تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

تحقیقی زاویے

۷

جنوری۔جون 2016ء

شعبۂ اردو

الخیر یونیورسٹی، بھمبر

کیمپ آفس

227۔سٹریٹ92، I-8/4، اسلام آباد

ISSN 2309-0499

سرپرست: ڈاکٹر محمد بشیر گورایا، پروچانسلر

نگران: ڈاکٹر اے۔کیو۔انصاری، ریکٹر

پبلشر: پروفیسر محمد امتیاز اقدس، وائس چانسلر

مدیر: ڈاکٹر رشید امجد، صدر شعبہ اردو

مجلس مشاورت (قومی)
ڈاکٹر محمد باقر خان خاکوانی، ڈین فیکلٹی آف سوشل سائنسز، الخیر یونیورسٹی۔بھمبر
ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، پروفیسر ایمریطس، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
ڈاکٹر تبسم کاشمیری، وزیٹنگ پروفیسر، جی سی یونیورسٹی، لاہور
ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری، صدر شعبہ اردو، یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور
ڈاکٹر روبینہ ترین، ڈین وصدر شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان
ڈاکٹر محمد یوسف خشک، صدر شعبہ اردو، شاہ لطیف یونیورسٹی، خیر پور (سندھ)
ڈاکٹر نجیب جمال، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور
ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر، صدر شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر روبینہ شہناز، صدر شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد
ڈاکٹر ناہید قمر، شعبہ اردو، وفاقی اردو یونیورسٹی، اسلام آباد

مجلس مشاورت (بین الاقوامی)
ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، پروفیسر ایمریطس، جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی، انڈیا
ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی، شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، انڈیا
پروفیسر قاضی افضال حسین، شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، انڈیا
ڈاکٹر صغیر افراہیم، شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، انڈیا
ڈاکٹر محمد کیومرثی، صدر شعبہ اردو، تہران یونیورسٹی، ایران
ڈاکٹر جلال سوئیدان، شعبہ اردو، انقرہ یونیورسٹی، ترکی
ڈاکٹر سہیل عباس، شعبہ مطالعاتِ خارجی، ٹوکیو یونیورسٹی، جاپان
پروفیسر مامیا کینساکو، گریجویٹ سکول، ٹوکیو یونیورسٹی آف فارن اسٹڈیز، جاپان
پروفیسر سویامانے، شعبہ اردو، گریجویٹ سکول آف لینگوئج اینڈ کلچر، اوساکا یونیورسٹی، اوساکا، جاپان۔

رابطے کے لیے: شعبہ اردو، الخیر یونیورسٹی بھمبر اے جے کے
کیمپ آفس، سٹریٹ 92، I-8/4 اسلام آباد

برقی پتہ: tzurdu@hotmail.com **ویب سائٹ:** www.alkhair.edu.pk

سرورق: محمد علی **ترتیب وتزئین:** محمد ابرار صدیقی۔ محمد علی

ISSN 2309-0499

ترتیب

ابتدائیہ

□

- اقبال اور مذہبی تجربے کے انکشافات کا فلسفیانہ امتحان: تجزیاتی مطالعہ — رابعہ سرفراز — ۷
- عزیز احمد: ہند اسلامی تہذیب کا تخلیقی مورخ — سعدیہ طاہر — ۱۵
- ریاست بہاولپور کا نعت و مرثیہ گو شاعر: گلزار احمد نادم صابری — عاصمہ رانی / شفیق احمد — ۳۱
- خواجہ غلام فرید کے کلام میں تصرفات کا نیا انداز: تجزیاتی مطالعہ — حنیف چوہدری / نسیم اختر — ۳۹
- مولوی سید احمد دہلوی: وضاحتی کتابیات — سہیل عباس — ۴۷
- ہاشم شاہ اور اُن کا ایک غیر مطبوعہ پنجابی بارہ ماسہ — ناصر رانا — ۵۵
- مولوی عنایت دہلوی کی ترجمہ کاری — مزمل حسین — ۶۳
- شرر کی سوانح عمری ''خواجہ معین الدین چشتی'' کا تنقیدی و تحقیقی جائزہ — روبینہ شاہین — ۶۷
- شاہ مراد خانپوری: اردو غزل کا اوّلین مربی و محسن — نثار ترابی — ۷۳
- مولانا شبلی نعمانی کی اسلوب نگاری — عظمیٰ سیٹھی — ۷۹

□

- استعماریت اور پنجاب میں اردو شاعری کی نئی صورت گری — الماس خان / محمد افضال بٹ — ۸۹
- سرزمین ملتان کی تحتی بولیوں پر اردو زبان کی آمیزش کے اثرات: مساحتی معائنہ اور جائزہ — عمران اختر — ۹۹
- سائنٹیفک سوسائٹی علی گڑھ — شفقت ظہور — ۱۰۷
- ادبی فرہنگ نویسی: بنیادی نکات — غلام عباس / گل باز — ۱۳۱
- غالبؔ اور آزادؔ کی مکتوب نگاری: ایک تجزیہ — بابر حسین — ۱۳۹

□

- جدیدیت اور مابعد جدیدیت: ایک مطالعہ — صفیہ عباد — ۱۴۵
- میرا جی اور سٹیفانے ملارمے — امان اللہ محسن — ۱۵۵
- نئی اردو شاعری کا اسلوب: افتخار جالب اور جیلانی کامران کے تناظر میں — طاہرہ صدیقہ — ۱۶۵
- اردو غزل: عہد بہ عہد — جمیل اختر — ۱۷۷
- اردو ادب و تنقید میں تصورِ جدیدیت — محمد افضال بٹ — ۱۸۵

□

♦ داستانی عہد کا ایک اہم مناقشہ اور چار داستانیں	فہمیدہ تبسم	۱۹۱
♦ اردو داستان میں سراپا نگاری	مریم عرفان	۱۹۹
♦ ایک ہنگامہ خیز معتوب ناول ''مردِ کوہستان'': تحقیق و توضیح	نورینہ تحریم بابر	۲۰۹
♦ اردو ناول کی زبان کے مباحث	محمد عباس	۲۱۵
♦ اردو افسانے کے رجحانات	ثمرین اختر	۲۲۳
♦ اردو افسانہ اور عورت	نازیہ یونس	۲۳۳

□

♦ دھرتی کے حوالے سے وزیر آغا کا نقطۂ نظر	روبینہ شہناز	۲۴۳
♦ ناصر کاظمی کی غزل پہ ہندی اثرات	عبدالواجد تبسم	۲۴۹
♦ حیوانات اور حشرات الارض سے مزین افسانوی مجموعہ	فوزیہ اسلم	۲۵۳
♦ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا شعری سفر	عاصمہ اصغر	۲۵۷
♦ ڈاکٹر سلیم اختر کے فن میں وجودی رجحانات	ناہید ناز	۲۶۹
♦ عصری آگہی کے تناظر میں ''باگھ'' کا مطالعہ	نعیم مظہر	۲۷۹

□

انڈیکس	بابر حسین	۲۸۳

ابتدائیہ

جامعاتی سطح پر تحقیق کی لازمی ضرورت نے یقیناً اس کی مقدار میں اضافہ کیا ہے لیکن معیار افسوسناک حد تک کم ہوا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ طلبہ کو مقالہ لکھنا پڑتا ہے چاہے وہ اس کا اہل ہے یا نہیں اور تحقیقی ذوق بھی رکھتا ہے یا نہیں۔ مقالہ کی جگہ اضافی کورسز اور پروجیکٹ نے اگرچہ اس بوجھ کو کم کرنے کی کوشش کی ہے تاہم متعلقہ ڈگری کے معیار پر سوال اٹھا دیا ہے کہ تحقیقی کاوش کے بغیر ریسرچ کی ڈگری کیسے اپنا بھرم قائم رکھ سکتی ہے؟ موضوع کے چناؤ میں سب سے بڑی مشکل خود موضوع کی تلاش ہے۔ اب روایتی موضوعات تقریباً ختم ہو رہے ہیں۔ اسی طرح اصناف میں بھی بہت کم گنجائش ہے۔ بہت سے موضوعات موجود ہیں۔ مگر عام طالب علم ان پر ہاتھ ڈالنے سے کتراتا ہے بلکہ خود نگران حضرات بھی ایسے موضوع سے دور رہنا پسند کرتے ہیں۔ دیکھا جائے تو ہمارے کلاسیکی ادب پر بہت سا عمدہ کام ہو سکتا ہے۔ داستانوں میں جو علوم بکھرے پڑے ہیں ان کو موضوع بنایا جا سکتا ہے۔ البتہ عام توجہ ان کے کرداروں اور واقعات تک ہی محدود رہی ہے۔ جامعات کے تحقیقی جریدے اس سلسلے میں اہم کردار ادا کر سکتے ہیں۔ وہ ایسے مقالے تحریر کروائیں جن میں نئے موضوعات کی نشاندہی کی گئی ہو۔ اس ضمن میں مختلف سیمینار بھی منعقد کیے جا سکتے ہیں اور ایچ ای سی اس حوالے سے ایک اہم کردار ادا کر سکتا ہے۔

○

''تحقیقی زاویے کے ساتویں شمارے کے مندرجات آپ کی توجہ کے متقاضی ہیں۔ آپ کی رائے اگلے شماروں کو مزید بہتر بنانے میں معاونت کرے گی۔

مقالہ نگاروں سے درخواست

☆ مطبوعہ مقالات ارسال نہ کیے جائیں اور ایک ہی مقالہ مختلف جرائد میں نہ بھجوائیں۔

☆ مقالہ بھیج کر چھپنے یا نہ چھپنے کی اطلاع کا انتظار کریں۔ ایچ ای سی کے جرائد میں مقالات کی اشاعت کے لیے کئی مراحل ہیں، خصوصاً 'Peer Review' جس میں تاخیر ہو سکتی ہے۔ اس دوران اگر مقالہ کسی دوسرے جریدے کو بھیج دیا جائے تو اس سے مقالہ نگار اور جرائد دونوں کی ساکھ متاثر ہوتی ہے۔

☆ حوالہ جات/حواشی/تعلیقات اندر لکھی گئی ہدایات کے مطابق دیئے جائیں۔

☆ مقالہ کے اردو عنوان کے ساتھ عنوان کا انگریزی ترجمہ بھی درج کریں نیز اپنا نام/عہدہ/ پتہ اُردو کے ساتھ ساتھ انگریزی میں بھی لکھیں۔

☆ انگریزی میں Abstract طویل نہ ہو نیز ایک الگ صفحے پر اس کا اردو ترجمہ بھی لکھ کر ارسال کریں۔

☆ اپنے مقالے کا اشاریہ (نام، کتب، مقامات، ادارے) بھی تحریر کریں۔

☆ Abstract کا اردو ترجمہ بھی بھیجیں۔

ڈاکٹر رابعہ سرفراز
شعبہ اردو،
گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد

اقبال اور مذہبی تجربے کے انکشافات کا فلسفیانہ امتحان: ایک تجزیاتی مطالعہ

This article describes the Philosophical test of the revelations of religious experience presented byDr. Iqbal. He expressed Nature as the subject of science rated at highly artificial affair, whereas religion demands the whole of reality and has no reason to be afraid of any sectional views of reality.When we rise to the level of life and mind ,we stand in need of concepts of a different order of thought.When we look at the creation of the world from the outside it is a process lasting through thousands of years but the Quran describe it one Divine day.A deeper insight of our conscious experience reveals that beneath the appearnce of serial duration there is true duration.The article concludes that aspiration of religion soars higher than philosophy and religion seeks a closer contact with reality.

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا! (۱)

کائنات و حیات اس حقیقتِ مطلق کی نشانیاں ہیں جو اول بھی ہے اور آخر بھی جو دکھائی بھی دیتا ہے اور نگاہوں سے اوجھل بھی ہے۔

''جب کچھ نہ تھا تو خدا تھا اور جب کچھ نہ رہے گا تو خدا رہے گا۔وہ سب ظاہروں سے بڑھ کر ظاہر ہے کیونکہ دنیا میں جو کچھ بھی موجود ہے اُسی کی صفات افعال اور اُسی کے نور کا ظہور ہے۔وہ ہر مخفی سے بڑھ کر پوشیدہ ہے کیونکہ اسے حواس اور عقل کے ذریعہ نہیں ناپا جاسکتا۔''(۲)

ایسی ہستی صرف ایک ہے جو ظاہر بھی ہے اور باطن بھی اور اس کے ظاہر و باطن میں کوئی تضاد یا دوئی نہیں ہے۔اقبال کے نزدیک ہمارے تجربے میں ہستی کی تین سطحیں موجود ہیں یعنی مادہ حیات اور نفس یا شعور۔اقبال عقلی استدلالی کے ذریعے حقیقتِ مطلق کے ادراک کے قائل نہیں ہیں وہ صرف عقلِ وجدانی کو اس لائق سمجھتے ہیں کہ اس کے وسیلے سے حقیقتِ مطلق کو پہچانا جاسکے کیونکہ عقلی استدلالی کا دائرہ خارجی دنیا تک محدود ہے جبکہ عقلِ وجدانی ہماری باطنی دنیا سے متعلق ہے۔قرآن پاک میں ہے:

''وہی ہے جس نے آسمانوں اور زمین کو چھ دنوں میں پیدا کیا اور پھر عرش پر جلوہ فرما ہُوا۔اس کے علم میں ہے جو کچھ زمین میں جاتا ہے اور جو کچھ اس سے نکلتا ہے اور جو کچھ آسمان سے اترتا ہے اور جو کچھ اس میں چڑھتا ہے۔وہ تمھارے ساتھ ہے جہاں بھی تم ہو جو کام بھی تم کرتے ہو اُسے وہ دیکھ

رہاہے۔وہی زمین اور آسمانوں کی بادشاہی کا مالک ہے اور تمام معاملات فیصلے کے لیے اُسی کی طرف رجوع کیے جاتے ہیں۔وہی رات کو دن میں اور دن کو رات میں داخل کرتا ہے اور دلوں میں چھپے ہوئے راز تک جانتا ہے۔''(۳)

زماں کے اعتبار سے ہمارا مشاہدہ تین صورتیں اختیار کرتا ہے جو مادہ٬ حیات اور نفس (شعور) پر مشتمل ہے۔ان موضوعات کا تعلق طبیعیات٬ حیاتیات اور نفسیات سے ہے۔مادی دنیا وہ ہے جس کا اِنکشاف ہمارے حواس کرتے ہیں۔فطرت کا نصف حصہ ''خواب'' اور نصف ''قیاس'' پر مشتمل ہے۔زمان ومکاں آپس میں ملے ہوئے ہیں اور کائنات واقعات وحوادث کا ایسانظام ہے جس میں واقعات ایک دوسرے سے وابستہ ہیں اور ہر واقعے کا گزرتے ہوئے واقعہ سے تعلق ہے۔واقعات کی مسلسل تخلیقی حرکت کائنات ہے ۔قرآنی تعلیمات کی رُو سے خدا٬ کائنات اور زندگی متحرک ہیں۔قرآن کاایک دن سائنسی زندگی کے ہزاردنوں کے برابر ہے۔

اقبال کی رائے میں شعور زندگی کا مظہر ہے ۔زندگی کے ارتقائی سفر میں شعور روشنی کے ایک نقطہ کی طرح اس کی رہبری کرتاہے۔شعور کی حدود متعین نہیں ہیں لیکن ہر طرح کا علم شعور کی بدولت حاصل ہوتا ہے ۔زندگی خارجی قوت سے چلنے والی مشین نہیں بلکہ اس کی تعبیر روحانی قوت کے طور پر کی جاتی ہے۔طبیعیات میں ایسے مظاہر کے روابط دریافت کیے جاتے ہیں جو ناپے٬ تولے اور محسوس کیے جاسکتے ہیں اور یہ اپنے محدود دائرے سے باہر نہیں جاسکتی۔سائنس مذہبی اور جمالیاتی وجدان جیسے اہم عناصر پر توجہ کرنے سے قاصر ہے۔

> ''اقبال فرماتے ہیں کہ علوم طبع کی مثال تو کوّں اور گِدھوں کی ہے٬ جوفطرت کے مردہ جسم پر جھپٹتے ہیں اور اُس کا جوٹکڑا بھی کسی کے تصرف میں آتا ہے نوچ کر لے جاتا ہے ۔مگر مذہب تو پوری کی پوری حقیقت کا طلب گار ہے لہٰذا اس بارے میں عالمِ محسوس سے حاصل کردہ معلومات کو ہمیں مرکزی جگہ دینی چاہیے۔''(۴)

اقبال وقت کو ایک آزاد تخلیقی حرکت کا نام دیتے ہیں جس کے سامنے کوئی معین لائحہ عمل موجود نہیں ہے۔کائنات کے تخلیقی تسلسل کی طرف قرآن مجید ہماری توجہ دلاتاہے اور یہ حقیقتِ مطلق کو سمجھنے کا بہترین ذریعہ ہے۔

> ''یقیناً رات اور دن کے اُلٹ پھیر میں اور ہر اُس چیز میں جو اللہ نے زمین اور آسمانوں میں پیدا کی ہے٬ نشانیاں ہیں اُن لوگوں کے لیے جو متقی ہیں۔''(۵)

> ''وہی ہے جس نے رات اور دن کو ایک دوسرے کا جانشین بنایا۔ہر اُس شخص کے لیے جو سبق لینا چاہے یا شکرگزار ہونا چاہے۔''(۶)

> ''کیا تم نہیں دیکھتے کہ اللہ رات کو دن میں پروتا ہُوا لے آتا ہے اور دن کو رات میں؟اس نے سورج اور چاند کو مسخر کر رکھا ہے ۔سب ایک وقتِ مقرر تک چلے جا رہے ہیں۔''(۷)

> ''وہ رات کو دن پر اور دن کو رات پر لپیٹ دیتا ہے۔''(۸)

اقبال کی رائے میں کائنات زماں میں واقع ہے اور شعوری واردات کے تجزیے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ہم ایک کے بعد دوسری کیفیت میں سفر کرتے ہیں۔ہم مسلسل تبدیلی کے عمل سے دوچار ہیں۔ہمارے اندر اور باہر کچھ ساکن نہیں۔ہماری داخلی واردات کا زمانی قیاس ہماری خارجی زندگی کے زمانی تصور سے مختلف ہے۔یعنی ہمارے دورُخ ہیں ظاہری اور باطنی۔اقبال انسانی زندگی کے ان دونوں پہلوؤں کو'بصیر'اور''فعال'' کے نام سے پکارتے ہیں۔''فعال'' کاتعلق عملی زندگی سے

ہے اور اس کا واسطہ زمانِ مسلسل سے ہے جو مختصر یا طویل ہوسکتا ہے ۔جب ہم شعور کی گہرائیوں میں کھوجاتے ہیں تو باطنی زندگی کا ''بصیر'' پہلو سامنے آتا ہے ۔ایسی صورت میں شعور کا فعال پہلو معطل ہوجاتا ہے اور تجربے میں حرکت کے احساس کے باوجود وقت گزرنے کا احساس نہیں ہوتا یعنی ''بصیر'' آنِ واحد ہے جس میں ہمارا واسطہ زمانِ خالص سے پڑتا ہے۔اس عملِ تخلیق کو آنکھ جھپکنے کے مترادف قرار دیا جاسکتا ہے اور یہ ہماری خودی کی خلوت کا پہلو ہے۔ زندگی کی مسلسل تگ و دو حیات کے'' بصیر'' پہلو کو ہماری نگاہوں سے اوجھل کر دیتی ہے۔قرآن مجید میں ہے:

''اے محمدؐ! اُس خدا پر بھروسہ رکھو جو زندہ ہے اور کبھی مرنے والا نہیں۔اُس کی حمد کے ساتھ اُس کی تسبیح کرو۔اپنے بندوں کے گناہوں سے بس اُسی کا باخبر ہونا کافی ہے۔وہ جس نے چھ دنوں(یعنی زمانِ متسلسل)میں زمین اور آسمانوں کو اور اُن ساری اشیا کو بنا کر رکھ دیا جو آسمان اور زمین کے درمیان ہیں پھر آپ ہی ''عرش'' پر جلوہ فرما ہُوا۔رحمٰن اس کی شان کسی جاننے والے سے پوچھو۔''(۹)

روحانی قوت محسوسات سے وابستہ ہوکر ظہور میں آتی ہے۔سائنسی علوم نے میکانیت کے بل بوتے پر تسخیرِ کائنات کا فریضہ انجام دیا ہے لیکن سائنس میں ہستی کے حوالے سے جامع نقطۂ نظر مفقود ہے۔ ارشادِ باری تعالیٰ ہے:

''ہم نے ہر چیز کو ایک اندازے کے مطابق پیدا کیا اور نہیں ہوتا ہمارا حکم مگر ایک بار جو آنکھ جھپکتے (یعنی زمانِ خالص)ہی میں واقع ہوجاتا ہے۔''(۱۰)

مذہب کا فریضہ زندگی کو مجموعی طور سے دیکھتے ہوئے بصیرت پر عمل پیرا ہونا ہے۔سائنس کے مادی حقائق مذہب کے لیے خطرے کا باعث نہیں۔زندگی کے اصول طبیعیات سے مختلف ہیں اور ان میں باطنی میلانات کو نمایاں مقام حاصل ہے۔نفس کی حقیقت زمانِ خالص ہے جو چاند سورج کی گردش کے تابع نہیں۔اس کیفیت میں ماضی، حال اور مستقبل کی تقسیم نہیں ہوتی۔قرآن کے مطابق خدا کا ایک دن ایک ہزار سال کے برابر ہے''بصیر'' کے پہلو سے یہ تخلیقی عمل جو ہزاروں سالوں کے برابر ہے ناقابلِ تجزیہ عمل ہوجاتا ہے جیسے آنکھ کا جھپکنا۔

حادثہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے / عکس اس کا مرے آئینۂ ادراک میں ہے
نہ ستارے میں ہے نہ گردشِ افلاک میں ہے / تیری تقدیر مرے نالۂ بے باک میں ہے
یا مری آہ میں کوئی شرر زندہ نہیں / یا ذرا نم ابھی تیرے خس و خاشاک میں ہے
کیا عجب میری نوا ہائے سحر گاہی سے / زندہ ہو جائے وہ آتش کہ تری خاک میں ہے
توڑ ڈالے گی یہی خاک طلسمِ شب و روز / گرچہ الجھی ہوئی تقدیر کے پیچاک میں ہے (۱۱)

وجدانِ خالص میں ماضی قصۂ پارینہ نہیں ہے بلکہ حال میں شامل ہوکر محوِ سفر ہے اور مستقبل بطور ممکنات اس کا حصہ ہے۔اقبال کی رائے میں کائنات اضافہ پذیر ہے اور قرآن میں بارہا اس امر کی نشاندہی کی گئی ہے کہ کائنات ازل سے ڈیزائن کردہ کوئی ساکت اور جامد ڈھانچہ نہیں ہے کیونکہ اگر ایسا ہوتا تو کوشش اور جدوجہد کے کوئی معنی باقی نہ رہتے۔درج ذیل اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''زماں کی حرکت کسی پہلے سے کھنچے ہوئے خط کی شکل میں نہیں، کیونکہ یہ خط ابھی کھنچ رہا ہے اور اس سے مراد وہ امکانات ہیں جو ہوسکتا ہے وقوع میں آئیں اور ہوسکتا ہے نہ آئیں۔اقبال کے نزدیک مستقبل انھیں معنوں میں بامقصد ہے۔''(۱۲)

'انائے بصیر' انائے فعال' کی اصلاح کرتی ہے۔زمانِ خالص میں وقت حال کے ساتھ گزرتا ہے اور ایک امکان کی

صورت میں روبرو ہوتا ہے۔زمانے کے اس تصور کو قرآن نے تقدیر کے نام سے یاد کیا ہے۔اقبال کی رائے میں تقدیر وہ زمانہ ہے جس کے امکانات کا انکشاف ابھی باقی ہے اُسے محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن اس کا حساب کتاب ممکن نہیں۔قرآن مجید:

''ہم نے ہر شے پیدا کی اور ہم نے ہی ہر شے کا مقدر طے کیا۔''(۱۳)

''ہم نے ہر چیز ایک تقدیر کے ساتھ پیدا کی ہے۔''(۱۴)

اقبال اس تصور تقدیر کے مخالف ہیں جس کے تحت ہر چیز ظالم و جابر آقا نے پہلے ہی سے متعین کر رکھی ہے۔زمان حقیقت ہے اور سب لمحات یکساں نہیں ہو سکتے۔ہر لمحہ نئی اور نادر شے کا ظہور ہوتا ہے۔قرآن مجید:

''وہ ہر روز نئی شان سے ظاہر ہوتا ہے''(۱۵)

اقبال تقدیر کو ہستی کی ماہیئت قرار دیتے ہیں۔اس حوالے سے درج ذیل اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''تقدیر خارج سے کسی ہستی پر وارد نہیں ہوتی بلکہ وہ کسی ہستی کی ماہیئت ہوتی ہے جس کے اندر اس کے تمام ممکنات مضمر ہوتے ہیں جو عالمِ خارجی میں یکے بعد دیگرے ظہور میں آئیں گے۔تقدیر کے یہ معنی نہیں ہیں کہ تمام ہونے والے واقعات معیّن اور مشخص صورتوں میں اس کے اندر موجود ہیں اور یکے بعد دیگرے عالمِ خارجی میں ظاہر ہوتے رہیں گے۔اگر زمان حقیقی ہے تو وہ ہر لمحہ تازہ آفرین ہے اس کی خلاقی کے متعلق کوئی پیش بینی نہیں ہو سکتی۔''(۱۶)

زمانِ خالص کے ہر لمحہ کی زندگی تخلیقی زندگی ہے۔تخلیق اور تکرار ایک دوسرے کی ضد ہیں۔اقبال زندگی کو اختیار سے تعبیر کرتے ہیں اور کائنات کو آزاد اور تخلیقی حرکت سے تعبیر کرتے ہیں۔اگر انسان واقعی پیاسا ہے تو اسے صحرا کی ریت پانی کی جھیل نظر آئے گی لیکن اگر وہ کہے کہ اس نے سراب نہیں دیکھا تو یہ اس امر کا ثبوت ہے کہ وہ اسے کسی اور شکل میں دیکھنا نہیں چاہتا۔ہر شعوری تجربہ کسی نہ کسی مقصد کے تحت ہوتا ہے اور مقصد کا تصور مستقبل سے مشروط ہے۔اقبال کی رائے میں مستقبل غیر متعین نہیں بلکہ امکانات کی صورت میں موجود ہے۔جیسے جیسے زندگی ارتقائی سفر طے کرتی ہے انسان کے مقاصد میں تبدیلی اور جدت پیدا ہوتی ہے۔زندگی کا تسلسل شعوری نظم وضبط کے تابع ہے۔کائنات میں ہر لمحہ اضافہ ہوتا ہے۔

تُو بے بصر ہو تو یہ مانعِ نگاہ بھی ہے
وگرنہ آگ ہے مومن جہاں خس و خاشاک (۱۷)

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد
مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد (۱۸)

کھو نہ جا اس سحر و شام میں اے صاحبِ ہوش
اک جہاں اور بھی ہے جس میں نہ فردا ہے نہ دوش (۱۹)

قرآن مجید میں ارشاد ہے:

''اور وہی ہے جس نے دن اور رات کو ایک دوسرے کے لیے جانشیں بنا دیا ہے اور یہ اُن کے لیے ہے جو خدا کے متعلق جاننا چاہتے ہیں اور خدا کا شکر ادا کرنا چاہتے ہیں۔''(۲۰)

فطرت کا خدا سے تعلق شعور انسانی کی سیرت سے تعلق کے مماثل ہے۔اسی لیے قرآن نے فطرت کو اللہ کی سنت قرار دیا ہے۔زماں حقیقت مطلقہ کے وجود کا حصہ ہے مگر زمانِ تسلسل جس میں ماضی حال اور مستقبل کا تصور موجود ہے۔قرآن

میں ہے:

''اسی کے لیے رات اور دن کا اختلاف ہے۔''(۲۱)

جب انسان عقل کے ذریعے فطرت پر نظر ڈالتا ہے تو اس کی جدوجہد وحدت الوجود پر ختم ہوتی ہے لیکن وجدان انسان کو یہ احساس دلاتا ہے کہ انسانی زندگی(خودی محدود) کی بدولت ہم خودی مطلق(حقیقت مطلق) کی ماہیّت کا انداز ہ کرتے ہیں۔فلسفہ فاصلے سے حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہے اور مذہب قریب سے ۔یہ قرب اس وقت حاصل ہوتا ہے جب ہم اپنی فکری حدود سے آگے بڑھتے ہوئے حصولِ مقصد کے لیے وہ طریقہ اپنائیں جسے مذہب''دعا'' کا نام دیتا ہے اور جو رسول اکرمﷺ کے لبوں پر آخری دم تک موجود تھی۔

اقبال کی رائے میں اللہ انسانی خودی کی پرورش چاہتا ہے اور انسان سمیت ساری کائنات کو اپنے وصل میں گم دیکھنا نہیں چاہتا بلکہ ایسا وصل چاہتا ہے کہ جس کے ہر مظہر سے وصال کی جھلک نظر آئے۔سید نذیر نیازی لکھتے ہیں:

''مقاصد دراصل ہماری زندگی کو آگے ہی آگے دھکیلتے اور ان کیفیات کے منتظر رہتے' بلکہ اپنے رنگ میں رنگ لیتے ہیں جن کو ابھی پیش آنا ہے۔کسی مقصد کے اشارے کا آگے بڑھنا گویا اس چیز کی طرف بڑھنا ہے جس کے لیے آگے بڑھنا چاہیے تھا۔مختصراً یہ کہ ہماری کیفیاتِ شعور میں ماضی اور مستقبل دونوں کارفرما رہتے ہیں۔''(۲۲)

اقبال نے ارسطو سے منسوب تینوں دلیلوں''دلیلِ کونی''،''دلیلِ غائی''اور''دلیلِ وجودی'' سے اختلاف کرتے ہوئے انھیں مسترد کیا ہے۔''دلیلِ کونی''،علت و معلول کی دلیل ہے جس کے مطابق حرکت کے لیے محرک کے وجود کی طرح ہر معلول کی علت ہوتی ہے۔علت و معلول کا یہ سلسلہ چلتے چلتے آخری علت جو کسی علت کا معلول نہیں، تک پہنچتا ہے اور ختم ہو جاتا ہے۔یہ آخری علّت اور محرکِ اوّل خدا ہے۔

اقبال کی رائے میں علّت و معلول کے لاامتناعی سلسلے کا اچانک ایک مقام پر رُک جانا اُس اصول کے خلاف ہے جس پر دلیل قائم ہے۔آخری علّت معلول کے نہ ہونے کی وجہ سے محدود ہو جائے گی اور محدود ہستی خدا نہیں ہوسکتی مزید یہ کہ لاامتناہی کی نفی سے لاامتناعی تک پہنچنا ممکن نہیں۔''دلیلِ غائی' کے مطابق کائنات کی غیر معمولی ترتیب اور تنظیم کے پیچھے ایک غیر معمولی صنّاع کا ذہن ہے جو اس نظام کو چلا رہا ہے اور وہ خدا ہے۔یہ دلیل صناع کا تصور پیش کرتی ہے خالق کا نہیں اس لیے اسے مسترد کیا جاتا ہے۔''دلیلِ وجودی'' کے مطابق کسی شے کے تصور میں کسی خوبی کی موجودگی سے یہ امکان غالب ہے کہ وہ صفت اس شے میں ہو۔اپنی ذات کے نامکمل ہونے کے احساس کے ساتھ ہی ذہن میں ایک کامل ہستی کا تصور پیدا ہوتا ہے اور وہ کامل ہستی جس کا تصور ہمارے ذہن میں ڈالا گیا ہے۔خدا ہے۔اس دلیل کو اس بناء پر مسترد کر دیا گیا کہ تصور اور حقیقت میں فاصلہ فکری حدود سے تجاوز کے ذریعے طے نہیں ہوسکتا اور نہ ہی منطق کو حقیقت کے برابر قرار دیا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر جاوید اقبال لکھتے ہیں:

''توحیدِ وجودی کے تصور میں غیر خدا کی نفی اس شدت سے کی جاتی ہے کہ خالق و مخلوق ایک ہو جاتے ہیں۔یعنی مخلوق کوئی الگ وجود نہیں رکھتی ۔اس کا وجود درحقیقت وجود خداوندی ہی کا روپ ہے۔''(۲۳)

اقبال کہتے ہیں کہ اللہ انسانی خودی کی پرورش چاہتا ہے اور انسان سمیت ساری کائنات کو اپنے وصل میں گم دیکھنا نہیں چاہتا بلکہ ایسا وصل چاہتا ہے کہ جس کے ہر مظہر سے وصال کی جھلک نظر آئے۔درج ذیل اقتباس ملاحظہ ہو:

''مقاصد دراصل ہماری زندگی کو آگے ہی آگے دھکیلتے اور ان کیفیات کے منتظر رہتے' بلکہ اپنے رنگ میں رنگ لیتے ہیں جن کو ابھی پیش آنا ہے۔کسی مقصد کے اشارے سے آگے بڑھنا گویا اس چیز کی طرف بڑھنا ہے جس کے لیے آگے بڑھنا چاہیے تھا۔مختصراً یہ کہ ہماری کیفیاتِ شعور میں ماضی اور مستقبل دونوں کارفرما رہتے ہیں۔''(۲۴)

مذہبی عقیدت عقل کے منافی نہیں اس سے ماورا ہے۔عالم غیرحقیقی ہے صرف ذاتِ الٰہی کا وجود حقیقی ہے جو ہر چیز میں موجود ہے۔

دمادم رواں ہے یمِ زندگی | ہر اک شے سے پیدا رمِ زندگی
اسی سے ہوئی ہے بدن کی نمود | کہ شعلے میں پوشیدہ ہے موجِ دُود
یہ ثابت بھی ہے اور سیّار بھی | عناصر کے پھندوں سے بیزار بھی
یہ وحدت ہے کثرت میں ہر دم اسیر | مگر کہیں بے چگُو ں' بے نظیر
پسند اس کو تکرار کی خُو نہیں | کہ تُو مَیں نہیں اور مَیں تُو نہیں (۲۵)

اقبال کی رائے میں اللہ کی خودی کی تخلیقی توانائی میں تصورات اور افعال آپس میں ملے ہوئے ہیں اور خارجی دنیا میں مختلف شکلوں میں وحدت کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔حقیقت کو اپنے حقیقی ہونے کا شعور بھی ہے اور اس کا معیار اور درجہ بندی خودی (انا) کے شعور سے مشروط ہے۔انا کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ انا رکھنے والے دیگر وجودوں سے رابطہ رکھتی ہے لیکن داخلی حوالے سے وہ تنہا ہوتی ہے۔انسانی آزادی کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ وہ اللہ کی عبدیت کے دائرے سے خارج ہوجائے۔خالق اور مخلوق میں بے امتیاز وحدت نہیں ہوتی۔کائنات کی تخلیق اس لیے نہیں ہوئی کہ ہم کہیں کہ کوئی چیز پہلے اور کوئی بعد میں بنائی گئی ہے۔ایسے خیالات سے اللہ اور کائنات ایک دوسرے سے الگ وحدتیں بن کر ایک دوسرے کے مقابل آجائیں گی جو غلط ہے۔زمان و مکان حیاتِ الٰہی کے ظہور کی نشانیاں ہیں اگر اللہ حوادث کی مسلسل تخلیق نہ کرے تو عالم کا وجود باقی نہ رہے۔ڈاکٹر یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

''انسان کے لیے یہ فطری ہے کہ وہ اپنے آپ کو ذاتِ الٰہی سے علیحدہ تصور کرے۔اُس کی جستجو میں انسان کی نارسائیاں ہی اس کے لیے سب سے بڑے محرک کا حکم رکھتی ہیں۔فراق ایسی نعمت ہے جو وصال میں بھی باقی رہنی چاہیے۔جدائی عشق کی آئینہ دار اور عاشقوں کی سازگار ہے۔''(۲۶)

اللہ کی ذات کے سمندر میں غرق ہونا انسان کا انجام نہیں بلکہ انسان کا اعلیٰ مرتبہ یہ ہے کہ وہ ذاتِ الٰہی کو اپنے اندر اس طرح جذب کرے کہ وہ اپنی خودی کو برقرار رکھتے ہوئے اسے خود میں ضم کرے یعنی انسان اپنی مذموم صفات کو ختم کر کے اپنی خودی کو کمالی صفات میں ضم کرنے کی کوشش کرے۔

بڑھے جا یہ کوہِ گراں توڑ کر | طلسمِ زمان و مکاں توڑ کر
خودی شیرِ مولا' جہاں اس کا صید | زمیں اس کی صید' آسماں اس کا صید
جہاں اور بھی ہیں ابھی بے نمود | کہ خالی نہیں ہے ضمیرِ وجود
ہر اک منتظر تیری یلغار کا | تری شوخیِ فکر و کردار کا
یہ ہے مقصدِ گردشِ روزگار | کہ تیری خودی تجھ پہ ہو آشکار (۲۷)

حقیقتِ مطلق تمام عالم سے بے نیاز ہے۔خارجی فطرت یا ماسوا حیاتِ الٰہی میں آتی جاتی کیفیت کا نام ہے۔حقیقتِ

مطلق سمیع وبصیر ہے اس کے باوجود نفسِ الٰہی کا واضح تصور قائم کرنا ممکن نہیں ہے۔فطرت کا علم دراصل خدا کی سیرت کا علم ہے اور ہم کائنات کے مشاہدے کے ذریعے حقیقتِ مطلق کے ساتھ خصوصی ربط پیدا کرتے ہیں۔اسی لیے مظاہرِ فطرت پر غوروفکر کو عبادت کی ایک قسم قرار دیا گیا ہے۔اقبال اس نظریے کی نفی کرتے ہیں کہ کسی کے لیے جو مستقبل تھا وہ ہمارے لیے حال ہے کیونکہ جب تک مستقبل میں کوئی عمل وقوع پذیر نہیں ہوتا وہ اس سے پہلے کہیں بھی نہیں ہوتا۔اس لیے مستقبل معرضِ امکان ہے معرضِ وجود نہیں۔انسانی زندگی خارجی عالم سے منسلک ہے۔ہم کامیابی اور ناکامی،خوشی اور غمی کی کیفیات سے ایک سے دوسری حالت میں سفر کرتے ہیں لیکن خدا ان تقاضوں اور حدود سے ماورا ہے۔قرآن خدا کو زندہ کہتا ہے۔حقیقتِ الٰہی کا کمال اس کی خلاقی میں پوشیدہ ہے اور حیاتِ الٰہی سے مراد خدا کی ذات کا انکشاف ہے۔ اقبال کہتے ہیں:

> **"Thus a comprehensive philosophical criticism of all the facts of experience on its efficient as well as appreciative side brings us to the conclusion that the Ultimate Reality is a rationally directed creative life.To interpret this life as an ego is not to fashion God after the image of man.It is only to accept the simple fact of experince that life is not a formless fluid, but an organizing principle of unity, a synthetic activity which holds together and focalizes the dispersing dispositions of the living organism for a constructive purpose."(28)**

☆☆☆

حواشی

۱۔غالب،دیوان غالب،اسلام آباد:نیشنل بک فاؤنڈیشن،۲۰۱۴ء،ص۳۷۔

۲۔قرآن مجید:سورۃ الحدید:۳۔ ۳۔قرآن مجید:سورۃ الحدید:۴،۵۔

۴۔خطباتِ اقبال تسہیل وتفہیم،ڈاکٹر جاوید اقبال،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،۲۰۰۸ء،ص۶۷۔

۵۔قرآن مجید:سورۃ یونس:۶۔ ۶۔قرآن مجید:سورۃ الفرقان:۶۲۔

۷۔قرآن مجید:سورۃ لقمان:۲۹۔ ۸۔قرآن مجید:سورۃ الزمر:۵۔

۹۔قرآن مجید:سورۃ الفرقان:۵۸،۵۹۔ ۱۰۔قرآن مجید:سورۃ القمر:۴۹،۵۰۔

۱۱۔کلیات اقبال(اردو)،اقبال،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،۱۹۹۵ء،ص۳۹۲،۳۹۳۔

۱۲۔ڈاکٹر جاوید اقبال،زندہ رود،لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۲ء،ص۴۳۹۔

۱۳۔قرآن مجید:سورۃ الفرقان:۲۔ ۱۴۔قرآن مجید:سورۃ القمر:۴۹۔

۱۵۔قرآن مجید:سورۃ الرحمٰن:۲۹۔

۱۶۔ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم،تلخیص خطبات اقبال،تدوین ڈاکٹر طارق عزیز،لاہور:بزمِ اقبال،۱۹۸۸ء،ص۴۸۔

۱۷۔کلیاتِ اقبال،۳۹۴۔ ۱۸۔کلیاتِ اقبال،ص۳۹۶۔

۱۹۔کلیاتِ اقبال،ص۳۹۹۔ ۲۰۔قرآن مجید:سورۃ الفرقان:۶۲۔

۲۱۔قرآن مجید:سورۃ المومنون:۸۰۔

۲۲۔سید نذیر نیازی،تشکیل جدید الٰہیاتِ اسلامیہ،لاہور:بزمِ اقبال،۲۰۱۲ء،ص۹۹۔

۲۳۔ڈاکٹر جاوید اقبال، خطباتِ اقبال، ص۷۵۔

۲۴۔سید نذیر نیازی، تشکیل جدید الٰہیاتِ اسلامیہ، لاہور: بزمِ اقبال، ۲۰۱۲ء، ص۹۹۔

۲۵۔اقبال، کلیاتِ اقبال، ص۴۵۳۔

۲۶۔ڈاکٹر یوسف حسین خاں، روحِ اقبال، لاہور: القمر انٹر پرائزز، ۱۹۹۶ء، ص۳۷۵۔

۲۷۔کلیاتِ اقبال، ص۴۵۷۔

28.The reconstruction of religious thought in Islam,Allama Muhammad Iqbal,editted by M.Saeed Sheikh,Lahore:Institute of Islamic culture,1986,P48.

ڈاکٹر سعدیہ طاہر
شعبہ اردو، وفاقی اردو یونیورسٹی اسلام آباد

عزیز احمد: ہند اسلامی تہذیب کا تخلیقی مؤرخ

Aziz Ahmad was one of the most prominent fiction writers and literary critics, belonging to the 1930s generation of Urdu writers. In early 1960s he became a fellow of the SAOS, London University and later on moved to University of Toranto, Canada. During his association with the British and Canadian universities his main focus remained on Islam in the Indian sub-continent. His studies in Islamic culture in the Indian environment are distinct because of his creative insights as compared to the books written on the same theme by Dr. Tara Chand, Dr. Ishtiaq Hussain Qureshi and S.M. Ikram. His creative narrative starts from the advent of Islam in the Indian sub-continent to the emergence of Pakistan in 1947 as a natural outcome of socio-political history of the sub-continent.

عزیز احمد عثمانیہ یونیورسٹی میں انگریزی زبان و ادب کے پروفیسر تھے۔ اس دوران تدریسِ ادب کے ساتھ ساتھ وہ تخلیقِ ادب میں بھی سرگرم رہے۔ ناول اور افسانوں کے ساتھ ساتھ انہوں نے ادبی تنقید کے میدان میں بھی یادگار کارنامے سرانجام دیے ہیں۔ اُن کی کتاب ''اقبال......ایک نئی تشکیل'' اقبال کے فکر وفن کو ترقی پسند اندازِ نظر سے جانچنے اور پرکھنے میں ایک عہد آفریں کتاب سمجھی جاتی ہے۔ اُن کے ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' اور ''گریز'' اپنے عہد کے مقبول ترین ناولوں میں شمار ہوتے ہیں۔ قیامِ پاکستان کے بعد وہ پاکستان چلے آئے اور کراچی میں حکومتِ پاکستان کے محکمہء اطلاعات میں فلم پبلسٹی کے شعبے میں کام کرتے رہے۔ اِس دوران انہوں نے اُردو نثر میں چند یادگار تخلیقات پیش کیں۔ ملک میں پہلے مارشل لاء کے نفاذ کے بعد وہ یہاں سے دلبرداشتہ ہو کر کینیڈا کی یونیورسٹی آف ٹورنٹو میں تدریس و تحقیق میں مشغول ہو گئے۔ تادمِ مرگ وہ یہیں رہے اور بالآخر یہیں دفن ہوئے۔ ٹورنٹو میں اپنے مستقل قیام سے پہلے لندن یونیورسٹی کے سکول آف اورینٹل اینڈ افریقین سٹڈیز میں بھی رالف رسل کے ساتھ اُردو ادب اور ہند اسلامی کلچر میں دادِ تحقیق و تدریس دیتے رہے۔ یورپ اور شمالی امریکہ کے اس قیام کے دوران انہوں نے انگریزی زبان میں متعدد مقالات اور چند بیش قیمت کتابیں تصنیف کر کے ہند اسلامی کلچر اور ہسپانیہ میں اسلام کے مقدر پر سند کا درجہ حاصل کر لیا۔

یہ بات قابلِ غور ہے کہ عزیز احمد نے ادبی تخلیق اور ادبی تنقید میں ایک قابلِ رشک مقام پیدا کرنے کے بعد تہذیبی تاریخ کی قلم رَو میں قدم رکھا اور یکے بعد دیگرے متعدد یادگار کتابیں تصنیف کیں۔ جن موضوعات پر انھوں نے یادگار تصانیف پیش کیں اُن موضوعات پر اُن کے چند معاصرین اور چند پیش رو مؤرخین نے بھی قابلِ قدر کام کیا ہے۔ جو وصف عزیز احمد کے کام کو ایک نادر و نایاب خصوصیت بخشتا ہے وہ اُن کا تخلیقی انداز اور ادبی مزاج ہے۔ اس کی بہترین مثال ہند اسلامی کلچر پر اُن کی پہلی تصنیف **"Studies in Islamic Culture in the Indian Environment"** ہے۔ یہ کتاب اُن

کے قیام انگلستان میں شروع ہوئی اور ٹورنٹو یونیورسٹی میں اُن کے قیام کے ابتدائی برسوں میں مکمل ہو کر اشاعت پذیر ہوئی۔ قبل ازیں اسی موضوع پر ڈاکٹر تارا چند کی مشہور کتاب بعنوان "Influence of Islam on Indian Culture" ۱۹۵۹ء میں شائع ہو چکی تھی۔ یہ کتاب انھوں نے ۱۹۲۲ء میں مکمل کی تھی۔اشاعت کے وقت انھوں نے کتاب کے دیباچہ میں اعتراف کیا تھا کہ:

> **"I have sought mainly to collect facts in this essay and facts to be connected with only two aspects of civilisation__religion and art. I am conscious of the inadequacy of the attempt." (1)**

جب اس کتاب کا اُردو ترجمہ شائع ہوا تو ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان نے ڈاکٹر تارا چند کی محنت کی داد دیتے وقت اُن کی غلط فہمیوں کی نشاندہی بھی کی۔ اِس سلسلے میں انھوں نے درج ذیل پانچ غلطیوں کا بطورِ خاص ذکر کیا ہے:

"۱۔ حضور انور صلی اللہ علیہ وسلم نے (معاذ اللہ) راہبوں سے تعلیم حاصل کی تھی۔
۲۔ اسلامی تصوف میں ذِکر، توکل، فقر اور رضا وغیرہ عیسائیوں سے ماخوذ ہیں۔
۳۔ طریقت وسلوک، فنا و بقا، کرامت و معجزہ، ہندو "نروان" اور "یوگ" کی شکلیں ہیں۔
۴۔ عارف جب مقامِ بقا میں پہنچتا ہے تو اس کے لیے شریعت ایک بے معنی چیز بن جاتی ہے۔
۵۔ تصوف نے خدا اور بندے کی عبادت کو ایک ہی حیثیت دی ہے اور شیخ کے آگے سجدہ کرنا سکھایا ہے۔ "(۲)

کتاب کے فاضل مترجم محمد مسعود احمد نے چوراسی صفحات پر مشتمل اپنے مقدمے میں انتہائی دقتِ نظر کے ساتھ درج بالا تمام غلط فکر کی مدلّل اور مبسوط تردید کی ہے۔ اسی موضوع پر ایس ایم اکرام کی کتاب "Muslim Civilization in India" ۱۹۶۴ء میں شائع ہوئی تھی۔اس کتاب میں ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد سے لے کر ۱۸۵۷ء میں مسلمانوں سے اقتدار چھن جانے تک کی تاریخ بیان کی گئی ہے۔ کتاب کا آخری پیراگراف تہذیبی مستقبل کی جانب یوں اشارہ کرتا ہے:

> **"For understanding the Muslim approach to the problems of the sub-continent it is worth remembering that though revivalist thinkers, like Hazrat Mujaddid Alif Sani in Mughal times and Iqbal in the twentieth century, have exercised a powerful influence, the religious teacher with the greatest following and influence has been Shah Waliullah, perhaps the most catholic and broadminded of religion reformers of the modern Muslim world. A position similar to that of Shah Waliullah in the religious sphere has been occupied by Ghalib in recent times in the literary field. He has been universally popular with Hindus and Muslims, and his poetry reflects a personality of broad sympathies, deep humanity, and liberal views. Amir KHUSRO who laid the foundation of the Indo-Muslim cultural tradition in the pre-Mughal period had the same characteristics. In their writings and in the lives of those whom they influenced, may be found the true spirit of Islamic India during the period which has been covered in this book."(3)**

اِس سے دو سال پیشتر ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی کی کتاب "The Muslim Community of the

"Indo-Pakistan Sub-continent" شائع ہو چکی تھی۔ اِس کتاب میں بھی ہندوستان میں مسلمانوں کے ورودِ سے لے کر قیامِ پاکستان تک اسلامیانِ ہند کے ''درد و داغ و جستجو و آرزو'' کی تفہیم وتعبیر پیش کی گئی ہے۔ اِس کتاب کا ایک نمایاں امتیاز یہ ہے کہ اِس میں جداگانہ مسلمان قومیت کے ظہور، خدوخال اور مقدرؔ پر تہذیب کے ساتھ ساتھ سیاسی مسلک کو بھی زیرِ بحث لایا گیا ہے اور بڑے محکم استدلال کے ساتھ قیامِ پاکستان کو تاریخ و سیاست کی ایک زبردست مثبت پیش رفت ثابت کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی کی اگلی کتاب بعنوان "The Struggle for Pakistan" اِسی کتاب کے تسلسل میں لکھی گئی ہے۔ عزیز احمد کی زیرِ نظر کتاب ۱۹۶۴ء میں شائع ہوئی تھی۔ ایک ہی موضوع پر اِن چند ممتاز مؤرخین کی کتابوں میں عزیز احمد کی کتاب تحقیقی تاریخ نویسی کے اعتبار سے بھی زیادہ قابلِ تحسین ہے اور تجزیاتی اعتبار سے بھی چند ایسے سوالات پر غور و فکر کا سامان مہیا کرتی ہے جو پہلی بار انہی کی کتاب میں سامنے آئے ہیں۔

عزیز احمد ۱۰۷۱ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک برصغیر میں مسلمانوں کی تاریخ و سیاست، ادب اور معاشرت، تصوف و حکمت کا جدید علم و حکمت کی روشنی میں جائزہ پیش کرتے وقت ہندی مسلمانوں کی انفرادیت کو اُجاگر کرتے ہیں۔ اِسی منفرد اندازِ نظر کی بدولت قاری کتاب کے آخری باب تک پہنچتا ہے تو قیامِ پاکستان کے محرکات وعوامل کو بخوبی سمجھ جاتا ہے۔اِسی مقصد کی خاطر کتاب کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں بلادِ اسلامیہ ہند (Muslim India) اور وسیع تر دنیائے اسلام کے باہمی اٹوٹ رشتوں سے پیدا ہونے والی صورتِ حال پر بحث کی گئی ہے۔ دوسرے حصے میں بلادِ اسلامیہ ہند اور ہندو انڈیا کے مابین کشمکش، تصادم اور امن و آشتی کی فضا کو عہد بہ عہد زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ اس سلسلے میں برسرِ اقتدار مسلمانوں کی انتظامیہ میں ہندو عناصر کی احسن کارکردگی کے اسباب و نتائج سے بحث کی گئی ہے۔ اِسی ضمن میں شہنشاہ اکبر کے عہد میں رواج دی جانے والی اصلاحات کے اثرات و نتائج کا حقیقت افروز تجزیہ کرتے ہوئے داراشکوہ اور اورنگ زیب، دو بھائیوں کے درمیان نظریاتی اور سیاسی کشمکش سے بھی بھرپور انداز میں استفادہ کیا گیا ہے اور اپنی بحث کو حضرت شاہ ولی اللہ کی تحریک اصلاح کے تعارف و تجزیہ پر تمام کیا گیا ہے۔

کتاب کے انتہائی قابلِ تحسین ابواب ادب اور کلچر کی تحریکوں کے پس پردہ عوامل و محرکات کے نہایت عمدہ تجزیہ پر مشتمل ہیں۔ان ابواب میں مسلمانوں کی جانب سے سنسکرت اور ہندی ادب کی سرپرستی اور ہندو ادیبوں اور شاعروں کی جانب سے اردو ادب سے تخلیقی شغف کی کہانی بھی بیان کی گئی ہے۔ اس ضمن میں اردو اور ہندی تنازعہ زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ یہاں بھی ہندوؤں کی اردو دوستی اور مسلمانوں کی سنسکرت اور ہندی سے محبت زیرِ بحث لائی گئی ہے۔ آخری باب ''اختتامیہ'' کے عنوان سے دیا گیا ہے۔ اِس کا عنوان ''جدید علیحدگی پسندی''(Modern Separation) ہے۔ اس باب میں ۱۸۵۷ء سے لے کر ۱۹۴۸ء تک کے حالات و واقعات سے پھوٹنے والی حکمت و دانش سے کام لیا گیا ہے۔ پوری کتاب پڑھیں یہ ایک باب پاکستان کا قیام اور تحریک پاکستان میں اقبال کے تصورِ پاکستان اور اس تصور کے قائداعظم کی قیادت میں تحریکِ پاکستان میں ڈھل جانے کی کہانی تاریخ کی ایک اٹل حقیقت نظر آتی ہے۔ عزیز احمد کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے پوری کتاب میں کہیں بھی نعرہ زنی نہیں کی۔ اُن کی کتاب پڑھنے کے بعد پاکستان کا تصور اور پاکستان کا قیام ایک سائنسی حقیقت ثابت ہو جاتا ہے۔

عزیز احمد نے کتاب کے حصہ اوّل میں ۱۰۷۱ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک اسلامی ہند کے وسیع تر دنیائے اسلام سے دینی، ملّی اور سیاسی روابط کا تاریخی تجزیہ پیش کیا ہے۔ اِس سلسلے میں انہوں نے اپنی بحث کو چار موضوعات میں یوں تقسیم کیا ہے کہ برصغیر کے مسلمانوں کی فکری اور سیاسی تاریخ ایک تسلسل میں سمٹ آئی ہے۔ شروع میں سلطنتِ دہلی کی پوری تاریخ میں آفاقی اسلامی خلافت کے نظام کا تعارف اور اس نظام کے ساتھ اسلامی ہند کے پائیدار تعلق کو واضح کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ ہندوستان کی

مساجد میں نماز جمعہ کے خطبات میں خلیفۂ اسلام کا نام بڑے اہتمام کے ساتھ گونجتا تھا اور یوں اسلامی ہند کے مسلمان خود کو سلطنتِ دہلی کے ساتھ ساتھ پوری دنیائے اسلام سے وابستہ سمجھتے تھے ۔ اس صورت حال میں اُن کی دینی اور روحانی زندگی مقامی اثرات کے باوجود دین اسلام کی آفاقی تعلیمات سے فیضیاب ہوتی رہتی تھی۔ وہ خود کو ایک ایسا مسلمان سمجھتے تھے جو ہندوستان میں ہے مگر ہندوستان کا نہیں بلکہ دنیائے اسلام کا فرد ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ دہلی سلطنت کے سارے دورانیہ میں سِکوں پر عباسی خلیفہ کا نقش کندہ ہوتا تھا اور بعدازاں جس طرح سے جمعہ کے خطبے میں عباسی خلیفہ کا نام گونجتا رہا۔ آخر میں خلیفہ کے نام کی بجائے خلیفہ کے عہد کا تذکرہ ہونے لگا تھا۔ اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ ۱۹۲۴ء میں خلافت عثمانیہ کے خاتمے کے بعد صرف خلیفۃ المسلمین کا تصور باقی رہ گیا تھا اور کوئی شخص بطور خلیفہ موجود ہی نہ رہا تھا۔ یہ اِس بات کا ثبوت ہے کہ سلطنتِ دہلی کے حکمران خود کو خلافتِ اسلامیہ سے نفسیاتی طور پر منسلک دیکھنا چاہتے تھے۔

سقوطِ بغداد کے بعد وسطِ ایشیا کے اثرات اسلامی ہند پر بھی مسلسل گہرے ہوتے چلے گئے۔ بہت سے نامور علماء، فضلاء، شعراء اور صنّاع جان کی امان پانے اسلامی ہند میں آوارد ہوئے۔ محمد تغلق بصرہ و بغداد اور وسطِ ایشیا کے شہروں سے ہجرت کر کے آنے والے اہلِ علم و فضل کے بہت بڑے قدردان تھے۔ انھوں نے اِن اہلِ کمال کو سرکار دربار میں اور سلطنت کے مختلف حصوں میں بلند درجات پر فائز کر دیا۔ اس حکمت عملی کا نتیجہ یہ نکلا کہ چنگیز و ہلاکو کے ہاتھوں مسلمان سلطنت کی تباہی اور بربادی کے ساتھ ہی اسلامی ہند علم و ہنر اور فضل و کمال کا بہت بڑا مرکز بن گیا۔ اقبال کے لفظوں میں جو اُدھر بغداد کی سلطنت میں ڈوبے تھے وہ اِدھر اسلامی ہند میں آ نکلے۔ یوں اسلامی ہند دنیائے اسلام کا نیا علمی اور تہذیبی مرکز بن کر جگمگانے لگا۔

کتاب کا اگلا باب سولھویں اور سترھویں صدی کے دوران اسلامی ہند اور وسیع تر دُنیائے اسلام کے مابین سیاسی، تہذیبی اور روحانی روابط کے تذکرے سے عبارت ہے۔ یہ گویا دورِ مغلیہ میں ہندوستان اور دُنیائے اسلام کے تذکرے پر مشتمل ہے۔مُغل بادشاہوں کے ترکی میں سلطنتِ عثمانیہ، ایران اور وسط ایشیا سے تعلقات کے نشیب و فراز کی کہانی ہے۔ یہاں اکبر اور اُس کے شیخ الاسلام مخدوم الملک کی جانب سے مختلف اور متنوع اصلاحی کوششوں کا سرسری سا ذکر ہے۔ دینِ الٰہی کی بحث کو اس باب میں چھیڑا ہی نہیں گیا۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ دینِ الٰہی کا آغاز اور انجام صرف مُغل ہندوستان تک محدود رہا اور وسیع تر دنیائے میں اس کی شدید متنازعہ حیثیت کو پہنچنے ہی نہیں دیا گیا۔ جب وسط ایشیا سے یہ وضاحت طلب کی گئی کہ کیا آپ نے اسلام ترک کر دیا ہے تو اکبر نے فی الفور خطرے کو بھانپ لیا اور جواب میں یہ لکھا کہ میں نے اسلام ہرگز ترک نہیں کیا۔ میں اسلام کا پابند ہوں۔ صرف ملائیت کے ترجمان میرے خلاف جھوٹا پراپیگنڈہ کر رہے ہیں۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اکبر کے نورتنوں اور نامورترین عمائدین نے دین کی اس تشریح کو ماننے سے انکار کر دیا تھا۔ جب اکبر نے اپنی حکومت کے ارکان کے سامنے دین الٰہی کا تصور پیش کیا تھا تو سب سے پہلے اُس کی افواج کے کمانڈر اور وزیرِ دفاع مان سنگھ نے اس نئے دین کو ماننے سے یہ کہہ کر انکار کر دیا تھا کہ ہندوستان میں دو مذہب ہیں ایک ہندومت اور دوسرا اسلام۔ میں ہندو ہوں اگر شہنشاہِ اکبر مجھ سے یہ تقاضا کریں کہ میں ہندومت چھوڑ کر اسلام قبول کر لوں تو میں ایسا کر لوں گا کیونکہ اسلام بھی ایک مذہب ہے لیکن یہ دین الٰہی کوئی مذہب نہیں۔

اس باب میں اورنگ زیب کے دورِ آخر اور اورنگ زیب کے نااہل جانشینوں تک کی سیاسی دفاعی اور خارجی معاملات و مسائل کی بحث پر اکتفا کیا گیا ہے۔ باب کے آخری حصے میں گجرات اور دکن کی ریاستوں کے مسائل و معاملات کا تذکرہ موجود ہے۔ اِن دو ریاستوں کے احوال و مقامات پر یورپ کی ابھرتی ہوئی طاقتوں کے اثرات کو بھی نمایاں کیا گیا ہے۔ گجرات پر ممکنہ پرتگیزی حملوں کے خطرات کا تذکرہ کیا گیا ہے اور دکن میں ٹیپو سلطان کی جانب سے انگریزوں کے بڑھتے

ہوئے اثر و رسوخ کو ختم کرنے کی خاطر ترکی کی عثمانی خلافت سے راہ و رسم بڑھانے کے عزائم بھی زیرِ بحث آئے۔ یوں اس باب کے آخر تک پہنچتے پہنچتے برٹش ایسٹ انڈیا کمپنی کے سیاسی عزائم سے ٹیپو سلطان کے باخبری اور سیاسی اور دفاعی تدابیر کی جانب قارئین کی توجہ دلائی گئی ہے۔

اگلے باب میں پان اسلام ازم اور اسلامی جدیدیت کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ یہاں دو شخصیات کے فکر و عمل کا تقابلی جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ دو شخصیات سرسید احمد خان اور سید جمال الدین افغانی ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی میں مسلمانوں کی فیصلہ کن شکست کے بعد سرسید احمد خان نے ہندی مسلمانوں کی علمی پسماندگی اور دورِ حاضر کے سائنسی علوم سے ناشناسی کو مسلمانوں کی شکست کا اصل سبب قرار دیا تھا۔ چنانچہ انھوں نے اپنی علمی اور معاشرتی اصلاح کی تحریک کے ذریعے مسلمانوں کو قرونِ وسطیٰ سے نکال کر عہدِ جدید میں لانے کی مساعی کا آغاز کر دیا تھا۔ وہ بڑے انہماک اور یکسوئی کے ساتھ ہندی مسلمانوں کو اصلاح کے راستے پر گامزن دیکھنا چاہتے تھے۔ تعلیم کے ذریعے مسلمانوں کو پستی سے اُٹھا کر عروج پر لانے کی خاطر انہوں نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی قائم کی، مذہب اور سائنس میں موافقت پیدا کرنے کی خاطر رسالہ ''تہذیب الاخلاق'' جاری کیا اور ''جدید علم الکلام'' کی بنیاد رکھی۔ انھوں نے شعوری کوشش کی کہ قرآنی تعلیمات کو سائنس کی رُو سے سچا ثابت کر کے مسلمانوں کو سائنسی نظریات کے برحق ہونے کا یقین دلایا جائے۔اس ضمن میں اُن کی کوشش یہی رہی کہ ہندی مسلمان سیاست سے دُور رہ کر اپنی علمی اور سائنسی پسماندگی کو علم دوستی اور روشن خیالی میں بدل ڈالیں۔ وہ ہندوستان کے اندر ہی نہیں بلکہ ہندوستان سے باہر وسیع تر اسلامی دنیا کی سیاست سے ہندی مسلمانوں کو الگ تھلگ رکھنا چاہتے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ ہندی مسلمان پہلے اپنے تاریک دور سے سائنسی روشنیوں میں آنکلیں اور پھر زمانۂ حاضر کی ضرورتوں کو پورا کر کے دنیا کی ترقی یافتہ قوموں کی صف میں جگہ بنا لیں۔ سید جمال الدین افغانی پہلے دنیائے اسلام کو مغرب کے غلبے سے نجات دلانا چاہتے تھے اور سمجھتے تھے کہ ایک دفعہ دنیائے اسلام سامراجی غلامی سے آزاد ہو جائیں پھر اُس پر ترقی کھلتی چلی جائے گی۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کا زور بین الاسلامیت (پان اسلام ازم) پر رہا جبکہ سرسید احمد خان کی تمام تر مساعی جدیدیت پر مرکوز رہی۔ وہ سمجھتے تھے کہ مسلمان جدیدیت کو اپنا لینے کے بعد باقی تمام سیاسی اور تہذیبی مصائب سے نجات پا لیں گے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ سید جمال الدین افغانی نے جدید علم الکلام کی تلاش وجستجو نہیں کی اور صرف سامراج سے آزادی کو اپنی تمام جدوجہد کا مرکزی حوالہ قرار دے دیا تھا۔

سید جمال الدین افغانی اور سرسید احمد خان کے درمیان نقطہ ہائے اشتراک و اختلاف کی تلاش وجستجو کا حاصل یہ ہے کہ ہر دو مصلحین مسلمان معاشروں کو عہدِ جدید کی روشنیوں میں لانا اور مروجہ نئے علوم سے مستفیض کرنا ضروری سمجھتے تھے۔ اِس اشتراک کے باوجود سید جمال الدین افغانی اس امر کو کبھی بھی فراموش نہ کر سکے کہ سرسید احمد خان کی فکر و نظر کا محور صرف ہندی مسلمان ہیں۔ وہ انہیں خوابِ غفلت سے جگانا اور نئے زمانے کے ساتھ قدم سے قدم ملا کر زندہ رہنے کی ترغیب میں مصروف ہیں۔ سرسید اس باب میں یہ سمجھتے تھے کہ فی الحال ہندی مسلمانوں کو باہر کی دنیائے اسلام کی بجائے صرف اپنی حالت بدلنے کا نصب العین اپنانا چاہیے۔ یہ وہی سرسید احمد خان ہیں جو خلافت عثمانیہ کے دور میں عثمانی خلافت کے سرگرم حامی تھے مگر ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی میں عبرتناک شکست کے بعد انھوں نے وقتی طور پر اپنے فکر و عمل کو ہندی مسلمانوں تک محدود کر دیا تھا۔ تاہم یہ حقیقت جمال الدین افغانی کے سرسید کے ساتھ تمام تر اختلافات کا سبب بن کر رہ گئی تھی۔۱۹ویں صدی کے نصف آخر میں جمال الدین افغانی کے تصورات نے ہندی مسلمانوں کو بھی اپنے سحر کا اسیر کر لیا تھا۔ جمال الدین افغانی کی زیرِ ادارت پیرس سے شائع ہونے والا ''العروۃ الوثقیٰ'' نہ صرف یہ کہ ہندوستان میں مقبول ہو رہا تھا بلکہ اُس میں شائع ہونے والے مضامین کا

ترجمہ بھی تسلسل اور تواتر کے ساتھ رسالہ ''دارالسلطنت'' (کلکتہ) اور ''مشیر قیصر'' لکھنؤ کے جرائد میں شائع ہونے لگا تھا۔ افغانی کے بین الاسلامی موضوعات پر خیالات سرسید احمد خان کے نسبتاً نوجوان رفقاء مثلاً شبلی نعمانی تک کو اپنے حلقۂ اثر میں لینے لگے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ مولانا شبلی نعمانی کسی یورپی ملک کی بجائے مصر و شام کے دانشوروں سے ملنے مصر، شام و روم کے چکر لگاتے رہے اور جمال الدین افغانی کے زیرِ اثر ان ممالک میں مفتی محمد عبدہ، اور اُن کے دائرہ اثر کے تحت رشید رضا جیسے جدیدیت پسند دانشوروں سے راہ و رسم بڑھاتے رہے۔ نتیجتاً مولانا شبلی سرسید کے علی گڑھ سے اُٹھ کر اعظم گڑھ جا بیٹھے۔ وہاں دارالمصنفین قائم کیا اور جدیدیت میں سامراج دشمنی کو ممیّز کر کے ایک نئی تحریک کی بنیاد رکھنے میں مصروف ہو گئے۔

مولانا ابوالکلام آزاد اور علامہ اقبال کی فکر پر بھی جمال الدین افغانی نے گہرے اور مثبت اثرات مرتب کیے۔ عزیز احمد نے لکھا ہے کہ ''العروۃ الوثقیٰ'' کے ذریعے قبول عام بنائے گئے افغانی کے تصورات سے ہندوستان میں تحریکِ خلافت کے رہنماؤں نے گہرے اثرات قبول کیے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو ہندوستان کی خلافت تحریک جمال الدین افغانی کے عالمی اسلامی اتحاد سے متاثر نوجوان رہنماؤں کا کرشمہ تھی۔

علامہ جمال الدین افغانی دُنیائے اسلام کے اتحاد کی خاطر ساری دنیا کے مسلمانوں کا ایک سیاسی مرکز ضرور سمجھتے تھے۔ اس مقصد کے حصول کی خاطر انہوں نے ترکی کی عثمانی سلطنت کو مرکز بنانے کی مساعی کی۔ ہندوستانی مسلمان سلطنتِ عثمانیہ کے خاتمے تک اپنے خطباتِ جمعہ میں ترکی سلطان ہی کا نام پکارتے رہے۔ خلافت کے خاتمے کے بعد دنیائے اسلام کی آزادی اور وحدت کا یہ خواب بکھر کر رہ گیا اور مصطفیٰ کمال اتاترک نے ترکی میں ایک جدید ترک قوم کی جدید حکومت کے تصور کو زندہ کر کے دنیائے اسلام کی وحدت کو مختلف آزاد اور خود مختار مسلمان ملکوں کے وفاق کی شکل میں پیش کیا۔ خلافتِ عثمانیہ کے خاتمے اور جدید ترکی قومی ریاست کے قیام کے بعد ہندوستان میں مولانا ابوالکلام آزاد کے عالمی خلافت کے علمبرداروں کے خواب منتشر ہو کر رہ گئے اور رفتہ رفتہ علامہ اقبال اور قائداعظم کی جدید قومی ریاست کے خواب قبول عام حاصل کر گئے۔ یاد رہے کہ علامہ اقبال اور قائداعظم ہر دو بانیانِ پاکستان مصطفیٰ کمال اتاترک کے حامی تھے۔ قائداعظم کی پسندیدہ کتاب مصطفیٰ کمال اتاترک کی سوانح بعنوان "The Grey Wolf" تھی اور اقبال نے اپنی انگریزی نثر اور فارسی شاعری میں اتاترک کو خراجِ تحسین پیش کیا اور بطورِ خاص اُس کی ملائیت سے نفرت کو سراسر جائز ٹھہرایا ہے۔

عزیز احمد نے مولانا ابوالکلام آزاد کے تصور خلافت کو زیرِ بحث لاتے ہوئے بتایا ہے کہ خلافتِ ملوکی سے وفاداری ہر مسلمان پر فرض ہے۔ اللہ کے رسول ﷺ اور بادشاہِ وقت کی وفاداری مسلمانوں کے لیے فرض عین ہے۔ صرف اُسی صورت میں خلیفۂ وقت کی نافرمانی کی جا سکتی ہے جب وہ قرآن وسنت کے احکامات سے رُوگردانی کرے۔ عزیز احمد کے خیال میں ابوالکلام کا یہ تصور اسلامیانِ ہند کی اجتماعی رائے (اجماع) کے برعکس ہے۔ یہاں غالبا عزیز احمد کا اشارہ ہندوستانی مسلمانوں کی بھارتی اکثریت کی جانب سے علامہ اقبال کے تصورِ پاکستان اور قائداعظم کی تحریکِ پاکستان کی تائید وحمایت کی جانب ہے۔

زیرِ نظر باب کا چوتھا اور آخری حصہ اقبال کے انقلابی اسلامی تصورات کے تجزیہ و تعارف پر مشتمل ہے۔ عزیز احمد کے لفظوں میں:

> **"The intellectual leadership of Muslim India passed to Muhammad Iqbal in the 1920s. His political philosophy was also based on the two essential elements of Islam: The Unity of God and Prophethood of Muhammad (PBUH)."(4)**

علامہ اقبال نے ۲۰ویں صدی کی دوسری دہائی میں اپنے خطبات میں اسلام میں دینی فکر کی نئی تشکیل کے موضوع پر

جوخیالات پیش کیے تھے عزیز احمد نے یہاں اپنی بحث کو انہی خطبات کے جدید افکار وتصورات کے اثبات میں اپنے دلائل پیش کیے۔ انھوں نے بتایا ہے کہ اقبال کے نزدیک آنحضورﷺ کا پیغام الہامی تھا مگر اس الہامِ خداوندی کی رُوح سراسر عقلی اور استدلالی ہے۔ چنانچہ اسلام باطنی تجربات کو انسانی علم کا سرچشمہ قرار دیتے وقت اس کی رُوح کو عقلی اور حرکی قرار دیتا ہے۔ اقبال کے مطابق ہماری یہ کائنات بھی حرکت وعمل سے لبریز ہے۔ اسلامی کلچر عقیدہء توحید پر اللہ تعالیٰ کی وحدت کے ساتھ ساتھ وحدتِ آدم کو انسانیت کی جذباتی اور عملی زندگی میں توحید کے تصور کو سرچشمہ فیضان قرار دیتا ہے۔ اقبال نے اپنی اس تفسیر کی رُو سے سوسائٹی کے ارتقاء کو اجتہاد کے اصول پر ایک بالکل نئے استدلال کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اقبال کی نظر میں اسلامی قوانین بنیادی طور پر ارتقائی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لیے ان قوانین کو زندگی کی جدید ضروریات کے مطابق اسلام کی حقیقی رُوح کی روشنی میں بتدریج نئے سرے سے تفسیر کیا جا سکتا ہے اور زندگی کے بدلتے ہوئے تقاضوں کے مطابق ان کی نئی تعبیر ہوتی رہنی چاہیے۔ اپنے چھٹے خطبے بعنوان ''اسلام میں اصولِ حرکت'' میں اقبال نے اجتہاد کے اصولوں میں اجماع کے اصول کی بالکل نئی تعبیر کی ہے۔ عزیز احمد نے اپنی بحث میں اقبال کے اِس اجتہاد پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے اپنے زمانے کی ترکی اسمبلی میں وقتاً فوقتاً اس موضوع پر ہونے والے مباحث سے خوب استفادہ کیا ہے اور ترکی کی گرینڈ نیشنل اسمبلی میں پیش کیے گئے جدید تصورات کا حوالہ دیا ہے اور اجتہاد کے مروّجہ چار اصولوں میں سے آخری اصول یعنی اجماع کا فریضہ چند مجتہدین کو سونپنے کی بجائے قومی اسمبلی کو سونپ دیا ہے۔ یہ ایک ایسا انقلابی تصور ہے جس کی اقبال نے وکالت کرتے ہوئے یہ تک کہہ دیا ہے کہ ادنیٰ سے ادنیٰ اور عام سا عام مسلمان بھی اسلام کا جِبلّی شعور رکھتا ہے۔ عام آدمی کے اس شعور سے قومی اسمبلی اجتہاد کرتے وقت بیش از بیش استفادہ کر سکتی ہے۔

عزیز احمد نے اقبال کے اِس اجتہاد کو اقبال کے تصورِ پاکستان سے جوڑتے ہوئے اپنی یہ بحث ختم کی ہے۔ اُن کے خیال میں اقبال نے اپنے اِس اجتہاد کی رُو سے برصغیر میں مسلم قومیت کی بنیاد پر ایک جداگانہ اور خود مختار مسلمان مملکت کا تصور اسی بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے آخری سال ۱۹۳۰ء میں اپنے خطبہء الہ آباد میں پیش کر دیا تھا۔

کتاب کے دوسرے حصے میں مسلم انڈیا اور ہندو انڈیا کے باہمی روابط کو موضوع بنایا گیا ہے۔دوسرے حصے میں ہندوستان میں مسلمانوں کی لہر در لہر آمد کا تعارف اور تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ تیسرے حصے میں مسلمانوں کے قائم کردہ اداروں کے ہندوستانی معاشرت پر اثرات کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ چوتھے حصے میں ہندومت سے قبولِ اسلام کے اثرات ونتائج زیرِ بحث آئے ہیں۔ آگے چل کر رواداری اور عدم رواداری کے ساتھ ساتھ ہندوؤں کی طرف قبولِ اسلام کی مخالفت اور اُس کے اثرات زیرِ بحث لائے گئے ہیں۔

عزیز احمد نے انگریز اور دیگر غیر مسلم مورخین کے اس عمومی تصور سے اختلاف کیا ہے کہ ۱۲صدیوں تک ہندو اور مسلمان باہمی کشمکش اور اضطراب کا شکار رہے ہیں۔ اُن کا کہنا یہ ہے کہ اس طرح کے تصورات زیادہ سے زیادہ کم بیانی کی حیثیت رکھتے ہیں۔اُن کی نظر میں قدیم اور جدید ہندوستان کی طویل تاریخ کے دوران ہندوؤں اور مسلمانوں کے مابین مذہبی اور تہذیبی اختلافات سے پیدا ہونے والی تشویش ناک صورتِ حال موجود رہی ہے۔ ہندو مسلم اتحاد میں کوشاں قوتیں اپنے نتائج کے اعتبار سے کمزور رہی ہیں اور علیحدگی کی قوتیں ہمیشہ طاقتور رہی ہیں۔ اپنے اس استدلال کی حمایت میں عزیز احمد نے جرمن مفکر سپنگلر **(Spengler)** اور آرنلڈ ٹائن بی **(Arnold Toyenbe)** کی کتابوں سے اقتباسات بھی پیش کیے ہیں۔

عزیز احمد نے مغرب کی مختلف زبانوں کے برصغیر شناس مفکرین کی تحقیق سے استفادہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اسلام یہودیت اور عیسائیت کے مابین اُمہ کا تصور مشترک ہے۔ اِس کے برعکس بدھ مت اور ہندومت کے درمیان ایسا نہیں ہے۔

ہندومت میں تو اُونچ نیچ اور ذات پات کا برہمنی تصور ہمیشہ سے موجود رہا ہے۔ اس لیے انسانوں کے مابین وحدت ناممکن چلی آ رہی ہے۔ جب خود ہندوؤں میں حقیقی وحدت اور انسانی مساوات سرے سے موجود ہی نہیں تو وہ دیگر ادیان کے ماننے والوں کے ساتھ اخوت و مساوات کا تصور اپنا ہی نہیں سکتے۔اپنے اپنے مذہبی تصورات پر قائم رہنے کے باعث ہندومسلم یگانگت کا تصور ناممکن رہا۔ عزیز احمد نے تارا چند کے اس بیان کو تجزیاتی نظر سے دیکھا ہے کہ ''مسلمان ہندوستان میں ہیں مگر ہندوستان کے نہیں ہیں'' - عزیز احمد نے اس حقیقت کا اعتراف کرتے ہوئے اسلامیانِ ہند کے وسیع تر اسلامی دنیا کے ساتھ گہرے اور اٹوٹ رشتوں پر روشنی ڈالی ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ مسلمان ہندوستان میں مشرق وسطیٰ سے آئے ہوں، ترکی سے آئے ہوں یا ایران اور وسطِ ایشیا سے آئے ہوں، یہ سب لوگ ہندوستان میں رہتے ہوئے بھی دنیائے اسلام سے اٹوٹ دینی اور روحانی رشتوں میں منسلک رہے۔ صدیوں ہندوستان میں ہندوؤں کے ساتھ رہنے کے باوجود یہ لوگ عملاً ایک نہ ہو سکے۔ اس کی بڑی وجہ توحید پرستی اور بت پرستی کے درمیان گہرے اختلافات ہیں۔ ہندومت ایک بہت ہی قدیم اور ہر زمانے میں بدلتا ہوا مشرک عقیدہ ہے۔ اس کے برعکس مسلمان دینِ موسیٰ و ابراہیم کے تسلسل میں ایک خدا کی پیدا کردہ مخلوق سے عقیدۂ ہم رشتہ چلے آئے ہیں۔ اس حقیقت کو سمجھنے کے لیے اقبال کی طویل نظم 'شکوہ' ہمارے لیے آسانیاں پیدا کرسکتی ہے:

خُوگرِ پیکرِ محسوس تھی انساں کی نظر
مان لیتا کوئی ان دیکھے خدا کو کیونکر؟

یہاں اقبال نے ہندومت کی قدامت کی جانب تاریخ کے حوالے سے بات کی ہے۔ اُن کے خیال میں چونکہ ہندومت بہت ہی پُرانا مذہب ہے اس لیے جب یہ مذہب دُنیا میں آیا اُس وقت انسان اپنے بچپنے میں تھا۔ وہ بتوں کی موجودگی کو تو محسوس کرسکتا تھا، آنکھ سے دیکھ سکتا تھا، ہاتھ سے چُھو سکتا تھالیکن نظروں سے غائب اور دل و دماغ میں حاضر خدا کا تصور کرنے سے قاصر تھا۔ بالکل اسی استدلال کو اقبال نے ''آنحضورﷺ کی خدمت میں'' اپنی ایک عرضداشت پیش کرنے سے پہلے نعتیہ انداز میں پیش کیا ہے:

نَے خداہا ساختند از گاوٴخر
نے حضورِ کاہناں افگندہ سر
نے سجودِ پیشِ معبودانِ پیر
نے طوافِ کوشکِ سلطان و میر

عزیز احمد نے برصغیر میں مسلمانوں کی آمد کو تین مختلف لہروں سے تعبیر کیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ پہلے پہل مسلمان تاجروں اور مُبلّغین کی صورت میں ہندوستان کے شمالی ساحلی علاقوں میں وارد ہوئے تھے۔ صدیوں بعد آمدِ اسلام کی دوسری لہر بنُو اُمیہ کی فتحِ سندھ کی صورت میں نمودار ہوئی اور آخر آخر زیادہ منظّم صورت میں وسطِ ایشیائی ترکوں اور افغانوں پر مشتمل تیسری لہر نمودار ہوئی۔

عرب مسلمان قبل از اسلام کے عربوں کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے ہندوستان کے شمالی ساحلوں پر تجارت اور تبلیغ کی غرض سے ایک تسلسل اور تواتر کے ساتھ آباد ہوتے چلے گئے۔ عزیز احمد کے مطابق اِن عرب تاجروں کو یہاں کے ہندوحکمرانوں نے بڑی رواداری کے ساتھ قبول کیا۔ ان میں سے بعض ہندو راجاؤں کی رضا کارانہ طور پر قبولِ اسلام کی کہانیاں بھی یہاں زبانی زدِ عام ہیں۔ ہندوراجاؤں نے بڑی فراخدلی کے ساتھ ان مسلمان تاجروں اور مبلغین اسلام کو تبلیغ کی سہولتیں فراہم کیں:

"Muslim Arabs arrived on India's coast in the wake of their

pagan ancestors who had carried on a tradition of maritime trade across the Arabian sea since nearly the dawn of history. These Arab traders who settled down on India's coasts between the seventh and ninth century were treated with tolerance by Hindu rulers, and the legend of conversion of a Cheraman Perumal raja shows that they were allowed to propagate Islam. They intermarried with indigenous women; some of them joined service under Hindu princes; and at least one of them contributed financially to a Hindu temple. Several Muslim communities like the Labbes, the Mapillas (Moplahs) and the Nawait thrived in the south and their descendants still survive."(5)

اِس کے برعکس محمد بن قاسم کی فتح سندھ کے بعد جب یہ علاقہ اسلامی خلافت کا ایک صوبہ بنا دیا گیا تب ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان ایک بالکل مختلف قسم کی صورت حال پیدا ہوگئی۔ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی نے اپنی متذکرہ بالا کتاب کے پہلے دو ابواب **Islam enters Sub-continent** اور **Islam gains a foot hold in the North West** میں بڑی دقتِ نظر اور دیدہ ریزی کے ساتھ اسلام میں انسانی اخوت و مساوات کے تصورات کے ہندوؤں کے ذات پات اور چھوت چھات پر مبنی معاشرتی طبقات پر مثبت اثرات کی مثالیں پیش کی ہیں۔ اُنھوں نے بتایا ہے کہ کس طرح وادیٔ سندھ کی اکثریت بدھ مت کے پیروکاروں پر مشتمل تھی جنھیں ہندو راجاؤں نے زبردستی نچلی ذاتوں کے ہندو بنا رکھا تھا۔ پہلے پہل جب خراسان میں بدھ مت کے جلاوطن بھکشوؤں اور مسلمان صوفیا کے درمیان علمی اور فکری تبادلۂ خیال ہوا تب یہ کھلا کہ بدھ مت کے اخوت و مساوات کے تصورات اسلام کے انسانی حریت و مساوات کے تصورات سے مماثل ہیں۔ چنانچہ وادیٔ سندھ میں مسلمانوں کے یہ تصورات اندر اندر پھیلنے لگے۔ ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی نے مستند تاریخی حوالوں سے اِس حقیقت کا اثبات کیا ہے کہ محمد بن قاسم کی فتح سندھ میں سندھ کی اِن سابق بُدھ باشندوں کی دُعائیں اور دوائیں ہر دو شامل تھیں۔ ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی نے اِس امر کا حوالہ بھی دیا ہے کہ محمد بن قاسم کی فوج نے جن کشتیوں پر دریائے سندھ عبور کیا تھا وہ مقامی بدھ مت کے ہم نوا لوگوں نے مہیا کی تھیں:

"There are several instances of Buddhist collusion with the invaders. For instance, it was a priest who came and told Muhammad bin Qasim to aim at the flag and the pinnacle of the temple in Debal. It was another priest who acted as the messenger between the Arab prisoners in Debal and the Arab general. It is not impossible that the prophecy regarding the fall of Debal if the flag of the temple could be demolished was fabricated for the benefit of the Muslims. Nirun, which was under a Buddhist chief, had been in correspondence with the Arabs even before Muhammad bin Qasim set foot on the soil of Sind. It made a show of resistance because the chief was away with Dahir, the king of Sind, when the Arabs appreared before its gates, but as soon as the chief came back, he apologised and surrendered the town. Siwastan, the are around modern Sehwan and Sibi, was under

> **Bajhra, a first cousin of the ruler. The Buddhists advised him not to fight because "they could intercede for him" with the Arabs "who never broke their promises". When Bajhra turned this suggestion down, they made it amply clear that they did not want to embroil themselves in fighting. Bajhra soon despaired of putting up resistance and the Arabs gained the fort with the cooperation of the Buddhist population. Similarly Kaka Kotak, a Buddhist chief of the area near Sehwan, advised his followers and Jats not to fight against the Muslims, because Buddhist priests had told him the the area was destined to fall into the hands of the Muslims. He not only tendered this advice to those who had intended hostilities against the Arabs, but went to the Arab camp and agave them valuable information."(6)**

اپنی کتاب کے اسی حصے میں ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی نے وادیٔ کشمیر میں اسلام کے پُرامن پھیلاؤ کی تاریخی شہادتیں پیش کرتے ہوئے اسلام کی اِن علاقوں میں مروجہ مذاہب پر فضیلت کے ثبوت پیش کیے ہیں- یہ بات زبان زدِ عام ہے کہ وادیٔ کشمیر کے بُدھ حکمران نے اپنے روحانی تجسس کی تسکین کی خاطر مختلف مروجہ مذاہب کا تفصیلی مطالعہ کیا تھا اور اِس موضوع پر متعدد مناظرے بھی منعقد کیے تھے اور یُوں بالآخر اسلام کی حقانیت پر ایمان لے آیا تھا- بعد ازاں سید علی ہمدانی اور اُس کے مریدوں کے فکر وعمل نے کشمیر کی کثیر آبادی کو حلقۂ اسلام میں آ داخل کیا تھا-ایس ایم اکرام نے اپنی کتاب **Muslim Civilization in India** میں اسی موضوع پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> **"The largest Arab coastal settlements, however, were in Malabar, where Muslims now form a substantial part of the population. One result of the Arab settlement was the conversion of a local ruler to Islam, an event which undoubtedly helped the position of the Muslim community. Another influence of the arrival of Muslims may possibly be seen in the great religious movements in South India in the ninth century. It has been suggested, although without very clear proof, that the religious ferment of the period may have owed something to Muslim ideas".(7)**

ڈاکٹر تارا چند نے بھی اپنی کتاب کے پہلے باب میں مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد کی مختلف جزئیات اور تفصیلات کو اس حقیقت کے اظہار پر تمام کیا ہے کہ محمود غزنوی کی فتح سندھ کے ساتھ ہی مسلمان صوفیا عظام اور علمائے کرام کا ہندوستان میں ایک سیلابِ مسلسل شروع ہو گیا تھا جن کے فیضان نے عوام میں اسلام کے فیوض و برکات کو عام کرنے میں عہد آفریں کارنامہ سرانجام دیا تھا-

> **After the invasions of Mahmud, numerous Muslim men of learning and religion poured into India. It is impossible to compile a list of all of them, but some of the important ones may be mentioned here. Among them was 'Ali bin usman Al Hujwiri the author of Kashful Mahjub who was a native of Ghazna, and who after travelling extensive over Muslim land came to reside in**

Lahore where he died in 465 or 469 A.H...(8)

یوں محسوس ہوتا ہے جیسے برہمنیت کے شکار بدھ عوام کی مانند ہندوستان کے عوام آمدِ اسلام کے منتظر تھے۔ جیلانی کامران نے اپنے ایک طویل مقالہ بعنوان "آمدِ اسلام کے ادبی مکاشفے" (۹) میں اُن خوابوں اور خیالوں پر مشتمل مکاشفوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے جو ہندوستان میں طلوعِ اسلام سے ذرا پہلے دیکھے اور لکھے جا رہے تھے۔ چند صدی بعد جب پورا برصغیر مسلمانوں کے زیرِ نگیں آ گیا تو حاکم و محکوم کے تعلق نے ہندو مسلمان تعلقات میں پیچیدگیاں پیدا کر دیں۔ عزیز احمد کا کہنا ہے کہ بعد کی پے در پے ترک افغان فتوحات قبل ازیں سندھ میں عرب توسیع پسندی سے مختلف ہیں۔ وسطِ ایشیائی طاقتوں نے اپنے پے در پے حملوں کے بعد سارے ہندوستان کو اپنے اندر جذب کر کے سنٹرل ایشیا تک ساری کی ساری آبادی کو تہذیبی طور پر ہندوستان کا حصہ بنا لیا۔ یوں ہندوستان میں مسلمانوں کی حکمرانی کے آغاز اور استحکام کے دوران ہندوستان ایک کثرت پسند (Pluralistic) معاشرہ وجود میں آ گیا۔ ہر چند ہندو اور مسلمان معاشرت ایک دوسرے سے الگ الگ پروان چڑھتی رہیں تاہم مسلمان حکمرانوں کے دور میں ہندو معاشرت کو تمام تر ضروری تحفظات حاصل رہے۔

ہندوستان کی معاشرت اور سیاست پر مسلمانوں کے قائم کردہ اداروں اور دینی اعتقادات کے اثر کی نشاندہی کی خاطر عزیز احمد نے ہندوستان میں مسلمانوں کے اداروں کے قیام کے اثرات سے اپنی بحث کو مجموعی طور تصادم اور تعاون کے دو الگ الگ عنوانات کے تحت بیان کیا ہے۔ جہاں تک تصادم کا تعلق ہے قدرتی طور پر ہندوستان پر مسلمانوں کے پے در پے حملوں کے اثرات و نتائج زیرِ بحث آئے۔ سب سے پہلے غزنوی عہد سے لے کر وسطِ ایشیا اور ایران اور ترکی سے مختلف زمانوں میں آنے والے حملہ آوروں نے اسلام میں جہاد کے تصور کو اپنے سیاسی مقاصد کے لیے مسلسل اور متواتر مسخ کرنے کا عمل جاری رکھا۔ اس سلسلے کی ابتدا بنو اُمیہ کے دور میں ہوئی لیکن محمود غزنوی کے حملے میں اسے بہت شدت کے ساتھ روا رکھا گیا۔ عزیز احمد نے سومنات پر حملے کو اس کی بڑی مثال قرار دیا ہے کیونکہ اسلام میں دوسرے مذاہب کی عبادت گاہوں کا احترام واجب ٹھہرایا گیا ہے:

> **But the interpretation of the theologians suited the Turco-Afghan invaders. This was a position not very different from that of the more or less contemporary Christian world during the Crusades.(10)**

عزیز احمد نے دوسرا بڑا اقدام جزیہ کو ٹھہرایا۔ اُن کے خیال میں مسلمان فاتحین نے اپنی سلطنت کی غیر مسلم آبادی پر جزیہ کے نام سے اضافی ٹیکس عائد کر رکھا تھا جس سے بقول عزیز احمد ہندوؤں کے دل میں نفرت نے جنم لیا۔ عزیز احمد نے چند ہندو حکمرانوں کا یہ دلچسپ ردِعمل بھی بیان کیا ہے کہ انھوں نے مسلمانوں پہ اسی نوعیت کا ایک اضافی ٹیکس عائد کر دیا تھا۔ اِسے مرہٹہ حکمران "چوتھ" سے تعبیر کرتے تھے۔

اس باب میں عزیز احمد نے تبدیلیء مذہب ، بت شکنی اور متعصّبانہ اقدامات کے خلاف ہندو مزاحمت کا تذکرہ کرتے ہوئے ہندوؤں کی جانب سے تنگ نظری کی مثالیں بھی پیش کی ہیں۔ اس باب میں عزیز احمد نے برہمنیت کے طبقاتی تصورات کے زیرِ اثر مسلمانوں کو ملیچھ (ناپاک) قرار دے کر طبقاتی طور پر شودر سے بھی نیچے سب سے نچلا درجہ دے دیا تھا۔ اس تصور کی رُو سے ہندو اور مسلمانوں کا کھانا پینا اور رہنا سہنا الگ الگ ہو گیا تھا اور یوں رفتہ رفتہ سیاسی طور پر بھی ہندو مسلم دو الگ الگ قومیں وجود میں آ گئی تھیں:

> **"Below the surface of the easy Muslim conquest of the greater part of the sub-continent and centuries of Muslim rule there also**

developed a turbulent challenge of stiff and continued Hindu armed resistance."(11)

اس باب کے اختتامی حصے میں ہندوؤں کی مسلمانوں سے علیحدگی پسندی کے مختصر بیان کو البیرونی کی کتاب الہند کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔ البیرونی اُس زمانے کا مؤرخ ہے جب مسلمان پہلے پہل وادیٔ سندھ میں قدم جما کر آگے بڑھنے لگے تھے۔ اُس نے ہندوؤں کی مقدس کتابوں کے گہرے تجزیاتی مطالعے کے ساتھ ساتھ ہندو معاشرت کا بذاتِ خود تجربہ اور مشاہدہ کر کے معاشرتی سطح پر ہندوؤں کی ذات پات اور چھوت چھات کے اثرات پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ اُس نے یہاں تک لکھا ہے کہ ہندو غیروں کو اپنے مذہبی معتقدات سے متعارف کرنے سے بھی انکاری ہے۔ عزیز احمد نے لکھا ہے کہ پانچ سو سال بعد ابوالفضل کو بھی یہی تجربہ ہوا اور وہ بھی گلہ مند ہی رہا کہ ہندو اپنے مذہبی عقیدوں کو زیرِ بحث لانے اور اپنے مذہبی تصورات کو چھپانے میں منہمک رہتے ہیں۔ آخر میں انھوں نے Majumdar کے اس بیان کو اپنا رہبر بنایا ہے کہ ہندو اپنے غیر ملکی ہمسایوں سے اپنے مذہبی معتقدات اس لیے چھپاتے ہیں کہ وہ انھیں اچھوت اور ناپاک سمجھتے ہیں۔ شروع سے لے کر آخر تک ہندو اسلام کو اپنے لیے خطرہ تصور کرتے ہوئے ذہنی اور قلبی طور پر مسلمانوں سے دُور ہی رہے۔

اس باب کا دوسرا حصہ اِس بیان پر مشتمل ہے کہ کائستھ، کھتری اور کشمیری پنڈت کی سی ذاتوں نے مسلمانوں کے کلچر کے زیرِ اثر مسلمانوں کے زبان و ادب کو بھی اپنایا اور مسلمانوں کی انتظامی شعبوں میں بھرپور مقبولیت اختیار کر کے مسلمانوں کے طرزِ حیات کو اپنا کر ہندوستان کے تہذیبی ارتقاء کے عمل میں گرانقدر خدمات انجام دیں۔ اس کی مثال ہندوؤں کی اِن ذاتوں کے افراد نے حضرت امام حسین کے مرثیے لکھے اور عشرہ محرم الحرام میں بڑے ادب و احترام کے ساتھ پڑھے۔ اِن میں سے بعض افراد نے فیروز چند، محبوب کرن اور جواہر لال کے سے نام اختیار کر کے اپنے آپ کو بالواسطہ طور پر آدھا مسلمان بنا لیا۔ کشمیر میں سلطان زین العابدین کے دورِ حکومت میں کشمیری پنڈتوں میں سے سپرو خاندان کے لوگوں نے بطورِ خاص مسلمانوں کی تہذیب و ثقافت کو اپنا لیا تھا۔ ان میں سے سرتیج بہادر سپرو بہت مشہور شخصیت تھے۔ عزیز احمد نے انڈین نیشنل کانگریس کے سرکردہ رہنماؤں میں پنڈت موتی لال نہرو اور پنڈت جواہر لال نہرو کو اِس مخلوط ہندو مسلم کلچر کے نمائندے قرار دیا ہے۔ اُنھوں نے ایک لبرل کشمیری پنڈت صحافی اور سیاستدان پریم ناتھ بزاز کا ذکر بطورِ خاص کیا ہے جنھوں نے بھارت میں رہتے ہوئے تنازعہ کشمیر میں پاکستان کے حق بجانب ہونے کی مسلسل وکالت کی تھی۔ اپنے اس تجزیے کا اختتام وہ پارسی برادری کے تذکرے پر ختم کرتے ہیں جنھوں نے پہلے مسلمان شناخت اختیار کی اور پھر جب ہندوستان سلطنت برطانیہ کا غلام ہو گیا تو اُنھوں نے انگریزوں کا سا رنگ روپ اختیار کر لیا۔

جہاں تک ہندوؤں کے مسلمان حکمرانوں کے ساتھ روابط کا تعلق ہے۔ عزیز احمد نے اپنی کتاب کے اسی حصے میں بنوامیہ کے دور سے لے کر اورنگ زیب کے زمانے تک مسلمانوں کی سلطنت میں غیر مسلم وزیروں، مشیروں اور اعلیٰ اختیارات کے مالک انتظامی افسران کی بھاری تعداد شامل رہی ہے۔ محمد بن قاسم نے فتح سندھ کے بعد بہت سے اعلیٰ ہندو منتظمین اور وزراء کو جُوں کا تُوں قائم و دائم رکھا۔ یہاں سے لے کر اورنگ زیب کے دورِ حکومت تک یہی انداز قائم رہا۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ اورنگ زیب غیر مسلموں کے ساتھ رواداری کے قائل نہیں تھے۔ عزیز احمد نے مستند ہندو مورخین اور مسلمہ انگریز مورخین کے حوالے سے لکھا ہے کہ اورنگ زیب اپنی انتظامیہ کو فقط اُن کی پیشہ ورانہ مہارت کی بنیاد پر جانچتا پرکھتا تھا۔ اس سلسلے میں انھوں نے ایسی مثالیں بھی پیش کی ہیں جہاں اورنگ زیب نے اپنے مفتوحہ علاقے میں ہندو حکمران طبقہ کی بڑھ چڑھ کر سرپرستی کی اور اُنھیں اُن کے منصب پر نہ صرف برقرار رکھا بلکہ بعض اوقات منصب میں اضافہ بھی کیا۔ یُوں اسلامی ہند میں

آغاز سے انجام تک مسلمان حکمرانوں نے غیر مذہب سے تعلق رکھنے والے قابلِ قدر افراد کی سرپرستی جاری رکھی۔ اس حکمت عملی کا نتیجہ یہ ہوا کہ مسلمانوں کی انتظامیہ میں ہندو عناصر خوش اور مطمئن رہے اور یوں یادگار خدمات سرانجام دیتے رہے۔ اس کا اثر ہندوستان میں اسلامی کلچر اور روایات کی مقبولیت پر بھی پڑا اور بہت جلد ہند اسلامی کلچر کے نام سے ایک منفرد کلچر وجود میں آ گیا۔

عربوں کی ہندوؤں کے علوم کی تحصیل

جب ۷۱۸ء سے لے کر ۸۰۰ء تک سندھ مسلم خلافت کا حصہ تھا تب سنسکرت کی تاریخی، تہذیبی اور علمی کتابوں کا مطالعہ مسلمان دانشوروں کے تجسس کی تسکین کا ذریعہ بن گیا تھا۔ عربوں نے خصوصیت کے ساتھ ہندو علوم خصوصا طب اور نجوم کی تحصیل کی خاطر اسی انداز میں علمی تجسس کا مظاہرہ کیا جس انداز میں انھوں نے یونانی علوم حاصل کیے تھے۔ اِس زمانے میں ہندو طبیبوں کو بغداد میں رسائی حاصل ہوئی۔ یہ وہ زمانہ ہے جب بدھ مت کے پیروکار دائرہ اسلام میں داخل ہو کر برمکی وزراء عباسیوں کے دور میں ہمہ مقتدر تھے۔ الکندی اور بعد ازاں البیرونی نے ہندوستانی تہذیب و معاشرت کا مطالعہ کیا اور یحییٰ البرمکی نے ہندوستانی طب، مذاہب اور رسوم و رواج کا براہِ راست مطالعہ کرنے کے لیے دانشوں کو ہندوستان بھیجا۔ البیرونی وہ شہرہء آفاق تہذیبی مورخ ہے جس کی تصنیف ''کتاب الہند'' ہندوستان کی تہذیب و معاشرت کا دنیا بھر میں پہلا مطالعہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی دنیا میں Al-Baruni's Indica کے سے مختلف ناموں سے اِس کتاب کے یورپی زبانوں میں تراجم کیے گئے۔ البیرونی ہندو معاشرت پر بات کرتے ہوئے بالعموم یہ کہتا ہے کہ ہم میں اور اُن میں یہ فرق ہے گویا وہ برصغیر کے کونے کونے میں سفر اور جگہ جگہ قیام کے بعد اِس نتیجے پر پہنچا ہے کہ چھوت چھات اور ذات پات کے نظام نے خود ہندو معاشرت کو تقسیم در تقسیم کر رکھا ہے۔ جبکہ توحید پرست معاشرے دیوتاؤں کی اس طبقاتی تقسیم کے تصور کو اپنانے سے انکاری چلے آ رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہم ہم ہیں اور وہ وہ۔ امیر خسرو ہندوستان سے گہری محبت کے رشتے میں اسیر نظر آتا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ وہ ایک ترکی النسل خاندان میں پیدا ہوا تھا اور غالبا اُس کی ماں ہندوستانی تھی۔ اُس نے ہندوستان کو ارضی جنت سے تعبیر کرتے ہوئے ہندوستانی حُسن و جمال کی ثنا خوانی کی ہے۔ بہت سی خوبصورت ہندی شاعری اُس کے نام سے منسوب ہے۔ خسرو نے ہندوؤں کی بُت پرستی کے جواز بھی پیش کیے۔ ہندوستان کی شاعری اور موسیقی کو بڑے فخر سے اپنایا۔ اس خسروئے شیریں کے بعد صدیوں تک کوئی ہندوستان کا ایسا ثنا خواں مسلمان پیدا نہیں ہوا۔

تصوف اور ہندو ویدانت

اس موضوع پر دادِ تحقیق دیتے وقت عزیز احمد نے مغرب کے اُن تمام محققین کے اس نظریے کی تردید کی ہے کہ تصوف کا آغاز و ارتقاء ہندو مت اور بدھ مت کی ویدانت کی روایات کے زیرِ اثر ہوا تھا۔ اُن کا کہنا یہ ہے کہ تصوف کی جڑ بنیاد اسلام ہے۔ تصوف کے تمام تر دبستانوں کا سرچشمہ اسلام ہے۔ جب اسلام جزیرہ نمائے عرب سے نکل کر یورپ، وسط ایشیا اور برصغیر ہند میں پہنچا تو مقامی اثرات و عقائد سے متاثر ضرور ہوا مگر بنیادی طور پر اس کا آغاز اور ارتقاء قرآن حکیم اور حدیث کی تعلیمات ہی رہیں۔ اِس بحث کے اختتام پر عزیز احمد نے بجا طور پر اِس امر کا اعتراف کیا ہے کہ ہندوستان میں تمام صوفی سلسلوں، چشتی، قادری اور نقشبندی نے اوّل اوّل ہندو مت سے دُوری اختیار کی مگر بعد ازاں رفتہ رفتہ پُرامن بقائے باہمی سے ہوتے ہوئے رواداری اور افہام و تفہیم کا ثبوت دیا۔ اِس ضمن میں انھوں نے درست لکھا ہے کہ ہندوستان میں فروغ پانے والے تمام صوفی سلسلوں میں سے قادری سلسلہ سب سے زیادہ وسیع النظر ثابت ہوا۔ ان کی رواداری اور وسیع النظری بالآخر دارالشکوہ اور مرزا مظہر جان جاناں کے اس تصور تک پہنچی کہ وید اللہ کا کلام ہے۔ اس نظریے کی شاہ ولی اللہ، سید احمد بریلوی اور

دیگر نقشبندی صوفیاء نے کھل کر تردید کی اور تصوف کو ہندوویدانت کے اثرات سے پاک کر دیا۔

تصوف اور ویدانت کے تال میل سے بھگتی تحریک نے جنم لیا۔ یہ تحریک بنیادی طور پر برہمنیت کے خلاف اور اسلام کے لائے ہوئے اخوت و مساوات کے اصولوں پر اُبھری، فروغ پذیر ہوئی اور بالآخر جب ہندوؤں کے نچلے طبقوں نے اخوت و مساوات کے تصورات کی بنیاد پر برہمنیت کو عملی طور پر رد کرنا چاہا تو برہمنوں نے تشدد کے ساتھ اِس تحریک کو ختم کر دیا۔ ہر چند بھگتی تحریک کچل دی گئی تاہم بھگتوں کی شاعری نچلی ذاتوں کے ہندوؤں کو متاثر کرتی رہی مگر یہ پیغام بہت جلد فقط چند بھگتی شاعروں تک محدود ہوکر رہ گیا اور یوں برہمنیت سُرخرو ہوئی۔ بھگتی تحریک کی طرح ہی بابا گورو نانک نے نظریاتی اور عملی طور پر توحید پرستی کی روشن کو اپنا لیا۔ بابا فرید گنج شکر کے سے صوفیاء کی شاعری کو گروگرنتھ میں شامل کر کے ایک مقدس شان عطا کی۔ حج کو گئے مگر پھر جب اورنگ زیب کے زمانے میں پنجاب میں اِن کے پیروکاروں پر تشدد ہوا تو ردِعمل میں اس صوفی تحریک نے مسلم سکھ جتھوں کی حیثیت اختیار کر لی اور یوں بابا نانک کا صوفیانہ مسلک پس منظر میں چلا گیا۔ علامہ اقبال نے اپنی نظم ''بابا نانک'' میں بجا فرمایا ہے:

پھر اُٹھی صدا توحید کی پنجاب سے
ہند کو اِک مردِ کامل نے جگایا خواب سے

بابا گرو نانک اور اُن کے حقیقی پیروتوحید پرست ہوتے ہوئے کسی ذات برادری کی اور برہمن اور شودر کی کسی طبقاتی تقسیم کو خاطر میں نہیں لاتے۔ یہ برصغیر میں مسلمانوں کے عقیدہ وعمل کا بہترین نتیجہ ہے۔ عزیز احمد نے برصغیر کے معاشرے پر اسلام کے اثرات پر اپنی بحث کو سمیٹتے ہوئے عام اعتقادات میں وسیع النظری، رواداری اور وسیع تر بھائی چارے کے فروغ کو لوک گیتوں اور لوک روایات میں بھی پہچانا اور پیش کیا۔

دینِ الٰہی اور اُس کے خلاف نقشبندی ردِعمل

اکبر کے دینِ الٰہی کے خلاف نقشبندی ردِعمل نے اسلامیانِ ہند کو ایک بار پھر اسلام کی حقیقی صورت سے آشنا کرنے کا تاریخی کارنامہ سرانجام دیا ہے۔ دینِ الٰہی کی ترویج و اشاعت نے وسطِ ایشیا کے حکمرانوں کو اس خطرے کے تدارک پر یوں کمربستہ کر دیا کہ وہاں سے اکبر کو ایک خط کے ذریعے خبردار کیا گیا۔ اِس خط میں یہ پوچھا گیا تھا کہ کیا تم نے اسلام ترک کر دیا ہے۔ اس کے جواب میں اکبر نے انتہائی معذرت خواہانہ انداز میں اس الزام کی تردید کی ہے اور اپنی اسلامی شناخت پر ااصرار کیا۔ اکبر کے اس جواب کے باوجود وسط ایشیا کے حکمرانوں نے دہلی میں پہلی نقشبندی خانقاہ قائم کی اور یوں نقش بندی صوفیاء نے ہندوستان کے طول وعرض میں اسلام اور تصوف پر سے ہندوانہ اثرات کو ختم کرنے کی مہم شروع کر دی۔ اس مہم کے قافلہ سالار شیخ احمد سرہندی تھے۔ اُن کی انہی خدمات کی بدولت مسلمانوں کی علمی، فکری اور دینی زندگی میں اُنھیں مجدد الف ثانی کا مقبولِ خاص و عام لقب حاصل ہوا تھا۔ انھوں نے اپنا مشہور ''رسالہ در اثباتِ نبوت'' اِسی معرکہء حق و باطل کے دوران تصنیف کیا تھا۔ دینِ الٰہی کے مبلغین نے اپنی تحریر وتقریر میں یہ ثابت کرنا چاہا تھا کہ آنحضوﷺ کی بعثت کے پہلے ایک ہزار سال مکمل ہونے کے بعد اب اُن کی نبوت عملاً ختم ہوکر رہ گئی ہے اور یُوں الف ثانی میں اکبر کو ولی اللہ کا مقام حاصل ہو گیا ہو جو اپنے قول وعمل سے یہ ثابت کرنے میں مصروف ہے کہ رام اور رحیم ایک ہیں۔ حضرت مجدد الف ثانی نے اپنی اصلاحی اور تبلیغی کوششوں سے یہ ثابت کیا کہ رام اور رحیم یعنی ہندو اور مسلمان ایک نہیں ہیں۔ رام ایک آدمی کا بیٹا ہے جبکہ رحیم خالق کائنات ہے۔ حضرت مجدد الف ثانی کی تعلیمات کے زیرِ اثر ہندوستان میں نقشبندی تصوف کا فروغ و ارتقاء انتہائی تیزی سے عمل میں آیا۔ خود شاہ جہاں کے دو بیٹوں داراشکوہ اور اورنگ زیب میں یہی سوال اختلاف اور جنگ کا سبب بن گیا تھا۔ دونوں بھائی

میدانِ جنگ میں ایک دوسرے کے خلاف صف آراء ہو گئے تھے - مسلمانوں کی بھاری اکثریت نے اورنگ زیب کا ساتھ دیا اور یوں دارالشکوہ اور اُس کے ویدانتی اسلام کو حقیقی اسلام نے شکستِ فاش سے دوچار کر دیا تھا -

دینِ الٰہیٰ کے خلاف نقشبندی ردِّعمل کے اثرات اٹھارہویں صدی کی دو ایسی شخصیات پر مرتب ہوئے جن کی علمی اور رُوحانی خدمات نے دینِ الٰہی کے سے طرزِ فکر کو ہمیشہ کے لیے ختم کر کے رکھ دیا- یہ دو شخصیات خواجہ میر درد اور شاہ ولی اللہ دہلوی ہیں- خواجہ میر درد نے تصوف و حکمت پر اپنی فارسی تصنیفات میں زور دار استدلال کے ساتھ نقشبندی تصوف میں طریقہ محمدیہﷺ کی بنیاد رکھی اور اپنی شاعری اور اپنی صوفیانہ سرگرمیوں سے دین وتصوف میں نئے طرزِ فکر و عمل کو اپنے مریدین کے حلقے سے لے کر اپنی شاعری اور اپنے تصوف کے ذریعے فروغ دیا- اِس کے ساتھ اپنے والد کے قائم کردہ مدرسہء رحیمیہ میں درس و تدریس کے ذریعے نقشبندی مسلک اور ہندوستان کے خاص حالات میں طریقۂ محمدیہ کے قبولِ عام کی صورت پیدا کی- عزیز احمد نے اپنی کتاب میں "The Wali-Ullahi Movement" کے عنوان سے شاہ ولی اللہ کے دینی اور سیاسی تصورات کی روشنی میں سید احمد بریلوی اور شاہ اسماعیل شہید کی تحریکِ مجاہدین کے کارناموں پر اپنی بحث ختم کی ہے- اگلا باب تہذیب وثقافت اور زبان و ادب کے موضوع پر ہے-

اس باب میں مسلمانوں کی جانب سے سنسکرت ادب کی سرپرستی، فارسی ادب کے فروغ اور مسلمانوں کے عہدِ اقتدار میں ہندوؤں کی جانب سے فارسی ادب کی تحصیل اور فروغ کا جائزہ پیش کیا ہے اور اسی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے اُردو اور ہندی کے لسانی جھگڑے کے پس پردہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے جداگانہ اندازِ فکر و نظر کا تجزیہ کرتے ہوئے زبان و ادب کی جداگانہ شناخت پر ہندو مسلم اصرار کو بالآخر دو جداگانہ قوموں کے وجود پر اصرار میں بدلتا ہوا دکھایا ہے اور یُوں اس حقیقت افروز تجزیہ کو قیامِ پاکستان پر منتج قرار دیا ہے- کتاب کا آخری باب درج بالا مباحث کے تسلسل ۱۸۵۷ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک یعنی مسلمانوں کے سیاسی زوال سے لے کر قیامِ پاکستان تک کے مباحث پر مشتمل ہے- عزیز احمد کے اِس تجزیاتی مطالعے سے پاکستان کا قیام برحق نظر آتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ برٹش انڈیا کا یہی انجام کہ ہندو اور مسلمان اپنی اپنی اکثریت کے علاقوں میں آزاد اور خود مختار قوموں کی حیثیت سے زندہ رہیں، برحق نظر آتا ہے -

عزیز احمد نے ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد سے لے کر قیامِ پاکستان تک کا سیاسی،معاشرتی اور تہذیبی تجزیہ اِس تخلیقی انداز سے کیا ہے کہ اُن کی اس کتاب کا کوئی بھی غیر جانبدار قاری قیامِ پاکستان کی ناگزیریت پر ایمان لے آئے گا- خوبی کی بات یہ ہے کہ اِس نتیجے پر وہ ایک سائنسی اندازِ نظر کے ساتھ حقائق کے غیر جانبدارانہ تجزیے سے پہنچے ہیں- اِس کتاب کا اصل موضوع سیاسی نہیں تہذیبی ہے اور عزیز احمد نے برصغیر میں مسلمانوں کے آ کر آباد ہو جانے اور پھر حکومت چھن جانے کے بعد انگریزوں کے مسلط ہو جانے اور بالآخر اس تسلط کے خاتمے تک ہندوؤں اور مسلمانوں کے الگ الگ ممالک کا قیام بالکل فطری نظر آتا ہے- کتاب کا ہر قاری اِس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتا کہ عزیز احمد نے تہذیب و ثقافت کو سیاست کی نظر سے دیکھنے کے بجائے سیاست کو تہذیب و ثقافت کے آئینے میں دیکھا اور دکھایا ہے -

جہاں تک عزیز احمد کے متذکرہ بالا معاصر محققین کا تعلق ہے وہ ہر دورِ سلطنت کو اپنا مرکز بنا کر دادِ تحقیق دیتے رہیڈ غزنوی دورِ حکومت سے لے کر سلاطینِ دہلی اور مغل سلاطین کے مختلف ادوارِ حکومت کو حکمرانوں کے نقطہء نظر سے پیش کرتے ہوئے اُن کے کارناموں میں چند ایسی اصلاحات کا ذکر بھی کر دیتے ہیں جو درباروں سے اور اقتدار کی سازشوں سے دور بہت دُور بیٹھی ہوئی رعایا کے سیاسی، تہذیبی اور دینی مقدر کی طرف بھی اشارے کر دیتے ہیں ڈ اس کے برعکس عزیز احمد تہذیب و ثقافت کو مرکزی حیثیت دیتے ہوئے اپنے موضوع کو مختلف حصوں میں تقسیم کرتے ہیں اور پھر ہر حصے میں دین و مذہب اور تہذیب و

ثقافت کو مرکزی حیثیت بخش دیتے ہیں- ہندوستان کے مسلمان بیرونِ ہند کی ملتِ اسلامیہ سے کن گہرے اور اٹوٹ رشتوں میں منسلک ہیں، اِس سوال پر عزیز احمد ہی نے ایک گہری تجزیاتی نگاہ ڈالی ہے- اِسی طرح ہندوستان میں اپنی بُود و باش کے دوران مسلمانوں نے ہندوستان میں آباد مختلف مسالک کے غیر مسلم باشندوں کی تہذیب و ثقافت سے کیا سیکھا اور مسلمانوں سے مقامی باشندوں نے کیا سیکھا- یہ سوالات بڑی گہرائی کے ساتھ زیر بحث لائے گئے ہیں- عزیز احمد کا کمال یہ ہے کہ وہ اس مقالے کے آغاز میں دی گئی دیگر مصنفین کی کتابوں کے برعکس تہذیب و ثقافت کو اپنا مرکزِ نگاہ بنا کر پاکستان کے قیام کو برصغیر میں مسلمانوں کے ہزار سالہ تاریخی سفر کا بالکل فطری نتیجہ قرار دیتے ہیں-

☆☆☆

حواشی

(1) Influence of Islam on Indian Culture, Reprinted in Pakistan, Lahore, 1978, p.III

۲- تمدنِ ہند پر اسلامی اثرات، ڈاکٹر تارا چند، ترجمہ: محمد مسعود احمد، لاہور، طبع دوم، ۲۰۰۲ء، صفحہ ۱۲

(3) Muslim Civilization in India, New York, 1964, p.296

(4) Islamic Culture in the Indian Environment, Oxford, 1964, p.68

(5) Ibid, p.77

(6) The Muslim Community of the Indo-Pakistan Subcontinent, Mouton & Co. 1962, S-Gravenhage, Pp.38-39

(7) New York, 1964, p.21

(8) Influence of Islam on Indian Culture, Tara Chand, Lahore, 1978, p.46

(9) Tanqeed ka Nia Pasmanzar, Lahore, 1964

(10) Ibid, p.78

(11) Ibid, p.93

عاصمہ رانی
سکالر پی ایچ۔ڈی
شعبۂ اُردو و اقبالیات، اسلامیہ یونی ورسٹی، بہاول پور
پروفیسر ڈاکٹر شفیق احمد
ریٹائرڈ ڈین فیکلٹی آف آرٹس
اسلامیہ یونی ورسٹی آف بہاول پور

ریاست بہاول پور کا نعت و مرثیہ گو شاعر......گلزار احمد نادم صابری

Nadim Sabiri belonged to a populous area "Khanpur Katora" of the state of Bahawalpur. His eminent poetic achievement is "Shahnama e Hussain" which was written in two parts on the invitation of Abu Ab-ul-Asr Hafeez Jalandhari. A part from it Nadim Sabiri wrote Naat, Munajaat, Manqabat, Meelad and Monody with the name" Gulzar e Jannat". He adopted up-to-date forms for his poetry.

