ مرحوم پروفیسر رشید احمد صدیقی (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ) کی تحریروں کو اپنے نام سے شائع کر رہے ہیں۔ معین الرحمٰن صاحب نے پرتھوی چندر کی کتاب'' جاگیر غالب'' اپنے نام سے شائع کر لی۔ ایک طالبہ بشریٰ اباسط کا ایم اے کا مقالہ ''ادا جعفری شخصیت اور شاعری'' نقوش لاہور میں اپنے نام سے شائع کرایا۔ (۲۱)

بعض لوگ جعل سازی سے کسی کا کلام لے اڑتے ہیں اور بعد میں اپنے نام سے مشاعروں میں پڑھتے ہیں بلکہ اپنے نام سے دیوان بھی شائع کرا لیتے ہیں۔ بشیر حسین ناظم راقم کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں۔

سارا پاکستان ہی جعل سازوں اور ادبی وزدوں سے بھرا پڑا ہے۔ اسلام آباد کے نام نہاد بڑے شاعر ضیاء جالندھری نے ٹی۔ ایس ایلیٹ کی نظم کا ترجمہ چھاپ کر اسے اپنی تخلیق ظاہر کیا ہے۔ لاہور کے ایک شاعر نجم نعمانی نے اپنے ادھے استاد شمس مینائی کا پورے کا پورا دیوان اڑنچھو کر لیا۔ اب تخلص نجم اور شمس چونکہ ہم وزن ہیں اس لیے وہ شمس کی جگہ نجم لگا کر اپنے نام سے پڑھ رہا ہے۔ ۰۰۰۰۰ اس دور کا سب سے بڑا جعل ساز نام نہاد ڈاکٹر صفدر محمود ہے۔ اس نے کسی کا مقالہ اڑنچھو کیا پھر اسے ٹھیک ٹھاک کر کے یونیورسٹی میں پی ایچ ڈی کے حصول کے لیے دے دیا۔ اس نے اس پر مقدمہ کر دیا اور صفدر محمود نے اسے کچھ دے دلا کر ٹھنڈا کیا اس کی

ہر کتاب نقل ہے۔ حال ہی میں اس نے ٹرانسفر آف پاور پر ایک کتاب بنام Facts and Fictions چھاپی ہے جو بالکل نقل ہے۔ (۲۲)

جعل سازی کا ایک طریقہ یہ بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ دوسروں کے مقالات اپنے نام سے یونیورسٹیز میں پیش کر کے ایک فل یا پی ایچ ڈی کی ڈگریاں حاصل کر لی جاتی ہیں۔ اس سلسلے میں ایک جیسے مقالات کی تلاش کی جاتی ہے یا پھر مختلف مقالات سے مواد جمع کر کے بغیر حوالہ دیے اپنے نام کر لیا جاتا ہے۔ اس قسم کے مقالات پر نہ صرف اعلیٰ مدارج کی ڈگریاں لی جاتی ہیں بلکہ ان کو شائع کر کے شہرت اور مال بھی سمیٹا جاتا ہے۔ اس قسم کی جعل سازیاں عام ہیں۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر محمد سلطان شاہ نے تحقیق کی ہے وہ اس جعل سازی پر اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کرتے ہیں۔

> آج کل سرقہ ایسی کتب تک ہی محدود نہیں رہا بلکہ تحقیق وتنقید سے متعلق کئی تحریروں پر بھی ہاتھ صاف کیے جا رہے ہیں۔۔۔۔ ڈھٹائی کی انتہا ہے کہ چوری کی گئی تحقیق پر نہ صرف جامعات سے اعلی ڈگریاں حاصل کی جا رہی ہیں بلکہ ان کو طبع کر کے رقم بھی کمائی جا رہی ہے۔ ایسی مسروقہ تحقیق پر ڈگریوں کی سفارش کرنے والے ماہرین اور ایسے چوری شدہ ماہ کو چھاپنے والے ناشرین سارقین کی ایسی حرکتوں سے بالکل بے خبر دکھائی دیتے ہیں۔ (۲۳)

ڈاکٹر محمد سلطان نے اپنی تحقیق سے بتایا ہے کہ اس طرح کی جعل سازی سے اب تک متعدد افراد پی ایچ ڈی کی ڈگریاں حاصل کر چکے ہیں۔ ان میں ڈاکٹر مظفر عالم جاوید صدیقی اور ڈاکٹر محمد علی زیدی شامل ہیں۔ جعل سازی کے ان حیلوں اور طریقوں کے علاوہ بھی کئی دوسرے طریقے ہو سکتے ہیں۔ درحقیقت زمانے کی تیز رفتاری کے ساتھ ساتھ جعل سازی کے طریقوں میں بھی تبدیلیاں آ رہی ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ترجمہء سہیل حدائق البلاغت از خدیجہ شجاعت علی (مترجم) آزاد بک ڈپو اردو بازار لاہور، ص ۲۱۴، ۲۱۷۔

۲۔ فکر و فن از حکیم انجم فوقی بدایونی، سر سید اکیڈیمی، اردو بازار لاہور، ص ۳۰۰

۳۔ گیان چند جین، ڈاکٹر، تحقیق کا فن، مقتدرہ قومی زبان، پطرس بخاری روڈ، اسلام آباد، ص ۲۰۲۔

۴۔ نجم الغنی، مولوی، بحر الفصاحت، مقبول اکیڈمی، ۱۹۹ سرکلر روڈ، چوک انارکلی، لاہور ی ۱۹۸۹، ص ۱۱۷۷

۵۔ ایضاً، ص ۱۱۸۰

۶۔ ایضاً، ص ۱۱۸۵

۷۔ ایضاً، ص ۱۲۰۰

۸۔ ایضاً، ص ۱۲۰۳ تا ۱۲۰۴

۹۔ ایضاً، ص ۱۳۰۵

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۲۰۸ تا ۱۲۰۹

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۲۱۳

۱۲۔ گنجینہ تحقیق (تبصرہ) از مولوی اقبال سہیل احمد مطبوعہ نقوش (ادبی معرکہ نمبر، لاہور، ص ۳۷۰

۱۳۔ نریش کمار، سرقہ اور توارد، نیو تاج آفس پوسٹ بکس ۷۴۹ ادہلی، ستمبر ۱۹۶۴ء، ص ۹، ۱۰۔

۱۴۔ گیان چند، ڈاکٹر، تحقیق کا فن، ص ۱۹۸ تا ۲۰۱

۱۵۔ کھردرے مضامین از ڈاکٹر انور سدید، مکتبہ فکر و خیال، ۱۷۲۔ ستلج بلاک، اقبال ٹاؤن، لاہور، سن ء ندارد، ص ۱۸۱

۱۶۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کا خط بنام راقم مرقومہ ۸ مارچ ۲۰۰۱ء

۱۷۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کا خط ایڈیٹر سوجھرو کے نام مرقومہ ۱۹ دسمبر ۲۰۰۰ء۔

۱۸۔ علمی چوری از حافظ محمد ادریس مطبوعہ روزنامہ خبریں لاہور، یکم فروری ۲۰۰۱ء۔

۱۹۔ محاکمہ۔۔۔ دیوانِ غالب ''نسخہء لاہور'' (مسروقہ) جعفر بلوچ، پروفیسر رفاقت علی شاہد، (مرتبین)
علم و عرفان پبلشرز، مال روڈ لاہور، جون ۲۰۰۱، ص ۲۶۶۔

۲۰۔ ایضاً، ص ۲۶۹۔

۲۱۔ پروفیسر لطیف الزماں کا خط بنام راقم مرقومہ ۱۴ نومبر ۲۰۰۰۔

۲۲۔ بشیر حسین ناظم کا خط بنام راقم، مرقومہ تاریخ ندارد

۲۳۔ ماہنامہ نعت (تحقیق و سرقہ نمبر) لاہور از ڈاکٹر سلطان شاہ، اکتوبر ۲۰۰۰، ص ۱۱۸۔

ڈاکٹرمحمداشرف کمال
استاد شعبہ اردو،جی سی یونیورسٹی فیصل آباد

مولوی عبدالحق اور ''قواعداردو''

Dr. Muhammad Ashraf Kamal
Department of Urdu,G.C.University Faisalabad.

Molvi Abdul Haq and 'Qawaid e Urdu'

Regarding the principals of Urdu grammar the services of Molvi Abdul Haq cannot be disregarded. Insha -ullah Khan Insha is the first Indian writer who wrote grammar of the Urdu language in India. It assumes great importance because he does not adopt the grammatical procedure of other foreign languages, rather forms grammatical rules according to the nature of the Urdu language. The popularity of "Qawaid-e-Urdu" can be estimated from the numbers of its repeated editions.

زبان اور بول چال انسانی زندگی میں بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔زبان کو وسیلہ بنا کر ہم ایک دوسرے پر اپنا مافی الضمیر ظاہر کرتے ہیں۔زبان جس قدر ترقی یافتہ،سہل اور آسان فہم ہوگی اسی قدر بات کا ابلاغ ممکن ہوگا۔سوچ اور فکر کی ترسیل کے لیے زبان کو ایک سانچے میں ڈھلا ہوا ہونا ضروری ہوتا ہے۔زبان اور اس کے اصول وضوابط کے حوالے سے مہ لقا رفیق لکھتی ہیں:

> زبان ایک مرکب ہے۔اس کے بھی ترکیبی اجزاء وعناصر ہیں۔کچھ اصول اور قواعد ہیں۔جو ترکیبی اجزاء کے ملاپ میں ان کی مدد کرتے ہیں۔زبان کی نحو کا دارومدار ان قاعدوں پر ہے۔اِن قواعد کا زبان سے وہی تعلق ہے جو لفظ کا معنی سے ہے۔لفظ معنی کے ساتھ وجود میں آتا ہے۔گرامر بھی زبان کے ساتھ ساتھ وجود میں آتی ہے۔(۱)

زبانوں کی تراش خراش اور ترقی کے لیے قواعد کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔زبان تغیر پذیر ہے۔اس میں نئے نئے الفاظ اور ترکیب شامل ہوتی رہتی ہیں اور وقت کے ساتھ ساتھ دوسری زبانوں سے ملاپ اور استفادے کا عمل جاری رہتا ہے۔

اردو زبان کی ترقی کے لیے مختلف شخصیات نے گراں قدر خدمات سرانجام دی ہیں۔ان شخصیات میں ایک نام

مولوی عبدالحق کا بھی ہے۔اردو زبان کے لیے بابائے اردو کی خدمات سے کون انکار کرسکتا ہےانھوں نے اردو زبان کی ترقی کو اپنی زندگی کا نصب العین بنالیا تھا۔ان کی زندگی کی تمام تر دلچسپیوں کا محور ومرکز صرف اورصرف اردو زبان کا فروغ تھا۔اس حوالے سے انھوں سے اردو زبان کے لیےقواعد کومرتب کرنے کومقدم جانا کیونکہ کوئی بھی زبان دان زبان کے اصول وقواعد کی اہمیت سے انکارنہیں کرسکتا۔اس حوالے سے ان کی کتاب ''قواعداردو'' کےکئی ایڈیشن شائع ہوکرمقبولیت حاصل کر چکے ہیں۔ زبان کی اہمیت اوراس کتاب کےحوالے سےمولوی عبدالحق لکھتے ہیں:

> اس زبان کوکچھ ایسے مقامات کےلوگ بھی پڑھتے اور سیکھتے ہیں جن کی مادری زبان اردونہیں ہےاس لیے یہ ضرورت واقع ہوئی کہ اس زبان کےقواعد منضبط کیے جائیں اورمستند کتابیں لغت پرلکھی جائیں تاکہ زبان بگڑنے سےمحفوظ رہے۔میں نے اس کتاب کولکھنے میں اس خیال کومدنظر رکھا ہےاورصرف طلبائے مدارس کی ضرورت کالحاظ نہیں کیا بلکہ زیادہ تر کتاب ان حضرات کے لیے ہے جوزبان کونظرِتحقیق سے دیکھنا چاہتے ہیں۔(۲)

بابائے اردو کی ادبی ولسانی خدمات کا دائرہ نہایت وسیع اور ہمہ رنگ ہے۔انھوں نے اپنی تمام عمراردو زبان کی خدمت میں گزاردی۔انھوں نے جہاں اردوتحقیق اورتنقید کو نئے زاویوں سے روشناس کرایا وہاں زبان اوراس کےقواعد کوبھی نظرانداز نہیں ہونے دیا۔شہاب قدوائی لکھتے ہیں:

> قیام حیدرآباد کے دوران مولوی عبدالحق نے جومختلف ادبی خدمات اورتحقیقی کارنامے انجام دیےان میں دکنی ادبیات کی دریافت اوران کی تدوین سب سے اہم ہے۔اُس دور کا دوسرااہم کارنامہ قواعداردو کی نئے اور آسان انداز میں ترتیب ہے۔(۳)

مولوی عبدالحق نے اس کتاب میں جدت سے کام لیتے ہوئے اردوقواعد کی پہلی کتابوں سے ہٹ کر کام کیا ہے۔یہ کتاب پڑھ کرمعلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اردوقواعد کے حوالے سےقلم اٹھایا ہےتو اس کوبھرپور انداز میں نبھایا بھی ہے۔سید قدرت نقوی لکھتے ہیں:

> مولوی عبدالحق کی ایک اہم کتاب قواعداردو ہے جس میں اردو کے متعلق بعض امور بالکل نئے اوراچھوتے بیان کیے گئے ہیں اورقواعد کواردو کے مزاج ومنہاج کے مطابق لکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔(۴)

مولوی عبدالحق نے بھانپ لیا تھا کہ جہاں زبان کی ترقی میں اصناف نظم ونثر کی ترقی اورقدیم متون اورلغات کی ترتیب وتدوین اہمیت رکھتی ہیں وہاں اس زبان کی قواعد بھی کم اہمیت وحیثیت کی نہیں ہے۔مولوی عبدالحق نے اس کتاب میں جوانداز اپنایا ہےوہ کسی بھی زبان کی قواعد کی ہوبہونقل نہیں ہے بلکہ انھوں نے جدت اوراردو زبان کی ضرورت وہمیت کوسامنے رکھا ہے۔اس حوالے ڈاکٹر غلام مصطفٰے لکھتے ہیں:

> مولوی عبدالحق اردو کے پہلے اہل زبان قواعدنویس ہیں جنھوں نے تقابلی نحو کے بعض بعض نکات کواپنے حصۂ نحو میں جگہ دی ہے۔(۵)

اردوزبان کوسیکھنے اور سکھانے کے لیے ہندوستانی زبان کی قواعد پر سب سے پہلے یورپین علما نے انگریزی قواعد کے تناظر میں کام کیا۔ پہلا یورپین شخص جس نے ہندوستانی زبان کی قواعد لکھی وہ جان جوشوا کیٹلر تھا جو پروشیا میں پیدا ہوا اور عقیدے کے اعتبار سے مارٹن لوتھر کا پیرو تھا۔ کیٹلر شاہ عالم (۱۷۰۸۔۱۷۱۲) اور جہان دار شاہ (۱۷۱۲) کے درباروں میں ولندیزی سفیر کی حیثیت سے آیا تھا۔ اس نے لاطینی زبان میں Grammatica Indostanica کے نام سے اردو کی ایک قواعد لکھی۔ (۶) ان کے بعد دوسرے بہت سے مستشرقین نے اردو زبان اور اس کی قواعد کے حوالے سے کام کر کے اس کی تشکیل و تکمیل میں اہم کردار ادا کیا۔

انیسویں صدی میں خود اردو بولنے والے اس زبان کی قواعد نویسی کی جانب متوجہ ہوئے اور اس سلسلے میں سب سے پہلے انشاء اللہ خان انشا کی ''دریائے لطافت'' کا نام لیا جاتا ہے۔ (۷) سید انشاء اللہ خان انشا نے عربی فارسی زبان کا تتبع چھوڑ کر اردو کے مزاج کو سامنے رکھ کر اس کی ہئیت اور ساخت کے مطابق اس کے قواعد مرتب کرنے کی طرف توجہ دی۔ اس نے پہلی بار اردو میں دخیل الفاظ، زبان میں مقامی محاورے، بولی اور فصاحت کو مدنظر رکھتے ہوئے اس پر روشنی ڈالی۔

''دریائے لطافت'' انشاء اللہ خاں انشا نے ۱۸۰۷ء میں فارسی زبان میں تحریر کی۔ اس کی زبان فارسی ہے لیکن اس میں نظم و نثر کی تمام مثالیں اردو میں ہیں۔ اس کے بعد سرسید احمد خان کی قواعد (۱۸۴۰ء) اہمیت کی حامل ہے۔ مگر ان پر دوسری زبانوں کے اثرات واضح طور پر محسوس کیے جاسکتے ہیں۔

مولوی فتح محمد خان جالندھری کی ''مصباح القواعد'' (اشاعت اول ۱۹۰۴ء مطبع رفاہ عام لاہور) بھی فارسی عربی اثرات سے مبرا نہیں۔ ان کتب کی روشنی میں قواعد کو از سر نو مرتب کرنے کے لیے مولوی عبدالحق نے جو قواعد اردو مرتب کی وہ علمی و ادبی حلقوں میں اپنی افادیت اور اہمیت کا لوہا منوا چکی ہے۔ مختلف شہروں اور متعدد اداروں سے مختلف اوقات میں اس قواعد کے اب تک درج ذیل ایڈیشن شائع ہو کر مقبولیت حاصل کر چکے ہیں:

۱۔	یہ کتاب سب سے پہلے ۱۹۱۴ء میں الناظر پریس لکھنؤ سے طبع ہوئی اور انجمن سے شائع ہوئی	
۲۔	قواعد اردو، مولوی عبدالحق، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو	۱۹۲۶ء طبع دوم بعد ترمیم اضافہ
۳	قواعد اردو، مولوی عبدالحق، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو	۱۹۳۶ء طبع سوم
۴۔	قواعد اردو، مولوی عبدالحق، دہلی، انجمن ترقی اردو ہند	۱۹۴۰ء
۵۔	قواعد اردو، مولوی عبدالحق، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان	۱۹۵۱ء (مزید اضافوں کے ساتھ)
۶۔	قواعد اردو، مولوی عبدالحق، دہلی، انجمن ترقی اردو ہند	۱۹۷۵ء
۷۔	قواعد اردو، مولوی عبدالحق، دہلی، انجمن ترقی اردو ہند	۱۹۸۶ء
۸۔	قواعد اردو، مولوی عبدالحق، دہلی، عبدالحق اکیڈمی	س ن
۹۔	قواعد اردو، مولوی عبدالحق، دہلی، تاج پبلشرز	س ن

۱۰۔	اردو قواعد، مولوی عبدالحق، دہلی، انجمن ترقی اردو ہند	۱۹۵۷ء
۱۱۔	اردو قواعد، مولوی عبدالحق، دہلی، انجمن ترقی اردو ہند	۱۹۸۱ء
۱۲	اردو قواعد، مولوی عبدالحق، دہلی، ادبی دنیا	س ن
۱۳۔	اردو قواعد، مولوی عبدالحق، دہلی، ناز پبلشنگ ہاؤس	س ن
۱۴۔	مختصر قواعد اردو، مولوی عبدالحق، علی گڑھ، کتابستان	۱۹۷۳ء
۱۵۔	اردو صرف ونحو (برائے مدارس فوقانیہ سرکار عالی)، مولوی عبدالحق، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۹ء	
۱۶۔	اردو صرف ونحو (میٹریکولیشن جماعتوں کیلئے)، دہلی، انجمن ترقی اردو ہند	۱۹۴۰ء
۱۷	اردو صرف ونحو، علی گڑھ، انجمن ترقی اردو ہند	۱۹۵۷ء
۱۸۔	اردو صرف ونحو، دہلی، انجمن ترقی اردو ہند	۱۹۸۱ء
۱۹۔	اردو صرف ونحو، دہلی، انجمن ترقی اردو ہند	۱۹۸۵ء (۸)

لاہور سے لاہور اکیڈمی نے اس کا ایک نیا ایڈیشن ۱۹۸۷ء میں شائع کیا۔ قواعد اردو سے ماخوذ کچھ حصے الگ الگ ناموں سے بھی شائع ہوتے رہے جبکہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد نے ۱۹۳۷ء اور اردو اکیڈمی سندھ کراچی نے ۱۹۶۱ء اور ۱۹۶۹ء میں اردو صرف ونحو کے عنوان سے مولوی عبدالحق کی کتابیں شائع کیں۔ (۹)

اردو قواعد کے حوالے سے مولوی عبدالحق نے سلیس اور سمجھ آنے والے انداز تحریر میں یہ کتاب مرتب کی اور قواعد اردو کو پہلی مرتبہ دوسری زبانوں کے اثرات سے بچاتے ہوئے سادگی اور جامعیت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ صرف اردو قواعد ہی مرتب نہیں کرنا چاہتے تھے بلکہ اس کے پیچھے ان کا جو مقصد کارفرما تھا وہ اردو زبان کی ترویج وترقی تھا۔ تاریخ شاہد ہے اس میں انھیں بڑی حد تک کامیابی حاصل ہوئی۔

> قواعد یا گرائمر کے بغیر زبان اور اس کا استعمال ناممکنات میں سے ہے۔ مولوی صاحب کو اس ضرورت کا احساس ہوگیا تھا اور وہ اردو کی ایک ایسی قواعد کی ترتیب وتدوین پر غور کر رہے تھے جو اردو زبان کی اپنی مخصوص ہئیت کو سامنے رکھ کر بنائی جائے۔ اردو کے معاملے میں ایک بڑا مسئلہ یہ ہے کہ اس کی قواعد عربی دانوں نے عربی پر قیاس کر کے فارسی دانوں نے فارسی پر قیاس کر کے اور انگریزی دانوں نے انگریزی پر قیاس کر کے مرتب کی ہیں۔ مولوی صاحب اردو کو ایک مکمل اور فارسی وعربی سے جدا زبان سمجھتے تھے لہٰذا ان کے نزدیک اردو کی قواعد ان زبانوں کی اسیر نہیں ہوسکتی۔ (۱۰)

''قواعد اردو'' انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی نے ۱۹۵۱ء میں شائع کی۔ انجمن ترقی اردو سے قواعد اردو پہلے بھی تین بار شائع ہوچکی ہے۔ یہ کتاب ۳۶۱ صفحات پر مشتمل ہے۔

اس کتاب کے مقدمہ میں مولوی صاحب نے اردو زبان کی ایجاد اور نشوونما کے بارے میں بات کی ہے اور اردو

کے ماخذ پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اردو ہندی نژاد ہے اور قدیم ہندی یا پراکرت کی آخری اور سب سے شائستہ صورت ہے ہندی بول اور فارسی کے میل سے بنی ہے اس میں سنسکرت اور پراکرت کے الفاظ ہیں وہ زمانہ دراز کے استعمال اور زبانوں پر چڑھ جانے سے ایسے ڈھل گئے ہیں کہ اصل الفاظ میں جو بھدا پن اور کرختگی اور تلفظ اور لہجے کی دقت تھی بالکل جاتی رہی۔ (۱۱)

مولوی عبدالحق نے اس کتاب کو چار ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ باب اول میں حروف کی تاریخ، حروف تہجی، ہجا، اعراب اور حرکات وسکنات کے ذکر کے ساتھ ساتھ حروف شمسی وقمری کے حوالے سے بات کی ہے۔ باب دوم میں اسم، اسم کی اقسام، صفت، ضمائر اور فعل کے حوالے سے بحث کی ہے۔ باب سوم میں مشتق اور مرکب الفاظ پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ باب چہارم میں نحو تفصیلی، نحو ترکیبی، حروف، تکرار الفاظ، مرکب جملے، رموزِ اوقاف، علامتوں کا استعمال، عروض اور بحریں شامل ہیں۔ عروض میں مختلف بحور اور ان کے زحاف اور اوزان رباعی کا ذکر کیا گیا ہے جو کہ شجرہ اخرب اور شجرہ اخرم سے متعلق ہیں۔ ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ مولوی عبدالحق کی ''قوعد اردو'' کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> بیسویں صدی کے آغاز میں مولوی عبدالحق (۱۸۷۰ء۔۱۹۶۱ء) کی قواعد اردو ۱۹۱۴ء میں منظر عام پر آئی عبدالحق نے اس قواعد کی ترتیب میں فارسی اور عربی قواعد نویسی کو نمونہ نہیں بنایا بلکہ اس میں خاصی ترمیم پیدا کی اور اردو زبان کے اپنے مزاج کو مدنظر رکھتے ہوئے انگریزی قواعد نویسی کے جدید اصولوں سے بھی استفادہ کیا۔ عبدالحق کی یہ قواعد آج بھی اردو کی سب سے جامع اور معیاری قواعد سمجھی جاتی ہے اس میں اردو صرف ونحو کے تمام پہلوؤں کا بڑی خوبی کے ساتھ احاطہ کیا گیا ہے۔ اس میں اجزائے کلام کی تمام قسموں اور ذیلی قسموں کا بڑی تفصیل کے ساتھ بیان ملتا ہے۔ (۱۲)

مولوی صاحب نے قواعد اردو میں جہاں دوسرے کئی اصول وضوابط کو موضوعِ بحث بنایا ہے وہاں انھوں نے رموز اوقاف پر بھی خصوصی توجہ دی ہے۔ اور ان کے اصول مرتب کیے ہیں۔

بابائے اردو زبان کی تراش خراش اور اس کو جدید لسانی تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوششوں میں مصروف عمل رہے۔ وہ اردو کو جدید، فصیح وبلیغ اور ترقی یافتہ زبانوں کے شانہ بشانہ دیکھنے کے متمنی تھے، وہ اس کتاب کے حوالے سے عربی فارسی زبان کی تقلید سے ہٹ کر اردو قواعد مرتب کرنا چاہتے تھے۔ اس مقصد کے لیے انھوں نے شب وروز ایک کر دیے اور زبان کے حوالے سے وہ کارہائے نمایاں سرانجام دیے کہ جنھیں جتنا بھی سراہا جائے وہ کم ہے۔ شہاب الدین ثاقب مولوی عبدالحق کی اس کاوش کے بارے میں لکھتے ہیں:

> اردو قواعد کی ان تمام کتابوں میں مولوی عبدالحق کی ''قواعد اردو'' کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں دوسری زبانوں کے اصولوں کی کورانہ تقلید نہیں ملتی۔ اردو چونکہ ایک مخلوط زبان ہے اس لیے اس کی صرف ونحو عربی فارسی اثرات سے بے نیاز نہیں رہ سکتا لیکن اس سبب سے اردو صرف ونحو کو عربی فارسی قواعد کے مطابق نہیں ڈھالا جا سکتا۔ (۱۳)

یہ انگریزی قواعد نویسی کے اصولوں پر مرتب کی گئی ہے۔ (۱۴) مولوی عبدالحق نے اس کتاب میں مستشرقین کی

قواعد نگاری کو بھی مدنظر رکھا ہے۔مولوی صاحب نے اس کتاب کے مقدمہ میں قواعد کی تعریف، تاریخ اور قواعد نگاروں پر روشنی ڈالی ہے ان قواعد نگاروں میں بالخصوص مستشرقین کی قواعد نگاری کا خصوصی ذکر کیا گیا ہے۔ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خان مولوی عبدالحق کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> وہ اردو کے بہترین مزاج شناس ہیں اس لیے انھوں نے جدید مغربی اصول قواعد نویسی سے استفادے کے ساتھ اردو کی انفرادیت کو بھی پیش نظر رکھا ہے۔ جہاں تک ترتیب مباحث کا تعلق ہے ان کی قواعد میں حصہ نحو کیلاگ کی ہندی گرامر کے حصہ نحو سے بہت کچھ مستفاد و مماثل ہے، مگر اہم نحوی مسائل پر دسترس اور اصابت رائے کے لحاظ سے مولوی صاحب بہت آگے ہیں۔ (۱۵)

ہر زبان اپنا ایک صوتی اور صرفی ونحوی نظام رکھتی ہے قواعد کا تعلق انہی صرفی ونحوی اور صوتی نظاموں سے ہوتا ہے۔اہلِ زبان کی گفتگو اور تحریر اس معاملے میں سند کا کام دیتی ہے۔انہی اہل زبان کے مرتب کردہ اصول وضوابط کے تحت اگر زبان کی قواعد ترتیب دے لی جائے تو یہ بات اس زبان کے فروغ کا سبب بن سکتی ہے۔اسی خیال کے تحت اردو کی قواعد پر بہت سا کام کیا گیا ہے اور یہ کام سب سے پہلے مستشرقین نے کیا ہے کیوں کہ وہ اس زبان سے آگاہ ہونا چاہتے تھے۔انھوں نے اردو کے مزاج اور اسکی ساخت پر بھی بحث کی ہے مگر یہ بحث اتنی جامع اور مبسوط نہیں ہے۔مولوی عبدالحق نے اردو زبان کے قواعد کو از سرِ نو مرتب کر کے اردو کے مزاج اور بناوٹ پر روشنی ڈالی ہے۔

مولوی عبدالحق نے قواعد اردو میں اردو زبان سے متعلق بعض بالکل نئے اور اچھوتے خیالات بیان کیے ہیں۔اس کو مرتب کرتے ہوئے انھوں نے تمام لسانی ضروریات اور عصری تقاضوں کو مدنظر رکھنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش میں مولوی صاحب کسی قسم کی ناکامی کا سامنا نہیں کرنا پڑا۔ان کی اسی محنت کا نتیجہ ہے کہ آج اتنا عرصہ گزرنے کے باوجود بھی ان کی قواعد اردو اتنی ہی مقبول اور اہمیت کی حامل ہے جتنا کی یہ اپنی اشاعت کے آغاز میں تھی۔قواعد اردو کے بارے میں سید قدرت نقوی لکھتے ہیں:

> اب سے ستر سال قبل مولوی عبدالحق نے جس نہج پر اردو قواعد مرتب کیے تھے اتنی مدت گزر جانے کے بعد بھی کوئی کوشش ایسی نظر نہیں آتی کہ کہا جاسکے کہ یہ کام آگے بڑھا ہے۔ (۱۶)

''قواعد اردو'' مولوی صاحب کا وہ بیش قدر کام ہے کہ جسے ہر اہلِ علم نے سراہا اور پسند کیا ہے۔اور اس کی وجہ سے اردو زبان کو سمجھنا اور اسے سیکھنا آسان ہوگیا ہے۔مولوی صاحب نے اردو زبان کے قواعد لکھ کر اس کی بقا اور ترقی کا راستہ آسان کردیا ہے۔ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ مولوی عبدالحق کی قواعد اردو کے بارے میں لکھتی ہیں:

> اس میں اردو حروف تہجی، اردو افعال اور اردو صرف ونحو کا جس طرح مولوی صاحب نے مطالعہ کیا ہے وہ اردو لسانیات کے متعلم کے لیے مشعل راہ ہے۔ (۱۷)

مولوی صاحب کی اردو قواعد کے حوالے سے لکھی گئی یہ کتاب جامع اور لسانی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے

کلیدی حیثیت کی حامل ہے۔

اردو ایک مخلوط زبان ہے جس میں دوسری بہت سی زبانوں کے الفاظ وتراکیب موجود ہیں اسی لیے یہ قواعد میں بھی دوسری زبانوں سے کسی قدر مستفید ہوئی ہے مگر اسے مکمل طور پر کسی دوسری زبان کے قواعد کے مطابق نہیں ڈھالا جا سکتا۔ مولوی عبدالحق کی قواعد اردو اس لیے بھی اہمیت کی حامل ہے کہ اس میں انھوں نے دوسری زبانوں کی کورانہ تقلید نہیں کی۔ انھوں نے اسے عربی، فارسی، انگریزی اور دوسری زبانوں کے قواعد کے اثرات سے بچانے اور اسے ایک خالص اور منفرد زبان بنانے کی ضرورت کو بہت زیادہ محسوس کیا۔ وہ زندگی بھر اردو کو ایک مکمل زبان بنانے کے لیے کوشاں رہے۔

حوالہ جات

۱۔ ماہ لقا رفیق، اردو قواعد وانشا پردازی، حصہ دوم، لاہور فیروز سنز، سن، ص ۵

۲۔ مولوی عبدالحق، قواعد اردو لکھنؤ دارالاشاعت انجمن ترقی اردو ۱۹۱۴ء، ص ۱۸

۳۔ شہاب قدوائی، اردو اور مولوی عبدالحق لازم وملزوم، مشمولہ ''قومی زبان'' کراچی، اگست ۲۰۰۱ء، ص ۷۶، ۷۷

۴۔ قدرت نقوی' سید، مطالعہ عبدالحق، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۹۷ء، ص ۲۵

۵۔ غلام مصطفے خان' ڈاکٹر، جامع القواعد حصہ نحو، لاہور، اردو سائنس بورڈ ۲۰۰۳ء، ص ۱۵

۶۔ ابواللیث صدیقی' ڈاکٹر، جامع القواعد، حصہ صرف، لاہور، اردو سائنس بورڈ، ص ۱۴۲

۷۔ ایضاً ص ۱۵۴

۸۔ شہاب الدین ثاقب' ڈاکٹر، انجمن ترقی اردو ہند کی علمی وادبی خدمات، لیتھو کلر پرنٹس، نئی دہلی، ۱۹۹۰ء ص ۲۶۶، ۲۶۷

۹۔ معراج نیر زیدی' ڈاکٹر، بابائے اردو ڈاکٹر مولوی عبدالح۔ فن اور شخصیت، لاہور، ابلاغ، ۱۹۹۵ء، ص ۹۳

۱۰۔ بشریٰ لطیف، بابائے اردو کی لسانی خدمات، مشمولہ ماہنامہ ''قومی زبان'' کراچی، اگست ۲۰۰۲ ص ۵۰

۱۱۔ عبدالحق' مولوی، قواعد اردو، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۵۱ء بار چہارم، ص ۳

۱۲۔ خلیل احمد بیگ مرزا' ڈاکٹر، اردو میں لسانی تحقیق مشمولہ ''نقوش'' لاہور، سالنامہ، شمارہ ۱۴۲، ص ۱۰۵

۱۳۔ شہاب الدین ثاقب، بابائے اردو مولوی عبدالحق حیات اور علمی خدمات، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۸۵ء ص ۵۳

۱۴۔ معراج نیر زیدی' ڈاکٹر، بابائے اردو ڈاکٹر مولوی عبدالحق۔ فن اور شخصیت، ابلاغ لاہور ۱۹۹۵ء، ص ۹۱

۱۵۔ غلام مصطفے خان' ڈاکٹر، جامع القواعد حصہ نحو، لاہور، اردو سائنس بورڈ ۲۰۰۳ء، ص ۱۲

۱۶۔ قدرت نقوی' سید، مطالعہ عبدالحق، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۹۷ء، ص ۲۹

۱۷۔ رفیعہ سلطانہ' ڈاکٹر، مولوی عبدالحق کے تحقیقی کارنامے، مشمولہ ماہنامہ 'قومی زبان' کراچی اگست ۱۹۹۶ء، ص ۳۸

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین
استاد شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور

اقبال، وجودِ زن اور عقدۂ مشکل کی کشود

Dr. Bseera Ambreen
Department of Urdu,Punjab University,Oriantal College,Lahore

Iqbal, Women and Resolution of the Mystery

Iqbal, as a thinker, has reflected on various dimensions of life, one of which is the issue of "womanhood", which he has tried to resolve. In this research article, Iqbal's views related to women have been explained in a wider context. The article is based on Iqbal's poetry, speeches, letters, public and private life. It tries to present a complete picture of womanhood as viewed by Iqbal.

علامہ اقبال بنیادی طور پر ایک ایسے مفکر ہیں جن کی نظر ہر شعبۂ زندگی پر رہی۔ اقبال کی شاعری تو حکمت و فلسفے کا ایک دل کش اظہار ہے، ہی لیکن ان کی نثری نگارشات جن میں ان کی گفت گوئیں اور بیانات، تقاریر و مقالات اور مکاتیب و شذرات کے علاوہ علم الاقتصاد، تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ (The Reconstruction of Religious thought in Islam) اور ایران میں فلسفۂ الٰہیات کا ارتقا (The Development of Metaphysics in Persia) جیسی نادر کتب بھی اس حوالے سے اہم ہیں۔ نیز سوانحی حوالے سے اقبال کی شخصیت پر رقم کی گئی متعدد تصانیف سے یہ ثابت ہے کہ ان کا تمام تر تحریری سرمایہ تفکر و تفلسف پر مبنی ہے اور یقیناً ان نثر پاروں سے مختلف ابعادِ زیست کے حوالے سے ان کے ہاں ایک مفکرانہ شان کا سراغ ملتا ہے۔ اقبال اس اعتبار سے ممتاز ہیں کہ انھوں نے اپنے پیش رووں یا معاصرین کے برعکس اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار ایک مربوط اور باضابطہ نظامِ فکر پیش کر کے کیا۔ انھوں نے انسانی حیات سے وابستہ مختلف اُمور پر اظہارِ خیال فرمایا اور خصوصیت کے ساتھ اپنی شاعری میں فرد کی ذات، انسانی حیات اور جملہ اُمورِ حیات پر عالمانہ و فلسفیانہ نگاہ ڈالی جو اس سے قبل ایسی صورت میں قطعاً دکھائی نہیں دیتی ___ نتیجتاً ہر طبقۂ زندگی کے لیے ان کی فکریات سے استفاضے کے امکانات موجود ہیں۔

اقبال نے فکری سطح پر جہاں تخلیقِ مقاصد، تشکیلِ خودی اور استحکامِ ملت کے سلسلے میں اسلام اور مسلمان، تعلیم و تربیت، ادبیات و فنونِ لطیفہ اور سیاسیات مشرق و مغرب جیسے اہم اور حساس موضوعات پر قابلِ قدر فکری سرمایہ پیش کیا وہاں عورت کے تصور اور اسلامی معاشرے میں اس کے مقام اور مرتبے کے ضمن میں بھی ان کے ہاں موثر اشارات موجود ہیں۔ یہ موضوع ان کے نظامِ فکر کی ایک اہم کڑی ہے اور خود ان کے مطابق یہ مسئلہ خاصا پیچیدہ ہے جسے معاشرتی، روایتی اور سماجی ڈھانچوں نے مزید الجھا دیا ہے۔ اقبال کے شعری و نثری سرمایۂ تحریر سے ظاہر ہے کہ عورت کائنات کی روح و رواں ہونے کے باعث اہمیت رکھتی ہے اور اسی سبب سے مختلف مذاہب میں اس کے وجود کو تسلیم کیا گیا، یہ الگ بات ہے کہ مختلف معاشرتی و سماجی روایات کے تحت اس کے حوالے سے مذہبی تعبیرات میں ردّ و بدل کیا جاتا رہا اور یوں بہت سے اختلافات پر مبنی پہلو بھی سامنے آئے۔ علامہ نسلِ انسانی کی بقا عورت کے وجود میں مضمر گردانتے ہیں چناں چہ ان کے ہاں عورت کی عظمت کا احساس خاصا قوی محسوس ہوتا ہے۔ یہ بات معلوم ہے کہ فکرِ انسانی کا سرچشمہ قرآن حکیم ہے اور اقبال کے کلام و افکار میں دیگر فکری مضامین کی طرح ان کا پیش کردہ تصورِ نسواں بھی اسی کتابِ حکمت سے اخذ شدہ ہے جسے انھوں نے ہندستان کے سیاسی و سماجی ڈھانچے کی روشنی میں پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ اقبال، کتابِ مبین کی روشنی میں عورت کو اس کے حقوق و فرائض کا احساس دلاتے ہیں اور عصرِ حاضر میں معاشرے میں در آنے والی تبدیلیوں کے اُس کی ذات پر مرتسم ہونے والے مثبت و منفی اثرات سے اُسے باخبر کرتے ہیں۔ وہ عورت کو ملتِ اسلامیہ کے ایک کلیدی نمائندے کی حیثیت سے دیکھتے ہیں جس پر افرادِ قوم کی اصلاح و فلاح منحصر ہے اور اسی تناظر میں انھوں نے اسے اپنا مقام و مرتبہ پہچاننے کی تلقین کی ہے۔ اقبال کے ہاں عورت کی عظمت و اہمیت کا احساس ان کی متعدد تحریروں سے ہوتا ہے۔ یہاں اُن کی ایک تقریر بہ عنوان: ''شریعتِ اسلام میں مرد اور عورت کا رتبہ'' سے ایک اقتباس درج کیا جاتا ہے، جو انھوں نے انجمن مسلم خواتین، مدراس کے سپاس نامے کے جواب میں ۱۹۲۹ء میں پیش کی، اقبال نے کہا:

> ......میرا یہ عقیدہ رہا ہے کہ کسی قوم کی بہترین روایات کا تحفظ بہت حد تک اس قوم کی عورتیں ہی کر سکتی ہیں۔ اس کے علاوہ اور بھی وجوہ ہیں جن کی بنا پر میں آپ کے ایڈریس کو قدر کی نگاہ سے دیکھتا ہوں۔ اگرچہ انحطاط کے دور میں عورت کے حقوق سے بے پروائی ہوئی، مسلمان مردوں نے مسلمان عورتوں سے تغافل برتا لیکن عورت باوجود اس تغافل کے اپنا منصب پورا کرتی رہی۔ کوئی شخص ایسا نہ ہوگا جو اپنی ماں کی تربیت کے اثرات اپنی طبیعت میں نہ پاتا ہو یا بہنوں کی محبت اس کے دل پر اپنا نشان نہ چھوڑتی ہو۔ وہ خوش نصیب شوہر، جن کو نیک بیویاں ملی ہیں، خوب جانتے ہیں کہ عورت کی ذات مرد کی زندگی کے ارتقا میں کس حد تک ممد و معاون ہے......(۱)

اقبال استحکام معاشرت میں عورت کی اہمیت کے قائل تھے اور خاندان میں بچی کی ولادت کو باعثِ سعادت گردانتے تھے۔ اس ضمن میں حیاتِ اقبال سے کافی اشارات ملتے ہیں، مثلاً سر راس مسعود کے ہاں بیٹی کی پیدائش پر انھوں نے کچھ اشعار کہے جن میں سر سید کی تحسین و ستائش کے ساتھ ساتھ ایک شعر یہ بھی ہے:

خاندان میں ایک لڑکی کا وجود
باعثِ برکاتِ لامحدود ہے[۲]

یا پھر ضربِ کلیم کا وہ معروف قطعہ دیکھیے جہاں انھوں نے نہایت حکیمانہ اور بصیرت افروز پیرایے میں عورت کو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے:

وجودِ زن سے ہے تصویرِ کائنات میں رنگ
اسی کے ساز سے ہے زندگی کا سوزِ دروں
شرف میں بڑھ کے ثریّا سے مشتِ خاک اس کی
کہ ہر شرف ہے اُسی دُرج کا دُرِ مکنوں!
مکالماتِ فلاطوں نہ لکھ سکی لیکن
اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرارِ افلاطوں![۳]

اسی طرح رموزِ بے خودی میں تحسینی پیرایے میں عورت کے مقام و مرتبے کی وضاحت یوں کی ہے:

نغمہ خیز از زخمۂ زن سازِ مرد — از نیازِ او دوبالا نازِ مرد
پوششِ عریانیِ مرداں زن است — حُسنِ دلجو عشق را پیراہن است
عشقِ حق پروردۂ آغوشِ اُو — ایں نوا از زخمۂ خاموشِ او
آنکہ نازد بر وجودش کائنات — ذکرِ اُو فرمود با طیب و صلوٰۃ[۴]

بہ ظاہر شعر و فکرِ اقبال میں عورت کا تصور ان کے دیگر نظریات کے مقابلے میں قدرے ادھورا اور بکھرا ہوا دکھائی دیتا ہے، لیکن اگر اس ضمن میں علامہ کے پیش کردہ تمام تر اشارات و نکات کو مرتب صورت میں یک جا کیا جائے تو ایک مکمل تصویر بنتی اور اس ’عقدۂ مشکل‘ کی کشود ہوتی نظر آتی ہے ____ ایک ایسی تصویر جس میں عورت سے وابستہ تمام تر رومانی و جمالیاتی، عقلی و استدلالی اور سماجی و تہذیبی پہلوؤں نے بڑی خوب صورتی سے رنگ بھرے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فکرِ اقبال میں عورت سے متعلق تصورات ان کے دیگر مباحث فکر ہی کی طرح تدریجی صورت رکھتے ہیں۔ آغازِ شاعری میں علامہ کے ہاں روایتی شعرا کے مخصوص تصورِ زن کی روشنی میں عورت کا ایک رومانوی و جمالیاتی تصور ملتا ہے جہاں وہ داغ اور امیر مینائی کے رنگِ تغزل کے علاوہ مغربی رومانوی شعرا کے تتبع میں عورت کا ایک تاثر آفریں جمالیاتی پیکر ترتیب دیتے ہیں۔ رفتہ رفتہ اس تصور میں عورت کے جذباتی و نفسیاتی اور ذہنی و عقلی پہلوؤں کی شمولیت ہوتی ہے اور اب ان کے ہاں بعض تعلیم یافتہ خواتین کے درک و تدبر سے اثر پذیری جھلکنے لگتی ہے۔ یوں اس پہلی سطح پر عورت کا ایک جمالی و ذہنی پیکر مکمل ہو جاتا ہے جب کہ دوسری سطح نسبتاً زیادہ گہرائی کی حامل ہے اور اسے بہت حد تک اس حوالے سے ان کے مرکزی و کلیدی نقطۂ نظر سے عبارت کیا جا سکتا ہے۔ یہ وہ صورت

ہے جہاں وہ عورت کا تصورامومت کے حوالے سے قائم کرتے ہیں اوراس سلسلے میں ماں کی عظمت اور کردار پر روشنی ڈالنے کے ساتھ ساتھ تاریخ مسلم سے بہ طور خاص اطفال کی اعلیٰ تعلیم وتربیت پر مبنی نمایاں مثالیں پیش کرنے والی ماؤں کی نظائر فراہم کرتے ہیں۔اس مقام پر عورت، رومانی و ذہنی سطح سے یک سر اوپر اٹھ کر معاشرے کے ایک اہم ستون کی حیثیت سے اپنی پہچان کراتی ہے ـــــ بہ غور دیکھیں تو پہلا نکتہ اہمیتِ نسواں پر مبنی ہے اور دوسرا فرائضِ نسواں کا احاطہ کرتا ہے اور علامہ نے اسی پر اکتفانہیں کیا بل کہ حقوقِ نسواں پر مبنی ایک تیسری صورت بھی ترتیب دی ہے جس کی وضاحت وہ ہندستان کے مذہبی، سماجی اور سیاسی وتہذیبی احوال کے آئینے میں کرتے ہیں اوراس کے ابلاغ وافہام کے لیے زیادہ تر تلقینی وتوضیحی اسلوب اختیار کرتے ہیں۔ یہاں عورت کی پہچان ایک 'فرد' کے طور پر ہوتی ہے اوراس تصور کی رو سے ان کے مطابق عورت کو بچوں کی تعلیم وتہذیب موثر طور پر کرنے کے علاوہ اپنی ذات سے متعلق حقوق کا شعور ہونا چاہیے بل کہ اپنے خاندان اور معاشرے کو بھرپور انداز میں اس سے باخبر کرانا چاہیے۔اقبال سمجھتے ہیں کہ اگر عورت اپنے حقوق کو اسلامی وشرعی قوانین کی روشنی میں سمجھ پائے تو وہ مسلم معاشرے کی خودداری اوراحساس ذمے داری میں اضافے کا باعث بن سکتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ تاریخ مسلم میں بہت سی ذمے دار اور فعال مسلم خواتین کا تذکرہ نمایاں طور پر ملتا ہے، جو یقیناً ہر دور کی مسلم خواتین کے لیے مثالی حیثیت رکھتی ہیں۔اقبال ایسے مثالی تاریخی کرداروں کی وساطت سے اپنے اس موقف کی توضیح وتصریح کرتے ہوئے موثر شعر پارے تخلیق کرتے ہیں۔

اس ضمن میں نثری حوالے سے ۷/جنوری ۱۹۲۹ء کو انجمنِ خواتین اسلام، مدراس کے استقبالیے کے دوران میں کی گئی علامہ کی گفت گو بہت کلیدی ہے جس میں انھوں نے وضاحت کی کہ عورت اسلامی تاریخ میں فریضۂ امومت وتربیت انجام دینے کے ساتھ ساتھ معاشرتی سطح پر بھی فعال رہی۔مسلم خواتین اپنی نسوانی حیا کو برقرار رکھتے ہوئے نہ صرف جہاد میں شریک رہیں بل کہ اپنی علمیت وذہانت کو بہ روئے کار لاتے ہوئے مختلف مدارس میں درس دیتیں،فتوے صادر کرتیں ـــــ حتیٰ کہ انتخاب کے وقت اپنی جداگانہ آواز رکھتی تھیں ـــــ یوں فکریات اقبال میں وجودِ زن کے ضمن میں قائم کردہ اس تیسرے نکتے کی تفہیم، اقبال ہی کی ایک اہم شعری اصطلاح ''فرد'' سے بہ خوبی ہوسکتی ہے جس میں مرد اور عورت دونوں ہی شامل ہیں اور جس کے مطابق: ''ہر فرد ہے ملت کے مقدر کا ستارہ!'' ـــــ البتہ یہ امر واقعی ہے کہ اقبال کے ہاں تصورِ زن کے اس پہلو کو قدرے نظرانداز کیا گیا حال آں کہ عہدِ موجود کی صورت حال،ضروریات اور تقاضوں کے پیشِ نظر اور تانیثی حوالے سے بعض نئے نظریات وتحریکات کی موجودگی میں اس تیسرے نظرانداز کیے گئے نقطۂ نظر کو نمایاں کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے ـــــ یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ عورت کے مقام ومرتبے کا فکرِ اقبال کی روشنی میں تعین کرتے ہوئے زیادہ تر ان کے ایسے اشعار نمایاں کر دیے جاتے ہیں جن سے اشتباہ ہوتا ہے کہ شاید مسئلہ زن کو علامہ نے اپنے دیگر تصورات کے مقابلے میں درخورِ اعتنا نہیں سمجھا، یا محض سرسری نگاہ سے دیکھا اور پرکھا، مثلاً:

اس بحث کا کچھ فیصلہ میں کر نہیں سکتا
گو خوب سمجھتا ہوں کہ یہ زہر ہے، وہ قند

کیا فائدہ کچھ کہہ کے بنوں اور بھی معتوب
پہلے ہی خفا مجھ سے ہیں تہذیب کے فرزند!(۵)

فکریاتِ اقبال میں عورت کی ذہنی ونفسیاتی ساخت اوراس کے حقوق وفرائض کی روشنی میں تشکیل پانے والے تصورِ زن کے ضمن میں اجمالاً بیان کردہ ان تینوں پہلوؤں کو پیش نظر رکھتے ہوئے اقبال کے ہاں عورت کے تصور کو بعض متنوع اور قابلِ فہم جہتوں میں تقسیم کر کے قدرے تدریجی انداز میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ چناں چہ اس اصول کے تحت اولاً فکرِ اقبال میں عورت کے رومانی و جمالیاتی تصور کی نمود دیکھی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اقبال آغازِ شاعری ہی سے مطبوعہ کلام میں عورت کے ظاہری و باطنی حُسن پر تفکر کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا بانگِ درا کے دورِ اول کا غیر مطبوعہ متروکہ کلام ثبوت کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے جہاں وہ متفرق مقامات پر تو اس حوالے سے غور وخوض کرتے ہی ہیں لیکن ایک نظم ''عورت'' میں فطرت کے مختلف مظاہر کے اشتراک سے اس کے وجود کی تخلیق کی طرف خصوصیت کے ساتھ رومانوی اشارات بہم پہنچاتے ہیں ___ یہاں چاند، گھاس، سانپ، بید مجنوں، بیلوں، طاؤس، گلِ کہسار، دیدۂ آہوئے چیں، نورِ خورشید، ابر، صبا، خرگوش، چیتے، برف، الماس، طوطی گلزار، قمری اور بلبل وغیرہ سے متعلق خصوصیات عورت کے داخلی وخارجی حسن میں دخیل ملتی ہیں اور اقبال لکھتے ہیں:

گندھ گندھا کر یہ مصالحہ جب اکٹھا ہو گیا
دستِ قدرت نے بنایا ایک ڈھانچا نور کا
آگ کا جوبن ہوا، اور نور کی صورت بنی
شکل عورت کی بنی، کیا موہنی مورت بنی (۶)

یوں عورت کا ایک ایسا تصور ان کے ہاں ابتدا ہی سے نظر آتا ہے جس میں ستائشی پہلو غالب رہا۔

بانگِ درا کے دوسرے دور میں 'حسن وعشق'، '......کی گود میں بلّی دیکھ کر'، 'کلی'، 'وصال' اور 'سلیمی' جیسی منظومات میں یا پھر اسی مجموعے کے دورِ اول کی غزلیات میں اقبال نے خاصا روایتی واکتسابی رنگ جمایا ہے۔ یہاں عورت کا رومان پرور تصور بھرپور شعری آہنگ کے ساتھ ترتیب پاتا ہے، مثلاً یہاں چند غزلیہ شعر دیکھیے:

بھرم بزم میں اپنے عاشق کو تاڑا
تری آنکھ مستی میں ہشیار کی تھی(۷)

چھپتی نہیں ہے یہ نگہِ شوق، ہم نشیں!
پھر اور کس طرح انھیں دیکھا کرے کوئی (۸)

ستم ہو کہ ہو وعدۂ بے حجابی
کوئی بات صبر آزما چاہتا ہوں(۹)

منظومات میں یہ جمالی وتاثراتی رنگ تقویت پکڑ گیا ہے، مثلاً 'حسن وعشق' میں وہ عورت کو حاصل زیست قرار دیتے ہوئے خالصتاً ایک رومانوی شاعر کے سے لب ولہجے میں گویا ہوتے ہیں:

تو جو محفل ہے، تو ہنگامۂ محفل ہوں مَیں — حُسن کی برق ہے تو، عشق کا حاصل ہوں مَیں
تو سحر ہے، تو مرے اشک ہیں شبنم تیری — شامِ غربت ہوں اگر مَیں، تو شفق تو میری
مرے دل میں تری زلفوں کی پریشانی ہے — تری تصویر سے پیدا مری حیرانی ہے
حُسن کامل ہے ترا، عشق ہے کامل میرا
ہے مرے باغِ سخن کے لیے تُو بادِ بہار — میرے بیتاب تخیّل کو دیا تو نے قرار
جب سے آباد ترا عشق ہوا سینے میں — نئے جوہر ہوئے پیدا مرے آئینے میں
حُسن سے عشق کی فطرت کو ہے تحریکِ کمال — تجھ سے سرسبز ہوئے میری امیدوں کے نہال
قافلہ ہو گیا آسودۂ منزل میرا(۱۰)

نظم '۔۔۔کی گود میں بلّی دیکھ کر' میں بڑے جمالیاتی اسلوب میں بلّی کی 'دزدیدہ نگاہی' میں آغازِ محبت کی رمز کو محسوس کیا گیا ہے۔ دیکھیے اس کی مختلف اداؤں کو ادائے محبوب پر محمول کرتے ہوئے عورت کا کیسا شوخ وچنچل جمالیاتی پیکر سامنے آتا ہے:

دیکھتی ہے کبھی ان کو، کبھی شرماتی ہے — کبھی اٹھتی ہے، کبھی لیٹ کے سو جاتی ہے
آنکھ تیری صفتِ آئنہ حیران ہے کیا؟ — نُورِ آگاہی سے روشن تری پہچان ہے کیا؟
مارتی ہے انھیں پونچھوں سے، عجب ناز ہے یہ! — چِڑھ ہے یا غصّہ ہے؟ یا پیار کا انداز ہے یہ؟
شوخ تُو ہو گی، تو گودی سے اُتاریں گے تجھے — گر گیا پھول جو سینے کا تو ماریں گے تجھے
کیا تجسّس ہے تجھے؟ کس کی تمنّائی ہے؟ — آہ! کیا تو بھی اسی چیز کی سودائی ہے؟(۱۱)

'کلی' نام کی نظم میں سحر کے عارضِ رنگیں دکھانے پر کلی اپنا سینۂ زرّیں کھول دیتی ہے اور صبح کے مَے خانے میں جلوہ آشام ہو جاتی ہے۔ اس کی زندگی چوں کہ خورشید ہی کے پیانے میں ہے، لہٰذا مہر کے سامنے اپنا دل چیر کر رکھ دیتی ہے اور یوں گویا سینہ شگافی کے مزے لیتی ہے ـــــ اقبال اس فطری منظرنامے کی جھلک دکھا کر خود اپنے خورشید (محبوب) کی طرف متوجہ ہو جاتے ہیں اور ان کے قلم سے یہ رومانوی شعر پارے تخلیق ہوتے ہیں جو سرتا سر عورت کے رومانوی وجمالیاتی وجود کا اثبات کراتے ہیں:

مرے خورشید! کبھی تُو بھی اٹھا اپنی نقاب — بہرِ نظارہ تڑپتی ہے نگاہِ بیتاب
تیرے جلوہ کا نشیمن ہو مرے سینے میں — عکس آباد ہو تیرا مرے آئینے میں
زندگی ہو ترا نظارہ مرے دل کے لیے — روشنی ہو تری گہوارہ مرے دل کے لیے

ذرّہ ذرّہ ہو مرا پھر طرب اندوزِ حیات — ہو عیاں جوہرِ اندیشہ میں پھر سوزِ حیات
اپنے خورشید کا نظارہ کروں دور سے میں — صفتِ غنچہ ہم آغوش رہوں نور سے میں
جانِ مضطر کی حقیقت کو نمایاں کر دوں
دل کے پوشیدہ خیالوں کو بھی عریاں کر دوں(۱۲)

دوسرے دور ہی کی نظم 'وصال' سے چند شعر ملاحظہ کیجیے جہاں اسی جمالی پیکر کی نمود استعاراتی زبان میں ہوتی ہے:

جستجو جس گل کی تڑپاتی تھی اے بلبل مجھے — خوبیِ قسمت سے آخر مل گیا وہ گل مجھے
خود تڑپتا تھا، چمن والوں کو تڑپاتا تھا مَیں — تجھ کو جب رنگیں نوا پاتا تھا، شرماتا تھا مَیں
یک نظر کردی و آدابِ فنا آموختی
اے خنک روزے کہ خاشاکِ مرا واسوختی(۱۳)

اسی ذیل میں ایک شعر نظم 'سلیمیٰ' کا بھی دیکھیے جس میں خاصے جان دار اسلوب میں کائنات کی مختلف اشیا میں حُسنِ مطلق کی متنوع جھلکیاں دکھانے کے بعد، سلیمیٰ کی نگاہوں میں انتہائے حُسن کو محسوس کرایا گیا ہے ____ یوں گویا عورت مرکزِ کائنات ٹھہرتی ہے:

ہر شے میں ہے نمایاں یوں تو جمال اس کا
آنکھوں میں ہے سلیمیٰ! تیری کمال اس کا(۱۴)

نثری حوالے سے اس انداز کی جھلک کم و بیش اسی دور میں اقبال کی اپنی جرمن اُستاد ایما ویگے ناسٹ اور معروف ہندستانی اسکالر عطیہ فیضی کے نام مکاتیب میں ملتی ہے۔ چند اقتباسات ان خطوط سے ملاحظہ ہوں جو اقبال کے ہاں عورت کا ایک رومانوی و جمالیاتی تصور تو ترتیب دیتے ہی ہیں مگر اس کے ساتھ ساتھ اس کا ایک عقلی و استدلالی پیکر بھی تشکیل دیتے ہیں۔ ایما ویگے ناسٹ کے نام مراسلوں میں عورت سے وابستہ جمالیاتی احساسات یوں سپردِ قلم ہوئے ہیں:

> میں اُس وقت تک آپ کو نہیں لکھوں گا، جب تک آپ مجھے وہ خط نہیں بھیجتیں، جو آپ نے پھاڑ ڈالا ہے۔ یہ بڑی بے رحمی ہے۔ آپ ہائیڈل برگ (Heidelberg) میں تو ایسی نہیں تھیں۔ شاید ہائیل برون (Heilbronn) کی آب و ہوا نے آپ کو بے مہر بنا دیا ہے......(۱۵)

—

> میں زیادہ لکھ یا کہہ نہیں سکتا۔ آپ تصور کر سکتی ہیں کہ میرے باطن میں کیا ہے۔ میری بہت بڑی خواہش ہے کہ میں دوبارہ آپ سے بات کر سکوں اور آپ کو دیکھ سکوں ____ لیکن میں نہیں جانتا کہ کیا کروں۔ جو شخص آپ سے دوستی کر چکا ہو۔ اس کے لیے ممکن نہیں کہ آپ کے بغیر وہ جی سکے......(۱۶)

—

......دونوں تصویریں بڑی خوب صورت ہیں اور وہ ہمیشہ میرے مطالعے کے کمرے میں میری میز پر رہیں گی، لیکن یہ مت باور کیجیے کہ وہ صرف کاغذ ہی پر نقش ہیں بل کہ وہ میرے (دل) میں بھی جا پذیر ہیں اور مدام رہیں گی......شاید میرے لیے یہ ممکن نہ ہوگا کہ میں دوبارہ آپ کو دیکھ پاؤں......لیکن میں یہ ضرور تسلیم کرتا ہوں کہ آپ میری زندگی میں ایک حقیقی قوت بن چکی ہیں...... (۱۷)

—

......میں ہمیشہ آپ کے بارے میں سوچتا رہتا ہوں اور میرا دل ہمیشہ بڑے خوب صورت خیالوں سے معمور رہتا ہے! ایک شرارے سے ایک شعلہ اٹھتا ہے اور ایک شعلے سے ایک بڑا الاؤ روشن ہو جاتا ہے! لیکن آپ سردمہر ہیں، غفلت شعار ہیں۔ آپ جو جی میں آئے کیجیے۔ میں بالکل کچھ نہ کہوں گا اور ہمیشہ صابر وشاکر رہوں گا...... (۱۸)

—

......بے رحم نہ بنیے۔ پلیز، جلد خط لکھیے اور تمام احوال بتایئے۔ میرا جسم یہاں ہے، میرے خیالات جرمنی میں ہیں۔ آج کل بہار کا موسم ہے لیکن میرا دل غمگین ہے۔ مجھے کچھ سطریں لکھیے اور آپ کا خط میری بہار ہوگا۔ میرے دلِ غمگین میں آپ کے لیے بڑے خوب صورت خیالات کا لامتناہی سلسلہ ہے۔ یہ ہیں، آپ کے لیے میری تمنائیں!!...... (۱۹)

—

......مت بھولیے گا کہ اگرچہ کئی ملک اور سمندر ہمیں ایک دوسرے سے جدا کریں گے، پھر بھی ہمارے درمیان ایک غیر مرئی رشتہ قائم رہے گا۔ میرے خیالات ایک مقناطیسی قوت کے ساتھ آپ کی طرف دوڑیں گے اور اس بندھن کو مضبوط بنائیں گے......یاد رکھیے گا کہ آپ کا ایک سچا دوست ہے، اگرچہ وہ فاصلۂ دراز پر ہے۔ جب دل ایک دوسرے کے قریب ہوں، تو فاصلہ کچھ معنی نہیں رکھتا...... (۲۰)

—

میں اپنی ساری جرمن زبان بھول گیا ہوں لیکن مجھے صرف ایک لفظ یاد ہے......ایمّا...... (۲۱)

—

میں بے تابی سے اُس وقت کا منتظر ہوں، جب میں دوبارہ آپ کے وطن میں آپ سے مل سکوں گا......بعض اوقات میں خود کو بالکل تنہا محسوس کرتا ہو اور میرے دل میں یورپ اور بالخصوص جرمنی کو دوبارہ دیکھنے کی بڑی آرزو پیدا ہو جاتی ہے۔ براہ کرم مجھے اپنے دل میں اور اپنی یادوں میں ایک چھوٹی سی جگہ دیجیے گا...... (۲۲)

—

......مجھے امید ہے کہ آپ کو بھی وہ پُرمسرت ایّام یاد ہوں گے، جب ہم روحانی طور سے ایک دوسرے کے اس

قدر قریب تھے اور مَیں محسوس کرتا ہوں کہ ہم اب بھی ایک دوسرے کے قریب ہیں...... (۲۳)

عطیہ فیضی کے نام خطوط میں اقبال اپنے ذہنی انقلابات پر تبادلۂ خیالات کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ یہاں عورت کا تصور ایک پختہ اور روشن دماغ فرد کے طور پر قائم ہوا ہے اور ان مکاتیب سے علامہ کے نزدیک ایک تعلیم یافتہ عورت کے مقام کی وضاحت ہوتی ہے جو گھر داری اور فرائض امومت و تربیت انجام دینے کے ساتھ ذہنی طور پر اتنی پختگی رکھتی ہے کہ مختلف مسائل و موضوعات پر درک و تفہیم کر سکے۔ عطیہ فیضی کے نام مکاتیب سے اقبال کا عورت کے حوالے سے قائم کردہ یہ تصور بخوبی واضح ہوتا ہے۔ یہاں علامہ اپنی ذاتی و قلبی ہیجانات پر نفسیاتی رہ نمائی لیتے ہوئے نظر آتے ہیں، مختلف مسائل ذاتی پر گفت گو کرتے ہیں، اپنی شاعری کے حوالے سے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں، اپنی نثری تحریروں اور شعری منصوبوں سے آگاہ کرتے، انھیں نظمیں بھیجتے اور ان پر تبصروں کے خواست گار دکھائی دیتے ہیں____ علاوہ ازیں یہ بھی حقیقت ہے کہ اقبال کی زندگی میں آنے والے ایک بحرانی دور میں عطیہ فیضی سے ان کی مراسلت نے ایک مثبت انجام کی صورت اختیار کی۔ اقبال ان سے بھرپور مکالمہ کرتے ہیں، مثلاً ایک خط سے اقتباس دیکھیے:

> ......ایک انسان ہونے کے ناتے میرا بھی خوشی پر حق ہے۔ اگر سوسائٹی یا نیچر مجھے اس سے محروم کرتے ہیں تو میں ان دونوں کے خلاف علم بغاوت بلند کرتا ہوں۔ واحد علاج یہی ہے کہ میں اس بدبخت ملک کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے خیر باد کہہ دوں یا شراب میں پناہ ڈھونڈوں جو خود کشی کو آسان تر بنا دیتی ہے۔ یہ کتابوں کے مردہ بنجر ورق خوشی نہیں دے سکتے۔ میری روح میں اتنی آگ ہے کہ ان کے ساتھ تمام سماجی رسوم و رواج کو بھی جلا کر خاک کر دوں۔ آپ کہیں گی ایک رؤف الرحیم خدا نے یہ سب کچھ پیدا کیا۔ ہوسکتا ہے مگر اس زندگی کے حقائق ایک مختلف نتیجے کی طرف رہ نمائی کرتے ہیں۔ عقلی طور پر ایک رحمٰن و رحیم خدا سے زیادہ ایک ابدی قادرِ مطلق شیطان پر ایمان لانا زیادہ آسان ہے۔ مجھے ان کلمات کے لیے معاف کیجیے۔ میں ہمدردی کا خواست گار نہیں۔ میں تو صرف اپنی روح کو سبک بار کرنا چاہتا تھا۔ آپ میرے متعلق سب کچھ جانتی ہیں اور اسی لیے میں نے اپنے احساسات کو معرضِ تحریر میں لانے کی جرأت کی ہے۔ یہ ایک اعتماد ہے...... (۲۴)

چناں چہ عطیہ فیضی اس قبیل کے خطوط کے جواب میں علامہ کی ذہنی خلشوں کو دُور کرنے کی کوشش کرتی دکھائی دیتی ہیں اور ایسے مقام پر ان کی بھرپور ذہانت و فطانت کو ملحوظ رکھتے ہوئے ایک ماہر نفسیات کی طرح ان کی ذہنی رفاقت کا فریضہ انجام دیتی ہیں، ایک جگہ وہ خود اس جانب اشارہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> ......اقبال کا ۹/اپریل ۱۹۰۹ء کا خط ایسا تھا جو ہمدردانہ سلوک اور احتیاط آمیز برتاؤ کا متقضی تھا۔ میں نے اُسے اس کی بدنصیبی پر اظہارِ اضطراب کا خط لکھا۔ مزید میں نے اُسے اس قنوطیت کے آگے سپر انداز ہونے پر جو اُس کے خط سے مترشح تھی، تھڑدِلے پن کا مجرم ٹھہرایا۔ میں نے یہ ذکر بھی کیا تھا کہ اگر میں ذاتی طور پر اس سے مل سکتی تو ان چھوٹی چھوٹی مصیبتوں پر، جو انسانیت کا مشترکہ ورثہ ہیں، قابو نہ پاسکنے پر اُس کی حماقت کی نشان دہی کرتی اور بتاتی کہ صرف وہ لوگ ہی ایسا طریق کار جس کا اُس نے اظہار کیا ہے، اختیار کرتے ہیں

جوکم خودکفیل ہوں۔ میں نے تجویز کیا کہ وہ عبدالقادر سے ملے جو ہمارے قیام کے دوران لندن میں تھے اور ہم سے ملتے اور یونیورسٹی میں ہماری تعلیمات سے متعلق مختلف معاملات پر بحث کرتے تھے۔ میرا خیال تھا کہ اس سے اقبال کی توجہ اپنے قنوطی رویے سے ہٹ جائے گی اور اس پر اس کی مزعومہ بدنصیبی کا تسلط ٹوٹ جائے گا۔ میں نے اس کے دماغ کو موجودہ حالات سے دُور ہٹانے کے لیے فراؤ پروفیسر اور مس ویگے ناسٹ کا حوالہ دیا، جن کا وہ بہت دل دادہ تھا کیوں کہ وہ فاضل فلسفہ بھی تھیں اور اس کی استاد بھی۔ میں نے اقبال سے اپنے لیے ایک اُستانی تلاش کرنے کے لیے بھی کہا تھا۔ وہ اس مدرسۃ البنات کے لیے مطلوب تھی جو میں جنجیرہ میں چلانے کی سعی کر رہی تھی۔ ان تمام باتوں نے اس کی توجہ اس بات سے ہٹانے میں مدد دی۔ میں کافی حد تک اپنی کوشش میں کامیاب رہی، جیسا کہ اُس کے ۱۷راپریل ۱۹۰۹ء کے خط سے ظاہر ہے...... (۲۵)

اسی ضمن میں حیاتِ اقبال میں ایسے واقعات دکھائی دیتے ہیں کہ علامہ ذہین اور تعلیم یافتہ خواتین کے مقام و مرتبے کو سراہتے ہیں، ان سے مختلف معاملات و موضوعات پر گفت گوئیں کرتے ہیں یا ان کی معیت میں مختلف مقامات کی سیاحت کرتے ہیں۔ جیسا کہ علامہ کے ۲۲رنومبر ۱۹۳۱ء کو روم کی سیاحت کے دوران دیئے گئے مختلف بیانات سے ظاہر ہے۔ یہ سفر انھوں نے اٹلی کی 'رائل اکیڈیمی' کے ایما پر اختیار کیا اور انھی کی طرف سے پروفیسر اپرسٹا کو (روم کی یونیورسٹی میں فلسفے کے پروفیسر) اور ہندستان میں اٹلی کے قونصل جنرل اور علامہ کے دوست ڈاکٹر سکارپا کے ہمراہ انجام پایا۔ اس دوران میں ''۲۲رنومبر کو تین بجے اقبال ایک قابل و فاضل اطالوی خاتون سے ملنے گئے۔ شام کو ایک بہت بڑے اطالوی بینکر کی بیوی ملنے کے لیے تشریف لائیں، جو وسطِ ایشیا کے مختلف حصوں کی سیاحت کر چکی تھیں اور واپسی کے وقت ہندستان سے گزرتے ہوئے لاہور میں لالہ ہرکشن لال کے مکان پر چند گھنٹے کے لیے ٹھہری تھیں۔ اس خاتون کے ساتھ زیادہ تر وسطِ ایشیا اور بالشویک روس کے متعلق گفت گو ہوتی رہی۔'' (۲۶) اسی سفر کے دوران میں ۲۴رنومبر کو جب بعض پرانے مقامات کی سیاحت کا پروگرام بنا تو بھی ایک جرمن خاتون ساتھ تھی، جو برما اور ہندستان کی سیر کر چکی تھی۔ انھیں انگریزی پر عبور تھا اور کچھ دنوں کے لیے یہاں رہائش پذیر تھیں۔ علاوہ ازیں انقلاب ہی میں چھپنے والی ایک تحریر (بہ تاریخ ۲۸رنومبر ۱۹۳۱ء) سے یہ ظاہر ہے کہ اقبال نے اس دوران میں جن اجلاس میں خطاب کیا، وہاں مردوں کے ساتھ ساتھ خواتین کی ایک بڑی تعداد بھی موجود رہی جن میں لیڈی ارون، لیڈی ریڈنگ، لیڈی منٹو اور مسز سروجنی نائیڈو وغیرہ شامل تھیں (۲۷) اسی طرح اقبال مدراس مسلم ایسوسی ایشن کی فرمائش پر جنوری ۱۹۱۹ء کے اوائل میں مدراس تشریف لے گئے تو وہاں کی مصروفیات کی روئداد (جو ڈاکٹر عبداللہ چغتائی نے 'ہم سفر' کے فرضی نام سے انقلاب میں چھپوائی) سے پتا چلتا ہے کہ اقبال خوش ذوق اور ذہین خواتین کی صحبت پسند کرتے تھے، مثلاً انقلاب کو اس حوالے سے ارسال کیے گئے ۵رجنوری ۱۹۲۹ء کے ایک مراسلے (جو ۱۱رجنوری ۱۹۲۹ء کو چھپا) سے معلوم ہوتا ہے کہ سیٹھ ہاشم اسماعیل کی اہلیہ سے جو خاصی تعلیم یافتہ تھیں اور سینئر کیمبرج کے بعد جرمنی سے دو سال علم طب کی تحصیل کر چکی تھیں، علامہ کی ملاقات ہوئی اور ان کی کتاب پر انھوں نے اپنا ایک شعر بھی لکھا۔ اسی سفر کے دوران میں ''مدراس کے ایک معزز گھرانے کی ایک تعلیم یافتہ اور ذوقِ ادب سے بہرہ ور خاتون جنھوں نے علامہ کے انتظار میں لاہور ہی میں خط لکھے تھے،

مدراس سے ایک اسٹیشن پہلے ہی یعنی باسن برج کے اسٹیشن پر اپنے والد معظم کی معیت میں گاڑی میں استقبال کو آ گئی تھی۔''(۲۸) اسی سلسلے میں اقبال کا ۲۱رستمبر۱۹۳۱ء کو'ملوجا' جہاز سے اپنے ایک دوست کے نام بھیجا گیا خط بھی اہم ہے جو انقلاب ہی میں ۱۵راکتوبر۱۹۳۱ء کو چھپا۔اس میں ستائشی اسلوب میں لکھتے ہیں:

......ایک مصری کرنل کی لڑکی بھی ملنے کے لیے آئی۔ یہ ہمارے جہاز میں انگلستان جارہی ہے، تاکہ علم نباتات کے مطالعے کی تکمیل کرے۔ پہلے چار برس وہاں رہ کر آئی ہے۔ انگریزی خوب بولتی ہے۔ عام طور پر اہل مصر فرانسیسی لہجے میں انگریزی بولتے ہیں، اس لڑکی کا لہجہ بالکل انگریزی تھا......(۲۶)

حیاتِ اقبال سے متعلق متذکرہ واقعات اور اقبال کے پیش کردہ کلام سے اس امر کی تصدیق ہوتی ہے کہ علامہ کے ہاں وجودِ زن سے متعلق پہلا نمایاں زاویہ عورت کے ایک جمالیاتی وذہنی اور تاثراتی اور عقلی واستدلالی تصور کے ساتھ وابستہ ہے جہاں عورت کائنات کا ایک اہم عنصر ٹھہرتی ہے اور اس کی تمام تر رنگینیوں اور رعنائیوں کا باعث ہے۔ جب کہ عورت کے تصور کے ضمن میں دوسرا زاویہ امومت سے وابستہ ہے جسے انھوں نے نسبتاً زیادہ اہمیت دی اور جو اصلاً فرائض نسواں سے منسلک ہے۔ علامہ اسے بہت اہم گردانتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ عورت کائنات کی روح ورواں اسی سبب سے ہے کہ وہ ایسے گراں قدر فریضے انجام دیتی ہے جو اُسی کا خاصہ ہیں۔ یہ ذمے داریاں وہ بہ حیثیت ماں نبھاتی ہے اور تربیتِ اطفال کے تمام تر مراحل سے اُسے قرآن وسنت کی روشنی میں بہ طریقِ احسن گزرنا چاہیے۔ اقبال خیال کرتے ہیں کہ امومت اور تربیتِ اطفال عورت کی زندگی کا حاصل ہے جو درحقیقت حیاتِ انسانی ہی کی بقا وتربیت ہے۔ ماں کی گود بچے کی اولین درس گاہ ہے، اس لیے عورت کو امومت کے منصب سے کسی طور پر گریز نہیں کرنا چاہیے۔ اسے لذّتِ تخلیق سے آشنا رہنا چاہیے اور اس راہ میں اپنی ذات سے وابستہ ترقی کو قربان کر دینا چاہیے۔ یقیناً اُس کا ایسا کرنا انا ے ذات کو مجموعی انسانیت کی خودی کے سامنے فروتر گردانتا ہے، جو اُسی کے بطن سے جنم لیتی ہے۔ ماں کے قدموں تلے اسی لیے جنت ہے کہ وہ اپنی ذات کو پسِ پشت رکھ کر بچے کی نگہ داری کرتی ہے، جبھی تو اقبال نے اپنی کتاب علم الاقتصاد کے پہلے باب میں ''علم الاقتصاد کی ماہیئت اور اس کا طریقِ تحقیق'' کے زیرِ عنوان لکھا کہ:

......اُس ماں کی خدمات بھی دائرۂ علمِ اقتصاد سے خارج ہیں جو اپنے بیمار بچے کی حفاظت میں بعض دفعہ جان بھی دے دیتی ہے کیوں کہ اس کی بنا ذاتی تاثرات یا محبت پر ہے......(۲۷)

چناں چہ اقبال کی نثر ہو یا شاعری وہ عورت کو اس کی ان ذمے داریوں کا احساس دلاتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کے بیانات بڑے دوٹوک ہیں، مثلاً روزگارِ فقیر سے ایک حصہ دیکھیے جہاں علامہ عہدِ حاضر کے تقاضوں میں عورت کو اپنا اولین منصب اور فریضہ پہچاننے کی تلقین یوں کرتے ہیں:

......عورت پر قدرت نے اتنی اہم ذمے داریاں عائد کر رکھی ہیں کہ اگر وہ ان سے پوری طرح عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرے تو اُسے کسی دوسرے کام کی فرصت ہی نہیں مل سکتی۔ اگر اُسے اس کے اصلی فرائض سے ہٹا کر ایسے کاموں پر لگایا جائے جنھیں مرد انجام دے سکتا ہے تو یہ طریقِ کار یقیناً غلط ہوگا، مثلاً عورت کو جس کا اصل کام آئندہ نسل کی تربیت ہے، ٹائپسٹ یا کلرک بنا دینا نہ صرف قانونِ فطرت کی خلاف ورزی ہے بل کہ

انسانی معاشرے کو درہم برہم کرنے کی افسوس ناک کوشش ہے۔''(۳۱)

یہی وجہ ہے کہ جہاں وہ عورت کا یہ جدید روپ دیکھتے، ان کے خیالات منتشر ہو کر رہ جاتے۔ روزگارِ فقیر ہی میں فقیر سید وحید الدین نے اس ضمن میں ایک واقعے کا ذکر کیا ہے کہ قیامِ لندن کے دوران اقبال نے سیلز گرل سے جرابیں دکھانے کو کہا، وہ لڑکی تیزی سے سامان لینے گئی۔ واپس آئی تو اقبال پر استغراق کا عالم تھا، پوچھنے لگے: تم یہاں کس لیے کھڑی ہو؟ وہ آب دیدہ ہو کر بولی کہ گھر کی آمدنی قلیل ہے، اس میں اضافے کے لیے مجبوراً نوکری کر رہی ہوں ____ بعد ازاں اقبال کے دوست سید امجد علی نے اقبال سے پوچھا کہ آپ نے آخر یہ سوال کیوں کیا، تو جواباً گویا ہوئے:

> اس خاتون کو تو کسی گھر کی روشنی بننا تھا۔ اولاد کی صحیح تربیت کا فرض انجام دینا تھا۔ اس کی تخلیق کا مقصد بازار کی رونق بن کر جرابیں فروخت کرنا تو نہیں تھا۔(۳۲)

وہ شروع ہی سے بچیوں کی ان خطوط پر تہذیب و تربیت کے قائل تھے اور اس ضمن میں اس زمانے میں برعظیم میں کی جانے والی کاوشوں اور تحریری سرمایے کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ یہاں اقبال کا ایک بیان درج کیا جاتا ہے، جو انھوں نے خواجہ حسن نظامی کی کتاب: **خانہ داری کا پہلا حصہ یعنی میاں اور بیوی کی تعلیم** پر ایک خط میں تحریر کیا، لکھتے ہیں:

> ......رسالہ بیوی کی تعلیم جو حال میں آپ کے قلم سے نکلا ہے، نہایت دل چسپ اور مفید ہے......لڑکیوں کو اس سے بے حد فائدہ پہنچے گا۔ میں نے بھی یہ رسالہ گھر میں پڑھنے کے لیے دے دیا ہے۔ مسلمان لڑکیوں کو خواجہ بانو کا شکر گزار ہونا چاہیے کہ ان کی تحریک سے ایسا مفید رسالہ لکھا گیا۔(۳۳)

شعری حوالے سے بھی اقبال بارہا اس نقطۂ نظر کی ترسیل کرتے ہیں۔ اس حوالے سے تخصیص کے ساتھ **رموزِ بے خودی** میں ''در معنی این کہ بقاے نوع از امومت است وحفظ واحترام امومت اسلام است'' کے زیرِ عنوان مرقوم حصے میں انھوں نے یہ موقف اختیار کیا ہے کہ 'امومت' رحمت ہے کہ اسے نبوت کے ساتھ نسبت ہے۔ جس طرح پیغمبر اپنی قوم کے لیے شفیق ہوتا ہے اسی طرح ماں بڑی محبت سے اقوام کی صورت گری کرتی ہے۔ اس کی پیشانی پر ہماری تقدیر مرقوم ہے اور اس کے فریضۂ امومت بہ طریقِ احسن انجام دینے سے ملّتیں بے شمار خصائص کی حامل قرار پاتی ہیں۔ اقبال لکھتے ہیں:

نیک اگر بینی امومت رحمت است — زانکہ او را با نبوّت نسبت است
شفقتِ او شفقتِ پیغمبر است — سیرتِ اقوام را صورتگر است
از امومت پختہ تر تعمیرِ ما — در خطِ سیمائے او تقدیرِ ما
ہست اگر فرہنگِ تو معنی رسے — حرفِ اُمت نکتہ ہا دارد بسے
گفت آں مقصودِ حرفِ کُنْ فکاں — زیرِ پائے اُمّہات آمد جناں
ملّت از تکریمِ ارحام است و بس — ورنہ کارِ زندگی خام است و بس
از امومت گرم رفتارِ حیات — از امومت کشفِ اسرارِ حیات

از امومت پیچ و تابِ جوے ما　　موج و گرداب و حباب جوے ما(۳۴)

اقبال کے نزدیک عورت کے لیے فریضۂ امومت کی انجام دہی بے حد ضروری ہے اور وہ طبقۂ نسواں کو اپنے نقطۂ نظر سے روشناس کرانے کے لیے اپنے محبوب اندازِ شعر یعنی تقابلی رنگ میں اصلاحی شعر رقم کرنے کی طرف بھی توجہ دیتے ہیں۔ رموز بے خودی میں علامہ نے ایک بدوضع، جاہل اور گنوار عورت کو اُس جدید تعلیم یافتہ عورت پر ترجیح دی ہے، جو تمام تر حسن وزیبائش، تراش خراش اور جدت و علمیت کے باوصف بچوں کی تہذیب و تربیت سے گریزاں ہے، لکھتے ہیں:

آں دُخِ رستاق زادے جاہلے　　پست بالائے سطبرے بد گلے
نا تراشے، پرورش نا دادۂ　　کم نگاہے، کم زبانے، سادۂ
دل ز آلامِ امومت کردہ خوں　　گردِ چشمش حلقہ ہاے نیلگوں
ملّت ار گیرد ز آغوشش بدست　　یک مسلمانِ غیورِ حق پرست
ہستیِ ما محکم از آلامِ اوست　　صبحِ ما عالم فروز از شامِ اوست
واں تہی آغوش نازک پیکرے　　خانہ پرورد نگاہش محشرے
فکرِ او از تابِ مغرب روشن است　　ظاہرش زن، باطنِ اُو نازن است(۳۵)

ان کے مطابق عورت احسن طریقے سے تربیتِ اطفال کر کے فریضۂ امومت کو نبھا سکتی ہے اور اس کے ایسا کرنے سے 'لاالٰہ گویوں' میں اضافہ ہو سکتا ہے جو ستاروں کی طرح بے شمار ہیں مگر ظلامِ روزگار میں چھپے ہوئے ہیں۔ اقوام کی ترقی کا راز روپے پیسے یا دولت کی فراوانی سے نہیں بل کہ ایسے 'فرزند ہائے تن درست' کی تخلیق میں مضمر ہے، جو 'تر دماغ'، 'سخت کوش' اور 'چاق و چست' ہوں۔ دیکھیے رموزِ بے خودی کے ابیاتِ ذیل میں اس امر کا اثبات کیسے موثر پیرایے میں کراتے ہیں اور عورت کا درجۂ امومت ان کے نزدیک کس حد تک پسندیدہ ہے:

بر دمد ایں لالہ زارِ ممکنات　　از خیابانِ ریاضِ اُمہّات
قوم را سرمایہ اے صاحب نظر　　نیست از نقد و قماش و سیم و زر
مالِ او فرزند ہائے تندرست　　تر دماغ و سخت کوش و چاق و چست

حافظِ رمزِ اخوّت مادراں
قوتِ قرآن و ملّت مادراں(۳۶)

جاوید نامہ میں جب 'زندہ رود' سیرِ افلاک کے دوران میں پیرِ رومی کی معیت میں 'فلکِ مریخ' پر پہنچتا ہے، تو وہاں بھی اقبال نے ایک ایسا کردار 'نبیۂ مریخ'' کے نام سے تخلیق کیا ہے، جو ان کے ہاں عورت کے مقام و مرتبے کی توضیح کرتا ہے۔ مرد کے خلاف دیگر باغیانہ رویوں کے اظہار کے ساتھ ساتھ نبوت کی دعوے دار فلکِ مریخ کی یہ نبیہ عہدِ حاضر کی عورت کو فرائضِ امومت سے غفلت برتنے پر اکساتی ہے:

وحی یزداں پے بہ پے آید مرا
لذّتِ ایماں بیفزاید مرا

آمد آں وقتے کہ از اعجازِ فن
می تواں دیدن جنین اندر بدن!

حاصلے برداری از کشتِ حیات
ہر چہ خواہی از بنین و از بنات!

گر نباشد بر مرادِ ما جنین
بے محابا کشتن او عینِ دیں!

در پسِ ایں عصر اعصارِ دگر
آشکارا گردد اسرارِ دگر

پرورش گیرد جنیں نوعِ دگر
بے شبِ ارحام دریابد سحر!

تا بمیرد آں سراپا اہرمن
ہمچو حیواناتِ ایامِ کہن!

لالہ ہا بے داغ و با دامانِ پاک
بے نیاز از شبنمے خیزد ز خاک!

خودبخود بیروں فتد اسرارِ زیست
نغمہ بے مضراب بخشد نارِ زیست!

آنچہ از نیساں فرو ریزد مگیر
اے صدف در زیرِ دریا تشنہ میر!

خیزد با فطرت بیا اندر ستیز
تا ز پیکارِ تو حُر گردد کنیز!

رَستن از ربطِ دو تن توحیدِ زن
حافظِ خود باش و بر مرداں متن!(۳۷)

اسی طرح ارمغانِ حجاز (فارسی) میں 'حضورِ ملّت' کے تحت مرقوم دوبیتیوں میں اقبال نے بارھواں حصہ 'دختران ملت' کے عنوان سے قائم کیا ہے، جہاں وہ مثالی عورت کے تصور کی توضیح وتشریح بڑی عمدگی سے کر گئے ہیں۔ مثالاً یہاں امومت وتربیت کے فرائض کی نشان دہی سے عبارت چند دوبیتیاں ملاحظہ ہوں جو متنوع لہجوں میں مرقوم ہیں:

جہاں را محکمی از امّہات است
نہادِ شاں امینِ ممکنات است
اگر ایں نکتہ را قومے نداند
نظامِ کاروبارش بے ثبات است(۳۸)

—

مرا داد ایں خرد پرور جنونے
نگاہِ مادرِ پاک اندرونے
ز مکتب چشم و دل نتواں گرفتن
کہ مکتب نیست جز سحر و فسونے!(۳۹)

—

خنک آں ملّتے کز وارداتش
قیامت ہا بہ بیند کایناتش
چہ پیش آید، چہ پیش افتاد او را
تواں دید از جبینِ اُمہاتش (۴۰)

—

ز شامِ ما بروں آور سحر را
بہ قرآں باز خواں اہلِ نظر را
تو میدانی کہ سوزِ قرأتِ تو
دگرگوں کرد تقدیرِ عمرؓ را (۴۱)

جب کہ اُردو کلام میں تصورِ امومت کا انسلاک لذتِ تخلیق سے کرتے ہوئے عورت کے ذریعے معرکۂ بود و نبود گرم دکھایا گیا ہے۔ ’عورت‘ کے زیرِ عنوان قطعے میں لکھتے ہیں:

جوہرِ مرد عیاں ہوتا ہے بے منّتِ غیر
غیر کے ہاتھ میں ہے جوہرِ عورت کی نمود!
راز ہے اس کے تپِ غم کا یہی نکتۂ شوق
آتشیں لذتِ تخلیق سے ہے اس کا وجود!
کھلتے جاتے ہیں اسی آگ سے اسرارِ حیات
گرم اسی آگ سے ہے معرکۂ بود و نبود!
میں بھی مظلومیِ نسواں سے ہوں غمناک بہت
نہیں ممکن مگر اس عقدۂ مشکل کی کشود! (۴۲)

امومت کے سلسلے میں اقبال کے ہاں تربیتِ اطفال کو کلیدی اہمیت حاصل ہے۔ اس ضمن میں وہ نہ صرف مسلم خواتین کے لیے اس فریضے کی احسن طریق میں ادائی کے لیے ارشادات فرماتے ہیں بل کہ ان کے دوسرے سفرِ لندن کے دوران کی مصروفیات سے ظاہر ہے کہ انھوں نے غیر مسلم خواتین کو بھی اس حوالے سے اہم مشورے دیے، مثلاً انقلاب میں شامل ایک تحریر (بہ تاریخ ۲۸ر نومبر ۱۹۳۱ء) سے ایک اقتباس اس امر کی تصدیق کے لیے پیش ہے کہ علامہ اس موضوع پر کس قدر سنجیدگی سے غور و خوض کرتے تھے:

...... پرسوں حضرتِ علامہ، مولانا شفیع داؤدی اور مولانا شوکت علی کے اعزاز میں لیڈی لارنس نے ایٹ ہوم کا اہتمام کیا تھا، جس میں متعدد خواتین شریک تھیں۔ انھوں نے حضرتِ علامہ سے کہا کہ ہمیں کوئی خاص پیغام

دیکھیے۔حضرتِ ممدوح نے فرمایا:''انگلستان کی عورتوں کا فرض ہے کہ آئندہ نسل کو دہریت اور مادیت کے چنگل سے بچائیں......(۴۳)

یوں امومت وتربیت کے باب میں اقبال نے خاصے توضیحی اسلوب میں عورت کے حقیقی منصب کی طرف توجہ دلائی ہے۔اس تصور کی تفہیم کے بعد ان کے ہاں اب'وجودِ زن' سے صرف'تصویرِ کائنات میں رنگ'ہی نہیں رہتا بل کہ وہ افرادِ ملّت کی تہذیب وتربیت میں فعال کردار ادا کرتی نظر آتی ہے ـــــ یہ دوسرا پہلو خالصتاً فرائضِ نسواں سے متعلق ہے اور علامہ کے ہاں اس کی تکمیل میں ہی بقاے حیات پنہاں ہے۔

فکریاتِ اقبال میں عورت کے مقام ومرتبے کی شناخت ودریافت کے ضمن میں قابلِ قدر نکتہ یہ ہے کہ علامہ نے محض فرائض کی بات نہیں کی بل کہ وہ حقوقِ نسواں کے بھی خاصے داعی رہے۔ان کی نثری وشعری نگارشات میں اس ضمن میں بڑے نادر خیالات کا اظہار ملتا ہے جن کا مطالعہ کیے بغیر اقبال کے نظامِ فکر میں عورت کے تصور کو سمجھنا محال ہے۔حیرت انگیز امر یہ ہے کہ ان کے پیش کردہ ایسے نکات وافکار تناسب کے اعتبار سے امومت وتربیتِ اطفال کے ضمن میں رقم کیے جانے والے ارشادات کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہونے کے باوصف نمایاں طور پر بیان نہیں کیے جاتے ـــــ کہنا چاہیے کہ شعر وفکرِ اقبال کے اسی تیسرے زاویے کے امتیازی نکتوں کی صراحت سے اقبال کے تصورِ زن کی تکمیل ہوتی نظر آتی ہے ـــــ اور یہ بات قابلِ غور ہے کہ یہ زاویہ غالباً'حقوقِ نسواں' سے عبارت ہونے کے باعث فکرِ اقبال میں عورت کے تصور کی پیش کش کے ضمن میں اکثر وبیش تر غیر نمایاں ہے حال آں کہ خود اقبال اسے'فرائض' کے مقابلے میں زیادہ توجہ دیتے نظر آتے ہیں بل کہ وہ تو اس معاملے میں خود عورت سے گلہ گزار ہیں کہ اُسے اپنے حقوق کا احساس نہیں ہے۔مزید یہ کہ وہ مغرب میں اٹھائے جانے والے آزادیِ نسواں سے متعلق خیالات کا اطلاق خود پر بغیر سوچے سمجھے اور اپنے مذہب اور اقدار کے آئینے میں انھیں پرکھے بغیر کر رہی ہیں حال آں کہ مذہب اسلام نے انھیں ایک فرد کے طور پر اہمیت دی ہے اور ان کے حقوق پر واضح احکامات موجود ہیں۔ خود اقبال نے اصلاحِ تمدن کے ضمن میں بیان کردہ مسائل میں عورت کے حقوق کو اہم مسئلہ گردانا ہے (وہ اسے'سب سے زیادہ نازک' مسئلہ کہتے ہیں) اور اس سلسلے میں واضح اسلامی احکامات کی موجودگی کی طرف توجہ دلانے کے ساتھ اسلام میں حقوقِ نسواں پر روشنی ڈالتے ہیں۔اپنے مضمون''قومی زندگی''میں اس حوالے سے وہ مغرب کے اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے بڑے مدلل اسلوب میں لکھتے ہیں:

> ......مغربی علما نے حقوقِ نسواں کے متعلق مذہب اسلام پر بعض بعض بڑے بے جا اعتراض کیے ہیں،لیکن یہ اعتراض حقیقت میں مذہبِ اسلام پر نہیں ہیں،جیسا کہ ان علما نے خیال کیا ہے،بل کہ ان کی آماج گاہ وہ استدلالات ہیں جو فقہاے اسلام نے کلامِ الٰہی کے وسیع اصولوں سے کیے ہیں اور جن کی نسبت یہ کہا جا سکتا ہے کہ ضروری اجتہادات مذہب کے کوئی ضروری اجزا نہیں ہیں۔ان تمام اعتراضات کا مقصود ومدعا یہی ہے کہ اصولِ مذہب اسلام کی رو سے عورتوں کی حیثیت محض غلامانہ ہے،لیکن ذرا سوچنے کا مقام ہے کہ جس نبیؐ نے نوعِ انسانی کے ایک بہت بڑے گروہ یعنی غلاموں کو حقوق کی رو سے آقاؤں کے مساوی کر دیا،یہ کس طرح ممکن

تھا کہ وہی بنی نوعِ انسانی کے ایک نہایت ضروری حصے کو جس کو اُس نے اپنی تین محبوب ترین اشیا میں شامل کیا ہے، غلاموں کی صورت میں منتقل کر دیتا۔ مسلمانوں کا موجودہ طریقِ عمل زیادہ تر فقہاے قدیم کے ذاتی استدلالات پر مبنی ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ استدلالات ترمیم طلب ہیں اور کون کہہ سکتا ہے کہ ان استدلالات میں موجودہ حالات کی رُو سے ترمیم کرنا گناہ ہے، بشرطے کہ یہ ترمیم اصولِ مذہب کے مخالف نہ ہو...... (۴۴)

چناں چہ فکریاتِ اقبال میں فرائض کے اختلافات کے ساتھ بہ طور فرد عورت کو مرد کے مساوی قرار دیا گیا ہے اور اقبال واضح طور پر اس طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ۷؍جنوری ۱۹۲۹ء کو انجمن خواتین اسلام، مدراس نے علامہ اقبال کو ایک سپاس نامہ پیش کیا، جس میں انھوں نے برعظیم میں مسلم عورت کے استحصال پر روشنی ڈالتے ہوئے کہا:

......آپ سے یہ عاجزانہ التماس کرنا غیر موزوں اور نامناسب نہ ہوگا کہ آپ ہم اسیرانِ قفس کے لیے بھی اپنے قیمتی اوقات سے کچھ تھوڑا سا وقت وقف فرمائیں اور طبقۂ نسوانِ اسلام کی شرعی آزادی کے لیے نغمہ سنجی فرمائیں۔ ہم اسیرانِ قفس کی حالت ناگفتہ بہ ہے۔ اس کے انسداد کے لیے کوئی ایک پُر جوش نظم لکھ کر سوتے ہوئے جذبات کو بھڑکائیے...... دنیا میں مرد وعورت کے توقعات ایک دوسرے سے یک ساں ہوتے ہیں اور اسلام نے مساوات کی تعلیم دی ہے۔ ہم بہت رنج سے دیکھتی ہیں کہ مردوں کی جانب سے عورتوں کے حقوق کے متعلق سخت بے پروائی برتی جاتی ہے......ہم کو اس بات کا رنج ہے کہ فرقۂ اناث کے ساتھ بے انصافی کرنے اور ان کی حق تلفی کرنے کی بنیاد خود والدین کے گھروں میں ڈالی جاتی ہے۔ ماں باپ دونوں فریق میں افراط وتفریط وفرق کو ہمارے ساتھ ساتھ پرورش کرتے ہیں۔ لڑکی کو لڑکے کے مقابلے میں کھانے پینے کے علاوہ تقسیم املاک میں بھی محروم کر دیتے ہیں۔ لڑکی گر بدقسمتی سے بیوہ ہو جاتی ہے تو ظالم ماں باپ اپنی خاندانی عزت وعظمت بچانے کے لیے اس کی شادی نہیں کر دیتے۔ اس کو بھائیوں اور چچاؤں کے دست نگر بنا کے تباہ کر دیتے ہیں۔ اب عصرِ جدید میں ہر جگہ طبقۂ نسواں کی آزادی کی چیخ وپکار ہے۔ نئی تعلیم وروشنی کا فطرتی نتیجہ یہ ہے کہ اسلامی طبقۂ نسواں میں ان کی شرعی اور جائز آزادی اور مساوات ان کو حاصل ہوں...... (۴۵)

جیسا کہ ذکر ہوا کہ اقبال نے اس کے جواب میں ''شریعتِ اسلام میں مرد اور عورت کا رتبہ'' کے عنوان سے ۱۹؍ فروری ۱۹۲۹ء کو ایک تقریر کی جو انقلاب میں شائع ہوئی۔ اس میں آزادی نسواں سے متعلق دیگر نکات کے علاوہ عورت اور مرد کی مساوات کے ضمن میں آپ نے فرمایا:

......عورت کے بہ حیثیت عورت اور مرد کے بہ حیثیت مرد، بعض خاص علیحدہ علیحدہ فرائض ہیں۔ ان فرائض میں اختلاف ہے، مگر اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ عورت ادنیٰ ہے اور مرد اعلیٰ ____ فرائض کا اختلاف اور وجوہ پر مبنی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ جہاں تک مساوات کا تعلق ہے، اسلام کے اندر مرد وزن میں کوئی فرق نہیں۔ تمدنی ضروریات کی وجہ سے فرائض میں اختلاف ہے۔ مدنی زندگی کے لیے جو احکام ہوں گے، وہ فرائض کو مدنظر رکھ کر ہوں گے...... (۴۶)

> مجھے یہ بتلانے کی ضرورت نہیں کہ اسلام میں مرد وزن میں قطعی مساوات ہے۔ میں نے قرآنِ پاک کی آیت سے یہی سمجھا ہے۔ بعض علما مرد کی فوقیت کے قائل ہیں۔ جس آیت سے شک کیا جاتا ہے، وہ مشہور ہے الرجال قوامون علی النساء ـــــ عربی محاورے کی رو سے اس کی یہ تفسیر صحیح معلوم نہیں ہوتی کہ مرد کو عورت پر فوقیت حاصل ہے۔ عربی گرامر کی رو سے قائم کا صلہ جب علیٰ پر آئے تو معنی محافظت کے ہو جاتے ہیں۔ ایک دوسری جگہ قرآنِ حکیم نے فرمایا: 'ھن لباس لکم و انتم لباس لھن' ـــــ لباس بھی محافظت کے لیے ہوتا ہے۔ مرد، عورت کا محافظ ہے۔ دیگر کئی لحاظ سے بھی مرد و عورت میں کسی قسم کا فرق نہیں...... (۴۷)

اسی خطاب میں علامہ نے اپنے موقف کی تائید میں تاریخِ اسلام سے اسناد پیش کرتے ہوئے عورت اور مرد کی مساوات کے حوالے سے یہ بھی کہا کہ:

> قرونِ اولیٰ میں عورتیں مردوں کے دوش بہ دوش جہاد میں شریک ہوئیں۔ حضرتِ عائشہؓ پردے میں بیٹھ کر لوگوں کو درس دیتی رہیں۔ خلفاے عباسیہ کے عہد میں ایک موقعے پر خلیفہ کی بہن قاضی القضاۃ کے عہدے پر مامور تھیں اور خود فتویٰ صادر کرتی تھیں ـــــ اب یہ مطالبہ ہے کہ عورت کو ووٹ کا حق ملنا چاہیے۔ خلافتِ اسلامیہ میں خلیفہ کے انتخاب پر ہر شخص کو رائے دینے کا حق حاصل تھا، نہ صرف مرد بلکہ عورتیں بھی خلیفہ کے انتخاب میں اپنی آواز رکھتی تھیں۔ اسلام تمام معاملات میں اعتدال کو مدنظر رکھتا ہے۔ 'اُمۃ وسطاً لتکونوا شھداء علی الناس' ـــــ اس کا مطلب یہی ہے کہ تمام افراط وتفریط سے پرہیز کیا جائے۔ (۴۸)

خود حیاتِ اقبال میں اس طرح کے واقعات ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ عورت کو ایک فرد کی حیثیت سے تسلیم کرتے تھے، مثلاً ۱۹۳۱ء میں جب ہندستان میں مختلف مقامات پر ہندو مسلم فسادات کا سلسلہ شروع ہو گیا اور اس کے نتیجے میں مسلمانوں کو نقصان کا سامنا کرنا پڑا (خصوصاً کان پور کے حوالے سے) تو اقبال اور دوسرے مسلمان رہ نماؤں نے ۱۴ر جولائی ۱۹۳۱ء کے اخبارات میں اپیل شائع کرائی جس میں مردوں کے ساتھ ساتھ خواتین کو بھی چندے کی جمع آوری کے لیے کہا گیا۔ یہ موقف قائم ہوا کہ: ''ہر جگہ کی مخلص عورتیں بھی اگر اس کام کے لیے آمادہ ہو جائیں تو عورتوں ہی سے اس قدر رقم جمع کی جا سکتی ہے جو مساجد کی تعمیر کے لیے کافی ہو۔ امید ہے کہ ہر جگہ کی تعلیم یافتہ مسلم خواتین اپنی بہنوں میں یہ تحریک پھیلا کر اس نیک کام میں حصہ لیں گی اور بیداری کا ثبوت دیں گی......''(۴۹) اقبال عورت کے ووٹ دینے کے حق میں تھے اور اس امر پر افسوس کا اظہار کرتے تھے کہ غلاموں کی طرح عورت کو بھی اس حق سے محروم رکھا جاتا ہے۔ چناں چہ ۱۹۰۸ء کے تحریر کردہ اپنے ایک مقالے: ''خلافتِ اسلامیہ'' کے ایک حصے بہ عنوان: ''خلافتِ انتخابیہ ـــــ مذہب اہل سنت والجماعت'' میں لکھتے ہیں: ''معلوم ہوتا ہے قرونِ اولیٰ کے فقہا اس بات میں کچھ خطرہ محسوس کرتے تھے کہ عوام الناس کو ووٹ دینے کا حق حاصل ہو یا کبھی عملاً ووٹ دیں...... مگر ہم بالفعل اس معاملے میں اپنی رائے نہیں دے سکتے کہ عورتوں کو الگ تھلگ رکھنے کی پابندی روز افزوں اس

لیے ہوئی کہ ان کو حق انتخاب سے محروم رکھا جائے جس سے اصولاً ان کو محروم نہیں رکھا جا سکتا تھا، یا کسی اور غرض کے لیے۔"(۵۰)

فکریاتِ اقبال میں طبقۂ نسواں سے متعلق تصورات و نظریات سے یہ ثابت ہے کہ اقبال نے بھی عورت کو دیگر علما و فلاسفہ کی طرح حیاتِ انسانی کے ایک اہم اور فعال مظہر کے طور پر پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ اپنے فلسفۂ زن کی تعبیریں بڑے مدلل انداز میں پیش کرتے ہیں، باوجود اس کے کہ ان کے ہاں اس قبیل کے خیالات زیادہ تر بکھری ہوئی صورت میں ملتے ہیں۔ شعر و فکرِ اقبال میں عورت کے مقام و مرتبے کی اولین صورت خالصتاً جمالیاتی و تاثراتی اور عقلی و ذہنی ہے، جس کے تحت وہ اسے ایک بھرپور قوتِ محرکہ قیاس کرنے کے ساتھ ساتھ انسان کی جذباتی و تخیلاتی اور ذہنی آسودگی کے لیے عطیۂ خداوندی سمجھتے ہیں۔ دوسری صورت خالصتاً اُمومت و تربیت سے وابستہ ہے جو اصلاً اس کی تخلیق کا باعث ہے اور توسیع انسانی کا ایک فطری عمل بھی۔ اس نکتے کے تحت انھوں نے بڑی مہارت کے ساتھ تعلیم و تہذیب، آزادی و دائرۂ آزادی، فعالیت و نیم فعالیت، ادائگی فرائض اور نسوانی حیا جیسے موضوعات کو چھیڑا ہے اور حقیقی معنوں میں ان کے مطابق یہ نکتہ سرتاسر فرائض نسواں کے گرد گھومتا ہے۔ یہاں عورت قربانی کی تفسیر دکھائی دیتی ہے اور وہ اسی میں بقائے حیات کا راز مضمر گردانتے ہیں ــــــ خصوصاً ملتِ اسلامیہ میں امومت و تربیت کے جو اصول نہایت اہم سمجھے جاتے ہیں، اقبال نے بڑی تفصیل کے ساتھ ان پر روشنی ڈالی ہے۔ نیز ان کے مطابق نسائے اسلام کے لیے یہ وہ اوصافِ عالیہ ہیں جو صرف انھی سے مخصوص ہیں اور جن کے باعث ان کے قدموں میں جنت رکھی گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان فرائض کی بہ صورتِ احسن ادائگی ملت اسلامیہ کے ترفع اور عدم ادائگی اس کے تنزل کا سبب بنتی رہی ہے۔ اقبال نے ان پہلوؤں کو عورت کا امتیاز قرار دیا ہے اور یہاں وہ خالصتاً طبقۂ نسواں سے مخاطب ہوئے ہیں ــــــ اور ظاہر ہے کہ یہ تمام امور مردوں سے الگ ہیں، اس لیے ان پر اس صورت میں الگ طریقے سے بات کرنا، اقبال جیسے نادرِ روزگار مفکر و مدبر کی حکمت و ذہانت کے عین مطابق تھا اور ہندستان میں مسلمانوں کی ابتر صورت حال کے تحت اشد ضروری ــــــ تیسرا نکتہ کلی طور پر عورت کے مقام کا بہ حیثیت فردِ ملت تعین کرتا ہے اور یہاں علامہ مدلل انداز سے ثابت کرتے ہیں کہ عورت ایک انسان ہونے کے ناتے، ایک 'فرد' کے طور پر وجود رکھتی ہے اور دیگر افرادِ ملّت کی طرح تخلیق و تحصیل مقاصد، آزادی و مساوات اور تحرک و حرارت وغیرہ کے زریں اصولوں کو اپناتے ہوئے نہ صرف اپنی شخصیت میں امتیاز پیدا کر سکتی ہے بل کہ ملّت کے ایک متحرک فرد کے طور پر اپنی ذمے داریاں احسن طریقے سے انجام دے سکتی ہے ــــــ یوں یہ نکتہ حقوقِ نسواں سے منسلک ہے اور ظاہر ہے کہ فرائض کی بہ خوبی انجام دہی کے بعد عورت کے لیے معاشرے میں دین و شریعت کے دیئے گئے حقوق کی روشنی میں ایسے مقام و مرتبے کا پہچاننا ضروری ہے۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو اقبال کے ہاں یہ تیسرا پہلو بے حد اہم ہے اور اگر فکریاتِ اقبال میں اسے نظر انداز کیا جائے تو 'فرد' کی اصطلاح شعرِ اقبال میں یک سطحی بل کہ قدرے بے معنی ہو جاتی ہے کہ دوسری صورت میں محض 'مردِ مومن' کی اصطلاح کافی رہتی ہے ــــــ عورت اگر حفظِ نسوانیت اور امومت و تربیت کے فرائض عالیہ کی انجام دہی کے ساتھ مکمل علم و شعور کے ساتھ معاشرے کے مختلف شعبہ ہائے زندگی میں بلند مقام بناتی ہے تو یہ عین خودی اور عشق کے فیضان سے حاصل ہونے والے خصائص ہیں ــــــ جیسا کہ خود اقبال نے طبقۂ نسواں سے دین و

دانش اور فعالیت وتحرک سے ہم آہنگ خواتین کو مسلم عورتوں کے لیے سراپا مثال قرار دیا۔ یاد رہے کہ اقبال کے ہاں عورت کے مقام ومرتبے سے متعلق پیش کردہ متذکرہ نکات کا معاشرے میں عورت کے کردار کی وضاحت میں اسی طرح حصہ ہے، جس طرح دوسرے طبقات میں شعور پیدا کرنے کے لیے ان کے کلام سے اخذ کیا جاتا ہے۔ اقبال کا بنیادی مقصد ہی فرد اور معاشرے کی اصلاح وفلاح ہے اور انھوں نے خاص اس موضوع پر تمام تر دینی وسماجی اور مشرقی تقاضوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے عورت کے مقام ومرتبے کی توضیح کی ہے ___ یوں کلام وافکارِ اقبال سے مسلم معاشرے کا ایک بڑا طبقہ محروم نہیں نظر آتا اور اگر ان کی پیش کردہ سمت کی روشنی میں تربیت نسواں کی جائے تو کوئی شک نہیں کہ مسلم معاشرے میں رواجی ومعاشرتی سطح پر قابل اور ذہین خواتین کے استحصال کی بیخ کنی نہ ہوسکے ___ غور کیا جائے تو اقبال نے بھی شاید اسی لیے 'مسئلۂ زن' کو اہم گردانا، وگرنہ ان کے ہاں عورت محض ایک عشوہ طراز محبوبہ کے طور پر سرتاسر جمالیاتی وروحانی پیکر کی صورت میں سامنے آتی جس کی ذہن وخیال میں تو ضرور جگہ ہوتی لیکن تعمیرِ معاشرت میں اس کے لیے کوئی گنجائش نہ ہوتی اور نہ ہی وہ اپنی مضبوط شخصیت سے دوسروں کی تقدیریں بدل دینے پر قادر ہوتی۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ دیکھیے: **گفتارِ اقبال** (مرتبہ) محمد رفیق افضل، لاہور: ادارہ تحقیقات پاکستان، دانش گاہِ پنجاب، طبع اوّل ۱۹۶۹، ص ۷۵۔

۲۔ ملاحظہ کیجیے: **روزگارِ فقیر** از فقیر سید وحید الدین، لاہور: آتش فشاں پبلی کیشنز ۱۹۸۸ء، ج ۱، ص ۱۶۴۔

۳۔ **ضربِ کلیم** مشمولہ **کلیاتِ اقبال** (اردو)، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز ۱۹۷۲ء، ص ۹۴۔

۴۔ **رموزِ بے خودی** مشمولہ **کلیاتِ اقبال** (فارسی)، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع ششم، ص ۱۴۹۔

۵۔ **ضربِ کلیم**، مشمولہ **کلیاتِ اقبال** (اردو)، ص ۹۵۔

۶۔ دیکھیے: **کلیاتِ باقیاتِ شعرِ اقبال** (مرتبہ) ڈاکٹر صابر کلوروی، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۲۰۰۴ء، ص ۱۶۴، ۱۶۵۔

۷۔ **بانگِ درا** مشمولہ **کلیاتِ اقبال** (اردو)، ص ۹۸۔

۸۔ ایضاً، ص ۱۰۲۔ ۹۔ //، ص ۱۰۵۔ ۱۰۔ //، ص ۱۱۶۔ ۱۱۔ //، ص ۱۱۷۔

۱۲۔ //، ص ۱۱۸۔ ۱۳۔ //، ص ۱۲۰۔ ۱۴۔ //، ص ۱۲۱۔

۱۵۔ مکتوب بہ تاریخ ۲۳/اکتوبر ۱۹۰۷ء مشمولہ **کلیاتِ مکاتیبِ اقبال** (مرتبہ) مظفر حسین برنی، لاہور: ترتیب پبلشرز، س ن، ج ۱، ص ۱۲۲، ۱۲۳۔

۱۶۔ مکتوب بہ تاریخ ۲/دسمبر ۱۹۰۷ء مشمولہ **کلیاتِ مکاتیبِ اقبال**، ج ۱، ص ۱۲۶، ۱۲۷۔

۱۷۔ مکتوب بہ تاریخ ۲۰/جنوری ۱۹۰۸ء، ایضاً، ص ۱۲۹۔

۱۸۔ مکتوب بہ تاریخ ۲۱/جنوری ۱۹۰۸ء، //، ص ۱۳۱۔

۱۹۔ مکتوب بہ تاریخ ۳؍ جون ۱۹۰۸ء، ،، ص ۱۳۵۔

۲۰۔ مکتوب بہ تاریخ ۲۷؍ جون ۱۹۰۸ء، ،، ص ۱۳۷، ۱۳۸۔

۲۱۔ مکتوب بہ تاریخ ۳؍ ستمبر ۱۹۰۸ء، ،، ص ۱۴۵۔

۲۲۔ مکتوب بہ تاریخ ۲۰؍ جولائی ۱۹۰۹ء، ،، ص ۱۸۱۔

۲۳۔ مکتوب بہ تاریخ ۳۰؍ جولائی ۱۹۱۲ء، ،، ص ۲۳۷۔

۲۴۔ مکتوب بہ تاریخ ۹؍ اپریل ۱۹۰۹ء مشمولہ اقبال (از عطیہ فیضی)، لاہور: آئینہ ادب ۱۹۷۵ء، ص ۴۸، ۴۹۔

۲۵۔ دیکھیے: کتاب مذکور، ص ۵۰، ۵۱۔

۲۶۔ انقلاب: ۱۳؍ دسمبر ۱۹۳۱ء بہ حوالہ گفتارِ اقبال (مرتبہ) محمد رفیق افضل، ص ۲۶۲۔

۲۷۔ ایضاً ص ۲۵۲۔ ۲۸۔ دیکھیے: گفتارِ اقبال، ص ۲۱۶، ۲۱۷۔

۲۹۔ ایضاً ص ۱۴۰۔ ۳۰۔ دیکھیے: علم الاقتصاد، کراچی: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۶۱ء، ص ۱۱، ۱۲۔

۳۱۔ روزگارِ فقیر از فقیر سید وحید الدین، ج ۱، ص ۶۶۔ ۳۲۔ ایضاً، ص ۱۳۷، ۱۳۸۔

۳۳۔ ملاحظہ کیجیے: مکتوب مذکور مشمولہ انوارِ اقبال (مرتبہ) بشیر احمد ڈار، کراچی: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اوّل ۱۹۶۷ء، ص ۵۔

۳۴۔ رموزِ بے خودی مشمولہ کلیاتِ اقبال (فارسی) ص ۱۵۰۔

۳۵۔ ایضاً ص ۱۵۱۔ ۳۶۔ ایضاً۔ ۳۷۔ جاوید نامہ مشمولہ کلیاتِ اقبال (فارسی) ص ۱۱۱، ۱۱۲۔

۳۸۔ ارمغانِ حجاز مشمولہ کلیاتِ اقبال (فارسی) ص ۹۳۔ ۳۹۔ ایضاً۔

۴۰۔ ،، ص ۹۴۔ ۴۱۔ ایضاً۔ ۴۲۔ ضربِ کلیم مشمولہ کلیاتِ اقبال (اردو) ص ۹۷۔

۴۳۔ دیکھیے: گفتارِ اقبال، ص ۲۵۲۔

۴۴۔ قومی زندگی اور ملتِ بیضا پر ایک عمرانی نظر، لاہور: آئینۂ ادب، طبع اول ۱۹۷۰ء، ص ۴۳، ۴۴۔

۴۵۔ مشمولہ انوارِ اقبال (مرتبہ) بشیر احمد ڈار، ص ۲۳۷، ۲۳۸۔

۴۶۔ مشمولہ گفتارِ اقبال، ص ۷۶، ۷۷۔

۴۷۔ ایضاً ص ۷۵، ۷۶۔

۴۸۔ ،، ص ۷۶۔

۴۹۔ ،، ص ۱۲۸، ۱۲۹۔

۵۰۔ مقالاتِ اقبال (مرتبہ) سید عبدالواحد معینی، لاہور: آئینۂ ادب، طبع دوم ۱۹۸۲ء، ص ۱۳۸، ۱۳۹۔

غازی علم الدین

ایسوسی ایٹ پروفیسر،

گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج میرپور، آزاد کشمیر

منتخب الفاظ: ذولسانی تحقیقی مطالعہ

Ghazi Ilmuddeen

Govt. Post Graduate College, MirPur, Azad Kashmir

Selective Words: Multilingual Research Study

Words are the basic components of a language and there is no doubt that language transfers it meaning through words,but words have a mystery of their own. All languages carry influence of other languages. In this article a selection of Urdu words have been discussed in reference with some other Oriental languages.

تمہید: اس بارے میں کوئی دوسری رائے نہیں ہے کہ زبان ہی آلۂ اظہارِ خیالات وفکر ہے۔ مافی الضمیر کے اظہار کے لئے منہ سے بولے جانے والے الفاظ، ہاتھوں، ہونٹوں اور آنکھوں سے کیا جانے والا اشارہ کنایہ، کندھوں کا اچکانا اور چہرے بُشرے کے تاثرات، سب زبان ہی قرار پاتے ہیں لیکن مقالہ زیرِ بحث منہ سے بولے جانے والے الفاظ کے حقائق کے انکشاف کے حوالے سے ہے۔ خیالات وافکار کی تخلیق اور ان کا اِبلاغ الفاظ کا مرہونِ منت ہوتا ہے۔ علم کی دولت الفاظ ہی کے ذریعے نسل در نسل منتقل اور متداول ہوتی ہے۔ صفحۂ قرطاس پر بکھرے الفاظ محض مہمل اور بے ربط نشانات نہیں بلکہ زندہ وتوانا عامل ہوتے ہیں۔ نسلِ انسانی کا امتیاز ہے کہ اسے زبان ورثے میں ملتی ہے۔ اللہ تعالیٰ کی طرف سے یہ ایک عطیہ ہوتا ہے۔ انسان اپنے خیالات وافکار کو لفظی پیکر اور پہناوے میں بیان کرنے کی استعداد بتدریج حاصل کرتا رہا ہے اور یہ خودکار نظام جاری وساری رہے گا۔

اہمیتِ موضوع: الفاظ خزانوں کی مثل ہیں جن کے اندر جہانِ معانی آباد ہوتا ہے۔ لسانیات وادبیات کے طالب علم کے لئے تحقیقاتِ لفظی، مطالعۂ الفاظ اور ان کے مخفی خزائن کی دریافت اور جستجو سے بڑھ کر کوئی مفید اور دل چسپ مشغلہ نہیں ہوتا۔ زبان کے مخفی خزانوں کی دریافت کے لئے ہر دور میں تفحص اور تجسّس ہوتا رہا ہے۔ پُرمعنیٰ الفاظ کی اصلیت کی نقاب کشائی اور حقائق کا

انکشاف اہل ادب کے ہاں پسندیدہ اور مرغوب عمل رہا ہے۔ الفاظ جو معنوی تنوع اور لطافت ونزاکت کا خزانہ ہوتے ہیں، نباتات وحیوانات کی طرح ہی نشو ونما پاتے ہیں۔ پھلتے پھولتے ہیں اور گروہ خاندانی بناتے ہیں۔ زندہ قوم ہونے کا ثبوت دیتے ہوئے اپنی زندہ وتوانا زبان کی مشاطگی کے لئے تحقیق کا سفر جاری وساری رکھنا از بس ضروری ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ پیکرِ الفاظ میں پوشیدہ جہانِ معانی دریافت کیا جائے۔ مختلف زاویوں اور پہلوؤں سے الفاظ کا مطالعہ کر کے اس بات کا کھوج لگایا جائے کہ رنگارنگ معانی اور مفاہیم کا تنوع کس طرح وجود میں آتے ہیں۔ زیرِ نظر مقالہ الفاظ کے تخلیقی سفر اور معنوی واصطلاحی پس منظر کے حوالے سے ایک ذولسانی تحقیقی کاوش اور گزشتہ مباحث کا تسلسل ہے۔ (۱)

آپ کے طُفَیل سے: (آپ کے توسط اور وسیلے سے) مثلاً آپ کے طفیل سے مجھے یہ رتبہ ملا۔ طفل عربی زبان کا لفظ ہے۔ یہ اسم مذکّر ہے جس کی جمع اطفال ہے۔ اس کا معنی بچہ، بالک، شیر خوار، لڑکا، نادان اور ایانا ہے۔

شہ زور اپنے زور میں گرتا ہے مثلِ برق
وہ طفل کیا گرے گا جو گھٹنوں کے بل چلے (۲)

طفل سے کئی تراکیب اور محاورے رائج ہیں مثلاً طفلانِ چمن (باغ کا سبزہ اور پھولوں کی کلیاں) طفلِ اشک (آنسو) طفلِ دبستان/طفلِ مکتب (نوآموز، ناتجربہ کار) طفل مزاج/طفل مشرب (جس کے مزاج میں لڑکپن ہو)۔

طِفل کا اسمِ تصغیر طُفیل (چھوٹا بچہ) ہے۔ طفیل عربی ادب کی تاریخ کا ایک مشہور کردار ہے۔ اس کا اصل نام طفیل بن زلال تھا۔ یہ کوفی شاعر تھا جو بغیر بلائے دعوتِ ولیمہ میں شامل ہوتا تھا۔ (۳) بعد میں اسی وجہ سے اس شخص کی نسبت کہنے لگے جو مدعو کے ساتھ بن بلائے دعوت میں چلا جائے۔ فارسی میں اسے ناخواندہ مہمان کہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ لفظ طفیل بہ توسط، بدولت، بوسیلہ، بذریعہ اور بہ تصدّق کے معنوں میں استعمال ہونے لگا۔

اِجابت: اس لفظ کے اردو میں کئی معانی ہیں مثلاً جواب دینا، قبولیت دعا، رفع حاجت، بول و براز وغیرہ۔ اس کا مادہ جوب (ج و ب) ہے۔ مُجیب، مستجاب اور جواب اسی مادہ سے مشتق ہیں۔ ارشاد باری تعالیٰ ہے۔

وَاِذَا سَاَلَکَ عِبَادِیْ عَنِّیْ فَاِنِّیْ قَرِیْبٌ اُجِیْبُ دَعْوَۃَ الدَّاعِ اِذَا دَعَانِ فَلْیَسْتَجِیْبُوْا لِیْ وَ لْیُؤْمِنُوْا بِیْ لَعَلَّھُمْ یَرْشُدُوْن (۴)

(اے نبی ﷺ میرے بندے اگر آپؐ سے میرے متعلق پوچھیں تو انہیں بتادیں کہ میں ان سے قریب ہی ہوں۔ پکارنے والا جب مجھے پکارتا ہے میں اس کی پکار سنتا اور جواب دیتا ہوں۔ لہٰذا انہیں چاہیے کہ میری دعوت پر لبیک کہیں اور مجھ پر ایمان لائیں۔ یہ بات آپؐ انہیں سنادیں۔ شاید کہ وہ راہِ راست پالیں)

اجابت سے بول و براز اور پاخانے سے فراغت کا معنی غور طلب ہے۔ رفع حاجت کے وقت شیطان انسان پر اپنے شر اور خبث کا وار کرتا ہے۔ نبی اکرم ﷺ نے اس موقع کے لئے اُمت کو جس دعا کی تعلیم دی ہے اس میں شیطان کے شر

سے اللہ کی پناہ طلب کی گئی ہے۔ بول و براز سے فارغ ہو کر انسان بیماری، رغبتِ معصیّت اور مصیبت سے بچ جاتا ہے۔ لہٰذا پاخانہ اور بول و براز سے سلامتی کے ساتھ فراغت پانا اجابت کہلاتا ہے۔

اَسامی: یہ اسم کی جمع الجمع ہے۔ اسم کی جمع اسماء اور اسماء کی جمع اسامی۔ لیکن اردو میں واحد کے صیغے میں مستعمل ہے۔ اس وجہ سے اردو میں اسامی کی جمع اسامیاں اور اسامیوں لاتے ہیں۔ الفِ مقصورہ کی جگہ الف ممدودہ لکھنا غلط ہے۔ اردو میں آسامی (الفِ ممدودہ کے ساتھ) غلط العوام ہو چکا ہے۔ اسامی کے مختلف معانی ہیں۔ ا۔ شخص، نفر، آدمی جیسے لاکھوں کی اسامی ۲۔ گاہک ۳۔ عہدہ ۴۔ کرایہ دار ۵۔ مدعا علیہ، ملزم ۶۔ امیر وغیرہ۔ ان سب معانی میں لفظ ''اسم'' کا دخل ہے۔

اَسیر: اس کا معنی قیدی ہے۔ اس کا مادہ اسر (ا س ر) ہے اور معنی ہے رسیوں سے باندھنا۔ اسیر بروزن فعیل اسم مفعول ہے یعنی جسے رسیوں سے باندھ دیا گیا ہو۔ پرانے زمانے میں قیدیوں کو رسیوں سے باندھ کر رکھا کرتے تھے۔ اب رسی کی جگہ لوہے کی ہتھکڑیوں، بیڑیوں اور زنجیروں سے یہ کام لیا جاتا ہے۔ اسی مادہ سے عربی میں لفظ اُسرہ ہے جو خاندان کے لئے مستعمل ہے۔ اُسرہ کا معنی مضبوط زرہ ہے۔ خاندان کے افراد بھی زنجیر کے حلقوں کی طرح آپس میں مضبوطی سے منسلک ہوتے ہیں۔ یہی مناسبت زرہ کے حلقوں اور افراد خاندان میں ہے۔

اَشرفی: (سونے کا سکہ) صاحبِ غیاث اللغات نے شرح دیوانِ خاقانی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ایران میں اشرف نامی ایک بادشاہ تھا جس کے عہد میں دس ماشے سونے کے وزن کا یہ سکہ رائج ہوا۔ اسی نسبت سے اس سکے کو اشرفی کہا جانے لگا۔ (۵)

اَعیان واَرکان: لفظی معنی آنکھیں اور ستون ہے۔ اعیان عین (آنکھ) کی جمع اور ارکان رکن (پایہ۔ ستون) کی جمع ہے۔ اصطلاحی معنیٰ اُمراء، وزرا، رہنما اور سرکردہ لوگ ہیں۔ چونکہ یہی لوگ ریاست کی حفاظت اور اس کے استحکام کے ذمہ دار ہوتے ہیں، اسی نسبت سے اعیان وارکان (آنکھیں اور دست و پا) کہلاتے ہیں۔

اَفواہ: فُوہ کی جمع ہے یعنی بہت سارے مُنہ۔ ارشاد باری تعالیٰ ہے۔

اَلْيَوْمَ نَخْتِمُ عَلٰٓى اَفْوَاهِهِمْ وَتُكَلِّمُنَآ اَيْدِيْهِمْ وَتَشْهَدُ اَرْجُلُهُمْ بِمَا كَانُوْا يَكْسِبُوْنَ

(آج ہم ان کے مونہوں پر مہر لگا دیں گے اور ان کے ہاتھ ہم سے بات کریں گے اور ان کے پاؤں ان کے کیے کی گواہی دیں گے)۔ (۶)

اردو میں افواہ کا استعمال بازاری خبر، آوارہ اور غیر معتبر بات، اڑتی ہوئی خبر اور بے اصل بات کے لئے ہوتا ہے۔ یہ لفظ اگرچہ جمع ہے لیکن اردو میں واحد کی جگہ استعمال ہوتا ہے۔ اصطلاحی معنوں میں وہ بے اصل اور غیر معتبر بات جو بہت سے لوگوں کے مونہوں سے نکل کر پھیل جائے۔

اُمُّ الخبائث: (کل برائیوں اور خباثتوں کی ماں)۔ خبائث جمع ہے خبث اور خباثت کی۔ اصطلاحاً شراب کو کہا جاتا ہے۔ چونکہ شراب برائیوں کی جڑ ہوتی ہے اور معصیت کا باعث بنتی ہے، لہٰذا اُم الخبائث کہلاتی ہے۔

اَمّی: اردو اور علاقائی زبانوں میں ماں کے لئے مستعمل ہے۔اس کی اصل اُمّ (ماں) ہے۔ضمیر متّصِل (یائے متکلم) کے ساتھ اُمّیِ (میری ماں) بن جاتا ہے۔اردو میں استعمال کے سفر میں الف پر پیش کی جگہ زبر نے لے لی اور اُمّی سے اَمّی ہو گیا۔

اِنشاء: عربی میں آخر میں ہمزہ ہے۔فارسی اور اردو میں بحذف ہمزہ استعمال ہوتا ہے۔اس کا مادہ نَشأ اور نُشوُء ہے۔لغوی معنی پیدا کرنا، بڑھانا، بڑھوتری (growth) اور کسی چیز کو مرتبۂ کمال تک پہنچانا ہے۔اسی مادہ سے نَشو ہے یعنی نشو و نما۔نشاۃ بھی اسی مادہ سے ہے مثلاً نشاۃِ ثانیہ (دوبارہ پیدا ہو کر ترقی کی طرف سفر کرنا)۔اردو میں اصطلاحاً دل سے کوئی بات پیدا کر کے عبارت اور نثر کی صورت میں تحریر کرنا۔انشاء خوبی عبارت، طرز تحریر اور نثر نگاری کے لئے بھی مستعمل ہے۔ہر معنی میں پیدا کرنا، بڑھانا اور مرتبۂ کمال تک پہنچانا موجود ہے۔

اِنْ شَاءَ اللّٰہُ: (اگر اللہ نے چاہا تو)۔اِنْ اگر (شرطیہ حرف) شَاءَ فعل ماضی اور اللّٰہ فاعل ہے۔یہ کلمہ عام طور پر کوئی کارِ خیر شروع کرنے پر حصول برکت کے لئے بولا جاتا ہے۔اردو میں عام طور پر اِن کو شَاءَ کے ساتھ ملا کر غلط طور پر لکھا جاتا ہے، مثلاً انشاءاللہ۔اِنشا ایک الگ لفظ ہے جس کا معنی نثر نگاری ہے۔شاء کا ہمزہ نہ لکھ کر دوسری غلطی کی جاتی ہے۔

اَہلاً و سہلاً و مرحبا: یہ الفاظ مہمان کی تعظیم اور اس کے خیر مقدم کے لئے مستعمل ہیں۔

اَہلاً : تو اپنے ہی عزیزوں میں آیا ہے۔اپنے آپ کو اپنے اہل و عیال میں ہی سمجھیں۔

سہلاً: تیرے لئے یہ زمین (گھر) آسان اور ہموار ہے۔اپنے آپ کو سہولت میں سمجھیں۔

مرحبا: تیرے لئے یہ جگہ (گھر) کشادہ اور فراخ ہے یعنی تیرا آنا مبارک۔خوش آمدید۔یہ اصل میں رَحُبَتْ لَکَ الدَّارُ مَرحَباً (تیرے لئے یہ گھر بہت وسیع ہو گیا ہے) کا مخفف ہے۔مرحبا کا مادہ رَحب (ر ح ب) ہے جس میں کشادگی کا معنی پایا جاتا ہے۔ارشادِ باری تعالیٰ ہے۔وَ ضَاقَتْ عَلَیْکُمُ الْاَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ (اور زمین اتنی کشادہ ہو کر تم پر تنگ ہو گئی) (۷)

ایک اور جگہ پر ارشاد ہے۔ھٰذَا فَوْجٌ مُّقْتَحِمٌ مَّعَکُمْ لاَ مَرْحَبًا بِھِمْ اِنَّھُمْ صَالُوا النَّار (یہ ایک لشکر تمہارے پاس گھسا چلا آ رہا ہے۔کوئی خوش آمدید ان کے لئے نہیں ہے۔یہ آگ میں جھلسنے والے ہیں) (۸)

سَہلاً کا مادہ سھل (س ہ ل) ہے سہل کا لفظی معنی ہموار ہے۔مثلاً سَھلُ الاَبَاطِح ہموار میدان والی وادی کو کہتے ہیں جس میں دوڑنا اور گھومنا پھرنا آسان ہوتا ہے۔عربی میں کہا جاتا ہے یُحِلُّ العُصْمَ سَھْلَ الاَبَاطِح ہرن کو ہموار راستہ والی وادی میں اتار دیتا ہے جس میں ہرن شکاری سے بچ کر بغیر کسی رکاوٹ کے دوڑ سکتا ہے۔اس سے مراد مشکل کا آسان ہو جانا ہے۔غزل اور تشبیب کے شاعر شہیر کثیّر عزّہ کا شعر ہے

وَ اَدْنَیْتِنِی حتّیٰ اِذَا مَا مَلَکْتِنِی
بِقَولٍ یُّحِلُّ العُصْمَ سَھْلَ الاَبَاطِح

تو نے مجھے اپنا قُرب دیا یہاں تک کہ جب تو مجھ پر چھا گئی تو ایک ایسے قول کا وقت آ گیا جو معاملہ آسان کر دیتا ہے یعنی وصال کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ (۹)

باد پا: باد ہوا کو کہتے ہیں اور پا کا معنی پاؤں ہے۔ یعنی ہوا کی رفتار سے دوڑنے والا گھوڑا۔ ایسا گھوڑا جس کے پاؤں میں ہوا کی تیزی پائی جاتی ہو۔

بادہ: (شراب) یہ لفظ باد (ہوا) سے مشتق ہے۔ شراب پی اور سر میں ہوا بھر گئی۔ یا شراب پی کر ہوا کے گھوڑے پر سوار ہو گیا اور غلط کاریوں کا مرتکب ہونے لگا۔

بِالکُل: ب حرفِ جر ہے یعنی ساتھ اور سے الـکـل (لام معرفہ کے ساتھ) کا معنی ہے سب کل سارا پورے لفظ کا معنی ہے مکمل طور پر

بر باد/ بر بادی: بر (اوپر) اور باد (ہوا) کا مرکب یعنی ہوا کے اوپر۔ ہوا کا خس و خاشاک اڑا کر تنکا تنکا کر کے ایک دوسرے سے جدا کرنا۔ کوئی کہیں، کوئی کہیں، اپنے اصل مقام سے کوسوں دور۔ انسان ناکامی کی حالت میں شکستہ اور بکھرا ہوا ہوتا ہے اسی نسبت سے انسان کی بے چارگی اور ناکامی کو بربادی کہا گیا ہے۔

بُزِ اخفش: (اخفش کا بکرا) اصطلاحاً احمق، بے وقوف، بے سمجھ، گردن ہلانے والے اور نافہمیدہ اقرار کرنے والے کو کہتے ہیں۔ اَخفش ایک نحوی کا نام ہے۔ اس نے ایک بکرا پالا ہوا تھا۔ جب تک بکرا اپنا سر نہ ہلاتا وہ اس کے سامنے اپنے مسائلِ نحو یہ بیان کرتا رہتا اور اپنے سبق کا پیچھا نہ چھوڑتا۔ اب اس آدمی کو جو بے سوچے سمجھے کسی امر میں دخل دے بُزِ اخفش کے نام سے یاد کرتے ہیں۔

بِسمل: بسم اللہ پڑھنا یعنی ذبح کرنے کے لئے جانور کے گلے پر چھری رکھتے ہوئے بسم اللہ اللہ اکبر پڑھنا۔ اصطلاحاً ذبح ہوتے وقت تڑپتے ہوئے جانور اور مرغ کو کہتے ہیں۔ یہی اصطلاح معشوق پر مرتے ہوئے عاشق کے لئے خاص ہو گئی۔ ایسا عاشق جو معشوق کے عدم التفات سے گھائل اور اس کی محبت میں مضطر ہے۔

بلوہ: اس کا مادہ بلو (ب ل و) ہے۔ اِبتلاء، مبتلاء، بلاء، بلِیّات اسی کے مشتقات ہیں۔ عربی میں اس کی املاء بلویٰ بھی ہے۔ اس کا لغوی معنی مصیبت اور آزمائش ہے۔ جامع اللغات اور فیروز اللغات کے مطابق یہ ہندی لفظ ہے۔ فرہنگِ آصفیہ نے اسے فارسی لکھا ہے۔ نور اللغات کے مطابق عربی ہے۔ راقم کی تحقیق کے مطابق یہ اصلاً عربی لفظ ہے۔ عربی سے فارسی میں آیا، پھر عربی یا فارسی سے ہندی میں شامل ہوا۔ اردو لغت کے مطابق اس کا معنی ہنگامہ، دنگا فساد، سرکشی، بغاوت، ہلچل اور بدانتظامی ہے۔ ان سب معانی میں مصیبت اور آزمائش کا پہلو موجود ہے۔

بورانی طعام: ایک کھانے کا نام۔ ایک قسم کا رائتہ جو دہی اور بینگن کے مرکب سے بنایا جاتا ہے۔ صاحبِ قاموس کی رائے ہے کہ یہ کھانا جسے بورانیہ بھی کہتے ہیں، بوران بنت حسن بن سہل زوجہ خلیفہ مامون رشید سے منسوب ہے (۱۰)

بیڑا اٹھانا: یعنی ذمہ لینا۔ عہد کرنا، آمادہ ہونا۔ ہامی بھرنا

گلوری پان کی غیروں کو تم کھلاتے ہو
ہمارے قتل کا بیڑا مگر اٹھاتے ہو(۱۱)

اگلے زمانہ کے راجاؤں اور سرداروں میں دستور تھا کہ جب کوئی مشکل کام آن پڑتا تو وہ اپنے ماتحتوں کو بلا کر اوّل اس کام کی حقیقت اور کیفیت سناتے بعد ازاں خاص دان میں ایک گلوری رکھ کر ہر ایک کے آگے پیش کرتے۔ جو اُسے اٹھا کر کھا جاتا اس پر یہ کام فرض ہو جاتا۔

بے وقوف: یعنی احمق، نادان اور بے عقل۔ وقوف کا معنی ٹھہرنا، رکنا اور وقف کرنا ہے۔ احمق اور نادان کی سمجھ بوجھ اور عقل کو چونکہ قرار اور ٹھہراؤ نہیں ہوتا، اسی نسبت سے اسے بے وقوف کہا جاتا ہے۔

تازی: اصطلاح میں عرب کا، عربی، عرب کا گھوڑا، عربی زبان اور وہ حروف جو عجمی نہ ہوں، کے لئے مستعمل ہے۔ لیکن اس کے لغوی معنی اجنبی کے ہیں۔ ایرانی اپنے زبان وادب میں عربوں کو تازی ہی کہتے رہے۔ اپنی عصبیت اور نیشنل ازم کو قائم رکھتے ہوئے ایرانیوں نے عربوں کی اجنبیت کو اس لفظ میں قائم رکھا اور ہمیشہ عربوں کی حکومت کا جوا اہلِ ایران کی گردن سے اتار دینے کے خواہاں اور کوشاں رہے۔ فارسی ادب میں فردوسی کا ''شاہ نامہ ایران'' ایرانی نیشنل ازم کی زندہ مثال ہے۔

تحریر: نوشت، دستاویز، اور خط وکتابت کے لئے اصطلاحاً مستعمل ہے مگر اس کے مادہ (حــرَّ رَ) میں آزاد کرنا کے معنی ہیں۔ حُرّ جس کی جمع اَحرار ہے، اسی مادہ سے مشتق ہے۔ تحریر کا اصطلاحاً معنی نوشت قابل غور ہے۔ انسانی افکار اور تخیلات الفاظ کے پیکر میں ڈھل کر جب قلم کے ذریعے قرطاس پر منتقل ہو جاتے ہیں تو وہ آزاد اور عام ہو جاتے ہیں۔ اس معنی کا دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ زمانہ قدیم میں غلام کی آزادی بذریعہ نوشت ہوتی تھی۔

رسم است کہ مالکان تحریر
آزاد کنند بندۂ پیر(۱۲)

تصنیف: کتاب، تالیف اور پبلی کیشن کے لئے مستعمل ہے۔ لیکن اس کا اصل معنی ہے نوع نوع گرفتن اور جمع کرنا۔ قسم قسم علیحدہ کرکے بیان کرنا۔ تصنیف یا پبلی کیشن لانے کے لئے خیالات والفاظ کا جمع کرنا ازبس ضروری ہوتا ہے۔ ان خیالات والفاظ کو میلانِ طبعی سے حُسنِ ترتیب میں بدلا جاتا ہے۔ تب جا کر کہیں کوئی تصنیف معرضِ وجود میں آتی ہے۔

تعصّب: اس کا مادہ عــصــب (ع ص ب) ہے۔ عُصبہ رگ اور پٹھے کو کہتے ہیں۔ دینی، قومی، لسانی اور علاقائی غیرت وحمیّت کے معاملات میں خلافِ مزاج گفتگو سن کر غُصہ آ جاتا ہے۔ اس غصہ کی وجہ سے انسان کی رگیں نمایاں ہو کر پھڑکنے لگتی ہیں۔ انسان کی اس کیفیت اور مظاہرے کو تعصّب کہا جاتا ہے۔ یہ ایک فطری ردّعمل ہوتا ہے جسے منفی نہیں کہا جا سکتا لیکن اس لفظ کا زیادہ تر استعمال منفی اور مذموم معنوں میں ہوتا ہے۔ جب کسی معاملے میں بالخصوص امورِ مذہبی میں جنبہ داری پر اڑ جائیں اور

عقل وانصاف کو بالائے طاق رکھ کر ایک رائے بنالیں یا عمل کریں تو وہ تعصّب ہوگا۔ اس لفظ کے مادے کے مشتقات میں جماعت اور گروہ کا معنیٰ ہوتا ہے۔ ارشاد باری تعالیٰ ہے:

قَالُوْا لَئِنْ اَكَلَهُ الذِّئْبُ وَ نَحْنُ عُصْبَةٌ اِنَّا اِذًا لَّخٰسِرُوْن

انہوں نے جواب دیا، اگر ہمارے ہوتے اسے بھیڑیے نے کھالیا، جب کہ ہم ایک جتھا ہیں، تب تو ہم بڑے ہی نکمے ہوں گے۔ (۱۳)

تعویذ: اس کا مادہ عوذ (ع و ذ) ہے۔ یہ باب تفعیل ہے۔ اس سے مشتق کئی الفاظ اردو میں مستعمل ہیں مثلاً العیاذ، تعوُّذ، اعوذ باللہ، نعوذ باللہ من ذالک، معاذ، مُعَوِّذ، اور مُعَوِّذَتین (آخری دونوں سورتیں) وغیرہ۔ لفظی معنی پناہ لینا ہے۔ جب کہ اصطلاحی معنی شیطان کے شر سے نکل کر اللہ کی پناہ میں آجانا ہے۔ تلاوت قرآن حکیم کی ابتداء اعوذ باللہ من الشیطن الرجیم سے کی جاتی ہے۔ معوذتین یعنی قل اعوذ برب الفلق اور قل اعوذ برب الناس کی تلاوت از روئے شریعت جادو اور ہر قسم کے شیطانی شر سے حفاظت کے لئے تریاق ہے۔ لوگ حصول مراد اور حفاظت کے لئے کاغذ پر تعوّذ والی آیات لکھ کر یا اسمائے الٰہی سے خانہ پری کر کے چرم، چاندی یا سونے کی ڈبی میں بند کر کے گلے میں پہنتے ہیں۔ بعض لوگ بازو پر باندھ لیتے ہیں۔ عرف عام میں اس ڈبی کو تعویذ کہا جاتا ہے۔ گلے کے ایک زیور کو بھی تعویذ کہا جاتا ہے۔ لوح مزار کو بھی تعویذ کہا جاتا ہے۔ پنجابی زبان وادب میں تعویذ کو تویت یا تویتڑی کہتے ہیں۔ ''سونے دی تویتڑی'' پنجابی شاعری کا دل چسپ موضوع ہے۔

تلاطم: اس کا مادہ لطم (ل ط م) ہے۔ تلاطُم بروزن تقابُل، توازُن، تخاطُب اور تناسُب باب تفاعُل سے ہے یعنی دریا اور سمندر کی لہروں کا ایک دوسرے سے ٹکرانا اور باہم تھپیڑے مارنا۔ لطمہ طمانچہ اور تھپڑ کو کہتے ہیں۔ موج، لہر اور پانی کے تھپیڑوں کے علاوہ اصطلاحاً جوش اور ولولے کو بھی کہتے ہیں۔ انسانی سوچ وفکر میں جب خواہشات، تمنائیں اور کچھ کر گزرنے کے جذبے باہم حرکت میں ہوتے ہیں تو کیفیت سمندر کے طوفان کی سی ہوتی ہے۔

تماشا: اس کا مادہ مشیٰ یَمشِی مَشْیاً سے ہے۔ عربی میں اس کی املاء تماشیٰ ہے۔ باہم مل کر پیدل چلنا۔ باہم اچھل کود کرنا۔ لیکن اصطلاح میں کھیل کود، ناٹک، سیر سپاٹا، کرتب، سرکس اور تھیٹر کو کہتے ہیں۔ ان سب اصطلاحی معنوں میں حرکت، باہم پیدل چلنا اور اچھل کود کرنا پایا جاتا ہے۔ تماشا کے اصطلاحی معنوں میں دید اور نظارہ بھی ہیں۔ بظاہر ان کی تماشا کے لغوی معنی سے کوئی مناسبت نظر نہیں آتی۔ اس کی ایک توجیہہ یہ ہوسکتی ہے کہ نظریں چار ہونے یا خوب صورت چیز اور منظر دیکھنے سے انسانی قلب وذہن میں ایک ہیجان کی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔ تماشا یعنی حرکت، اچھل کود اور باہم پیدل چلنے سے اس ہیجانی کیفیت کی مماثلت بن جاتی ہے۔

جاری وساری: یعنی رواں دواں، بہتا ہوا، مسلسل، لگاتار۔ یہ دونوں لفظ اسم فاعل ہیں۔ جریٰ یَجری (دوڑنا) سے جاری (دوڑنے والا) اور سَارَ یَسِرُ (چلنا) سے ساری (چلنے والا) ہے ارشاد باری تعالیٰ ہے۔ فِيْهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ (اس (جنت) میں

رواں دواں چشمہ ہے)۔ (۱۴) اس آیت کریمہ میں جاریہ اسم فاعل مونث ہے۔ارشاد باری تعالیٰ ہے۔قُل سِیرُوا فِی الْاَرْضِ ثُمَّ انظُرُوا کَیفَ کَانَ عَاقِبَۃُ الْمُکَذِّبِیْن (آپ فرمادیں زمین میں چلو پھرو، پھر دیکھو کہ جھٹلانے والوں کا کیسا انجام ہوا۔) (۱۵)

جرح: یعنی زخم لگانا، گھائل کرنا۔اس کے مشتقات میں سے جارِح (زخمی کرنے والا) اسم فاعل ہے۔مجروح (زخمی کیا گیا) اسم مفعول ہے۔ جرّاح (جرّاحی کا پیشہ اختیار کرنے والا) اسم مبالغہ ہے۔جراحت اور جارحانہ بھی اسی سے مشتق ہیں۔اردو میں غلطی سے جارحانہ کی جگہ جارہانہ بھی لکھا جاتا ہے جو کسی طور پر درست نہیں جرح عدالتی اور علم الحدیث کی اصطلاح بھی ہے۔ جرح سے مراد اپنے دلائل سے فریق مخالف کو نیچا دکھانا اور کمزور کرنا ہے۔گواہان پر فریقِ مخالف کے سوالات جرح سے تعبیر کئے جاتے ہیں۔سوالات جرح کا منشاء یہی ہوتا ہے کہ گواہ کی شہادت کم زور اور نکمّی کردی جائے۔علوم الحدیث میں علم الجرح والتعدیل بہت اہم ہوتا ہے جس سے رجال الحدیث پر بحث کی جاتی ہے۔جرح کی جمع جُروح ہے۔ارشاد باری تعالیٰ ہے۔وَ کَتَبْنَا عَلَیْھِمْ فِیْھَآ اَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَ الْعَیْنَ بِالْعَیْنِ وَ الْاَنْفَ بِالْاَنْفِ وَ الْاُذُنَ بِالْاُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَ الْجُرُوْحَ قِصَاص (اورہم نے توریت میں ان پر فرض کیا کہ جان کے بدلے جان، آنکھ کے بدلے آنکھ، ناک کے بدلے ناک، کان کے بدلے کان اور دانت کے بدلے دانت اور زخموں میں بدلہ ہے)۔ (۱۶)

حِفظِ ماتَقَدَّم: تَقَدُّم کہنا غلط ہے۔تَقَدَّم فعل ماضی ہے۔اس سے قبل ما موصولہ ہے۔کسی واقعہ سے پہلے حفاظت کا انتظام کرلینا۔پہلے سے کسی امر کی پیش بندی کرنا۔وہ بچاؤ جو پہلے سے کیا جائے۔

حلقہ بگوش: یعنی غلام، فرماں بردار اور مطیع۔ایران میں دستور تھا کہ غلاموں کے کانوں میں سوراخ کر کے لوہے، چاندی یا سونے کا حلقہ ڈال دیا کرتے تھے۔یہ علامت ہوتی تھی کہ یہ آزاد نہیں بلکہ غلام ہے۔

طاعت میں ایک عُمر سے خانہ بدوش ہوں
تم سے کماں کشوں کی میں حلقہ بگوش ہوں (۱۷)

صنف نازک کا ناک اور کان چھدوا کر سونے کے حلقے (نتھلی اور بالیاں) پہننا اسی رسم بد کا تسلسل ہے۔یہ رسم گزرے وقتوں میں غلامی، مجبوری اور ظلم و جور کی علامت تھی لیکن بعد کے زمانے سے زیب وزینت اور آرائش کے زُمرے میں شامل ہوگئی۔

خامہ فرسائی: یہ فارسی ترکیب ہے۔خامہ قلم کو کہتے ہیں۔فرسائی فرسودن مصدر سے ہے جس کا معنی ہے گھسیٹنا خامہ فرسائی کا لفظی معنی قلم گھسیٹنا ہے۔اصطلاحاً لکھنے اور تحریر کرنے کو کہتے ہیں۔

خُتلی: گھوڑے کی ایک قسم ایسا گھوڑا جو بدخشاں کے علاقے ختلان کا پروردہ ہو۔

خسیس: کنجوس، ذلیل، کمینہ اور فرومایہ کے معنوں میں مستعمل ہے۔اس لفظ کی اصل خس (گھاس پھونس) ہے۔روپیہ پیسہ جمع

کرنے والے کی ایک خس سے زیادہ حقیقت نہیں ہوتی ۔ ہر کوئی خس کو اپنے پاؤں تلے روندتا ہے۔اس کی کوئی وقعت نہیں ہوتی۔اسی طرح کنجوس کی نہ تو دنیا میں عزت اور پذیرائی ہوتی ہے،نہ ہی اللہ کے حضور بامراد ٹھہرے گا۔

خوشامد: یہ اصل میں خوش آمد(اُسے خوش آئے) ہے۔مخاطب کو خوش کرنے کے لئے اس کی ہاں میں ہاں ملانا۔اپنی آزادانہ رائے ظاہر نہ کرنا۔خوشامد کا لفظ ظاہر کر رہا ہے کہ اپنی رائے کچھ بھی نہیں اور جو کچھ کہا جا رہا ہے وہ بھی مبنی برحقیقت نہیں ہے۔ پرانے وقتوں میں بادشاہوں،راجوں مہاراجوں،نوابوں اور اُمراء کے درباروں میں مطلب برآری اور حصول مدّعا کے لئے خوشامد کا سِفلی رویّہ حد درجہ کارفرما رہا ہے حتیٰ کہ مشرقی ادب (عربی،فارسی اور اردو شاعری) بھی خوشامد کی قباحتوں سے آلودہ ہوتا رہا۔شریعتِ اسلامیہ نے خوشامد کی صریحاً مذمت کی ہے کیونکہ یہ حق و باطل کے التباس کا باعث بنتی ہے۔

خمر: ایسا مشروب جو پی لینے کے بعد عقل کو ڈھانپ لے یعنی شراب۔خمیر،خمار،مخمور،مخموری اسی سے مشتق ہیں۔ان سب الفاظ میں چھپانے،پوشیدہ رکھنے اور ڈھانپ لینے کا معنی پایا جاتا ہے۔انسان شراب پی کر اپنے ہوش و حواس ڈھانپ لیتا ہے اور عقل گم ہو جاتی ہے۔عقل گم گشتہ،حواس باختہ،دین و دنیا فراموش،نہ خدا کا ڈر نہ رسولؐ کا خوف۔ننگ و ناموس کو بالائے طاق رکھ کر سربازار خوار اور معصیّت کا شکار نظر آتا ہے۔

داعی: یہ اسم فاعل ہے یعنی دعوت دینے والا،دعا کرنے والا،بلانے والا،دعویٰ کرنے والا لیکن یہ لفظ اپنے تاریخی اور سیاسی پس منظر کے حوالے سے زیادہ پہچانا اور جانا گیا۔یہ لفظ ایشیائی تاریخ میں سیاست اور مذہب ہر دو اعتبار سے ایک زبردست عامل رہا ہے۔بنی امیّہ کے آخری دور میں بنی عباس کی حکومت کے قیام اور بنی امیہ کی حکومت کے خاتمے کے لئے لوگوں کو درپردہ ہم نوا بنانے والوں کو داعی کہا جاتا تھا لیکن اس کی شہرت فرقہ اسماعیلیہ سے تعلق رکھنے والے حسن بن صباح کی وجہ سے زیادہ ہوئی۔ حسن بن صباح کا مرکز قلعہ الموت تھا۔اس کے پیروکاروں کو حشیشین کہا جاتا ہے۔پیروکاروں کو حشیش (بھنگ) پلا کر جنّت کے خواب دلانا ان کا موثر ہتھیار تھا۔اس کے پیروکار داعی کہلاتے تھے اور حکومت اور مذہب دشمن کارروائیاں کرتے تھے۔یہ پُراسرار جماعت تھی جس کے افرد ہر سازش کے کل پرزے ہوتے ان داعیوں نے اپنی خفیہ اور عیاّرانہ کارروائیاں کر کے تاریخ دنیا میں خوب خون ریزیاں اور تباہیاں کی ہیں۔

دائرہ: گول شکل جس کے گھیرے پر ہر نقطہ مرکز سے برابر فاصلے پر ہوتا ہے۔حلقہ،کُنڈل،چکر اور محیط کو بھی کہا جاتا ہے۔اس کا مادہ دور ہے جس سے اردو میں مستعمل کئی الفاظ مشتق ہیں مثلاً ادارہ،ادارت،مدار،اداریہ،مدیر،دار،دیار،دائر،مدوّر،دور اور دورہ۔ان سب الفاظ میں مرکز کے گرد گھومنے اور انتظام چلانے کا مفہوم موجود ہے۔

دلاّل: یہ اسم مبالغہ ہے جس کا معنی ہے بہت زیادہ موثر اور پرزور دلیل دینے والا۔اس کا مادہ دلل (دل ل) ہے جس سے اردو میں مُدلّل،دلیل،دلالت اور دَلّہ کے الفاظ مستعمل ہیں۔اردو میں اس کے معنی سودا کرنے والا،آڑھتیا اور دوسروں کو قائل کرنے کی بھرپور صلاحیّت رکھنے والا کے ہیں۔جدید اصطلاح میں یہ شخص کمیشن ایجنٹ ہوتا ہے۔سوسائٹی میں صاحب عزّت و حیثیت شخص کو بھی یہ نام دیا جاتا ہے کیونکہ تجارتی حلقوں میں اس کا وقار ہوتا ہے۔منفی معنوں میں بھی استعمال ہوتا ہے مثلاً کوئلوں کی

دلالی میں منہ کالا۔حرام کاموں کو کرواکر کمیشن کھانے والے کو بھی دلاّل کہا جاتا ہے۔کسی کو گالی دینا ہو تو زیادہ حقارت سے دلّہ کہہ دیتے ہیں۔عربی لغت میں دلّہ لا جواب دلیل کو کہا جاتا ہے۔دلّہ کا مفہوم اس قول کی روشنی میں بہت جامع ہے۔**خیر الکلام ماَ قَلَّ و دَلَّ** بہترین کلام وہ ہے جو قلیل ہونے کے باوجود مدلّل ہو۔(۱۸)

دنیا: یہ ادنیٰ کی مونث ہے۔ادنیٰ جو افعل التفضیل ہے، کا معنی ہے انتہائی قریب ترین چیز۔ایسی چیز جو ہر وقت انسانی پہنچ میں ہو۔اردو میں ادنیٰ گھٹیا اور کمتر چیز کو کہا جاتا ہے، کیونکہ جو اشیاء ہمہ وقت انسانی دسترس میں ہوں ناقدری کا شکار ہوتی ہیں۔دنیا کا اصطلاحی مفہوم ہے عالم موجود۔ہمارے گردوپیش میں جو کچھ بھی ہے وہ دنیا ہے۔

دہریہ: یہ لفظ دہر(زمانہ) سے بنا ہے یعنی زمانہ کو ہی خدا تصور کرنے والا۔اللہ کو نہ ماننے والا، نیچری۔وہ شخص جو زمانے کو قدیم مانے اور حادث نہ جانے۔اس جہان کی بنا علل و معلول پر ہی قائم کرنے والا۔کسی خارجی عاملِ ہستی کا قائل نہ ہونے والا۔

دیباچہ: اردو میں پیش لفظ اور مقدمہ کے لئے مستعمل ہے۔عربی میں یہ دیباجہ ہے۔یہ دیبا سے معرّب کیا گیا ہے۔دیبا اصل میں دیو بافتہ کا مخفف ہے۔کپڑے کی خوب صورتی کی بنا پر دیکھنے والوں نے اسے انسانی ہنر کی طاقت سے باہر خیال کیا اور دیووں کا بنایا ہوا سمجھا۔پھر اسی دیبا کی نسبت سے کتاب کے سرورق نے اپنی خوب صورتی کو اسی دیبا سے تعبیر کرایا۔مقدّمۂ مضمون سرورق کی ہمسائیگی میں اس کے رُوپ اور نام کا مستحق ہو گیا۔

دیوانہ: یعنی پاگل، یہ لفظ دیو سے مشتق ہے۔وہ لوگ جو افعال واقوال میں دیووں کے سے کام کرتے ہیں، ان کی باتوں اور کاموں میں عقل وتمیز نہیں ہوتی۔شرارت اور ضرر رسانی کے حوالے سے دیووں کے طبعی خواص ان میں بدرجہ اتم پائے جاتے ہیں۔

ذِمّی: وہ غیر مسلم جو اسلامی سلطنت میں رہے اور جزیہ ادا کرے۔اس کے عوض اُسے فوجی خدمت سے مستثنیٰ قرار دیا جاتا ہے۔مسلمانوں کی سلطنت کی توسیع نے ان کے سیاسی اور معاشرتی امور میں اہم مسائل پیدا کر دیے۔ان مسائل میں مشکل ترین مسئلہ غیر مذہب قوموں کا اسلامی حکومت کے دائرے میں آنا اور ان کے ساتھ مسلمانوں کے طریقِ عمل کا ضابطہ طے کرنا تھا۔ملکی اور قومی لڑائیوں میں مسلمانوں کی طرح غیر مذہب والوں کی خدمات سے فائدہ اٹھانا مصلحت کے منافی تھا لیکن ان کے جان و مال اور عزّت و آبرو کی حفاظت بھی ضروری تھی۔فوجی خدمت سے برّیت اور حفاظت جان و مال کے لئے ان لوگوں سے ٹیکس وصول کیا جاتا تھا جسے جزیہ کہتے ہیں۔یہ لوگ اس اعتبار سے کہ ان کی ہر طرح کی حفاظت جان و مال و ننگ و ناموس حکمران قوم کے ذمہ تھی، ذِمّی کہلائے۔

رَدِیف: فعیل کے وزن پر اسم فاعل ہے اس کا لغوی معنی ہے سُرین چوتڑ (Buttocks) اور وہ شخص جو گھوڑے، شُتر، خچر یا گدھے پر کسی سوار کے پیچھے بیٹھے۔اس کا مادہ ر د ف ہے۔مُرادِف (کسی کے پیچھے بیٹھنے یا سوار ہونے والا) ترادُف (یکے بعد دیگرے۔سلسلہ وار۔لگاتار) اور مُترادِف (دو ایسے لفظ جن کے معنی ایک ہی ہوں) اسی مادہ ر د ف کے مشتقات ہیں۔اس مادہ

سے بننے والے ہر لفظ میں ایک دوسرے کے پیچھے، ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ اور تسلسل کا مفہوم پایا جاتا ہے۔قرآن مجید میں رَدِفَ، رَادِفة اور مردِفین کی مثالیں ملتی ہیں۔ اَنِّیْ مُمِدُّکُمْ بِاَلْفٍ مِّنَ الْمَلٰٓئِکَةِ مُرْدِفِیْنَ (میں تمہاری مدد کے لئے پے در پے ایک ہزار فرشتے بھیج رہا ہوں)۔[۱۹] قُلْ عَسٰٓی اَنْ یَّکُوْنَ رَدِفَ لَکُمْ بَعْضُ الَّذِیْ تَسْتَعْجِلُوْنَ (آپ کہیں کہ کیا عجب کہ جس عذاب کے لئے تم جلدی مچا رہے ہو اس کا ایک حصہ تمہارے پیچھے (قریب) ہی آ لگا ہو)[۲۰] یَوْمَ تَرْجُفُ الرَّاجِفَةُ O تَتْبَعُهَا الرَّادِفَةُ (جس روز ہلا مارے گا زلزلے کا جھٹکا اور اس کے پیچھے ایک اور جھٹکا پڑے گا)[۲۱] ردیف کا اصطلاحی معنی ہے وہ لفظ جو غزل یا قصیدہ وغیرہ کے مصرعوں یا بیتوں کے اخیر میں قافیے کے پیچھے بار بار آئے۔حروف تہجی کی ترتیب کو بھی ردیف کہتے ہیں۔الفاظ یا اشعار جو حروف تہجی کی ترتیب سے لکھے جائیں ان کے لئے بھی ردیف کا لفظ مستعمل ہے۔

رُومال: منہ صاف کرنے کا کپڑا۔تولیا۔ یہ لفظ رُو اور مال کا مرکبّ ہے۔رُو کا معنی چہرہ اور مال مالیدن مصدر سے ہے جس کا معنی ہے مَلنا یعنی ایسا کپڑا جس سے چہرے کو مَلا اور صاف کیا جائے۔

زُلیخا: تاریخی اعتبار سے عزیز مصر (فرعون کے وزیر) کی بیوی جو حضرت یوسفؑ پر عاشق ہوگئی تھی۔قرآن میں اس کے نام کی بجائے اِمرأة اور امرأتُ العزیز کے الفاظ سے ذکر کیا گیا ہے[۲۲] معنوی اعتبار سے یہ لفظ زَلَخَ مادے سے بنا ہے جس کا معنی پاؤں کا پھسلنا ہے۔ زلخ سے یہ اسم تصغیر کی صورت ہے جس کا لغوی معنی ہے ایسی خوب صورت عورت جس کے دیدار سے صبر و تحمّل کے پاؤں پھسل جائیں۔ہوش وحواس باختہ ہو جائیں دل اور جگر گھائل ہو جائیں۔

زندیق: اہل اسلام کی اصطلاح میں بے دین، کافر اور وہ شخص ہے جو توحید کا قائل نہ ہو۔ یہ لفظ زندی کا معربّ ہے۔'زند' زردشت کی کتاب کا نام ہے۔اس کے آخر میں ی نسبت کی ہے۔اس لفظ کی تشکیل کا پس منظر یہ ہے کہ پارسیوں کی مقدس کتاب اِستا (اوِستا) قدیم اصل زبان میں تھی۔ بعد میں اوستا کو آسان کر کے اُسی زبان میں اس کی تشریح وتفسیر لکھی گئی۔اس تفسیر کو ژند یا زند کا نام دیا گیا۔اس تفسیر کے حوالے سے پارسیوں کے دو گروہ بن گئے ایک جو اس تفسیر (زند) کو مانتا جب کہ دوسرا زند کا منکر۔اسی لحاظ سے زندیق وہ شخص ٹھہرا جو اس کتاب (زند) کی تفسیر اور روایات کا انکاری تھا اور اجتماع ملّت سے سرگرداں ہو کر بدعت اور انکار کا مرتکب ہو گیا۔معرّب ہونے کے بعد یہ لفظ زندیق کی شکل اختیار کر گیا۔

زیور: (گہنا) اس کی اصل زیب ور ہے (بہت زیادہ خوب صورت لگنے والا) ب اور و کا اجتماع سہولتِ ادائیگی میں رکاوٹ کا باعث بنا لہٰذا ب کو حذف کر کے زیور بنا دیا گیا۔

سارنگی: ایک قسم کا ساز جس میں تاروں کی بجائے تانت اور بال لگے ہوئے ہوتے ہیں اور اسے گز سے بجایا جاتا ہے۔ برصغیر پاک و ہند میں سارنگی ایسا باجہ ہے جس کا جواب کسی اور ملک میں ایجاد نہیں ہوا۔محمد شاہ رنگیلا (شاہ دہلی) کے دربار کے نام ور مغنی میاں سارنگ نے اسے ایجاد کیا اور انہی کے نام سے مشہور ہوا۔ایک دوسری روایت کے مطابق اسے اُجّین کے حکیم سارنگا نے

ایجاد کیا تھا۔حکیم سارنگا کے دل میں خیال پیدا ہوا کہ جس طرح قدرت نے آدمی کے گلے میں کئی طرح کے نغمات پیدا کئے ہیں اسی طرح کا کوئی ساز ایجاد کیا جائے۔ چنانچہ اس نے نصف دھڑ سے لے کر گلے تک کی شکل کا ایک ساز ایجاد کیا اور اس کا نام سارنگی رکھا۔اسی ایجاد کی بنا پر وہ سارنگا کہلایا۔اس سے پہلے اس کا نام کچھ اور تھا۔سارنگی میں اس نے آدمی کے بدن کا ڈھانچہ بنایا اور تانت اور تار کی وہ رگیں بنائیں جو آواز اور نغمات کو اندر باہر لاتی اور لے جاتی ہیں۔ پہلے سارنگی میں تمام وہ رگیں موجود تھیں جو آدمی کے بالائے ناف سے لے کر گلے تک ہیں گویا یہ سازِ علمِ تشریح کا ایک نمونہ تھا لیکن اب چودہ یا سترہ طرب سے زیادہ نہیں ہوتیں۔

سدّ باب: لفظی معنی ہے دروازہ بند کرنا۔ یہ دو لفظوں کا مرکب ہے سدّ بند کرنا، روکنا اور باب کا معنی دروازہ ہے۔یعنی کسی برائی، قباحت یا منکر کا دروازہ ہی بند کر دینا۔اصطلاحاً اس کا معنی ہے روک دینا، بند کر دینا۔

سعی: عمل کرنا، چلنا، دوڑنا، جدوجہد کرنا۔حج اور عمرہ کے دوران مکّے کی دو پہاڑیوں صفا اور مروہ کے درمیان دوڑنا۔ چونکہ کچھ حاصل کرنے کے لئے دوڑ دھوپ کرنا پڑتی ہے اس لئے کوشش اور جدوجہد کو سعی کہا جاتا ہے۔بے نتیجہ دوڑ دھوپ کو سعی لاحاصل اور سعی نامشکور کہا جاتا ہے یعنی کسی کام کے لئے دوڑ دھوپ تو بہت کی لیکن حاصل کچھ بھی نہیں ہوا۔ارشاد باری تعالیٰ ہے وَاَنْ لَّیْسَ لِلْاِنْسَانِ اِلَّا مَا سَعٰی O وَاَنَّ سَعْیَهٗ سَوْفَ یُرٰی (اور یہ کہ انسان کے لئے کچھ نہیں ہے مگر وہ جس کی اس نے سعی کی ہے۔اور یہ کہ اس کی سعی عنقریب دیکھی جائے گی)۔ (۲۳)

سکھاّ شاہی: یعنی بے انصافی، ظلم و ستم، زبردستی، آپا دھاپی اور اندھیر کا زمانہ۔اس لفظ کے پس منظر میں سکھّوں کی عمل داری جو بے انصافی اور ظلم و غارت کا زمانہ تھا ہے، جیسے نادر گردی میں نادر شاہ درانی کا دہلی پر حملہ کر کے اینٹ سے اینٹ بجانا اور مرہٹی گھِس گھِس میں مرہٹوں کے راج کی بدانتظامی اور ابتری۔ (۲۴)

سُو: عربی اور فارسی کے یہ دو الگ الگ لفظ الگ الگ معنوں میں مستعمل ہیں۔اردو زبان و ادب میں بعض اوقات ان کا لکھنا اور سمجھنا مبہم ہو جاتا ہے۔عربی میں سُــوء (ہمزہ کے ساتھ) کا معنی برائی ہے۔جیسے سوءِظن (بدگمانی) سوءِظن کی ترکیب لکھتے وقت عام طور پر یائے اضافت (سوئے ظن) کا اضافہ کر دیا جاتا ہے جو قطعی غلط ہے اس ترکیب میں اضافت کے لئے زیر ہی کافی ہے۔ یہاں اس بات کی صراحت ضروری ہے کہ سوءِظن کے مقابلے میں سوءِ اتّفاق (برا اتفاق) کی ترکیب معنوی طور پر درست نہیں ہے۔ اتفاق، موافقت، توفیق، وفاق، توافق، موافق، متفق جیسے الفاظ جن کا مادہ وفق ہے، ان میں سوء یعنی شر کی بجائے خیر اور بھلائی کا پہلو ہی ہوتا ہے۔

فارسی میں سُو (ہمزہ کے بغیر) کا معنی طرف، سمت اور جانب ہے۔ جیسے سوئے منزل، سوئے مقتل، سوئے ہدف وغیرہ۔سُو کے آخر میں ہمزہ نہیں آتا۔البتہ کسی اسم کا مضاف بنائے جانے کی صورت میں سُو کے بعد ہمزہ اور یائے اضافت آئیں گے جیسے سوئے دار (سولی کی طرف) سوئے مقتل (قتل گاہ کی طرف) سوئے منزل (منزل کی طرف) سوئے ہدف

(نشانے کی طرف)وغیرہ۔

شاہ باز/ شاہین: ان دونوں لفظوں میں شاہ (بادشاہ) کی نسبت ہے۔اس بڑے اوراعلیٰ خواص کے حامل پرندے سے بادشاہ لوگ اکثر شکار کھیلا کرتے تھے۔ دوسری اہم توجیہہ یہ ہے کہ اس پرندے میں بادشاہوں والے خواص ہوتے ہیں اور واقعی یہ پرندوں کا بادشاہ ہوتا ہے۔ بلند پروازی اس کا شیوہ ہے خوددار اتنا کہ کسی کا کیا ہوا شکار نہیں کھاتا۔ تیز نگاہی میں اپنا کوئی ثانی نہیں رکھتا۔قناعت پسند اتنا کہ آشیاں نہیں بناتا۔

شُدنی: شدن مصدر سے ہے یعنی ہونی، ہوجانے والی اور نازل ہونے والی مصیبت۔اس کا مفہوم شامتِ اعمال سے وابستہ ہے۔ ہماری گنہگاری اور معصیت اوراس پر ہمارا احساسِ عصیاں اور پھراس کی اٹل سزا کا تصوراور ہمارا سرِتسلیم اس ایک لفظ میں نمایاں ہے۔

شریعت: اس کا مادہ شرع (ش ر ع) ہے۔اس کا معنی راستہ اورگھاٹ ہے۔ارشاد باری تعالیٰ ہے۔شَرَعَ لَکُمْ مِّنَ الدِّیْنِ مَا وَصّٰی بِهٖ نُوْحًا (تمہارے لئے دین کی وہ راہ ڈالی جس کا حکم اس نے نوح کو دیا)۔(۲۵) ثُمَّ جَعَلْنٰکَ عَلٰی شَرِیعَةٍ مِّنَ الْاَمْرِ (پھرہم نے اس کام کے عمدہ راستہ پر تمہیں چلایا)۔(۲۶)

گھاٹ اصل میں ندی یادریا کا کنارہ ہے جہاں سے لوگ اور جانور پانی پیتے ہیں۔چونکہ اسلام کے فیض عام کا دریا ہرقوم وملّت اور ہر کہ ومہ کے لئے ہروقت جاری تھا اور جیسے ندی کا پانی طبیعت کوفرحت بخشنے والا بلکہ زندگی کوقائم رکھنے والا ہوتا ہے، اسی طرح شریعت اسلامی روحانی زندگی میں تروتازگی اوراس کے قیام ودوام کی کفیل ہونے کی وجہ سے اس نام سے موسوم ہوگئی۔

شیخی/ شیخی مارنا: شیخ (جمع شیوخ) کی نسبت سے یہ لفظ تشکیل پایا ہے۔عربی میں شیخ کا معنی بزرگ، بوڑھا اور علم وعمر اور مرتبہ کے اعتبار سے بڑھ کر ہے۔ارشاد باری تعالیٰ ہے۔قَالَتَا لَا نَسْقِیْ حَتّٰی یُصْدِرَ الرِّعَآءُ وَ اَبُوْنَا شَیْخٌ کَبِیْر (انہوں نے کہا ہم اپنے جانوروں کو پانی نہیں پلاسکتیں جب تک یہ چرواہے اپنے جانور نہ نکال لے جائیں اور ہمارے والد ایک بوڑھے آدمی ہیں)(۲۷)

اسلامی ادب میں شیخ عزّت ووقار اوراحترام کی علامت ہے۔شیخین (حضرت ابوبکرؓ اورحضرت عمر فاروقؓ) شیخ الاسلام (امام وقت۔سب سے بڑا پیشوائے دین۔امام ابن تیمیہ کا لقب) شیخ الشیوخ (تمام تر عالموں اور فاضلوں کا سرکردہ) شیخ الرئیس (بوعلی سینا کا لقب)اور شیخ الجامعہ (وائس چانسلر) اس کی خوب صورت مثالیں ہیں۔اردو میں شعری صنف نے اس لفظ کو خوب بدنام کیا اوراس کی خوب گت بنائی شیخی کا شیخ کی نسبت سے ظاہر ہونا کوئی قابل تعریف امر نہیں رہا۔شیخ چلّی (ایک فرضی احمق کردار) شیخ چنڈال (حریص) شیخ سدّو (عورتوں کا فرضی جن) شیخ ڈونڈوں اور شیخ کا بکرا کی تراکیب لفظ ’’شیخ‘‘ کے لئے استہزاء کا باعث بنیں۔شیخ کی نسبت سے شیخی باز (گھمنڈی) شیخی بگھارنا (خودستائی کرنا) شیخی جتانا (بڑائی ظاہر کرنا) شیخی جھڑنا (سبکی ہونا)

شیخی مارنا (ڈینگ مارنا) اور شیخی میں آنا (اترانا) کے محاورات نے ''شیخ'' کے وقار کو ختم کرنے کی رہی سہی کسر بھی پوری کر دی۔

صلواتیں سنانا: (بُرا بھلا کہنا اور گالیاں دینا) یہ صلوات کی اردو میں جمع ہے۔ اردو زبان وادب میں ہجو۔ گالی اور دُشنام کے معنوں میں بطور واحد مستعمل صلوات دراصل دینی ادب (قرآن، حدیث اور فقہ) کے اہم ترین لفظ صلوٰۃ کی جمع ہے۔ اس محاورے کی اصل صلوٰۃ یعنی نماز ہی ہے۔ صلوٰۃ انفرادی اور اجتماعی زندگی میں ایسے دخیل ہے جیسے جسم میں خون۔ قرآن مجید میں یہ لفظ انسان تربیت اور تزکیہ کے لئے کثرت سے وارد ہوا ہے۔ اِنَّ الصَّلٰوۃَ تَنۡھٰی عَنِ الۡفَحۡشَآءِ وَ الۡمُنۡکَر (بے شک نماز بے حیائی اور برائی سے روکتی ہے)(۲۸)

نماز کا احترام اور تقدس مسلّمہ ہے۔ ہر مسلمان کی زبان پر اس کی عظمت وشان روز روشن کی طرح عیاں ہے۔ لیکن معاشروں کی خِفّتِ عقل اور ضُعفِ ایمان کا اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہو سکتا ہے کہ اس مقدس لفظ کو جمع کی صورت میں ایک ذلیل حرکتِ انسانی سے وابستہ کر دیا گیا۔ کہاں صلوٰۃ (نماز) اور کہاں صلواتیں (گالی گلوچ)۔ ہم احساس کیے بغیر بلا روک ٹوک اس مقدس لفظ کو مسلسل ان گھٹیا معنوں میں استعمال کرتے رہتے ہیں اور اپنی اخلاقی اور مذہبی کمزوری کو لمحہ بھر کے لئے بھی محسوس نہیں کرتے۔

طاعُون: ایک مہلک اور متعدی بیماری جس میں چھاتی، بغل یا نھیسے کے نیچے گلٹیاں نکلتی ہیں اور تیز بخار ہو جاتا ہے۔ یہ بیماری چوہے کے پسّوؤں کے کاٹنے سے ہوتی ہے۔ انگریزی میں اسے پلیگ (Plague) کہتے ہیں۔ طاعون کی اصلیت طعن ہے۔ اسی سے طعنہ، طاعن اور مطعون مشتق ہیں یعنی تیر مارنا اور زخمی کرنا۔ اس اعتبار سے طاعون زخمی کرنے والی اور صدمہ دینے والی بیماری ہوتی ہے۔

طعنہ: اردو میں طنز، ملامت، برا بھلا کہنا، آوازہ کسنا اور طعن وتشنیع کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ ارشاد باری تعالیٰ ہے۔ وَ طَعَنُوۡا فِیۡ دِیۡنِکُمۡ فَقَاتِلُوۡۤا اَئِمَّۃَ الۡکُفۡرِ ۙ اِنَّھُمۡ لَاۤ اَیۡمَانَ لَھُمۡ (اور تمہارے دین پر طعنہ زنی شروع کر دیں تو کفر کے علم برداروں سے جنگ کرو کیونکہ ان کی قسموں کا کوئی اعتبار نہیں)(۲۹) طعنہ کا مادہ طعن (ط ع ن) ہے جس کا معنی نیزہ سے زخمی کرنا ہے۔ طعنہ دراصل کسی کو اس کی کمزوری کا احساس دلا کر اپنی باتوں سے زخمی کرنا ہوتا ہے۔ اب اردو میں کسی شخص کی عیب جوئی اور برا بھلا کہنے کے لئے مستعمل ہے۔

طُومار: اردو میں لمبی کہانی، جھوٹ، بہتان، ڈھیر، کتاب، دفتر اور صحیفہ کے معنوں میں مستعمل ہے۔ عربی میں طَمَر کا معنی لپیٹنا ہے۔ اسی سے طومار تشکیل پایا ہے۔ یعنی ایک لمبی داستان جو رطب ویابس سے بھری ہوئی ہو۔

اک عمر کا قصہ ہے برسوں ہی کا جھگڑا ہے
سنتے وہ اسے کب تک طومار ہے دفتر کا(۳۰)

طیش: خفت، سبکی، بے عقلی، غصہ، جوش اور غضب کے معانی میں مستعمل ہے۔ عربی میں اس کا مادہ ط ی ش ہے جس کا معنی تیر

کا نشانہ سے خطا ہونا ہے۔اسی سے طائش (نشانہ خطا کرنے والا) طیّاش (جو خفت عقل کی وجہ سے ایک طریقے پر نہ جمے) اور طیشان (سبکی۔اوچھا پن) مشتق ہیں۔انسان اپنی غلط حکمت عملی سے ناکامی پر پہلے سبکی اور خفت اٹھاتا ہے پھر فریق مخالف سے غصہ اور غضب سے پیش آ کر اپنے اوچھے پن کا مظاہرہ کرتا ہے۔

عادت: چال چلن، طور طریقہ، دستور، قاعدہ، خصلت، خُو اور طبیعت کے معنوں کے لئے استعمال ہوتا ہے۔اس کا مادہ **عـــو د** (ع و د) ہے۔اعادہ، عید، عود، عیادت اور معید اسی مادہ کے مشتقات ہیں۔اس مادہ سے مشتق الفاظ میں بار بار ہونے اور کرنے کا معنی پایا جاتا ہے مثلاً عید، جو بار بار آئے، جس کے بار بار آنے کی خواہش اور انتظار ہو۔اس مادہ کی نسبت سے عادت ایسی حرکت، بات یا ادا ہوتی ہے جس کا بار بار ارتکاب کیا جاتا ہے۔

عبارت: تحریر، مضمون اور مُراد کے لئے اردو میں استعمال ہوتا ہے۔اس کا مادہ عبر (ع ب ر) ہے۔مختلف الفاظ مختلف معانی میں اس مادہ سے مشتق ہیں مثلاً عبرت، عبور، تعبیر، مُعَبِّر، معتبر، اعتبار اور عابر وغیرہ۔ عَبَـر کا معنی پانی اور آنسوؤں کا بہنا ہے۔عبارت میں پانی کی سی روانی ہوتی ہے چونکہ تحریر میں خیالات کا تسلسل اور فکر کی روانی ہوتی ہے اس لئے اسے عبارت کہا جاتا ہے۔

غنیمت: غنم (بکری) سے ہے۔ابتدائے زمانہ عرب میں چونکہ لوٹ مار میں زیادہ تر بکریاں ہاتھ آتی تھیں اور بکری کو عربی میں غنم کہتے ہیں اس لئے لوٹ کے مال کو عربی میں غنیمت کہنے لگے۔اس لفظ نے پھر یہاں تک وسعت حاصل کر لی کہ قیصرو کسریٰ کا تاج وتخت لُٹ کر آیا تو اسی نام یعنی غنیمت سے پکارا گیا۔رفتہ رفتہ یہی لفظ عربی قوم، عربی زبان اور عربی تاریخ کا نمایاں اور وسیع الاثر لفظ بن گیا۔آج بھی قبیلے کا سربراہ جب اپنے کسی عزیز کو سفر کے لئے رخصت کرتا ہے تو کہتا ہے''سالماً غانماً'' یعنی سلامت آنا اور کچھ لوٹ کر لانا۔اردو میں سب سے عزیز چیز کو بھی ''غنیمت'' کہتے ہیں مثلاً آپ کا تشریف لانا نہایت غنیمت ہے یا اس کا وجود معاشرے کے لئے غنیمت ہے۔

فَبِہا: یہ اصل میں عربی کے ایک مکمل جملے فَرِضِینَابِہاَ (ہمیں منظور ہے ہم اس پر راضی ہیں) کا مخفف ہے۔

فطرتی: اردو میں شرارتی، شوخ، فتنہ پرداز اور چالاک کے معنوں میں مستعمل ہے۔اس کا مادہ **فـطـر** (ف ط ر) ہے جس سے فطرت، فاطر، فطری، فطرانہ اور افطار مشتق ہیں۔فطرتی سے شریر کا معنی قوم کے انحطاط اخلاقی کا ثبوت دے رہا ہے گویا کہ شرارت خاصہ اور طبیعت انسانی ہے۔

فقط: صرف، محض اور بس کے معنوں میں مستعمل ہے۔یہ فَ اور قطّ کا مرکب ہے۔ف کا معنی پھر اور قط کا صرف ہے۔

قافیہ: اس کا مادہ قفی (ق ف ی) ہے۔اس کا معنی پے در پے آنے والا اور پیچھے چلنے والا ہے۔ارشاد باری تعالیٰ ہے۔وَ لَقَدْ اٰتَیْنَا مُوْسَی الْکِتٰبَ وَ قَفَّیْنَا مِنْ بَعْدِہٖ بِالرُّسُلِ (اور بے شک ہم نے موسیٰ کو کتاب عطا کی اور اس کے بعد پے در پے رسول بھیجے)[31] علم عروض کی اصطلاح میں چند حروف وحرکات کا مجموعہ جس کی تکرار مختلف الفاظ کے ساتھ مصرع کے آخر میں پائی جائے۔

کالعدم: عدم کی مانند، ک حرف جر ہے جس کا معنی مانند ہے۔ اس مرکب جاری کا معنی ہے ناپید جس کا وجود نہ ہو۔

کھٹمل: کھٹ/کھاٹ چارپائی کو کہتے ہیں اور مل کا معنی پہلوان ہے یعنی چارپائی کا پہلوان جو قابو میں ہی نہیں آتا اور لوگوں کے خون کا پیاسا ہوتا ہے۔

لفظ: ''لفظ'' جو اس مقالے کا موضوع ہے عربی زبان کا لفظ ہے۔ اس کا معنی ہے ''مُنہ سے پھینکی ہوئی کوئی چیز یا بات'' عربی میں کہا جاتا ہے اَکَلتُ التَّمرَ وَ لَفَظتُ النَّوَاۃَ (میں نے کھجور کھالی اور گٹھلی پھینک دی)۔ ''لفظ'' کا پس منظر یہ ہے کہ خیالات و افکار کو الفاظ کے پیکر میں مُنہ سے بول دیا جاتا ہے یا قرطاس پر بکھیر دیا جاتا ہے۔

لیت و لعل: دوسرے لفظ لَعَلَ کی عین پر زبر ہے۔ یہ اصل میں لَیتَ (کاش) اور لَعَلّ (شاید) کا مرکب ہے۔ اس کا معنی ہے ٹال مٹول کرنا۔ بہانہ کرنا، بہانہ کرنے والا عام طور پر کہتا ہے کاش ایسے ہوتا تو..........شاید ایسے نہ ہو......

ماجریٰ: ما موصولہ ہے جس کا معنی ہے جو۔ جریٰ فعل ماضی ہے اس کا معنی ہے وہ جاری تھا۔ یعنی جو معاملہ جاری ہوا تھا۔ گزرا ہوا واقعہ۔

محراب: یہ حــــرَب (جنگ لڑنا) سے مشتق ہے۔ اس مادہ سے اردو میں استعمال ہونے والے دیگر الفاظ میں سے حرابہ، حرب، حریب، محاربہ اور حارب ہیں۔ یہ مِفعال، مِضراب، مِثقال، مِسمار، مفتاح، مقیاس، مِعیار اور مِسواک کے وزن پر اسمِ آلہ ہے جب کہ میلاد، منہاج، میعاد اور میثاق کے وزن پر اسمِ ظرف ہے۔ اسم آلہ کے طور پر اس کے لغوی معنی آلۂ حرب، ہتھیار اور سلاح کے ہیں۔ اسم ظرف کے طور پر اس کے لغوی معنی لڑنے کی جگہ ہے۔

اصطلاحاً مسجد کے اندر اس قوس یا کمان نما جگہ کو کہا جاتا ہے جو قبلہ رخ بنی ہوتی ہے اور وہاں امام کھڑا ہو کر نماز پڑھاتا ہے۔ اس جگہ کو محراب کہنے کے پس منظر میں مسلمانوں کا وہ خیال ہے کہ جس کے مطابق یہاں امام کھڑا ہو کر مسجد کے اندر صف آراء نمازیوں کی قیادت کرتے ہوئے شیطان اور نفسِ امارہ سے جنگ کرتا ہے۔

مُرَوَّت: یہ لفظ اُمــرُؤ (مرد) سے مشتق ہے۔ یہ اصل میں مُرُوءَت ہے۔ ہمزہ کو واؤ سے بدل کر ادغام کر کے مُرَوَّت بنا لیا گیا۔ اس کا لفظی معنی ''کامل مردانگی'' ہے۔ عربی، فارسی اور اردو ادب میں مروّت اُن آدابِ نفسانیہ کو کہتے ہیں جو انسان کو اخلاقِ حسنہ اور آدابِ جمیلہ پر برانگیختہ کریں۔ ایک صاحب کردار اور کامل شخص چونکہ مردانگی، بہادری، جواں مردی، خوش اخلاقی، فیاضی، انسانیت، بھلمنساہت، نیک نہادی، پاس داری اور دریا دلی جیسے اجزائے ترکیبی سے تشکیل پاتا ہے لہذا یہ تمام اعلیٰ اوصاف اور مثبت معانی مُرَوَّت کی ذیل میں آجاتے ہیں۔

مشّائین: یہ لفظ مَشَــیٰ یَمشی (چلنا) سے مشتق ہے۔ مشّائی (جو نسبت یا مبالغہ کا صیغہ ہے) کی جمع ہے۔ اصطلاح میں وہ حکیم جو ایک دوسرے کے پاس جا کر تحصیل علم کیا کرتے تھے۔ بخلاف اشراقین کے جو بیٹھے بیٹھے معلوم کر لیا کرتے تھے۔ حکیموں کا یہ گروہ حقائق اشیاء کا ادراک دلیل کے بغیر نہیں کرتا تھا اور علامات کے ذریعے ملک ملک پھر کر مقصد تک پہنچتا۔

یہ گروہ فلسفیانِ یونان ارسطا طالیس اور اس کے جانشینوں پر مشتمل تھا۔ مذکورہ فلسفیوں نے مسائل فلسفیہ کی تعلیم کے لئے ایک انوکھا طریقہ اختیار کیا تھا۔ بیٹھ کر تعلیم دینا انہیں گوارا نہیں تھا۔ ان کا عام دستور تھا کہ ٹہلتے اور چلتے جاتے تھے اور بولتے جاتے تھے۔ قدم اٹھاتے اور منہ سے لفظ نکالتے۔ چلتے اور پڑھاتے تھے۔ اس لئے ان کے ہم خیال اور پیرو کار مشائین کے نام سے شہرت پا گئے۔ (۳۲)

مِصرع: صَـرَعَ یَصْـرَعُ سے مشتق ہے۔ مصرع اسم آلہ ہے جس کا معنی ہے دروازے کا ایک تختہ، ایک کواڑ، ایک پٹ۔ مراد شعر کے دو مصرعوں میں سے ایک مصرع۔ آدھا شعر نصف بیت۔ جس طرح دروازہ کھول کر (پہلے ایک پٹ پھر دوسرا) گھر کے اندر داخل ہو کر سکون، امن، عافیت اور حفاظت کا احساس ہوتا ہے بعینہٖ اچھا شعر پڑھ کر (پہلے ایک مصرع پھر دوسرا) الفاظ کی حلاوت، معنی آفرینی، نفیس خیالات اور اعلیٰ وارفع سوچ کا احساس ہوتا ہے۔

معمولی: عَـمِـلَ یَـعْـمَـلُ (کام کرنا) سے مشتق ہے۔ عمل، عامل، تعمیل، عُمّال، عاملہ، معمل، مستعمل، استعمال، معمول، عملہ، تعامل اور معاملہ اسی مادہ سے اردو اور فارسی میں مستعمل ہیں۔ معمول اسم مفعول ہے جس سے اردو ترکیب معمولی وضع ہوئی۔ اس کا معنی ہے وہ چیز جو کام میں آئے۔ زیر تصّرف رہے۔ ہر وہ چیز جو ہمہ وقت استعمال میں رہے، اس کی وقعت اور قدر و قیمت کم ہو جاتی ہے جیسے پانی، ہوا اور مٹی وغیرہ۔ اسی نسبت سے کم قیمت اور بے وقعت اشیا اور باتوں کو معمولی کہا جاتا ہے۔

مُعَمّیٰ/مُعَمّاً: عَـمِـیَ یَـعْـمیٰ عَمْیً (اندھا ہونا) سے مشتق ہے۔ درست املاء مُعَمّیٰ ہے۔ معمہّ غلط املاء ہے۔ اردو میں زیادہ تر مُعَمّا لکھا جاتا ہے۔ لغوی معنی ہے وہ معاملہ، بات یا چیز جو اندھیرے میں ہو، نظروں سے پوشیدہ ہو لیکن اصطلاحاً اس معاملے اور مسئلے کو کہتے ہیں جس کا حل یا جس تک رسائی ممکن نظر نہیں آتی۔ اردو میں مخفی، پوشیدہ مبہم چیز، پہیلی، رمز، پیچیدہ بات اور الجھے ہوئے مسئلے کے لئے مستعمل ہے۔

موسلا دھار بارش: زوردار اور مسلسل بارش کے معنی میں بولا اور لکھا جاتا ہے۔ موسلا چھلکا اتارنے کی غرض سے اناج کوٹنے کے لئے لکڑی کا موٹا اور لمبا آلہ ہوتا ہے جس کی عمودی ضربیں اُکھلی میں ڈالے ہوئے اناج پر پڑتی ہیں تو چھلکا اتر جاتا ہے۔ یہ عمودی ضربیں تواتر سے پڑیں تو دھار (اوپر سے نیچے قدرے عمودی پانی کے بہاؤ) کا روپ اختیار کر جاتی ہیں۔ چوں کہ زوردار بارش بھی عمودی برستی ہے اس لئے اسے موسلا دھار بارش کہا جاتا ہے۔

نرغہ: لغوی معنیٰ ہے محاصرہ، گھیرا۔ اسی سے محاورہ تشکیل پایا ہے ''نرغہ میں آنا'' یعنی پھنس جانا۔ شکار کو قابو میں لانے کے لئے شکاری ایک حلقہ بنا لیتے ہیں جسے نرغہ کہا جاتا ہے جب کوئی انسان چاروں طرف سے مصائب و آلام میں گھر جائے اور اسے بچاؤ کی کوئی تدبیر نظر نہ آئے تو اپنے آپ کو نرغہ میں دیکھتا ہے۔

نائکہ: یہ ہندی الاصل لفظ نائک کی تانیث ہے۔ نائک فوج میں ایک عہدہ ہے۔ فوجی حلقوں اور عام سوسائٹی میں اپنی شرافت، عہدہ اور حیثیت کے لحاظ سے قابل توقیر ہے۔ معاشرے کے اخلاقی انحطاط پر تعجب ہوتا ہے کہ اس کی تانیث ''نائکہ'' معاشرے

کا ذلیل ترین کردار ہے جو عصمت فروشی کے اڈے کی نگران اور اس دھندے کی ماہر ہوتی ہے۔

ولی عہد: وارث تاج وتخت جس کی بیعت حکمران خلیفہ کی موجودگی میں کر لی جائے۔ خلفائے بنی امیہ اس لفظ کے رواج کے ذمہ دار ہیں۔ جب حضرت امیر معاویہؓ نے سلطنتِ اسلامی اپنے قبضے میں لی اور سیاسی حالات نے انہیں اس بات پر آمادہ کیا کہ سلطنت اب ان کے خاندان میں رہے تو انہوں نے اس مقصد کو پورا کرنے کے لئے مسلمانوں کے مشہور ایفائے عہد کے وصف سے فائدہ اٹھانے کی ٹھانی۔ مسلمانوں سے عہد لیا کہ ان کے بعد وہ ان کے بیٹے یزید کو خلیفہ بنائیں گے۔ اس عہد کی پختگی بیٹے کے ہاتھ پر باضابطہ بیعت کرنے سے کیا اس طرح اس بیعت کے عہد کا ولی یعنی مالک حکمران خلیفہ کی زندگی میں ولی عہد کے نام سے موسوم ہو گیا۔ اب رفتہ رفتہ وارثِ تاج وتخت بلالحاظ کسی بیعت یا عہد کے، اس نام سے پکارا جاتا ہے۔

واہیات: واہی کی جمع ہے جس کا معنی ہے بے ہودہ۔ لغو، فضول، نکما اور آوارہ وغیرہ۔ یہ لفظ عربی الاصل ہے جو وَھِیَ یَھِی وَھْیاً (پھٹنا، بوسیدہ ہونا، کمزور ہونا، گرنا اور بے وقوف ہونا) سے مشتق ہے۔ اس طرح واہی ٹوٹی پھوٹی اور ناکارہ چیز کو کہتے ہیں اور فضول باتوں کو واہیات کہتے ہیں یعنی بے ہودہ اور بکواس۔

وغیرہ: اور اس کے علاوہ۔ یہ تین الفاظ کا مجموعہ ہے۔ واؤ عاطفہ، غیر (ماسوا۔ علاوہ) اور متصل ضمیرہٗ۔ اس کا پورا معنی ہے ''اور اس کے ماسوا'' عَلیٰ ھٰذا القیاس۔ الآخرہ۔ اور بھی، غیر ذالک اس لفظ کے مترادفات ہیں۔

ہری چگ: یعنی خود غرض، موقع پرست، بے وفا اور ہرجائی اس لفظ کے پس منظر میں ایسا چرندہ ہے جو جہاں پر ہری گھاس پاتا ہے چرتا رہتا ہے۔ جب وہ گھاس نہ رہے تو جہاں اور ہری گھاس دیکھتا ہے جا پہنچتا ہے یعنی وہ ایک جگہ مستقل طور پر نہیں رہتا۔

ے
آج یہاں کل وہاں گزرے یوں ہی جگ ہمیں
کہتے ہیں سب سبزہ رنگ اس سے ہری چگ ہمیں (۳۳)

ہڑتال: ہٹ تالا (دوکان کی تالا بندی) سے مرکّب ہے۔ ہٹ تالا سے ہٹ تال کی صورت بنی چوں کہ ٹ اور ت کے اتصال میں سہولتِ ادائیگی نہیں ہے۔ لہٰذا ٹ کو ڑ سے بدل دیا گیا تو یہ لفظ ہڑتال کی شکل اختیار کر گیا۔

ہَیُولیٰ/ہَیُولا: یعنی ابتدائی مادہ، ہر چیز کی اصل ایک رائے کے مطابق یہ لفظ ہیئت اُولیٰ کا مُخَفّف ہے۔ حکماء کے نزدیک وہ جوہر جو صورتِ جسمی کا محل ہو۔

ے
جلوہ کس کا ہے صُوَر کیا ہے ہیولا کیا ہے
میں کوئی چیز ہوں تم نے مجھے سمجھا کیا ہے (۳۴)

یدِ طولیٰ: لفظی معنی ہے لمبا ہاتھ۔ ید (ہاتھ) چوں کہ عربی میں مونث اسم ہے لہٰذا اس کی صفت بھی مونث یعنی طُولیٰ ہو گئی۔ مہارت اور لمبے ہاتھوں میں قدرِ مشترک محلِ غور ہے۔ مہارت کے لئے ہاتھوں کا صحیح وسالم، تن درست، مضبوط اور لمبے ہونا ضروری ہے۔ ہاتھ کی مہارت کے حوالے سے سینکڑوں محاورے اردو زبان وادب میں رائج ہیں جن میں سے چند ایک یہ ہیں۔

ہاتھ جمنا، ہاتھ چڑھانا، ہاتھ چلنا، ہاتھ چالاک، ہاتھوں کی صفائی، ہاتھ لگانا، ہاتھ کھلا رہنا، ہاتھ کا چالاک ہونا، ہاتھ کا سچا، ہاتھ کا دیا، ہاتھ دکھانا، ہاتھ دوڑانا، ہاتھ دھونا، ہاتھ ڈالنا، ہاتھ روکنا، ہاتھ رواں کرنا/ ہونا وغیرہ۔

یعنی: (مراد یہ ہے مطلب یہ ہے۔) یہ لفظ اردو میں کسی بات کی توضیح کے لئے مستعمل ہے۔ عِنَایَۃً مصدر سے یہ فعل مضارع معروف کا صیغہ واحد مذکر غائب ہے۔ عَنیٰ (اس نے یہ مراد لیا) فعل ماضی ہے جب کہ (یَعْنی) (وہ یہ مراد لے رہا ہے) فعل مضارع ہے۔

حوالہ جات/ حواشی

۱۔ اخبار اردو، ج:۲۶،ش:۱ (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، جنوری ۲۰۰۹ء) ص ص ۵-۱۱، نیز دیکھئے اخبار اردو، ج:۲۶،ش: ۴، اپریل ۲۰۰۹ء، و اخبار اردو جلد: ۲۷،ش:۹، ستمبر ۲۰۱۰ء

۲۔ سیّد احمد دہلوی، مولوی: فرہنگ آصفیہ، جلد سوم (لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۳ء) ص ۲۴۶

۳۔ نیّر، مولوی نور الحسن: نور اللغات جلد سوم (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء) ص ۵۲۰ نیز دیکھئے خواجہ عبد الحمید: جامع اللغات جلد دوم (لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۳ء) ص ۱۳۷۸ و فرہنگ آصفیہ جلد سوم ص ۲۴۶

۴۔ البقرۃ: ۱۸۶

۵۔ بحوالہ: نور اللغات، جلد اول، ص ۳۱۳، نیز دیکھئے فرہنگ آصفیہ، جلد اولؔ، ص: ۴۷ اور جامع اللغات جلد اوّل، ص ۱۷۸)

۶۔ یٰس: ۶۵   ۷۔ التوبۃ: ۲۵   ۸۔ ص: ۵۹

۹۔ زیّات، احمد حسن: تاریخ الادب العربی، (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۲ء)

۱۰۔ فرہنگ آصفیہ: جلد اول، ص ۴۲۲   ۱۱۔ ذوق، محمد ابراہیم: بحوالہ فرہنگِ آصفیہ، جلد اول، ص ۴۶۵

۱۲۔ احمد دین: سرگزشتِ الفاظ (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۸ء) ص ۱۵۸

۱۳۔ الیوسف: ۱۴   ۱۴۔ الغاشیۃ: ۱۲   ۱۵۔ الانعام: ۱۱

۱۶۔ المائدۃ: ۴۵   ۱۷۔ نور اللغات، جلد اول، ص ۱۲۲۸   ۱۸۔ قول حضرت علیؓ بحوالہ منارُ السّبیل

۱۹۔ الانفال: ۹   ۲۰۔ النمل: ۷۲   ۲۱۔ النازعات: ۶-۸

۲۲۔ الیوسف: ۳۰   ۲۳۔ النجم: ۳۹-۴۰

۲۴۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو لُغت، جلد ۱۱ (کراچی: اردو لغت بورڈ، ۱۹۹۰ء) ص ۸۶۴

۲۵۔ الشوریٰ: ۱۳   ۲۶۔ الجاثیہ: ۱۸   ۲۷۔ القصص: ۲۳

۲۸۔ العنکبوت: ۴۵   ۲۹۔ التوبۃ: ۱۲

۳۰۔ نسیم دہلوی، بحوالہ فرہنگِ آصفیہ، جلد سوم، ص ۲۵۳   ۳۱۔ البقرۃ: ۸۷

۳۲۔ نور اللغات، جلد چہارم، ص ۱۲۶۸ نیز دیکھئے فرہنگ آصفیہ جلد چہارم، ص ۳۵۵ اور جامع اللغات: جلد دوم، ص ۱۸۳۳ نیز دیکھئے: مولوی فیروز الدین: فیروز اللغات (لاہور: فیروز سنز لمیٹڈ، ۲۰۰۵ء) ص ۱۳۱۱

۳۳۔ نور اللغات، جلد چہارم، ص ۱۶۷۲   ۳۴۔ فرہنگ آصفیہ، جلد چہارم، ص ۶۸۷

ڈاکٹر شمیم طارق
استاد شعبہ اردو،انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی،اسلام آباد

رشید حسن خان: بحیثیت محقق و مدون

Dr. Shamim Tariq
Departement Of Urdu,International Islamic University,Islamabad

Rasheed Hasan Khan: As a Researcher and Editor

Rashid Hassan Khan was an eminent Urdu researcher, critic and scholar of classical Urdu texts. He was born in Shahjahanpur. He is known for his contribution to the field of Urdu grammar and Urdu dictionary and edited and compiled various classical texts. Khan Sahab had a classical bent of mind who considered critic at a higher pedestal than poet. He wrote several important books including Classical Urdu Farhang. His research works on Bagh-o-Bahar, Fasana-e-Ajaib, Gulzar-e-Nasim, Sehrul Bayan, Masnawiyat-e-Shauq are well-known.Rashid Hassan Khan dedicated himself to the field of research and was a meticulous researcher. For him research was painstaking task demanding patience.The distinctive feature of the his compilation is the way it has been punctuated.He was the first Urdu writer to be conferred with Raja Ram Mohan Rai award.