خان پور کٹورہ ادبی حوالے سے مردم خیز خطہ ہے یہاں محسن خان پوری بھی پیدا ہوئے اور گلزار احمد نادم صابری بھی۔ان کے بارے میں عام طور پر معلومات نہیں ملتیں۔ ادبی جائزہ (خطۂ رحیم خان ۲۰۰۸ء۔۱۹۴۷ء) میں ''شاہنامۂ اسلام'' کی طرز پر ''شاہنامہ حسینؑ'' لکھنے کا ذکر کیا گیا ہے۔ ''گلزارِ نعت'' کا ذکر بھی موجود ہے اور زیادہ سے زیادہ یہ جملہ کہ نادم صابری کے کلام پر مذہبی رنگ چھایا ہوا ہے۔[۱]

پروفیسر منیر احمد نے بھی اپنے مقالہ برائے ایم۔فل اُردو بہ عنوان ''قیامِ پاکستان کے بعد بہاول پور میں اُردو مرثیہ کی روایت'' میں گلزار نادم صابری کے بارے میں صرف چند معلومات دی ہیں یعنی یہ کہ نادم صابری ریاست کپورتھلہ مشرقی پنجاب سے ہجرت کر کے خان پور آ گئے اور ان کا انتقال خان پور میں ہوا نیز ہر قومی و ملّی تقریب میں ان کی شرکت ضروری سمجھی جانے لگی۔ تقریباً دس صفحات میں ذکر کے باوجود یہ معلوم نہیں ہوتا کہ ''شاہنامۂ حسین'' کتنی جلدوں پر مشتمل ہے نیز یہ بھی اندازہ نہیں ہوتا کہ نادم صابری نے کون کون سی اصناف میں طبع آزمائی کی[۲] جب کہ ''سخنورانِ رحیم یار خان'' جلد اوّل میں تو نادم صابری کا ذکر تک موجود نہیں تو ایسے میں کتاب کا ذکر کیسے ہو سکتا تھا؟

نادم صابری ہمارے لیے کئی حوالوں سے اہم شاعر ہیں ۔ اوّل یہ کہ انہوں نے ''شاہنامۂ حسینؑ'' دو جلد تخلیق فرمایا پھر ''گلزارِ جنت'' جس کا دوسرا نام ''نخلستانِ نعت'' بھی ہے، مرتب کی۔ ''شاہنامۂ حسینؑ'' کے بارے میں خود نادم صابری ایک خاص سلسلے میں تحریر فرماتے ہیں:

> ''انتباہ: مختلف ذرائع سے معلومات ملی ہیں کہ اس سلسلہ کی پہلی جلد جو سال ۱۹۶۳ء میں شائع ہوئی تھی۔''[۳]

کسی صورت یہ معلوم نہیں ہوتا کہ دوسری جلد کا پہلا ایڈیشن کب مکمل ہوا اور کب زیورِ طباعت سے آراستہ ہوا؟ البتہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ حصۂ اوّل دوسری مرتبہ ۲۰۰۰ کی تعداد میں اپریل ۱۹۸۷ء مکتبہ پیامِ حریت، خان پور سے شائع ہوا جب کہ حصہ دوم پہلی مرتبہ ایک ہزار کی تعداد میں اگست ۱۹۶۸ء میں مذکورہ بالا مکتبہ سے شائع ہوا لیکن مشکل یہ ہے کہ دونوں جلدوں کا

سرِ ورق بالکل یکساں ہے اور اگر کوئی فرق ہے تو صرف یہ کہ ایک جلد پر حصہ اوّل اور دوسری پر حصہ دوم لکھا ہے لیکن دونوں پر خطوطِ وحدانی میں ''نو ترمیم'' درج ہے[۴] جس کا واضح مطلب یہ ہے کہ ''شاہنامۂ حسینؑ'' کے دونوں حصے کسی زمانے میں ترمیم سے پہلے بھی چھپ چکے ہیں لیکن کب اور کہاں؟ اس کا سراغ نہیں ملتا۔

''شاہنامۂ حسینؑ'' کے حوالے سے خود مصنف اپنے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ اوائل عمری میں برصغیر کے مسلمانوں میں ''شاہنامۂ اسلام'' کی دھوم تھی اور اسی وجہ سے حفیظ جالندھری کا نام احترام سے لیا جاتا تھا۔ نادم صابری کہتے ہیں میں بھی مختلف محافل میں شریک ہوا کرتا تھا۔ ایک مرتبہ حفیظ جالندھری کمپنی باغ راول پنڈی میں'' شاہنامۂ اسلام'' کی آخری جلد سے کچھ کلام ارشاد فرما رہے تھے۔ میں اتفاق سے قریب ہی بیٹھا تھا، لہٰذا میں نے عرض کیا کہ اگر''شاہنامۂ اسلام'' کو اہلِ بیتِ رسولؐ یا واقعہ کربلا تک وسعت دے دی جاتی تو سارا دور مکمل ہوجاتا۔ نادم صابری کی یہ بات سن کر حفیظ جالندھری نے فرمایا برخوردار تم نے ٹھیک کہا ہے لیکن آگے وادیٔ پُر خار ہے۔ بس نادم صابری نے اپنے دل میں ٹھان لی کہ یہ مشکل کام میں انجام دینے کی کوشش کروں گا۔ نادم صابری لکھتے ہیں کہ میں نے ''شاہنامۂ اسلام'' کی تقطیع پر ''شاہنامۂ حسینؑ''منظوم کرنے کا عزم کرلیا[۵]۔''شاہنامۂ حسینؑ'' دو جلدوں میں شائع ہوگیا اور اس پر حفیظ جالندھری کا اثر اِس قدر ہے کہ حفیظ جالندھری کے سلام ہی کی طرح حمد و نعت کے بعد سلام بھی حفیظ ہی کے طریقے پر نظم کیا۔ چند شعر دیکھیے:

سلام اس پر کہ جس نے گمرہوں کی رہنمائی کی
سلام اس پر کہ جس نے ہر برے سے خود بھلائی کی
سلام اس پر کہ جس کا راہ تکتی تھی جہانبانی
سلام اس پر کہ جس کی منتظر تھی چاک دامانی
سلام اس پر کہ جس کی ابنِ مریمؑ نے منادی کی
سلام اس پر کہ جس کی سنگریزوں نے گواہی دی [۶]

پھر مثنوی فارم میں صفحہ ۲۲۳ تک تمام تاریخی واقعات کو ترتیب اور صحت کے ساتھ نظم کیا گیا ہے اور جہاں کہیں ضرورت پیش آئی ہے، مؤلف نے حاشیے میں اپنے ماخذ یا روایات کی وضاحت کی ہے۔ اس سارے''شاہنامۂ حسینؑ'' جلد اوّل کو کل ۱۸۶حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور اس حصے کا پیش لفظ مولوی عبدالرشید (ایم۔اے۔ایل ایل بی) سابق جج ہائی کورٹ بہاول پور نے رقم کیا ہے۔

دوسری جلد کل ۱۵۲صفحات پر مشتمل ہے جس میں سے تین صفحے مختلف تقریظوں، دیباچوں، فہرستِ مضامین اور اسی طرح کی کچھ چیزوں کے لیے وقف ہیں۔ پہلا دیباچہ خود نادم صابری کا لکھا ہوا ہے۔ دوسرا مولانا احمد سعید شاہ کاظمی مرحوم کا تحریر کردہ ہے۔ ایک تقریظ احمد پور شرقیہ کے بزرگ شاعر ابن الامام شفقر جعفری کی تحریر کردہ ہے اور ایک تبصرہ آغا صادق حسین نقوی، سابق پرنسپل گورنمنٹ کالج، کوئٹہ کا ہے جو درحقیقت ایک خط کی صورت میں ہے۔ دوسری جلد کا آغاز بھی حمد و نعت اور اس کے بعد سلام سے ہوتا ہے اور یہ حمد و نعت و سلام پہلی جلد والے حمد و نعت و سلام نہیں ہیں بلکہ از سرِ نو لکھے گئے ہیں۔سلام کے بعد خطاب ہے اور پھر حضرت عباس علم دار کے ذکر سے ''شاہنامۂ حسینؑ'' کی دوسری جلد کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ بھی کل ۱۲۶حصوں پر مشتمل ہے اور اس کے ذریعے شہادتِ حسینؑ کے بعد کربلا سے مدینے تک کے سارے سفر کو نظم کیا گیا ہے۔

اس کے علاوہ ''شاہنامۂ حسینؑ''میں دو تین صفحے ظاہر کرتے ہیں کہ نادم صابری کون کون سی اصناف لکھ سکتے ہیں؟ مثلاً یہ قطعہ دیکھیے:

ے
چشمِ حق دیکھتی نہیں نادؔم
تیری صورت نہ تیرے جامے کو
آئینہ دل کا صاف کر پہلے
پھر لگا ہاتھ شاہنامے کو [۷]

گویا نادم صابری کامیاب قطعہ کہہ سکتے ہیں پھر ایک اور شعر پارہ ملاحظہ فرمایئے:

ے
کسی صدف کا نہ موتی نہ لعل و گوھر کا
نہ تختِ ''کے'' کا نہ تاجِ جمِ و سکندر کا
نہ عرش کا نہ ارم کا نہ جوئے کوثر کا
حسینؓ نام ہے انسانیت کے جوھر کا [۸]

گویا نادم صابری ایسا قطعہ بھی کہہ سکتے ہیں جس میں چاروں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں جب کہ ''نشانِ حیدر'' کے عنوان سے نادم صابری نے پاکستانی فوج کے جوانوں کو مخاطب کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

ے
سنو! میری فوج کے جوانو!
حسینؓ ہیں حرمتِ محمدؐ، حسینؓ ہیں عز و شانِ حیدرؓ
حسینؓ ہیں سیّدہ کی عصمت ، حسینؓ ہیں جسم و جانِ حیدر
حسینؓ ہیں کوہِ استقامت ، حسینؓ ہیں قاسمِ کرامت
چلے جو نقشِ قدم پہ ان کے اُسی کا حق ہے نشانِ حیدرؓ
سنو! میری فوج کے جوانو!
صدا فلک سے یہ آ رہی ہے [۹]

نادم صابری کی دوسری کتاب ''نخلستانِ نعت'' ہے جس کا جلی عنوان ''گلزارِ نعت'' بھی ہے۔ ۱۹۹۵ء میں مکتبہ پیامِ حریت ، خان پور سے شائع ہوئی۔ اس میں سب سے پہلے سیّد حامد سعید کاظمی اور نادم صابری کی تقریظ اور گوہر ملسیانی کا چار صفحوں پر مشتمل مضمون ''نادم صابری کی نعت گوئی'' شامل ہے، توقیر حسین توقیر نے ایک صفحے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے جب کہ صفحہ ۱۵ سے صفحہ ۱۴۴ تک حمدیہ، نعتیہ اور منقبتی نظمیں شامل ہیں۔ منقبت میں ایک نظم حضرت عبدالقادر جیلانی غوث اعظم کے لیے ہے اور ایک نظم ۱۹۵۳ء کی تحریک ختم نبوت کے حوالے سے مرزا غلام احمد قادیانی کی مذمت میں ۔ یوں لگتا ہے کہ خان پور میں رہائش کے دوران میں نادم صابری نے پنجابی اور سرائیکی زبان میں بھی مہارت حاصل کر لی تھی کہ تین نظمیں ان زبانوں میں ہیں لیکن آخر میں ایک تضمین پھر بہ زبان اُردو آ گئی ہے۔

نادم صابری کی شاعرانہ فن کاری کا اندازہ ان کی کتاب ''شاہنامۂ حسینؓ'' کی بجائے ''نخلستانِ نعت'' سے کیا جانا چاہیے جس کے تقریباً ۱۳۰ صفحات میں ایسے ایسے ہیئتی تجربے کیے گئے ہیں جو ہر شاعر کے بس میں نہیں۔ مثال کے طور پر قصیدہ فارم میں حمد کو ''حمد نما'' کہنا نئی بات ہے۔ اس کے بعد بارگاہِ رَبّ العزت میں ایک مثنوی ہے جس کا رنگ مناجاتی ہے۔ دو طرح کی تضمینیں ہیں جو صفحہ ۱۹ اور صفحہ ۱۴۲ پر نظر آتی ہیں۔ تضمین صلی علیٰ نبی نا، صلی علیٰ محمد کا پہلا بند چھ ایسے مصرعوں پر مشتمل نظر آتا ہے جس کے پہلے چار مصرعے ہم قافیہ و ردیف ہیں اور بعد میں پانچواں اور چھٹا مصرع اپنے لیے الگ ردیف و قافیہ رکھتا ہے لیکن اس کے بعد شاعر نے ہر بند مخمس ہیئت میں لکھا ہے جو بظاہر نئی بات ہے۔ گویا یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ چھٹا مصرع خود بہ خود دوہرا لینا چاہیے اور اسے لکھنے کی ضرورت نہیں لیکن دوسری تضمین میں سیّد خیر الانام کے حضور میں سلام کی صورت دی گئی

ہے۔ پہلے چار مصرعے اپنا الگ سے نظامِ قوافی رکھتے ہیں جب کہ آنے والے چار مصرعے الگ سے ردیف و قافیہ کے حامل ہیں پھر صرف ابتداء کے دو مصرعے آتے اور آنے والے چار مقفیٰ مصرعوں کے ساتھ مل جاتے ہیں، ملاحظہ فرمایے:

یا نبیؐ سلام علیک یا رسولؐ سلام علیک
یا حبیبؐ سلام علیک صلوٰۃ اللہ علیک

اے مرے کمال والے
عظمت و جلال والے
پیاری پیاری آل والے
حیدرؓ و بلالؓ والے

یا نبیؐ سلام علیک یا رسولؐ سلام علیک

ذکر تیرا عین عبادت
فکر تیرا عین راحت
حسن تیرا حسنِ فطرت
دست تیرا دستِ قدرت

یا نبیؐ سلام علیک یا رسولؐ سلام علیک

پھر صفحہ نمبر ۲۲ پر ایک میلاد یہ نظم ہے جو ۳۲ بندوں پر مشتمل ہے اور اس میں الگ الگ بندوں کے نمبر دیے گئے ہیں۔ نظم کے تین بند ملاحظہ کیجیے:

ے اِس شب کی ہواؤں میں محبت کی ہوا ہے اِس شب کی فضاؤں میں عقیدت کی ضیاء ہے
اِس شب کے ستاروں میں صداقت کی نوا ہے اِس شب کے اشاروں میں امانت کی بقا ہے
اِس شب کے گلستاں میں ہے وَالفَجر کی خوشبو
اِس شب کے شبستاں میں ہے واللیل کا جادو

پوشیدہ ہے اِس نجم سحر میں مری عظمت یہ رُوٹھا تو یوں جانئے روٹھی مری قسمت
سونپوں گی اسے آج رسالت کی امانت مل جائیگی انسان کو انساں کی کرامت
اِک روز جو پیشانیٔ آدمؑ پہ عیاں تھی
پھر بہرِ کرم جانبِ فاراں رواں تھی

اے لو! وہ کیا فاطرِ عالم نے اشارہ دیکھو وہ چمکنے لگا فاراں پہ ستارہ
ملنے کو ہے اب کشتیٔ ہستی کو کنارہ لیجئے وہ ستارہ سرِ مشرق سے پکارا
ہشیار! خبردار ! کہ ہے شاہ کی آمد
ہاں ختمِ رُسلؐ سیّدِ ذی جاہ کی آمد [۱۱]

لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ صفحہ ۳۱ پر بھی ایک میلادیہ نظم بہ عنوان ''سہانی سحر'' ہے جو بظاہر ایسے چار چار مصرعوں پر مشتمل بندوں کی شکل میں ہے جن میں چوتھا مصرع پہلے بند کے دوسرے اور چوتھے مصرعے سے ہم قافیہ ہے لیکن اگر ہم ان مصرعوں میں موجود وقفے کو ختم کر دیں اور پہلے اور دوسرے مصرعے کو ملا دیں اسی طرح تیسرے اور چوتھے مصرعے کو بھی ایک مصرع کی شکل دے دیں تو یہ قطعہ یا مربع فارم فوراً قصیدہ ہیئت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ صرف چند بند دیکھیے:

ے جبلِ فاران پر اِک سہانی سحر ''چمکا نورِ خدا'' مرحبا مرحبا

عرش سے فرش تک شرق سے غرب تک تھی یہی اِک صدا مرحبا مرحبا
وجد میں آ گئیں پُرسکوں وادیاں وادیاں شہر مکہ کی شہزادیاں
ان کے دامن میں آباد آبادیاں ہو گئیں پُر ضیا مرحبا مرحبا
ہر ہوا پاک ہے ہر فضا پاک ہے آج موسم کی ہر اک ادا پاک ہے
آسماں اَبر سے یہ زمیں جبر سے پاک سر تابہ پا مرحبا مرحبا
آج صحنِ حرم بقعۂ نور ہے نور والے کی آمد پہ مسرور ہے
آج مروہ صفا ہمسر طور ہے طور ہے جا بجا مرحبا مرحبا [۱۲]

مزید خوبی یہ ہے کہ شاعر نے اندرونی قوافی کا بھی خوب خوب اہتمام کیا ہے جب کہ صفحہ۳۴ پر ایک نیا ہیئتی تجربہ نظر آتا ہے۔ یہ بظاہر پانچ مصرعوں پر مشتمل مخمس نظم ہے جس کے آدھے ٹکڑے کو اور کہیں پورے مصرعے کو ترتیب کے ساتھ پانچویں مصرعے کی شکل دی ہے۔ کہیں پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرع ہم قافیہ و ہم ردیف ہیں اور کہیں پہلا، دوسرا اور تیسرا مصرع ہم قافیہ و ہم ردیف ہیں۔ اس کے لیے نظم ''مجھے مصطفیٰؐ کی محبت عطا کر'' کے تین بند دیکھنا ہوں گے:

؎ عطا کر الٰہی الٰہی عطا کر مجھے مصطفیٰؐ کی محبت عطا کر
اس بحرِ پُر کیف میں ڈوب جاؤں مجھے ڈوب جانے کی عزت عطا کر
الٰہی عطا کر

وظیفہ مرا ہو سلامِ محمدؐ رہے حشر تک لب پہ نامِ محمدؐ
سنوں اور سناؤں کلامِ محمدؐ کلامِ محمدؐ سے شہرت عطا کر
مجھے مصطفیٰؐ کی محبت عطا کر

فصاحت بلاغت خطابت میں کیا ہے بلا عشق زُہد و عبادت میں کیا ہے؟
یہ سب نعمتیں تو جسے چاہے دیدے مجھے مصطفےٰؐ کی محبت عطا کر
الٰہی عطا کر [۱۳]

پھر صفحہ ۳۶ پر ایک نظم ''حاجت روا ہونے لگی'' دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے جس میں قوافی کے دو نظام اور دو ہیئتیں بیک وقت چلتی ہیں۔ قافیے کے ایک نظام میں سات شعر ہیں اور ان کے تمام مصاریع ہم قافیہ و ہم ردیف ہیں جب کہ ہر شعر کے درمیان ایک ایسا شعر آ جاتا ہے جس کا نظام قوافی مثنوی کی بنیاد پر قائم کیا گیا ہے یعنی یہ نظم بیک وقت مثنوی اور ایسی قصیدہ ہیئت میں لکھی گئی ہے جس کے تمام مصرعے مقفّیٰ و مردّف ہیں۔ نظم کے چند حصے دیکھیے:

؎ جب کسی محفل میں نعتِ مصطفیٰؐ ہونے لگی رحمتِ حق جوش میں آئی، فدا ہونے لگی
گرمیٔ تکبیر نے محفل کے دل گرما دیے
یارسول اللہ کے نعروں نے لب مہکا دیے
ہر طرف صلی علیٰ، صلی علیٰ ہونے لگی جب کسی محفل میں نعتِ مصطفیٰ ہونے لگی
جامِ دل خالی تھا جن کا ذکرِ حق نے بھر دیا
بادۂ حب نبیؐ نے مست و بے خود کر دیا
رفتہ رفتہ بے خودی کی انتہا ہونے لگی جب کسی محفل میں نعتِ مصطفےٰ ہونے لگی
بارشِ جود و کرم سے داغِ دل دُھلنے لگے
مغفرت کے دَر جو اَب تک بند تھے کھلنے لگے

جب کسی محفل میں نعتِ مصطفیٰ ہونے لگی
یا محمدؐ! جب کہا جنت عطا ہونے لگی

عاصیو! آؤ شفاعت کے خزانے لوٹ لو
لوٹ لو نعتِ محمدؐ کے بہانے لوٹ لو [۱۴]

یہاں تک تو بات درست تھی لیکن انگریزی شاعری یا کم از کم مجید امجد کی شاعری سے واقفیت کے بغیر ایک نظم میں دو بحروں کا استعمال حیران کن اور صرف نادم صابری کے فن کا اعجاز ہے۔ بحر ہی نہیں ہیئت بھی مختلف ہے۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ نادم صابری نے پہلے ایک شعر قصیدہ فارم میں کہا پھر گیارہ شعر مثنوی ہیئت میں پیش کیے جس کے بعد چھ شعر پھر اسی بحر اور ہیئت میں کہے۔ نظم ''اے کاش'' کا ابتدائی حصہ ملاحظہ فرمایے:

اے کاش! عرب کے ساحل پر میرا بھی سفینہ آ جائے
بیتاب نگاہیں اُٹھتے ہی مدنی کا مدینہ آ جائے
میں بد نصیب و پُر خطا اِک روز محوِ خواب تھا
سوئے حرم مجھ کو مرا مرغِ تخیل لے اُڑا
گو سامنے آئے بہت خشکی تری کے مرحلے
پر میرے مرغِ ذوق نے لمحوں میں ہی طے کر لئے
آخر ہوا پورا سفر منزل پہ جا پہنچی نظر
منظر یہی تھا سر بسر کشتے اِدھر ساحل اُدھر
جدّہ نظر آنے لگا پرچم سا لہرانے لگا
اِک وجد سا آنے لگا دِل ناچنے گانے لگا
آخر وہ دیکھی سرزمیں جیسی نہ دیکھی تھی کہیں
دِل نے کہا یہ سرزمیں خلدِ بریں سے کم نہیں
پھر قافلوں کے قافلے آنکھوں میں اپنے دل لئے
صلِ علیٰ پڑھتے ہوئے سوئے مدینہ چل دیئے [۱۵]

صفحہ ۹۰ پر ایک ایسی نظم موجود ہے جو بظاہر مسدس ہیئت میں نظر آتی ہے لیکن ابتدا میں دو مصرعے ہم قافیہ ہونے کے بعد ہر بند میں مصرعوں کی تعداد تبدیل ہو جاتی ہے۔ مثلاً پہلے بند میں پانچ ہم قافیہ و ہم ردیف مصرعے ہیں اور یوں یہ تعداد سات ہو گئی جب کہ دوسرے بند میں یہ تعداد بارہ ہو گئی جب کہ ایک اور بند میں شاعر نے پہلے بند کے طریقے کو بالکل بدل دیا جب کہ ایک اور بند میں سولہ ایسے مصرعے آ گئے جو مثنوی ہیئت میں کہے گئے ہیں۔ یوں یہ نظم مرکب ہیئت کی بہترین مثال ہے۔ نظم کے چند شعر ملاحظہ فرمایے:

شجر و حجر زمین و فلک شمس و ماہتاب
صدقے تیرے خدا نے اُتارے کہاں کہاں
وہ آگئے لحد میں مرا بخت دیکھئے
نادم کو مل رہے ہیں سہارے کہاں کہاں
میری میّت کو تہہ خاک چھپانے والو!
اِس طرف دیکھو ذرا لوٹ کے جانے والو!
جاتے جاتے مری چھوٹی سی کہانی سُن لو
یہ کہانی میری تُربت کی زبانی سُن لو
تم کو معلوم ہے دنیا میں گنہ گار تھا میں
عیش دنیا کا طلب گار سیہ کار تھا میں

پھر بھی اِک نام سے بس نام کی اُلفت تھی مجھے
یعنی سرکارؐ سے تھوڑی سی محبت تھی مجھے [۱۶]

ایک نیا تجربہ صفحہ ۱۰۱ پر نظر آتا ہے جس میں صفحہ ۳۱ اور صفحہ ۴۶ یعنی قطعہ اور قصیدہ فارم کو ملانے کا تجربہ کرنے کے بعد مثنوی ہیئت میں دس شعر کہے گئے ہیں اور شاعر پھر اپنی مختص کردہ ہیئت میں لوٹ گیا ہے۔نظم کے کچھ حصے ملاحظہ کیجیے:

ے
اُسے کہہ دو جا کے یہ برملا — جسے ضد حیاتِ نبیؐ سے ہے
جو نبیؐ نہیں تو خدا نہیں — جو خدا نہیں تو جہاں ن ہیں
جو رہا وجود سے باخبر — وہ پڑا حساب و کتاب میں
جو جمالِ یار میں کھو گیا — اُسے فکرِ سود و زیاں نہیں

تشریحاً:

اللہ نے جب پیکرِ آدم کو بنایا
پھر نورِ نبوت سے اُسے خوب سجایا
اور جملہ فرشتوں کو دیا حکم آؤ!
اِس نور کی تعظیم کرو سر کو جھکاؤ!
سنتے ہی یہ فرمان مَلک جھک گئے سارے
ابلیس بدستور رہا ایک کنارے
اِرشاد ہوا کس لئے سجدہ نہیں کرتا
کیا مجھ سے مرے قہر و غضب سے نہیں ڈرتا؟
بولا کہ اُدھر خاک اِدھر نار ہے مولا
تعظیم کرے نار یہ دشوار ہے مولا [۱۷]

صفحہ ۱۱۰ تک حمد اور نعتیہ منظومات ہیں جب کہ کتاب کے عنوان کے برعکس یارانِ نبیؐ ،صدیق اکبرؓ، حضرت فاروقِ اعظمؓ، حضرت عثمانؓ اور حضرت علیؓ نیز حضرت حسینؓ کے لیے نظمیں کہی گئی ہیں۔آخر میں حضرت عبدالقادر جیلانیؒ کی شان میں نذرانہ عقیدت پیش کیا گیا ہے اور اس کے بعد سرمۂ چشم مرزائیت کے حوالے سے ایک نظم کہی گئی ہے۔نظم ''یارانِ نبی''بطورِ خاص قابلِ توجہ نظم ہے کہ اس کے کچھ حصے ایک ایسی آزاد نظم کی صورت میں نظر آتے ہیں جس میں کہیں قطعے کی ہیئت ہے، کہیں مثنوی کی اور کہیں بظاہر کوئی ہیئت نہیں۔نظم کا آخری حصہ ملاحظہ فرمایے:

ے
کرتوبہ!
یکساں جان انہیں
ہے وقت ابھی .... پہچان انہیں
یہ ہیں بھائی
عبداللہؓ،عمرؓ
عثمانؓ وعلیؓ
ع عبداللہؓ اور ع عمرؓ
ع عثمانؓ اور ع علیؓ
ان چار عیون کو ایک سمجھ

ان چاروں کو تو نیک سمجھ
جو اِن کا ہے

وہ ! اُن کا ہے
جو اِن کا نہیں
وہ! اُن کا نہیں [۱۸]

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ گلزاراحمد نادم صابری بہاول پور کے شعراء میں اس حوالے سے ممتاز مقام رکھتے ہیں کہ انہوں نے مشکلات کا اندازہ ہونے کے باوجود حفیظ جالندھری کے کام کو آگے بڑھایا اور ''شاہنامۂ حسین'' مکمل کیا جب کہ ''گلستانِ نعت'' میں حمد، مناجات، نعت، میلاد، منقبت اور کچھ موضوعاتی نظموں کے ساتھ ہیئت کے ایسے شان دار اور دلچسپ تجربے کیے ہیں جو انگریزی شاعری اور اُردو میں مجید امجد کی شاعری کے تجربوں کی یاد دلاتے ہیں۔ اس زمانے میں آزاد نظم کا تجربہ اور بنی بنائی ہیئتوں کو توڑنے پھوڑنے کا تجربہ خصوصیت کا حامل ہے۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ سیّد مستقیم نوشاہی، ''ادبی جائزہ'' (خطۂ رحیم یارخان ۱۹۴۷ء۔۲۰۰۸ء)، بزمِ تخلیق ادب ناشر، پاکستان، مئی ۲۰۰۸ء، ص۵۴۔۵۳
۲۔ منیر احمد، ''قیامِ پاکستان کے بعد بہاول پور میں اُردو مرثیہ کی روایت''، مقالہ برائے ایم۔فل، شعبۂ اُردو واقبالیات، مملوکہ اسلامیہ یونی ورسٹی، بہاول پور، ۲۰۰۵ء۔۲۰۰۳ء، صفحات ۱۴۰۔۱۳۰
۳۔ نادم صابری، ''شاہنامۂ حسینؑ'' (حصہ دوم)، مکتبہ پیامِ حریت خان پور، ضلع رحیم یارخان، ۱۹۸۷ء، ص۲
۴۔ نادم صابری، (سرورق) ''شاہنامۂ حسینؑ''، (جلد اوّل/ دوم)
۵۔ نادم صابری، (عرضِ مصنف) ''شاہنامۂ حسینؑ''، (حصہ دوم)
۶۔ نادم صابری، ''شاہنامۂ حسینؑ''، (جلد اوّل)، ص۱۷
۷۔ نادم صابری، ''شاہنامۂ حسینؑ''، (جلد دوم)، ص۴
۸۔ ایضاً، ص۵
۹۔ ایضاً، ص۶
۱۰۔ نادم صابری، ''گلزارِ جنت''، مکتبہ پیامِ حریت، خان پور، ۱۹۹۵ء، ص۱۴۳۔۱۴۲
۱۱۔ ایضاً، ص۲۵۔۲۴
۱۲۔ ایضاً، ص۳۲۔۳۱
۱۳۔ ایضاً، ص۳۴
۱۴۔ ایضاً، ص۳۷۔۳۶
۱۵۔ ایضاً، ص۵۸۔۵۷
۱۶۔ ایضاً، ص۹۲
۱۷۔ ایضاً، ص۱۰۲۔۱۰۱
۱۸۔ ایضاً، ص۱۱۳

ڈاکٹر حنیف چوہدری
ریسرچ سکالر، سرائیکی ایریا سٹڈی سنٹر، جامعہ زکریا ملتان
نسیم اختر
اسٹنٹ پروفیسر، ڈیپارٹمنٹ آف سرائیکی، جامعہ ذکریا ملتان

خواجہ غلام فرید کے کلام میں تصرفات کا نیا انداز: تجزیاتی مطالعہ

As without evidence a mountain is made out of the mole similarly in the absence of hand written script of Khawaja Ghulam Farid lots of unauthorized changes are being made in his poetry. Khawaja Ghulam Farid remained alive till 1901 but even during his life cartain things were added in the text. Resultantly the poetry is losing its true spirit and style. In this article an effort has been made to critically analyse and point out various unauthorized changes and additious in the text.

جس طرح بغیر ثبوت بات کا بتنگڑ بن جاتا ہے۔ اسی طرح خواجہ غلام فریدؒ کا قلمی نسخہ نہ ملنے کی وجہ سے ان کے کلام میں تصرفات کی بھرمار ہو رہی ہے۔ خواجہ غلام فریدؒ 1901ء تک زندہ رہے ان کی زندگی میں بھی الحاق شامل ہوتا رہا۔ جس کے نتیجے میں کلام کی روح گم ہو رہی ہے اور اسلوب مرتا جا رہا ہے۔ اس مقالے میں تصرفات اور الحاقیت کی تحقیقی انداز میں نشاندہی کی گئی ہے۔

تحقیق عربی زبان کا لفظ ہے جو ''حق'' سے مشتق ہے۔ جس کے معنی ہیں سچائی تلاش کرنا۔ حق ثابت کرنا، دریافت کرنا وغیرہ۔(۱) ڈاکٹر سید عبداللہ نے تحقیق کے لغوی معنی ''کسی شے کے حقیقت کو جانچنا'' دیئے ہیں۔ (۲) ڈاکٹر گیان چند کے نزدیک تحقیق کسی امر کو اصلی شکل میں دیکھنے کا نام ہے اور حقیقت پنہاں کو افشاء کرنے کا باضابطہ عمل ہے۔(۳) مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ حقائق کی دریافت، باز یافت اور چھان بین کرنے کے عمل کو تحقیق کہا جاتا ہے۔ یعنی اس متن کی بازیافت کرنا ہے جو مصنف نے لکھا تھا یا وہ لکھنا چاہتا تھا۔ یہ عین ممکن ہے کہ شعری متن میں بعض الفاظ اصلاح طلب ہوں یا انہیں بہتر الفاظ سے بدلا جا سکے لیکن متنی نقاد کو متن میں کسی بھی طرح کی اصلاح یا نظم کے کسی حصے کو بہتر بنانے کا حق نہیں ہے۔ اس کا کام متن کو اس کی اصل حالت میں پیش کرنا ہے۔ تحریر کی اصلاح یا اسے بہتر بنانے کا کام استاد کا ہے متنی نقاد کا نہیں۔ (۴) تنقیدی اڈیشن تیار کرتے وقت ''متنی نقاد کو اپنی خوش ذوقی، ذوق سخن، یا علمیت کے اظہار کا حق نہیں'' اسے تو متن اس شکل میں پیش کرنا ہے جیسا کہ مصنف نے لکھا تھا یا کہا تھا۔

تحقیق ایک معروضی عمل ہے۔ جس میں ذاتی رائے، ذاتی پسند اور نا پسند کا قطعی عمل نہیں ہوتا۔ معروضیت کے بغیر کوئی تحقیق، تحقیق نہیں کہلا سکتی، اس کو پرکھنے کے لیے ذیل کے اصولوں کو اپنانا پڑتا ہے۔

۱۔ سند، روایات پر مبنی نہ ہو   ۲۔ بلا استدلال کوئی سند تسلیم نہیں ہوتی
۳۔ عام فہم اور لوگوں کے ''خیالات'' تحقیقی آلات نہیں ہوتے   ۴۔ محض کسی کا حوالہ بھی سند نہیں بنتا
۵۔ تنقید ادبی ہو یا متنی، دونوں سائنس ہیں
۶۔ متنی تنقید کے اصول نہیں بدلتے، بلکہ سائنٹیفک بنانے کا اضافہ جائز ہے۔
۷۔ متنی تنقید کا کام مشین کا سا ہوتا ہے جو بندھے ٹکے ضابطوں کے تحت کام کرتی ہے۔

۸۔ اچھے یا بُرے کی بنیاد پر متن میں تبدیلی کا حق متنی نقاد کو نہیں ہوتا
۹۔ ملکی تاریخ، مختلف فنون اور لوک ادب پر گہری نظر ضروری ہے

ان اصولاں کی بنیاد پر دیوانِ فرید باتحقیق (۵) کا تقابلی مطالعہ خواجہ غلام فرید کے دستخطی نسخے سے کرنے کا ارادہ کیا تو پتہ چلا کہ متنی نقاد نے بیس سے زائد قلمی نسخوں کو بنیاد بنایا ہے۔ جو مذکورہ اصولوں کے منافی ہے۔ انہوں نے دو جگہوں پر دبے دبے لفظوں میں اظہار کیا ہے کہ خواجہ غلام فرید نے اپنے دیوان کو خود لکھا ہے یا خود ملاحظہ کیا ہے۔ متنی نقاد نے یوں اشارہ دیا ہے۔

> ''کافی نمبر ۴۸ کی موجودگی خود حضرت خواجہ فرید کے دستِ مبارک سے ہوئی کیونکہ دیوان کو ترتیب انہوں نے خود دیا تھا'' کافی نمبر ۴۸، ص: ۱۴۷

دوسری جگہ یوں تحریر ہے۔

> ''کلام فرید کی خود خواجہ فرید کے ہاتھوں اولین کتابت سے لے کر نقل نویسوں، پیشہ ور کاتبوں بزعم خود مصلحین، محافظین اور شارحینِ کلام فرید کے ہاتھوں نقل در نقل کے دوران کیا بیتی'' (کافی نمبر ۲۵۹، ص: ۲۹۳)

حالانکہ مذکورہ اصولوں اور ضابطوں کے مطابق خواجہ غلام فرید کے دستخطی نسخے یا خود لکھوائے گئے نظر ثانی شدہ ایک نسخہ کو سند بنانا چاہیے تھا تا کہ خواجہ فرید کا اصل کلام باز یافت ہو سکے۔ مگر متنی نقاد نے خود ساختہ ضابطوں اور اصولوں کو اس طرح اپنایا ہے۔

- ☆ کچھ قلمی نسخہ جات میں ''فریدن'' لکھا گیا ہے جس کے بعد میں نے اصلاح کر کے ''فریدا'' کر دیا ہے۔ کافی نمبر ۱۵، ص: ۱۰۴
- ☆ ہم نے معتبر قلمی نسخہ جات اور چولستانی پس منظر کی تصدیق کی وجہ سے ''ڈتونی جھوکاں'' کو مناسب سمجھا ہے۔ کافی نمبر ۳۴، ص: ۶۵
- ☆ ہم نے دلائل کی روشنی میں ''بھرمایو'' کو مناسب سمجھا ہے اور درست قرار دیا ہے۔ کافی نمبر ۳۴، ص: ۱۰۴
- ☆ ہماری تحقیق کے مطابق یہاں ''ڈکھے'' مناسب لفظ ہے۔ کافی نمبر ۳۵، ص: ۱۰۸
- ☆ مناسب یہ تھا کہ یہاں ''ڈترس'' کی جگہ ''ڈترم'' ہوتا۔ ''ڈترس'' کو ''ڈترم'' کرنے کا فیصلہ قطعی انفرادی ہے۔ اس میں ہمیں کسی قلمی یا مطبوعہ نسخے کی تائید حاصل نہیں۔ کافی نمبر ۳۹، ص: ۱۱۹
- ☆ بھاہلی، باہہ بیلی، بھہ بیلی، بانھ بیلی، بھاں بیلی وغیرہ ہماری نظر میں تمام شکلیں درست نہیں اور معانی بھی درست نہیں۔ کافی نمبر ۴۶، ص: ۱۴۲
- ☆ ایسے الفاظ جو آپس میں مختلف تھے ان میں سے کسی مناسب لفظ کا تعین، فیصلہ، اطلاق اپنی ترجیحات کے مطابق، ص: ۵ دیباچہ
- ☆ معتبر لوگوں نے لفظ ''سُول'' لکھا ہے، ہم نے ''سوز'' کو ترجیح دی ہے۔ کافی نمبر ۴۹، ص: ۱۵۰
- ☆ ہماری تحقیق کے مطابق ''عین حضور'' کے حق میں دلائل (یعنی لوگوں کے دلائل) قوی ہیں۔ اس لیے اس کو ایسے ہی رہنے دیا گیا ہے۔ کافی نمبر ۵۲، ص: ۱۵۶
- ☆ ہم نے مولانا برخوردار کی رائے کو ترجیح دی ہے۔ کافی نمبر ۵۵، ص: ۱۶۳
- ☆ ڈاکٹر مہر عبدالحق نے اپنی طرف سے دو لفظ ''مِل ہن'' بڑھا دیئے ہیں۔ قیس فریدی نے اسے ''آمل سانول ماہی وویار'' کر دیا جو مناسب لگتا ہے کسی بھی سند نہ ہونے کے ہم نے بھی اسی کو اختیار کیا۔ کافی نمبر ۵۵، ص: ۱۶۳
- ☆ ''مارگ'' کے یہ معانی ہم نے ڈکشنریوں کی مدد سے نہیں ''تھری لوگوں'' سے مل کر دریافت کئے ہیں۔ کافی نمبر ۶۳، ص: ۱۸۶
- ☆ ہمارے علم کے مطابق اگر گزشتہ اور موجودہ تین دواوین کے شارحین ''تصرف اشعار'' کے اصول کو کام میں لاتے تو یہ

معاملہ خود دیوانِ فرید ہی سے حل ہو سکتا تھا۔ کافی نمبر ۷۰، ص:۲۰۴

☆ ڈاکٹر مہر عبدالحق نے لفظ تبدیل کر دیا ہے اور ''فرید'' کی جگہ ''فریدن'' کر کے ''ن'' حذف کر دیا ہے۔ ہماری نظر میں یہ ایک مناسب ترین حل ہے۔ ہم نے بھی اسی کو اختیار کیا ہے۔ کافی نمبر ۷۳، ص:۲۱۳

☆ ہمارا اجتہاد صرف ایک لفظ کی حد تک ہی ہے کہ ہم نے صرف ایک لفظ ''سہاگ'' یا ''سبھاگ'' کو ''کبھاگ'' (بدقسمتی) کر دیا ہے اس طرح بغیر کسی توڑ پھوڑ کے مضمون درست ہو جاتا ہے۔ کافی نمبر ۸۷، ص:۲۴۹

☆ قلمی اور مطبوعہ نسخہ جات میں اور بھی کئی غلطیاں موجود ہیں جن کی نشان دہی کے بغیر ہم نے انہیں درست کر دیا ہے۔ کافی نمبر ۹۷، ص:۲۷۵

☆ ایک طرفہ بات ہے کہ مذکورہ بالا جو متن مفہوم ہم نے طے کیا ہے مولانا عزیز الرحمٰن نے بھی یہی کیا ہے لیکن ان کا ترجمہ ان کے طے کردہ متن کے مطابق نہیں۔ کافی نمبر ۱۲۲، ص:۳۴۶

☆ ہم نے اس فیصلے سے پہلے سرائیکی وسیب کی متعدد اطراف کے احباب سے تحقیق کر کے اس بات کی تصدیق کر لی ہے۔ کافی نمبر ۱۲۳، ص:۳۴۸

☆ ''کھیڑے بھیڑے'' کی جگہ ''بھیڑے کھیڑے'' کر دیا جائے تو یہ فنی نقص خود خواجہ غلام فرید کے اپنے ہی لفظ سے درست ہو سکتا ہے۔ یہ ہمارا یقین ہے۔ کافی نمبر ۱۲۵، ص:۳۵۶

☆ ہم نے اسے دو معتبر افراد کی شہادت سے ''راہ'' لکھ دیا ہے۔ کافی نمبر ۱۲۶، ص:۳۵۸

☆ مولانا ''نبھاؤ'' نے ''عشق گواہی'' لکھ کر اس کی اصلاح ''فاش گواہی'' سے کر دی ہے۔ کافی نمبر ۱۳۴، ص: ۳۷۶

☆ جن قارئین کو ہمارے موقف سے اتفاق نہ ہو وہ متبادل لفظ لا سکتے ہیں۔ کافی نمبر ۱۳۴، ص:۳۷۷

☆ لفظ ''ماری'' سے زیادہ مناسب ''ماراں'' تھا۔ اگر ''ماراں'' کر دیا جائے تو آخری مصرعہ کی حد تک مسئلہ سلجھ جاتا ہے۔ کافی نمبر ۱۳۵۔ ص:۳۸۰

☆ ہم نے اس پر مکمل تحقیق اور سوچ بچار کے بعد اس کی ''دی'' کی بجائے ''دے'' ہونا طے کیا ہے۔ کافی نمبر ۱۳۸، ص: ۳۸۸

☆ جیسا کہ ہم نے کیا ہے کہ اسے ''رت پیون شراب مدام ہویا'' کر دیا ہے اور نچلے مصرعے کے آدھے حصہ کو اوپر والے آدھے مصرعے سے جوڑ کر ''رت پیون شرب مدام ہویا'' کر دیا ہے۔ کافی نمبر ۱۴۱، ص:۳۹۵

☆ اس طرح ہم نے تمام قلمی نسخہ جات سے ہٹ کر مولانا نبھاؤ کے ایک نسخہ میں اصلاح کو ترجیح دی ہے۔ کافی نمبر ۱۴۱، ص: ۳۹۶

☆ مولانا نبھاؤ نے شروع میں ''جھرتا دے'' لکھا ہے لیکن بعد ازاں اسے ''جیڑا'' بنا دیا ان کی تصحیح بہت اہم ہوتی ہے۔ کافی نمبر ۱۴۲، ص:۳۹۹

☆ ہم نے ''ڈکھے'' کی بجائے ''ڈکھڑے'' کو ترجیح دی ہے۔ کافی نمبر ۱۴۳

☆ مہر عبدالحق نے اس میں دو اضافے کیے ہیں۔ ''کے'' اور ''ول''۔ کافی نمبر ۱۴۳، ص:۴۰۲

☆ بلا امتیاز تمام قلمی نسخہ جات میں ''غم فرید'' لکھا ہے۔ کسی مطبوعہ نسخے میں یہ ''درد فرید'' کی شکل میں ہماری نظر سے گزرا ہے ہم نے بھی اسے ''درد فرید'' لکھنا مناسب سمجھا ہے۔ کافی نمبر ۱۴۳، ص:۴۰۳

☆ مولانا نبھاؤ نے قلمی نسخہ نمبر 1 میں ''نگری ملک پرایا'' لکھ کر اس کی تصحیح ''نگری دیس پرایا'' سے کی ہے جسے ہم نے بھی اپنایا ہے۔ کافی نمبر ۱۵۲، ص:۴۲۱

☆ ہمیں اس کافی نمبر ۱۵۸ کے متن سے اتفاق نہیں۔ کافی نمبر ۱۵۸، ص:۴۳۶

☆ ہم نے دیوانِ فرید کے کئی الفاظ (کا مفہوم جاننے) کے لیے مہینوں چولستان میں گزارے۔ تب جا کر کسی چیز کا حتمی

یقین کیا۔ کافی نمبر ۱۷۲،ص: ۴۷۴

☆ مولانا نبھاؤ اور مولانا برخوردار نے ''جڈاں عاشق'' لکھ کر اس کی تصیح ''جڑ عاشق'' سے کی ہے۔ کافی نمبر ۱۷۳،ص: ۴۷۸

☆ اس کافی میں دو تین معمولی نوعیت کی غلطیاں تھیں جنہیں ہم نے درست کر دیا ہے۔ کافی نمبر ۱۷۸،ص: ۴۹۲

☆ مصرعہ کی اس طرح درستی پر ہمیں سوفی صد یقین ہے۔ کافی نمبر ۱۸۶،ص: ۵۱۹

☆ ہمارے خیال کے مطابق ''ساڑیں سولیں'' زیادہ مناسب ہے۔ کافی نمبر ۱۹۱،ص: ۵۷۵

☆ کچھ الفاظ ہم نے بغیر ظاہر کئے بھی اپنے طور پر درست کر دیئے ہیں۔ کافی نمبر ۲۱۰،ص: ۵۷۵

☆ لیکن اس لفظ کو تبدیل کوئی بھی نہ کر سکا۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق نے ''جرأت رندانہ'' کا مظاہرہ کرتے ہوئے اس (آسائش) کی جگہ لفظ ''سگھڑا'' کر دیا ہے۔ جو شعر کو قدرے باوزن کر دیتا ہے۔ کافی ۲۱۱،ص: ۵۷۷

☆ اس کافی کے کئی الفاظ تبدیل شدہ ہیں۔ جنہیں ہم نے معتبر قلمی نسخہ جات کی روشنی میں درست کر دیا ہے۔ کافی نمبر ۲۱۷، ص: ۵۹۱

☆ ہر جگہ ''گاج دے'' لکھا ہے۔ اسے ہم اپنی طرف سے ''گاجیں دے'' کر رہے ہیں۔ کافی نمبر ۲۲۱،ص: ۶۰۱

☆ تمام قلمی نسخہ جات میں ''ول جدل موڑ'' ہے۔ اسے ہم نے ''جلدی موڑ'' کر دیا ہے۔ کافی نمبر ۲۲۱،ص: ۶۰۱

☆ ہم نہایت اعتماد کے ساتھ عرض کر سکتے ہیں کہ یہاں لفظ ''ہن'' نہیں بلکہ ''ہیں'' بھی ''اس'' ہے۔ اسے ''ہن'' لکھنے والے عرض کر سکتے ہیں کہ یہاں لفظ ''ہن'' نہیں بلکہ ''ہیں'' کی غلطی کی توقع نہیں رکھتے۔ کافی نمبر ۲۵۶،ص: ۶۸۲

متنی نقاد نے مجوزہ مستند اصولوں اور ضابطوں کو نظر انداز کرتے ہوئے خود ساختہ اصولوں کو بنیاد بنایا ہے اور دعویٰ کیا ہے کہ ''ہمارا فرمایا ہوا سند ہے'' انہوں نے بیشتر لفظوں اور مصرعوں کے بارے میں یوں لکھا ہے۔ ''یہ لفظ غلط ہے، یہ شعر نادرست ہے۔ ہم اس سے اتفاق نہیں کرتے وغیرہ وغیرہ'' حیرت کی بات ہے کہ جب متنی نقاد کے سامنے خواجہ غلام فرید کا دستخطی نسخہ، نظر ثانی شدہ یا لکھوایا ہوا کلام ہے ہی نہیں تو تمام قلمی نسخوں کی تقابلی اہمیت کیا درجہ رکھتی ہے۔ جب کوئی ایک ماخذ ہی نہیں تو پھر دوسروں کے قلمی نسخوں پر کیسے انگلی رکھی جا سکتی ہے۔ متنی نقاد نے خواجہ غلام فرید کے ایک شعر میں جو خود تصرف کیا ہے۔ وہ ملاحظہ کریں۔ پہلے خواجہ صاحب کا مصرعہ دیکھیں:

میں تے یار فرید منیسوں ، رَل مل تخت بھنبھور

اب تصرف ملاحظہ کریں۔

میں تے یار فرید منیسوں رَل مِل تخت لہور

خواجہ غلام فرید نے سسی اور پنوں کی تلمیح استعمال کرتے ہوئے شہر بھنبور لکھا ہے۔ جس کو ''کسی وجہ'' سے دانستہ ''تخت لہور'' بنا دیا گیا۔ جو ادبی بددیانتی کے زمرے میں آتا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے متنی نقاد نے ہر دوسرے تیسرے شعر میں ''وزن کی شکست'' کا ذکر بھی کیا ہے۔ اس کافی کا قافیہ اس طرح ہے۔

''ٹور، نکور، کمزور، ڈور، چور، زور، بھنبھور''

جبکہ ل زبر لا ، ہو، ز موقوف لاہور رلہور بنتا ہے۔ یہاں بھی تو قافیے کی ''شکست'' ہوئی ہے۔ اس کا ذکر نہیں کیا گیا۔ پھر لاہور رلہور کے ساتھ کوئی بھی لوک داستان وابستہ نہیں ہے۔ کیا ایسا کر کے خواجہ غلام فرید کی علمی فضیلت کو خدا نخواستہ کمتر کرنا تو مقصود نہیں۔ کیونکہ دبیر الملک مولانا عزیز الرحمٰن نے 1944ء میں نواب آف بہاولپور کی زیر سرپرستی اپنے مرشد خواجہ غلام فرید کا جو دیوان شائع کیا تھا۔ اس میں بھی ''تخت بھنبھور'' موجود ہے۔ متنی نقاد نے اپنے اس تصرف کو جائز قرار دینے کے لیے ان مہمل لفظوں کا سہارا لیا ہے۔

> ’’تمام معتبر قلمی نسخہ جات میں تخت لاہور/لہور ہے کچھ متاثرین کے پاس اور مطبوعہ نسخہ جات میں شہر بھنبور لکھا گیا ہے۔ مولانا برخوردار، مولانا نبھاؤ، مولانا فقیر اللہ، صوفی قادر بخش کھوکھر، نبی بخش مرکنڈانے ’’تخت لہور‘‘ لکھا ہے قادر بخش کھوکھر نے پہلے ’’شہر بھنبور لکھا پھر (کسی نے) اسے کاٹ کر ’’تخت لہور‘‘ کیا۔ یہ تمام لوگ حجت ہیں۔ ان سے ہٹ کر قلمی نسخہ جات کے کاتبوں میں سے پیر بخش، فقیر برخوردار، مولانا مداد داجلی، اور جملہ مطبوعہ نسخہ جات کا موقف ’شہر بھنبور‘ کے حق میں ہے۔‘‘ (۶)

ایک اور جگہ دبے دبے لفظوں میں اقرار بھی کیا ہے۔ لیکن ہمارے نزدیک کوئی مضمون تلاش کرنا بنیادی مسئلہ نہیں۔ دیوانِ فرید کا متن درست کرنا ہے۔ کافی نمبر ۶۸ ص: ۱۹۸۔ اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے درجنوں کافیوں میں الفاظ تبدیل کئے ہیں اور درجنوں میں اضافے کئے ہیں۔ دیباچہ کے صفحہ سترہ پر اس کی یوں تصدیق کی ہے۔ ’’کسی خاص مقام پر ہم نے کسی بھی قلمی یا مطبوعہ نسخہ کی رائے پر خود اپنی رائے کو فوقیت دی ہے۔‘‘ ان کی اپنی رائے کی فوقیت کی مثالیں ذیل میں دی جا رہی ہیں۔ جہاں انہوں نے بغیر خواجہ غلام فرید کے قلمی نسخے کو ماخذ بنائے الفاظ کو تبدیل کر دیا۔

دبیر الملک عزیز الرحمٰن کا مرتبہ دیوان :	مصرعہ کافی نمبر	دیوان فرید بالتحقیق	مصرعہ کافی نمبر
کربلا وچ تیغ چلا کر	۵	کرب بلا میں تیغ چلا کر	۴۲
کِتھے آدم تے کِتھے شیسث نبیؑ	۳	کِتھے آدم تے کِتھے شیسث بنٔے	۳۷

اس کافی میں جہاں جہاں بھی لفظ ’’نبیؑ‘‘ آیا ہے، متنی نقاد نے وہاں لفظ ’’بنٔے‘‘ لکھ دیا ہے۔

گُل وچ گُل شئے ظاہر ہے	۳	گُل شئے وچ گُل شئے ظاہر ہے	۳۸
ظاہر گجھ سبھ کجھ دے لائق	۲	ظاہر گجھ سبھ گجھ دے لائق	۳۵
سندھ پنجاب دا راجا	۹	ملک پنجاب دا راجا	۵۱
توں باجھ تھئے سُنج ویڑھے وویار	۴۱	تیئں باجھ تھئے سنج ویڑھے وویار	۱۲۴
واقف ساڈے درد دلیں دا	۴۱	باعث ساڈے درد دلیں دا	۱۲۴
درد اندوہ تے سول ہزاراں	۴۹	درد اندوہ تے سوز ہزاراں	۱۴۸
مل سانول ماہی وویار	۵۵	آ مل سانول ماہی وویار	۱۶۱
جتھ ٹھلڑا جتھ دربوں ہے یار	۴۲	جتھ تھلڑا دربوں ہے یار	۱۲۷
اُتھ ہر ویلے لدبھوں ہے یار	۴۲	اُتھ ہر ویلھے لدبوں ہے یار	۱۲۷
بٹھ ماڑیوں ائیں محلات جا گھر	۷۳	بٹھ ماریوں ایں محلات جا گھر	۱۸۲
آہن مٹ فرید جا ماروں تھر	۶۲	آھے مرگ فرید جا ماڑو تھر	۱۸۲
تِر گھٹ جمنا ترپھٹ ناؤں	۷۰	تِر گھٹ جمنا تیرتھ ناوں	۲۰۳
یار فرید نہ وسرم مشکل محض محال	۷۳	یار فریدن وسرم مشکل محض مھال	۲۱۲
آئے بھاگ سبھاگ سدھائے	۸۷	آئے بھاگ کبھاگ سدھائے	۲۴۷
جڈاں عاشقاں بدھیاں کُمراں	۱۷۴	جڈاں عاشق بدھیاں کمراں	۴۷۷
چڑ کیتی برہوں چھول مُٹھی	۱۷۶	چڑ کیتے برہوں چبول مُٹھی	۴۸۲
کِتھے گمراہ ہوں کِتھے رہبر ہوں	۸۸	کتھے گمرہ ہوں کِتھے رہبر ہوں	۲۵۰
دل ونج دلبر دے ساتھ رلی	۲۱۳	دِل ونج دلبر دے نال رلی	۵۸۱
ہک پیا جتے ہک پیا ہارے	۱۸۰	ہک پیا جِتے بیا پیا ہارے	۴۹۷

بھید انوکھے پنتھ اویڑے	۱۱۹	بید انوکھے پنتھ اویڑے	۳۳۵
لطف ازل دا ویلا آیا	۱۱۹	لطف ازل دا ویلھا آیا	۳۳۵
واہ حضرتِ عشق مجازی	۲۶۳	وہ حضرت عشق مجازی	۷۰۵
جو ہر نفس مقدس طاہر	۲۲۴	جو ہے نفس مقدس طاہر	۶۰۵
گانے سہرے گہنے بھل گئے	۱۷۶	گانے سیرھے گاہنے بھل گئے	۴۸۶
گھر در جاہ ٹکانے بھل گئے	۱۷۶	گھر در جاہ ٹکانے رل گئے	۴۸۶
ما پیو بھاواں مول نہ بھاواں	۱۷۶	ما پیو بھایاں مول نہ بھانواں	۴۸۵
تھیندے ونج وپار	۱۹۰	ٹھہندے ونج وپار	۵۲۷
اونگاں بونگ اٹھن بدلیں	۱۹۱	اونگاں بونگ اٹھم بدلیں	۵۳۰
نہ پار نہ اڑوار ہے اوکھی اڑاہیں اڑی	۲۲۱	نہ پار ہے نہ اروار ہے اوکھیں اڑاڑیں اڑی	۵۷۶
ہم سنگتی سارے کھوٹے	۲۴۱	ہم سنگت سارے کھوٹے	۵۸۳
سے واقعے فاقے گھالے	۲۴۱	سے ویقے ناقے گھالے	۵۸۳
پربت دھاراں غم دیاں ماراں	۲۱۵	پربھت دھاراں غم دیاں ماراں	۵۸۵
دین جرم گیا دیر دھرم گیا	۲۱۵	دین جرم گیا دیر حرم گیا	۵۸۵
تترڑی والی ڈکھڑے گھاتے	۲۱۵	تترڑی واٹے ڈکھڑے گھاٹے	۵۸۵
سے پور دڑکھاں دے پل پل	۲۱۶	سے پور ڈکھاں دے ول ول	۵۸۵
ہر جا اس دا عین ظہورے	۲۱۷	ہر جا اس دا عین حضورے	۵۹۱
ظلمت بھی سبھ نور حضورے	۲۱۷	ظلمت بھی سبھ نور ظہورے	۵۹۱
جھوک نوں آن وسائے	۲۱۸	جھوک کون آن سُہائے	۵۹۳
ساڈے آن ملھائے	۲۱۸	ساڈے سانگ ملھائے	۵۹۳
سکدے عمر گزار ڈتوسے	۲۱۹	روندئیں عمر گزار ڈتوسے	۵۹۶
یار دی خبر نہ کائی	۲۲۰	یار دی خبر نہ آئی	۵۹۸
فخر الدین مُٹھل دے عشقوں	۲۲۰	فخرالدین متھل دے شوقوں	۵۹۸
چودھار گُل گلزار وے	۲۲۱	چودھاروں گل گلزار وے	۶۰۰
کتھے کھمنی دے لسکار وے	۲۲۱	کتھ کھمن دے لشکار وے	۶۰۰
دکھ سول تاں وپار وے	۲۲۱	ڈکھ سولیں نال وپار وے	۶۰۰
ول جلد موڑ مہار وے	۲۲۱	ول جلدی موڑ مہار وے	۶۰۰
تڑپھت تڑپھت این بہاوے	۲۲۳	ترپھت ترپھت ایں بہاوے	۶۰۴
چتیاں دھڑکت جیارا لرجت	۲۲۳	چھتیاں دھڑکت جیارا لرجت	۶۰۴
انگ ڈھنگ رس راند رچاوے	۲۲۳	رنگ ڈھنگ اس راند رچاوے	۶۰۴
دل دلدار تے دل دا جانی	۲۲۴	دل دلدار تے دل دلجانی	۶۰۵
لگ چھپ بھید دا ڈسدا ڈھولا ماہی	۲۲۶	لُک چھپ بھیت نہ ڈسدا ڈھولا ماہی	۶۱۰
ہنجھڑوں مینہ برسدا ڈھولا ماہی	۲۲۶	ہنجڑوں برسدا ڈھولا ماہی	۶۱۱
رسم رسالت ڈسدا ڈھولا ماہی	۲۲۶	رسم رسالت رسدا ڈھولا ماہی	۶۱۰

سجن سدا سیاں ساتھ وسن	۲۲۷	سجن سدھائے وے میاں ساتھ وسن	۶۱۲
کنیں پوم توارے	۲۲۷	کنیں پوم تنوارے	۶۱۲
چھندی جھوکاں سہندی نوکاں	۲۲۷	چھندی جھوکاں سہندی چوکاں	۶۱۲
ہک کلڑی بئی پیت کللڑی وے	۲۲۸	ہک کلھڑی بئی پیت کللڑی وے	۶۱۵
رتی رتی من من وے	۲۲۸	رتی وو رتی من من وے	۶۱۵
گئی فرحت شادیاں ہٹیاں	۲۳۰	گئی فرحت شادیاں گھٹیاں	۶۱۹
مُکھ سمن سدھایم	۲۳۲	مُکھ دا سمن سدھائم	۶۲۳
لانی پھوگ پھلاری واہ واہ	۲۳۳	لالی پھوگ پھلاریئے وہ وہ	۶۲۵
کئیں نوں ڈکھ دی گالھ سناواں	۲۳۴	کیویں ڈکھ دی گالھ سنانواں	۶۲۸
ایہہ بیکار فرید نہ بھایا	۲۳۴	اے بے کار فرید نبھایا	۶۲۸
شالا پا کے پھیرا پچھے حال او میرا	۲۳۵	شالا پا کے پھیرا پچھے حال میرا	۶۳۰
سٹ باندی بردی تھیساں باندی بردی	۲۳۵	سٹ باندی بردی تھیساں پاندھی بردی	۶۳۰
اوکھڑا حال اولڑے دل دا	۲۳۶	حال اولڑا اوکھڑی دل دا	۶۳۲
کنیں بندے گل چپ ماھاں	۲۳۷	کنیں کنیں بندے گل جھپ ماھاں	۶۳۴
نیس داغ قہر دے	۲۴۰	نیساں داغ قبر دے	۶۴۰
غم سکڑے بھائی	۲۴۱	غم ہن سکڑے بھائی	۲۴۲
سینیں بھینیں وین الاوم	۲۴۱	سینیں بھیں وین الانون	۲۴۲
رنگ رنگ وچ ہے پیڑ	۲۴۲	رگ رگ میں ہے پیڑ	۲۴۷
درد میانی کشف معانی	۲۴۶	درک مبانی کشف معانی	۶۵۶
مُٹھی ریت انوکھی راندے	۲۴۸	مٹھی ریت انوکھی ایہا راندے	۶۶۰
پیت سوا بئی ریت نہ کائی	۲۵۱	پیت جھیں بئی ریت نہ کائی	۶۶۸
ڈے کن تے سئیں ڈکھ پیڑ میڈی	۲۵۵	ڈے کن سئیں سئیں ڈکھ پیڑ میڈی	۶۷۷
دھانہہ دھانہہ کریندے آئے بڈھپے	۲۵۵	ڈاہ ڈاہ کریندے آئے بڈھپے	۶۷۸

مذکورہ تصرفات، تلبیسیت اور الفاظ کے در وبست میں تبدیلی سے خواجہ غلام فرید کا کلام پس پشت چلا گیا اور اسلوب جاتا رہا۔ جب خواجہ غلام فرید کی شاعری 1883ء تک مکمل ہو چکی تھی اور دیوان انہوں نے خود ترتیب دیا تھا تو اس دیوان کو ماخذ بنانا چاہیے تھا۔ متنی نقاد کے اس انکشاف نے اور بھی کئی سوالات کو جنم دیا ہے کہ ''ہماری اب تک کی تلاش کے مطابق خواجہ غلام فرید کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا دیوان تو کیا ایک شعر بھی دستیاب نہیں ہوا (ص:۲۲) اگر ایسا ہے تو پھر متنی نقاد نے بغیر سند، ماخذ کے تحقیق کیا کی؟ خواجہ غلام فرید کے اسلوب کا تعین کیسے ہوا؟ خواجہ غلام فرید کی زندگی میں تین بار کلام طبع ہوا۔

۱۔ 1880ء مجموعہ کافیاں خواجہ غلام فرید مطبع قادر لاہور

۲۔ 1881ء مثنوی معدنِ عشق مطبع گلزار لکھنؤ

۳۔ 1890ء مجموعہ کافیاں خواجہ غلام فرید ایم پریس، لاہور

تو کیا وہ مطبوعہ دیوان رکلیات خواجہ غلام فرید کی نظر سے گزرے ۔ اگر گزرے تو ان ہی کو سند کا درجہ دے کر تحقیق کی جا سکتی تھی۔ اسی کا نام باز یافت ہے، تحقیق ہے۔ یہ لکھنا کہ ''ہماری تحقیق کے مطابق یہ درست ہے یا غلط' تحقیق نہیں مناظرہ

ہے۔تحقیق ایک فن ہے تحقیق کا فن ،تعمیر کا فن جیسے ٹیلرنگ کا فن، ہر شخص ٹیلرنگ نہیں کر سکتا۔ اس کے اصول اور ضوابط ہیں۔ تحقیق اور مناظرے میں بڑا فرق ہے۔تحقیق میں ماخذ/سند کا مطالعہ کر کے نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے۔ مناظرہ اپنی رائے پر قائم رہنے پر اصرار کرتا ہے۔محقق لوگوں کی سنی سنائی باتوں یا اپنی ذاتی رائے کو زیر بحث نہیں لاتا۔تحقیق غیر شخصی ہوتی ہے اور تنقید شخصی رائے کا اظہار ہوتی ہے۔

روایت اور درائیت کا کام وہاں شروع ہوتا ہے جہاں پہلے سے مصدقہ ثبوت موجود نہ ہوں۔''خواجہ فرید نے دیوان خود ترتیب دیا'' ان کے لیے روایت اور درایت سے کام لینا چہ معنی؟ سرکارِ دو عالمﷺ کے فرمودات قلم بند نہ تھے۔جس وجہ سے آپﷺ کے فرمودات میں تضاوت کا خدشہ پیدا ہو گیا۔آپؐ کے وصال کے دو سو سال بعد روایت اور درایت کے اصول وضع کر کے احادیث جمع کی گئیں۔خواجہ صاحب نے اپنی زندگی میں اپنا کلام (بقول متنی نقاد کے) خود ترتیب دیا۔ پھر یہ بھی بتایا گیا کہ دیوان فرید تحریری شکل میں 1883ء میں مکمل ہو چکا تھا(ص:۲۹۹) تو پھر روایت اور درایت کی ضرورت نہیں رہی۔

جہاں تک کلام کی تفہیم کا تعلق ہے تو خواجہ غلام فرید کے کلام میں کوئی ابہام نہیں۔ انہوں نے اپنے کلام میں مستعمل زبان اور روزمرہ استعمال کیا ہے۔ انہوں نے عربی، فارسی ،سندھی، سرائیکی، پنجابی اور ہندی کے علاوہ کوئی اور زبان استعمال نہیں کی۔ جس کے لیے ڈکشنریوں کی ورق گردانی کرنا پڑے یا روہی جا کر لوگوں سے الفاظ کے معنی دریافت کرنا پڑیں۔

یہ بات بھی لایعنی نظر آتی ہے کہ جب 1880ء میں خواجہ صاحب کا دیوان طبع ہوکر عام ہو گیا تو پھر قلمی نسخہ جات کی شکل پذیری کی ضرورت ہی نہیں رہتی ۔ ہاں اگر طباعت کا مسئلہ حل نہ ہوتا تو پھر قلمی نسخہ جات کی اہمیت دو چند ہو جاتی ۔ یہ سلسلہ ''بالتحقیق'' کے پردے میں جاری رہا تو یقیناً خواجہ غلام فرید کے دیوان کی ضخامت تو بڑھ جائے گی مگر کلام فریدؔ کی اصل روح گم ہو جائے گی۔اس پر غور کی ضرورت ہے۔

☆☆☆

حواشی

....

۱۔ فاضل لکھنوی، مرتضیٰ حسین ،سید،نسیم اللغات، لاہور، کراچی، 1961ء، شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز،ص: 348

۲۔ عبداللہ، سید،تحقیق کا علمی پہلو، لاہور، 1990ء ،نقوش پرنٹنگ پریس،ص:95

۳۔ گیان چند، ڈاکٹر،تحقیق کا فن، اسلام آباد، 2002ء،مقتدرہ قومی زبان،ص:130

۴۔ خلیق انجم،متنی تنقید، کراچی، 2006ء، انجمن ترقی اردو، پاکستان،ص:245

۵۔ مجاہد جتوئی، دیوان فرید بالتحقیق، رحیم یار خان، 2014، خواجہ فرید فاؤنڈیشن

۶۔ مجاہد جتوئی، دیوان فرید بالتحقیق، کافی ۴۷،ص:145

ڈاکٹر سہیل عباس
شعبۂ اردو
جامعہ ٹوکیو برائے مطالعات خارجی، جاپان

مولوی سید احمد دہلوی: وضاحتی کتابیات

Malavi Syed Ahmed was a prominent scholar. In this article bibliography of his books and printed essays are given.

مولوی سید احمد دہلوی (دہلی ،۱۸۴۶ء۔۱۹۱۸ء) ان کے والد حافظ سید عبدالرحمٰن تھے۔ پیدائش دہلی میں ہوئی۔ تعلیم سرکاری اسکول اور نارمل اسکول میں ہوئی۔ تحصیل علم کے علاوہ مشاہیر اہل علم کی صحبت سے بہت فائدہ اٹھایا۔ تصنیف و تالیف کا ذوقِ فطری تھا۔ طالب علمی کے زمانے میں ایک چھوٹی سی فارسی نظم اور ایک انشائیہ کی کتاب لکھ کر ادبی زندگی شروع کی ۔لکھنے لکھانے کا سلسلہ آخری وقت تک وقت جاری رہا۔ کچھ عرصہ تدریس کے پیشے سے وابستہ رہے۔ گورنمنٹ پنجاب کے سرکاری بک ڈپو میں نائب مترجم کی حیثیت سے کام کیا۔ ڈاکٹر ایس ،ڈبلیو ،فیلن انسپکٹر مدارس بہار نے اپنے اردو انگریزی لغت کی تیاری میں ان سے مدد لی جس کی تکمیل سات برس میں ہوئی ۔مہاراجہ الور کا سفرنامہ بھی مرتب کیا۔ مختلف اوقات میں ان کی مختلف تصانیف منظر عام پر آتی رہیں۔ سید احمد کی زندگی کا بڑا مقصد اردو کا ایک لغت ترتیب دینا تھا۔ عمر کا بڑا حصہ اس کی نذر کیا۔ سید احمد کی تصنیفات بہت ہیں۔ مختلف موضوعات پر انھوں نے قلم اٹھایا اور حکومت سے کئی انعامات حاصل کئے۔ بانی مدیر "اخبار النساء" دہلی۔ مولوی سید احمد دہلوی پر کوئی سندی مقالہ ابھی تک میری نظر سے نہیں گزرا۔

سید احمد دہلوی کی تصانیف و تالیفات:

☆ ارمغان دہلی (لغات اردو)، شملہ: مکتبہ گلزار، ۱۸۷۸ء، ۱۵۶ص

موضوع: فرہنگ آصفیہ کا پہلا نام، مشتمل بر لغات الف ممدودہ

☆ اخلاق النساء، ۱۸۹۱ء

موضوع: شہزادیوں اور امیرزادیوں کی قابل تقلید اخلاقی باتیں۔

☆ انشائے ہادی النساء

موضوع: زنانہ خط و کتابت ۔خانہ داری۔ دلی کی بیگماتی زبان میں مع رسوم وغیرہ۔

☆ ایک یار مار کشمیری پنڈت

موضوع: فرہنگ آصفیہ کی طباعت و اشاعت کے سلسلے میں ایک پنڈت کی داستان بے وفائی۔

☆ ایمنہ مصری کا قصہ

موضوع: کہانی۔

☆ بچوں کا رکھ رکھاؤ

موضوع: اولاد کی صحت کے لیے طبی چٹکلے۔

☆ توبۃ الصبیان، لاہور: نول کشور پریس ☆ تحقیق الکلام، ۱۸۶۸ء

موضوع: علم زبان کا بیان اور حروف کا تغیر و تبدل وغیرہ۔ اس کہانی میں ہندی دوہے، گیت اور پہیلیاں ہیں۔

☆ تزئین کلام

موضوع: آٹھ ہزار ضرب الامثال مع قصص متعلقہ۔

☆ تحریر النسا

موضوع: زنانہ خط و کتابت مابین مرد و عورت۔ انشائے ہادی النساء کا حصہ دوم۔

☆ تحریک النسا ☆ تعلیم نسواں ☆ تفہیم المصادر

موضوع: علم مصادر اردو۔

☆ تکمیل الکلام

موضوع: ''تکمیل الکلام'' میں پیشہ وروں کی اصطلاحات ہیں۔

☆ چتر پہیلی

موضوع: شہر افروز بیگم کا قصہ۔

☆ راحت زمانی، لاہور: مخزن پریس، ۱۹۱۰ء، ۱۲۸ص

تبصرہ: ڈپٹی نذیر احمد کی اکبری کی طرح سید احمد کی راحت زمانی بھی بگڑی ہوئی لڑکی تھی۔ لیکن آخر میں راحت زمانی سدھار کی طرف مائل ہوتی ہے۔ قصہ دلچسپ اور زبان سادہ ہے۔

☆ رس کھان

موضوع: پہیلیاں، کہہ مکرنیاں، نسبتیں یا دوسخنے، کبت، دوہے، بھجن، گبت وغیرہ۔

☆ روزمرۂ دہلی

موضوع: اہل دہلی کی گفتگو کا نمونہ۔

☆ رسوم اعلیٰ ہندوان

☆ رسوم دہلی (طبع اول، دلی: مخزن پریس، باہتمام شیخ محمد اکرام، ۱۲۸ص) (لاہور: مخزن پریس) (رام پور: کتاب کار پبلی کیشنز، اگست ۱۹۶۵ء، ۱۹۰ص) (مرتبہ خلیق انجم، دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۶ء)

تبصرہ: یہ کتاب فرہنگ آصفیہ کے سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ جو اردو زبان کی تحقیق کو آگے بڑھاتی ہے۔ محاورات کی تدوین کے پس منظر میں دلی والوں کے قدیم رسم و رواج جو ماضی کی روایات بن چکے ہیں ان کو منظر عام پر لانے کی ایک کوشش ہے۔ مسلمانوں کے ہر فرقہ ادنیٰ و اعلیٰ کے مراسم، جدید و قدیم، اور متروک و مروّج پر محیط ہے۔ غیر ضروری باتوں سے گریز ہے۔ خاندان تیموریہ کی رسومات جو معدوم ہونے کو تھیں ان کو کتاب میں مصنف نے اپنی تازہ معلومات کے ساتھ محفوظ کر دیا ہے۔ اس کتاب میں بتایا گیا ہے کہ ہر رسم مسلمانوں میں اس لیے مقرر کی گئی ہے یا وجود میں آئی ہے کہ شادی و غمی میں مل جل کے خوشی کو بڑھائیں اور غم کو گھٹائیں۔ رسوم دہلی (رام پور: کتاب کار پبلی کیشنز، اگست ۱۹۶۵ء) کا مقدمہ سید یوسف بخاری دہلوی نے لکھا ہے، اس ایڈیشن کے مشمولات یہ ہیں: (۱) بچہ پیدا ہونے کی رسمیں (۲) ستوانسا (۳) نوماسا (۴) چاچا گیریاں (۵) چھٹی (۶) عقیقہ (۷) زچہ کے تارے دیکھنا (۸) روٹ کا نقشہ (۹) سردان کرنے کی رسم (۱۰) رتجگہ (۱۱) چلے (۱۲) لوری (۱۳) مرنڈوں کی رسم (۱۴) دانتوں کے نکلنے کی رسم (۱۵) سال گرہ (۱۶) دودھ بڑھانا (۱۷) رسم ختنہ (۱۸) گھوڑی چڑھانا (۱۹) کان چھدوانے کی رسم (۲۰) رسم بسم اللہ (۲۱) ہدیہ (۲۲) آمین (۲۳) روزہ (۲۴) مونچھوں کا کونڈا (۲۵) بیاہ شادی کی رسمیں (۲۶) ایجاب و قبول (۲۷) بات (۲۸) رقعہ (۲۹) منگنی (۳۰) بیاہ مانگنا (۳۱) مائیوں بٹھانا (۳۲) سہاگ گھوڑیاں (۳۳) ابٹنا کھیلنا (۳۴) ساچق (۳۵)

شربت پلائی (۳۶) منہدی (۳۷) برات (۳۸) صحنک (۳۹) برات کی تیاری (۴۰) سہرا (۴۱) مبارک باد (۴۲) ریت رسم (۴۳) ٹونا (۴۴) آرسی مصحف (۴۵) جہیز (۴۶) سامان جہیز (۴۷) منڈھا (۴۸) رخصت کے گیت کا ترجمہ اور مطلب (۴۹) بنڑا (۵۰) چوتھی (۵۱) چالے (۵۲) فصد جلاب اور جونکوں کے موقع کی رسم (۵۳) سفر کی رسمیں (۵۴) رسوم میت (۵۵) عہد نامے کا ترجمہ (۵۶) بیان (۵۷) فاتحہ سوم یا پھول جسے تیجا کہتے ہیں (۵۸) چالیسواں (۵۹) عرفہ (۶۰) تبارک (۶۱) دیسا (۶۲) سہاگنوں اور اوتوں کا فاتحہ (۶۳) فصل کی ترکاریاں (۶۴) اذکار مردگاں (۶۵) قبروں کی درستی (۶۶) شہید مردے (۶۷) شہدائے کربلا (۶۸) شب برات (۶۹) عیدی (۷۰) فرہنگ (۷۱) اشارات

☆ رسوم ہنود

موضوع: وشنی قوم کی پیدائش سے موت تک کی تمام رسوم۔

☆ ریت بکھان

موضوع: ہندوؤں کی پیدائش سے موت تک کی تمام رسوم۔

☆ ساجن موہنی (تسخیر شوہر)، ۱۸۷۹ء (دہلی: مطبع شمشی، ۱۹۱۰ء، ۴۷ص)

تبصرہ: اس کتاب کا دوسرا نام "تسخیر شوہر" بھی ہے۔اس کتاب میں ازدواجی زندگی کے تین ادوار پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ایک زمانہ عروسی، دوسرا زمانہ وسطی (جیسے گھر والی، بال بچہ داری کا وقت یا عمر کی دوسری سیڑھی) اور تیسرا زمانہ پیری کا ہے جسے پختگی، تجربہ کاری اور آرام سے بسر کرنے کا موقع یا تیسری سیڑھی۔عبارت میں جگہ جگہ محاورات اور ضرب الامثال سے کام لیا گیا ہے۔اس میں تسخیر اللغات کو بھی شامل کیا گیا ہے۔

☆ سفر نامہ مہاراجہ راؤ الور، ۱۸۸۱ء

موضوع: واقعات سفر۔

☆ سیر شملہ

موضوع: کوہ شملہ کے دلچسپ حالات، تاریخی شواہد کی روشنی میں۔

☆ ضرب الامثال

تبصرہ: "ضرب الامثال اور روز مرہ دہلی" کا نام بھی ملتا ہے۔

☆ طبعی تعلیم، (بار اول، ۱۸۷۹ء) (لاہور: مطبع خادم التعلیم پنجاب، ۲۷ص)

تبصرہ: "طبیعی تعلیم" کا نام بھی ملتا ہے۔یہ کتاب بچوں کے لٹریچر کی ایک کڑی ہے۔چار برس سے لے کر بائیس برس تک کے طالب علموں کے لیے ان کو تعلیم دینے کے نئے عمدہ ڈھنگ اور نئے پہلو سے روشنی ڈالی ہے۔مصنف نے دلچسپی قائم رکھنے کے لیے قصہ کا انداز اپنایا ہے جس میں باپ محمود اپنے بیٹے حامد کو نصیحتوں کے ذریعے مختلف زمانوں سے آگاہ کرتا ہے۔تعلیم و تدریس کے زمانے کو تین عنوانات کے تحت تقسیم کیا ہے: (۱) مشاہدہ (۲) تجربہ (۳) ایجاد و اختراع۔

☆ علم النساء ☆ علم اللسان، محبوب المطابع، ۱۸۹۵ء، ۴۰ص

تبصرہ: دیباچے میں سید احمد نے پہلے ان نامساعد حالات اور مشکلات کا ذکر کیا ہے جو فرہنگ آصفیہ کی اشاعت کے درمیان پیش آئیں۔ اس رسالے کی اشاعت سے پہلے ان کی بیٹی کا انتقال ہو گیا، لیکن پھر بھی حوصلہ نہ ہارا اور کسی نہ کسی طرح طباعت کا اہتمام کر لیا۔یہ کتاب طلبائے ہند اور پنجاب کی افادیت کے لیے لکھی گئی۔کتاب کو ریاست پٹیالہ کے سردار شمشیر سنگھ کے نام معنون کیا گیا۔مصنف نے خواہش ظاہر کی کہ اسے ٹکسٹ بک کمیٹی یا سررشتہ تعلیم اور خاص کر ریاست پٹیالہ کی

درسی کتب میں شامل کرلیا جائے۔

☆ فرہنگ آصفیہ(جلد اول،لاہور:مطبع رفاہ عام پریس،باہتمام مولوی سید ممتاز علی،مئی ۱۹۰۸ء،۵۲۶ص)(جلد اول،لاہور: اسٹیم پریس،مطبع گلزار محمدی،۱۹۱۸ء) (جلد اول،الف سے خ تک،نئی دہلی:قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان،تیسری بار۱۹۹۰ء،۸۸۰ص)(جلد دوم،لاہور:مطبع رفاہ عام پریس،باہتمام مولوی سید ممتاز علی،مئی ۱۹۰۸ء،۴۲۲ص)(جلد دوم،د سے ک تک،نئی دہلی:قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان،تیسری بار۱۹۹۰ء،۸۶۷ ص)(جلد سوم،لاہور: اسلامیہ پریس، جنوری۱۸۹۸ء،۶۶۴ص)(جلد سوم،گ سے ے تک،نئی دہلی:قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان،تیسری بار۱۹۹۰ء،۷۶۵ص) (جلد چہارم،لاہور:رفاہ عام پریس،۱۹۰۱ء)

تبصرہ: ''فرہنگ آصفیہ'' سید احمد کا اہم کارنامہ ہے ۔یہ چار ضخیم جلدوں کے (۲۵۳۵)صفحات پر مشتمل ہے ۔اس میں (۶۰)ہزار سے زائد عربی،ترکی ،فارسی ،سنسکرت ،ہندی ،انگریزی اور دیگر تمام زبانوں کے الفاظ درج ہیں جو اردو میں مستعمل ہیں۔ضرورت کے مطابق ہر لفظ کا مادہ و اشتقاق اور ہر لغت کے متعلق اساتذہ متقدمین و متاخرین کے کلام نظم و نثر سے مختلف اسناد اس طرح پیش کی ہیں جو تذکیر و تانیث کے امتیاز اور فصیح و غیر فصیح ہونے کے فرق کو واضح کرتی ہیں۔اہل زبان کے محاورات اور ضرب الامثال ،علمی و فنی پیشہ ورانہ اصطلاحات ،رسوم ،تیج تہوار، میلے ٹھیلے ،سب کو تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے۔قلعۂ معلٰی کی بیگماتی زبان ،تاریخی واقعات ،طبیعات و فلسفہ وغیرہ کے ضروری مسائل ،ضلع ،جگت ،پھبتی ،پہیلیاں،کہہ مکرنیاں،دوسخنے،فقروں اور سودے والوں کی آوازوں اور مختلف بولیوں کے علاوہ ایک طویل و بسیط مقدمے کے ذریعے زبان اردو کی تاریخ پیدائش اور ارتقاء پر روشنی ڈال کر بڑی مفید معلومات بہم پہنچائی ہیں۔جلد چہارم کے آخر میں ''نیرنگ خیال'' آزاد کی طرز میں ''پیکر خیال'' کے عنوان سے فرہنگ آصفیہ کی کہانی اپنی زبانی اردوے معلّٰی میں بڑے موئثر اور دردانگیز پیرائے میں لکھی ہے۔اس کا مواد جمع کرنے کا کام انھوں نے ۱۸۶۹ء میں شروع کیا اور ۱۸۹۲ء میں تکمیل کو پہنچایا۔ان کے انتقال کے وقت فرہنگ کی جلد اول پریس میں تھی۔فرہنگ آصفیہ کی اغلاط پر قاضی عبدالودود نے مختلف تبصرے کیے جو کتابی شکل میں ''فرہنگ آصفیہ پر تبصرہ'' کے نام سے خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ سے شائع ہو چکا ہے۔

☆ فسانۂ راحت

موضوع:اپنی مرحومہ صاحبزادی محمودی بیگم کی یادگار میں،عورتوں کے لیے ایک اصلاحی معاشرتی کہانی،دلی کی بیگماتی زبان میں۔

☆ قصہ سرفراز،لاہور: مخزن پریس،۱۹۱۱ء

موضوع:تعلیم نسواں

قصہ مہر افروز: دلی کے ایک سگھڑ اور دوسرے پھوہڑ گھرانے کی معاشرت۔

☆ قواعد اردو

موضوع:اردو صرف ونحو۔

☆ کنز الفوائد،کانپور: مطبع نظامی ،۱۸۶۹ء،۸۵ص

تبصرہ: اس کتاب کا ایک نام ''مناظرہ تقدیر و تدبیر'' ہے۔اس کے دیباچے میں سید احمد نے اس کی وجہ تصنیف بتائی ہے کہ ۱۲ برس کی عمر میں اس کتاب کے لکھنے کا سبب یہ ہوا کہ اس زمانے میں گورنمنٹ نے ایک اشتہار دیا تھا کہ ایسی کتابیں تصنیف و تالیف کی جائیں جو طلبا کے حق میں مفید ہوں۔انعام بھی مقرر تھا،چنانچہ انھوں نے یہ کتاب لکھ ڈالی۔اس کتاب کے کئی باب

ہیں ۔باب اول میں تقدیر و تدبیر کا مناظرہ ہے ،جس میں تدبیر اور تقدیر کے موضوع پر تائید اور مخالفت میں بحثیں ہوئی ہیں۔مفہوم کی وضاحت کے لیے مصنف نے دوکردار بنائے ہیں ایک تدبیر الدولہ اور دوسرا تقدیر الدولہ۔باب دوم میں عقلی اور علمی گفتگو کے ذریعہ علمی و عقلی مناظرہ ہوتاہے۔جس کا یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جو شخص صرف اپنی عقل ہی پر بھروسہ رکھے گا وہ ناکام رہے گااور اس کا شمار ناتجربہ کاروں میں ہوگا۔آگے چل کر مصنف نے عقل نفس ،تقدم اور علم الیقین کی قسمیں بتاتے ہوئے بحث کو عالمانہ بنا دیاہے۔موضوع اگرچہ بچوں کی ذہنی سطح سے بلند ہے۔لیکن کتاب کا اسلوب خاص اہل دہلی کی زبان ہے۔اس کتاب پر گورنمنٹ نے دوسو روپے انعام دیے اور اس کتاب کو ٹکسٹ بک کمیٹی لاہور نے بھی منظور کیا تھا۔

☆ کنز القواعد

موضوع:محاورات و مصطلحات۔

☆ لڑکیوں کی پہلی کتاب

موضوع:ایک سچی کہانی۔

☆ لغات المدارس

موضوع:مدارس کے طلبہ کے لیےضروری لغات۔

☆ لغات النساء(لاہور: کائی پریس،۱۸۷۵ء)(دہلی :دفتر فرہنگ آصفیہ ،کاشی رام پریس سابق نول کشور پریس، ۱۹۱۷ء، ۲۹۷ص)

تبصرہ:سر ورق پر نام کے بعد تعارفی کلمات یوں ہیں:’’دہلی کی بیگموں ۔قلعہ معلیٰ کی شہزادیوں ۔شریف مسلمان اور ہندوخاتونوں ۔زنانہ درسی کتابوں ۔۱۷۰۴ لغات۔محاورات ۔اصطلاحات و ضرب الامثال کا بےنظیر مجموعہ۔‘‘کتاب کے آغاز میں سات تقاریظ کے اقتباسات دیئے گئے ہیں۔(۱)ترجمہ از تقریظ جناب ایس ڈبلیو ڈاکٹرفیلن (۲)جناب نواب ضیا الدین احمد خاں بہادر رئیس اعظم دہلی،جاگیر دار لہارو(۳)اخبار انجمن پنجاب مطبوعہ ۷/مئی ۱۸۷۵ء(۴)پنجابی اخبار لاہور،مطبوعہ ۲۲/مئی ۱۸۷۵ء(۵)از رسالہ انجمن عرب سرائے ،۱۹/جولائی ۱۸۷۵ء(۶)پٹیالہ اخبار،مطبوعہ ۱۲/جولائی ۱۸۷۵ء(۷)اودھ اخبار،مطبوعہ۲۲/اگست ۱۸۷۵ء،چکیدہ قلم صداقت رقم مولوی غلام محمد خاں صاحب طپش دہلوی۔

سید احمد دہلوی ،لغات النسا،دہلی :دفتر فرہنگ آصفیہ ،کاشی رام پریس،۱۹۱۷ء

☆ مجالس النساء،۱۸۷۴ء

تبصرہ:یہ کتاب ۱۸۷۴ء میں دوحصوں میں طبع ہوئی۔قصہ کے پیرائے میں عورتوں کو امور خانہ داری ،اصلاح معاشرت ،حسن اخلاق،تحصیل علم،حسن انتظام ،بچوں کی پرورش ،ان کی تعلیم و تربیت ،آپس کی رسم و راہ اور تعلقات ان کے آداب،بالخصوص لڑکیوں کوخراب عادتوں اور بری خصلتوں سے باز رکھنے کی تدابیر بتائی گئی ہیں۔ان کے علاوہ لڑکیوں کو کھانا پکانے ،سینے پرونے ،پڑھنے لکھنے ،ہنر مندی اور سلیقہ حاصل کرنے کے ڈھنگ اور مستورات میں رائج اور قائم شدہ بری رسومات ،باطل توہمات ،فضول اور بےمصرف تقریبات سے باز رہنے کا درس دیا گیا ہے۔اسلوب نسوانی محاورات اور دہلی کی زبان ہے۔

☆ محاکمہ مرکز اردو،شمسی پریس دہلی،۱۹۱۱ء،۴۸ص

تبصرہ: دہلی کی زبان سے متعلق سید احمد کی یہ ایک علمی کتاب ،لسانی نکتہ نظر سے لکھی گئی ہے۔اس کتاب میں زیر بحث مضمون یہ ہے کہ ہرزبان کا مرکز اس کی جائے پیدائش ہے اور اس لیے دہلی اردو زبان کا منبع ہے جہاں سے سارے ہندوستان میں اس کی شاخیں پھوٹتی ہیں۔اس میں بتایا گیا ہے کہ کسی بھی زبان کے جاننے والے دوقسم کے ہوتے ہیں ایک وہ جن کا

اصل وطن ،باپ دادا اور ننھال اسی سرزمین اور خطہ میں ہو جس جگہ سے زبان نکلی ہو ، یہ لوگ اہل زبان ہوتے ہیں۔دوسرے وہ جنھوں نے اس زبان کو کتابوں ،اہل زبان اور مختلف مضامین ،اخباروں وغیرہ سے حاصل کیا ہو ، یہ لوگ زبان داں اور مقلد زبان کہلاتے ہیں۔دہلی کو اردو زبان کا مرکز اس لیے کہا جاتا ہے کہ آخر دہلی کے امراء اور شرفا کے خاندان لکھنؤ پہنچے ،ان کے علاوہ سودا،میرتقی میراور غلام حسن وغیرہ بھی لکھنؤ گئے۔ان لوگوں نے اپنی زبان کو مشرقی زبان کے اختلاط سے برابر بچائے رکھامگر جب زمانے نے پلٹا کھایا تو وہاں کی زبان جو خاص خاص لوگوں میں مروج تھی پوربی بھاکا کا آمیز اردو بن چلی۔نامی شعرا بھی اس سے نہ بچ سکے۔محاورات کے علاوہ وہاں کے لب ولہجہ نے بھی وہی طرز اختیار کیا جس سے اہل دلی کے کان آشنا نہ تھے۔چنانچہ دونوں جگہ کی زبان میں تذکیروتانیث سے لے کر محاورات وغیرہ میں نمایاں فرق پیدا ہو گیا۔یہ فرق اس بات کو ثابت نہیں کرتا کہ ہر حالت میں دہلی کے سوا دوسرا مقام اردو کا مرکز ہوا ہے ،نہ ہوگا۔مثالیں بھی دی ہیں۔اہل لکھنؤ غیر مانوس ،دقیق اور بے میل الفاظ استعمال کرتے ہیں اس لیے ان کی زبان آورد کے بغیر نہیں بولی جاتی۔اس کے برعکس دہلی کی زبان تکلف سے دور،تصنع سے نفور،نہایت شستہ ہے۔اگر دہلی زبان کے حق میں شیراز ہے تو لکھنؤ اصفہان۔

☆ مرقع تکمیل الکلام

موضوع:اصطلاحات پیشہ وران۔

☆ مرقع زبان اردو ،دہلی پرنٹنگ پریس،۱۸۶۵ء،۱۱۲ص

تبصرہ:اس کتاب میں ۲۸ عنوانات پر اظہار خیال کیا گیا ہے ۔اس میں زبان کے اتار چڑھاؤ ،اس کے حال اور مستقبل کے علاوہ دیگر معلومات اوراذکار کونہایت دلچسپ انداز اور واضح پیرایہ میں بیان کیا گیا ہے ۔پہلاعنوان جس پر مصنف نے روشنی ڈالی ہے ،وہ اردوے دہلی کی سابقہ ،موجودہ اور مستقبل کی پیش گوئی کی گئی ہے ۔اس مضمون میں سب سے پہلے ۱۸۵۷ء سے قبل کی اہل قلعہ اور اہل شہر کی زبان کافرق بتایا گیا ہے اور خاص الخاص محاورات پر بحث کی ہے۔اس کے بعد موجودہ زمانہ اور مستقبل میں کتنا اور کیا انقلاب آئے گا حقائق کے پس منظر میں اس کا جائزہ لیا گیا ہے۔غدر سے پہلے دلی میں دوزبانیں پرورش پا رہی تھیں ۔ایک قلعہ معلّٰی کی زبان اوردوسری شہر کی زبان بلکہ شہر کی زبان اور قلعہ کی بیگماتی زبان اورمردانہ بول چال میں بڑا فرق تھا۔عورتوں کی خاص الخاص اصطلاحیں تھیں جسے مرد نہیں بولتے تھے۔مثالیں بھی دی ہیں ۔جیسے موئی مٹی کی نشانی بمعنی زندہ یادگار(لیکن اسے میر امن نے باغ و بہار میں انھی معنوں میں استعمال کیا ہے)،مُوا بمعنی اجل رسیدہ،نگوڑا بمعنی نکما،چنڈال بمعنی بدنصیب اور ناٹھا بمعنی بے زن وفرزند،وغیرہ۔غرض جب تک قلعہ آباد رہا اور اہل قلعہ آزادی کی زندگی بسر کرتے رہے ،بیگمات کی زبان شستہ اور خالص رہی ۔اس کے بعد اردو کی تاریخ اور ادب پر روشنی ڈالی ہے ۔شاہجہاں کے زمانے میں اردو کی بنیاد جمتی گئی ،شاہ عالم اور فرخ سیر کے عہد میں بھی زبان ترقی کی طرف گامزن رہی ۔اردو زبان اور ادب کی تصانیف کا بھی یہی زمانہ ہے ۔نوطرز مرصع ،آرائش محفل اور باغ و بہار کی تصنیف و تالیف ہوئی۔۱۸۴۶ء میں دہلی کالج قائم ہوا تو اس کے اساتذہ نے ’’اردو سوسائٹی‘‘ قائم کرکے اردو کو بہت فروغ دیا۔اسی زمانے میں اردو سوسائٹی نے مختلف زبانوں سے مفید اور عمدہ کتابوں کے ترجمے اردوزبان میں شائع کروا کرزبان اردو کی بڑی خدمت کی۔غدر کے بعد اگرچہ افراتفری بہت مچی ۔انگریزی حکومت کی وجہ سے انگریزی الفاظ بھی اردو میں داخل ہونے لگے۔زبان کی چاشنی اور شیرینی کا لطف جاتا رہا۔شعر کی محفلیں اور ادبی مجالس درہم برہم ہوگئیں۔بعد ازاں اس خیال کا بھی ظہار کیا ہے کہ زمانہ کی ترقی کے ساتھ اور دیگر زبانوں کے باہم ملنے سے زبان میں تبدیلی آتی گئی ۔علمی ،تہذیبی اور شریفانہ زبان باقی نہ رہی ۔ٹکسالی زبان کی جگہ غیر ٹکسالی محاورات داخل زبان ہو گئے ۔بعد کے باب میں مصنف نے اہل قلعہ اور اہل شہر کی زبان کا موازنہ کر کے مثالوں کے ذریعہ واضح کیا ہے کہ بہت سے الفاظ جو خاندان شاہی سے متعلق ہیں ،شہر والے اس سے بیگانہ تھے ۔اس کی

بھی وضاحت کی گئی ہے کہ عورتوں نے اس زبان کو شیریں بنانے اور بے تکلف بنانے میں بڑا حصہ لیا ہے ۔چنانچہ لال قلعہ کی بیگمات کے خاص خاص محاوروں کے زیرعنوان انھوں نے بیگمات قلعہ کے خاص محاورے مثالوں کے ساتھ درج کئے ہیں۔ اگلے صفحات میں اردو اور کن کن زبانوں سے مخلوط ہوئی ،اس پر بڑی مدبرانہ اور لسانی بحث کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ انگریزوں کی حکمرانی کے سبب اردو زبان میں انگریزی کے علاوہ پرتگالی اور فرانسیسی الفاظ بھی داخل ہوئے ۔اس کی مثالیں بھی دی ہیں۔غیر زبان کے الفاظ کی شمولیت کے مثبت پہلوؤں سے بھی اتفاق کیا ہے کہ بعض علوم جدیدہ میں جو اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں وہ ہماری زبان میں موجودنہیں۔سید احمد نے ضروری مباحث کے درمیان بہت سے عنوانات اور ان کی تفصیلات غیر ضروری طور پر داخل کردیے ہیں جو مضمون سے غیر متعلق ہیں ۔مثلاً زبان کا ارتقا اور اس کی ترقی کی تفصیلات ،گزری سلطنت کے کھیل تماشوں کا ذکر ،ہاتھیوں کی لڑائی کا نقشہ،ہاتھی اور بگھیلے کی لڑائی وغیرہ یا بعض نقلوں اور لطیفوں کا جن میں سے اکثر بہادر شاہ ظفر سے متعلق ہیں بے محل اور بے موقع ہیں۔اس کتاب کا دوسرا نام رسالۂ نذر آصف ہے جو سرکار آصفیہ کی ملازمت میں پیش کیا گیا۔

☆ ناری کتھا

موضوع:ہندوؤں کی زنانہ روزمرہ بطور مکالمہ۔

☆ وقائع درانیہ،۱۸۷۱ء

موضوع:تاریخ۔''وقائع درانیہ'' پر ڈیڑھ سو روپے پائے۔

ہندوستانی اردو لغت:فرہنگ آصفیہ کا پہلا نام ،۳۹ رسائل کی صورت میں ،مشتمل بر جلد اول و دوم۔

☆ ہادی النساء(دہلی:شمسی پریس،۱۹۱۰ء،۱۵۲ص)(لاہور:مجلس ترقی ادب،۱۹۷۳ء)

تبصرہ: اس کتاب میں دہلی کی مستورات کے خطوط کے اعلیٰ نمونے درج ہیں۔اس کتاب کی پانچ فصلیں ہیں:پہلی فصل میں بڑی بوڑھیوں کے خط اور ان کے جواب ہیں۔اس میں دو ایک خط میاں بیوی کے بھی ہیں۔دوسری فصل میں بہنوں بہنوں کے خط اور ان کے جواب۔تیسری فصل میں برابر والیوں کے نام خط اور ان کے جواب۔چوتھی میں انا ۔چھو چھو۔ماما۔اصیل۔وغیرہ کے نام خط اور ان کے جواب۔پانچویں فصل میں رشتہ دار مردوں کے نام خط اور بعض کے جواب ہیں۔مشکل الفاظ کے معنی بھی حاشیے میں لکھے ہوئے ہیں۔دلچسپی کے لیے خطوط کے ساتھ ساتھ لوریاں اور گیت بھی شامل ہیں۔اسلوب دلی کی بیگماتی زبان والا ہے۔کتاب کے آخر میں فیلن نے انگریزی میں تقریظ لکھی ہے۔

☆ ہدایت النساء

سید احمد دہلوی کے مضامین :

☆ ایک ہمدرد بیوی،رسالہ عصمت ،۱۹۰۹ء

☆ دولت رفع حوائج کے واسطے ہے نہ آرام طلبی کے لیے،رسالہ خاتون،مارچ ۱۹۰۶ء

☆ ایک چھوٹی سی لڑکی اور استانی ،رسالہ شریف بی بی ،جولائی ۱۹۰۹ء

☆ ہر زمانے کا مورخ،رسالہ تمدن ،اپریل ۱۹۱۱ء

☆ عام زمانہ مذاق کی نکتہ چینی،رسالہ خاتون،۱۹۰۵ء

☆ آزادی،رسالہ ادیب ،۱۹۱۱ء

☆ گہنے کا رواج،رسالہ ادیب،۱۹۱۱ء

☆ مفلسی،رسالہ مخزن ،اپریل ۱۹۰۸ء

☆ ہولی کی رنگ رلیاں ،رسالہ مخزن ،۱۹۰۹ء

☆ گنیش چوتھ،رسالہ مخزن،۱۹۰۸ء

☆ اولاد کی تربیت،رسالہ خاتون،دسمبر ۱۹۰۵ء

☆ عورتوں کی تعلیم مردوں کی تعلیم ہے،رسالہ خاتون،ستمبر ۱۹۰۴ء

☆ عورتوں کا مادہ قابلیت اور مردوں پر فضلیت ،رسالہ خاتون،نومبر۱۹۰۴ء

☆ خواجہ حالؔی ،رسالہ تمدن،۱۹۱۵ء ☆ دلی شاہی خاندان میں دیوالی دسہرہ،رسالہ مخزن،نومبر۱۹۱۴ء

☆ کیسر وکھٹکوں کا حال،رسالہ مخزن ،۱۹۱۵ء

مولوی سید احمد کی شاعری:

طالب علمی کے زمانہ میں ایک طویل فارسی نظم "طفلی نامہ" لکھی۔

☆ دکھا دو ذرا اپنا قرآن اماں (نظم)،رسالہ عصمت ،مارچ ۱۹۰۹ء

☆ چونٹیوں سے سوال جواب (نظم)،رسالہ شریف بی بی ،اکتوبر۱۹۱۰ء

☆ کیا کالی گھٹا جھوم کے ہے آج تو آئی (نظم) ☆ قطعہ انتقال مرزا داغ دہلوی

☆ پٹھرنامہ (مخمس) ☆ قطعہ تاریخ وفات ملکہ وکٹوریہ،۱۹۰۱ء

☆ قطعہ تاریخ دارالسلطنت دہلی،۱۹۱۱ء ☆ قطعہ تاریخ در مدح فرماں روائے ریاست پٹیالہ،۱۸۹۸ء

غزلیات

☆ گرتم سے اپنی ہٹ کو ہٹایا نہ جائے گا ☆ رہوگے دل میں آنکھوں سے نہاں ہو

☆ تا کجے دوں صبر دل کو کب تلک چپکا رہوں ☆ رگ رگ میں دوڑ جاتا ہے جلوہ خدائی کا

☆ تیری صورت کو دیکھتے ہیں ہم

سید احمد دہلوی پر مضامین (کتابوں میں)

سید احمد دہلوی ،رشید حسن خاں ،مشمولہ تفہیم ،دہلی : مکتبہ جامعہ،۲۰۱۲ء،ص ۱۳۵ تا ۱۴۱

سید احمد دہلوی پر کتابیں:

زہرہ جعفری ،سید احمد دہلوی : حیات و کارنامے ،نئی دہلی :موڈرن پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۶ء،۲۱۶ص

قاضی عبدالودود،فرہنگ آصفیہ پر تبصرہ،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری ،۱۹۸۱ء،۳۹ص

کتابیات

جامع اردو انسائیکلو پیڈیا ،جلد اول ،ادبیات،نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،۲۰۰۳ء

حامد حسن قادری ،داستان تاریخ اردو،آگرہ : آگرہ اخبار برقی پریس ،۱۹۴۱ء

رشید حسن خاں،سید احمد دہلوی ،مشمولہ تفہیم ،دہلی : مکتبہ جامعہ،۲۰۱۲ء،ص ۱۳۵ تا ۱۴۱

زہرہ جعفری ،سید احمد دہلوی : حیات و کارنامے ،نئی دہلی :موڈرن پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۶ء

سید احمد دہلوی،ارمغان دہلی ،حصہ اول ،الف ممدودہ،دہلی:مطبع مجتبائی ،اپریل ۱۸۷۸ء

ایضاً،انشاء ہادی النساء مع تحریر النساء،دہلی: شمسی پریس ،دفتر فرہنگ آصفیہ،کوچۂ پنڈت ،۱۹۱۰ء

ایضاً ،رسوم دہلی،رام پور: کتاب کار پبلی کیشنز،اگست ۱۹۶۵ء

ایضاً ،لغات النساء،دہلی : دفتر فرہنگ آصفیہ ،کاشی رام پریس،۱۹۱۷ء

قاضی عبدالودود،فرہنگ آصفیہ پر تبصرہ،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری ،۱۹۸۱ء

لالہ سری رام خمخانۂ جاوید،جلد چہارم دہلیؒ: ہمدرد پریس،کتاب ،لاہور: گیلانی الیکٹرک پریس،سرورق،بار اول،۱۹۲۶ء

ڈاکٹر ناصر رانا
ایسوسی ایٹ پروفیسر و ڈائریکٹر ریسرچ اینڈ کوالٹی ایشورنس
گورنمنٹ دیال سنگھ کالج، لاہور

ہاشم شاہ اور اُن کا ایک غیر مطبوعہ پنجابی بارہ ماسہ

Hashim Sha (1735-1849) is familiar as a poet in Urdu, Persian & Hindi, but promoted in Punjabi poetry. Sassi Punnoo was published in 1871 followed by Shereen Fahad after one year and Dohray in 1928. "Bara Masa" was lying as a manuscript in Deewan-e-Hashim Shah which conducts topic of desertion and forsakings.

ہاشم شاہ پنجابی کے اُن شاعروں میں سے ہیں جنہوں نے زبان و ادب کو جگر کا خون دے کر اس قابل بنایا کہ پنجاب کے بیٹے اس پر فخر کر سکیں اور کسی بھی وقت اور کسی بھی جگہ اور کسی بھی تقابل میں اُن کا کلام پیش کرتے ہوئے جھجک محسوس نہ کریں۔ ہاشم نے اپنے کلام کو اوجِ کمال تک پہنچایا پر جہاں فن کار محض شاعر ہی نہیں رہ جاتا بلکہ فکری حوالے سے ماورائی منازل کی تلاش کرتا دکھائی دیتا ہے۔اُن کی شاعری لوک روایتوں، لوک جذبوں اور تمناؤں کی شاعری ہے۔ انہوں نے اپنے کلام میں تقریر کی لذت پیدا کر کے قاری کے دل میں جگہ بنا لی ہے۔

وہ پنجابی کے ان گِنے چُنے شاعروں میں سے ایک ہیں جن کا کلام پڑھ کر لوگ تب بھی محظوظ ہوتے تھے اور آج بھی ان کا اثر نہ صرف زمانۂ پارینہ کی طرح ہے بلکہ بڑھ رہا ہے۔ ہاشم شاہ ۱۷۳۵ء میں مدینہ منورہ میں پیدا ہوئے اور ۱۸۴۳ء میں جگ دیو ضلع امرتسر میں انتقال ہوا اور وصیت کے مطابق تھرپال ضلع نارووال میں سپرد خاک کیے گئے۔۱

فقیر محمد فقیر نے ہاشم شاہ کو عوامی شاعر قرار دیا ہے۔ انہوں نے شاعر کی جائے پیدائش اور جائے سکونت کے بارے یہ شعر دلیل کے طور پر پیش کرتے ہوئے بتایا ہے کہ ہاشم نے یہ اشعار رنجیت سنگھ کا مرثیہ لکھتے ہوئے کہے ہیں ۔
مہا راجا رنجیت سنگھ کہن جنہوں سرکار

مہاں سنگھ گھر جمیا ، مہا بلی اوتار
اس نے سانوں بخشیا ایہہ پنڈ گراں
ایس سبب جگدیوں تھرپالیں بیٹھے آں ۲

ممتاز احمد ہاشمی مجلّہ ''لیکھ'' لاہور میں اپنے مقالے ''اک وِسریا شاعر محمد حیات شاہ قادری نوشاہی'' میں یہ اشعار ہاشم شاہ کے پوتے حیات شاہ کے بتاتے ہیں۔۳

اس سے پہلے شفیع عقیل محولہ بالا اشعار کی ہاشم شاہ کے کسی قصیدے کے ساتھ پیارا سنگھ پدم، ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ اور بالخصوص فقیر محمد فقیر کی طرف سے قائم کی گئی نسبت کو رَد کر چکے ہیں۔۴ لیکن وہ ان اشعار کی اصل تک نہیں پہنچ سکے تھے۔
ہاشم شاہ کی جائے پیدائش کے بارے میں ڈاکٹر ثریا احمد اپنے پی ایچ۔ ڈی کے مقالے 'سید ہاشم شاہ : اوہناں دا دَور تے شاعری' میں لکھتی ہیں:

''ایہناں دے خاندان دے افراد نے ذاتی ملاقات وچ وی ایہناں تمام تذکرہ نگاراں دی تحقیق نوں رڈ کیتا اور تصدیق

کیتی کہ ایہناں دی پیدائش دا مقام جگدیو کلاں نہیں بلکہ مدینۃ الرسول ہے۔ جھدے ثبوت وچ اوہناں کول اوہ تمام شواہد اور مواد موجود ہے۔'' ۵

ممتاز احمد ہاشمی اپنے ایک مضمون 'حضرت سید محمد ہاشم شاہؒ قادری نوشاہی' میں تھرپال کے بارے میں اِن اشعار کی تخلیق پر ایک واقعہ درج کرتے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے:

''جو شعر سردار مہان سنگھ کے مرثیے کا حوالہ دینے کے لیے لکھے جاتے ہیں وہ ہاشم شاہ صاحب کے نہیں بلکہ حیات شاہ کے ہیں جو ہاشم شاہ کے پوتے، عظیم شاعر اور ولی اللہ تھے۔ ان اشعار کے بارے ہاشم شاہ کے پڑپوتے عالم شاہ بتاتے ہیں کہ ایک دفعہ حیات شاہ کا ایک مرید نارووال کے مضافاتی گاؤں ڈھبلی والا سے کچھ احباب کے ساتھ تھرپال آیا۔ شام ہونے کو آئی تو واپس جانے کے لیے اجازت طلب کی۔ جواب ملا ''رہو بھلیو جا کے کیہ کرنا جے؟'' وہ لوگ رات رہنے کے لیے راضی ہو گئے۔ ان دِنوں لنگر رات دن جاری رہتا تھا۔ انہوں نے رات کا کھانا کھایا اور رات حیات شاہ کے ڈیرے ہی پر گزاری۔ فجر کی نماز بھی حیات شاہ ہی کی امامت میں پڑھی۔ بعد میں درس سُنتے رہے۔ درس سے فارغ ہو کر مسجد سے نکل کر ڈیرے پر پہنچے۔ خلقت جمع ہو چکی تھی۔ ان میں سے زیادہ قریبی دیہات سے آئے بیمار آدمی تھے جو دوا لینے آئے تھے۔ البتہ ان میں کچھ لوگ اُن کے مرید بھی تھے۔ حیات شاہ نے پہلے مریضوں کو فارغ کیا اور پھر مریدوں کی طرف متوجہ ہوئے اور دینی، دُنیاوی موضوعات پر باتیں شروع ہو گئیں۔ وہ مریدوں کی راہ نمائی فرماتے رہے۔ باتوں باتوں میں وقت گزرنے کا پتا ہی نہ چلا کہ ظہر کی نماز کا وقت ہو گیا۔ نماز سے فارغ ہوئے تو قریب کے ایک گاؤں ارُود افغاناں کے کچھ لوگ آ گئے۔ ان کے ساتھ بعض موضوعات پر باتیں شروع ہو گئیں۔ پھر عصر کی نماز کا وقت ہو گیا۔ نماز پڑھ کر ڈیرے پر واپس آئے تو 'ڈھبلی والا' سے آئے لوگوں نے دوبارہ واپس جانے کی اجازت چاہی۔ ان کو دوبارہ جواب ملا: ''رہو بھلیو جا کے کیہ کرنا جے؟ تہاڈا ساڈے کول دل نہیں لگدا؟'' اس طرح وہ رات حیات شاہ سرکار کے ڈیرے پر گزاری۔ تیسرے دن انہیں جانے کی اجازت ملی تو ان میں سے ایک آدمی کہنے لگا: ''سرکار! تہاڈے کولوں جان نوں دل تے نہیں کردا پر دُنیا دار جو ہوئے، ہور وی ذمہ داریاں نبھاؤنیاں پیندیاں نیں۔ مینوں سرناواں لکھ دیو آپ آون توں پہلاں خط پتر لکھ کے تہاڈی ایتھے موجودگی دا پتا کر لیا کراں گے۔'' حیات شاہ نے ایک مرید کو حکم دِیا کہ مسجد کے حجرے کی الماری سے کاغذ، قلم اور دوات لے آؤ اور جیسے میں بولتا ہوں، سرنامہ لکھ دو۔ وہ مرید گیا اور کاغذ، قلم، دوات لے آیا۔ حکم ہوا لکھو:'' ۶

یہاں سی حرفی کے چار بند لکھ کر مقالہ نگار بتاتے ہیں کہ حیات شاہ نے تھوڑے ہی وقت میں پوری سی حرفی لکھوا دی۔ پھر لکھتے ہیں:

''......پرانے بزرگ جانتے ہیں کہ ان دنوں رعیہ خاص ضلع سیالکوٹ کی تحصیل تھی۔ بعد میں جب نارووال کو تحصیل کا درجہ دِیا گیا تو اس طرح کا ایک اور واقعہ پیش آیا۔ اس موقعے پر انہوں نے جو سرنامہ لکھ کر دِیا اس کے اشعار یوں ہیں ؎

ہاشم شاہ جگدیاں وچ ہوئے جو مشہور
جانے خلقت اوہناں نوں کیا نیڑے کیا دُور
ہاشم شاہ دا پوترا باپ محمد شاہ

میرا نام حیات شاہ ہونا انت فنا
پنڈ میرا تھرپال ہے نارووال تحصیل
لہندے طرف تحصیل دے پینڈا ہے دَس میل
مسجد تے مکان ہے پنڈوں طرف پہاڑ
ہاشم شاہ دا اوتھے ہے مزار
ہرگز کسے نہ پچھ توں پتا نشان سبیل
عاجز تائیں ملن دی جے کر کریں دلیل
اپنا ایس مقام تے کیوں کر ہویا آ
اوہ بھی تینوں دَسناں تھوڑی بات سُنا
مہا راجا رنجیت سنگھ کہن جنہوں سرکار
مہاں سنگھ گھر جمیا مہابلی اَوتار
اوس نے سانوں بخشیا سی ایہہ پنڈ گراں
ایس لئی جگدیاں تھیں تھرپالیں بیٹھے آں
اک دن لوکاں آکھیا رَل کے مینوں آ
شعر بنا کے اپنے سانوں کوئی سُنا
خاطر اوہناں بیٹھ کے رَب تھیں منگ دعا
جیسی میری عقل سی دِتے بیت بنا
پڑھے پڑھائے جو کوئی کرسی مینوں یاد
نام خدا دے فاتحہ آکھے ایہو مراد' ۷

یوں وہ اشعار جو ہاشم شاہ کے رنجیت سنگھ کے لیے لکھے قصیدے کے طور پر الحاق کیے گئے تھے، ان کی اصل بھی سامنے آ گئی اور اشعار کی فنی طور بھی اصلاح ہوگئی۔ اشعار دوبار ملاحظہ فرمائیے ؎

مہا راجا رنجیت سنگھ کہن جنہوں سرکار
مہاں سنگھ گھر جمیا مہابلی اَوتار
اوس نے سانوں بخشیا سی ایہہ پنڈ گراں
ایس لئی جگدیاں تھیں تھرپالیں بیٹھے آں

ہاشم چار سال کی عمر میں اپنے والد حاجی محمد شریف کے ساتھ جگ دیو آئے۔ انہوں نے ابتدائی تعلیم اپنے والد سے حاصل کی اور پھر بٹالہ جا کر امیر اللہ سے رمل اور نجوم سیکھا۔ اُن کی دلچسپی طب میں تھی اسی لیے اِسے پیشے کے طور پر اپنایا اور اسی میں نام پیدا کیا۔ ۸

ڈاکٹر لاجونتی رام کرشن اپنی تحقیق کی روشنی میں اُن کی رنجیت سنگھ کا درباری شاعر کی حیثیت کا انکار کرتی ہیں۔ ۹ بلکہ قصہ'' شیریں فرہاد' میں اُن کے تین ایسے اشعار موجود ہیں جن میں وقت کے راجاؤں اور بادشاہوں کی مذمت کی گئی ہے۔ 'شیریں فرہاد' کا وہ نسخہ جس میں بادشاہوں کی مذمت کی گئی ہے، ۱۸۱۲ء کی مُہر کے ساتھ نمبر ۵۴۴۴/۴۸ کے تحت ریکارڈ

آفس شملہ میں موجود ہے۔ اس پر لگی مہر شاہی دربار کی ہے جس سے از خود واضح ہو جاتا ہے کہ یہ نسخہ رنجیت سنگھ کے زمانے میں موجود تھا۔ ہم نے ''شیریں فرہاد'' کا خاندانی قلمی نسخہ بھی دیکھا ہے جس میں یہ شعر مرقوم ہے۔۱۰

ہاشم درباری شاعر ہوتے تو ایسے شعر لکھنے کی وجہ سے اُن کی سرزنش ہوتی نہ کہ تھرپال جیسی خزانے بھری زرعی زمین کی عطاء۔ وہ تین اشعار یہ ہیں ۔

کہہ ہُن حال حقیقت ہاشم ہُن دے بادشہاں دی
ظلموں کوک گئی اسمانیں ، دُکھیے رِیش دِلاں دی
آدمیاں دی صورت دِسدے ، راکھشس آدم خورے
ظالم ، چور ، پلید زناہیں ، خوف خدائیوں کورے
بس ہُن ہور نہیں مَیں کہندا خوب ایہو ، چُپ رہنا
ایہہ گل نہیں فقیراں لائق ، بُرا کسے نوں کہنا ۱۱

ڈاکٹر شہباز ملک مجلّہ ''کھوج درپن'' جنوری ۱۹۷۶ء کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''مہاراجا رنجیت سنگھ دے ہم عصر (سمکالی) پنجابی ادب وچ مہاراجا بارے جو کجھ ملدا اے اوہدا نتارا نوجوان کھوجی دھرم سنگھ ہوراں بڑے سوہنے ڈھنگ وچ کیتا اے۔ ایہدے وچ اوہناں شاعر سوندھا، ساون یار، کوی بڈھ سنگھ احمد یار، گنیش داس پنگل، پورن سنگھ، حاکم سنگھ، سی حرفی جنگ نامہ ہری سنگھ دا معلوم شاعر تے جعفر بیگ ،سب شاعراں دا مہاراجا بارے لکھیا ادب اک تھّنے کڈھ دتا اے پر ہاشم بارے اک لفظ نہیں آکھیا۔ بھاشا وِبھاگ والیاں ہاشم دے بارے ایہہ گل ماری دیاں متّی اے کہ ہاشم اپنے ویلے دے راجیاں یاں حاکماں دی نکھیدی کردا اے۔''۱۲

قرائن بتاتے ہیں کہ رنجیت سنگھ کے ساتھ اُن کا تعلق طبیب کی حیثیت سے تھا۔اُس کی ایک رانی سخت بیمار ہوئی۔ کئی حکیموں اور ویدوں نے علاج کیا لیکن وہ ٹھیک نہ ہوئی۔ ہاشم کو بھی علاج کے لیے بلایا گیا اور اُن کے علاج سے وہ تن درست ہوگئی۔ اس پر خوش ہو کر راجا نے اُن کو گاؤں تھرپال انعام کے طور پر دیا۔۱۳

ہاشم کی پنجابی، اردو، ہندی اور فارسی میں تخلیقات موجود ہیں جن میں سے اُن کا صرف پنجابی کلام کتابچوں کی صورت شائع ہوا ہے۔ پنجابی شاعری میں سے سب سے پہلے ۱۸۷۱ء میں ''سسی پنوں'' اس کے ایک سال بعد ''شیریں فرہاد'' اور ۱۹۲۸ء میں ''دوہڑے'' شائع ہوئے۔ درمیان میں ''زبدۃ الرمل''، ''سی حرفی در مدح شیخ عبدالقادر جیلانی''، ''شلوک ہاشم''، ''طب ہاشم''، ''گیان مالا'' اور ''ہیر رانجھا'' وغیرہ بھی شائع ہوئیں جن کی حیثیت چند صفحات کے کتابچوں کی سی رہی لیکن یہ تواتر سے شائع ہوئیں۔ نقل در نقل ایک ایک کتاب/ کتابچہ کئی کئی پبلشروں نے بھی شائع کیا۔ بعض اوقات ان کتابوں کے پبلشر بھی واضح نہیں رہے البتہ وقتاً فوقتاً یہ کتابیں اور کتابچے (سوائے ہاشم شاہ: مرتبہ و مترجمہ شفقت تنویر مرزا کے) لاہور ہی سے شائع ہوئے۔ پبلشروں میں اللہ والے کی قومی دکان، ملک چنن دین تاجر کتب، گلاب سنگھ، سیٹھ آدم جی عبداللہ، جے ایس سنت سنگھ اینڈ سنز، جی این سنز، چراغ دین سراج دین، منشی عزیز الدین، شیخ برکت علی، ملک بشیر احمد، منشی عزیز الدین، بڑا کتب خانہ، پنجابی ادبی اکیڈمی اور اسلام آباد کا لوک ورثے کا قومی ادارہ شامل ہیں۔

ہاشم شاہ کی کئی تحریریں اور بہت سا کلام جو اُن کی اولاد میں جگہ جگہ بکھرا پڑا ہے، تا حال طباعت کے انتظار میں ہے۔ اس

بکھرے ہوئے کلام تک رسائی میں کئی طرح کی دشواریاں ہیں بہر حال کچھ اہلِ دل اسے سامنے لانے میں کوشاں بھی ہیں۔ زیر مطالعہ ''بارہ ماسہ'' ایسے ہی کلام میں سے ایک فن پارہ ہے۔ یہ شاعر کی پانچویں نسل میں ممتاز احمد ہاشمی کے پاس محفوظ ''دیوان ہاشم شاہ'' میں سے ہے۔ یہ ''دیوان'' دراصل ایک بیاض ہے جو ہاشم شاہ کی چوتھی نسل میں سے محمد اکبر شاہ نے شاعر کے بیٹے محمد شاہ اور پوتے حیات شاہ کی قلمی بیاضوں سے نقل کیا ہے جو رشتے میں نقل کنندہ کے دادا اور پردادا ہیں۔ اس بیاض میں شاعر کا فارسی، اردو اور پنجابی کلام اکٹھا کیا گیا ہے۔ اس میں موجود کم و بیش سارا پنجابی کلام کسی نہ کسی صورت شائع ہو چکا ہے سوائے ایک ''بارہ ماسہ'' کے؛ اور یہی فن پارہ ہمارے زیر مطالعہ ہے۔

ان کے فارسی کلام کے تعارفیے میں ہمیں حیرت ہو رہی تھی کہ عرب کے اس مہاجر بچے نے عربی کی بجائے مشرقی زبانوں میں کمال کر دکھایا ہے۔ وہاں لکھا گیا:

> ''نہیں معلوم کہ مدینہ کا عرب بچہ چار سال کی عمر میں پنجاب کی سرزمین پر پہنچ کر پنجابی زبان سے اتنا مانوس کیسے ہو گیا کہ اس نے ابنائے پنجاب کے مقابلے میں سسی کا شہرہ آفاق قصہ لکھ دیا۔ اسی قصے کی وجہ سے جہاں قصہ سیف الملوک لکھنے والوں میں میاں محمد بخش، ہیر رانجھا لکھنے والوں میں وارث شاہ، یوسف زلیخا کے شعراء میں مولوی غلام رسول عالم پوری اور سوہنی مہینوال کے قصہ گو شاعروں میں فضل شاہ نواں کوٹی کو اعتبار حاصل ہوا وہیں سسی پنوں لکھنے والوں میں اس عرب نژاد کو عالی مرتبت شمار کیا گیا۔''[۱۴]

زیرنظر بارہ ماسہ شمسی یا دیسی سال کے مہینوں کے ناموں پر تعمیر کیا گیا ہے اور مہینوں کا آغاز ''چیت'' سے کیا گیا ہے۔ ساڑھے چار چار مصرعوں پر مبنی ہر بند کے یہ بارہ ماہ ہجر و وصال کا موضوع رکھتے ہیں۔ ہیئت کے حوالے سے چار مصرعوں کے بعد آدھا مصرع بڑھایا گیا ہے۔ محمد اکبر شاہ کا نقل کردہ اندازاً ۷۰ سال پہلے کا یہ قلمی نسخہ خستہ ہے؛ مستزاد یہ کہ پچھلے کوئی تیس چالیس برسوں میں عکسی نقل در نقل کے عمل سے گزرنے کے باعث مسودہ پڑھنے میں کافی دشواری کا سامنا رہا اور کئی جگہ الفاظ التباس کا شکار رہے۔ کلام میں کئی جگہ فنی پہلو بھی توجہ طلب ہیں۔ زبان بالخصوص اُس عہد کی ہے جب خطۂ پنجاب میں پنجابی اور اردو الگ زبانوں کے طور پر نہیں دیکھی جاتی تھیں۔ یاد رہے کہ ہاشم شاہ اردو شاعر نظیر اکبر آبادی (۱۷۳۵ء تا ۱۸۳۰ء) کے ہم عصر ہیں۔ اس زمانے میں پنجابی میں اردو شاعری کی آثار کم کم ہی دکھائی دیتے ہیں۔ لہٰذا یہاں کی زبان اگر اردو کی طرف قدم اٹھاتی ہے تو ایک تو ہاشم اس میں پہل کرتے دکھائی دیتے ہیں اور دوسرے یہ کہ وہ زبان اسی طرح کی ہو سکتی تھی جو ہاشم شاہ نے اختیار کی!