محققین و تدوین میں سب سے اہم مسئلہ مزاجی مناسبت کا ہے۔اس کے بغیر نہ تو تحقیق کا حق ادا ہوتا ہے اور نہ ہی تدوین کو ٹھوس بنیادیں فراہم ہوتی ہیں۔ترتیب و تصحیح متن کے لیے موزوں ترین شخص وہ ہے جو آدابِ تحقیق سے پوری طرح باخبر ہو اور اسے تحقیق سے مزاجی مناسبت ہو۔گویا تحقیق کے لیے علم کا ہونا تو لازم ہے تاہم اس کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے اوّلین حیثیت مزاجی مناسبت ہی کو حاصل ہے۔

تحقیق و تدوین کے میدان میں رشید حسن خان کا نام کسی تحسین و ستائش کا محتاج نہیں ہے۔ان کا شمار اُردو کے جدید

محققین یں ایک اہم اور معتبر نام کی حیثیت سے ہوتا ہے۔انھوں نے قدیم متون کی ترتیب و تحقیق ہی کا کام نہیں کیا بلکہ جدید تحقیق کے آداب و اصول اور معیار کو بھی متعین کرنے کی کوشش کی۔ان کے نزدیک تحقیق ایک مشکل اور ضبط و تحمل کا کام ہے جس میں جذبات و تاثرات، ذاتی پسند و ناپسند کی قطعاً کوئی گنجائش نہیں ہوتی۔ یہ ایک ایسا فن ہے جو گہرے مطالعے اور علمی بصیرت کا متقاضی ہے۔اس میں محقق کو صبر سے کام لینا پڑتا ہے کیوں کہ عجلت میں غلطی کے اِمکانات زیادہ ہوتے ہیں۔

رشید حسن خان کے اپنے بعض مضامین میں تحقیق کے اصولوں سے بحث کی ہے اور محققین میں معروضیت کی اہمیت کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔اس طرح وہ ان ابتدائی محققین میں ہیں جنھوں نے تحقیق کو سائنٹفک بنیاد فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔ادبی تحقیق کے ضمن میں ان کا موقف یہ ہے:

> تحقیق ایک مسلسل عمل ہے۔ نئے واقعات کا علم ہوتا رہے گا، کیوں کہ ذرائع معلومات میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ کون سی حقیقت کتنے پردوں میں چھپی ہے۔اکثر صورتوں میں ہوتا یہ ہے کہ حجابات بالتدریج اُٹھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تحقیق میں اصلیت کا تعین اس وقت تک حاصل شدہ معلومات پر مبنی ہوتا ہے۔ یہ واضح ہونا چاہیے کہ اس سے نئی معلومات کے اِمکانات کی نفی نہیں ہوسکتی لیکن یہ بات بھی اسی قدر وضاحت کے ساتھ سمجھ لینا چاہیے کہ محض آئندہ کے اِمکانات کی بنا پر ان باتوں کو بطور واقعہ نہیں مانا جا سکتا جو اس وقت تک محض قیاس آرائی کا کرشمہ ہوں۔ [۱]

گویا تحقیق ''معلوم'' اور ''موجود'' مواد کی روشنی میں اپنا سفر جاری رکھتی ہے۔اسی لیے ادبی تحقیق میں نئی معلومات اور نئے اِنکشافات سے نئی نئی باتیں بہ امتدادِ زمان سامنے آتی رہتی ہیں جس سے قائم شدہ صورتِ حال میں اضافہ اور تبدیلی دونوں کے اِمکانات موجود ہوتے ہیں۔

تحقیق کا دارومدار حوالے واسناد پر ہوتا ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ جو مواد حاصل ہوا سے خوب پرکھ لیا جائے۔رشید حسن خان لکھتے ہیں:

> تحقیق میں دعوے سند کے بغیر قابلِ قبول نہیں ہوتے اور سند کے لیے ضروری ہے کہ قابلِ اعتماد ہو۔۔۔ بظاہر حالات، حوالہ، مشکوک نہ معلوم ہوتا ہو اور دلیل منطق کے خلاف نہ ہو۔ [۲]

اس ضمن میں ان کا مضمون ''غیر معتبر حوالے'' اہمیت کا حامل ہے جس میں انھوں نے حوالوں کی قبولیت کی چند شرائط بیان کی ہیں مثلاً:

روایت اور واقعے کے درمیان طویل زمانی فعل حائل نہ ہو۔

راوی غیر معتبر نہ ہو۔

روایت پر غلط فہمی، جانب داری یا اس نوع کے دوسرے اثرات کا عمل دخل نہ ہو۔

راوی کا زمانہ اگر موخر ہو تو روایت کی بنیاد اوّلین ماخذ ہو۔

رشید حسن خان کے نزدیک مشکوک حوالوں پر بھروسا کرنے سے تحقیقی عمل کی صداقت مشکوک ہو جاتی ہے۔ لہٰذا محقق کے لیے اصل ماخذ تک رسائی بے حد ضروری ہے ورنہ تحقیق میں غلطی کا اندیشہ رہے گا۔

رشید حسن خان نے حافظ محمود شیرانی کے یہاں بعض تسامحات کا ذِکر کیا ہے۔ محمود شیرانی نے اپنے تحقیقی کام میں بیاضوں کو بہ طور سند قبول کیا ہے جو رشید حسن خان کے نزدیک مشکوک ہیں، لکھتے ہیں:

> بعض اور لوگوں کی طرح شیرانی مرحوم نے بھی اپنی کتاب ''پنجاب میں اُردو'' میں بیاضوں کے حوالے دیئے ہیں، ان کی تحریروں کو پڑھ کر ہم لوگوں نے تحقیق کے آداب سیکھے ہیں اور اس لحاظ سے ان کو استاد بل کہ استاذ الاساتذہ کہنا چاہیے مگر مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ کسی وجہ سے انھوں نے یہ طے کرلیا تھا کہ پنجاب کو اُردو کا مولد ثابت کرنا ہے اور پھر اس طے شدہ نقطۂ نظر کے تحت انھوں نے ہر طرح کے حوالوں کو بلا تکلف قبول کرلیا۔ (۳)

رشید حسن خان تحقیق نے معاملے میں کسی مروّت یا رعایت کے ہرگز قائم نہ تھے۔ وہ حافظ محمود شیرانی کو استاذ الاساتذہ کا درجہ دیتے تھے اس کے باوجود ان کے یہاں اغلاط کی نشان دہی میں کوئی رعایت نہیں کی۔ اس کی وجہ غالباً یہ تھی کہ اکثر نا قابلِ اعتماد حوالوں پر اعتماد کر لینے سے بہت سی غلطیاں راہ پا جانے کا قومی اندیشہ ہوتا ہے کیوں کہ بعد میں محققین اصل ماخذ کی طرف کم ہی رجوع کرتے ہیں اور ان محققین کے حوالوں کو بغیر تصدیق کیے درست مان لیتے ہیں۔ اس طرح تحقیقی کام میں اغلاط کا سلسلہ جاری رہنے کا اِمکان ہوتا ہے اور یہی اغلاط آئندہ کے تحقیقی کام میں سند کے طور پر نقل ہوتی رہتی ہیں۔ اس لیے رشید حسن خان اسناد و حوالے کو اچھی طرح چھان پھٹک کے بعد قبول کرنے کی تلقین کرتی ہیں۔

رشید حسن خان تحقیق و تدوین میں جن شخصیات سے متاثر ہیں ان میں حافظ محمود شیرانی، قاضی عبدالودود، ڈاکٹر عبدالستار صدیقی شامل ہیں۔ تدوینِ متن کے سلسلے میں وہ مولانا امتیاز علی عرشی کے بے حد مداح ہیں اور انھیں اپنا استادِ معنوی مانتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> میں نے تحقیق کے اصول اور آداب سیکھے حافظ محمود خاں شیرانی کی تحریروں سے۔ اس کے بعد قاضی عبدالودود اور ڈاکٹر عبدالستار صدیقی سے استفادہ کیا اور سب سے آخر میں مولانا عرشی مرحوم سے فیض پایا، لیکن سب سے پہلے تحقیق کی طرف متوجہ کیا نیاز فتح پوری کی تحریروں نے۔ ان تحریروں نے تحقیق کی ضرورت کا احساس دلایا اور اس کی اہمیت سے آشنا کیا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اس ذہنی کشمکش سے دوچار کیا جو مکمل تسکین اور کامل یقین کا مطالبہ کرتی ہے اور اس تشکیک سے ذہن کو آشنا کیا جو تحقیق کی بنیاد بنتی ہے۔ (۴)

مذکورہ بالا محققین سے استفادے اور مداحی کے باوجود ان محققین کے تسامحات سے صرفِ نظر نہیں کرتے بلکہ ان کی بھی گرفت کرتے ہیں۔ دیوانِ غالب نسخۂ عرشی میں ان غزلوں کی شمولیت کے ضمن میں، جو مولانا آسی کو کسی بیاض سے ملی تھیں، رشید حسن خان کہتے ہیں:

> ان غزلوں کو محض ان مجہول بیاضوں میں اندراج کی بنا پر شاملِ دیوان ہونا ہی نہیں چاہیے تھا۔ (۵)

رشید حسن خان نے اولین مآخذ تک رسائی کی تحقیق میں ناگزیر تصور کیا ہے وہ خود بھی جب تک سارے شواہد جمع نہ کر لیں قلم نہیں اُٹھاتے اور دیگر محققین کو بھی یہی انداز اپنانے کا مشورہ دیتے ہیں۔ وہ تحقیق کو ایک Scientific Process گردانتے ہیں، جس میں ذرا سی غلطی یا کوتاہی اصل نتائج سے دُور لے جا سکتی ہے۔انھوں نے اخذِ نتائج میں تنقیدی تعبیر کی مخالفت کی اور ایسی تحقیق پر سوالیہ نشان لگایا جس میں کسی اَمر کو اسناد اور حوالوں کی روشنی میں پرکھے بغیر قبول کر لیا گیا ہو۔

رشید حسن خان تحقیق کو ایک جاری رہنے والا مسلسل عمل سمجھتے ہیں، یہی وجہ ہے کلہ نئے نئے انکشافات کے لیے تحقیق ہر وقت اپنے دَر وا رکھتی ہے۔ وہ تحقیق میں عجلت کو انتہائی مہلک تصور کرتے ہیں۔انھیں آج کی تحقیق پر یہ اعتراض بھی ہے کہ ہر کام تحقیقی اصولوں کو نظر انداز کر کے عجلت میں کیا جاتا ہے، لکھتے ہیں:

> حالات کے تقاضے کم معیاری کے اسباب تو ہو سکتے ہیں لیکن کم معیاری کے لیے وجہ جواز نہیں بن سکتے۔ (۶)

رشید حسن خان کے نزدیک تحقیق کی زبان صاف اور واضح ہونی چاہیے۔اس میں ابہام کی بالکل گنجائش نہیں۔لکھتے ہیں:

> تحقیق کی زبان کو امکان کی حد تک آرایش اور مبالغے سے پاک ہونا چاہیے اور صفاتی الفاظ کے استعمال میں بہت زیادہ احتیاط کرنا چاہیے، اُردو میں تنقید جس طرح انشا پردازی کا آرایش کدہ بن کر رہ گئی ہے وہ عبرت حاصل کرنے کے لیے کافی ہے اور تحقیق کو اس حادثے کا نشانہ نہیں بننے دینا چاہیے۔ (۷)

رشید حسن خان تحقیق اور تنقید کو بنیادی طور پر دو مختلف موضوع مانتے ہیں۔اسی طرح تحقیق اور تدوین بھی ان کے نزدیک الگ الگ فنون ہیں۔ ہر چند تحقیق و تدوین کی حدود کہیں کہیں مِل ضرور جاتی ہیں اور عام لوگ تدوین کو تحقیق کا جز سمجھتے ہیں، جو درست نہیں ہے۔صورتِ حال اس سے بالکل مختلف ہے، یعنی تدوین کرنے والے کے لیے ضروری ہے کہ وہ آدابِ تحقیق سے گہری واقفیت رکھتا ہو۔ تحقیق کا آدمی متن کی معیاری تدوین بھی کر سکے، یہ ضروری نہیں۔ (۸)

تحقیق و تدوین کے اسی امتیاز پر ڈاکٹر اسلم پرویزی، رشید حسن خان کے بارے میں لکھتے ہیں:

> تحقیق اور متنی تنقید رشید حسن خان کے دو خاص میدان ہیں۔انھوں نے نہ صرف یہ کہ اعلا پایے کی تحقیق اور تنقید کے نمونے ہمارے سامنے پیش کیے ہیں بلکہ تحقیق اور متنی تنقید کے اصول و ضوابط پر کتابیں بھی تالیف کی ہیں۔ اس طرح وہ تحقیق اور عملی تحقیق دونوں کے مردِ میدان ہیں۔ان کے تحقیقی عمل میں تضاد ڈھونڈ نکالنا بہت مشکل ہے اور یہی دراصل کسی شعبہ علم میں خصوصی مہارت کے صحیح معنی ہیں۔اکثر ایسا دیکھنے میں آیا ہے کہ بعض لوگ تھیوری کے تو بڑے ماہر ہوتے ہیں لیکن عملی طور پر جب وہ خود کچھ کرنے بیٹھتے ہیں تو کوئی مثالی کام انجام نہیں دے پاتے۔دوسری طرح کے لوگ وہ ہیں جو خداداد صلاحیت کے بل پر اچھا کام تو سرانجام دے لیتے ہیں لیکن نئے کام کرنے والوں کی تربیت کی صلاحیت ان میں نہیں ہوتی۔ رشید حسن خان کا امتیاز یہی ہے کہ وہ دونوں محاذوں پر چاق و چوبند ہیں۔ (۹)

رشید حسن خان نے جن کلاسکی متون کی تصحیح و تدوین کی وہ ان کے تحقیقی ذوق اور تنقیدی شعور کا بین ثبوت ہے۔ تنقید و تحقیق جیسی نعمتوں کا بیک وقت کسی ایک شخصیت میں یک جا ہونا معدوم ہے۔لیکن قدرت نے یہ دونوں نعمتیں خان صاحب کو ودیعت کی۔

رشید حسن خان کی بیش تر کتابیں مکتبہ جامعہ نئی دہلی اور انجمن ترقی اُردو (ہند) نئی دہلی سے شائع ہوئیں۔

خان صاحب کے مرتب کردہ نسخوں کی فہرست باب اوّل میں دی گئی ہے تاہم اس ضمن میں ان کے تین (۳) نا قابلِ فراموش کارنامے ''فسانۂ عجائب''، ''باغ و بہار'' اور ''زٹل نامہ'' پر تفصیلی بحث کی جائے گی۔

رشید حسن خان نے تدوین کی بھی حدود متعین کی ہیں، لکھتے ہیں:

تدوین کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ کسی متن کو ممکن حد تک منشاے مصنف کے مطابق پیش کرنے کی کوشش کی جائے۔اس میں بنیادی حیثیت صحتِ متن کی ہوتی ہے۔(۱۰)

اختلافاتِ نسخ بھی ادبی تحقیق کے اہم مسائل میں سے ہے کیوں کہ کبھی کوئی شعر یا عبارت کسی نسخے میں کسی اور طرح درج ہوتی ہے اور دوسرے نسخے میں کسی اور طرح۔ اختلافِ نسخ کی کچھ وجوہ ہوسکتی ہیں۔ممکن ہے شاعر یا مصنف نے دانستہ یہ تبدیلی کی ہو یا کاتب کی لاپرواہی سے یہ سب ہوا ہو۔سبب کچھ بھی ہو مدون کے لیے یہ فیصلہ کرنا کہ کون سا متن حسب منشائے مصنف ہے، بے حد مشکل کام ہوتا ہے۔اس میں کسی ایک نسخے کی بنیاد پر یا عجلت میں کوئی فیصلہ نہیں کیا جاسکتا جب تک کہ تمام ممکن الحصول چیزوں سے استفادہ نہ کرلیا جائے۔ بہ صورتِ دیگر تدوین غیر معیاری اور اغلاط کی حامل ہوگی۔

قدیم متون، جو آب رسیدگی یا کرم خوردگی کی وجہ سے جگہ جگہ سے ضائع ہوجاتے ہیں ان کی تدوین میں رشید حسن خان قیاسی تصحیح کو جائز سمجھتے ہیں لیکن اس تصحیح کا دائرہ اتنا وسیع نہ ہوجائے کہ اصل متن مرتب کے کام کا تابع مہمل معلوم ہونے لگے۔(۱۱)

قدیم متون کی تدوین کے وقت انھیں جدید اِملا میں لکھنے کی رشید حسن خان نے سخت مخالفت کی ہے۔ ان کے نزدیک جس عہد میں جو اِملا رائج ہوتا ہے وہ اس عہد کی شناخت ہوتا ہے لہٰذا اس کی تبدیلی سے آج اور سو سال پرانی تحریر میں کوئی فرق نہیں رہ جائے گا۔رشید حسن خان کے نزدیک یہ تحریف ہے جس کا مرتب کو کوئی حق نہیں ہے۔اس ضمن میں ان کا یہ کہنا ہے:

قدیم متن اور مخطوطے مصنّفین کے ہاتھوں سے لکھے تو بہت ہی کم دست یاب ہیں اور زیادہ تر کاتبوں ہی کی روش میں لکھے ملتے ہیں اس لیے متن میں مصنف کی منشا کو سمجھنا چاہیے۔لیکن اگر ہمیں کسی قابلِ اعتبار ذریعے، کسی مصنف کے کسی خاص اِملا کو اختیار کرنے کا علم ہوجاتا ہے، جیسے مثلاً غالب کے خطوط کے ذریعے سے کچھ الفاظ کے مخصوص اِملا کا علم ہوتا ہے؛ تو ایسی صورت میں معاملہ مختلف ہوجاتا ہے۔ایسی صورت میں تقلید مصنف کے مختارات ہی کی کرنی چاہیے۔لیکن جن مصنّفین کی خطی تحریریں ناپید ہیں یا جن کے مختارات سے ہم لوگ لاعلم ہیں ان کے متون مرتب کرتے وقت ان کے زمانے کے باقی لکھنے والوں کی روش برقرار رکھنی چاہیے۔(۱۲)

رشید حسن خان کی اس بات سے کامل اتفاق کیا جاسکتا ہے کیوں کہ انگریزی اور دوسری زبانوں میں بھی تو یہی

طریقہ رائج ہے، چاسر اور شیکسپیئر کی تحریروں کو ان کے زمانے کے اِملا کی صورت میں درج کیا گیا ہے لیکن ہمارے یہاں اکثر دکنی متون کی تدوین یا کلاسیکی شعرا کے الفاظ اور ان کا اِملا تبدیل کر دیا گیا ہے جو ''تحریف'' کے زمرے میں آتی ہے۔

تدوین کے سلسلے میں ''فسانۂ عجائب'' اور ''باغ و بہار'' خان صاحب کے دو ایسے ناقابلِ فراموش کارنامے ہیں جن کی شہرت اپنے مقدمات کی بدولت بھی ہے۔ ان کے مرتب کردہ نسخوں میں اہم کلاسکی متون سے متعلق عام اہم مباحث کو پیش کیا گیا ہے اور یوں بہت سے اہم تدوینی مسائل کی وضاحت سے بھی بہت سے نکات روشن ہوئے ہیں۔ ان متون کی تیاری میں رشید حسن خان کی محنتِ شاقہ، دیدہ ریزی، عمق نظر اور تدوینی اصولوں کی پابندی کی داد دینا پڑے گی۔ ان متون میں تدوینی اصولوں کی مکمل پابندی سے متعلق عین الحق حقی لکھتے ہیں:

> انھوں نے ایڈیٹنگ کی تمام شرائط پوری کی ہیں جو ایک ذمے دار مرتب پر اصولاً عائد ہوتی ہیں۔ تمام معلوم نسخے جمع کیے جائیں، پھر کسی نسخے کو بنیاد بنایا جائے، اختلافات اور عہد بعہد ترمیم و اضافہ کی بھی وضاحت کی جائے۔ انھوں نے ایک ایک لفظ پر پوری توجہ کی ہے۔ طلبہ کی ضرورت کو مدِنظر رکھتے ہوئے تلفظ کی وضاحت کے لیے اعراب بھی کثرت سے لگائے ہیں۔ ہر چیز کو آئینہ کر دیا ہے۔ (۱۳)

رشید حسن خان کی شہرۂ آفاق تدوین کو انجمن ترقی اُردو ہند نے ۱۹۹۰ء میں شائع کیا۔ تدوین بہ ذاتِ خود ایک جوکھم کا کام ہے پھر فسانۂ عجائب جس کی ادق زبان اور مختلف اڈیشنوں میں مصنف رجب علی بیگ سرور کی ترامیم اور اضافے، محققین کے لیے چیلنج سے کم نہ تھے لیکن خان سے اسے منشاے مصنف کے مطابق پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور اپنی پوری توجہ صحتِ متن پر مرکوز کی۔

''فسانۂ عجائب'' مرتبہ ''رشید حسن خان'' کے ابتدائی ۱۱۴ صفحات کا مقدمہ ان کے عالمانہ وقار میں مزید اضافہ کرتا ہے۔ مقدمے میں خان صاحب نے تدوین اور اس کے لوازمات کو بہ خوبی بیان کیا ہے، اجمالاً ذیل میں بھی درج کیے جاتے ہیں:

۱۔ تدوین کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ کسی متن کو ممکن حد تک منشائے مصنف کے مطابق پیش کرنے کی کوشش کی جائے۔

۲۔ مصنف نے آخری عبارت کس طرح لکھی تھی، یہ سب سے اہم مسئلہ ہوتا ہے۔

۳۔ الفاظ کے تعین اور ان کی صورت نگاری کی صحتِ متن اصل اہمیت ہوتی ہے۔

۴۔ کسی کتاب کے مختلف نسخوں کو (اگر وہ موجود ہوں) سامنے رکھنا ضروری بلکہ لازمی ہے۔

۵۔ مدون کے لیے لازمی ہے کہ منتخب الفاظ پر اعراب ضرور لگائے۔ اضافت کے لیے زیر اور تشدید اور علامات کا استعمال بھی ضروری ہے۔

۶۔ مرتب یا مدون کی یہ ذمے داری ہے کہ وہ ہر مصنف کے مختارات اور اس عہد کے چلن سے خوب واقف ہو اور ان کی وضاحت کے لیے حواشی میں ضروری تفصیلات درج کرے۔

۷۔ مرتب کا اصل کام یہ ہے کہ وہ متن کو صحیح طور پر پیش کرے اور متن سے متعلق بحث کو مناسب تفصیل سے لکھے۔

۸۔ مصنف کے حالاتِ زندگی کے بجائے کتاب کے اُن نسخوں کا تعارف زیادہ ضروری ہے جن سے متن کی تصحیح میں مدد لی گئی ہے۔ کیوں کہ خان صاحب کے مطابق مصنف کی مفصل سوانح تشکیل کرنا، داستان کے ماخذ کی نشان دہی اور اس کا تنقیدی جائزہ تدوینِ متن میں داخل نہیں، سوانح یا مآخذ کو مختصراً دیا جا سکتا ہے۔ مدون کو محض متعلقاتِ متن پر توجہ مرکوز رکھنی چاہیے۔

۹۔ مقدمے کے آخر میں باعثِ تاخیر کے عنوان سے رشید حسن خاں نے بیان کیا کہ متن کی ترتیب اور اختلافِ نسخ کا سارا کام مکمل ہو گیا تھا کہ انھیں پتا چلا کہ پٹنہ میں مصنف کا نظرِ ثانی شدہ ۱۲۸۰ھ کا ایڈیشن ہے۔ اسے دیکھ کر آسانی کی صورت یہ تھی کہ کتابت شدہ متن کو اسی طرح رہنے دیا جاتا اور آخر میں ایک نوٹ شامل کر دیا جاتا لیکن رشید حسن خاں نے اس نسخے کی دریافت پر متن کو از سرِ نو مرتب کیا۔

''فسانۂ عجائب'' میں تدوین کے لیے جو اصول وضع کیے گئے خان صاحب نے اس پر پوری طرح عمل بھی کیا ہے۔ ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی کا یہ اقتباس اس ضمن میں بڑی اہمیت کا حامل ہے:

> مقدمہ ابنِ خلدون کی شہرت چہار دانگ عالم میں ہے لیکن کہا جاتا ہے کہ ابنِ خلدون نے تاریخ نویسی کے جو اصول مقدمے میں قائم کیے ہیں، وہ انھیں خود اپنی تاریخ میں نبھا نہیں سکے ہیں۔ چناں چہ تاریخ ابنِ خلدون میں تاریخ نویسی کے وہ سارے عیوب موجود ہے جن پر ابنِ خلدون نے اپنے مقدمے میں سخت نکیر کی ہے لیکن رشید حسن خاں پر اس قسم کا کوئی اعتراض وارد نہیں ہوتا کہ انھوں نے تدوینِ متن کے سلسلے میں خود اپنے قائم کردہ فلاں فلاں اصولوں کی خلاف ورزی کی ہے بلکہ ان کی مرتبہ کتابوں کے مطالعے کے بعد یہی تاثر قائم ہوتا ہے کہ موصوف نے اپنی تمام تر وہبی و اکتسابی صلاحیتیں یہاں صرف کر دی ہیں اور ساری عمر کے مطالعے اور معلومات کا عطر ان کتابوں کے حواشی میں کشید کر کے رکھ دیا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان کی مرتبہ کتابیں تدوینِ متن کا معیاری اور مثالی نمونہ ہیں۔ (۱۴)

رشید حسن خاں نے سرور کی ولادت، وطن، وفات اور مدفن کا بھی اجمالاً ذکر کیا ہے۔ تاہم انھوں نے یہاں ایک اہم اطلاع یہ دی کہ ۱۲۸۳ھ میں منشی نول کشور نے فسانۂ عجائب کا حقِ اشاعت خرید کر اس کا پہلا ایڈیشن شائع کیا لیکن اس سے پہلے نول کشور اس کتاب کو شائع کر چکے تھے۔ مسرور کے حالاتِ زندگی کے ضمن میں رشید حسن خاں نے بعض اہم مآخذ سے اِستفادہ نہیں کیا جس کا ذِکر ڈاکٹر گیان چند نے کیا ہے۔ گیان چند لکھتے ہیں:

> سرور کے وطن کے سلسلے میں بھی یہ عام طور سے تسلیم کیا جاتا ہے کہ وہ لکھنؤ کے باشندے تھے لیکن ڈاکٹر حنیف احمد نقوی نے تین قدیم تذکروں میں کچھ اور ہی پایا۔ مبتلا دعشق میرٹھی نے تذکرہ طبقاتِ سخن میں اور خیراتی لال بے جگر نے اپنے تذکرے میں انھیں خوش باش شہر کالنہ پور لکھا ہے۔ خوب چند ذکا نے بھی معیار الشعرا میں انھیں ساکن کالنہ پور قرار دیا ہے۔ یہ بیانات اس وقت کے ہیں جب سرور نے فسانۂ عجائب نہیں لکھی

تھی۔ حیرت ہے کہ ڈاکٹر نیر مسعود اور رشید حسن خاں اپنی اپنی کتاب مرتب کرتے وقت ان تینوں کے مآخذ سے ناواقف تھے۔ (۱۵)

ڈاکٹر گیان چند نے بعض اہم مطالب کو حاشیے میں درج کرنے پر رشید حسن خاں پر اعتراض کیا ہے۔ ان کے نزدیک ان اہم مطالب کو متن میں جگہ دی جانی چاہیے نہ کہ حاشیے میں، لکھتے ہیں:

> رشید حسن خاں نے اس کتاب میں، نیز باغ و بہار میں فٹ نوٹ میں بہت سے اہم مطالب درج کیے ہیں جن کا متن مقدمہ سے براہِ راست تعلق ہے۔ انھیں حاشیے میں کیوں جگہ دی گئی، متن میں کیوں نہیں۔۔۔ خان صاحب کے ذہن میں حاشیے کی حصار کی بات صاف نہیں معلوم ہوتی۔ فٹ نوٹ میں عام سے مآخذ کا حوالہ دیا جاتا ہے یا ایسے تبصرے جو متن میں دیئے جائیں تو دخل در معقولات معلوم ہوں۔ حتی الامکان تبصراتی حاشیے متن ہی میں شامل کرنے چاہئیں۔ حواشی متن پر غالب نہ ہونے پائیں نہ اس کے حریف ہوں۔ (۱۶)

ڈاکٹر گیان چند کی اس بات سے اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ فٹ نوٹ میں صرف عام مآخذ کا حوالہ دیا جائے اور اہم مطالب کو متن میں درج بریکٹ ڈال کر درج کیا جائے۔

گیان چند نے رشید حسن خاں کے اس دعوے کی بھی تردید کی ہے کہ نوطرزِ مرصع کی علاوہ قصہ کہانیوں کی کوئی کتاب ادق زبان میں نہیں لکھی گئی۔ اس ضمن میں گیان چند نے حکیم مہجور کی ''گلشنِ نوبہار'' کو بہ طور مثال پیش کیا ہے اور اس سلسلے میں فسانۂ عجائب کو مذکورہ کتاب کے اسلوب کی تقلید قرار دیتے ہیں۔ (۱۷)

''فسانۂ عجائب'' کی زبان و بیان پر عالمانہ گفتگو بھی مقدمہ میں ص ۶۱ سے ۷۴ تک کی گئی ہے۔ اس بحث میں خان صاحب سرور کی زبان کی جہاں تعریف کی وہاں بھدے پن اور بی کیفی کو بھی معرضِ بحث میں لائے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> فسانۂ عجائب کی نثر میں بہت سے مقامات پر کچا پن محسوس ہوتا ہے اور لفظی رعائتوں کی غیر ضروری پابندی نے بے ڈھنگا پن بھی پیدا کیا ہے۔۔۔ متعدد مقامات پر بیان میں ایسا بھدا پن ہے کہ اسے بے اختیار پھوہڑ پن کہنے کو جی چاہتا ہے۔ (۱۸)

رشید حسن خاں نے اس ضمن میں جو مثالیں دی ہیں ان سے جہاں سرور کے یہاں بھدے پن اور بے کیفی کی نشان دہی ہوتی ہے وہاں خاں صاحب کی خود اعتمادی اور تنقیدی نظر کی بھی داد دینی پڑتی ہے۔ انھوں نے متن کا جو لسانی تجزیہ کیا ہے وہ بھی ان کی تنقید کی بصیرت تبحرِ علمی پر دال ہے۔ وہ صرف ایک محقق، مدون اور نقاد ہی نہیں بلکہ ایک ماہرِ املا و قواعد کے طور پر بھی اپنا تشخص بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔

رشید حسن خاں نے مقدمہ میں قلمی اور مطبوعہ نسخوں کی تفصیل بھی دی ہے اور یہ بھی بیان کیا ہے کہ فسانۂ عجائب کا انھیں کوئی ایسا نسخہ نہیں مِلا جو عہدِ مصنف کا مکتوبہ ہو اور اس سے متن کی تصحیح و ترتیب میں مدد لی جا سکے۔ انھوں نے بعض دستیاب نسخوں کے بارے میں لکھا ہے کہ:

> پھر یہ بات بھی ہے کہ یہ نسخے میرے دائرۂ کار سے قریب کی نسبت بھی نہیں رکھتے۔ میرا اصل مقصد تو اس متن کی اس صورت کو پیش کرنا ہے جسے آخری بار مصنف نے پیش کیا تھا اور اس میں ان نسخوں کے مباحث کے شمول کی نہ گنجائش ہے نہ ضرورت۔ (۱۹)

رشید حسن خاں نے فسانۂ عجائب کی تدوین میں پانچ نسخوں کو منتخب کیا۔ ان مطبوعہ نسخوں کے مخفف کے طور پر حرفی علامات ح، م، ک وغیرہ کو استعمال کیا ہے۔ ہر چند اس سے شاید مرتب کے لیے سہولت کا سامان ہو لیکن قاری کا اُلجھن میں مبتلا ہو جانا فطری ہے۔ اس سے بہتر تھا کہ خاں صاحب لفظی مخففات پر اکتفا کرتے تاکہ قاری کے ذہن کو بھٹکنا نہ پڑتا۔ تدوین کے لیے منتخب کردہ مطبوعہ نسخوں میں اشاعتِ اوّل بھی شامل ہے جسے ''ح'' مخفف سے ظاہر کیا گیا ہے اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ یہ میر حسن رضوی کے مطبع حسنی سے پہلی بار ۱۲۵۹ھ میں چھپی اور اسی مناسبت سے اس کا مخفف ''ح'' درج کیا گیا۔ اسی مطبع سے ''فسانۂ عجائب'' کی دوسری اشاعت ۱۲۶۳ھ میں ہوئی۔ خاں صاحب نے دوسری نسخے کے لیے ''ض'' مخفف درج کیا جس میں بہ ظاہر کوئی مناسبت نظر نہیں آتی۔ ''نسخہ ض'' کا اختصاص یہ ہے کہ یہ رجب علی بیگ سرور کا نظر ثانی ایڈیشن ہے اور اس کے بعد کے اکثر ایڈیشن اسی نسخے پر مبنی ہیں۔

تیسرا ''نسخہ ک'' ہے جو مطبع محمدی کانپور سے ۱۲۶۷ھ میں شائع ہوا۔ اس ضمن میں ''ک'' کا تلازمہ کانپور کے لیے قرینِ فہم ہے۔ اس نسخے میں سرور نے بہت سی ترامیم کیں لیکن اس نسخے کو قبولِ عام نہ مِلا۔

''فسانۂ عجائب'' کا چوتھا نسخہ ۱۲۷۶ھ میں مولوی محمد یعقوب کی فرمائش پر انھی کے مطبع سے شائع ہوا۔ اسے خاں صاحب نے ''نسخہ ف'' کا نام دیا ہے۔ اس نسخے کی خصوصیت یہ ہے کہ مولوی یعقوب کی فرمائش پر اس پر سرور نے مکمل نظر ثانی کی۔

''نسخہ ل''، مولوی یعقوب ہی کے مطبع سے ۱۲۸۰ھ میں شائع ہوا، اور یہ سرور کا آخری بار نظر ثانی کیا ہوا نسخہ ہے۔

''فسانۂ عجائب'' کے حقوقِ اشاعت خریدنے کے بعد منشی نول کشور نے ۱۲۸۳ھ میں ''فسانۂ عجائب'' کو بڑے اہتمام سے شائع کیا اور اس نسخے کو بھی خاں صاحب نے مدِنظر رکھا اور اسے ''نسخہ ن'' کا نام دیا۔

رشید حسن خاں نے بنیادی نسخے کے طور پر ''نسخہ ل'' کو منتخب کیا کیوں کہ وہ مصنف کا نظر ثانی کیا ہوا آخری نسخہ ہے۔ ''نسخہ ل'' میں:

۱۔ ہائے مخلوط اور ملفوظ میں صورت کا امتیاز نہیں رکھا گیا۔

۲۔ یاے معروف و مجہول کی کتابت میں فرق کو ملحوظ نہیں رکھا گیا۔

۳۔ تشدید کا التزام نہیں ملتا، کہیں ہے اور کہیں نہیں ہے۔

۴۔ پیراگراف کا اہتمام نہیں کیا گیا۔

۵۔ ضمہ کو ظاہر کرنے کے لیے بعض الفاظ میں الف کے بعد واو کو لکھا گیا ہے جیسے اوس (اُس)، اوستاد (اُستاد)

رشید حسن خاں نے ''نسخہ ل'' میں درج ذیل باتوں کا خیال رکھا:

۱۔ ہائے مخلوط اور ملفوظ میں کتابت کے امتیاز کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔

۲۔ یاے معروف اور مجہول کی کتابت میں تفریق کو بھی ملحوظ رکھا گیا اور یاے مخلوط کے لیے اس پر آٹھ کے ہندسے کا نشان دیا گیا۔

۳۔ مشدد حروف پر تشدید لگانے کی پابندی کی گئی۔

۴۔ پیراگراف بنائے گئے۔

۵۔ واوِ معدولہ کے نیچے خط لگایا گیا۔

۶۔ لفظ کے درمیان واقع نونِ غنہ پر قوس کا اُلٹا نشان لگایا گیا۔

۷۔ حروف پر اعراب لگائے گئے اور واو کو نکال کر اس کی جگہ الف پر ضمہ لگایا گیا جسے اُس، اُستاد وغیرہ

۸۔ علامات، نشانات، اعراب اور رموزِ اوقاف کو شامل عبارت کیا گیا۔

۹۔ اسماے معرفہ کے اُوپر ایک خط کھینچا گیا تاکہ وہ نمایاں ہو سکیں۔

ڈاکٹر گیان چند نے متن میں درج بالا علامات و رموزِ اوقاف کے ذریعے صحتِ متن کی اس کوشش کو بے نظیر قرار دیا ہے تاہم اسماے معرفہ کے اُوپر خط کھینچنے کو قطعی غیر ضروری قرار دیا ہے۔

مقدمے کا آخری عنوان ''باعثِ تاخیر'' ہے۔ اس ضمن میں خاں صاحب نے اس اَمر کی صراحت کی ہے کہ متن کی ترتیب اور اختلافِ نسخ کا کام مکمل کر لیا، متن کی کتابت بھی ہو گئی تھی معلوم ہوا کہ پٹنے میں مصنف کا نظر ثانی کیا ہوا ۱۲۸۰ھ کا ایڈیشن موجود ہے۔ اس پر رشید حسن خاں نے از سرِ نو مرتب کیا۔ حالاں کہ ایک صورت یہ بھی تھی کہ کتابت شدہ متن کے آخر میں نوٹ دے دیا جاتا کہ اس نسخے کی بازیافت اس مرحلے پر ہوئی کہ استفادہ ممکن نہیں تھا لیکن خاں صاحب نے ایسا نہ کیا بلکہ اپنے ضمیر کے اطمینان کی خاطر پورے متن کو از سرِ نو مرتب دیا۔

''فسانۂ عجائب'' میں مقدمہ صفحہ (۱) سے شروع ہو کر ۱۱۷ تک جاتا ہے اور متن کو بھی خاں صاحب نے نمبر (۱) سے شروع کر دیا نمبروں کی یہ مکرر ترتیب تدوین کے اصولوں کے منافی ہے لیکن رشید حسن خاں اس کی توجیہہ یوں بیان کرتے ہیں:

> ضمیموں کے اندراجات کے سلسلے میں یہ ضروری تھا کہ متن پر نمبر شمار موجود ہوں (متن میں کتابت پہلے ہوئی تھی) تاکہ صفحات کا حوالہ دیا جا سکے۔ مقدمہ (حسبِ روایت اور حسبِ معمول) ضمیموں کی تکمیل کے بعد لکھا گیا۔ امتیاز کی خاطر ابتدائی حصے کے صفحات پر نمبر شمار صفحات کے نچلے حصے میں لکھے گئے ہیں جب کہ باقی کتاب میں صفحات کے نمبر شمار (حسبِ معمول) صفحات کے اُوپری حصے پر ہیں۔ [۲۰]

''فسانۂ عجائب'' کے متن کو حسبِ منشاے مصنف پیش کرنا خاں صاحب کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ شان الحق حقی ''فسانۂ عجائب'' کی تدوین پر ان الفاظ میں تبصرہ کرتے ہیں:

> رشید حسن خاں کی یہ بے نظیر تالیف اُردو دُنیا کے لیے ایک نمونہ بن کر سامنے آئی ہے اور تکلّفاً نہیں، ان کا مزاج، ان کا مذاق، ان کا معیار ہی یہ ہے۔ وہ ایک ذمے دار مصنف ہیں۔ جزویات کو غیر اہم سمجھ کر نظر انداز

> نہیں کرتے۔اس ایک تالیف کے ذیل میں کتنے ہی چھوٹے بڑے مسائل کی تحقیق آ گئی ہے۔الفاظ کے معنی کا تعین،محاورات کی تحقیق وتطبیق،اشعار کا انتساب،اشخاص کے تراجم،کسی مسئلے سے گریز نہیں کیا۔تلاش وتجسس کا حق ادا کیا ہے۔رسوم،فنون،عمارات،تاریخی روایات سب پر مفید حوشی ہیں۔اشاریوں کی ترتیب بظاہر ایک میکانکی عمل ہےانھوں نے اس کو نہ صرف احتیاط سے انجام دیا ہے بلکہ ہر طرح مفید ومعتبر بنایا ہے۔(۲۱)

متن کے بعد رشید حسن خاں نے سات ضمیمے دیئے ہیں جو متن کی وضاحت کے ضمن میں شامل کیے گئے ہیں۔

پہلا ضمیمہ نثر ہائے خاتمہ کتاب ہے۔جو ان نثر پاروں پر مشتمل ہے جو سرور نے مختلف اشاعتوں کے آخر میں لکھی تھیں۔اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کون کون سے نسخے مصنف کے نظر ثانی شدہ ہیں۔

دوسرا ضمیمہ بعض وضاحت طلب امور کی تشریحات پر مشتمل ہے۔اس میں رشید حسن خاں نے وضاحت طلب الفاظ اور تراکیب کو مختلف نسخوں کے تقابل سے بیان کیا ہے اور منشائے مصنف اور اُس دَور کی اِملاء کے مطابق الفاظ کی تشریح کی ہے۔وضاحت کا طریق کار یہ ہے کہ صفحہ نمبر اور سطر نمبر دے کر وضاحت کی گئی ہے۔مثلاً صفحہ ۵،سطر ۸ کے تحت لفظ ''متوطنِ خطہ بے نظیر'' کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

> ص ۵۔س ۸: ن کی اشاعتِ اوّل میں اسی طرح ہے،مگر اشاعتِ ثانی میں اس جملے میں لفظ حال بھی شامل ہے ''متوطنِ حال خطۂ بے نظیر'' لفظِ حال کسی اور نسخے میں موجود نہیں بہ ظاہر یہی خیال کیا جاتا ہے کہ یہ صاحبانِ مطبع کی کارگزاری ہے۔غالبًا اسی کارگزاری کے نتیجے میں جناب مخمور اکبرآبادی نے یہ فرض کرلیا کہ وہ لازماً اکبرآباد کے رہنے والے ہوں گے۔۔۔(۲۲)

تیسرا ضمیمہ انتسابِ اشعار کا ہے۔متن میں جو اشعار شامل ہیں ان اشعار پر گول دائروں کے اندر انگریزی ہندسے لکھے گئے ہیں۔اس ضمیمے میں صفحہ نمبر اور حوالہ نمبر درج کرنے کے بعد اس شعر کے بارے میں ضروری معلومات دی گئی ہیں۔قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اگر ایک صفحے پر ایک شعر ہے اور اس پر حوالہ نمبر'ا' درج ہے تو اس سے اگلے صفحے پر بھی اگر کوئی شعر ہے تو حوالہ نمبر'ا' ہی استعمال کیا گیا ہے۔یوں ان اشعار کے حوالے صفحات کے نمبر سے تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ص ۵ پر ایک شعر درج ہے:

سنا، رضواں بھی جس کا خوشہ چیں ہے
وہ بے شک لکھنؤ کی سرزمیں ہے

اس کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

> ص ۵ ا ک میں اس شعر پر ''مؤلف'' لکھا ہوا ہے،لیکن باقی نسخوں میں یہ لفظ نہیں ملتا۔یہ خارج از امکان نہیں کہ یہ شعر مؤلف ہی کا ہو۔(۲۳)

اسی طرح ص ۲۴ پر ایک شعر اور ایک مصرع لکھا ہوا ہے۔شعر پر حوالہ نمبر'ا' جب کہ مصرع پر حوالہ ۲ درج ہے۔شعر ہے:

اور تو بس نہیں چلتا ہے رقیبوں کا، ولے

سوز کے نام کو لکھ لکھ کے جلا دیتے ہیں

جب کہ مصرع یوں ہے:

قبولِ خاطر ولطفِ سخن، خداداداست

اس کی وضاحت رشید حسن خاں نے اس طرح کی ہے: ''ص ۲۴۔ا، دیوانِ سوز ص ۲۵۷۔

۲۔مصرع حافظ کا ہے۔مکمل شعر یوں ہے:

حسد چی می بری اے سست نظم بر حافظ

قبولِ خاطر و لطفِ سخن خدا داد است

(دیوانِ حافظ، مرتبہ قاسم غنی وقزوینی، ص ۲۷)(۲۴)

اس ضمیمے کی مدد سے ہم متن میں موجود اشعار اور مصرعوں کے بارے میں جان سکتے ہیں کہ جو شعر درج کیا گیا ہے وہ کس کا ہے اور اگر مصرع ہے تو رشید حسن خاں نے اسے مکمل کر کے اس کا حوالہ بھی درج کر دیا ہے کہ وہ شعر دیوان کے کس صفحے پر ہے اور اگر اس کی صورت مختلف ہے تو اس اختلاف کو بھی انھوں نے اسی ضمیمے میں بیان کر دیا ہے۔ یہ بات رشید حسن خاں کی دیدہ ریزی، مطالعے اور ذوقِ شعر کا پتا دیتی ہے۔

دیباچۂ کتاب میں جن افراد، مقامات اور عمارات وغیرہ کے نام آئے ہیں ان کی تفصیل چوتھے ضمیمے میں درج کی گئی ہے۔ اس ضمیمے کی ایک خامی یہ ہے کہ محض اشخاص و مقامات کے نام درج کیے گئے ہیں۔ متن کا صفحہ نمبر درج نہیں کیا گیا۔ اس کا ازالہ آخر میں اشاریہ میں کر دیا گیا ہے مثلاً ضمیمہ ۴ میں آتش کے حوالے سے تو معلومات ملتی ہیں لیکن متن میں آتش کا حوالہ کس کس صفحے پر آیا ہے اس کا علم اشاریہ سے ہوتا ہے کہ ص ۱۳، اور ۱۱۵ پر آتش کا حوالہ متن میں آیا ہے۔

پانچواں ضمیمہ تلفظ اور اِملاء سے متعلق ہے، جس میں یہ بتایا گیا ہے کہ خاص خاص الفاظ پر جو اعراب لگائے گئے ہیں یا جو املاء اختیار کیا گیا ہے اس کی وجہ اور بنیاد کیا ہے۔ اس کی وضاحت کے لیے رشید حسن خاں نے نہ صرف فسانۂ عجائب کے نسخوں کا اختلاف بتایا ہے بلکہ فرہنگوں اور لغات کے حوالے بھی دیے ہیں۔ اِملاء اور تلفظ رشید حسن خاں کی دلچسپی کا مرکز ہیں۔ متون کی تدوین میں ان کی یہ دلچسپی اس صورت میں سامنے آتی ہے۔ مثلاً ''آزر'' کی وضاحت و املاء کے حوالے سے لکھتے ہیں:

آزر (ص ۳۴) [ض، ف، ک، ل: آذر۔ ح، م: آذر۔]

آذر'' اور ''آزر'' دو مختلف الفاظ ہیں۔ ''آذر'' کے کئی معنی ہیں: آگ۔ ایک فرشتے کا نام جو ''موکلِ آفتاب'' ہے (وغیرہ) تفصیل کے لیے دیکھیے برہانِ قاطع (طبع تہران) ان سب معنوں میں اس لفظ میں ذال ہے لیکن حضرت ابراہیم کے والد یا چچا کا نام ''آزر'' ہے (بہ رائے معجمہ) اور یہاں یہ لفظ اسی معنی میں آیا ہے اس لیے اس کو 'ز' سے لکھا گیا ہے (۲۵)

چھٹا ضمیمہ الفاظ اور طریق استعمال پر مشتمل ہے۔ اس ضمیمے کا مقصد اس کے سوا کچھ نہیں کہ یہ علم ہو جائے کہ سرور کے

عہد میں الفاظ کا طریق استعمال کیا تھا۔اس ضمیمہ میں وہ خاص خاص الفاظ شامل ہیں جن میں سے کچھ تو پہلے کی طرح سے بولے جاتے ہیں لیکن کچھ اور طرح سے مثلاً معرکہ اٹکا تھا ص ۱۱۴، تنبیہ غافلوں کو ص ۲۲۹، وہ تو بہ درجہ حسین تھی ص ۳۳۱، منعقد کرو، ص ۱۳۱۔

ساتواں ضمیمہ اختلافِ نسخ کا ہے۔ یہ صرف دیباچہ سے متعلق ہے۔مثلاً دیباچے کے پہلے صفحے پر ہے کہ ''عاشقِ باوفا و معشوقِ پر دغا کو۔۔۔'' اس کا اختلاف یوں درج ہے: ک میں ''و'' موجود نہیں۔

ضمیموں کے بعد آٹھواں حصہ فرہنگ کا ہے۔ بالعموم الفاظ کے وہی معنی لکھے گئے ہیں جن معنوں میں وہ متن میں استعمال ہوئے ہیں۔ یہ فرہنگ اس لحاظ سے بہت مفید ہے کہ اس سے متن کے مفہوم کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ بہت سے الفاظ جو نامانوس ہیں ان کا مطلب قدرے وضاحت سے درج کیا گیا ہے مثلاً:

ارجُل: وہ گھوڑا جس کا پچھلا دایاں یا بایاں پیر گھٹنے تک سفید ہو اور باقی جسم کسی اور رنگ کا ہو۔ایسا گھوڑا بہت منحوس سمجھا جاتا ہے۔

چُھوچُھو: دایہ، کھلائی وہ عورت جو بچوں کی خدمت کے لیے رکھی جاتی ہے۔

باغ و بہار: ''باغ و بہار'' کو تصنیفی اعتبار سے ''فسانۂ عجائب'' پر زمانی تقدم حاصل ہے تاہم رشید حسن خاں نے تدوین کے ضمن میں ''فسانۂ عجائب'' کو مقدم رکھا۔

رشید حسن خاں نے مکتبہ جامعہ دہلی کے لیے ''باغ و بہار'' کو معیاری سیریز کے تحت ۱۹۶۴ء میں مرتب کیا۔

بہ قول گیان چند:

۔۔۔تبھی سے ان کے ذہن میں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ اس کتاب کو مکمل طریقے سے مدون کیا جائے۔ان کی انتھک کوششوں کا نتیجہ ۱۹۹۲ء میں سامنے آیا۔(۲۶)

''باغ و بہار'' کی طبع اوّل سے ہی میر امن کے حالاتِ زندگی، باغ و بہار کا ماخذ، باغ و بہار کی اہمیت، اس کے کردار، زبان و بیان کی خوبیوں کے حوالے سے بیش تر مرتبین نے بحث کی۔صحتِ متن کی جانب کسی نے توجہ مبذول نہ کرائی۔ اس ضمن میں پہل اور اہم ترین کام رشید حسن خاں نے کیا۔

''باغ و بہار'' کی اشاعتِ اوّل سے پہلے اس کے متن کے ۱۰۲ صفحات ۱۸۰۲ء میں ہندی مینول میں شائع ہو کر منظرِ عام پر آ چکے تھے۔

۱۸۰۴ء کے ایڈیشن کو گل کرسٹ نے جس صحت رموز و اوقاف کے ساتھ چھپوایا تھا وہ باغ و بہار کی تدوین کا پہلا مستحسن قدم تھا اور رشید حسن خاں کی تدوینی کاوش اس سفر کا آخری قدم ہے۔(۲۷)

مواد کی فراہمی خاں صاحب کی برسوں کی جستجو کا نتیجہ ہے۔اس ضمن میں مقدمے میں ذِکر کیا گیا ہے۔ ہندی مینول

کے حصول کے بارے میں لکھتے ہیں:

> قدوائی صاحب اچھے دوست ہیں، مخلص اور غم گسار ہیں لیکن پرانے شرفائے کرام کی طرح کاہلی اور بے پروائی میں بھی کسی سے کم نہیں۔ سونے پہ سہاگا یہ کہ انھوں نے لندن میں حق صاحب سے عکس بھیجنے کی فرمایش کی تھی وہ صاحب ان لوازم تہذیب اشرافیہ میں موصوف کے شریکِ غالب نکلے۔ (۲۸)

۱۹۶۴ء سے ۱۹۸۴ء، ۲۰ سال میں خاں صاحب نے تمام معلوم حوالوں کو یکجا کرنے میں صرف کیے۔ حوالوں کی تکمیل کے بعد تدوین کا آغاز کیا۔

''باغ و بہار'' ان کے عالمانہ مقدمے کے ساتھ ۱۹۹۲ء میں چھپ کر منظرِ عام پر آئی۔ اس کتاب کے مقدمے میں بھی تدوین کے اُنھی اصولوں کو بیان کیا گیا ہے جو اس سے قبل ''فسانۂ عجائب'' میں بیان کیے گئے تھے۔ یہاں بھی خاں صاحب نے متن کو منشائے مصنف کے مطابق ہی پیش کرنے کو اہمیت دی ہے۔

میرامن نے ''باغ و بہار'' میں دِلّی کی بول چال کا روزمرہ لکھا۔ پیش تر کے مصنّفین کی بدولت بارہا نامانوس روپ اس لیے در آئے کہ انھوں نے اسے سہوِطباعت سمجھ کر تبدیل کیا۔ لیکن رشید حسن خاں نے میرامن کے ہاتھ کی لکھی ہوئی ''گنجِ خوبی'' کے علاوہ ''ہندی مینول'' اور گل کرسٹ کے نظامِ اوقاف کی مدد سے ہر لفظ اور ہر محاورے کو اسی طرح لکھا جو میرامنؔ کا منشا رہا ہوگا۔ (۲۹)

''باغ و بہار'' کے طویل مقدمے میں رشید حسن خاں نے اُن امور کی جانب بھی توجہ مبذول کرائی ہے جن کا براہِ راست تعلق میرامن کی سوانح کے غیر مستند بیانات سے تھا۔ اس ضمن میں مفتی انتظام اللہ شہابی کی غلط بیانی کے سبب ممتاز حسین اور مرزا حامد بیگ نے جو تحقیقی ٹھوکریں کھائی ہیں اس کا انکشاف بھی کرتے ہیں۔ رشید حسن خاں نے یہ بھی بتایا ہے کہ گل کرسٹ نے میرامن سے چار درویش کی تالیف کی فرمائش ان کے فورٹ ولیم کالج میں ملازمت سے قبل کر دی تھی اور میرامن نے اصلاً اس پر کام بھی شروع کر دیا تھا۔ میرامن نے اس کا نام ''چار درویش'' رکھا لیکن نظرِ ثانی کے بعد ''باغ و بہار'' سے موسوم کیا۔ (۳۰)

''باغ و بہار'' کے مقدمے میں رشید حسن خاں نے درج ذیل چند باتوں کی طرف توجہ مبذول کرائی ہے:

۱۔ ممتاز حسین کا مرتبہ نسخہ جو ۱۹۸۵ء میں کراچی سے شائع ہوا تھا۔ اس میں ممتاز حسین نے مفتی انتظام اللہ شہابی کی اطلاع پر میرامن کا سال وفات متعین کیا۔ خاں صاحب نے بہ تحقیق یہ ثابت کیا کہ ممتاز حسین نے مفتی صاحب کے جس حوالے پر اپنی بات کی بنیاد رکھی اس کا سرے سے کوئی وجود ہی نہیں اس طرح ممتاز حسین اور حامد بیگ نے میرامن کی سوانح کے ایک غیر معتبر حوالے پر اپنی تحقیق کی بنیاد رکھی۔

۲۔ رسالہ نقوش (لاہور) کے خاص نمبر (دسمبر ۱۹۸۷ء) میں مرزا حامد بیگ نے ''میرامن دِلّی والے'' کے عنوان سے جو مضمون لکھا ہے وہ محض قیاسیات پر مبنی ہے۔

۳۔ ''باغ و بہار'' اور ''گنجِ خوبی'' دونوں کتابوں کے دیباچے میں میرامن نے اپنا نام ''میرامن'' لکھا ہے۔ اس لیے یہ بات کہ ان کا نام میر امان اور تخلص امن ہے۔ درست نہیں ہے۔

۴۔ میر امن کے تخلص، وطن، تعلیم، جاگیر ومنصب، مذہب، اولاد اور ملازمت کے حوالے سے رسید حسن خاں نے مستند معلومات فراہم کی ہیں۔

۵۔ باغ و بہار کی تیاری گل کرسٹ کی عمومی ہدایات کے تحت کی گئی اس ضمن میں میر شیر علی افسوس نے ''باغ و بہار'' کی نثر کی درستی میں کچھ مفید مشورے بھی دیئے۔ اس درستی کو خاں صاحب شخصی و ذاتی رائے تسلیم کرتے ہیں اور اصلاح نہیں مانتے۔

رشید حسن خاں نے مقدمے کے حاشیے میں ایک خطی نسخے کی اطلاع پر ڈاکٹر عبیدہ بیگم سے ممنونیت کا اعتراف بھی کیا ہے۔ ''باغ و بہار'' کی تدوین میں، خاں صاحب نے اپنے تئیں تمام حوالے جمع کیے تاہم بہ قول ڈاکٹر گیان چند، رشید حسن خاں کو مارسیلز کی میونسپل لائبریری میں باغ و بہار کا ۱۲۱۷ھ کا مخطوطہ بھی دیکھنا چاہیے تھا۔[۳۱]

باغ و بہار کی تدوین کے لیے چار نسخے رشید حسن خاں کے پیشِ نظر رہے۔ پہلا نسخہ وہ ہے جو ۱۸۰۴ء میں پہلی بار کلکتہ کے ہندوستانی چھاپہ خانہ سے شائع ہوا تھا۔ اس نسخے میں گل کرسٹ کے طریق کار کے مطابق الفاظ پر اعراب لگائے گئے؛ رموزِ اوقاف اور علامات کا التزام بھی کیا گیا۔ اس نسخے میں الفاظ پر اعراب و علامات نیز ۳ عبارت میں رموزِ اوقاف کا خاص اہتمام ملتا ہے۔ جان گل کرسٹ نے اِملاء کا جامع نظام مرتب کیا تھا۔ یہ نظام اس نسخے کے متن میں نظر آتا ہے۔ اس نظام کے تحت ی کو چار اقسام میں بانٹا گیا تھا۔

۱۔ یائے معروف کی صورت میں یہ طے کیا گیا تھا کہ اسے متعارف صورت ی میں لکھا جائے گا۔ اس کا نام یائے دامنی رکھا گیا اور یہ طے کیا گیا کہ اس کے نیچے نقطے نہیں ہوں گے۔

۲۔ یائے مجہول کی صورت میں اسے دراز لکھا جائے گا۔ دے، گے سے۔ اس میں بھی نقطے نہیں ہوں گے۔

۳۔ اگر درمیان میں ہو تو اس کو یائے مشموم پکارا گیا اس کی پہچان کہ اس کے نقطے اُوپر نیچے لکھے جائیں گے۔

۴۔ یائے شوشہ دار میں معروف و مجہول کے امتیاز کے لیے یہ طے کیا گیا کہ یائے مجہول کے اُوپر چھوٹا سا دائرہ بنایا جائے گا۔ کھیل، دیر، میں، جیل وغیرہ اسے جزم مدورہ کہا گیا۔ یائے شوشہ دار سے پہلے حرف پر زبر ہونے کی صورت میں اس پر آٹھ کے عربی ہندسے جیسا نشان بنایا گیا۔ اس علامت کا نام جزم غیر مدورہ رکھا گیا۔ فیض، طفیل۔

ی کی طرح واو کی بھی چار قسمیں کی گئیں۔ باغ و بہار کے پہلے مطبوعہ نسخے میں درج ذیل قاعدوں کی پابندی کی گئی ہے۔

۱۔ اضافت کے زیر نہایت پابندی کے ساتھ لگائے گئے ہیں۔

۲۔ مشدد حرفوں پر تشدید ضرور لگائی گئی ہے۔

۳۔ جملہ معترضہ کو قوسین میں لکھا گیا ہے۔

۴۔ پیراگراف بنائے گئے ہیں۔

۵۔ کاما اور فل سٹاپ لگائے گئے ہیں۔ فل سٹاپ کے لیے چھوٹا سا کھڑا خط ملتا ہے۔

۶۔ کاما کے لیے چھوٹا سا ڈیش (۔) استعمال کیا گیا ہے۔

۷۔ ندائیہ اور سوالیہ علامت بھی استعمال کی گئی ہے۔ اس نسخے کی علامت ''ک'' ہے۔

پہلی اشاعت سے پہلے زمانی ترتیب کے مطابق ہندی مینول کا نام آتا ہے۔ اس میں باغ و بہار کے ۱۰۲ صفحات شامل ہیں۔ اس نسخے میں شامل متن کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس کی مدد سے طبع اوّل کی بعض اغلاطِ طباعت کو دُور کیا جا سکتا ہے۔ اس نسخے کی علامت ''م'' ہے۔

ڈنکن فاربس نے بھی باغ و بہار کو مرتب کیا۔ یہ پہلی بار لندن سے ۱۸۴۶ء میں، دوسرا ایڈیشن ۱۸۴۹ء میں؛ تیسرا ۱۸۵۱ء میں اور چوتھا ۱۸۶۰ میں لندن ہی سے شائع ہوئے۔ رشید حسن خاں نے فاربس کے مرتبہ پہلے ایڈیشن کو سامنے رکھا ہے اور اس کے لیے ''ف'' کا مخفف استعمال کیا ہے۔

اس نسخہ ف میں ۲۶۰ صفحات پر متن محیط ہے۔ اس کے بعد نہایت مفصل فرہنگ ہے۔ الفاظ کو پہلے اُردو رسم الخط میں اور پھر رومن رسم خط میں لکھا گیا ہے۔ الفاظ کے معنی انگریزی میں لکھے گئے ہیں۔ فاربس نے گل کرسٹ کے نظام اِملاء کی مکمل طور پر پیروی نہیں کی۔ کاما کے لیے تو چھوٹا سا ڈیش ہی استعمال کیا گیا ہے لیکن فل سٹاپ کے لیے ☆ کا نشان استعمال کیا ہے۔ جزم کو بہ کثرت استعمال کیا ہے۔ ڑ، ڈ اور ٹ کے لیے چار نقطے بطور علامت لگائے گئے ہیں۔ الفاظ پر اعراب بھی لگائے گئے ہیں۔

مولوی عبدالحق نے جب باغ و بہار کو مرتب کیا تو انھوں نے ڈنکن فاربس کے نسخے پر متن کی بنیاد رکھی۔ مولوی عبدالحق نے اس کے مقدمے میں یہ ثابت کیا کہ میر امن نے نوطرزِ مرصع کو سامنے رکھا۔ انھوں نے باغ و بہار کی اہمیت اور نثر کی خوبیوں اور محاسن کی نشاندہی کی۔

متن کی وضاحت کے لیے تین ضمیمے متن کے آخر میں شامل کیے گئے ہیں۔

ضمیمہ ایک میں اختلافِ نسخ، تشریح طلب مقامات کی وضاحت، اشخاص، مقامات اور عمارتوں سے متعلق ضروری معلومات اور انتساب اشعار شامل ہیں:

دو دوسرا ضمیمہ تلفظ اور اِملاء کے مباحث سے متعلق ہے۔

تیسرا ضمیمہ افعال، الفاظ اور طریقۂ استعمال پر مبنی ہے۔

مفصل فرہنگ کو شاملِ کتاب کیا گیا ہے۔ آخر میں اِشاریہ ہے۔

اس کے آخر میں آٹھ صفحات کا عکس بھی شامل ہے۔ پانچ صفحات باغ و بہار اشاعت اوّل (نسخہ ک) سے ہیں۔ دو صفحے ہندی مینول سے ہیں اور ایک صفحہ گنج خوبی بہ خط میر امن کے مخطوطے کے عکس پر مشتمل ہے۔

شان الحق حقی نے رشید حسن خان کو ''اُردو میں اصول تدوین کا مجدد'' اور گیان چند جین نے ''خدائے تدوین'' کہا ہے۔ گیان چند جین فسانۂ عجائب اور باغ و بہار کی تدوین کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> یہ کتابیں تدوین کا ایسا بیش بہا خزینہ ہیں جن میں لامتناہی دولت چھپی ہوئی ہے۔ میرے نزدیک ایسی کتاب تیار کرنے کے لیے پندرہ بیس سال کا عرصہ درکار ہے۔ ان میں سے ہر کتاب کا تفصیلی مطالعہ کرنے کے لیے ایک سال کی مدت چاہیے کیونکہ ان کے کے ضمیموں میں جو معلومات بھری پڑی ہیں انھیں پرکھنے اور ان کے بارے میں رائے قائم کرنے کے لیے عمرِ عزیز کا ایک موقر حصہ نذر کرنا ہوگا۔ (۳۲)

خاں صاحب کی مرتبہ کتابوں کی مکمل فہرست فصلِ اوّل میں درج کی گئی ہے۔ ان کتابوں کی تدوین میں بھی رشید حسن خاں نے انھی اصولوں پر عمل کیا جو ''فسانۂ عجائب'' اور ''باغ و بہار'' کے لیے اپنائے، یہی اصول خان صاحب کی ادبی ریاضت اور علمی صداقت کا بین ثبوت ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ رشید حسن خان: ''ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ''، ص ۹

۲۔ ایضاً، ص ۱۰ ۳۔ ایضاً، ص ۲۱ ۴۔ تفہیم، ص ۱۰۸

۵۔ ''ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ''، ص ۲۴ ۶۔ ''تفہیم''، ص ۱۲۷

۷۔ ''ادبی تحقیق — مسائل اور تجزیہ''، ص ۱۴

۸۔ حافظ صفوان محمد چوہان: ''رشید حسن خان صاحب اور عصری دانش کی مشارکت''، مشمولہ مخزن، لاہور، شمارہ مسلسل ۱۱، ۲۰۰۶ء، جلد ۶، شمارہ ۱، ص ۴۸

۹۔ ''کتاب نما''، ص ۳۶ ۱۰۔ ''فسانۂ عجائب'' مقدمہ، ص ۲۲

۱۱۔ مخزن، ص ۴۹ ۱۲۔ ایضاً

۱۳۔ ''اُردو میں اصولِ تدوین کا مجدد''، کتاب نما، ص ۵۹

۱۴۔ ''ظفر احمد صدیقی''، کتاب نما، ص ۱۱۶

۱۵۔ ''گیان چند'' ایضاً، ص ۶۷ ۱۶۔ ایضاً ۱۷۔ ایضاً

۱۸۔ ''فسانۂ عجائب'' مقدمہ، ص ۶۵۔۶۹ ۱۹۔ مقدمہ، ص ۱۰۲ ۲۰۔ گیان چند، ص

۲۱۔ شان الحق حقی، کتاب نما، ص ۵۹ ۲۶۔ گیان چند: ''کتاب نما''، ص ۷۱

۲۷۔ ایضاً ۲۸۔ مقدمہ باغ و بہار، ص ۱۷

۲۹۔ گیان چند، ص ۷۲ ۳۰۔ مقدمہ باغ و بہار، ص ۵۱

۳۱۔ گیان چند، ص ۷۲ ۳۲۔ گیان چند: ''کتاب نما''، ص ۷۳

سمیرا اکبر
استاد شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

ڈاکٹر نبی بخش بلوچ: علمی و ادبی خدمات

Sumera Akbar
Department of Urdu,G.C.University Faisalabad.

Dr. Nabi Buksh Baloch: Intellectual and Literary Services

Renowned research scholar, historian and educationist Dr. Nabi Bakhsh Baloch was born in 1917. He got his degree in Ph.D from Columbia University, New York. He taught at Sindh University for 30 years. He worked as the Vice Chancellor of Sindh University and Islamic International University, Islamabad.Dr Bloach worked for the progress of the Sindhi language throughout his life. His services are unique in the field of Persian literature also. He edited five Persian histories "Chach Nama", "Beglar Nama", "Tareekh Tahiri", Lubb-e-Tareekh Sind" and "History of Balochi".He not only published their authentic texts but wrote their footnotes also. He edited Mehar Abdul Hussain Sangi's Persian writing, "Lataif-e-Latifi" which is a milesone in comprehending Latif. He also edited an informative book in Persain on the local Rular "Kalhora" family named "Baqiat az Ahwal-e-Kalhora". His last research work in Persian, "Sindh main Farsi Shaery ka Akhiri Door Takalma Altakmah", which was published by National Language Authority in 2007. It includes the life history and selected verses of 176 Persian Poets.

نامور محقق، مورخ، دانشور اور ماہر تعلیم ڈاکٹر نبی بخش بلوچ ۱۶/دسمبر ۱۹۱۷ء کو قریہ جعفر خاں لغاری، تعلقہ سنجھورو،

سانگھڑ ڈسٹرکٹ، سندھ میں پیدا ہوئے۔[۱] ان کی شیر خوارگی میں ہی والد علی محمد خان انتقال کر گئے۔ والد کی وفات کے بعد ان کے چچا نے ان کی تعلیم و تربیت پر خصوصی توجہ دی۔

تعلیم: ڈاکٹر این اے بلوچ نے ابتدائی تعلیم اپنے آبائی قصبے میں حاصل کی، جبکہ بہاؤالدین کالج، جوناگڑھ سے بی اے آنرز (۱۹۳۷ء تا ۱۹۴۱ء) کیا۔ جہاں نہ صرف بہترین طالبعلم رہے بلکہ نصابی اور ہم نصابی سرگرمیوں میں بھی بھرپور شرکت کی۔ ۱۹۴۳ء میں نامور درسگاہ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ سے ایم اے عربی، ایل ایل بی کی ڈگری فرسٹ ڈویژن، پہلی پوزیشن کے ساتھ حاصل کی۔ ۱۹۴۵ء میں سندھ مسلم کالج، کراچی میں لیکچرار تعینات ہوئے۔ اسی برس برطانوی حکومت نے مرکزی سطح پر ڈاکٹریٹ کے لیے سکالرشپ کا اعلان کیا۔ ڈاکٹر این اے بلوچ نے سکالرشپ کے حصول کے مقابلے میں کامیابی حاصل کی۔[۲] ۱۶/اگست ۱۹۴۶ء کو پی ایچ ڈی کے لیے امریکہ روانہ ہوگئے۔ جہاں کولمبیا یونیورسٹی، نیویارک میں علم التعلیم میں پی ایچ ڈی کے لیے داخلہ لیا ان کے ڈاکٹریٹ کے تحقیقی مقالے کا عنوان "A Programme of teacher education for the new status of Pakistan" تھا۔ ۱۹۴۹ء میں آپ نے ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی اور وطن واپس آ گئے۔

ڈاکٹر بلوچ ۱۹۵۰ء میں وزارت اطلاعات ونشریات میں بحیثیت افسر بکارِ خاص (Officer on Special Duty) تعینات ہوئے۔ ۱۹۵۱ء میں آپ کو پبلک سروس کمیشن نے دمشق کے سفارت خانے میں پریس اتاشی کے طور پر منتخب کیا گیا۔ لیکن علامہ آئی آئی قاضی، وائس چانسلر سندھ یونیورسٹی، حیدر آباد نے انہیں سندھ یونیورسٹی میں ''پروفیسر آف ایجوکیشن'' کے عہدے کی پیش کش کی۔ انہوں نے تعلیمی و تحقیقی زندگی کو سفارتی زندگی پر ترجیح دی اور فروغِ تعلیم کے جذبے کے تحت سفارتخانے کی ملازمت سے کہیں کم تنخواہ پر سندھ یونیورسٹی کی ملازمت اختیار کرنے پر آمادگی ظاہر کر دی۔ اور تیس برس تک اس یونیورسٹی میں تدریسی فرائض انجام دیتے رہے۔

ڈاکٹر نبی بخش بلوچ کا شمار سندھ یونیورسٹی کے 'شعبہ تعلیم' اور 'شعبہ سندھی' اور عالمی شہرت یافتہ ادارے ''انسٹی ٹیوٹ آف سندھالوجی'' کے بانیوں میں ہوتا ہے۔ دسمبر ۱۹۷۳ء میں انہیں سندھ یونیورسٹی کے وائس چانسلر بننے کا اعزاز بھی حاصل ہوا اور اسی سال آپ کو National Merit Professor کا درجہ بھی عطا کیا گیا۔ جنوری ۱۹۷۶ء تک آپ اس عہدے پر قائم رہے۔

جنوری ۱۹۷۶ء میں مرکزی حکومت نے ان کی خدمات حاصل کرتے ہوئے انہیں وفاقی وزارت تعلیم میں OSD مقرر کر دیا۔ اسی دور میں آپ Federal Pay Commission کے رکن بھی رہے۔ جولائی ۱۹۷۹ء تا ۱۹۸۲ء قومی کمیشن برائے تحقیق، تاریخ وثقافت کے ڈائریکٹر کے طور پر خدمات انجام دیں۔ نومبر ۱۹۸۰ء میں بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی کے پہلے وائس چانسلر مقرر ہوئے۔ ۱۹۸۳ء میں قومی ہجرہ کونسل کے طور پر تقرر ہوا اور ۱۹۸۹ تک اس عہدے پر قائم رہے۔ دسمبر ۱۹۹۰ء میں سندھی زبان کا بااختیار ادارہ (Sindhi Language Authority) قائم ہوا اور آپ اس

ادارے کے پہلے چیئرمین مقرر ہوئے۔اس ادارے کی سربراہی کے دوران انہوں نے اشاعتی پروگرام پر خصوصی توجہ دی اور ۲۷ ماہ کے مختصر عرصے میں ۲۵ علمی و تحقیقی کتب شائع کرائیں۔جن میں کچھ قدیم اور نادر کتب کے جدید ایڈیشن بھی شامل تھے۔

تصانیف: ڈاکٹر این اے بلوچ تمام عمر زبان وادب بالخصوص سندھی زبان وادب کی خدمت کے لیے کوشاں رہے۔آپ کا شمار برصغیر کے ان گنے چنے افراد میں ہوتا ہے جن کی علمی خدمات کا دائرہ کار کئی زبانوں تک پھیلا ہوا ہے۔انہوں نے بیک وقت پانچ زبانوں (سندھی، اُردو، فارسی، انگریزی، عربی) میں مہارت حاصل تھی۔محترمہ منیزہ ہاشمی اس سلسلے میں رقمطراز ہیں:

> Dr N.A. Bloach is one of the Pakistani's most distinguished scholar and historians. He knows persian and Arabic, is fluent in Urdu and picked Baluchi and Punjabi along the way(۳)

انہوں نے ان تمام زبانوں میں علمی و تحقیقی کام انجام دیئے۔علاوہ ازیں ان کی تحقیقی موضوعات میں تنوع اور رنگا رنگی ہے۔ان کی تحقیق کا دائرہ بہت وسیع ہے۔تاریخ، ادب، لسانیات، آثار قدیمہ، موسیقی، لوک ورثہ بالخصوص سندھ کی تاریخ پر بہت کام کیا۔بقول ڈاکٹر عبدالرزاق صابر:

> ڈاکٹر این اے بلوچ محض ایک شخصیت ہی کا نام نہیں بلکہ ایک عہد کا نام ہے جو نہ صرف سندھی زبان، ادب، لسانیات، تاریخ، تعلیم، تدریس، ثقافت، آثارِ قدیمہ، بشریات اور سماجیات پر مشتمل ہے بلکہ اس میں سندھ کے ساتھ ساتھ جنوبی ایشیا، برصغیر پاک وہند اور پاکستان کے تمام صوبوں کی تاریخ بھی شامل ہے۔(۴)

اسی حوالے سے محمد موسیٰ بھٹو (مدیر ماہنامہ 'بیداری' حیدرآباد) ڈاکٹر بلوچ کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ڈاکٹر نبی بخش بلوچ سندھی ادب کا ایسا نام ہے جو تاریخ کا انمٹ نقش بن چکا ہے۔ڈاکٹر بلوچ نے سندھی ادب کے تقریباً ہر پہلو اور موضوع پر لکھا ہے اور اتنا لکھا ہے کہ اس کے مطالعے کو مہینے نہیں بلکہ سال درکار ہیں۔لکھنے والے تو اور بھی ہیں لیکن ڈاکٹر بلوچ کی تحریر کی خاصیت یہ ہے کہ ان کی ہر تحریر میں خونِ جگر اور ذات کی فنائیت شامل ہے جس نے ان کی تحریر کو لازوال بنا دیا ہے۔(۵)

انہوں نے سندھ کے عظیم صوفی شاعر شاہ عبداللطیف بھٹائی کے مجموعہ کلام ''شاہ جو رسالو'' کو مرتب کیا جو 'لطیف شناسی' کے میدان میں نہایت گراں قدر کام ہے۔اس کام کے لیے انہوں نے 'شاہ جو رسالو' کے ۵۰ سے زیادہ قلمی نسخوں اور تقریباً تمام مطبوعہ نسخوں سے استفادہ کر کے اسے دس ضخیم جلدوں میں مرتب کیا۔جو لطیفیات کے باب میں نادر اضافہ ہے۔

ڈاکٹر بلوچ کا ایک اور بڑا تحقیقی منصوبہ سندھی لوک ادب کو اکٹھا کر کے ترتیب دینا ہے۔لوک ادب کسی بھی خطے کی تہذیب، ثقافت اور روایات کا ترجمان ہوتا ہے۔لوک ادب کی اسی اہمیت کے پیش نظر انہوں نے سندھ کے قریے قریے میں جا کر لوک ادب کا مواد جمع کیا اس مواد کی تہذیب و ترتیب دی۔برس ہا برس کی محنت کے بعد انہوں نے لوک ادب کی ۴۲ جلدیں مرتب کیں۔جو سندھی ادبی بورڈ کے زیرِ اہتمام شائع ہوئیں۔

سندھی لغت نویسی کی ذیل میں بھی ڈاکٹر بلوچ کی خدمات نا قابل فراموش ہیں۔انہوں نے اُردو سندھی، اور سندھی اُردو لغت مرتب کی۔لغت نویسی میں ان کا سب سے بڑا کارنامہ 'جامع سندھی لغت' کی تیاری ہے۔ بڑے سائز کی ان پانچ ضخیم جلدوں میں صفحات کی تعداد ۳۰۸۸ ہے۔ جبکہ الفاظ واصطلاحات کی تعداد ۹۳۰۰۰ ہے۔

علاوہ ازیں آپ نے تعلیم، انسائیکلوپیڈیا، لسانیات، تاریخ، سندھی موسیقی اور سندھی ثقافت پر بے شمار تحقیقی وتنقیدی مضامین وکتب تحریر کیں۔ بقول محمد راشد شیخ:

> سندھی زبان کی ترقی میں بلوچ صاحب کی خدمات اس قدر زیادہ ہیں کہ صرف ان کی خدمات پر ایک ضخیم کتاب لکھی جاسکتی ہے... سندھی زبان کی علمی اور تحقیقی خدمات کی بنا پر ماضی وحال کا کوئی محقق ایسا نہیں جس کی اس قدر وسیع اور عمیق خدمات ہوں۔(۶)

ڈاکٹر نبی بخش بلوچ نے تحقیقی کام صرف سندھی زبان اور ادب تک ہی محدود نہیں۔ فارسی ادبیات کے حوالے سے بھی ان کی خدمات لازوال ہیں۔ فارسی زبان نے ایران ہی نہیں اس کے ملحقہ خطوں کو بھی ثقافتی اعتبار سے پُر مایہ بنایا۔ اس زبان نے ان خطوں کی زبان، اسلوب اور رسوم الخط کو بھی متاثر کیا اور انہیں اپنے الفاظ کے ذخیرے سے بھی مالا مال کیا۔ سندھی جو سندھ کے لوگوں کی زبان ہے فارسی سے اخذ واستفادے میں کسی سے پیچھے نہیں ہے۔ فارسی صدیوں سندھ کی سرکاری زبان اور ثقافتی علامت رہی ہے۔ سندھ کی لائبریریوں میں ادب، تاریخ، مذہب اور صوفیاء کرام کے تذکروں پر سینکڑوں فارسی کتب موجود ہیں۔ فارسی کی اس اہمیت کے پیش نظر ڈاکٹر بلوچ نے اپنی تحقیقات کو قدیم فارسی کتب تک بھی پھیلایا۔ اس ضمن میں ان کی تحقیقی خدمات درج ذیل ہیں:

فتح نامہ سندھ عرف چچ نامہ: ''چچ نامہ'' علی بن حامد کوفی کی تصنیف ہے جو ۱۲۱۶ء میں شائع ہوئی۔ یہ برصغیر پاک و ہند میں مسلمانوں کی تاریخ کے حوالے سے لکھی گئی فارسی تصنیف ہے۔ اس کتاب کو اس خطّے میں تاریخ نگاری کا نقطۂ آغاز قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس میں عربوں کی آمد سے قبل اور مابعد سندھ کے حکمرانوں کے احوال ملتے ہیں۔ محمد بن قاسم کی سرکردگی میں فتح سندھ اور سندھ کی عرب فتوحات کے حوالے سے اصل ریکارڈ بھی اس کتاب میں شامل ہے۔ علاوہ ازیں مہمات کی تفصیل اور مختلف جگہوں کے عینی شاہدین کی روداد کے ساتھ ساتھ اس میں وادی سندھ میں بدھ مت، سلطنتِ سندھ اور اس کی معاصر سلطنتوں کے باہمی تعلقات وغیرہ کا ذکر بھی ہے۔

''چچ نامہ'' کی تاریخی اہمیت وافادیت کے پیش نظر ڈاکٹر این اے بلوچ نے اسے مرتب کیا۔ اس کے دیباچے میں ڈاکٹر بلوچ لکھتے ہیں:

> هي ڪتاب 'فتحنا مه سنڌ' عرف (چچنا مو)قبل از ا سلام ۽ اوائلي اسلا مي فتو حا ت واري سنڌ جي تاريخي د ؤ رسا ن تعلق رکي، ٿو پيو تح هي ءُ ڪتاب فارسي ترجمي جي صورت ۾ اسان تا ئين پهتو آ هيءِ اصل ڪتاب عربي ماخذ ن سا ن وابستگيءِ فارسي ترجمي جي پيچيد گين سبب ان ۾ ڪا قي

تصيح ۽ تحقيق جي گنجائش باقي آهي-(۷)

اس سے قبل بھی اس کتاب کے مختلف زبانوں میں تراجم وتحقیقات ہو چکے تھے۔نامور سندھی ادیب مرزا قلیچ بیگ نے اس کا مکمل انگریزی ترجمہ کیا جو ۱۹۰۰ء میں کمشنر پریس، کراچی سے شائع ہوا۔بعدازاں انہوں نے اس کا سندھی ترجمہ بھی کیا۔شمس العلماء عمر بن داؤد پوتہ نے بھی ۱۹۳۹ء اس کا اصل متن مع تعلیقات مرتب کیا۔سندھی ادبی بورڈ نے بھی ''چچ نامہ'' کے اُردو اور سندھی تراجم شائع کرائے۔ان تمام کاوشوں اور تحقیقات کے باوجود ہنوز اس کے مستند متن کی ضرورت تھی، جو جدید تحقیقات کی بنیاد پر مرتب کیا گیا ہو۔اس مشکل کام کو ڈاکٹر بلوچ نے انجام دیا۔انہوں نے نہ صرف چچ نامہ کے متن کو مرتب کیا بلکہ ۱۵۸ صفحات پر مشتمل حواشی بھی لکھے۔اور ایک عالمانہ مقدمہ بھی تحریر کیا۔انہوں نے اس کتاب کا انتساب ڈاکٹر عمر بن داؤد پوتہ اور پروفیسر عبدالعزیز میمن کو معنون کیا۔ڈاکٹر بلوچ نے یہ کام نہایت محنت اور جانفشانی سے مکمل کیا اس کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ نبی بخش بلوچ کے مرتب کردہ 'چچ نامہ' کا متن اب تک اس کتاب کے شائع ہونے والے تمام متون سے مستند ہے۔

لُبّ تاریخ سندھ: لُبّ تاریخ سندھ بھی فارسی زبان میں سندھ کی ایک تاریخ ہے۔اس کے مصنف منشی خداداد خان ہیں۔جو سندھ کے شہر سکھر کے رہنے والے تھے۔۱۸۹۹ء تا ۱۸۵۳ء کمشنر آفس میں سرکاری ملازم رہے۔جس کی وجہ سے وہ بہت سے واقعات کے چشم دید تھے۔اس لیے بھی یہ تاریخ سندھ کے برطانوی دور کے مطالعہ کے لیے بہت مفید ہے۔اس کتاب کو تین ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔جس میں سندھ کا عمومی تعارف اور رائے خاندان سے انگریز دورِ حکومت تک سندھ کی تاریخ قلمبند کی گئی ہے۔ڈاکٹر نبی بخش بلوچ اس کتاب کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

> He has devoted nearly half of the book (159-303) to the British period. The author has mentioned chronologically the important events of the British of Sind in 1943 A.D. to 1900 A.D.... thus "Lubb-e-Tarikh" becomes a contemporary source of information for nearly 50 years of British rule in Sind.(۸)

یہ تاریخ ۱۹۰۰ء میں شائع ہوئی۔ڈاکٹر نبی بخش بلوچ کے اس کتاب کی اشاعت کے بارے میں لکھتے ہیں:

> Lubb-e-Tarikh was completed by author on Friday 7, Rabni 1, 1318/July,1900(305). The news item dated Safar25,1318 A.H. June 24,1900 A.D are the last events mentioned in it(302). The Book was printed in Litho at the Riyaz-e-Hind press, Amratsar.(۹)

سب سے پہلے شمس العلما مرزا قلیچ بیگ نے اس کتاب کا ترجمہ کیا۔ بعدازاں اسے مرتب کرنے کی ذمہ داری سندھی ادبی بورڈ نے ڈاکٹر بلوچ کو دی۔انہوں نے اس کتاب کے دستیاب نسخوں کا نہایت محنت اور استقامت سے تحقیقی جائزہ لیا اور نہ صرف متن تیار کیا۔حواشی بھی لکھے اور کتاب کی اہمیت وافادیت پر انگریزی زبان میں ایک مقدمہ بھی تحریر کیا۔ یہ کتاب ۱۹۵۹ء میں سندھی ادبی بورڈ کے زیرِ اہتمام شائع ہوئی۔اس تاریخ کا روسی زبان میں ترجمہ بھی ہو چکا ہے جو محمد صافولوف نے کیا۔

لطائف لطیفی: میر عبدالحسین سانگی ہیں کی یہ تصنیف ۱۸۸۸ء میں منظرِ عام پر آئی۔اس کا موضوع عظیم صوفی شاعر شاہ عبداللطیف بھٹائی کے احوال و آثار ہے۔ شاہ صاحب ۱۱۰۲ھ، ۱۶۹۰ء میں پیدا ہوئے اور ۱۱۵۶ھ،۱۷۵۱ء میں وفات پا گئے۔شاہ صاحب کے پہلے سوانح نگار میر شیر علی قانع ٹھٹھوی ہیں،اس کے بعد رچرڈ برٹن، ڈاکٹر ٹرمپ، دیا رام گڈومل اور مرزا قلیچ بیگ نے بھی شاہ صاحب کی زندگی پر لکھا۔

اس کتاب کے مصنف میر عبدالحسین خان سندھ کے آخری تالپور حکمران میر نصیر خان کے پوتے تھے۔آپ فارسی زبان کے قادرالکلام شاعر بھی تھے۔ یہ کتاب شاہ صاحب کی حیات، حسب نسب، کرامات، وغیرہ پر مبنی حکایات پر مشتمل ہے۔ اس کتاب کو آسان فارسی زبان میں لکھا گیا ہے کہیں کہیں میر سانگی نے اشعار کا بھی استعمال کیا ہے۔ یہ کتاب لطیف شناسی میں اہم سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔جس سے بعد میں بہت سے لطیف شناسوں نے استفادہ کیا۔ڈاکٹر داؤ پوتہ اور مولانا دین محمد وفائی (لطف اللطیف) جیسے محققین نے اپنی تصانیف کے لیے اس کتاب کو حوالہ بنایا۔اس کی اہمیت وافادیت کے پیشِ نظر ڈاکٹر نبی بخش بلوچ نے اسے مرتب کیا۔ جو شاہ عبداللطیف بھٹ شاہ ثقافتی مرکز کی جانب سے ۱۹۶۲ء میں شائع کی گئی۔

تاریخ طاھری: سندھ کی تاریخ نویسی میں ایک اور اہم تصنیف جسے ڈاکٹر نبی بخش بلوچ نے مرتب کیا، 'تاریخ طاھری' ہے۔ اس تاریخ کے مصنف سید طاہر محمد نیسانی ہیں۔انہوں نے 'عمر ماروی' کی داستان کو نثر میں لکھا۔ 'تاریخ طاھری' دراصل ٹھٹھہ شہر کی تاریخ ہے جو انہوں نے ۱۰۳۰ھ، بمطابق ۱۶۲۱ء میں تصنیف کی۔اس کتاب کا اصل نام 'تاریخ بلدہ ٹھٹہ' ہے۔لیکن بعد میں یہ تاریخ اپنے مصنف کے نام پر تاریخ طاھری کے نام سے معروف ہوگئی۔

سید محمد طاہر نیسانی ٹھٹھہ شہر میں پیدا ہوئے ان کے آباؤ اجداد ارغوان اور ترخان دورِ حکومت میں دربار سے وابستہ رہے۔ 'تاریخ طاہری' میں مصنف نے ٹھٹھہ کے مقامی حکمرانوں جیسے سومرا، سمہ، ارغوان اور ترخان خاندان کے احوال قلمبند کیے ہیں۔سندھی ادبی بورڈ نے جب 'تاریخ سندھ' کے مختلف زبانوں میں شائع ہونے والے ماخذات کی اشاعت کا منصوبہ بنایا تو اس کتاب کی اشاعت کو بھی منصوبے میں شامل کیا گیا اور اس کی تحقیق و تدوین کا کام ڈاکٹر بلوچ کو سونپا گیا۔

اس کتاب کو پانچ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ جو سومرا، سمہ جام، مرزا شاہ حسن ارغوان، عیسی ترخان اور مرزا غازی بیگ ترخان کے عنوانات پر مشتمل ہے۔(۱۰) ڈاکٹر بلوچ نے اس تاریخ کی تدوین و ترتیب کا فریضہ احسن طریقے سے انجام دیا۔انہوں نے نہ صرف مستند متن ترتیب دیا بلکہ حواشی بھی لکھے اور انگریزی زبان میں ایک جامع مقدمہ بھی مبسوط کیا۔ یہ کتاب

سندھی ادبی بورڈ نے ۱۹۶۴ء میں شائع کی۔اس سے پہلے بھی ایک انگریزی محقق الیٹ ڈاؤسن اور سندھی ادیب محمد صدیق میمن اس تاریخ کے کچھ حصوں کا انتخاب اور ترجمہ کر چکے ہیں۔

بیگلار نامہ: 'بیگلار' دراصل ارغوان خاندان کی ایک شاخ ہے۔ارغوان خاندان نے سمہ حکمرانوں کے زوال کے بعد سندھ کی باگ دوڑ سنبھال لی،ان کے دورِ حکومت میں وسط ایشیا سے ارغوان خاندان کے بہت سے قبیلوں نے سندھ کی طرف ہجرت کی اور یہاں مقیم ہو گئے۔اسی خاندان کے ایک نامور شاعر و دانشور کا نام ادار کی بیگلار تھا،جس نے ۱۶۰۸ء'بیگلار نامہ' کے نام سے اپنے خاندان کی تاریخ لکھی۔ بظاہر یہ ایک خاندان کی تاریخ ہے درحقیقت اس تاریخ کو تاریخِ سندھ کے ایک اہم مآخذ کی حیثیت حاصل ہے۔اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس خاندان نے سندھ کی تاریخ وتہذیب پر انمٹ نشان چھوڑے ہیں۔فارسی کی اس تاریخ کا مختصر ترجمہ محمد صدیق میمن نے ۱۹۴۷ء میں سندھ مسلم ادبی سوسائٹی نے شائع کیا۔اس تاریخ کے مستند متن کو شائع کرنے کی ذمہ داری بھی ڈاکٹر این اے بلوچ نے لی۔تحقیق کے بعد اس تاریخ کے متن کو انہوں نے ۱۹۸۰ء میں مکمل کیا جسے سندھی ادبی بورڈ حیدرآباد کے زیرِ اہتمام شائع کیا گیا۔اس کتاب کے آغاز میں جامع مقدمہ تحریر نہیں کیا گیا بلکہ انگریزی زبان میں مختصر نوٹ تحریر کیے گئے ہیں۔اس کتاب کے اختتام پر قدیم مقبروں کی تصاویر بھی دی گئیں ہیں۔

تاریخ بلوچی: ''تاریخ بلوچی'' دراصل سندھی کی دو تواریخ 'تحفۃ الکرام' اور 'فتح نامہ' سے مرتب کی گئی ہے۔'تحفۃ الکرام' میر علی شیر قانع نے ۱۱۸۸ھ، بمطابق ۱۷۷۴ء میں لکھی۔اور مثنوی 'فتح نامہ' میر عظیم الدین ٹھٹھوی نے ۱۲۱۹ھ بمطابق ۱۸۰۳ء میں تصنیف کی۔ یہ مثنوی شیر محمد نظامانی نے مرتب بھی کی جسے سندھی ادبی بورڈ نے ۱۹۶۷ء میں شائع کیا۔عبدالمجید جوکھیو ایک اور تاریخ نویس ہیں جنھوں نے مذکورہ بالا تواریخ کو بنیاد بنا کر سندھ کی تاریخ لکھی۔اس تاریخ کو تاریخ سندھ (فارسی) کے ذیل میں اہم مآخذ کی حیثیت حاصل ہے یہ تاریخ کم یاب ہو چکی تھی تاہم اس کا ایک نسخہ ڈاکٹر نبی بخش بلوچ کے پاس محفوظ تھا۔انہوں نے اس تاریخ کو جدید تحقیقی طریقے سے ۱۹۹۶ء میں شائع کیا گیا۔اس کتاب کی ترتیب میں ڈاکٹر خضر نوشاہی نے ڈاکٹر بلوچ کی معاونت کی۔اس کتاب میں ایک جامع مقدمہ بھی موجود ہے۔

یہ کتاب ڈاکٹر بلوچ کا گراں قدر علمی وتحقیقی کارنامہ ہے کیونکہ اگر آپ اس کتاب کو مرتب نہ کرتے تو یہ تاریخ ناپید ہو جاتی اور ہماری آئندہ نسلیں اہم تاریخِ سندھ سے محروم رہ جاتیں۔

باقیات از احوال کلہوڑہ: کلہوڑہ خاندان سندھ کے مقامی باشندے تھے۔ان کا نسلی پیشہ زراعت تھا۔کلہوڑوں کے دورِ حکومت میں علم وادب کی بہت سرپرستی کی گئی۔متعدد صاحبانِ علم ودانش اور علوم وفنون کے ماہر کلہوڑوں کے دربار سے وابستہ تھے۔اس عہد کے علماء، فضلاء، صوفیاء اور شاعروں میں مخدوم ابوالحسن ٹھٹھوی، مخدوم محمد ہاشم ٹھٹھوی، مخدوم عبدالرحیم گرہوڑی، محمد ابراہیم بھٹی، مولوی محمد حسن ٹھٹھوی، قاضی عبدالکریم، شاہ عنایت رضوی، مخدوم سلمان، پیر ودھولی، روِل فقیر، بنگو گوپانک صاحب ڈنو فاروقی، سیّد فقیر محمد، مدن بھگت، تماچی فقیر وغیرہ شامل ہیں۔ان سب سے بڑھ کر اس دور کو یہ سعادت نصیب ہوئی کہ شاہ عبداللطیف بھٹائی جیسے صوفی شاعر، نابغہ روزگار شخصیت اس عہد سے تعلق رکھتی ہے۔(۱۱)

اس خاندان کو علمی و ادبی حوالے سے بہت اہمیت حاصل ہے اسی اہمیت کے پیش نظر ڈاکٹر بلوچ نے کئی برس کی تلاش کے بعد اس خاندان کے متعلق بیش قیمت مواد جمع کیا۔ اور اسے ''باقیات از احوال کلہوڑہ'' کے نام سے ۱۹۹۶ء میں شائع کرایا۔ اس سے پہلے اس خاندان کے بارے میں بہت کم معلومات دستیاب تھیں۔ کلہوڑہ دورِ حکومت میں دلچسپی لینے والوں کے لیے یہ کتاب بہت اہم ہے۔

سندھ میں فارسی شاعری کا آخری دور تکلمہ التکملہ: یہ کتاب ڈاکٹر نبی بخش بلوچ کا فارسی زبان میں تازہ علمی و تحقیقی کام ہے۔ جو ۲۰۰۷ء میں مقتدرہ قومی زبان سے شائع ہوئی۔ سندھ میں فارسی شاعری کے آخری دور کا جائزہ اس کتاب کا موضوع ہے۔ اس سلسلے میں ۱۷۶ فارسی شعرا کے احوال اور منتخب کلام جمع کیے گئے ہیں۔ پروفیسر فتح محمد ملک اس کتاب کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

> اس گراں قدر کتاب کی اشاعت سے وادی سندھ میں فارسی شاعری کی پوری تاریخ محفوظ کر دی گئی ہے۔ (۱۲)

یہ کتاب ماضی کے لکھے ہوئے دو تذکروں میر شیر علی قانع ٹھٹھوی کی 'مقالات الشعرا' اور محمد ابراہیم خلیل کی 'تکملہ مقالات الشعرا' کے تاریخی تسلسل کی ایک کڑی ہے۔ اس میں فارسی شعرا کو چھ ادوار میں تقسیم میں کیا گیا ہے۔ اور ہر شاعر کے مختصر حالات زندگی اور منتخب کلام پیش کیا گیا ہے۔ فارسی شاعری پر اڑتیس صفحات کا عالمانہ مقدمہ بھی اس کتاب کا حصہ ہے۔ موجودہ دور میں فارسی زبان کے حوالے سے اس طرح کا تحقیقی کام ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ کیونکہ اب ادبی، سماجی، معاشرتی ماحول کافی تبدیل ہو چکا ہے۔ اور فارسی دانی کی محافل و مشاعرے وغیرہ موجودہ دور میں ناپید ہیں۔ اور قدیم فارسی مخطوطات و دیگر قیمتی ذخائر کی تلاش بہت صبر آزما اور مشکل کام ہے۔ اس لیے یہ تذکرہ ڈاکٹر نبی بخش بلوچ کا بیش قیمت تحقیقی و علمی کارنامہ ہے۔

علاوہ ازیں انہوں نے غلام محمد لغاری کے 'دیوانِ غلام' کو بھی مرتب کیا۔ غلام محمد لغاری تالپور دورِ حکومت میں میر مراد علی خان (۱۸۲۸ء تا ۱۸۳۳ء) کے دربار سے وابستہ رہے۔ فارسی کے قادرالکلام شاعر تھے۔ ڈاکٹر بلوچ نے 'دیوانِ غلام' کے تدوین کے علاوہ انگریزی زبان میں ایک مقدمہ بھی تحریر کیا ہے۔ یہ دیوان ۱۹۵۹ء میں سندھی ادبی بورڈ حیدرآباد کی جانب سے شائع ہوا۔ ڈاکٹر صاحب نے تمام عمر تحقیقی و تدریسی سرگرمیوں میں مشغول رہے۔ ان علمی و ادبی خدمات کے عوض ان کو کئی اعزازات سے بھی نوازا گیا جن میں تمغہ پاکستان 68-1962، ستارہ قائد اعظم، صدارتی ایوارڈ: پرائیڈ آف پرفارمنس ۱۹۷۹ء، صدارتی ایوارڈ: اعزازِ کمال ۱۹۹۱ء، صدارتی ایوارڈ: ستارہ امتیاز ۲۰۰۱ء جیسے بڑے اعزازات شامل ہیں۔

سندھ کی وزیر تعلیم ڈاکٹر حمیدہ کھوڑو، ڈاکٹر بلوچ کو سندھ کا انسائیکلوپیڈیا قرار دیتے ہوئے لکھتی ہیں:

> سندھ کے لوک ادب، ثقافت، تاریخ، جغرافیہ اور بشریات کا کوئی بھی ایسا پہلو نہیں جس پر ڈاکٹر بلوچ نے تحقیق نہ کی ہو۔ ان کو 'سندھ کا انسائیکلوپیڈیا' کہہ دینا مبالغہ نہ ہوگا۔ (۱۳)

سندھ کے یہ فرزند ۶/اپریل ۲۰۱۱ء کو صبح تین بجے قاسم آباد میں اپنی بیٹی کے ہاں ۹۳ سال کی عمر میں وفات پا گئے۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ یہ تاریخ پیدائش ڈاکٹر بلوچ کے ابتدائی سکول رجسٹر کے مطابق ہے جبکہ اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد کے اشاعتی سلسلہ پاکستانی ادب کے معمار کے تحت چھپنے والی کتاب ''ڈاکٹر نبی بخش بلوچ: شخصیت وفن'' کے مصنف محمد راشد شیخ کا کہنا ہے کہ 'اس عہد میں عموماً اسکول میں داخلے کے وقت بچوں کی عمر زیادہ لکھائی جاتی تھی تاکہ زیادہ عمر کی وجہ سے نوکری جلد مل جائے، خود بلوچ صاحب کے مطابق ان کی پیدائش مارچ ۱۹۱۹ء میں ہوئی۔' ملاحظہ ہو مذکورہ کتاب کا صفحہ نمبر ۲۴

۲۔ قاسم محمود، انسائیکلوپیڈیا پاکستانیکا، لاہور، الفیصل ناشران، بارِ ششم، ۲۰۰۸ء، ص ۹۲۸

۳۔ تاج جویو (مرتب)، ڈاکٹر بلوچ ھک مثالی عالم، (حصہ اوّل)، حیدرآباد: سندھ مانکی موتی تنظیم، ۲۰۰۲ء، ص ۵

۴۔ عبدالرزاق صابر، ڈاکٹر، ڈاکٹر این اے بلوچ: ایک عہد ساز شخصیت، مشمولہ: پاکستان میں اُردو (پہلی جلد سندھ)، پروفیسر فتح محمد ملک، سید احمد پیرزادہ، تجمل شاہ (مرتبین)، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۶ء، ص ۳۶۳

۵۔ ڈاکٹر نبی بخش بلوچ معاصرین کی نظر میں، مشمولہ اخبارِ اردو (مدیر: محمد اسلام نشتر)، جلد نمبر ۲۷، شمارہ نمبر ۴، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، اپریل ۲۰۱۱ء، ص ۲۱

۶۔ محمد راشد شیخ، ڈاکٹر نبی بخش بلوچ شخصیت وفن، اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۷ء، ص ۸۷

۷۔ Sindhi Ababi Board ,2010, "Dr Nabi Bakhash Bloach". Official website of Sindhi Ababi Board http://www.sindhiadabiboardorg / catalogue/ History/ Book01/B ook_page02html (Accessed on 20 April 2011)

۸۔ Sindhi Ababi Board ,2010, "Dr Nabi Bakhash Bloach". Official website of Sindhi Ababi Board http://www.sindhiadabiboardorg / catalogue/ History/ Book56/B ook_page19.html (Accessed on 24 April 2011)

۹۔ Ibid

۱۰۔ نبی بخش بلوچ، ڈاکٹر (مرتب)، تاریخ طاھری، حیدرآباد، سندھی ادبی بورڈ ۱۹۶۴ء، فہرست ابواب

۱۱۔ غلام رسول مہر، تاریخ سندھ: حکومت سندھ، محکمہ سیر وسیاحت، ۲۰۰۱ء، ص ۹۶، ۹۷، ۹۷

۱۲۔ بنی بخش بلوچ، ڈاکٹر، سندھ میں فارسی شاعری کا آخری دور تکلمہ التکملہ، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۷ء

۱۳۔ حمیدہ کھوڑو، ڈاکٹر، نبی بخش بلوچ، مشمولہ: پاکستان میں اُردو (پہلی جلد، سندھ)، ص ۳۶۰

عائشہ حمید

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

خواتین اہلِ قلم کی آپ بیتیاں

Aysha Hameed

Ph.D Scholar,National University of Modern Languages, Islamabad

Autobiographies of Female Urdu Writers

Autobiography is the complete representation of personality. In Urdu literature we found many scatter shapes of autobiographies. Women writers also adopted this style of self expression and expressed their experiences through it. This article is based on documentary research. In this research work, Autobiographies of seven female writers are viewed and critically analyzed. In Urdu criticism, there is scarcity of evaluation work on women writers .This article analyzes the autobiographies of some women writers which not only represent their personal life and struggle but also critically discusses their literary work. This article can be a best addition to view the feelings, problems and status of women writers in Pakistani Society.

ادب تنقیدِ حیات ہی کا نہیں اظہارِ ذات کا بھی اہم وسیلہ ہے۔تخلیق کار ناول لکھے یا افسانہ یا پھر کسی بھی صنف میں طبع آزمائی کرے اس میں اُس کی ذات کی جھلک فطری طور پر موجود رہتی ہے۔ان کے علاوہ کچھ اصناف ایسی بھی ہیں جن میں مصنف کی ذات براہِ راست موضوع بنتی ہے۔خطوط، روزنامچے، سفرنامے اور رپورتاژ جیسی اصناف تخلیق کار کی ذات اور اس کے احساسات کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوتی ہیں لیکن آپ بیتی واحد صنف ہے جس میں اظہارِ ذات کی کامل ترجمانی ممکن ہے۔

اُردو ادب میں خودنوشت سوانح عمری کی ابتدائی صورتیں تزوکات شاہی، تذکرہ نگاری، خطوط، سفرناموں اور مثنویوں میں منتشر صورت میں موجود ہیں۔انیسویں صدی کے نصف آخر میں آپ بیتی اُردو ادب میں بطور صنف متعارف

ہوئی۔ایک عرصے تک جعفر تھانسیری کی آپ بیتی ’’تواریخ نجیب‘‘ المعروف کالا پانی (۱۸۸۵ء) کو اُردو کی پہلی آپ بیتی قرار دیا جاتا رہا ہے لیکن بعد میں تحقیق کے ذریعے یہ بات سامنے آئی کہ شہر بانو بیگم کی آپ بیتی ’’بیتی کہانی‘‘ اور نواب صدیق حسن کی خودنوشت ’’القاالمن بالقاالمحن‘‘ بھی ۱۸۸۵ء کی تصنیف کردہ ہیں جب کہ محمد جعفر تھانسیری کی آپ بیتی میں موجود ایک درونی شہادت یہ واضح کرتی ہے کہ یہ کتاب ۱۸۸۸ء میں شائع ہوئی اگرچہ اس کا سالِ تصنیف ۱۸۸۵ء ہے۔[۱] ڈاکٹر معین الدین عقیل کی تحقیقی کاوشوں کے سبب سیّد رجب علی خان کی ایک غیر مطبوعہ آپ بیتی دریافت ہوئی جو ۱۸۶۸ء کی تصنیف شدہ ہے اور انہی کی تحقیق کے مطابق اُردو کی سب سے قدیم ترین مطبوعہ آپ بیتی پتمبر سنگھ کی خودنوشت ’’آپ بیتی‘‘ ہے جو ۱۸۷۶ء میں شائع ہوئی۔[۲] ان ابتدائی خودنوشتوں کے بعد آپ بیتی کی صنف نے اپنا ارتقائی سفر جاری رکھا ہے اور آج عہدِ حاضر میں اس صنف میں بڑے اہم اضافے ہو چکے ہیں۔قدرت اللہ شہاب کی ’’شہاب نامہ‘‘، سر رضا علی کی ’’اعمال نامہ‘‘، جوش ملیح آبادی کی ’’یادوں کی برات‘‘، جاوید اقبال کی ’’اپنا گریباں چاک‘‘ جیسی آپ بیتیوں نے اُردو ادب کو اظہارِ ذات کے متنوع اور نادر نمونے فراہم کیے ہیں۔

خواتین تخلیق کاروں نے بھی ابتدا ہی سے اس صنفِ نثر میں اپنا حصہ ملایا اور اپنی ذات کے دریچوں کو آپ بیتی کی صورت میں وا کیا۔شہر بانو بیگم کی ’’بیتی کہانی‘‘ اُردو ادب میں خواتین کی اوّلین آپ بیتی ہے۔یہ آپ بیتی پہلی مرتبہ ۱۸۸۷ء میں شائع ہوئی۔اس کی دوسری اشاعت ۱۹۹۵ء میں ڈاکٹر معین الدین عقیل کی کوششوں سے منظرِ عام پر آئی۔شہر بانو بیگم ریاست پاٹودی کے نواب اکبر علی خان کی صاحب زادی تھیں۔انہوں نے یہ آپ بیتی ایک انگریز خاتون مس فلیچر کی ترغیب پر لکھی۔اس کی انفرادیت یہ ہے کہ یہ آپ بیتی مس فلیچر کو مخاطب کر کے لکھی گئی ہے۔اس آپ بیتی کو تین حصوں میں منقسم کیا گیا ہے۔آغاز میں خاندانِ پاٹودی اور ریاست پاٹودی کی تاریخ بیان کی گئی ہے۔دوسرے حصے میں مصنفہ نے اپنے بچپن سے لے کر عملی زندگی تک کے احوال کو پیش کیا ہے۔یہ آپ بیتی موضوعاتی اعتبار ہی سے نہیں فنی اعتبار سے بھی اہم ہے۔شہر بانو نے غیر ضروری واقعات کے بیان سے اپنی آپ بیتی کو بوجھل بنانے کے بجائے اختصار و جامعیت سے کام لیا ہے۔ان کا اسلوبِ بیان بھی انتہائی سادہ ہے البتہ بعض پیراگرافوں میں مسجع و مقفّیٰ انداز بھی اختیار کیا گیا ہے لیکن اس سے واقعات کی تفہیم میں کسی قسم کا اُلجھاؤ پیدا نہیں ہوتا۔شہر بانو بیگم نے دِلّی کے روزمرہ اور محاورے کو بڑے خوب صورت پیرائے میں استعمال کیا ہے۔یہ آپ بیتی اپنے موضوع اور فن کے اعتبار سے خواتین کی آپ بیتیوں میں نمایاں مقام رکھتی ہے۔شہر بانو کا تعلق چونکہ برصغیر کی ایک ریاست کے نواب گھرانے سے تھا اس لیے وہ خطے میں ہونے والے سیاسی، سماجی اور تہذیبی تغیرات سے اچھے طریقے سے آگاہ تھیں یہی وجہ ہے کہ ’’بیتی کہانی‘‘ میں شہر بانو کے ذاتی حالات کے ساتھ تاریخی اور تہذیبی جھلکیاں بھی موجود ہیں۔

’’کاغذی ہے پیراہن‘‘ اُردو کی معروف افسانہ نگار عصمت چغتائی کی آپ بیتی ہے۔عصمت نے اپنی آپ بیتی کے ذریعے اپنی شخصیت کے تشکیلی مراحل پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔وہ اگرچہ ایک روایت پسند مشرقی گھرانے سے تعلق رکھتی

تھیں لیکن انہوں نے روایات کو کبھی اپنے پاؤں کی زنجیر نہیں بننے دیا۔ انہوں نے اس وقت اعلیٰ تعلیم حاصل کی جب بچیوں کو انگریزی تعلیم دلوانا انتہائی بُرا سمجھا جاتا تھا۔ عصمت تعلیمِ نسواں مخالف روّیوں کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتی ہیں کہ:

تمام ملنے والوں کی یہی رائے تھی کہ لڑکیوں کو تعلیم دلوانی انہیں پیشہ کرانے سے زیادہ ذلیل حرکت ہے۔ (۳)

عصمت نے اس ماحول کے باوجود نہ صرف تعلیم حاصل کی بلکہ ملازمت بھی کی۔ وہ اسلام، ہندومت، عیسائیت اور یہودیت کا بڑا گہرا مطالعہ رکھتی تھیں۔ انہوں نے مذہب کو ہمیشہ انسانی قدروں کے تناظر میں دیکھا۔ وہ ہندوؤں اور عیسائیوں کے تہواروں میں بھی شریک ہوتی تھیں۔ عصمت ہر سطح پر ایک غیر روایتی ذہن کی حامل ضدی، روایت شکن اور اَنا پرست عورت کے روپ میں سامنے آتی ہیں جسے اپنی ذات پر کامل بھروسہ ہے۔ وہ سچ کی سزا جانتے ہوئے بھی سچ بولنے سے نہیں گھبراتیں۔ ''کاغذی ہے پیراہن'' میں خاندانی معاملات اور قریبی رشتوں سے جڑے مختلف واقعات کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔ انہوں نے اپنے بھائی عظیم چغتائی کی زندگی اور عادات واطوار کو اپنی آپ بیتی میں محفوظ کر دیا۔ ان کے والد مرزا قسیم بیگ ڈپٹی کلکٹر تھے۔ انہیں اپنے فرائض کی انجام دہی کے لیے مختلف علاقوں میں اقامت اختیار کرنا پڑی اس لیے عصمت اور پورا خاندان والد کے تبادلے کے ساتھ دوسرے علاقے میں منتقل ہو جاتا۔ عصمت چغتائی نے اپنے عمیق مشاہدے کی بدولت ان خطوں کے رسوم ورواج اور روایات کو ''کاغذی ہے پیراہن'' کا حصہ بنا دیا ہے اس لیے اس آپ بیتی کے کچھ ٹکڑے سفر نامے کے اجزاء معلوم ہوتے ہیں۔ جودھ پور کے رسوم ورواج بیان کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

مارواڑی خواتین کا لباس نہایت بھڑک دار رنگ کا ہوتا ہے۔ مہینوں رنگ گھلا رہتا تھا۔ ایک جوڑا جب تک تار تار نہ ہو جاتا بدلا نہیں جاتا تھا۔ عورتیں تال پر جا کر کپڑے اُتار کر دھوتیں اور ریت پر پھیلا دیتیں۔ مرد گزرتے تو پلٹ کر نہ دیکھتے، نہ عورتوں کو رتی بھر پروا ہوتی...... مارواڑ میں عورتوں کے بال بہت چھوٹے ہوتے ہیں۔ اس چوٹی پر کلاوہ یا کالا ڈورا خوب کس کر لپیٹا جاتا ہے اور سونٹا سا بنا لیا جاتا ہے۔ ایک بال بھی ہفتہ یا دو ہفتہ باہر نہیں نکلتا۔ پھر جب بدبو نا قابل برداشت ہو جاتی اور سر میں جوئیں کلبلانے لگتیں تو نہان ہوتا۔ (۴)

عصمت چغتائی لفظوں کے برمحل استعمال سے اپنے مطالب ومفاہیم کے بیان کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہیں۔ عورتوں کی زبان، محاورے اور مکالمے کا خوب صورت استعمال ان کے اسلوب کی اضافی خوبی ہے۔ ''کاغذی ہے پیراہن'' ایک ایسی آپ بیتی ہے جس میں آپ بیتی، خاکہ نگاری، ڈراما نگاری، سفر نامے اور افسانے کی خصوصیات جمع ہو گئی ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے یہ ساری اصناف اس کتاب میں ٹکڑوں کی صورت میں موجود ہیں جن کے باہمی استعمال میں کسی منطقی اور زمانی ترتیب کا لحاظ نہیں رکھا گیا۔ ایسا لگتا ہے جیسے عصمت نے اپنی یادداشتوں کو جمع کر کے آپ بیتی کا نام دے دیا ہے۔ تمام تر خصوصیات کے باوجود زمانی ترتیب اور منطقی ربط نہ ہونے کی وجہ سے اس آپ بیتی کو پڑھتے ہوئے ایک کسک موجود رہتی ہے۔

ادا جعفری اُردو شاعری کا ایک معتبر حوالہ ہیں۔ انہوں نے اپنی خودنوشت ''جو رہی سو بے خبری رہی'' کے عنوان سے تحریر کی ہے جو کہ ۱۹۹۵ء میں منظرِ عام پر آئی۔ اس آپ بیتی کا عنوان سراج الدین اورنگ آبادی کے شعر کے آخری حصے سے لیا گیا ہے۔

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی

ابتدا میں یہ آپ بیتی رسالہ ''افکار'' میں چھپتی رہی۔اس کے بعد ۱۹۹۵ء میں کتابی صورت میں منظر عام پر آئی۔اس آپ بیتی کو کل ۲۹ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ابتدائی چھ ابواب مصنفہ کے خاندانی حالات اور پس منظر پر مشتمل ہیں۔ادانے خاندانی روایات کے ساتھ ٹونک اور بدایوں کی تہذیبی اقدار اور روایات پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔اس کے بعد انہوں نے اپنی عملی و ادبی مصروفیات کی وضاحت کی ہے۔اس آپ بیتی کے ذریعے ہم ادا کی ادبی زندگی کے ارتقائی سفر کا بغور مطالعہ کر سکتے ہیں۔اس آپ بیتی سے پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے نو سال کی عمر میں شعر کہنا شروع کر دیا تھا اور ان کا پہلا شعری مجموعہ ''شہر درد'' ۱۹۵۰ء میں شائع ہوا۔

قیامِ پاکستان کے بعد ہونے والے سماجی، تہذیبی اور سیاسی تغیرات کی جھلکیاں بھی اس خودنوشت کا حصہ ہیں۔ ایک شاعرہ ہونے کی حیثیت سے ادا کے ادبی و دوستانوی مراسم کا احوال بھی ملتا ہے۔اس سلسلے میں ممتاز مفتی، نثار عزیز بٹ، سیّد ضمیر جعفری، کرنل محمد خان، شفیق الرحمٰن اور مختار مسعود کے نام نمایاں ہیں۔ادا جعفری نے مذکورہ شخصیات کی لفظی تصویر کشی کرتے ہوئے ایسے خاکے ترتیب دیے ہیں جن کے ذریعے ان کی شخصیت کا عمومی تاثر واضح ہوتا ہے۔ادا جعفری کی یہ آپ بیتی حسن و توازن اور ترتیب کے لحاظ سے خواتین کی آپ بیتیوں میں سے ایک اچھی مثال ہے۔اس آپ بیتی کے مطالعے سے ہماری ملاقات ایک ایسی شخصیت سے ہوتی ہے جو اعلیٰ ترین تہذیبی اقدار و روایات اور شرافت و شائستگی کی نہ صرف پروردہ ہے بلکہ شارح اور امین بھی ہے۔

ادا کو مختلف ممالک کی سیر و سیاحت کا موقع بھی ملا وہ جس ملک بھی گئیں وہاں کی تہذیبی روایات اور ان سے متعلق اپنے تاثرات کا اظہار ضرور کرتی ہیں۔انہوں نے سیاحتی علاقوں کی لائبریریوں اور تاریخی مقامات کا ذکر بھی کیا ہے جو کہ قارئین کے لیے دلچسپی اور معلومات میں اضافے کا باعث ہے۔''جو رہی سو بے خبری رہی'' کا اندازِ بیان شاعرانہ ہے۔ادا کی تحریر ایک لطیف نغمگی میں ڈوبی ہوئی نظر آتی ہے لیکن یہ شاعرانہ نثر ان کے اندازِ بیان کی خامی نہیں بنتی بلکہ ان کے مفاہیم کی بھرپور ترسیل کا کام کرتی نظر آتی ہے۔ادا جعفری ایک مثبت فکر و شعور کی حامل شخصیت ہیں جو زندگی کے دکھوں کا رونا رونے کے بجائے مثبت پہلوؤں کو اُجاگر کرتی دکھائی دیتی ہیں۔پوری آپ بیتی میں انہوں نے کسی شخصیت کا گلہ شکوہ نہیں کیا اور اس کی انہوں نے بڑی خوب صورت دلیل پیش کی ہے:

> ایسا نہیں تھا کہ مجھے کبھی کسی سے دکھ نہ پہنچا ہو، دوستوں کے علاوہ بہت سے لوگوں سے واسطہ رہتا ہے مگر جن باتوں نے دل دکھایا انہیں اپنی یادوں میں کیوں شریک رکھا جائے۔یہ زندگی بہت مختصر ہے اور عفو و درگزر میرے مولا کی صفت ہے اور اسے پسند ہے۔(۵)

کشور ناہید معروف شاعر، نقاد، محقق اور کالم نگار ہونے کے ساتھ ساتھ ایک آپ بیتی نگار بھی ہیں۔انہوں نے اپنی خودنوشت ''بُری عورت کی کتھا'' کے ذریعے اپنی زندگی کے تجربات و مشاہدات کو قارئین کے لیے محفوظ بنا دیا ہے جس کا احاطہ

کرنا کسی سوانح نگار کے بس کا کام نہ تھا۔کشور کی یہ آپ بیتی کل چودہ ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب میں انہوں نے خاندانی پس منظر اور آبائی شہروں کا تعارف کروایا ہے۔کشور ایک روایت پسند خاندان میں پیدا ہوئیں جہاں لڑکی کی پیدائش ہی کو اچھا نہیں سمجھا جاتا تھا بلکہ ایسے خاندان میں تعلیم ، ملازمت اور شاعری جیسے شغل کی گنجائش موجود نہ تھی۔کشور نے تمام روایتی قدغنوں اور بندھنوں کو خاطر میں نہ لاتے ہوئے اپنی زندگی کی راہیں ترتیب دیں۔وہ پہلی مرتبہ جب مشاعرہ پڑھ کر واپس آئیں تو گھر والوں کی طرف سے ایسے جملے سننے کو ملے:

آ گئی خاندان بھر کا نام اچھال کے، مجھے پتا ہوتا کہ تو ایسی اُٹھے گی تو پیدا ہوتے ہی گلا گھونٹ دیتی۔(۲)

کشور نے اپنی راہ میں کسی رکاوٹ کو حائل نہ ہونے دیا اور آگے بڑھتی رہیں۔آج وہ اُردو ادب کا ایسا معتبر حوالہ ہیں جن کے سامنے بڑے بڑے نقاد سنبھل کر بولتے ہیں۔''بُری عورت کی کتھا'' ان کی زندگی کے تمام مراحل کی خوب صورت اور مستند دستاویز ہے جس میں ایک ایسی عورت اپنی شناخت کی دوڑ دھوپ میں مصروف نظر آتی ہے جس پر چہار جانب سے طنز و تشنیع کے نشتر چلائے جا رہے ہوں لیکن وہ ثابت قدمی کے ساتھ رو بہ منزل ہو۔کشور نے اپنی زندگی کے اہم فیصلے یعنی شادی کے متعلق بھی تفصیل سے لکھا ہے۔ یوسف کامران سے پسند کی شادی نے انہیں دیگر رشتوں کے ساتھ خود یوسف سے بھی جدا کر دیا۔کشور اپنی ذاتی محرومیوں کو مجموعی معاشرتی صورتِ حال پر منطبق کرتی ہیں اور یہ واضح کرتی ہیں کہ ہر طبقے کا مرد عورت کا استحصال کرتا ہے۔اس کے سامنے صرف عورت کا جنسی پہلو ہوتا ہے۔وہ عورت کی شخصیت اور صلاحیتوں کو کوئی اہمیت نہیں دیتا۔ کشور ناہید نے اپنی ذات کے دائرے میں رہتے ہوئے معاشرتی خرابیوں اور عورتوں کے استحصال کی نشان دہی کی۔ یہ خیالات ان مشرقی عورتوں کی آواز بن جاتے ہیں جن کی زبانوں پر سماجی قدروں کے قفل لگے ہوئے ہیں۔کشور نے زندگی کی تمام کڑوی سچائیوں کو بلا جھجک پیش کیا ہے بلکہ اس خودنوشت میں ان کے ذاتی واقعات اور سچائیوں کا بیان بھی ملتا ہے۔''بُری عورت کی کتھا'' کا اسلوب کشور کے صاحبِ طرز نثر نگار ہونے کی بھی دلیل ہے۔

قرۃ العین حیدر اُردو کی ایسی ادیبہ ہیں جن کی تحریروں میں شخصیت کی پیش کش کا عنصر دیگر ادیبوں کی نسبت زیادہ ہوتا ہے۔انہوں نے اپنے ناولوں اور افسانوں میں بھی ذاتی فکر و ماحول کو فکشن کے پردے میں پیش کیا ہے اس کے باوجود انہوں نے تین جلدوں پر مشتمل ضخیم خودنوشت'' کارِ جہاں دراز ہے'' تحریر کی ہے۔اس خودنوشت میں قرۃ العین حیدر نے اپنی تہذیبی یافت کے لیے صدیوں ماضی میں سفر کیا ہے۔انہوں نے اپنے خاندانی پس منظر کا آغاز آٹھویں صدی عیسوی سے کیا ہے۔اس طرح انہوں نے اپنے خاندان کی مختلف علاقوں میں ہجرت اور تہذیبی تغیرات کو جزئیات کے ساتھ بیان کیا ہے۔جلد اوّل میں آٹھویں صدی عیسوی سے لے کر ۱۹۴۷ء تک کے احوال پیش کیے گئے ہیں۔قرۃ العین حیدر کے ایک بزرگ میر احمد علی برٹش آرمی میں ملازم تھے اس لیے انہوں نے ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے واقعات کو اپنی خودنوشت کا حصہ بنایا ہے۔اسی صدی کا کثیر حصہ قرۃ العین حیدر کے والد سجاد حیدر یلدرم اور والدہ نذر سجاد کے حالاتِ زندگی پر مشتمل ہے۔دوسری جلد قیامِ پاکستان کے آغاز سے شروع ہوتی ہے۔اس جلد میں قرۃ العین حیدر کے ذاتی حالات و واقعات اور ادبی و تخلیقی سفر کا بیان

ملتا ہے۔تیسری جلد میں بھی زیادہ تر ادبی محافل اور شعراء و ادباء سے ملاقاتوں کا احوال مرقوم ہے۔

''کارِ جہاں دراز ہے'' موضوعات اور فن کے اعتبار سے ایک خاصے کی چیز ہے۔عام طور پر آپ بیتی میں مصنف کی ذات مرکزی حیثیت رکھتی ہے جب کہ اس سے جڑے ہوئے واقعات اور عوامل ضمنی حیثیت کے حامل ہوتے ہیں جو آپ بیتی کی شخصیت کو سمجھنے کے لیے معاون و مددگار ثابت ہوتے ہیں لیکن ''کارِ جہاں دراز ہے'' میں بیک وقت کئی شخصیات مرکزی حیثیت رکھتی ہیں اس کے علاوہ ایک نسل کا صدیوں پر مشتمل تہذیبی سفر بہت اہمیت کا حامل ہے۔گویا انہوں نے ایک خاندان کو لے کر برصغیر کی تاریخ و تہذیب کو پیش کیا ہے۔قرۃ العین حیدر نے آپ بیتی کے مروّجہ فنی طریقۂ کار کی پیروی نہیں کی۔اس کو پڑھتے ہوئے بیک وقت ڈراما، افسانہ، ناول، خودنوشت اور تہذیبی دستاویز کا گمان ہوتا ہے۔''کارِ جہاں دراز ہے'' کے تعارف سے اس تصنیف کی جہتوں کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

> موجودہ داستان مغربی ایشیا سے ہندوستان پہنچ کر اس عہد دلاوری میں شروع ہوتی ہے لیکن عمرانی لحاظ سے یہ زمانہ اس لیے اہم ہے کہ اس وقت سے ہماری مخلوط تہذیب اور زبان و ادب کی داغ بیل پڑنا شروع ہوئی تھی۔ (۷)

وسیع زمانی تناظر رکھنے والی اس تہذیبی و تاریخی داستان کا دائرہ کار بہت وسیع ہے۔بغداد کی گلیوں سے شروع ہونے والی یہ کہانی وسط ایشیا، برصغیر پاک و ہند کے قصبوں اور شہروں سے ہوتی ہوئی یورپ اور مشرقِ وسطیٰ تک جا پہنچتی ہے۔اتنے متنوع اور وسیع مکانی حدود کے سیاسی، سماجی، لسانی، جغرافیائی، مذہبی اور تہذیبی پس منظر کو سمجھنا اور فن کاری سے پیش کرنا کوئی آسان کام نہ تھی لیکن قرۃ العین حیدر نے ''کارِ جہاں دراز ہے'' میں یہ اجتہادی کارنامہ کر دکھایا ہے۔

''بچھڑے لمحے'' ناول نگار رضیہ بٹ کی خودنوشت سوانح عمری ہے جو ۲۰۰۴ء میں سنگ میل پبلی کیشنز لاہور سے شائع ہوئی۔اس سے قبل اس آپ بیتی کا کچھ حصہ روزنامہ ''نوائے وقت'' میں قسط وار شائع ہوتا رہا۔رضیہ بٹ نے اس آپ بیتی میں اپنے بچپن، خاندانی ماحول، تعلیمی مدارج اور ادبی سفر کو مکمل جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔رضیہ کے والدین اگرچہ ادیب نہ تھے لیکن اچھا ادبی ذوق رکھتے تھے یہی وجہ ہے کہ انہوں نے رضیہ بٹ کی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار پر کسی قسم کی پابندی نہ لگائی بلکہ ہر موقع پر ان کی حوصلہ افزائی کی۔اس آپ بیتی سے معلوم ہوتا ہے کہ رضیہ نے سب سے پہلی کہانی ''لغزش'' لکھی جو لاہور کے ایک رسالے میں شائع ہوئی جس پر بعد میں انہوں نے ناول ''نائلہ'' لکھا۔رضیہ کو اپنے والد کے کاروبار اور خاوند کی ملازمت کی بدولت مختلف شہروں میں قیام کا موقع ملا۔رضیہ نے ان تمام شہروں کی تہذیبی زندگی، رسوم و رواج اور تاریخی مقامات پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔پشاور میں شادی اور فوتیدگی کی رسموں کو بیان کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> پشاور میں تب شادی اور مرگ کی بھی اپنی ہی رسمیں اور روایات تھیں۔خاندان یا ملنے والوں کے ہاں فوتیدگی ہو جاتی ہے تو عورتیں عام طور پر نئے کپڑے پہن کر جاتیں۔نئی بیاہتا عورتیں تو کامدانی کپڑوں کے ساتھ زیور بھی پہنتیں۔مرگ والے گھر میں قیام دو تین دن ضرور ہوتا۔چالیسویں تک تو آنا جانا لگا ہی رہتا۔قہوے اور چائے کا دور دن رات چلتا، کھانے کی دیگیں اُترتیں، بالکل شادی بیاہ کا سماں ہوتا۔ (۸)

رضیہ بٹ نے ''بچھڑے لمحے'' میں تہذیبی ، سماجی اور معاشرتی عکاسی کے ساتھ سیاسی منظر نامے کو بھی پیش کیا ہے۔انہوں نے پشاور میں مسلم لیگ خواتین ونگ کا قیام، ۱۹۴۶ء کے ریفرنڈم ، قیامِ پاکستان اور ہجرت کے واقعات کو جزئیات کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔رضیہ بٹ تقسیمِ ہند کے وقت جنم لینے والے فسادات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> انسان وحشی اور حیوان بن گیا تھا۔پہل ہندوستان سے ہوئی اور اس کا ردِّ عمل یہاں بھی ہوا،مسلمان بھی بپھر گئے، پھنکار اُٹھے، ہندوؤں اور سکھوں سے اپنے بھائی بندوں کے بدلے لیے۔لاشیں یہاں بھی بکھریں،خون یہاں بھی بہا۔(۹)

رضیہ نے اپنی آپ بیتی میں تمام رشتوں کا بڑی محبت کے ساتھ ذکر کیا ہے۔ان کی زندگی کا ہر روپ بہت دل کش ہے۔وہ ایک فرمانبرداری بیٹی،محبت کرنے والی بہن، وفا شعار بیوی، انتہائی شفیق ماں اور انسان وانسانیت سے محبت کرنے والی ایک عورت کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہیں۔''بچھڑے لمحے'' ایک تخلیق کار کے ذہنی ارتقا اور مختلف رشتوں سے جڑے احوال وواقعات کی دستاویز ہے۔رضیہ بٹ نے انتہائی مہارت کے ساتھ واقعات، حالات اور کرداروں کے مطابق زبان کا استعمال کیا ہے۔ان کی مکالمہ نگاری میں موجودگی برجستگی اور بے ساختگی کا عنصر نہ صرف عبارت کے حسن میں اضافہ کرتا ہے بلکہ اس سے انہوں نے مختلف شخصیات کے مزاج کی تصویر کشی کا اہم فریضہ بھی انجام دیا ہے۔

''گئے دنوں کا سراغ'' اُردو ناول نگاری میں منفرد شناخت کی حامل ادیبہ نثار عزیز بٹ کی خودنوشت سوانح عمری ہے جو ۲۰۰۴ء میں سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور سے شائع ہوئی۔نثار نے آپ بیتی کے ابتدائی حصے میں خاندانی پس منظر کا ذکر کیا ہے۔ان کا تعلق اگرچہ ایک معتدل خیال گھرانے سے تھا لیکن اس کے باوجود لڑکی کی پیدائش پر کوئی اچھا تاثر نہیں دیا جاتا تھا:

> میرے نانا نانی کے آنگن میں مجھ سے پہلے سات لڑکیاں پیدا ہو چکی تھی اور لڑکی پیدا ہونے پر وہاں باقاعدہ آہ وفغاں کی آوازیں بلند ہوا کرتی تھیں۔(۱۰)

نثار کو تعلیمی سلسلہ جاری رکھنے میں بھی خاصی مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا کیونکہ وہ ایک عبوری عہد تھا۔جب لڑکیوں کو زیورِ تعلیم سے آراستہ کرنا اچھا نہیں سمجھا جاتا تھا۔ان تمام حالات کے باوجود نثار عزیز بٹ نے اعلیٰ تعلیم کی منازل طے کیں۔ آپ بیتی اگرچہ فردِ واحد کے حالات وواقعات اور تجربات کا عکس ہوتی ہے لیکن اس میں ایک عہد کے سیاسی، سماجی اور تہذیبی ماحول کی جھلکیاں مل جاتی ہیں۔''گئے دنوں کا سراغ'' میں قیامِ پاکستان اور ہجرت وفسادات جیسے اہم واقعات کا حوالہ ملتا ہے لیکن ان واقعات کے بیان میں مصنفہ نے کسی قسم کی جذباتی وابستگی کا اظہار نہیں کیا اس کی بڑی وجہ کانگرس سے ان کی وابستگی ہے:

> جب مسلم لیگ اور کانگرس کی کش مکش شروع ہوئی تو میں نے کانگرس کی طرف داری جاری رکھی۔ ہمارا سارا کالج کٹر مسلم لیگی تھا۔میری ہم خیال مشکل سے دو چار لڑکیاں ہوں گی یا پھر مس ٹھاکر داس تھیں۔(۱۱)

نثار عزیز نے ایک بھرپور زندگی گزاری ہے۔انہوں نے اپنی آپ بیتی میں مختلف ممالک کے سفر، وہاں کے تقریبات اور ملنے والی شخصیات کا تفصیلاً ذکر کیا ہے جن کو یاد رکھنا اور ان سے جڑے ہوئے واقعات کو ذہن نشین رکھنا آسان نہیں رہتا۔بھرپور ضخامت کے باوجود اس آپ بیتی میں زمانی ترتیب کا خصوصی لحاظ معاشرتی وتہذیبی تغیرات بھی موجود ہیں۔

تقسیم کا مرحلہ ہو یا ہجرت کے دل دوز واقعات، سانحہ مشرقی پاکستان ہو یا ضیاء الحق کا تاریک مارشل لائی عہد اس خودنوشت کا حصہ ہیں۔ ''گئے دنوں کا سراغ'' نثار عزیز بٹ کی زندگی اور ادبی سفر کو سمجھنے کے لیے ایک انتہائی اہم دستاویز ہے۔ یہ آپ بیتی موضوعی اعتبار سے بہت اہم ہے۔ اس میں ایک باشعور، باعمل اور ذہین عورت زندگی کی عملی جدوجہد کرتی نظر آتی ہے البتہ واقعات کا غیر مربوط بیان کھٹکتا ہے۔ اس آپ بیتی کا اسلوب سادہ، رواں اور دلچسپ ہے جس میں کسی قسم کا ابہام یا جھول محسوس نہیں ہوتا۔ اس سلسلے میں انہیں اپنی ڈائریوں سے خاصی مدد ملی ہے۔

معروف ترقی پسند سجاد ظہیر کی صاحب زادی نور سجاد نے ''میرے حصے کی روشنائی'' کے نام سے آپ بیتی تحریر کی ہے۔ یہ آپ بیتی نور سجاد کی زندگی کا احاطہ نہیں کرتی بلکہ ان کے والد سجاد ظہیر کی زندگی کے بہت سے مخفی گوشوں کو ضرور سامنے لاتی ہے۔ نور نے اپنی زندگی کے ان چھوٹے چھوٹے واقعات کو جمع کر کے آپ بیتی کا نام دیا ہے جن کا بنیادی تعلق اس کے والدین سے بنتا ہے۔ سجاد ظہیر کا گھر چونکہ ترقی پسند تحریک کا مرکز تھا۔ اسی لیے وہاں ہندوستان بھر کے شعراء اور ادباء اکٹھے ہوتے۔ نور نے ان اجلاسوں میں ہونے والے مباحثوں پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اس لیے ''میرے حصے کی روشنائی'' میں ترقی پسند تحریک کے بہت سے مستند تاریخی شواہد محفوظ ہو گئے ہیں۔

اردو میں آپ بیتی کی تاریخ زیادہ طویل نہیں ہے لیکن ۱۸۷۶ء سے شروع ہونے والی اس صنف نثر میں بڑے وقیع اضافے ہو چکے ہیں۔ آج اردو ادب کا دامن متنوع اور ہمہ جہت شخصیتوں کی آپ بیتیوں سے مالا مال ہے۔

حوالہ جات

۱۔ محمد صفدر رانا، اردو شعراء و ادباء کی خودنوشتیں ۱۹۹۰ء تک۔۔۔ تحقیق و تنقید کی روشنی میں، غیر مطبوعہ مقالہ برائے پی ایچ ڈی، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۲۰۰۳ء، ص ۱۵

۲۔ معین الدین عقیل ڈاکٹر، مقدمہ و تعلیقات بیتی کہانی، ادارہ علمی، حیدر آباد، ۱۹۹۵ء، ص ۲۵

۳۔ عصمت چغتائی، کاغذی ہے پیرہن، چوہدری اکیڈمی، گنپت روڈ، لاہور، س۔ن، ص ۱۳۳

۴۔ ایضاً، ص ۲۳۵

۵۔ ادا جعفری، جو رہی سو بے خبری رہی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۵ء ص ۲۷۶

۶۔ کشور ناہید، بری عورت کی کتھا، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء ص ۵۴

۷۔ قرۃ العین حیدر، کار جہاں دراز ہے، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء ص ۱۶

۸۔ رضیہ بٹ، بچھڑے لمحے، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۸ء ص ۱۲۷

۹۔ ایضاً ص ۴۳۷

۱۰۔ نثار عزیز بٹ، گئے دنوں کا سراغ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء ص ۱۷

۱۱۔ ایضاً ص ۱۱۶

ڈاکٹر شفیق انجم
استاد شعبہ اردو،نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز،اسلام آباد

ڈاکٹر مہر عبدالحق کی اردو خدمات

Dr. Shafique Anjum
Department of Urdu,National University of Modern Languages,Islamabad

Urdu Services of Dr. Mahr Abdul Haq

Dr. Mahr Abdul Haq was a great researcher of the Seraiki Language. He translated Al-Quran in Sraiki. His work on Fridiyaat is very valuable. He also presented some unique religious thoughts in his books, but his memorable work is in the field of Urdu linguistics. His book "Multani zaban aur us ka Urdu se ta'aluq'' prsents a new theory about the beginning of Urdu. This article deals with this book and other literary services of Dr. Mahr Abdul Haq.

ڈاکٹر مہر عبدالحق پاکستان میں اردو اور سرائیکی زبان وادب کا ایک بڑا نام ہیں۔ان کی علمی و ادبی خدمات متنوع اور مختلف الجہات ہیں۔انھوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ایک شاعر کی حیثیت سے کیا لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کی ترجیحات بدلتی رہیں۔آغاز سے آخر تک ان کے کام کو دیکھا جائے تو واضح طور پر درج ذیل زمرے بنتے دکھائی دیتے ہیں:

۱۔ بطور لسانی محقق:(اردو اور سرائیکی زبانوں کی تحقیق،لسانی و تاریخی مطالعہ)

۲۔ بطور ادبی محقق و نقاد:(قدیم و معاصر سرائیکی ادب کی تحقیق،تفہیم اور توضیح و تنقید)

۳۔ بطور مورخ:(خطۂ ملتان اور گردونواح کی تاریخ،تھل و سرائیکی وسیب کی تاریخی بازیافت)

۴۔ بطور مترجم:(مذہبی و ادبی متون کے تراجم)

۵۔ بطور مفسر:(مذہبی متون کی تفاسیر)

۶۔ بطور سیرت و سوانح نگار:(مذہبی و ادبی شخصیات کی سوانحات)

۷۔ بطور مفکر:(مذہبی،تہذیبی و ثقافتی افکار)

ان زمروں میں ڈاکٹر مہر عبدالحق ۱۹۵۰ء سے ۱۹۹۵ء (تقریباً نصف صدی) تک مصروف عمل رہے۔ اس دورانیے میں ان کے عظیم اور مہتمم بالشان کاموں کی فہرست بنائی جائے تو کم وبیش ہر زمرے میں ایک سے بڑھ کر ایک کام موجود ہے۔ اگر چہ ان کی بنیادی شناخت ایک محقق و ماہر لسانیات کی ہے۔ تاہم انھوں نے تراجم، تنقید، تفسیر و تخلیق میں بھی اپنے آپ کو منوایا۔ خصوصیت کے ساتھ ان کے کام کا ایک بڑا حصہ سرائیکی زبان وادب کی تحقیق ہے۔ اس سلسلے میں سرائیکی زبان کی بازیافت سے اس کے قواعد وضوابط اور ادب تک کے جملہ مباحث پر ان کی تحقیق متعدد کتب کی صورت میں موجود ہے۔ اسی طرح فریدیات پر مہر صاحب کا کام بہت قابل قدر اور لائق تحسین ہے۔ قرآن پاک کا سرائیکی میں ترجمہ بطور مترجم ان کے کمالِ فن کا اظہار یہ ہے۔ بلکہ یہ کہنا بجا ہے کہ اگر مہر صاحب اس ترجمے کے علاوہ اور کچھ بھی نہ لکھتے تو بھی یہ کارنامہ ان کا نام زندہ رکھنے کو کافی تھا۔

ڈاکٹر مہر عبدالحق کی اردو کے حوالے سے خدمات کو دیکھا جائے تو اس سلسلے میں ان کی سب سے اہم اور نمایاں تر خدمت اردو زبان کے آغاز وارتقاء کے حوالے سے ایک نئے نقطہ نظر کو متعارف کرانا اور اس کی حیثیت کو منوانا ہے۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق کا یہ کام ''ملتانی زبان اور اس کا اردو سے تعلق'' کی صورت میں علمی دنیا میں پہچانا گیا۔ اس کام کی انفرادیت جاننے کے لیے ضروری ہے کہ درج ذیل نکات پیش نظر رہیں۔

۱۔ اردو کے آغاز وارتقاء کے حوالے سے اختلاف
۲۔ اردو کی جائے پیدائش کے بارے میں اختلاف
۳۔ اردو کا فارسی و عربی اور دیگر غیر ملکی زبانوں کے ساتھ تعلق
۴۔ اردو کا مقامی زبانوں کے ساتھ تعلق
۵۔ مقامی زبانوں کے ساتھ اردو کے لسانی و تاریخی رشتے
۶۔ اردو کے لسانی و تاریخی رشتوں کی وضاحت میں پیچیدگیاں
۷۔ اردو کے لسانی وادبی ارتقاء کے شواہد
۸۔ مختلف لسانی وادبی گروہوں کی سیاست و تعصب

سوال یہ اٹھایا جاتا رہا ہے کہ اردو کا مولد و مسکن کون سا علاقہ ہے؟ اور یہ کہ اردو کس زبان سے ماخوذ و مستعار ہے؟ اور یہ بھی کہ کیا اردو قدیم سے ہے یا مختلف زبانوں کا تازہ مرکب؟

اس سلسلے میں مختلف لسانی محققین کی طرف سے پیش کردہ نظریات اپنے ساتھ دلائل، شواہد، مباحث اور دستاویزات کا ایک وسیع ذخیرہ رکھتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ علاقائی و لسانی جانبداری اور سیاسی آویزش بھی کم وبیش ہر نظریے میں موجود نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق کا نظریہ، اردو کے مولد کے بارے میں ان نظریات میں سے ہے جو سندھ اور پنجاب سے متعلق ہیں۔ اس سلسلے میں حافظ محمود شیرانی، سید سلیمان ندوی، پیر سید حسام الدین راشدی، اور محی الدین قادری زور کے نقطہ نظر

کو انھوں نے اہمیت دی لیکن ان اصحاب کے پیش کردہ مرکزوں کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔ مہر صاحب کے مطابق اگر پنجاب اور سندھ ہی تاریخی طور پر اردو زبان و ادب کے آغاز و ارتقاء کے منبع ہیں تو یقینی طور پر اس کا مرکز ملتان ہونا چاہیے، نہ کہ سندھ کا ساحلی علاقہ یا لاہور اور اس کی مضافاتی علاقہ۔ دوسرا بڑا اختلاف مہر صاحب کو پنجابی اور ملتانی کو ایک ہی زبان کے طور پر بیان کرنے میں ہیں۔ مہر صاحب کے نزدیک اردو کا ماخذ ملتانی زبان ہے، جو کہ پنجابی سے ایک الگ زبان کے طور پر اپنی شناخت رکھتی ہے۔ ''ملتانی زبان اور اس کا اردو سے تعلق'' میں ''ہمارا نظریہ'' کے عنوان سے ڈاکٹر مہر عبدالحق کے خیالات کچھ یوں ہیں:

> ۱۔ وادیٔ سندھ میں عربی، فارسی، بلوچی، ترکی وغیرہ زبانوں کے اختلاط سے جو نئی زبان پیدا ہوئی وہ یہی زبان تھی جسے آج ہم ملتانی کہتے ہیں۔
>
> ۲۔ صوبہ ملتان ملک سندھ کا ترقی یافتہ صوبہ تھا۔ ۱۱۱ ہجری سے خود مختار بن گیا تھا اور یہاں کا تمدن ہندو مسلم اتحاد کی بے نظیر مثال تھی جیسا کہ عرب سیاحوں نے شہادت دی ہے۔
>
> ۳۔ یہ نئی زبان جو وادیٔ سندھ کے شمالی اور ترقی یافتہ حصے میں تیار ہوئی۔ یہاں سے چل کر لاہور پہنچی۔ چنانچہ ۱۰۲۵ ہجری اور اس سے پہلے کے لاہوری زبان کے نمونے ملتانی اثرات کی غمازی کرتے ہیں۔
>
> ۴۔ پنجاب میں اس نئی زبان پر پنجابی نے اثر ڈالا اور اس کی ہیئت اور بدل گئی اور یہ دو آتشہ زبان بن گئی۔
>
> ۵۔ یہ دو آتشہ زبان دہلی اور اس کے نواح میں پہنچی تو وہاں کی زبانوں نے اس پر اتنا اثر ڈالا کہ یہ ان بولیوں میں ضم ہو کر رہ گئی۔ اور ایک نئی زبان اردو کے نام سے عالم وجود میں آ گئی۔ (۱)

بظاہر مہر صاحب کا یہ نظریہ پنجاب میں اردو کے اُس نظریے سے بہت قریب ہے جس کی طرف پنڈت برج موہن کیفی نے اپنی کتاب ''کیفیہ'' اور شیر علی سرخوش نے ''اعجازِ سخن'' میں اشارتاً توجہ دلائی۔ اور جس پر حافظ محمود شیرانی نے اپنی کتاب ''پنجاب میں اردو'' میں مدلل بحث کی اور اِس کی صورت شکل بنائی۔ مہر عبدالحق کے نظریے کا شیرانی صاحب کے نظریے سے اختلاف و اتفاق سمجھنے کے لیے مناسب ہے کہ جانا جائے کہ شیرانی صاحب کی تحقیق کیا تھی۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے لفظوں میں:

> عربوں کے بعد شمال کی جانب سے مسلمان حملہ آوروں نے سب سے پہلے پنجاب کو اپنا مرکز بنایا۔ اس بنا پر اردو زبان کا پہلا گہوارہ پنجاب ہی ہونا چاہیے اور یہی شیرانی صاحب کی تحقیق ہے۔ اس کے ابتدائی نقوش پنجاب ہی میں قائم ہوئے۔ اس کے بعد جب فاتحین کی فوجیں دہلی کی طرف بڑھیں تو وہ اپنے ساتھ پنجاب سے ایک ایسی زبان لے گئیں جو مخلوط قسم کی تھی۔ یہ زبان دہلی سے ہندوستان کے گوشے گوشے میں پھیلی اور ہر جگہ مختلف ناموں سے پکاری گئی۔ کہیں دکنی، کہیں گجراتی، کہیں دہلوی کہلائی۔ (۲)

مہر صاحب کو اس تحقیق میں لاہور کی مرکزیت سے پہلے کے زمانے اور اس زمانے میں ملتانی زبان کی حیثیت کو نظر انداز کر دیے جانے سے اختلاف ہے۔ خود انھی کے لفظوں میں:

ہمیں نظریۂ شیرانی سے اختلاف بھی ہے اور اتفاق بھی۔ اختلاف اس وجہ سے ہے کہ انھوں نے ''عربوں کے بعد'' شمال کی جانب سے مسلمان حملہ آوروں نے سب سے پہلے پنجاب کو اپنا مرکز بنایا'' کی بنا پر تحقیق کی ہے اور اس سے پیشتر کے تین سوا تین سو سال کی تاریخ کو نظر انداز کر دیا ہے۔ حالانکہ یہی وہ زمانہ ہے جس میں وادیٔ سندھ میں عربوں اور سندھیوں کے اختلاط سے ایک نئی زبان عالم وجود میں آئی۔ ہمارا آپ کے نظریے سے اتفاق ان امور میں ہے جو آپ نے اپنے مقالے کے تاریخی اور لسانی پہلوؤں پر بحث کرتے ہوئے بیان فرمائے ہیں۔۔۔۔ ہم اس بات کے قائل نہیں کہ ملتانی اردو کی ماں ہے یا اردو ملتانی سے نکلی ہے بلکہ صرف اتنا کہتے ہیں کہ مسلمانوں کی آمد سے دو قوموں میں سب سے پہلے اختلاط وادیٔ سندھ میں ہوا۔ اور محمود غزنوی کی آمد سے پہلے کے تین سو سالوں میں ملتانی زبان معرض وجود میں آ چکی تھی۔ محمود غزنوی اور ما بعد کے فاتحین کے عساکر یہی زبان لے کر لاہور اور پھر لاہور سے دہلی پہنچے۔ چنانچہ دہلی اور اس کے نواح کی زبانوں پر پنجابی کے اور پنجابی پر ملتانی کے اثرات نہایت واضح اور نمایاں ہیں۔ (۳)

واضح ہوا کہ ''محمود غزنوی کی آمد سے پہلے کے تین سوا تین سو سال'' اور ''دہلی اور اس کے نواح کی زبانوں پر پنجابی کے اور پنجابی پر ملتانی کے اثرات'' کی وضاحت اور اثبات مہر صاحب کے نظریے کے اختصاصی پہلو ہیں۔ اپنے اس نظریے کے حوالے وہ لکھتے ہیں:

اس کو ہم نے حقیقت کے رنگ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور عصبیت اور غلو سے کام لے کر اردو زبان کی تحقیر اور ملتانی کی توقیر ثابت کرنے کی فضول کوشش نہیں کی۔ غیر جانبداری سے کام لیا جائے تو یہ صاف ظاہر ہے کہ ملتانی زبان جدید زبانوں میں سب سے قدیم زبان ہے اور مستقل حیثیت کی مالک ہے۔ اور اردو سے اس کا تعلق اصول و قواعد کے لحاظ سے اور تقدیم و تاخیر کے لحاظ سے بہت گہرا ہے جو کسی صورت میں بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ (۴)

ڈاکٹر مہر عبدالحق کے نقطۂ نظر سے اختلاف و اتفاق ممکن ہے لیکن اس بات سے غالباً کسی کو انکار نہ ہوگا کہ مہر صاحب نے پنجاب میں اردو کے نظریے کو ایک نئی شکل دی ہے۔ اور اگر یہ کہا جائے کہ اس نظریے کو انھوں نے ہوا میں معلق ہونے کی حالت سے نکال کر زمین پر لا کھڑا کیا ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ یہ ایک طرح سے حافظ محمود شیرانی کے نظریہ اردو کا تکملہ ہے۔ مہر صاحب نے یہ کارنامہ انجام دے کر نہ صرف اردو کے تاریخی تسلسل کو تکمیل سے آشنا کیا بلکہ اس کے نظر انداز اور گم شدہ گوشوں کو واضح شناخت بھی عطا کی۔

O

ڈاکٹر مہر عبدالحق کا اردو میں دوسرا اہم کارنامہ ان کی کتاب ''ہندو صنمیات'' ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے ہندو مائیتھالوجی کے جملہ مباحث کو اردو زبان میں بالتفصیل بیان کیا ہے۔ جناب عرش صدیقی نے مہر صاحب کے اس کارنامے پر زبردست خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے کتاب میں شامل اپنے دیباچے کا آغاز ان الفاظ میں کیا ہے ''مولوی عبدالحق نے

اپنی سٹینڈرڈ انگلش اردو ڈکشنری میں مائتھالوجی کا ترجمہ ''خرافات'' کیا ہے اور ملتان کے مہر عبدالحق نے اس ''خرافات'' کو علم وشعور کا خزانہ جان کر ہندو مائتھالوجی کو ہمارے لیے مرتب کیا ہے''۔ (۵)

اور اختتامی جملے کچھ یوں ہیں:

یہ کتاب پاکستان میں ہندو مائتھالوجی کے بارے میں اردو زبان میں شائع ہونے والی پہلی اور بہت اہم کتاب ہے جو ہندو مائتھالوجی، قدیم ہندو مذہب، معاشرت، فلسفہ، تاریخ اور تہذیب کے لیے بنیادی حوالوں کی کتاب کے طور پر ایک بلند مقام کی حامل ہے۔ (۶)

بین السطور یہ عبارات بھی ملتی ہیں:

مہر عبدالحق صاحب نے نہایت اعلیٰ اسلوب میں ہندو مائتھالوجی کو یکجا کر کے ایک جامع کتاب کی صورت میں اردو زبان کو ایک علمی تحفہ عطا کیا ہے جس کے لیے اردو دان طبقہ کو ان کا ممنون ہونا چاہیے۔ میں اس کارنامے کو ایک بڑی علمی اور تہذیبی خدمت سمجھتا ہوں۔ (۷)

اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ڈاکٹر مہر عبدالحق صاحب نے اس کتاب میں مناسب جامعیت اور اختصار کے ساتھ ہندو دیومالا کو یکجا کر دیا ہے۔ (۸)

کتاب میں شامل مقدمے میں ڈاکٹر مہر عبدالحق نے خود بھی اس کام کو ''اعلیٰ علمی مقاصد'' کا حامل قرار دیا ہے اور یہ بھی بتایا کہ یہ کتاب پہلی مرتبہ اردو زبان میں پیش کی جا رہی ہے۔ اسی مقدمے میں ان کا یہ جملہ بھی ملتا ہے کہ ''اس کتاب میں ہندو مائتھالوجی کو بلا تنقید و تبصرہ غیر جانبدارانہ انداز میں پیش کیا جا رہا ہے''۔ (۹)

واضح ہوا کہ ''ہندوصنمیات'' مہر صاحب کے بڑے علمی کارناموں میں سے ایک ہے۔ اور یہ بھی کہ:

۱۔ یہ اردو زبان میں اس موضوع پر پہلی کتاب ہے۔
۲۔ اس میں ہندو مائتھالوجی کے حوالے سے موجود معلومات مستند اور حوالے کا درجہ رکھتی ہیں۔
۳۔ اس کتاب میں ہندو مائتھالوجی کو بلا تنقید و تبصرہ غیر جانبدارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔
۴۔ اسلوب نگارش انتہائی اعلیٰ ہے۔
۵۔ پیشکش میں اختصار و جامعیت ہے۔

کتاب کے مندرجات کو دیکھا جائے تو واضح طور پر یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ ہندو فکر و فلسفے اور تہذیب و معاشرت پر جملہ مباحث تمام و کمال اس کتاب میں بیان کر دیے گئے ہیں۔ اس بیان میں اختصار بھی ہے، سلاست و روانی بھی اور سہولت و سادگی بھی۔ مہر صاحب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے کہیں بھی عالمانہ شان دکھانے کی کوشش نہیں کی اور نہ ہی دقیق اصطلاح سازی سے متن کو بوجھل بنایا ہے۔ تاہم علمی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو استناد کی کمی واضح طور پر محسوس ہوتی ہے۔ اس کی

تلافی کتاب کے آخر میں ایک مختصر فہرست سے کی گئی ہے جن میں ان ماخذ کا اندراج ہے جن سے کسی نہ کسی سطح پر استفادہ کیا گیا۔ ان میں دو انگریزی ماخذ ''ڈبلیو جے ولکنز کی کتاب: ہندو مائتھالوجی'' اور ''اے ایل باشم کی کتاب: دی ونڈر دیٹ واز انڈیا'' غالباً ان کے پیش نظر رہے اور انھی سے مہر صاحب نے بطور خاص استفادہ کیا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر قاضی عابد کی تحقیق لائق تحسین ہے جنہوں نے تقابل و موازنے سے واضح کیا ہے کہ ڈاکٹر مہر عبدالحق نے اس کتاب کی تیاری میں درج بالا انگریزی کتب کے متن و ترتیب ہی کو ملحوظ رکھا ہے۔ قطع نظر اس کے کہ مہر صاحب کی یہ کتاب طبع زاد تصنیف ہے، تالیف ہے یا ترجمہ؛ اس بات پر کسی کو اختلاف نہیں کہ اردو میں اس موضوع پر یہ ایک سلیس اور جامع کتاب ہے اور اگر اسے ترجمہ بھی تسلیم کیا جائے تو بھی اس کی اہمیت مسلم ہے۔ بقول ڈاکٹر قاضی عابد: ''ڈاکٹر مہر عبدالحق کا ترجمہ سلیس، رواں دواں اور سادگی کا حامل ہے۔ یہ پوری کتاب کامیاب ترجمہ قرار دی جا سکتی ہے۔''(۱۰)

ڈاکٹر مہر عبدالحق بطور مترجم اپنی خاص پہچان رکھتے ہیں۔ ان کی ترجمے اصل کا عکس لیے ہوئے اور بہت جاندار و شفاف ہوتے ہیں۔ ان میں بجا طور پر ایک تخلیقیت کا احساس موجزن نظر آتا ہے۔ قصیدہ بردہ کا چار زبانوں میں ترجمہ، قرآن مجید کا سرائیکی ترجمہ اس سلسلے میں ان کی اعلیٰ صلاحیتوں کا مظہر ہے۔ ''ہندو صنمیات'' کا موضوع اگرچہ ان کے مزاج سے ایک بالکل مختلف اور بعض صورتوں میں دُور کا موضوع تھا لیکن جس کمال اور کاریگری سے انھوں نے اسے نبھایا ہے اس کی جتنی تعریف کی جائے کم ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کو اتنے اہم کاموں کے باوجود ڈاکٹر مہر عبدالحق مسلسل نظر انداز کیوں کیے گئے؟ اس سلسلے میں میرے مطالعے اور غور کا حاصل درج ذیل دو پہلو ہیں:

۱۔ مہر صاحب کی فطری درویشی اور قناعت پسندی

۲۔ مناسب پلیٹ فارم کی عدم دستیابی

ان میں دوسرے پہلو کو میں زیادہ اہمیت دیتا ہوں کیونکہ اعلیٰ علمی سطح پر مہر صاحب کی عدم مقبولیت اور عدم پذیرائی کی بنیادی وجہ غالباً یہی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ ڈاکٹر مہر عبدالحق کی ساری ملازمت محکمہ تعلیم سکولز میں رہی اور یہ بھی ایک تلخ حقیقت ہے کہ اعلیٰ علمی وادبی کاموں کے لیے سکولز کی سطح پر ماحول فراہم ہوتا ہے نہ وسائل دستیاب۔ مہر صاحب نے اپنی ذاتی قابلیت سے بہت کچھ کر تو دکھایا لیکن اس کام کا دائرہ اثر محدود رہا۔ یہاں اس حقیقت سے بھی صرفِ نظر ممکن نہیں کہ ہمارے ہاں سکالرز کے کام کو نہیں ان کے عہدے، حلقہ اثر اور پی آر کو تولا جاتا ہے۔ مہر صاحب اس تولاؤ میں کبھی بھی پورے نہیں اترے۔ نتیجتاً ان کو اپنے کام کی مناسبت سے جو پذیرائی ملنی چاہیے تھی وہ نہ مل سکی۔

اس ضمن میں دوسرا پہلو مہر صاحب کی فطری درویشی اور قناعت پسندی ہے۔ انھوں نے تمام عمر حوادث سے لڑ کر اپنا رستہ آپ بنانے میں گزاری۔ وہ صحیح معنوں میں ایک سیلف میڈ انسان تھے۔ ایسا شخص صرف کام کرتا ہے، ڈھول نہیں پیٹتا۔ مہر صاحب نے ایسا ہی کیا اور نامساعد حالات کے باوجود کام میں مگن رہے۔ دوسرے لوگ اسے کس حد تک اور کس انداز میں قبول کرتے ہیں، اس کی انھیں فکر نہ تھی۔

حوالہ جات

۱۔ مہر عبدالحق، ڈاکٹر، ملتانی زبان اور اس کا اردو سے تعلق، اردو اکادمی بہاولپور، ۱۹۶۷ء، ص۸۶۔۶۸۵

۲۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، پروفیسر شیرانی کا علمی و تحقیقی کام، مطبوعہ سہ ماہی اردو، انجمن ترقی اردو (ہند) اکتوبر ۱۹۴۶ء، ص ۴۲۷

۳۔ مہر عبدالحق، ڈاکٹر، ملتانی زبان اور اس کا اردو سے تعلق، ص۹۱۔۶۹۰

۴۔ ایضاً، ص۶۹۲

۵۔ عرش صدیقی، (دیباچہ) ہندوصنمیات، بیکن بکس ملتان، ۱۹۹۳ء، ص xi

۶۔ عرش صدیقی، ایضاً، ص xxxi

۷۔ ایضاً، ص xviii

۸۔ ایضاً، ص xxxi

۹۔ مہر عبدالحق، ڈاکٹر، (مقدمہ) ہندوصنمیات، ص۳۰

۱۰۔ قاضی عابد، ڈاکٹر، ہندوصنمیات: تصنیف / ترجمہ (تحقیقی و تنقیدی مطالعہ)، مطبوعہ دریافت ۲، نمل اسلام آباد، ۲۰۰۳ء، ص۴۰

ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر

صدرِ شعبہ اُردو ،علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی ، اسلام آباد

عہدِ جدید میں شبلی نعمانی کی معنویت

Dr. Abdul Aziz Sahir

Department of Urdu,Allama Iqbal Open University, Islamabad

Identification of Shibli's Work in Current Era

Shibli Nomani was a multi dimensional Intellectual. He followed and worked with Sir Syed Ahmed Khan and made his significance among them. After leaving the Circle of Sir Syed, he continued and made his ideas and literary services better. He was a prominent Scholar, Poet, Historian, Biographer, and Critic. In this article the identification of his work in current era is discussed.

ادب، حال کے منظر نامے میں ماضی اور مستقبل کے ساتھ فکری مکالمے کا نام ہے؛ یعنی اس کی معنوی گرفت زمانوں کی اسیر نہیں ہوتی، یہ ماورائے زمانہ اپنے نقش و نگار کی تخلیق کرتا ہے۔ اگر وقت کا طلسماتی ہاتھ ادب کی تخلیقات کو اپنی گرفت میں لے کر، اس کی تمام تر فکری اور جمالیاتی جہتوں کی تفہیم اور تعبیر کو منکشف کر دے، تو پھر ادب کا رابطہ مستقبل کے سویروں سے ممکن نہیں ہوتا۔ کہنے کا مقصد یہ کہ اگر کوئی بھی ادیب اپنے عہد کی فکری گرفت سے باہر نہ نکل سکے، تو اس کا ادب اپنے عہد تک محدود ہو کر رہ جاتا ہے، لیکن اس کے برعکس اگر ادیب کی معنوی جہتیں ہر زمانے کے نئے ذہن کی تخلیقی کروٹوں کا ساتھ دیں اور ہر زمانہ اس کے فکر و فرہنگ سے روشنی کشید کرے، تو پھر وہ ادیب زمانے کے آہنگ سے ماورا ہو کر مختلف زمانوں کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور اس طرح اس کا تخلیقی شعور: ذہنِ تازہ کی فکری الجھنوں کا مداوا بھی کرتا ہے اور رہنمائی بھی اور اس کی تخلیقی اپج ایک ایسی جہت کو نمایاں کرتی ہے، جو عہدِ جدید کی معنویت سے ہم رنگ بھی ہوتی ہے اور ہم آہنگ بھی:

راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں
تا قیامت کھلا ہے بابِ سخن

میر ہو کہ غالب...... میرامن ہو کہ شبلی نعمانی یہ وہ لوگ ہیں، جن کا نصابِ فکر اپنے اپنے زمانوں کے اسالیبِ حیات اور

روحِ عصر کی توانائی سے پھوٹا اور آنے والے ادوار کے لیے مشعلِ راہ بھی ہوا اور مینارۂ نور بھی۔ ان کے بعد، ہر عہد کا جدید ذہن ان کے فکری طرزِ احساس اور معنوی رعنائی کا اسیر رہا اور ان کی معنویت ہر زمانے کا ساتھ دیتی رہی......اور تازہ بھی رہی اور تازہ کار بھی، کیونکہ تازگی اور تازہ کاری کے سوتے اس تخلیقی جمالیات سے پھوٹتے ہیں، جو روحِ عصر کی تابانی سے مملو بھی ہوتی ہے اور مستقبل کی قدروں کی داعی بھی......اور یہ رویہ اسی وقت ممکن ہوتا ہے، جب لکھنے والا اپنے عہد کے آئینے میں فردا کی تعبیر اور ترجمانی کے سارے رنگ اور رس متشکل کر سکے۔ دشتِ امکاں کی چشمِ خواب رنگ کے سارے منظر، اگر اس کے آئینۂ ادراک میں عکسِ انداز ہو سکیں، تو پھر کسی بھی ادیب کا فکری منظر نامہ زمانے کے طلسماتی آہنگ کا پابند نہیں رہتا۔

شبلی نعمانی اپنے فکری آثار اور فنی اسلوب کی ترجمانی میں ایسے خوش آہنگ ہیں کہ ان کے علمی اور ادبی آثار کا جمالیاتی اور فکری وفور آج تازہ بھی ہے اور نیا بھی۔ وہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ پرانے نہیں ہوئے، بلکہ ان کے فکر کی تابانی اور جگمگا اٹھی۔ ان کا فکری نظام: رنگارنگی کا اشاریہ رہا اور فنی آہنگ: خوشبو کی کو ملتا کا اظہاریہ بنا۔ رنگ و بو کی یہ معنوی اپیل زمانے کی گرفت سے ماورا ہی رہی، یوں وہ زندہ بھی رہے اور ان کا نظامِ فکر وفن بھی نکھرتا رہا اور آج ان کی معنویت پہلے سے کہیں بڑھ کر ہے۔

وہ مؤرخ بھی ہیں اور ادیب بھی؛ سوانح نگار بھی ہیں اور سیرت نگار بھی؛ شاعر بھی ہیں اور نقاد بھی؛ عالم بھی ہیں اور متکلم بھی۔ ان کی ہر حیثیت دوسری سے بڑھ کر تازہ اور توانا ہے۔ وہ ماضی کے ترجمان بھی ہیں اور مستقبل کے علمبردار بھی۔ انھوں نے فکر وفرہنگ کی، جن جہتوں میں اپنے تخلیقی شعور کی عکس اندازی کا فریضہ انجام دیا، ان میں امکانات کے در وا کر دیے۔ ان کا تخلیقی وجدان اور مکاشفاتی اسلوب زمانے کے معنوی اور جمالیاتی نظام سے خراج لیتا رہا اور آج بھی اس میں کمی نہیں آئی۔ سوال یہ ہے کہ ان کے فکری اسلوب کا وہ کون سا زاویہ ہے کہ جس کی بدولت ان کی معنویت جدید عہد میں بھی موجود ہے؟ اس سوال کی تلاش میں، میں نے شبلی نعمانی کی تمام تر تصنیفات و تالیفات کو اس زاویے سے دیکھا اور اس روح کو تلاشنے اور اُجالنے کی کاوش کی، جو ان کے تمام تر علمی اور فکری سرمائے میں جاری وساری ہے اور جس کی بدولت آج کا تازہ اور جدید ذہن ان کی معنویت اور جمالیات کا اسیر ہے۔ پروفیسر عبدالحق رقم طراز ہیں کہ:

> شبلی کے قلم کی ساحری اور دلنوازی سے بے نیازی ممکن نہیں، سو سال گزرنے کے باوجود شبلی کے اسالیب بیان کی پیروی ناموسِ ادب کی پہچان بنی ہوئی ہے۔ (۱)

شبلی نعمانی کی فکری روح ان کے تہذیبی تصورِ حقیقت اور تصورِ روایت سے مستعار ہے۔ ان کا تصورِ حقیقت: فکر و فرہنگ کے میدان میں جس طرح اپنی جولانی دکھاتا ہے، وہ ان کے معنوی طرزِ احساس کو آفاقی اور ہمہ گیر قدروں کا اشاریہ بنا دیتا ہے۔ فکر کی تابانی: فن کے اظہاریے سے تخلیق کی راہ پاتی ہے، تو فکری معنویت کی جمالیات اپنی جملہ رعنائیوں کے ساتھ منظر نامے کی تعبیر مرتب کرتی ہے اور تصورِ روایت اسلوب کو دلکشی اور رعنائی کا جو قرینہ عطا کرتا ہے، وہ انھیں زندہ رہنے اور ان کے اسلوب کو زندہ رکھنے کا جتن کرتا ہے۔

شبلی نعمانی کی فکری معنویت: آفاقیت اور ہمہ گیریت کے اسلوب میں عکس انداز ہوتی ہے، تو اس میں طرزِ احساس کی رعنائی اپنی جمالیات کے رنگ اور رس سمیٹ لیتی ہے۔ ان کا فکری نظام: دائمی اور جاودانی قدروں کے ساتھ مل کر ایک ایسی روشنی کا نقیب بن جاتا ہے، جو معاشرے کی معنوی اور فکری دھڑکنوں کا ترجمان بھی ہوتا ہے اور عکاس بھی۔

شبلی نعمانی کی معنوی بصیرت: آئینۂ ادراک کے بطون میں اُتر کر رنگ و نور کا ایک ایسا ہالہ بناتی ہے، جو علم اور آگہی کے موسموں کی نوید بن جاتا ہے اور ان کی فکری جمالیات :فکر و خیال کے آنگن میں چراغ کی لو کو بڑھاوا دیتی ہے اور تہذیب کا مطالعہ اس کے تصورِ حقیقت کی روشنی میں، منعکس ہو کر اس کے داخلی اور روحانی نظام کی تعبیر بن جاتا ہے۔ شبلی نعمانی کے ہاں...... جو بھی دائمی رویے متشکل ہوئے ہیں، وہ ان کے تہذیبی مطالعات کی دین ہیں، کیونکہ ان کی بصیرت افروز ترجمانی ہر کسی کا مقسوم نہیں ہوتی۔

شبلی نعمانی کے فکری آثار اپنے خیال کی رعنائی اور اس کے حُسنِ اظہار کی کوملتا کی بنا پر ہمہ جہت معنویت کے حامل ہیں۔ وہ تاریخ نگاری کے فن میں جلوہ گر ہوں یا ادب و شعر کے میدان میں جلوہ آرا،......ان کا حسنِ خیال، خیالِ حسن کی تعبیر کو اتنے رنگوں میں منعکس کرتا ہے کہ جہانِ معنی کا منظر نامہ آئینہ خانے کی صورت میں متشکل ہو جاتا ہے اور اس سے شعور اور خیال میں معنوی آہنگ کے دریچے وا ہو جاتے ہیں۔ معنوی آہنگ کی کشید رنگینیِ اظہار اور لطافتِ احساس کے اس جمالیاتی رنگ سے ہمکنار ہوتی ہے، جو وجدان کو ایک نئی جہت عطا کرتا ہے۔

تاریخ کی وادی میں اُتر کر کوئی بھی مؤرخ: حالات و واقعات کی تعبیر کا تانا بانا بناتے ہوئے آرائشِ خیال میں گم ہو جائے، تو تاریخ تو رہی ایک طرف،......وہ اپنا آپ گم کر دیتا ہے، نہ زمانے کے چاک پر تاریخ صورت پذیر ہو سکتی ہے اور نہ ہی مؤرخ اپنی پہچان اور شناخت کے تمام تر رنگوں سمیت جلوہ گر ہو سکتا ہے، لیکن علامہ شبلی ہیں کہ تاریخ نگاری کرتے ہوئے، آرائشِ خیال کی جمالیات کو بھی گم نہیں کرتے اور اپنے فن کو شناخت عطا کرتے ہیں،......اور جو ادیب اس رنگ و آہنگ کو اپنے فن کا آئینہ بنا لے، وہ خود کیسے گم ہو سکتا ہے، یقیناً نہیں۔ علامہ شبلی تاریخ کے آنگن میں ادب اور تہذیب کی رعنائی سے ایک ایسا منظر نامہ مرتّب کرتے ہیں، جو اپنے پس منظر میں تاریخ کے آثار میں سانس لیتا ہے اور اپنے پیش نامے پر ادب کی جمالیات سے خوشبو کا جہانِ معنی تخلیق کرتا ہے۔...... یہ مقام ہر کسی کے بس میں نہیں ہوتا، کیونکہ یہ منظر خواب دیکھنے اور خیال اُگانے سے تو ہاتھ آنے سے رہا: انھی کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد......

ان تازہ کار حوصلہ مندوں میں علامہ شبلی سرِ فہرست ہیں۔ وہ تاریخ نگاری میں ادب کا دریچہ وا رکھتے ہیں اور ادب کی تخلیق میں تاریخی مناظر سے غافل نہیں رہتے۔ یہ اسلوب اور آہنگ ادب تخلیق کرنے کے ساتھ ساتھ زندگی کرنے سے بھی عبارت ہے، جبھی اس کا حُسنِ آہنگ خارج سے زیادہ باطن سے جڑا ہوتا ہے۔ کسی بھی تخلیق کار کے ہاں اسلوب کی باطن کے ساتھ جڑت اس کے داخلی تجربے کی رعنائی سے بھی متعلق رہتی ہے اور خارج کا پرتو بھی اس سے علاحدہ نہیں ہوتا۔

علامہ شبلی کا تصورِ روایت اور تصورِ تہذیب اسی اسلوب کی بدولت تاریخ اور ادب و شعر کو معنوی جمالیات کا وہ شعور عطا

کرتا ہے، جو باطن اور خارج کے مابین ایک نقطۂ اتصال کی تلاش سے عبارت ہے......اور یہی شعورِ زمانے کے معنوی اور عصری آہنگ سے مل کر اور زمان و مکان کی حدود اور قیود سے بالا ہو کر، ایک ایسے گنجینۂ معنی کی نوید دیتا ہے کہ جس میں دشتِ امکاں کے سارے منظر حسنِ خیال کی جاذبیت سے کِھل اُٹھتے ہیں۔ یہ منظر نامہ کم از کم کسی بھی ادیب کی زندگی کا ترجمان ہوتا ہے، کیونکہ اسی طرزِ احساس کے باعث معنویت کے متنوع Shades اُبھرتے اور نئے نئے رنگوں میں ڈھلتے ہیں۔

علامہ شبلی کا اسلوب: اختصار اور اعجاز کے حسن کو اس طرح اپنے حصار میں لیتا ہے کہ اس کا معنوی پھیلاؤ استعاراتی آہنگ کے پس منظر میں عکس انداز ہو کر، معانی کی ایک نئی دنیا دریافت کرتا ہے۔ وہ تخیل کی جلوہ پاشیوں کو استعارے کے شہر میں منعکس کرتے ہیں، تو منظر نامہ استعارہ در استعارہ پھیلتا ہوا طرزِ احساس کی کومل اور سجل فضا کو مسخر کر لیتا تھا اور یوں استعارے کے چار شہروں کی کہانی تخیل کی دنیا کو جمالیاتی پیکروں میں ڈھال دیتی ہے۔ وقت کے چاک پر استعارہ: کہانی کو تخلیق کرتا ہے اور کہانی: تاریخ کے موسموں سے رنگ اور نور کے منظر اُجال لیتی ہے اور یوں ہر کردار اپنے خال وخط کی رعنائی کا سراپا اوڑھ لیتا ہے۔ استعارے کا اس طرح پھیلاؤ تاریخ اور ادب کے منظر نامے کو وسعت آشنا تو کرتا ہی ہے، اسے امر کرنے اور جاوداں بنانے میں بھی تغافل نہیں برتتا......بس لکھنے والے کا کمال یہ ہونا چاہیے کہ وہ ادب کے چاک پر اپنے تجربے اور مشاہدے کی رنگارنگی سے منکشف ہوتے ہوئے موسموں کو تخلیق کرنے اور انھیں جاوداں رنگوں میں Paint کرنے کے فن سے آگاہ ہو، کیونکہ غم کے چرخے پر دُکھ کاتنے کا عمل ادب کو زندہ بھی رکھتا ہے اور جاوداں بھی، لیکن اس مقام تک رسائی میں کتنے ہی مقاماتِ آہ وفغاں بھی آتے ہیں......ان سے کامگار ہو کر گزرنا اور اپنے ادب میں زندگی کے استعاراتی پہلوؤں کو اُجاگر کرنا کمالِ فن ہے اور یہ کمال ہر ذہن پر نزول نہیں کرتا، جب تک کہ خیال کی اُڑان میں، زمان و مکان کی زنجیریں ٹوٹ نہ جائیں، اس تک رسائی ممکن نہیں ہوتی...... یہ منزل ادب کی دنیا میں اتنی ارزاں بھی نہیں کہ ہر کوئی اس مسندِ ادب پر جلوہ گر ہو جائے۔ بقولِ بیدل:

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنجِ خمارِ ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنارِ ما بہ کنارِ ما

یہ جو 'کنارِ ما' سے 'کنارِ ما' تک کا سفر ہے، اپنے اندر صدیوں کی مسافت کا زمانہ سمیٹے ہوئے ہے، لیکن ذرا ٹھہریے! یہ سفر ایک لمحے میں بھی طے تو ہو سکتا ہے، مگر اس سے، جو وقت کے منظر نامے پر کہانی کی تخلیق کرنا جانتا ہو...... یہ تجربہ، اس تخلیق کار پر منکشف ہو سکتا ہے، جو استعارے کے چار شہروں کا مسافر رہا ہو......اور یہ راز کھل سکتا ہے اس ذات کے آئینۂ دل پر، جو عرفانِ ذات کے موسموں میں زندگی کرنے کا ہنر جانتی ہو۔ تو آیئے، دیکھیں کہ شبلی کے نگار خانے میں معنوی جمالیات کے یہ سارے مناظر عکس گر نہیں ہیں...... ہیں اور اگر ہیں، تو پھر اس کی معنویت زمانوں کے مابین گردش کناں ہو سکتی ہے، اس میں سکوت اور سکون پیدا نہیں ہوتا...... کیونکہ صاحبِ ساز کے لیے لازم ہے کہ وہ سروش کی غلط آہنگی کا شعور بھی رکھتا ہو اور جسے یہ عرفان نصیب ہو جائے، وہ شبلی بن جاتا ہے، کم پر راضی نہیں ہوتا۔ عاشق حسین بٹالوی کے بقول:

شبلی جیسا ہمہ گیر آدمی ہندوستان میں دوبارہ پیدا نہیں ہوگا۔ غور فرمایے کہ بوئے گل اور دستۂ گل سے لے کر سیرت النبیؐ تک کون سا موضوع ہے، جس پر شبلی کے قلم نے موتی نہیں بکھیرے۔ طرزِ بیان اور اسلوبِ بیان ایسا دلآویز ہے کہ اس سے بہتر علمی زبان ہو نہیں سکتی۔ (۲)

شبلی نعمانی کے فکر و فرہنگ کا ہر زاویہ اپنی خیال افروز صداقتِ احساس سے منعکس ہوتا ہے۔ وہ شعر کہہ رہے ہوں، یا نثر میں محوِ کلام ہوں، ان کے ہاں حقائق کی دنیا...... تخیل کی افسانوی فضا سے متاثر نہیں ہوتی، لیکن حقائق کی ترسیل اور ابلاغ کا جو قرینہ وہ اختیار کرتے ہیں، وہ خاص طور پر انھی سے مخصوص ہے۔...... اگر ان کے تمام فکری اور ادبی آثار سے ایک کا انتخاب کریں، جو ان کی معنوی اور فکری رعنائی کا ترجمان بھی ہے اور جس کی بدولت ان کی معنویت ہر دور میں موجود بھی ہے اور توانا بھی، تو وہ سیرت النبیؐ ہے۔...... اور سیرت النبیؐ ان کا ایک ایسا کارنامہ ہے، جو فکر اور اسلوب کے اعتبار سے ان کی رعنائیِ خیال کو خیالِ حُسن کی تعبیر کا قرینہ عطا کرتا ہے اور یہی قرینہ ان کی معنویت کی دلیل بھی ہے اور ان کی تازگی اور توانائی پر گواہ بھی۔ ان کی سیرت نگاری کا ایک منظر دیکھیے، صرف ایک:

آج کی صبح، وہی صبحِ جاں نواز، وہی ساعتِ ہمایوں، وہی دورِ فرخ فال ہے۔ اربابِ سیر اپنے محدود پیرایۂ بیان میں لکھتے ہیں کہ: آج کی رات ایوانِ کسریٰ کے چودہ کنگرے گر گئے؛ آتش کدۂ فارس بجھ گیا؛ دریائے سادہ خشک ہو گیا، لیکن سچ یہ ہے کہ ایوانِ کسریٰ نہیں، بلکہ شانِ عجم، شوکتِ روم، اوجِ چین کے قصر ہائے فلک بوس گر پڑے؛ آتش فارس نہیں، بلکہ جحیمِ شر، آتش کدۂ کفر، آذر کدۂ گمرہی سرد ہو کر رہ گئے؛ صنم خانوں میں خاک اڑنے لگی؛ بت کدے خاک میں مل گئے؛ شیرازۂ مجوسیت بکھر گیا؛ نصرانیت کے اوراقِ خزاں دیدہ ایک ایک کر کے جھڑ گئے؛ توحید کا غلغلہ اُٹھا؛ چمنستانِ سعادت میں بہار آ گئی؛ آفتابِ ہدایت کی شعاعیں ہر طرف پھیل گئیں؛ اخلاقِ انسانی کا آئینہ پرتوِ قدس سے چمک اُٹھا۔ (۳)

علامہ شبلی کا یہ تخلیقی منظر نامہ دیکھیے اور بتائیے کہ کیا یہ لکھنے والا سحر نگار ادیب کبھی مر بھی سکتا ہے؟...... نہیں! بالکل نہیں، کیونکہ موسموں کے بدلتے رنگ اس کی معنویت میں ڈھل کر اسے جاوداں بھی رکھتے ہیں اور پیہم جواں بھی اور یہ متواتر اور مسلسل پیرایۂ اسلوب: حیات بخش رویوں میں ڈھلتا ہے اور نئے سویروں کا منظر نامہ تخلیق کرتا ہے اور ابد آباد تک زندہ رہتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ تبریک مشمولہ متلقات شبلی: ڈاکٹر محمد الیاس الاعظمی: اعظم گڑھ: اوّل ۲۰۰۸ء، ص ۶

۲۔ چند یادیں چند تاثرات: سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور: ۱۹۹۲ء، ص ۲۵۳

۳۔ شبلی نعمانی، سیرت النبی، الفیصل، لاہور

ڈاکٹر علمدار حسین بخاری
ڈائریکٹر، سرائیکی ایریا سٹڈی سنٹر،بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

کلام/ڈسکورس: تعارف و تجزیہ

Dr. Alamdar Hussain Bukhaari
Director, Seraiki Area Study Centre,Zakria University, Multan

Discourse : An Introduction and Analysis

Discourse is relatively a new concept, in the field of linguistics. In the later half of the twentieth century it became a popular term in different disciplines of knowledge especially in the modern and postmodern literary theory. Discourse in linguistics basically means language in use. A continuous stretch of spoken or written language used for inter-personal or intra-personal communication is called discourse. In this article the concept/term discourse is discussed in view of the eastern term 'Kalaam'.Discourse and 'Kalaam' are not claimed here as synonyms.In the East, another term 'Kaalam' is used, but it does not have the same meaning as discourse. The purpose of this article is to introduce and analyse the term discourse focusing on the fact that it is not a totally alien concept for us.

مغربی نظامِ نوآبادیات کے استحکام کے بعد ہمارے جدید علوم میں بُرا بھلا جو کچھ بھی آیا مغرب سے آیا، یہ ایک عام تاثر ہے۔ بحث کسی بھی موضوع پہ شروع کی جائے بالآخر نظریں مغرب ہی کی طرف اُٹھنے لگتی ہیں اگرچہ ایک طبقہ ایسے لوگوں کا بھی ہے جو اپنے انفرادی و اجتماعی ماضی کو کھنگالنے لگتا ہے اور اس اُلٹ پلٹ میں اصل موضوع سے ہٹ جاتا ہے لیکن اُس کا اصرار ہوتا ہے کہ جناب یہ سب کچھ تو ہمارے ہاں بہت پہلے سے موجود تھا اور اہلِ مغرب نے یہ ہمیں اس طرح لوٹایا ہے جس طرح وہ ہمارے خطے سے مختلف طرح کا خام مال درآمد کر کے متنوع مصنوعات کی شکل میں ہمیں برآمد کرتے ہیں اور بے انداز منافع کماتے ہیں۔ ابھی چند برس قبل ہمارے ہاں ڈسکورس (discourse) کی اصطلاح استعمال ہونے لگی ہے، اسے جدید

ماہرینِ لسانیات کے زیرِ اثر حسبِ معمول پہلے حیرت اور دلچسپی سے دیکھا سُنا گیا اور پھر آہستہ آہستہ یہ نامانوس لفظ ہماری زبان پر چڑھنے لگا، اس کے بارے میں جو معنوی موشگافیاں کی گئیں تھیں ان کے پیشِ نظر بالآخر یہ قرار دیا گیا کہ اس کا کوئی متبادل لفظ ہماری زبان میں موجود نہیں اس لئے دیگر ان گنت الفاظ و اصطلاحات کی مانند اسے بھی اس کی اصل شکل میں ہی اپنا لیا جانا چاہئے، خود مغرب میں بھی یہ اصطلاح موجودہ معنی میں بیسویں صدی کے نصف اول میں استعمال ہونے لگی تھی۔ سوئس ماہرِ لسانیات فرڈی ننیڈ ڈی ساسیور کے لیکچروں (1913) کے نوٹس کو ان کے شاگردوں نے The course of General Linguistics کے زیرِ عنوان شائع کروایا تو نہ صرف جدید لسانیات نے ایک نیا رخ اختیار کیا بلکہ جدید فکر و فلسفہ اور سماجی علوم کی تفہیم و توضیح میں بھی زبان کے کردار کو ایک نئے انداز میں دیکھا جانے لگا اس دور کے ماہرین انسانیات نے خاص طور پر شمالی و لاطینی امریکہ اور افریقہ کی قدیم ثقافتوں کی تفہیم و تشریح کے لئے دیو مالائی کہانیاں (اساطیر) اکٹھی کیں اور پھر جدید لسانیات کے انکشافات کی روشنی میں ان کی ساخت کا مطالعہ و تجزیہ زبان کی ساختوں کے طرز پر کیا جانے لگا اور یوں علمی دنیا میں تفہیم اور تجزیہ کے نئے انداز پیدا ہوئے۔ ماہر انسانیات لیوی سٹراس (Levi Straus) کی کاوشوں کو خاص طور پر اس سلسلے میں بنیادی اہمیت حاصل ہوئی۔ اگرچہ اس سلسلے میں روسی ہیئت پرست (Formalist) ولادی ہر پراپ (Propp) کی کتاب Morphology of the Folk Tale (1958) بھی اس سلسلے میں بہت اہم ہے کیوں کہ اس میں بھی لوک کہانیوں کے ساختیاتی عناصر کو ساختیات سے ملتے جلتے انداز میں متعین کرنے کی کوشش کی گئی تھی، اس کا خیال تھا کہ لوک ادب (folk lore) کے روایتی اندازِ مطالعہ کے برعکس اب لوک کہانی کا مطالعہ اور تجزیہ کرتے ہوئے اس کے موتفوں (motifs) کی بجائے اس کے تفاعلات (functions) کو بنیادی اکائی قرار دیا جائے۔ اس طرح بیسویں صدی کے نصف اوّل میں ساختیات (Structuralism) توضیحی لسانیات کے ساتھ ساتھ دیگر جدید علوم میں بھی ایک اہم طریق مطالعہ و تجزیہ کے طور پر سامنے آئی لیکن یہاں ساختیات کے بارے میں بحث مقصود نہیں، اب ویسے بھی اس کا تذکرہ یورپ میں علمی تاریخ کا محض ایک حصہ بن کر رہ گیا ہے۔ اس کا ذکر اس لئے آیا کہ ڈسکورس کے مباحث ابتداً ساختیات کے ضمن میں سامنے آئے تھے۔ بعض ماہرینِ لسانیات نے برطانوی ماہر لسانیات جے آر فرتھ کے زیرِ اثر، خاص طور پر ہالیڈے (M.A.K. Halliday) اور اس کے پیروکاروں نے، روایتی گرائمر کی بعض تحدیدات کی نشاندہی کرتے ہوئے گرامر کے کچھ نئے اصول وضع کرنے کی کوشش کی تو اس ضمن میں یہ بحث چھڑی کہ روایتی گرامر جملے/فقرے (sentence) تک محدود رہتی ہے اس لئے وہ صرف فقرے کی ساخت اور اس کے منجملہ اجزا کا مطالعہ اور تجزیہ کرتی ہے جب کہ روزمرہ استعمال میں زبان محض منفرد اور مکتفی بالذات فقروں/جملوں یا ان کے مجموعوں پر مشتمل نہیں ہوتی بلکہ کسی مخصوص انسانی صورتِ حال میں انسانوں کے مابین ایک باہمی لسانی تفاعل (interaction) بامعنی ہوتا ہے اور یہ لسانی تفاعل عموماً ایک فقرے سے زائد پر مشتمل ہوتا ہے جو زبان کے ایک وسیع تر نظام کے اندر ہی معنی پذیر ہوسکتا ہے، بعض ماہرینِ لسانیات نے گرائمر کے دائرہ کار (یعنی فقرے) سے آگے بڑھ کر زبان کے زیادہ بڑے مستعمل ٹکڑوں (متون) کے مطالعے کا نظام وضع کرنے کی بات کی تو ڈسکورس کے مباحث

شروع ہوئے، تاریخی اعتبار سے سب سے پہلے جے آر فرتھ (J.R. Firth) نے جدید ماہرین توضیحی لسانیات پر زور دیا تھا کہ زبان اور اس کے اندازِ عمل کی تفہیم کیلئے جملے/فقرے کی بجائے گفتگو کے مطالعے پر توجہ دی جائے کیوں کہ اس کے بقول:

> "It is here that we shall find the key to a better understanding of what language is and how it works"(1935)(۱)

فرتھ کے مباحث کے بعد ماہرین لسانیات کی توجہ فقرے سے آگے بڑھ کر زیادہ بڑے متون (text) کے تجزیے پر مرکوز ہونے لگی اگرچہ نامور امریکی ماہر لسانیات بلوم فیلڈ (bloomfield-1933) نے بھی زبان کے فقرے سے بڑے متون کے تجزیے کو بہت اہمیت دی لیکن وہ لسانی ہیئت پر توجہ دیتا تھا اور معنی کے مطالعے کو لسانیات کے دائرے سے باہر سمجھتا تھا۔ اس کی توجہ کا مرکز زبان کی ہیئت (form) اور مواد (substance) تھے اور اس کا خیال تھا کہ ماہرینِ لسانیات 'معانی' کی تعریف و توضیح نہیں کر سکتے اس لئے اُنہیں اس مقصد کیلئے دوسرے علوم کے طالب علموں یا عمومی حلقہ علم کی توجہ مرکوز کروانی چاہئے (۲) لیکن بعد میں ماہرین لسانیات بلوم فیلڈ کی اس ہدایت پر عمل پیرا نہیں رہ سکے اور زبان کے بامعنی متون کا مطالعہ اہمیت اختیار کرتا چلا گیا اور ڈسکورس کے مباحث زبان کے علاوہ دیگر سماجی علوم خاص طور پر انسانیات، عمرانیات، نفسیات، ابلاغیات، ادب اور تاریخ وغیرہ میں بھی اہمیت اختیار کرنے لگے اس لئے آج سماجی لسانیات علم اللسان کی اہم ترین شاخ ہے جس میں ڈسکورس کے مطالعے اور تجزیے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، اس اصطلاح کا مخصوص معانی میں ابتداً باقاعدہ استعمال فرانس میں بینونستے (Benveniste) نے 1966 میں شروع کیا تھا بعد ازاں جدید ماہرین لسانیات، فلسفیوں اور سماجی و انسانی علوم کے ماہرین نے اپنے اپنے انداز میں ڈسکورس کے اصطلاحی معنی کی توضیح کی جس کی تفصیل کے لئے موزوں مقام پر بحث ہوگی فی الوقت یہاں موزوں ہوگا کہ مختلف ماہرینِ علمِ زبان نے ڈسکورس کی جو تعریفیں متعین کرنے کی کوششیں کی ہیں ان میں سے چند ایک کا حوالہ دیا جائے تا کہ بات آگے بڑھ سکے۔

1. "Discourse: A text which forms a fairly complete unit. It is usually restricted to the surecessvie utterances of a single speaker conveying a message." (۳)

2. The term discourse is used in somewhat different ways by different scholars, but underlying the differences is a common concern for language beyond the boundaries of isolated sentences. The term text is used in similar ways. Both terms may refer to a unit of language larger than the sentence: one may speak of "a discourse" or "a text".(۴)

3. "Here the term discourse usually refers to a form of language

use, public speaches or more generally to spoken anguage as ways of speaking" (٥)

4. Discourse: A connected stretch of language (especially spoken language) usually bigger than a sentence, and particularly viewed as interaction between speekers or between writer and reader.(٦)

5. Discourse can be defined as a stretch of Language consisting of several sentences which are perceived as being related in some way.(٧)

6. "The term 'discourse' is sometimes used to refer to patterns of meaning which organize the various symbolic systems human beings inhabit, and which are necessary for us to make sanse to each other" (٨)

7. Discourse: Any coherent succession of sentences, spoken or (in most usage) written. Thus this entry in the dictionary is an example of discourse; likewise a novel; likewise a speech by a politician or a lecture to students; likewise an interview or any other series of speech events in which successive sentences or utterances hang together. Often equivalent to *text.....The Term in French ('discours') is often restricted, following Benveniste, to speech directed by a specific speaker (an 'I') to a specific audience or addressee (a 'you'). Distinguished by Benveniste from a narration (e.g. an historical narrative) or 'recit' (٩)

8. discourse (adjective = discursive) * A term now quite widely used in a number of different disciplines and schools of thought, often with different purposes. Most uncontroversially,

it is used in linguistics to refer to verbal utterances of greater magnitude than the sentence. * Discourse analysis is concerned not only with complex utterances by one speaker, but more frequently with the turn-taking interaction between two or more, and with the linguistic rules and conventions that are taken to be in play and governing such discourses in their given context....In its established usages, discourse referred both to the interactive process and the end result of thought and communication. Discourse is the social process of making and reproducing sense(s)...Discourses are the product of social, historical and institutional formations, and meanings are produced by these institutionalized discourses.(١٠)

9. discourse analysis (DA): The study of continuous stretches of language longer than a single sentence; also called discourse linguistics. It especially investigates the organization of such general notions as conversations, arguments, narratives, jokes, and speeches, looking out in particular for linguistic features which identify the structure of the discourse (discourse markers). (١١)

10. Here, the term 'discourse' usually refers to a form of language use Public speeches or more generally to spoken language or ways of speaking.....Discourse analysts try to go beyond such common-sense definitions. They agree that discourse is a form of language use. But since this is still quite vague and not always adequate, they introduce a more theoretical concept of 'discourse' which is more specific and at the same time broader in its application. They want to include some

other essential components in concept, namely who uses language, how, why and when.[۱۲]

11. We continually and actively build and rebuild our worlds not just through language but through language used in tandem with actions, interactions, non-linguistic symbol systems, objects, tools, technologies, and distinctive ways of thinking, valuing, feeling, and believing. Sometimes what we build is quite similar to what we have built before; sometimes it is not. But language-in-action is always and everywhere an active building process....So language-in-use is a tool, used alongside other tools, to design or build things.[۱۳]

مندرجہ بالا اقتباسات منتخب کرتے ہوئے اس بات کا خیال رکھا گیاہیکہ لفظ ڈسکورس کے لسانیاتی معنی پیش نظر رہیں ورنہ جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا ہے کہ سماجی لسانیات اور مختلف سماجی علوم میں مختلف سماجی، سیاسی، اور نظریاتی ترجیہات کی بنیاد پر اہل دانش نے اس کی مختلف اور متنوع تعریفیں کی اگرچہ یہ سبھی تعریفیں بالآخر انہیں باتوں ہی کو بنیاد بناتی ہیں جن کی طرف کم وبیش ان اقتباسات میں اشارہ کیا گیا ہے۔ڈسکورس کی مذکورہ تعریفات کے پیش نظر:

۱۔ ڈسکورس زبان کا ایسا روزمرہ استعمال ہے جو ایک فقرے سے زیادہ ہو۔

۲۔ یہ روزمرہ کی گفتگو پر مشتمل ہوتا ہے لیکن اس میں تحریری متون کو بھی شامل کیا جاتا ہے۔

۳۔ ایسا متن ہے جو اپنے آپ میں مکمل وحدت ہو اور کسی ایک متکلم کی ایسی مسلسل ادائیگیوں (utterances) پر مشتمل ہو کہ جن سے کوئی پیغام دوسروں تک پہنچے۔

۴۔ زبان کا ایسا استعمال جو عام ہو، بولی جانی والی زبان کے مختلف انداز اس کے دائرے میں آتے ہیں۔

۵۔ زبان کا ایسا ٹکڑا/متن جس کے بارے میں تصوّر کیا جائے کہ یہ کسی طرح سے مربوط ہے۔

۶۔ زبان کا ایک جملے سے بڑا متن جو خاص طور پر متکلم اور سامع یا مصنف اور قاری کے مابین تفاعل باہمی (interaction) سمجھا جائے۔

۷۔ بعض اوقات معنی کی ایسی طرزوں کی طرف اشارہ جو ایسے مختلف نظام ہائے علامت سے جنم لیتے ہیں، جن میں انسان رہتے ہیں اور جو ان کے مابین افہام وتفہم کے لئے ضروری ہوتے ہیں۔

۸۔ بولے یا لکھے ہوئے جملوں کا ایسا ہم آہنگ سلسلہ جو ایک واضح شکل رکھتا ہو جیسے کوئی ناول، سیاسی تقریر یا کوئی کلاس لیکچر وغیرہ جن میں جملے ایک دوسرے سے بامعنی انداز میں جڑے ہوئے ہوتے ہیں۔

۹۔ یہ اصطلاح مختلف علوم اور مختلف مکاتب فکر میں اکثر مختلف مقاصد کے لئے استعمال ہوتی ہے یہ سب سے زیادہ غیر متنازعہ 'لسانیات' میں ہے اور عموماً ایک فقرے سے بڑی کسی لسانی ادائیگی (utterance) کیلئے استعمال ہوتی ہے۔

۱۰۔ تجزیۂ کلام/ ڈسکورس محض کسی ایک متکلم ہی کی پیچیدہ ادائیگیوں پر منحصر نہیں ہوتا بلکہ عموماً ایسے لسانی اصولوں اور روایات کے تحت ہوتا ہے جو دو یا دو سے زائد لوگوں میں باری باری ہونے والے باہمی عملِ تکلم (کلام) کے دوران ڈسکورسوں میں ان کے موجودہ سیاق وسباق سے برسرِ عمل ہوکران کو آگے چلاتے ہیں۔

۱۱۔ تفکر اور ابلاغ ایک ہی سلسلۂ عمل اور حتمی نتیجے ہوتے ہیں اور ڈسکورس/ کلام؛ دونوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

۱۲۔ یہ معنی خیزی اور باز آفرینی زبان کے توسط سے ایک اہم سماجی عمل ہے۔

۱۳۔ سماجی، تاریخی اور ادارہ جاتی پیداوار اور تشکیلاتِ معنی؛ انہیں ادارہ جاتی ڈسکورسوں سے پیدا ہوتے ہیں۔

۱۴۔ ہر مخصوص ڈسکورس کے اپنے لسانی خصائص ہوتے ہیں، جو اس کی ساخت کو متعین کرتے ہیں مثلاً گفتگو، دلائل، بیانیوں، لطیفوں، تقریروں اور خطبوں وغیرہ کی مخصوص لسانی خصوصیات اور اسالیب ان کو ایک دوسرے سے ممتاز کرتے ہیں۔

۱۵۔ بعض ماہرین اس اصطلاح کے عمومی مفاہیم سے آگے بڑھ کر اس کے زیادہ نظریاتی تصوّرات پر توجہ دیتے ہیں جو اپنے اطلاقات میں کہیں زیادہ گہرائی اور وسعت کے حامل ہوتے ہیں وہ اس میں کچھ مزید ضروری عناصر کی شمولیت پر اصرار کرتے ہیں مثلاً یہ کہ کون زبان کو، کہاں، کیسے، کب اور کیوں استعمال کرتا ہے۔

۱۶۔ ہم مسلسل اور سرگرمی سے نہ صرف زبان کے ذریعے بلکہ اعمال اور ردہائے عمل، غیر لسانی نظام ہائے علامت، اشیاء، آلات، ٹیکنالوجی اور منفرد دانز ہائے فکر، اقدار، محسوسات، عقائد وغیرہ کے ہم رکاب استعمال ہونے والی زبان کے ذریعے اپنی دنیائیں بناتے ہیں ان میں رہتے ہیں اور یوں ڈسکورس ایک تعمیری عمل بن جاتا ہے۔

۱۷۔ زیر استعمال زبان/ ڈسکورس دوسرے آلات کی مانند چیزیں ڈیزائن کرنے اور بنانے کی آلا کار بھی ہے

ڈسکورس کی مختلف تعریفات وتوضیحات اور اس سلسلے میں محولہ بالا نکات کے پیش نظر یہ ضروری ہے کہ ڈسکورس اور ڈسکورس کے تجزیے (Discourse Analysis) کے مباحث کو مزید آگے بڑھانے سے قبل یہ دیکھ لیا جائے کہ کیا ہماری زبان مین واقعی ایسی کوئی اصطلاح نہیں جسے ڈسکورس کی اصطلاح کے متبادل کے طور پر دیکھا جا سکے، بعض معتبر انگریزی اُردو لغات میں لفظ ڈسکورس (Discourse) کے معانی اس طرح دیئے گئے ہیں۔

(۱)(قدیم) گفتگو، مکالمہ، بات چیت (۲) تقریر، بیان، مقالہ، وعظ، خطبہ'[۱۴]

بیان، گفتگو، خطبہ، بحث، مقالہ، زبانی ابلاغ جیسے بات چیت یا تقریر، کسی مضمون کا رسمی اور منظّم امتحان خواہ زبانی ہو یا تحریری، (فعل لازم) زبانی اظہارِ خیال کرنا جیسے کلام یا گفتگو کرنا، ابلاغ کرنا خصوصاً کسی موضوع

پر اپنے خیالات رسمی طور پر دوسروں تک پہنچانا۔ (۱۵)

۱۔ادبی (الف) گفتگو، بات چیت (ب) کسی علمی مسئلے پر بحث یا مقالہ (ج) تقریر وعظ

۲۔لسانیات: مربوط کلام، متن (۱۶)

اگر چہ لفظ 'ڈسکورس' کے لئے بعض اُردو مصنفین نے مخاطبہ کی اصطلاح وضع کی ہے لیکن ماہرین لغت نے شاذ ہی یہ لفظ ان معنی میں استعمال کیا ہو بلکہ اس کے لغوی مطالب میں 'کلام' ایک ایسا لفظ ہے جو ہمارے ہاں مختلف معانی میں استعمال ہوتا رہا ہے، لفظ 'کلام' کے بارے میں توضیحات وتشریحات ڈسکورس کی جدید تر تعریفات اور توضیحات کی برابری کی مدعی تو شاید نہ بن سکیں لیکن کہیں کہیں یک گونہ مماثلت ضرور دکھائی دے گی اس لئے ناموزوں نہ ہوگا اگر مختلف عربی، فارسی اور اُردو مآخذات میں لفظ کلام کے جو معانی دیئے گئے ہیں ان میں سے چند ایک پر نظر ڈال لی جائے۔ اس طرح ایک ایسا لفظ جو کئی مشرقی زبانوں میں لغات اور قواعد میں مخصوص معنی میں آتا رہا ہے شاید لسانیات اور جدید سماجی علوم میں رائج شدہ اصطلاح ڈسکورس کی متبادل اصطلاح کے طور پر قبول کر لیا جائے، یہ بات بھی پیش نظر رہے کہ لفظوں کے اصطلاحی معانی کا انحصار بہر حال اُن کے لغوی معنی پر ہوتا ہے، مختلف عربی، فارسی اور اُردو لغات میں لفظ کلام، کے جو معنی دیئے گئے ہیں ملاحظہ ہوں۔

۱۔ 'گفتگو کرنا، بات چیت کرنا، الکلمۃ ج کلمات مفرد یا مرکب جو انسان بولے، کلمہ کا اطلاق خطبہ اور قصیدہ پر بھی ہوتا ہے۔ (۱۷)

۲۔ الکلام، بات کرنا، قول، باتیں، اقوال، گفتگو، اصل معنی مفید آوازیں (۱۸)

۳۔ (۱) الکلام، قول، گفتگو، جملہ (۲) الکلام، سخت زمین (۱۹)

۴۔ کلام، بات کرنا، گفتگو، مقولہ، زبان، جملہ، تقریر (۲۰)

۵۔ کلام: ۱۔سخن، بات، گفتگو ۲۔(نحو) وہ عبارت جو کلموں سے مرتب ہو، ۳۔شعر سخن، نظم، ۴۔مقولہ، قول، ۵۔ملفوظات، ۶۔تصنیف، مضمون ۷۔اعتراض، عذر (۲۱)

۶۔ کلام: بات کرنا اور اصطلاح علم نحو میں وہ عبارت جو مرکب ہو، دو کلمہ سے (۲۲)

۷۔ کلام، عبارت جو مرکب ہو کلموں سے (۲۳)

۸۔ (۱) کلام، بات گفتگو، جملہ (۲) کلام، بات چیت کرنا (۳) کلامی، علم کا کلام جاننے والہ، عقلی دلائل سے عقائد کو ثابت کرنے والا (۲۴)

۹۔ کلام، اسم مذکر، سخن، بات گفتگو نحو وہ عبارت جو کلموں سے مرکب ہو یعنی کلام وہ مرکب ہے، جو کم از کم دو کلموں سے بنا ہوا اور زیادہ کی حد نہیں (۲۵)

۱۰۔ کلام، بات کرنا، دوکلموں کا مجموعہ (۲۶)

۱۱۔ ''(۱) سخن بات، گفتگو (۲) سخن وہ عبارت جو کلموں سے مرکب ہو (۳) شعر وسخن، نظم (۴) مقولہ، قول (۵) ملفوظات (۶) تصنیف، مضمون (۷) اعتراض، عذر (۹) سوال'' (۲۷)

۱۲۔ کلام: سخن، بات، گفتگو (نحو) وہ عبارت جو کلموں سے مرتب ہو، شعروسخن، نظم، مقولہ، قول، اعتراض، عذر (۲۸)

۱۳۔ کلام، لفظی معنی بات کہنا، بیان، مجازاً، شاعری، شعراء کی منظوم تصنیف، اسلامی تاریخ کی اصطلاح میں فلسفہ مذہب جس میں اسلامی عقائد کی صداقت وحکمت عقلی دلائل سے واضع کی جائے۔ (۲۹)

۱۴۔ کلام (۱) بات، گفتگو بات چیت (۲) قول، فرمان حکم

(۲) (قواعد) وہ عبارت جو دو یا دو سے زیادہ کلموں سے مرکب ہو، جس میں دو کلمے یا دو سے زیادہ ہوں اس کو کلام کہتے ہیں (۱۸۶۳)، انشائے بہار بے خزاں، ۳) جب دو یا دو سے زیادہ کلمات ترکیب پائیں تو اس کو کلام کہتے ہیں (۱۹۰۴، مصباح القواعد، ۱۶۹) کلام بات دو یا دو سے زیادہ لفظوں کا مجموعہ ہے، جو مفہوم کے اعتبار سے مکمل ہو اور جس میں کوئی ایک بات پوری پوری بیان ہوئے (۱۹۸۲، اردو قواعد، ۷)

(۳) سخن منظوم، شعر؛ شاعری (۱۸۷۴، انیس، مراثی، ۲: ۴۴۷) دنیا میں جتنے شاعر استاد مانے گئے ہیں ان میں ایک بھی ایسا نہ نکلے گا جس کا تمام کلام اول سے آکر تک حسن و لطافت کے اعلیٰ درجے پر واقع ہوا ہو (۱۸۹۳، مقدمہ شعروشاعری، ۸۹) اسے بھی اپنا کلام سنانے کا شوق گدگداتا ہے

(۴) گفتگو میں آواز کا اُتار چڑھاؤ، لہجہ، بول چال، لہجے سے الفاظ پر زور ڈالنا جسے انگریزی میں امفیسس کہتے ہیں اس کا تعلق کلام سے ہے کلمے سے نہیں، (۱۹۳۴، منشورات کیفی، ۵۷)

(۵) عذر، اعتراض، حجت (جدا جدا ہر ایک سیال کو تولنے میں کسی کو کلام نہیں تھا)

(۶) سوال وجواب عرض، واسطہ (۳۰)

۱۶۔ کلام: بات، باتیں گفتگو، اقوال (۳۱)

محولہ بالا لغات اور دیگر ماخذات میں لفظ 'کلام' کے جو معنی دیئے گئے ہیں ان میں کم وبیش اتفاق دیکھنے میں آتا ہے (اگر انگریزی لغات میں لفظ 'ڈسکورس' کے معانی دیکھے جائیں، تو وہ بھی اس سے ملتے جلتے ہی ملیں گے) اگر ان معانی ومطالب کے زمرہ بندی کی جائے تو وہ کچھ اس طرح ہوگی۔

۱۔ بات چیت، گفتگو، (بیان) بات چیت کرنا، گفتگو کرنا، مفید آوازیں

۲۔ قول، اقوال، جملہ، مقولہ، فرمان، حکم

۳۔ تقریر، وعظ، خطبہ

۴۔ سخن،شعر،نظم،شاعری،سخن منظوم،منظوم تصنیف

۵۔ اعتراض،عذر،سوال، حجت

۶۔ گفتگو میں آواز کا اُتار چڑھاؤ،لہجہ، بول چال، لہجے سے الفاظ پر زور (empasis) ڈالنا

۷۔ دو یا دو سے زیادہ کلموں/لفظوں کا مجموعہ، وہ عبارت جو کلموں سے مرکب و مرتب ہو۔یعنی کلام وہ مرکب ہے جو کم از کم دو کلموں سے بنا ہوا اور زیادہ کی حد نہیں

۸۔ کلام، بات دو یا دو سے زیادہ لفظوں کا مجموعہ ہے جو مفہوم کے اعتبار سے مکمل ہو اور جس میں کوئی ایک بات پوری بیان ہوئے۔

۹۔ تصنیف،مضمون

۱۰۔ ملفوظات

لفظ' کلام' کے ان مطالب ومتبادلات اور قواعد (نحو) کے اعتبار سے اس کی اصطلاحی تعریف وتوضیحات پر غور کریں تو اس کی رائج معنوی جہتوں اور وسعتوں کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے، بات چیت یا گفتگو دو یا دو سے زیادہ افراد کے مابین ہوتی ہے،کسی مخصوص صورت حال اور ماحول میں ہوتی ہے، یقیناً کسی نہ کسی موضوع یا مسئلے پر ہوتی ہے جس کی مناست سے زبان کا مخصوص انداز میں استعمال ہوتا ہے،قول اور مقولے میں موضوع کی اہمیت اور آفاقیت کے ساتھ ساتھ بات چیت و بیان کی سادگی و روانی بھی بنیادی اہمیت کی حامل ہوتی ہے اس طرح فرمان یا حکم بھی زبان کا ایک مخصوص انداز کا استعمال ہے جس میں اصل معاملے کی توضیح اور بیان کی تکمیل اور قطعیت لازمی ہے اس میں زبان طاقت کے اظہار اور استعمال کا وسیلہ بنتی ہے،فرمان اور حکم برطانوی فلسفی آسٹن کے مطابق تکلمی اعمال (speach acts) بھی ہوتے ہیں یہی معاملہ اعتراض،عذر، حجت اور سوال کے ساتھ ہے جس مین کوئی فرد کسی اور کو کسی بات یا کام سے روکتا ہے یا اس سے کوئی وضاحت طلب کرتا ہے اس طرح بھی وہ کوئی تکلمی عمل سرانجام دیتا ہے اور اپنے اختیار،حیثیت یا اپنی طاقت کا استعمال کرتا ہے۔

شعر،نظم،سخن منظوم تصنیف یعنی شاعری کے لئے لفظ کلام قدیم سے مستعمل رہا ہے اور جدید دور میں خاص طور پر عوام الناس میں یہ لفظ شاعری ہی کا متبادل بن کر رہ گیا ہے بہر حال شاعرانہ کلام میں زبان ایک مخصوص انداز میں استعمال ہوتی ہے، شعر یا نظم میں کسی مخصوص احساس، جذبے، تجربے یا موضوع کا اظہار ہوتا ہے جس میں شاعر اپنے قارئین اور سامعین کی شرکت کا خواہش مند ہوتا ہے اور اس خواہش کے تحت وہ کسی عام گفتگو کرنے والے کی سطح پر بھی آجاتا ہے، میر تقی میرؔ نے اسی لئے اپنے شعروں کو باتیں قرار دیا تھا۔

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

گفتگو میں آواز کا اُتار چڑھاؤ اور لب ولہجہ بہت بنیادی حیثیت رکھتے ہیں کیوں کہ انہی سے گفتگو میں ایک ایسا

متنوع آہنگ پیدا ہوتا ہے جو یکسانیت کی اُکتاہٹ سے بچاتا ہے، بولنے والے کی آواز کا زیر و بم اور لب ولہجہ انفرادی اور سماجی صورتِ حال اور ضرورت کے مطابق بدلتا رہتا ہے اور یوں ابلاغی اور سماجی عمل میں اسے بہت اہمیت حاصل ہوتی ہے، اس سے افراد اپنی اہمیت، حیثیت، رتبے، طاقت یا کمزوری وغیرہ کا بھی اکثر غیر شعوری اور کبھی شعوری اظہار کرتے ہیں۔

ہمارے ماہرین قواعد (Gramarians) نے لفظ کلام کی جو تعریف و توضیح کی ہے اس کا ایک پہلو ہیّتی (formal) اور ساختیاتی ہے یعنی کلام کو کم از کم دو کلموں/لفظوں یا اس سے زائد کا مجموعہ یا مرکب کہا گیا ہے، دو سے زائد کلمات کی کوئی حد نہیں رکھی گئی بہر حال اس میں یہ رمز موجود ہے کہ ان کلموں میں ربط و اتصال باہمی (cohesion) موجود ہو، دوسری بات جس کی صراحت خاص طور پر بابائے اُردو مولوی عبدالحق نے کی ہے کہ کلام لفظوں کا ایسا مجموعہ یا مرکب ہے جو ''مفہوم کے اعتبار سے مکمل ہو اور جس نے کوئی ایک بات پوری پوری بیان ہو جائے'' یوں ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے قدیم لغت نویس، قواعد نویس اور ماہرین زبان کلام میں اتصال (Cohesion) اور ہم آہنگی (Coherance) کے اصولوں سے بخوبی آگاہ تھے جنھیں جدید لسانیات دانوں اور ڈسکورس کے تجزیے کے نظریہ سازوں اور ماہرین نے ڈسکورس کے بنیادی عناصر قرار دیا ہے۔ (۳۲)

وعظ، خطبہ اور تقریر کو بھی ہمارے لغت نویسوں نے کلام قرار دیا ہے جو نسبتاً طویل دورانیے کے زبانی اظہارات ہوتے ہیں جن میں واعظ، خطیب یا مقرر کسی اجتماع میں لوگوں کو کسی بات یا موضوع سے آگاہ کرنا چاہتے ہیں، انہیں سمجھانا چاہتے ہیں یا کسی بات کی ترغیب دینا چاہتے ہیں، ان کے پاس کوئی پیغام ہوتا ہے جسے وہ دوسروں تک پہنچانا چاہتے ہیں، یہی مقصد کسی مصنف یا مضمون نگار کا بھی ہوتا ہے (تصنیف اور مضمون کو بھی کلام کے مطالب میں شامل رکھا گیا ہے) وہ اپنے تحریری متن کے ذریعے قارئین تک رسائی حاصل کرتا ہے اور یہ رسائی متن کے لفظیاتی و کلماتی اتصال اور منطقی ربط و آہنگ سے حاصل کی جاتی ہے جو کلام کے بنیادی لوازمات ہیں۔

'ملفوظ' کا لغوی مطلب ہے ''پڑھا گیا، جو پڑھنے میں آئے ۲۔ منہ سے بولی ہوئی بات، جمع ملفوظات'' (۳۳) 'کلام' کے متبادل کے طور پر لغت نویسوں نے ملفوظ کی بجائے ملفوظات کو بھی کلام کے متبادل لفظ کے طور پر لایا گیا ہے، جمع 'ملفوظات' دیا ہے یہ بات قابل غور ہے اس لئے کہ ملفوظات معروف معنی میں کسی بزرگ کے اقوال و افعال کی روداد ہوتے ہیں جو ان کی صحبت سے مسلسل فیض یاب ہونے والے کسی صاحب نے لکھے ہوں، ان میں عموماً بزرگوں کی گفتگوؤں، علمی و ادبی بحثوں، پندو نصائح، سوانح حیات، اپنے معتقدین اور معاصرین سے ان کی صحبتوں کے تذکروں، ان کی ماضی کی یاداشتوں، خود ان بزرگوں یا ان کے مصاحبین کی زبانی بیان شدہ قصوں، حکایتوں اور تاریخی واقعات وغیرہ کو شامل کیا جاتا ہے، نسبتاً جامع ترین ملفوظات میں ان بزرگوں کے ہم عصر دور کی سماجی زندگی اور گہما گہمی کے ایسے نقش اُبھرتے ہیں جن سے تاریخ کی کتابیں عموماً خالی دکھائی دیتی ہیں ان ملفوظات میں بزرگوں کا کلام رہتا ہے خود ان کے بارے میں اور ان کی ہم عصر زندگی کے بارے میں کلام ہوتا ہے اسی باعث ملفوظات کو کلام کہا گیا، ملفوظات کی عمدہ ترین مثالوں میں خلاصۃ العارفین از سید جلال الدین سرخ بخاری،

الارد المنظوم فی ملفوظات لمخدوم، مخدوم جہانیاں جہاں گشت، حدیقۃ الاولیا سید عبدالقادر بن سید ہاشم (سندھی) از سید حسام الدین راشدی، ملفوظات، مقالات حکمۃ از مولانا اشرف علی تھانوی، اشاراتِ فریدی/ مقابیس المجالس خواجہ غلام فرید، تذکرہ غوثیہ، غوث علی شاہ قلندر وغیرہ شامل ہیں۔

ان توضیحات کی روشنی میں جب ہم بار دیگر ڈسکورس کی تعریفات کو دیکھتے ہیں تو خود ہماری لغات اور قواعد، علمِ بلاغت، علمِ بیان اور علم بدیع کے بارے میں قدیم اور کلاسیکی کتابوں میں ہمارے مانوس لفظ' کلام' کی معنوی توسیعات ہمیں بجا طور پہ ترغیب دیتی ہیں کہ ڈسکورس کیلئے لفظ کلام کو بطور اصطلاح اختیار کرلیا جائے، بلاشبہ لفظ کلام کی پرانی لغوی، اصطلاحی اور سماجی تعبیرات (conotations) بھی موجود رہیں گی اور بعض روایت پرستوں کے لئے پریشانی کا باعث ہوں گی لیکن اصطلاح سازی کے اصولوں اور عمل کو ذہن میں رکھا جائے تو ابتداً ہر نئی اصطلاح کے ساتھ ایسا ہوتا ہے کیوں کہ اس کے رائج لغوی معنی اصطلاح کی بنیاد فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ ابتداً اس کی قبولیت میں رکاوٹ بھی بنتے ہیں، یہی کچھ کلام کی اصطلاح کے اس نئے توسیعی استعمال کے ساتھ بھی ہوگا لیکن اس سے کئی سہولتیں بھی پیدا ہوں گی مثلاً ڈسکورس کے تجزیے (Discourse Analysis) کے لئے تجزیۂ کلام اور Critical Discourse Analysis کیلئے انتقادی یا تنقیدی تجزیۂ کلام کی رواں اصطلاحیں میسّر ہوں گی۔ یہ دونوں اب دو علیحدہ شعبہ ہائے علم (Disciplines) کا درجہ حاصل کر چکے ہیں ہم آئندہ مباحث میں کلام اور ڈسکورس کو مترادف الفاظ کے طور پر استعمال کریں گے جس طرح کلام (Discourse) اور متن (Text) کلام اور تجزیۂ کلام کے مباحث میں عام طور پر متبادل اصطلاحات کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔

جدید ماہرین' تجزیہ کلام' کے علمی و نظری مباحث میں یوں لگتا ہے کہ کلام/ ڈسکورس زبان کے استعمالات میں ان تمام مفاہیم میں مستعمل ہے جو معروف فلسفی اور ماہر علم اللسان میخائل باختن کے الفاظ میں اپنی ٹھوس زندہ کلیت (concrete living totality) پر زور دیتا ہے۔ (۳۴) کلام زندگی ہے اور زندگی کلام سے ہے کیوں کہ ہم زبان کے ذریعے تشکیل شدہ کائنات میں زندہ ہیں اس لئے' کلام' اور' تجزیۂ کلام' کے جدید نظریہ سازوں اور ماہرین کلام میں زندگی کے ہر عمل اور ہر شعبہ کی گہما گہمی اور فکر و فلسفہ کی ہر جہت کی کارفرمائی دیکھتے ہیں وہ ہر کلام اور متن کے درمیان کی بین التونیت (Intertextuality) کی کھوج لگانے کی کوشش کرتے ہیں اس حوالے سے خاص طور پر ادبی متون پر توجہ دی گئی ہے اور اس طرح کلام محض عام گفتگو بات چیت یا لفظی ادائیگیوں تک محدود نہیں رہا بلکہ اس کے سیاق و سباق کے ساتھ ساتھ تحریری انداز ہائے ابلاغ (جو مصنف اور اس کے قارئین کو تفہیم کے راستوں پر چلاتے ہیں بھی مرکز توجہ بنے ہیں)۔ لیکن ہمارے ہاں ابھی اس طرف کم ہی توجہ کی گئی اس لئے شعر و ادب کی تفہیم و توضیح کے روایتی انداز ہی ہماری جامعات میں حکمرانی کر رہے ہیں۔ ادب کی تدریس میں جدید لسانیات اور تجزیہ کلام (Discourse Analysis) سے اخذ کردہ بصیرتوں اور طریق کار سے مدد لے کر اہل مغرب نے تنقیدی نظریہ اور عمل کے انداز بدل دیئے ہیں لیکن ہمارے ہاں اس سلسلے میں مربوط کوشش بہت کم

ہوئی ہیں۔ بریگیڈیئر (ریٹائیر) ڈاکٹر عزیز احمد خاں کا پی ایچ ڈی کا تحقیقی مقالہ ( ) جس کا اُردو ترجمہ عابد سیال نے بڑی محنت سے کیا ہے پاکستان میں انگریزی ادب کی تدریس کے نئے طریق کار کی اہمیت کو واضح کرتا ہے اس میں جدید لسانیات، ساختیات، اسلوبیات اور بیانیات (Narratology) کے اصولوں اوران سے اخذ کردہ بصیرتوں کا تدریس ادب کے شعبے میں انداز اطلاق واضح کیا گیا ہے۔ اردو ادب اور دیگر پاکستانی زبانوں کے ادب کی تدریس میں بھی ان اصولوں سے رہنمائی لینا بے حد سودمند ہوگا اور اس سے ادبی کلام (Literary Discourse) کی تفہیم وتجزیے کے نئے دریچے وا ہوں گے لیکن اس کے لئے بے حد سنجیدہ کوششوں اور محنت کی ضرورت ہے۔ کلام اور تجزیہ کلام کے مباحث میں اظہار اور ابلاغ کو کیوں کہ بنیادی حیثیت حاصل ہے جس میں کافی صورت حال، ماحول اور سیاق وسباق بنیادی کردار ادا کرتے ہیں اس لئے اس اصطلاح کو زبان کے استعمال کی: ’’کسی نوع (Variety) یا قسم (rigister) کے متبادل کے طور پر بھی استعمال کیا جاتا ہے مثلاً ادبی مقالہ غیر ادبی کلام، ڈرامائی فلسفیانہ کلام وغیرہ‘‘ (۳۵) اس لئے کلام اور تجزیہ کلام کثیر العلومی شعبے ہیں جن میں لسانیات، ادب اور ادبی نظریہ، فلسفہ اور مختلف سماجی علوم کے متعلقہ مباحث کو سمیٹ لیا جاتا ہے۔ اسی باعث ہیت ومواد اور نظریاتی رجحانات کے اعتبار سے کلام اور تجزیہ کلام کے بارے میں متنوع انداز ہائے نظر سامنے آئے ہیں جن پر تفصیلی گفتگو کی گنجائش موجود ہے۔

حوالہ جات

۱۔ Cited in : Coulthard, malcolm (1977) " An Introduction of to Discourse Analysis" Longman (P-1)

۲۔ Ibid (P-1)

۳۔ Hartman, R.R.K. & Stork, F.C. (1972) "Dictionary of Language andP Linguistics". John Willey & Sons, New York (PP-69)

۴۔ (Wallace chafe 'Discourse' by William j. Frawley (2003) (edited) Second Edition "International Encyclopedia of Linguistics" Vol. I Oxford Univeristy Press (P-439-40)

۵۔ (VanDijk. P-1)

۶۔ (Sylvia Chalker and Edmund Weiner(1994/1998), "Oxford Dictionary of English Grammar" Oxford University Press P-118)

۷۔ (David Nunan, (1993) "Introducing Discourse Analysis" Penguin Books Ltd. Middlesex, England P-5)

۸۔ (Ian Parker and the Bolten Discourse Network (1999) "Critical Textwork: An Introduction to varieties of discourse and analysis" Open University Press Buckingham (PP-3)

۹۔ (P.H. Matthews (1997) "Oxford concise Dictionary of Linguistics" Oxford University Press, USA. P-100)

۱۰۔ (Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery and John Fisk,(1994/2002) "Key Concepts in Communication and Cultural Studies" Second Edition, Routledge, New York NY 10001 Printed in Great Britain P-92,94)

۱۱۔ (David Crystal (1992), "An Encyclopedic Dictionary of Language & Linguistics" Blackwell, Cambridge, Massachusetts USA. P-106)

۱۲۔ (Van Dijk,(Teun A. 1998) "Discourse as Structure and Process" Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction Volum-I Sage Publications Ltd. London. P-1

۱۳۔ James Paul Gee (2005/2007),"an introduction to Discourse Analysis theory and method"2nd Edition, Routledge Taylor & Francis Group, New York and London P-10-11

۱۴۔ Abdul Haq, Dr, Baba-e-Urdu (1984) , IV Edition "The standard english-Urdu Dictionary P-303

۱۵۔ Jamil Jalbi, Dr. (1992)"Qaumi English- Urdu Dictionary" National language Authority Islamabad. P-590 (قومی/انگریزی، اُردولغت، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد)

۱۶۔ Shanul Haq Haqqee (2003) "The Oxford English Urdu Dictionary" Oxford University Press Karachi. P-436

۱۷۔ عصمت ابوسلیم، المنجد (عربی اُردولغت) مکتبہ دانیال، لاہور، ۱۹۶۰ء، ص ۹۴۲

۱۸۔ مولانا وحید الزماں قاسمی ''القاموس الوحید''، عربی اردو لغت، تالیف، ادارہ اسلامیات کراچی، لاہور، جون ۲۰۰۱ء ص ۱۴۲۲

۱۹۔ ابوالفضل مولانا عبدالحفیظ بلیاوی، مصباح اللغات، مکمل عربی اُردو ڈکشنری، مجلس نشریات اسلام، ناظم آباد کراچی، ۱۹۹۲ء، ص ۷۵۰

۲۰۔ فیروز اللغات، عربی اُردو، فیروز سنز لمیٹڈ لاہور کراچی راولپنڈی صفحہ نمبر ۶۲۸

۲۱۔ فیروز الدین الحاج مولوی، فیروز اللغات،، فیروز سنز لاہور، راولپنڈی، کراچی، ۱۹۷۳ء، ص ۹۰۷

۲۲۔ مولوی سید تصدق حسین رضوی، لغات کشوری، فارسی اردو، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ص ۳۲۱

۲۳۔ لغات فیروزی، فارسی ڈکشنری، مفید عام پریس، لاہور، ۱۹۱۸ء ص ۲۸۹

۲۴۔ جہانگیر اللغات، فارسی اُردو، جہانگیر بک ڈپو، اُردو بازار لاہور ص ۴۱۸

۲۵۔ مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگ آصفیہ، جلد دوم، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص ۵۳۸

۲۶۔ الحاج محمد امین الحاج محمد ثقلین بھٹی، اظہر الغات (جدید)، اظہر پبلیشر اُرو بازار، لاہور، ص ۵۵۹

۲۷۔ وارث سرہندی، علمی اُردو لغت، جامع علمی کتب خانہ، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۱۱۴۳

۲۸۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، رافع اللغات، الفیصل ناشران وتاجران کتب اردو بازار لاہور ۲۰۰۵ء ص ۵۶۴

۲۹۔ زاہد حسین، اردو جامع انسائیکلو پیڈیا، جلد دوم، نظر ثانی اشاعت، نشر و اشاعت شیخ نیاز احمد، لاہور، ص ۱۲۰۸

۳۰۔ A Dictionary of Urdu on Historical Priaciptes Vol. 15, Udru Dictionary Karachi

۳۱۔ القاموس الجدید، عربی اُردو لغت، مولانا وحید الزمان کیرانوی، استاد ادب عربی، دار العلوم دیوبند، ادارہ اسلامیات پبلیشر، انار کلی لاہور، ص ۸۰۵

۳۲۔

۳۳۔ فیروز الغات بحوالہ سابق ص ۱۱۱۹

۳۴۔ Cited in Kate Wales ( ) "A Dictionary of Stylistcs" Longman London P.129

۳۵۔ Kate Wales ibid P-129

ڈاکٹر محمد کامران
استاد شعبہء اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی لاہور

اردو: سلجوق یونیورسٹی قونیہ میں

Dr. Muhammad Kamran

Department of Urdu,Punjab University,Lahore.