ہاشم کے ہاں جگہ جگہ خطے میں رائج چاروں زبانوں یعنی پنجابی، ہندی، فارسی اور اردو آپس میں ملی جلی دکھائی دیتی ہیں۔ اُن کی اردو فارسی، پنجابی ہندی، ہندی فارسی اور پنجابی فارسی وغیرہ کی آمیزش کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں۔ زیر مطالعہ بارہ ماسہ بھی پنجابی، ہندی اور اردو کی واضح آمیزش کا نمونہ ہے۔

یہ غیر مطبوعہ بارہ ماسہ محققین کی نظر انتخاب کی خاطر یہاں پیش کیا جا رہا ہے ؎

چیت

چڑھی چیت رُت بہار اُداس
سکھی سب پھول رہے بن باس
بجھی نہیں کٹھن پریم کی پیاس
برہوں نے اڈیک ودھائی آس

پیا ملن کی آس

بساکھ

جگت میں بھی بساکھ بہار
سکھی کس کام پیا بن نار
نہ بھاوے شیش محل گھر بار
جیون اپھل بیچ سنسار
پیا کے درس بن

جیٹھ

چڑھیو جب جیٹھ نہ آیو میت
پیا نے منوں وساری پریت
گئی ہے عمر ہماری بیت
سکھی ایہہ کٹھن پریم کی ریت
پیا بن کٹھن ہے

ہاڑ

مہینہ بیتیا ہاڑ جیون سار
سکھی بن کنت سیج انگیار
اگن کے رُوپ ہار شنگار
جیون زہر دِسے بن یار
پریم کی کیتکی

ساون

ساون پینگھاں گھر گھر پئیاں
ہسّن کھیڈن گاون سئیاں
رَل مل ندی کنارے گئیاں
سانوں کھیڈاں وِسر گئیاں
ماری درد دی

بھادوں

بھادوں ماہ میگھ گھل آوے
گہری رات بوند برساوے
بجلی چمکے چمک ڈراوے
پاپی جان نہ نکل جاوے
پیا تھوں وِچھڑی

اسّوں

اسّوں آس ہماری رہی
جس نوں بنی جیو پر سہی
حقیقت کسے پاس نہیں کہی
ہے جس کو لگن جانتا وہی
ہمارے جیو کی

کاتک

کاتک لکھوں میت کو پاتی
نینیں نیند نہ آوے راتی
تئیں بن برہوں سول کی چھاتی

جلدی اُٹھ پھر جیون باتی
پریت پریم کی

مگھر

مگھر ماہ موہ نہیں بھاوے
پل پل جیو بہت دکھ پاوے
پیا کو کوئی جا سمجھاوے
تئیں بن گھڑی چین نہ آوے
برہوں کے درد کی

پوہ

جوبن پوہ میت نہیں پاون
تو بکھ * کھائے ترت مر جاون
دکھ سکھ پاپ دینہ تج جاون
دکھیے جنم پھیر نہیں آون
جیوت پھیر نہ ہون

ماگھ

چڑھیو ماگھ کنت گھر آیو
تب ہم ہار انگ سب لایو
بسری بپت پریم ، سکھ پایو
مانوں ، جنم دُکھ نہیں پایو
ایسی سن بھئی

پھاگن

پھاگن بھاگ ، پھیر مل کھیلے
بسری کونج ڈار کو میلے
ایسے پریم پرم کے چیلے
جانی یار جیو کے میلے
ہاشم بھی ہیلے ۱۵

حوالہ جات

۱۔سسی پنوں مرتبہ سید ممتاز احمد ہاشمی، پاکستان پنجابی فکری سانجھ، لاہور۲۰۰۶ءص۱۷ تا ۲۰

۲۔مہکدے پھل: فقیر محمد فقیر، تاج بک ڈپو لاہور۱۹۵۹ءص۵۹

۳۔مجلّہ 'لیکھ' پاکستان پنجابی فکری سانجھ، لاہور، جنوری تا جون ۲۰۰۸ءص۱۹

۴۔ پنجابی کے پانچ قدیم شاعر: شفیع عقیل، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، دوسرا ایڈیشن 1994ءص ۵۱۔۵۰

۵۔سید ہاشم شاہ-اوہناں دا دور تے شاعری: ثریا احمد، مقالہ پی ایچ۔ڈی (پنجابی) پنجاب یونیورسٹی لاہورص۶۹

۶۔ ادب معلیٰ، سہ ماہی، اکادمیات، لاہور، اپریل تا جون ۲۰۱۵ءص۵۲

۷۔ایضاً ص۵۳

۸۔ دوہڑے ڈیوڑھے سید محمد ہاشم شاہ مرتبہ سید محمد انوار الحق نظامی و سید ممتاز احمد ہاشمی، ہاشم شاہ میموریل ٹرسٹ، لاہور۲۰۱۲ء

ص۲۲ تا ۲۴

۹۔ **Panjabi Sufi Poets, Lajwanti Ramakrishna. New Delhi: Ashajanak Publications, 1973, p38**

۱۰۔ شیریں فرہاد (قلمی نسخہ) ہاشم شاہ، مملوکہ ممتاز احمد ہاشمی ۴۹۔ بلال پارک، ملتان روڈ لاہور

۱۱۔ شیریں فرہاد سید محمد ہاشم شاہ مرتبہ ممتاز احمد ہاشمی، الریحان پبلشرز، سرکلر روڈ لاہور س ن ص۶

۱۲۔ نتارے ص۱۹۲

۱۳۔ اسی صورت حال پر حیات شاہ نے یہ اشعار کہے۔

مہا راجا رنجیت سنگھ کہن جنہوں سرکار

مہاں سنگھ گھر جمیا مہابلی اَوتار

اوس نے سانوں بخشیا سی ایہہ پنڈ گراں

ایس لئی جگہ یاں تھیں تھر پالیں بیٹھے آں

۱۴۔ محمد ہاشم شاہ کا فارسی کلام، ناصر رانا، ڈاکٹر، مجلّہ کاوش، شعبہ زبان و ادبیات فارسی، دانش گاہ جی سی لاہور، شمارہ۔۱۸، سال۱۲۔۲۰۱۱

* توبکھ: توبیخ: جھڑک، طعن و تشنیع۔ مراد ہے کہ پوہ کے مہینے میں جن کے محبوب اُن سے دُور ہوں اُن کو سماج سے طعنے ملتے ہیں جن کے باعث انہیں شرمندگی اٹھانی پڑتی ہے۔

۱۵۔ دیوان ہاشم شاہ (قلمی)، مملوکہ ممتاز احمد ہاشمی، لاہور ص۸۱ تا ۸۴

ڈاکٹر مزمل حسین
پرنسپل گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج کوٹ سلطان، لیہ

مولوی عنایت اللہ دہلوی کی ترجمہ کاری: تحقیقی اور تنقیدی مطالعہ

Moulvi Inayat Ullah is placed amoungst those Urdu translators who took up the field of urdu translation in an era when there was no regular and integrated tradition of the art of translation.He broadened the scope of western fiction and other important texts of English by translating them into Urdu. In the present study an investigation and article analysis of Moulvi Inayat's pieces of translation has been conducted. Different aspects of Moulvi's translations have been brought into consideration in this precise but comprehensive study.

اردو میں ترجمہ نگاری کا باقاعدہ آغاز فورٹ ولیم کالج کے تحت ہوا۔لیکن اس سے قبل سترہویں صدی عیسوی میں ملا وجہی کی سب رس {1635}اولین ترجمہ شدہ کتاب تصور کی جاتی ہے۔بقول نثار احمد قریشی :

> ''اردو میں نثری تراجم کی پیدائش سترہویں صدی کے اوائل میں ہوئی۔عام طور پر سترہویں صدی میں ملا وجہی کی سب رس ،سب سے پہلی ترجمہ شدہ کتاب تصور کی جاتی ہے مگر تحقیقی اعتبار سے شاہ میراں جی خدا نما (دکن) سب سے پہلے مترجم قرار پائے ہیں جن کا تعلق قطب شاہی عہد سے تھا۔'' ۱

جنوبی ہند کے ساتھ ساتھ شمالی ہند میں بھی ترجمہ نگاری کا کام گاہے گاہے ہوتا رہا۔یہ اردو ادب کی خوش بختی ہے کہ آغاز ہی سے شمالی اور جنوبی ہند میں تواتر کے ساتھ اس زبان میں تخلیقی، تنقیدی ،تراجم اور تحقیقی نوعیت کا سلسلہ جاری رہا۔ بقول نثار احمد قریشی :

> ''شمالی ہند میں بھی تراجم کا کام جاری تھا کہ فضل علی فضل کی تصنیف ''کربل کتھا''جو ملا حسین واعظ کا شفی کی فارسی کتاب روضۃ الشہداء کا اردو ترجمہ ہے۔یہ ترجمہ 1731ء میں ہوا۔'' ۲

داستانوی ادب کے علاوہ قرآن پاک کے تراجم اردو میں ہوتے رہے اور اس ابتدائی دور میں میر عطا حسین تحسین کی ''نو طرز مرصع'' ہے جس کا اردو زبان میں ترجمہ فورٹ ولیم کالج میں شعبہ تراجم میں اس وقت کے نابغہ روزگار میر امن نے ''باغ و بہار'' کے عنوان سے کیا۔یہ بات حقیقت پر مبنی ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے قیام سے پہلے اور پھر اسی کالج کی پالیسی کے تحت غالب اکثریت میں عربی، فارسی، سنسکرت اور بعض دیگر مقامی زبانوں کی کتابوں کا اردو زبان میں ترجمہ کیا گیا اور ان میں بھی اکثر مذہبی اور داستانی موضوعات منتخب کیے گئے مگر سترہویں صدی کے آخر اور اٹھارویں صدی میں انگریزی کتب کے اردو ترجمے بھی سامنے آنے لگے۔فورٹ ولیم کالج کے بعد دلی کالج میں اردو میں تراجم کو مہمیز ملی۔اس کام میں سر سید احمد خان کا نام نمایاں ترین ہے۔ان کے عہد میں انگریزی کے علوم وفنون اور ادب عالیہ کے کئی تراجم اردو میں دکھائی دینے لگے۔اس کے لیے شعوری طور پر سائیٹفک سوسائٹی قائم کی گئی اور باقاعدہ معاوضے دے کر تراجم کرائے گئے۔اس سوسائٹی کے تحت چالیس کے قریب کتب ترجمہ ہوئیں۔اس کے بعد انجمن پنجاب کا قیام وجود میں آیا تو ترجمہ کے ذریعے اردو زبان کئی اصناف اور افکار سے مالا مال ہوگئی۔ 1874ء میں قائم ہونے والی اس انجمن کا بنیادی مقصد انگریزی شعراء کے منظوم اردو تراجم کرنا تھا۔اسی طرح انجمن ترقی

اردو ہند کے زیرِ نگرانی بھی انگریزی اور عربی کتب کے متعدد زبان میں تراجم اردو زبان میں کیے گئے ۔اس کے بعد جامعہ عثمانیہ (1973 ء) کے شعبہ تالیف وترجمہ ہندوستانی اکیڈمی اور اردو اکیڈمی (1967 ء) مجلس ترقی ادب ،لاہور (1950 ء) اور ملک کی کئی جامعات میں تراجم نگاری کی روایت کو آگے بڑھایا گیا۔ان اداروں اور شعبہ جات میں انگریزی،عربی ،فارسی فرانسیسی ،مقامی زبانوں اور دیگر کئی زبانوں میں ادبی ،مذہبی اور سائنسی موضوعات کو اردو زبان کا جامہ پہنایا گیا۔

عنایت اللہ دہلوی (1943-1869ء) جیسے مترجم کی ذہنی تشکیل اسی روایت کے زیر اثر ہوئی ۔عنایت اللہ دہلوی کا شمار اردو کے ابتدائی معروف مترجمین میں ہوتا ہے۔آپ ذکاء اللہ دہلوی کے بیٹے تھے، جس سے یہ بات ظاہر ہے کہ آپ کو بچپن ہی سے علمی و ادبی ماحول میسر آ گیا تھا۔آپ کی ابتدائی تعلیم گورنمنٹ ہائی سکول الہ آباد میں ہوئی ۔علی گڑھ سے فلسفہ اور ریاضی میں بی اے کیا گھر کے علمی ماحول کے علاوہ آپ کو سر سید احمد خان کی صحبت بھی میسر رہی۔[۳] اس کے علاوہ علی گڑھ کالج کے پروفیسروں نے بھی آپ کے علمی ذوق کو نکھارا ۔اس دور میں علی گڑھ کالج شعرو ادب کے تناظر میں پورے برصغیر میں اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا، عالمی ادبیات اور افکار عالم کو اردو جامہ پہنانے کے لیے صحت مندانہ ماحول اس کالج کی شناخت بن چکا تھا۔آپ کا تراجم کی جانب کے رجحان کی ایک وجہ آپ کا وہ تقرر بھی تھا جو کالج میں بطور لائبریرین کی صورت میں ہوا۔اس ملازمت کے دوران میں آپ کو مطالعے کے بہتر مواقع ملے اور یہ بات طے ہے کہ ''مترجم'' کے لیے'' مطالعہ'' کرنا بنیادی قدر سے ایک ''قدر'' ہے۔آپ ریاضی کے پروفیسر بھی رہے۔مرزا ہادی رسوا کی طرح علوم ریاضی آپ کے بہت کام آئے اور آپ نے متوازن انداز میں تراجم کا سفر طے کیا اور اردو زبان کو لاجواب تراجم عطا کیے ۔ اس کے علاوہ آپ'' تہذیب الاخلاق'' کی ادارت بھی کرتے رہے۔جون پور کی عدالت میں بطور چیف سپریٹنڈنٹ کام کیا ، ریاست گوالیار کے شعبہ فنانس کے انڈر سیکرٹری رہے اور 1921ء میں سر اکبر حیدری نے حیدر آباد دکن مدعو کیا اور جامعہ عثمانیہ کے'' دارلترجمہ'' کے ناظم اعلیٰ کا چارج دے دیا۔ یہاں سے 1935ء میں چودہ برس کی ملازمت کے بعد ریٹائر ہو کر دہرہ دون میں سکونت اختیار کر لی۔ ان چودہ برسوں میں آپ نے فن ترجمہ نگاری کو نا صرف سمجھا بلکہ اس میں مہارت بھی حاصل کر لی ۔

عنایت اللہ دہلوی کا فطری میلان ترجمہ ہی تھا اور یہ ان کی خوش قسمتی تھی کہ ان کو آغاز ہی سے ترجمہ نگاری کا ماحول ملا ۔ سب سے پہلے سر سید احمد کی فرمائش پر آرنلڈ کی'' پریچنگ آف اسلام'' کا ترجمہ'' دعوت اسلام'' کے عنوان سے کیا۔ اس کے بعد شیکسپیئر کے ڈرامے'' کنگ لیر'' کا ترجمہ کیا۔شیکسپیئر کے ڈرامے کا مطلب ہے کہ عنایت اللہ دہلوی نہ صرف انگریزی زبان و ادب پر عبور رکھتے تھے بلکہ وہ انگلستان کی تہذیب وثقافت ، تاریخ اور فوک پر بھی نگاہ رکھتے تھے ، کیونکہ کامیاب مترجم کے لیے سورس لینگویج (S.L) کے جملہ پہلوؤں کے ساتھ ساتھ اس کے تہذیبی ، سماجی، تاریخی اور ثقافتی ماحول کو جاننا بھی ضروری ہے اور پھر جہاں مسئلہ شیکسپیئر جیسے لجنڈ کا ہو وہاں ترجمہ نگاری اور بھی زیادہ علمی تقاضا کرتی ہے ۔کہا جاتا ہے کہ دنیا میں شیکسپیئر کی تخلیقات کے ایک ایک لفظ پر تحقیق ہو چکی ہے مگر ابھی تک اس کی تفہیم تکمیل کو نہیں پہنچی اور ایک صدی قبل برصغیر میں بیٹھ کر اس وقت شیکسپیئر کو اردو میں درآمد کرنا کتنا مشکل ہو گا۔

عنایت اللہ دہلوی نے آرنلڈ اور شیکسپیئر کو ترجمہ کرتے وقت لفظی ترجمہ کی بجائے مکمل اور جامع ترجمہ سے اس طرح سے کام لیا ہے کہ آج ان کی کتب اردو خواں طبقے کے لیے بنیادی مآخذ کا کام کر رہی ہیں ۔بطور خاص'' کنگ لیئر'' کا ترجمہ مکمل پس منظر کے ساتھ ہمارے سامنے ہے ،کہیں کہیں اصطلاحوں کو ان کی اصل شکل میں رہنے دیا گیا ہے، اسماء بھی شیکسپیئر والے ہیں اور معرفہ کو بھی اردو کی شکل نہیں دی گئی اس کی وجہ یہ ہے کہ آپ کہانی کے مجموعی تاثر کو زائل نہیں کرنا چاہتے تھے ۔ مکالمے بے جا طوالت کا شکار نہیں ہوئے اور دلچسپ بات یہ ہے کہ دہلوی صاحب نے شیکسپیئر ہی کی طرح لفظی کفایت شعاری کرتے ہوئے چھوٹے چھوٹے جملوں میں سمارٹ مکالمے ترجمہ کیے ہیں ۔اس سے عنایت اللہ دہلوی کے فنی شعور کا بھی پتا چلتا ہے۔

عنایت اللہ دہلوی کا بڑا علمی کارنامہ لین پول کی مشہور کتاب'' صلاح الدین ایوبی'' کا ترجمہ ہے ۔اس ترجمے کا مقصد یہ تھا کہ اپنے لوگوں کو بتایا جائے کہ ہمارے مشاہیر اور ہیروز کے بارے میں غیروں کی رائے کیا ہے اور ہمارے'' ہیروز'' اتنے

عظیم تھے کہ مسلمانوں کے ساتھ ساتھ غیر مسلم بھی ان کی عظمت کے معترف تھے ۔ اس کتاب کے ترجمے سے صلاح الدین ایوبی جیسے عظیم سپہ سالار کا بھر پور تعارف ہوا ہے ۔ اس ترجمے میں معرفہ تاریخی مقامات اور واقعات کو اسی پیرائے میں پیش کیا گیا ہے جس کا لین پول نے خود بھی خیال رکھا تھا۔ یہ ترجمہ ہر اعتبار سے جامع اور وقیع ہے ۔

عنایت اللہ دہلوی بڑے زود نویس لکھاری تھے ۔ ملا جلا کر ان کے تراجم کی تعداد پچاس سے زائد ہے ۔ ان کتب میں تذکرہ ابوریحان البیرونی ، عرب کا قدیم تمدن ، داستان جنم ، عبرت نامہ اندلس ، حیات سقراط ، تائیس ، نجم السحر ، سلابو ، رومیو جولیٹ ، ہرود یاس ، رڈ یارڈ ، ہیرلڈ ، چنگیز خان وغیرہ بھی شامل ہیں ۔ سوائے چند کے تمام تراجم کو بہ نظرِ استحسان دیکھا گیا ہے۔ تائیس ، اناطول فرانس (پ1844ء) کا ناول ہے۔ بنیادی طور پر یہ فرانسیسی زبان میں لکھا گیا ہے اور انگریزی زبان کی معرفت اردو میں ترجمہ کیا گیا ہے۔ اس کا مقدمہ مرزا محمد سعید نے لکھا ہے ۔ اس ناول کا بنیادی فلسفہ '' خیر و شر'' ہے اس موضوع کی تفہیم کے لیے رقاصہ کا حوالہ ہے یہ ناول ایک دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ اس میں جو عہد پیش ہوا ہے وہ کشمکش کا عہد تھا اور فرانسیسی معاشرہ اپنے عروج کو چھو چکنے کے بعد زوال پذیر ہوا تھا ۔ فرانس کے اداروں کے زوال کے بعد جو حالات و واقعات وقوع پذیر ہوئے ، یہ ناول ان کا عکاس ہے۔ مولوی عنایت اللہ دہلوی نے اس ناول کا کامیاب ترجمہ کیا اور اس میں اپنی تحریر کو محاورے کی مکمل سچائی کے ساتھ تزیین دی۔ مستعمل ، تلمیحات ، ضرب الامثال اور تراکیب کو چابکدستی سے اردو میں منتقل کیا ۔ مگر ڈرامہ ، رومیو جولیٹ کے ترجمے پر زبردست تنقید کی گئی ۔ یہ ڈرامہ اٹلی کے شہر ویرونا میں عمل پزیر ہوا ۔ چودھوئیں صدی عیسوی کا زمانہ تھا، رومیو مانٹیگو گھرانے کا لڑکا ہے اور جولیٹ کیپولٹ گھرانے کی لڑکی ہے ۔ یہ دونوں خاندان ایک دوسرے سے برسر پیکار ہیں ۔ رومیو جولیٹ ایک دوسرے کو چاہتے ہیں ، مگر حالات و واقعات ان کے لیے سازگار ثابت نہیں ہوتے ، وہ مل نہیں پاتے اور مایوسی میں ایک دوسرے کی خاطر اپنی اپنی جان دے دیتے ہیں ۔۵ ۔ اس ناول کی کہانی پڑھ کر مشرقی روایات اور ثقافت نگاہوں میں گھوم جاتی ہے۔ شاید اس کی کہانی نے عنایت اللہ دہلوی کو اپنی جانب متوجہ کیا تھا کہ انہوں نے اسے پڑھنے کے بعد اردو میں منتقل کر دیا۔ مگر عزیز احمد نے اس ترجمے کو ان کا کمزور ترجمہ قرار دیا ہے وہ لکھتے ہیں :

> '' عیب جوئی میرا مقصد نہیں لیکن شیکسپیئر کا ترجمہ بڑی ذمہ داری کا کام ہے سب سے دقیق مسئلہ تو زبان کا ہے ، شیکسپیئر کے زمانے میں ایک لفظ کے ایک معنی تھے تو اب اسی لفظ کے معنی بدل کر کچھ اور ہو گئے ۔ محاورات کے معنی بدل گئے ۔ زندہ زبانوں میں تغیر و ترمیم کا یہ قدرتی سلسلہ ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ اس باعث مترجم کو اگر صحیح ترجمہ کرنا ہے تو سب سے پہلے اسے چاہیے کہ اس زمانے کی زبان کو اچھی طرح سمجھے ۔ اس کے بعد ڈرامے کے پورے پس منظر سے ، شیکسپیئر کے عہد کی تاریخ اور ادب سے واقفیت ہونا بھی ضروری ہے ۔ بہت سے ٹکڑے جو یوں سمجھ میں نہیں آتے ۔ اگر ان تمام باتوں کا لحاظ رکھا جائے تو واضح ہو جاتے ہیں ۔'' ٦

عزیز احمد کے اس بیان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مولوی عنایت اللہ دہلوی نے ان تمام پہلوؤں کا خیال نہیں رکھا ۔ شاید عزیز احمد کے یہ اعتراضات صحیح ہوں مگر یہ بات حقیقت ہے کہ دہلوی صاحب نے اپنے ہر ترجمے میں یہ کوشش کی ہے کہ ٹیکسٹ کی روح کو مجروح نہ ہونے دیا اور وہ اس میں بڑی حد تک کامیاب ہوئے ہیں ۔

'' کنگ لیر '' کے علاوہ شیکسپیئر کے دیگر تخلیقات مثلاً میکبتھ ، انطونی وقلو پطرہ اور جولیس سیزر کے بھی کامیاب تراجم کیے گئے ہیں ۔ جن سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ دہلوی صاحب کو عالمی ادب کے کلاسک کا گہرا ذوق تھا ۔ بطور خاص شیکسپیئر جیسے لجنڈ پر ہاتھ ڈالنا ، جان جوکھوں میں ڈالنے کے مترادف ہے۔ انگریزی زبان جسے ہمہ جہت زبان ہونے کا اعزاز حاصل ہے اور اس زبان کے سب سے عظیم تخلیق کار '' شیکسپیئر'' کی کہانیوں کو سمجھنا اور پھر ادبی تراجم کے اصولوں کے مطابق انہیں اردو زبان میں ڈھالنا آسان کام نہیں تھا ، مگر دہلوی صاحب اس میں ہر اعتبار سے سرخرو ہوئے ہیں ۔ ۷

جس وقت ہم ان کے تراجم کا مطالعہ کرتے ہیں تو کئی مخفی پہلو اجاگر ہوتے ہیں ۔ مثال کے طور پر یہ بات قابل توجہ ہے کہ

عنایت اللہ دہلوی نے ’’ترجمہ برائے ترجمہ‘‘ کے فارمولے پر عمل نہیں کیا بلکہ ایک عظیم مقصد کو لے کر اس کام کو پایہ تکمیل تک پہنچایا ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ جہاں وہ مغربی فکشن کو اردو کا روپ دے رہے تھے وہاں البیرونی اور صلاح الدین ایوبی کی سوانح اور خدمات کو بھی اردو خواں طبقے کے سامنے لا رہے تھے۔ اسے ہم حالی، شبلی اور عبدالحلیم شرر کی روایت کی ایک توسیع بھی قرار دے دیتے ہیں، جس طرح ان لوگوں نے تاریخ اسلام کے درخشاں شخصیات کو برصغیر کی مایوس مسلم قوم کے سامنے لا کر انھیں اعتماد دینے کی سعی جمیل کی، اسی طرح عنایت اللہ دہلوی نے البیرونی اور ایوبی جیسی معتبر شخصیات کو آسان اور عام فہم زبان میں نکھار کر نوجوان نسل کو ان کے ماضی سے وابستہ کرنے کا فریضہ سرانجام دیا۔ اس سے عنایت اللہ کے ملی شعور کا بھی پتا چلتا ہے۔

انیسویں صدی کا نصف آخر اور بیسویں صدی کا ربع اول اردو زبان و ادب اور شعریات کے تناظر میں ایک عبوری دور کہا جاسکتا ہے۔ اس دور میں غالب اور اقبال جیسے نابغہ روزگار شاعر اپنے اظہار کے اردو کے مقابلے میں فارسی کو زیادہ ترجیح دے رہے تھے۔ اس وقت عنایت اللہ دہلوی عالمی ادب عالیہ سے ناول اور ڈرامے چن چن کر اردو کے دامن کو وسیع کر رہے۔ اگر اس طرح کے تراجم اردو زبان کا حصہ نہ بنتے تو شاید ہمارے ہاں منٹو، غلام عباس، قراۃ العین حیدر اور عبداللہ حسین جیسے بڑے تخلیق کار بھی پیدا نہ ہوتے۔ آج کا اردو افسانوی ادب ایسے ہی تراجم ہی کا مرہون منت ہے۔ بہت سے افسانوی اسالیب، کردار، پلاٹ اور کہانی کی بنت سازی مغربی افسانوی ادب ہی کی دین ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ انگریزی، فرانسیسی اور روسی جدید افسانوی ادب اردو سے کم از کم سو برس قدیم ہے۔ ناول، ڈرامہ، افسانہ اور ناولٹ خالصتاً مغرب کے حوالے ہیں، اگر ہمارے افسانوی ادب کا تخلیق کار اصل ٹیکسٹ کی طرف رجوع نہ کرتا تو شاید ہمیں ابھی سو برس مزید لگ جاتے۔ سو یہ حقیقت ہے کہ عنایت اللہ دہلوی اور ان سے پہلے اور کچھ ان کے معاصرین نے اپنی خدمات سے اردو زبان و ادب کو لازوال بنا دیا ہے۔

عنایت اللہ دہلوی کے تراجم مکمل طور پر ادبی، بامحاورہ اور لطیف ہیں۔ تراجم میں نصف سنچری کرنے والے اس عظیم مترجم نے اپنے اسلوب کو ہر اعتبار سے عام فہم رکھا۔ ٹیکسٹ کے انتخاب میں معیار کو مدنظر رکھا اور ان کتب کو لیا جن کے تراجم نے قارئین کے فکر و خیال کو ترفع بخشا ادب عالیہ کے شاہکاروں کو اردو زبان کا حصہ بنانے سے اردو ادب لسانیاتی، اسلوبیاتی، فنی اور فکری سطح پر امیر سے امیر تر ہوگئی۔ عنایت اللہ دہلوی کو یہ بھی امتیاز حاصل ہے کہ انہوں نے اس وقت مغربی افسانوی ادب اور دیگر علمی و تاریخی مباحث کو اردو میں ڈھالا جب اس باب میں ترجمہ کی کوئی مستحکم روایت موجود ہی نہ تھی۔

☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ نثار احمد قریشی، اردو میں نثری تراجم کی روایت کا مختصر جائزہ، مشمولہ، ترجمہ روایت اور فن، مرتبہ نثار احمد قریشی، اسلام آباد :مقتدرہ قومی زبان، 1985، ص 9۔

۲۔ ایضاً ص 104۔

۳۔ سید باقر حسین، ترجمے کے اصول، مشمولہ مضمون، ترجمہ روایت اور فن، مرتبہ نثار احمد قریشی، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان 1985، ص138۔

۴۔ مزمل حسین، ڈاکٹر، عنایت اللہ دہلوی کی ترجمہ کاری، مشمولہ مضمون، نوائے وقت، ملتان (ادبی ایڈیشن) 22 فروری 2011ء۔

۵۔ ایضاً۔

٦۔ بحوالہ مرزا حامد بیگ، اردو ترجمہ کی روایت (1786ء ---- تا حال) اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، 2013، ص385۔

۷۔ مزمل حسین، فن ترجمہ نگاری، تجدید نو، جنوری تا مارچ، اسلام آباد، 1997ء، ص29۔

ڈاکٹر روبینہ شاہین
شعبہ اردو، وقار النساء پوسٹ گریجویٹ کالج برائے خواتین
راولپنڈی

شرر کی سوانح عمری ''خواجہ معین الدین چشتی'' کا تنقیدی و تحقیقی جائزہ

Khawaja Moin-ud-din Chishti is an Islamic figure par excellence. Islam flourished during his period in the Indo- Pak sub-continent. Sharer highlighted the life of Khwaja Moin-ud-Din Chishti so that people may develop love for people and a feeling of nationhood. Khawaja Moin-ud-din Chishti was born in 6th century. It was a time when Islam was undergoing a critical period. Moin-ud-din Chishti travelled to many countries and learned numerous languages. Finally he settled in Ajmair Sharif and spread Islam through his great and valuable Islamic teachings.

خواجہ معین الدین چشتی کی شخصیت ایک عالمگیر شخصیت کا درجہ رکھتی ہے ۔ یہ شخصیت اہل ہند کی ایک مانوس شخصیت تھی ۔ خاص طور پر مسلمانوں کے دلوں میں ان کا درجہ، مقام اور مرتبہ بہت بلند ہے ۔ ان کی شخصیت کا عرصہ دراز سے احترام چلا آتا ہے ۔ خواجہ صاحب کے تاریخی حالات آپ کے سفر اور آپ کے مبارک ہاتھ سے ارض ہند میں اسلام کی شمع روشن ہونے اور نور عرفان کا چمکنا شرر کے لیے باعث کشش بنا ۔ انہوں نے ان کو بیان کرنا قوم کے حق میں چنداں مفید سمجھا۔ دین و دنیا کی فلاح و بہبود انھیں خواجہ صاحب کی زندگی میں نظر آئی، عرفان و نیکی کی معراج کا عکس خواجہ کی شخصیت میں دکھائی دیا ۔ انہی جذبات نے شرر کے دل میں جوش و ولولہ پیدا کیا، اور انہوں نے رسالہ ''العرفان'' میں وعدہ بھی کیا تھا۔ ''......مشائخ طریقت اور بزرگان دین کی سوانح عمریاں برابر سلسلہ وار شائع ہوا کریں گی ۔''[۱] اس وعدہ کی پاسداری کرتے ہوئے شرر نے یہ سوانح عمری لکھی تھی ۔ شرر کی اس سوانح عمری میں عقیدت مندی کا اظہار جا بجا نظر آتا ہے ۔ شرر کا یہ جذبہ بھی اس سوانح عمری کی تخلیق میں کارفرما ہے کہ آپ کو دین کے ابلتے ہوئے چشمے کے خشک ہونے کا افسوس ہے اور مسلمانوں کی دنیوی امارت کے لٹ جانے کا بھی غم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مسلمانوں میں احساس قومیت، دین سے محبت، کامیاب و کامران زندگی بسر کرنے کے جذبے کو ابھارنے کے لیے انہوں نے مشائخ کی سیرت نگاری کی تاکہ مسلمانوں کو اندازہ ہو سکے کہ دین کے اصول و ضوابط پر کاربند رہ کر انسان ولی اللہ بن جاتا ہے اور پھر پوری دنیا اس ولی کامل کی مطیع و فرمانبردار دکھائی دیتی ہے ۔ مسلمان جس قوم سے تعلق رکھتے ہیں اس میں بہت سے کامل ولی گزرے ہیں جو نہ صرف پوری دنیا بلکہ اہل ہند کے لیے بھی اللہ تعالیٰ کا خاص فضل و کرم ہیں ۔ شرر نے حضرت خواجہ معین الدین چشتی کی یہ سوانح جس انداز سے لکھی ہے اس کے متعلق لکھتے ہیں :

حضرت خواجہ اجمیری رحمۃ اللہ علیہ کی یہ شرح مورخانہ اصول پر اختصار کے ساتھ اور نہایت سادگی سے لکھی گئی ہے ۔ نہ اس میں زیادہ کرامتیں مذکور ہیں، نہ آپ کی تعلیموں اور آپ کی بارگاہ فیض سے فیض یاب ہونے والوں کا تذکرہ ہے ۔ صرف آپ کے صحیح صحیح حالات و واقعات مجمل طور پر بیان کر دیئے گئے ہیں ۔[۲]

اس اقتباس سے ثابت ہوا کہ شرر نے یہ سوانح عمری مورخانہ اصول پر لکھی ہے ۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ یہ مختصر اور جامع

ہے ۔ اس میں سادگی کا عنصر پایا جاتا ہے ۔ شرر نے اس میں خواجہ معین الدین چشتی کی کرامات ، تعلیم اور فیوض و برکات کا ذکر بہت کم کیا ہے ۔ اس کتاب کے مطالعے سے خواجہ صاحب کی زندگی کے حالات و واقعات کا پتہ چلتا ہے ۔ یہ کتاب چالیس (۴۰) صفحات پر مشتمل ہے ۔ مختصر ہوتے ہوئے بھی اس میں جامعیت کا عنصر موجود ہے ۔ اس کتاب میں عنوانات موجود نہیں ہیں ۔ اس تصنیف کے لیے شرر نے تحقیق و جستجو سے کام نہیں لیا ۔ وہ خود اس کو معمولی تحریر سمجھتے ہیں ۔ اس لیے کہ یہ تصنیف انہوں نے اپنے رسالہ ''العرفان'' میں اشاعت کی غرض سے لکھی تھی ۔ بقول شرر:

> میں یہ عرض کرنے پر مجبور ہوں کہ ایک عمدہ تصنیف کے لیے جیسی جستجو اور تحقیق و تنقید کی ضرورت ہے اس رسالہ کی تصنیف میں نہیں کی گئی ۔ بلکہ یہ ایک بہت ہی معمولی تحریر ہے ۔ جو کہ ایک ماہوار رسالہ میں شائع کرنے کے لیے سرسری طور پر لکھی گئی ہے ۔[۳]

اگرچہ شرر نے یہ تصنیف سرسری طور پر تیار کر کے شائع کی تھی ۔ لیکن پبلک میں ان کی یہ تحریر بہت ہی مقبول ہوئی ۔ پہلی بار اس کی ۴۰۰ جلدیں ضرورت و اشاعت سے زیادہ چھاپی گئی ۔ لیکن ساری جلدیں بہت جلد پبلک نے ہاتھوں ہاتھ لیں ۔ شرر نے اپنی زندگی ہی میں اس کا دوسرا ایڈیشن قدردانوں کے ہاتھوں میں دیا ۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اس تصنیف کی طلب کے لیے خطوط شرر کو ملتے تھے ۔ جس کی بناء پر اس کا دوسرا ایڈیشن شائع کیا گیا لیکن اس نئے ایڈیشن میں بقول شرر: ''کسی قسم کا تغیر و تبدل اور رد و بدل نہیں کیا گیا بلکہ یہ بعینہ اسی پہلے ایڈیشن کی نقل ہے ۔''[۴] ابتداء میں شرر اس کتاب کے بارے میں اپنا نقطہ نظر واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں ۔ اگرچہ ان ولی اللہ کے حالات متعدد رسالوں میں شائع ہو چکے ہیں لیکن ان حالات میں اور ان حالات میں جو فرق ہے وہ یہ ہے کہ:

> حضرت خواجہ کے حالات متعدد رسالوں کی حیثیت میں شائع ہو گئے ہیں ۔ اور گو نہایت مختصر اور بہت مجمل ہیں ۔ مگر جوش عقیدت انھیں بازار میں پھیلائے ہوئے ہے ۔ اسی لیے ہمیں یقین ہے کہ ہمارے ولی ہند کے یہ حالات جو العرفان کے صفحوں کو برکت و عزت بخشتے ہیں زیادہ لطف و دلچسپی سے دیکھے جائیں گے ۔ اگر حالات میں نہیں تو طرز عبارت اور طرز بیان میں بہت کچھ جدت ہے ۔ اور وہ پر شوق آنکھوں کے متوجہ کرنے کے لیے کافی ہے ۔[۵]

اس تصنیف کے مطالعے سے شرر کا یہ دعویٰ پورا ہوتا نظر آتا ہے کہ جس طرز عبارت اور طرز بیان اور مؤرخانہ اصول کے تحت یہ حالات لکھے ہیں وہ دلچسپ اور متوجہ کرنے کے لیے کافی ہیں ۔ اس کتاب کے مطالعے سے شرر کا تاریخی شعور بھی اجاگر ہوتا ہے ۔ وہ لکھتے ہیں: ''مجھے یقین ہے کہ مشائخ اور کشف و کرامات کے جو یا اس لائف کو زیادہ پسند نہ کریں گے مگر وہ لوگ جو اگلی دنیا کی ہر چیز کو مورخانہ نظر سے ملاحظہ فرماتے ہیں ۔ ان کی نظر میں یہ رسالہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا ۔''[۶] اس کتاب میں کشف و کرامات پر بہت کم مواد موجود ہے ، لیکن شرر نے جو چیز اس کتاب میں پیش کی ہے اس کی خوبی یہ ہے کہ: ''غالباً آپ کی تمام سوانح عمریوں کے خلاف اس کتاب میں ان تمام ملکوں اور شہروں کی کیفیت اور تمدنی حالت وضاحت کے ساتھ نظر آئے گی ۔ جن میں آپ کا گزر ہوا تھا ۔''[۷] شرر نے چھٹی صدی ہجری کے درمیانی زمانہ ، ہندوستان اور ساری دنیائے اسلام پر روشنی ڈالی ہے ۔ اور اس دور کے حالات و واقعات مختصراً بیان کیے ہیں ۔ شرر نے غزنویہ کے خاتمہ ، خاندان غوریہ کی بنیاد کا ذکر کیا ہے کہ اس دور میں ارض ہند میں انقلاب برپا تھا ۔ ایک طرف غزنویوں کا استقبال ہو رہا تھا اور دوسری طرف غوری ارض

ہند کے ان علاقوں کی طرف بڑھ رہے تھے جہاں پہلے کسی غیر حملہ آور قوم کی رسائی نہ ہوتی تھی ۔ ہند کے برعکس ایستان اور خراسان کی حالت بہت خراب تھی ۔ یہاں کسی قسم کا نظم ونسق نہ تھا ۔ ایک طرف تو ملاحدہ اور باطنین تھے اور دوسری طرف پولیٹیکل جھگڑے تھے ۔ تاتاریوں کے ہاتھوں سلطان سنجر کو شکست کا سامنا کرنا پڑا ۔

> خواجہ صاحب چھٹی صدی ہجری کے درمیانی زمانہ میں پیدا ہوئے ۔ اور یہ وہ زمانہ تھا جبکہ مختلف ممالک میں اسلام ایک نازک دور سے گزر رہا تھا ۔ جگہ جگہ خانہ جنگیاں برپا تھیں ۔ وسطِ ایشیا تاتاریوں کی لوٹ مار اور فتنہ فساد کی جولا نگاہ بنا ہوا تھا ۔ ہندوستان میں دولت غزنویہ کا چراغ ٹمٹما رہا تھا۔ اس آفت خیز زمانہ میں آپ کا وطن بھی زمانہ کی دستبرد سے محفوظ نہ تھا ۔ اس علاقہ میں بھی وحشی لیڈروں کا زور تھا ۔ اور ملک ان کے رحم پر تھا ۔ عام تباہی اور بربادی پھیلی ہوئی تھی ۔ اور ہر شہر میں ملاحدہ اور فرقہ باطنیہ کی بدعات کا دروازہ کھلا ہوا تھا ۔ [۸]

خواجہ صاحب کی پیدائش کے وقت ہندوستان اور خراسان کی کیا حالت زار تھی ؟ اس کا نقشہ شرر نے صحیح طور پر کھینچا ہے ۔ شرر نے خواجہ صاحب کی زندگی کے ابتدائی دور پر کم لکھا ہے لیکن اس دور کی سیاسی و سماجی صورتحال پر تفصیلاً روشنی ڈالی ہے ۔ شرر نے عربی تاریخوں سے مواد اخذ کیا ہے ۔ ان کے عہد کی صحیح تصویر کشی کی ہے ۔ وہ خود لکھتے ہیں :''اس کی ترتیب کے وقت عربی تاریخوں میں اس عہد کے حالات پر سب کچھ غور کیا گیا ہے ۔ اور اس زمانے کی سچی تصویر دکھائی دی گئی ہے ۔ جن میں آپ تھے ۔'' [۹] شرر نے مختلف واقعات بیان کیے ہیں لیکن اس سوانح عمری میں سفر کے حالات و واقعات تفصیلاً بیان ہوئے ہیں ۔ شرر نے زیادہ زور اس پہلو پر دیا ہے کہ آپ نے کن کن علاقوں کا سفر کیا؟ دوران سفر کون کون سے علوم حاصل کیے؟ خواجہ نے سمرقند اور بخارا اور پھر ارض مغرب کی طرف سفر کیا ۔ موضع ہارون میں گئے ۔ ان سفروں کے دوران آپ نے قرآن پاک حفظ کیا اور دیگر علوم ظاہری حاصل کیے ۔ تفسیر و حدیث، فقہ اور دیگر فنون شریعہ و دینیہ حاصل کیے ۔ آپ نے موضع ہارون شیخ عثمان یارونی سے فیض حاصل کیا اور بقول شرر:''استدعا کی کہ آپ مجھے اپنے عقیدت کیش فیض پانے والوں اور اپنے پیروں اور مریدوں میں شامل فرمائیں ۔'' [۱۰] سوانح عمری میں بعض جگہ دعائیہ انداز بھی دکھائی دیتا ہے مثلاً ایک مقام پر وہ خدا تعالی سے مخاطب ہو کر لکھتے ہیں :''خداوند ان مقدس بزرگان معرفت اور ان عالی مرتبہ جادہ پیمان حقیقت کے طفیل میں ہمارے گناہوں سے درگزر اور ہمیں ان کے انوار قدس سے فیض پہونچا، آمین ۔'' [۱۱]

شرر نے حضرت خواجہ معین الدین چشتی کے کمالات اور آپ کے مدارج و معارج حقیقت میں بلند مقام تک پہنچنے کی صورت حال کو موثر انداز سے بیان کیا ہے ۔ لکھتے ہیں :''آپ نے اس زمانے میں جس قسم کی عبادتیں کیں اور جیسے جیسے مجاہدے فرمائے ۔ ہمارے ہی لیے نہیں بڑے بڑے اہل اللہ اور فرشناسان حقیقت کی نظر میں بھی قابل حیرت ہیں ۔'' [۱۲]

خواجہ صاحب نے بغداد کا بھی سفر کیا ۔ شرر نے شہر بغداد کو علم وفضل کا مرکز ومنبع قرار دیا ہے ۔ شرر نے مختلف روایات کا ذکر بھی کیا ہے ۔ اور اس روایت کو غلط ثابت کیا ہے ۔ کہ بعض لوگوں نے جو لکھا ہے ۔ آپ سے حضرت غوث الاعظم وشیخ عبدالقادر جیلانی کی بھی ملاقات ہوئی تھی ۔ شرر نے اس کو غلط ثابت کیا ہے ۔ اور بتایا ہے کہ جب خواجہ صاحب بغداد تشریف لے گئے تھے تو اس سے قبل ہی شیخ عبدالقادر جیلانی کا وصال ہو چکا تھا ۔ شرر نے بغداد کی صورت حال اور خلافت عباسیہ پر بھی روشنی ڈالی گئی ۔

خواجہ صاحب نے جہاں جہاں کا سفر کیا شرر جب ان کے سفروں پر روشنی ڈالتے ہیں تو ان جگہوں کی تاریخی صورتحال کا بھی ذکر کرتے ہیں ۔جس کے مطالعے سے اس دور کی سیاسی صورتحال کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے ۔شرر نے خواجہ صاحب کے مختلف اساتذہ کا ذکر کیا ہے ۔معرفت کے راستے کی بھی کئی ایک منازل ہیں ۔شرر نے ان پر روشنی ڈالتے ہوئے پہلی منزل سلوک بتاتی ہے ۔جس وقت حضرت خواجہ معین الدین چشتی نے سرزمین ہندوستان میں قدم رکھا اس وقت کی صورت حال پر شرر نے مؤرخانہ نظر ڈالی ہے ۔اور خاص طور پر ہندوستانی بت پرستی کا تذکرہ چھیڑا ہے ۔برصغیر پاک و ہند میں آ کر حضرت خواجہ معین الدین چشتی نے قیام کیا ۔ہندوستان کی صورت حال پر روشنی ڈالتے ہوئے شیخ محمد اکرم رقمطراز ہیں۔

> ......آپ کے آنے سے پہلے تمام ہندوستان میں کفر و بت پرستی کا رواج تھا ۔اور ہند کا ہر ایک سرکش ''انا ربکم الاعلیٰ'' کا دعویٰ کرتا تھا ۔اور اپنے آپ کو اللہ تعالیٰ کا شریک سمجھتا تھا اور وہ سب پتھر، ڈھیلے ، درخت ، چوپائیوں اور گائے اور ان کے گوبر کو سجدہ کرتے تھے ۔اور کفر کی تاریکی سے ان کے دلوں کے تالے اور بھی مضبوط ہو رہے تھے ۔[۱۳]

ان کے قیام کے محرکات پر شرر نے روشنی ڈالی ہے ۔ہندوستان کے سوا اور کوئی ملک ایسا نہ تھا جہاں کے لوگ زیادہ گمراہ کن زندگی بسر کر رہے تھے ۔جب حضرت خواجہ معین الدین چشتی نے یہ صورت حال دیکھی ہو گی تو ان کے دل پر کیا بیتی ہو گی؟ ۔یہی سب سے بڑا محرک تھا ۔جس نے خواجہ صاحب کو یہاں قیام پر اکسایا ۔شرر نے اس محرک کو اپنے انداز سے یوں بیان کیا ہے ۔

> ......ایک حقیقت شناس صاحب معرفت اور دریا وحدت میں ڈوبے ہوئے ولی اللہ کے دل پر یہ حالت دیکھ کے کیا اثر ہوا ہو گا ۔اسے یقیناً نظر آیا ہو گا ۔کہ اس سے زیادہ کوئی ملک ہدایت کا محتاج نہیں اور حق پرست کا پہلا فرض یہی ہے کہ ان بندگان خدا کی ہدایت و دستگیری کرے اور انھیں عذاب آخرت کے اندیشوں سے چھڑا کے نجات کا امیدوار بنائے ۔چنانچہ یہ خیال دل میں آتے ہی حضرت خواجہ کے رگ و پے میں سرایت کر گیا ۔اور وہ ولی اللہ جس کی اتنی زندگی ادھر اُدھر جانے شہروں شہروں پھرنے اور دشت و در کی خاک چھاننے میں بسر ہوئی تھی اور جس کی ظاہری حالت بتا رہی تھی کہ کسی جگہ ایک مہینے کے لیے بھی نہیں ٹھہر سکتا ۔اس کی یہ حالت ہو گئی کہ بلا تامل ہندوستان میں ٹھہرنے ایک جگہ جم کے بیٹھے اور خدا کے بندوں کو اس کی راہ راست کی طرف متوجہ کرنے پر آمادہ ہو گیا ۔[۱۴]

شرر نے اس سوانح عمری میں خواجہ صاحب کے قیام کے بارے میں لکھا ہے چاہے وہ قیام زیادہ دیر کے لیے تھا یا مختصر عرصے کے لیے سب جگہوں کے بارے میں بھی تھوڑا بہت لکھا ہے ۔مختلف شہروں ،مختلف ملکوں جہاں جہاں سے خواجہ کا گزر ہوا اس کی تاریخ ان جگہوں کی سیاسی و تمدنی صورت حال پر سوانح نگار نے روشنی ڈالی ہے ۔ہندوستان میں تین جگہوں سے خواجہ کا گزر ہوا ۔لاہور ، دہلی اور اجمیر ان تینوں کے بارے میں شرر نے اپنے خاص انداز سے روشنی ڈالی ہے ۔شرر نے ان اسباب و علل پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ لاہور کی جگہ دہلی اور پھر دہلی کی جگہ اجمیر خواجہ کا مسکن ٹھہرا۔شرر نے ہندوستان کی حالت زار کا ذکر دل سوز انداز میں کیا ہے ۔دہلی میں خواجہ صاحب کے طرز تبلیغ پر بھی روشنی ڈالی ہے ۔اس عہد میں مسلمانوں اور ہندوؤں کے درمیان تعصب کی فضا برقرار تھی ۔اس کا اندازہ بھی اس سوانح عمری سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے ۔پوری کتاب کے مطالعے سے صرف ایک ہی مآخذ کا پتہ چلتا ہے۔تاریخ فرشتہ کے علاوہ کسی کتاب کا ذکر نہیں ہوا ہے ۔آپ کے سفروں اور

قیام اجمیر کے متعلق شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں :

> بغداد، ہرات، تبریز، بلخ سے ہوتے ہوئے حضرت خواجہ غزنی کے رستے ہندوستان آئے اور پہلے لاہور پہنچے ۔مشہور ہے کہ یہاں آپ نے حضرت داتا گنج بخش کے مزار پر چلہ کشی کی ۔ لاہور سے (بقول بعض تذکرہ نگاران) آپ ملتان تشریف چلے گئے ۔ جہاں آپ نے طویل قیام کر کے ہندوستانی زبان میں مہارت کاملہ حاصل کی۔اس کے بعد آپ دہلی آئے ۔اورتھوڑا عرصہ یہاں قیام کر کے اجمیر کا رخ کیا۔ جو ابتداء میں اجمیر و دہلی کے راجہ کا دارالخلافہ اور دہلی سے بھی زیادہ اہم مقام تھا۔[۱۵]

اس سوانح عمری میں آپ کی کرامتوں، آپ کی تعلیم اور بارگاہ فیض پر بہت کم روشنی ڈالی گئی ہے۔ زیادہ تر آپ کے سفر و سیاحت کا ذکر ہے ۔ ان شہروں کے بیان میں وہاں کے حاکموں ، وہاں کی سیاسی صورت حال اور تہذیب وتمدن پر روشنی ڈالی گئی ہے ۔ زیادہ جستجو اور تحقیق وتنقید کا پہلو یہاں نظر نہیں آتا ۔ شرر نے ان کے سفر کے حالات و واقعات بیان کیے ۔لیکن آپ کے صاحب دیوان ہونے پر روشنی نہیں ڈالی ۔ ان کی زندگی کا ایک پہلو یہ بھی تھا، جس سے اکثر لوگ ناواقف تھے ۔آپ شاعر بھی تھے ، آپ کے اشعار کی تعداد آٹھ ہزار کے قریب ہے۔ فارسی شعراء کے مشہور تذکرہ ''آتش کدہ'' میں آپ کی دو رباعیات موجود ہیں۔سید الیاس رضوی لکھتے ہیں:

> حضرت خواجہ اجمیری کی متعدد سوانح عمریاں وقتاً فوقتاً مختلف مصنفین نے لکھی ہیں ۔ اور وہ اپنے اپنے رنگ میں غنیمت میں ۔لیکن اس جدید معیار پر وہ پوری نہیں اتر سکیں ۔ وہ صرف حضرت خواجہ بزرگ کی زندگی کے واقعات سے پر ہیں لیکن ان سے خواجہ بزرگ کی زندگی کے مقصد اور اس کے مختلف پہلوں پر روشنی نہیں پڑسکتی ۔ ان سے بعض ایسے واقعات بھی مفقود ہیں جو موجودہ زمانہ میں ایک لائف کے لیے ضروری ہے ۔ ایک ایسے بزرگ رہنما کی لائف جو ہندوستان میں اسلام کی اشاعت وتبلیغ کا آفتاب ہوا ہے ۔ان واقعات سے بالکل خالی ہو جو اس کی زندگی کا نصب العین تھے اور جس کے لیے اس نے اپنی عمر گرانمایہ صرف کی ۔[۱۶]

حضرت خواجہ اجمیر علیہ الرحمۃ کے اسلامی کارنامے آج بھی مسلمانوں کے لیے تازیانہ عبرت اور دعوت عمل کا ثبوت دے رہے ہیں ۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ عبدالحلیم شرر، خواجہ معین الدین چشتی، دلگداز پریس،لکھنو،۱۹۲۷ء،ص۱

۲۔ ایضاً،ص۲ ۳۔ ایضاً،ص۲

۴۔ ایضاً،ص ۲ ۵۔ ایضاً،ص۳

۶۔ ایضاً،ص۱ ۷۔ ایضاً،ص۱

۸۔ سید الیاس رضوی، سوانح عمری خواجہ معین الدین چشتی، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، س۔ن،ص۱۱

۹۔ عبدالحلیم شرر، خواجہ معین الدین چشتی، دلگداز پریس لکھنو، ۱۹۲۷ء، ص ا

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۰ ۱۱۔ ایضاً، ص ۱۲ ۱۲۔ ایضاً، ص ۱۴

۱۳۔ شیخ محمد اکرام، آب کوثر، فیروز سنز، راولپنڈی، ۱۹۵۸ء، ص ۲۲۷

۱۴۔ عبدالحلیم شرر، خواجہ معین الدین چشتی، ص ۲۸، ۲۹

۱۵۔ شیخ محمد اکرام، آب کوثر، ص ۲۲۵

۱۶۔ سید الیاس رضوی، سوانح عمری خواجہ معین الدین چشتی، ص ۷

ڈاکٹر نثار ترابی
صدر شعبۂ اردو
گورنمنٹ کالج آف کامرس ،راولپنڈی

شاہ مراد خانپوری......اردو غزل کا اوّلین مربی و مُحسِن

Shah Murad Khanpuri of Northern zone remained a renowned poet in Urdu poetry . If his introduction is found any where , it is limited/confined to only few lines.The poetry of Shah Murad Khanpuri is a precious historical and cultural testimony . He foucsed upon cultural , political, literary, rligious and mental inclinations and interests. He can rightly be called a foremost and sensible mystic poet in Urdu Ghazal .

برّصغیر کی گزشتہ تین سو سالہ ادبی تاریخ کے اوراق میں شاہ مراد خانپوری ایک بلند قامت ادبی و تخلیقی شخصیت کی حیثیت سے مستور تھے۔ اُردو شاعری کے مراکز سے دور ہونے کی بناء پر تذکرہ نگاروں نے ان کے علمی و ادبی کارناموں سے صرفِ نظر کیا ہے اور شعری روایت کے احترام میں ان کا ذکر کیا بھی تو محض چند تعارفی سطور قلم بند کرتے ہوئے بیان سمیٹ لیا۔ اُردو ادب کی شعری تاریخ کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ اردو ادب کے ثقہ مؤرخین اور محققین نے اس نابغہ شخصیت کو بیسویں صدی کے نصف آخر تک نظرانداز کیے رکھا۔ حضرت شاہ مراد پر تحقیقی کام کا نقطۂ آغاز ۶۵-۱۹۶۴ء کا وہ دور ہے جب پروفیسر انور بیگ اعوان ،جمیل ہاشمی، ریاض چشتی، پروفیسر باغ حسین کمال، پروفیسر ماجد صدیقی ، پروفیسر حمید اللہ ہاشمی اور علاقہ چکوال و جہلم کے چند دوسرے نمائندہ اہلِ قلم نے کلام شاہ مراد خانپوری (جو قبل ازیں گلزار شاہ مراد مطبوعہ ۱۹۰۸ء میں محفوظ ہو چکا تھا) کو نئی ترتیب سے شائع کیا۔

’بزم ثقافت چکوال‘ اور ’اردو مجلس چکوال‘ کے فعاّل اراکین نے ’جشن شاہ مراد‘ کے نام سے جس علمی و ادبی سرگرمی کا آغاز کیا تھا اس میں ملک کے متعدد اہل قلم، قافلوں کی صورت میں شریک ہوتے رہے اور اس طرح گوشۂ گمنامی میں پڑا ہوا یہ نام ادبی اُفق پر ضُوفشاں ہوتا ہوا دکھائی دینے لگا۔

اگرچہ ۷۰ کی دہائی کے بعد وقفے وقفے سے اعترافِ شاہ مراد کے چند علاقائی حوالے بھی سامنے آتے رہے مگر ۱۹۹۳ء میں اعترافِ شاہ مراد کے سلسلے کی ایک اہم کڑی ، شاہ مراد کلچرل اینڈ سوشل ویلفیئر سوسائٹی خانپور (چکوال) کی صورت میں ابھری ہے۔ یہ سوسائٹی کلام شاہ مراد کی اشاعت وفروغ کے تناظر میں بلاشبہ اپنے دائرہ کار و معیار کے اعتبار سے قابل تحسین خدمات انجام دے رہی ہے۔

شاہ مراد خانپوری کے عہد سے قبل اور بعد کی صدی تک کے شعرا کی ایک قابل ذکر تعداد ایسی ہے جن کے حالاتِ زندگی، تاریخ پیدائش، تاریخ وفات، ابتدائی خاندانی حالات، تعلیم و تربیت، عائلی زندگی اور اولاد وغیرہ کے بارے میں تاریخ ادب اگر مکمل طور پر خاموش نہیں ہے تو بھی کہیں نہ کہیں ،کوئی نہ کوئی کڑی ان شعراء کی زندگیوں کی کڑیوں سے ٹوٹی ہوئی ضرور ہے جن کی کھوج لمحۂ موجود تک جاری ہے اور جاری رہے گی۔ شاہ مراد خانپوری کا شمار بھی ایسے ہی قدیم شعراء میں ہوتا ہے جن

کی سوانح حیات کے متعلق مواد کا زیادہ تر تعلق زبانی روایات پر مشتمل ہے۔ یہی نہیں بلکہ شاہ مراد کے کلام کے ابتدائی خطی نسخے کی دستیابی بھی ممکن نہیں ہے۔ گلزار شاہ مراد کے خطی نسخے (مطبوعہ ۱۹۰۸ء مرتبہ مولوی سراج الدین) کی دستیابی کے بارے میں قاضی خانوادے سے قریبی تعلق رکھنے والے صاحبِ علم بزرگ قاضی عزیز احمد نے راقم کو بتایا:

''جب میں لڑکپن کی عمر کو پہنچا تو پہلے مولوی سراج الدین اور بعد میں ہمارے نانا، حاجی محمد حسین وفات پا گئے۔ ان کی وفات کے چند سال بعد خانپور (چکوال) میں ہمارے قدیم گھر شدید بارشوں کی نذر ہو گئے جس کے نتیجے میں گھروں میں محفوظ جملہ دینی علمی اور حکمت سے متعلق مواد پانی میں بہہ گیا۔ انہی میں کلام شاہ مراد کے چند خطی نسخے بھی تھے''۔ (۱)

شاہ مراد کی سخن وری کے بارے میں ان کے پیرخانے کے قدیمی عقیدت مند بشیر حسین سوہاوی کہتے ہیں کہ:

''بہت سے لوگوں کو کسی نہ کسی حادثے نے شعر کہنے پر مجبور کیا اور رفتہ رفتہ وہ سرمایۂ افتخار بن کر بزم ہستی میں ابھرے مگر حضرت شاہ مراد کی زندگی بشری خواہشات کے غلبے سے خالی تھی، قدرتی طور پر انہیں ایسا کوئی حادثہ پیش نہ آیا کہ دل کی شکست و ریخت انہیں دشت سخن کی جانب دھکیل دیتی وہ دراصل دنیا کی بے ثباتی اور یادوں کی بے وفائی سے بہت متاثر تھے، کسی گھر سے کوئی جنازہ اٹھتا تو وہ مہینوں تک اداس اور مغموم سے رہتے''۔ (۳)

اگرچہ شاہ مراد کی شاعری کے دور کا حتمی تعین مطبوعہ مواد کی شکل میں کہیں سامنے نہ آ سکا تاہم ''تحفہ قادریہ'' کے مصنف منشی الٰہی بخش نے تحفۂ قادریہ کے صفحہ ۱۰۱ کے حاشیے پر ایک فارسی غزل نقل کی ہے جس کا خالق مرشد شاہ مراد حضرت عبدالرحمٰن المعروف شیخ محمد کو بتایا گیا ہے اور جس میں یہ دلچسپ اطلاع بھی دی گئی ہے کہ اس فارسی غزل کو حضرت عبدالرحمٰن (شیخ محمد) نے اپنے مریدانِ خاص ''سلطان صاحب'' (سائیں سہیلی سرکار مظفر آبادی) اور حضرت شاہ مراد کی روحانی تربیت کے لیے تصنیف کیا ہے جس میں تصوف اور سلوک کے روحانی مدارج کا بیان ہے۔ جسے بعد میں اردو زبان کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔

اُردو زبان و ادب کی تاریخی کتب اور تذکروں میں معمولی اختلاف رائے کے ساتھ بعض شعرا اُردو کو ابتدائی صاف اور منجھی ہوئی شکل کا بانی و موجود قرار دیا جاتا رہا لیکن اگر ہم شاہ مراد کے تخلیقی عہد کو پیش نظر رکھ کر اُردو کی غزلیہ شاعری کے آثار و ارتقاء کا دیانت دارانہ جائزہ لیں تو ہمیں یہ ماننا پڑتا ہے کہ دوسرے ہم عصر اردو شعرا کی نسبت شاہ مراد کے ہاں اردو بڑی حد تک فصیح اور دل آویز صورت میں ملتی ہے۔ آج اگر شاہ مراد کی شاعری دلوں کو مسحور کرتی ہے تو صرف اس لیے کہ شاعر کے مضامین اس کے باطنی فکری وفنی مزاج سے حیرت انگیز حد تک ہم آہنگ ہیں اور یہ شاعری اپنی سلاست و روانی کی بناء پر قاری کو کہیں کسی مقام پر بھی قدامت یا زبان کی اجنبیت کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ یوں ہم شاہ مراد کو اگر اُردو زبان و ادب اور بالخصوص اردو غزل کا ایک ابتدائی محسن قرار دیں تو بے جا نہ ہوگا جنھوں نے بجا طور پر اس شعر میں اپنے استادِ فن ہونے کا دعویٰ کیا ہے:

شاہ مراد کے استاد فن ہونے کے خود ان کے اپنے دعوے اور سطور بالا میں درج کیے گئے دعوے کی تائید شاہ مراد اور ان

کے پیش رُوشعرا کی شاعری کا تقابلی مطالعہ اور محاکمہ کیا جائے تو قدیم شعراء کے علاوہ ان کے شمالی پنجاب اور شمالی ہند کے معاصرین کے ہاں عموماً مشکل پسندی اور ابہام ملتا ہے۔ نیز زبان کی غیر ترقی یافتہ صورت دکھائی دیتی ہے۔ جب کہ شاہ مراد کی شاعری فنی اور فکری اعتبار سے دلوں میں دھڑکتی ہے اور اردو کے کمزور اور ابتدائی لسانی ڈھانچے کو عربی، عجمی اور مقامی لسانی اور فکری ارتفاع پر دکھاتی ہے۔ مذکورہ حوالے کی بنیاد پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جس دور میں شاہ مراد کے روحانی سخن ور راہنما نے یہ غزل لکھی اس دور میں شاہ مرادفن شعر گوئی میں پختگی کی عمر کو پہنچ چکے ہوں گے اور پنجابی اور اردو کے بعد فارسی شاعری اور فارسی اسلوب کی فنی جہتوں سے بھی آگاہ ہوں گے۔

تحقیق و مطالعہ سے یہ امر منکشف ہوتا ہے کہ شاہ مراد نے برصغیر کی مقامی تہذیب کے زیرِاثر ابتدا میں پنجابی اشعار کہنے شروع کیے۔ ان کی زندگی چونکہ فقر و درویشی میں مستغرق تھی لہذٰا پنجابی میں ان کے مضامین بھی قلندرانہ اور فقیرانہ طرزِ احساس کے حامل ہیں۔

ڈاکٹر عبدالغنی رقم طراز ہیں:

> ''مسلمان درویش شعراء ابتدا ہی سے خدا اور اس کے پیغمبر سے شدید محبت کے گیت لوگوں کی زبان (پنجابی) میں گاتے رہے۔ یہ گیت جو مساجد اور دیگر مذہبی اجتماع میں گائے جاتے تھے، لوگوں کو اپنی طرف کھینچتے تھے جو انہیں یاد کر لیتے ہیں اور جب وہ تنہا ہوتے یا دوسروں کے ساتھ ہوتے اور محبت کی کسک محسوس کرتے تو ان گیتوں کو شیریں آواز میں گایا کرتے''۔(۴)

شاہ مراد کی غزل اپنی مروّجہ شعری روایت کے تتبع میں محض حسن و عاشقی کے بیان اور صوفیانہ مسلک کی تبلیغ و اشاعت کا شعری اظہار ہی نہیں بلکہ اس میں حکیمانہ اور ناصحانہ مضامین ،کائناتی اور انسانی مسائل کا شعور، سیاسی ،سماجی اور ثقافتی مظاہر کا حسن اور عصرِ کرب کی چیخ و پکار سبھی کچھ شامل ہے۔ شاہ مراد کا غزلیہ اسلوب اپنے عہد میں غزل کے معیاری انداز کا نمائندہ اسلوب ہے، یہ شاعری مذہبی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہونے کے باوجود احساس جمال کی ہمہ صفت رنگینیوں اور کیفیتوں کی شاعری ہے۔

انہوں نے کمال فن کاری اور فکری بلندی کی بنا پر مجازی رنگوں کی روایتی تصویر کشی میں بھی کہیں سستی جذباتیت یا بے روح واعظانہ ادائے شعری کو خیال و بیان کی سطح پر اُبھرنے نہ دیا بلکہ اعلیٰ انسانی مقاصد کو ذہن میں رکھ کر اپنے عقیدت مندوں اور اُردو ادب کے قاری کو بالواسطہ تزکیۂ نفس کا درس دے کر تخلیق کو عالی مرتبہ بنا دیا۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے کے مطابق:

> ''شاہ مراد کی اُردو شاعری میں وہ سارے موضوعات مثلاً جذبات ،عشق، تعریف ، خدوخال محبوب اور تصوّف موجود ہیں جو اس دور میں سارے برِاعظم کی اُردو شاعری میں نظر آتے ہیں''۔(۵)

اے دل مراد تیری تجھ کو صنم دیوے گا
آہستہ تک آہستہ محرم ہووے سخن کا

ان کی شاعری کی فنی حیثیت انہیں ایک قادر الکلام شاعر تسلیم کرانے کی واضح دلیل ہے۔ آج کی شعری روایت کی تشکیلات میں جن قدیم ریختہ گو شعراء کی پرچھائیں نظر آتی ہیں ان میں شاہ مراد کا نام الگ شناخت رکھتا ہے۔ شمالی پنجاب میں مقیم اس صوفی شاعر نے زبان و ادب کے ایک خاموش خدمت گزار کی طرح متعدد شعری اصناف اور خصوصاً اردو غزل کو جہاں وسعت اور جامعیت عطا کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا وہاں تخلیقی واردات کی پُر خلوص اور پُر تاثیر منظر کشی بھی کی۔

شاہ مراد کے گلشن فکر کا ہر غنچہ صوفیانہ باس میں رچا بسا ہے۔ وہ اس سے اپنی روح کی تسکین اور قلب کی توانائی کا سامان پیدا کرتے ہیں۔ خالصتاً صوفیانہ بودوباش نے ان کی زندگی میں جس گہری مگر مقدس سنجیدگی کو شامل کر لیا تھا اس نے ان سے غزلیہ لہجے کی تہذیب اور ایک خاص قسم کا رکھ رکھاؤ برقرار رکھنے میں مدد دی۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے کسی شعری مقام پر ہوں، قاری سے ایک خاص بلندی سے مکالمہ کرتے ہیں۔ موضوع کیسا ہی مجازی ہو، حقیقی عرفان و مستی انہیں اپنے باوقار حصار میں رکھتی ہے۔

فنی سطح پر فارسی محاوروں اور روزمرہ کے ترجموں کے جس رجحان نے وؔلی اور وؔلی کے بعد نمایاں فروغ پا کر لسانی تہذیبی روایت کو خوب صورت موڑ عطا کیا تھا اس کے نمایاں تر پیش رو کے طور پر بھی شاہ مراد کا نام ذہن میں محفوظ رہنا چاہیے اور غزل کی جن خصوصیات کی بنا پر ولی کو غزل کی ابتدائی توانا اور مقبول روایت کا بانی کہا جاتا ہے اس سے کم از کم چار دہائیاں قبل غزل کی توانا اور ہر دل عزیز روایت شاہ مراد کے ہاں موجود تھی۔

علاقہ چکوال سے تعلق رکھنے والے اردو پنجابی کے شاعر باغ حسین کمال لکھتے ہیں:

> ’’شاہ مراد وہ جدت طراز شاعر ہیں جنہوں نے تین سو سال پیشتر شعری افق کو بے انتہا وسعتوں سے ہمکنار کیا، انہوں نے ریختہ میں غزل کی بنیاد رکھی، پنجابی شاعری میں غزل کو رواج دیا۔ اظہار خیال کے صرف نئے سانچے ہی وضع نہیں کیے بلکہ انہوں نے اپنے احساسات و جذبات اور افکار و خیالات کے بیان میں طرز ادا کا ایک نیا رنگ بھی اپنایا‘‘۔(۶)

ہر کوئی میرے باجھوں پاوے مراد اپنی
میں نہ مراں نہ جیواں ایہہ عشق بوالعجب ہے

شاہ مراد نے اس شعری رجحان کو بھی جس کے تتبع میں محبوب کا سراپا باندھنے کو ’’کمالِ شاعری‘‘ سمجھا جاتا تھا، وسعت دی۔ اس میں وہ نکھار پیدا کیا جس سے خیال آفرینی کے نئے دریچے وا ہوئے۔ شاہ مراد زندگی کی ابدی اور آفاقی سچائیوں کے پیش کار ہیں ان کی تخلیقات میں لفظیات کا فنی ادراک حسیات کے داخلی مزاج سے ہم آہنگ و ہم آمیز ہو کر اپنی تکمیل و تشکیل کرتا ہے۔

شاہ مراد کی فکری و فنی سرفرازی کی ایک نمایاں پہچان یہ بھی ہے کہ انہوں نے میر درد سے قبل تصوف اور ولی دکنی سے پہلے ’’سراپا نگاری‘‘ کی مستقل روایت کی بنیاد رکھی۔

انہوں نے اپنے طبقہ متاخرین کی ذہنی و فنی تربیت میں بھی حصّہ لیا۔ ان کی شاعری انکے مقاصد عالیہ کے اظہار کا واضح

ذریعہ بنی۔ یہ شاعری دربار پرستی سے الگ ہونے کے ساتھ ساتھ اس عہد معروف ہیں اردو مراکز دہلی، دکن اور لکھنؤ وغیرہ سے کوسوں دور ہو کر بھی زبان کی سلاست و روانی اور صفائی و پختگی کے اعتبار سے اردو غزل کے مستقبل کا تابناک حوالہ بنتی دکھائی دیتی ہے۔ اس سلسلے میں مطالعہ شاہ مراد کے دوران ولی دکنی اور شاہ مراد، ہر دو کی تاریخ ولادت اور تاریخ وفات کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

''شاہ مراد خانپوری نے ولی سے بہت عرصہ پہلے غزل کو نیا داخلی جمال عطا کیا''۔ (۷)

ان کی شاعری اپنے عہد کے ایسے مخصوص فکری دبستان کا نقشہ پیش کرتی ہے جس کی تشکیل میں صوفیاء کے معروف سلسلوں نے واضح طور پر اپنا کردار ادا کیا اور ان میں قادریہ خانوادے کے سلسلہ ہائے طریقت و سلوک کی متنوّع کیفیات سے شاعری میں انفرادی صوفیانہ نقش بھی اجاگر ہوئے۔

انہوں نے اردو غزل کے ابتدائی دور میں غزل کی جس انداز و معیار کی پرداخت کی اس نے شعر ادب کی دیگر اصناف کے فروغ کے امکانات کا دائرہ وسیع کرنے میں بڑی مدد دی۔

انہوں نے صوفیانہ طرز شاعری کو ہی نہیں، عشق اور عشق میں سراپا کے موضوع کو تازگی بخشی۔ ان کے باطنی گوشوں میں عرفانی سوز و گداز کی موجیں ٹھاٹھیں مار رہی تھیں اور ان کی تہہ میں جس روحانی انقلاب کی پرداخت ہو رہی تھی اس کا فطری نتیجہ تھا کہ ان کا اسلوب، حسن کی خیال آفرینیوں اور عشق کی سرمستیوں سے مملو ہو کر بھی پاکیزہ تصوّر سے جڑا رہا۔

اردو غزل کی تاریخ گواہ ہے کہ یہاں مشاہدۂ حق کی گفتگو بھی ''بادہ و جام'' کے بغیر مکمل نہیں ہو پاتی لہٰذا ہم ان کے ہاں عاشقانہ سرور آور نغمات کی پکار تو سنتے ہیں مگر یہ پکار اپنی اصل میں ''فقیرانہ'' ہی رہتی ہے۔ ان کا شمار ان معدودے چند اردو غزل گو شعراء میں ہوتا ہے جن کی فکری و شخصی سطح ایک ساتھ محوِ سفر رہتی ہے۔ انہوں نے اردو شاعری اور بالخصوص اُردو غزل کو نئے ذائقوں اور انوکھے راستوں سے آشنا کرانے میں اپنے معاصرین سے کہیں زیادہ حصّہ لیا۔ ان کے دَور میں اُردو زبان اگرچہ اپنے ابتدائی تشکیلی و تعمیری ڈھانچے کو وضع کرنے کے بعد ادبی و علمی حیثیت اور مقام حاصل کرنے کے مراحل میں تھی، اس کے باوجود ان سے اس قدر صاف مُرصّع و مترنم اور پُرتاثیر شاعری کا ظہور پا جانا، قاری کو ایک خوش کن حیرت میں مبتلا کر دیتا ہے۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ عزیز احمد قاضی، (گفتگو از راقم)، موضع خان پور (چکوال) ۲۷۔ اگست ۱۹۹۵ء

۲۔ راقم نے ڈاکٹر اشتیاق احمد قاضی (اسلام آباد) کے خانگی کتب خانے سے استفادہ کیا ہے۔

۳۔ بشیر حسین سوہاوی، (گفتگو از راقم) نمبر این ڈبلیو۱۰۸۳ء ساتویں سڑک، راولپنڈی،۲۔ جنوری ۱۹۹۵ء۔

۴۔ عبدالغنی ڈاکٹر پیش لفظ مشمولہ، پبلی کیشنز، سلیکشنز فرام شاہ مراد، اردو مجلس چکوال، ۱۹۶۶ء، ص ۱۰۔

۵۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر مشمولہ 'تاریخ ادب اردو' جلد دوم، مجلس ترقی ادب لاہور، ص ۶۳۸۔

۶۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر تاریخ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اوّل، فروری ۱۹۹۱ء، ص ۸۹۔

۷۔ باغ حسین کمال (پروفیسر) ایک جدت طراز شاعر مشمولہ 'قسمت' لاہور ۲۲۔ مئی ۱۹۶۶ء۔

۸ شاہ مراد خانپوری، گلزار شاہ مراد خانپوری، سراج الدین صدیقی (مرتبہ) شریف پریس، راولپنڈی ۱۹۰۸ء۔

عظمیٰ سیٹھی
پی ایچ ۔ڈی اسکالر اردو
الخیر یونیورسٹی، بھمبر

مولانا شبلی نعمانی کی اسلوب نگاری___ ایک تحقیقی مطالعہ

Shibli is a prominent writer of Dabistane-e-Sir Syed. He merged a glory of realism & art in his writings. This essay reflects different dimensions of his writings.

لفظ اسلوب انگریزی زبان کے لفظ (Style) ہم معنی ہے۔اسے لاطینی میں (Stylus) اور یونانی میں (Stylos) کہتے ہیں۔ ہندی میں اسے شیلی کا لفظ دیا گیا ہے۔

''لفظ اسلوب عربی لفظ اُسلوب (ا+ س+ل + و + ب) مذکر واحد سے مشتق ہے جس کی جمع اسالیب (ا+ س+ا+ل +ی + ب) مذکر ہے۔ اُردو میں بعض لوگ اُسلوب کے بجائے اَسلوب یعنی الف پر پیش کی بجائے زبر کی آواز سے تلفظ کرتے ہیں۔''(۱)

آکسفورڈ کی انگلش ڈکشنری کے مطابق لکھنے کے طریقے، بڑے سیاق میں اظہار کے طریقہ کار کو اسلوب کہتے ہیں۔اس لغوی تعریف کی پیدائش ''اسٹائیلس'' لاطینی سے ہے جس کا مطلب قلم سے قلم کے استعمال کرنے کا ڈھنگ اسلوب ہے۔

انگریزی، روسی، فرانسیسی اور لاطینی میں لفظ اسٹائل (Style) وغیرہ مختلف شکلوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔

''ہندی وشوکوش میں اسلوب کے لیے بہت سے الفاظ درج ہیں۔ حال، ڈھب، ڈھنگ، طریق، رواج، رسم، روایت، ضابطہ، طرز، طریقہ، فقرہ کی تشکیل کی نوع، سختی، کرختگی، ٹھوس، بت، مجسمہ، پتھر کی مورتی وغیرہ۔ ان سب لغوی تعریفوں کے بعد معروف عالم، لغت فارسی، لغت نامہ دہخدا کی تشریح بھی دیکھیں تو تمام تعریفوں کا حصار کئے ہوئے ہے۔''(۲)

اسلوب کی بہت سی لغوی وامکانی تعریفیں ہیں۔ مختلف ماہرین کہتے ہیں۔

''۱۔اسلوب کسی چیز کے ہونے کا ایک ڈھنگ ہے۔(ہنری حوریری)

۲۔اسلوب سے زبان میں معجزے کا امتزاج پیدا ہوتا ہے اور اسلوب میں بات کہنے کا ڈھنگ بھی شامل ہے۔(ارسطو)

۳۔اسلوب فنی خصوصیات یا قوتِ اظہار کا مترادف ہے۔(گرینی)

۴۔اسلوب فقرے کی باہمی تنظیم سے پیدا ہونے والی (Inter sentence) انفرادیت ہے۔(اسپورٹا اور ہل)

۵۔حسنِ کلام کی شناخت جس صفت سے ممکن ہو اسلوب ہے۔(مری) (۳)

اسلوب کی مختلف تعریفوں پر گہری نظر ڈالنے سے چار خاص نکتوں پر اسلوبیاتی مطالعہ مرتکز ہوتا ہے۔ یہ نکات مصنف، مقصدِ اظہار اور قاری کے ارد گرد ایک دائرے میں گھومتے نظر آتے ہیں۔

''اسلوب لسانی اظہار کا وہ مخصوص ڈھنگ ہے جو فن کار کی شخصیت (انفرادیت) اور موضوع سے متعلق ہوتا ہے۔ اور جو اجتناب، انتخاب، خوبی، امتزاج، خوبی تناسب اور غیر موجود عناصر وغیرہ کے اظہار کے لیے غیر معمولی آلہ کار پر مبنی ہوتا ہے۔''(۴)

اسلوب ایسی نایاب چیز ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ صاحب اسلوب اس سے بھی نایاب تر چیز ہے اور ہزاروں میں ایک پیدا ہوتا ہے۔ جہاں تک انگریزی لفظ (Style) کا تعلق ہے اس کا اطلاق نظم ونثر دونوں پر ہوتا ہے۔ البتہ امتیاز کے لیے شاعرانہ طرز بیان کو (Poetic Style) اور نثری طرز بیان کو (Prose Style) کہہ دیتے ہیں۔

''اچھی تحریر، دلکش تحریر، خوبصورت تحریر، شُستہ، شائستہ اور رواں تحریر فنِ تحریر پر دسترس کا نتیجہ ہے جو محنت، لگن اور مشاقی سے حاصل ہوسکتی ہے لیکن اسلوب ان سے ماوراء شے ہے جس کا تعلق منفرد شخصیت اور بے مثال تخلیقی تخیل سے ہے۔''(۵)

مختلف ماہرین نے اسلوب کی مختلف اقسام بیان کی ہیں جو مختلف تعداد رکھتی ہیں۔ ان نقادوں نے باریک بینی کے علاوہ اسلوب کی روایتی قسمیں بیان کی ہیں جو بہت مشہور ہیں۔ ان میں سادہ اسلوب، سادہ سلیس اسلوب، سپاٹ اسلوب، علامتی اسلوب، تعقیدی اسلوب، رنگین مرصع اسلوب، محاوراتی اسلوب، خطیبانہ اسلوب، استعاراتی اسلوب اور محاکاتی اسلوب شامل ہیں۔ اسلوب کی مذکورہ اقسام کے علاوہ مغرب سے مشرق تک اسالیب کی کل اکیس متنازعہ فیہ قسمیں متعین ہوتی ہیں۔

۱۔تعقیدی اسلوب	۲۔مذہبی اسلوب	۳۔مقفیٰ، مسجع، مرجز اسلوب
۴۔تمثیلی حکایتی اسلوب	۵۔رنگین مرصع اسلوب	۶۔محاوراتی اسلوب
۷۔بنیادی اسلوب	۸۔سپاٹ وسادہ اسلوب	۹۔بیانیہ اسلوب
۱۰۔توضیحی اسلوب	۱۱۔انانیتی اسلوب	۱۲۔شگفتہ یا تاثراتی اسلوب
۱۳۔طنزیہ یا ظرافت آمیز اسلوب	۱۴۔خطیبانہ اسلوب	۱۵۔حکیمانہ/فلسفیانہ اسلوب
۱۶۔مرقع نگاری یا محاکاتی اسلوب	۱۷۔استعاراتی اسلوب	۱۸۔اسلوبِ جلیل
۱۹۔علامتی اسلوب	۲۰۔ہیجانی، ماورائی یا منتشر خیالی کا شکستہ اسلوب	۲۱۔امتزاجی اسلوب

اسلوب صرف خارجیت نہیں بلکہ داخلیت کا معاملہ بھی ہے۔

''سٹائل صرف خارجی چیز نہیں بلکہ اس کا ایک داخلی پہلو بھی ہے جس کی وجہ سے اس میں انفرادیت پیدا ہو جاتی ہے اور اگر اسلوب مکمل ہو جائے تو ایک طرز خاص یا طرز مطلق اس سے وجود میں آ جاتی ہے جو صرف اُسی خاص مصنف سے مخصوص ہوتی ہے ہر کوئی اس کی تقلید نہیں کر سکتا۔''(۶)

ہر مصنف کا اسلوب جداگانہ ہوتا ہے۔ اسلوب کے ذریعے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ عبارت کس مصنف کی ہے۔

''لفظوں کا انتخاب، فقروں کی چُستی اور جملوں کی ساخت سے صاف پتہ چلتا ہے کہ یہ گل کاری کس مصنف کی ہے۔''(۷)

اس میں کوئی شک نہیں کہ اسلوب کا تعلق زیادہ تر شخصیت سے ہے اسی لیے مختلف ادیبوں کے اسلوب میں فرق ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی تسلیم کرنا ہوگی کہ اسلوب پر دور کا بھی اثر پڑتا ہے۔

''اسلوب شخصیت کا بھی آئینہ ہے اور ماحول کا بھی پرتو ہے مثال کے طور پر یوں سمجھنا چاہیے کہ کارلائل کا ایک مخصوص اسلوب ہے۔ لیکن اگر کارلائل ایڈیسن کے عہد میں ہوتا تو اس کی تحریر اس سے کچھ مختلف ہوتی۔''(۸)

اسلوب کسی خاص عہد کا نہیں انفرادی مسئلہ ہے البتہ یہ بات درست ہے کہ ہر عہد میں صرف چند فن کار ایسے ہوتے ہیں جو اپنی افتادِ طبع کے باعث نئے اسالیب بیان کو جنم دیتے ہیں۔

''مثال کے طور پر اُردو شاعری کی ابتدا میں ولی دکنی ہی واحد سٹائلسٹ (Stylist) تھا اور ان کے عہد کے باقی شعراء تو اس کے مقلد تھے یا روایت پسند۔ اسی طرح آگے چل کر سودا، میر، درد، میر حسن اور نظیر اکبر آبادی صاحبانِ اسلوب تھے۔''(۹)

دراصل اسلوب فکرو معانی، صورت وہیئت اور مافیہ و پیکر کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔ طرزِ بیان یا اندازِ نگارش کو محض اسلوب کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ اسلوب کے مختلف معانی ہیں۔

اسلوب کی مختلف تعریفات کی گئی ہیں۔ پروفیسر مرے کہتے ہیں:

''اسلوب کی جو تعریفات کی گئی ہیں، وہ اگر گمراہ کن نہیں تو ناقص ضرور ہیں۔ مثلاً اسلوب کی یہ تعریف کہ مصنف کی مکمل شخصیت کا دوسرا نام اسلوب ہے، بظاہر بہت معنی خیز معلوم ہوتی ہے لیکن تجزیہ کرنے سے تسلی بخش معانی ہاتھ نہیں آتے۔''(۱۰)

اسلوب کے متعلق جتنے مباحث ہیں اس کے مطابق اسلوب تشکیل دینے کے لیے الفاظ کے انتخاب، تراکیب و تشبیہات، پارہ بندیوں کا خیال اور توقیف کے صحیح استعمال کا ہونا لازمی امر ہے۔ سیموئل بٹلر کہتے ہیں:

''فن کار کو چاہیے کہ وہ اپنی تحریر میں زور، اختصار اور حسنِ تعبیر کی صفات پیدا کرے (کہ بری چیز بھی اچھی معلوم ہو) (۳)۔ وہ ایک فقرے کو تین چار بار لکھ کر دیکھے گا کیونکہ اس سے کم مشق میں بات نہیں بنے گی۔''(۱۱)

اسلوب کے لازمی عناصر میں شخصیت، ہیئت، صفات، صفاتِ جذباتی، صفات تخیلی اور جمالیاتی صفات شامل ہیں۔ اسلوب میں انتقادی زبان، مختلف معانی، فن کار کا خلوص، الفاظ اور معانی کا رشتہ، مترادفات و مرادفات، جدتِ ادا، حسن ادا کا ہونا لازمی امر ہے۔ اسلوب کی صفات میں سادگی، قطعیت، اختلال حواس، اختصار ہو، تب ہی ایک منفرد اسلوب تخلیق ہوتا ہے۔ اسلوب کی جذباتی صفات میں زورِ بیان، گداز، مزاح، بذلہ سنجی شامل ہوں تب ہی ایک اسلوب پُر اثر اور انفرادی مقام بنا سکتا ہے۔ اسلوب کی تخلیقی صفات میں صاحب اسلوب میں شاعری کا عرفان، تجسیم، فریبِ چشم ساقی، جنون، تخیل، مجاز و تشبیہہ، استعارہ، خیال افروزی اور تصویریت پائی جانی امر لازم ہے۔ ایک خوبصورت اسلوب کی تشکیل جمالیاتی صفات کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ نغمگی، ترنم اور اضافت اس کی بنیاد ہیں۔

اسلوب نگار کو یاد رکھنا چاہیے کہ اس کا روئے سخن عالم کی طرف ہے۔ اگر فن کار کوشش کرے گا تو اسے اپنے ذخیرہ الفاظ میں بڑے نادر، اعلیٰ درجے کے نفیس الفاظ ملیں گے اور انہی کے صحیح استعمال سے اس کے اسلوب کی انفرادیت ابھرے گی۔

''اچھا فن کار اس بات سے نہیں پہچانا جاتا کہ اس نے کون کون سے الفاظ برتے بلکہ اس کی انفرادیت

یوں ابھرتی ہے کہ دریافت کیا جائے کہ اس نے معانی کے کون سے پہلو اور متعلقہ الفاظ حذف کر دیے کہ اختصار کلام کی جان ہوتا ہے۔‘‘(۱۲)

ہم آسان اور سادہ کیوں نہیں لکھتے؟ اور مشکل کیوں، پیچیدہ کیوں نہیں لکھتے! سادہ اور آسان لکھنا آسان نہیں ہے۔ اول تو لکھنے والے کو زبان اور خیال پر قدرت ہونی چاہیے ہر صفحہ کاغذ ہر الفاظ موتی کی طرح ڈھلکتا ہوا نظر آئے۔ اسلوب کی سادگی سے ہمارے خیالات لوگوں تک سہل انداز میں پہنچتے ہیں۔

’’ہم کیوں لکھتے ہیں؟ اس لیے تا کہ خیالات دوسروں تک پہنچا سکیں اور لوگ ان سے مستفید ہوں، تو جتنی زیادہ سے زیادہ تعداد میں لوگ ہماری تحریر کو پڑھیں گے اسی نسبت سے اس کا فائدہ بھی زیادہ ہو گا اور یہ مقصد اس وقت حاصل ہو سکتا ہے جب کہ تحریر آسان زبان میں ہو۔‘‘(۱۳)

ادبی نگارشات کا بنیادی تصور اسلوب ہی ہے۔ اسلوب (Style) کوئی نیا لفظ نہیں ہے۔ مغربی تنقید میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے۔

’’اُردو میں اسلوب کا تصور نسبتاً نیا ہے، تاہم ’’زبان وبیان‘‘، ’’انداز‘‘، ’’اندازِ بیان‘‘، ’’طرز بیان‘‘، ’’طرزِ تحریر‘‘، ’’لہجہ‘‘، ’’رنگ‘‘، ’’رنگ سخن‘‘ وغیرہ جیسی اصطلاحیں اسلوب یا اس سے ملتے جلتے معنی میں استعمال کی جاتی رہی ہیں۔ یہ سب اصطلاحیں، شاعر یا مصنف کے اندازِ بیان کے خصائص، کسی صنف یا ہیئت کی زبان واستعمال، کسی عہد کی مخصوص زبان اور اس کے خصائص۔ یہ سب اسلوب کے مباحث ہیں۔ ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر مکمل نہیں۔‘‘ (۱۴)

حالی کے بعد اُردو ادب کی تاریخ میں مولانا شبلی نعمانی کا نام آتا ہے۔ مولانا شبلی نعمانی دبستانِ سرسید کے نامور فرزند ہیں ۱۸۵۷ء میں ضلع اعظم گڑھ کے ایک گاؤں بندول میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم اعظم گڑھ اور پھر غازی پور جا کر حاصل کی۔ رام پور اور لاہور اورینٹل کالج کے اساتذہ سے استفادہ کیا۔ علم کی غرض وتکمیل کے لیے کسی سفرِ حضر سے دریغ نہ کیا۔ عربی، فارسی، ادب، لغت، شاعری، تنقید، اور مذہبیات میں بڑی وسعت نظر پیدا ہو گئی۔ سفر حجاز بھی کیا، بہت مذہبی تھے۔ درس وتدریس کا شغل بھی جاری رہتا تھا لیکن زندگی کا کوئی خاص راستہ متعین نہ ہوا تھا۔ وکالت کا امتحان بھی پاس کر چکے تھے مگر طبع اس پیشے سے منسلک نہ ہو سکی۔ مضمون نگاری اور شاعری کی طرح متوجہ ہو گئے۔ علی گڑھ اپنے چھوٹے بھائی سے ملنے گئے تو سرسید سے ملاقات ہوئی۔

’’سرسید بڑے مردم شناس تھے۔ انہوں نے چند ملاقاتوں میں شبلی کی صلاحیت اور لیاقت کا اندازہ لگا لیا تھا اور شبلی کو کالج کے فارسی کے شعبے میں لے لیا۔‘‘(۱۵)

سرسید کے کتب خانے میں موجود تمام عالم کی مطبوعات بشمول مصر اور یورپ کے شبلی نے پڑھ ڈالیں۔ وسعتِ نظر پیدا ہو گئی۔ شبلی نے پروفیسر آرنلڈ کے ساتھ قسطنطنیہ کا سفر بھی کیا اور اسلام کے مشہور کتب خانوں سے استفادہ کیا اور سفر کا حال ایک سفرنامے میں بھی لکھا۔ شبلی مذہب اور سیاست دونوں میں آزاد خیال تھے شبلی نے اُردو کی بڑی خدمت انجام دی۔

’’بحیثیت مجموعی شبلی کی تصانیف کے دو مقاصد معلوم ہوتے ہیں اول تو یہ کہ مسلمانوں کو ان کی گذشتہ تاریخ اور علمی کارناموں سے باخبر رکھا جائے تا کہ وہ تلاش علم اور فضل وکمال کو اپنی گمشدہ میراث

سمجھیں۔ دوسرے یہ کہ اسلام، بانی اسلام اور مسلمانوں پر جو اعتراضات متعصب مؤرخین نے کیے تھے ان کا مدلل اور محققانہ جواب دیا جائے، اس طرح شبلی نے ایک بہت اہم ملی خدمت انجام دی۔"(۱۶)

شبلی اُردو کے ارکانِ خمسہ میں سے وہ منفرد مصنف ہیں جنہیں جامع العلوم کا لقب دیا جا سکتا ہے۔ موضوعات کے تنوع کی بنا پر جامع الصفات اور جامع الجہات کہلانے کے مستحق ہیں۔ ادب کا کوئی ایسا گوشہ نہیں ہے جس میں انہوں نے اپنا سکہ نہ منوایا ہو۔

شبلی کی تصانیف کا دائرہ خاصا وسیع ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے ان کی تقسیم کچھ یوں ہے۔

۱۔ سیرت وسوانح نگاری: المامون، سیرۃ النعمان، الفاروق، سوانح مولانا روم، سیرۃ النبیؐ۔

۲۔ فلسفہ وعلم الکلام: علم الکلام، الغزالی

۳۔ تاریخ وتنقید اور ادب: موازنہ انیس ودبیر، شعرالعجم

۴۔ سفرنامہ: سفرنامہ مصر وروم وشام

۵۔ تاریخ اسلام: اورنگ زیب عالمگیر پر ایک نظر

۶۔ تعلیمات: مضامین ومقالات علمی، ادبی، تنقیدی، تاریخی، سوانحی

۷۔ خطوط

۸۔ اُردو نظم: مثنوی صبح اُمید، قومی مسدس، مجموعہ اُردو کلام

۹۔ فارسی نظم: دستۂ گل، بُوئے گل

اس کے علاوہ عربی میں بھی کئی کتابیں ہیں۔

شبلی کا اندازِ تحریر بہت منفرد ہے۔

"شبلی اپنے اندازِ تحریر کے لیے بھی معاصرین میں منفرد ہیں۔ اس کے یہاں آزاد کی طرح محض الفاظ کے طوطا مینا اُڑانے کا جذبہ نہیں ہے لیکن آزاد کا زور بیان اور قدرتِ کلام ان کے یہاں موجود ہے۔ مولوی نذیر احمد کا محاورہ بندی کا شوق شبلی کے یہاں نہیں ہے لیکن اُن کی زبان یکساں طور پر خاص وعام کی پسند ہے۔"(۱۷)

سرسید کے ارکان ودبستان میں شبلی ہی وہ منفرد شخص ہیں جو انگریز یا انگریزی ادب سے کما حقہ واقفیت کے باوجود معذرتی لہجہ اختیار نہیں کرتے۔ شبلی کا اسلوب جداگانہ ہے۔

> "اسلام، بانی اسلام یا مشاہیر اسلام پر کسی کی جانب سے اعتراض کیا جائے تو پھر شبلی کا اسلوب اپنا رنگ دکھاتا ہے۔ دنیا کے کسی حصے کے مسلمانوں پر کوئی افتاد پڑی۔ شبلی کا قلم جولانیاں دکھانے لگا۔"(۱۸)

شبلی کی تحریر واسلوب بیان میں بہت سی خوبیاں ہیں ان میں سب سے نمایاں اور بنیادی وصف آپ کے اسلوب کا جوشِ بیاں اور قوت ہے جو ان کے احساس عظمت اور احساسِ کمال کی پیداوار ہے۔

> "ان کی تحریر پڑھ کر قاری کی طبیعت میں ایک جوش اور ہیجان پیدا ہو جاتا ہے ان کا اسلوب ان کے موضوع کا تابع ہے ان کی تحریروں میں جوش اور ولولہ اپنے شباب پر نظر آتے ہیں۔"(۱۹)

ایجاز واختصار شبلی کی تحریروں کی دوسری بڑی خصوصیت ہے۔ اسلوب بیانِ نظم ونثر میں ایجاز واختصار بنیادی خوبی سمجھی جاتی ہے۔ اس سے مراد بڑی سے بڑی بات کو مختصر سے مختصر الفاظ میں اس طرح بیان کرنا کہ قاری فوری طور پر اصل مفہوم تک پہنچ سکے۔

> "شبلی کو یہ فن آتا ہے ان کے چھوٹے چھوٹے جملوں میں وہ جہانِ معنی پوشیدہ ہوتے ہیں جو کئی پیراگرافوں میں بھی نہیں سما سکتے۔ بیان کے اختصار کے لیے وہ شاعرانہ وسیلوں (تشبیہ، استعارہ،

مراعاۃ النظیر اور مبالغہ وغیرہ) سے بھی کام لیتے ہیں۔''(۲۰)

محاورات کا استعمال کرتے ہیں مگر اسے عبارت کا عیب نہیں بننے دیتے۔شبلی کی نثر میں آزاد کی نثر کی طرح ایک شاعرانہ فضا چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔آپ کے اسلوب بیان میں استدلال، منطق اور فلسفے کے باوجود خشکی پیدا نہیں ہوتی انداز و پیرایہ اظہار ہمیشہ شاعرانہ رہتا ہے۔شوخی ونکتہ آفرینی کے ساتھ ساتھ طنزیہ پیرایہ بیان بھی آپ کے اسلوب کا نمایاں پہلو ہے۔

''شبلی کی تحریروں میں ایک عالمانہ وقار پایا جاتا ہے۔ ان کی تحریروں میں سرسید، نذیر احمد اور آزاد کی تحریروں کی طرح کھلی ظرافت بھی نہیں ہے تاہم شوخی ونکتہ آفرینی کی کمی نہیں۔''(۲۱)

شبلی دبستانِ سرسید سے تعلق رکھنے والے ہر ادیب کی طرح ایک مقصدی ادیب ہیں۔مسلمانوں کو اپنے شاندار ماضی سے آگاہ کر کے حال میں ترقی کا راستہ دکھانا شبلی کا مطلوب ومقصود تھا۔شبلی کے اسلوبِ بیان میں تہذیبی احساس کا رچاؤ، تخیل کا عنصر اور بے ساختگی کے نمونے جابجا نظر آتے ہیں۔ بے ساختگی سرسید، حالی اور شبلی کی تحریروں اور اسلوب اظہار کا مشترکہ وصف ہے مگر ہر ایک کی بے ساختگی میں زمین آسمان کا فرق ہے۔

''شبلی کی بے ساختگی اُن دونوں سے الگ ہے اس بے ساختگی میں کوئی عیب نہیں اس میں سادگی ہے، چستی ہے، وہ ہر بات بے ساختہ کہتے چلے جاتے ہیں۔ ایک لفظ بھی کہیں بلا ضرورت نظر نہیں آتا۔''(۲۲)

شبلی کی نثر میں آہنگ کے انداز سے اثر پیدا ہوتا ہے۔موزوں کلام اور آہنگ صرف شاعری میں نہیں ہوتا بلکہ نثر میں بھی آہنگ وموسیقیت پائی جاتی ہے۔شبلی کے اسلوب میں آہنگ کا روپ منطقی اور استدلالی ہے۔ اسلوب کا انداز وکیلانہ اور استدلالی ہونے کے باعث خطیبانہ رنگ بھی اختیار کرتا ہے۔

''شبلی کے یہاں آہنگ کا جو روپ ہے وہ منطقی ہے۔ گویا کہیں کہیں وہ مدرسانہ طریق بھی اختیار کر لیتے ہیں۔ ان کی تحریروں کا اتار چڑھاؤ عام طور پر منطق کے تقاضوں کے مطابق ہوتا ہے۔''(۲۳)

شبلی مخصوص اسلوبِ نگارش کے مالک ہیں بہت ہی باوقار طریقے سے، موسیقیت کے ساتھ نہایت دلکش انداز میں چھوٹے چھوٹے جملوں سے طنزیہ پیرایے میں اپنا مقصد بیان کرتے جاتے ہیں۔

''شبلی کا طرزِ بیان، مخصوص اندازِ نگارش یہ ہے کہ سیدھے سادے طریقے سے مگر عالمانہ وقار کے ساتھ بڑے بڑے عقدوں کی گرہیں اور پیچ کھولتے جاتے ہیں۔ اور اس کے اندر ہی موقعہ پا کر چوٹ کرنے، وار کرنے اور چٹکی لینے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ وہ بڑے دلپسند انداز میں طنزیہ پرایہ بیان استعمال کرتے جاتے ہیں۔ تمام مطالب کو اس انداز سے پیش کر دیتے ہیں کہ سننے والا دیر تک محظوظ ہوتا رہتا ہے۔''(۲۴)

شبلی کی ہر تصنیف تاریخی بیانات کا درجہ رکھتی ہے۔شبلی کی لکھی ہوئی سوانح عمریاں، تاریخی سوانح عمریاں کہلاتی ہیں۔ اسلوب بیان کے اعتبار سے ایک مؤرخ کا اسلوب، سوانح نگار کے اسلوب سے مختلف ہوتا ہے اور شبلی کے اسلوب بیان اصناف ادب کے حوالے سے مختلف اسالیب بیان پر مہارت رکھتے ہیں۔شبلی بحیثیت شاعر، بحیثیت نثر نگار، مذہبی مصنف، مفکر تعلیم، مقالہ نگار، نقاد، مکتوب نگار اور انشاء پرداز تمام حیثیتوں میں منفرد ومخصوص اسلوب رکھتے ہیں۔

''ہم شبلی کو زیادہ تر سوانح نگار یا مؤرخ کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔لیکن ان کی نثر نگاری کا اسلوب یا انشاپردازی ان سب حیثیتوں سے جامع ہے۔''(۲۵)

شبلی کی طرزِ تحریر یعنی اسلوب بیان میں ہمواری کلام اس کی خاص خوبی ہے اگرچہ موقع ومحل کے لحاظ سے زبان بدل جاتی ہے لیکن موضوع سے ہم آہنگی، متانت واثر کو کم نہیں ہونے دیتی۔سادگی نمایاں ہے۔

''آپ کا اسلوب بیان ایسا ہے کہ بلند سے بلند مضامین سلیس اُردو کے ساتھ لکھے جا سکتے ہیں۔ عبارت میں ایک خاص وصف یہ ہے کہ جو مزہ تقریر سے حاصل ہوسکتا ہے وہ آپ کی تحریر میں بھی قائم رہتا ہے۔''(۲۶)

حالی نے پُرانی تنقید سے الگ ہو کر نئی تنقید کی ابتدا کی۔بطور نقاد شبلی نئی اور پرانی تنقید کے بیچ معلق نظر آتے ہیں۔

''شبلی کا زاویۂ نگاہ شبلی کی تنقید کا سازوسامان، شبلی کا اسلوب ان سب چیزوں میں پرانی تنقید کی صاف کارفرمائی ہے۔نئی تنقید کے اصول، نئی تنقید کا زاویہ نظر، نئی تنقید کی تکنیک، یہ سب چیزیں کہیں نہیں ملتیں۔''(۲۷)

شبلی کے اسلوب کی سنجیدگی، پُرتمکنت رنگینی ورعنائی انہیں سرسید کے دوسرے رفقاء سے ممتاز کرتی ہے۔ان کے اسلوب کی بے ساختگی، رومانویت، فطری لب ولہجہ اور حسنِ ترتیب اسے انفرادیت عطا کرتی ہے۔شبلی کی زبان خواص کی ہونے کے باوجود خاص وعام میں سمجھی اور پسند کی جاتی ہے۔

''انہوں نے سادہ وعام فہم زبان کے تقاضے پورے کیئے اور اپنے اسلوب کو جدید بنا دیا۔اس وقت کے فکر ونظر کی تبدیلی کی جو چوٹ اسالیب پر پڑ رہی تھی اس کا اثر شبلی پر بھی تھا۔انہوں نے فرد کی اہمیت کو سمجھا اور زبانِ خاص کو بھی عام فہم بنانے کی کوشش کی۔''(۲۹)

شبلی نے یہ جانتے ہوئے کہ ان کا مخاطب ایک عملی طبقہ ہے۔الفاظ کا انتخاب، جملوں کی ساخت اور تراکیب کو بڑی ہنر مندی سے پیش کیا۔ان کی نثر میں رنگینی وشگفتگی کے ساتھ ساتھ طنزوظرافت بھی پائی جاتی ہے۔ان سب کے ساتھ ساتھ متانت، سنجیدگی، وقار، چستی، بے ساختگی، خوش مزاجی اور خوش طبعی کا اظہار بھی ہوتا ہے۔شبلی کے اسلوب کے ان دلکش رنگوں کے بارے میں سید عابد علی عابد کا خیال نہایت اہم ہے:

''شبلی نے مجرد منطقی فکر کو مصورانہ اور شاعرانہ تخیل میں سمو کر ایک ایسا دلکش اسلوب بیان ایجاد کیا جس نے ان کی تحریر کے دائرہ کو بہت وسیع کر دیا یہ اسلوب تخیل سے تاریخ کے گوشوں پر عقل کی روشنی ڈالتا ہے۔فکر کے بے رنگ خاکوں میں متفرق رنگ بھرتا ہے۔''(۳۰)

شبلی کے مقالوں میں قوتِ استدلال، علمیت، تحقیقیت، زوردار طرز تحریر کے ساتھ ساتھ سادگی وپرکاری دونوں جلوہ گر نظر آتی ہیں۔آپ کی انشاپردازی اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔جو اسلوب کا خاصہ ہے۔

''موازنہ انیس ودبیر'' میں انشاپردازی کا کمال تنقید کو بھی تخلیق بنا دیتا ہے۔اور تنقید کا اگر کہیں انداز پایا جاتا ہے تو انشاپردازی کا حسن تنقید کی کتاب ہونے کے باوجود اس میں حسن بکھیر دیتا ہے۔''(۳۱)

شبلی نے اپنی تحریروں میں سادگی اور جملوں کی اجزائے ترکیبی پر توجہ دی ہے مختلف مثالوں کے علاوہ ''شعرالعجم'' میں بھی

اس کے نمونے ملتے ہیں۔شبلی کی دوسری تنقیدی تحریروں کی طرح شعرالعجم میں تنقید کرتے ہوئے کہیں کہیں اعتدال کا دامن اُن کے ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے۔

> ''شعرالعجم'' تنقیدی کتاب ہوتے ہوئے بھی تنقید کی کتاب نہیں رہی بلکہ فارسی زبان کی تاریخ بن جاتی ہے۔ اس میں ان کا اسلوب حالی کی طرح خالص تنقید کا اسلوب نہیں رہ پاتا۔ کیونکہ ان کا شاعرانہ مزاج اور انشاء پردازی اس راہ میں حائل ہوتے ہیں وہ الفاظ اور آواز کی نغمگی کے رمز سے واقف تھے۔اس کا احساس ان کی تحریروں میں بھی ہوتا ہے۔''(۳۲)

ان کی شخصیت کے برعکس ان کی نثری آہنگ میں جوش وجلال کی بجائے ایک دھیما پن پایا جاتا ہے۔ یہ چھوٹے چھوٹے جملے ان کے خطوط میں بھی پائے جاتے ہیں جواُن کے اسلوب کا خاصہ ہے۔شبلی کی ہر تحریر سے ان کی شخصیت ظاہر ہوتی ہے۔ لیکن شبلی بطور مکتوب نگار اس فن کے تقاضے پورے کرتے دکھائی نہیں دیتے۔

> ''ان کی شخصیت کے بعض گوشے عطیہ فیضی اور زہرہ فیضی کے خطوط میں ضرور بے نقاب ہوتے ہیں لیکن ان خطوط میں ان کی انشا پردازی کا وہ کمال نظر نہیں آتا جو ان کی دیگر تحریروں میں ملتا ہے۔ البتہ ان کے اسلوب میں ارتقائی مدارج پائے جاتے ہیں۔شبلی سوانحی، تاریخی اور تنقیدی خدمات کی بنا پر بہت سی خامیوں کے باوجود ایک انشاپرداز اور صاحبِ طرز نثر نگار تھے اور آزاد کے بعد اُردو کے بڑے انشا پردازوں میں ان کا شمار کیا جا سکتا ہے۔''(۳۳)

مؤرخ، نقاد، سوانح نگار اور شاعر، ان سب حیثیتوں میں شبلی منفرد و یکتا اسلوب رکھتے ہیں۔ بطور نقاد شعروشاعری کے بارے میں آپ کے خیالات شعرالعجم اور موازنہ انیس ودبیر میں ملنے کے علاوہ آپ کے مقالات وغیرہ میں بھی ملتے ہیں۔ سوانح مولانا روم میں بھی کچھ اشارے اس بابت نظر آتے ہیں۔ ان کا اہم تنقیدی موضوع شعروشاعری کی ماہیت اور اس کے عناصر ترکیبی ہیں۔ اگرچہ فنونِ نثر کے بارے میں کافی کچھ لکھا ہے۔شبلی کی رائے میں شعر کی تعریف یہ ہے:

> ''جو جذبات الفاظ کے ذریعے ادا ہوں وہ شعر ہیں۔'' یا ''جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور ان کو تحریک میں لائے وہ شعر ہے۔''(۳۴)

شبلی کے اسلوب میں فصاحت وبلاغت کو اعلیٰ درجے کی حیثیت حاصل ہے۔شبلی کے مطابق فصاحت الفاظ درحقیقت فصاحت کا ابتدائی درجہ ہے۔ اصلی اور اعلیٰ درجے کی بلاغت، معانی کی بلاغت ہے۔شبلی نے فصاحت کی بحث کو لفظوں کے حسن کے ساتھ ہم رشتہ کر دیا۔ بلاغت کو کُل اور فصاحت کو اس کا جزو قرار دیتے ہوئے کہا:

> ''بلاغت اور فصاحت کو باہم حریف قرار دینا اجتماع نقیضین ہے۔''(۳۵)

شبلی نے شاعری میں مبالغے کی اہمیت وحیثیت پر بھی بحث کی ہے اور اپنے مخصوص اسلوب بیان سے کام لیتے ہوئے مخصوص نکات کی نشاندہی شاعری کے حوالے سے بھی کی ہے آپ نے شاعری مبالغے کے بارے میں خیالات کا اظہار کچھ یوں کیا ہے۔

> ''شاعری میں مبالغہ اگر جائز ہے تو صرف تخیلی شاعری میں۔''فلسفیانہ، اخلاقی، تاریخی، نیچرل شاعری میں مبالغہ بالکل لغو چیز ہے۔ ان کی رائے میں مبالغہ میں، ''حسن'' تخیل کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے نہ کہ

جھوٹ کی وجہ سے، وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ شاعری میں مبالغہ تمدن کی خرابی سے پیدا ہوتا ہے۔''(۳۶)

شعر کی تاثیر، شعری موسیقیت اور انسانی جذبات کا ذکر کرتے ہوئے شبلی اپنے مخصوص اندازِ اسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں اور جذبات کی اہمیت بیان کرتے ہیں۔

''جذبات اگر مٹ جائیں تو ''دفعتہً'' سناٹا چھا جائے۔ دنیا قالبِ بے جان، شرابِ بے کیف، گل بے رنگ، گوہر بے آب ہو کر رہ جائے۔''(۳۷)

شبلی کے مطابق محاکات نگاری اور تاثیر اچھے شعر کے دو بنیادی وصف ہیں۔

''محاکات کو شبلی نے ان معنوں میں استعمال کیا ہے کہ جن معنوں میں آج کل امیجری کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ شبلی نے حالی سے الگ ہٹنے کی کوشش بھی کی ہے۔''(۳۸)

شاعری میں محاکات نگاری کی اہمیت شبلی کے نزدیک بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔

''شاعری کے اصلی عناصر ان کے نزدیک محاکات اور تخیل ہیں۔ اس کے علاوہ بھی اُن کو اس بات کا اعتراف ہے کہ شاعری میں کئی چیزیں ہوتی ہیں مثلاً وزن، خیال بندی، شیریں اور سادہ الفاظ، طرزِ ادا کی جدت وغیرہ۔ لیکن محاکات اور تخیل کے بغیر شعر کو شعر کہا ہی نہیں جا سکتا۔''(۳۹)

شبلی اُردو ادب میں اسلوب نگاری میں اپنا منفرد و یکتا مقام رکھتے ہیں اور اُردو کے ادبی اسلوب کی روایت کو استوار کرنے میں بھی ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔

''علامہ شبلی شاعر بھی ہیں اور ادیب وانشاء پرداز بھی، مؤرخ اور سوانح نگار بھی ہیں اور نقاد بھی۔ ان کے اسلوب کی خوبی، رعنائی خیال اور حسنِ بیان ہے کہ اکثر ان کی نثر میں بھی شاعری کا حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ انہوں نے اُردو میں علمی تحقیق کی جو روایت قائم کی اس کے نمونے ان کے مضامین ومقالات میں جابجا ملتے ہیں۔''(۴۰)

شبلی کے اسلوب میں ایک مخصوص طرز کی جدت اور اُپج ہے اس کے اثرات ان کی تاریخ نگاری، سوانح نگاری، مقالہ نگاری، تنقید نگاری، مکتوب نگاری، انشاپردازی، شاعری اور تمام اصناف میں نظر آتے ہیں۔ ان کے جمالیاتی ذوق نے ان کی اسلوب نگاری کو ایک منفرد دلکشی، ذوق کی بلندی اور احساس حسن بخشا ہے اور آپ کی حیثیت و مقام ایک معیاری اور اعلیٰ اسلوب نگار کی حیثیت سے اُردو ادب کی تاریخ میں ہمیشہ ممتاز رہے گا۔

حوالہ جات

۱۔ طارق سعید، اسلوب اور اسلوبیات، لاہور، نگارشات، ۱۹۹۸ء ص ۱۶۴

۲۔ ایضاً ص ۱۶۸ ۳۔ ایضاً ص ۱۶۹ ۴۔ ایضاً ص ۱۷۷ ۵۔ ایضاً ص ۱۸۲

۶۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، اشاراتِ تنقید، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء ص ۲۶۹

۷۔ سلام سندیلوی، ڈاکٹر، ادب کا تنقیدی مطالعہ، لاہور، جلد، شمارہ، ماہ و سال، مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۶۴ء ص ۲۵

۸۔ ایضاً ص ۳۴

۹۔ رشید امجد و فاروق علی، مرتبین؛ پاکستانی ادب، راولپنڈی، فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج، جنوری ۱۹۸۸ء، ص ۳۴۲۔۳۴۳

۱۰۔ عابد علی عابد، سید، اسلوب، لاہور، سنگ میل پبلیکشنز، ۲۰۱۱ء ص ۴۱
۱۱۔ ایضاً ص ۵۸ ۱۲۔ ایضاً ص ۳۵
۱۳۔ آمنہ صدیقی، افکارِ عبدالحق، کراچی، اُردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۶۲ء ص ۸۵
۱۴۔ گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، لاہور، سنگ میل پبلیکشنز ۲۰۰۸ء ص ۱۴
۱۵۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، اُردو کی ادبی تاریخ کا خاکہ، کراچی، اُردو اکیڈمی سندھ، س ن، ص ۶۸۔۶۷
۱۶۔ ایضاً ص ۲۷ ۱۷۔ ایضاً ص ۲۷
۱۸۔ حفیظ الرحمان و عبدالعزیز بلوچ، تعارف۔ مشاہیر نظم و نثر، ملتان، کاروانِ ادب، ۱۹۷۸ء ص ۵۸
۱۹۔ ایضاً ص ۵۹ ۲۰۔ ایضاً ص ۵۹ ۲۱۔ ایضاً ص ۶۱ ۲۲۔ ایضاً ص ۶۲
۲۳۔ وحید قریشی، ڈاکٹر، طیفِ نثر، لاہور، م ن، ۱۹۶۳ء ص ۲۶۶
۲۴۔ ایضاً ص ۲۷۶ ۲۵۔ ایضاً ص ۲۳۴
۲۶۔ اعجاز حسین، ڈاکٹر، مختصر تاریخ ادب اُردو، کراچی، اُردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۷۱ء ص ۳۲۵
۲۷۔ اصغر علی شاہ جعفری، مرتبہ؛ شعورِ تنقید، لاہور، سنگِ میل پبلیکشنز ۱۹۶۸ء ص ۱۱۲
۲۸۔ طیبہ خاتون، ڈاکٹر، اردو نثر کی داستان، میر پور آزاد کشمیر، ارسلان بکس، ۲۰۰۸ء ص ۲۳۵۔۲۳۴
۲۹۔ ایضاً ص ۲۳۵ ۳۰۔ ایضاً ص ۲۳۶ ۳۱۔ ایضاً ص ۲۳۸ ۳۲۔ ایضاً ص ۲۳۹
۳۳۔ ایضاً ص ۲۴۰
۳۴۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، اشاراتِ تنقید، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء ص ۱۶۹
۳۵۔ ایضاً ص ۱۷۲ ۳۶۔ ایضاً ص ۱۷۴۔۱۷۳ ۳۷۔ ایضاً ص ۱۷۵
۳۸۔ جمیل انجم، پروفیسر، اُردو ادب، لاہور، علمی کتاب خانہ، س ن، ص ۲۹۴
۳۹۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، اُردو تنقید کا ارتقاء، کراچی، انجمنِ ترقی اردو پاکستان، ۱۹۸۰ء، ص ۱۸۹
۴۰۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، جدید اُردو ادبیات، کراچی، فیروز سنز لمیٹڈ، س ن، ص ۳۷

ڈاکٹر الماس خان
شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی ۔ لاہور
ڈاکٹر محمد افضال بٹ
شعبۂ اردو، الخیر یونیورسٹی۔ بھمبر

استعماریت اور پنجاب میں اردو شاعری کی نئی صورت گری

When British came into India they tried to strengthen their grip on literature and language like other matters and affairs of Hindustan. They established Fortwilliam College for this purpose. When they took over the Punjab they paid more attention on Punjab Studies. Anjuman-e-Punjab came into being in 1865 under the auspices of British rulers for different purposes. The objective of this study is to indicate the new shape of poetry which was deeply effected by Anjuman-e-Punjab.