Urdu in Selcuk University (Turkey)

Konya is a historical city in the central Anatolian region of Turkey. It is the capital of Konya province.The famous Persian Sufi poet Jalal-ud-Din Muhammad Rumi spent his last fifty years of life in Konya.His tomb is located in Konya.Selcuk University was founded in Konya in 1975. It started imparting education in the academic year 1976-77 with two faculties, those of science and literature.This university has significantly improved in its physical structure, technological equipment and socio-cultural facilities in recent years. A new campus has also been built. This university is carrying out educational activities at 22 faculties.It has nearly 85,000 students and a poplulation of approximately 3900 academicians and administrative personnel.Urdu is also taught at Selcuk University.The department of Urdu has a rich traditions of teaching, research and translation work.This article highlights the endeavours made in this university for the progress and promotion of Urdu in this part of the world.

ترکی، یورپ اور ایشیا کے سنگم پر واقع ایک خوب صورت ملک ہے۔ تاریخ وتہذیب، جغرافیائی محل وقوع اور اسلامی دنیا میں ایک ابھرتی ہوئی معاشی قوت ہونے کے باعث ترکی کو بین الاقوامی سطح پر ایک منفرد اور ممتاز مقام حاصل ہے۔ ترقی اور پاکستان دوستی، اخوت اور بھائی چارے کے لازوال رشتوں میں بندھے ہوئے ہیں۔ اس لیے اس رشتے کو ہمالیہ کی چوٹیوں

سے بلند اور آبنائے باسفورس سے زیادہ گہرا قرار دیا جاتا ہے۔

ترکی اور پاکستان میں یگانگت کا ایک سبب اردو بھی ہے کیونکہ اردو کا نام ایک ترکی لفظ Ordu سے ماخوذ ہے جس کے لغوی معنی لشکر یا فوج کے ہیں۔ انقرہ یونیورسٹی، ترکی میں اردو کی تدریس کا آغاز ۱۹۵۶ء میں، جبکہ استنبول یونیورسٹی میں اختیاری مضمون کی حیثیت سے اردو کی تدریس کا آغاز ۱۹۸۵ء میں ہوا۔ سلجوق یونیورسٹی قونیہ میں بھی اردو کا شعبہ ۱۹۸۵ء میں قائم ہوا۔

ترک اساتذہ، طلبہ و طالبات اور محققین ومترجمین نے پاکستان اور اردو جس والہانہ شیفتگی کا اظہار کیا ہے۔ اس کا ثبوت اردو کے حوالے سے لکھے گئے سینکڑوں مقالات، کتب، اور تراجم کی صورت میں موجود ہیں۔

انقرہ یونیورسٹی کے شعبہ اردو کے بعد سلجوق یونیورسٹی، قونیہ کا شعبہ ایک ترقی یافتہ شعبہ ہے۔ قونیہ، ترکی کا ایک تاریخی شہر ہے۔ قونیہ صوبے کا صدر مقام بھی ہے۔ سلجوقی ترکوں نے یہ شہر ۱۰۷۱ء میں فتح کیا۔ سلجوق سلاطین کے دور میں یہاں معاشی آسودگی اور خوشحالی کا دور دورہ رہا۔ مختلف ادوار میں قونیہ علما وفضلاء اور صوفیائے کرام کا مرکز ومسکن رہا ہے۔ معروف صوفی بزرگ ابنِ عربی نے ۱۲۰۷ء میں قونیہ کا دورہ کیا۔ معروف فارسی صوفی شاعر مولانا جلال الدین رومیؒ نے اپنی زندگی کے آخری پچاس برس قونیہ میں گزارے اور یہیں آسودۂ خاک ہوئے آج بھی ان کا مزار مرجعِ خلائق ہے۔ دنیا بھر سے زائرین کی بڑی تعداد ہر برس قونیہ پہنچتی ہے۔ علامہ اقبالؒ، مولانا جلال الدین رومی کو اپنی مرشدِ معنوی قرار دیتے ہیں۔

سلجوق یونیورسٹی کا قیام ۱۹۷۵ء میں عمل میں آیا۔ طالب علموں کی تعداد کے اعتبار سے سلجوق یونیورسٹی کا شمار ترکی کی عظیم الشان پبلک یونیورسٹیوں میں ہوتا ہے۔ ۲۰۰۸-۲۰۰۹ء کے تعلیمی سال کے دوران یہاں ۷۶۰۸۰ طلبہ وطالبات زیرِ تعلیم تھے۔ سلجوق یونیورسٹی کا نام سلجوقی سلطنت کے نام پر رکھا گیا کیونکہ سلجوقی سلاطین نے اپنے عہد حکومت میں قونیہ کو اپنا دارالحکومت بنایا تھا۔

۱۹۷۶-۷۷ء کے تعلیمی سیشن سے سلجوق یونیورسٹی میں درس وتدریس کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ ابتدائی طور پر فیکلٹی آف سائنس اور فیکلٹی آف لٹریچر کا قیام عمل میں لایا گیا۔ سلجوق یونیورسٹی کا شمار ترکی کی جدید جامعات میں ہوتا ہے۔ (۱)

سلجوق یونیورسٹی میں اب ۲۲ فیکلٹیاں قائم ہیں۔ فیکلٹی آف لٹریچر کا شمار جامع سلجوق کی قدیم اور ممتاز فیکلٹیوں میں ہوتا ہے۔ سلجوق یونیورسٹی کے ریکٹر پروفیسر خلیل کی کوششوں سے سلجوق یونیورسٹی میں اردو کا شعبہ ۱۹۸۵ میں قائم ہوا۔ استنبول اور انقرہ یونیورسٹیوں کے مقابلے میں مذکورہ شعبے کی عمر نسبتاً کم ہے مگر اس شعبے نے قابلِ رشک ترقی کی ہے۔ مذکورہ شعبے سے ہر سال اسی سے نوے طلبہ وطالبات استفادہ کرتے ہیں۔

انقرہ یونیورسٹی کی طرح یہاں پر حکومت پاکستان کی طرف سے اردو چیئر قائم نہیں ہے۔ اس کے باوجود اردو زبان و ادب کے فروغ میں مذکورہ شعبے کی خدمات لائقِ ستائش ہیں۔ ڈاکٹر سعادت سعید، مذکورہ شعبے کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> سلجوق یونیورسٹی قونیہ کا شعبہ اردو، اسلامی تاریخ وتمدن، تاریخِ پاک وہند، اور اردو ادبیات کی تحقیق وترویج کے سلسلے میں خاصی اہمیت کا حامل ہے، اس شعبے نے جہاں اسلامی دنیا میں عربی، فارسی اور ترکی زبانوں کے

رواج کے بعد فقہ، حدیث، معیشت، جغرافیہ، تاریخ اور سیرت کی کتب کا سراغ لگا کر اس نتیجے کا اعلان کیا ہے کہ اردو میں بھی ان موضوعات پر بیش بہا کتب دستیاب ہیں اور ان کا مطالعہ اسلامی تمدّن کے گہرے نقوش سامنے لاسکتا ہے۔ وہاں اس شعبے سے متعلقہ دانشوروں اور محققوں نے برصغیر میں اردو زبان کو مسلمانوں کے ایک عظیم اثاثے کی حیثیت سے قبول کرتے ہوئے اس میں لکھی جانے والی ادبی اور تمدّنی کتب کو اپنی خصوصی توجہ کا مرکز بنایا ہے۔ ان کا مؤقف ہے کہ اردو زبان، برصغیر میں ترک، ترکے کی حیثیت سے بھی ان کے لیے انتہائی اہم ہے۔ ان کے لیے زمانۂ حال کے پاکستان اور ہندوستان میں موجود اردو زبان، وسیع تر، تُرک تمدّن کے ایک حصے کے بطور ان کے اپنے کٹے پھٹے جگر کا ایک ٹکڑا ہے۔ ان کے خیال میں برِصغیر پاک و ہند میں غزنیوں، غوریوں، مملوک دہلوی سلطانوں اور مغلوں کی قائم کردہ عظیم سلطنتیں اور بادشاہتیں اس علاقے میں ترک تاریخ اور ثقافت کے انمول خزینوں سے مالا مال رہیں۔ ترک، تیمور اور چنگیز خان کی بگٹٹ یلغاروں کے مقابلے میں ہندوستان میں بابری مغلوں کے تشکیل کردہ تمدّن کو دل و جان سے عزیز جانتے ہیں۔ برصغیر میں ترک، اپنے فنونِ حرب، فنونِ تعمیر، فنونِ لطیفہ، فنون آدابِ مجالس، سیکولر یا آزاد خیال رسوم و رواج، دینی اور مذہبی عدمِ مداخلت کی حکمت عملیوں پر جتنا فخر کر سکیں، کم ہے۔ مغلوں کے ایک آدھ بادشاہ کو چھوڑ کر جس کی تلوار سب سے پہلے اپنوں کے خون سے رنگین ہوئی تھی، کسی بھی بادشاہ نے ہندوستان کے مقامی مذاہب کے معاملات میں دخل اندازی نہیں کی۔ ترکی میں یہ آزاد خیال روش آج بھی اپنے عروج پر ہے۔ (۲)

سلجوق یونیورسٹی قونیہ میں شعبۂ اردو کا قیام و دوام پروفیسر ترکمان بے کی ایک نامور محقق اور نقاد ہیں۔ وہ مذکورہ شعبہ کے پہلے سربراہ اور ترکی میں اردو زبان وادب کے پہلے پروفیسر تھے۔ ڈاکٹر اے بی اشرف کے بقول:

پاک و ہند کے مقتدر جریدوں میں ان کے تحقیقی مقالات شائع ہو چکے ہیں۔ مولانا رومیؒ پر ان کی ایک ایک کتاب نے عالمی شہرت حاصل کی۔ انہوں نے شعبے میں اردو تدریس کے لیے ایک کتاب مرتب کی ہے۔ اس طرح ''اردو ادب میں شاعری کا ارتقاء'' ان کی ایک اہم کتاب ہے، جس میں انہوں نے محمد قلی قطب شاہ سے لے کر افسر ساجد تک کی شاعری پر تبصرہ کیا ہے اور اشعار کے نمونے بھی دیے ہیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے اردو گرامر پر بھی ایک کتاب ترکی زبان میں لکھی ہے۔ ''ترکی اور اردو کا تعلق''، ''اردو میں ترکی الفاظ''، ''اردو میں ترکی عناصر''، سجاد حیدر یلدرم کے ترکی سے اردو میں تراجم'' وغیرہ جیسے عنوانات پر ان کے مقالات شائع ہو چکے ہیں۔ (۳)

ایرکن ترکمان کی حیات اور خدمات کا تذکرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار لکھتے ہیں:

دکتر ایرکن ترکمن ...... کی ولایت پشاور میں ہوئی۔ سکول کی تعلیم بھی وہیں حاصل کی، انٹرمیڈیٹ ایم۔ اے او کالج لاہور سے کیا اور پھر قسمت انہیں ترکیہ لے آئی۔ ترکی شہری بن کر انقرہ یونیورسٹی میں تعلیم حاصل کی ...... سلجوق یونیورسٹی قائم ہوئی اور وہ یہاں ملازم ہوگئے۔ اردو انہوں نے پاکستان میں سیکھی ہے۔ فارسی، انگریزی اور ترکی زبانیں بھی جانتے ہیں۔ (۴)

ڈاکٹر خلیل طوق آر کے مطابق اریکن ترکمن نے استنبول یونیورسٹی شعبہ فارسی سے ''امیر خسرو کی دہلوی کی مثنوی رول رانی خضر خان'' کے موضوع پر پی ایچ ڈی کی۔ (۵) ڈاکٹر اریکن ترکمن پاکستان، بھارت، جرمن اور دیگر ممالک میں منعقدہ کانفرنسوں میں شرکت کر چکے ہیں۔ان دنوں قونیہ یونیورسٹی کے شعبہ اردو کی سربراہ ایسوسی ایٹ پروفیسر ڈاکٹر نورے بلک ہیں۔ ان کے رفقائے کار میں اسسٹنٹ پروفیسر خاقان قیوم (Hakan Kuyumsu)، لیکچرر نورے اوزترک (Nuray Ozturk) شامل ہیں۔ ڈاکٹر نورے بلک نے ایم اے اردو قونیہ یونیورسٹی سے کیا۔انہوں نے پی ایچ ڈی کی ڈگری انقرہ یونیورسٹی سے حاصل کی۔ان کے مقالے کا موضوع ''سجاد حیدر بلدرم-حیات اور کارنامے'' تھا۔اردو ادب سے محبت انہیں بارہا پاکستان بھی لے آئی۔انہوں نے ۲۰۱۰ء میں حکومتِ پنجاب کی دعوت پر الحمرا ہال میں منعقدہ بین الاقوامی کانفرنس میں اپنے شعبے کی نمائندگی کی۔وہ اس سے پہلے بھی پاکستان آ چکی ہیں اور اردو کی تدریس کے اہم مراکز کراچی یونیورسٹی، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان، اورینٹل کالج لاہور اور گورنمنٹ کالج یونیورسٹی لاہور کے اردو شعبوں کا دورہ کر چکی ہیں۔ان کے تحقیقی کاموں میں ''اردو اور ترک گرامر کی مشابہتیں'' (سلجوق یونیورسٹی جریدہ قونیہ،1998)، ''سجاد حیدر بلدرم کے ترکی ادب سے تراجم'' (مطبوعہ ۱۹۹۸ء) ''اردو کے اولین اخبار و رسائل'' (مطبوعہ سلجوق یونیورسٹی جریدہ، قونیہ ۱۹۹۹) ''اردو زبان کی تاریخ اور ترکیات'' (مطبوعہ یونیورسٹی جریدہ، انقرہ ۱۹۹۹) ''سجاد حیدر بلدرم کا زمانہ'' (تخلیق، لاہور ۱۹۹۹) ''سجاد حیدر یلدرم کا مطلوبِ حسیناں (صحیفہ، لاہور، ۲۰۰۰) شامل ہیں۔ان کے علاوہ انہوں نے خراج الدین اور مرزا محمد رفیع سودا پر بھی مضامین تحریر کیے ہیں۔ (۶)

خاقان قیوم جو، شعبہ اردو سلجوق یونیورسٹی میں اسسٹنٹ پروفیسر ہیں، انہوں نے انقرہ یونیورسٹی کے شعبہ اردو سے گریجویشن کے بعد سلجوق یونیورسٹی سے ایم اے اردو کی ڈگری حاصل کی۔انہوں نے اردو ناول نگاری کے موضوع پر انقرہ یونیورسٹی کے شعبہ اردو سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی ہے۔انہوں نے ''اردو ڈرامے کا ارتقاء اور آغا حشر''، ''اسد اللہ خان غالب اور اردو شاعری میں ان کا مقام'' اور ''محمد علی جناح اور اتاترک'' کے موضوعات پر قابلِ قدر مقالات قلم بند کیے ہیں۔

سلجوق یونیورسٹی کے شعبہ اردو سے لیکچرر نوائی اوزترک وابستہ ہیں، نورائے اوزترک، اردو اور پاکستان سے گہری عقیدت رکھتی ہیں۔انہوں نے نذیر احمد کے ناول ''توبتہ النصوح'' کا تجزیاتی مطالعہ کے عنوان سے ۲۰۰۲ء میں ایک مبسوط مقالہ قلمبند کیا تھا۔ (۷) نورائی اوزنچ، سلجوق یونیورسٹی کے شعبہ اردو میں ریسرچ اسکالر ہیں۔انہوں نے ''پریم چند اور اس کے افسانے'' اور ''خالدہ ادیب خانم'' کی حیات اور افکار پر مقالات تحریر کیے ہیں۔سلجوق یونیورسٹی کے شعبہ اردو کی ترویج و ترقی میں بعض دوسرے اساتذہ کی خدمات بھی قابلِ قدر ہیں۔ایک پاکستانی استاد احمد نواز بھی مذکورہ شعبے سے وابستہ رہے ہیں۔انہوں نے ڈاکٹر اریکن ترکمن کے ساتھ مل کر اردو شعبے کی پیش رفت میں بڑا حصہ لیا ہے۔ان کے مضمون ''اخبارِ اردو میں چھپتے رہے ہیں۔ (۸) ان کے علاوہ رمزی کپتان بھی مذکورہ شعبے سے وابستہ رہے ہیں۔ وہ انہوں نے گریجویشن سلجوق یونیورسٹی

سے اورایم اے رپ اردو کا امتحان انقرہ یونیورسٹی سے پاس کیا تھا۔

ڈاکٹر درمش بلغور بھی سلجوق یونیورسٹی کے شعبہ اردو سے وابستہ رہے ہیں، ڈاکٹر خلیل طوق آر کے مطابق ڈاکٹر درمش بلغور، اب استنبول یونیورسٹی کے شعبہ اردو میں ایسوسی ایٹ پروفیسر ہیں۔(۹) ڈاکٹر درمش بلغور نے بھی اردو زبان و ادب کے حوالے سے وقیع کام کیا ہے۔ڈاکٹر اے بی اشرف، ان کی خدمات کا ذکر کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> وہ بے حد ذہین اور لکھنے پڑھنے کے شائق ہیں۔انہوں نے بھی گریجویشن انقرہ یونیورسٹی سے کی اور سلجوق یونیورسٹی میں ریسرچ اسکالر مقرر ہوئے۔حکومتِ پاکستان کی طرف سے وظیفے پر اسلام آباد گئے اور اردو زبان کا ڈپلوما نیشنل انسٹی ٹیوٹ آف ماڈرن لینگویجز سے حاصل کیا، واپس آ کر انقرہ یونیورسٹی کے اردو شعبے سے ایم اے کیا۔(۱۰)

انہوں نے ایم اے میں ''مولانا الطاف حسین حالی۔حیات وافکار نامے'' کے موضوع پر مقالہ لکھا، انہوں نے انقرہ یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کا کورس ورک مکمل کیا اور ''برصغیر میں بیسویں صدی کی فکری تحریکوں'' پر مقالہ تحریر کر کے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ان کے اہم مضامین میں ''اقبال اور بانگِ درا''، ''۱۸۵۰ء سے ۱۹۰۰ء کے دوران ہند میں اسلامی فکری تحاریک''، ''اردو کے نفاذ میں رکاوٹیں۔ایک ترک کی نظر میں'' شامل ہیں۔علاوہ ازیں انہوں نے تحریکِ پاکستان، شاہ ولی اللہ، اردو اور ترکیات، قدیم مذہبی کتاب، اردو زبان وادب اور پاکستانیات کے حوالے سے ترکی اور اردو میں متعدد مقالات قلم بند کیے ہیں۔انہوں نے ''بانگِ درا'' کے حصہ اول کا ترجمہ بھی مکمل کر لیا ہے۔(۱۱)

حوالہ جات

۱۔ http://en.wikipedia.org/wiki/knoya

۲۔ www.saadatsaeed.com/urdu/urdu-In-Turkey.htm.

۳۔ ڈاکٹر اے بی اشرف، ''ترکی میں اردو، ص ۶۶ ۴۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، حوالہ مذکور، ص ۲۴۶۔

۵۔ ڈاکٹر خلیل طوق آرا، حوالہ مذکور، ص ۴۸ ۶۔ ڈاکٹر سعادت سعید، حوالہ مذکور،

۷۔ ڈاکٹر اے بی اشرف، ''ڈاکٹر گلسرین''، حوالہ مذکور، ص ۱۹

۸۔ ڈاکٹر خلیل طوق آر، حوالہ مذکور، ص ۴۹۔ ۹۔ ڈاکٹر خلیل طوق آرا، راقم الحروف کے نام ای میل مورخہ ۲۶ رجنوری ۲۰۱۰ء

۱۰۔ ڈاکٹر اے بی اشرف، ''ترکی میں اردو، ۱۱۔ ڈاکٹر سعادت سعید، حوالہ مذکور۔

ڈاکٹر وحید الرحمٰن خان

استاد شعبہ اُردو،یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لاہور

افلاطون کا تصورِ تبسم: ایک بحث

Dr. Waheed ul Rehman

Department of Urdu,University of Education,Lahore

Plato's Views About Humour: A Discussion

The tradition of literary criticism in Urdu regularly discusses various theories and concepts of Plato. However, few discussions touch on views that Plato had about humour. This article contains elaborate discussions on Plato's views on humour for the first time. English and Urdu translations of all works of Plato have been consulted for this purpose.

افلاطون دانشِ انسانی کا نقطۂ آغاز ہے ـــــــ ایک ایسا نقطہ جس میں فکر و دانش کی بہت سی وسعتیں اور جہتیں سمٹ آئی ہیں۔ حیاتِ انسانی کا وہ کون سا گوشہ، پہلو، یا زاویہ ہے جس کے بارے میں افلاطون نے اپنے گراں قدر خیالات کا اظہار نہ کیا ہو۔علم و دانش کے بہت سے دیگر تصورات و نظریات کی طرح طنز و مزاح کے بارے میں بھی اولین خیالات افلاطون نے ہی پیش کیے تھے۔افلاطون کے یہ منتشر خیالات نہایت جامع، بامعنی اور فکر انگیز ہیں اور نقد و نظر کی بنیادیں فراہم کرتے ہیں۔

افلاطون نے تبسمِ انسانی کو احساسِ برتری کا نتیجہ خیال کیا ہے۔ افلاطون کے مطابق انسان کی خود فریبی اور خود ناشناسی، مضحکہ خیزی کو جنم دیتی ہے اور اس کے مزعومات ہی مضحکات کا سبب بنتے ہیں۔ انسان ہمہ وقت اس دھوکے میں مبتلا رہتا ہے کہ وہ حد اور حقیقت سے زیادہ ثروت مند، خوب صورت، عقل مند اور نیک فطرت ہے۔اس کی اپنی ذات سے یہ لاعلمی جوں ہی حدِ اعتدال سے بلند ہوتی ہے، وہ تبسم اور تضحیک کا نشانہ بن جاتا ہے اور اس کے دیکھنے سے منہ پر رونق اور مسکراہٹ آ جاتی ہے۔اس طرح وہ فریب خوردہ شخص تبسم آوری اور خندہ پروری کا فریضہ انجام دینے لگتا ہے۔اس عمل میں متبسم شخص، دراصل احساسِ برتری کے زیرِ اثر مضحک شخص کی نادانی، کم صورتی یا بے سروسامانی پر تبسم کناں ہوتا ہے۔ یوں بہت سے دیگر افکار و تصورات کی طرح ظرافت کے معروف نظریے ـــــــ احساسِ برتری کا نظریہ ـــــــ کے ابتدائی نقوش بھی افلاطون

کے ہاں ہی دست یاب ہوتے ہیں۔ افلاطون نے یہ تصور، سقراط اور پروٹرچس کے مابین مکالمے کے ذریعے پیش کیا تھا:

''سقراط: مضحکہ خیز مختصر مخصوص نام ہے جو کہ کسی عادت کی بری صورت کے بیان کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اور برائی عمومی طور پر اس قسم کی ہے جو کہ ڈیلفی (Delphi) کی تحریر سے مختلف ہوتی ہے۔

پروٹرچس: آپ کا سقراط مطلب یہ ہے کہ اپنے آپ کو پہچانیں۔

سقراط: میرا یہی مطلب ہے اور اس کا الٹ بھی ہوسکتا ہے کہ اپنے آپ کو نہ پہچانیں۔

پروٹرچس: یقیناً۔

سقراط: اور اب اے پروٹرچس اس کو تین میں تقسیم کرنے کی کوشش کریں۔

پروٹرچس: میں درحقیقت ڈرتا ہوتا کہ میں یہ نہیں کرسکتا۔

سقراط: کیا آپ کا مطلب یہ ہے کہ میں آپ کے لیے یہ تقسیم کروں؟

پروٹرچس: جی ہاں مزید یہ کہ میں التجا کرتا ہوں کہ آپ کریں گے۔

سقراط: کیا تین طریقے نہیں جس کے ذریعے اپنی جہالت کا اظہار کیا جاسکتا ہے؟

پروٹرچس: وہ تین طریقے کیا ہیں؟

سقراط: پہلا طریقہ مال و دولت کے بارے میں ہے یعنی ایک جاہل آدمی اپنے آپ کو اس سے زیادہ امیر خیال کرتا ہے جتنا کہ وہ درحقیقت ہے۔

پروٹرچس: جی ہاں۔ یہ ایک عام غلطی ہے۔

سقراط: اور اکثر اوقات وہ یہ تصور کرے گا کہ وہ اس سے زیادہ لمبا اور خوب صورت ہے جس قدر وہ حقیقت میں ہوتا ہے یا کہ وہ کوئی اور فوائد کا حامل ہے جو کہ وہ نہیں ہوتا۔

پروٹرچس: یقیناً۔

سقراط: اور اس طرح دوری کے باعث وہ کئی غلطیوں کا ارتکاب کرتے ہیں۔ وہ اپنے آپ کو زیادہ بہتر آدمی تصور کرتے ہیں۔

پروٹرچس: ہاں یہ دوری کے باعث عمومی فریب ہے۔

سقراط: اور تمام نیکیوں میں سے دانش وہ نہیں جس کا انسان دعویٰ کرتے ہیں اور جوان میں اختلافات کو جنم دیتی ہے؟

پروٹرچس: یقیناً۔''(۱)

افلاطون کے خیال میں جب ہم کسی مضحک آدمی پر مسکراتے ہیں تو دراصل ہماری مسکراہٹ، اس بغض اور کینے کی ترجمان ہوتی ہے جو ہمارے باطن میں پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ 'کینے' کو وہ ایک روحانی عارضہ یا آزار تصور کرتا ہے۔ افلاطون نے ظرافت کو 'تکلیف اور تفریح' کا مجموعہ قرار دیا ہے۔ اس کے نزدیک یہ انسان کے لیے وجہِ تسکین بھی ہے اور باعثِ

آزار بھی۔ اسی طرح ''خود نا شناسی'' بھی ایک خامی اور برائی ہے اور جب یہ تقصیر ایک مقتدر اور طاقت ور شخص سے سرزد ہوتی ہے تو نا قابلِ تبسم ٹھہرتی ہے۔ ہم طاقت ور شخص کے ردِعمل اور مزاحمت کے خوف سے مہر بہ لب ہو جاتے ہیں اگر چہ دل ہی دل میں اسے قابلِ نفرت گردانتے ہیں جب کہ ایک کم زور اور کم حیثیت شخص کی خود نا شناسی، مضحکہ خیزی کو فروغ دیتی ہے۔ اسے جرمِ ضعیفی کی سزا، ستم ظریفی کی صورت میں ملتی ہے۔ افلاطون کے نزدیک دشمن کی خامیوں اور غلطیوں پر مسکرانا اور قہقہہ لگانا درست اور روا ہے کیوں کہ اس میں بغض اور کینے کے بجائے ''خالص'' جذبات شامل ہوتے ہیں ___ لیکن دوست کی کمزوریوں اور کوتاہیوں پر ہنسنا ناجائز اور قابلِ مذمت ہے اور ایسی ہنسی کو وہ بداندیشی اور کینے (روحانی عارضہ یا آزار) کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔

افلاطون کے مطابق جب ہم دوست کی غلطی، بدقسمتی یا خود نا شناسی پر خندہ زن ہوتے ہیں تو ہماری روح، آزار اور آسودگی کے دھرے تجربے سے آشنا ہوتی ہے۔ تبسم بجائے خود ایک نشاطیہ تجربہ ہے اور دورانِ تبسم ہم ایک خاص طرح کی لذت، مسرت اور فرحت محسوس کرتے ہیں۔ لیکن عین اسی لمحے، باعثِ تبسم ___ کینے ___ کے سبب ہماری روح درد اور آزار سے بھی ہم کنار ہو رہی ہوتی ہے۔ گویا 'کینہ' جہاں تبسم کی خشتِ اوّل ہے وہاں دیوارِ جاں کے انہدام کا باعث بھی ہے۔ 'حسد اور ہنسی' کا یہ کھیل بہت دل چسپ ہے۔ 'حسد' اگر 'ہنسی' کو جنم دیتا ہے تو روح کو قتل بھی کرتا ہے۔ افلاطون نے اسی لیے ظرافت کو 'تکلیف اور تفریح' کا امتزاج تصور کیا ہے۔ اس کا یہ نظریہ اخلاقی قدر و قیمت کا حامل ہے۔ افلاطون نے یہ تصور اپنے مخصوص منطقی اور استدلالی پیرائے میں بیان کیا ہے:

''سقراط: کیا آپ اس سے آگاہ ہیں کہ ایک مزاح پر مبنی کہانی میں بھی خوشی اور غم کے ملے جلے احساسات سے روح ہم کنار ہوتی ہے؟

پروٹرچس: میں آپ کو نہیں سمجھ پایا۔

سقراط: میں تسلیم کرتا ہوں، پروٹرچس کہ طنز و مزاح میں غم و خوشی کے ملاپ کو سمجھنا ایک مشکل کام ہے۔

پروٹرچس: میرا خیال ہے ایسا ہی ہے۔

سقراط: جس قدر معاملہ گھمبیر ہوگا، اس قدر اسے زیادہ محتاط انداز میں جانچ پڑتال کرنے کی ضرورت ہوگی کیوں کہ دوسرے معاملات میں تکلیف اور خوشی کی آمیزش کو سمجھنا آسان ہوگا۔

پروٹرچس: بات آگے بڑھائیں۔

سقراط: میں نے ابھی حسد کا حوالہ دیا ہے کیا آپ اسے روح کی تکلیف نہیں کہیں گے؟

پروٹرچس: جی ہاں۔

سقراط: اب بھی حسد کرنے والا اپنے پڑوس میں کوئی بدقسمتی کو پا کر خوش ہوتا ہے؟

پروٹرچس: یقیناً۔

سقراط: اور جہالت اور وہ جو بہروپ پن کہا جاتا ہے۔ یہ یقیناً ایک برائی ہے۔

پروٹرچس: یقیناً ہوگی۔

سقراط: ان خیالات سے مضحکہ خیز کی فطرت کے بارے میں جاننا سیکھیں۔

پروٹرچس: وضاحت کریں۔

سقراط: وہ سب جو اپنے اندر کی خود بینی سے لطف اندوز ہونے کی حد تک احمق ہیں انہیں مزید تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ دوسرے انسانوں کی طرح دو اقسام ہیں۔ ایک جس کے پاس طاقت ہوتی ہے اور دوسری قسم وہ جو اس سے محروم ہوتی ہے؟

پروٹرچس: یقیناً۔

سقراط: آئیں پھر اس کو تقسیم کا اصول بنائیں۔ ان میں سے وہ جو کمزور ہوتے ہیں اور انتقام نہیں لے سکتے، جب ان پر لوگ ہنستے ہیں تو انھیں حقیقی طور پر مضحکہ خیز کہا جائے گا لیکن وہ جو اپنا دفاع کر سکتے ہیں وہ حقیقی طور پر طاقت ور اور خوف ناک ہوتے ہیں کیوں کہ طاقت ور میں جہالت نفرت انگیز اور ہول ناک ہوتی ہے کیوں کہ حقیقت اور افسانہ دونوں میں دوسروں کو تکلیف دینے والے ہوتے ہیں لیکن بے قوت جہالت سے زیادہ تباہ کن ہوگی اور سچی بات تو یہ ہے کہ مضحکہ خیز ہوتی ہے۔

پروٹرچس: وہ بہت درست ہے لیکن مجھے اب بھی معلوم نہیں ہو سکا کہ خوشی اور غم کا ملاپ کہاں ہے؟

سقراط: خوب، تب آئیں حسد کی فطرت کے بارے میں معلوم کریں۔

پروٹرچس: آگے بڑھیں۔

سقراط: کیا حسد ایک غلط خوشی اور غلط تکلیف نہیں؟

پروٹرچس: بالکل درست۔

سقراط: دشمن کی بدقسمتی پر خوش ہونا غلط ہے نہ حسد؟

پروٹرچس: یقیناً نہیں۔

سقراط: لیکن ہمارے دوستوں کی بدقسمتی پر افسوس کی بجائے خوشی کا اظہار کرنا کیا یہ غلط نہیں؟

پروٹرچس: بلاشبہ۔

سقراط: کیا ہم نے نہیں کہا کہ جہالت ہمیشہ ایک برائی ہے؟

پروٹرچس: درست۔

سقراط: اور ہمارے دوستوں میں پائے جانے والے تین فضول خیالات جن کا ہم نے خوبصورتی کے، عقل اور دولت کے فضول خیالات کے بارے میں ذکر کیا، وہ مضحکہ خیز ہیں اگر کم زور ہوں اور قابلِ نفرت ہیں اگر طاقت ور ہوں۔ کیا

ہم نہیں کہیں گے۔جیسا کہ میں پہلے کہہ رہا تھا جو ہمارے دوست اس ذہنی حالت میں ہیں جب دوسروں کے لیے تکلیف دہ نہ ہوں تو وہ محض مضحکہ خیز ہوں گے؟

پروٹرچس: وہ مضحکہ خیز ہیں۔

سقراط: کیا ہم یہ تسلیم نہیں کرتے کہ ان کی جہالت بدقسمتی ہوگی؟

پروٹرچس: یقیناً۔

سقراط: کیا ہم اس پر ہنستے ہیں، تکلیف یا خوشی محسوس نہیں کرتے؟

پروٹرچس: یقیناً۔ہم خوشی محسوس کرتے ہیں۔

سقراط: کیا حسد ویسی ہی خوشی کا ذریعہ نہیں جو ہم دوستوں کی بدقسمتی پر محسوس کرتے ہیں۔

پروٹرچس: یقیناً۔''(۲)

منطق میں الجھے ہوئے اس بیان کے بعد افلاطون نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ 'کینہ اور قہقہہ' انسان کا ایک مرکب تجربہ ہے ___ 'کینہ' اگر روح کا آزار ہے تو 'قہقہہ' آرامِ جاں ہے اور زندگی کے شگفتہ لمحوں میں انسان 'آزار و آرام' کے اسی مشترکہ احساس سے دوچار ہوتا ہے۔افلاطون نے نتیجہ بھی سقراط کی زبانی سنایا ہے:

> سقراط: پھر بحث ظاہر کرتی ہے کہ جب ہم دوستوں کی غلطی پر ہنستے ہیں، خوشی حسد میں ضم ہونے سے غم میں ضم ہو جاتا ہے کیوں کہ حسد کو ہم نے ذہنی تکلیف تسلیم کیا گیا ہے اور قہقہہ لگانے کو خوشگوار کہا ہے۔اس طرح ہم خوشی اور حسد ایک ہی وقت میں محسوس کرتے ہیں۔(۳)

افلاطون نے ریاست میں طنز و مزاح نگاروں کی حیثیت کے بارے میں سوال اٹھایا ہے۔وہ اسی طبقے کو کچھ زیادہ پسندیدگی کی نگاہ سے نہیں دیکھتا اور ان کے کردار کی تحدید پر زور دیتا ہے۔اس کے لیے وہ ایک اخلاقی جواز بھی تراشتا ہے کہ طنز و مزاح نگار کی تحریریں عوام کی تضحیک اور دل شکنی کا باعث بنتی ہیں اور ریاست کے لیے یہ بات قابلِ قبول نہیں ہونی چاہیے۔ افلاطون کے خیال میں طنز و مزاح نگاروں کا کردار محدود اور مشروط ہونا چاہیے اور انہیں تخلیق کاری کے لیے پابندِ اجازت کر دینا چاہیے۔یہ ریاست کی صواب دید پر ہوگا کہ وہ کسے اذنِ تحریر دیتی ہے اور کس سے متاعِ لوح و قلم چھین لیتی ہے۔افلاطون کے نزدیک طنز و تضحیک ایک مجرمانہ فعل ہے کیوں کہ یہ دل آزاری کا باعث ہوتا ہے۔یہ خیال اپنی جگہ پر کسی قدر اخلاقی جواز کی حامل تو ہے لیکن طنز و ظرافت کی جامع اور کامل تعریف کی رو سے یہ نکتہ کچھ زیادہ بامعنی اور پرکشش نہیں ہے۔وہ اگرچہ بے ضرر اور بے تعصب ہنسی، مذاق اور دل لگی کا قائل ہے لیکن طنز و مزاح محض دل لگی یا دل آزاری کا نام تو نہیں۔یہ بہت سی اعلیٰ و ارفع انسانی صداقتوں اور سماجی و نفسیاتی بصیرتوں کا ترجمان بھی ہے۔ **قوانین** میں ایتھنز کا اجنبی جس کے پردے میں دراصل خود افلاطون بول رہا ہے، ان خیالات کا اظہار کرتا ہے:

> ......لیکن ہماری ریاست میں طنز و مزاح نگاروں کا کیا بنے گا جو پورے انسانوں کا مذاق اڑاتے ہیں۔وہ نیک

> نیتی اور بڑے سلیقے سے ہمارے شہریوں کی ہنسی اڑانے کی کوشش کرتے ہیں۔ کیا ہمیں دل لگی اور دل جمعی سے کہی ہوئی باتوں میں امتیاز کر کے غصے کے بغیر مذاق میں کسی مقصد کے تحت تضحیک کی اجازت دینی چاہیے۔ ہم اس معاملے میں سنجیدگی یعنی ایسے جذبے کی اجازت نہیں دیں گے جو مستقل ہو اور تبدیل نہ کیا جائے۔ تاہم ہمیں طے کرنا ہوگا غیر مجرمانہ تضحیک کے لیے کسے اجازت دی جائے اور کسے نہیں۔ مزاحیہ شاعر یا طنز نگار کو اجازت نہیں ہوگی کہ وہ کسی شہری کی الفاظ یا نقل کے ذریعے غصے میں یا یونہی ہنسی اڑائے۔ اگر کوئی خلاف ورزی کرتا ہے تو منصفین یا تو اسے فوری طور پر جلاوطن کر دیں گے یا اسے تین نقری سکوں کا ہرجانہ ادا کرنا ہوگا، جو اس دیوتا کی نذر کر دیا جائے گا جو کھیلوں کے مقابلے کی نگرانی کرتا ہے۔ جن کو اجازت ملے گی وہی ایک دوسرے سے متعلق نظمیں کہہ سکیں گے جو غصے میں نہیں کہی جائیں گی اور ان کا مقصد محض مذاق ہوگا۔ اس اجازت کا غصہ اور سنجیدگی سے کہے ہوئے کلام پر اطلاق نہیں ہوگا۔ ان امور کے فیصلے کی ذمہ داری نوجوانوں کے عام تعلیم کے نگران پر عائد ہوگی اور وہ جس تحریر کی بھی اجازت دے گا مصنف وہی لکھے گا اور جس کی اجازت نہیں ہوگی وہ کہیں پیش نہیں کرے گا اور نہ کسی کو پڑھائے گا۔ خواہ وہ آزاد شہری ہو یا غلام۔ اس کی خلاف ورزی کی صورت میں اس کی تحقیر کی جائے گی اور وہ خلافِ قانون عمل کا مرتکب قرار پائے گا۔ (۴)

یہ سخت قوانین کس آمر حکومت کے خدوخال تو ہو سکتے ہیں لیکن ایک جمہوری ریاست کو یہ سخت گیری اور عرصۂ حیات کی تنگی زیب نہیں دیتی۔ ان قوانین کی رو سے تو محض بچے اور بوزنے ہی نقالی کا فریضہ انجام دینے کے حق دار ہوں گے۔ جرمانے اور جلاوطنی کی سزائیں اتنی کڑی ہیں کہ اس پر غالب جیسے حیوانِ ظریف کا شعر یاد آتا ہے:

حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے
آخر گناہ گار ہوں کافر نہیں ہوں میں

افلاطون پر منکرِ تبسم ہونے کا الزام تو عائد نہیں کیا جا سکتا لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ وہ خندۂ دنداں نما کا بس ایک حد تک ہی قائل تھا۔ عام آدمی کے ہنسنے، مسکرانے اور قہقہہ لگانے پر وہ کوئی قدغن نہیں لگاتا لیکن ''محافظوں'' کے لیے اسے ناروا خیال کرتا ہے۔ ''محافظین'' دراصل وہ چنیدہ اور برگزیدہ طبقہ ہے جس کی ایک خاص نہج پر تعلیم و تربیت کی گئی ہے۔ انہیں ایامِ طفولیت ہی سے ایک خاص ماحول میں رکھا گیا ہے۔ وہ ذوقِ فلسفہ آرائی اور اصولِ جہاں گیری سے آشنا ہیں اور کارِ حکمرانی کے لیے تیار کیے گئے ہیں۔ ان کا بنیادی فریضہ کارِ سرکار میں معاونت اور سرحدوں کی محافظت ہے۔ انہی محافظوں پر یہ پابندی عائد کی گئی ہے کہ وہ بلند آواز میں قہقہہ لگانے سے اجتناب کریں گے کیوں کہ افلاطون کے خیال میں ایک قہقہے کا انجام افسردگی ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ دورانِ قہقہہ انسان ازخود رفتہ ہو جاتا ہے اور اسے خود پر قابو نہیں رہتا۔ یوں اس کی شخصیت توازن اور اعتدال سے محروم ہو جاتی ہے۔ افلاطون نے یہ پیغام سقراط کی زبانی دیا ہے:

''میں نے کہا۔ اس کے علاوہ میری رائے میں محافظوں کو بہت ہنسنے کا بھی عادی نہیں ہونا چاہیے کیوں کہ زور سے قہقہہ لگانے کے بعد تقریباً ہمیشہ ردِعمل کے طور پر ایک پژمردگی سی طاری ہو جاتی ہے۔

ایڈیمنٹس نے کہا: میرا بھی یہی خیال ہے۔

میں نے کہا: چناں چہ کسی معزز آدمی کی نسبت ہرگز یہ نہیں بیان کرنا چاہیے کہ وہ مارے ہنسی کے بے قابو ہوگیا ہے اور پھر جب آدمی کے متعلق یہ احتیاط لازمی ہے تو دیوتاؤں کی نسبت تو اس کا اور بھی زیادہ اہتمام ہونا چاہیے۔

ایڈیمنٹس نے کہا: یقیناً دیوتاؤں کے متعلق تو بقول آپ کے اور بھی احتیاط درکار ہے۔

میں نے کہا۔ ''تو ہم دیوتاؤں کے متعلق ہرگز اس قسم کے بیانات روا نہیں رکھیں گے جیسے کہ ہومر نے کہے ہیں کہ ''ہیفا ئیٹس کو مکان کے گرد گھبراہٹ میں چکر لگاتے دیکھ کر دیوتاؤں کی مبارک محفل میں ایک ایسا قہقہہ پڑا کہ ختم ہی نہ ہوتا تھا۔۔۔'' ''(۵)

افلاطون کے نزدیک گویا یہ بات 'آدابِ بندگی' کے خلاف ہے کہ دیوتاؤں کے قہقہہ لگاتے ہوئے پیش کیا جائے۔ یہاں یہ بات دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ ایک قدیم مصری کہاوت کے مطابق یہ کائنات دیوتاؤں کے قہقہہ لگانے سے وجود میں آئی ہے۔(۶) گویا یہ ایک بامعنی اور تخلیقی عمل ہے لیکن دانشِ یونانی کے نزدیک یہ کوئی مستحسن فعل نہیں ہے۔

افلاطون کا تصورِ تبسم، اخلاقی معنویت سے مزین ہے۔ وہ دل شکنی، دل آزاری اور کینہ پروری سے آزاد تبسم آفرینی کا قائل ہے۔ البتہ اس ضمن میں اس کی عائد کردہ شرائط خاصی کڑی ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ مزاح کا مشہور نظریہ ____ احساسِ برتری کا نظریہ ____ پہلی مرتبہ افلاطون نے پیش کیا تھا۔

حوالہ جات / حواشی

۱۔ مکالماتِ افلاطون، جلد ششم، عارف حسین (مترجم) اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۲۰۰۹ء، ص ۲۱۴، ۲۱۵
انگریزی متن (ترجمے) کے اصل الفاظ یہ ہیں:

Soc. The ridiculous is in short the specific name which is used to describe the vicious form of a certain habit; and of vice in general it is that kind which is most at variance with the inscription at Delphi.

Pro. You mean, Socrates, 'Know thyself.'

Soc. I do; and the opposite would be, 'Know not theself.'

Pro. Certainly.

Soc. And now, O Protarchus, try to divide this into three.

Pro. Indeed I am afraid that I cannot.

Soc. Do you mean to say that I must make the division for you?

Pro. Yes, and what is more , I beg that you will.

Soc. Are there not three ways in which ignorance of self may be shown?

Pro. What are they?

Soc. In the first place, about money; the ignorant may fancy himself richer than he is.

Pro. Yes, that is a very common error.

Soc. And still more often he will fancy that he is taller or fairer than he is, or that he has some other advantage of person which he really has not.

Pro. Of course.

Soc. And yet surely by far the greatest number err about the third class of goods, those of the soul; they imagine themselves to be much better men than they are.

Pro. Yes, that is by far the commonest delusion.

Soc. And of all the virtues, is not wisdom the one which the mass of mankind are always claiming, and which most arouses in them a spirit of contention and lying conceit of wisdom?

Pro. Certainly."

The dialogues of Plato, voll:III B. Jowett (translator), London:Oxford, Clarendon Press, 1953, page.607

۲- مکالمات افلاطون، جلد ششم، ص۲۱۳ تا ۲۱۷

انگریزی عبارت درج ذیل ہے:

Soc And are you aware that even at a comedy the soul experiences a mixed feeling of pain and pleasure?

Pro. I do not quite understand you.

Soc. I admit, Protarchus, that there is some difficulty in recognizing this mixture of feelings at a comedy.

Pro. There is, I think.

Soc. And the greater the obscurity of the case the more desirable is the

examination of it, because the difficulty in detecting other cases of mixed pleasures and pains will be less.

Pro. Proceed.

Soc. I have just mentioned envy; would you not call that a pain of the soul?

Pro. Yes.

Soc. And yet the envious man evidently finds something in the misfortunes of his neighbours at which he is pleased?

Pro. Certainly.

Soc. And ignorance, and what is termed clownishness, are surely an evil?

Pro. To be sure.

Soc. From these considerations learn to know the nature of the ridiculous.

Pro. Explain.

Soc. And may not all this be truly called an evil condition?

Pro. Very evil.

Soc. But we must make a further twofold division, Protarchus, if we would see in envy of the childish sort a singular mixture of pleasure and pain. What, then, is our next step? All who are silly enough to entertain this lying conceit of themselves may of course be divided, like the rest of mankind, into two classes__one having power and might; and the other the reverse.

Pro. Certainly.

Soc. Let this then, be the principle of division; those of them who are weak and unable to revenge themselves, when they are laughed at, may be truly called ridiculous, but those who are powerful and can defend themselves may be more truly described as formidable and hateful; for ignorance in the powerful is hateful and horrible, beacuse hurtuful to others both in reality and in fiction, but powerless ingnorance may be reckoned, and in truth is, ridiculous.

Pro. That is very ture, but I do not as yet see where is the admixture of pleasures and pains.

Soc. Well, then, let us examine the nature of envy.

Pro. Proceed.

Soc. Is not envy an unrighteous pleasure, and also an unrighteous pain?

Pro. Most true.

Soc. There is nothing envious or wrong in rejoicing at the misfortunes of enemies?

Pro. Certainly not.

Soc. But to feel joy instead of sorrow at the sight of our friends' misfortunes_is not that worng?

Pro. Undoubtedly.

Soc. Did we not say that ignorance was always an evil?

Pro. True.

Soc. And the three kinds of vain conceit in our friends which we enumerated__ the vain conceit of beauty, of wisdom, and of wealth, are ridiculous if they are weak, and detestable when they are powerful; may we not say, as I was saying before, that our friends who are in this state of mind, when harmless to others, are simply ridiculous?

Pro. They are ridiculous.

Soc. And do we not acknowledge this state of mind, like all ignorance, to be a misfortune?

Pro. Certainly.

Soc. And do we feel pain or pleasure in laughing at it?

Pro. Clearly we feel pleasure.

Soc. And we agreed that the source of this pleasure which we feel at the misfortunes of friends was envy?

Pro. Certainly."

The dialogues of Plato, vol:III, page 606 to 609.

۳- مکالمات افلاطون، جلد ششم، ص ۲۱۷

انگریزی عبارت یہ ہے:

Soc. Then the argument shows that when we laugh at the folly of our friends, pleasure, in mingling with envy, mingles with pain, for envy has been acknowledged by us to be mental pain, and laughter is pleasant; and on such occasions we envy and laugh at the same instant.

The dialogues of Plato, vol:III, page;609

۴- مکالمات افلاطون (قوانین)، جلد چہارم، عبدالحمید اعظمی (مترجم)، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۲۰۰۸ء، ص ۳۵۹، ۳۶۰

انگریزی متن حسب ذیل ہے:

But then, do we admit into our state the comic writers who are so fond of making mankind ridiculous, if they attempt in a good-natured manner to turn the laugh against our citizens? or do we draw the distinction of jest and earnest, and allow a man to make use of ridicule in jest and without anger about any thing or person; though as we were saying, not if he be angry and have a set purpose? We forbid earnest___that is unalterably fixed; but we have still to say who are to be sanctioned or not to be sanctioned by the law in the employment of innocent humour. A comic poet, or maker of iambic or satirical lyric verse, shall not be permitted to ridicule any of the citizens, either by word or likeness, either in anger or without anger. And if any one is disobedient, the judges shall either at once expel him from the country, or he shall pay a fine of three minae, which shall be dedicated to the God who presides over the contests. Those only who have recieved permission shall be allowed to write verses at one another, but they shall be without anger and in jest; in anger and in serious earnest they shall not be allowed. The decision of this matter shall be left to the superintendent of the general education of the young, and whatever he may license, the writer shall be allowed to produce, and whatever he rejects let not the poet himself exhibit, or ever teach anybody else, slave or freeman, under the penalty of being dishonoured, and held

disobedient to the laws.

The dialogues of Plato, Vol;V, B.Jowett (translator), London: Oxford,Clarendon Press, page.325

۵- مکالمات افلاطون (جمہوریہ) جلد سوم، ذاکر حسین، ڈاکٹر (مترجم) اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۲۰۰۸ء، ص ۱۱۱،۱۱۲

انگریزی عبارت یوں ہے:

Neither ought our guardians to be given to laughter. For a fit of laughter which has been indulged to excess almost always demands a violent reaction.

So I believe.

Then persons of worth, even if only mortal men, must not be represented as overcome by laughter, and still less must such a representation of the gods be allowed.

Still less of the gods, as you say, he replied.

Then we shall not suffer such an expression to be used about the gods as that of Homer when he describes how

'Inextinguishable laughter arose among the blessed gods, when they saw Hephaestus bustling about the mansion."

The dialogues of Plato, Vol:II, B.Jowett (translator), London: Oxford, Clarendor Press, 1953, page. 233

۶- سہا عبدالستار سطوحی، دکتورہ، السخریہ فی الادب العربی الحدیث، القاہرہ: الھیئة المصریة العامة الکتاب، ۲۰۰۷ء، ص ۱۱

ڈاکٹر رابعہ سرفراز
استاد شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی فیصل آباد

ایزرا پاؤنڈ: جدید شعری تنقید کا اہم نام

Dr. Rabia Sarfraz
Department of Urdu,G. C. University, Faisalabad

Ezra Pound: An Important name in New Poetic Criticism

Ezra Weston Loomis Pound was an American poet and critic.He was a major figure in the early modernist movement in poetry.He is the most prolific essayist among his Modernist contemporaries.He is known for his role in developing Imagism in reaction to the Victorian and Georgian poets. He focuses upon our attention on these areas of poetry, which no real criticism can afford to ignore.This article is about his modernism,Imagism and other critical views about poetry.

ایزرا پاؤنڈ (۱۸۸۵ء۔۱۹۷۲ء) کا شمار بیسویں صدی کی اہم ادبی شخصیات میں ہوتا ہے۔ وہ جدید شعری تنقید میں نمایاں مقام کا حامل ہے۔ ایزرا پاؤنڈ کے ادبی مضامین کے تعارف میں ٹی ایس ایلیٹ نے اسے بیسویں صدی کے شعری انقلاب کا سب سے بڑا ذمہ دار قرار دیا ہے۔ دیگر ہزاروں شعرا کے مقابلے میں اسے ایک ایسا منفرد شاعر کہا جاتا ہے جس نے انگریزی میں جدید شاعری کو ممکن بنایا۔

پاؤنڈ نے اپنی تمام صلاحیتیں شاعری کے فن کو جدید اور خوبصورت بنانے کے لیے وقف کر دیں۔ اس کا موقف تھا کہ وہ شاعری کے بارے میں اس سے کہیں زیادہ جانتا ہے جتنا کہ کوئی شخص زندگی کے بارے میں ۔۔۔ تنقید اور تراجم کے ساتھ ساتھ پاؤنڈ نے اپنی شاعری کے ذریعے لاطینی، چینی اور دیگر قدیم شعری فنی روایتوں اور تہذیبوں کے مختلف عناصر کو انگریزی شاعری میں خوبصورتی کے ساتھ شامل کیا۔ ایزرا پاؤنڈ دیگر شعرا (جیمس جوائس، ٹی ایس ایلیٹ اور رابرٹ فراسٹ) کے کلام کا داعی تھا اور اس نے ان کے فروغ میں بھی اہم کردار ادا کیا۔ David Perkins اپنی کتاب A History of Modern Poetry میں ایزرا پاؤنڈ کے اثرات کے حوالے سے لکھتا ہے:

> The least that can be claimed of his poetry is that for over fifty years he was one of the three or four best poets writing in English.(۱)

وہ مزید لکھتا ہے کہ

> His achievement in and for poetry was threefold: as a poet, and as a critic, and as a befriender of genius through personal contact." In a 1915 letter to Harriet Monroe, Pound himself described his activities as an effort "to keep alive a certain group of advancing poets, to set the arts in their rightful place as the acknowledged guide and lamp of civilization.(۲)

ادبی تاریخ کے وسیع مطالعے اور جدید تجربات کے ذریعے پاؤنڈ نے تقریباً ان تمام نئے شعری رجحانات کی بنیاد رکھی جنھیں بیسویں صدی کے شعرا نے اختیار کیا۔ وہ قدیم اور جدید خیالات کے انضمام کے حوالے سے ایک مثال ہے۔ اسلوب اور تکنیک میں جدید انداز کے بانی پاؤنڈ نے جدید دنیا کی بہت سی باتوں کو مسترد بھی کیا جیسے جدید بینکاری اور سرمایہ دارانہ نظام وغیرہ۔ ایزرا پاؤنڈ اپنے اولین نمایاں کام The Spirit of Romance کے حوالے سے کہتا ہے کہ یہ ایسی قوتوں، عناصر اور خصوصیات کو جانچنے کی ایک سعی تھی جو لاطینی زبان و ادب کا خاصا ہیں اور بقول ایزرا پاؤنڈ انگریزی ادب میں بھی ان کی جھلک نظر آتی ہے۔ اس نے اپنے مضامین میں ادبی، فن کارانہ اور آہنگ کی ترجیحات بھی بیان کی ہیں جن کی مدد سے ہم اس کی شاعری کی تفہیم و توضیح زیادہ بہتر انداز میں کر سکتے ہیں۔ اُس کی شاعری کے پختہ اُسلوب میں اس کی نثر اور اُس کے تنقیدی مضامین میں اُس کے شاعرانہ انداز کی جھلک بھی ملتی ہے۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ پاؤنڈ نے ان دونوں اصناف کو ایک دوسرے کے فروغ اور بہبود کے لیے استعمال کیا۔ شاعری اور نثر دونوں میں پاؤنڈ کی تکنیکی ایجادات اس ٹھوس پن اور شدت کے حصول کے لیے تھیں جو ایک عظیم فن کا لازمی جز و سمجھی جاتی ہے۔ ایزرا پاؤنڈ فن کار کی صداقت و اخلاص کے امتحان کے لیے تکنیک پہ یقین رکھتا تھا۔ Literary Essays of Ezra Pound کے تعارف میں ٹی ایس ایلیٹ نے واضح الفاظ میں کہا ہے کہ پاؤنڈ کی شاعری کو سمجھنے کے لیے اس کی تنقید اور اُس کی تنقید کو سمجھنے کے لیے اس کی شاعری کا مطالعہ ازحد ضروری ہے۔

> It is necessary to read Pound's poetry to understand his criticism, and to read his criticism to understand his poetry. His criticism is important in its own right; as David Perkins pointed out in A History of Modern Poetry.(۳)

ٹی ایس ایلیٹ نے ایزرا پاؤنڈ کی منتخب نظموں کے مقدمے میں شعرا کو تین درجوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے درجے پہ وہ شاعر ہیں جو تکنیک کو بڑھاتے اور پھیلاتے ہیں؛ دوسرے درجے پہ ان شاعروں کا ذکر ہے جو صرف تکنیک کی پیروی کرتے ہیں جبکہ تیسرے درجے کے شاعر وہ ہیں جو تکنیک ایجاد کرتے ہیں۔ ایزرا پاؤنڈ نے تمام عمر ایسے سانچوں اور تکنیک کی تلاش کی جن میں قدیم رویت کو نئے انداز میں پیش کیا جا سکے۔ اسی تلاش اور جستجو نے اسے جدیدیت کا بانی بنایا۔ اس کا موقف تھا کہ ہر فن کار اپنے فن سے تقلیدی خیال اور فکر کی نوعیت تبدیل کر کے اُسے نیا بنا سکتا ہے اور دراصل اس کا یہی عمل زندگی کی ضمانت ہے۔ پاؤنڈ زبان کی ساخت تبدیلی کے لیے چیزوں کو اسی طرح بیان کرنے کا قائل تھا جیسے ہم انھیں سوچتے یا اُن کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ اُس نے ۱۹۱۲ء میں زبان کے حوالے سے ان نظریات پر کام کرنا شروع کر دیا تھا جنھیں بعد میں امیجزم تحریک کا نام دیا گیا۔ اس کا مقصد صاف، سادہ اور واضح زبان کا استعمال تھا یعنی تجریدیت، رومانویت اور بھاری بھرکم الفاظ کے بے جا استعمال سے گریز۔ اس کا موقف تھا کہ جس چیز کا بیان مقصود ہو اس کے بارے میں براہِ راست بات کی جائے؛ ایسے الفاظ سے گریز کیا جائے جو اظہار سے مطابقت نہیں رکھتے اور شاعری کے ترنم کو میکانکی اوزان کی بجائے موسیقی کی لَے، تال اور سُر کی طرح پیش کیا جائے۔ ایزرا پاؤنڈ اس حوالے سے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ اُس نے اپنی شاعری میں وہ امکانات پیش کیے جنھیں دیگر شعرا نے اپنا کر مکمل کیا۔ پاؤنڈ کی ادبی شہرت کا بڑا سبب اس کی شاعری ہے لیکن اس کے مضامین فن اور فن کاروں پر پاؤنڈ کے اثرات کا عظیم وسیلہ ثابت ہوئے ہیں۔ مختلف زمانوں اور ادوار کے شعرا نے پاؤنڈ کے ان مضامین کے ذریعے شاعری کے بنیادی رموز سیکھے جن میں اس نے جدید شعری تکنیک کی وضاحت کی ہے۔ پاؤنڈ نے صحیح معنوں میں بیسویں صدی کے جدید ادبی ذوق کی بنیاد رکھی۔ اس کا موقف تھا کہ تخیل کا فریضہ دانش اور جذبے کے پیچیدہ مرکب کا ایک خاص لمحے میں اظہار کرنا ہے۔ اس نے موزوں اور مناسب علامت کو ایک فطری شے قرار دیا۔ جدید ادب کی تاریخ کی مشکل ترین دہائی 1912-1922 میں پاؤنڈ برطانیہ اور امریکہ کا بہترین اور متاثر کن شاعر اور نقاد تھا۔ ایلیٹ کا کہنا تھا کہ پاؤنڈ کی ادبی تنقید اپنی نوعیت کے اعتبار سے اپنے عصر کی سب سے اہم تنقید ہے؛ ایک ایسی نوعیت جس کے بغیر آج کے ادب کی تخلیق ناممکن بات ہے یعنی اپنے دور کے ادب میں جدت اور تازگی پیدا کرنا۔ ٹی ایس ایلیٹ کے بقول:

> Pound's literary criticism was the most important contemporary criticism of its kind. He forced upon our attention not only individual authors, but whole areas of poetry, which no future criticism can afford to ignore. (۴)

ایزرا پاؤنڈ کا شمار امیجزم کے بانیوں میں ہوتا ہے اس نے شاعری میں عام بول چال کی زبان کے استعمال پر زور دیا، ایسے الفاظ کے استعمال پر جو مناسب اور موزوں ہوں نا کہ ایسے الفاظ جو مکمل طور پر موزوں نہ ہوں بلکہ کسی حد تک مفہوم ادا کرتے ہوں۔ اسی طرح آرائشی الفاظ سے گریز کو بھی لازم قرار دیا۔ آزاد نظم کو رسمی شعری اصناف پر فوقیت دیتے ہوئے اس

امر پر زور دیا کہ شاعر کی انفرادیت تقلیدی رنگ کی بجائے آزاد نظم میں زیادہ بہتر انداز میں سامنے آسکتی ہے کیونکہ شاعری میں نئے آہنگ سے مراد ایک نیا خیال ہے۔ موضوع کے انتخاب میں مکمل آزادی کی حمایت کی۔ اس کا ماننا تھا کہ شاعر مصور نہیں ہوتے لیکن شاعری کو واضح ہونا چاہیے، مبہم مضامین کے بیان سے اجتناب کرنا چاہیے اور کبھی بھی مسخ شدہ یا غیر واضح انداز نہیں اپنانا چاہیے۔ اس نے توجہ اور ارتکاز کو شاعری کا لازمی عنصر تسلیم کیا اور اس امر کی وضاحت کی کہ شاعر کو ایسی شاعری کرنی چاہیے کہ وہ اکثریت کو متاثر کر سکے نہ کہ چند منتخب افراد کو۔ پاؤنڈ کا ماننا تھا کہ ادب کا مقصد صداقت کا اظہار ہے تاکہ قاری فن پارے پر اعتبار کر سکے۔ اس نے مصنوعی جذباتیت اور رومانوی شاعری کو یکسر مسترد کیا اور ان شعرا سے اختلاف کیا جو اس تناظر میں شاعری کر رہے تھے۔ تاریخی حوالے سے امیجزم کو اس لیے بھی بڑی اہمیت حاصل ہوئی کیونکہ یہ انگریزی ادب کی تاریخ میں جدیدیت کے حوالے سے پہلی باضابطہ تحریک تھی اور اس تحریک کو خواتین تخلیق کاروں کی کثیر تعداد کی حمایت بھی حاصل تھی۔

ایزرا پاؤنڈ کی اہمیت اور انفرادیت کو دنیا بھر میں تسلیم کیا گیا مگر ۱۹۵۰ء میں Hugh Kenner کی کتاب The Poetry of Ezra Pound میں اسے ایک ایسے متنازعہ شاعر کے طور پر پیش کیا گیا جسے پڑھنے اور سننے والے افراد کی تعداد محدود تھی۔ مصنف نے اپنی کتاب میں دعویٰ کیا کہ

> There is no great contemporary writer who is less read than Ezra Pound.(۵)

ایزرا پاؤنڈ کی شخصیت کا ایک پہلو دیگر ادیبوں اور شاعروں کی حمایت اور ان کے فروغ کی ان تھک کوشش ہے۔ اُس نے Harriet Monroe کو قائل کیا کہ وہ T. S. Eliot کی کتاب "The Love Song of J. Alfred Prufrock," شائع کرے۔ یہ امریکہ کی بہترین نظموں میں سے ہے۔ اسی طرح ۱۹۲۱ء میں اس نے ٹی ایس ایلیٹ کی The Waste Land مرتب کی (جس کی اشاعت ۱۹۲۲ء میں ہوئی) اسے جدید دور کی اہم نظموں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اُس نے ییٹس (Yeats) کو جدید تیکنیک سے متعارف کرایا، جس نے ییٹس کی شاعری کو شہرہ آفاق رنگ عطا کیا۔ اس نے انگریزی ادب کو عہدِ وکٹوریہ سے نکال کر دورِ جدید میں داخل کیا۔ جیمس جوئس اس بات کا برملا اعتراف کرتا ہے کہ اگر پاؤنڈ مجھے دریافت نہ کرتا تو میں آج بھی گوشۂ گمنامی میں ہوتا۔ اس کا ماننا ہے کہ پاؤنڈ کی کوششوں سے ہی اس کا ناول (یولی سس'' شائع ہُوا)۔ ہیمنگوے پاؤنڈ کے حوالے سے لکھتا ہے کہ وہ اپنے دوستوں کی مدد اور حمایت کرتا ہے اور اُن کی تخلیقات کو رسالوں میں شائع کراتا ہے، ان کی تصویریں فروخت کرتا ہے، ان کے کنسرٹ کا انتظام کرتا ہے اور ان کے بارے میں مضامین لکھتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کے بہت کم دوست ایسے ہیں جو موقع ملتے ہی پاؤنڈ کو زخمی کرنے سے نہ چُوکتے ہوں۔ اسی حوالے سے Bruccoli,Matthew لکھتا ہے:

> Working in London in the early 20th century as foreign editor of several American literary magazines,Pound helped to

discover and shape the work of contemporaries such as T.S.Eliot,James Joyce,Robert Frost and Ernest Hemingway.(۶)

ایزرا پاؤنڈ کا تنقیدی اور شاعرانہ ارتقا اس کے چینی شعری فن پاروں کے تراجم Cathay (1915) میں نظر آتا ہے۔۱۹۱۵ء میں شائع ہونے والے ان تراجم کو پاؤنڈ کا اُس وقت تک کا بہترین ادبی کارنامہ قرار دیا گیا تھا۔ ناقدین نے ان تراجم پہ اعتراض کرتے ہوئے یہ بھی کہا تھا کہ پاؤنڈ نے چینی شاعری کے تراجم نہیں کیے بلکہ مرکزی خیال کو اپنے انداز میں پیش کیا ہے لیکن ان تمام منفی آوازوں کے درمیان ایک ایسی بلند آواز بھی تھی جس نے پاؤنڈ کے اس کارنامے کو بے حد سراہا اور کہا کہ پاؤنڈ اپنے دور میں چینی شاعری کا موجد ہے۔ یہ آواز ٹی ایس ایلیٹ کی تھی جس نے پاؤنڈ کو "The inventor of Chinese poetry for our time" کا خطاب دیا اور ساتھ ہی یہ کہا کہ Cathay بیسویں صدی کی شاعری کی عمدہ مثال ہوگی اور اسے عام ترجمے سے زیادہ اہمیت حاصل ہوگی۔ اس نے چینی شاعری کو اپنے دور کی زبان میں اس طرح سے پیش کیا کہ وہ نہ صرف نئے شعری دھارے میں جذب ہوگئی بلکہ اس نے ایک نئے رجحان کی صورت بھی اختیار کی۔ یہ امکانات کی ایسی شاعری ہے جس نے مستقبل کے شعرا کے لیے تخلیقی راستوں کو نسبتاً آسان بنا دیا۔ ایزرا پاؤنڈ کے حامیوں کا کہنا ہے کہ یہ تراجم اس کے فن کا اعلیٰ نمونہ ہیں اور ان کے بغور مطالعے کے بعد اس بات کا احساس تک نہیں ہوتا کہ تخلیق کار نے کس مقام پر اختتام کیا اور کہاں سے ترجمے کی ابتدا ہوئی۔

ایزرا پاؤنڈ کو شاعروں کا شاعر کہا جاتا ہے۔ اُس نے شاعری کو فن کا بلند ترین درجہ قرار دیا۔ اس نے اپنے دور کے بہت سے مروجہ خیالات کو چیلنج کیا اور اسی جرم کی پاداش میں اسے ۱۲ برس تک امریکہ کے ایک مینٹل ہسپتال میں رکھا گیا۔ پاؤنڈ کے نمایاں کارناموں میں اس کے کینٹوز سرفہرست ہیں جو ۱۹۲۵ء سے ۱۹۶۹ء تک دس حصوں میں شائع ہوئے۔ اسے اپنے کینٹوز کے حوالے سے بہت شہرت ملی۔ پاؤنڈ کو عظیم شاعر اور اس کے کینٹوز کو عظیم کارنامہ Masterwork کے خطابات سے نوازا گیا۔ انھیں ہومر کی اوڈیسی اور دانتے کی ڈیوائن کامیڈی کی روایت کا تسلسل کہا جاتا ہے۔ ایزرا پاؤنڈ کے یہ کینٹوز جدید ایپک کا نمونہ ہیں۔ پاؤنڈ فنی کارناموں کی مدد سے انسانی تاریخ کے مخرج کا سراغ لگانے کے حق میں ہے۔ اس نے ہومر اور دانتے کی ہیئتوں کو ملا کر ایک نئی ہیئت تشکیل دی ہے۔ اپریل ۱۹۲۷ء میں اپنے باپ کے نام ایک خط میں پاؤنڈ نے کینٹوز کے موضوعات کو مختصراً بیان کیا ہے جن میں موت کی دنیا، تاریخ کی تکرار اور تبدیلی کے لمحے کا بیان ہے۔ ان کینٹوز کے دو درجے ہیں۔۔۔ روحانی اور ادبی۔ ایک میں جنت کی تلاش اور انفرادی حوالے سے روشنیوں کا سفر ہے تو دوسرے میں دنیا کی عقل و دانش کی جستجو۔ پاؤنڈ کی شخصیت کے حوالے سے درج ذیل اقتباس دیکھیے:

Pound was one of the most opinionated and unselfish men who ever lived, and he made friends and enemies everywhere by the simple exercise of the classic American

constitutional right of free speech.(۷)

پاؤنڈ کا اسلوب پختہ تھا۔اس کی فطری حساسیت اورشاعرانہ کردار تمام عمر اس کی فن کارانہ شخصیت کے نمایاں اوصاف رہے۔وہ ایک ایسا قابل فن کار تھا جو تاریخ اورفن کا گہرا شعور رکھتا تھا۔اس کا مطالعہ بے حد وسیع تھا اوراس نے یہ علم نہایت تجسس کے ساتھ حاصل کیا تھا۔اس نے اپنا آپ شاعری اورادب کے لیے وقف کر رکھا تھا۔وہ عظیم جدید شاعر ہے۔۔۔جدیدیت کی اصطلاح اس کی فن کارانہ شخصیت کے لیے جتنی مناسب اورموزوں ہے شاید ہی ییٹس اور ایلیٹ جیسے شعرا کے لیے ہو۔اس کے خیالات اورنظریات تازہ اور نئے ہیں اس لیے دیگر شعرا سے اس کا تقابل مناسب نہیں۔ایلیٹ نے اپنے اوّلین مضمون میں پاؤنڈ کی انفرادی عظمت کا اعتراف کیا ہے۔پاؤنڈ کے فن پاروں کو تکنیک کے اعتبار سے علیحدہ علیحدہ دیکھنے کی بجائے مجموعی طور پران کا تجزیہ زیادہ مناسب ہے۔جب تک قاری Lustra اورcathay کا مطالعہ نہ کرلے اس کے لیے پاؤنڈز کے کینٹوز کی تفہیم بہت دشوار ہوگی۔اگر اس مطالعے کے باوجود قاری کو کینٹوز کی تفہیم میں دشواری محسوس ہورہی ہے تو اس کا مطلب ہے کہ اس نے Lustra اور Cathay کے مطالعے میں کچھ چیزیں ادھوری چھوڑ دی ہیں لہٰذا مناسب ہے کہ وہ الٹے قدموں واپس جائے اور اپنے سفر کا دوبارہ آغاز کرے۔بیسویں صدی کے ادب میں جدیدیت کے انقلاب کے حوالے سے پاؤنڈ کا کردار کبھی بھی نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔اس کے مخالفین نے اسے انانیت کا شکار پاگل آدمی جیسے خطابات سے بھی نوازا لیکن سنجیدہ اور غیر جانبدار ناقدین اسے اپنے دور کا ذہین شاعر اور نقاد قرار دیتے ہیں۔ایک نقاد اور مرتب کی حیثیت سے اس نے اپنے دور کے عظیم فن کاروں کی مدد کی۔ایک مترجم کی حیثیت سے اس نے کلاسیکل شاعری کو اس دور میں زندہ رکھنے کی بھرپور کوشش کی جب کلاسیکی تعلیم زوال کا شکار تھی۔ٹی ایس ایلیٹ نے ایزرا پاؤنڈ کو انگریزی شعرا میں سب سے زیادہ اہمیت کا حامل قرار دیا۔اس کا موقف ہے کہ پاؤنڈ ہی وہ شخص ہے جس نے بیسویں صدی کی شاعری میں انقلاب برپا کیا۔وہ لکھتا ہے:

I sincerely consider Ezra Pound the most important living poet in the English language.(۸)

ایزرا پاؤنڈ نے اپنے ہم عصروں کے مقابلے میں کثرت سے تنقیدی مضامین لکھے۔کلچر کے حوالے سے اس کے تنقیدی نظریات دراصل شاعری کی راہ ہموار کرنے اور اس کی ستائش وفروغ کا مقصد لیے نظر آتے ہیں۔جیمس جوائس James Joyce'ایلیٹ Eliot'فورڈ میڈوکس Ford Madox Ford اور ہنری گاڈیئر برزسکا Henri Gaudier-Brzeska کو دریافت کرنے والا ایزرا پاؤنڈ اینگلو امریکن جدیدیت کا بانی یا کم ازکم اس کا عظیم ابتدائی علم بردار ہونے کا دعویٰ کرنے میں حق بجانب ہے۔اس کے تنقیدی مضامین میں ادب کے ساتھ ساتھ انسانی زندگی پر مصوری'مجسمہ سازی اورموسیقی جیسے فنون کے اثرات کا جائزہ بھی نظر آتا ہے۔کوئی جدید شاعر مضامین کی صنف پہ اس حد تک اعتبار وانحصار کرتا نظر نہیں آتا جیسے ہمیں پاؤنڈ کے ہاں ملتا ہے۔اس نے اپنی پوری زندگی میں مضامین کو شاعری کے فروغ کے

لیے استعمال کیا اور اپنے مضامین میں ایسے غیر واضح اور مبہم نظریات کی بھرپور مخالفت کی، جو اُس کے خیال میں معاشی اور سماجی بدعنوانیوں کے باعث شاعری اور دیگر فنون میں بھی در آئے تھے۔

چینی اور جاپانی فن پاروں کے مطالعے نے اسے جدید تجربات سے روشناس کرایا تھا اور وہ ان زبانوں کے ادب کی طرح انگریزی شاعری میں امیج کی تخلیق کی طرف مائل ہُوا تھا۔ یہی رجحان امیجزم کے فروغ کا سبب بنا۔ اس کا کہنا تھا کہ فن کار اصل کو مجروح کیے بغیر بھی امیج کو نہایت خوبصورت انداز میں پیش کر سکتا ہے۔ ایزرا پاؤنڈ نے عظیم فن کو ایک غیر معمولی چیز قرار دیا ہے۔ اس کے نزدیک عظیم فن ایسی چیز نہیں ہوسکتا جسے چند گھنٹوں کی مشق سے حاصل کیا جاسکے بلکہ وہ غیر معمولی صلاحیت، قوت اور ادراک کا ثمر ہوتا ہے۔ اس نے بُری تنقید کا ذمہ دار ان لوگوں کو قرار دیا ہے جو اپنی سوچ کو لفظوں کا پیکر عطا کرنے سے گریزاں ہیں اور مفروضوں اور پہلے سے موجود آرا پر اکتفا کرنے کے ساتھ ساتھ زمانۂ قدیم کے عظیم فن پاروں کی عظمت پر بھی کوئی توجہ نہیں دیتے۔ وہ ایسے ناقدین کے لیے سخت الفاظ استعمال کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اگر انھیں اپنے تہذیبی ورثے کی پروا نہیں تو لکھنے کا بھی کوئی حق نہیں ہونا چاہیے۔

پاؤنڈ تخلیقات کے انبار لگانے سے بہتر سمجھتا تھا کہ فن کار اپنی پوری زندگی میں کسی ایک امیج کو بھرپور انداز میں قاری کے سامنے پیش کرے۔ پچاس کی دہائی کے شعرا کے ہاں امیجزم کے اثرات بخوبی دیکھے جاسکتے ہیں۔ پاؤنڈ کا کہنا تھا کہ اگر فن کے ساتھ کچھ غلط ہو رہا ہے تو اسے صرف فن کے ساتھ زیادتی کے معنوں میں نہیں لینا چاہیے بلکہ کسی معاشرے کا فن زوال پذیر ہوگا تو وہاں کی معاشرت پر بھی اس کے نمایاں اثرات نظر آئیں گے یعنی ایک قوم کا ادب زوال کا شکار ہے تو وہ قوم اخلاقی، سیاسی، معاشی اور معاشرتی ہر حوالے سے زوال پذیر ہوگی۔ پاؤنڈ کے نزدیک مہذب انسان وہ ہے جو کسی سنجیدہ سوال کا جواب بھی اسی سنجیدگی سے دے کیونکہ تہذیب اقدار کے توازن کا نام ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ادب خلا میں تخلیق نہیں ہوتا بلکہ ادیب اپنی صلاحیتوں کے اعتبار سے وہ تمام معاشرتی فرائض انجام دیتے ہیں جو اُن کے اختیار میں ہوتے ہیں۔ اسے اپنی قوم میں سب سے بڑی خامی یہ نظر آتی تھی کہ وہ تمام مسائل کے فوری حل کی طلب گار تھی خواہ اس کے لیے کیسا ہی راستہ کیوں نہ تلاش کیا جائے۔ پاؤنڈ معیاری شاعری کے فقدان کا بڑا سبب شعرا کے حقیقی زندگی سے موضوعات کو نظر انداز کرنے اور انھیں کتابوں، مباحثوں اور سیمیناروں میں تلاش کرنے کو قرار دیتا ہے۔ اس کے انھیں افکار و نظریات کی بدولت آج اتنا عرصہ گزر جانے کے باوجود دنیا کی تقریباً ہر زبان میں ایزرا پاؤنڈ کے لاکھوں مداح موجود ہیں جو شاعری اور نثر دونوں حوالوں سے اس کی عظمت و اہمیت کے معترف ہیں۔ بلاشبہ مخالفین کے تمام تر اعتراضات کے باوجود پاؤنڈ ہمیشہ امریکی ادب کے اہم نام کی حیثیت سے جانا جائے گا۔

حوالہ جات

۱۔ Perkins, David, A History of Modern Poetry: From the 1890's to the High Modernist Mode, Harvard University Press, 1976.Page215.

۲۔ .Perkins, David, A History of Modern Poetry: From the 1890's to the High Modernist Mode, Harvard University Press, 1976.Page 226.

۳۔ Ezra Pound,Literary Essays of Ezra Pound, edited and with an introduction by T. S. Eliot, New Directions, 1954. Page11.

۴۔ Ezra Pound,Pound's Selected Poems, edited and with an introduction by T. S. Eliot, Faber & Gwyer,1928, Laughlin, 1957.Page7.

۵۔ Kenner, Hugh, The Poetry of Ezra Pound, New Directions, 1950.Page135.

۶۔ Bruccoli,Matthew and Baughman,Judith."Hemingway and the Mechanism of Fame."University of South Carolina Press,2006,Page 5-6.

۷۔ The Letters of E.P., 1907-1941, review in New York Times Book Review, 29 Oct. 1950.

۸۔ Ezra Pound,Pound's Selected Poems, edited and with an introduction by T. S. Eliot, Faber & Gwyer, 1928, Laughlin, 1957.Page9.

ڈاکٹر یاسمین سلطانہ

استاد شعبہ اردو، وفاقی اردو یونیورسٹی، کراچی

باقؔی صدیقی: عصری غزل کا منفرد لب ولہجہ

Dr. Yasmeen Sultana

Department of Urdu, Federal Urdu University, Karachi

Baqui Siddiqui: A Unique Voice of Contemporary *Ghazal*

Baqui Siddiqui enjoys a unique place in the poetry of mid twentieth century like some other prominent Urdu poets.Baqui writes about life's bitterness in his poetry among other subjects. He keenly felt problems of society and humanity and tried to project them. This is a study of Baqi's feelings of his deprived life and its bitterness as he expressed in his poetry.

بیسوی صدی میں بہت سے ایسے شعراء ہیں جو اپنی انفرادیت کو قائم رکھتے ہوئے اس صنف میں اپنی پہچان بنانے میں کامیاب ہوئے۔ کیونکہ بیسویں صدی کی غزل پر اٹھارویں اور انیسویں صدی کے شاعروں کا اثر نمایاں نظر آتا ہے۔ اگرچہ دردؔ اور میرؔ کی چھاپ اکثر شعراء کے ہاں نظر آتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ بیسویں صدی پر غالب کا اندازِ بیان حاوی رہا۔ اس کی خیال آفرینی، جدت طرازی، زندگی کی حرارت، ندرت آرائی، بیسیوی صدی کی اکثر غزل کا مایۂ امتیاز رہا۔ غالب آج کے شاعر کے لیے چراغ راہ نما ہے۔ آج کی غزل اسی کے چراغ سے اپنا چراغ روشن کر کے زندہ ہے۔ باقؔی صدیقی بھی غالب کی طرح آج کا شاعر ہے۔ آج کا شاعر صرف عشقیہ کردار بن کر زندہ نہیں رہ سکتا بلکہ اپنے اردگرد بکھری تلخیوں کو محسوس کر کے اسے شعر کے سانچے میں ڈھالتا ہے۔ باقی نے بھی ہیروشیما کا ایٹمی دھماکہ دیکھا، جنگ عظیم کے اٹھتے ہوئے شعلے دیکھے۔ قیام پاکستان کے وقت کٹے ہوئے جسموں کا انبار دیکھا۔ پاکستان بننے کا خواب اور اس کی تعبیر نے انھیں جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ اپنی زندگی کی دن بدن بدلتی تلخیوں کے لیے باقی نے غزل کا سہارا لیا۔

باقؔی کی شاعری میں ایک انفرادیت پائی جاتی ہے۔ یہ انفرادیت ان کی سادگی وسچائی اور دکھی انسانیت کے درد کو محسوس کر کے اس درد کو دور کرنے کے احساس میں سموئی ہوئی ہے۔ باقؔی چونکہ دیہات کے سادہ اور معصوم ماحول کے پروردہ

تھے اس لیے حساس ہونے کے ساتھ ساتھ حق بات کہنے کی جرأت بھی رکھتے تھے۔ اس حساسیت نے ان کے گرد انا پرستی کا ایک دائرہ بنا دیا تھا۔ وہ اس دائرے سے باہر بہت کم آئے۔ بلکہ اپنی انا کے تحفظ کے لیے وہ تمام عمر زندگی، وقت اور معاشرے کے ساتھ جنگ کرتے رہے۔

اندر سے ٹوٹتے رہے ہیں
باہر سے زندگی بسر کی(۱)

باقیؔ کا بچپن اور شباب دنوں دیہات میں بسر ہوئے مگر جب وہ شہر کے زنداں میں داخل ہوئے تو شہر کی چکا چوند ماحول اسے پریشان کرنے کے لیے کافی تھا۔

کون سے شہر میں جا کر رہیے
دل تو ہر چیز پرانی مانگے(۲)

کچھ اتنا شور تھا شہر سبا میں
مسافر رات بھر سونے نہ پائے(۳)

زندگی بھاگ رہی ہے باقیؔ
شوق کو آبلہ پا کیا دیکھیں(۴)

وہ زندگی کے جس دوراہے پر کھڑے تھے وہ دوراہا ان کے پاؤں کی زنجیر بن کر مدتوں ان کے سفر میں حائل رہا۔ اور آخر کار وہ گھٹن اور مایوسی کے ماحول سے نکل کر واپس راولپنڈی آ گئے۔ اس طرح انھوں نے اپنے اندر کے فنکار کو بچا لیا بلکہ اپنے وژن کو وسیع کر کے واپس آئے تو یہ سفر ان کے فن کی مراجعت تھی۔ یہیں سے انھوں نے آفاقی اقدار کا شعور حاصل کیا۔

پی کے تلخی بہ غم جاتے ہیں
لے تری بزم سے ہم جاتے ہیں(۵)

جب سے اٹھ آئے تری محفل سے
ہم کہیں اور بھی کم جاتے ہیں(۶)

باقیؔ صدیقی نے زندگی میں کوئی دوست نہیں بنایا۔ شاید ان کا مزاج ہی کچھ ایسا تھا کہ وہ کسی سے زیادہ میل جول نہیں رکھتے تھے۔ تنہائی پسند تھے اور اپنے آپ تک محدود رہنے میں عافیت سمجھتے تھے۔ باقیؔ تلخیٔ ایام، دوستوں کی بے اعتنائی اور زمانے کی ناقدر شناسی کا شکار رہے۔ وہ بے حد حسّاس اور محبت بھرا دل رکھتے تھے۔ اس لیے اپنے ماحول اور معاشرے سے خلوص کے موتیوں کے طلب گار تھے۔ مگر وہ اپنے گرد و پیش خلوص اور محبت کی موتی بکھیرتے رہے اس کے برعکس انھیں دکھ، بے مروتی ملی لہٰذا وہ خون کے آنسو روتے رہے۔

دنیا برف کا تودہ ہے　　جتنا جل سکتا ہے جل (۸)

نگار دشت کی جانب کوئی قدم اب تو　　ہجوم شہر میں گھٹنے لگا ہے دم اب تو (۹)

بہت قریب سے آواز ایک آئی تھی　　مگر چلے تو فاصلہ بہت نظر آیا (۱۰)

باقیؔ صدیقی کی ذات سادگی وسچائی کا پیکر تھی۔ وہ وہی سادگی، وہی سچائی اپنے اردگرد کے ماحول میں تلاش کرتے رہے۔ اور جب تک وہ معصومیت کے ساتھ اپنے گردوپیش سے حقیقت پرمبنی توقعات وابستہ رکھ سکے مطمئن رہے۔ لیکن جب انھوں نے حقیقت نظر سے دنیا کا مکروہ چہرہ دیکھا تو تڑپ اُٹھے۔ ایک کرب ان کی روح میں اتر گیا۔ ایک اذیت ان کی جان میں جذب ہوگئی اور وہ ان کی ٹیس سے بلبلا اُٹھے۔

ہوش آیا تو تاریکی میں تھے باقیؔ　　کتنی دیر چراغ جلا معلوم نہیں (۱۱)

پہچان سکے نہ خود کو باقیؔ　　بیٹھی جب گرد رہگزر کی (۱۲)

اور جب اِنھوں نے محسوس کیا کہ یہ دنیا کھوکھلی ہے تو مایوسی ان کے رگ وپے میں سرایت کرگئی۔

سیر مانند صبا کیجئے گا　　رہ کے گلشن میں بھی کیا کیجئے گا
کسی توقع پر صدا کیجئے گا　　نہ سنے کوئی تو کیا کیجئے گا
حق پرستی ہے بڑی بات مگر　　روز کس کس سے لڑا کیجئے گا (۱۳)

وہ دنیا جسے باقیؔ حقیقت کی نظروں سے دیکھ رہے تھے وہاں بڑی نفسانفسی پھیلی تھی۔ حرص وہوس اور لالچ نے ہر شئے کو اپنی لپیٹ میں لیا ہوا تھا۔ انسان کی غیر محفوظ معاشرتی زندگی کے دکھ نے باقیؔ کو گھائل کردیا۔

ہر ابروِ اخلاص پر رہتی ہے نظر اب
رہزن کی طرح کرتے ہیں ہم لوگ سفر اب (۱۴)

پھر بھی دنیا کو مایوسی اور ناامیدی کے سیاہ بادلوں کا حاشیہ روشن دکھائی دیتا ہے۔ اسے کسی ایسی سحر کی توقع ہے جو زود و دیر طلوع ہوکر رہے گی۔

پھول یہ سوچ کر کھل اٹھتے ہیں　　کوئی تو دیدہ بینا ہوگا (۱۵)

غموں کی بھیڑ میں امید کا وہ عالم ہے　　کہ جیسے ایک سخی ہو کئی گداؤں میں (۱۶)

باقیؔ کی ذات داخلی اور خارجی دونوں غموں کی آماجگاہ بنی رہی۔ انھوں نے جتنی شدت سے داخلی تلخیوں کو بیان کیا ہے وہی شدت ان کی خارجی تلخیوں میں بھی پائی جاتی ہے۔ باقیؔ جس عہد میں زندہ تھے اس میں بے شمار انقلابات آئے جس سے معاشرہ ناہموار ہوگیا۔ اور باقیؔ رومان، غنائیت، اور شہر در شہر زندگی کی سیر کرکے اپنی ذات میں سمٹ گئے۔ اس کی وجہ شاید یہ

تھی کہ بھرپور جوانی میں باقی محبت سے محروم رہے۔(۱۷)

رنگ آنکھوں میں آگیا دل کا — ہم چھپائیں گے بھید کیا دل کا(۱۸)

اور محبت کے لیے میں عمر بھر پیاسا رہوں — زندگی کے مرحلے دنیا کی خاطر طے کروں(۱۹)

فرقت وتنہائی کا احساس جہاں کہیں بھی ہو اپنی شدت کی وجہ سے براہ راست اظہار کا تقاضا کرتا ہے۔شعراء اکثر فرقت اور تنہائی کے عذاب کا نام لے کر اپنے کلام بلاغت نظام کا موضوع بناتے ہیں۔مگر باقی صدیقی اس اذیت کو بھی نام لیے بغیر کچھ اس طرح نظم کرتے ہیں کہ ابہام نام کی کوئی شئے ابلاغ کی راہ میں حائل نہیں ہونے پاتی۔(۲۰)

اس قدر تلخ رودادِ حیات
یاد آتے ہی بھلا دی ہم نے(۲۱)

جس طرح دنیا میں آنا انسان کے اختیار میں نہیں اس طرح دنیا سے جانا بھی اس کے اختیار سے باہر ہے۔اس لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ موت اور زندگی دونوں حادثے کی صورت میں رونما ہوتی ہیں۔باقی صدیقی کے اشعار میں اس بے اختیاری و بے بسی کا ذکر اتنے موثر انداز میں نظر آتا ہے کہ بے ثباتی میں ثبات کے خلاف احتجاج بھی ہے اکتاہٹ بھی۔

میں کہاں تک حادثوں کے درمیان بہتا رہوں — زندگی دو حادثوں کے درمیان ایک حادثہ(۲۲)

کچھ مہرباں جدا ہوئے کچھ مہربان ملے — غم اور خوشی کے راستے آکر جہاں ملے(۲۳)

زندگی مسلسل خواب دیکھنے کا عمل ہے۔خوش آئند خواب۔لیکن جب امیدیں ٹوٹتی ہیں اور خواب کی بھیانک تعبیر سامنے آتی ہے تو نیندیں حرام ہو جاتی ہیں۔ایسے عالم میں بدلا ہوا رنگ قلب ونظر پر کیا اثر مرتب کرتا ہے اس کی عکاسی باقی کے شعر میں نظر آتی ہے۔

ہم دیکھ کر جہاں کو ہراساں ہیں اس طرح
یک لخت جیسے کوئی جگا کر چلا گیا(۲۴)

رفتار جہاں نہ پوچھ باقی
ہر موڑ پر حادثے کا ڈر ہے(۲۵)

باقی صدیقی ۱۹۴۰ء میں حوالدار کلرک کی حیثیت سے فوج میں شامل ہوئے۔انہوں نے فوج کی وردی پہن لی لیکن انگریزوں کی وفاداری کا حلف لینے سے انکار کر دیا۔ان کے دوسرے ساتھی خوفزدہ تھے کہ باقی کو گولی سے اُڑا دیا جائے گا لیکن باقی کو اس کی مطلق پرواہ نہ تھی۔ان کا کہنا تھا کہ وہ انگریزوں کی نوکری تو کر سکتے ہیں لیکن ان کی وفاداری کا حلف نہیں اُٹھا سکتے۔وہ ہر سزا کے لیے تیار تھے لیکن غیروں کی خوشی کے لیے اپنوں کو کھونا انہیں گوارا نہ تھا۔

ہم تیری بزم سے بازار میں جب لائے گئے
دور تک ساتھ لپٹے ہوئے کچھ سائے گئے
روز ہم اِک نئے احساس کی تصویر بنے
روز ہم اک نئی دیوار میں چنوائے گئے
جس جگہ کھوئے ہیں اپنوں کی تمنا میں ہم
وہیں غیروں کی روایات میں ہم پائے گئے(۲۷)

برعظیم کے ادبی افق پر ترقی پسند تحریک پوری شدت کے ساتھ ابھری۔لیکن پسے ہوئے انسانوں کو محرومی کا احساس دلا کر اس کی آواز دب گئی۔غریب مزدور سرمایہ دارانہ نظام تلے بدستور پستا رہا۔باقؔی صدیقی ترقی پسند تحریک سے پہلے اور بعد میں بھی عوامی اور عمومی سطح پر سوچ اور لکھ رہے تھے۔انھوں نے اس ہنگامی، سیاسی و نیم ادبی تحریک سے باہر رہ کر بھی انسانی دکھ سکھ اور محرومیوں کی طرف آنکھ بھر کر دیکھا۔بے کسوں اور مجبوروں کی صف میں شامل ہو کر دیکھا اور محسوس کیا۔انھوں نے سونے کی سِل پر بیٹھ کر مٹی کی بات نہیں کی۔زندگی کے گرم و سرد کو اپنے گالوں پر محسوس کر کے سوچا اور لکھا۔(۲۸)

بادِ خزاں کا فیض ہے یا لغزشِ بہار
کچھ پھول ٹوٹ کر مرے داماں میں آئے ہیں(۲۹)

یہ بھی تو پہلو ہے اک حالات کا
لوگ جو کہتے ہیں وہ ہوتا نہیں
بات مظلوموں پر آخر آئے گی
الٹے رخ دریا کبھی بہتا نہیں
دو چار گام ساتھ چلے ہیں پھر اہل غم
کچھ دور تک صدائے سلاسل گئی ہے پھر

اپنے اطراف پھیلتی ہوئی تخریب کاری باقؔی کو ہراساں کر دیتی ہے۔اور وہ پوچھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ہر طرح کی خرابی تمام شعبہ حیات کو اپنی لپیٹ میں لیتی چلی جاتی ہے اس کا کہیں اختتام بھی ہے کہ نہیں؟ انھیں اپنی امیدیں اور توقعات پوری ہوتی نظر نہیں آتیں۔

وہ گرد اڑی کس نے کہ سانس گھٹنے لگی
ہٹے یہ راہ سے دیوار تو ہوا آئے(۳۰)

زندگی اب اسی ہجوم سے ہے

سانس کو دل ترس گیا تو کیا(۳۱)

مگر وہ مایوس نہیں ہوئے۔ انہوں نے پل پل بدلتے ہوئے حالات میں ثابت قدم رہنے کا فیصلہ کیا ہے۔ انہوں نے بجھتے ہوئے دلوں میں امید کی جوت جگانے کی کوشش کی۔ انھیں یقین تھا کہ آج نہیں تو کل حالات ضرور بدلیں گے۔ وہ وقت ضرور آئے گا جب حالات میں ٹھہراؤ اور معاملات میں استحکام پیدا ہوگا۔

کسی اُمید پہ پھر بھی نظر بھٹکتی ہے
اگرچہ چھان چکے ہیں دلوں کے ویرانے (۳۲)

پیچھے نہ موج ریگ رواں کے چلے چلیں
ہوگا کہیں تو ختم سرابوں کا سلسلہ

بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے بعد برعظیم کے عوام جس سیاسی بحران سے گزرے اس کی کسک مختلف شعراء کے ہاں مختلف انداز میں پائی جاتی ہے۔ باقیؔ صدیقی کا مجموعہ کلام ''دار ورسن'' جس میں نظمیں، قطعات اور غزلیں شامل ہیں آخر میں ''خون چکیدہ'' کے عنوان سے متفرق اشعار درج ہیں۔ یہ مجموعہ باقیؔ کی نظم ''غلامی سے آزادی تک'' سے شروع ہوتا ہے۔ جولا ہور کے ماہنامہ ''جاوید'' میں چھپی۔ باقیؔ صدیقی کی یہ نظم برعظیم کے سیاسی اور تاریخی پس منظر میں لکھی گئی تھی۔ جب وہ یہ نظم وقطعات لکھ رہے تھے تو اس وقت تہذیبی سطح پر ایک دنیا مر چکی تھی اور دوسری پیدا ہونے کے لائق نہیں تھی۔ ادبی اور تہذیبی اقدار ریت کے ٹیلوں کی طرح تحلیل ہو رہی تھی۔ اکثر سچائیاں اپنا اعتبار کھو چکی تھیں۔ خوابوں سے زیادہ مادی اشیاء کو وقعت دی جانے لگی تھی۔ ادبی اقدار کے لیے آگے بڑھنے اور پنپنے کی ساری راہیں مسدود نظر آتی تھیں۔ باقیؔ نے اپنی نظم ''غلامی سے آزدی تک'' میں کچھ اہم سیاسی واقعات کے ساتھ وقوع پزیر ہونے کا سن بھی درج کیا۔

انگریزوں کے برعظیم پر تسلط جما کر حکومت قائم کر لینے سے عوام اک کرب سے گزر رہی تھی۔ باقیؔ نے بھی اس کرب کو محسوس کیا۔

ٹھوکریں کھائے ہوئے غم کے بیابانوں میں
زندگانی کا سکوں نذر زمانہ کر کے
چند ڈاکو مری جنت میں چلے آئے تھے
چور فاقوں سے تجارت کا بہانہ کر کے (۳۳)

۱۸۵۷ء کی ناکامی نے مسلمانوں کو جو پسپائی عطا کی تھی اس کی جھنجھلاہٹ تلخی بن کر سامنے آئی۔

اک بگولے کی بیاباں میں حقیقت ہی کیا
زندگی موت کی آغوش میں لہرا نہ سکی
رہ گئے سینوں ہی سینوں میں تڑپ کر جذبے

صبح کی روشنی ابھری تھی مگر چھا نہ سکی (۳۴)

لیکن باقی نے اس ناکامی کو اپنا مقدر نہ جانا بلکہ ان کے اشعار میں ظالموں کے لیے للکار سنائی دیتی تھی۔

ہونٹوں سے آہ چھیننے والے ادھر تو دیکھ
ہم چپ تو ہوگئے مگر مطمئن نہیں (۳۵)

ظلم کی اٹھتی ہوئی موج کو حیرت سے نہ دیکھ
شمع کی آخری لو تیز ہوا کرتی ہے (۳۶)

اس ناکامی کے بعد انگریزوں نے حریت پسندوں کو اپنے تشدد کا نشانہ بنایا۔

دیکھ کہ وقت کے تیور ستم ایجادوں نے
جیل تو جیل تھے راہوں میں صلیبیں گاڑیں
پیچ کھائے ہوئے جسموں میں تیر برسائے
کند نیزوں سے دھڑکتی ہوئی نبضیں پھاڑیں (۳۷)

سن ۱۹۴۷ء کے ۱۴ اگست اور ۱۵ اگست برعظیم کی تاریخ میں یادگار تاریخیں ہیں۔ جب برعظیم کے عوام کو انگریزوں کی غلامی سے نجات ملی۔ لیکن ان آخری لمحات میں بھی انگریز اپنی گھناؤنی سازشوں سے باز نہ آئے اور جاتے جاتے بھائی کو بھائی کا دشمن بنا گئے۔ باقی کے اشعار میں عالمی سطح پر سیاسی صورتحال اور انگریزوں کے سازشی ذہن کو پڑھا جاسکتا ہے۔

جب کیا وقت نے مجبور تو صیادوں نے
اپنے انداز سے دروازے قفس کے کھولے
بڑھ کے احباب نے احباب کی راہیں روکیں
اٹھ کر ہمسایوں نے ہمسایوں پر خنجر تولے (۳۸)

فرقہ ورانہ فسادات اور تعصب کی بُو نے خیالات کو زہر آلود کر دیا۔ انسان، انسان کے لہو کا پیاسا ہو گیا۔ جب کہ عدم تحفظ کا احساس ہر طرف خوف و ہراس بن کر چھا گیا۔ فسادات کے بعد بظاہر خاموشی نظر آتی تھی۔ مگر اس خاموشی کی تہہ میں ابھی ہزاروں خطرات کروٹیں لے رہے تھے۔ ابھی زندگی کے معمول پر آنے کے امکان کم تھے۔ وہ ان خطرات سے آگاہ کرتے ہوئے ہوشیار رہنے کی تلقین کرتے ہیں۔

سطح دریا کی خموشی پر نہ دھوکا کھانا
دل نہنگوں کے ابھی پوری طرح صاف نہیں
یہ آگ آگ ہوائیں یہ سرخ سرخ زمین

مسافروں کے ارادے بدل نہ جائیں کہیں (۳۹)

جس وطن کو حاصل کرنے کے خواب دیکھے گئے تھے۔ جس کے لیئے آگ وخون کی ہولی کھیلی گئی۔ تقسیم کے بعد وہ خواب ٹوٹ کر بکھر گئے اوراس کے سنگریزے آنکھوں میں چبھنے لگے۔ اور باقیؔ یہ کہنے پر مجبور ہوگئے۔

یہ راستے کی لکیریں بھی گم نہ ہوجائیں
وہ جھاڑیوں کا نیا سلسلہ نظر آیا (۴۰)

کوئی تو محفل گل کی بہار دیکھے گا
کلی کلی پہ لہو ہم نچوڑ آئے ہیں (۴۱)

باقیؔ ایک حساس دل رکھنے والے پاکستانی تھے۔ وطن عزیز کے ساتھ صرف ذہنی حد تک تعلق نہ تھا بلکہ وہ شدید جذباتی تعلق خاطر بھی رکھتے تھے۔ سقوط ڈھاکہ کے امکانات ابھی پیدا
ہوئے تھے کہ وہ تڑپنے لگے۔ لندن میں بی بی سی پر شیخ مجیب الرحمٰن کا بیان سن کر اللہ کو جان دے دی۔ ۴۲ وہ پاکستان کے بغیر زندگی کو بے مقصد جانتے تھے۔ پاکستان کی محبت ان کی رگ و پے میں سرایت کرگئی تھی۔ اور وہ کہنے پر مجبور تھے۔

یہی رستہ ہے اب یہی منزل
اب یہیں دل کسی بہانے لگے
کچھ نہ پاکر بھی مطمئن ہیں ہم
عشق میں ہاتھ کیا خزانے لگے
ہم تک آئے نہ آئے موسم گل
کچھ پرندے تو چہچہانے لگے (۴۳)

انسانی کرب اور مظلومیت کا عہد آج اذیت ناک صورت اختیار کرچکا ہے۔ جس سے ادب، شعر اور سیاست میں تلخی اور قوت مدافعت فروغ پارہی ہے۔ لیکن باقیؔ نے انسانی کرب کو اپنی ذات کے وسیلے سے پیش کیا۔ انھوں نے مختصر بحروں میں اپنے دل کے کرب کو لفظوں میں بیان کیا۔

حوالہ جات

۱۔ باقی صدیقی ''کتنی دیر چراغ جلا'' ادبی تحریک، راولپنڈی، ص۲۹

۲۔ ایضاً ص۱۳

۳۔ باقی صدیقی ''بارِ سفر'' مکتبہ اردو ڈائجسٹ، لاہور، ۱۹۶۹، ص۲۰

۴۔ ایضاً ص۲۲

۵۔ محبوب اختر ''دیباچہ، کتنی دیر چلاغ جلا'' ص ۸

۶۔ باقی صدیقی ''زخم بہار'' مکتبہ کارواں، لاہور، ص ۷۷

۷۔ پروفیسر نجمی صدیقی (تالیف) ''باقی صدقی، حیات وخدمات'' اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۰۰، ص ۳۵

۸۔ باقی صدیقی ''بارِ سفر'' ص۴۰

۹۔ ایضاً ص۴۷

۱۰۔ ایضاً ص۴۱

۱۱۔ ''کتنی دیر چراغ جلا'' ص۱۱

۱۲۔ ایضاً ص۱۲

۱۳۔ ''بارِ سفر'' ص۳۲

۱۴۔ ''کتنی دیر چراغ جلا'' ص۵۵

۱۵۔ ''بارِ سفر'' ص۶۶

۱۶۔ ''کتنی دیر چراغ جلا'' ص۴۲

۱۷۔ محبوب اختر ''دیباچہ ''کتنی دیر چراغ جلا'' ص ۷

۱۸۔ ''کتنی دیر چراغ جلا'' ص۹۳

۱۹۔ ایضاً ص۵۱

۲۰۔ پروفیسر نجمی صدیقی ''باقی صدیقی، حیات وخدمات'' ص۸۳

۲۱۔ ''کتنی دیر چراغ جلا'' ص۴۷

۲۲۔ ایضاً ص۵۱

۲۳۔ ''زخم بہار'' ص۴۷

۲۴۔ ''کتنی دیر چراغ جلا'' ۵۲،

۲۵۔ ایضاً ۵۲،

۲۶۔ ''باقی صدیقی، حیات وخدمات'' ص۱۷

۲۷۔ ''کتنی دیر چراغ جلا'' ص۵۶

۲۸۔ ''باقی صدیقی، حیات وخدمات'' ص۸۰

۲۹۔ ''زخم بہار'' ص۱۴۹

۳۰۔ ''بارِ سفر'' ص۶۷

۳۱۔ ایضاً ص۸۱

۳۲۔ ''زخم بہار'' ص۸۵

۳۳۔ باقی صدیقی، غلامی سے آزادی تک، مشمولہ ''دارورسن''

۳۴۔ ایضاً

۳۵۔ ''زخم بہار'' ص۴۳

۳۶۔ باقی صدیقی ''کھنچاؤ'' مشمولہ ''دارورسن''

۳۷۔ ''غلامی سے آزدی تک''

۳۸۔ ایضاً

۳۹۔ ''زخم بہار'' ص۸۰

۴۰۔ ''بارِ سفر'' ص۴۱

۴۱۔ ایضاً ص۳۳

۴۲۔ ''باقی صدیقی، حیات وخدمات'' ص۸۹

۴۳۔ ''بارِ سفر'' ص۶۳

عبدالواجد تبسم
استاد شعبہ پاکستانی زبانیں، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی ، اسلام آباد

پابلونرودا اور نظیر اکبر آبادی کی منظومات: تقابلی مطالعہ

Abdul Wajid Tbassum

Department of pakistani Languages,

Allama Iqbal Open University, Islamabad

Poems of Pablo Neruda and Nazir Akbar Abadi: Comparative Study

Pablo Neruda was a famous Chilian poet and a communist leader. He discovered new world of ideas through his poetry but his relation to reality remained firmed. Due to his literary contributions he got the Nobel Prize. Nazir Akbar Abadi was a poet of Urdu who changed literary trends of Urdu literature. This article is a comparative and critical study of the poetry of Pablo Neruda and Nazir Akbar Abdi.

پابلونرودا (نیفتالی ریز) جنوبی امریکہ کے ملک چلی کا نامور نظم گو شاعر ہے۔ اس کی شاعری شعلہ سامانی اور اضطراری کیفیات کا ایک دل پذیر مرقع ہے۔ جس کے بین السطور میں چھلکتی انسانیت کی محبت (کیوں کہ اس کا خطاب براہِ راست عوام سے ہے) نے اسے وہ سرفرازی بخشی کے اس کا شمار بین الاقوامی شہرت کے حامل صفِ اوّل کے شعرا میں ہونے لگا۔ اس کی شاعری میں اس کا زمانہ اور اس کے اردگرد کا معاشرہ پوری طرح سانس لیتا دکھائی دیتا ہے۔

پابلونرودا اپنے انقلابی سیاسی رویے اور شاعری کی بدولت اپنی زندگی ہی میں شہرتِ عام اور بقائے دوام کے منصب پر فائز ہوا اور اسے لینن اور نوبل کا ادب انعام کا سزاوار ٹھہرایا گیا۔ ہندوستان کے قلندر مزاج عوامی شاعر نظیر اکبر آبادی کی شاعری بھی ایسے موضوعات سے جڑی ہوئی ہے جو پوری معاشرت کو محیط ہیں۔ نظیر کا خطاب بھی براہِ راست عوام سے ہے۔ اس کی شاعری میں بھی بے ساختہ پن اور اپنے زمانے کے حالات کی عکاسی ملتی ہے۔ اس نے اردو کی جامد شعری روایت سے انحراف کرتے ہوئے معروضی حقائق کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ وہ کسی جماعت سے وابستہ تھا اور نہ اس نے عملی سیاست میں

حصہ لیا مگر اپنی شاعری، اپنے زمانے کے حالات اور دیگر مسائل کا ذکر کر کے انقلابی قدم ضرور اٹھایا۔ نظیر کی عظمت پر بھی زمانے نے مہرِ تصدیق ثبت کی۔ پابلو نرودا اور نظیر میں اشتراک کا سب سے اہم پہلو یہ بھی ہے کہ ہر دو طویل نظم کے شاعر ہیں اور دونوں کے تصرف میں لفظیات کے وسیع ذخیرے اور بیان کے متعدد قرینے موجود ہیں۔

پابلو نرودا نے 12 جولائی 1904ء کو جنوبی امریکہ کے ملک چلی کے دور افتادہ قصبے پرال میں ریلوے کے ایک معمولی اہلکار کے ہاں جنم لیا۔ اوائل عمری میں وہ ٹی میوکو میں زیرِ تعمیر ریلوے لائن پر اپنے باپ کی ملازمت کی وجہ سے منتقل ہو گیا۔ یہاں کے ویرانے، نباتات اور مویشیوں نے اُسے متاثر کیا اور اس کی شاعری اسی ماحول میں پھلی پھولی۔ اس خطے کی رنگینی کا عکس اس کی شاعری میں تمام تر رعنائیوں کے ساتھ موجود ہے۔ وہ پودوں، حشرات اور ہر جاندار شے جسے اس نے بعد میں تحیّر کی مسلسل حالت کا نام دیا ہے۔ تنہا دریافت کرنے کی حیثیت سے ابھرتا نظر آتا ہے۔[۱] سولہ برس کی عمر میں وہ تعلیم کی خاطر ٹی میوکو کو خیر باد کہہ کر سانتیاگو پہنچا تو بہ حیثیت شاعر اپنی شناخت بنا چکا تھا۔ نیفتالی ریز کے بجائے چیکوسلاواکیہ کے ایک معروف ادیب نرودا کے نام کو اپنانا اس کی بین الاقوامی حیثیت کو متعین کرتا ہے۔ سترہ برس کی عمر ہی میں اپنے دو شعری مجموعوں کے باعث اس نے شہرت پائی اور اپنے شعری مرتبے کا تعین بھی کرا لیا۔ اولین سطح پر اس کے ہاں مظاہرِ فطرت اور عورت کی دریافت جیسے موضوعات نظر آتے ہیں۔

وزارتِ خارجہ میں ملازمت کے باعث اسے جنوب مشرقی ایشیا کے ممالک، رنگون، جاوا اور سیلون میں قونصلر کی حیثیت سے گھومنے کا موقع بھی ملا۔ اس نے چین، ہندوستان، روس اور یورپ کے کئی ملکوں کے سفر کیے۔ اسپین کی خانہ جنگی کو بھی اس نے اپنی آنکھوں سے دیکھا، جہاں فسطائیوں کے ہاتھوں رافیل البرتی کے گھر کی تباہی اور بعد میں مشہور ہسپانوی شاعر فیڈریکو گارسیا لورکا کے قتل سے متاثر ہوا اور وہاں کی سیاست میں مداخلت کی وجہ سے ملازمت سے نکال دیا گیا۔ یہیں سے اس کی شاعری میں ایک نئی جہت پیدا ہوئی جس کا اظہار اس نے اپنی ایک نظم میں کیا ہے:

دھوکے باز جنرل
میرے مردہ گھر کو دیکھتے ہیں
اور ٹوٹے ہوئے اسپین پر نظر ڈالتے ہیں
ہر گھر سے پھولوں کی بجائے
جلتا ہوا لوہا بہتا ہے[۲]

دوسری جنگ عظیم کے دوران میں پابلو نرودا نے پیرس میں رہ کر عالمی حالات کا جائزہ لیا اور جنگ کے خاتمے پر کمیونسٹ پارٹی کا رکن بن گیا۔ جس سے اس کی فکر میں بنیادی تبدیلی پیدا ہوئی اور اس نے شاعری کو عوامی روابط کا ذریعہ بنا لیا۔ اشتراکی ہونے کے باوجود اس نے اشتراکیت کے نتیجے میں چین اور روس کے حالات پر طنز بھی کیا ہے۔ 1970ء میں اسے کمیونسٹ پارٹی کی طرف سے چلّی کی صدارت کے لیے منتخب بھی کیا گیا مگر بعد میں وہ مشترکہ اتحاد کے امیدوار سالواڈور آلاندے کے حق میں دستبردار ہو گیا۔

آلاندے کے دورِحکومت میں نرودا کوفرانس میں چلّی کا سفیر بنا کر بھیجا گیا۔11 ستمبر 1971ء کو جب وہ بستر علالت پر تھا تو خانہ جنگی کے نتیجے میں چلّی کا صدر آلاندے چل بسا اور پابلو نرودا کے الفاظ میں: ''ایک بار پھر چلّی کو اس کے اپنے سیاسی دھوکا دیتے ہیں۔'' اپنی طویل عوامی جدوجہد کی کامیابی اور ناکامی کے بعد وہ آخر کار 23 ستمبر 1973ء کو اس دارفانی سے کوچ کر گیا۔

سید ولی محمد متخلص بہ نظیر اکبرآبادی نے سید محمد فاروق کے ہاں آگرہ میں 1735ء میں آنکھ کھولی۔ ان کے والدین کا شمار شرفائے اکبرآباد میں ہوتا تھا۔ نظیر اپنے والدین کی تیرھویں اولاد تھے اور بڑی تمنّاؤں کے بعد زندہ بچے تھے۔ انھوں نے اپنے زمانے کے متداول علوم میں مہارت حاصل کرنے کے بعد تدریس کا مشغلہ اپنایا۔ ان کے کلام سے مترشح ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنی عمر کا بڑا حصہ عوام کی سوسائٹی میں گزارا۔ نظیر نے طویل عمر پائی اور کئی بادشاہوں کا زمانہ دیکھا اور آخرِ کار 1830ء میں انتقال کر گئے۔ ان کی تخلیقات میں کلیاتِ نظیر کو اہمیت حاصل ہے۔ جس میں مخمسات، مسدسات، ترکیب بند اور ترجیع بند کے علاوہ غزلیات بھی شامل ہیں۔ جن میں زندگی کے گوناگوں مسائل سے لے کر عشق و عاشقی کے موضوعات تک ہر ایک کی تفصیل بہ جزئیات موجود ہے۔ نظیر نے بھی پابلو نرودا کی طرح اپنے گردوپیش کا مشاہدہ بہ نظرِ عمیق کیا اور اسے اپنی شاعری میں جگہ دی۔

ان شعرا کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات بخوبی واضح ہوتی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری میں اپنے اپنے عہد کے حالات کو بطورِ خاص موضوع بنایا۔ اس ضمن میں ادیب سہیل رقم طراز ہیں:

> Let the Rail Splitter awake کو اردو میں منتقل کرنا تھا......اس نظم کو ترجمہ کرتے ہوئے محسوس ہوتا تھا جیسے اس میں پیش کیے گئے مسائل اور کوائف کے تناظر ہمارے اپنے ہوں۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ روزگار کے ناتے ہمارا واسطہ چودہ ہزار ریلوے مزدوروں پر مشتمل ریلوے ورکشاپ کے شہر سید پور سے تھا اور جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں ریلوے نظام کہیں کا ہو۔ وہ نرودا کے شہر ٹموکو (چلّی) کا ہو یا سابق مشرقی پاکستان کے شہر سید پور کا۔ یہاں کارکنوں کے مصائب و مسائل ایک ہوتے ہیں۔ ان کے نتیجے میں جو حساسیت، جو روشن خیالی اور اقدار انسانی کو پرکھنے کا جو شعور پیدا ہوتا ہے اس میں بڑی حد تک مطابقت پائی جاتی ہے۔ (۳)

پابلو نرودا کو ریل مزدوروں اور کارکنوں کے مسائل و مصائب قریب سے دیکھنے اور محسوس کرنے کا موقع اس وقت ملا جب وہ ٹموکو میں اپنے والد جو ٹرین میں کنڈیکٹر تھا کے ساتھ مقیم تھا اور جوانی کی منازل طے کر رہا تھا۔ اس نے اپنے قرب و جوار کے حالات کا بنظرِ غائر مشاہدہ کیا اور انھیں اپنی ایک طویل نظم Let the Rail Splitter Awak میں پیش کیا۔ ان حالات نے اسے اس قدر متاثر کیا کہ اس نے مظلوم طبقے کے خیالات کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا اور ان کے لیے عملی جدوجہد بھی کی۔ ادیب سہیل پابلو نرودا کی شاعری کا محاکمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اگرچہ ان معنوں میں وہ ایک سیاسی فرد تھا اور اپنا ایک نظریہ بھی رکھتا تھا اور اس نظریے کے ساتھ عمر بھر مخلص بھی رہا لیکن اس کا نظریہ ایک ایسا سفینہ تھا کہ جس کے دو پتوار محبت اور آفاقیت تھے۔ عوام کی سربلندی کے گیت

گانے کے جرم میں عمر کا ایک حصہ روپوشی میں گزارا۔اس کے باوجود اس کی نظمیں غیر سیاسی ذات و کائنات کا سنگم رہیں اور اس کے ہاں دل و دنیا کا رشتہ مضبوط و متوازن ہے۔اس کے تخیل کے سحر سے ذرے آسمان نظر آنے لگتے ہیں۔ہر نظم نئے متخیلہ کے ساتھ مخصوص ہیئت وساخت لے کر آتی ہے۔اس کی شاعری میں ڈکشن بھی مقرر و محدود نہیں اس کی سیاسی تگ ودو گو تا عمر ایک ہی رہی لیکن شاعرانہ تگ ودو افق تا افق تھی۔اس کے معاصرین میں کچھ اسے سرریلسٹ سمجھتے تھے کچھ کے نزدیک وہ ایک حقیقت نگار تھا اور کچھ انتہا پسندوں کے لیے تو اسے شاعر تسلیم کرنا جبر ہوتا تھا اور نرودا خوش تھا کہ یہ ناقدانہ استدراک بھی تو اس کی شاعری کے مختلف النوع ہونے کی گواہی تھا۔نرودا کا ذکر کرتے ہوئے زمانی بعد وفرق کے ساتھ مجھے نظیرا کبرآبادی یاد آئے۔ نظیر کا بھی یہ وصف تھا کہ کنکر کو چھو لیا تو اس میں موتی کی تابداری پیدا ہوگئی۔(۴)

پابلو نرودا ادبی اور سیاسی ہر دو حوالے سے بین الاقوامی شہرت کا حامل ہے۔اس کی شاعری کو سمجھنے کے لیے اس عہد کی سیاسی تحریکات بالخصوص کمیونسٹ تحریک سے اس کی وابستگی کو جاننا ضروری ہے۔اس کے ساتھ ساتھ وہ معاصر ادبی تحریکات اور اپنے عہد کے علوم سے آگاہ تھا مگر اس کی شعری کائنات کی تخلیق اس کے قرب و جوار کے مناظر ہی سے تشکیل پاتی ہے۔ لاطینی امریکہ کی تہذیب، ثقافت، کوہسار، سمندر، گل زار اور موسم اس کی شاعری کا علامتی اظہار بن جاتے ہیں۔سہیل احمد اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

پابلو نرودا کی شاعری یقیناً کائنات اور انسانی وجود کی جدلیات کا رزم نامہ ہے لیکن اس نے کائنات اور انسان کے ربط و تصادم کو اپنے گردوپیش کے حوالے ہی سے پہچانا ہے، اس نے اس واردات کو آفاقی رنگ دیا ہے لیکن مقامیت کے بغیر اس آفاقیت کے کوئی معنی نہیں۔(۵)

پابلو نرودا کہتا ہے کہ ''تاریخ میں ہمیشہ سے شاعر کا ایک ہی منصب اور شاعری کا یہ افتخار رہا ہے کہ وہ گلی میں جائے اور کسی نہ کسی جنگ میں حصہ لے'' کیوں کہ وہ محض حالات کا ناظر ہی نہیں بلکہ حساس فرد بھی ہے۔اس کا یہ اولین فرض ہے کہ وہ معاشرتی حالات کی تبدیلی کے لیے عملی جدوجہد کرے۔اپنی ایک نظم ''خزاں زدہ وصیت'' میں لکھتا ہے:

انتہائی زرد پتیوں اور مورتیوں کی آنکھوں میں
مٹتی ہوئی تہذیبوں کے ساتھ چلنے کا عادی ہوں
اگر میں کہیں آرام کرنے کی ٹھانوں تو
پھر آگ کے سینے میں
ان چٹختے ہوئے کوئلوں میں آرام کرتا ہوں
جو اپنے اندر اندر ہی بھسم ہو کر رہ جاتے ہیں

....

میری نمو نفرت سے ہوئی ہے

دہشت، بربریت اور اندرونی خلفشار سے ہوئی ہے
نفرت پانی میں نظر نہ آنے والی کٹار مچھلی کی طرح ہے
جو کبھی کبھی اپنے خون آلود گلپھڑے دکھاتی ہے
اور جس کے نیچے بہتا ہوا صاف پانی، تمھیں گمراہ کرتا ہے(۶)

انقلابی خیالات کے باوجود نرودا نے اپنی شاعری کے حسن کو تار تار نہیں ہونے دیا بلکہ یہ اس کے تخیل کے سحر سے آفاقی صورت اختیار کر جاتے ہیں۔ بقول سہیل احمد:

> نرودا نے اپنی واردات کے اظہار کے لیے جو علامتیں اور استعارے چُنے ہیں انھیں کس طرح تاریخی، تہذیبی تناظر کے پیوست کر کے ایک ایسا اسلوب بنالیا ہے جو چلّی کے انسان کا کائنات کے ساتھ ربط تلاش کرنے کے ساتھ ساتھ کسی بھی عہد اور کسی بھی خطے کے انسان کا کائنات کے ساتھ ربط بھی بن جاتا ہے۔ آفاقیت حاصل کرنے کا ایک ہی طریقہ ہے۔ آفاقیت بوسیلۂ مقامیت۔(۷)

پابلو نرودا کی شاعری میں چلّی کے موسموں کے رنگ آفاقی استعارے بن جاتے ہیں جن کا ایک رُخ چلّی کے مناظر اور دوسرا کائنات ہے۔ نظیر بھی پابلو نرودا کی طرح خارجی حالات سے متاثر ہوئے، مغلیہ سلطنت کی تباہی اپنی آنکھوں سے دیکھی اور اس کے نتیجے میں جو قابلِ ذکر تبدیلی آئی اسے شعری پیکروں میں ڈھال دیا مگر وہ پابلو نرودا کی طرح کوئی باقاعدہ سیاسی نظریہ اور مسلک بنا سکے اور نہ ہی انھوں نے اس کے لیے کوئی عملی جدوجہد کی۔ وہ محض حالات کے ناظر ہیں۔ وہ ان معنوں میں انقلابی ہیں کہ انھوں نے اردو شاعری کے روایتی عشقیہ موضوعات کے برعکس اپنے زمانے کے خارجی حالات کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا اور اپنا ایک شعری نظام بھی تخلیق کیا۔ روٹی کی فلاسفی اور آدمی نامہ جیسی نظموں نے بعد ازاں ترقی پسند تحریک کو ایک منشور دیا۔ ڈاکٹر فیلن لکھتے ہیں:

> تحریری علم ادب میں سب سے زیادہ نظیر کے کلام سے انتخاب کیا گیا ہے صرف یہی ایک شاعر ہے جس کی شاعری اہلِ فرنگ کے نصاب کے مطابق سچی شاعری ہے مگر ہندوستان کی لفظ پرستی اس کو سرے سے شاعر ہی تسلیم نہیں کرتی۔ صرف نظیر ہی ایسا شاعر ہے جس کے اشعار نے عام لوگوں کے دلوں میں راہ کی ہے۔ اس کے اشعار ہر سڑک اور گلی میں پڑھے اور گائے جاتے ہیں۔ خصوصاً ان کے خاص شہر آگرہ میں۔(۸)

آگرے کی تباہی کا ذکر ہو یا لوگوں کی مفلسی کا۔ روٹی کا مسئلہ ہو یا لوگوں کی بدحالی کا نظیر نے خارجی حالات کی بعینہٖ نقش گری اپنی نظموں میں کی ہے:

اب آگرے میں جتنے ہیں سب لوگ ہیں تباہ
آتا نظر کسی کا نہیں ایک دم نباہ
مانگو عزیزو ایسے بُرے وقت سے پناہ
وہ لوگ ایک کوڑی کے محتاج اب ہیں آہ

کسب و ہنر کے یاد ہیں جن کو ہزار بند
ہر گھر میں اس طرح سے بھر آئی ہے مفلسی
پانی کا ٹوٹ جاوے ہی جوں ایک بار بند

....

کیونکر بھلا نہ مانگیے اس وقت سے پناہ
محتاج ہو جو دربدر پھرنے لگے سپاہ
یہاں تک امیرزادے سپاہی ہوئے تباہ
جن کے جلو میں چلتے تھے ہاتھی و گھوڑے آہ(۹)

پابلونرودا کا تعلق عوام سے ہے جبھی وہ عوام کے مسائل کو سمجھتا ہے بلکہ ان کا حل بھی چاہتا ہے جبکہ نظیر عوام کے مسائل کا ذکر کر کے عام نگاہ کو اس جانب مرتکز کرنا چاہتا ہے کہ اس طرف بھی توجہ ہونی چاہیے۔ ہر دو کی شاعری میں اپنے، اپنے عہد کے حالات کی عکاسی کے باوجود بنیادی اختلاف بھی موجود ہے۔ پابلونرودا خارجی حالات کو داخلی لمس سے آفاقیت عطا کر دیتا ہے۔ جب کہ نظیر کی نگاہ محض خارج تک محدود رہتی ہے۔ نرودا خارجی حالات کا خاموش تماشائی نہیں بلکہ انھیں بدلنے کے لیے عوامی جدوجہد کا قائل ہے اور وہ شاعر کو بھی یہی مشورہ دیتا ہے جب کہ نظیر ایک تماشائی کی صورت اپنے قرب وجوار کو شاعری کا لبادا پہناتا ہے۔

پابلونرودا کی شاعری میں بے ساختہ پن اور اضطراری کیفیت ہے۔ وہ اپنی تخلیقات کے ذریعے ذات کے اظہار میں اس احتیاط سے کام نہیں لیتا جو عام فنکار کا وتیرہ ہے۔ اس کے جینے کا اپنا چلن ہے۔ وہ اپنے انداز میں محسوس کرتا ہے۔ اس کی اپنی وضع ہے۔ اس نے اپنی انفرادیت ہر سطح پر برقرار رکھی ہے۔ اس کی اپنے موضوع سے دلی وابستگی اس قدر ہے کہ موضوعات اور لفظی پیکر اس کے تخیل سے ہو کر کائنات کی نئی تعبیر کر رہے ہیں۔ خارجی حقائق اس کے تخیل کی بھٹی میں تپ کر کندن ہو جاتے ہیں۔ اس نے شاعری کو ''انسان کے اندر کی گہرائی کا بلاوا'' کہا ہے۔ اس گہرائی کے لیے اس نے بن میں روپوشی اختیار کی اور زندگی کو وسیع تناظر میں محسوس کرنے کا چلن سیکھا۔ زندگی کے ان گنت مناظر نے اس کے کلام میں وہ کیفیات پیدا کیں جو اس کے معاصر شعرا میں سے کسی کو نصیب نہیں ہوئیں۔ پابلونرودا کی شاعری کسی عملی منصوبہ بندی کا نتیجہ نہیں بلکہ اس کے کلام کی مشاطگی لالے کی حنابندی کی صورت فطرت خود کرتی ہے۔ جب وہ بولتا ہے تو ساری کائنات اس کے ہم رکاب ہوتی ہے:

تم کہ ایک مٹھی بھر دھرتی کی طرح ہو میں تم سے پیار کرتا ہوں
پیار کرتا ہوں دھرتی کے سبزہ زاروں کی وجہ سے جو سیّارے کی طرح وسیع ہیں
میرا کوئی دوست ستارہ نہیں ہے
مرے لیے تم کثیر العناصر کائنات کا نقشِ ثانی ہو

تمہاری کشادہ آنکھیں، ہی بجھی ہوئی کہکشاؤں کی
تنہا روشنی ہیں
تمہاری جلد شہابِ ثاقب کے کوندے کی طرح
بارش میں مرتعش ہوتی ہے (۱۰)

نظیر کی شاعری کی روانی، بے ساختہ پن اور مظاہر کو وسیع تناظر میں دیکھنے کا فن انھیں پابلو نرودا کے بہت قریب لے جاتا ہے۔ ان کی طبیعت میں روانی اور جوش کا یہ عالم تھا کہ جہاں کسی نے فرمائش کی وہیں نظم کہہ ڈالی اور راہ چلتے لوگوں نے کچھ سنانے کا کہا تو وہیں شعر سنا دیے۔ کُنجڑا ملا اس نے کہا ککڑی پر بھی کچھ کہہ دو، فقیر ملا کہ کوئی قصہ کہہ دیجئے کہ اس کے ذریعے بھیک مانگ کھاؤں۔ ایسی ہی صد ہا نظمیں راہ چلتے کہہ ڈالیں۔ انھی کی بدولت شہرت ہوئی۔ ان نظموں کے موضوعات کا تنوع اور انداز بیان کی روانی ان کے شعری ملکہ کا منہ بولتا ثبوت ہے۔

یاں زہر دے تو زہر لے شکّر میں شکّر دیکھ لے
نیکوں کو نیکی کا مزہ موذی کو ٹکر دیکھ لے
موتی دیے موتی ملیں پتھر میں پتھر دیکھ لے
گر تجھ کو یہ باور نہیں تو تو بھی کر کر دیکھ لے
کلجگ نہیں کر جگ ہے یہ یاں دن کو دے اور رات لے
کیا خوب سودا نقد ہے اس ہات دے اس ہات لے

....

اپنے نفع کے واسطے مت اور کا نقصان کر
تیرا بھی نقصان ہووے گا اس بات اوپر دھیان کر
کھانا جو کھا تو دیکھ کر پانی پیے تو چھان کر
یاں پانوں کو رکھ پھُوک کر اور خوف سے گزران کر
کلجگ نہیں کر جگ ہے یہ یہاں دن کو دے اور رات لے
کیا خوب سودا نقد ہے اس ہات دے اس ہات لے (۱۱)

ہر دو شعرا عام موضوعات کو مقامیت کے وسیلے سے آفاقیت سے ہم کنار کر دیتے ہیں۔ ہر خیال ان کے ہاں اپنی سطح سے اٹھ کر ہمہ گیر ہو جاتا ہے۔ پابلو نرودا کی طویل نظم ''ماچو پیچو کی بلندیاں'' کا ایک بند ملاحظہ ہو:

ہوا سے ہوا تک، ایک خالی جال کی طرح
فضا اور گلیوں میں سے گزرتا ہوا
خزاں کی تاج پوشی پر

میں پتوں کے ڈھیروں سکے نچھاور کرنے آرہا ہوں

رسم زمانہ کی سلامی

بہار اور ننھے پنچھیوں کے درمیان

ایک دستانے کے اندرون کی افتادگی

ایک بے پایاں محبت عطا کرتی ہے، لمبی انگلیوں والا چاند (۱۲)

اب نظیر کی نظم ''موتی'' کے بند دیکھیے:

گلے میں اس کے جس دم موتیوں کے ہار ہوتے ہیں
چمن کے گل سب اس کے وصف میں موتی پروتے ہیں
نہ تنہا رشک سے قطرات شبنم دل میں روتے ہیں
فلک پر دیکھ کر تارے بھی اپنا ہوش کھوتے ہیں
پہن کہ جس گھڑی بیٹھے ہے وہ رشکِ قمر موتی

....

شفق میں اتفاقاً جیسے سورج ڈوب کر نکلے
دیا ابر گلابی میں کہیں بجلی چمک جاوے
بیاں ہو کس طرح سے آہ اس عالم کو کیا کہیے
تبسم کی جھلک میں یوں چمک جاتے ہیں دانت اس کے
کسی کے یک بیک جس طور جاتے ہیں بکھر موتی

ڈاکٹر فیلن نظیر کے بارے میں لکھتے ہیں:

> اس نے جس قسم کے شاعرانہ خیالات معمولی چیزوں سے پیدا کیے جن پر اور ہندوستانی شاعروں نے لکھنا تو کسرِ شان سمجھا یا ان کو لکھنے کی قابلیت ہی نہ تھی انھی کو ہندوستانی محققین ناواقفیت سے اس بات کا نہایت یقینی ثبوت خیال کرتے ہیں کہ وہ کوئی شاعر نہ تھا۔ یہ حضرات فرماتے ہیں کہ اس نے ''اس قسم کی مبتذل چیزوں پر لکھا ہے۔ آٹا، دال، مکھی، مچھر''، اس کی طبیعت کی رنگا رنگی اور اس کے تخیل کی قوت علاوہ بریں اس سے بھی ظاہر ہوتی ہے کہ اس نے ایک ہی چیز کی مختلف نظموں میں مختلف پہلو سے مختلف تصویریں دکھائی ہیں۔ اس کا دیوان خاصا تصویروں کا ایوان ہے جس میں ہندوستان کے رہنے والوں کے کھیل تماشے، عیش، تفریح، رنج، غم، دل، دماغ سب کی بولتی چلتی تصویریں نظر آسکتی ہیں۔ (۱۳)

پابلو نرودا نے بھی عام سے موضوعات کو آفاقی روپ دیا ہے۔ خزاں زدہ وصیت، بلی کا خواب، جل پری اور شرابیوں کی حکایت، ایک بچے کا غسل، ہر روز تم کھیلتی ہو، سلام میں لوٹ آؤں گا، لفظ اور جنم جیسی نظموں میں اس نے آفاقیت کی منزلیں

طے کی ہیں مگر دونوں شعرا کے ہاں معروضی حقائق اور ارضی فضا سے انحراف کہیں نظر نہیں آتا۔

پابلونرودا کو بچپن ہی سے پرندوں بھنوروں اور تیتروں کے انڈوں سے خاص دلچسپی تھی۔انھیں حاصل کرنا اس کے لیے ایک معجزہ تھا۔اس کا ذکر اس نے اپنی خودنوشت ''یادیں'' میں بھی کیا ہے۔حسن فطرت کے نظاروں سے پابلو کی وابستگی اور ارضی فضا سے دلچسپی نے اس کی شاعری کو وسعتوں سے ہم کنار کیا ہے۔اس کے نتیجے میں وہ The Heights of Macchu Pichhu ماچوپچو کی بلندیاں جیسی نظم تخلیق کرسکا اس حوالے سے ڈاکٹر تبسم کشمیری رقم طراز ہیں:

> نرودا کا کام اس لحاظ سے وقت طلب تھا کہ اسے کئی صدیاں پیچھے ان کی تہذیب کے زمانے میں داخل ہونا تھا۔اسے اپنے متخیلہ میں سفر کرتے ہوئے ماچوپچو کے سنہری دور میں پہنچنا تھا۔جہاں وی کونا (Vicuna) تیار ہوتا تھا اور زردمکئی کی فصل بہار دکھاتی تھی۔ماچوپچو کے نیچے دریائے آروبامبا کی چاندی بکھری جاتی تھی۔ شہر میں پرندے اور انسان ایک اچھی زندگی بسر کر رہے تھے۔نرودا ماچوپچو کے گلی کوچوں میں چلتا پھرتا نظر آتا ہے۔یہاں اس کا مکالمہ ہوتا ہے اس عہد سے جو کبھی زندہ تھا۔اس عہد سے بھی کہ جو استحصال زدگی کا بدترین شکار تھا۔پتھر نرودا سے ہم کلام ہوتے ہیں اور یوں دیکھا جائے تو یہ ایک طویل شعری مکالمہ ہے۔اس شعری مکالمے میں نرودا اپنی ذات سے بھی ہم کلام ہوتا ہے اور قدیم آثار سے بھی۔ (۱۴)

پابلونرودا کا کمال یہ ہے کہ اس نے کائنات کے خارجی مظاہر کو تجریدی تمثالوں، تشبیہوں اور استعاروں کی صورت دی ہے۔جشن کا انجام، خزاں کا عہد نامہ، چٹان میں ایک شبیہ، بنیادیں اور رات کی گھڑی کے لیے نغمہ مظاہر سے ماورا ایک معنی پیدا کر دیتے ہیں۔اس تخیل کی اڑان حقائق سے کبھی چشم پوشی اور انحراف نہیں کرتی۔مزدوروں کے دکھ اس کے سینے میں اسی طرح موجود ہیں اور مظاہر فطرت کے سہارے ساری دنیا میں پھیل جاتے ہیں۔

پابلونرودا کی شاعری کو ایک طرف فطرتی مظاہر نے وسعت دی ہے تو دوسری طرف اس کی عملی زندگی نے بھی اس میں اضافہ کیا ہے۔اس میں اول اس کی سیر و سیاحت ہے جس نے اسے نئے تجربات و تناظر سے آشنا کیا۔اس کے نقطۂ نظر میں بے پناہ وسعت پیدا ہوئی اور اس کی کشتِ خیال زرخیز سے زرخیز ہوتی چلی گئی۔یہ سیاحت پابلونرودا کے ہاں دو حوالوں سے ہے۔ایک یہ کہ اسے کولمبو، سنگاپور، بیونس آئرز، بٹادیا، بارسلونا، میڈرڈ، پیرس اور میکسیکو میں قیام کرنا پڑا۔پھر یہ مواقع روپوشی کے سبب سے بھی اسے ملتے رہے۔اس سے وہ نوع بہ نوع تجربات سے آگاہ ہوا۔علاوہ ازیں اسے ایک ایسا دور میسر آیا جس میں اس کا رفیق خاص اسپین کا صاحبِ عصر شاعر لورکا، ترکی کا شاعر ناظم حکمت، روس کا ادیب ایلیا ہرن برگ، فرانس کا پال ایولارڈ اور لوئی آراگان تھے تو دوسری طرف اس کے معاصرین میں سارتر، پال و یری، ٹی ایس ایلیٹ اور گبریلا مسٹریل تھے۔

پابلونرودا زمینی حقائق اور مظاہر فطرت کو داخلی قوت عطا کرتا ہے جبکہ نظیر خارجی حقائق اور مظاہر فطرت کی محض منظرکشی کرتا ہے مگر اس کا کمال یہ ہے کہ اس نے اردو شاعری کی روایت میں انقلاب برپا کرتے ہوئے شاعری کا سلسلہ معاشرے کے اس طبقے سے جوڑ دیا جو اب تک ہر اعتبار سے نااہل سمجھا جاتا تھا۔اس نے شاعری کے ذریعے عوام کو اخلاقی اور وجدانی پیغام دیا اور اپنے لیے ایک الگ راستے کا انتخاب کیا۔اسی سبب وہ عوام کا مقبول شاعر تھا۔ہولی، دیوالی، مہادیو جی کا

بیاہ، درگاہ جی کے درشن، عید، شب برات، ککڑی، تربوز، برسات کی بہاریں، برسات کا لطف، بنجارہ نامہ، آدمی نامہ، روٹی کی فلاسفی اور اسی طرح کی دیگر نظموں میں اس نے ارضی فضا اور مظاہر فطرت کی رنگینیوں کو پیش نظر رکھا ہے۔ وہ خوش باش آدمی تھا اور ہر قسم کی محفل میں جاتا اور لطف اٹھاتا تھا۔ اسے اتنی فرصت نہ تھی کہ وہ ان عوامی میلوں ٹھیلوں کو کسی سیاسی نظریے سے روشناس کراتا۔

دونوں شعرا منظر نگاری میں کمال رکھتے ہیں۔ مرقع نگاری کے دل آویز اور جاندار نمونے ان کی شاعری میں جابجا موجود ہیں۔ علاوہ ازیں جزئیات نگاری پر دونوں کو کمال حاصل ہے۔ مختلف النوع موضوعات کو بیان کرتے ہوئے مختلف اجزا کو اس انداز سے سمیٹتے ہیں کہ ایک دوسرے کا لازمی جز بن جاتا ہے اور تصویر نگاہوں کے سامنے پھرنے لگتی ہے۔ یہ تصویر حسن فطرت سے متعلق ہو یا انسان سے دونوں کے ہاں جلوہ گر ہے۔ پابلو نرودا کے ہاں ''پیار کے سوسانیٹ'' میں اپنے محبوب ماتلدے کی جو تصویر کشی کی گئی ہے وہ دلکش بھی ہے اور جاندار بھی۔ اسی طرح نظیر نے مخمسات عاشقانہ میں جو تصویریں کھینچی ہیں وہ باکمال ہیں۔

پابلو نرودا کی اکثر نظموں میں عورت اور دھرتی ایک دوسرے کا استعارہ بن کر ابھرتی ہیں۔ بعض اوقات قاری کا ایسے دلچسپ منظر سے سامنا ہوتا ہے کہ موضوع کے سنگم میں عورت اور دھرتی شانہ بشانہ چلتے ہوئے شاعر کے بنیادی خیال کی اس طرح تجسیم کرتے ہیں کہ جمالیات اپنی تمام تر نیرنگیوں کے ساتھ روبرو ہو جاتی ہیں اور قاری خوبصورت لمحوں سے دوچار ہوتا ہے۔ اس کی ایسی بہت سی نظموں میں سے ایک نظم Body of a woman ہے جو اس کے 1924ء کے شعری مجموعے Twenty love poems and a song of despair میں شامل ہے۔

نظیر کا تعلق دھرتی سے گہرا ہے۔ ہندوستان کے موسم، مناظر فطرت، میلے ٹھیلے اور خارجی حالات اسے مجبور کرتے ہیں کہ وہ ان کی عکاسی کرے جہاں تک عورت کا تعلق ہے تو اس ضمن میں ڈاکٹر فیلن رقم طراز ہیں کہ ''وہ نہ کسی مرد کی پروا کرتا تھا نہ کسی عورت کی۔ عورتوں سے اگر مطلب تھا تو صرف اتنا کہ دور سے ان کے حسن صورت پر غش ہو لے۔''(۱۵)

نظیر اردو کا وہ واحد شاعر ہے (اور اس صف میں میر انیس کو بھی رکھا جا سکتا ہے) کہ جس کے ہاں ذخیرۂ الفاظ کی بے پناہ وسعت ہے۔ وہ عربی اور فارسی پر بھی دسترس رکھتا تھا۔ چنانچہ اس کے کلام میں جابجا ایسے الفاظ اور تراکیب پائی جاتی ہیں کہ جن سے اس کی زبان دانی کا پتا چلتا ہے۔ اسی طرح پابلو نرودا کے سامنے بھی الفاظ کی ایک کائنات ہے جہاں سے وہ اپنی طرز کا انتخاب کرتا ہے۔

بحیثیت مجموعی دیکھا جائے تو نظیر اور پابلو نرودا دونوں ہی اپنے عہد کے عظیم نظم گو شاعر ہیں اور اپنے اپنے شعری مسلک کے موجد ہیں۔ اردو شاعری میں اتنا بھرپور انقلاب جو نظیر کے اپنے علم میں بھی نہیں تھا برپا کرنے کے باوجود وہ گوشۂ گمنامی میں رہا اس کی قدر دانی اس کے عہد میں نہ ہو سکی اور وہ ایسا چاہتا بھی نہ تھا کیوں کہ وہ آزاد منش تھا اور آزاد رہنا چاہتا تھا جب کہ پابلو نرودا گوشۂ گمنامی سے اٹھا اور بقائے دوام کے منصب پر فائز ہوا۔ زمانے نے اس کی قدر شناسی اس کے عہد ہی میں کی۔ وہ جس نظام کا داعی تھا اس نے اسے کامیاب اور ناکام ہوتے دیکھا اور سیاسی جدوجہد میں تاعمر رہا۔ اس کی شاعری

نے عالمی سطح پر شعرا کو متاثر کیا اور تیسری دنیا کے ممالک نے بہ طور خاص اس کا اثر لیا۔ وہ نظیر سے ان معنوں میں بڑا شاعر ہے کہ اس نے سیاست اور ادب کو دل کے نہاں خانے میں یکجا رکھنے کے باوجود الگ الگ رکھا اور متخیلہ سے دونوں موضوعات کو عالمی سطح پر لے گیا۔

حوالہ جات

۱۔ پابلو نرودا، یادیں، مترجم انور زاہدی، لاہور، عفرا پبلی کیشنز، ص ۱۰

۲۔ پابلو نرودا، یادیں، مترجم انور زاہدی، ص ۱۱

۳۔ ادیب سہیل، پابلو نرودا: ایک مطالعہ، مشمولہ سہ ماہی ادبیات بین الاقوامی نمبر، جلد ۳، شمارہ ۴۰۔۳۹، ۱۹۹۷ء، ص ۲۵۹

۴۔ ادیب سہیل، پابلو نرودا: ایک مطالعہ، مشمولہ سہ ماہی ادبیات بین الاقوامی نمبر جلد ۳ ص ۲۶۵

۵۔ سہیل احمد، منظروں کے قافلے (تعارف) مشمولہ نیا دور، شمارہ ۶۴۔۶۳، کراچی پاکستان کلچرل سوسائٹی، ص ۷۷

۶۔ پابلو نرودا، خزاں زدہ وصیت، مترجم کشور ناہید، سہ ماہی ادبیات بین الاقوامی نمبر، جلد ۳ ص ص ۳۰۸۔۳۰۵

۷۔ سہیل احمد، منظروں کے قافلے (تعارف) مشمولہ نیا دور ص ۷۸

۸۔ عبدالمومن صاحب فاروقی، مولانا، مقدمہ کلیات نظیر، مشمولہ کلیات نظیر، نولکشور لکھنؤ، ص ۶۳

۹۔ کلیات نظیر، ص ص ۶۹۔۴۶۵

۱۰۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، پابلو نرودا اور پیار کے سو سانیٹ مشمولہ تخلیقی ادب، شمارہ ۴، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز اسلام آباد، ص ۲۰۹

۱۱۔ کلیات نظیر، ص ۵۹۹

۱۲۔ پابلو نرودا، ماچو پچو کی بلندیاں، مترجم تبسم کاشمیری، سہ ماہی ادبیات، عالمی نمبر، ص ۲۸۲

۱۳۔ مقدمہ کلیات نظیر، ص ۶۳

۱۴۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، ماچو پچو کی بلندیاں: تعارف مشمولہ سہ ماہی ادبیات عالمی نمبر، ص ۲۷۷

۱۵۔ مقدمہ کلیات نظیر، ص ۶۳

عاصمہ اصغر
پی ایچ۔ڈی سکالر یونیورسٹی آف ایجوکیشن ،لاہور

اردو ادب میں جدیدیت کی بحث

Asma Asghar
Ph.D Scholar, University of Education, Lahore

Discussion of Modernism in Urdu Literature

Modernism is a name of ever changing state of affairs. When an old era meets its logical end, it gives birth to a new era. The beginning point of a new era may be termed as modernism. Modernism always turns up from the past and appears as a reaction to the past. Critics of Urdu literature have been indulged in the debate of modernism for the last sixty or seveny years. However, all of them agree upon that "tradition" as a foundation stone and is used differently in every new era. In this way, a novel kind of feeling takes place that is called modernism.Modernism ia a strong creative force against the decadent state of a particular period, which keeps creative experiences dynamic and creative process alive.

جدیدیت کا بنیادی تصور تغیر ہے یعنی یہ کہ کائنات کی ہر شے ہر لمحہ تغیر پذیر ہے اور بدل رہی ہے۔کوئی شے ایک حالت میں نہیں ہے۔ ہر لمحہ کوئی نہ کوئی تبدیلی پیدا ہو رہی ہے چاہے وہ ہمیں نظر آئے یا نہ آئے ہر شے کی حالت جو ایک لمحہ قبل تھی وہ اب نہیں ہے اور جو اب ہے وہ آئندہ لمحے باقی نہیں رہے گی۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری جدیدیت کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

> جدیدیت کے بارے میں یہ بات تو طے شدہ ہے کہ جدیدیت کا تعلق زمان و مکان سے ہے اس لیے اس کی حیثیت اضافی ہے لہٰذا اس کی تعریف زمان و مکان کے حوالوں سے ہی ممکن ہو سکتی ہے ہر عہد اپنے تاریخی شعور اور سماجی تجربہ کی بنیاد پر جدیدیت کا ادراک کرتا ہے، اس لیے بدلتے ہوئے معاشرے میں جدیدیت

کے بدلتے ہوئے تجربات ملتے ہیں کہ یہ تجربات ٹھوس و معروضی صورت حال کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ اس عمل میں جو مختلف زمانوں میں مختلف ہوتا ہے، جدیدیت کا اس سے مجموعی طور پر کیا تصور بنتا ہے، جدیدیت کے اس کردار ہی سے ہم اس ادبی اصطلاح کے معنی اور تصورات کا احاطہ کر سکتے ہیں۔ (۱)

ہر عہد اپنے ادبی تجزیہ کی بنیاد اپنے عہد کے تہذیبی، ثقافتی، سیاسی اور معاشی ادراک سے حاصل ہونے والے فلسفہ پر رکھتا ہے۔ یہ فلسفہ ان تمام امکانات اور حدود کا تعین کرتا ہے جن کا ادراک کوئی خاص عہد کر سکتا ہے، کسی خاص عہد کا یہ فلسفہ اور اس سے پیدا ہونے والا ادب اپنے عہد سے پہلے کے ادب و فلسفہ کا تاریخی شعور رکھتے ہوئے اس کی نفی کرتا ہے اور اس نفی کے نتیجہ میں مثبت رویے تلاش کر کے ادبی تکمیل کا کام انجام دیتا ہے مگر کسی خاص عہد کا فلسفہ جتنے بھی وسیع امکانات اور حدود کا حامل ہو ان حدود کی ایک حد ضرور ہوتی ہے۔ ہر عہد اپنے تخلیقی تجربہ کا سفر ختم کر کے اپنے حدود کا تعین کر دیتا ہے ہم اس تجرباتی سفر کی وضاحت سیوسین کے ینگر کے حوالے سے سی۔ ڈی۔ برنز کے اس اقتباس سے کریں گے۔ اس کے خیال میں

> ہر تمدن میں علم یعنی مشاہدے، ردعمل، جذبے اور تصور کے کچھ حدود ہوتے ہیں۔ ہر لمحے کا تجزیہ چند حدود کا پابند ہوتا ہے اس کا اپنا ایک اُفق ہوتا ہے، آج کے تجربے میں جو ظاہر ہے کہ کل کا تجربہ نہیں، چند اشارات اور مضمرات ہوتے ہیں جو کل آج کے افق پر نظر آئیں گے۔ ہر فرد کے تجزیہ میں دوسرے افراد کا تجزیہ بھی شامل ہوتا ہے جو آج زندگی بسر کر رہے ہیں یا پہلے بسر کر چکے ہیں، اور یوں تجربے کی ایک مشترک دنیا سے ہر شخص مستفید ہو سکتا ہے جو اس کے اپنے ذاتی مشاہدے کی دنیا سے وسیع ہوتی ہے، لیکن یہ دنیا کتنی ہی وسیع کیوں نہ ہو اس کی بھی چند حدود ہیں یہ آخر کار ایک نئے افق پر جا کر ختم ہو جاتی ہے جہاں سے ہمیشہ ایک نئی دنیا کا آغاز ہوتا رہتا ہے۔ (۲)

جدیدیت نئی دنیا کے اسی آغازِ سفر کا نام ہے۔ ہر آغاز کا ایک انجام ہوتا ہے اور ہر انجام کے نتائج اور مسائل کی کوکھ سے ایک آغاز جنم لیتا ہے۔ یہ تاریخ اور تہذیب کا لامتناہی سلسلہ ہے جو فطری اصولوں کے مطابق ہمیشہ رواں دواں رہتا ہے جدیدیت ماضی کے بطن سے پیدا ہوتی ہے یہ ماضی سے ردعمل کا اظہار کرتی ہے اور مستقبل کی طرف بڑھنے والی ایک قوت ہے۔ ''سیوسین کے ینگر'' تجربہ کے فطری عمل کے بارے میں لکھتی ہے۔

> یہ قدرتی امر ہے کہ جب ایک نیا مسئلہ، ایک نئی اصطلاح لوگوں میں رواج پا جائے تو وہ کچھ عرصے کے لیے تمام دوسری چیزوں کو بالائے طاق رکھوا دیتی ہے اگر ایک لفظ تمام لوگوں کی زبان پر چڑھ جائے اور ایک مسئلے پر ہر شخص جوش و خروش سے بحث کرنے لگے تو اس بات کا زیادہ امکان ہے کہ اس میں کوئی تخلیقی تصور ضرور پنہاں ہے...... جب ہم اس نئے تصور سے مانوس ہو جاتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کے حقیقی فوائد ہماری توقعات کا ساتھ نہیں دے سکتے اور یوں اس نئے تصور کی غیر معمولی ہر دلعزیزی ختم ہو جاتی ہے ہم پھر ان مسائل کی طرف توجہ دینی شروع کرتے ہیں جو اس تصور سے پیدا ہوئے اور یہی ہمارے دور کے خصوصی مسائل قرار پاتے ہیں۔ (۳)

جدیدیت ایک نئے تجرباتی دور کا نام ہے۔ ہر تجربہ کی حدود اس کے عہد کے مسائل سے متعین ہوتی ہیں۔ تجربے میں چاہے کتنی ہی وسعت کیوں نہ ہو اس وسعت کی بھی بہرحال ایک حد ہوتی ہے جدیدیت تجربے کی اس حد سے آگے ایک سفر کے آغاز کا نام ہے۔

اردو ادب کے ناقدین اس سوال پر کہ جدیدیت کیا ہے؟ گزشتہ ساٹھ ستر برسوں سے غور کر رہے ہیں اور نکتہ نظر کے معمولی فرق کے ساتھ تقریباً سبھی اس بات پر متفق ہیں کہ جدیدیت، روایت کے بطن سے جنم لیتی ہے اور روایت کے بغیر جدت بے معنویت کا شکار ہو جاتی ہے۔ روایت ایک بنیادی چیز کا درجہ رکھتی ہے جسے برتنے کے انداز ہر نئے عہد کے ساتھ بدلتے رہے ہیں اور یوں ایک نیا طرز احساس جنم لیتا ہے۔ جدیدیت جو روایت میں سے نکلتی ہے۔ خود روایت کے دھارے میں شامل ہو کر اس کا حصہ بن جاتی ہے اس بارے میں ن۔م۔راشد کا نقطہ نظر یہ ہے:

> ہر جدت وقت گزرنے پر خود روایت بن جاتی ہے...... آج سے پچاس ساٹھ سال پہلے جسے جدیدیت کہتے تھے وہی آج ہماری روایت کا جزو بن چکی ہے مثلاً حالی اور آزاد کی شاعری جو بڑی حد تک انتقاماً روایت سے بغاوت کی مظہر تھی۔ آج ہماری روایت کا بہت اہم حصہ ہے لیکن جدیدیت کے معنی یہ نہیں کہ آج حالی اور آزاد کے رنگ میں شعر کہے جائیں بلکہ جدیدیت کا تقاضا یہ ہے کہ اب تک جو کچھ کہا گیا ہے یا کم از کم ہمارے آس پاس جو کچھ کہا جا رہا ہے اس سے ہم عمداً انحراف کرتے رہیں اور نئے سے نئے زمانے کے ساتھ گامزن رہیں۔ (۴)

راشد جدیدیت میں ''نئے پن'' کو اہمیت دیتے ہیں ان کے خیال میں طرز احساس اور اظہار کے طریقے غیر متوقع ہونا چاہییں ان معنوں میں روایت سے انحراف کو وہ جدیدیت کی خصوصیت قرار دیتے ہیں۔ جدیدیت کے بارے میں راشد کے خیالات کی بازگشت ڈاکٹر جمیل جالبی کے ہاں بھی سنائی دیتی ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں کہ:

> آج کی جدیدیت کل پرانی ہو جائے گی۔ جو آج جدید ہے وہ کل قدیم ہو جائے گا۔ ان ہی معنی میں ہر جدید میں قدیم شریک رہتا ہے روایت کے بھی یہی معنی ہیں...... ہر نسل اپنی ذہنی و مادی صورتوں اور عہد حاضر کے تقاضوں کے پیش نظر اپنے معیار اور اپنے پیمانے خود مقرر کرتی ہے اور ان ہی پیمانوں سے اپنے دور کو اور اپنے ادب پاروں کو ناپتی ہے۔ ماضی اور اس کے وہ ادب پارے جن میں اسے اپنے طرز احساس، انداز فکر کا شعور اور عکس نظر آتا ہے وہ اپنے سینے سے لگا کر اپنے معیاروں کے پیش نظر انہیں نئے معنی دے دیتی ہے اور باقی کو رد کر دیتی ہے فکری سطح پر دھوپ چھاؤں کا یہ کھیل ہمیشہ جاری رہتا ہے ان معنی میں ہم ہر نسل کے ایسے معیاروں اور پیمانوں کو جن سے وہ اپنے دور اور ماضی کو دیکھتی اور ناپتی ہے جدیدیت کا نام دے سکتے ہیں۔ (۵)

ہر عہد کی جدیدیت اگلے عہد میں کلاسیک بن جاتی ہے۔ اس کلاسیک کے خلاف ایک نئی جدیدیت کا ظہور ہوتا ہے۔ جدیدیت اپنے عہد کے معروضی تقاضوں سے پیدا ہوتی ہے اور جب تک اس میں تخلیقی توانائی کا جوہر برقرار رہے یہ زندہ رہتی ہے۔ جدیدیت کا بنیادی مقصد حقیقت کی از سر نو تلاش ہے۔

آل احمد سرور بھی جدیدیت کو ایک اضافی اصطلاح تصور کرتے ہیں اور جدیدیت کا محض تاریخی تصور پیش کرتے ہیں وہ لکھتے ہیں کہ:

> جدیدیت ایک اضافی چیز ہے، یہ مطلق نہیں ہے۔ ماضی میں ایسے لوگ ہوئے ہیں جو آج بھی جدید معلوم ہوتے ہیں آج بھی ایسے لوگ ہیں جو ماضی کی قدروں کو سینے سے لگائے ہوئے ہیں اور آج کے زمانے میں رہتے ہوئے پرانے ذہن کے آئینہ دار ہیں۔ ہمارے ملک میں مجموعی طور پر جدیدیت انیسویں صدی سے شروع ہوتی ہے۔(۶)

اس کے، برعکس اردو ادب کے بعض ناقدین ایسے بھی ہیں جو روایت سے وابستگی کو اچھی جدیدیت کے لیے ضروری تصور کرتے ہیں مثلاً خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں:

> صالح قسم کی جدیدیت وہ ہے کہ وقت اور ماحول کے فطری تقاضوں اور ادیب کے اپنے احساس اور تجربے سے پیدا ہوئی ہو۔ یہ جدیدیت خلا میں لٹکی ہوئی نہیں ہوتی بلکہ اس کی جڑیں اپنی روایت میں ہوتی ہیں جو شاعری اپنے ماضی سے کٹ کر بالکل جدید ہو گی وہ صحیح معنوں میں جدید بھی نہ ہو گی، اس میں انوکھا پن کا چونکانے کا انداز تو ہو گا جو وقتی طور پر ہماری توجہ کو مبذول کر سکتا ہے لیکن اس کا آب و رنگ بہت جلد پھیکا پڑ جائے گا۔(۷)

اردو ادب میں جدیدیت کے آغاز و ارتقا کے حوالے سے ادیبوں کے درمیان جو اختلاف رائے پایا جاتا ہے اسے ہم دو گروہوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک گروہ کے ادیبوں کا خیال ہے کہ جدیدیت ایک اضافی شے ہے کوئی معین نظام نہیں ہے۔ کیونکہ یہ ہر دور کے طرز احساس اور تقاضوں کے مطابق وجود میں آتی ہے۔ دوسرا گروہ جدیدیت کو حتمی طور پر نئی شے تصور کرتا ہے جو نئے فکری رجحانات کے تناظر میں وجود میں آتا ہے۔ ان دونوں نقطہ ہائے نظر کے ساتھ ساتھ ایک گروہ ایسا بھی ہے جو جدیدیت کو ماضی قریب کی شعری روایت کے تناظر میں دیکھتا ہے اور جو اس بات پر متفق ہے کہ:

> جدیدیت اگر ایک طرف ماضی قریب کے شعری روایت کا رد عمل ہے تو دوسری طرف خالص نئے طرز احساس اور طرز فکر کا نام بھی ہے جو تمام تر ماضی کے طرز احساس سے مختلف نہ ہوتے ہوئے بھی مختلف ہے۔(۸)

ہندوستان میں جدیدیت کا باقاعدہ تصور انیسویں صدی کے وسط میں پیدا ہوا جب لکھنؤ میں واجد علی شاہ اور دلی میں بہادر شاہ ظفر کی بادشاہت کا خاتمہ ہوا اور ان کی جگہ انگریزوں نے ملک کی عنان اقتدار سنبھال کر ایک نئے عہد کا آغاز کیا اور مغرب کے ہمہ گیر اثرات قدیم روایات کے گرد گھیرا تنگ کرنے لگے۔ نئے حالات نے زندگی کو نئے آفاق کی تلاش پر مجبور کر دیا۔

جدیدیت کسی خاص دور کی فرسودگی (Cliches) کے خلاف ایک زبردست تخلیقی قوت ہے۔ جدیدیت تہذیب کے تخلیقی عمل کو زندہ رکھتی ہے۔ جدیدیت کے تصور کے بغیر تخلیقی تجربہ کی کوئی حقیقت نہیں ہے یہ تجرباتی عمل کو متحرک رکھنے والی قوت ہے اس کی مثال ہم اردو ادب سے دیتے ہیں۔

1857ء کے بعد پرانا کلاسیکی ادب (cliches) بن چکا تھا۔ جاگیرداری عہد کی علامتوں سے پیدا ہونے

والے اس ادب کی عمر تمام ہو چکی تھی ۔ 1874 میں انجمن پنجاب کی شعری تحریک اور سرسید و حالی کی تحریک ایک نئی تخلیقی قوت کے طور پر پرانے ادب کی فرسودگی کے خلاف وجود میں آئی ۔ سرسید کے افادی اور مقصدی تصورات نے اظہار و ابلاغ کی نئی راہیں استوار کیں اور ادب کو معاشرتی عمل کا حصہ بنا کر اجتماعی موضوعات کی طرف پیش رفت ہوئی ۔

اس تحریک نے موضوعیت کی جگہ معروضیت کو پیدا کیا۔ نئی زندگی کا مادی تصور ٹھوس مادی حقیقتوں کے حوالے سے پیش کر کے زندگی کا معروضی ادراک اور نقطہ نظر پیش کیا اور جوہر کی جگہ موجودیت کو زیادہ اہمیت دی اس طرح سے 1857ء کے ادب کی فرسودگی کی جگہ ادب کا جدید توانا نظریہ پیدا ہوا اور یوں جدیدیت نے اپنی تخلیقی قوت کا مظاہرہ کر کے تہذیبی عمل کے سلسلوں کو متحرک رکھا ۔

جدیدیت ہمیشہ ماضی کی نفی سے جنم لیتی ہے ۔ یہ اپنے نئے طرزِ احساس کے حوالے سے ماضی کے وجود سے انکار کرتی ہے ۔ ماضی کی نفی کے بغیر جدیدیت کا کوئی تصور پیدا نہیں ہو سکتا، جدیدیت کی اساس اس نفی کے تصور پر ہے جس سے وہ حال سے مثبت رابطے قائم کرتی ہے لیکن نفی کے اس تصور کا تمام تر مطلب یہ نہیں کہ ماضی کی مکمل منہائی ہو جاتی ہے اور اس کی روایات و اقدار کو رد کر دیا جاتا ہے ۔ جدیدیت کے اس تصور میں ماضی کے زندہ وجود سے تعلق برقرار رہتا ہے، جدیدیت تاریخی شعور سے محروم نہیں رہ سکتی ہے اس میں حرارت اور نئی توانائی پیدا ہوتی ہے ۔

اس کی مثال ہم کلاسیکی اردو شاعری سے دے سکتے ہیں ولؔی نے اپنے شعری تجربے میں دکن کی مروجہ لسانی روایت کی نفی کی، اور ایک نئے لسانی تجربہ کی بنیاد رکھی، ایک نئی شعری لغت تلاش کی ۔ لسانی روایت کی اس نفی سے ایک نئی شعری لغت عربی و فارسی روایت سے قائم ہوئی یہ ایک بڑا شعری تجربہ تھا جس سے اردو غزل میں وسیع تر امکانات کا ظہور ہوا لیکن یہ نفی مکمل نفی نہیں ہے اس میں دکنی شعری روایت کا تاریخی شعور موجود ہے اور ولی نے اپنے شعری تجربہ میں اس لسانی شعور کو اپنے تجربہ کی بنیاد پر مزید آگے بڑھایا۔ ولی کا شعری تجربہ اپنے عہد میں جدیدیت کا کامیاب نمونہ تھا۔

ادبی اصطلاح کے طور پر جدیدیت کے اضافی تصور کی وضاحت بھی ضروری ہے جدیدیت کو ہم حتمی اور قطعی معنی دے سکتے ہیں اس لیے کہ جدیدیت کا تعلق زمان و مکان سے ہے اس لیے ہر عہد میں جدیدیت کے اپنے معنی ہوتے ہیں ہر عہد اپنی مخصوص جدیدیت رکھتا ہے۔

شمالی ہند میں ایہام گوئی کا تجربہ اپنے عہد میں جدیدیت کا تجربہ تھا اور پھر جب اس تجربے کے خلاف ادبی ردعمل پیدا ہوا تو میرؔ، سوداؔ اور دردؔ کی شعری تحریک جدیدیت کی تحریک تھی جو ''سادہ گوئی'' کے دور سے منسوب کی جا سکتی ہے شاعری کے اس موضوعی تجربہ اور سادہ گوئی کے خلاف ردعمل لکھنؤ میں خارجیت اور صناعی کی شکل میں ہوا جو اپنے عہد کی جدیدیت تھی اور پھر مصحفی نے دلی اور لکھنو کے ثقافتی مزاج کے امتزاج سے ایک شعری تجربہ کر کے جدیدیت کا ایک نیا تصور پیش کیا۔

اقبال کا تاریخی شعور زندہ تھا اس نے مرحوم شعرا سے اپنا رشتہ دریافت کیا اور اس نے ماضی سے حال کا رشتہ متعین کر کے پھر خود حال سے ماضی کو بدل دیا۔ اس طرح مزید آگے دیکھیں تو میرا جی، مجید امجد وغیرہ کی شاعری میں ان کے نئے شعری

تجربات بھی ہمارے سامنے موجود ہیں۔

گویا ادبی اصطلاح کے طور پر جدیدیت کا مفہوم ہر عہد کے ثقافتی تقاضوں کے مطابق بدلتا رہتا ہے۔ بقول اقبالؔ:

جو تھا نہیں ہے، جو ہے نہ ہوگا، یہی ہے اک حرفِ محرمانہ
قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشاق ہے زمانہ

آخر میں جدیدیت کے حوالے سے میں وہی بات کہوں گی جو ڈاکٹر رشید امجد نے اپنے ایک مضمون میں کہی ہے کہ جدیدیت گزشتہ سو سال کے دوران اُبھرنے والی تحریکوں کا ایک مرکب ہے جو آج کی زندہ تحریک کی صورت میں موجود ہے اور گزشتہ تحریکوں سے انسلاک رکھتے ہوئے آج بھی رواں دواں ہے۔ ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں:

دو تین دہائیوں پہلے جدیدیت کی صورت آمیزہ کی سی تھی جہاں الگ الگ اجزا کی شناخت کی جا سکتی ہے لیکن اَب اس کی صورت مرکب کی ہے جہاں سب اجزا نے یک جان ہو کر ایک نئی شکل بنالی ہے۔ دوسرے یہ کہ ابھی کسی نئی ادبی تحریک کی ضرورت بھی محسوس نہیں ہو رہی نہ اس کے امکانات پیدا ہوئے ہیں۔ اس لیے جدیدیت آج کی زندہ تحریک ہے جس میں رومانویت، ترقی پسندی اور حلقہ ارباب ذوق کے بنیادی خواص یکجا ہو گئے ہیں اور یہ تینوں بڑی تحریکوں کا مثبت تسلسل ہے جو رواں ہے۔ (۹)

حوالہ جات

۱۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، (مضمون) جدیدیت کیا ہے، مشمولہ ''جدیدیت کا تنقیدی تناظر'' از اشتیاق احمد، لاہور، بیت الحکمت، ۲۰۰۶ء

۲۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، مضمون ''جدیدیت کیا ہے'' مشمولہ ''جدیدیت کا تنقیدی تناظر''

۳۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، مضمون ''جدیدیت کیا ہے'' مشمولہ ''جدیدیت کا تنقیدی تناظر''

۴۔ ن۔م۔راشد۔ مضمون ''جدیدیت کیا ہے'' مشمولہ ن۔م۔راشد شخصیت اور فن، مرتبہ مغنی تبسم/شہریار، ڈاکٹر نئی دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۱ ص ۲۱۰

۵۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، مضمون ''جدیدیت کیا ہے'' مشمولہ نئی تنقید، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۸ء ص ۸۰۔۷۹

۶۔ آل احمد سرور، مضمون ادب میں جدیدیت کا مفہوم، مشمولہ مجموعہ تنقیدات، لاہور: الوقار پبلیکیشنز ۱۹۹۶ء ص ۸۳۱

۷۔ خلیل الرحمٰن اعظمی مضمون نئے شعری رجحانات مشمولہ مضامین نو علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس۔ ۱۹۷۷ء ص ۶۶

۸۔ عقیل احمد صدیقی، جدید اردو نظم۔ نظریہ و عمل، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس ۱۹۹۰ء ص ۳۱۵

۹۔ رشید امجد، ڈاکٹر، پاکستانی ادب۔ رویے اور رجحانات، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۱۰ء، ص ۹۰

ظفر احمد
استاد شعبہ اردو،نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

ایڈورڈ سعید کی تنقیدِ مغرب

Zafar Ahmed
Department of Urdu, National University of Modern languages, islamabad

Edward Said's Criticism of West

Middle East, Palestine in particularly due to its historical, cultural and religious significance has always been a core subject of Urdu literature. During the last quarter of 20th century Edward Said's work on this topic has been published. Because of its significance and relativeness many translators have translated his works into Urdu. In this article Edwards' criticism of west is discussed in the light of his three books.

اردو ادب میں مشرق وسطیٰ خصوصاً سرزمین فلسطین کا ذکر کئی حوالوں سے موجود ہے۔اردو ادیبوں نے اس خطے کو اس کی تاریخی، تہذیبی اور مذہبی اہمیت کے علاوہ عصر حاضر کی تحریکِ آزادی اور جدوجہد کی بنا پر بھی اپنی تحریروں میں شامل کیا ہے۔اردو مترجمین بھی اس موضوع کی ضرورت واہمیت کے پیش نظر دیگر زبانوں میں اس موضوع پر موجود مباحث کو اردو میں منتقل کرنے کا کام جاری رکھے ہوئے ہیں۔اس ضمن میں ایڈورڈ سعید (۱۹۳۵ءتا۲۰۰۳ء) کے کام سے اردو دنیا کو متعارف کرانے کے لیے مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد اور مترجمین محمد عباس (شرق شناسی)، یاسر جواد (ثقافت اور سامراج) اور ظہیر جاوید (اسلام اور مغربی ذرائع ابلاغ) کی مساعی واضح ہیں۔

ایڈورڈ ودیع سعید جو یکم مئی ۱۹۳۵ءکو فلسطین میں پیدا ہوئے اور ۲۵ستمبر،۲۰۰۳ءکو نیویارک میں وفات پائی [۱]، ایک ادبی تھیورسٹ (Theorist)، ثقافتی نقاد اور سب سے بڑھ کر فلسطین کے لیے کام کرنے والے وکیل تھے۔ وہ کولمبیا یونیورسٹی میں انگریزی اور تقابلی ادبیات کے استاد تھے، اس کے ساتھ ساتھ وہ نوآبادیات ازم کے بانیوں میں سے بھی تھے۔ رابرٹ فسک کے مطابق وہ فلسطین کی سب سے طاقتور سیاسی آواز تھی۔ [۲]

بیسویں صدی کی ربع آخر میں سامنے آنے والے ایڈورڈ سعید کے کام اور ان کے دیرپا اثرات سے مستقبل کا محقق صرف نظر نہیں

کر سکتا ہے۔ان کی کتاب 'شرق شناسی' جو ۱۹۷۸ء میں طبع ہوئی کا علمی مقام یقیناً بلند ہے۔'شرق شناسی' کو مشرق وسطی کے مطالعہ میں ایک انقلاب کی سی حیثیت حاصل ہے۔اس کتاب نے اس موضوع کے مطالعے کو کئی نئی سمتیں دیں۔جن میں نوآبادیات ازم کے نظریہ کو خاص اہمیت حاصل ہے۔اس کے علاوہ مشرق وسطی کی تاریخ، سیاسیات، ثقافت اور زبان پر بھی مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے۔اس کتاب کے وسیلے سے دراصل سعید نے ان سوالوں کا جواب ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے کہ جب بھی مغرب میں اس خطے کا نام لیا جاتا ہے تب ذہن میں ایک خاص تصویر کیوں ابھرتی ہے۔ایک مخصوص عقیدے اور ماحول کی تصویر، حالانکہ وہ کبھی بھی مشرق وسطی نہیں گیا ہوتا۔مخصوص لباس اور حلیے میں ایک عرب کی شبیہ جب کہ کسی عرب سے بھی اس کی ملاقات نہیں ہوئی ہوتی۔عام لفظوں میں 'شرق شناسی' کا بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا دوسرے لوگوں، اجنبیوں کو ان کی جلد کے رنگ کی بنا پر سمجھا جا سکتا ہے؟ سعید کے مطابق انگریزوں اور فرانسیسیوں کی نوآبادکاریاں اور اس مقصد کے لیے اپنائی گئی دیرپا منصوبہ بندی نے مشرق کی خاص تصویر کشی میں سب سے اہم کردار ادا کیا۔حالانکہ وہ جا بجا ایسے مستشرقین کے حوالے بھی دیتا ہے جنہوں نے اپنی تحریروں اور پینٹنگز میں مشرق کی نہایت خوبصورت اور سچی عکاسی کی ہے۔(۳) محمد عباس نے ایک مشکل موضوع پر لکھی گئی کتاب کو جس میں جا بجا فلسفیانہ، سیاسی، تاریخی اور ادبی حوالے اور اصطلاحیں استعمال ہوئی ہیں، اردو میں منتقل کیا ہے۔

یاسر جواد نے 'ثقافت اور سامراج' کے نام سے سعید کی دوسری کتاب کا اردو میں ترجمہ کیا ہے۔خود دیباچے میں مترجم کے الفاظ ہیں کہ اس کا انداز تحریر پیچیدہ اور سمجھنے میں کوشش کا متقاضی ہے۔(۴) کتاب ہذا بھی سعید کی مشرقی تفہیم کے سلسلے کی ایک کڑی ہے۔'شرق شناسی' میں سعید نے اپنی بحث نوآبادیات کی تشکیل، اس کے عوامل اور اثرات تک محدود رکھی تھی۔'ثقافت اور سامراج' میں سعید نے نوآبادیات کے خلاف اٹھنے والے مزاحمتی رویوں پر مخصوص علاقائی، مذہبی اور ثقافتی حوالوں سے بات کی ہے۔اس کے ساتھ ساتھ وہ نوآبادیوں کو ملنے والی آزادی، وہاں پر قوم پرستی کے ظہور، استبدادی حکومتوں کے قیام اور جاری نوآبادیاتی رویوں کو سمجھنے کے لیے بطور پس منظر انیسویں صدی کی نوآبادیت اور بیسویں صدی کی امریکی سامراجیت کے مطالعہ کو ناگریز گردانتا ہے۔

'اسلام اور مغربی ذرائع ابلاغ' ایڈورڈ سعید کی اردو میں منتقل ہونے والی تیسری کتاب ہے۔ظہیر جاوید اس کتاب کے مترجم ہیں۔یہ کتاب ۱۹۸۱ء میں پہلی بار منظر عام پر آئی تھی۔زیر نظر مضمون سعید کی تنقید مغرب کا خصوصاً مذکورہ کتاب کے حوالے سے جائزہ لینے کی کوشش ہے۔اس کتاب میں دراصل سعید نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ مغرب اور مغربی میڈیا اسلام کو کیسے دیکھتا ہے۔سعید کے مطابق یہ کتاب اس سلسلے کی تیسری اور آخری کتاب ہے جو سلسلہ 'شرق شناسی' سے شروع ہوا تھا۔(۵) اسلام اور مغربی ذرائع ابلاغ' میں ان مسائل و معاملات پر بات کی گئی ہے جو ایران میں امریکی یرغمالیوں کے واقعہ کے بعد ابھرے۔سعید مغربی میڈیا کے اس پہلو کا تنقیدی جائزہ لیتا ہے جو وہ اسلامی دنیا کے بارے میں رکھتے ہیں۔سعید کا خیال ہے کہ اگر علم طاقت ہے تو وہ جو جدید مغربی میڈیا (سمعی، بصری و تحریری) پر کنٹرول رکھتے ہیں، سب سے طاقتور ہیں۔وہ

اس قابل ہیں کہ لوگوں کی پسند و ناپسند کو کنٹرول کریں۔ لوگ کیا چیزیں استعمال کریں اور کیسے استعمال کریں اور سب سے اہم یہ کہ انہیں کیا لازماً معلوم ہونا چاہیے اور کیا بالکل بھی نہیں معلوم ہونا چاہیے، وغیرہ متعین کر سکتے ہیں۔

آدمی کا وجدان اسے سوچنے، تجزیہ کرنے اور سوال کرنے پر ابھارتا ہے۔ اس کا وجدان اسے مذاہب کے متعلق سوچنے پر بھی مجبور کرتا ہے جو کہ ایک طرح سے اس کی انفرادیت ہے۔ یہاں آدمی اپنے دماغ سے کام لیتا ہے لیکن مغربی میڈیا چاہتا ہے کہ وہ ایسا نہ کرے۔ اس کی بجائے وہ اسے کسی خیال کو بغیر کسی تحقیق و جستجو کے ماننے اور اس کی حمایت کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں سعید کے مطابق یہ ایسا ہے کہ ایک شخص اپنی مرضی دوسرے پر تھوپے اور ایک شخص کو یہ اجازت دے کہ وہ دوسروں کو کنٹرول کرے۔ سعید مغربی میڈیا کی اس خاص قابلیت کا کہ جس کے بل بوتے پر وہ معلومات کو نادیدہ طریقے سے کنٹرول اور فلٹر کر کے جاری کرتا ہے، محاکمہ کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ وہ وہی دکھاتے ہیں جو وہ چاہتے ہیں کہ لوگ جانے اور جو ان کے خیال میں لوگوں کو نہیں معلوم ہونا چاہیے اسے روک لیتے ہیں۔ معلومات کے اس جدید دور میں سعید میڈیا کی اس حرکت پر اعتراض کرتا ہے جو معلومات کو اس طرح فلٹر اور بیان کرتا ہے۔

ایڈورڈ سعید اس کتاب میں دعویٰ کرتا ہے کہ مغربی میڈیا نے اپنی مرضی کے مطابق یہ طے کر لیا ہے کہ مغربی عوام کو اسلام اور مسلمانوں کے متعلق کیا بتانا ہے اور کیا نہیں بتانا ہے۔ مغربی میڈیا میں اسلام کو سخت گیر، غیر ترقی یافتہ، عقل دشمن، پابند، انتہا پسند، پسماندہ، دنیا کے تمام تنازعات کی بنیاد اور خطرناک مذہب کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ سعید کے مطابق جدید مغربی ذرائع ابلاغ نہیں چاہتے کہ لوگوں کو معلوم ہو کہ اسلام میں مرد اور عورت کو مساوی حقوق حاصل ہیں۔ اسلام جرم اور جرم کی وجوہات کی سختی سے بیخ کنی کرتا ہے۔ اسلام ایک ایسا دین ہے جو علم کو سب سے زیادہ فضیلت دیتا ہے اور یہ کہ اسلام مضبوط روحانی اصولوں کا دین ہے اور اس کے اخلاقی اصول بھی پکے ہیں۔ معاشرتی سطح پر اسلام برابری اور بھائی چارے پر زور دیتا ہے۔ سیاسی لحاظ سے اسلام اتحاد اور انسانی حقوق کی بات کرتا ہے۔ معاشیات میں اسلام عدل اور انصاف کا پیرو ہے، نیز اسلام بیک وقت انتہائی روحانی اور عملی مذہب بھی ہے۔ سعید کا دعویٰ ہے اسلام اور مسلمانوں کے بارے میں غیر حقیقی اور جھوٹ پر مبنی پروپگنڈہ مسلسل مغربی میڈیا پر چل رہا ہے۔

'اسلام اور مغربی ذرائع ابلاغ' میں مغربی میڈیا کے تقریباً تمام اہم اداروں اور افراد کی پالیسیوں، رپورٹوں اور خبروں کا تذکرہ اور تجزیہ شامل ہے۔ ونٹیج ایڈیشن میں کتاب کے پہلے ایڈیشن کے بعد پیش آنے والے اہم واقعات کا جامع خلاصہ موجود ہے۔ یہاں اس حقیقت کا اعتراف کرتے ہوئے سعید لکھتا ہے۔

> ان پندرہ برسوں کے دوران امریکا اور مغربی میڈیا نے مسلمانوں اور اسلام کو کچھ اس طرح سے کڑی تنقید کا نشانہ بنائے رکھا ہے کہ میں نے اپنی کتاب کی پہلی اشاعت میں مسلمانوں اور اسلام کے خلاف جس مبالغہ آمیزی، نہ تبدیل ہونے والی سوچ اور رائے اور گہری دشمنی کا ذکر کیا تھا وہ ہیچ معلوم ہونے لگی ہے۔ (۶)

اس کے بعد ان پندرہ برسوں کے دوران پیش آنے والے حالات واقعات کا تفصیلی ذکر اور مغربی میڈیا، حکمرانوں

اورحکومتوں کی پالیسیوں پرسعید نےتفصیلی بحث کی ہے۔چونکہ مغرب نے اسلام کودہشت گردی اور ہائی جیکنگ جیسی کاروائیوں سے منسوب کردیاہے،جس کی وجہ سے مغرب میں ماہرین کی ایک ایسی فوج تیار ہوچکی ہےجس کا کام صرف اورصرف یہ ہے کہ میڈیا پراسلام اورمسلمانوں کوسیاسی،ثقافتی،فکری،ذہنی اورعملی لحاظ سے دہشت گرد اور ہائی جیکر ثابت کریں۔اس مغربی فکرکو پروان چڑھانے میں اسلامی دنیا کابھی حصہ شامل ہے۔سعید نے کچھ اہم واقعات کا ذکر کیا ہے۔

۱۔ ۱۹۸۲ءمیں بیروت میں امریکی سفارتخانے پرخودکش حملہ۔

۲۔ ۱۹۸۳ءمیں بیروت کےفوجی بیرکوں میں ہونے والے بم دھماکےجس میں ۲۴۱امریکی اور دیگرلوگ ہلاک ہوئے۔

۳۔ ۱۹۸۸ءمیں پین۔ایم کی فلائٹ ۱۰۳سکاٹ لینڈ کےشہرلاکربی کےاوپردوران پرواز اڑادی گئی،اور ہلاکتوں کی تعداد ۲۷۰تک جاپہنچی۔

۴۔ ۱۹۹۳ءمیں ورلڈ ٹریڈ سنٹر میں ہونے والا دھماکا وغیرہ۔ان سب واقعات میں مسلمان ممالک یا تنظیمیں ملوث تھیں۔کیونکہ انہوں نے ہرواقعے کے بعد یا توذمہ داری قبول کی یا پھرتحقیقات کےسرےان تک پہنچے۔

کتاب کےتعارف میں سعید نے کتاب کا،اپنے موضوع اورمقصد کااورمشن کاتفصیلی ذکرکیا ہے۔سعید نے یہ بھی بتایاہے کہ وہ کیوں اسلام اورخاص طور پرفلسطین یامشرق کا دفاع کررہا ہے۔اس کتاب کی اہمیت کتنی ہے۔اس کا موضوع کس قدراہم،پرپیچ اورحساس ہے۔نیز وہ یہ بھی بتانے کی کوشش کرتا ہے کہ اس کام میں اسے کتنی مصیبتیں جھیلنی پڑیں۔کیونکہ مغربی میڈیانے اسے بھی مسلمان،فلسطینی یا پھرمسلمانوں کا وکیل جان کراپنی توپوں کارخ اس کی طرف کیے رکھا۔یہاں ہم سعید کی جرات وبے باکی اورثابت قدمی کی داد دیے بغیرنہیں رہ سکتے کیونکہ سعیدان سخت مشکل حالات میں بھی اپنے مقصد کےساتھ ڈٹا رہااور ہروار کانہ صرف بہادرانہ سامنا کیا بلکہ بھرپور دفاع بھی کیا۔البتہ یہاں سعیدعوامی نفسیات سے کھیلتے ہوئےمغربی میڈیا کی طاقت کااعتراف کرتاہےاوراسےاس آبشار سےتشبیہ دیتاہے جومسلسل پتھر پرگررہی ہےاورآخرکاراس میں سوراخ کردیتی ہے۔لیکن سعید مایوس نہیں ہوا،وہ نقارخانے میں پیہم بولتا رہااوراسے کچھ ہمنوابھی میسرآگئے۔سعید نےمغربی میڈیا کےجن اہم اداروں کا کتاب میں ذکرکیاہےان میں سے چند درج ذیل ہیں۔واشنگٹن پوسٹ۔کومنٹری۔نیویارک ریوآف بکس۔فارن افیرز۔دی نیوری پبلک۔نیشنل ریویو۔ورلڈ پالیسی جرنل۔دی نیشنل انٹرسٹ۔دی اٹلانٹک اور نیویارک ٹائم وغیرہ۔ان کے علاوہ جامعات کی مطبوعات،نشریات،اہم نشریاتی ادارے جیسے اے بی سی۔سی این این۔فوکس۔بی بی سی۔فرانز ے۔سکائی نیوز۔وغیرہ کوخاص اہمیت دی ہے۔ہالی وڈ کی فلمیں بھی سعید کےمطابق اس دوڑ میں شامل ہیں۔ہالی وڈ کی ہرطرح کی فلموں مثلاً ڈراما۔ڈاکومنٹری۔سائنس فکشن،ایڈونچر،تھرل اورکارٹونوں میں بھی مسلمانوں کےساتھ متعصّبانہ رویہ رکھاجاتا ہے۔

سعید نے ان متذکرہ بالا اداروں کی کئی تحریروں،مضامین کا محاکمہ کیا ہےاوران کی معلومات اور باتوں کوغلط اور گمراہ کن ثابت کیا ہے۔نشریاتی اداروں کےطریقہ کار پرسخت تنقید کی ہے کہ کیسے وہ بغیرسوچے سمجھےاورتحقیق کے ہر بری بات کو فوراًمسلمانوں سے جوڑدیتے ہیں۔اس ضمن میں اس نے کئی مثالیں شامل بحث کی ہیں۔مثلاًکوئی ادارہ جب اپنا کوئی نمائندہ

کہیں رپورٹنگ کے لیے بھیجتا ہے تو یہ خیال رکھا جاتا ہے کہ اسے وہاں کی ثقافت، تاریخ، رسم و رواج اور زبانوں سے واقفیت ہو لیکن مغربی ذرائع ابلاغ میں اس اصول کو بھی پس پشت ڈال دیا جاتا ہے۔ ملر نامی صحافی تقریباً ۲۵ سال مشرق وسطی میں رہیں لیکن نہ تو اسے عربی آتی تھی اور نہ فارسی۔ اس پورے عرصے میں اس نے سارا کام مترجم کے بل بوتے پر چلایا۔(۷)

یہاں اس حقیقت کا اعتراف کیے بنا چارہ نہیں کہ بے شک سعید نے یا بعض دیگر مستشرقین نے سچ کا ساتھ دیا اور حقیقت سے پردہ اٹھانے کی کوششیں کی ہیں لیکن مشرق نے بالعموم اور مسلمانوں نے بالخصوص ایک طرح سے انہیں موقع بھی فراہم کیا ہے اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ ابھی تک اسلامی میڈیا اس قابل نہیں ہوا کہ مغربی میڈیا کو منہ توڑ جواب دے سکے۔ حالانکہ دولت کی مسلمانوں میں کوئی کمی نہیں ہے۔ مسلمان ملکوں میں تعلیم، ٹیکنالوجی وغیرہ پر بھی قابل ذکر توجہ نہیں دی جاتی۔ اکثر ممالک میں آمریت نافذ ہے اور عوام بنیادی انسانی حقوق سے بھی محروم ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ www.britannica.com/EBchecked/topic/516540/Edward-Said، ۷ اپریل، ۲۰۱۱ء

۲۔ www.wikipedia.com/coveringislam/html، ۷ اپریل، ۲۰۱۱ء

۳۔ محمد عباس (مترجم)، (دیباچہ)، شرق شناسی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

۴۔ یاسر جواد (مترجم)، (دیباچہ)، ثقافت اور سامراج، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء

۵۔ ایڈورڈ سعید، اسلام اور مغربی ذرائع ابلاغ، ظہیر جاوید (مترجم)، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، صفحہ ۴۹

۶۔ ایڈورڈ سعید، اسلام اور مغربی ذرائع ابلاغ، ایضاً صفحہ ۲

۷۔ ایڈورڈ سعید، اسلام اور مغربی ذرائع ابلاغ، ایضاً صفحہ ۲۵

ڈاکٹر رشید امجد
پروفیسر وڈین شعبہ اردو
انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی،اسلام آباد

اردو افسانہ اور عصری آگہی

Dr. Rasheed Amjad
Professor,Dean Department Of Urdu
International Islamic University,Islamabad

Urdu Short Story and Contemporary Awareness

Afsana,the short story,is the most popular genre of Urdu prose.It started with patriotic themes and thoughts.Urdu short story has always remained in touch with modern trends and tendencies. This article takes a survey of Urdu short story keeping in view the contemporary issues.

انیسویں صدی کے نصف آخر کا ادب مفاہمتی ہے۔جس کا مقصد فرنگی حکومت کے ساتھ مفاہمتی رویہ پیدا کرنا اور عام ہندوستانی کے دل سے فرنگی کی نفرت کو دور کرنا تھا۔سر سید تحریک بنیادی طور پر اشرافیہ کی تحریک تھی جس کے ذریعے یو پی کی اشرافیہ کے بارے میں فرنگیوں کے منفی تاثرات کو دور کرنا تھا۔یو پی کی اس اشرافیہ کو انگریزی پڑھا کر فرنگیوں کے دربار میں پیش کرنا تھا اور انہیں یہ یقین دلانا تھا کہ یہ جس طرح مغلوں کے وفادار تھے اب آپ کے وفادار ہوں گے۔

سر سید عام آدمی کی تعلیم کے حق میں نہیں تھے۔پنجاب کی تعلیمی سرگرمیوں کے بارے میں تو ان کے تحفظات واضح ہیں۔علی گڑھ کے بارے میں شبلی کا یہ تاریخی جملہ ''علی گڑھ ہر مجسٹی کے لئے وفادار ملازم پیدا کرنے کی فیکٹری ہے''۔[1] اس تحریک کے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتا ہے۔سر سید تحریک کی اصلاحِ نسواں کا دائرہ بھی اشرافیہ تک محدود تھا۔سر سید عورتوں کی تعلیم کے سخت مخالف تھے وہ صرف یہ چاہتے تھے کہ گھر کی چار دیواری کے اندر مسلمان عورت کو گھر داری کا سلیقہ آ جائے۔اس کی وجہ بھی یہ تھی کہ حکمرانی کے زمانوں میں نوکروں کی فوج گھر سنبھالتی تھی۔گھر کی مالکہ کا سلیقہ مند ہونا یا نہ ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا تھا لیکن پیسے کی ریل پیل ختم ہوئی اور نوکر رخصت ہوئے تو گھر کی مالکہ کا سلیقہ اہم ہو گیا۔ہمارے ناول کا آغاز اسی محدود اصلاحِ نسواں سے ہوا۔مولوی نذیر احمد اسی حد تک عورت کی تربیت کے قائل تھے اور وہ بھی صرف اشرافیہ کی حد تک۔اصغری جب گھر میں بچیوں کی تعلیم کا سلسلہ شروع کرتی ہے تو چیدہ چیدہ لڑکیوں کو چنتی ہے،ایرے غیروں کو بھگا دیتی ہے۔انیسویں صدی کے

آخر تک اردو ادب مفاہمت اور محدود اصلاح کے زیراثر رہا۔ مغربی اثرات اسلوب کے بیانیہ انداز اور کنٹرولڈ موضوعات سے آگے نہ بڑھے۔ لیکن بیسویں صدی کا آغاز مزاحمت سے ہوا۔ شاعری میں اقبال اور افسانے میں پریم چند نے وطن پرستی کے جذبوں کے ساتھ مزاحمتی رویوں کا آغاز کیا، سیاسی سطح پر بھی انیسویں صدی کا نصف آخر نوآبادیاتی جبر کا انتہائی زمانہ ہے لیکن بیسویں صدی کی پہلی دو دہائیوں میں جنگ عظیم اول اور انقلاب روس کی وجہ سے نوآبادیاتی جبر کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی اور نوآبادیوں میں کچھ نرمیوں اور رعائیتوں کا سلسلہ شروع ہوگیا۔ فلسفیانہ اور فکری وعلمی سطح پر بیسویں صدی نئے علوم اور نئے انکشافات کی صدی ہے۔ اس صدی کے تین بڑے مفکرین آئن سٹائن، کارل مارکس اور سگمنڈ فرائڈ نے اپنے نظریات سے علوم کے تمام شعبوں کو متاثر کیا۔ آئن سٹائن کا نظریہ اضافیت اگرچہ طبیعات سے متعلق ہے لیکن اس نے یہ کہہ کر کہ کلی سچائی کوئی نہیں تمام حقیقتیں اضافی سچائی رکھتی ہیں معاشرتی ڈھانچے خصوصاً اخلاقیات پر گہرا اثر ڈالا۔ مسلمہ سچائیوں کو چیلنج کرنے کا آغاز ہوگیا۔ انگارے کے افسانوں نے اردو ادب میں پہلی بار مسلمہ حقیقتوں کو چیلنج کرتے ہوئے ایسے موضوعات کو اہمیت دی جنھیں اب تک ٹیبوز میں شمار کیا جاتا تھا اور لکھنے والے ان پر قلم اٹھاتے جھجکتے تھے۔ مارکس کی تھیوری آف سرپلس ویلیو بنیادی طور پر معاشیات سے متعلق تھی لیکن طبقاتی تضاد کے نظریے نے ترقی پسند تحریک کی بنیاد رکھی۔ ترقی پسند تحریک نے ادب کو اشرافیہ سے نکال کر عوام کی نچلی سطح تک پھیلا دیا۔ انیسویں صدی کے اختتام تک عام آدمی ہماری داستان سے باہر تھا، داستانوں میں بادشاہ، ملکہ، شہزادیاں، وزیر اور وزیرزادیاں یا پھر سوداگروں کا ذکر تھا۔ عام آدمی صرف خادموں، کنیزوں یا کٹنیوں کی صورت میں موجود تھا۔ نذیر احمد کے کردار بھی اشرافیہ ہی سے متعلق تھے، سرشار کا فسانہ آزاد لکھنوی تہذیب کا عکاس ہے اور اس کا زیادہ حصہ نوابین اور ان کے طبقوں کی کہانی سناتا ہے۔ شرر کے کردار تاریخی ہیں۔ امراؤ جان ادا کا بنیادی کردار امراؤ بھی متوسط طبقے سے تعلق رکھتا ہے، اس کے کوٹھے پر آنے جانے والے اشرافیہ کے لوگ ہیں، ڈاکو بھی آتا ہے تو پیسے کے بل بوتے پر۔ پریم چند پہلے ادیب ہیں جنھوں نے عام آدمی کی بات کی اور عام آدمی کے قصے لکھے، ترقی پسند تحریک اسے معاشرے کی نچلی سطح تک لے گئی۔ فرائیڈ نے تحلیل نفسی اور شعور لاشعور کا نظریہ پیش کیا۔ اردو افسانے میں منٹو، عصمت، مفتی، آغا بابر وغیرہ نے اس حوالے سے انسانی نفسیات کا مطالعہ کرنے کی کوشش کی۔ یوں ان تینوں مکاتیب فکر کے حوالے سے اردو کہانی انسان کے ظاہر و باطن کے احوال سے شناسا ہوئی۔ تیس کی دہائی میں فرانسیسی زوال پرستوں اور مغرب کے دیگر فلسفیوں کے حوالے سے اردو نظم میں جو نئی فکری، ہیتی اور فنی تبدیلیاں آئیں ان کے بالواسطہ اور بلاواسطہ اثرات اردو افسانے پر بھی پڑے۔ ترقی پسند تحریک کے برعکس حلقہ ارباب ذوق نے مغربی افکار اور اثرات کو زیادہ جمعیت کے ساتھ اپنایا اور اپنی نشستوں میں اس کے شرکاء خصوصاً میرا جی نے نوجوان لکھنے والوں کو اس طرف متوجہ کیا۔

بیسویں صدی کے آغاز سے ساٹھ کی دہائی تک فکر وفن کے یہ سلسلے اپنے زمانی ارتقاء کے ساتھ مختلف صورتوں میں کہانی کا حصہ بنتے رہے لیکن ساٹھ کی دہائی کی نئی تشکیلات کے نقطۂ نظر نے منظرنامے کو کلی تبدیل کر دیا۔ نئی نظم اور نیا افسانہ جدید مغربی افکار، فنی رویوں اور ہیتی تجربوں سے اس حد تک متاثر ہوا کہ تبدیلی کا احساس واضح سطح پر ہونے لگا۔

جہاں تک معروف معنوں میں عصری آ گہی کا تعلق ہے تو عصری شعور ہی ہماری داستانوں میں بھی پوری طرح موجود ہے۔اصطلاحی معنوں میں عصری آ گہی کا تصور سرسید کی مقصدیت پسندی کے دور میں واضح ہوالیکن علی گڑھ تحریک اولاً محدود مقاصد کی حامل تھی، دوم اس کا تعلق اشرافیہ سے تھا، تیسرے یہ کہ یہ تحریک کسی نہ کسی حد تک حکومت وقت کے مشوروں کے تابع تھی اس لئے عصری شعور کا اظہار اس طرح نہ ہوا جیسے بیسویں صدی کے فکشن نگاروں کے یہاں آیا۔ پریم چند پہلے فکشن نگار ہیں جنھوں نے عام آدمی کی پذیرائی کی۔انہوں نے نچلے درجے کے کسانوں اور دوسرے محنت کشوں کے مسائل خصوصاً دیہاتیوں میں آبیانہ، لگان وغیرہ کے معاملات پر پائی جانے والی بے چینی اوراس طبقے کے سیاسی شعور کو اہمیت دی۔نوآبادیاتی نظام کے خلاف وطن پرستی کے جذبات کا اظہار کر کے انہوں نے مجموعی سیاسی فضا کی عکاسی کی۔ بیسویں صدی کی پہلی دو دہائیوں میں اولاً وطن پرستی کے جذبات اور دوم انقلاب روس کے اثر سے طبقاتی تضاد کے نتیجے میں نچلے طبقوں کی حمائت کے ساتھ ساتھ آزادیٔ اظہار کے موضوعات ہمارے فکشن کا حصّہ بنے۔اپنے پہلے مجموعے ''سوز وطن'' کے دیباچے میں پریم چند نے لکھا:

> اب ہندوستان کے قومی خیال نے بلوغت کے سینے پر ایک قدم اور بڑھایا ہے اور حبِ وطن کے جذبات لوگوں کے دلوں میں سر مارنے لگے ہیں کیونکر ممکن تھا کہ اس کا اثر ادب نہ پڑتا۔ (۲)

ادب کا تعلق کسی خاص فکر یا فلسفے سے نہیں لیکن ادب کا تعلق ہر فکر اور فلسفے سے ہے کیونکہ ہر وہ شے جو انسان اور انسانی معاشرے سے متعلق ہو گی ادب کا حصّہ بنے گی چنانچہ سیاسی شعور سیاسی حالات و واقعات براہ راست ادب نہ ہوتے ہوئے بھی ادب کا حصّہ ہوتے ہیں۔ بیسویں صدی میں جو نئے افکار و علوم عام ہوئے اور جس طرح آزادیٔ اظہار کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا وہ کسی نہ کسی صورت ہمارے افسانے اور ناول کا حصّہ بنے۔ پریم چند تو خیر مقصدی ادیب تھے اور اس فرق کے ساتھ کہ علی گڑھ تحریک کا تعلق اور دائرہ اشرافیہ تک تھا لیکن پریم چند کا دائرہ عوامی اور وسیع تھا وہ سرسید کی مقصدی تحریک کا تسلسل تھے لیکن نذیر احمد کی طرح وہ مقصد ہی کو سب کچھ نہیں سمجھتے تھے بلکہ ان کے لفظوں میں:

> کہانی میں چیز جوں کی توں رکھی جائے تو وہ سوانح عمری ہو جائے۔۔۔ برہنہ حقیقت پسندی اور برہنہ مثالیت پسندی دونوں انتہا پسندی ہیں۔

''دنیا کا سب سے انمول رتن (پریم چند)''(۳) سے ''نیا قانون (منٹو)''(۴) تک کا سفر اردو افسانے میں عصری آگاہی کے مختلف ادوار کا ارتقائی سفر ہے۔

سیاسی شعور، آزادیٔ وطن کی تحریکوں اور شخصی آزادیٔ اظہار کے کئی زاویے مختلف اندازوں اور طریقوں سے اردو افسانے کے اہم موضوعات ہیں۔ پریم چند کے یہاں اس کی زیادہ صورتیں وطن پرستی اور نچلے طبقوں کے مسائل سے متعلق ہیں لیکن اسی تحریک کے ایک اور اہم افسانہ نگار سجاد حیدر یلدرم، جو اردو میں رومانی تحریک کے بانی ہیں اور رومانی ادیب مقصدیت کے خلاف ہیں ابھی اپنے ایک افسانے میں اس طرح کا جملہ لکھ دیتے ہیں کہ ان کا ایک کردار کہتا ہے ''اگر میرے پاس ایک

لاکھ روپے ہوں تو میں عورتوں کی آزادی کے لئے ایک ٹرسٹ قائم کردوں''۔

عصری آگہی کی جو بھی صورتیں ہوں لکھنے والوں کا مکتبۂ فکر کچھ ہی کیوں نہ ہو وہ اس سے علیحدہ نہیں رہ سکتے۔ پریم چند کے بعد ترقی پسند تحریک نے عصری شعور کی اہمیت کو سب سے زیادہ اجاگر کیا۔ ترقی پسند تحریک کے منشور میں سب سے زیادہ زور آزادی اظہار پر دیا گیا۔ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری نے اپنے مضمون'' ادب اور زندگی''(جولائی ۱۹۳۵ء، ادب و انقلاب، ص ۲۵۔۲۴) میں کہا کہ ادب کے تین بنیادی یہ مقاصد ہونا چاہئے۔ (۵)

ا۔ وہ انسانیت کے مقصد کی ترجمانی اس طریقے سے کرے کہ زیادہ سے زیادہ لوگ اس سے اثر قبول کریں۔

ب۔ سچے ادیب کا کام یہ ہے کہ وہ قوم وملت اور رسم وآئین کی پابندیوں سے نجات حاصل کر کے زندگی یگانگت اور انسانیت کی وحدت کا پرچار کرے۔

ج۔ ادیب کا منصب یہ ہے کہ وہ رنگ ونسل اور وطنیت کے جذبوں کی مخالفت کرے اور اخوت ومساوات کا ساتھ دے۔

اپریل ۱۹۳۶ء میں ناگپور میں ساہتیہ پرشد کے تاریخی جلسے میں جو اعلان نامہ منظور کیا گیا اس کے مطابق:۔

ا۔ ادب کے مسائل کو زندگی کے دوسرے مسائل سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔

ب۔ زندگی ایک مکمل اکائی ہے اور ادب زندگی کا آئینہ دار اور کاروانِ حیات کا رہبر ہے۔

ج۔ ادب کی بنیادیں زندگی میں پیوست ہیں اور زندہ اور سچا ادب وہی ہے جو سماج کو بدلتا ہے۔

د۔ ادیب کو سب سے پہلے یہ سوچنا چاہئے کہ اسے کیا کہنا ہے اور کس سے کہنا ہے، کس طرح کہنا ہے کی بات بعد میں آئے گی۔

ترقی پسند تحریک کے پہلے اجلاس میں سب سے زیادہ زور اس بات پر دیا گیا کہ آزادی اظہار اور آزادئ خیال کی حفاظت کی جائے۔

حلقہ ارباب ذوق کو ان نکات میں سے صرف اس حصے پر اعتراض تھا کہ'' کس طرح کہنا ہے کی بات بعد میں آئے گی''۔ حلقہ کے نزدیک کس طرح کہنا بھی اتنا اہم ہے جتنا کیا کہنا ہے۔

ان تمام نکات کا تعلق عصری شعور وآگہی سے ہے اور اردو افسانے میں ان کا اظہار مختلف حوالوں سے ہوتا رہا ہے۔

''قیام پاکستان کے بعد اردو افسانے میں جو نئے رجحانات پیدا ہوئے تھے ان کے ارتقائی سفر کو مدنظر رکھتے ہوئے ہمارے سامنے یہ بات آتی ہے کہ اردو کا نیا افسانہ بڑی تیزی سے مقبول ہوا اور کئی تجربات سے گزرا''۔ (۶)

اردو افسانے کا یہ فنی دور جو پریم چند سے ترقی پسند تحریک اور پھر ساٹھ کی دہائی تک موجود رہا سادہ بیانیہ اور روائتی تکنیک وہئیت کا دور ہے۔

قیام پاکستان کے بعد ابتدائی برسوں میں معاشرتی الٹ پھیر سیاسی گھن چکر اور منافقتوں وجعلسازیوں کی

بدولت یہ المیہ نئی نسل کا مقدر بنا۔ مارشل لاء کے نفاذ نے رہی سہی کسر بھی نکال دی۔۔۔۔ جدید افسانہ نگاروں کے ہاں بے چہرہ کرداروں اور پرچھائیوں کی پیش کش عصری زندگی کے اسی المیے کی بازگشت ہے‘‘۔ (۷)

ساٹھ کی دہائی میں نئی لسانی تشکیلات کے حوالے سے علامتی اور تجریدی افسانے کا دور شروع ہوا۔

۱۹۶۰ء کے بعد اردو افسانے میں جن نئے رجحانات کی پرورش ہوئی ان میں نئی فکر اور احساس کی ترجمانی ملتی ہے۔ (۸)

لیکن یہ تبدیلی صرف فنی سطح تک تھی جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے ان میں عصری شعور پوری طرح موجود رہا۔

نئے اردو افسانے نے زندگی کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے کی روایت قائم کی اور اس کے لئے اس نے نہایت توانا نامیاتی اسلوب اور ڈکشن کو استعمال کیا۔ (۹)

پاکستان میں ۱۹۵۸ء کے مارشل لاء اور اس کے معاشرے پر اثرات نے شناخت کے جس ذاتی و اجتماعی بحران کو جنم دیا وہ ستر کی دہائی تک موجود رہا۔

ستر اور اسی کی دہائی کے افسانے تاریخی اہمیت کے حامل ہیں مزاحمت، احتجاج اور جبریت کے خلاف غم و غصہ کا ایک بڑا اظہار ’گواہی‘ کی صورت میں ۱۹۷۷ء میں مرتب ہوا اور بعد میں یہ تسلسل جاری رہا۔ (۱۰)

اس کے زیر اثر دروں بینی اور ذات کی غواصی میں بھی مارشل لائی جبر کی صورتیں موجود تھیں۔ ستر کی دہائی میں جس نو ترقی پسندی نے جنم لیا وہ بھی اس عصری شعور کا حصہ تھی جس کے نتیجے میں لوگ سڑکوں پر احتجاج کرتے ہوئے مارشل لاء کو رد کر رہے تھے۔

جدید اردو افسانے میں معاشرتی آشوب بیان کیا گیا ہے۔ (۱۱)

۱۹۷۷ء کے مارشل لاء نے جو صورت حال بنائی اس کا پہلا ردّ عمل افسانوں کے مجموعے ’گواہی‘ کی صورت ہوا جس میں پندرہ افسانہ نگاروں کے افسانے شامل تھے اور اسے ڈاکٹر اعجاز راہی نے مرتب کیا تھا۔ اس کے بعد مزاحمتی ادب کا ایک طویل سلسلہ شروع ہو گیا (اس دور کے ادب کا انتخاب ’مزاحمتی ادب‘ (مرتب رشید امجد) کے نام سے اکادمی ادبیات پاکستان نے شائع کیا ہے)۔

اس (نئے افسانے) نے زندگی سماجی اور دنیا بھر کے مسائل کو اپنے دامن میں سمیٹا ہے۔ (۱۲)

اردو افسانے کی تاریخ پر ایک نظر ڈالی جائے تو احساس ہوتا ہے کہ اردو افسانے کا آغاز ہی عصری شعور سے ہوا اور مختلف ادوار سے گزرتے ہوئے افسانے نے کئی فنی، فکری اور اسلوبی و ہیتی کروٹیں لیں لیکن کسی بھی دور میں وہ اپنے عصر سے علیحدہ نہیں ہوا، ہو بھی نہیں سکتا کہ افسانہ نگار اسی معاشرے کا ایک فرد ہے معاشرے میں جو کچھ ہو گا وہ اس پر بھی بیتے گا اس لئے یہ کیونکر ممکن ہے کہ وہ عصر سے کٹ جائے جدیدیت کے تو معنی ہی یہ ہیں کہ عصری شعور کو عصری زبان میں پیش کیا جائے۔

اردو افسانے میں تاریخی تہذیبی زاویے بھی ہیں، سیاسی، سماجی، اور مذہبی تکونیں بھی اور ادب و فلسفہ کے ہمہ رنگ دائرے بھی۔ (۱۳)

سواردوافسانے نے، چاہے آزادی اظہار کے مسائل ہوں، چاہے مارشل لائی جبر کے معاملات ہوں یہاں تک کہ 9/11 اوراس کے بعد کی صورت حال ہو، تمام عصری مسائل کو عصری آگہی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

> نئے افسانہ نگار نے جس کامیابی سے زندگی کی بے چارگی، فرد کی بے بسی، منافقت، خوف، لالچ، دھونس اور جبر کے خلاف گواہی دی ہے شاید اس میدان میں اس کا مقابلہ پرانا افسانہ نہیں کرسکتا۔ (۱۴)

اردو کا افسانہ نگار نے ایک باشعور شخص کی طرح معاشرے کے سیاسی سماجی اتار چڑھاؤ کا مطالعہ کیا ہے اور ہمارا اردوافسانہ اپنے پورے سیاسی سماجی تناظر میں اپنی معنویت رکھتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ سعادت حسن منٹو، نیا قانون، مشمولہ منٹو کے دس بہترین افسانے، مرتب شہزاد منظر، تخلیقات، لاہور، ۲۰۰۱ء

۲۔ پریم چند، دنیا کا سب سے انمول رتن، مشمولہ سوز وطن، پرنس بک ڈپو، نئی دہلی، ۱۹۸۷ء

۳۔ شفیق انجم، ڈاکٹر، اردو افسانہ (بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں اور رجحانات کے تناظر میں)، پورب اکادمی اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۲۵۳

۴۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، نئے افسانے کے بارے میں چند سوال، مشمولہ عبارت 1، مرتبہ ڈاکٹر نوازش علی، ۱۹۹۷ء، ص ۲۱۶

۵۔ شفیق انجم، ڈاکٹر، ص ۳۳۳

۶۔ ایضاً، ص ۱۰

۷۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، پورب اکادمی، ۲۰۰۷ء، ص ۳۴۶

۸۔ سہیل احمد خان، پہچان۔ الہ آباد، ص ۶۵

۹۔ دیوندر اسر، ص ۵۹۶

۱۰۔ اعجاز راہی، ص ۴۹

۱۱۔ حمیرا اشفاق، جدید اردو فکشن، عصری تقاضے اور بدلتے رجحانات، ص ۳۴

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ
۲۲۵۔نشتر بلاک،علامہ اقبال ٹاؤن،لاہور

اردو افسانے کے اسالیبِ بیان

Dr. Mirza Hamid Baig

225,Nishtar Block, Allama Iqbal Town,Lahore

Styles of Urdu Short Story

This article discusses style and expression. For the last one century Urdu short story has covered many mile stones and there are many short story witers who prefered style over characterization and fact and figure. This is the cardinal topic of this article. Apart from Romantics, Marxists and experimental school of thougts we find hundreds of short story writers, but among the stylists these are rare. In this article such men of style have been discussed.

سوال یہ ہے کہ اردو افسانے کے بنیادی ڈھانچے کو زیرِ بحث لاتے ہوئے کیا حقیقت واقعہ، کردار نگاری، غائیت اور اسلُوبِ بیان یکساں اہم ہیں یا اُن میں سے کوئی ایک؟ اس سوال پر غور کیے بغیر ہمارے ہاں عمومی طور پر اردو افسانے سے متعلق تنقیدی مباحث میں حقیقتِ واقعہ اور ِکردار نگاری کے مقابلے میں اسلوب بیان بہت کم زیرِ بحث آیا ہے۔ جب کہ فن پارے کے باہم گُتھے اور رچے ہُوئے عناصر ترکیبی کا کامل تجزیہ اسلوبِ بیان کو زیرِ بحث لائے بغیر ممکن نہیں۔

اردو کے پہلے افسانہ ''نصیر اور خدِیجہ'' از راشد الخیری مطبوعہ ''مخزن'' لاہور دسمبر ۱۹۰۳ء تا حال کے دورانیہ پر مشتمل اردو افسانے کے سو سالہ سفر(۱) میں بروئے کار لائے جانے والے اسالیبِ بیان کا جائزہ ہمیں آنے والے کل کے لیے اُس بہترین کا چناؤ کرنے کے قابل بنا سکتا ہے، جس کی خواہش ہمیشہ کی جاتی ہے۔ آج اِس خصوص میں کام کرنے کی ضرورت اس لیے بھی ہے کہ سنہ ساٹھ کے دہے میں اور اس کے بعد افسانہ نگاری کا ہدف موجود سے پرے کا علاقہ بھی رہا ہے۔ یُوں موجود اور واضح کے مقابل غیر واضح، شعور کے مقابل لاشعور اور اجتماعی لاشعور، حقیقت اور رومانیت کے مقابل شک اور خارجیت کے مقابل داخلی اُلجھیڑوں نے اہمیت اختیار کر لی اور حقیقت واقعہ، جسے افسانے کا جوہر اور توانائی کا مرکزہ تصور کیا جاتا تھا کی اہمیت بدرجہا کم ہو کر رہ گئی جس کے نتیجہ میں آدرشک، مینی فیسٹو کے پابند اور رُومانوی یک رُخے بیانیہ کی جگہ علامتی، استعاراتی،

تجریدی اور کیوبسٹک اظہار بیان نے اہمیت حاصل کی۔ پیچھے مُڑ کر دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ۲۰ ویں صدی کا آغاز بہت بڑی اکھاڑ پچھاڑ سے ہُوا۔ جمالیات، امپیریل ازم، سوشل ازم اور استھیٹک ازم کے ریلوں اور یورپ کی نت نئی تحاریک کے اثرات نے ہمارے افسانوی بیان کو حد درجہ متاثر کیا۔ بے شک، کسی بھی نوع کی بڑی ہلچل کا پہلا فیز ایسے ہی مُتحارب میلانات سے ظہور پاتا ہے۔

علی گڑھ تحریک کی اِدراک پسندی اور ڈپٹی نذیر احمد کی مقصدیت کے مقابل کہانی کے سادہ بیانیہ، تمثیلی لحن اور داستانوی بیان کی شعریت نے دم توڑ دیا تو اردو کے پہلے افسانہ نگار راشد الخیری کی معرفت ڈپٹی نذیر احمد کے تمثیلی قصوں سے مخصوص زبان کا دہلوی انگ اُردو مختصر افسانے کے فریم میں منتقل ہو گیا اور اُس اسلوبِ اظہار میں مختلف علاقہ جات اور تہذیبی مراکز کے محاورے اور روزمرہ کے اضافہ جات دیکھنے کو ملے جیسے عباسی بیگم (والدہ؛ حجاب امتیاز علی) کے ہاں، جنوبی ہند کے ضلع کرشنا اور فرسا پور کا مُضافاتی انگ اور روزمرہ کا استعمال، نذر سجّاد حیدر (والدہ: قرۃ العین حیدر) کا اُتر پردیش سے متعلق مخصوص لہجہ، آمنہ نازلی کا دہلوی محاورہ اور اُمت الوحی کے ہاں پنجابی زبان کی آمیزش سے پیدا ہونے والا مخصوص آہنگ نسوانی آدرشک حقیقت نگاری اور رُومان نگاری سے مخصوص رہا جس میں آگے چل کر صدیقہ بیگم سیوہاروی، جیلانی بانی، جمیلہ ہاشمی اور بانو قدسیہ نے اپنے اپنے علاقائی اثرات کے تحت نئے لہجے تراشے۔

اردو کے دیگر دو ابتدائی افسانہ نگاروں علی محمود اور وزارت علی اوریني نے ۱۹۰۴ء تا ۱۹۰۵ء کی مختصر درمیانی مدّت ہی میں علاقہ بہار سے مخصوص ہندوستانی Noble Savage کی سادہ زبان کا چلن عام کر دیا۔ آگے چل کر اسی روایت میں سہیل عظیم آبادی، اعظم کُریوی، اختر اورینوی، شکیلہ اختر، انور عظیم، احمد یوسف، اُم عمارہ، حسین الحق، عبدالصمد، علی امام، شوکت حیات اور شموئل احمد کے افسانوں میں اِس بہاری انگ کی گھلاوٹ اور اکھڑ پن کے مُتنوع رُوپ دیکھنے کو ملے۔

۱۹۰۶ء سے سجاد حیدر یلدرم کی معرفت اردو نثر میں رُومانی مثالیت نے رواج پایا۔ یہ کلاسیکیت کی نہیں، مقصدی حقیقت پسندی کا ردِعمل تھا۔ داخلیت، جس کا وصف خاص ہے جب کہ نیاز فتح پوری کی رُومانیت کی نمایاں پہچان وارفتہ نوائی ہے جس کے ڈانڈے بعض اوقات کُھردری حقیقت پسندی سے بھی جُڑ جاتے ہیں۔ ایسے میں مجنوں گورکھ پُوری کی رُومانی بُقراطیت اور حجاب امتیاز علی کے ہاں پایا جانے والا احساس اجنبیت دو الگ ذائقے ہیں۔

مزے دار بات یہ ہے کہ اُس دور کی فکشن میں رُومان کا وایا میڈیا رابندر ناتھ ٹیگور تھے۔ ٹیگور کے دو ابتدائی افسانوی مجموعوں "Hungry Stones" اور "Mashi" میں پائی جانے والی دُور رس حیرت اور شاعرانہ لحن سے ہمارے اوّلین رُومانی افسانہ نگار متاثر دکھائی دیے لیکن آگے چل کر نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار، مجنوں گورکھ پوری اور حجاب کے ہاں آسکر وائلڈ کی نرول جمال پرستی، ہیگل کی نفسی فضا بندی نیز رائڈر ہیگرڈ اور عُمر خیام کی رُومانی انفرادیت کے اثرات بھی محسوس کیے گئے جب کہ مسز عبدالقادر صرف و محض ایڈگر ایلن پو کی قہار رومانیت سے متاثر دکھائی دیں۔

یلدرم اور نیاز کے ہاں فارسی کی مٹھائی اور حلاوت اُن کے اسالیبِ بیان کا وصفِ خاص ہے۔ زبان و بیان کی اسی روایت میں حجاب امتیاز علی کے ہاں جو نکھار دیکھنے کو ملتا ہے اُس کا باعث غرابت کا بتدریج کم ہونا تھا، جو عربی کے غلبہ سے پیدا

ہوئی تھی۔ آگے چل کر یہ اسلوبیاتی روایت قرۃ العین حیدر کے ہاں ایک معیار میں ڈھل گئی۔

۱۹۰۸ء تک آتے آتے علی گڑھ تحریک کی ادراک پسندی اور ڈپٹی نذیر احمد کی مقصدیت کے باہمی ادغام کی صورت پریم چند، سلطان حیدر جوش اور سُدرشن کے افسانوں میں ظاہر ہوئی۔ یہ روزمرہ کے حوالے سے صاف اور سادہ زبان تھی جسے پریم چند کے ہاں جذبۂ قومیت نے قدرے جذباتی بنا دیا اور سلطان حیدر جوش کے ہاں طنز کی کاٹ دیکھنے کو ملی۔ بعدازاں علی عباس حسینی نے بھی یہی زبان برتی لیکن اِس فرق کے ساتھ کہ پریم چند اور سُورشن کے ہاں ہندی لفظیات کی کثرت ہے:

اُسے وہ بات یاد آ گئی۔ آبدیدہ ہو کر بولی: ''میرے لیے بھی کچھ لائیں؟''

میں: ہاں ایک بہت اچھی چیز لائی ہوں۔''

ودیادھری: ''کیا ہے.......... دیکھوں۔''

میں: پہلے بُوجھ جاؤ۔''

ودیادھری: ''سُہاگ کی پٹاوی ہوگی۔''

میں: ''نہیں۔ اُس سے اچھی۔''

ودیا: ''ٹھاکُر جی کی مورتی!''

میں: ''نہیں۔ اُس سے بھی اچھی۔''

ودیا: میرے پران آدھار کی کچھ خبر۔''

میں: ''نہیں۔ اُس سے بھی اچھی۔''

ودیا: تو کیا وہ باہر کھڑے ہیں؟''

یہ کہہ کر وہ بے تابانہ جوش سے اُٹھی کہ دروازہ پر جا کر پنڈت جی کا خیر مقدم کرے مگر ضُعف نے دل کی آرزو نہ نکلنے دی۔

(''سیر درویش'' از پریم چند سے اقتباس)

۱۹۳۲ء میں ترقی پسند افسانہ نگاروں کی اکثریت کو مینی فیسٹو کی پابندی کے باعث یہی اسلوب اظہار مناسب معلوم ہُوا، البتہ ہندی الفاظ کا استعمال رفتہ رفتہ گھٹتا چلا گیا۔ اِس اسلوب اظہار کے فوری چناؤ کی امثال مُلک راج آنند اور جُگل کِشور شُکلا کے ہاں مل جاتی ہیں۔ بعدازاں ابراہیم جلیس نے بھی یہی زبان برتی۔

یاد رہے کہ پریم چند کے شاہکار افسانہ ''کفن'' کی تخلیق سے قبل ۱۹۳۲ء میں محمد مجیب کے افسانوی مجموعہ ''کیمیا گر'' اور ''انگارے'' مُرتبہ: احمد علی میں سگمنڈ فرائڈ اور ڈی ایچ لارنس کے ملے جُلے اثرات کے تحت متنوع نفسی کیفیتوں سے مطابقت کے تحت تکنیک کا تنوع اظہارِ بیان کے نئے اسالیب بھی متعارف کروا گیا جن کا ورتارا ترقی پسند تحریک کے ہنگام کے سبب تا دیر دوبارہ دیکھنے کو نہیں ملا۔

''انگارے'' گروپ کے افسانہ نگاروں میں سجاد ظہیر اور رشید جہاں کے ہاں منجھی ہوئی زبان میں عوامی روزمرہ طنز کی کاٹ لیے ہوئے دکھائی دیتا ہے۔ اس اُسلوبِ بیان کی نمایاں خُوبی اوقاف نگاری کا قرینہ بھی ہے جو اِس سے قبل بہت کم دیکھنے کو ملا۔

اُن کے لمبے کُرتے اور عبائیں؛ اپن کے کفش اور سلیپر، اُن کی دو پلی ٹوپیاں۔ اُن کا گھٹا ہُوا سر اور اُن کی مُتبرک داڑھیاں، جن کے ایک ایک بال کو حُوریں اپنی آنکھوں سے ملیں گی۔

(''جنت کی بشارت'' از سجّاد ظہیر سے اقتباس)

احمد علی کے ہاں یادوں کے دھارے سے مطابقت رکھنے والی سُر ریلسٹک تدبیر کاری اور آزاد تلازمۂ خیال سے جنم لینے والے ڈرامائی مونولاگ سے مخصوص ماتمی لے ایک منفرد اسلوب کا باعث بنی۔ ''اے کاش! وہ ہوتے۔ وہ ٹانگیں، ایک سرسبز درخت، گوشت اور گُودے کا۔ اُس کا رس خُون سے زیادہ گرم اور اُس کی کھال گوشت سے زیادہ نرم۔ ایک دوسرے سے چمٹی ہُوئی۔ ایک دوسرے میں، ایک تیسرے کی اُمید۔ ایک پُوری زندگی کا خزانہ، ایک لمحے کا سرمایہ۔'' (''مہاوٹوں کی رات'' از احمد علی سے اقتباس)

اردو کے ابتدائی افسانہ نگاروں میں سے ایک چودھری محمد علی ردولوی نے داستانوی بیان کو قدرے مختلف انداز سے برت کر ایک نیا لہجہ تراشا۔ یہ نیا پن اُن کے ہاں قلم کے شوخ وشنگ Stroks اور مزاح کے بانکپن سے پیدا ہُوا نیز انھوں نے مُتناقص الخیالی (Paradoxes) سے داستان کی نثری روایت میں اضافے کیے:

راستے میں چھوٹا پھُول کھلا تھا کہ مسافروں کو دیکھے گا۔ گدھا آیا اور اُس کو چر گیا۔

(''کشکول محمد شاہ فقیر'' سے اقتباس)

محمد علی ردولوی کے بعد زبان کے ورتارے کی اس روایت میں قاضی عبدالستار کا نام اُبھر کر سامنے آیا اور اس خصوص میں جُملہ اِمکانات مکمل کر گیا۔ قاضی عبدالستار کا ''پیتل کا گھنٹہ'' اِس اسلوب کا بام عُروج ہے۔

پریم چند کے اولین افسانوی مجموعے ''سوزِ وطن'' میں شامل داستانوی اسلوب کے حامل افسانوں کے بعد عزیز احمد نے حقیقت واقعہ کو افسانے کا جوہر اور توانائی کا مرکزہ خیال کرتے ہوئے ''زریں تاج''، شعلہ زار الفت''، ''میرا دشمن میرا بھائی''، ''مدن سینا اور صدیاں'' نیز'' آب حیات'' جیسے تاریخ سے متعلق افسانے لکھتے ہوئے داستانوی اسلوب برتا یا تصورِ شیخ قلم بند کرتے ہوئے ملفوظاتی پیرایۂ اظہار اختیار کیا۔ اِن افسانوں کی اہمیت اپنی جگہ لیکن داستانوی اور ملفوظاتی اسالیب اظہار کا چلن اردو کے مختصر افسانے میں عام نہ ہوسکا۔ انتظار حسین کا'' آخری آدمی'' اور'' زرد کُتا'' اِسی روایت میں لکھے گئے افسانے ہیں۔ ایک بھرپور اسلوبیاتی روایت چیخوف اور مارس میتر لِنک کے عالمگیر اثرات کے تحت اردو افسانے میں جنم لیا اور خُوب پھلی پھُولی۔ یہ زبان کے تخلیقی امکانات اور بیان میں علامتی اُبھار پیدا کرنے کی روایت ہے، جس میں راجندر سنگھ بیدی، غلام عباس اور سید فیاض محمود نے افسانے لکھے اور یہ اسلوبِ اظہار ظاہر میں باطن کی جھلک دیکھنے اور دکھانے کے تخلیقی عمل کی ضرورت ٹھہرا۔ زمینی بُو باس اور ہندوستانی اساطیر کی اٹوٹ سپلائی لائین میں بیدی کی انفرادیت ہے۔ جس کی بہترین مثال افسانہ ''گرہن'' کا اختتامیہ ہے۔ غلام عباس اور سیّد فیاض محمود کے ہاں اِس اسلوبِ اظہار کی نرم ولطیف مُڑتی ہوئی اور آپس میں باہم الجھتی ہوئی راہداریاں انوکھے لحن کو جنم دیتی ہیں۔ سنہ ساٹھ اور ستر کے دہے کے چیدہ افسانہ نگاروں نے اسی روایت میں اپنے لیے یکسر منفرد اسالیب اظہار وضع کیے۔ ایسا نہیں کہ یہ کام سنہ ساٹھ یا ستر کے دہے میں ہی ہوا، اس کی ابتدائی امثال سینئر افسانہ

نگاروں کے ہاں بھی دیکھنے کو مل جاتی ہیں جیسے منٹو کا ''پھندنے''، کرشن چندر کے ''غالیچہ''، ''مردہ سمندر''، ''ہاتھ کی چوری''، ''گڑھا''، ''بُت جاگتے ہیں''، ''اُلٹا درخت'' اور ''نیکی کی گولیاں''، میرزا ادیب کے ''دلِ ناتواں'' اور ''درونِ تیرگی'' حیات اللہ انصاری کا ''پچاجان''، اختر حسین رائے پوری کا قبر کے اندر'' خواجہ احمد عباس کا ''تین عورتیں'' سراج الدین ظفر کا ''تنازعہ'' اور قرۃ العین حیدر کا '' آہ دوست'' اور اختر اورینوی کا کیچلیاں اور بالِ جبریل'' اِس خصوص میں یادگار افسانے ہیں۔

یادرہے کہ اردو افسانے کے ابتدائی دور ہی میں دہلی کی ٹکسالی زبان میں آدرشک حقیقت نگاری اور رومانی لحن کی آمیزش سے خواجہ حسن نظامی نے فصیح اور مستند زبان لکھنے کا تجربہ کیا تھا۔ موضوعی سطح پر مغلیہ زوال سے مناسبت کے حوالے سے یہ تسلیم ورضا کی زبان تھی۔ اشرف صبوحی دہلوی، آمنہ نازلی اور الطاف فاطمہ نے اِسی زبان کو برتا۔

> میں عورت ذات پردے کی بیٹھنے والی ٹھیری، میرا تو ذکر کیا، تقدیر سے جس کے پلّے بندھی، وہ بھی ایسے گھر گھسنے ہیں کہ باہر جانے کے نام سے دشمنوں کا بُرا حال ہوجاتا ہے۔ دس برس سے خاصے تیس روپے کے نوکر تھے۔ صاحب نے کہیں باہر کی بدلی کردی۔ بس پھر کیا تھا، دفتر جو آئے تو بخار چڑھ آیا..........
>
> امّاں جان نے جو سُنا، تو سارا گھر سر پر اُٹھالیا جھلسا لگے ایسی نوکری کو، صدقے کیے تھے یہ تیس روپلی۔ بڑا جوانا مرگ پردیس بھیجنے والا آیا۔

(''سفر ریل کا'' از اشرف صبوحی سے اقتباس)

دہلی سے مخصوص ٹکسالی کی اس اسلوبیاتی روایت کے علاوہ چند دیگر اسالیبِ بیان بھی دیکھنے کو ملے، جیسے عزیز ملک، آغا بابر اور اعجاز حسین کے افسانوں میں میرٹھ کے دیہی علاقہ جات سے مخصوص لفظیات کی شمولیت۔ یہ دہلی سے مخصوص ٹکسالی کی طرح بے عیب زبان ہرگز نہیں، البتہ اس کی ایک اپنی چاشنی ہے۔

لیکن اردو افسانے میں زبان و بیان کی سطح پر جو اسلوب بیانیہ میں سب سے زیادہ کامیاب سے برتا گیا وہ عوامی روزمرہ سے متعلق ہے۔ کرشن چندر اور خواجہ احمد عباس نے اُس میں شعریت اور نغمگی کے اضافہ جات کے ساتھ اُسے اپنایا:

> رنگی، مُجھ سے شادی کروگی؟''
>
> چلتی ہوئی فاسٹ لوکل کا طوفانی شور۔ پہیے مُہیب آواز کھٹکھٹاتے ہوئے۔ اُن آوازوں کی ہیبت ناک گونج میں ایک تنکے کی طرح لکھی کی آرزو بھنور میں چکر کھاتی ہوئی۔ پھر شور تھم گیا۔ گاڑی چلی گئی۔ یکا یک سناٹا بہت بڑھ گیا۔
>
> رنگی نے کوئی جواب نہ دیا۔ وہ ریل کی پٹڑی پار کرنے لگی۔ ریل کی پٹڑی پار کرکے وہ دوسری طرف چلے گئے۔ ایک چھوٹی سی پگڈنڈی ایک خالی نشیبی زمین سے گزر کر اسٹیشن جانے والی سڑک سے مل جاتی تھی۔ رنگی نے وہ چھوٹی سی پگڈنڈی بھی پار کرلی۔ اب وہ سڑک پر آگئی پھر بھی وہ کچھ نہ بولی۔ لکھی، ایک مُجرم کی طرح سر جھکائے اُس کے ساتھ ساتھ چلتا رہا۔ ماہم کا اسٹیشن قریب آرہا تھا۔

(''رنگی'' از کرشن چندر سے اقتباس)

کرشن چندر اور خواجہ احمد عباس اِسی اسلوبِ اظہار کے سبب جذبات کی Sublime صورتوں پر قادر تھے۔ کرشن

چندر کی بے پناہ مقبولیت کے سبب اِس اسلوبیاتی روایت میں بیانیہ افسانہ لکھنے والوں کی ایک بڑی کھیپ دکھائی دیتی ہے لیکن اُن میں سے جو نام ہمیشہ یادر کھے جائیں گے اُن میں اے۔حمید، غیاث احمد گدی، احمد شریف، ضمیر الدین احمد اور بلراج کومل نمایاں ہیں۔

زبان و بیان کے حوالے سے ایک ملٹی کلر اسلوبیاتی روایت کو ترویج ملی۔ سعادت حسن منٹو، ممتاز مفتی اور عصمت چغتائی کے افسانوں سے اِس اسلوبیاتی روایت کی مُتعدد صورتیں ہیں اور ہر ایک کی بنیاد علاقائی زبانیں اور عوامی بولیاں ہیں۔ ہر یک صورت میں شہری لہجہ نتھرا ستھرا ہے اور اختصار اُس کی نمایاں خوبی۔ مثال کے طور پر پنجابی کی آمیزش کے ساتھ جس اسلوبیاتی روایت نے منٹو اور ممتاز مفتی کے افسانوں سے ترویج پائی، اُسے بعد ازاں اشفاق احمد، منشایاد، ہرچرن چاولہ اور احمد داؤد نے برتا۔

> یہ رنگ برنگی عورتیں، مکانوں میں پکے ہوئے پھلوں کی مانند لٹکتی رہتی ہیں.......... آپ نیچے سے ڈھیلے اور پتھر مار کر انھیں گرا سکتے ہیں۔''

(''پہچان'' از منٹو سے اقتباس)

اس نوع کے بیان میں ایسی تشبیہات جن میں بظاہر کوئی نیا پن نہ ہو، قابلِ توجہ نہیں رہتی۔ لیکن اِن افسانہ نگاروں کے دُور رس تخلیل نے موزوں ترین مُماثلتیں اور مُشابہتیں تلاش کر کے تشبیہہ کو مفہوم اور تعبیر کے لیے تجربے کی گہرائی فراہم کر دی نیز اُن کے افسانوں میں حقیقت واقعہ اس قدر دلچسپ ہے کہ زبان و بیان کی خامیاں قاری کی نظروں سے اوجھل رہتی ہیں۔

زبان و بیان کی اس روایت میں راجندر سنگھ بیدی اور بلونت سنگھ دو ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے ہاں منظر ناموں کی مناسبت سے پنجابی اور ہندی الفاظ کی شمولیت کا باقاعدہ تخلیقی جواز دکھائی دیا۔ اُن کے اسلوبِ بیان پر ناک بھوں چڑھانے والے شاید زبان کے تخلیقی ورتارے کی اہمیت سے واقف ہی نہیں۔

اِس خصوص میں ابوالفضل صدیقی کے ہاں دور انگلشیہ کی اشرافیہ سے مخصوص زبان اور خان فضل الرحمٰن کے ہاں تلنگانہ کی لفظیات کا ورتارا یکسر نئے اسالیب بیان کا باعث بنا۔ یُوں ابوالفضل صدیقی اور خان فضل الرحمٰن اِن اسالیب بیان کے مُوجد بھی ہیں اور خاتم بھی جب کہ اسی روایت میں دیوندر ستیارتھی کے ہاں ہندوستان کے قریہ قریہ سے سمیٹے گئے گیتوں کی بُو باس اور واجدہ تبسم کے حیدر آبادی انگ کا الگ ذائقہ ہے۔

برصغیر کو Socity of Diglossia بھی کہا جاتا ہے۔ اِس ملٹی لِنگول سوسائٹی کا لسانی جائزہ لیتے ہوئے فرگُوسن نے برصغیر کو زبانوں کا جنگل قرار دیا تھا۔ یہاں بڑی زبانوں اور بولیوں سے مخصوص لفظیات کے اردو میں درآنے کے علاوہ کلکتہ، ممبئی اور کراچی کی بندرگاہوں اور بڑے شہروں میں جنم لینے والا عامی اور غیر مہذب لب ولہجہ نزول زبان پر اثر انداز ہورہا ہے۔ خاص طور پر بھارت میں کچھ عرصہ قبل ہندی کو عمومی بول چال بنانے کے حوالے جو کچھ اردو سے ہندی نے مُستعار لیا تھا، اب ہندی وہی کچھ قدرے بگڑے ہوئے تلفظ اور غلط املا کے ساتھ اُردو کو لوٹا رہی ہے۔ یہ ایک نئی اُفتاد ہے جو نئے بھارتی افسانہ نگاروں کی زبان و بیان پر پڑی۔ خود ہمارے ہاں پاکستانی میں پنجابی، بلوچی، سندھی، سرائیدی، پوٹھوہاری، شِنا، ہندکو اور پشتو لفظیات کو تن آسان افسانہ نگار بلا کسی تخلیقی جواز کے بے دریغ برت رہے ہیں۔

جب کہ اِس نوع کی زبان اور لب و لہجے کا ورتارا کردار نگاری سے مطابقت کے حوالے سے مُکالماتی سطح پر تو جائز ہے، جیسا کہ ممبئی کے ساجد رشید کے ہاں دکھائی دیتا ہے لیکن اگر افسانہ نگار کا بیانیہ بھی اس عامی لفظیات اور لب و لہجے سے آلودہ ہونے لگے تو یہ ایک لمحۂ فکریہ ضرور ہے۔ میں یہ بات ممبئی، کلکتہ، کراچی، بہار، علاقہ سرحد، بلوچستان اور سرائیکی بیلٹ سے متعلق بہت سے افسانہ نگاروں کا نام لیے بغیر کر رہا ہوں۔

دیکھیے، یہ جو کہا جاتا ہے کہ قدیم فکشن ماضی کے اُس انسان کی آئینہ دار تھی جس کی حیثیت محض ٹائپ کی ہے، تو کچھ غلط نہیں کہا جاتا۔ انسان کا یہ قدیم ٹائپ کردار، جنگل کے اُس اکیلے درخت کی مانند تھا جو اپنی انفرادیت جنگل مین ضم کر دیتا ہے۔ لیکن وہ بہتا ہُوا کل تھا اور آج عہد حاضر کے تصادمات کچھ اس نوعیت کے ہیں کہ جنھیں اُس طرح Share نہیں کیا جا سکتا۔ اب افسانہ نگار کو محض اپنے او پر وارد شدہ یکسر جُدا گانہ رُوحانی اور جذباتی واردات ہی رقم نہیں کرنا بلکہ اپنے عہد کی بے رنگی کو بھی سمیٹنا ہے۔ اِس جوکھم کا سامنا سَۂ ساٹھ کے دہے میں سرندر پرکاش، انور سجاد، بلراج مین را اور خالدہ حسین نے بھی کیا اور ستر کے دہے میں میرے ساتھی افسانہ نگاروں نے بھی۔ یُوں ساٹھ اور ستر کے دہوں کے چیدہ افسانہ نگاروں کا اسلوبیاتی تنوع آج نئے افسانہ نگار کی توجہ کا طالب ہے۔

سُریندر پرکاش کے افسانے یقین اور رجائیت کی انتہائی زیریں لہروں سے تشکیل پاتے ہیں اور اُن میں ماورائیت کا احساس پُختہ تہذیبی اور تاریخی شعور کا پیدا کردہ ہے۔ یہ اُن کے اسلوب بیان کی خُوبی ہے کہ تہذیبی اور تاریخی شعور امیجری اور آوازوں کے Distort ہو جانے پر بھی اُس خاص نوع کی ماورائی کیفیت کو برقرار رکھتا ہے۔ انور سجاد اور بلراج مین را نے ہر سو دندناتے ہوئے شر کی چہرہ نمائی اُس فرق کے ساتھ کی جو Sublimation اور Elevation کا فرق ہے۔ انور سجاد کے لہجے کی کرختگی، اوس بورن کے "Look Back In Anger" سے ملتی جُلتی ہے۔ بیان کی تیزابیت اور زبان کا ایسا ورتارا، جیسے کوڑے برس رہے ہوں اور کھال اُدھڑ رہی ہو۔ جب کہ بلراج مین را کے ہاں ایک خاص نوع کی کوملتا جو اُس کی Ethereal کردار نگاری سے مطابقت رکھتی ہے۔

خالدہ حسین کے افسانوں میں پایا جانے والا احساس عدم تحفظ، اُن سے مخصوص اسلوب بیان کے سبب خوف، نفرت، اذیت اور تشکیک کی چہرہ نمائی کرتا ہے۔ یُوں خالدہ حسین کے ہاں جانے پہچانے کردار تجریدی اور ماورائی مضامین سانس لیتے ہوئے زندگی کے وسیع تر تناظر میں سوالیہ نشان بن جاتے ہیں۔

رشید امجد نے سادہ بیانیہ کی گردن مروڑ کر شعر اور نثر کی حد بندیاں توڑ دینے والا ایسا ردِ مک تشبیہاتی اور علامتی اسلوب وضع کیا جو ستر کے دہے میں حد درجہ مقبول ہُوا اور رشید امجد کے زیرِ اثر یہی اسلوب منشا یاد، اعجاز راہی، احمد داؤد اور حمید شہروردی کے ابتدائی افسانوں میں اپنی پہچان کرواتا ہے۔ البتہ ۱۹۸۰ء تک آتے آتے منشا یاد اور احمد داؤد کے ہاں تشبیہ کی جگہ علامت اور تجرید کی جگہ ٹھوس واقعیت نے لے لی لیکن پنجابی لب و لہجہ کے ساتھ۔

اسد محمد خاں کے ہاں نفسیاتی الجھاووں اور کرخت معروضی صورت حالات کا علامتی اظہار کہیں تو شدید طنز اور

درشت لب و لہجے کا طالب ہُوا اور کہیں اسلوبیاتی سطح پر مُجرد کی تجسیم اور مُجسم کو مُجرد میں ڈھالنے کی صورتیں دکھائی دیں۔

پھر شفق اور احمد جاوید ہیں، جنھوں نے مُعاصر صورتِ حال کا مطالعہ تاریخ کے تناظر میں کرتے ہوئے تمثیل نگاری کی۔ایسے میں شفق کا داستانوں سے کشید کردہ لہجہ اور احمد جاوید کے بیانیہ میں علامات تراشتے ہوئے بات کو دوہرانے کا عمل دو الگ الگ اسالیب بیان کا باعث بنا۔ جب کہ قمر احسن، سلام بن رزاق، ذکاء الرحمٰن، انور قمر، علی تنہا اور انورسن رائے نے اُلجھی ہوئی نفسی کیفیتوں سے متعلق علامت نگاری کرتے ہوئے کہیں تو حجاب اور سرگوشی سے کام لیا اور کہیں بیانیہ کو شعری رَو کے تحت اپنے اپنے طور پر برت کر اک دُوجے سے یکسر الگ اسالیب تراشے۔لیکن یہ سارا کام سادہ بیانیہ کو ترک کر کے ہی کیا گیا جس سے ہُوا یہ کہ گزشتہ چار دہائیوں کے ٹکڑوں میں بٹے ہوئے چہرہ انسان کی ذہنی پژمُردگی اور احساساتی تناؤ کو افسانوی بیان میں جگہ ملی۔اُدھر ترسیل کی سطح پر تن آسان قاری کی اپنی مُشکلات تھیں جب ایک تسلسل میں یہ کام کیا جارہا تھا تو نامحسوس طور پر قاری کی تربیت بھی ہوتی چلی گئی۔سب ٹھیک جارہا تھا کہ سنہ ۸۰ کے اواخر میں چند بودے ناقدین نے افسانے سے روایتی کہانی پن کے اخرج کا رونا کچھ اِس شدومد سے رویا کہ نئے افسانہ نگار کی راہ کھوٹی کر گیا۔اُدھر، سنہ اسی کے دہے کے بعد سامنے آنے والے افسانہ نگاروں کی ایک مشکل تو یہ تھی وہ سنہٴ ستر کے قریبی اور مُتحرک معاصرین سے کیا الگ راہ نکالیں؟ جبکہ کسی کا Camp Follower بننا بھی انھیں منظور نہ تھا اور کوئی نئی راہ بھی نہیں سُوجھتی تھی۔لے دے کر ایک ہی راستہ انھیں سُجھائی دیا کہ سادہ بیانیہ کی طرف لوٹ چلیں، جسے سنہٴ ساٹھ اور ستر کے دہے میں تج کر ہی نزول کام کیا گیا تھا۔یُوں اسی اور نوے کی دو دہائیوں پر مشتمل بیس سالہ دورانیے میں صرف و محض دو ہی اہم نام دکھائی دیتے ہیں یعنی نیر مسعود اور سید محمد اشرف۔یا پھر اُن کے بعد تا حال اگر ویسی جھلک دکھائی دی ہے تو خالد جاوید کے ہاں۔

اگر یہ انحطاط ہے، تو بھی کوئی بات نہیں۔انحطاط پر تعجب، حیرت اور غصہ بھی انحطاط ہی کی ایک قسم ہے۔صحت مند رویہ تو انحطاط سے خوشگوار تعلقات اُستوار کرنا ہے اور اگر نئے افسانہ نگار سے ایسا کچھ ممکن ہے تو اُسے طرزِ احساس کی تبدیلیاں محسوس کرنا ہوں گی نیز موجود اسلوبیاتی روایت سے کامل آگہی اس لیے ضروری ہے کہ رد اور اختیار بڑا نازک کام ہے۔اسی سے اسالیب بیان کی زندہ روایت میں پھیلاؤ کی گنجائش نکلتی ہے۔

ہمیں ذہنی طور پر پسماندہ قاری اور بودے نقاد کی آہ اور واہ سے بے نیاز ہو کر کام کرنا ہوگا۔اس لیے کہ پس منظر بہت دُھندلا ہے اور اس دُھند میں عہد موجود کا حریص، منافق اور آبرو باختہ انسانی کردار سوالیہ نشان بنے کھڑا ہے۔اُس ازحد ٹیڑھے کردار کے نفسی بُحران اور چال چلن کو روایتی بیانیہ میں سمیٹنا کسی طور ممکن نہیں۔لہٰذا افسانے کی فارم اور زبان کے ورتارے کی سطح پر تبدیلیوں کا جتن کرنا ہوگا۔ نئے لسانی پیرائیہ اظہار وضع کرنا اس لیے بھی ضروری ہیں کہ آج حسیات کی حدود لامحدود ہیں۔اب اوّل درجہ کی بصری اور سماعی صلاحیتوں کو بروئے کار لانا ہوگا۔اس میں مشکل صورت حال، وہاں درپیش ہوگی جب بصارت اور سماعت کا تجربہ لامسہ اور ذائقہ کی حدود میں داخل ہورہا ہو اور ہمیں اُس کا اظہار کرنا پڑ جائے تو کیا کریں گے؟ ایسے میں محض اشارہ یا تشبیہہ سے مُرصع بیانیہ کی یک رُخی طرح داری سے کام نہیں چلنے کا۔ بے شک استعارہ اور علامت کی

معرفت ہمہ جہت معنوی تلازموں کی جُستجو کریں۔ پر کچھ تو کرنا ہوگا۔ مستقبل کے افسانہ نگار کے ہاں نئے اسالیبِ بیان کی تلاش جاری رہنی چاہیے۔ اس ضمن میں نئے افسانہ نگار کا کوئی واہمہ ہو تو ہو، میں نہیں سمجھتا کہ اِس راہ میں کوئی بھاری پتھر دکھائی دیتا ہے۔

حواشی

۱۔ تاریخی اعتبار سے اردو میں طبع زاد افسانے کا آغاز درج ذیل طریق پر ہوا:

۱۔ راشد الخیری، افسانہ ''نصیر اور خدیجہ''، مطبوعہ ''مخزن'' لاہور دسمبر ۱۹۰۳ء

۲۔ علی محمود، افسانہ ''چھاؤں''، ''مخزن'' لاہور جنوری ۱۹۰۴ء

۳۔ علی محمود، افسانہ ''ایک پرانی دیوار''، ''مخزن'' اپریل ۱۹۰۴ء

۴۔ وزارت حسین اور ینی، افسانہ حرماں یعنی مرگِ محبوب، مطبوعہ ''اردوئے معلیٰ علی گڑھ جون ۱۹۰۵ء

۵۔ راشد الخیری، افسانہ ''بدنصیب کا لال''، ''مطبوعہ ''مخزن'' لاہور، اگست ۱۹۰۵ء

۶۔ سجاد حیدر یلدرم افسانہ ''دوست کا خط، مطبوعہ ''مخزن'' لاہور، اکتوبر ۱۹۰۶ء

۷۔ سجاد حیدر یلدرم، افسانہ ''غربت و وطن''، مطبوعہ ''اردوئے معلیٰ'' علی گڑھ، اکتوبر ۱۹۰۶ء

۸۔ راشد الخیری، افسانہ ''عصمت و حسن'' مطبوعہ ''مخزن'' دہلی، اپریل تا مئی ۱۹۰۷ء (دو اقساط میں)

۹۔ راشد الخیری، افسانہ ''رویائے مقصود''، ''مطبوعہ ''مخزن'' اکتوبر ۱۹۰۷ء

۱۰۔ سلطان حیدر جوش، افسانہ ''نابینا بیوی'' مطبوعہ ''مخزن'' دہلی دسمبر ۱۹۰۷ء

۱۱۔ پریم چند، افسانہ ''عشق دنیا اور حُبِ وطن، مطبوعہ ''زمانہ'' کانپور، اپریل ۱۹۰۸ء

۱۲۔ راشد الخیری، افسانہ ''نند کا خط بھاوج کے نام'' مطبوعہ ''عصمت'' دہلی جون ۱۹۰۸ء

۱۳۔ راشد الخیری، افسانہ ''شاہین و دراج''، مطبوعہ ''مخزن''، دہلی، جون ۱۹۰۸ء

۱۴۔ پریم چند، افسانہ ''دنیا کا سب سے انمول رتن''، مشمولہ: مجموعہ ''سوز وطن'' دہلی، طبع اول جون ۱۹۰۸ء

یوں اردو کا پہلا افسانہ نگار راشد الخیری (۱۹۰۳ء) ہے۔ دوسرا علی محمود (۱۹۰۴ء)، تیسرا وزارت حسین اور ینی (۱۹۰۵ء)، چوتھا سجاد حیدر یلدرم (۱۹۰۶ء)، پانچواں سُلطان حیدر جوش (۱۹۰۷ء) اور چھٹا پریم چند (۱۹۰۸ء)

درج بالا زمانی ترتیب سے ثابت ہے کہ ایک زمانے میں پریم چند کے جس افسانے (دنیا کا سب سے انمول رتن) کو اردو کا پہلا افسانہ شمار کیا جاتا رہا، تاریخی اعتبار سے اُردو کے طبع زاد افسانوں میں اس کا چودھواں نمبر ہے۔ مہاشہ سدرشن کا اولین افسانہ ''سدا بہار پُھول'' ۱۹۱۲ء کی تخلیق ہے جبکہ خواجہ حسن نظامی کا ''بہرا شہزادہ'' جسے ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے اردو کا پہلا افسانہ شمار کیا ہے، ''ہمایوں''، جنوری ۱۹۱۳ء میں شائع ہوا۔ نیاز فتح پوری کا ''ایک پارسی دوشیزہ کو دیکھ کر'' ''تمدن'' دہلی و ''نقاد'' آگرہ، جنوری ۱۹۱۳ء کی چیز ہے یعنی سُدرشن، خواجہ حسن نظامی اور نیاز فتح پوری اردو افسانے کے افق پر اس وقت ظاہر ہوئے جب اردو میں افسانے کا چلن عام ہو چکا تھا۔ اب صرف ایک نام رہ جاتا ہے اور وہ ہے محمد علی ردولوی کا نام انہوں نے بلاشبہ افسانہ نگاری کا آغاز یلدرم اور پریم چند کے ساتھ کیا لیکن ادبی جرائد تک رسائی نہ ہونے کے سبب اشاعت میں تاخیر ہوئی۔ اس نارسائی کی وجہ اُن کا تعلقہ دار ہونا تھا۔ ان کی سماجی حیثیت، رسائل کے مُدیران کو افسانہ برائے اشاعت بھجوانے سے روکتی رہی۔

ڈاکٹر بلال سہیل
استاد شعبہ اردو،فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج، راولپنڈی

اُردو ناول کا پس منظر اور شروعات

Dr. Bilal Sohail
Department of Urdu,Federal Govt. Sir Syed College, Rawalpindi.

Beginning and Background of Urdu Novel

This research paper encompasses the background and advent of the Urdu novel. It particularly examines the literary environment of the nineteenth century's Subcontinent. The terminological and etymological aspects of the novel have also been discussed here.This multi faceted narrative genre has been examined in its narrative perspective. It also clarifies the basic difference between the novel and dastan, which is generally ignored in Urdu criticism. Moreover the intellectual affects adverse of the AliGarh movement have been discussed in detail.

دُنیا کے دیگر روایتی معاشروں کی طرح اُنیسویں صدی کے برِّعظیم میں بھی حق اور خیر کے تصوّرات ماضی اور روایت سے جُڑے ہوئے تھے۔ جہاں کسی بھی کام کو صحیح طریقے سے انجام دینے کا عمومی ڈھب یہ تھا کہ اُسے ہمیشہ اُس طریقے سے کیا جائے، جس طرح کہ پہلے کیا جاتا رہا ہے۔ یہاں لوگوں کو اپنے طور پر زندگی بسر کرنے کا حق دینے والی وہ آزادی میسّر نہیں تھی، جس میں انفرادی خیال، زندگی بسر کرنے کے لیے نئے اسالیب کو آزمانے اور روایات کے حوالے سے تشکیک اور تنقید کی گنجایش ہوتی ہے۔ سوایک روایتی، غزل پسند سمعی ماحول میں کسی ایسی نئ، نثری اور تحریری صنف کا مقبولیت اور اعتبار حاصل کرنا آسان کام نہیں تھا، جو انسان نواز، جمہوریت پسند اور روشن خیال ذہنوں کی تشکیل میں غیر معمولی کردار ادا کرسکتی تھی یا زندگی کی وسعتوں کی قائل ہو۔ وجود کے احساس اور اُس کی معنویت کی یاد دہانی کراتی ہوتا کہ انسان اشیا اور مادی سرگرمیوں میں گھِر کر بے حس نہ ہو۔ انسان شناسی اور حیات فہمی کی اُن انتہاؤں تک لے جانے والی ہو، جہاں دیگر علوم کی رسائی ممکن نہیں ہوتی۔ یہ صفات ناول کو زبردست معنی خیز انسانی تجربہ بنا دیتی ہیں۔ معانی حقائق کے معروضی عمل سے تعلق رکھتے ہیں، ہر صورتِ واقعہ کے معانی اپنے ماحولی تناظر سے مربوط ہوتے ہیں۔ کسی واقعے کا اُس کے طبعی تناظر سے لسانی سیاق وسباق میں منتقل ہونا ہی

لسانی تشکیل کہلاتا ہے۔ واقعات کے طبعی تناظر اور اُن کے لسانی سیاق وسباق کے باہمی تعامل سے معنی آفرینی کا عمل مکمل ہوتا ہے۔ جو ایک تہذیبی فعل ہے، جس سے مقصدیت، وضع آفرینی اور انسانی معنویت کے اظہار کی مختلف حالتیں ظاہر ہوتی ہیں۔ ناول نگاری کے عمیق تجربے انسان کو باور کراتے ہیں کہ کوئی معاشرہ تہذیب سے خالی نہیں ہوتا۔ انسان اور تہذیب لازم و ملزوم ہیں۔ تہذیب انسان کے بامقصد تخلیقی اظہار اور حسنِ تخیل کی طرف لے جانے والا فعل ہے۔ ہر وہ فعل جو اپنی اصلیت، ماخذ اور شناخت کی بنا پر انسانی نوعیت کا حامل ہوتا ہے تہذیب کی دلالت کرتا ہے۔ زمان ومکاں سے سرسری، اضطراری یا لمحاتی تعلق ایک حیوانی سطح ہوتی ہے، جب کہ طویل وابستگی، ایفائے عہد، پیشگی منصوبہ بندی اور نقشہ سازی ایسے اوصاف انسانی تجربات کہلاتے ہیں۔ اِن اوصاف کی موجودگی انسانی نوعیت کو کلی حیثیت میں دیکھنے پر اصرار کرتی ہے۔ جو ناول کی سب سے بڑی پہچان اور خوبی ضرور ہے، مگر ناول کو قصہ نگاری کی قدیم وضعوں سے یک سر خارج خیال کرنے کی بجائے، اُن سے مربوط کر کے دیکھنا زیادہ معنی خیز ہوسکتا ہے۔ ناول ایسی بلیغ اور بسیط صنف کو محض ایک برآمدی صنفِ نثر سمجھنے کی بجائے، اپنے سماج میں کہانی کی روایات سے مربوط کر کے دیکھنا اِس لیے بھی اہم ہے کہ مغرب میں ناول کو فنی ضوابط اور روایات کے اُس غیر منقطع سلسلے کی ایک کڑی سمجھا جاتا ہے، جو بالآخر قدیم یونان سے جاملتا ہے۔ جرمن اُردو دان ڈاکٹر کرستینا اوسٹر ہیلڈ نے بھی اُردو میں ناول نگاری کے آغاز کو مقامی بیانیے کی روایت سے مربوط کر کے دیکھنے کی راہ سُجھائی ہے:

> ناول اور افسانے کی جدید بیانیہ ہیئتیں عموماً 'غیر ملکی' اور 'برآمد شدہ' خیال کی جاتی ہیں، جنوبی ایشیا کے ادب میں، کیوں کہ وہ ہندوستان میں سامنے آئیں، اُنیسویں صدی میں برطانوی حکومت اور تعلیم کے نتیجے میں۔ جہاں تک اُردو ادب کا تعلّق ہے، ناول کی روایت سو سال سے بھی زیادہ پُرانی ہے اور افسانے کی (روایت) بھی تقریباً ایک صدی پرانی ہے۔ اِس کے باوجود کچھ نقاد اور اُردو ادب کے مؤرّخین ان پسندیدہ اور وسیع پیمانے پر برتی جانے والی ہیئتوں کو اجنبی چیز تصوّر کیے ہوئے ہیں۔ میرے خیال میں (اس) تضاد کا ''اجنبیت'' کی حقیقت سے بہت تھوڑا تعلّق ہے اور (یہ) زیادہ نتیجہ ہے، اُس تقسیم کا، جو اُنیسویں صدی کے خاتمے پر سامنے آئی، مقامی بیانیہ روایت اور ''جدید'' ادب کے درمیان، جو آخر کار، داستان اور قصّے جیسی مقامی اصناف سے حقارت اور بے توجہی تک لے گئی۔ اگر چہ بعد میں داستان اور قصّے میں دل چسپی کی خوش آیند تجدید ہوئی، برِعظیم اور اُس سے باہر، ان مقامی اصناف اور ''جدید'' کتھن کے قریبی تعلّق کا جامع اور عمیق مطالعہ ابھی ہونا ہے۔ (۱)

ڈاکٹر کرستینا اوسٹر ہیلڈ نے ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں کی بعض جہتوں کا غالبؔ کے خطوط سے معنی خیز تقابل کیا ہے۔ اُردو میں اُنیسویں صدی کے ناولوں پر کی جانے والی تنقید کا یہ بہت بڑا المیہ ہے کہ داستان کو ناولوں کا ابتدائی نمونہ خیال کیا جاتا ہے۔ حال آں کہ داستان ایک الگ اور مستقل صنفِ نثر ہے اور اُس کے تقاضے ناول کی شعریات سے یک سر مختلف ہیں۔ یہ دو مستقل اصنافِ نثر الگ الگ تصوّرِ کائنات کی حامل ہیں۔ داستان بنیادی طور پر سمعی معاشرے کی پیداوار اور ناول چھاپا خانے، صحافت اور خواندگی کے عہد میں مستحکم ہونے والی صنفِ ادب تھی۔ اُنیسویں صدی میں جب نول کشور پریس

داستانوں کو کتابی شکل دے رہا تھا، عین اُسی وقت اُردو ناول اپنی الگ شناخت میں کوشاں تھے۔ ڈاکٹر سہیل احمد خان نے داستانوں کی علامتی جہت پر جناب شمس الرحمان فاروقی نے داستانوں کی صنفی خصوصیات پر اور حال ہی میں ڈاکٹر سہیل عباس خان نے ''باغ و بہار'' کے لسانی پہلو پر جو کام کیا ہے، اُس سے اِس صنف کے مستقل اور معتبر مقام کی نشان دہی ہوتی ہے۔ بعض اُردو ناقدین جیسے ڈاکٹر گیان چند جین، نے جس طرح داستانوں کو مطعون کیا ہے، اُن کو کم سے کم نوبیل انعام دار ترک ادیب اور حان پامُک کی ''الف لیلہ'' سے متعلق تحریر اور برطانوی نوبیل انعام دار ادیبہ ڈورس لیسنگ کا ''قلیلہ و دمنہ'' کے بارے میں لکھا گیا مضمون ایک نظر ضرور دیکھ لینا چاہیے۔ ایک اور نوبیل انعام دار کولمبین ناول نگار گارسیا مارکیز کی طلسماتی حقیقت پسندی کے پس منظر میں مصری نوبیل انعام دار ناول نگار نجیب محفوظ کا یہ کہنا کہ طلسماتی حقیقت پسندی کے آغاز کی تلاش ''الف لیلہ'' میں کرنی چاہیے، یقیناً بہت معنی خیز ہے۔ یہاں دشوار پسند اُردو ناقد مظفر علی سیّد کے فکر انگیز مضمون ''الف لیلہ۔ ایک تعارف'' کا ذکر ضروری ہے۔ جس میں چاسر اور دَون کیخوتے کے ناول نگار مانے جانے پر اُنہوں لکھا ہے:

> الف لیلہ کو ناول کی زبردست ابتدائی کوشش کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں۔ اِس ناول کا انداز یقیناً EPISODIC ہوگا۔ (۲)

واضح رہے کہ داستانوں کی صنفی، علامتی، تہذیبی اور لسانی خصوصیات کو پسِ پشت ڈال کر ناولوں کا پیش خیمہ قرار دینا، جس پر عہدِ حاضر کے ممتاز ناقد شمس الرحمان فاروقی کو کہنا پڑتا ہے کہ ایسی تحریریں خال خال ہیں جن میں داستان کو ناول کی بھونڈی اور primitive شکل قرار نہ دیا جائے اور اِس کی اپنی مستقل ادبی حیثیت میں اِس سے معاملہ کیا جائے، یہ ایک بالکل الگ مسئلہ ہے، نجیب محفوظ یا مظفر علی سیّد کی بات سے داستانوں کی جداگانہ حیثیت ہرگز متاثر نہیں ہورہی، کیوں کہ یہ لوگ داستانوی ادب کی معنوی اور ساختیاتی تفہیم کے قائل ہیں۔ برِّ عظیم کی ہند اسلامی ادبی روایت میں تہذیب کا ایک مربوط تصوّر موجود تھا۔ جس میں کارفرما تمام اجزاء و مظاہر کے درجہ وار سلسلوں کی طرح ادب بھی تہذیب سے جڑا ہوا تھا۔ اِس روایت میں انسان کا مظاہرِ کائنات سے ایک گہرا تعلق تھا۔ جہاں مافوق الفطرت اور غیر حقیقی عناصر نام کی کوئی چھوت چھات نہیں تھی، کیوں کہ پروفیسر کرّار حسین کے خیال میں اُس روایت میں زندگی ایک ''تجربہ'' تھی۔ جب کہ جدید دور میں اِسے ایک ''مسئلہ'' بنا لیا گیا ہے:

> زندگی ایک مسئلہ بن جانے کے معنی یہ ہیں کہ ہم میں اور زندگی میں ایک بُعد پیدا ہوگیا ہے۔ جب بُعد نہیں ہوتا، تو زندگی ایک تجربہ ہوتی ہے۔ جب بُعد پیدا ہوتا ہے تو مسئلہ بن جاتی ہے۔ اب کوئی معاشرہ ڈھول پیٹ پیٹ کر اعلان کررہا ہے، ہم زندہ ہیں، معلوم نہیں، ڈھول کی بانگ، اندر کے پول کی غمّازی تو نہیں کرتی؟ (۳)

داستانوی ادب کی کوئی افادیت ہے یا نہیں، فن میں افادیت کا مفہوم کیا ہے اور اِس سے کس قسم کا نظریہءِ فن پیدا ہوتا ہے، یہ مسائل ہر تہذیب کے اپنے اپنے تصوّرِ فن پر منحصر ہیں۔ جنہیں غیر متوازن معاشرے میں سمجھنا آسان نہیں ہوتا۔ مختلف عوامل کو اپنی اپنی مقرر جگہ پر رکھنے میں جو رعایتیں ملحوظ رکھی جاتی ہیں، داستانیں تخلیق کرنے والے معاشرے کے افراد

کو اُن کا شعور ضرور تھا، مگر وہ اُن کی نوعیت اور افادیت بیان کرنا ضروری نہیں سمجھتے تھے۔ یہ مسئلہ سماجی توازن بگڑنے کے بعد سامنے آیا ہے کہ اُن کی مخالفت یا حمایت کی جائے۔ ادب اور زندگی کے وہ مسئلے جن کے متعلق نئی تعلیم اور نئی تحقیق کی روشنی میں غور کیا جا رہا ہے، وہ پرانے ادب کی تخلیق کرنے والوں کی زندگی میں، اِس ڈھب سے موجود ہی نہیں تھے، سو داستانوی ادب کو اِن مسائل سے بے خبری کا طعنہ کیوں دیا جائے؟ کوئی شے تجربے سے مسئلہ اُس وقت بنتی ہے جب کسی خاص سبب سے زندگی کے مختلف مظاہر ایک جگہ جمائے نظامِ اشیاء و اقدار سے کٹ کر ایک دوسرے سے مربوط نہ رہیں اور کسی بڑی اکائی کا حصہ بنے رہنے کے بجائے الگ الگ اکائیوں کا رُوپ دھار لیں۔ جب تک زندگی سے اُن کا تعلق ایک مربوط نظام کے جزو کے طور پر باقی رہتا ہے، اُن کی افادیت یا جواز کوئی مسئلہ نہیں بنتی، مگر اس نظامِ مراتب میں فرق پڑتا ہے تو اُس کے اجزاء کی انفرادی حیثیت کے باہمی تعلق کے بارے میں شبہات اور سوالات پیدا ہونے لگتے ہیں۔ تہذیب اپنے اظہار کے لیے جو مختلف اوضاع تخلیق کرتی ہے، اُس میں زندگی کے غیر مادی اور غیر افادی معاملات بھی شامل ہوتے ہیں۔ ادب تہذیب کی غیر افادی جہت ہے۔ چوں کہ ادب تہذیبی مظاہر سے جڑا ہوا ایک سلسلہ ہوتا ہے، اِس لیے اِس تعلق کی معنویت ختم ہونے کا کوئی تصوّر اُس تہذیب میں نہیں تھا، جس میں داستانوی ادب تخلیق کیا جاتا تھا۔ داستانوی ادب الفاظ، اشیا اور آدمیت کے میل ملاپ کا حیران کُن، سادہ، فطری اور تخیّل آمیز اثاثہ ہے۔ جس نے متخیّلہ کی تہذیب اور تکمیل میں اہم کردار ادا کیا ہے اور علامتی اظہار کو وسعت اور استناد عطا کیا ہے۔ داستانوں کے بارے میں اُردو تنقید میں عام طور پر جو آرا ملتی ہیں، وہ اِس صنفِ ادب سے نفور یا ناواقفیت کا احساس پیدا کرتی ہیں، جیسے ڈاکٹر احسن فاروقی کہتے ہیں:

> جامد کلچر کی مشہور خیال آرائیاں ہیں۔ جو نثر میں کہی گئی ہیں اور جن کا مقصد محض تفریح، تنویم اور اخلاقیات کا درس تھا۔ (۴)

ناول کے صنفی تعارف کے سلسلے میں اُردو ناقدین کے یہاں عجیب و غریب نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ کبھی کہا جاتا ہے ابتدائی دور کے قصّہ نما ناول یا ناول نما قصّے نے داستانوں کے بطن سے جنم لیا۔ کبھی کہا جاتا ہے میر امن دہلوی کی داستان ''باغ و بہار'' مطبوعہ ۱۸۰۱ء ناول نگاری کی جانب پہلا مستحسن قدم ہے۔ رام بابو سکسینہ ''فسانۂ عجائب'' کو افسانے اور ناول کے بیچ کی کڑی اور ''ناول کی آفرینش'' میں مدد قرار دیتے ہیں۔ (۵) ڈاکٹر عبدالسلام ''فسانۂ آزاد'' کے بارے میں لکھتے ہیں:

> دراصل ناول نما داستان ہے یا داستان نما ناول ہے۔ (۶)

مہدی جعفر نے بھی داستان، ناول اور افسانے کے حوالے سے ایسی ہی لٹھ ماری کی ہے:

> داستانی طوالت جو کئی جلدوں میں سموئی ہوتی تھی، گھٹ کر ناول کی ضخامت پر اتر آئی۔ ردِّ عمل آگے بڑھا تو ناول سے ہٹ کر چند صفحات پر مشتمل افسانے لکھے گئے۔ (۷)

داستانوں سمیت کلاسیکی ادب کے تمام مظاہر کے تئیں اپنائے جانے والے اِس جارحانہ اور جاہلانہ رویّے کو سمجھنے کے لیے اطالوی ناول نگار اتالو کالوینو کا یہ قول بہت کفایت کرتا ہے کہ کلاسیکی ادب کو عقیدت یا فریضے کے طور پر نہیں پڑھا جا

سکتا، اِسے صرف شوق اور دل چسپی سے پڑھا جا سکتا ہے۔ گویا جب شوق اور دل چسپی نہ ہو تو پھر داستانیں 'جامد کلچر کی مشہور خیال آرائیاں' اور غزل 'نیم وحشی صنفِ سخن' معلوم ہوتی ہے۔ داستانوی ادب کے بارے میں سکاٹش دانش ور اور ادیب جان بوچن نے چند اہم نکات کی طرف توجہ دلاتے ہوئے ناول کی ضرورت واضح کی ہے:

> عوامی داستانیں کسی خاص ملک یا خاص زمانے سے تعلق نہیں رکھتیں۔ آج کی بہت سی داستانیں اُس عہد کی ہیں، جب نسلِ انسانی اپنے ارتقا کے ابتدائی مراحل میں تھی۔ وہ انسانیت کے آفاقی سرمائے کا ایک اہم حصّہ ہے۔ علم و ادب کا کوئی شعبہ انسان سے اتنا قریب نہیں جتنی کہ یہ داستانیں ہیں۔ وہ ہمارے بچپن کا سب سے دل آویز مشغلہ ہیں اور ہمارے تحت الشعور کی دُنیا کا ایک مستقل اور اہم جز ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ایک ایسی شے جو اتنی طویل مدّت سے سینکڑوں نسلوں کو وراثتاً ملتی آئی ہو، جو اتنی عظیم اور توانا ہو کسی بھی زمانہ میں طاقِ نسیاں نہیں ہو سکتی۔ یہ ہی نہیں میں سمجھتا ہوں کہ وہ تمام لٹریچر جو کسی نہ کسی حیثیت میں داستانوں کے قریب اور اُن سے مستفید ہے اور جو اِس زمین سے تعلق رکھتے ہوئے ایک ماورائی دنیا کا عکس ہے، کبھی بھی فنا نہیں ہو سکتا۔ (۸)

انسانی تخیّل کسی ایک صنف یا طرزِ اظہار تک محدود نہیں رہ سکتا۔ ماحول اور حالات کے تقاضے اُسے دشتِ امکاں میں نئے تجربات پرا ُکساتے رہتے ہیں۔ جان بوچن نے اِس صورتِ حال کو ناول کے حوالے سے بہ ترسطح پر سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ جان بوچن نے داستانوں کو مقبولِ عام فلسفہءِ حیات کا ایک طرح کا خاکہ کہا ہے اور اِس طرف توجہ دلائی ہے کہ ایک شایستہ اور مہذّب معاشرے کے لیے یہ داستانیں ہی کافی نہیں، اُسے کچھ اور بھی چاہیے، جو ناول ہے۔ اِس ضمن میں ڈاکٹر سلیم اختر نے بھی معقول رائے دی ہے:

> عام خیال کے برعکس داستان اور ناول میں طوالت نہیں، بل کہ زندگی اور ماحول کے بارے میں زاویہءِ نگاہ وجہءِ امتیاز ہے۔ (۹)

ناول اور داستان کے فرق کو یوں بھی بیان کیا جا سکتا ہے کہ داستان میں فطرت کو سمجھنے کی کوشش زیادہ اہمیت رکھتی ہے، اِس لیے اُس میں تحیّر کی صفت بہت نمایاں ہوتی ہے، جب کہ ناول میں فطرت سے اگلی منزل یعنی تہذیب زیادہ توجہ کی مقتضی ہوتی ہے، سو اُس میں تفکّر کی صفت زیادہ اہم ہو جاتی ہے۔ داستانوں میں غالب جذبہ عشق کا ہے، تو ناول میں اساسی مقام زندگی کو حاصل ہے۔ داستانوں میں انسان کا کائنات کے چھوٹے بڑے وجودوں سے ناطہ مرکزی نکتہ تھا، ناول میں انسان کا انسان سے تعلق زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔

اُردو ادب میں ناول کا ایک صنفِ ادب اور اصطلاح کے طور پر ورود انگریزی ادَب کے توسّط سے ہوا ہے۔ ایک خوش صوت اور آسان لفظ ہونے کے ناطے اُردو میں ''ناول'' کی اصطلاح کو ترجمے کی کٹھالی میں سے گزارے بغیر انگریزی تلفظ میں خفیف سے ردّ و بدل کے ساتھ قبول کر لیا گیا ہے۔ انگریزی زبان میں یہ اصطلاح اطالوی لفظ NOVELLA کی نقلِ حرفی کے طور پر صورت پذیر ہوئی تھی۔ جو چودھویں صدی عیسوی کے اطالوی ادیب بوکاچیو نے اپنے سو کہانیوں کے سلسلے

’’ڈیکمیرون‘‘ کے حوالے سے برتی۔[۱۰] لاطینی اور اطالوی زبانوں میں لفظ NOVELLA کا مطلب نیا، نویلا تھا۔ اُردو اور پنجابی میں بھی لفظ ’’نویلا‘‘ یہ ہی مفہوم دیتا ہے۔ لفظ ’نویلا‘ ہند یورپی زبانوں کے خاندان سے تعلق رکھتا ہے، ٹھیٹ پنجابی لفظ ’’نویل‘‘ جو نئے اور نو وارد کے مفہوم میں آج بھی بولا جاتا ہے، انگریزی لفظ Novel اور اطالوی لفظ NOVELLA کے تلفظ اور اساسی مفاہیم کے قریب ترین ہے۔ یوں انگریزی زبان میں بوکاچیو کی کہانیوں کا ترجمہ ہوا تو لفظ ’’نویلا‘‘ ’’ناول‘‘ ہو گیا۔ اِس کا لغوی مطلب بھی نیا اور منفرد تھا۔ فرانسیسی ملکہ Marguerite d'Angoulême (۱۴۹۲۔۱۵۴۹) کی ستّر کہانیوں کا مجموعہ L'heptaméron (۱۵۵۹ء) بھی ناول کہلایا۔ اِس کا مطلب قصّہ یا خبر پارہ بھی ہے۔ مختلف ادوار میں ناول کے ایک سے زاید اصطلاحی مفاہیم رائج رہے ہیں۔ سولہویں سے اَٹھارھویں صدی عیسوی تک اطالوی لفظ NOVELLA، ہسپانوی لفظ NOVELA، فرانسیسی لفظ NOUVELLE کے زیرِ اثر ناول کی معیاری تعریف کے حوالے سے مختلف زبانوں میں ملنے والے مواد میں جہاں بہت زیادہ تضادات اور اختلافات ملتے ہیں۔ وہاں یہ نکات مشترک ہیں کہ ناول ایک ایسا مناسب طوالت رکھنے والا، کہانی دار نثر پارہ ہے۔ جس میں کردار، اُن کے افعال، واقعات اور اُن کی ترتیب پیچیدہ تر اور حتی الوسع روزمرّہ زندگی سے متعلق ہو اور اُس میں جدّت کا عنصر بھی ہو۔ گویا ناول ایک ایسی صنفِ نثر ہے، جس کی بے پناہ لچک کی وجہ سے کوئی ایک جامع تعریف ممکن نہیں۔ یہ ہی وجہ ہے کہ انگریزی ناول نگار ورجینیا وولف نے اسے تمام ہیئتوں سے زیادہ لچک دار ہیئت کہا ہے۔ فرانسیسی ادیب اَبیل شوالے نے اِسے افسانوی نثر کا مناسب طوالت رکھنے والا ایک فن پارہ خیال کیا ہے، جب کہ برطانوی ناول نگار ای۔ ایم۔ فورسٹر ناول کے لیے اپنے طور پر پچاس ہزار الفاظ کی جو حد مقرر کرنے کی کوشش کی وہ بھی بہت زیادہ کفایت نہیں کرتی۔ اُنیسویں صدی عیسوی کے عظیم رُوسی شاعر الیکساندر پشکن کے منظوم ناول ’’ایوگے نی اَنے ِگن‘‘ (جس کا غیر معمولی منظوم اُردو ترجمہ، صاحبِ اُسلوب نثر نگار ڈاکٹر ظ۔ انصاری نے کر رکھا ہے!) بیسویں صدی عیسوی کے بھارتی ناول نگار وِکرم سیٹھ کے منظوم ناول ’’گولڈن گیٹ‘‘ جو سانیٹس کا مجموعہ ہے، میکنلے کینٹر کے منظوم ناول ’’شکوہ برائے من‘‘، آرچی لیمپمین کے منظوم ناول ’’ایک رشتے کی کہانی‘‘ یا ڈورتھی پورٹر کے منظوم ناول ’’بندر کا نقاب‘‘ کے پیشِ نظر ناول کی روایتی تعریفوں کی بے بضاعتی واضح ہو جاتی ہے۔ جاپانی نژاد برطانوی ناول نگار کازو اِیشی گورو کا ناول ’’بے ڈھارس‘‘ ایک الگ تعریف کا مقتضی ہے۔ ’’مناسب طوالت‘‘ کی شرط خاصی مبہم ہے، جس سے ساٹھ ہزار سے دو لاکھ الفاظ یا دو سو صفحات مراد لیے جاتے ہیں۔ قمر جمیل کے مطابق ناول کی کوئی ایک تعریف نہیں کی جاسکتی، مگر یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اچھا ناول ہمیں حیرت میں ڈال دیتا ہے اور اِس حیرت سے ہمیں ایک مسرّت بھی حاصل ہوتی ہے اور یہ ہی نہیں ناول سے ہمیں زندگی کو سمجھنے میں مدد بھی ملتی ہے۔[۱۱] آندرے ژید کے ناول ’’بدکار‘‘ اور انتون چےخف کی کہانی ’’یک یکی‘‘ دونوں تقریباً ایک جتنی طوالت رکھتے ہیں، مگر اوّل الذکر کو ناول اور ثانی الذکر کو مختصر افسانہ لکھا جاتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کے شاہ کار ’’ایک چادر میلی سی‘‘ سے کم ضخامت کی بہت سی کہانیاں اُردو میں ناول کے نام سے دست یاب ہیں، مگر ’’ایک چادر میلی سی‘‘ کو ناولٹ کہنے پر اصرار کیا جاتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ناول ایک ایسی صنف ہے جسے ایک دوٹوک تعریف کے شکنجے میں کسا نہیں جا سکتا۔ نام ور ہنگیرین فلسفی، ترقی پسند نقاد اور فکشن (FICTION) کے نظریہ ساز پارکھ جورج لوکاش کے مطابق ناول خدا کی ادھوری چھوڑی ہوئی دُنیا کا رزمیہ ہے۔ موجودہ عہد کے معتبر ناول شناس ناقدوں میں سے ایک ناقد ٹیری ایگلٹن کے خیال میں ناول ایک ''صنف دشمن''/ Anti Genre صنف بھی ہے اور تمام اصناف کی ملکہ بھی۔۱۲ ناول کو اصنافِ نظم ونثر کا مونتاژ بھی کہا جا سکتا ہے، جس میں ڈرامے کے تناؤ، رزمیے کے پھیلاؤ اور مضمون کے رچاؤ کی گنجایش تو ہے، سو ہے، تاریخ، سائنس، سوانح عمری، رپورتاژ اور فلسفے کے مخصوص خصائص کے لیے بھی جگہ موجود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میکسیکن ناول نگار کارلوس فونتیس کی نظر میں ناول ایک ایسی ہیئت ہے، جس کی کوئی مخصوص ہیئت نہیں ہوتی۔ ناول کے تیئں ڈاکٹر سہیل بخاری کی بیان کردہ تعریف اب ناکافی معلوم ہوتی ہے:

> مغربی دنیا میں ناول سے وہ طویل خیالی قصہ مراد ہوتا ہے جو نثر میں لکھا جائے اور ایک ایسی خیالی دنیا کا نقشہ ہمارے سامنے پیش کرے کہ اُس پر حقیقت کا گماں ہو۔ (۱۳)

البتہ نام ور ترقی پسند نقّاد احتشام حسین نے اِس باب میں جس خاص پہلو کی نشان دہی کی ہے، وہ بہت اہمیت رکھتا ہے:

> تعلیم کے پھیلاؤ کے ساتھ ناول بھی عام لوگوں تک پہنچا اور چوں کہ اُن کے علم، شعور اور ذوق اور میلان کی سطحیں مختلف تھیں۔ اِس لیے ناول کا کوئی معین معیار اور کوئی مقرر ڈھانچا بنانے میں دشواری پیش آئی۔ (۱۴)

ناول کی صنفی تحدید کے مباحث میں ڈاکٹر انوار احمد کی اِس بات کو بھی ملحوظ رکھنا ضروری ہے:

> ادب کی ایسی تمام اصناف کی حتمی وقطعی تعریف ممکن ہی نہیں، جو موضوع، تکنیک اور ہیئت کے تجربوں کی زد میں ہوں۔ (۱۵)

ممتاز عالم اور مترجم محمّد عمر میمن بھی ناول کی وسعت کے پیشِ نظر اس کی روایتی تعریفوں سے مطمئن نہیں۔ وہ کہتے ہیں:

> ناول کی ہیئت اور تکنیک میں مسلسل تجربے ہوتے رہے ہیں اور ہمیں جلد یا بدیر ناول کی کوئی ایسی تعریف ضرور وضع کرنی ہوگی، جو اپنی پہنائی میں اتنی کریم، اتنی غنی ہو کہ ایک طرف مثلاً ''ٹرسٹام شینڈی'' (لارنس سٹرن) اور ''بلیک ہاوس'' (چارلس ڈِکنز) کو اپنے میں جگہ دے، تو دوسری طرف، مثلاً ''یولی سیز (جیمز جوائس)، '' رقابت'' (رُب گرِیئے)، ''وجود کی ناقابلِ برداشت لطافت''، ''ابدیت'' (میلان کندیرا) اور ''سیمیا'' (نیّر مسعود) جیسی تحریروں کو۔ (۱۶)

برطانوی ناول نگار جولین بارنز ہوں یا ناروجین ناول نگار یوستاین گڈر ناول کی روایتی تعریفیں اِن کے تخلیقی تجربات کا حق ادا نہیں کر پاتیں۔ سربیائی ناول نگار میلارَد پاوِک کے ناول تو ناول کی روایتی ہیئت پر اصرار کرنے والوں کو چکرا کر رکھ دیتے ہیں۔ پاوِک کا پہلا ناول ''خزریوں کی لغت'' قاموسی ناول کے طور پر، دوسرا ناول چارخانی معمّے کی صورت میں، تیسرا ناول قدیم پن گھڑی کے طرز پر اور چوتھا قسمت کا حال بتانے والے ٹیرو کے پتّوں کی گڈّی کی شکل میں سامنے آیا ہے۔ یہ انفرادیت

دکھانے والی کرتب بازی نہیں، بل کہ ایسے عمیق تخلیقی تجربے ہیں، بیس برسوں میں جن کے سو کے قریب مختلف زبانوں میں تراجم ہو چکے ہیں۔ میلارد پاپک کے تئیں ناول تو سرطان کی بیماری کی ایک قسم ہے، جس کا انحصار مرض کے ایک عضو سے دوسرے عضو تک پھیلاؤ پر ہوتا ہے۔ ''خزریوں کی لغت'' تو اِس حوالے سے بھی حیران کُن تجربہ ہے کہ ناول نگار نے اِسے محض پندرہ کلیدی سطور کے فرق کے ساتھ زنانہ اور مردانہ دو الگ الگ صورتوں میں پیش کیا ہے۔ یہ ہی وجہ ہے کہ ناولی تراجم اور تنقید کے باب میں اہم خیال کیے جانے والے اُردو ناقد محمد حسن عسکری ناول کو بیسویں صدی کی ایک بہت بڑی فنی ہیئت قرار دیتے ہیں۔ اُن کے بقول ناول ادب کی تمام اصناف میں اعلیٰ اور برتر صنف ہے۔ ہر دور میں کوئی نہ کوئی صنف ادب ایسی ہوتی ہے جسے انسانی قدر کا کوئی نہ کوئی تصوّر تخلیق کرنے کا بوجھ اُٹھانا پڑتا ہے۔ انسانی اقدار کی نئی تشکیل اور انسان کی تعریف متعین کرنے کی مہم ناول نے اِس طرح اپنے ذمہ لی ہے کہ نفسیات اور فلسفہ پیچھے رہ گئے۔(۱۷) ناول نگار اور نقاد انیس ناگی نالاں ہیں کہ اُردو میں ناول کی ایک منطقی شکل ہے، جس میں واقعات اور کرداروں کی مضحکہ خیز مثلّثیں قائم کی جاتی ہیں۔ ایک آغاز ایک انجام اور کرداروں کے میکانکی ارتقا کو ناول تصوّر کیا جاتا ہے۔ اِن تمام تصوّرات کی شکست و ریخت ضروری ہے تاکہ اُردو میں نئے ناولوں کی روایت کا آغاز ہو سکے۔(۱۸)

جس طرح ناول کی حدود کا تعیّن دشوار ہے، اُسی طرح یہ بتانا بھی آسان نہیں کہ اس صنف کا آغاز کب، کہاں اور کیسے ہوا؟ مصر، عراق، جاپان اور یونان سے ہندوستان تک بہت سارے قدیم تہذیبی گہواروں کو مختلف شواہد کی بنا پر ناول کا ماخذ لکھا گیا ہے۔ چھٹی صدی عیسوی میں سنس کرت میں دس شہزادوں کی کہانی لکھنے والے ادیب ڈنڈن ہوں، یا دسویں صدی عیسوی میں ''گینجی کی کہانی'' لکھنے والی جاپانی ادیبہ موراساکی شیکی بو، انہیں اس لچک دار، مقبول اور ہمہ گیر صنف کی روایت سے خارج نہیں کیا جا سکتا۔ عالمی شہرت یافتہ ترقی پسند رُوسی ناقد میخایل باختن اور کینیڈین ناول ناول نگار مارگریٹ اَین ڈُوڈی ناول کے آثار قدیم روم اور یونان میں دیکھتے ہیں۔ ڈاکٹر سہیل احمد خان اور محمّد سلیم الرحمٰن کی منتخب ادبی اصطلاحات پر مبنی تالیف میں ناول کے مغربی تناظر کے حوالے سے بتایا گیا ہے کہ یورپ میں جس ناول کو، سادہ حقیقت پسندی کی بنا پر، اِس صنف کی اوّلین مثال قرار دینا چاہیے، وہ آئس لینڈ میں تیرھویں صدی عیسوی میں لکھا گیا۔ اِس کا نام ''نیال کا ساگا'' ہے۔ ۱۵۵۴ء میں لکھا جانے والا ہسپانوی ناول ''لاثاریو دے تورمیس'' یورپ کا پہلا ناول مانا کہا جاتا ہے۔ رابلے اُس سے پہلے فرانسیسی میں ایک ناول لکھ چکا تھا، جس کا طرز حقیقت پسندانہ نہیں۔ ناول میں سیروانتیس کا ''دون کیخوتے'' بھی ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ بعض مؤرّخین ناول کا رشتہ بارہویں یا تیرہویں صدی عیسوی کی ادبی صنف ''رومانس'' سے جوڑتے ہیں، مگر ناول اور ''رومانس'' میں ایک خاص انداز کا فاصلہ ہے، کیوں کہ ناول ''رومانس'' کے برعکس جدید تہذیب کی غیر شاعرانہ دنیا سے زیادہ قریب ہیں۔ ٹیری ایگلٹن کے بقول اگر ناول ایک ''رومانس'' ہے تو یہ غیر مسحور کن ہے، جس کے پاس چکرا دینے والی خواہشات اور جامد حقیقتوں کے بارے میں سیکھنے کے لیے کچھ نہیں ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ ناول کی اصطلاح اُردو اور انگریزی ادبیات میں جن معنوں میں مستعمل ہے۔ فارسی میں اُس طرح استعمال میں نہیں آتی، بعض فارسی مقالات میں ناول

کے لیے ''داستانِ کوتاہ'' کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے۔ ایران میں 'ناول' کی جگہ اِس کا مترادف رُمان زیادہ عام ہے۔ فارسی رسائل میں اب رمان کی بجائے ناول کے لیے ''داستان'' کی اصطلاح بھی دیکھنے میں آ رہی ہے۔ پہلے مختصر افسانے کو داستانِ کوتاہ کہا جاتا تھا اب اُسے بھی داستان ہی کہتے ہیں۔ اِس لیے داستان سے ناول اور افسانے کا فرق معلوم نہیں ہوتا۔ بہ ہر حال فارسی میں محتاط نقاد ناول کے لیے رمان کی اصطلاح ہی برتتے ہیں۔ جو یورپ کی اکثر زبانوں میں رائج ہے۔ عالمی ادب میں ناقدین اور محققین کی بہت بڑی تعداد پہلے بڑے ناول کے طور پر ''دیل اِنگینیسو اِدالگو دَون کیخوتے دے لامنچا'' اشاعت حصہ اوّل ۱۶۰۵ء، اشاعت حصّہ دوّم ۱۶۱۵ء کے خالق عظیم ہسپینی کہانی کار میگیل دے سیروانتیس کا نام لیتی ہے۔ ''دَون کیخوتے'' کا کمال یہ ہے کہ اُس نے رومانس اور حقیقت نگاری کے تضاد کو پہلی بار موضوع بنایا۔ دَون کیخوتے پن چکیوں کو دیو سمجھتا ہے۔ دیو کو پن چکی، اُس کے حقیقت پسند دوست سانکو پانزا کا یہ پوچھنا کہ یہ پن چکی ''دیو کیسے ہے؟'' بہت اہم ہے۔ پروفیسر آلِ احمد سُرور کے خیال میں تو اِسی بنیادی سوال میں ناول اور رومان کا فرق مضمر ہے۔[19] انکارٹا انسائیکلو پیڈیا ۲۰۰۳ء کے مطابق یہ فن پارہ اتنا زیادہ مقبول ہوا کہ اُس زمانے میں محض دو ہفتوں کے اندر مدرِد شہر میں اِس کے تین غیر قانونی ایڈیشن شائع ہوئے۔ سیر بانتیس کے بارے میں اُردو کے نکتہ رَس نقاد اور ادیب محمّد سلیم الرحمٰن کا تبصرہ بھی توجہ کے لائق ہے:

> شہرہ آفاق ہسپانوی ناول نگار، سیروانتیس کو ہمیشہ یہ خیال رہا کہ وہ اوّل و آخر شاعر ہے اور وہ بھی بڑے پائے کا، چناں چہ جب اُس کے ناول ''دون کیخوتے'' کی ملک بھر میں دھوم مچی تو وہ بالکل ہکا بکا رہ گیا۔ سچ ہے کہ وہ بہت برافروختہ ہوا۔ اُس کی رائے میں ''دون کیخوتے'' محض ایک طرح کا دل بہلاوا تھا، اُسے تفریحِ طبع کے واسطے پڑھا جا سکتا تھا۔ سیروانتیس کی سمجھ میں نہ آیا کہ اُس کی شاعری اور منظوم ڈرامے، جنھیں اُس نے کمال سنجیدگی اور عرق ریزی سے قلم بند کیا تھا، آخر کیوں مقبول نہیں ہوئے۔ (۲۰)

مثالیت پسند ہسپینی امیر زادے کی یہ مہمات، جو کہانیاں پڑھ کے سوچتا ہے کہ ناانصاف دنیا سے لڑنا چاہیے۔ بظاہر رومانی ماجرا ہیں، مگر سانکو پانزا کی حقیقت پسندی اسے متوازن بناتی ہے، یہ طنزیہ کہانی اُس دور کے سپین کی زندگی کی مؤثر ترجمانی اور فلسفیانہ بصیرت کی حامل ہے۔ جسے شدید مشکلات کے مقابل حق شناسی کی دیرینہ جست جو کی تمثیل بھی کہا گیا ہے۔ ''دَون کے خوتے'' جو فرد اور معاشرے کی کش مکش کا اظہار ہے۔ عالمی ادب میں بے پناہ اثرات کی وجہ سے ایک منفرد مقام رکھتا ہے۔ اِس کے علاوہ اُردو ناولوں کے مطالعے میں دو حوالوں سے اہم ہے۔ ایک تو اِس فن پارے سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ ناول یا ادب کو سمجھنے میں کسی بھی آدمی سے غلطی ہو سکتی ہے، حتّٰی کہ خود تخلیق کار کا اندازہ بالکل غلط ہو سکتا ہے، دوسرے اُنیسویں صدی کا بہت اہم اُردو ناول ''فسانۂ آزاد'' اِس کے انگریزی ترجمے سے ماخوذ یا متاثر ہے۔ دَون کیخوتے کی اوّلین اشاعت کے چار سو سال بعد آج اکیسویں صدی عیسوی میں لاطینی ادب کا ایک اہم حوالہ، سب کمانڈنٹ اِن سرجنٹ مارکوس، نوبیل انعام دار، کولمبین ناول نگار گارسیا مارکیز کو ایک انٹرویو دیتے ہوئے، ایک غضب کا نکتہ اٹھاتا ہے، جو اِس غیر معمولی فن پارے کی معنویت کا احساس دلاتا ہے:

> میرے سرہانے دَون کیخوتے'' رکھی رہتی ہے اور میں گارسیا لورکا کی ''رومانسیرو گیتانو'' باقاعدگی سے اپنے

> ساتھ لیے پھرتا ہوں۔ (یہ) سیاسی نظریے کے بارے میں ہے۔ سب سے اچھی کتاب جو مل سکتی ہے، (وہ ہے) ''دون کیخوتے'' پھر اُس کے بعد ''ہیملٹ'' اور ''میکبتھ''، میکسیکو کے سیاسی نظام کے المیے اور طربیے کو سمجھنے کے لیے ''ہیملٹ''، ''میکبتھ'' اور ''دون کیخوتے'' سے بہتر کوئی طریقہ نہیں۔ یہ سیاسی تجزیے کے کسی بھی کالم سے زیادہ بہتر ہیں۔ (۲۱)

۱۷۵۲ء میں ایک خاتون ناول نگار شارلٹ لینوکس نے ''The Female Quixote'' کے نام سے ناول لکھ کر ایک انوکھا تجربہ کیا۔ جو سیروانتیس کو ایک طرح کا خراجِ تحسین بھی ہے۔ سیر بانتیس کی عظمت کا اندازہ اِس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ میلان کندیرا کے نزدیک جدید عہد کا بانی دیکارت نہیں، بل کہ سیر بانتیس ہے، جس کی بدولت یورپ میں انسان اوّل اوّل بھرپور طریقے سے ظاہر ہوا۔ یہاں نارویجن نوبیل انسٹی ٹیوٹ کے ''کسی بھی زمانے کی سب زیادہ بامعنی کتاب'' کے سلسلے میں کرائے جانے والے عالمی سروے کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے، جس میں ۵۴ ممالک کے ۱۰۰ نمایاں ترین ادیبوں نے اپنا حقِ رائے دہی استعمال کیا اور ۱۰۰ بہترین کتب کی نشان دہی کی۔ اِس سروے میں سیر بانتیس کو شیکسپیئر، دستوئیفسکی، تالستائی اور ہومر ایسے عبقریوں کی موجودگی میں سب سے زیادہ ووٹ ملے ہیں۔ ٹیری ایگلٹن کا کہنا ہے:

> بیانیہ، ڈرامائی عمل اور مادی دنیا کے تصرف میں دل چسپی، ناول کو کلاسیکی رزمیہ سے مشابہ بناتی ہے۔ البتہ ماضی کے بجائے، حال کو پیش کرنے کی وجہ سے، یہ اُس سے مختلف بھی ہے، کیوں کہ ناول جیسا اِس کے نام ہی سے ظاہر ہے، سراسر ایک ''ہم عصر'' صنف ہے اس حد تک ''ہومر'' کی نسبت یہ ''دٹائمنر'' کے ساتھ زیادہ مماثلت رکھتا ہے، جب یہ ماضی کی طرف رجوع کرے تو یہ اکثر اُسے حال کی ماقبل تاریخ کے طور پر ہی لیتا ہے، حتّٰی کہ تاریخی ناول میں بھی عموماً حال کے چھپے ہوئے آثار موجود ہوتے ہیں۔ ناول ایک ایسی تہذیب کی دیومالا ہے جو اپنی روزمرہ زندگی سے مسحور ہے۔ یہ اپنے عصر سے پیچھے ہے نہ آگے، بل کہ اُس کا ہم دوش ہے۔ یہ مریضانہ ماضی پرستی یا غیر حقیقی امید کے بغیر اس کی جھلک ہے۔ ماضی پرستی اور تخیلاتی دُنیا دونوں سے انکار کا مطلب ہے کہ حقیقت پسند ناول سیاسی نقطۂ نظر میں رجعت پسند ہوتا ہے نہ انقلابی۔ اس کی بجائے یہ اپنی روح میں مثالی مصلح ہے۔ یہ حال کے ساتھ وابستہ ہوتا ہے، لیکن ایک ایسے حال کے ساتھ جو ہمیشہ تبدیلی کے عمل سے گزرتا رہتا ہے یہ کسی اور دُنیا کا مظہر ہونے کی بجائے اِس دنیا کا عمل ہے، لیکن چوں کہ تبدیلی، دنیاداری کا ایک حصہ ہے تو یہ پیچھے مڑ کے دیکھنے والا بھی نہیں ہے۔ ناول اور رزمیہ ماضی کی طرف اپنے رویّے کی وجہ سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں، لیکن اِن دونوں میں ایک اور بنیادی فرق بھی ہے، رزمیہ طبقۂ اشرافیہ اور جنگی ہیروز کی دُنیا سے تعلق رکھتا ہے، جب کہ ناول روزمرّہ زندگی سے متعلق ہے۔ یہ بہت مقبول صنف ہے، ایک مرکزی ادبی طرز جو عام لوگوں کی زبان بولے۔ ناول عظیم بول چال والا ادبی فن ہے، جو کسی مخصوص ادبی زبان کی بجائے معمولی بول چال پر انحصار کرتا ہے۔ یہ پہلی ادبی ہیئت نہیں ہے کہ جس میں عام لوگ نمودار ہوتے ہیں، لیکن انھیں غیر متزلزل سنجیدگی سے موضوع بنانے میں یہ اوّلین ہے۔ (۲۲)

ایک صنف کے طور پر ناول کی کیا اہمیت ہے، اِس کو نام ور امریکی نقاد پروفیسر ڈاکٹر مارک شورر نے اپنے عمیق اور

عالمی سطح پر سراہے جانے والے مضمون ''تیکنیک بطور دریافت'' میں عمدگی سے بیان کیا ہے۔ مارک شورر بتاتے ہیں کہ جدید تنقید نے دقّت طلب انتقادی نظر کے ذریعے حتمی طور پر یہ ظاہر کیا ہے کہ فن میں حسن اور صداقت نا قابلِ تقسیم ہیں اور یہ ایک ہیں۔ مارک شورر کے خیال میں حسن اور صداقت ایسی اصطلاحات کے نام ور انگریزی شاعر کیٹس کے متعین کردہ قابلِ اعتراض مفاہیم کو بہتر بنایا جاسکتا ہے اور ایک دیرینہ قضیہ حل کیا جاسکتا ہے، اگر ہم حسن کے متبادل کے طور پر ہیئت اور صداقت کے لیے مواد کی اصطلاحات استعمال کریں۔ ہم کسی نقصان کے خطرے کے بغیر، اِن اصطلاحات کے معانی کی حد بندی کرتے ہوئے اِنہیں ''تکنیک'' اور ''موضوعی مواد'' کہہ سکتے ہیں۔ جدید تنقید نے ہمیں یہ دکھایا ہے کہ مواد کی اِس طرح بات کرنا فن کی بات کرنے کے مترادف ہرگز نہیں ہے، بل کہ تجربے کے متعلق بات کرنا ہے اور یہ تبھی ہوگا، جب ہم حاصل شدہ مواد، ہیئت، فن پارہ بطور فن پارہ بحیثیت نقاد کی بات کریں گے اور یہ محض تبھی ہوگا، جب ہم بات کرتے ہیں، حاصل شدہ مواد، ہیئت، فن پارہ بطور فن پارہ کی، جو کہ ہم بحیثیت نقاد کہتے رہتے ہیں۔ مواد یا تجربے اور حاصل شدہ مواد یا فن میں فرق درحقیقت تکنیک ہے۔ جب ہم تکنیک کی بات کرتے ہیں، تو ہم ہر چیز کی بات کرتے ہیں۔ تکنیک ہی وہ وسیلہ ہے جس کے ذریعے، مصنف کا تجربہ، جو کہ اُس کا موضوعی مواد (نفسِ موضوع) اُسے مجبور کرتا ہے، اِس طرف توجہ دینے کے لیے۔ مصنف کے پاس اپنے موضوع کو جاننے، تفصیلی جائزہ لینے اور منظم کرنے، خیال کے ابلاغ اور اِس کے تعیّنِ قدر کے لیے تکنیک واحد وسیلہ ہے، اِس کے نتیجے میں یہ ظاہر ہوتا ہے کہ کچھ تکنیکیں دوسروں کی نسبت زیادہ مؤثر ہیں، کیوں کہ وہ زیادہ گہرائی تک جاتی ہیں، یوں وہ مصنف جو اپنے موضوعی مواد کی دقیق ترین جانچ کا اہل ہوگا، انتہائی اطمینان بخش مواد پر مشتمل، تہہ دار، مرتعش، دیر تک مؤثر رہنے والے، کثیر المعانی فن پارے تخلیق کرے گا۔ تکنیک کی دو جہات ہیں، ایک تجربے کی نوعیت بیان کرنے کے لیے الفاظ کا انتخاب اور اُن کا استعمال دوسری نقطۂ نظر کی موجودگی، جس سے موضوع کا تعیّن بھی ہوتا ہے۔ ناول میں مواد اور ہیئت الگ نہیں ہوتے، بل کہ دونوں ایک دوسرے میں حل ہوجاتے ہیں۔ یہ ہی تحلیل تیکنیک کہلاتی ہے۔

سیّد عابد علی عابد بھی جو اُردو ناقدین میں اپنی نکتہ سنجی اور باریک بینی کی وجہ سے ایک الگ پہچان رکھتے ہیں، مواد یا معانی کی ایک مخصوص صورت کو ہیئت قرار دیتے ہیں۔ جب تک زندگی کو طبقاتی علوم کے دیے ہوئے قوانین کی مدد سے سمجھا جاتا رہا۔ ہر چیز میں باقاعدگی، تناسب، تنظیم، پلاٹ کی چستی پر زور دیا گیا۔ جب سے انسان کو یہ اندازہ ہوا ہے کہ کائنات ایک ریاضی کا فارمولا نہیں ہے، بل کہ یہ ایسی سڑک ہے جس پر کچھ بلب روشن ہیں۔ بلبوں کے نیچے اور کچھ دُور تک روشنی ہے اور بیچ میں تاریکی۔ اس لیے اب پلاٹ پر اتنا زور نہیں جتنا پہلے تھا۔ ای۔ ایم۔ فورسٹر کے نزدیک پلاٹ ناول کے لیے ریڑھ کی ہڈی تھا، مگر یہ ۷۰ برس پرانی بات ہے، اب پلاٹ اور کردار نگاری دونوں کے متعلق تصوّرات بدل گئے ہیں۔ نفسیاتی تحقیق، لاشعور اور تحت الشعور کے مباحث نے کردار کو اُس کی باطنی جہت کی طفیل غیر معمولی اہمیت دے دی ہے۔ جرمن ماہر لسانیات اور نقاد پروفیسر ڈاکٹر ایرک اورباخ کی مغربی ادب میں حقیقت نگاری کی نمایندگی سے متعلق کتاب ''میمایسز'' ادب میں حقیقت نگاری اور تصوّرِ رفعت کے حوالے سے، بہت مختلف اور اہم کتاب خیال کی جاتی ہے۔ اورباخ کے ہاں تصوّرِ رفعت کی بنیاد محض

اُسلوبیاتی نہیں، بل کہ سماجی، فکری اور انسانیاتی بھی ہے۔ یہ ہی وجہ ہے کہ ''میمائسز'' کا موضوع روزمرہ زندگی کی ترجمانی ہے۔ اور باخ نے مغربی ادب کے دو بنیادی اور اہم ترین متون، ہومر کی ''اوڈیسی'' اور بائبل کے موازنے سے اپنے مطالعے کا آغاز کیا ہے اور یہ بتایا ہے کہ ان دو کتابوں میں دنیا کو کس طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ اور باخ کے نزدیک حقیقت نگاری ایسی ادبی ہیئت ہے جو لوگوں کی روزمرّہ زندگی کو بہت اہم خیال کرتی ہے۔ انگریزی ادب میں اِس کی اوّلین مثالوں میں سے ایک ورڈز ورتھ اور کولرج کی لریکل بیلڈز میں ڈھونڈی جا سکتی ہے جہاں ایک ہیئت کو آدرشی بناتے ہوئے عام زندگی کو تخلیق کا ماخذ سمجھا گیا ہے۔ اور باخ کے لیے ناول ابتدائی مرحلے میں جمہوریت پسند فن کی ایک قسم ہے۔ ہر اُس چیز کا مخالف جو جامد سلسلۂ مراتب سے جڑا ہوا ہو۔ اور باخ کے نزدیک ناول فن کی وہ شکل ہے، جو کلاسیکی انسانی ہنر اور صناعی کے نمونوں سے وابستہ فاصلے اور جاہ و عظمت کے ہالے توڑ دیتی ہے، یوں یہ صنف زندگی کو انسانوں کی پہنچ سے دُور کرنے کی بجائے، اُن کے قریب لے آتی ہے۔ اور باخ کے خیال میں کلاسیکی ادب اَن گھڑ، زور آور، زمینی، مؤثر، بولی ٹھولی اور بے تکے پن کے ذریعے اعلیٰ درجات تک پہنچتا ہے، جس نے روایتی، اشرافیہ سے متعلق آدرشی، سٹیریوٹائپ اور غیر ترقی پذیر لبادہ اوڑھا ہوتا ہے۔ یوں اور باخ دلیل دیتا ہے کہ کلاسیکی ادب میں عام لوگوں کے ساتھ سنجیدہ برتاؤ روا نہیں رکھا گیا، اِس کے برخلاف عہد نامہ جدید جیسا متن پِٹیر ایسے عاجز مچھیرے کو شدید تکلیف کی حالت میں دکھاتا ہے۔ جو ایک حقیقت پسندانہ تصوّر ہے اور ایک ناول کے شایانِ شان ہے۔ ناول اور حقیقت کا تعلق اساسی نوعیت کا ہے۔ ٹیری ایگلٹن نے حقیقت پسندی کے حوالے سے بعض دل چسپ مثالیں دی ہیں۔ ٹیری ایگلٹن کے خیال میں کسی چیز کے حقیقت پسندانہ ہونے سے مراد یہ تسلیم کرنا نہیں کہ وہ حقیقی نہیں ہے۔ نقلی دانت ''حقیقی'' ہو سکتے ہیں، وزارتِ خارجہ کا دفتر نہیں۔ ایک شاعر کے الفاظ سیب اور آلو بخارا ہو جائیں تو وہ سبزی فروش تو بن جائے گا، مگر شاعر نہیں رہے گا، کیوں کہ فنی لحاظ سے حقیقت نگاری، اصلیت سے زیادہ اصل ہوتی ہے، یہ غلطیوں اور پیش بندیوں کو تراشتے ہوئے، زندگی کو اُس کی حقیقی صورت میں دکھانے کی کوشش کرتی ہے۔ جب کہ حقیقت، پریشان کن اور اُدھورے پن کی وجہ سے انسانی توقعات کو پورا نہیں کر پاتی، جیسے زندگی روبرٹ میکسویل کو ساحل پر کھڑا رہنے کی بجائے ڈوبنے دیتی ہے یا ڈاکٹر ہنری کیسنجر کو نوبیل انعام دلا دیتی ہے۔ ٹیری ایگلٹن کا خیال ہے کہ جین آسٹن یا چارلس ڈکنز روبرٹ میکسویل کے ایسے برے انجام کو کبھی برداشت نہ کرتے، جو ایک حقیقت ہے۔ [اِس کی وجہ یہ ہے کہ روبرٹ میکسویل کی لاش ۱۹۹۱ء میں سمندر میں پراسرار حالات میں ملی تھی، جو دُنیا کا مانا ہو پبلشر، میڈیا ٹایکون اور سیاست دان تھا، ڈاکٹر ہنری کیسنجر ایسے شاطر آدمی کو نوبیل انعام ملنا، بھی ایک کڑوا سچ ہے۔ ب۔ س۔] مگر ٹیری ایگلٹن کے بقول:

> یہ ایسا دھما کا خیز ماورائے حقیقت واقعہ ہے کہ کوئی عزّتِ نفس کا مالک حقیقت پسند ناول نگار تو شاید ایک الم ناک اور دہشت انگیز مذاق کے علاوہ ایسا سوچ بھی نہیں سکتا۔ (۲۳)

نجیب محفوظ ناول کے اوّلین تصوّر کی تشکیل قرآنی قصوں سے ماخوذ بتاتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

> قرانِ پاک میں بیان کردہ قصے ناول نگاری کے جدید ترین اُصولوں کے مطابق ہیں۔ یہ قصّے اُنیسویں صدی

کے ناولوں کی طرح شروع نہیں ہوتے کہ پہلے ڈرامے کے لیے ایک سٹیج فراہم کیا جائے اور پھر آخری صفحات میں کسی تصفیے تک پہنچنے سے پہلے ایک کلائمیکس کی راہ اختیار کی جائے۔ یہ بیسویں صدی کے ادبی تجربات سے زیادہ مماثلت رکھتے ہیں۔ جن میں واقعات یکسانیت کا رنگ لیے ہوئے آگے نہیں بڑھتے، بل کہ اُن کی ڈرامائی ضروریات کے مطابق آگے بڑھتے ہیں، جو اِس امر کا تعین کرتی ہیں کہ کہانی کے مختلف اجزا کہاں وجود رکھتے ہیں۔ جدید یورپی ناول نگاری میں یہ چیز ایک انقلاب کی علامت ہے، جیسا کہ جوائس یا پروست کی تحریروں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر قرانِ پاک میں حضرت مریمؑ کا قصہ کئی سورتوں میں منقسم ہے اور اُن میں سے ہر سورۃ میں کچھ نہ کچھ قصہ موجود ہے۔ یہ ہی سبب ہے کہ شان دار مواد اور اُسلوب سے مزیّن قرآنی قصّوں نے سب سے پہلے مجھے ناول کا وہ تصوّر فراہم کیا، جس کے بارے میں میں نے محسوس کیا کہ میں اِسے خود اپنی تحریروں میں استعمال کر سکتا ہوں۔ (۲۴)

نجیب محفوظ سے بہت پہلے علامہ اقبال قران کی اِس جہت کا عمیق اور فکر انگیز تعارف کروا چکے ہیں۔ کائنات اور ہبوطِ آدم کے حوالے بات کرتے ہوئے اقبال کہتے ہیں:

قران نے اِس قصے کی بعض قدیم علامات تو بعینہٖ برقرار رکھیں، لیکن نفسِ مضمون بہت کچھ بدل دیا۔ جس سے اِس کے اندر ایک نئے معنی پیدا ہو گئے۔ قران مجید کا یہ انداز کہ قصص میں جزوی یا کلی تبدیلیوں سے اُن کو نئے نئے خیالات کا حامل بنایا جائے، تا کہ وہ زمانے کی بڑھتی ہوئی رَو کا ساتھ دے سکیں۔ ایک بڑا ہی اہم نکتہ ہے۔ جس پر مسلمان ہوں یا غیر مسلمان، اسلام کے مطالعے میں کسی نے پوری توجہ نہیں کی۔۔۔ قرانِ پاک اُن جزئیات کو بھی نظر انداز کر دیتا ہے، جن کا تعلق جذبات و احساسات کے کسی مخصوص عالم سے ہو۔ قصّوں سے فائدہ اٹھانے کا یہ طریق کچھ ایسا شاذ نہیں۔ غیر مذہبی ادب میں تو اِس کی مثالیں عام ہیں، مثلاً 'فاؤسٹ' ہی کی داستان ہے، جسے گوئٹے کی ذہانت و فطانت نے بالکل نئے معنی پہنا دیے۔۔۔ قران مجید نے اس قصّے کو دو الگ الگ حکایتوں میں تقسیم کر دیا ہے، ایک جس میں صرف 'الشجر ہ' کا ذکر آیا ہے۔ دوسری وہ جس میں 'الشجر ۃ الخلد' اور 'ملک لا یبلیٰ' کا۔ پہلی حکایت ساتویں اور دوسری بیسویں سورۃ میں ملے گی۔ (۲۵)

اہلِ مشرق کے لیے ناول کو محض ایک مغربی صنف تصوّر کرنے کی بجائے مشرقی تناظر میں اپنی کہانی کاری کی روایت سے مربوط صنف کے طور پر دیکھنا زیادہ با معنی ہو سکتا ہے۔ اِس پس منظر میں اُردو ناول کے وجود اور ورود کے حوالے سے ناول نگار اور نقاد علی عباس حسینی نے اپنے ہم عصر ناقدین سے بہ تر تنقیدی بصیرت کا مظاہرہ کرتے ہوئے انشا اللہ خان انشؔا کی تصانیف ''کنور اودے بھان اور رانی کیتکی کی کہانی'' اور ''دریائے لطافت'' کو موجودہ ناول کی اساس خیال کیا ہے، کیوں کہ مذکورہ تالیفات منفرد تجربات کی حامل ہیں۔ (۲۶) ڈاکٹر قمر رئیس نے ناول کی شروعات کو مضمونوں، ڈائریوں، آپ بیتیوں اور خطوں سے منسلک کر کے دیکھنے کی ایک مستحسن کاوش کی ہے، کیوں کہ نثر کے یہ نمونے ناول سے قریب اور داستان سے دُور

محسوس ہوتے ہیں۔ اِس حوالے سے ڈاکٹر قمر رئیس نے کریم الدین کی کہانی ''خطِ تقدیر''، محمّد حسین آزاد کی تصنیف ''نیرنگِ خیال'' اور رام چند کے مضامین کی طرف توجہ دلائی ہے۔ یہاں میخایل باختن کے ناول سے متعلق تصوّرات کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے، جن کی رُو سے اظہار کی ہر وہ صورت ناول قرار پاتی ہے، جو ایک ادبی نظام میں رہتے ہوئے، اُس نظام کو نامکمل، ناکافی اور جبری ظاہر کرے، باختن اس بات پر مُصر ہیں کہ ناول وہ بنیادی ادبی ہیئت ہے، جو ایک اعلیٰ سطح کی تہذیبی خود شناسی کی تشکیل بھی کرتی ہے ترجمانی بھی، ڈیوڈ لاج کو تو باختن سے شکایت پیدا ہو جاتی ہے کہ وہاں ہر وہ چیز جو ترقی پسند، زیست افروز اور آزادی نواز ہو ناول بن جاتی ہے۔ ایرخ اور باخ نے ناولوں میں حقیقت نگاری کے حوالے سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ حقیقت نگاری ایسی ادبی ہیئت ہے جو لوگوں کی روزانہ زندگی کو بذاتہ بہت قابلِ قدر گردانتی ہے۔ اُس کے خیال میں انگریزی ادب میں اِس کی اوّلین مثالوں میں سے ایک ورڈز ورتھ اور کولرج کی لریکل بیلڈز میں ڈھونڈی جاسکتی ہے، جو ایک ہیئت کو آدرشی بناتے ہوئے عام زندگی کی تخلیق کا ماخذ سمجھتی ہے۔ ایرخ اور باخ کے لیے تو ناول ابتدائی مرحلے میں جمہوریت پسند فن کی ایک قسم ہے۔ اِس کے برعکس اُنیسویں صدی میں اُردو ناول کی روایت کا جو تصوّر اُردو ناقدین اور محققین کے ہاں عام طور پر ملتا ہے، وہ بہت سرسری اور سطحی نوعیت کا ہے، اُس سے نہ تو اُس دور کے ناولوں کی شناخت صحیح طور پر ہو پا رہی ہے نہ اُس عہد کی شناخت کے مسائل سامنے آسکے ہیں۔ جس کے کارن ڈاکٹر آصف فرخی ایسے فاضل ناقدین کو یہ کہنا پڑتا ہے کہ اُردو تنقید اور تاریخ کا حق ادا کرنے کے لیے اُردو کے حوالے سے ناول اور ناول کی روایت دونوں کی از سرِ نو تعریف متعین کر کے پھر اُن کی معنویت کی دید و دریافت کی ضرورت ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول ''مراۃ العروس'' مطبوعہ ۱۸۶۹ء کو اُردو ناول کا نقطۂ آغاز مان لیا گیا ہے۔ گو کہ اس سے بہت پہلے اُردو میں انگریزی ناولوں کے ترجمہ و تلخیص کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔

۱۸۳۹ء میں اٹھارویں صدی کے اہم ترین انگریزی ادیب سیموئیل جونسن کے مشہور اور مقبول قصّے کا اُردو ترجمہ ''تواریخ راسلس، شہزادہء حبش'' کے عنوان سے سیّد محمد میر لکھنوی ایک ناول کے طور پر پادری جان جمس مور اور منشی محمد فتح اللہ خان اکبر آبادی کی اعانت سے آگرہ سے شائع کر چکے تھے۔[۲۷] یہ ایک حیرت انگیز امر ہے کہ ۱۷۵۹ء میں شائع ہونے والا ڈاکٹر سیموئیل جونسن کا قصہ جسے انگریزی کتب میں Oriental Tale یا Fable لکھا جاتا ہے، اُردو میں حقیقت پسندانہ متن کی بنا پر اِسے ناقدین نے ناول کہا ہے، اِس ترجمے کی تیسری اشاعت کے مرتب محمد سلیم الرحمان نے بھی اپنے تعارفی مضمون میں اِسے ایک ناول لکھا ہے۔ مرزا غالب کے معروف شاگرد صفیر بلگرامی کا ۱۸۸۶ء میں لکھے جانے والے اپنے ناول ''جوہرِ مقالات'' کے دیباچے میں اِسے ''پہلا ناول'' کہنا ناقص معلومات پر مبنی انکشاف سہی، تاہم اپنی ناول نگاری کو ''تواریخ راسلس، شہزادہء حبش'' اور ''مراۃ العروس'' کی تقلید قرار دینا غور طلب بات ہے۔ تاریخی اور اسلوبیاتی حوالے سے اُردو کتھن کی تاریخ میں اِس سنجیدہ فن پارے کے ترجمے کی بے پناہ اہمیت ہے۔ جونسن نے تو یہ قصّہ ماں کی آخری رسومات اور قرضوں کی ادائیگی کے لیے محض سو پاؤنڈز کے عوض ایک ہفتے میں لکھ ڈالا تھا، مگر اس کے سنجیدہ مباحث کی وجہ سے اس کو بہت مقبولیت ملی اور جرمن، فرانسیسی، اطالوی اور ڈچ زبانوں میں اِس کے تراجم ہوئے۔ بعض حلقوں کی طرف سے اِسے Philosophical

Tale کہا گیا ہے۔خوشی کے حصول کی بے اثریت اور بے معنویت کا یہ قصّہ ڈاکٹر جونسن کے علمی اُسلوب کی اہم مثال ہے۔جو اُنیسویں صدی میں رائج فلسفہء رجائیت پر ایک لطیف طنز ہے اور خوشی کی عارضی اور واہمی جہت کی طرف توجہ دلانے والا فن پارہ ہے۔مشہور انگریز انسان دوست ٹومس ڈے کی بچوں کے لیے عظیم فرانسیسی فلسفی رُوسو کے نظریات سے مستنیر مقصدی کہانی (The History of Sanford and Merton (1783-1789 کا اُردو ترجمہ ۱۸۵۵ء میں ایک ہندوستانی مترجم شیو پرشاد کی کاوش کی صورت میں ''ستارہء ہند'' کے عنوان سے سامنے آ چکا تھا۔ڈپٹی نذیر احمد نے بھی اپنے چالیسویں خطبے میں ''بنات النعش'' کی تخلیق کے سلسلے میں ٹومس ڈے کی کتاب کی طرف اشارہ کیا ہے۔

۱۸۵۵ء میں ہی شیو پرشاد نے سکاٹ لینڈ سے تعلق رکھنے والی ناول نگار گریس کینیڈی (۱۸۲۵۔۱۷۸۲) کے سہ جلدی انگریزی ناول DUNALLAN" or A Story: Know what you judge" کا ترجمہ ''دنالن اور قشرینہ'' کے عنوان سے سکندرہ آرفن پریس، آگرہ سے شائع کیا۔ڈاکٹر سیّد معین الرحمٰن اِس ترجمے کا تعارف کرواتے ہوئے لکھا ہے:

> ناول کا ابتدائیہ، منظر نگاری کی ایک اچھی سادہ اور رواں مثال ہے۔یہ منظر کشی پڑھنے والوں کو شروع سے ہی اپنی گرفت اور سحر میں لے لینے کا سبب بنتی ہے۔جو ناول کی فن کارانہ استعداد اور سوجھ بوجھ کی مظہر ہے۔ڈپٹی نذیر احمد کے ابتدائی (ناول) ابواب بندی کی تکنیک سے خالی ہیں۔''دنالن اور قشرینہ''۲۷۹ صفحات پر مشتمل، پندرہ ابواب میں منقسم ایک گتھا ہوا ناول ہے۔یہ حقیقی زندگی کی اچھی تصویر اور برجستہ مکالموں اور واقعیت سے بھرپور ہے۔انگریزی ناول کے زیرِ اثر اِسے اُردو میں ناول کا ایک اچھا نمونہء آغاز کہا جا سکتا ہے۔یہ 'فرد کی اہمیت کا خوب صورت اعلان نامہ ہے اور موزوں و متوازن کردار نگاری کے آثار سے خالی نہیں۔ (۲۸)

گریس کینیڈی اپنے دور کے مذہبی پس منظر میں ناول لکھنے والی ایک اہم اور بہت مقبول مصنفہ تھیں۔''دُنالن'' کا اوّلین اشاعت کے تین سال بعد ۱۸۲۸ء میں فرانسیسی اور ۱۸۳۵ء میں جرمن زبان میں ترجمہ شائع ہوا تھا۔۱۸۵۵ء میں اِس کا اُردو ترجمہ چھپا۔اِس ناول میں سکاٹ لینڈ کے ایک لارڈ، دنالن کے خاندان کو موضوع بنایا گیا ہے۔ڈاکٹر آصف فرخی کا یہ تجزیہ ایک تلخ حقیقت کی طرف اشارہ کررہا ہے:

> اُنیسویں صدی کے اُن بھلا دیے جانے والے، مگر توجہ طلب ناولوں کی بازیافت کی راہ میں ایک رکاوٹ ہے اور وہ ہے اُردو تنقید۔ (۲۹)

اِیَن وَوٹ نے اپنی مشہور کتاب ''The Rise Of The Novel'' میں یورپ میں اَٹھارویں صدی عیسوی میں ناول کی ترویج کی جو وجوہ لکھی ہیں۔درمیانے طبقے کا نمایاں ہونا اور پھر انفرادی نفسیات میں دل چسپی لینا، دُنیا کے بارے میں سیکولر یا غیر متعصب یا غیر مذہبی رویّہ ہیں۔برِّعظیم میں کم سے کم اُنیسویں صدی تک اِس طرح کے اسباب نظر نہیں آتے۔اُردو میں ناول کے آغاز اور ترویج کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ اِسے انسانی شعور کی مختلف النوع جہات کے اظہار کے لیے داستان یا شاعری سے موزوں تر خیال کیا جا رہا تھا۔اہلِ نظر کے نزدیک یہ صنف برِّعظیم کی نثری روایت سے مربوط تھی۔جیسے عبدالحلیم شرر اور شہزاد منظر ناول کو مشرق کی امانت قرار دیتے ہیں۔''فسانہء خورشیدی'' کے مصنف اپنے منظوم دیباچے میں جب

دوستوں کے حوالے یہ کہتے ہیں:

چاہتے ہو بقائے نام اگر تم بھی ناول کرو کوئی تسطیر
کوئی کہتا تھا اِن دنوں ناول کیا کیا عمدہ ہوئے ہیں نقش پذیر

تو یہ اُنیسویں صدی کے برِّعظیم میں مغربی ادب کے توسط سے متعارف ہونے والی اِس ہمہ گیر صنفِ نثر کی اہمیت اور اعتبار کا اظہار تھا۔ جو درحقیقت مقامی کہانی کاری کی روایت کا ایک منطقی اور فطری نتیجہ تھا۔ ''فسانۂ خورشیدی'' کے تقریظ نگار عبدالغفور شہباز جنھیں غیر معمولی تنقیدی بصیرت رکھنے والا ناقد خیال کرنا چاہیے، کیوں کہ یہ وہ آدمی ہیں، جنھوں نے اُنیسویں صدی میں شاعری میں وزن کے حوالے سے اِس قسم کے سوالات اُٹھائے ہیں کہ بیسویں اور اکیسویں صدی کی اُردو تنقید آزاد نظم اور نثری نظم کی مستحکم روایات کے باوجود وہاں تک نہیں پہنچ پائی۔ عبدالغفور شہباز اُس دور میں کتھن کو جس طرح دیکھ رہے تھے اور آج بھی اُس کی بہت اہمیت ہے:

> واقع میں دو چیزیں موضوع سخن وری ہیں۔ ایک تو عالم، اِس حیثیت سے کہ وہ اپنی مختلف کیفیات اور انواعِ حوادث و انقلابات سے انسانی طبیعت پر کون کون سے اثر ڈالتا ہے، دوسرے طبیعتِ انسانی، اِس حیثیت سے کہ وہ اِن مختلف کیفیات اور انواع حوادث و انقلابات سے کون کون سے اثر قبول کرتی ہے۔ غرض علاقہ، تاثیر و تاثر اور رابطۂ فعل و انفعال جو عالم اور انسانی طبعیت کے درمیان ہے، بس وہی اُصولِ سخن دری ہے۔ اُسی کی رعایت ہر اہلِ سخن کا کام ہے جتنے ماہرینِ سخن ہیں، وہ پہلے اِسی علاقے اور رابطے کے دریافت کرنے میں عرق ریزی اور کوشش و سعی کرتے ہیں، بعد اس کے جن کیفیات اور حوادث و انقلابات کو تاثیر میں زیادہ پاتے ہیں، اُن کو گوشۂ خاطر میں خاص جگہ دیتے ہیں اور بوقتِ مناسب اُن کے ہی ذکر سے اثرِ مطلوب پیدا کرتے ہیں۔ (۳۰)

یہ حیرت انگیز تنقیدی رائے بعض حوالوں سے بڑی معنی خیز ہے، کیوں کہ اِس سے نہ صرف یہ پتا چلتا ہے کہ اُردو میں کتھن کی تنقید کی روایت بہت پرانی ہے، بل کہ یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ اُس وقت تک نثر اُردو میں سخن وری یعنی نثّاری کی بنیاد مستحکم ہو چکی تھی۔ ''فسانۂ خورشیدی'' اور اِس کے ہم عصر دیگر ناولوں کو سخن وری کے اُنھی اصولوں کی روشنی میں دیکھا جانا چاہیے۔ ڈاکٹر آصف فرّخی نے اپنے مضمون ''اُردو ناول کی داستان''، میں، جو اُردو ناول کے ابتدائی دور کے بارے میں لکھی جانے والی اہم ترین تنقیدی تحریر ہے، اِس حوالے سے بڑی مدلّل بحث کی ہے۔ آصف فرّخی لکھتے ہیں:

> داستان اور ناول کے واسطے سخن وری کے اصولوں کا معیار ٹھہرانا، ناول کے سنِ شعور تک پہنچنے Coming of age کا اعلان ہے نثر اور ناول کے درجۂ استناد پر پہنچنے کا یہ لمحہ اپنے مضمرات میں کس قدر انقلاب انگیز ہے اور اِس انقلاب کا اندازہ کرنے کے لیے یورپی ادب کا وہ مقام شاید مفید معلوم ہو جس کو مماثل میں اِس لیے نہیں کہہ سکتا کہ یہ تبدیلی ایک اور ہی روایت اور ایک اور ہی ادبی سیاق و سباق میں برپا ہوئی ہے۔ جہاں ۱۷۵۰ء کے بعد یہ نوبت آ گئی کہ فنِ نثر کو گرفت میں لائے بغیر ادب کیا خود فنِ شاعری کا مطالعہ

> بھی ادھورا ہے۔ یورپی ادب کے بارے میں یہ بصیرت ایذرا پاؤنڈ کی محتاجِ بصیرت ہے۔۔۔ اِس مضمون میں پاؤنڈ نے وہی کچھ کیا ہے، جو مولوی شہباز کے خیال میں ماہرِ سخن کا کام ہے۔ زمانۂ قدیم سے لے کر اپنے عہد تک یورپی شاعری کے اتار چڑھاو بیان کرتے ہوئے پاؤنڈ ایک اہم پیش رفت کو ستاں دال کے حوالے سے بیان کرتا ہے کہ ستاں دال کا احساسِ واقعیت بہت تیز تھا اور اُسے اندازہ ہو گیا تھا کہ ہمارے شعور کی متنوع کیفیات کے بیان کے لیے اُس وقت کی شاعری نثر کے مقابلے میں بہت کم تر تھی، پاؤنڈ کے مطابق اُسی لمحے یہ ہوا کہ سنجیدگی سے لکھنے کا فن نثر کی طرف مڑ گیا۔ یعنی سخن وری نثّاری بن گئی۔۔۔ ادبی ذریعۂ اظہار کے طور پر اُردو زبان کی تاریخ میں سب سے اہم موڑ اگر ہم اُس مرحلے کو سمجھیں جب سبکِ ہندی والی فارسی کی معنوی وراثت کو ترقی دے کر اُردو غزل اپنے نکتۂ عروج کی طرف مائل ہوئی اور اِس عروج کا علم مرزا غالب سے زیادہ کسے ہوگا کہ غزل کی یہ نمود اُن کی وارداتِ قلبی سے گل نا رہے تو ذریعۂ اظہار کے طور زبان کی اگلی ارتقائی منزل نثر میں طویل قصوں اور ناول کی صورت میں تشکیل پا رہی تھی۔ تمنّا کا دوسرا قدم نثر کی طرف اُٹھ رہا تھا۔ (۳۱)

انگریزی ناول نگاری کے تناظر میں ٹیری ایگلٹن نے ایک بڑی قابلِ قدر اور فکر انگیز جہت کی نشان دہی کی ہے۔ جس کے مطابق ناول کی ایک ہیئت کے طور پر اِس لیے اہمیت بڑھ رہی تھی، کیوں کہ وہاں شاعری تیزی سے نجی ہو رہی تھی۔ شاعری عوامی صنف کے طور پر بتدریج ختم ہوتی جا رہی تھی۔ اُنیسویں صدی کے وسط سے لفظ شاعری باطنی، نجی، روحانی یا نفسیاتی کا مترادف ہو گیا تھا، شاعری کی نئی تعریف کے مطابق، اسے سماجی، غیر مسلسل، نظریاتی اور تصوّراتی، جو فکشن کے خواص ہیں سے بالکل اُلٹ سمجھا جا رہا تھا۔ ادبی ریاضت کی نئی تقسیم میں اُس کے اخلاقی اور سماجی فرائض ناول کو منتقل ہو رہے ہیں۔ ناول نگاری میں بیرونی دنیا کو ملحوظ رکھا جا رہا تھا، جب کہ شاعری ایک باطنی معاملہ بن گئی تھی۔ یہ فرق عوامی اور نجی زندگی کے درمیان بڑھتی ہوئی مغائرت کو ظاہر کرتا ہے۔ اُنیسویں صدی کے برِّ عظیم میں بھی تو شاعری کا کچھ ایسا ہی معاملہ سامنے آ رہا تھا۔ شہری معاشرے کے پھیلاؤ اور نئی تعلیم کے رواج کے مقابل نجی قسم کی ''تغزل آمیز'' دومصرعی شاعری کو ناول ایسی بسیط اور عمیق صنف کے لیے جگہ خالی کرنی پڑ رہی تھی، مگر یہ سب ایک دم نہیں ہو گیا۔ قلمی اور فرضی ناموں سے لکھے جانے والے ناول تشکیلی دور کی جھجک ظاہر کرتے ہیں۔ بیسویں اور اکیسویں صدی میں بھی بہت بڑے شہروں کے علاوہ نیم خواندہ برِّ عظیم میں سماجی صورتِ احوال میں بہت زیادہ تبدیلیاں نہیں لائی جا سکیں۔ اہلِ نظر کی مشکلات لگ بھگ وہی ہیں۔ اٹھارویں صدی عیسوی تک یورپ میں بہت سے ناقدین کے لیے ''ناول کیا ہے؟'' کا مطلب ایک ناقص افسانوی ٹکڑا تھا، جو محض عورتوں اور نوکروں کے لیے مناسب ہو۔ حتیٰ کہ ہینری فیلڈنگ اور سیموئل رچرڈسن کو اپنے ناولوں میں لفظ ''تاریخ'' کا دُم چھلا لگانا پڑتا تھا۔ اشرافیہ کی طرف سے ناول نگاری ایسی جدّت پسندی کو قبولیت اور استناد حاصل نہیں تھا۔ دیرینہ اصناف ہی مستند خیال کی جا رہی تھیں۔ ایسے میں باصلاحیت ناول نگاروں نے کلاریسا ہارلو، ایما وڈ ہاؤس، مسز رامسے اور مولی بلوم جیسے نسائی کردار تخلیق کر کے ناول کو سنجیدہ اور قابلِ توجہ صنفِ ادب بنایا۔ بالکل ایسے ہی یہاں بھی اُردو ناول نگاروں کو مشکلات کا سامنا تھا۔ اِسی دور میں

اُنیسویں صدی کے اُردو ناولوں سے متعلق نواب عاشق الدولہ نام کے ایک غیر معروف ادیب کی ایک تنقیدی کتاب ''تنقید القصص''۳۲ شائع ہونا یہ ثابت کرتا ہے کہ اُردو ناول نگار ادبی حلقوں میں دھیرے دھیرے جگہ بنا رہے تھے۔''اودھ پنچ'' میں قسط وار شائع ہونے والے نواب سیّد محمّد آزاد کے طنزیہ ناول ''سوانح عمری مولانا آزاد'' کو ۱۸۸۶ء میں کتابی شکل میں شائع کرتے ہوئے اِس ناول کے مقدمہ نگار نے ناول نگاری کے فن سے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا، وہ ناول کی قدیم اُردو تنقید کا اہم نمونہ ہے۔ یہ مقدمہ بھی ''فسانۂ خورشیدی'' کے تقریظ نگار عبدالغفور شہباز کا لکھا ہوا ہے، یہ ناول درحقیقت ایک فرضی کردار کی آپ بیتی کے انداز میں لکھا گیا ہے، جس میں مولانا آزاد نام کے مرکزی کردار کو سماجی ترقی کے لیے طرح طرح کے حیلے بہانے کرتے دکھایا گیا ہے۔ جو اختر الایمان کی مشہور نظم ''میر ناصر حسین'' کی یاد دلاتا ہے۔ اُردو ناولوں میں واقعیت نگاری کا یہ قدیم ترین نمونہ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول ''ابن الوقت'' سے کہیں عمیق اور معنی خیز ہے۔ عبدالغفور شہباز اِس ناول کی اُسلوبیاتی جہت سے یوں سے متعارف کراتے ہیں:

> سوانح عمری مولانا آزاد حقیقت میں ایک ہزار غرفہ قصر رفیع الشان ہے، جس کے ہر غرفے سے ایک نئی خصلت اور نئے خیال کا آدمی آزادانہ جھانک رہا ہے، کج طینت مارواڑی، وسیع الاخلاق کسبی، سریع الاستحالہ اسکولی لونڈے، سرگرم اور پرجوش برہمو مذہب کے کنورٹ، روشن خیال ماسٹر، تربیت یافتہ حکام، نفس پرست واعظ، دنیا ساز وکیل، شکم پرور میونسپل کمشنر، بد اُصول آنریری مجسٹریٹ، نا عاقبت اندیش سیاہ فام حکام، استحصال بالجبری ایڈیٹر، بگڑے ہوئے ریفارمر، مہذب شرابی عالی ظرف تاڑی باز، کون صاحب ہیں کہ جو یہاں تشریف نہیں رکھتے۔ (۳۲)

عبدالغفور شہباز کے عہد کو سامنے رکھیں، تو ناول کی تنقید کے حوالے سے اُن کے ہاں ایسا عمدہ تنقیدی شعور کی جھلکتا ہے کہ وہ عظیم ترقی پسند نا قد میخایل باختن کے پیش رو محسوس ہوتے ہیں، جن کے تنقیدی نظام میں نفسِ مضمون (Sjuzet/Discourse) کے لیے کثیر اللسانی کیفیت اور خنداں کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ ناول کے موضوع، اُسلوب اور طنز کے حوالے سے عبدالغفور شہباز کا تنقیدی شعور آج بھی پڑھنے والوں کو ایک دعوتِ فکر دیتا ہے:

> سوانح عمری کے مضامین کو اِس خاص طرزِ ادب مطلب کے ساتھ عجب متناسب طلسماتی تعلق ہے، شاید مولانا آزاد کی سوانح عمری کے لیے مطالب کے لحاظ سے اِس طریقۂ انشا سے بہتر کوئی طریقہ ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ طرزِ عبارت اور حالات میں ایک عجب طرح کا مفہومی لین دین قائم ہے کہ حالات کو طرزِ عبارت چمکا رہی ہے اور طرزِ عبارت کو حالات، پھر وہ معاملہ اِس میں اعتدال کے زینے پر ہے کہ نہ تو مطالب عبارت کو گھسیٹ رہے ہیں، نہ عبارت مطالب کو، گویا دو مساوی القوۃ اشخاص ایک دوسرے کو اپنی طرف برابر قوت سے گھسیٹ رہے ہیں۔۔۔ خوش سلیقہ ظریف کا کمال یہ ہے کہ ہر چند کیسی ہی ہنسی کی بات کیوں نہ ہو، مگر اُس کے بشرے سے یہ نہ پایا جائے کہ وہ کوئی ہنسی کی بات کر رہا ہے۔ آزاد کے سوانح عمری میں اِس پہلو پر عجیب طور پر نظر رہی ہے، جہاں جہاں غایت درجے کی ظرافت ہے، طرزِ بیان اِس قدر متین اور سنجیدہ ہے کہ معلوم

> ہوتا ہے قائل کو اِس کے مضحک ہونے کا مطلق احساس نہیں۔ اِس قسم کی مصنوعی متانت مضمون کو عجیب معتدل اور مہذّب عنوان سے شرح کرتی ہے۔ (۳۳)

اُنیسویں صدی کے ناول نگاروں اور اُن پر تنقید کرنے والوں کے ہاں یقینی طور پر ایسا تنقیدی شعور ملتا ہے جو فن کی نزاکتوں سے واقف ہونے کی دلیل ہے۔ کہا جاتا ہے کہ داستان گو داستان کہتے ہوئے بعض اوقات اپنے فن کے اعماق میں اِس طرح ڈوب جاتا ہے کہ وہ حقیقی دنیا کو بھی محض ایک طلسم، خیال کرنے لگتا ہے، اِس تناظر میں ناول کے حوالے عبدالغفور شہباز کا یہ کہنا انتقادی اعتبار سے بہت اہمیت رکھتا ہے:

> اُستادی فقط اِن صفات اور کمالات کے خاص انتظام میں ہے اور اِس انتظام کا کمال یہ ہے کہ فطرت کو صفت کا دھوکا ہوتا ہے اور صفت کو فطرت کا۔ (۳۴)

مارچ ۱۸۹۹ء میں لکھے گئے امراؤ جان ادا کے ابتدائیے میں رسؔوا نے اِس ناول کے ایک کردار منشی صاحب کا ذکر کرتے ہوئے داستان اور ناول کے ضمن میں بڑے معنی خیز اشارے کیے ہیں:

> ہمارے منشی صاحب مہربان کا ابتدائے سن سے قصے کہانیوں کا بڑا شوق تھا، ''الف لیلہ''، ''امیر حمزہ کی داستان'' کے علاوہ ''بوستانِ خیال'' کی کل جلدیں نظر سے گزری ہوئی تھیں۔ کوئی ناول ایسا نہ تھا جو آپ نے نہ دیکھا ہو، مگر لکھنؤ میں چند روز رہنے کے بعد جب اہلِ زبان کی اصل بول چال کی خوبی کھلی، اکثر ناول نویسوں کے بے تکے قصے، مصنوعی زبان اور تعصب آمیز بے ہودہ جوش دلانے والی تقریریں آپ کے دل سے اُتر گئی تھیں۔ لکھنؤ کے بامذاق لوگوں کی گفت گو بہت ہی پسند آئی تھی۔ امراؤ جان کے اِس مقطع نے آپ کے دل میں وہ خیال پیدا کیا جس کا اشارہ اوپر کیا گیا ہے۔ القصہ منشی صاحب کے شوق اور میری اشتعالک نے امراؤ جان کو مجبور کیا اور وہ اپنی سرگزشت کہنے پر راضی ہو گئیں۔ (۳۶)

عبدالغفور شہباز اور مرزا ہادی رسوا ایسے پرانے لوگوں کے ٹھوس دلائل کے برعکس بیسویں صدی کے آخری برسوں میں اُردو ناول نگاری کی روایت کا جائزہ لینے والے جدید نقادوں کے ہاں جو شترگربگی ملتی ہے، وہ ناقابلِ فہم ہے، جیسے ناول نگار اور نقاد محمد عاصم بٹ نے اپنے مضمون میں اُردو ناول نگاری کی راہ میں حائل مشکلات کو غزل کی مقبولیت کے حوالے سے دیکھنا چاہا ہے:

> اِس مضمون کا اصل مقصد اُردو کی مجموعی ادبی فضا کا تجزیہ کرنا ہے تاکہ ہم ایک خام انداز ہی میں سہی، مگر یہ جان سکیں کہ وہ کیا عوامل ہیں جنھوں نے ناول نگاری کے لیے ایک موافق فضا پیدا ہونے میں رکاوٹ پیدا کی۔ (۳۷)

محمد عاصم بٹ کا مضمون پڑھنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ اُردو کی مجموعی ادبی فضا کا تجزیہ معروضی انداز میں نہیں کیا گیا اور مضمون نگار کی اُردو ادب کی تاریخ سے شناسائی بہت سرسری ہے، وہ ناول اور غزل کی روایت پر کوئی مستند بات کرنے کی بجائے محض حقائق سے بعید، الجھاؤ پیدا کرنے والے قیاسات تحریر کرتے چلے جا رہے ہیں:

> غالباً یہ مرزا غالبؔ ہی تھے جنھوں نے پہلی بار اپنے خطوط کے ذریعے نثر میں تخلیقی اظہار کی راہ ڈھونڈنے کی

کوشش کی۔ (۳۸)

شاہ حاتم دہلوی کی مزاحیہ تصنیف جس کا پورا نام ''نسخہ مفرح الضحک معتدل من طب الظر افت جسے چنگا بھلا کھائے، سو بیمار ہو جائے۔'' (۱۷۴۰ھ سے پہلے کی تصنیف) قصہ و احوالِ روہیلہ ۱۱۹۰ھ، فضلی کی ''کربل کتھا'' ۱۷۳۲ء، عیسوی خان بہادر کی ''مہر افروز و دل بر'' ۱۷۵۲ء، شاہ عالم ثانی کی تحریر کردہ داستان ''عجائب القصص'' ۱۷۹۱۔۱۷۹۰ء، مہر چند کھتری لاہوری کی ''نو آئینِ ہندی عرف قصہ ملک یوسف محمّد و گیتی افروز'' ۱۷۹۴۔۹۵ء، عطا حسین خان تحسینؔ کی ''نوطرزِ مرصع'' ۱۷۹۸ء، انشا اللہ خان انشاؔ کی ''کنوراودے بھان اور رانی کیتکی کی کہانی'' ۱۸۰۸۔۰۹ء فورٹ ولیم کالج کے لیے لکھے جانے والے نثری ادب، ''الف لیلہ''، ''بوستانِ خیال'' اور ''داستانِ امیر حمزہ'' سے مستنیر اثاثے اور اُردو میں تخلیقی نثر کی روایت کو مکمل طور پر نظر انداز کر کے اُردو میں کتھن کی روایت کو صحیح معنوں میں سمجھنا ممکن ہی نہیں:

> برِّصغیر کی ادبی فضا اگرچہ نظموں کے لیے کہیں زیادہ سازگار تھی کہ یہاں تمام تر ادبی سرمایہ نظموں پر ہی مشتمل تھا۔حتیٰ کہ ہندوؤں کی مذہبی کتابیں جیسے ویدیں، مہابھارت، رامائن، اور قدیم صوفی شعراء کا کلام چھوٹی بڑی نظموں ہی کے مجموعے ہیں، لیکن اِس کے باوجود اُردو ادب کی ابتداء غزل ہی سے ہوئی۔ (۳۹)

تا حال دست یاب مواد کی بنیاد پر یہ کہنا غلط ہے کہ اُردو ادب کی ابتدا غزل سے ہوئی۔ اِس لیے کہ اب تک جو قدیم ترین شعری نمونے سامنے آئے ہیں، وہ غزل کے نہیں نظم کے ہیں۔

> پہلا ناول مراۃ العروس کو مانا جاتا جو ۱۸۶۹ء میں شائع ہوا۔ یوں اُردو ناول کی عمر ایک سو پینتیس برس سے زیادہ نہیں بنتی تاہم اگر مجھے یہ طے کرنے کا اختیار دیا جائے کہ اُردو کا پہلا مکمل ناول کسے کہنا چاہیے کہ جس کے بعد باقاعدہ طور پر اُردو میں ناول نگاری کا آغاز ہوا، تو میں ''امراؤ جان ادا'' کا نام لوں گا جو ''مراۃ العروس'' سے ۳۲ سال بعد ۱۹۰۱ء میں شائع ہوا۔ یوں ناول کی اصل عمر سو سال سے زیادہ نہیں بنتی۔ ۱۸۶۹ء سے ۱۹۰۱ء کے دوران بتیس برسوں میں ڈپٹی نذیر احمد، عبدالحلیم شرر اور رتن ناتھ سرشار نے اپنے اپنے طور پر ناول لکھنے کی کوشش کی، لیکن یوں لگتا ہے کہ ان کا اصل مقصد ناول لکھنا تھا ہی نہیں، یہ بہت سنجیدگی کے ساتھ اصلاح، تفریح، یا تاریخ نویسی جیسے مقاصد کو پورا کرنے کے لیے کام کر رہے تھے اور ناول اُن کے لیے داستانوں ہی [میں] سے کوئی نئی صورت تھی۔ مرزا ہادی رسوا نے پہلی بار ناول نگار کے فنی تقاضوں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے امراؤ جان ادا کو تحریر کیا اور یہ ہی وجہ ہے کہ یہ ناول ہمیں ایک نئی دنیا کی خبر دیتا معلوم ہوتا ہے۔ (۴۰)

یہ بھی ناول کی روایتی اور نہایت سخت قسم کی حد بندی کی ایک کوشش ہے۔ تین عشروں کو محیط طبع زاد ناول نگاری اور نصف صدی سے جاری اُردو میں ناولوں کے تراجم کے طویل سلسلے کو یک سر مسترد کرتے ہوئے، یہ نہیں بتایا گیا کہ مرزا ہادی رسوا نے پہلی بار ناول نگار کے فنی تقاضوں کو کس طرح پیشِ نظر رکھا؟ ''اُمراؤ جان ادا'' کا سالِ اشاعت بھی غلط لکھا ہے۔ یہ ناول پہلی بار ۱۸۹۹ء میں ور ما برادرس، لکھنؤ نے چھاپا تھا۔

یہ بات قابلِ غور ہے کہ دنیا کی بیش تر بڑی زبانوں کے برعکس جن کے ادب کا آغاز وارتقاء وضاحتی پیرایے کی

حامل نظموں سے ہوا، اُردو کو شکل دینے کی ذمہ داری غزل جیسی اختصار پسند صنف کے حصہ میں آئی۔۔۔غزل ہم نے فارسی قصیدے سے مستعار لی، جو خاص طور پر مسلمانوں کی بول چال کی زبان تھی۔ (۴۱)

محولہ بالا اقتباسات میں کیے گئے دعوے بھی ثبوت کے محتاج ہیں۔ فارسی غزل کی عظیم روایت کو پسِ پشت ڈال کر، جس سے برِّعظیم کے اُردو غزل گو بہت اچھی طرح واقف تھے، اُردو غزل قصیدے سے کیسے مستعار لی گئی؟ فارسی کہاں کے مسلمانوں کی بول چال کی زبان تھی؟ ایران، افغانستان، تاجکستان یا ہندوستان؟ مضمون میں کوئی وضاحت نہیں کی گئی۔ محمد عاصم بٹ کی نسبت پروفیسر آلِ احمد سُرور کے مضمون میں، جو محمد عاصم بٹ کے مضمون سے تیس سال پہلے لکھا گیا، اِس طرح کے سوالوں کے جوابات کہیں بہتر انداز میں دیے گئے ہیں۔

اُردو میں افسانہ ناول سے نوعمر ہے، مگر اُس نے بلاشبہ ان پچاس ساٹھ سال میں کافی ترقی کی ہے، مگر یہ بات بھی غور کرنے کی ہے کہ ہمارے یہاں افسانے کی اتنی ترقی کیوں ہوئی اور ناول کی کیوں نہیں ہوئی؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ ناول کی ترقی کے لیے جس نثر کی پختگی کی ضرورت ہے، وہ بہت دیر میں وجود میں آئی اور غزل کے اثر سے چوں کہ مجموعی طور پر ہمارا فنی شعور چھوٹے پیمانے پر تصویریں بنانے یا Miniature Painting سے زیادہ مانوس ہے۔ اِس لیے مختصر افسانے میں اِس نے آسودگی زیادہ پائی۔ ناول نسبتاً بھاری پتھر تھا اور اُس کے مطالبات بھی زیادہ تھے۔ اِس لیے اُن سے عہدہ برآ ہونا اتنا آسان نہ تھا۔ ناول کے لیے فضا اُس وقت سازگار ہوتی ہے جب اوّل تو نثر کے تعمیری حسن کا پورا احساس ہو، دوسرے ہر قسم کی نثر کی اچھے نمونے سامنے آ چکیں، تیسرے شخصیت اور اُس کی عکاسی بذاتِ خود ایک کارنامہ سمجھی جائے، چوتھے ایک ایسا متوسط طبقہ وجود میں آ چکا ہو، جس میں خواندہ لوگوں کی خاصی تعداد ہو، جسے اپنی اہمیت کا احساس ہو، جو اپنے اخلاق و عادات کو عزیز رکھتا ہو، جس کے پاس کچھ فرصت ہو، مگر جس کا نقطۂ نظر کاروباری ہو، جو اپنے سے نیچے طبقے کے بھدے اور بھونڈے طریقۂ زندگی سے اور اپنے سے اوپر کے طبقے کے بظاہر ناکارہ پن سے اپنے کو ممتاز سمجھتا ہو، اس متوسط طبقے سے ناول کو سروکار رہتا ہے۔ کبھی اُس کی امید و بیم کی معروضی عکاسی کر کے کبھی جین آسٹن کی طرح متوسط طبقے کی طرزِ زندگی کا تجزیہ کر کے، کبھی فلابیر کی طرح اُس کے اخلاق پر ضرب لگا کے یا ایک متوسط طبقے کے پس منظر میں اُس طرزِ زندگی کے متبادل طریقہ تعمیر کر کے جیسے ایمیلی برانٹے اور کانریڈ کے یہاں ملتے ہیں، پانچویں جب چھپے ہوئے حروف کی اتنی عادت پڑھنے والوں کو ہو جائے کہ وہ تحریر کے آہنگ کو دیکھ سکیں اور اُس سے لطف لے سکیں، تحریر میں تقریر اور اس کی خطابت کا لطف تلاش نہ کریں۔ چھٹے جب نثر اتنی پختہ ہو جائے کہ وہ شاعری سے زیور نہ مانگے، بل کہ اپنے حسن کی رعنائی پر نازاں ہو سکے اور علمی یا فلسفیانہ یا سیاسی یا تاریخی شعور کی آئینہ داری کر سکے۔ (۴۲)

ڈاکٹر ظ۔ انصاری اُنیسویں صدی عیسوی میں اُردو زبان میں لکھے جانے والے نئے ادب کو ماضی کی طرف واپسی اور تجدید کے تناظر میں دیکھتے ہیں:

۱۸۵۷ء اور اُس کے بعد زمانے میں مادّی حالات کی زبردست تبدیلی نے اُردو ادب میں شعوری طور پر بھی

قدیم مذہبی روایات، تاریخی واقعات اور افسانہ وافسوں کی گرم بازاری پیدا کر دی۔ نثر اور نظم دونوں میدانوں میں ہمیں اُس زمانے کا ایک بڑا ذخیرہ ملتا ہے، جسے ہم اُس دردناک شکست کا منفی ردِّعمل کہہ سکتے ہیں اور جن کا مقصد یہ معلوم ہوتا ہے کہ لوگوں میں ایک مذہبی روح بیدار کی جائے۔ شان دار ماضی کے ورق اُن کے آگے کھول کر رکھے جائیں۔ اُن کے پرانے عقائد کو تازہ اور استوار کیا جائے تا کہ وہ نئی ہوا کے تیز جھونکوں میں اُڑ نہ جائیں۔ نثر میں داستانِ امیر حمزہ سے شرر کے نیم تاریخی ناولوں تک داستانوں، قصوں اور ناولوں کا ایک انبار موجود ہے۔ جس کا اِس سے پہلے کوسوں پتہ نہ تھا۔ (۴۳)

اِس موضوع پر نام ور افسانہ نگار اور ناول نگار خالدہ حسین کی بات بھی قابلِ توجہ ہے:

ترقی پذیر ممالک کے حالات میں افسانے کی فارم بہت مناسب ہے۔ ترقی یافتہ ممالک میں ناول بہت ملیں گے۔ (۴۴)

ناول نگار اور نقاد فہیم اعظمی اُردو میں ناولوں کی کمی کو ذہنی رویّوں کے تناظر میں دیکھتے ہیں:

تعداد کے لحاظ سے اُردو ادب میں جدید اور جدید تر افسانے تو بے شمار ہیں، مگر ناولوں کی بہت کمی ہے۔ اُس کے مختلف اقتصادی، سماجی اور سیاسی وجوہات ہیں، لیکن سب بڑی وجہ ہمارے معاشرے اور ماحول کی رجعت پسندی ہے۔ جس کے باعث تیز رفتاری سے آگے بڑھنے والوں کو حوصلہ شکنی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ (۴۵)

دانش افروز اور فکر انگیز ناول کم لکھے جانے کی ایک بہت بڑی وجہ معاشرے کا غیر حقیقت پسندانہ رویّہ بھی ہے۔ ترقی یافتہ ممالک میں حقائق کے اعتراف کی جو روایت موجود ہے، اِس میں اُن کے سائنسی شعور، تعلیمی اور جمہوری نظام کا بہت عمل دخل ہے۔ لاطینی امریکا جو کہ پاکستان کی طرح تیسری دنیا کا ایک حصہ ہے، اُس میں جو غیر معمولی کتھن لکھا جا رہا ہے، اُس کا سبب وہاں کے ادیبوں کا حقیقت پسندانہ رویّہ ہے، جو تاریخ، معاشرے اور انسان کو جذباتی انداز میں دیکھنے کی بجائے معروضیت کی راہ اختیار کرتے ہیں، جب کہ پاکستانی معاشرہ بڑی حد تک ایک جذباتی اور نیم خواندہ معاشرہ ہے، یہاں معیاری اور فکر انگیز ناولوں کی قبولیت اور تحسین بھی ایک مسئلہ ہے۔ انتظار حسین جو کہ خود بھی مانے ہوئے ناول نگار اور افسانہ نویس ہیں، انہوں نے اِس اہم مسئلے کو سمجھنے کے لیے قومی مزاج کی جس خاصیت کو دلیل بنایا ہے، وہ تلخ بھی ہے اور حقیقی بھی:

ہمارا قومی مزاج اعتراف کا قائل نہیں، ہم اپنے قومی مزاج کے زیرِ اثر ہمیشہ ایک قربانی کے بکرے کی تلاش میں رہتے ہیں تا کہ جتنے گناہ یا کوتاہیاں ہیں، اُن کا بوجھ اُس بکرے پر لادا جا سکے۔ (۴۶)

ناول لکھنا ایک ایسا سنجیدہ تہذیبی فریضہ ہے جو بیک وقت محنت طلب، صبر طلب اور وقت طلب ہوتا ہے، اِس دقت طلب صنف کا تنقیدی مطالعہ بھی مشکل اور نازک تر معاملہ ہوتا ہے، معروف افسانہ نگار غلام عباس اچھا افسانہ لکھنے کے لیے ۸۰ فی صد وقت مطالعے اور ۲۰ فی صد وقت افسانے کی تخلیق کے لیے مختص کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ ناول لکھنے کے لیے وقت کی تقسیم کا کوئی فارمولا دینا آسان نہیں۔ اِس لیے کہ ناول لکھنے میں بھی بہت زیادہ وقت درکار رہتا ہے۔ تاہم غلام عباس کی بات

سے اچھا ناول لکھنے کے لیے درکار مطالعے، مشاہدے اور کاوش کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ (۴۷)

ایسی گونا گوں انفرادی اور اجتماعی مشکلات کے ساتھ ساتھ اُردو ناول نگاری کے سفر میں ایک بہت بڑی آزمایش ڈپٹی نذیر احمد کی صورت میں سامنے آئی۔ انہوں نے جس فکر کو متعارف کروایا اور انگریز حکومت نے اُسے جس طرح اپنایا اور پھیلایا، اُس سے کئی مسائل پیدا ہوئے۔ نئے لکھنے والوں کے سامنے نہ تو مستند مترجمہ ناول موجود تھے اور نہ اُن کی غیر ملکی زبانوں سے ایسی واقفیت تھی کہ ناول کی بے پناہ صنفی خوبیوں سے اچھی طرح واقف ہو پاتے۔ نذیر احمد مؤثر زبان، سرکاری سرپرستی اور مقبولیت کی وجہ سے ایک عرصے تک اُردو ناول نگاری میں نئے تجربات اور امکانات کے لیے ایک رکاوٹ بنے رہے ہیں۔

اُردو کے اوّلین ناول نگار کے طور پر منشی گمانی لال کی تصنیف ''ریاضِ دل ربا'' سنِ تصنیف ۱۸۳۲ء مطبوعہ جبل پریس، رُہتک، ۱۸۶۳ء، ''دھرم سنگھ کا قصّہ'' مطبع مصدرالنوادر، آگرہ، مطبوعہ ۱۸۵۱ء سورج پور کی کہانی''، مطبع مصدرالنوادر، آگرہ، مطبوعہ ۱۸۵۲ء اور مولوی کریم الدین کی تصنیف ''خطِ تقدیر'' سنِ تصنیف ۱۸۶۲ء مطبوعہ ۱۸۶۴ء سمیت کئی نام سامنے آئے ہیں، لیکن ناول کی تعریف اور ہیئت کے غیر حتمی معاملات اور مذکورہ تصانیف کے غیر واضح اسالیب کی وجہ سے ابھی تک اُردو ناقدین اور محققین کی اکثریت کا ڈپٹی نذیر احمد کے اُردو کے پہلے ناول نگار یا کم سے کم پہلے اہم ناول نگار ہونے پر اتّفاق ہے۔ ایک آدمی جس کے خیال میں ناول قصّے کہانی کے گندے اور ناپاک ڈھکوسلے ہوں، جو شیخ سعدی کی گلستاں کو سینسر کرنے کے حق میں ہو، وہی ''گلستانِ سعدی'' جسے نارویجن نوبیل انسٹی ٹیوٹ کے عالمی سروے میں دنیا کی سو اہم ترین کتب میں بھی شامل کیا گیا ہے، جو صدیوں تک ایران کے علاوہ وسطی ایشیا اور برِّعظیم کی درس گاہوں کی زینت رہی ہے۔ اُس آدمی کا ناول نگار ہونا ایک دل چسپ ہی نہیں، حادثاتی اور متنازع امر بھی ہے۔ نذیر احمد کے سات ناولوں کی تفصیل کچھ اِس طرح ہے:
۱۔ ''مراۃ العروس''۔ اوّلین اشاعت ۱۸۶۹ء ۲۔ ''بنات النعش''۔ اوّلین اشاعت ۱۸۷۲ ۳۔ ''توبۃ النصوح''۔ اوّلین اشاعت ۱۸۷۴ء ۴۔

'' فسانہء مبتلا'' یا '' محصنات ''۔ اوّلین اشاعت ۱۸۸۵ء ۵۔'' ابن الوقت''۔ اوّلین اشاعت ۱۸۸۸ء ۶۔ ''ایامٰی''۔ اوّلین اشاعت ۱۸۹۱ء ۷۔ ''رویائے صادقہ'' اوّلین اشاعت ۱۸۹۲ء ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنی کتاب ''اُردو ناول کی تنقیدی تاریخ'' میں اِن ناولوں کو تمثیل قرار دیا ہے۔ اُن کے خیال میں تمثیل اور ناول میں عینیت اور واقعیت کا تضاد ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے برعکس انیس ناگی کی رائے ناول کے حوالے سے جدید تنقیدی رویّے کی عکاسی کرتی ہے:

اُن کے ناولوں کی ہیئت خود ساختہ اور خود رَو ہے۔ (۴۸)

ڈپٹی نذیر احمد، دہلوی لہجے، دہلی کی مسلمان اشرافیہ کی عکاسی، زنانہ زبان اور گھریلو نفسیات کی پیش کاری اور محاوروں کے استعمال ایسے بعض خصائص کی بدولت اُردو ادب کی تاریخ اور سرکاری نصابات میں شامل رہتے تو کوئی ہرج کی بات نہیں تھی، مگر ۱۸۶۹ء سے ۱۹۴۷ء تک اُن کی انعامی تصانیف کے انگریز حکومت کے زیرِ سایہ بظاہر برِّعظیم کے مسلمانوں کے لیے

فکری، تہذیبی اور اسلوبیاتی حوالے سے ایک مثالی نمونہ قرار دیے جانے اور بباطن ایک سامراجی ایجنڈے کو آگے بڑھانے پر بہت کم دھیان دیا گیا ہے۔

انگریز سے آزادی ملنے کے چونسٹھ برس بعد بھی، جو کہ خاصی مدّت بنتی ہے، اسلامی جمہوریہ پاکستان کے نصاب سازوں اور کارپردازوں کا انگریز کی بتائی ہوئی ڈگر پر چلنا ایک تشویش ناک مسئلہ بھی ہے اور پاکستانی اُردو ناولوں کے تہذیبی اور فکری مباحث کے جائزے میں توجہ طلب معاملہ بھی، میٹرک سے ایم۔فل۔ اُردو تک کوئی نصاب ڈپٹی نذیر احمد کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ ایسا لگتا ہے ولیم میور اور میتھیو کیمپسن صاحبان کی پسندیدگی کی سند اتنی مستند ہے کہ ہمارے ناقدین، مؤرّخین اور نصاب سازوں نے نذیر احمد کے نظریۂ حیات اور اپنی فکری اور تہذیبی ضروریات پر کبھی غور ہی نہیں کیا۔ نذیر احمد کے ناولوں پر بات کرنے سے پہلے اُن کے ایک مطبوعہ خط کو دیکھنا مناسب معلوم ہوتا ہے، جو انہوں نے اپنے حقیقی بیٹے بشیر الدین احمد کو لکھا تھا۔ یہ خط ڈپٹی نذیر احمد صاحب کی زندگی میں ''موعظۂ حسنہ'' کے نام سے چھپنے والے خطوں کے مجموعے میں شامل تھا۔ انگریز اُردو دان رالف رسل جس کا انگریزی ترجمہ بھی کر چکے ہیں، جو اُردو ادب سے متعلق امریکا سے چھپنے والے ایک ممتاز انگریزی رسالے میں شائع ہو چکا ہے۔ نذیر احمد لکھتے ہیں:

> ۔۔۔زبان دانی کی استعداد بے شک کتابوں کے ذریعے حاصل ہوتی ہے، مگر اہلِ زبان سے گفت گو بھی ایک عمدہ ذریعہ ہے۔ اِسی واسطے میں نے تم کو مدرسے میں چھوڑا ہے۔ جہاں تک ہو سکے، بری بھلی، غلط صحیح، ٹوٹی پھوٹی، انگریزی بولنی چاہیے۔ تمہارے ماسٹر ہندوستانی یا انگریز جو ہوں، اُن سے اُردو میں ایک لفظ مت کہو۔۔۔لیکن صاحب کی میم سے تجدیدِ تعارف کر لو۔ غرض جو ذریعہ انگریزی گفت گو کا حاصل ہو، حاصل کرو۔ انگریزی بول چال کے اعتبار سے اوّل یورپین لیڈی، پھر یورپین جینٹل مین، پھر یوریشین لیڈی، پھر سب سے آخر میں ایرے غیرے، پنچ کلیان، بنگالی بابو اور انگریزی دان نیٹو۔۔۔بشیر! انگریزی گفت گو کی ضرورت اِس درجے کی ہے، میں اِس کے ظاہر کرنے کے لیے الفاظ نہیں پاتا۔ تم سمجھو کہ تمہارے کالج میں داخل ہونے کا مقصودِ اصلی یہ ہی ہے اور بس۔ (۴۹)

خوف ناک ذہنی غلامی سے لتھڑا ہوا یہ نظریۂ حیات، اُن لوگوں کی وراثت ہے، جنہیں انگریز کے جانے کے بعد بھی مقامی مقتدر قوتیں ایک مثالی مقام اور مصلح کا نام دے کر ریاستی نصاب کی صورت میں نوجوانوں پر مسلّط کیے ہوئے ہیں۔ نہ جانے اِس ڈھب سے کون سی اقدار پروان چڑھا رہی ہیں؟ کون سی فکر کی تبلیغ اور ترویج ہو رہی ہے؟ وقتی طور پر اِس سوچ کو ذاتی خامی سمجھ کر نظر انداز کرتے ہوئے، ڈپٹی نذیر احمد کو سمجھنے کے لیے وہ تکنیک اپنائی جا سکتی ہے، جس میں اینگلز نے بالزاک کے بارے میں، لینن نے تالستائی کے متعلق اور لوکاچ نے تھوماس مان کے سلسلے میں ظاہری اعلانات کو نظر انداز کر کے تخلیقی رجحانات کی طرف توجہ دی ہے، یا ڈی۔ ایچ۔ لارنس والا کام کیا جائے کہ فن کار کا اعتبار نہ کیا جائے، بل کہ کہانی کا اعتبار کیا جائے، مگر مسئلہ یہ ہے شخصی شاہ پرستی کے ساتھ ساتھ نذیر احمد کی کہانی میں بھی بڑی گڑ بڑ ہے۔ ''مراۃ العروس'' کے اِس اقتباس سے نذیر احمد اور اُن کی تمیز دار بہو کے نظریۂ تعلیم کا بخوبی تعارف ہو رہا ہے:

۔۔۔حسن آرا کے بیٹھتے ہی محلّے کا محلّہ ٹوٹ پڑا۔ جس کو دیکھو، اپنی لڑکی لیے چلا آتا ہے، اصغری نے شریف زادیوں کو چن لیا اور باقی کو حکمت سے ٹال دیا، کہ میں آئے دن ماں کے گھر جاتی رہتی ہوں، پڑھنا پڑھانا جب تک جم کر نہ ہو، بے فائدہ ہے۔ (۵۰)

اِن سطور میں دو باتیں غور طلب ہیں: ۱۔اصغری نے شریف زادیوں کو چن لیا۔ ۲۔جھوٹ کو حکمت قرار دینا۔ سوال یہ ہے کہ ہم اس فکر سے کس قسم کی کردار سازی کر رہے ہیں؟ شریف زادیاں کون تھیں اور ''بد معاش زادیاں'' کون تھیں؟ تمیز دار بہو جو کہ ناول نگار کا مثالی کردار ہے، اُس کا اصل روپ کیا ہے؟ اس ناول کے بیانیے سے اُس کا سراغ مل جاتا ہے کہ جہاں مصنف بتاتے ہیں کہ ننھی اصغری نہ صرف اکبری کے برعکس بہو بیٹیوں کا طور رکھتی یعنی چھوٹی قوم والوں سے بالکل نہ ملتی تھی، بل کہ گرگِ باراں دیدہ' قسم کی کٹنیوں سے زیادہ عقل مند تھی۔ یہ عجیب پنہاں سازی یا نعلِ وارونہ (IRONY) ہے کہ نذیر احمد نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ عورتیں اپنے توہمات اور کج رائی کی وجہ سے ہمیشہ مبتلائے رنج و مصیبت رہا کرتی ہیں اور وہ اُن کے خیالات کی اصلاح اور عادات کی تہذیب کرنا چاہتے تھے۔ تہذیبی اور فکری دونوں حوالوں سے یہ بات پریشان کن ہے کہ نذیر احمد تمیز دار بہو یعنی اصغری خانم کو کن معاملات میں کٹنیوں سے بھی زیادہ عقل مند بتا رہے ہیں؟ بہو بیٹیوں کا یہ طور، کہ وہ چھوٹی قوم والوں سے بالکل نہیں ملتیں۔ کیا یہ انتہائی ریاکارانہ اور چھوت چھات پر مبنی سوچ اور کردار نہیں ہے؟ یہاں ''ابن الوقت'' میں درج حجتہ الاسلام کی فرنگی نظام میں متعارف ہونے والی عام تعلیم کے باب میں کی گئی شکایت کے الفاظ پر غور کر لینا چاہیے:

بنیے، بقال، ٹھٹھیرے، کسیرے، کنجڑے، بھٹیارے، انگریزوں کے شاگرد پیشہ، یہاں تک کہ سائیس، گراس کٹ، جن کی ہفتاد پشت میں کوئی اہلِ قلم ہوا ہی نہیں۔ نوکری کی دھن میں سب مدرسوں [انگریزی درس گاہوں] میں پڑھ رہے ہیں۔ (۵۱)

اپنے حقیقی بیٹے کے لیے تو راہِ عمل یہ ہے کہ 'غرض جو ذریعہ انگریزی گفت گو کا حاصل ہو، حاصل کرو۔ انگریزی بول چال کے اعتبار سے اوّل یورپین لیڈی، پھر یورپین جینٹل مین، پھر یوریشین لیڈی، پھر سب سے آخر میں ایرے غیرے، پنج کلیان، بنگالی بابو اور انگریزی دان نیٹو۔۔۔بشیر! انگریزی گفت گو کی ضرورت اس درجے کی ہے، میں اِس کے ظاہر کرنے کے لیے الفاظ نہیں پاتا۔ تم سمجھو کہ تمہارے کالج میں داخل ہونے کا مقصودِ اصلی یہ ہی ہے اور بس، مگر غریبوں اور عامیوں کے بچوں کے لیے تعلیم اِن خواص پسندوں کو گوارا ہی نہیں تھی۔ عام آدمیوں سے نفور کے اِس المیے کو نذیر احمد کے بزرگ راہ نما سر سیّد احمد خان کے مشہور مضمون ''خوشامد'' کے ایک اقتباس کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ جو پاکستانی کے کئی سرکاری نصاباتِ تعلیم میں بھی شامل رہا ہے۔ سر سیّد فرماتے ہیں:

فیّاض آدمی کو بدنامی اور نیک نامی کا زیادہ خیال ہوتا ہے اور عالی ہمّت طبیعت کو مناسب عزّت اور تعریف سے ایسی ہی تقویت ہوتی ہے جیسے کہ غفلت اور حقارت سے پست ہمتی ہوتی ہے۔ جو لوگ کہ عوام کے درجے سے اُوپر ہیں، اُنھیں لوگوں پر اس کا زیادہ اثر ہوتا ہے، جیسے کہ تھرمامیٹر میں وہی حصّہ زیادہ اثر قبول کرتا ہے،

جو صاف اور سب سے اوپر ہوتا ہے۔ (۵۲)

کیا یہ ''عوام کے درجے سے اُوپر'' بل کہ ''صاف اور سب سے اُوپر'' والے درجے کا کمال نہیں ہے کہ ہم ایک جمہوری دور میں انسان دوست ریاست یا معاشرہ قائم کرنے میں کام یاب نہیں ہو پا رہے۔ یہ کسی عام یا گم نام آدمی کی تحریر نہیں، یہ ایک ایسے آدمی کی سوچ ہے جسے دوقومی نظریے کے بانی سے لے کر جدید تعلیم کا مؤید تک قسما قسم کے نام دیے گئے ہیں۔ بھارت ہی نہیں، پاکستان میں سینکڑوں سرکاری اور غیر سرکاری درس گاہیں، جس کے نام سے منسوب ہیں، اُن کے مضمون ''اپنی مدد آپ'' کی یہ سطریں توجہ طلب ہیں:

> ہندوستان کی رعایا تہذیب و شائستگی میں موجودہ گورنمنٹ سے کوسوں پیچھے پڑی ہے۔ گورنمنٹ کتنا بھی کھینچنا چاہتی ہے، مگر وہ نہیں کھنچتی، بل کہ زبردستی سے گورنمنٹ کو پیچھے کھینچ لاتی ہے۔ (۵۳)

ذہنی غلامی انسان کو اِس حد تک گرا دیتی ہے کہ نذیر احمد ایسے عالم کا تصوّرِ دین بھی انگریزوں کے مطیع ہونے کا قائل ہو گیا ہے:

> حاکم کی جبری اطاعت تو چار و ناچار کرنی ہی پڑتی ہے۔ اِس لیے اُس کے پاس فوج ہے۔ پولیس ہے۔ خزانہ ہے جیل خانہ ہے، مگر نہیں ہم مسلمانوں کو خدا رسول نے بھی بڑی تاکید کے ساتھ اطاعتِ حاکم کا حکم دیا ہے۔ پس ہم مسلمان حاکمِ وقت یعنی انگریزوں کی اطاعت سچی اطاعت نہ کریں تو اپنا دین بھی کھو بیٹھیں۔ (۵۴)

ذہنی غلامی انسان کے تصوّرِ دین کے علاوہ تصوّرِ حکومت اور تصوّرِ سیاست کو کس قدر واہیات اور خطرناک بنا دیتی ہے، اُس کی مثال نذیر احمد کا سرسیّد کے متعلق یہ تبصرہ ہے:

> سید احمد خان کا یہ فعل کسی طرح جہادِ اکبر سے کم نہ تھا۔ سید احمد خان نے اِسی پر بس نہیں کیا، بل کہ گورنمنٹ کے اصول کو سمجھا اور تمام حالات پر نظر کر کے یہ نتیجہ نکالا کہ برٹش گورنمنٹ سے بہتر کوئی گورنمنٹ ہو نہیں سکتی اور ملک کی فلاح اور بہبود اِسی کے ثبات اور قیام اور اطمینان کے ساتھ وابستہ ہے۔ پس یہ گُر تھا جو سر سید احمد خان نے پکڑ لیا اور پھر اِس جزوِ ضعیف نے کوشش شروع کی کہ گورنمنٹ اور رعایا میں جو اجنبیت ہے، اُس کو کسی ڈھب سے دُور کر دوں۔ اُس کے بعد اُس نے جو کچھ کیا بہت کچھ کیا، جو کچھ کہا، بہت کچھ کہا۔ (۵۵)

برٹش گورنمنٹ سے بہتر کوئی گورنمنٹ ہو نہیں سکتی اور ملک کی فلاح اور بہبود اِسی کے ثبات اور قیام اور اطمینان کے ساتھ وابستہ ہے۔ کیا یہ فکری رویّہ آزادی کی طویل اور عظیم جدوجہد پر پانی پھیرنے کے مترادف نہیں؟

> میں جانتا ہوں کہ افسوس کرتا ہوں کہ سب لوگ کیوں نہیں جانتے کہ سر سید احمد خان کے دل میں انگریزی وضع کی ذرا بھی وقعت نہیں اور وہ سب سے بڑھ کر سمجھتے ہیں کہ یہ وضع ہماری ملکی حالت کے مناسب نہیں، مگر اُن کو اِس وضع کے اختیار کرنے اور دوسروں کو اس کے اختیار کرنے کی ترغیب دینے پر مجبور کیا ہے، دو چیزوں نے اوّل یہ کہ انگریز ٹھہرے حاکمِ وقت، اُن کی نسبت سے اِن تمام چیزوں میں وقار آ گیا ہے۔ ازاں جملہ وضع میں بھی تو مسلمان وہ وقار کیوں نہ پیدا کریں، دوسرے یہ کہ دُنیاوی ترقی کے لیے جہاں تک ممکن ہو ہم کو

> چارونا چار انگریزوں کے ساتھ سازگاری رکھنی اوران کی پیروی کرنی ضرور ہے اور اِس کی جہاں اور بہت سی تدبیریں ہیں، ایک یہ بھی ہے کہ ہم اُن کے ساتھ اُن کی زبان میں گفت گو کرسکیں، انہیں کے طور پر رہیں کہ اِس سے اختلاط میں آسانی ہوتی ہے اور اِن دوغرضوں کے علاوہ ایک اہم مطلب اور ہے کہ مسلمانوں نے جو اپنے مذہب کو ہندوؤں کے دھرم کی طرح چھوئی موئی بنا رکھا ہے، ذرا ٹھیس لگی اور کملایا اور یہ خیال اُن کو پنپنے اور اُبھرنے نہیں دیتا۔(۵۶)

> وہ [سرسید] برٹش گورنمنٹ کے تو اِس درجہ خیر خواہ تھے کہ دُوسرا ہونا مشکل ہے۔(۵۷)

> ایک تعلیم کے نہ ہونے نے، جس کی اِس عمل داری میں سخت ضرورت ہے۔ مسلمانوں سے عقلِ معاش اور عقل معاد دونوں عقلیں سلب کر لی ہیں اور اِسی وجہ سے وہ بے دولت ہیں۔ ذلیل ہیں، خوار ہیں اور پنچوں میں مونہہ دکھانے کے قابل نہیں رہے، مگر اتنے بھی احمق نہیں ہوگئے کہ دن کو رات کہنے لگیں اور انگریزی عمل داری کی برکتوں اور آسایشوں سے آنکھیں بند کرلیں۔(۵۸)

سوچنے کی بات یہ ہے، کیا سرسیّد کے یہ ارشادات اور نذیر احمد کی تاویلات انگریز مخالف تحریکِ آزادی کے پورے سلسلے پر پانی نہیں پھیر رہے؟ ''ہندوستان کی رعایا'' جو تہذیب وشایستگی میں اُس وقت کی ''گورنمنٹ'' سے کوسوں پیچھے پڑی تھی، اِس رعایا میں قائدِ اعظم، علامہ اقبال سے مہاتما گاندھی، پنڈت نہرو، بھگت سنگھ اور منگل پانڈے تک کتنے ہی لوگ ہو گزرے ہیں، جن بے چاروں اور بے خبروں کو یہ پتہ ہی نہیں چلا کہ انگریز حکومت سے جان چھڑانا تو بڑا ہی گھاٹے کا سودا ہے۔ وہ گورنمنٹ تو تہذیب وشائستگی میں اُن سے کوسوں آگے تھی، وہ خواہ مخواہ انگریز سے آزادی کے لیے رُلتے رہے۔ سرسیّد کے مضمون کا یہ اقتباس بھی برِّعظیم کی تحریکِ آزادی اور بنیادی انسانی حقوق کی بازیابی کے لیے کوشاں حلقوں کی کاوشوں کے مقابل رکھ کر دیکھا جانا چاہیے:

> اے مسلمان بھائیو! کیا تمھاری یہ ہی حالت نہیں ہے؟ تم نے اس عمدہ گورنمنٹ سے جو تم پر حکومت کر رہی ہے، کیا فائدہ اٹھایا ہے؟ تمہاری آزادی کے محفوظ رکھنے کا تم کو کیا نتیجہ حاصل ہوا؟ ہیچ ہیچ ہیچ!(۵۹)

محولہ بالا نثر پارے سے تو لگتا ہے، یہ سرسیّد نہیں، بشپ اوٓ اوکسفڈ، رچرڈ کنگر یو بول رہے ہیں، جو کہتے تھے، خدا نے ہمیں ہندوستان عطا کیا ہے، تاکہ ہم اِسے اپنے قبضے میں رکھیں، لہٰذا یہ ہمارا کام نہیں کہ اِس فرض سے دست بردار ہو جائیں۔ محولہ بالا مضمون میں سرسیّد ایک جگہ یہ بھی بتاتے ہیں:

> ایشیا کی تمام قومیں یہ ہی سمجھتی رہی ہیں کہ اچھا بادشاہ ہی رعایا کی ترقی اور خوشی کا ذریعہ ہوتا ہے۔ یورپ کے لوگ، جو ایشیا سے زیادہ ترقی کر گئے تھے۔ یہ سمجھتے تھے کہ ایک عمدہ انتظام، قوم کی عزت، بھلائی وخوشی اور ترقی کا ذریعہ ہے، خواہ وہ انتظام باہمی قوم کے رسم ورواج کا ہو یا گونمنٹ کا اور یہ ہی سبب ہے کہ یورپ کے لوگ قانون بنانے والی مجلسوں کو بہت بڑا ذریعہ انسان کی ترقی اور بہبودی کا خیال کرکر، اُن کا درجہ سب سے اعلیٰ اور نہایت بیش بہا سمجھتے تھے، مگر حقیقت میں یہ سب خیال غلط ہیں۔(۶۰)

جمہوری روایات اور مقنّنہ کے اختیارات غلام ابنِ غلام ذہنیت کو سمجھ آ سکتے ہیں نہ ہی راس آتے ہیں۔ اِس کے لیے علامہ اقبال ایسا ظرف اور ذہن چاہیے، جو مقنّنہ کو اجتہاد کا اختیار دینے کی بات کرتے ہیں۔ سرسیّد تحریک کے نظریات نے اُردو دنیا اور پاکستان کو تہذیبی اور فکری سطح پر جو نقصان پہنچایا ہے، اُس میں اِس تحریک کے دیگر ارکان بھی حصّہ بٹاتے رہے ہیں، مگر نذیر احمد کے اثرات بہت زیادہ ہیں۔ حیران کُن بات یہ ہے کہ سرسید احمد خان نے بھی نذیر احمد کے قصوں کو مسلمان معاشرت پر اتہام قرار دیا ہے۔ جب کہ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی نے نذیر احمد کے علی گڑھ تحریک سے تعلق پر یہ تبصرہ کیا ہے:

> وہ علی گڑھ تحریک کے سب سے زیادہ بلند آہنگ، مبلّغ اور مخلص ترین مبصّر تھے۔ (۶۱)

حقیقت یہ ہے کہ اُردو ادب کے ایک پاکستانی طالب علم کی حیثیت سے برّعظیم کے تاریخی، تہذیبی اور فکری مطالعے میں دورِ غلامی سے عہدِ حاضر تک کے مسلمانوں کے انفرادی اور اجتماعی قضیوں کو سمجھنے کے لیے نذیر احمد کی ادھ کچری، مضحکہ خیز اور مغرب سے انتہائی مرعوب اصلاحی کاوشوں میں ناولوں کے ساتھ ساتھ اُن کی شخصیت اور غیر ادبی تصانیف کا جائزہ بھی ضروری ہے۔ اِس مواد کو نظر انداز کر کے نذیر احمد کے ناولوں کی اصولی تفہیم ممکن ہی نہیں۔ نذیر احمد نے ۱۹۰۲ء میں دہلی میں منعقد ہونے والے کنگ ایڈورڈ ہفتم کے دربار کے بارے میں لکھی گئی سر سٹیفن وہیلز کی انگریزی کتاب کے ترجمے کا ایک ہزار روپیہ انعام لینے سے یہ کہہ کر انکار کر دیا تھا:

> میں برٹش گورنمنٹ کی رعایا ہوں اور وفادار رعایا ہوں۔ اُس نے مجھے پڑھایا، نوکریاں دیں، عزّت و آبرو بڑھائی، بس یہ ہی بات بڑا اور بہ ترین حق الترجمہ میرے لیے ہے کہ میں اِس کتاب کا ترجمہ کر دوں اور وہ چھپے۔ (۶۲)

برٹش گورنمنٹ کی رعایا کی وضاحت کے لیے سرسیّد سے زیادہ موزوں آدمی کون ہوسکتا ہے؟ اِس وضاحت سے ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے شرکا کے بارے میں بھی سرسیّد کی رائے سے آگاہی ہو جائے گی، جن کا ذکر پاکستانی ناول نگار انتظار حسین بار بار کرتے ہیں، یہاں تک کہ خود کو بھی ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کا ایک گم شدہ سپاہی قرار دیتے ہیں۔ سرسید کہتے ہیں:

> اُس زمانے میں جن لوگوں نے جہاد کا جھنڈا بلند کیا، ایسے خراب اور بدرویہ اور بداطوار آدمی تھے کہ بجز شراب خوری اور تماش بینی اور ناچ اور رنگ دیکھنے کے کچھ وظیفہ اُن کا نہ تھا۔ بھلا یہ کیوں کر پیشوا اور مقتدا جہاد کے گنے جا سکتے تھے۔۔۔ پھر کیوں کر یہ ہنگامہء غدر جہاد ہوسکتا ہے، ہاں البتہ بدذاتوں نے دُنیا کی طمع اور اپنی منفعت اور اپنے خیالات پورا کرنے اور جاہلوں کے بہکانے کو اور اپنے ساتھ جمعیت جمع کرنے کو جہاد کا نام دے دیا۔ پھر یہ بات بھی مفسدوں کی حرام زدگی میں سے ایک حرام زدگی تھی، نہ واقع میں جہاد۔ (۶۳)

نذیر احمد برٹش گورنمنٹ کی مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> جہاں عیسائیوں کا خون گرتا، وہیں مسلمانوں کا بھی خون گرنا چاہیے تھا۔ پھر جس نے ایسا نہیں کیا۔ اُس نے علاوہ نمک حرامی اور گورنمنٹ کی ناشکری کے، جو ہر ایک رعیت پر واجب ہے، اپنے مذہب کے بھی برخلاف

کیا۔(۶۴)

برٹش گورنمنٹ کی رعایا کی برٹش گورنمنٹ کے مقابلے میں کیا حیثیت تھی، سرسیّد نے اپنے سفرنامے میں اِس فرق کو یوں واضح کیا ہے:

میں بلا مبالغہ نہایت سچے دل سے کہتا ہوں کہ تمام ہندوستانیوں کو اعلیٰ سے لے کر ادنیٰ تک، امیر سے غریب تک، سوداگر سے اہلِ حرفہ تک، عالم فاضل سے لے کر جاہل تک انگریزوں کی تعلیم و تربیت اور شائستگی کے مقابلے میں درحقیقت ایسی ہی نسبت ہے، جیسے نہایت لائق اور خوب صورت آدمی کے سامنے نہایت میلے کچیلے وحشی جانور کو۔ پس تم کسی جانور کو قابلِ تعظیم یا لائقِ ادب سمجھتے ہو؟ کچھ اُس کے ساتھ اخلاق اور بداخلاقی کا خیال کرتے ہو؟ ہرگز نہیں کرتے؟ پس ہمارا کچھ حق نہیں ہے کہ انگریز ہم ہندوستانیوں کو ہندوستان میں کیوں نہ وحشی جانور کی طرح سمجھیں۔(۶۵)

اُردو ناول کے فکری اور تہذیبی تناظر میں سرسیّد تحریک کے مقاصد اور نتائج کے بارے میں ڈاکٹر روش ندیم اور ڈاکٹر صلاح الدین درویش نے اِس تحریک کو سہل پسند تنقیدی انداز کی بجائے تحقیقی و تجزیاتی حوالے سے دیکھا ہے:

سرسیّد تحریک کے مقاصد کے حصول کے لیے سرسیّد اور اُن کے رفقاء نے جن علوم کے لیے اپنے خدمات فراہم کیں۔ اُن کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ بھی دل چسپی سے خالی نہیں۔ اِس ذیل میں جو صورتِ حال سامنے آتی ہے، اُس کے مطابق غلام ہندوستان کے وہ سیاسی و معاشی مسائل جن کے باعث ہندوستان سے ہنرمند کسان مزدور اور دیگر کچلے ہوئے طبقات، زندگی کی بنیادی ضرورتوں سے محروم تھے۔ سرسیّد اور اُن کے رفقاء نے علمی و ادبی کارناموں میں اُن کو درخورِ اعتنا نہ سمجھا۔ اِس کے برعکس محض مسلم بالادست طبقات کے زوال کی نوحہ خوانی اور انہیں بدلتے ہوئے حالات میں نئے حکم رانوں کے ساتھ سیاسی و معاشی سطحوں پر adjust کرنے کے لیے تبلیغ کی گئی ہے۔ مثلاً حالی کی سوانح نگاری اور ڈپٹی نذیر احمد کی ناول نگاری متذکرہ بالا رجحانات کی نمایندہ ہیں۔ سرسید کے رفقاء کی وہ تحریریں جو تاریخی رجحانات کی نمایندہ ہیں اُن میں بھی ہندوستان کا عظیم قدیم ماضی مفقود ہے مثلاً شبلی نعمانی کی تمام تاریخ نویسی اُن غیر ہندوستانی مسلم شخصیات کی سوانح نگاری پر مشتمل ہے، جو اسلامی تاریخ کے سنہری دور کے حوالے سے عظیم تصوّر کی جاتی ہیں۔ اُسی طرح حالی کی اصلاحی شاعری میں جس عظیم مسلم دور کے احیاء کے حوالے سے مثالی عہد کے طور پر ابھارا گیا اُس کا تعلق بھی ہندوستان کے ساتھ نہ تھا۔ گویا سرسید تحریک کے تحت تاریخی حوالوں سے جو کچھ بھی لکھا گیا، اُس کا تعلق حقیقی سطح پر ہندوستان کی سیاسی، سماجی اور معاشی جبریت کے ساتھ نہ تھا، بل کہ وہ خالصتاً شخصیت پرستی اور مخصوص غیر ہندوستانی مسلم عہد کے احیاء کے رُومان پر مبنی ہے جو کہ نہ تو تاریخ نگاری کے سائنسی اُصولوں پر کسی طرح پورا اُترتا ہے اور نہ ہی تاریخی شعور کو اُجاگر کرنے میں معاون ثابت ہوسکتا ہے۔(۶۶)

پروفیسر فتح محمّد ملک نے سرسیّد تحریک اور اِس کے زیرِ اثر لکھے جانے والے کتھن کا سامراجی تناظر میں جس

طریقے سے تجزیہ کیا ہے، اُس سے اہلِ پاکستان کے لیے حقیقی اور غیر حقیقی آزادی اور لمحہء موجود میں اپنے سیاسی وجود کی بقا کے مسئلے کو سلجھانے کے لیے ایک راہ نکلتی ہے:

> سر سیّد کی تحریکِ مفاہمت نے ہمیں اُس جذبہء حریت سے ڈرنا سکھایا۔ جس کا نقطہء عروج ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی تھی۔ اسلامی ہند کے زوال کے آغاز، سن ستاون تک کے بغاوت انگیز اور حریت پرور ادب سے ہماری لاعلمی اور محرومی جہاں انگریزوں کی وحشت و بربریت کا نتیجہ ہے، وہاں سر سیّد کی کلیسا نواز عقلیت پسندی کا شاخسانہ بھی ہے۔ (۶۷)
>
> ڈپٹی نذیر احمد اور اُن کے معاصرین نے قصّہ گوئی کے اِس مشرقی مسلک کو بھی منجملہ اسبابِ زوال جا اور ڈینئیل ڈیفو کی انگلی پکڑ کر مغربی فکشن کی خارجی اور سراسر افادہ پرست حقیقت نگاری کے سفر پر چل نکلے۔ (۶۸)

غلامی اور مرعوبیت کی اِس فضا میں نذیر احمد کی ادبی شخصیت تشکیل پا رہی تھی، زندگی کی جو ترجیحات متعیّن ہو رہی تھیں، اُن میں منفعت پرستی اوّلین اصول زیست قرار پا رہی تھی۔ نوبیل انعام دار ماریو برگس یوسا کے خیال میں ساری کہانیوں کی جڑیں اُن لوگوں کی زندگیوں میں پیوست ہوتی ہیں، جو انہیں لکھتے ہیں۔ تجربہ وہ سرچشمہ ہے جس سے کتھن کا کلّا پھوٹتا ہے، مگر اِس کا یہ مطلب نہیں کہ ناول ہمیشہ اپنے لکھاریوں کی سوانح کا لطیف سا عکس ہوتا ہے، یوسا کے تئیں بے حد تخیّل آمیز کتھن میں بھی محض کسی نقطہء آغاز کی دریافت ممکن ہے۔ ایک خفیہ غدّہ جو وجدانی طور ایک ادیب کے تجربات سے جڑا ہوتا ہے۔ کتھن تخیّل اور حرفت کی وضع آفرینی ہے۔ جو مخصوص افعال، افراد اور ماحول سے متشکل ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں سے سوانحی مواد اور اثرات کی نشان دہی مشکل بھی ہوتی ہے اور خطرناک بھی۔ بہ ہر حال مولانا صلاح الدین احمد اصغری خانم کے کردار کو نذیر احمد کی شخصی صفات کو مدِّ نظر رکھتے ہوئے اِس نتیجے پر پہنچے ہیں:

> اصغری کی جارحانہ شخصیت مولوی صاحب کی اپنی شخصیت کا عین بین چربہ ہے اور اُس کے کردار کی فائدہ پرستانہ کیفیت بھی اُنہی کے مزاج اور نصب العین کا عکس ہے۔ (۶۹)

نذیر احمد کا پسندیدہ کردار یعنی اصغری خانم اپنے شوہر کو جو مشورہ دے رہی ہے، اُس سے ناول نگار کے سیاسی اور تہذیبی شعور کے اُتھلے پن کا اندازہ لگانا مشکل نہیں رہتا:

> جو لوگ نوکری پیشہ ہیں۔ اُن سے ملاقات پیدا کرو۔ اُن سے محبت بڑھاؤ۔ اُن کے ذریعے تم کو نوکری کی خبر لگتی رہے گی اور اُن کے ذریعے تم کسی حاکم تک پہنچ جاؤ گے۔ (۷۰)