مولانا الطاف حسین حالی کا شعر وہ آئینہ ہے جس میں استعمار کے زیرِ تسلط پنجاب میں اردو شاعری کی نئی صورت واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے ۔ یہ وہ شعر ہے جس میں مشرقی شعری روایت کی قدیم عمارت ڈھانے اور مغربی بنیادوں پر نئی عمارت تعمیر کرنے کا اعلان کیا جا رہا ہے۔ یہ شعر اس استعماری سوچ کا اظہار ہے جس کے تحت کالونیوں کی تہذیب، ثقافت ،علوم، رسوم ورواج، رہن سہن اور ادب سمیت ہر ایک چیز فرسودہ، غیر مہذب، ناشائستہ قرار پاتی ہے اور آبادکاروں کی تہذیب، ثقافت ،علوم، رسوم ورواج، رہن سہن اور ادب سمیت ہر چیز مہذب، شائستہ اور جدید تقاضوں سے ہم آہنگ قرار پاتی ہے۔ یہی وہ سوچ ہے جسے ذہنوں میں راسخ کر کے انگریزوں نے سرزمینِ ہندوستان پر قدم رکھا اور رفتہ رفتہ وہ سارے ہندوستان پر نہ صرف غالب آتے چلے گئے بلکہ اورنگزیب عالمگیر کی وفات کے بعد حکومت پر ان کی گرفت مضبوط ہوتی چلی گئی۔ ہندوستان کے مختلف علاقے ان کے زیرِ تسلط آتے چلے گئے۔ پنجاب جسے 'پنج دریاؤں' کی سرزمین کہا جاتا ہے اور جس کا شمار ہندوستان کے زرخیز علاقوں میں ہوتا ہے خاص طور پر انگریزوں کی توجہ کا مرکز ٹھہرا۔ انگریز پنجاب میں رنجیت سنگھ کی بڑھتی ہوئی فتوحات سے ہرگز غافل نہ تھے۔ انہوں نے ایک زبردست سیاسی چال چل کر پہلے نصف پنجاب پر قابض ہونے کی منصوبہ بندی کی۔ مہاراجہ اور انگریزوں کے مابین ایک معاہدہ انجام پایا۔ اس کے متعلق ڈاکٹر ممتاز گوہر لکھتی ہیں:

> ''چناچہ ٦ جنوری ۱۸۰۹ کو مہاراجا اور انگریزوں کے درمیان معاہدہ ہوا جس کی رو سے ستلج کے اس طرف مہاراجا اور اس پار انگریزوں کے زیرِ حمایت والیانِ ریاست قرار پائے۔''(۱)

یہ وہ معاہدہ تھا جس نے پنجاب پر انگریزوں کے قبضے کی راہیں ہموار کیں۔ رنجیت سنگھ کے عہدِ حکومت میں پنجاب میں سیاسی، تمدنی، علمی، ادبی ترقی ہوئی لیکن رنجیت سنگھ کی وفات کے بعد پنجاب پر اس کے جانشینوں کی گرفت کمزور ہوتی چلی گئی ۔ بد انتظامی، انتشار، قتل و غارت گری اور لوٹ مار اہلِ پنجاب کا مقدر بن گئی۔ ایسے میں انگریز اہلِ پنجاب کے لیے 'مسیحا' ثابت ہوئے اور ۱۸۴۹ کو پنجاب حکومت قائم کرنے میں کامیاب ہو گئے ۔ کنہیا لال نے پنجاب پر انگریز کے تسلط کو ان کی مجبوری قرار

دیا ہے کہ انہوں نے انتشار اور بد انتظامی سے تنگ آ کر یہ قدم اٹھایا۔'تاریخ پنجاب' میں لکھتے ہیں

''چونکہ سلطنت کی بے انتظامیاں اور سکھوں کی سرکشی اور تمرد سے صاحبانِ انگریز کمال تنگ آ گئے تھے۔ بحالت مجبوری نواب گورنر جنرل ہند نے اس ریاست وسلطنت کی ضبطی کا حکم نافذ فرمایا اور ۲۹ مارچ ۱۸۴۹ کو قلعہ لاہور میں بمقام تخت گاہ بڑا دربار قرار پایا''۔(۲)

لیکن اگر ۱۸۰۹ کے معاہدے اور پنجاب پر قبضے کی انگریزوں کی منصوبہ بندیوں کا جائزہ لیا جائے تو انگریزوں کی 'مجبوری' واضح ہوجاتی ہے۔سید محمد لطیف نے پنجاب پر انگریزوں کے تسلط کا نقشہ ان الفاظ میں کھینچا ہے:

''۱۴ مارچ ۱۸۴۹ کو شیر سنگھ مع اپنی ٹوٹی پھوٹی سپاہ کے جس کی تعداد اس وقت آٹھ ہزار تھی جنرل گلبرٹ صاحب کے پاس بمقام مانکیانوالہ حاضر ہوا اور اپنی تلوار جنرل صاحب کے روبرو رکھ دی۔اس کے بعد تمام سکھ سرداروں اور سپاہیوں نے یکے بعد دیگرے اپنی اپنی تلواریں اور اسلحہ جنرل صاحب کے حضور رکھ دیے اور ان کے اسلحے کا ایک بڑا انبار ہوگیا''۔(۳)

پنجاب پر قبضہ کے فوراً بعد انگریزوں نے پنجاب شناسی کی طرف خصوصی توجہ مبذول کی۔انگریزوں کی پنجاب میں دلچسپی کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ سکھ دور خصوصاً رنجیت سنگھ کے چالیس سالہ دورِ حکومت میں پنجاب کے بارے میں وسیع معلومات حاصل کرنے کے امکانات بہت محدود تھے۔دوسرے یہ کہ سکھ دور میں پنجاب میں وارد ہونے والے سیاحوں کی تحریریں مقدار میں کم ہونے اور اشاعت پذیر نہ ہونے کی وجہ سے محققین کی دسترس سے دور تھیں۔یہی وجہ ہے کہ ۱۸۶۴ کے فوراً بعد انگریزوں نے پنجاب کے بارے میں وسیع پیمانے پر معلومات جمع کرنا شروع کر دیں۔مورخین کی سرپرستی کی گئی اور اچھے علمی کاموں پر انعامات سے بھی نوازا گیا۔(۴)

انگریزوں کی یہ نوازشیں صرف علمی کام کرنے والوں تک محدود نہ تھیں انہوں نے ادب خصوصاً شاعری کے ذریعے اہلِ پنجاب کے مزاج بدلنے کی طرف بھی خصوصی توجہ دی۔

آبادکاروں کے نزدیک ادب غلامانہ ذہنیت کی پرداخت میں کلیدی کردار کا حامل رہا ہے۔آبادکاروں نے زبان کو ہمیشہ ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کیا ہے۔ہندوستان میں برطانوی سامراج کا آلہ کار بننے والی زبان اردو تھی۔انگریز سامراج نے اسے قلعہ معلی کی چار دیواری سے نکال کر اپنی لونڈی بنایا اور اپنے مقاصد کی تکمیل کے لیے اسے گلی گلی محلے محلے میں عام کر دیا۔فارسی کی سرکاری حیثیت ختم کر کے اسے پست ثابت کرنے کے لیے ''پڑھیں فارسی بیچیں تیل'' جیسے محاورات کو رائج کیا اور اس زبان کے ادب کو قلم زد کر دیا اور ہندوستانی ادب کو جہالت اور کم عقلی کی پیداوار قرار دیا گیا۔انگریزی اصناف کو نہ صرف متعارف کرایا گیا بلکہ ان کی ترویج کے ذریعے اپنے ادب اور اصنافِ ادب کی آبیاری کی گئی۔انگریز کی آمد سے قبل ہندوستان میں نثری ادب ملفوظات اور داستان کی صورت اور شعری ادب غزل،قصیدہ اور مثنوی کی صورت ارتقا پذیر تھا۔'استعماری دور میں دوسری دیسی زبانوں کی طرح اردو میں بھی نئی نثری اور شعری اصناف کا آغاز ہوا۔انگریز کی آمد سے قبل پنجاب میں بھی اردو کی روایت موجود تھی۔ڈاکٹر جمیل جالبی کے بقول'اردو کی روایت اور تاریخ میں پنجاب اسی طرح شامل ہے جس طرح انسانی رگوں کے اندر دوڑتے تازہ خون میں سرخ وسفید جسیمے۔محققین نے پنجاب میں اردو کی نثری اور شعری رویت کا کھوج لگایا ہے۔حافظ محمود شیرانی اپنے مضمون ''پنجاب میں قدیم اردو ادب'' میں پنجاب کے ساتھ اردو کے روابط کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ:

''پنجاب کے ساتھ اردو کے تعلقات، جہاں تک آثار وقرائن سے پایا جاتا ہے،قدیم زمانہ سے قائم

معلوم ہوتے ہیں جب دسویں ہجری میں دیسی زبانوں میں ادبی تحریک شروع ہوتی ہے،اہلِ پنجاب بھی اپنی مقامی زبان یعنی پنجابی میں تصنیف و تالیف کا سلسلہ شروع کر دیتے ہیں مگر ساتھ ہی معلوم ہوتا ہے کہ وہ اردو زبان میں بھی دلچسپی لیتے رہے ہیں۔''(۵)

پنجاب میں اردو شاعری کی ویسی کسی مضبوط روایت کا سراغ تو نہیں ملتا جیسی دکن،دہلی اور لکھنو میں قائم تھی۔مختلف محققین کے مطابق پنجاب میں جن شعرا نے اردو شاعری کی ترویج میں اپنا کردار ادا کیا ان میں سے غلام محی الدین بن شیخ محمد یوسف،شاہ غلام قادر،احمد بخش یکدل،مولوی غلام حسین،احمد سرہندی،فیض بخش فیض، دیوان امرناتھ اکبری،مفتی غلام سرور لاہوری، مولوی نور احمد چشتی، مصر رام داس، مولوی محمد علی پر دل چشتی، مولوی پارس علی،وغیرہ خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔حافظ محمود شیرانی نے پنجاب میں اردو کے دوقدیم دبستانوں کا سراغ لگایا ہے۔پہلے کا تعلق بٹالہ اور دوسرے دبستان کا تعلق ہریانہ سے ہے۔سکھوں کے دور خاص طور پر رنجیت سنگھ کے دورِ حکومت میں بھی علم و ادب کی ترویج ہوئی لیکن اس دور میں پنجابی زبان و ادب نے تیزی سے فروغ پایا لیکن اردو زبان کا کوئی خاص کارنامہ اس دور کی یادگار نہیں ہے۔

انگریز سامراج نے اپنے مقاصد کی تکمیل کے لیے ایک نئی پنپتی ہوئی زبان اردو کی ترویج میں خاص دلچسپی لی۔خاص طور پر اردو کی اشاعت کے لیے ۱۸۰۰میں فورٹ ولیم کالج قائم کیا۔1837میں مسلمانوں کی زبان فارسی کی سرکاری حیثیت ختم کردی۔1857 میں مغل حکومت عبرتناک انجام سے دو چار ہوئی،1858میں ایسٹ انڈیا کمپنی انگریز سرکار کے مقاصد کو تکمیل کا لبادہ پہنا کر ختم ہوگئی اور ہندوستان میں ملکہ وکٹوریہ کا راج قائم ہوگیا۔اس راج کے باقاعدہ قائم ہونے سے قبل ایسٹ انڈیا کمپنی نے اپنے قریباً سبھی اہدوف کو پورا کر لیا تھا۔ایسٹ انڈیا کمپنی کے اہداف میں سے ایک اہم ہدف اردو زبان اور ادب کی ترویج و اشاعت بھی تھا۔پنجاب میں بھی اردو زبان و ادب کے فروغ میں ایسٹ انڈیا کمپنی پیش پیش رہی۔حافظ محمود شیرانی اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ:

''پنجاب کے ساتھ اردو کے تعلقات کی کہانی ایسٹ انڈیا کمپنی کے عہد سے شروع ہوتی ہے،جب کمپنی سیاسی اغراض کی بنا پر اپنے مقبوضات میں اردو کی ترویج و اشاعت کی موید تھی''(٦)

ایسٹ انڈیا کمپنی کے خاتمے اور ۱۸۵۷ میں پورے ہندوستان پر قبضے کے بعد انگریز سرکار کے لیے سیاسی اغراض و مقاصد کی تکمیل بہت آسان ہوگئی۔۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے وقت تک پنجاب پر انگریزوں کی حکومت کو قائم ہوئے قریباً آٹھ برس ہوچکے تھے،ان آٹھ برسوں میں انگریز پنجاب میں امن قائم کرنے اور اہلِ پنجاب کو ذہنی غلام بنانے میں کافی حد تک کامیاب ہو چکے تھے،اسی لیے انگریزوں کو۱۸۵۷ میں پنجاب میں کسی بڑی مزاحمت کا سامنا نہ کرنا پڑا۔ہندوستان پر مکمل تسلط کے بعد پنجاب ،انگریزوں کی نئی پالیسوں کو آزمانے کے لیے زرخیز ترین سرزمین تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انگریزوں نے باقی ہندوستان کی بہ نسبت پنجاب میں بڑی تیز رفتاری سے مختلف ترقیاتی کام کیے۔،خاص طور پر علم دوست پالیسیوں کے ذریعے اہلِ پنجاب کے دلوں اور دماغوں کو مسخر کرتے چلے گئے۔اسی سر زمین پر 'جدید اردو شاعری' کی بنیاد پڑی جس کی آڑ میں اردو کلاسیکی شاعری کی روایت کے انہدام کی کوششیں شروع ہوئیں،یہ وہی کوششیں ہیں جنکا سراغ حالی کے مذکورہ بالا شعر سے ملتا ہے۔استعمار کی حکمرانی کے اصولوں میں سے ایک اصول یہ بھی رہا ہے کہ 'کالونیوں' کو ذہنی غلام بنانے کے لیے مقامی باشندوں کو بطور 'مشینری' استعمال کیا جائے۔اس ضمن میں لارڈ میکالے کا **"Minute of Indian Eduacation"** ۱۸۳۵ کا یہ بیان خاص طور پر قابلِ ذکر ہے جس میں اس نے برٹش حکام کے لیے لازم قرار دیا کہ ہندوستان میں مقامیوں کی ایسی جماعت پیدا کرے جو رنگ روپ سے ہندوستانی اور ذوق سے انگریز ہوں۔پنجاب میں بھی یہی حربہ آزمایا گیا۔جدید اردو

شاعری کی ترویج کے لیے چند مقامی'عالی دماغوں' کی ایک 'مشینری' تیار کی گئی اوراسے کمال مہارت سے 'سیاسی اغراض و مقاصد'کے حصول کے لیے استعمال میں لایا گیا۔اس کے لیے جو پلیٹ فارم تیار کیا گیا وہ تاریخ کے اوراق میں ''انجمنِ پنجاب'' کے نام سے رقم ہے۔پنجاب میں اردو شاعری کی نئی صورت گری کا آغاز یہیں سے ہوتا ہے۔عارف ثاقب کے مطابق یہ انجمن اپنے وسیع تر تناظر میں مختلف امور کا احاطہ کیے ہوئے تھی۔اس زمانے میں بہت سی ادبی انجمنوں میں سے ایک انجمنِ پنجاب ہی ایسی تھی جس نے آگے چل کراردو ادب پر گہرے اثرات مرتسم کیے۔(عارف ثاقب،انجمنِ پنجاب کے مشاعرے،الوقار پبلیکیشنز،لاہور،۱۹۹۵،ص۲۲)انجمنِ پنجاب کا قیام ۱۸۶۵ میں عمل میں آیا۔جس کا مکمل نام'' Society For The Diffarsion Of Useful Knowledge in The Punjab''اردو میں اس کا ترجمہ ''انجمن اشاعتِ مطالبِ مفیدہ پنجاب'' کے نام سے کیا گیا ہے۔یہ علوم مفیدہ کیا تھے؟ ان کے درپردہ کون سے ایسے مفادات تھے جو سلطنتِ برطانیہ کو عزیز تر تھے۔نو آبادیاتی مطالعہ کرنے والا طالبعلم یہ فہم ضرور رکھتا ہے کہ برطانوی استعمار کے پیشِ نظر صرف اور صرف وہ مفادات تھے جو کہ برطانوی سلطنت کے لیے اہم تھے،ان کے پیشِ نظر نہ تو مقامی لوگوں کے مفادات کا حصول تھا اور نہ ہی انہیں ترقی کے راستے پر گامزن کر کے شعورِ زیست سے آشنا کرنا۔برطانوی ہرکاروں میں سے کوئی ایک بھی کسی لمحے ان مفادات کونظر انداز کرنے کا تصور بھی نہ کرسکتا تھا جن کی خاطر وہ سات سمندر پار دیارِ غار کی خاک چھان رہے تھے۔ان علومِ مفیدہ پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر ناصر عباس نیر لکھتے ہیں کہ:

> '' حقیقت یہ ہے کہ علومِ مفیدہ ایک اصطلاح سے زیادہ ایک فوق تصور ہے۔۔۔دوسرے الفاظ میں علومِ مفیدہ کا تصور یورپی استعمارکاروں کا خود اپنے مئوقف یا پوزیشن سے تشکیل دیا گیا تصور ہے۔لہٰذا انجمنِ پنجاب نے جن علومِ مفیدہ کی اشاعت کو اپنا مطمح نظر بنایا تھا،ان کی افادیت کا تصور نہ تو اہلِ پنجاب نے تشکیل دیا تھا نہ اہلِ پنجاب کے نقطۂ نظر سے تشکیل دیا گیا۔مگر اس میں اہلِ پنجاب کو باور کرانے کی پوری صلاحیت تھی کہ یہ ان کے حق میں مفید ہے''(۷)

ان مفادات کی جھلک انجمنِ پنجاب کے جاری کردہ درج ذیل اغراض و مقاصد میں واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔جن کا ذکر ڈاکٹر صفیہ بانو نے اپنے مقالے''انجمنِ پنجاب : قیام ،مقاصد اور تحریک''میں کیا ہے۔لکھتی ہیں:

۱۔ قدیم مشرقی علوم کا احیاء اور لسانیات،بشریات،تاریخ اور ہندوستان اور ہمسایہ ملکوں کے آثار قدیمہ کے بارے میں تحقیقی کام کی حوصلہ افزائی۔

۲۔ دیسی زبانوں کے ذریعے عوام میں تعلیم کا فروغ۔

۳۔ صنعت اور تجارت کی ترقی۔

۴۔ معاشرتی،ادبی،سائنسی اور عام دل چسپی کے سیاسی مسائل پر تبادلۂ خیالات،حکومت کے تعمیری اقدامات کو مقبول بنانا،ملک میں وفاداری اور مشترکہ ریاست کی شہریت کے احساس کو فروغ دینا اور عوام الناس کی خواہشات اور مطالبات کے مطابق حکومت کو تجاویز پیش کرنا۔

۵۔ مفادِ عامہ کے تمام اقدامات میں صوبے کے تعلیم یافتہ اور با اثر طبقوں کو حکومت کے افسروں سے قریب تر لانا۔(۸)

برطانوی حکومت نے جن مقاصد کے حصول کے لیے برِصغیر کی وسیع سلطنت میں قدم رکھا بلا شبہ ان کی جھلک مزکورہ بالا مقاصد میں دیکھی جا سکتی ہے۔۔انجمن کے تمام تر معاملات کا بغور مطالعہ کیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ ''انجمن پنجاب'' کو قدم

قدم پر سرکار کی نہ صرف رہنمائی بلکہ سرپرستی بھی حاصل رہی۔مذکورہ بالا مقاصد وہ ہیں جن کا اعلان حکومتِ برطانیہ کی طرف سے کیا گیا تھا۔ان کے پسِ پردہ جو عوامل بھی کارفرما تھے وہ استعمار کی حکومت کو تقویت پہنچانے والے،ان کے اقتدار کو مضبوط اور طویل کرنے والے تھے۔ان مقاصد کی تکمیل کے لیے جس مقامی طبقے کو بطورِ ہتھیار استعمال میں لایا گیاوہ با اثر اور تعلیم یافتہ طبقہ تھا۔جس کا اثرونفوذ مقامی لوگوں پر زیادہ اہمیت کا حامل تھا۔مغربی طرز پر شعرو ادب کی آبیاری اور استعمار کے مقاصد کی تکمیل کے لیے جن ُعالی دماغ' ادبی شخصیات کا انتخاب کیا گیا ان میں مولانا محمد حسین آزاد اور مولانا الطاف حسین کے نام سرِ فہرست تھے۔ان کا شمار سرسید احمد خان کے ساتھیوں میں ہوتا تھا۔سرسید احمد خان چند مصلحتوں کی بنا پر نہ صرف انگریزوں کے ہم آواز تھے بلکہ مغربی تہذیب وثقافت اور تعلیم کی ترویج میں بنیادی کردار بھی ادا کر رہے تھے۔اردو زبان و ادب کی ترویج بھی سرسید اور ان کے رفقا کار کی مرہونِ منت تھی۔ڈاکٹر سید عبداللہ کے بقول:

''سرسید اور ان کی جماعت کے لوگوں نے اردو کو جو علمی اعتبار سے اس وقت ایک بے مایہ زبان تھی تھوڑے عرصے میں اعلیٰ جواہر ریزوں سے مالا مال کر دیا۔''(۹)

پنجاب میں جدید اردو شاعری کی صورت گری میں مولانا محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی نے ڈاکٹر لائٹز کی زیرِ سرپرستی اہم کردار ادا کیا۔انجمنِ پنجاب کے تحت جدید طرحی مشاعروں کا آغاز کیا گیا۔ان مشاعروں کے آغاز کے متعلق عارف ثاقب لکھتے ہیں کہ

''ڈاکٹر لائٹز جو مشرقی زبانوں کے ماہر تھے ،انہوں نے مولانا آزاد کے مشورے سے جدید مشاعروں کی بنیاد رکھی۔کرنل ہالرائیڈ سرشتہ تعلیم پنجاب نے انجمن پنجاب کی سرپرستی قبول کی اور ڈاکٹر لائٹز اس انجمن کے صدر منتخب ہوئے۔''(۱۰)

پہلے مشاعرے کا انعقاد اپریل ۱۸۷۴ء میں ہوا اس مشاعرے کی اہم دستاویز محمد حسین آزاد کی وہ تقریر ہے جس میں انہوں نے اردو کلاسیکی شاعری کو مبالغہ،بلند پروازی،لفاظی،قافیہ آرائی اور تشبیہ و استعارہ کی معرکہ آرائی قرار دے کر نہ صرف یکسر رد کردیا بلکہ اپنی نظم کو خالی ہاتھ ہونے کی بنا پر مغربی نظم کی طرف ہاتھ بڑھانے کا مشورہ بھی دیا۔آزاد کا ایک ایک لفظ ان کی مغرب پسندی کا آئینہ دار ہے۔

''ذرا آنکھیں کھولیں گے تو دیکھیں گے کہ فصاحت و بلاغت کا عجائب خانہ کھلا ہے۔جس میں یورپ کی زبانیں اپنی اپنی تصانیف کے گلدستے ،ہار،طرے ہاتھوں میں لیے کھڑی ہیں اور ہماری نظم خالی ہاتھ الگ کھڑی منہ دیکھ رہی ہے ،لیکن اب وہ بھی منتظر ہے کہ کسی صاحب میں ہمت ہو جو میرا ہاتھ پکڑ کے آگے بڑھے۔''(۱۱)

یہ ہے وہ اعلامیہ جس کے نتیجے میں اردو کلاسیکی شاعری جو اپنی شاندار روایات کی حامل تھی اب خالی ہاتھ ثابت کی جارہی تھی اور اسے کاسہ تھامے مغرب سے مستفید ہونے کے مشورے دیے جا رہے تھے۔آزاد کی اس تقریر میں برطانوی استعمار کے اغراض و مقاصد کی بازگشت واضح طور پر سنی جا سکتی ہے جس کے تحت رنگِ قدیم پھیکا پڑتا جاتا ہے اور رنگِ جدید(مغربی) پھیلتا اور غالب ہوتا چلا جاتا ہے۔

''ان اجتماعات کا مقصد یہ ہے کہ عشق ومحبت کے موضوعات اور کسی حکمران کی تعریف پر مشتمل شاعری سے قطع نظر نظمیں کہنے اور ان کے ترجمے کرنے کی حوصلہ افزائی کی جائے۔تاہم انہیں بالکل نظر انداز بھی نہ کیا جائے۔''(۱۲)

ان مقاصد کے منظرِ عام پر آنے سے خاص طور پر مشاعروں کے خلاف شدید ردِعمل بھی سامنے آیا۔اس عہد کے چند اخبارات میں 'انجمنِ پنجاب' کے خلاف مضامین بھی لکھے گئے۔جن میں اردو شاعری پر ہونے والے اعتراضات کے جوابات بھی دیے گئے مذکورہ بالا اعتراض کہ اردو شاعری محض عشق و عاشقی کے مضامین اور خوش آمدی قصائد پر مشتمل ہے کے جواب میں ''سررشتہ تعلیم اودھ'' کے شمارے میں جواب دیا گیا کہ:

''اردو نظم کا حصہ مضامینِ عاشقانہ ہرگز نہیں۔ہر قسم اور ہر رنگ کے مضامین اس عمدگی اور لطافت کے ساتھ نظم ہو چکے ہیں اور نظم ہوتے جاتے ہیں کہ اگر سو کمیٹیاں ایسی مقرر ہوں ،اور سو برس تک ایسی بے سود کوششیں کریں اور لاکھوں روپیہ انعام دیں تو بھی اس سے بہتر نظم نہ ہو سکے۔''(۱۳)

استعماری طاقتوں کا ایک حربہ یہ بھی رہا ہے کہ وہ اپنا رنگ رفتہ رفتہ جماتے چلے جاتے ہیں۔ان کا ہر اٹھایا جانے والا قدم کسی خاص منصوبہ بندی کا مرہونِ منت ہوتا ہے،آبادکاروں کا ہر قدم انہیں منزل سے قریب تر اور کالونیوں کے 'کالوں' کو ان کی منزل سے دور کرتا چلا جاتا ہے۔یہ سب اقدام ایسے غیر محسوس طریقے سے انجام دیے جاتے ہیں کہ غلامانہ ذہن ان تک رسائی کے قابل نہیں رہتے۔ان کے ذہنوں کو فریب دینے کے لیے طرح طرح کے جال بنے جاتے ہیں۔'کالوں' کی 'فلاح و بہبود' کے لیے ایسی مہارت سے منصوبہ بندی کی جاتی ہے کہ 'کالے' دور دیس کے 'گوروں' کے 'احسان مند' ہوتے چلے جاتے ہیں۔انہیں ہر ایک معاملے میں یہی باور کرایا جاتا ہے کہ 'آبادکاروں' کا ہر اقدام محض 'نو آبادیوں' کی بہبود کے لیے اٹھایا جا رہا ہے۔ہندوستانیوں کو اپنا احسان مند بنانے کے لیے انجمنِ پنجاب کا ایک مقصد یہ بھی قرار دیا گیا کہ:

" وسط ایشیا اور ہندوستان کی دیسی اور مشرقی کلاسیکی زبانوں کو ترقی دی جائے۔اس غرض سے سنسکرت ، عربی اور فارسی میں ادبی موضوعات پر بحث و تمحیص اور شاعرانہ طبع آزمائی کی حوصلہ افزائی کی جاتی ہے۔(۱۴)

مذکورہ بالا مقصد سے بظاہر یہی عیاں ہے کہ انگریز نے ہندوستان کی دیسی اور مشرقی کلاسیکی زبانوں کو بھی قدر کی نظر سے دیکھا اور ان زبانوں کے شعر و ادب کی ترویج کے لیے احسن اقدامات اٹھائے۔ڈاکٹر ناصر عباس نیر اس مقصد کے درپردہ عوامل کی نقاب کشائی کرتے ہوئے رقم طراز ہیں کہ:

''نو آبادیاتی حکمران اس بات سے غافل نہیں تھے کہ ہندوستانیوں کے ارفع اور مقدس ادب کی قدر کرنا اور اس ادب کے لیے احترام کے جذبات کے عملی اظہار کے طور پر ان کے احیا کی ادارہ جاتی کوشش کرنا،خطرے سے خالی نہیں تھا،یعنی ہندوستانی اپنی اصل کی طرف لوٹ سکتے تھے،اپنی قدیمی و مستحکم شناخت کے احیا کی متشددانہ کوشش کر سکتے تھے''(۱۵)

مقامی لوگوں کے اذہان کی یہ جکڑ بندی عارضی یا محدود نہ تھی۔اس کا دائرہ صدیوں تک پھیلا ہوا تھا۔انگریزوں کے ہندوستان پر قبضے کے بعد ان کی احسان مندی سے اس دور کے لوگوں کی گردنیں احسان مندی کے جذبات سے جھکی نظر آتی ہیں وہیں۔وہ انجمنِ پنجاب کے قیام اور مشاعروں کے آغاز کو اہلِ پنجاب کے لیے ایک اور اردو زبان کی ترویج کے لیے بہت مستحسن اقدام قرار دیتے ہیں اور ان کے پسِ پردہ نہاں انگریز کے 'مفادات' تک رسائی حاصل نہیں کر پاتے۔لیکن احسان مندی کا یہ سلسلہ یہیں نہیں تھم جاتا بلکہ ایک صدی سے زائد کا عرصہ گزرنے کے بعد بھی عہدِ حاضر کے محققین 'گوروں' کے احسان کے بوجھ تلے دبے نظر آتے ہیں۔انجمنِ پنجاب کی تاریخ ،قیام اور مقاصد پر جس کسی محقق نے بھی قلم اٹھایا ہے اس انجمن کے قیام کو اردو شاعری کی ترویج و اشاعت کا زبردست محرک اور انگریز سامراج کی مفید کاوش قرار دیا ہے۔انجمنِ پنجاب کو 'نو آبادیاتی تناظر' میں

دیکھنے کی ایک اہم کوشش ناصر عباس نیر نے کی ہے۔وہ انجمن کے قیام کو نوآبادیاتی لائحہ عمل کی ہی توسیع قرار دیتے ہیں۔

''انجمن کا قیام ۱۸۵۴ء کے تعلیمی مراسلے کی روح کے عین مطابق تھا۔اس مراسلے میں اس بات پر زور دیا گیا تھا کہ برِ صغیر کے باسیوں میں یہ احساس عام کیا جائے کہ وہ اپنے معاملات کے خود نگران ہیں۔یہ امر حکومت خود اختیاری (سیلف گورنمنٹ) کے اس نو آبادیاتی تصور کا ایک جز تھا، جو ہندوستانیوں پر خود ان کے طریقوں سے حکومت کرنے کا خالص سیاسی تصور تھا۔انجمنِ پنجاب کے مقاصد پر نظر ڈالنے سے یہ نکتہ زیادہ واضح ہو جاتا ہے۔''(۱۶)

مزید لکھتے ہیں:

''انجمنِ پنجاب کا اصلی مقصد ہندوستانی ذہن پر گرفت حاصل کرنے میں موزوں اقدامات تجویز کرنا تھا۔''(۱۷)

انجمنِ پنجاب کے مشاعرے بھی ہندوستانی ذہن پر گرفت حاصل کرنے کا ایک ذریعہ تھے۔مشاعروں کی جدید طرز سے لے کر اس کے موضوعات کے انتخاب تک ہر معاملہ انگریز سرکار کا مرہونِ منت تھا۔ان مشاعروں کا سلسلہ صرف شاعری تک محدود نہ تھا بلکہ 'مفید' لیکچر بھی اس کا اہم حصہ تھے۔ان لیکچروں میں انگریز بھی پیش پیش رہتے۔ان لیکچروں میں ''آباد کاروں کی فوقیت و برتری'' اور ''نو آبادیات کی کم حیثیتی اور پستی'' کو اہلِ ہند کے ذہن نشین کرایا جاتا۔مشاعروں سے لوٹنے والے جدید طرز کی شاعری کا تاثر لے کر اٹھتے یا نہیں لیکن ان کے ذہنوں پر انگریزوں کی گرفت مضبوط تر ہوتی چلی جاتی۔یہ کہنا بلا مبالغہ نہ ہو گا کہ مشاعروں کے ذریعے 'آبادکار' ایک ایسا پلیٹ فارم حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئے تھے جس کے ذریعے وہ ہندوستانیوں کے ذہنوں کی تربیت اپنے اغراض و مقاد کے تحت کر سکیں۔انہیں بار بار باور کرایا جا رہا تھا کہ:

مثلاً پہلے مشاعرے میں کرنل ہالرائیڈ کی تقریر

''یہ جلسہ اس لیے منعقد کیا گیا ہے کہ نظمِ اردو جو چند عوارض کے سبب تنزل اور بد حالی میں پڑی ہے،اس کی ترقی کے سامان بہم پہنچائے جائیں''(۱۸)

اسی طرح مشاعروں میں پڑھی جانے والی نظموں سے بھی اسی تاثر کو فروغ دیا جا رہا تھا کہ مغرب 'فوق' ہے اور مشرق 'کم تر' ہے۔مولانا محمد حسین آزاد نے مشاعرے میں سنائی جانے والی اپنی نظم ''حبِ وطن'' میں انگریز کی اپنے وطن سے وفاداری کا تذکرہ بڑے شاندار طریقے سے کیا ہے۔وہ اس شعر میں اس طبیب کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہیں جس نے ہندوستان میں برطانوی سامراج کی پہلی اینٹ رکھی اور فرخ سیر کے علاج کے صلے میں بظاہر برطانیہ کے لیے تجارت کے لیے اجازت نامہ حاصل کر کے ان کے لیے ہندوستان میں آمد کے راستے کھول دیے۔جب بادشاہ فرخ سیر نے جشنِ صحت منایا اور خوش ہو کر انگریز طبیب کو زر و جواہر کی پیش کش کی اس نے جذبہ حب الوطنی سے سرشار ہو کر اپنے لیے کچھ لینے سے انکار کرتے ہوئے اپنے اہلِ وطن کے لیے نہر کنارے (کلکتہ) میں تھوڑی سی زمین اور اپنے وطن کے تاجران کے لیے چند سہولیات کی استدعا کی۔آزاد نے اس قصے کو یوں قلم بند کیا ہے

تب عرض کی طبیب نے یوں بادشاہ سے
روشن جلالِ شاہ ہو خورشید و ماہ سے
تھوڑی زمین نواحئ دریا کنار میں
مجھ کو عطا ہو مملکت شہر یار میں

تا اس طرف جو میرے وطن کے جہاز آئیں
اور ان میں تاجرانِ ذوی الامتیاز آئیں
ہر چند اسے نہ فائدہ سیم و زر ہوا
پر نفع بہرِ اہلِ وطن کس قدر ہوا
دامن میں اک عطائے خداداد پڑ گئی
اور سلطنت کی ہند میں بنیاد پڑ گئی(۱۹)

محمد حسین آزاد کی طرح مولانا الطاف حسین حالی بھی مغرب سے مرعوب نظر آتے ہیں۔ان کی نظم ''حبِ وطن''میں بھی ایسے کئی اشعار ملتے ہیں جن میں انگریز پرستی اور انگریز پسندی نمایاں ہے۔وہ نادر کے ساتھ ساتھ محمود غزنوی کو بھی غاصب قرار دیتے ہیں اور انہیں عذابِ الٰہی سے تعبیر کرتے ہیں جبکہ انگریزوں کے ہندوستان پر قبضے کو اہلِ ہند کے لیے ایک 'انعام' تصور کرتے ہیں اور اہلِ ہند کے ذہنوں میں بھی یہ خیال راسخ کرنے کی سعی کرتے نظر آتے ہیں کہ مغرب کی یہ قوم ان کے لیے ''مسیحا''بن کر آئی ہے اور ان کا ہر اقدام اہلِ ہند کی ترقی اور بہبود کے لیے ہے۔

کبھی نادر نے قتلِ عام کیا
کبھی محمود نے غلام کیا
سب سے آخر کو لے گئی بازی
ایک شائستہ قوم مغرب کی
یہ بھی تم پر خدا کا تھاانعام
کہ پڑا تم کو ایسی قوم سے کام (۲۰)

انگریزوں نے ہندوستان پر غلبے کے ساتھ ہی اس سرزمین میں اپنی تہذیب و ثقافت کے ایسے بیج بونا شروع کر دیے جن کی فصل اہلِ ہند کے لیے کسی خارستان سے کم نہ تھی۔دور اندیش اہلِ ہند اس تہذیب سے نہ صرف خائف تھے بلکہ اسے اپنی قوم کے لیے سمِ قاتل بھی قرار دے رہے تھے لیکن استعماری طاقتوں نے کمال ہوشیاری سے زہر کی یہ گولیاں شہد کے ساتھ اہلِ ہند کی رگوں میں اتارنے کی منصوبہ بندی کر رکھی تھی۔اس مقصد کی تکمیل کے لیے انہیں حالی جیسے عالی دماغوں کی خدمات حاصل تھیں۔اسی لیے وہ سرزمینِ ہند پر جنم لینے والے شفا خانوں،علم و حکمت کے مراکز اور کلبوں کو ہندوستان کی ترقی سے تعبیر کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

نت نئے کھلتے ہیں دواخانے
بنتے ہیں سینکڑوں شفاخانے
اور کہیں ہوتے ہیں کلب قائم
مبحثِ حکمت و ادب قائم (۲۱)

ہندوستان میں مغربی تہذیب و ثقافت کی جڑیں مضبوط کرنے کے لیے استعمار نے خاص طور سے ہندوستانی ادب کا انتخاب کیا ۔نئے پودوں کی جگہ بنانے کے لیے پرانے درختوں کو یہ کہہ کر جڑ سے اکھاڑ پھینکا گیا کہ ان کے پھل بد مزہ، ناگوار اور گلے سڑے ہیں۔اس کے تحت ہندوستان کی صدیوں میں نشوونما پانے والی کلاسیکی شاعری کو اخلاق باختہ، بے کار اور وقت کا زیاں قرار دے کر نئی شاعری کی بنیاد رکھی گئی جو استعمار کے مفادات کے عین مطابق تھی۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے اپنے تحقیقی مقالہ ''انجمن پنجاب کی شعری تحریک۔سیاسی، سماجی اور تہذیبی پس منظر''میں انجمن پنجاب کے قیام کے محرکات کا تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے ان مفادات و مقاصد کی نشاندہی کی ہے جو استعمار کے پیشِ نظر تھے۔لکھتے ہیں:

''انجمن پنجاب کے ان مشاعروں کا مقصد اردو شاعری کو ایک شریف ،اخلاق آمیز رومانوی اور فطرت پسند شاعری کا تصور دینا تھا،اور یہ تصور اس دور کی برطانوی سیاست کے سیاسی اور تہذیبی تقاضوں کے عین مطابق تھا۔''(۲۲)

محققین نے انجمنِ پنجاب کے تحت ہونے والے مشاعروں کی کل تعداد دس بتائی ہے۔جن کے عنوانات برسات،زمستان،امید،حبِ وطن،امن، انصاف،مروت، قناعت،تہذیب اور شرافتِ انسانی تھے۔ ان موضوعات کی غرض و غایت پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر نیر عباس نیر لکھتے ہیں کہ:

''حقیقت یہ ہے کہ ۱۸۵۷ء کے آشوب کے بعد برطانوی استعمار برِ صغیر میں امن ،حب الوطنی، امید، انصاف، مروت، قناعت اور تہذیب کے اپنے تصورات کا فروغ چاہتا تھا یا ان سے متعلق روایتی ہندوستانی تصورات کی اپنے حق میں اشاعت چاہتا تھا۔۔۔انجمنِ پنجاب ،نیچرل شاعری میں جن تصورات و حقائق کی ٹھیک ٹھیک نمائندگی چاہتی تھی،ان کے لیے تمثیلی پیرایہ از حد موزوں تھا۔اس پیرائے میں حب وطن،انصاف،تہذیب وغیرہ کے بنے بنائے تصورات کی مؤثر ترجمانی کی قابلِ رشک اہلیت تھی''(۲۳)

انجمنِ پنجاب کے تحت ہونے والے مشاعرے زیادہ عرصہ جاری نہ رہ سکے اور دسویں مشاعرے کے بعداردو کو''نیچرل شاعری'' کی 'دولت' سے مالا مال کر کے اختتام پذیر ہوگئے۔اس کی ایک بڑی وجہ تو انجمنِ پنجاب کے خلاف ہونے والی شدید مخالفت اور تنقید تھی جس کا سامنا مشاعرے منعقد کروانے والوں کو اوائل ہی سے رہا تھا۔دوسری بڑی وجہ ان مشاعروں میں پڑھی جانے والی نظموں کی فکری وفنی کمزوری تھی ۔لیکن اصل وجہ غالباً یہ تھی کہ انگریز سامراج اپنے مقاصد کی تکمیل میں کافی حد تک کامیاب ہو چکے تھے۔لہٰذا مشاعرے صرف ایک سال جاری رہنے کے بعد ختم ہو گئے۔لیکن ان مختصر مدت کے مشاعروں نے اردو شاعری پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ڈاکٹر ناصر عباس نیر کے بقول:

''انجمنِ پنجاب کی ایک اہم 'خدمت' یہ ہے کہ اس نے جدید اردو شاعری کا تصور تشکیل دیا اور اس تصور کے تحت نئی طرز کی شاعری تخلیق کرنے کی تحریک برپا کی۔جدید اردو شاعری کا تصور اس اعتبار سے یک سر نیا تھا کہ اس میں تخلیق وتنقید کی وہ درجہ بندی الٹ دی گئی تھی جو کلاسیکی مشرقی شعریات میں موجود تھی۔اس شعریات میں شاعری / تخلیق مقدم اور اس کی تفہیم ومحاکمہ ثانوی تھا۔۔۔انجمن پنجاب نے شاعری کے تنقیدی تصور کو مقدم کیا اور تخلیقِ شعر کو اس کے تابع کرنے کا اقدام کیا۔''(۲۴)

عارف ثاقب نے اپنی کتاب''انجمنِ پنجاب کے مشاعرے''میں ان مشاعروں کی خوبیوں اور خامیوں کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔انہوں نے مشاعروں کے محاسن کی نشاندہی ان الفاظ میں کی ہے:

''چند ایک خامیوں کے باوجود اردو نظم کی تحریک میں ان شعراء کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ان شعراء نے اردو نظم میں اضافے بھی کیےاور مضامین و اظہار میں تنوع بھی پیدا کیا۔قومی،ملی اور حب الوطنی کے شعور و جذبات کو اولین نمونے انہیں شاعروں نے پیش کیے جو بعد میں اقبال کی شاعری کے افق پر نمودار ہوئے۔اقبال کے جذبۂ حب الوطنی پر انہیں شاعروں کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔اس اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ مشاعرے محض عجائبات میں رکھی ہوئی اشیاء کے مترادف نہ تھے، بلکہ اپنے عہد سے بہت آگے سنی جانے والی ایک سچی آواز تھے۔''(۲۵)

انجمنِ پنجاب کے قیام کی غرض و غایت خواہ کچھ بھی ہو اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ انجمنِ پنجاب نے نہ صرف پنجاب بلکہ سارے ہندوستان میں ایک ایک شعری و علمی انقلاب برپا کر دیا، پنجاب یونیورسٹی جیسے اداروں کے قیام سے تعلیم کو تیزی سے فروغ حاصل ہوا۔مشاعروں کے ذریعے شاعری میں فکری و فنی اضافے ہوئے اور جدید شاعری کے لیے راہ ہموار ہوئی۔انجمنِ پنجاب کی تقلید میں مزید کئی انجمنیں قائم ہوئیں۔اردو شاعری کا تصور بدل گیا۔شاعروں کے لیے فکر و فن کے نئے در وا ہوئے ،اہلِ پنجاب نے شاعری کے ذریعے تحریکِ آزادی کو مہمیز دی۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ ڈاکٹر ممتاز گوہر، پنجاب میں اردو ادب کا ارتقا، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۹۷ء، ص ۲۵

۲۔ کنہیا لال، تاریخ پنجاب،، لاہور، تخلیقات، س۔ن، ص ۳۹۴

۳۔ سید محمد لطیف، تاریخِ پنجاب مع حالات شہر لاہور، لاہور، بک ٹاک،، ۲۰۰۲ء، ص ۳۸۶

۴۔ ڈاکٹر ممتاز گوہر، پنجاب میں اردو ادب کا ارتقا، ص ۱۰۶۔۱۰۷

۵۔ فتح محمد ملک، مرتب، پاکستان میں اردو، ج ۴: پنجاب، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۶ء، ص ۳۲

۶۔ حافظ محمود شیرانی، پنجاب میں اردو، مرتبہ، محمد اکرام چغتائی، لاہور، سنگِ میل، ۲۰۰۵ء، ص ۳۴۲

۷۔ ناصر عباس نیر، مابعد نو آبادیات اردو کے تناظر میں، کراچی، اوکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۳ء، ص ۱۶۲،

۸۔ فتح محمد ملک، مرتب، پاکستان میں اردو، ص ۴۴۱

۹۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، سرسید احمد خان اور ان کے نامور رفقا کی اردو نثر کا فنی اور فکری جائزہ، اسلام آباد، ۱۹۹۴ء، ص ۵

۱۰۔ عارف ثاقب، انجمن پنجاب کے مشاعرے، لاہور، الوقار پبلشرز، ۱۹۹۵ء، ص ۳۲

۱۱۔ ڈاکٹر ممتاز گوہر، پنجاب میں اردو ادب کا ارتقا، ص ۱۳۵

۱۲۔ اشفاق انور، انجمن پنجاب کے مقاصد اور قواعد، مشمولہ صحیفہ، ۱۹۶۷ء، ص ۸۶

۱۳۔ عارف ثاقب، انجمن پنجاب کے مشاعرے، ص ۴۵

۱۴۔ اشفاق انور، انجمن پنجاب کے مقاصد اور قواعد، ص ۸۶

۱۵۔ ناصر عباس نیر، مابعد نو آبادیات اردو کے تناظر میں، ص ۱۶۶

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۵۹ ۱۷۔ ایضاً، ص ۱۶۰

۱۸۔ عارف ثاقب، انجمن پنجاب کے مشاعرے، ص ۳۵

۱۹۔ ایضاً، ص ۲۹۷ ۲۰۔ ایضاً، ص ۳۱۳۔۳۱۴

۲۱۔ ایضاً، ص ۳۲۰۔۳۲۱

۲۲۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری، نئے شعری تجزیے، لاہور، سنگِ میل، ۱۹۷۸ء، ص ۴

۲۳۔ ناصر عباس نیر، مابعد نو آبادیات اردو کے تناظر میں، ص ۱۸۲۔۱۸۳

۲۴۔ ایضاً، ص ۱۶۸ ۲۵۔ عارف ثاقب، انجمن پنجاب کے مشاعرے، ص ۵۶

عمران اختر
پی ایچ۔ڈی اسکالر (اردو)
شعبۂ اردو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

سرزمینِ ملتان کی تحتی بولیوں پر اُردو زبان کی آمیزش کے اثرات: مساحتی معائنہ اور جائزہ

It is a sociolinguistic survey to know about the influence of Urdu on the regional verities of the languages, especially on Haryanvi Saraiki / Multani, Punjabi and its dialects . This paper investigates and emphasis on the current language of historical city of Multan and its regional dialects. It overview the social and cultural bindings to Haryanvi, Punjabi and Siraiki's different accents. As Haryanvi, has its own local and Indian accent, vocabulary, script, pronunciation and grammar effects language emergence of its social and cultural binding of a geographical area which give basis for its identity.

سرزمینِ ملتان کا شمار کثیر الالسانی خطوں میں کیا جاتا ہے۔ یہاں کی لسانی فضا بے شمار تحتی بولیوں کی آمیزش سے مزین ہے۔ علاوہ ازیں عربی، فارسی، سندھی اور سرائیکی زبانوں کے واضح اثرات بھی اس خطے کے موجودہ لسانی ماحول میں با آسانی دیکھے جا سکتے ہیں۔ حتمی طور پر تو کوئی بات نہیں کی جاسکتی تاہم منڈاری قبیلے کے افراد کی موجودگی کے اثرات کا باقاعدہ سراغ ملنے کے بعد یہاں پر ''منڈاری زبان'' کے بولے جانے کے چند شواہد سامنے آئے ہیں۔ دریائی گزر گاہ پر واقع ہونے کی وجہ سے یہ خطہ بے شمار بیرونی حملہ آوروں کے لیے بھی ساماں عیش و عشرت مہیا کرتا رہا ہے۔ بیرونی حملہ آوروں نے نہ صرف یہاں کے مقامی افراد سے بات چیت کرنے کے لیے اور تجار نے اپنی اشیاء تجارت بیچنے کے لیے یہاں کے مقامی افراد سے اُن کی مقامی بولی اور زبان میں بات کرنا شروع کی بلکہ ساتھ ہی ساتھ باہمی میل جول اور رسوم و روابط کو پروان چڑھانے کے لیے بھی اس خطہ میں باقاعدہ لسانی زرخیزی کا عمل شروع کیا۔ یہ سرزمین چونکہ موہنجوداڑو اور ہڑپہ کی تہذیبی و ثقافتی فضا سے بہت حد تک مشابہت رکھتی ہے لہٰذا یہاں پر تہذیبی زندگی کے اثرات آج تک باقاعدہ طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ ملتان اور اس کے گردنواح سمیت وادی سندھ میں جو زبان بولی جاتی تھی اس کے ذخیرہ الفاظ میں زیادہ تر غیر آریائی الفاظ ہیں۔ لہٰذا اس بات کا قوی امکان پایا جاتا ہے کہ ان زبانوں کی بنیاد کسی ایسی زبان پر رکھی گئی ہے ہوگی جن کا سرچشمہ ان مغربی ممالک میں تھا جن کا تعلق موہنجوداڑو اور ملتان یا ہڑپہ کی قدیم تہذیب سے وابسطہ ہے۔(۱)

نیز اس علاقے کی 'منڈاری زبان' کو دردستان سے آنے والی زبان' پشاچی اپ بھرنش' نے بہت حد تک متاثر کیا اور بعد ازاں وارچڑ اپ بھرنش وہ آخری زبان تھی جس کے بعد اس علاقے میں سندھی اور ملتانی باقاعدہ طور پر بولی کی صورت میں سامنے آئی اور سمجھی اور بولی جانے لگی۔

ڈاکٹر جمیل جالبی سندھ اور ملتان کی زبان کو مسلمانوں کی آمد سے قبل' شورسینی اپ بھرنش' جبکہ ڈاکٹر مہر عبدالحق 'وارچڑ اپ

بھرنش‘ کو سندھی اور ملتانی کا ماخذ قرار دیتے ہیں۔ اِن دو محققین کے نظریات کے ساتھ ہی اس سرزمین ملتان میں لسانی آبیاری کا عمل کسی سمت سفر کرتا نظر آتا ہے۔ یہ بات تو اپنی جگہ مسلمہ ہے کہ مسلمانوں کی آمد سے قبل ملتان میں ایک پچ میل قسم کی زبان بولی جاتی تھی جس میں پشاچی، شورسینی اور وارچڈ اپ بھرنش کے واضح اثرات موجود تھے۔ تاہم ایک اور نظریہ بھی اس کے ساتھ ہی ساتھ پیش کیا جاتا ہے کہ:

> ’’سندھ اور ملتان کی اصلی زبان ایک نہیں بلکہ متعدد تھیں اور بھاٹیہ (بھیرہ) سے لے کر سندھ کے بالائی حصے تک تو اُردنا گری کا رواج تھا یعنی نصف ناگری جبکہ سندھ کے ساحلی علاقوں میں ملگاری زبان بولی جاتی تھی اور برہمن آباد اور منصورہ میں سین آب (سندھی) رائج تھی۔(۲)

سرزمین ملتان میں لسانی تشکیل کے ابتداء میں قریباً آٹھ کے قریب تحتی بولیاں اور چھوٹی چھوٹی ذیلی و مقامی بولیاں اور تقریباً چار سے پانچ تک باقاعدہ زبانیں بولی جاتی تھیں۔ واقعہ یہ ہے کہ لسانی آبیاری میں سندھی، ملتانی، فارسی عربی، اپ بھرنش، پشاچی، شورسینی اپ بھرنش اور ملگاری جیسی مقامی بولیوں اور باقاعدہ زبانوں نے لسانی کھچڑی بنانے کے عمل میں معاونت کی ہوگی۔

جہاں تک سوال ان مقامی زبانوں پر اردو زبان کے اثرات کا ہے تو اس ضمن میں یہ بات انتہائی اہمیت کی حامل ہے کہ اس سرزمین میں مسلمانوں کی آمد کے بعد اور حملہ آوروں کی آمد کے ساتھ ہی اردو نما زبان کھڑی بولی نے فوجیوں کے آپس میل جول کو جواز بنا کر اپنے قدم جمانا شروع کردیے اور یوں کھڑی بولی، مقامی بولی، تحتی و ذیلی بولیوں کے باہم اختلاط کے باعث باہمی میل جول اور ربط و تعاون کے لیے ایک باقاعدہ طور پر مشترکہ زبان پر اتفاق کرلیا گیا ہوگا تاکہ نہ صرف غالب کی زبان مغلوب قوم کے لیے سامانِ راحت ہو بلکہ بیرونی حملہ آور اور تاجر اپنی اشیاء ضروریہ کی خرید و فروخت کے لیے کسی ایک مشترکہ زبان کو کام میں لاسکیں۔ بنیادی طور پر یہ وہ وقت تھا جب اردو نما زبان کھڑی بولی نے اس سرزمین کی مقامی بولیوں پر اپنے اثرات مرتب کرنے کا باقاعدہ طور پر آغاز کیا ہوگا۔ ’پاکستان آبزرور‘ کی ایک رپورٹ کے مطابق اقوامِ متحدہ نے اردو/ہندی کو دنیا کی ۳۰۰ ملین لوگوں کی تیسری بڑی مادری زبان قرار دیا ہے۔(۳)

اس بڑی تعداد میں اردو بولنے والوں کی مشترکہ زبان اردو نے مقامی بولیوں بلوچی، پنجابی، سندھی، پشاچی، بلتی، سرائیکی اور ہریانوی پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ خطہ ملتان میں باقاعدہ طور پر فارسی وہ واحد زبان تھی جو سب سے زیادہ اس خطہ میں پھلی پھولی اور دیگر زبانوں کے ساتھ اس کے روابط بہت جلد قائم ہوگئے اور گُجا یہ کہ اس وقت یہاں کی مقامی زبان ملتانی و سندھی تھی مگر فارسی نے اپنا گہرا اثر چھوڑا جس کی بازگشت آج بھی اِن زبانوں سے مسلسل سنائی دیتی رہتی ہے۔ اردو زبان کے اس ابتدائی زمانہ کے اثرات پر شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی لب کشائی کی۔ فارسی کو پہلا بڑا دھکا انگریزوں نے شمال مشرق میں لگایا انہوں نے ۱۸۳۷ء میں بنگال میں بنگالی، اڑیسہ میں اڑیہ اور شمال کے اپنے وسیع مقبوضات میں فارسی رسم الخط ’’ہندوستانی‘‘ رائج کی بظاہر تو یہ اُردو کی سرپرستی اور اس کے نفاذ کی جانب ایک اہم قدم تھا مگر درحقیقت اُردو کو محض نچلی سطحوں تک رکھنے کی ایک شعوری کوشش کا دوسرا نام۔ اقتداری اشرافیہ میں فارسی اور انگریزی نے جڑیں پکڑ لیں تھیں۔ قوت اور تزک و احتشام کی سب علامتیں فارسی یا انگریزی میں ادا ہوتی تھیں حتیٰ کہ جواہر لعل نہرو کی شادی کا دعوت نامہ جو ۱۹۱۶ء میں چھپا وہ انگریزی اور

فارسی میں تھا۔''(۴)

اردو زبان کو محض عوام کی زبان تک محدود کرنے کی اِس شعوری کوشش کے نتیجے میں اُردو زبان نے عام افراد کے دل میں گھر کرنا شروع کیا اور یوں پورے ہند سمیت اس زبان کے اثرات اس سرزمین ملتان کی مقامی بولیوں پر پڑنے لگے اور یہ زبانیں زیادہ زور وشور سے لسانی زرخیزی میں اپنا کردار ادا کرنے لگیں۔تاہم ساتھ ہی ساتھ ہمیں ڈاکٹر شوکت سبزواری کے نظریے کو بھی دیکھنے کی ضرورت ہے۔ اُن کے نزدیک مغربی ہندی کی پانچ بولیاں برج بھاشا، بندیلی، قنوجی، کھڑی بولی اور ہریانی کا سرے سے وجود ہی نہیں ہے بلکہ یہ ایک ذہنی تجریدی یا منطقی اپج ہے ۔وہ مغربی ہندی کی اِن بولیوں کی بجائے اردو اور پراکرت کی درمیانی کڑی 'اپ بھرنش' کو قرار دیتے ہیں اور اس کا عرصہ گیارہویں صدی عیسوی جبکہ مقام دہلی اور میرٹھ بتاتے ہیں۔(۵)

اکثر ماہرین لسانیات تین بڑے زبان کے خاندانوں کا ذکر کرتے ہیں جن میں پیاڑی/تبتی، ابری، منڈرای اور دراوڑی زیادہ اہم ہیں۔ جارج گریرسن سندھی اور لہندا کو بھی ملتانی کی طرح آریاؤں کے بیرونی دائرے کی زبانیں قرار دیتے ہیں اور لہندا پر دُردی یا پشاچی زبانوں کا اثر بتاتے ہیں۔ جبکہ مغربی پنجاب میں کیکئی دیس میں پشاچی پراکرت، وارچڈ اَپ بھرنش بولنے کے آثار بھی ملے ہیں اس بناپر وہ لہندا کو مغربی پنجابی جانگی، ہندی یا اوچی قرار دیتے ہیں جبکہ مسعود حسین خان لہندا کو پنجابی سے الگ بولی قرار دیتے ہیں اور ڈاکٹر شوکت سبزواری لہندا کو سندھی، پشاچی یا دردی زبانوں میں شمار کرتے ہیں۔(۶)

ماہرینِ لسانیات کے اِن متضاد بیانات اور اس کثیر الالسانی خطہ کی ثقافتی وتہذیبی اہمیت کو سامنے رکھتے ہوئے ذیل میں ایک مساحتی معائنہ پیش کیا جاتا ہے جس کی مدد سے یہ جاننے کی کوشش کی جائے گی کہ کس طرح اس سرزمین ملتان میں لسانی ذرخیزی نے اپنی جڑیں پکڑیں اور کس طرح یہاں کی مقامی بولیوں پر اردو نما زبان ''کھڑی بولی'' نے اپنے اثرات مرتب کیے نیز اِن بولیوں کی لسانی فضا نے اردو/ ہندی کے اثرات جذب کرنے کے بعد کس طرح کا رنگ و روپ اختیار کیا۔

زبان جو زندگی کی علامت ہے اس میں تغیر پذیری ایک فطری عمل ہے۔اس ثقافتی وتہذیبی زندگی کے حامل خطہ میں زبان کے علاوہ معاشرت اور سماجی انداز میں اس قدر تنوع دیکھ کر لسانی اقدار و روایت کی جانب توجہ مبذول ہوجاتی ہے۔ پروفیسر غازی علم الدین زبان کو اخلاقی تنزلی اور انحطاط کو طبقاتی پس منظر سے منسوب کرتے ہیں۔ اُن کے نزدیک الفاظ ومحاورات اپنے اندر سماجی رس لیے ہوتے ہیں کیونکہ یہ تہذیب کا جھنڈا اور تاریخ کا آئینہ ہوتے ہیں۔قوموں کے رسوم و رواج، ثقافت ،معاشرت، تاریخ، ترقی اور تنزل انہی الفاظ کے استعمال سے منترشح ہوتے ہیں اور اس ساری صورتحال میں اخلاقی تنزل اور انحطاط جیسے عناصر زبان کے اثرات کو اور زیادہ بہتر صورت میں لا کھڑا کرتے ہیں۔(۷)

زبان جہاں اخلاقی تنزلی اور انحطاط کا سامنا کرتی ہے وہیں اس پر رسم الخط بھی بہت دور رس اثرات ڈالتا ہے۔ بین الاقوامی سطح پر اردو زبان عربی اور دیو ناگری رسم الخط میں لکھی جاتی ہے جبکہ خروشتی رسم الخط کو ہندوستان کا قدیم ترین خط تسلیم کیا جاتا ہے جس کا زمانہ تیسری صدی قبل از مسیح بتایا جاتا ہے اور سرزمینِ ملتان جس کا شمار تہذیبی و ثقافتی نقطہ نظر سے موہنجو داڑو، ہڑپہ اور گندھارا تہذیبوں سے کیا جاتا ہے۔ یہاں پر ہند آریائی زبانوں کا چلن رہا ہے جو اس بات کا عین ثبوت ہے کہ اس خطہ میں جہاں کثیر الالسانی زرخیزی کا عمل ہوا وہیں بہت سے رسوم الخط بھی اپنے اپنے وقت ،زبان اور بولی کی مناسبت سے اپنا

کردار ادا کرنا پڑا۔ یہ بات بھی اپنی جگہ بے حد اہمیت رکھتی ہے کہ املائی تبدیلیاں رسم الخط میں تو کوئی تبدیلی نہیں لاتیں مگر زبان ایک یا ایک سے زیادہ رسم الخط میں بھی لکھی جاسکتی ہے جیسے پاکستان میں پنجابی نستعلیق میں جبکہ بھارت میں گورمکھی رسم الخط میں لکھی جارہی ہے۔ ہاں البتہ زبان ارتقائی مدارج طے کرنے میں تاریخی جبر کا شکار بھی رہتی ہے اسی طرح ہریانی زبان اکستان میں عربی رسم الخط میں جبکہ بھارت میں دیوناگری رسم الخط میں لکھی جاتی ہے مگر ہند آریائی کی دوسری زبانوں کی طرح اردو نے بھی اس سرزمین ملتان کی مقامی بولیوں اور تحتی و ذیلی بولیوں کے رسم الخط پر تو زیادہ اثر نہیں ڈالا مگر ان مقامی زبانوں میں اردو کے املائی لفظوں کے رد و بدل سے بہر حال یہاں کی مقامی زبانیں ضرور متاثر نظر آتی ہیں۔ (۸)

سرزمین ملتان میں تحتی بولیوں پر اُردو کے اثرات نے یہاں کے افراد کے مزاج اور ذہنی و معاشی بدحالی کی عادات واطوار بھی یکسر بدل دی ہیں جبکہ ہمارا مشترکہ قومی مزاج یہ ہے کہ انگریز آئے تو ہم نے انگریزی اپنالی، رومن رسم الخط اپنا لیا۔ اردو رسم الخط محض کچھ ادیبوں، قلمکاروں، پیشہ وروں اور نچلے طبقہ تک ہی محدود ہوگیا جبکہ اشرافیہ آج بھی اپنی قومی زبان کو سمِ قاتل سمجھتی ہے اور انگریزی کو اپنا اوڑھنا بچھونا۔ دنیا کی تقریباً ۴ ہزار زبانیں اپنی بقا کی جنگ لڑ رہی ہیں اور اب تو ان کی تعداد چھبیس سے زیادہ نہیں ہے اور جہاں تک سوال رسوم الخط کا ہے تو یہ کہ دنیا کے قدیم ترین رسوم الخط خواہ پیکانی ہوں یا سوری، حرفی ہوں یا علامتی سبھی دریاؤں اور سمندروں کے کنارے وجود میں آئے اور اُنہیں ملاحوں نے پھیلایا۔ (۹)

اسی تناظر میں دیکھا جائے تو سرزمین ملتان چونکہ بحری گزرگاہ پر واقع ہے لہٰذا یہاں بھی لسانی اور رسوم الخط کے اختلاط کا عمل ہونا بعید از قیاس نہیں ہے۔ اردو زبان اپنی عصری آگہی اِن مقامی بولیوں کو عطا کر کے نئی تشکیلات کے عمل میں اپنا مثبت کردار مستقل طور پر ادا کر رہی ہے۔ ڈاکٹر اسلم انصاری نے جہاں زبان کو نظام آلات اور معانی کی تخلیق و ترسیل کا پیش رو قرار دیا ہے وہیں اُن کے نزدیک پاکستان کی قومی زندگی کی تشکیل میں اپنا کردار ادا کرنے والی تمام پاکستانی زبانیں اردو کی روشنی میں ہی خود شناسی کا سفر طے کر رہی ہیں۔ اردو اصناف نظم و نثر علاقائی زبانوں میں بھی قبولیت و مقبولیت کی منزلیں طے کر چکی یا طے کر رہی ہے جو اس سرزمین ملتان اور اس خطہ کی لسانی اہمیت کے باب میں تحقیق و مساحت کے لیے نئے باب وا کر رہی ہے۔(۱۰)

سرزمینِ ملتان کی تحتی بولیوں کا مساحتی معائنہ اور جائزہ

مفروضہ: <u>اردو زبان کی آمیزش پنجابی، ملتانی اور ہریانوی سمیت تحتی بولیوں اور علاقائی زبانوں کے صاف اور شائستہ بنانے میں بنیادی کردار ادا کر رہی ہے</u>

(تجزیاتی رپورٹ)

۱۔ پڑھے لکھے اور اَن پڑھ افراد کی بولی میں آمیزش کے مثبت و منفی اثرات کا جائزہ لینے کے لیے **Likert-Type** سوالنامہ مرتب کیا گیا۔

۲۔ اس پیمانے کی مدد سے رویوں کے بارے میں آگہی کے ساتھ ساتھ ایسے افراد سے بھی سوالات کیے گئے جو بالکل اَن پڑھ ہیں اور سوالنامہ اُن کے سامنے پڑھ کر سنایا گیا اور بعد ازاں جوابات پوچھ کر نتائج کی راہ کو ہموار کیا گیا۔

۳۔ مجموعی طور پر ۴۰۰ افراد کے سامنے یہ سوالنامہ رکھا گیا جن میں سے ۲۰۰ مرد اور ۲۰۰ خواتین کو منتخب کیا گیا۔ مرد اور خواتین کی تعداد میں سے نصف پڑھے لکھے اور نصف ان پڑھ افراد کا انتخاب کیا گیا جبکہ پڑھے لکھے افراد میں پوسٹ گریجویٹ

سے گریجویٹ تک کو منتخب کیا گیا۔

۴۔ سوالنامہ ۳۰ بنیادی نوعیت کے سوالات پر مشتمل تھا اور ہر سوال کے ۵ ممکنہ جوابات درج کر دیے گئے تھے اور تمام سوالات اس طرز پر ترتیب دیے گئے تھے کہ مفروضے کی درست پیمانے پر جانچ کی جا سکے۔ اس مقصد کے لیے منفی اور مثبت رویوں کے اظہار کی مدد سے جوابات کا تجزیہ کرتے ہوئے حتمی نتیجے تک رسائی کو ممکن بنایا گیا۔

۵۔ سوالنامے کی جانچ کے لیے اپنے نگران کے ساتھ ساتھ دیگر لسانی محققین کی مدد بھی لی گئی اور بعد ازاں جزوی ترامیم کے بعد سوالنامے کی تقسیم کو عملی جامہ پہنایا گیا۔

۶۔ تمام سوالنامے منتخب افراد تک بذات خود پہنچائے گئے اور اس بات کا خیال رکھا گیا کہ منتخب افراد ہی اس کی انجام دہی میں اپنا کردار ادا کریں۔

سوالنامہ مرتب کرتے ہوئے درج ذیل امور کا خیال رکھا گیا:

(الف) سادہ اور شائستہ اردو زبان کا انتخاب کیا گیا۔

(ب) سوالات مختصر اور ممکنہ حد تک معروضی رکھے گئے۔

(ج) ہر سوال کو پڑھ کر کسی ایک حتمی جواب کے تصور کی وضاحت کا خیال رکھا گیا۔

(ر) جوابات بالکل سادہ اور مختصر رکھے گئے۔

(ز) ہر سوال مادری (پہلی) زبان میں اردو زبان کی آمیزش کے منفی و مثبت اثرات کے جائزہ پر مشتمل تھا۔

مواد کا تجزیہ اور سکورنگ کا طریقہ کار

تمام تر مواد کا تجزیہ سوالنامے سے حاصل ہونے والے جوابات کو سامنے رکھ کر کیا گیا بعد ازاں چارٹ کی مدد سے حاصل ہونے والے نتائج کا عملی خاکہ پیش کیا گیا۔

منتخب افراد کی سوالنامے میں دلچسپی کی شرح

کل افراد	مثبت رجحان	منفی رجحان
۴۰۰	۳۶۰	۴۰
شرح فی صد	۹۰%	۱۰%

یہ چارٹ اس بات کی جانب اشارہ کرتا ہے کہ سوالنامے میں ۹۰ فی صد افراد نے مثبت رویے کا جبکہ ۱۰ فی صد افراد نے منفی رویہ کا اظہار کیا۔

علاقائی بولیوں سے متعلق مساحتی معائنہ (ہریانوی/ رانگڑی/ روہتک/ میواتی/ باگڑی)

علاقائی زبانیں	سرائیکی/ ملتانی	پنجابی	ہریانوی	اُردو
پڑھے لکھے ۲۰۰ افراد	۴۷/۵۰	۴۳/۵۰	۲۸/۵۰	۳۷/۵۰

اَن پڑھ ۲۰۰ افراد	۴۴/۵۰	۴۲/۵۰	۳۳/۵۰	۳۹/۵۰
کل افراد:۴۰۰	۹۱/۱۰۰	۸۵/۱۰۰	۶۱/۱۰۰	۷۶/۱۰۰

☆ نیز پڑھے لکھے ۲۰۰ اافراد میں سے ۴۵ افراد نے ان علاقائی بولیوں سے متعلق سروے سے لاتعلقی کا اظہار کیا جبکہ ان پڑھ ۲۰۰ افراد میں سے بھی ۴۲ نے ایسے ہی عمل کا مظاہرہ کیا۔

مندرجہ بالا چارٹ منتخب افراد کے مابین بولی جانیوالی مادری (پہلی) زبان کے بارے میں معلومات پر مبنی ہے۔

جوابات سے متعلق پیش رفت کا مساحتی معائنہ

منتخب افراد	تعداد	یقیناً	ہاں	نہیں	بالکل نہیں	پتہ نہیں
پڑھے لکھے (مرد)	۱۰۰	۲۶/۱۰۰	۴۳/۱۰۰	۲۳/۱۰۰	۶/۱۰۰	۲/۱۰۰
پڑھے لکھی (خواتین)	۱۰۰	۲۲/۱۰۰	۳۰/۱۰۰	۳۲/۱۰۰	۴/۱۰۰	۱۲/۱۰۰
کل پڑھے لکھے افراد	۲۰۰	۴۸/۲۰۰	۷۳/۲۰۰	۵۵/۲۰۰	۱۰/۲۰۰	۱۴/۲۰۰
اَن پڑھ (مرد)	۱۰۰	۳۳/۱۰۰	۲۸/۱۰۰	۲۰/۱۰۰	۹/۱۰۰	۱۰/۱۰۰
اَن پڑھ (خواتین)	۱۰۰	۳۷/۱۰۰	۲۶/۱۰۰	۲۴/۱۰۰	۵/۱۰۰	۸/۱۰۰
کل اَن پڑھ افراد	۲۰۰	۷۰/۲۰۰	۵۴/۲۰۰	۴۴/۲۰۰	۱۴/۲۰۰	۱۸/۲۰۰
کل میزان	۴۰۰	۱۱۸/۴۰۰	۱۲۷/۴۰۰	۹۹/۴۰۰	۲۴/۴۰۰	۳۲/۴۰۰

مندرجہ بالا چارٹ منتخب افراد سے حاصل ہونے والے جوابات کی روشنی میں ترتیب دیا گیا ہے جو منتخب افراد کی تعداد اور جواب کی نوعیت کے بارے میں ابتدائی معلومات بہم رکھتا ہے۔

جوابات سے متعلق شرح معائنہ

منتخب افراد	یقیناً	ہاں	نہیں	بالکل نہیں	پتہ نہیں
کل پڑھے لکھے اور اَن پڑھ (افراد) ۴۰۰ ۱۰۰%	۲۹.۵%	۳۱.۷۵%	۲۴.۷۵%	۶%	۸%
کل پڑھے لکھے (مرد و خواتین) ۲۰۰ ۱۰۰%	۲۴%	۳۶.۵%	۲۷.۵%	۵%	۷%
کل اَن پڑھ (مرد و خواتین) ۲۰۰ ۱۰۰%	۳۶%	۲۷%	۲۲%	۷%	۹%

مندرجہ بالا چارٹ میں پڑھے لکھے اور اَن پڑھ افراد کے جوابات کی شرح فی صد دکھائی گئی ہے۔اس مساحتی معائنہ، جائزہ اور سرزمینِ ملتان میں اردو کے اثرات کی لسانی ولسانیاتی پہلوؤں پر بحث کے بعد ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ہر زبان اپنا الگ لسانی تناظر اور تشخص رکھتی ہے جو شعوری یا غیر شعوری طور پر دوسری ہم عصر زبانوں یا مقامی بولیوں سے اختلاط و اشتراک کے بعد اپنا مقام و مرتبہ متعین کرتی ہے اور اس مقصد کے لیے صدیوں کی کاوش درکار ہوتی ہے۔ڈاکٹر وزیر آغا کے نزدیک ہر زبان کا ایک لسانی تناظر ہوتا ہے جس پر دوسری زبانوں سے اخذ و اکتساب کی ساری داستان رقم ہوتی ہے۔ اردو زبان کے لسانی تناظر میں ہمیں فارسی، عربی، انگریزی اور پراکرتوں کے الفاظ کی بازگشت سنائی دیتی ہے مگر یہ سب کچھ ایک فطری طریق سے انجام پاتا ہے۔اسی لیے اردو زبان کی تشکیل میں دوسری زبانوں کے الفاظ چمٹے ہوئے دکھائی نہیں دیتے بلکہ یہ زبان اپنے اثرات انگریز زبانوں پر ڈال کر اُن کی لسانی تشکیل میں اپنا کردار ادا کرتی ہے۔(۱۱)

مندرجہ بالا مساحتی معائنہ کے بعد یہ بات تو مسلمہ ہے کہ اردو زبان نے اس سرزمین ملتان کی نہ صرف لسانی آبیاری میں بھرپور کردار ادا کیا بلکہ یہاں کی مقامی زبانوں ملتانی، سندھی، ہریانوی، سرائیکی، پشاچی، نصف ناگری اور ملگاری زبانوں کو بھی لسانی اور لسانیاتی ہر دو پہلوؤں سے بے حد متاثر کیا۔

تجزیاتی معائنہ

۱۔ منتخب۴۰۰ میں سے۱۱۸ افراد کی رائے یہ تھی کہ مادری (پہلی) زبان میں اردو کی آمیزش سے مثبت تبدیلی کے واضح امکانات موجود ہیں۔جس کی شرح ۲۹.۸% بنتی ہے۔

۲۔ منتخب۴۰۰ میں سے ۱۲۷افراد کی رائے تھی کہ مادری (پہلی) زبان میں اردو زبان کی آمیزش سے مثبت تبدیلیاں وقوع پذیر ہونے کے امکانات ہیں اور یہ رائے ۳۱.۷۵% افراد کی ہے۔

۳۔ منتخب۴۰۰ میں سے ۱۹۹افراد کا خیال یہ ہے کہ مادری (پہلی) زبان میں اردو زبان کی آمیشش سے مادری (پہلی) زبان پر کوئی فرق نہیں پڑے گا اور یہ رائے ۲۴.۷۵% کی ہے۔

۴۔ منتخب۴۰۰ میں سے۲۴فراد کی رائے یہ تھی کہ مادری (پہلی زبان میں اردو زبان کی آمیزش سے قطعاً کوئی فرق نہیں پڑے گا اور یہ رائے ۶% کی ہے۔

۶۔ منتخب۴۰۰ میں سے۳۲افراد نے اس بارے میں لاعلمی کا اظہار کیا اور یہ رائے بھی ۸% افراد کی ہے۔

۶۔ منتخب ۴۰۰افراد میں سے ۹۱افراد کی مادری (پہلی) زبان ملتانی/ سرائیکی، پنجابی، اردو، ہریانوی کے علاوہ رانگڑی ،روہتکی، میواتی یا دیگر زبانیں سامنے آئی لہذا اِن افراد نے اس سروے میں حصہ نہیں لیا اور یہ شرح ۲۲.۷۵% بنتی ہے۔

نتیجہ:۔ اردو زبان کی آمیزش سے مادری (پہلی) زبان کے ساتھ ساتھ علاقائی وتحتی بولیوں سمیت ملتانی / سرائیکی، پنجابی، ہریانوی زبانوں کے صاف اور شائستہ ہونے کے بھی واضح امکانات موجود ہیں۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ مہر عبدالحق، ڈاکٹر،''ملتانی زبان اور اس کا اردو سے تعلق''، بار اول، ۱۹۶۷ء، مکتبہ جدید پریس، لاہور، ص۹۴،۹۵

۲۔ ابوظفر ندوی، سید،''تاریخ سندھ''، اعظم گڑھ، ۱۹۴۷ء، ص۳۶۵

۳۔ سمیع اللہ قریشی، ڈاکٹر، مترجم بنلی پیرزادہ،''آٹھ قومی زبانیں''، اخبارِ اردو، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، جولائی ۲۰۱۲ء، ص۳۱

۴۔ اردو کا ابتائی زمانہ، شمس الرحمٰن فاروقی ادبی تہذیب و تاریخ کے پہلو، آج کی کتابیں، ۳۱۶، مدینہ سٹی سٹال، کراچی، ۷۴۴۰۰، ۱۹۹۹ء، ص۱۴۶

۵۔ مرزا خلیل بیگ، ڈاکٹر،''اردو کی لسانی تشکیل'' ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، بار دوم، ۱۹۹۰ء، ص۲۹

۶۔ ڈاکٹر نصر اللہ خان، ناصر، اخبارِ اردو، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، فروری، ۲۰۱۲ء، ص۹

۷۔ غازی علم الدین، پروفیسر،''الفاظ کے اخلاقی انحطاط کا نفسیاتی پس منظر''، مشمولہ اخبارِ اردو، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، فروری ۲۰۱۲ء، ص۲۴

۸۔ عامر سہیل، رسم الخط کی تاریخ اور ہندکو زبان کا رسم الخط، مشمولہ اخبارِ اردو، اگست ۲۰۱۲ء، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص۳

۹۔ عطش درانی، ڈاکٹر، پروفیسر،''اردو رسم الخط کے مسائل- جدید تقاضے'' مشمولہ اخبارِ اردو، نومبر ۲۰۱۳ء، ص۱۴

۱۰۔ اسلم انصاری، ڈاکٹر،''اردو زبان اور عصری آگہی''، مشمولہ اخبارِ اردو، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، اگست ۲۰۱۱ء، ص۸

۱۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر،''اردو انگریزی کے استعمال کے جائز حدود''، مشمولہ اخبارِ اردو، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، جون۔ جولائی ۲۰۱۳ء، ص۲

شفقت ظہور
ٹوکیو۔ جاپان

سائنٹیفک سوسائٹی علی گڑھ

This essay establishes a critical and analytical review on the formation of Ali Garh Scientific Society Aligarh. By-laws of related rules and regulations with a list of society members has been highlighted. However different affairs of official bearers are being enlisted.

سرسید کی قومی وملی خدمات کو ہم بالعموم مدرسۃ العلوم ،محمڈن اورینٹل کالج اور بعد کی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے حوالے سے دیکھنے کے ایسے عادی ہو گئے ہیں کہ ہماری نگاہ ان کی دوسری کاوشوں اور ناتکمیل شدہ منصوبوں کا پورا اعتراف نہیں کرپاتی ۔سائنٹیفک سوسائٹی کی تحریک ،انسٹی ٹیوٹ کی تشکیل ،مسلم ایجوکیشنل کانفرنس کے مقاصد ،مسلمانوں کی معاشی اصطلاحات سے متعلق تصورات ،تاریخ اور آثار قدیمہ کا غیر معمولی شعور اور اس نوع کے دوسرے بہت سے دور رس اور بصیرت افروز منصوبے ہنوز محققین کی توجہ کے طالب ہیں۔

اس سوسائٹی اور اس سے وابستہ انسٹیٹیوٹ (جو کہ تجربہ گاہ کی حیثیت رکھتا تھا) کی مدد سے سرسید مختلف مغربی علوم وفنون کو اردو میں منتقل کرنا چاہتے تھے اور انھوں نے اس منصوبے میں سائنسی ذہن پیدا کرنے اور انسانی وسائل کو جدید سے جدید تر رویوّں میں ہم آہنگ کرنے کے لیے خاص طور پر ہندوستانی مسلمانوں کو کہ جن کی اکثریت زراعت کے پیشے سے وابستہ تھی ،زراعت اور کاشتکاری کی تجدید اور زراعتی تحقیقات فراہم کرنے کی کوشش کی۔ ویسے دیکھا جائے تو سرسید نے کبھی مسلمانوں کی تخصیص نہیں کی سرسید سائنٹیفک سوسائٹی کے آئینے میں ایک سیکولر ہندوستانی کے روپ میں نظر آتے ہیں جو بلاامتیاز مذہب وملت ملک میں جدید علوم کی روشنی پھیلانے اور زراعت کے میدان میں نئی ٹیکنالوجی رائج کرنے کی سعئ پیہم میں مصروف نظر آتے ہیں۔

اس وقت ہندوستان میں شرحِ خواندگی صرف پانچ فی صد تھی ۔ایسے وقت میں جب عام کتابوں کے قاری کم تھے، جدید مضامین کی کتابیں ترجمہ کرنا اور ان کا ابلاغ ایک بڑا مسئلہ تھا ،جس کے لیے سرسید نے سمعی و بصری طریقوں سے بھی کام لیا ۔سائنٹیفک سوسائٹی کی عمارت جسے سرسید نے انسٹی ٹیوٹ کے نام سے موسوم کیا تھا اس سلسلے کی ایک کڑی تھی۔جس میں جدید علوم کو مباحثوں ،تقاریر،ڈیمانسٹریشن اور تجربات کے ذریعے زیادہ مؤثر اور عام فہم طریقے سے لوگوں تک پہنچانے کی کوشش کی جاتی تھی۔ساتھ ہی انسٹی ٹیوٹ گارڈن میں تجرباتی زراعت کے ذریعے عام لوگوں میں بیداری کا منصوبہ بنایا گیا تھا۔

سائنٹیفک سوسائٹی کا منصوبہ اس طرح شروع ہوا کہ سرسید نے ۱۸۶۲ء میں ایک تحریر بعنوان ''التماس بہ خدمت ساکنان ہندوستان در باب ترقی تعلیم اہل ہند'' شائع کی ،جس کا خلاصہ یہ تھا کہ ہندوستان میں علم کے پھیلانے اور ترقی دینے کے لیے ایک مجلس مقرر کرنی چاہیے جو ایسے قدیم مصنفوں کی عمدہ کتابیں اور انگریزی کی مفید کتابیں اردو میں ترجمہ کر کے چھاپے ۔یہ تحریر سائنٹفک سوسائٹی کی اصل بنیاد تھی ۔

۱۸۶۰ء میں سرسید کا تبادلہ مراد آباد سے غازی پور ہوگیا۔۔۹رجنوری ۱۸۶۴ء کو سرسید نے غازی پور میں جہاں وہ صدر الصدور تھے ،اپنے مکان پر سائنٹفک سوسائٹی کے قائم کرنے اور اس کے اغراض و مقاصد بیان کرنے کی غرض سے ایک جلسہ کیا ،جس میں بہت سے یورپین اور دیسی اصحاب جمع تھے ،جن میں خاص طور پر سرسید کے دوست لفٹیننٹ کرنل جی ۔ایف ۔آئی گراہم (غازی پور کے اسسٹنٹ سپرنٹنڈنٹ پولیس) بھی شریک تھے۔گراہم سے اپنے خیالات ظاہر کرنے اور میٹنگ کی

کارروائی شروع کروانے کی درخواست کی۔گراہم نے انگریزی میں تقریر کی جس کا اردو ترجمہ منشی محمد یارخاں نے پڑھ کرسنایا (محمد یار خاں بعد میں انسٹی ٹیوٹ گزٹ کے اردو سیکشن کے انچارج رہے گویا یہ غازی پور سے سرسید کے ساتھ علی گڑھ آئے تھے) گراہم نے اپنی تقریر میں کہا کہ:

''اس وقت تک تمام مغربی علوم کے دروازے ایشیا کے لوگوں کے لیے بند ہیں اور جب کہ ہم کو یہ معلوم ہے کہ انہی علوم پر ملک کی ترقی کا انحصار ہے تو مجھے یقین ہے کہ وہ لوگ جو ہندوستان کی بقاء میں دلچسپی رکھتے ہیں ہماری سوسائٹی کو اپنا تعاون دیں گے۔ہم میں سے زیادہ تر کو یہ بھی نہ معلوم ہوگا کہ ہندوستان میں کتنے ایسے لوگ ہیں جن کو ہماری اس بیش قیمت زمین میں چھپے خزانوں کا علم ہے۔کتنے لوگوں کو زمین جوتنے کے طریقوں یا پانی کی سطح کو اونچا کرنے یا کپاس سے کپڑا تیار کرنے یا اسی طرح کی دوسری بنیادی باتوں یا طریقوں کو علم ہے جن کو ہمارے کسان استعمال کرتے ہیں ۔بہت سی ایسی کتابیں جن کا تعلق مندرجہ بالا چیزوں سے ہے ان کا ترجمہ اس سوسائٹی کے ذریعہ کیا جائے گا۔تا کہ یہ علوم عام لوگوں تک پہنچ سکیں ۔اس کام میں ہندوستان کے تمام لوگوں کا تعاون درکار ہے۔اس سوسائٹی کے بانی سید احمد خاں کا مقصد انگریزی پڑھنے میں کوئی رکاوٹ پیدا کرنا نہیں۔بلکہ اصل مقصد انگریزی ادب کو عوام تک پہنچانا ہے تا کہ اس کے ذریعہ تہذیب وتمدن کی ترقی کے ساتھ ملک میں معاشی خاشحالی اور ثقافتی ترقی کو بڑھاوا ملے۔''[۱]

گراہم کی تقریر کے اختتام پر مسٹر بی ساپٹے (کلکٹر غازی پور) کا نام اس جلسہ کی صدارت کے لیے تجویز کیا۔مسٹر ایم ۔براڈ ہوسٹ نے اس تجویز کی تائید کی اور تجویز منظور ہوئی۔اس کے بعد سید احمد خاں نے سوسائٹی کے قوانین وقواعد پیش کیے جو اتفاق رائے سے پاس ہوئے۔بعد میں سید احمد خاں نے ان لوگوں کے نام پڑھ کر سنائے جنھوں نے ابتدائی ممبر بننا منظور کیا تھا۔اس لسٹ میں ۱۰۹ نام تھے ۔اس کے بعد ڈائریکٹنگ کونسل،ایگزیکٹیو کونسل،اور دیگر عہدے داروں کے الیکشن ہوئے (جملہ فہرست آگے آئیں گی)۔عہدے داروں کے الیکشن کے بعد سید احمد خاں نے جلسہ کو خطاب کیا۔اس کے بعد جناب صدر (مسٹر بی ۔ساپٹے) نے صدارتی خطبہ دیا۔آخر میں سید احمد خاں نے ان کتابوں کے بارے میں تشریح کی جن کو سوسائٹی سب سے پہلے چھاپنے کا ارادہ رکھتی ہے ۔اس تشریح کے بعد ووٹ آف تھینکس کے ساتھ جلسہ کا اختتام ہوا۔

سوسائٹی کے جملہ قواعد وضوابط کے لیے ایک میمورنڈم بنایا گیا۔یہ میمورنڈم اتنا مربوط اور منظم ہے کہ ایسا لگتا ہے کہ کسی ماہر چارٹرڈ اکاونٹنٹ کا بنایا ہوا ہے۔اس کو کتابی شکل میں شائع کیا گیا ،اس کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ سوسائٹی کو ہر سال آڈٹ کا پابند بنایا گیا جو سوسائٹی سے باہر کے لوگ کریں گے۔اس کے مندرجات ملاحظہ ہوں:

قانون واسطے سین ٹیفیک سوسیٹی ،غازی پور:

لقب اور مقصد:اس مجمع کا نام سین ٹیفیک سوسایٹی یعنی علمی کہا جاوے گااور مقصد اس کا یہ ہوگا:

۱۔ ان علوم اورفنون کی کتابوں کا جن کا انگریزی زبان میں یا یورپ کی اور کسی زبان میں ہونے کے سبب ہندوستانی نہیں سمجھ سکتے ،ایسی زبانوں میں ترجمہ کرنا جو ہندوستانیوں کے عام استعمال میں ہوں۔

۲۔ ایشیاء کے قدیم مصنفوں کے کمیاب اورنفیس کاتبوں (کتابوں) کا تلاش کرکے بہم پہنچانا اور چھاپنا سوسیٹی کوکسی مذہبی کتاب سے سروکار نہ ہوگا۔

مقام سوسیٹی

۳۔ مستقل مقام سوسیٹی کا انجام تو الہ آباد ہوگا۔مگر جب تک سوسیٹی بخوبی نہ چل نکلے اس وقت تک ان مقاموں میں ہوئے گا۔جہاں جہاں سید احمد خاں صدر الصدور کا قیام ہوتا رہے گا۔

بناوٹ سوسیٹی کی

۴۔ سوسیٹی (اول) معاون ممبر (دوسرے) آنریری ممبر (تیسرے) رفقائے سوسیٹی ہوویں گے۔

۵۔ معاون ممبر دوقسم کے ہوں گے (اول) ممبران حضوری یعنی وہ ممبر جوایسے مقام میں یا اس کے قریب رہتے ہوں جہاں سوسیٹی کا اجلاس ہوتا ہو (دوسرے) ممبران مکاتبت یعنی وہ ممبر جو اس مقام سے جہاں سوسیٹی کا اجلاس ہوتا ہو فاصلہ پر رہنے کے سبب سوسیٹی کے جلسہ میں شریک نہ ہوسکیں اور بذریعہ خط وکتابت کے سوسیٹی سے ارتباط رکھیں۔

۶۔ ممبران حضوری اور ممبران مکاتبت کی تعداد غیر محدود ہوگی۔

۷۔ آنریری ممبروں کی تعداد دس سے اور رفقائے سوسیٹی کی تعداد پانچ سے زیادہ نہ ہوگی اور صاحبان ڈائریکٹر پبلک انسٹرکشن بنگال اور شمال مغرب اور سنٹرل انڈیا اور اودھ اور پنجاب موجودہ وقت بشرطیکہ وہ قبول کریں آنریری ممبر ہوں گے۔

۸۔ سب قوموں کے لوگ سوسیٹی کے ممبر ہوسکیں گے۔

ذکر ممبران

۹۔ وہ سب لوگ جو سوسیٹی میں ممبر ہونے کے واسطے اس کے اول مجمع کے دن سے پیشتر یا کسی روز اپنا ارادہ ظاہر کریں گے بطور ممبران معاون کے تسلیم کیے جائیں گے۔

۱۰۔ آئندہ کوسوسیٹی میں ممبر بننے کے لیے ہر ممبر کو ایک ممبر تجویز کرے گا اور دوسرا ممبر اس کی تائید کرے گا اور یہ تجویز سوسیٹی کے اجلاس میں پیش ہوگی اور شخص مجوزہ کے منظور یا نامنظور ہونے کے لیے گولیاں ڈلوانے سے ممبران کی رائے لی جاوے گی۔اس کی جائز تقرر کے تکمیل کے واسطے سات ممبروں سے کم کا موجود ہونا نہیں چاہیے اور ممبروں کی کثرت رائے پر اس کے تقرر کا تصفیہ ہوگا اور ترجیح کی منظوری دینے کا پریذیڈنٹ کو حق ہوگا۔

۱۱۔ ہر ایک ممبر کو اختیار ہوگا کہ وہ سوسیٹی سے درخواست کرے کہ امیدوار کا تقرر آئندہ تک ملتوی رہے۔

۱۲۔ جولوگ ممبر مقرر ہوں گے وہ اپنے تقرر کی اطلاع فی الفور سکریٹری سوسیٹی مع ایک رسالہ قانون سوسیٹی کے اور اس وقت سے اس قانون کے پابند ہوں گے۔

۱۳۔ ہر ایک معاون ممبر اس مہینہ کی پہلی تاریخ سے جس میں ان کا تقرر ہوا ہے آخیر سال تک چندہ بحساب دوروپیہ ماہوار فی الفور دیویں گے اور ہر سال کا چندہ ماہ جنوری مین پیشگی لیا جایا کرے گا۔اگر کوئی ممبر اپنی رغبت سے کچھ نقد یا جنس سوسیٹی اس کو لیوے گی۔

۱۴۔ جس قدر صاحبان انگریز ممبر ہوں گے،جب تک ہندوستان میں رہیں گے چندہ ادا کرتے رہیں گے اور جب وہ ہندوستان میں واپس آویں گے تو ان سے درخواست کی جاوے گی کہ اس مہینہ کی پہلی تاریخ سے جس میں وہ واپس آئے ہیں چندہ حسب معمول دیویں۔

۱۵۔ ہر ممبر سے نئے سال کے شروع ہونے پر اس سال کا زرِ چندہ پیشگی ادا کرنے کی درخواست کی جاوے گی اور اگر وہ ادا نہ کرے گا تو اس کو یکم اپریل اور یکم جولائی کو بذریعہ خط کے زر چندہ کا ادا کرنا یاد دلایا جاوے گا اور یکم اکتوبر سے پہلے چندہ ادا کرنے میں قاصر ہوگا تو اس کا نام ممبروں کی فہرست میں سے خارج کیا جاوے گا اور اس کی اطلاع کاغذات سوسیٹی میں مشتہر کی جاوے گی۔

۱۶۔ ان ممبروں کو جن پر زر چندہ باقی رہے گا،سوسیٹی کے کسی میں منظوری کرنے کی اجازت نہ ہوگی۔

۱۷۔ کوئی ممبر جب تک اس نے زرِ چندہ پیشگی ادا نہ کیا ہو کسی حق کا مستحق نہ ہوگا۔

۱۸۔ تمام ممبران سوسیٹی حقوق خاص و عام مندرجہ ذیل کے مستحق نہ ہوں گے۔

ا۔تمام عام لوگوں میں موجود ہونا اور منظوری کرنا۔

۲۔سوسیٹی میں تقرر ممبر کے واسطے امیدوار کو پیش کرنا یا تجویز کرنا۔

۳۔عام معمولی مجمعوں میں تماشا دیکھنے کے واسطے لوگوں کو لانا۔

۴۔سوسیٹی کے دفتر اور کتب خانہ میں ذاتی رسائی رکھنا ،چھپی ہوئی اور قلمی نسخوں کو جو سوسیٹی کا مال ہے دیکھنا اور کتب خانہ میں کتابوں وغیرہ کو باہر لے جانے کا حق بھی ہوگا مگر جو قواعد اس باب میں کونسل کے کارپرداز مقرر کرے گی، ان کا بجالانا ان کو ضروری ہوگا۔

۵۔جو کتاب سوسیٹی میں چھپے گی اس کا ایک نسخہ اور نیز ایک نقل ہر پروسیڈنگ یعنی روئیداد سوسیٹی کی ان کو قیمت پر ملے گی۔

۶۔علاوہ اس کے اگر کوئی نسخہ وہ لینا چاہیں گے تو اس قیمت پر جو کونسل کارپرداز تجویز کرے گی ان کو ملے گا۔

۱۹۔ ہر ایک ممبر سکریٹری سوسیٹی کے نام چٹھی لکھ کر اپنا نام خارج کرسکتا ہے ۔مگر اس تمام سال کا چندہ اس کو ادا کرنا ہوگا،اور جب تک تمام روپیہ جو کچھ سوسیٹی کا اس پر واجب ہوا ادا نہ کرے گا اور تمام کتابیں اور اسباب سوسیٹی کا جو اس نے عاریتاً لیا ہو واپس نہ کردے ۔یا اگر وہ جاتی رہی ہوں یا ان میں کچھ نقصان آ گیا ہو ،اس کا بخوبی معاوضہ ادا نہ کردے زر چندہ اس پر واجب رہے گا۔

جس ممبر نے چٹھی لکھ کر اپنا نام خارج کرایا ہے ، وہ دوبارہ ممبر ہو سکے گا نیز اس کو اختیار ہوگا کہ زرِ چندہ ادا کرکے اپنی چٹھی جس کے ذریعہ سے اس نے اپنا نام خارج کرایا ہے ،واپس کرے اور ایسی حالت میں اس کے مقرر ہونے کے لیے قواعد تقرر ممبران کی تعمیل ضروری نہ ہوگی۔بشرطیکہ تاریخ تحریر اخراج نام سے بارہ مہینے کے اندر اطلاع واپس لینے چٹھی کی ہو۔

۲۰۔ اگر کوئی ممبر سوسیٹی یا کونسل کارپرداز کے قواعد یا احکام کی نافرمانی کرے گا یا کسی مجمع میں کسی بدچلنی کا ملزم ٹھہرے گا ،وہ سوسیٹی سے خارج ہو سکے گا۔

۲۱۔ جب کسی ممبر کے سوسیٹی سے خارج کرنے کی کوئی وجہ ہو تو یہ امر کونسل کارپرداز کے روبرو پیش کیا جاوے گا اور اگر کونسل واجب عاقبت اندیشی کے بعد بکثرت رائے ممبر کے خارج کرنے کی درخواست سوسیٹی سے کرے گی تب پریذیڈنٹ سوسیٹی کے کسی عام معمولی مجمع میں کرسی پر سے کارپرداز کے اس قصہ کی اطلاع دے گا اور اس کے آئندہ اجلاس میں اس درخواست کی منظوری لی جائے گی اور کثرت رائے پر فیصلہ ہوگا بشرطیکہ اس مجمع میں سات ممبروں سے کم موجود نہ ہوں۔

مکاتبت

۲۲۔ ہر ایک ممبر جو مقام سوسیٹی سے دور رہتا ہے اور اس سبب سے سوسیٹی کے اجلاس میں شریک نہیں ہوسکتا،اس کو سوسیٹی سے خط و کتابت رکھنے کا استحقاق ہوگا۔

۲۳۔جو ممبر سوسیٹی سے خط و کتابت کرے ان کو چاہیے کہ اپنا خط یا پلندہ یا جو کچھ سوسیٹی میں بھیجیں بعد ادائے محصول کے روانہ کریں سوسیٹی کے خرچ سے دیا جائے گا۔اگر مضمون ان کا کاروبار سوسیٹی یا اس کی بھلائی سے علاقہ رکھتا ہو،نہ کسی اور حالت میں جس کسی ممبر سے خود سوسیٹی اپنی غرض سے خط وکتابت کرنا چاہے گی۔اس کی دونوں طرف کے تمام اخراجات کی ذمہ دار سوسیٹی ہوگی۔

آنریری ممبر

۲۴۔ آنریری ممبر ایسے لوگ ہوں گے جو بہ سبب اپنی قابلیت کے نامور ہوں گے ،علوم اور فنون کی ترقی میں اور لوگوں کو دلیر کرنے اور رغبت دلانے میں مشہور ہوں یا سوسیٹی کی خدمات بجالانے میں انھوں نے اپنا ایک خاص حق ثابت کیا ہو اور طاقت ادا کرنے زرِ چندہ کی نہ رکھتے ہوں یا قانون سوسیٹی نے ان سے چندہ لینا ضرور نہ سمجھا ہو۔

۲۵۔ جب کہ آنریری ممبروں کی تعداد میں کچھ کمی ہو تو کونسل کارپرداز کو کسی امیدوار کی سعی کرنے کا اختیار ہوگا اور کونسل کارپرداز

کو اس شخص کے اس عہدہ پر مقرر کیے جانے کے حقوق بھی بیان کرنے ہوں گے اور اس شخص کے تقرر کے لیے بطور اور ممبروں کی رائے لی جاوے گی اور کثرت رائے پر تصفیہ ہوگا۔

۲۶۔ تمام عام و خاص حقوق جو اور ممبروں کو ہیں وہ سب آنریری ممبروں کو بھی ہوں گے اور مانند اور ممبروں کے سوسیٹی سے خارج ہوسکیں گے۔

رفقائے سوسیٹی

۲۷۔ رفقائے سوسیٹی ایسے شخص ہوں گے جو بسبب تحصیل علم یا علوم کے نہایت نامی ہوں مگر ممبری کے عہدہ پر مقرر ہونے کا ان کو کچھ خیال نہ ہو۔

۲۸۔ رفقائے سوسیٹی کی تجویز کونسل کارپرداز سے ہوگی اور ان کے تقرر کی تکمیل سوسیٹی کے اجلاس میں مانند اور ممبروں کے گولیاں ڈلوانے سے ممبروں کی رائے لی جاوے گی اور کثرت رائے پر تصفیہ ہوگا۔

۲۹۔ رفقائے سوسیٹی کو بھی وہی حقوق عام و خاص حاصل ہوں گے جو اور ممبروں کو ہیں مگر ان کو کسی معاملہ سوسیٹی میں منظوری کرنے کا یا سوسیٹی میں عہدہ پر مقرر ہونے کا حق نہ ہوگا اور مانند اور ممبروں کے سوسیٹی سے خارج ہوسکیں گے۔

اجلاس ہائے سوسیٹی

۳۰۔ کوئی اجلاس ممبران سوسیٹی کا جس میں پانچ یا وہ ممبر موجود نہ ہوں کاروبار کرنے کی لیاقت نہ رکھے گا۔

۳۱۔ تمام عام اجلاسوں میں پریسیڈنٹ چیرٔ مین ہوں گے اگر وہ موجود نہ ہوں تو نائب پریسیڈنٹوں میں سے کوئی چیرمین کیے جاویں گے اور اگر وہ بھی موجود نہ ہوں تو ممبروں میں سے کوئی برتر ممبر جو اس وقت موجود ہو تمام حکومت اور اختیار کا پریسیڈنٹ کا رکھے گا۔

۳۲۔ منظوری ظاہر کرنے کے لیے معمولی طریقہ ہاتھ اٹھانے سے ہوگا، لیکن اگر کوئی موجودہ ممبر چاہے گا تو گولیاں ڈلوانے سے ممبروں کی منظوری حاصل کی جاوے گی۔

۳۳۔ بہت سے ممبروں کا تصفیہ جو اجلاس میں منظوری کرتے ہیں گویا مجمع عام کا تصفیہ سمجھا جاوے گا، مگر سوسیٹی کو اختیار ہوگا کہ بجز ان مقدمات کے جو قانون سے قرار پائی ہیں کسی امر کے باب میں تمام غیر موجود ممبروں سے رائے طلب کرے اور اس رائے کے طلب کرنے کا خرچ بموجب دفعہ ۲۳ کے سوسیٹی کے ذمہ ہوگا۔ تمام چٹھیاں اور مراسلے ایسے معاملوں میں سیکرٹری کی طرف سے ہوں گے اور اس کے نام پر آویں گے۔

۳۴۔ جب کہ رائے دونوں طرف برابر ہوگی تو چیرٔ مین دوسری یا ترجیح کی منظوری دے گا۔

۳۵۔ معاملات کاروبار روزمرہ کے سوا اگر اور معاملات کا سوسیٹی کے عام اجلاس میں ردوبدل کرنے کے لیے پیش کرنے کا ارادہ ہو تو اس کی اطلاع ایسے اجلاس میں کرنی ضروری ہوگی جو اس سے پیشتر ہو جس میں اس مقدمہ کا فیصلہ کیا جائے گا اور اگر یہ اعتراض برپا ہو کہ وہ مضمون کسی خاص ردوبدل کا روزمرہ کے معاملات سے متعلق ہو تو اس اعتراض کا تصفیہ صدر مجلس کو فرمانا ہوگا۔

۳۶۔ تمام تجویزیں متعلق خرچ اور تقرر یا برخاستگی افسران اور ملازمان اور تبدیل ہائے بندوبست اور عموماً تمام معاملات اہم کی اطلاع اول تو اجلاس عام میں درستی سے ہونے چاہیے اور بعد کو نسل کارپرداز کو واسطے رپورٹ کے سپرد کی جاویں اور جب یہ رپورٹ گزر چکے گی تو سالانہ عام اجلاس یا کسی خاص اجلاس میں جو اس مطلب کے لیے کیا جاوے، ان کا تصفیہ ہوگا جس میں سات ممبروں سے کم موجود نہ ہوں اور اگر یہ تجویز قانون کی ترمیم یا تبدیل کرنے کے باب میں ہو تو سوسیٹی کو بموجب دفعہ ۳۴ کے اختیار ہوگا کہ اس میں تمام ممبروں سے رائے طلب کرے۔

۳۷۔ کسی معاملہ پر جو سوسیٹی کو بموجب دفعہ ۳۴ کے اختیار ہوگا کہ اس میں تمام ممبروں سے رائے طلب کرے۔

۳۸۔کسی معاملہ پر جو سوسیٹی میں پیش کیا جائے اور ممبران کثیر نے اس کا تصفیہ کیا ہو ہر ممبر کو اس کے برخلاف اپنی رائے لکھنے کا حق ہوگا۔

۳۹۔سوسیٹی کے عام اجلاس تین قسم کے ہوں گے ایک سالانہ دوسرا معمولی تیسرا خاص۔

سالانہ اجلاس

۴۰۔سالانہ عام اجلاس جنوری میں اس سال کے لیے کونسلوں اور افسروں کے مقرر کرنے اور سوسیٹی کے مداخل اور مخارج اور عام مطالب کی سالانہ رپورٹ کے ملاحظہ کرنے اور اس کی کیفیت سننے کے واسطے ہوا کرے گا اور نیز واسطے تصفیہ کسی اور معاملہ کے جس کی اطلاع بطور واجب ہو چکی ہے۔

۴۱۔سالانہ اجلاس کے کم سے کم پندرہ دن پیشتر ان تمام ممبروں کو جن کے اجلاس شریک ہونے کی معقول توقع ہو اطلاع دی جاوے گی۔

۴۲۔ہر ممبر جو ایسے اجلاس میں موجود ہو اختیار ہوگا کہ پریذیڈنٹ کے سامنے ایسے شخصوں کے نام کی فہرست جن کو وہ کونسلوں کے ممبر اور عہدہ داران سوسیٹی ہونے کے لائق سمجھے، پیش کرے گا۔

۴۳۔کارپرداز کونسل اس اجلاس کے دن سے پہلے ایسی صورت کی چھپی ہوئی فہرستیں منظور کرنے کی جن کا نمونہ تمتہ میں بقدر مکتفی تیار رکھے گی اور ان فہرستوں میں ان لوگوں کے نام ہوں گے جن کے حق میں دوسرے سال کے واسطے کونسلوں کے ممبر اور سوسیٹی کے افسر مقرر ہونے کے لیے کونسل کارپرداز وقت کے ممبر سفارش کریں،اور ان فہرستوں میں خالی خانے بھی اور ناموں کے لکھنے کے لیے ہوں گے۔

۴۴۔ان فہرستوں کے امتحان کرنے اور ان کے نتیجہ کی اجلاس کو اطلاع دینے کے واسطے چیئرمین یعنی صدر انجمن دو ممتحن مقرر فرمایا کریں گے۔

۴۵۔اگر فہرست میں تعداد سے زیادہ نام ہوں یا کسی ایسے شخص کا نام درج ہو جس کو نسلیں پسند نہ کریں ایسی فہرست کو ممتحن ناجائز سمجھیں گے اور شمار میں نہ لاویں گے۔

۴۶۔جب کہ اور زیادہ شخصوں کی کونسلوں میں یا کسی اور عہدہ پر مقرر کئے جانے کے واسطے منظوریوں کی تعداد برابر ہو تب چیئرمین یعنی صدر انجمن ترجیح کی منظوری دے دیں گے۔

معمولی عام اجلاس

۴۷۔معمولی عام اجلاس ہر سہ ماہی کو ہوا کرے گا اور سکریٹری سوسیٹی ان تمام ممبروں کو جو مقام سوسیٹی میں رہتے ہیں اور درخواست کرنے پر باہر رہنے والے ممبروں کو بھی اطلاع دے گا۔

۴۸۔عام معمولی اجلاسوں میں کاروبار کا انصرام حسبِ ذیل ہوگا۔

۱۔جہاں تک کتابیں ترجمہ ہوئی ہوں اور چھپی ہوں،موجودہ ممبران سوسیٹی کے ملاحظہ میں گزاری جاویں گی اور وہ تیار کام کی صفائی اور مناسب مقدار کو جانچیں گے اور بالاتفاق یا علیحدہ علیحدہ اپنی رائے لکھ دیں گے،ان رایوں کو کونسل کارپرداز کے سپرد کیا جاوے گا،اگر اس کارروائی پر کوئی نارضامندی ظاہر کی گئی ہوگی تو کونسل اس نارضامندی کے رفع کرنے کی تجویز کرے گی اور اس کی رپورٹ آئندہ اجلاس میں پیش کرے گی۔

۲۔ممبران مکاتبت کے خطوط اور چٹھیاں موسومہ سوسیٹی کا خلاصہ سکریٹری اجلاس کے روبرو پیش کرے گا اور اس کی نسبت ہر ممبر اپنی رائے بالاتفاق یا علیحدہ دے گا جس کو بعد ازاں کونسل کارپرداز غور کرے گی اور اجلاس آئندہ میں اس کی رپورٹ کرے گی۔

۳۔ممبران مکاتبت کا اصل خط یا چٹھی اگر کوئی ممبر چاہے گا تو اجلاس میں پڑھی جاوے گی۔

۴۔جس قدر تحف و ہدایا سوسیٹی کے لیے اس کے پہلے اجلاس کے بعد آئی ہوں گی ان کا تذکرہ کیا جاوے گا اور وہ ملاحظہ کے لیے پیش کئے جاویں گے۔

۵۔سوسیٹی میں داخل ہونے کے واسطے امیدواروں کی درخواستیں گزاری جاویں گی اور تقرر کے لیے گولیاں ڈلوائی جاویں گی۔

۶۔جن مضمونوں کی اجلاس سابق میں اطلاع ہو چکی ہے ان کو پیش کیا جاوے گا اور ان کا تصفیہ کیا جاوے گا۔

۷۔اجلاس کی روئیداد میں داخل ہونے کے واسطے آئندہ کے لیے مجوزہ مضمونوں کی اطلاع دی جاوے گی۔

۸۔کونسل کارپرداز کی رپورٹیں اور چٹھیاں اجلاس کے ملاحظہ کے واسطے گزاری جاویں گی اور مختصر سا حال سہ ماہی کی کارروائی اور سوسیٹی اور موجودہ حالت کا پڑھا جاوے گا۔

۹۔کسی مضمون کے کاغذات اور چٹھیاں جو سوسیٹی کے نام کہیں سے آئی ہوں ان کو پڑھا جاوے گا۔

۱۰۔اس سہ ماہی کا جمع خرچ سوسیٹی کا مختصر طور سے اجلاس کے روبرو پیش کیا جاوے گا۔

عام اجلاس خاص مطلب پر

۴۹۔سوسیٹی کا اجلاس عام کسی خاص مطلب کے وقتاً فوقتاً بشرطِ موقع میسر ہوا کرے گا۔اس غرض سے کرنا کہ خاص معاملات کو جو سوسیٹی کے کاروبار سے متعلق ہوں ملاحظہ کیا جاوے۔

۵۰۔کونسل کارپرداز ایسا عام اجلاس خاص مطلب کے لیے جمع کر سکے گی یا وہ اجلاس ایسی حالت میں ہو سکے گا جب اس باب میں پریذیڈنٹ سے درخواست کی جاوے جس پر کم از کم چھ ممبروں کے دستخط ہوں اور اجلاس کی تاریخ کونسل کارپرداز مقرر کرے گی۔

۵۱۔ایسے اجلاس میں بجز اس معاملہ کے جس کے واسطے اجلاس جمع کیا گیا ہے اور معاملہ پر گفتگو نہ کی جاوے گی۔

۵۲۔سوسیٹی کے خاص اجلاس میں کسی غیر شخص کو آنے کی اجازت نہ ہوگی۔

۵۳۔ہر اجلاس کی روئیداد انگریزی اور اردو میں لکھی جاوے گی اور بعد ختم ہونے اجلاس کے جس قدر ممکن ہوگا سکریٹری اس کو پریسیڈنٹ کے ملاحظہ اور دستخط کے واسطے مرتب کرے گا تب وہ روئیداد انگریزی اور اردو میں چھپ کر ہر ایک ممبر کے پاس بھیجی جاوے گی۔

۵۴۔اگر کسی ممبر کو کسی اجلاس کی کسی روئیداد پر کچھ اعتراض ہوگا تو آئندہ اجلاس میں اس پر گفتگو ہو سکے گی۔

۵۵۔امورات سوسیٹی کے انجام کے واسطے دو کونسلیں مقرر ہوں گی۔ایک ڈریکٹنگ کونسل یعنی مشیر دوسرے اگزیکیوٹیو کونسل یعنی کونسل کارپرداز۔

کونسل مشیر

۵۶۔کونسل مشیر امورات مفصلہ کو انجام دے گی اور ان امور کے تصفیہ کا اختیار اس ہی کونسل کو ہوگا۔

۱۔تجویز اس بات کی کرنا کہ کون کون سی کتابیں ترجمہ اور مرتب اور مشتہر کی جاویں۔

۲۔پسند یا ناپسند کرنا تیار شدہ کا۔

۳۔تجویز کرنا اس بات کا کہ کتابوں کا ترجمہ اردو اور فارسی اور عربی اور ہندی میں کیا جاوے یا ان میں کس زبان میں یا کن زبانوں میں کیا جاوے۔

۴۔یہ تعداد مقرر کرنا کہ کس قدر کاپیاں ایک کتاب کی چھاپی جاویں۔

۵۷۔اس کونسل کے ممبر سات سے کم اور پندرہ سے زیادہ نہ ہوں گے اور صاحبان ڈائرکٹرز پبلک انسٹرکشن ہندستان بذریعہ اپنے عہدے کے اگر وہ منظور کریں،اس کونسل کے ممبر ہوں گے اور ان کی تعداد مذکورہ بالا سے علیحدہ ہوگی اور پریذیڈنٹ سوسیٹی

ترجیح کی منظوری دیا کریں گے۔

۵۸۔اس کونسل کے ممبر معاون ممبر اور آنیریری ممبروں میں منتخب ہوں گے اور پریسیڈنٹ اس کونسل کے ممبر ہوا کریں گے۔

۵۹۔اس کونسل کے ممبروں کا انتخاب اول دفعہ اجلاس میں گولیاں ڈالنے کے معمولی طریقہ سے کیا جائے گا اور ان کا آئندہ تقرر بموجب اس قاعدہ کے ہوگا جو دفعہ ۲۳ میں مذکور ہے۔

۶۰۔بعد منتخب ہو چکنے کے ان ممبروں کو سکریٹری اس عہدہ پر مقرر ہونے کی اطلاع دے گا۔

۶۱۔کونسل کارپرداز ان ممبروں کو اس طریقہ کی اطلاع کرے گی جس کے ذریعہ سے ان رایوں کو کسی معاملہ میں وصول کرنا مطلوب ہوگا۔

۶۲۔اگر امور متعلقہ اس کونسل میں کچھ اختلاف رائے واقع ہوگا تو کثرت رائے فیصلہ قطعی متصور ہوگی اور اس بات کا تصفیہ کہ کثرت رائے کس طرف ہے پریذیڈنٹ کی رائے پر ہوگا۔

کونسل کارپرداز

۶۳۔اس کونسل کے بننے کے واسطے آنریری ممبروں اور معاون ممبروں میں سے گیارہ ممبر منتخب کئے جاویں گے جن میں ایک ممبر پریسیڈنٹ ہوا کریں گے اور ایک یا دو وائس پریذیڈنٹ اور دو سکریٹری ہوں گے۔

۶۴۔اس کونسل کے ممبر اسی طرح سے مقرر ہوں گے جس طرح سے کونسل مشیر کے ممبر بموجب دفعہ ۵۹ کے مقرر ہوویں گے۔

۶۵۔کونسل کارپرداز کا اجلاس دو قسم کا ہوا کرے گا ایک عام اور ایک خاص۔

۶۶۔عام اجلاس میں اس کونسل کے ہمیشہ کم سے کم چار ممبر اور ایک سکریٹری موجود ہوا کریں گے۔

۶۷۔خاص اجلاس میں اس کونسل کے علاوہ ان ممبروں کے پریذیڈنٹ اور اگر وہ موجود نہ ہوں تو نائب پریسیڈنٹ اور اگر وہ بھی موجود نہ ہوں تو کسی ممبر اعلیٰ کا ہونا ضرور ہوگا اور وہی چیئر مین یعنی صدر انجمن ہوگا۔

۶۸۔عام اجلاس کونسل کا ہر مہینے میں ایک دفعہ ان مفصلہ ذیل کاموں پر توجہ کرنے کے لیے ہوا کرے گا۔

۱۔سوسیٹی کے افسروں اور ملازموں کی کارروائی کی خبر گیری کرنا۔

۲۔اس بات کا ملاحظہ کرنا کہ گذشتہ مہینے میں کام کافی مقدار پر ہوا اور جو ترجمے ہوئے ہیں وہ موافق مرضی سوسیٹی کے ہوئے ہیں یا نہیں۔

۳۔کتابیں جو چھپی ہوں ان کے چھپے ہوئے نمونوں کو دیکھنا کہ درستی اور صفائی سے چھپی ہیں یا نہیں۔

۴۔کاغذات اور حساب سوسیٹی کو دیکھنا اور غور کرنا کہ درستی سے مرتب ہوئے ہیں یا نہیں۔

۵۔کتب خانہ سوسیٹی کا ملاحظہ کرنا کہ بااحتیاط اور درستی سے رکھا ہوا ہے یا نہیں۔

۶۔سوسیٹی کے تمام امور مذکورہ بالا کی تعمیل کے لیے احکام مناسب جاری کرنا۔

۶۹۔اجلاس خاص درصورت پیش آنے کسی بڑے کام کے ہوا کرے گا اور اس کے جمع ہونے کے دن کی اطلاع معرفت سکریٹری کے ممبروں کو دی جاوے گی۔

۷۰۔کونسل میں منظوری کرنے کا طریقہ ہاتھ اٹھانے سے ہوگا، بجز ان صورتوں کے جو کونسل کے کسی قاعدہ سے مقرر ہوئی ہوں ، یا کسی موجودہ ممبر کی درخواست ہو، تب گولیاں ڈلوائی جاویں گی اور تصفیہ کثرت رائے کا اجلاس کا تصفیہ سمجھا جاوے گا اور دونوں جانب سے منظوریوں کے برابر ہونے پر چیئر مین یعنی صدر انجمن دوسری یا ترجیح کو منظوری دیویں گے۔

۷۱۔معاملہ برخاستگی کے سوا اور کسی معاملہ کی نسبت اگر کوئی موجودہ ممبر درخواست کرے تو منظوریوں کا ہونا اگلے اجلاس پر جس میں اس معاملہ کا تصفیہ کیا جائے گا۔

۷۲۔کونسل کے ہر اجلاس کے کاروبار کا حال سکریٹریوں میں سے یا کوئی ممبر موجودہ جس کو چیئر مین یعنی صدر انجمن اس کام کے

واسطے اس وقت مقرر کریں لکھتا جاوے گا اور اس کے بعد یاداشت کی کتاب میں وہ تمام حالات نقل ہوویں گے اور چیرٔ مین یعنی صدر کونسل اس پر دستخط فرماویں گے۔

۷۳۔تمام چھٹیاں اور اطلاعیں اور ممبروں کی تحریریں اور کاغذات جو سوسیٹی کے کاروبار سے متعلق ہوں گے تاریخ وار فائل میں ٹانگے جاویں گے اور حفاظت سے رکھے جاویں گے۔

۷۴۔سوسیٹی کا انتظام اور اس کے کاروبار کی ہدایت اور اہتمام اور تعمیل بلا کسی اور قید کے بجز ایسی قیدوں کے جو قواعد کی رو سے ہوں اور ہو سکتی ہوں اور بلا کسی مزاحمت کے بجز ایسی دست اندازی کے جو ان ممبروں کے فیصلوں کے بموجب ہو سکے جو عام اجلاس میں جمع ہوئی ہوں ،کونسل کے سپرد کی جائے گی۔

۷۵۔وقتاً فوقتاً کونسل کو ایسے قواعد بنانے اور ایسے احکام جاری کرنے کا اختیار ہوگا جو سوسیٹی کے قوانین کے مطابق ہوں اور جو سوسیٹی کے اچھے انتظام کے واسطے اور اس کے کاروبار کے مناسب بندوبست کے واسطے کونسل کی نظر میں مناسب معلوم ہوں اور تمام ان قواعد اور احکام کی اطاعت سوسیٹی کے تمام ممبروں اور افسروں اور ملازموں پر واجب ہو گی ۔بشرطیکہ دوسرے عام اجلاس میں سوسیٹی کے اطلاع میں گزرانا جاوے ،اور اس پر ان کا استحکام ہو جاوے۔

۷۶۔سوسیٹی کے ضروری کاروبار کے انجام کے واسطے کونسل کارپرداز ایسے شخصوں کو جو سوسیٹی کے ممبر نہ ہوں ،تنخواہ پر افسر یا منشی یا کوئی نوکر مقرر کر سکے گی اور جو ان کے لائق کام ہوں گے ،ان کے سپرد کرے گی اور ان کو ایسی تنخواہیں اور بخشش اور حقوق جو کونسل کو مناسب معلوم ہوں دے سکے گی ،اور کسی افسر یا محرر یا ملازم کو اس کے عہدہ سے معزول کر سکے گی ۔جب کبھی ایسا کرنے کا موقع ہو بشرطیکہ ہمیشہ ایسے تقرر یا وظیفہ یا برخاستگی کی اطلاع ممبروں کے اگلے عام اجلاس کو اس نظر سے دی جاوے گی کہ وہ اجلاس خواہ ان کو مستحکم کرے خواہ منسوخ کرے۔

۷۷۔کونسل ان تمام کتابوں کو جو سوسیٹی چھاپے گی اور جو سوسیٹی کا مال ہوں گی ،سوائے ان نسخوں کے جو سوسیٹی کے کتب خانہ میں داخل ہوگئی ہوں گی ،مال کے عیوض میں یا کسی اور طرح پر اس طرح سے فروخت کرے گی جس سے اس کی رائے میں سوسیٹی کے مقصدوں اور فائدوں کو نہایت اچھی طرح ترقی ہو۔

۷۸۔سوسیٹی کے عام کاروبار کے متعلق ایک رپورٹ سالانہ عام اجلاس کے روبرو کونسل پیش کر کے سنوایا کرے گی ۔اس رپورٹ میں سوسیٹی کے سال گزشتہ کی آمدنی اور خرچ اور باقیات اور قرضوں اور جمع اور ترقی یا کمی کا حال ظاہر ہوا کرے گا اور اس رپورٹ میں ماہواری آمدنی اور خرچ کی اوسط اور سال رواں کی غالباً آمدنی وخرچ کا ایک مفصل تخمینہ بیان ہو گا ،اور اس رپورٹ سے کتب خانہ کا بھی حال ظاہر ہوگا۔

۷۹۔یہ کونسل سالانہ عام اجلاس کے روبرو ہر سال ایسے شخصوں کی فہرستوں کو جو اگلے سال کے واسطے یہ کونسل کی رائے میں کونسل کے ممبر اور افسر ہونے کے نہایت لائق ہوں ،پیش کیا کرے گی ۔

پریذیڈنٹ

۸۰۔پرسیڈنٹ کا کام سوسیٹی کے تمام اجلاسوں میں میرِ مجلس کرنے اور تمام روئدادوں کو باقاعدہ کرنے اور عموماً سوسیٹی کے احکام اور قوانین کی تکمیل کرنے اور اس کی تعمیل پر لحاظ رکھنے کا ہوگا۔

سکریٹریان

۸۱۔سکریٹریوں کا کام حسب ذیل ہوگا۔

۱۔سوسیٹی اور کونسل کی طرف سے خط وکتابت کرنا اور تمام چٹھیوں اور کاغذات پر جو سوسیٹی سے جاری ہوں دستخط کرنا۔

۲۔ممبروں کے عام اجلاسوں اور کونسلوں کے اجلاسوں میں موجود ہونا اور ان اجلاسوں کی روئدادوں کو لکھتے جانا۔

۳۔ممبروں کے عام اجلاس سابق کے اجلاس کے وقت سے جس قدر نذریں سوسیٹی کو گزریں ہوں ،ان کا حال سب پر

ظاہر کرنااوران امیدواروں کے نام پڑھنا جوسوسیٹی میں داخل ہونے کے واسطے تجویز ہوئے ہوں اور اصل کاغذات جو سوسیٹی کے پاس آئے ہوں یا چٹھیوں کو جواس کے نام پر آئی ہوں پڑھنا۔

۴۔اس بات کی خبر رکھنا کہ آیا کونسل کی تمام روئیداد یادداشت کی کتابوں میں آئندہ اجلاس کے جمع ہونے سے بیشتر داخل ہو چکی ہے اور اس بات کی احتیاط کرنا کہ تمام چٹھیاں اور کاغذات جو سوسیٹی کے کاروبار سے متعلق ہوں نتھی اور محفوظ ہو چکے ہیں۔

۵۔سوسیٹی کی روئیدادوں اور روزنامچہ کو مرتب کرنا۔

۶۔سوسیٹی کے ملازموں اور کاروبار پر ایک عام سربراہی کی نظر رکھنا اور اس بات کو دیکھتے رہنا کہ قواعد اور احکام سوسیٹی اور کونسل کی تعمیل ہوتی ہے یا نہیں۔

۸۲۔سکریٹری اگر ایک سے زیادہ ہوں تب باہم اتفاق کر کے مذکورہ بالا کاموں کو وہ آپس میں تقسیم کریں گے اور کونسل کے اول اجلاس کو جس سالانہ تقرر کے دن کے بعد جمع ہووے ان کاموں کی اطلاع کردیں گے جو انھوں نے اپنے اپنے ذمہ اختیار کیے ہوں۔

۸۳۔سوسیٹی کا کوئی ممبر سوسیٹی کے ماتحت کسی ایسی جگہ یا عہدہ یا تقرر کے حاصل کرنے کے لائق نہ ہوگا اور نہ ہوسکے گا جس کے ساتھ کوئی تنخواہ یا فائدہ یا ترغیب ہو۔

۸۴۔سوسیٹی کی آمدنی کا روپیہ جب کہ سوسیٹی اپنے اصل مقام الہ آباد میں مقیم ہو، بنگال کے بنک میں جمع رہے گا ،جس کو کونسل، کارپرداز تجویز کرے اور جس کی سوسیٹی کے ممبروں کے عام اجلاس میں منظوری ہو جاوے۔

۸۵۔تمام روپیہ کے تقاضے سوسیٹی کی طرف سے اور وصول شدہ روپیہ کی تمام رسیدیں سکریٹری کے دستخط سے جاری ہوں گی۔

۸۶۔تمام آمدنیوں اور جمع کے روپیہ کو خزانچی کے پاس جمع کیا جاوے گا جو ایک کتاب میں کہ اس مطلب کے واسطے ہوگی بطور رسید کے دستخط کیا کرے گا۔

۸۷۔جن رقموں کی سوسیٹی کے سالانہ اجلاس میں منظوری ہوجاوے گی وہ سکریٹری کے معرفت جو اس سب روپیہ کی رسیدیں دیا کرے گا جو خزانچی سے اس کو وصول ہوا کرے گا۔خرچ ہوا کریں گے اور جو کچھ اور روپیہ مطلوب ہوگا اس کی اطلاع کونسل کارپرداز عام مجمع میں منظوری کے لیے گزارے گی۔

۸۸۔سوسیٹی کے تمام اخراجات یا آمدنیوں اور جمع کا حساب رکھا جاوے گا۔

۸۹۔کونسل کارپرداز ہر سال کے ختم ہونے پر پریذیڈنٹ کی منظوری سے دو شخصوں کو جو سوسیٹی کے ممبران ہوں ، سوسیٹی کے حسابوں کا امتحان کرنے اور اس کے نتیجہ کی سوسیٹی کو رپورٹ کرنے کے لیے مقرر کرے گی ۔

۹۰۔جو کچھ سوسیٹی چھاپے اس کے بارہ نسخے کتب خانے میں رکھے جاویں گے اور ہر ممبر کو اس کا ایک نسخہ بلا قیمت دیا جاوے گا اور باقی نسخوں کو بموجب قواعد مقرر کے کونسل کارپرداز فروخت کرے گی۔

کتب خانہ

۹۱۔جو کتابیں سوسیٹی خرید کرے یا بذریعہ نذرانوں کے جو اس کو دی جاویں ،حاصل ہوں اور جو کچھ وہ چھاپے اس کے بارہ نسخے سوسیٹی کا کتب خانہ متصور ہوگا۔

اس قانون کو سوسیٹی کے ان ممبروں نے جو پہلے اجلاس منعقدہ ۹ جنوری ۱۸۶۴ء میں جمع ہوئے ،اتفاق کر کے منظور کیا۔