سرکاری ملازموں سے محبت اور حکام تک رسائی زندگی کا نصب العین ٹھہرا! یہ محض اتفاق نہیں کہ علی گڑھ کالج اور یونی ورسٹی کے ثمرات بھی لگ بھگ یہ ہی تھے۔ آج میلان کندیرا سیاسی اور سماجی شعور کی کمی کے علاج لیے ناولوں کا مطالعہ تجویز کر رہے ہیں۔ سینٹ جونز یونی ورسٹی میں پروفیسر گریگری شروڈ کر تاریخ کے نصاب میں سی مون دَ بووار کا ناول ’’Les

اور کندیرا کا ناول ''Zert'' پڑھا رہے ہیں۔ یہاں تعلیم تمیز دار بہو کے کوٹھے سے اُتر نہیں رہی۔ سوال یہ ہے کیا یہ ذہنی غلامی، بدکرداری اور مفاد پرستی کے وہ بیج نہیں؟ جو اہلِ پاکستان کے سروں پر تن آور درخت بن کر کھڑے ہیں اور خیر کے کسی سورج کی روشنی اِدھر نہیں پہنچنے دیتے۔ انگریز سرکار نے جس سوچی سمجھی سکیم کے تحت نذیر احمد کی کاوشوں کو نصاب میں شامل کیا تھا اور اُن کی کتابیں جس طرح لاکھوں کی تعداد میں فروخت ہو رہی تھیں، اُس کے فائدے تو نذیر احمد اور نو آبادیاتی حکومت کو پہنچے، بھیانک نتائج آنے والی نسلیں بھگت رہی ہیں، خصوصاً ساکنانِ اسلامی جمہوریہ پاکستان۔ پروفیسر فتح محمّد ملک نے اپنے مضمون ''تمیز دار بہو کی بدتمیزی'' میں اُردو ناول کے ماضی اور حال کی تاریکی کی جو ذمہ داری نذیر احمد پر ڈالی ہے۔ وہ اُن کی تنقیدی بصیرت اور حقیقت پسندی کی ایک اچھی مثال ہے۔ وہ یہ کہنے میں حق بجانب ہیں:

> اگر نذیر احمد اُردو کے پہلے ناول نگار نہ ہوتے، تو آج ہمارے معاشرے اور ہمارے ناول کی حالت اِس قدر زبوں نہ ہوتی۔ (۱۷)

پروفیسر فتح محمّد ملک نے اپنی اِس بہت اہم تنقیدی تحریر میں ڈاکٹر احسن فاروقی سے ڈاکٹر سیّد عبداللہ تک اصغری کے کردار کی مختلف نقادوں کے ہاں پائی جانے والی تحسین کی بجا طور پر مذمّت کرتے ہوئے معاشرے اور ناول کی ترقّی کے لیے نذیر احمد کے پسندیدہ کرداروں کے از سرِ نو جائزہ لینے کو ضروری خیال کیا ہے۔ اُن کے تجزیے کے مطابق جب تک ہمارے نقاد اصغری کے کردار کو حسن و خوبی کا مثالی نمونہ قرار دے کر اِس میں دائمی اخلاقیات ڈھونڈتے رہیں گے اور نذیر احمد کی مقصدیت کو گھریلو زندگی کے قیام و بقا کا ضامن بتاتے رہیں گے، ہمارے معاشرے میں گھریلو انتشار روز بروز بڑھتا جائے گا اور ہماری زندگی کو رشوت ستانی سے لے کر سمگلنگ تک اور ریاکاری و منافقت سے لے کر غداری تک ہر طرح کی بدعنوانیوں کے گھن کھاتے چلے جائیں گے، کیوں کہ نذیر احمد اپنے اصلاحی قصوں میں جس مثالی معاشرے کا خواب دیکھتے نظر آتے ہیں، اُس کی اساس مہر و محبت کی بجائے خود غرضی اور نفرت پر ہے۔ اُن کی گھریلو زندگی کی کام یابی کا راز اور انسانی رشتوں کی ساری معنویت چند مصلحتوں میں پوشیدہ ہے۔ افسوس! سعدؔی، سوداؔ، انشاؔ، میر حسؔن، آتشؔ اور رجب علی بیگ سرورؔ کی تصانیف جلانے والے واقعے، پروفیسر سی۔ ایم۔ نعیم نے جسے اُردو ناولوں کا سب سے ہول ناک منظر قرار دیا ہے، ڈاکٹر آصف فرخی جسے ثقافتی بربادی کے طور پر نازی جرمنی میں جلائی جانے والی کتابوں اور پاکستان میں اختلاف کرنے والوں کی گم شدگی کے تناظر میں دیکھ رہے ہیں، ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ جسے جنونیت کی آگ لکھ رہی ہیں، اُسی واقعے کے خالق نذیر احمد اب بھی نصابات میں بطور ایک مصلح کے، شامل چلے آ رہے ہیں۔ ادب چوں کہ فی نفسہٖ ذہن کی علمی، اخلاقی، تہذیبی اور رُوحانی تربیت کا ایک وسیلہ بھی ہو سکتا ہے۔ اِس لیے ادیب کی ذمے داریاں بہت بڑھ جاتی ہیں اور قاری سے بھی مطالعے اور نتائج اخذ کرنے میں احتیاط کی توقع کی جاتی ہے۔ یہاں نذیر احمد اور اُن کے ہم خیالوں کی فکر اور اِس کے دُور مار اثرات کو جاننے کے لیے اُن کے ایک ہم عصر دانش ور جمال الدین افغانی کی فکر سے موازنے کے لیے افغانی کی عربی زبان میں لکھی گئی ڈائری کے ایک اقتباس کا اُردو ترجمہ پیش کیا جا رہا ہے۔ جس میں جمال الدین افغانی سر سیّد احمد خان اور اُن کے ساتھی مولوی سمیع اللہ سے اپنی ملاقاتوں کا ذکر کر رہے ہیں:

> میں نے اُسے سمجھایا کہ اگر تمھارا منصوبہ کام یاب ہوگیا، تو مسلمان اپنی شناخت گم کردیں گے اور اُن کی تعلیم کے ساتھ ساتھ اُن کی تہذیب کو بھی اپنالیں گے اور ایک وہ وقت بھی آسکتا ہے کہ وہ یہ سمجھنے لگیں گے، اُن کی نجات فرنگی تہذیب کو اپنانے میں پنہاں ہے، اُس وقت اگر فرنگی اُنھیں آزادی دے بھی دے تو وہ اُس کے پیروکار بن کر اُس کے برپا کیے ہوئے نظام کو تسلسل سے ہم کنار کریں گے۔ میری دانست میں یہ آزادی سیاسی غلامی سے بھی بدتر ہوگی، لیکن اُس نے میرے اِن اعتراضات کا جواب یہ دیا ’حضرت! ہندی مسلمان کو اس وقت آزادی کی بجائے زندگی کی ضرورت ہے۔ اِس لیے میں اُنھیں وہ ماحول فراہم کرنا چاہتا ہوں جس میں وہ زندہ رہ سکیں، آنے والی نسلوں نے جب محسوس کیا کہ انھیں آزادی چاہیے تو وہ آزادی کے لیے کوشش کرکے ہوسکتا ہے آزادی بھی حاصل کرلیں۔ یہ کم فہم شخص نہیں جانتا کہ جب کوئی قوم یا اُس کے افراد کی اکثریت ہر قیمت پر اور ہر حالت میں صرف زندہ ہی رہنا چاہے، تو اُسے آزادی کی جدّ وجہد پر آمادہ کرنا مردے میں روح پھونکنے سے زیادہ مشکل ہے۔ (۷۲)

جمال الدین افغانی نے ذہنی غلامی کی جو بات سوا سو سال پہلے محسوس کر لی تھی۔ سرسیّد اور نذیر احمد ایسے لوگوں کی فراہم کردہ ناقص فکری راہ نمائی کی بدولت اہلِ پاکستان کو آج بھی اُس کا احساس نہیں ہو رہا۔ بحران اور غیر یقینی صورتِ حال میں آدمی کو آزادی اور سلامتی میں سے کسی ایک کو منتخب کرنا پڑتا ہے۔ اگر آدمی سلامتی کا انتخاب کرکے اُسے اپنا مقصد ومنشا بنالیتا ہے، تو آزادی سے ہمیشہ کے لیے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے، پھر تھوڑا وقت گزرنے پر احساس ہوتا ہے کہ اُسے تو سلامتی بھی دست یاب نہیں۔ سلامتی یا ہر حال میں جینے کی ہڑک، خوف کا اظہار ہے۔ اِس کے برعکس آزادی کا انتخاب کرنے کی صورت میں سلامتی یقینی ہو جاتی ہے۔ چوں کہ آزادی غیر مشروط نہیں ہوتی، اِس کی بڑی بھاری قیمت ادا کرنا ہوتی ہے، جو افراد یا اقوام اِس کی قیمت ادا کرتے ہیں، حقیقی آزادی محض اُنھیں کا مقدّر بنتی ہے۔ جہاں نذیر احمد ایسے ادیبوں کی غلامانہ فکر لمبے عرصے سے ایک اساسی رویّے کی صورت اختیار کیے ہوئے ہو، وہاں بے سمتی اور غلط فہمی کے غبار میں اوّل تو آزادی سے کچھ سوچنا اور درست راستے کی نشان دہی کرنا خاصا دشوار ہو جاتا ہے، ایسے میں کوئی دانش مند موزوں بات کرے تو اُس کی تحسین ہونی چاہیے اور اُس کی روشنی میں غلط فکری رویّوں کو از سرِ نو دیکھنا چاہیے۔ ڈاکٹر فاروق عثمان نے اُردو ناولوں کے مطالعے میں اِس حوالے سے جو نتائج اخذ کیے ہیں، وہ سرسیّد تحریک اور انگریز کی غلامی کے دور میں لکھے گئے ادب پر ایک مختلف انداز میں دیکھنے کا تقاضا کرتے ہیں:

> عہدِ زوال میں رومانی فکر کی ایک معروف جہت نسلی اور تاریخی متھ کی بازیافت، لیکن اس عہد کا اُردو ناول نگار عورت اور مرد کی اس نئی پرکیف مساوات سے باہر مسلمان قوم پرستی کے تحت کسی نسلی یا تاریخی متھ کی بازیافت کرتا نظر نہیں آتا۔ بنگالی ادب میں اس کی مثالیں ملتی ہیں، لیکن اُردو ادب اس سے خالی نظر آتا ہے۔ دراصل ’رسالہ اسبابِ بغاوتِ ہند‘ لکھ کر سرکارِ انگلیشیہ سے وفاداری اور آقائے ولی نعمت مہربانیوں کو قومی ترقی اور قومی احیا سے اِس طرح جوڑ دیا گیا تھا کہ اپنی ہر روایت اور ہر متھ چاہے وہ تاریخی تھی یا علمی، سیاسی تھی یا سماجی کم مایہ محسوس ہونے لگی۔ ان حالات میں بقول قرۃ العین حیدر، سراج الدولہ یا ٹیپو سلطان یا حافظ رحمت خان

> یا بیگم حضرت محل کے متعلق ناول کون لکھتا؟ شرؔر نے اس لیے ایسے تاریخی ناول لکھے جن کا اپنے عہد سے کوئی تعلق نہ تھا۔ ہماری قومی شخصیت کن تضادات کا شکار ہو کر مضحکہ خیز ہو گئی تھی۔ اُس کا شاید ہمیں اندازہ ہی نہیں تھا۔ (۷۳)

تہذیب شناسی، فکری صلابت اور قومی حمیّت کا اُصولی تقاضا تو یہ ہی ہے کہ اُردو ناول ہی نہیں دیگر اصناف کے تعارف و ترویج میں اِن مرعوب لوگوں کو اُردو ادب کے سیاہ اور کم زور دور کے محض ایسے نمایندوں کے طور پر شامل کیا جائے، جو امپیریل ایجنڈے کا بلواسطہ یا بلا واسطہ حصّہ تھے۔ اِن لوگوں کے تصوّرِ حقیقت اور نو آبادیاتی نظریات کو قوم خصوصاً نوجوانوں کے سامنے، تہذیبی و فکری تناظر میں عہدِ زوال کی ایک نشانی کے طور پر پیش کرنا چاہیے، مصلح اور نجات دہندہ کی حیثیت سے نہیں، کیوں کہ ایک آزاد اور باوقار قوم کی نظری اساس اور تہذیبی نظام کسی غلام، مفاد پرست، مرعوب اور بے خبر جماعت جیسا نہیں ہو سکتا۔

> پس انگریز جس دن سے اِس ملک میں آئے، اُس دن سے اِس بات کے پیچھے پڑے ہیں کہ ہندوستان کے جو لوگ امتحان پاس کرتے ہیں۔ اُن کو نوکری ملتی ہے۔ (۷۴)

ایسے بظاہر سادہ اور بباطن احمقانہ تجزیوں سے انگریزی نظامِ تعلیم اور سرسیّد کے تعلیمی تصوّرات کے اثر و نفوذ کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ آج فرانز فینن، ایڈورڈ سعید، اقبال احمد، نوم چومسکی، ہومی بھابھا، انیا لومبا، گایتری چکرورتی، بپن چندر، پارتھا چیٹر جی، گوری وشوناتھن، کے۔ کے۔ عزیز، طارق علی اور مبارک علی ایسے تہذیب و تاریخ کو سمجھنے والے مصنفین کی بصیرت افروز اور خیال برانگیز تحریریں پڑھ کر خیال آتا ہے کہ انگریز سے مرعوب اُنیسویں صدی عیسوی کے یہ سہمے ہوئے بزرگ تو بہت معمولی صلاحیتوں کے مالک تھے۔ محض فرنگی مصلحتوں نے اُنہیں بہت بڑا بنایا ہوا تھا۔ ترقی پسند نقاد سبطِ حسن کی آرا سے بھی اِس مؤقف کی تائید ہوتی ہے:

> حقیقت یہ ہے کہ سرسیّد نے مغربی تہذیب ہی کو مغربی تمدّن سمجھ لیا تھا۔ اُن کا خیال تھا کہ مسلمانوں نے انگریزی زبان سیکھ لی اور مغربی تہذیب اپنالی، تو اُس کے اقتصادی اور سیاسی مسائل خود بخود حل ہو جائیں گے۔ (مسلمانوں سے اُن کی مراد اُونچے اور درمیانے طبقے کے افراد تھے) اِسی لحاظ سے وہ مرزا غالب کی فکری سطح تک نہیں پہنچ سکے، جنھوں نے سرسید کو مغربی تمدّن کو قبول کرنے کا مشورہ دیا تھا اور صنعتی نظام کی خوبیاں بتائی تھیں۔ انگریزی کے طرزِ طعام و لباس کی ثنا خوانی نہیں کی تھی۔۔۔۔ سرسید کی تعلیمی پالیسی بڑی ناقص تھی۔ اُن کی نظر میں آکسفورڈ اور کیمبرج مثالی یونی ورسٹیاں تھیں۔ جن میں اُونچے طبقے کے نوجوان تعلیم پاتے تھے اور بعد میں پارلیمنٹ کے رکن، وزیر، سفیر یا سول سروس کے اعلیٰ عہدوں پر فائز ہوتے تھے۔ سرسیّد بھی چاہتے تھے کہ ایم۔اے۔او۔ کالج کی بھی روش یہ ہی ہو۔ طلبہ ڈپٹی کلکٹر، جج اور کپتان پولیس بنیں۔ کامرس، انجینئرنگ اور ڈاکٹری جیسے آزاد پیشوں کی طرف اُن کا ذہن کبھی نہیں گیا۔ حتیٰ کہ انہوں نے ٹیچرز ٹریننگ کالج بھی قائم نہ کیا۔ اِس فروگزاشت کا سبب ممکن ہے وسائل کی کمی ہو، لیکن ہم کو اُن کی تحریروں

میں بھی صنعتی نظام کی اہمیت اور افادیت کا ذکر نہیں ملتا، نہ وہ لوگوں کو فیکٹریاں اور ملیں لگانے کی تلقین کرتے ہیں نہ اُن کو تجارت یا ٹیکینکل علوم وفنون کی ضرورت کا احساس ہے۔ (۷۵)

نذیراحمد اور اُن کے کرداروں کو اس تہذیبی اور فکری تناظر میں دیکھنا ضروری ہے، تاکہ پتہ چلے کہ وہ اِس گھمبیر سمے کی تہذیبی اور فکری پیچیدگیوں کو جاننے اور دور کرنے میں مدد ومعاون ثابت ہو سکتے ہیں یا نہیں؟ ڈاکٹر سلیم اختر نذیراحمد کی تنگ نظری کو اُن کے کرداروں کی عصری علامت نہ بننے کی وجہ سمجھتے ہیں:

بحیثیت ناول نگار اُن میں اُس ژرف نگاہی کا ہی فقدان نہیں، جو انسانی فطرت کے گہرے مطالعے سے جنم لیتی ہے، بل کہ اُس ذہنی کشادگی اور وسیع المشربی سے بھی تہی داماں ہیں۔ جن کی بنا پر ناول میں ایک جہاں آباد نظر آتا ہے، کیوں کہ کرداروں کا فطری ارتقا نہیں ہوتا اور واقعات کا دائرہ محدود رکھنے کی کاوش کرتے ہیں۔ اِس لیے اُن کے کرداروں میں اپنے عہد کی علامت بننے کی صلاحیت نہیں۔ (۷۶)

نذیراحمد کا ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ وہ نہ صرف سیموئیل رچرڈسن کی طرح فکشن کو اخلاقی سچائی کے پرچار تک محدود کر دیتے ہیں، بل کہ ڈینیل ڈیفو کی کہانی سے استفادہ تو کرتے ہیں، مگر اُس کی راہ پر چلتے ہوئے کہانی کو قابلِ توجہ بنانے کا تردّد نہیں کرتے۔ جس کی وجہ سے مولانا صلاح الدین احمد اُن کی کہانیوں کو طنزاً مقالات قرار دیتے ہیں۔ اب تو ناولوں میں اَلاں رُب گریئے، جولین بارنز اور جوسٹین گارڈر ایسے ہنرمندوں کے طفیل مقالہ نما ناول بھی بے حد پسند کیے جانے لگے ہیں، لیکن وہ کہانی، کردار نگاری، فضا بندی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ انسانیت کے اُجلے تصوّرات سے غافل نہیں۔ نذیراحمد کے ناولوں میں بعض مقامات پر در آنے والے معقول تہذیبی نکات عموماً کہانی سے لگا نہیں کھاتے، اوپرے محسوس ہوتے ہیں۔ نذیراحمد کہانی کہنے کی صلاحیت سے بے بہرہ نہیں، زبان کے استعمال سے بھی واقف ہیں، ''ایامٰی'' میں انہوں نے اپنے تعصّبات سے ہٹ کر لکھنے کی کوشش کی تو یہ ایک بہتر ناول بن گیا۔ جس میں آپ بیتی کا انداز بھی ہے اور بیوہ کے جذباتی اور نفسیاتی احوال کا گداز بھی۔ مسئلہ یہ ہے کہ اُن کی انگریز سے شدید مرعوبیت، جو احساسِ کم تری کی حدوں کو چھونے لگتی ہے اور منفعت پرستی کہانی کو شدّت پسندی کی اندھی گلی میں پہنچا دیتی ہے۔

یہ مصیبت کس کے آگے روئیں کہ انگریزی عمل داری نے ہماری دولت،، رسم ورواج، لباس وضع، طور طریقہ، تجارت، مذہب، علم، ہنر، عزت، شرافت سب چیزوں پر تو پانی پھیرا ہی تھا، ایک زبان تھی اب اُس کا بھی یہ حال ہے کہ اُدھر انگریزوں نے عجز وقفیت کی وجہ سے اُکھڑی اُکھڑی، غلط، مربوط اُردو بولنی شروع کی اِدھر یہ عیب کہ ہمارے ہی بھائی بند لگے اُس کی تقلید کرنے۔ (۷۷)

غرض ہندوؤں اور مسلمانوں کے اختلاط کا یہ نتیجہ ضرور ہوا ہے کہ ایک دوسرے سے وحشت نہیں رہی، لیکن یہ کیفیت کہیں صدہا سال میں جا کر پیدا ہوئی ہے اور پھر بھی اُس کو اتحاد کے درجے میں نہیں سمجھتا۔ دونوں کے دل بدستور ایک دوسرے سے پھٹے ہوئے ہیں۔ آج کوئی بھڑکانے والا کھڑا ہو تو مسلمانوں کے نزدیک ہندو ویسے ہی کافر ومشرک ہیں اور ہندوؤں کی نظر میں مسلمان ویسے ہی ہتیارے، بھرشٹ اور یہ نااتفاقی انگریزی

گورنمنٹ کے حق میں ایک فالِ مبارک وشگون نیک ہے، مگر وہیں تک کہ باہم رعایا میں ہو۔ (۷۸)

محولہ بالا عبارتیں پڑھ کر یقین نہیں آتا کہ یہ نذیر احمد کی تحریریں ہوں گی۔ انگریز کی اصلیت کے احساس کے باوجود اتنا تضاد، اتنی مرعوبیت اور انگریز کی اطاعت پر ایسا اصرار، جسے قاضی جاوید نے ''مجہول مطابقت پذیری'' کہا ہے۔ (۷۹)

تہذیبی قرینوں کی ایسی شناسائی، قوتِ مشاہدہ اور زبان پر مہارت سب کچھ موئی غلامی کی بھینٹ چڑھ جاتا ہے۔ اِس سے نذیر احمد کے ناول تو خراب ہوئے، سو ہوئے، اُن کے فوراً بعد آنے والے بہت سارے ناول نگاروں کی راہ بھی کھوٹی ہوئی۔ جو سرکاری منصوبہ بندی سے پیدا ہونے والی مقبولیت سے متاثر ہو کر تاریک راہوں میں مارے گئے۔ نذیر احمد کے بعد آنے والے ناول نگاروں میں سرشار، شرر اور رُسوا کا ایک بہت بڑا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے فکری اور اُسلوبیاتی سطح پر نذیر احمد اور علی گڑھ تحریک سے مختلف راہیں اپنانے کی کاوشیں کی۔ جس سے اُردو ناول میں اَن گنت نئے امکانات پیدا ہوئے۔ یوں یہ صنفِ نثر ایک بند گلی سے کھلی دنیا میں آ گئی۔ رتن ناتھ سرشارؔ پہلے اُردو ناول نگار ہیں، جو ناول کو ایک جدید صنفِ ادب کے طور پر دیکھ رہے تھے اور اِسے زندگی کی حقیقی اور شعوری سطحوں سے مربوط جانتے تھے۔ کسی بھی تہذیب میں انسان کی نمایاں سرگرمی محض انسانی فطرت کا مظہر نہیں ہوتی، بل کہ یقینی طور پر ایک مخصوص صورت میں اُس مظہر کا تعین انسان کے سماجی حالات سے ہوتا ہے، جن میں وہ زندگی بسر کر رہا ہوتا ہے۔ ''امراؤ جان ادا'' میں پیش کردہ خیالات یا احساسات کو لکھنوی معاشرے کے ارکان کی اکثریت قبول ضرور کیے ہوئے تھی، مگر تکلیف دہ حقیقت یہ ہے کہ یہ خیالات یا احساسات اِس قدر غیر حقیقی تھے کہ انہیں ایک بیمار تہذیب کی ترجمانی کہے بغیر چارہ نہیں۔ ہزاروں لاکھوں افراد کسی غیر حقیقی تصوّر یا احساس میں مبتلا ہونے سے حقیقی نہیں ہو جاتے۔ جیسے ڈھیر سارے لوگوں کی غلطیاں مل کر بھی درست عمل نہیں کہلا سکتیں۔ لاکھوں کروڑوں انسان اگر ذہنی عارضوں کی ایک جیسی صورتوں کا شکار ہوں، تو یہ ایک المیہ ضرور کہلائے گا، مگر یہ واقعہ اُن لوگوں کو ذہنی طور پر صحت مند قرار نہیں دے گا۔ ''امراؤ جان ادا'' میں لکھنوی معاشرہ نہ صرف انفرادی سطح پر آزادی، بے ساختگی اور اپنی ذات کے بھرپور اظہار میں ناکام نظر آتا ہے، بل کہ اجتماعی سطح پر بھی معاشرے کے ارکان کی اکثریت ایسے کسی نصب العین کے حصول میں کوشاں نہیں رہی۔ یہاں یہ بتانا ضروری ہے، جسے نذیر احمد اور رسوا کے مطالعے میں اُردو تنقید نے ہمیشہ نظر انداز کیا ہے وہ یہ کہ نذیر احمد کے متن میں تخلیق کار بیمار دکھائی دیتا ہے، جب کہ رُسوا کے ہاں معاشرہ بیمار نظر آتا ہے۔

حوالہ جات

1.Christina Oesterheld ,Nazir Ahmad and the Urdu EarlyNovel:Some Observations, The Annual of Urdu Studies,V 16,2001,Page 27,Madison ,USA

۲۔ مظفر علی سیّد، ’’الف لیلہ۔ایک تعارف‘‘، سویرا، لاہور، شمارہ ۲۱۔۲۰۔۱۹، صفحہ نمبر ۳۸۰

۳۔ کرّار حسین، پروفیسر، سوالات و خیالات (مرتّب: انتظار حسین)، فضلی سنز کراچی، ۱۹۹۹ء، صفحہ نمبر ۱۰۔۹

۴۔ احسن فاروقی، ڈاکٹر، نورالحسن ہاشمی، ناول کیا ہے، دانش محل، لکھنؤ، ۱۹۶۴، صفحہ نمبر ۴

۵۔ رام بابو سکسینہ، تاریخ ادبِ اُردو، گلوب پبلشرز، لاہور، س۔ن۔ صفحہ نمبر ۵۱۶

۶۔ عبدالسلام، ڈاکٹر، اُردو ناول بیسویں صدی میں، اُردو اکیڈیمی، کراچی، ۱۹۷۳ء، صفحہ نمبر ۴۱

۷۔ مہدی جعفر، نئے افسانے کی ماہیت، مکالمہ، کراچی، کتابی سلسلہ نمبر ۱۶، ہم عصر اُردو افسانہ نمبر ا، صفحہ نمبر ۱۹۱

۸۔ جان بوچن، ناول اور داستان، (مترجم: ڈاکٹر قمر رئیس)، نگارش، امرت سر، ناولٹ نمبر، جلد ۴، شمارہ ۳، صفحہ ۵۱

۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، داستان اور ناول؛ تنقیدی مطالعہ، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، صفحہ نمبر ۱۷

۱۰۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، ’’ناول فنی نقطہ نظر سے‘‘، نگار۔ پاکستان، کراچی، اگست ۱۹۶۷ء، صفحہ نمبر ۱۰

۱۱۔ قمر جمیل، جدید ادب کی سرحدیں (حصّہ دوّم)، مکتبہ دریافت، کراچی، ۲۰۰۰ء، صفحہ نمبر ۴۵

۱۲۔ ٹیری ایگلٹن، ’’ناول کیا ہے‘‘، (مترجم: صائمہ ارم)، مشمولہ تخلیقِ مکرّر ۲۰۰۶ء، جی۔سی۔ یونی ورسٹی، لاہور، ۲۰۰۶، صفحہ نمبر ۹۲

۱۳۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اُردو ناول نگاری، میری لائبریری، لاہور، ۱۹۶۶ء، صفحہ نمبر ۱۰

۱۴۔ سیّد احتشام حسین، ’’ناول کی تنقید‘‘، شب خون، الہ آباد، جون تا دسمبر ۲۰۰۵ء، شمارہ ۲۹۹ تا ۲۹۳، صفحہ نمبر ۱۱۸۹

۱۵۔ انوار احمد، ڈاکٹر، اُردو افسانہ، ایک صدی کا قصّہ، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۱۰ء، صفحہ نمبر ۱۶

۱۶۔ محمّد عمر میمن، گم شدہ خطوط اور دیگر تراجم، آج کی کتابیں، کراچی، ۱۹۹۴ء، صفحہ نمبر ۱۵۹

۱۷۔ محمد حسن عسکری، مجموعہ، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء، صفحہ نمبر ۴۵۳

۱۸۔ انیس ناگی، دیوار کے پیچھے، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء، صفحہ نمبر ۴

۲۰۔ سہیل احمد خان، ڈاکٹر محمّد سلیم الرحمٰن، منتخب ادبی اصطلاحات، شعبہء اُردو جی سی یونی ورسٹی، لاہور، ۲۰۰۸ء، صفحہ نمبر ۱۵۰

۱۹۔ آلِ احمد سرور، پروفیسر، مجموعہء تنقیدات (مرتبہ: عاصمہ وقار)، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، صفحہ نمبر ۵۹۰

۲۰۔ محمّد سلیم الرحمٰن، ’’لندن کی ایک رات، راوی، لاہور، ۲۰۰۶ء، صفحہ نمبر ا

۲۱۔ ’’دنیازاد‘‘، کراچی، کتاب ۸، صفحہ نمبر ۲۶۵۔۲۶۴

۲۲۔ ٹیری ایگلٹن، ’’ناول کیا ہے‘‘، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۱۰۱۔۱۰۰

۲۳۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۱۰۵۔۱۰۴

۲۴۔ نجیب محفوظ، ’’تحریک کا سرچشمہ‘‘ (ترجمہ: انور احسن صدیقی)، دُنیازاد، کراچی، کتاب ۹، صفحہ نمبر ۱۵۸

۲۵۔ سیّد نذیر نیازی (مترجم)،تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ، بزمِ اقبال لاہور، ۱۹۵۸ء، صفحہ نمبر ۱۲۶۔۱۲۳

۲۶۔ علی عباس حسینی، اُردو ناول کی تاریخ اور تنقید، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۵ء، صفحہ نمبر ۱۴۳

۲۷۔ محمد سلیم الرحمان۔مرتب، تواریخِ راسلس، سیّد کمال الدین حیدر (مترجم) مجلسِ ترقی ادب لاہور، ۲۰۰۷ء

۲۸۔ سیّد معین الرحمٰن، ڈاکٹر، ''انگریزی ناول کے زیرِ اثر، اُردو ناول کا آغاز، ایک نقطہ ءِ نظر''، دریافت، اسلام آباد، شمارہ ۱، جون ۲۰۰۲ء، صفحہ نمبر ۴۵۱۔۴۵۰

۲۹۔ آصف فرخی، ''اُردو ناول کی داستان''، سوغات، بنگلور، ستمبر ۱۹۹۳ء، صفحہ نمبر ۸۲

۳۰۔ عبدالغفور شہباز، بحوالہ، اُردو ناول کی تاریخ اور تنقید از علی عباس حسینی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، علی گڑھ، ۲۰۰۵ء، صفحہ نمبر ۱۸۴۔۱۸۳

۳۱۔ آصف فرخی، ''ناول کی داستان''، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۸۰۔۷۹

۳۲۔ نیّر مسعود، ناول کی روایتی تنقید، دُنیا زاد ۷، ستمبر ۲۰۰۲ء، صفحہ نمبر ۱۷۳

۳۳۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۱۷۱ ۳۴۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۱۷۲

۳۵۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۱۷۴ ۳۶۔ مرزا محمّد ہادی رُسوا، امراؤ جان ادا، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۲۲۔۲۱

۳۷۔ محمد عاصم بٹ، اردو میں ناول نگاری اور غزل کی روایت، ''دنیا زاد'' ۱۹، کراچی، صفحہ نمبر ۲۴۱

۳۸۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۲۴۰ ۳۹۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۲۴۲

۴۰۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۲۴۱ ۴۱۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۲۴۳۔۲۴۲

۴۲۔ پروفیسر آلِ احمد سرور، مجموعہ ءتنقیدات، (مرتبہ: عاصمہ وقار)، الوقار پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۰ء، صفحہ نمبر ۵۸۶۔۵۸۵

۴۳۔ ظ۔انصاری، زبان و بیان، آزاد کتاب گھر، دلّی، ۱۹۵۹ء، صفحہ نمبر ۲۴۲۔۲۴۱

۴۴۔ خالدہ حسین، مشمولہ ''یہ صورت گر کچھ خوابوں کے'' (عہدِ حاضر کے ۲۴۔اہم ادیبوں انٹرویو)، مرتب طاہر مسعود، مکتبہ تخلیقِ ادب، کراچی ۱۹۸۵ء طبع ثانی، صفحہ نمبر، صفحہ نمبر ۳۲۱

۴۵۔ فہیم اعظمی، آرا، مکتبہ ءصریر، کراچی، ۱۹۹۲ء، صفحہ نمبر ۶۸۔۶۷

۴۶۔ انتظار حسین، مشمولہ ''یہ صورت گر کچھ خوابوں کے''، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۱۹۷

۴۷۔ غلام عباس، مشمولہ ''یہ صورت گر کچھ خوابوں کے''، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۳۹

۴۸۔ انیس ناگی، ڈپٹی نذیر احمد کی ناول نگاری، فیروز سنز، لاہور، صفحہ نمبر ۱۲۹

۴۹۔ ڈپٹی نذیر احمد، مجموعہ، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۰۴ء، صفحہ نمبر ۱۹

۵۰۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۸۹۳ ۵۱۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۲۶۸

۵۲۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر (ترتیب و مقدمہ)، مضامینِ سرسیّد، مکتبہ خیابانِ ادب، لاہور، مارچ ۱۹۸۴ء، صفحہ نمبر ۹۲

۵۳۔ محمد اسماعیل پانی پتی مرتبہ، مقالاتِ سرسیّد۔حصہ پنجم مجلسِ ترقی ءادب، لاہور، طبع دوّم ۱۹۹۰ء، صفحہ نمبر ۷۴۔۷۳

۵۴۔ مولوی نذیر احمد، الحقوق والفرائض، حصّہ دوّم، فضلی سنز لمیٹڈ، کراچی، ۱۹۸۶ء، صفحہ نمبر ۱۲۹

۵۵۔ مولوی نذیر احمد، لیکچروں کا مجموعہ، مرتبہ مولوی بشیر الدین احمد، مفید عام پریس، آگرہ، ۱۹۱۸ء، جلد دوّم، صفحہ نمبر ۲۵۶

۵۶۔ ڈپٹی نذیر احمد، رُویائے صادقہ، شیخ مبارک علی، لاہور، س۔ن۔صفحہ نمبر ۱۰۱

۵۷۔ ڈپٹی نذیر احمد، لیکچروں کا مجموعہ، جلد اوّل، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۳۷۶

۵۸۔ مولوی نذیر احمد، الحقوق الفرائض، حصّہ دوّم، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۱۲۹

۵۹۔ محمد اسماعیل پانی پتی مرتبہ، مقالاتِ سرسیّد، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۷۶

۶۰۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۲۷

۶۱۔ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی، مولوی نذیر احمد دہلوی، احوال و آثار مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۲ء، صفحہ نمبر ۲۰۰

۶۲۔ ڈپٹی نذیر احمد، مجموعہ، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۱۰

۶۳۔ مولانا محمّد اسماعیل پانی پتی، مرتب، ’’مقالاتِ سرسید، جلد ۹ مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور، ۱۹۶۲ء، صفحہ نمبر ۵۸۔۵۷

۶۴۔ مولانا محمّد اسماعیل پانی پتی، مرتب، ’’مقالاتِ سرسید، جلد ۷، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۴۱

۶۵۔ سیّد احمد خان، مسافرانِ لندن، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۱ء، صفحہ نمبر ۱۸۳

۶۶۔ روش ندیم، صلاح الدین درویش، جدید ادبی تحریکوں کا زوال، گندھارا، راول پنڈی، ۲۰۰۲ء، صفحہ نمبر ۲۶۔۲۴

۶۷۔ فتح محمد ملک، تعصّبات، مکتبۂ فنون، لاہور، ۱۹۷۳ء، صفحہ نمبر ۳۵

۶۸۔ پروفیسر فتح محمد ملک، اقبال، قران حکیم اور قصّہ گوئی کا فن، مکالمہ، کتابی سلسلہ: ۱۷ اہم عصر افسانہ نمبر ۲، کراچی، صفحہ نمبر ۶۱۵

۶۹۔ مولوی صلاح الدین احمد، اُردو میں افسانوی ادب مرتبہ معزالدین احمد، المقبول پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۶۹ء، صفحہ نمبر ۲۱

۷۰۔ ڈپٹی نذیر احمد، مجموعہ، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۹۱۲

۷۱۔ فتح محمّد ملک، اندازِ نظر، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۹ء، صفحہ نمبر ۲۴

۷۲۔ پروفیسر حافظ عبدالرشید (مترجم)، ذہنی آزادی، ’’سرسیدین‘‘، فیڈرل گورنمنٹ سرسیّد کالج، راول پنڈی، ۲۰۰۳ء، صفحہ نمبر ۱۶

۷۳۔ فاروق عثمان، ڈاکٹر، اُردو ناول میں مسلم ثقافت، بیکن بکس، ۲۰۰۲ء، صفحہ نمبر ۲۳۴۔۲۳۳

۷۴۔ ڈپٹی نذیر احمد، مجموعہ، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۸۰۴

۷۵۔ سبطِ حسن، سیکولرازم، دانیال، کراچی، ۱۹۸۲ء، صفحہ نمبر ۱۶۴

۷۶۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ (آغاز سے ۲۰۰۰ء تک)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۰ء، صفحہ نمبر ۳۴۲

۷۷۔ ڈپٹی نذیر احمد، مجموعہ، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۹

۷۸۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۸۷

۷۹۔ قاضی جاوید، ہندی مسلم تہذیب، تخلیقات، لاہور، ۱۹۹۵ء، صفحہ نمبر ۹۸

ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ
استاد شعبہ اردو،انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی،اسلام آباد

اردو داستانوں میں کہاوتوں کا منظر نامہ

Dr. Sohail Abbas Baloch
Department of Urdu,International Islamic University,Islamabad

Proverb Scenario in Urdu Romance

Many artistic and technical aspects of Urdu romance are still hidden from the reading public. One of these hidden aspects is the proverbial background of the romance. Like romance itself, the proverbs used in these romances, too reflect our cultural and intellectual scenario.This article discusses thesame issue.

داستان، ہماری فکری اور تہذیبی زندگی کی ترجمان ہوتی ہے۔اس میں ہمارا ماضی اپنے تمام تر رویوں کے ساتھ منعکس ہوتا ہے۔ ہماری زندگی کے مختلف اور منفرد رویے اپنی تازہ کاری کے ساتھ اس میں موجود ہوتے ہیں۔ان کی موجودگی زندگی کی جمالیات کے ایسے منظر نامے تخلیق کرتی ہے، جو ہمارے ماضی کی بازیافت کو اس کے علمی اور ادبی رویوں میں منکشف کر دیتی ہے اور یوں زندگی کا منظر نامہ اپنی جمالیاتی قدروں کے ساتھ داستان کے تناظر میں سمٹ آتا ہے۔

داستان کی طرح کہاوتیں بھی ہمارے فکری اور تہذیبی منظر نامے کی ترجمان کا فریضہ انجام دیتی ہیں۔ ہمارے بزرگوں کی دانش وبینش کا وہ سرمایۂ فکر ہوتی ہیں، جو الفاظ کا پیکر اوڑھ کر صدیوں کی فکری نوید کا احوال سناتی ہوئی محوِ سفر رہتی ہیں۔ کہاوتوں میں علم ومعرفت کے خزینے ایک طرف اپنے ہونے کا احساس دلاتے رہتے ہیں،تو دوسری طرف ہمارے مستقبل کے مناظر لمحۂ موجود میں ماضی کے ساتھ وابستہ رہتے ہیں۔ ہمارا ماضی کہاوت کے آئینے میں جلوہ نما ہوکر ہماری داستان کے پہلو میں سرایت کر جاتا ہے اور یوں داستان میں کہاوتوں کی جلوہ نمائی کے منظر نامے جگمگانے لگتے ہیں۔

داستانوں میں پائی جانے والی کہاوتیں ہمارے شان دار ماضی کے مختلف پہلوؤں سے عکس انداز ہوتی رہی ہیں۔ داستانوں کے فکریاتی نظام میں کہاوتوں کی جلوہ آرائی کے موسم اپنی جمالیات کے متنوع رنگوں کی بہار دکھاتے رہے ہیں اور یوں کہاوتوں کا پیرایہ داستانوں کے رنگارنگی اور بوقلمونی کا مطالعہ کریں،تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ کہاوتیں: مذہبی، فکری، تہذیبی لبادہ اوڑھ لیتی ہیں اور یوں ان کے جمالیاتی رنگ داستانوں کے گھر آنگن میں بکھر جاتے ہیں۔ ہماری داستانیں کہاوتوں کی معنوی

خوشبو سے معطر ہیں اور ان میں رنگوں کی جمالیات کا منظر اپنے تمام تر فکری جذبوں کے ساتھ رونما ہورہا ہے۔ داستان میں کہاوتوں کی فکری معنویت اپنے جمالیاتی حصار میں معنی کی کتنی ہی دنیاؤں کو سموئے ہوئے ہے اور ان دنیاؤں کا سفر کہاوتوں کے باطن میں سفر کرنے سے عبارت ہے۔ کہاوتیں ہمارے ماضی کے فکری تجربوں کا اظہاریہ کا اظہار ہوتی ہیں، ان کے اشاراتی رنگ تہذیبی اور عمرانی پہلوؤں سے رنگ و بو کی دنیا کی کشید کرتے ہیں اور یوں ان کی وساطت سے ماضی کی بار آفرینی نئی معنویت سے ہمکنار ہوتی ہے۔ داستانیں کہاوتوں کے فکری تلازمے سے ایک نئے طرز احساس کا اشاریہ مرتب کرتی ہیں۔ کیوں کہ ان کا پس منظر تہذیب کے راہ میں دھڑکتے احساس سے جلوہ گر ہوتا ہے اور اس کی اسلوبیاتی اپیل فکر وفن کے جامع اور ہمہ گیر امتزاج سے مرتب ہوتی ہے۔

گوپی چند نارنگ کا ایک مقالہ ''نذر عابد'' میں اُردو محاوروں اور کہاوتوں کی سماجی توجیہہ' اور ڈاکٹر یونس اگاسکر کا مقالہ ''اردو کہاوتیں اور ان کے سماجی ولسانی پہلو'' کہاوتوں کو اس مقام پر لے آئے ہیں کہ جہاں اس کی سماجی اور لسانی اہمیت اجاگر ہو کر سامنے آئی ہے وہاں کہاوت، محاورہ اور ضرب الامثال کا فرق نمایاں ہو کر سامنے آیا ہے، وگرنہ اس سے قبل لکھی جانے والی کتب میں اکثر ان چیزوں میں خلطِ مبحث کیا جاتا تھا، جیسے: ''کیفیہ'' کا دسواں باب ''محاورہ'' تیس سے زاید کہاوتوں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے، جیسے: اپنی گلی میں کتا بھی شیر ہوتا ہے۔ گدھا پیٹے گھوڑا نہیں بنتا۔ پانچوں انگلیاں برابر نہیں ہوتیں۔ اوس سے پیاس نہیں بجھتی۔ درزی کی سوئی کبھی گاڑھے کبھی کمخواب۔ حالانکہ اسی کتاب میں ''کہاوت'' کے نام سے الگ عنوان بھی ہے جس میں چھ کہاوتیں درج ہیں۔

داستانوں کے متعلق ایک اہم بات جس کی طرف گیان چند جین نے ''اردو کی نثری داستانیں'' میں اشارہ کیا ہے کہ مختلف اقوام کی معاشرے، مزاج اور افکار ان کی کہانیوں سے آشکار ہوتے ہیں۔ مثلاً مصر اور افریقہ کی حکایات کو اخلاقی تلقین سے سروکار نہیں۔ اسی طرح یونانی کہانیوں کے حیوانی کردار محض حیوانوں کا کام کرتے ہیں جبکہ ہندوستانی جانور انسانوں کا پاٹ ادا کرتے ہیں انسانوں کا پارٹ ادا کرتے ہیں کیونکہ اس کے پس منظر میں تناسخ کا نظریہ ہے۔ ہندوستانی قصوں میں اگر عوام کی روزمرہ کی زندگی اور عام جذبات کی ترجمانی ہوتی ہے تو ایرانی افسانے درباروں کی رونق بڑھانے اور اہلِ دربار کو سامانِ تفریح بہم پہنچانے کے لئے ہیں۔ ان کے کردار اکثر سلاطین اور امراء میں سے ہوتے ہیں۔ یہ زندگی کے معمولی واقعات اور عام انسانو ں کی فطرت سے کم علاقہ رکھتے ہیں۔

داستانوں میں اردو کہاوتوں کے منظر نامے کی بنیاد اصل میں ہندوستانی مزاج میں پوشیدہ ہے۔ ہندوستان کی فضا میں جنم لینے والے قصوں میں ہیئت کا اتنا خیال نہیں کیا جاتا۔ اشخاصِ قصہ کی قسموں کو ایک سلسلے میں پرو دینے کی طرف توجہ نہیں کی جاتی بلکہ صنعتی آرائش، فطرت کا مفصل جزئیاتی بیان، اخلاقی اور سماجی صفات کی تفصیل پر زور دیا جاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں کہاوتیں داستانوں میں ایسے گھل مل جاتی ہیں جیسے دودھ میں مصری اور لطف کی بات یہ ہے کہ مصری کا کوئی ذرہ منہ میں نہیں آتا بس اس کا ذائقہ دہن کی لطافتوں میں اضافہ کرتا ہے۔ داستانوں میں استعمال ہونے والی کہاوتیں کئی سماجی پہلوؤں کی طرف

اشارہ کرتی ہیں جن میں ذات پات، پیشے، زراعت و کاشت کاری، عورتوں کا مرتبہ، رسم رواج، شادی بیاہ، مہمان، رشتے ناتے، خورد ونوش، پوشاک، صحت وعلاج اور توہمات خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

اگر ہم ان سماجی پہلوؤں کی جذیات میں جائیں تو کئی اور پہلو سامنے آتے ہیں جسے مختلف سماجی طبقوں اور مذہبی فرقوں میں تعصّبات اور اونچ نیچ کا تصور، اصل میں اس تصور کی بنیاد دیہی سماج اور زرعی معیشت کے وہ رسمی عقائد ہیں جو ہندِ اسلامی یعنی گنگا جمنی تہذیب میں پروان چڑھے۔ اس تہذیب کی ایک اور اوہام پرستی کی روایت ہے جو نہ صرف کئی کہاوتوں کا حصہ ہے بلکہ اکثر داستانوں کے ان مقامات پر نظر آجاتی ہے جہاں کوئی کہاوت استعمال نہیں ہوئی۔

داستانوں میں سب سے زیادہ کہاوتیں وہ ہیں جو اشعار یا دوہوں پر مبنی ہیں ان میں سے کچھ کے بارے میں تو کہا جا سکتا ہے کہ محض شعر یا دوہے کے زبان زد ہونے سے کہاوت کے طور پر مروج ہو گئی ہیں لیکن اکثر کہاوتوں کے بارے میں فیصلہ کرنا دشوار ہے کہ وہ منظوم قالب میں ڈھل کر زبان زد ہو گئیں یا سچ مچ شاعر کی کاوش نے کہاوت کا روپ دھار لیا۔ اس میں بعض اوقات شاعر کا اسلوب بھی اثر انداز ہوتا ہے جیسے کبیؔر کے اکثر دوہے داستانوں میں ملتے ہیں۔ کبیؔر کی شاعری چونکہ اپنے مزاج و منہاج کے اعتبار سے کہاوتی اسلوب سے بہت قریب ہے اس لئے یہ اندازہ لگانا بہت مشکل ہے کہ کہاں کہاوت دوہے میں ڈھل گئی ہے اور کہاں دوہے نے کہاوت کا روپ دھار لیا ہے۔

باغ و بہار میں جو کہاوتیں ملتی ہیں وہ درج ذیل ہیں:

''آدمی اناج کا کیڑا ہے''

''آخر ایک دن مرنا ہے اور سب کچھ چھوڑ جانا ہے۔''

''آدمی بے وفا بدتر حیوان باوفا سے ہے۔''

''آدمی کا شیطان آدمی ہے۔''

''اپنی دستار و گفتار و رفتار کو کوئی برا نہیں جانتا۔''

''اَلْاَ مُرُ فَوْقَ الْاَدَب۔''

''ان نینوں کا یہی بسیکھ؛ وہ بھی دیکھا، یہ بھی دیکھ۔''

''ابھی دلی دور ہے۔''

''اصفہان نصف جہان۔''

''اوسر چوکی ڈومنی گاوے تال بے تال۔''

''اونٹ کے گلے میں بلی۔''

''ایک خطا، دو خطا؛ تیسری مادر بہ خطا۔''

''بادشاہت کے اقبال سے شہر کی رونق تھی۔''

''بیل نہ کودا کودی گُون؛ یہ تماشا دیکھے کون۔''

''بے محل ہنسنے سے رونا بہتر ہے۔''

''پانو تو گور میں لٹکا چکا ہوں، ایک روز مرنا ہے۔''

''پیت کی پیت رہے اور میت کا میت ہاتھ لگے۔''

''تقدیر سے لڑا نہیں جاتا۔''

''جان سب سے عزیز ہے، کوئی آپ سے کنویں میں نہیں گرتا۔''

''جب بیل پھوٹی، رائی رائی ہو گئی۔''

''جب تلک سانس ہے، تب تلک آس ہے۔''

''جب کچھ بن نہیں آتا، تب خدا ہی یاد آتا ہے۔''

''جس کی نہ پھٹی ہو بوائی، کیا جانے پیر پرائی۔''

''جھوٹھ بولنا ایسا ہی گناہ ہے کہ کوئی گناہ اُس کو نہیں پہنچتا۔''

''جی ہے تو جہان ہے۔''

''جیسا کرے گا۔ ویسا پاوے گا۔''

''جیسا ہم نے کیا، ویسا پایا۔''

''جیسی روح ویسے فرشتے۔''

''چھوٹا منہ بڑی بات!''

''چھوٹے بیٹے کو ہر کوئی زیادہ پیار کرتا ہے۔''

''خیر، جو ہوا سو ہوا۔''

''خُدا کے فضل سے نا اُمید ہونا کفر ہے۔''

''خُدا سب کو اس بلا سے محفوظ رکھے۔''

''خُدا مہربان ہو تو کل مہربان۔''

''دنیا بہ اُمید قائم ہے۔''

''دھوبی کا کُتا نہ گھر کا نہ گھاٹ کا۔''

''دوا سے دعا میں بڑا اثر ہے۔''

''زندگی ہے تو سب کچھ ہے۔''

''ساری دنیا کو پیکھنے کا کھیل جانے۔''

''ساری رات سوئے، اب صبح کو بھی نہ جاگیں۔''

''سارے ڈیل میں زبان حلال ہے۔''

''سائیں! تیرے کارنے چھوڑا شہرِ بلخ۔''

''سچی بات کڑوی لگتی ہے۔''

''سر سے سرواہ۔''

''سفر کی عمر کوتاہ ہوتی ہے۔''

''شیطان کے کان بہرے!''

''صورت نہ شکل، چولہے میں سے نکل۔''

''عاقلاں خود می دانند۔''

''فتح دادِ الٰہی ہے۔''

''فقیر کو جہاں شام ہوئی، وہیں گھر ہے۔''

''قدمِ درویشاں ردِ بلا ہے۔''

''قہرِ درویش برجانِ درویش۔''

''کم بختی جو آوے، اونٹ چڑھے کُتا کاٹے۔''

''کتے کی دم کو بارہ برس گاڑو، تو بھی ٹیڑھی کی ٹیڑھی رہے۔''

''گھر میں رہے نہ تیرتھ گئے، مونڈ منڈا فضیحت بھئے۔''

''لڑکا بغل میں، ڈھنڈھورا شہر میں۔''

''لیلیٰ کو مجنوں کی آنکھوں سے دیکھو۔''

''مانس ایک دن جنم پاتا ہے اور ایک روز ناس ہوتا ہے، دنیا کا یہی آواگون ہے۔''

''مٹتی نہیں کرم کی ریکھا۔''

''مرد کو چاہیے، جو کہے، سو کرے۔''

''مسافر کا گھر سرا ہے۔''

''مہمانی کی شرط تین دن تلک ہے۔''

''نام لیوا اور پانی دِیوا کوئی نہیں۔''

''نیکی کے عوض نیکی ملے گی۔''

''ہرچہ بادا باد!''

فسانۂ عجائب میں بھی اگر چہ بہت سی کہاوتیں ہیں ذیل میں صرف چند ایک پیش خدمت ہیں:

''چھوٹا منہ بڑی بات۔'' ''نیک اندر بد۔''

''کس نگوید کہ دُوغ من تُرش است۔'' ''نہ چولھے آگ، نہ گھڑے پانی۔''

''راج ہٹ، تریا ہٹ، بالک ہٹ۔'' ''جو ہو سو ہو۔''

''دروغِ مصلحت آمیز، بہ از راستیِ فتنہ انگیز۔''

داستانوں میں جو کہاوتیں نظر آتی ہیں وہ کثیر اللسانی ہیں۔ عربی، فارسی اقوال وامثال کے ساتھ ہندی کہاوتیں بھی جڑی نظر آتی ہیں۔

قدیم کتابوں میں محاورات اور ضرب الامثال دونوں کو عموماً یکجا کیا جاتا تھا، اس سلسلے میں نئی تفہیم کی اشد ضرورت ہے، جو عمومی کتابیں دستیاب ہیں ان میں سے چند درج ذیل ہیں:

اثر، فخر الدین صدیقی، محمد علی انجم اور تبسم زہرا، اردو محاورے، لاہور: اظہار سنز، سن ندارد

اسلم خیالی، ضرب الامثال مع وضاحت، ملتان: انصر انتظار پرنٹرز، پل شوالہ، ۲۰۰۱ء، ص ۸۸

اشہری، سید امجد علی، لغات الخواتین۔ عورتوں کے محاورے اور روزمرہ، لاہور: دار التذکیر، ۲۰۰۳ء

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

انجم گیلانی، سیدہ، سرائیکی محاورے اور ضرب الامثال، لاہور: نگارشات، ۱۹۹۷ء

پریم پال اشکؔ، روزمرہ ومحاورۂ غالب، دہلی: قصر اردو، اردو بازار دہلی، مطبع جمال پرنٹنگ پریس دہلی۔ باراول فروری ۱۹۶۹ء

ثریا حیا، ایک محاورہ ایک کہانی (الفاظ معانی کے ساتھ): انگاروں پر چلنا اور مختلف کہانیاں، کراچی: چلڈرن پبلیکیشنز، ۲۰۰۹ء

ثریا حیا، ایک محاورہ ایک کہانی (الفاظ معانی کے ساتھ): آب آب ہونا اور مختلف کہانیاں، کراچی: چلڈرن پبلیکیشنز، ۲۰۰۹ء

زیب النساء علی خان، ضرب الامثال اردو فارسی، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۴ء

سبحان بخش، محاورات ہند، (عکسی ایڈیشن) بتصحیح وترتیب محبوب الرحمٰن فاروقی۔ نئی دہلی: مکتبہ جامعہ، مارچ ۱۹۹۴ء

شائستہ سہروردی اکرام اللہ، دلّی کی خواتین کی کہاوتیں اور محاورے، کراچی: اکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۵ء

شہباز ملک، پنجابی کہاوتیں (انتخاب): اردو ترجمہ وتشریح کے ساتھ، لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۷۷ء

شہباز ملک، پنجابی کہاوتیں، لاہور: تاج بک ڈپو، ۲۰۰۰ء

شہباز ملک، سادے اکھان (الف توں ی تیکر۔ مکمل۔ ویروے نال)، لاہور: ڈان بک سوسائٹی، م ۱۹۷۸ء

محاورات وضرب الامثال۔ لاہور: فیروز سنز، س۔ن

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

وارث سرہندی، جامع الامثال۔ اردو ضرب الامثال کا ایک جامع معجم، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء

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

کہاوت زندگی کی کہانی ہوتی ہے اس میں سماجی، سیاسی، فکری اور تہذیبی رویے اپنی تمام تر جمالیاتی کو ملتا کو اس طرح ہم رنگ رکھتے ہیں کہ زندگی کا متنوع تجربہ اس کے پیکر میں ڈھل جاتا ہے۔ اس مقالے میں جو کہاوتیں شامل ہوئی ہیں، ان کی رنگارنگی اپنی جمالیاتی معنویت میں زندگی اور اس کی مختلف جہتوں کا اشاریہ بن کر جلوہ گر ہوئی ہے، اس سے مختلف فکری اسالیب کی جلوہ آرائی کہاوت کے تناظر میں سمٹ آئی ہے اور داستانوں میں ان کی معنویت کے مظاہر رنگ و آہنگ کی تہذیب کا اظہاریہ بن کر رونما ہوتے ہیں، جس سے کہاوتوں کا فکری منظرنامہ، تہذیب کی قدروں کا ترجمان بن جاتا ہے۔

کہاوت اپنی جذباتی اور فکری تہذیب میں زندگی کی نت نئی تعبیر اور تفسیر کا عکس بن کر ادب کے منظرنامے پر طلوع ہوتی ہے اور یوں اس کی جمالیاتی سچائی عصری رویوں سے ہم آہنگ ہو کر زندگی کی نئی تفسیر بن جاتی ہے۔ اس طرح کہاوت کا معنوی حدود اربعہ زندگی کے مختلف اور متضاد جذبوں کا ترجمان بن جاتا ہے جس سے زندگی کی سچائی کہاوت کے تناظر میں اتر آتی ہے۔ کہاوتوں کا لسانی، تہذیبی اور فکری مطالعہ زندگی کی رنگارنگی کا نقیب ہے۔ اس مطالعہ سے زندگی کہاوت کی اوٹ سے نکل کر پھیل جاتی ہے، جس میں ماضی کے رنگ بھی دکھائی دیتے ہیں اور مستقبل کے موسموں کے رنگ بھی اور ماضی و مستقبل کی اس اتصالی کیفیت کا اظہاریہ کہاوت کے باطن میں طلوع ہوتا ہے اور اس کی خوشبو مختلف موسموں کے سنگ چلتی ہوئی زمانوں سے ماورا ہو جاتی ہے۔ ادب میں جب یہ منظرنامہ تخلیق ہو جائے تو پھر کہانی کے پیرائے میں کہاوت کی معنوی فضا پھیل کر زمانوں کو اپنی آغوش میں لے لیتی ہے اور اس سے زندگی کی رعنائی میں اضافہ ہو جاتا ہے اور یہی سچ اردو داستانوں میں کہاوتوں کے معنوی منظرنامے کا عکاس بھی ہے۔

کتابیات

۱۔ رجب علی بیگ سرور۔ فسانۂ عجائب، مرتبہ رشید حسن خاں، لاہور: نقوش، اردو بازار، اپریل ۱۹۹۰ء

۲۔ گیان چند جین، ڈاکٹر۔ اردو کی نثری داستانیں، لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء

۳۔ میر امن۔ باغ و بہار، مرتب رشید حسن خان، نئی دلّی: انجمن ترقی اردو (ہند)، بار دوم ۱۹۹۹ء

۴۔ ایضاً۔ باغ و بہار، تنقید و تجزیہ سہیل عباس، ملتان: بیکن بکس، ۲۰۰۶ء

۵۔ یونس اگاسکر، ڈاکٹر۔ اردو کہاوتیں اور ان کے سماجی و لسانی پہلو، نیروبی (کینیا): کارگ (اے ون آفسٹ پریس دہلی)، ۱۹۸۸ء

ڈاکٹر عابد سیال/ فاخرہ نورین
استاد شعبہ اردو،نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد /
پی ایچ ڈی سکالر،نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

افسانوی ادب: ترجمے کے مسائل

Dr. Abid Sail/ Fakhira Naoreen
Department of Urdu,National University of Modern Languages, Islamabad
PhD Scholar,National University of Modern Languages, Islamabad

Fiction: Problems of Translation

Translation has never been considered a scholarly activity. But the importance of translatian bacomes too delicate a matter, when it comes to literary text, particularly fiction. It entails not only complicated thought but also the distinguished stylistics of an author or genre. It is a challenge for the author- translater to overcome the desire to shape the translation in his own style but also to keep the original outhor alive. The article throws light on the problems in this regard.

ترجمہ ترجمانی ہے مگر محض اس تعریف سے ترجمہ کی مشکلات واضح نہیں ہوسکتیں۔ یہ ترجمانی الفاظ کی ہے یا خیال کی اور یا پھر دونوں کی ہو بہو نقل؟ ترجمہ کی تعریف کا تعین بھی اتنے ہی طریقوں سے کیا جا سکتا ہے جتنے متون کے تراجم کے اسالیب کی تعداد ہے۔ ترجمے کے لیے مستعمل انگریزی لفظ Translation ہے جسکا لغوی معنی تو ''پار لے جانا'' ہے۔ امریکہ میں یہ Recreation یا دوبارہ تخلیق ہے۔ مرزا حامد بیگ فن ترجمہ کی تعریف یوں بیان کرتے ہیں۔ ''ایک برتن سے دوسرے برتن میں انڈیلنا یا ایک پرانی شراب کو نئی بوتل فراہم کرنا ہے۔''(۱) اس نئی بوتل میں پرانی بوتل کی شباہت، جسامت اور سائز کی عکاسی کس حد تک ضروری ہے یہی ترجمے کی مشکلات ہیں۔ مگر اتنا تو طے ہے کہ اس بوتل کا شفاف ہونا لازم ہے تا کہ انڈیلی گئی شراب کا اصل رنگ و روپ نظر آئے۔ ترجمہ ''رجم'' سے بھی ہے اور مثل مشہور ہے ''من ترجم، یرجم'' یعنی جس نے ترجمہ کیا وہ سنگسار ہوا۔ وجہ یہ ہے کہ اصل متن کا رنگ ترجمے میں تو آ نہیں سکتا اور نہ آنے کی صورت میں اعتراضات کی بوچھاڑ مترجم پر ہوگی۔ ترجمہ کاری ایک ایسا فن ہے جو ذہنی مزدوری سے مشابہ قرار دیا جاتا ہے اور مترجم کو تخلیق کار کے بجائے نقال کا رتبہ دیا جاتا

ہے۔ یہ کام نہ تو فنی اور نہ ہی تخلیق لحاظ سے کسی عزت وتکریم کا باعث ہوتا ہے۔ مگر ترجمہ کاری محض نقالی نہیں نہ ہی ایک میکانکی عمل ہے۔

خصوصاً جب افسانوی ادب کے تراجم کی بات ہوتو ترجمہ کار پر دوہری ذمہ داری آن پڑتی ہے۔ اسے تخلیق کار کے مطمح نظر یا خیال تک رسائی بھی حاصل کرنا ہوتی ہے، نیز اس خیال کو تمام جمالیاتی خوبیوں کے ساتھ دوسری زبان میں بھی منتقل کرنا ہوتا ہے۔ یہ فن تنے ہوئے رسے پر چلنے سے بھی کٹھن ہے۔ خاصی توجہ کا طالب ہے افسانوی ادب کی نسبت ادبی اور نثری یا سائنسی وفنی کتب کا ترجمہ آسان ہے کیونکہ وہاں پر نہ تو زبان کی مرصع کاریوں کے الجھاوے ہیں نہ اسلوبی سطح پر نت نئے تجربوں کی عکاسی۔

افسانوی ادب کو ایک زبان سے دوسری میں منتقل کرتے ہوئے سب سے پہلی مشکل تو یہ ہوتی ہے کہ ایک زبان کی تمام تر تہذیبی وادبی روایات کو دوسری زبان میں بیان کرنا ممکن نہیں رہتا۔ ہر زبان اپنا مخصوص تہذیبی پس منظر اور مزاج رکھتی ہے۔ اس پس منظر کو دوسری زبان میں ممکنہ حد تک واقعیت اور قطعیت کے ساتھ پیش کرنا پڑتا ہے کہ فن پارے کی پوری فضا ترجمے میں منتقل ہو جائے افسانوی ادب کا ترجمہ کرتے ہوئے ممکنہ حد تک وہی فضا برقرار رکھنا پڑتی ہے جو اس ادب پارے کو اپنی تہذیب کا عکاس بناتی ہے۔ ڈاکٹر سجاد باقر رضوی لکھتے ہیں:

> افسانوی ادب کے ترجمے کی بات اور ہے۔ ایسی صورت میں دو تہذیبیں ایک دوسرے کے مد مقابل ہوتی ہیں۔ ایک تہذیبی سانچے کو دوسرے تہذیبی سانچے میں منتقل کرنا ہوتا ہے۔ (۲)

اس مقالے پر تبصرہ کرتے ہوئے اسی سیمینار میں انتظار حسین نے اس بات کی تصدیق کرتے ہوئے لکھا:

> ایسی صورت میں دو تہذیبیں ہی نہیں دو نثری روایتیں بھی ایک دوسرے کے مد مقابل ہوتی ہیں۔ ایک مسئلہ یہ بھی ہوتا ہے کہ اس نثری روایت کے اندر لکھنے والے کا جو اپنا اسلوب ہے وہ بھی جس حد تک منتقل ہو سکتا ہے، منتقل ہو جائے۔ (۳)

اگر اس بات کو غیر جانبداری سے زبان کے ادب مثلاً مغربی زبانوں کے ترجمے کے وقت اگر وہ تہذیب، رہن سہن اور اقدار دوسری زبان میں منتقل نہیں ہوتیں، تو ترجمے کا مقصد ختم ہو جاتا ہے۔ اس مقصد کے لیے محض دو زبانوں سے شناسائی ہی کافی ثابت نہیں ہوتی کیونکہ رہن سہن اور ماحول سے ناواقفیت جہاں مترجم کے اپنے ذہن میں ابہام کا سبب بنتی ہے وہیں ابلاغ ادھورا رہ جانے کا خدشہ بھی لاحق ہوتا ہے اور بعض اوقات تو مضحکہ خیز صورت حال پر منتج ہوتا ہے۔

ڈاکٹر ظ۔ انصاری نے فیودر دستوئیفسکی کے ناول "ایڈیٹ" کا ترجمہ کیا۔ اس ترجمے کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے رابعہ سرفراز لکھتی ہیں۔

> ڈاکٹر ظ۔ انصاری نے ماحول کی خوبصورت عکاسی کی۔ اس کی وجہ یہ ہے۔ کہ وہ ایک طویل عرصے سے ماسکو میں مقیم ہیں، اور وہاں کے ماحول سے بخوبی آشنا ہیں۔ یہ ایک اچھے ترجمے کی اہم ترین خوبی ہے کہ مترجم اصل متن اور جس زبان میں ترجمہ کیا جائے نہ صرف ان دو زبان سے بخوبی واقف ہو بلکہ وہاں کے رہن سہن اور ماحول سے بھی مانوس ہو۔ (۴)

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ نتیجہ ہر گز نہیں نکلتا کہ ہر مترجم اس سرزمین میں جا کر سکونت پذیر ہوتا کہ وہاں کی تہذیب اور ماحول کا مشاہدہ کرے کیونکہ محدود وسائل اور دیگر وجوہ کی بنا پر ایسا ممکن نہیں ہے۔ ہاں مگر آج دنیا میں رابطے اس قدر تیزی سے بڑھے اور فاصلے سمٹے ہیں کہ دنیا کے ہر خطے کی تہذیب وثقافت سے متعلق مواد تصویری یا دستاویزی فلم کی شکل میں انٹرنیٹ پر آسانی دستیاب ہے۔ فیچر فلمیں اور ڈرامے بھی اس سلسلے میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔ یہاں تک کہ اگر ممکن ہو تو سفرناموں سے بھی مدد لی جا سکتی ہے۔ ان تمام عوامل کا دارومدار وسائل، دلچسپی، وقت کی دستیابی اور معیاری ومستند کام پیش کرنے کی خواہش کی شدت پر ہے۔

افسانوی ادب کے تراجم میں حائل مشکلات میں ایک اہم مسئلہ اس نظریے کا فروغ ہے کہ دراصل افسانوی ادب کا خیال منتقل کرنا ہی ترجمے کا منشی ہے، چنانچہ افسانوں کے ترجمے تک تو یہ بات درست رہی کہ ترجمہ پوری تخلیق کا ہو گیا مگر ناول کا ترجمہ بھاری پتھر ثابت ہوا کہ محنت شاقہ اور وقت کا طالب تھا۔ چنانچہ اردو میں ناولوں کے خلاصے پیش کر دیے گئے۔ اس ساری کارکردگی کا نتیجہ یہ نکلا کہ اردو ادیبوں نے موضوعات کی وسعت تو پالی مگر وہ فنی ونثری خوبیاں نہ سیکھ سکے جو مترجم کی سستی سے اسی زبان میں ہی رہ گئیں۔ اردو زبان نئے نئے اسالیب سے محروم رہ گئی۔ عبدالمجید سالک لکھتے ہیں۔

> ادبی چیزوں کا ترجمہ کرنے میں انتہائی احتیاط اور پابندی ملحوظ رکھنی چاہیے تا کہ اصل فنکار کی تخلیق کی صوری یا معنوی خصوصیت مسخ نہ ہونے پائے اصل کے الفاظ کی پیروی، اسکے فقروں کے بانکپن کی حفاظت اور اس کے بیان کی روح، غرض ہر چیز ترجمے میں منعکس ہونی چاہیے۔(۵)

افسانوی ادب کے تراجم میں ایک زبان کا ذخیرہ ادب اور اظہار کی نت نئی جہات دوسری زبان کو مالا مال کرتی ہیں۔ اگر ترجمہ ان میں سے ایک کام کرتا ہے اور دوسرے کو توجہ کے قابل نہیں سمجھتا تو ترجمہ اپنا وظیفہ انجام نہیں دے رہا۔

اگر مترجم کو دوران ترجمہ اپنی زبان کی قوت اظہار میں کہیں کوئی کجی نظر آتی ہے یا وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کی زبان دوسری زبان کے لفظیات کو متبادل لفظیات نہیں دے سکتی تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ زبان کو اظہار کے متبادل ذرائع ڈھونڈنے ہوں گے اور اپنے دامن کو وسیع کرنے کے لیے اسی زبان یا کسی دوسری زبان کے لفظیات کو اپنے اندر سمونے کی کوشش کرے گی۔ اس سے دوہرا فائدہ حاصل ہو گا کہ ایک طرف تو زبان کی کمزوریوں کی نشاندہی ہو گی دوسری طرف اس سے نجات کے لیے سعی کرنے کی تحریک بھی پیدا ہو گی۔ چونکہ یہ کوشش ابتدائی طور پر مایوس کن ہو گی اس لیے بددل ہو کر چھوڑ دینا مناسب نہ ہو گا کیونکہ یہی کوشش نئے آفاق تک رسائی بھی دے گی۔ بقول محمد حسن عسکری:

> ترجمے کا تو مقصد ہی یہ ہونا چاہیے کہ خواہ ترجمہ ناکام ہو مگر ادیبوں اور پڑھنے والوں کے سامنے ذرائع اظہار کے نئے مسائل آئیں خواہ کوئی ادبی مسئلہ حل نہ ہو مگر ترجمے کے ذریعے کوئی ادبی مسئلہ پیدا تو ہو۔(۶)

اسی نئے طرز واسلوب کی تلاش نے اردو ادب کو محدود وتنگنائے سے نکل کر مغربی ادب کے زیر اثر نئی اصناف ادب سے متعارف کرایا۔ اگر اردو زبان کے مترجمین ان ادبی مسائل سے پہلو تہی کرتے رہتے تو آج اردو ادب کا سرمایہ نہ ہونے کے برابر ہوتا کیونکہ فارسی سے غزل رجو اردو کا سرمایہ حیات ہے۔ مرثیہ، قصیدہ اور نثری ادب میں۔

اردو زبان وادب کی وسعت اور گہرائی وگیرائی میں اخذ وترجمے کا خاصا اہم کردار رہا ہے: مثلاً یہ کہ ادبی تراجم

نے نئے اسالیب بیان کوجنم دیا، نئے طرز احساس کو ابھارا، پیرایۂ اظہار کے نئے نئے سانچے فراہم کیے۔ نیز یہ کہ نئی نئی اصناف سے آشنا ہی نہیں کیا بلکہ ان اصناف کو فنی وقار بھی بخشا۔ اردو ادب میں تذکرے کی جگہ تنقید، داستان اور تمثیل کی جگہ ناول، رہس اور نوٹنکی کی جگہ ڈرامہ اور کہانی کی جگہ افسانے جیسی جدید اصناف نے لے لی اور ادبیات عالم کے ساتھ قدم بہ قدم چلنے کا خواب ہم نے پہلی بار دیکھا۔ یہ محض ہیئت ہی کی سطح پر تبدیلیاں نہ تھیں بلکہ مضمون کے ساتھ ادبی رویے کی تبدیلیاں بھی تھیں اور قدامت پسندی کی زنجیروں سے آزاد ہو کر نئے زمانے میں سانس لینے کا جتن بھی۔ (۷)

افسانوی ادب کے تراجم میں ایک مشکل اس امر کا تعین بھی ہے کہ کیا ترجمہ کاری فنکار ہی کا کام ہے؟ چونکہ تخلیقی یا افسانوی ادب کا ترجمہ بذات خود ایک تخلیقی کاوش سے کم نہیں ہے کیونکہ افسانوی ادب کو دوسری زبان میں ترجمہ کرتے ہوئے ترجم ایک طرح کی بازیافت کرتا ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری ''موپسانے'' کے فلیپ پر رقمطراز ہیں:

مترجم لفظوں کی مدد سے کسی تخلیق کے جذباتی رویوں، فکری پہلوؤں اور تخلیقی تجربے کی حقیقی منزلوں سے گزارنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ فن پارے کی اصل روح کو اپنے ترجمے میں دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مترجم کی یہ کوشش جتنی کامیاب ہوگی ترجمہ اسی اعتبار سے بہتر صفات کا حاصل ہوگا۔ (۸)

اسی ضمن میں وہ آگے چل کر ڈاکٹر مرتضیٰ عادل کے ترجمے کو بہتر صفات کا حاصل قرار دیتے ہیں کیونکہ ان کے بقول مترجم نے اپنی طرف سے اصل مصنف کے بیان اور محسوسات کی اصل روح کو بہت محنت سے دریافت کرنے کی سعی کی ہے۔ دراصل افسانوی ادب کا ترجمہ نہ تو لفظی ترجمہ ہوتا ہے نہ ہی آزاد، بلکہ ان کے بین بین معتدل راستے کا اختیار کرنا ہی تخلیقی شان رکھتا ہے۔ اس میں فنکار نہ تو اصل زبان کے الجھاوؤں اور ہو بہو نقل کا اسیر ہو کر رہ جاتا ہے نہ محض خیال کی ترسیل پر اکتفا کرتا ہے بلکہ وہ اپنی زبان کو بھی کھنگالتا ہے اور دوسری زبان کے پیرایہ ہائے اظہار کی چاشنی وندرت کو بھی منتقل کر کے اپنے ادبی ذوق کی تربیت کرتا ہے۔ مگر یہ بھی ضروری نہیں کہ ترجمے کی ہر سطر تخلیق ترجمہ ہو کیونکہ افسانوی نثر میں بعض جملے یا اقتباسات بیانیہ نثر کا نمونہ ہوں گے تو بعض دیگر جملے واقتباسات شاعرانہ انداز لیے ہوں گے۔ کہیں پر روزمرہ ہوگا تو کہیں محاورہ۔ اس لیے ہر سطر کے ترجمے میں یہ خیال رکھنا ضروری ہوگا کہ ترجمہ لفظی ہوگا، بامحاورہ یا آزاد۔

Only when we oblige the reader to move within the linguistic habits of the author, will there be worthy translations.(۹)

اس فیصلے کے ضمن میں مترجم کی فنکارانہ صلاحیتوں کے ساتھ ساتھ اس کی تنقیدی حس کا موجود ہونا بھی ضروری ہے تاکہ وہ حسب حال ترجمہ کر سکے۔ عبدالمجید سالک رقمطراز ہیں:

ادبی ترجمے چونکہ ان کتابوں، افسانوں یا ادب پاروں کے ہوتے ہیں جن کے لکھنے والے زبان وادب کے فنکار مانے جاتے ہیں۔ اس لیے ان کا مترجم بھی فنکار ہی ہونا چاہیے۔ یونہی اٹھا کر سیدھے سبھاؤ ادبی شہ پاروں کا ترجمہ کر دینا اس فن لطیف پر ظلم ہوگا۔ (۱۰)

لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ مترجم فنکار ہی ہوگا تو وہ تخلیق سے انصاف کر سکے گا۔ ادبی ذوق اور حس لطیف رکھنے والا

ایسا آدمی جو دونوں زبانوں سے واقف ہو اور ادب کی روح کو سمجھتا ہو، بھی اچھا مترجم ثابت ہوسکتا ہے۔ ہاں یہ ضروری ہے کہ تخلیق کار اگر مترجم کے فرائض سرانجام دے تو ترجمے کا تخلیق شان پیدا ہونے کے ساتھ ساتھ ایک اور مسئلہ بھی سر اٹھاتا ہے کہ یہاں مترجم اور ادیب کے درمیان، ادیب کا اپنا اسلوب بھی راہ میں حائل ہو جاتا ہے۔ کیونکہ ترجمے کا حسن ترجمہ ہونے میں ہے۔ ادیب، مترجم اور ادیب کی اس تکون میں پہلے ادیب کا رنگ جس قدر چوکھا ہوگا ترجمہ اتنا ہی مفید ہوگا۔ ادیب مترجم کے لیے اپنے اسلوب کے خاص رنگ سے بچ کر دوسری زبان کے ادیب کی انفرادیت اور عظمت کا نقش ترجمے پر ثبت کرتا ہوگا۔ چنانچہ مترجم ادیب کے لیے اس کا ادیب ہونا فن پارے کی نزاکتوں اور گہرائیوں کو سمجھتے اور ادیب کی تخلیقی اپج کو سمجھتے میں معاون تو ہوگا مگر اسی تخلیق کو از سرِنو تخلیق (Recreate) کرتے ہوئے اصل ادیب کو مرنے نہیں دے گا اور مترجم اصل ادیب کی ادبی شان اور انفرادیت کو نئی زبان میں بقدر ہمت منتقل کرنے کی کوشش کرے گا۔ ڈاکٹر عابد حسین لکھتے ہیں:

> ترجمہ صرف اسی کا نام نہیں کہ اصل عبارت کا مفہوم دوسری زبان میں ادا کر دیا جائے۔ مفہوم تو صرف خیال کا بے کیف اور بے رنگ ست ہوتا ہے جو فلسفے کی میزان میں چاہے جو کچھ وزن رکھتا ہو، ادب میں کوئی وزن نہیں رکھتا۔ ادبی قدو قیمت ترجمے کو اس وقت حاصل ہوتی ہے جب ایک زبان سے دوسری زبان میں مفہوم کے ساتھ وہ آب و رنگ وہ چاشنی، وہ خوشبو، وہ مزہ بھی آ جائے جو اصل عبارت میں موجود تھا۔ [۱۱]

اس ساری بحث کو سمیٹتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہر تخلیقی دور سے پہلے ایک ایسا دور آتا ہے جب ترجمہ عروج پاتا ہے۔ یہ دور کسی زبان میں یا تو ادبی اقدار کی عدم موجودگی یا کمی کی بدولت آتا ہے یا ادب پر جمود طاری ہو جائے تو نئی، تازہ ہوا کے لیے ترجمے کی کھڑکی کھولی جاتی ہے۔ باشعور ادیب اپنے موضوعات اور اسالیب کے تنوع کے لیے بھی ترجمہ کرتا ہے تاکہ وہ اپنے ذوق کو نکھار سکے۔ ترجمے کا مقصد قاری کے ذوق کی تربیت بھی ہے تاکہ اجنبی اسالیب اور موضوعات سے واقفیت کی بدولت قاری ادیب کے تخلیقی تجربوں کو اجنبیت کی نظر سے نہ دیکھے۔ مگر مشکل یہ آن پڑی ہے کہ اب ادیبوں کو نہ تو اپنے ذوق کی تربیت کا دماغ ہے نہ اپنے قاری سے مانوسیت پیدا کرنے کا وقت ضرورت اس امر کی ہے کہ نئے تجربات سے قاری کی مانوسیت بڑھائی جائے تاکہ اردو زبان و ادب عالمی سطح پر اپنی پہچان بنا کر ادب عالیہ میں شمار ہو۔

حوالہ جات

۱۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، ’’مغرب سے نثری تراجم‘‘، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد ص ۱۴، 19 M

۲۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، افسانوی ادب کے تراجم۔ مسائل اور مشکلات "مشمولہ "اردو زبان میں ترجمے کے مسائل‘‘، مرتبہ: اعجاز راہی، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد مارچ ۱۹۶۸ء ص 199

۳۔ انتظار حسین، افسانوی ادب کے تراجم۔ مسائل اور مشکلات، مشمولہ ایضاً ص ۴۰۷ء

۴۔ بشریٰ پروین، ترجمے کی اہمیت، مشمولہ، دریافت، شمارہ نو۔ جنوری ۲۰۱۰ء نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ص ۲۳۳

۵۔ عبدالمجید سالک، ترجمہ کے چند پہلو، مشمولہ، ترجمہ: روایت اور فن، مرتب: نثار احمد قریشی مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ستمبر ۱۹۸۵ء ص ۱۳۳

۶۔ محمد حسن عسکری، گرترجمے سے فائدہ اخفائے حال ہے، مطبوعہ: ماہ نو، کراچی فروری ۱۹۵۴ء

۷۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، ترجمے کا فن، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء ص ۳۸

۸۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، موپسانے 'ڈاکٹر مرتضیٰ عادل، فطرت پبلی کیشنز لاہور ۱۹۸۷ء فلیپ

۹۔ Ortega y Gasset بحوالہ "ترجمے کا فن" محولہ بالا ص ۹۱

۱۰۔ عبدالمجید سالک، محولہ بالا ص ۱۳۲

۱۱۔ عابد حسین، ڈاکٹر، بحوالہ ’’ترجمے کا فن" محولہ بالا، ص ۹۶

ایم خالد فیاض
استاد شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، گجرات

اُردو ناول نگار اور فیضؔ کی تنقید

M. Khalid Fayyaz
Department of Urdu, Govt. College University, Gujrat

Urdu Novelists and Criticism of Faiz

Faiz Ahmad Faiz is a renowned Urdu poet of the 20th century. He also wrote some valuable critical articles which were published after his death in a book named "Maizaan" No doubt it is a remarkable book on progressive criticism. Here in this article, I try to analyse some critical writings of Faiz on Urdu Fiction Writers, because no one before has analysed these writings so thoroughly. It is an attempt to understand, to analyze and to criticize the concepts of Faiz Ahmad Faiz.

ترقی پسند تنقید کے ذیل میں فیض احمد فیضؔ کی تنقیدی تحریروں پر مشتمل کتاب ''میزان'' کو بالعموم اس حوالے سے بہت اہمیت دی جاتی ہے کہ اس میں ایک متوازن نقطۂ نظر اپنایا گیا ہے اور فیضؔ کے ہاں اشتراکی اور مارکسی نقطۂ نظر سے متاثر ہونے کے باوجود کلاسیکی ادب اور جمالیاتی اقدار سے شغف کا احساس ملتا ہے۔

ممکن ہے کہ ''متوازن نقطۂ نظر'' کی بات فیضؔ کے ترقی پسند نظریۂ ادب کو بیان کرنے کی حد تک درست ہو (کیوں کہ مظفر علی سیّد نے اپنے ایک مضمون (۱) میں فیضؔ کے نظریات اور لہجہ کی ادعائیت کو بڑی خوبی سے نشان زد کیا ہے) لیکن اُردو ناول نگاروں پر فیضؔ کی تنقیدی آرا میں نہ تو اعتدال اور توازن ہے، نہ گہرائی اور نہ سنجیدگی کا عمل دخل نظر آتا ہے۔ اس ضمن میں اُن کا لہجہ ادعائیت کے ساتھ ساتھ جارحیت بھی لیے ہوئے ہے اور منطقی استدلال سے لاپرواہی کی وجہ سے نہ صرف غیر ذمہ دارانہ بلکہ متضاد آرا بھی دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ''میزان'' پر گفتگو کرتے ہوئے فیضؔ کی ان تنقیدی تحریروں سے بالعموم صرفِ نظر کر لیا جاتا ہے اگر ایک جگہ صلاح الدین حیدر نے اُن کو موضوع بنایا بھی ہے تو اُس میں بھی وُہ ہی سرسری اندازِ نقد موجود ہے جو فیضؔ کی ان تحریروں کا خاصہ ہے۔ صلاح الدین حیدر لکھتے ہیں:

> شاعری کے بنیادی سوالات سے قطع نظر فیضؔ فکشن کے متعلق بھی بڑے بنیادی سوالات سے بحث کرتے ہیں۔ اُنہوں نے عالمی ادب کا بھی مطالعہ کیا ہے اور اُردو کے اولین فکشن کے نقوش کو بھی بہت قریب سے دیکھا ہے، وُہ ڈاکٹر احسن فاروقی کی طرح قوتِ استرداد ہی کو معیار نہیں بناتے بلکہ شرر، رتن ناتھ سرشار اور منشی پریم چند جیسے فکشن نگاروں کا ہمدردی سے جائزہ لیتے ہیں اور اُن وجوہات کی نشان دہی کرتے ہیں جن کے باعث پریم چند کے فکشن کو بھی ٹالسٹائی اور دوستوفسکی کے ہم پلہ نہیں رکھا جاسکتا.......... فیضؔ کی فکشن پر لکھی تحریروں سے صاف اندازہ ہوتا ہے کہ وُہ گہرے مطالعے کے بعد اپنی رائے قائم کرتے ہیں۔ (۲)

فیض احمد فیضؔ کی فکشن پر تنقید کا مطالعہ کرنے کے بعد ہم صلاح الدین حیدر کی مندرجہ بالا رائے سے متفق نہیں ہو سکتے۔ فیضؔ کی تحریروں سے صاف اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنی آرا کی تشکیل، تنقیدی نقطۂ نظر کے بجائے تاثراتی نقطۂ نظر کی بنیاد پر کی ہے اور اُن کا مطالعہ فکشن کے ذیل میں نہ صِرف سرسری انداز کا ہے بلکہ کسی حد تک متعصّبانہ بھی ہے۔ اُن کی آرا میں موجود تضادات بھی اس امر کے شاہد ہیں کہ وہ خود بھی ان آرا سے متعلق کوئی واضح نقطۂ نظر نہیں رکھتے۔ اگر بقول صلاح الدین حیدر یہ مان بھی لیا جائے کہ فیضؔ نے فکشن کا گہرا مطالعہ کیا تھا تو یہ بات پھر بھی ثابت نہیں ہوتی کہ فیضؔ کی تنقیدی آرا کسی طرح کے گہرے غور وفکر کا نتیجہ ہیں۔ جب کہ تنقیدی آرا محض گہرے مطالعے سے نہیں بلکہ مطالعے کے بعد گہرے غور وفکر سے تشکیل پاتی ہیں۔

''میزان'' میں اُردو ناول نگاروں سے متعلق چار مضامین، ان عنوانات اور ترتیب کے تحت شامل ہیں۔

(۱) اُردو ناول

(۲) رتن ناتھ سرشار

(۳) شرر

(۴) پریم چند

جب کہ زمانی ترتیب مدِ نظر رکھی جائے تو پھر ان مضامیں کی ترتیب کچھ یوں بنے گی۔

(۱) شرر ۱۹۳۹ء (۲) پریم چند ۱۹۴۱ء

(۳) اُردو ناول ۱۹۴۲ (۴) رتن ناتھ سرشار ۱۹۴۵ء

ان میں سے ''پریم چند'' کے عنوان سے مضمون، اصلاً مضمون نہیں ہے۔ یہ ایک مباحثہ ہے جو پریم چند پر لکھے گئے آغا عبدالحمید کے ایک مضمون کی بنیاد پر فیضؔ اور عبدالحمید کے درمیان ہُوا اور جسے آل انڈیا ریڈیو لاہور سے ۱۸ جون ۱۹۴۱ء کو براڈ کاسٹ کیا گیا تھا۔ تنقیدی اور تجزیاتی نقطۂ نظر سے یہ مباحثہ ہی سب سے زیادہ قابلِ گرفت ہے۔ اصولی طور پر اسے ''میزان'' میں شامل کرنا بذاتِ خود ایک سوال ہے لیکن فیضؔ نے چُوں کہ اسے بڑے اعتماد سے اپنے اس مجموعۂ مضامین میں شامل کیا ہے اس لیے ہم یہ قیاس کیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ فیضؔ اس مباحثہ میں موجود اپنے نظریات، لہجہ اور اندازِ نقد سے مطمئن ہیں لہٰذا اس مباحثہ میں فیضؔ کی غیر سنجیدگی کو سنجیدگی سے لینا ہمارے لیے ضروری ہو جاتا ہے۔

فیضؔ کی آرا کا تنقیدی تجزیہ کرنے سے پہلے یہ ضروری ہے کہ فیضؔ کے ان مضامین میں سے وُہ تمام اقتباسات تفصیل سے یہاں نقل کیے جائیں جن کی بنیاد پر تجزیہ مقصود ہے۔ یہ اقتباسات چاروں مضامین کی زمانی ترتیب کو ہی ملحوظ رکھتے ہوئے نہیں بلکہ ہر مضمون کی داخلی ترتیب کو بھی مدنظر رکھتے ہُوئے درج کیے جارہے ہیں یعنی جو بھی اقتباس، جس اقتباس کے بعد درج کیا جارہا ہے وُہ فیضؔ کے مضمون میں بھی بعد ہی میں درج ہے۔ یہ ممکن تھا کہ ان اقتباسات کی بجائے فیضؔ کی آرا کا ایک خلاصہ پیش کر دیا جاتا مگر اس طریقۂ کار میں سب سے بڑی قباحت یہ ہوتی ہے کہ یُوں نہ صرف مصنف کا اسلوب اور لب و لہجہ مسخ ہوجاتا ہے بلکہ مصنف کے خیالات میں نہ چاہتے ہوئے بھی کسی نہ کسی طرح کی دخل اندازی ہوجاتی ہے جو کہ تجزیہ کی معروضیت کو ممکنہ حد تک قائم رکھنے کے لیے جائز نہیں، اس کے لیے اصل متن کا سامنے ہونا ہی ضروری ہے۔ علاوہ ازیں ان اقتباسات کو نقل کرتے ہوئے اس بات کو بھی خاص طور پر پیشِ نظر رکھا گیا ہے کہ سیاق وسباق سے الگ ہو کر ان کا مفہوم متاثر یا مسخ ہونے نہ پائے، دوسرا یہ کہ محض چند ایک اپنے مطلب کے اقتباسات پر اکتفا کرنے سے بھی گریز کیا گیا ہے تاکہ تجزیہ کے یک رُخے پن سے بچا جاسکے۔ گو ان مقاصد کے لیے اقتباسات کی کسی قدر زیادتی اور طوالت کا مسئلہ درپیش تھا مگر اسے تحقیقی اور تجزیاتی مقصد کا لازمہ سمجھتے ہوئے گوارا کیا گیا ہے۔ اب یہ اقتباسات درج کیے جاتے ہیں۔ سب سے پہلے فیضؔ کے مضمون ''شرر'' میں سے اقتباسات دیکھیے:

> شرر کے ناول..........اول تو انہیں تاریخی ناول کہنا زیادہ صحیح نہیں اس لیے کہ ان سے نہ ہمیں کسی تاریخی دَور کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے نہ کسی تاریخی شخصیت کا تصور ذہن میں بیٹھتا ہے.......... شررؔ کسی منظر کی جزئیات پر اتنا وقت صرف نہیں کرتے کہ اُس کی ایک مستقل اور جُداگانہ ہستی قائم ہوجائے۔ مثلاً اگر وُہ صحرا کا نقشہ کھینچتے ہیں تو یہ صحرا عرب کا بھی ہوسکتا ہے اور افریقہ کا بھی.......... یہی حال تاریخی پس منظر کا ہے۔ ان کے اکثر ناول زیادہ تر قرونِ وسطیٰ یعنی MEDIEYAL AGES کے متعلق ہیں۔ یہ زمانہ چند سال یا چند مہینے نہیں بلکہ کئی سو سال کا ہے اور شررؔ کے ناول ان کئی سو سالوں کے کسی خاص حصے کی وضاحت نہیں کرتے۔ (۳)

> اُن (شررؔ) کے قصے زندگی سے متعلق نہیں ہیں۔ وُہ واقعات کو سماجی زندگی سے الگ کر لیتے ہیں۔ اُن کے واقعات کا ایک دوسرے سے تعلق ضرور ہوتا ہے لیکن سماجی یا سیاسی قوتوں سے ان کا تعلق ظاہر نہیں ہونے پاتا .... اُن کے ناولوں میں جو کچھ ہوتا ہے چند بادشاہوں، شہزادوں، شہزادیوں اور جرنیلوں کی وجہ سے اور خاص اُنہی کے فائدے یا نقصان کے لیے ہوتا ہے۔ ان واقعات سے متاثر بھی وُہی ہوتے ہیں۔ جہاں تک عوام یا باقی سماج کا تعلق ہے، شررؔ اُن سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے۔ (۴)

> شررؔ کے ناولوں سے ہمیں اُن کے کردار یا اُن کی زندگی کا صحیح اندازہ کرنے میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ وجہ یہ ہے کہ شررؔ کے تمام کردار یک طرفہ ہیں یعنی وُہ ہر کردار کا صرف ایک ہی رُخ پیش کرتے ہیں۔ اگر کوئی شخص بہادری کے لیے مشہور ہے تو ہمیں صرف اُس کی شجاعت کے قصّے سنائے جاتے ہیں۔ اگر کسی کی سخاوت کا شہرہ ہے تو

ہمیں صرف اُس کی سخاوت کے واقعات دکھائے جاتے ہیں .... یک طرفہ ہونے کے معنی یہ بھی ہوسکتے ہیں کہ ایک شخص کو تمام خوبیوں اور دوسرے کو تمام برائیوں کا مجسمہ ظاہر کیا جائے۔لیکن شؔرر اتنا بھی نہیں کرتے وُہ صرف ایک ہی خوبی یا ایک ہی برائی پر زور دیتے ہیں۔(۵)

شؔرر میں یہی بڑی کمزوری ہے وُہ بول چال کو مختلف سانچوں میں نہیں ڈھال سکتے۔اُن کے سب کردار ایک ہی زبان میں گفتگو کرتے ہیں اور وُہ اُن کی اپنی زبان نہیں،قصہ گو کی زبان ہے۔اس میدان میں اگر شؔرر کا مولوی نذیر احمد سے مقابلہ کیا جائے تو ان دونوں کے ادبی مرتبہ کا نہایت صحیح اندازہ ہوسکتا ہے۔مولوی نذیر احمد کے مکالموں کا ہر لفظ زندگی اور واقعیت کا رنگ لیے ہُوئے ہے۔اس لیے اُن کے کردار زندہ اور اپنے اعمال کے ذمہ دار معلوم ہوتے ہیں لیکن شؔرر کے کردار کٹھ پتلیاں ہیں جو لکھنے والے کے اشارہ پر چلتے ہیں۔(۶)

اب ''پریم چند'' میں سے فیضؔ کے مکالمات پر مبنی اقتباسات پر غور کیجیے:

اگر نذیر احمد کے ناول اول درجہ کے نہیں ہیں، اگر کلیم، ظاہر دار بیگ، ابن الوقت اور امرؤ جان اؔدا جیتے جاگتے کردار نہیں ہیں تو کچھ ہمیں بھی پتہ چلے کہ پریم چند مرحوم نے ان سے بڑھ کر کیا تیر مارا ہے؟(۷)

خیر! میں یہ ماننے کے لیے تیار ہُوں کہ پریم چند کو کردار نگاری میں خاصی مہارت تھی لیکن وُہ اس میں یکساں طور پر کامیاب نہیں ہوئے۔اُن کے بیشتر مرد وزن مثالی یا Typical کردار ہیں۔مثلاً اُن کے کئی ناولوں اور اکثر افسانوں میں آپ کو ایک ہی قسم کا امیر زمین دار دکھائی دے گا جو انگریزی طرح سے رہتا ہے۔حکام کی اطاعت اپنا ایمان خیال کرتا ہے .... ایسے اور بھی کئی کردار ہیں جن میں سے ایک ایسا نہیں جس میں ذرا بھی انفرادیت یا جان ہو.......... (لہٰذا) پریم چند کی کردار نگاری بہت حد تک محدود ہے۔(۸)

اول تو جو ناول نویس صرف ایک ہی طبقہ کی زندگی کو نمایاں کرکے دکھانے کے قابل ہو، اُسے حقیقت نگار کہا ہی نہیں جاسکتا۔حقیقت ایک جامع چیز ہے اور اُس کی وضاحت وُہی شخص کرسکتا ہے جس کے ذہن میں سماج کا مجموعی تصور موجود ہو اور پریم چند کے ذہن میں یہ تصور موجود نہیں تھا.......... میں سمجھتا ہُوں کہ وُہ اور جو کچھ بھی ہوں حقیقت نگار ہرگز نہیں کہلا سکتے.......... ایک ناول نویس زندگی کا ایک کونا دکھا کر بڑا ناول نویس تو بن سکتا ہے حقیقت نگار نہیں بن سکتا''۔(۹)

پریم چند زندگی کے بعض ناگوار پہلوؤں کے متعلق کچھ نہیں کہتے اور اُن سے گویا آنکھ بچا کر نکل جاتے ہیں .... جنسیات ہی کو لے لو۔اُنہوں نے ہر جگہ اس موضوع سے پہلوتہی کی ہے۔اُن کے یہاں جب بھی ایک مرد وعورت کو آپس میں محبت ہوتی ہے تو اُس میں وُہی طہارت اور تقدیس اور روحانیت اور جانے کیا کیا الا بلا شامل ہوتے ہیں جنہیں بیس بائیس سال کی عمر تک ختم ہوجانا چاہیئے۔پریم چند کے کرداروں کی باہمی محبت وُہی نوخیز جوڑے کی سی محبت ہوتی ہے جس پر روحانیت اور آئیڈیلزم کا ملمع چڑھا ہوتا ہے.......... فنی طور پر انسانی جسم اور اُس کی ازلی خواہشات کے متعلق پریم چند کو یا تو کچھ معلوم نہیں ہے یا وُہ اس سے متعلق

کچھ کہنے کی جرأت نہیں کرتے۔ (۱۰)

پریم چند نے بعض رسوم پر تو اعتراض کیا لیکن ساتھ ہی بعض کو جو اتنی ہی زیادہ قابلِ اعتراض تھیں صحیح مان لیا۔ بات یہ ہے کہ پریم چند بیچارے نہایت شریف آدمی تھے اور سماجی تنقید شرفا کا کام نہیں ہے۔ اگر آپ ہر بات پر سماج کے ساتھ سمجھوتا کرنا چاہیں، ہر مسئلہ پر اپنی رائے کے ساتھ ساتھ غیر ترقی پسند آرا بھی ذہن میں رکھیں تو آپ کے لیے بہتر یہی ہے کہ اپنی تنقید دھری رہنے دیجیے۔ بنیادی نقائص کو دُور کرنے کے لیے انقلابی دل و دماغ کی ضرورت ہوتی ہے۔ (۱۱)

مجھے پریم چند پر ایک بڑا اعتراض یہ ہے کہ وُہ کبھی کبھی اپنے افسانوں میں کھلّم کھلّا وعظ شروع کر دیتے ہیں .... اگر کوئی لکھنے والا ٹالسٹائی یا گورکی جتنا بڑا مصنف ہو، وُہ وعظ بھی لکھے تو اُس میں آرٹ پیدا ہو جائے گا۔ اگر ایک ناول فنی اعتبار سے کامیاب ہو تو اگر اُس میں وعظ بھی شامل ہو تو مضائقہ نہیں۔ لیکن اگر ایسا نہ ہو تو نہ صرف ناول کی ادبی قیمت میں فرق آ جاتا ہے بلکہ وعظ بھی بے اثر ہو جاتا ہے۔ (۱۲)

وُہ ناول کی بناوٹ سے اچھی طرح واقف نہیں .... نہ ڈھنگ کا پلاٹ بنا سکتے ہیں۔ محض کہانی بیان کر لینا تو کوئی ایسا کمال نہیں ہے۔ جب تک اُس میں ایک ارادی صنعت، ایک بچا تُلا ڈیزائن یا نقشہ موجود نہ ہو۔ پریم چند کے ناول اس لحاظ سے بہت ہی ڈھیلے اور بے ڈول سے دکھائی دیتے ہیں .... پریم چند، چند ایک مناظر کو یقیناً کامیابی سے بیان کر سکتے ہیں لیکن بہت گہرے یا بہت شدید جذبات کے اظہار کے لیے اُن کے پاس الفاظ نہیں ہیں .... پریم چند کے تمام کردار کامیاب نہیں ہوتے۔ وُہ بہت سے سوال اٹھاتے ہیں لیکن اُن کا جواب دینے کی بجائے آنکھ بچا جاتے ہیں۔ میں پوچھتا ہُوں کہ اگر یہ سب کچھ درست ہے تو پھر پریم چند کی کیا عظمت رہ جاتی ہے؟ (۱۳)

اب کچھ اقتباسات فیضؔ کے مضمون ''اُردو ناول'' میں سے دیکھیے:

ایک خاص نوع کی واقعیت نگاری میں ہم نے ابھی تک نذیر احمد کا جواب پیدا نہیں کیا.......... نذیر احمد کے اصلاحی ناولوں .... میں مولوی اور آرٹسٹ کی مسلسل ہاتھا پائی ہوتی رہتی ہے اور آرٹسٹ عام طور سے جیت جاتا ہے۔ مولانا کا مقصد عام طور سے کسی مذہبی، اخلاقی یا معاشرتی نکتے کی حمایت کرنا ہوتا ہے لیکن ناول کے دوران میں وُہ اپنے کرداروں میں اتنا کھو جاتے ہیں کہ نکتہ انہیں بھول جاتا ہے اور لمبے لمبے وعظوں کے باوجود ناول کا VILLAIN اکثر ہیرو بن جاتا ہے۔ اُن کے لکھنے کا انداز پرانے داستان نویسوں کا سا سیدھا سادا انداز ہے اور پلاٹ کے پیچ یا موڑ بہت کم دکھائی دیتے ہیں۔ (۱۴)

واقعیت کا صحیح سماجی مفہوم اُس وقت تک ادا نہیں ہوتا جب تک لکھنے والا سماج کے کونے کھدرے کھنگالنے کی بجائے سماج کو مجموعی حیثیت سے نہ دیکھے۔ اس نوع کی واقعیت صحیح عوامی یا جمہوری شعور کے بغیر پیدا نہیں

ہوسکتی۔منشی پریم چند نے پہلی دفعہ اُردو ناول میں زیادہ جمہوری واقعیت سے کام لیا.......... (وُہ) اُردو ناول کو سفید پوش شرفا کی بیٹھکوں میں سے نکال کر دیہات کی چوپالوں میں لے گئے .... انہیں .... اپنے کرداروں اوراُن کے باہمی تعلقات پر کافی گرفت حاصل ہے وُہ اُن کے جذباتی، سماجی اور جسمانی آداب واطوار سے بالکل مکمل نہ سہی لیکن کافی حدتک واقفیت اور بھرپور ہمدردی رکھتے ہیں .... لیکن ان کے باوجود منشی پریم چند نے ناول کی تکنیک یا ناول کےفن میں ایک قدیم بھی آگےنہیں بڑھایا۔ انہیں کہانی لکھنے کا ڈھب ضرور ہے، پلاٹ بُننے کا زیادہ ملکہ نہیں ہے۔جگہ جگہ ناول غیر متوازن ہوجاتے ہیں۔کبھی کبھی واقعات کی رفتار اتنی دھیمی پڑ جاتی ہے کہ پڑھنے والے کو اُلجھن ہونے لگتی ہے۔اُن کی ساری تکنیک میں کوئی اپج، کوئی اچھوتا پن نہیں ہے۔لیکن مولوی نذیر احمد کی طرح ان کے ناولوں کی دوسری افسانوی خوبیاں،فن کی ان کمزوریوں کی بہت حدتک تلافی کردیتی ہیں۔(۱۵)

نئے دماغ ابھی ناول لکھنے کی لمبی اور مسلسل کاوش پہ راضی معلوم نہیں ہوتے .... پریم چند کی تحریروں کے علاوہ ناول کی سرزمین ابھی تک نسبتاً غیر آباد ہے .... پریم چند میں مشاہدہ کی وسعت تھی، تکنیک کی چابک دستی نہیں تھی، نئے لکھنے والوں میں دوسری بات ہے پہلی نہیں ہے۔(۱۶)

اوراب فیضؔ کے آخری مضمون ’’رتن ناتھ سرشار‘‘ میں سے چند اقتباسات دیکھیے۔

نذیر احمد اور سرشارؔ دونوں نے اپنے اپنے طریقے سے اپنی اپنی معاشرت کی تصویر دکھانا چاہی، مولوی نذیر احمد کی کتابیں ذرا پہلے کی ہیں اوراُن میں سماجی ماحول کی تصویر بھی زیادہ سچی ہے۔سرشارؔ ذرا بعد میں آئے اوراُن کے افسانوں میں حقیقت کے ساتھ ساتھ خیال آرائی اور مضمون آفرینی کی آمیزش بھی بہت زیادہ ہے .... اردو ناول میں تحریر کا رُخ مسلسل طریقے سے رومانیت اور خیال آرائی سے واقعیت اور حقیقت نگاری کی طرف نہیں رہا بلکہ اس سے الٹ اوراس حقیقت نگاری کے اولین نمائندے ہیں مولوی نذیر احمد اور پنڈت سرشار، یہ دوسری بات ہے کہ ان کی تصانیف میں سماج کی جو تصویریں ملتی ہیں وُہ ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں اوراس اختلاف کی وجوہات بیان کرنا بھی آسان ہے۔اوّل تو ان بزرگوں کے مزاج اور مقاصد دونوں مختلف ہیں۔نذیر احمد کا مقصد بنیادی طور پر اصلاحی ہے تو سرشارؔ کا تفریحی، نذیر احمد کا مزاج متین اور مفکرانہ ہے تو سرشار کا عین اُن کے تخلص کے مطابق، نذیر احمد کا انداز ناقدانہ اور ناصحانہ ہے تو سرشار کا خالص بیانیہ۔(۱۷)

سرشارؔ نے جو تصویر بنائی ہے وُہ کچھ حقیقی ہے کچھ خیالی، لیکن ان دونوں پہلوؤں میں فرق کرنا مشکل ہے .... پہلی نظر میں یہ دنیا شور و ہنگامہ، رونق اور گہما گہمی، راگ ورنگ، رقص وسرود، عشق ومحبت اور بے فکری کی دنیا ہے .... لیکن یہ تصویر کا صرف ایک رُخ ہے۔سرشارؔ خُوب جانتے تھے کہ .... یہ رقص محض موت کا رقص ہے، یہ عیش وطرب محض یاس اور خوف سے فرار کا بہانہ ہے۔سرشارؔ نے اس کا اظہار یوں کیا ہے کہ فسانۂ آزاد کے تمام کردار اوران کرداروں کی تمام سرگرمیاں محسوس اور موجود ہونے کے باوجود

> قطعی غیر حقیقی اور غیر واقعی معلوم ہوتی ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ ساری سرگرمیاں ناٹک کا کھیل ہیں اور یہ کردار اس دیکھی بھالی دنیا میں نہیں بلکہ کسی بالکل من گھڑت دنیا میں نقل و حرکت کر رہے ہیں، ایک ایسی دنیا میں جنہیں ان حضرات نے کسی جواز کے بغیر حقیقی فرض کر رکھا ہے .... سرشارؔ کی تصویر نوابی عہد یا جاگیرداری کے آخری مٹتے ہُوئے دَور کی تصویر ہے .... (ایسے سماج کی تصویر جس نے نئے حالات کے ساتھ بدلنے سے انکار کر دیا ہے اور زندگی کی رَو اُسے پیچھے چھوڑ کر آگے بڑھ گئی ہے اب اس پسماندہ طبقہ کا تعلق زندگی سے دُور سے دُور تر ہوتا جاتا ہے) اس بے تعلقی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس سماج میں اس طبقہ کی سرگرمیاں بتدریج زیادہ مہمل، زیادہ بے مقصد اور زیادہ مضحکہ خیز ہوتی چلی جاتی ہیں .... سماج کے افراد اپنے اعمال کو کسی مقصد سے متعلق کرنے کے بجائے چند مرغوب اعمال کی مختلف صورتوں میں تکرار کرتے رہتے ہیں۔ اُن کے جواز کی مختلف صورتیں تلاش کی جاتی ہیں .... اور مفروضے حقیقتوں کا روپ دھار لیتے ہیں .... بعینہٖ یہی تصویر سرشارؔ نے کھینچی ہے۔ (۱۸)

فیضؔ کے مذکورہ بالا چار مضامین کے تفصیلی اقتباسات آپ نے دیکھے۔ ان اقتباسات کو پڑھتے ہوئے کچھ باتیں پہلی قرأت میں ہی واضح ہو جاتی ہیں۔ پہلی یہ کہ ۱۹۴۵ء تک کے اُردو ناول نگاروں میں فیضؔ کو جس ناول نگار پر کوئی اعتراض پیدا نہیں ہوتا اور جس کا تذکرہ ہر دوسرے ناول نگار کے ساتھ موجود ہے، وُہ نذیر احمد ہیں۔ نذیر احمد سے انہیں کچھ ایسی ہمدردی ہے کہ بعض فنی خامیوں سے آگاہ ہونے کے باوجود وُہ دانستہ اُن سے اغماض برتتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ فیضؔ کے نزدیک نذیر احمد کو باقی تمام ناول نگاروں پر فوقیت حاصل ہے اور جو بنیادی چیز انہیں دوسرے ناول نگاروں سے مقدم کرتی ہے وُہ اُن کی واقعیت یا حقیقت نگاری ہے۔ (یاد رہے کہ فیضؔ کی تنقید میں ''واقعیت نگاری'' اور ''حقیقت نگاری'' کی اصطلاحات ایک ہی مفہوم میں استعمال ہوتی ہیں)۔ دوسرا یہ کہ مرزا رُسوا اور اُن کی ناول نگاری کی بابت کوئی ذکر پورے مطالعہ میں نہیں حتیٰ کہ وُہ مضمون جو ''اُردو ناول'' کے عنوان سے ہے اُس میں بھی مرزا رُسوا کا ذکر نداردـ صرف ایک آدھ جگہ پر چلتے چلتے ''امراؤ جان ادا'' کا نام لے لیا گیا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کوئی بھی ایسا نقاد جو نذیر احمد سے لے کر پریم چند تک اُردو ناول کا تنقیدی جائزہ لے اور وُہ مرزا رسوا اور امراؤ جان ادا کا ذکر کرنا گوارا نہ کرے، اُس کے مطالعہ کو شک کی نگاہ سے دیکھا جانا ضروری ہے یا نہیں؟ تیسرا یہ کہ پریم چند کی حقیقت نگاری پر فیضؔ کا سوالیہ نشان، پریم چند کی بطور ناول نگار کسی بھی طرح کی حیثیت کو تسلیم کرنے پر تیار نہیں۔ چوتھا یہ کہ اپنے دعوؤں کو دلائل سے ثابت کرنے کے لیے فیضؔ کوئی مثال دینا یا ثبوت کے طور پر کسی ناول کو زیرِ بحث لانا قطعاً ضروری خیال نہیں کرتے۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ بحث کے لیے فیضؔ نے نئے سرے سے ناولوں کے مطالعہ کو اہمیت نہیں دی، انہوں نے ماضی میں کبھی جو ناول پڑھ رکھے تھے اور اُن کا جو ایک دھندلا سا خاکہ اُن کے ذہن میں تھا اور اُن سے جو تاثرات اخذ کیے تھے، انہی تاثرات اور خاکوں کے سہارے وُہ اب بحث کیے چلے جا رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ چاروں مضامین میں سوائے رتن ناتھ سرشار کے ''فسانۂ آزاد'' کے کوئی ناول زیرِ بحث نہیں آیا، نہ شررؔ کا فردوسِ بریں''، نہ رُسوا کا امراؤ جان ادا جیسا کہ پہلے ذکر ہُوا، نہ پریم چند کا ''گوشۂ عافیت''، چوگانِ ہستی'' یا ''گئودان''

حتیٰ کہ نذیر احمد کی حقیقت نگاری کے گُن گاتے ہوئے بھی اُن کے کسی ناول کو بطور مثال پیش کرنے کی زحمت گوارا نہیں کی ہے اور جہاں ''فسانۂ آزاد'' زیرِ بحث آیا وہیں فیضؔ کی تنقیدی بصیرت کا بھی اندازہ ہُوا ہے اور یہاں یہ محسوس ہوتا ہے کہ فیضؔ نے واقعی ''فسانۂ آزاد'' کو بڑی گہرائی سے پڑھا ہے، اتنی گہرائی سے جو کسی ناقد کے لیے ضروری ہے۔

پانچواں یہ کہ مغربی ناول نگاروں میں سے بھی دوستوفسکی، ٹالسٹائی اور گورکی یا جین آسٹن کا محض نام ایک آدھ جگہ پر لے لیا گیا ہے اُن کے بھی فن یا ناول کو موضوع بنانے کی کوشش نہیں کی گئی۔ غرض یہ کہ اگر ہم اپنے ان پانچ ابتدائی نتائج میں سے دوسرے، چوتھے اور پانچویں نتیجے کو پیشِ نظر رکھیں تو ایک بات شروع میں ہی ثابت ہو جاتی ہے کہ ہم فکشن کے ذیل میں فیضؔ کے ''گہرے مطالعہ'' کا دعویٰ نہیں کر سکتے۔

اب فیضؔ کے درج بالا اقتباسات پر مزید غور کیجیے تو کچھ اور باتیں واضح ہوں گی اور تجزیہ کرنے پر بہت سے سوالات جنم لیں گے۔ مثلاً سب سے پہلے تو یہ کہ فیضؔ اپنی تنقید میں ''قوتِ استرداد'' سے ہی کام لیتے ہیں جس کی نفی صلاح الدین حیدر نے کی ہے۔ ناول نگار کے ہاں ''جو نہیں ہے'' فیضؔ اُس پر بحث اور تنقید تو کرتے ہیں لیکن ''جو ہے'' اُسے موضوع نہیں بناتے بلکہ صاف نظریں چرا کر نکل جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر ناول نگار کی خامیاں اور کمزوریاں تو گنواتے ہیں مگر خوبیوں کا ذکر آنے نہیں دیتے (نذیر احمد کے علاوہ) ثبوت کے لیے ذرا اقتباسات نمبر ۱۱ اور ۱۳ پر نگاہ کیجیے، معلوم ہوگا کہ پریم چند پر فیضؔ کا ایک اہم اعتراض یہ ہے کہ وہ ناول میں پلاٹ بننے کا ملکہ نہیں رکھتے۔ اگر فیضؔ ناول میں پلاٹ کی اہمیت کے اتنے ہی قائل ہیں تو وُہ عبدالحلیم شرر کے ہاں پلاٹ سازی کے فن کو محسوس کیوں نہیں کرتے؟ شرر کے ہاں اور کچھ نہیں لیکن پلاٹ کی چستی اور بنت کاری پر کسی شک وشبہ کا اظہار نہیں کیا جا سکتا لیکن فیضؔ، شررؔ کی اس خوبی سے صرفِ نظر کر لیتے ہیں جب کہ وُہ خود ناول کی تکنیک کے لیے پلاٹ کو نہایت اہم سمجھتے ہیں اور فردوسِ بریں کو پلاٹ سازی کے حوالے سے بلاشبہ نہ صرف یہ کہ نذیر احمد کے متعدد ناولوں بلکہ مرزا رُسوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' کے بھی، جو خود پلاٹ کے حوالے سے ایک اہم ناول ہے، مقابل رکھا جا سکتا ہے۔ اسی طرح اقتباس نمبر ۲ دیکھیے۔ فیضؔ کے نزدیک شررؔ کی ایک کمزوری یہ ہے کہ اُن کے قصے زندگی سے متعلق نہیں اور اُن کے واقعات کا سماجی یا سیاسی قوتوں سے تعلق ظاہر نہیں ہوتا اور عوام یا سماج سے شررؔ کوئی علاقہ نہیں رکھتے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پریم چند اُن معنوں میں حقیقت نگار نہ سہی جن معنوں میں فیضؔ انہیں ثابت کرنا چاہتے ہیں لیکن کیا پریم چند کے ہاں عوام اور سماج سے کوئی سروکار بھی نظر نہیں آتا؟ کیا اُن کے ناولوں میں واقعات کا سماجی اور سیاسی قوتوں سے کسی طرح کا کوئی تعلق ظاہر نہیں ہوتا؟ کیا زندگی سے تعلق کی بنیاد پر پریم چند کے ناول کوئی معنویت نہیں رکھتے؟ وغیرہ وغیرہ۔ لیکن بات وہی کہ فیضؔ کو محض پریم چند کی خامیاں گنوانا مقصود تھا کیوں کہ پریم چند، حقیقت نگاری کے اُس معیار پر پورا نہیں اترتے جو فیضؔ کا مطمعِ نظر ہے۔ اس لیے اس طرح کا تجزیہ کہ پریم چند کے پاس ''ہے کیا کچھ'' فیضؔ کا مسئلہ نہیں رہتا۔

رعایتیں ہیں تو صرف نذیر احمد کے لیے ہیں۔ فیضؔ کے نزدیک نذیر احمد کی حقیقت نگاری، کردار نگاری، مکالمہ نگاری حتیٰ کہ مجموعی طور پر فن کاری، اوّل درجہ کی ہے۔ ثبوت کے لیے اقتباسات نمبر ۴، ۵، ۱۲ اور ۱۵ دیکھیے۔ بقول فیضؔ، نذیر احمد

کے کردار زندہ اور اپنے اعمال کے ذمہ دار معلوم ہوتے ہیں، وُہ کٹھ پتلیاں نہیں ہیں اُن کے مکالمے زندگی اور واقعیت سے بھرپور ہیں۔ نذیر احمد کے ہاں سماجی ماحول کی تصویر زیادہ سچی ہے اور ''ایک خاص نوع'' کی واقعیت نگاری ہے اور پھر سب سے بڑھ کر یہ کہ نذیر احمد کے اصلاحی ناولوں میں مولوی اور آرٹسٹ کی ہاتھا پائی میں آرٹسٹ عام طور پر جیت جاتا ہے۔

اب یہاں نذیر احمد کی واقعیت نگاری یا حقیقت نگاری کا بول بالا تو بہت ہے مگر یہ حقیقت نگاری کس رنگ کی ہے، کچھ وضاحت نہیں ہوتی۔ ''ایک خاص نوع کی واقعیت نگاری'' کہہ دینے سے کچھ بھی واضح نہیں ہوتا۔ اگر تو یہ حقیقت نگاری ان معنوں میں ہے جس کی طرف علی عباس حسینی نے اشارہ کیا تھا کہ:

> انہوں (نذیر احمد) نے ان تمام قصوں میں ہماری معاشرتی زندگی کی بالکل سچی تصویر کشی کی ہے، انہوں نے جن، پری، بھوت پریت، جادو طلسم کے سے غیر انسانی عناصر کو ترک کر کے اپنے گرد و پیش کے لوگوں اور اپنی ہی طرح کے معمولی انسانوں کے حالات بیان کیے ہیں۔ (۱۹)

تو پھر یہ درست ہے۔ اس میں شک نہیں کہ نذیر احمد نے اپنے قصوں کو زندگی سے قریب کر دیا اور اپنی ''محدود' بساط میں ناول میں سماجی حقیقتوں کو پیش کرنے کی کوشش کی اور بلاشبہ اُردو ناول کو ہی نہیں حقیقت نگاری کو بھی فروغ دیا۔ ہم نذیر احمد کے ضمن میں ایسے ناقدین سے متفق نہیں جن کا خیال ہے کہ ''مولانا نذیر احمد کی تمثیلوں کو ناولیں کہنا بھی غلط ہے کیوں کہ اُس کا فن تمام تر تمثیلوں کا فن ہے''۔ (۲۰)

یہ بجا کہ نذیر احمد کے کردار بڑی حد تک تمثیلی ہیں مگر مجموعی طور پر اُن کے قصے ناول ہی کے ذیل میں آئیں گے کیوں کہ ان کرداروں کے ذریعے نذیر احمد نے انیسویں صدی کے نچلے اور متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں کی حقیقت شعارانہ عکاسی کی ہے اور کئی سماجی مسئلوں پر روشنی ڈالی ہے۔ لیکن اگر حقیقت نگاری یا واقعیت نگاری کا وُہ تصور سامنے رکھیں جو فیض پریم چند کے حوالے سے پیش کرتے ہیں (دیکھیے اقتباس نمبر ۷) اور جس کی بنیاد پر پریم چند حقیقت نگار نہیں رہتے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ پھر نذیر احمد کس طرح اور کیوں کہ حقیقت نگار کہے جا سکتے ہیں؟ کیوں کہ نذیر احمد نے بھی اپنے ناولوں میں ایک ہی طبقہ (متوسط مسلم طبقہ) کو نمایاں کر کے دکھایا ہے اور اسی طبقہ کی یعنی مسلم گھرانوں کی بامحاورہ زبان ہی اُن کے کرداروں کے مکالموں کی بنیاد ہے۔ نذیر احمد کے ہاں بھی سماج کا کوئی اجتماعی تصور نہیں اور نہ وُہ اُسے کلیت میں دیکھتے ہیں۔ لہٰذا اگر پریم چند بقول فیض حقیقت نگار نہیں تو پھر نذیر احمد بھی حقیقت نگار نہیں کہے جا سکتے۔

جہاں تک سوال ہے کہ نذیر احمد کے کردار کٹھ پتلیاں نہیں اور ناول میں آرٹسٹ مولوی سے جیت جاتا ہے تو جس کسی نے بھی نذیر احمد کے ناولوں کا مطالعہ کر رکھا ہے، اُس کا فیض کی اس رائے سے متفق ہونا مشکل ہے۔ پہلی بات تو یہ ہی ہے کہ جب آپ کسی ناول نگار کو اصلاحی تسلیم کر لیتے ہیں (اور فیض یہ تسلیم کرتے ہیں دیکھیے اقتباس نمبر ۱۲) تو پھر کرداروں کی خود مختاری کا سوال نہیں اٹھایا جا سکتا۔ اصلاحی اور مقصدی ادب میں کرداروں کے اعمال اور مکالموں سب پر مصنف کی گرفت مضبوط ہوتی ہے یہاں کرداروں کے فطری ارتقا یا نشوونما کی گنجائش نہ ہونے کے برابر یا بہت کم رہ جاتی ہے۔ جو کچھ ہوتا ہے اُس میں سوچ

سمجھے منصوبوں کا بہت کچھ دخل ہوتا ہے اور یہ سب نذیر احمد کے ناولوں سے ثابت ہے۔ توبتہ النصوح لے لیں، مراۃ العروس لے لیں یا فسانہ مبتلا حتیٰ کہ ابن الوقت جو فنی اور کرداری حوالے سے کافی اہم ناول ہے، اس سے مبّرا نہیں۔ دوسری بات یہ کہ نذیر احمد کے ہاں مولوی کا پلّہ آرٹسٹ کے مقابلے میں ہمیشہ بھاری رہتا ہے کیوں کہ نذیر احمد کے لیے فن کبھی پہلی ترجیح نہیں رہا۔ پہلی ترجیح قوم کی اصلاح ہے اور اس اصلاح کے لیے انھوں نے چوں کہ ناول کا پیرایہ اختیار کیا اس لیے فن کہیں نہ کہیں اپنی جھلک ضرور دکھاتا ہے لیکن مولوی پر کبھی غلبہ حاصل نہیں کرسکتا۔ اس کے ثبوت کے لیے یوں تو نذیر احمد کے درج بالا ناولوں کا مطالعہ ہی کافی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ نذیر احمد کے ایک ہمدرد ناقد انیس ناگی کی اس ضمن میں آرا بھی قابل توجہ اور لائق مطالعہ ہیں۔ یہ آرا اس لیے بھی قابل توجہ ہیں کہ یہاں انیس ناگی حیرت انگیز طور پر بڑی نپی تلی تنقید کرتے نظر آتے ہیں۔ وُہ اپنی کتاب ''ڈپٹی نذیر احمد کی ناول نگاری'' میں نذیر احمد سے ہمدردی اور اُن کی اہمیت تسلیم کرنے کے باوجود، انھیں اُردو ناول کے سات آسمانوں پر جا نہیں بٹھاتے جیسا کہ ہماری ہمدردانہ تنقید کا بالعموم شعار ہے۔ نذیر احمد کی اہمیت کا اعتراف کرنے کے ساتھ ساتھ وُہ یہ بھی واضح کرتے ہیں کہ:

> نذیر احمد کے فن کی بنیاد اجتماعی مقصدیت اور اصلاحی تصورات ہے۔ اس لیے اُن کے ناولوں کی داخلی تنظیم خود رَو نہیں ہے بلکہ سوچی سمجھی منصوبہ بندی سے جنم لیتی ہے۔ وُہ اپنے تجربات اور تصورات کو پہلے سے پابند کر کے اُن کی وضاحت مختلف واقعات اور کردار کے حوالے سے کرتے ہیں اور نتیجے کے طور پر اُن کے کرداروں کا دائرۂ عمل اور ردِّعمل متعین اور محدود ہو جاتا ہے......... نذیر احمد کے کردار اُن کی شخصیتوں کے مقابلے میں جامد اور غیر متحرک ہیں،......... نذیر احمد اُن کے اوصاف اور خصائل کو انسانی زندگی کے واقعات سے مرتب نہیں کرتے بلکہ انھیں تعارف سے قبل ہی چند بندھی ٹکی عادات اور اصولوں کا پابند کر کے معین اور محدود کر دیتے ہیں۔ اسی باعث نصوح، متقی، حجتہ الاسلام، اصغری اور دوسرے کردار اپنی تعمیر خود نہیں کر پاتے اور نہ ہی اُن کے اندر کسی قسم کا داخلی ارتقا نظر آتا ہے۔ یہ دوسرے کردار داخلی تصادم سے عاری نظر آتے ہیں۔ ان کا عمل پہلے ہی سے پابند ہوتا ہے......... اُن کے کردار مختلف حالات اور واقعات سے اثر پذیر ہو کر کسی مخصوص سوچ کو اختیار نہیں کرتے بلکہ مصنف اُن پر اپنے نظریات کی پابندی عائد کر دیتا ہے......... ابن الوقت......... اُردو ناول کی فنی روایت میں تصور سے واقعہ کی تشکیل اور کرداروں کی تعمیر کی طرف پہلی کامیاب کوشش ہے۔ نذیر احمد اگر اس تکنیک کی پرورش کرتے تو شاید وُہ اُردو کے سب سے ہنر مند ناول نگار ہوتے لیکن فن کی پرورش نذیر احمد کی قصہ گوئی کا مقصد نہیں تھا۔ ناول کا فن تو اُن کے اصلاحی منشور کی ترسیل کا ایک ذریعہ تھا۔ (۲۱)

نذیر احمد کے ناولوں کے مطالعہ کے بعد انیس ناگی کی ان آرا سے جہاں اختلاف مشکل ہے وہاں فیض احمد فیضؔ کی آرا سے اتفاق مشکل ہے۔ اصل میں ساری گڑبڑ فیضؔ کی حقیقت نگاری کے تصور نے پیدا کر رکھی ہے جس کے متعلق وُہ کوئی واضح نقطہ نظر نہیں رکھتے۔ جب وُہ نذیر احمد کے حوالے سے حقیقت نگاری کا ذکر کرتے ہیں تو اُس وقت اُن کے پیشِ نظر حقیقت

نگاری کاوُہ ہی سادہ اور عام تصور ہوتا ہے جو علی عباس حسینی کے درج بالا اقتباس میں ہم دیکھ آئے ہیں اور اسی لیے فیضؔ؛ نذیر احمد کو سراہتے بھی ہیں اور یہ درست تنقیدی رویہ بھی ہے کیوں کہ مختلف فن کاروں کے ہاں حقیقت نگاری کا ایک اپنا برتاؤ ہوتا ہے اور اُسی تناظر میں فن کار کی حقیقت نگاری کی نوعیت کو سمجھا جا سکتا ہے لیکن جب فیضؔ، پریم چند کی طرف آتے ہیں تو حقیقت نگاری کا اشتراکی اور ترقی پسندانہ تصور اُوپر سے لاگو کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ بجائے اس کے کہ وُہ پریم چند کے ناولوں سے حقیقت نگاری کے مختلف شیڈز اخذ کریں، وُہ اپنا تصور پریم چند پر APPLY کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ وُہ پریم چند کے ہاں خالص اشتراکی اور انقلابی حقیقت نگاری کو دیکھنے کے خواہش مند ہیں۔ لہٰذا کبھی وُہ اس خواہش اور توقع کے زیرِ اثر پریم چند پر نگاہ کرتے ہیں تو کبھی معروضی انداز نقد سے کام لینے کی کوشش کرتے ہیں جس کی وجہ سے پریم چند سے متعلق کوئی واضح CONCEPT تشکیل نہیں ہو پاتا اسی لیے اُن کی تنقید یہاں تضادات کا شکار ہو جاتی ہے۔ اگر آپ اقتباسات نمبر ۷، ۸ اور ۹ کے ساتھ اقتباس نمبر ۱۳ کو ملا کر پڑھیں تو پریم چند کی حقیقت نگاری کے ذیل میں فیضؔ کا تضاد کھل کر سامنے آتا ہے۔ پہلے تین اقتباسات آغا عبدالحمید سے مباحثہ میں سے ہیں جہاں وُہ یہ ٹھان چکے ہیں کہ ہر حال میں آغا عبدالحمید سے اختلاف کرنا ہے اور صرف اختلاف ہی نہیں کرنا بلکہ انہیں منوانا بھی ہے کہ پریم چند حقیقت نگار نہیں ہیں۔ (تفصیل کے لیے دیکھیے مکمل مباحثہ ''میزان''، ص: ۲۳۶ تا ۲۵۲) لیکن اقتباس نمبر ۱۳ اُن کے مضمون ''اُردو ناول'' میں سے ہے جہاں وُہ پریم چند کی واقعیت کو قبول کرتے ہیں بلکہ اُسے ''جمہوری واقعیت'' کا نام دیتے ہیں۔

درحقیقت پریم چند کی اشتراکی معنوں میں حقیقت نگار قطعاً نہیں تھے اور نہ ہی پریم چند نے خود کبھی اس کا دعویٰ کیا تھا اور نہ وُہ سماجی انقلاب کے دعویٰ دار تھے۔ اُن کی حقیقت نگاری میں مثالیت اور عینیت کے اجزا بھی بلاشبہ شامل تھے جو وقت کے ساتھ ساتھ کم ہوتے گئے اور گئودان تک پہنچتے پہنچتے بڑی حد تک زائل ہو گئے تھے۔ لیکن فیضؔ ایک تو پریم چند کی ناول نگاری کو ارتقائی صورت میں نہیں دیکھتے دوسرا وُہ یہاں حقیقت نگاری کو کچھ لوازم سے مشروط کرتے ہوئے پریم چند پر اپنی تنقیدی گرفت مضبوط کر لیتے ہیں۔ چند لوازم یہ ہیں کہ سماج کا مجموعی تصور ہو (اقتباس نمبر ۷)، مرد و عورت کا جسمانی اور جنسی تعلق ضرور دکھایا جائے (اقتباس نمبر ۸)، سماجی تنقید اور انقلابی ذہن ہو (اقتباس نمبر ۹)، بنیادی نقائص ہر حال میں دُور کیے جائیں، جتنے بھی سوال اٹھائے جائیں ان کے جواب ضرور دیے جائیں (اقتباس نمبر ۱۱) وغیرہ وغیرہ۔ جب کہ حقیقت نگار مصنف کے لیے ان میں سے کسی شرط کا اس طرح پُورا کرنا ضروری نہیں جس طرح فیضؔ تقاضا کر رہے ہیں۔ فیضؔ کی حقیقت نگاری کا تصور یہاں بڑی حد تک جامد اور طے شدہ ہے۔ جب کہ حقیقت نگاری کا تصور نہ صرف لچک رکھتا ہے بلکہ بڑی حد تک اضافی بھی ہے اور اسی لیے حقیقت نگاری کو مختلف اقسام میں تقسیم کیا گیا ہے۔ مثلاً سماجی حقیقت نگاری، تنقیدی حقیقت نگاری، اشتراکی و انقلابی حقیقت نگاری، نفسیاتی حقیقت نگاری اور حیاتیاتی حقیقت نگاری (فطرت پسندی) وغیرہ۔ لازماً ان سب کی نوعتیں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ لہٰذا جس حقیقت نگاری کا اظہار نذیر احمد کے ہاں ہُوا ہے وُہ پریم چند کے ہاں نہیں ہو سکتا۔ جو بیان پریم چند کی حقیقت نگاری کا ہے وُہ مرزا رُسوا کے ''امراؤ جان ادا'' میں نہیں مل سکتا اور حقیقت نگاری کی جس جہت کو ''امراؤ جان ادا'' میں

نمایاں کیا گیا ہے اُس کی توقع ہم ''فسانہ آزاد'' سے نہیں کر سکتے لیکن یہ تمام ناول حقیقت نگاری کی درج بالا کسی نہ کسی نوعیت پر مبنی ہیں۔ جس طرح فلا بیئر کی ''مادام بواری'' کی حقیقت نگاری ایمائل زولا کی ''ناناں'' کی حقیقت نگاری سے مختلف ہے اور ''ناناں'' کی حقیقت نگاری دوستوفسکی کے ناولوں کی حقیقت نگاری نہیں ہے اور دوستوفسکی، ٹالسٹائی یا بالزاک کی حقیقت نگاری گورکی کی حقیقت نگاری نہیں ہوسکتی۔ لیکن یہ سب ناول نگار اپنی اپنی جگہ پر حقیقت نگار ادیب ہی ہیں۔ لیکن اگر ہم گورکی کی حقیقت نگاری کو معیار بنا کر فلا بیئر، زولا، بالزاک یا دوستوفسکی کا مطالعہ کرنا شروع کردیں تو پھر یقیناً ان میں سے کوئی ناول نگار حقیقت نگار ثابت نہیں ہوسکے گا۔ اقتباس نمبر ے کے مطالعہ سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ فیضؔ کے نزدیک بڑا ناول نگار ہونے کے بجائے بڑا حقیقت نگار ہونا زیادہ وقعت کا حامل ہے۔ ہم اس ادبی قدر کی حمایت کرنے سے بھی قاصر ہیں۔

مختصراً یہ کہ پریم چند کو بطور حقیقت نگار دیکھنے سے بطور ناول نگار دیکھنا، زیادہ قابل قدر تنقیدی رویہ کہلائے گا۔ اگر کوئی ناول نگار یا فن کار ہی اعلیٰ درجے کا نہیں تو پھر اُس کی حقیقت نگاری کے کیا معنی؟ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ پریم چند کے ضمن میں اُن کی حقیقت نگاری کے بارے میں بار بار سوال اٹھتا رہا ہے اور اس کے پس پردہ پریم چند کی ترقی پسند اور اشترا کی حقیقت نگاری کی خواہش کارفرما رہی ہے اور جب پریم چند کے ہاں ایسی حقیقت نگاری کا سراغ نہیں ملتا تو ہماری تنقید مایوسی کا شکار ہوجاتی ہے اور پھر اس طرح کی آراد یکھنے کو ملتی ہیں جن کا سامنا ہم فیضؔ کی تنقید میں کررہے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ پریم چند کی حقیقت نگاری کو کسی بندھے ٹکے اصول، خاص طور پر اشترا کی اصولوں کے تحت نہیں پرکھا جاسکتا۔ پریم چند کے نقادوں میں ڈاکٹر قمر رئیس وُہ نقاد ہیں جنہوں نے پریم چند کی تصنیفات کو سامنے رکھتے ہوئے اُن کی حقیقت نگاری کا ایک مناسب اور بھرپور تجزیہ کیا ہے جس سے پریم چند کی حقیقت نگاری کی نوعیت واضح ہوجاتی ہے۔ وُہ لکھتے ہیں:

> پریم چند نے افسانہ میں حقیقت پسندی کے جس تصور کو رواج دیا وُہ زندگی کے مادی مظاہر کو معروضی انداز سے دیکھنے اور سمجھنے پر اصرار کرتا ہے۔ اپنے وجود اپنے شعور سے باہر زندگی کے خارجی وجود کو تسلیم کرتا ہے۔ پریم چند بعض دوسرے حقیقت پسند ادیبوں کی طرح ظاہری حقیقت اور اصل حقیقت میں فرق کرتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ اصل حقائق وُہ تاریخی قوتیں ہیں جو اپنی آویزش اور اثر سے معاشرہ کو متحرک رکھتی ہیں اور انسان کے داخلی رویوں اور خارجی رشتوں پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ کہانی میں زندگی کا شائبہ پیش کرنے والی جو ایک آزاد دنیا خلق کی جاتی ہے وُہ خارجی دنیا کا عکس ہونے کے باوجود اس سے زیادہ حقیقی، زیادہ دلچسپ اور زیادہ معنی خیز اس لیے ہوتی ہے کہ فن کار اپنے شعور و تخیل کی مدد سے اس میں ظاہری حقیقتوں اور اُس کے پیچھے بروئے کار حقیقتوں کے درمیان رشتہ تلاش کر لیتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ حقیقتوں کے اس پیچیدہ عمل اور ردِعمل کے افہام و تفہیم میں وُہ کبھی فریب اور مغالطّوں کا شکار بھی ہوتا ہے اور پریم چند بھی ہوئے ہیں لیکن مجموعی طور پر اس تصور کی معروضیت فن کار کو زندگی کی انحطاط پذیر اور ترقی پسند قوتوں کے ادراک میں مدد دیتی ہے۔ (۲۲)

پریم چند پر فیضؔ کو ایک اعتراض یہ ہے کہ وُہ کبھی کبھی اپنے افسانوں میں کُھلّم کُھلّا وعظ شروع کر دیتے ہیں (دیکھیے اقتباس نمبر ۱۰) اور ساتھ کہتے ہیں کہ اگر کوئی ٹالسٹائی یا گورکی جتنا بڑا ادیب ہو تو پھر وعظ بھی آرٹ بن جاتا ہے۔ دوسری طرف

اقتباس نمبر۱۲ کا مطالعہ کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ فیضؔ کے نزدیک نذیر احمد کے لمبے لمبے وعظ بھی اُن کے فن کا لازمہ بنتے جا رہے ہیں اور ادبی قدر و قیمت میں اضافے کا باعث بن رہے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں نذیر احمد کے وعظ آرٹ کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ یعنی بین السطور فیضؔ کا استدلال اس نتیجے تک پہنچاتا ہے کہ پریم چند کو تو ٹالسٹائی یا گورگی کا ہم پلّہ قرار نہیں دیا جاسکتا لیکن نذیر احمد ان دو مصنفین کی ہمسری کرنے کے قابل ہیں۔ اس نتیجے سے ہم فیضؔ کی تنقید کے استدلالی اور منطقی نظام کی غیر سنجیدگی کا بخوبی اندازہ کر سکتے ہیں۔

علاوہ ازیں فیضؔ، نذیر احمد کے کرداروں کلیم، ظاہر دار بیگ اور ابن الوقت کے ساتھ امراؤ جان ادا کو تو جیتے جاگتے کردار مانتے ہیں (دیکھیے اقتباس نمبر۵) لیکن پریم چند کا کوئی کردار انہیں جیتا جاگتا نظر نہیں آتا۔ اگر فیضؔ نے صرف گئو دان پر ہی ہمدردانہ نظر کی ہوتی تو ہوری، گوبر اور دھنیا جیسے جیتے جاگتے کرداروں کو کبھی فراموش نہ کرتے۔ وُہ پریم چند کے کرداروں کو مثالی کردار کہتے ہیں (اقتباس نمبر۶) اور انہیں ان میں کوئی جان اور انفرادیت نظر نہیں آتی لیکن اس موقف کو ثابت کرنے کے لیے دلیل محض پریم چند کے زمیندار کرداروں کی پیش کرتے ہیں اور انہی کرداروں کی بنیاد پر یہ فیصلہ سنا دیتے ہیں کہ پریم چند کی کردار نگاری بہت محدود ہے۔ جب کہ پریم چند کی کردار نگاری پر کسی بھی طرح کی رائے قائم کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اُن کے دیہاتی کرداروں کو موضوع بحث بنایا جائے لیکن فیضؔ ایسی کوئی کوشش نہیں کرتے بلکہ محسوس ہوتا ہے کہ وُہ دانستہ اس سے اغماض برت رہے ہیں اور وجہ اس کی وُہ تعصّبات ہیں جو فیضؔ کو تجزیہ سے زیادہ عزیز ہیں۔

اسی طرح پریم چند کی تکنیک سے بھی فیضؔ خوش نہیں۔ اگر ہم اقتباسات نمبر۱۱، ۱۳ اور ۱۴ کو پیش نظر رکھیں تو تکنیک کے ضمن میں فیضؔ کا بنیادی اعتراض پلاٹ کے حوالے سے ہے۔ یعنی پریم چند کی تکنیک اس لیے قابل اعتراض ہے کہ انہیں پلاٹ بننے کا ملکہ نہیں جس کی وجہ سے ناول ڈھیلے ڈھالے اور غیر متوازن ہوجاتے ہیں۔ حیرت ہے کہ جس وقت فیضؔ یہ اعتراض اُٹھا رہے تھے اُس وقت مغرب میں ANTI PLOT ناولوں کا رواج ہو چکا تھا۔ ہنری جیمز، جیمس جوائس، جوزف کانریڈ، ورجینیا وولف، کافکا، سارتر اور کامیو جیسے ناول نگاروں کی تخلیقات ظہور میں آ چکی تھیں جو یقیناً ڈھلے ڈھلائے اور بنے بنائے پلاٹ کے بابع نہیں تھیں، تو کیا فیضؔ ان عالمی فن پاروں سے واقف نہیں تھے؟ اور اگر نہیں تھے تو پھر فیضؔ کے بارے میں یہ خیال کہ وُہ فکشن کا گہرا مطالعہ رکھتے تھے کیا معنی رکھتا ہے؟

مزید حیرت اُس وقت ہوتی ہے جب فیضؔ، رتن ناتھ سرشار کے ناول ''فسانۂ آزاد'' کی، جس میں کسی طرح کے پلاٹ کا کوئی التزام نہیں، نہایت عمدہ تعبیر کرتے ہیں اور پلاٹ کی بحث نہیں اٹھاتے۔ (دیکھیے اقتباس نمبر۱۶) چوں کہ فیضؔ منطقی اور استدلالی طریق کی بجائے تاثراتی تنقید کرتے ہیں (جس میں منتشر خیالی کا بھی عمل دخل ہے) اس لیے وُہ یہ بھول جاتے ہیں کہ پریم چند کے سلسلے میں جس پلاٹ پر وُہ اتنا زور دیتے رہے ہیں وُہ ''فسانۂ آزاد'' میں کہیں موجود نہیں لیکن اس بار وُہ پہلی دفعہ کسی فن پارہ کو براہ راست موضوع بناتے اور تشریح کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ اُس کی گہرائی میں اُتر کر اُس کی تھاہ کو پا لیتے ہیں۔ ''فسانۂ آزاد'' کی ایسی گہری تعبیر میری نظر سے ابھی تک کوئی دوسری نہیں گزری اور یہ تعبیر اس لیے معنی خیز

ہو جاتی ہے کہ یہاں فیض نے ''فسانۂ آزاد'' کی حقیقت پسندانہ جہت کو اُس کے متن میں تلاش کیا ہے اور اشترا کی حقیقت نگاری کے تصور کو لاگو کرنے کی کوشش نہیں کی۔

غرض یہ کہ فیض نے اُردو ناول اور ناول نگاروں پر تنقید کی مگر اُن کی غیر سنجیدگی (۲۳) اور اُردو اور عالمی فکشن کے محدود اور سرسری مطالعے کی وجہ سے یہ تنقید کوئی معتبر حوالہ نہیں بن سکی حتیٰ کہ چند اہم آرا بھی نمایاں نہیں ہو سکیں۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ دیکھیے مظفر علی سیّد کا مضمون: ''فیض کی میزان: شاعر بطور ناقد'' مشمولہ ''تنقید کی آزادی''، لاہور، دستاویز مطبوعات، س۔ن، ص:۴۹ تا ۶۲

۲۔ صلاح الدین حیدر: ''میزان۔ایک مطالعہ'' مشمولہ ''ادب لطیف (فیض نمبر)''، لاہور، شمارہ ۳،۴، ۱۹۸۵ء، ص ۲۱۷ تا ۲۱۸

۳۔ فیض احمد فیض: ''میزان''، لاہور، لاہور اکیڈمی، ۱۹۶۵ء، ص:۲۲۴ تا ۲۲۵

۴۔ ایضاً ص:۲۲۵ تا ۲۲۶ ۔ ۵۔ ایضاً ص:۲۲۶ تا ۲۲۷

۶۔ ایضاً ص:۲۳۱ تا ۲۳۲ ۔ ۷۔ ایضاً ص:۲۳۷ تا ۲۳۸

۸۔ ایضاً ص:۲۳۹ ۔ ۹۔ ایضاً ص:۲۳۹ تا ۲۴۱

۱۰۔ ایضاً ص:۲۴۱ تا ۲۴۲ ۔ ۱۱۔ ایضاً ص:۲۴۴ تا ۲۴۵

۱۲۔ ایضاً ص:۲۴۶ تا ۲۴۷ ۔ ۱۳۔ ایضاً ص:۲۵۰ تا ۲۵۲

۱۴۔ ایضاً ص:۲۰۶ تا ۲۰۸ ۔ ۱۵۔ ایضاً ص:۲۰۹ تا ۲۱۱

۱۶۔ ایضاً ص:۲۱۱ تا ۲۱۲ ۔ ۱۷۔ ایضاً ص:۲۱۵ تا ۲۱۶

۱۸۔ ایضاً ص:۲۱۶ تا ۲۲۰ ۔ ۱۹۔ علی عباس حسینی: ''ناول کی تاریخ و تنقید''، لاہور اکیڈمی ۱۹۶۴ء، ص:۲۰۴

۲۰۔ محمد احسن فاروقی: بحوالہ ''اُردو فکشن کی تنقید'' از ڈاکٹر ارتضیٰ کریم، لاہور، ۱۹۹۷ء، ص:۳۱۳

آج کے کچھ ناقد بھی نذیر احمد کے ناولوں کو تمثیل ہی کہتے ہیں اس کی سب سے بڑی مثال ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی ہے جو یہاں تک لکھتے ہیں کہ ''شروع شروع میں ہمارے ہاں داستان، تمثیل اور ناول میں فرق مٹا ہوا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ہم ایک مدت تک نذیر احمد دہلوی کے تمثیلی قصوں کو ناول قرار دیتے رہے۔'' (دیکھیے ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کا مضمون: ''اُردو میں ترجمے کی روایت''، مشمولہ ''ترجمہ کا فن اور روایت'' مرتبہ: ڈاکٹر قمر رئیس علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس ۲۰۰۴ء، ص:۱۹۶)

۲۱۔ انیس ناگی: ''ڈپٹی نذیر احمد کی ناول نگاری''، لاہور، فیروز سنز، ۱۹۸۸ء، ص:۲۲ تا ۲۳، ۱۳۰، ۱۱۱ اور ۵۱

۲۲۔ بحوالہ شکیب نیازی: ''کرشن چندر کے افسانوں ادب میں حقیقت نگاری''، دہلی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۱ء، ص:۱۱۳ تا ۱۱۴

۲۳۔ اور غیر سنجیدگی کا سب سے بڑا ثبوت ''پریم چند'' کے عنوان سے آغا عبدالحمید سے مباحثہ ہے۔ دیکھیے ''میزان''، ص:۲۳۶ تا ۲۵۲

محمد نعیم
استاد شعبہ اردو، یونیورسٹی آف سرگودہا

اردو ناول اور استعمار زدگی

(انیسویں صدی میں مذمت، مدحت اور مرعوبیت کا مطالعہ)

Muhammad Naeem
Department of Urdu, University of Sargodah

Urdu Novel and the Effects of Colonization

The colonial knowledge produced and disseminated by the colonial authorities made much of the "representing spheres" for the new vernacular literatures in the 19th century Hindustan. The article talks about the fact that the new discursive structures fashioned by the westerners were very much taken for granted by the vernacular writers. Taking the example of Urdu novel written in the 19th century, it is argued that the vernacular writers absorbed the colonial knowledge to such an extent that they paint a very incomplete picture of the local milieu vis-à-vis the western one, in which most of the virtues are found in the colonial masters and the natives are seen as not quite civilized.

استعماریت کا قیام اور استحکام صرف اسلحے کی طاقت سے ممکن نہیں۔اس مصنوعی قبضے کو زیادہ دیر قوت کی مدد سے قائم بھی نہیں رکھا جا سکتا۔اس کی طوالت کے لیے علمی اور تہذیبی حکمت عملیوں کا سہارا ناگزیر ہے۔استعماریت کو اپنا جواز فراہم کرنے کے لیے اور خود کو مقامی لوگوں پر مناسب ترین حکمران ثابت کرنے کے لیے ان علمی حربوں کی ضرورت رہتی ہے۔دیسی سماج میں اصلاحی، تعلیمی اور تکنیکی ترقی کی سرگرمیوں کا مرکز بہت حد تک اس جواز کی فراہمی ہوتی ہے۔اس حکمتِ عملی کے لیے منطق ثنویت کے اصولوں پر کام کرتی ہے۔

اس منطق کا رُخ ماضی اور حال کی طرف بہ یک وقت ہوتا ہے اور تقابل اس کا ایک نمایاں حربہ ہے۔ ماضی سے

ایسی مثالوں کو سامنے لانا جن سے گزشتہ طرزِ حکومت کا ابطال ممکن ہو سکے اور حال سے ایسی مثالوں کا انتخاب فراہم کرنا جس سے دیسی لوگوں میں موجودہ نظام کے لیے اثبات کا رویہ پیدا ہو سکے، ایک ایسا ہی حربہ ہے۔ ان مثالوں کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دونوں نظاموں میں فرق کو واضح کیا جاتا ہے۔ یہ فرق اپنی نوعیت میں حقیقی بھی ہوتا اور ساختہ بھی۔ حقیقی ان معنوں میں کہ پیش کردہ مثالیں بہر حال ماضی میں موجود ہوتی ہیں اور ساختہ ان معنوں میں کہ ان کی تشریح اور سیاق کے بغیر ان کا بیان اور اس بیان میں صرف پسماندہ عناصر کا انتخاب ان کی معنویت کو ساختہ اور مصنوعی بنا دیتا ہے۔

ثنویت کا یہ طریقہ کار، تہذیبی برتری اور نسلی تفوق پیدا کرنے کے لیے بھی استعماریت کا آزمودہ حربہ ہے۔ اس حربے کی مدد سے استعمار کار کو نسلِ انسانی کی برتر ترین نسل ثابت کیا جاتا ہے۔ اگر ڈارون کی اصطلاحوں میں کہیں تو ''ارتقا یافتہ ترین نسل۔'' ارتقا کا یہ تصورِ نسل کے علاوہ تہذیب و تمدن کی سطح پر بھی کام کرتا ہے۔ مغربی تہذیب کو ترقی یافتہ ثابت کر کے دیگر تہذیبوں پر اس کا تغلّب نمایاں کیا جاتا ہے۔ اس عمل کے بھی دو مرحلے ہیں: دیگر تہذیبوں کی دقیانوسیت ثابت کر کے یا ان کے مقابلے میں مغربی تہذیب کو جدید ترین ثابت کر کے۔

جنگِ آزادی (۱۸۵۷ء) کی ہار نے چند ہندوستانی طبقوں میں انگریزوں کی طاقت کا نقش گہرا کر دیا۔ ان طبقوں نے سیاسی برتری کو تہذیبی اور علمی و تکنیکی برتری پر محمول کیا اور سمجھا کہ سیاسی کے علاوہ تہذیبی ہار بھی واقع ہو گئی ہے۔ اس لیے اب انگریزوں کی اطاعت کے علاوہ کوئی رویہ دین و دنیا کی بھلائی ممکن نہیں بنا سکتا۔

اس جنگ کی ناکامی سے پہلے ہی ہندوستان کے متعدد حصوں پر انگریزی قبضہ ہو چکا تھا۔ ان کے قائم کردہ نظام سے فائدہ اُٹھانے کے لیے ان کی حکمت عملیوں کے ساتھ چلنا اور خود کو ان کی مقرر کردہ تعلیمی اور کرداری قابلیت کے مطابق ڈھالنا شہری آبادی کے لیے خصوصاً ضروری ہو گیا تھا۔ کچہری، محکمہ تعلیم، میونسپلٹی اور دیگر سرکاری اداروں میں نوکری کے حصول کے لیے جدید تعلیم اور رویے دونوں کا اکتساب اہمیت اختیار کر رہا تھا، اور ۱۸۵۷ء کی ہار نے تو اس عمل کے لیے مہمیز کا کام کیا۔

اگر انیسویں صدی کے اردو ناولوں کا جائزہ لیا جائے تو وہ ان اکتسابی رویوں کو بیان کرتے نظر آتے ہیں۔ ماضی کی مذمت اور حال کی مدحت، تجدید کے لیے مغرب کی پیروی اور دینی و دنیوی کامیابی کے لیے زندگی کے نئے اسلوب کی قبولیت وہ چند رویے ہیں، جن کی تفصیل انیسویں صدی کے ناولوں میں موجود ہے۔ استعماری اثرات کی ذیل میں یہاں انھی رویوں کا جائزہ لیا جائے گا۔ اور انیسویں صدی کے ناولوں میں ''ہیرو'' کی پیش کش کا تجزیہ کرتے ہوئے ان اثرات کو نمایاں کرنے کی سعی کی جائے گی۔

اردو ناول میں ماضی کی پیش کش یا تو ادھوری ہے یا ہندوستانی زندگی کی نمائندگی کے دوران اسے ماضی بنا دینے کا عمل بہت نمایاں ہے۔ اس پیش کش میں ناول نگاروں نے ہندوستانی زندگی کی یا تو مذمت کی ہے یا محض ان اقدار، عادات اور روایات کو بیان کیا ہے جن سے اس طرزِ زیست کی مذمت ممکن ہوئی اور نتیجتاً نئے اسلوبِ حیات کو اپنانے کے لیے راہ ہموار ہو گئی۔ اس ذیل میں ایسے ناول بھی آتے ہیں جو ہندوستانی طرزِ زندگی کے ''زوال'' کو پیش کرتے ہیں۔

مغرب سے مڈ بھیڑ نے ہندوستانیوں کو اپنا جائزہ لینے اور نئے پیمانوں سے اپنا محاسبہ کرنے کی طرف مائل کیا۔ جدید تعلیم نے ایسے معیارات فراہم کیے جن کی کسوٹی پر پرکھنے سے ہندوستانی زندگی عہدِ رفتہ کی چیز نظر آنے لگی، اور اس میں سوائے کوتاہیوں کے کچھ ملنے کی توقع نہ رہی۔ ناول نگاروں نے بدلتے حالات میں ایسے تمام روّیوں کو جو ماقبل استعماری دور ایک اسلوبِ حیات کا درجہ اختیار کر چکے تھے، رگیدنا شروع کر دیا۔ شاعری اور حقہ ہندوستانی زندگی کی پہچان ہونے کے باوصف ہاری ہوئی زندگی کا نقش ٹھہرے۔ شاعری کو کاہلوں کا مشغلہ قرار دیا گیا۔ سرشار نے فسانہ آزاد میں لکھنوی زندگی کو اپنے تمام پیار کے باوجود بے جا آرائش کا نمونہ قرار دیا ہے، جس میں نزاکت کی بھرمار ہے۔ لکھنو کے خوش پوشاک بدنی سے زیادہ لباسی پاکیزگی کے قائل ہیں۔ اس کے علاوہ مردوں کی حالت عورتوں سے بدتر ہے: کانوں میں بالیاں، لباس خواتین والے، رنگین، ریشمی غرض کہیں سے مرد نہیں لگتے۔ اس پر ہر وقت بے کاری کے لیے تیار، کبھی یہاں گانا سننے بیٹھ گئے تو کبھی وہاں ناچ دیکھنے اور کچھ نہ ہوا تو ضلع جگت کی مشق سرِ راہ بیٹھے بہم پہنچا رہے ہیں۔ جب کہ ان کے مقابلے میں یوروپین اپنا تمام وقت مفید کاموں میں صرف کر رہے ہیں۔ (۱)

کاہلی تو ہندوستانیوں کی عادت ہے ہی، یہاں کے مکتب اور وہاں تعلیم دینے والے مولانا بھی بچوں کا مستقبل اور اپنا وقت ضائع کر رہے ہیں۔ اس نظامِ تعلیم سے کسی کا بھلا ہونے کی توقع کرنا فضول ہے۔ کچھ ایسی ہی تصویر سرشار نے مکتب کی کھینچی ہے۔ مکتب اور مولوی صاحب دونوں کا نقش ''فسانہ آزاد'' میں بہت ہی بھدا ہے۔ نہ لڑکوں کو تعلیم کی تربیت دی جاری ہے نہ مولوی صاحب کو علم کا درک حاصل ہے۔ وہ معمولی شُد بُد رکھنے والے عامی آدمی ہیں۔ بس اپنے جلال اور رُعب کے بل پر بچوں کو ڈانٹ بتا کر، سر ہلانے پر مجبور کیے رکھتے ہیں۔ حقہ گڑگڑاتے، چلم پیتے لڑکوں سے اپنے ذاتی کام نکلوائے جاتے ہیں۔ (۲) سرشار یہیں تک محدود نہیں رہتے۔ وہ ''مولوی'' کے کردار سے اتنے نالاں ہیں کہ اسے مسلسل طنز کا نشانہ بنائے رکھتے ہیں۔

مولوی صاحب کا حلیہ بیان کرتے ہوئے سرشار کے طنز کا قلم زوروں پر ہے:

> مولوی صاحب بڑے معمّر سن رسیدہ، دروغ گو، جہاں دیدہ کھٹیا پر، دوزانو بیٹھے پڑھا رہے ہیں۔ ریش مخضّب تا بہ ناف، سرِ مبارک کوہ قاف، گول گول دیدے، کھوپڑی گھٹی گھٹائی، اس پر کلاہ تتری خوب جمی جمائی، ہاتھ میں تسبیح لیے کھٹ کھٹا رہے ہیں، لونڈے ارد گرد غُل مچا رہے ہیں۔ ہو حق کی آواز بلند، منڈی سے بھی غُل غپاڑہ دو چند، تہذیب منزلوں دور، ادب کافور، مگر مولوی صاحب سے اس طرح ڈرتے ہیں جیسے چوہا پلاؤ یا افیونی ناؤ سے۔ (۳)

خوجی کے ساتھ ایک مولوی صاحب کو دکھا کر انہوں نے جملہ کسا کہ مولوی صاحب لندن کے عجائب گھر سے چرائے لگتے ہیں۔ گویا ہندوستانی مظاہر لندن کے عجائب گھر کی زینت بننے کے قابل ہیں۔ سرشار ہندوستانی عالمین کی صحیح یا علمی تصویر دکھانے کی بجائے ایک ایسے نمونے کو بیانیے میں شامل کرتے ہیں جس سے سوائے پرانے تعلیمی نظام کی خرابی کے اور کچھ نقش قاری کے ذہن پر نہیں بیٹھتا۔ اس نمائندگی کے دوران وہ فرنگی محل کے علما کا کہیں ذکر نہیں کرتے۔ ان کے کسی ناول میں ان

علما یا ان کے بارے کسی کردار کے منہ سے کوئی تبصرہ یا محض ذکر بھی نہیں ملتا۔ چونکہ روایتی تعلیمی نظام کی مذمت مقصود تھی اس لیے اس ناول میں صرف وہی تصویرِ تعلیم، عالم اور تعلیمی نظام کی دکھائی جاسکتی تھی جو اس برائی کو جواز فراہم کر سکے۔ فارسی نصاب جس میں اخلاق، تاریخ، ادب، رقعات، علم الحساب، طومار خوانی اور خوش نویسی جیسے مضامین اور علومیے (Disciplines) موجود تھے ان میں سے کسی کا ذکر بھی کسی ناول میں بہ مشکل ہی جگہ پاتا ہے۔ (۴)

سرشار کے ہاں عام طور پر دو طرح کے رویوں کے حامل لوگ نظر آتے ہیں۔ جدید رویوں کو اپنانے والے اور قدیم روایات پر استقامت دکھانے والے۔ ناول نگار کا طریقہ یہ ہے کہ وہ اعلیٰ اقدار جدیدیوں کے کردار میں بیان کرتا ہے جب کہ خرابیاں قدامت پرستوں کے حصے میں آتی ہیں۔ تعقل پسندی کے ساتھ ساتھ ''نئی روشنی'' کے حامل کردار اعلیٰ اخلاقی قدروں کے مالک ہیں جب کہ روایتی کردار انتہائی خوشامدی، دھوکے باز، جاہل، روزہ خور، چغل خور اور چرب زبان ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ ناول نگار دونوں طرح کے لوگوں کے بارے مخصوص رائے رکھتا ہے۔ ایک قماش کے لیے پسندیدگی جب کہ دوسری قسم کے لیے ناپسندیدگی کا عنصر دل میں لیے ہوئے ہے اور یہ اسکیم پورے ناول (فسانہ آزاد) میں یہاں وہاں دیکھی جا سکتی ہے۔

قدیم اداروں پر سے ناول کے کرداروں کا اعتبار اُٹھ گیا ہے۔ استعماری قبضے نے ان اداروں کے بارے بے یقینی کی فضا پیدا کر دی ہے۔ مثلاً ہندوستان میں طبابت اور حکمت، ماقبل استعماری دور میں لوگوں کے علاج کا مستند ادارہ تھا۔ حکیم دربار میں بھی اعلیٰ عہدوں پر فائز ہوتے۔ اور ان کی مہارت کا یہ عالم تھا کہ محض نبض دیکھ کر ہی بیماری کا حال معلوم کر لیتے، لیکن اردو ناولوں میں اکثر حکما اور اطبا کے ادارے کو یا تو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھا گیا ہے یا ان کے علم اور علاج پر سوال اُٹھائے گئے ہیں۔ مثلاً ''توبۃ النصوح'' میں نصوح کو جب ہیضے کا مرض لاحق ہو جاتا ہے، تو اس کے خاندانی حکیم صاحب متعدی بیماری ہونے کی وجہ سے، اس کے علاج سے خوف زدہ نظر آتے ہیں۔ انھیں ڈر ہے کہ علاج کے دوران وہ خود بیماری کا شکار نہ ہو جائیں۔ اس لیے وہ نصوح کو مروتاً دیکھنے تو آ جاتے ہیں، مگر بے دلی سے اس کا علاج کرتے ہیں۔ جس سے ظاہر ہے اسے افاقہ تو کیا ہوتا، آخرش وہ ''ڈاکٹر'' صاحب سے دوائی لیتا ہے اور شفا پاتا ہے۔ حکیم یہاں انفرادی مثال نہیں بلکہ ایک ادارے کا نمائندہ ہے اور اس ادارے کا طرزِ عمل دکھاتے ہوئے ڈپٹی نذیر احمد نے حکیم صاحب کے کردار میں خودغرضی کا رویہ دکھایا ہے۔ حکیم صاحب نہ چاہتے ہوئے محض مروتاً ''ہمسائیگی اور مدت کی راہ و رسم، طوعاً و کرہاً آئے اور کھڑے کھڑے چھدا سا اُتار کر چلے گئے۔'' (۵) سرشار نے ہندوستانی حکما کی نالیاقتی کو ان کی کاہلی سے جوڑ دیا ہے۔ (۶)

حکیموں کی یہ تصویر اپنی جگہ نامکمل ہے، بلکہ کئی لحاظ سے گمراہ کُن بھی ہے۔ مثلاً حکیم اجمل خان نے ایک بار دہلی میں انفلوئنزا کی وبا پھیلنے سے روکنے کے لیے، پیش قدمی کرتے ہوئے، جوشاندے سے بھرے ساوار شہر کی گلیوں میں جگہ جگہ لگوا دیئے تھے، تاکہ ہر آنے جانے والا ایک کٹورا پی لے اور مرض سے محفوظ رہے۔ لیکن حکما کی ایسی کوئی کوشش، اپنی آبادی کے لیے دردمندی اور خلوص کا کوئی نمونہ ڈھونڈے سے بھی ڈپٹی صاحب کے ناولوں میں نہیں ملتا۔ (۷)

جہاں تک ہندوستان میں علم و ادب کا تعلق ہے، اسے ناولوں میں یا تو ماضی بعید کی کوئی شے قرار دیا گیا ہے یا اس کی

مذمت اس بنا پر کی گئی ہے کہ یہ محض آرائشی ہے اور اس سے سوائے اخلاقی برائیاں پیدا ہونے کے اور کچھ حاصل نہیں ہوسکتا۔ ''توبۃ النصوح'' میں کتاب سوزی کے واقعے پر نصوح کا رویہ انتہائی سفاکانہ ہے۔ اس کے طرزِ عمل میں کسی نظریے پر اندھا ایمان لے آنے والوں کی کرختگی ہے۔ جنھیں شاید انسانی قتل سے بھی گریز نہیں ہوتا۔ آصف فرخی نے اسے ادب کا افسوس ناک منظر قرار دیا ہے۔ زیادہ خطرناک بات نصوح کے رویے کا وہ اطمینان ہے، جو اسے اس مہیب عمل کے کرگزرنے کے دوران ذرا بھی جھجھکنے پر مجبور نہیں کرتا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جلائی جانے والی کتب میں تمام کی تمام اردو اور فارسی کلاسیک کے قبیلے سے ہیں۔ حد یہ کہ گلستان سعدی میں بھی نصوح کو فحاشی کے اجزا نظر آجاتے ہیں۔

نصوح کا یہ عمل فرانسس پریچٹ کے لفظوں میں ثقافتی تباہی کی ایک پُر قوت مثال ہے۔ ایک ایسا عمل جس میں مکالمہ یا کسی درمیانے راستے تک پہنچنے کی کوئی کوشش نہیں ملتی۔ پرانی کتب یا علم کو آگ کے ایک اشارے پر جلا کر راکھ کر دیا گیا ہے۔ ان ''جھوٹ کی پوٹ'' اور ''فحش'' کتابوں کی ''نصوح کی توبہ کے دور'' میں کوئی ضرورت نہیں بلکہ اب تو ایسی ''اخلاقی'' اور ''باشرع'' کتب کی ضرورت ہے جن کی نصیحت کرنل ہالرائڈ اور میتھیو کیمسپن کے ساتھ ساتھ لیفٹنٹ گورنر سر ولیم میور وقتاً فوقتاً کرتے رہتے ہیں۔ (۸)

نصوح کا خیال ہے کہ اس کے بیٹے کلیم میں موجود تمام بد عادتوں کی وجہ یہ کتابیں ہیں جنھوں نے اس کے اخلاق کو بگاڑ کر رکھ دیا ہے اور وہ دین و دنیا کسی کے کام کا نہیں رہا۔ یہ بگاڑ اس کی عادتوں میں راسخ ہو گیا ہے۔ انھی کتب کی وجہ سے وہ نصوح کی کوئی نصیحت سننے تک کو تیار نہیں اور بغاوت پر آمادہ ہو گیا ہے۔

یہاں یہ امر بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ کلیم کی بربادی کی وجہ اس کی ہٹ دھرمی کے ساتھ ساتھ اس کی ہندوستانی عادتیں ہیں۔ دہلوی اطوار، اردو و فارسی شعری کتب اور مقامی کھیل یہ سب کل ملا کر اس کے بگاڑ اور زندگی کی ناکامی کا سبب تھے۔ نصوح اسے انہی ہندوستانی عادتوں کی سزا دیتا ہے۔ اور وہ واحد بات جو اس کی زندگی کے تیزی سے بدلتے دھارے میں اخلاق سکھاتی ہے وہ ایک پادری کی کتاب کا جملہ تھا: ''توبہ ربڑ ہے، گناہ پنسل کی تحریر''۔ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے ہندوستانی ہونا یا اپنے تمدن میں ہندوستانی اطوار کی پیروی نصوح کی منطق میں بربادی کا سامان تھے۔ اس لیے اگر بہتری مقصود ہے تو شریعت کی پابندی، مغربی انداز و اطوار اور پادری صاحبان کی کتابیں پڑھے بنا چارہ نہیں۔ (۹)

اس عمل میں نصوح اکیلا نہیں ہے۔ مرزا ہادی رسوا کے ناول ''شریف زادہ'' میں بھی فارسی کتب کو خاص طور پر اخلاق بگاڑنے والی قرار دیا گیا ہے اور ان سے بچنے اور انگریزی کتب سے ناتا قائم کرنے پر زور دیا گیا ہے۔ ناول کے بیانیے سے اندازہ ہوتا ہے کہ فارسی کتابوں سے کوئی ایسی بات معلوم نہیں ہوتی جو سیکھنے کے لائق ہو۔ (۱۰) اس کے علاوہ خاقانی اور انوری بھی انھیں ایک آنکھ نہیں بھاتے۔ البتہ وہ گلستان اور خلاقِ ناصری کو رعایت دے دیتے ہیں۔ لیکن ڈپٹی صاحب کے ناولوں میں فارسی کتب کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ ان کے ناولوں میں فارسی کتب کو قابلِ مذمت ٹھہرایا گیا ہے۔ ان کے مطابق اس زبان کی درسی کتب طالب علم میں بد عادتیں پیدا کرتی ہیں۔ ان میں عشق و عاشقی اور ایسے ہی مضامین پر مبنی ''فاسقانہ'' اشعار

بچوں کی ''پاک'' طبائع پر ویسا ہی اثر کرتے ہیں جیسے سونے پہ گاز اثر کرتا ہے۔ (۱۱)

ان ناولوں میں ہندوستانی کیا مرد کیا عورت سبھی ہاتھ پاؤں توڑ کے بیٹھے رہتے ہیں۔ انتہا کے کاہل، کام کے نام سے جی چرانے والے۔ ڈپٹی صاحب اس کی توجیہ یہ پیش کرتے ہیں کہ ہندوستان چونکہ ایک گرم ملک ہے اس لیے یہاں کے رہنے والے جسمانی طور پر کاہل ہیں ''ہم کو خدا نے محنت کے لیے پیدا نہیں کیا اور نہ ہم سے محنت کا تحمل ہو سکتا ہے۔'' (۱۲) فسانۂ مبتلا میں انھوں نے بیان دیا۔

> گرم ملکوں کے لوگوں کے مسامات کشادہ، خون گرم اور رقیق اور اس کی گردش تیز اور سرد ملکوں میں اس کے بالکل خلاف اور یہی وجہ ہے کہ گرم ملکوں کے لوگ آرام طلب، غصیلے اور بزدل اور ذہین ہوتے ہیں۔ (۱۳)

انسانی نسلوں اور قوموں کے بارے یہ معلومات ظاہر ہے، انگریزی کی راہ سے آئی ہیں۔ ان کے صحیح یا غلط ہونے سے بحث نہیں، دکھانا صرف یہ مقصود ہے کہ استعماری علم کس طرح ناول نگار کے انسانی زندگی کے بارے تصوّرات کی تشکیل میں کردار ادا کر رہا ہے۔

جہاں تک عورتوں کا سوال ہے تو ان ناولوں کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا زیادہ تر وقت ساس بہو کے جھگڑوں، جادو، ٹونے، ٹوٹکوں اور آپسی جوتی بیزار میں گزرتا تھا۔ مثلاً ''فسانہ آزاد'' کی تیسری جلد میں جب سرشار ہندوستانی اور انگریزی خاتون کا تقابل کرتے ہیں، تو دونوں میں زمین آسمان کا فرق پاتے ہیں۔ ظاہر ہے اس تقابل میں فضیلت انگریزی خاتون کو حاصل رہے گی۔ وہ طرارے بھرتی ہے، بیڈمنٹن، ٹینس اور کرکٹ کھیلتی ہے جبکہ ہندوستانی حسن آرا اور سپہر آرا وغیرہ نے ''نزاکت کو تپ دق تک پہنچا دیا ہے۔'' ملنا جلنا اور بھاگ دوڑ کا کام مجال ہے، جو ہندوستانی عورت کر سکے۔ (۱۴) سرشار اس تقابل میں ایک خاص طبقے کی انگریزی خاتون کو تمام انگریزی خواتین کے نمائندے کے طور پر پیش کر رہے ہیں اور ہندوستانی خواتین کے لیے محض حسن آرا یا اشرافیہ طبقے کی خاتون کو نمائندہ قرار دے رہے ہیں۔ اگر وہ دیہاتی اور کہساری خواتین کے معمولاتِ زندگی نظر میں رکھتے تو انھیں اندازہ ہو جاتا کہ ہندوستانی خواتین صرف بھاری بھرکم زیور اور منقش لباس زیبِ تن کیے گلوریاں ہی نہیں چباتی رہتیں، محنت و مشقت سے بھی واقف تھیں۔ وہ ہندوستانی عورت کی کاہلی کو بطور ایک Discursive وضع کے استعمال کر رہے ہیں۔ اسی سے آگے چل کر ہندوستانی خاتون کا تصور قائم ہوا، کہ وہ یا تو جاہل ہے یا مظلوم یا کاہل۔ دوسری بات یہ کہ ہندوستانی خواتین کے پاس کھیلنے کے لیے اپنے کھیل موجود تھے۔ جو ان کی زندگی کا لازمی حصہ تھے اب اگر وہ بیڈمنٹن یا ٹینس کی بجائے اپنے کھیل کھیلتی ہیں تو اس سے ان کی کاہلی کہاں ثابت ہوئی۔ البتہ اگر ان مقامی کھیلوں کو کم تر اور فضول قرار دے دیا جائے تو یہ الگ بات ہے۔ جیسا کہ ڈپٹی صاحب نے کیا ہے۔ ان کے نزدیک ہندوستانیوں کے تمام کھیل ''نکمے'' اور ''تضیع اوقات'' کا سبب ہیں۔ (۱۵) ہندوستانی عورتوں کے فضول بکھیڑوں کے بیان سے ''فسانہ آزاد''، ''اصلاح النسا'' اور دیگر ناول بھرے پڑے ہیں۔ جہاں ''فسانہ آزاد'' کی ہیروئن، حسن آرا، اپنے لوگوں کی بھلائی، انھیں

فضول عادات سے جان چھڑانے اورنئی مفید عادات اپنانے کی طرف راغب کرنے کے لیے لیکچر دیتی ہے، وہیں خواتین کی بد عادتوں کی تفصیل ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔''ساس بہو کی جوتی پیزار اور بات بات پر گلخپ، ہر دم عناد، آئے دن فساد، آپس کی شورہ پشتی'' کو بیان کر کے حسن آرا اصلاح دیتی ہے کہ یہاں بھی ''انگریزوں کی ولایت'' کے ''اچھے قاعدے'' بیوی کو لے کر شوہر کے الگ رہنے کو اپنا کر، ان گھریلو جھگڑوں سے چھٹکارا پایا جاسکتا ہے۔(۱۶)

ہندوستانیوں کی خراب عادتوں کے علاوہ یہ ناول ان کے ڈھیلے ڈھالے سستی پر مائل کرنے والے لباس کو بھی خوب آڑے ہاتھوں لیتے ہیں۔لطف یہ کہ ڈپٹی صاحب عین جنگِ آزادی کے دنوں میں جب ہر طرف بھگدڑ مچی ہے اور بھاگنے والوں کو راستہ نہیں سوجھتا، ہندوستانی لباس کی مذمت کا قرینہ نکال لیتے ہیں۔انھوں نے جنگ کے دوران بھاگتے لوگوں کے پاؤں میں اُلجھتے پائنچوں اور ازار بندوں کی خوب خبر لی ہے۔ ہندوستانی لباس کو رگیدنے کا کیا موقع ہاتھ آیا ہے۔(۱۷)سوال یہ ہے کہ ہندوستانی لباس چونکہ عام شہری کے لیے بھاگ دوڑ میں باسہولت نہیں ہے تو کیا اسے ترک کر دیا جائے؟ یہ کون منطق ہے اور کیسی دلیل۔

ناول نگاروں کا نقطہ نظر کلچر کے تخلیقی عناصر کے حوالے سے افادی ہے۔وہ ایسی تمام رسموں اور رواجوں کے حق میں نہیں ہیں، جن سے کوئی فوری فائدہ نہ ہوتا ہو۔اس افادی ذہن کے تحت جب وہ شادی بیاہ، پیدائش موت اور ایسے ہی دیگر مواقع پر منائی جانے والی رسوم کے بارے میں قلم اُٹھاتے ہیں، تو لامحالہ قاری کو ان سے متنفر کرنے کی سعی کرتے ہیں۔اس باب میں کیا ڈپٹی صاحب کیا سرشار، رشیدالنساہوں یا شادعظیم آبادی سبھی ایک ہی زبان بولتے نظر آتے ہیں۔ان بزرگوں کے ہاں رسوم کی بابت افادی کے علاوہ شرع کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔اس کے علاوہ بعض اوقات رسوم کو اس بنیاد پر رد کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ ان کا تعلق کسی ناپسندیدہ مذہب سے ہے۔رشیدالنساء کا ناول ''اصلاح النسا'' تمام کا تمام رسوم کی مذمت میں ہے۔ سرشار کا ''کامنی'' بھی اسی نظریے کے تحت ہندوؤں، خصوصاً راجپوتوں کی اصلاح کے لیے لکھا گیا ہے۔شادعظیم آبادی نے اپنے ناول ''صورتِ حال'' (۱۸۹۳ء) کے دیباچے میں وضاحت کر دی ہے، کہ ان کا مقصود ایسی رسوم جو'' کیے نقصان مایہ و دیگر شماتت ہمسایہ'' کے سوا کچھ نہیں ان کی مذمت ہے۔(۱۸)

ان رسوم کی مذمت بعض اوقات جس تہذیب کی یہ پروردہ ہیں، اسے وحشی قرار دینے پر منتج ہوتی ہے، جس سے استعمارکاروں کے لیے مجوزہ ''تہذیبی مشن'' کا اجرا جواز حاصل کر لیتا ہے۔ ہندوستان میں دنیا کی قدیم ترین تہذیبوں کے آثار موجود ہونے کے باوصف اور ہندوؤں اور اس کے بعد مسلم سلطنتوں کے ساتھ ساتھ پروان چڑھنے والی تہذیب کے باوجود، جب انگریزوں کے مقابلے میں اس کا بیان کیا جاتا ہے، تو اسے وحشت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔اصلاح پسندوں اور بعض اوقات ناول نگاروں کا اس بات پر اتفاق نظر آتا ہے کہ ہندوستان کی ہزاروں سال پر محیط مسلسل ارتقا اور نفاست حاصل کرتی تہذیب، وحشت اور بدنظمی کا مرقع ہے۔ہندوستانی، نالیاقتی اور عدم صلاحیتی کے آخری درجوں پر ہیں:

حلوا خوردن را روئے باید۔نالیاقتی کا تو یہ حال ہے کہ نہ ہمت ہے نہ جرات ہے، نہ اتفاق ہے، نہ تہذیب ہے،

> نہ شائستگی ہے، نہ سچائی ہے، نہ سچائی کی تلاش ہے، نہ معلومات ہے، نہ معلومات بہم پہنچانے کا شوق ہے، نہ ہنر ہے، نہ تجارت ہے، نہ دولت ہے، نہ ایجاد ہے نہ صناعت ہے۔ (۱۹)

سوال یہ ہے کہ کیا ہندوستانیوں میں کوئی مثبت قدر، اہلیت یا صلاحیت نہیں تھی؟ کیا ڈپٹی صاحب کے مثالی پیکر حجۃ الاسلام کی اس رائے کو قبول کیا جا سکتا ہے؟

سرشار نے ہندوستانی راجپوتوں کو وحشی قرار دیا ہے جو اپنی بیٹیوں کو ذبح کر ڈالتے تھے۔ انگریزوں کے آنے سے قبل ان کی حالت جانوروں سے بدتر تھی۔ ان کی باراتیں دھوم دھڑکے سے نکلتیں اور رہن سہن میں وہی ہندوستانی ''آرائش و زیبائش'' کا چلن تھا۔ بھاوج سے ہنسی ٹھٹھا بھی کر لیا کرتے تھے۔ (۲۰)

اردو ناولوں میں نوابین اور امرا کے مصاحبین انتہائی خوشامدی اور دھوکے باز کے روپ میں پیش ہوئے ہیں۔ نوابی اور شاہی عہد کی تباہی میں ان مصاحبین کا ہاتھ ہے، جو اپنے ذاتی مفاد کے لیے کبھی اپنے امیر یا نواب کو صحیح مشورہ نہیں دیتے اور ہر وقت مال اینٹھنے کے درپے رہتے ہیں۔ منشی سجاد حسین کے ناول ''طرح دار لونڈی'' میں مرزا صاحب اور شیخ صاحب ایسے ہی عیار مصاحبین کی مثالیں ہیں۔ سرشار کے ناول ''سیرِ کہسار'' میں بھی نواب عسکری کو ناچ گانے اور عورت بازی کے پھیر میں رکھنے میں ان کے مصاحبین کا ہاتھ ہے۔ ''فسانہ آزاد'' میں بھی جہاں کسی نواب کا ذکر آیا ہے، ایسے عیار مصاحبین کا جھمگھٹا ضرور جھلک دکھاتا ہے۔ ان عیاروں کے درمیان نوابین کی حیثیت ایک کٹھ پتلی کی سی ہے۔ یہ انہیں جو مشورہ دیتے ہیں نواب اسی پر صاد کرتے ہیں۔ انھی مصاحبین کی وجہ سے نواب عسکری پہاڑوں کی سیر کو مدت تک ملتوی کیے رہتے ہیں اور وہاں پہنچ کر بھی انھی کی معیت میں اعمالِ فضولیہ کے شغل کا شکار رہتے ہیں۔ (۲۱)

تمدن، کردار، علم، حکمت اور ادب کے اس پچھڑے پن کا نتیجہ یہ تھا کہ ہندوستانی حکومت کرنے کے اہل تو قطعاً نہیں تھے۔ اردو ناول استعماری کلامیے کی پیروی کرتے ہوئے ہندوستان کے ماقبل استعماری حکمرانوں کو نااہل قرار دیتا ہے۔ بلکہ بعض اوقات تو انھیں خانہ داری کے نظم و انصرام کی قابلیت سے بھی محروم کر دیتا ہے۔ اس ذیل میں ناول ''ابن الوقت'' کے نوبل صاحب اور حجۃ الاسلام ایک ہی بولی بولتے نظر آتے ہیں۔ نوبل تو ایک انگریز کردار ہے وہ بھلا قدیم حکمرانوں، جن سے انگریزوں نے اقتدار لیا تھا، اچھا کیوں کہنے لگا۔ حد یہ کہ حجۃ الاسلام بھی اس باب میں نوبل کا ہم کلام دکھائی دیتا ہے۔ پہلے نوبل کا بیان پڑھ لیجیے جو جنگ کے بعد کی صورت حال پر ایک تبصرہ ہے:

> آپ کے جہاں پناہ نے اپنے ساتھ نسلِ تیمور اور تمام خاندانِ شاہی بلکہ شہر کے برباد کر دینے میں کوئی دقیقہ اُٹھا نہیں رکھا۔ انھوں نے ملک گیری کی ہوس کی جب کہ ان کو اور ان کے اعوان و انصار کو ملک داری تو کجا، خانہ داری کی بھی لیاقت نہ تھی۔ (۲۲)

ایک ایسے خاندان کے بارے یہ بیان جس نے ہندوستان پر چار سو سے زائد سال کامیاب حکومت کی ہو عجیب لگتا ہے۔ ملک گیری کی ہوس کسے تھی یہ تو بہ خوبی واضح ہے۔ حجۃ الاسلام بھی ابن الوقت کو انگریزی لباس اور اطوار سے منع کرنے کے

دوران ہندوستانیوں کی نالیاقتی کا ڈھنڈورا پیٹتے ہوئے یہی کہتا ہے: ''صلاحیت تو سچ پوچھو خانہ داری کی بھی نہیں اور حوصلے دیکھو تو ملک گیری کے۔''(۲۳)

اگر لکھنو میں لکھے گئے ناولوں کو دیکھا جائے تو وہ ماضی قریب کی حکومتِ نوابی کی خامیاں کھول کھول کر بیان کرتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً نوابی عہد میں کسی خوب صورت عورت کی عزت محفوظ نہیں تھی۔ اگر ایسی کسی عورت کی خبر ملتی تو زبردستی وزیر بادشاہ کے محل میں چھین لے جاتے۔ اس کے علاوہ نوابی فوج کسی بھی ضابطے کی پابند نہیں تھی ''جدھر نکل گئی ستھراؤ کر دیا۔''(۲۴)

ہندوستانی تہذیب، کردار، عادات وخصائل اور طرزِ حکومت کی برائیوں سے ماقبل استعماری دور کا ایک ایسا نقشہ اُبھرتا ہے جس میں کچھ بھی ٹھیک نہیں تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انگریزوں کو یہاں قدم جمانے کا موقع ملا۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی۔ اردو ناول اس خرابیِ بسیار کے بیان کے بعد، اس کے دوسرے رُخ، یعنی موجودہ عہد کی تعریف میں صفحے کے صفحے بیان کرتا نظر آتا ہے۔ اس ذیل اولاً تو یہ دلیل قابلِ غور ہے کہ انگریزوں کو اس ملک کی حکومت ملنا منشائے قدرت ہے:

خدا نے تو بندووں کی مصلحت اسی میں سمجھی کہ انگریزوں کو وقت کا بادشاہ کر کے دنیاوی عزت اور دنیاوی دولت کی کنجیاں ان کے حوالے کر دیں کہ جس کو چاہے دیں اور جس کو چاہے نہ دیں۔(۲۵)

دنیوی معاملات کی کنجی تو انگریزوں کے ہاتھ میں تھی، اس لیے زندگی کرنے کو ان سے موافقت ضرور تھی۔ ویسے بھی جنگِ آزادی کی ہار نے انگریزوں کے خلاف کسی بغاوت کے امکان کو فی الوقت خارج کر دیا تھا۔ لیکن ڈپٹی صاحب اسی پر راضی نہیں ہوتے وہ انگریزوں کو خدا کی طرف سے ملک کا حکمران نافذ کرنے کے بعد مسلمانوں کو صلاح دیتے ہیں: ''اگر مسلمان حاکمِ وقت یعنی انگریزوں کی سچی اطاعت نہ کریں تو دنیا کے علاوہ اپنا دین بھی کھو بیٹھیں۔''(۲۶)

ان دانشوروں کے پاس اس اطاعت کا اپنا جواز موجود تھا۔ اردو ناول میں یہ جواز انگریزوں کی مدحت کی صورت میں سامنے آیا ہے۔ انگریزی تہذیب، علم وحکمت، طرزِ حکومت اور کردار سبھی کچھ قابلِ تعریف ہے۔ اسی لیے انھیں ہندوستان پر حکومت کا پورا پورا حق ہے۔ ایسی باتیں بیان کرتے وقت ناول نگار اور ان کے کردار محتاجی تعقید (Dependency Complex) کا شکار ہوئے ہیں۔(۲۷) جہاں ان کی آزادانہ شخصیت اور حیثیت ختم ہوتی جا رہی ہے اور استعمار کاروں کے بغیر وہ اپنا علیحدہ تصور کرنا بھولتے جا رہے ہیں۔ اس احساس کے بوجھ تلے دبے ہوئے دیسی آدمی کو استعمار کار میں خوبیاں ہی خوبیاں نظر آتی ہیں۔ اردو ناولوں کے بیش تر کردار ان خوبیوں کی تعریف میں رطب اللسان نظر آتے ہیں۔

نئی ٹیکنالوجی کی ہندوستان آمد کو ناولوں کے کردار بچوں کی سی حیرت زدگی سے دیکھتے اور بیان کرتے ہیں۔ فوٹو گراف، تار، ریل گاڑی اور ایسے دیگر مظاہر یورپی ترقی کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ ان آلات کی ہندوستان آمد پر ناول کے کردار بہت زیادہ مسرور دکھائی دیتے ہیں اور اُن کی تعریفیں کرتے نہیں تھکتے۔ مولانا حالی کے ناول ''مجالس النسا'' کے دوسرے حصے کا ہیرو سیّد امجد علی اس بات پر خوش ہے کہ اسے اُس قوم کی سلطنت میں پیدا کیا گیا ہے:

جن کو خدا تعالیٰ نے قرآن میں مسلمانوں کا سب سے زیادہ دوست فرمایا ہے۔ انگریزی سلطنت کی بدولت

> ہندوستان میں آج وہ روشنی پھیل رہی ہے کہ رات اور دن میں کچھ تمیز نہیں رہی۔ رستے ایسے صاف ہیں کہ جہاں پہلے قافلوں کا گزر ہوتا تھا، اب وہاں جس کا جی چاہے آنکھ بند کر کے سونا اُچھالتا چلا جائے۔ تجارت اس قدر آسان ہوگئی کہ دو دن میں ہزاروں من مال مشرق سے مغرب میں اور شمال سے جنوب میں پہنچتا ہے [---] اگر ہزاروں کوس کسی کو کچھ خبر بھیجنی ہو یا وہاں سے کسی کی خبر منگانی ہو تو منہ سے بات نکالنے کی دیر ہے، جو خبر بھیجو اس کی رسید لو۔ (۲۸)

انگریزوں سے موافقت پیدا کرنے کے لیے دلیل قران پاک کو بنایا جا رہا ہے۔ ڈپٹی صاحب کا ارشاد اس سے پہلے نقل کیا جا چکا ہے۔ جب انگریزی حکومت خدا کی طرف سے نازل کردہ تھی اور وہ ہندوستانیوں کے سب سے بڑے خیر خواہ تھے تو ان سے قربت اور ان کے نظام میں شمولیت کیوں نہ اختیار کی جائے۔ اس جواز کو مزید تقویت تب ملتی ہے جب مختلف کردار، ناولوں میں انگریزوں کی کرداری، تہذیبی، علمی اور تکنیکی خوبیوں کو قطعی انداز میں بیان کرتے چلے جاتے ہیں۔ اس ضمن میں سرشار کا ''فسانہ آزاد'' بہت واضح مثال ہے، جس میں جدید رویوں کے لیے نئے علوم سے واقفیت کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ مختلف مغربی عالمین کے نام بھی اس ناول کی زینت بنتے ہیں۔ مثلاً نیوٹن، ہرش، اور پروفیسر لا کیر وغیرہ۔ محض ان عالمین کے نام ہی نہیں آتے، بلکہ ان کی محکم اور مقتدر حیثیت بھی قائم ہوتی ہے۔

> آزاد: نیوٹن اور ہرش اور پروفیسر لا کیر اور گیو کی تصانیفِ لطیف کو دیکھیے تو آنکھیں کُھل جائیں قبلہ جھنڈے گڑے ہوئے ہیں۔ شیخ [بوعلی سینا] بے چارے کس میں تھے۔ ان کو مانتا کون ہے۔ معدودے چند دقیانوسی خیالات کے آدمی۔ اور جن بزرگوں کے ہم پیرو ہیں ان کے کلام کی امریکہ اور یورپ کے کل علما اور حکماء پیروی کرتے ہیں۔ شیخ تھے کس میں آپ شیخ الرئیس کو لیے پھرتے ہیں۔ (۲۹)

بوعلی سینا جن کی کتاب ''القانون فی الطب'' سند کا درجہ رکھتی ہے اور جنھیں امام الطب بھی کیا جاتا ہے، آزاد کی ان کے بارے یہ رائے ظاہر ہے، اس پوری روایت سے ناواقفیت کا نتیجہ ہے، جس کو آزاد دقیانوسی کہتا ہے۔ اس طرح جدید عالمین کے حوالے سے اس کا پُر جوش رویہ اپنے اندر مرعوبیت کے عناصر لیے ہوئے ہے۔ یقیناً نیوٹن کی طبیعات اپنے اندر سچائی کے بہت سے مظاہر رکھتی ہے اور جدید سائنس کی انسانیت کے لیے خدمات سے بھی انکار نہیں، لیکن قدیم سائنس کو یکسر مسترد کر دینا بھی ناہموار رویہ ہے۔ اسے تعقل کی ذیل میں نہیں رکھا جا سکتا۔

سرشار کو ایسے لوگوں سے بھی کد ہے جو صرف ولایتی شراب پی کر خود کو انگریز سمجھنے لگتے ہیں۔ ''فسانہ آزاد'' کی تیسری جلد میں بیان ہے کہ ایک ٹھاکر پر جب ''فرسٹ کلاس جنٹلمین'' بننے کا بھوت سوار ہوا تو مصاحبین کی باتوں میں آ کر طرح طرح کی انگریزی شراب پینے لگے۔ راوی ایسے افراد پر چوٹ کرتا ہے جو محض بد عادات اپنا کر خود کو حاکم قوم میں سمجھنے لگتے ہیں۔ راوی کو جنٹلمینی دعوے پر اعتراض نہیں بلکہ دیگر شرائط جیسے رہن سہن، نشست و برخاست، گھر بار میں جنٹلمینی عادات نہ اپنانے پر قلق ہے۔ (۳۰)

انگریزی کردار کی ہمیشہ تعریف ہی ان ناولوں کا حصہ ہے۔ مثلاً فسانہ آزاد میں روم وروس کی جنگ میں کارنامے، آزاد جو ناول کا ہیرو ہے، اس کے علاوہ ایک انگریز اپیلٹن دکھاتا ہے۔ سرشار بہادری کے کارناموں کی ذیل میں اس کے ذکر سے اعتنائی برتنا نہیں بھولتے، اور ترکی کی طرف سے جو چند بہادر قابلِ ذکر ہیں سرشار ان میں اس اپیلٹن کو بھی ضرور شامل رکھتے ہیں۔ (۳۱) شرر کے ناول ''دلچسپ'' میں فرخ اپنے سوتیلے بھائی کے جائیداد میں حصے کے دعوے کے خلاف عدلیہ اور محکمہ پولیس کے تقریباً تمام افراد کو رشوت دے کر اپنا طرفدار بنالیتا ہے، صرف ایک یوروپین ہے جو رشوت کے بل پر خریدا نہیں جا سکتا۔ اسی لیے اس کا بھائی مہدی مطمئن ہے: ''حاکم یوروپین ہے کوشش تو بہت کچھ کی گئی مگر اس وقت اس کی نسبت کوئی بات خلاف نہیں سنی گئی۔''(۳۲)

انگریزوں کی ہر ہر چیز سے شان ٹپکتی ہے۔ دیسی آدمی انھیں حسرت سے دیکھتا رہتا ہے اور ان کی نفاست کا معترف ہوتا رہتا ہے۔ سرشار کے ناول 'سیرِ کہسار'' کا ایک باب انگریزی شکوہ اور مستعمروں کی مرعوبیت کا نمونہ پیش کرتا ہے۔ ''تجربۂ سیاحت کے دلچسپ مشغلے'' نورالدین لندنی نامی ایک کردار کی لندن میں سیاحت کی روداد سامنے لاتا ہے۔ یہ حضرت وہاں کی عمارتوں، تھیٹروں، اداکاروں، حسیناؤں اور تعلیمی اداروں وغیرہ کی تعریف میں چرب زبانی کا مظاہرہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس بیان کے دوران ان کے لہجے میں مرعوبیت ٹپکتی ہوئی واضح نظر آتی ہے: ''بہشت کو زاہد بھول جائے اگر وہاں [ہیمارکٹ تھیٹر لندن] جائے'' مزید دیکھیے: ''انگلستان کی سی دولت وثروت دنیا کے پردے پر کسی ملک میں نہیں۔'' ''لندن کے تھیٹر قابلِ دید ہیں بلکہ دید ہیں نہ شنید ہیں۔'' اسی طرح ان کا لباس نہایت عمدہ ہے۔ ''آپ کی سبھی چیزوں میں بڑائی کی شان ہے اور لباس میں تو بلاشبہ۔''(۳۳) انگریزی لباس تہذیب کا معیار اور نفاست کی کسوٹی بن گیا ہے۔ ''کامنی'' ناول میں رنبیر سنگھ کو فوجی وردی میں دیکھ کر کامنی کہتی ہے:

> کامنی: تم فوجی وردی میں بالکل انگریز معلوم ہونے لگو'
>
> رنبیر: اور تم کو اگر میموں کی پوشاک پہنا دی جائے تو یہ معلوم ہو کہ کسی بڑے جلیل القدر انگریز کی مس بابا ہے'
>
> کامنی: اب تو تم گالیاں دینے لگے۔ نہیں سچ کہتی ہوں فوج کی وردی تم پر بہت سجے اور تلوار ولوار اور یہ اور وہ پورے صاحب بہادر معلوم ہونے لگو۔ (۳۴)

اسی طرح جب رنبیر کے کامنی سے رشتے کی بات چلتی ہے تو کامنی کا بھائی رنبیر کی تصویر اپنے گھر دکھانے کے لیے لے جاتا ہے۔ یہاں بھی تاکیداً ''انگریزی ڈریس'' والی تصویر کا مطالبہ ہوتا ہے۔

گویا وجاہت اور حسن کا معیار اب انگریز بن گئے تھے۔ وجاہت کے علاوہ انگریزوں میں کتب بینی کی عادت ان کی سنجیدگی اور متانت کو بڑھاتی تھی۔ آزاد ایک حسرت بھری نگاہ سے یورپیوں کے علم اور معاشرت کو دیکھتا ہے۔ انھیں کتب بینی کا شوق ہے جب کہ ہندی اس معاملے میں کورے ہیں۔ ان کی لیڈیاں تک ہاتھ میں کتاب اور بغل میں اخبار دابے خوش گپیوں میں مصروف رہتی ہیں، جبکہ ہندوستانی عورتیں سوائے توہم کے کسی بات کو خاطر میں نہیں لاتیں۔ (۳۵)

انگریزوں کی خاص بات ان کا علم ہے۔اس علم کی تعریف ناولوں میں یہاں وہاں جگہ جگہ دیکھی جا سکتی ہے۔انھوں نے علوم وفنون میں ''علم وحدت'' بلند کیا ہے جبکہ ایشیا کے آدمی ''ظاہری ٹیم ٹام اور تزک واحتشام'' پر قربان ہوتے رہتے ہیں۔مغربی علم کی بنیادی باتوں کو کہانی کا روپ دے کر عام فہم انداز میں بیان کرنے کی سعی ''بنات النعش'' میں دیکھی جا سکتی ہے۔(۳۶)

انگریزوں کا ہر کام ناولی کرداروں کو پُر از حکمت نظر آتا ہے۔''سیرِ کہسار'' کی ابتدا میں ہی انگریزی حکمت کی تعریفیں شروع ہو جاتی ہیں۔گرمیوں میں ''صاحب لوگ'' پہاڑوں پر چلے جاتے ہیں۔چونکہ یہ لوگ اپنے وقت کے ''لقمان'' ہیں اس لیے ان کے اس عمل میں حکمت کی کوئی بات ضرور ہوگی۔(۳۷)''انگریزوں کے کل کام حکمت سے ہوتے ہیں۔''(۳۸) اسی لیے شاعری میں بھی ان کو سند ماننا چاہیے اور تاریخ اور جغرافیہ بھی انھی سے سیکھنا چاہیے۔انیسویں صدی کے آخری پچیس سالوں میں اردو کے ادبی معیارات میں تبدل واقعہ ہوتا ہے اب سند فارسی شعرا نہیں بلکہ انگریزی شعرا قرار پاتے ہیں۔مولانا محمد حسین آزاد کی نظم کی تحریک ہو یا نیچریہ شاعری کی حالی کی تحریک، دونوں اسی مرعوبیت سے جنم لیتی ہیں۔یوں نسلاً ہندوستانی ہوتے ہوئے ذہناً انگلستانی کا مرحلہ آن پہنچتا ہے۔پریچٹ نے لکھا ہے:''انگریزی تعلیم حاصل کیے بغیر آزاد اور حالی نے عین وہی فریضہ انجام دیا جو میکالے کا خواب تھا۔''(۳۹) یہ بات حالی اور آزاد کے علاوہ اردو ناول نگاروں کی اکثریت پر صادق آتی ہے۔

جہاں تک انگریزوں کو بطور سند مان لینے کا تعلق ہے تو اس کی مثالیں اردو ناول جگہ جگہ پیش کرتے ہیں۔مثلاً ترکی کے بارے سرشار نے آرا دیتے ہوئے مغربی شخصی حوالوں کو استعمال کیا ہے۔''ایک لائق انگریز کی رائے ہے کہ تمام عالم میں جانورانِ بار برداری کے ساتھ انسان اس رحم دلی اور سلوک کے ساتھ نہیں پیش آتے جس قدر رحم دلی اور محبت کے ساتھ ترک پیش آتے ہیں۔'' یہاں ترکی کی تعریف انگریزی لائق آدمیوں اور پادریوں کی مرہون ہے۔فسانہ آزاد میں جب ایک شخص ترکوں پر عیاشی کا الزام لگاتا ہے تو اس کا مسکت جواب ایک پادری صاحب دیتے ہیں:''با ایں ہمہ جن نیکیوں کا ہمارے ملک میں زبانی دخل ہے ان کا سچا برتاؤ ترکی ہی میں ہوتا ہے۔''(۴۰)

ہندوستانیوں کے لیے مشعل راہ اب ان لائق انگریزوں کا طرز ہے۔اکثر کرداروں کی زندگی میں بہتری انگریزی کتب کے مطالعے سے آتی ہے مثلاً رسوا کے ناول ''شریف زادہ'' کے ہیرو مرزا عابد حسین کو اپنی زندگی سنوارنے میں مدد ایک انگریزی کتاب Pursuit of Knowledge Under Difficulties سے ملتی ہے۔اسی ناول میں آگے چل کر رسوا نے فارسی اور عربی کتابوں کی مذمت کرتے ہوئے انگریزی کتب کو شخصیت کی تعمیر کے لیے لازمی قرار دیا ہے:

> جو طلبہ ایسی عمدہ کتابیں جیسے بلیکی کی کتاب سلف کلچر، ہکسلی کی کتاب لے سرمنس یا ہلپ کی کتاب اسپنر وغیرہ پڑھتا ہو اس کے سامنے وہ کتابیں جو لغو مبالغات اور جھوٹی خوشامدوں سے بھری ہوئی ہیں ان کی کیا وقعت ہو سکتی ہے۔(۴۱)

اس کے علاوہ سرفراز حسین عزمی صاحب نے اپنے ناول سعید (۱۸۹۸ء) جس میں طوائفوں کے پیشے کے عیوب اور معاشرت کے لیے اس کی مضرت کا بیان ہے، اس میں ایک ''لائق یورپین'' میجر چرچل کا ذکر کیا ہے جس کی کتاب سے بطور

سند انھوں نے چند جملے بھی نقل کیے ہیں۔ کتاب کا نام Forbidden Fruit ہے۔ اسی طرح ''توبۃ النصوح'' میں نصوح کے چھوٹے بیٹے علیم کی زندگی میں انقلاب تب آتا ہے جب وہ ایک پادری سے حاصل کی گئی کتاب کا مطالعہ کرتا ہے: ''اس کتاب کے پڑھنے سے مجھ کو معلوم ہوا کہ میرا طرزِ زندگی جانوروں سے بدتر ہے اور میں روئے زمین پر بدترین مخلوقات ہوں۔'' اس پر نصوح اسلام اور عیسائیت کے اشتراک کی تعریف کرتے ہوئے اضافہ کرتا ہے: ''میں نہیں سمجھتا ہمارے مذہب کی کتابیں تمھارے دل پر پادری صاحب کی کتاب سے بہتر اثر کرتیں۔''(42)

گویا اب اسلام میں داخلے کے لیے بھی عیسائیت کی راہ سے ہو کر آنا پڑے گا۔ کیا واقعی مسلمان انیسویں صدی تک اپنی تیرہ سو سالہ روایت میں ایک بھی ایسی کتاب نہ لکھ پائے جو نوجوان مسلموں کو مذہب کی طرف راغب کرتی اور ان کے دل پر اثر انداز ہو کے ان کی زندگی میں بنیادی تبدیلی پیدا کرتی۔

ان حالات میں ناولی کرداروں کو یقینِ واثق ہو گیا ہے کہ اب بہتری صرف و محض پیرویِ مغربی میں ہے:

حالی اب آؤ پیرویِ مغربی کریں

اس بات پر اکثر ناول نگار یا زیادہ محتاط لفظوں میں کہیں تو اردو ناولوں کے بیش تر کردار متفق ہیں۔ ''رویائے صادقہ'' کا ایک کردار جو علی گڑھ کالج کا طالب علم ہے، وہ سر سیّد احمد خان کے انگریزی وضع اختیار کرنے کی تجویز پر یہ وضاحت کرتا ہے:

> ان کو اس وضع کے اختیار کرنے اور دوسروں کو اس کے اختیار کرنے کی ترغیب دینے پر مجبور کیا ہے دو چیزوں نے۔ اول یہ کہ انگریز ٹھہرے حکامِ وقت۔ ان کی نسبت سے ان کی کل چیزوں میں وقار آ گیا ہے۔ ازاں جملہ وضع میں بھی۔ تو مسلمان وہ وقار کیوں نہ پیدا کریں؟ دوسرے یہ کہ دنیاوی ترقی کے لیے جہاں تک ممکن ہو ہم کو چار و ناچار انگریزوں کے ساتھ سازگاری رکھنی اور ان کی پیروی کرنی ضرور ہے۔ (۴۳)

''سیرِ کہسار'' کے نواب عسکری جو ''نوابی عہد'' کی ''عادتوں'' کا شکار ہیں، نینی تال میں جب ''تربیت یافتہ'' لوگوں سے ملتے ہیں تو ان پر بھی یہ رازِ مبین کُھل جاتا ہے: ''ترقیِ قومی کا بیّن ذریعہ اور بہترین وسیلہ یہی ہے کہ اہلِ انگلستان کے نقشِ قدم پر چلیں'' خود ان کا اپنا نصیحت آمیز بیان اپنے مصاحبین کو یہی ہے: ''ارے یار خوب یاد رکھو کہ اب ترقی کا دارومدار انگریزی تعلیم پر ہے۔''(۴۴)

ترقی کا راز چونکہ پیرویِ مغربی میں پوشیدہ تھا، اس لیے اب انگریزی خوبیوں کو اپنانا اور ہندوستانی خامیوں سے چھٹکارا پانا ضروری تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان ناولوں کا کوئی کردار بہ مشکل ہی انگریزی اقتدار سے عدم اطمینان کا اظہار کرتا ہے۔ بلکہ زیادہ تر کردار انگریزی اقتدار کو ہندوستان کی خوش نصیبی سمجھتے ہیں۔ ''ابن الوقت'' کے مسٹر نوبل کی تقریر اس ضمن میں انگریزوں کا نقطۂ نظر سامنے لے کر آتی ہے۔ ریفارم کے نام پر کی جانے والی یہ تقریر ہندوستان میں انگریزی حکومت کا جواز بن جاتی ہے۔ اس کے دلائل کچھ ایسے ہیں کہ یورپی اقوام نے اپنی ایجادات اور علوم کی بنا پر طویل عمر اور عمدہ تولد حاصل کر لیا۔ اب اس قدر آبادی بڑھی کہ یورپ میں سمانا مشکل ہو گیا۔ اس لیے یورپیوں نے دور دراز خطوں کا رُخ کیا۔ وہ بہ خوشی نہیں بلکہ ایسا

کرنے پر مجبور ہوگئے۔اسی لیے اپنے گھر بار، خاندان والوں کو چھوڑ چھاڑ کر بے گھری کی زندگی گزار رہے ہیں۔ایسے ’’سخت‘‘ حالات میں اگر ان کو مقامی لوگوں سے ’’قدرے‘‘ زیادہ تنخواہ مل جاتی ہے تو اس پر اعتراض کیسا۔ان لوگوں نے اپنی ان تھک محنت سے دولت جمع کی ہے۔ان کی ترقی خدا کی منظور تھی اور انھوں نے اپنے کمالات اور محنت سے یہ مقام لیا ہے:

> سلطنت ان کے کمالات کی قیمت نہیں بلکہ روکھن میں ہے اور ان کا حق لازمی ہے۔سلطنت سے انگریزوں کو اگر کچھ مفاد ہے تو یہی ہے کہ ان کے ملک کے چند آدمی یہاں آ کر نوکری کرتے اور تنخواہ پاتے ہیں۔موٹی سے موٹی سمجھ کا آدمی بھی یہ بات نہیں کہہ سکتا کہ سلطنت کی وجہ سے یورپ میں یہ کچھ دولت پھٹ پڑی ہے۔‘‘(۴۵)

یعنی یہ تو احسان ہے انگریزوں کا کہ وہ غریبی کی زندگی کرتے ہوئے یہاں لوگوں کو فائدہ پہنچا رہے ہیں۔لہجے کا تیقّن قابلِ دید ہے۔انگریزی قبضے کا اس سے بہتر جواز شاید ہی کہیں ملے۔سلطنت کو انگریزوں کی محنت کے صلے سے بھی کم تر گردانا لائق توجہ ہے۔ایسٹ انڈیا کمپنی کے معاشی اعداد و شمار نوبل کی اس تقریر کو ’’سفید جھوٹ‘‘ ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔مثلاً ۱٦۰۸ئمیں کمپنی کو گودام اور دفتر کے لیے کرائے کی کوٹھیاں جہانگیر نے سورت میں عطا کیں۔۱٦۱۳ء میں کمپنی نے سرکارِ برطانیہ کو۱۳ہزار پاؤنڈ منافع ادا کیا۔محض پانچ سال میں حکومت کو دیا جانے والا منافع یہ تھا تو کمپنی کا اپنا منافع کس قدر ہوگا اسے سمجھنا مشکل نہیں۔اپنے بارھویں بحری سفر سے کمپنی کے ہر حصے دار کو۲۳۴ روپے فی صد منافع ہوا۔جبکہ۱٦٦۲ء تک حکومتِ برطانیہ کو دی جانے والی رقم چالیس ہزار پاؤنڈ تک پہنچ گئی تھی۔

کمپنی کے ملازمین بغیر کسی ظاہری وسائل کے قلیل مدت میں کثیر سرمایہ اکٹھا کر لیتے تھے۔لیکن کسی ناول میں ان بدعنوانیوں کی معمولی سی جھلک بھی نہیں ملتی۔کرناٹک کے نواب نے اس معاملے پر کمپنی کے بورڈ آف ڈائرکٹرز کے نام ایک خط لکھا:

> اس ملک میں نہ تو آپ کے ملازموں کا کوئی کاروبار ہے اور نہ ہی آپ ان کو اچھی تنخواہیں دیتے ہیں۔پھر بھی چند برسوں میں یہ لوگ کئی لاکھ اشرفیاں کما کر گھر واپس لے جاتے ہیں۔بغیر کسی ظاہری وسائل کے اتنی بے حساب دولت ان کے پاس کہاں سے آتی ہے اس راز کو ہم اور آپ دونوں اچھی طرح جانتے ہیں۔

ان بدعنوانیوں کا ذکر ہندوستانی ہی نہیں مشن پر آئے ہوئے پادری اور بعض اوقات انگریز عہدے دار بھی کرتے ہیں۔بعض مؤرخین انگلستان کے صنعتی انقلاب ۱۷۷۱ء کو پلاسی کی جنگ کے نتائج سے جوڑ دیتے ہیں۔ان کا تجزیہ ہے کہ ۱۷۵۷ء کے بعد اگلے دو عشروں میں ہندوستان کی جو دولت جائز اور ناجائز ذرائع سے انگلستان منتقل ہوئی اسی سے وہاں بڑے بڑے کارخانے تعمیر کیے گئے۔مثلاً ۱۷۷۰ء کے آس پاس کمپنی صرف بنگال سے سالانہ چار لاکھ پاؤنڈ انگلستان کی حکومت کو ادا کرتی تھی۔(۴٦)

ان حقائق کے بالمقابل جب نوبل ہندوستان کو انگریزوں کی محنت کی ’’روکھن‘‘ قرار دیتا ہے تو اس کے دلائل اور بیانات بہت ہی بچگانہ مبنی بر غلط اور کذبِ محض کی مثال لگتے ہیں۔

انگریزی حکومت کی بابت ’’ابن الوقت‘‘ کے تمام کرداروں کا رویہ یکساں ہے۔وہ حجۃ الاسلام ہو یا ابن الوقت

دونوں اسے جائز تصور کرتے ہیں۔ ابن الوقت، جنگِ آزادی سے قبل قلعے میں ملازم تھا۔ مگر وہ انگریزوں سے اس قدر مرعوب ہے کہ ان کی طرف سے لال قلعے پر پہلا گولا برستے ہی ان کی فتح کا قائل ہو جاتا ہے اور بے اختیار اس کے منہ سے جو کلمات نکلتے ہیں وہ یہ ہیں:

> جو گولے کا دھما کا ہوا، ابن الوقت چونک پڑا اور یہ کہہ کر اُٹھا کہ لیجیے جناب [مسٹر نوبل صاحب] دہلی کی فتح اور آپ کا ان شاء اللہ مع الخیر والعافیت کیمپ انگریزی میں داخل ہونا مبارک مبارک۔ (۴۷)

قلعے کا ملازم ہونے کے باوصف، ابن الوقت کے منہ سے یہ جملے کچھ عجیب سے لگتے ہیں۔ نوبل کا ذاتی اردلی بھی ہندوستانی ہونے کے باوجود جنگ کے دوسرے چوتھے دن ہی انگریزی فتح کا اعلان کر دیتا ہے اور اس جنگ کو ''کوئی دن کا غل غپاڑہ'' قرار دیتا ہے۔ حجۃ الاسلام جنگِ آزادی کو ''جاہلانہ شورش'' قرار دیتا ہے، اس کے بارے اس کے انگریز افسر کی رائے بھی خالی از دلچسپی نہیں:

> با ایں ہمہ حجۃ الاسلام صاحب کے خیالات گورنمنٹ انگریزی کے ساتھ نہایت درجہ خیر خواہانہ ہیں اور مجھ کو کامل یقین ہے کہ اگر وہ ۱۸۵۷ء کے غدر میں ان اضلاع کی طرف ہوتے تو اپنے بھائی ابن الوقت کے برابر یا ان سے بھی بڑھ کر سرکار کی خیر خواہی کا کوئی کارنمایاں کرتے۔ (۴۸)

اس ناول میں جنگ میں شریک ہونے والے ہندوستانیوں کو ''بدذات، پاجی، نمک حرام، باغی، تلنگے'' کہا گیا ہے اور بہادر شاہ ظفر کے بارے بھی زبان تحقیر آمیز ہے: ''شاہ وظیفہ خوار کی دہلی کے لوگوں کی نظر میں وقعت کیا ہے۔'' (۴۹)

ان مثالوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ مغرب سے مڈبھیڑ نے ہندوستانیوں کے تشخص پر سوال اُٹھا دیا تھا۔ وہ جو اپنی زندگی سے مطمئن تھے اب مستعجب تھے کہ وہ کون ہیں کیا ہیں۔ انگریزوں سے تقابل کے دوران انھیں اپنا آپ بہت ہی بونا اور ناتراشیدہ نظر آیا۔ ان کے نشست و خواند میں ان گھڑپن ٹپکتا تھا۔ ان کا لباس زندگی کی حقیقی رمق سے عاری کاہلی پر آمادہ کرنے والا تھا، جو کسی مصیبت کی گھڑی میں ساتھ نہ دے سکتا تھا۔ ان کے علوم صرف و محض تصنع کا نمونہ تھے۔ جن کو حفظ کرنے کے دوران صرف لفظی سطح پر جذب کیا جا سکتا تھا۔ ان کا ادب اخلاق باختہ اور فحش تھا جس سے سیرت کی تعمیر کو خطرات لاحق تھے۔ ثقافت کے نام پر چند ایسی رسمیں جمع ہو گئی تھیں جن کا مقصود اصرافِ بے جا، انسانیت کے رجائی عناصر سے فرار، فرد پر اضافی بوجھ لادنے اور اس کی زندگی کو ممکن حد تک مشکل بنا دینا تھا۔ اس لیے اب کامیابی کا امکان مغرب کی پیروی میں ہی تھا تاکہ مغرب کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے تہذیب، تمدن اور ثقافت کے ساتھ ساتھ ادب، علم، حکمت اور ٹیکنالوجی میں کمال کی طرف آگے بڑھا جا سکے۔

اب اردو ناولوں کے چند مشہور مرکزی کرداروں کے تجزیے کی مدد سے استعماری اثرات کو بیان کرنے کی کوشش کی جائے گی۔ اس مقصد کے لیے اردو کے سب سے طویل ناول ''فسانہ آزاد'' کے ہیرو ''آزاد'' سے بہتر اوّلین انتخاب اور کون سا ہو سکتا ہے۔

آزاد کے بارے بات کرنے سے پیش تر اتنا واضح کر دینا ضروری ہے کہ ''آزاد'' سرشار کا آئیڈل ہے۔ وہ ایک ایسا ہندوستانی مسلمان ہے، جسے سرشار بطور ایک مثال کے پیش کرنا چاہتے ہیں۔ ایک ایسا کردار جس کو ہندوستانی نوجوانوں کے روبہ رو بطور نمونہ پیش کیا جا سکے تا کہ ہندوستان ترقی کی راہ پر گامزن ہو سکے۔(۵۰)

قاری کا ناول میں آزاد سے پہلی بار سامنا تب ہوتا ہے جب وہ پروفیسر لاک صاحب کا سنسکرت زبان پر لیکچر سننے جلدی جلدی جا رہا ہے۔ سرشار اس کی مڈبھیڑ ایک ''نازک بدن'' سے کرواتے ہیں جو نسائی حرکتوں اور نسوانی لباس میں لپٹا اسے دُنی خان کی سریلی آواز اور گلے بازی کی دہائی دیتے ہوئے لیکچر سے باز رکھنے کے پھیر میں ہے۔ یہیں سے آزاد کی زبانی وہ نازک بدنوں اور لکھنو کے من چلوں کی عزت افزائی کرواتے ہیں۔ اگر آزاد کے کردار کو دیکھا جائے تو وہ یورپی علم کو حسرت کی نگاہ سے دیکھتا ہے پورے ناول میں کہیں بھی سرائے میں نہیں ٹھہرتا، بلکہ ہوٹل کا انتخاب کرتا ہے۔ روایتی شاعری کے برعکس نیچر یہ شاعری کا دل دادہ ہے۔ انگریزی میں مشاق ہے اور لہجہ بھی انگریزوں سا ہے۔ انھی کی پیروی میں ترکی کو ''ٹرکی'' کہتا ہے۔ حکیم کے مقابلے میں ڈاکٹر کو پسند کرتا ہے۔ بوعلی سینا اور دیگر مشرقی عالمین کے بارے اس کی تحقیر آمیز رائے تو اوپر درج کی جا چکی ہے۔ وہ سواری کے نئے ذرائع کو نہ صرف پسند کرتا ہے بلکہ دوسروں کو بھی ریل وغیرہ میں بیٹھنے کی ترغیب دیتا ہے اور ان کے تذبذب کو مذاق کا نشانہ بناتا ہے۔ مستند خبروں کی تلاش میں دیسی اخباروں کی بجائے، انگریزی اخبارات کا مطالعہ کرتا ہے۔ انگریزی ادب سے کما حقہ واقف ہے اور جب کسی سے ملنے جاتا ہے تو کارڈ بھیج کر پہلے اجازت طلب کرتا ہے۔ حالت یہ کہ خوشی کے عالم میں نعرہ بھی انگریزی لگاتا ہے:"Hip Hip Hurrah"(۵۱)

ادبی تربیت کا یہ عالم ہے کہ انگریزی ناولوں اور شاعروں میں پوپ کی شاعری کا مطالعہ کرتا ہے۔ دیوانِ حافظ سے فال نکالنے کو ڈھکوسلہ قرار دیتا ہے اور طلسمات پر یقین کے لیے اُس کے نزدیک بدحواسی درکار ہے۔ آزاد ایک ''جدید'' ذہن رکھنے والا کردار ہے جو ضعیف الاعتقادی سے کوسوں دور بھاگتا ہے بلکہ جہاں موقع ملے ایسے ''خوش عقیدہ'' لوگوں کی خوب خبر لیتا ہے اور مختلف دلائل و براہین کی مدد سے توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کا قلع قمع کرنے کے درپے رہتا ہے۔(۵۲)

جہاں تک علم کے بارے اس کے تصورات کا تعلق ہے تو وہ ہندوستان کے کلاسیکی اور سرکاری تعلیمی اداروں کے نظریاتی طریقہ کار سے زیادہ خوش دکھائی نہیں دیتا۔ اپنے لیکچروں میں وہ ہندوستان میں عملی اور تجربی علوم کی افادیت پر زور دیتا ہے۔ اس کے خیالات پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ تعلیمی نصاب سے نامطمئن ہے جو اس کے نزدیک مختلف علوم سے واجبی واقفیت فراہم کرتا ہے۔ اس کا مطمح نظر یہ ہے کہ ہندوستان میں تخصیصی اور تکنیکی علوم کو فروغ دیا جائے اور نصاب بھی انھی بنیادوں پر مرتب کیا جائے۔ اس کے علاوہ وہ حد سے بڑھتے ہوئے نوکری کے رجحان کی مذمت بھی کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ہندوستانی طلبا کو اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے سرکاری ملازمت کے پیچھے بھاگنا کیا ضرور ہے وہ اپنے آبائی پیشوں اور تجارت سے ناتا قائم کریں تو بھی کوئی مضائقہ نہیں۔(۵۳)

ان سب رویوں کے جلو میں جب ہم آزاد کے انگلستان، انگریزی اور انگریزوں کے بارے تصورات کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ ''استعمار زدہ'' (Colonized) ذہن کا نمونہ دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً دیگر مرعوب کرداروں کی طرح وہ بھی شائستگی کو یورپ سے منسوب سمجھتا ہے۔ ترکی لباس پر رائے دیتے ہوئے کہتا ہے:

> روم کا انتظامِ ملک اور طرزِ تمدن میں نے ویسا نہیں پایا جیسا یورپ کے شائستہ ملکوں میں ہونا چاہیے۔ طرزِ معاشرت یہاں [ہندوستان] کے طرزِ معاشرت سے بدرجہا بہتر ہے۔ وہاں کے مسلمان پتلون جاکٹ شرٹ زیب تن کرتے ہیں۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ ان کی ٹوپی سرخ یا سیاہ ہوتی ہے۔ (۵۴)

ترکوں کی جرأت کا معترف ہونے کے باوجود ان کے طرزِ حکومت کو جرمنی فرانس، آسٹریا، انگلستان اور اطالیہ کے طرزِ حکومت سے کم تر گردانتے ہوئے متاسف ہوتا ہے۔ اسی طرح آزاد روسیوں کے ہاتھوں ہار کے بعد ترکی کو اپنے لیکچر میں چند ''مفید'' مشورے دیتا ہے۔ عجیب بات ہے کہ ہر مشورے میں انگلینڈ کا ذکر کہیں نہ کہیں سے نکل آتا ہے۔ مثلاً اگر ترکی ترقی کرنا چاہتا تو اسے ایک ایسے فرماں روا کی ضرورت ہے جو ''مدبرِ اکمل ہو، مستقل مزاج، مردم شناس، منتظم جری، دوراندیش، غیر متعصب اور انگلستان کی صلاح کا پیرو'' اس کے علاوہ ترکی کے اعلیٰ افسران کی تربیت کے لیے انھیں یورپی ملکوں کے ''مدارسِ حرب'' میں بھیجا جائے اور آخر میں یہ کہ ''انگلستان کو روم اپنا دلی دوست سمجھے۔'' آزاد کی انگریزی دوستی اور انگلستان خواہی کی مثال میں یہ بھی ہے کہ وہ اپنی شادی کے بعد یورپیوں کی دعوت کرتا ہے اور انگلستان کو مشرق کا خیرخواہ اور اس کی ترقی کا ضامن قرار دیتا ہے۔ (۵۵)

اگر کلیت میں دیکھیں تو آزاد ایک ایسے کردار کے روپ میں اُبھرتا ہے جسے زندگی کے بدلتے دھاروں میں نئے انداز و اطوار سے خصوصی رغبت ہے اور جو پرانے دھڑے کو رد کرتا ہے۔ پرانی شاعری، طبابت، کھانا، سرائے، لباس کچھ بھی ایسا نہیں جو اس کے من کو چھو سکے۔ البتہ بنوٹ قدیم تہذیب کی شاید واحد شے ہے جو آزاد کے کردار میں اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ وہ نئے رویوں کو خوش آمدید کہنے والا اور ان رویوں کو اپنے سماج میں فروغ دینے والا کردار ہے۔ اس ذیل میں اس کی ہیروئن حسن آرا بھی کسی سے پیچھے نہیں وہ بھی خواتین میں ''نئے شعور'' کی بیداری کے لیے وقتاً فوقتاً لیکچروں کا اہتمام کرتی رہتی ہے اور اس دور کی روایت کے برعکس اپنی پسند کی شادی کرتی ہے۔ اس کے لیکچروں کا جہاں تک سوال ہے تو ان میں سند مغربی علم اور عالمین کو حاصل ہے۔ ارسطو جالینوس جیسے نام اور حکمت کا برتاؤ یورپیوں کے ہاں تلاش کرنے میں وہ آزاد کی ہم نوا دکھائی دیتی ہے۔ وہ خواتین کی پسماندگی کا ذمہ دار مردوں کو ٹھہراتی ہے۔ آزاد وکٹوریائی انگلستان کو حرف آخر سمجھتا ہے۔ اور اسی جوش سے وہ قدیم ہندوستانی زندگی کی مذمت بھی کرتا ہے اس کے حوالے سے رالف رسل نے جو رائے دی ہے وہ بہت حد تک اس کے مجموعی کردار کا احاطہ کرتی ہے۔ رسل نے لکھا ہے:

> Azad is the champion of the New Light against the old, champion of modernism (which, in this context means the

values and out look of Victorian England) against every form of medievalism.