دستخط

بی اسٹیپٹ

صدر انجمن ۓ

ابتدائی ممبران کی فہرست درج ذیل ہے،ان ہندو مسلمان اور انگریز سب شریک تھے۔
(۱)ایم براڈ ہرسٹ۔کلکٹر۔غازی پور(۲)جی ایف آئی گریہم ۔غازی پور(۳)جیمس سمن۔رجسٹرار صدر عدالت۔آگرہ(۴)جی ایچ بکس۔کلکٹر۔بنارس(۵)اے شیکسپیر۔کمشنر۔الہ آباد(۶)جی ایچ لرکنس۔کلکٹر۔الہ آباد(۷)ولیم میور۔الہ آباد(۸)جی بی منی۔جج۔الہ آباد(۹)آرمنی۔ممبر صدر بورڈ۔الہ آباد(۱۰)جی ایچ بٹن۔کمشنر آگرہ(۱۱)جی ڈبلیو ہملٹن۔کمشنر۔دہلی(۱۲)ایف کوپر۔ڈپٹی کمشنر۔دہلی(۱۳)اے کابون۔مہتمم بندوبست بجنور(۱۴)اے او ہیوم۔کلکٹر۔اٹاوہ(۱۵)سی اے الیٹ۔ڈپٹی کمشنر۔ہوشنگ۔الہ آباد(۱۶)ایم سی سٹین بلٹ۔اسسٹنٹ کلکٹر۔غازی پور(۱۷)جارج پار۔کلکٹر۔بجنور(۱۸)سی ڈانیل۔مظفر نگر(۱۹)اے اے راپرٹس۔ممبر کونسل(۲۰)بی سپیٹ۔جج۔غازی پور(۲۱)ڈی ایف مکلیوڈ۔فائینشل کمشنر۔لاہور(۲۲)اڈورڈ لیک۔کمشنر۔جالندھر(۲۳)ڈبلیو۔این ٹرنر۔جائنٹ مجسٹریٹ۔غازی پور(۲۴)جی اسٹریچی۔جوڈیشنل کمشنر۔ناگپور(۲۵)ارسمن۔سیکریٹری گورنمنٹ۔الہ آباد(۲۶)کٹر سیٹن۔غازی پور(۲۷)لفٹیننٹ کریگی۔میرٹھ(۲۸)آرویڈ نگٹن۔غازی پور(۲۹)مہاراجہ ایشری پرشاد نرائن سنگھ کاشی نریش۔مہاراجہ بنارس۔بنارس(۳۰)شاہزادہ سلطان محمد جلال الدین نبیرہ سلطان ٹیپو۔کلکتہ(۳۱)مہاراجہ مہیشر بخش سنگھ۔ڈمراؤں۔ضلع شاہ آباد(۳۲)راجہ دیو نرائن سنگھ۔بنارس(۳۳)مولوی عبداللطیف خاں۔ممبر لیجس لیٹو کونسل۔بنگال(۳۴)نواب ضیاء الدین خاں۔دہلی(۳۵)نواب محمد امین اللہ خاں بہادر عرف دیوان امو جان۔دہلی(۳۶)راجہ پرتاپ سنگھ بہادر۔تاج پور۔ضلع بجنور(۳۷)راجہ جے کشن داس۔علی گڑھ(۳۸)نواب محمد حسن۔جاگیردار۔سنوانی۔بنارس(۳۹)رائے بختاور سنگھ۔صدر امین۔بدایوں(۴۰)مولوی عبد الاحد۔غازی پور(۴۱)شیخ محمد جان۔غازی پور(۴۲)لالہ ہربنس لال۔وکیل سرکار۔غازی پور(۴۳)لالہ شیو بالک سنگھ۔غازی پور(۴۴)رائے بلدیو بخش۔ڈپٹی کلکٹر۔غازی پور(۴۵)منشی رام غلام سنگھ۔تحصیل دار۔غازی پور(۴۶)منشی علی حسن۔تحصیل دار۔بنارس(۴۷)شیخ برکت علی۔منصف۔بانس گاؤں۔ضلع گورکھ پور(۴۸)منشی خورشید علی۔صدر الصدور۔الہ آباد(۴۹)مولوی سید حسین۔ڈپٹی کلکٹر۔فرخ آباد(۵۰)منشی احمد حسین۔تحصیل دار۔ضلع الہ آباد(۵۱)سید ظہور حسین۔وکیل صدر۔آگرہ(۵۲)منشی نجم الدین حیدر۔تحصیل دار۔آگرہ(۵۳)شیخ محمد قطب الدین۔آمین۔مرادآباد(۵۴)مولوی سید قادر علی۔تحصیل دار۔نگینہ۔ضلع بجنور(۵۵)پنڈت رادھا کشن۔تحصیل دار۔دھامپور۔ضلع بجنور(۵۶)رائے شنکر داس۔منصف۔امروہہ(۵۷)مولوی نجم الدین۔ڈپٹی انسپکٹر۔میرٹھ(۵۸)منشی الطاف حسین۔سرشتہ دار۔میرٹھ(۵۹)مولوی محمد کریم بخش۔ڈپٹی کلکٹر۔للت پور(۶۰)کنور وزیر علی۔ڈپٹی کلکٹر۔میرٹھ(۶۱)منشی حافظ علی خاں۔تحصیل دار۔باندہ(۶۲)مولوی محمد سمیع اللہ خاں۔وکیل۔آگرہ(۶۳)مولوی سید امداد علی۔ڈپٹی کلکٹر۔مین پوری(۶۴)پنڈت من پھول۔میر منشی۔لاہور(۶۵)منشی سید محمد حسن۔وکیل۔پٹیالہ(۶۶)منشی رام ملاوا۔وکیل۔کپور تھلہ(۶۷)دیوان نہال چند۔وکیل مہاراجہ۔جنبو(جموں)(۶۸)سردار نہار سنگھ چھاچھی۔لاہور(۶۹)نواب علی رضا خاں قزلباش۔لاہور(۷۰)شاہ فرید عالم۔غازی پور(۷۱)مولوی زین العابدین۔منصف۔محمد آباد۔ضلع غازی پور(۷۲)قاضی عزیز الحق۔غازی پور(۷۳)شاہ اسد علی۔وکیل۔آگرہ(۷۴)شیخ عبدالحمید۔غازی پور(۷۵)سید تراب علی۔ڈپٹی کلکٹر۔جونپور(۷۶)منشی سید علی نقی۔سرشتہ دار کلکٹر(۷۷)منشی سید علی حسین۔پرتاپ گڑھ(۷۸)لالہ شوامرلال۔غازی پور(۷۹)مولوی محمد صاحب علی۔گھوسی۔ضلع اعظم گڑھ(۸۰)ڈاکٹر دمڑی لال تیواری۔غازی پور(۸۱)مولوی فضل احمد۔تحصیل دار۔قائم گنج۔فرخ آباد(۸۲)بابو ہران چندر۔غازی پور(۸۳)مولوی محمد عمر زمانیہ۔ضلع غازی پور(۸۴)مولوی محمد مظہر اللہ۔سرشتہ دار۔بجنور(۸۵)منشی امجد علی۔تحصیل دار۔بجنور(۸۶)بابو رام کالی چودھری۔منصف۔بلیا(۸۷)مولوی حافظ وحید النبی۔گڑھ بتیا۔ضلع میدنی پور(۸۸)لالہ گوپی ناتھ۔غازی پور(۸۹)منشی نصیر علی۔تحصیل دار ڈپٹی مجسٹریٹ۔باغپت ضلع میرٹھ(۹۰)بابو کاشی ناتھ بسواس۔منصف۔سید پور۔ضلع غازی پور(۹۱)منشی سید بخشش علی۔سرشتہ دار۔غازی پور(۹۲)منشی چنّی لعل۔بنارس(۹۳)بابو لکھمی نرائن سین۔غازی پور(۹۴)بابو کالی پرشنو

سنگھ۔کلکتہ(۹۵)مولوی دلیل الدین۔ڈپٹی مجسٹریٹ ۔بنگانوں ۔ضلع ندیہ(۹۶)مولوی سید کرامت علی۔متولی ۔امام باڑہ۔ہوگلی(۹۷)منشی کاشی پرشاد۔سرشتہ دار ۔غازی پور(۹۸) قاضی علی اکبر ۔غازی پور(۹۹)مولوی محمد بخش۔آگرہ(۱۰۰)بابو شیو پرشاد۔بنارس(۱۰۱)مولوی حبیب اللہ خاں۔مرزاپور(۱۰۲)منشی کالی چرن۔سرشتہ دار۔مرزا پور(۱۰۳)ٹھاکردت پنڈت ۔غازی پور (۱۰۴)سید احمد۔صدرالصدور ۔غازی پور(۱۰۵)رائے نرائن داس۔بنارس(۱۰۶)بابو گروداس۔بنارس(۱۰۷) لالہ جگت نرائن۔غازی پور(۱۰۸)لالہ مٹھو لال ۔غازی پور(۱۰۹)منشی بندا پرشاد ۔غازی پور

نام ۔صدرکونسل ۔ممبران کونسل کار پرداز

صدرکونسل

جناب بی ،سیپٹ صاحب،اسکوائر ۔سی ۔بی

ممبران

ڈبلیو ۔میور صاحب ۔اسکوائر

اے ۔شکسپیر صاحب۔اسکوائر

ایم ۔برادہوسٹ صاحب۔اسکوائر

ایف۔دی مکلیو دصاحب۔اسکوائر

لفٹیننٹ کرنل جی ڈبلیو ہملٹن صاحب۔اسکوائر

اے۔کالون صاحب۔اسکوائر

جی ایچ ریکٹس صاحب۔اسکوائر

سی اے ایلیٹ صاحب۔اسکوائر

ایم کیمسن صاحب۔اسکوائر

کپتان آر۔ایس۔فلر صاحب۔اسکوائر

لفٹنٹ جی ایف آئی گریہم صاحب بہادر

انریبل مولوی عبدالطیف خان بہادر

نواب ضیاالدین احمد خان صاحب بہادر

منشی پنڈت من پھول صاحب

مولوی کریم بخش صاحب

سید احمد خاں

کونسل کار پرداز

پریذیڈنٹ

بی سیپٹ صاحب ،اسکویر۔سی ۔بی

وائس پریسیڈنٹ

ایم براڈ ہوسٹ ،اسکوائر

رائے بلدیو بخش صاحب

ممبران

جی ایم سٹین بلٹ صاحب۔اسکوایر

بابو ہران چندر صاحب
لالہ ہربنس صاحب
شیخ محمد جان صاحب
منشی علی نقی صاحب
منشی بخشیش علی صاحب

سکریٹریان
لفٹنٹ ایف آئی گریہم صاحب بہادر
سید احمد خاں صاحب ۳؎

سوسائٹی کے قوانین میں ترمیمات:

۱۸۶۷ء میں جو ترمیمات کی گئیں وہ درج ذیل ہیں:
۱۔سوسائٹی جب مناسب سمجھے کوئی اخبار یا رسالہ شائع کرسکتی ہے،جس کا مقصد مقامی لوگوں کی ذہنی نشو ونما ہوگا۔
۲۔وقتاً فوقتاً سوسائٹی سائنسی و دیگر سود مند موضوعات پر لیکچر کروانے کا انتظام کرسکتی ہے ۔اس سلسلہ میں جہاں تک ممکن ہوگا مختلف سائنسی آلات کی مدد سے بات سمجھانے کی کوشش کی جائے گی۔
۳۔اب سے یہ باب لائبریری یا میوزیم کہلائے گا۔
۴۔سوسائٹی کی جو عمارت علی گڑھ میں بنائی گئی ہے وہ علی گڑھ ''انسٹی ٹیوٹ'' کہلائے گی اور جہاں تک ممکن ہوگا ہرقسم کی چیزوں کو یہاں جمع کیا جائے گا تاکہ ایک میوزیم بنایا جاسکے اوران چیزوں کے بارے میں وقتاً فوقتاً اخباروں میں مضامین چھپوائے جا سکیں۔۴؎

ان ترمیمات سے واضح ہو تاہے کہ سوسائٹی کی عمارت سوسائٹی سے علیحدہ ایک اکائی تھی۔جو ''علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ'' کہلائے گی۔اس کے ساتھ سائینٹفک سوسائٹی اخبار جس کی اشاعت علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ کے مشترکہ نام سے شروع ہو چکی تھی ۔سوسائٹی و انسٹیٹیوٹ دونوں کا مشترکہ ترجمان ہوگا۔

لیکچرز،ڈیمانسٹریشن ،میوزیم ،تجربات کرکے دکھلانے کے لیے ایک لیبارٹری کا انعقاد وغیرہ کے ساتھ سوسائٹی کے قوانین میں ان چیزوں کے لیے ترمیمات ،ان سب چیزوں کا جائزہ لینے سے صاف نظر آتاہے کہ سرسید پرنٹ میڈیا کے ساتھ عام آدمی تک علم کی روشنی پہنچانے کے لیے نئے ذرائع ابلاغ کہ نہ صرف جستجو میں ہیں بلکہ ان کی نشان دہی کرکے موثر طریقہ سے انھیں استعمال کرنے کے لیے کوشاں نظر آتے ہیں۔

انسٹی ٹیوٹ

غازی پور میں ایک انگلش میڈیم سکول بھی قائم کیا ۔اس مدرسے کا سنگِ بنیاد راجہ دیو نارائن سنگھ اور مولانا فصیح اللہ کے ہاتھوں رکھوایا گیا۔ہندومسلم اتحاد کے اسی نمائشی انداز کی نمائندگی کرتاہے۔افتخار عالم اپنی کتاب میں لکھتے ہیں۔

''یہ مدرسہ غازی پور میں وکٹوریہ ہائی اسکول کے نام سے اب بھی موجود ہے۔'' ۵؎

سرسید غازی پور سے تبدیل ہو کرجب علی گڑھ آگئے۔مسٹر ولیم جنکس بریملی جو اس زمانے میں علی گڑھ کے جج تھے ،سوسائٹی کے پریذیڈنٹ قرار پائے۔ایک مستقل مکان بننے کی تجویز ہوئی اور سرسید کی نگرانی میں عمارت کی تعمیر شروع کردی گئی ۔مکان کی تعمیر اور آرائیش اور کتب و آلات وغیرہ پر تقریباً تیس ہزار روپے لاگت آئی ۔لفٹیننٹ گورنر شمال مغرب (اے۔ڈریمنڈ)نے اس کا سنگ بنیاد رکھا۔۲۰/ مارچ ۱۸۶۶ءعمارت کی تکمیل پر مسٹر ولیمس کمشنرقسمت میرٹھ نے افتتاح کیا۔ڈیوک آف آرگائل وزیر ہند اس کے پیٹرن (سرپرست) اور اے ۔ڈریمنڈ لفٹیننٹ گورنر شمال مغرب وائس پیٹرن قرار

پائے ۔اولین سیکریٹری لفٹیننٹ گریہم ،اس کے بعد سرسید ہوئے۔

۱۸۶۷ء سوسائٹی کا پہلا قانون جو۱۸۶۴ء کو میں غازی پور میں بنا تھا ،اس میں جزوی ترمیم کی گئی ۔اس میں سوسائٹی کا لقب ،مقصد ،بناوٹ ،کونسل کے کار پرداز ،ذمہ دار منتظم،عجائب خانہ اور ایک کتب خانے کا قیام عمل لایا گیا۔علی گڑھ میں بنائی گئی عمارت کا نام علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ ہوگا۔لیکچروں کا سلسلہ قائم کیا گیا ،ڈاکٹر کلکلی ہر مہینے نہ صرف ایک لیکچر نیچرل سائنس پر دیتے تھے بلکہ عملی آلات سے ناظرین کو تجربہ کر کے بھی دکھاتے تھے۔

۱۵راگست ۱۸۶۷ئسر سید عہدۂ جج سال کاز کورٹ پر ترقی پا کر علی گڑھ سے بنارس چلے گئے تو سوسائٹی کا تمام کاروبار راجہ جے کشن داس سی۔ایس ۔آئی کو جو اس زمانے میں علی گڑھ میں ڈپٹی کلکٹر تھے کے سپرد ہوا۔۱۸۶۷ء میں ہومیوپیتھی کے فروغ کے لیے ایک کمیٹی بنائی ۔۲۵ستمبر ۱۸۶۷ء میں بنارس میں ایک شفاخانہ ’’ہومیو ڈسپنسری اینڈ ہوسپٹل‘‘ کھولا۔

علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ نام کے پیچھے سرسید کے ذہن میں اس عمارت کے ذریعہ مختلف نوعیتوں کے کاموں کو انجام دینے کا ایک مکمل اور واضح خاکہ موجود تھا۔۱۶ جون ۱۸۶۴ء کو سینٹیفک سوسائٹی کی میٹنگ میں سرسید نے مولوی سراج حسین صاحب کا ایک خط پیش کیا تھا۔جس میں بہت سے مفید مشوروں کے ساتھ سراج حسین صاحب نے بہت واضح الفاظ میں صلاح دی تھی کہ اگر ممکن ہو تو غازی پور میں یا جہاں بہتر سمجھا جائے ایک اکیڈمی قائم کی جائے جہاں کیمسٹری اور فزکس کے میدان میں تجربات کرنے کے لیے تمام ضروری لوازمات جو ان تجربات کے لیے درکار ہوں فراہم کردینا چاہیے تاکہ نوجوانوں کی تربیت ممکن ہو سکے ۔کیونکہ لائق اساتذہ اور ضروری کتابوں وآلہ جات کو فراہم کئے بغیر سائنس اور آرٹ کی قیمتی اثاث کی نہ تو اہمیت سمجھی جاسکتی ہے نہ اس کی قدر و منزلت کی جاسکتی ہے اور نہ ہی اس کا مفید استعمال کیا جاسکتا ہے ۔سراج صاحب کی اس تجویز پر تبصرہ کرتے ہوئے سرسید نے اس میٹنگ میں کہا تھا کہ مجھے امید ہے کہ سراج حسین صاحب نے سوسائٹی کو ایک سینٹیفک اسکول قائم کرنے کا عمدہ راستہ دکھلایا ہے جس کا جلد اطلاق کیا جائے گا۔انسٹی ٹیوٹ کی عمارت اس سلسلہ کی ایک کڑی معلوم ہوتی ہے ۔سرسید نے اس عمارت کو غالباً سوسائٹی سے ممیّز کرنے کے لیے انسٹی ٹیوٹ کا نام دیا تھا ،کیونکہ وہ اس عمارت میں لیبورٹیری،میوزیم ،ریڈنگ روم،اور لائبریری قائم کرکے لیکچر اور ڈیمانسٹریشن کے ذریعہ یعنی نظری و بصری طریقۂ تعلیم کی مدد سے علم کی روشنی پھیلانے کے خواہش مند تھے۔

ریڈنگ روم:

انسٹی ٹیوٹ میں ایک کمرہ ریڈنگ روم کے طور پر استعمال ہوتا تھا۔ریڈنگ روم میں فرنیچر اور دوسرے لوازمات ڈاکٹر کلکلی کی ہدایات کے مطابق آراستہ کئے گئے تھے۔اس ریڈنگ روم میں انگریزی ،اردو اور ناگری اخبار مہیا کئے جاتے تھے ۔جو جریدے اس میں بہم پہنچائے جاتے تھے ان کی تعداد ۶۲ تھے جس میں کچھ سہ ماہی تھے۔یہ ریڈنگ روم دن بھر عوام کے لیے کھلا رہتا تھا۔

لائبریری:

سرسید نے لائبریری کے سلسلہ میں سوسائٹی کے پہلے اجلاس میں ہی واضح کردیا تھا کہ سوسائٹی کے متعلق ایک عام ذخیرہ ہر قسم کے علوم وفنون کی کتابوں ،انگریزی ا،فارسی ،عربی،اردو،سنسکرت قلمی ،مطبوعہ جمع کی جائیں گی ،اور یہ کتب خانہ بطور عام کتب خانہ کے رہے گا اور ہر شخص کو بموجب ان قواعد کے جو کونسل کار پرداز مقرر کرے گی ان کتابوں سے فائدہ اٹھانے کا موقع حاصل رہے گا۔

یہ لائبریری انسٹی ٹیوٹ کی عمارت میں بنائی گئی جس میں نہ صرف انسٹی ٹیوٹ کی مطبوعہ کتب و رسائل بلکہ عطیات کی صورت میں جمع ہونے ہوالی کتب ایک بہت بڑا ذخیرہ تھا۔سرسید نے مختلف مصنفین کو خط لکھ کر بھی ان کی کتابیں منگوائیں ۔اس سلسلہ میں انھوں نے ایک نوٹس گزٹ میں چھپوایا جس میں بتایا گیا کہ علی گڑھ سائینٹفکٹ سوسائٹی ہندوستان میں چھپی اردو

کی تمام کتابوں کو جمع کر رہی ہے اور اس کی منشا ہے کہ بالآخر ان کا مکمل کیٹلاگ شائع کرے۔اس سلسلہ میں اگر کوئی صاحب اپنی کتابوں کا ذخیرہ سوسائٹی کی نذر کرنے کا خواہش مند ہو تو سوسائٹی اس کا ڈاک خرچ اٹھانے کو تیار ہے۔

۱۸۶۷ء تک اس لائبریری میں انگریزی اور سائنسی کتب ۳۰۰، اردو، فارسی اور عربی کتب ۲۳۹ جمع ہو چکی تھیں۔

ماڈل روم و ڈیمانسٹریشن لیب و میوزیم:

انسٹی ٹیوٹ یا سوسائٹی کے اسٹاف میں کوئی ایسا آدمی موجود نہیں تھا جو سائنس کی لیب اور ماڈل روم و میوزیم کی دیکھ بھال کر سکتا۔ایک طرح سے یہ سیکشن ڈاکٹر کلکلی کی مدد سے قائم کیا گیا تھا اور اس کا استعمال انھیں کی مرہونِ منت تھا۔جب کبھی وہ خود لیکچر دیتے ہوں تو اس میوزیم اور لیب میں ضرورت کے مطابق کچھ تجربات کرکے اپنی بات کو مزید سمجھانے کی سعی کرتے تھے، ورنہ عام طور پر اس سیکشن کی حیثیت محض نمائشی تھی اور معزز مہمانوں کی آمد پر اچھا تاثر چھوڑتی تھی۔انسٹی ٹیوٹ کے اسٹاف میں کسی سائنس کے آدمی کی کمی کے باعث اس سیکشن سے خاطرخواہ فائدہ نہ اٹھایا جاسکا،اور عام طور پر سائنسی آلات وغیرہ کے تحفظ کے لیے یہ مقفل رہتا، جس کی چابیاں سوسائٹی کے لائبریرین کی تحویل میں رہتی تھیں۔

چھاپہ خانہ

سرسید نے غازی پور میں سکونت کے دوران اپنا ایک ذاتی پریس بھی لگایا تھا۔اس بات کی شہادت کہ یہ پریس ۱۸۶۲ء میں پوری طرح کام کر رہا تھا سرسید کے ڈپٹی سید امداد علی کو لکھے خط مورخہ ۳؍جولائی ۱۸۶۲ء سے ملتی ہے جس میں سرسید غازی پور سے تحریر کرتے ہیں کہ

''میں یہاں بہت خوش ہوں۔کام بہت کم ہے۔تصنیفِ کتب کو بہت فرصت ہے۔چھاپہ فضل الٰہی سے جاری ہو گیا ہے۔تفسیر چھپ رہی ہے۔''[۶]

علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ کے لیے ایک چھاپہ خانہ بھی لگایا گیا۔۱۸۶۷ء سے ۱۸۷۴ء تک یہ چھاپہ خانہ سرسید کے رہائشی بنگلے کے احاطے ہی میں لگا رہا۔۱۸۷۳ء کے آس پاس اس چھاپہ خانہ میں مزید اضافہ ہوا۔سرسید احمد خاں کے خط مورخہ ۱۷ اکتوبر ۱۸۷۲ء بنام جگت سنگھ، راجہ آف تاجپور سے اندازہ ہوتا ہے کہ راجہ صاحب نے اپنا چھاپہ خانہ کالج کو دینے کی پیشکش کی تھی۔جس کے جواب میں سرسید نے لکھا تھا۔

''نہایت مناسب ہے کہ آپ اس چھاپہ خانہ کو علی گڑھ سائنٹفک سوسائٹی کو عطا فرمادیں۔اگر آپ ایسا کریں گے تم ہم علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ کا نام اس طرح پر رکھ دیں گے (دی علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ اینڈ دی تاجپور پروگریس) اس تجویز میں بڑا فائدہ یہ ہے کہ تمام اسباب کام میں آوے گا اور عام فائدہ پہنچاوے گا اور تاجپور پروگریس کا نام بھی ہمیشہ قائم رہے گا۔دوسرا فائدہ یہ ہے کہ محمڈن اورینٹل کالج بھی غالباً علی گڑھ میں قائم ہوگا اور اس کا چھاپہ خانہ اور علی گڑھ سائنٹفک سوسائٹی کا چھاپہ خانہ اور کاروبار سب یک شامل ہو جاوے گا۔تیسرا فائدہ یہ کہ عنقریب سید محمود تمھارے دوست ولایت سے واپس آنے والے ہیں اور غالباً علی گڑھ اخبار کے کاروبار اور نگرانی ان کے متعلق ہو جاوے گی اور علی گڑھ کے اخبار کا کاغذ بھی عمدہ کیا جاتا ہے اور اس کی انگریزی ایڈیٹری کا بھی اہتمام شروع سال سے اور طور پر کیا جاوے گا۔پس اس تجویز سے ہر قسم کا فائدہ حاصل ہوگا۔اب اگر آپ کو یہ تدبیر پسند ہو تو فی الفور مجھ کو اطلاع دیں کہ میں راجہ جے کشن داس بہادر سیکریٹری سوسائٹی کو لکھوں اور وہ چھاپہ خانہ کا اسباب لانے کے واسطے آدمی روانہ کردیں۔''[۷]

سائنٹفک سوسائٹی کی میٹنگ منعقدہ ۲۱ فروری ۱۸۷۴ء میں راجہ جے کشن صاحب نے رپورٹ کیا کہ تیج پور کے راجہ پرتاب سنگھ نے اپنا قیمتی پریس سوسائٹی کو دے دیا ہے اور اب یہ سوسائٹی کے قبضے میں ہے۔غالباً یہ وہی پریس ہے جو تاجپور کے کنور جگت سنگھ نے کالج کو دینے کے لیے لکھا تھا لیکن سرسید نے انھیں صلاح دی تھی کہ سائنٹفک سوسائٹی کو دے دیا جائے۔راجہ صاحب سے نام میں کچھ غلطی ہوئی ہے بہرحال ان کے اعلان سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ وہی پریس تھا اور ۱۸۷۴ء تک

سوسائٹی کی تحویل میں پہنچ چکا تھا۔

علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ

۲۰؍ مارچ ۱۸۶۶ء سائنٹفک اخبار جاری کیا جس کا نام بعد میں علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ ہوگیا۔ یہ اخبار پہلے ہفت روزہ تھا ،بعد میں ہفتے میں دو بار شائع ہونے لگا۔ ایڈیٹر سر سید خود تھے۔اس کا ایک کالم انگریزی میں اور ایک اردو میں ہوتا تھا۔بعض مضامین بھی اردو اور انگریزی میں الگ الگ چھاپے جاتے تھے۔مضامین سوشل ،اخلاقی ،علمی اور پولیٹیکل ہوتے تھے۔تراجم میں زیادہ تر ''ماخوذ از پانیر'' تھے۔ابتدا میں منشی محمد یار خاں ایڈیٹر ،منشی چکھن لال انگریزی اخبارات کے مترجم ،مولوی فیض الحسن اور بابو گنگا پرشاد مترجم کتب تھے۔کل عملہ کی ماہانہ تنخواہ پانچ سو روپے تھی۔

یہ گزٹ سائنٹفک سوسائٹی اور انسٹی ٹیوٹ کا مشترکہ ترجمان تھا لیکن اس کی اشاعت کی ابتدا انسٹی ٹیوٹ کے بننے کے بعد ہوئی اور اس طرح وہ سوسائٹی سے زیادہ انسٹی ٹیوٹ کا اٹوٹ حصہ بن کر سامنے آیا۔اپنے دور کے سماج ،سیاست ،ادب اور صحافت پر انسٹی ٹیوٹ گزٹ نے اپنی ایک گہری چھاپ چھوڑی ہے سر سید کو گزٹ کی اہمیت کا اندازہ پہلے دن سے تھا۔اسی لیے شروع سے اس کی دیکھ ریکھ سر سید نے اپنی نگرانی میں کی اور جب ان کا تبادلہ علی گڑھ سے بنارس ہو گیا اس کے بعد بھی وہ پورے انہماک سے گزٹ کی اشاعت میں اپنا تعاون دیتے رہے ۔انگلینڈ سے بھی ان کا عمل جاری رہا۔لندن سے واپسی کے بعد کالج کے قیام اور اس کے پروان چڑھنے تک سر سید کے لیے گزٹ عوامی رابطہ کا سب سے مؤثر آلہ کار بنا رہا۔گزٹ شروع میں ہفتہ میں ایک بار چھپتا تھا لیکن ۱۸۷۶ء میں سر سید کے علی گڑھ آکر دوبارہ سکونت اختیار کرنے کے ایک سال کے اندر (یعنی ۱۸۷۷ء میں) جب کالج کی تشکیل اور تعمیرات بڑے پیانے پر شروع ہو چلی تھیں اس وقت گزٹ ہفتہ میں دو بار جاری کرنے کا فیصلہ کیا گیا۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کے ذریعہ اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کے لیے گزٹ کی سر سید کو کس قدر ضرورت تھی۔یہی وجہ ہے کہ سر سید کی زندگی میں آخر وقت تک گزٹ شائع ہوتا رہا۔سر سید کے انتقال کے بعد کچھ عرصہ سید محمود کی ادارت میں گزٹ شائع ہوتا رہا۔اس کے بعد اس کی اشاعت موقوف ہو گئی ۔بعد ازاں محسن الملک نے دوبارہ اس کو نئے سرے سے شائع کرنا شروع کیا۔

ترجمہ کے لیے کتابوں کی شناخت

۹؍ مئی ۱۸۶۸ء سر ولیم میور لفٹیننٹ شمال مغرب نے سوسائٹی کی ایک درخواست پر وعدہ کیا کہ جو کتابیں دیسی زبان میں تصنیف و تالیف یا ترجمہ کی جائیں گی ان میں گورنمنٹ ضرور امداد کرے گی۔۲۶؍ اگست ۱۸۶۸ء گورنمنٹ شمال مغرب نے دیسی کتابوں پر انعام دینے کا اعلان کیا۔

سوسائٹی کی پہلی میٹنگ میں سید احمد خاں نے جس طرح کی کتابوں کو انگریزی سے ترجمہ کروا کر سوسائٹی کے ذریعہ شائع کرنے کی نشان دہی کی تھی ان کتابوں کی لسٹ مختلف لوگوں کو ان کی رائے معلوم کرنے کے لیے ارسال کی گئی ،اس کے جواب کے بطور جتنے خطوط موصول ہوئے ان کو سوسائٹی کی دوسری میٹنگ جو ۱۲ مارچ ۱۹۶۴ء کو غازی پور میں منعقد ہوئی تھی پیش کیا گیا۔ان میں سکریٹری ایشیا ٹک سوسائٹی کلکتہ،مولوی کریم بخش ،ڈپٹی کلکٹر للت پور اور پنڈت من پھول ،لاہور کے خطوط کے علاوہ مسٹر اے ۔کولوین ،مسٹر ایس ۔ایچ ۔فلر ،مسٹر سی ۔اے ۔ایلٹ ،مسٹر جی ڈبلو ۔ہمیلٹن اور مسٹر ایک کیمپسن ،کے خطوط شامل تھے ۔اب سب ہی خطوط میں سوسائٹی کے ذریعہ ترجمہ کر کے چھاپی جانے والی کتابوں کے سلسلہ میں مراسلہ نگاروں نے اپنی آرا کا اظہار کیا تھا۔زیادہ تر انگریز حضرات نے ان کتابوں کے بارے میں اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا تھا کہ ان میں سے زیادہ تر کتابیں یا تو خاصی غیر مروجہ اور متروک ہیں یا پھر ہندوستانی ذہن اور حالات سے مطابقت نہیں رکھتی ہیں۔مسٹر کولوین نے قانونی نکتہ اٹھایا تھا کہ ترجمہ کر کے کتابیں چھاپنے کے سلسلہ میں کتابوں کے مصنفوں سے اجازت کس طرح لی جائے گی وغیرہ۔ان خطوط میں جو بھی اعتراضات کئے گئے تھے یا سوال اٹھائے گئے تھے ان کا فرداً فرداً جواب سید احمد خاں نے سوسائٹی

کی ۱۲ مارچ کی میٹنگ میں پیش کیے۔مسٹر کولوین کے خط کے جواب میں سرسید نے بتایا کہ جو قانون ہندوستان میں درباب حفاظت حقوق مصنف (Copy Right) موجود ہے وہ ایکٹ ۱۸۴۷ء ہے اور ازروئے قانون اس کی کوئی دفعہ دوسری زبان میں ترجمہ سے منع نہیں کرتی،لیکن پھر بھی انھوں نے یقین دہانی کروائی کی وہ اس سلسلہ میں ایڈوکیٹ جنرل سے رائے لیں گے۔بہرحال ان تمام لوگوں کی رائے لینے کے بعد ۲۸ کتابوں کا ترجمہ کرکے شائع کرنے کے لیے انتخاب کیا گیا۔ان ۲۸ کتابوں کے نام مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ایک مختصر رسالہ بیان میں یورپ کے علوم وفنون کے جو مانڈر صاحب کے خزانہ علم میں سے تالیف کیا جاوے گا۔

۲۔پہلا،دوسرا،تیسرا اور چوتھا باب آدم سمتھ صاحب کی کتاب کا جو قوموں کی ترقی دولت کے بیان میں ہے۔

۳۔تاریخ ہندوستان مؤلفہ الفسٹن صاحب

۴۔رسالہ بھاپ کی کلوں کے بیان میں مصنفہ ڈبلو۔جے۔ایم کورن رین کاین صاحب

۵۔تاریخ جدید ہندوستان مؤلفہ مارشین صاحب بشرط اجازت مصنف

۶۔ایک اچھا بڑا نسخہ جغرافیہ کا جو کئی انگریزی جغرافیوں سے تالیف کیا جاوے۔

۷۔رسالہ یورپ کے آلات کاشتکاری کے بیان میں جو کئی انگریزی کتابوں سے تالیف کیا جاوے گا۔

۸۔تاریخ چین فارسی مترجمہ محمد زمان عرف خرنگی خاں اصل انگریزی مصنف ایک پادری صاحب کی جس میں بیان ہے چین کی صورت اور پیداواروں اور علوم اور فنون اور مذہب اور رسومات سلطنت مورخہ چھٹی صدی۔

۹۔ایک کتاب بطور فہرست کے جس میں عمدہ عمدہ مشرقی کتابوں کے نام ہوں گے اور مصنفوں کے نام اور تاریخ تصنیف اور نام زبان جس میں وہ کتاب ہو۔اور کیفیت اس کے مضمون کی اور ان لوگوں کے نام جن کے کتب خانوں میں وہ ہیں۔

۱۰۔رسالہ اثر کہربائی جس میں علمی اور عملی دونوں مذکور ہیں مع بہت سی تصویروں کے مصنف،بیکول صاحب۔

۱۱۔رسالہ جیالوجی یعنی اس علم کا جس میں انقلابات زمین کا بیان ہے مع بہت سی تصویروں کے مصنف جان فلپس صاحب۔

۱۲۔تاریخ ایران مصنف سر جان مالکوم صاحب۔

۱۳۔تاریخ بھوپال مصنف سر جان مالکوم صاحب جس کا انتخاب کیا جاوے گا ان کی تاریخ ہندوستان سے۔

۱۴۔مسلمانوں کے عہد کی تاریخ اسپین جو تالیف کی جاوے گی تاریخ عرب و اسپین مصنف کانڈ صاحب اور اسپین کے عربوں کے علوم کی تاریخ مصنف شیخ اللہ الصباح المتری اور تاریخ اسپین مصنف کالی کٹ صاحب میں ہے۔

۱۵۔رسالہ علم فلاحت یعنی کاشتکاری مصنف لاہبی صاحب

۱۶۔تاریخ سکندر اعظم مصنف ارمن صاحب

۱۷۔مغلیہ دربار جہانگیر کے کروفر کا بیان مصنف برنیر صاحب

۱۸۔رسالہ علم طبیعات جو نہایت پسندیدہ اور آزمودہ ہے جے۔جے۔گریفن صاحب

۱۹۔کلک صاحب کے آخر نسخہ کی چوتھی اور پانچویں فصل

۲۰۔ذائلی صاحب کی کتاب منطق

۲۱۔متعدد رسالہ حکمت قدرت کے۔ول صاحب کے سلسلہ میں سے

۲۲۔جنرل کنگھم صاحب کی رپورٹ ان تلاشوں کی جو انھوں نے صوبہ بہار اور گورکھپور میں کیں۔

۲۳۔رسالہ ہیئت یا کئی دنیاؤں کا ثبوت مصنف دی۔ول صاحب

۲۴۔رسالہ پہاڑوں کی شہادت مصنف ملر صاحب

۲۵۔بکل صاحب کی دوسری جلد کا چھٹا باب جس میں نتیجے نکالنے کی حکمت کی عظمت کا بیان ہے۔

۲۶۔میکس ملر صاحب کی کتابیں در باب علم سنسکرت۔
۲۷۔مواعظ سکندر مصنف ارسطو۔
پولیٹکل اکونومی یعنی انتظام مدن مصنف سینئر صاحب۔

لیفٹننٹ گراہم نے اپنی کتاب (جو ۱۸۸۵ء میں شائع ہوئی تھی) میں سوسائٹی کی ترجمہ کر کے چھاپی جانے والی ۲۵ کتابوں کی لسٹ شامل کی ہے۔[۸]

اس لسٹ میں سرسید کی ابتدائی لسٹ (جو انھوں نے ترجموں کے لیے مرتب کی تھی) میں موجود زیادہ تر کتابیں شامل ہیں۔
سائنٹفک سوسائٹی کی کتابوں کی ایک فہرست ڈاکٹر سہیل عباس نے بھی اپنے ایک مضمون میں فراہم کی ہے جو درج ذیل ہے:

''اس ضمن میں سوسائٹی نے تقریباً چالیس علمی اور تاریخی کتابیں ترجمہ کرائیں جن میں سے صرف اکتیس کے نام معلوم ہوئے ہیں جو درج ذیل ہیں۔

۱۔تاریخ مصر قدیم مولفہ رولن۔
۲۔تاریخ یونان مولفہ رولن۔
۳۔رسالہ علم فلاحت اسکاٹ برلن۔
۴۔تاریخ چین بہ زبان فارسی قلمی ترجمہ پادری ایکسوس۔
۵۔تزک جہانگیری قلمی۔
۶۔رسالہ علم انتظام مدن (پولیٹیکل اکانومی) مولفہ ولیم سینیر۔
۷۔ایک گفتگو بر عہد لارڈ ڈلہوزی و لارڈ کیننگ مترجمہ لیفٹیننٹ کرنل گریہم بہ زبان اردو۔
۸۔تاریخ ہند مولفہ الفنسٹن۔
۹۔رسالۂ علم آلات مولفہ ٹامسن۔
۱۰۔رسالۂ علم طبعیات مولفہ ٹامسن۔
۱۱۔رسالۂ علم آب وہوا مولفہ ٹامسن۔
۱۲۔رسالۂ برق مولفہ ہیرس۔
۱۳۔دیباچۂ تاریخ فیروز شاہی۔
۱۴۔ٹاڈ ہنٹر کی کتاب اقلیدس مترجمہ مولوی ذکاء اللہ۔
۱۵۔جغرافیہ مولفہ پادری ولکنسن۔
۱۶۔سیاست مدن (مل کی پولیٹیکل اکانومی کا انتخاب) مترجمہ پنڈت دھرم نراین رائے بہادر میر منشی اندور۔
۱۷۔ترجمۂ علم مساحت مولفہ ٹاڈ ہنٹر۔
۱۸۔ترجمۂ علم مثلث مولفہ ٹاڈ ہنٹر۔
۱۹۔ترجمۂ الجبرا مبتدیوں کے لیے مولفہ ٹاڈ ہنٹر۔
۲۰۔ترجمۂ نظریۂ مساوات مولفہ ٹاڈ ہنٹر۔
۲۱۔کال بریتھ اور ہاٹن کی سائنٹیفک مینول یوکلڈ کا ترجمہ۔
۲۲۔کال بریتھ اور ہاٹن کی سائنٹیفک الجبرا کا ترجمہ۔
۲۳۔برناڈ سمتھ کی ارتھمیٹک کا ترجمہ۔
۲۴۔برناڈ سمتھ کی الجبرا کا ترجمہ۔

۲۵۔کال بریتھ کی کتاب حساب کا ترجمہ۔
۲۶۔ٹاڈ ہنٹر کے الجبرا کا ترجمہ (کالجوں اور مدارس کے لیے)۔
۲۷۔کال بریتھ کی Plain علم مثلث۔
۲۸۔ٹاڈ ہنٹر کی Plain co-ordiate geometry۔
۲۹۔ٹاڈ ہنٹر کا (Integral Calculas) تکمیلی احصا۔
۳۰۔ٹاڈ ہنٹر کا (Differential Calculas) تفریقی احصا۔
۳۱۔ترجمہ تاریخ ایران مولفہ سر جان میلکم۔" 9

سائنٹفک سوسائٹی صرف کتابوں کے ترجمے کروانے پہ ہی اکتفا نہیں کرتی تھی بلکہ جہاں ضرورت ہوتی تھی وہاں اپنے مقاصد کے مطابق کتابیں لکھوانے کی سعی بھی کرتی تھی۔ذکاالله صاحب کی حساب اور تواریخ کی کتابیں (جو ایک لمبے عرصہ تک مختلف کلاسوں کے نصاب میں داخل رہیں) بھی اس زمرے میں شامل کی جاسکتی ہیں۔ یہ بات اتنی اہم نہیں ہے بلکہ اہمیت اس بات کی ہے کہ سوسائٹی نے ایک تحریک کو جنم دیا جس کے نتیجہ میں سائنس،تاریخ وٹیکنالوجی پر نئی نئی کتابیں چھپ کر سامنے آنے لگیں اور اس عمل میں سوسائٹی نے اپنا پورا اشتراک کیا۔منشی ذکاء اللہ کی ۱۷ کتابیں جو سینٹفک سوسائٹی صوبہ بہار کے اشتراک سے چھاپی گئیں اسی زمرہ میں آتی ہیں۔

دہلی کالج اور اس کی ورنیکلر ٹرانسلیشن سوسائٹی کے بعد یہ دوسرا ادارہ تھا جس نے مختلف علوم وفنون کے ترجمے اردو زبان میں شائع کیے۔اس سوسائٹی کے ذریعے سے بعض تعلیمی تحریکیں بھی کی گئیں۔مثلاً مکاتب کے نصاب تعلیم پر غور کرنے کے لیے ایک کمیٹی مقرر کی گئی۔

ایگریکلچرل سوسائٹی

انسٹی ٹیوٹ میں ایک ماڈل روم و ڈیمانسٹریشن لیب کا بھی انتظام تھا۔جہاں لیکچروں کے ساتھ ساتھ تجربات کرکے دکھانے ہوتے تھے۔ چونکہ ہندوستان میں سائنسی ترقی کے لیے ماہر اساتذہ کی ضرورت تھی جن کی یہاں کمی تھی۔اس لیے سرسید نے عملی قدم اٹھایا اور حکومت سے اس مقصد کے لیے زمین بھی لیز پر لی۔جہاں تجرباتی فصلیں کاشت کی جاتی تھیں۔سائنٹفک سوسائٹی نے جو کتابیں ترجمہ کرائی تھیں ان میں زراعت سے متعلق روبرٹ سکاٹ برن کی کتاب Mordern Farming بھی تھی جس کا ترجمہ رسالہ علم فلاحت کے نام سے کیا گیا۔ذیل میں اس کے مشمولات درج کیے جاتے ہیں:

پہلا حصہ:زمینوں کی قسموں کی پیداوار کی قوت اور فصلوں کے تسلسل اور اس قوت کے گھٹنے اور مختلف فصلوں کے بونے کے لیے چین وتردد کرنے کے بیان میں

پہلی فصل: زمین کی پیداوار اور فصلوں کے دور اور زمین کی قوت پیداوار کے گھٹنے کے بیان میں

فصلوں کے دور کا بیان

دوسری فصل: زمین کے قابل کاشت کرنے یعنی تر زمین سے رطوبت جذب کرکے خوب تردد کرنے اور دخانی ہلوں کے چلانے کا باب میں

تر زمین کی تری دور کرنے کا بیان

چین وتردد کا بیان

دخانی ہلوں سے تردد کرنے کا بیان

دوسرا حصہ:اصول کھاد اور اقسام کھاد یعنی کھیت کی کھاد اور رقیق کھاد اور مصنوعی کھادوں کے بیان میں

پہلی فصل: کھاد پانے کے بیان میں

دوسری فصل: کھادوں کی اقسام وخصوصیات کے بیان میں
پیشاب اور شہر کی بدرو کے کیچڑ اور پائخانوں کا بیان
مجموعہ کی کھاد کا بیان
چونہ کا بیان
نمک کا بیان
گوانو کا بیان
فاسفو پر وویئن گوانو کا بیان
ھڈیوں اور سپر فاسفیٹ کا بیان
نائیٹریٹ آف سوڈا اور سلفیٹ آف سوڈا اور سلفیٹ آف ایمونیا کا بیان
تیسرا حصہ: گیہوں ،جو،جئی اور بیجوں کی اقسام اور فصلوں کے واسطے زمینوں کی تیاری اور بونے جوتنے کے طریقوں کے بیان میں
جو کا بیان
جئی کا بیان
دیو گندم کا بیان جس کو عربی میں ھرطمان کہتے ہیں
فصل کی کٹائی کا بیان
ہاتھ کی لاگت
کل کی لاگت
چوتھا حصہ: ان فصلوں کے بیان میں جو پھلیاں لاتی ہیں
مٹر کا بیان
پانچواں حصہ: شلغم ،گاجر ،آلو ،ھاتی چک ،گانٹھ گوبھی اور لمبا چقندر اور پارسینپس
جڑوں کی فصلوں کے بیان میں
شلغم کا بیان
شلغموں کی فصل کی کھادوں کا بیان
سوئیڈ شلغم کا بیان
زرد شلغموں کا بیان
سفید شلغموں کا بیان
مینگولڈ ورزل قسم چقندر کا بیان
گانٹھ گوبھی کا بیان
گاجر کا بیان
پارسینپس کا بیان
آلوؤں کا بیان
چھٹا حصہ: ان فصلوں کے بیان میں جو پتوں کی غرض سے بوئی جاتی ہیں اور ان سے مویشیوں کا چارہ مطلوب ہوتا ہے
گوبھی کا بیان

ریپ شلغم کا بیان
مسٹرڈ یعنی رائی کا بیان
دالوں کا بیان
کٹور گھاس کا بیان
لوسون گھاس کا بیان
سین فائن گھاس کا بیان
رائی گھاس کا بیان
گارس کا بیان
ساتواں حصہ: گھاسوں اور چراگاہوں کے بیان میں
گھاسوں کا بیان
چراگاہوں کی ترقی کا بیان
بیان ان چراگاہوں کا جن سے سوکھی گھاس لی جاتی ہے
ریتلی زمینوں کا بیان
چونہ کی زمینوں کا بیان
چکنی مٹی کی زمینوں کا بیان
ان زمینوں کا بیان جن کی ترکیب میں نباتاتی مادے ہوتے ہیں اور مٹی ان کی باریک اور نرم ہوتی ہے
ان زمینوں کا بیان جن کی ترکیب میں ریتا اور چکنی مٹی اور نباتاتی مادے داخل ہوتے ہیں اور ان کو لوم کی زمین کہتے ہیں
سوکھی گھاس کے تیار کرنے کا بیان
آٹھواں حصہ: ان درختوں کے بیان میں جو مثل سن اور ھاپس کے لوگوں کی معاش کا ذریعہ ہیں
سن کا بیان
ھاپس کا بیان
تتمہ: کھیت کے تجربوں کے عمدہ طریقہ کے بیان میں ۱۰؎

سرسید چونکہ خود اعلیٰ سرکاری ملازم رہے تھے اس لیے وہ بیوروکریسی سے کام نکلوانا جانتے تھے ،وہ پہلے اس کے لیے میدان ہموار کرتے اور پھر کام کو بتدریج آگے بڑھاتے۔پہلے سائنٹفک سوسائٹی بنائی ،پھر انسٹی ٹیوٹ،اس میں انگریزوں کے لیے شام کو بیٹھنے کا شاندار انتظام کیا۔سوڈا اور کافی کی مشینیں یورپ سے منگوائیں،پھر گزٹ کے ذریعے ادارے کی شہرت کا میدان ہموار کیا۔حکومت سے ایک ایگریکلچرل نمائش کا اہتمام ہر ضلع میں کروایا۔علی گڑھ کی نمائش اپنے ذمے لی ،پھر حکومت سے زمین لیز پر لی اور کالج بنایا جو آخر کار مسلمانوں کا ایک قابل افتخار ادارہ ''علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی''بن گیا۔

اردو ہندی تنازعہ

پاکستان کا قیام مسلمانوں کوئی باقاعدہ منصوبہ نہیں تھا بلکہ قدرت کی طرف سے اس کی منصوبہ بندی کی گئی تھی۔جب انگریز دوسری جنگ عظیم میں مصروف تھے تو مسلمان خلافت بچانے کے لیے تحریک چلا رہے تھے ،انگریزوں سے آزادی کے لیے ہندوؤں کو بھی اس تحریک کا حصہ مجبوراً بننا پڑا لیکن انھوں نے اس دور میں گاؤ کشی کی مذمت کا مسئلہ اٹھایا۔مسلمانوں کی مسجد مکتب کی روایت تھی تو اس کے مقابلے میں مندو دیا شالے بنائے گئے ۔اسی طرح اردو ہندی تنازعہ۔

سرسید مادری زبان میں تعلیم دینے کے حق میں تھے ۔ان کا خیال تھا کہ جدید علوم کی تعلیم ورنا کیولر یعنی مقامی زبان میں ہونی

چاہیے ۔ورنا کیولر سے سرسید کی مراد فارسی خط میں اردو ہوتی تھی۔ورنا کیولراسکرپٹ کا معاملہ اس وقت تک ایک بڑا مسئلہ بن چکا تھا۔پڑھے لکھے لوگوں کا ایک بڑا طبقہ اردو کو عام فہم مقامی زبان مانتا تھا لیکن اس کو ناگری رسم الخط میں لکھے جانے کی تائید کرتا تھا ۔رسم الخط کے سلسلہ کا یہ اختلاف اردو ہندی کے درمیان بڑی خلیج بنتا جارہا تھا۔انگریزی حکومت کی پالیسی اس خلیج کو پاٹنے سے زیادہ بڑھانے میں معاون ہورہی تھی۔سرسید اس طرح کی سبیلیں نکالنے میں مصروف تھے جس سے ورنا کیولر کے بطور اردو کو تقویت دی جاسکے۔دوسری طرف حکومت روز بروز سرکاری ملازمتوں کے لیے تعلیم اور لیاقت کے معیار متعین کرتی چلی جارہی تھی۔جس کی وجہ سے انگریزی زبان کی اہمیت اور گورنمنٹ کے تعلیمی اداروں کی اسناد کی اہمیت بڑھتی جارہی تھی۔

سرسید نے اس مسئلہ کا ایک حل بتایا:

۱۔اردو(فارسی خط کے ساتھ)پڑھنے والوں کی تعداد بڑھائی جائے۔

۲۔ورنا کیولر کے بطور فارسی اسکرپٹ میں اردو کوفروغ دیا جائے۔

۳۔اردو کے ذریعہ سرکاری ملازمتوں کے لیے متعین کی جانے والی تعلیمی لیاقت کا معیار حاصل کیا جائے۔

ان تمام مسائل کا حل سرسید کو ایک ورنا کیولر یونی ورسٹی کے قیام میں نظر آیا۔۱۸۶۷ء میں جب بنارس میں جدید ہندی تحریک کا آغاز ہوا،جس کا مقصد اردو زبان و فارسی رسم الخط کو موقوف کر کے بھاشا زبان کو دیوناگری رسم الخط کو فروغ دینا تھا۔تو انھوں نے ایک اسکیم تیار کی جس میں کلکتہ یونی ورسٹی کی طرز پر شمال مغربی صوبہ میں ایک ورنا کیولر(یعنی اردو)یونی ورسٹی قائم کرنے کی تجویز پیش کی گئی تھی جس میں انگریزی زبان کے جدید علوم کی مقامی زبان میں تعلیم دیئے جانے کا خیال پیش کیا گیا تھا۔نیز سرسید کا خیال تھا کہ نصاب کے لیے جدید کتابیں ترجمہ کرکے اردو میں تیار کرنے کی ذمہ داری سینٹفک سوسائٹی بآسانی نبھانے کے لیے تیار ہے اس کی بدرجہ اتم اہلیت رکھتی ہے بشرطیکہ گورنمنٹ اس کی مالی معاونت کے لیے تیار ہو۔لیکن اس اسکیم کے گورنمنٹ میں پہنچتے ہی سرسید کو اندازہ ہو گیا کہ ورنا کیولر یونی ورسٹی کے قیام کی اسکیم کو انگریز حکمرانوں کی تائید حاصل ہونا تقریباً ناممکن ہے ۔بلکہ اس کی بنا پر انگریزی تعلیم کی مخالفت کے شکوک پیدا کرنے کی کوششیں شروع ہو رہی ہیں ۔سرسید ایسی کسی اسکیم کی پیروی کرنے کے لیے تیار نہ تھے جس کو حکومت وقت کی پوری تائید حاصل نہ ہو۔یا جس کی وجہ سے انگریز حکمرانوں کو ان کی طرف سے بدگمان کی جاسکے۔اسی وجہ سے اسکیم داخل کرنے کے بعد انھوں نے ورنا کیولر یونی ورسٹی کے قیام کے سلسلہ میں یکسر خاموشی اختیار کرلی۔اور پھر کبھی اس کا تذکرہ نہیں کیا،حالانکہ وہ آخیر وقت تک اس خیال کے حامی رہے کہ مقامی زبان میں تعلیم زیادہ مؤثر طریقہ سے دی جاسکتی ہے اور اسی لیے ایم ۔اے ۔او کالج کے قیام کے ساتھ مدرسۃ العلوم کا قیام دراصل ایم ۔اے ۔او کالج کا ورنا کیولر نعم البدل معلوم ہوتا ہے۔

اردو ہندی تنازعہ اس وقت شدت اختیار کر گیا جب سرسید یکم اپریل ۱۸۶۹ء کو انگلستان کے لیے روانہ ہو گئے جہاں وہ تقریباً ڈیڑھ سال رہے۔اسی دوران یہ تنازعہ سائنٹفک سوسائٹی کے دروازے پر دستک دینے لگا جب بابو شیو پرشاد نے سائنٹفک سوسائٹی کے ہندوممبران میں تحریک چلائی کی اردو جو فارسی رسم الخط میں ہے مسلمانوں کی زبان ہے،سوسائٹی کا نہ صرف رسالہ بلکہ کتابیں بھی ناگری رسم الخط میں ہونی چاہیں۔محسن الملک نے ایک تحریر اس کے جواب میں گزٹ میں چھپنے کے لیے بھیجی سرسید نے نہ صرف اسے گزٹ میں چھاپنے سے بلکہ کسی اور جگہ بھی چھاپنے سے منع کیا،وہ نہیں چاہتے تھے کہ سوسائٹی اس ہندومسلم اختلاف کی بھینٹ چڑھ جائے ۔لیکن اس کے باوجود سوسائٹی کے اردو کے فروغ میں حصہ لینا بلکہ ۱۸۶۸ء بنارس میں جدید ہندی مرکز کا قیام،اس کے سیکرٹری سرودا پرشاد کے نام سرسید کا خط،جس میں اردو کو دیوناگری رسم الخط میں لکھنے کی مخالفت کی گئی جیسے اقدامات سے ظاہر ہوتا ہے کہ سر سید کی سائنٹفک سو سائٹی اصل میں ''اردو بچاؤ'' تحریک کی کڑی تھی۔اس لحاظ سے دیکھا جائے تو علی گڑھ تحریک دراصل وہ تناور درخت ہے جس کا بیج سائنٹفک سوسائٹی تحریک کی شکل میں بویا گیا تھا۔

حواشی

۱۔روئیداد سین ٹیفیک سوسائٹی نمبرا،سید احمد خاں،غازی پور:پرائیویٹ پریس،۱۸۶۴ء
۲۔قانون واسطے سین ٹیفیک سوسیٹی،غازی پور،سید احمد خاں،غازی پور:پرائیویٹ پریس،۱۸۶۴ء
۳۔بحوالہ روئیداد نمبر ا۔اجلاس سائنٹیفک سوسائٹی منعقدہ ۹ جنوری بمقام غازی پور۔سید احمد خاں کے پرائیوٹ پریس میں چھپی۔۱۹۶۴ء
۴۔سلیکٹڈ ڈاکومینٹس ،یوسف حسین خاں،ایشیا پبلشنگ ہاؤس ۱۹۶۷ء
۵۔سرسید اور سین ٹیفک سوسائٹی :ایک بازیافت،افتخار عالم،دہلی : مکتبہ جامعہ،بار اول،اکتوبر ۲۰۰۰ء،ص۱۴
۶۔مکاتیب سرسید۔مرتبہ مشتاق حسین ،لاہور: اسٹار بک ڈپو،س۔ن،ص ۶
۷۔سرسید تاریخی و سیاسی آئینے میں۔شان محمد، انوار بکڈ پو،علی گڑھ،۱۹۶۷ء،ص۱۱۸

8.The Life And Work of Syed Ahmed Khan C.S.I. by Lieut.colonel G.F.I.Graham.B.s.c,William Blackwood and Sons EdinBurgh and London, MDCCCI.XXXV

۹۔توقیت علی گڑھ:حیات سرسید کے تناظر میں۔ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ،مشمولہ جرنل آف ریسرچ (اردو)،شمارہ ۱۵،ملتان:شعبہ اردو بہاء الدین زکریا یونی ورسٹی ،۲۰۰۹ء،ص۲۰۰ تا ۲۰۱
۱۰۔رسالہ علم فلاحت ،علی گڑھ :انسٹی ٹیوٹ پریس،۱۹۰۷ء

کتابیات

☆اے۔ایچ۔کوثر،ڈاکٹر۔اردو کی علمی ترقی میں سرسید اور ان کے رفقاء کار کا حصہ۔کراچی:لائبریری پروموشن بیورو،۱۹۸۴ء
☆ تاریخ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ۔منظر جلیسی رمصطفیٰ حسین،علی گڑھ:یونین بکڈ پو،۱۹۸۳ء
☆ حامد حسن قادری۔داستان تاریخ اردو،کراچی:اردو اکیڈمی سندھ،چوتھا ایڈیشن ۱۹۸۸ء
☆رسالہ علم فلاحت ،علی گڑھ :انسٹی ٹیوٹ پریس،۱۹۰۷ء
☆زاہد چوہدری ۔سرسید احمد خان ۔لاہور:ادارہ مطالعہ تاریخ ،میاں چیمبرز ۳،ٹمپل روڈ،۱۹۹۹ء
☆سرسید احمد خاں۔منتخب کتابیات،مولانا آزاد لائبریری،علی گڑھ:مسلم یونیورسٹی علی گڑھ،۱۹۷۱ء
☆سرسید اور سین ٹیفک سوسائٹی :ایک بازیافت،افتخار عالم،دہلی : مکتبہ جامعہ،بار اول،اکتوبر ۲۰۰۰ء
☆سرسید تاریخی و سیاسی آئینے میں۔شان محمد، انوار بکڈ پو،علی گڑھ،۱۹۶۷ء
☆علی گڑھ تحریک آغاز تا امروز ۔نسیم قریشی،علی گڑھ:مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ،۱۹۶۰ء
☆علی گڑھ تحریک سیاسی اور سماجی مطالعہ۔مظہر حسین، دہلی : انجمن ترقی اُردو ہند،۱۹۹۳ء
☆علی گڑھ تحریک ۔سید حامد، پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۸۶ء
☆علی گڑھ کی علمی خدمات۔خلیق احمد نظامی،نئی دہلی : انجمن ترقی اُردو ہند،۱۹۹۴ء
☆علی گڑھ ماضی و حال۔صدیقی رشید احمد،علی گڑھ:علی گڑھ مسلم یونیورسٹی،۱۹۷۰ء
☆محمڈن کالج سے مسلم یونیورسٹی تک۔نقوی نور الحسن،علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۱ء
☆مسلم یونیورسٹی میں اسلام۔امین زبیری،علی گڑھ: ہندوستانی پریس ،۱۹۳۳ء
☆مغربی تعلیم کا تصور اور اس کا نفاذ علی گڑھ میں۔صدیقی رشید احمد، پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۸۹ء
☆ مکاتیب سرسید۔مرتبہ مشتاق حسین ،لاہور: اسٹار بک ڈپو،س۔ن
☆ ہسٹری محمڈن کالج۔افتخار عالم،آگرہ: مفید عام پریس ،۱۹۱۰ء

دستاویزات:

☆ روئیداد نمبر ا۔اجلاس سائنٹیفک سوسائٹی منعقدہ ۹ جنوری بمقام غازی پور۔سید احمد خاں کے پرائیویٹ پریس میں چھپی۔۱۹۶۴ء
☆روئیداد سین ٹیفیک سوسائٹی نمبرا،سید احمد خاں،غازی پور:پرائیویٹ پریس،۱۸۶۴ء
☆سلیکٹڈ ڈاکومینٹس ،یوسف حسین خاں،ایشیا پبلشنگ ہاؤس ۱۹۶۷ء
☆ قانون واسطے سین ٹیفیک سوسیٹی ،غازی پور،سید احمد خاں،غازی پور:پرائیویٹ پریس،۱۸۶۴ء

مضامین:

☆توقیت علی گڑھ:حیات سرسید کے تناظر میں۔ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ،مشمولہ جرنل آف ریسرچ (اردو)،شمارہ ۱۵،ملتان:شعبہ اردو بہاء الدین زکریا یونی ورسٹی ،۲۰۰۹ء
سائنٹفک سوسائٹی علی گڑھ۔بابائے اردو ڈاکٹر مولوی عبد الحق ۔مشمولہ سہ ماہی اردو۔جلد ۶۵،شمارہ۳،کراچی :انجمن ترقی اردو پاکستان،جولائی تا ستمبر۱۹۸۹ء

انگریزی کتب:

GRAHAM, G.F.I: Life and work of Syed Ahmad Khan, C.S.I Edinburgh, William Blackwood, 1885.
GRAHAM, G.F.I: Life and work of Syed Ahmad Khan., C.S.I. 2nd ed. London, Hodder, 1909.
GRAHAM, G.F.I: Reviews on Syed Ahmad Khan's life and works. Aligarh, 1886.
KAZIM Ali Khan: Sir Syed and Muslim University, Aligarh. Lucknow, Prakashan Kendra, n.d.

ڈاکٹر غلام عباس
شعبہ اردو، سرگودھا یونیورسٹی/
گل باز، پی ایچ ۔ڈی سکالر

ادبی فرہنگ نویسی...... بنیادی نکات

Literary Glossary is a bit different from Dictionary. Dictionary provides all the meanings of a words as used in the past. Glossary provides with textual meanings of a word. A creative mind can use the words in usual or unusual manners, also in original, metaphoric or symbolic way. So glossary is somewhat different from dictionary. Author of the literary glossary must focus on textual meanings, then move to the route, grammatical context and other worth mentioning features of the words and compounds which can help the reader.

فرہنگ فارسی زبان کا لفظ ہے۔انگریزی میں اس کے لیے **dictionary, lexicon, glossary** کے لفظ استعمال ہوتے ہیں۔فرہنگ کے لغوی معنی مختلف لغات میں یوں درج ہیں:

فرہنگِ آصفیہ:

۱۔دانش ۔ دانائی ۔سمجھ۔عقل و ادب۔فہم ۔فراست و کیاست

۲۔کتاب لغات فارسی جیسے فرہنگ رشیدی، فرہنگ جہانگیری وغیرہ [۱]

نوراللغات:

۱۔کتاب لغات فارسی جس میں تحقیق الفاظ و معانی ہو۔جیسے فرہنگ جہانگیری،فرہنگ رشیدی

۲۔اردو میں مطلق لغت کے معنی میں مستعمل ہے۔دانائی۔دانش۔عقل۔سمجھ [۲]

جامع اللغات:

۱۔لغات فارسی جس میں الفاظ و معانی کی تحقیق ہو۔۲۔لغت۔۳۔کسی خاص کتاب کے مشکل الفاظ کے معنوں کی کتاب ۴۔دانائی ۔دانش ۔عقل ۵۔کیکاؤس کی ماں [۳]

فیروز اللغات:(فارسی اردو)

تعلیم۔آموزش۔علم۔دانش۔ادب۔تربیت۔قاموس۔کتاب لغت [۴]

اردو میں ایک مدت تک یہ لفظ ایک عام کتاب لغت کے معنوں میں استعمال ہوتا رہا ہے۔کچھ لغت نویسوں نے اپنی لغات کے عنوان میں بھی لغت کی بجائے فرہنگ کا لفظ استعمال کیا ہے؛ جیسے فرہنگ آصفیہ، فرہنگ اثر وغیرہ کیوں کہ وہ دونوں الفاظ کو ایک دوسرے کا مترادف خیال کرتے تھے۔شاہینہ تبسم نے میرتقی میرؔ کے پہلے دیوان کی فرہنگ مرتب کی تو اس کے مقدمے میں لکھا:

> ’’اردو میں فرہنگ اور لغت ------یہ دونوں لفظ کچھ اس طرح استعمال ہوتے رہے ہیں کہ اردو زبان کا عام قاری ایک دوسرے کا مترادف سمجھنے کی غلطی کر بیٹھتا ہے بل کہ اچھے خاصے پڑھے لکھے لوگ بھی عموماً اس غلط فہمی میں مبتلا پائے جاتے ہیں اور ظاہر ہے اس غلط فہمی کو فروغ دینے میں ہمارے لغت

نگاروں کا بھی ہاتھ ہے'' ۵ؔ

شاہینہ تبسم کا یہ مؤقف تو درست ہے کہ اردو میں یہ لغت اور فرہنگ کے ہم معنی ہونے کا ابہام موجود ہے لیکن اس میں لغت نویسوں کو قصوروار ٹھہرانا درست نہیں۔ وہ خود غلط فہمی پھیلانے کی بجائے اس کا شکار ہوئے۔ اردو میں لغت نویسی کے وقت اصطلاحی عنوان کے لیے فارسی میں مستعمل اصطلاحات اور الفاظ سے مدد لی گئی۔ فارسی میں بھی فرہنگ کا لفظ ایک عام کتاب لغت کے لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے جس میں فارسی زبان کے تمام الفاظ شامل ہوتے تھے ۔فرہنگ آنند راج، فرہنگ نظام، فرہنگ دہ خدا اور فرہنگ رشیدی وغیرہ فارسی کی اہم اور معروف کتب لغت میں شامل ہیں ۔فارسی کے زیر اثر اردو میں لغت اور فرہنگ کے اصطلاحی معنی میں فرق نہ کیا گیا۔ فارسی میں لغت کے ساتھ ساتھ ایسی فرہنگیں بھی بنانے کا رواج تھا جو صرف شعری متون پر مشتمل ہوتی تھیں لیکن ہر دو قسم کی کتب کے لیے الگ الگ اصطلاح کی تخصیص نہیں تھی:

'' --- فارسی میں کتب لغت بنیادی طور پر دو قسم کی ہوتی ہیں ایک تو وہ جن میں صرف وہی الفاظ شامل ہوتے شاعروں سے مختص ہیں اور دوسرے وہ جو شاعروں سے مختص نہیں ہوتیں بل کہ ان میں فارسی زبان کے تمام الفاظ بلا تخصیص کے شامل کر لیے جاتے ہیں اور چوں کہ مستند زبان شاعروں کی سمجھی جاتی تھی اس لیے الفاظ کے معنی متعین کرتے وقت اشعار ہی سے استناد کیا جاتا تھا۔ قسم اوّل کی لغت کو عام طور اشعار کی شرح سمجھا جاتا تھا اور ان کا بنیادی مقصد مخصوص شعرا کے کلام کی تفہیم میں معاونت کرنا ہوتا تھا'' ۶ؔ

گویا فارسی میں لغت نویسی اور ادبی فرہنگ نویسی کے الگ الگ نمونے موجود ہونے کے باوجود ان کی تعوین میں فرق روا نہیں رکھا جاتا تھا۔ اردو لغت اور فرہنگ نویسی کا آغاز مستشرقین کے ہاتھوں ہوا۔ مستشرقین کے ہاں بھی اردو (ہندستانی) زبان کی متعدد ایسی تالیفات موجود ہیں جن کو ڈکشنری کے نام سے موسوم کیا گیا لیکن وہ اپنی منہاج میں فرہنگیں ہیں ۔

اس پس منظر میں کیا یہ ضروری تھا کہ لغت اور فرہنگ کے دائروں کا الگ الگ تعین کیا جائے؟ اس سوال کا جواب اثبات میں ہے لیکن اس شرط کے ساتھ کہ ہم ماضی کے کام کو فرہنگ اور لغت کے دائروں کی تقسیم کر کے معرض تنقید بنانے کی بجائے اسلاف کے کام پر بنیاد رکھتے ہیں، کام کو آگے بڑھانے کی کوشش کریں۔ ماضی میں لغت اور فرہنگ کی حد فاصل نمایاں نہیں تھی ۔یہ ایک حقیقت ہے لیکن اب یہ وقت کی ضرورت ہے۔

اردو میں لغت اور فرہنگ نویسی میں فرق کی ضرورت اس لیے ہے کہ اب بہ طور خاص ادبی متون کی فرہنگ نویسی کا آغاز ہو چکا ہے۔ متنی معنی کے اندراج رکھنے والی کتاب کے لیے فرہنگ کی اصطلاح کو زیادہ موزوں ہے۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ لغت نے اب باقاعدہ کسی کلمے یا تراکیب کے تمام ممکنہ معنی کے اندراج والی کتاب کے لیے اصطلاح کی جگہ لے لی ہے۔ لغت میں اندراج معنی کے علاوہ ماخذی زبان، قسم کلمہ، لوازم کلمہ وغیرہ کا اندراج بھی ضروری سمجھا جاتا ہے۔ اس میں اندراج کلمات و اندراج معنی کے لیے تحدید کی بجائے پھیلاؤ ہے۔ اس کے مقابلے میں فرہنگ ایسی کتاب کے لیے موزوں اصطلاح کے طور پر لی جاسکتی ہے، جس میں کسی متنی، زمانی، علاقائی، پیشہ ورانہ، علمی یا کسی اور تحدید کے ساتھ اندراج کلمات اور ان کے معنی درج ہوں۔ ایسی کتاب کو ترجیحاً لغت کی بجائے فرہنگ کے نام سے معنون ہونا چاہیے۔ دونوں کے دائرہء کار کئی حوالوں سے الگ الگ ہوں گے۔ اس ضمن مختلف ماہرین کے خیالات رہ نمائی کر سکتے ہیں۔ جیسے ڈاکٹر ضیاء الدین انصاری کی یہ رائے ہے:

''ایک عام کتاب اور فرہنگ کے دائرہ کار میں بھی بڑا فرق ہوتا ہے عام لغت میں زبان کے تمام الفاظ

بلاتخصیص کے شامل کر لیے جاتے ہیں۔ان میں قدیم و جدید' مستعمل و متروک وغیرہ سبھی آجاتے ہیں۔ جب کہ فرہنگ میں مشمولہ الفاظ میں اتنی عمومیت نہیں ہوتی اس میں کسی مخصوص زاویے سے الفاظ کو منتخب کیا جاتا ہے۔''۸

گویا لغت اور فرہنگ میں بنیادی فرق تعیم اور تخصیص کا مانا جاسکتا ہے ۔لغت میں زبان کے تمام الفاظ شامل کیے جاتے ہیں اور ہر لفظ کے سامنے اس کے ممکنہ معنی درج کیے جاتے ہیں۔جب کہ فرہنگ میں تحدید کے ساتھ متن یا کسی اورحوالے سے الفاظ اور ان کے معنی اورمفاہیم درج کیے جاتے ہیں۔فرہنگ میں الفاظ کے معنی کسی خاص تناظراور سیاق و سباق کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

لغت کا مقصد کلمے کے معانی کی فراہمی ہے۔یہ صرف معانی کی فراہمی تک محدود نہیں رہتی بل کہ ذخیرہ یاسرمایہ ء کلمات بھی ہے۔ فرہنگ کا بنیادی مقصد کسی خاص دائرے میں یاسیاق وسباق میں تفہیم ہے۔متنی فرہنگ میں اس کی بنیاد مفردات یاتراکیب نہیں بل کہ سیاق وسباق نحوی اورتناظرفنی ہے۔بہ ظاہر متن میں موجود الفاظ ،مرکبات' تلمیحات اور محاورات وغیرہ کو شاملِ فرہنگ کر کے ان کے معنی لکھے جاتے ہیں یامعنی کے ساتھ مختصر توضیحات درج کی جاتی ہیں ۔اس اعتبار سے یہ لفظ انگریزی لفظ گلوسری(GLOSSARY) کے قریب تر ہے:

''لفظ گلوسری glossary جیسا کہ ظاہر ہے gloss سے مشتق ہے جس سے مراد وہ تشریحی معنی یا مفہوم ہے جو حاشیے یا بین السطور میں لکھا جائے۔اس میں تشریح اور توضیح بھی ہوتی ہے اسی مناسبت سے فرہنگ کو تشریحات کا ایسا مجموعہ کہا جا سکتا ہے جس میں کسی کتاب کے دقیق الفاظ ،اشارات اور اصطلاحات وتلمیحات وغیرہ کی تشریح کی گئی ہو۔''۹

اردو میں پہلی ادبی فرہنگ ''وثوق صراحت''۱۸۹۶ء میں شائع ہوئی ۔یہ غالب کے منتخب کلام کی فرہنگ ہے جسے ابتدائیے میں شرح کا نام دیا گیا۔یہ اپنی منہاج میں متنی معنی اور مختصر توضیحات پر مشتمل تھی۔تھی لیکن بعد میں توضیحی اور تشریحی فرہنگیں بہت کم تعداد میں بنائی گئی ہیں۔ اردو میں ادبی فرہنگ نویسی کی جو روایت موجود ہے ان میں کسی متن سے الفاظ منتخب کر کے ان کے معنی لغات کی مدد سے درج کر دیے جاتے ہیں ۔متن میں موجود محاورات میں سے زیادہ تر وہی محاورات شاملِ فرہنگ کیے جاتے ہیں جن کے معانی آسانی سے فرہنگ نویس کو مل جاتے ہیں۔متن میں موجود تلمیحات کی تشریح بھی بہت کم درج ہوتی ہے۔جب کہ تراکیب کے معنی متعین کرنے میں بھی بہت سے فرہنگ نویسوں نے سیاق وسباق کی بجائے ان کے معنی لغات کی مدد سے متعین کرنے کی کوشش کی ہے جو بہت مبہم اور غیر واضح ہیں ۔اس کا سبب یہ ہے کہ لغات میں بھی ادبی متون میں موجود تراکیب بہت کم تعداد میں شامل ہیں۔ پھر جن الفاظ کے معنی فرہنگ نویس کو لغات میں نہیں ملتے وہ ان کو شاملِ فرہنگ نہیں کرتا۔ ڈاکٹر اورنگ زیب عالمگیر، پروفیسر رالف رسل سے اپنی ملاقات کا ذکر یوں کرتے ہیں:

''مجھے مشہور اردودان انگریز پروفیسر رالف رسل کی یہ بات یاد ہے جو انہوں نے لندن میں اپنی رہائش گاہ پر ایک ملاقات میں مجھ سے کہی تھی ۔انہوں نے کہا تھا کہ لوگ عموماً فرہنگوں میں صرف وہی الفاظ درج کرتے ہیں جن کے معنی انہیں دوسرے لغات سے مل جاتے ہیں وہ نامانوس اور مشکل الفاظ کو شامل نہیں کرتے جن کے معنی انہیں لغات سے نہیں ملتے۔'' ۱۰

اس طرح کئی لفظ ہماری زبان کا حصہ ہونے کے باوجود فرہنگ میں شامل ہونے سے رہ جاتے ہیں کیوں کہ لغت میں وہ درج نہیں ہوتے اور فرہنگ نویس بھی ان کو شاملِ فرہنگ نہیں کرتا ۔ایسی فرہنگوں سے عموماً الفاظ کے مترادفات تلاش کرنے

کے لیے قاری کو یکجا فہرست مطالب مہیا کر دیتی ہیں مگر کئی مقامات پر قاری کسی نہ کسی طرح معنی کا اندازہ لگانے کی کوشش خود کرنا پڑتی ہے ۔ایسی فرہنگیں تشکیل الفاظ ،مراد،مجاز،علامت اور کئی فنی استعمالات کے مفہوم کا تعین نہیں کرتیں ۔کئی بار مسائل کا حل پیش نہیں کر سکتیں ۔پیچیدہ تراکیب ،ضرب الامثال ،دیگر زبانوں کے الفاظ،انحرافات لغت ، انحرافات قواعد وغیرہ لغت کے لیے لغت رہنمائی نہیں کرتی تو فرہنگ نویس انھیں شامل فرہنگ بھی نہیں کرتا۔ایسی فرہنگیں جو صرف لغات سے استفادہ کر کے بنائی جاتی ہیں، متون کی تفہیم کی بجائے ان کے سمجھنے میں مزید مشکلات بھی پیدا کر سکتی ہیں۔اسی طرح کا شکوہ ''فرہنگ میر۔چراغ ہدایت کی روشنی میں'' کے مرتب عبدالرشید نے بھی کیا ہے:

> ''اردو میں کوئی ایسی لغت موجود نہیں جس کی بنیاد کلاسیکی شعر و ادب پر رکھی گئی ہو یا میر جیسے قادرالکلام شاعر کے کلام پر مبنی ہو۔فرہنگ کلیاتِ میر (از برکاتی) یا اردو لغت (تاریخی اصول پر) میں بھی میؔر سے مختص بہت سے الفاظ ،تراکیب اور محاورات درج نہیں'' ۱۲؎

اگر میر جیسے شاعر کے تمام الفاظ لغات میں شامل نہیں ہو سکے تو باقی شعرا کا کیا ہوگا؟

☆☆☆

اس مسئلے کا حال بھی بالواسطہ فرہنگ نویسی کے پاس ہے۔جب متون کی ایسی فرہنگیں تیار ہو جائیں جو ان میں شامل تمام الفاظ کا احاطہ کرتی ہوں اور کے معنی کا تعین ان کے سیاق وسباق کی روشنی میں کرنے کی کوشش کی جائے تو یہ فرہنگیں ایسے لغت کی تیاری میں معاون ثابت ہو سکتی ہیں جو ہمارے کلاسیکی وجدید ہر قسم کے متون کی تفہیم میں کچھ راہنمائی کر سکیں ۔

زمانی اور مکانی تغیر کے ساتھ زبان میں تبدیلیاں تو ہوتی ہی ہیں، ادیب زبان میں تصرف کرتے ہیں ۔فرہنگ نویسی میں جب کسی عہد اور کسی علاقے کے تمام ادیبوں کی فرہنگیں دستیاب ہوں گی تو کسی عہد میں ہونے والی لسانی تبدیلیوں اور لسانی تشکیلات کو سمجھنا بھی آسان ہو سکتا ہے۔ایک نکتہ ذہن میں رہے کہ جب بات اس عہد کے لکھنے والوں کے حوالے سے کرتے ہیں تو اس میں اکثر نمائندہ ادیب کی بات کی جاتی ہے جب کہ اس عہد میں کئی لکھنے والے اپنا کردار ادا کر رہے ہوتے ہیں ۔لہذا ضرورت اس امر کی ہے کہ عہد بہ عہد ہونے والی لسانی خصوصیات کو سمجھنے کے لیے اس عہد میں لکھنے والے تمام ادباء کی فرہنگوں کے ساتھ ساتھ دیگر لسانی ریکارڈ سے فرہنگیں تیار کی جائیں جو متون کی تفہیم کے ساتھ ساتھ لغت نویسی میں بھی معاون ثابت ہوں ۔اس سلسلے میں ہم عصر ادب کی فرہنگیں زمانہء حاضر کے علاوہ آنے والے دنوں کے لیے بھی سودمند ثابت ہو سکتی ہیں۔

لغت اور فرہنگ کا دائرہ کار مختلف ہونے کے باوجود دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں ۔جیسا کہ پہلے ذکر ہوا طریقہء رائج یہی ہے کہ فرہنگ نویسی میں کسی بھی متن میں موجود مشکل الفاظ کے معانی معلوم کرنے کے لیے سب سے پہلے لغات سے ہی مدد لی جاتی ہے۔اس کا ذکر مصنف جامع اللغات یوں کرتے ہیں :

> ''جب ہم شعرائے قدیم یعنی ولی دکنی ،میر ،سودا اور دیگر اساتذہ سلف کی تصانیف کا مطالعہ کرتے ہیں تو متعدد اور بیشتر مواقع ایسے آتے ہیں جہاں متروک الفاظ ، نادر اسالیب ،نرالی تراکیب اور غریب بندشیں آجاتی ہیں جن کے سمجھنے والے کے لیے لغت کے سوا اور کہیں جائے پناہ نظر نہیں آتی ۔'' ۱۴؎

جس طرح فرہنگ نویس لغات سے استفادہ کرتے ہیں اسی طرح لغت نویس بھی الفاظ کے معانی کی سند کے لیے متون

سے مثالیں پیش کرتے ہیں کیوں کہ بول چال اورتحریر کی زبان میں الفاظ کے استعمال میں جوفرق پایا جاتا ہے اس کی وضاحت صرف متون کے مطالعہ ہی سے ممکن ہوتی ہے :

''باالفاظ دیگر لغت کا مولف الفاظ کی تمام دلالتوں کا مواخذہ مستند تخلیقات سے کرتا ہے کہ فنکاروں نے مختلف الفاظ کوکن حالتوں میں استعمال کیا ہے ۔تقریر اورتحریر میں الفاظ کی حالتوں میں اختلاف کا پایا جانا ایک لازمی امر ہے کہ ہر دو کی غرض و غایت لب ولہجہ اور وسائل میں بدستور فرق قائم رہتا ہے ۔کوئی عام سے عام لغت اٹھا کر دیکھیے آپ کو اکثر الفاظ کی ترکیب استعمال کی وضاحت کے لیے اساتذہ کے اشعار ملیں گے۔ان اشعار کی غایت لفظ کے لہجے اوردلالتوں کو ظاہر کرنا ہوتا ہے۔'' ۱۵

اگر فرہنگ نویسی کی روایت کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ بیشتر فرہنگ نویسوں نے لغات سے زیادہ استفادہ کیا ہے ۔فرہنگوں کی زیادہ تعداد ایسی ہے جو لغات کو سامنے رکھ کر تیار کر لی گئی ہیں ۔اسی وجہ سے لغت اور فرہنگ کے دائرہ کار میں فرق ہونے کے باوجود معنی کی تشریح وتوضیح میں زیادہ فرق نظرنہیں آتا۔اس مسئلے کواس انداز میں دیکھنا چاہیے کہ لازم نہیں کہ لغت ادبی فرہنگ میں متنی معنی کا حتمی تعین کریں لیکن ایک درست فرہنگ مستقبل کی لغت نویسی کے لیے لازمی طور پر سندفراہم کرتی ہے۔

☆☆☆

اردو میں اب تک ستر سے زیادہ ادبی متون کی مطبوعہ و غیر مطبوعہ فرہنگیں تیار کی گئیں زیادہ تعداد غیر مطبوعہ فرہنگوں کی ہے جو جامعات میں سندی تحقیق کے لیےلکھی گئیں۔ ان میں زیادہ تعدادشعری متون پر مشتمل فرہنگوں کی ہے ۔نثری متون کی فرہنگیں بہت کم تعداد میں بنائی گئی ہیں ۔ان میں زیادہ تعداد ایسی فرہنگوں کی ہے جو کسی ادیب کےمکمل متن پر مشتمل ہوتی ہیں جیسے فرہنگ کلامِ میرمؤلفہ فریداحمد برکاتی، فرہنگ انیس مؤلفہ نائب حسین نقوی ،دیدہء معنی کشا(فرہنگ کلام فیض)مؤلفہ ڈاکٹرمحمدآصف اعوان ، فرہنگ کلامِ مجید امجدمؤلفہ نازیہ خان،فرہنگ محمدقلی قطب شاہ مؤلفہ نثاراحمد،فرہنگ طلسم ہوش ربامؤلفہ اکبرحسین قریشی وغیرہ۔ ادبی متون میں موجود محاورات کی علیحدہ فرہنگیں بھی بنائی گئیں جیسے محاورت داغ مؤلفہ ولی احمدخان ،محاورات آتش مؤلفہ عبدالغفارکوکب وغیرہ۔ان فرہنگوں میں محاورات کے معنی درج کر کےمتن سے مثالیں پیش کی جاتی ہیں ۔اس طرح کچھ متون میں موجودتلمیحات کی علیحدہ فرہنگیں بنائی گئی ہیں جیسے تلمیحات آتش مؤلفہ ڈاکٹرعبدالغفارکوکب،فرہنگ تلمیحات مؤلفہ ثوبان سعید،تلمیحات اقبال مؤلفہ سیدعابدعلی عابدوغیرہ۔

ادبی فرہنگ نویسی کے لیے سب سے پہلاسوال انتخاب متن کا ہے۔وہی متون جوادبی یالسانی حوالے سے اہم ہوں اوران کی تفہیم میں مشکلات ہوں ،فرہنگ کے لیےمنتخب کرنے چاہئیں۔اس ضمن میں نائب حسین نقطی کایہ اقتباس معاون ہے:

''کسی شاعریاانشاپردازیاادیب کی فرہنگ لکھنے کے لیے بعض امورکاوجودلازمی ہوسکتاہے مثلاً:ا۔کلام بلحاظ زبان وبیان قابل ذکرہو۔۲۔کلاسیکی طورپرعوام یازبان دانوں کواس کے ادب یاشاعری سے بااعتبارزبان کچھ نہ کچھ مواد مل جائے ۔۳۔شاعراپنے عہدکاایسازبان دان ہو،جس کی زبان اپنے معاصرین اورمابعدوالوں کے لیے سندبن سکیں اوراس کے روزمرہ اوربول چال کوزبان کی سندکے طورپرپیش کیاجاسکے ،نیزاس پرکسی کواعتراضات کی کم سے کم گنجایش ہوسکے ۔۴۔اس کے کلام سے

محاورات ،اصطلاحات ،روزمرہ ،اور بول چال کے لیے زیادہ سے زیادہ الفاظ مل جائیں جو اہل زبان کی گفتگو اور لکھنے پڑھنے میں معاون ہو سکیں ۔''۱۶

انتخاب متن کے بعد فرہنگوں کی تیاری میں فرہنگ نویس کے لیے بنیادی مسئلہ الفاظ کے انتخاب اور ان کے معنی کے تعین کا ہوتا ہے کہ فرہنگ میں متن کے کون سے الفاظ شامل کیے جائیں اور ان کے معنی کا تعین کیسے کیا جائے۔کیا صرف وہی الفاظ شاملِ فرہنگ کیے جائیں جن میں مصنف نے لغت سے انحراف کیا ہے یا صرف مشکل یا متروک الفاظ جن کا آج کے زمانے میں چلن نہیں رہا یا ان کے معنی بدل گئے ہیں؟ فرہنگ نویس کے لیے ضروری ہے کہ وہ الفاظ کا انتخاب متن کے سیاق و سباق کی روشنی میں کرے کیوں کہ بعض اوقات بڑے آسان اور عام لفظ متن میں بڑی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں :

''بعض لوگوں کو یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ فرہنگ میں ایسے زوائد شامل ہیں جو ہمارے عوام زد ہیں مثلاً ایسے ،یہ، وہ، کوئی، اللہ، ایک، اک، ایک ایک اور وہ وغیرہ۔لیکن ان کا شمول شاعر یا ادیب کی مخصوص صوت اور لہجہ کے تغیر کے ساتھ ان الفاظ اور کلمات کے معنی میں کتنا فرق برتا گیا ہے اس قسم کے تمام الفاظ زبان کے لیے سرمایا ہو سکتے ہیں۔ ۱۷

اسی طرح ''فرہنگ روح نظیر'' کے مقدمے میں شریف احمد قریشی لکھتے ہیں:

''اس فرہنگ میں کچھ ایسے الفاظ شامل کیے گئے ہیں جو عوام زد ہیں ۔جیسے اب، اور ، جب، کب، کیا وغیرہ اس قسم کے الفاظ کا شمول فرہنگ میں اس لیے ضروری سمجھا گیا کہ مخصوص صوت یا آواز اور لہجہ کی تبدیلی و تغیر کے ساتھ ان الفاظ اور کلمات میں کس قدر فرق برتا گیا ہے۔'' ۱۸

لہٰذا متن میں کوئی بھی لفظ فرہنگ نویس کے لیے مشکل یا آسان نہیں ہوتا۔اس کا فیصلہ متن کرتا ہے کہ متن میں اس لفظ کی اہمیت کیا ہے اور وہ کن معنوں میں استعمال ہوا ہے۔اسی متن میں لفظ کے استعمال کو مدِ نظر رکھتے ہوئے فرہنگ نویس کو الفاظ کا انتخاب کر کے ان کو شاملِ فرہنگ کرنا چاہیے۔اگر متن کی جامع فرہنگ مرتب کی جا رہی ہے تو متن میں مختلف جگہوں پر ایک ہی لفظ یا ترکیب کے مختلف معنی ہو سکتے ہیں ۔یہ ماخذی زبان، لفظ کے متنوع مترادفات ،مجازیا مرادی بنیاد پر ہو سکتا ہے۔لفظ کے اندراج کے وقت ایسے الفاظ یا ترکیب کو اتنی ہی مرتبہ درج کرنا چاہیے ،جتنی بار وہ الگ الگ معنی میں استعمال ہوئے ہیں۔متن کی جزوی فرہنگ میں یہ شناخت کرنا انتہائی ضروری ہے کہ کون سا لفظ کس منتخب درجے میں داخل ہے۔محاورات کی فرہنگ کی تالیف کے دوران یہ احتیاط بے حد ضروری ہے۔

مندرجات کے ہمراہ مصرع یا اقتباس متن کا اندراج لازم ہے کہ نہیں ؟بہترین طریقہ تو یہی ہے کہ لفظ یا ترکیب کے ساتھ متن سے جملہ، فقرہ، مصرع یا شعر، حسب ضرورت درج کیا جائے۔اگر مؤلف تمام مندرجات کے ساتھ متن کی عبارت سے سیاق وسباق کے لیے اقتباس درج کرنا مناسب نہیں سمجھتا تو کم از کم اختلاف معنی کے حامل اندراجات کے ساتھ متن ضرور درج کرے۔اندراج کے ساتھ دواوین کا نمبر، کتاب کی جلد کا نمبر، صفحہ نمبر دینا ضروری نہیں کیوں کہ قاری کے سامنے متن موجود ہوتا ہے ۔البتہ یہ اہتمام کر دیا جائے تو فائدے سے خالی نہیں۔اگر کسی متن میں سبق لاحقی ترکیبیں ہیں تو سابقہ انفراداً متن کا حصہ ہو یا نہ ہو، اس کو درج کر کے اس کے معنی لکھے جائیں اور بعد ازاں اس کے تحت تراکیب درج کی جائیں۔مفردات کے ساتھ ان کی قواعدی درجہ بندی کا اندراج بھی لوازم میں نہیں البتہ فائدہ مند ضرور ہے۔محاورہ ،ضرب المثل ،تلمیح، مراد اور مجاز کی نشان دہی ضروری ہے ۔وہ بدیعی قرینے اور رعایتیں جو تعین معنی کے لیے نشان زد کرنا ضروری ہیں ،نشان زد ضرور کی جائیں لیکن

فرہنگ کوفنی مطالعہ نہ بنایا جائے۔دونسخوں میں اختلاف ہوتواختلافی متن کے الفاظ کی، حاشیے میں توضیح کردینی چاہیے۔شعری دیوان کی فرہنگ میں ایک طریقہ یہ ہوسکتا ہے کہ الف بائی ترتیب سے اشعاردرج کر کے ان کے نیچے الفاظ اورتراکیب اوران کے مفاہیم درج کیے جائیں۔یہ طریقہ درسی نوعیت کامحسوس ہوتا ہے لیکن بہت فائدہ مند ہوسکتا ہے۔فرہنگ میں تعین معنی کے ساتھ لغت کا حوالہ دینا بھی ضروری نہیں ۔

فرہنگ نویسی کے لیے ایک سوال یہ ہے کہ مندرجات کی درجہ بندی لازم ہے کہ نہیں ؟مفردات، تراکیب،محاورات ،ضرب الامثال،تلمیحات وغیرہ کے الگ درجے ہوں کہ نہیں ؟جہاں تک مفردات اورتراکیب کامعاملہ ہے تو یہ بلاشبہ سودمند ہوسکتا ہے ۔اسی طرح تراکیب کی مزیددرجہ بندی میں تراکیب عامہ،محاورات،افعال مرکبہ اورضرب الامثال وغیرہ کاالگ اندرج بہت سودمند ہے لیکن استفادے میں حائل ہے۔ ان کی نشان دہی لازم ہے لیکن ان کامفصل اندراج کرنے کی بجائے مسلسل اندراجات کے سامنے ان کی نشان دہی بالکلیہ یابالمخففات کردی جائے۔

ادبی متن کاایک بڑامسئلہ تعین معنی میں رعایتوں کے ساتھ منسلک ہے۔کئی کلمات اورتراکیب ایسے ہوتے ہیں جن کے معنی کے تعین میں رعایتوں اورروابط کوسمجھنا بہت ضروری ہوتا ہے۔ایک جامع ادبی فرہنگ میں یہ توضیح حاشیے کی بجائے معنی کے سامنے درج کی جائے تاکہ وقت رجوع مشکل نہ ہو۔فرہنگ میں کئی مقامات پرلغات سے مدد لی جاتی ہے۔بہتر یہی ہے کہ معنی کے سامنے مخففات کی شکل میں حوالہ لغت مع صفحہ لغت بھی درج کیا جائے۔ان مخففات اورلغت کے مکمل کوائف کااندراج مقدمے میں کیا جائے۔

اگر ادبی متون کی فرہنگوں کا جائزہ لیا جائے تو اس بات کا شدت سے احساس ہوتا ہے کہ ہم ابھی تک ان سے اپنے مطلوبہ مقاصد حاصل نہیں کر سکے لیکن ماہرین لسانیات وادب اس جانب سنجیدگی سے توجہ دیں تو یہ خلا پر ہوسکتا ہے۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ سید احمد دہلوی :فرہنگ آصفیہ،جلد سوم،لاہور،مرکزی اردو بورڈ،۱۹۷۷ء
۲۔ نورالحسن:نور اللغات،جلد دوم،اسلام آباد،نیشنل بک فاونڈیشن،۲۰۰۶ء
۳۔ عبدالحمید: جامع اللغات،جلد دوم،لاہور،اردو سائنس بورڈ،۱۹۸۹ء
۴۔ مقبول بیگ درخشانی:فیروزاللغات(فارسی اردو) لاہور،فیروز سنز،۲۰۰۴ء
۵۔ شاہینہ تبسم: فرہنگ کلام میر(مع مقدمہ)،دہلی،عزیز پرنٹنگ پریس ،۱۹۸۳ء،ص ۱۵
۶۔ ڈاکٹر محمد ضیاء الدین انصاری: اردو مثنوی کی فرہنگ،نئی دہلی،لبرٹی آرٹ پریس ،۱۹۹۸ء،ص ۹
۷۔ ایضاً
۸۔ ایضاً
۹۔ شاہینہ تبسم،فرہنگ کلام میر(دیوان اول)ص ۱۵
۱۰۔ ڈاکٹر اورنگ زیب علم گیر: لغات ومحاوراتِ ناسخ،لاہور،ادارہ تالیف وترجمہ جامعہ پنجاب،۲۰۱۱ء، دیباچہ

۱۱۔ مولوی عبدالحق: لغت کبیر، جلد دوم (حصہ اول) کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۷۷ء، ص ۵۴

۱۲۔ عبدالرشید: فرہنگ میر چراغ ہدایت کی روشنی میں، لاہور، مکتبہء جمال اردو بازار، ۲۰۱۲ء، ص ۳۲

۱۳۔ ڈاکٹر فرید احمد برکاتی: فرہنگ کلیات میر، نئی دہلی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۸ء

۱۴۔ عبدالمجید: جامع اللغات، جلد اول، مقدمہ، ص ۱۲

۱۵۔ نائب حسین نقوی، فرہنگ انیس جلد اول' دہلی، ذہین نقوی، غالب اکیڈمی، ۔۱۹۷۵ءء، ص: ۱۴

۱۶۔ انیس اگی: شعری لسانیات، لاہور، کتابیات، ۱۹۶۹ء، ص ۳۱

۱۷۔ نائب حسین نقوی: فرہنگ انیس، (جلد اول)، ص ۲۳

۱۸ شریف احمد قریشی: فرہنگ روح نظیر، کان پور، نورانی پریس انڈیا، ۱۹۸۹ء، ص ۱۱

بابر حسین
لیکچرار، الخیر یونیورسٹی، بھمبر

غالب اور آزاد کی مکتوب نگاری ایک تجزیہ

This article is based on comparison between written letters of Mirza Ghailb and Abdul Kalam Azad. The glory of these letters is evidenced to the series of specified period leading up to the centuries having been effecting Urdu literature with new era, dimensions and variety of written methodology. Both the writers established a simple version of an easy expression rather to leave ancient traditions. It is a historical layout to be remembered and will remain everlasting in the literature history.

مرزا غالبؔ کی نثر کے بارے مولانا حالیؔ نے صحیح کہا ہے کہ ''اُردو نثر نے مرزا غالبؔ کے بعد ترقی کی ہے مگر خطوط کے محدود دائرے میں ان کے بعد بھی بلحاظ ، دلچسپی اور لطف کے ان کی نثر کی نظیر نہیں مل سکتی۔ مرزا کا انداز منفرد ہے ۔ ان کے عام اسلوب (مثلاً فارسی) میں بھی برجستگی اور نمکینی پائی جاتی ہے، ان کی طبیعت میں جدت اور ندرت بدرجۂ اَتم موجود تھی۔ وہ ہر معاملے میں ایک مفرد روش رکھتے تھے چنانچہ اسلوب میں بھی یہی ان کے مدِ نظر تھا مگر نمک اور شرینی اور لطافت و حلاوت کا جو اجتماع ہمیں ان کی اُردو نثر میں ملتا ہے وہ ان کی فارسی نثر میں نہیں''۔(1)

اس کے علاوہ چند امور ایسے ہیں جس کی وجہ سے مرزا غالبؔ کو ادب اُردو میں یکتائی و اولیت نصیب ہوئی ۔ مرزا غالبؔ نے اُردو نثر کو شخصیت سے روشناس کراتے ہوئے اس میں متانت کے ساتھ ساتھ سلاست اور سادگی پیدا کی۔ اُردو میں سنجیدہ ظرافت اور طنز کی داغ بیل بھی انہوں نے ڈالی۔ ان کے خط، مکالمہ اور جزئیات نگاری کے بارے میں آنے والے ناول نگاروں کے لیے مشعل راہ ثابت ہوئے۔ ان کے بعض خطوں پر شخصی مقالات کا دھوکہ ہوتا ہے ان میں وہی لچک، وہی گفتگو کا انداز، وہی گھریلو موضوع، اسی طرح کی بے تکلف ساخت، اس کے ساتھ ساتھ ایک خاص نقطۂ نظر جس کے نیچے کوئی نہ کوئی جذباتی تحریک موجود نظر آتی ہے۔ان سب خصائص کی بناء پر یہ خطوط شخصی انشائیوں کا رنگ ڈھنگ رکھتے ہیں ۔ اس معاملے میں بھی غالبؔ آنے والے مقالہ نگاروں کے پیشرو ثابت ہوئے۔

اس میں شبہ نہیں کہ غالبؔ اُردو کے بہترین جذبات نگار انشا پرداز تھے۔ ان کے بعد مولانا ابوالکلام آزادؔ کے مکاتیب، جو ''غبارِ خاطر'' کے نام سے شائع ہوئے بہت سے خصائص میں مرزا غالبؔ کے خطوط سے مماثلت رکھتے ہیں مگر ان دونوں احباب کی تربیت، ماحول اور مذاق اتنا جدا جدا ہے کہ ہمارے نزدیک ان کا موازنہ درست نہیں، کیونکہ غالبؔ غالبؔ ہیں اور ابوالکلام ابوالکلام۔

اس کے علاوہ شوخی و ظرافت کے جو پہلو ''خطوط غالبؔ'' میں نمایاں ہیں وہ ''مکاتیب ابوالکلام'' میں نہیں۔ اسی طرح ''مکاتیب ابوالکلام'' میں جو گہری مقصدیت موجود ہے وہ ''مکاتیب غالبؔ'' میں نہیں۔ ہمارے لیے یہ بھی ممکن ہے کہ ہم بعض مماثلتوں کی بناء پر مرزا غالبؔ کو انگریزی کے مشہور ظرافت نگار چارلس لیمب (Charles Lamb) سے مشابہت دیں۔ تاہم کوشش مکابرہ ہے کیونکہ ان دونوں انشاء پردازوں کے طریقِ فکر و نظر، تربیت اور ذوق کا اختلاف یقینی ہے۔

اس ساری بحث کے باوجود غالبؔ کے خطوط آزادؔ کے خطوط پر مقدّم ہیں جس کی تفصیل درج ذیل ہے۔

ا۔ غالب کے خطوط کے تسلسل اور باقاعدگی میں اختلاف نہیں کیونکہ انہوں نے باقاعدہ مکتوب الیہ کو ارسال کئے ہیں جبکہ اس کے برعکس آزادؔ کے خطوط محض نجی سطح پر ہیں جو بعد ازاں چھپ کر مکتوب الیہ تک پہنچے ہیں۔

۲۔ کیونکہ مکتوب الیہ آزاد کی مکتوب نگاری جزوقتی ہے یعنی مولانا حبیب الرحمان خان شیروانی (نواب بہادر یار جنگ) جبکہ ان کے برعکس غالبؔ کے خطوط مختلف احباب کے نام ہیں۔

۳۔ غالبؔ مکالمہ نگاری کے فن سے واقف تھے جبکہ آزادؔ میں یہ خوبی نہیں ہے ۔مرزا ایک جگہ لکھتے ہیں:۔

''ہم نے مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے''۔

۴۔ ماحول کی تصویر کشی میں غالبؔ کو زیادہ مہارت ہے۔

۵۔ ''غبار خاطر'' کے خطوط کو خطوط کہنا غلط ہے۔

۶۔ خطوطِ غالبؔ سے مرزا کی شخصیت کھل کر ہمارے سامنے آجاتی ہے جبکہ آزادؔ کے خطوط میں یہ وصف ناپید ہے۔

۷۔ ''غبار خاطر'' کے خطوط تاثر سے عاری جبکہ غالبؔ کے خطوط تاثراتی اثرات میں لامحدود ہیں۔

۸۔ آزادؔ کی زبان مقفیٰ و مسجع ہے جسے بعض نقادوں نے محمد حسین آزادؔ کی نقالی کہا ہے جس سے ''غبار خاطر'' کا قاری پڑھتے ہوئے الجھ جاتا ہے جبکہ غالب مقفیٰ و مسجع آزاد کے ہاں عربی و فارسی اشعار کی بھر مار ہے۔ حالانکہ آج قاری کیلئے اتنا ثقیل اسلوب پڑھنا اور سمجھنا مفقود ہے۔

۹۔ ''غبار خاطر'' کے خطوط میں آفاقیت نہیں ہے جبکہ خطوطِ غالبؔ میں آفاقیت کا عنصر بقدر غائر موجود ہے۔

خط کو نہ تو ادبی تخلیق سمجھا جاتا ہے اور نہ ہی سمجھا جائے کیونکہ خطوط جو ادب کے معیار پر پورے اترتے ہیں انہیں ادبی فن پارہ بنا دیا جاتا ہے۔ جیسے غالبؔ اور آزاد کے خطوط ۔لیکن اس کے باوجود مولوی عبدالحق کی اس رائے کو جھٹلایا نہیں جا سکتا کہ جب میں ٹکسالی زبان سیکھنا چاہتا ہوں تو میں ''باغ و بہار'' اور ''خطوطِ غالبؔ'' پڑھتا ہوں۔

دیکھنا یہ ہے کہ آخر وہ کونسی ایسی خصوصیات ہیں کہ جنہوں نے ''خطوطِ غالب'' کو اُردو ادب میں اعلیٰ مقام سے نوازا ہے۔:

غالبؔ کے اندازِ تحریر کی اہم خصوصیات بے تکلفی اور سادگی ہے۔ انہوں نے مقفیٰ نثر کو ترک کر کے بول چال کی زبان میں خط لکھے اور تکلف و تصنع کو بالکل ختم کر دیا۔ وہ معمولی مطالب کو حسنِ بیان کے کمال سے دلچسپ بنا دیتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ غالبؔ نے القاب و آداب میں بھی سادگی کو رواج دیا اِ سے قبل لمبے چوڑے القاب و آداب استعمال کا رواج تھا۔انہوں نے بعض خطوط کو القاب و آداب کے بغیر تحریر کیا۔ بعض میں صرف ''بھائی صاحب!'' ''میاں۔ ارے صاحب!''وغیرہ کے القاب تحریر کئے انہوں نے گفتگو کی سلاست و روانی کا خیال رکھا۔ اِسی لیے ان خطوط میں عام بول چال کی زبان ملتی ہے اور ان کے خطوط پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے جیسے باہم بیٹھے باتیں کر رہے ہوں مثلاً یوسف مرزا کے نام خط میں لکھتے ہیں:۔

> ''کوئی ہے ذرا یوسف مرزا کو بلائیو۔لو صاحب ! ارے میاں میں نے کل تم کو بھیجا تھا مگر تمہارے ایک سوال کا جواب رہ گیا ہے اب سُن لو''۔

غالبؔ کے خطوط کی ایک بڑی خوبی خلوص وصداقت ہے ۔ سچے جذبات کا اظہار جگہ جگہ قاری کا دل موہ لیتا ہے۔ غالبؔ بنیادی طور پر ایک مجلسی آدمی تھے۔ان کی محفلیں ان کے لیے سرمایۂ حیات تھیں۔ جب یہ صفحۂ ہستی سے مٹ گئیں تو غالبؔ کو اس بات کا بہت دکھ ہوا۔ پھر انہوں نے لاشعوری طور پر خطوط کے ذریعے ان محفلوں کو زندہ رکھا۔ یہی باعث ہے کہ ان کے خطوط میں خلوص اور صداقت کے جذبات نہایت نمایاں ہیں۔ وہ خود لکھتے ہیں:۔

> ''میں اس تنہائی میں خطوط کے بھروسے جیتا ہوں یعنی جس کا خط آیا۔ میں نے جانا وہ خود تشریف لایا۔ خدا کا شکر ہے کہ کوئی دن ایسا نہیں ہوتا جو اطراف و جواب سے دو چار نہ آرہے ہوں۔ بلکہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ دو دہ بار ڈاک کا ہرکارہ خط لاتا ہے۔ ایک دو صبح کو ایک دو شام کو، میری دل لگی ہو جاتی

ہے۔ دن اُن کے پڑھتے اور جواب لکھنے میں گذر جاتا ہے''۔(2)

غالبؔ جدت پسند تھے۔ شاعری ہو یا نثر وہ نئی نئی باتیں پسند کرتے تھے۔ اور نئی بات کرنے کے شوقین بھی تھے۔ یہی باعث ہے کہ خیالات کا انوکھا پن اور نیا پن ہمیں سب سے پہلے انہی کے ہاں دکھائی دیتا ہے وہ لکیر کے فقیر نہیں تھے۔ وہ اپنے لیے ایک الگ راستہ نکالنے کے عادی تھے۔ خواہ اس راستے پر چل کر ان کے پاؤں لہولہان ہی کیوں نہ ہو جائیں۔

غالبؔ کے خطوط اس لحاظ سے نثر کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اس میں انہوں نے طبیعت کی وہ جولانی دکھائی ہے کہ بے اختیار داد دینی پڑتی ہے۔ مکتوب الیہ کو نئے نئے انداز اور خطاب سے پکارتے ہیں کبھی اپنا نام نئے نئے طریقے سے لکھتے ہیں کبھی محض غالبؔ لکھتے ہیں اور کبھی نجاب کا طالب غالبؔ ۔ جدت کی طبیعت کا ایک خاص رنگ تھا جو ان سے کسی صورت میں بھی الگ نہ ہوا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:۔

''قبلہ! کیا آپ کو یہ بھی خیال آتا ہے کہ کوئی ہمارا دوست، جو غالب وہ کیا کھاتا پیتا ہے اور کیونکر جیتا ہے''۔(3)

مرزا غالب کے خطوط کی جو اہم صنعت بیان کی جاتی ہے وہ شوخی و شگفتگی اور ظرافت ہے۔ مولانا الطاف حالیؔ نے اسی بنا پر ان کو ''حیوانِ ظریف'' قرار دیا ہے اور یہ کہا ہے کہ ان کے کلام میں شگفتگی اس طرح سے بھری ہوئی ہے جیسے ستار کے تار میں سُر۔ غالبؔ سے پہلے طنز و مزاح کی جو روایت اُردو میں ملتی ہے۔ وہ بہت محدود ہے اور زیادہ تر شخصی مزاح سے تعلق رکھتی ہے۔ سوداؔ، انشاؔ، جرأتؔ اور مصحفیؔ نے ہجویات یا شخصی نظموں کے ذریعے مزاح پیدا کیا ہے۔ سوداؔ کے شہر آشوب اور نظیر اکبر آبادی کی نظمیں البتہ سماجی رویوں پر ہنسنے کا سامان مہیا کرتی ہیں۔

مرزا غالبؔ نے طنز نگاری میں مزاح پیدا کیا ہے اور شخصی مزاح کے بجائے اس کے دائرے کو وسیع کر کے پورے معاشرے پر پھیلا دیا ہے۔ غالبؔ دوسروں پر ہنسنے کے ساتھ ساتھ خود پر بھی ہنستے ہیں چنانچہ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:۔

> ''دھوپ بہت تیز ہے روزہ رکھتا ہوں مگر روزے کو بہلاتا رہتا ہوں کبھی پانی پی لیا کبھی حقہ پی لیا کبھی کوئی ٹکڑا روٹی کا کھا لیا، یہاں کے لوگ عجب فہم رکھتے ہیں میں تو روزہ بہلاتا ہوں اور یہ صاحب فرماتے ہیں کہ روزہ نہیں رکھا یہ نہیں سمجھتے کہ روزہ رکھنا اور چیز ہے اور روزہ بہلانا اور بات ہے۔''(4)

مرزا کے خطوط کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ جو واقعہ پیش کرتے ہیں اس کی تصویر لفظوں کے ذریعے اس طرح کھینچ دیتے ہیں کہ اس کا ایک ایک رخ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ گویا رنگ و روغن کی تصویر میں روح پھونک دیتے ہیں کہ اس کا ایک ایک رخ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ گویا رنگ و روغن کی تصویر میں روح پھونک دیتے ہیں۔ کسی کی بیماری کا ذکر ہو یا اپنی بیماری کا۔ گھر کی چھت کا ذکر ہو یا مکمل حالات کا۔ ہر جگہ کمال منظر کشی کرتے ہیں جس سے مکتوب الیہ ان کی قربت محسوس کرنے کے قابل ہو جاتا ہوگا۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:۔

''میر مہدی صاحب! صبح کا وقت ہے، جاڑا خوب پڑ رہا ہے۔ انگیٹھی سامنے رکھی ہے۔ دو حرف لکھتا ہوں ہاتھ تاپتا جاتا ہوں۔ آگ میں گرمی سہی، مگر ہائے وہ آتشِ سیّال کہاں؟''(5)

نثر اور نظم میں جزئیات نگاری ایک باقاعدہ فن ہے۔ مصنف بعد اوقات واقعہ بیان کرتے وقت ایک چھوٹی سی بات کو بیان کر دیتا ہے جو دیکھنے میں چھوٹی ہوتی ہے لیکن واقعہ میں آکر وہ پورے واقعہ کو مرقع کی شکل میں تبدیل کر دیتی ہے۔ غالبؔ بھی دوسرے شعراء و ادباء کی طرح خطوط میں چھوٹی چھوٹی باتوں کو نظر انداز نہیں کرتے۔ اس سے ان کی مہم وفراست کا احساس ہوتا ہے۔ غالبؔ اپنے اردگرد کے ماحول کو بھی خط میں نمایاں کر کے پیش کرتے ہیں۔ اس قسم کی جزئیات سے غالبؔ کے خطوط ان کے عہد کی سچی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ مثلاً وہ ایک خط میں لکھتے ہیں:۔

''اور کہیے محترم رابعہ خاتون آپ بخیر ہیں؟(6)

اوہ! نو!''اس نے ہونٹوں کو قدرے سکیڑ کر کہا'' دیکھئے مسٹر غالب' میں روبی ہوں، صرف روبی! اتنا بڑا اور پرانا نام مجھے ذرا بھی سوٹ نہیں کرتا'' آئی ایم ویری ساری غالب نے معذرت چاہی۔

نکتہ آفرینی غالبؔ کے خطوط کی ایک اضافی خوبی ہے۔ بات کرتے کرتے بات سے ایسا نکتہ پیدا کرتے ہیں کہ پڑھنے والا دنگ رہ جاتا ہے۔ یہ کوئی ایک ذہین فنکار ہی میں ہوسکتی ہے اور یہ آفرینی اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب فنکار کا مطالعہ اور مشاہدہ کائنات بہت وسیع ہو۔ یہ خوبی غالب میں موجود تھی۔ اس کا واضح ثبوت ان کی شاعری سے لیا جاسکتا ہے۔ زندگی کا کانسا شعبہ ہے جسے غالب نے نہیں کھنگالا اور کون سا جذبہ ہے جسے بیان نہیں کیا۔ کون سا رخ جس کی تصویر نہیں کھینچی۔ نکتہ آفرینی کی مثال ملاحظہ ہو۔

> ''الور کی ناخوشی، راہ کی محنت کشی، تپ کی حرارت، گرمی کی شرارت، یاس کا عالم، کثرت اندوہ، غم، حال کی فکر، مستقبل کا حال، تباہی کا رنج، آوارگی کا ملال، جو کچھ کہوں کم ہے۔ بالفعل تمام عالم کا ایک سالم ہے''۔(7)

غالبؔ کے خطوط کی اہم خصوصیات مدعا نگاری ہے اس سے مراد یہ ہے کہ وہ کسی رسمی تمہید کے بغیر جو بات کہنی ہوتی ہے لکھنا شروع کر دیتے ہیں۔ خطوط میں غالبؔ مدعا نگاری کے بانی کہے جاسکتے ہیں۔ وہ خط میں وہی بات لکھتے تھے جس کی ضرورت ہوتی تھی۔ جابے جا باتوں سے پرہیز کرتے تھے۔ حالانکہ خطوط میں اِدھر اُدھر کی باتوں کی گنجائش ہوتی ہے۔ مگر ہم دیکھتے ہیں غالبؔ نے کبھی ایسا نہیں کیا۔ ان کے سارے خطوط میں ایک بات حتیٰ کہ ایک لفظ تک غیر متعلقہ نہیں ہے۔ چنانچہ وہ خود اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:۔

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

مرزا غالبؔ خط کو ایک مکالمہ سا بنا دیتے ہیں۔ وہ خط اس طرح لکھتے ہیں گویا مخاطب سامنے موجود ہے اور اس سے باتیں کر رہے ہیں چنانچہ خود انہوں نے لکھا ہے کہ: پیرومرشد یہ خط لکھنا نہیں باتیں کرنا ہے۔

مرزا غالبؔ کے خطوط میں جو مکالماتی انداز ملتا ہے اس کی یہ ایک وجہ ہے کہ غالبؔ کو تنہائی کا جو احساس تھا وہ اسے دُور کرنا چاہتے تھے۔ غالبؔ کا مکالماتی انداز ملاحظہ ہو:۔

''غالب: اے جناب میرن صاحب، اسلام علیکم!

میرن: حضرت آداب!

غالب: کہو صاحب! آج اجازت ہے، میر مہدی کے خط کا جواب لکھنے کی؟

میرن: حضور میں کیا منع کرتا ہوں''(8)

تمام نقادوں نے غالبؔ کو خطوط میں اسے مکالماتی انداز کا سب سے بہتر خط قرار دیا ہے اس میں مکالمہ کی شوخی ہے اور اپنے رفقاء سے بے تکلفی کا انداز نمایاں ہے۔

اگرچہ غالبؔ نے مقفیٰ نثر نہیں لکھی بلکہ اپنے خطوط کے ذریعے عاری نثر کے امکانات روشن کئے ہیں تاہم بعض خطوط میں بے ساختگی کے ساتھ قوافی استعمال ہوئے ہیں جن سے ادبی حُسن، دلکشی اور شگفتگی میں اضافہ ہوا ہے۔ مرزا غالبؔ کے زمانہ میں عالمانہ اندازِ تحریر کی خصوصیت یہ تھی کہ عبارت مقفیٰ ہو۔ غالب کے بعض خطوط میں بھی عبارت مقفیٰ ہے لیکن التزام نہیں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بے تکلف لکھتے لکھتے خود بخود قافیے سامنے آگئے ہیں مثلاً سید صاحب کو لکھتے ہیں:۔

''نہ تم مجرم نہ میں گنہگار، تم مجبور، میں ناچار۔
لو میری کہانی سنو میری ہی زبانی سنو''(9)

نہ سنو گر برا کہے کوئی
نہ کہو گر برا کرے کوئی
روک لو گر غلط چلے کوئی
بخش دو گر خطا کرے کوئی

غالبؔ کے سوانح حیات کے سلسلے میں حالی کی ''یادگارِ غالب'' سے لیکر موجودہ زمانے تک بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور لکھا جا رہا ہے ۔ حیاتِ غالب کے مصادر میں اُن کے خطوط کی بڑی اہمیت ہے۔صرف اس لئے نہیں کہ خطوط میں اُن کے بارے میں بہت سی باتیں مل جاتی ہیں بلکہ اس لیے کے غالبؔ نے اپنے خطوط میں آپ بیتی کے انداز میں خود اپنی سرگزشت کے بہت سے اوراق پیش کر دیئے ہیں چنانچہ مرزا صاحب ایک جگہ لکھتے ہیں:

آیئے نجم الدولہ بہادر! ایک قرض دار کا گریبان میں ہاتھ، ایک قرض دار بھوگ سنا رہا ہے۔

وہی نہیں بلکہ ان کے علاوہ بھی خطوطِ غالبؔ میں اور بہت سی خصوصیات ہیں۔ مثلاً غدر کے واقعات ، ادبی حیثیت ، تاریخی حیثیت اور شخصی اسلوب وغیرہ، خطوط غالبؔ میں آج کے دور کی کئی نثری اصناف کی ابتدائی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ جو ان کی فنی عظمت اور ادبی بصیرت کی علامت ہیں۔ اُن کے خطوط میں افسانہ، ڈراما اورر پور تاژ کی اصناف کے بعض عناصر ملتے ہیں۔ مختصر یہ کہ مرزا غالبؔ کے خطوط اُردو نثر کی تاریخ میں بے حد اہمیت رکھتے ہیں ۔ کہنے کو یہ نجی خطوط ہیں لیکن ان کے وسیلے سے اُردو نثر نے پنے ارتقائی سفر میں تیزی پیدا کی۔

اگر غالب کے خطوط کو غور سے دیکھا جائے تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ غالبؔ کے خطوط کی ایک تعداد ایسی ہے جن میں اپنے اشعار کا مطلب یا کسی دوسرے شاعر کے شعر کا مطلب یا کسی لفظ کی تحقیق یا شاگردوں کے اشعار کی اصلاح وغیرہ ہے۔ ایسے خطوط خاص طور پر ادبی حیثیت رکھتے ہیں۔ نیز غالب کے تنقیدی نظریات کا بھی پتہ چلتا ہے۔ الفاظ بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ غالب ہمیں اس لئے عزیز ہیں کہ ہم انہیں اچھی طرح جانتے ہیں ۔ یہ بات ان کے خطوط کے مطالعہ سے حاصل ہوئی اگر غالبؔ خطوط نہ لکھتے تو ہماری زبان اور ادب کا اس سے زیاں ہوتا ہوں یہ الگ بات ہے کہ ہم انہیں کبھی جان نہیں سکتے۔

غالبؔ کے خطوط تاریخی اعتبار سے نہایت اہم ہیں۔ مغلوں کا زوال، انگریزی حکومت کا قیام، دہلی کی تباہی، قتل و غارت ، شرفاء کی ابتر حالت ، یہ داستان پورے طور پر غالبؔ کے خطوط سے ملتی ہے۔ بقول شخصے۔

غالب کی زندگی اور ان کی خطوط نویسی کے سلسلے میں ۱۸۵۷ء کا واقعہ بہت گہرے اثرات کا حاصل ہے۔ ان کا حلقۂ احباب بہت وسیع تھا۔ لیکن ۱۸۵۴ء کے انقلاب نے ان مجالس کو اجاڑ کر رکھ دیا۔ ان کے دوست جدا ہو کر دوسرے شہروں میں چلے گئے۔ اپنے عزیزوں اور دوستوں کی جدائی کا صدمہ غالبؔ کے احساس پر بڑی شدید ناگواری کے تاثرات چھوڑ گیا۔ چنانچہ انہوں نے جدائی کے فاصلے کو اپنے تخیل سے ختم کیا۔ انہوں نے دوستون کو خط لکھ کر اس مجلس کے رفقاء کو حاضر پیدا کرنے کی کوشش کی جس سے وہ محروم ہو گئے تھے ۔ غالبؔ اپنے گرد و پیش کی تفصیلات اس خوبی سے بیان کرتے ہیں کہ مکتوب الیہ کو ان جزئیات کی مدد سے اس وقت کے ماحول اور حالات کا پورا خاکہ مل جاتا ہے۔

جناب قبلہ حاجات، اس بلاکش نے بڑے عذاب سے کاٹے ہیں پانچ چار برس شفا ہو آپ کو، غالب کو بندغم سے نجات خدا کرے کہ یہ ایسا ہو سازگار برس۔

حامد حسن قادری کی مندرجہ ذیل رائے کے بعد ہمیں کچھ کہنے کی ضرورت نہیں لہٰذا ہم قادری صاحب کی رائے کو ہی حرفِ آخر کے طور پر نوٹ کریں گے:

''نثر اُردو میں غالبؔ کی اولیت ان کے رقعات کے سبب سے ہے۔ اُردو خطوط نویسی کا غالب نے جو طریقہ ایجاد کیا اور ان میں جو جدتیں پیدا کیں اور ان کو جس التزام و انتظام کے ساتھ برتا اس میں غالب اول بھی ہیں اور آخر بھی''

حواشی

۱) الطاف حسین حالی، یادگارِ غالب، ادارہ یادگارِ غالب، کراچی،1998 ص10

۲) ایضاً

۳) حامد حسن قادری، غالب کی اردو نثر اور دوسرے مضامین، ادارہ یادگارِ غالب، کراچی 2001 ص35

۴) حالی ،الطاف حسین، یادگارِ غالب، ادارہ یادگارِ غالب ، کراچی،1998 ص178

۵) ذوالفقار،غلام حسین ، ڈاکٹر، محاسن خطوط غالب، بزم اقبال، لاہور،2003 ص165

۶) تسلیم احمد تصور، سورج لاہور، سورج پبلشنگ بیورو، لاہور 1997 ص1013

۷) عبدالمغنی، ڈاکٹر، عظمت غالب، القمر انٹر پرائزز اردو بازار، لاہور 1993 ص92

۸) ذوالفقار،غلام حسین ، ڈاکٹر، محاسن خطوط غالب، بزم اقبال، لاہور،2003 ص163

۹) سید مرتضیٰ حسین فاضل، اردو معلیٰ، مجلس ترقی ادب اردو، لاہور 1969 ص375

۱۰) قادری ،حامد حسن ، غالب کی اردو نثر اور دوسرے مضامین، ادارہ یادگارِ غالب، کراچی 2001 ص35

ڈاکٹر صفیہ عباد
شعبہ اُردو،
الخیر یونیورسٹی، بھمبر

جدیدیت اور مابعد جدیدیت
(ایک مطالعہ)

This article is inter-linked with Modernism & Past Modernism. As per the changing life style this theory is reflected upon & has become widely revolutionary. The political, social, Psychological and Philosophical human behavior depicts through this term. Modernism and post modernism played the basic role in all the modern theories particularly in 19th and 20th centuries.

لفظ جدید سے مراد بدلتے رہنے کا مزاج رکھنا، تغیر و تبدل سے آشنا ہونا اور خوب سے خوب تر کی تلاش میں سرگرداں ہونا ہے۔ درحقیقت لفظ جدید اور جدیدیت کی اصطلاح کو زندگی کی فطرت سے قریب تر بلکہ زندگی کا ہم مزاج کہا جاسکتا ہے۔ زندگی چونکہ ہر لمحہ تغیر پذیر ہے۔ بدلتے رہنا اس کی بنیادی فطرت ہے۔ اسی لیے انسانی سوچ ،تفکر اور اس کا مطالعہ نئی نئی سمتوں کا متلاشی اور نئے نئے آفاق تلاش کرتا ہے۔ لفظ جدید عمومی طور پر ہر لمحہ تغیر پذیر رہنے کے عمل سے وابستہ ہے اور جدیدیت کی اصطلاح مخصوص انفرادی اور اجتماعی سوچ اور تحریکات و نظریات کے حوالے سے مخصوص ادوار سے منسلک ہو جاتی ہے۔

انیسویں اور بیسویں صدی کی ہنگامہ خیزی عالمی جنگوں، انقلابات اور نئی نئی فکری تحریکات کے ساتھ میدان عمل میں اتری۔ غلام قوموں کی بیداری، حصول آزادی کے لیے اجتماعی کوششوں کا تیز تر ہونا، کامیابی، ناکامی اس تمام پس منظر میں جب انسان کی داخلی دنیا ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہوئی تو عدمِ تحفظ کا احساس گہرا ہو گیا اور انسان اندرونی طور پر خود کو اکیلا محسوس کرنے لگا۔ ایسے میں فکرِ انسانی نے ازسرِ نو سوچ بچار کے نئے نئے زاویے تراشے۔ کائنات، انسان، فطرت اور اس کے داخلی و خارجی نظام کے بارے میں نئے سرے سے غور و فکر کا سلسلہ شروع ہوا۔ ادب، فلسفہ، نفسیات، عمرانیات، سائنس اور دیگر علوم انسانیہ سب کے سب اس ضمن میں متحرک ہو گئے۔ سوال و جواز تلاش کیے جانے لگے۔ عقل اور منطق پھر سے نئی امتحان گاہ میں اتری۔ نئی بحثوں نے سر اٹھایا۔ خارجی عوامل کے ساتھ انسان نے داخلی سطح پر بھی اپنے تجربوں اور مشاہدات کو نئے سرے سے پرکھنا شروع کیا۔ جدیدیت، مابعداز جدیدیت، ساختیات اور وجودیت کے فلسفے اسی سلسلے کی اہم کڑیاں ہیں۔ دراصل یہ تمام عوامل انسان کی پہلو دار تخلیقی سطح تشکیل اور تشکیلِ نو کے سلسلوں سے جڑے ہوئے ہیں۔

کہا جاسکتا ہے کہ جدیدیت کا سرچشمہ جدید زمانے کے جدید رجحانات، بدلتے رویوں، سوچ کے نئے اُفق اور فکر و نظر کے نئے نئے چراغوں کے بطن سے پھوٹتا ہے۔ جس کے دھارے مروّجہ اشکال میں حیرت انگیز اور اکثر فوری طور پر دکھائی نہ دینے والی تحریک کے موجب بنتے ہیں۔

> ’’جدیدیت ایک جامع مگر مبہم اصطلاح ہے۔ بطور ایک رجحان/تحریک یہ بیسویں صدی میں فروغ پذیر ہوئی۔ مغرب میں جدیدیت تمام تخلیقی فنون پر حاوی ہے۔‘‘(1)

جدیدیت کے جلو میں ایک خاص قسم کی اجنبیت، ذات پرستی، خوف، تنہائی، یاسیت اور ایسے ہی دیگر کئی عوامل منظر عام پر آئے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد خصوصاً انسان کی تاریخی اور سائنسی ترقی کا خواب پاش پاش ہو گیا۔ انسان کو ان سے وابستہ

توقعات میں جو مایوسی ملی۔ اس نے مسائل کو حل کرنے کی بجائے ان میں شدت پیدا کر دی۔ چنانچہ اس دور کو اسی تناظر میں گمشدگی یا بدعقیدگی کا دور بھی کہا جاتا ہے۔ سماج و معاشرت میں عدم تحفظ کی اس فضا نے انسانی فکر کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ جدیدیت کا بیج انہی عوامل کی انتشار زدہ کیفیت سے پھوٹتا نظر آتا ہے۔ جس میں انقلاب بھی ہے اور بغاوت بھی۔ جس نے قدامت کے متعین شدہ معیارات پر ضرب کاری لگائی۔

جدیدیت کے اہم خدوخال کچھ اس طرح سے ہیں۔

1۔ جدید کا سفر قدیم کے انہدام سے شروع ہوتا ہے۔ جدیدیت پختہ مسلّم اور صدیوں سے جاری روایات اور معیارات کو اپنا راہنما بنانے سے انکار کرتی ہے بقول نقاد

> **The conception of modernism as conservative and revolutionary theory have accured to it since often the attitude of rebellion against the old...(2)**

2۔ جدیدیت کا آغاز ایک تہذیبی انقلاب کے طور پر مغرب میں سولہویں صدی میں نشاۃ ثانیہ کے زمانے میں ہوا۔

3۔ ایک ادبی تحریک کے طور پر جدیدیت کے تخلیقی رویّوں کی تشکیل میں بیسویں صدی کے علمی منظر نامے نے اہم کردار ادا کیا۔ اس ضمن میں فرائیڈ اور ژونگ کی نفسیات کا بھی اہم کردار ہے۔ جدیدیت کو ادب کے حوالے سے دیکھا جائے۔ تو اس کے چند مندرجہ ذیل بنیادی نکات سامنے آتے ہیں۔

1۔ فنکار کو اظہار کی پوری آزادی ہوتی ہے۔

2۔ فن کی تعینی قدر سماجی اقدار کی بجائے فنی لوازمات کی بناء پر دیکھی جاتی ہے۔

3۔ فن پارہ خود مختار اور خود کفیل ہوتا ہے۔

4۔ فن پارے کی خود کفالت اسی وجہ سے ہے کہ فنکار کو ذہنی اور تخلیقی، ہر طرح کی آزادی حاصل ہوتی ہے۔

جدیدیت کی اصطلاح نے انسانی فکر کو لامحدود تجربوں اور مشاہدات کی آماجگاہ بنا دیا۔ ایک ایسی ذہنی اور فکری خود مختاری کی طرف اذہان کی پیش رفت ہونے لگی۔ کہ وہ فکر و فلسفہ کے نئے نئے آفاق تلاش کرنے کی جستجو میں منہمک ہوا۔ اپنی ذات کی غواصی میں اسے لطف آنے لگا۔ یہیں سے بعد میں شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی دنیائیں بھی نئے تجربوں سے گذریں۔ خوابوں اور خواہشوں کے نئے نئے مفاہیم تلاش ہونے لگے۔ اس ضمن میں سگمنڈ فرائیڈ کا نام قابل ذکر ہے۔ جس نے انسانی شعور کو عقل کُل کہہ کر اس کی لامحدود سمتوں کے سلسلے لاشعور اور تحت الشعور کے ساتھ جوڑ دیئے۔ اسی طرح خوابوں اور خواہشوں کی پریاں بھی انسانی نفسیات کی گتھیوں میں محوِ پرواز ہوئیں۔ گویا اس حوالے سے نفسیاتی مطالعہ نے بتایا کہ انسان کی داخلی شخصیت کے پرتو کو سمجھے بغیر اس کی شخصیت کے خارجی پہلوؤں کا مطالعہ ناکافی ہے۔ فرائیڈ کے بعد اس کے شاگردوں یونگ اور ایڈلر نے انسان کے نفسیاتی مطالعہ میں ان گنت نئے پہلو تلاش کیے۔ جس میں رفتہ رفتہ اخلاقی اور روحانی پہلوؤں کی رنگ آمیزی بھی شامل ہوتی چلی گئی۔ نفسیات کا یہ مطالعہ بلاشبہ جدیدیت کی اصطلاح کا ایک نمایاں حوالہ ہے۔

جدیدیت کی اصطلاح نے انسان کو ایک نیا، بھرپور اور توانا موقع فراہم کیا۔ کہ انسان جس نے روزِ ازل سے لے کر آج کے زمانے تک اپنی محنت شاقہ اور نت نئے تجربوں کے باعث ستاروں پر کمندیں ڈالیں۔ اب وہ ایک نئی توانائی کے ساتھ اس مہم جوئی کے ہمراہ کہاں تک آگے جاسکتا ہے!

جدیدیت درحقیقت ایک نیا ذہنی رویّہ ہے۔ جو روایتی اور رسمی طریقۂ کار سے مختلف ہوتا ہے۔ یہ مستقبل کے لیے نئی سوچ کو تحریک دیتا ہوا رفتہ رفتہ عملی راستوں کی جانب گامزن ہوتا چلا جاتا ہے۔

"The practical effect of this attitude may be either conservative or revolutionary."(3)

جدیدیت کا راستہ ایک طرح سے پرانی اقدار کو تباہی سے بچاتا ہے کیونکہ جب پرانی اقدار پر سکوت و جمود اور فرسودگی طاری ہوتی ہے تو اس میں حرکت وحرارت جدید سوچ ہی سے پیدا ہوتی ہے۔

"The conservative species of modernism occurs among religions' The revolutionary species occur in the art. Significantly, neither species of modernism occurs in the sciences."(4)

درست بات یہ ہے کہ جدیدیت زندگی کے اندر ایک انقلابی سوچ کا درجہ رکھتی ہے۔ مذہب، معاشرت، معیشت، سائنس، ادب غرضیکہ کہ زندگی کا ہر شعبہ اگر جدّت کے پہلو سے ہمکنار و آشنا نہیں ہوتا، تو زندگی کے فطری بہاؤ میں جمود پیدا ہو جائے گا۔

جدیدیت کے آغاز میں فرانسیسی انقلاب کا اہم کردار رہا ہے۔ اس انقلاب سے پہلے وہاں سماجی زندگی شدید ترین انتشار کا شکار رہی ہے۔ چرچ کو ریاست پر فوقیت حاصل تھی۔ چرچ کو مختارِ کل سمجھ کر عوام الناس کے اندر غلامانہ ذہن فروغ پا رہا تھا۔ گویا چرچ کے ساتھ وفاداری اور خود سپردگی کا عنصر موجود تھا۔

"The French Revolution made a practical and dramatic application of the notion of Philosophy that institutions were made for men not men for institutions."(5)

انقلاب فرانس کے باعث گویا نہ صرف چرچ کی نام نہاد بالادستی کا خاتمہ ہوا۔ بلکہ فرانسیسی قوم کے اندر ان کی خودی وخودداری کو تحریک ملی۔ انسان کی فطری آزادی کا احساس جاگا اور بحیثیت قوم انہیں اپنے وجود کا یقین ملا۔ اس حوالے سے آزادی مساوات اور تحفظِ ذات کی بیداری، بادشاہت سے محبت کے طریقۂ کار پر ضرب لگی۔ اس انقلاب سے فرانس کی ریاست کے بجائے فرانسیسی قوم کا تصور جاگا۔ قومیت اور حبّ الوطنی کو اہم کہا گیا۔ اور چرچ کی غلامی کی بجائے لوگوں میں صحیح طور پر عوام ہونے کا احساس پیدا ہوا چرچ کے دوہرے معیار، ان کے ہاتھوں طبقاتی تقسیم، اجتماعی انسانی حقوق کا پامال ہونا، اور اس جیسی دیگر غیر اخلاقی اور غیر انسانی برائیاں اور کمزوریاں ہی تھیں۔ کہ جن کے خلاف اہل قلم اور اہل فکر و دانش نے اپنے اپنے طور پر بھر پور آواز اٹھائی۔ ان میں ایک اہم نام کیرکے گارڈ کا بھی ہے۔ جو دیگر کئی اہم فلسفیانہ نظریات رکھنے کے ساتھ ساتھ اپنے وجودی نقطۂ نظر کے حوالے سے بھی نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ کیرکے گارڈ کے بارے میں کہا جاتا ہے۔

"The Church of his country hated and condemned him... his dying breath that the" official "Christianity of his people was hypocrisy."(6)

کیرکے گارڈ نے اپنے وقت کی اس سماجی و مذہبی ناانصافی کا بغور مطالعہ کیا۔ داخل اور خارج کے تضاد اور لوگوں کے سامنے بے یقین اور بے سمت راہیں ایک ایسے انتشار کو پرورش کر رہی تھیں۔ کہ خود کو انسان داخلی طور پر نہ صرف بے سمت سمجھ رہا تھا۔ بلکہ خود میں اکیلا بھی ہو گیا تھا۔

"Kierkegard saw himself as a man called to fight against the illusions of his age and to point the way to God."(7)

ایسے ہی حالات واثرات زیادہ سنجیدگی کے ساتھ اہلِ فکر پر مرّتب ہوئے۔ اُن کی نہ صرف سوچ بلکہ عملی زندگی بھی اس پُر انتشار فضا میں جیسے بکھر کر رہ گئی۔ .... کیرکے گارڈ کے بارے میں کہا جاتا ہے

"As his life progressed he deliberately isolated himself from everyboy... At the end he was entirely alone."(8)

حقیقت یہ ہے کہ اہلِ فکر و دانش کی حسّاس فطرت عام و عامی کی نسبت اپنے ماحول کے ردّو بدل سے زیادہ اور شدید تر نوعیت میں اثر قبول کرتی ہے۔ اہلِ فلسفہ اپنی ذات کے حوالے سے ہمیشہ اجتماعی زندگی کے عکاس رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت کی طرف پیش رفت اجتماعی ذہن کی داخلی ٹوٹ پھوٹ کی علمبردار بن کر سامنے آئی۔ جدید فکر و فلسفہ کی بدولت انسان نے خود کو اپنے وجود کو سہارا اور تحفظ دینے کی کوشش کی۔ جدیدیت کے ان مباحث نے انسان اور اس کے شعور کو مرکزی حیثیت سے سمجھنے کی کوشش کی۔ فرانس کے فلسفی ژاں پال سارتر کا نام اس سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے۔ اس نے انسان، شعور اور کائنات کی تکون کو بنیاد بنا کر اپنے منفرد اور اچھوتے نظریات دیئے .... سارتر کہتا ہے وجود، جوہر پر مقدّم ہے یعنی ہم پہلے وجود پاتے ہیں۔ پھر جوہر کا اظہار ہوتا ہے۔ انسانی شعور سے کسی شئے کا ادراک ہوتا ہے۔ یہ شعور ایک مسلسل بہاؤ کی کیفیت میں ہے۔ جو رُکتا نہیں۔ بقول سارتر

''شعور ایک خلاء ہے۔ اس لیے کائنات شعور میں داخل ہوتے ہی باہر آجاتی ہے۔''(9)

شعور اور شعورِ کائنات گویا یہاں ایک دوسرے کے لیے لازم ہیں۔

شعور کی اس کیفیت کو سارتر **Nausea** کہتا ہے۔

''شعور مستقلاً ایک متلی کی کیفیت **Nausea** میں مبتلا رہتا ہے کائنات اس میں داخل ہوتی رہتی ہے۔ اور شعور اس کائنات کو اُگلتا رہتا ہے۔''(10)

'Nausea' سارتر کا اہم ترین ناول ہے جسے دنیا کا ممتاز ''وجودی ناول'' کہا جاتا ہے۔ سارتر نے انسان کو ایک ایسے شعور کا نام دیا۔ جس میں چیزیں داخل ہوتی رہتی ہیں۔ لیکن قیام نہیں کرسکتیں۔ اس کے نزدیک ہستی کی دو بنیادی قسمیں ہیں۔ ہستی بذات خود اور ہستی برائے خود۔ ہستی برائے خود ہی شعور کا دوسرا نام ہے۔ شعور یہاں صرف آزاد نہیں بلکہ یہ آزادی کو بھی جنم دیتا ہے یہ ایک مسلسل بہاؤ کا نام ہے۔ حقیقت کا دریا شعور سے گزرتا ہے۔ شعور کے حوالے سے سارتر کی ان طُول وطویل بحثوں کی بدولت ہی اس کے نظامِ فکر میں شعور کو اعلیٰ ترین مقام حاصل ہے۔ اسی لیے سارتر کے نزدیک

''انسان وہ ہوتا ہے جس کا وہ ارادہ کرتا ہے، اور جس پر عمل کرتا ہے، اور انسان وہی ہوتا ہے جس کی وہ خود تشکیل کرتا ہے۔''(11)

وہ انسان کی قوت متخیلہ کو ایک طاقتور عمل کہتا ہے۔ شعور ان کے یہاں تین صورتوں کا آئینہ دار ہے۔

ادراک، تصور اور امیج ۔ کائنات کا شعور سے باہر آنا بھی درحقیقت ایک ایسی ہی کیفیت کا نام ہے۔ جہاں شعور کے باعث کائنات سے متعلق نئے مباحث جنم لیتے ہیں۔ شعور ان مباحث میں فکر کی نئی لہریں شامل کرتا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ اس کے تسلسل میں کوئی رکاوٹ حائل نہیں ہوتی۔ وہ اپنی مخصوص رَو میں بہتا اور نئی سے نئی بحثیں اُگلتا چلا جاتا ہے۔

سارتر کے خیالات ہیڈگر سے ماخوذ لگتے ہیں۔ اس کے نزدیک بھی ''انسان بے چینی **Anxiety** سے گزر کر اپنے آپ کو سمجھتا ہے۔'' اگر دیکھا جائے تو انسان کے اندر کی بے سکونی، بے چینی اور اضطراب ہی اس کی خفتہ صلاحیتوں کو اُجاگر کرتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے سارتر کے نزدیک متلی کی کیفیت کچھ اگلنے کا استعارہ ہے۔ اس کے یہاں متلی کی اصطلاح میں ایک جہاں معنی پوشیدہ ہے۔ اس کے ساتھ خوف کا عنصر بھی جڑا ہوا ہے۔ دراصل دہشت سے ہمارے وجود کے امکانی جہات سامنے آتے ہیں۔ دہشت اور خوف جیسے عوامل نے انسان کو بتایا کہ ایسے حالات میں اس کا وجود کیسے متحرک ہوتا اور اسے معنویت سے دوچار کرتا

ہے۔ دہشت کو ایک وقت میں خوف، مایوسی اور کسی حد تک نفسیاتی سمجھا گیا۔ لیکن پھر اِسے وجود میں مرکزیت ملی۔ انہی کیفیات نے درحقیقت انسان کو اس کی اُن صلاحیتوں سے بھی آشنا کیا۔ جن کا وہ ادراک نہیں رکھتا تھا۔ سارتر نے Beingاور Nothingness کا جو تصور دیا۔ یہاں اس کی جھلک بھی نمایاں ہے۔ اور ایسے سوالات پر غور خوض ملتا ہے۔ کہ انسان کی صلاحیتوں اور اس کے عمل کی آماجگاہ میں پھر اس کے مستقبل کا کیا حوالہ ہے۔

اسی طرح نئی نسل کو کامیو اور کافکا نے بھی بہت متاثر کیا، کیر کے گور سے لے کر گیبریل گارسیا اور سارتر تک سب کے نزدیک انسان محض امکان کے سوا کچھ نہیں۔ اسی حوالے سے کائنات، انسان اور اشیاء وغیرہ کے حوالے سے یہ سوچ اُبھرتی ہے۔ کہ کون پہلے وجود میں آیا۔ اور کیا پہلے موجود تھا۔ یا موجود تھا بھی کہ نہیں، کائنات اور انسان سے متعلق یہ تمام بنیادی سوالات اور مباحث اہلِ فلسفہ کے یہاں شدت اختیار کرتے گئے۔

بقول کیر کے گور

''جو وجود میں آرہا ہے، وہ یا تو پہلے موجود تھا یا نہیں تھا، اگر وہ پہلے سے موجود تھا۔ تو کوئی چیز وجود میں نہیں آئی کیوں کہ وہ یہاں ہمیشہ سے موجود تھی۔ اگر وہ یہاں پہلے سے موجود نہیں تھی۔ تو یہاں کچھ نہیں تھا، جو وجود میں آیا۔''(12)

درحقیقت انسان کائنات میں قدرت کی مرکزی تخلیق ہے۔ لہٰذا اس کارزارِ ہستی کو وجود دینے اور اس کی بقاء کے سلسلوں کو آگے بڑھانے میں تخلیقِ آدم کا ایک بنیادی کردار ہے۔ مفکرین عالم متفق ہیں کہ انسان اَن گنت صلاحیتوں اور ناممکنات کو ممکنات میں بدل دینے کی حیثیت میں پیدا کیا گیا ہے۔

کیر کے گور کے نزدیک

''مستقبل ایک کھلا ہوا امکان ہے، انسان اپنی تقدیر کا خود مالک ہے۔''(13)

اہل فکر نے انسانی وجود کو بنیادی حیثیت دے کر اس کے سامنے مستقبل کو ایک کُھلے اور آزاد امکان کی صورت میں دیکھا۔ اس سے اس کا وجود بامعنی بن کر نئے نئے امکانات کی طرف بڑھتا اور پھر اس میں انتخاب کرنے کی طاقت بھی خود میں پیدا کرتا ہے۔ وہ آزاد اور خودمختار ہو کر اپنی صلاحیتوں کو اپنی منشا سے آزماتا اور نکھارتا ہے۔ وہ کسی متعیّن شدہ حدود کا پابند نہیں۔

ہائیڈیگر کے نزدیک

''انسان ایک امکان ہے، اس میں ہو جانے کی قوت موجود ہے اس کا وجود امکانات کا انتخاب ہے، جو اس کے سامنے کھلے ہوئے ہیں۔''(14)

یہ کھلے ہوئے امکانات درحقیقت اس کی لامحدود سعی و کوشش کے ساتھ وابستہ ہیں۔ جتنا بھی اس سعی و کوشش میں اضافہ ہوگا۔ اتنا ہی اس کے دائرہ عمل اور خودمختارانہ صلاحیتوں میں نکھار پیدا ہوگا۔ کوئی بھی انسان کی تمام امکانی قوتوں کا تصور نہیں کرسکتا، انسان خلافِ توقع زیادہ سے زیادہ چیزیں کر سکنے کی قوت رکھتا ہے۔

انسان کا مستقبل کبھی بھی متعین نہیں ہوسکتا۔ انسان آزاد پیدا ہوا، لہٰذا وہ فکر و عمل کے لیے آزاد ہے۔ اس کے بغیر اس کا وجود نہیں ہے۔ اگر ہم اسلامی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو بھی ارشاد باری تعالیٰ ہے۔ کہ ہم انسان کو اتنا ہی دیتے ہیں۔ جتنا کہ اس نے کوشش کی۔ اگر دیکھا جائے تو یہی صلاحیت دوسرے معنوں میں ایگو ہے۔ جسے کارل یاسپر نے ذاتی صورت گری کہا ہے، جسے اقبال نے خودی کا نام دیا۔ اقبال اور دیگر وجودی فطرت کے خارجی وجود کے منکر نہیں، بلکہ وہ آزادانہ طور پر عالمِ امکان کے پابند ہیں۔ اقبال اور دیگر وجودی فطرت کے خارجی وجود کو اس لیے اہمیت دیتے ہیں۔ کہ انسان کی تمام تر صلاحیتیں یہیں

پر نکھرتی ہیں۔ خارجی کائنات انسان کے لیے تجربہ گاہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہیں پر اس کے اندر کے امکانات کو اظہار کا موقع ملتا ہے۔ چنانچہ بہت سے اختلاف کے باوجود اقبال وجودیوں سے ہم آہنگ ہیں۔ یہ انسان کو خود تقدیر کا مالک کہتے ہیں۔ اس کا پابند نہیں کہتے۔ اُن کے نزدیک

''ہم زمانے کی حرکت کا تصور خطِ کشیدہ سے نہیں کریں گے، کیونکہ یہ خط ابھی کھنچ رہا ہے۔ اور اس سے مطلب وہ امکانات ہیں جو ہوسکتا ہے، وقوع میں آئیں، یا نہ آئیں۔''(15)

انسان کا خود کو سمجھنے کا عمل یا اپنے ہونے کا احساس اسے زندگی اور کائنات کے کئی تجربوں اور مشاہدوں سے گزارتا ہے۔ حتیٰ کہ خوف اور دہشت کی کیفیات جو بظاہر انسان میں مایوسی اور نا اُمیدی کو پیدا کرنے کی موجب ہوتی ہیں۔ انہیں بھی وجودی نقطۂ نظر نے نئے اور روشن امکانات کے حوالے سے دیکھا اور سمجھا۔

جدیدیت اور وجودیت کا اس لحاظ سے چولی دامن کا ساتھ ہے۔ کہ جدید نقطۂ نظر نے از سرِ نَو انسان کی داخلی اور خارجی جہتوں کو ٹٹولا۔ اس کی فطری صلاحیتوں کا ادراک کیا۔ وجودیت یعنی **Existancialism** نے وجود کی اہمیت اور مرکزیت پر توجہ دی۔ یہاں ایک اہم نقطہ جو موضوع زیرِ بحث میں قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہے۔ یہ کہ

''وجودیت کے بغیر جدیدیت کا چراغ روشن نہیں ہوسکتا۔ وجودی ادب اور جدید ادب تقریباً مترادف ہیں۔''(16)

مغرب میں سارتر، کامیو، اور کافکا، وجودی ادب کے بڑے نام ہیں۔ دوستوفسکی کے یہاں بھی اس قسم کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ وجودیت کے باعث نئے اور اصل حقائق کا اظہار ادب میں ہوا۔ انسان اور کائنات سے متعلق نئی صورتِ حال منظرِ عام پر آئی۔ جس میں کبھی بے معنویت اور کبھی شعور کی معنویت شریک کار بنتے ہیں۔ اور کبھی معنویت پرت در پرت نئی جہتوں کی عکاس بن جاتی ہے۔ یہاں بھی لفظ اور معنی انسانی ذہن کی نئی نئی فکری لہروں کی طرح نئے تجربوں اور مشاہدات کی دنیا سے گزرتے ہیں۔ اس حوالے سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادب میں اس طرح اشاریت کی تحریک متعارف ہوئی۔ گزشتہ سو سال سے زائد فرانسیسی شاعری کے نئے رجحانات بودلیر سے وابستہ ہیں۔ بودلیر کی شاعری جسے ''جدید دُنیا کی شاعری'' کہا جاتا ہے۔ اس سے ادب میں وسیع تر امکانات کا تعین ہوا۔ اشاریت اس کا مکمل اور بھرپور اظہار ہے۔ اشاراتی پیرایۂ بیاں علامتوں کے اندر اپنا بھرپور تاثر قائم کرتا ہے۔ یہ لفظ اور معنی کے حوالے سے ذہانت کی پرکھ کا ایک نیا اور اچھوتا انداز ہے۔ یہاں ادب اپنی ذات میں مکمل اور بھرپور نظر آتا ہے۔ جدیدیت کے حامل کئی اور مفکرین کی طرح بقول راں بو اور میلا رمے۔

''ادب واقعی موجود ہے، اور اگر تم یہ چاہتے ہو کہ ادب ہی صرف موجود ہے۔ تو اس سے ہر چیز کو خارج کردو۔''(17)

میلا رمے کے نزدیک شاعری خیالات کے ذریعے سے نہیں بلکہ الفاظ کے ذریعے کی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں الفاظ کا علامتی استعمال فن کا مقصد ہے۔ اشاریت الفاظ کے ایسے استعمال کا نام ہے۔ جو قابلِ تفہیم ہو۔ اور جدید پیرائیہ بیان کا حامل بھی۔ گویا اشاریت کا سارا فلسفہ الفاظ کا فلسفہ ہے۔

اشاریتی تحریک کو کبھی بہت شہرت تو حاصل نہ ہوئی۔ لیکن اس نے دنیا بھر کے ادب کو متاثر ضرور کیا۔ انگریزی ادب میں اس حوالے سے **Yeats**، ایلیٹ اور جمیس جوائس کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ اردو میں اس کا آغاز بہت بعد میں ہوا۔ اس کے بانی یہاں میرا جی ہیں۔ ان کی نظموں کی علامتیں اسی سلسلے کی کڑی ہیں۔ میرا جی کا بیان اور علامتی طریقۂ کار اُس مخصوص ادبی نظامِ فکر کا عکاس ہے۔ انہوں نے بیک وقت مشرق و مغرب کی مخصوص اور جدید علامتوں کا ایک جہانِ معنی آباد کیا۔ جن کے

سلسلے انسانی شخصیت کی داخلی اور خارجی، ان گنت دنیاؤں سے وابستہ ہیں۔جن میں نفسیات کا حوالہ بڑا قوی ہے۔

انسان،موت، زندگی اور حیات بعد،موت کا موضوع ابتدا ہی سے اہلِ فکر کی علمی سطح کا جزوِ لازم رہا ہے۔ زندگی تو موجود ہے۔ جسے انسان عملی طور پر بسر کرتا ہے۔لیکن اس کے باوجود اس کے پَل پَل گرتے ہوئے لمحوں کی اصل حقیقت سے مکمل طور پر آشنا بھی نہیں۔لیکن موت تو اس کے برعکس محسوساتی حوالے سے لمحۂ حاضر میں ناموجود ہے۔یہیں سے موت کے بارے میں تجسس جنم لیتا ہے۔ اس حوالے سے عمومی طور پر موت زندگی کا خاتمہ نہیں، بلکہ زندگی کی ابتداء سے انتہا تک ایک تسلسل کا نام ہے۔موت جمود، تاریکی اور کسی رکنے کی کیفیت کا نام نہیں، بلکہ زندگی کو معنویت دینے کے لیے موت نہایت اہم ہے۔تصورِ مرگ یا موت کا حوالہ بھی ایک انداز سے وجودی فکر سے وابستہ ہے۔ وجودیت نے چونکہ انسانی وجود کی اہمیت اور مرکزیت پر زور دیا۔ انسان اپنی سوچ،فکر اور عمل کی دنیا میں آزاد اور خود مختار ہوا۔ لہٰذا موت جو زندگی کا لازم وملزوم حصہ ہے۔اور جس سے کسی ذی روح کو کسی طور فرار نہیں، وجودیوں کی مرکزِ نگاہ ٹھہری، لیکن جدید نقطۂ نظر سے۔اور جب ہم لفظ جدیدیت کا ذکر کرتے ہیں۔تو اس کی مختلف جہتوں میں تصورِ مرگ کی بھی ایک نئی جہت دکھائی دیتی ہے۔اگر ہم اردو کے کلاسیکی ادب میں تصورِ مرگ کے حوالے سے شعراء کے نظریات جانیں۔تو موت کم وبیش زندگی کا ہی ایک تسلسل نظر آتی ہے۔

مثلاً میر تقی میؔر کہتے ہیں:۔

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے   یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

جبکہ غالب کا کہنا ہے:

موت کا ایک دن معیّن ہے   نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

بعد میں اقبال نے موت کو ایک حیاتِ جاوداں کی نظر سے دیکھا۔ جو ایک طرف دینِ اسلام کے عین مطابق ہے۔تو دوسری طرف اس حوالے سے ان کے نقطۂ نظر میں فلسفیانہ لیکن مثبت اور صحت مند عناصر پائے جاتے ہیں۔ یہاں موت قبائے زندگی ہے۔زندگی کا خاتمہ نہیں۔فرماتے ہیں:

پھُول بن کر اپنی تربت سے نکل آتا ہے یہ   موت سے گویا قبائے زندگی پاتا ہے یہ

لیکن مغرب میں وجودیوں کے یہاں موت کہیں تو نااُمیدی، مایوسی اور زندگی کے خاتمے کا نام ہے۔اور کہیں موت کا زندگی کے ساتھ عدمِ توازن یہاں تک بگڑ جاتا ہے۔کہ وجودی فکر اُسے شکست دینے کے لیے آمادہ نظر آتی ہے۔مغرب میں وجودی نقطۂ نظر موت کے حوالے سے جدید پیرایہ اظہار تھا۔ اور یہ سب صورتِ حال اس لیے وجود میں آئی۔کہ انتشار زدہ سوسائٹی کے پٹے ہوئے کھوکھلے انسان نے ہر صورت اپنے وجود کو بچانے کے لیے ہتھیار تو اُٹھا لیے۔لیکن مذہب، اخلاق اور روحانیت کا ہتھیار، تحفظ اور سہارا دینے کے خیال سے نہ آیا۔ جبکہ اُس کے اندر کی کمزور روح موت سے پنجہ آزمائی تو کرتی رہی،مگر ڈری اور سہمی رہی۔مغرب کا وجود خود کو فریب زدگی کے ساتھ سمجھتا رہا کہ وہ موت سے نہیں ڈرتا۔اس فریب زدگی میں وہ موت کے لیے بااختیار بھی دکھائی دیتا ہے۔سارتر نے اس حوالے سے کہا تھا۔کہ میں موت سے اس لیے نہیں ڈرتا کہ میں ''ہوں'' ''تو موت نہیں ہے'' اور جب موت آئے گی تو میں اپنا کام ختم کر چکا ہوں گا۔

ہیڈلگر کہتا ہے:

''موت ناقابلِ انتقال ہے۔ یہ فرد کو اکیلا اور تنہا کر دیتی ہے۔اسے خود ہی تنہا موت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔''(18)

موت یہاں انسان کے صرف ذاتی تجربے کے احساس سے جدید تر فکر کی حامل نظر آتی ہے۔ ایک ایسا ذاتی تجربہ جس

کے بعد دُنیاوی و خارجی زندگی کا وجود باقی نہیں رہتا۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ موت چُونکہ انفرادی تجربے کی حیثیت رکھتی ہے۔ چنانچہ کوئی کسی کا موت کے حوالے سے مشاہدہ اور تجربہ محسوس نہیں کرسکتا۔ بلکہ ہر ایک کو اپنی موت کے حوالے سے ابلاغ اور ادراک ہوتا ہے۔ مغرب کے فلسفیوں میں فاکنر کا تصورِ موت کسی حد تک حقیقت اور فطرت کے قریب ہے۔ اس کے نزدیک انسان مفرور قیدی کی طرح زندگی گذارتا ہے۔ اور آخر موت اس کی آخری پناہ گاہ ثابت ہوتی ہے۔ اس طرح اس کی ساری زندگی ایک صفر میں بدل جاتی ہے۔ جدیدیت کے علمبرداروں کے ہاں موت سے متعلق اس طرح کا نقطۂ نظر کا یہ بھی ایک حوالہ بنتا ہے کہ ان میں سے بعض نے خود کو موت کے سامنے بے بس اور بے اختیار ہونے سے بچانے کے لیے خود کشی کا راستہ اختیار کیا۔ دوسرے معنوں میں اُن کا نقطۂ نظر یہ تھا۔ کہ وہ موت کا انتظار کیوں کریں؟ اُس کے اختیار کے پابند کیوں ہوں۔ اس نقطۂ نظر نے جدیدیوں کو اپنے وجود کی وقتی ہی سہی، لیکن اپنی زندگی کے بارے میں مکمل بااختیار ہونے کا سرٹیفکیٹ دے دیا۔

وقت گذرنے کے ساتھ جدیدیت کی ساری بحثیں اور شقیں یا تو رَد ہوگئی ہیں۔ یا نئے زمانے کے مطابق اُن میں ردّو بدل ہو رہا ہے۔ تبدیلی کا یہ عمل ذہنی اور فکری کہا جاسکتا ہے۔ جو تھیوری کی بحثوں میں نسبتاً خاموشی سے ہو رہا ہے۔ اس میں بظاہر کوئی نعرہ بازی اور بغاوت کا پہلو نظر نہیں آتا۔ آل احمد سرور کی رائے اس ضمن میں بہت مکمل اور مناسب ہے

> ''قدرتی طور پر ادب میں تبدیلیاں آتی رہتی ہیں۔ ایک میلان زور پکڑتا ہے۔ اور اس کے بعد وہ اپنے عروج کو پہنچتا ہے۔ پھر اس کا ردِعمل شروع ہوتا ہے۔ اور دوسرا میلان سامنے آتا ہے یہ گویا ادب کا قانون ہے جو نئی رو آتی ہے، وہ صرف پچھلی رو کی بازگشت نہیں ہوتی، بلکہ کچھ اور نئی چیزیں لیے ہوتی ہے۔'' (19)

گویا غیر محسوساتی سطح پر زندگی اور ادب میں نیا پن سرائیت کرتا جاتا ہے۔ اور قدامت کے انہدام کا سلسلہ ساتھ ساتھ جاری و ساری رہتا ہے۔ ادب چونکہ زندگی اور سماج کی اقدار کا حصہ ہے۔ لہٰذا ادب کی تعریف اور تعبیر زندگی، سماج اور ثقافت سے ہٹ کر نہیں کی جاسکتی۔ زندگی اور سوسائٹی کے بدلتے دھارے اور نت نئے رویے ادب کی دنیا میں اپنی رنگ آمیزی کے باعث اُسے جدید بناتے رہتے ہیں۔

مابعد جدیدیت میں اکیسویں صدی کے قدموں کی چاپ اور نئے چیلنج موجود ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ بیسویں صدی کی آخری دہائی سے اکیسویں صدی کا مزاج اور اس کے نئے فکری افق ابھرنے لگتے ہیں۔ تو بے جانہ ہوگا۔ مابعد جدیدیت کی بنیاد جس ادبی فکر پر ہے۔ وہ ساختیات اور پسِ ساختیات سے ہوتی ہوئی آئی ہے۔ سوئسیر کا فلسفۂ لسان جیکب سن، لیوی سٹراس لاکاں، رولاں بارتھ، جولیا کرسٹیو اور برصغیر کے دانشوروں میں ہومی بھابھا، گنیش دیوی، اعجاز احمد اور گاتیری چکروتی کے نام اہم ہیں۔

ساختیات کا پسِ ساختیات تک کا سفر بھی جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے سلسلے سے جڑا ہوا ہے۔ بقول گوپی چند نارنگ 'پسِ ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے۔ اور مابعداز جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورت حال سے ہے۔'

ساختیاتی فکر نے حیات و کائنات کے تمام داخلی سلسلوں کو ایک داخلی وحدت میں پرویا۔ اور انتشار سے ایک ناقابل تسخیر وحدت کا وجود سمجھ میں آیا۔ اور ادب وفن میں ساخت کا تصور خارج سے داخل کی طرف سرائیت کرنے لگا۔ پسِ ساختیات نے متن کے رہے سہے نفسیاتی سلسلوں کو بھی خیر باد کہہ دیا۔ متن کے اندر متن کی تلاش کے تصور نے بتایا۔ کہ اس طریقۂ کار سے قدیم ادب کو نئے مطالعہ کی دعوت ملتی ہے۔

مغرب میں مابعد جدیدیت پسِ ساختیات کے ساتھ آگے کے مرحلے سے منسلک ہے۔ مغرب میں مابعد جدیدیت زندگی کی پوری وسعت، کو سمیٹتی نظر آتی ہے۔ وہ زندگی، کائنات، اور ان سے متعلقہ رویّوں کو نئی جہتوں اور فکر کے نئے تناظر میں دیکھتی ہے۔

مجموعی طور پر مابعد جدیدیت کے مندرجہ ذیل موضوعاتی نکات میں۔

1۔ یہ شک کی بات ہے کہ معروضی سچائی حقیقت کا عکس ہے۔

2۔ تجرید کو رَد کرنا، جو کچھ مخصوص اور مقامی ہے۔ اس پر اعتبار کرنا۔

3۔ بیانیہ اور قصہ گوئی میں نئی دلچسپی کا اظہار

4۔ سچائیوں کا اظہار مختلف طریقے سے کرنا۔

5۔ مابعد جدیدیت کا مرکزی لفظ متوازیت ہے۔

6۔ مابعد جدیدیت نئی فکر سے وابستہ ایک زمانی اصول، ایک صورتِ حال اور ایک آئیڈیولوجیکل مؤقف بھی ہے۔ یہ کسی نظریے کو حتمی نہیں مانتی۔ اس کے نزدیک ریاست، سماج، اور سیاسی جبر کا سب سے بڑا ادارہ ہے۔ مابعد جدیدیت ردعمل نہیں، بلکہ کشادہ ذہنی رویّے کا نام ہے۔

مابعد جدیدیت کی اصطلاح دراصل اس ادب اور آرٹ سے منسوب کی جاتی ہے۔ جو 1935 سے 1945 کی دوسری جنگِ عظیم کے بعد یورپ میں وجود میں آیا۔ تشکیک کی وہ فضا جو پہلی جنگ عظیم کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوئی تھی۔ اس میں شدت آ گئی تھی۔ بقول گوپی چند نارنگ

> ''مابعد جدیدیت بھی تاریخی طور پر جدیدیت کے بعد ہے۔ اور اس سے گریز بھی ہے۔ ان دونوں کو ایک دوسرے کے تناظر میں ہی پرکھا اور جانا جاسکتا ہے۔''(20)

جہاں تک مابعد جدیدیت بطورِ اصطلاح کا تعلق ہے۔ اس کا آغاز چارلس جنکیس **Charles Jenckes** نے اپنی کتاب **What is post Modernism** 1989 میں کیا ہے۔ اور یہ بھی کہ **Post Modernism** کو سب سے پہلے مؤرخ آرنلڈ ٹائن بی نے اپنی مشہور کتاب ''اے سٹڈی آف ہسٹری'' میں تاریخی ادوار کے معنی میں استعمال کیا۔ یہ کتاب 1938ء میں لکھی گئی۔ لیکن شائع 1947 میں ہوئی۔ فنونِ لطیفہ میں مابعد جدیدیت کی اصطلاح سب سے پہلے آرٹ تھیوری میں رائج ہوئی۔ عمرانیات اور ادبیات میں اس کا تعارف بعد میں ہوا۔

مابعد جدیدیت کا سب سے بڑا سوال یہ ہے۔

"Has The Enlightenment Project failed"?

یعنی کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ ناکام ہو گیا ہے؟ کیونکہ اکثر مفکرین کے نزدیک روشن خیالی / جدیدیت جو کلچرل ماڈرن ازم کا حصہ تھا۔ ہمیشہ کے لیے ختم ہو گیا یا اس میں کوئی جان باقی بھی ہے۔ اسی تصور سے پسِ ساختیات کو بھی تقویت ملی تھی۔ اور وہ یہ کہ متن کی معنویت ایک بہتے ہوئے دریا کی مانند ہے۔ اور یہی تجدیدِ متن ہے۔

> ''ہر متن کا فکری، جمالیاتی اور نفسیاتی پسِ منظر مختلف ہوتا ہے۔ اور یہی تجدیدِ متن ہے۔''(21)

غرض کہ ادب، زندگی اور کائنات سے متعلق یہ تمام مباحث جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا ایک واضح حوالہ ہیں۔ جس کے باعث انسانی فکر اور اس کی داخلی توانائیوں کو نئے حوالوں، نئے عنوانات و موضوعات کی سطح پر نئی تفہیم سے روشناس کروایا گیا۔ یہ اہلِ مغرب کی انتہائی مادہ پرستی، خودمختاری اور مادے کی محبت کے طفیل تھا۔ یا ضرورت سے زیادہ عقلی موشگافیوں کے

تانے بانے بُنے جاتے رہے۔ جہاں اکثر عقل بے لگام بھی نظر آتی ہے۔ محمد حسن عسکری لکھتے ہیں

''نظریات کے اختلاف جو بھی ہوں، بنیادی بات یہ ہے کہ ہر معاملے میں انسانی اور معاشرتی نقطۂ نظر سے غور کرنا مغربی ذہن کی عادتِ ثانیہ بن گیا۔''(22)

بہر حال جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا سفر ہنوز اس لیے جاری و ساری ہے، کہ یہ زندگی کا اپنا مزاج ہے، ''بدلنا اور بدلتے رہنا'' ...... البتہ اس بدلتے رہنے میں فکر کی نئی کروٹیں کوئی نیا عنوان ٹھہریں گی، اور زندگی کے حوالے سے ادب میں جدید عناصر کے لیے از خود جگہ بنتی رہے گی۔

☆☆☆

حواشی

1۔ ناصر عباس نیّر، ''جدیدیت سے پسِ جدیدیت تک''، کاروانِ ادب، ملتان صدر، اشاعت اوّل، 2000، ص56

2. Encyclopaedia of Social sciences, Edwin R.A Seligman, Volume nine, The macmilliam company New york, 12th Printing, 1957, p, 564.

3۔ ایضاً، صفحہ565   4۔ ایضاً

5. Pakistan and The Modern west, collection of Essays by Shala Medonough, printed in Pakistan, Ghulam Ali & Sons Lahore-1960. P, 117.

6۔ ایضاً 114   7۔ ایضاً

8۔ ضمیر علی بدایونی، ''جدیدیت اور مابعد جدیدیت''، ایک ادبی و فلسفیانہ مخاطبہ، فضلی بک سپر مارکیٹ، ٹمپل روڈ، اردو بازار کراچی، سال اشاعت، 1999، صفحہ 18

9۔ ایضاً صفحہ 23   10۔ ایضاً

11۔ ایضاً   12۔ ایضاً صفحہ 25

13۔ ایضاً صفحہ 136   14۔ ایضاً

15۔ ایضاً صفحہ 146   16۔ ایضاً صفحہ 35

17 ایضاً صفحہ 38   18۔ ایضاً صفحہ 50

19۔ ایوان اردو ___ اپریل 1995، صفحہ 08

20۔ گوپی چند نارنگ، ادب کا بدلتا منظر نامہ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2000، صفحہ 19

21۔ ضمیر علی بدایونی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، ایک ادبی و فلسفیانہ مخاطبہ، سپر مارکیٹ، ٹمپل روڈ، اُردو بازار، کراچی، سالِ اشاعت، 1999، صفحہ 106

22۔ محمد حسن عسکری، جدیدیت یا مغربی گمراہیوں کی تاریخ کا خاکہ، نقوش پریس لاہور، اشاعت اوّل، 1979، صفحہ 56

امان اللہ محسن
پی ایچ ۔ڈی اسکالر
جی سی یونیورسٹی، لاہور

میرا جی اور سٹیفانے ملارمے

In this article the writer has tried to explore the similarities between a French poet Stephane' Mallarme' and an Urdu poet Mira Jee. This research paper will help the readers to know how Mira Jee got inspiration and modern techniques of prose in poetry . Unique characteristics of modern poetry, like symbolism, ambiguity and music has been edited in this article. Moreover, it reveals the comparison between the poetic philosophy of these two poets. The impact of Mallarme's critical theory of modern poetry on Mira Jee is being discussed here under.

ملارمے علامت نگاری کی تحریک کا ایک بہت بڑا شاعر تھا جس کے کام کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس کی شاعری اور تنقیدی نظریات نے بیسویں صدی کے آغاز میں علامت نگاری، دادا ازم اور سریلزم جیسی ادبی تحریکوں کی بنیاد رکھی۔ سٹیفانے ملارمے فرانس میں پیدا ہوا۔ وہ انگریزی ادب کا استاد تھا لیکن ملارمے کی شہرت کی وجہ اُس کا وہ جدید ادبی نظریہ تھا جس نے آنے والے زمانے میں شاعری اور فلسفہ کی سرحدیں مِلا دیں۔

ملارمے نے اپنے ادبی نظریے کی طرف ایک بار اِن الفاظ میں اشارہ کیا تھا ”جی ہاں، ادب واقعی موجود ہے اور اگر تم یہ چاہتے ہو کہ ادب ہی صرف موجود رہے تو اس میں سے ہر چیز کو خارج کر دو۔“[1] ملارمے اپنے نظریے کی اشاعت اور جدید شاعری کی تخلیق میں اس طرح مگن رہا کہ اُس کو نہ صلے کی تمنا تھی نہ ستائش کی پرواہ۔ اُس کا نظریہ شاعری اور تخلیقاتِ شعری ایک ایسا انوکھا اور جدید فلسفیانہ نقطۂ نظر کا حامل تھا جس کو سمجھنا عوام تو کجا خواص کے بس کی بھی بات نہ تھی۔ تاہم اُس نے اپنی لگن اور ادب سے غیر مشروط محبت سے اس مشکل کو آسان کر دیا۔ گو اُس کی شاعری قبولِ عام کی سند تو نہ حاصل کر سکی لیکن اُس نے شاعری کی زبان کی وہ خدمت کی جو اُس کے معاصر شعراء اور جدید شاعری کے لیے ایک گراں بہا سرمایہ سے کم نہ تھی۔

ملارمے کے ادبی مقام و مرتبہ کا اندازہ ابر تیپود کے اس بیان سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ ”ملارمے شاعری کی حدود پر جس مقام سے ایک بے لوث تجربے میں مصروف تھا وہ اتنا بلند و بالا تھا کہ دیگر شاعر وہاں کی ہوا کا سانس لینے کے بھی قابل نہیں تھے۔“[2]

جس طرح ملارمے ہر منگل کو ادبی بیٹھک سجاتا تھا اور معاصرِ ادب اور ادیب دونوں کو اپنی فلسفیانہ فکرِ شعر سے متاثر کر رہا تھا اسی طرح میرا جی بھی اپنے زمانے میں ایک ایسی ہی ادبی بیٹھک کے رُوحِ رواں تھے۔ جس ادبی مجلس میں میرا جی شریک ہوتے تھے اُس کا نام ”حلقہ اربابِ ذوق“ تھا۔ جس طرح ملارمے نے اپنی ادبی فکر سے فرانسیسی ادب پر گہرے نقوش چھوڑے بالکل اُسی طرح میرا جی نے اُردو ادب پر ”حلقہ اربابِ ذوق“ کی ادبی سرگرمیوں کے ذریعے معاصر اُردو ادب اور ادیبوں کو اس حد تک متاثر کیا کہ میرا جی کی وجہ سے ترقی پسندوں نے ”حلقہ اربابِ ذوق“ کے اجلاسوں میں شامل ہونے والے تمام ادیبوں پر رجعت پسند، زوال آمادہ اور پست رُجحانات کے علمبردار ہونے کے الزامات لگائے۔ اس بارے میں ڈاکٹر یونس جاوید یُوں گویا ہیں:

> ”حسن عسکری اور اس گروہ کے دوسرے لوگ فرانسیسی ادیبوں مثلاً بادلیئر، ملارمے وغیرہ سے متاثر ہیں۔ جنہیں ترقی پسند سرا سر انحطاط کی علامت قرار دیتے ہیں۔ راشد اور میرا جی بھی اسی ذیل میں یُوں آ جاتے ہیں کہ راشد کے ہاں گریز کے ساتھ مایوسی اور پژمردگی کی جو فضا ملتی ہے وہ سرا

سرترقی پسندوں کے نظریے اور بنیادی فلسفے کے خلاف ہے۔ میرؔا جی کا ابہام اور علامت پسندی، فرانسیسی اثرات ہی کی مرہونِ منت تھی۔''۳؎

جیسے ملارمے اپنی تنقیدی فکر کے ذریعے ادب کا امام ٹھہرا اور اپنے شعری نظریات سے پال والیری، آسکر وائلڈ، آرتھر سائمنز اور ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس ایسی نامور اور نابغۂ روزگار ہستیوں کے فکر وفن پر اَن مٹ نقوش چھوڑے تو میرؔا جی نے بھی اپنی تنقیدی فکر اور شعری فلسفے کے ذریعے اُردو ادب پر ایسے اثرات ثبت کئے جن سے راشدؔ، فیضؔ اور منیرؔ نیازی جیسے شاعروں نے شاعری اور حسن عسکری نے تنقید اور انتظار حسین وغیرہ نے فکشن کے میدان میں اُردو ادب کو عالمی ادب میں احترام کی نگاہ سے دیکھے جانے کے قابل بنا دیا۔ میرؔا جی کی ادبی فکر و فلسفہ کے لحاظ سے ملارمے سے جو مماثلت ہے وہ ڈاکٹر یونس جاوید کی ذیل کی رائے سے بخوبی عیاں ہوتی ہے:

> ''میرؔا جی جب تک حلقے میں شریک نہ ہوئے تھے حلقہ اپنی روایتی شان اور جوش وخروش کے باوجود پھیکا اور سست نظر آتا ہے لیکن جوں ہی میرؔا جی حلقے میں شریک ہوتے ہیں ان کی شخصیت اور شاعری دونوں حلقے پر تیزی سے اثر انداز ہونا شروع ہو جاتی ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ میرؔا جی ہی تھے جن کی وجہ سے حلقۂ ارباب ذوق میں ایک تحرّک پیدا ہوا اور دوسرے ادیب و شاعر اس تحریک میں شریک و معاون ہوتے چلے گئے۔ ان کی دلچسپ ومنفرد شخصیت تھی یا ان کی شاعری کا اثر تھا۔ بہرحال حلقے کی کاروائیاں اس بات کی واضح طور پر نشاندہی کرتی ہیں کہ بہت جلد وہ حلقہ ارباب ذوق میں ایک بنیادی اہمیت رکھنے والی شخصیت قرار پا گئے اور حلقے کو سجانے سنوارنے میں جو تجاویز اُنہوں نے پیش کیں ان کا احترام کیا گیا اور بعد میں انہی تجاویز کو حلقے کے قوانین کا درجہ حاصل ہو گیا۔''۴؎

میرؔا جی اُردو شاعری کا پہلا شاعر ہے جس نے شاعری کے ساتھ ساتھ اپنے نظریۂ شاعری کی اپنے تنقیدی مضامین میں وضاحت بھی کی، یعنی میرؔا جی جو کچھ کرتا تھا یا کرنا چاہتا تھا اُس کی وضاحت اپنی نثری تحریروں میں کرتا تھا۔ میرؔا جی کو اس حوالے سے دیکھیں تو یہ فن بھی میرؔا جی پر فرانسیسی شعراء کے اثرات کا بیّن ثبوت ہے کیوں کہ بقول ایڈ منڈ ولسن:

> ''فرانسیسیوں نے ادب کے متعلق انگریزوں سے بھی کہیں زیادہ عقل آرائی کی ہے۔ وہ ہمیشہ یہ جاننا چاہتے ہیں کہ وہ کیا کر رہے ہیں اور کیوں کر رہے ہیں، ان کی ادبی تنقید نے ان کے بقایا ادب کو سمجھنے کے لیے ایک مستقل شارع کا کردار ادا کیا ہے۔''۵؎

جس طرح فرانسیسی ادیبوں بالخصوص بادلیئر اور ملارمےؔ نے ''جدید شاعری'' کے لیے راہ ہموار کی بالکل اُسی طرح میرؔا جی نے بھی اپنی ادبی تنقید میں جدید اُردو شاعری کے خدوخال واضح کئے۔ ملارمے ادبی محفلوں اور اپنے ادبی مضامین، جو اُس نے اوائل عمری میں ہی لکھنا شروع کر دیے تھے، میں شاعری کے متعلق اپنی تنقیدی آراء کے اظہار کی ابتدا کر دی تھی اور پھر اسی تنقیدی بصیرت کی روشنی میں خود شاعری تخلیق کرنے کی کوشش کی۔ میرؔا جی نے بھی شاعری کے متعلق اپنے تنقیدی نظریات کا نثری تحریروں میں غیر مبہم انداز سے اظہار کیا۔ اُن کی نثری تحریروں میں اُن کی شاعری کا سا ابہام کہیں نظر نہیں آتا بلکہ اُن کی تنقیدی فکر اُن کی شاعری کی بہترین شارع ہے۔

ملارمےؔ نے شاعری اور فلسفے کی سرحدیں ملاتے ہوئے شاعری کو ایک بے ساختہ اور الہامی چیز ماننے سے انکار کرتے ہوئے اپنے دوست مشہور مصوّر دیگاس کی ذہنی اُلجھن کا جو جواب دیا وہ ملارمے کی فلسفیانہ شعری فکر کی وضاحت کرتا ہے بقول ضمیر علی بدایونی:

> ''مشہور مصوّر دیگاس کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے فرصت کے لمحات میں سانیٹ لکھ کر خود کو محظوظ کیا کرتا تھا۔ ایک بار جب اُس کی تحریک ذہنی سست پڑ گئی تو نا اُمیدی کے عالم میں اپنے

دوست میلارمے کے پاس پہنچا اور کہا: ''میری سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ میں بہترین خیالات سے لبریز ہوں لیکن شعر نہیں کہہ سکتا۔'' ''میرے پیارے دوست'' میلارمے نے جواب دیا: ''شاعری خیالات کے ذریعہ نہیں کی جاتی بلکہ الفاظ کے ذریعہ کی جاتی ہے۔''۶

ملارمے کا یہ نظریہ کہ شاعری خیالات سے نہیں بلکہ الفاظ کے ذریعہ سے کی جاتی ہے اس بات کا غماز ہے کہ شاعری کی زبان کا دارومدار الفاظ کے انتخاب اور اُن کی ترتیب پر ہے یعنی کسی بھی تصور یا خیال کا اظہار الفاظ کے استعمال کی ایک خاص ترتیب کا مرہونِ منت ہے۔ ملارمے نے شاعری کے متعلق قدیم خیال کہ یہ ایک الہامی عطیہ ہے کو رد کر دیا اور بقول میرؔاجی ''اگر ہم یہ کہیں کہ میلارمے پہلا شاعر تھا جس نے ارادہ وشعور کے ساتھ شاعری میں ''اچھوتے پن'' کو اپنا مطمعِ نظر بنایا تو زیادہ صحیح ہوگا۔''۷ جس طرح ملارمے شاعری کے متعلق ایک نئے نظریے کا بانی تھا میرؔاجی بھی اس معاملے میں ملارمے کا ہم زبان نظر آتا ہے ایک جگہ وہ شاعری کے متعلق قدیم نظریہ کو بیان کرتا ہے اور ذیل کے الفاظ میں اُس کی تردید بھی کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ بقول میرؔاجی:

''قدماء شاعر کو تلمیذ الرحمٰن سمجھتے آئے اور ہم بھی اب تک کم از کم غیر شعوری طور پر یہ سمجھتے ہیں۔ قدماء سمجھتے آئے کہ شاعر پیدا ہوتے ہیں بنائے نہیں جاتے، شاعری ایک بے ساختہ اور الہامی چیز ہے۔ اس میں خشک سوچ بچار کی کوئی جگہ نہیں۔ شاعر برہما کی مانند نئی اور اچھوتی چیزوں کی تخلیق کرتا ہے اور اُس کی تخلیق، آسمان سے گرنے والی بارش کی طرح ایک ایسی چیز ہوتی ہے جس کا دنیوی اشیاء سے کچھ تعلق نہیں۔ لیکن یہ اُس زمانے کے خیالات ہیں (اب بھی اکثر لوگ ان کے قائل ہیں) جب دُنیا نہیں جانتی تھی کہ آسمان سے گرنے والی بارش بھی زمین پر پھیلے ہوئے سمندر ہی سے پیدا ہوتی ہے۔''۸

میرؔاجی کی مذکورہ بالا رائے میں قدیم فلسفۂ شاعری کی نفی کرتے ہوئے بتایا گیا کہ اب وہ زمانہ گزر گیا ہے جب شاعری کو آسمانی یا الہامی شے کہہ کر اُس کی دنیوی اشیاء سے لاتعلقی کا اعلان کیا جاتا تھا بلکہ سائنسی دور نے جس طرح بارش کو آسمان سے گرنے والی شے کی بجائے زمینی چیز ہی ثابت کر دیا ہے اسی طرح شاعری کا تعلق بھی زمینی اشیا سے ہی ہے، یعنی خارجی کائنات انسان کے ذہن میں کوئی خیال پیدا کرتی ہے اور شاعری کا کام الفاظ کے ذریعے اُس ذہنی کیفیت کا ہُو بہو نقشہ کھینچنا ہے اس لیے ملارمے اور میرؔاجی کے ہاں اُس خیال یا تصور کی بعینہٖ تصویر کشی کا شعری اظہار ہی شاعری اور شاعر کا منصبِ اعلیٰ ٹھہرا۔ ملارمے نے جو کہا تھا کہ شاعری الفاظ کے ذریعے کی جاتی ہے اسی بات کو میرؔاجی نے کہا کہ جیسے آسمان سے گرنے والی بارش درحقیقت زمین پر پھیلے سمندر کا نتیجہ ہے تو اس کا مطلب یہی تھا کہ شاعری بھی ذہن کی زمین پر پھیلے خیالات کے سمندر کا الفاظ کے قطروں کی صورت میں ایک اظہار ہے۔ اب یہ نیا جمالیاتی نظریۂ شاعری فلسفیانہ صورت کا حامل تھا۔ جس نے یہ سوال اُٹھایا کہ کس طرح ذہنی کیفیات کو الفاظ کا لبادہ پہنایا جائے؟ اس سوال نے ہیئت اور اسلوب کے سوالات اُٹھا دیے۔ ان سوالات کا جواب دینے کے لیے ملارمے اور اُس کے پیروکاروں نے الفاظ کو علامات کا درجہ دیتے ہوئے رمز نگاری کی تحریک کا آغاز کر دیا۔ یعنی ملارمے اور میرؔاجی نے شاعری کو خارجی مظاہر کا بیانیہ ماننے سے انکار کرتے ہوئے ذہنی کیفیات یعنی احساسات کا ترجمان کہا اور اس ترجمانی کا حق ادا کرنے کے لیے ملارمے نے کہا کہ:

"Everything that is sacred and that wishes to remain so must envelop itself in mystry." ۹

ملارمے نے بندشِ الفاظ، رمز نگاری اور موسیقیت کو اپنے نئے جمالیاتی نظریۂ شاعری کا لازمہ قرار دیتے ہوئے شاعری کو فلسفہ یعنی عقل ومنطق کا غلام ماننے سے انکار کرتے ہوئے ایک نئے شعری فلسفہ کو پیش کیا جس میں شاعر زبان کا جادوگر یا کیمیا گر ٹھہرا تاکہ قواعدِ زبان اور روایتی شعری پابندیاں شاعر کی ذہنی کیفیات کی حقیقی ترجمانی کے راستے کی رکاوٹ نہ بن سکیں۔ الفاظ کے انتخاب اور استعمال کا جو نظریہ ملارمے نے پیش کیا۔ ''اُس سے صاف ظاہر ہے کہ میلارمے نے جو نظریہ شاعری پیش کیا وہ الفاظ کے علامتی

استعمال کوفن کا مقصود قرار دیتا ہے۔"۱۰ جس طرح خوشبو اور موسیقی کو محسوس تو کیا جا سکتا ہے مگر خوشبو اور موسیقی سے حاصل شدہ مسرت کی عقلی و منطقی وضاحت نہیں کی جا سکتی بس اُس کو محسوس کر کے اُس سے محظوظ ہوا جا سکتا ہے بالکل اسی طرح شاعری کو بھی یہی کردار ادا کرنا چاہیے یعنی ملارمے کا نظریہ یہ تھا کہ شاعری کا کام زبان و قواعد کی پابندیاں نہیں بلکہ احساس کی ترجمانی ہی شاعری کا مدعا و منتہا ہونا چاہیے۔ اس کو وہ خالص فن یا خالص شاعری کے نام سے تعبیر کرتا ہے۔ احساس کی ترجمانی کے لیے ملارمے کو الفاظ کو بطورِ علامت استعمال کرنا پڑا کیوں کہ ذہنی کیفیات کے اظہار کے لیے رمز نگاری کو ہی بہترین ذریعہ اظہار سمجھا گیا۔ ذہن کی کیفیات کو واضح طور پر بیان نہیں کیا جا سکتا صرف اشاروں ،کنایوں کی زبان سے اُن احساسات کی طرف اشارے ہی کیے جا سکتے ہیں سو ملارمے کا ادبی نظریہ رمز نگاری کی تحریک کا موجب بنا اور ملارمے اس تحریک کا امام ٹھہرا۔ ملارمے کا زبان و الفاظ کا یہ نظریہ رمز نگاروں کے ہاں بہت مقبول ہوا۔ یوسف حسین خاں نے رمز نگاروں کے اس شعری نظریہ کو یُوں بیان کیا ہے:

> ''رمز نگار شاعروں کے خیال میں حقیقی شاعری میں تاثرات اور اُن کے تلازموں کا اظہار ہونا چاہیے، عقل و منطق اُنھیں مسخ کر ڈالتی ہیں اس لئے کہ وہ موسیقی کی طرح احساس کی براہِ راست ترجمانی کرتے ہیں۔ اسی کو رمز نگار ''خالص شاعری'' (Poetic Pure) سے تعبیر کرتے ہیں۔''۱۱

ملارمے نے شاعری کی زبان و الفاظ کا جو فلسفہ پیش کیا اُس کا مقصد زبان و الفاظ کی ''خالصیت'' کو برقرار رکھنے کے ساتھ ساتھ اشیا کو الفاظ کی مدد سے سمجھنے کی کوشش تھی۔ ملارمے کو زبان کا کیمیا گر یا لفظوں کا جادوگر کہا جائے تو بے جا نہ ہو گا۔ وہ لفظوں کو اشیا کا قائم مقام بنا کر اس لیے پیش کرتا ہے کہ اُس کے بقول اشیا کی اصلیت کو عقل و منطق سے سمجھنا ناممکن ہے بلکہ زبان و الفاظ ہی اشیا کی اصل ماہیئت کو بیان کر سکتے ہیں۔ آسان الفاظ میں ملارمے کے شعری زبان و الفاظ اور ہیئت کے فلسفے کو ہم یُوں کہہ سکتے ہیں کہ وہ کہتا ہے کہ لفظوں کا چناؤ اور استعمال ایسا ہونا چاہیے جس سے الفاظ ''شے'' کا قائم مقام بن جائیں یعنی وہ شاعری میں الفاظ کے فنا ہونے کا قائل نہیں بلکہ شاعری کی زبان میں الفاظ کو فنا ہونے سے بچانے اور اُن کے ذریعے اشیا کے ''دروں'' تک رسائی حاصل کر کے اشیا کی اصل ماہیئت جاننے کے لیے ضروری ہے کہ الفاظ کو علامتوں کے آہنی خول پہنا دیے جائیں اور اُن کے گرد ہیئت کی دیواریں کھڑی کر دی جائیں لیکن علامتوں کا جنگل برپا کرنے اور ہیئت کی فصلیں کھڑی کرنے اور الفاظ کو معنی و مفہوم سے محروم کر کے اشیا کا قائم مقام بنانے کی آخر مجبوری کیا تھی جس کی طرف ملارمے اور اُس کے پیروکاروں نے پوری دُنیا کے ادیبوں کو متوجہ کر لیا؟ اس سوال کا جواب علامت نگاری کی تحریک کے بارے میں میراجی کی ذیل کی رائے سے ہوتا ہے:

> ''اس تحریک کا مدّعا وہی ہے جو ہم مختصراً بیان کر چکے ہیں یعنی شاعری، عقل و دانش کا اظہار نہیں ہے کیونکہ اس کا پہلا اور آخری کام احساس کی ترجمانی اور جذبات کا براہِ راست انکشاف ہے۔ آج تک شعرا سخت قوانین کا پابند ہو کر اپنی فطرت اور ذہانت کی بے ساختگی اور آمد پر دباؤ ڈالتے رہے۔ سچی شاعری وہی ہے جو اشاراتی ہو اور اگر ان اشاروں اور کنایوں میں شاعر کسی جگہ مبہم بھی ہو جائے تو ہم اُس کے تجربات اور احساسات کو سمجھنے کے بغیر محسوس کر سکتے ہیں۔''۱۲

ملارمے کے فلسفہ شاعری کو دیکھتے ہوئے جب میراجی کی شاعری کا بنظرِ غائر جائزہ لیا جاتا ہے تو یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ میراجی پر میلارمے کے فلسفہ شاعری کے گہرے اثرات مرتسم ہوئے۔ میراجی کی شاعری روایتی اُردو شاعری سے زبان و الفاظ اور ہیئت کے لحاظ سے بالکل منفرد اور انوکھی ہے بلکہ اُردو شاعری کی روایت میں ایک ایسا تجربہ تھا جو میراجی نے ہی سب سے پہلے کیا۔ میراجی کے ہاں ملارمے کی شاعری و فکر، علامت نگاری اور ابہام کے اثرات بڑے گہرے نظر آتے ہیں۔ میراجی نے ملارمے کے فلسفۂ الفاظ کو کمال مہارت کے ساتھ اُردو شاعری میں برتا اور علامت نگاری کے فن کو اُردو شاعری میں بالخصوص اور اُردو ادب میں بالعموم متعارف کروایا۔ جس طرح ملارمے کے ہاں الفاظ اشیاء کا قائم مقام بن کر

ہمارے سامنے آتے ہیں میرؔا جی کے ہاں بھی الفاظ روایتی انداز سے استعمال نہیں ہوئے بلکہ بقول ڈاکٹر سعادت سعید:

> ''میرؔا جی کا ہر لفظ اُن کے تجربے کا نقیب ہے۔ انھوں نے لفظ اور معانی کی نامیاتی وحدت پر زور دیا ہے۔ روایتی شعرا کی ڈگر سے ہٹ کر انھوں نے لفظ کو معانی کی پوشاک نہیں بذاتِ خود شے کا قائم مقام سمجھا ہے۔''۱۳

میرؔا جی نے ملارمے کے فلسفہ شاعری کے متعلق لکھا ہے کہ:

> ''میلارمے کے خیال میں تحریکِ شعری ذہن کی ایک لغزشِ مستانہ کی مانند ہے، ایک لرزتی ہوئی ذ ہنی کیفیت، جس میں ایک انجانی دُنیا، دلائل و براہین کی حد سے باہر ایک سرزمین، شاعری کی نگاہوں میں آ جاتی ہے۔''۱۴

میرؔا جی کی شاعری کو دیکھا جائے تو یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ میرؔا جی نے ملارمے کے اس فلسفہ کو اپنی شاعری میں برتا ہے۔ میرؔا جی کی شاعری کی دُنیا دلائل و براہین کی سرحدوں سے پرے اور صرف ونحو کے قواعد سے ماورا ایسی زبان میں ہے جو آنے والے صنعتی عہد کے جدید انسان کے تشکیک زدہ اور مضطرب ذہن کی کیفیات کی ترجمانی کرتی ہے۔ میرؔا جی کو زبان و الفاظ کی کیمیا گری کا حوصلہ دراصل ملارمے کے فانوسِ زبان کے فلسفہ سے ہی ملا۔ ملارمے اور اُس کے حامی علامت نگار شاعروں نے جدید ذہن کے احساسات کی ترجمانی یا اظہار کے لئے جب پرانی زبان و الفاظ اور ہیئت کو محدود پایا تو اُنھوں نے خیال کی بجائے الفاظ سے اور روایتی ہیئت کی پابندیوں کی بجائے نئی ہیئت شعری کو اظہارِ احساس کا ذریعہ بنایا تو اُردو شاعری میں یہی کام میرؔا جی نے کیا۔ اس بارے ڈاکٹر سعادت سعید یُوں رقمطراز ہیں:

> ''ان کے مصرعے صرف ونحو کی قیود کے پابند ہونے کے بجائے اُن کے نفسیاتی اور جذباتی اُتار چڑھاؤ کے تابع ہیں۔ عصرِ حاضر کے پیچیدہ مسائل اور تجربات کی تشکیل، صنعتی دور کی شہری زندگی کا منظرنامہ، نئے انسان کی تشکیک، تذبذب اور کنفیوژن کی ترسیل میں میرؔا جی کی مہارت ڈھکی چھپی نہیں ہے۔''۱۵

میرؔا جی کے ہاں ملارمے کے نظریۂ شاعری کے اثرات اس حوالے سے بھی قابلِ غور ہیں کہ ملارمے شعر کو موسیقی سے تشبیہ دیتا ہے یعنی جس طرح موسیقی کو سمجھا نہیں جاتا بلکہ سُننے والے موسیقی کو محسوس کرتے ہیں اسی طرح ملارمے بھی لفظوں کو اس انداز سے شاعری میں برتنا چاہتا تھا کہ شاعری سمجھ آئے نہ آئے لیکن محسوس کئے بنا نہ رہا جا سکے۔ ملارمے ادب سے ہر چیز کو خارج کر دینا چاہتا تھا تاکہ خالص ادب کی تخلیق کی جا سکے۔ جس طرح موسیقی اور ریاضی میں رمزی یا علاماتی زبان ہوتی ہے بالکل اسی طرح بلکہ اس سے بھی آگے ملارمے جانا چاہتا تھا۔ سو اس مقصد کے حصول کے لئے وہ نہ تو قواعدِ زبان کی پابندی شاعری کے لیے ضروری سمجھتا تھا نہ روایتی شعری ہیئت کی پابندی کو شاعری کا لازمہ قرار دیتا تھا کیونکہ یہ سب پابندیاں شاعر کی ذہنی کیفیت یعنی اظہار احساس کی راہ کی رکاوٹیں بن کر ناقابلِ ترسیل احساسات و جذبات کی ترجمانی سے روک دیتی ہیں۔ ملارمے ایک ایسی زبانِ شعری کی تلاش میں سرگرداں رہا جو اُس کے نظریۂ شاعری پر پوری اُترتی ہو۔ شمس الرحمٰن فاروقی ملارمے کی اس کوشش کے بارے میں کہتے ہیں:

> ''شعر کو موسیقی اور علم ریاضی کی طرح مجرد بنانے کی کوشش میں وہ ان لوگوں (بودلیئر اور رین بو) سے بھی آگے نکل گیا۔ اس کا مسلک یہ تھا کہ شعر ناقابلِ ترسیل تصورات کی ترسیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے بودلیئر اور رین بو نے خالص رموزیت **Pure Suggostiveneos** اور رُوح کی غیر معمولی کیفیات کا غیر معمولی زبان میں اظہار والے نظریہ کا سہارا لیا تھا۔ لیکن میلارمے رین وغیرہ سے اختلاف کرتا ہوا ورلن کی طرح لیکن اس سے بھی

زیادہ آگے نکل جاتا ہے۔ اڈمنڈ گاس کو وہ ایک خط میں لکھتا ہے: ''موسیقی میں ہم معنی سے باہر نکل جاتے ہیں، لیکن آواز معنی پیدا کرتی ہے۔'' شعر کو چاہیے کہ وہ آپ اپنی دُنیا پیدا کرے اور اس کے اظہار کے لیے اپنے راستے تلاش کرے۔'' ۱۶

ملارمے نے علامت نگاری یعنی اشاراتی زبان کے ذریعے اپنے ذہن کی اس خوابناک دُنیا کو ہی شاعری کے ذریعے منصۂ شہود پر لانے کی کوشش کی ہے۔ اُس نے عدم کو وجود کا لبادہ پہنانے کی تگ و دو کی۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایک شاعر کے ذہنی احساسات جن کا سرچشمہ اُس کے انفرادی تجربات و حوادث ہوتے ہیں کیا اُن کی افادیت ''آفاقی'' ہوتی ہے یا نہیں؟ اس سوال کا جواب ہیگل نے اپنے نظریۂ جمالیات میں کچھ اس طرح دیا ہے کہ:

> **"However intimately the insights and feelings which the poet describes as his own belong to him as a single individual, they must nevertheless possess a universal validity."** ۱۷

ملارمے کے ہاں ہمیں ''حقیقت سے خواب'' اور ''خواب سے حقیقت'' کی طرف مراجعت مستقل طور پر نظر آتی ہے اور یہی کایا کلپ کا عمل ملارمے کی شاعری اور نظریۂ شاعری کی رُوحِ رواں ہے۔ یُوں لگتا ہے ملارمے کی شاعری سے قلبِ ماہیئت کے اس عمل کو نکال دیا جائے تو اُس کی کوئی تعبیر کی ہی نہیں جا سکتی۔ میلارمے کی شاعری میں علامت نگاری اور ابہام کی چیستانی صورتِ حال کو صرف اسی صورت میں ہی محسوس کیا جا سکتا ہے کہ ہم ''خالص شاعری'' تخلیق کرنے کی ملارمے کی تگ و دو کے پسِ پردہ اُس کے فلسفہ شاعری کو بھی سمجھنے کی کوشش کریں۔ میرا جی نے ملارمے کے بارے میں لکھا ہے کہ ''وہ چاہتا تھا کہ خواب اور حقیقت اس قدر گھل مل جائیں کہ اُن میں کوئی فرق نہ رہے اور یوں ''خالص شاعری'' کی تخلیق کرنا چاہتا تھا۔'' ۱۸ جبکہ میرا جی نے ساتھ ہی یہ وضاحت بھی کر دی کہ ''خالص شاعری'' دراصل ''انفرادی لہجے اور مرکوز دلچسپی ہی کا دوسرا نام ہے اور جس قدر فنکار کی توجہ موضوع یا مواد کی بجائے شعریت پر مرکوز ہوتی جائے گی اُس کا کلام ''خالص شاعری'' بنتا جائے گا۔'' ۱۹ جس طرح ہمیں ملارمے کے ہاں دُنیا کی تلخ حقیقت کو بھُلا کر ''عدم'' میں موجود ''حقیقی حُسن'' کا شعری بیانیہ نظر آتا ہے بالکل اُسی طرح میرا جی کی شاعری بھی حقیقت کو خواب و خیال یا تصور میں بدلنے اور تصور یا خیال و خواب کو حقیقت بنا کر شعری لبادہ پہنانے کا مستقل عمل نظر آتی ہے۔ میرا جی بھی ملارمے کی طرح ''خالص شاعری'' جسے وہ ''انفرادی لہجے اور دلچسپی'' کا حقیقی شعری بیانیہ بھی کہتا ہے، کی تخلیق میں تمام عمر سرگرداں رہا۔ میرا جی کے ایک بیان سے اُس کی شاعری میں موجود علامت نگاری اور ابہام کی صورتِ حال کی وضاحت بھی ہوتی ہے اور ملارمے کے اثرات کا پتا بھی چلتا ہے۔ میرا جی لکھتے ہیں:

> ''بیداری کے خوابوں کی دلکشی اب بھی باقی ہے شاید ہمیں اندیشہ ہے کہ اگر اس سہارے اس تخیل پرستی کا گھروندا بھی ڈھے گیا تو اس بیداری کی دُنیا میں جینا اجیرن ہو جائے گا ...... اور ہم بیداری کے خواب دیکھتے چلے جاتے ہیں۔ آپ دیکھتے ہیں، میں دیکھتا ہُوں، ہر کوئی دیکھتا ہے اور سب سے بڑھ کر شاعر دیکھتے ہیں ...... وہ شاعر جو کم سے کم روایتی طور پر اپنی خواہشات کے پورا کرنے کو ہاتھ پاؤں ہلانے کے ناقابل ہیں، اب تک تن آسان ہیں، اب تک عمل سے نامانوس ہیں اور اپنے تخیل اور تصور ہی کی مدد سے جیے جاتے ہیں۔'' ۲۰

میرا جی کس طرح بیداری کے عالم میں خواب دیکھتا ہے؟ اس سوال کا جواب میرا جی کی شاعری میں جابجا موجود ہے۔ میرا جی کی نظمیں پابند ہوں یا آزاد ہیئت میں، گیت ہوں یا غزلیں ہر دوراہے پر میرا جی حقیقت کو خواب اور خواب کو حقیقت متصوّر کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ میرا جی نے ملارمے کے کلام کے بارے میں کہا کہ ''اُس کے کلام کی دو امتیازی خصوصیات ہیں۔ ایک حُسن قائم بالذات کے حصول کی جستجو اور دوسری الفاظ کی قدر و قیمت کا ایک انفرادی تصور۔'' ۲۱

جب ہم میرؔا جی کے کلام کو دیکھتے ہیں تو یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ میرؔا جی بھی اُسی حسن کا متلاشی ہے جو فہم و ادراک کی حدوں سے ماورا ''عدم'' میں موجود ہے اور جس کو اشاراتی و کنایاتی زبان میں ہی وجود میں لایا جا سکتا ہے اور جس کو سمجھنے کی بجائے صرف محسوس ہی کیا جا سکتا ہے۔ ملارمے کے ایک خط سے بھی یہ بات عیاں ہے کہ وہ ''حسن قائم بالذات کے حصول کی جستجو'' میں مصروف رہا اور اس مقصد کے حصول کے لیے اُس کے نزدیک صرف ایک ہی ذریعہ تھا اور وہ تھا ''شاعری'' اور اس کے نزدیک دراصل حقیقی دُنیا سب مایا ہے کے مصداق تھی جب کہ ''عدم'' میں موجود ''حسن'' ہی اس کے لیے سب کچھ تھا۔ ملارمے اپنے ایک خط میں لکھتا ہے:

> **"I have made a long enough descent into the void to speak with certainty. There is nothing but beauty and beauty has only one perfect expression, poetry. All the rest is a lie."** ۲۲

جس طرح ملارمے ''عدم کے سمندر'' میں غوطہ زن ہو کر وہاں موجود ''حسن کے موتی'' اشاراتی زبان میں قاری کے ذہن کے پردے پر دُھندلے اُجالے کی صورت میں لانے کی کوشش کرتا ہے بالکل اسی طرح میرؔا جی نے بھی ہمارے ذہن کے پردے پر موجود ''گونگی حقیقتوں کو زبان دی ہے اور لاشعور کو شعور کی سطح پر لانے کا تخلیقی عمل کیا ہے۔'' ۲۳ میرؔا جی کے ہاں ملارمے کے اثرات کا اندازہ ڈاکٹر سعادت سعید کے اس بیان سے بھی ہوتا ہے کہ:

> ''میرؔا جی نے تجزیے، تفتیش اور جستجو کے میلانات سے استفادہ کرتے ہوئے نامعلوم کی اتھاہ گہرائیوں کو معلوم کی پوشاک بخشنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے شعور و لاشعور کے میدانوں اور دلدلوں میں بسی کائنات کی نقاب کشائی کا فریضہ سرانجام دیا ہے۔ وہ عدم کو وجود میں لانے اور غیب کو پردۂ شہود پر لانے کے عمل میں مصروف رہے اور اپنے جذبات کی بعض فکری بنیادوں کو بڑی عمدگی سے شعر کا لباس عطا کیا۔'' ۲۴

ملارمے اور میرؔا جی دونوں نے اپنے لیے انوکھے اور اچھوتے راستے پر چلنے کا عزم آہنی کر رکھا تھا۔ دونوں نے شاعری کو عقل و منطق اور خارجی چیزوں کے بیان کے بجائے خارجی دُنیا کی وجہ سے شاعر کے ذہن میں پیدا ہونے والے جذبات و احساسات کو جُوں کا تُوں بیانیہ ہی شاعری کا منتہا و مقصد قرار دیا۔ میرؔا جی نے ملارمے کی اس کیفیت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''حقیقت سے تنگ آ کر وہ خواب کی طرف جاتا ہے لیکن اُس کے خوابوں کی ابتدا حقیقت ہی سے ہوتی ہے۔ وہ حقیقت سے رفتہ رفتہ یوں گریز کرتا ہے کہ سچائی ہی خواب بن کر ''خالص شاعری'' کی تخلیق کا باعث ہو جاتی ہے۔'' ۲۵

یہاں ملارمے کے ایک خط سے اقتباس پیش کیا جاتا ہے جو ملارمے کی ''حسن کی جستجو'' میں صحرا نوردی کرتی رُوح اور اُس کے شاعری کے سرچشمے ''حقیقت کو خواب'' میں بدلنے کے عمل سے ہمیں آگاہ کرتی ہے وہ ایک جگہ لکھتا ہے:

> **"I have just spent a terrifying year: my Thought has thought itself and reached a pure concept. All that my being has suffered as a result during that long death cannot be told, but, fortunately, I am utterly dead, and the least pure region where my spirit can venture is Eternity. My Spirit, that recluse accustomed to dwelling in its own purity, is no longer darkened even by the reflection of Time."** ۲۶

ملارمے کے خط کا مذکورہ بالا اقتباس ملارمے کے فلسفۂ شاعری کے اُن سوتوں کا سُراغ لگانے میں مدد دیتا ہے جہاں سے ملارمے کی شاعری کے چشمے پھوٹے۔ اب اس اقتباس میں ملارمے اپنی اُس کیفیت کا ذکر کرتا ہے جس سے گزرنے کے بعد اُس کی رُوح کو ''ابدیت'' اور ''خلوص'' کے گنبد کی گوشہ نشینی حاصل ہوئی اور وہاں سے جاری ہونے والی شاعری بھی ''خالص

شاعری'' کہلائی جا سکتی ہے۔ ملارمے کی شعری کیفیت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے جب ہم میرا جی کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں جابجا ایسا کلام ملتا ہے جو ایسے لگتا ہے کہ میرا جی نے نہیں بلکہ میرا جی کے اندر موجود ملارمے کے روحانی اثرات کا پرتو ہے۔ میرا جی نے ملارمے کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے جو کلام تخلیق کیا اُس کو جمیل جالبی کی زبان میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''جدید اُردو شاعری'' میں میرا جی واحد شاعر ہیں جن کے ہاں ''خالص شاعری'' کے خوبصورت نمونے ملتے ہیں۔''۲۷

ملارمے اور میرا جی نے شاعری کو زبان و الفاظ کے ذریعے موسیقی اور مصوری کی طرح کا ایک فن قرار دیا۔ جس طرح موسیقی اور مصوری میں کنایتی انداز کو خوبی سمجھا جاتا ہے اسی طرح ملارمے اور میرا جی نے شاعری میں علامت نگاری کو شاعری کا اس لیے لازمہ قرار دیا کہ شاعری کے ذریعے بھی موسیقی اور مصوری تخلیق کی جاتی ہے۔ سو اس علامتی زبان کی وجہ سے ملارمے کے کلام میں ابہام پیدا ہوا۔ اس ابہام کی وجہ سے ملارمے کو طعن و تشنیع کا سامنا بھی کرنا پڑا اور اُس کے کلام کو مغلق کہہ کر اُس سے پہلو تہی بھی کی جاتی رہی۔ گو ملارمے کے کلام میں کہیں کہیں ابہام اس قدر چیستانی صورت اختیار کر گیا کہ اُس کی شاعری ایک معمہ بن گئی ہے مگر ملارمے کے فلسفہ شاعری کو مدِ نظر رکھا جائے تو یہ ابہام اُس کے کلام میں ایک گہرائی اور عمق بھی پیدا کرتا ہے۔ ملارمے کے کلام میں ابہام کو میرا جی نے خوب سراہا ہے اور اس کو ملارمے کے کلام کی خامی سمجھنا اس لیے ناانصافی ہے کہ ملارمے نے شاعری کا جو فلسفہ پیش کیا اُس کے مطابق شاعری بھی موسیقی اور مصوری کی طرح کی ہی ایک چیز قرار دیا تو جب موسیقی اور مصوری کے شاہکار فن پاروں میں اسی مہارت سے کام لیا جاتا ہے تو اس کو فن کار کی چابک دستی سمجھا جاتا ہے تو ایک شاعر کے کلام میں موجود اس مہارت کو سمجھنا قاری کا کام ہے نہ کہ شاعر کی ذمہ داری۔ ملارمے کے کلام میں موجود ابہام اور اُس کے کلام کو مغلق کہنے والوں کو میرا جی نے یُوں جواب دیا ہے کہ:

> ''جب ایک مصور کوئی تصویر بناتا ہے اور اُس کے رنگوں کو ہلکے ہلکے دھندلکوں میں ملا دیتا ہے، شکل و صورت اور خدوخال کو نمایاں نہیں کرتا تو ہم اُس پر معترض نہیں ہوتے۔ ایک راگی کوئی نغمہ چھیڑتا ہے اور واضح سُروں کے درمیانی وقفوں میں وہ چند ایسے پھیرے دے لیتا ہے کہ اصل راگ سُر آلودہ ہو جاتے ہیں، ہم اُس پر بھی اعتراض نہیں کرتے تصویر اور راگ کا دُھندلکا ہمیں حسین محسوس ہوتا ہے۔ لیکن اگر ایک شاعر اُسی رستے پر چلتا ہے تو ہم اُس کے کلام کو مغلق کہہ کر پہلو تہی کرتے ہیں یہ ناانصافی ہے۔''۲۸

میرا جی کے کلام کو دیکھا جائے تو اُس میں بھی ملارمے کے کلام کی طرح ابہام موجود ہے۔ میرا جی کے کلام میں ابہام کو کسی نے معمہ کہا تو کسی نے اعتراض کیا کہ وہ اپنی ذات کے خول میں بند ہے اور ''وہ اس خول سے باہر نکل کر سوچ ہی نہیں سکتے تھے۔ اس لیے اُن کی شاعری بھی دوسروں سے زیادہ خود اُن کے لیے تھی۔''۲۹ اگر میرا جی کے ساتھ انصاف کیا جائے تو اُن کی شاعری میں موجود ابہام نہ تو معمہ ہے نہ اُن کی شاعری کو اُن کی اپنی ذات کے لیے کہہ کر رد کیا جا سکتا ہے بلکہ اُس نے ایک مصور کی طرح اپنی شاعری کے ذریعے اپنے ذہن کی تصویروں کو ہلکے ہلکے رنگوں کے دھندلکوں میں ملا کر حسین بنانے کی کوشش کی ہے اور ایک راگی کی طرح شاعری کی موسیقی کے سُروں کو سُر آلودہ کیا ہے۔ اب لفظوں کے ذریعے میرا جی کے احساسات و جذبات کی تصویروں کے حسین دُھندلکے کو سمجھنا اور اُس کی شاعری کے سُروں کو ایک راگی کے نغمہ کی طرح محسوس کرنے کے لیے قاری کو بقول میرا جی ''ارتقائے ذہنی کی اُن منزلوں سے گزرنا ضروری ہے جن سے گزر کر شاعر نے ایک احساس کو قلمبند کیا ہے۔''۳۰ میرا جی پر ملارمے کی تمثیل نگاری اور ابہام پسندی کے اثرات کے بارے میں ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

> ''میرا جی پر تمثیل نگاروں کا گہرا اثر ہے اور تمثیل نگاروں میں سے بھی میلارمے سے وہ خاص طور پر متاثر ہیں۔ اسی لیے اُن کی شاعری کا بیشتر حصہ ابہام کی سرحدوں میں داخل ہوتا ہوا نظر آتا ہے اور ابہام بھی ایسا جس سے شاعری ایک معمہ بن جاتی ہے۔''۳۱

میرا جی اور ملارمے دونوں شاعری کے ذریعے اشیا کی تفصیل بیان نہیں کرنا چاہتے تھے بلکہ وہ تو اشیاء یا خارجی دُنیا کے

شاعر کے ذہن پر اثرات کو جُوں کا تُوں قاری کے ذہن کے پردے پر اُجاگر کرنے کو ہی ''خالص شاعری'' قرار دیتے تھے اس لیے دونوں کے ہاں ہمیں ابہام نظر آتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اُن کی شاعری میں در آنے والا ابہام ہی وہ وجہ ہے کہ اُن کی شاعری میں سے ''روداد اور تفصیل کو اس لیے جلا وطن کر دیا گیا کہ اشیاء کو حافظہ اور احساس کے پردے پر جادوگری کی طرح مبہم طریقے سے ابھارا جا سکے۔''۳۲ دراصل میؔرا جی اور میلارمے کے فلسفہ شاعری میں شعر میں موسیقیت اور مصوری کے لیے اُس کا مبہم ہونا اس لیے ضروری ہے کہ اِس کے بغیر شاعری کا رُوحانی تاثر پیدا ہونا ممکن ہی نہیں کیونکہ ایڈگر ایلن پو بھی ایک جگہ لکھتا ہے:

> ''میں جانتا ہُوں شعر کی اصل موسیقی کا ایک لازمی جز غیر قطعیت ہے۔ ایک اشاراتی اور رمز سے بھرپور (Suggestive) غیر قطعیت جو اپنے ابہام کی وجہ سے ایک روحانی تاثر رکھتی ہے۔''۳۳

ملارمے کے ہاں حسن قائم بالذات کی جستجو اور زبان و الفاظ کی خالصیت کے رُجحان نے علامت نگاری اور ابہام کو جنم دیا۔ ملارمے کی علامت نگاری اور ابہام جو اُس کے انفرادی ذہنی احساسات و تجربات کے بیان کی وجہ سے اُس کے کلام کا حصہ بنے۔ نقادانِ فن نے اُس کو بعد میں سراہا بھی اور اُس کی خامیاں بھی نکالیں لیکن میؔرا جی نے ملارمے کی پیروی یا اثرات کے تحت جب فن برائے فن کے تحت حسن قائم بالذات کی جستجو میں علامت نگاری اور ابہام کو اپنی شاعری میں داخل ہونے کی اجازت دی تو اُن پر مبہم اور داخلیت پسند، ذہنی مریض اور اپنی ذات کے خول میں بند شاعر ہونے کے الزامات لگائے گئے۔ ہم یہ تو نہیں کہہ سکتے کہ ملارمے اور میؔرا جی کے ہاں ابہام ہر جگہ اپنی اعلیٰ صورت میں ہی نمودار ہوا لیکن کسی بھی فن کار کو پرکھنے کے لیے ہمیشہ اُس کے اعلیٰ فن پاروں کو ہی مدِنظر رکھ کر کوئی فیصلہ صادر کرنا چاہیے۔ اس طرح ہم دیکھیں تو ملارمے اور میؔرا جی کے ہاں ابہام مثبت کے اعلیٰ نمونے بھی ملتے ہیں۔ علی محمد فرشی نے ابہام کے بارے کہا ہے کہ:

> ''ابہام بھی دو قسم کا ہوتا ہے منفی ابہام شاعر کے پھوہڑپن کے باعث اندھے ہاتھی کی طرح تحریر میں گھس آتا ہے یعنی شاعر کو نہ موضوع پر گرفت ہوتی ہے نہ اس کے بیان کے لیے موزوں زبان میسر ہوتی ہے، کبھی تجربہ ناپختہ رہ جاتا ہے تو کہیں احساس کے رسیلا ہونے میں ایک آنچ کی کسر رہ جاتی ہے۔ کہیں تکنیک کا نبھانا مشکل ہے اور کہیں علامتوں کا سنبھالنا دشوار۔''۳۴

میؔرا جی کے کلام میں کئی ایسی نظمیں موجود ہیں جو میؔرا جی کے ابہام کو برتنے کے جوہر خدا داد کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ اُن کی نظم ''سمندر کا بلاوا''، ''بعد کی اُڑان'' اور ''یگانگت'' ابہامِ مثبت کی بہترین مثالیں قرار دی جا سکتی ہیں جس میں اُنہوں نے خوبصورت علامتوں اور موضوع پر گرفت، رسیلے احساس اور دیدۂ بینا ہونے کا ثبوت دیا ہے اور علامت نگاری اور ابہام کے وہ اوصاف جو انہوں نے ملارمے اور دوسرے علامت نگار شعرا سے حاصل کئے تھے اُن کا کمال مہارت سے استعمال کر کے قاری کو دعوتِ تفہیم دی۔ ملارمے اور میؔرا جی کے ہاں ابہام مثبت کو سمجھنے کے لیے علی محمد فرشی کی ذیل کی رائے سے استفادہ کرنا بہتر ہو گا:

> ''ابہامِ مثبت شاعر کی اعلیٰ فنی چابک دستی کے باعث دیدۂ بینا کو بھی آزمائش میں ڈال دیتا ہے۔ اس ابہام کی تشکیل میں شعری اسلوب کی ندرت، فکر کی پیچیدگی، نامانوس شعری واردات یا نظم بناتے اچھوتی تکنیک کا برتاؤ و غیرہم خاص کردار ادا کرتے ہیں۔ عمومی ذہن تصورات کے معلوم اور مانوس سلاسل کا اسیر ہوتا ہے جب کہ تخلیقی ذہن نامعلوم کی دریافت اور نامانوس کی تشکیل میں مگن رہتا ہے جس کے باعث تخلیق میں ابہامِ مثبت کا در آنا خلافِ قیاس نہیں ہونا چاہیے۔''۳۵

میؔرا جی کی شاعری میں علامت نگاری، ابہام، نئے نئے موضوعات ہیئت کے تجربات، زبان و الفاظ کی ندرت اور رنگارنگی، ذہنی احساسات، انفرادی تجربات، شاعر کی داخلی دُنیا کا شعری اظہار، نفسی کیفیات کا شعری بیانیہ، حقیقت کو خواب میں بدلنے کا عمل، موسیقیت، مصوری اور تصوّرات کی دُنیا کا آباد جہان یہ سب خصوصیات ملارمے کی شاعری اور فلسفۂ شاعری کے اثرات ہیں۔

حواشی

۱۔ ضمیر علی بدایونی، ''ادب میں اشاریت کی تحریک''، مشمولہ: علامت کے مباحث، مرتب: اشتیاق احمد، لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۵ء، ص: ۱۳
۲۔ ایڈ منڈ ولسن، ''علامتی اظہار''، (مترجم: منظور الحق، سہیل صفدر)، مشمولہ: نئی تنقید، مرتب: صدیق کلیم، اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۷ء، ص: ۱۸۸
۳۔ یونس جاوید، ڈاکٹر، ''حلقۂ ارباب ذوق''، اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص: ۳۷
۴۔ ایضاً، ص: ۴۴۔۴۵ ۵۔ ایڈ منڈ ولسن، ''علامتی اظہار''، ص: ۱۸۶
۶۔ ضمیر علی بدایونی، ''ادب میں اشاریت کی تحریک''، مشمولہ: علامت کے مباحث، مرتب: اشتیاق احمد، ص: ۱۵
۷۔ میرا جی، ''مشرق و مغرب کے نغمے''، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص: ۲۵۷ ۸۔ ایضاً، ص: ۲۵۰
۹۔ Henry Weinfield, Stephane Mallarme Collected Poems, Introduction, University of California Press, Ltd., London: England, 1994, p. xii
۱۰۔ ضمیر علی بدایونی، ''ادب میں اشاریت کی تحریک''، ص: ۱۵
۱۱۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، ''فرانسیسی ادب''، علی گڑھ: انجمن ترقی اُردو (ہند)، ص: ۴۲۶
۱۲۔ میرا جی، ''مشرق و مغرب کے نغمے''، ص: ۲۵۵
۱۳۔ سعادت سعید، ڈاکٹر، ''میرا جی کا کرب''، مشمولہ: ''راوی''، لاہور: شمارہ ۲۰۱۲ء، ص: ۱۱۵
۱۴۔ میرا جی، ''مشرق و مغرب کے نغمے''، ص: ۲۵۴ ۱۵۔ سعادت سعید، ڈاکٹر، ''میرا جی کا کرب''، ص: ۱۱۵
۱۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''مغرب میں جدیدیت کی روایت''، مشمولہ: جدیدیت کا تنقیدی تناظر، مرتب: اشتیاق احمد، لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۶ء، ص: ۲۹
۱۷۔ Henry Weinfield, Stephane Mallarme Collected Poems, p. xv
۱۸۔ میرا جی، ''مشرق و مغرب کے نغمے''، ص: ۲۶۲ ۱۹۔ ایضاً
۲۰۔ میرا جی، ''اس نظم میں''، ص: ۱۸۴ ۲۱۔ میرا جی، ''مشرق و مغرب کے نغمے''، ص: ۲۵۲
۲۲۔ Henry Weinfield, Stephane Mallarme Collected Poems, p. xvi
۲۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''میرا جی کو سمجھنے کے لیے''، مشمولہ: میرا جی ایک مطالعہ، مرتب: ڈاکٹر جمیل جالبی، ص: ۲۹۵
۲۴۔ سعادت سعید، ''میرا جی کی فکری جہتیں''، مشمولہ: بنیاد، لاہور: لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز، جلد چہارم، ۲۰۱۳ء، ص: ۲۰۸
۲۵۔ میرا جی، ''مشرق و مغرب کے نغمے''، ص: ۲۶۲
۲۶۔ Henry Weinfield, Stephane Mallarme Collected Poems, p. xv
۲۷۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، مرتب: ''میرا جی ایک مطالعہ''، ص: ۲۹۰
۲۸۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، مرتب، ''کلیاتِ میرا جی''، ص: ۶۷۹۔۶۸۰
۲۹۔ میرا جی، ''مشرق و مغرب کے نغمے''، ص: ۲۵۴
۳۰۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''جدید شاعری''، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۵ء، ص: ۴۴
۳۱۔ میرا جی، ''مشرق و مغرب کے نغمے''، ص: ۲۵۱
۳۲۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''جدید شاعری''، ص: ۴۴
۳۳۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''مغرب میں جدیدیت کی روایت''، مشمولہ: جدیدیت کا تنقیدی تناظر، مرتب: اشتیاق احمد، لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۶ء، ص: ۲۹
۳۴۔ ایضاً، ص: ۲۷
۳۵۔ محمد حمید شاہد، ''راشد، میرا جی، فیض۔ نایاب ہیں ہم، فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۴ء، ص: ۴۱۸

طاہرہ صدیقہ
پی ایچ۔ڈی (اُردو) اسکالر
شعبۂ اُردو، جی سی یونیورسٹی، لاہور

نئی اُردو شاعری کا اسلوب افتخار جالب اور جیلانی کامران کے تناظر میں

The movement of linguistic reconstruction had emerged on the canvas of Urdu literature in 1960. Some critics called it New Poetry Movement too. Its pioneer is Iftikhar Jalib. Anis Nagi and Gelani Kamran. As far as its promotion was concerned, new poets and critics under its influence emphasized on the linguistic, formative and stylistic changes. Parallel to these poets few fiction writers also adopted this methodology in their writing for encompassing their experiences. Many critics have written articles concerning pros and poetry of this movement. This article is evidenced to suggest how to differentiate the new and classical patterns of Urdu poetry and prose.

شاعری کا فکریاتی اور فنی لب و لہجہ ایک غیر جانبدارانہ توضیح کا متقاضی ہے جو محض اُسی وقت ممکن ہے جب نئی شاعری کی معنویت کو اسے مروجہ شعری معیارات سے جانچنے کی کوشش کی بجائے حال کے تناظر میں دیکھا جائے۔نئی شاعری ماقبل کی نسل کے جذباتی لہجے،انسانی پیرائے،تصورِ فن اور تجربات کے رنگ و آہنگ سے منفرد و جُدا ہونے کا دعویٰ کرتی ہے۔نئی شاعری روایت سے یکسر انحراف نہیں کرتی بلکہ اُسے قبول کرتے ہوئے اس میں تغیر،ترامیم و اضافہ کا فریضہ بھی انجام دیتی ہے۔۱۹۵۸ء سے قبل اور بعد کی شاعری میں لب و لہجہ کا اختلاف اسی بنیادی تصوراتی تغیر کا مظہر ہے جس نے غیر مرئی طور پر ہمیں ایک نئے ذہنی رویے کے روبرو کیا ہے۔نئی شاعری کا تصوراتی اور جذباتی لہجہ ایک مخصوص تاریخی اور تمدنی سیاق و سباق سے اخذ کردہ ہے۔ ۱۹۴۷ء سے قبل اُردو شاعری اُسی پس منظر میں تخلیق ہو رہی تھی جس میں دوسری اصنافِ سخن کی تخلیق کا عمل جاری تھا۔آزادی سے قبل کا دور اور پھر آزادی کے بعد کا زمانہ اپنے دامن میں بہت سی تبدیلیاں لے کر آیا جس سے ہمارے شاعر اور ادیب بہت متاثر ہوئے۔۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۰ء تک پاکستانی اُردو شاعری ملے جُلے رجحانات کی حامل تھی جس میں ماضی کی یادوں اور آدرشوں کی گونج شامل تھی۔اس فضا میں احساس زیاں کے گمان کے ساتھ ساتھ ایک مُبہم سی اُمید بھی موجود تھی۔اس زمانے میں جزوی طور پر اور سرکاری پشت پناہی پر قومی نظمیں لکھی گئیں۔اس زمانے میں شاعری کے حوالے سے سب سے زیادہ اثر فیض احمد فیضؔ کا تھا۔ن۔م۔راشدؔ اور میراجیؔ کے شعری تجربات عروج پر تھے۔حفیظ جالندھری کی قومی اور رومانوی شاعری اور ان کے کچھ عرصہ بعد جوشؔ ملیح آبادی اور احسان دانش کی نام نہاد انقلابی اور رومانوی شاعری بھی اپنا اثر کھو چکی تھی۔قیامِ پاکستان کے بعد ترقی پسند تحریک کے مُصنّفین پر پابندی لگنے کے بعد ترقی پسند شعرا بھی پیچھے ہٹنے لگے تا ہم کچھ شعراء اسی دور میں انقلاب اور تبدیلی کا خواب، بیانیہ اور واقعاتی شاعری میں بیان کرتے رہے۔ان شعراء میں احمد ندیم قاسمی،عارف عبد المتین،احمد راہی،ظہیر کاشمیری،ظہور نظر اور دیگر شعرا شامل ہیں۔یہ تمام شعراء آمریت،سرمایہ دارانہ

نظام اور استحصالی قوّتوں کے خلاف تھے۔ترقی پسند شعراء کے علاوہ حلقہ اربابِ ذوق کے شعرا یوسف ظفر، قیوم نظر اور مختار صدیقی بھی شامل تھے۔اسی دور میں مجید امجد کی آواز بھی اپنی جانب متوجہ کر رہی تھی۔۱۹۴۷ء کے بعد نیا ادبی ماحول وضع ہونا شروع ہو گیا تھا۔تقسیم سے قبل ادب کے جو رویے پوری شدت کے ساتھ کسی سفر میں تھے وہ پاکستان کی فضا میں ایک نئی صورتحال سے ہمکنار ہوئے۔پہلے فسادات اور پھر آزادی اور آزادی کے اثرات بہت بڑے موضوعات تھے،آزادی اپنے ساتھ نئے مسائل بھی لے کر آئی تھی۔ادب کی قریبی روایت میں جو رویّے چلے آرہے تھے ان میں ترقی پسند تحریک کے اثرات غالب تھے مگر جو دیگر رجحانات فروغ حاصل کرنے کی جدوجہد میں تھے وہ اب اس غلبے سے باہر آنا چاہتے تھے۔جب ترقی پسند تحریک پر پابندی عائد ہوئی تو جدید ادب کے رجحانات کو آگے بڑھنے کے مواقع مُیسّر آ گئے۔

ہر چند کہ ترقی پسند تحریک کے مقابلے میں ادب کے دیگر رجحانات انسان کی داخلی صورتحال کو موضوع بناتے تھے مگر ہمارے یہاں جو نیا ماحول پیدا ہو رہا تھا اس میں داخلیت محض ایک رومانوی کام نہیں رہ گیا تھا۔خارج کا جبر داخلیت کو جن نئی نفسیاتی اُلجھنوں میں مبتلا کر رہا تھا اس میں معاشرتی،سماجی اور سیاسی عوامل صاف دیکھے جا سکتے ہیں۔ملک میں مارشل لا کے باعث عجیب حالات پیدا ہو چکے تھے۔ملک اقتصادی طور پر زوال پذیر ہو چکا تھا۔طبائع میں ایک کرب اور نراج کی سے کیفیت پیدا ہو گئی۔جبر کے نتیجے میں غم و غصّے کی لہر نے ہر شے کو اپنی لپیٹ میں لے رکھا تھا۔اس میں ہر اخلاقی قدر،ایمان و اعتقاد کا ٹوٹ جانا ایک لازمی امر تھااور بے یقینی کی کیفیت عام ہو چکی تھی۔اس ساری صورتحال کا سامنا کرنے کے لیے ایک نئے لسانی لہجے کی ضرورت تھی۔ادب میں موضوعات کے ساتھ ساتھ لسانی نظام اور اسالیب کو بھی نئی صورتحال کا سامنا تھا۔۱۹۵۸ء کے مارشل لا ء کے ساتھ ہمارے یہاں نئے ادب کی داغ بیل پڑی اور پرانی لسانی اور ادبی اقدار زد پر آ گئیں۔اس کی ایک وجہ مارشل لاء بھی تھا۔نئی لسانی تشکیلات کے سرخیل افتخار جالب کا کہنا ہے:

> ''جب میں نے شعر گوئی اختیار کی تو یہ وہ زمانہ تھا جب ہمارے ملک میں ایک نرم رُو لیکن مستحکم آمریت موجود تھی اور جب خارج اتنا مستحکم اور ترتیب سے واقع ہو تو داخل کے اضطراب کو سامنے لانا بھی اس سے ٹکراؤ کی بات ہے۔''[۱]

گویا ۶۰ء کی دہائی نہ ہی پہلے موجود ترتیب کو قبول کرتی ہے اور نہ ہی مستحکم آمریت کا جواز تسلیم کرتی ہے۔اس کا مطلب یہ ہے کہ پاکستانی ادب کی شناخت کے بارے میں کچھ سوال تو تقسیمِ ہند کے ساتھ پیدا ہوئے تھے اور کچھ سوال ساٹھ کی دہائی میں سامنے آئے۔اپنے پہلے عہد میں تو خدشات اور تحفظات کا مسئلہ تھا جو ایک نئی طرح کی نظریہ سازی پر اُکساتا تھا مگر ۱۹۶۰ء کے بعد پاکستانی سماج نے اپنی ایک الگ شناخت بنانا شروع کر دی جس کے اپنے ہی تقاضے تھے جو بنے بنائے فارمولوں اور ماضی کی متعیّن اقدار سے بالکل مختلف تھے۔قیامِ پاکستان سے وابستہ خوابوں کی شکستگی کا عمل تو پہلے ہی شروع ہو گیا تھا اب مارشل لا کا دیا غیر جمہوری کلچر اور نئی صنعتی اور معاشرتی صداقتیں اپنی تفہیم کی طلبگار تھیں۔لسانی سطح پر پرانا محاورہ،علامتیں اور استعارے،پرانی اقدار اور پرانے خوابوں کے معنی اپنے اندر رکھتے تھے ان سے نیا ادیب رشتہ قائم رکھنے میں ہچکچاہٹ محسوس کرتا تھا۔نئی صداقتوں کو نئے الفاظ اور نئی فکر کی ضرورت آ پڑی تھی۔سو اب ادب میں ایک نئی بحث کا آغاز ہو گیا کہ کیا پرانے اسالیب میں نئی صداقتوں کا اظہار ممکن ہے؟

نئی شاعری سے مراد وہ تخلیقات ہیں جو ۱۹۵۸ء کے لگ بھگ منظر عام پر آنے لگیں۔ان منظومات کے لیے نئی شاعری کی ترکیب اس لیے استعمال کی جاسکتی ہے کہ یہ تخلیقات معانی،لب و لہجے اور سانچے کے اعتبار سے ماقبل نسل کی نظموں سے کافی حد تک مختلف ہیں۔ان تخلیقات کے تار و پود ن۔م۔راشد کی نسل کی شاعری میں تلاش کیے جا سکتے ہیں۔لیکن ان

دونوں نسلوں میں بنیادی فرق نقطۂ نظر کا ہے۔اس نسل کے شعرا میں منیر نیازی،افتخار جالب،سلیم الرحمان،انیس ناگی،عباس اطہر،ظفر صمدانی،سعادت سعید،ذوالفقار احمد تابش، تبسّم کاشمیری اور احمد ہمیش شامل ہیں۔ان شعرا میں بعض ایسی بنیادی خصوصیات ہیں جو قدرِ مشترک کے طور پر ان کی نظموں میں ملتی ہیں۔ان کا حیاتِ انسانی اور اس کے مسائل کے بارے میں نقطۂ نظر حالات کی نئی تشخیص سے مُرتّب ہے۔یہی تشخیص اور اس کا اظہار انہیں اس سے قبل کے شعراء سے الگ کرتا ہے۔ان شعرا میں سوائے جیلانی کامران کے بعض ایسی فکری وحدتیں ہیں جن کے پیش ِ نظر ان کے وجود کو بحیثیت ایک اکائی کے قائم کیا جا سکتا ہے اور جو اجتماعی صورت میں اُردو شاعری میں ایک نئے لہجے کو جنم دیتی ہیں۔نئی شاعری کی منصوبہ بندی کسی ایک نظریے کی تشکیل کے ذریعے نہیں کی جا سکتی یہ ایک ایسا رجحان تھا جس نے ایک مشترک صورتحال کے ادراک اور اظہار سے جنم لیا۔نئی شاعری کے لیے کوئی لائحہ عمل اختیار نہیں کیا گیا تھا۔بہت سے ہم خیال شعراء جن میں افتخار جالب، جیلانی کامران،تبسّم کاشمیری،عبدالرشید،انیس ناگی اور سعادت سعید نے نئی شاعری کی صراحت میں مضامین لکھے جن میں ماضی کی شعری روایت کو رَدّ کرنے کا رجحان تھا۔

ترقی پسند تحریک کے زمانے میں افسانے اور غزل نے زیادہ تر سماجی شعور کا گہرا اثر قبول کیا تھا اور ایک ایسے اسلوب سے وابستگی اختیار کی تھی جسے حقیقت نگاری کے زمرے میں ہی شمار کیا جا سکتا ہے۔مگر نظم نے بعض سطحوں پر مغربی افکار کی جانب توجہ زیادہ مبذول کی تھی لہٰذا بعض اہم شعرا کے یہاں اسلوب میں تجرباتی اور تخیّلاتی عنصر بھی در آیا تھا۔یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کا ردِّعمل جب حلقہ اربابِ ذوق کی شکل میں ظاہر ہوا تو نظم کے شعرا پیش پیش تھے مگر سماجی شعور کا جادو سر چڑھ کر بول رہا تھا کہ کسی نئی تحریک کی گنجائش ہی نہ تھی۔

تقسیم کے بعد افسانہ فسادات کے موضوع کے بعد کوئی نیا راستہ تلاش نہ کر سکا تھا۔غزل میں ترقی پسند علامتیں سُست روی سے چلتی رہیں مگر کہیں کہیں ہجرت کے اثرات بھی دکھائی دینے لگے۔جب ترقی پسند تحریک پر پابندی عائد ہوئی تو جمود کے ایک نفسیاتی وقفے کے بعد ادب نے نئے سرے سے انگڑائی لی تو نظم کے شاعر کو آگے بڑھنے میں مدد ملی۔اس صنف ِ شاعری میں مغربی افکار کو قبول کرنے کی صلاحیت پہلے سے ہی موجود تھی میدان ہموار تھا لہٰذا نظم کی تحریک کا آغاز ہو گیا۔اس میں شُبہ نہیں کہ اس دور میں افسانہ اور غزل بھی اپنی نئی صورتوں کے ساتھ ظاہر ہوئے مگر دانشوری کا مرکز نظم ہی رہی۔

۱۹۴۷ء سے قبل نظم نے زندگی کو قدرے فلسفیانہ نگاہ سے بھی دیکھنے کی کوشش کی تھی یا پھر نفسی حقائق موضوع بنے تھے مگر تقسیم کے بعد جب ایک نیا ماحول پیدا ہوا تو نظم کے نئے شعرا نے اپنے گردوپیش کو مغائرت کی نگاہ سے دیکھا۔اسے اقدار کی شکست و ریخت کا سامنا تھا اور تنہائی کا عارضہ لاحق تھا۔نیا صنعتی کلچر،شہری زندگی کے مسائل اور ذات کا بکھراؤ نئے شعراء کے سوالیہ نشان تھے۔اسی زمانے میں عدم تشخّص کی اصطلاح بھی وضع ہوئی اور وجودیت کا فلسفہ پنپنے لگا۔اب محض سماجی شعور ہی فکر کا موضوع نہیں رہ گیا تھا۔نئی نظم کی تحریک کا زمانہ گہرے تجزیاتی مطالعے کا طالب ہے۔یہ وہی عہد ہے جب ہمارے یہاں فوجی آمریت اپنے پاؤں مضبوط کرتی ہے۔خارج میں انسانی آزادی محدود ہے اور اقتصادی سطح پر نئی مشکلات سے عہدہ برآ ہونے کی کوئی صورت نہیں تھی۔نظم کے شعراء نے اگرچہ سیاست کو براہِ راست بہت کم موضوع بنایا ہے مگر گردوپیش سے اس کی بے اطمینانی اس کے لہجے اور اسلوب سے صاف ظاہر ہے۔یہ وہ دور تھا جب حبیب جالب مزاحمت کے سفر پر تھے اور نیا ادب اپنی شناخت کی گمشدگی کا شور مچا رہا تھا۔بہرحال یہ دس برس جیسے بھی تھے ادبی سطح پر نئے اسالیب اور نئی فکر کا تقاضا کرتے تھے۔

شاعری اور ادب کی معنویت کا دارو مدار فنکار کی اس ذمہ داری پر ہے جسے وہ ایک مخصوص زمانی اور مکانی سیاق و سباق میں قبول کرتا ہے۔چونکہ شاعر اس معاشرے سے وابستہ ہے جس میں وہ زندگی بسر کرتا ہے،نئے شعرا نے شاعری

کو مفروضی جبریت کے تابع نہیں کیا۔ ہمارے بیشتر نقادوں اور ترقی پسند تحریک سے وابستہ لوگوں کے نزدیک نئی شاعری گریز اور فرار کی شاعری ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ ناقابلِ فہم ہے اور زندگی کے اصل مسائل و حقائق سے بہت دور ہے۔ سلیم احمد اپنی کتاب ''نئی شاعری نا مقبول شاعری'' میں نا مقبولیت کو نئی شاعری کی جوہری اور دائمی صفت قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''نئی شاعری اس بناء پر نا مقبول ہے کہ لوگوں کی سمجھ میں نہیں آتی، یہ کہنے کے مترادف ہے کہ اس شاعری کا ابلاغ نہیں ہوتا یا اس میں ضرورت سے زیادہ ابہام پایا جاتا ہے۔'' ۲

اُن کا کہنا ہے کہ نئی شاعری میں وہ جانے پہچانے انسانی عناصر غائب ہو گئے ہیں یا کم ہو گئے ہیں جو مواد کی حیثیت سے شعر و شاعری سے لطف اندوزی کی ایک لازمی شرط کے طور پر تمام مقبول شاعری میں موجود رہے ہیں۔ ان کی عدم موجودگی میں نئی شاعری سے لوگوں کو دلچسپی نہیں ہوتی یا کم سے کم تر ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس بناء پر نئی شاعری ہمیشہ نامقبول رہے گی۔ احمد ہمدانی کی رائے بھی نئی شاعری کے حوالے سے مخالفت پر مبنی ہے:

''افتخار جالب، جیلانی کامران، سلیم الرحمن، عباس اطہر، احمد ہمیش، باقر مہدی، شمس الرحمٰن فاروقی عادل منصوری، کمار پاشی، محمد علوی اور بہت سے دوسرے نئی نسل کے نمائندہ شعرا۔۔ تقریباً یہ تمام حضرات اپنی ذات کے پاتال میں اتنے نیچے اُتر گئے ہیں کہ ان کی بات کو سمجھنا ہی مشکل ہے۔
فردیت پرستی بالآخر اہمال اور بے معنویت کے گڑھے میں جا گرتی ہے۔ یہ تمام شعراء جن کے نام لیے گئے تقریباً سب ہی کسی نہ کسی حد تک بے معنویت کے آزار میں مبتلا نظر آتے ہیں۔'' ۳

عہدِ حاضر کے مسائل سے انسانی احساس و جذبات میں جو شکست و ریخت کا عمل جاری ہے یہ نئی حسیّت کی بنیاد ہے۔ اس کے برعکس روایتی شاعری کا سرچشمہ ہماری روایتی فکر تھی جو انسانی احساس و جذبات اور اسالیبِ اظہار دونوں پر یکساں طور پر اثر انداز ہوئی تھی۔ نئی شاعری زیادہ سے زیادہ ذہنی اور انفرادی ہونے کی وجہ سے اکثر اوقات واقعہ نگاری کی شاعری بن کر رہ جاتی ہے۔ احمد ہمدانی کے نزدیک یہی وجہ ہے کہ بہت سے نئے شاعر سپاٹ پن کا شکار ہو جاتے ہیں۔ لیکن جہاں کہیں نئے شاعر واقعیت سے اٹھنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں وہاں وہ اُردو کو ایک نئے ذائقہ کی شاعری سے روشناس کراتے ہیں۔ اسی حوالے سے ڈاکٹر عبادت بریلوی نئے شعرا کے بارے میں ایسے ہی خیالات کا اظہار کرتے ہیں:

''نئی نسل کے شعراء زندگی کی تلخیوں کی تاب نہ لا کر اس سے فرار اختیار کرتے ہیں۔ مسائل کو سُلجھانے اور زندگی کو ایک نئے سانچے میں ڈھالنے کی خواہش ان کے یہاں بیدار نہیں ہوتی۔۔ اسی لیے دروں بینی ان کا مزاج بن جاتی ہے۔۔ خارجی زندگی کے حقائق ان کی شاعری میں نہیں ملتے۔ بس وہ ان کی ذہنی اُلجھنوں کی عکاس اور ترجمان بن جاتی ہے یہی سبب ہے کہ جدید دور کی شاعری میں سماجی اور عمرانی مسائل کی ترجمانی کا رُجحان آج کل پس منظر میں جا پڑا ہے۔'' ۴

نئے شعرا پر اعتراضات میں ترقی پسند شعراء پیش پیش تھے۔ ان کے خیال میں ان شعراء کو ادب و فن اور خصوصاً انسانی تاریخ کے سلسلہ میں اپنے آپ کو باعلم بنانے کی ضرورت ہے کیونکہ ان شعراء کا جدید دور کے فکری اور شعری تقاضوں سے دور کا بھی واسطہ نہیں تھا۔ احمد ندیم قاسمی کا کہنا ہے:

''ہمارے ہاں شاعروں کی ایک نئی پود ایسی بھی ہے جو شعوری یا غیر شعوری طور پر فراریت پسند، بے مقصد اور بے معنی شاعری سے متاثر نظر آتی ہے۔'' ۵

نئے شعرا پر فراریت اور بے مقصدیت کا الزام لگانا درست نہیں کیونکہ نئی شاعری کا تمام تر سیاق و سباق عصری شعور

سے اُٹھتا ہے۔اس میں کسی مخصوص نظامِ زندگی کی پاسداری یا نظریات کی تشہیر کا اسلوب نہیں بلکہ نئی شاعری زندگی کے بارے میں ایک آزاد رویّے کی حمایت کرتی ہے جو انسان دوستی سے پہچانی جاتی ہے۔اس کی تلاش ایک مثالی معاشرہ ہے جس میں ہر انسان کو اپنی مرضی و منشا کے مطابق زندہ رہنے کا حق حاصل ہے۔نئی شاعری کی تحریک سے وابستہ شاعر انور ادیب کہتے ہیں:

"میں نے آج کے زمانے میں زندہ رہنے کا فیصلہ کیا ہے نہ ماضی کی یاوہ گوئی میرے لیے باعثِ جرأت ہے نہ مستقبل کے سبز باغ مجھے آج کی چلچلاتی دھوپ کے کسی عذاب سے محفوظ رکھ سکتے ہیں۔"۶

اسی طرح ایک اور شاعر اختر احسن نے روایت کو ایک سوال بنا دیا ہے ۔اپنے مضمون "نئی شاعری کا منشور" میں سوال کرتے ہیں:

"کچھ لوگ یہ کہتے سنے گئے ہیں کہ فن کا رشتہ روایت سے بہت کمزور ہے۔میں پوچھتا ہوں کہ کون سی روایت ہے؟ہماری ذہنی روایت یا ہمارے آباؤ اجداد کی روایت یا اُن کے آباؤ اجداد کی روایت سے ہے۔قبائلی یا بین الانسانی روایت سے دوسو سال کی روایت یا دو لاکھ سال کی روایت سے نئے شاعر کی زمان و مکان کی ضخیم کتاب کے کسی ایک خاص صفحے سے کوئی خاص شغف نہیں اگر روایت مانتی ہے تو اس کو سب سے پہلے مانیے ورنہ سب کچھ جیسا ہے ویسا دھرا رہنے دیجیے۔"۷

لسانی تشکیلات یا نئی شاعری کی تحریک کے ایک اہم نمائندہ شاعر جیلانی کامران نے اس بغاوت کو قدیم علم الکلام سے ہی بغاوت قرار دیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