سرشار کے ناول ''ہشو'' کا مرکزی کردار شراب سے توبہ ایک امریکی لیڈی کا لیکچر سُن کر کرتا ہے۔ سرشار کے ہی ایک اور ناول 'سیرِ کہسار'' کے ہیرو نواب عسکری، نوابی عہد کے لکھنو کی 'عادتوں' کا شکار ہیں۔ عورت بازی، مصاحبین کے جھمگٹے میں گھرے رہنا اور ہر وقت عیاشی کا متلاشی رہنا ان کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ تاہم جب وہ 'صاحب لوگوں' کے بسائے گئے شہر ''نینی تال'' کی سیر کرتے اور وہاں دو تین ہفتے ''دو چار تربیت یافتہ آدمیوں'' سے ملتے ہیں اور ''مختلف امور کی نسبت گفتگو'' کرتے ہیں تو ان کے بہت سے خیالات بدل جاتے ہیں، لکھنو کی صحبت اور اپنے اشغالِ بے ہودہ پر نفرین کرنے لگتے ہیں۔ نواب عسکری جن تربیت یافتہ صاحبان سے مل کر ''تھوڑے ہی عرصہ میں جانور سے آدمی'' بن گئے، ان میں ''کمار بوس ام اے''، ''مولوی محمد علی خاں بی اے'' اور ''بیرسٹر پنڈت شیوناتھ مصنف'' شامل ہیں۔ گویا ان کے کردار میں بہتری انگریزی تعلیم یافتہ نوجوانوں سے مل کر آتی ہے۔ (۵۶)

سرشار کے ہی ایک اور ناول ''کامنی'' کے ہیرو 'رنبیر سنگھ'' کے کردار کو اگر ملاحظہ کیا جائے تو اس میں بھی استعماری اثرات بہت واضح انداز میں سامنے آتے ہیں۔

رنبیر سنگھ کی پیدائش عین اس دن ہوتی ہے جب انگریزی فوج کے کمانڈر اِن چیف کو خوش آمدید کہنے کے لیے لکھنو میں توپیں داغی جا رہی ہیں۔ جو بھی دونوں واقعات کے بہ یک وقت وقوع پذیر ہونے کا سنتا ہے مختلف پیش گوئیاں کرنے لگتا ہے۔ کوئی کہتا ہے کہ برما فتح کرے گا، کسی نے روس کا زار بننے کی خوش خبری سنائی اور کسی نے وسطِ ایشیا کا بادشاہ بننے کی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ کوئی بھی شخص، ماسوائے بھانڈوں کے، لڑکے کے بڑا ہونے پر ہندوستان یا اس کے کسی علاقے کو فتح کرنے یا اس پر حکومت کرنے کی پیش گوئی نہیں کرتا۔ شاید انگریزی سرکار کو سب کردار (ناول نگار؟) ہندوستان کا جائز حکمران تسلیم کر چکے ہیں اس لیے ان کی حکومت کو چیلنج کرنا کسی کے خواب و خیال میں بھی نہیں آتا۔ (۵۷) ویسے بھی ناول کے بیان کے مطابق راجپوت انگریزوں کی آمد سے پہلے نرے وحشی تھے۔ لڑکیوں کو قتل کر ڈالنا اور بچپن میں ہی شادی بیاہ کر دینے جیسی رسوم میں مبتلا تھے۔ اب جس سرکار کی بدولت ان میں ''آدمیت'' آئی ہے اسے گرانا یا اس کے خلاف لڑنا کہاں کی تہذیب اور جرأت ہوئی۔ (۵۸)

رنبیر سنگھ تیغ زنی گھڑ سواری، بندوق چلانا اور ایسے ہی دیگر جری کاموں میں کامل دستگاہ رکھتا ہے۔ انگریزی، اردو اور فارسی میں بھی ماہر ہے اور انگریزی لب و لہجہ تو بالکل انگریزوں سا ہے (۵۹) ''تربیت یافتہ'' ہونے کی وجہ سے اس کی بارات راجپوتوں کے قاعدے کے موافق ''دھوم دھڑ کے'' سے نہیں بلکہ انگریزی طور پر ''سادگی'' سے نکلتی ہے۔ رنبیر سنگھ اپنی شجاعت کا مظاہرہ کرنے کے لیے انگریزی فوج میں بھرتی ہو جاتا ہے اور سمندر پار ''سلطنت'' کے باغیوں کا قلع قمع کرنے محاذ پر پہنچ جاتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ہندو جو سمندر پار جانے سے کتراتے تھے، اب رنبیر سنگھ کی صورت ''سلطنت'' کے استحکام کے لیے سمندر پار جانے کا والہانہ جذبہ دکھا رہے ہیں۔ رنبیر سنگھ کے ہاں ایک لمحے کے لیے بھی سمندر پار جانے کے بارے کوئی

سوال پیدا نہیں ہوتا۔ حد یہ کہ اس کے گھرانے کے بزرگوں میں بھی سرشار نے اس سوال کو پیدا ہونے نہیں دیا۔ پھر یہ راجپوت، ملکہ وکٹوریہ کی فوج کی سپاہی بننے میں فخر محسوس کرتے ہیں۔ اپنی جاگیر اور زمینداری ہونے کے باوجود فوج میں بھرتی ہونا کسی قدر کھٹکتا ہے۔ مانا کہ چھتری راجپوت جنگ کیے بنا نہیں رہ سکتے، مگر یہ جنگ انگریزی فوج کے خلاف نہیں ہوتی، بلکہ انگریزی فوج کا حصہ بن کر سلطنت کی طرف سے باغیوں کے خلاف ہوتی ہے۔ رنبیر سنگھ کو اپنے کرنل کی جان بچانے پر وکٹوریا کراس ملتا ہے جس پر سارا خاندان اور دوست یار خوشی سے پھولے نہیں سماتے۔ (۶۰)

اب ایک کردار ڈپٹی نذیر احمد کے ''ابن الوقت'' سے لیتے ہیں جس کے بارے ناقدین نے مشہور کر رکھا ہے کہ یہ سرسیّد اور ان کی تحریک کا خاکہ اُڑانے کے لیے تخلیق کیا گیا اور جس میں ایسے لوگوں کی مذمت کی گئی ہے جو انگریزی تقلید میں اپنی معاشرت چھوڑے جاتے ہیں۔ یہ تجزیہ کس حد تک درست ہے اس پر پھر کبھی بات ہوگی فی الحال یہاں ''ابن الوقت'' کے کردار کی چند خصوصیات کو نمایاں کر کے تجزیہ کرنے کی کوشش کی جائے گی۔

ابن الوقت کی علمی تربیت اپنے دور کے مشہور دہلی کالج میں ہوئی، جہاں اسے تاریخ اور جغرافیے سے خصوصی شغف تھا۔ وہ سلطنت کی موجودگی کو قوم کی بہتری پر محمول کرتا ہے اور اسی سبب انگریزوں کا معترف ہے۔ اس کی شخصیت کا نمایاں وصف کسی کا احسان نہ اُٹھانے کی روش ہے۔ جنگ کے دنوں میں ایک زخمی انگریز کو اپنے گھر پناہ دینے اور تیمارداری کرنے کے عوض اسے جاگیر اور اکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر کا عہدہ بطور انعام دیا گیا۔

مسٹر نوبل سے میل جول اسے قومی ہمدردی کے باوصف انگریزی وضع اختیار کرنے پر راغب کرتا ہے۔ وہ اپنا آبائی گھر چھوڑ کر چھاؤنی میں آبستا ہے، جہاں اپنے گھر کو انگریزی طرز پر استوار کرتا ہے۔ مسٹر نوبل کے ہندوستان میں رہتے تو اسے کسی مشکل کا سامنا نہیں کرنا پڑتا، البتہ اُس کی یورپ روانگی کے بعد ابن الوقت پر ہر طرف سے مصیبتوں کا طوفان آپڑتا ہے۔ اس کی انگریزی وضع اختیار کرنے پر دیسی حلقے ناخوش ہو کر اس سے قطع تعلق کر لیتے ہیں، جبکہ انگریز بھی اس کی اس حرکت کو حاکمین کی برابری کرنے کی کوشش قرار دیتے ہیں۔ اس کے خلاف دفتر میں ایسی فضا قائم ہوتی ہے کہ ایک ہندو سررشتہ دار کے بھڑکانے پر کلکٹر صاحب اس کے خلاف ہو جاتے ہیں۔ اسی دوران اتفاقاً ایک دن راہ چلتے اس عالم میں کہ ابن الوقت گھوڑے پر سوار ہے اور کلکٹر صاحب پیدل ہوا خوری کر رہے ہیں، دونوں کا آمنا سامنا ہو جاتا ہے۔ ابن الوقت ان سے صاحب سلامت کرتا ہے اور گھوڑے کے بے قابو ہو جانے کا سبب بیان کرتے ہوئے اپنے سوار رہنے کی مجبوری بیان کرتا ہے۔ کلکٹر صاحب اس سے سیدھے سبھاؤ بات نہیں کرتے، جس پر ابن الوقت اجازت طلب کر کے یہ جا وہ جا۔

اگلے دن کلکٹر صاحب ابن الوقت کی اس گستاخی کا جواب طلب کرتے ہیں۔ جس پر وہ زبانی صفائی پیش کرنے کی درخواست کرتا ہے۔ مگر کلکٹر صاحب جواب دیتے ہیں: ''میں کسی نیٹو کو اپنی کوٹھی پر انگریزی وضع سے دیکھنا نہیں چاہتا۔'' اس ٹکے سے جواب پر ابن الوقت کی عزتِ نفس بھی جاگ اُٹھتی ہے اور وہ کلکٹر صاحب کو ''دنداں شکن'' جواب لکھ بھیجتا ہے۔'' (۶۱)

انگریزی وضع اختیار کرنے پر مقامی آبادی تو اس سے برگشتہ ہو ہی گئی، خود ابن الوقت کے لیے یہ وضع سانپ کے

منہ کا چھچھوندر بن کر رہ گئی تھی۔ اس کے تقاضے پورے کرنے میں اس کی وافر تنخواہ اور آمدنی بھی ساتھ نہ دے پائی اور وہ مالی مشکلات کا شکار ہو گیا۔ دوسرے اس بے کیف زندگی سے اکتاہٹ کے دوران اسے ''مونگ کی دال کا بھرتا، دھوئی ماش کی پھر ہری دال، قلمی بڑے کباب'' اور ''امرودوں کے کچالو'' جیسے چٹ پٹے مزے یاد آتے رہتے اور وہ ''جب دیکھو منقبض جب سنو آزردہ'' سا رہنے لگا۔ (۶۲)

کلکٹر اپنی تمام تر دشمنی کے باوجود ابن الوقت کو خاطر خواہ نقصان نہ پہنچا سکا۔ کیوں کہ ''غدر کی خیر خواہیاں سرکار کے دفتر میں چڑھ چکی تھیں'' اور ''نوبل صاحب کا بڑا زبردست کھونٹا'' حکامِ بالا کی نظر میں اس کا مقام بلند کرنے کے لیے کافی تھے۔ (۶۳)

ابن الوقت کو مالی اور ملازمتی مشکلات کے بھنور سے نکالنے کے لیے ڈپٹی صاحب ایک اور مسلمان سرکاری افسر کو بیانیے میں لے کر آتے ہیں۔ حجۃ الاسلام، ابن الوقت کے تمام مصائب کی جڑ اس کی انگریزی وضع اور انگریزوں کی برابری کرنے کی جرأت کو قرار دیتا ہے۔ ابن الوقت اور حجۃ الاسلام کے درمیان بحثوں میں ابن الوقت کے انگریزی سرکاری پالیسیوں کے حوالے سے سوالات اور اعتراضات بہت حد تک اس کی خود اعتمادی اور تعقل پسندی کا ثبوت ہیں۔ حجۃ الاسلام کے اعتراضات پر وہ یہ بیان دیتا ہے:

> میں نہیں سمجھتا کہ صاحب کلکٹر یا کسی یورپین کو اگرچہ وہ وائسرائے ہی کیوں نہ ہو، ہمارے لباس اور طرزِ تمدن میں دخل دینے کا انصافاً کیا استحقاق ہے؟ اور آج کو تو لباس ہے کل کو رعایا کے مذہب میں مداخلت شروع کر دیں گے۔ (۶۴)

اس پر حجۃ الاسلام کا جواب اپنے اندر مرعوبیت کے عناصر لیے ہوئے ہے وہ یورپی لباس کی پیروی کو ضعفِ حکومت سے جوڑ دیتا ہے اور انگریزوں کو بطور حکمران یہ حق دیتا ہے کہ انھیں ایسے تمام افعال جن سے سلطنت کے ضعف کو کوئی خطرہ ہو ان کی حوصلہ شکنی کرنے اور ان کی روک تھام کا مکمل اختیار حاصل ہے۔ اس پر ابن الوقت معترض ہوتا ہے کہ کیا ''رعایا کی آزادی جس پر برٹش گورنمنٹ کو بڑا فخر اور ناز ہے، صرف دھوکا ہی دھوکا ہے۔'' حجۃ الاسلام اس کا اپنا سا جواب دے کر مطمئن ہو جاتا ہے۔ (۶۵)

ابن الوقت ایک غیرت مند کردار کے روپ میں سامنے آتا ہے جو انگریزوں کے سامنے جھکنے سے انکار کر دیتا ہے۔ لیکن یہ تصویر کا ایک رُخ ہے دوسرا رُخ یہ ہے کہ ابن الوقت انگریزوں کے خلاف لڑنے والوں کو ''بدذات، پاجی، نمک حرام، باغی [اور] تلنگے'' قرار دیتا ہے۔ جنگ سے قبل اگرچہ وہ قلعے میں ملازم ہے اور شاہی نوکر ہونے کے باوجود، جوں ہی انگریزوں کی طرف سے قلعے پر پہلا گولا داغا جاتا ہے تو، وہ نوبل صاحب کو جنگ میں انگریزوں کی کامیابی پر والہانہ مبارک باد دیتا ہے۔ اسے انگریزوں سے عقیدت ہے اور بقول ڈپٹی صاحب اس بات کا اس کو ''حق الیقین'' تھا کہ انگریزوں کی سلطنت ہمیشہ قائم رہنے والی ہے اور ایک تو کیا ہزاروں غدر بھی برپا کر دیے جائیں اس کا بال بھی بیکا نہ ہوگا، بلکہ غدر کے بعد تو ان کی عملداری اور زیادہ مستحکم اور پائیدار ہو جائے گی۔ خود ابن الوقت نے نوبل صاحب کے گھر عشائیے پر جو تقریر کی اس میں ہندوستانی رئیسوں کی برائیاں گنوا کر کہا کہ سب کچھ ان میں برا ہو سکتا ہے ''مگر نہ ہو تو ایک جنونِ بغاوت''۔ اسی طرح وہ

ہندوستانی رعایا کو ''نامہذب اور ناشائستہ'' قرار دیتا ہے۔ اور انگریزوں کے حضور وضاحت کرتا ہے کہ انھیں ہندوستانی ''نادانوں'' سے واسطہ پڑا ہے۔ انگریزی نظامِ عدل کی فہمائش کرنے کے باوجود وہ کہتا ہے:

> میں اپنا دل گورنمنٹ کی نذر کر چکا۔ خدا نے چاہا تو میری تمام عمر اسی میں بسر ہوگی کہ جہاں تک مجھ سے ہو سکے گا گورنمنٹ کی فلاح میں، گورنمنٹ کے قیام و ثبات میں، گورنمنٹ کے عام پسند ہونے میں کوشش کرتا رہوں گا۔ (٦٦)

اگر غیر معروف ناولوں کے کرداروں کا مختصر جائزہ لیں تو وہاں بھی صورت حال کچھ مختلف دکھائی نہیں دیتی۔ مثلاً سرفراز عزمی کے ناول ''سعادت'' میں ناول کا ہیرو اختر مرزا، طوائفوں کے معاملے میں سب سے زیادہ محتاط ہے اور وہی دیگر کرداروں میں عورت بازی اور دیگر اخلاقی جرائم سے اِبا پیدا کرنے اور انھیں بہتر انسان بنانے میں کردار ادا کرتا ہے۔ دل چسپ بات یہ کہ ناول میں صرف موصوف ہی انگریزی تعلیم یافتہ ہے۔ (٦٧) احمد حسین خان کے ناول ''جواں مردی'' کا ہیرو ستاون کی جنگ میں انگریزوں کی طرف سے لڑتا ہے اور باغیوں کی بیخ کنی کرنے میں کوئی کسر اُٹھا نہیں رکھتا اور آخر میں اپنی محبوبہ کے لیے قربانی دے کر جواں مردی کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔ (٦٨)

اس کے علاوہ مرزا رسوا کے ناول ''شریف زادہ'' کا مرکزی کردار مرزا عابد حسین جوان تھک محنت میں میں اپنا ثانی نہیں رکھتا وہ بھی اپنی ایجادی طبیعت کے باوجود سرکاری نوکری کو ترجیح دیتا ہے (٦٩) اور آزادانہ نئی ایجادات کے فروغ اور ذاتی کاروبار کی طرف اس کا دھیان قطعاً نہیں جاتا۔ ایسا لگتا ہے یہ ناول ہندوستانیوں کو انگریزی عملداری سے مطابقت پیدا کرنے کی تلقین اور تجویز کے لیے لکھا گیا ہے۔ ناول کا عمل دکھاتا ہے کہ اب ''مرزے'' بھی انگریزی عملداری میں ''پرزے'' ہو گئے ہیں۔ کالج کی تعلیم و تربیت نے مرزا عابد حسین میں مغربی نظامِ اخلاق کا پہلا اصول ''جیو اور جینے دو'' عملی طریقوں سے دل نشین کر دیا تھا اور اس طریقہ تہذیب کا اسے ملکہ ہو گیا تھا۔ جس کا نتیجہ یہ تھا کہ وہ فارسی کتابوں سے کسی سیکھنے لائق بات کی توقع سے بھی محروم ہو گیا تھا۔ (٧٠)

اگر حالی کے ناول ''مجالس النسا'' کو اس ضمن میں دیکھا جائے تو اس میں خواتین کرداروں کے لیے معیار ملکہ وکٹوریہ کو قرار دیا گیا ہے۔ عورتوں کی تعلیم کا معاملہ ہو یا خاندان کی بہتر پرورش کا، خاوند سے محبت کا معاملہ ہو یا انتظام و انصرام کی عمدگی کا، ہر کام کے لیے بطور مثالی نمونہ حالی ملکہ وکٹوریہ کو پیش کرتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ اس قدر مرعوبیت کا شکار ہیں کہ ناول تاریخی اعتبار سے خلط مبحث کا شکار ہو جاتا ہے۔ مثلاً ناول کے بیشتر کردار وکٹوریا کو انگلستان کی ملکہ اور ہندوستان کی حاکم قرار دیتے ہیں۔ اسی طرح خاوند سے اس کی مثالی محبت کے اظہار کے لیے ناول میں اس کے بیوہ ہونے کا ذکر کیا گیا ہے۔ اگر ان واقعات کی تاریخی ترتیب کو نظر میں رکھا جائے تو ناول کے بہت سے واقعات اس سے لگا نہیں کھاتے۔ ناول دو نسلوں (زبیدہ خاتون اور اس کے بیٹے) کی کہانی بیان کرتا ہے۔ اس کی اشاعت ۱۸۷۵ء میں ہوئی۔ جس کا مطلب ہے کہ اس کا زمانہ انیسویں صدی کی دوسری دہائی سے ساتویں تک پھیلا ہوا ہے۔ ناول میں وکٹوریہ کو ملکہ کہنا تاریخی اعتبار سے درست نہیں

(وکٹوریہ ۱۸۳۷ء میں انگلستان کی ملکہ بنی اور ۱۸۵۸ئمیں ہندوستان کی حاکم۔) منالٹ گیل نے اس تاریخی عدم مطابقت کی نشاندہی کرتے ہوئے کہا ہے کہ ناول چونکہ گھر کی ''اندرونی'' دنیا کے گرد گھومتا ہے اس لیے تاریخی حقائق اور ناول کے پیش کردہ واقعات میں عدم مطابقت پر زیادہ پریشان نہیں ہونا چاہیے۔(۷۱) منالٹ نے شاید غور نہیں کیا کہ یہ عدم مطابقت اسی ذہنی صورتحال سے پیدا ہوئی ہے، جس کا ۱۸۵۷ئکے بعد بعض گروہ شکار تھے۔ اسی ذہنی رویے کے حامل افراد انگریزی حکومت کو پسند کرنے کے علاوہ اس کے معاملے میں مرعوبیت کا شکار ہیں۔ ایسے ادیبوں کا شعر اور نثر ہر دو قسموں میں پیش کی گئی تخلیقات میں انگریزی حکومت کے معاملے میں تقلیدی رویہ ہے۔ حالی اس رویے کا اظہار اپنے شعری عزم (حالی اب آؤ پیروئ مغربی کریں) اور نثری ناول 'مجالس النسا' میں کردیتے ہیں۔

ان اردو ناولوں کے مرکزی کرداروں کا انگریزوں اور انگریزی زبان وتہذیب کے بارے مرعوبیت کا رویہ ہے اور وہ ترقی کے لیے ان کی کامل پیروی کو ضروری سمجھتے ہیں۔ ترقی کی اس رفتار کو تیز کرنے کے لیے وہ قدیم تمدن اور علم وادب کی مذمت بھی ضروری خیال کرتے ہیں۔ ان کرداروں میں سے کوئی بھی سرکاری نقطہ نظر کے خلاف سوال تک اُٹھاتا نظر نہیں آتا۔

ہندوستان میں انگریزوں کی حاکمانہ حیثیت اور ان کی مختلف تعلیمی اور اصلاحی سرگرمیوں کی وجہ سے مقامی آبادی پر ان کی استنادی حیثیت قائم ہوئی۔ اس حیثیت نے مقامی آبادی کے اندر ان کے بارے مرعوبیت کا رویہ پیدا کیا۔ اس رویے کو پیدا کرنے کے لیے نمائندگی کی تکنیک کو بڑی کامیابی سے استعمال کیا گیا۔ ہندوستانی زندگی کے صرف ایسے رُخوں کو اُجاگر کیا گیا، جن سے اس کی پسماندگی کا تصور قائم ہو سکے۔ تعلیمی انعامات میں خصوصاً اس حکمتِ عملی کو استعمال کرتے ہوئے، ہندوستانیوں پر مغربی ادب، تہذیب اور تکنیک کی مستند حیثیت کی دھاک بٹھائی گئی۔ انگریزوں کا تحکمانہ رویہ اور ہندوستانیوں کا صرف افسران سے میل جول ان کے رشتے کو مخصوص رجحان دینے کا ذریعہ ہوا۔ اس رشتے نے ہندوستانیوں کو ایک محکوم کی حیثیت سے سوچنے کا عادی بنا دیا۔ اسی رجحان کو یہاں استعمار زدگی قرار دیا گیا ہے۔ اس روّیے نے ہندوستان اور اس کے متعلقات کے بارے تذمیمی روّیے کو پیدا کیا اور انگریزی خوبیوں کا جادو، اس استعمار زدہ ذہن کے سر چڑھ کر بولنے لگا۔

انیسویں صدی کے بیشتر ناول اسی استعمار زدہ ذہن کی پیداوار ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان میں ہندوستانی پن کی خامیاں اور انگریزی پن کی خوبیاں جا بجا ملتی ہیں۔ اس لیے یہ کہنا بہت حد تک بجا ہے کہ ان ناولوں میں پیش کی گئی تصاویر ادھوری اور نامکمل ہیں اور ایک خاص ذہن کی پیداوار ہیں۔

اوپر تجزیہ کیے گئے زیادہ تر ناول نئی صورتحال کے ساتھ موافقت پیدا کرنے اور اس نئے نظام سے فائدہ حاصل کرنے کے تصورات پیش کرتے ہیں۔ اس لیے یہ کہنا بجا ہو گا کہ ان ناولوں کا رویہ عملی اور افادی ہے اور یہ بہت حد تک استعمار کاروں کے تصورات کو جذب کر چکے ہیں۔ ناول یورپی تہذیب کی افضلیت اور ہندوستانی تہذیب کی کمتریت پر مہرِ تصدیق ثبت کرتے ہیں۔

تعلیمی حکمتِ عملیوں نے نئے تیار شدہ ذہنوں میں مقامی ثقافتوں کے حوالے سے مذمت کا رویہ پیدا کیا اور

انگریزوں سے متعلق ہر مظہر کے حوالے سے مدحت اور مرعوبیت کا۔اس عمل کو مہمیز نئی معاشی اور سیاسی صورتِ حال سے ملتی ہے۔سیاسی باگ ڈور انگریزوں کے ہاتھ میں جانے کی وجہ سے بعض مقامی افراد کے نزدیک، دین و دنیا کی بھلائی اب ان کی پیروی میں ہی ہو سکتی ہے۔اردو ناول کے ہیرو بھی بیشتر اسی طبقے سے ہیں۔ان ناولوں کے عقب میں کام کر رہی ناول نگاروں کی اصلاحی منطق ان کی مخصوص تشکیل کو ممکن بناتی ہے۔اگر محض عکاسی کی سطح پر دیکھا جائے، تو یہ ناول اپنے عہد کے مرعوبیت زدہ کرداروں کو بخوبی بیانیے کا حصہ بناتے ہیں، لیکن اس پہلو پر غور کریں تو حیرت ہوتی ہے کہ تمام کے تمام ہیرو اور ناولوں کے بیشتر کردار، مقامی مظاہر کی مذمت اور انگریزی مظاہر کی مدحت میں یک زبان نظر آتے ہیں۔پھر یہ بھی کہ ناول ہندوستانی زندگی کے صرف پسماندہ پہلوؤں کو منتخب کر کے بیانیے میں شامل کرتے ہیں اور انگریزوں کی ہر ادا میں حاکموں کی شان اور وقار کا مشاہدہ کرتے ہیں۔یہ دونوں طرف کا ادھورا مشاہدہ اس مرعوبی ذہن کا نتیجہ ہے جو استعماری تکلمے، استشراقی علم اور جدید آلات کو حیرت زدگی سے قبول کرنے کی وجہ سے پیدا ہوا ہے اور اس قبولیت میں آزاد ذہن کی بجائے محکوم ذہن کی کارفرمائی نے اس میں تعقل کے امکانات کو کم اور مرعوبیت کے مواقعوں کو بڑھا دیا ہے۔

حوالہ جات/حواشی

۱۔ رتن ناتھ سرشار، فسانہ آزاد، جلد اول، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۸۸۰ء (۱۹۸۴ء الف) ص ص ۱۱۸۔۹۴

۲۔ ایضاً ص ص ۸۹۔۸۷ ۳۔ ایضاً ص ص ۹۵، ۴۹۹

۴۔ فارسی اور عربی تعلیم اور نصاب کی تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو: پروفیسر سیّد محمد سلیم، ہند و پاکستان میں مسلمانوں کا نظامِ تعلیم و تربیت، لاہور: اسلامک پبلی کیشنز لیمیٹڈ، ۱۹۸۰ء، ص ص ۹۸۔۹۲۔

۵۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح، مرتبہ افتخار احمد صدیقی۔لاہور: مجلسِ ترقی ادب، طبع دوم، ۱۸۷۴ء (۱۹۹۴ء) ص ۹۶۔

۶۔ سرشار نے فسانہ آزاد میں لکھا ہے: ''اطبائے یونانی کی لیاقت میں تو شک نہیں مگر ہندوستان کی کاہلی کو کیا کیجیے دو چار کتابیں پڑھیں اور طبیب بن بیٹھے''، رتن ناتھ سرشار، فسانہ آزاد جلد سوم لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۸۸۰ء (۱۹۸۴ء ج) ص ۳۹۔

۷۔ پروفیسر سیّد محمد سلیم، ۱۹۸۰ء، ص ۱۶۰۔

۸۔ آصف فرخی (۲۰۰۴ء) ''نصوح کتاب سوزی سے ہیضے تک'' مشمولہ عالمِ ایجاد کراچی: شہرزاد، ص ص ۴۵۔۲۳۔فرانسس پریچٹ (۱۹۹۶ء) Nets of Awarness برکلے، لاس اینجلس: کیلی فورنیا یونیورسٹی پریس، ص ۱۸۷۔

جلائی جانے والی کتب میں کلیاتِ آتش، دیوانِ شرر، فسانہ عجائب، آرائشِ محفل، قصہ گل بکاؤلی، مثنوی میر حسن، بہارِ دانش باتصویر، اندر سبھا، مضحکاتِ نعمت علی خاں عالی، دریائے لطافت، قصائد ہجویہ مرزا رفیع سودا، غزلیات چرکین اور ہزلیاتِ جعفر زٹلی نمایاں ہیں۔نصوح کے ہاتھ سے گلستانِ سعدی کے ساتھ ساتھ دیوانِ نظیر اکبرآبادی بھی نہیں بچ سکا۔

تفصیل کے لیے توبۃ النصوح ملاحظہ ہو ص ص ۳۳۳۔۳۳۲

۹۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح، ص ص ۴۰۔۳۲۳، ۳۸۷۔

۱۰۔ مرزا محمد ہادی رسوا[۱۹۰۰ء] (۲۰۰۰ء) ''شریف زادہ'' مشمولہ مجموعہ مرزا ہادی رسوا لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ص ۵۹۶۔

مرزا محمد ہادی رسوا[۱۸۹۸ء] (۲۰۰۰) ''امراؤ جان ادا'' مشمولہ مجموعہ مرزا ہادی رسوا، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ص ۲۱۲۔

۱۱۔ ڈپٹی نذیر احمد[۱۸۸۵ء] (۱۹۶۲ء) فسانۂ مبتلا، لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ص ۸۰۔

۱۲۔ [۱۸۹۲ء] (۱۹۳۶ء) رویائے صادقہ، دہلی: بہ اہتمام منذر احمد۔ ص ص ۱۰۲۔

۱۳۔ ۱۹۶۲) ص ۱۹۷۔ ۱۴۔ سرشار، (۱۹۸۴ء ج) ص ص ۱۰۳۔۱۰۲۔

۱۵۔ نذیر احمد، (۱۹۳۶ء) ص ۹۸۔ ۱۶۔ سرشار، (۱۹۸۴ء الف) ص ۶۴۲۔

۱۷۔ نذیر احمد، [۱۸۷۲ء] (۲۰۰۵ء) ''بنات النعش'' مشمولہ کلیاتِ ڈپٹی نذیر احمد، لاہور: خزینۂ علم وادب، ص ص ۲۔۸۰۱۔

۱۸۔ سید علی محمد شاد عظیم آبادی، (۱۸۹۳ء) صورتِ حال، پٹنہ: سٹی پریس، ص ۱

۱۹۔ ڈپٹی نذیر احمد، [۱۸۸۸ء] (۱۹۹۵ء) ابن الوقت، لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب۔ ص ۳۳۴۔

۲۰۔ رتن ناتھ سرشار [۱۸۹۲ء؟] (۱۹۵۸ء؟) کامنی، لکھنو: نسیم بک ڈپو، ص ۲، ۱۰، ۱۵۵، ۳۱۱، ۴۰۱۔

(اورینٹل کالج لائبریری سے حاصل کیے گئے اس نسخے پر تاریخِ اشاعت درج نہیں ہے، پہلی بار یہ ناول ۱۹۵۸ء میں جاری ہوا ہے اس لیے قرائن بتاتے ہیں کہ اشاعت اس سے پہلے کی ہونی چاہیے۔)

۲۱۔ مثلاً سیر کہسار کے ابتدائی صفحات میں ہی نواب عسکری نینی تال کے پہاڑوں کی سیر کو جانے کا ارادہ ظاہر کرتے ہیں، مگر ان کے مصاحبین اس ڈر سے کہ کہیں نواب انھیں چھوڑ کر نہ چلے جائیں، وہاں کے ماحول کی سختیوں کا کچھ ایسا نقشہ کھینچتے ہیں کہ نواب صاحب اس ارادے سے باز رہتے ہیں۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو[۱۸۹۰ء] (۲۰۰۰ء الف) سیرِ کہسار، جلد اوّل، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ابتدائی دو سو صفحات

منشی سجاد حسین (۱۹۶۵ء) طرح دار لونڈی، لاہور: مجلسِ ترقی ادب۔ اس ناول میں بھی صاحبِ خانہ افسر الدولہ کو ان کے مصاحب، مرزا صاحب اور شیخ صاحب پورے ناول میں طرح طرح سے چکمہ دے کر، روپے اینٹھ لے جاتے ہیں اور انھیں کوڑیوں کا محتاج کر دیتے ہیں۔ (تفصیل کے لیے دیکھیے ناول کے خصوصاً ابتدائی دو ابواب) اسی طرح ''فسانہ آزاد'' کی پہلی جلد میں ایسے ہی ایک نواب کا ذکر موجود ہے جو اپنے مصاحبین کے ہاتھوں برباد ہو رہا ہے اور اسے ذرا بھی خبر نہیں۔ ص ص ۱۷۔۴۱۵۔

۲۲۔ نذیر احمد، (۱۹۹۵ء) ص ۳۱۔ ۲۳۔ ایضاً ص ۳۳۵۔

۲۴۔ سرشار (۱۹۵۸ء؟) ص ص ۳۰، ۱۹۳۔ ۲۵۔ ڈپٹی نذیر احمد (۱۹۳۶ء) ص ۱۰۴۔

۲۶۔ (۱۹۰۶ء) الحقوق والفرائض، جلد دوم، نئی دہلی: افضل المطابع ص ۱۲۹۔

۲۷۔ فرانز فینن [۱۹۵۲ء] (۲۰۰۸ء) Black Skin White Masks، لندن: پلوٹو پریس، ص ۳۷۔ فینن نے استعماریت کے عمل میں استعمار کار اور استعمار زدہ کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے دونوں کو مختلف طرح کی تعقید (Complex) کا شکار قرار دیا ہے۔ استعمار کار، تحکمانہ تعقید (Authority Complex) کا اور استعمار زدہ، محتاجی تعقید (Dependancy

Complex) کا شکار رہتا ہے۔جس میں استعمار زدہ کی اپنی آزاد شخصیت آہستہ آہستہ معدوم ہوتی جاتی ہے اور وہ 'گورا' بن جانے کے نفسیاتی مرض کا شکار ہو جاتا ہے۔ آج بھی گورا کرنے والی کریموں کی بڑھتی ہوئی مانگ کا اس تناظر میں تجزیہ دلچسپ نتائج سامنے لاتا ہے۔کیا واقعی ترقی پذیر ملکوں کے عوام ''گورا'' بن جانے کے خبط میں مبتلا ہیں۔فینن نے دیسی آدمی کے اس تذبذب کا ذکر کیا ہے۔جب وہ ایسی ذہنی کیفیت کا شکار ہو جاتا ہے کہ اس پاس صرف یہی راستہ بچتا ہے:"Turn White or Disappear."ص ۷۵

۲۸۔ مولانا الطاف حسین حالی (۱۸۸۳ء ب) مجالس النساء دوسرا حصہ، لاہور: مطبع سرکاری، ص ۳۰۔

۲۹۔ سرشار (۱۹۸۴ء الف) ص ۴۱۰۔ ۳۰۔ سرشار (۱۹۸۴ء ج) ص ۶۲۔۱۵۱۔

۳۱۔ ایضاً ۴۱۱۔

۳۲۔ عبدالحلیم شرر [۶۔۱۸۸۵ء] (۱۹۳۰ء) دلچسپ، لاہور: گیلانی الیکٹرک پریس بک ڈپو، ص ۴۵۔

۳۳۔ ڈپٹی نذیر احمد، (۱۹۹۵ء) ص ۲۷۳۔ اور سرشار، (۲۰۰۰ء ب) صص ۸۹۔۲۸۸۔

۳۴۔ سرشار، (۱۹۵۸ء؟) ص ص ۹، ۵۴، ۲۱۸۔ ۳۵۔ سرشار (۱۹۸۴ء الف) ص ص ۶۹، ۷۴

۳۶۔ سرشار نے لکھا ہے: ''دانایانِ فرنگ نے علوم وفنون میں علمِ وحدت بلند کیا [۔۔۔] ایشیا کے آدمی ظاہری ٹیم ٹام، اور تزک و احتشام پر جان دیتے ہیں۔''

رتن ناتھ سرشار، (۱۹۸۴ء ب) فسانہ آزاد، جلد دوم، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ص ۱۲۹۔

ڈپٹی نذیر احمد، [۱۸۷۲ء] (۲۰۰۵ء) ''بنات النعش''، مشمولہ کلیات ڈپٹی نذیر احمد، لاہور: خزینۂ علم وادب۔ پورا ناول ہی نئی معلومات خواتین کو بہم پہنچانے کے لیے لکھا گیا ہے۔

۳۷۔ رتن ناتھ سرشار (۲۰۰۰ء الف) سیرِ کہسار، جلد اول، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ص ۱۔

۳۸۔ سرشار، (۱۹۵۸ء؟) ص ص ۱۲۔۳۱۱۔ ۳۹۔ پریچٹ کے اپنے الفاظ یہ ہیں:

"Even wihtout having recieved an English education Azad and Hali Performed exectly the task that Macaulay envisioned."

(۱۹۹۴ء) Nets of Awareness یونیورسٹی آف کیلی فورنیا پریس۔ص ۱۵۴، ترجمہ از مقالہ نگار۔

۴۰۔ سرشار (۱۹۸۴ء ب) ص ۴۲۶۔ ۴۱۔ رسوا، شریف زادہ، ص ۵۹۸۔

۴۲۔ ڈپٹی نذیر احمد، (۱۹۹۴ء) ص ص ۳۰۱۔۳۰۰۔ ۴۳۔ (۱۹۳۶ء) ص ۸۶۔

ابواللیث صدیقی نے لکھا ہے:

اس جنگ [۱۸۵۷] کی ناکامی کا دور رس نتیجہ یہ نکلا کہ اہلِ فکر نے یہ سوچنا شروع کر دیا کہ جدید طور طریقے اپنائے بغیر ہندوستانی قوم نہ تو اپنے پیروں پر کھڑی ہو سکتی ہے اور نہ ہی زندگی کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے آگے بڑھ سکتی ہے۔''

(۱۹۷۱ء)) آج کا اردو ادب علی گڑھ: انجمن ترقی اردو ہند، ص ۱۲۷ بہ حوالہ نسیم فرزانہ (۲۰۰۶ء) اردو ناول میں متوسط طبقہ کے مسائل، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ص ۱۸۔

۴۴۔ رتن ناتھ سرشار، [۱۸۹۰ء] (۲۰۰۰ء ب) سیرِ کہسار، جلد دوم لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ص ص ۱۶۱، ۱۷۱۔

۴۵۔ ڈپٹی نذیر احمد (۱۹۹۵ء) ص ۸۸۔۸۶۔

۴۶۔ محمد عتیق صدیقی (۱۹۷۴ء) ہندوستان کی اخبار نویسی لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ص ص ۶۰۔۴۸۔

۴۷۔ ڈپٹی نذیر احمد (۱۹۹۵ء) ص ۳۰۔

۴۸۔ ایضاً ص ۲۷۰۔ نوبل کے اردلی کا بیان ملاحظہ کرنے کے لیے دیکھیے ص ۱۵۔

۴۹۔ ایضاً ص ۱۴، ۲۰۔ ۵۰۔ سرشار (۱۹۸۴ء ب) ص ۱۷۰۔

۵۱۔ ملاحظہ ہو: سرشار (۱۹۸۴ء الف) ص ص ۴۶، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۴۰، ۴۴۶، ۴۵۴، ۸ ۔ ۵۶۷۔

۵۲۔ سرشار (۱۹۸۴ء ب) ص ص ۱۷۴، ۲۰۲، سرشار (۱۹۸۴ء ج) ص ص ۲۱۶، ۷۷۰۔

۵۳۔ رتن ناتھ سرشار، [۱۸۸۰ء] (۱۹۸۴ء د) فسانہ جلد چہارم لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ص ص ۹۷۴۔۹۷۰۔

۵۴۔ ایضاً ص ۳۰۹۔ ۵۵۔ ایضاً ص ص ۳۱۰۔۱۱، ۱۰۰۷۔

۵۶۔ ایضاً ص ص ۳۸۔۳۰۷، ۵۶۷، ۶۵۔۷۶۷۔ آزاد کی بنوٹ کی مہارت کے لیے ملاحظہ ہو: سرشار (۱۹۸۴ء ج) ص ۱۲۵، خواتین کے حوالے سے سرشار کے یہ خیالات اپنے دور کے حوالے سے کافی جدید ہیں۔ عورتوں کی تعلیم و تربیت کے معاملے میں دیگر ناول نگاروں کے برعکس وہ عورتوں کو ضعیف الاعتقادی کے آخری درجے پر نہیں سمجھتے اور نہ ہی ان کی پسماندگی کو فطری یا ودیعتی سمجھتے ہیں۔ اس کے علاوہ دیکھیے رتن ناتھ سرشار، (۲۰۰۲ء) ہشونئی دہلی: سیمانت پرکاشن، ص ص ۱۵۔۱۰۔ ''فسانہ آزاد'' پر رسل کی رائے جاننے کے لیے ملاحظہ ہو: رالف رسل (۱۹۹۲ء) The Persuit of Urdu Literature: A Select History، لندن: زیڈ بکس۔ میں نے اقتباس ص ۸۷ سے لیا ہے۔ اسی طرح آگے چل کر رسل نے آزاد کے انگلستانی تہذیب کے بارے نظریات کی بابت لکھا ہے:

"The Values and the ways of life of Victorian England are to him the last word in human wisdom, and all that is 'old-fai-shoned' in Indian life (with the exception of the Purdah system) is condemned in an equally whole sale way." p. 88

۵۷۔ سرشار، (۱۹۵۸ء؟) ص ص ۱۲۔۶۔ ۵۸۔ ایضاً ص ۱۰۔ ۵۹۔ ایضاً ص ص ۲۱۔۲۰۔

۶۰۔ ایضاً ص ۲۷۴۔ ۶۱۔ ڈپٹی نذیر احمد (۱۹۹۵ء) ص ص ۳، ۴، ۲۰۔۹، ۴۴، ۸۔۲۱۳۔

۶۲۔ ایضاً ص ۱۹۰۔ ۶۳۔ ایضاً ص ۲۲۰۔ ۶۴۔ ایضاً ص ۳۳۳۔

۶۵۔ ایضاً ص ۴۔۳۳۲۔ ۶۶۔ ایضاً ص، ۲۱، ۳۰، ۵۰، ۱۵۰۔۱۲۳۔

۶۷۔ قاری سرفراز حسین عزمی [۱۸۹۸ء] (۱۹۲۷ء) سعادت، دہلی: تمدن بک ایجنسی ٹیا محل، آٹھواں ایڈیشن

۶۸۔ احمد حسین خان (۱۹۰۰ء) جواں مردی، لاہور: خادم التعلیم پنجاب، تیسرا ایڈیشن۔

۶۹۔ محمد سلیم الرحمٰن، (س۔ن۔) ''رسوا کے دو ناول''، مشمولہ سویرا شمارہ ۶۸ ستمبر اکتوبر، ص ص ۵۴۔۴۸

۷۰۔ مرزا ہادی رسوا [۱۹۰۰ء] (۲۰۰۰ء) شریف زادہ، ص ص ۵۴۷، ۵۸۵، ۵۹۴۔

۷۱۔ الطاف حسین حالی [۱۸۷۵ء] (۱۸۸۳ء) مجالس النسا، حصہ اوّل ص ص ۲۹، ۳۸، ۲۴، ۴۵، ۶۷، حصہ دوم ص ص ۵، ۶، ۹ گیل منالٹ (۱۹۸۶ء) کا مضمون ملاحظہ ہو جو دراصل دیباچہ ہے اس ترجمے کا جو انھوں نے حالی کے ''مجالس النسا'' اور ''چپ کی داد'' کا انگریزی میں کیا ہے: Voices of Silence: English Translation of Hali's Majalis-un-Nisa and Chup Ki Dad دہلی: چانکیہ پبلی کیشنز، ص ۶۱۔

فوزیہ رانی

ریسرچ سکالر، یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور

پاکستانی افسانے کے دورِ اول کی خواتین کا تانیثی اظہار

Fauzia Raani

Research Scholar,Univesity Oreintal College, Lahore

Feminism in Early Period of Pakisrani Short Story

Feminist literary studies focus on reconstruction of female literary tradition and presentation of women in literature, both in writings of men and women. It rejects stereotype characters of women. It celebrates women's individuality as humans. Pakistani female short story writers represent women in different perspective according to their thoughts and experience of life. This article shows different levels of feminist approaches in short stories of female writers right after Partition. The article also includes a mention of Begum Shaista Ikram Ullah as a short story writer as she has made a great contribution in this regard.

اردو زبان کا لفظ تانیثیت ’’انگریزی زبان کے لفظ Faminism کے متبادل کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ تانیثیت ایک سیاسی، سماجی اور ادبی نظریہ ہے جس کی بنیاد عورت کے بطور انسان حقوق اور آزادی کے مطالبات پر قائم ہے۔ تانیثیت کوئی نیا نظریہ نہیں، صدیوں سے عورت کا استحصال ہوتا آیا ہے اور اسے محکوم حیثیت حاصل رہی ہے۔ تانیثی ادبی زاویہ عورت کے سماجی روایتی تصور کو رد کرتا ہے۔ تانیثی تنقید تخلیقی ادب کے مطالعے سے یہ پتہ لگانے کی کوشش کرتی ہے کہ صدیوں سے عورت کو کس طرح غلط انداز سے پیش کیا جا رہا تھا۔ اس سلسلے میں سماجی اور ثقافتی صورتحال غیر اطمینان بخش ہے۔ تاریخ میں عورتوں کے ادب کو کمتر درجے کے ادب کے طور پر نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ ان نظر انداز کیے جانے والے متون کی دریافت اور از سرِ نو ان کے ادبی مقام کا تعین تانیثی تنقید کا مقصد ہے۔

تانیثی نظریے کا ایک اہم پہلو ادب میں عورت کی پیش کش کا جائزہ لینا ہے۔ ادب میں عورت کے کردار کی پیش کش

دو انتہاؤں میں قید رہی ہے۔ اسے نیک دیوی یا پھر جادوگرنی کے روپ میں پیش کیا جاتا رہا ہے۔(۱) عورت کو مرد سے وابستہ اس کے رشتوں کے حوالے سے ہی ماں، بیوی، بہن، بیٹی اور محبوبہ وغیرہ کے کردار میں پیش کیا جاتا ہے۔ مردوں اور عورتوں دونوں کی تحریروں میں عورت کی پیش کش کا جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔ عورتوں کے متون میں نسوانی پیش کش کا جائزہ اصطلاح میں Gynocriticism کہلاتا ہے۔ اس کے دائرہ کار کی وضاحت ذیل کے اقتباس سے ہوتی ہے۔

> Its sabjects include the psychodynamics of female creativity, linguistics and problem of a female language, the trajectory of individual or collective female literary carrer,literary history and of course study of particular writers and works(۲)

Gyuocritic مطالعات میں اولیت لکھاری کے تصور نسواں کو حاصل ہے۔ اگر ایک لکھاری عورت، عورت کے موجودہ روایتی معاشرتی مقام پر مطمئن ہے تو وہ اس کے مثالی کردار ہی پیش کرے گی۔ عورت کے روایتی کردار اس کا جامد اور اکہرا تصور پیش کرتے ہیں جو اچھائی یا برائی کے مجموعے کا ہے، عورت کے متعلق تصورات کی ان دو انتہاؤں کو مسترد کیا گیا ہے جبکہ عورت کا ایک تیسرا تصور مغرب میں ''فیمنسٹ عورت'' کا بھی پیدا ہو چکا ہے۔ ایک مرد مخالف، غصے والی عورت کا کردار جو مردانہ سماج کو للکارتی ہے ایک Type بن گیا ہے۔(۳) اس صورتحال میں ٹائپ کریکٹر سے بچ کر کردار کی فطری ماحول میں آزادنشو ونما ہی تانیثیت کا منشا ہے۔

عورت کے متعلق غلط سماجی رویوں اور تعصّبات سے انکار اور صنفی امتیاز کے نتیجے میں عورت کے جنسی استحصال کی صورتوں کی تردید ایک تانیثی لکھاری کے ہاں موجود ہونی ضروری ہے۔ نسائیت کو کمزوری اور مردانگی کو صفت سمجھنے کے باعث عورت کی زبان بھی محکومیت کا مظہر بن گئی ہے۔ پست آواز، قوت ارادی سے محروم مکالمے اور تسلیم ورضا کا دبا ہوا لہجہ عورت سے وابستہ ہے۔ عورت کا مرد کی طرح بات کرنا فطری ہے نہ مروجہ مطالبات کے تحت پسپائی کا انداز فطری ہے بلکہ کردار کی عمر، معاشرت، تعلیم اور ماحول کے مطابق اس کی زبان کا سماجی دباؤ سے پاک ہونا ایک لکھاری کے تانیثی اظہار کو مکمل کرتا ہے۔

عورتوں کے مسائل کے شعور، عورت ہونے کے ناطے عورت کی نفسیات، جذبات اور احساسات کے سچے بیان کو غیر صنفی اور غیر استحصالی زبان میں پیش کرنے سے ایک مرد یا عورت تانیثی ادیب ہو سکتے ہیں۔

قیام پاکستان کے بعد افسانہ نگار خواتین کے سامنے جو معاشرہ تھا وہ اپنے مزاج، ماحول اور تحفظات کے حوالے سے ان کے لئے نیا نہیں تھا۔ بلکہ تقسیم اور ہجرت کے باعث سماجی و معاشی مسائل میں اضافہ ہو چکا تھا۔ مذہب اور رسم و رواج کے نام پر عورت کو کمتر اور محکوم وجود کی حیثیت دینے والا سماج ان خواتین کے سامنے تھا۔ عزت و غیرت کے تصورات سے وابستہ عورت ہجرت کے موقع پر جس وحشت و بربریت کا شکار ہوئی اس نے اس کے وجود کو مسائل اور آلام کی آماجگاہ بنا دیا۔

قیام پاکستان کے بعد اردو افسانے کے پہلے دور میں وہ خواتین شامل ہیں جو تقسیم سے قبل بھی افسانہ لکھ رہی تھیں۔

عورت کی جرأت مندانہ آواز عصمت چغتائی اور رشید جہاں کے حوالے سے ان خواتین کے لئے رہنما تھی کہ عورت کی خود آ گاہی اور اپنی بدحالی سے شناسائی کے ادبی اظہار کا دور شروع ہو چکا تھا۔ برصغیر کے سماجی نظام میں مسلم معاشرت کی گھٹن زدہ فضا، مرد کے جبر واستبداد اور مذہبی متعصّبانہ نظریات نے عورت کے لئے زندگی کو ناقابل برداشت بنا دیا تھا۔ ایسے میں ہماری افسانہ نگار خواتین کے ہاں عورت کی کمتر حیثیت کا احساس، زندگی میں عورت کی انسانی حیثیت کی نفی کے لازمی مشاہدے اور تجربے کی بدولت ہمیشہ سے موجود رہا ہے۔

پاکستانی افسانے کے دور اول کی افسانہ نگاروں کے سامنے ایک طرف صدیوں پرانا سماجی روایتی ڈھانچہ تھا اور دوسری طرف سیاسی و معاشی انتشار اور بدحالی کا دور۔ ایسے میں ہر افسانہ نگار نے اپنے انداز سے حقائق کو دیکھا اور پیش کیا۔ اس دور میں حجاب امتیاز علی، قرۃ العین حیدر، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، ممتاز شیریں اور شائستہ اختر سہروردی افسانے لکھ رہی تھیں۔

حجاب امتیاز علی نے ایک مخصوص طبقے کی آزاد اور خود مختار لڑکی کا ایسا کردار تخلیق کیا جو حقیقت سے دور مگر خوابوں سے بہت قریب ہے۔ ان کے افسانے کی روحی، زلفی اور زیبا وہ امیر لڑکیاں ہیں جو خوبصورت محلوں میں رہتی ہیں، پرفضا مقامات کی سیر کو جاتی ہیں، موٹر چلاتی اور جہاز اڑاتی ہیں اور اپنے شریک زندگی کا خود انتخاب کرتی ہیں اور اگر یہ انتخاب غلط ثابت ہو تو طے شدہ رشتہ یا شادی توڑ بھی دیتی ہیں۔ ایسی آزاد فضا اور ایسی خود مختار عورت معاشرے کے کسی بھی طبقے میں نہیں تھی مگر عورت کے خوابوں کی انتہا اور اس کے خوابوں کی تکمیل ایسی ہی عورت سے ہوتی ہے جو ''نادیدہ عاشق'' کی روحی کی طرح اپنے فیصلے خود کر سکے۔ روحی کے سامنے نوید ہے جو اس سے محبت کرتا ہے اور دوسری طرف ضدی ہے جو اس کا منگیتر ہے اور جس سے وہ واقف نہیں۔ حجاب ایک رومانوی لڑکی کی بچپن کی منگنی، منگیتر سے وابستہ اس کے تصورات، منگیتر سے ملنے کے بعد اس کے خیالی پیکر کا انہدام اور اس کی پھر سے نوید کی طرف دلچسپی سے بچپن کی منگنی کے نقصانات جیسے سماجی مسئلے کو پیش کرنا چاہتی ہیں جو عورت پر ہی اثر انداز ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حجاب کا یہی ایک افسانہ ہے جس میں مشرقی عورت کی بے بسی کا اظہار بھی وہ اپنی زبان سے کرتی نظر آتی ہیں۔

> ہم مشرقی لڑکیاں ایک قسم کا اناج ہوتی ہیں کہ خاندان کے بزرگ جس کھیت میں چاہیں جہاں چاہیں بو دیں یا ہماری مثال بکریوں کی ہے جن کے مالک قصائی ہوتے ہیں۔ جب چاہیں جس وقت چاہیں ذبح کر دیں۔ (۴)

روحی کا کردار آزادی اور مساوات کا حامی ہے وہ عورت کی مرضی کے خلاف اس کی زندگی کے فیصلوں کو ناپسند ہی نہیں کرتی ان فیصلوں سے بغاوت بھی کرتی ہے۔ اس انداز کا اظہار قیام پاکستان سے قبل چھپنے والی انکی کتاب ''خلوت کی انجمن'' میں شامل تحریر ''عورت کی سوانح عمری'' سے بھی ہوتا ہے۔ اس تحریر میں عورت کی طرف سے روایت کی زنجیریں توڑنے کا واضح اعلان موجود ہے۔ کشور ناہید نے مذکورہ کتاب کو آئندہ کے اُس نسوانی اظہار کا محرک قرار دیا ہے جو ڈاکٹر رشید جہاں کے ہاں عورت کے حقوق کی پاسداری کے لئے توانا آواز بن کے ابھری۔ حجاب کے افسانوی اسلوب کے متعلق کشور ناہید کی یہ

رائے بہت اہم ہے کہ

> یہ وہ اندازِ تخاطب ہے جو ڈپٹی نذیر احمد یا راشد الخیری کی ہیروئن کی طرح مثالی تقلید کی نیکیوں کا بھرم نہیں رکھتا ہے۔ بلکہ اپنے زخموں کی تفصیل کی اصل کو پیش کرتا ہے۔ عورت پر رحم کی نظر نہیں، عورت پہ اپنے وجود کی تذلیل کی چنگاری کی خبر دیتا ہے۔ (۵)

قرۃ العین حیدر اپنی پہچان جداگانہ اسلوب موضوعات اور کرداروں کے حوالے سے ۱۹۴۷ء سے قبل ہی بنا چکی تھیں۔ قیام پاکستان کے بعد انہوں نے اپنا تخلیقی سفر جاری رکھا بعد ازاں وہ بھارت منتقل ہو گئیں مگر قیام پاکستان کے بعد اردو افسانے کے پہلے دور کی اہم نسوانی آوازوں میں ان کا نام بہت اہمیت کا حامل ہے۔ ان کے ابتدائی دور کے افسانوں کی رومانوی فضا اس دور میں نکھر آئی ہے اور اس فضا میں انسان کی زندگی کے آفاقی مسائل نمایاں ہونے لگے ہیں انہی مسائل میں عورت وقت اور معاشرے کے جبر تلے دبی اپنی زندگی معنویت کے بارے میں اہم سوال اٹھاتی نظر آتی ہے۔

قرۃ العین حیدر نے بالائی طبقے کے تعلیم یافتہ، مغربی تہذیب سے مزین ایسے کرداروں کا انتخاب کیا ہے جو اپنے علم و دانش کا اظہار اپنی گفتگو، اپنے خیال اور اپنے جذبات تک کی سطح پر کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے ہاں وقت کے جبر، تقدیر کے مسئلے، انسان کی بے بسی اور لا حاصلی، تاریخی تناظر، تہذیبی انتشار اور انسانی ذات کی معنویت کی تلاش میں سرگرداں کرداروں میں عورت کے کردار زیادہ نمایاں ہیں۔ انہوں نے تقسیم ہند کو ایک تہذیبی تناظر میں دیکھا ہے۔ ہجرت اور بے وطنی کا احساس ان کے افسانے ''دجلہ بہ دجلہ، یم بہ یم'' کے تینوں نسوانی کردار کا مشترک اثاثہ ہے پولی اصغر، زوئی فرید اور ڈولی بلگرامی تقسیم کے وقت بکھر جانے والے دوستوں کے گروہ کے کردار ہیں۔ ''کیکٹس لینڈ'' کی طلعت جمیل خود افسانہ نگار کے تجربے سے گزرتی نظر آتی ہے۔ وہ خون کے دریا، موت کی دلدلیں، اور درختوں سے لٹکتی لاشیں دیکھتی نئے دیس میں آتی ہے مگر وہ اس نسل کی نمائندہ ہے جو نہ سمجھوتہ کرتی ہے اور نہ روایت سے رشتہ توڑتی ہے سو وہ واپس چلی جاتی ہے۔ نئے وطن میں تضادات کے پہلو اسے واپسی کے فیصلے تک لے جاتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے ہاں عورت اپنے سماجی استحصال کے حوالے سے نہیں بلکہ وقت کے جبر کے باعث پیدا ہونے والی نا آسودگی سے نبرد آزما نظر آتی ہے۔ ان کا تاریخی احساس ان کی عورت کو تاریخی اور تہذیبی شعور عطا کرتا ہے۔ تقسیم کے نتیجے میں زمین اور تمدن سے الگ ہو کر جو ذہنی و جذباتی مسائل ابھرے وہ ان کے نسوانی کرداروں کے ہاں احساسِ زیاں کی صورت میں سامنے آئے ہیں۔ ''جلاوطن'' کی ''کشوری'' اسی سفر میں پہچان کھو دینے والوں کی نمائندہ ہے۔

عورت کے لئے معاشرتی قدروں کے پیمانے ایسے سخت ہیں کہ ان کی گرفت سے وہ کسی بھی زمانے میں آزاد نہیں ہو پائی۔ عصمت، وفا، قربانی، عزت، غیرت جیسے تصورات کی تخلیق کا مقصد عورت کو پابند کرنا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ''کارمن'' میں عورت کی وفا اور مرد کی بے وفائی کا روپ دکھایا ہے تو ''جلاوطن'' کی کنول رانی کے کردار میں فریبِ محبت کھا کر سمجھوتے پر مجبور ہوتی عورت کا کرب سمو دیا ہے عورت کسی بھی طبقے کی ہو اپنی زندگی کے انتخاب کے لئے آزاد نہیں۔ عورت کے لئے اپنے

ارادے سے کچھ اختیار کرنا تو درکنار اپنی مرضی سے کچھ ترک کرنا بھی ممکن نہیں۔ وہ سمجھوتے کی زندگی گزارنے پر مجبور ہے خواہ اس کے بدلے میں اس پر یہ الزام ہی لگے کہ اس نے سماجی تحفظ اور معاشی آسودگی کی خاطر اپنا راستہ بدلا ہے۔ ''جلاوطن'' میں بظاہر آفتاب رائے نے بھی کنول رانی کو کھویا ہے مگر اپنے ارادے اپنی مرضی سے اپنے خواب پورے کرنے کے لئے اسے چھوڑا ہے جبکہ کنول مجبور ہے تعلیم یافتہ ہونے اور آدرش رکھنے کے باوجود وہ خاندانی وقار کے لئے شادی کرنے اور کامیاب گھریلو زندگی گزارنے کی پابند ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ہاں نسوانی کرداروں کی ایک دنیا آباد ہے جہاں عورت تہذیب بنانے والی بھی ہے اور تہذیب کی قدروں کی سولی پر قربانی دینے والی بھی وہ مردوں کی کائنات کی تکمیل کرتی ہے مگر اس کی اپنی دنیا ادھوری ہے۔ سراج منیر کی رائے میں

> عورت کی تقدیر کے مطالعات قرۃ العین کی تحریروں میں قدم قدم پر بکھرے ہوئے ہیں اور جدید دور میں اس مضمون میں کوئی اہم کہانی کار ان کا پاسنگ بھی نہیں۔ نسائی تقدیر کے ساتھ انفس نسائی Feminine Subjectivity کی جن گہرائیوں تک قرۃ العین کی نگاہ کام کرتی ہے۔ اس کی مثال ڈھونڈنا بہت مشکل ہے۔ اتنے کرداروں کا یہ عظیم معمورہ ظاہر ہے کہ محض Women Lib کے عطا کردہ محرکات سے تو پیدا نہیں ہوا ہوگا۔ (۶)

قرۃ العین کا نسائی شعور یقیناً کسی تحریک کے زیر اثر پیدا کردہ نہیں بلکہ وہ ایک ذہین، دانش سے معمور، تہذیب سے آگاہ، تاریخ سے شناسا عورت کا شعور ہے جو حیاتِ نسائی کی گہرائیوں اور اس کے کرب کی انتہاؤں سے واقف ہے۔ ان کے نسوانی کردار اپنے اندر استقلال کی وہ قوت رکھتے ہیں جو انہیں ٹوٹنے نہیں دیتی۔ ان کے ہاں عورت مرد کے خلاف اعلان بغاوت نہیں کرتی نہ ہی حزن و ملال اور بے چارگی کی تصویر بنتی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ اپنی تمام تر ترقی کے باوجود معاشرہ عورت کو بنیادی انسانی حیثیت نہیں دیتا۔ عورت کچھ بھی نہیں ہے وہ جو کچھ بھی ہے مرد کے حوالے سے ہے۔ ان کے ہاں عورت کے مسائل کا اظہار جس توازن کا حامل ہے اس کی بنیاد افسانے پر ان کی فنی گرفت میں ہے جو ان کے افسانوں میں کہیں بھی ان کے خیالات کو تقریر بننے دیتی ہے نہ وعظ بلکہ ہم جو کچھ جانتے ہیں کردار کے تجربے اور احساس کے حوالے سے جانتے ہیں۔

خدیجہ مستور کا نام نچلے طبقے کی عورت کی زندگی کے بیان کے حوالے سے اہمیت رکھتا ہے۔ ان کے ہاں غریب اور نادار عورت کی گھٹن زدہ جنسی زندگی اس کے نفسیاتی مسائل اور معاشی جبر کے نتیجے میں زندگی کے اندھیرے راستوں کی طرف سفر کی داستان دکھائی دیتی ہے۔ عورت کن حالات میں زندگی بسر کر رہی ہے؟ اس کے استحصال کی کون سی صورتیں موجود ہیں؟ اور بدلتے ہوئے حالات کس طرح اس کی پسپائی کا سبب بن رہے ہیں؟ ان سب امور پر خدیجہ کی گہری نظر ہے۔ عورت کے باطن میں اتر کر اس کی تشنہ آرزوؤں کی تڑپ، اس کے جذبوں کی سچائی، گھر اور شوہر سے وابستہ اس کا خواب ہوتا مستقبل، ان کے افسانوں میں اظہار پاتا ہے۔ ''خرمن'' کی کنیز ہو یا ''بھورے'' کی ظہورن۔ عورت گھر کے تحفظ کی تلاش اور مرد کی رفاقت

کی آرزو لئے بھٹک رہی ہے۔

معاشی بدحالی عورت کے استحصال کی دردناک صورتوں کو جنم دیتی ہے۔ ''خرمن'' کی کنیز اپنے حالات سے آگاہ اور اپنی معاشرتی حیثیت سے واقف ہے اس لئے جانتی ہے کہ کوئی اس سے بیاہ کر کے اسے عزت سے گھر نہیں بٹھائے گا سو وہ دین محمد کی پہلی بیمار بیوی کی خدمت کی غرض سے چھ مہینے کے لئے اس کی دوسری بیوی بننا قبول کر لیتی ہے۔ دین محمد کی بیوی کی خراب حالت کنیز کے دل میں مستقبل کی کئی امیدوں کو جنم دیتی ہے مگر جب دین محمد ایک ہی جھٹکے سے تمام امیدیں توڑ دیتا ہے تو کنیز کا ردِعمل بہت معنی خیز ہے۔ کنیز اپنے خوابوں کے ٹوٹنے اور انہونی کے سامنے آ جانے کے باوجود نہ صدمے کا شکار ہوتی ہے نہ اس ناانصافی پر لڑتی ہے۔ حالات کو قبول کرنے کا یہ انداز عورت کے وجود کو مسترد کرنے والی اقدار کے اثبات کی صورت میں سامنے نہیں آیا بلکہ ہر طرح کے حالات میں زندگی کا مقابلہ کرنے کی ہمت کا پیدا کردہ ہے۔ زندگی کی یہی ہمت ظہورن میں ہے۔

خدیجہ مستور نے پاکستانی معاشرے کی اس لڑکی کا کردار بھی پیش کیا جس نے نئے حالات اور ماحول میں اپنے خاندان کے لئے سمجھوتے کئے۔ کبھی جوانی کو ایک طویل ''چپ'' میں کاٹا اور کبھی نوکری کر کے خاندان کی معاشی کفالت کی، دونوں صورتوں میں وہ زندگی کے بنیادی تقاضوں کو مسترد کرنے اور ارمانوں بھری زندگی کو ناآسودہ خوابوں کی کسک سے بہلانے میں گزارتی ہے۔ ''پانچویں برسی''، ''لالۂ صحرائی'' اور ''دل کی پیاس'' میں اپنے وجود کے سلگتے الاؤ میں جل کر راکھ ہوتی لڑکیاں اپنی جھلک دکھاتی ہیں۔ یہ لڑکیاں خوابوں میں پناہ تو لے سکتی ہیں مگر اپنے حالات سے ٹکرا سکتی ہیں نہ انہیں بدل سکتی ہیں۔

خدیجہ مستور نے ''مینوں لے چلے بابلا'' اور ''ٹامک ٹوئیے'' میں ہجرت کے موقع پر وحشت و بربریت کا نشانہ بننے والی لڑکیوں کے کردار پیش کئے ہیں۔ اول الذکر افسانے میں تقسیم کے ہنگاموں اور قتل عام میں ایک لڑکی معصومیت، محبت اور انتظار کی نشانی ہے جو بلوائیوں کے ہاتھوں پامال ہو جاتی ہے۔ جبکہ دوسرے افسانے میں تین عورتیں ہیں جو ان بے شمار عورتوں کی نمائندہ ہیں جن کو فسادات میں اغوا کیا گیا، جن کی عصمت دری ہوئی اور سرحد پار طویل عرصہ ہندوؤں اور سکھوں کے پاس رہنے کے بعد جب وہ بازیاب ہوئیں تو نہ ان کا خاندان ان کو قبول کرنے کو تیار تھا نہ ان کا معاشرہ۔

عورت کی حیثیت ایک جنس کی ہے اور ایک کمزور شے کے طور پر اس کو ہر لڑائی میں لوٹا اور پامال کیا جاتا ہے۔ عورت کے ساتھ عزت کا جو معاشرتی تصور وابستہ ہے وہ ہمارے سامنے بہت سے سوال لے کر آتا ہے۔ خدیجہ مستور نے بھی ان عورتوں کے بے قصور وجود پیش کر کے یہ سوال اٹھایا ہے کہ ان عورتوں کو معاشرہ کس چیز کی سزا دے رہا ہے۔

خدیجہ مستور کے ہاں عورت کے استحصال کا احساس اور اس کا اظہار کرداروں کے حالات اور کرب و اذیت کے متنوع پہلوؤں کے ساتھ سامنے آتا ہے ان کے ہاں عورت اپنے وجود کے سارے سوالوں اور تقاضوں کے ساتھ سامنے آتی ہے مگر حالات کو بدلنے اور خود کو منوانے کی ہمت کسی بھی کردار میں نہیں۔ خدیجہ عورت کی بے بس حیثیت کو اجاگر تو کرتی ہیں مگر اس بے بسی سے عورت کی نجات کا کوئی راستہ نہ وہ خود دیکھ پاتی ہیں اور نہ ان کے افسانے کی عورت مروجہ قدروں سے ٹکرانے کا

حوصلہ رکھتی ہے۔

ہاجرہ مسرور قیام پاکستان سے قبل ''بندر کا گھاؤ'' جیسا افسانہ لکھ کر صنفی امتیاز کے خلاف سماجی رویوں پر گہرا وار کر چکی تھیں۔ان کے دیگر افسانوں ''ہائے اللہ''، ''اندھیرے میں''، ''تھپڑ'' اور ''کدھر'' میں بھی عورت کے متعلق مردانہ منافقت کے پردے چاک کرنے کا رجحان موجود ہے۔ قیام پاکستان کے بعد ان کے افسانوں میں سماجی تضادات پر طنز کا انداز زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے۔اس دور میں ان کے افسانوں میں نچلے متوسط طبقے اور غربت کے ماحول میں پلنے والے کرداروں کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا گیا ہے۔''کنیز''، ''ایک بچی''، ''سرگوشیاں''، ''آپ ہی کی دنیا کا ذکر ہے'' اور ''کاروبار'' میں انہوں نے عورت کے استحصال کے مختلف پہلو دکھائے ہیں۔''کنیز'' ہمدردی کی آڑ میں بیٹی کہہ کر نوکرانی کی حیثیت سے عورت کے استعمال کی کہانی ہے۔''ایک بچی'' ملازمت کر کے کنبے کی پرورش کرنے والی لڑکی کی زندگی کی محرومیوں کا عکس ہے۔''سرگوشیاں'' عورت کی جذباتی محرومیوں اور جنسی استحصال سے عبارت ہے۔''آپ ہی کی دنیا کا ذکر ہے''صنفی عدم مساوات پر مبنی مرد و عورت کے جدا جدا کرداروں کے پس پشت کار فرما منافقت کا پردہ چاک کرنے کی کوشش ہے جہاں عورت مرد کو اس کے برابر کی چوٹ دینا تو درکنار اس کے بارے میں سوچ کر ہی مجرم قرار پاتی ہے۔''کاروبار'' عورت کی معاشی محکومی کو اس کے ازدواجی تعلق کے تناظر میں دیکھنے اور اس کی برداشت کے نفسیاتی پہلو کو اجاگر کرنے کی ایک ایسی کوشش ہے جو حقیقت کے حیرت انگیز انکشاف پر منتج ہوتی ہے۔

ہاجرہ مسرور نے ہجرت کے موضوع پر لکھے جانے والے متعدد افسانوں کے برعکس ایک نئے انداز میں ''امت مرحوم'' میں ایک خوشحال خاندان کی لڑکی شہنی کے کردار کی مدد سے مہاجرین کی بے کسی اور صاحب اختیار طبقے کی لوٹ کھسوٹ کی ایسی تصویریں دکھائی ہیں جو تاریخی دستاویز کی حیثیت رکھتی ہیں۔حاجرہ مسرور اپنے افسانوں میں معروضیت کا پہلو نظر انداز نہیں ہونے دیتیں۔ان کا سماجی شعور عورت کی نفسیات سے آگاہی کے ساتھ زندگی کے پوشیدہ گوشوں کو بے نقاب کرتا نظر آتا ہے۔ وہ عورت کو جیسا دیکھتی ہیں ویسا ہی بیان کر دیتی ہیں۔اسے کیسا ہونا چاہئے کا سوال ان کے لئے اہمیت نہیں رکھتا۔انہوں نے گھریلو زندگی میں عورت کی بے بسی کی کئی تصویریں پیش کی ہیں عورت بیوی کی حیثیت سے مجبور اور بے بس ہے۔ بیٹی کی حیثیت سے کمتر اور بہن کی حیثیت سے مسترد کردہ وجود۔انہوں نے عورت کو رشتوں کے حوالے سے دیکھا اور پیش کیا ہے۔ان کے ہاں عورت کسی بھی روپ میں آسودہ اور خوش حال نہیں ہے۔یہی وہ سماجی حقیقت ہے جو ان کا مطمع نظر ہے۔وہ عورت کے دل میں موجود آزادی اور برابری کی خواہش کی نشاندہی کرتی ہیں اس سے آگے نہ ان کی سوچ جاتی ہے نہ خیالات۔ چونکہ ان کا مطمع نظر حقیقت نگاری ہے ان کے پیش نظر آزادی نسواں کے خیالات نہیں۔ان کی سوچ میں تانیثی شعور حالات و واقعات کو سمجھنے کی حد تک ہے۔ان کے اظہار میں عورت کے نامساعد حالات کا بیان بھی ہے مگر سماج میں نہ انہیں عورت کسی بڑی تبدیلی کی طرف قدم اٹھاتی نظر آتی ہے اور نہ ہی وہ عورت کو ایسے قدم پر آمادہ کرتی ہیں۔ان کے افسانوں کی عورت اپنے وجود، اپنی سوچ، اپنی نفسیات، اپنے جذبات اور اپنے اظہار میں اس عورت پن کی امین ہے جو سماجی رویے اسے عطا کرتے ہیں۔

ممتاز شیریں اردو افسانے اور تنقید کا اہم نام ہیں قیام پاکستان سے قبل ''انگڑائی''، ''آئینہ''، ''گھنیری بدلیوں میں''، ''شکست'' اور ''رانی'' جیسے مشہور افسانے تخلیق کر چکی تھیں۔ قیام پاکستان کے بعد میگھ ملہار میں انہوں نے تکنیکی تجربات کے ساتھ ساتھ محبت کے مختلف پہلو اور رنگ بھی پیش کئے۔ ''کفارہ'' ان کا وہ افسانہ ہے جسے بہت زیادہ شہرت اور پذیرائی ملی۔ کفارہ میں انہوں نے بچے کی پیدائش کے مرحلے سے گزرنے والی عورت کی آپریشن کے دوران بیہوشی میں ذہنی پرواز کی عکاسی کی ہے۔ یہاں مصنفہ کی علمیت اور مختلف تہذیبوں سے اس کی وابستگی، اس کردار کی ذہنی اڑان کی صورت میں نظر آتی ہے۔ ممتاز شیریں نے اس افسانے میں ایک طرف اپنے بچے کو کھو دینے والی عورت کے کرب کو موضوع بنایا ہے اور دوسری طرف عورت کو ایک باشعور اور ذہین انسان کے طور پر بھی پیش کیا ہے۔ ''کفارہ'' میں تجربہ اور مشاہدہ یکجا ہو کر عورت کی اس تکلیف کی عکاسی کرتے ہیں جو فطری اور قدرتی ہے۔ ممتاز شیریں نے عورت کے تجربے کو اظہار کی جو صورت عطا کی ہے وہ بلاشبہ عورت ہی کر سکتی تھی۔ ممتاز شیریں نے عورت کے مسائل کے سماجی پہلو کی بجائے ''کفارہ'' میں اس کے ایک فطری اور آفاقی درد کو بیان کیا ہے جو صنفی لحاظ سے صرف عورت سے وابستہ ہے اور ایک ایسا تجربہ ہے جس سے مرد کبھی گزر ہی نہیں سکتا اور نہ اس تجربے کے ادراک کا دعویٰ کر سکتا ہے۔ ممتاز شیریں نے ایک نسوانی تجربے کے نسوانی احساس کو اس کی پوری نزاکتِ بیان کے ساتھ قاری تک منتقل کیا ہے۔

''آندھی میں چراغ'' ان کا ایسا افسانہ ہے جو ان کے پہلے مجموعے کے افسانوں ''گھنیری بدلیوں میں'' اور ''رانی'' کی طرح عورت اور مرد کو ایک دوسرے کے بہترین رفیق کی حیثیت سے پیش کرتا ہے۔ ''آندھی میں چراغ'' کی نیلا بھی تخلیق کے کرب سے گزر رہی ہے مگر اس کرب کے فطری پہلو کے ساتھ اس کی غربت اس کے سماجی پہلو کی صورت میں اس کے کرب و اذیت کو بڑھا دیتی ہے۔ ان افسانوں میں عورت کے احساسات کی نمائندگی ہے۔ یہاں روایتی عورت ہے جو شوہر کی محبت اور سیوا پر یقین رکھتی ہے۔ ممتاز شیریں کو عورت کا یہی روپ پسند ہے وہ اس عورت کے ذریعے رجائیت کا پہلو ابھارنا چاہتی ہیں۔ وہ عورت کے دل میں مرد کی محبت اور مرد کے دل میں عورت کا خیال دکھا کر ان کو ایک دوسرے کے بہترین رفیق ثابت کرتی ہیں۔

اردو کی افسانہ نگار خواتین کے ضمن میں شائستہ اختر سہروردی کا نام اکثر ناقدین و محققین کی عدمِ توجہ کا شکار رہا ہے۔ شائستہ اختر کا ایک افسانوی مجموعہ ''کوششِ ناتمام'' کے عنوان سے ۱۹۵۰ء میں منظر عام پر آیا۔ اس مجموعے میں گیارہ افسانے شامل تھے اور اس کا دیباچہ مشہور افسانہ نگار احمد علی نے لکھا تھا۔ شائستہ اختر برصغیر کی عورتوں کے لئے آزادی نسواں اور جدیدیت کی عملی مثال کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان کے افسانے عورت کے شعورِ ذات کے افسانے ہیں۔

شائستہ اختر کے افسانے ''آزاد چڑیا''، ''مجرم'' اور ''نصف بہتر'' مشرقی مرد کے عورت کے وجود سے انکار کے رویے کے خلاف عورت کے عملی احتجاج کے کھلے اعلامیے ہیں۔ وہ واضح الفاظ میں تعلیم یافتہ عورت کی طرف سے مرد کی رفاقت کا مطالبہ کرتی ہیں۔ شادی کر کے عورت کو ایک شے کی طرح گھر میں رکھ کر بھول جانے والا مردانہ رویہ ان کی عورت مسترد کرتی

ہے۔ ''آزاد چڑیا'' کی ثریا ایسی ہی تعلیم یافتہ لڑکی ہے جس کے شوہر ''جمیل'' کو اپنی ملازمت کے علاوہ کسی شے سے دلچسپی نہیں۔ سیر وتفریح اس کے نزدیک وقت کی بربادی ہے۔ بیوی کے جذبات کی اس کے نزدیک کوئی اہمیت نہیں اس کے لئے افسروں کو خوش کرنا اور ترقی پانا اہم ہیں۔ ثریا پانچ سال تک فلیٹ میں قید کی زندگی گزارنے کے بعد جمیل کو چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔ وہ جاتے ہوئے جمیل کے نام جو خط چھوڑ جاتی ہے اس میں وہ اپنے ردعمل کی وجہ بیان کرتی اور عورتوں کے متعلق اپنے معاشرے کے مردوں کے غلط رویے کی نشاندہی بھی کرتی ہے ثریا کے اس خط کے کچھ حصے دیکھئے آپ کو عورت کے وہ تانیثی مطالبات نظر آئیں گے جن کے متعلق بار بار تانیثی نظریے کا ادب اشارہ کرتا ہے۔ ثریا لکھتی ہے کہ

> تن ڈھانکنے کے لئے کپڑا اور پیٹ بھرنے کے لئے روٹی کے سوا اور بھی کسی چیز کی ضرورت ہوتی ہے۔ شاید پہلے زمانے کی عورتوں کو اس کے سوا اور کسی چیز کی خواہش نہ ہوتی ہوگی۔ نہیں ہوتی تو ضرور ہوگی لیکن ان کو یہ تعلیم دی جاتی تھی کہ یہ خواہش بے جا ہے اور بے شک شوہر کی خوشنودی میں نجات ہے۔ مجھ کو یہ تعلیم نہیں دی گئی۔ مجھ کو یہ لکھایا پڑھایا گیا ہے کہ عورت بھی مرد کے ساتھ ساتھ زندگی کی دلچسپیوں میں حصہ لینے کی حقدار ہے۔ اس لئے جب مجھ کو وہ چیزیں نہیں ملیں تو میرے دل میں صبر کے بدلے بغاوت کا جذبہ پیدا ہوا۔ (۷)

ثریا خط کے دوسرے حصے میں مردوں کو ان کی تنگ نظری اور غلط رویے کے سبب عورت کی معاشرتی کمتری اور استحصال کا ذمہ دار قرار دیتی ہے۔ شائستہ اختر کے ہاں ان خیالات کے پسِ پشت آزادی نسواں کی تحریک سے وابستہ نظریات و افکار کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔

> میں نے حقوق نسواں کی آوازوں میں ہوش سنبھالا تھا اس لئے میرے بال و پر میں اڑنے کی سکت باقی تھی۔ میں قفس کی چڑیا نہ تھی قفس میں کیسے رہ جاتی۔ تم نے اور تمہارے جیسے ہزاروں مردوں نے کبھی اس بات پر غور نہیں کیا۔ تم میں سے اکثر نے کالجوں میں نفسیات پڑھی مگر نفسیاتی اصول کے مطابق اپنے طرز عمل کو جانچنے کا خیال پیدا نہیں ہوا۔ میری اس روش پر بہت کچھ لعن طعن ہوگی۔ شاید اخباروں میں مضامین چھپیں علمائے دین فرمائیں گے دیکھا عورت کی تعلیم اور بے پردگی کا نتیجہ۔ لیکن یہ صرف عورت کی تعلیم اور بے پردگی کا نہیں مرد کی جہالت اور تنگ نظری کا ہے کہ اس نے عورت کو پڑھانے کے بعد بھی عورت کو آزاد کرنے کے بعد بھی اس سے غلاموں جیسا سلوک کیا۔ غلامی کوئی برداشت نہیں کر سکتا۔ انفرادی اور اجتماعی طور پر آج لوگ غلامی کے خلاف احتجاج کر رہے ہیں پھر عورت اس کلیہ سے کس طرح مستثنیٰ ہو سکتی ہے۔ (۸)

شائستہ اختر نے اپنے افسانے ''مجرم'' میں نچلی ذات کی لڑکی امینہ کی گیارہ برس کی عمر میں اکتالیس سال کے امیر اور بگڑے ہوئے مرد نصیر احمد سے شادی اور بربادی کی کہانی بیان کی ہے۔ غریب عورت معاشرے میں بھینس بکری سے کمتر حیثیت رکھتی ہے ایسے میں کم عمری کی شادی اس کے لئے دوہرے عذاب کا باعث بن جاتی ہے۔ ایک جیون ساتھی کے سپنے دیکھنے والی مشرقی لڑکی کی حیثیت زندگی کے کھیل میں ایک کٹھ پتلی سے زیادہ نہیں جس کی ڈور ہمیشہ دوسروں کے ہاتھوں میں ہوتی ہے۔

''نصف بہتر'' شائستہ اختر کا ایسا افسانہ ہے جو ذہین عورت کی بحیثیت بیوی مرد کے لئے ناقبولیت اور بیوی کی ذہانت کے مرد کے لئے نفسیاتی مسئلہ بن جانے کا المیہ پیش کرتا ہے۔ مرد کی نام نہاد انا بیوی کو خود سے چند روپے زیادہ تنخواہ لیتے، اپنے سے زیادہ تعلیم حاصل کرتے نہیں دیکھ سکتی اور وہ بیوی کو زیادہ بچے پیدا کر کے بے دست و پا اور ہراساں و پریشان دیکھنا چاہتا ہے۔ ان کے ایک اور افسانے ''ہمدردی'' میں ایک ایسی عورت کا کردار نظر آتا ہے جو اپنے حال سے سمجھوتہ کر کے پرسکون زندگی گزارنے والی عورتوں کو ان کے استحصال کا احساس دلا کر انہیں کرب میں مبتلا کرتی ہے۔ اس افسانے کے ذریعے افسانہ نگار نے تانیثی فکر کا ایک اہم نکتہ پیش کیا ہے جو مشرقی معاشرے کے حدود و امکانات کے حوالے سے بہت اہم اور فطری ہے۔

شائستہ جانتی ہیں کہ لوگوں کو ایک دم بدلا جا سکتا ہے نہ نئے نظریات ان پر لاگو کئے جا سکتے ہیں۔ تبدیلی کا عمل آہستہ ہوتا ہے تا کہ وہ انتشار کا سبب نہ بنے۔ شائستہ اختر اپنے موضوعات اور فکر کی سطح پر ہی تانیثیت کے شعور سے بہرہ ور نہیں ہیں بلکہ ان کا اظہار بھی تانیثی ہے۔ احمد علی نے ''کوشش ناتمام'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ

> یہ وہ مسائل ہیں کہ جن کو ایک مرد اس خوبی اور خوش اسلوبی سے پیش نہیں کر سکتا۔ جہاں تک عورتوں کی زندگی، ان کی مشکلات اور خواہشات کا تعلق ہے۔ شائستہ سہروردی کا مطالعہ بہت گہرا اور وسیع ہے۔ (۹)

احمد علی نے اس دیباچے میں لکھا ہے کہ ہمارے مرد عورت کے جذبات اور اس کی امنگوں کو سمجھ ہی نہیں سکتے اور جب تک ہماری عورتیں احساس کے اس فرق کو دنیا کے سامنے پیش نہیں کریں گی ہم ترقی نہیں کر سکتے اور یہ حقیقت ہے کہ عورت اور مرد کی دنیا میں جو بعد اور تفریق ہے اس کو دور کئے بغیر عورت کے حالات و مسائل میں بہتری ممکن نہیں۔

پاکستانی افسانے کے پہلے دور کی خواتین افسانہ نگاروں کے ہاں عورت کے مسائل کے ادراک اور اظہار کے حوالے سے تانیثی شعور ہر افسانہ نگار خاتون کے ہاں موجود ہے۔ جہاں تک تانیثی اظہار کے ان پیمانوں کا تعلق ہے جو مغربی تنقید نے قائم کئے ہیں تو ان میں سے بیشتر کا اہتمام لاشعوری سطح پر ہماری خواتین افسانہ نگاروں کے ہاں نظر آتا ہے، جو ہر افسانہ نگار خاتون کے مخصوص اسلوب کے مطابق مختلف انداز سے اظہار پاتا ہے۔ قیام پاکستان کے بعد افسانے کے اہم موضوعات اور رجحانات بھی ان خواتین کے ہاں موجود ہیں۔ عورت کی جذباتی زندگی اور نفسیاتی کیفیات کے حوالے سے اس کے احساس سے آگاہی کا جو ثبوت خواتین کی تحریروں سے ملتا ہے وہ عورت کی زبانی عورت کے اظہار کی حیثیت سے مستند بھی سمجھا جاتا ہے اور قابل اعتبار بھی۔

پاکستانی اردو افسانے کے دور اول کی بیشتر افسانہ نگار خواتین عورت کے مسائل کو اس کی موجودہ حیثیت کی سچی عکاسی کی حد تک دیکھتی اور بیان کرتی ہیں۔ اس سے اگلی سطح پر نسائی شعور کی کارفرمائی عورت کی استحصالی کیفیت کے اظہار کے طور پر نظر آتی ہے۔ موجودہ صنفی امتیاز پر مبنی معاشرے کی قدروں سے انحراف اور انکار بہت کم نظر آتا ہے۔ شائستہ اختر کے افسانوں میں ان کے سیاسی و سماجی طور پر تحریک نسواں سے تعلق اور آگاہی کی بنا پر عورت کا نیا اور بدلا ہوا کردار سامنے آیا ہے۔ خدیجہ مستور اور ہاجرہ مسرور کے ہاں عورت تبدیلی اور بغاوت کے لئے ہمت جمع کرتی نظر آتی ہے جبکہ شائستہ اختر کے ہاں یہ

عورت تعلیم اور سماجی حیثیت کے سہارے اپنے مستقبل کا فیصلہ خود کرنے کا اعلان کر دیتی ہے۔

ہماری افسانہ نگار خواتین تانیثیت کے ادبی نظریات کے تحت نہیں بلکہ اپنے شعورِ ذات اور نسائی احساس کے حوالے سے افسانے میں تانیثی اظہار پر قادر نظر آتی ہیں۔ ان کے افسانوں کا تانیثی مطالعہ ان کے فن کے ہمہ جہت پہلوؤں میں سے ایک نہایت اہم پہلو کا ایسا مطالعہ ہے جو تانیثی ادب میں ان کے مقام کو متعین نہیں کرتا بلکہ ان کے فن کی اہم، قابل توجہ اور لائق مطالعہ جہات کو بھی منکشف کرتا ہے۔ عورت کا اظہار، اس کے لب و لہجے، فکر اور احساس سے اس قدر وابستہ ہے کہ کسی نظریاتی تحریک کے بغیر بھی ایک فطری تقاضا بن کر اس کی تحریر کا حصہ بننے سے نہیں رہ سکتا۔ علی احمد فاطمی کے الفاظ میں

> ہر شکل میں اردو افسانے میں عورت اپنے پورے امتزاج و انجذاب کے ساتھ تخلیقی سفر میں رواں دواں رہی اور تخلیق کا یہ عمل، یہ سفر اس قدر فطری تھا کہ اگر تحریک نسواں یا ترقی پسند تحریک وغیرہ نہ بھی ہوتیں تب بھی عورت کا انسانی وجود اور اس کی فطری جبلت اپنے اظہار کے لئے اس سے کم بے چین نہ ہوتی۔ (۱۰)

حوالہ جات

۱۔ سکریتا پال کمار، ''عورت بطور ہیرو'' مترجم مسعود اشعر، مشمولہ عورت زبان خلق سے زبان حال تک، مرتبہ کشور ناہید، سنگ میل پبلیکیشنز لاہور ۲۰۱۰ ص ۲۴۰

۲۔ Irenar markar Encyclopedia of contemporary Literary theory, University of Toronto 1993. P 39

۳۔ Margret L Andresen, Thinking about women, Harcort brace, Jovanovich new york, 1968. P 165

۴۔ حجاب امتیاز علی، میری ناتمام، محبت دار الاشاعت پنجاب لاہور، س ن، ص ۱۶۲

۵۔ کشور ناہید ''لکھنے والیوں کے توسط استعارے کی تفہیم'': مشمولہ خواتین افسانہ نگار، مرتبہ کشور ناہید، سنگ میل پبلیکیشنز لاہور ۱۹۹۶ء، ص ۷

۶۔ سراج منیر، کہانی کے رنگ، جنگ پبلشرز، اکتوبر ۱۹۹۱ء ص ۶۶

۷۔ شائستہ اختر سہروردی، کوششِ ناتمام، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۰ء، ص ۲۶

۸۔ ایضاً ص ۲۷ ۹۔ ایضاً ص ۹

۱۰۔ علی احمد فاطمی '' نئے افسانے کی گمشدہ جہت'' مشمولہ نیا افسانہ۔ مسائل اور میلانات، مرتب قمر رئیس، اردو اکادمی دہلی ۲۰۰۱ء ص ۱۱۲

ڈاکٹر نوازش علی

پروفیسر شعبہ اردو

انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی،اسلام آباد

احمد جاوید: ''گمشدہ شہر کی داستان''

Dr. Nawazish Ali

Professor,Department of Urdu

International Islamic University,Islamabad

Ahmed Javaid: 'Gumshuda Shehr ki Dastaan'

Ahmed Javed is a prominent Urdu short story writer. His stories are Symbolic and much influenced by the modern trend of Abstraction. In 1960s and 70s he wrote stories against contemporary values and expressed his feelings for freedom and enlightement of Pakistani society. The special element of his stories is the reference to history. In this article the discussion is about his third book of short stories: 'Ghumshuda shehr ki Dastan".

مضمون کی ابتداء ہی میں مجھے ایک سَمَسیا نے آ گھیرا ہے اور میں دُبدھا میں پڑ گیا ہوں۔ احمد جاوید کا پہلا افسانوی مجموعہ ''غیر علامتی کہانی'' ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا۔ اُن کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''چڑیا گھر'' جب ۱۹۹۶ء میں چھپا تو میں نے دونوں مجموعوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اپریل ۱۹۹۶ء میں ایک مضمون تحریر کیا۔ اُن کا تیسرا مجموعہ ''گمشدہ شہر کی داستان'' ۲۰۰۲ء میں شائع ہوا لیکن اس میں شامل کہانیوں کا زمانۂ تصنیف ۱۹۷۰ء تا ۱۹۸۰ء ہے۔ زمانی اعتبار سے یہ اُن کا پہلا افسانوی مجموعہ بنتا ہے لیکن اشاعتی ترتیب کے حوالے سے یہ اُن کا تیسرا افسانوی مجموعہ ہے۔ خیر ایسا تو ہماری ادبی روایت میں ہوتا آیا ہے کہ ابتدائی شاعری یا افسانے شاعر یا افسانہ نگار کا ادبی مقام متعین ہونے کے بعد شائع ہوئے ہوں۔ لیکن میری سَمَسیا یہ ہے کہ پہلی دونوں کتابوں کی اشاعت کے بعد احمد جاوید بطور افسانہ نگار مجھے جس مقام پر دکھائی دیئے، اسے کیسے نظر انداز کروں اور ان کے ادبی مقام کے بارے میں اپنے تعصّب سے کیسے چھٹکارا پاؤں۔ میں جب ''گمشدہ شہر کی داستان'' کے حوالے سے کچھ لکھنے کی کوشش کرتا ہوں تو ''غیر علامتی کہانی'' اور ''چڑیا گھر'' والا احمد جاوید میرے سامنے آن کھڑا ہوتا ہے اور میرا پینڈا کھوٹا کرتا ہے۔

۲۰۰۵ء کے آخری مہینے میں تیس پینتیس سال پرانے احمد جاوید کو اور اُن کے افسانوں کو کیسے سمیٹوں۔ افسانے کے ساتھ ایک مصیبت یہ بھی لگی ہوئی ہے کہ اسے اپنا علاقہ اور عہد بتانا پڑتا ہے۔ یہاں مسئلہ شاعری سے مختلف واقع ہوا ہے۔ شاید اسی لیے ۱۹۶۰ء کے بعد کے جدید افسانہ نگاروں نے زمان اور مکان سے چھٹکارا پانے کی کوششوں کا آغاز کیا اور افسانے کو شاعری سے قریب تر کرنے کی حوصلہ افزائی کی۔ لیکن اس کے باوجود افسانہ، افسانہ ہوتا ہے، شاعری نہیں۔ افسانے کو اپنا لوکیل بتانا پڑتا ہے۔ علاقہ اور عہد چھپانے کے باوجود افسانے میں :ع۔ صاف اِدھر سے نظر آتا ہے اُدھر کا پہلو.......... والا معاملہ ہوتا ہے۔ بہر حال اس بحث سے قطع نظر اردو افسانہ آج ۱۹۷۰ء اور ۱۹۰۸ء کی دہائی سے بہت آگے جا چکا ہے۔ بہت سے فنی و اسلوبیاتی رویے تبدیل ہو چکے ہیں۔ حتیٰ کہ احمد جاوید کے اپنے افسانے ۱۹۸۰ء کے مقابلے میں اپنی شکل وصورت تبدیل کر چکے ہیں۔ اگر چہ ان کے افسانوں نے آگے چل کر جن راستوں کا انتخاب کرنا تھا، ان کی کچھ ابتدائی شکلیں ''گمشدہ شہر کی داستان'' میں بھی تلاش کی جاسکتی ہیں۔ تاہم آج فنی واسلوبیاتی حوالوں سے اُنہیں ایک اہم افسانہ نگار کے طور پر شناخت کیا جا چکا ہے۔ تو کیا مجھے اُلٹے قدموں سفر کرتے ہوئے تیسرے مجموعے کو پہلے مجموعے کے طور پر دیکھنا اور بھگتنا چاہیے۔ لیکن اُلٹے قدموں سفر کرنے میں لغزش کا احتمال زیادہ ہوتا ہے۔ تو کیا مجھے اپنے ہی لکھے کو کاٹ کر نئے سرے سے احمد جاوید کی افسانہ نگاری کا جائزہ لینے کی ضرورت ہے؟ بطور نقاد میرے لیے بہتر یہی ہے کہ ان کی پہلی دونوں کتابوں کو افسانہ نگاری کی تاریخ کے سپرد کر دوں، آخر تاریخ کو بھی اپنا حق ادا کرنا ہے۔ لیکن تاریخ کے ساتھ بھی ایک مصیبت ہے کہ اس مضمون میں کم از کم میرے لیے تاریخ بھی میرے ہی حافظے کا نام ہے۔ ''گمشدہ شہر کی داستان'' کے بارے میں لکھتے ہوئے احمد جاوید کے دیگر افسانوی مجموعوں کو کیسے اپنے حافظے سے کھرچ کر نکالوں؟ بہتر تو یہی ہے کہ پہلے لیکن تیسرے مجموعے کو پہلے مجموعے کے طور پر ہی مطالعہ کروں تاکہ پینڈا کھوٹا ہونے سے بچ جائے۔ لیکن پھر بھی ''غیر علامتی کہانی''(۱) اور ''چڑیا گھر''(۲) راستے میں پڑتے ہیں؛ کہ احمد جاوید بذاتِ خود بھی ''گمشدہ شہر کی داستان'' کے بعد تاریخ میں تقریباً پچیس چھبیس سال آگے کی منزل کے مسافر ہیں۔ اپنے افسانوں کے بارے میں احمد جاوید کا کہنا یہ ہے کہ:

> پہلی کہانی کی اشاعت تو ۱۹۶۶ء میں ہوئی تھی ـــ۔ افسانہ نگاری کے جو رویے اور رجحانات ۱۹۶۰ء میں مقبول ہوئے اس روایت میں جو کہانی لکھی، اسکا عنوان تھا ''جب اس نے سُنا'' ـــ۔ اور یہ کہانی پنجاب یونیورسٹی لاہور کے مجلّے ''محور'' ۷۰۔۱۹۶۹ء میں چھپی ـــ۔ بعد کے زمانے میں جو کچھ لکھا وہ اُسی کی بدلتی ہوئی صورتیں ثابت ہوا۔
>
> ۱۹۷۰ء کے عشرے میں سیاسی ماحول میں خاصی ہلچل پیدا ہوئی جس نے قریب قریب تمام اذہان کو متاثر کیا۔ خصوصاً سقوطِ ڈھاکہ کا المیہ آنے والے دنوں کے لیے جو تشویش پیدا کر گیا وہ اُس زمانے کے ادب میں بھی جا بجا دکھائی دیتا ہے۔ ''گمشدہ شہر کی داستان'' پاکستان کے دولخت ہونے کے بعد اور شاید اس کے اثر میں لکھی تھی۔ ایک شہر تمثیل بنا اور پھر یہ تمثیل دیر تک میرے ہمراہ رہی اور اب بھی اکثر جلوہ گر ہو جاتی ہے۔(۳)

لہٰذا مجھے ۶۰ء اور ۷۰ء کے زمانے کی افسانے کی صورتِ حال کو زیرِ بحث لانا پڑے گا اور بات احمد جاوید کے

مجموعے سے دُور نکل جائے گی لیکن یہی دُوری قارئین کو ان کی افسانہ نگاری کے پس منظر سے قریب کر دے گی۔

اُردو افسانہ نگاری کے کہانی کہنے کے روایتی سانچوں میں ۱۹۶۰ء کے عشرے میں بہت سی تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ خاص کر ہیئت اور تکنیک میں تجربے کرنے اور نئے اظہاری وسائل کی تلاش کا آغاز ہوا۔ ۱۹۵۸ء کے مارشل لاء کے نفاذ سے آمریت کا ایک ایسا دور شروع ہوا جو آج تک کبھی براہِ راست اور کبھی بالواسطہ طور پر جاری ہے۔ پاکستان کے مخصوص تاریخی حالات نے ایک ایسا طاقت ور اور مفاد پرست طبقہ پیدا کر دیا جو اقتدار اور وسائل پر مستقل قابض ہے۔ یہ طبقہ ہر اس رویے کا مخالف ہے جس کا تعلق روشن خیالی، ترقی پسندی، خرد افروزی اور جدیدیت کے ساتھ ہو۔ ۱۹۶۰ء کے عشرے میں ایک ایسی فضا پیدا ہوئی جس کے باعث افسانے میں علامات و استعارات کا تیزی سے اضافہ ہوا اور ایسی علامات اور استعارات بکثرت تخلیق ہوئے جن کا مقصد جبر و استبداد اور خوف و مایوسی کی صورت حال کا اظہار تھا۔ نئے افسانہ نگاروں نے اپنے عہد کی جبریت کے خلاف جس وسیع پیمانے پر افسانے لکھے، اس کی پاکستان کی ادبی تاریخ میں مثال نہیں ملتی۔ اس روایت کے نمائندوں میں احمد جاوید خود کو دریافت اور شناخت کرنے کے عمل سے گزرتے ہیں۔ غلط یا صحیح کی بحث سے غیر متعلق ہوتے ہوئے نیا افسانہ اپنی روایتی حد بندیوں کو توڑ کر نئے مسائل سے نبرد آزما ہوا، جس کے نتیجے میں معیاری اور غیر معیاری ہر طرح کی تحریریں سامنے آئیں۔ لیکن چند گنے چنے افسانہ نگاروں نے بہت سوچ سمجھ کر نئے افسانے کو پروان چڑھانے کے لیے ایسے فنی وسائل استعمال کیے، جن کے باعث جدید افسانے کا اعتبار قائم ہوا۔ احمد جاوید کا شمار بھی ایسے ہی افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔

دراصل اردو افسانے کی روایت میں ساٹھ اور ستر کی دہائی کا افسانہ کامیابی اور ناکامی کے خوف سے بے نیاز ہو کر افسانے میں تجربہ کرنے سے عبارت ہے۔ افسانے میں تجربہ پسندی کا یہی دور احمد جاوید کے تخلیقی کرب کے اظہار کا وسیلہ اور سہارا بنا۔ ان کے افسانوی مجموعے ''گمشدہ شہر کی داستان'' کو ۱۹۶۰ء کے بعد کے اردو افسانے کی بدلتی ہوئی شکلوں کی عمومی روایت میں اور خصوصی طور پر ان کی اپنی افسانہ نگاری کے حوالے سے تجربہ کرنے کے دور کے افسانے کہنا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔ افسانے میں تجربہ کرنے کا یہی رجحان بعد ازاں ان کی اپنی افسانہ نگاری کے تسلسل میں الگ سے اپنی شناخت قائم کرنے کا ذریعہ بنتا ہے۔

جدید افسانے کو معرضِ وجود میں آئے پینتالیس چھیالیس سال کا عرصہ گزر چکا ہے اور وہ اپنے طور اطوار واضح اور نمایاں کر چکا ہے۔ احمد جاوید نے ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۰ء تک کے زمانے میں جو افسانے تحریر کیے، اُس وقت جدید افسانے کو سامنے آئے دس بارہ سال ہی کا زمانہ گزرا تھا اور اس کے امکانات کے چاروں طرف لُتھڑی ہوئی گیلی اور چکیلی مٹی کو صاف ہونے کے لیے ابھی دو تین دہائیوں کا انتظار کھینچنا تھا تاکہ اس کے نین نقش صاف دکھائی دینے لگیں۔ ساٹھ اور ستّر کی دہائی کے جدید افسانہ نگاروں نے جدّت و تجربہ پسندی اور ملکی صورتِ حال کے باعث یہ ضروری سمجھا کہ حقیقت نگاری اور بیانیہ اسلوب سے دُوری کا رویہ اپنایا جائے اور علامتی و استعاراتی و تجریدی اسلوب اختیار کیا جائے۔ تفصیلی بحث سے گریز کرتے ہوئے یہاں

یہ کہنا لازم آتا ہے کہ نئے عہد کے مسائل اور جبریت وغیرہ کو اردو افسانے کے قالب میں بیان کرنے کا یہ راستہ، واحد راستہ نہیں ہے۔ بہر حال جدید افسانہ نگاروں کا خیال تھا کہ علامتی افسانہ پہلودار ہوتا ہے اور اس کی ایک سے زیادہ پرتیں ہوتی ہیں حالانکہ ہر طرح کے افسانوی اسالیب میں اکہری پرت اور گہری پرتیں رکھنے والے افسانے لکھے جاسکتے ہیں اور لکھے گئے ہیں۔ اسلوب اپنی جگہ اہم سہی لیکن افسانہ نگار کے فنّی شعور، اس کی بصیرت و آگہی اور افسانہ تراشنے میں اس کی ہنرمندی اصل اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔

۱۹۶۰ء، ۱۹۷۰ء حتّٰی کہ ۱۹۸۰ء کے عشرے کے جدید اور علامت پسند افسانہ نگاروں کے اپنے اپنے موضوعات ہیں۔ لیکن اسلوبیاتی منطقے کی وسعت میں یہ سب ایک دوسرے سے بہت زیادہ فاصلے پر کھڑے دکھائی نہیں دیتے۔ ایسی صورت میں احمد جاوید کے لیے علیحدہ سے اپنے راستے کا تعیّن کوئی آسان کام نہیں تھا۔ لیکن اُن کے ''گمشدہ شہر کی داستان'' کے افسانوں میں کہیں کہیں ایسے مناظر کُھلتے ہیں، کچھ ایسی پہلودار پرتیں ملتی ہیں، اسلوب کی چند ایک ایسی مہارتیں ابھرتی ہیں، کچھ ایسے انفرادی رنگ اور رویّے ملتے ہیں کہ دوسروں سے الگ ہوجانے اور خود کو دریافت و شناخت کرنے اور کروانے کی اُن کی کوششوں کو سراہا جانا چاہیے۔ یہیں سے وہ راستہ نکلتا ہے کہ بعد کے دونوں مجموعوں ''غیر علامتی کہانی'' اور خصوصیت سے ''چڑیا گھر'' میں وہ اپنی واضح پہچان اور اپنے ہم عصروں سے بالکل الگ نظر آنے کی منزل کو پالیتے ہیں۔

احمد جاوید کے ابتدائی دور کے افسانوں میں مارشل لاء کی جبریت، جمہوریت سے گہری وابستگی اور آزادی کی تڑپ سب سے بڑا اور اہم مسئلہ بنتا ہے ان کے افسانوں میں عصری آگہی اور سماجی احساسِ ذمہ داری ملتا ہے اور وہ انہیں اپنے افسانوں کا حصّہ بنانے پر قادر ہیں۔ انہوں نے ایسے افسانے بھی لکھے ہیں مثلاً ''گمشدہ شہر کی داستان''، جلتی بجھتی رات''، ''کیا جانوں میں کون''، ''کون سنے گا'' وغیرہ۔۔۔ جن میں کوئی ایسی بات پیش نہیں آتی جسے عموماً 'واقعہ' کہا جاتا ہے۔ پھر ان افسانوں میں بہت سے ایسے مناظر بھی آتے ہیں جو بذاتِ خود اور بجائے خود کسی دلچسپی کے حامل نہیں ہیں، اس کے باوجود یہ افسانے تشکیل پا جاتے ہیں۔ گویا احمد جاوید واقعات یا واقعات کی تفصیل سے افسانے کا تانا بانا بُننے کی بجائے مناظر سے پیدا ہونے والے احساسات کو ایک دوسرے کے آس پاس یوں پھیلا دیتے ہیں کہ افسانہ معرضِ وجود میں آجاتا ہے۔ تو کیا واقعہ اور واقعہ کی تفصیل اور پھر کردار وغیرہ کے مباحث ان کے افسانوں کے حوالے سے بیکار ہوجاتے ہیں؟ اور کیا وہ اپنے افسانوں میں محض داخلیت کے رویّے کو اپنائے ہوئے ہیں؟ دراصل کبھی ان کے افسانوں میں خارجی زندگی کا پرتو داخلی زندگی پر نظر آتا ہے اور کبھی داخلی زندگی کے اثرات کی وجہ سے خارجی زندگی بدلی ہوئی شکل میں نظر آتی ہے۔ ان کے افسانوں میں معروضیت اپنی جگہ ایک حقیقت ہوتے ہوئے بھی موضوعیت کے قالب میں ڈھل جاتی ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں کہانی کی منطقی ترتیب نہیں ملتی۔ بلکہ بکھرے ہوئے احساسات افسانے کی ہیئتی ترتیب میں یوں خود بخود ابھرتے چلے جاتے ہیں کہ افسانے کے اختتام پر کوئی افسانوی خیال مرتب حالت اختیار کر جاتا ہے۔ ان کے ہاں افسانہ پن، زیریں لہر کے طور پر موجود ہوتا ہے۔ بالائی سطح پر

کہانی کا عنصر کم ہونے کی وجہ سے ''گمشدہ شہر کی داستان'' کے دو ایک افسانے جو ان کے اپنے حوالے سے قدرے طویل واقع ہوئے ہیں، اکتاہٹ کا احساس دلاتے ہیں۔ اگرچہ انہوں نے زیادہ تر مختصر افسانے لکھے ہیں۔ واقعہ، کردار اور منظر کے اظہار میں اختصار اور جامعیت ہی ان کے افسانوں کے نمایاں خصائص ہیں۔ اُن کے یہ افسانے متن کے آگے سے ہو کر عقب میں جا کر جھانکنے کی دعوت دیتے ہیں۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں بدلی ہوئی ہیئت کا احساس ملتا ہے۔ ہیئت کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ خیال اور موضوعاتی سطح پر بھی وہ نئے افسانوی علاقوں کی دریافت کے عمل سے گزرتے ہیں اور اپنے والد مرحوم کی یاد میں ''ٹھنڈی نیند کی کونپل'' کے عنوان سے ایک ایسی کہانی لکھتے ہیں، جس میں جذباتیت کے مواقع ہونے کے باوجود وہ اپنے قلم کو سنبھالے رکھتے ہیں۔ افسانے میں اپنے موضوع سے غیر جذباتی تعلق کا فن ان کے اس افسانے سے سیکھا جا سکتا ہے۔ اسی خصوصیت کے باعث وہ جبریت کو موضوع بناتے ہوئے اور جبریت سے نفرت کے باوجود بھی غیر جذباتیت کا دامن تھامے رکھتے ہیں۔ چنانچہ فن پر ان کی گرفت ڈھیلی نہیں پڑتی۔ وہ جذباتیت کی رو میں بہہ کر غیر ضروری جملوں اور بے سبب طول کلامی سے بچ نکلتے ہیں۔ یہ وہ خوبی ہے جو دوسروں کو کم کم ہی نصیب ہوتی ہے۔

''گمشدہ شہر کی داستان'' کے افسانوں میں افسانہ نگار کا مرکزی کردار بے بسی اور بے کسی کے ہاتھوں مجبور ہو کر ایسی بند گلی میں آنکلا ہے، جس سے باہر نکلنے کا راستہ اس کے اپنے شعور سے باہر ہے۔ یہ صورت حال ''غیر علامتی کہانی'' کے بعض افسانوں میں اپنی آخری حدوں کو چھوتی نظر آتی ہے۔ تاہم ان کے بہت سے افسانوں میں یہ کیفیت ایک عجیب شکل اختیار کر جاتی ہے۔ افسانوں کا مرکزی کردار جبر سے پیدا ہونے والی کیفیت کو شعور کی سطح پر لا کر قومی و سماجی اور انفرادی آزادی سے اپنی گہری وابستگی کو ایسی تہہ داریت تک لے جاتا ہے جہاں سے وسعت پذیر عصری حسیّت کی طرف راستے کھلنے لگتے ہیں۔ ''چڑیا گھر'' کے افسانوں میں خاص کر یہ کیفیت بہت واضح طور پر محسوس ہوتی ہے۔ بہت سے بے نام اور بے چہرہ کردار سہمی سہمی شکلیں اور دبی دبی بے چارگی کا دکھ لے کر گلیوں سے نمودار ہوتے ہیں اور پھر اپنے عہد کے زندہ مسائل کی شکل اختیار کر جاتے ہیں۔ یہی بات ان کے افسانوں کی ہیئت، اسلوب اور لہجہ کے بارے میں بھی وثوق سے کہی جا سکتی ہے۔ ان کے اسلوب اور لہجہ میں سادگی اور تازگی دونوں کا خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔ لفظوں کی تکرار سے وہ کہانی کے تار کو جوڑے رکھتے ہیں۔ ''گمشدہ شہر کی داستان'' میں ان کے ہاں کچھ ایسے افسانے بھی ملتے ہیں جن میں داستانی فضا کے اثرات کو بھی انہوں نے جذب کیا ہے ''مصاحبینِ خاص'' اور گمشدہ شہر کے شعبدہ گر'' میں یہ بات دیکھی جا سکتی ہے۔ داستانی فضا کے ساتھ ساتھ داستانی اسلوب سے بھی انہوں نے اپنے افسانوں میں فائدہ اٹھایا ہے۔ خاص کر ''کھیل تماشا'' میں چھوٹے چھوٹے فقروں سے انہوں نے بہت کام لیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے فقروں کے علاوہ اس افسانے میں بکثرت مقفّٰی عبارات ملتی ہیں۔ جن قارئین کا جینا مرنا ادب سے عبارت ہے وہ جانتے ہیں کہ وجہی نے ''سب رس'' میں زبان کی قدامت سے قطع نظر ایسا ہی اسلوب اختیار کیا ہے۔ وہاں بھی چھوٹے چھوٹے مقفّٰی فقرے ملتے ہیں۔ احمد جاوید فنّی نزاکتوں کا شعور رکھتے ہیں۔ ان کے مختصر فقرے خیال کے بہاؤ اور بیان کے پھیلاؤ اور تسلسل کو بڑھاوا دیتے ہیں۔ وہ ہم قافیہ الفاظ کو جملوں میں اس سلیقے سے بکھیر دیتے ہیں کہ پوری

عبارت ایک خاص آہنگ میں ڈوب جاتی ہے۔وہ یہ آہنگ اپنے دیگر افسانوی مجموعوں میں بغیر قوافی کے بھی زیادہ حلاوت اور ذکاوت سے قائم کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔وہ چھوٹے چھوٹے فقرے بھی اسی لیے لکھتے ہیں تا کہ ایک ایسا آہنگ پیدا کیا جا سکے جیسے کوئی نرم رفتاری سے چھوٹے چھوٹے قدم لیتا ہو، کہ زمین میں بھی ناگواری کا احساس پیدا نہ ہو۔وہ چھوٹے چھوٹے جملوں کے وسیلے سے اپنے ''گمشدہ شہر کی داستان'' اپنے عہد کو سناتے ہیں۔مگر ''کون سنے گا''۔ (۴)

حوالہ جات

۱۔ احمد جاوید، غیر علامتی کہانی، خالدین، لاہور، ۱۹۸۳ء

۲۔ احمد جاوید، چڑیا گھر، گندھارا بکس، راولپنڈی، ۱۹۹۶ء

۳۔ احمد جاوید، ابتدائیہ مشمولہ: چڑیا گھر، گندھارا بکس، راولپنڈی ۱۹۹۶ء، ص ۱۱

۴۔ احمد جاوید، کون سنے گا، مشمولہ: گمشدہ شہر کی داستان، گندھارا بکس، راولپنڈی، ۲۰۰۲ء، ص ۸۱

ڈاکٹر محمد آصف

استاد شعبۂ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

انتظار حسین: ’’شہرزاد کے نام‘‘

Dr. Muhammad Asif

Department of Urdu,BZU, Multan

Intizar Hussain: 'Sherzad ke Naam'

Intizar Hussain has highlighted the international and national issues and themes through a discussion of the past, myths, religious traditions and fiction of miraculous deeds. He has revived the ancient customs of mythology and fiction (story telling). He is, in no sense, a nostalgist but he constructs the present and the future on the foundations of the past. Stories like "ALPH LELA" and ancient mythology have an appeal in our age and we need "SHERZAD" today as well. Intizar Hussain is "SHERZAD" of our age. The following paper depicts the art of Intizar Hussain with reference to the "SHERZAD KE NAM".

حال ہی میں علمی و ادبی کتابی سلسلہ سہ ماہی ’’ارتقا‘‘ (جنوری ۲۰۱۰ء) میں ڈاکٹر محمد علی صدیقی صاحب کا ایک مضمون ’’انتظار حسین کے افسانوں کی دنیا‘‘ شائع ہوا ہے جس میں انہوں نے انتظار حسین کے بارے میں اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ:

> وہ جدید اردو افسانے کا ایسا ستون ہے جو رضا کارانہ طور پر اپنے ماضی میں رہنا پسند کرتا ہے‘‘ وہ ’’ماضی پرست ذہن‘‘ کے حامل ہیں۔ ’’وہ ماضی میں پناہ ڈھونڈنے میں عافیت تلاش کرتے ہیں اور اس طرح ہمارے دور پر خطِ تنسیخ کھینچتے ہیں............یہی وہ دور ہے جس میں وہ رہنا چاہتے ہیں‘‘۔ ’’وہ اپنے لمحۂ موجود سے کبیدہ خاطر اور اکتایا ہوا تخلیق کار ہے‘‘۔ ’’ان کی مجبوری ہے کہ وہ حقیقت گریزی میں پناہ لیں شاید یہ حقیقت گریزی ہی وہ ڈھال ہے جس کے ذریعے وہ زمانۂ حال کی چکا چوند سے بچ سکتے ہیں‘‘۔ ’’انتظار حسین کے افسانوں کا مطالعہ ہجرت کے دکھ کا مطالعہ ہے‘‘۔ ’’وہ اجودھیہ اور کربلا ہی کے بیچ زندگی کرنے کو زندگی سمجھتے ہیں وہ کسی ایسی بستی کی بنیاد رکھنے والے بننا پسند نہیں کرتے جس میں نئی انسانی آبادیوں میں شادمانیاں، پیدا کرنے کے

لیے کام لیا جاسکے''۔''مواد اور ہیئت دونوں ہی انتظار حسین کو اپنے عہد کا بڑا نوحہ ثابت کرتے ہیں۔(۱)

اب ڈاکٹر محمد علی صدیقی کے ہم عصر اور ان کے دوست ڈاکٹر انوار احمد صاحب کی رائے بھی ملاحظہ کیجئے یہ رائے حال ہی میں شائع ہونے والی ان کی کتاب ''اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ'' (ستمبر ۲۰۱۰ء) سے لی گئی ہے۔

> انتظار حسین ماضی کی بھول بھلیوں میں گم ہو کر نہیں رہ جاتا وہ ہمارے ان عظیم فنکاروں میں سے ہے جو اپنے عہد کی گواہی دے رہے ہیں''،''انتظار کے ہاں پاکستانی سیاست کے نشیب و فراز اور سماجی تغیرات کی گواہی موجود ہے گویا وہ آج کا شاہد ہے یہ اور بات ہے کہ وہ اس کی شہادت باندازِ دگر دیتا ہے..................وہ بار بار ماضی کی جانب پلٹتا ہے مگر حال کی خاطر اپنے عہد کے آشوب کو سمجھنے کی خاطر اپنے اجتماعی وجود کی کرچیاں چننے کی خاطر............وہ اپنے عصری سوالوں اور حوالوں سے بیگانہ نہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ تاریخ و تہذیب کے پر اسرار اور پیچیدہ جنگل میں اتر کر اظہار و ابلاغ کے علامتی وسیلے کو معتبر بناتا ہے۔(۲)

مندرجہ بالا دونوں آراء سے مختلف نتائج برآمد ہوتے ہیں پہلی رائے میں انتظار حسین کو مواد اور ہیئت دونوں اعتبار سے ماضی پرست اور حقیقت حال سے گریزاں قرار دیا گیا ہے جبکہ دوسری رائے کے مطابق انتظار حسین ماضی کی جانب بار بار پلٹتا ضرور ہے لیکن ماضی کی 'اندھی گلی' میں گم ہو کر نہیں رہ جاتا بلکہ دراصل وہ ماضی کی بنیادوں پر 'آج' کی تعمیر کرتا ہے۔اس لیے اس کے ہاں عصری شعور بھی بدرجۂ اتم موجود ہے۔

یہاں ہمارا مقصود ہرگز یہ نہیں کہ ہم ان دو ہم عصر، مقتدر اور معتبر ناقدین و محققین کا موازنہ کریں۔البتہ یہ مختلف آراء پڑھ کر خود ہمارے ذہن میں یہ سوال ضرور جنم لیتا ہے کہ آخر انتظار حسین کا تخلیقی رویہ ہے کیا؟ چنانچہ اس مختصر مضمون میں درحقیقت ہم نے اپنے ہی اس سوال کا جواب دینے اور سمجھنے کی کوشش کی ہے اور اس مقصد کے لیے ہم نے انتظار حسین کے افسانوی مجموعے ''شہزاد کے نام'' (۲۰۰۲) کا انتخاب کیا ہے (اس انتخاب کا جواز بھی اسی مضمون سے ظاہر ہوگا)۔تاہم اس سے قبل کہ ہم اگلی منزلوں کی جانب خامہ فرسائی کریں، یہ بھی دیکھتے چلیے کہ خود انتظار حسین اپنے بارے میں کیا کہتے ہیں ''کچھوے'' کے آخر میں ''نئے افسانہ نگار کے نام' وہ لکھتے ہیں کہ:۔

> شکر صد شکر میں نے اردو حضرت جوش ملیح آبادی اور ن۔م۔راشد سے نہیں پڑھی ہے اور اردو کی تاریخ کو رام بابو سکسینہ کی تاریخ ادب اردو سے نہیں سمجھا ہے۔اردو میں نے اپنی بستی کی خلقت سے سیکھی ہے اور میر، میرا بائی، کبیر اور نظیر سے پڑھی ہے......اسی طرح آوارہ پھرتے پھراتے میں مہاتما بدھ کی جاتکوں میں جا نکلا اور ششدر رہ گیا کہ یا میرے مولا یہ کونسی دنیائے واردات ہے جہاں آدمی ان گنت زمانوں میں اور ان گنت قالبوں میں زندہ و تابندہ ہے۔ بیکراں وقت میں رنگا رنگ پیکروں میں پھیلی ہوئی بیکراں انسانی ذات............اللہ اگر توفیق دے تو جاتکوں سے یہ شعور پا کر آج کے آدمی کے کرب کو سمجھا تو جا سکتا ہے لیکن مجھے تو اپنی مصیبت پڑی ہوئی ہے میں جاتکوں کی کائنات میں حیران پھرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ کیا میرے ساتھ بھی یہ جنم جنم کا قصہ ہے............یہ ساری تاریخ ایک جیتا جاگتا آج ہے۔یہ ساری فکر انسانیت کے آج

میں سانس لے رہی ہے ہمارا یہ ننھا سا آج جسے ہم ترقی کی معراج جانتے ہیں خود آج کا ایک چھوٹا سا جزو ہے.........سب دن اور سب زمانے ہمارے اندر ہیں مگر ہم اپنی تنگ ظرفی سے انہیں مار کر ماضی بنا دیتے ہیں اور اپنے اندر دفن کر دیتے ہیں ہمارے اندر ایک بڑا مدفن ہے جس میں جانے کتنے آج کل بن کر دبے پڑے ہیں۔ مجھ پر سنک سوار ہے کہ کہانی کا منتر پھونک کر سوئے ہوئے کلوں کو جگاؤں اور اپنے اس ننھے سے جاگتے آج میں سمولوں۔ (۳)

سہیل احمد کے ساتھ اپنے ایک مکالمے میں کہتے ہیں کہ 'مجھے ماضی اور حاضر میں اتنی تقسیم نظر نہیں آتی میں تو ایک زمانے میں زندہ ہوں، معلوم نہیں ماضی کتنا ہے اور حاضر کتنا۔ (۴)

اب ہم نے 'شہرزاد کے نام' کے حوالے سے یہ جائزہ لینا ہے کہ کیا ان کے افسانوں میں واقعی ''ساری تاریخ ایک جیتا جاگتا آج ہے'' یا ماضی کا بے جان قبرستان۔ اور کیا واقعی ہمیں تشدد کی اس کالی رات میں ماضی کی ''شہرزاد'' کی ضرورت ہے؟

بیسویں صدی اور پھر آج اکیسویں صدی کا یہ زمانہ سیاسی وسماجی، اقتصادی وانفرادی حوالوں سے انقلابی تغیرات کا زمانہ ہے۔ جنگِ عظیم اول اور دوم کے بعد کی پر آشوب سیاسی، معاشی اور ذاتی صورتحال، سارتر کے الفاظ میں نوآبادیات کا شکستہ، فاقہ زدہ، بیمار اور خوف زدہ ''دیسی باشندہ''(۵) نوآبادیاتی نظام کی بظاہر شکست وریخت کے بعد امریکہ ویورپ کا شکل بدلتا ہوا جدید نوآبادیاتی نظام، وجودیت کی تحریک، ہجرت، فسادات، سقوطِ ڈھاکہ، قحطِ بنگال، سوویت یونین کی شکست وریخت کے بعد امریکہ کا ایک قطبی طاقت بن کر ابھرنا، مسلمانوں پر کیمیاوی ہتھیاروں کی بوچھاڑ، دہشت گردی کے مسائل، انسانی خون ارزانی، موت کے سائے، دُکھ، اذیت، خوف، کربِ مسلسل، مایوسی وناامیدی، بے یقینی، زندگی کی بے معنویت، ذہنی انتشار، اعصابی خلل، نفسیاتی الجھنیں، سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی، قدیم اقدار ونظریات کی شکست، فرد کا مشین بن جانے اور اجتماع میں گم ہونے کا احساس، فرد کی کم مائیگی اور احساسِ تنہائی، جمہوریت کے نام پر آمریت، شخصی آزادی کی تباہی، عظیم نظریات اور آدرشوں کے نام پر لوٹ مار، فساد، جھوٹ، مکروفریب، منافقت، تضاد، بے سکونی، ادبی سطح پر رومانی تحریک، ترقی پسند تحریک، ہجرت، فسادات، پاکستانی اور اسلامی ادب کی تحریکیں، جدیدیت، علامت، تجریدیت اور بالکل عصری سطح پر فوکویاما کا تہذیبی آفاقیت (تاریخ کا خاتمہ) اور ہنگٹن کا تہذیبی تصادم کا نظریہ(۶) جس کے نتیجے میں ۱۱ر ستمبر ۲۰۰۱ء (ورلڈ ٹریڈ سنٹر اور پینٹا گون کی تباہی) کے واقعات اور پھر اس کے نتیجے میں عالمی سطح پر انفرادی یا ریاستی دہشت گردی اور تشدد کے واقعات۔ بیسوی اور اکیسوی صدی کا یہ وہ منظر نامہ یا چوکھٹا ہے جس میں انتظار حسین کی کہانی نے جنم لیا ہے اور اسی چوکھٹے میں رکھ زیرِ نظر افسانوی مجموعے 'شہرزاد کے نام' (سنِ اشاعت ۲۰۰۲ء یعنی ۱۱ر ستمبر ۲۰۰۱ء کے واقعات کے فوراً بعد) کو دیکھنا چاہیے جس میں انتظار حسین کی 'شہرزاد' کہانی سنانے میں مصروفِ عمل ہے۔

یہ بات ملحوظِ خاطر رہنی چاہیے کہ ''شہرزاد کے نام'' ۲۰۰۲ء میں اشاعت پذیر ہوئی۔ ۲۰۰۱ء میں ۱۱/ ۹ کا واقعہ ہو چکا تھا (جیسا کہ مندرجہ بالا سطور میں ذکر کیا گیا)۔ چنانچہ اس مجموعے میں براہِ راست اس واقعے اور اس سے متعلقہ واقعات (مثلاً

تشدد و دہشت گردی وغیرہ) کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔اس کے دو آخری مضامین ''میرے اور کہانی کے بیچ'' اور ''شہزاد کے نام'' (مجموعے کا عنوان بھی یہی ہے، اور یہ امر بھی قابلِ توجہ ہے تو اس مجموعے کا اہم ترین اور نمائندہ افسانہ بھی ''شہزاد کی موت'' (ص ۳۹ تا ۴۵) کے نام سے موجود ہے) کے عنوانات ہیں۔جو کتاب کے دیباچوں کی حیثیت رکھتے ہیں ان کی خوبی یہ ہے کہ ان سے بیسویں اور اکیسویں کے سیاسی، سماجی، ادبی اور فکری منظرنامے، مجموعے کے موضوعات، اسالیب، طریقِ کار، نظریۂ فن، کہانیوں کے پس منظر پر روشنی پڑتی ہے۔ایک طرح سے ان میں مجموعے کے داستانوی والف لیلائی اسالیب (یعنی شہزادا اور اس کی کہانیوں کا) جواز موجود ہے۔

موجودہ دور جدید ترین سائنسی ٹیکنالوجی اور علوم وفنون کی ترقی کے ساتھ ساتھ بدترین دہشت گردی، تشدد، جہالت، آمریت، فرقہ واریت، ظلم واستبداد کا دور ہے۔نام نہاد سائنسی ترقی نے دنیا کو امن کا گہوارہ بنانے کی بجائے تباہی کے دہانے لا کھڑا کیا ہے۔''ہمارا زمانہ بھی ایک دیو کے چنگل میں پھنسا ہوا ہے یہ سائنس اور ٹیکنالوجی کا دیو'' ہے۔[۷] جبکہ انتظار حسین کی کہانیاں پرانی دیومالائی الف لیلوی قصوں پر تکیہ کرتی ہیں۔جس کی وجہ سے بقول ان کے ''یاروں'' اور ''بزرگوں'' نے ان کو ''ماضی پرست''، ''ناسٹلجیا کا مارا ہوا'' اور ''ناسٹلجیا کا مریض'' قرار دے ڈالا۔[۸] لوگ کہتے ہیں کہ یہ داستانیں، دیومالائیں، الف لیلیٰ وطلسم ہوشربا کی کہانیاں حسین ماضی کی یادگار ہیں جب آدمی اوہام اور تخیلات کا شکار، زندگی سے گریزاں تھا۔جب عقل کچی تھی۔لیکن کیا واقعی انسان (بچہ) بالغ ہوگیا ہے۔یقیناً ''اب عقل وشعور کا دور دورہ ہے۔ٹیکنالوجی عروج پر ہے لیکن جنگل صحرا سمندر پہاڑ چرند پرند سب مصیبت میں ہیں۔'' ''ٹیکنالوجی کے ساتھ ساتھ ہیروشیما بھی تو اسی کے شعور کا کرشمہ ہے۔''[۹] موجودہ دنیا کو سائنس، ٹیکنالوجی اور معیشت کے جدید نظام نے یقیناً بے حد سہولیات اور روشنیوں سے مزین کر دیا ہے مگر فرد، معاشرہ اور اس کی علامتیں ٹوٹ پھوٹ اور انتشار کا شکار ہیں۔''تشدد کا بول بالا ہے۔دہشت گردوں کی بن آئی ہے'' انہوں نے سپر پاور امریکہ میں جا کر وہ تباہی پھیلائی کہ پورا امریکہ تراہ تراہ پکار اٹھا اور دنیا میں کھلبلی مچ گئی۔جواب میں امریکہ نے افغانستان کی اینٹ سے اینٹ بجادی۔''[۱۰] یہ نقشے دیکھ کر وہ قدیم زمانے یاد آجاتے ہیں جب وحشی قبائل اچانک حملہ کر کے تہذیب وتمدن کے گہواروں کو اجاڑ دیتے تھے ''وہ قدیم زمانے کے وحشی تھے اب ہم نئی بربریت کے زمانے میں سانس لے رہے ہیں''[۱۱] نئے وحشیوں کو ٹیکنالوجی کے ساتھ ساتھ نظریے کی کمک بھی حاصل ہے اسی لیے نئے وحشی قدیم وحشیوں کے مقابلے میں زیادہ منظم زیادہ طاقتور اور زیادہ وحشی ہیں۔قدیم وحشیوں کو اپنی وحشیت پر ملمع چڑھانا نہیں آتا تھا ہمارے زمانے کے وحشی انسان نے اپنی وحشیت کو ''نظریاتی شان''[۱۲] عطا کر دی ہے۔چنانچہ ''American way of life''، ''A Multipolar, Multicivilizational world''، ''Universal civilization''، ''Justice, Libralism''، ''سفید آدمی کا بوجھ''، ''تہذیبی مشن''، ''نیا عالمی نظام''، مہذب جمہوری اسلام'' وغیرہ میں نئے وحشیوں کے اسی جدید نوآبادیاتی نظام کی نفسیات اور استعماری عزائم کارفرما ہیں۔[۱۳] دہشت گردی سے لیکر جنگ تک تشدد کی

ہر شکل کے لیے کوئی نہ کوئی اخلاقی جواز پیدا کر لیا جاتا ہے۔قوم پرستی، نسل پرستی، مذہب ایسے تصورات سے تشدد کے مظاہرے وابستہ کر دیئے جائیں تو ان کو ایک اخلاقی جواز حاصل ہو جاتا ہے۔(۱۴) ہمارا زمانہ خالی دہشت گردی کا زمانہ نہیں ہے، نظریے سے مسلح دہشت گردی کا زمانہ ہے۔ابھی پچھلی صدی میں ایسا زمانہ گزرا ہے جب انقلاب کے نام ہر قسم کے تشدد کو روا سمجھا جاتا تھا۔اب مسلمانوں میں ایسے گروہ سر اٹھا رہے ہیں جو اسلام کا نام لیکر دہشت گردی کرتے ہیں وہ انقلابی تشدد تھا۔اس تشدد کو کیا نام دیا جائے۔(۱۵)

یہی وہ ملکی و بین الاقوامی صورتحال ہے کہ جس کی بدولت کہانی لکھنے والا مشکلات سے دوچار ہے وہ کہانی لکھے تو کیسے لکھے؟ موضوع کیا ہو اور اسلوب کیسا ہو؟ اس نفسا نفسی کے عالم میں کہانی تخلیق بھی ہو سکتی ہے یا نہیں؟ ایک تو سائنس اور کمپیوٹر کا زمانہ اس پر مستزاد تشدد، خوف اور دہشت کی وجہ سے ذہن و دل بے ترتیب۔ چنانچہ اس تناظر میں انتظار حسین سوال کرتے ہیں ''ایسے میں لکھنے والا کیا کرے۔نہیں میں کیا کروں، میری کہانی کیا کرے''، ''میری کہانی ان دنوں مشکل میں ہے''، ''جب لکھنے بیٹھتا ہوں تو.........خبر ملتی ہے کہ دہشت گردوں نے فلاں مسجد پر ہلہ بول دیا''۔بس ذہن پراگندہ ہو جاتا ہے۔کہانی ہرن ہو جاتی ہے اور قلم رُک جاتا ہے''(۱۶) ''جب قلم اٹھاتا ہوں تو وہی چاغی کا پہاڑ میری آنکھوں کے سامنے آن کھڑا ہوتا ہے'' (پاکستان اور انڈیا کے ایٹمی دھماکوں (ایٹمی دوڑ) کے حوالے سے ذکر ہے) ''پوری بستی کو وِندا کی ہیبت میں سانس لے رہی ہے'' اس اذیت سے لبریز ہیبت سے نکلوں تو کہانی لکھوں''(۱۷) ایک طرف یہ نفسیاتی، سیاسی اور سماجی مسائل ہیں جن میں کہانی لکھنا ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے پھر یہ کہ ان تلخ حالات میں اگر نوا تلخ تر کر لی جائے تو وہ نغمہ کی حدود سے باہر نکل کر نعرہ بن جاتی ہے یا تجرید کا شکار ہو جاتی ہے۔یعنی کہانی نہ تو دہشت گردی اور ایٹمی دھماکوں کے ماحول میں لکھی جا سکتی ہے اور نہ تجریدیت اور نعرہ انگیزی کے ماحول میں۔ انتظار حسین پھر سوال اٹھاتے ہیں کہ ''پھر کہانی کیا کرے۔ایک طرف جنگ ہے، دہشت گردی ہے، بنیاد پرستی ہے، کلاشنکوف ہے، ایٹمی دھماکے ہیں، نظریات ہیں، جن کی چھتری میں یہ سرگرمیاں جواز حاصل کرتی ہیں دوسری طرف اس کے خلاف نعرے ہیں، خطبے ہیں، تقریریں ہیں۔چکی کا ایک پاٹ وہ دوسرا پاٹ یہ۔ چلتی چکی دیکھ کر کبیرا رو دیا۔اور میرا قلم رُک گیا(۱۸) لیکن انتظار حسین سچے، خالص، اور کھرے فنکار ہیں۔ وہ فطری تخلیق کار ہیں۔تخلیق کار کا قلم رک جائے تو ہو ٹوٹ جاتا ہے تخلیق کار کی موت واقع ہو جاتی ہے۔انتظار حسین کا قلم رُک نہیں سکتا بلکہ اپنے لیے راستہ تلاش کرتا ہے۔سو اس ملکی و بین الاقوامی ماحول میں اپنا نظریہ فن بیان کرتے ہیں اور اس کے لیے وہ ''الف لیلیٰ'' کی طرف رجوع کرتے ہیں۔''میرے پاس کونسی لوح ہے۔ہاں ہاں ہے۔الف لیلیٰ۔میرے پاس یہی لوح ہے۔ارے یہ تو الف لیلیٰ کے بیچ کے ورقوں سے آ رہی ہے۔بالکل شہرزاد کی آواز ہے، کیا کہتی ہے کچھ بھی نہیں کہتی، نہ کوئی ہدایت نہ کوئی پیغام، نہ کوئی فلسفہ نہ کوئی نظریہ۔بس کہانیاں سنائے چلے جا رہی ہے۔ایک کہانی، دوسری کہانی، تیسری کہانی، سلسلہ ٹوٹنے ہی میں نہیں آ رہا''(۱۹) انتظار حسین نے اس راز کو پا لیا ہے کہ 'شہرزاد' بہت بڑی تخلیق کار تھی کہ جس نے ایک ہزار راتوں میں ایک ہزار

کہانیاں سنا کر نہ صرف اپنی جان بچائی بلکہ بادشاہ کی بھی کایا کلپ کردی اور نتیجتاً پورے معاشرے کی کایا کلپ ہوگئی۔ انتظار حسین کے نزدیک موجودہ دور الف لیلیٰ کا داستانوی دور ہے عہدِ جدید کی فضا وہی ہے جس سے وزیرزادی 'شہرزاد' دوچار تھی۔ ایسی فضا جس میں ہر طرف خوف، تشدد، ظلم اور خون کی بو بسی ہوئی تھی۔ جہاں ظالم کی حکمرانی تھی۔ چنانچہ لکھتے ہیں ''میں نے شہرزاد کے بھید کو پالیا۔ کہانی رات کو اس لیے سنائی جاتی ہے کہ وقت کٹے اور رات کٹے۔ میں بھی ایک لمبی اور کالی رات کے بیچ سانس لے رہا ہوں۔ اس رات کا رشتہ شہرزاد کی راتوں سے ملتا ہے۔ تو گویا اس رات کا بھی توڑ یہی ہے کہ کہانی کہی جائے۔ جب تک رات چلے کہانی چلے اور اسی طور پر جو شہرزاد نے اختیار کیا تھا یعنی دیکھا کہ اردگرد کی فضا میں خون کی بو بسی ہوئی ہے۔ انسانی جانوں کی کوئی قیمت نہیں رہی۔ قتل ہیں، دہشت اور خوف کا سماں ہے۔ تب اس نے اردگرد سے ذہنی بے تعلقی کا رویہ اپنایا اور کہانیوں کی ایسی دنیا میں نکل گئی جس کی فضا حاضر و موجود سے یکسر مختلف تھی۔ میں نے سوچا چلو ہم بھی اسی راہ پر چلتے ہیں اور اس دنیا میں نکل جاتے ہیں جہاں بس رات تھی اور کہانی تھی۔''(۲۰) ہمارا عہد ''شہرزاد'' کا منتظر ہے جو اپنی کہانی کے ذریعے اردگرد کی فضا کو بدل دے۔ افراد کی کایا کلپ کردے۔ اس کے لیے ایسے تخلیق کار کی ضرورت ہے جو جنگ، تشدد اور ظلم کی فضا سے مغلوب ہونے سے انکار کردے، دہشت کی کالی رات سے اپنے آپ کو بے نیاز کرلے۔ کیونکہ زمانے سے بھاگا نہیں جا سکتا۔ زمانے سے لاکھ بھاگیں زمانہ پیچھا نہیں چھوڑے گا سات پردوں میں چھپ کر بھی کہانی لکھیں تو زمانے کے انگارے وہاں پہنچیں گے۔ چنانچہ یہ تکنیک فراریت پسندی پر دال نہیں کرتی بلکہ معاشرے کی کایا کلپ کرنے کا الف لیلائی اسٹائل ہے۔ انتظار حسین کے نزدیک موجودہ عہد کی فضا 'شہرزاد' کے عہد کی فضا کے مماثل ہے۔ ''شہرزاد'' حیات آفریں تخلیق کار کی علامت ہے جس نے اپنی کہانیوں کے ذریعے بادشاہ کی کایا کلپ کی تھی۔ عہد تشدد میں کہانی کار کی آواز متشدد نہیں ہونی چاہیے۔ کہانی تو ایسی چھوئی موئی ہے کہ نعرے کا پرچھاواں بھی پڑ جائے تو کہانی مرجاتی ہے۔ اس لیے معاشرے کی کایا کلپ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ پہلے ''ہمارے زمانے میں جو کچھ ہو رہا ہے اس سے بھاگو مت۔ پہلے اس سب کچھ کو قبول کرو''۔ قبول کرنے کے بعد، حقیقت کو تسلیم کرنے کے بعد ہی اردگرد کی خون میں بسی ہوئی فضا سے لاتعلقی اور بے نیازی پیدا ہوگی۔ جبھی تو خود بخود زمانے کے مسائل کی آنچ کہانی کے دل تک پہنچ سکے گی چنانچہ ہمارے عہد کو شہرزاد کی ضرورت ہے کہانی کار کے لیے ضروری ہے کہ شہرزاد کا کردار ادا کرے۔ سو ''شاعر کی انتہا نہ ہے کہ فردوسی ہو جائے کہانی کار کی انتہا یہ ہے کہ شہرزاد بن جائے۔''(۲۱)

مجموعے کے ان آخری دو مضامین میں انتظار حسین نے نہایت آسان آسلوب میں اور حقیقت یہ ہے کہ کہانی ہی کے انداز میں بین الاقوامی اور ملکی منظر نامہ کو مدنظر رکھتے ہوئے اپنا نظریہ فن ہمیں دیا ہے اور یہ گویا ان کی کہانیوں کا جواز بھی ہے اور ان کی کہانیاں ان کے نظریہ فن کے عین مطابق بھی ہیں کیونکہ 'شہرزاد کے نام' میں الف لیلیٰ ہی کی طرح اسی اسلوب میں ایسی کہانیوں کا سلسلہ موجود ہے جو ہمارے عہد کے مسائل کو علامتوں، اساطیر اور ماضی کی تلمیحات کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ ان میں انتظار حسین کی توجہ مکمل طور پر عہدِ حاضر کے مسائل کی جانب رہتی ہے۔

چنانچہ شہرزاد کی موت، عصرِ حاضر کی کہانی ہے۔ 'شہرزاد' کا کردار مشہور داستان 'الف لیلیٰ' سے مستعار لیا گیا ہے۔

'شہزاد کی موت' میں یہ احساس موجود ہے کہ کہانی مر چکی ہے انتظار حسین کے نزدیک عصرِ حاضر کی فضا 'شہزاد' کی فضا کے مماثل ہے۔''شہزاد' حیات آفریں تخلیق کار ہے اور ''الف لیلیٰ'' حیات آفریں ادب۔'شہریار بادشاہ' موجود دور کے انتشار، استبداد، جنگ و جدل، تشدد اور آمرانہ نظام کی علامت ہے۔شہزاد نے اپنی حیات آفریں کہانیوں کے ذریعے شہریار بادشاہ کی کایا کلپ کر کے خوف و تشدد، ظلم و جبر کا خاتمہ کیا، ''رعیت کو نہال'' کیا۔عہدِ جدید میں بھی خون کی بو بسی ہوئی ہے اور اسے 'شہزاد' جیسے تخلیق کار کی ضرورت ہے جو معاشرے کے آمرانہ واستبدادانہ نظام کی کایا کلپ کر کے خوشحالی وشادمانی کی فضا پیدا کرے۔ لیکن ہمارا عہد حیات آفریں تخلیق کار سے محروم ہے۔اس لیے اس افسانے میں انتظار حسین 'شہزاد' (تخلیق کار) کی موت کا اعلان کرتے ہیں۔''تُو کس شہزاد کا حال پوچھتا ہے جو شہزاد چہکتی بولتی کہانیاں سناتی تیسرے محل میں آئی تھی وہ تو کب کی مر چکی۔''(۲۲)

اس مجموعے کے آخری دو مضامین اور اس افسانے کو ملا کر پڑھا جائے تو ایک طرح سے یہ دونوں مضامین اس افسانے کے لیے تجزیاتی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ انتظار حسین نے عصری ادب اور عصری تخلیقات سے غیر مطمئن ہونے کے بعد عملی طور پر اپنے افسانوی مجموعے کے ذریعے ''شہزاد'' کو زندہ کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ انہوں نے جدید مسائل کو دیومالائی، اساطیری اور الف لیلیٰ کی داستانوی فضا کے ذریعے فن کارانہ مہارت سے پیش کیا ہے۔ 'شہزاد کی موت' کو سمجھنے کے لیے اس مجموعے کے آخری دو مضامین (میرے اور کہانی کے بیچ' شہزاد کے نام) کو مدِ نظر رکھنا ضروری ہے۔حقیقت یہ ہے کہ 'شہزاد کی موت' کے ذریعے انہوں نے عصری تخلیق کار کو 'شہزاد' اور 'الف لیلیٰ' جیسے داستانوی ادب کی اہمیت کا احساس دلانے کی کوشش کی ہے۔جن کے ذریعے عصری معاشرے کی کایا کلپ کی جا سکتی ہے لیکن اس کے لیے شہزاد کی مہارت ضروری ہے۔

'دائرہ' اس افسانے کا ایک طرح سے سوانحی افسانہ ہے۔اس میں بھی انتظار حسین نے اپنی سوانحی کہانی کو داستانوی رنگ دینے کی کامیاب کوشش کی ہے۔'دائرہ' میں ہجرت اور اس سے متعلق عناصر کا ذکر چھایا ہوا ہے۔''خواب''، ''ماضی''، ''بستی''، ''روپ نگر''، ''یاد''، ''قیوما'' ماضی کی ''اندھی گلی' جس سے چھٹکارا ناممکن ہے یہی فضا اس افسانے کی ہے فضا ہے 'دائرہ' کے سوا باقی تمام افسانے اس امر پہ دال ہیں کہ انتظار حسین محض ہجرت کے اسیر نہیں ہیں بلکہ عصری مسائل کو اساطیر، جاتک کہانیوں، ہندی اور اردو الفاظ کی آمیزش اور تلمیحات کے ذریعے پیش کرتے ہیں۔حتیٰ کہ 'دائرہ'، میں بھی ہجرت اور ماضی کی اندھی گلی سے باہر نکلنے کا احساس موجود ہے۔ان پچاس برسوں میں ''برصغیر کے دوسرے شہروں نے صنعتی اور تجارتی اعتبار سے ترقی کی ہے'۔''نئے پلازے''، ''نئے بازار''، ''نئی کولونیاں''، ''نئے فلیٹ''، ''نئے بنگلے'' آراستہ ہوئے ہیں۔اب تو 'روپ نگر' کی ''بستی''، کی کہانی دوبارہ لکھنی ہے۔'قیوما' کی کہانی، ہمیں اپنی، کہانی دوبارہ لکھنی ہے' 'وہ دوسرا میں ہی ہوں۔ میں ہی اس کہانی کو لکھوں گا (۲۳) چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اگلی ساری کہانیاں عصرِ حاضر سے متعلق ہیں۔

''ریزروسیٹ''، سیدھی سادھی بیانیہ اسلوب میں لکھی ہوئی کہانی ہے۔''ریزروسیٹ'' کے عنوان کا تعلق 'بڑی بُو کے

ایک خواب سے ہے۔ یہ سیٹ جو'بڑی بوٗ کے لیے ریزرو ہونی تھی ان کے پوتے کے لیے ریزرو ہو جاتی ہے۔ ان کا نوجوان پوتا دہشت گردوں کے ہاتھوں مسجد میں قتل ہو جاتا ہے۔ اس کہانی کو'بڑی بوٗ کے خوابوں کے ذریعے آگے بڑھایا گیا ہے اور ابتدا ہی سے ''مُردوں'' سے متعلق خواب کا ذکر کر کے دہشت گردی اور موت کی فضا کو پیش کیا گیا ہے ''ارے میری تو عقل حیران ہے جب خواب دیکھوں مردے ہی مردے''۔ (۲۴) بڑی بو کا کردار ماضی کی علامت ہے۔ ماضی کی سادگی، پیار اور محبت، خلوص کی علامت ہے۔لیکن اس کے ساتھ ہی'بڑی'بو موجودہ دور کے مسائل سے دوچار ہیں خاص کر دہشت گردی جیسے مسائل کا انہیں سامنا ہے۔

مسجد میں ابھی صف کھڑی ہوئی تھی کہ کچھ مسٹنڈے منہ پر ڈھاٹے باندھے کاشنکوف تانے اندر گھس آئے اور نمازیوں کو بھون ڈالا۔ کتنے تو سجدوں سے سر ہی نہیں اٹھا سکے..........خلقت مسجد کی طرف دوڑ پڑی، محلے والے ارتضا کو اٹھا کر گھر لائے۔ خون میں لت پت..........ڈاکٹر کے آنے سے پہلے ہی اس نے دم توڑ دیا۔''(۲۵) پوتے کی موت پر بڑی بو کا احتجاج دراصل انتظار حسین کا احتجاج ہے''ان کلموؤں کو ڈھائی گھڑی کی موت آئے۔ کیسے شقی تھے کہ خانۂ خدا کا بھی پاس نہ کیا۔ ارے کم بختو کیسے مسلمان تھے..........(۲۶) انتظار حسین اپنے عہد کو امن و شانتی کا گہوارہ دیکھنا چاہتے ہیں جبھی تو'بڑی بوٗ کی شکل میں ماضی کی اعلیٰ اقدار کا احیاء کرنا چاہتے ہیں۔ وہ ماضی میں دفن ہونا پسند نہیں کرتے البتہ ماضی کا خلوص، سادگی، امن، شانتی کی اقدار اس موجودہ دہشت زدہ معاشرے میں دیکھنا چاہتے ہیں۔

''وار ہونا شہزادتورج کا شہر کاغذ آباد میں اور عاشق ہونا ملکہ قرطاس جادو پر'' خالصتاً داستانوی اسلوب میں لکھی ہوئی کہانی ہے جس کو پڑھ کر باغ و بہار، فسانۂ عجائب، طلسم ہوشربا، طلسم حیرت، الف لیلیٰ کے اسالیب کی یاد آتی ہے۔ محض عنوان ہی کو مدنظر رکھا جائے تو طلسماتی اسلوب اور فضا اجاگر ہوتی ہے۔لیکن درحقیقت اس اسلوب میں عہدِ جدید کے انسانی زوال، اخلاقی بحران، میکانیت، مذہب کی تجارت، لایعنیت، داخلی کشمکش کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ'کاغذ آباد' کی کہانی ہے جس میں ہر فرد اور ہر شے کاغذ کا پتلا بن چکا ہے۔ مقاصد اور احساسات و جذبات سے عاری۔ مردہ ضمیر۔ مثلاً یہ اشارات دیکھئے:۔

> اس کی چال سے کھڑ بڑ کا شور پیدا ہوتا تھا۔ یہ آدمی ہے یا لفافہ..........وہ چند قدم ہی چلا تھا کہ کتنے ہی اسے اسی طرح کھڑ بڑ کے شور کے ساتھ چلتے نظر آئے..........اسے لگا یہ آدمی تو سب کاغذ کے پتلے ہیں..........جب نان ہاتھ میں آیا اور اس نے نوالہ توڑا تو وہ سخت پریشان ہوا کہ یہ تو کاغذ کا نان تھا..........
> کاغذ کی روٹیاں کھا کھا وہ ایسے ہو گئے ہیں کہ اب کاغذ کے پتلے دکھائی دیتے ہیں اور ان کی سمجھ پہ پتھر پڑ گئے ہیں۔(۲۷)

''ہم نوالہ'' اور ''مانوس اجنبی'' سیدھی سادھی (ریزرو سیٹ کی طرح) بیانیہ اسلوب میں لکھی گئی کہانیاں ہیں۔ ان میں انتظار حسین انسانوں کی بجائے پرندوں کے ساتھ محفل سجاتے ہیں۔ اس لیے کہ انسان اقدار سے محروم ہو رہا ہے جبکہ پرندوں میں اُنسیت موجود ہے۔ محبتوں چاہتوں خلوص کی جگہ نفرتوں اور کدورتوں نے لے لی ہے۔ یہاں'ہم نوالہ'،'ہم پیالہ' اور'مانوس

اجنبی' پرندے چڑیاں، کبوتر، طوطا، بلبل، گلہری، وغیرہ ہیں۔ اس عہد میں فرد مشین بن چکا ہے۔ فطری ماحول کی جگہ صناعی نے لے لی ہے۔

مشینی عہد نے فطرت کے حسن کو تہہ و بالا کر دیا ہے۔ اس افسانے میں ہجرت اور اس سے ہونے والی تباہی کے اشارے بھی ملتے ہیں لیکن اس تباہ شدہ بستی/ آشیانے کو دوبارہ تعمیر کیا جاسکتا ہے اگر لگن اور خلوص ہو۔ یہ سب ہمارے مسائل ہیں جن کو پرندوں کی محفلوں اور ان کی شخصیت کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔ مثلاً:

> اچھا کیا واقعی وہ پرندہ تھا پرندوں والی کونسی بات اس میں رہ گئی تھی پرندوں کو ہم پنجروں اور کابکوں میں بند کر کے اپنے سانچے میں ایسا ڈھالتے ہیں کہ وہ بیچارے پرندے ہی نہیں رہتے (اس سلسلے میں آمریت اور مارشل لاء کی جبریت کو ذہن میں لایئے) ''زمین پر جو بھی فساد برپا ہوتا ہے وہ زیادہ تر خود زمین والے ہی کھڑا کرتے ہیں، یہاں بھی یہی ہوا ارباب شہر کو اچانک خیال آیا کہ آبادی بڑھ گئی ہے اور سڑکوں پر ٹریفک بہت ہوگیا ہے سو سڑکیں چوڑی ہونی چاہئیں........... درخت کٹنے لگے، سڑک ادھڑنے لگی، دن بھر پھاوڑا بجتا، کلہاڑیاں چلتیں، اونچے گھنے درخت دم کے دم زمیں بس ہو گئے ایک یہاں گرا دوسرا وہاں گرا'' (یہاں مجید امجد کی نظم 'توسیع شہر' کو ذہن میں لایئے) ''پرندوں کی ہجرت شروع ہوگئی'' (ہجرت کا اثر) ''سڑک کی تعمیر کا معاملہ اس شہر میں ہمیشہ سے یہی رہا ہے کام شروع تو ہو جاتا ہے ختم مشکل سے ہوتا ہے''، ''اب میں کتنا خوش تھا، سب پرندے ایک ایک کر کے واپس آ گئے تھے (ہجرت کے بعد بستی بسانے کی آرزو) ''آدمیوں سے اتنی لمبی صحبت کے باوجود آدمیوں والا کوئی عیب ان میں نہیں پایا جاتا۔ غصہ، کدورت، کینہ کوئی ایسی بات ان میں نظر نہیں آئے گی''(۲۸) انتظار حسین نے ''چراغوں کا دھواں'' میں اس کلچر کو ''کمرشل کلچر'' قرار دیا ہے۔(۲۹)

''مورنامہ'' ہندی مسلم کلچر کو پیش کرتا ہے۔ ماضی کی تلمیحات اور اساطیر کے ذریعے موجودہ دور کے مسائل کو پیش کیا گیا ہے۔ پاک بھارت جنگیں، عراق کویت جنگ، ہیروشیما کی تباہی، ایٹمی دھماکے اور ایٹمی دور، امریکہ کا استبداد۔ ان تمام موضوعات کو مور، مرغابی، ارجن، اشوتھاما، منوجی، مہاتما بدھ، معین الدین چشتی اجمیری جیسی ہندو مسلم علامتوں اور اساطیر کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ مورنامہ ایک طرف ماضی کی اقدار، ثقافت اور کلچر کی احیاء کی خواہش کا اظہار ہے تو دوسری طرف دورِ حاضر کی منتشر بے سکونی کو سامنے لاتا ہے اور اسی بے سکونی کی بدولت ماضی کی اقدار کا احیاء چاہتا ہے۔ ''مور'' ماضی کی، شانتی کی، حسن کی محبت کی علامت ہے۔ ''وہ سارا دیار شانتی کا گہوارہ'' ہے ''شانتی کا، حسن کا اور محبت کا''(۳۰) پھر اچانک یہ امن و محبت کی فضا ختم ہوگئی، مور اپنے ''طاوسی وقار'' کے ساتھ ختم ہوگیا۔ ''راجستھان پیچھے رہ گیا''، ''نہ کوئی مور دکھائی پڑتا ہے نہ ان کی جھنکار سنائی پڑتی ہے''۔ ہجرت، فسادات، بدامنی جنگ و جدل اور ایٹمی دھماکوں نے سب کچھ ختم کر دیا ''ندیوں کا پانی میلا ہوگیا فضا بارود، دھوئیں، خاک، دھول سے اٹی ہوئی ہے۔ نعروں دھماکوں کے شور سے آلودہ ہے۔''(۳۱) بس مرغابیاں رہ

گئیں۔ ''مرغابی''، عہدِ حاضر اور اس میں جنگ وجدل کی علامت ہے ''عراق امریکہ جنگ کی ساری ہولنا کی میرے لیے اس مرغابی میں مجسم ہوگئی تھی مجھے دُکھ ہوا یہ مرغابی اس وقت کتنی اذیت میں ہے'' وہ مرغابی تو ایک پیغمبرانہ شان رکھتی ہے۔ ہمارے عہد کی علامت ہے''(۳۲) کوروکشیتر، ارجن، اشوتتھاما اور برہم استر کے ذریعے ایٹمی جنگ، ایٹم بم کی تباہی اور ایٹمی دھما کوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کہانی کے ذریعے ایٹمی جنگ اور اس سے ہونے والی تباہی کو پیش کیا گیا ہے۔ ''برہم استر'' غالباً ایٹم بم کی علامت ہے۔ ''جنگ کے آخری لمحوں میں وہ جان پر کھیلا اور برہم استر چلا دیا.........شہر جل کر ہیروشیما بن جائے تو دل کی حسرت نکل جاتی ہے'' .... ہر گھر ماتم کو ہ بنا ہوا تھا۔ وہاں مرے ہوئے بچے پیدا ہو رہے تھے۔''(۳۳) 'پاک بھارت دھرتی'' پر بھی ایٹمی دوڑ، ایٹمی جنگ کا خطرہ منڈلا رہا ہے ''جیسے کسی کے سر پر تلوار لٹکی ہوئی ہو''(۳۴) اس تمام عالم میں انتظار حسین یگانگت محبت اور مکالمے کی طرف جاتے ہیں ''یدھ مہنگا سودا ہے، سب کچھ اجڑ جائے گا وناش ہو جائے گا'' اس مکالمے اور امن کے لیے روشن خیالی، وسیع المشربی اور رواداری کی ضرورت ہے جو صوفیا ''معین الدین چشتی اجمیری کی درگاہ'' میں مل سکتی ہے۔(۳۵)

غرض مورنامہ مختصر ہے لیکن اس کی سطر سطر میں پورے پورے تاریخی واقعات، جنگ وجدل اور امن وامان کے تصورات پوشیدہ ہیں۔ یہ ماضی اور حال کو ساتھ لے کر چلتا ہے۔ بارود بھری فضا میں امن و محبت کی دنیا کو بسانے کی آرزو کرتا ہے اور یہ سب کچھ ہندی (اور مسلم) اساطیر کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ اس کی مجموعی فضا پر ہندی اساطیر کا رنگ حاوی ہے۔

اس مجموعے میں چار افسانے کلیلہ و دمنہ سے متعلق ہیں (یعنی ''کلیلہ نے دمنہ سے کیا کہا''، ''دمنہ کیوں ہنسا، کلیلہ کیوں رویا''، ''کلیلہ دمنہ ہٹ لسٹ پر''، ''کلیلہ چپ ہو گیا'')۔ اصل کتاب سنسکرت میں ''پنچ تنتر'' (کرتکا و منکا) کے نام سے لکھی گئی تھی۔ سنسکرت سے عربی میں ''کلیلہ و دمنہ'' کے نام سے ترجمہ ہوا اور پھر عربی سے فارسی میں اسی نام سے ترجمہ کیا گیا۔ فارسی میں اسی کا ایک ترجمہ ''انوارِ سہیلی'' کے نام سے بھی ہوا۔ ''کلیلہ و دمنہ'' میں اہم سیاسی، معاشرتی اور اخلاقی مسائل جانوروں کی زبان سے حکایات کی صورت میں، باتوں باتوں میں پیش کئے گئے ہیں(۳۶) انتظار حسین نے کلیلہ و دمنہ (دو گیدڑوں) اور دیگر جانوروں پر مبنی ان کہانیوں سے استفادہ کیا ہے لیکن انتظار حسین کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے کلیلہ و دمنہ اور دیگر جانوروں کو نئے انداز میں نئے حالات پر منطبق کرتے ہوئے ان جانوروں کے ذریعے ہمارے عہد کے مسائل پیش کئے ہیں اور ان پر تنقید کی ہے۔ ان کہانیوں میں داستان در داستان کا ایک سلسلہ موجود ہے۔ انتظار حسین نے کلیلہ و دمنہ کے مابین مکالموں اور دیگر ضمنی کہانیوں کے ذریعے کہانی کو آگے بڑھایا ہے۔ بنیادی طور پر کلیلہ اور دمنہ نوجوانوں کی علامت میں جن میں دمنہ انقلابی لیکن موقع و مفاد پرست اور جوشیلا ہے۔ کلیلہ کتابی کیڑا ہے۔ 'پنچ تنتر' کی ورق گردانی میں ہمہ وقت مصروف' لیکن گوشہ نشیں، بے عمل اور عہدِ جدید کی ترقیاتِ علمی سے گریزاں۔ شیر، بھیڑیے، لومڑی وغیرہ حکمران، سرمایہ دار، مقتدر طبقات، ظالم مفاد پرست اور عیار و مکار طبقات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ غرض جانوروں کا ایک جنگل ہے جسے کمال فن کے ساتھ ہماری

اس ''دنیا کے جنگل''، پر منطبق کر دیا گیا ہے۔ کمال فن کی معراج یہ ہے کہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ یہ کہانیاں سنسکرت یا عربی فارسی سے لی گئی ہیں بلکہ تخلیقی اور طبع زاد محسوس ہوتی ہیں گویا اردو میں ''کلیلہ و دمنہ ایک بار پھر'' کو تخلیق کر دیا گیا ہے۔ ان کہانیوں کے ذریعے عہدِ حاضر کے ملکی و بین الاقوامی سیاسی اور سماجی حالات پر طنز کیا ہے۔ مثلاً عہدِ حاضر کے سیاسی حالات، سیاسی رہنماؤں اور حکمرانوں لا ظلم و استبداد، اپنے اقتدار کو طول دینے کی خاطر بے دریغ قتلِ عام، موجودہ عہد کی بے اصول بے اخلاق سیاست، حکمران طبقہ کی ہوسِ اقتدار، جدید مغربی ترقیات کے باعث گلوبل ولیج کا تصور، ترقی پسندی اور انقلاب کے نام پر اقدار کی پامالی، اشتراکیت کے روپ میں آمریت، نوجوان نسل میں انقلابی خیالات کے اثرات، درندگی، تشدد، جہالت، انانیت، دشمنی، تنگ نظری، معاشرتی جنگل، جنگل کا قانون، سویت یونین کی شکست ریخت اور پھر امریکہ کی یک قطبی طاقت اور دہشت گردی کے نام پر کمزور اقوام کا استحصال وغیرہ غرض بیسویں اور اکیسویں صدی کے بے شمار و لاتعداد مسائل و تحریکات اور ان کے اثرات و ثمرات کو پیش کیا گیا ہے اور ان پر کھلی تنقید کی گئی ہے مثلاً چند اشارات ملاحظہ کیجئے:۔

بھیڑیوں اور آدم زادوں کی بن آئی ہے کہ جو کہیں اور کریں اب وہی قانون ہے۔ (۳۷)

اے دمنہ سیاسیات کی کوئی اخلاقیات نہیں ہوتی سیاسی تحصیل میں لیڈر لوگ بڑی بڑی شخصیتوں کو مروا دیتے ہیں۔ (۳۸)

اے دمنہ تو اب آدم زاد کی روش یہ چل نکلا ہے جیسے وہ ایک دوسرے کے خلاف سازشیں کرتے ہیں اور سیاسی چالیں چلنے میں ویسے ہی تو کر رہا ہے۔ (۳۹)

دنیا اب گلوبل ولیج بن چکی ہے۔ آدم زاد اور گیدڑ، گدھے اور گھوڑے سب برابر ہیں۔ (۴۰)

نوجوان ترقی کی دوڑ میں حصہ لینا چاہتے ہیں آخر کب تک گیدڑ بنے بیٹھے رہیں۔ (۴۱)

اب ان کے لچھن بھی وہی آدم زادوں والے ہیں وہی سازشیں، وہی جھوٹ فریب، وہی سیاسی چالیں اسی طرح کی لڑائی بھڑائی۔ (۴۲)

اللہ گیدڑوں کے حال پر رحم کرے۔ نئی تہذیب نے انہیں اندھا کر دیا ہے کہ اپنے کلچر میں انہیں سوائے خرابی کے کچھ نظر نہیں آتا۔ (۴۳)]

زمانہ کتنا بدل گیا ہے۔ نئے زمانے کے گیدڑوں میں انقلابی خیالات تیزی سے پھیل رہے ہیں۔ (۴۴)

یہ کیا کہ نہ کوئی قاعدہ قانون، نہ کسی قسم کا نظم وضبط، ہر پنچھی اپنی اپنی بول بول رہا ہے۔ (۴۵)

ظالموں جاہلوں کی بن آئی ہے۔ عاقلوں دانشمندوں پر یہ وقت بھاری ہے۔ (۴۶)

سب سے بڑھ کر بھیڑیے ہیں کہ کل بھی بھیڑیے تھے آج بھی بالکل بھیڑیے ہیں سخت رجعت پسند، انسانیت دشمن، تنگ نظر، ایک تو جہالت اس پہ درندگی مستزاد، ہماری نئی نسل کے لبرل خیالات نے سب سے زیادہ انہی کو مشتعل کیا ہے۔ ان کے خیال میں یہ ہمارے جنگل کے قانون کے خلاف سازش ہے۔ نعرہ یہ ہے جو جانور

جنگل کے قانون کی روگردانی کرتا ہے۔اس کی گردن ماردو............ ہر وہ جونئی سوچ رکھتا ہے اور درندگی پر دانشمندی کو ترجیح دیتا ہے وہ شخص جنگل کے قانون سے روگردانی کا مرتکب ہے۔(۴۷)

کلیلہ ودمنہ کے بعد اگلی دو کہانیاں ''چوہیا نے کیا کھویا کیا پایا'' اور ''مہابن کے بندروں کا قصہ'' ہیں۔درحقیقت یہ بھی کلیلہ ودمنہ کے سلسلے کو آگے بڑھاتی ہیں۔ان میں بھی چوہیا (حیرانگی) بندروں اور دیگر جانوروں مثلاً کچھوا (من تھرک) کوا (لگھو پتنگ) وغیرہ کے ذریعے پس ماندہ اقوام کی بے عملی، مجہول تصوف، ترک دنیا، ترک آرزو، ترک ذات، قنوطیت، گوشہ نشینی، حصولِ علم کی ضرورت، اخلاقی زوال، مغربی تہذیب کے بے جا نقالی، قومی زوال، کلاشنکوف کلچر جیسے اہم ترین مسائل کو پیش کیا ہے۔

''مہابن کے بندروں کا قصہ'' اس اعتبار سے بھی بے حد دلچسپ ہے کہ یہ افسانہ ''آخری آدمی'' کے بالکل الٹ ہے۔''آخری آدمی'' میں انتظار حسین کے ہاں علامتوں کے زوال اور ماحول سے عدم موافقت کے سبب آدمی بندر بنے تھے۔(۴۸) زیرِ نظر افسانے میں بندروں کو آدمی بنتا ہوا دکھایا گیا ہے اس میں موضوع یہ ہے کہ عہد حاضر کا فرد بندروں (جانوروں) سے بھی بدتر ہو گیا ہے کہ بندر بھی اب انسان بننا پسند نہیں کرتے ان کے نزدیک موجودہ آدمیت ''آدمیت کا گڑھا'' اور ''آدمیت کا اندھا کنواں'' ہے۔

بندروں کا قومی اخلاق گر گیا ہے میں دیکھ رہا ہوں کہ وہ آدمیت کے گڑھے میں گر گئے ہیں۔(۴۹)

کیا بندر اتنا ذلیل ہو جائے گا کہ بغیر دم والا دوٹنگا جانور بن جائے گا۔(۵۰)

افسوس...... یہ بندر آدمی بنا چاہتا ہے۔(۵۱)

اپنی جوانی پر رحم کھا آدمیت کے اندھے کنوئیں میں گرنے سے باز آ۔(۵۲)

اس افسانے میں ''فسانۂ عجائب'' کے جانِ عالم بندر کی تقریر (دنیائے دوں، نیرنگئ زمانہ، سلفۂ پرورِ بو قلموں............) کا ایک اقتباس اور اس قصے کا ذکر زیرِ نظر موضوعِ افسانہ کے مطابق اس طرح ایڈجسٹ کیا گیا ہے کہ خود جانِ عالم کا قصہ اس افسانے کا قصہ بن گیا ہے۔(۵۳)

''اللہ میاں کی شہزادی'' اور ''جبالا کا پوت'' بھی ایسی ہی کہانیاں ہیں جن میں پھول شہزادی، نین، بندو، سوداگر زادہ، عشو اور جبالا کا پوت کے ذریعے ماضی کے ساتھ ساتھ موجودہ دور کے مختلف سیاسی وسماجی حالات اور اخلاقی وروحانی بحران کو موضوع بنایا گیا ہے۔حتیٰ کہ ان میں ''پاک بھارت کشیدگی''، ''سمجھوتہ ایکسپریس'' اور ''ٹی وی'' تک کو موضوع بنا کر افسانوی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔''جبالا کا پوت'' خالصتاً ہندی کلچر اور اساطیر سے پھوٹتا ہے۔چند اشارات دیکھئے:۔

ٹی وی نے ہمارے گھروں میں آکر عجیب کھنڈت ڈالی ہے۔اب نہ ہم یکسوئی سے سوچ سکتے ہیں نہ اطمینان سے من میں یادوں کی دنیا آباد کر سکتے ہیں۔(۵۴)

ہندوستان نے اپنے سفیر کو واپس بلالیا۔ سمجھوتہ ایکسپریس بند ہو رہی ہے اور بس بھی۔ (۵۵)

آدمی ....لو مارشی نے حقارت سے کہا' آدمی تو مورکھ ہے اسے اپنے چھل کھپٹ، اپنے لڑنے مرنے ہی سے فرصت نہیں۔ اسے کیا گیان ملے گا اور وہ کسی کو کیا گیان دے گا۔ (۵۶)

مندرجہ بالا تجزیاتی مطالعہ ظاہر کرتا ہے کہ انتظار حسین کے ہاں جہاں ہجرت، ماضی، یاد، اداسی، تنہائی کے اجزاء موجود میں وہاں ''دائرہ'' سے لیکر ''مہابن کے بندروں کا قصہ'' تک اور پھر آخری دو مضامین ''میرے اور کہانی کے بیچ''، ''شہزاد کے نام'' میں بھی ملکی و بین الاقوامی سطح پر رونما ہونے والے بیسویں اور اکیسویں صدی (۲۰۰۲ء تک) کے مسائل و معاملات کو موضوع بنا گیا ہے۔ مثلاً پہلی دوسری جنگ عظیم، انقلاب روس، تقسیمِ ہند، ہجرت، فسادات، سرد جنگ، سویت یونین کی شکست وریخت، تقسیمِ بنگال، پاک بھارت کشیدگی اور جنگیں، ہیروشیما کی تباہی، ایٹمی دوڑ، ۱۱/۹ کے واقعات و حادثات، دہشت گردی، جدید نوآبادیاتی نظام، جمہوریت کے پردے میں آمریت کا استبداد، مارشل لاء کا حبس، طبقاتی کشمکش، پسماندہ طبقے اور اقوام کا استحصال، جنریشن گیپ، نئی نسل کا انقلابی تحریکوں اور جدید مغرب اور مغربی علوم سے متاثر ہونا، جنسی و اخلاقی بحران، امریکہ کا یک قطبی طاقت بن کر ابھرنا، افغانستان اور عراق پر امریکہ کی جارحیت، ایٹم بم کی تباہی، موجودہ عہد کا انتشار، فرد کی داخلی کشمکش، احساسِ تنہائی، مشینی عہد میں فرد کا مشین بن جانا، میکانیت، لایعنیت، یکسانیت، منفی تصوف اور اس کے مسلمانوں پر منفی اثرات، ملائیت، ملوکیت اور خانقاہیت پر تنقید، جانوروں کے ساتھ انسانوں کا موازنہ، غرض روپ نگر سے لیکر لاہور تک اور قیوما سے لیکر انتظار حسین تک کونسا مسئلہ ہے جو ان کہانیوں میں آنے سے رہ گیا ہو۔ پھر ان تمام موضوعات کو اپنے مخصوص داستانوی اسلوب، علامتوں، اساطیر اور قدیم جاتک کہانیوں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ تمثیل نگاری اس کا وصف ہے جس میں جانور اور انسانوں کی طرح سوچتے گفتگو کرتے نظر آتے ہیں۔ اس لیے وہ محض ''فردوسِ گم گشتہ کے ناسٹلجیا میں اضطراب کے شب و روز بسر'' نہیں کرتے (۵۷) یقیناً انتظار حسین ماضی کے آس پاس ہی منڈلاتے رہتے ہیں لیکن اس اعتبار سے نہیں کہ ماضی ایک مردہ گم گشتہ کوئی بے مصرف چیز ہے بلکہ اس اعتبار سے کہ یہ حال و استقبال کے جملہ امکانات اپنے اندر سموئے ہوئے ہے (۵۸) ان کا نقطۂ نظر تو یہ ہے کہ ''آدمی ماضی میں جیے مگر حاضر میں رہ کر'' یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے حال و استقبال کا ربط اپنی ''اجتماعی تہذیب اور اس کے سرچشموں'' سے ٹوٹنے نہیں دیتے (۵۹) انتظار حسین اساطیر اور داستانوی فضا کو ''جزئیات نگاری کی مدد سے اتنا جاندار بنا دیتے ہیں کہ ماضی سچ مچ حال بن جاتا ہے اور جب حال کی تصویر کھینچتے ہیں تو مستقبل خود بخود تاک جھانک لگا دیتا ہے انتظار حسین کا عقیدہ ہے جس کا ماضی نہیں اس کا کوئی مستقبل نہیں''۔ (۶۰) گوپی چند نارنگ نے درست ہی لکھا ہے کہ:

اپنے پُر تاثیر تمثیلی اسلوب کے ذریعے انہوں نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے آشنا کرایا ہے اور اردو افسانے کا رشتہ بیک وقت داستان، حکایت، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر، اور دیومالا سے ملا دیا ہے۔ (وہ) موجودہ دور کی افسردگی، بے دلی اور کشمکش کو تخلیقی لگن کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ عہد نامۂ عتیق و

اساطیر و دیومالا کی مدد سے ان کو استعاروں، علامتوں اور حکایتوں کا ایسا خزانہ ہاتھ آ گیا ہے جس سے وہ پیچیدہ سے پیچیدہ خیال اور باریک سے باریک احساس کو سہولت کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں۔ان کے اسلوب میں ایسی سادگی اور تازگی ہے جس کی کوئی نظیر اس سے پہلے اردو افسانے میں نہیں ملتی...........افراد ہوں یا معاشرے، ان کی نظر انسان کے روحانی اخلاقی زوال اور داخلی خارجی رستوں کے عدم تناسب کی مختلف جہتوں پر رہتی ہے...........منافقت، نفس پروری، خود غرضی، ریاکاری، منافع اندوزی...........اپنی شخصیت کی پہچان،...........اس کے لیے انہیں پرانے عہد نامے، انجیل، قصص لانبیا، دیومالا، بودھ جاتکا، پرانوں، داستانوں اور صوفیا کے ملفوظات سب سے استفادہ کرنا پڑا ہے اور نتیجتاً ایسا انداز اظہار وجود میں آیا ہے جو خاص ان کا اپنا ہے۔ یہ صرف داستان کے اسلوب ہی کی تجدید نہیں بلکہ کتھا کی ہزاروں سال پرانی روایت کی تجدید بھی ہے۔(۶۱)

مندرجہ بالا اقتباس اگرچہ طویل ہے لیکن اس کو درج کرنا اس لیے ضروری تھا کہ اس رائے میں حیرت انگیز توازن ہے (یہی توازن ڈاکٹر انوار احمد کے ہاں بھی ہے) اس کے ذریعے انتظار حسین کے فن کی تمام جہات کو سمجھا جا سکتا ہے۔ انتظار حسین نے اپنی کہانیوں کے ذریعے ''شہزاد'' کا کردار ادا کیا ہے اور کر رہے ہیں۔انہوں نے شہزاد کی طرح ہلکی پھلکی داستانیں اساطیری کہانیاں اور کتھائیں سنا کر تاریک معاشرے اور افراد کی کایا کلپ کرنے کی کوشش کی ہے گویا الف لیلیٰ کی داستانوں، ہزاروں سال پرانی ہندی جاتک کہانیوں اور کتھاؤں، شہزاد اور کلیلہ و دمنہ جیسے کرداروں کی ہمارے دور میں بھی معنویت ہے بلکہ آج ان کی زیادہ ضرورت ہے۔ یہ افسانوی مجموعہ شہزاد کو موت نہیں دیتا بلکہ شہزاد کو ہمارے عہد میں زندہ کرتا ہے۔ یہ افسانوی مجموعہ ''شہزاد کے نام'' ہے یعنی ایسے تخلیق کار کے نام جو شہزاد کی طرح کہانیاں سنا کر کالی رات کی کایا کلپ کر کے اسے روشن دن میں تبدیل کر دے۔ چنانچہ ہمیں آج بھی شہزاد کی ضرورت ہے، ہمیں آج بھی انتظار حسین کی ضرورت ہے، ہم آج بھی شہزاد کے عہد جی رہے ہیں، آج بھی شہزاد انتظار حسین کے روپ میں ہمارے درمیان موجود ہے، انتظار حسین ہمارے عہد کے شہزاد ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ملاحظہ کیجئے ڈاکٹر محمد علی صدیقی کا مضمون ''انتظار حسین کے افسانوں کی دنیا''، مشمولہ سہ ماہی ''ارتقا''، ارتقا مطبوعات، کراچی، شمارہ-۴۹، جنوری ۲۰۱۰ء ص ۱۰۱ تا ۱۰۶

۲۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ''، مثال پبلیشرز، فیصل آباد، ۲۰۱۰ء، ص ۴۰۶، ۴۱۵

۳۔ انتظار حسین، ''کچھوے''، مطبوعات، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص ۱۶۹ تا ۱۷۳

۴۔ مکالمہ ''گمشدہ پرندوں کی آوازیں'' (انتظار حسین/سہیل احمد)، مشمولہ 'لفظ'، شمارہ-۳، یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور،

ص۴۰(یہ انٹرویو''انتظار حسین ایک دبستان'' مرتبہ ارتضیٰ کریم، ڈاکٹر میں بھی شامل ہے۔شائع شدہ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۶ء، ص ۹۸)

۵۔ پیش لفظ از 'سارتر' افتادگانِ خاک، مرتبہ محمد پرویز/سجاد باقر رضوی، نگارشات، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۷ تا ۲۰

۶۔ تاریخ کے خاتمے، تہذیبی تصادم اور ان سے متعلقہ مباحث کی تفصیل کے لیے دیکھئے:

i. Foukuyama, "The end of History" (Article), The national interest 16, (BT-monthly), Summer, Washington D.C., 1989, PP. 4, 18;

ii. Foukuyama, Francis, "The end of history and the last man", The hearst corporation, New York, 1992, PP. 288, 125;

iii. Huntingtion, Samuel, P. "The Clash of Civilizations and the remaking of world order", Simon and Schuster, New York, 1997, See Port IV, PP 311, 312, 20, 21, 109 to 124;

تہذیبوں کے تصادم اور تاریخ کے خاتمے کے حوالے میں راقم الحروف کی کتاب ''اسلامی اور مغربی تہذیب کی کشمکش: فکرِ اقبال کے تناظر میں'' بھی شائع ہو چکی ہے۔جس میں مندرجہ بالا تمام مباحث اور عصری منظر نامے کو تفصیل سے متعلقہ ابواب میں مختلف مواقع پر ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔(شائع شدہ، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۲۰۰۹ء)

۷۔ انتظار حسین، ''میرے اور کہانی کے بیچ''، مشمولہ ''شہر زاد''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۱۷۴

۸۔ انتظار حسین، مضمون ''نئے افسانے نگار کے نام''، مشمولہ ''کچھوے''، ص ۱۷۲، ۱۷۳؛

انتظار حسین، ''چراغوں کا دھواں''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۸

۹۔ انتظار حسین، ''میرے اور کہانی کے بیچ''، مشمولہ ''شہر زاد''، ص ۱۷۴، ۱۷۵

۱۰۔ انتظار حسین، ''شہر زاد کے نام''، مشمولہ ''شہر زاد کے نام''، ص ۱۸۱

۱۱۔ ایضاً ص ۱۸۲

۱۲۔ ایضاً

۱۳۔ تفصیل کے لیے دیکھئے: محمد آصف، ڈاکٹر، ''اسلامی اور مغربی تہذیب کی کشمکش: فکرِ اقبال کے تناظر میں''، صفحات ۳۴۸ تا ۳۵۷، ۳۹۲

۱۴۔ انتظار حسین، ''شہر زاد کے نام''، مشمولہ ''شہر زاد کے نام''، ص ۱۸۲

۱۵۔ ایضاً ص ۱۸۱، ۱۸۲

۱۶۔ انتظار حسین، ''میرے اور کہانی کے بیچ''، مشمولہ ''شہر زاد کے نام''، ص ۱۸۰

۱۷۔ ایضاً

۱۸۔ انتظار حسین، ''میرے اور کہانی کے بیچ''، مشمولہ ''شہر زاد کے نام''، ص ۱۸۴

۱۹۔ ایضاً ص ۱۸۶

۲۰۔ ایضاً،ص ۱۸۷

۲۱۔ ایضاً،ص ۱۹۲

۲۲۔ انتظار حسین، ’’شہزاد کی موت‘‘، مشمولہ ’’شہزاد کے نام‘‘، ص ۳۹ تا ۴۵

۲۳۔ انتظار حسین، ’’دائرہ‘‘، مشمولہ ’’شہزاد کے نام‘‘، ص ۷ تا ۲۵

۲۴۔ انتظار حسین، ’’ریزورسیٹ‘‘، مشمولہ ’’شہزاد کے نام‘‘، ص ۴۶

۲۵۔ ایضاً،ص ۵۴

۲۶۔ ایضاً،ص ۵۵

۲۷۔ انتظار حسین، ’’وارد ہونا شہزاد تورج کا شہر کاغذ آباد میں‘‘، مشمولہ ’’شہزاد کے نام‘‘، ص ۶۰، ۶۱

۲۸۔ مندرجہ بالا اقتباسات کے لیے دیکھیے:۔

انتظار حسین، ’’ہم نوالہ‘‘، اور ’’مانوس اجنبی‘‘، مشمولہ ’’شہزاد کے نام‘‘، دیکھیے صفحات ۷۹، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۷۱

۲۹۔ انتظار حسین، ’’چراغوں کا دھواں‘‘، ص ۳۳۸

۳۰۔ انتظار حسین، ’’مورنامہ‘‘، مشمولہ ’’شہزاد کے نام‘‘، ص ۲۷

۳۱۔ ایضاً،ص ۲۹

۳۲۔ ایضاً،ص ۲۸، ۲۹

۳۳۔ ایضاً،ص ۳۳، ۳۵

۳۴۔ ایضاً،ص ۳۷

۳۵۔ ایضاً،ص ۳۵

۳۶۔ ’’کلیلہ و دمنہ‘‘ کی تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے:۔ مقبول بیگ بدخشانی، مرزا ’’ادبِ نامۂ ایران‘‘، نگارشات، لاہور، سن ندارد، ص ۳۵۴ تا ۳۵۸، ۶۱۰؛

محمد ریاض، ڈاکٹر/صدیق شبلی، ڈاکٹر ’’فارسی ادب کی مختصر ترین تاریخ‘‘، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۶۲، ۶۳

۳۷۔ انتظار حسین، ’’کلیلہ چپ ہوگیا‘‘، مشمولہ ’’شہزاد کے نام‘‘، ص ۱۴۲

۳۸۔ انتظار حسین، ’’کلیلہ نے دمنہ سے کیا کہا‘‘، مشمولہ ’’شہزاد کے نام‘‘، ص ۱۰۶

۳۹۔ ایضاً،ص ۱۰۶

۴۰۔ ایضاً،ص ۱۰۶

۴۱۔ ایضاً،ص ۱۰۷

۴۲۔ انتظار حسین، ’’دمنہ کیوں ہنسا، کلیلہ کیوں رویا‘‘، مشمولہ ’’شہزاد کے نام‘‘، ص ۱۲۱

۴۳۔ انتظار حسین، ’’کلیلہ نے دمنہ سے کیا کہا‘‘، مشمولہ ’’شہزاد کے نام‘‘، ص ۱۱۴

۴۴۔ ایضاً،ص ۱۱۱

۴۵۔ انتظار حسین، ’’دمنہ کیوں ہنسا، کلیلہ کیوں رویا‘‘، مشمولہ ’’شہزاد کے نام‘‘، ص ۱۱۵

۴۶۔ انتظار حسین، ''کلیلہ دمنہ ہٹ لسٹ پر''، مشمولہ ''شہزاد کے نام''، ص ۱۲۷

۴۷۔ ایضاً ص ۱۲۸

۴۸۔ دیکھئے: انتظار حسین کا افسانہ ''آخری آدمی''، مشمولہ ''آخری آدمی''، کتابیات، لاہور، ۱۹۶۷ء

۴۹۔ انتظار حسین، ''مہابن کے بندروں کا قصہ''، مشمولہ ''شہزاد کے نام''، ص ۱۶۳

۵۰۔ ایضاً ص ۱۷۰

۵۱۔ ایضاً ص ۱۶۵

۵۲۔ ایضاً ص ۱۷۰

۵۳۔ ایضاً ص ۱۶۵ تا ۱۶۹؛

فسانۂ عجائب میں موجود جانِ عالم بند کی داستان کے لیے دیکھئے: فسانۂ عجائب مرتبہ رشید حسن خان، نقوش، لاہور، ۱۹۹۰ء، ص ۱۹۱ تا ۲۴۲

۵۴۔ انتظار حسین، ''اللہ میاں کی شہزادی''، مشمولہ ''شہزاد کے نام''، ص ۹۰

۵۵۔ ایضاً ص ۹۵

۵۶۔ انتظار حسین، ''جبالا کا پوت''، مشمولہ ''شہزاد کے نام''، ص ۱۰۳

۵۷۔ انیس ناگی ''کچھوے''، مشمولہ ''انتظار حسین ایک دبستان''، مرتبہ ارتضیٰ کریم، ڈاکٹر ص ۵۶۳

۵۸۔ محمد عمر میمن ''حافظے کی بازیافت، زوال اور شخصیت کی موت''، مشمولہ ''انتظار حسین ایک دبستان''، ص ۶۱۱

۵۹۔ انتظار حسین، ''علامتوں کا زوال''، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، ۱۹۸۳ء، ص ۲۱، ۲۰

۶۰۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ اور افسانہ نگار''، الوقار، لاہور، ۳۰۱

۶۱۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ''انتظار حسین کا فن: متحرک ذہن کا سیال سفر''، مشمولہ، اردو افسانہ روایت اور مسائل، مرتبہ، گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۶۶، ۵۶۷

ڈاکٹر صوفیہ یوسف

استاد شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور، سندھ

کرشن چندر کے نسوانی کردار

('پانی کا درخت' خصوصی مطالعہ)

Dr. Sofia Yousaf

Department of Urdu,Shah Abdul Latif University, Khairpur,Sindh

Female Characters of Krishan Chander

Krishan Chander(1914-1977)was a renowned short story writer of Urdu literature.Penning over twenty novels and thirty collections of short stories, he portrays women in different roles.This article particularly analyzes the depiction of women in his collection of short stories "Pani ka Durkht".

۱۹۳۵ تا ۱۹۴۷ء کا زمانہ فنی لحاظ سے اردو کے افسانوی ادب کے عروج کا زمانہ ہے۔ اس دور میں قدیم موضوعات کے علاوہ نئے سیاسی، معاشی نظریات اور نفسیاتی محرکات جیسے موضوعات افسانے میں داخل ہوئے، جن کے ہماری معاشرتی زندگی پر گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ اس دور میں افسانہ نویسی کی رفتار بہت تیز رہی۔ ترقی پسند تحریک (۱۹۳۶) نے افسانے کے موضوع کو وسعت اور تکنیک کے تجربات دیئے اور حقیقت نگاری نے اسے پُر اثر بنایا۔ ترقی پسند ادیبوں کی اکثریت نے اپنے افسانوں میں حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ فنی حُسن اور انسان کے جذبات و احساسات کو بھی بہت اہمیت دی۔ اس لیے ان کی تحریروں میں حقیقت پسندانہ رجحانات کے ساتھ رومانیت کا پرتو بھی دیکھائی دیتا ہے۔ ان ادیبوں میں کرشن چندر ایک اہم افسانہ نگار ہیں، جو بنیادی طور پر ترقی پسند ہیں اور نظریاتی طور پر اشتراکیت کے قریب ہونے کے باوجود حد درجہ رومان پسند واقعہ ہوئے ہیں۔ ان کی رومانیت زندگی سے فرار، موت کی آرزو، خیالی دنیا میں پناہ گزینی کی تلقین نہیں کرتی بلکہ زندگی کو بدل دینے کی والہانہ بے تابی کا نام ہے۔ کرشن چندر ایک جگہ لکھتے ہیں:

> میں حقیقت پسندی کو اختیار کرتے ہوئے ہمیشہ تھوڑا رومان پسند بھی رہا۔ خوب صورتی اور شاعری کا دامن مکمل طور پر کبھی نہ چھوڑ سکا۔ معاشیات کو میں محض انسان کی بنیادی ضرورتیں پوری کرنے کا وسیلہ ہی نہیں سمجھتا ہوں

میرے خیال میں میں معاشیات کو خوب صورت بھی ہونا چاہیے۔ (۱)

کرشن چندر اشترا کی نظریے کے علمبردار ہونے کے باوجود تخیل اور داخلی ردِعمل کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔ان کے افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری، رومانی حقیقت پسند اور اشترا کی حقیقت نگاری کے ملے جلے رجحانات نمایاں ہیں۔ان کے افسانوں کی عمارت فطرت کے حسین مناظر، روایت کے خلاف بغاوت، طبقاتی تضادات، نفسیات، افلاس، تلاشِ حُسن کی جستجو اور مرد اور عورت کے باہمی جذبات پر اُستوار ہے۔'ان کے جدید افسانوں میں ایک روشن سیاسی تصور کی جھلک بھی ہے اور ان کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے بدصورت اور حُسن دونوں کو گلے لگایا اور بدصورتی میں بھی حُسن دیکھا۔ (۲) ترقی پسند تحریک کے زیر اثر کرشن چندر کے افسانوں میں جیتی جاگتی تاریخ موجود ہے جس کہ ذریعے ان کے خیالات، اور اُس دور کی ادبی و سیاسی تحریکوں کا مطالعہ آسانی سے کیا جا سکتا ہے، لیکن یہاں موضوع کی مناسبت سے اپنے دائرے کو محدود رکھتے ہوئے اگر ہم کرشن چندر کے افسانوں کا تجزیہ کریں تو وہ ایک ایسے منفرد افسانہ نگار کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ جو محبت اور عورت کو معاشرے کے آئینے میں دیکھتا ہے۔عورت کے استحصال اور اُس پر مسلط جبر اور تعصب کے خلاف آواز اُٹھاتا ہے۔اُن کے افسانوں میں عورت کا ہر روپ موجود ہے، مثلاً برصغیر کی روایتی عورت، دکھ برداشت کر کے دوسروں کو سکھ دینے والی، مرد کی غلطیوں کو معاف کر کے اُسے زندگی کا حوصلہ دینے والی اور روایات پر اپنے آپ کو قربان کر دینے والی عورت بھی ملتی ہے تو اسی طرح ان کے افسانوں میں روایت کے خلاف سڑک پر احتجاج کرتی ہوئی، ظلم کا بہادری سے مقابلہ کرتے ہوئے اپنی جان دے دینے والی عورت بھی موجود ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں کا آٹھواں (۳) مجموعہ 'پانی کا درخت' نیا ادارہ لاہور سے ۱۹۶۸ء میں شائع ہوا اس مجموعے میں کُل نو افسانے شامل ہیں جو تقریباً تمام عورت ہی کے گرد گھومتے ہیں۔'پانی کا درخت' کا شمار ان کے شاہکار افسانوں میں ہوتا ہے۔ یہ پوٹھوہار کے علاقے کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔کرشن چندر اس افسانے میں پانی جو زندگی ہے اور جو زندگی کا سبب بنتا ہے کو عورت سے تشبیہ دیتے ہیں، کیونکہ عورت بھی تخلیق کار ہے۔ بانو کی مسکراہٹ کو ندی کے پانی کی مٹھاس کہتے ہوئے لکھتے ہیں:

> گاؤں کی رویل ندی چھوری اور آہستہ خرام جیسے ہمارے سردار پینیدار خان کی لڑکی بانو، دونوں کی مسکراہٹ میٹھی تھی اور مٹھاس کی قدر وہی جانتے ہیں جو میری طرح نمک کی کان میں کام کرتے ہیں۔ (۴)

کرشن چندر عورت کی بے وفائی کو نمکین پانی سے تشبیہ دیتے ہیں یعنی اگر عورت باوفا ہے تو میٹھے پانی کی طرح زندگی بخش اور بے وفا تو نمکین پانی کی طرح:

> وہ (بانو) بولی میں گاؤں چھوڑ کر جا رہی ہوں میرا دل دھک سے رہ گیا مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے چشمہ چلتے چلتے رک گیا۔ میرے گلے سے آواز نکلی، ''کیوں؟''میری شادی طے ہوگئی ہے۔ کس سے؟ چاچا کے لڑکے کے ساتھ وہ چکوال میں صوبیدار ہے۔تھوڑی دیر رُک کر بانو پھر بولی سنا ہے چکوال میں پانی بہت ہوتا ہے اس کی

آواز خوشی کے مارے کانپ رہی تھی۔ (۵)

بانو بے شک پانی کی خاطر محبت بیچ دیتی ہے لیکن کرشن چندر کی پیش کردہ عورت کے اس روپ سے یہ تاثر اُبھرتا ہے کہ عورت اپنی پر آئے تو اپنی زندگی کو بدلنا بھی جانتی ہے۔ کوئی بھی چیز اس کی کمزوری نہیں وہ اپنا سب کچھ چھوڑنے کے لیے بھی تیار ہو سکتی ہے کیوں کہ زندگی صرف ایک بار ملتی ہے اور اس سے لطف اندوز ہونے کا فن اور احساس اس کے اندر بھی موجود ہے جو وہ ہر وقت دبائے رکھتی ہے۔

اس مجموعے کا دوسرا افسانہ 'سالگرہ' ہے جس میں عورت ''ممتا'' کے بھرپور جذبے کے ساتھ موجود ہے۔ خوف، غم، تکلیف اور پریشانی میں اکثر ہر عمر کے انسان کو ان کیفیات سے باہر آنے کے لیے عورت کی ضرورت ہوتی ہے، وہ عورت کبھی ماں، بہن، بیوی اور کبھی دوست کے روپ میں اُس (مرد) کی مددگار ہوتی ہے، ہر روپ کی ایک خاص اہمیت ہے جس کا خلا کوئی اور کردار پورا نہیں کر سکتا۔ قدرت نے اسے (عورت) مرد کے ہم راہی و ساتھی کے طور پر بنایا ہے۔ عورت کے اس روپ کی گواہیاں دنیا کی تمام زبانوں کے ادب میں موجود ہیں۔ اردو ادب بھی ایسے کرداروں سے خالی نہیں مثلاً ہماری قدیم داستانوں کے مافوق الفطرت کرداروں سے لے کر جدید افسانے کی عورت تک نسوانی کرداروں کی اکثریت نے مرد کو مشکل حالات میں کبھی تنہا نہیں چھوڑا۔ جس کا مرد اعتراف کرے یا نہ کرے لیکن بچپن سے لے کر جوانی تک اُس کو عورت کبھی مایوس نہیں کرتی، کرشن چندر اپنے کرداروں کے ذریعے اس امر کا اعتراف کرتے ہیں:

> تیتری کے پیچھے بھاگتے ہوئے چلا تو میں اپنے باغ سے تھا لیکن بھاگتے بھاگتے جنگل میں آ گیا، میں نے چلا کے کہا ''ماں، ماں''! اتنے میں ایک خوب صورت پری آئی اس کا لباس ایسا تھا جیسے بنفشے کے پھولوں سے تیار کیا گیا ہو۔ اس نے آ کر میرے کندھے پر ہاتھ رکھ دیا اور بولی کیوں رو رہے ہو، میرا خوف کم ہوا۔ (۶)

> اس نے مجھ سے کہا مجھے اپنی ماں کی صورت بھی یاد نہیں ہے پھر بھی میں محبت کا بھوکا ہوں، ننگا ہوں پیاسا ہوں اس دودھ کا نعم البدل مجھے کہیں نہیں ملا۔ میری یہ تشنگی کبھی نہیں بجھی۔ (۷)

> مجھے بھی اصل میں آج ہی معلوم ہوا کہ پوجا صرف بھگوان کو نہیں کہتے پوجا ماں کو کہتے ہیں اور تخلیق کے عمل کو کہتے ہیں، زندگی کے پیار کو کہتے ہیں۔ (۸)

'چاول چور' یہ افسانہ انھوں نے برصغیر کی تقسیم کے پس منظر میں لکھا ہے۔ ہر انسان اپنی جنم بھومی سے کتنا ہی دور کیو ں نہ چلا جائے اُسے تمام عمر اُس خطے سے ایک خاص قسم کی اُنسیت رہتی ہے۔ اس کی معمولی سے معمولی چیز بھی بہت قیمتی لگتی ہے اور خوشی، غمی اور تہواروں کے موقعوں پر مختلف بہانوں سے اسے یاد کر کے خوشی اور تسکین محسوس کرتے ہیں۔ افسانہ 'چاول چور' میں کرشن چندر عورت کے کردار کے اس پہلو کو واضح کرتے ہیں:

> مالا! تو مراٹھی لڑکی ہے۔ تو ہمارے گاؤں کے چاولوں کی خوشبو کیا جانے۔ تو نے کبھی ہمارے پیسی کی باسمتی کھائی ہوتی تو میں تجھ سے بات کرتی۔ (۹)

امریکا سے آنے والا ہندوستانی' افسانے میں کرشن چندر نے مغربی تہذیب جو مہذب ہونے کی دعویدار ہے اُس میں آزادی کے نام پر عورت کی فطری خوب صورتی اور نفاست کو کس طرح مسخ کیا جا رہا ہے کی تصویر کشی کی ہے:

> وہاں جراب سے کے کر عورت تک ہر شے لوہے کی زنجیر میں بندھی ہوتی ہے۔ (۱۰)

محبت انسانی جذبہ ہے اور آسائش پسندی انسانی فطرت اکثر محبت پر فطرت حاوی ہو جاتی ہے، کرشن چندر اسے یوں بیان کرتے ہیں:

> بہت رات گئے میں تھکا ماندہ اپنے گھر لوٹا میری بیوی متفکر تھی اور میرا انتظار کر رہی تھی لیکن جب اس نے نوٹ دیکھے تو خوش ہو گئی اس لیے وہ میری اداسی کا مطلب نہ سمجھ سکی۔ (۱۱)

'برہم پترا' کی لوتیکا جو معاشرے کی اقتصادی ناانصافی اور ناہمواریوں کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے جب شدید زخمی ہو جاتی ہے اس وقت بھی اپنے شریکِ حیات کے پیار کو نہیں بھولتی جو اس کی محبت، لگاؤ اور وفا کا ثبوت ہے:

> ایک دم لوتیکا کے ذہن کے دریچے میں دو آنکھیں چمکنے لگیں اور موہوم چہرہ۔۔۔ یہ کس کی آنکھیں تھیں؟ یہ کس کا چہرا تھا؟ ہاں! یہ اس کے پتی کا چہرا تھا۔۔۔ یکا یک لوتیکا کو ایسا محسوس ہوا جیسے کوئی چنگاری اس کے پیٹ میں گھستی چلی گئی ہے۔ میں آج اپنے پتی سے کیوں نہ ملی۔ (۱۲)

'موم کی چٹان' میں کرشن چندر نے ''گومتی'' (۱۳) کے دُہرے کردار کو بڑی خوب صورتی سے پیش کیا ہے۔ جس میں ایک طرف تو شادی کے نام پر بکتی ہوئی گومتی پوری عمر اپنے پیار تو پیار، بلکہ اُس وابستہ شہر تک کو نہیں بھلا پاتی اور دوسری طرف ماضی میں اپنے ساتھ ہونے والی زیادتیوں کو دوسری عورت کے ساتھ ہوتا دیکھ کر ان کی مدد کرنے کے بجائے تسکین محسوس کرتی ہے۔

کرشن چندر کے کرداروں میں 'تائی ایسری' جیسا لازوال کردار بھی ہے جو مشرقی عورت کی بھرپور تصویر ہے تو ساتھ ہی بانو، لوتیکا اور گومتی جیسے نسوانی کردار بھی موجود ہیں جو عورت کو نئے زاویے سے دیکھنے اور سمجھنے کے لیے معاشرے میں راہ ہموار کرنے کی بھرپور کوشش ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ کرشن چندر(دیباچہ)'بندگلی کی منزل' مشمولہ عصری ادب، دہلی، اپریل ۱۹۹۰

۲۔ آل احمد سرور، 'اردو میں افسانہ نگاری' مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل، مرتبہ گوپی چند، نارنگ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۹۷

۳۔ انوار احمد ڈاکٹر، 'اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، مثال پبلشرز فیصل آباد، ۲۰۱۰ء، ص ۱۷۷

۴۔ کرشن چندر، 'پانی کا درخت'، مشمولہ پانی کا درخت نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۶۸ء، ص ۱۰

۵۔ ایضاً، ص ۲۹

۶۔ سالگرہ، ایضاً، ص ۳۹

۷۔ محبت کے پھول، ایضاً، ص ۹۰

۸۔ نیا خزانہ، ایضاً، ص ۱۹۹

۹۔ چاول چور، ایضاً، ص ۵۵

۱۰۔ امریکا سے آنے والا ہندوستانی، ایضاً، ص ۲۷

۱۱۔ سو روپے، ایضاً، ص ۱۱۰

۱۲۔ برہم پترا، ایضاً، ص ۱۴۰

۱۳۔ موم کی چٹان، ایضاً، ص ۱۹۰

ڈاکٹر شبیر احمد قادری
استاد شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

''فردوس بریں'': کرداروں کا تجزیہ

Dr. Shabbir Ahmed Qadri
Deprtment of urdu, G C University, Faisalabad

'Firdous e Brarin': Analysis of Characters

Firdous-e-Barin is one of the most important novels of the Urdu language which attracted the attention and interest of the scholars and the reading public. Mulana Abdul Haleem Sharar was the author of this master piece. It is a splendid product of his literary genius. Several other novels of Sharar such as Flora Florind, Malk-al-Alaziz Virgina and Fatha-e- Andalus attained fame and eminence because of their rich historical content and forceful creative momentum. Mulana Sharar had complete grasp over the different facets of Islamic history and devoted himself for the regeneration of bygone glory of the Muslims. In this article different characters of Firdous-e -Barin have been examined in social and historical contexts.

اُردو کے اِبتدائی ناول اپنے کرداروں کی بدولت ہی پہچانے جاتے ہیں۔ محسوس یہ ہوتا ہے کہ ناول نگار، کرداروں کی ترتیب و تشکیل اور پیشکش پر خاص توجہ دیتے رہے ہیں۔ کردار ناول میں اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ کردار جس درجہ توانا اور مضبوط ہوگا، ناول میں پختگی بھی اتنی ہی پیدا ہوگی۔ ڈاکٹر میمونہ انصاری کی اس رائے کی تائید کرنے میں کوئی امر مانع نہیں ہوسکتا کہ ۱۹ ویں صدی کے ناولوں میں غالب رجحان کردار نگاری کا ہے اور یہ رجحان ۔۔۔ فرد پرستی کی نفسیات سے ابھرا تھا۔ یہی سبب ہے کہ انیسویں صدی کی ناولوں میں واقعہ اپنی جگہ پر بہت کچھ اہمیت نہیں رکھتا بلکہ واقعہ کردار کے تابع ہے۔ کردار کے دَم سے واقعہ کا وجود ہے۔ بغیر کردار کے واقعہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ [1] ڈاکٹر احسن فاروقی کردار اور واقعہ کو برابر اہمیت دیتے

ہیں۔اس لیے کہ کردار واقعہ یا قصہ کا حامل ہوتا ہے۔''فردوسِ بریں'' کی بنیادی شناخت اس کے کردار ہی ہیں اور یہ کردار بہت مضبوط ہیں۔ان کے برمحل مکالموں نے ناول کے تاثر کو اور بہتر بنا دیا ہے۔اس ناول کے مکالمے بھی بہت عمدہ اور پُر تاثیر ہیں۔کہیں مختصر، کہیں طویل، مگر وہ قصے کو آگے بڑھانے اور منطقی انجام تک پہنچانے میں بے حد معاون ہوتے ہیں۔

ناول نگار کی فنی چابک دستی کا ایک امتحان یہ ہوتا ہے کہ اس نے کہانی کے کرداروں کو کس حد تک جان دار بنایا ہے اور کس حد تک اُن کی سیرت اور شخصیت میں کوئی ایسا امتیازی پہلو ہے جس کی بنا پر وہ زندگی کے رنگ میں ڈوبے ہوئے ہونے کے باوجود اُن لوگوں سے مختلف نظر آتے ہیں جن سے ہمیں ہر وقت سابقہ پڑتا ہے۔

سید وقار عظیم نے ناول کی کہانی میں کرداروں کی دو صورتوں کی جانب اشارہ کیا ہے:

۱۔کردار ہمیں کہانی کے شروع میں جیسا نظر آتا ہے، وہ ماضی کے واقعات نے اُسے بنایا ہے۔ماحول کے گوناگوں اثرات نے اُس کی شخصیت کو ایک خاص سانچے میں ڈھالا ہے اور اس شخصیت کی بعض انفرادی خصوصیتیں ہیں جو اس کے لیے خاص ہیں۔کہانی کے اگلے حصوں میں کردار جو کچھ کہتا اور کرتا ہے وہ اُس کے مزاج کی اس مخصوص ساخت کے مطابق ہوتا ہے۔

۲۔ہماری شناسائی ان سے اُن کی زندگی کے اُس دَور میں ہوتی ہے جب ماحول نے اُن پر پورا اثر نہیں کیا ہے۔ماحول آہستہ آہستہ اُن پر اپنا اثر ڈال رہا ہے اور آہستہ آہستہ اُن کی سیرت کی تشکیل و تعمیر ہو رہی ہے۔ایسے کرداروں کو ہم پوری کہانی میں برابر ایک سا رنگ قبول کرتا محسوس کر رہے ہیں۔یہاں تک کہ جب کہانی ختم ہوتی ہے تو یہ کردار بھی اپنے پورے قد و قامت کو پہنچے ہوئے نظر آتے ہیں۔ (۲)

سید وقار عظیم کا کہنا یہ ہے کہ ''فردوسِ بریں'' کے کرداروں کی ساخت دونوں طرح کے فنی عمل سے ہوئی ہے اور ناول نگار کی کامیابی یہ ہے کہ جس طرح پلاٹ کے کسی حصے کی طرف سے اُس کے دل میں (بعض اوقات متحیر و متعجب ہو جانے کے باوجود) شبہ یا بے یقینی پیدا نہیں ہوتی، اسی طرح کردار بھی جو کچھ کہتے اور کرتے ہیں وہ اُن کے مزاج کی بنیادی خصوصیتوں سے ہم آہنگ ہے۔ (۳)

وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ زمرد کے کردار میں حسین سے زیادہ کشش ہے، محض اُس کے حسن و جمال کی وجہ سے نہیں، جس کا ذکر ناول نگار نے بڑے رومانی انداز سے کیا ہے۔بلکہ مستقل مزاجی، دوراندیشی، مصلحت بینی، ضبط، تحمل، احتیاط اور پاک دامنی کے ان اوصاف کی بنا پر جو اس کے مزاج کی نسوانی نزاکت اور اُس کے جذبہ محبت کی پاکیزگی اور صداقت کے گہرے رنگ کے نیچے دب جانے کے بجائے برابر اُس کے قول و فعل سے نمایاں ہوتے ہیں۔وہ جس جگہ بھی ہو اور جس کے سامنے بھی ہو اُس کی کشش میں کمی نہیں آتی بلکہ حسین کی موجودگی میں تو اُس کی شخصیت کی بڑائی اور زیادہ اُبھرتی ہے۔ (۴)

تاہم میری رائے میں ''فردوسِ بریں'' کا سب سے توانا کردار حسین کا ہے۔جو اپنی محبت کے حصول کے لیے تڑپتا ہے۔اس کی بے قراری اسے ایک پل چین نہیں لینے دیتی۔وہ خواہش مند ہے کہ اسے زمرد کا قرب حاصل ہو جائے۔اس مقصد کے لیے وہ کچھ بھی کرنے کو تیار ہے۔زمرد ایک جامد کردار ہے جب کہ حسین پارے کی طرح ایک متحرک اور فعال کردار ہے۔وصال کی لذتیں اپنی جگہ مگر وصال کے بعد فراق ایک سچے اور دردِ دل رکھنے والے محبّ کے لیے،

بہر حال، ایک تکلیف دہ امر ہے۔

جنت میں حسین کا قیام عارضی تھا۔ اسے بتایا گیا کہ یہاں ہمیشہ کے لیے آنے والوں کو معاملات و متعلقاتِ حیاتِ مستعار سے ناتہ توڑنا پڑتا ہے۔ حسین کو یہ بات سن کر بہت رنج ہوتا ہے کہ اسے یہ حسین و جمیل مقام چھوڑ کر ایک بار پھر اپنی دُنیا میں لوٹنا پڑے گا۔ اس پر حسین آب دیدہ ہو گیا اور نہایت ہی جوشِ دل سے ایک آہِ سرد کھینچ کر بولا:

> آہ! روئے گل سیر ندیدم و بہار آخر شد! مجھے تو ابھی تیرے وصال کا بھی لطف نہیں حاصل ہوا۔ مگر زمرد مجھ سے تو اب نہ جایا جائے گا۔ اب اس وقت سے میں ہر وقت تیرا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیے رہوں گا تاکہ کوئی مجھے تجھ سے جدا نہ کر دے۔'' یہ سن کر زمرد بھی آبدیدہ ہو گئی اور بولی: ''حسین! یہ امر تمہارے اختیار سے باہر ہے۔ جب وقت آئے گا خبر بھی نہ ہو گی اور ایک ادنیٰ غنودگی تمہیں اُس عالم میں پہنچا دے گی۔۔۔'' حسین: (رو کر) ''پھر تو مجھ سے تمہارے فراق کی مصیبت نہ برداشت کی جائے گی۔ جاتے ہی اپنے آپ کو ہلاک کر ڈالوں گا اور تم سے چھوٹے ایک گھڑی بھی نہ گزری ہو گی کہ پھر تمہارے پاس آ پہنچوں گا۔ (۵)

غمِ فراق کی ایک صورت داستان کے آغاز میں دکھائی گئی جب زمرد اور حسین حج کے لیے گھر سے نکلتے ہیں مگر زمرد نے اچانک اس مقام پر جانے کی خواہش کا اظہار کیا جہاں اس کے بھائی موسیٰ کی قبر تھی۔ گھاٹیاں عبور کرتے بالآخر وہ قبر پر پہنچ جاتے، فاتحہ خوانی کے معا بعد زمرد کی حالت شدتِ غم کے باعث غیر ہونے لگتی ہے۔ حسین اسے دلاسا دیتا رہا مگر اپنی دگرگوں حالت کو دیکھ کر زمرد نے حسین سے کہا کہ حسین مجھے اپنی زندگی کی امید نہیں۔ حسین بھیگی آنکھوں سے کہنے لگا:

میں تمہارے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا اور جس کسی کے ہاتھ سے یہ وصیت پوری ہو گی وہ تمہارے ساتھ میری ہڈیوں کو بھی ان ہی پتھروں کے نیچے دبائے گا۔ (۶)

یعنی حسین کسی صورت میں اپنی محبوبہ کی جدائی برداشت کرنے کو تیار نہیں اور اُس کی خاطر وہ اپنی جان بھی قربان کرنے کو تیار ہے۔ حسین لذتِ وصال کا قائل ہے۔ غمِ فراق سہنا اُس کے بس کی بات نہیں۔ یہ دو حوالے ظاہر کرتے ہیں کہ حسین ہی نہیں، زمرد بھی حسین سے بے حد پیار کرتی ہے اور مرنے کے بعد بھی اس سے ملاقات کی خواہش مند ہے۔ تاہم اس کی موت کے بعد حسین کچھ دیر زندہ رہے اس میں اس کی یہ غرض بھی شامل تھی:

> میری تمنا تھی اور ہے کہ تمہارے پہلو میں تمہاری آنکھوں کے سامنے جان دوں، اس کے بعد تم گھر جاؤ اور وہاں عزیزوں اور شہر کے دیگر شرفا کی نظر میں جو کچھ بے عزتی ہوئی ہے۔ اس کو دور کرو اور میری خبرِ مرگ کے ساتھ سب کو جا کے بتا دو کہ میں نے کیوں اور کہاں جان دی اور مرتے وقت تک کیسی پاک دامن تھی۔ (گلے میں باہیں ڈال کے) حسین! میری آرزو ہے کہ تم زندہ رہو اور میرے دامن سے بدنامی کا دھبا دھوؤ۔ (۷)

حسین اُس کے ساتھ مرنے کے لیے تیار تھا مگر زمرد اپنی پاک دامنی کی خبر لوگوں تک پہنچانے کے لیے اسے زندہ دیکھنا چاہتی ہے۔ حسین زمرد سے وعدہ تو کر لیتا ہے مگر وہ افسردگی کی سخت گرفت سے خود کو آزاد نہیں کرا پاتا۔

حسین جب جنت میں پہنچ جاتا ہے تو زمرد اُسے وادیٔ ایمن میں وہ نور دکھاتی ہے جو موسیٰ علیہ السلام نے وہاں دیکھا تھا۔ وہ عقیدت سے سر جھکا دیتا ہے۔ حسین کو وہاں کی ہر شے میں نور نظر آتا ہے اور وہ اس سے متاثر بھی بہت ہے، مگر زمرد کے مقابلے میں اس وادی کی خوبصورتیاں کم تر دکھائی دیتی تھیں:

> حسین نے مکان کے فرش اور تمام سامان کو دیکھا اور اُسے یقین ہو گیا کہ یہ سب نوری سامان ہے جو دنیا میں نہ کبھی اِنسان کے دِل میں گزرا ہے اور نہ کسی کے قیاس وگمان میں آسکتا ہے۔ زمرد اُس کے ہاتھ میں ہاتھ دیے یہاں کی تمام اعجوبہ چیزیں اُسے دکھاتی پھرتی تھی، اور ہر چیز پر وہ خدائے ذوالجلال والاکرام کی قدرت ومرحمت کا جوش وخروش سے اعتراف کرتا اور آخر پھرتے پھرتے ایک مقام پر رُک کے وہ نہایت گرم جوشی کے ساتھ زمرد سے لپٹ گیا اور کہا: ’’یہ سب لطف اور یہ سارے سامان عیش ہیں مگر زمرد میرے لیے کوئی تجھ سے بڑی نعمت نہیں ہو سکتی۔ (۸)

حسین اور زمرد ’’فردوسِ بریں‘‘ کے ہیرو اور ہیروئن ہیں تو شیخ علی وجودی کو اس کا رقیب قرار دیا جاسکتا ہے۔ سید وقار عظیم نے شیخ علی وجودی کو ویلن کہا ہے۔ یہ ایک ایسا ویلن ہے کہ اس کے اور ہیرو کے نصب العین کے راستے میں حائل ہونے کے بجائے اسے اپنی منزلِ مقصود تک پہنچنے میں مدد دیتا رہتا ہے۔ شیخ علی وجودی کو قصے کی اس صورتِ حال نے عجیب طرح کا ویلن بنا دیا ہے کہ اس کے اور ہیرو کے نصب العین میں کوئی واضح تصادم نہیں۔ ہیرو سے جو کام ویلن لینا چاہتا ہے اس کی کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ ہیرو کے دل میں برابر یہ یقین پختہ تر ہوتا رہا ہے کہ جس حد تک وہ ویلن کے بتائے ہوئے راستے پر گامزن رہے گا۔ اُسی حد تک اس کی اپنی منزلِ مقصود اس سے قریب تر ہوتی جائے گی۔ (۹)

حقیقت بھی یہی ہے کہ دونوں کردار ایک دوسرے سے قریب بھی ہیں اور فاصلے بھی ان میں بہت ہیں۔ حسین سمجھتا ہے کہ وہ جو کچھ حاصل کرنا چاہتا ہے۔ شیخ علی وجودی اِس ضمن میں اس کا رہبر بن سکتا ہے۔ شیخ علی وجودی اپنی مسحور کن شخصیت اور ماورائی قوتوں کا حامل ہونے کی بنا پر حسین کو خود سے دور نہیں ہونے دیتا۔ حسین کی جذباتی طبیعت کا وجودی کو خوب علم ہے۔ سو وہ اسے اسی طرح ملتا ہے۔ حسین وجودی کو قدر ومنزلت کی نگاہ سے دیکھتا تھا۔

نجم الدین نیشاپوری اور امام نصر بن احمد کے بعد شیخ وجودی سے اس کی عقیدت اور نفرت دونوں انتہاؤں پر تھیں۔ وہ ان کی اصل جاننے کے بعد اُن سے جو سلوک کرتا ہے وہ بھی ’’فردوسِ بریں‘‘ میں تجسس پیدا کرنے کا وسیلہ ہیں۔ شیخ علی وجودی سے حسین کی گفتگو کا ایک زاویہ یہ بھی ہے:

> حسین: یا شیخ! اس عالمِ نور کی میں نے پوری کیفیت دیکھ لی اور اے وادیٔ ایمن! تیرے پہلو میں مجھے وہ جلوہ نظر آ گیا جس کے اشتیاق کے سوال پر موسیٰ کو بھی لن ترانی کا جواب ملا تھا مگر کیا کہوں کہ میں نے کن حسرتوں سے اس حیز نور کو چھوڑا ہے!
>
> شیخ: اے تیرہ وتار مشتِ غبار! بتا تو نے وہاں کیا دیکھا؟
>
> حسین: ایسا کچھ دیکھا کہ آنکھوں کو تمنا رہ گئی۔

شیخ: جذباتِ نور ایسے ہی ہوتے ہیں۔ زمرد سے ملا تھا؟

حسین: (شیخ کے قدم چوم کر) ملا تھا، مگر ابھی سیری نہیں ہوئی۔ آہ! جی گھر کے دیکھنے بھی نہ پایا تھا کہ وہ نظر کے سامنے سے غائب ہوگئی۔

شیخ: مگر تیرا یہ جسم خاکی اس نورستان میں زیادہ نہیں ٹھہر سکتا۔ اگرچہ تو کہتا ہے اور تجھے یقین ہے کہ اس عالمِ نور کو تو نے آنکھوں سے دیکھ لیا مگر اے حسین میں کہتا ہوں کہ تو نے نہیں دیکھا۔

حسین: نہیں اے شیخ اور اے وادیٔ ایمن! میں نے دیکھا اور اپنے خیال کی آنکھوں سے اِس وقت بھی دیکھ رہا ہوں۔ (۱۰)

حسین کا یہ جواب سنتے ہی شیخ کو جلال آ گیا۔ منہ میں کف بھر آیا، آنکھیں سرخ ہوگئیں اور ایک دفعہ جوش میں آ کے اُٹھ کھڑے ہوئے۔ حسین مارے خوف کے سر سے پاؤں تک کانپ گیا اور انہوں نے شروع کیا: اے متکبر و مغرور مشتِ خاک تیری کیا مجال کہ اس نورِ لم یزلی کو اِن ذلیل آنکھوں سے دیکھ سکے۔ تو اِن مادی آنکھوں سے دیکھ رہا تھا جن میں انوارِ الٰہیہ کی اشعات لامعہ آدھی ضو کے ساتھ بھی نہیں چمک سکتیں۔ (۱۱)

''فردوسِ بریں'' کے جملہ کردار ناول کو وقعت اور وسعت عطا کرنے کا موجب ہیں۔ ان میں شیخ علی وجودی، امام نجم الدین، نیشاپوری، امام نصر بن احمد، طور معنی، بلغان خاتون، منقو خان، ہلاکو خاں اہم مانے جاتے ہیں۔ ان میں سے ہر کردار اس قابل ہے کہ اس پر مفصل بات کی جائے اور ''فردوسِ بریں'' میں اس کی حیثیت اور اہمیت کا جائزہ لیا جائے۔ ناول میں ان کرداروں کا تحرک اور فعالیت یہ ظاہر کرتی ہے کہ شرر کرداروں کی تخلیق نہ صرف غور و خوض کے بعد کرتے تھے بلکہ ان کی یہ خواہش میں رہی کہ کوئی کردار بھی کمزور، بے حیثیت اور اضافی نظر نہ آئے۔ کردار کہانی کے بدن میں اس روح کا درجہ رکھتا ہے جس کی موجودگی ہی اس کہانی کے جاندار ہونے کی بنیاد ہے۔ شرر نے تاریخ کی دھند سے جو کردار کھینچ نکالے ہیں۔ انہیں ان کے مقام و مرتبہ کے مطابق تخلیقات میں جگہ دی ہے۔ شرر اُردو کے اولین ناول نگاروں میں نمایاں حیثیت رکھتے ہیں جنھوں نے قصہ پن کے ساتھ ساتھ کرداروں کی تشکیل اور ان کی درجہ بندی پر خصوصی توجہ دی۔

عبدالحلیم شرر نے ''فردوسِ بریں'' لکھنے کے جذبۂ محرکہ کی جانب یوں توجہ دلائی ہے:

> کچھ اوپر ایک سال کا زمانہ ہوا کہ حسن بن صباح کے حالاتِ زندگی لکھنے اور مارکوپولو کے سفرنامے کے مطالعے سے میرے دماغ میں یکایک ایک نئے پلاٹ کا خاکہ پیدا ہوگیا۔ وہ پلاٹ اپنی نوعیت کے لحاظ سے بالکل نیا اور انسان کی کامیابیوں کے ثبوت کا سب سے عجیب نمونہ تھا۔ خیال آتے ہی وہ پلاٹ میرے دل اور دماغ پر اس قدر حاوی ہوگیا کہ مجھے قلم بند کرنے کی ضرورت معلوم ہوئی اور آخر بہت ہی محدود زمانے میں اور ایک معمولی توجہ سے تیار ہوگیا جو میرے خیال میں بالکل نئی طرح کا، سب سے اچھوتا اور نہایت ہی دلچسپ ناول ہے۔ اس قسم کے تاریخی واقعات میں سے بہت کم ہیں جن پر کسی انگریزی مصنف نے کوئی ناول نہ تیار کر دیا ہو مگر حیرت ہے کہ جہاں تک میں دریافت کر سکا، یہ واقعات ان مغربی متجسّوں کے قلم سے

بھی بچے ہوئے ہیں ۔ (۱۲)

یہ درست ہے کہ ناول مغرب سے اُردو میں آیا ہے مگر شرر اسے اُردو داستانوں کا تسلسل قرار دیتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ ''یہ ہماری قدیم امانت ہے جس کو ہم ان امانت دارانِ مغرب سے واپس لے رہے ہیں۔ ناول کا آغاز خیالی اور طبع زاد قصوں سے ہوا جو ابتداً محض داستان گوائی کی شان سے قلم بند کر لیے گئے۔ اس کے بعد یہ ترقی ہوئی کہ محض خیال آفرینی چھوڑ کر تاریخی واقعات میں رنگ آمیزی کر کے دلچسپ داستان کی شان پیدا کی گئی اور اس کے بعد ناول کی ترقی کا تیسرا درجہ یہ تھا کہ انسانی زندگی کے واقعات نئے نئے اسلوب سے دکھائے جائیں اور ان کے ذریعے سے معاشرت و اصلاحِ زندگی کا سبق دیا جائے ۔ (۱۳)

> تاریخی ناول نگاری کا فن اس دور میں ترقی نہ کر سکا۔ حالانکہ اگر کوئی باشعور ادیب کوشش کرتا تو ایسے تاریخی ناول تحریر کیے جا سکتے تھے جس سے اسلامیانِ ہند میں ایک طرف تو اپنی تاریخ کا شعور پیدا ہوتا۔ دوسرے عظمتِ رفتہ کو حاصل کرنے کی خواہش پیدا ہوتی لیکن بدقسمتی سے تاریخی ناول نگاری کو کوئی شرر جیسا فن کار بھی نہ ملا جو اس فن کی آبرو کو قائم رکھ سکتا۔ (۱۴)

اگر ہم غور کریں تو ۱۹۴۷ء تک کا دور شرر کی تقلید کا دور ہے۔ اس دور میں جن ناول نگاروں نے تاریخ کو اپنا موضوع بنایا ان کے ناول اور نام انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں۔ ان میں کوئی بھی شرر نہ بن سکا۔ (۱۵)

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ شرر ایک ایسے ناول نگار کی حیثیت سے اپنی ایک نمایاں شناخت رکھتے تھے جنہوں نے اپنے ناولوں کا خام مواد تاریخ کے جھروکوں سے حاصل کیا۔ اپنے اس تاریخی شعور کو انہوں نے بڑی ہنرمندی کے ساتھ اپنے فکر و فن کا حصہ بنایا۔ وہ اس بات کو خوب سمجھتے تھے کہ وہ ادب تخلیق کرنے جا رہے ہیں۔ سو انہوں نے تاریخی حقائق اور معروضات کو ادب کی حساسیت اور لطافت پر حاوی نہیں ہونے دیا۔ بلکہ ان کے ہاں ادب اور تاریخ کا ایک ایسا امتزاج دکھائی دیتا ہے۔ جسے ''حسین امتزاج'' کے علاوہ کوئی اور نام دیا ہی نہیں جا سکتا۔ ڈاکٹر پروین کلو شرر کو تاریخی ناولوں کا باقی قرار دیتے ہوئے رقم طراز ہیں کہ عبدالحلیم شرف نے قومی احیا کو زیرِ نظر رکھ کر متعدد تاریخ و معاشرتی ناول لکھے لیکن اُن کے تاریخی ناولوں کی فضا اس قدر غیر حقیقی اور تخیلاتی ہے کہ ان کے فن کا سلسلہ بھی داستانوں سے ملتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ (۱۶)

حوالہ جات

۱۔ میمونہ انصاری، ڈاکٹر، رسوا ایک مطالعہ، لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۸۸ء، ص ۲۵

۲۔ وقار عظیم، سید، مقدمہ، فردوسِ بریں، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع دوم، ۱۹۶۷ء، ص ۱۷

۳۔ ایضاً ص ۱۸۔۱۷

۴۔ ایضاً ص ۱۹

۵۔ شرر، عبدالحلیم، فردوسِ بریں، ۱۲۳

۶۔ ایضاً ص ۵۴

۷۔ ایضاً ص ۵۵

۸۔ ایضاً ص ۱۱۹

۹۔ وقار عظیم، سید، داستان سے افسانے تک، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء، ص ۱۴۱

۱۰۔ شرر، عبدالحلیم، فردوسِ بریں، ص ۳۵۔۱۳۴

۱۱۔ ایضاً ص ۱۳۵

۱۲۔ شرر، عبدالحلیم، عرضِ مصنف، فردوسِ بریں، ص ۳۷ (عبدالحلیم شرر نے یہ ''عرضِ مصنف'' ۱۰/ اگست ۱۸۹۹ء میں قلمبند کی)

۱۳۔ شرر، عبدالحلیم، مضامینِ شرر، جلد سوم ص ۱۲۲، بحوالہ: اُردو میں تاریخی ناول، از ڈاکٹر رشید احمد گوریجہ، ابلاغ لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۱۱۷

۱۴۔ رشید احمد گوریجہ، اُردو میں تاریخی ناول، ص ۳۸۶

۱۵۔ ایضاً ص ۳۸۶

۱۶۔ پروین کلّو، ڈاکٹر، اُردو فکشن پر روسی ادب کے اثرات، لاہور: ریشنل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء، ص ۳۰۲

ڈاکٹر فہمیدہ تبسم
استاد شعبہ اردو،وفاقی اردو یونیورسٹی، اسلام آباد

عرش صدیقی ''باہر کفن سے پاؤں''

Dr. Fehmida Tbassum
Department Of Urdu,Federal Urdu University,Islamabad,Pakistan

Arsh Siddiqui: 'Bahir Kafan se Paon'
Arsh Siddiqui is a prominent figure in Urdu afsana."Bahir Kafan se Paon" is an Adam Gee prize holder collection of his short stories.This article is collective study of Arsh's afsana.It is an analysis of his topics,craft ,characters and style which are all unique.This article specially focusses on the psyche of characters.

''باہر کفن سے پاؤں'' عرش صدیقی کے نو عدد افسانوں کا مجموعہ ہے۔عرش صدیقی افسانے کی دنیا کا معروف نام ہیں۔اپنی کم نویسی کے باوجود انھیں ابلاغ حرف کی نعمت حاصل ہے۔عرش کے افسانوں کی مخصوص فضا،ندرت موضوع،منفرد کردار نگاری اور کرافٹ ان کے افسانوں کی تعداد پر توجہ مرکوز نہیں ہونے دیتا بلکہ معیار کو مقدار پر فوقیت حاصل ہو جاتی ہے۔اٹھارہ سال کے طویل عرصے میں نو افسانوں کی تخلیق بعض ایسے اہل قلم کے لیے باعث حیرت ہے جو ایک نشست میں دو دو افسانے لکھ سکتے ہیں تاہم اس کم نویسی کا سبب خود عرش صدیقی نے اپنے شعری مجموعہ بعنوان ''اسے کہنا دسمبر آ گیا ہے'' کے آخری صفحات پر ''میرا نظریۂ شعر'' کے زیر عنوان مضمون میں یوں بیان کیا ہے:

> میرے افسانوں کے مجموعے ''باہر کفن سے پاؤں'' میں صرف نو افسانے اس لیے شامل ہیں کہ اس کی اشاعت کے وقت بھی میں استرداد اور انتخاب کے اسی کڑے امتحان سے گزرا تھا جس سے نظموں کے مجموعے ''محبت لفظ تھا میرا'' کی اشاعت کے وقت گزر رہا ہوں۔(۱)

استرداد اور انتخاب کے عمل سے گزر کر اشاعت کے مرحلے تک پہنچنے کے بعد عرش صدیقی کے افسانوں کی حیثیت رگ تاک سے ٹپکنے والے بادۂ لالہ فام کی سی ہو جاتی ہے جس کے ذائقے میں خمار آگیں تسکین پورے طور پر موجود ہوتی ہے۔ عرش صدیقی تحمل اور برداشت کی فصل کاشت کرنے پر یقین رکھتے ہیں۔ان کے ہاں ارتقائے ذات کا رجحان تو موجود ہے لیکن ابلاغ ذات کی بے صبری کہیں بھی موجود نہیں ہے۔عرش کے افسانوں پر تبصرہ کرتے ہوئے

امجد اسلام امجد کہتے ہیں:

> عرش صاحب کے افسانوں کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ان لوگوں میں سے ہیں جو پھل پکنے کا انتظار حوصلے اور صبر کے ساتھ کرنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ آج کل کے Instant زمانے میں یہ احتیاط اور رکھ رکھاؤ بہت کم دکھائی دیتا ہے۔ (۲)

''باہر کفن سے پاؤں'' ایک علامتی عنوان ہے جو عدم تکمیل اور ادھورے پن کا بیانیہ ہے۔ عرش کے افسانوں میں نرگسیت، تشنگی، داخل اور خارج کی کش مکش، سفر، وجودیت اور خوف اہم عناصر ہیں۔ عرش صدیقی کی شاعری اور افسانہ نگاری میں موضوعات کی یکسانیت دکھائی دیتی ہے۔ جس موضوع پر نظم کے ذریعے کھل کر اظہار مشکل ہے ان کے نزدیک اس کو بیان کرنے کے لیے نثر کا سہارا لینا ضروری ہے۔ ان کے اس طرز فکر کی ترجمانی خود ان کے اس قول سے بخوبی ہوتی ہے جو انھوں نے عارف عبدالمتین کی ''امکانات'' کے پیش لفظ میں لکھا:

> سوال پیدا ہوتا ہے کہ شاعر جب شاعری کے ذریعے تنقید کا فریضہ ادا کر لیتا ہے تو مضامین لکھنے کا کیا جواز رہ جاتا ہے۔ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ شاعری کی تنقید اختصار اور اشارے میں ہے اور یہی شاعری کا حسن ہے لیکن بعض مسائل تفصیلی تنقید کا تقاضا کرتے ہیں اور یہ مقصد نثر میں ہی حاصل ہو سکتا ہے جو بہر حال سمجھنے، سمجھانے اور روزمرہ کی گفتگو کی مسلمہ زبان ہے۔ (۳)

گویا عرش صدیقی ادب کو تنقید حیات گردانتے ہوئے نظم و نثر کی یکساں اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں لیکن تفصیلی بیان کے لیے انھیں نثر بہترین ذریعۂ اظہار محسوس ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری اور افسانے کا قاری ان کی فکر کا صحیح ترجمان ان کے افسانے کو گردانتا ہے۔ گو قدم قدم پر ان کے افسانوی اور نثری موضوعات باہم الجھتے اور ہم کنار ہوتے دکھائی دیتے ہیں لیکن افسانہ ان کے تصورات حیات کی بہتر تصویر گری کرتا ہے اور وسیع تر کینوس فراہم کرتا ہے۔

''مور کے پاؤں'' عرش صدیقی کے افسانوی مجموعے کا پہلا افسانہ ہے جو اپنی بنت کے اعتبار سے ایک فرد کی داخلی و خارجی کش مکش کا اظہار ہونے کے علاوہ روایت سے محبت اور جدت سے ہمکناری کی خواہش کا بیانیہ ہے۔ اس افسانے میں انسانی فطرت کے اضطراب اور بے چینی کا حوالہ بھی ہے جو انسان کو اس دھرتی سے بیزار کرتی ہے۔ جو اس کے پرکھوں کی امانت ہوتی ہے یک دم اسے وہ دھرتی گدلے پانیوں کی جھیل محسوس ہونے لگتی ہے۔ وہ فرد جو اس سرزمین کا باسی ہوتا ہے دوسروں کی تقلید میں اپنے مسکن کو خیر باد کہہ دیتا ہے کیوں کہ اس کے عدم و دمساز بھی اس کا ساتھ چھوڑ گئے تھے اور اسکے خوابوں کا جزیرہ اس کا مسکن ویران ہو چکا تھا۔

اس افسانے میں مصنف نے جدید دور کے طرز زندگی کی تصویر بھی پیش کی ہے جس نے نفسا نفسی کو جنم دیا ہے اور انسان سے اس کی مجلسی حیات چھین لی ہے۔ معیشت نے انسان کو جس طرح در بدر کیا اور اس سے سکون کی دولت لوٹی یہ عہد حاضر کا المیہ ہے۔ اس افسانے میں دھرتی ایک ایسی ماں کی صورت موجود ہے جو خود سے بچھڑ جانے والے بیٹوں کو ان کے

لوٹنے پر اپنی بانہوں میں چھپا لیتی ہے یہ الگ بات ہے کہ ان کی مراجعت میں حیات ہمرکاب نہیں ہوتی۔

''مور کے پاؤں'' میں ایسی برزخ کا نقشہ موجود ہے جہاں روایت اور جدت کی درماندہ روحیں مقیم ہیں۔ بلندیوں کے مکین اپنی تشنگی وادی کے پانیوں سے کرتے ہیں اور وادی کے مکین بلندیوں کی طرف پرواز کی تمنا رکھتے ہیں۔ یہ افسانہ موجودہ دیہاتی اور شہری زندگی کی کشاکش کو بھی ظاہر کرتا ہے اور صنعتی دور کی بے سکونی کا غماز بھی ہے۔ عرش صدیقی نے عہد حاضر کے انسان کی نفسیاتی کش مکش کو بخوبی بیان کیا ہے:

> اب میں کیا کروں آگے بڑھنے کی ہمت نہیں رہی۔ ایک در آگے ہے اور ایک پیچھے اور حدوں سے ادھر موت ہے، عدم ہے۔ (۴)

عرش کے کرداروں کی یہی داخلی کش مکش ہے جو انھیں افسانوی دنیا کے دیگر افسانوی کرداروں سے ممتاز کرتی ہے۔ عرش کے کردار خائف اور ہجوم میں شامل ہونے سے گریزاں ہیں ڈاکٹر انوار احمد ان کرداروں کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> عرش صدیقی کے افسانوں کے کردار المیہ تو نہیں افسردہ اور خوفزدہ ضرور ہیں۔ (۵)

عرش صدیقی کے بیشتر افسانوی کردار سوائے چند ایک کے اس قول کی تصدیق کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

''باہر کفن سے پاؤں'' کے دوسرے افسانے ''بھیڑیں'' اجتماعی اخلاقی ابتری کو بیان کرتا ہے۔ ایک ایسا معاشرہ جہاں بدعنوانی کا غلبہ ہو چکا ہو کوئی انسان تنہا اپنے اعلیٰ آدرش سمیت بقا کی جنگ نہیں لڑ سکتا۔ ہر بھیڑ اپنے گلے میں شامل ہو کر ہی رہ سکتی ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار ہجوم میں شمولیت سے گریزاں ہے:

> میں ہجوم کی طرف بڑھتا ہوں تو محسوس کرتا ہوں کہ جیسے قطرہ سمندر میں دفن ہونے جا رہا ہے زندہ دفن ہونے کا خوف! یہ بڑا سخت خوف ہے۔ (۶)

لیکن بھیڑوں کا گلہ جس طرف چل پڑے ساری بھیڑیں اسی سمت عزم سفر باندھ لیتی ہیں سو یہ کردار بھی اپنا وجود اجتماعیت میں ضم کر دیتا ہے۔ اس افسانے میں مرتی ہوئی اخلاقی اقدار کا نمونہ بھی ملتا ہے۔ ایک ایسی سوسائٹی کی تصویر دکھائی گئی ہے جس میں بدصورت شوہر اپنی خوبصورت بیوی کو معاشی ہتھیار کی صورت میں استعمال کرتا ہے اور عورت اس استحصالی نظام کا حصہ بن کر نادم نہیں ہوتی۔

''بھیڑیں'' اپنے اسلوب کے اعتبار سے جدت و قدامت کا سمبل ہے۔ عرش نے افسانے کے اختصار کو فلسفیانہ رنگ دے کر وسعت آشنا کیا ہے۔ اس بات کی تائید ڈاکٹر سلیم اختر کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے:

> عرش صدیقی کا فن اختصار یا اجمال کا نہیں بلکہ وسعت اور پھیلاؤ کا ہے۔ چناں چہ اس کے افسانوں میں جس طریقے سے تفصیلات دی جاتی ہیں اور مختلف واقعات اور کرداروں کے بارے میں جو کوائف مہیا کیے جاتے ہیں وہ افسانہ نگار عرش صدیقی میں ناول نگار عرش صدیقی کی غمازی کرتے ہیں۔ (۷)

عرش صدیقی کے افسانوی اسلوب میں پھیلاؤ کا مظہر ان کا افسانہ بھیڑیں ہے ان کے دیگر افسانوں میں بھی یہ

کیفیت موجود ہے۔

''بھیڑیں'' کے مرکزی کردار کی ''میں'' کے بالآخر ''ہم'' میں جذب ہو جانے کی صورت حال کو عرش نے دلچسپ طریقے سے بیان کیا ہے ''شکوہ'' ایک ناپسندیدہ کردار دکھائی دیتا ہے مگر افسانے کا ہیرو اس کے کرداری خصائص سے متنفر ہونے کے باوجود بالآخر ویسا ہی بن جاتا ہے جب اسے موقع ملتا ہے تو وہ گنواتا نہیں یوں ایک بھیڑ اپنے گلے سے جاملتی ہے:

> میں نے یہ سوچتے ہوئے آنکھیں کھولیں کہ یہ ایک نیا خواب تھا لیکن یہ خواب نہیں تھا میرے کمرے کے فرش پر بچھا ہوا قالین نئی زندگی کی بشارت دے رہا تھا۔ (۸)

عرش صدیقی کے افسانوں کے کرداری پہلو کا جائزہ لیتے ہوئے ڈاکٹر فردوس انور قاضی لکھتی ہیں:

> عرش صدیقی کے تمام افسانوں میں بنیادی طور پر ایک ہی کردار حاوی نظر آتا ہے اور وہ کردار اس ہجوم کو حسرت سے دیکھتا ہے جو ہر ضابطے اور اخلاقیات سے آزاد اور بے فکر ہے۔ (۹)

بھیڑیں معاشرتی منافقت کی آئینہ داری کرتا ہے، نام نہاد شرفا کی اخلاقی ابتری اور جنسی ابتذال کی تصویر پیش کرتا ہے جس میں پورا معاشرہ سمٹ آنے کو تیار ہے۔

''تکمیل کا زخم'' میں عرش کے دیگر افسانوں کی طرح صیغہ واحد متکلم کا استعمال کیا گیا ہے۔ داخل کی دنیا کا ایک مسافر خود کلامی کرتا ہے، سوال اٹھاتا اور جواب دہی کرتا ہے اور پھر کسی لاینحل مسئلے کا بوجھ اٹھائے آگے بڑھ جاتا ہے۔ افسانے میں پنڈی پوائنٹ کی موجودگی ثابت کرتی ہے کہ اس کہانی کا تعلق مری سے ہے جہاں فیروز جیسے بے فکرے کافی تعداد میں پائے جاتے ہیں۔ فیروز نیلی آنکھوں والی لڑکی نیلم کو آنکھ ضائع ہو جانے کے حادثے کے بعد چھوڑ کر باہر چلا جاتا ہے اور وہ لڑکی پاگل ہو جاتی ہے۔ گو اس کا پاگل پن نیوراتی قسم کا ہے۔

فیروز جو ایک ماہ کے عرصے میں سات نئی لڑکیوں کے ساتھ نظر آتا ہے، کہانی کے راوی کے لیے ایک کمپلیکس کی صورت میں ابھرا ہے۔ عرش کے دیگر افسانوں میں بھی فرد اور ہجوم کی کشمکش اور یکتائی کی تمنائے بے تاب موجود ہے اس افسانے میں بھی یہی الجھن نظر آتی ہے جب راوی فیروز کے بارے میں کہتا ہے:

> ایک ہی دنیا میں رہتے ہوئے میرے اور فیروز کے راستے الگ الگ کیوں ہیں؟ (۱۰)

تکمیل کے زخم کی نیلم میں ''راجہ گدھ'' کی سیمی کی ہلکی سی پرچھائیں دکھائی دیتی ہے جس نے فیروز کی بے وفائی کو روگ بنالیا۔ افسانے کا کلائمکس ''نیلم'' کا تصویر کی آنکھ پھوڑ دینا ہے۔ یہ افسانہ ایک خوب صورت مگر صاحب دماغ لڑکی کی کہانی ہے جو جسمانی طور پر عیب زدہ ہو گئی تھی۔

عرش صدیقی کے دیگر افسانوں کے برعکس اس افسانے میں وہ گیرائی موجود نہیں جو ان کا خاصا ہے مگر فن کارانہ اظہار کے خوب صورت نمونے بھی موجود ہیں مثلاً:

> وہ اپنے ساتھ چلنے والی لڑکی کا ہاتھ تھامے رنگوں کے سیلاب میں گم ہو جاتا لیکن اس کی یہ گمشدگی عارضی ہوتی

ہے۔ اگلی شام وہ اسی سمندر سے پھر ظاہر ہوتا اور پھر ڈوب جاتا اور مجھے کتابوں میں پڑھی ہوئی سمندری دیوی، دیوتاؤں کی بہت سی کہانیاں سچ معلوم ہونے لگتیں۔ (۱۱)

''فرشتہ'' بے حد نازک اور حساس موضوع پر لکھی جانے والی کہانی ہے۔ عرش صدیقی کے اس افسانے پر بہت تبصرے کیے گئے۔ یہ ایسی عورت کی کہانی ہے جو تشنگی کا شکار ہے اور جذبات کی رو میں بہہ کر اپنے داماد کو بھی گھیر لیتی ہے۔ عرش صدیقی کے افسانوں میں جنس بھی ایک اہم عنصر کی صورت میں موجود ہے جب کہ ''فرشتہ'' میں کہانی کے سب تار و بود اسی جذبے کی کارستانی ہے۔ فرشتے جنس کے مسئلے کو اجاگر کرتا ہوا افسانہ ہے جس میں ایک عورت کے وحشیانہ جذبات کے گل کھلتے دکھائے گئے ہیں۔ یہ گل جو درحقیقت کانٹے ہیں افسانے کی ساری فضا کو خارزار میں تبدیل کر دیتے ہیں لیکن عرش صدیقی نے اس موضوع کو اس طرح نبھایا ہے کہ اخلاقیات پر قدرتی اور فطری جذبات غالب آتے دکھائی دیتے ہیں۔ بیگم مراد جیسی مکروہ صفت عورت کو قابلِ رحم بنا کر دکھایا جانا عرش کی ہنر کاری میں داخل ہے۔ خود عرش صدیقی نے کہانی تو پیش کی ہے لیکن چوں کہ داخلی اور خارجی تصادم فکر ان کے ہاں بدرجۂ اتم موجود ہے لہٰذا بیگم مراد کو جنس کی بے اصول نمائندہ بنا کر پیش کرنے کے باوجود کہتے ہیں:

> ایسی مثالیں بھی تو ملتی ہیں جب اس قسم کے حالات میں عورتوں نے انتہائی پاکیزگی اور عفت کی زندگی گزار دی۔ (۱۲)

لیکن افسانہ تو بہرحال بیگم مراد جیسی عورتوں ہی کا بنتا ہے۔ ''فرشتہ'' میں عرش صدیقی کا فن چونکا دینے والی کیفیت سے ہم کنار کرتا ہے۔ انھوں نے ایک مشکل موضوع پر جس طرح قلم فرسائی کی ہے اس پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

> عرش صدیقی نے افسانے کی بنیادی ضرورت کو کبھی نظرانداز نہیں کیا اور ایک واضح خدوخال کی کہانی اپنے جذباتی دائرے بناتی ہوئی آگے بڑھتی اور قاری کو اپنی لپیٹ میں لیتی ہوئی نظر آتی ہے ''فرشتہ'' میں یہ کینوس بے حد وسیع ہے۔ (۱۳)

اپنی ہیئت کے اعتبار سے یہ افسانہ غیر علامتی افسانہ ہے جس میں واقعات کا سیدھے سبھاؤ بیان موجود ہے۔ مضبوط پلاٹ کے ساتھ بہترین کردار نگاری کا فن بھی عروج پر ہے۔ بیگم مراد کے بعض جملے بھی بڑے شاہکار ہیں مثلاً جب وہ نور احمد سے کہتی ہے:

> اور اب تو شاید تم بھی جان گئے ہو گے کہ آدمی کا وقار آدمی بننے میں ہے نہ کہ فرشتہ بننے میں۔

عرش صدیقی کے ہاں لفظیاتی تکرار بھی پائی جاتی ہے۔ تقریباً ایک جیسی کیفیت کے بیان کے لیے انھوں نے ''بھیڑیں'' اور ''فرشتہ'' کے آخر میں ایک جیسا بیانیہ تحریر کیا۔ یعنی ''نئی زندگی کی داستان'' اگر وہ متبادل جملہ تحریر کرتے تو اثرانگیزی بھی برقرار رہتی اور تکرار بھی نہ ہوتی۔

''چوتھا مجوسی'' علامتی اور تجریدی افسانہ ہے جس میں انسان اپنی دریافت اور پہچان چاہتا ہے لیکن دشتِ تنہائی کے

سفر سے خائف بھی ہے اس کا ظاہری اور باطنی تضاد اسے کوئی فیصلہ کن کردار ادا کرنے سے باز رکھتا ہے وہ نیو ورلڈ آرڈر کے پیامبر اور مسیحا کا منتظر ہے مگر اس مسیحا تک رسائی کے لیے وہ راہبر سے مدد مستعار لینا پسند نہیں کرتا۔ چوتھے مجوسی سے پہلے تین مجوسی بھی اسی تلاش میں تھے۔

افسانے میں ستارہ مختلف جذبات اور رویوں کو ظاہر کرتا ہے۔ ان جذبات میں جبر اور کرب اہم ہیں۔ اس حوالے سے اے۔ بی اشرف لکھتے ہیں:

> آج کے انسان کا سب سے بڑا المیہ۔ جہاں وہ ایک طرف اجتماعی تشخص کھو بیٹھا ہے۔ وہاں اپنی ذات کی ٹوٹ پھوٹ میں اپنا آپ بھی گنوا بیٹھا ہے۔ (۱۴)

> اسی لیے یوسف خود کو دریافت کرنا چاہتا ہے:
> اگر یوسف اندر بیٹھا ہے تو میں کون ہوں؟ اگر میں یوسف ہوں تو اندر کون بیٹھا ہے۔ (۱۵)

چوتھا مجوسی الجھا ہوا افسانہ ہے ''مور کے پاؤں'' کی طرح اس میں بھی شدید تھکن، پیاس اور منزل سے دوری کا احساس غالب ہے۔ منزل کی جستجو میں سرگردانی کی کیفیت بھی نمایاں ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی علامتی افسانے کے حوالے سے زیادہ اچھی رائے نہیں رکھتے۔ عرش صدیقی کے اس افسانے کو پڑھ کر ڈاکٹر صاحب کی اس رائے کو مدنظر رکھنا بہت ضروری ہو جاتا ہے:

جدید علامتی افسانے میں علامت بالکل ذاتی نوعیت کی حامل ہے۔ ادھ کچری اور بے معنی۔ اس وجہ سے جدید علامتی افسانے سے لطف اندوز ہونا ممکن نہیں رہا۔ (۱۶)

''چوتھا مجوسی'' اور ''مور کے پاؤں'' میں دریافت، نارسائی کے دکھ اور پہاڑوں سے ہم آویز ہونے کی تمنا کا اظہار عرش کی شاعری میں بھی موجود ہے۔ مثلاً پا بہ زنجیر میں، اسی طرح سرما کا ایک یادگار واقعہ، دیدۂ یعقوب وغیرہ بھی ان کے افسانوی موضوعات سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان کے افسانوں کی بہتر تفہیم کے لیے ان کی شاعری کو پڑھنا بھی ضروری ہے۔

ظل الٰہی ایک ایسا افسانہ ہے جس میں ایک نوجوان، طوائف کو ظل الٰہی کہہ دیتا ہے اور مارا جاتا ہے۔ شدید جذباتی غلبے میں طوائف اسے قبول کرتی ہے اور وہ بہت بڑے گناہ سے بچ جاتا ہے۔ ''فرشتہ'' کی طرح یہ کہانی بھی استثنائی صورت حال پیش کرتی ہے۔ عرش صدیقی کے فن کی خوبی یہی ہے کہ وہ استثنائی مثالوں سے کہانی تخلیق کرتے ہیں۔ افسانے کا موضوع وہ تندی او جذباتی سرکشی ہے جس کے زیر اثر انسان صرف جسم کی پہچان رکھتا ہے سر اور چہرے کی شناخت بھول جاتا ہے۔ شدید داخلی ہیجان کے شکار نوجوان کے لیے طوائف ''ظل الٰہی'' بن کر سامنے آتی ہے۔ افسانے کے دونوں کردار اسی داخلی تذبذب کا شکار ہیں جو عرش کے تمام کرداروں کا خاصا ہے۔ کہانی میں علامت کا رنگ شامل نہیں بلکہ روایتی اسلوب کارفرما ہے۔ عرش صدیقی کے اس افسانے میں بھی جنس کا جذبہ ایک اہم عنصر کی صورت میں دکھائی دیتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جنس نگاری ایک نمایاں میلان یار جحان بن کر ان کے افسانوں میں موجود ہے۔ اسی صورت حال پر ڈاکٹر فردوس انور قاضی لکھتی ہیں:

ان کے افسانوں کے مرکزی یا عمومی سب کردار بنیادی طور پر جنسی خواہشات کے غلام ہیں۔ (۱۷)

حیرت اس امر پر ہے کہ جنسی رجحانات کی یہ افسانوی صورتیں نارمل درجہ نہیں رکھتیں۔ بیگم مراد، ظل الٰہی کا نوجوان، کتے کی پروین کا خوف ''تکمیل کا زخم''، ''بھیڑیں'' کے کرداروں کا جنسی رجحان Abnormalaties کے درجہ میں آتا ہے۔

عرش کے افسانے کتے میں بظاہر سیدھی سادی کہانی ہے۔ نفسیاتی مسائل کا شکار ایک لڑکی کا فسانہ ہے جو ماں باپ کی وفات کے بعد اپنے چچا کے گھر آ جاتی ہے۔ لیکن تنہائی کا شکار یہ لڑکی جب چچا زاد بھائیوں کے ہجوم میں داخل ہوتی ہے تو گھبرا جاتی ہے۔ تنہا رہنے کی وجہ سے اس کی دنیا انسانوں کے بجائے کھلونوں سے آباد ہے۔ پالتو بلی ''پسی'' کے ہاتھوں طوطے کے مرنے کے بعد وہ خوفزدہ ہوگئی اور یہ خوف اس کے لاشعور کا اہم حصہ بن گیا۔ وہ اشخاص کا تقابل بھی جانوروں اور کھلونوں سے کرنے لگی۔

افسانے کی ہیروین ڈری سہمی اور احساس تنہائی کا شکار لڑکی ہے۔ گھریلو ماحول کی تبدیلی کو اس نے دل سے قبول نہیں کیا اور وہ واہموں کا شکار ہوگئی۔ ''کتے'' کے حوالے سے تبصرہ کرتے ہوئے اے۔ بی اشرف لکھتے ہیں:

> افسانہ نگار نے خواب وخیال اور وہم وحقیقت کو ترتیب دے کر نیکی اور گناہ، خوف واستکراہ اور جرم وتعزیر کے ہیولے تیار کیے ہیں۔ (۱۸)

بحیثیت مجموعی یہ افسانہ مرکزی کردار کے باطنی خوف کا عکاس ہے وہ خوف جس میں وہ ہر لمحہ یہ سوچ کر گرفتار ہے:

> وہ محسوس کرتی تھی کہ ان بھائیوں میں سے ہی کوئی نہ کوئی کبھی نہ کبھی اسے یوں دبوچ بھاگے گا جیسے اس کی پسی نے اس کے طوطے کو لقمہ بنا لیا تھا۔ (۱۹)

''ہم نشینی کا عذاب'' خود، کلامی، فلسفے، پژمردگی، تصور پسندی کی کہانی ہے اس میں ایک فرد کی اس داخلی ویرانی کا بیان ہے جو اس کے خارج پر بھی اثرات مرتب کرتی ہے۔ علامتی رنگ کی حامل اس کہانی میں ''کھڑکی'' اور ''دروازہ'' بڑی علامتیں بن کر ابھرتے ہیں:

> دروازہ مجھے کمرے سے باہر جانے کے لیے مجبور کرتا ہے اس لیے میں دروازے کے لیے احساس ممنونیت رکھنے کے باوجود اس سے خوفزدہ رہتا ہوں لیکن کھڑکی کے لیے میں متضاد احساسات نہیں رکھتا۔ اس سے تو محبت کرتا ہوں۔ (۲۰)

افسانے کے آخر میں اس نیوراتی کردار کی خودکشی کا حال بیان ہوا ہے جس نے اسی کھڑکی سے کود کر جان دے دی۔ صادق کو کھڑکی کے پار کھڑی اس لڑکی سے محبت تھی جس کی دید کے لیے کھڑکی ایک وسیلہ تھی۔ مگر جس کی والہانہ محبت کے جواب میں اسے حسب توقع جواب نہ دے سکا نتیجتاً اس کا دوسرا دوست اسد اسے لے اڑا۔

''کتے'' کی پروین کی طرح صادق بھی نارمل فرد نہیں ہے وہ ایک لڑکی کو پسند کرتا ہے مگر اس سے عشق نہیں کرتا۔:

> میں تو بالکل آزاد رہنا چاہتا ہوں اور اسی لیے عشق تک کا قائل نہیں ہوں کیونکہ جیسا کہ کسی نے کہا ہے عشق اپنی بقا کے لیے متعلقہ فرد کی آزادی کو خوراک بناتا ہے۔ (۲۱)

’’ہم نشینی کے عذاب‘‘ کا مرکزی کردار اپنی داخلی کمزوری کے ردِعمل میں ’’سونا‘‘ جیسی جواں ہمت لڑکی کو پسند کرتا ہے۔لیکن عشق کیے بغیر ایک دن جان سے گزر جاتا ہے کیوں کہ وہ حقیقت کا سامنا نہیں کرسکتا۔وہ ’’قرب میں فنا ہے اور وصل میں موت‘‘ کے فلسفے پر عمل پیرا ہے۔ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

> حقیقت کی تلاش کے لیے جس تنہائی اور یکسوئی کی ضرورت۔۔۔یہی کیفیت مجھے افسانہ ’’ہم نشینی کا عذاب‘‘ میں اس وقت نظر آئی جب افسانے کے مرکزی کردار کے کمرے میں سونا گھس آئی اور اس کی معطر تنہائی پر گندم کی سوندھی سوندھی خوشبو نے غالب آنے کی کوشش شروع کر دی۔ (۲۲)

لیکن یہ خوشبو غالب نہ آسکی اور ایک المیے نے جنم لیا جس کا دوسرا نام موت ہے۔

’’باہر کفن سے پاؤں‘‘ دراصل سفر در سفر زندگی کی عکاسی ہے۔نامعلوم سمت کی جانب جستجو کا سفر،نسل در نسل انسانی خصائل کی مماثلت کا اظہار بھی ہے۔زندگی کی کوئی منزل آخری منزل نہیں ہوتی بلکہ ارتقا کا سفر جاری رہتا ہے۔لہٰذا جمیل الرحمان اپنے بیٹے کی موت کو تسلیم نہیں کرتا اور تختۂ غسل سے اسے اٹھا کر لے جاتا ہے۔دراصل جمیل الرحمان ابدیت کی تلاش میں ہے۔

باہر کفن سے پاؤں میں استعاراتی زبان استعمال کی گئی ہے۔کوثر و تسنیم،عمر دراز خان کے نام علامتی ہیں قبر بھی گھر کا استعارہ ہے۔

> جس گھر میں میں رہتا تھا اس میں پہلے میرا باپ رہتا تھا اور اس پہلے میرے دادا جان رہتے تھے۔دادا جان مرے تو انھیں اس گھر سے نکال دیا گیا۔پھر یہی سلوک میرے باپ کے ساتھ بھی ہوا اور ہم نے اسے ایک فطری عمل جانا۔لیکن یہ صورت میرے لیے نمعلوم عذاب کا باعث بن رہی تھی کہ دادا جان کو قبر سے نکال کر میرے لیے جگہ بنائی جائے پھر میں گھر اور قبر کی اس مماثلت اور فرق پر غور کرتا رہا۔ (۲۳)

افسانے کی مجموعی فضا میں نسل انسانی کا ارتقا و تسلسل اور مہاجرت کا عکس نمایاں ہے:

> فطرت کا یہی اصول ہے کہ ہر نسل اپنے گھر،میدان،کھیت،کھلیان،باغ،بازار،سب کچھ نئی نسل کے لیے خالی کر جاتی ہے۔ (۲۴)

اس افسانے میں ’’پاؤں‘‘ سفر کی علامت ہیں،ایک طویل اور ابدی سفر جو ازل سے جاری ہے اور ابد تک رہے گا جو بقائے نسل انسانی کا ضامن ہے۔ہر ذی روح آمد و رفت کے سلسلہ ہائے دراز سے بندھا ہوا ہے۔انسان مختلف رنگ و روپ میں مختلف براعظموں میں جنم لیتا رہا ہے۔وہ اپنے اجداد کا عکس ہوتا ہے اور ابدیت کا پیامبر بن کر کتاب حیات میں اپنا باب مکمل کرتا ہے۔اس افسانے میں حیات بعد از موت کے حوالے سے انسانی سفر کی منازل کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے۔

دادا جان کی پنڈلی دراصل ہمت اور ذوق سفر کی علامت ہے،جب دادا جان کی پنڈلی بذریعہ جراحی ان سے الگ کر دی گئی تو گویا زندگی میں حرکت مفقود ہو گئی اسی طرح پاؤں کا کفن سے باہر ہو کر ہلنا بھی اس امر کی دلیل ہے کہ سفر ہنوز جاری ہے۔

عرش صدیقی کی شاعری اور افسانہ نگاری میں موضوعات کی جو یکسانیت ہے وہی ان کے کرداروں میں بھی ہے۔

عرش کے کرداروں پر سب سے زیادہ بحث کی جاتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ جن موضوعات پر انھوں نے قلم فرسائی کی ہے یہی کردار ان موضوعات کے تقاضے پورے کرتے ہیں۔

موضوعات کے اعتبار سے انھوں نے چونکا دینے والے، منفرد اور عام روش سے ہٹ کر انتخاب کیا ہے۔ ان کا اسلوب بھی ان کے کرداروں کی طرح دوہرے پن کا حامل ہے کبھی روایتی اور کبھی علامتی۔

عرش کے افسانے دعوت فکر دیتے ہیں قاری انھیں نظر برداشتہ نہیں پڑھ سکتا کیوں کہ یہ قلم برداشتہ ہو کر نہیں لکھے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ عارف عبدالمتین ''باہر کفن سے پاؤں'' کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''باہر کفن سے پاؤں'' اردو افسانے کے روشن مستقبل کی بشارت ہے۔(۲۵)

عرش صدیقی کے ہاں افسانے کا جو رنگ ملتا ہے انہی سے نسبت رکھتا ہے اس رنگ کے سارے شیڈز افسانوی ندرت میں اضافے کا باعث ہیں اور یہ ان کے فن کی معراج ہے۔

حوالہ جات

۱۔ عرش صدیقی، ڈاکٹر: میر انظریۂ شعر، مشمولہ، اسے کہنا دسمبر آگیا ہے، گورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۷ء، صفحہ نمبر ۱۶۱

۲۔ امجد اسلام امجد: سہ ماہی فنون، ۳۔ اے ٹمپل روڈ، لاہور۔ مارچ، اپریل ۱۹۷۹ء، صفحہ نمبر ۳۱۰

۳۔ عرش صدیقی، مقدمہ، امکانات از عارف عبدالمتین، ٹیکنیکل پبلشرز، اردو بازار، لاہور طبع دوم، ۱۹۸۸ء، صفحہ نمبر ۱۵

۴۔ عرش صدیقی، مور کے پاؤں، مشمولہ، باہر کفن سے پاؤں، کاروان ادب، ملتان، اشاعت دوم، ۱۹۷۸ء، صفحہ ۲۴

۵۔ انوار احمد، ڈاکٹر: عرش صدیقی کی افسانہ نگاری، مشمولہ، دنیائے ادب کا عرش، مرتبہ طاہر تونسوی، ڈاکٹر: مکتبۂ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۹ء، صفحہ نمبر ۲۳۶

۶۔ عرش صدیقی: بھیڑیں، مشمولہ، باہر کفن سے پاؤں، صفحہ نمبر ۳۳

۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: افسانہ اور افسانہ نگار۔ تنقیدی مطالعہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، صفحہ نمبر ۲۳

۸۔ عرش صدیقی: بھیڑیں مشمولہ باہر کفن سے پاؤں، صفحہ نمبر ۵۹

۹۔ فردوس انور قاضی، ڈاکٹر: اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، مکتبۂ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۹ء، صفحہ نمبر ۵۴۶

۱۰۔ عرش صدیقی: تکمیل کا زخم، مشمولہ، باہر کفن سے پاؤں، صفحہ نمبر ۲۳

۱۱۔ عرش صدیقی، ایضاً صفحہ نمبر ۶۷

۱۲۔ عرش صدیقی: فرشتہ، مشمولہ، باہر کفن سے پاؤں، صفحہ نمبر ۲۷

۱۳۔ انور سدید، ڈاکٹر: عرش صدیقی کی افسانہ نگاری، مشمولہ، دنیائے ادب کا عرش، صفحہ نمبر ۱۷۸

۱۴۔ اے۔ بی۔ اشرف: عرش صدیقی کے افسانے، مشمولہ، باہر کفن سے پاؤں، صفحہ نمبر ۲۵۱

۱۵۔ عرش صدیقی: چوتھا مجوسی، مشمولہ، باہر کفن سے پاؤں، صفحہ نمبر ۱۳۸

۱۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: جدید علامتی افسانہ ایک منفی رجحان، مشمولہ، متنی تنقید، رائل بک کمپنی، کراچی، ۱۹۸۵ء، صفحہ ۱۱۰

۱۷۔ فردوس انور قاضی، ڈاکٹر: اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، صفحہ نمبر ۲۳۱

۱۸۔ اے۔ بی۔ اشرف: عرش صدیقی کے افسانے، مشمولہ، باہر کفن سے پاؤں، صفحہ نمبر ۲۵۹

۱۹۔ عرش صدیقی: کتے، مشمولہ، باہر کفن سے پاؤں، صفحہ نمبر ۱۷۸

۲۰۔ عرش صدیقی: ہم نشینی کا عذاب، باہر کفن سے پاؤں، صفحہ نمبر ۱۹۱ تا ۱۹۴

۲۱۔ عرش صدیقی: ہم نشینی کا عذاب، باہر کفن سے پاؤں، صفحہ نمبر ۱۹۲

۲۲۔ انور سدید، ڈاکٹر: عرش صدیقی کی افسانہ نگاری، مشمولہ، دنیائے ادب کا عرش، صفحہ نمبر ۱۷۵ تا ۱۷۶

۲۳۔ عرش صدیقی: باہر کفن سے پاؤں، مشمولہ، باہر کفن سے پاؤں، صفحہ نمبر ۲۲۱

۲۴۔ عرش صدیقی: باہر کفن سے پاؤں، مشمولہ، باہر کفن سے پاؤں، صفحہ نمبر ۲۲۲

۲۵۔ عارف عبدالمتین: فلیپ تبصرہ، باہر کفن سے پاؤں،

ڈاکٹر صفوان محمد چوہان
صدرِ شعبۂ کمپیوٹر و تربیت، پی ٹی سی ایل ٹریننگ کالج فیصل آباد

ڈاکٹر انوار احمد: ''آخری خط''

Dr. Safwan Muhammad chohan
Head Department of Computer,PTCL, Tranining College, Faisalabad.

Dr. Anwaar Ahmed: 'Aakhri Khat'

This article is a detailed, qualified review and discusses the art and craft of Dr Anwaar Ahmad short-story writing in view of his book آخری خط (Lit. Last Letter). An established writer of the PWM (Progressive Writers Movement) and having badly faced the music of autocracy in his youth, his pen never stopped in penning down the deep socio-political pictures of the deprived and unprivileged around him and his culture. Having seen different cultures and lands in his ripe age, the canvas of his short stories is vast. His short stories are rated in view of the set literary conventions of PWM and its model short-story writers.

ڈاکٹر انوار احمد کے افسانوں کا نیا مجموعہ'' آخری خط'' پچھلے دنوں فیصل آباد سے چھپا ہے۔ سرِ دست اِس کے حوالے سے اُن کی افسانہ نگاری کے متعلق کچھ باتیں کہنا مقصود ہے۔

ڈاکٹر صاحب کا پہلا حوالہ زکریا یونیورسٹی ہے۔ دوسرا ملتان۔ یہ حوالہ رہ رہ کر سامنے آتا ہے، خصوصًا اُن لوگوں کے سامنے جو ملتان اور اُس کی ثقافت سے آشنا ہیں۔ مجموعے کا انتساب بھی شعبۂ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان کے نام ہے۔ کتاب کے صفحے صفحے پر اپنی ثقافت کی لہکار اور اپنی مٹی کی خوشبو ہے۔ بیشتر مناظر، کردار اور رویے دیکھے بھالے ہیں۔ ذرا غور سے دیکھ لیں تو ماضیِ قریب کے نیز ہمارے آس پاس کے زندہ لوگ چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ کتاب کا ہر افسانہ ڈاکٹر صاحب کے زمین زادہ ہونے کا مظہر ہے، زمین کا ایسا بیٹا جسے اپنی چیز کے اپنا ہونے اور بہر طور اچھا ہونے کا فخر ہے اور جسے ہر خرابی، کجی اور بے سوادی کے باوجود اپنی زمین اور اپنی ثقافت ہی اچھی لگتی ہے۔ دنیا کے چند ملک دیکھ لینے کے بعد لوگ اپنے

ملک اور اپنی روایات کو بیٹھا جاننے لگتے ہیں، ڈاکٹر انوار احمد کے ہاں اِس علت کا دور دور تک پتہ نہیں ملتا۔ ملتان کے اہم اور تاریخی واقعات و سانحات اُن کے افسانوں میں پروئے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''درخواست گزاروں کا میلہ'' میں دیکھیے:

> لفظ جگہ جگہ نیلام ہو رہے تھے...... اسلحے کے سوداگر بھی لفظ بیچ رہے تھے، فجر کے نمازیوں پر پھینکنے کے لیے۔[ص-۷۹]

یاد کیجیے جب کچھ سال پہلے مسجد الخیر ممتاز آباد ملتان میں فجر کی نماز کے لیے خدا کے حضور کھڑے لوگوں پر فائرنگ ہوئی تھی اور اٹھارہ بیس مسلمان شہید ہو گئے تھے۔

''نوں جی''، فنّی طور پر ڈاکٹر انوار احمد کے ابتدائی دور کا نمائندہ افسانہ ہے — بنت، تکنیک، فلیش بیک کی زیریں لہر اور موضوع — ہر اعتبار سے۔ اِس شرارتی افسانے کی تکنیک میں مجھے نوبوکوف کے Lolita کی جھلک نظر آئی، یعنی الفاظ سے لذت لیتے لیتے شدید جذباتی ہیجان پیدا کر کے آخری حد پر لفظوں کا تام جھام فوراً سمیٹ لینا۔ یہ افسانہ پڑھ کر مجھے اپنے چچا شاہد صدیق چوہان بے طرح یاد آ رہے ہیں۔ اُن کے بارے میں یہ سچا واقعہ سنا ہے کہ وہ سکول کے زمانے میں ملتان میں ایک فلم دیکھنے کے لیے بار بار گئے جس میں ہیروئن (شبنم) نہایا چاہتی تھی کہ ایک ٹرین گزرنے لگتی ہے اور یہ رس ناک سین فیڈ ہو جاتا ہے۔ ابا جان نے وجہ پوچھی تو پنجابی میں کہنے لگے کہ بھائی جان ٹرین کبھی نہ کبھی تو لیٹ ہو گی۔

ڈاکٹر انوار احمد اپنے تخلیقی وفور کے بوتے اور برتے پر تشکیل پاتی سوچ کو بڑی دیانتداری سے کاغذ پر منتقل کرتے ہیں۔ اُن کے افسانوں میں کمیونیکیشن (مکالمہ) بھی ہے، براڈ کاسٹ (خود کلامی، اعلانِ عام) بھی اور ٹرانسمشن (ابلاغ) بھی۔ ہاتفِ غیبی اُن کے ہاں نظر نہیں آتا۔ کبھی کبھی وہ خود کچھ کہنے کی بجائے دوسروں سے کہلواتے ہیں۔ مکالمے کا استعمال اُن کے ہاں نسبتاً کم ہے۔ عام افسانہ نگاروں کی طرح وہ واحد متکلم یا واحد حاضر میں سے کسی ایک صیغے میں بولنے کی بجائے دونوں میں بولتے نظر آتے ہیں۔ ''اعلانِ عام'' قسم کی صرف ایک مثال کے لیے اُن کے افسانے ''حلفیہ بیان'' کا اختتام دیکھیے۔[ص-۹۷] اُن کے افسانوں میں ضروری تفصیلات کو بالفاظِ دیگر کہنے اور اَن کہی سے مطلب حاصل کرنے کا انداز ہر ہر صفحے پر ملتا ہے۔ یہ اُن کا خاص انداز ہے جو بڑے مغربی قلمکاروں میں فلا بیئر کا ہے۔ اِس باب میں اُنھیں یقیناً صاحبِ اسلوب کہا جا سکتا ہے۔ فال نکالنے کے انداز میں کتاب کو کھولا تو اِس کی دلیل کے لیے آمنے سامنے کے دو صفحات پر ''نئی دنیا کی تلاش'' میں یہ دو اقتباسات مفید مطلب نظر آئے:

> ہر کرسمس پر وہ جس ڈیڈی کا شدت سے انتظار کرتا تھا وہ ممی کے ایک دوست سے زخمی ہو کر کسی ستارے پر چلا گیا تھا۔[ص-۳۶]
>
> ایک رات خلا کی سیر کرتے کرتے وہ تھک کر گھر جو گیا تو اُس کی بیوی ماریا کسی اور کے ساتھ چاند پر چہل قدمی کر رہی تھی۔[ص-۳۷]

آخری خط میں اپنے ابتدائیے ''دو چار باتیں اپنوں سے'' میں اُنھوں نے تسلیم کیا ہے کہ اُن کی تحریر کہیں کہیں پیچیدہ ہو جاتی ہے جس کی وجہ اُنھوں نے ''علامتی رویہ'' بتائی ہے۔ اور اِس کی وجہ یہ ہے کہ ہر شریف آدمی کی طرح وہ بھی اپنی بیگم سے

ڈرتے ہیں، اور خدائی خدمتگاروں کی ''خدمت'' اور مزاج پرسی سے بھی۔ ظاہر ہے کہ مزاحمتی ادب لکھنے والے تخلیق کار کو ہر دور میں ادبدا کے ایسا ہی کرنا پڑتا ہے۔ جنابِ مشفق خواجہ نے اپنے ہمزاد استاد لاغر مرادآبادی کے حوالے سے لکھا ہے کہ آں محترم خود کو سب سے بڑا مزاحمتی تخلیق کار جانتے تھے اور جس کے ثبوت میں اپنے خسر محترم کے خلاف شادی سے پہلے اور بعد میں کہی مزاحمتی غزلیں پیش کرتے تھے۔ شادی سے پہلے یہ مزاحمتی ادب اِس لیے تخلیق ہوا کہ خسر محترم شادی پر راضی نہیں ہو رہے تھے، بعد میں اِس لیے کہ وہ شادی پر راضی کیوں ہو گئے۔ ڈاکٹر صاحب کے افسانے علامتی ضرور ہیں لیکن اِن علامات میں کوئی ابہام نہیں ہے؛ جو بھی علامت ہے وہ اپنے معلوم سے کچھ زیادہ دور نہیں ہے (یہاں لفظِ معلوم سے مراد known نہیں ہے)۔ علامت منزل نہیں راستے کا نشان ہوتی ہے، اور اس نشان کی اہمیت منزل ہی کی وجہ سے ہوتی ہے۔

ڈاکٹر انوار احمد میں بادشاہ کو ننگا کہنے ہی کی نہیں بلکہ ننگا کرنے کی بھی بے پناہ جرات ہے اس لیے اُن کا رویہ کہیں کہیں جادۂ اعتدال سے ہٹ جاتا ہے۔ اُن کا جو ہر سماجی ناہمواریوں اور مجبور لوگوں کا استحصال ہوتے دیکھ کر ہونے والی شدید بے اطمینانی ہے جو اُنھیں کُڑھائے ہی نہیں رکھتی بلکہ جھنجھلا بھی دیتی ہے۔ یہ بے چینی اور اضطراب ہی ہے جو اُن سے لکھواتا ہے۔ چنانچہ بعض اوقات اُن کے الفاظ کچھ نامِلائم ہو جاتے ہیں (مثلاً ''پہلا محبِ وطن بچہ،'' ''بچھوؤں کے ساتھ رات،'' ''کمال بستی، جبڑا چوک'' اور ''ناقابلِ اشاعت'' وغیرہ میں) اور کچھ جگہ پر تحریر ذرا سی گنجلک بھی ہو جاتی ہے، لیکن یہ اصل میں جذبات کی شدت کی وجہ سے ہے اور بات کو کہہ ڈالنے کے حوصلے کے سبب سے۔ وہ جب سنانے پر آتے ہیں تو کوئی طاقت اُنھیں اس سے نہیں روک سکتی۔ یہ سنانا — یعنی افسانہ لکھنا — ہی اُن کا کیتھارسس ہے۔ کچھ کو وہ نام لے کر سناتے ہیں اور کچھ کو نام لیے بغیر۔ اِس سے ظاہراً یہی لگتا ہے کہ وہ اپنی پسند کے اچھوں سے مطمئن ہیں اور اُن سے خار رکھتے ہیں جو اُن کی ''اچھی کتابوں'' میں نہیں ہیں۔ لیکن ذرا غور کیجیے تو ایسا نہیں ہے۔ انسان فطرتاً کمزور ہے۔ وہ ایک وقت میں ایک چیز کے بارے میں ایک ہی جذبہ رکھ سکتا ہے: محبت یا نفرت۔ جس سے محبت ہوتی ہے اُس سے لگاؤ بھی بھاتا ہے اور جس سے نفرت ہوتی ہے اُس کی ہمدردی بھی زہر لگتی ہے۔ انسان ہونے کے اِس بنیادی وصف یعنی خِلقی کمزوری سے ڈاکٹر انوار احمد سمیت کوئی بھی آزاد نہیں ہو سکتا، کبھی نہیں ہو سکتا، کہیں نہیں ہو سکتا۔ اُن کا ہر افسانہ گواہ ہے کہ جو معاشرتی رویے اور کرتوت اُن کے خون کے دباؤ کو غیر معتدل کر دیتے ہیں اُن کو وہ ترقی پسند افسانہ نگاروں میں مثلاً پروفیسر عزیز احمد سے بہت زیادہ محسوس کرتے ہیں، لیکن اُن کی کرافٹسمین شِپ کی خوبی یہ ہے کہ وہ شدتِ جذبات اور شدید بے اطمینانی کے باوجود اپنے افسانے کو ترقی پسندی کے روایتی معنوں میں ''انقلابی افسانہ'' نہیں بننے دیتے۔ یہ اُن کا خاص وصف ہے جو بلاشبہ بہت ریاضت سے حاصل ہوا ہے۔

ڈاکٹر انوار احمد پروفیشنل یعنی ''عادی'' افسانہ نگار نہیں ہیں بلکہ درست اصطلاحی معنوں میں افسانے کے فنکار ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ فنکار کو تحسینِ ناشناس کے تمام راستوں کی جانب سے آنکھیں اور کان بند رکھنے چاہییں کیوں کہ تصویروں کی کھٹا کھٹ میں، تالیوں کے شور میں اور میڈیا کی لہروں میں روح کی آواز ڈوب جایا کرتی ہے۔ فنکار کی منزل کھوٹی کرنے میں یہی چمکتی چیزیں اسدادِ راہ ہوتی ہیں۔ پروفیشنلی وہ استادِ ادب ہیں، اور اپنی اِسی حیثیت پر راضی بھی ہیں۔ اُن کا استادِ ادب ہونا

اُن کے اندر کے فنکار کو لے کر بیٹھ نہیں گیا۔ مثال کے طور پر جناب محمد حسن عسکری استادِ ادب تھے اور اُن کی ابتداء افسانوں سے ہوئی تھی۔ وہ تراجم کے راستے سے تنقیدِ ادب کی طرف آئے اور اِس میں کیریر بنایا۔ لیکن اُن کے اندر کا افسانہ نگار اِس تنقید نگاری کے ہاتھوں شہید ہو گیا۔ اپنے تنقیدی کیریر کے نقطۂ راس تک اُنھیں اپنی تخلیقی صلاحیت کے ضائع ہو جانے کا قلق رہا لیکن رفتہ رفتہ یہ احساسِ زیاں بھی جاتا رہا۔ اردو ادب میں بحیثیتِ مجموعی، البتہ، یہ نقصان نقصان نہیں رہتا کیوں کہ اُن کی صورت میں اردو کو ایک راست فکر، فُل ٹائم اور پیٹینٹ نقاد مل گیا۔ ڈاکٹر انوار احمد نے بہت کوشش کر کے اپنے کیریر کی تینوں جہات (استادیِ ادب، افسانہ نگاری اور افسانے پر تنقید) کی حفاظت کی ہے اور اِنھیں الگ الگ زندہ رکھا ہے۔ اچھی بات یہ ہے کہ اُن کی اِن تینوں جہات میں نہایت توازن پایا جاتا ہے۔ راقم کی محدود معلومات کی حد تک ممتاز اساتذۂ ادب میں سے صرف ڈاکٹر رشید امجد اور ڈاکٹر نیئرؔ مسعود ہی تدریس میں شانوں شانوں اُترے ہونے کے باوجود شاندار افسانہ لکھنے کی کسبی صلاحیت کو طویل عرصے سے زندہ و توانا رکھے ہوئے ہیں۔

پروفیشنل افسانہ نگار نہ ہونے کا سب بڑا فائدہ ڈاکٹر انوار احمد کو یہ ہوا ہے کہ اُنھیں چٹّیاں بھگتانے کے لیے بے وجہ نہیں لکھنا پڑتا۔ اُنھیں جب کوئی موضوع سوجھتا ہے تبھی لکھتے ہیں۔ کفایتِ لفظی اُن کا خاص مزاج ہے۔ وہ کم سے کم لفظوں میں مطلب کی بات اِس طور سے کہنے پر قدرت رکھتے ہیں کہ تشنگی نہ رہے اور نہ الجھاؤ۔ یہ بڑی خوبی ہے۔ چنانچہ یہ خوبی کم ہی لوگوں میں پائی جاتی ہے، افسانہ نگاروں میں تو شاذ۔ جو بڑے ترقی پسند افسانہ نگار اِس خوبی سے محروم رہے اُن کی مثال میں پروفیسر عزیز احمد کو پیش کیا جا سکتا ہے جو اکثر Pedant ہو جاتے ہیں۔ موضوع کو قابو نہ کر سکنے کے ساتھ ساتھ عزیز احمد کی Pedantry کی ایک وجہ یہ تھی کہ وہ آسودہ حال ہونے کے باوجود اپنے افسانوں کو فی صفحہ کے حساب سے اِس ندیدگی کے ساتھ بیچا کرتے تھے کہ کیا کوئی پھٹا حال قلم کا مزدور بھی سطر سطر ناپ کر آنہ آنہ پائی پائی وصولتا ہوگا۔ (جن لوگوں کو پبلشروں سے واسطہ پڑتا رہتا ہے وہ البتہ ایسا کرنا ضروری بھی سمجھتے ہیں۔)

بے وجہ نہ لکھنے کی بنا پر ڈاکٹر انوار احمد کے افسانوں کے موضوعات میں بھی تنوع پایا جاتا ہے۔ اُن کا ہر افسانہ ہمارے مانوس گرد و پیش کی فضا کا حامل، ہمارے مقامی معاشرتی و سماجی مسائل کا آئینہ دار اور زندہ زمینی حقائق پر بنیاد کرتا ہے، لیکن موضوع کی تکرار اُن کے ہاں نہیں ہے۔ افسانے کی تنقید پر پروفیسر عابد صدیق نے لکھا ہے: ''گرد و پیش کے واقعات کو جلد بازی سے فن کا موضوع بنا لینا موضوع کی تلاش میں سہل انگاری کی دلیل ہے۔'' لکھے ہی چلے جانے کے ''مرض'' کی وجہ سے بڑے افسانہ نگار بھی افسوس ناک یکسانی کا شکار ہو جاتے ہیں (جس کی ایک وجہ معاشی دباؤ بھی ہو سکتا ہے، یا پھر نری ہاتھوں کی کھجلی، یا کچھ اور)۔ میں یہاں بھی پروفیسر عزیز احمد کی مثال دوں گا جن کے تین مشہور اور نمائندہ افسانوں ''پگڈنڈی''، ''مموشکا'' اور ''زریں تاج'' کے ایک جیسے حصوں کے تنقیدی مطالعے کے بعد پروفیسر جابر علی سید نے اُن کے ہاں ایک دلدوز Futility کا احساس پایا ہے اور پروفیسر عابد صدیق نے اُن میں Necrophilia جیسے مکروہ مریضانہ جنسی رجحان کی تدریجی صورتیں دریافت کی ہیں۔ (لوگ جو کچھ پڑھتے ہیں اُس کے اثرات بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ چنانچہ برِعظیم پاک و ہند میں یہ گناہ

سب سے پہلے ۱۹۸۰ء میں اخباروں میں رپورٹ ہوا جب اِس مرض کے ایک مریض نے قبر سے ایک نوجوان لڑکی کی تازہ لاش نکال کر اُس پر جنسی درندگی کی۔) ڈاکٹر انوار احمد لوگوں کے انفرادی اور معاشرے کے اجتماعی امراض بیان کرتے ہیں لیکن وہ ایک ہی رنگ کی عینک پہن کر سب کے امراض کا معائنہ نہیں کرتے اور نہ کسی مرض سے لذت اندوزی کی کیفیت اُن کے افسانوں میں نظر آتی ہے، جیسی کہ وقت کے ساتھ ساتھ اکثر افسانہ نگاروں میں پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ ماہر وکیل کی طرح انجام سوچ کر اُس کے لیے واقعات جمع کر کے اُنھیں لائن حاضر نہیں کرتے بلکہ واقعات اور موضوع چلتے چلتے خود بخود راستہ سیدھا کیے چلے جاتے ہیں۔

ہمارے ہاں کوئی بڑا قومی واقعہ رونما ہو جائے تو افسانہ طرازوں کی گویا چاندی ہو جاتی ہے، تاتن دے تیری کی افسانے پہ افسانہ، دے تیری کی افسانے پہ افسانہ۔ بنے بنائے کلبوتوں اور سانچوں سے افسانے یوں نکلنے لگتے ہیں جیسے رہٹ پر پانی کے ڈبوں میں سے خصی پرنالے پر پانی نکلتا ہے: ایک سانچہ، ایک مقدار، ایک جگہ۔ یکسانی کی ایسی کیفیت ہو جاتی ہے کہ متلی ہونے لگتی ہے۔ یہ افسانے ایسے ہوتے ہیں جیسے چابی سے چلنے والی گھڑی یا انجن۔ بس چابی بھر دی اور افسانہ چل پڑا۔ موضوع بھی ایسے ہی پیش پا افتادہ ہوتے ہیں، جیسے غربت کی لکیر سے نیچے زندگی گزارنے والوں کا غم کھا کھا کے ابھرنا، یا مثلاً سیلاب سے تباہ حال ہونے والے بے چارے لوگوں کے ساتھ ڈوب ڈوب مرنا، وغیرہ۔ ڈاکٹر انوار احمد کے ہاں فارمولہ سانچے اور سٹنٹ موضوعات نہیں ہیں کہ بس تانت باجی اور راگ بوجھا۔ اُن کے افسانے ایسے ارزاں موضوعات کے رپورتاژ بھی نہیں ہیں۔

اِسی طرح اُن کے افسانوں کا کہانیہ (Narrative) بھی معاشی، سماجی یا قومی حوالے سے اچانک اُٹھ پڑنے والی کسی ضرورتِ حادثہ کی پیداوار نہیں ہوتا، جیسے آج کل سیلاب پر افسانوں کا سیلاب آیا ہوا ہے، یا جیسے اب سے کچھ عرصہ پہلے بم دھماکوں پر اور خودکُش حملہ آوروں کی پود لگانے والوں پر بے شمار افسانے لکھے گئے تھے۔ ابھی کل کی بات ہے کہ کچھ افسانہ نگاروں نے بزعمِ خود خودکُش حملہ آور تیار کرنے والوں کے خلاف ذہن سازی کا گویا محاذ سنبھال لیا تھا۔ اِسی موضوع پر ڈرامے بھی دکھائے گئے۔ یہ موضوع اِتنا ارزاں ہو گیا کہ کچھ سادہ خیال افسانہ نگار یہ فرض کر کے کہ خودکُش حملہ آور افسانے بھی پڑھتے ہیں، اُن کو بوڑھی مائیوں کی طرح نصیحتیں کرنے لگے کہ ''خبردار گندے بچے، خودکُش حملہ نہیں کرنا۔ بری طرح پھٹ جاؤ گے۔ پھر سیے بھی نہیں جاؤ گے۔'' پچھلے کچھ عرصے میں اسی طرح کا ایک افسانہ آفریں موضوع اجتماعی زیادتی بھی رہا ہے (جس کی ابتدائی صورتیں تو ڈاکٹر رشید جہاں کے افسانوں میں بھی مل جاتی ہیں) جو میر والا تحصیل جتوئی ضلع مظفر گڑھ کی رہائشی ڈاکٹر مختاراں مائی کے ساتھ ۲۰۰۲ء میں ہونے والے شرمناک سانحے کی صحافتی بازگشت سے شروع ہوا۔ حد تو یہ ہے کہ محترمہ بشریٰ رحمٰن تک نے نازل درجے کے اِس موضوع پر افسانے لکھے۔ (یہ اطلاع بھی غیر دلچسپ نہ ہوگی کہ اِس بے چاری مختاراں مائی کو ۲۰۰۵ء میں Woman of the year کا ایوارڈ دیا گیا اور ابھی ۳۰ اکتوبر ۲۰۱۰ء کو کنیڈا کی Laurentian یونیورسٹی کی جانب سے پی ایچ ڈی کی اعزازی ڈگری عطا کی گئی ہے۔ یہ یونیورسٹی ایچ ای سی کی تسلیم کردہ ہے۔ کیسا وقت آ گیا ہے کہ کن کاموں پر کیا ملنے لگا ہے!) ڈاکٹر انوار احمد کے افسانوں میں نمائشی اور ہنگامی موضوعات کی بجائے زیادہ تر دیرینہ یعنی سدا بہار

مسائل پر بات کی گئی ہے۔ معلمِ ادب ہونے کے باوجود اُنھوں نے اپنے افسانوں میں معلمِ اخلاق اور مدرسِ تہذیب بننے سے پرہیز کیا ہے اور افسانے کو افسانہ ہی رہنے دیا ہے۔

ڈاکٹر انوار احمد کے افسانوں کے کردار دو واضح حیثیتوں میں تقسیم ہوتے ہیں۔ اُن کا فعال کردار کسی بھی طور اپنی فعالیت چھوڑنے پر آمادہ نہیں ہوتا اور اُن کا پسا ہوا کردار بھی تھوڑے پس و پیش کے ساتھ اپنی حیثیت پر راضی نظر آتا ہے۔ چنانچہ یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ ٹامس ہارڈی کے کرداروں کی طرح ڈاکٹر انوار احمد کے کردار بھی ماحول کے اسیر ہوتے ہیں۔ کرداروں کی یہی ٹریٹمنٹ اردو کے سب سے بڑے افسانہ نگار منٹو کے ہاں ملتی ہے، اور پھر راجندر سنگھ بیدی، شوکت صدیقی، غلام عباس میں اگرچہ کسی حد تک کم، شان الحق حقی، اور میرزا ادیب وغیرہ کے ہاں۔ (راقم کو اپنا مطالعہ محدود ہونے کا اعتراف ہے۔ یہ فہرست یقیناً نامکمل ہے۔ اور واضح رہے کہ راقم فہرست سازی کر بھی نہیں رہا ہے۔)

ڈاکٹر انوار احمد نے اپنے افسانوں میں صرف کامیاب انسانوں کو دکھانے کی کوشش نہیں کی۔ اُن کے ہاں ولن بھی ایک بنیادی انسانی کردار ہے جو برابر کے جذبات رکھتا ہے۔ چنانچہ ایک سے ایک اُٹھ کے خبیث آدمی بھی اُن کے افسانوں میں نظر آتا ہے۔ انسانوں کو جانچنے کا معیار صرف کامیابی نہیں ہے۔ انسان کے اندر کمزوری تو خدا نے بطورِ خاص رکھی ہے تاکہ انسان انسان ہی رہے فرشتہ نہ بنے، اور نہ خدا بننے کی طرف چلے۔ ع خدا بنے تھے یگانہ مگر بنا نہ گیا۔ ناکام بھی انسان ہی ہوتا ہے۔ اور ناکامی کا مطلب اختتام نہیں ہوتا، یہ کامیابیوں کا زینہ بھی بن سکتی ہے۔ دیکھنا یہ چاہیے کہ انسان میں بزدلی اور بے ایمانی نہ ہو، خواہ اُسے کسی موقع پر مقصد میں کامیابی ملی ہو یا نہ ملی ہو۔ افسانوں میں ولن کے کردار کو بھی یکساں اہمیت دینے اور پٹے ہوئے لوگوں کے کرداروں کو تصویر کرنے کی وجہ سے یہ ضرور ہوا ہے کہ افسانوں کے اِس غیر معمولی مجموعے میں عمومی طور پر تلخی اور ترشی نمایاں ہے۔

ڈاکٹر انوار احمد کے افسانوں میں اردو کے مروج الفاظ کے ساتھ ساتھ پنجابی، سرائیکی، انگریزی، ترکی اور جاپانی الفاظ بھی ملتے ہیں لیکن اس لسانی رنگارنگی کی وجہ سے کوئی پیچیدگی پیدا نہیں ہوتی۔ اُن کا اندازِ بیان سلیس ہے، لیکن یہ سادگی تفکر سے خالی نہیں۔ اور جہاں کہیں شدتِ بیان در آئی ہے، یہ کھوکھلی خطابت نہیں۔ لفظوں کا دسترخوان سجانے کا اُنھیں کوئی شوق نہیں۔ اُن کے سبھی افسانوں میں کرداروں کی لفظیات اور تلفظ اُن کے ماحولوں اور موضوعات کے مطابق ہے۔ یہ معلوم ہے کہ ''سین کی ڈیمانڈ'' پوری کرنے کے لیے تلفظ کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ یہاں بھی اعتدال رکھتے ہیں۔ لسانی کیریکچروں کا ایسا مواد وہ صرف بوقتِ ضرورت استعمال کرتے اور اِن کی تعداد بھی بقدرِ ضرورت رکھتے ہیں۔ اردو کے ایک اچھے استاد کی طرح وہ جانتے ہیں کہ افسانے میں ''کرخنداری'' بولی کا تناسب کیا ہونا چاہیے۔ شاید اُنھوں نے بھی راقم کی طرح اِس تناسب کا اندازہ نثر میں قرۃ العین حیدر کو اور شاعری میں ظفر اقبال کو پڑھ کر کیا ہے۔

ڈاکٹر انوار احمد نے معاشرے کا اور بالخصوص معاشرے میں لوٹ مار مچانے والوں کا بڑی باریک بینی سے مشاہدہ کیا ہے۔ وہ ایسے مناظر کے جو روزانہ آنکھوں کے سامنے آتے ہیں، ایسے ایسے پہلو دکھاتے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ لیکن ایسی

منظرنگاری کے لیے وہ بآوازِ بلند نیت باندھ کر لفظوں کا استعمال اُس طرح نہیں کرتے جیسے شادیوں میں بری دکھائی جاتی ہے، کہ ساڈے وَل تک سجنا۔ رواج کی بات الگ ہے، راقم کی نگاہ میں تو ایسی نمائش وہاں ہوتی ہے جہاں ماں دکھا کر کو جھی بیٹی بیاہ دی جاتی ہے اور لڑکے کو کہا جاتا ہے کہ لے بچہ اب بھگت! چنانچہ اُن کے بالخصوص یہ جملے چیختے چنگھاڑتے نہیں ہوتے بلکہ چلتے چلاتے ہوتے ہیں۔ مثلاً ''نُوں جی'' ہی میں دیکھیے:

> رکشے میں بجی موزوں اور غیر موزوں دعاؤں، بددعاؤں کو پڑھ چکنے کے بعد میں نے اُس سے مزید معلومات کی خاطر کہا...... [ص-۱۵]

''درخواست گزاروں کا میلہ'' میں دیکھیے:

> ...... اِنہی کے درمیان چھ سات وہ سکول تھے جو جدہ اور دبئ جانے والے کاریگروں کی کمائی کی آخری قسط وصول کرنے کے لیے قائم کیے گئے تھے جب کہ ایک خستہ سے کمرہ نما میں وہ سکول تھا جس کی کم و بیش ساری کلاسیں کھلے میدان میں ہو رہی تھیں، ایک ماسٹر صاحب مسواک کر رہے تھے جب کہ دوسرے ماسٹر صاحب اور اُن کی پوری کلاس گھر سے بھاگی ہوئی ایک ناراض مرغی پکڑنے میں مصروف تھے۔ [ص-۷۸]

یہ اقتباس تعلیم کے کمرشل ہو جانے پر طمانچہ بھی ہے اور اِسی لمحے اساتذہ کے اپنے فرائض سے غفلت برتنے پر دکھایا ہوا آئینہ بھی۔ تعلیم دینے والے اور تعلیم پانے والے ہر دو لوگ معاشرے ہی کی پیداوار ہیں جو معاشرے کی عمومی خرابیوں سے بچے ہوئے یقیناً نہیں ہیں۔ ڈاکٹر انوار احمد چونکہ اپنے پیٹی بھائیوں کی کمزوریوں کے بھی عینی شاہد ہیں اِس لیے اُن کے ساتھ ایسی بے تکلفی کر سکتے ہیں۔

راقم کی طالب علمانہ رائے میں افسانے کے اندر لفظ، لفظیات، نتیجہ بلکہ مقصدیت تک اُتنی اہم نہیں ہوتی جتنا کہ وہ ماحول ہوتا ہے جو افسانہ نگار تخلیق کرتا ہے۔ یہ ماحول اُس گھر کی طرح ہوتا ہے جس میں سب کردار اپنی کرداریت کو نبھا رہے ہوتے ہیں۔ اگر یہ گھر قائم نہ رہے یا اِس میں کسی بھی بیرونی اثر یا اندرونی کمزوری کی وجہ سے دراڑ پڑ جائے، یا دراڑ ہی پڑنے پر کیا موقوف ہے اگر کہیں سے ذرا سا رنگ روغن ہی اُدھڑ کر گر جائے تو ایک چھنا کا سا ہوتا ہے، اور یہ چھنا کا سب کچھ لے کر بیٹھ جاتا ہے۔ افسانہ نگار کی اصل فنکاری اِسی ماحول کا قائم رکھنا ہے۔ کرداروں کے منھوں سے کہائے جانے والے الفاظ، خود کلامی، منظرکشی، وغیرہ، سب اِسی ماحول کی پیدائش اور افزائش کے لیے ہوتے ہیں۔ یہ ضمنی باتیں ہیں کہ لفظ، فقرے، مکالمے وغیرہ کیا ہیں۔ اگر یہ ماحول نہ صرف قائم رہے بلکہ اِس میں دلچسپی بھی برقرار رہے تو یہ افسانہ نگار کی ایک اضافی خوبی ہے۔ اور اگر یہ دلچسپی بڑھتی بھی چلی جائے تو پھر تو کیا ہی بات ہے۔ اور میں اِس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ کہانی میں اگر صوتی تاثر پیدا کر لیا جائے تو یہ دلچسپی کی افزونی اور دیرپائی میں سب سے بڑا کردار ادا کرتا ہے۔ ڈاکٹر انوار احمد کی ایک خاص خوبی یہ ہے کہ وہ صوتی تاثر کو پوری قوت کے ساتھ قائم رکھتے ہیں۔ اُن کے تقریباً سبھی افسانوں میں ایسا نقطہ ضرور آتا ہے جہاں کسی لفظ کا کوئی خاص صوتی تاثر دکھایا گیا ہوتا ہے، کہیں لفظ کا باقاعدہ ذکر کر کے اور کہیں ذکر کیے بغیر۔ اور یہ وہ تاثر ہوتا ہے جو دیر تک ساتھ رہتا ہے۔ مثلاً ''نمروت کی چوٹی'' میں دیکھیے:

صنم سادہ، آپ کا ملک، اصل میں سیکولر ہے (سیکولر کا ''کو'' ادائیگی میں کھینچنے کے سبب المناک سا ہوگیا۔[ص-۱۲۳]

''اُمیت کوئے کی کہانی''میں دیکھیے:

ترک میسج کو جب مساج کہتے ہیں تو جنوبی ایشیا کے افسانوی توقعات کے مارے نوجوانوں کے چھکے چھوٹ جاتے ہیں۔[ص-۱۳۱]

(جملۂ معترضہ) ادب سے عرض کرتا ہوں کہ افسانوی توقعات کے مارے صرف جنوبی ایشیا ہی کے نوجوانوں میں یہ وصف نہیں پایا جاتا بلکہ ساری دنیا کے نوجوانوں میں پایا جاتا ہے۔ اِس کی وجہ عمر ہے نہ کہ جوانی۔ اور، ''نوجوان'' کی تعریف بھی لائقِ توجہ ہے۔ برطانیہ جیسے ٹھنڈے ٹھار ملک کے چارلس ڈکنسن کا مقولہ ہے: You can see an oldman of thirty and a youngman of eighty.۔ بایں ہمہ راقم ایک چالیس سالہ نوجوان (یعنی انتہائی نوجوان) ہونے کی حیثیت سے نوجوانوں کی عالمی برادری کے ساتھ ہونے والی اِس بے انصافی پر صدائے احتجاج بلند کرتا ہے۔

ڈاکٹر انوار احمد کے افسانوں میں purple passage بھی ڈھونڈے سے نہیں ملتا۔ اُنھوں نے اپنے سبھی افسانوں کے کردار، مرکزی خیالات اور موضوعات خاص اپنے دیدہ وشنیدہ ماحول سے نچوڑے ہیں۔ اُنھوں نے انگریزی کے علاوہ براہِ اردو کئی زبانوں مثلاً فرانسیسی، جرمن اور روسی وغیرہ کا بہت سا افسانوی ادب پڑھ رکھا ہے لیکن اُن کے کسی افسانے کا مرکزی خیال یا موضوع یا ماحول کسی مغربی افسانہ نگار سے لیا ہوا نہیں ہے۔ اُن کے افسانے پڑھنے سے یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ ہمارا اپنا ماحول اور ثقافت کتنی جاندار ہے۔ کوئی دیکھنے والی آنکھ ہو تو! چنانچہ ڈاکٹر انوار احمد Hacker نہیں ہیں، نہ اسلوب میں، نہ لغت میں، نہ فکر میں، نہ پیشکش میں۔ اور فی زمانہ اردو میں یہ ایک بڑی بات ہے۔

ہاں! بسلسلۂ ملازمت ملک سے باہر رہنے کی وجہ سے اُن کے افسانوں میں ترکی اور جاپان کے ماحول کا پس منظر بھی ملتا ہے، لیکن اِن افسانوں میں بھی وہ صرف مفید مطلب ماحول دکھاتے ہیں اور قاری کو خوامخواہ سڑکوں گلیوں محلوں میں کھینچتے دھروتے نہیں پھرتے۔ اُنھوں نے دوسرے ممالک کے ماحول کا پس منظر دکھانے کے باوجود وہاں کی مشہور عمارات کی پیمائشیں نہیں ناپیں اور کوئی رہنمائے سفر پمفلٹ دیکھ کر وہاں کے ادبی رجحانات اور درجۂ حرارت کا اندازہ نہیں لگایا، بلکہ نرا اپنے موضوع کے بارے میں کام سے کام رکھا ہے۔ سیدھی سی بات ہے کہ اگر کہنے والے کے پاس کہنے کو کچھ ہو تو اُسے بھرتی کا مال ڈالنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اِس پیمانے پر بھی اُن کا پروفیسر عزیز احمد سے موازنہ کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ پروفیسر صاحب کے ہاں مغربی ممالک کے پس منظر میں لکھے گئے افسانوں میں پس منظری اور پیش منظری تفصیلات کی بھرمار ہے (پگڈنڈی، مموشکا وغیرہ) جب کہ ڈاکٹر انوار احمد نے صرف مطلب کی بات کی ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر انوار احمد کے افسانوں میں مقصد، موضوع اور مرکزی خیال پر زور رہتا ہے، گردونواح کے لانجھوں میں وہ نہیں پڑتے۔

ڈاکٹر انوار احمد نے اپنے کسی افسانے کے کینوس کو ضرورت سے زیادہ یا زبردستی وسیع کرنے کی کوشش نہیں کی۔ مثلاً ترکی کے پس منظر میں لکھے گئے افسانوں ''تبریزی لب اور حکایتِ نئے'' [ص-۱۳۹] اور ''محبوبِ خلائق اور مردانہ ہاتھ''

[ص-۱۴۶] میں اگرچہ وہ دنیا جہان کی باتیں کرتے ہیں لیکن رہتے گفتگو ہی کے دائرے میں ہیں۔ افسانے کی فضا میں پیدا ہونے والا کوئی ارتعاش یعنی اُن کی گفتگو میں کسی وجہ سے آ جانے والا وقفہ بھی عارضی ہی ٹھہرتا ہے کیوں کہ اس کے فوراً بعد پچھلی والی فضا دوبارہ قائم ہو جاتی ہے۔ اُن کے فقرے چھوٹے اور درمیانی لمبائی کے ہوتے ہیں، لمبا فقرہ اُن کے ہاں نہیں ملتا۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ہر جملہ دھاردار ہوتا ہے۔ اُن کے ہر افسانے سے کچھ کہنے کی باتیں (Quotable quotes) نکالی جا سکتی ہیں۔

اوپر اسلوب کا ذکر ہوا ہے تو بے محل نہ ہوگا کہ یہاں اردو افسانے کی روایت میں ڈاکٹر انوار احمد کے اسلوب پر متقدمین اور ماحول کے اثرات کا ایک مختصر طالب علمانہ جائزہ بھی لے لیا جائے۔ اردو کے بڑے افسانہ نگار یعنی منٹو، بیدی، غلام عباس اور پروفیسر عزیز احمد وغیرہ باقاعدہ طور پر اہم مغربی افسانہ نگاروں سے متاثر رہے ہیں۔ ایسا ہونا بھی چاہیے تھا کیوں کہ اُن کے دور میں اردو افسانہ ابھی روایت بنا ہی نہ تھا اور اردو میں افسانہ ابھی مغرب ہی سے مٹکتا مٹکا تا چلا آتا تھا۔ اِن بڑے تخلیق کاروں سے اردو میں افسانے کی روایت تشکیل پاتی ہے۔ بعد کے لوگوں پر انہی روایت ساز افسانہ نگاروں کے اثرات ملتے ہیں۔ ڈاکٹر انوار احمد پر منٹو کے اثرات نمایاں ہیں۔ لیکن لفظِ اثرات سے دھوکہ ہو جاتا ہے۔ منٹو کا جوہر جذبات کی شدت کو پوری قوت کے ساتھ بیان کرنا ہے، اور بالکل یہی وہ چیز ہے جو ڈاکٹر انوار احمد کے افسانوں میں ملتی ہے۔ چنانچہ یہاں اسلوب پر ''اثرات'' سے مراد نقالی، تقلیدِ محض یا قدویتِ محض نہیں ہے بلکہ اظہار کی شدت، بے خوفی اور بے دھڑک والی کیفیت کا توارد ہے۔ منٹو بھی آخری دنوں میں ججوں سے یہی کہا کرتا تھا کہ ہاں میں نے فحش لکھا ہے۔ کردو میرے خلاف فیصلہ۔ ڈاکٹر انوار احمد کے اِن افسانوں میں بھی اظہارِ جذبات کا کم و بیش ایسا ہی شدید رویہ ملتا ہے۔

لیکن افسانوں میں فوری لیکن سستی جذباتیت پیدا کرنے کا سہل ترین نسخہ، البتہ، وہی ہے جو تیسرے درجے کے افسانہ نگار بطورِ وظیفۂ حیات اختیار کرتے ہیں، یعنی جنسی جانوریت کے مناظر دکھانا یا سسکاریاں بھر بھر کے اور ہونٹ چاٹ چاٹ کے اِن لذتوں کا تذکرہ کرنا، یا جنس کے شوقِ فضول میں مبتلا لوگوں کی حرکتوں والے حصوں کی لسّی میں مکالموں اور جزئیات کا پانی ڈالے چلے جانا۔ ترقی پسندی کی آڑ میں ذہنی مریض، خستِ خیال اور خبثِ باطن کی دولت سے مالا مال بعض گھٹنے افسانہ نگاروں نے اِس باب میں ہزاروں صفحے سیاہ کیے ہیں۔ اِن کے برخلاف آخری خط میں جنس کے جسمانی مناظر بالکل بھی نہیں ہیں۔ اور ڈاکٹر انوار احمد جہاں گزرتے گزرتے دو ایک لفظوں میں جنس کا ذکر بالفاظِ دِگر کر بھی جاتے ہیں تو اِس میں لذتیت کا عنصر بالکل نہیں ہوتا بلکہ اِس سے شدید منافرت اور وحشت پیدا ہوتی ہے۔ جنس کی تصویریت کے بارے میں یہ رویہ بطورِ منشور ترقی پسند تحریک کے چارٹر پر ہے، اگرچہ dead letter ہے۔ ترقی پسند ادب میں، جتنا کہ میں نے پڑھا ہے، صرف ڈاکٹر انوار احمد کے افسانوں میں اس چارٹر پر صحیح معنوں میں (in true letter & spirit) عمل کیا ملتا ہے۔ اُن کے افسانے ایک پختہ فکر اور سنجیدہ مزاج کے زائیدہ ہیں۔ چنانچہ آخری خط میں ایک بھی ایسی بے صبری لڑکی نہیں ملتی جو بانگِ ظروف اپنی شوکیں مارتی اور پھٹی پڑتی جوانی کا اعلان کر رہی ہو اور نہ جوانی کی گرمی کا مارا کوئی ایسا ساس صفت لڑکا ملتا ہے جو محبوبہ کے ہاتھ نہ آنے پر اُسے قبر میں کیڑے پڑنے کی بددعا اینڈریو مارویل (م: ۱۶۷۸ء) کی To His Coy

Mistress کی اِس یادگار لائن کو اردو ترجمہ کر کے دے رہا ہو: Then worms shall try that long preserved virginity...؎ جنس یا تذکرۂ جنس کی تو ایک رہی، ڈاکٹر صاحب نے افسانوں میں عورتوں کو بطورِ کردار جگہ دینے میں اِتنی کنجوسی (یا احتیاط) برتی ہے کہ اِس پوری کتاب کے ۲۸ افسانوں میں کوئی ماں جی، بھین جی یا آپاں جی تک نہیں پائی جاتی۔ حتیٰ کہ (''نوں جی'' کے استثنا کے ساتھ) ایک طوائف تک نظر نہیں آتی۔ حالانکہ سکہ بند ترقی پسند افسانے میں اِس بے چاری کے بغیر کوئی رات صبح میں نہیں بدلتی اور نہ کوئی مردِ اس کے پہاڑوں سے سر ٹکرائے بغیر نظر آتا ہے۔

ڈاکٹر انوار احمد ایک عملی اور سیلف میڈ آدمی ہیں۔ وہ افسانہ نگار ہوتے ہوئے بھی افسانوی دنیا میں گم نہیں رہتے۔ چنانچہ اُن کے افسانوں کے موضوعات میں صرف انسانوں کے زندہ مسائل ملتے ہیں۔ وہ انسانیت ہی کو سٹنٹ بنا کر انسانیت زدگی کا شکار بھی نہیں ہوتے۔ اُن کے ہاں صرف حقیقی مسائل کی لکھوار ہے۔ اُن کے افسانوں میں مافوق الفطرت عناصر بالکل نہیں ہیں اور نہ پلپلی جذباتیت۔ افسانہ نگاری کو بطورِ کیریر اختیار کرنے والوں کے ایسے افسانوی مجموعے کم ہیں جن میں کوئی غیر مرئی مخلوق یا دیو مالا شامل نہ ہو۔ آخری خط ایک ایسی ہی کم پائی جانے والی کتاب ہے۔ روحانی وارداتوں اور انسانی مسائل کو گُتھ کر پیش کرنے والے فنکار کو قارئین کی ایک بڑی آبادی یعنی عورتوں اور ڈھلمل عقیدہ مردوں کی پر جوش والہانہ توجہ تو فوری طور پر مل جاتی ہے، اور اِس والہانیت میں کبھی کمی بھی نہیں آتی اِلّا یہ کہ دنیا میں خدا کی پھٹکار جنابِ لکھاری کا مقدر ہو۔ جہاں آپ نے نادیدہ روحانی تعلق کا راگ الاپا، لوگ آپ کو ننانوے فیصد پیر تو فوراً ہی مان لیتے ہیں۔ بقولِ خود ''ازلی ملتانی'' ہونے کے باوجود ڈاکٹر انوار احمد اِس طرح کی پائیدار اور آسانی سے مل جانے والی شہرت حاصل کرنے کے لیے نہیں بھاگے جس سے کئی پشتوں کی روٹیاں تک سیدھی ہو جاتی ہیں۔ اُن کے ضمیر فروش قدیمی ساتھی بھی کل کے دشمنوں کے ساتھ گیٹی میٹی کر کے کوئی ترکیب لڑا گئے (ملاحظہ کیجیے افسانہ ''جب راج کرے گی خلقِ خدا'' [ص-۱۱۱]) لیکن وہ اپنا ضمیر بکنے سے بچائے رہے۔

آخری خط کے افسانوں میں مذہب اور شعائرِ اسلام کا حوالہ بہت جاندار، بے لاگ اور درست ہے۔ ڈاکٹر انوار احمد کے اندر ایک زخم کھایا ہوا مسلمان ہے جو نہایت درست اور خوفناک حد تک گہرا علم رکھتا ہے اور جس نے اپنے عقائد اور عمل کی توجیہات پیش کرنے کی بجائے سیدھے سیدھے سیکولریت کے خول میں پناہ لے رکھی ہے۔ اصل میں وہ ساری زندگی امیر المومنینیت کے علمبرداروں کے حمایتیوں، اسلام کا ہوّا کھڑا کر کے تعلیمی اداروں میں گند مارنے والے اساتذہ وطلبہ، مذہب کے نام پر دھڑے داری اور لوٹا لاٹ کرنے والے گدی نشینوں، صوبہ جاتی تفرقات پھیلانے والے سیاستدانوں اور پشتینی جاگیرداروں کے درمیان رہے ہیں۔ اِس ماحول نے اُن کے اندر ایک تنفر پیدا کر دیا ہے۔ اِس پوری کتاب میں مذہب کے خلاف ایک بھی جملہ نہیں ہے اور مذہب کے لیے اُن کا رویہ تشائُم پرستانہ بھی نہیں ہے۔ ہاں! کہنے کچھ اور کرنے کچھ والے لوگوں سے اُنھیں سنجیدہ اختلافات ہیں، اور یہ ہونے بھی چاہییں۔ چنانچہ مذہب کے نام پر لوگوں کی جیبیں خالی کرانے والوں اور خدا رسول کے نام پر نان ٹیکس ایبل اِنکم بنانے والے ٹھیکیدارانِ تقدیسِ مشرق کے خلاف اُنھوں نے ضرور لکھا ہے۔ وہ اُس دورُخے تحریکی اسلام کے بھی سخت خلاف ہیں جس کا مطمحِ نظر مسلمانوں کو ناچنے والیوں کی ننگی ٹانگوں سے ڈرانا دہلانا ہے اور جو

بوقتِ ضرورت حیلۂ شرعی سے بنک کی نوکری تک کو جائز قرار دے دیتا ہے۔ چنانچہ وہ مذہبی پوپوں اور اُن کے چیلے چانٹوں کی چٹکیاں لیتے ہیں، لیکن اُن کو صرف چڑانے کے لیے۔ اور چڑے کو مزید چڑانا ایک مزیدار کام تو ہے ہی۔ لیکن اِس سے یہ نہ سمجھا جائے کہ وہ ایسا موقع خود پیدا کر کے اِن لوگوں کو دھوتے دھاتے ہیں۔ وہ مذہب سے عملی محبت رکھتے ہیں لیکن مذہب کے کمپلیکس میں مبتلا نہیں ہیں، اور اُن کی ایک نایاب خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے رب سے ملاقات کے لیے ہر وقت تیار ہیں۔ یہ وہ خوبی ہے جس سے دین کے بڑے بڑے دعوے دار بھی عام طور سے خالی ملتے ہیں۔ یاد رہے کہ مذہب سے یہاں مراد صرف اسلام نہیں ہے۔ وہ ہر مذہب کے جنت وجہنم کے الاٹمنٹ افسروں کے لیے یکساں رویہ رکھتے ہیں۔ مثلاً ''آخری خط'' میں [ص-۱۶۶] ایک معذور جاپانی بڑھیا کا اپنے آنجہانی شوہر کے لیے کوئی مقدس نام خریدنے کی خواہش میں شنتو مندر کے بڑے پجاری کو کچھ سال تک کئی قسطوں میں بہت سے پیسے دینا اور آخرالامر بالکل کُھکھ ہو جانا، اور اپنے رہے سہے خاندان کا کونڈا ہو جانے پر اُس کی خوبصورت ادا کارہ بیٹی کا اپنی ماں کو قبرستان میں چھوڑ کر خودکشی کر لینا۔ مانگے تانگے کے پیسوں اور سرکاری بیت المال سے دین کا کھوکھا کھول کر، چھابڑی لگا کر، یا محض پھیری لگا کر دین فروشی کرنے والے دوپائے جب مغفرت کرانے اور جنت وجہنم کے داخلے جیسے خدائی کام خود کرنے لگتے ہیں تو اِن کی چھنائی کرتے میں ڈاکٹر انوار احمد کا نہ تو قلم رکتا ہے اور نہ زبان لڑکھڑاتی ہے۔ دنیاویت میں مبتلا اہلِ جبہ ودستار کے اِس جعلیے پن پر مسلمان ہی نہیں، ہر مذہب کے پیروکاروں کا دل دکھتا اور خون کھولتا ہے۔ اُن کے اسلوب سے تو اختلاف کیا جا سکتا ہے اور اُنھیں ایک گستاخ ہی کیا، بہت کچھ کہا جا سکتا ہے، لیکن اُن کے تھیسس سے اختلاف کیا جانا کسی طور ممکن نہیں۔ دین کا درد رکھنے والے چند لوگ ہی نہیں، عامی سے عامی مسلمان بھی اِس معاملے میں یہی جذبات رکھتے ہیں۔ اِس سلسلے میں اُنھوں نے جو لکھا ہے، اسلام اور شعائرِ اسلام کا احترام ملحوظ رکھتے ہوئے بے دھڑک اور کھلے عام لکھا ہے نہ کہ مثلاً ہماری ایک ڈائجسٹی افسانہ نگار خاتون کی طرح برقع پہننے والی اللہ کی بندیوں کا برقع اپنی روشن خیالی کی کھونٹی پر لٹکا دیا ہے۔ چنانچہ باطمینان کہا جا سکتا ہے کہ ڈاکٹر انوار احمد کی توپوں کا رخ اُس قسم کے مولویوں کی طرف ہوتا ہے جو مثلاً جوش اور شورش کی بعض نظموں میں پائے جاتے ہیں۔ اُن کے افسانوں میں ایسے مولویوں کی دھلائی جگہ جگہ کی گئی ملتی ہے لیکن اس کا سب سے شاندار مظاہرہ ''ناقابلِ اشاعت'' [ص-۴۹] میں ہوا ہے۔ بلکہ یہ افسانہ بھی کیا ہے، کھلی چارج شیٹ ہے جو ایک تقدس مآب دوپائے کی خفیہ فائل کے ملخّص کی شکل میں ہے۔ بُنت کے اعتبار سے یہ ایک منفرد افسانہ ہے جسے افسانوں کی کسی معروف قسم کے تحت رکھنا کم سے کم میرے لیے ممکن نہیں۔ اِس کرافٹ کا افسانہ میں نے اب سے پہلے نہیں پڑھا۔

آخری بات یہ ہے کہ ڈاکٹر انوار احمد کے افسانوں میں ''قومی فکر'' مارکہ ادب نہیں ملتا بلکہ ذاتی اور انفرادی حوالے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ قومیں افراد سے بنتی ہیں اور افراد کی انفرادی سوچ وفکر ہی قومی فکر کی عمارت کے لیے اینٹ گارے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اور اس میں جتنی رنگا رنگی اور گہرائی ہوگی، قومی فکر کی عمارت اُتنی ہی جاذبِ نظر اور مضبوط ہوگی۔ چنانچہ اُنھوں نے اپنی انفرادی فکر کی خوب نگہداشت کی ہے اور جو کچھ لکھا ہے اسی کی بنیاد پر لکھا ہے، اور لکھتے ہوئے روز دیہاڑی بدلتی

قومی مصلحتوں کو اپنے دماغ پر مسلط نہیں ہونے دیا۔ ترقی پسندی کے چارٹر پر اُن کا ایمان ہے اور اِس کی تحتانی رو پوری قوت کے ساتھ اُن کے سبھی افسانوں میں موجود بھی ہے، لیکن اُنھوں نے سستی اور فوری شہرت حاصل کرنے کے لیے ترقی پسندی کے نرے اعلانات کو اپنے افسانوں کی چنائی میں نہیں ڈالا۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے بیشتر افسانے مستقل ادبی قدر و قیمت رکھنے والی تحریریں بن گئے ہیں۔

''آخری خط'' میں ڈاکٹر انوار احمد کے بالکل ابتدائی دور کے افسانے بھی ہیں جو اُن کے پچھلے مجموعوں میں بھی چھپے ہوں گے۔ اِس طرح اس کتاب کو اُن کے افسانوں کا نمائندہ مجموعہ اور اُن کے فکر و فن کا سراپا کہا جا سکتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ انوار احمد، ڈاکٹر، آخری خط، مثال پبلشرز فیصل آباد، ۲۰۰۹ء

۲۔ عابد صدیق، تحسینیات، مرتب: حافظ صفوان محمد چوہان، مغربی پاکستان اردو اکادمی، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص-۹۳

۳۔ یگانہ چنگیزی لکھنوی، مرزا یاس، کلیاتِ یگانہ، مرتب: مشفق خواجہ، اکادمی بازیافت، کراچی، ۲۰۰۳ء، ص-۴۰۹

شہناز کوثر
استاد شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج برائے خواتین، لاہور

عزیز احمد: ’’صدیوں کے آر پار‘‘

Shahnaz Kaosar
Department of Urdu,Govt. College for women, Lahore

Aziz Ahmad: 'Sadeon kay Aar Paar'

Aziz Ahmad, a fiction writer and critic, was a progressive writer. His works about Iqbal and progressive movement ranked as reference books in Urdu. He was famous as a fiction writer but suddenly he became a historian. His seven short stories, written with a historical perspective, are published under the title of "Sadeon Kay Aar Paar", which is the topic of this research paper. The present study traces his inclination towards history which is an entirely new issue to be discussed.

اُردو ادب میں عزیز احمد کی شخصیت کئی حوالوں سے اہم ہے۔ اُنھوں نے بطور ناول نگار، افسانہ نگار، نقّاد، مترجم، ماہر اقبالیات اور اسلامی تہذیب کے ایک مُفکر کے طور پر شہرت پائی اور آخری زمانے میں بہت سی شاعری بھی یادگار چھوڑی۔

’’صدیوں کے آر پار‘‘ عزیز احمد کے تاریخی افسانوں پر مشتمل ایک ایسا مجموعہ ہے جس کے شائع ہونے کے ساتھ اُن کے تمام افسانے یکجا ہوگئے۔ اِس سے پہلے ان کے تین افسانوی مجموعے بہ عنوان ’’رقصِ ناتمام‘‘ (طبع اوّل: ۱۹۴۵ء)[۱] ’’بیکار دن بیکار راتیں‘‘ (طبع اول: ۱۹۵۰ء)[۲] اور ’’خدنگ جستہ‘‘ (طبع اول: ۱۹۸۵ء)[۳] شائع ہو چکے تھے۔ عزیز احمد کا چوتھا اور آخری افسانوی مجموعہ ’’صدیوں کے آر پار‘‘[۴] میں ’’شعلہ زارِ اُلفت‘‘، ’’نِن لِل‘‘، ’’مدن سینا اور صدیاں‘‘، ’’زریں تاج‘‘، ’’رومۃ الکبریٰ کی ایک شام‘‘، ’’میرا دشمن میرا بھائی‘‘ اور ’’آب حیات‘‘ کل سات افسانے شامل ہیں اور اِس کتاب کو مکتبہ میری لائبریری، لاہور کی سستی کتابوں کے سلسلہ نمبر: ۳۱۱ کے تحت شائع کیا گیا۔ عجیب اتفاق ہے کہ یہ کتاب عزیز احمد کے افسانوں کی آخری کتاب بھی ہے اور میری لائبریری سے شائع ہونے والی آخری کتاب بھی۔ افسوس کہ میری لائبریری جیسا

سستی کتابیں شائع کرنے والا ادارہ اِس کتاب کے ساتھ خاموش ہوگیا اور یہ کتاب شائع ہوتے ہی نایاب ہوگئی۔ ''صدیوں کے آر پار'' کا مقدمہ ڈاکٹر سہیل احمد خاں نے تحریر کیا ہے اور کتاب کا ابتدائیہ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے، یہ دونوں تحریریں عزیز احمد کی کتاب میں شامل افسانوں کے علاوہ عزیز احمد کی افسانہ نگاری کے فن کا تجزیہ بھی پیش کرتی ہیں۔ جبکہ کتاب میں افسانہ ''مدن سینا اور صدیاں'' کے حوالے سے ممتاز شیریں کے تاثرات کے علاوہ افسانہ ''زریں تاج'' کا تجزیہ از مسعود جاوید، ''رومۃ الکبریٰ کی ایک شام'' کا تجزیہ از شہزاد منظر، ''میرا دشمن میرا بھائی'' کا تجزیہ از ابو خالد صدیقی اور ''آبِ حیات'' کا تجزیہ از عتیق احمد بھی خاصے کی چیزیں ہیں۔ اِس مجموعے کا اختتامیہ عابد صدیق کا تحریر کردہ ہے۔

کتاب میں شامل عزیز احمد کا پہلا افسانہ ''شعلہ زارِ اُلفت'' (طبع اوّل: ''نگار'' لکھنؤ: نومبر ۱۹۲۰ء) عزیز احمد کے عالمی کلاسیکی ادب سے گہرے شغف کی نشاندہی کرتا ہے۔ اِس افسانے کی بنیاد اٹلی کے شاعر دانتے کی بیان کردہ اُس کہانی سے مستعار ہے، جس میں فرانسیسکہ اور پاؤلو کی محبت کی کہانی ہے۔ لیکن عظیم شاعر دانتے کے ہاں یہ کہانی اُس افسانوی ترتیب کے ساتھ نہیں ملتی، جس ترتیب کے ساتھ عزیز احمد نے بیان کی ہے۔ اِس حوالے سے بات کرتے ہوئے ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے لکھا ہے کہ عزیز احمد تاریخ سے مغلوب نہیں ہوتے بلکہ تخلیقی سطح پر زقند بھرتے ہیں اور مختلف کرداروں کی تشکیل میں من پسند تبدیلیاں کر لیتے ہیں۔ یاد رہے کہ عزیز احمد ۱۹۳۵ء تک اپنے افسانوں میں یلدرم کی آزادیٔ نسواں اور بیان کی رنگینی سے متاثر تھے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب وہ رومان پسند ڈی۔ ایچ لارنس سے متعارف نہیں ہوتے تھے۔ اِس لیے اس افسانے کا بیانیہ صاف اور اُلجھاووں سے پاک دکھائی دیتا ہے۔ اِس تاریخی افسانے میں عزیز احمد نے دانتے اور ورجل کے فکری رابطوں کی طرف بھی اشارے کیے ہیں۔

کتاب میں شامل دوسرا افسانہ ''میرا دشمن میرا بھائی'' قیامِ پاکستان سے قبل ۱۹۴۶ء میں ''نقوش'' لاہور کے پہلے شمارے میں شائع ہوا۔ اس افسانے میں بسایا گیا شہر، طلسمات میں گھرا ہوا ہے اِس لیے کہ ایک یورپی جادوگرنی نے اُس شہر پر جادو کر دیا ہے یہ کہانی ۱۹۴۷ء کے فسادات کے حوالے سے ایک نئی الف لیلہ لکھنے کی کوشش ہے لیکن عجیب بات ہے کہ یہ افسانہ سعادت حسن منٹو کے فسادات سے متعلق افسانوں سے زیادہ ہولناک فضا پیش کرنے کے باوجود اُس درد اور چبھن سے عاری ہے جو ''سیاہ حاشیے'' کے افسانے پڑھ کر محسوس ہوتی ہے۔ اِس افسانے میں ۱۹۴۶ء کی ایک تاریک رات، شہد کی نہر، تیل کے چشمے، سفید چونٹیاں، دجلہ کے لب وغیرہ ایسی علامتیں ہیں جو اس افسانے کو تہہ دار بناتی ہیں۔

افسانہ ''مدن سینا اور صدیاں'' (طبع اوّل ''ادبِ لطیف'' لاہور ۱۹۴۶ء) میں عزیز احمد نے زمانے اور تاریخ کی قید سے ماوراء رہتے ہوئے قدیم ماضی سے حال اور اِسی طرح حال سے ماضی میں کئی پھیرے لگائے ہیں اور مختلف چھوٹی چھوٹی کہانیوں کو آپس میں جوڑ کر ایک بڑی کہانی تخلیق کی ہے۔ مدن سینا اُس مظلوم عورت کی علامت ہے جو ایک کنیز کی مانند بار بار بکی اور اس کی حالتِ زار کو بیان کرتے ہوئے عزیز احمد نے یہ سوال اُٹھایا کہ ربّ تعالیٰ نے عورت کو کیا درجہ عطا فرمایا ہے؟ یہ افسانہ تمثیلی انداز لیے ہوئے ہے بہت ممکن ہے کہ اس افسانے میں ممتاز مفتی کے نفسیاتی کیس ہسٹری لکھنے والے انداز کا ردّ عمل

پیش کیا گیا ہو۔

افسانہ ''زریں تاج'' جنگ کا پس منظر لیے ہوئے ہے اور محض ایک رات کا قصہ ہے۔ اِس افسانے میں شعور کی رو کی تکنیک میں قدیم وقتوں کی شیریں، نور جہاں اور قرۃ العین طاہرہ کو باری باری سامنے لایا جاتا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار ارشد اِن تینوں عورتوں کو اُس تاریک رات میں اپنے روبرو پا کر سوچتا ہے کہ یہ تینوں عورتیں وہ ہیں جن کے حصول کی خاطر مختلف اوقات میں بادشاہوں نے اپنے ہاتھ خون سے رنگے۔ یوں یہ افسانہ عزیز احمد کی آدرش حقیقت نگاری کو ظاہر کرتا ہے اس افسانے پر تاریخی ناول نگاروں کے اثرات بھی بہت نمایاں ہیں۔

کتاب میں شامل افسانہ ''رومۃ الکبریٰ کی ایک شام'' تاریخ اور فکشن کو آپس میں ملا دینے کی ایک مثال ہے اور اس افسانے کا زمانۂ تحریر ۱۹۴۰ء ہے۔ یہ افسانہ اٹلی کی سو سالہ تاریخ کو سمیٹے ہوئے ہے اور یہ تحریر بڑھتے ہوئے اقبال کا نظریۂ فن بار بار یاد آتا ہے:

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر

اِس کتاب کا آخری افسانہ ''آبِ حیات'' جو ''سویرا'' لاہور شمارہ نمبر: ۱۰۔۱۱ میں شائع ہوا۔ اِس افسانے کی ابتداء توریت کی کتابِ آفرینش سے قریب ہے جس میں وضاحت کر دی گئی ہے کہ خدا نہیں چاہتا کہ انسان اِس طرح کا ہو جائے۔ اِس افسانے میں گِل گامش اور نارسی سس کے حوالے سے اُس عظیم انسانی رزمیہ کو بیان کیا گیا ہے جس کے مرکزی کردار آدم و حوا تھے اور آج کا انسان بھی ہے۔

عزیز احمد نے گلِ گامش کی داستان سے اپنی مرضی کے واقعات چُن کر اس افسانے میں سموئے اور یونانی شہزادے نارسی سس کی نرگسیت کے حوالے سے بات کرتے ہوئے حضرت یوسفؑ کی مصر میں رسوائی کو بھی شامل اِفسانہ کر دیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اِس افسانے میں عزیز احمد نے حضرت نوحؑ کو بھی حضرت خضرؑ کہا۔ بے شک یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر حضرت نوح ہی خضر تھے تو خضر سے حضرت موسیٰ کی ملاقات کیا معنی رکھتی ہے۔ دوسرا یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اُن کا زمانہ ایک ہی تھا؟

یُوں اِن افسانوں میں عزیز احمد کا اساطیری رنگ بہت نمایاں ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ آج کا نیا افسانہ نگار عزیز احمد کے اِس اساطیری رنگ سے کیا کچھ نہیں سیکھ سکتا۔ تاریخ سے متعلق فکشن لکھنے والوں کے لیے بھی اِس کتاب میں بہت کچھ موجود ہے۔

مجموعی طور پر یہ کتاب عزیز احمد کی افسانہ نگاری کے ایک بالکل انوکھے انداز سے متعارف کرواتی ہے۔ ایک ایسا انداز جسے اپنانے کے لیے تاریخ کے گہرے مطالعے کی ضرورت پیش آئے گی۔

عزیز احمد کے ۱۹۵۰ء سے پہلے کے تحریر کردہ سات افسانوں کی عزیز احمد کی آئندہ زندگی سے ایک خاص طرح کی نسبت دکھائی دیتی ہے۔ بطورِ خاص اِس حوالے سے کہ اِن کا افسانہ ''آبِ حیات'' سویرا، لاہور شمارہ نمبر ۱۰۔۱۱ میں شائع ہوا اور

اُس کے فوراً بعد ۱۹۵۰ء تا ۱۹۵۳ء ڈپٹی ڈائریکٹر محکمہ تعلقاتِ عامہ وزارتِ امورِ کشمیر رہنے کے بعد برطانیہ چلے گئے۔ جہاں اُنھیں ۱۹۵۷ء تا ۱۹۶۲ء اسکول آف اورینٹل اینڈ افریکن سٹڈیز، لندن میں اوورسیز لیکچرر شپ اور پروفیسر رالف رسل کی صحبت میسر آئی۔ لندن سے وہ کینڈا منتقل ہوگئے جہاں ۱۹۶۲ء تا وفات (۱۶ دسمبر ۱۹۷۸ء: ٹورنٹو، کینڈا) شعبہ اسلامیات، ٹورنٹو یونیورسٹی میں بطور ایسوسی ایٹ پروفیسر کام کرتے رہے جہاں سے وقتاً فوقتاً کیلیفورنیا یونیورسٹی، لاس اینجلس، امریکہ میں وزیٹنگ پروفیسر کے طور پر بھی کام کیا۔ (۵) اِس مدّت میں عزیز احمد صرف و محض تاریخ کے آدمی ہی ہو کر رہ گئے۔ نہ ناول لکھا نہ افسانہ، البتہ آخری بار اوائل ۱۹۷۵ء میں جب قائد اعظم میموریل لیکچرز کے سلسلے میں اسلام آباد، پاکستان آنا ہوا تو پتا چلا کہ فارغ وقت میں شاعری ضرور کرتے رہے اور شاعری میں بھی اُنھوں نے ''بسلسلہ آغوشِ مرگ'' کے عنوان سے ۱۹۷۶ء تا ۱۹۷۸ء کی درمیانی مدّت میں غزلیں کہیں۔ جنہیں ابھی تک کسی نے یکجا نہیں کیا۔ (۶)

یوں تو تاریخ سے اُن کا شغف خاصا پرانا تھا اور اُسی کے نتیجہ میں اُنھوں نے ''نسل اور سلطنت'' کے عنوان سے ۱۹۴۱ء میں آریاؤں کی نسلی برتری کے حوالے سے ایک کتاب بھی شائع کروائی تھی اور تاریخ سے متعلق ہیرلڈ لیم کی تین ناولوں: ''تیمور''، ''چنگیز خان'' اور ''تاتاریوں کی یلغار'' کے تراجم ۱۹۶۰ء تک مکمل کر لیے تھے اور وہ شائع بھی ہو گئے تھے۔ (۷)

لیکن جب ٹورنٹو گئے ہیں تو تاریخ پر اتنا جم کر لکھا ہے کہ دنیا بھر کے تاریخ نگاروں نے اُن کی طرف آنکھ اُٹھا کر دیکھا۔ تفصیل ملاحظہ ہو:

1- "An Intellectual History of Islam in India" Edinburgh University Press,1969

2- "A History of Islamic City, Edinburgh University press 1975

3- "Intellectual History of Muslims" 1975

4- "Urdu Litrature in cultural Hearitage of Pakistan "(Eds SM Ikran and Percival Kar Oxford University Press 1955

5- "Din-Ilahi" Fasc. 27. pp. 296.

6- "Djam iyya " (Indian & Pakistan) Fasc. 29,p.437.

7- "Djamati" FAsc 29.pp.421-422

8- Islam-d-Espagne et Inde Musulmane moderne in (E'Tudesd' orientalism de ' diees la memoire de levi-Povencal) Paris: G.P. Moisonneuve et Lorose, 1962.

9- "Le Mouvement Des Mujahidin Dans I'Ind Au Xixe Siecle" (orient.

Vol.XV, 1960, pp.105-16)

10- "Le Musulmans Et le nationalism India" (orient, Vol.XXVI, 1962, pp. 75-96)

11- "Sayyid Ahmad khan, Jamal Al-din Al-Afghani and Muslim India" (Studia Islamica Vol. XIII, 1960, pp.55-78)

12- "Trend in the political thought of medieval India" (Studia Islamica, Vol.XVII, 1963).

13- "El Islam Espanol y la india Musulmana Moderna" Ford Internationa Vol. 1, No,4, 1960.

14- "Religious & Political ideas of Shaikh Ahmad Sirhindi" (Studia Islamia, Vol. XVII, 1963).

15- "Afghani's India Contacts "(journal of the American oriental society, Vol. 89, No.3, July-Sep. 1969.pp.476-504).

16- "Muslim Attitude and contribution to Music in India" (Zeitschrift Der Deutschen Morgen landischen Gesellschaft, Band 119, Heft 1, 1969, pp. 56-92)

17- "L, Islam Et La Democratie Dans Le Sovs-Continent Indo-Pakistan", Orient, 51-52 / 3-4, (1969), pp. 9-26.

18- "The Role of Ulema in indo-Muslim History" (Studia Islamica, Fasc. XXXI, voluminis Memoriae J. Schcht Dedicate: Paris Prior, Paris: G.P. Maisonneuve - Larose, 1970, pp. 1-13)

19- "Islam and Democracy in the Indo-Pakistan Subcountinent" in religion and change in Contemporary Asia", by Robert F. Spencer Fd, pp. 123-142 Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.

20- "Indien" in Fischer Weltqeschichte, Band 15: Der Islam 11,

Herausgegeben von G.E. von Grunebaum. Frankfurt Am Mam: Fischer Taschenbuch Varlac GMBH. 1971, pp. 226-287.

عزیز احمد کے اس تاریخی شعور کے تناظر میں ان کی تاریخی کہانیوں کے مجموعہ ''صدیوں کے آر پار'' کا مطالعہ حد درجہ سود مند ہوگا۔

حوالہ جات

۱۔ عزیز احمد، رقصِ ناتمام (گیارہ افسانے) مکتبۂ جدید، لاہور، طبع اوّل ۱۹۴۵ء

۲۔ عزیز احمد، بیکار دن بیکار راتیں مکتبہ جدید، لاہور، طبع اوّل دسمبر ۱۹۵۰ء

۳۔ عزیز احمد، خدنگِ جستہ (دو طویل افسانے)، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، طبع اوّل ۱۹۸۵

۴۔ عزیز احمد، صدیوں کے آر پار (سات تاریخی افسانے) مکتبہ میری لائبریری، لاہور، طبع اوّل سلسلہ نمبر: ۳۱۱، س۔ن

۵۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، اُردو افسانے کی روایت، دوست پبلیکیشنز، اسلام آباد، طبع دوم ۲۰۱۰ء، ص ۴۹۲

۶۔ ایضاً، ص ۴۹۲، ۵۰۲

۷۔ عزیز احمد، نسل و سلطنت، انجمنِ ترقی اُردو ہند، دہلی، طبع اوّل ۱۹۴۱ء

ڈاکٹر فریحہ نگہت

خدیجہ عمر گورنمنٹ کالج برائے خواتین ٹینچ بھاٹہ راولپنڈی

'کتبہ' اور 'گھر سے گھر تک': تقابلی مطالعہ

Dr. Freeha Nighat

Khadija Umar Govt. College for Women,Rawalpindi

'Katba' and 'Ghar Say Ghar Tak': Comparative Study

'Katba' is a famous short story written by Ghulam Abbas. The story is about a middle class person who is striving hard to become rich but ultimately meets a tragic end without achieving his goal. 'Ghar Say Ghar Tak' is written by a renowned author Ahmed Nadeem Qasmi who holds 'Sitara-e-Imtiaz' for his outstanding achievements in literature. The story revolves around two middle class families portraying to be very rich overtly but betraying each other covertly. A comparative analysis of both the short stories has been carried out in this article.

غلام عباس اور احمد ندیم قاسمی کا فن ان کی ذہانت وزکاوت اور فراست وبصیرت کی غمازی کرتا ہے۔ 'کتبہ' اور 'گھر سے گھر تک' کا تقابلی مطالعہ پیش کرنے سے قبل دونوں افسانہ نگاروں کے سوانحی حالات اور افسانوں کا مختصراً جائزہ پیش ہے تاکہ افسانوں کو سمجھنے میں آسانی ہو۔

غلام عباس ۱۷ نومبر ۱۹۰۹ء میں امرتسر (بھارت) میں پیدا ہوئے۔ ان کی تعلیم وتربیت لاہور میں ہوئی اور تیرہ سال کی عمر میں ادبی زندگی کا آغاز ہوا۔ انہوں نے اپنا اولین افسانہ ۱۹۲۲ء میں تحریر کیا اور افسانہ 'کتبہ' ۱۹۴۰ء میں لکھا۔ ۱۹۲۸ء سے ۱۹۳۷ء تک بچوں کے معروف رسالہ ''پھول'' اور خواتین کے اخبار ''تہذیب نسواں'' کے نائب مدیر رہے۔ ۱۹۳۸ء میں آل انڈیا ریڈیو دہلی سے منسلک ہوئے اور ریڈیو کے رسالہ ''آواز'' کے مدیر مقرر ہوئے۔ قیام پاکستان کے بعد پاکستان آ گئے۔ انہوں نے کئی شاہکار افسانے تخلیق کیے۔

غلام عباس کا 'کتبہ' منفرد موضوع کا حامل افسانہ ہے جس میں غلام عباس نے کتبہ کو حسرت و یاس کی علامت کے طور

پر پیش کیا ہے۔ یہ دراصل متوسط طبقے کے انسان کی خواہشات کے عدم تکمیل کی داستان ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار ایک کلرک شریف حسین ہے جو دن رات اپنی ترقی کے خواب دیکھتا ہے۔ افسانے کے آغاز میں غلام عباس نے کلرکوں کی روزمرہ مصروفیات کی بھرپور عکاسی کی ہے۔

شریف حسین ایک دن دفتر سے واپسی پر کباڑیئے کی دکان سے سنگ مرمر کا ایک خوبصورت ٹکڑا خریدتا ہے اور تصور کرتا ہے کہ شاید اس کے دن پھر جائیں اور وہ سپرنٹنڈنٹ بن جائے، اس کی تنخواہ چالیس سے بڑھ کر چار سو ہو جائے اور پھر وہ کوئی عالیشان بنگلہ لینے میں کامیاب ہو جائے جہاں وہ اس سنگ مرمر کے ٹکڑے پر اپنا نام کندہ کروا کے اپنے دروازے کے باہر لگا سکے۔ اس بنا پر وہ اس پتھر کے ٹکڑے کو بہت اہم خیال کرتا ہے۔ یہ سنگ مرمر کا ٹکڑا شریف حسین کے خیالات میں تلاطم پیدا کرنے کا موجب ہے۔ آتے جاتے لوگوں کے گھروں کے باہر ناموں کی تختیاں اسے بے چین کرتی ہیں۔ وہ اس کتبے کو سنگ تراش سے خوبصورت سلیب میں تبدیل کرواتا ہے اور اس پر اپنا نام کندہ کرواتا ہے۔ اسے کبھی الماری، کبھی صندوق اور کبھی کہیں اور رکھتا ہے اور آتے جاتے اس کو دیکھتا ہے۔ وہ بڑی محنت کرتا ہے تاکہ اس کی ترقی ہو سکے مگر اسے اپنی محنت کا کوئی پھل نہیں ملتا۔ بیس سال سے کلرک کی نوکری کرتے کرتے اس کے سر کے بال سفید ہو جاتے ہیں۔ اس کو بیٹے، بیٹیوں کی شادی کی فکر لاحق ہو جاتی ہے۔ پچپن سال کی عمر میں اسے پنشن ملنی شروع ہو جاتی ہے۔ اس کا ایک بیٹا مال گودام اور دوسرا کسی دفتر میں بطور ٹائپسٹ ملازمت اختیار کر لیتا ہے۔ وہ اپنی بیٹی کی شادی دھوم دھام سے کرتا ہے۔ حج بھی کرنا چاہتا ہے مگر بیمار پڑنے اور نمونیے کے مرض کے باعث مر جاتا ہے۔ ایک روز صفائی کرتے ہوئے اس کے بیٹے کو وہ کتبہ پرانے سامان میں سے ملتا ہے۔ یہ کتبہ دیکھ کر بیٹا بہت غمزدہ ہو جاتا ہے۔ پھر اچانک بیٹے کی آنکھوں میں خوشی کی چمک آ جاتی ہے اور وہ تھوڑی سی ترمیم کے بعد اسے باپ کی قبر پر لگوا دیتا ہے۔ آخر کار وہ کتبہ جو شریف حسین کی خواہشوں کا محور تھا جسے وہ بڑی چاہت سے اپنا نام کندہ کروا کر اپنے عالیشان بنگلے پر لگوانا چاہتا تھا بالآخر اس کی قبر پر نصب کروا دیا گیا۔

> بیٹے کو باپ سے بے حد محبت تھی۔ کتبہ پر باپ کا نام دیکھ کر اس کی آنکھوں میں بے اختیار آنسو بھر آئے اور وہ دیر تک ایک محویت کے عالم میں اس کی خطاطی اور نقش و نگار کو دیکھتا رہا۔ اچانک اسے ایک بات سوجھی جس نے اس کی آنکھوں میں چمک پیدا کر دی۔ اگلے روز وہ کتبہ کو ایک سنگ تراش کے پاس لے گیا اور اس سے کتبہ کی عبارت میں تھوڑی سی ترمیم کرائی اور پھر اسی شام اسے اپنے باپ کی قبر پر نصب کر دیا۔ (۱)

غلام عباس 'کتبہ' کی تخلیق کے متعلق خود بتاتے ہیں:

> مجھے یاد ہے کہ ایک دفعہ دلی میں حوضِ قاضی سے فتح پوری مولانا چراغ حسن حسرت کے ساتھ تانگے میں جاتے ہوئے ایک سنگ تراش کی دکان پر ایک پتھر دکھائی دیا۔ جس پر نام لکھا ہوا تھا اور بس...... اس کتبے کو دیکھ کر مجھے فوری خیال یہ آیا کہ اس کتبے میں متعلقہ شخص کے مرنے کے بعد دوسری تفصیلات کا اضافہ کیا جائے گا۔ میرے دماغ میں افسانہ مکمل ہو گیا اور میں نے اسی رات چند گھنٹوں میں افسانہ ''کتبہ'' لکھ ڈالا۔ یہ افسانہ مجھے بہت پسند ہے۔ (۲)

احمد ندیم قاسمی ۲۰ نومبر ۱۹۱۶ء کو ضلع سرگودہا میں پیدا ہوئے۔ والد کی وفات کے بعد بھائی کی مدد سے تعلیم کا سلسلہ جاری رکھا۔ ملازمت کا آغاز ریفامز کمشنر لاہور کے دفتر میں محرر کی حیثیت سے کیا۔ دارلاشاعت پنجاب لاہور سے وابستہ ہو کر ہفتہ وار ''پھول'' اور ''تہذیب نسواں'' کی ادارت سنبھالی۔ ۱۹۶۸ء میں رسالہ ''نقوش'' بھی مرتب کیا۔ ترقی پسند ادبی تحریک کے پہلے سیکرٹری جنرل اور بعدازاں اس کے چیئرمین بھی مقرر ہوئے۔ ان کا پہلا افسانہ ''بت تراش'' ۱۹۳۶ء میں شائع ہوا۔ ان کی اعلیٰ ادبی خدمات کے اعتراف میں انہیں 'حسن کارکردگی' اور 'ستارہ امتیاز' سے نوازا گیا۔

احمد ندیم قاسمی کا افسانہ ''گھر سے گھر تک'' بھی متوسط طبقے کے لوگوں کے دلوں میں چھپی ہوئی خواہشات کے عدم تکمیل کی کہانی ہے جو ان کی سماجی مجبوری بن چکی ہے۔ بالخصوص شادی بیاہ کے مراحل میں فریقین اپنی عسرت کو چھپانے اور نام نہاد عشرت کو نمایاں کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ شیخ نورالزمان کی بیوی عشرت خانم اپنے بیٹے وقار کا رشتہ حاجی مقتدا احمد کی بیٹی معصومہ سے طے کرنے کے لیے مانگے کی لمبی کار میں سوار ہو کر آتی ہے۔ دوسری جانب حاجی مقتدا کا دیوان خانہ بھی بیش قیمت ریشمی پردوں، صوفوں اور دیگر ساز و سامان سے سجا ہوا ہے۔ معصومہ بھی انتہائی قیمتی ریشم کے لباس میں ملبوس ہے۔ طعام گاہ میں پر تکلف چائے کے دوران نورالنساء من گھڑت امارت کے قصے سناتی ہے۔ اسی اثناء میں عشرت بیگم، نورالنساء کے نواسے نواسیوں سے ملنے گھر کی بالائی منزل پر چلی گئی۔ نورالنساء نے بہتیرا اوپر جانے سے منع کیا مگر وہ باز نہ آئی۔ اوپر کا ماحول نیچے کے ماحول سے یکسر مختلف ہے۔ گندی دیواروں والے کمرے پر پرانے دوپٹے کا پردہ لٹک رہا ہے۔ میلے کچیلے، ننگ دھڑنگ بچے، ٹوٹے پرانے برتنوں میں چائے پی رہے ہیں۔ معصومہ جو پہلے انتہائی قیمتی لباس میں ملبوس تھی اب میلے کچیلے کپڑوں میں کام کر رہی ہے۔

عشرت خانم یہ ماحول دیکھ کر ہنسنے لگی جبکہ نورالنساء اپنا پول کھلنے پر انتہائی پریشان ہوگئی۔ اسی دوران میں ایک لڑکے نے دروازہ کھولا اور کہا بی بی جی ہمارے پردے اور سجاوٹ کا سامان جلدی واپس کر دیں کیونکہ ہمارے بھی مہمان آرہے ہیں۔ دوسری جانب عشرت خانم بھی مانگے کے کپڑے پہن کر دکھاوے کی لمبی کار میں سوار ہو کر آئی تھی۔ نورالنساء کا پول کھل جانے کے بعد عشرت خانم نے بھی ڈرائیور کو یہ کہہ کر واپس بھیج دیا کہ وہ خود تانگے پر سوار ہو کر آجائے گی۔ دونوں کی اصلیت ایک دوسرے پر کھل جانے کے بعد عشرت خانم نے ہنستے ہوئے نورالنساء سے کہا کہ کتنا عجیب ہے کہ انسان اپنے گھر سے نکل کر کسی دوسرے کے گھر جائے تو اپنے ہی گھر جا نکلے۔

> ڈرائیور سلام کر کے پلٹ گیا تو عشرت خانم دروازہ بند کر کے ہنسنے لگیں ...... اے بہن کیا یہ ہنسی کی بات نہیں ہے کہ انسان اپنے گھر سے نکل کر کسی دوسرے کے گھر جائے تو اپنے ہی گھر جا نکلے اور بہن میری معصومہ بھی اپنے گھر سے چلے گی تو اپنے ہی گھر جائے گی'' ...... ہائے بہن نورالنساء میرے تو پیٹ میں بل پڑ گئے قسم قرآن مجید کی سرخی پوڈر بہالے جائے تو نیچے سے کیسے سچے اور کھرے چہرے نکل آتے ہیں۔ (۳)

اشتراکات:

۱۔ غلام عباس اور احمد ندیم قاسمی ترقی پسند افسانہ نگار ہیں۔ دونوں انسان دوست ہیں اور یہ انسان دوستی ان کے افسانوں کا بھی وصفِ خاص ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا افسانہ 'گھر سے گھر تک' ترقی پسندوں کی اس بنیادی فکر سے ماخوذ ہے جس کے مطابق معاشی ناانصافی اور طبقاتی جبر پر مبنی نظام تمام خرابیوں کی جڑ ہے چنانچہ اسے بدل دینے ہی میں مسائل کا حل مضمر ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے 'گھر سے گھر تک' میں ایک تلخ حقیقت کو لطیف وطنزیہ پیرائے میں پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر رقمطراز ہیں:

> احمد ندیم قاسمی وہ حساس تخلیق کار ہے جس نے اپنا قلم عظمت انسان اجاگر کرنے کے لیے وقف کر رکھا ہے۔
> انسان دوستی اس کا فنی آدرش ہی نہیں مقصد حیات بھی ہے چنانچہ احمد ندیم قاسمی نے بدل بدل کر یہی نغمہ بار بار گایا ہے۔ (۴)

غلام عباس بھی ترقی پسند ادیب ہیں۔ وہ ایسے تمام رجحانات سے گریزاں ہیں جو حقیقت سے بعید ہوں۔ وہ معاشرے کے متوسط طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ڈاکٹر فردوس انور قاضی کے خیال میں:

> وہ معاشرتی اقدار کی بے مائیگی اور فرسودگی کو جانتے اور پیش کرتے ہیں۔ (۵)

۲۔ غلام عباس نے 'کتبہ' میں متوسط طبقے کے کچلے ہوئے انسان کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ وہ اسکی درماندہ حالت کو بدلنے کے خواہاں ہیں۔ احمد ندیم قاسمی نے بھی 'گھر سے گھر تک' میں متوسط طبقے کو موضوع بنایا ہے۔ انہوں نے اس افسانے کے ذریعے انسانی ذات کے مختلف تعلقات اور محسوسات کی گرہیں کھولتے ہوئے متوسط طبقے کے مختلف مخصوص رویوں یعنی منافقت، دوہراپن، خوف، شک، نسلی برتری کا احساس، استحصال اور سطحیت کو بے نقاب کیا ہے۔ دونوں افسانوں کے موضوعات دراصل وہ معاشی ناہمواریاں ہیں جو ہماری زندگی میں قدم قدم پر موجود ہیں۔ انکی وجہ سے ظلم وانتقاع کی بے شمار شکلیں بھیس بدل بدل کر ہمارے سامنے آتی ہیں۔

۳۔ دونوں افسانہ نگاروں کی ان کہانیوں کو ارضی بھی کہا جاتا ہے۔ ان کے افسانوں کا ماحول، کردار، کیفیات، کہانی، اسلوب، انداز وبیاں مکمل طور پر ارضی ہے۔ دونوں نے ان افسانوں میں شہروں کے متوسط طبقے کی تصویر دکھائی ہے۔ یہ غریب، بےبس اور کچلے ہوئے لوگ ہیں۔ جنکے دلوں میں نت نئی خواہشات جنم لیتی ہیں اور پھر عدم تکمیل کے باعث دم توڑتی ہیں۔ 'کتبہ' جسے شریف حسین اپنے عالیشان گھر کے دروازے پر نصب کروانا چاہتا ہے بالآخر اس کی قبر کی زینت بنتا ہے۔ ڈاکٹر شفیق انجم لکھتے ہیں:

> اس افسانے میں جزئیات نگاری سے غلام عباس نے بظاہر شریف حسین کے خوابوں کے ٹوٹنے کا المیہ پیش کیا ہے لیکن یہ المیہ محض شریف حسین ہی سے خاص نہیں بلکہ طبقاتی معاشرے میں پسے ہوئے ایک عام شخص کا المیہ بن جاتا ہے۔ (۶)

'گھر سے گھر تک' میں عشرت بیگم اور نورالنساء کی خواہشات اس وقت دم توڑتی دکھائی دیتی ہیں جب نورالنساء کے گھر سے اپنا سامان واپس مانگنے ہمسایوں کا لڑکا پہنچ جاتا ہے اور عشرت بیگم جس مانگے کی لمبی کار میں سوار ہو کر آتی ہے اُسے

واپس بھیج دیتی ہے۔ 'گھر سے گھر تک' میں متوسط طبقے کے افراد کی سماجی محرومیاں ہیں۔اس افسانے میں احساس کی شدت بہت گہری ہے اور بیان کا جوش زیادہ نمایاں ہے۔ دونوں افسانوں میں بلا کی اثر انگیزی ہے کیونکہ ان کا سرچشمہ فنکار کی آنکھوں کی سچائی اور دل کا خلوص ہے۔

۴۔ 'کتبہ' اور 'گھر سے گھر تک' افسانہ لکھنے کے اس فنی تقاضہ کو بڑی حد تک پورا کرتے ہیں کہ کہانی کا موضوع صرف اسی چیز کو بنایا جائے جو خیال ہونے کے باوجود حقیقی معلوم ہوتی ہو۔ دونوں افسانوں کے موضوعات زندگی کی حقیقی تصویریں معلوم ہوتے ہیں۔ دونوں افسانہ نگاروں نے اپنے خیالات وتجربات کو اسی شکل میں پیش کیا ہے کہ وہ سچ کی حد سے گزرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ دونوں افسانوں کا حسن بھی یہی ہے۔

۵۔ دونوں افسانوں کے پلاٹ دھیمے انداز میں آگے بڑھتے ہیں۔ غلام عباس کے افسانے 'کتبہ' کی کہانی کا پلاٹ ابتداء، وسط اور اختتام کے لحاظ سے باہم مربوط ہے اور اپنی ارتقائی منازل زمان ومکاں اور واقعات کی تبدیلی کے حوالے سے طے کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ دونوں افسانوں کے پلاٹ میں زمان ومکاں کا عنصر موجود ہے۔ 'کتبہ' کے پلاٹ کے زمان ومکاں میں دھیما پن موجود ہے۔ اگر کتبہ میں فلیش بیک کی تکنیک موجود ہوتی تو کہانی کے تسلسل میں دھیما پن پیدا ہونا مشکل ہو جاتا۔ 'کتبہ' میں وقت کا تسلسل مستقبل کی طرف منطقی طور پر آگے بڑھتا ہے مگر درمیان میں جہاں کہیں بھی ماضی کا ذکر آتا ہے اسے حال ہی سمجھا جائے گا۔

> شروع شروع میں جب وہ ملازم ہوا تھا تو اس کا کام کرنے کا جوش اور ترقی کا ولولہ انتہا کو پہنچا ہوا تھا۔ مگر دو سال کی سعی لاحاصل کے بعد رفتہ رفتہ اس کا یہ جوش ٹھنڈا پڑ گیا اور مزاج میں سکون آ چلا تھا۔ (۷)

'گھر سے گھر تک' کا پلاٹ ایک عمل ارتقاء سے گزرتا ہے اس کا پلاٹ بھی ابتداء، وسط اور اختتام کے لحاظ سے باہم مربوط ہے۔ تمام واقعات آپس میں کڑیوں کی صورت مربوط نظر آتے ہیں۔ اس کے پلاٹ میں بھی زمان ومکاں کا عنصر موجود ہے اور وہی دھیما پن جو پلاٹ کو آہستہ آہستہ آگے بڑھاتا ہے نظر آتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے بھی فلیش بیک کی تکنیک سے کام نہیں لیا بلکہ زمان ومکاں میں حال کے ساتھ ساتھ جہاں کہیں ماضی کا ذکر آیا ہے تو وہ بھی حال کا حصہ بن کر آیا ہے۔

> وہ ہما اور اپنی اماں کے درمیان بیٹھی دیر تک مسلسل ایک ہی بسکٹ کو ذرا ذرا چکھتی رہی اور پیالی میں سے ایک قطرہ چائے پی کر پرچ میں سے یوں کوئی آواز پیدا کیے بغیر رکھتی رہی جیسے پیالی اور پرچ دونوں گتے سے بنی ہیں۔ (۸)

۶۔ دونوں افسانوں کے پلاٹ کا جائزہ لیں تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ان کے پلاٹ میں آغاز اور اختتام مختصر ہیں اور درمیان میں جزئیات نگاری کے حوالے سے حقیقت نگاری کی گئی ہے۔ 'گھر سے گھر تک' اور 'کتبہ' کی جزئیات نگاری دونوں افسانہ نگاروں کے براہ راست زندگی کے مشاہدے اور تجربے کا ماحصل ہے۔ 'کتبہ' میں غلام عباس نے کرداروں کی وضع قطع کی جزئیات نگاری اس عمدہ طریقے سے کی ہے کہ ان کرداروں کو زندہ وجاوید بنا دیا ہے۔

نئے رنگروٹ سستے سلے سلائے ڈھیلے ڈھالے بدقطع سوٹ پہنے اس گرمی کے عالم میں واسکٹ اور نکٹائی سے لیس، کوٹ کی بالائی جیب میں دو دو تین تین فونٹین پن اور پنسلیں لگائے خراماں خراماں چلے آرہے تھے۔(۹)

اسی طرح احمد ندیم قاسمی نے بھی 'گھر سے گھر تک' میں جزئیات نگاری سے خوب کام لیا ہے۔ جب عشرت خانم نور النساء کو بالائی منزل پر جانے سے روکتی ہے مگر وہ چلی جاتی ہے تو وہاں کا عجیب وغریب نقشہ انہیں کچھ یوں نظر آتا ہے:

میلی داغوں دیواروں اور جالوں بھری چھت والے اس کمرے کے دروازے پر پرانے دوپٹے کا ایک ادھورا سا پردہ لٹک رہا تھا جس کا ایک سرا اٹھا کر کواڑ سے اٹکا دیا گیا تھا۔ کمرے کے ایک کونے پر ٹوٹی ہوئی ادوائن کا ایک کھٹولا پڑا تھا۔(۱۰)

۷۔ 'گھر سے گھر تک' اور 'کتبہ' دونوں افسانے حقیقت نگاری کی عمدہ مثالیں ہیں۔ دونوں افسانوں کے موضوعات زندگی کے اہم ترین مسائل کی نشاندہی کرتے ہیں۔ 'گھر سے گھر تک' میں بردکھاوے کے سلسلہ میں جو جھوٹی نمود ونمائش کی جاتی ہے وہ ہمارے متوسط طبقے میں عام ہے۔ اسی طرح 'کتبہ' میں گھر بنانے کی خواہش کا بیان ہے جو ہمارے متوسط طبقے کے ہر شخص کی آرزو ہے۔ لہٰذا یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ دونوں افسانوں میں ہماری برسوں کی روایات اور نظام معاشرت کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ دونوں افسانوں کے بطون میں دراصل وہ تضادات کارفرما ہیں جو اس معاشرے میں زندگی گزارنے کی روش، تفریق، امتیاز، چھوٹے بڑے طبقوں کی بدبختیوں اور خوش نصیبوں کے الگ الگ انگ سے مرتب ہوتے ہیں۔

۸۔ دونوں افسانوں میں کوئی مذہبی، اخلاقی، معاشرتی یا سیاسی مسئلہ پیش نظر نہیں۔ یہاں بنیادی حیثیت معاش کو حاصل ہے۔ دراصل یہ دونوں افسانے ہماری توجہ ان معاشی مسائل کی جانب مرکوز کرواتے ہیں جو ہمارے معاشرے کا اہم ترین مسئلہ بن چکے ہیں۔ دونوں افسانے انسانی بے بسی کی زندہ تصویر ہیں۔ 'کتبہ' زندگی کی مجبوریوں سے بے بس انسان کی داستان ہے اور 'گھر سے گھر تک' سماجی طبقاتی تضاد سے پریشان حال لوگوں کا قصہ ہے جو اس فرق کو مٹانے کے لیے بالآخر ظاہری نمود ونمائش، تصنع اور بناوٹ کا سہارا لینے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

۹۔ 'کتبہ' اور 'گھر سے گھر تک' تکنیک کے حوالے سے بہترین افسانے تصور کیے جاتے ہیں۔ دونوں افسانوں کی سیدھی سادھی تکنیک ہے مگر تجسس کا عنصر افسانے کے اختتام تک موجود رہتا ہے۔ پلاٹ کی تکنیک تین قسم کی ہوتی ہے یعنی دائرے کی، تکون کی اور خط مستقیم کی تکنیک۔ 'کتبہ' اور 'گھر سے گھر تک' دونوں میں خط مستقیم کی تکنیک ہے۔ کہانی اپنے واقعات کے ساتھ ساتھ آگے بڑھتی ہے مگر آخر تک تجسس دونوں افسانوں میں قائم رہتا ہے۔

۱۰۔ زبان وبیاں اور اسلوب کے حوالے سے 'کتبہ' اور 'گھر سے گھر تک' دونوں نمائندہ افسانے ہیں۔ دونوں افسانوں میں سادگی اور پختگی ہے۔ 'کتبہ' کا اسلوب دیکھیے:

ان کلرکوں میں ہر عمر کے لوگ تھے۔ ایسے کم عمر بھولے بھالے ناتجربہ کار بھی ہیں جن کی ابھی مسیں پوری طرح

نہیں بھیگی تھیں اور جنہیں ابھی سکول سے نکلے تین مہینے بھی نہیں ہوئے تھے۔ (۱۱)

'گھر سے گھر تک' کا اسلوب ملاحظہ ہو:

اس کے بعد تکلفات شروع ہوئے۔تہذیب برتی جانے لگی۔موسم کی بوالعجبیوں کا ذکر چلا۔ (۱۲)

۱۱۔ دونوں افسانوں کے عقب میں ایک خفیف سا طنز قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہے۔ایسا طنز جس کی چبھن تکلیف دینے والی بھی ہے اور اداس کر دینے والی بھی۔ 'کتبہ' کا شریف حسین اپنے طبقے کی مجموعی قسمت کا استعارہ ہے جو لاکھ محنت اور کوشش کے باوجود اپنی قسمت نہیں بدل سکتا۔ وہ محنت کرتا ہے۔خواب دیکھتا ہے اور ان خوابوں کی تعبیر کے لیے خون پسینہ ایک کر دیتا ہے لیکن کچھ بھی حاصل نہیں کر پاتا۔طبقاتی جبر سارے خوابوں کو چکنا چور کر دیتا ہے:

اب شریف حسین کو ملازم ہوئے بیس برس گزر چکے تھے۔اس کے سر کے بال نصف سے زیادہ سفید ہو چکے تھے اور پیٹھ میں گدی کے نیچے ذرا نیچے خم آ گیا تھا۔اب بھی کبھی کبھی اس کے دماغ میں خوشحالی اور فارغ البالی کے خیالات چکر لگاتے۔مگر اب ان کی کیفیت پہلے کی سی نہ تھی کہ خواہ وہ کوئی کام کر رہا ہو۔تصورات کا ایک تسلسل ہے کہ پہروں ٹوٹنے کا نام ہی نہیں لیتا۔اب اکثر اوقات ایک آہ دم بھر میں ان تصورات کو اڑا لے جاتی۔ (۱۳)

'گھر سے گھر تک' میں بھی گہرے طنز کی چبھن موجود ہے۔جب نور النساء اور عشرت بیگم اپنی اپنی غربت اور تنگدستی چھپانے کے لیے اور اپنے بچوں کا مستقبل یکسر تبدیل کر دینے کی خاطر جھوٹی دولت اور نمود و نمائش کا سہارا لیتی ہیں۔ یہاں بھی ایک طبقاتی جبر ہے جو ان کے خوابوں کو کچلتا ہوا دکھائی دیتا ہے گھر سے گھر تک میں جھوٹی، دم توڑتی خواہشات کا نقشہ ملاحظہ ہو:

حاجی صاحب جب عدن میں بزنس کرتے تھے۔نور انساء نے بتایا۔''تو وہ دنیا جہان کے عجائبات اپنے گھر میں بھرتے رہے۔ چھ قسم کے تو چائے کے روسی سیٹ تھے۔کافی کے تین سیٹ انہوں نے ولایت جانے والے ایک دوست کے ہاتھ جرمن کے ملک سے منگائے......ایران سے وہ جس آدمی کے ہاں سے قالین منگاتے تھے وہ ان سے یوں خط و کتابت کرتا تھا جیسے حاجی صاحب عدن میں قالینوں کے سوداگر ہیں۔ (۱۴)

۱۲۔ دونوں افسانوں کے کردار معاشرتی انحطاط کی نشاندہی کرتے ہیں۔تکلف بے جا، ظاہر داری، بناوٹ اور دکھاوا دونوں افسانوں کے مرکزی کرداروں کو اپنی لپیٹ میں لیے ہوئے ہے۔دونوں کے کردار اس طبقاتی کشمکش میں اپنے آپ کو دوسروں سے بڑھا چڑھا کر دکھانا چاہتے ہیں۔

۱۳۔ 'کتبہ' اور 'گھر سے گھر تک' کے کردار بہت جاندار اور حقیقت کے قریب ہیں۔ 'کتبہ کا مرکزی کردار شریف حسین بڑا متحرک اور اپنی زندگی میں مگن نظر آتا ہے۔ساکت اور جامد کردار افسانہ کو بے رنگ بنا دیتے ہیں۔مگر 'کتبہ' کا یہ کردار بڑا فعال اور زندگی کی دوڑ دھوپ میں مصروف نظر آتا ہے۔ایک عام انسان کی طرح خواہشات کا اسیر ہے۔غلام عباس جب اس کردار کا تعارف کرواتے ہیں تو اس کی غربت اور کم مائیگی سے بھی قاری کو متعارف کرواتے ہیں۔ 'کتبہ' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> شریف حسین کلرک درجہ دوم معمول سے کچھ سویرے دفتر سے نکلا اوراس بڑے پھاٹک کے باہر آ کر کھڑا ہوگیا جہاں سے تانگے والے شہر کی سواریاں لے جایا کرتے تھے۔گھر کو لوٹتے ہوئے آدھے راستے تک تانگے میں سوار ہوکر جانا ایک ایسا لطف تھا جو اسے مہینے کے شروع کے صرف چار پانچ روز ہی ملا کرتا تھا۔(۱۵)

دونوں افسانوں کی تہہ دار پرتیں جب وا ہوتی ہیں تو یہ احساس بھی فروغ پاتا ہے کہ یہ ساری آوازیں اور دل کی دھڑک، کسک، ہمک اور لہک کی ترجمانی یا غمازی کرنے والے جذبے اور احساس کی اترتی چڑھتی لہریں خود احمد ندیم قاسمی اور غلام عباس کے دلوں میں اٹھنے والی لہریں ہیں۔سید وقار عظیم کے خیال میں:

> ندیم کے افسانوں کے کرداروں کی آوازیں اور منہ سے نکلے ہوئے ان بولوں میں دل کی دھڑک اور کسک بھی ہے۔(۱۶)

'کتبہ' میں شریف حسین کے مرکزی کردار کے ساتھ بہت سے ضمنی کردار بھی نظر آتے ہیں جو افسانے کا حسن بڑھاتے ہیں۔ان ضمنی کرداروں کے ذریعے وہ قاری کے سامنے کلرکوں، ٹائپسٹوں اور متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والوں کا نقشہ بڑی آسانی سے کھینچتے ہیں۔'کتبہ' کے ان کرداروں کے نقشوں میں مصوری نہیں بلکہ کیمرائی حقیقت نگاری حاوی ہے۔

'گھر سے گھر تک' کے کردار بھی حقیقت کے قریب ہیں۔اس افسانے کے اہم کردار عشرت خانم اور نورالنساء دونوں کردار اپنی اپنی جگہ بناوٹ وتصنع کا شکار اور نمود و نمائش کا پیکر ہیں۔دونوں کردار احساس کمتری کا شکار ہیں اور ایک دوسرے کو مرعوب کرنے کے درپے ہیں۔دونوں اپنی تمام تر توجہ اپنی اصلیت کو چھپانے پر مرکوز کیے ہوئے ہیں۔اسی سعی میں وہ دوسروں کے سامنے دست سوال دراز کرنے پر مجبور ہیں۔مانگے کی کار اور مانگے کا گھریلو سامان ان کی وقتی شان وشوکت میں اضافہ کردیتا ہے۔

> حاجی مقتدا احمد کی بیوی نورالنساء نے دروازے پر عشرت خانم، ہما اور وقار کا استقبال کیا اور وقار کی طرف یوں دیکھا جیسے بچے پیسٹری کی طرف دیکھتے ہیں۔(۱۷)

'گھر سے گھر تک' کے ضمنی کردار بھی بہت اہم نظر آتے ہیں ان کے ضمنی کرداروں میں وقار، ہما، حاجی مقتدا، شیخ نورالزمان، ڈرائیور، معصومہ، نوکر، جمیلہ، نواسے اور نواسیاں شامل ہیں۔احمد ندیم قاسمی کے یہ کردار زندگی سے لیے گئے ہیں اور ان کے الفاظ، جذبات واحساسات مبنی برحقیقت ہیں۔

اختلافات:

۱۔ دونوں افسانہ نگار فن افسانہ نگاری میں مختلف افسانہ نگاروں سے متاثر دکھائی دیتے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں پر پریم چند کے افسانوں کا عکس دکھائی دیتا ہے جبکہ غلام عباس فنِ افسانہ نگاری میں ٹیگور کے مقلد نظر آتے ہیں اور دیگر مغربی افسانہ نگاروں سے بھی متاثر ہیں۔اس بارے میں خود کہتے ہیں:

> میں سب سے پہلے ٹیگور ہی سے متاثر ہوا اور میں نے ان سے متاثر ہوکر دو افسانے لکھے......اس کے بعد

> ہمارے مطالعے میں روسی افسانے کی آمیزش شروع ہوئی۔ہم نے چیخوف اور گورکی کو پڑھا۔پھر خیال ہوا کہ افسانے تو یہ ہیں! چنانچہ آپ کو یہ سن کر تعجب ہوگا کہ میں نے ان سے متاثر ہو کر افسانے لکھے۔ (۱۸)

۲۔ افسانہ ایک مکمل تجربے کا نام ہے۔ افسانہ پوری زندگی پر بھی محیط ہو سکتا ہے اور زندگی سے متعلق ایک لمحے پر بھی۔'کتبہ' پوری زندگی کا تجربہ ہے جبکہ 'گھر سے گھر تک' چند لمحوں، چند گھنٹوں کی کہانی ہے۔

۳۔ 'کتبہ' میں زمان بدلتا ہوا نظر آتا ہے۔شریف حسین کی عمر بتدریج واقعات کے پس منظر میں گزرتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔اس کی جوانی جس میں اس نے کتبہ خریدا پھر ادھیڑ پن جس میں اپنی ترقی اور گھر بنانے کی خواہش زور پکڑتی ہے اور پھر بڑھاپا جس میں تمام امیدیں دم توڑتی نظر آتی ہیں۔جبکہ 'گھر سے گھر تک' میں زمان بدلتا نہیں مکان بھی وہی رہتا ہے کیونکہ یہ اس وقت پر مشتمل کہانی ہے جو شیخ نورالزمان کی بیوی اور بچوں نے رشتہ طے کرنے کی غرض سے حاجی مقتداء کے گھر میں گزارا تھا۔

۴۔ دونوں افسانوں کے کردار طبقاتی کشمکش کے اسیر ہیں۔دونوں متوسط طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں۔اس کی حد بندیوں کو توڑ کر جلد از جلد اونچے طبقے کا حصہ بننے کے خواہاں ہیں لیکن دونوں افسانوں کے مرکزی کرداروں میں اختلاف یہ ہے کہ 'کتبہ' کا شریف حسین اپنی محنت کے بل بوتے پر اونچے طبقے میں شامل ہونا چاہتا ہے جبکہ 'گھر سے گھر تک' کے مرکزی کردار جھوٹی نمود و نمائش اور ریا کاری کی بناء پر اپنے آپ کو اونچے طبقے میں شامل کرنا چاہتے ہیں۔

۵۔ دونوں افسانوں کا انجام ایک دوسرے سے یکسر مختلف ہے۔'کتبہ' کا انجام المیہ جبکہ 'گھر سے گھر تک' کا اختتام طربیہ ہے۔'کتبہ' کے اختتام پر پیدا ہونے والا المیہ بڑے سے بڑے احتجاج پر بھاری ہے۔یہاں زندگی براہ راست موجود کا حلقہ توڑ کر باہر نہیں نکلتی بلکہ بالواسطہ طور پر یہ شدید خواہش افسانے کے داخلی تاثر میں موجود ہے۔مصنف نے کتبہ پر نام کندہ کرنے کے بعد شریف حسین کی جو کیفیت بیان کی ہے وہ بہت ہی دل دوز ہے مثلاً ہر روز شام کو دفتر سے تھکا ہارا واپس آنے کے بعد اس کا سب سے پہلے کتبہ کو دیکھ کر دفتر کی ساری تھکاوٹ کا دور ہو جانا۔

> ہر شام کو جب وہ دفتر سے تھکا ہارا واپس آتا سب سے پہلے اس کی نظر اس کتبہ ہی پر پڑتی۔امیدیں اسے سبز باغ دکھاتیں اور دفتر کی تھکان کس قدر کم ہو جاتی۔ (۱۹)

فتح محمد ملک لکھتے ہیں:

> یہاں افسانہ نگار یادوں کے رومانی تانے بانے میں الجھ کر رہ جانے کی بجائے حقیقت کی سنگین سرزمین پر کرب والم کے پھول اگاتا نظر آتا ہے۔ (۲۰)

'گھر سے گھر تک' میں غریبوں کی حالت زار کا بیان ہے اور امیروں کی ملمع کاری پر گہری چوٹ ہے لیکن اس افسانے کا انجام طربیہ دکھایا گیا ہے کیونکہ آخر میں دونوں خاندانوں کا پول کھل جانے کے باوجود ان کا رشتہ آپس میں طے پا جاتا ہے۔

> پھر وہ اس طرح ہنستی ہوئی بڑھی اور نورالنساء سے لپٹ کر بولی۔اے بہن نورالنساء خدا کے لیے ہنسئے

......میری معصومہ بھی اپنے گھر سے چلے گی تو اپنے ہی گھر جائے گی...... ہائے بہن نورالنساء میرے تو پیٹ میں بل پڑ گئے...... ہائے مجھے کتنا پیار آرہا ہے آپ پر۔ (۲۱)

۶۔ 'کتبہ' اور 'گھر سے گھر تک' میں مکالمہ نگاری ایک دوسرے سے قدرے مختلف ہے۔ 'کتبہ' میں مکالمے بہت کم ہیں۔ تمام افسانہ بیانیہ انداز میں ہے مگر 'گھر سے گھر تک' میں عشرت خانم اور نورالنساء کے درمیان مکالمے ہی کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ 'کتبہ' کے پورے افسانے میں صرف تین لائنوں میں مکالمہ نظر آتا ہے جس کی وجہ سے مرکزی کردار کم گو دکھائی دیتا ہے بلکہ پورے افسانے میں عجیب سی خاموشی چھائی نظر آتی ہے۔

کیوں حضرت چل دیئے آپ بتایئے کیا دیجیے گا''......''ہم تو ایک روپیہ دیں گے''۔ یہ کہہ کر شریف حسین نے چاہا کہ جلد قدم اُٹھاتا ہوا کباڑی کی نظروں سے اوجھل ہو جائے مگر اس نے اس کی مہلت ہی نہ دی۔ ''اجی سنیے تو، کچھ زیادہ نہیں دیں گے؟ سوا روپیہ بھی نہیں......اچھالے جایئے۔ (۲۲)

اس کے برعکس 'گھر سے گھر تک' پورا افسانہ تقریباً مکالمہ نگاری پر مشتمل ہے۔ اس افسانے کے مکالمے بڑے جاندار ہیں اور اپنے کرداروں کی بھرپور عکاسی کرتے نظر آتے ہیں۔

عشرت خانم پر ہنسی کا ایک اور دورہ پڑا۔ ''اے بہن معاف کرنا'' وہ بولی آپ نے مجھے یہ ٹوٹے پیالے اور یہ پچکی ہوئی پتیلیاں پہلے کیوں نہیں دکھائیں۔ (۲۳)

۷۔ تمہید کے حوالے سے بھی دونوں افسانے ایک دوسرے سے یکسر مختلف ہیں۔ 'کتبہ' کی تمہید غلام عباس ایک منظر کی صورت میں باندھتے ہیں:

شہر سے کوئی ڈیڑھ دو میل کے فاصلے پر پرفضا باغوں اور پھلواریوں میں گھری ہوئی قریب قریب ایک ہی وضع کی بنی ہوئی عمارتوں کا ایک سلسلہ ہے جو دور تک پھیلتا چلا گیا ہے۔ (۲۴)

جبکہ احمد ندیم قاسمی 'گھر سے گھر تک' کا آغاز ایک چونکا دینے والے جملے سے کرتے ہیں:

حاجی مقتدا احمد کے دیوان خانے میں قدم رکھتے ہی شیخ نورالزماں کی بیوی عشرت خانم ان کی بیٹی اور بیٹے وقار کا سارا رعب داب صابن کی جھاگ کی طرح فشافش غائب ہو گیا۔ (۲۵)

۸۔ 'کتبہ' اور 'گھر سے گھر تک' اگرچہ انسانی جبلت کی عکاس کہانیاں ہیں مگر 'کتبہ' کا انجام منطقی ہے جبکہ 'گھر سے گھر تک' کے اختتام کی نفسیاتی بنیاد کمزور ہے کیونکہ جب کسی کردار کی کمزوری عیاں ہو جائے تو اس کا مخاطب یہ کبھی نہیں کہتا کہ میرا بھی یہی عالم ہے بلکہ وہ دوسرے سے بلند ہونے کی کوشش کرتا ہے اور اس بات کی کوشش کرتا ہے کہ کوئی بھی واقعہ کہیں اس کی اصلیت کا پول نہ کھول دے۔

مجموعی جائزہ:

درج بالا اشتراکات اور اختلافات کو سامنے رکھتے ہوئے جب ہم دونوں افسانوں کا مجموعی جائزہ لیتے ہیں تو ہم

اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ دونوں افسانوں کا موضوع سماجی اور معاشرتی ناہمواریاں ہیں۔ ’گھر سے گھر تک‘ اور ’کتبہ‘ میں دونوں افسانہ نگاروں نے چند جاذب نقطوں کو چن کر انہیں ایسی دلآویزی، شدت تاثیر اور قطعیت کے ساتھ نمایاں کیا ہے کہ پڑھنے والا خارجی اور اندرونی حقیقتوں کا ادراک کر سکے۔ ’گھر سے گھر تک‘ اپنے موضوع کے لحاظ سے ایک معیاری افسانہ ہے۔ اسلوب اور انداز بیان سادہ اور رواں ہے۔ اس کا موضوع اور پیشکش یقیناً اس کی کامیابی کی دلیل ہیں لیکن ’گھر سے گھر تک‘ میں چند سقم بھی موجود ہیں جن میں سے اہم ترین اس کا غیر منطقی اختتام ہے۔ اس کے باوجود یہ ایک کامیاب ترین افسانہ ہے۔ اس افسانے کی کامیابی اس کا موضوع ہے جو ہمارے سماجی و معاشرتی نظام کی بھرپور عکاسی کرتا ہے لیکن جب ہم اس افسانے کا اردو ادب کے شاہکار افسانے ’کتبہ‘ سے تقابل کرتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ ’کتبہ‘ اپنے موضوع، کردار، واقعات اور جزئیات کی پیشکش میں لازوال حیثیت رکھتا ہے۔ ’کتبہ‘ نے اردو افسانہ نگاری کو ایک نیا موڑ دیا ہے۔ اردو افسانہ اگرچہ انگریزی ادب سے ہمارے ادب میں شامل ہوا ہے اس لیے بعض ناقدین ’گھر سے گھر تک‘ اور ’کتبہ‘ دونوں افسانوں کو انگریزی افسانوں ’’فلم ٹیسٹ‘ اور ’اوورکوٹ‘ کا چربہ قرار دیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ’گھر سے گھر تک‘ کے بارے میں لکھا ہے:

> احمد ندیم قاسمی کے افسانے ’گھر سے گھر تک‘ میں بعض حضرات کو البرٹو موراویا کے افسانے ’فلم ٹیسٹ‘ کا چربہ نظر آیا ہے۔ (۲۶)

اسی طرح غلام عباس کے ’کتبہ‘ کو بھی ماخوذ کہا جاتا ہے۔ سویا مانے یاسر لکھتے ہیں:

> کتبہ کے بارے میں بھی کہا گیا ہے کہ 'Overcoat' سے اخذ کیا گیا ہے۔ (۲۷)

اگر دونوں افسانے انگریزی افسانوں سے ماخوذ بھی سمجھ لیے جائیں تو پھر بھی یہ افسانے اپنے مقامی ماحول کو پس منظر بنا کر اعلیٰ درجے کی تخلیق کا درجہ حاصل کر چکے ہیں۔ ’کتبہ‘ اور ’گھر سے گھر تک‘ کو غلام عباس اور احمد ندیم قاسمی کے نمائندہ افسانے کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ ان دونوں افسانوں میں ان کا فنی شعور اور بصیرت فن افسانہ نگاری کی اوج کو چھوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ مختلف ناقدین ادب نے بھی ان کو بہترین افسانے قرار دیا ہے اور ان پر شہرتوں کے ڈونگرے برسائے ہیں۔ ’گھر سے گھر تک‘ کی مقبولیت اپنی جگہ مسلم ہے مگر ’کتبہ‘ ایک ایسا افسانہ ہے جو کل کی طرح آج بھی اور آج کی طرح آنے والے کل میں بھی اسی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جاتا رہے گا۔ محمد طفیل نے سچ کہا ہے:

> سچے فنکار جیتے تو بے شک ایک ہی دن ہیں مگر ان کی تحریریں برسوں کی زندگی پاتی ہیں۔ (۲۸)

غلام عباس کا افسانہ ’کتبہ‘ آفاقی حیثیت اختیار کرتے ہوئے زندہ نثر کا درجہ حاصل کر چکا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر افسانے ’کتبہ‘ کو ہر لحاظ سے مکمل افسانہ قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں:

> غلام عباس نے اردو افسانے کو بہت کچھ دیا ہے چنانچہ فنی پختگی اور موضوع کی بنا پر ’کتبہ‘...... کسی لحاظ سے کم نہیں۔ (۲۹)

مختصراً ان مباحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ’کتبہ‘ اپنے حسن و قبح کے تناظر میں ایک ایسا لازوال افسانہ ہے

جس نے ہمارے افسانوی ادب کو آبرو اور اس کی تخلیقی سرگرمیوں کو جلا بخشی ہے۔اس لحاظ سے ہم اسے وہ رجحان ساز افسانہ کہہ سکتے ہیں جو آفاقی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ غلام عباس، کتبہ، مشمولہ آنندی، ابلاغ پبلشرز، لاہور، س۔ن ص ۵۸

۲۔ سویا مانے یاسر، غلام عباس: سوانح و فن کا تحقیقی جائزہ، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۱۹۹۵ء ص ۵۸

۳۔ احمد ندیم قاسمی، گھر سے گھر تک، مشمولہ افسانے، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۴۱

۴۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، مشمولہ فردوس انور قاضی، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، مکتبہ عالیہ لاہور، ۱۹۹۰ء، ص ۶۲

۵۔ فردوس انور قاضی، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، ص ۳۶۷

۶۔ شفیق انجم، ڈاکٹر، اردو افسانہ، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۱۱۴

۷۔ غلام عباس، کتبہ، مشمولہ آنندی، ابلاغ پبلشرز، لاہور، س۔ن ص ۴۴

۸۔ احمد ندیم قاسمی، گھر سے گھر تک، مشمولہ افسانے ص ۱۳۳

۹۔ غلام عباس، کتبہ، مشمولہ آنندئی، ص ۵۰

۱۰۔ احمد ندیم قاسمی، گھر سے گھر تک، مشمولہ افسانے ص ۱۳۱

۱۱۔ غلام عباس، کتبہ، مشمولہ آنندی، ص ۴۹

۱۲۔ احمد ندیم قاسمی، گھر سے گھر تک، مشمولہ افسانے ص ۱۲۹

۱۳۔ غلام عباس، کتبہ، مشمولہ آنندئی، ص ۵۷

۱۴۔ احمد ندیم قاسمی، گھر سے گھر تک، مشمولہ افسانے ص ۱۳۴

۱۵۔ غلام عباس، کتبہ، مشمولہ آنندی، ص ۵۰

۱۶۔ وقار عظیم، سید، ندیم کے افسانے 'سناٹا' کے بعد، مشمولہ ندیم نامہ، مرتبین محمد طفیل، شبیر موجد، مجلس ارباب فن، لاہور، ۱۹۷۶ء، ص ۲۷۶

۱۷۔ احمد ندیم قاسمی، گھر سے گھر تک، مشمولہ افسانے ص ۱۳۰

۱۸۔ سویا مانے یاسر، غلام عباس: سوانح و فن کا تحقیقی جائزہ، ص ۳۷

۱۹۔ غلام عباس، کتبہ، مشمولہ آنندی، ص ۵۴

۲۰۔ فتح محمد ملک، غلام عباس اور نیا افسانہ، مشمولہ تحسین و تردید، اثبات پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۱۹۸۴ء ص ۶۴

۲۱۔ احمد ندیم قاسمی، گھر سے گھر تک، مشمولہ افسانے ص ۱۴۱

۲۲۔ غلام عباس، کتبہ، مشمولہ آنندی، ص ۵۱

۲۳۔ احمد ندیم قاسمی، گھر سے گھر تک، مشمولہ افسانے، ص ۱۳۹

۲۴۔ غلام عباس، کتبہ، مشمولہ آنندی، ص ۴۸

۲۵۔ احمد ندیم قاسمی، گھر سے گھر تک، مشمولہ افسانے، ص ۱۲۹

۲۶۔ انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ تحقیق و تنقید، بیکن بکس، گلگشت کالونی، ملتان، ۱۹۸۸ء، ص ۴۹

۲۷۔ سویا مانے یاسر، غلام عباس: سوانح و فن کا تحقیقی جائزہ، ص ۵۷

۲۸۔ محمد طفیل، حرف آغاز، مشمولہ، ندیم نامہ، مرتبین محمد طفیل، بشیر موجد، مجلس ارباب فن، لاہور، ۱۹۷۶ء، ص ۲

۲۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، مقدمہ، آنندی، غلام عباس، ابلاغ پبلشرز، لاہور، س۔ن، ص ۶

کتابیات

۱۔ احمد ندیم قاسمی، افسانے، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء

۲۔ انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ تحقیق و تنقید، بیکن بکس گلگشت کالونی، ملتان، ۱۹۸۸ء

۳۔ سویا مانے یاسر، غلام عباس: سوانح و فن کا تحقیقی جائزہ، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۱۹۹۵ء

۴۔ شفیق انجم، ڈاکٹر، اردو افسانہ، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء

۵۔ غلام عباس، آنندئی، ابلاغ پبلشرز، لاہور، س۔ن

۶۔ فتح محمد ملک، غلام عباس اور نیا افسانہ، مشمولہ تحسین و تردید، اثبات پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۱۹۸۴ء،

۷۔ فردوس انور قاضی، ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۰ء

۸۔ محمد طفیل، شبیر موجد، مرتبین: ، ندیم نامہ، مجلس ارباب فن، لاہور، ۱۹۷۶ء

ڈاکٹر اصغر علی بلوچ
استاد شعبہ اُردو، جی سی یو نیورسٹی، فیصل آباد

عبداللہ حسین کا ناول ''باگھ'': کرداری مطالعہ

Dr. Asghar Ali Baloch
Department of Urdu,G.C.University,Faisalabad.

Abdullah Hussain's Novel 'Bagh': Study of Characters

Characterization holds special importance in a novel as it connects the novel with life. It helps to make incidents move forward coherently. Abdullah Hussain's novel " Bagh" fully epitomizes all technical requirements of characterization. The incidents in this novel weave a myriad of meanings. Asad,Yasmeen, Hakeem, Mir Hasan, administrative and detective institutions are its main characters.