"نئی نظم کی تخلیق میں حصہ لینے والے شاعر باغی نہیں اور نہ ہی ان کا دل ماضی کے خلاف کدورت سے بھرا ہوا حصہ، قومی تاریخ اور اسلام کے ثقافتی کردار میں یقین رکھتے ہیں۔ان کے زندہ جسموں لہو اور ریشے میں عجمی اور عربی وراثت موجود ہے لیکن ان کا رشتہ پرانے علم الکلام سے کٹ چکا ہے۔اسی طرح پرانی شعریت بھی ان سے کسی قسم کا تعلق نہیں رکھتی۔۔۔اس انقطاع کے ذمہ دار وہ خود نہیں بلکہ وہ نظامِ تعلیم ذمہ دار ہے جس نے ہمارے علم الکلام کو پرانا اور ہماری شعریت کو پرانی شعریت کہا ہے۔"۸

مغربی تہذیب کے زیر اثر روایت کا رخ بھی بدل گیا چنانچہ بیسویں صدی کی اُردو شاعری روایت جو نئی شاعری کو وراثت میں ملی اس میں عجمی شعری روایت کے علاوہ یورپی شعری روایت بھی شامل ہے اور اسی میں وہ تصادم اور مسائل بھی ملتے ہیں جو سائنسی اور صنعتی زندگی کے آغاز سے برصغیر میں پیدا ہوئے۔اس صورتحال سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ نئی شاعری صنعتی شہر کے شعرا کی شاعری ہے جن کا بڑا مسئلہ اپنی اور اپنی نسل کے بچاؤ کی فکر کرنا ہے۔یہ تشکیک کے شکار افراد کی شاعری ہے جن کے پاس نہ مابعد الطبیعاتی فکر ہے کہ جس کی مدد سے وہ سوالات کے جواب حاصل کر سکیں لہٰذا وہ ایک بے یقینی کی کیفیت میں ہیں۔یہ بھی ممکن ہے کہ نئی شاعری میں انسانی اضطراب کی وجہ اقتصادی صورتحال کی ناہمواری ہو مگر نئے شعراء نے اس کے محرکات پر سوال اُٹھانے کی بجائے اس سے پیدا شدہ انسانی ردِّعمل کو اس کے تعلقات سے وابستہ کر کے پیش کیا ہے۔

دوسری جنگِ عظیم کے بعد قومی اور بین الاقوامی سطح پر جس سُرعت سے تبدیلی واقع ہوئی اس سے انسان کا ماضی اور حال دو الگ الگ ٹکڑوں میں تقسیم ہو گئے۔نئے یورپ کا تعمیر ہونا ،دنیا کے نقشے پر تیسری دنیا،نئے ممالک کی چہرہ نمائی،سائنس اور ٹیکنالوجی کے فروغ اور پھر جدید علوم کے انتشار سے انسان کے تصورات اور جذبات کے اسالیب کی مستند اور مروّجہ سطح شکستگی کی طرف مائل تھی۔انسان نے اپنے مقدر کی تشکیل کے لیے مذہب،فلسفہ اور سائنس کی آزمائش کو

قبول کر لیا اسے خارجی طور پر فتح ہوئی مگر اس کا جذباتی نظام غیر مربوط رہا۔اس صورتحال سے اس کے کرب میں اضافہ ہوتا رہا۔اس کے استفسارات کی نوعیت میں مزید تبدیلی وارد ہوئی۔مشرقی دنیا کا انسان اپنی عملی زندگی میں مادی سطح پہ تو زندہ ہے مگر جذبات اورعقیدے کے اعتبار سے زندگی کی مصیبتوں کا حل روحانی اور مذہبی نظاموں میں ہی تلاش کرتا ہے مگر پھر بھی اسے اپنے سوالوں کے جواب نہیں ملتے۔اس کی تشکیک تجزیہ اورعقیدہ کے متضاد رویوں میں بسر ہورہی تھی اسی تشکیل اور ماضی سے انقطاع نے اس میں اضطراب کی کیفیت پیدا کی ہے۔مشرقی معاشروں میں تمدنی ہم آہنگی کا فقدان دکھائی دیتا تھا۔نئی شاعری کی جذباتی اور تصوراتی سطح کا جنم اسی صورتحال کے ادراک سے ہوا جس میں شعراء کا رویہ متضاد رجحانات کا حامل دکھائی دیتا ہے۔نئی شاعری میں بے بسی کا احساس ،ذہنی مزاج کی کیفیات،تشدّد اور جھنجھلاہٹ کی حالتیں قدیم اور جدید اقدار کی آویزش کا نتیجہ ہیں۔ڈاکٹر انیس ناگی اس ضمن میں ''پاکستانی اُردو ادب کی تاریخ'' میں رقمطراز ہیں:

> ''۱۹۵۸ء میں پہلا مارشل لاء لگنے کے بعد۔۔اس موقعیت کے ادراک کے لیے نئے شعور کی ضرورت تھی جو انسان کو ایک بدلے ہوئے تناظر میں دیکھ سکے،اس کی آہ وفریاد کو سن سکے اور اس کی کہانی کو مؤثر طریقے سے بیان کر سکے۔اس صورتحال میں نئی شاعری میں جو موضوعات ظاہر ہوئے ان میں جذباتی شکست و ریخت،ماضی سے علیحدگی Alienation سیاسی اور اداریاتی جبر کے خلاف شدید ردعمل تھا جو نئی شاعری میں استعاروں،علامتوں اور امیجز کی صورت میں نمایاں ہوئے۔نئی شاعری میں اضطراب ایک خصوصی رویّے کے طور پر ظاہر ہوا جو حقیقت کے افہام اور عدم اطمینان کا بھرپور استعارہ بن کر تیسری دنیا کا ترجمان بن جاتا ہے۔''۹

نئی شعری صورتحال میں تضاد اور تصادم ہے۔نئے شعرا نے موجودہ تمدّن کی بے ہیئتی اور انسانی رویوں کے پُر پیچ عوامل کو احساساتی اور جذباتی ہیئتوں میں منتقل کر کے معاشرتی اور اخلاقی اقدار کی موجودہ صورت کو نمایاں کیا ہے۔صنعتی تمدّن میں انسان کی مصلوبیت،انفرادی آزادی،اجتماعی بے بسی اورنفسیاتی وحشت کی بدولت نئی شاعری نے جس ذہنی عمل کی تشکیل کی ہے وہ بے حد پُر آشوب ہے۔شمیم حنفی ''جدیدیت اورنئی شاعری'' میں لکھتے ہیں:

> ''نئی شاعری میں سیاسی موضوعات اور واقعات کے حوالے سے بھی جو اشعار کہے گئے ہیں ان میں وہ قطعیت،تیقّن اورصراحت نہیں ملتی جو ان واقعات یا موضوعات سے براہ راست منسوب کی جا سکے۔۔۔ان میں شاعر جذبات کا محکوم نہیں بلکہ ان کا حاکم نظر آتا ہے اور اپنے اساسی یعنی فنکارانہ عمل کے ذریعے جذبات کو تخلیقی تجربے اور پیکر کا دوام بخشنے کے لیے کوشاں دکھائی دیتا ہے۔اس کی سعی و کاوش اپنی فنی استعداد کو سیاسی حوادث کا ترجمان بنانے پر نہیں بلکہ ان حوادث کو فن بنانے پر مرکوز ہوتی ہے۔۔۔ایسی زبان اور علامتیں وضع کرتا ہے جو اس کی انفرادی صلاحیتوں نیز ان واقعات کے ذاتی رد عمل کا اظہار بن سکیں۔''۱۰

نئی شاعری میں موجودہ صورتحال سے نمٹنے اور مستقبل کے بارے میں بکھرے ہوئے لیکن مبہم اشارے ملتے ہیں۔شعراء نئے تصوّراتی اعتبار سے یہ ایک بہتر نظامِ زیست کے خواہش مند ہیں۔نئی شاعری کے مستقبل کا انحصار نئے شاعر کی تخلیقی صلاحیت ،تصورِ زیست اور ایسے جذباتی ردعمل پر ہے کہ وہ موجودہ ذہنی انتشار اور اقدار کے بحران میں کسی قسم کی مثبت اقدار کی تخلیق کر کے انسانی زندگی کو نئی معنویت عطا کرتا ہے۔نئی شاعری کی موجودہ ہیئت سے کم سے کم یہ واضح ضرور ہوتا ہے کہ نئے شعرامرّوجہ سیاسی اور معاشرتی مفروضوں کی حاکیت اور جبریت کو قبول کرنے کے بجائے تخلیقی صلاحیتوں کو زیادہ آزادی سے فعلیت کا موقع دیتے ہیں۔نیا شاعر اپنی نظموں کو منطقی واقعات کی شاعری میں منتقل کرنے کے بجائے ان سے پیدا شُدہ

انسانی ردّعمل کی تشکیل کے ذریعے ان محرکات کی تشکیل کرتا ہے جن کے نتیجے کے طور پر موجودہ صورتحال نے جنم لیا ہے،ادراک اور اظہار کا یہ اسلوب استعاراتی اور محاکاتی ہے۔اسی لیے سابق ترقی پسند و دیگر شعراء اور نقاد جب زندگی کی و اقعاتی منطق کے بجائے نئی شاعری میں تجربات کو کٹے پھٹے محاکات اور پیچیدہ استعاروں کی شکل میں دیکھتے ہیں تو ابہام کی نعرہ زنی سے نئی شاعری کو مردود قرار دیتے ہیں۔اس کے لسانی اسلوب کو مروّجہ صرف ونحو سے لاعلمی اور بے راہروی سے تعبیر کرتے ہیں۔ڈاکٹر انیس ناگی نئی شاعری کی حمایت میں لکھتے ہیں:

> ’’نئی شاعری کے وجود سے انکار موجودہ انسانی زندگی کے چلن سے چشم پوشی ہے۔کچھ بھی ہو نئی شاعری اُردو کی شعری روایت میں ایک تجربے کی حیثیت رکھتی ہے،اس کا منصوبہ معاشرتی زندگی میں انحطاط اور تعمیر کے دوہرے عمل سے صورت پذیر ہے،نئی شاعری نے معاصر زندگی میں انسانی سرگزشت اور دریافت کے نئے سلسلے وضع کیے ہیں،انسانی ذات اور ردعمل کے ممنوع علاقوں کی نشاندہی کی ہے۔‘‘[۱۱]

نئی شاعری نے نئے انسان کی وہ دنیا دریافت کی ہے جو حقیقت اور رویا کے امتزاج سے مرّتب ہوتی ہے۔

افتخار جالب دورِ جدید کے وہ عہد ساز شاعر اور نظریہ ساز نقاد تھے جنھوں نے بیسویں صدی کی چھٹی دہائی کے دوران اُردو ادب کو نئی جہت دینے کی بھرپور کوشش کی۔اُنھوں نے ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ اُردو شاعری،فکشن اور تنقید میں لسانی تشکیلات کو متعارف کرایا۔لسانی تشکیلات کی بدولت جدید اُردو ادب نئے مفاہیم سے آشنا ہوا۔اُردو زبان کے لسانی ڈھانچے میں توڑ پھوڑ کے بے شمار تجربات کیے گئے۔معاصر شاعری کی مرّوجہ ہیئتوں کو تبدیل کر کے نظم کو نئے لسانی سانچے تفویض کیے گئے۔نظم میں علامات کے حوالے سے انقلابی تبدیلیاں بروئے کار لائی گئیں۔یوں لسانی تشکیلات کے طفیل اُردو شاعری اور فکشن میں تجرید اور علامت کو عمل دخل حاصل ہوا۔

افتخار جالب ۱۹۶۰ء کے سب سے اہم نظریہ ساز شاعر ہیں جن کی نظم ونثر نے اُردو شاعری کی روایت میں بہت سی ہنگامہ آرائیاں کی ہیں۔وہ نئی شاعری کے سب سے اہم علمبردار تھے جو ایک نئی شعری لغت کے ذریعے اُردو شاعری کی قلبِ ماہیئت کے متمنّی تھے۔ان کے پہلے شعری مجموعے ’’ماخذ‘‘(۱۹۶۳ء)میں اُردو شاعری کے روایتی شعری اسلوب سے انحراف،تصادم اور نئے شعری اسلوب کے لیے تجربے کا اجتہاد افتخار جالب کے نمایاں رجحانات ہیں۔وہ مرّوجہ جذباتی اور لسانی اسالیب کو مسمار کرنے کے لیے بڑی شدت سے روایت اور عدم روایت سے دست و گریباں نظر آتا ہے۔افتخار جالب نے نئے شعری اسلوب کے امکانات کا جائزہ لینے کے لیے شعری زبان اور تخلیقی عمل کے خطرناک حد تک تجربات کیے ہیں۔اس طرح ’’ماخذ‘‘ کی حیثیت اُردو شاعری کی روایت میں تجرباتی نوعیت کی ہے۔’’ماخذ‘‘ کے دیباچے میں انھوں نے شعری اسلوب کا جواز پیش کیا ہے۔’’ماخذ‘‘ کا دیباچہ مختلف نظریاتی اور فنی مسائل پر محیط ہے۔اس کا لبِ لباب یہ ہے کہ لسانی حُرمتیں ایک اسلوبِ زیست سے جنم لیتی ہیں اور اسلوبِ زیست سماجی مفاہمتوں،لسانی تعینات اور لسانی عادات کو ایک وحدت دیتا ہے چونکہ یہ یہ تمام عناصر ایک بحران کا شکار ہیں اس لیے ان کے پس پردہ سلوبِ زیست اور اس کے حوالے سے لسانی حُرمتیں اُکھڑ چکی ہیں،انھیں چیلنج کرنے کے بجائے ردّ کر دینا چاہیے۔افتخار جالب اس خیال کے حامل ہیں کہ نئے اسلوب کی شناخت کے لیے نئے محاورے کی ضرورت ہے جو لسانی مرکبات کی تشکیل اور نئے سیاق وسباق کی تعمیر کے بغیر معرض وجود میں نہیں آ سکتا۔وہ اس ساری صورتحال سے نپٹنے کے لیے گنجلک لسانی رابطوں کو کام میں لانا چاہتے ہیں۔افتخار جالب نے ’’ماخذ‘‘ کے دیباچے میں شعری تخلیقات میں چار قسم کے تغیرات کا اعلان کیا ہے۔ایک یہ کہ ان کے تجربات کا میدان ایک نئے اسلوبِ زیست سے جنم لیتا ہے۔دوسرا یہ کہ وہ ان تجربات کی شناخت نئے لسانی رابطوں کی صورت میں کرنا چاہتے ہیں۔تیسرا یہ کہ شاعری میں افہام کے تجزیاتی وسائل

سے انحراف ضروری ہے اور چوتھے یہ کہ مرّوجہ شعری زبان پر تشدد کر کے پرانی لسانی حُرمتوں کی شکست و ریخت ضروری ہے۔''ماخذ'' کی چھتیس نظمیں اس کی عملی صورت ہیں۔وہ ایک خاص تنظیم اور منصوبہ بندی کی پیداوار ہیں،انفرادیت، تجربہ اور تنظیم یہ تین ذہنی رجحان افتخار جالب کی نظموں میں شدّت سے دکھائی دیتے ہیں۔افتخار جالب نے حیاتِ انسانی کے ماخذ کی جویائی دو طریقوں (ایک الہامی اور مذہبی اور دوسرا تجزیاتی و سائنسی) سے کی ہے۔وہ حیات ِ انسانی کے ماخذ کی تلاش میں ہیں اور ان کی تمام نظمیں اسی احساس کے زیرِ اثر تخلیق ہوئی ہیں۔انھوں نے اپنے عہد کے مسائل و تجربات تک پہنچنے کے لیے انسانی زندگی کے اساطیری ماضی کی طرف رجوع کر کے مختلف بنیادی اور فطری رویوں کی صداقت کو عہدِ حاضر کے حقائق کے حوالے سے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔افتخار جالب نے زندگی کے تخلیقی مظاہر کا مشاہدہ اور تجربہ خود کیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں میں ''میں'' کا تصور شخصی اور انفرادی انا کا مظاہر ہونے کے بجائے تجربات کے ادراک کا ایک واسطہ ہے۔

روشن ،روشن، روشن
آنکھیں جیسے مرکوز ہوئی ہیں جیسے میں ہی ہوں۔۔۔مجھ میں
لاتعداد فسانے اور معانی ہیں۔میں صدہا اسرار چھپائے پھرتا ہوں
میں خوش قسمت ہوں۔۔۔میرے ساتھ جہان ِ رنگ و رعنائی ہے
اور دریچہ بند نہاں خانوں سے روح ِ یزداں کی خوشبو اُٹھتی ہے (دُھند) ۱۲

افتخار جالب اس زمانے کے روبرو ہیں جس میں اقدار کا تصادم ہے،تشدّد اور نا انصافی عام ہے اور جذباتی دنیا کی سب سطحیں گم ہو چکی ہیں۔ان کی نظموں میں عصرِ حاضر کی زندگی کے تصادم،تنہائی ،کرب،فرد اور معاشرے کا تصادم ،معاشرتی نا انصافی اور تشدّد کے استعارے بکھرے دکھائی دیتے ہیں جن سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ اساطیری ذہنی ساخت کے حامل ہونے کے باوجود عصری شعور رکھتے ہیں اور زندگی جن ہیئتوں میں متشکّل ہو رہی ہے،ان کی نگاہوں سے مخفی نہیں بلکہ وہ خود ایسی جذباتی ہیئتوں کی تشکیل میں مصروف ہیں جس میں ہمارے عہد کا اسلوب شامل ہے۔افتخار جالب قدیم بنجر میں اپنی نظم ''دہر کے ہیئتی شیئتی سحر کا پردہ'' میں لکھتے ہیں:

ناچیز کی ٹھوکریں دہر کے ہیئتی شیئتی سحر کا پردہ چاک کریں
درماندگی خود ایمان کی رُستا خیز بنے
نادیدہ جکڑتے پھندوں کے
زندہ ریشوں کو
اپنی حقیقت سے نابود:ہلاک:فنا فی الذات کریں
ناشاد سہی لاچار نہ ہو،اِک دنیا پھر آباد کریں ۱۳

افتخار جالب نے لسانی اجتہاد کو تخلیقی واردات پر ترجیح دیتے ہوئے اپنے موضوعات کی شان وشکوہ کو نمایاں کرنے کے لیے خطابت کا انداز اختیار کیا،عربی اور فارسی الفاظ سے لسانی مرکبات تعمیر کیے۔مفرد الفاظ کو استعمال کرنے کے بجائے اضافتوں کے استعمال سے ایک ہی لفظ میں ایک سے زیادہ تصورات کو منتقل کیا اور الفاظ کو اشیا اور تجربات کا درجہ دے کر ان کی جسمیت اور تجرید کو نمایاں کرنے کے لیے زیادہ سے زیادہ صفاتی دائرے تخلیق کیے۔ان کے معانی کا اسلوب ذہن کے تلازماتی عمل کو تجربے کے منطقی تسلسل پر ترجیح دینے سے مرتب ہوتا ہے۔اسی لیے افتخار جالب کی نظموں میں فوری ابلاغ و افہام کی وہ منطقی صورت نظر نہیں آتی جو روایتی اسلوبِ شاعری کا خاصہ ہے۔

نئی اُردو شاعری میں لسانی ہیئتی اور اسلوبیاتی اضافہ جات کے ضمن میں جدید شاعر جیلانی کامران کا نام فراموش نہیں

کیا جا سکتا۔ نئی اُردو شاعری کے نمائندہ نظریہ ساز نقاد اور شاعر جیلانی کامران کی شاعری کا آغاز تو ۱۹۶۰ء سے قبل ہو چکا تھا مگر نئی شاعری کی تحریک سے منسلک ہو کر انھوں نے اپنے ادبی سفر کا از سرِ نو آغاز کیا۔ جیلانی کامران کا اوّلین شعری مجموعہ ''استانزے'' شاعری کے افہام کے لیے ایک نیا تناظر فراہم کرتا ہے۔ نئی شاعری کی مخالفت کے باوجود اس مجموعے کو کافی پذیرائی حاصل ہوئی کیونکہ اس میں ایک نیا شعری اسلوب ظاہر ہوا تھا۔ یہ مجموعہ آزاد نظم اور بلینک ورس میں لکھا گیا تھا جس میں جیلانی کامران نے قدیم عربی شاعری اور انگلستان کی انیسویں صدی کی شاعری کے باہمی امتزاج سے ایک نیا اور اچھوتا انداز پیش کیا۔ بظاہر ''استانزے'' کی نظموں کی فضا رومانی ہے مگر معنوی اعتبار سے یہ میٹا فیزیکل (مابعد الطبیعاتی تنہائی اور کرب پر مبنی) ہیں۔ ان نظموں کا موضوع زندگی، موت اور وقت کی بنیادی حقیقتیں ہیں جنہیں عربی و فارسی کی تلمیحات کے حوالے سے شاعری کی ایک نئی جہت کو پیش کیا گیا ہے۔

میری مسافرت کے چاند، یوں نہ چمک کہ راستے
جن کا گزر طویل ہے، آساں نہیں کہ جا سکیں
کرنیں تو خوشنما بھی ہیں، دوری میں بھی قریب بھی
ممکن نہیں کہ اس طرح اس کو بھی ساتھ لا سکیں
خواہش تو ایک فریب ہے لیکن مسافرت کا چاند
سب سے بڑا فریب ہے[۱۴]

جیلانی کامران کی نظموں کا لسانی سیاق و سباق کافی دلچسپ اور معنی خیز ہے۔ انھوں نے ''استانزے'' میں نئی شعری لغت کا تقاضا کیا اور الفاظ کو ایک نیا سیاق و سباق بخشا۔ کلاسیکی شعری لغت سے بھی کچھ تجربات کیے لیکن ان کے الفاظ کی حد متعیّن ہے۔ اس سے محض یہ معلوم ہو پاتا ہے کہ شاعری کی رائج لغت میں تبدیلی واقع ہو سکتی ہے۔ انھوں نے انسان کے حسّیاتی تجربات کو نئی تکنیک کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کی نظموں میں تازگی سے بھرپور مختلف اقسام کے امیجز بھی ملتے ہیں۔ جیلانی کامران نے ۱۹۶۵ء میں نئی شاعری کے نقطہ نظر کی وضاحت اپنی کتاب ''نئی نظم کے تقاضے'' میں کرتے ہوئے نئی شاعری کی بنیاد کشف، مجاز، حقیقت اور دل کی دنیا پر رکھ کر شاعری کے صوفیانہ تصور کو از سرِ نو متعارف کرایا ہے۔ نئی نظم کے نظریہ سازوں سے اختلاف کرتے ہوئے یہ نظریہ پیش کیا کہ ہماری نئی نظم کو اسلامی عجمی روایت کے ساتھ اپنا تعلق قائم کرنا چاہیے۔ فکری اور ذہنی اعتبار سے جیلانی کامران کو نئے شعرا کی صف میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔ نظریاتی اعتبار سے وہ وہی کچھ کہنا چاہتے ہیں جو چالیس برس قبل علامہ اقبالؔ نے بڑے گھمبیر اور جامع انداز میں کہا۔ اقبالؔ کے یہاں اسلامی نشاۃ الثانیہ کی بنیادیں فلسفیانہ ہیں لیکن جیلانی کامران کے ہاں محض جذباتی ہیں۔ ان کے یہاں شعری مواد میں جدیدیت کے عناصر تو خال ہی نظر آتے ہیں لیکن ان کی نظموں کی تکنیک میں نیا پن موجود ہے۔ جیلانی کامران نے مرّوجہ آزاد نظم کے لسانی اسلوب میں اپنے تیسرے شعری مجموعے ''دستاویز'' میں مذہبی جذبات کی آئینہ دار نظمیں لکھی ہیں۔

عشق اور مُشک چھپاؤں کیسے دشمن تیز ہوا،
گونج کے اندر بول رہی ہے میری
ایک صدا
میں اور تو کا کھیل انوکھا اس کی چوٹ فراق (پُل صراط)[۱۵]

جیلانی کامران کی نظمیں ''الجیریا کے لیے ایک گیت'' طویل نظم ''نقش کفِ پا'' بے حد موثر ہیں لیکن طویل نظم ''باغِ دنیا'' کی اہمیت زیادہ ہے اسے عہدِ حاضر میں اسلامی انقلاب کا مژدہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ جیلانی کامران اپنے عہد سے

روبرو ہونے کے لیے شاعری کے ذریعے جو علم (کرب) اپنے قارئین تک منتقل کرتے ہیں وہ مابعد الطبیعاتی تنہائی پر مبنی ہے،ایک عاشقانہ فراق ہے جو انسانی حقیقت کو نظر انداز کرتے ہوئے بھی کسی کشف کا اعلان نہیں کرتا۔جیلانی کامران کی شاعری کے بجائے ان کی تنقید نے ایک سطح پر نئی شاعری کے فروغ میں مدد دی ہے۔بہرحال ان کی شاعری نئی شاعری کی تشکیل میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔

۱۹۴۷ء کے فوراً بعد جو نظم لکھی گئی وہ زمانے کے انتشار ،فسادات،اُمید اور مایوسی کی داستان سناتی ہیں۔پھر جوں جوں سیاسی حالات جبر اور گھٹن کا شکار ہوتے چلے گئے نظم میں بھی ابہام ،علامتیت اور لسانی شکست و ریخت جھلکنے لگی۔۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جنگ کے زمانہ میں قوم ایک نئے عزم سے آشنا ہوئی۔متعدد شعرا نے اس پس منظر میں شاندار نظمیں کہیں اور قومی احساسات کی از سرِ نو دریافت کا عمل شروع ہوا۔پھر اعلانِ تاشقند کے بعد کی سیاسی کروٹیں دوبارہ نظم نگاروں کو اپنی ذات کے خول میں بند کرتی دکھائی دیتی ہیں۔پاکستان کے دولخت ہونے اور بنگلہ دیش کے سانحے نے نظم نگاروں کو افسردگی کی طرف مائل کر دیا۔پھر بھٹو اور ضیا الحق دور کے سیاسی جبر اور گھٹن کے باعث حالات مجموعی طور پر اطمینان بخش نہ رہالہٰذا شعرا مایوسی اور افسردگی سے باہر نہ آسکے۔اب اُردو نظم براہ راست سیاسی اثرات کو پیش کرنے کے بجائے حالات کے فرد پر طاری ہونے والے ردِّ عمل کو سامنے لاتی نظر آتی ہے اور شعرا اس معاشرے کا فرد ہونے کی وجہ سے مجموعی معاشرتی صورتحال کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی انفرادی کیفیات کو بھی سامنے لاتے دکھائی دیتے ہیں۔

نئے شعرا نے مرّوجہ شعرا کے برعکس ہر طرح کے موضوعات کو اپنی شاعری کے اسلوب میں شامل کیا اور اس بات پر اصرار کیا کہ کوئی بھی موضوع غیر شاعرانہ نہیں ہوتا۔شاعری کے تمام تر موضوعات اسی زندگی سے اخذ کیے جاتے ہیں۔ان شعرا نے داخلی اور خارجی کیفیات کو ملا کر شاعری کا ایک نیا سلیقہ پیدا کیا۔ان تجربات کا براہ راست اظہار کرنے کے لیے ایک نئے لسانی پیرائے کی ضرورت تھی کہ جس میں ناقابلِ بیان واقعات کو بھی بیان کیا جا سکے۔۱۹۶۰ء کے نئے شعرا نے الفاظ کی مرّوجہ دلالتوں کو قبول کرنے کے بجائے مرّوجہ شاعری کے لسانی اسلوب کی شکست و ریخت کے ذریعے ایک ایسا لسانی اظہار تعمیر کیا جو ہر نوع کے الفاظ اپنے اندر سمو سکتا تھا۔چنانچہ ان نئے شعرا نے الفاظ کے معنوی سیاق وسباق کو بدلنے کی کوشش کی۔نئی شاعری کے لسانی اسالیب سے یہ واضح ہوتا ہے کہ بیشتر نئے شعرا نے الفاظ کے غیر مرّوجہ تلازمات کے ذریعے تجربات کی حد بندی کی ہے۔ نئے شعرا کی نظمیں اپنی جذباتی ہیئت ،استعاراتی اوصاف سے اپنا پیرہن تیار کرتی ہیں۔

نئی شاعری میں معنی کی کثرت پر زور دیا گیا۔اس کی ایک وجہ نئے شعرا کا ماضی سے اساطیری تعلق ہے۔وہ صرف حال میں ہی نہیں رہتے ماضی بھی شہ رگ کی طرح ان کے تخلیقی شعور کے قریب تر ہے۔نئے شعرا صرف ایک خطۂ ارض کے ماضی کے گرد چکر لگانے کے بجائے تمام بشریت کے گزشتہ تجربات کا ادراک منضبط ماضی کے طور پر کرتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ نئی نظموں میں ماضی کے اساطیری حوالے اور عہدِ حاضر کا منظر نامہ ساتھ چلتے ہیں۔ایک ہی جذباتی تناظر میں مختلف زمانے کارفرما نظر آتے ہیں۔ماضی اور حال میں وابستگی کے اس انداز سے اس کی جذباتی ہیئتیں معنوی کثرت کا نمونہ بن جاتی ہیں۔نئی شاعری میں الفاظ کے استعاراتی اوصاف ،حوالوں کی کثرت اور تجربات کی ترتیب سے منظومات کی معنویت الفاظ کے اندر اور باہر قائم رہتی ہے۔نئی نظموں کے مطالعہ کے اختتام کے بعد بھی معنویت کی تشکیل کا عمل جاری رہتا ہے۔نئی نظم کے تمام اجزا ایک دوسرے سے نامیاتی طور پر متصل نظر آتے ہیں۔نئی شاعری نے ایک طرف مرّوجہ اسلوب کو مسمار کرنے کی کوشش کی اور دوسری جانب پابند نظموں کی جذباتی ہیئتوں پر اعتبار نہیں کیا۔نئے شعرا اپنے متذکرہ ہیئتوں سے مفاہمت کرنے کے بجائے بے ہیئتی کی صورتحال کو تجربات کی تخلیق بنا کر نئی جذباتی ہیئتیں وضع کی ہیں۔ان جذباتی ہیئتوں میں

مختلف قسم کے لہجوں کی گونج سنائی دیتی ہے۔

نئی شاعری کا لسانی رویہ جدید شاعری اور کلاسیکی شاعری کی نسبت بڑا تہلکہ خیز تھا۔یہی وجہ تھی کہ اہلِ زبان اور غزل گو شعرا کے نزدیک نئے شعرا صرف ونحو اور زبان کے دیگر آداب سے بے بہرہ کہلاتے تھے۔بے شُبہ ان نئے شعرا نے مرّوجہ لسانی حُرمتوں کی شکست وریخت شعری منصوبے کے تحت کی ہے۔ان شعرا کا موقف تھا کہ الفاظ ذریعہ ہونے کے بجائے قائم بالذات حقائق میں ڈھل سکتے ہیں۔شرط یہ ہے کہ انھیں الفاظ میں بطور تجربہ استعمال کیا جائے۔نئے شعرا نے سب سے پہلے غزل کے لسانی شیوہ سے دیدہ و دانستہ طور پر انحراف کیا ہے۔کیونکہ وہ جن تجربات اور تلازمات کی تخلیق کرنا چاہتے تھے ان کے لیے غزل کا لسانی اسلوب نہ صرف ناکافی تھا بلکہ منجمد اکائی کی حیثیت رکھتا تھا۔ان نئے شعراء کا خیال تھا کہ بیسویں صدی کی اُردو نظم اور غزل کا لسانی اسلوب ایسا ہے کہ جس سے شعری تخلیقات کے مطالعے میں عام قاری کا ذہنی تجسّس ختم ہو چکا ہے۔مروّجہ شاعری کا لسانی اسلوب معانی کی بنی بنائی شکل ہے۔ان کا خیال تھا کہ اس وقت کی رائج الوقت شعری تخلیقات میں معانی کا اسلوب اس قدر نمایاں ہو چکا تھا کہ قاری کو اس کی معنویت کی تلاش میں کسی قسم کی جستجو کی ضرورت نہیں رہتی تھی۔شاعری میں واضح اور عیاں معنوی اسلوب معنی کی متعیّن شکل ہے جو استعاراتی وصف کی نفی کرتی ہے۔

نئے شعراء نے نظم اور غزل کے مرّوجہ اسلوب کی وراثت سے انکار کر کے الفاظ کا استعمال بطور روّیہ کیا تھا۔یعنی الفاظ کے تلازمات اور معنوی لاحقوں کے قبل از استعمال وجود کو صرف اسی حد تک قبول کیا تھا کہ وہ اشیاء کی شناخت کا ذریعہ ہیں۔انہوں نے نہ صرف الفاظ کے سیاق وسباق تبدیل کیے بلکہ ان کے ایسے معنوی تلازمات تیار کیے تھے جو ان کے پیچ در پیچ تجربات کی نیابت کرتے تھے۔نئی شاعری کی نظموں میں الفاظ کا نفسیاتی اور جذباتی سیاق وسباق پر حاوی نظر آتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ نقاد حضرات نئی شاعری پر تہمت لگاتے ہیں۔

☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ قاسمی،احمد ندیم، ''اُردو شاعری آزادی کے بعد''مشمولہ:نـئـی شـاعـری (ایک تنقیدی مطالعہ)،مرّتبہ: افتخار جالب،لاہور:نئی مطبوعات،جنوری۱۹۶۶ء، بارِاوّل،ص۲۴

۲۔ سلیم احمد،''نئی شاعری نامقبول شاعری''،کراچی:نفیس اکیڈمی،اگست۱۹۸۹ء،ص۱۲۶

۳۔ ہمدانی،احمد،خواجہ،''قصّہ نئی شاعری کا''،کراچی: سیپ پبلی کیشنز،۱۹۷۹ء،ص۱۲۳

۴۔ عبادت بریلوی،ڈاکٹر،''جدید شاعر''؛اُردو دنیا،کراچی:آرام باغ روڈ،جولائی۱۹۶۱ء،ص۵۴۶

۵۔ قاسمی ،احمد ندیم،''اُردو شاعری آزادی کے بعد''،مشمولہ نئی شاعری،ص۲۵

۶۔ انور ادیب،''شخص شاعر اور تخلیق''،مشمولہ:نئی شاعری،ص۱۶۴

۷۔ اختر احسن،''نئی شاعری کا منشور'' مشمولہ:نئی شاعری،ص ۳۹

۸۔ جیلانی کامران،''نئی نظم کے تقاضے''،لاہور:مکتبہ معیار،۱۹۹۵ء،ص۱۴-۱۳

۹۔ انیس ناگی،''پاکستانی اُردو ادب کی تاریخ''،لاہور:جمالیات،۲۰۰۴ء،ص۶۴

۱۰۔ شمیم حنفی،ڈاکٹر، ''جدیدیت اور نئی شاعری''،لاہور:سنگِ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۸ء،ص۴۰۳-۴۰۲

۱۱۔ انیس ناگی،''نیا شعری اُفق''(۱۹۶۰ء کی نئی شاعری کی تحریک)،لاہور:جمالیات،۱۹۶۹ء،ص۳۵-۳۴

۱۲۔ جالب ،افتخار،''دُھند'' مشمولہ،ماخذ،لاہور:مکتبۂ ادب جدید،۱۹۶۳ء،بار اوّل،ص۴۰
۱۳۔ جالب، افتخار،''لسانی تشکیلات اور قدیم بنجر''،کراچی:فرہنگ،اشاعتِ اوّل،۲۰۰۱ء،ص۲۱۴
۱۴۔جیلانی کامران،''یمن کا شاعر جنوبی فرانس میں(ایلزبتھ کینن کے نام)'' مشمولہ؛ جیلانی کامران کی نظمیں ،لاہور:ملٹی میڈیا افیئر ز،پہلا ایڈیشن،۲۰۰۲ء،ص۳۲
۱۵۔ جیلانی کامران،''دستاویز''، لاہور:نیا ادارہ،بارِ اوّل،جولائی،۱۹۶۷ء،ص۴۱

ڈاکٹر محمد جمیل اختر
شعبہ اُردو، الخیر یونیورسٹی، بھمبر۔

اُردو غزل عہد بہ عہد

Ghazal has become very prominent within the history of Urdu Literature. Rodky published a Deewan in mid of 10th century. In the century Ameer Khusro, fore-father of Urdu Ghazal in the historical perspective in the 17th century Wali of Dukkhan published his Deewan. Dr. Muhammad Iqbal introduced un-counted topics and adopted new dimensions based on the reality, atmosphere and the latest situation of the sub continent. In the year 1935 some poets started introducing new but modern thoughts in their poetry till today. Urdu Ghazal has become very rich covering almost every topic and burning issues of the society & day to day problems.

ہئیت کے اعتبار سے غزل دیگر اصنافِ سخن یعنی نظم، قصیدہ اور مثنوی سے قطعاً مختلف ہے۔ اس کا سانچہ کسی شخص کی ذہنی اور انفرادی مزاج کی عکاسی کر رہا ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے غزل کی ہئیت محدود اور متعین ہوتی ہے۔ غزل کے اشعار کی تعداد زیادہ سے زیادہ سترہ اور کم سے کم پانچ ہوتی ہے۔ جس کی پابندی موجودہ دور میں نہیں کی جاتی۔ اگر غزل میں مطلع اور مقطع نہ ہو یا مختلف ہم افیہ و ہم ردیف نہ ہوں تو غزل، غزل نہیں رہتی یہ الگ بات ہے کہ بعض غزلیں بغیر مطلع و مقطع کی بھی ہوتی ہیں۔

ہئیت کے اعتبار سے غزل دیگر اصنافِ سخن یعنی نظم، قصیدہ اور مثنوی سے قطعاً مختلف ہے۔ اس کا سانچہ کسی شخص کی ذہنی اور انفرادی مزاج کی عکاسی کر رہا ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے غزل کی ہئیت محدود اور متعین ہوتی ہے۔ غزل کے اشعار کی تعداد زیادہ سے زیادہ سترہ اور کم سے کم پانچ ہوتی ہے۔ جس کی پابندی موجودہ دور میں نہیں کی جاتی۔ اگر غزل میں مطلع اور مقطع نہ ہو یا مختلف ہم افیہ و ہم ردیف نہ ہوں تو غزل، غزل نہیں رہتی یہ الگ بات ہے کہ بعض غزلیں بغیر مطلع و مقطع کی بھی ہوتی ہیں۔

غزل دیگر اصنافِ سخن یعنی حمد (Alluliua)، حمد یہ گیت (Humn)، مناجات (Hymnody) نعت (Refect) قصیدہ Encomius مدح (Eulogium) مرثیہ (Monodrama Elegy) پیروڈی (Parody) رباعی (Quatrain Heroic Stanza) چار مصرعہ (Clerihew) قطعہ (Sector Segment) مخمس (Cinquain) ترکیب بند (Ottaya) اور سانیٹ (Sounet) جو دورِ جدید کی پیداوار ہے سے قطعاً مختلف صنف ہے۔ اس میں شعری وزن (Rhythm) بحر (Metre) کا التزام لازمی ہوتا ہے ۔شعر کی باقاعدہ تقطیع کرنے پر اوزان اور بحر میں توازن کا اندازہ لگایا جاتا ہے۔ اور شعر کی موزونیت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ اس فن کو " فنِ عروض " (Prosody - Laws of Metre) کہا جاتا ہے۔ غزل کے اشعار میں باقاعدہ قافیہ (Rhythm) کا استعمال ہوتا ہے۔ جبکہ مطلع یعنی پہلا شعر (First Couplet) اور مقطع کا باقاعدہ اہتمام کیا جاتا ہے۔ غزل میں باقاعدہ ردیف (Post Rhyme Assonance) موجود ہوتی ہے۔ غزل میں شاعر عموماً اپنا تخلص (Pen-Name, Pseudonym) استعمال کرتے ہیں۔ غزل کو ایک ایسی صِنف کہا جاتا ہے جو باقاعدہ ساز و آواز (Tempo) کے ساتھ گائی جاتی ہے۔ آٹھویں صدی عیسوی سے قبل اس صنف کا کوئی مستقل وجود نہ تھا۔ تاہم نویں صدی کے اواخر میں فارسی غزل کا آغاز ہوا۔ رودکی ؔ صاحبِ دیوان شاعر تھا۔ جو دسویں صدی کے نصف اوّل میں گذرا ہے۔ جبکہ ۱۲ ویں اور ۱۳ ویں صدی کے شعراء میں عطار ، سنائی اور رومی تصوّف کی شاعری کے حوالے سے مقبول ہوئے۔ ۱۷ ویں صدی میں مرزا عبدالقادر بیدل کی سربراہی میں چند شعراء نے غزل کو عشقیہ مضامین سے آزاد کیا اور علوم عقلیہ کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ بعد کے شعراء نے جن میں ولی ، میر اور مرزا غالب کا نام سرِ فہرست ہے ، غزل کے فارسی محاسن و لطائف کی تجدید کی۔ عہدِ رفتہ کی طرزِ معاشرت کی جھلک

کچھ اس انداز سے پیش کی کہ غزل کی فی الحقیقت ایک اساس مقرر ہوگئی اور پھر اقبالؔ کے عہد تک غزل کا دامن اتنا وسیع ہوگیا کہ تعلیم، اخلاق، اشتراکیت اور سیاسیات کے موضوعات بھی اس میں شامل ہوگئے گویا غزل عشق و محبت کی واردات اور اس کے ما بعد کی ذہنی کیفیت، جذبات و احساسات کی حدود سے نکل کر فلسفیانہ گہرائیوں، سماجی اور معاشرتی احساس اور تاریخی و عمرانی نظریات کا احاطہ کرنے لگی۔

غزل کے لغوی معنی عورتوں سے باتیں کرنا کے ہیں یعنی غزل میں ایسا موضوع بیان ہوتا ہے جس میں عورتوں کے معاملاتِ حسن و عشق کی واردات و احساسات بیان ہوتے ہیں۔ غزل کی تحریک عشق و محبت کے جذبات سے ہوتی ہے غزل اس دردناک چیخ کا نام ہے جو ہرن کے مُنہ سے اس وقت نکلتی ہے جس وقت اسے شکاری کتوں سے بچنے کی کوئی اُمید نظر نہیں آتی اس چیخ میں کرب و درد ہوتا ہے اور یہ فریاد عین مجبوری کے عالم میں بے ساختہ ادا ہوتی ہے جس سے سامع کے دل میں رقت کا پیدا ہونا قدرتی امر ہے گویا پُر اثر اشعار کہنے کے لیے بڑے سوز کی ضرورت ہوتی ہے جو شخصی تجربات ، مشاہدات اور ذہنی کیفیت کی آئینہ دار ہوتی ہے جو فوری معرض ِ وجود میں نہیں آتے بلکہ اس روایت کو قائم کرنے میں ایک طویل ریاضت، محنت اور کاوش درکار ہوتی ہے غزل کے مضمون میں تین عناصر ایسے ہیں جو بحیثیتِ مجموعی اسے عام شاعری کے مضامین سے ممتاز کرتے ہیں۔ الغرض غزل کے موضوع کی کوئی حد بندی یا قید نہیں۔ تاہم مندجہ بالا تینوں کیفیتیں پائی جانی از بس ضروری ہیں۔ دیگر اصنافِ سخن کے مقابلے میں غزل نسبتاً زیادہ مقبول رہی ہے۔ اس کی وجہ اس صنف کی ہمہ گیری اور لوگوں کی دلچسپی ہے۔ ہر دور میں غزل کو شعراء کی تعداد خاصی رہی ہے۔ مشکل اور پیچیدہ تجربہ غزل میں اختصار اور اجمال کے ساتھ اشارے، کنائے، علامت اور تمثیل کی مدد سے پیش کیا جاتا ہے۔ جن سے رمزیت و ایمائیت کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اس کے لئے شاعر کو بڑی محنت کرنی پڑتی ہے۔ اور یہی چیز ایک شاعر کو فنی معراج پر پہنچاتی ہے۔ اُردو غزل کا اوّلین نمونہ امیر خسرو کی غزل کو قرار دیا جاتا ہے جس کا ایک مصرعہ فارسی اور دوسرا ہندی (اُردو) میں ہے اسی لیے اسے ریختہ کا نام دیا گیا ہے اِن کے بارے میں مشہور ہے کہ

" اِن کا کلام "ہندو مسلم ثقافت" کی وہ زندہ علامت ہیں کہ رہتی دنیا تک وہ اس تہذیب کے اوّلین نمائندے کی حیثیت سے یادگار رہیں گے انہوں نے نہ صرف اپنے زمانے بلکہ آئندہ دور کی تہذیبی دھاروں کو بھی متاثر کیا۔ ان کا اُردو کلام ایک تبرک کی حیثیت رکھتا ہے۔

زحال ِ مسکیں مکن تغافل ، ورائے نیناں بنائے بتیاں
کہ تاب ِ ہجراں ندرارم اے جاں ، نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں
شبانِ ہجراں دراز چو زلف و روز وصلش چو عمر کوتاہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں، تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں " ۱

امیر خسرو کے ہم عصر اور ان کے پیر بھائی امیر حسن، المعروف " حسن دہلوی " (۱۳۳۷ء) جنہیں عبد الرحمٰن جامی نے "سعدی ہندستان" کہا فارسی کے قادر الکلام شاعر تھے ان کی ایک غزل جو کہ " امیر خسرو " کے سے انداز میں ہے جس کا ایک مصرعہ فارسی اور دوسرا اردو میں ہے ' سے دو اشعار دیکھئے :

بسیار گفتم ابن سخن اے دل بکس رغبت مکن
ان کی تباہی ات کٹھن بہو توں کہے سمجھائے کر
بس حیلہ کردم اے حسن بے ضاں شدم از دم بدم
کیسے رہوں تجھ جیو بن تم لے گئے سنگ لائے کر (حسن دہلوی) ۲

بابا فرید الدین مسعود گنج شکر (۱۱۷۳ء - ۱۲۶۵ء جن کا تعلق ملتان سے تھا اور خواجہ اطب الدین بختیار کا کی (۱۲۳۵ء) کے مرد و خلیفہ تھے نے ریختہ کہی ہے۔ جن کا حوالہ۔ خزائن رحمت اللہ از شیخ باجن، بشمولہ مقالات شیرانی، جلد اول، ص ۱۴۰۔ ۱۴۱ میں درج ہے۔ ذیل میں ملاحظہ ہو :

شیخ شرف الدین بوعلی قلندر پانی پتی (۱۳۲۳ء)، شیخ شرف الدین یحییٰ منیری، ۱۳۸۰ء) جیسے صوفیاء کے دور سے گذر کر اردو غزل اپنا مقام بناتی چلی گئی۔ نام دیو (۱۳۵۰ء) جو مرہٹی زبان کا شاعر تھا۔ اس کے دو اشعار جو گرو گرنتھ صاحب میں درج ہیں ملاحظہ ہوں :

مائے نہ ہوتی باپ نہ ہوتا کرم نہ ہو تی کا ئیا

ہم نہیں ہوتے ، تم نہیں ہوتے ، کون کہاں تے آئیا
چند نہ ہوتا سور نہ ہوتا پانی پون ملایا
شاست نہ ہوتا بید نہ ہوتا کرم کہاں تے آیا (نام دیو) ۴

کبیرؔ بھگتی تحریک کا بڑا شاعر ہے (۱۵۱۸ء) اس کے کلام سے دو دوہے نقل کئے جاتے ہیں۔ تا کہ اس دور میں اردو غزل کے ارتقائی سفر کو سمجھنے میں آسانی ہو۔

انہوں نے فارسی، عربی، ترکی سنسکرت، بھاشا کو عوامی زبان میں نظم کیا اور ان کو جوں کا توں ہی رہنے دیا۔ زبان سہل اور سیدھی سادی استعمال کی۔ گرو نانک نے کبیر کو اپنا پیشوا تسلیم کیا ہے۔ گرو گرنتھ میں کبیر کا خاصا کلام درج ہے۔ بابر سے شاہجہان تک یعنی ۱۵۲۵ء تا ۱۶۵۷ء کے درمیانی دور میں بابر کے عہد کے مشہور فارسی شاعر شیخ جمالی کنبوہ (۱۵۳۵ء) نے فارسی کے ساتھ ساتھ اُردو میں بھی شعر کہے جیسے :

سلیم شاہ سوری کے عہدِ حکومت میں اُجے چند بھٹناگر، ساکن سکندر آباد (۱۵۵۱ء) نے ایک منظوم رسالہ تصنیف کیا جو فارسی اور اُردو کے مترادفات کا ترجمان تھا ضرورتِ شعری کے لئے افعال، ضمائر، صفات اور حروفِ ربط بکثرت استعمال کئے ہیں۔ جیسے :

تنہا ماندن رہے اکیلا ۔ زاغ سیہ ہے کوا کالا
پردہ پوش جو پردہ ڈھانکے ۔ لاغر دبلا فربہ موٹا (اجے چند بھٹناگر) ۷

اورنگ زیب عالمگیر (۱۶۵۸ء ۔ ۱۷۰۷ء) کے دور میں میر عبدالواسع ہانسوی نے اردو زبان کی لغت ترتیب دی جس کا نام ۔غرائب اللغات۔ ہے۔ یہ گویا اردو زبان کی پہلی لغت ہے۔ جس کے ۵۰ سال بعد سراج الدین علی خاں آرزو (۱۶۸۷ء ۔ ۱۷۵۵ء) لغت "نوادر الا الفاظ" تالیف کی۔ اس دور کی شیخ ناصر علی سرہندی (۱۶۹۷ء) کی اُردو غزلیں معروف ہیں۔ ان کی غزلوں میں غنائیت کا انداز نمایاں ہے۔ مثلاً ذیل کے دو اشعار ملاحظہ ہوں :

سجن کے حُسن کا قرآں پڑھیا ہے میں نظر کرکر
نہیں پائی غلط اوس میں دیکھیا زبر و زیر کر کر
معانی اور بیاں بھیتر بدیع اس کو سمجھتا ہوں
پڑھی ہے حسن تیرے ی مطول جس فکر کرکر (ناصؔر علی) ۸

ناصر علی کی غزل پر دکنی اثرات غالب ہیں۔ فارسی اثرات اور دکنی روایات اور زبان و بیان کے اثرات نمایاں تر ہو کر سامنے آ رہے ہیں۔ دکن میں میراں جی شمس العشاق (۱۴۹۶ء) ابراہیم عادل شاہ جگت گرو (۱۶۲۶ء) برہان الدین جانم (۱۵۸۲ء) شاہ داول (۱۶۵۷ء) نے غزل کی روایت کو مقبول بنانے میں اپنا بھرپور کردار ادا کیا۔ اٹھارویں صدی عیسوی میں شاہ عبداللطیف بھٹائی (۱۷۵۲ء) نے تصوف کے ذریعے اس صنف کی آبیاری کی۔ محمد قلی قطب شاہ اور علی عادل شاہ شاہی دور میں اُردو شاعری خاصی مقبول ہوئی۔ غزل کے ساتھ ساتھ دیگر اصنافِ نظم بھی مقبول ہوئیں تاہم غزل گو شعراء میں محمد قلی قطب شاہ، محمد قطب شاہ، غواصی، ابنِ نشاطی ہاشمی۔ نصرتی ، حسن شوقی ، اور طبعی قابلِ ذکر ہیں۔ یہ وہ دور ہے کہ جب فارسی کی تراکیب ، الفاظ اور علامات ، اُردو غزل میں مستعمل تھیں۔ دکن کی غزل گوئی میں ولی کا اپنا ایک منفرد مقام ہے۔ جس نے اُردو غزل کی طرف خاصی توجہ دی اور کہا جاتا ہے کہ ولی کے دور میں اُردو غزل فارسی کی معیاری غزل کے ہم پلّہ ہو گئی۔ ولی دکنی کا دیوان ۱۱۳۲ھ میں دلّی پہنچا۔ اور خواص و عام مقبول ہوا۔ ولی کے بعد دکن میں سراج اور داؤ جیسے صاحبِ دیوان شاعر پیدا ہوئے۔ مگر ولی کی غزل کے معیار تک نہ پہنچ پائے ۔حسن شوقی نے غزل کی روایت کو نیا آہنگ دیا۔ حسن و جمال، آنکھوں کا تیکھا پن، محبوب کی ادائیں، سراپا کی تعریف جیسے موضوعات کو نظم کیا۔ اور غزل میں نیا رنگ و روپ بھر دیا۔

اٹھارویں صدی کے شعراء میں امتیازی حیثیت کے حامل ذیل کے شاعروں نے بڑی شہرت پائی۔ یہ دلّی کے شاعر تھے ، جن میں حاتم ، آبرو ، آرزو ،شاکر ناجی ، احسن اللہ احسن ، شرف الدین مضمون اور مصطفےٰ خان سرِ فہرست ہیں۔ مرزا مظہر جانِ جاناں ایہام گوئی کی جانب راغب ہوئے مگر اس منفی طرزِ شاعری کی مخالفت کے باعث اس انداز کو ترک کرنے پر مجبور ہو گئے۔ اور اس طرح غزل گوئی کی راہیں وسیع تر ہوتی چلی گئیں۔ اس کا دامن پھیلتا چلا گیا۔ اور ان گنت شعراء نے شاعری میں اخلاق ، سیاسیات و دیگر معاشرتی مضامین کو شامل کیا۔ شاہ مبارک آرزو کی شاعری کا نمونہ ذیل میں دیکھئے :

پھرتے تھے دشت دشت دوانے کدھر گئے
وے عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے (شاہ مبارک آبرو) ۱۱

غزل گوئی کی اس روایت میں میر تقی میر کے ہاں مضامین کا حسن بیان پوری آب و تاب کے ساتھ نمایاں ہے :

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے
جو تجھ بن نہ جینے کو کہتے تھے ہم
سو اس عہد کو اب وفا کر چلے (میر تقی میر) ۱۲

میر تقی میر نے اردو غزل کا دامن خاصا وسیع کیا۔ ان کے کل ٦ دیوان ہیں۔ فارسی کتب میں ۔ذکر میر۔ نکات الشعراء ۔فیض میر (فارسی نثر) جبکہ ایک فارسی مجموعہ کلام بھی موجود ہے۔ خواجہ میر درد نے صوفیانہ کلام میں با کمال اشعار منظوم کئے۔ تاہم دیگر موضوعات کو بھی غزل کا عنوان بنایا۔

نالہ ، فریاد ، آہ اور زاری
آپ سے ہو سکے سو کر دیکھا
اُن لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا (خواجہ میر درد) ۱۳

محمد رفیع سودا نے غزل میں با کمال اشعار نظم کئے۔ اور دامانِ غزل وسیع کیا:

جس روز کسی اور پہ بیداد کرو گے
یہ یاد رہے ہم کو بہت یاد کرو گے (سودا) ۱۴

اس روایت کو اکبر الہ آبادی نے مزید آگے بڑھایا اور نئے نئے خیالات اور موضوعات کا احاطہ کیا۔ علامہ اقبال نے بھی اپنے خیالات کے مطابق الفاظ و علامات وضع کیں۔ اس طرح اُردو غزل محض تشبیہوں یا استعاروں کی پابند نہ رہی۔ مرزا غالب کے ہاں غزل کا ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں:

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا
یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناصح
کوئی چارہ ساز ہوتا ، کوئی غم گسار ہوتا (غالب) ۱۵

انیسویں صدی عیسوی کے شعراء میں حالی کو منفرد مقام حاصل ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری کے جوہر دکھا کر خود کو ممتاز کر لیا ہے۔ ان کی نظم نگاری میں جو کچھ منظوم ہوا اس کی اہمیت اور افادیت سے مفر ممکن نہیں۔ تاہم غزل کی صورت میں جو کلام منظر عام پر آیا ان میں سے دو اشعار نقل کئے جاتے ہیں :

قفس میں جی نہیں لگتا کیسی طرح
لگا دو آگ کوئی آشیاں میں
ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اَب دیکھیے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں (الطاف حسین حالی) ۱۶

مصحفی ، آتش ، میرزا رفیع الدین سودا ، مومن ، داغ دہلوی ، کے ہاں غزل کی روایت بھی گزشتہ صدیوں سے پیوست چلی آ رہی ہے بیسویں صدی کے شعراء تک آتے آتے شعری روایت میں خاصی ترقی واقع ہوئی۔ نئے نئے متنوع مضامین غزل کا حصہ بنے۔ سیاسی، معاشی، سماجی اور ذاتی واردات کا ذکر بھی غزل کا موضوع بنتے چلے گئے۔ بعض شاعروں نے سیاسی ابتری اور انتشار کے مضامین کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ منظم کیا ۔ لکھنو کے بعض شاعروں کے اشعار ضرب المثل اور محاورہ کے طور پر زبان زدِ عام ہو گئے۔ ذیل میں ملاحظہ کیجئے :

بجلی سی ایک سامنے سے آ کر گذر گئی
کیا دیکھتے ہی دیکھتے دنیا بدل گئی
باغباں نے آگ دی جب آشیانے کو مرے

جن پہ تکیہ تھا وہی پتے ہوا دینے لگے (ثاقبؔ) ۱۷

میری ہستی شوق پیہم ، میری ہستی اضطراب
کوئی منزل ہو مگر ، گزرا چلا جاتا ہوں میں
ساقی کی ہر نگاہ پہ بل کھا کے پی گیا
لہروں سے کھیلتا ہوا ، لہرا کے پی گیا (جگرؔ مراد آبادی) ۱۸
یہ تو پرانی ، کہانی ہے
ے نااُمیدی کے آکاش پہ چمکا ہے آشا کا ستارا
مندر میں اِک دیوداسی سج کر آئی ناچ دکھانے (میراجیؔ)
ے مجھ میں ظاہر نہ کیوں ہو ذات اس کی
لفظ لفظ رکا بات بات اُن کی
ے کیوں میرے ہموا ستارے ہیں
راہ کیوں دیکھتی ہے رات اُن کی (قیوم نظر) ۲۰
ے فضائے عالم سے رفتہ رفتہ سیاہ پردے اُٹھا رہا ہوں
میرے گلستاں کا پتہ پتہ نوازشِ انقلاب ہو گا (احسان دانش) ۲۱
ے ٹھہر ٹھہر دلِ بے تاب ، پیار تو کر لو ں
اَب اس کے بعد ملاقات پھر ہوئی نہ ہوئی
اِدھر سے بھی ہے سوا کچھ اُدھر کی مجبوری
کہ ہم نے آہ تو کی اُن سے آہ بھی نہ ہوئی (جگر مراد آبادی) ۲۲

اقبالؔ کی غزل بھی تین ادوار پر مشتمل ہے۔ پہلا دَور وہ ہے جس میں داغ دہلوی کی غزل کے موضوعات اوراسلوب کی تقلید کی گئی ہے۔دوسرا دور غالب کی تقلید کا ہے۔جس میں فارسی تراکیب اور مشکل الفاظ کا استعمال بکثرت ہوا ہے۔جبکہ تیسرا دور ۔ اُردو غزل ۔کی تمام روایات سے الگ ہے۔یعنی حیات و کائنات ، فلسفہِ خودی ، ذہنی بیداری اور مغربی تہذیب پر تنقید جیسے مضامین کو "موضوعِ غزل" بنایا گیا ہے۔

ے خداوندا ! یہ تیرے سادہ دل بندے کدھر جائیں
کہ درویشی بھی عیاری ہے سلطانی بھی عیاری
ے نگاہِ فقر میں شانِ سکندری کیا ہے
خراج کی جو گدا ہو وہ قیصری کیا ہے ۲۳ (اقبال)

غزل گوئی کا اب ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔جس میں حسرت موہانی، اصغرؔ گونڈوی، فانی بدایونی ، جگرمُرادآبادی ، آزاد لکھنوی، اور ثاقب، پوری آب و تاب سے جلوہ افروز ہوتے ہیں۔ان کی غزلوں میں قدیم و جدید، ہر دو رنگ و آہنگ نمایاں ہیں۔تاہم روایتی غزل کی پیروی کے باوجود ان کی غزلیات میں ۔نیا پن۔ضرور ہے۔
۱۹۳۵ء کے بعد ترقی پسند شعراء نے بھی غزل گوئی کی طرف توجہ کی۔جن میں فیض احمد فیضؔ ، احمد ندیمؔ قاسمی ، شکیلؔ بدایونی، مجروح سلطانپوری، جاں نثار اخترؔ ، معینؔ احسن جذبی ، ساحر لدھیانوی وغیرہ زیادہ معروف ہیں۔ان تمام کے ہاں استحصال ،ظلم وستم کی مذمّت مساوات ، سماجی انصاف کی تمنّا ، اچھے مستقبل کی تصویر کشی جیسے موضوعات کو پیش کیا گیا ہے۔ نیز سیاسی مسائل کی بھی نشاندہی کی گئی ہے اور ان کے لیے تاریکی ، خم ، پیمانہ ، ظلمت ، شب ، مشعل ، سورج ، اسیر ، قفس ، سویرا اور شعاع وغیرہ علاماتِ شعری استعمال کی گئی ہیں۔
فیض احمد فیضؔ کے ہاں جذبات کی ہم آہنگی ،فکر کی گہرائی ، جمال کی رعنائی اور شدتِ احساس کی فراوانی کی نمونے جا بجا بکھرے ہوئے ملتے ہیں۔ان کے ۔نسخہ ہائے وفا۔ سے ایک شعر ملاحظہ ہو :

ے دونوں جہان تیری محبت میں ہار کے

وہ جا رہا ہے کوئی شبِ غم گذار کے

ے ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیض گلشن میں وہی طرزِ بیاں ٹھہری ہے

ے محتسب کی خیر ، اُونچا ہے اسی کے فیض سے
رند کا ، ساقی کا ، خم کا ، مے کا ، پیمانے کا نام (فیض) ۲۴

ے پھولوں پہ مسرّت ناچے گی کلیوں پہ اُجالا برسے گا
ہم لوگ برنگِ نُورِ سحر اے صبحِ گلستاں آتے ہیں (ظہیر کاشمیری)

ے گھنے اشجار میں اُلجھے رہے کا کل شب کے
چاند نے دست تجلّی تو بہت پھیلایا ۲۵ (ندیم)

قیامِ پاکستان کے بعد سے اب تک " غزل" کے دو دور گذرے ہیں۔ اوّل الذکر دور وہ ہے جو قیامِ پاکستان کے فوراً بعد شروع ہوا۔ جس میں غم و اندوہ ، قتل و غارت گری ، لوٹ مار اور فسادات کے مضامین شامل ہیں۔ شاہد اسی وجہ سے ناصر کاظمی ، ابن انشا ، شہرت بخاری ، وغیرہ کو میر کا مقلّد قرار دیا گیا۔ ان کی شاعری میں وہی حزن و ملال و یاس انگیزی ہے جو میر کے ہاں پائی جاتی ہے۔ اور تقریباً وہی سادہ اور نرم و گداز لب و لہجہ بھی نمایاں ہے۔ مگر اس رنگ و آہنگ کی مماثلت کے ناوجود ان شعراء کے ہاں نئے احساسات بھی نمایاں ہیں۔

رنگِ میر کے بعد کے دَور میں باقی صدیقی ، شہزاد احمد ، احمد فراز ، ظفر اقبال ، اور شکیب جلالی کی غزلیں بہت مقبول ہوئیں۔

اس دَور میں کچھ شعراء کا رُجحان فکری رہا جبکہ چند ایک کا لفظی پیکر تراشی کی طرف دھیان رہا ۔ منیر نیازی اور ظفر اقبال نے خوبصورت تصویروں کہ فکر پر ترجیح دی۔ اور اسی سبب زیادہ مشہور بھی ہوئے۔ ان کے ہاں شاعری کی تصویریں ، نئی اور شوخ ہیں۔ شاعری میں تازگی اور نکھار ہے۔ جو قاری کو اُردو شاعری کی قدیم دُنیا سے مختلف کسی اور ہی دنیا میں پہنچا دیتا ہے۔ جہاں جن اور بھُوت ہیں اور ایک دہشت زدہ شخص اس شاعری میں سے اُبھرتا ہوا نظر آتا ہے۔

۱۹۵۰ء تا ۱۹۸۰ء کے عرصے میں رئیس امروہوی ، قتیل شفائی ، جون ایلیا ، منیر نیازی ، سیف الدین سیف، احمد ندیم قاسمی ، عبدالحمید عدم ، احسان دانش ، حفیظ جالندھری ، جمیل یوسف ، احسان اکبر ، جلیل عالی ، خالد احمد ، سحر انصاری ، پیرزادہ قاسم ، رسا چغتائی ، جمیل یوسف ، سلطان رشک ، محشر بدایونی ، سید ضمیر جعفری ، خورشید رضوی ، ناصر کاظمی ، ساغر صدیقی ، عطا شاد ، خالد اقبال یاسر محسن احسان ، ظفر اقبال ، شہزاد احمد احمد فراز اور عبدالعزیز فطرت قابل ذکر ہیں۔ بعض شعراء کے کلام کا نمونہ ذیل میں درج ہے :

ے اگر میں ذہنِ یزداں کو کہوں پھول۔ تو وہ اس پھول کی اِک پنکھڑی ہے
وفا کے ہیں عجب معیار میرے محبت وقت سے کتنی بڑی ہے ۲۶ احمد ندیم قاسمی

ے محفل میں یہ بطِ ئے
آئی رسا کدھر سے ۲۷ رسا چغتائی

۱۹۸۰ء تا ۲۰۰۰ء تک کے دَور میں اسلم کولسری ، باقی احمد پوری ، ثمینہ راجا ، جمیل یوسف ، خالد اقبال یاسر ، سلطان رشک ، موجودہ دور میں نئے شعراء اپنے اپنے مخصوص لب و لہجہ و بیان میں شعری اصناف سخن میں جِدت نئے تجربات اور اچھوتے اسلوب کو اپنانے میں مصروف ہیں۔ شاعری کو کلیتاً ذاتی تصاویر اور علامات کے طور پر استعمال کرنے کا رجحان زور پکڑ رہا ہے۔ سیاسی ، سماجی اور اجتماعی مسائل کی ترجمانی کیجا رہی ہے۔ نمونہ کلام ملاحظہ ہو :

ے میں اسے دستِ عدو میں نہیں جانے دوں گا
سر کی قیمت پہ بھی مہنگی نہیں دستار مجھے

ے اتنا بے مایہ کہ بازار تک آ پہنچا ہوں
اور ارزاں نہ کریں میرے خریدار مجھے ۲۸ (شہزاد قمر)
لفظوں کی دیکھ بھال سے بنتی ہے شاعری

ے یاں میرے پاس شورشِ اہلِ جہاں سے دور
ہاتھوں میں تھام کر صدفِ خواب آ کبھی
ے مجھ پر بہت گراں ہے یہ یکسانیِ جہات
سپنے میں پھر سے اے دلِ بیتاب آ کبھی ۲۹ (خورشید رضوی)
ے رکنے کو آئے ہم تو زمانہ بھی تھم گیا
چلتے رہے جو ہم تو زمانہ گذر گیا
ے خود اپنے آپ سے بچھڑا ہوں اس طرح کہ جمیلؔ
بکھر گیا ہے تشخص بھی داستاں کی طرح ۳۰ (جمیل اختر)

شعراء اکثر و بیشتر نئے موضوعات اور خیالات کو تخیل کے سانچے میں حلول کر کے اسے کاغذی پیرہن عطا کرتے ہوئے اپنی برتری منوانے کی ہمہ وقت کاوشوں میں مصروف رہتے ہیں۔ نظریاتی قیود و حد بندیوں سے بالا تر ہو کر شعراء نے اپنے گرد و پیش رونما ہونے والے واقعات کو دیکھا اور انہیں جبلی سطح پر محسوس کیا پھر ان سب کو نوکِ قلم کر کے ارضی محبت کا ثبوت بھی فراہم کیا۔ ۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جنگ کے تناظر میں پنپنے والی شاعری بلا شبہ ایسی شعری شعور کی بصری صلاحیتیں اجاگر کرنے اور شاعرانہ عظمت کے گن گانے کے لئے کافی ہے۔ چنانچہ زمین کی خوشبو نہ صرف شاعری میں رَچ بس گئی بلکہ اس نے قاری کے مشامِ جان کو بھی معطّر کیا۔ تخلیقی عمل دراصل شعور کا فیصلہ ہے جو کسی جوار بھاٹا سے نہ تو متاثر ہوتے ہیں اور نہ ہی زِچ ہوتے ہیں۔ بلکہ ان کی اپنی اور الگ دنیا ہے۔ جدید اُردو غزل کا وہ منظر نامہ جس کا آغاز ۱۹۸۰ء کی دہائی سے ہوتا ہے ۲۰۰۰ء تک کے عرصے پر محیط ہے۔ اس زمانی تناظر میں جن اُردو غزل گو شعراء نے نئے لب و لہجے اور موضوعات کی رنگینی سے نہ صرف غزل کا دامن وسیع کیا بلکہ اپنا مقام و حلقہ بھی تخلیق کیا ہے اس میں یوں تو کئی نام آتے ہیں مگر خود کو ممتاز کرتے ہوئے نئی نسل کی تخلیقی صلاحیتوں کے بین بین سفر کرتے ہوئے غزل کے تخلیقی امکانات کو شہرت کی بلندیوں پر پہنچا کر اپنے لئے سنجیدہ مگر پسندیدہ حلقہ پیدا کیا اُن میں افتخار عارف ، محسن نقوی ، باقی احمد پوری ، سید عارف ، جمال احسانی ، جمیل ملک ، سلیم کوثر ، صابر ظفر ، جلیل عالی ، خالد احمد ، غلام محمد قاصر ، منور ہاشمی ، شہزاد قمر ، نثار ترابی ، محسن چنگیزی ، حسن عباس رضا اور ثمینہ راجا سمیت کئی معروف نام آتے ہیں۔ راقم الحروف کا شعری مجموعہ "صبحِ جمال" تقریباً ۲۶ سال قبل منظرِ عام پر آیا مگر بعض ذاتی مجبوریوں اور مسائل کی بناء پر تواتر سے اپنی غزلیں اشاعت کے لئے ادبی پرچوں کو ارسال نہ کر سکا اور ادبی و شعری محفلوں میں شرکت کے مواقع بھی نہ مل سکے تاہم خطہ پوٹھوہار سے تعلق رکھنے والی ممتاز ادبی شخصیت "عبدالعزیز فطرت" کے فکر و فن کو موضوعِ تحقیق بناتے ہوئے میں نے جو پی ایچ۔ڈی کی سطح کا کام کیا اس کی تکمیل کے دوران راولپنڈی اور اسلام آباد میں مقیم درجنوں شعراء کو قریب سے دیکھنے اور ان کے ساتھ نجی شعری محفلوں میں شریک ہونے کے چند مواقع ضرور میسر آئے ہیں انہی دنوں کے یادگار شعری سرمائے سے دو شعری نمونے اوپر درج شعراء کے کلام کے ساتھ شامل کرنے کی جسارت کر رہا ہوں :

وہ لمحہ بھی مرے پیشِ نظر ہے ۳۱ (سید عارفؔ)
چار دیواری ہے زنداں کی بلند
پھر بھی یہ جذبے ہیں میرے بال و پر ۳۲ (جمیل ملک)
لوٹ آ ، درونِ دل سے پکارے کوئی مجھے

حواشی

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اُردو، جلد اوّل ،مجلس ترقیِ ادب، لاہور، ستمبر ۲۰۰۸،ص ۳۴

۲۔ --- ایضاً -----ص ۳۵

۳۔ --- ایضاً ------ص ۳۷

۴۔ گرو گرنتھ اور اُردو، عباداللہ گیانی، ص ۳۹، مرکزی اُردو بورڈ، لاہور، ۱۹۶۶ء بشمولہ تاریخ ادب اردو، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص۴۲

۵۔ --- ایضاً ---- ص ۳۷

۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اُردو، جلد اوّل ،مجلس ترقیِ ادب، لاہور، ستمبر ۲۰۰۸،ص ۵۲

۷۔ قدیم اُردو، ڈاکٹر عبدالحق ، ،مطبوعہ انجمن ترقی اُردو، کراچی ، ۱۹۶۱ء ص ۱۹۸۔۲۰۷

۸۔ بحوالہ بیاض نوشتہء دور محمد شاہ ۱۱۶۱ھ بحوالہ پنجاب میں اُردو،ص ۳۱۲ ۔۳۱۳

۹۔ عطش درّانی،منقولہ فیروز شاہ ہاشمی، شاخِ زرّیں، اسلام آباد، جنوری ۲۰۱۳ء ،ص ۲۰

۱۰۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اُردو، جلد اوّل ،مجلس ترقیِ ادب، لاہور، ستمبر ۲۰۰۸،ص ۲۹۱

۱۱۔ احتشام الحق،سید، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ، کتاب سرائے، لا ہور، اردو بازار، ۲۰۰۵ء ،ص ۴۴

۱۲۔ -- ایضاً -- ص۵۲

۱۳۔ --ایضاً -- ص ۱۷

۱۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ، تاریخ ادب اردو، جلد اوّل (قدیم دور) آغاز سے ۱۷۵۰ء تک، لاہور، مجلس ترقیِ اَدَب ،طبع سوم، دسمبر ۱۹۸۷ء ،ص ۶۸۰

۱۵۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، لاہور، مجلس ترقیِ اَدَب ، ۲۰۰۸ء ،ص ۶۸۰

۱۶۔ احتشام الحق،سید، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ، کتاب سرائے، لاہور، اردو بازار، ۲۰۰۵ء ،ص ۶۷

۱۷۔ --ایضاً-- ص ۱۳۳

۱۸۔ --ایضاً-- ص ۲۳۰

۱۹۔ (بیاض ،عبدالعزیز فطرت ،مملوکہ راقم، راولپنڈی ، ۱۶ اپریل ۱۹۳۰ء ،ص ۲

۲۰۔ بیاض ،عبدالعزیز فطرت ،مملوکہ راقم، راولپنڈی ، ۱۶ اپریل ۱۹۳۰ء ،ص ۲

۲۱۔ بیاض،عبدالعزیز فطرت،مملوکہ راقم ، ص۷

۲۲۔ ۔ایضاً۔ ۹ اکتوبر ۱۹۳۹ء ، ص ۴

۲۳۔ بیاض،عبدالعزیز فطرت،مملوکہ راقم ،قلمی نسخہ از احسن لکھنوی بقلمہٖ ، لاہور، ۵ جنوری ۱۹۲۹ء ، ص۶

۲۴۔ بیاض ،عبدالعزیز فطرت ،مملوکہ راقم، راولپنڈی ، ۱۶ اپریل ۱۹۳۰ء ،ص ۹

۲۵۔ --- ایضاً ---- ص ۱۰

۲۶۔ بیاض، احمد ندیم قاسمی، مشمولہ پاکستانی ادب ۲۰۰۸، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، پاکستان ،ص ۳۳

۲۷۔ رسا چغتائی، غزل، مشمولہ ادبیات، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، اکتوبر۔دسمبر ۲۰۱۲ء ص ۸۶

۲۸۔ غزل آفرینی۔ص ۳۹۸

۲۹۔ سہ ماہی ادبیات------ص ۲۴۵

۳۰۔ ڈاکٹر محمد جمیل اختر، مجموعہِ کلام، صبحِ جمال، ایس۔ٹی۔پرنٹرز، گوالمنڈی، راولپنڈی، ۱۹۸۸ء ص ۲۸

۳۱۔ سید عارف ،ادبیات، اکادمی ادبیات پاکستان، اکتوبر ۔دسمبر ۲۰۱۲ء ص ۹۰

۳۲۔ جمیل ملک، صدف ریزے، راولپنڈی، نوید پبلشرز، این۔۲۲۲، پراچہ سٹریٹ، سرکلر روڈ، ۱۹۹۶ء ،ص ۱۱۳

ڈاکٹر محمد افضال بٹ
شعبۂ اردو، الخیر یونیورسٹی۔ بھمبر

اُردو اَدَب وتنقید میں تصورجدیدیت

A changed affair is called Modernism, which is a logical approach towards new dimensional era. The beginning point of a new era may be termed as modernism. Modernism is always a reaction of the past. Critics of Urdu literature have indulged in the debate of modernism for the last sixty to seventy years. However, all of them agree upon "tradition". Modernism is a strong creative force against the decadent state of a particular period, which keeps creative experience, dynamic and creative process to remain alive.

اردو زبان وادب اور تنقید میں ''جدیدیت'' کی اصطلاح مغرب سے در آئی ہے۔ اہل یورپ میں ماڈرن ازم کی اصطلاح انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں استعمال کی گئی تھی۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ یہ اصطلاح بین الاقوامی سطح پر بھی معروف ہوگئی۔

" Modernism is a Philosophical movement that alongwith cultural trends and changes , arise from wide-scale and far-reaching transformations in Westron Society in the late 19th and early 20th century".1

جدیدیت ایک ایسی فلسفیانہ تحریک ہے جو تہذیبی روایات اور تبدیلیوں کے ساتھ مغربی معاشرے میں بڑے پیمانے پر منظر عام پر آئی۔ جدیدیت نے جب برّصغیر پاک وہند کی سرزمین پر قدم رکھا تو اس وقت کے دانشوروں، ادیبوں اور نقادوں نے اسے بڑے کھلے دل سے خوش آمدید کہا۔ اس اصطلاح نے سماج میں مروّجہ نظریات اور میلانات کا رخ تبدیل کردیا جس سے بحث اور مذاکرات کے نئے دور کا آغاز ہوا۔

''ترقی پسندی کے ردعمل میں جو جدیدیت کی تحریک اُردو اَدب میں شروع ہوئی وہ مغربی افکار، وجودیت ، سریلیت ، اظہاریت اور تجرید وغیرہ کے عناصر کو سمیٹ کر دھیرے دھیرے بلوغت کو پہنچی۔ یہ دور 1950ء میں شروع ہوا اور 1960ء کے لگ بھگ جدیدیت کی وہ تحریک شروع ہوئی جو مغرب کے جدید افکار پر مبنی تھی۔ لہذا غور کیا جائے تو اردو ادب میں بھی جدیدیت کی تحریک مغرب سے متاثر ہوکر اور مغربی افکار سے اکتساب کی بناء پر شروع ہوئی'' ۲

جدیدیت کا زمانہ دراصل ایک خلاء کا دور ہوتا ہے اس میں اقدار و آداب کی سابقہ روایت کے خاتمے کے بعد کوئی نئی روایت ابھی پوری طرح متشکل ہوکر سامنے آنے سے گریزاں ہوتی ہے جب فنون لطیفہ اس ہونے یا نہ ہونے کی عکاسی کرنے لگیں اور ملارمے کے الفاظ میں اشیاء کو نام دینے کی بجائے ان کے امکانات کو اجاگر کرنے لگیں تو وہ جدیدیت کی اصل روح سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔

In fact, modernism flourished mainly in consumer/ capitalist socities despite the fact that its propoments often rejected consumerism itself. However high modernism began to merge with consumer cultural after world war II especially during the

1960. 3

اردو تنقید میں جدیدیت کی اصطلاح نے روایت سے ہٹ کر تنقیدی پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس حوالے سے پروفیسر مجنوں گورکھپوری تحریر کرتے ہیں۔

"کچھ عرصے سے ہندوستان اور پاکستان میں ایک اصطلاح کا زور بڑھا ہے جس کو خواہ مخواہ کوئی ایک میلان سمجھا جارہا ہے یہ جدیدیت کی اصطلاح ہے جو اُردو اَدب میں اور بہت سی اصطلاحات کی طرح انگریزی سے ماخوذ ہے۔ برصغیر کے دونوں ممالک میں جدیدیت پر آئے دن مذاکرے اور مباحثے ہوتے رہتے ہیں اور مختصر غیر رسمی صحبتوں میں بھی اس کا بڑا چرچا رہا ہے۔ان تمام مذاکرات اور مقالات کا جب تجزیہ کریں تو پتا چلتا ہے کہ جدیدیت کسی ایک میلان یا کسی ایک سمت کی نمائندگی نہیں کرتی۔ جدیدیت کبھی لاشعور پر زور دیتی ہے اور اس کو جدیدیت کہا جاتا ہے، کبھی کوئی فرانس کے مشہور ناول نگار سارتر کی تقلید کرتا ہے اور بغیر سوچے سمجھے وجودیت کے نظریے کی حمایت کرتا ہے اور کبھی شعور کی (Stream of consciousness) کی تبلیغ کرتا ہے اور ان میں سے ہر شخص کا اصرار ہے کہ اس کا پیش کیا ہوا زندگی اور ادب کا نظریہ جدیدیت ہے۔"[۴]

تخلیق پاکستان کے بعد ادبی تحریکوں کا نشیب و فراز اپنی جگہ لیکن، پچھلی چند دہائیوں سے اُردو اَدب کی نظری تنقید میں مباحث کا آغاز ہو چکا تھا۔ ساٹھ سے لے کر اسی کے عشرے تک علامت نگاری، تجرید نگاری اور جدیدیت پر بہت کچھ لکھا گیا اس کے علاوہ ہمارے ہاں اردو ادب پر مغربی رجحانات نے بھی گہرے اثرات مرتب کیے بالخصوص تنقید میں ساختیات ، اسلوبیات اور ردِ تشکیل وغیرہ کی بحثوں نے تنقید میں تفہیم و ترسیل کے نئے معیارات متعارف کروائے۔

اردو ادب میں "جدیدیت" کا تصور ساٹھ کی دہائی میں بڑی شدّت کے ساتھ منظر عام پر آیا اس دہائی میں جدیدیت کے رجحان نے دھیرے دھیرے اُردو اَدب کی بیشتر اصناف کو اپنی لپیٹ میں لے لیا جدیدیت کا لفظ ہر دور میں مستعمل رہا ہے اس سے مراد ایسا ادب ہوتا ہے جس میں اپنے عہد کے نئے رویّوں اور نئے موضوعات کی جھلک دکھائی دے، ساٹھ کی دہائی میں فروغ پانے والے ادب میں نئے موضوعات کے ساتھ نئی تکنیک اور نئے اسالیب نے اردو کی روایت میں جدّت پیدا کر دی۔ اسی وجہ سے جدّت کے معنی اسی دہائی کے ساتھ منسوب کیے جاتے ہیں اگر دیکھا جائے تو اردو تنقید میں جدیدیت کا پہلو تقریباً تمام تحریکوں کے وجود میں آنے کا باعث بنتا رہا ہے۔ اردو تنقید میں "جدیدیت" کے تصور کے بارے میں ڈاکٹر ناصر عباس نیّر تحریر کرتے ہیں۔

"اردو تنقید میں جدیدیت ایک وسیع المعانی اور بکثرت استعمال ہونے والا لفظ ہے اسے بیک وقت بطور ایک تنقیدی اصطلاح ، ایک ادبی تحریک، ایک عمومی تخلیقی رجحان اور ایک خاص فکری رویے کی نمائندگی کی خاطر برتا گیا۔عجب بات ہے کہ نہ تو جدیدیت کے اصطلاحی معانی پر کامل اتفاق پایا جاتا ہے۔(جدت اور جدیدیت کو اکثر گڈ مڈ کردیا جاتا ہے) نہ اس امر پر اتفاقِ رائے موجود ہے کہ کس تحریک کو جدید تحریک کا نام دیا جائے، علی گڑھ تحریک کو، رومانوی تحریک کو، اقبال کی تحریک کو، ترقی پسند تحریک کو، حلقہ ارباب ذوق کی تحریک کو، لسانی تشکیلات کی تحریک کو، علامتی اور تجریدی افسانے کی تحریک کو یا پھر ان سب تحریکوں کو جدید قرار دیا جائے۔۔۔حقیقت یہ ہے کہ جدیدیت کسی باقاعدہ مینی فیسٹو کی حامل نہیں ہے اس کے تعلقات کو اس نوع کی قطعیت نہیں ہے جو اس کی حریف فکر اور ترقی پسندی میں پائی جاتی ہے ترقی پسند فکر کا سرچشمہ مارکس اور اینگلز کا فکری ماڈل ہے جبکہ جدیدیت نے گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا ہے اور رفتہ رفتہ پروان چڑھی ہے اس میں چند اں علمی نظریوں، نفسیاتی مکاشفو ں، تہذیبی تبدیلیوں، فلسفیانہ نکتوں اور ادبی رجحانوں کی آمیزش ہوئی ہے مگر اس کا یہ مطلب بہر حال نہیں کہ جدیدیت کا کوئی مرکزی نظامِ فکر ہی نہیں۔ جدیدیت میں مرکزیت ہے(اور مابعد جدیدیت کا

جدیدیت پر سب سے بڑا اعتراض بھی یہی ہے) مگر یہ مرکزیت کسی واحد اور محدود نظریے کے مترادف نہیں دوسرے لفظوں میں جدیدیت کی مرکزیت لبرل و سیکولر ہے بنیاد پرستانہ نہیں''۔۵

جدیدیت کا بغور جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ جدیدیت کا مفہوم ہر عہد کے ثقافتی تقاضوں کے مطابق تبدیل ہوتا رہتا ہے اس ضمن میں ایک بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ جدیدیت گذشتہ سو سال کے دوران ابھرنے والی تحریکوں کا ایک مرکب ہے اور گذشتہ تحریکوں سے منسلک رہتے ہوئے آج بھی سرگرم عمل ہے۔ ڈاکٹر رشید امجد کے مطابق

''دو یا تین دہائیوں پہلے جدیدیت کی صورت آمیزی کی سی تھی جہاں الگ الگ اجزاء کی شناخت کی جا سکتی ہے لیکن اب اس کی صورت مرکب کی ہے جہاں سب اجزاء نے یکجان 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 ایک 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''۔۶

جدیدیت کی اصطلاح کو کسی ایک زاویے سے بیان نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا وجود میں آنا کسی طے شدہ منصوبے کے تحت نہیں ہوتا بلکہ ایک مسلسل تدریجی عمل کے ذریعے ہوتا ہے اس کے محرّکات میں سیاسی و سماجی حالات اور بین الاقوامی منظر نامے کا بڑا عمل دخل ہوتا ہے۔

''جدیدیت اس دور میں ابھرتی ہے جو علمی انکشافات کے اعتبار سے ہنگامہ خیز اور روایت و رسوم کی جکڑ بندیوں کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے کسی بھی زمانے میں اہل فن کی مشترکہ کوششیں جو اجتہاد اور تخلیقی جوریختگی اور احساس کرب کے ذریعے عبارت ہوتی ہیں، جدیدیت کا نام پاتی ہیں علاوہ ازیں جدیدیت میں سماجی شعور، روحانی ارتقاء، تہذیبی نکھار اور تخلیقی سطح بھی شامل ہیں''۔۷

جدیدیت ہمیشہ ماضی کی نفی سے ظہور پذیر ہوتی ہے یہ اپنے نئے طرز احساس کے ذریعے ماضی کے وجود سے انکار کرتی ہے ماضی کی نفی کے بغیر جدیدیت کا تصور پیدا نہیں ہو سکتا جدیدیت کی اساس اس نفی کے تصوّر پر ہے جس سے وہ حال کے ساتھ مثبت ربط قائم کرتی ہے۔ لیکن نفی کے اس تصور کا تمام تر مطلب یہ نہیں کہ ماضی کی مکمل نفی ہو جاتی ہے اور اس کی روایات و اقدار کو مسترد 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۔

''جدیدیت اگر ایک طرف ماضی قریب کی شعری روایت کا ردعمل ہے تو دوسری طرف خالص نئے طرز ِاحساس اور طرز فکر کا نام بھی ہے جو تمام تر ماضی کے طرزِ احساس سے مختلف نہ ہوتے ہوئے بھی مختلف ہے''۔۸

جدیدیت کا رجحان پیدا کرنے میں سیاسی اور سماجی عناصر کا عمل دخل بہت زیادہ ہوتا ہے اس لیے ساٹھ کی دہائی میں بھی وہی محرکات کارفرما دکھائی دیتے ہیں جس کے بعد جدیدیت کا ورود ہوتا ہے ان میں ایک ترقی پسند تحریک پر پابندی لگ جانا جس کے ردعمل میں ترقی پسند فکر تو ختم نہ ہوئی البتہ حقیقت نگاری کا رویہ بہت کمزور پڑ گیا۔ دوسرا ۱۹۵۸ء کا مارشل لاء تھا۔ جس نے آزادیٔ اظہار پر پابندی عائد کر دی ایسے ماحول میں شاعروں اور ادیبوں کو واضح اور قطعی انداز سے اظہارِ خیال کرنا مشکل ہو گیا۔

''ترقی پسند تحریک پر پابندی کے بعد 1960 تک کے سیاسی حالات ایک بڑی کروٹ لیتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں چنانچہ 1960ء کے بعد جہاں تخلیق نے ایک بڑی تبدیلی کا اعلان کیا وہیں تنقید کے نئے زاویے بھی تشکیل پائے اور تنقید ایک نئے دور میں داخل ہو گئی میرے نزدیک تنقید کی کتاب ''نئی شاعری'' اور افتخار جالب کی شاعری کی کتاب ''ماخذ'' کا دیباچہ اس نئی تنقید کا پیش خیمہ تھے جس نے فکر اور تکنیک، زبان اور کمپوزیشن ہر سطح پر تبدیلی کا اعلان کیا اس تبدیلی کا سرچشمہ مارشل لاء تھا جس نے

اظہار پر پابندی لگائی تو تخلیق نے اظہار کے لیے نئے قرینے تلاش کیے۔چنانچہ تنقید کا نیا زاویہ بھی اپنے اندر اینٹی اسٹیبلشمنٹ آہنگ رکھتا تھا''۔۹

اس دور میں خارجی حقیقت نگاری کی بجائے داخلی احساسات کی ترجمانی کو فروغ ملا۔داخلیت پسندی گہری ہو کر نفسیاتی دوروں بنی اور دوسری ذات کی تلاش کی محرک بن گئی نئی لسانی تشکیلات اوراستعارہ سازی کا نیا تصور علامت و تجرید کی بحثیں موضوعات پر غالب آ گئیں اس دور کی تنقید نے بھی ان تمام جدید رجحانات کا اثر قبول کیا اور اسی سمت میں اپنا رخ متعین کر لیا۔

جدیدیت ایک نئے تجرباتی دور کا نام ہے ہر تجربہ کی حدود اس عہد کے مسائل سے متعین ہوتی ہے۔ تجربے میں چاہے کتنی ہی وسعت کیوں نہ ہو اس وسعت کی بہر حال ایک حد ہوتی ہے جدیدیت تجربے کی اس حد سے آگے ایک سفر کے آغاز کا نام ہے۔ ہر آغاز کا انجام بھی ہوتا ہے اور ہر انجام کے نتائج اور مسائل کے بطن سے ایک آغاز جنم لیتا ہے یہ تاریخ اور تہذیب کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جو فطری اصولوں کے مطابق ہمیشہ جاری و ساری رہتا ہے۔

جدیدیت ماضی کے بطن سے پیدا ہوتی ہے یہ ماضی سے ردعمل کا اظہار کرتی ہے جب کہ روایت کے بغیر جدت بے معنویت کا شکار بھی ہو جاتی ہے روایت ایک بنیادی چیز کا درجہ رکھتی ہے جسے استعمال کرنے کا انداز ہر عہد کے ساتھ تبدیل ہوتا رہتا ہے یوں ایک نیا طرزِ احساس جنم لیتا ہے اور ایک وقت ایسا آتا ہے کہ جدیدیت جو روایت کے دائرے سے نکلتی ہے اسی کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔

''ہر جدّت 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 حالؔی اور آزادؔ کی شاعری جو بڑی حد تک انتقاماً روایت سے بغاوت کی مظہر تھی۔ آج ہماری روایت کا بہت اہم حصہ ہے جدیدیت کے معنی یہ نہیں کہ آج حالؔی 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''۔۱۰

جدیدیت کا بنیادی تصور تغیّر ہے یعنی یہ کہ کائنات کی ہر شے ہر لحہ بدلتی رہتی ہے کوئی بھی شے ہمیشہ ایک حالت میں نہیں رہتی بلکہ وقت گزرنے کے ساتھ اس میں تبدیلی آتی رہتی ہے چاہے وہ تبدیلی ظاہر ہو یا پوشیدہ، دیدہ ہو یا نادیدہ یہ عمل ہمیشہ جاری رہتا ہے جدیدیت کا مقصد حقیقت کی از سر نو تلاش ہے جو گذشتہ روایت میں گم ہو چکی ہوتی ہے اس کی تلاش میں نئے پن کو اہمیت دی جاتی ہے جس سے طرز احساس اور اظہار کے طریقے غیر متوقع ہو جاتے ہیں ان معنوں میں روایت سے انحراف کو جدیدیت کی ایک خوبی قرار دیا جاتا ہے اس ضمن میں ڈاکٹر جمیل جالبی تحریر کرتے ہیں۔

''آج کی جدیدیت کل پرانی ہو جائے گی جو آج جدید ہے وہ کل قدیم ہو جائے گا ان ہی معنی میں جدید وقدیم شریک رہتا ہے روایت کے بھی یہی معنی ہیں۔ ہر نسل اپنی ذہنی و مادی صورتوں اور عہدِ حاضر کے تقاضوں کے پیشِ نظر اپنے معیار اور پیمانے خود مقرر کرتی ہے اور ان میں پیمانوں سے اپنے دور کو اور اپنے ادب پاروں کو ناپتی ہے ماضی اور اس کے وہ ادب پارے جن سے اپنے طرز احساس، اندازِ فکر کا شعور اور عکس نظر آتا ہے وہ اپنے سینے سے لگا کر اپنے معیاروں اور پیمانوں کو جن سے وہ اپنے دور اور ماضی کو دیکھتی اور ناپتی ہے جدیدیت کا نام دے سکتے ہیں''۔۱۱

پاکستان میں جدیدیت کے رجحان کو جنم دینے میں ملکی سیاسی اور سماجی حالات نے کلیدی کردار ادا کیا۔نئی مملکت کے وجود میں آنے کے باوجود اس کی سیاسی و سماجی صورت حال ناگفتہ بہ تھی۔ ایک عرصے تک نہ تو کوئی آئین مرتب کیا گیا اور نہ ہی انتظامی سطح پر کوئی خاطر خواہ اقدامات کیے گئے۔خود غرضی اور اقرباء پروری جیسے سماجی ناسور معاشرے میں پیدا ہو چکے تھے۔ ذاتی مفادات، ذاتی پسند و ناپسند کو اجتماعی مفادات پر ترجیح دی جاتی تھی سیاسی بدنظمی، انتظامی انتشار اور معاشی بدحالی نے ایسے رویّوں

کو فروغ دیا جن سے بے اعتدالی، انتہا پسندی، لغویت اور بے معنویت کے عناصر نمایاں نظر آتے تھے اس کا نتیجہ جمہوریت کا بستر لپیٹ دینے کی صورت میں نکلا۔ جس کے بعد ادبی سطح پر جمود و تعطل کے ماحول نے جدیدیت کو پروان چڑھایا۔

''1947ء سے 1958ء تک غیر مستحکم صورتِ حال اور طبقاتی نظام کی خرابیوں نے پاکستانی معاشرے کو گوناگوں سماجی اور فطری مسائل سے دو چار کر دیا تھا۔ مارشل لاء کو ان کا حل سمجھا گیا لیکن مارشل لاء نے ابتر حالات کو سنبھالا دینے کی بجائے اسے مزید تباہ کر دیا ایک سیاسی فکری خلاء پیدا ہو گیا۔ ہر میدان میں ایک بے سمتی کا احساس ہونے لگا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پورے معاشرتی سفر کا رخ خارج سے باطن کی طرف مڑ گیا''۔۱۲

اردو میں جدیدیت کی اصطلاح کو تمام احباب نے اپنے نقطۂ نظر کے مطابق واضح کیا الفاظ کے ہیر پھیر اور ترتیب کی تبدیلی سے جدیدیت اور اس کے محرکات کے بارے میں تمام ناقدین کی سوچ اور فکر تقریباً ایک جیسی نظر آتی ہے ۔سماج میں پروان چڑھنے والے نت نئے روّیوں نے تخلیق کے ساتھ تنقید کو بھی متاثر کیا۔ پاکستان کی کمزور جمہوریت اور طاقتور اسٹیبلشمنٹ ادب اور تنقید کی ترقی میں سب سے بڑی رکاوٹ تھی۔ ان تمام محرکات کے متوازی زبان و ادب اور تنقید میں رفتہ رفتہ نئے علوم و نظریات بھی مغرب سے در آئے تھے۔ بالخصوص بیسویں صدی میں مغربی افکار کو تراجم کے ذریعے اردو ادب کی زینت بنایا گیا یوں ساٹھ کی دہائی میں ان نظریات کو بھرپور انداز میں پنپنے کا موقع ملا۔

جدیدیت کی اصطلاح ہر خاص و عام استعمال کرنے لگا جس سے موضوعات اور لسانیات کی سطح پر نئے تجربات کیے جانے لگے اس سے قبل مغرب میں علامت نگاری کی تحریک رواج پا چکی تھی جس میں سرئیلزم، ڈاڈاازم، امیجز ازم، ایپرنیشزم جیسی تحریکوں کی مثالیں موجود تھیں لہذا پاکستانی لکھاریوں نے بھی اپنی تخلیقات میں نئے موضوعات ،علامت، امیج اور تجرید سے کام لیا اس دور میں جدیدیت نے سب سے زیادہ شاعر کو متاثر کیا جس کے بدلے آزاد نظم نے فروغ پایا۔ جدیدیت نے شاعر کو تو متاثر کیا ہی تھا لیکن ناقدین بھی اس سے محفوظ نہ رہ سکے۔ ان کے سامنے مغربی ادب اور تنقید کے نظریات کھل کر ظاہر ہو چکے تھے۔

'' اہم زمانہ بیسویں صدی کی تیسری دہائی ہے جب ترجمے ہوئے۔ میرا جی، ن۔م۔راشد اور عسکری وغیرہ نے مغربی افکار کو ترجمہ کر کے ادب کی تفہیم کے نئے روپ دیے مگر قصہ یہی ہے کہ ادب میں جدید رویّے آ رہے تھے مگر عملی زندگی میں ایسا نہیں تھا یورپ کی بات اور ہے وہاں تو یہ رویے ثقافت کی سطح پر بھی موجود تھے۔ مختصر یہ کہ ہماری تنقید میں دو لہریں ہیں ایک مشرقی مزاج کی تنقید ہے جس میں لفظی بحث ہے ایک مجموعی روایت ہے جو مغرب کی روایت ہے اور جس میں فکر اور خیال بھی زیر بحث آتے ہیں دوسری بات یہ عرض کرنی ہے کہ 60ء میں جو جدیدیت کی تحریک آئی وہ بہت اہم تھی اگر کسی ابتدائی زمانے میں ترقی پسندوں نے ادب کو متاثر کیا تو دوسری بار جدیدیت نے ادب کو متاثر کیا''۔۱۳

اردو تنقید میں جدیدیت کی اساس زیادہ تر مغربی حوالوں کی دین ہے مغربی علوم و فنون اور فکر و فلسفے سے سر سید تحریک سے لے کر حلقہ ارباب ذوق تک تمام ادبی رجحانات اور تحریکوں نے استفادہ کیا۔ پھر ۱۹۶۰ء کے بعد تہذیب نو کے عصری عناصر زیادہ ابھر کر سامنے آئے جس کی بدولت مشرقیت اور مغربیت کا امتزاج نمایاں طور پر نظر آنے لگا۔ اس عہد میں اسلوبیاتی سطح پر تجرید اور علامت کو فراغ ملا۔ بیانیہ حقیقیت نگاری کی بجائے زبان و بیان کی داخلیت سے کام لے کر ابہام، پیچیدگی اور لفظوں کے آزادانہ، بہاؤ کو اہم خیال کیا گیا۔ سمولزم ، سولیزم، ڈاڈا ازم اور سٹرکچرل ازم جیسی مغربی تحریکوں کو معیار بنایا گیا اور فن پارے میں اسلوب، ہئیت ااور تکنیک پر توجہ مرکوز کر کے ایک نیا جہانِ معنی آباد کرنے کی کوشش کی گئی۔

المختصر: جدیدیت کا وجود میں آنا، اسباب میں ترقی پسند تحریک کا ردعمل، نئی مغربی تحریکات و نظریات کا اثر اور زندگی کے بدلتے رویے اور اقدار تھا۔ جس سے اسلوب کی سطح پر بہت سی تبدیلیاں پیدا ہو گئیں ۔فکر میں کہیں کہیں انتشار پیدا ہوا لیکن

مستقبل بینی کے رویے نے بھی جنم لیا۔ ادب کی جدید تکنیکوں ااور پیرا کہ ہائے اظہار کے آغاز کو آسانی سے قبول نہیں کیا گیا۔ روایت سے جڑے پرانی نسل کے افراد انے سے فراریت، انانیت اور فردیت قرار دیا۔ یوں اردو تنقید میں جدیدیت کی مضبوط بحث کا آغاز ساٹھ کی دہائی میں ہوا جب کہ اس کی واضح شکل اور نقطۂ عروج ستر کی دہائی میں حاصل ہوا۔

جدیدیت بنیادی طور پر نئے سماج کی تہذیب کے جلو میں پرورش پانے والا فکری رجحان ہے اس نے شعر و ادب اور تنقید کو بھی متاثر کیا جدیدیت میں ایک طرف تخلیق کار کے انفرادی احساس کو اہمیت دی جاتی ہے تو دوسری طرف سماج و تہذیب کی آغوش، فرد کی انفرادیت کا تحفظ اس کا اہم نصب العین ہے۔ جدیدیت، سرسید تحریک اور ترقی پسند کے تصور جدید سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ اس میں لمحۂ موجود کو اہمیت دینے کی بجائے ''حیثیت'' پر زور دیا جاتا ہے۔ جس کا مطلب ہے کہ اپنے عہد کی زندگی کے اجتماعی اور انفرادی مسائل کا ادراک تاریخ کے جدلیاتی تصوّر کے تحت نہیں بلکہ زندگی کو ایک کل کی حیثیت سے دیکھنے میں ممکن ہے۔ جدیدیت ایک تہذیب کے خاتمے اور دوسری تہذیب کی آمد پر یقین رکھتی ہے اس سے وابستہ ناقدین صرف نئی سماجی صورت حال کا ہی احاطہ نہیں کرتے بلکہ اس کے ساتھ زندگی کے کئی اخلاقی، تعلیمی، مذہبی، سائنسی اور نفسیاتی پہلوؤں پر بھی نئے انداز میں پرکھ کرتے ہیں۔

☆☆☆

حوالہ جات:

۱۔ https://e.n.m.wikepedia.org/wiki/Modernism

۲۔ فہیم اعظمی ڈاکٹر، مابعد جدیدیت۔ برصغیر کی ثقافت اور اردو ادب مطبوعہ مابعد جدیدیت اطلاقی جہات مرتب ڈاکٹر ناصر عباس نیرّ۔ مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور س۔ن۔ص ۵۶۔۵۷

۳۔ https://e.n.m.wikipedia.org/wiki/Modernism

۴۔ مجنوں گورکھپوری، پروفیسر ''جدیدیت'' مشمولہ قومی زبان، انجمن ترقی اردو، پاکستان، جون ۲۰۱۲، ص ۴۷۔۷۵

۵۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، ''اردو تنقید میں جدیدیت کے مباحث''۔ مشمولہ دریافت شمارہ ۳ مدیر ڈاکٹر رشید امجد نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد ستمبر ۲۰۰۴، ص ۶۸۰۔۶۸۱

۶۔ رشید امجد ڈاکٹر۔ پاکستانی ادب۔ رویّے اور رجحانات، یورپ اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء ص ۹۰

۷۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، نئے مقالات، مکتبہ اردو زبان، سرگودھا ۱۹۷۲ ص ۴۱

۸۔ عقیل احمد صدیقی، جدید اردو نظم، نظریہ ردعمل، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۹۰ء، ص ۳۵۱

۹۔ اعجاز راہی، اردو تنقید کے پچاس سال، مطبوعہ پاکستان میں اردو ادب کے پچاس سال، مرتب ڈاکٹر نوازش علی ''گندھارا'' خالدہ، سردار پلازہ، سید پور روڈ، راولپنڈی، ۲۰۰۲ء ص ۴۳

۱۰۔ ن۔م، راشد۔ ''جدیدیت کیا ہے'' مشمولہ ن۔م۔ راشد شخصیت اور فن مرتبہ تبسم / شہر یار ڈاکٹر، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۱ء ص ۔۲۱۰

۱۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر جدیدیت کیا ہے، مشمولہ نئی تنقید، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۹۸۸ء، ص ۸۰۔۷۹

۱۲۔ رشید امجد، ڈاکٹر، پاکستانی افسانے کا فکری اور سیاسی و سماجی پس منظر، مشمولہ پاکستانی ادب، اکامی ادبیات پاکستان، ۱۹۹۱ ص ۔۱۶۵

۱۳۔ رشید امجد، ڈاکٹر، اردو تنقید کے پچاس سال، مطبوعہ، پاکستان میں اردو ادب کے پچاس سال، ص ۴۷

ڈاکٹر فہمیدہ تبسم
شعبۂ اردو،
وفاقی اردو یونیورسٹی۔اسلام آباد

داستانی عہد کا ایک اہم مناقشہ اور چار داستانیں

The time period of seventeenth to early twentieth century is called the era of Dastan.In this time period Dastan flourished in the sub continent .Dastan is our great literary heritage. There are plenty of Dastans which are famous in the world of classical literature but the literary conflictions made so prominent some of dsatans like Bagh o Bahar, Fasana-e-Ajaib,Saroosh e Sukhn and Talism e Hairat .This artical shows a prose confliction between Dilli and Lakhnaow.

دلی اور لکھنو کی لسانی چشمک ادبی طور پر کئی حوالوں سے نہایت ثمر آور اور مفید ثابت ہوئی ہے ۔اس چپقلش نے زبان و بیان کو نت نئے اسالیب عطا کیے اور مختلف اصناف ادب کو بار آوری کا بھر پور موقع فراہم کیا۔عموماً اس ادبی مناقشے کے اثرات کا جائزہ شعری حوالے سے ہوتا ہے یا باغ و بہار اور فسانۂ عجائب کے ضمن میں سرسری طور پر ذکر کیا جاتا ہے ۔اس میں کوئی شک نہیں کہ ان داستانوں کے مصنفین کے بیانات نے ایسی صورت حال پیدا کی جسے نزاعی کہا جاسکتا ہے لیکن نزاع کا یہ سلسلہ صرف ان دو داستانوں پر منتج نہیں ہوا بلکہ جواب در جواب کے سلسلے میں مزید دو داستانیں بھی منظر عام پر آئیں۔

فورٹ ولیم کالج کے رائج کردہ اسلوب نگارش کا سب سے خوبصورت شاہکار''باغ و بہار'' ہے ۔ باغ و بہار کو جو تاریخی قبولیت عام حاصل ہوئی وہ اردو کے بہت کم نثر پاروں کا مقدر ٹھہری ہے ۔ یہ مقبولیت محض اپنے عہد تک محدود نہیں تھی بلکہ اس کے اثرات ماورائے عہد ہیں ۔

''باغ و بہار'' فارسی قصہ چہار درویش اور تحسین کی نوطرز مرصع سے ماخوذ ہے ۔ میر امن سے پہلے اس قصے کو میر محمد حسین عطا خان تحسین اور محمد غوث (غوص) زریں نے اردو کے قالب میں ڈھالا ۔ ان دونوں حضرات نے بھی فارسی قصہ چار درویش ہی کو مدّ نظر رکھا۔چہار درویش کا نسخہ امیر خسرو سے منسوب رہا جیسا کہ میر امن نے اپنی تالیف باغ و بہار کے دیباچے میں دعویٰ کیا اور ڈاکٹر گل کرسٹ نے ان الفاظ میں اس کی تائید کی :

> اس کی تصنیف کا سبب یہ ہے کہ ایک دفعہ امیر خسرو کے پیرو مرشد حضرت نظام الدین اولیاء کی طبیعت ناساز ہوئی ۔تب ان کا دل بہلانے کے لیے امیر خسرو نے قصہ فارسی زبان میں کہا ۔ [1]

لیکن بہ تحقیق یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ خسرو کا اس قصے سے کوئی تعلق نہیں ۔ قصے کے اصل مصنف کے بارے میں بھی کوئی بات وثوق سے نہیں کہی جا سکتی ،لیکن باغ و بہار کے بارے میں باآسانی کہا جا سکتا ہے کہ اس کا ماخذ تحسین کی'' نوطرزِ مرصّع ''ہے جس کا اعتراف خود میر امّن نے اپنی کتاب کے پہلے ایڈیشن کی اشاعت پر سرورق پہ یوں کیا ہے:''مآخذ اسکا نوطرزِ مرصّع وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خان کو ہے فارسی قصہ چہار درویش سے۔'' [2]

باغ و بہار کی اشاعت ۱۸۰۴ء میں میر امن نے باغ و بہار کے مآخذ کے بارے میں وضاحت کر دی تھی جس کی توثیق ڈاکٹر جان گل کرسٹ نے مقدمہ باغ و بہار میں کرتے ہوئے میر عطا حسین خان کے تقدّم و اولیّت کو تسلیم کرتے ہوئے ان

کے ترجمے پر تنقیدی رائے کا اظہار کیا۔لکھتے ہیں :

> اردو زبان کے ایک معیاری نمونے کی حیثیت سے ان کا یہ ترجمہ ناقص قرار پایا کیونکہ اس میں عربی اور فارسی کے فقروں اور محاوروں کی بہتات ہے۔اس نقص کو دور کرنے کے لیے میر امن عالم و فاضل ،دِلّی والے نے جو کہ فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہیں عطا حسین خان کے ترجمے سے اپنا یہ نیا اسلوب (Version) نکالا ہے۔ [۳]

باغ و بہار اپنے شگفتہ اسلوب کی بنیاد ہی پر بقائے دوام کی مستحق ٹھہری ہے ۔اس کی نثر میں دلی کا محاورہ بولتا ہے اور بول چال کا عوامی لہجہ اپنے پورے رچاؤ کے ساتھ موجود ہے ۔میر امّن نے نَوطرزِ مرصّع سے استفادہ کیا لیکن انھوں نے فارسی قصہ چہار درویش کو بھی مدّ نظر رکھا اس بارے میں سید نورالحسن ہاشمی کا خیال ہے :

> میر امن نے صرف تحسین کی نو"طرز مرصع" ہی کو پیش نظر نہیں رکھا بلکہ مطبوعہ فارسی نسخہ"چہار درویش "مصنفہ میر احمد خلف شاہ محمد کو بھی پیش نظر رکھا ہے کیونکہ باغ و بہار میں قصہ کے اجزا کی جو ترتیب ہے وہ اسی فارسی نسخے کے مطابق ہے۔ [۴]

اگرچہ باغ و بہار کی حیثیت تصنیف کی نہیں تالیف کی ہے لیکن میر امّن کا طرزِ بیان اتنا منفرد ہے کہ باغ و بہار ان کی تخلیق محسوس ہوتی ہے ۔" نَوطرزِ مرصّع"، تحسین اور نَوطرزِ مرصّع عوض زریّں میں مئولفین کا بیان پیچیدہ اور گنجلک ہے جبکہ باغ و بہار میں سادگی و پرکاری کا حسین سماں نظر آتا ہے ۔ باغ و بہار شمالی ہند کے نکھرے ہوئے اندازِ تحریر کی زندہ علامت ہے ۔اس کی سادگی اور روانی میں دل کش نُدرت پائی جاتی ہے جو قاری کی توجہ از خود مبذول کراتی ہے ۔ باغ و بہار میں تصنع اور بناوٹ کا گزر نہیں بقول کلیم الدین احمد :"اس میں وہی سادگی ، صفائی ،سبکی ، روانی ،سلاست ہے جو ایک اچھے بولنے والے کی باتوں میں ہوتی ہے۔" [۵]

میر امن کی ایک اور معروف تالیف" گنج خوبی" بھی ہے جو" اخلاق حسنی" کا اردو ترجمہ ہے لیکن باغ و بہار کی شہرت کے سورج تلے اس کی حیثیت چراغ کی سی ہے ۔باغ و بہار اپنے دلچسپ اسلوب ،پرلطف قصوں اور زندہ کرداروں کی وجہ سے معروف ہے اس داستان میں درویشوں کی موجودگی ،بادشاہ آزاد بخت کا مذہبی میلان اور انسانی فطرت کے مثبت ومنفی مظاہر کا بیان قاری کے لیے باعث کشش ہیں ۔ اس دور میں جب کہ جرأت اور استقلال کے عملی نمونے بتدریج ختم ہو رہے تھے۔ اور اہل ہند ہر ستم کو تقدیر کا لکھا سمجھ کر قبول کئے جا رہے تھے۔ ایسے میں قصہ چہار درویش کے کردار معاشرے کے عام کرداروں کی ترجمانی بخوبی کر رہے تھے لہٰذا انہیں عوامی پسندیدگی کی معراج حاصل ہو رہی تھی پھر میر امن نے اس قصے کو امیر خسرو جیسی شخصیت سے منسوب کر کے مذہبی عقیدت کا تڑکا بھی لگادیا جس کی وجہ سے باغ و بہار کو کلید شفا بھی سمجھا جانے لگا اس داستان پر مقبولیت کے کئی رنگ آ کے ٹھہرتے ہیں لیکن اس کا سب سے بڑا وصف اس کا شگفتہ وتروتازہ اسلوب ہے جس کا حسن آج بھی قائم ہے جس کی توصیف میں ڈاکٹر رشید حسن خان لکھتے ہیں:" باغ و بہار" کو جدید اردو نثر کا پہلا صحیفہ کہا جائے تو کچھ بے جا نہ ہو گا" [۶] اس بیان سے سو فی صد اتفاق ممکن نہیں کیونکہ باغ و بہار سے قبل ہی جدید نثر نگاری کی کاوشیں شروع ہو چکی تھیں تاہم کہا جا سکتا ہے کہ باغ و بہار جدید اردو نثر کا شگفتہ نمونہ ہے ۔باغ و بہار کی اشاعت کے بعد اس ادبی رنجش کا آغاز ہوا جسے دلّی اور لکھنو کے دبستان نثر کے حوالے سے تاریخی حیثیت حاصل ہے ۔

فسانۂ عجائب باغ و بہار کی اشاعت کے تقریباً دو دہائیوں کے بعد سامنے آئی ۔فسانۂ عجائب اردو نثر میں دہلوی اور لکھنوی تفریق کا آغاز ہے ۔یہ ایک ایسے جملے کا شاخسانہ ہے جو میر امن دہلوی کے قلم سے بے ساختہ سرزد ہوا اور نازک مزا جان

لکھنو کے سینوں پر نشتر بن کر پیوست ہوا۔ میرامن نے بظاہر سادگی میں ایک بات کہہ دی کہ:

> جو شخص سب آفتیں سہہ کر دلی کا روڑا ہو کر رہااور دس پانچ پشتیں اسی شہر میں گزریں اور اس نے دربار امراء کے اور میلے ٹھیلے، عرس چھڑیاں سیر تماشا اور کوچہ گردی اس شہر کی مدت تلک کی ہوگی اور وہاں سے نکلنے کے بعد اپنی زبان کو لحاظ میں رکھا ہو گا اس کا بولنا البتہ ٹھیک ہے ۔ یہ عاجز بھی ہرایک شہر کی سیر کرتا اور تماشا دیکھتا یہاں تلک پہنچا ہے ۔۔۔ ۷

بادی النظر میں میرامن دہلوی نے اردو زبان کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے بہ انداز انکسار اپنی اردو دانی کا اظہار کیا ہے اس سے اس کا مقصود نہ کسی کی دل شکنی تھی اور نہ کسی خاص طبقے پر طنز اس کا مطمع نظر تھا۔لیکن باغ و بہار کی اشاعت کے کئی سال بعد منظر عام پر آنے والی داستان فسانہ عجائب میں لکھنو کے ایک ادیب رجب علی بیگ سرور نے سیدھے سادے میرامن دہلوی پر دلی کے روڑے کی حیثیت سے خوب تنقید کی :

> اگرچہ اس ہیچ میرز کو یہ یارا نہیں کہ دعویٰ اردو زبان پر لائے یا اس فسانے کو بہ نظر نثاری کسی کو سنائے۔اگر شاہ جہاں آباد کہ مسکن اہلِ زبان ،کبھی بیت السلطنت ہندوستان تھا ؛وہاں چندے بودوباش کرتا ؛ان سے تحصیل لا حاصل ہوتی ،تو شاید اس زبان کی کیفیت حاصل ہوتی ۔ جیسا میرامن صاحب نے قصہ چہار درویش کا باغ و بہار نام رکھ کے خار کھایا ہے،بکھیڑا مچایا ہے کہ ہم لوگوں کے ذہن ،حصے میں یہ زبان آئی ہے ؛مگر بہ نسبت مؤلف اوّل عطا حسین خان کے ،سو جگہ سے منہ کی کھائی ہے،لکھا تو ہے کہ ہم دلّی کے روڑے ہیں ؛پر محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں ۔ ۸

اس تنقیدی رائے میں سرور نے میرامن پر اچھی خاصی چوٹ کی ہے اور بھرپور طنز بھی ظاہر کیا ہے ۔ سرور نے طنزاً باغ و بہار کو تالیف قرار دیا ہے حالانکہ میرامن نے اس کے تالیف ہونے کے بارے میں کسی غلط بیانی کا اظہار نہیں کیا ۔ نہ ہی اپنے اسلوب پر بے جا تفاخر کیا ہے لیکن ان کے بیان کی سلاست نے اس کے کلام میں حسن پیدا کر دیا ہے جسے لکھنو کے ایک انشاء پرداز نے محاوروں کے ہاتھ پیر توڑنے سے مشابہ ٹھہرا دیا ہے۔سرور نے اپنے قصے کو کئی بار نظر ثانی کے عمل سے گزارا چنانچہ باغ و بہار اور فسانہ عجائب میں وہی تفریق پیدا ہوگئی جو آمد اور آورد میں ہوتی ہے ۔

اگرچہ فسانہ عجائب طبع زاد داستان کہلاتی ہے اور رجب علی بیگ سرور نے کسی دوسری داستان کے اجزاء سے خوشہ چینی کا اعتراف نہیں کیا لیکن اس کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ دوران تصنیف قصہ مصنف کے پیش نظر اس دور کی معروف داستانوں کے موضوعات اور ان کے کردار ضرور رہے ہوں گے ۔ اس ضمن میں ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں :

> فسانہ عجائب سرور کی تخلیقی طباعی کا شاہکار ہے ۔اس میں سحرالبیان ،گل بکاؤلی ، حاتم طائی ،توتا کہانی ، داستان امیر حمزہ وغیرہ داستانوں کے اجزاء سے انجمن آراء اور جانِ عالم کا ایک محیرالعقول قصہ اختراع کیا گیا ہے ۔۹

باغ و بہار کے برعکس فسانہ عجائب کا اسلوب شوکت لفظی اور قوت بیان کا ترجمان ہے ۔ سرور نے محاوروں کے ہاتھ پیر توڑنے کے بجائے زبان کو آراستہ و پیراستہ بنانے کا راستہ اختیار کیا اور اپنے اس اسلوب کو نمایاں کرنے میں لامحالہ ان کا جذبۂ خودنمائی کارفرما ہے اگرچہ وہ اپنے اسلوب کو سادہ اور عام فہم قرار دیتے ہیں:

> نیازمند کو اس تحریر سے نمودِ نظم ونثر ،جَودتِ طبع کا خیال نہ تھا ۔ شاعری کا احتمال نہ تھا ۔ بلکہ نظر ثانی میں جو لفظ دِقت طلب ،غیر مستعمل ،عربی فارسی کا مشکل تھا ؛اپنے نزدیک اسے دور کیا ۔ اور جو کلمہ سہل ممتنع ،

محاورے کا تھا؛ رہنے دیا۔[۱۰]

فسانہ عجائب سادہ بیانی کا شاہکار نہیں سرور کی نظر ثانی کے باوجود اس میں وہ سادگی نظر نہیں آتی جس کا دعویٰ مصنف نے کیا ہے لیکن اپنے عہد کی بعض داستانوں کے برعکس فسانہ عجائب کی نثر عام فہم اور سہل ہے البتہ سرور چونکہ خود شاعر تھے لہٰذا ان کی زبان و بیان میں قافیہ آرائی اور اشعار کا برمحل استعمال بکثرت ملتا ہے۔ ان کے بیان کی رنگینی سادگی کا تاثر قائم نہیں ہونے دیتی۔ لیکن اسی بیان کا سہارا لے کر سرور نے لکھنو کی رنگین زندگی، چھل پہل اور رونق کو ایک زندہ تصویر کی حیثیت دے دی ہے۔ لکھنو سرور کے لیے معشوقہ کی حیثیت رکھتا ہے جس کے بغیر ان کا جینا دشوار ہے۔ لکھنو میں پیدا ہونے والے رجب علی بیگ سرور کے اسلوب میں لکھنو کا ادبی رنگ اپنے پورے رچاؤ کے ساتھ موجود ہے۔ ان کی شاندار تصنیف فسانہ عجائب جو پورے دبستانِ لکھنو کی اہم نثری ترجمان کی حیثیت میں معروف ہے ۱۲۴۰ھ میں مکمل ہو کر سامنے آئی۔ سرور نے خود اس کی تاریخ کہی ہے:

تاریخ سرور اس کی منظوم ہوئی جس دم بے ساختہ جی بولا ''نشتر ہے رگِ دل کا۔''[۱۱]

غازی الدین حیدر کے زمانے میں جب سرور قتل کے ایک مقدمے میں جلاوطن ہو کر کانپور پہنچے تو وہاں کی ناخوش گوار زندگی سرور کو راس نہ آئی اور وہ زیادہ تر پریشان رہے مگر اس مقام پر ان کی شناسائی حکیم سید اسد علی جیسے مہربان سے ہوئی جنھوں نے سرور کو کہانی لکھنے کی ترغیب دی اور کانپور میں یہ کہانی مکمل ہوئی۔ غازی الدین حیدر کی وفات پر جب اس کا بیٹا نصیرالدین حیدر تخت نشین ہوا تو سرور واپس لوٹے۔ عمر کے آخری ایام تنگ دستی و کسمپرسی میں گزارنے والے مرزا رجب علی بیگ اپنی تصنیفات کے اعتبار سے تہی دست نہ تھے ان سے فسانہ عجائب کے علاوہ بھی کئی کتب یادگار ہیں جن میں شگوفۂ محبت، گلزار سرور، شرر عشق، فسانہ عبرت، سرور سلطانی، شبستان سرور، انشائے سرور اور چند حکایات مختصر و طویل شامل ہیں۔ لیکن جس تصنیف نے سرور کو بقائے دوام بخشا وہ فسانہ عجائب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج اگر اردو داستان کی نمائندہ کتب کا حوالہ دیا جائے تو باغ و بہار اور فسانہ عجائب پر نظر ٹھہرتی ہے۔ فسانہ عجائب میں کہانی خط مستقیم کی صورت میں بڑھتی ہے اس میں باغ و بہار کی طرح دائرہ در دائرہ پھیلاؤ نہیں ہے۔ قصے کا ہیرو طوطے کی زبانی انجمن آرا کے حسن کی تعریف سن کر گھر سے نکلتا ہے اور کئی مراحل طے کر کے واپس لوٹتا ہے۔ یہی کہانی معمولی تبدیلی کے ساتھ سید فخر الدین سخن دہلوی نے سروش سخن میں بیان کر دی ہے۔ یہ بات بھی فسانہ عجائب کی مقبولیت کی دلیل ہے کہ اس کے مخالفین بھی اس داستان کے اجزاء سے خوشہ چینی کر کے اپنی داستانوں کی فضا تیار کرتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی فسانہ عجائب اپنے جداگانہ اسلوب و بیان کی وجہ سے شمالی ہند کی بہترین داستانوں میں شمار ہوتی ہے۔ اپنے عہد میں اس کی مقبولیت ہاتھوں ہاتھ بکنے والی تصنیف کی تھی لیکن زیور طباعت سے آراستہ ہونے میں اسے تاخیر ہوئی۔ اس کے پہلے نسخے کی اشاعت کے بارے میں رشید حسن خان لکھتے ہیں: '' فسانۂ عجائب۔'' [۱۲] فسانہ عجائب کی تصنیف اور اشاعت کے درمیان وقفہ اشاعتی سہولتوں کے فقدان کی علامت ہے۔

رجب علی بیگ سرور فسانہ عجائب میں میرامّن دہلوی کے ایک بے ضرر جملے کا حوالہ دے کر زبان و بیان پر اپنی برتری ثابت کرنے کا حق استعمال کر چکے تھے لیکن ادبی بحث مباحثوں کے آغاز کو ایک مرتبہ شروع ہو جانے کے بعد ختم ہونے میں وقت درکار ہوتا ہے سو جواب در جواب کے سلسلے میں فسانۂ عجائب، سروش سخن اور طلسم حیرت سامنے آئیں اور دبستان ہائے نظم کی طرح دبستان نثر میں بھی دہلی اور لکھنو کے مابین تفاوت و تفریق نمایاں ہوئی۔

سروش سخن ایک ایسے مصنف کے قلم کا شاہکار ہے جو دہلی سے خاص تعلق و نسبت کا حامل ہے۔ لکھنو میں رہائش پذیر ہونے کے باوجود دہلوی مزاج پر نہ صرف قائم و دائم ہے بلکہ اس پر فخر کا اظہار بھی کرتا ہے۔ اسی فخر کے پیش نظر سروشِ سخن تخلیق

ہوئی اور مصنف نے کسر نفسی کا اظہار کرتے ہوئے بڑے مناسب طریقے سے رجب علی بیگ سرور اور ان کی تالیف پر تنقید کی، بظاہر یہ تنقید احترام کے پیرائے میں ہے لیکن اس کی تلخی خاص طور پر محسوس کی جا سکتی ہے:

> ''اور جو اس قصے کو ملاحظہ کرے وہ یہ نہ سمجھے کہ فسانہ عجائب کا جواب لکھا ہے؛ جتنا لکھا ہے، لاجواب لکھا ہے؛ نہیں، مرزا صاحب یگانہ ہیں؛ وہ موجد ہیں، ہم مقلد ہیں؛ فرق اس قدر کہ کم سن اور مرزا صاحب پرانے آدمی، ضعیف۔ پھر کہاں ان کی تالیف اور کہاں ہماری تصنیف! ہم نوجوان، وہ صد باراں دیدہ؛ سنجیدہ و فہمیدہ، پیر کہن؛ پھر کہاں فسانۂ عجائب اور کہاں سروش سخن!۔۔مگر صاحب موصوف نے جو اپنی تالیف میں بے چارے میر امن دہلوی کو بنایا ہے، اپنی زبان کی تیزی سے اس صاف گو کو ایک آدھ کڑا فقرا سنایا ہے' تو ہم بھی اب کہتے ہیں کہ سرور لکھنوی نے اٹھارہ مرتبہ فسانۂ عجائب کو درست کیا۔۔۔[۱۳]

اپنی تصنیف کے ابتدائیے میں سید محمد فخر الدین حسین سخن نے فسانہ عجائب اور رجب علی بیگ سرور پر دل کھول کر تنقید کی ،دہلی کی لکھنو پر ادبی سبقت کا خوب ڈھنڈورا پیٹا اور اہل ولّی کی زبان پر حرف گیری کی بھرپور مذمت کی لیکن بہر حال اس تنقید کا تناسب سروش سخن کے بعد منظر عام پر آنے والی طلسم حیرت سے کم رہا۔ سروش سخن میر امن کی باغ و بہار اور رجب علی بیگ سرور کی فسانۂ عجائب کے مقابلے کی داستان نہ بن پائی لیکن دہلی اور لکھنو کے قضیے نے مسابقت کی جو فضا پیدا کی اس میں اس داستان کی حیثیت ایک خوبصورت اضافے کی ہے۔

سروش سخن کے مصنف سید محمد فخر الدین حسین سخن پیشے کے اعتبار سے وکیل تھے اور شعر و سخن سے طبعی رغبت رکھتے تھے سخن نے عمر عزیز کا بیشتر حصہ آرہ میں گزارا۔ آرہ میں قیام کے دوران سخن کی ادبی صلاحیتوں پر بھرپور شباب آیا۔ سخن پٹنہ اور مونگیر میں بھی قیام پذیر رہے۔ ان کا یہ قیام پیشہ ورانہ فرائض کی ادائیگی کے لیے تھا۔ سروش سخن کے علاوہ ان کی دیگر تصانیف میں دیوان سخن، ہنگامۂ دلِ آشوب، تہذیب النفوس اور دیوان فارسی شامل ہیں۔

سروش سخن کے سال تصنیف کے بارے میں سب سے اہم شہادت خود مصنف کا بیان ہے جو انہوں نے خود کتاب کے آخر میں منظوم کیا ہے:

لکھنے کو سال اے سخن فکر جو دل میں کی ذرا   ہاتف غیب نے کہا نغمہ عندلیب ہے

۱۲۷۶ھ (مطابق ۶۰۔۱۸۵۹ء) [۱۴]

سروش سخن میں سادگی و مشکل پسندی ساتھ ساتھ پائی جاتی ہے۔ تاہم عبارت عام فہم ہے اور انداز بیان دلچسپ ہے جس میں دلّی کی سلاست اور روانیٔ بیان کے عکس جھلکتے ہیں۔ کہانی کی بُنت میں تجسّس کا عنصر غالب ہے۔ اور قاری پورے شوق و ولولے کے ساتھ داستان نگار کے ہمراہ آگے بڑھتا ہے۔ سروش سخن میں سخن نے اپنے شعری ذوق کا بھی بخوبی مظاہرہ کیا ہے۔ اور اکثر مقامات پر اپنے اور اس عہد کے دیگر نامور شعرا کے اشعار استعمال کر کے رنگینیٔ بیان دوبالا کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن جہاں تک کہانی کے مجموعی تاثر کی بات ہے سروش سخنِ فسانہ عجائب سے زیادہ مختلف نہیں بلکہ قدرے تبدیلی کے ساتھ وہی کردار اور وہی کہانی بیان کر دی گئی ہے فرق فقط سلیقۂ اظہار میں ہے بقول ڈاکٹر گیان چند: '' سروش سخن کے اکثر کردار فسانہ عجائب کے کرداروں کا عکس ہیں۔''[۱۵] لیکن اس کے باوجود سروش سخن اپنے عہد کی بہترین داستانوں میں شمار ہوتی رہی گو کہ باغ و بہار اور فسانہ عجائب کی طرح دوام حاصل نہ کر سکی اور عہد حاضر کے قاری کی نظر سے پوشیدہ ہے لیکن اس کے ادبی مقام سے انکار نہیں۔ اس کا شمار ان داستانوں میں ہوتا ہے جن میں اپنے دور کی معاشرت کے مرقعے وضاحت سے موجود

ہیں۔ سروش سخن ایک رومانوی داستان ہے جس میں حسن و عشق کی رنگ آمیزی بھی ہے اور تحیرّ و تجسس کی فضا بھی موجود ہے۔ داستان کی تکمیل کرنے والے تمام ضروری عناصر اس میں پائے جاتے ہیں اس لحاظ سے سروش سخن ایک مکمل داستان ہے۔

''طلسم حیرت'' داستانوں کے اس سلسلۂ جواب در جواب کی آخری کڑی ہے جس کا آغاز میر امن دہلوی کی باغ و بہار سے ہوا تھا۔ باغ و بہار کے بعد فسانہ عجائب سامنے آئی جس کے جواب میں سروش سخن تحریر ہوئی اور سروش سخن کے بعد طلسم حیرت لکھی گئی ۔ اس داستان کی تصنیف کے بعد اس کے سلسلے کی مزید کوئی داستان سامنے نہیں آئی جس میں تنقید و تنقیص کی متذکرہ صورت ابھری ہو۔ جس طرح فسانہ عجائب کے مصنف نے میر امن کے جملے سے تحریک پکڑی اسی طرح شیون پر سروش سخن کا دیباچہ گراں گزرا اور انہوں نے ضلع جگت اور ثقیل عبارت آرائی کے ذریعے اپنی زبان دانی کے جھنڈے گاڑنے کی کوشش کی ۔ سرورؔ کی نثر میں تکلف ضرور پایا جاتا ہے لیکن ان کی زبان قابل فہم بھی ہے اور گوارا بھی مگر شیون کی طلسم حیرت کی زبان اتنی ثقیل اور قصہ اس قدر بے جان ہے کہ عام قاری کو اس میں کوئی دلچسپی محسوس نہیں ہو سکتی ۔ باغ و بہار، فسانہ عجائب اور سروش سخن کی نثر آج بھی زندہ ہے لیکن طلسم حیرت کا مطالعہ؛ مطالعہ کم اور ذہنی آزمائش زیادہ ہے ۔ جعفر علی شیون نے طلسم حیرت میں غالب کو بھی نشانۂ تنقید بنایا اور گلزار سرورؔ کی تقریظ میں سرورؔ کی تعریف اور پھر فسانہ ٔ عجائب پر تنقید کے حوالے سے اظہار ناپسندیدگی کیا ہے حالانکہ غالب نے گلزار سرورؔ کی تقریظ میں لکھا تھا:

> مجھ کو دعویٰ تھا کہ انداز بیان اور شوخیِ تحریر میں فسانہ عجائب بے نظیر ہے ۔ جسنے میرے دعویٰ کو اور فسانہ عجائب کی یکتائی کو مٹایا وہ یہ تحریر ہے ۔ کیا ہوا اگر ایک نقش دوسرے کا ثانی ہے ۔ یہ تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ نقش لاثانی ہے ۔[۱۶]

اس تقریظ میں غالب نے کہیں بھی فسانہ عجائب پر تنقید نہیں کی البتہ شیونؔ نے فسانہ عجائب کے بارے میں ان کی زبانی رائے سنی ہو گی اسی لیے انھوں نے غالبؔ، میر امنؔ اور سخنؔ پر جملے کسے ہیں ۔

''طلسم حیرت'' کی وجہ تصنیف بیان کرتے ہوئے شیون ایک روحانی واردات کے تذکرے کے ساتھ دیوان حافظ سے ملنے والی فال اور ایک بزرگ کی جانب سے ہدایت کے مطابق خامہ فرسائی کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں : ''اسی وقت سے بعنایت ایزدی طبیعت نے وقتاً وقتاً ایسی قوت پائی کہ تھوڑے عرصے میں کہانی کہہ سنائی بسکہ عالم تحیّر مین اسکا انصرام ہوا اسلیے طلسم حیرتِ افسانہ کا نام ہوا۔'' ۱۷ ''طلسم حیرت'' میں بیان شدہ کہانی میں کوئی ندرت نہیں پائی جاتی سوائے اس کے کہ اس میں اظہارِ عشق میں شدت کا مظاہرہ عورت کی طرف سے ہوتا ہے جو ایک شہزادے کی تصویر دیکھ کر عاشق ہو جاتی ہے اور پھر اپنی سہیلی وزیر زادی کو ہمراہ لے کر اس کی تلاش میں بھٹکتی ہے ۔ قصے میں ہیرو کی آمد قدرے تاخیر سے ہوتی ہے ۔ داستانوی روایت کے مطابق آخر داستان کی ساری کڑیاں مل جاتی ہیں۔ اور کہانی مکمل ہو جاتی ہے ۔ عشق و عاشقی کا یہ بیانیہ جس کا نام طلسم حیرت ہے اس کے سنِ تصنیف کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند کا بیان ہے: '' اسے جعفر علی شیون کاکوروی نے ۱۸۷۲ء ،۱۲۸۹ھ میں تصنیف کیا ۔ طبع اول ۱۸۷۳ء ،۱۲۹۰ھ میں ہوئی ۔'' ۱۸ طلسم حیرت میں اصل قصے کے ساتھ دو ضمنی کہانیاں بھی موجود ہیں ، یہ روایت اردو کی کئی داستانوں میں موجود ہے کہ زیبِ داستاں کے طور پر ضمنی قصوں کی موجودگی ضروری تصور کی جاتی ،گو کہ یہ قصے اپنی موجودگی کا کوئی جواز پیش نہیں کرتے ۔ طلسم حیرت میں جس طرح شیون نے ضلع جگت اور رعایت لفظی سے کام لیا ہے اس پر تبصرہ کرتے ہوئے پروفیسر وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ''طلسم حیرت'' کے مصنف میں کمزوریاں ہیں --ایک تو اسے بات اختصار سے کرنی نہیں آتی اور دوسرے وہ سیدھا راستہ چلنا نہیں جانتا چھوٹی سی بات کو بلا ضرورت پھیلاتا ہے اور سیدھی سی بات کو

پیچیدہ بنا کر کہتا ہے اور ان دونوں میں لفظی رعایتوں کا ایسا التزام رکھتا ہے کہ باید و شاید۔[19]

سرؔور سے اپنی عقیدت کا حق ادا کرنے والے منشی جعفر علی شیون کاکوروی شعر و سخن سے رغبت رکھتے تھے۔ڈاکٹر سہیل بخاری ان کے بارے میں معلومات فراہم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:" شیون شعر گوئی میں مولوی محمد محی الدین متخلص بہ ذوق کے شاگرد تھے اور نثر میں مرزا رجب علی بیگ سرؔور سے تلمذ رکھتے تھے۔"[20] شیون کی واحد وجہ شہرت ان کی تصنیف طلسم حیرت ہے جو ایک اعلیٰ معیار کی داستان نہ ہونے کے باوجود دہلی اور لکھنو کے نثری تنازع کے حوالے سے معروف ہے اور اسی باعث قابل توجہ ہے بصورت دیگر اس میں دلچسپی کا عنصر مفقود ہے۔

متذکرہ چاروں داستانیں اپنے اسلوب ،موضوعات اور کردار نگاری کے حوالے سے داستان کے مخصوص عہد کی ترجمان ہیں ۔ان کا اصل قصہ زبان و بیان کے اعتبار سے اہم ہے ۔سلاست اور پیچیدگی کا باہم نبرد آزما ہونا ان داستانوں کی وجہ تخلیق بھی ہے اور تعارف بھی ۔ان کا مطالعہ اس دلچسپ تکرار کی یاد تازہ کرتا ہے جو اہلِ زبان کے ہاں بطور خاص موجود رہی ہے۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ جان گل کرسٹ:مقدمہ،(انگریزی سے ترجمہ)باغ و بہار، بحوالہ اسلم عزیز درانی،ڈاکٹر،مشمولہ مقدمات باغ و بہار، کاروان ادب ، ملتان صدر، بار اول ۱۹۹۵ء ،صفحہ نمبر ۶

۲۔ میرامن دہلوی: باغ و بہار (مرتبہ رشید حسن خان) نقوش،اردو بازار،لاہور،۱۹۹۲ء ،صفحہ نمبر ا

۳۔ جان گل کرسٹ : مقدمہ، انگریزی سے ترجمہ،مشمولہ مقدمات باغ و بہار،صفحہ نمبر ۶

۴۔ نورالحسن ہاشمی،ڈاکٹر: مقدمہ نوطرز مرصع محمد حسین عطا خان تحسین مرصع رقم ، ہندوستانی اکیڈمی،اتر پردیش،الہ آباد، بار اول ،۱۹۵۹ء ،صفحہ نمبر۴۳

۵۔ کلیم الدین احمد،پروفیسر: اردو زبان اور فن داستان گوئی ،نیشنل بک فاؤنڈیشن ، اسلام آباد،اشاعت اول، ۱۹۹۰ء ،صفحہ نمبر ۱۹۹

۶۔ رشید حسن خان ،مقدمہ، باغ و بہار،صفحہ نمبر۱۳

۷۔ میرامن دہلوی،باغ و بہار،(مرتبہ رشید حسن خان)صفحہ نمبر۰۷

۸۔ سرور، رجب علی بیگ: ابتدائیہ ،فسانہ عجائب،(مرتبہ رشید حسن خان)،نقوش پبلشرز،اردو بازار،لاہور،اپریل ۱۹۹۰ء،صفحہ نمبر ۳۰

۹۔ انور سدید،ڈاکٹر: اردو ادب کی مختصر تاریخ،مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد،طبع اول ،فروری ۱۹۹۱ء،صفحہ نمبر ۲۰۸

۱۰۔ سرور، رجب علی بیگ: ابتدائیہ فسانہ عجائب (مرتبہ رشید حسن خان) صفحہ نمبر ۳۱

۱۱۔ ______ایضاً______ صفحہ نمبر۳۴۳

۱۲۔ رشید حسن خان :پیش لفظ،فسانہ عجائب،صفحہ نمبر ۱۷

۱۳۔ سخن ،سید محمد فخر الدین حسین :ابتدائیہ، سروش سخن (مرتبہ خلیل الرحمن داؤدی) مجلس ترقی ادب ، لاہور، طبع اول ، ۱۹۶۳ء، صفحہ نمبر ۸

۱۴۔ __________ایضاً__________ صفحہ نمبر ۲۸۹

۱۵۔ گیان چند، ڈاکٹر: اردو کی نثری داستانیں، انجمن ترقی اردو، کراچی، اشاعت ثانی، ۱۹۴۹ء، صفحہ نمبر ۳۸۲

۱۶۔ غالب، اسداللہ خان: تقریظ، گلزار سرور، مطبع افضل المطابع نجم العلوم، بنارس، سال اشاعت و صفحہ نمبر ندارد

۱۷۔ شیون، جعفر علی: پیش لفظ، طلسم حیرت، مطبع نامی منشی نول کشور، کان پور، بار پنجم، نومبر ۱۹۰۸ء، صفحہ نمبر ۱۹

۱۸۔ گیان چند، ڈاکٹر: اردو کی نثری داستانیں، صفحہ نمبر ۳۸۸

۱۹۔ وقار عظیم، پروفیسر: ہماری داستانیں، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، سال اشاعت ۲۰۰۳ء صفحہ نمبر ۳۸۰ تا ۳۸۱

۲۰۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر: اردو داستان، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول، مارچ ۱۹۸۷ء، صفحہ نمبر ۲۸۷ تا ۸۸

مریم عرفان

پی ایچ ۔ڈی (سکالر)

اردو داستانوں میں سراپا نگاری

This article is based on "Dastanvi Adab" in Urdu literature. Analytical & critical review reflects on natural phenomena of the back ground of such traditional stories in the cultural linguistic prospective during different decades of centuries and growing movements.