ناول میں کرداروں کی اہمیت مسلّمہ ہے۔بعض کردار یک رخ (Flat) اور بعض ہمہ رخی (Round) ہوتے ہیں۔مزاحیہ ناولوں میں عموماً پہلی قسم کے جامد کردار ہوتے ہیں۔جب کہ سنجیدہ اور معاشرتی ناولوں میں عموماً ہمہ رخی کردار پائے جاتے ہیں۔ہمہ رخی کردار حالات اور واقعات کے ساتھ ارتقا پذیر ہوتے ہیں۔اور عام انسانوں کے مشابہ ہوتے ہیں۔ہمہ رخی کرداروں پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے پروفیسر ڈاکٹر یوسف سرمست لکھتے ہیں:

> ناول میں ان کرداروں کی باطنی زندگی یعنی ان کے جذبات واحساسات کو پیش کیا جاتا ہے، باطنی زندگی کے پیش کرنے میں ناول نگار جس قدر نفسیاتی باریک بینی سے کام لے گا اسی قدر وہ کردار موثر ہوگا، اور ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔[۱]

عبداللہ حسین کا ناول ''باگھ'' اس اعتبار سے قابلِ قدر ہے کہ اس میں کرداروں کی علامتی اور پراسرار جہت کو نمایاں کیا گیا ہے۔اس ناول میں ''باگھ'' اور ''اسد'' کو بعض باطنی خصوصیات کی بنا پر آپس میں مماثل کردار کے صورت میں پیش کیا گیا ہے۔''باگھ'' بظاہر کہیں نظر نہیں آتا لیکن جب راتوں کو جنگل میں دہاڑتا ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے بغل میں کھڑا ہے۔اس کی موجودگی اس کے خوف اور ہراس کے باعث ہے اور بقول ڈاکٹر خالد اشرف:

> ظاہری طور پر باگھ کی موجودگی ناول میں کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتی لیکن دراصل یہ باگھ نہایت معنی خیز علامت ہے اس فوجی ڈکیٹر کی جو کمزور اور امن پسند عوام کو منتقل خوفزدہ رکھتا ہے تا کہ اپنے قتدار کو محفوظ رکھ سکے کیونکہ اس کی کے وجود کی تصدیق ہی تشدّد کے ذریعے ہوتی ہے۔ (۲)

یہ آمرانہ ذہنیت اگرچہ ڈاکٹر خالد اشرف نے پاکستانیوں کی تقدیر بنائی ہے لیکن مقبوضہ کشمیر کی صورتِ حال میں کشمیریوں کو اس کا زیادہ تکلیف دہ اور تلخ تجربہ ہورہا ہے۔ بہرحال ''باگھ'' اور اسد میں چند واضح مماثلیں پائی جاتی ہے۔ اس جو ہیرو ہے باگھ ہی کا بدل ہے۔ اُس کی تنہائی، بے باکی، بے قراری، اور جبر سے نفرت کے ساتھ ساتھ غالب آنے کی شدید خواہش اُسے ''باگھ'' سے بہت قریب کر دیتی ہے۔ وہ بچپن ہی سے شیر کے شکار کا شوقین ہے اور یہ خواہش اُسے اپنے شکاری والد سے وراثت میں ملی ہے۔ اس کے علاوہ خود اسد کے نام کا مطلب شیر ہے۔ محبت میں اس کی شیرنی یاسمین ہے، جس کے ساتھ وہ رات گئے جنگل کی سنسان گھاٹیوں میں خراماں خراماں پھرتا ہے اور پورے پہاڑی جنگل کو ''باگھ'' کی طرح اپنی سلطنت گردانتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ پولیس کی قید میں بھی آزادی اور مزاحمت کے جذبے کو سر بلند رکھتا ہے اور انسان نما بھیڑیوں کے سامنے بھی بنیادی انسانی حقوق کی وکالت کرتا ہے۔ اسد کے اس پہلو پر ڈاکٹر ممتاز احمد خان رقم طراز ہیں:

> اس کی علامتی توضیح یہ ہے کہ اس معاشرے میں اسد جیسے کردار جبر اور غلامی کے مقابلے پر مزاحمت اور آزادی کی علامت ہیں۔ (۳)

اسد کا کردار ''باگھ'' کا مرکزی کردار ہے۔ جو اس لحاظ سے ہمہ رخی ہے کہ مختلف حالات میں مختلف انداز میں اپنا ردّ عمل ظاہر کرتا ہے کہیں وہ ایک بیمار مجہول نوجوان ہے کہیں محبت کے نشے میں مخمور ہے، کہیں اداس اور تنہائی زدہ، کہیں جبر وغلامی کے خلاف صفِ آرا۔ کہیں ذوالفقار کے ہاتھوں آسانی سے یرغمال اور کہیں مقبوضہ کشمیر کے مجاہدین آزادی کی تحریکِ آزادی سے براہِ راست منسلک اور برسرِ پیکار اور کہیں بے خانماں، بے سمت مسافر۔ یہ سب روپ اسد کے کردار کو ارتقا اور حقیقی زندگی سے قریب کرتے ہیں۔ شاید اس کے انہی بدلتے ہوئے رنگوں نے رضی عابدی کو یہ کہنے پر مجبور کیا ہے:

> بات یہ ہے کہ اسد کا مسئلہ بالکل ذاتی اور نفسیاتی نوعیت کا ہے۔ یہ نہ کوئی ایسی محبت ہے جو حوصلوں کو استقامت بخشتی ہے، نہ یہ کوئی احتجاجی مزاحمت کا مسئلہ ہے، نہ حکومتی استبداد کے خلاف احتجاج کا مسئلہ ہے۔ وہ ایک تنہا شخص ہے اور اس کی تنہائی ہی اس کا سب سے بڑا مسئلہ ہے۔ (۴)

بے شک اسد کا سب سے مسئلہ نفسیاتی اور ذاتی نوعیت کا ہے لیکن ناول میں اس کا کردار ایک ایسا محور ہے جو ''باگھ'' کے تین بڑے حصوں کو نہ صرف آپس میں جوڑتا ہے بلکہ موقع محل کے مطابق اپنے رویے۔ ردّعمل اور جذبات واحساسات کے اظہار سے ناول کی کہانی میں منطقی ربط، استدلال اور توازن بھی پیدا کرتا ہے۔ اس کی تنہائی، بے گھری، خانہ بدوشی، آوارہ گردی، قید، کوہ نوردی، یاسیت اور بے سمتی سب اسرار کی گہری دھند میں ڈوبی ہوئی ہے جو اسد کے کردار کو بے پناہ وسعت، ہمہ گیریت اور علامتی حیثیت عطا کرتی ہے۔

بے دخل۔ اسد کے ہاتھ ایک خزانہ آ گیا۔ اُس نے خوشی سے اپنے دل میں اس لفظ کو دہرایا۔ یہ ایک ایسا لفظ تھا جو سولہ سترہ سال پہلے وجود میں آیا تھا۔ (۵)

گویا اپنے ہی گھر میں بے دخل ہونا، بے گھر اور تنہا ہونا نہ صرف اسد کا مسئلہ ہے بلکہ ایک عالم انسانی المیہ ہے جو نہ صرف اسد کا مسئلہ ہے بلکہ بیشتر نوجوانوں کو داخل اور خیالی دنیا میں پناہ لینے پر مجبور کر دیتا ہے۔ مختصر طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ بعض معمولی کرداری جھول کے باوجود اسد کا کردار خاص اہمیت رکھتا ہے۔ بعض کرداری جھول میں سب سے بڑا نقص تو یہی ہے کہ اسد، میر حسن کو حکیم کے مطب سے نکلتے ہوئے دیکھنے کے باوجود اُسے قتل کے شبہ میں پولیس کے حوالے نہیں کرتا یہاں تک کہ اُسے شاملِ تفتیش بھی نہیں ہونے دیتا۔ اس کے علاوہ خوشی کی بیوی سے پہاڑی بوٹی لینے کے بہانے اُس کے گھر جا کر پہلے تو اس کی کسمپرسی، سادگی اور تنہائی پر ہمدردانہ ردِعمل ظاہر کرتا ہے، اور بعد ازاں وقت کے کسی کمزور لمحے میں خود بھی بہتی گنگا میں ہاتھ دھو لیتا ہے اور تاسّف سے نظر پھیر کر واپسی کا دشوار گزار پہاڑی راستہ چن لیتا ہے۔ جس کے پیچھے یاسمین کی محبت کارفرما ہے اور ظاہر ہے کہ یاسمین کی محبت بھی کوئی بڑا روحانی تجربہ بننے کے بجائے محض سپردگی حاصل کرنے تک محدود رہتی ہے۔

مرد کرداروں میں حکیم، میر حسن، تھانے دار، فوجی ایجنٹ ذوالفقار ریاض، ولی، شاہ رخ وغیرہ کے کردار اہم ہیں۔ حکیم کی زندگی بھیدوں کی پوٹلی ہے۔ وہ کہاں سے آیا۔ کیوں آیا اور بندوق کو سینت سنبھال کر رکھنے یا کسی اور پُرخاش کی وجہ سے اس کا قتل ہو جانا سب ایسے اسرار ہیں جو ظاہر نہیں ہوتے۔

میر حسن کا آدھی رات کو مطب سے نکلنا، حکیم کا قتل، اور پھر میر حسن کا اسد کو ویران پہاڑی گھاٹیوں، مجاہدین کے خفیہ اجلاسوں میں اس سے ملاقات اس کے کردار کو ایک خاص وضع کی تہہ داری اور معنوی جہت سے ہمکنار کرتی ہے۔

تھانے دار کا کردار روایتی تھانہ کلچر کی نمائندگی کرتا ہے۔ جُرم و سزا کی دنیا میں جس طرح کی ذہنیت کارگر دکھائی دیتی ہے وہ پاکستانی پولیس کا طرۂ امتیاز ہے۔ غیر انسانی طریقے سے جس طرح اسد کو جسمانی، ذہنی اور روحانی اذیت کا شکار کیا جاتا ہے اور بعد ازاں فوجی ایجنسیوں کے ایجنٹ کے ذریعے اسد کی رہائی کے بعد ایک نیا جال بُنا جاتا ہے۔ وہ کسی جاسوسی اور جرم و سزا کے موضوع پر مبنی ناول کا حصہ محسوس ہوتا ہے۔ چاقو کی برآمدگی اور یاسمین کے بیان کو خلط ملط کر کے پیش کرنے کی اداکاری اتنی سچی معلوم ہوتی ہے کہ اسد سوچنے لگتا ہے کہ واقعی اُس سے قتل سرزد ہو گیا ہے۔

تمہارا جرم میرا ثبوت ہے۔ یہ حکیم کا خون میرا ثبوت ہے۔ یاسمین گل میرا ثبوت ہے۔ چاقو پر تمہاری ملکیت میرا ثبوت ہے۔ مسلم بازار کا مولوی محمد حسین دکاندار میرا ثبوت ہے اور کوئی ثبوت مانگتا ہے؟ (۶)

شاہ رُخ کا کردار بھی وقتی اور معمولی نوعیت کا ہے، لیکن اسد کے لیے اس میں خاص کشش ہے۔ کیونکہ وہ نہ صرف اُسے ''باگھ'' کے خصائص کے بارے میں بتاتا ہے بلکہ اس کے پاس ایک خاص قسم کی رائفل ہے جو ''باگھ'' کے شکار کے لیے کام آ سکتی ہے اور اسد اس کے ذریعے اپنا دیرینہ شوق پورا کرنے اور ''باگھ'' کا تعاقب کرنے کے منصوبے باندھتا ہے اس کے علاوہ شاہ رُخ بھی اسد کی طرح ''گُم شُد'' گاؤں کی ایک حسینہ حُسنہ سے محبت کرتا ہے، اور اکثر رات کو پہاڑی گھاٹیوں کی تنہائی کے

رومان پرور ماحول میں اسد اور یاسمین کو سرِ راہ ملتا ہے۔

''گُم شد'' گاؤں کا چوکی دار ولی بھی ضمنی اور غیر اہم کردار اہم ہے لیکن گاؤں کی روایتی زندگی میں ایک لمحے کے لیے ہلچل پیدا کر دیتا ہے۔ بیوہ سے اس کے تعلقات اور اس کے ہاتھوں پٹنے کے علاوہ اس کے جواں بیٹوں کے تشدد کا نشانہ بننے والا چوکی دار گاؤں کی بظاہر سیدھی سادھی زندگی کی پُرسکون جھیل میں ایک کنکر کی حیثیت رکھتا ہے۔ جو لہروں کے دائرے بناتا چلا جاتا ہے اور بڑے بوڑھوں کے چہرے سے شرافت اور بزرگی کا نقاب الٹنے کی کوشش کرتا ہے۔

ان مردانہ کرداروں کے علاوہ مقبوضہ کشمیر میں ریاض، امیر خاں، سلطان شاہ، اور غلام وغیرہ کے کردار بھی بہت جاندار ہیں جو آزادی کے متوالے ہیں اور جان پر کھیل کر بھارتی استعمار کا نہ صرف مقابلہ کرتے ہیں، بلکہ کمانڈو ایکشن کے ذریعے اپنے اندر چھپی ہوئی نفرت کا اظہار کر کے عالمی دنیا کو باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں کہ جب زبانیں بند کر دی جائیں تو رائفلوں کے دہانے کھل جاتے ہیں۔ خاص طور پر ریاض کا کردار مقبوضہ کشمیر کے مقامی مجاہدین کی نمائندگی کرتا اور ان گنت نوجوانوں کے اندر چھپے جذبۂ جہاد کی علامت بن کر سامنے آتا ہے۔ گوریلا کارروائی کے دوران اسد کی آغوش میں ریاض کے ٹوٹتے ہوئے سانس یہ خاموش پیغام دیتے ہیں، کہ انسانوں کو آزاد اور خود مختار زندگی کا حق دے کر دنیا کو امن و محبت کا گہوارہ بنایا جا سکتا ہے۔

باگھ کے مردانہ کرداروں کے ساتھ ساتھ زنانہ کردار بھی قابلِ توجہ ہیں۔ زنانہ کرداروں میں سب سے زیادہ قابلِ توجہ اور جاندار کردار یاسمین کا ہے۔ یاسمین گُم شد کے حکیم کی اکلوتی بیٹی ہے جس کی ماں اُس کے بچپن ہی میں مر چکی ہے۔ اسد کے طویل قیام کے دوران میں حکیم کے معاملات خانہ میں اس کا عمل دخل بڑھ جاتا ہے۔ وہ یاسمین سے محبت کرنے لگتا ہے اور خوب صورت وادی میں اس سے چوری چھپے ملاقاتیں کرنے لگتا ہے۔ یاسمین گاؤں کی واحد لڑکی ہے جس نے میٹرک تک تعلیم حاصل کر رکھی ہے۔ نہ صرف اسد اس کی زلفِ گرہ گیر کا اسیر ہے بلکہ وہ بھی اُس سے ٹوٹ کر محبت کرتی ہے۔ لیکن جیسا کہ عاصم بٹ لکھتے ہیں:

> باگھ کا اسد اپنی محبوبہ یاسمین اور باگھ میں مماثلت محسوس کرتا ہے اور یاسمین کی شبیہ میں باگھ کی شبہہ کو دیکھتا ہے۔ (۷)

اسد کا یاسمین کو باگھ (شیرنی) کی صورت میں دیکھنا اس امر کی جانب اشارہ کرتا ہے کہ وہ نہ صرف یاسمین کی داخلی اور کرداری قوت کو تسلیم کرتا ہے بلکہ اُس سے تصوراتی دنیا میں بھی قوت اور تخلیقی جذبہ حاصل کرتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی قید میں تشدّد اور پُر خار اور کٹھن راستوں کی سفر گردی کے دوران میں بھی یاسمین کا چہرہ اُسے واپس آنے اور زندہ رہنے کا حوصلہ دیتا ہے۔ اسد اپنی محبوبہ کو پیار سے یاس تو وہ اُسے اسدی کہہ کر بلاتی ہے۔ وہ اُس کی سرکشی اور احتجاج سے قوتِ نمو حاصل کرتا ہے۔ ناول کے آخری حصے میں جب اسد پولیس اور فوجی ایجنٹوں کے چنگل سے نکل کر یاسمین کے پاس ہوتا ہے تو وہ کمال جرأت مندی کا مظاہرہ کرتے ہوئے کہتی ہے:

> تمھیں یہاں آنے سے کوئی روک نہیں سکتا، کسی قانون سے تمھارے اوپر پابندی نہیں لگائی جا سکتی۔۔۔۔

پہلی بار تو مجھے کچھ خبر نہ ہوئی گھبراہٹ میں میرا دل بند ہو گیا تھا۔ اب کچھ کر کے دیکھیں۔۔۔۔۔۔اسد کی متوازن نظریں اُس کے چہرے پر ٹھہری تھیں، تمھارا یہی روپ، اسد نے دل میں کہا سرکشی کا روپ، میرے دل کی حرارت کا ضامن ہے۔ (۸)

یہاں تک اسد کے دل کی حرارت کا تعلق ہے وہ تو اپنی جگہ درست ہے مگر مجموعی طور پر وہ یاسمین سے خود سپردگی چاہتا ہے اور اُسے اپنی ملکیت تصور کرتا ہے۔ حالانکہ یاسمین کا کردار ہی ہے جو اُسے گم شُد'' جیسے دور دراز پہاڑی گاؤں میں اجنبیت اور بیگانگیت کے احساس سے دوچار ہونے سے بچاتا ہے۔ یاسمین اپنے والد کے قتل ہونے کے باوجود اسد پر شک نہیں کرتی بلکہ پولیس کے سامنے اس کی وکالت کرتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو ڈاکٹر ممتاز احمد خان سے خیالات کی تائید کرنا پڑتی ہے۔ وہ عبداللہ حسین کے زنانہ کرداروں پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

اب سوال اٹھتا ہے کہ کیا عبداللہ حسین کے ہیروزان عورتوں سے برتر ہیں جن سے وہ محبت کرتے ہیں؟ تو اس کا جواب نفی میں ہوگا۔ ''اُداس نسلیں'' کی عذرا اور باگھ کی یاسمین دونوں قوی تر ہیروئنیں ہیں۔ (۹)

مختصر لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ''یاسمین'' کا کردار کئی لحاظ سے جاندار ہے۔ بس ایک جگہ اس کردار میں ہلکی سی خامی پیدا ہوئی ہے جب وہ اسد کی طویل حراست کے دوران میں نہ صرف کوئی عملی تگ و دو نہیں کرتی بلکہ اُس سے بہت حد تک لا تعلق بھی رہتی ہے۔ بے شک بعد میں وہ اپنی گھبراہٹ کو جواز بنا کر اس کی تلافی کرنے کی کوشش بھی کرتی ہے لیکن عملاً اُسے اس دوران میں جس طرح کردار ادا کرنا چاہیے تھا ادا کرنے سے قاصر رہتی ہے۔

زنانہ کرداروں میں بعض ضمنی کردار بھی آتے ہیں، جن میں یاسمین کی نوکرانی حسین بی بی، شاہ رُخ کی محبوبہ عالم پٹواری کی بیٹی حسنہ، کشمیر کے مجاہد ریاض کی ماں اور خوشی محمد کی بیوی وغیرہ شامل ہیں۔

حسین بی بی ایک روایتی گھریلو نوکرانی ہے جو اپنی مالکہ کی وفادار اور راز دار ہے۔ وہ اسد اور یاسمین کے تعلقات میں خاموش رابطہ کار کا کردار ادا کرتی ہے اور کسی قسم کا اعتراض یا گلہ نہیں کرتی۔ عموماً گھریلو خادمائیں ایسا ہی کرتی ہیں، شاہ رُخ کی محبوبہ حُسنہ تھوڑی دیر کے لیے سامنے آتی ہے اور زیادہ تر خاموش اور لیے دیئے رہتی ہے۔ ریاض کی ماں البتہ ممتا کے جذبے سے بھرپور ایک روایتی ماں ہے جو اسد کو بھی ریاض کی طرح اپنا بیٹا سمجھ کر خدمت کرتی ہے۔ اُس کی تیمارداری کرتی ہے اور گرم دودھ اور تازہ روٹی سے اس کی تواضع میں ہمہ وقت آمادہ رہتی ہے۔ ''وہ کبڑی، پستہ قد، قدیم چہرے والی بڑھیا''۔ (۱۰) ہے جو ریاض کی طرح اسد کے لیے بھی پریشان ہے۔ وہ جانتی ہے کہ ریاض بھی اپنے باپ کی طرح شہید ہو جائے گا لیکن اُسے منع کرنے کا حوصلہ نہیں رکھتی، البتہ اس کے ہر ایک فعل سے اس کی مامتا کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔

خوشی محمد کی بیوی جنت کی کہانی بڑی الم ناک ہے۔ وہ چارکوس کی رہنے والی تھی۔ ''وہ ایسی عورتوں میں سے تھی جن کے چہرے سے اُن کی عمر کا اندازہ نہیں ہوتا تھا۔ جیسے کم سے کم اجزا کے استعمال سے اس عورت کی شبیہہ تیار ہوئی تھی اور اسی وجہ سے پائیدار تھی۔ اس شبیہہ میں کوئی شے فالتو نہ تھی''۔ (۱۱)

وہ ایک ایسی عورت تھی جو ''جھنڈیاں'' کے صراف دیس راج کی گھریلو نوکرانی تھی بعد میں اسماعیل دکاندار کے ساتھ بھاگ نکلی جس نے اُسے مسلمان بنا کر اس کے ساتھ نکاح کر لیا، دو سال بعد عبداللہ کی پیدائش کے بعد وہ اُسے چھوڑ گیا۔ پھر اجمار میں خوشی آیا اور اُسے اپنے گھر میں ''بڑی آبرو'' سے رکھا۔

اس عورت کی یہ مختصر کہانی ہے مگر اس کہانی میں اس وقت ایک نیا موڑ پیدا ہو جاتا ہے جب پاکستانی گوریلا کارروائی میں ریاض کی شہادت کے بعد اسد واپس چارکوس آتا ہے اور اپنے دمے کے علاج کے لیے جڑی بوٹی لینے کے لیے خوشی کی بیوی سے رابطہ کرتا ہے۔ جنت اُسے روٹی کھلاتی ہے۔ اوپر لنگری کے پار لڑائی کی اور پولیس کی تلاشی کی خبریں دیتی ہے اور تھوڑی دیر آرام کرنے کا مشورہ دیتی ہے۔ اس کے بعد جو ہوا اس کی جھلک ملاحظہ ہو:

> اسد نے گٹھڑی زمین پر رکھی اور اُس کے ساتھ لیٹ گیا۔ لحاف کے اندر اُس کے خواب آلود جسم سے ایک مانوس سی بُو آ رہی تھی۔ جیسے تازہ کُھدی ہوئی زمین ہو۔ (۱۲)

خوشی کے بعد جنت ایک ایسے کنویں کا کردار ادا کرتی ہے جو آتے جاتے مسافروں کے لیے ٹھنڈا پانی فراہم کرتا ہے۔ یہیں آ کر ''باگھ'' کا ہیرو اسد جبلّی تقاضوں کے زیرِ اثر، یاسمین کی محبت، مسافت، بیماری اور خدشات سے بے نیاز نظر آتا ہے۔

''باگھ'' کے کرداری مطالعے سے یہ امر واضح ہوتا ہے کہ اس میں کرداروں کی رنگا رنگی پائی جاتی ہے۔ یہ کرداروں کا ایک ایسا نگار خانہ ہے جس میں نو بہ نو چہرے عکس ریز ہوتے ہیں۔

''باگھ'' میں پاکستان اور محبت کی کہانی ایک ساتھ چلتی ہے۔ اسی طرح پولیس حوالات کی زندگی کا حقیقت پسندانہ احوال نظر آتا۔ رضی عابدی نے اس ناول میں مختلف تین کہانیوں کو اپنی جگہ مکمل قرار دیتے ہوئے پلاٹ سے غیر مربوط قرار دیا ہے۔ ان کے بقول:

> یہ تین علیحدہ علیحدہ نفسیاتی تجزیے ہیں جنہیں کیس سٹڈی تو کیا جا سکتا ہے لیکن اس سے ناول نہیں بنتا۔ (۱۳)

ناول کے عمیق مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ ان تین علیحدہ علیحدہ نفسیاتی تجزیوں کو ایک محور اور مرکز پر لانے میں ''باگھ'' کے ہیرو اسد کا کردار زندگی کے ایٹم میں ''نیوکلیس'' جیسی اہمیت کا حامل ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو ''باگھ'' ایسا کرداری ناول ہے جس پر یہ صداقت لاگو آتی ہے:

> دیکھنے کی چیز کرداروں کی تعداد نہیں بلکہ کردار نگاری کا فن ہوتا ہے۔ کردار نگاری جتنی معیاری ہوگی ناول اتنا ہی جاندار ہوگا۔ (۱۴)

یہ امر واقعہ ہے کہ ''باگھ'' میں عبداللہ حسین کی کردار نگاری ناول کے پلاٹ سے پوری طرح مربوط ہے۔ البتہ اسرار کے دبیز پردے اسے حقیقت نگاری اور علامت کے سنگم پر لا کھڑا کرتے ہیں۔ جہاں ناول ایک ''دُھند'' میں ڈوبا دکھائی دیتا ہے اور مختلف تعبیریں پیش کرنے کا جواز فراہم کرتا ہے۔ یہ اسرار زندگی سے مملو ہیں اور اگر زیادہ واضح لفظوں میں کہا جائے تو خود زندگی ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ یوسف سرمست، پروفیسر، ڈاکٹر، ناول کا فن، مشمولہ نگار (ناول کی تنقید) کراچی: شمارہ ۱۰، اکتوبر ۲۰۰۱ ص ۷۷۔

۲۔ خالد اشرف، ڈاکٹر، برصغیر میں اُردو ناول، لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۰۵ء، ص ۲۶۹

۳۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، اُردو ناول کے بدلتے تناظر، لاہور: اُردو اکیڈمی پاکستان، ۲۰۰۷ء، ص ۲۰۴

۴۔ رضی عابدی، تین ناول نگار، لاہور: سانجھ، اشاعت دوم، ۲۰۱۰ء، ص ۱۳۰

۵۔ عبداللہ حسین، باگھ، لاہور: قوسین، ۱۹۸۲ء، ص ۱۵۲۔

۶۔ ایضاً ص ۱۶۰

۷۔ محمد عاصم بٹ، عبداللہ حسین: شخصیت و فن، اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۸ء، ص ۸۲، ۸۳

۸۔ عبداللہ حسین، باگھ، ص ۲۰۶

۹۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، اُردو ناول کے بدلتے تناظر، ص ۲۱۰

۱۰۔ عبداللہ حسین، باگھ، ص ۲۵۸

۱۱۔ ایضاً ص ۲۷۶

۱۲۔ ایضاً ص ۳۱۸

۱۳۔ رضی عابدی، تین ناول نگار، ص ۱۳۳۔

۱۴۔ شمع افروز زیدی، ڈاکٹر، اُردو ناول میں طنز و مزاح، لاہور: پروگریسو بکس، ۱۹۸۸ء، ص ۲۲۔

نازیہ ملک
استاد شعبہ اردو،
نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

''جرم وسزا'': کرداری مطالعہ

Nazia Malik
Department of Urdu,
National University of Modern Languages, Islamabad

'Crime and Punishment': Study of Characters

''Crime and Punishment'' by Fydor Dsotovsky is a famous Russian novel. Russian novels are include a lot of characters. There are twenty one characters in this novel and Raskolnikov is the main character . This article is based on a psychological and critical Study about the characters of this novel.

فیودور دستوئیفسکی (ایک تعارف): فیودور دستوئیفسکی (۱۸۸۱۔۱۸۲۱) ایک مشہور ناول نگار تھے۔ جنھوں نے انیسویں صدی کے ادب کو اپنے انقلابی نظریات سے متاثر کیا اور ادب برائے زندگی کا پرچار کیا۔ ان کا کام بہت سی زبانوں میں ترجمہ کیا جا چکا ہے اور اب تک پڑھا جاتا ہے۔ فیودور خوشی اور غم کے مواقع پر انسانی روح تک پہنچنے کا فن رکھتا ہے جو کہ ان کی اپنی سخت کوش زندگی کا مظہر بھی ہوسکتا ہے۔ ان کے زیادہ تر کردار انیسویں صدی کے روس کے غریب طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ انھوں نے زندگی کا زیادہ تر حصّہ غربت و مفلسی میں گزارا وہ ماسکو میں ایک غریبوں کے ہسپتال میں پیدا ہوئے جہاں اُن کا باپ ڈاکٹر تھا۔ جو ۱۸۳۹ء میں پراسرار انداز سے مرگیا۔ بہت سی سوانح عمریوں کے مطابق اسے اس کے ملازموں نے قتل کیا جبکہ رپورٹ میں ایسا کچھ نہیں تھا۔ فیودور دستو نے سینٹ پیٹرزبرگ کی ملٹری اکیڈمی میں تعلیم حاصل کی اور ۱۸۴۲ء میں وہیں ملازمت اختیار کرلی۔ حالانکہ اُس شعبے میں اُن کی دلچسپی زیادہ نہ تھی۔ اس اکیڈمی کے ذریعے ان کی روسی اور فرانسیسی ادب میں معلومات بڑھیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے فوج میں بھی دو سال ملازمت کی اور ۱۸۴۴ء میں اپنے ادبی کیریئر کا آغاز کیا اور ملازمت سے استعفیٰ دے دیا۔ ۱۸۴۶ء میں ان کی پہلی کتاب "Poor Folk" منظر عام پر آئی۔ اس کے ساتھ ساتھ اُنھوں نے Sand & Balzae جیسے فرانسیسی مصنفین کی تحریروں کے تراجم کیے بلاشبہ ان ادیبوں کے فیودور دستو کی تحریروں پر اثرات دیکھے

جا سکتے ہیں جو کہ اسلوب اور مضامین دونوں پر ہیں۔ ۱۸۴۹ء میں سائبیریا میں اپنے سماجیت پسند طبقہ سے تعلقات کی وجہ سے انھیں قید میں بھی رہنا پڑا۔ رہائی کے بعد اُن کی تحریروں نے ایک نیا موڑ لیا۔ ۱۸۶۰ء میں فیودور دستو نے ایک ناول "The house of dead" شائع کروایا۔ یہ ناول انھوں نے سائبیریا میں جیل کے مشکل ترین حالات کے بارے میں لکھا۔ فیودور نے ۱۸۷۷ء میں اپنی شادی سے پہلے مغربی یورپ کے بہت سے علاقوں کی سیاحت کی اور رپورٹر اور ادیب کی حیثیت سے کام کیا۔ ۱۸۶۴ء میں انھیں اپنے بھائی اور اُس کی بیوی کی موت کا صدمہ اٹھانا پڑا۔ اُنھیں اپنے بھائی کے قرض کی ادائیگی کے لیے جُوا کھیلنا شروع کیا لیکن کوئی بہتر صورتحال نہ نکل سکی اور وہ ایک طویل عرصہ ڈپریشن کا شکار رہے اور شدید مالی دشواریوں کا سامنا کیا۔ ۱۸۶۶ء میں "Crime & Punishment" سامنے آئی۔ ۱۸۶۸ء میں "The Idiot" اور ۱۸۷۱ء میں "The Possessed" منظر عام پر آیا ان کی تحریروں میں روس کے معاشرتی حالات واضح نظر آتے ہیں۔ زیادہ تر ناول ڈپریشن، نفسیاتی مسائل اور مذہبی حوالے سے لکھے گئے ہیں۔ اس دوران ان کی ایک اسٹینوگرافر سے شادی ہوئی جو اس کی وفات ۱۸۸۰ء تک رہی۔ بعد کے سالوں میں فیودور روسی معاشرے میں اپنی ادبی سرگرمیوں کے باعث پہچانے جانے لگے۔ ہزاروں کی تعداد میں لوگ ان کی آخری رسومات میں شریک ہوئے اور وہ آج بھی ایک بہترین لکھاری مانے جاتے ہیں۔ ''کرائم اینڈ پنشمنٹ'' سب سے پہلے ۱۸۶۶ء میں ماہانہ (12) حصّوں میں ایک ادبی رسالے "The Russian Massanger" میں شائع ہوتا رہا۔ بعد ازاں اسے کتابی صورت میں شائع کیا گیا۔ اس کے اب تک آٹھ سے زائد انگریزی ترجمے شائع ہو چکے ہیں۔ انگریزی ہی سے اسے اردو میں تخلیقات پبلیشرز لاہور نے ۱۹۹۴ء میں شائع کیا۔ ''جرم و سزا'' ایک بلند ادبی مقام رکھنے والا ناول ہے۔ اس لیے اسے ورلڈ کلاسک کا درجہ دیا جاتا ہے۔

''جرم وسزا'' بحیثیت ایک قصّہ: جرم وسزا روسی زبان میں لکھا گیا ایک شاہکار ناول ہے۔ یہ روسی زبان کے مایہ ناز ناول نگار فیودور دستوئیفسکی "Fydor Dsotoevsky" کی خوبصورت تخلیق ہے۔

ناول ''جرم وسزا'' کی کہانی ایک ایسے نوجوان کے گرد گھومتی ہے جو اپنی تعلیم کو خیر باد کہہ چکا ہے اور ذہنی لحاظ سے بہت غیر مستقل مزاج ہے۔ وہ اپنا گھر بار چھوڑ کر اپنا مستقبل بنانے کے خیال سے مُلک کے دارالحکومت (Saint Peter'sburg) آ گیا ہے۔ یہاں وہ ایک چھوٹا سا فلیٹ کرائے پر لے کر رہتا ہے۔ اس کا بال بال قرضے میں جکڑا ہوا ہے۔ اُسے اپنی ضروریات پوری کرنے کے لیے ہر وقت پیسوں کی ضرورت ہوتی ہے مگر اس کے پاس کچھ نہیں ہے۔ وہ اپنے قریبی دوستوں سے بھی مدد لینے کو تیار نہیں ہے۔ ہر وقت اس کا ذہن ایک قتل کی منصوبہ بندی کرتا رہتا ہے۔ وہ ایک ساہوکار امیر عورت الیونا ایوالونا کو قتل کر کے اس کی دولت لوٹنا چاہتا ہے۔ بہت دن کی منصوبہ بندی کے بعد بالآخر ایک دن وہ اسے قتل کرنے کے لیے اس کے فلیٹ میں جا گھستا ہے۔ وہ اسے کلہاڑی کا وار کر کے مار دیتا ہے۔ اسی دوران اُس بڑھیا کی بہن لیزاوٹا بھی آ جاتی ہے اور مجبوراً اُسے بڑھیا کی بہن کو بھی قتل کرنا پڑتا ہے۔ اُس نے یہ قتل پوری منصوبہ بندی سے کیے۔ مگر قتل کے بعد اس کی ذہنی کیفیات عجیب سی ہو جاتی ہیں۔ اُسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اُسے اپنے جرم کا اقرار کر لینا چاہیے۔

ایک سراغ رساں پورفری (Porfiry) رسکولی نکوف کے پیچھے لگ جاتا ہے وہ نفسیاتی حربے استعمال کر کے رسکولی نکوف سے اقرار جرم کروانا چاہتا ہے۔اس دوران میں رسکولی نکوف کی ملاقات ایک طوائف صوفیا سیما ئیونو ونا مارملا دو وسے ہوتی ہے جو کہ سونیا کے نام سے جانی جاتی ہے۔سونیا بڑے مذہبی خیالات رکھتی ہے مگر اپنے والد کی بداعمالیوں کی وجہ سے یہ بُرا پیشہ اپنانے پر مجبور ہے۔رسکولی نکوف اور سونیا کے درمیان محبت کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔آخر رسکولی نکوف سونیا کے سامنے اپنے جرم کا اعتراف کر لیتا ہے۔جب وہ اپنے جرم کا اعتراف کر رہا ہوتا ہے تو اُس وقت ایک آوارہ مزاج شخص سویدریگا ان کی گفتگو اور رسکولی نکوف کا اقرار جرم سُن لیتا ہے۔سویدریگا وہ شخص ہے جو رسکولی نکوف کی بہن دونیا کو ورغلانا چاہتا ہے اور اس کی محبت کا امیدوار ہے۔رسکولی نکوف کو جرم کا اعتراف کرتے سُن کر وہ اُسے بلیک میل کرنا چاہتا ہے۔مگر جب اُس کو یقین ہو جاتا ہے کہ رسکولی نکوف کی بہن دونیا کبھی اُس سے محبت نہیں کرے گی تو وہ خودکشی کر لیتا ہے۔یہ خطرہ ٹل جانے کے باوجود رسکولی نکوف کی ذہنی حالت بد سے بدتر ہوتی جاتی ہے۔سونیا کی اخلاقی مدد اور حوصلہ افزائی سے بالآخر وہ پولیس کے سامنے جا کر اپنے جرم کا اقرار کر لیتا ہے۔اُسے قید بامشقت کی سزا دے کر سائبیریا بھیج دیا جاتا ہے۔سونیا بھی اس کے پیچھے وہاں جاتی ہے۔ناول کا اختتامیہ رسکولی نکوف کے سزا کے دوران ذہنی تطہیر کے عمل کی تفصیل بیان کرتا ہے۔

ناول ''جرم وسزا'' کے پلاٹ کے تین واضح حصے آغاز، درمیان اور اختتام ہیں۔ناول کے چھ باب اور ایک اختتامیہ ہے۔باب اوّل تا سوم میں رسکولی نکوف ایک منطقی اور مغرور نوجوان کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے اسی دوران وہ قتل کی منصوبہ بندی کرتا ہے اور قتل جیسے جرم کا ارتکاب کرتا ہے۔

جبکہ باب چہارم تا ششم میں رسکولی نکوف کی ذہنی کشمکش اور اقرار جرم کے لیے قائل کرنے والے واقعات اور اقرار جرم کو بیان کیا گیا ہے۔ناول کے پہلے حصے میں رسکولی نکوف کے انقلابی نظریات اور خیالات کی موت واقع ہوتی ہے جبکہ دوسرے حصے میں اس کے اندر نئے نظریات و خیالات پیدا ہوتے ہیں جو مضبوط ہوتے ہیں۔خیالات اور نظریات کی یہ عظیم تبدیلی ناول کے درمیان پیدا ہوتی ہے۔

اس ناول کا جب ہم جائزہ لیتے ہیں تو ہمارے سامنے یہ بات آتی ہے کہ اپنے عنوان ''جرم وسزا'' کے باوجود ناول کا بڑا حصّہ جرم وسزا سے متعلق نہیں ہے بلکہ یہ درحقیقت رسکولی نکوف کی ذہنی کشمکش اور اندرونی جدوجہد کا بیان ہے۔''جرم و سزا'' میں فیودور دستوئیفسکی نے جرم، انکار اور بغاوت کے فلسفہ حیات پر نہ صرف غور کیا ہے بلکہ لوگوں کی توجہ بھی اس طرف مرکوز کروائی ہے اور اپنے زمانے کے چند واقعات کو پلاٹ کے طور پر رکھ کر مجرم، منکر اور باغی لوگوں کی نفسیاتی کیفیات اور ان کی جدوجہد کا انجام بتایا ہے۔

''جرم وسزا'' (کردار):

رسکولینکوف	Raskolnikov
صوفیا سیما ئیونو ونا مارملا دو و (سونیا)	Sofia Semyonovna Raskolnikova

دونیا	Avdotya Romanovna Raskolnikova
سویدریگائلوف	Svidrigailov
الیونا ایونوونا	Alyona Lvanovna
لیزاویتا	Lizaveta
پورفیری پتروویچ	Porfiry Petrovich
رزومیخن	Dmitri Prokofich Razumikhin
نستاسیا	Nastasya Petrovna
پیوتر پتروویچ زہن	Pytor Petrovich Luzhin
نکودیم فومچ	Nikodim Fomich
سمیون مارمیلادوف	Semyon Zakharovich
کاترینہ ایوانوونا	Katerina Ivanovno
پولخیریا الکساندرونا	Pulkheria Alexandrovna
مارفا پیتروناسویدریگائلوف	Marfa Petrovna Svid
ایلیا پیتروچ	ILya Petrovich
زوسیموف	Zosimov
نیکولائی	Nikoloi Demenladovi
پولینکا مارمیلادوف	Polina Mameladove
الکساندر ریمیوتوف	Alexander Zamyotov

کرداروں کا مطالعہ:

کہانی کے واقعات جن افراد قصہ کو پیش آتے ہیں انہیں اصطلاح میں کردار کہا جاتا ہے۔ایسی ہر صنف ادب میں جس میں کہانی کا دخل ہو لازماً کرداروں سے بھی واسطہ پڑتا ہے۔چنانچہ کسی داستان، ناول، افسانے، ڈرامے یا کسی منظوم کہانی پر بحث کرتے ہوئے اور اس کا ادبی مقام متعین کرتے ہوئے ہمیں یہ بھی دیکھنا پڑتا ہے کہ اس کے مصنف نے کتنے زندہ کردار تخلیق کیے ہیں اور کردار نگاری کی کیسی صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا ہے۔سید عابد علی عابد کرداروں کی اقسام کے حوالے سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> کردار اصلاً دو قسم کے ہوتے ہیں ایک ٹائپ یا جامد اور دوسرے ڈرامائی یا متحرک۔جو کردار ٹائپ ہوتے ہیں وہ کسی طبقے کی، کسی گروہ کی یا کسی معاشرتی جماعت کی نمائندگی کرتے ہیں ان کی سیرت ماہ وسال کے سانچوں

> میں ڈھل کر پختہ ہو چکتی ہے اور ان کا کردار اس اعتبار سے جامد ہوتا ہے کہ وہ زندگی کے بدلتے ہوئے تغیرات کا ساتھ نہیں دیتے ....ناول میں ایسے کردار کوئی غیر متوقع کام نہیں کرتے۔ ہمیں پہلے ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ خاص حالات میں ان کا ردِّ عمل کیا ہوگا..........دوسری قسم کے کردار جنھیں ڈرامائی کہا جاتا ہے واقعات کے فشار سے متاثر ہو کر بدلتے رہتے ہیں۔(۱)

کامیاب کردار کی پہلی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہماری دنیا کے عام انسانوں جیسا ایک انسان ہونے کے باوجود ایسی انفرادیت کا بھی مالک ہو کہ اسے ہم ہجوم میں الگ پہچان سکیں اور واضح انفرادیت رکھنے کے باوجود وہ ہماری دنیا کا ایک قرین قیاس انسان معلوم ہو اس پر نہ شیطان کا گمان ہو اور نہ فرشتے کا دھوکا ہو کیونکہ وہ مخلوق جسے آدمی کہا جاتا ہے نہ فرشتہ ہے نہ شیطان: کامیاب کردار کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ وہ مصنف کی انگلیوں پر ناچنے والی کٹھ پتلی نہ ہو بلکہ اُس کی اپنی شخصیت ہو اور وہ اپنی فطرت کے مطابق دوسرے کرداروں کے تصادم یا تعاون سے کہانی میں اپنا راستہ بناتا چلا جائے۔ تھیکرے نے جو کہا ہے کہ میرے کردار قابو میں نہیں رہتے میں خود ان کے قابو میں ہوتا ہوں اور جہاں وہ چاہتے ہیں مجھے لے جاتے ہیں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ میں ان کی شخصیت اور فطرت کی راہ میں حائل نہیں ہوتا انہیں کٹھ پتلیاں نہیں سمجھتا انہیں کوئی اچھا یا بُرا کام کرنے کو نہیں کہتا جو ان کی شخصیت مزاج اور افتادِ طبع کے منافی ہو۔

کامیاب کردار کی تیسری خصوصیت یہ ہے کہ ماحول، وقت اور واقعات سے متاثر ہو کر تبدیل ہونے یا غیر متاثر رہ کر تبدیل نہ ہونے کا جواز کہانی کے واقعات کے علاوہ اس کی فطرت یا شخصیت میں موجود ہے۔

روسی ناولوں میں کرداروں کی بہتات ہوتی ہے اور یہ کردار عام طور پر چھوٹے طبقے کے لوگ ہیں۔ "Crime and Punishment" میں بھی کم از کم ۲۱ کردار ہیں، پروین افشاں راؤ کی رائے کے مطابق:

> دستوئیفسکی اپنے کسی بھی کردار کا تعارف کرتے وقت سب کچھ خود ہی نہیں کہہ ڈالتا بلکہ واقعات کے ساتھ ساتھ کردار کے اعمال اور دوسروں کی اچھی بُری رائے کا خیال رکھتا ہے۔(۲)

رسکولینکوف: (Raskolnikov) ناول کا بنیادی کردار رسکولینکوف ہے اور پوری کہانی اسی کے نظریے سے متعلق ہے۔ آغاز میں اسکا حُلیہ کچھ اس طرح دکھایا گیا ہے کہ وہ ایک دراز قد، وجیہہ اور گہری آنکھوں والا نوجوان ہے جو پھٹے پرانے کپڑوں میں ملبوس ہے اس کا نام روسی لفظ "Raskolnik" سے نکلا ہے جس کا مطلب ''فرقہ پرست'' تفرقہ وغیرہ ہے جو کہ بالکل مناسب ہے کیونکہ بنیادی کردار کی انسانی معاشرے سے سرد مہری محسوس کی جاسکتی ہے۔ اس کا غرور اور دانشمندی کا احساس اسے تمام انسانیت سے حقارت کی طرف لے جاتا ہے اسے کمزور کردار دکھایا گیا ہے جو اپنے جرم کو Justify کرنا بھی چاہتا ہے اور نہیں بھی۔ پوری کہانی میں یہ اسی کشمکش میں رہتا ہے کہ اسے یہ جُرم کرنے کا حق تھا بھی کہ نہیں اور یہ ہی کشمکش اس ناول کا موضوع بنتی ہے۔ ''جرم و سزا'' کی اصل کہانی یہی ہے کہ جرم خیر کا ذریعہ ہے یا نہیں اگر کوئی انسان انسانی مفاد کی خاطر خون بہائے تو وہ انسانیت کو اور اپنی ذات کو فروغ دے سکتا ہے یا نہیں۔ جرم و سزا کا ہیرو رسکولینکوف ایک غریب طالب یہ عقیدہ رکھتا

ہے کہ کسی بلند نصب العین یا اعلیٰ فلسفہ حیات پر جانیں نثار کرنا کوئی جُرم نہیں اور تاریخ میں اس کے ہزار ہا ثبوت ملتے ہیں۔ یہ کہانی اس نظریاتی دیوانگی کے نتیجے میں ہونے والے قتل پر مبنی ہے جس میں اُن تمام تباہ کن اخلاقی ونفسیاتی واقعات کا اظہار ملتا ہے جو قاتل کے سامنے آتے ہیں۔ ناول کا ہر پہلو اس کردار کی دردناک اُلجھن کو ظاہر کرتا ہے جس میں وہ پھنس کر رہ گیا ہے۔

''جرم وسزا'' انیسویں صدی کی ایک مقبول روایتی کہانی ہے۔ اس کہانی کا ایک دوسرے نقطۂ نظر یہ بھی ہے کہ جس میں کسی چھوٹے علاقے کا معصوم نوجوان اپنے مستقبل کی خاطر دارالحکومت کا رُخ کرتا ہے مگر وہاں آکر وہ ایسی بدعنوانی میں پھنس جاتا ہے جس کے تحت وہ اپنی فطری پاکیزگی سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔ بعض ناقدین کا یہ بھی کہنا ہے کہ ''جرم وسزا'' میں رسکولی نکوف اعلیٰ طبقات کی ترغیبات کا شکار ہو کر برباد نہیں ہوتا بلکہ پیٹرز برگ کی دانشوری کے ہاتھوں مارا جاتا ہے، ولادیمیر مارکوف کے بقول:

> ۱۸۶۱ کے بعد منکریت کی تحریک نے بہت زور پکڑا اور منکروں نے عوام میں بیداری پیدا کرنے کے ساتھ ہی روس کو اندرونی دشمنوں سے پاک کرنے کا سلسلہ بھی شروع کیا۔ معمولاً ریاست کے بڑے عہدیداروں پر حملے کیے جاتے تھے لیکن ۱۸۶۵ میں ایک طالب علم نے کسی بوڑھی عورت کو جو سود پر قرضہ دیتی تھی مار ڈالا اور عدالت میں بیان دیا کہ میں نے کوئی جرم نہیں کیا بلکہ ہزاروں غریب آدمیوں کو بلا سے نجات دلائی ہے اور ایسے لوگوں کو مار ڈالنا جو اپنے ہم جنسوں کو تکلیف پہنچائیں قوم کی قابل قدر خدمت ہے۔ (۳)

فیودور دستو نے اس سے متاثر ہو کر یہ کردار تشکیل دیا کہ ناول میں رسکولی اس اُلجھن میں ہے کہ اس نے غلط کیا یا درست وہ کبھی خود کو "Superman" سے مماثل قرار دیتا وہ ایک مضمون لکھتا ہے کہ طاقتور کو حق حاصل ہے کہ وہ جو چاہے کرے یہ اُس کے جُرم کی تاویل ہے لیکن وہ اس کے ضمیر کو مطمئن نہ کر سکی۔ وہ سوچتا رہا کہ وہ ان چیدہ اشخاص میں سے ہے جو کہ اعلیٰ مقاصد اور مجموعی استفادے کے لیے قبول عام اخلاقی معیارات کو نظرانداز کر سکتا ہے۔ یہ وہی سُپر مین ہے جو نطشے سے منسوب ہے لیکن نطشے کا سُپر مین بہت بعد میں پیدا ہوا اور ایسا کہا جاسکتا ہے کہ نطشے کے سُپر مین کا تصور اسی ناول میں لیا گیا ہے فرق یہ ہے کہ نطشے کا کردار دھڑلے سے کہتا ہے کہ طاقتور کچھ بھی کر سکتا ہے جبکہ اس ناول کا کردار جب بڑھیا اور اس کی بہن کو قتل کرتا ہے تو خوف سے پیلا ہو جاتا ہے یہ خوف ثابت کرتا ہے کہ وہ ''سُپر مین'' نہیں ہے۔ قتل کے بعد جب وہ دوسروں کو قائل کرنا چاہتا ہے کہ بوڑھی عورت کا قتل واجب تھا تب صرف سونیا سے محبت کا احساس ہی وہ طاقت تھی جس سے اُس کو اپنے فعل پر ملامت ہو اور جب وہ ناول کے اختتام میں گناہ کے اعتراف کا فیصلہ کرتا ہے تو وہ اپنے عام انسان ہونے کے احساس کو ماننے لگتا ہے۔

''جرم وسزا'' کا ہیرو رسکولی ایک باشعور انسان ہے اور اپنے دور کے معیار زندگی سے مطمئن نہیں وہ انسانی زندگی کے لیے اپنے ذہن میں ایک بہتر اور اعلیٰ معیار رکھتا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی جانتا ہے کہ اربوں آدمیوں کے ریلے میں زیادہ تر لوگ اپنی زندگی قسمت سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں کہ اس زندگی کو بہت زیادہ تو کیا تھوڑا بہت بھی بہتر بنانے کے خیال کو جُرم سمجھتے ہیں

مگر کچھ لوگ یہ جانتے ہیں کہ اصل جرم یہ نہیں ہے بلکہ انسانوں کے ساتھ برتا جانے والا انسانیت سوز رویہ جُرم ہے تو وہ ان رویوں اوران کی جڑوں کوختم کرنا اپنی ذمہ داری سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں۔لیکن جب ان لوگوں میں سے کوئی مثلاً یہی باشعور انسان رسکولینکوف یہ ذمہ داری پوری کرنے نکلتا ہےاورخود کو ذمہ نبھانے کے قابل نہیں پاتا تو مایوسی کا شکار ہوجاتا ہے وہ اپنی نااہلی کی بناپرخود کوسزاوار گردانتا ہے۔لہٰذا اپنے لیے تحقیر کی سزا تجویز کرتا ہے تاکہ سزا بھگتنے کے بعد دوبارہ کسی صلاحیت کا اہل بن سکے۔اس میں متضاد اور گڈمڈ محسوسات اس طرح سے برسرپیکار ہیں کہ وہ شخص جو انسان کے لیے اعلیٰ معیارِ زندگی کا آرزو مند ہے وہ ابتداء ایک سود خور بڑھیا کے قتل سے کرنا چاہتا ہے۔خوفناک تضاد انسانوں کی بہتری کے لیے ایک اور انسان کا قتل دوسری بات یہ کہ وہ ایک وقت میں خود کو نجات دہندہ بھی خیال کرتا ہے جو ایک اعلیٰ انسان ہونے کی نشانی ہےاور ناکام ہونے کی صورت میں اپنے آپ کو قابلِ سزا سمجھتا ہےاور سزا بھی ایسی کہ خود کو ذلیل وخوار کرے جو اعلیٰ ہونے کا بالکل متضاد رُخ ہے۔وہ بھی اس لیے کہ وہ بعد میں دوبارہ کسی صلاحیت کا اہل بن سکے۔بقول پروین اختر:

> دستوئیفسکی نے انسان کی نفسیات کا بہت جامع اور صحیح تجزیہ کیا ہےاور ثابت کر دیا ہے کہ عوام سادہ ہوتے ہیں اوران کی سادگی کی بناپر ان سے کھیلنا اتنا آسان کام ہے کہ اس کھیل کو صدیوں تک جاری رکھا جا سکتا ہے جب وہ کوئی تصویر بناتا ہے تو اپنے نابغۂ روزگار کی مدد سے زندگی کے ہر رنگ اور باریکی کو دیکھ لیتا ہے۔(۴)

دستوئیفسکی نے اپنے ناول ''جرم وسزا'' میں کہیں یہ نہیں کہا کہ اس کے ہیرو رسکولی نے جو قتل کیے ہیں وہ غلط ہیں اُسے ایسا نہیں کرنا چاہیے تھا اس نے اپنے ناول میں اپنے منتشر سماج کی منہ بولتی تصویر پیش کر دی ہے جس میں رسکولی جیسا مفلوک الحال انسان اقدامِ قتل پر مجبور ہوا اُٹھتا ہے چنانچہ قاری رسکولی سے نفرت محسوس کرنے کی بجائے سماج سے بے زاری محسوس کرتا ہے جن کے پھیلتے ہوئے انتشار نے رسکولینکوف جیسے انتہائی سادہ مزاج اور شریف انسان کو قتل کی واردات پر آمادہ کیا۔

سونیا:(Sofia Semyonovna Marmeladova) سونیا خاموش طبع، بزدل اور کم حوصلہ نسوانی کردار ہے لیکن وہ انتہائی پارسا اور اپنی فیملی کے ساتھ بہت مخلص نظر آتی ہے۔ایک منشیات کے عادی سمیون مارمیلادوف کی بیٹھی ہے۔اسکا اپنی فیملی کے لیے عصمت فروشی اختیار کرنا ایک تلخ حقیقت ہے۔ابتداء میں سونیا رسکولی کی سراسیمگی یا مدہوشی سے خوفزدہ ہو کر اپنی محدود سمجھ میں اس کا بہت خیال رکھتی ہے۔وہ اُس کے جُرم سے خوفزادہ نہیں تھی بلکہ اس کی ذہنی وروحانی آسودگی کی خواہشمند تھی اور چاہتی تھی کہ وہ اعتراف جرم کر لے۔اِس نے رسکولی کا ساتھ دیا کیونکہ اُس کی ایک سہیلی لیزریویٔیا بھی اس کا شکار بنی۔رسکولی نے پہلے پہل اس کو بھی اپنی طرح مجرم اور قانون شکن سمجھا ایسی عورت جو اخلاقی اور غیر اخلاقی اقدار میں فرق نہیں رکھتی لیکن ان دونوں کی قانون شکنی میں واضح فرق تھا۔وہ دوسروں کی بھلائی کے لیے گناہ کرتی تھی جبکہ رسکولی کے گناہ کا سبب وہ خود تھا۔سونیا کا کردار روس کے اہم سماجی وسیاسی مسائل کی نشاندہی کر رہا ہے جن کو دستوئیفسکی پیش کرنا چاہتا تھا مثلاً عورتوں کے ساتھ رویہ، غربت کے اثرات، مذہبی اعتقاد کی اہمیت اور خاندان کے ساتھ گہرے تعلق کی اہمیت وغیرہ۔ناول کے زیادہ تر حصّے میں سونیا

رسکولی کی روحانی رہنمائی کرتی ہے۔اس کے اعتراف جرم کے بعد سائبیریا گئی اور اُسی ٹاؤن میں رہنے لگی جہاں وہ جیل تھی جس میں رسکولی تھا۔

دونیا:(Avdotya Romanovna) دونیا رسکولی نکوف کی بہن ہے۔ذہین،مغرور،خوبصورت اور مضبوط قوت ارادی کی مالک ہے بہت سی عادتوں میں رسکولی سے ملتی ہے تاہم کہیں کہیں اس کے بالکل متضاد خصوصیات کی حامل ہے جہاں رسکولی خود پسند،ظالم،خود میں مست رہنے والا اور اپنی دانشمندی کے خمار میں مبتلا تھا وہاں دونیا مہربان،قربانی دینے والی، باہمت اور حوصلہ رکھنے والی لڑکی ہے۔ابتداء میں ایک دولتمند سے شادی کا ارادہ رکھتی ہے تاکہ اپنے خاندان کو معاشی بدحالی سے بچا سکے۔ سویدریگائلوف اس کو اپنی طرف راغب کرنا چاہتا ہے اور اسے رسکولی کے حوالے سے بلیک میل بھی کرتا ہے۔تاہم وہ اس کے بجائے رسکولی کے دوست رزومیخن کو منتخب کر لیتی ہے۔دونیا کا اس سے رشتہ پیار اور احترام کا ہے۔دونیا بہت سی جگہوں پر اپنے بھائی سے زیادہ سمجھدار (Mature) نظر آتی ہے۔جب وہ نرہن کا سامنا کرنے کے لیے ناراض ہے تو وہ حالات کو قابو میں رکھتی ہے چاہے اُسے بھی اس پر کتنا ہی غصہ کیوں نہ تھا۔

دونیا ناول کا مضبوط ترین نسوانی کردار ہے۔وہ غربت سے مایوسی کی طرف نہیں جاتی اور نہ ہی سونیا کی طرح بزدل ہے وہ خود کو حالات کا شکار نہیں ہونے دیتی اور اگر ناول میں کوئی ہیرو ہے تو وہ دونیا اور ریزومیخن ہیں جن کی ناول کے اختتام میں شادی ہو جاتی ہے۔

سویدریگائلوف :(Svidrigalov) ایک اُلجھا ہوا اور رمز آمیز کردار ہے وہ ایک دولتمند،عیاش،نفس پرست اور بدچلن انسان کی صورت میں نظر آتا ہے وہ دونیا کو ورغلانا چاہتا ہے اس کو فیودور نے کسی حد تک ولن کے انداز میں پیش کیا سونیا کے علاوہ اس کو بھی رسکولی کے قاتل ہونے کی خبر تھی اور وہ دونیا اور رسکولی کو اس سلسلے میں بلیک میل بھی کرتا ہے لیکن پولیس کو کچھ نہیں بتاتا۔جب دونیا اس سے نفرت کا اظہار کرتی ہے کہ وہ اس سے کبھی پیار نہیں کر سکتی تو اس نے دونیا کو جانے دیا اور خودکشی کر لی۔ آپس میں دشمنی کے باوجود اس میں رسکو کے کردار کی جھلک بھی ملتی ہے وہ مارمیلادوف کے بچوں کو یتیم خانے میں داخل کروانے کے لیے پیسے دیتا ہے۔سونیا کو تین ہزار دیتا ہے اور باقی روپیہ رسکولی کو دے دیتا ہے۔اگرچہ وہ ایک چالاک اور کمینہ انسان ہے تاہم اس کے کردار میں یہ خوبی نظر آتی ہے کہ وہ اپنی خوہشات کو حاصل کرنے کے لیے حقیقت کو نہیں جھٹلاتا جہاں رسکولی کو یقین ہے کہ اس نے قتل فلاح عامہ کے لیے کیا ہے وہاں سودریگائلوف اپنی قسمت سے نہیں لڑتا اور محبت کی شکست کو تسلیم کر لیتا ہے جب دونیا اسے Reject کرتی ہے۔تاہم ایک درد بھرا احساس کہ وہ دونیا جیسی ایماندار، ذہین اور خوبصورت لڑکی کا پیار کبھی بھی حاصل نہیں کر سکتا اس کو خودکشی کی طرف لے جاتا ہے وہ ناول کے چند کرداروں میں سے ایک ہے جو Dignity سے مرتے ہیں۔

الیونا ایونوونا:(Alyona Lvanovna) ایک بوڑھی سود خور عورت جو قیمتی چیزیں گروی رکھ کر پیسے اُدھار دیتی ہے اور بہت ظالم ہے اور رسکولی کا نشانہ بنتی ہے۔رسکولی اور الیونا میں ایک بات مشترک تھی کہ دونوں نے پھٹے پرانے کپڑے پہن رکھے تھے

لیکن بڑھیا نے کنجوسی کی وجہ سے دوسری طرف وہ تجارتی معاملات کی ماہر تھی اور رسکولی قرض میں جکڑا ہوا تھا۔اس طرح دونوں کے کردار واضح ہو کر سامنے آتے ہیں۔

لیزاویتا:(Lizaveta)الیونا ایونوونا (بڑھیا) کی معصوم اور سادہ بہن ہے۔ جب رسکولی بڑھیا کو قتل کرتا ہے تو اسی دوران لیزاویتا بھی آجاتی ہے اور رسکولی اس کو بھی قتل کر دیتا ہے۔

پورفیری پتر ووچ:(Porfiry Petrovich)

الیونا اور اس کی بہن کے قتل کے کیس کا انچارج سراغ رساں ہے اور سونیا کے ساتھ مل کر رسکولی کو اعتراف جرم پر آمادہ کرتا ہے۔ پورفیری یہ کام نفسیاتی طریقہ کار اختیار کر کے سرانجام دیتا ہے۔ثبوتوں کے نہ ہونے کے باوجود اسے یقین ہے کہ رسکولی قاتل ہے اور اس کے ساتھ کئی بار گفتگو کرتا ہے اور اسے اعتراف جرم کا موقع دیتا ہے۔

رزومیخن:(Razumikhin) رسکولی کا دوست ہے رسکولی سے وفادار ہے۔ ہر موقع پر اس کا ساتھ دیتا ہے۔اس کی مالی امداد کرنا چاہتا ہے اور بیماری کی حالت میں اس کا خیال رکھتا ہے اور دونیا سے شادی کرتا ہے۔

نستاسیا:(Nastasya Petrovna) رسکولی کی مالک مکان کی ملازمہ اور رسکولی کی دوست تھی۔

پیوتر پتر ووچ نرہن:(Pytor Luzhin) ایک امیر وکیل جو کہ رسکولی کی بہن سے منگنی کرتا ہے۔دونیا اس لیے اس سے شادی کا ارادہ کرتی ہے کہ وہ اس کے خاندان کی مالی مشکلات دُور کر سکے گا۔

نکودیم فومچ: پولیس کا ہر دلعزیز Cheif ہے۔

سمیون مارمیلادوف: نشے کا عادی ایک مایوس انسان ہے۔عمر پچاس سال کے اوپر، درمیانہ قد، گھٹا ہوا بدن اور بال سفید ہو چکے تھے۔مسلسل شراب پینے کی وجہ سے زرد بلکہ سبزی مائل چہرے پر ورم اور سوجے ہوئے پپوٹے تھے۔اپنے ہی پیدا کردہ مسائل کا شکار ہے وہ سونیا کا باپ ہے ناول کے آغاز میں رسکولی سے مئے خانے میں ملتا ہے اور اپنی کہانی سناتا ہے۔ مارمیلادوف ''چارلس ڈکنز'' کے ناول (David Copper Field) میں "Micawber" کے کردار سے مماثلت رکھتا ہے۔

کاترینہ ایوانوونا: مارمیلادوف کی بدمزاج دوسری بیوی ہے اور سونیا کی سوتیلی ماں نے سونیا کو طوائف گری میں ڈالا اور بعد میں پچھتائی اور اپنے خاوند کو بھی مارتی ہے اور اپنے بچوں کو بھی مارتی ہے لیکن تندخوئی سے اپنے بچوں کے معیار زندگی کو بہتر بنانے کی کوشش کرتی ہے۔وہ اپنی خستہ حالی سے سمجھوتا نہیں کرنا چاہتی۔خاوند کی موت پر رسکولی کا پیسہ آخری رسومات کے لیے استعمال کرتی ہے۔

پولخیریا الکساندرونا: رسکولینکوف کی محبت کرنے والی ماں، پُراُمید ماں، رسکو کی سزا کے بارے میں جان کر ذہنی وجسمانی بیماری کا شکار ہو جاتی ہے اور آخر مر جاتی ہے۔مرنے سے پہلے انکشاف کر دیتی ہے کہ وہ رسکو کے ساتھ پیش آنے والے تمام حالات

سے واقف ہے جن کو دونیا اور رزومیخن نے اس سے چھپایا تھا۔

مارفا پیترو ونا سودریگائلوف: سودریگائلوف کی بیار بیوی تھی جس کے قتل کا شک اس کے شوہر پر ہے جس کے بارے میں وہ دعویٰ کرتا ہے کہ اسے بھوت کی شکل میں ملی۔

ایلیا پیترووچ: پولیس افسر نکوویم کا اسسٹنٹ ہے۔

زوسیموف: (ڈاکٹر) یہ لمبا اور موٹا آدمی ہے۔ چہرہ سوجا ہوا اور داڑھی مونچھ بالکل صاف ہے بال سیدھے ہلکے سنہرے رنگ کے اور عینک لگائے ہوئے ایک ڈاکٹر ہے جو رزومیخن کا دوست ہے اور رسکو کا علاج کرتا ہے۔

میکولائی: ایک مصّور ہے جو کہ قتل کا ذمہ خود لیتا ہے اس کے عقیدے کے مطابق کسی دوسرے انسان کے جرم کی سزا بھگتنا بھی اخلاقی قدر ہے۔

پولینکا مارمیلادوف: سیمیون مارمیلاروف کی دس سالہ گودلی بیٹی اور سونیا کی سوتیلی بہن ہے۔

الکساندرزیمیوتوف: پولیس اسٹیشن میں ہیڈ کلرک ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو اس مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ''جرم وسزا'' انیسویں صدی کی ایک مقبول روایتی کہانی ہے جسے اپنے حسن وقبح اور کردار نگاری کے حوالے سے ورلڈ کلاسیک کا درجہ دیا گیا ہے۔ اپنے عنوان ''جرم وسزا'' کے برعکس یہ ایسا ناول ہے جو جرم وسزا سے متعلق نہیں بلکہ اپنے کرداروں کی ذہنی کشمکش اور اندرونی جدوجہد کا بیان ہے۔ اس ناول میں دراصل فیودودو نے اپنے زمانے کے چند واقعات کو پلاٹ کے طور پر رکھ کر مجرم اور باغی لوگوں کی نفسیاتی کیفیات کو بیان کیا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ علی سردار جعفری؛ ترقی پسند ادب، مکتبہ پاکستان لاہور ۱۹۵۶ء

۲۔ پروین افشاں راؤ، تجزیہ، امیج سیکرز پریس چیمبرز، کراچی ۱۹۹۹ء

۳۔ ولادیمیر مارکوف، ادبی افق سرمایہ، مشمولہ ماہنامہ ساقی، کراچی، خاص نمبر۔

۴۔ پروین اختر، اردو فکشن پر روسی ادبیات کے اثرات، ۲۰۰۳ء

۵۔ مشرف احمد، دیباچہ، جرم وسزا، دستوئیفسکی، مترجم اقبال حیدری، ای آئی پبلی کیشنز کراچی، ۱۹۹۹ء

۶۔ www.wikipedia.com

عمران اختر
ریسرچ اسکالر، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان

ڈاکٹر انور نسیم: افسانوں کا فکری تناظر

Imran Akhtar

Research Scholar,BZU, Multan

Dr. Anwar Naseem: Intellectual Context of Short Stories

Dr. Anwer Nasim is a Renowned Urdu short short story writer. He is a great scientist also and has spent a long time working abroad. His short stories reflect the culture of Pakistan in a new manner. He thinks like a scientist and analyses the basic identities of human nature. This article is about his thoughtful expressions and themes about the above mentioned area.

دراصل ہر انسان بنیادی طور پر دو مختلف قسم کی دماغی صلاحتیوں کا حامل ہوتا ہے۔ان دماغی قابلیتوں میں سے ایک کا اظہار Noumenal Knowledges میں جبکہ دوسری Phenoumeal میں اپنے اظہار کا ابلاغ کرتی ہے۔وہ لوگ جو انتہائی ذہین (genius) ہوتے ہیں، بیک وقت دونوں صلاحیتوں میں اپنے علم کے اظہار کو معنی عطا کرتے ہیں اور ایسے اشخاص میں اس قسم کی صلاحیتیں بچپن ہی سے ظہور پذیر ہونا شروع ہو جاتی ہیں۔ان چند افراد میں ڈاکٹر انور نسیم بھی شامل ہیں جو اپنے انفرادی تجربات، مشاہدات، فکر اور حکمت عملی سے تہذیب انسانی اور تاریخ کا رُخ موڑ دینے کی خدادا صلاحیت رکھتے ہیں۔وہ عقل و وجدان کی فطری استعداد کو نئے نئے زاویوں سے استعمال کر کے نئے جہان پیدا کرنے اور مہذب دنیا کو نئے معنی و مفہوم عطا کرنے میں محو دکھائی دیتے ہیں۔ڈاکٹر انور نسیم بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں۔اُن کے افسانے فکری ہم آہنگی اور تخلیقی امنگوں کے غماز ہیں۔

افسانہ زندگی میں سماج کی بہترین عکاسی کا ذمہ دار ہوتا ہے اور اس کے سبب انسانی حقیقت اور فہم وادراک کی نئی نئی جہتیں کھل کر ہمارے سامنے آتی ہیں۔ادب کی تخلیق میں سماجی مسائل بھی اپنی جگہ خود ہی ترتیب دیتے ہیں۔مسائل کی جھلک کسی بھی افسانہ نگار کے داخلی تجربات کی عکاسی کرتی ہے۔افسانہ نگار عام آدمی کی ذہنی سطح سے ہٹ کر دوسروں کے مقابلے میں زیادہ محسوس کرتا ہے اور اپنے محسوسات کو لفظوں کا لبادہ اوڑھا کر مسائل کے حل اور ادراک کی جانب پیش قدمی کا راستہ کھولتا

ہے۔افسانہ نگار کی ریاضت اور اکتسابی عمل اس کے شعور کی گرہیں کھولنے کا باعث بنتا ہے۔قدرت کا یہ قانون عام آدمی بھی جانتا ہے کہ بیماریوں سے متعلق قوتِ مدافعت ہر انسان کے جسم میں موجود ہوتی ہے اور اسی طرح افسانہ نگار اپنے داخلی تجربات کو عمومی مسائل سے آشنا کرنے کے بعد نئے معنی اور جہات قاری کے سامنے رکھ دیتا ہے۔افسانہ نگار کی زندگی میں درپیش مسائل اس کی تخلیقی زندگی میں آنے والے نشیب وفراز کی عکاسی کرتے ہیں۔حالات، زندگی کے تجربات کو تلخ وشیریں بنانے کا سبب بنتے ہیں۔افسانہ زیادہ توجہ اور ریاضت کا متمنّی ہوتا ہے جبکہ اس میں عمومیت کی آمیزش بھی ضروری ہوتی ہے تاکہ قاری عمومی مسائل سے نجات حاصل کرنے کیلئے خود کو تیار کر سکے۔

افسانہ اور بلخصوص تمام تخلیقی ادب یکساں جمالیاتی پہلو لئے ہوئے ہیں۔افسانہ اس جمالیاتی اظہار کا بہترین ذریعہ ہے کیونکہ اس میں نثر اور شعر کی حددوں سے گزر کر اپنے خیالات کو عمومی حد بندی سے ہٹ کر بیان کیا جاتا ہے۔ ہر افسانہ نگار کی انفرادیت اپنی جگہ مسلّمہ ہے مگر خیالات کا تواتر اور کسی ایک خاص موضوع کو بنیاد بنا کر ہمیشہ اسی فکر کے زیرِ اثر لکھنا افسانہ کو قاری کیلئے غیر مؤثر بنا دیتا ہے۔اس طرح جمالیاتی پہلوؤں کو کسی ایک خاص نقطے تک مرکوز کر دینے سے افسانہ اپنی معنویت کھو دیتا ہے۔

جہاں تک جدید افسانہ نگاری کا تعلق ہے تو اس کی موضوعات میں تنوع ہے اور ہر جدید افسانہ نگار اپنی فکر کے دائرے کو نئے خیالات سے ہم آہنگ کر کے نئی نئی تعبیریں سماجی وتاریخی حوالوں سے پیش کرتا دکھائی دیتا ہے۔چند افسانہ نگار ایسے بھی ہیں جنھوں نے مزاحمت کی بجائے مفاہمت کا راستہ اپنایا مگر جبر کے خلاف آواز بلند کر کے بھی مفاہمتی پہلوؤں سے گریز ممکن نہیں۔ ہر افسانہ کا مرکزی کردار 'انسان' ہوتا ہے اور تمام تر انسانی کردار اپنے اپنے فکری ماحول میں پرورش پاتے ہیں۔جدید افسانہ نفسیاتی اور مارکسی خیالات بھی اپنی فکر میں شامل رکھتا ہے اور یوں ادبی دنیا میں اپنی بقا کیلئے سازگار ماحول مہیا کرنے کا سبب بنتا ہے۔ جہاں تک علامتی اور تجریدی افسانوں میں جدیدیت کے پہلو کا ذکر ہے تو اس ضمن میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ تجریدیت اور علامت محض نئے عوامل کی پیشین گوئی یا محض فیشن کے طور پر سامنے نہیں آتی بلکہ جدیدیت سے مراد جمالیاتی فکر کو نئے معنی اور مفہوم میں پیش کرنے کا نام ہے۔

روائتی طور پر اردو افسانہ بھی جست بھرتا ہوا مغرب سے اپنی تخلیقی توانائیوں سمیت آن وارد ہوا اور اردو اصناف نثر میں خاصی مقبولیت حاصل کرتا چلا گیا۔اس کی مقبولیت میں روز افزوں اضافہ سے ایسے معلوم ہوتا ہے کہ جیسے یہ کئی صدیوں سے ہمارے مزاج کا حصہ رہا ہو۔اردو میں افسانہ کے دیر سے پہنچنے کی وجہ صرف یہ ہے کہ ہمارا اردو مزاج، کہانی، داستان اور کہیں کہیں حکایات سے مزین ہی اپنی تخلیقی سرگرمیاں جاری رکھے رہا اور اصلاً ہمارے مزاج کا حصہ نہ بن سکا۔مگر جیسے ہی اس کی آبیاری ہماری زرخیز زمین پر ہوئی تو یہاں پر موجود پہلے سے ہی تخلیقی صلاحیتوں کی آمیزش نے اس کو اردو زبان کی باقاعدہ صنف کی صف میں شامل کر لیا۔لہذا اس کی زرخیزی میں افسانے کیلئے منٹو، پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم جیسے افسانہ نگاروں نے خصوصی دلچسپی ظاہر کی اور دیکھتے دیکھتے ہی افسانہ ہمارے اردو ادبی مزاج میں سرائیت کرتا چلا گیا۔اردو افسانہ بیسویں صدی کے

اوائل میں مغربی روایات لیے ہوئے ہمارے تخلیقی ادب اور شعور کا حصہ بنتا ہے اور یوں اپنے (۸۰) اَسی سالہ مدت میں، اس میں موضوع، مواد اور ہیت کے بہت سے تجربات کئے گئے اور ان تجربات کے باعث اس کی بلوغت اپنی عمر سے بہت پہلے ہمارے ادبی شعور میں دیکھی جا سکتی ہے۔ افسانہ کہانی کی ہی ارتقائی شکل ہے اس بارے میں پروفیسر وقار عظیم لکھتے ہیں کہ:

کہانی عجیب چیز ہے اس کے کہنے کو بہت آسان بھی کیا گیا اور بہت مشکل بھی..... (۱)

اردو افسانہ کی اس ابتدائی زندگی میں ہمیں اس کے دو واضح رجحانات سے سابقہ پڑتا ہے اور یہ دونوں رجحانات مغرب سے ہماری ادبی دنیا میں ناول کے فوراً بعد در آئے ہیں۔ ان میں ایک نقطہ نظر رومانی ہے اور دوسرا حقیقت پر مبنی ہے۔ ان دونوں رجحانات کے واضح اشارے ہمیں منشی پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے ابتدائی افسانوں میں جا بجا نظر آتے ہیں۔ سید احتشام حسین اس ضمن میں لکھتے ہیں کہ:

یہ اردو افسانے کی خوش قسمتی تھی کہ دو بہت اچھے فنکار اس کو ابتداء میں ہی مل گئے، پریم چند اور یلدرم۔ دونوں نے اسے گھٹنوں چلنے سے بچا لیا اور شروع میں ہی جوان بنا کر پیش کر دیا۔ (۲)

تقسیم ہند نے ایک ایسا المیہ اردو افسانے کو بخشا کہ جس کے سبب انسان دوستی اور رومانوی تصورات کی بجائے تمام تر اخلاقی قدروں کو بری طرح پامال کیا گیا۔ اس سیاسی محاذ آرائی کو ڈاکٹر محمد حسن یوں بیان کرتے ہیں کہ:

یہ محض ایک سیاسی حادثہ نہیں تھا ایک عمرانی انقلاب کا پیش خیمہ تھا۔ ہمارے فنکار اس کے تماشائی نہیں تھے۔.. لاکھوں انسان زمین، خاندان اور صدیوں کی روایات کا دامن چھوڑ کر نقل مکانی کر رہے تھے۔ فاقے، وباء، نقل و حمل کی دشواریوں نے انسانی قدروں کی بنیادیں ہلا ڈالی تھیں۔ ایک بار انسان حیوان کی طرح خون چاٹ رہا تھا اور مخمور دیوانی آنکھوں سے عورتوں اور بچوں پر نئی افتاد توڑنے کی تدبیریں سوچ رہا تھا۔ (۳)

پاکستان کی افسانوی فضا کو ہجرت اور تقسیم ہند کے واقعے نے بہت حد تک متاثر کیا۔ ابتدائی نثر نگاروں نے جن میں ممتاز مفتی، عصمت چغتائی اور ہاجرہ مسرور نے خاص طور پر تقسیم ہند کے وقت انسانیت سوز مظالم کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا اور بعد ازاں ہجرت کا المیہ مستقل طور پر پاکستان کی افسانوی فضا میں ایک اہم موضوع کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اس کے بعد ترقی پسند تحریک کا سورج پھر سے غروب ہوا اور رومانویت نے شکستہ حال عام قاری کو بھی بہت زیادہ متاثر کیا۔ اس وقت کے لکھنے والوں میں قراۃ العین حیدر، ممتاز مفتی، شوکت صدیقی اور اشفاق حسین کے افسانے اپنی مثال آپ ہیں۔ اس ضمن میں غفور شاہ قاسم بیان کرتے ہیں کہ:

ان لکھنے والوں میں جو سب سے بڑی خوبی نمایاں تھی وہ یہ کہ ان کے موضوعات ایک دوسرے سے مختلف اور متنوع تھے۔ (۴)

آٹھویں دھائی میں افسانہ میں حقیقت نگاری کا رجحان نمایاں نظر آتا ہے۔ تاہم نویں دہائی کے اختتام اور دسویں دہائی کے ابتدا میں بھی افسانہ نگار اسی جانب متوجہ دکھائی دیتے ہیں۔ اس ضمن میں بشیر سیفی لکھتے ہیں کہ:

> آج کا نیا افسانہ اگرچہ ترقی پسندوں کی طرح محض خارج کا آئینہ دار نہیں مگر خارجی مسائل سے آنکھیں بھی نہیں چراتا۔(۶)

الغرض آج کا اردو افسانہ نئے افسانے نگاروں کو نئے نئے اسلوبیاتی و ہیتی تجربات کیلئے اپنی جانب متوجہ کرتے دکھائی دیتا ہے۔اس موجودہ افسانوی دور میں جو افسانہ نگار متنوع موضوعات لیے داخل ہو رہے ہیں ان میں رفعت ہمایوں، سلیم آغا، فردوس حیدر، بشریٰ اعجاز اور اصغر ندیم سید جیسے نام نمایاں ہیں۔تاہم افسانہ نگاروں کی اس فہرست میں ڈاکٹر انور نسیم جیسے تخلیق کار شاید ہی کہیں اور نظر آئیں جو سائنس کی دنیا میں کلوننگ جیسے تخلیقی عمل کا عرفان لیے ہوئے ۱۹۵۶ء سے اردو کی افسانوی دنیا میں ادبی تحریروں کے طور پر بیشتر ادبی رسائل اور جرائد میں اپنے تخلیقی شعور کی بازگشت بہم پہنچاتے آ رہے ہیں۔ان کی افسانہ نگاری، سائنسی شعور اور فکری بالیدگی کا ادراک لیے ہوئے ہے، جو لکھتے تو بہت کم ہیں مگر افسانے کی فکری دنیا میں درخشندہ ستارے کے طور پر بہت آسانی سے پہچانے جاسکتے ہیں۔

ڈاکٹر انور نسیم ایک ایسی شخصیت کے مالک ہیں جو نشاط والم دونوں میں مستقل مزاجی اور سنجیدہ فکر لیے ہوئے اپنی سائنس کی دنیا میں مگن ادب کی کشید کرتے دکھائی دیتے ہیں۔آپ سائنسی مصروفیات میں مشغول ہونے کے باوجود ادب کے لیے بھی وقت نکالتے ہیں۔انہوں نے بہت کم لکھا مگر جو لکھا حقیقت کے قریب تر رہ کر لکھا۔ان کے افسانوں کا مرکزی کردار وہ خود ہیں اور اس کردار کو انہوں نے زندگی کے ہر لحظہ بدلتے ہوئے موسموں سے ہم آہنگ کر لیا ہے۔ان کے لہجے سے ہمیشہ سرشاری اور بلند آہنگی کی مہک آتی ہے۔اردو سے اُن کا بہت گہرا رشتہ ہے اور یہ رشتہ سکول کے زمانے سے شروع ہوتا ہوا ۶۰ سالوں کی طویل رفاقت پر مشتمل ہے۔

ادبی تخلیق کسی بھی ادیب کی زندگی کے مخفی اور سربستہ اسرار و رموز کو قاری کے سامنے وا کرنے کا باعث بنتی ہے۔ تخلیق عمل میں افسانہ نگار تخلیق کار کی طرح پورے تخلیقی تجربے سے گزرتا ہے اور جب تک پوری کہانی اپنے مکمل و مربوط آہنگ میں ظاہر نہیں ہوتی اس کا وجود برقرار نہیں رہ سکتا۔افسانہ نگاری میں بعض اوقات جزئیات نگاری اور ضرورت پڑنے پر تفصیل نگاری کا سہارا بھی لیا جاتا ہے۔ڈاکٹر انور نسیم نے زندگی کی جزئیات اور تفصیلات کو اپنے افسانوی کرداروں میں یوں گوندھ دیا ہے کہ وہ مکمل صورت میں قاری کی مضطرب روح کو شانتی اور امن کی صلاح دیتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ڈاکٹر انور نسیم کی دلچسپی سائنس اور ادب دونوں میں متوازی خطوط پر استوار ہے۔ان کا اسلوب بیاں انتہائی سادہ اور بیانیہ انداز لیے ہوئے قاری کو سحر میں گرفتار کیے رکھتا ہے۔افسانوی ادب میں اُن کا افسانوی مجموعہ ''وہ قربتیں۔۔یہ فاصلے'' اپنی نوعیت کے حوالے سے ایک منفرد اضافہ ہے۔اس افسانوی مجموعے میں شامل ایک افسانے سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> میرے بھائی طالب علم ہونے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم اس تلاش میں اپنی جمالیاتی حس اور دوسرے لطیف جذبات کو بھی کھو بیٹھیں اور فلموں کی بات ہی دوسری ہے نہ جانے آپ لوگ کیوں فلموں کی لاتعداد فوائد کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔(۶)

ڈاکٹر انورنسیم سائنسی اندازِفکر رکھنے کے ساتھ ساتھ سماجی اور بالخصوص ادبی حلقوں میں ایک اہم ادبی اور بھر پور زندگی گزارنے والے مجلسی انسان ہیں۔ وہ فرد اور سماج کے باہمی تعلق اور زندگی کی مختلف سطحوں میں درپیش مسائل اور ان کے پائیدار حل کی جانب اپنے قاری کی توجہ چاہتے ہیں۔ ان کے افسانوی کردار نفسیاتی مسائل کا بہترین ادراک رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر انوار احمد ''افسانہ کی بائیوٹیکنالوجی'' کے عنوان سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> اُن کی زندگی میں سائنسی شعور اور لگن کے ساتھ ادب و ثقافت کے جمالیاتی رنگ بھی جلوہ ریزی کرتے ہیں۔ (۷)

سائنسی طرزِفکر رکھنے کے ساتھ ساتھ آپ کو ادب سے بھی گہرا شغف رہا اور ادبی اور سائنسی دونوں حلقوں میں انہوں نے اپنی انفرادیت کو ہمیشہ قائم رکھا۔ انورنسیم کی شخصیت سماجی ہے اور وہ ادب اور سائنس دونوں میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے جوہر آزماتے رہے ہیں۔ ادبی حلقوں میں وہ بطور افسانہ نگار کے جانے جاتے ہیں۔ ان کا مشاہدہ انتہائی تیز اور جاندار ہے۔

ڈاکٹر انورنسیم کی کہانیوں کے موضوعات معاشرتی زندگی کے بنیادی عناصر ہیں۔ اُن کو تکنیک پر مکمل گرفت حاصل ہے جبکہ حقیقت شناسی اور زیرک نگہی اُن کے اسلوب کی امتیازی علامات ہیں۔ ڈاکٹر انورنسیم نے ترقی پسند تحریک کے عروج و زوال کو اپنی آنکھوں سے دیکھا اور محسوس کیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ اُن کی تحریروں میں معاشرتی زندگی کی متنوع صورتیں جابجا دیکھنے میں آتی ہیں۔ آپ ادب کو زندگی کا ایک اہم حوالہ تصور کرتے ہوئے یوں لکھتے ہیں کہ:

> سائنس اور سائنسی شعور، مشاہدات کا تجزیہ اور پھر ان کی اشاعت، شعر کی تخلیق اور ادب کا تنقیدی جائزہ سبھی انسانی ذہانت اور اس کا صحیح استعمال ہے۔ سب کچھ ایک ہی عمل کے مختلف پہلو ہیں۔ (۸)

ڈاکٹر انورنسیم منفرد مشاہدہ، مسائل سے متعلق آگہی و ادراک، ان کا حل اور معنوی اندازِ بیان کے حامل ایک سائنٹیفک افسانہ نگار ہیں۔ اصغر ندیم سیّد ان کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

> ہائر ایجوکیشن کمیشن کے ڈاکٹر انورنسیم کمال کے آدمی ہیں۔ ایک پاؤں شاعری اور ادب کی کشتی میں رکھا ہوا ہے تو دوسرا سائنس کی کشتی میں اور دونوں کشتیاں چلا رہے ہیں۔ (۹)

ڈاکٹر انورنسیم نے اپنے ۵۲ سالہ ادبی کیرئیر میں جہاں اپنے افسانوں کو معاشرتی رویوں سے ہم آہنگ کیا وہیں انہوں نے ناولٹ کیلئے بھی ایک نئے اور منفرد اسلوب کا راستہ اپنایا۔ ''دھرتی اور آکاش'' ۱۹۶۲ء میں ''نگارش'' میں شائع ہوا۔ اس ناولٹ سے چند اقتباس پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کلاسیکی افسانہ اور جدید افسانہ باہم کسی ایک خاص نقطہ پر آکر باہم مل گئے ہیں اور بنیادی طور پر حقائق کو شعور آگہی کی آنکھ سے دیکھنے کا دوسرا نام افسانہ ہی ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> میرے ساتھ چند مزدور اپنے کندھوں پر کدال اٹھائے ہوئے چل رہے تھے۔ وہ پسینے میں بھیگ چکے تھے اور ان کے جسم مٹی میں لتھڑے ہوئے تھے۔ مگر وہ سب کے سب بڑے مطمئن اور خوش تھے۔ اُن کا تو دھندا ہی

یہی تھا۔ وہ قبریوں کو کھودتے جیسے کوئی مکان تعمیر کر رہے ہوں۔۔۔۔۔'ارے دینو! اگر آج پچھلے پہر میں بھی کوئی کام مل جائے تو بہت ہی اچھا ہو، مجھے آج روپوں کی بہت سخت ضرورت ہے۔(۱۰)

ڈیلی نیوز پیپر "Dawn" کے کالم Ariel میں اُن کی ادبی زندگی کے حوالے سے یوں بیان ہوا ہے کہ:

There is a Certain "calm" in his recent writings which may be reaction of too much noise of our external milieu........ Anwar Nasim doesn't Seem to be writing for the sake of writing. There is, however, one unmistakeable sign of his authenticity of feelings.(۱۱)

ڈاکٹر انور نسیم کرداروں کے نفسیاتی رجحانات کا بھی ادراک رکھتے ہیں اور اُن کی ذاتی زندگی کے عمومی مسائل بھی بڑی سُرعت کے ساتھ بیان کرنے کا ہنر بھی خوب جانتے ہیں۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری اُن کے اس رویے کو ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں کہ:

انور نسیم کی کہانیوں میں مجھے جس چیز نے زیادہ متاثر کیا، وہ اُن کے ہاں ناسٹلجیا کا عمل ہے۔۔۔ان کہانیوں میں بہت کم ایسے مقامات آتے ہیں جہاں وہ ناسٹلجیا کی حدت سے پگھلتے ہوئے نظر آتے ہوں۔(۱۲)

ڈاکٹر انور نسیم زندگی کے مجبور اور پسے ہوئے طبقے کو اپنے افسانوی کرداروں کے طور پر سامنے لاتے ہیں۔ جس سے ان کے ادبی شعور کی واضح جھلک صاف دکھائی دیتی ہے۔ کرداروں کے درمیان طبقاتی کشمکش اور معاشی عوامل بھی ان کی فکر کے مربوط دائروں میں ارتعاش کا سبب بنتے ہیں۔ انسان میں نیکی اور بدی کے بیچ ذہنی کشمکش کو سمجھنے کے لئے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

صبح جب سو کر اٹھی تو مجھے یوں محسوس ہو رہا تھا جیسے تمام رات کوئی مجھے بچپن کے دیو کی کہانیوں کی طرح پیٹتا رہا ہے۔ جسم کا ہر عضو دکھ رہا تھا۔ وہ جو نیکی اور بدی کی گڈمڈ ہوتی ہوئی سرحدوں کے درمیان پردہ ہے وہ غائب ہو چکا تھا اور انسان سے جب پہلا گناہ سرزد ہو جائے تو پھر وہ برائی کی راہوں سے کچھ مانوس اور آشنا ہو جاتا ہے۔ وہ نفرت، وہ گھن غائب ہو جاتی ہے اور پھر میں تو حالات کی طوفانی دریا کی تند و تیز موجوں میں گھرا ہوا ایک تنکا تھی۔ ایک مجبور و بے کس عورت۔(۱۳)

اُن کی افسانہ نگاری زندگی کی جانب مسلسل پیش قدمی کا جذبہ لیے ہوئے نظر آتی ہے۔ آپ سماجی و معاشرتی زندگی میں سنجیدہ مکتبِ فکر رکھتے ہیں۔ ادب کے معیارات اور رجحانات سے مکمل آشنا ہیں اور معاشرے میں موجود فکری جمود کو توڑنے میں انہوں نے ادب کو اپنی زندگی کے لئے لازم کر لیا ہے۔ ڈاکٹر انور نسیم افسانہ میں تکنیک کے نئے نئے زاویے استعمال کر کے نہایت نفاست کے ساتھ اپنی فکر کے ذریعے قاری کو اپنی جانب متوجہ کرتے ہیں اور پھر اپنے حساس جذبات کی مدد سے اس کی زندگی کو فہم و ادراک کے نئے راستے پر گامزن کر دیتے ہیں۔ عابد مغزان کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

میں نے دو ایک افسانے پڑھے ہیں اور مجھے پسند آئے اور محسوس ہوا کہ ڈاکٹر انور نسیم نے انہیں انتقاماً لکھا ہے

ان لکھاریوں سے انتقام جوشاید اپنا ہر دن افسانہ سے شروع کرتے ہیں۔ (۱۴)

ڈاکٹر انور نسیم کی تحریروں میں کرداروں کے مابین کمال کی ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ان کے فکری حوالے انتہائی سنجیدہ اور اسلوب میں شگفتگی ہے لہذا کسی بھی صورت قاری بوجھل پن محسوس نہیں کرتا بلکہ ان کے ساتھ ساتھ خود کو چلتا ہوا محسوس کرتا ہے۔وہ تخلیقی ادب کو کہانی کے رنگ میں ڈھال کر ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔اُن کے ہاں جدیدیت ہے اور وہ کرداروں کا مطالعہ کرنے کے ہنر سے بھی خوب واقفیت رکھتے ہیں۔اُن کی افسانہ نگاری میں بنیادی کردار وہ خود ہیں۔اس کردار کو وہ مختلف جگہوں پر آزمائشی طور پر استعمال میں لا کر ایک نئی صورتحال کے تناظر میں قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں۔وہ ایک سائنسدان ہوتے ہوئے بھی افسانوی دنیا میں حقیقی طور پر حقائق کو کرداروں کے روپ میں پیش کر کے نئے تخلیقی شعور کی جانب پیش قدمی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔اُن کا تخلیقی شعور کوئی نیا نہیں ہے۔بچپن سے انہیں ادب سے خاصی رغبت رہی۔رات گئے تک کتب بینی ان کی زندگی کی سب سے بڑا مشغلہ ہے۔اُن کا سائنسی رویہ اُن کے ادبی اسلوب میں بھی نئے رنگ و آہنگ کا بہترین اضافہ ہے۔سماجی و معاشرتی طور پر سنجیدہ مکتبہ فکر سے تعلق رکھنے کے ساتھ ساتھ حسِ مزاح بھی اُن کے کردار میں شگفتگی کی بنیادی وجہ ہے۔اُن کی حس جمالیات، مشاہدہ، فکر اور دلچسپی کا مرکز و محور اردو فکشن ہے۔اُن کے افسانوی کردار اُن کے گہرے مشاہدے کا سنجیدہ پرتو ہیں، جہاں زندگی اُن کے سن بلوغت کا احساس بھی باہم رکھے ہوئے نظر آتی ہے۔وہ خود لکھتے ہیں کہ:

> اگر کسی شخص نے کلاسیکی اور جدید ادب کا گہرا مطالعہ کیا ہو تو کیسے ممکن ہے کہ اُس کی تخلیق کرنے کی صلاحیت بالکل صفر ہو۔ (۱۵)

اُن کا تخلیقی شعور سائنسی حقائق سے مزین ہو کر ایسے ایسے کردار تخلیق کرتا ہے کہ جو حالات موجود میں قاری کے لیے ذہنی آسودگی کی بنیادی وجہ بنتے ہیں، حالانکہ اُن کی پیشہ ورانہ وابستگی سائنس سے ہے مگر وہ اپنے شوق کی تسکین کے لئے ادب کی جانب بھی خصوصیت سے راغب ہیں اور اس طرح دونوں کے درمیان Well and Balance بھی رکھے ہوئے نظر آتے ہیں۔وہ حساس جذبات کے ترجمان افسانہ نگار ہیں۔اُن کا تخلیقی شعور معاشرتی ناہمواریوں اور انسان دوستی کی بیک وقت ترجمانی کرتا ہو دکھائی دیتا ہے۔یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> مس ساجدہ! روح کے مسائل پر صرف بحث ہو سکتی ہے مگر جسم کے اپنے تقاضے ہیں۔ان تقاضوں پر اگر صرف بحث کی جائے تو تشنگی اور بھی شدت سے بھڑک اُٹھتی ہے اس تشنگی۔۔۔۔۔ساجدہ! جسم کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔ (۱۵)

اُن کا تخلیقی عمل محض تخلیقی نہیں بلکہ معاشرے کے جیتے جاگتے کرداروں کے رویہ لیے ہمارے درمیان موجود جذباتی وابستگیوں کی ایک زندہ مثال ہے۔اُن کے کردار موضوعات کے تنوع کے ساتھ ساتھ حقیقت سے بہت قریب کا رشتہ رکھتے ہیں۔زندگی سے متعلق اُن کا گہرا مشاہدہ ان کی تخلیقات کو انفرادیت عطا کرتا ہے۔اُن کے فکری حوالے انتہائی سنجیدہ ہیں جبکہ

اسلوب میں شگفتگی اُن کے افسانوں کے گرد ایک ایسا ہالہ قائم کیے ہوئے نظر آتی ہے جہاں جذبات واحساسات باہم مدغم ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔

بحیثیت مجموعی ڈاکٹر انور نسیم نے زیادہ تو نہیں لکھا مگر جو لکھا بہت عمدہ لکھا ہے۔اُن کی تحریروں کی خاص بات سادگی اور پُرکاری کے ساتھ ساتھ اختصار بھی ہے۔ جزیات نگاری، منظر کشی، واقعات نگاری اور بیانیہ انداز اُن کے افسانوں کی انفرادی خصوصیات ہیں، جو اُن کے زندگی کے گہرے مشاہدے کی علامت بن کر سامنے آتے ہیں۔ وہ انسانی نفسیات و ذہنی تصورات اور باطن نگاری کے خمیر سے اپنی کہانی کے بہترین کردار تخلیق کر کے زندہ ثقافت کے موضوعات کو موضوع بناتے ہیں۔ وہ یقیناً ہمارے ادبی ماحول میں سائنسی فکر کے حامل ایک سنجیدہ اور قابل قدر اضافہ ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ وقار عظیم بحوالہ ''اردو نثر کا فنی ارتقاء'' از فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، سن اشاعت ۱۹۴۸ء ص ۹

۲۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر ''اردو نثر کا ارتقاء'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، سن اشاعت ۱۸۸۴ ص ۲۷

۳۔ ممتاز شریں، ''معیار'' نیا ادارہ، لاہور، سن اشاعت ۱۹۶۳ ص ۲۰۵

۴۔ غفور شاہ قاسم، پاکستانی ادب ''معراج الدین پرنٹرز'' لاہور سن اشاعت ۱۹۹۵، ص ۸۵

۵۔ بشیر سیفی، ڈاکٹر ''تنقیدی مطالعے'' نذیر سنز، پبلشرز، لاہور، سن اشاعت ۱۹۹۶، ص ۳۳

۶۔ انور نسیم، ڈاکٹر ''وہ قربتیں۔۔ یہ فاصلے'' دوست پبلی کیشنز اسلام آباد سن اشاعت ۲۰۰۶ ص ۱۷

۷۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''ایک صدی کا قصہ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، سن اشاعت ۲۰۰۳ ص ۳۳۴

۸۔ انور نسیم، ڈاکٹر ''وہ قربتیں۔۔ یہ فاصلے'' دوست پبلی کیشنز اسلام آباد ۲۰۰۶ ص ۹

۹۔ اصغر ندیم سید، ''بائیوٹیکنالوجی کانفرنس اور ہماری ضرورتیں بحوالہ روزنامہ ''جنگ'' راولپنڈی ۴۲ جنوری ۲۰۰۶

۱۰۔ انور نسیم، ڈاکٹر ''وہ قربتیں۔۔ یہ فاصلے'' دوست پبلی کیشنز اسلام آباد، سن اشاعت ۲۰۰۶ ص ۷۵

۱۱۔ Dr. Anwar Nasim and Baadban از "Ariel" مشمولہ ''وہ قربتیں۔۔ یہ فاصلے''، دوست پبلی کیشنز اسلام آباد ۲۰۰۶ ص ۱۴۸۔۳۳

۱۲۔ انور نسیم کی کہانیاں از تبسم کاشمیری سے مختصر اقتباس

۱۳۔ انور نسیم، ڈاکٹر ''وہ قربتیں۔۔ یہ فاصلے'' دوست پبلی کیشنز اسلام آباد، سن اشاعت ۲۰۰۶، ص ۸۹۔۸۸

۱۴۔ ''اردو کا سائنسدان'' از عابد مغز، مشمولہ روزنامہ ''جنگ''، ''سنگ میل''، ۳ فروری ۱۹۹۵

۱۵۔ انور نسیم، ڈاکٹر ''وہ قربتیں۔۔ یہ فاصلے'' دوست پبلی کیشنز اسلام آباد، سن اشاعت ۲۰۰۶، ص ۶۶

ڈاکٹر محمد اصغر یزدانی
استاد شعبہ اردو، گورنمنٹ اسلامیہ کالج، سول لائنز، لاہور

تذکرۂ نوشاہیّہ: ایک مطالعہ

Dr. Muhammad Asghar Yazdani
Department of Urdu,Govt.Islamia College,Civil Lines,Lahore

'Tazkara e Naushahiya': A Study

There is plenty written about Sufis in the Indian subcontinent, but very few of these sources are authentic. Several of them are available in print but they are not compiled according to the latest standards. In this article a study of 'Tazkara e Noushahiya' is presented which is not only an authentic history of ' Silsila e Noushahiya' but also very well edited

---

برعظیم پاک و ہند میں سلاسلِ تصوّف کی تاریخ، ترویج اور صوفیہ عظام کے حالات سے متعلق بہت سی تصانیف موجود ہیں مگر ان میں مستند روایات کی حامل کتب کی تعداد بہت کم ہے۔ بعض قدیم متون بھی شایع ہوئے ہیں لیکن انھی تنقید اور تدوین متن کے جدید معیارات کے مطابق تدوین نہیں کیا گیا۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ زمانۂ قدیم میں لکھی گئی زیادہ تر تصانیف قلمی نسخوں کی شکل میں تھیں۔ ایک قلمی نسخے سے دوسرا قلمی نسخہ تیار کرتے وقت اختلافِ متن اور اختلافِ نسخ معمولی بات ہے۔ ان نسخوں میں متن کے زیادہ تر اختلافات، مختلف واقعات کی نوعیت و ماہیت سے متعلق ہیں۔ ایسے واقعات زیادہ تر مشائخ عظام کی کرامات وخوارق عادات کے بارے میں ہیں۔ کرامات رقم کرتے وقت لکھنے والے کی وفورِ عقیدت بھی بعض دفعہ اختلافِ متن کا باعث نظر آتی ہے۔ کئی قلمی نسخوں میں کچھ اضافات ومحذوفات بھی بعض الجھنوں کا باعث بنتے محسوس ہوتے ہیں۔ اختلافِ نسخ کا مسئلہ کاتب کے عہد اور طرز املاء سے تعلق رکھتا ہے۔ مختلف ادوار اور مختلف علاقوں میں زبان واملاء میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کے باعث اختلافِ نسخ کا پیدا ہونا فطری بات ہے۔
تصانیف کی اشاعت کا رواج ہوا تو بہت سے مرتّبین وناشرین نے بغیر کسی تحقیق کے جو نسخہ ہاتھ لگا اسے شایع کر دیا۔ جن مرتّبین نے مختلف نسخوں کی مدد سے تصیح متن وتدوین کی کوشش کی، ان میں سے بہت کم اس کٹھن کام سے انصاف کر پائے ہیں۔
تصوّف کے رفیع الشّان سلسلہ، نوشاہیہ کے کئی تذکرے مختلف ادوار میں تصنیف ہوئے ہیں جن کے قلمی نسخے

مختلف کاتبوں کے ہاتھ سے لکھے ہوئے ملتے ہیں۔ یہ قلمی مخطوطے سرکاری ونجی کتب خانوں اورنوشاہی بزرگوں کے پاس محفوظ ہیں۔ان میں سے کچھ تذکرے تصحیح وتدوین کے بعدزیورِطبع سے آراستہ ہوچکے ہیں اور کچھ تحقیق وتدوین کے بعدطبع ہونا باقی ہیں۔سلسلۂ نوشاہیہ پرایک مستند دستاویز''تذکرۂ نوشاہیہ'' ہے۔حال ہی میں اس کی تدوینِ نو (مرتب: ڈاکٹر عارف نوشاہی)ہوئی ہے جس میں درج ذیل تین کتابوں کی یکجا صورت ملتی ہے:

الف۔ تذکرۂ نوشاہیہ (فارسی متن)از حافظ محمد حیات ربّانی (م:۱۷۶۰ء)

ب۔ فیضانِ الٰہی (اُردو ترجمہ تذکرۂ نوشاہیہ)از سیّد شریف احمد شرافت نوشاہی (م:۱۹۸۳ء)

ج۔ حیاتِ ربّانی (اُردو) درحالات سیّد محمد حیات ربّانی نوشاہی، از سیّد شریف احمد شرافت نوشاہی

چوں کہ یہ تینوں کتابیں باہم مربوط ہیں،اس لیے اکٹھا شایع ہونے سے قاری کے لیے ان کی افادیت دوچند ہوگئی ہے۔قبل اس کے کہ کتاب کے مندرجات کی تفاصیل کوزیرِ بحث لایا جائے۔کتاب کے تاریخی مرتبے اوراس کی تدوینی واشاعتی اہمیت سے کماحقہ واقف ہونے کے لیے درج ذیل باتوں کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔

''تذکرۂ نوشاہیہ'' کی بنیاد مرزا احمد بیگ لاہوری (م:۱۱۰۸ھ/۱۶۹۷ء) کا وہ معروف رسالہ ہے، جسے مؤرخین نے ''مقاماتِ حاجی بادشاہ'' اور''الاعجاز'' کے نام سے موسوم کیا ہے۔[1] یہ رسالہ ۱۱۰۷ھ/۱۶۹۵ء میں تصنیف ہوا۔ یہ رسالہ حضرت نوشہ گنج بخشؒ (م:۱۰۶۴ھ/۱۶۵۴ء)،ان کے مشایخ طریقت اوراولاد کا اوّلین تذکرہ ہے۔ چوں کہ اس کے مصنف کوحضرت نوشہؒ عالی جاہ کی اولاد واحفاد کے کئی افراد سے صحبت کا شرف حاصل تھا اور حضرت نوشہؒ کے کئی یارانِ خاص سے بھی ان کی ملاقاتیں ہوئیں، اس لیے اس رسالہ میں درج حالات و واقعات کی صحت مسلّم ہے۔ رسالۂ احمد بیگ کی تصنیف سے انتالیس برس بعد ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ء میں حافظ محمد حیات بن حافظ جمال اللہ بن حافظ محمد برخوردار بن سیّد حضرت نوشہ گنج بخشؒ کو اس رسالہ کا ایک ناقص الطرفین پرانا نسخہ ملا۔اس دستیاب نسخے کی صحت سے متعلق ان کا کہنا ہے:

> جزوی چند نامرتّب، نه خطبه ابتدایش و نه خاتمه انتهایش، از بسیاری کهنگی اکثر عباراتش ریخته، از تصنیف میرزا احمد بیگ لاهوری...... درسنه یک هزار و یک صد و چهل و شش از هجرت النبی الامّی به احقر البریات فقیر محمد حیات...... رسیده ونیز اکثر مقامات عالیهٔ حضرت و احوال شش فرزند ارجمند که هر یک صاحب جمال و صاحب کمال بوده، مسموع سمعِ میرزا معزی الیه نشده، به موجب ایماء اخوت پناه،...... شیر محمد جیو که برمسند صاحب سجادگی صاحب وقت وسلطان حال اند...... خطبهٔ ابتدا و خاتمهٔ انتها و عبارتی که از کهنگی کتاب دور شده وا حوالاتی که درگوش هوش مصنّف نرسیده، مسوّده کرده و آن اخوت پناه در قیدِ قلم آورده، درج کتاب فرموده. [۲]

ترجمہ: مرزا احمد بیگ کی تصنیف سے چند غیر مرتّب اجزا، جن کا نہ خطبۂ آغاز تھا اور نہ خاتمۂ انتہا اور کہنگی کے

باعث اس کی متعدد عبارتیں شکستہ تھیں۔ سنہ ایک ہزار ایک سو چھیالیس ہجری (۱۱۴۶ھ) میں احقر محمد حیات کو ملے۔ چوں کہ حضرت (محمد برخوردار) کے اکثر مقامات عالیہ اوران کے چھ فرزندان ارجمند جو کہ ہر ایک صاحبِ جمال اور صاحبِ کمال تھا، کے حالات میرزا صاحب (احمد بیگ) نے نہیں سنے تھے۔ اس لیے میں نے اخوت پناہ بھائی شیر محمد جو مسندِ سجادگی پر صاحبِ وقت وحال کے بادشاہ ہیں، کے فرمان کے مطابق خطبۂ ابتدا اور خاتمۂ انتہا اور وہ عبارت جو نسخہ کے پرانا ہونے کے باعث مفقود تھی اور وہ احوال جو مصنّف کے کانوں تک نہ پہنچے تھے، ان کا مسوّدہ تیار کیا اور بھائی صاحب (شیر محمد) نے تحریر کر کے اس کتاب میں درج فرمایا۔

اس طرح سلسلۂ نوشاہیہ کا ایک مکمل اور مستند تذکرہ تیار ہو گیا۔ اسی لیے ''تذکرۂ نوشاہیہ'' کو رسالۂ احمد بیگ کا تکملہ کہا جاتا ہے۔

''تذکرہ نوشاہیہ'' کے علاوہ سلسلۂ نوشاہیہ کے دیگر بنیادی تذکرے ثواقب المناقب، تحایف قدسیہ، مرآت الغفوریہ اور کنز الرحمت بھی رسالۂ احمد بیگ سے متأثر اور ماخوذ ہیں۔ مگر ان سب تذکروں میں ''تذکرۂ نوشاہیہ'' کی فضیلت یہ ہے کہ اس کے مؤلف حضرت نوشہ گنج بخشؒ کی اولاد سے ہیں۔ انھوں نے اپنی زندگی میں اپنے والد گرامی قدر حافظ جمال اللہؒ (م:۱۱۴۲ھ/۱۷۲۹ء) اور جلیل القدر چچا عصمت اللہ حمزہؒ پہلوان (م:۱۱۳۷ھ/۱۷۲۵ء) سے فیض کامل پایا اور ان برگزیدہ ہستیوں سے انھیں براہِ راست اپنے جدّ امجد عارفِ کامل، حافظ محمد برخوردارؒ (م:۱۰۹۳ھ/۱۶۸۲ء) اور اپنے جدّ اعلیٰ حضرت نوشہؒ گنج بخش کے احوال سننے کا موقع ملا۔ اس لیے ''تذکرہ نوشاہیہ'' میں شامل حضرت نوشہ گنج بخشؒ، حافظ محمد برخوردارؒ اور ان کی اولاد سے متعلق اضافات کو استناد کا درجہ حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ متأخر مؤلفین نے مشائخ نوشاہیہ کے حالات لکھتے وقت سب سے زیادہ ''تذکرۂ نوشاہیہ'' کو بوجوہ کثیرہ افضل، اکمل و معتبر جانا ہے۔ جیسے مفتی غلام سرور لاہوریؒ مؤلف خزینۃ الاصفیاء، مرزا احمد اختر دہلویؒ مؤلف تذکرہ اولیاے ہند، قاضی امام بخش جام پوری مؤلف حدیقۃ الاسرار اور مرزا آفتاب بیگ عرف نواب بیگ چشتی مؤلف تحفۃ الابرار وغیرہ نے نوشاہی مشائخ کے حالات میں تذکرۂ نوشاہیہ ہی کے حوالے دیے ہیں۔ مگر سلسلۂ نوشاہیہ کی ہاشمی شاخ کے ایک بزرگ پیر ابوالکمال غلام رسول برق نوشاہی (م: ۱۹۸۵ء) نے اپنی خاندانی چشمک کے پیشِ نظر ''تذکرۂ نوشاہیہ'' پر محرّف و مبدّل ہونے کا افترا باندھا، لیکن اپنے دعویٰ کے ثبوت میں وہ کوئی دلائل پیش نہ کر سکے۔ (۳) ایک اور معاصر، ڈاکٹر عصمت اللہ زاہد کی مجہول رائے بھی قابل افسوس ہے، جنھوں نے اپنی کتاب ''حضرت نوشہ گنج بخشؒ: احوال و آثار'' میں تحقیقی اصولوں کے برعکس کسی مستند حوالہ کے بغیر لوگوں کے محض زبانی دعویٰ کا ذکر کر کے ''تذکرۂ نوشاہیہ'' کے بعض حوالوں پر عدم یقین کیا ہے۔ (۴)

۲۰۰۴ء میں ڈاکٹر احسان احمد نے ڈاکٹریٹ کی ڈگری کے لیے ''تصحیح و تدوین و تحشیہ تذکرۂ نوشاہی با شرح احوال و آثار حافظ محمد حیات ربّانی (درگذشتہ ۱۱۷۳ھ/۱۷۶۰ء)'' کے عنوان سے ایک تحقیقی مقالہ قلم بند کیا۔ اس میں انھوں نے تذکرۂ نوشاہیہ کے چار قلمی نسخوں کی مدد سے متن کی تدوین و تصحیح کی۔ ہر چند کہ یہ کام محنت سے کیا گیا مگر اس میں کچھ تو تدوینی سقم موجود

ہیں اور بعض جگہ تصحیح متن میں بھی خلل واقع ہوا ہے۔ چناں چہ تذکرہ کی تاریخی اہمیت کے پیش نظر اس کے متداول نسخوں میں اختلاف نسخ کی نشان دہی اور تصحیح متن کی ضرورت کو تذکرہ نوشاہیہ کی زیر بحث تدوین میں پورا کیا گیا ہے

کتاب کے آغاز میں فہرست مجمل اور فہرست مفصّل سولہ صفحات پر مشتمل ہے۔ کتاب کا سب سے اہم حصّہ ''تذکرۂ نوشاہیہ'' کا ۱۹۷ صفحات پر مشتمل فارسی متن ہے۔ پھر سولہ صفحات اختلافات نسخ کے لیے ہیں۔ انتیس صفحات پر مختلف النوع عنوانات پر منقسم اشاریہ ہے۔ جس میں چار صفحات ''فرہنگ کلمات وترکیبات فارسی استعمال ہند'' (ہندوستان میں ہونے والی فارسی تراکیب کی فرہنگ) اور ''فرہنگ کلمات بومی'' (مقامی الفاظ کی فرہنگ) کے لیے ہیں۔ تعلیقات کے لیے چھتیس صفحات مختص ہیں۔ کتاب کے مرتّب نے ''تذکرۂ نوشاہیہ'' کا پچاسی صفحات پر مشتمل تحقیقی ومعلوماتی مقدمہ الگ سے لکھا ہے۔ اس مقدمے کے بنیادی چار موضوعات یہ ہیں:

۱۔ سلسلۂ نوشاہیہ کے بارے میں بنیادی مآخذ کا تعارف،

۲۔ تذکرۂ نوشاہیہ کا تفصیلی تعارف، تجزیہ اور اہمیت،

۳۔ تذکرۂ نوشاہیہ کے دستیاب مخطوطات کا تعارف،

۴۔ تذکرۂ نوشاہیہ سے مأخوذ اہم معلومات

سلسلۂ نوشاہیہ کے بنیادی مآخذ کے باب میں چھ تذکروں کا زمانی ترتیب کے ساتھ تعارف کروایا گیا ہے۔ تذکروں کے نام اور سنِ تألیف اس طرح ہیں:

۱۔ رسالۂ مرزا احمد بیگ لاہوری (الاعجاز: احوال و مقامات نوشہ گنج بخش) از مرزا احمد بیگ لاہوری، سال تالیف: ۱۱۰۷ھ/۱۶۹۵ء

۲۔ ثواقب المناقب از محمد ماہ صداقت کنجاہی، تألیف: ۱۱۲۶ھ/۱۷۱۴ء

۳۔ تذکرۂ نوشاہیہ از حافظ محمد حیات ربّانی نوشاہی، تألیف: ۱۱۴۶ھ/۳۴-۱۷۳۳ء
(اس کا تفصیلی تعارف وتجزیہ الگ سے درج کیا گیا ہے)

۴۔ تحایف قدسیہ (مثنوی) از پیر کمال لاہوری، تألیف: ۱۱۸۶ھ/۱۷۷۲ء

۵۔ مرآت الغفوریہ از امام بخش لاہوری، تألیف: ۱۱۹۰ھ/۱۷۷۶ء

۶۔ کنز رحمت از محمد اشرف نوشاہی منچری، تألیف: ۱۲۲۰ھ/۱۸۰۵ء

تعارف میں تذکروں کے مؤلفین کے بارے میں بھی مختصر معلومات دی گئی ہیں۔ ''تذکرۂ نوشاہیہ'' کے تفصیلی تعارف میں اس کے مختلف پہلوؤں کا تجزیہ کر کے اس کی تاریخی وتحقیقی اہمیت کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ چوں کہ یہ تذکرہ رسالۂ احمد بیگ کا تکملہ ہے اس لیے رسالۂ احمد بیگ اور تذکرۂ نوشاہیہ کے تقابل سے محمد حیات نوشاہی کی طرف سے رسالۂ مرزا احمد بیگ پر اضافات کی تفصیل بیان کی گئی ہے۔ ان اضافات کے معیار سے متعلق مرتّب نے الگ بحث کی ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ

حافظ محمد حیات نے اضافات کرتے وقت تحقیقی اصولوں اور مسلّمہ صداقتوں کی پاسداری کی ہے۔ جیسے عبدالرحیم سدا کنبوئی کی حضرت نوشہؒ کی مدح میں دو نظمیں جن میں حضرت کی تاریخ وفات (۱۰۶۴ھ) کے چار مادّہ ہاے تاریخ بھی شامل ہیں۔ یہ مادّہ ہاے تاریخ حضرت نوشہؒ کے سنِ وفات کا معتبر حوالہ ہیں۔ اسی طرح سلسلہ عالیہ قادریہ نوشاہیہ کا شجرہ نامہ جو مؤلف تذکرۂ نوشاہیہ محمد حیات نوشاہی نے تصدیق کروانے کے لیے بدست مرزا لطف اللہ بیگ بن مرزا احمد بیگ، اوچ شریف بھیجا اور تصدیق ہو جانے کے بعد اسے اپنی کتاب میں درج کیا۔ مقدمہ میں رسالۂ احمد بیگ کی ایسی عبارتوں کی بھی نشان دہی کی گئی ہے، جنھیں محمد حیات نوشاہی نے تذکرۂ نوشاہیہ میں شامل نہیں کیا۔

اطرافِ تذکرۂ نوشاہیہ کے عنوان سے ''تذکرۂ نوشاہیہ'' اور اس کے مصنف سے متعلق معاصرین کے کاموں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ فاضل مرتّب کی علمی دیانت ملاحظہ ہو کہ انھوں نے اس ضمن میں جہاں سیّد شرافت نوشاہی (مترجم تذکرہ و سوانح نگار مؤلف) اور ڈاکٹر احسان احمد (مصحّح و مرتّب تذکرہ) کی خدمات کا ذکر کیا ہے وہاں پیر برق صاحب کی تذکرۂ نوشاہیہ سے متعلق کڑی تنقید کے تمام دستیاب حوالے بھی نقل کر دیے ہیں اور پھر ان کا بے لاگ تجزیہ کر کے ثابت کیا ہے کہ پیر برق صاحب کی تمام تنقید اصل میں بے جا تعریض تھی۔ ''تذکرۂ نوشاہیہ'' کی تصحیح و تدوین سے متعلق ڈاکٹر احسان احمد کے تحقیقی مقالے پر مرتّب کے تنقیدی اشارات سے واضح ہوتا ہے کہ انھوں نے نہایت باریک بینی سے اس مقالے کا نہ صرف مطالعہ کیا ہے بلکہ اس مقالے کے مآخذ نسخوں سے اس کے متن کا تقابل بھی کیا ہے اور پھر اس مقالے میں پائے جانے والے اسقام کی نشان دہی کی ہے۔

''تذکرۂ نوشاہیہ'' کے زیرِ نظر متن کی تصحیح و تدوین میں مرتّب نے جن نسخوں سے استفادہ کیا، ان کا تعارف امتیازی حوالوں کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ یہ نسخے درج ذیل ہیں:۔

۱۔ نسخۂ صبغت اللہ مملوکہ صاحب زادہ بشارت علی ولد محمد اعظم ولد سلطان اعظم نوشاہی برخورداری، ساکن کیہاڑی چھپراں، علاقہ گس گُماں، ضلع میر پور، آزاد کشمیر، مکتوبہ ۱۱۸۳ھ، قدیم تر ہونے کی وجہ سے مرتّب نے اسے بنیادی نسخے کے طور پر استعمال کیا ہے۔

۲۔ شرافت، نسخہ ج (عکس) مخزونہ، کتب خانہ، سیّد شرافت نوشاہی، ساہن پال شریف

۳۔ شرافت، نسخہ د، مخزونہ کتب خانہ، سیّد شرافت نوشاہی، ساہن پال شریف

۴۔ شرافت، نسخہ و (عکس) مخزونہ کتب خانہ، سیّد شرافت نوشاہی، ساہن پال شریف

۵۔ نسخہ جھنڈیر، مخزونہ سردار مسعود احمد خاں جھنڈیر ریسرچ لائبریری، سردار پور جھنڈیر، تحصیل میلسی، ضلع وہاڑی

۶۔ نسخہ بہاول پور، مملوکہ ڈاکٹر عبدالرحمان ہمدانی، بہاول پور مکتوبہ محمد سعادت علی ہمدانی قادری نوشاہی، ۱۳۵۳ھ/۱۹۳۴ء

۷۔ شرافت، نسخہ الف، مخزونہ کتب خانہ، سیّد شرافت نوشاہی، ساہن پال شریف، مکتوبہ سیّد شرافت نوشاہی

۸۔ نسخہ شیرانی (الف) مخزونہ، ذخیرۂ شیرانی، پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور شمارہ ۶۱۸۸، مکتوبہ ۱۱۹۰ھ

۹۔ نسخہ شیرانی (ب) مخزونہ، ذخیرۂ شیرانی، پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور شمارہ ۲۱۶۰/۷۷/۵۱، مکتوبہ امام بخش ولد معز الدین، ۱۲۳۳ھ

مرتّب نے ان نسخوں کے تعارف میں ہر نسخے کی خصوصیات اور معلومات مفصّل اور بڑی دقت نظر سے بیان کی ہیں۔ اگر کسی نسخے سے متعلق کوئی مبہم بات نظر آئی تو اس کی صراحت کر دی ہے۔ جیسا کہ نسخہ شیرانی (الف) کی تاریخ کتابت کے ابہام کو رفع کیا ہے (ص ۶۷)۔ بعض نسخوں کا تقابل بھی متاثر کن ہے، جس سے بعض نسخوں سے متعلق معلومات پہلی بار منظر عام پر آئی ہیں، جیسے نسخۂ جھنڈیر اور نسخۂ بہاول پور کے تقابل سے حاصل ہونے والی معلومات۔ اسی طرح بعض نسخوں میں مبہم الفاظ کے املاء کی وضاحت و صراحت کی گئی ہے۔ مرتّب نے چند ایسے نامکمل و کم یاب نسخوں کی نشان دہی بھی کی ہے، جن سے وہ بوجوہ استفادہ نہیں کر سکے۔ تدوین متن کا طریقۂ کار بیان کرتے ہوئے مرتب نے کہا ہے کہ انھوں نے نسخۂ صبغت اللہ کو اقدم نسخہ ہونے کی بنا پر بنیاد بنایا ہے اور متن میں اسی کے صفحات شمار دیے ہیں۔ بعد میں اس کا تقابل شرافت، نسخہ الف سے کیا۔ بعض اہم واقعات کے ضمن میں دیگر نسخوں سے بھی مدد لی ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے تذکرۂ نوشاہیہ کے اسلوب پر سیر حاصل بحث کی ہے، یہ ان کی فارسی زبان کی مہارت اور فنی پختگی کا ثبوت ہے کہ انھوں نے تذکرے میں استعمال ہونے والی فارسی زبان کے رموز و قواعد کو مختلف مثالوں سے بیان کیا ہے۔

مقدمے میں تذکرۂ نوشاہیہ سے ماخوذ بعض اہم معلومات کو تفصیل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ یہ معلومات حضرت نوشہ گنج بخشؒ کے نام، حسب نسب، سکونت، تاریخ وفات، نیابت اور دختری اولاد کے بارے میں ہیں۔ ان معلومات کے مطابق حضرت نوشہ گنج بخشؒ کی قوم کھوکھر جالپ تھی۔ حضرتؒ نے اپنی اولاد کے ہمراہ طویل العمر ساہن پال شریف میں قیام کیا اور یہیں ۱۰۶۴ھ میں وفات پائی اور حضرت نوشہؒ نے اپنے حینِ حیات اپنے بڑے بیٹے حافظ محمد برخوردار کو نیابت عطا کی تھی۔ یہ معلومات سلسلۂ نوشاہیہ کے دیگر بنیادی تذکروں سے مطابقت رکھتی ہیں۔ یہاں یہ معلومات بیان کرتے ہوئے فاضل مرتب نے ایک معاصر ڈاکٹر عصمت اللہ زاہد کی ان بے سر و پا دلیلوں پر بھی گرفت کی ہے جو انھوں نے اپنی کتاب ''حضرت نوشہ گنج بخشؒ: احوال و آثار'' میں پیش کی ہیں، ان میں حضرت نوشہؒ کی ذات جالپ راجپوت، سکونت رن مل، وفات ۱۱۰۳ھ بتائی گئی ہے اور یہ مکذوب رائے بھی دی ہے کہ حضرت نوشہؒ نے اپنے پسرِ خورد سیّد محمد ہاشم کو نیابت عطا کی تھی۔ ڈاکٹر صاحب نے ''تذکرۂ نوشاہیہ'' سے حاصل ہونے والی معلومات سے متعدد حوالے درج کیے ہیں اور پھر منطقی انداز میں ان مباحث کو سمیٹا ہے، جس سے معاصر مذکور کی تمام آراء فاسد ہو جاتی ہیں۔ مقدمہ کے حواشی دس صفحات پر محیط ہیں۔

کتاب کے متن کے آخر میں تعلیقات کا اضافہ کیا ہے۔ جو اُردو زبان میں ہیں۔ تعلیقات چار حصوں میں ہیں۔ عمومی تعلیقات، اعلام تاریخی (رجال و نساء)، اعلام جغرافیائی (مقامات) اور تخریج اشعار۔ یہ تعلیقات متن میں آنے والی بعض عبارات و اشعار کا مآخذ معلوم کرنے اور رجال و اماکن کے بارے میں واقفیت حاصل کرنے میں معاون ہیں۔ ان سے

عام قاری کے لیے متن کی کامل تفہیم ممکن اور سہل ہو گئی ہے۔

کتاب کا دوسرا حصّہ ''تذکرۂ نوشاہیہ'' کے اُردو ترجمہ ''فیضان الٰہی'' پر مبنی ہے۔اس کا تین صفحات پر مشتمل تعارف مرتب نے لکھا ہے اور ایک مختصر دیباچہ مترجم، سیّد شریف احمد شرافت نوشاہی نے تحریر کیا ہے۔مترجم نے اپنے دیباچے میں تاریخ ترجمہ ۱۳۵۲ھ / ۱۹۳۴ء لکھی ہے مگر مرتب کے بیان کردہ قراین کی روشنی میں ترجمے کی تکمیل ۱۹۷۱ء کے بعد درست معلوم ہوتی ہے۔ترجمے کا نام ''فیضان الٰہی ترجمہ اُردو تذکرۂ نوشاہی'' مترجم کا تجویز کردہ ہے۔ یہ ترجمہ حضرت شرافت صاحب کی ایک جداگانہ تصنیف ہے۔مرتّب کتاب نے اسے تذکرہ کے اصل متن کے ہم جلد شایع کر کے فارسی زبان سے کم واقف قارئین کے لیے سہولت پیدا کر دی ہے۔چوں کہ اس کتاب میں شایع ہونے والا تذکرۂ نوشاہیہ کا فارسی متن مختلف نسخوں کی مدد سے تیار کیا گیا ہے، اس لیے اُردو ترجمے کی اس متن سے کہیں کہیں عدم مطابقت لازمی بات ہے، اس کی وضاحت مرتب نے مقدمہ میں کر دی ہے۔حضرت شرافت صاحب تصانیف میں سادہ اور عوامی زبان لکھتے تھے، جس پر مقامی رنگ غالب تھا۔لہٰذا مرتّب نے تسہیل معانی کے لیے مصنّف کے بعض الفاظ و عبارات کو مروّج زبان میں بدل دیا ہے۔

حضرت شرافت صاحب نے ترجمہ کرتے وقت عالمانہ و ماہرانہ انداز اختیار نہیں کیا، بلکہ ان کی تمام تر توجہ سہل زبان اور متن کی پابندی پر رہی ہے۔اگر تذکرے کے فارسی متن کو ان کے اُردو ترجمہ کے ساتھ ملا کر پڑھیں تو حضرت شرافتؒ ایک کھرے امین نظر آتے ہیں۔بقول مرتب ''مترجم نے متن کے الفاظ کی سختی سے پابندی کی ہے۔اس حد تک کہ گویا ترجمے میں مترجم کی امانت داری کی قسم کھائی جا سکتی ہے۔''(۵) مثال کے لیے تذکرہ کے فارسی متن سے چند سطور اور حضرت شرافت نوشاہی کا اُردو ترجمہ ملاحظہ ہو:

> **روزی این فقیر به جناب فضایل پناه، حضرت قبله گاه عرض کرد که هر گاه اظهار کرامت، کبیره شد، پس ایشان چرا کنند؟ فرمودند که یک 'اظهار' است، دیگر 'ظهور'، اظهار آن که خود ظاهر کند، ظهور آن که خود ظاهر شود. چنانچه دریا هنگام سیل موجش از کناره، خودبه خود بیرون می شود، این منع نیست یعنی ظهور.** (۶)

> ترجمہ: ایک روز میں (محمد حیات مرتّب کتاب ہٰذا) نے فضائل پناہ حضرت قبلہ گاہ (میاں جمال اللہ صاحب) کی جناب میں عرض کیا کہ جب کرامت کا ظاہر کرنا کبیرہ ہے، پس آپ کیوں کرتے ہیں؟ انھوں نے فرمایا، ایک اظہار ہے، دوسرا ظہور۔اظہار یہ ہے کہ خود ظاہر کریں۔ظہور وہ ہے جو خود بخود ظاہر ہو، جیسا کہ سیلاب کے وقت دریا کی موج خود بخود کنارہ سے باہر آ جاتی ہے۔یہ ظہور ہے اور یہ منع نہیں۔(۷)

تذکرہ میں کہیں کہیں اشعار کا استعمال بھی ہوا ہے۔ان کا ترجمہ کرتے وقت بھی مترجم نے ہر مصرعے کا الگ الگ آسان نثری ترجمہ کر دیا ہے۔

کتاب کا تیسرا حصّہ ''حیاتِ ربّانی'' ہے، یہ سیّد شرافت نوشاہی کی تصنیف ہے۔اس میں صاحبِ تذکرۂ نوشاہیہ

حافظ محمد حیات ربّانی نوشاہی کے حالاتِ زندگی بیان ہوئے ہیں۔ مصنّف کے لکھے دیباچے سے پتا چلتا ہے کہ انھوں نے یہ کام ۱۳۷۸ھ/۱۹۵۹ء میں مکمل کیا۔ اس تصنیف کے مآخذ کی فہرست میں تیرہ تصانیف کے نام شامل ہیں، جن میں نو(۹) قلمی نسخے ہیں۔ ''حیات ربّانی'' کا مقدمہ بھی مرتّب نے تحریر کیا ہے۔ جس سے پتا چلتا ہے کہ حضرت مصنّف اپنی زندگی میں اس تصنیف کے مسوّدے کو بیاض کے مرحلے پر نہیں لائے تھے، چناں چہ مرتّب نے بے ترتیب مسودے کی تہذیب وتدوین کی اور پھر اسے کتابی شکل میں پیش کیا ہے۔ مسوّدے کے محذوفات اور اضافات کی وضاحت بھی مقدمے میں کر دی گئی ہے۔

حافظ محمد حیات ربّانی کے حالات میں مصنّف نے مختلف عنوانات قائم کیے ہیں مثلاً سلسلۂ نسب، نام، کنیت ولقب، تحصیل علوم، بیعت وخلافت، سلسلۂ طریقت، سفرِ دہلی، اولادِ کرام، تلامذہ، یارانِ طریقت، اخلاق وعادات، خوارق وکرامات، وفات کے بعد کرامات اور وفات ومدفن وغیرہ۔ اس کے ساتھ تذکرۂ نوشاہیہ کی تالیف کے محرّک ومعاون سیّد شیر محمد نوشاہیؒ کے حالات بھی مرتّب نے شریف التواریخ (از سیّد شرافت نوشاہی) سے نقل کر کے بطور ضمیمہ شامل کر دیے ہیں، جو آٹھ صفات پر محیط ہیں۔ اس سوانحی حصّے کے حواشی مرتّب کتاب کے تحریر کردہ ہیں۔ فہرست مآخذ ومنابع سات صفحات پر مشتمل ہے۔

کتاب کے آخر میں ۸۰ صفحات پر رنگین تصاویر شایع کی گئی ہیں۔ ان میں کچھ تصاویر سلسلۂ نوشاہیہ کے مشائخ کبار کے مزارات اور الواحِ مزارات کی ہیں۔ کچھ صفحات پر مشائخ عظام کے نمونہ تحریر کے عکس شایع کیے گئے ہیں۔ ایک تاریخ دستاویز: شاہی فرمان ۱۱۳۱ھ، بسلسلہ اعطائے جاگیر برائے مصارف درگاہ عالیہ نوشاہیہ، کا عکس بھی ان صفحات کی زینت ہے۔ مرتّب نے تذکرۂ نوشاہیہ کے متن کے لیے جن قلمی نسخوں سے استفادہ کیا، ان میں سے بعض نسخوں کے چند صفحات کے عکس بطور نمونہ ان صفحات پر شایع کیے گئے ہیں۔ ان نسخوں کی بوسیدگی، کرم خوردگی اور املاء سے اندازہ ہوتا ہے کہ مرتّب نے تدوین و تصحیح متن کے لیے کس درجہ عرق ریزی کی ہے۔ آخر میں حضرت شرافت نوشاہیؒ کی تحریر کے چند نمونے اور ان کی تصویر دی گئی ہیں۔ تصاویر کی چھپائی کا معیار اعلیٰ اور ان کے لیے عمدہ آرٹ پیپر استعمال کیا گیا ہے۔ سب سے آخر میں ایک صفحہ پر صحت نامہ تذکرۂ نوشاہیہ کے تحت ایسے الفاظ کی صفحہ وار فہرست دی گئی ہے۔ جو کمپیوٹر کی تکنیکی خرابی کے باعث درست کمپوز نہ ہو سکے۔

حوالہ جات

۱۔ یہ رسالہ بنام ''احوال و مقامات نوشہ گنج بخش'' بہ تصحیح و مقدمہ، ڈاکٹر عارف نوشاہی، پہلی بار ۱۴۱۹ھ/۱۹۹۹ء میں ادارۂ معارفِ نوشاہیہ، ساہن پال شریف سے ''مرآت الغفوریہ'' سے ہم جلد اور دوسری بار ۱۴۲۲ھ/۲۰۰۱ء میں مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد کی طرف سے جداگانہ شایع ہوا۔

۲۔ محمد حیات نوشاہی، سیّد: ''تذکرۂ نوشاہیہ''، اسلام آباد: ادارۂ معارف نوشاہیہ، ۲۰۱۰ء، ص ۱۔۲

۳۔ پیر برق صاحب کی فہرستِ تصانیف میں ایک غیر مطبوعہ مسودہ ''تذکرۂ نوشاہیہ اور اس کا مصنف'' نام کا ملتا ہے۔ تذکرۂ نوشاہیہ کے مرتّب کو یہ مسودہ دستیاب نہیں تھا، تاہم انھوں نے برق صاحب کی چند دیگر تصانیف سے تذکرۂ نوشاہیہ کے بارے میں ان کی آراء کو جمع اور نقل کیا ہے، دیکھیے: عارف نوشاہی، مقدمہ تذکرۂ نوشاہیہ ص ۴۳۔۴۷

۴۔ عصمت اللہ زاہد، ڈاکٹر: ''حضرت نوشہ گنج بخشؒ (احوال و آثار) جہلم: مکتبہ نوشاہیہ، ۲۰۰۹ء ص ۱۴۳

۵۔ عارف نوشاہی، ڈاکٹر: تعارف ''فیضانِ الٰہی ترجمہ اُردو تذکرۂ نوشاہی'' مشمولہ ''تذکرۂ نوشاہیہ''، ص ۲۹۲

۶۔ محمد حیات نوشاہی، سیّد: ''تذکرۂ نوشاہیہ''، ص ۶

۷۔ شرافت نوشاہی، سیّد: ''فیضانِ الٰہی ترجمہ اُردو تذکرۂ نوشاہی'' مشمولہ ''تذکرۂ نوشاہیہ''، ص ۲۔۳

ڈاکٹر ارشد محمود ناشاؔد

استاد شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی ، اسلام آباد

دو تحقیقی کتابیں: ایک جائزہ

Dr. Arshad Mehmood Nashad

Department of Urdu, Allam Iqbal Open University, Islamabad

Two Research Books: A Review

This Article Presents a Critical Analysis of Two Research books: "Allama Iqbal-Shakhsiyat aur Fikr o Fun" and "Sair e Darya".These Books are Currently Published and Welcomed by High Urdu Literary and Research Personalities. In this article, not only good points of the books have been discussed but also mentioned some mistakes.

---

(۱)

کتاب: علّامہ اقبال: شخصیت اور فکر وفن

تحقیق: ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی

ناشر: اقبال اکادمی پاکستان، لاہور

طبعِ دوم: ۲۰۱۰ء

علّامہ محمد اقبال بیسویں صدی کی نابغۂ روزگار شخصیت ہیں؛ انھوں نے اپنے فکر وفن کی ہمہ گیریت سے زندگی کے تمام شعبوں کو متاثر کیا۔ دین کے گہرے عرفان اور مشرق ومغرب کے بسیط مطالعے نے ان کے ذہن وفکر کو جلا بخشی اور ان کے تصورات ونظریات کو وہ پختگی عطا کی، جس کی مثال ملنی ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ شعر وادب، دین ومذہب، تہذیب ومعاشرت اور علوم وفنون کے میدانوں میں ان کی غیر معمولی دل چسپی نے ایسے ہمہ رنگ پھول کھلائے ہیں، جو رنگ وبو کے اعتبار سے انفرادیت کے حامل ہیں اور جن کی تازگی اور تازہ کاری موسموں اور زمانوں کی منت گزار نہیں۔

علّامہ محمد اقبال کے فکر وفن، حالات وواقعات اور شخصیت وکردار کے حوالے سے بلا مبالغہ سیکڑوں مضامین، مقالات اور کتابیں لکھی گئیں۔ لکھنے والوں میں مختلف مکاتبِ فکر کے اصحابِ قلم شامل ہیں، جنھوں نے اقبال کے حالات

وواقعات کی روشنی میں ان کے ذہن وفکر کی تشکیل کے مختلف مدارج اور مراحل پر اپنی اپنی استعداد اور صلاحیت کے مطابق روشنی ڈالی۔اہلِ قلم کی ان کوششوں سے اقبال کے تصورات اور نظریات کی تفہیم میں یقیناً مدد ملی ہے اور ادبیات کے منظر نامے پر ''اقبالیات'' کے نام سے ایک نئے دبستان کی تشکیل ممکن ہوئی ہے۔اس سب کچھ کے باوجود اقبالیات کے کئی پہلو ایسے ہیں جن پر اقبال شناسوں نے ابھی تک پوری توجہ مبذول نہیں کی۔میرا ایمان ہے کہ دیگر آفاقی شعرا کی طرح اقبال کا ہمہ رنگ اور ہمہ گیر کلامِ نظم ونثر آئندگاں کو بھی دعوتِ فکر وعمل دیتا رہے گا اور وہ اس چمنستانِ حکمت سے ہمیشہ کسبِ فیض کرتے رہیں گے۔ اس لیے ضرورت اس امر کی ہے کہ حیاتِ اقبال کے حوالے سے جو مسالا ہاتھ لگے، اسے تحقیقی اصولوں کے تحت محفوظ کیا جائے تاکہ فکرِ اقبال کی تفہیم میں سیرتِ اقبال سے ہمیشہ روشنی حاصل ہوتی رہے۔حیات وسوانحِ اقبال کے حوالے سے کئی کتابیں لکھی گئی ہیں بلکہ بقول ڈاکٹر ہاشمی: ''تقریباً ایک سو کتابیں ایسی ضرور ہوں گی، جو کاملاً یا جزواً ان کی سوانح اور شخصیت سے بحث کرتی ہیں۔'' (دیباچہ طبعِ اوّل:ص۱۳) لیکن اس کے باوجود کسی ایک کتاب کو مکمل قرار نہیں دیا جاسکتا؛ حتیٰ کہ ''زندہ رود'' کو بھی، جو حیاتِ اقبال کے حوالے سے بلاشبہ ایک اہم اور معتبر کتاب ہے۔اس کتاب میں بھی کئی معاملات وواقعات سے عمداً، سہواً یا مصلحتاً چشم پوشی کی گئی ہے اور کئی مقامات ایسے ہیں جو ہنوز محرمِ حسن کو ترستے ہیں۔

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی اقبال کے ان چند گنے چُنے متخصصین میں شامل ہیں جو پوری تن دہی، محنت اور تسلسل کے ساتھ حیات وفکرِ اقبال کی مختلف جہات کے حوالے سے سرگرمِ عمل ہیں۔اس شعبے میں ان کی غیر معمولی دل چسپی اور امتیاز کو اہلِ فکر ونظر نے استحسان کی نگاہ سے دیکھا ہے۔''علاّمہ اقبال: شخصیت اور فکر وفن'' اس میدان میں ان کا تازہ کارنامہ ہے۔یہ کتاب اولاً اکادمی ادبیاتِ پاکستان، اسلام آباد کے ایک منصوبے ''پاکستانی ادب کے معمار'' کے تحت لکھی گئی اور پہلی بار ۲۰۰۸ء میں شائع ہوئی۔اکادمی ادبیاتِ پاکستان کے اربابِ انتظام نے بقول ڈاکٹر ہاشمی: ''تدوین اور فارمیٹنگ'' کے نام پر کئی تبدیلیاں کردیں، اس لیے دوسرا ایڈیشن اقبال اکادمی پاکستان، لاہور کے زیرِ اہتمام شائع کیا گیا۔جس میں بقولِ مؤلف:

> طبعِ اوّل کے محذوفات اور تبدیلیوں کو بحال کر دیا گیا ہے، کتاب کی اغلاط کو مقدور بھر دُور کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور چند مقامات پر لفظی تبدیلیاں بھی کی گئی ہیں، کہیں کہیں وضاحتی جملوں اور آخر میں اشاریے کا اضافہ بھی کیا جارہا ہے۔(دیباچہ طبعِ دوم:ص۱۰)

''علاّمہ اقبال: شخصیت اور فکر وفن'' کو اگر اقبال کے فکر وفن اور حیات وسوانح کے حوالے سے معتبر اور مستند کتابوں کی ''روح'' کہا جائے تو شاید غلط نہ ہوگا، تاہم اس ''روح'' میں ڈاکٹر ہاشمی کے اپنے ذوق وشوق اور تلاش وجستجو کا رنگ رس بھی شامل ہے۔اقبالیاتی ذخیرے کے بسیط مطالعے اور سیرت وفکرِ اقبال کے ساتھ غیر معمولی دل چسپی کے باعث ڈاکٹر ہاشمی نے بعض ایسے واقعات اور معاملات کو بھی شاملِ کتاب کیا ہے جو ان سے قبل اس موضوع پر لکھی جانے والی کتابوں میں بہ وجوہ شامل نہ ہوسکے۔اس لحاظ سے اس مختصر مگر جامع کتاب کو اقبال کی سیرت وسوانح کے حوالے سے ایک عمدہ پیش کش قرار دیا جاسکتا ہے۔یہ کتاب جہاں طلبہ اور اقبال کے عام قارئین کے لیے منفعت رساں ہے وہیں محققین اور متخصصینِ اقبال کے لیے دعوتِ تحقیق وجستجو بھی ہے۔اس میں شُبہ نہیں کہ حیات وفکرِ اقبال کے حوالے سے آئندہ جامع اور مبسوط کام کے لیے یہ بنیاد کا کام دے گی۔

''علامہ اقبال: شخصیت اور فکر وفن'' بائیس ابواب اور ایک اشاریے پر مشتمل ہے۔ ابواب کے عنوانات اقبال کے کلام سے ماخوذ ہیں، جو مؤلف کے ذوق وشوق اور تلاش وجستجو کے گواہ ہیں۔ عنوانات کے انتخاب میں محض جمالیاتی پہلو کا ہی خیال نہیں رکھا گیا بلکہ معنوی تناظر کو بھی پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ یوں ہر عنوان پورے باب کے مشتملات کو محیط ہے۔ ڈاکٹر ہاشمی کا اسلوبِ بیاں اگرچہ شاعرانہ نہیں تاہم شعریت کے ذائقے سے محروم نہیں۔ اس اسلوب میں مترنم اور سبک خرام ندی کا خروش شامل ہے جو قاری کے ہوش وگوش کو اپنے سحر کا اسیر رکھتا ہے۔ نثر کی اس جمالیاتی اپیل کے باوجود بیان کا استدلالی اور منطقی رنگ کہیں ماند نہیں پڑتا۔ بیان اگر صاف اور واضح بھی ہو اور دل پذیر بھی تو وہ محض بیان نہیں رہتا بلکہ اعجاز ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر ہاشمی کی زیرِ نظر کتاب میں اس اعجاز کی جلوہ نمائی دیدنی ہے۔

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی کارِ تحقیق میں جس جگر سوزی اور دیدہ ریزی کے خوگر ہیں، وہ اہلِ علم سے پوشیدہ نہیں۔ اقتباسات کی عبارتیں ہوں کہ اشعار کے متون، کتابوں کے نام ہوں کہ نظموں کے عنوانات، ہر پہلو پر ان کی نظر برابر پڑتی ہے۔ کتابت اور کمپوزنگ کی اغلاط ان کی نگاہِ تیز بیں سے کم کم نظر بچاتی ہیں۔ اس مثالی حزم واحتیاط اور سعی وکاوش کے باوجود زیرِ نظر کتاب میں بعض ایسے مقامات ہیں جہاں نگاہِ تحقیق اٹک اٹک جاتی ہے۔ کتاب کے مطالعے کے دوران میں راقم الحروف بعض اس طرح کے مقامات سے دوچار ہوا ہے۔ ذیل میں ان کی نشان دہی کی جاتی ہے۔

۱۔ ڈاکٹر ہاشمی ص ۳۵ پر رقم طراز ہیں:

> اپریل ۱۸۹۰ء میں اقبال کو آٹھویں جماعت میں ترقی ملی۔ اس زمانے میں وہ سیال کوٹ کے مقامی مشاعروں میں شریک ہونے لگے تھے۔ تخلص اقبال اختیار کیا۔ ۱۸۹۲ء میں اقبال نے مڈل کے امتحان میں اچھے نمبروں سے کامیابی حاصل کی۔ اپنے سکول میں آرٹس کے طلبہ میں اوّل رہے۔ اپریل ۱۸۹۲ء میں وہ دسویں جماعت میں پہنچ گئے۔ (ص ۳۵)

اگر اقبال کو اپریل ۱۸۹۰ء میں آٹھویں جماعت میں ترقی ملی تو مڈل کا امتحان ۱۸۹۱ء میں پاس کیا ہوگا۔ متذکرہ بالا بیان سے یہ متبادر ہوتا ہے کہ اقبال کے زمانے میں مڈل نویں جماعت تک ہوتا تھا۔ ''زندہ رود'' میں بھی مڈل میں کامیابی کا سال ۱۸۹۱ء ہی دیا گیا ہے۔ (دیکھیے: زندہ رود، ص ۱۹)

۲۔ ص ۲۲ پر ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی کا ایک اقتباس نقل ہوا ہے جس میں دو الفاظ کی تبدیلی نے مفہوم کو بدل دیا ہے۔ اقتباس دیکھیے:

> ''شیخ نور محمد ان صوفیوں سے بالکل مختلف تھے جو وجد وجلال کی لذتوں میں کھو کر، قرآن سے بے تعلق ہو جاتے ہیں۔ انھیں مطالعۂ قرآن کا خاصا ذوق تھا۔''

اصل عبارت میں ''جلال'' کی جگہ ''حال'' اور ''خاصا'' کی جگہ ''خاص'' ہے۔ (دیکھیے: ص ۱۴)

۳۔ ص ۶۰ پر ڈاکٹر صاحب نے معراج بیگم کا سالِ پیدائش ۱۸۹۵ء لکھا ہے۔ ''زندہ رود'' اور ''اقبال اور گجرات'' میں معراج بیگم کا سالِ ولادت ۱۸۹۶ء ہے۔

۴۔ ص ۵۲ پر اقبال کا ایک مصرع غلط نقل ہوا ہے جس سے وہ ساقط الوزن ہو گیا ہے۔

غلط: مل کرِ دُنیا میں رہو مثلِ حروفِ کشمیر

درست: مل کے دُنیا میں رہو مثلِ حروفِ کشمیر (کلیاتِ باقیاتِ شعرِ اقبال؛ص۳۱۴)

۵۔ص ۵۶ پر ''بانگِ درا'' کے ایک شعر میں ''یونہی'' کا املا تبدیل کر کے ''یوں ہی'' اور ''یونہیں'' لکھا گیا ہے جس سے شعر کا مفہوم غتر بود ہو گیا ہے۔ شعر دیکھیے:

جہازِ زندگیِ آدمی رواں ہے یونہیں
ابد کے بحر میں پیدا یوں ہی، نہاں ہے یونہیں

ڈاکٹر صاحب نے حوالے میں بانگِ درا کا ص ۹۵ لکھا ہے جب کہ متذکرہ شعر ص ۱۰۵ پر ہے۔

۶۔ص ۶۲ پر ''بانگِ درا'' کی نظم ''زہد ورندی'' کا ایک شعر نقل ہوا ہے، مصرعِ اوّل غلط نقل ہونے کی وجہ سے ساقط الوزن ہو گیا ہے۔

غلط: گانا ہے جو شب کو سحر کو ہے تلاوت

درست: گانا جو ہے شب کو تو سحر کو ہے تلاوت (کلیات:ص۹۲)

۷۔ص ۸۱ پر ''بانگِ درا'' کی ایک نظم کا عنوان یوں درج ہوا ہے:

''ایک شام، دریائے نیکر کے کنارے''

نظم کا درست عنوان یوں ہے:

''ایک شام'' اور قوسین میں یہ وضاحت ہے (دریائے نیکر، ہائیڈل برگ، کے کنارے پر): بانگِ درا ص ۱۳۸۔

۸۔ص ۸۲ پر نظم ''تنہائی'' کا ایک مصرع غلط نقل ہونے سے ساقط الوزن ہو گیا ہے۔

غلط: یعنی آنسوؤں کے تارے

درست: یعنی ترے آنسوؤں کے تارے (کلیات:ص۱۵۵)

۹۔ص ۸۲ پر ''بانگِ درا'' کی نظم ''حسن و عشق'' کا ص ۱۱۶ بتایا گیا ہے جب کہ یہ نظم ص ۱۲۶ پر ہے۔

۱۰۔ص ۱۰۷ پر ڈاکٹر صاحب رقم طراز ہیں:

''۲۸۔ مارچ ۱۹۰۹ء کو حیدر آباد دکن کا سفر درپیش ہوا''

حالانکہ اقبال نے حیدر آباد دکن کا سفر ۱۹۱۰ء میں کیا۔ ''زندہ رود'' میں ہے:

''وہ کالج سے دس دن کی رخصت لے کر ۱۸۔ مارچ ۱۹۱۰ء کی رات کو حیدر آباد روانہ ہوئے۔'' (زندہ رود:ص۱۷۴)

۱۱۔ص ۱۰۸ پر لکھا گیا ہے کہ:

''اقبال لکھتے ہیں کہ اکبر حیدری ''مجھے ایک شب ان شاندار، مگر حسرت ناک گنبدوں کی زیارت کے لیے لے گئے، جن میں سلاطینِ قطب شاہیہ سو رہے ہیں۔''

ڈاکٹر صاحب نے یہ اقتباس ''مکاتیب بنام گرامی'' کے حوالے سے نقل کیا ہے۔

مخزن، لاہور جون ۱۹۱۰ء میں اصل عبارت یوں ہے:

حیدر آباد کے مختصر قیام کے دنوں میں میرے عنایت فرما مسٹر نذر علی حیدری صاحب بی اے معتمد محکمۂ فنانس ___ مجھے ایک شب ان شاندار مگر حسرت ناک گنبدوں کی زیارت کے لیے لے گئے، جن میں سلاطینِ قطب شاہیہ سو رہے ہیں۔

کیا اکبر حیدری اور مسٹر نذر علی حیدری ایک ہی شخصیت ہے؟

۱۲۔ ڈاکٹر صاحب ص ۱۲۰ پر مثنوی ''اسرارِ خودی'' کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

''آغازِ تحریر تو ۱۹۱۱ء میں ہو گیا مگر یہ فقط چند اشعار تھے، ڈیڑھ دو برس کے تعطل کے بعد اقبال ۱۹۱۳ء میں مثنوی کی طرف متوجہ ہوئے جو اکتوبر یا نومبر ۱۹۱۴ء میں مکمل ہوئی۔''

''زندہ رود'' میں ڈاکٹر جاوید اقبال نے اقبال کا ایک بیان یوں نقل کیا ہے:

''بہر حال میں نے ۱۹۱۰ء میں اپنے خیالات کو مدِ نظر رکھ کر اپنی مثنوی ''اسرارِ خودی'' لکھنی شروع کی۔'' (ص ۲۴۷، ۲۴۸)

۱۳۔ اقبال کے خلاف عبد المجید سالک کی نظم کے دو شعر نقل ہوئے ہیں جن میں ایک مصرع غلط نقل ہوا ہے:

غلط: کہتا تھا کل ٹھنڈی سڑک پر کوئی گستاخ

درست: کہتا تھا یہ کل ٹھنڈی سڑک پر کوئی گستاخ

۱۴۔ ص ۱۳۷ پر نظم ''سلطنت'' کے چند شعر نقل ہوئے ہیں، ایک مصرع یوں نقل ہوا ہے:

مجلسِ آئین و اصلاحات و رعایات و حقوق

'اصلاحات'' کی وجہ سے مصرع ناموزوں ہو گیا ہے۔ اصل متن میں ''اصلاح'' ہے۔ (کلیات: ص ۲۹۰)

۱۵۔ ص ۱۹۰ پر ''ذوق و شوق'' کے چند اشعار نقل ہوئے ہیں۔ ان میں بھی ایک مصرع غلط نقل ہوا ہے۔

غلط: کوہِ اضم دے گیا رنگ برنگ طیلساں

درست: کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں (کلیات: ص ۴۳۸)

۱۶۔ ص ۲۰۲ پر ''مسجدِ قرطبہ'' کے کچھ اشعار دیے گئے ہیں جن میں دو مصرعے غلط نقل کیے گئے ہیں:

غلط: معجزۂ خونِ جگر، سل کو بناتا ہے دل

درست: قطرۂ خونِ جگر، سل کو بناتا ہے دل (کلیات: ص ۴۲۱)

غلط: اس کا سرور، اس کا شوق، اس کا نیاز

درست: اس کا سرور، اس کا شوق، اس کا ناز (کلیات: ص ۴۲۱)

۱۷۔ کتابیات کی فہرست میں ''علامہ اقبال اور ان کے بعض احباب''، ''اقبال کے آخری دو سال'' اور ''اقبال اور تحریکِ پاکستان'' جیسی کتابوں کے نام شامل نہیں ہو سکے، حالانکہ مختلف ابواب میں ان کتابوں کے متعدد حوالے موجود ہیں۔ اسی طرح رسائل و اخبارات میں مخزن، زمیندار اور انقلاب بھی کتابیات کی فہرست میں جگہ نہ پا سکے۔

مصادر

(اس جائزے کی تیاری میں مندرجہ ذیل کتابیں پیشِ نظر رہیں):
۱۔زندہ رود(یک جلدی)ڈاکٹر جاوید اقبال؛سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور؛ دوم ۲۰۰۸ء
۲۔کلیاتِ باقیاتِ شعرِ اقبال: ڈاکٹر صابر کلوروی (مرتب)؛اقبال اکادمی پاکستان، لاہور؛ص ۲۰۰۴ء
۳۔کلیاتِ اقبال (اُردو): اقبال اکادمی پاکستان، لاہور؛ ششم ۲۰۰۴ء
۴۔عروجِ اقبال: پروفیسر ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی؛ بزمِ اقبال، لاہور؛ اول، جون ۱۹۸۷ء
۵۔اقبال اور گجرات؛ ڈاکٹر منیر احمد سلیچ؛ سلیچ پبلشرز، گجرات۔

(۲)

کتاب:	سیرِ دریا
مؤلف:	مرزا محمد کاظم برلاس
تحقیق وتدوین:	ڈاکٹر شفیق انجم
ناشر:	الفتح پبلی کیشنز، راولپنڈی
طبعِ اوّل:	۲۰۱۱ء

ڈاکٹر شفیق انجم اُردو کے جواں سال محقق، تخلیق کار اور استاد ہیں۔ انھوں نے بہت کم عرصے میں تخلیق اور تحقیق کے شعبوں میں متعدد کارنامے انجام دیے ہیں، جن کے باعث سنجیدہ علمی وادبی حلقوں میں انھیں عزت واحترام کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ گزشتہ چند سالوں میں ان کی کئی کتب اشاعت آشنا ہوئی ہیں جن سے اُن کے ہمہ وقت علمی انہماک اور ان کی رفتارِ کار کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔ اُردو ادبیات کے اکثر اساتذہ تحقیقی اور تدوینی کاموں میں ہاتھ ڈالنے سے عموماً گریزاں رہتے ہیں کیوں کہ اس نوع کے کاموں میں پتہ پانی ہو جاتا ہے۔ ان حالات میں ڈاکٹر شفیق انجم جیسے جواں ہمت، باصلاحیت اور محنتی اُردو استاد کا تحقیق وتدوین کی خارزار وادیوں میں اُتر آنا خوش آیند بھی ہے اور لائقِ ستائش بھی۔ زیرِ تبصرہ کتاب ''سیرِ دریا'' ڈاکٹر صاحب کا تازہ تحقیقی اور تدوینی کارنامہ ہے۔

''سیرِ دریا'' مرزا محمد کاظم برلاس کا سفرنامہ ہے، جس میں انھوں نے اپنے سری لنکا اور جزائرِ مالدیپ کے سفر کی روداد قلم بند کی ہے۔ یہ سفرنامہ پہلی بار انیسویں صدی کے آخر آخر میں احسن المطابع، مراد آباد سے شائع ہوا۔ ڈاکٹر شفیق انجم نے ڈاکٹر قدسیہ قریشی کے اس بیان کو غلط ثابت کیا ہے کہ ''سیرِ دریا'' پہلی بار ۱۸۶۷ء میں احسن المطابع، مراد آباد سے شائع ہوئی۔[(۱)] ڈاکٹر شفیق انجم نے سفرنامے کے داخلی شواہد سے یہ نتیجہ نکالا:

> ''مصنف ۱۸۹۶ء کے آخر میں عازمِ سفر ہوئے، بمبئی سے، بحری جہاز کے ذریعے کولمبو پہنچے، راستے میں انھوں نے ''ایڈم ہلز'' کا نظارہ کیا ــــــ کولمبو میں وہ جنوری ۱۸۹۷ء میں پہنچے ــــــ یہیں سے وہ وقفے

وقفے سے مختلف علاقوں کی سیر کو جاتے رہے۔ مئی تک ان کا یہاں قیام ثابت ہے۔ جون یا اگست میں وہ جزائرِ مالدیپ کی سیر کو گئے اور پھر وہیں سے بمبئی واپس آ گئے ____ اندازہ یہی ہے کہ مالدیپ ان کا آخری پڑاؤ تھا کیوں کہ سفر نامے کا اختتام مالدیپ کے احوال پر ہی ہوتا ہے ____ واضح ہوا کہ ''سیرِ دریا'' کا سنِ اشاعت ۱۸۹۷ء کے بعد ہے اور یہ ۱۸۹۸ء ہو سکتا ہے۔ (۲)

''سیرِ دریا'' اُردو میں لکھے گئے سری لنکا اور جزائرِ مالدیپ کے اولین سفر ناموں میں شامل ہے۔ (۳) یہ سفر نامہ اپنے مواد، تکنیک اور اسلوب کے اعتبار سے اُردو کے اچھے سفر ناموں میں شمار کیے جانے کا سزاوار ہے تاہم اربابِ تحقیق کی کم کوشی اور مؤرخینِ ادب کی بے بضاعتی کے باعث یہ سفر نامہ نظر انداز ہوا۔ سفر ناموں کے حوالے سے کیے جانے والے کاموں میں بھی سرسری طور پر اس کا تذکرہ کیا گیا ہے جس کی وجہ سے یہ اہم سفر نامہ قارئینِ ادب میں قبولِ عام حاصل نہ کر سکا۔ سفر نامے کی اہمیت اور قدر و قیمت کے حوالے سے ڈاکٹر گوہر نوشاہی رقم طراز ہیں:

''سیرِ دریا''، سری لنکا کی آج سے سو سال پہلے کی ایک ایسی بھرپور، مکمل اور دیدہ زیب تصویر پیش کرتا ہے جو آج بھی دامنِ دل کھینچتی ہے اور اسے پڑھ کر زندگی میں ایک بار ضرور سری لنکا کو دیکھنے کا اشتیاق پیدا ہوتا ہے۔ (۴)

ڈاکٹر شفیق انجم نے سو سوا سو سال بعد اس گنجِ گراں مایہ کو ازسرِ نو قارئینِ ادب کی خدمت میں پیش کر کے ایک اہم کارنامہ انجام دیا ہے۔ انھوں نے اپنے مبسوط مقدمے میں سفر نامے کے مندرجات، سفر نامہ نگار کے اوصاف اور ''سیرِ دریا'' کے شگفتہ اسلوب پر سیر حاصل گفتگو کر کے اس سفر نامے کی قدر و قیمت کو متعین کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر گوہر نوشاہی نے بجا طور پر ان کے کام کو سراہتے ہوئے لکھا ہے کہ ''ان کی تدوین کے بعد ''سیرِ دریا'' اب ایک فراموش شدہ سفر نامہ نہیں رہا بلکہ سفر نامہ نگاری کی تاریخ میں نمایاں جگہ پانے کے قابل ہو گیا ہے۔'' ڈاکٹر شفیق انجم کا تجزیہ کرنے کا انداز نہایت عمدہ ہے انھوں نے ''سیرِ دریا'' کے تمام پہلوؤں کا نہایت عرق ریزی اور محنت سے ساتھ جائزہ لیا ہے اور اپنے نتائج کو بے کم و کاست بیان کر دیا ہے۔ ان کا اسلوب متین اور علمی ہے اور اندازِ بیاں دل کش۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

مصنف مرزا محمد کاظم برلاس نے ''سیرِ دریا'' میں سری لنکا کے بارے میں مفصل معلومات بہم پہنچائی ہیں۔ سری لنکا کی تاریخ، جغرافیہ، وہاں بسنے والی اقوام، ان کا مزاج، ان کی تہذیب وثقافت، رسم ورواج، لباس واطوار، رنگ ونسل اور مذہب، سری لنکا کی آب وہوا، زبان، کرنسی مختلف شہروں کا احوال، تاریخی مقامات، ان کا پیش منظر اور پس منظر، زمین کی خصوصیات، پیداوار، تجارت، تہوار، میلے ٹھیلے، غرض پوری زندگی کا نقشہ کھینچا ہے۔ سیاحت کے دوران انھوں نے جو کچھ دیکھا، جس جس چیز کا مشاہدہ کیا اسے بلا کم وکاست بیان کر دیا۔ صداقت وحقیقت نگاری کا یہ عمل سارے سفر نامے میں جاری وساری ہے۔ (۵)

متن کی تدوین ایک مشکل اور تھکا دینے والا عمل ہے۔ منشائے مصنف کا خیال رکھنا جہاں تدوین کار پر لازم ہے وہاں تدوینی اصولوں اور قاعدوں کو ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے۔ قدیم قلمی یا مطبوعہ متون کو جدید زمانے کے املا سے ہم آہنگ کرنا

بھی لازمی امر ہے اور قدیم املا کے امتیازات کو بھی حواشی میں شامل کرنا ضروری ہے۔ ڈاکٹر شفیق انجم نے ''سیرِ دریا'' کے مطبوعہ متن کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اسے نئے انداز میں مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگرچہ انھوں نے مقدمے میں اپنے تدوینی طریقۂ کار کی صراحت نہیں کی تاہم متن اور اس کے حواشی کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے واضح ہو جاتا ہے کہ:

الف۔ مدون نے قدیم املا کو تبدیل کر دیا ہے اور حواشی میں اس کی صراحت کر دی ہے۔

ب۔ قدیم مطبوعہ متن میں املے کا خیال نہیں رکھا گیا تھا، مدون نے جدید متن میں اس کا خیال رکھا ہے۔

ج۔ قدیم مطبوعہ متن میں رموزِ اوقاف کا پورا خیال نہیں رکھا گیا تھا، مدون نے جدید متن میں اس طرف توجہ کی ہے۔

د۔ قدیم مطبوعہ متن میں بعض لفظ چھوٹ گئے تھے، مدون نے تصحیحِ قیاسی سے کام لیتے ہوئے ایسے الفاظ شاملِ متن کر دیے ہیں تاہم انھیں قوسین کبیر میں رکھا گیا ہے۔

ہ۔ بعض مقامات پر قدیم مطبوعہ متن میں بعض جملوں میں الفاظ زیادہ تھے، عہدِ حاضر کے تقاضوں کے مطابق ایسے مقامات پر بھی تصحیح کر دی گئی ہے تاہم اس کا حواشی میں ذکر کر دیا گیا ہے۔

''سیرِ دریا'' کے متن کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ متذکرہ بالا اصولوں سے کہیں کہیں انحراف بھی کیا گیا ہے۔ مثالیں ذیل میں پیش کی جاتی ہیں۔

اکثر جگہوں پر مدون نے قدیم املا کے بجائے متن میں جدید املا دیا ہے اور قدیم املا کو حواشی میں درج کیا ہے مگر کئی جگہوں پر اس کی پیروی نہیں کی گئی۔ جیسے:

۱۔ اکثر ان میں سے چائے اور کافی اور نارجیل کے درختوں سے ڈھکے ہوئے ہیں۔ص ۳۹

۲۔ خال خال ہندوستانی اور بمبئی کے اطراف کے میمن اور بھورہ وغیرہ بھی پائے جاتے ہیں۔ص ۴۰

۳۔ جب سے راجا اشوک کے بیٹے نے بودھ مذہب اس ملک میں جاری کیا تھا۔ص ۴۳

۴۔ اکثر ڈہالو سطح اس کے لیے عمدہ ہوتی ہے۔ص ۵۲

۵۔ جس طرح نیب کے درخت میں نمکولیاں آتی ہیں۔ص ۵۳

۶۔ کھان کھودنے والے اشخاص بس اس کے رخ پر کھودتے چلے جاتے ہیں۔ص ۵۵

متذکرہ بالا جملوں میں نارجیل، بھورہ، بودہ، ڈہالو، نیب اور کھان۔۔۔ جدید املا کے مطابق ناریل، بوہرہ، بودھ (یا بُدھ)، ڈھالو، نیم اور کان لکھے جانے چاہییں تھے اور یہ املا حواشی میں ظاہر کیا جاتا جیسا کہ باقی جگہوں پر کیا گیا ہے۔

املا میں یکسانیت نہیں، ایک ہی لفظ کا املا دو طرح کا دکھائی دیتا ہے جیسے:

ان شاءاللہ (ص: ۴۰، ۴۱) انشااللہ (۴۶، ۴۸)

معہ (۵۷) مع (۶۶)

بودہ (۶۸، ۷۰) بودھ (۴۳)

کان (۶۷)　　　　کھان (۶۶)

بعض الفاظ کا املا غلط دیا گیا ہے جیسے:

کہنہ بجائے کُنہ ص ۳۷

معیاد بجائے میعاد ص ۶۴

منڈہ بجائے منڈھ ص ۸۲

دہندہ بجائے دھندہ ص ۶۵

(دھندہ کے غلط املا کے باعث ایک اور لطیفہ یہ ہوا کہ فرہنگ میں دہندہ بمعنی ادا کرنے والا شامل ہو گیا جب کہ متن میں دہندہ کا کوئی محل نہیں۔ متن میں ہے کہ: اس دھندہ (دھندے) میں ہمیشہ ہزاروں مال دار فقیر اور سینکڑوں فقیر امیر بن جاتے ہیں۔ (ص ۶۵)

متن اور مختصر حواشی کے بعد مدون نے ۳۸ جامع تعلیقات درج کیے ہیں جن کے ذریعے مختلف مقامات، اقوام، مذاہب وغیرہ کے بارے میں قاری کو خاصی معلومات مہیا ہو جاتی ہیں۔ تاہم تعلیقات نگاری میں مدون نے کُچھ زیادہ محنت نہیں کی۔ دو تین انسائیکلو پیڈیاز کی مدد سے یہ تعلیقات لکھے گئے ہیں اور لطف کی بات یہ کہ ۲۹ تعلیقات صرف ایک انسائیکلو پیڈیا سے ماخوذ ہیں۔ مدون نے اس انسائیکلو پیڈیا کا مخفف ''جامع اُردو'' ظاہر کیا ہے، کتابیات کی فہرست میں اس ''اُردو جامع'' کے کوائف موجود نہیں، اس لیے کسی پر یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ اس سے کون سا دائرۂ معارف مراد ہے؟ ان تعلیقات میں بعض ایسے بیانات بھی شامل ہیں جو محلِ نظر ہیں، جیسے تامل زبان کے تعلیقے میں لکھا گیا ہے:

''دیگر دراوڑی زبانوں کی بہ نسبت اس میں سنسکرت کا عنصر بہت کم ہے۔'' ص ۹۶

دو چار سطروں کے بعد اس بیان کی نفی ہو جاتی ہے: ''اس کے ہر دور میں سنسکرت کا اثر غالب رہا۔'' ص ۹۶

سنسکرت کے تعلیقے میں لکھا گیا ہے:

''یہ زبان (سنسکرت) تقریباً دو ہزار سال سے متروک ہے، مگر اس سے جو پراکرت بولیاں مثلاً پالی، پنجابی، ہندی، بنگالی، گجراتی اور مرہٹی وغیرہ نکلی ہیں وہ خوب پھل پھول رہی ہیں۔'' ص ۹۹

ایک مردہ، جامد اور محدود زبان اتنی ساری زبانوں کو کیسے جنم دے سکتی ہے؟ لسانیات کے ماہرین نے جارج گریئرسن کے گمراہ کن بیانات کی قلعی کھول دی ہے۔ اب متذکرہ بالا زبانوں کو سنسکرت کے بچے سمجھنا درست نہیں۔

فرہنگ اور اشاریے کی شمولیت نے کتاب کو مزید مفید اور نفع بخش بنا دیا ہے۔ ''سیرِ دریا'' انیسویں صدی کے آخر آخر کی نثر ہے۔ یہ زبان سادہ اور عام فہم ہے تاہم کہیں کہیں عربی، فارسی، سنسکرت اور دیگر مقامی بولیوں اور زبانوں کے الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں۔ عہدِ موجود کے قارئین کے علمی مذاق کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے فاضل مدون نے مستند لغاتوں کی مدد ''سیرِ دریا'' کے مشکل الفاظ کی فرہنگ مرتب کی ہے۔ اس فرہنگ میں بعض بہت آسان اور عام فہم الفاظ جیسے: استحقاق، اندوختہ، پروردہ، پچھم، پکھراج، پوست، تخم، حیض، خائف، خلقت، ڈھونگ، سڈول، لنگور، معدوم، نیلم، ناٹک، دور اور داؤ لگنا

وغیرہ کو شامل کیا گیا ہے اور بعض ایسے الفاظ شاملِ فرہنگ نہیں ہو سکے جن کا شامل کرنا ضروری تھا مثلاً: بیدک، بھگرا، پڑکین، گوبہ، آگبوٹ، کھوم، کوبل مانس وغیرہ۔

اشاریہ علمی اور تحقیقی کتابوں کی ایک بنیادی ضرورت ہے۔ اشاریے کی مدد سے قاری بہت تھوڑے وقت میں اپنی ضرورت کے مواد یا مطلب تک پہنچ جاتا ہے، اشاریہ اسے پوری کتاب کی ورق گردانی سے بچا لیتا ہے۔ ''سیرِ دریا'' کا اشاریہ اشخاص، کتب اور اماکن کو محیط ہے۔ مدون نے اشاریے کو صرف متن تک محدود نہیں رکھا بلکہ متن سے پہلے حرفے چند از ڈاکٹر گوہر نوشاہی، مقدمہ از مدون اور متن کے بعد تعلیقات کے صفحات تک پھیلا دیا ہے۔ اشاریے کی قدر و قیمت سے مکمل آگاہی اور اسے علمی کتاب کا ایک اہم جز خیال کرنے کے باوجود ''سیرِ دریا'' کا اشاریہ محنت سے مرتب نہیں کیا گیا۔ اشاریے میں بعض اسما شامل نہیں ہو سکے اور بعض کا اندراج غلط مقام پر کیا گیا ہے۔ چند ایک مثالیں دیکھیں:

۱۔ ''انوارِ سُہیلی'' کو اشخاص میں شامل کیا گیا ہے۔ جو یقیناً درست نہیں۔ ''انوارِ سُہیلی'' ملا حسین بن علی واعظ کاشفی کی تالیف ہے جو معروف داستان ''کلیلہ و دمنہ'' کی تسہیل اور تلخیص پر مشتمل ہے۔ شیخ احمد سُہیلی کے نام پر اس کا نام ''انوارِ سُہیلی'' رکھا گیا ہے۔

۲۔ نینی تال اور منصوری کے نام کتاب کے ص ۸۷ پر موجود ہیں۔ اشاریہ ان دونوں اماکن کے ناموں سے محروم ہے۔

۳۔ چین کا نام کتاب کے ص ۸۱ پر بھی آیا ہے، مگر اشاریے میں اس صفحے کا اندراج نہیں ہوا۔ اسی طرح آبو، دارجلنگ اور شملہ کا ذکر ص ۸۷ پر موجود ہے لیکن اشاریے کے اندراجات میں یہ صفحہ نظر انداز ہوا۔

۴۔ مصر کا نام ص ۸۰ پر موجود ہے لیکن اشاریے میں موجود نہیں۔

کتاب کے صوری حسن کی تعریف نہ کرنا زیادتی ہوگی۔ سرورق نہایت عمدہ، کاغذ خوب صورت، چھپائی کا معیار اعلا، کتابت کا انداز جاذبِ نظر، جلد مضبوط اور قیمت مناسب ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر قدسیہ قریشی کے تتبع میں ''کتبِ سفرنامہ کا توضیحی اشاریہ'' کے مرتب قمر عباس نے بھی ''سیرِ دریا'' کا سالِ اشاعت ۱۸۶۷ء کو قرار دیا ہے۔ دیکھیے: کتبِ سفرنامہ کا توضیحی اشاریہ: مقالہ برائے ایم فل اُردو، مقالہ نگار: قمر عباس؛ مملوکہ: علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، اسلام آباد؛ ص ۱۱۷ ۲۔ مقدمہ: ص ۱۳

۳۔ ''سیرِ دریا'' سے پہلے اُردو میں سری لنکا کے صرف ایک سفرنامے کا ذکر ملتا ہے۔ یہ سفرنامہ نواب محمد عمر علی خان کا ہے جو پہلی بار مطبع نظام، کانپور سے ۱۸۸۶ء میں شائع ہوا۔ دیکھیے: کتبِ سفرنامہ کا توضیحی اشاریہ: ص ۱۴۹

۴۔ حرفے چند: ص ۸ ۵۔ مقدمہ: ص ۲۰، ۲۱۔

ڈاکٹر صفیہ عباد
استاد شعبہ اردو، فیڈرل پوسٹ گریجویٹ کالج برائے خواتین، راولپنڈی

’’عبادت برق کی‘‘: ایک مطالعہ

Dr. Safia Ebaad
Department of Urud,Federal Post Graduate College for Women, Rawalpindi

'Ebadat Barq Ki': A Study

Here is an analysis of a new book/reportage named "Ebadat Barq Ki"by.Dr.Rashid Amjad (a famous short story writer). It was published by Poorab Academy, Islamabad, Pakistan in June 2010. There are six reportages in this book. Each of them is very informative. The book makes a new reference/introduction of Dr. Rashid Amjad's creative and literary works.

ڈاکٹر رشید امجد کی نئی کتاب ’’عبادت برق کی‘‘ میرے سامنے ہے۔ یہ پورب اکیڈمی اسلام آباد سے جون ۲۰۱۰ میں شائع ہوئی۔ رشید امجد نئے اردو افسانے کا ایک معتبر نام ہے۔ اُن کے افسانوں کے کئی مجموعے منظرِ عام پر آ چکے ہیں اور اب ان کی نئی کتاب ’عبادت برق کی‘ رپورتاژ کی صنف میں شائع ہوئی ہے۔ اپنے نام کی اجنبیت کے برعکس یہ ہلکے پھلکے انداز میں لکھی گئی یادداشتیں ہیں۔ جنھیں میں سفری کہانیاں کہوں گی۔ سفری کہانیوں کا لفظ نجانے کیوں پُرکشش لگتا ہے۔ جیسے رفتہ رفتہ سفر کٹ رہا ہے اور کہانی پر کہانی بُننے کا عمل جاری رہے۔ ایک جدت اور ندرت کا پہلو اس کا عنوان بنتا رہے۔ ہم میں سے ہر ایک ایسی یادداشتیں / کہانیاں کاندھے پر لادے سفرِ زیست پر رواں دواں ہے۔ یہ بھی شاید حیات کا رپورتاژ ہے۔

اس کتاب میں رپورتاژ یا سفری کہانیاں جن ملکوں اور شہروں کے مطالعہ و حوالے سے رقم ہوئیں اُن میں چین، ہندوستان، سندھ، متحدہ امارات، سعودی عرب اور راولپنڈی شہر شامل ہیں۔ ملکوں / شہروں کے ناموں اور سفر کی نوعیت کے حوالے سے انہیں مصنف نے خوبصورت عنوانات دیئے ہیں۔ جس سے رپورتاژ میں ایک خالص ادبی رنگ نے جنم لیا ہے۔ مثلاً چھ ابواب میں پہلا باب ’’چین سے چین تک‘‘ ہے۔ دوسرا رپورتاژ ’’اندرونِ سندھ چھے دن‘‘ جب کہ تیسرا باب ’’پڑوس تک‘‘ ہے۔ اسی طرح متحدہ امارات کے سفر کی داستان ’’صحرا کی دنیا‘‘ کے نام سے لکھی گئی ہے۔ اور پانچواں رپورتاژ ’’دل سے

دل تک'' ہے۔ جس میں مصنف نے ادائیگیٔ عمرہ کی کیفیات کو شدید عقیدت اور روحانی کیفیت میں درج کیا ہے۔ اور آخری باب یا رپورتاژ ''یہ پنڈی ہے'' شہر پنڈی کے ساتھ مصنف کی وابستگی ماضی و حال کے حسین امتزاج اور معلوماتی انداز میں لکھا گیا ہے۔ پھر ان تمام ملکی و غیر ملکی سفری کہانیوں کو ''عبادت برق کی'' کا ایک منفرد نام ملا۔ غالب کے شعر پر مبنی یہ حوالہ کچھ اس طرح سے مکمل ہوتا ہے۔

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ اُلفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

یہ بھی ایک تقابل ہے، موازنہ ہے دیس بدیس کا..... اپنی سرزمین پیاری، اپنی تہذیب پیاری،..... لیکن جو بے سکونی، بے چینی، انتشار اور عدم تحفظ کی کیفیت ہمیں آج یہاں درپیش ہے۔ اس میں ہر فرد بلکہ تمام قوم تمام تر جد و جہد سعی لا حاصل کے سپرد کر رہی ہے۔ اس کیفیت کو رشید امجد اس پس منظر میں بیان کرتے ہیں:

> چند گھنٹے بعد ہم اسلام آباد ائیر پورٹ پر ہوں گے۔ پھر وہی خدشے اور وسوسے، بے یقینی، فلاں جگہ دھماکہ، اتنے ہلاک، فائرنگ، اتنے..... اپنا تو یہ حال ہے کہ عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا۔(۱)

مصنف نے یہاں جتنے بھی ممالک / شہروں کا سفر نامہ لکھا ہے۔ اس کا مجموعی جائزہ پتہ دیتا ہے کہ سفر کی اس روداد کا ایک سرا ماضی، دوسرا حال اور تیسرا مستقبل سے وابستہ ہے۔ جس میں ثقافتی، تمدنی، تاریخی، سماجی، سیاسی اور دیگر کئی موضوعاتی جہتوں کی رنگ آمیزی ہے۔ جو ان تمام جہتوں سے نہ صرف مصنف کی جذباتی و مطالعاتی تعلق کی ترجمان ہے۔ بلکہ اُن کے وسیع مطالعہ و مشاہدہ کا پتہ بھی دیتی ہے۔ یہ انداز مختلف / شہروں کی ان سفری یادداشتوں کو ایک داخلی تسلسل اور فکری اکائی میں پروتا ہے۔

''عبادت برق کی'' کی وضاحت سے پہلے ضرورت اس بات کی ہے کہ دیکھا جائے، رپورتاژ کی صنف اپنا کیا بنیادی حوالہ اور پہچان رکھتی ہے۔ پروفیسر رشید احمد گوریجہ کے مطابق:

> رپورتاژ فرانسیسی زبان کا لفظ ہے۔ اس کے لیے انگریزی لفظ Relate/Report یا Reportage استعمال کیا جاتا ہے..... رپورتاژ کی اصطلاح بنیادی طور پر اخبارات کے لیے رپورٹ مرتب کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ لیکن اب رپورتاژ کے معنی میں وسعت پیدا ہوگئی ہے۔ اور ہر قسم کے حالات و واقعات کو بیان کرنے کا نام رپورتاژ رکھ دیا گیا ہے۔ بشرطیکہ اس میں داخل و خارج کا امتزاج ہو۔ رپورتاژ نگار محض صحافی کی طرح لاتعلقی سے رپورٹنگ نہیں کرتا۔(۲)

''عبادت برق کی'' نہ صرف داخل و خارج کا خوبصورت امتزاج ہے۔ بلکہ اس کی داخلی سطح کی معنویت نے اس کے اندر ایک خاص قسم کی تاثریت کا رنگ گہرا کر دیا ہے۔ قاری کی تمام حسیاتی جہتوں کو نہ صرف تحریک ملتی ہے۔ بلکہ وہ مصنف کی تخلیقی سطح کے ساتھ ساتھ محوِ سفر رہتی ہیں۔ یہاں اختصار و جامعیت پہلو بہ پہلو چلتی ہیں۔ بنفسِ نفیس آنکھ نے جو دیکھا، وہ ایک اندر کے یقین کا حصہ دکھائی دیتا ہے۔ اس طرح رپورتاژ کی صنف میں مزید وضاحت دیکھیں، تو آکسفورڈ ڈکشنری میں اس کی تعریف یوں کی گئی ہے۔

1- Report ..... narrate or describe or repeat ..... as an eye witness or hearer etc..... relate as spoken by others.......

2- Reportage, The describing of events.(۳)

اس حوالے سے ''عبادت برق کی'' میں بھی دوسروں سے معلومات حاصل کرنے اور مختلف واقعات کا بیان ملتا ہے۔

رشید امجد کے رپورتاژوں میں موضوعات کی کئی جہتوں اور اس کی معنوی سطحوں کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ ان میں سے موضوع کی ایک جہت سوانحیاتی یا آٹو بائیوگرافیکل کہی جا سکتی ہے۔ مثلاً

> مجھے دوپہر کو سونے کی ایسی عادت ہے کہ سولی پر بھی نیند آ جاتی ہے دوپہر کو کوئی سرکاری میٹنگ ہو تو میں اس میں بھی تھوڑی دیر کے لیے قیلولہ کر لیتا ہوں۔(۴)

اس طرح کے سوانحیاتی عناصر آئندہ قاری کے لیے مصنف کی شخصیت و کردار اور اُن کی مزاج شناسی کے ضمن میں بہت کار آمد ہوں گے۔ یہ شخصیت کی تفہیم کے لیے ایسی غیر محسوساتی مگر حقیقی معلومات ہیں۔ جو بہت ممکن ہے کہ کہیں شعوری سطحِ تحریر پر نہ اُبھر سکیں۔ مثلاً

> یہ دور پبلک ریلیشنگ کا ہے اور مجھ میں اس کا سلیقہ نہیں۔ میں ان لوگوں میں سے ہوں، جو درویش اس لیے نہ بن سکے کہ درویشی کا ظرف نہ تھا، اور دنیا دار اس لیے نہ ہو سکے، کہ دنیاداری کا سلیقہ نہ تھا۔ سو ساری زندگی رَسے پر اِدھر اُدھر ڈولتی گزری۔(۵)

''ظرف''، ''سلیقہ'' اور رسے پر ڈولنا در حقیقت ایسی بنیادی اصطلاحیں ہیں۔ جو روح اور جسم کے مابین ایک مسلسل رابطے اور تصادم کا حوالہ بھی بنتی ہیں۔ اس طرح کے روحانی اور داخلی سلسلوں کا تذکرہ مصنف کے افسانوں کو بھی ایک خاص قسم کا اسرار اور انجذاب عطا کرتا ہے۔ اور ان کی فطرت کا یہ پہلو اب اُن کی رپورتاژ کو بھی ایک منفرد زاویۂ نگاہ عطا کرتا ہے۔ اسی طرح کی کیفیت حضرت نظام الدین اولیاؒ کے حوالے سے بھی عیاں ہے۔

> دیہاتی نے عجب انداز سے ان کی طرف دیکھا۔ انھیں میں کیا کروں گا، فرمایا: جاؤ لے جاؤ۔ دیہاتی نے بے دلی سے کھڑاؤں اُٹھائیں اور باہر نکل آیا۔ ابھی شہر سے نکلا ہی تھا۔ کہ ایک سوار گھوڑا دوڑاتے قریب آیا۔ اور بولا، بھائی تیرے پاس کیا ہے جس سے میرے مُرشد کی خوشبو آ رہی ہے۔(۶)

مُرشد رشید امجد کے افسانوں کا بھی ایک منفرد کردار ہے۔ جس کے پیچھے در حقیقت مصنف کی شخصیت میں رچی بسی تصوف کی وہ روح ہے۔ جو مجسم ہو کر اسرار کا پتہ دیتی ہے۔ جو ''سالک'' اور ''سلوک'' کی منزلوں کا در وا کرتی ہے۔ رپورتاژ میں اس طرح کے واقعات کا تذکرہ صوفیائے کرام سے اُن کی روحانی عقیدت کا مظہر ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ اُن بزرگانِ دین کی شخصیت و کردار سے معلومات رکھنے کا بھی عکاس ہے۔ یہاں حقیقت اپنے تخیل سے مل کر صدیوں پیچھے سفر کرتی نظر آتی ہے۔

رشید امجد بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں۔ افسانے کی صنف میں جو اختصار اور جامعیت ہے، رپورتاژ کا یہی مزاج رشید امجد کو اپنی طرف کھینچ لایا۔ جسے انہوں نے معلوماتی، سیاسی، تاریخی، سوانحی، ثقافتی وتمدنی دستاویز بناتے ہوئے اس میں ایک ایسی فکری فضا بندی کو بھی ملحوظ رکھا، جو قاری کو دورانِ مطالعہ کہیں کہیں بعض جملوں کو دوبارہ پڑھنے پر اُکساتی ہے۔ ورنہ اگر رشید امجد ناول نگار ہوتے، تو اس حوالے سے ضرور سفرنامے کی طرف راغب ہوتے۔ کیونکہ سفرنامے کا بیج رپورتاژ کی کونپلوں سے ہی نمو پا کر تناور درخت بنتا ہے۔ تاریخ نگاری اور سفرنامے کے فن کو اگر ہم چھوٹے کینوس پر اتاریں، تو صنفِ رپورتاژ کا تانا بانا بنتا ہے۔ لیکن اس حسن و جمال کے ساتھ، کہ رپورتاژ میں دونوں متذکرہ اصناف کے مقابلے میں داخلیت کا رنگ گہرا اور جذباتی پہلو شدید ہوتا ہے۔ یہاں حالات و واقعات کا خارجی پہلو، اس کی داخلی کیفیت میں ضم ہوتا نظر آتا ہے۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

> یہ صنف خارجی عناصر کی ترجمان ہوتے ہوئے بھی داخلی کیفیات اور تاثرات کی حامل ہے.....تبھی اس کے موضوع میں تنوع، ہمہ گیری، نکھار اور فن میں حُسن پیدا ہو جاتا ہے۔ (۷)

اس ضمن میں ڈاکٹر عطش درانی نے رپورتاژ کی جن اقسام سے بحث کی ہے۔ رشید امجد کے رپورتاژ اس حوالے سے ایک نئی جہت کے حامل نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر عطش درانی لکھتے ہیں:

> رپورتاژ کی دو قسمیں ہیں۔ ایک سفرنامہ۔ دوسری ڈائری.....۔ (۸)

سفرنامے کے حوالے سے انہوں نے نشاندہی کی کہ مصنف میلوں ٹھیلوں، جلوس، عظیم حادثات اور ایسے ہی دیگر خارجی حقائق کے ردوبدل کو دیکھتا ہے۔ جب کہ ڈائری کے حوالے سے رپورتاژ نگار داخلی احساسات کی بنیاد پر روزمرہ حالات و واقعات ذاتی سطح پر دیکھتا اور محسوس کرتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو رشید امجد کے رپورتاژ میں صنفِ رپورتاژ کی یہ دونوں اقسام پائی جاتی ہیں۔ کیونکہ وہ خارجی حالات و واقعات کو ایک طرف اُن کی تمام تر سرگرمیٔ عمل کی صورت پیش کرتے ہیں۔ تو دوسری طرف ایک ڈائری لکھنے کا انداز بھی اُن کے رپورتاژ کو ایک داخلی احساس، دھیما پن اور انفرادی سطح کی شے بناتا ہے۔ رپورتاژ ''عبادت برق کی'' یقیناً جغرافیائی، سیاسی، تاریخی، ثقافتی، تمدنی، ادبی اور ملکی و غیر ملکی سطح کی ایسی دستاویز ہے، جو آنے والے وقت میں بھی قاری، سیاح اور محقق کے لیے یکساں مفید ہوگی۔

حوالہ جات

۱۔ رشید امجد ڈاکٹر،عبادت برق کی، رپورتاژ، پورب اکیڈمی،طبع اول،۲۰۱۰،ص ۴۸

۲۔ رشید احمد گوریجہ، پروفیسر،نثری ادب، لاہورا کیڈمی، چوک اردو بازار، لاہور،س،ن

۳۔ The Concise Oxfortd Dictionary, The New Edition for the 1995, U.S.A, Eighth Edition, 1990, p1020

۴۔ رشید امجد ڈاکٹر،عبادت برق کی، رپورتاژ، پورب اکیڈمی،طبع اول،۲۰۱۰،ص ۵

۵۔ ایضاً،ص ۷۹

۶۔ ایضاً،ص ۸۴

۷۔ فرمان فتح پوری،ڈاکٹر،اردو نثر کا فنی ارتقاء، گنج شکر پریس، لاہور،۲۰۰۳،ص ۴۰۳

۸۔ عطش درانی،ڈاکٹر،مکتبہ میرلائبریری، لاہور، دربار مارکیٹ، پریس، باردوم،۱۹۸۶،ص ۱۴۹

ڈاکٹر نعیم مظہر
استاد شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

''اُردو ناول کے ہمہ گیر سروکار'' تعارف و تجزیہ

Dr. Naeem Mazhar

Department of Urdu,National University of Modern Language, Islamabad

'Urdu Novel key hamageer sarokar':Introduction and analysis

In Urdu criticism the name of Dr. Mumtaz Ahmed Khan is very unique. Beside criticism his research of Urdu fiction is also important. He is very famous as well as an Urdu Short story writer. In this article a review and analysis is carried out of his new book which is talks about Urdu novel criticism.

ڈاکٹر ممتاز احمد خان اردو ناول کی تنقید میں اختصاصی حیثیت کے حامل ہیں۔قومی زبان، انجمن ترقی اردو کراچی سے وابستہ ہیں جبکہ اردو فکشن کی تنقید و تحقیق اور افسانہ نگاری مشاغل ہیں۔۱۹۹۳ء میں ان کی پہلی کتاب ''اردو ناول کے بدلتے تناظر'' (تنقیدی مضامین) کے عنوان سے منظر عام پر آئی۔ کتاب کا پہلا ایڈیشن ویلکم بک پورٹ کراچی سے جبکہ دوسرا ایڈیشن ۲۰۰۷ء میں مغربی پاکستان اردو اکادمی، لاہور سے شائع ہوا۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خان کی دوسری تصنیف ''آزادی کے بعد اردو ناول'' (ہیئت، اسالیب اور رجحانات ۱۹۴۷ء۔ ۱۹۸۱ء) ہے اس کا پہلا ایڈیشن ۱۹۹۷ء میں انجمن ترقی اردو کراچی سے منظر عام پر آیا۔جبکہ دوسرا ایڈیشن ۱۹۴۷ء سے ۲۰۰۷ء کے اردو ناول کا احاطہ کرتا ہے۔تیسری کتاب ''اردو ناول کے چند اہم زاویے'' ۲۰۰۳ء میں انجمن ترقی اُردو کراچی کے تحت شائع ہوئی۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خان نے ناول کے موضوع سے ہٹ کر بھی کتب تخلیق کی ہیں۔''وفاقی اردو یونیورسٹی (تاریخ و تنقید) کے عنوان سے دائرہ ادب و ثقافت ڈھاکہ ہاؤس کراچی سے ۲۰۰۵ء میں شائع ہو چکی ہے۔جبکہ ایک افسانوی مجموعہ اور ''اُردو ناول کے چند یادگار کردار'' تا حال منتظر اشاعت ہے۔

زیرِ نظر کتاب ''اردو ناول کے ہمہ گیر سروکار'' (۱۹۶۹ء۔ ۲۰۰۷ء) ماجرا سرائے پبلی کیشنز، کراچی پاکستان سے ۲۰۰۸ء میں شائع ہوئی۔ کتاب کا انتساب معروف افسانہ نگار، نقاد اور محقق پروفیسر ڈاکٹر رشید امجد کے نام ہے جو بقول ڈاکٹر

ممتاز احمد خان، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز کے شعبۂ اُردو کے زیرِ اہتمام اردو ناول کے کاز کو آگے بڑھا رہے ہیں۔
کتاب پیش لفظ اور تنقیدی مضامین سمیت ۲۵۶ صفحات پر مشتمل ہے۔ مضامین کی تفصیل کچھ یوں ہے: پہلے آٹھ مضامین، نو جدید اردو ناولوں کا فکری وفنی مطالعہ ہیں جبکہ دیگر آٹھ مضامین اُردو ناول کے فن، تاریخ، مستقبل اور معاصر پاکستانی ناول کے تنقیدی مطالعوں پر مبنی ہیں اور یہ تمام مطالعے ۱۸۶۹ء سے ۲۰۰۷ء کے درمیانی عرصے پر محیط ہیں۔

کتاب کا پیش لفظ ''اردو ناول کے ہمہ گیر سروکاروں کے درمیان'' کے عنوان سے تحریر کیا گیا ہے، جس میں اس امر کی صراحت کی گئی ہے کہ:

> ادب کے سروکاروں کا تعلق تو سماج، معاشرت، تاریخ، تہذیب، کلچر، اخلاق، سوشل سائنس، معاشیات اور علم کی دیگر شاخوں سے ہوتا ہے تاہم یہ سب ایسے عظیم الجثہ درخت کی مانند ہیں جس کی شاخیں سرسبز اور بیشمار ہیں اور مختلف اچھے ناول نگار ان میں نئی نئی سروکار شاخون کا اضافہ کر دیتے ہیں اور یہی ناول کی اہمیت اور عظمت ہے۔ (۱)

اس کتاب میں اگر چہ سولہ مضامین شامل ہیں تاہم ڈاکٹر ممتاز احمد خان پیش لفظ میں ساتویں مضمون کے بارے میں اپنی آرا کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں جس سے اس مضمون کی اہمیت عیاں ہو جاتی ہے:

> اس کتاب میں خاص الخاص مضمون ''اُردو ناول کے ہمہ گیر سروکار'' ہی ہے جب ہم سروکاروں کی بات کرتے ہیں تو ہمارے ذہن میں اس کی ارتقائی منزلوں کا تصور جاگتا ہے نیز یہ کہ اب تک اس نے جتنی کروٹیں لی ہیں اور جتنے سنگ میل چھوئے ہیں اس کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے۔ (۲)

''اُردو ناول کے ہمہ گیر سروکار'' نہ صرف ایک سو چالیس سالہ ناول کے سروکاروں کا احاطہ کرتا ہے بلکہ اس میں ہندوستانی ناول کا منظر نامہ بھی شامل ہے۔ پیش لفظ کے آخر میں ڈاکٹر موصوف نے مزید وضاحتیں بھی کی ہیں جیسے وہ کہتے ہیں کہ مذکورہ کتاب کا ایک طویل مضمون ''پاکستانی معاصر اردو ناول ۱۹۸۰ء تا ۲۰۰۷ء'' ادبی جریدہ ''نیا سفر''۔ دہلی کے ''ہم عصر اردو ناول'' نمبر میں چھپا تھا۔ اگر چہ اس کتاب میں شامل کچھ تنقیدی مضامین ادبی جرائد میں شائع ہو چکے ہیں تاہم کتاب میں شامل کرتے ہوئے ان میں کئی ضروری تبدیلیاں کر دی گئی ہیں۔

''اردو ناول کے ہمہ گیر سروکار'' کا پہلا مضمون ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' ہے۔ یہ ممتاز نقاد، شاعر، محقق اور افسانہ نگار شمس الرحمٰن فاروقی کے جنوری ۲۰۰۶ء میں منظرِ عام پر آنے والے ناول کا عنوان ہے۔ ناول نگار نے ''کئی چاند تھے سرِ آسمان'' کو ''مرقع'' سے تعبیر کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اسے اکیسویں صدی کی ہند اسلامی وتہذیب اور انسانی اور تہذیبی وادبی سروکاروں کا مرقع سمجھ کر پڑھا جائے۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خان کو اس ناول کے عنوان سے اختلاف ہے ان کے خیال میں

> اس ناول سے میرے لحاظ سے ایک وژن برآمد ہوتا ہے جس پر بات ہوگی۔ اس وژن کا تعلق اس ٹریجڈی یا المیہ سے ہے جس سے وزیر خانم چار شادیوں کے دوران گزری۔ اس لیے خیال آتا ہے کہ اگر اس ناول (مرقع نہیں) کا عنوان ہوتا۔۔۔ وزیر خانم کا عظیم المیہ (The Great Tragedy of Wazeer

(Khanum)تو بہتر ہوتا تاہم ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' بھی ٹھیک ہے جو احمد مشتاق کے ایک خوب صورت شعر کا مصرعِ اولیٰ ہے۔ یہ ''المیہ'' والا عنوان ذہن میں اس لیے آیا کہ ناول کا پورا قصہ ہی نہ صرف وزیر خانم کے المیہ بلکہ اس عہد کے مجموعی المیہ سے تعلق رکھتا ہے۔ (۳)

ڈاکٹر شاہین مفتی نے اپنے مضمون ''شمس الرحمٰن فاروقی کی بنی ٹھنی'' میں اس صورتحال پر رائے دیتے ہوئے لکھا ہے:

> مصنف اگر چاہتا تو اس نیم تاریخی تمثیلچے کو بہت آگے تک لے جاسکتا تھا جیسا کہ آغاز کے چند ابواب میں جدید طرزِ زندگی اور نئے رشتوں کے کچھ اشارے بھی موجود ہیں۔لیکن اس کی اختیاری کہانی کا زمانہ ۱۸۵۷ء کے انحطاط اور پسپائی تک ہی اپنی لکیر کھینچ چکا ہے اور کہانی کا بنیادی کردار وزیر بیگم محل سراؤں سے نکل کر گلی کوچوں میں اپنے اچھے دن تلاش کر رہا ہے جیسا کہ ناول کے سرورق کی تانیثی تصویر یا شبیہ ظاہر کر رہی ہے۔ یہ صرف ایک ہی عورت کی کہانی ہے جس نے مختلف مقامات پر اپنا کردار نبھاتے ہوئے سارے معاملات کو نازک اور نظر نہ آنے والے رشتوں میں جکڑ دیا ہے۔ (۴)

ڈاکٹر ممتاز احمد خان، ڈاکٹر موصوفہ کی رائے سے متفق ہو کر کہتے ہیں کہ یہ نیم تاریخی تمثیلچہ ہے۔مضمون کے اختتام پر وہ کہتے ہیں کہ اس ناول سے اتنا فائدہ ہوا کہ مرزا داغ کی زندگی پر جو پردے پڑے ہوئے تھے وہ فکشن کے توسط سے ہٹا دیے گئے ہیں اور اب ان کو صحیح تناظر میں دیکھا اور سمجھا جاسکتا ہے۔

کتاب کا دوسرا مضمون ''غلام باغ۔۔۔ناول آف دا ایبسرڈ'' ہے۔ یہ ناول فلسفے کے استاد مرزا اطہر بیگ کا تحریر کردہ ہے اُنھوں نے Theatre of the Absurd کی تکنیک پر اپنے ناول کی بنیاد رکھی ہے جس کے تحت محیر العقول، نرالی اور عجیب، غریب اور مضحکہ خیز صورت ہائے احوال کے ذریعے زندگی کے المیوں اور لایعنیت کی عکاسی کی جاتی ہے۔ڈاکٹر ممتاز احمد خان کے خیال میں:

> مرزا اطہر بیگ نے واقعات اور مکالموں کی ایک ایسی دنیا سجائی ہے کہ جس کا سجانا ایک مشکل امر ہے اس لیے کہ ابتدا سے لے کر اختتام تک مضحکہ خیز اور محیر العقول واقعات اور کسی سیارے کے لوگوں کے مکالمات کی دلچسپ درست اور روایتی ہیئت سے بچتے ہوئے نئی اسلوبیاتی شکل دینا کہ جس میں معانی بھی برآمد ہوں۔ اعلیٰ فنکاری کی دلیل ہے۔ (۵)

کتاب کے اگلے چھ تنقیدی مضامین اِسی طرح ناولوں کے موضوعاتی مطالعے ہیں جن کی تفصیل کچھ یوں ہے:

''کاغذی گھاٹ''	از	خالدہ حسین	(صفحہ ۴۳۔۵۰)
''العاصفہ''	از	حسن منظر	(صفحہ ۵۱۔۶۰)
''قربت مرگ میں محبت'' اور ''قلعہ جنگی''	از	مستنصر حسین تارڑ	(صفحہ ۶۱ تا ۷۴)
''پارپرے''	از	جوگندر پال	(صفحہ ۷۵۔۷۹)
''مٹی آدم کھاتی ہے''	از	محمد حمید شاہد	(صفحہ ۱۴۰۔۱۴۴)

''جنت کی تلاش'' از رحیم گل (صفحہ۱۴۵۔۱۵۱)

پہلے دو تنقیدی مضامین کی طرز پر مذکورہ بالا ناولوں کا بھی موضوعاتی مطالعہ کیا گیا ہے تاہم ان ناولوں پر کچھ لکھنے سے اس لیے احتراز کیا گیا ہے کہ ان کے بارے میں کتاب کے ساتویں مضمون ''اُردو ناول کے ہمہ گیر سروکار'' (صفحہ۸۰۔۱۳۹) اور گیارھویں مضمون ''پاکستانی معاصر ناول ۱۹۸۰ء تا ۲۰۰۷ء'' (صفحہ۱۶۴۔۲۰۷) میں بھی موضوعاتی وفکری جائزہ لیا گیا ہے جس کے باعث کتاب کے مطالعے میں تکرار کا تاثر بار بار اُبھرتا ہے تاہم یہ موضوع کی مجبوری بھی ہوسکتی ہے۔ قابلِ ذکر پہلو یہ بھی ہے کہ کتاب کے ابتدائی مضامین اگرچہ ناولوں کے موضوعاتی مطالعے ہیں تاہم پہلے چھ مضامین کے بعد ''اردو ناول کے ہمہ گیر سروکار'' مضمون آتا ہے جو اردو ناول کی ۱۴۰ سالہ تاریخ ہے جبکہ ساتواں اور آٹھواں مضمون دوبارہ ناولوں کے انفرادی مطالعے ہیں جس سے مضامین کی ترتیب میں خلل واقع ہوتا ہے۔ ''اردو ناول کے ہمہ گیر سروکار'' کو آٹھویں مضمون کے بعد شامل کیا جانا چاہیے تھا۔

کتاب کے باقی تنقیدی مضامین کی فہرست کُچھ یُوں ہے:

''تحریک آزادی اور ہمارا ناول'' (صفحہ۱۵۲۔۱۶۳)

''پاکستان معاصر ناول'' (۱۹۸۰ء تا ۲۰۰۷ء) (صفحہ۱۶۴۔۲۰۷)

''ناول کی تفہیم وتعبیر کی دشواریاں'' (صفحہ۲۰۸۔۲۱۴)

''ناول کی عظمت اور ضرورت'' (صفحہ۲۱۵۔۲۲۲)

''پاکستانی ناول کا آئندہ''؟ (صفحہ۲۲۳۔۲۳۵)

''ناول اپنی تعریفوں کے آئینے میں'' (صفحہ۲۳۶۔۲۴۷)

اردو ناول۔۔۔اختلافات اور تحقیقی مغالطے (صفحہ ۲۴۸۔۲۵۶)

اس فہرست پر ایک طائرانہ نظر ڈالنے سے بخوبی اندازہ ہوجاتا ہے کہ ان تنقیدی موضوعات میں کتنا تنوع پایا جاتا ہے اور یہ اردو ناول کے فن، موضوعات، رجحانات، مسائل، ماضی، حال اور مستقبل کا احاطہ کرتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''اُردو ناول کے ہمہ گیر سروکار''، (۱۸۶۹ء۔۲۰۰۷ء)، ماجرا سرائے پبلیکیشنز، کراچی، ۲۰۰۸ء ص۹۔ ۲۔ ایضاً، ص۹۔ ۳۔ ایضاً، ص۱۵۔

۴۔ شاہین مفتی، ڈاکٹر، بحوالہ ''اردو ناول کے ہمہ گیر سروکار'' از ڈاکٹر ممتاز احمد خان، ص۲۸۔

۵۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، ''اُردو ناول کے ہمہ گیر سروکار''، (۱۸۶۹ء۔۲۰۰۷ء)، ص۳۲۔

Female Characters of Krishan Chander	Dr. Sofia Yousaf	513
'Firdous e Brarin': Analysis of Characters	Dr. Shabbir Ahmed Qadri	518
Arsh Siddiqui: 'Bahir Kafan se Paon'	Dr. Fehmida Tbassum	525
Dr. Anwaar Ahmed: 'Aakhri Khat'	Dr. Safwan Muhammad	535
Aziz Ahmad: 'Sadeon kay Aar Paar'	Shahnaz Kaosar	547
'Katba' and 'Ghar Say Ghar Tak': Comparative Study	Dr. Freeha Nighat	553
Abdullah Hussain's Novel 'Bagh': Study of Characters	Dr. Asghar Ali Baloch	566
'Crime and Punishment': Study of Characters	Nazia Malik	573
Dr. Anwar Naseem: Intellectual Context of Short Stories	Imran Akhtar	583

Book Review:

'Tazkara e Naushahiya': A Study	Dr. Muhammad Asghar	591
Two Research Books: A Review	Dr. Arshad Mehmood	600
'Ebadat Barq Ki': A Study	Dr. Safia Ebaad	610
'Urdu Novel Key Hamageer Sarokar': An Introduction and Analysis	Dr. Naeem Mazhar	615

[The Articles Included in Takhliqi adab are Approved by Referees. The Takhliqi adab and National University of Modern Languages do not necessarily agree with the views presented in the Articles]

and Nazir Akbar Abadi		
Discussion of Modernism in Urdu Literature	Asma Asghar	362
Edward Said's Criticism of West	Zafar Ahmed	368

Literary Study (Urdu Fiction):

Urdu Short Story and Contemporary Awareness	Dr. Rasheed Amjad	373
Styles of Urdu Short Story	Dr. Mirza Hamid Baig	379
Beginning and Background of Urdu Novel	Dr. Bilal Sohail	388
Proverb Scenario in Urdu Romance	Dr. Sohail Abbas Baloch	426
Fiction: Problems of Translation	Dr. Abid Sail/ Fakhira	433
Urdu Novelists and Criticism of Faiz	M. Khalid Fayyaz	439
Urdu Novel and the Effects of Colonization	Muhammad Naeem	453
Feminism in early Period of Pakistani Short Story	Fauzia Raani	479

Criticism and Analysis (Urdu Fiction):

Ahmed Javaid: 'Gumshuda Shehr ki Dastaan'	Dr. Nawazish Ali	490
Intizar Hussain: 'Sherzad key Naam'	Dr. Muhammad Asif	496

Molvi Abdul Haq and 'Qawaid e Urdu'	Dr. Ashraf Kamal	209
Iqbal, Women and Resolution of the Mystery	Dr. Bseera Ambreen	216
Selective Words: Multilingual Research Study	Ghazi Ilmuddeen	237
Rasheed Hasan Khan: As a Researcher and Editor	Dr. Shamim Tariq	256
Dr. Nabi Buksh Baloch: Intellectual and Literary Services	Sumera Akbar	273
Autobiographies of Female Urdu Writers	Aysha Hameed	282
Urdu Services of Dr. Mahr Abdul Haq	Dr. Shafique Anjum	290

Discussions (Intellectual/Critical):

Identification of Shibli's Work in Current Era	Dr. Abdul Aziz Sahir	297
Discourse: An Introduction and Analysis	Dr. Alamdar Hussain	302
Urdu in Selcuk University (Turkey)	Dr. Muhammad Kamran	317
Plato's Views About Humour: A Discussion	Dr. Waheed ul Rehman	322
Ezra Pound: An Important Name in New Poetic Criticism	Dr. Rabia Sarfraz	334
Baqui Siddiqui: A Unique voice of Contemporary Ghazal	Dr. Yasmeen Sultana	342
Poems of Pablo Neruda	Abdul Wajid Tbassum	351

CONTENTS

Editorial	Dr Aziz Ahmad Khan	9

Research (Textual/Subjective):

Basic Sources of History and Culture of Awadh	Dr. Moinuddin Aqeel	11
The authenticity of Ahmed Yaar Yakta's Dewaan	Dr. Arif Naushahi	24
Sughra Hmayun Mirza: Social and Journalistic Services	Dr. Muhammad Ali Asar	42
Translated Dewaan of Hafiz by Qazi Sajjad Hussain	Dr. Ali Bayat	48
Tradition of Ghalib Studies in Urdu	Dr. Shakeel Petaafi	59
Fort William College: In the Mirror of History	Dr. Haroon Qadir	126
Iqbal's Visits Outside of India: In the light of Letters	Dr. Muhammad Sufyan	152
'Kuliyat e Iqbal' Edited by Molvi Abdul Razzaq	Dr. Rehana Koasar	166
Moulana Ghulam Rasool Mehar: As an Expert of Ghalibiat	Dr. M. Asif Awan	186
Types of Plagiarism and Copying	Dr. Nazar Khaleeq	195

''Takhliqi Adab'' [ISSN: 1814-9030]

Research Journal of Urdu Language & Literature

Published by: National University of Modern Languages, Islamabad

Department of Urdu Language & Literature

Subscription/ Order Form

Name:____

Mailing Address:____

____

City Code:_______________ Country:_______________________

Tel:____________________ Fax:__________________________

Email:____

Please send me ________copy/copies of The ''Takhliqi Adab'' [ISSN: 1814-9030]. I enclose a Bank Draft/Cheque no: _________________ for Pkr/US$_______________ In Account of Rector NUML.

Signature: __________________ Dated: _______________________

Note:

Price Per Issue in Pakistan: Pkr 400(Including Postal Charges)

Price Per Issue other countries: US$ 20(Including Postal Charges)

Please return to: Department of Urdu, NUML, H-9/4, Islamabad, Pakistan

Phone: +92519257646-50 Ext: 224/312

TAKHLIQI ADAB

ISSUE-08

Jun,2011

[ISSN#1814-9030]

"Takhliqi Adab" is a HEC Recognized Journal

It is Included in Following International Databases:

1.Ulrich's database

2.MLA database(Directory of Periodicals & MLA Bibliograghy)

Also available from MLA's major distributors:EBSCO,Proquest,CSA.etc

---

Indexing Project coordinators:

Dr.Shafique Anjum:*Editor*

Zafar Ahmed:*MLA's Feild Bibliogragher and Indexer/*

Department of Urdu,NUML,Islamabad

ADVISORY BOARD:

Dr. Rasheed Amjad

Dean,Department of Urdu,International Islamic University, Islamabad

Dr. Muhammad Faqar ul haq Noori

Head, Department of Urdu, Punjab University, Lahore

Dr. Baig Ehsas

Head, Department of Urdu, Haiderabad Univesity, India

Dr. Abulkalam Qasmi

Department of Urdu, Aligarh Muslim University, Aligarh, India

Dr. Sagheer Ifraheem

Department of Urdu, Aligarh Muslim University, Aligarh, India

So Yamane Yasir

Department of Area Studies, Osaka University, Osaka, Japan

Dr. Muhammad Aftab Ahmad

National University of Modern Languages, Islamabad

Dr. Gohar Naushahi

National University of Modern Languages, Islamabad

Dr. Fauzia Aslam

National University of Modern Languages, Islamabad

FOR CONTACT:

Department of Urdu,

National University of Modern Languages,

H/9, Islamabad

Telephone:051-9257646/50,224,312

E-mail:numl_urdu@yahoo.com

Web:*www.numl.edu.pk/takhliqi-adab.aspx*

TAKHLIQI ADAB

ISSUE-08

Jun,2011

[ISSN#1814-9030]

PATRON

Maj. Gen.® Masood Hasan [Rector]

CHIEF EDITOR

Brig. Azam Jamal [Director General]

EDITORS

Dr. Rubina Shanaz

Dr. Shafique Anjum

NATIONAL UNIVERSITY OF MODERN LANGUAGES,

ISLAMABAD