شاعری کی زبان میں محبوب کے سراپے کی مثالیں کلاسیکی اور جدید دونوں ادوار میں ملتی ہیں۔شاعر کے جذبات واحساسات جن کیفیات کا مظہر ہوتے ہیں اس کا بہترین اور کامل اظہار نثر اور بالخصوص داستان میں ہواہے۔ اردو داستانوں میں جہاں مافوق الفطرت عناصر اور اساطیری رنگ ملتاہے وہیں محبوب کی تصویر بھی اپنی مکمل جزئیات کے ساتھ اُبھرتی ہے۔ ہماری داستانوں کا ماحول جس تہذیب وتمدن کا عکاس ہے وہ براہ راست ہندو ادب سے متاثر ہے۔ اس ضمن میں ہمیں ہندو ادب سے جُڑی اساطیری نثر کونہیں بھولنا چاہیے۔ ہندوتہذیب میں دیوی دیوتاؤں کی کہانیوں کا خمیر جس تخّیل اور رومان سے گتھا ہوا ہے اس کی جھلکیاں ہمیں قدیم تہذیبی سرمایہ اُدب میں بھی نظر آتی ہیں۔ دیویوں کے سراپے اور ان سے جڑا جمالیاتی احساس مشرقی محبوب سے دور سہی لیکن اس کی کچھ حرارت ہمیں اپنی داستانوں میں بھی نظر آتی ہے۔اس تناظر میں جو اردو داستانیں سرِفہرست ہیں ان میں باغ و بہار اور، فسانہ عجائب شامل ہیں۔ یہ داستانیں اپنے طرز احساس اور اساطیری حوالوں سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن ان میں موجودنسوانی سراپے اپنی تہذیب و معاشرت کے عکاس ہیں۔

باغ و بہار:

رتن ناتھ سرشار نے ’’ الف لیلیٰ‘‘ لکھ کر جو داستان کی طلسماتی توجیح پیش کی تھی اسے ’’ باغ و بہار‘‘ کے اسلوب نے بدل کر دکھ دیا۔ جس کی ایک وجہ تو اس قصے کی سادگی اور دوسرا تخیلاتی فضا میں مافوق الفطرت عناصر کی بہتات کا نہ ہونا ہے۔ گویا میرامن نے یہ قصہ لکھ کر ثابت کیا کہ داستان طلسمات کے گورکھ دھندے میں سورج کی کرنیں بھی تلاش کرسکتی ہے۔’’باغ و بہار‘‘ میں سراپا نگاری کی مثالیں اتنی مضبوط نہیں جتنی ہمیں ’’ الف لیلیٰ‘‘ ،’’ گل بکاؤلی‘‘ اور’’ آرائش محفل‘‘ میں نظر آتی ہیں۔ اس کے برعکس’’ آرائش محفل‘‘ کی حسن بانو زیادہ قویٰ روپ میں سامنے آتی ہے ۔ اس کا حسن بلا خیز اتنا پر اثر ہے کہ منیر شامی چاروں شانے چت رہ جاتاہے۔ اس کی ایک جھلک حاتم طائی جیسے جذبۂ صادق رکھنے والے مسیحا کو بھی ششدر کر دیتی ہے۔’’ باغ و بہار‘‘ میں دمشق اور بصرے کی شہزادیاں، وزیرزادی ، زیر باد کے راجا کی بیٹی،سراندیپ کی شہزادی،شہزادی فرنگ اور چوتھے درویش کی نازنین کے کردار اہم ہیں۔ جمالیاتی اعتبار سے ان نسوانی کرداروں میں کوئی خاص بات نہیں بلکہ ان کنیزوں کا سراپا کچھ بہتر ہے جو دوسرے درویش کے قصے میں نظر آتی ہیں:

> ’’ اندر کا اکھاڑا کہوں یا پریوں کا اتارا؟ بے اختیار ایک آہ، بے خودی سے زبان تک آئی اور کلیجہ تھلکنے لگا، پر بہ روز اپنے تئیں تھانبا۔ ان کو دیکھتا بھالتا اور سیر کرتا ہوا آگے چلا لیکن پاؤں سو سو من کے ہو گئے ۔جس کو دیکھوں ، پھر یہ نہ جی چاہے کہ آگے جاؤں ۔‘‘ [1]

شہر نیم روز کی ان کنیزوں کے حسن کی جھلک اتنی واضح نہیں لیکن جتنی بھی ہے اس سے لگتا ہے کہ شہزادے کے سامنے حسن

کا ٹھاٹھیں مارتا سمندر انگڑائیاں لے رہا تھا جسے بیان کرنے میں میر امن نے زیادہ چستی نہیں دکھائی ۔تیسرے درویش شہزادے کے قصے میں چودہ سالہ پری چہرہ لڑکی کا جمال جس کشش کا حامل ہونا چاہیے تھا میر امن نے وہاں بخل سے کام لیا۔انھیں پری زاد میں صرف مہتاب کی جھلک نظر آئی جو فرنگی لباس میں ملبوس تھی۔فرنگی لباس داستان میں نسوانی کردار کا نیا روپ بن کر ابھرا ہے کیونکہ باقی کردار مشرقی انداز کے حامل ہیں۔ میر امن نے اس کے لیے صرف نازنین کا لفظ استعمال کر کے اس کا لفظی سراپا بیان کیا ہے جسے دیکھتے ہی شہزادہ بے ہوش ہو کر گر گیا۔درج ذیل سطور میں اس بے ہوشی کا کوئی جمالیاتی سبب دور دور تک نظر نہیں آتا:

> ’’دیکھا تو ایک تخت بچھا ہے اور اس پر ایک پری زاد عورت، برس چودہ ایک کی ، مہتاب کی صورت اور زلفیں دونوں طرف چھوٹیں ہوئیں ، ہنستا چہرہ، فرنگی لباس پہنے ہوئے عجب ادا سے دیکھتی ہے اور بیٹھی ہے اور وہ بزرگ اپنا سر اس کے پاؤں پر دھرے بے اختیار رو رہا ہے اور ہوش حواس کھو رہا ہے۔ میں اس پیر مرد کا یہ احوال اور اس نازنین کا حسن و جمال دیکھ کر مرجھا گیا اور بے جان ہو کر گر پڑا۔‘‘ ۲؎

کسی بھی کہانی میں ہیروئن کا کردار بہت جان دار ہوتا ہے خاص طور پر جب اسے خوبصورت ثابت کرنا ہو تو اس کے کردار پر محنت کی جاتی ہے۔ اس کے رنگ روپ سے لے کر قد کاٹھ تک ایسی تمثیلیں اور الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں کہ آنکھوں کے سامنے ملکہ وینس یا قلوپطرہ گھوم جائیں۔شاعری میں تو یہ بات بہت عام ہے کیونکہ شعرا محبوب کے سراپے کو کلیوں ، بہاروں اور پھولوں کی ایسی ایسی تشبیہات سے گھڑتے ہیں کہ غزل کا چہرہ گلابی ہو جاتا ہے۔’’باغ و بہار‘‘ میں ایسی کوئی گلابی نظر نہیں آتی جس میں شہزادیوں کے حسن کا ذکر رنگین اور تخیلاتی ہو۔ میرامن نے جہاں عورتوں کو دلیر اور حسن میں یکتا قرار دیا ہے وہاں ان کے سراپوں کی مثالیں کمزور ہیں۔ خاص طور پر بصرے کی شہزادی کا احوال قابل ذکر ہے جس کا کردار جود و سخا اور دین داری پر مبنی ہے لیکن اس میں ایسی خصوصیت بالکل نہیں کہ پڑھنے والا تھوڑی دیر رک کر سوچے کہ بصرے کی شہزادی میں حسن کہاں تھا۔ سید وقار عظیم بھی اس شہزادی کے ہیروئن ہونے سے انکاری ہیں:

> ’’وہ نسوانی کشش تو اس میں نام کو نہیں جو کسی عورت کو کہانی کی ہیروئن بناتی ہے اور جس سے مجبور ہو کر ہیرو ہفت خواں طے کر کے اسے اپنا بنانے کے لیے دیوانہ ہوتا ہے۔‘‘ ۳؎

میرامن اظہار حسن کے لیے بے دریغ صفات کا انبار نہیں لگاتے اس لیے ان کے ہاں نسوانی کرداروں کے سراپے کمزور ہیں۔ ان کرداروں کی پیش کش ایسی ہے کہ پڑھنے والا تحریک محسوس نہیں کرتا جیسے پانی میں پتھر مارا جائے تو کچھ لہریں پیدا ہوتی ہیں ویسے ہی ’’باغ و بہار‘‘ وقتی ارتعاش کا شکار ہے۔ ہر شخص کے دیکھنے اور سوچنے کا انداز دوسرے سے مختلف ہے جیسے ایک وقت میں کوئی عام سی صورت آنکھوں کو بھلی لگتی ہے اور دوسرے لمحے کوئی حسین چہرہ بھی متاثر نہیں کر پاتا اسی طرح جمالیاتی اپروچ پیدا ہوتی ہے۔ اس بات کا اندازہ پہلے درویش کے قصے سے لگایا جا سکتا ہے جس میں یوسف سوداگر کی معشوقہ کالی کلوٹی بھتنی ہے۔ گویا میر امن نے خوبصورتی کو ہی حسن کی معراج قرار نہیں دیا ان کے ہاں نسوانی چہرے اتنے جمالیاتی نہیں اسی لیے وہ بدصورت چہرے کو بھی حسین قرار دے دیتے ہیں ۔ یہ کالی بھتنی اس سوداگر کے لیے اتنی ہی حسین ہے جتنی لیلیٰ مجنوں کے لیے تھی۔ میر امن جہاں اپنے نسوانی کرداروں کی خوبصورتی کا تذکرہ کرتے ہیں وہاں متحرک تشبیہات و استعارات کا استعمال نہیں کرتے اسی لیے ان کے پیش کردہ کردار سپاٹ اور سادے ہیں۔ ذیل میں درج کچھ ایسی ہی شہزادیوں کے سراپے موجود ہیں جن سے ان کی اختصار پسندی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ خاص طور پر جب اس کالی بھتنی عورت کا تعارف کروایا جاتا ہے تو اس کے کردار کی جمالیات بھی صرف اس کے رنگ تک ہی محدود ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس

کے ڈراؤنے چہرے کو ہیبت ناک بنانے کے لیے علامتوں یا تشبیہوں کا سہارا لینے کے بجائے بس دیکھنے والی کی آنکھ کو ہی مرکز بنایا گیا ہے۔ اس ایک آنکھ میں یوسف سوداگر کے لیے محبت جھلکتی ہے اوردوسری آنکھ میں زمانے کے لیے کراہت کا سامان پیدا ہوتاہے:

''ایک عورت کالی کلوٹی ،بھتنی سی، جس کے دیکھنے سے انسان بے اجل مرجاوے، جوان کے پاس آن بیٹھی۔'' ۴

''وہ بھتنی بھی اس جوان پری زاد کے گلے لپٹ گئی۔ سچ مچ یہ تماشا ہوا جیسے چودھویں رات کے چاند کو گہن لگتا ہے۔۔۔۔ایک شخص کنارے سے بولا:''یارو!عشق اور عقل میں ضد ہے، جو کچھ عقل میں نہ آوے، یہ کافر عشق کر دکھاوے۔ لیلیٰ کو مجنوں کی آنکھوں سے دیکھو۔'' ۵

''میں نے اس کے دیکھنے کو گردن اٹھائی ۔ دیکھا تو نمدا چیر کر، ایک مکھڑا چاند کا سا نکل رہا ہے ۔ دیکھتے ہی اس کے، میرے عقل و ہوش بجانہ رہے ۔ پھر اپنے تیئں سنبھال کر دیکھا تو ایک مرصع کا تخت پری زادوں کے کاندھے پر ، معلق کھڑا ہے اور ایک تخت نشیں، تاج جواہر کا سر پراور خلعت جھلابور بدن میں پہنے، ہاتھ میں یاقوت کا پیالہ لیے اور شراب پیے ہوئے ،بیٹھی ہے ۔'' ۶

''باغ و بہار'' کے سراپے دلکشی کی تفصیلات پیش نہیں کرتے جس کی وجہ ان کی اختصاریت ہے ۔ میر امن نے جتنی سادگی اور سلاست کا مظاہرہ کیا ہے اس میں کرداروں کو ان کا اصل مقام نہیں دیا گیا۔''باغ و بہار'' کے سراپے دلکشی کے معیار ہر پورا نہیں اترتے جس کی وجہ ان کی اختصاریت ہے ۔ میر امن نے جتنی سادگی اور سلاست کا مظاہرہ کیا ہے اس میں کرداروں کو ان کا اصل مقام نہیں دیا گیا۔ ہندو تہذیب کے جتنے مظاہر دوسری داستانوں میں نظر آتے ہیں وہ یہاں موجود نہیں بلکہ میر امن اور سرور کے ہاں تو ہندو مسلم تہذیب جھلکتی ہے۔

فسانہ عجائب:

فسانۂ عجائب کی سب سے بڑی خوبی اس کی زبان ہے جس میں لکھنؤ کی معاشرت اور تہذیب سانس لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔اس دور کی نمود و نمائش ، نفاست، ادب آداب،ثقافتی اقدار، فارغ البالی،دولت کی فراوانی اورامراء کی تہذیبی زندگی کی جو جھلکیاں نظر آتی ہیں انھیں بیان کرتے ہوئے سرور نے قافیہ بندی،عبارت آرائی ،عربی اور فارسی الفاظ کی بھر مار کی ہے۔''سب رس'' کا تمثیلی انداز بیان جس طرح کرداروں کو مجروح کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے ویسا ہی انداز کم وبیش'' فسانۂ عجائب'' میں بھی موجود ہے ۔ سرور نے اپنے کرداروں کے تعارف کو اتنا مشکل اور تمثیلی بنا دیا ہے کہ قصے میں ان کی اہمیت محض لفاظی تک ہی محدود ہے۔ داستان کے اہم کرداروں میں شہزادہ جان عالم، انجمن آراء، ملکہ مہر نگار ، ماہ طلعت اور شہپال کی بیٹی قابل ذکر ہیں۔شہزادہ جان عالم لکھنوی ماحول کا پروردہ ہے جس میں بیک وقت حسن و جمال ،نزاکت،معاملہ بندی اور بزدلی بھی نظر آتی ہے۔سرور کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے محض نسوانی کرداروں کو ہی سجاسجایا نہیں دکھایا بلکہ ان کے ہاں مردانہ کردار بھی بڑے وجیہ بن کر پیش ہوئے ہیں۔شہزادہ جان عالم اس کی سب سے بڑی مثال ہے جس کی شخصیت کا رکھ رکھاؤ اور سج دھج اس کی عاشق مزاج طبیعت کی عکاس ہے اس کی مردانہ وجاہت میں نسوانی پرچھائیاں موجود ہیں جسے بقول ڈاکٹر تبسم کاشمیری اردو غزل کا ہیرو قرار دیا جاسکتا ہے:

''اودھ کی تہذیب میں نسوانیت کے جو نمایاں رجحانات تھے، ان کی نمود جان عالم کے سراپا میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اودھ کا یہ شہزادہ مردانہ حسن کی وجاہت نہیں رکھتا۔ اس کی شخصیت سے مردانگی کا کوئی جوہر

ظاہر نہیں ہوتا۔ وہ ایک بڑی مہم کے لیے نکلا ہے جو خطرات سے پر ہے۔ مگر اس کے جسم پر کوئی ہتھیار نظر نہیں آتا۔ ڈھال، تلوار، خنجر، تیر کمان، زرہ بکتر، کچھ بھی نہیں ہے۔ اس کی پوری شخصیت میں شجاعت و دلیری کا کوئی پہلو دکھائی نہیں دیتا۔'' ۷

شہزادہ جان عالم اس داستان کا ہیرو ہے جس کی عاشقانہ مزاجی نے قصے کو مختلف مراحل عطا کیے ہیں۔ وہ بھی داستانوں کے روایتی کردار کی طرح حسن پرست اور بزدل ہے۔ اس کی زندگی بھی راجہ اندر کی طرح عورتوں میں گھری ہوئی ہے جہاں پہلے تو ملکہ مہر نگار وارد ہوتی ہے جو خود جان عالم پر فریفتہ ہے۔ دوسرا کردار انجمن آراء کا ہے جو حسن بے مثال کا نمونہ ہے اور جس کی تلاش میں ملکہ مہر نگار شہزادے کی مدد کرتی ہے۔ تیسرا اہم نسوانی کردار شہزادی ماہ طلعت کا ہے جو جان عالم کی بیوی ہے۔ سرور نے داستان کی ہیروئن کے بجائے ہیرو کے کردار پر زیادہ محنت کی ہے۔ گویا سرور کا یہ انداز بیان داستان کو نئے مفاہیم عطا کرتا ہے کیونکہ اس سے قبل داستانوں میں شہزادوں کا کردار بہادر، جری اور جنگجو کے طور پر آ رہا ہے۔ درج ذیل اقتباسات میں ملکہ مہر نگار، انجمن آراء اور شہزادہ جان عالم کے مرقعے ہیں جن سے آپ ان تینوں کرداروں کے سراپوں میں فرق سمجھ سکتے ہیں:

'' چار پانچ سو عورت پری زاد حور وش زریں کمر تن سیم بر چست و چالاک کم سن الڑھ پنے کے دن اچھلتی کودتی پیادہ اور جواہر نگار ہوا دار پر ایک آفتاب محشر سوار گرد پریوں کی قطار تاج مرصع کج سر پر لباس شاہانہ پر تکلف در نیم چہ سلیمانی اس بلقیس وش کے ہات میں سیماب وشی ۔۔۔ بندوق چقماقی طائر خیال گرانے والی برابر رکھی شکار کھیلتی سیر کرتی چلی آتی ہے۔ حسن میں بے مثال کاہش بدر غیرت ہلال

برس پندرہ یا کہ سولہ کا سن جوانی کی راتیں مرادوں کے دن'' ۸

'' بتلاش و بے شمار و تجسس بسیار ایک شاہزادی پری پیکر خوبصورت نیک سیرت حور نژاد گل اندام سیمیں بر رشک شمشاد ماہ طلعت نام دودمان والا سے مقرر ہوئی ۔۔۔'' ۹

'' اٹھتی جوانی ہے۔ نشہ شباب سے چکنا چور ہے۔ خم ابرو محراب حسیناں سجدہ گاہ پردہ نشیناں چشم غزالی سرمہ آگیں ہے آہوئے رم دیدۂ کشور چیں ہے۔ چتون سے رمیدگی ہے۔ مست مے محبت ہے اس پر چوکنا ہے۔ دیدے کی سفیدی اور سیاہی لیل و نہار کو آنکھ دکھاتی ہے۔ سواد چشم پر حور سویدائے دل صدقے کیا چاہتی ہے۔ حلقۂ چشم میں کتنے ہموار مردم دیدہ دھرے ہیں صانع قدرت نے موتی کوٹ کوٹ کر بھرے ہیں۔ مژہ تکیل اس کمان ابرو کی دل میں دوسار ہونے کو لیس ہے۔ رشک لیلیٰ یہ غیرت غیرت قیس ہے۔ ناوک نگاہ سے سپر چرخ تک پناہ نہیں۔ کاکل مشکیں سے زلف سنبل کو پریشانی ہے بو باس سے ختن والوں کو حیرانی ہے۔ عنبریں مویوں کو زندگی وبال ہے۔ بال بال پر پیچ و خمدار ہے۔ روئے تاباں بسان چشمۂ حیوان ظلمت سے نمودار ہے۔ خندہ دنداں نما سے ہونٹ لعل بدخشاں کا رنگ مٹاتا ہے۔ دانتوں کی تاب سے گوہر غلطاں بے آب ہوا جاتا ہے۔'' ۱۰

سرور نے شہزدہ عالم کے سراپے میں دولہے کی جس شان و شوکت کا ذکر کیا ہے اس کی جھلکی ہمیں ''قصہ گل بکاؤلی'' میں بھی ملتا ہے۔ اس قصے میں بھی دولہے کے سراپے کو جس خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے وہ انداز ہمیں ''فسانۂ عجائب'' میں بھی نظر نہیں آتا۔ اگرچہ یہ شادی کی رسم ہے لیکن اس میں دولہا کی سجاوٹ اور اس کا سراپا زیادہ پراثر اور رنگین معلوم ہوتا ہے۔ لباس، ہیرے

جواہرات اور سہرے کی بہار کا سماں دولہے کی تیاری کا مظہر ہے جس میں ہمیں اس کی دبی دبی سی ایک جھلک بھی نظر آجاتی ہے۔ مشرقی تہذیب کے پروردہ ماحول میں رچائی گئی یہ شادی تقریب سے زیادہ دولہے کے ہار سنگھار کا پرتو لگتی ہے:

''محل میں حسن آراء نے بھی اپنی مصاحبوں اور خواصوں کو بہ آئین شائستہ آراستہ کیا اور آپ نیا لباس اور زیور جواہر کا پہنا۔ اس کے بعد سبھ گھڑی نیک ساعت دیکھ کر شہزادے کو ایک جڑاؤ چوکی پر بٹھلا کر شہانہ جوڑا پہنایا اور شملہ سر پر رکھ کر پیچھے گوشوارہ، آگے موتیوں کا سہرا اور اس پر پھولوں کا سہرا باندھا۔ جیغہ کلغی سر پیچ لگایا، طرۃ رکھا، گلے میں موتیوں کا مالا، پھولوں کی بدھی پہنائی، مرصع کے نورتن بازوؤں پر باندھے۔ پھر ایک پری پیکر گھوڑے کے گنگا جمنی ساز لگا کر موتیوں کا سہرا باندھ کر سوار کر دیا۔'' ۱۱

کسی بھی زمانے کے مزاج کا پتہ اس کے عہد کے ادب اور تہذیب سے لگایا جاسکتا ہے۔ جس طرح یونانی اور مصری ادب میں جمالیاتی اظہار کی صورتیں دیوی دیوتاؤں کی شکل میں سامنے آتی ہیں ویسے ہی ہندوستانی ادب اپنی معاشرتی اور تہذیبی فکر کے ساتھ پروان چڑھتا ہے۔ یہاں شہزادوں اور شہزادیوں کے سراپے یونانی دیویوں اور دیوتاؤں جیسے نہیں ہیں بلکہ ان کی تہذیبی شکل کچھ اور ہے۔ سرور نے جس طرح اپنے کرداروں کی ظاہری سجاوٹ پر توجہ دی ہے اس سے ''فسانہ عجائب'' کی معنوی حیثیت ''باغ و بہار'' سے مختلف تسلیم کی جاسکتی ہے۔

آرائشِ محفل:

داستان کی دنیا کرشمات اور عجائبات سے بھری پڑی ہے، جس میں جادوئی کمالات اور شعبدہ بازیوں کو اہمیت حاصل ہے۔ ''باغ و بہار'' اور ''فسانہ عجائب'' میں کرداروں کے سراپے تہذیبی رنگ لیے ہوئے ملتے ہیں لیکن ''آرائش محفل'' کو ہم اخلاقی داستان کے معنوں میں لے سکتے ہیں۔ کردارنگاری کے حوالے سے قصے میں سب سے پہلے ہم حسن بانو سے متعارف ہوتے ہیں جس میں سوائے طنطنے اور غرور کے، ہمیں اس کے حسین ہونے کا خاص علم نہیں ہوتا۔ حیدری نے اپنے مرقعوں کو مثالی نہیں بنایا بلکہ مختصر الفاظ میں ان کے حسین ہونے کا تذکرہ کیا ہے۔ ان کے پیش کردہ سراپے ''ایک عورت حسین مہ جبین''، ''ایک نازنین ماہ جبین''، ''ایک عورت نازنین شکیلہ'' اور ''ایک لڑکی پری پیکر رشک قمر'' جیسے جملوں پر مبنی ہیں۔ اس کی نسبت حاتم کا کردار زیادہ متحرک ہے اس لیے اس کے سراپے کو ''مہر جبیں، سروقد، بازلف مشکیں، مثل گل خنداں، ماہ تاباں، اور سبزہ جوانی'' جیسی ترکیبوں اور تشبیہات سے سجایا ہے:

''ایک شخص نوجوان، مہر جبیں، سروقد، بازلف مشکیں، بادشاہوں کی سی پوشاک پہنے ہوئے احوال پوچھتا ہے۔'' ۱۲

''ایک شخص نوجوان مثل گل خنداں اور حسن میں مانند ماہ تاباں ژولیدہ مو، نہایت خوب رو، بہ طور قیدیوں کے بیٹھا ہے اور آہیں سرد بھرتا ہے۔'' ۱۳

داستانی روایت میں خوبرو حسینہ کو دیکھ کر شہزادوں کا بے ہوش ہوجانا بھی لازمی امر ہے۔ یہ رویہ ہمیں کم وبیش ''الف لیلیٰ''، ''باغ و بہار'' اور ''فسانہ عجائب'' میں بھی نظر آتا ہے۔ کچھ داستانوی قصوں میں شہزادیوں کی خوبصورتی کا ذکر پرندوں کی زبان سے بھی ہوتا ہے جسے ہم غیر انسانی جمالیاتی حوالے کے طور پر لے سکتے ہیں۔ جس طرح ''پدماوت'' میں ہیرامن نامی طوطا راجہ رتن سین کو پدماوتی کے حسن کے بارے میں آگاہ کرتا ہے ویسے ہی یہاں ایک مصور منیر شامی کو حسن بانو کی تصویر بنا کر ششدر کر دیتا ہے۔ حسن بانو کی تصویر پانی کے عکس میں سے دیکھ کر بنانا مصور کی جس کاریگری کا اظہار ہے اس کی پرچھائی

بھی ''آرائش محفل'' میں نظر نہیں آتی۔ منیر شامی کا حسن بانو کی ایک سرسری جھلک پر فدا ہونا غیر معمولی بات تھی لیکن حیدری نے اپنی توجہ حسن بانو کے سراپے پر اس طرح مرکوز نہیں کی جیسا کہ اس کا حق تھا۔ اسی لیے حسن بانو جمالیاتی اعتبار سے کمزور محسوس ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سہیل بخاری، حیدری کی اس تصویر کشی کو تخیل کی پستی سے تعبیر کرتے ہیں:

> ''حیدری تصویر کشی میں بھی اتنے چابک دست نہیں ہیں۔ ان کے بیان سے واقعات و مناظر کی کوئی تصویر ذہن میں نہیں بنتی ۔ اپنے زمانے کی معاشرت و تمدن کا جیسا نقشہ میر امن نے کھینچا ہے اس کا بھی یہاں نشان نہیں۔ حیدری کے تخیل کی پرواز میں سرعت و بلندی ہے ۔ ضبط و ترتیب نہیں ہے۔'' ۱۴

حیدری نے دوسری نسوانی کرداروں میں پریوں اور جل پریوں کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ بھی مثالی نہیں ہے۔ یہ جل پریاں حاتم طائی کے سامنے عریاں تو ہوتی ہیں لیکن ان کی تو بہ شکنی کسی جمالیاتی لبادے میں نظر نہیں آتی۔ سفر کے دوران حاتم طائی کو جتنی بھی حسین لڑکیاں ملیں ان سے اس کے جسمانی روابط ضرور قائم ہوئے ۔ کہیں تو وہ سخی، بلند اخلاق اور بہادر شخص کے روپ میں نظر آتا ہے جس پر منیر شامی کو مشکل سے نکالنے کی دھن سوار ہے اور کہیں لگتا ہے جیسے حاتم طائی انہی حسین عورتوں کا سراغ لگانے کو نکلا ہے۔ یہ پریاں پرستان کی مخلوق لگنے کے بجائے عوامی سی لگتی ہیں جن کا ہار سنگھار سوائے گہنوں کے اور کچھ نہیں ہے۔ بول چال کے عام انداز نے ان کے تمام سراپوں کو تخیل آفرینی عطا نہیں کی۔ ایسے ہی کچھ سراپے ملاحظہ ہوں:

> ''اتنے میں ایک عورت حسین مہ جبین سر سے پاؤں تک ننگی پانی سے نکلی اور حاتم کا ہاتھ پکڑ کر پھر اسی تالاب میں غوطہ مار چلی گئی ۔۔۔ وہ سیر کرتا ہوا ادھر ادھر کا تماشا دیکھتا پھرتا تھا کہ ایک طرف سے ہزاروں پری پیکر غول باندھے ، گلے میں باہیں ڈالے ، سر سے پاؤں تک گہنے میں لدی ہوئیں ، کسی طرف سے نکل آئیں اور حاتم کو زبردستی اپنی طرف کھینچنے لگیں۔'' ۱۵
>
> ''اتنے میں ایک عورت نازنین شکیلہ ، سر سے پاؤں تک ننگی ، اسی تالاب سے نکلی اور میرا ہاتھ پکڑ کر اس میں لے گئی۔'' ۱۶
>
> ''ایک نازنین ماہ جبین منہ پر نقاب ڈالے ہوئے اس تخت کے پاس آکر کھڑی ہوئی ۔'' ۱۷
>
> ''ان میں ایک پری زاد نہایت نوکیلی سجیلی ہوش ربا، ماہ لقا تھی ؛ آتے ہی ناز وغرور سے اس تخت پر بیٹھ گئی۔'' ۱۸

حیدری کے ہاں کرداروں میں صفاتی سطح پر تضاد بکثرت موجود ہے۔ تضاد کی یہ کیفیت ''باغ و بہار'' اور ''فسانۂ عجائب'' میں نظر آتی حالانکہ ان داستانوں میں بھی مہم جوئی اور امرد پرستی کے تمام لوازمات موجود ہیں۔ داستانوں میں امرد پرستی کا جو چلن عام ہے وہ تہذیبی سطح پر بھی اہمیت کا حامل ہے اور سراپے کی نئی مثال بھی قائم کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ امرد پرستی کے جو نمونے ''باغ و بہار'' میں موجود ہیں ان کی مزید صورتیں ہمیں حیدری کے ہاں بھی نظر آتی ہیں۔ ''آرائش محفل'' کے امرد پرست خیالی اور پری زاد بھی ہیں جو آدم زادوں سے تعلق رکھنے میں اتنے ہی متحرک ہیں جتنے کہ خود آدم زاد۔ حاتم طائی راستے میں کتنی ہی مرتبہ ایسے امرد پرستوں کی صحبت میں رہا اور لطف اٹھایا، کہیں وہ کسی پری زاد کی زلفوں کا اسیر بنا تو کہیں جل پریاں نظر آئیں اور کہیں امرد پرستوں نے اسے گھیرے رکھا۔ یہ امرد پرست دلی کے ان امردوں کی طرح بدمست دکھائی نہیں دیتے کبھی تو یوں لگتا ہے جیسے حیدری نے انھیں داستان میں روایتاً متعارف کروایا ہے۔ ان کے ہاں امردوں کے سراپے بھی اہمیت کے

حامل ہیں جن کی صورتیں غیر مبہم محسوس ہوتی ہیں:

’’جسم اس کا مور کی مانند ہے اور سر آدمی کا سا؛ جو کوئی اس کے پاس جاتا ہے اور شربت پلاتا ہے تو وہ مست ہو کر ناچنے لگتا ہے اور تماشا دکھاتا ہے۔ بعضے آدمی اس سے صحبت ایسی رکھتے ہیں جیسے عورتوں سے۔‘‘ ۱۹

’’اے جوان! چند روز اس شہر میں رہ اور ہم کو اپنی صحبت سے مسرور کر، یہی میری نذر ہے۔‘‘ ۲۰

’’حضرت بجا فرماتے ہیں، یہ مرد ایسا ہی خوش خلق و شیریں کلام ہے، اس کا رہنا بادشاہوں کی صحبت میں بہت مناسب ہے۔‘‘ ۲۱

’’آرائش محفل‘‘ داستان کی جملہ خصوصیات اور صفات کو تو پورا کرتی ہے لیکن جو تیزی اور تنگ مزاجی اردو داستان کا خاصا ہے وہ اس میں مفقود ہے۔ حیدری نے قصے کی جزئیات پر تو توجہ دی لیکن حیاتی طور پر اسے کارآمد بنانے میں ناکام رہے۔ سراپا نگاری کے باب میں شاعرانہ تمثیلیں کسی بھی چیز کو حسین بنا سکتی ہیں۔ مثلاً لبوں کو پنکھڑی قرار دینا اور دانتوں کو یاقوت سے تعبیر کرنا ایک عام شعری رویہ ہے۔ داستان کی زبان میں سراپا نگاری کے لیے جو الفاظ استعمال ہوتے ہیں ان میں نغمگیت کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ سراپا محبوب کے خیالی جمال اور خوبصورتی کا عکاس ہوتا ہے جس میں اس کے جسمانی اعضاء کو بھی تشبیہوں اور استعاروں کی مدد سے بیان کیا جاتا ہے۔ ہماری داستانوں کے نسوانی سراپے اپنی مخصوص تہذیب و معاشرت کے آئینہ دار ہیں۔ اس سلسلے میں نواب درگاہ قلی خاں کی کتاب ’’مرقع دلی‘‘ ایسی تہذیب کا نوحہ ہے جس میں اس عہد کی معاشرتی تصویریں اور ڈومنیوں کے سراپوں کی تفصیلات بکثرت ملتی ہیں۔ دلی کے نوابوں کی زندگیاں اور عورتوں کی جنسی ضرورتیں اس درجہ ابتذال کی صورت اختیار کرتی ہوئی ملتی ہیں کہ داستانوں میں ان کی موجودگی کے عوامل بکثرت ملتے ہیں۔ دہلی کی یہ ڈومنیاں بڑی شان و شوکت کی مالک تھیں جن کی رسائی بادشاہوں اور امراء تک تھی۔ ان کی بزم آرائیاں داستانوں میں بھی ویسی ہی جلوہ گر رہیں جیسا کہ حقیقی زندگی میں تھیں۔ چمنی نامی بیگم کا سراپا ذرا ملاحظہ ہو:

’’بیگم دہلی میں مشہور و معروف ہے۔ کہتے ہیں کہ پاجامہ نہیں پہنتی اور بدن کے نچلے حصے کو نقاش کے قلم کی رنگ آمیزیوں سے پاجامے کی کاٹ کے مطابق رنگین کر لیتی ہے۔ کمخواب کے بند رومی تھان میں چھپے گل و برگ سے ذرا بھی مختلف نہ ہونے دیتے ہوئے قلم سے بنا لیتی ہے۔ امرائی محفلوں میں جاتی ہے۔ پاجامے اور اس کے رنگ میں ذرا بھی فرق کیا نہیں جا سکتا۔ جب تک پردہ خود نہ اٹھائے کسی کا فہم بھی اس صنعت کو سمجھ نہیں پاتا۔ چونکہ ندرت اور اچنبھے سے خالی نہیں ہے اس لیے دلوں کو اس کی یہ ادا مرغوب ہے۔‘‘ ۲۲

حسن و جمال کے باب میں مرد و عورت دونوں کے سراپوں کا بیان جمالیاتی حیثیت رکھتا ہے۔ داستان کا ہیرو اور ہیروئن ہمیشہ اپنی خوبصورتی میں مثالی ہی نظر آتے ہیں۔ اگر ہیروئن ’’آرائش محفل‘‘ کی حسن بانو کی طرح اپنے حسن کے بل بوتے پر منیر شامی کو دیوانہ بنانے کی صلاحیت رکھتی ہے تو مرد عاشق کی صورت میں ملتا ہے۔ داستان کا ہیرو وجیہ اور بہادر ہے، دیوانگی اس کے لاکھ پاؤں پکڑے لیکن اس کی لیاقت اور دانائی ہمیشہ اسے مشکلات سے نکالتی ہے جس کی مثال حاتم طائی ہے۔ ’’فسانہ عجائب‘‘ کا جان عالم بھی خوبرو مرد ہے جس کا حسن داستان کی کسی بھی مہ لقا سے کم دکھائی نہیں دیتا۔ ’’الف لیلیٰ‘‘ میں اس جیسا کوئی مثالی کردار تو نہیں ملتا لیکن خوبصورت مردوں کے ایسے مرقعے ضرور دکھائی دیتے ہیں جو داستان کے خوبرو مرد کی تشریح کر سکیں۔ ’’الف لیلیٰ‘‘ میں تاج الملوک کا سراپا ملاحظہ ہو:

''ایک روز ایک زن پیر دو کنیزان نوجوان کے ہمراہ اسی دوکان میں آئی اور تاج الملوک کا نقشہ اور نور کا حسن اور سانچے میں ڈھلے ہوئے ہاتھ پانوں اور پیارے پیارے گورے گورے گال اور بے مثل و بے نظیر جمال دیکھ کر بے ساختہ کہہ اٹھی اس خدائے پاک کے صدقے جس نے مشت خاک سے ایسی نورانی صورت بنائی۔ اس اللہ کی قدرت کے قربان جس نے تجھ سا مرد حسین پیدا کیا کہ عورت اور مرد سب کی آنکھ پڑتی ہے۔'' ۲۳

سراپا نگاری کی یہ مثالیں ہمارے ہاں دوسری تہذیبوں کے اثرات کا نتیجہ ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ہماری داستانوں میں ایک طرف تو مردوں کی جواں مردی اور بلند حوصلگی کی مثالیں موجود ہیں اور دوسری جانب ان کے سحر میں گرفتار پریوں کا حال ملتا ہے۔ گویا یہاں مرد بھی اتنا ہی وضع دار اور خوبرو ہے جتنا کہ نسوانی کرداروں کی بھرمار ہے۔ داستان چونکہ ہماری ہاں ترجموں کی صورت متعارف ہوئی اس لیے اس میں جذب کر لینے کی صلاحیت بدرجہ اتم موجود تھی۔ یہی وجہ ہے کہ سرشار کے قلم نے ''الف لیلیٰ'' کو برصغیر کی معاشرت کے خمیر میں گوندھ کر پیش کر دیا۔ اس داستان کا ہیرو بدرالدین حسن بھی ایسا ہی طرح دار مرد ہے جس کا حسن و جمال جن و انس کے لیے کسی ترغیب سے کم نہیں ہے ۔ قصے میں بادشاہ بھی اس کا حسن دیکھ کر دل ہار جاتا ہے اور دوسری داستانوں کی طرح جن زادیاں بھی اس پر لٹو ہو جاتی ہیں ۔مردوں کا ایک دوسرے پر ریجھ جانا بھی امرد پرستی کی مثال ہے جو ہمارے ادب میں ایک معاشرتی چلن اور عام رویہ بن کر ابھرا۔ یہاں ''اندر سبھا'' کے شہزادہ گلفام کا ذکر نہ کرنا بھی زیادتی ہوگا جس پر پری عاشق ہو کر اسے دیو کی مدد سے اٹھوا لیتی ہے۔ مردوں کے حسن و جمال کی یہ تعریف ہمارے ہاں مثنویوں میں بھی موجود ہے۔ داستان کا کینوس مثنوی کا مقابلہ نہیں کر سکتا کیونکہ مثنوی شعری اسلوب میں بڑی بات کو محدود لفظوں میں کہنے کا فن رکھتی ہے اور داستان طویل پیرائے میں جمالیاتی اظہار کرتی ہے۔ ''الف لیلیٰ'' میں بدرالدین کے حسن کو جنت کے غلمان کہہ کر اس کے علامتی حسن کی جو تعریف کی گئی ہے وہ مقامی تہذیب و ثقافت کی آئینہ دار ہے۔ ذیل میں دی گئی دونوں مثالیں اس کے کردار کی تشریح کرتی ہیں:

''بادشاہ نے وزیر نور الدین کے بیٹے بدرالدین حسن کو دیکھا اور وہ اسے پسند آیا اور اس سے محبت کرنے لگا اور رعایا کا یہ حال تھا کہ انہوں نے اسے پہلی بار اس روز دیکھا جب کہ وہ اپنے باپ کے ساتھ بادشاہ کے پاس گیا اور انہیں اس کے حسن کا علم ہوا اور وہ راہ میں کھڑے رہے کہ واپسی پر اسے دیکھیں اور اس کے حسن و جمال اور قد کو دیکھ کر خوش ہوں ۔'' ۲۴

''اس مقبرے میں مسلمان جن رہتے تھے۔ ان میں سے ایک جنیہ نے حسن کو سوتے دیکھا اور اسے اس کے حسن و جمال پر حیرانی ہوئی اور وہ کہنے لگی کہ سبحان اللہ ، یہ تو جنت کے لڑکوں میں سے معلوم ہوتا ہے۔'' ۲۵

داستانوں میں مردوں کی یہ طرح داری مسلم تہذیب میں امرد پرستی کے رجحانات کی ترجمان ہے۔ اسی لیے ہماری داستانوں کے مردانہ کرداروں کے سراپوں پر بھی توجہ دی گئی جس کے باعث مرد بھی اپنی مردانہ شان کے سجے سجائے مرقعے بن کر رہ گئے ۔ایسی بہت سی مثالیں ''باغ و بہار'' اور ''آرائش محفل'' میں بھی موجود ہیں۔ مسلم تہذیب کے پروردہ یہ کردار ''مرقع دلی'' کی چلتی پھرتی تصویریں ہیں جن میں دلی کی اندرون خانہ زندگی بے نقاب ہوئی ہے۔ دلی کا ہر گلی کوچہ عشرت کدہ تھا جہاں عاشق و محبوب مستی کے عالم میں سرعام اپنی نفسانی خواہشات کو پورا کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔عرس ، میلے ٹھیلے اور تقریبات کی رونقیں ان لونڈوں سے آباد تھیں ۔ بزرگوں کے تکیے ، خانوادے اور چاندنی چوک تک ایسی چہل پہل رہتی تھی گویا ہر جگہ

سامانِ تعیش ہو۔ عورتیں اپنے مقصد حیات کے لیے بن سنور کر آتیں اور مرد لونڈے بازی کے شوق میں مارے مارے پھرتے۔ ان امرد پرستوں میں رجی امرد، میاں ہینگا، درگاہی اور سلطانہ امرد کے نام قابل ذکر ہیں۔ سلطانہ امرد کی شکل میں دلی کی صورت گری کا احوال ملاحظہ ہو جس کی کم عمری اس عشرت کدے کی زبوں حالی کا ثبوت ہے:

> ''سلطانہ امرد بھی ایک ہے ۔ سبزہ رنگ اور بارہ سال کی عمر کا۔ رقص میں عجیب و غیرب ادائیں اور شوخیاں کرتا ہے۔ اس کے گانے کی سحر کاریاں ایک دنیا کو مفتون اور خلقت کو مجنون کیے ہوئے ہیں۔۔۔ ایک رات صبح تک ہمارے صاحبوں کی محفل کی رونق رہا اور جی بھر کر اس کی صحبت میسر آئی۔ ساری رات عشرت و انبساط میں کٹ گئی ۔اس کے ساتھ پھر مل بیٹھنے کی حسرت کے کانٹے یاروں کے دلوں میں موجود ہیں۔'' ۲۶

سراپا نگاری شاعری کی صورت میں لفظوں کا ہاتھ تھامتی ہے تو نغمہ کہلاتی ہے اور جب یہ نثر میں بالخصوص داستان کا زیور بنتی ہے تو اس کی چمک دمک بڑھ جاتی ہے۔ ہماری داستانوں میں پیش کیے گئے نسوانی اور مردانہ سراپے اپنی تہذیب و معاشرت کے عکاس ہیں جن کی فضا اساطیری ہونے کے باعث ان کی حیثیت جمالیاتی اور رومانوی ہے۔ ان سراپوں کے ذریعے ہی ہمیں داستانوں کی تہذیبی شکل کا ادراک بھی ہوتا ہے جو کرداروں کا مکمل انسائیکلوپیڈیا ہیں۔ اگرچہ ہماری داستانوں کے نسوانی سراپے یکسانیت کا شکار ہیں لیکن ان کی جنسی اپروچ اور اس سے ذہن پر قائم ہونے والا تاثر بھی قابل رشک ہے۔ یہ سراپے اپنے لباس، قد کاٹھ اور سجاوٹ کے اعتبار سے اپنے ماحول کے عکاس ہیں جنھیں ہم داستان کے بلند مقام و مرتبے پر فائز کر سکتے ہیں۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ میر امن دہلوی، باغ و بہار، مرتبہ، ڈاکٹر ممتاز منگلوری، لاہور: مکتبہ خیابان ادب، ۱۹۶۶ ص۱۷۴

۲۔ ایضاً ص ۲۷۰

۳۔ وقار عظیم، سید، ہماری داستانیں، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء، ص ۱۲۱

۴۔ میر امن دہلوی، باغ و بہار، مرتبہ، ڈاکٹر ممتاز منگلوری، لاہور: مکتبہ خیابان ادب، ۱۹۶۶ ص ۱۳۱

۵۔ ایضاً، ص ۱۳۳ ۶۔ ایضاً، ص ۱۸۹

۷۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، اردو کی ادبی تاریخ، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ص ۵۴۵

۸۔ رجب علی بیگ سرور، فسانہ عجائب، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۸۲

۹۔ ایضاً، ص ۵۹ ۱۰۔ ایضاً، ۸۳

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۱۷ ۱۲۔ حیدر بخش حیدری، آرائش محفل، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء، ص ۳۵

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۲۲

۱۴۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو داستان (تحقیقی وتنقیدی مطالعہ)، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۷ء، ص ۱۱۲

۱۵۔ حیدر بخش حیدری، آرائش محفل، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء، ص ۵۹

۱۶۔ ایضاً، ص ۶۳ ۱۷۔ ایضاً

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۹۳ ۱۹۔ ایضاً، ص ۶۳
۲۰۔ ایضاً، ص ۳۵۲ ۲۱۔ ایضاً، ص ۳۵۳
۲۲۔ خواجہ عبدالحمید یزدانی، ڈاکٹر، مترجم، مرقع دہلی، نواب درگاہ قلی خاں، لاہور: ایلفا براوو، ۱۹۸۸ء، ص ۹۲
۲۳۔ رتن ناتھ سرشار، مترجم، الف لیلیٰ، جلد اول، کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۰ء، ص ۴۲۰
۲۴۔ ابوالحسن منصور احمد، مترجم، الف لیلیٰ کے شاہکار قصے، لاہور: الفیصل ناشران، ۲۰۰۵ء، ص ۱۲۸
۲۵۔ ایضاً، ص ۱۳۱ ۲۶۔ یزدانی، مرقع دہلی، ص ۸۹

ڈاکٹر نورینہ تحریم بابر
شعبۂ اردو،
علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

ایک ہنگامہ خیز معتوب ناول 'مردِ کوہستان' تحقیق و توضیح

Novel " Mard-e-Kohistan" is an event of historical back ground based on the tribes dominating efforts in the Hazara. Sardar Bahadur Khan vs Sikh tribes are the main characters in this novel. Sikh ruled this area and Sardar Mohd Khan was arrested and thrown in a deep well at Rawal near Rawalpindi, where he died as a result of thirst & hunger.

مردِ کوہستان (تاریخ ہزارہ کا ایک زریں باب) رشید اختر ندوی کا نہایت ہنگامہ خیز تاریخی ناول ہے۔ یہ ناول گوشہ ادب لاہور کے زیر اہتمام 1956ء میں پہلی بار شائع ہوا۔ 1958ء میں ملک میں جنرل ایوب خان نے مارشل لاء نافذ کر کے اقتدار پر قبضہ کرلیا تھا۔ مردِ کوہستان پر اعتراضات آہستہ آہستہ شروع ہوئے، ہوتے ہوتے 1960ء تک جنرل ایوب خان کے قرب و جوار میں یہ خبر پہنچادی گئی کہ رشید اختر ندوی نامی ایک ناول نگار نے مردِ کوہستان کے زیرِ عنوان ایک ناول لکھا ہے جس میں جنرل ایوب خان کے ایک بزرگ محمد خان ترین کو مہاراجہ رنجیت سنگھ سے مصالحت اور اطاعت کرتے دکھایا گیا ہے اور یوں جان بوجھ کر جنرل ایوب خان کی توہین کرنے کی ''کوشش کی گئی'' ہے۔ حالانکہ ایسا کچھ بھی نہیں تھا۔ ناول 1956ء میں چھپا تھا اور اس دور میں کوئی یہ تصور ہی نہیں کرسکتا تھا کہ چند سال بعد ملک میں جمہوریت کی بساط لپیٹ کر ہری پور ہزارے کا ایک جنرل ملک میں مارشل لاء نافذ کردے گا۔ بہرحال رشید اختر ندوی کے 'خیر خواہوں' نے ایک کوشش کی، الزام کے کچھ اثرات بھی ہوتے ہیں، یہی ہوا، ناول کو مارکیٹ سے واپس اُٹھانا پڑا۔ رشید اختر ندوی بھی تادیر یہ وضاحتیں کرتے رہے کہ انہوں نے جنرل ایوب خان کی توہین کرنے کا کبھی سوچا تک نہیں۔

رشید اختر ندوی کے اس معرکۃ الآراء ناول کے سرِ ورق پر عنوان کے عین نیچے درج تھا ''تاریخ ہزارہ کا ایک زرّیں باب'' ناول کے آغاز میں رشید اختر ندوی نے ایک مکالمہ درج کیا ہے:

> '' رنجیب سنگھ کی سفارت کو وہیں روک لو، مطلوبہ خوانین و سردار وہاں تک خود تکلیف فرمائیں گے۔
> ہماری یہ چوکی صرف فوجی چوکی ہے، جہاں سے کوئی ایلچی اور کوئی سفیر راہ نہیں پاسکتا۔ یہاں سے صرف تلوار اور بارود کی آگ گزر سکتی ہے'' (1)۔

ناول پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ یہ مکالمہ سردار بہادر خان کا ہے، جس نے سکھ افواج سے کسی قسم کا سمجھوتہ کرنے کی بجائے نہایت جواں مردی اور شجاعت کے ساتھ سکھ افواج کا مقابلہ کیا اور سکھوں پر یہ ثابت کردیا کہ ہزارہ کے یہ بلند و بالا پہاڑ اور ان کا سرسبز حسن لاوارث نہیں ہیں اور اس کے بہادر بیٹے اسے کسی اجنبی کے ناپاک قدموں کی دھمک سے محفوظ رکھنے کی طاقت اور صلاحیت رکھتے ہیں۔ ارض پاکستان کا علاقہ ہزارہ سکھ اقتدار کے خلاف مزاحمت کی علامت بنا رہا۔ یہی وہ علاقہ ہے جہاں مولانا سیّد احمد بریلوی کی تحریک جہاد اپنے افسوس ناک انجام سے دو چار ہوئی۔ راجہ شیر سنگھ کے لشکر کے مقابل سردار حبیب اللہ ترین نے آپ کی مدد چاہی تھی، جس پر سیّد احمد بریلوی لشکر مجاہدین کے ساتھ بالا کوٹ تشریف لے آئے تھے۔ بالا کوٹ میں

لڑائی ہوئی، مؤلف موجِ کوثر شیخ محمد اکرام نے کسی کا نام لیے بغیر محض یہ لکھ دیا ہے کہ اس لڑائی میں سیّد صاحب کا لشکر کسی ساتھی کی غدّاری اور نمک حرامی کے باعث چاروں طرف سے محصور ہوگیا (2)۔ لیکن اس جنگ میں مجاہدین کو شکست ہوئی اور ۱۸۳۱ء کو سیّد صاحب اپنے متعدد ساتھیوں سمیت بالاکوٹ میں شہادت کے مرتبے پر فائز ہوئے۔ ۱۸۲۶ء سے شروع ہوکر ۱۸۳۱ء کو بالاکوٹ کے مقام پر تمام ہونے والی یہ تحریک جہاد اور اس کے انجام میں مقامی سرداروں اور عمائدین کا کردار، اس علاقے کے مزاج اور پھر اس تمام علاقے میں سکھوں کے گہرے اثر ونفوذ کو ظاہر کرتا ہے۔

ناول ''مردِ کوہستان'' کے آغاز میں درج مکالمے کے اگلے صفحے پر رشیداختر ندوی نے ایک شذرہ تحریر کیا ہے۔ شذرہ اس ناول کے بنیادی قضیے کی طرف اشارہ کرتا دکھائی دیتا ہے۔ شذرہ یوں ہے:

> '' ہزارہ کی برفانی چوٹیاں جب تک کسی انوکھے زلزلے کی زَد پر نہیں آتیں اور موجود طبقاتی نظام الارض قائم رہتا ہے، ہزارہ کی تاریخ اس خونیں مگر زرّیں داستان کو کبھی فراموش نہیں کرسکتی جو ۱۸۱۵ء سے لے کر ۱۸۲۳ء تک کے مختصر عرصہ میں ہزارہ کے سپوتوں، بہادر خان، محمد خان ترین، بوستان خان، شیخا جدون، صالح محمد، شیر محمد، جلال خان اور حسن علی خان نے اپنے خون سے تحریر کی تھی۔
>
> مکول نگری، ناڑہ، سمندر کٹھ، سری اور سرکوٹ نے پے در پے چار سکھ سپہ سالاروں کی نعشوں کے مدفن ہونے کی عزت پائی۔ رنجیت سنگھ پانچواں سکھ سپہ سالار اور سکھ تاجدار تھا، جو سرکوٹ میں کامیاب ہوا۔ مگر اسے زندگی بھر یہ شرمندگی رہی کہ بہادر خان نے اسے آخری برج میں جو ذاتی شکست دی تھی، وہ اس کی سب سے بڑی شکست تھی'' (3)۔

یہ تاریخی ناول علاقہ ہزارہ کے ایک تاریخی کردار سردار نجیب اللہ خان ترین کے بیٹے سردار محمد خان ترین اور منہ بولے بیٹے سردار بہادر خان کی کہانی ہے۔ یہ مہاراجہ رنجیت سنگھ کے اقتدار کا عہد ہے۔ یہ ناول علاقہ ہزارہ پر سکھوں کے ساتھ مقامی سرداروں سردار بہادر خان اور سردار محمد خان ترین کی آویزش، جنگ اور سکھوں کی نہایت مکّارانہ سیاسی حکمت عملیوں کی داستان پر مشتمل ہے۔ '' مردِ کوہستان'' کا اصل المیّہ یہ ہے کہ سکھوں کے ساتھ مسلسل محاذ آرائی، لڑائی اور نفرت کے باوجود سردار نجیب اللہ ترین کا فرزند ''محمد خان ترین'' سکھوں کے ساتھ مصالحت پر آمادہ رہتا ہے۔ اطاعت اختیار کرتا ہے، جبکہ اس کا منہ بولا بھائی سردار بہادر خان سکھوں کے خلاف مزاحمت اور حریت کی علامت بن کر اُن کا نہ صرف مقابلہ کرتا ہے بلکہ ان کی کسی حکمت عملی کا حصہ نہیں بنتا، نہ ہی کسی لالچ کا شکار ہوتا ہے۔

ناول ''مردِ کوہستان'' پر 1958ء کے مارشل لاء کے بعد جو اعتراضات اُٹھائے گئے، ان کا تعلق جنرل محمد ایوب خان کے بزرگ ''محمد خان ترین'' کے کردار کی ان جہات کے باعث تھا، جن کو رشیداختر ندوی نے انجانے میں موضوع بنایا تھا اور بعد میں جن کو ''محمد خان ترین'' کے حوالے سے جنرل محمد ایوب خان کی توہین قرار دیا گیا۔

ناول ''مردِ کوہستان'' میں اپنے طریقہ کار کے برعکس، رشیداختر ندوی نے اپنے مآخذ کا اندراج نہیں کیا۔ حالانکہ قریب العہد کتب تواریخ کے حوالے درج کرنے سے اس ناول پر کیئے گئے اعتراضات، ممکن ہے سر نہ اُٹھاتے۔ رشیداختر ندوی نے سرنگا پٹم کی تالیف میں اپنے جملہ مصادر بہ تفصیل بیان کیے تھے۔ لیکن مردِ کوہستان میں انہوں نے اس طرف توجہ نہیں دی۔ یہ بات درست ہے کہ ناول کے جملہ تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے اور تاریخ کو تمثیل بنانے کے لئے رشیداختر ندوی نے ناول میں چند دیگر کردار بھی تخلیق کیے ہوں گے۔ وقائع اور مکالمات کی تفصیلات بھی تاریخی ناول نویس کے تخیّل پر منحصر ہوتی ہے، ناول میں حسن وعشق کے قصّے کی آمیزش بھی ناول نویس کرسکتا ہے، اور عموماً کرہی لیتا ہے۔ لیکن یہ سب کچھ مجموعی تاریخی سچائی

اور امرِ واقعہ کی حدود کے اندر اندر ہی ہوتا ہے یا ہوسکتا ہے۔ مثال کے طور پر امر واقعہ یہ ہے کہ مہاراجہ رنجیت سنگھ نے اپنی نہایت متحرک اور موثر سیاسی حکمت عملی کے باعث یہاں کے سرداروں، خوانین اور دیگر عمائدین کو، ان کی حیثیت اور ان کے طبعی لالچ کو مدِ نظر رکھ کر ساتھ ملایا ہوا تھا۔ رنجیت سنگھ کی حکمت عملی میں دیگر کے علاوہ ان کی خوش دامن مہارانی سدّا کور کا کردار نہایت اہم اور موثر معلوم ہوتا ہے۔ مہارانی سدّا کورمقامی سرداروں، خوانین اور عمائدین کے ساتھ میل جول کے لئے آتی ہے۔ اس سیاسی حکمت عملی کی اساس مائی سدّا کور نے رنجیت سنگھ کے گوش گزار کی تھی۔ ناول کے اکتیسویں باب میں مہاراجہ رنجیت سنگھ کنور شیر سنگھ اور مائی سدّا کور سے مخاطب ہوکر پوچھتا ہے: ''کیا تم اب بھی میرے بجائے خود ہزارہ کی مہم سر کرنے پر مصر ہو'' مائی سدّا کور نے جو رنجیت سنگھ کے مزاج پر بُری طرح غالب تھی، اپنا ایک ہاتھ، اپنی نوجوان اور منہ چڑھی باندی شولا کی پیٹھ پر مارتے ہوئے جواب دیا:

> ''رنجیت سنگھ اگر تم یہ سوال سو بار بھی کرو گے تو میرا جواب بدلے گا نہیں، اس لئے کہ مجھے پتا ہے کہ ہزارہ کے پٹھانوں کوسختی سے کچلنے اور بم باری سے مرعوب کرنے کی بجائے روپے کے استعمال اور محبت و دوستی کے اظہار سے جیتا جاسکتا ہے...... رنجیت سنگھ...... ہزارہ کے لوگوں سے جو ہمارے خلاف سخت مشتعل ہوچکے ہیں، جن میں محمدے، بہادرے اور حسنے نے بڑا جوش پیدا کردیا ہے، ہمیں لڑنے کی بجائے دوستی کرنی ہوگی۔ ہمیں ان سرداروں پر حملہ آور ہونے، ان پر بم باری کرنے اور ان کے گھروں کو جلانے کی بجائے ان پر نوازشات کرنی ہوگی'' (4)۔

رنجیت سنگھ یہ تجویز قبول کرتا ہے اور پھر مائی سدّا کور نے اپنی مرضی اور منشاء کے مطابق آدھا خزانہ اور محل کی ساری رقاصائیں، ساری ترچھی ٹیڑھی اور بانکی باندیاں اپنے قافلے میں بھرلیں۔ گویا ہزارہ کے لوگوں کو جیتنے اور قابو کرنے کے لئے روپے اور عورتوں کی رشوت کے ساتھ یہ قافلہ دو ہزار سواروں، دو بڑی توپوں اور پانچ سو حسین عورتوں کے ،ہزارہ کی طرف روانہ ہوا، اور تربیلہ کے قریب آکر خیموں کا ایک شہر آباد کرکے اُترا۔

مائی سدّا کور نے ہزارہ کے علاقوں ناڑا، کوٹ نجیب اللہ، سرکوٹ، در بند، شنکیاری اور خان پور کے سرداروں، خوانین اور عمائدین کو مدعو کر رکھا تھا۔ مائی سدّا کور اور کنور شیر سنگھ کے ساتھ آنے والے قافلوں کا شاہی شامیانے کے صدر دروازے پر استقبال کرنے والوں میں ایک نام محمد خان ترین کا بھی تھا (5)۔ یہاں اطراف و جوانب کے عمائدین آرہے تھے، لیکن مائی سدّا کور اور کنور شیر سنگھ کی نگاہیں صرف بہادر خان کی راہ دیکھ رہی تھیں۔ بہادر خان اس علاقے میں مزاحمت اور حریت کی علامت بنا ہوا تھا۔ اور سکھ اسے کسی بھی صورت اپنے ساتھ شامل کرنا چاہتے تھے۔ اس مقصد کے لئے انہوں نے محمد خان ترین کی حد سے زیادہ حوصلہ افزائی کی اور محمد خان ترین کے شامل ہونے نے، ان کی توقعات کو دوچند بھی کردیا تھا۔

اس محفل میں جملہ خوانین کی موجودگی میں مائی سدّا کور نے محمد خان ترین کے گلے میں اپنی سنہری اوڑھنی ڈال کر اپنا بیٹا بنانے کا اعلان کیا اور سکھ توپ خانے نے ایک سو ایک گولے داغ کر سلامی دی۔ یہ محفل لذیذ کھانے اور رقص و سرود پر تمام ہوئی (6)۔

محمد خان ترین، سردار نجیب اللہ ترین کا فرزند تھا۔ جبکہ بہادر خان ، سردار نجیب اللہ ترین کی ایک بیٹی کا فرزند تھا۔ جو رشتے میں محمد خان ترین کا بھانجا تھا لیکن عملاً اسے محمد خان ترین کا بھائی خیال کیا جاتا تھا۔ بہادر خان ہزارہ کے حریت پسندوں کا سپہ سالار تھا اور رشید اختر ندوی کے نزدیک یہی مردِ کوہستان تھا۔

ناول کے اختتام پر آخری معرکہ میں رنجیت سنگھ بیس ہزار سپاہ اور بھاری بھرکم توپ خانہ لے کر آتا ہے۔ بہادر خان مزاحمت کے لئے تیار ہے کہ رنجیت سنگھ کی طرف سے ہاشم خان پیغام لے کر آتا ہے۔ بہادر خان کا ساتھی مسعود علی خان اسے

آگاہ کرتا ہے کہ:

"آقا! ہاشم خان سرکوٹ کے مشوفی آباد کار صالح محمد، تنگاری کے تنولی سر بلند خان شیخا جدون، علی گوہر اور نجف خاں گکھڑ اور محمد خاں ترین کے نام مہاراج رنجیت سنگھ کا حکم نامہ لایا ہے۔ مہاراج نے ان سب سرداروں کو اپنے حضور طلب کیا ہے۔ اور ان کی جاگیریں اور ملکیت انہیں واپس دینے اور ہر قسم کے نذرانے سے مستثنیٰ رکھنے کا یقین دلایا ہے۔

بہادر خان کی آواز جواب میں سنائی دی:

"تو مسعود علی خاں، اس سفارت کو وہیں روک لو۔ مطلوبہ خوانین اور سردار وہاں تک خود تکلیف فرمائیں گے۔ ہماری یہ چوکی صرف فوجی چوکی ہے۔ یہاں سے کوئی ایلچی اور کوئی سفیر راہ نہیں پاسکتا۔ یہاں سے صرف تلوار اور آگ گزر سکتی ہے" (7)۔

اس کے ساتھ ہی بہادر خان نے جملہ سرداروں اور خوانین پر واضح کر دیا کہ:

"آپ حضرات، مہاراج رنجیت سنگھ کا پیغام بھی سُن لیں۔ اور جو جواب دینا چاہیں وہ بھی وہیں جا کر دے لیں۔ لیکن یہ نہ بھولئے کہ اگر آپ نے مہاراج کی دعوت قبول کر لی تو یہ چوکی آپ پر بند ہوجائے گی۔ خواہ آپ مشوفی سردار صالح محمد ہوئے یا سردار نجیب اللہ کے خلف الصدق سردار محمد خان ترین، خواہ سر بلند خان تنولی اور خواہ شیر محمد اور سعید خان سدوزئی" (8)۔

یہ اس ناول کا نہایت اہم موڑ ہے جب چند دیگر سرداروں کی مانند سردار نجیب اللہ ترین کا فرزند سردار محمد خان ترین مہاراجہ رنجیت سنگھ کی اس پیش کش کو قبول کر لیتے ہیں۔ محمد خان ترین کے اس اقدام سے بہادر خان کی آنکھیں تو بھیگ گئیں لیکن اس نے آخری دم تک مزاحمت کی اور مہاراجہ رنجیت سنگھ کی اطاعت کی ذلت گوارہ کرنے کی بجائے شہادت کی موت کو ترجیح دی۔ بہادر کے جسد خاکی کو ملاحظہ کرنے کے لئے مہاراجہ رنجیت سنگھ، اور ہری سنگھ نلوہ کے پیچھے پیچھے محمد خان ترین اور صالح محمد مشوانی بھی تھے۔ یہ تھا "محمد خان ترین" ناول "مردِ کوہستان" میں، جس پر بعد میں اعتراضات کا طوفان اُٹھایا گیا۔

یہ ناول 1956ء میں شائع ہو کر مقبول ہوا۔ یقینی طور پر رشید اختر ندوی اس ناول کی تالیف 1954ء، 1955ء میں کر رہے ہوں گے۔ اس وقت اس بات کا کوئی امکان موجود نہیں تھا کہ ملک کی افواج کا سربراہ اقتدار پر قبضہ کر لے گا۔ اور اس سربراہ کا نام جنرل محمد ایوب خان ہوگا، اور یہ جنرل محمد ایوب خان تاریخ ہزارہ کے کردار سردار نجیب اللہ ترین کے فرزند محمد خان ترین کی اولاد میں سے ہوگا، جسے مہاراجہ رنجیت سنگھ کی خوش دامن سدّا کور نے اپنا بیٹا بنایا ہوا تھا اور جو تاریخ ہزارہ کے فیصلہ کن معرکے میں سردار بہادر خان کے خلاف مہاراجہ رنجیت سنگھ کا ساتھی تھا۔ 1958ء کے مارشل لاء کے بعد جب ایوب خان کا نظامِ حکومت ذرا مستحکم ہوا، تو ایوب خان تک یہ اطلاع پہنچائی گئی کہ رشید اختر ندوی نام کے ایک مؤرخ اور ناول نگار نے "مردِ کوہستان" کے عنوان سے ایک ناول لکھ کر ان کے جدِ امجد سردار محمد خان ترین کو مہارانی سدّا کور کا منہ بولا بیٹا اور اپنے حقیقی بھانجے اور معروف معنوں میں بھائی بہادر خان کے خلاف مہاراجہ رنجیت سنگھ کا ساتھ دینے والے کردار کے طور پر پیش کیا ہے۔ رشید اختر ندوی کا اس ضمن میں مؤقف بڑا واضح تھا کہ انہوں نے تاریخ میں سے واقعات اور کردار چنے ہیں، کرداروں کا تاریخ میں جو مقام تھا، رقم کر دیا ہے، نہ صرف یہ کہ صدرِ پاکستان جنرل ایوّب خان بلکہ کسی کی بھی توہین کرنے کا وہ تصور نہیں کر سکتے۔ جنرل ایوب خان خفا ہو چکے تھے۔ کتاب مارکیٹ سے واپس اُٹھالی گئی۔ کتاب کے ناشر ملک مبارک علی کا گلہ تھا کہ "مردِ کوہستان" کو ضبط کئے جانے سے اسے بے حد نقصان ہوا ہے۔ ایک مؤقف یہ تھا کہ کتاب پر پابندی

کے بعد اس کی خفیہ فروخت میں کئی گنا اضافہ ہوگیا تھا اور یوں ملک مبارک علی کے ادارۂ گوشۂ ادب لاہور کو مال نقصان برداشت نہیں کرنا پڑا تھا۔

اس ناول پر جنرل ایوّب خان کے اعتراضات کی نوعیت کے بارے میں ہمارے پاس کوئی واضح شہادت موجود نہیں ہے۔ البتہ جنرل ایوّب خان کی 1967ء میں شائع ہونے والے سیاسی سوانح حیات "Friend, Not Master" جسے اُردو زبان میں غلام عباس نے 'جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی' کے زیرِ عنوان ترجمہ کیا، کے دیباچے میں ایوّب خان اپنے بزرگ محمد خان ترین کے بارے میں مؤقف پیش کرتے نظر آتے ہیں۔ جنرل ایوب خان کا یہ مؤقف، ناول میں پیش کئے گئے محمد خان ترین کے کردار سے قدرے مختلف نظر آتا ہے، لیکن جو کچھ بیان کیا گیا ہے اس سے محمد خان ترین اور مہاراجہ رنجیت سنگھ کے تعلق کی ایک صورت ضرور نظر آتی ہے، گو یہ ایک مختلف صورت ہے۔ جنرل ایوب خان کا یہ مؤقف باور کراتا ہے کہ وہ یقینی طور پر مردِ کوہستان کے مندرجات کی طرف متوجہ اور ناراض رہے ہوں گے۔ اپنی سیاسی سوانح حیات کے دیباچے میں جنرل ایوب خان لکھتے ہیں کہ:

> ''مجھے اپنے خاندانی حالات زیادہ تر اپنے والد ہی سے معلوم ہوئے۔ ہمارا تعلق ترین قبیلے سے ہے جو ہزارہ اور کیمبل پور اضلاع کے بعض حصوں پر حکمران تھا اور مدتوں سکھوں اور انگریزوں کے خلاف برسرِ پیکار رہا۔ اس قبیلے کے لوگ پشین سے آئے تھے جو اب بلوچستان میں ہے اور ابتداء میں افغانی سلطنت کا ایک حصّہ تھا۔
>
> اپنے بزرگوں میں سے ایک شخص کے حالاتِ زندگی مجھے بہت محوِ حیرت کرتے تھے۔ اس شخص کا نام سردار محمد خان ترین تھا۔ یہ شجاعت اور بلند ہمتی میں اپنی مثال آپ تھا۔ یہ سردار نجیب اللہ خان ترین کا سب سے بڑا بیٹا تھا اور ریاست کا حکمران بن کر گل ڈھیری میں مقیم ہوگیا تھا۔ اسے مقامی قبائل گوجر، دلازاک، جدون، اور اتمان زئی کے ہاتھوں بڑی پریشانیاں اُٹھانی پڑیں مگر اس نے ان بغاوتوں کو کچل کر انہیں زیر کرلیا۔ انیسویں صدی کے ابتدائی بیس پچیس سالوں میں سکھوں نے کئی مرتبہ اس پر چڑھائی کی مگر اس نے کمال شجاعت سے ان کا مقابلہ کیا۔ 1822ء میں ہری سنگھ نلوہ جو کشمیر کا گورنر تھا، ترین سردار کو نیچا دکھانے کے لئے ہزارہ پر چڑھ آیا، مگر اس کی کوشش ناکام ثابت ہوئی۔ اس پر مہاراجہ رنجیت سنگھ کو طیش آیا اور اس نے خود ایک بھاری فوج لے کر ہزارہ پر چڑھائی کردی۔ سردار محمد خان گرفتار ہوکر لاہور میں لایا گیا۔ ہری سنگھ نے اسے پچاس ہزار روپے میں خرید لیا، اور ضلع راولپنڈی کے مقام روات میں لے گیا۔ ہری سنگھ چاہتا تھا کہ سردار اپنے علاقے میں سکھوں کی فرماں روائی قبول کرلے مگر اس نے منظور نہ کیا۔ آخر اسے ایک اندھے کنوئیں میں ڈال دیا گیا۔ وہاں اسے نمکین روٹی کھانے کو دی جاتی مگر پینے کو پانی نہ دیا جاتا۔ سردار نے بھوک پیاس سے جان دے دی مگر سکھوں کی اطاعت قبول نہ کی'' (9)۔

محمد خان ترین کے بارے میں یہ وضاحت اس بات کو ثابت ضرور کردیتی ہے کہ ناول ''مردِ کوہستان'' کے مندرجات کو اعتراض کی نظر سے دیکھا گیا تھا۔ ایک ناول نویس کے طور پر رشید اختر ندوی کسی کی دل آزاری کرنے کا تصور بھی نہیں کرسکتے تھے۔ انہوں نے جو بھی لکھا تاریخی مواد کی مدد سے لکھا، جو ضروری نہیں، سب کی مرضی اور منشا کے مطابق ہی ہو۔ رشید اختر ندوی نے شعوری طور پر بعد میں اپنی دو کتب کا انتساب جنرل محمد ایوّب خان کے نام کیا، جس کا واحد مقصد یہ معلوم ہوتا ہے کہ

رشید اختر ندوی کو جنرل ایوب خان کے ساتھ کوئی پرخاش نہیں تھی۔

حواشی

1۔ مردِ کوہستان، تاریخ ہزارہ کا ایک زرّیں باب، رشید اختر ندوی (لاہور: گوشہ ادب، چوک انارکلی، بار اوّل، ص 1956)
2۔ موجِ کوثر، محمد اکرام شیخ (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، جون 2003ء) ص 32
3۔ مردِ کوہستان، تاریخ ہزارہ کا ایک زرّیں باب، رشید اختر ندوی
4۔ ایضاً
5۔ ایضاً
6۔ ایضاً
7۔ ایضاً
8۔ ایضاً
9۔ جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی، سیاسی سوانح حیات، محمد ایوب خان، (لاہور: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، 1967ء)، ص 4

محمد عباس
پی ایچ ۔ڈی اسکالر (اردو)
الخیر یونیورسٹی، بھمبر

اردو ناول کی زبان کے مباحث

Language has been an indispensable part of fiction along with other literary genres. For the comprehension and criticism on novel, language scures the foremost importance. In criticism less attention has been paid to the use of language. This article is based on evaluation of language usage in novel.

ناول کی تنقید کے سلسلے میں زبان ایک اہم مبحث ہے ۔ زبان وہ وسیلہ ہے جس کے ذریعے سے ناول فن کار کے باطن سے سفر کر کے ہم تک پہنچتا ہے۔ اس سفر کے دوران یہ وسیلہ ناول کی پوری ساخت پر اپنا اثر چھوڑ دیتا ہے۔ ناول کی کامیابی اور ناکامی کا دارومدار زیادہ تر اسی کی بدولت ہے۔ ناول نگار جس مقصد تک پہنچنا چاہتا ہے،اگر زبان اس کے مطابق بنا لی تو پھر ناول کامیاب ہے۔ ناول کا بنیادی مقصد ایک خاص ماحول پیدا کرنا ہوتا ہے، جس میں کردار اور واقعات دکھائے جانے ہوں، یہ فضا پیدا کرنا زبان کا ہی کام ہے۔یہ خوبی دنیا کے ہر بڑے ناول میں پائی جاتی ہے بلکہ ہر اچھا ناول اپنی ایک منفرد زبان تشکیل دیتا ہے۔محترم ڈاکٹر ضیاالحسن صاحب تو اکثر کہتے ہیں کہ ناول تو نام ہی ایک نئی زبان کی تخلیق کا ہے،جس ناول نے اپنی ایک زبان بنالی، وہ کامیاب ناول ٹھہرے گا۔

ناول میں زبان ہی کرداروں کو ہمارے سامنے لاتی ہے، کرداروں کو بولتا دکھاتی ہے،زبان کے ذریعے ہی ناول نگار اپنی اس فکر کو قاری تک پہنچاتا ہے، جس کے جوش نے اس کے اندر تخلیقی ابال پیدا کیا ہوتا ہے۔اس لیے یہ موضوع اہم ٹھہرتا ہے کہ ناول کی زبان ہوتی کیا ہے۔زبان کے بہت سے ساختیے پہلے سے موجود ہیں،شاعرانہ زبان،ٹکسالی زبان، بامحاورہ ،روزمرہ،سادہ ، شگفتہ یہ سب زبان کے وہ عمومی ساختیے ہیں ، جن کا نام زبان کے حوالے سے بحث کرتے وقت اردو کے ہر طالب علم کے ذہن میں آ جاتا ہے۔ اب یہ تو ہے ہی ایک احمقانہ سوال کہ ان میں سے کون سا ساختیہ ناول کے لیے اپنایا جائے کیوں کہ ادب کی کسی صنف کے لیے یہ کبھی طے ہو ہی نہیں سکتا۔ اور پھر یہ تو عمومی ڈھانچے ہیں، ان میں سے ہر ایک اپنے اندر ہزاروں قسم کی زبان تخلیق کرنے کا امکان رکھتی ہے۔ ناول نگار کی ذمہ داری تو مزید بڑھ جاتی ہے کہ اسے ایک ہی ناول میں کردار و واقعات کے زیرِ اثر مختلف قسم کی زبانیں استعمال کرنی پڑتی ہیں اور اکثر متضاد زبان استعمال کرنی پڑتی ہے۔ کلاسیکی ناول میں کلیم اور نصوح دونوں اس کی عمدہ مثالیں ہیں جو دو متضاد آوازیں ہونے کے ساتھ ساتھ متضاد محاورہ بھی استعمال کرتے ہیں۔

محمد احسن فاروقی اپنے مضمون ”ناول کی زبان“ میں کہتے ہیں کہ ناول میں خاص شاعرانہ زبان یا رنگین زبان لکھنے والا انشا پرداز ہوسکتا ہے، ناول نگار نہیں۔ یہ درست ہے کہ ناول نگار اپنا اثر زبان کے ذریعے قائم کرتا ہے ۔ دنیا کے اکثر ناول نگاروں نے زبان کے ساتھ خاص دلچسپی کا اظہار کیا ہے لیکن یہ نہیں کہ صرف رنگین بیانی ہو۔ ناول کی زبان ”واہ کیا محاورہ ہے“ کی سطح سے جانچی نہیں جاسکتی:

”ناول شاعری کی طرز سے بالکل الگ چیز ہے۔ بلکہ ایک دوسرے سے ایک حد تک متضاد ہے۔ ناول

میں سب سے اہم جز و قصہ ہے جو کردار کی نفسیات سے بنتا ہے اور ایک زندگی کی تخلیق ہوجاتی ہے۔ زبان اس تخلیقی عمل میں حصہ رکھتی ہے مگر اس کا حصہ ایک ماتحت کے حصہ سے زیادہ نہیں ہے ۔سوال یہ ہے کہ قصہ کے لیے کیسی زبان موزوں ہے ۔یہ امرِ مسلّم ہے کہ اگر زبان کی رنگینی ہماری توجہ اپنی طرف کھینچے گی تو قصہ کی طرف سے ہماری توجہ ہٹ جائے گی۔اس طرح زبان کی خوبیاں ہمارے اور قصہ کے درمیان حائل ہو جائیں گی۔ یہ امر ہماری طبیعت پر گراں گزرے گا۔ ناول نگار کے لیے اور بھی ضروری ٹھہرتا ہے کہ وہ طرز کو بنانے کی طرف بالکل توجہ نہ دے۔ جو ناول نگار کے عمل سے واقف ہیں ، وہ جانتے ہیں کہ ناول نگار کو اکثر طرز بنانے کی بجائے بگاڑنی پڑتی ہے۔''[۱]

دراصل یہاں فاروقی صاحب کے مخاطب لکھنؤ کے وہ خاص قارئین ہوں گے جو شیرینیِ زبان پر جان دیتے ہیں اور جن کی کافی مثالیں اس مضمون میں انہوں نے دی ہیں، ورنہ طرز بنانے کی طرف بالکل توجہ نہ دینے والا مشورہ اپنے اندر کیا مضمرات رکھتا ہے، اس کا اندازہ شاید انہیں خود بھی ہو۔زبان تو ایک ایسا عنصر ہے جو فن کار کے ہاں کبھی بھی سادہ شکل میں آ ہی نہیں سکتا، ہاں فن کار اسے سادہ ظاہر کر سکتا ہے اور ایسا کرتا بھی ہے۔ بظاہر ہم یہی سمجھتے ہیں کہ اس میں کہیں بھی خاص فنی خوبی نہیں لیکن در پردہ وہ ان تمام فنی وسائل سے معمور ہوتی ہے جنہیں ہم شاعرانہ وسائل کہتے ہیں۔ فاروقی صاحب تو انشا پردازوں سے تپے بیٹھے تھے، ردِعمل کے طور پر زبان کے تفاعل پر فوراً ہی محاکمہ لگا دیا اسی لیے وہ ناول نگار اور انشا پرداز کا موازنہ بھی کر دیتے ہیں، ورنہ طرز بگاڑنے کا عمل بھی تو طرز بنانا ہی کہلائے گا نا۔

''ناول نگار زبان کو مختلف نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے ۔انشا پرداز زبان کو بناتا ہے مگر زندگی زبان کو بگاڑتی رہتی ہے۔ انشا پرداز بگڑی ہوئی زبان کو ٹھکراتا ہے ، ناول نگار بگڑی ہوئی زبان کو گلے سے لگاتا ہے۔ انشا پرداز کا تعلق معیاری زندگی سے ہوتا ہے، ناول نگار کا حقیقی زندگی سے۔''[۲]

ناول نگار جان بوجھ کر ہر ناول میں بگڑی ہوئی زبان کو گلے سے نہیں لگاتا ، بلکہ ناول کے موضوع اور کرداروں کے حساب سے ہی اس کی زبان اپنی ساخت تبدیل کرتی جاتی ہے۔ اور پھر ناول میں بگڑی ہوئی زبان کو ہو بہو پیش نہیں کیاجاتا کہ ایسی صورت میں وہ اس خاص طبقے کے سوا(اور عین ممکن ہے کہ وہ ایسا طبقہ ہو جو پڑھ بھی نہ سکتا ہو) کسی کی سمجھ میں ہی نہ آئے ۔ ناول نگار تو اس زبان کو اس کی خام شکل میں لے کر اس کی تہذیب کرتا ، اسے بناتا سنوارتا اور اس کی تشکیل کر کے پیش کرتا ہے۔ ناول نگار ٹیپ ریکارڈر تو ہے نہیں کہ جو سنے گا وہ آگے سناتا رہے۔ وہ تو فن کار ہے اور فن کار کا تو کام ہی یہی ہے کہ وہ زبان کی فنی تقلیب کردے۔ زبان اپنی اصل کا شائبہ رکھنے کے باوجود تہذیب یافتہ شکل میں سامنے آئے۔ فاروقی صاحب نے خود ہی ''اردو ناول کی تنقیدی تاریخ''میں لکھا تھا کہ:

''باغ و بہار کی طرزِ نگارش ، ناول نگاری کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ میر امن ہر داستان نویس سے زیادہ ترقی حاصل کر کے صاف ناول نگار کے دائرے میں آ گئے ہیں۔ ان کی نثر اردو میں سادہ ، سلیس اور عاری نثر کی بہترین مثال سمجھی جاتی رہی۔ اور اب تو لوگ اس میں اس بناوٹ کا اثر بھی پاتے ہیں جو میر امن کے زمانے میں قلعہ معلیٰ کی زبان میں قدرتی طور پر ہوتی تھی۔ہماری غرض نہ اس کی سادگی سے ہے نہ بناوٹ سے بلکہ اس کے بنیادی اصول سے۔ یہ میر امن کے زمانے کی تہذیب یافتہ زبان ہے اور ناول کی زبان یہی ہونی چاہیے......انہوں نے ناول کے لیے موزوں زبان کی بنیاد ڈالی۔''[۳]

فاروقی صاحب ناول کی زبان کے متعلق کامل شعور رکھتے ہیں ۔ وہ جانتے ہیں کہ ناول کی زبان کیسی ہونی چاہیے، تہذیب یافتہ طبقے کی زبان ناول کی زبان ہونی چاہیے، سے انہوں نے واضح کر دیا ہے کہ زبان ناول میں اپنی معاصر مہذب شکل میں ہی آتی ہے، باقی کردار کی مناسبت سے اس میں مقامی الفاظ، مقامی لہجے، (جنہیں فاروقی صاحب اپنی لکھنویت کے زعم میں بگڑی ہوئی زبان کہہ گئے ہیں)استعمال کرنے سے اس کا مجموعی تاثر وہ ہو جاتا ہے جو ناول نگار پیدا کرنا چاہتا ہے۔''ناول کی زبان'' والے باب میں انہوں نے اس بات کے حق میں دلائل دیے ہیں کہ ناول کی زبان عام روز مرہ سے ہو جس میں بے شک گرامر اور قواعد کی غلطیاں بھی ہوں جب کہ''ناول کیا ہے''میں لکھتے ہیں کہ'' ناول کی زبان کا عام نقائص سے پاک ہونا بالکل ضروری ہے''۔اب یہ خبر نہیں کہ وہ عام نقائص سے کیا مراد لیتے ہیں۔

زبان کے سلسلے میں اکثر ناقدین نے کمزور سوال اٹھائے اور بودے دلائل دیے ہیں مثلاً ممتاز احمد خان لکھتے ہیں کہ:

> ''کچھ ناول نگار حقیقت نگاری کی آڑ میں موٹی موٹی گالیاں درج کر دیتے ہیں جو کہ نامناسب طرزِ اظہار ہے۔ گالی سے زیادہ گالی کے رمزیہ تاثر کی پیش کش زیادہ مناسب ہے تا کہ صورتِ حال اور کردار کے مخصوص ذہن کی عکاسی مؤثر طور پر سامنے آ سکے۔''[۴]

شاید ان کا اشارہ''باگھ'' کی طرف ہے جس میں تھانے دار کی ایک آدھ گالی کے بار بار دوہراؤ نے نازک مزاج ناقدین کی طبیعت خاصی مکدر کر رکھی ہے۔ کردار گالی دے یا نہ دے، اس کا فیصلہ فن کار بہتر کر سکتا ہے۔ اگر''صورت حال اور کردار کے مخصوص ذہن کی عکاسی موثر طور پر'' کرنی ہو تو گالی لکھی بھی جا سکتی ہے پابندی نہیں البتہ یہ مانے لیتا ہوں کہ گالی کا مناسب استعمال ہونا چاہیے۔

زبان پر خاصی طویل اور کارآمد بحث ذکاالدین شایاں نے اپنے ایک مضمون''ناول کی زبان'' میں کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ عام طور پر کیا جانے والا تقاضا کہ ناول کی زبان سادہ ہونی چاہیے، غلط ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر تو ناول کا مقصد محض قصہ گوئی ہی ہو تو پھر اس کی زبان سادہ ہو یا جیسی بھی ، قاری کو اس سے غرض نہیں ہوتی (سستے ناولوں میں جہاں قصہ ہی ہمہ اوست ہوتا ہے، زبان کا ایسا ہی غیر خلاقانہ استعمال نظر آتا ہے۔)لیکن اگر ناول کا مقصد قاری تک کسی فکر یا احساس کی ترسیل ہے تو پھر اس کے لیے زبان کو تخلیقی سطح پر استعمال کرنے کی ضرورت لازمی پیش آئے گی۔ وہ کہتے ہیں کہ زندگی کو محض دیکھ کر بیان کرنا فن کاری نہیں۔فن تو یہ ہے کہ فن کار زندگی کو دیکھے ، پھر محسوس کرے اور بعد میں قاری تک بھی ان محسوسات کو پہنچا کر اس کی بھی وہی کیفیت کر دے ۔ یہاں وہ کہتے ہیں کہ اس مقصد کے لیے فن کار کو اپنی نثر میں شاعری کے وہ لوازم بھی شامل کرنے ہوں گے جن کے بغیر ہم اپنے محسوسات دوسروں تک نہیں پہنچا سکتے۔ انہوں نے ناول کی زبان کو دو حصوں میں تقسیم کر کے [(۱) مکالماتی۔(۲) بیانیہ] کہا ہے کہ بیانیہ میں ناول نگار آزاد ہوتا ہے کہ جیسے چاہے لکھے ، تفصیلی مختصر، سادہ ، شاعرانہ، وہ کسی بھی طریقے سے قاری تک ابلاغ کرنے میں آزاد ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ فنکار کا مشاہدہ عام آدمی کی طرح نہیں ہوتا۔ اس نے چیزوں کو اور طریقے سے دیکھا ہوتا ہے۔ اس کا ذاتی مشاہدہ ہوتا ہے جس کے بیان کے لیے ایک الگ طریقہ اظہار کی ضرورت پڑتی ہے:

> ''دنیا کے کروڑوں آدمیوں کے سامنے صبح و شام، دوپہر، رات، گرمی ، برسات اور موسموں کی نیرنگیاں اپنے کرشمے دکھاتی رہتی ہیں۔ ہزاروں واقعات اور ہزاروں قسم کے افراد نظر سے گزرتے رہتے ہیں لیکن ان کو کوئی اہمیت نہیں دیتا۔ فن کار جب ان کو دیکھتا ہے اور اپنے ذاتی محسوسات کو قاری کے سامنے رکھتا ہے۔ تو جیسے وہ آگاہ کرتا ہے''دیکھو، یہ صبح،دوپہر، شام اور رات میری ہے۔ میں نے انہیں

خاص طور سے دیکھا ہے، محسوس کیا ہے اور میں نے انہیں تخلیق کیا ہے ورنہ کوئی ان کو جانتا بھی نہ تھا۔ یہ افراد، یہ اشخاص، یہ واقعات اور یہ مقامات میرے دیکھے ہوئے ہیں، میرے بنائے ہوئے ہیں اور میرے محسوس کیے ہوئے ہیں۔ جس طرح میں نے ان کو دیکھا اور محسوس کیا ہے اسی طرح تم بھی انہیں محسوس کرو'' ...... ناول نگار اپنے ناول کی تخلیق کے وقت جذبے سے الگ نہیں ہوسکتا۔ چاہے وہ افرادِ قصہ کے اعمال اور نفسیات وغیرہ کی تشریح کرے یا ماحول کا خاکہ کھینچے یا خود دور رہ کر دو کرداروں کی گفتگو پیش کرے یعنی بہ حیثیتِ مجموعی ناول نگار کو بھی وہی کرنا یا سوچنا پڑتا ہے جو شاعر کو کرنا ہوتا ہے۔ جذبے اور محسوسات کے ساتھ استعاروں کی زبان یا زیادہ واضح الفاظ میں شاعری کی زبان لاشعوری طور پر اس کے قلم کی زبان پر آ جاتی ہے۔''[۵]

وارث علوی کے مضمون ''شاعری اور افسانہ'' میں ایک طویل بحث شاعری اور فکشن کی زبان کے حوالے سے ہے، ان کا کہنا ہے کہ شاعری کے پرستاروں کی یہ بات غلط ہے کہ فکشن میں شاعری کے ہتھ کنڈے استعمال نہیں ہوتے۔ فکشن زبان کا بدلا ہوا روپ ضرور ہے، مگر بگڑا ہوا نہیں ہے۔ نثر نے بھی ان تمام حربوں کا استعمال کیا ہے جو شاعری نے روا رکھے تھے، ناول کی زبان کیوں کہ شاعری کے سینکڑوں سال بعد ظہور ہوئی، اس لیے شاعری کے کم و بیش تمام حربے اپنائے رکھے ہیں۔ مقفیٰ مسجع نثر، صنائع لفظی و معنوی سبھی کا استعمال کیا جاتا رہا۔ ناول کی زبان نے شاعری کے سارے حربے اپنانے کے بعد اپنے بھی بہت سے ہتھکنڈے ایجاد کیے جو شاعری کی دنیا میں نہیں ہیں:

''ناول اور افسانہ میں زبان کی مختلف سطحیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ کبھی زبان حد درجہ شاعرانہ ہوتی ہے، کبھی اس کا رنگ طنزیہ اور مزاحیہ ہوتا ہے، کبھی غنائی اور کیف آور۔ افسانوی بیانیے میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ تاریخی، دستاویزی اور صحافتی سطح سے لے کر فلسفیانہ، غنائی اور تجریدی سطح کی بلندیوں کو چھو سکے......شاعری میں زبان فوراً توجہ کو اپنی طرف منعطف کرتی ہے، اس لیے ہم اس سے پہلی ہی نظر میں آشنا ہو جاتے ہیں جب کہ ناول اور افسانہ میں زبان توجہ ان اشیاء کی طرف منعطف کرتی ہے جس کا وہ بیان کرتی ہے لیکن زبان کا یہ استعمال بھی اگر تخلیقی اور فن کارانہ نہ ہو تو اشیاء کا بیان صحافتی بن جائے۔ افسانہ ہم اشیاء کا صحافتی علم حاصل کرنے کے لیے نہیں پڑھتے بلکہ اس جمالیاتی مسرت کے لیے پڑھتے ہیں جو فن میں میڈیم کے تخلیقی استعمال کے بغیر ممکن ہی نہیں۔''[۶]

سید محمد عقیل نے زبان کے حوالے سے عمدہ بحث کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ناول کی زبان ایک ایسا عنصر ہے جو ناول کے عمل، کرداروں اور ماحول کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ ناول نگار کبھی ناول لکھنے سے پہلے طے نہیں کرتا کہ اس کے ناول کی زبان کیسی ہو گی۔ وہ تو جوں جوں ناول کا عمل آگے بڑھتا ہے، زبان بھی مشکل ہوتی جاتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ کبھی کبھی کوئی مصنف کسی خاص طرز کا رسیا ہوتا ہے۔ وہ زبان کو صرف انہی خطوط پر چلاتا جاتا ہے۔ سید صاحب لکھتے ہیں:

'' کوئی بھی ناول نگار یہ طے کر کے تو ناول نہیں لکھتا کہ میں اس ناول کی زبان ایک خاص رنگ کی رکھوں گا۔ یہ تو ناول کا موضوع اور مسالہ خود ناول نگار کی فکر میں سما کر اسے ایک اندازِ نگارش کی طرف لے کر چل پڑتا ہے۔ ناول نگار نے حالات اور محسوسات کو اگر اپنے اوپر طاری کر لیا ہے اور اگر سماج یا تاریخ میں ہونے والے واقعات اس گہرائی سے اپنی گرفت میں لے چکے ہیں تو موضوع کی سنجیدگی، اہمیت اور ناول میں ہونے والے حادثوں کی دھمک خود بخود سٹائل اور زبان و بیان سب کچھ متعین

کرتے جاتے ہیں۔ جن پر کبھی کبھی خود مصنف کا بھی بہت زیادہ اختیار نہیں رہ جاتا...... یہ بھی ہوتا ہے کہ جب طاقت ور خیال یا تھیم جملوں اور بیانیہ کو بہتر معانی اور اثر کی طرف لے کر چلتا ہے تو ایسی صورت میں کبھی کبھی ناول نگار کو ایک خاص طرزِ نگارش کے پہلے سے ڈھلے ڈھلائے اصولوں کو توڑ کر اپنے خیال یا تھیم کے لیے نیا راستہ بنانا پڑتا ہے۔''[۷]

ان کے خیال میں زبان ناول کے اندر محض اظہاریت کو سہارا دینے کے لیے استعمال ہوتی ہے ورنہ اصل توجہ تو واقعات، کہانی یا پھر کردار کی طرف ہوتی ہے لیکن ایک ادبی صنف ہونے کی بنا پر ناول میں زبان کا کام محض اتنا ہی نہیں رہ جاتا بلکہ یہ ناول نگار کے محسوسات کو قاری تک پہنچانے کے لیے معاون بنتی ہے۔ناول نگار زبان کو محض سادہ زبان کے طور پر لکھنے کو فن نہیں سمجھتا بلکہ اس بیان کو تخلیقی طاقت دینا بھی اس کے لیے آرٹ کا حصہ ہے:

''جس طرح ناول نگار محسوس کرتا ہے،اس کو پیش کرنے کے لیے اگر صرف بیان سے کام لے کر ناول نگار چاہے تو بیان کر سکتا ہے۔مگر جب ناول نگار زندگی کو اپنے محسوسات سے گزار کر پیش کرنا چاہے گا تو اسے تخیل کی اڑان اور استعاروں کے پروں اور موقع بہ موقع تشبیہات اور الفاظ کی ایک خاص قسم کی تراش خراش کے ساتھ اپنے جوش و جذبے اور پسندیدگی کو بھی ساتھ لینا پڑتا ہے۔ خالص بیان (Statement) اور ادیب کی دلچسپی کے ساتھ بیان میں تو زبان کا فرق ہونا لازمی سی بات ہے ورنہ ایک ادبی بیان اور اخباری بیان میں اتنا فرق کیوں ہوتا ہے جب ناول نگار واقعے اور بیان کو اپنے حواس پر طاری کر کے پیش کرنے کی کوشش کرے گا تو یہ صورت ایک منجھی ہوئی اظہاری طاقت رکھنے والی زبان کے بغیر ممکن ہی نہیں۔تبھی اثر کو ابھارا جا سکتا ہے جب قاری یا سامع پیش کش کو اپنی آنکھوں کے سامنے ایک لطف،ذائقے اور کیفیت کے ساتھ دیکھے اور محسوس کر سکے۔اس میں وہ ترسیل بھی شامل ہو جاتی ہے جو قاری اور ناول نگار میں ایک رشتہ قائم کرتی ہے اور یہی زبان کا وہ شعری حصہ بھی ہے جو استعاروں کی مدد سے تخیل کو ایک زمینی طاقت بھی بخشتا ہے۔ اب یہ ناول نگار کی صلاحیت پر ہے کہ اس نے اپنی تخلیق میں تخیل سے کتنا کام لیا ہے اور حقیقت اس کی گرفت میں کہاں تک آ کر اس کی زبان کو زمینی طاقت عطا کرتی ہے۔''[۸]

عقیل صاحب کہتے ہیں کہ اکثر قاری رومان پسند ہوتے ہیں جو حقیقت نگاری کو پسند نہیں کرتے ۔ اس لیے ناول میں لکھاری خالص نری کھری حقیقت پیش کرنے کی بجائے قاری کی دلچسپیوں کا خیال رکھنے پر مجبور ہوتا ہے اس لیے وہ خواہ لمحاتی طور پر ہی سہی، رومان کی دنیا میں چلا ضرور جاتا ہے۔ ان کے اس خیال پر ناول نگار کو اعتراض ہو بھی تو کیا کہا جا سکتا ہے، انہوں نے تو اپنی رائے ظاہر کر دی ہے۔ ناول کی زبان میں کفایت پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ناول بے شک اطناب کا فن ہے لیکن اس میں الفاظ کے حوالے سے کفایت سے کام لے کر عبارت کو چست رکھنا چاہیے۔ اشاریت اور متنوع پہلوؤں کے حامل الفاظ کا استعمال سچویشن کے حساب سے ضرور کرنا چاہیے۔ خالی خولی لفاظی اور طول طویل بیانات لکھتے چلے جانے سے ناول بھی کھوکھلا ہو جائے گا اور قاری بھی بیزار ہو گا۔اس لیے ناول کی زبان ایسی ہو کہ عبارت پُر مغز نظر آئے۔صرف تصویر کشی نہ ہو رہی ہو، اس تصویر کشی میں کوئی بات بھی ہو۔ روایت کے ساتھ زبان کے تعلق پر وہ کہتے ہیں کہ ناول میں ایک وسیع دنیا اور طبقات پیش ہوتے ہیں اس لیے ناول میں کوثر و تسنیم سے دھلی زبان کی بجائے ایک ملواں زبان کا استعمال ملتا ہے۔ اردو کے معیار پسند لوگ ان لسانی تبدیلیوں کے اثرات قبول کرنے سے پرہیز کرتے ہیں۔لیکن یہ ایک منفی رویہ ہے ۔تخلیقی زبان کو

اپنی لسانی اور تہذیبی روایات سے رابطے قائم رکھنے کے باوجود اپنے دائرے سے باہر نکل کر دیکھنا پڑتا ہے۔ آج کل زندگی جس طرح سے پیچیدہ ہوگئی ہے، ایسے میں کلاسیکی روایات ٹوٹ چکی ہیں یا جو قائم ہیں، وہ بھی ٹوٹتی جا رہی ہیں۔ زبان زندگی کا ایک شعبہ ہے اور زندگی کے ساتھ ساتھ اس میں تبدیلی آتی جاتی ہے۔ نئے زمانے کے نئے مسائل کو بیان کرنے کے لیے زبان کے پرانے سانچے کام نہیں آتے۔ ناول نگار کو اپنے موضوع کے لحاظ سے زبان کی تلاش کرنی چاہیے ایسی زبان جس کا تجربہ نئی نسل رکھتی ہو۔ آج کی زندگی میں شرر، نذیر، نیاز فتح پوری وغیرہ کی زبان کہاں چلتی ہے، ناول میں بھی یہ کام نہیں دے سکے گی۔ زبان کے ساتھ سماج کا رشتہ بہت گہرا ہے، اس رشتے کی بابت سید صاحب کہتے ہیں:

''کسی بھی ناول کی زبان پر باتیں کرتے ہوئے اس ناول نگار کے دور اور جن لوگوں کی زندگیاں ناول میں بیان ہوئی ہیں، ان پر نظر رکھے بغیر ناول نگاری کے فن ،تزئین،اور زبان کی اظہاریت، شگفتگی یا تیز رفتاری کو گرفت میں نہیں لیا جا سکتا۔ ناول نگار کو اس سے باخبر رہنا چاہیے کہ الفاظ نفاست کی ملکیت نہیں ہوتے ، بلکہ وہ سماج کی ملکیت ہوتے ہیں اور اپنے چہرے مہرے پر اس سوسائٹی اور ان لوگوں کی چھاپ رکھتے ہیں جن کے درمیان سے اور جن کی دلچسپیوں کے لیے وہ آتے ہیں۔ اسی لیے وہ کبھی کبھی اپنے برتاؤ میں ایک خاص سوشل برتاؤ، کمیونٹی کا موڈ اور ان کے استعمال کو لے کر لغوی صورتوں سے بالکل الگ ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح زبان اپنے طنزیہ اور مزاحیہ اشاروں میں سماجی استعمال کو لے لیتی ہے اور لغوی معنویت کا کوئی خاص خیال نہیں رکھتی ...... یہی وہ موقع ہے جہاں وہ الفاظ لغت سے الگ ہو کر سماج میں مستعمل اشاری زبان اور کیفیات کے ساتھ استعمال ہو رہے ہیں، جن کا ذکر اوپر کیا گیا۔ پھر ان کا استعمال ایک مخصوص طبقے کے انسانوں کے درمیان ان کی مخصوص ذہنی اور تہذیبی افتاد کے ساتھ ہی ہو سکتا ہے۔ پھر سماجی اور ادبی تاریخ کے ارتقا کے ساتھ یہی الفاظ، اشارے اور تفہیمی مذاق آرکائیوز میں چلے جاتے ہیں یہاں تک کہ زبان کا وہ استعمال جو ایک دور کے گھریلو ماحول کے اظہار کے لیے کیا گیا تھا۔ وہ دوسرے دور کے گھریلو ماحول میں فٹ نہیں ہوتا بلکہ اجنبی بن جاتا ہے۔ بالکل تہذیب اور اخلاق کی طرح۔''[۹]

زبان کے سلسلے میں جدید مباحث (اردو کی حد تک جدید) کا تذکرہ آصف فرخی صاحب کے ہاں ملتا ہے، وہ باختن کے حوالے سے کہتے ہیں کہ ناول کی زبان کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اور ناول ایک لسانیاتی نظام ہے جس میں تمام اشکال مکالمے کی صورت موجود ہیں:

''باختن کے نزدیک ہر اصلی (Authentic) ناول ایک مکالماتی نظام ہے جو مختلف ''زبانوں'' ، اسالیب اور شعور کی ان امیجز سے بنا ہوا ہے جو ٹھوس ہیں اور جنہیں زبان سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ناول میں زبان صرف نمائندگی نہیں کر رہی ہوتی بلکہ خود ہی نمائندگی کا موضوع بھی ہے اور اسی لیے ناول کا Discourse اپنی تنقید خود ہی کرتا رہتا ہے۔ ناول کے مخصوص Discourse کا ذکر اس لیے اہم ہے کہ اسی سے ناول کے امکانات ظاہر ہوتے ہیں۔ ناول کی صنف نسبتاً نئی ہے، مگر باختن کا کہنا ہے کہ ناول کے باقاعدہ ورود سے پہلے متنوع اصناف کا ایک پورا ذخیرہ موجود ہے جو دوسروں کے کلام اور زبان کی نقالی، عکاسی، استہزاء اور نمائندگی کر رہا تھا اور انہوں نے ناول کی آمد سے پہلے ہی اس کے لیے راستہ ہموار کر دیا تھا، یوں Novelistic Discourse کی پوری ایک ماقبل تاریخ موجود ہے جو صدیوں ہی نہیں ہزاروں برس پرانی ہے اور ناول کی صنف پختہ ہوئی تو عوامی گفتگو پر مبنی اصناف

میں پختہ ہوئی جو زبان اور تہذیب کی سرحد کے قریب پروان چڑھ رہی تھیں اور اس Discourse میں زبان ،قبیلوں اور تہذیبوں کی قدیمی کش مکش کی بازگشت موجود ہے۔''۱۰

آصف فرخی صاحب کہتے ہیں کہ باختن کی اس تھیوری کے مطابق اردو کا اولین نقش ''دریائے لطافت'' کی گفتگو کے نمونے اور نقالی کرتی ، بگڑتی تمسخرانہ بولی کی صورت موجود ہے۔ باختن دو عناصر کو ناول کے ڈسکورس کے لیے کلیدی اور فیصلہ کن قرار دیتا ہے ۔خنداں اور کثیر اللسانی کیفیت۔ خنداں سے مراد وہ یہ لیتے ہیں کہ یہ ہنسی اور (کسی) شاندار براہِ راست لفظ کی یک طرفہ سنجیدگی پر تنقید کے ایک مستقلCorrective سے متعارف کرواتی ہے، حقیقت کاCorrective جو ہمیشہ اتنا بھر پور اور سب سے اہم اتنا متضاد اور متنوع الصورت ہوتا ہے کہ ایک اعلیٰ اور بے لاگ یا کھری (Straight forward)صنف میں ہو ہی نہیں سکتا۔ کثیر اللسانی کی وضاحت اس طرح سے کرتے ہیں کہ لفظ کی تمام اظہاری صلاحیتوں کے ساتھ ان کو محض نام کی حیثیت میں استعمال کرنے سے آگے بڑھ کر یک لفظی ڈسکورس کی متنوع صورتوں کی ہموار سطح پر کام کرنے کے امکانات نثر کی سب سے بنیادی خوبی ہے۔ نثر نگار کے لیے دنیا دوسرے لوگوں کے الفاظ سے بھری ہوتی ہے جن کے درمیان وہ خود کو ضرور نمایاں کرے گا اور جن کی گفتگو کی خوبیاں وہ انہی مشتاق کانوں سے وصول کرنے کے قابل ہو گا ۔وہ ان کو اپنے اس ڈسکورس کی سطح پر متعارف کرائے گا لیکن ایسے طریقے سے کہ وہ سطح تباہ نہ ہو۔ وہ انتہائی متنوع زبان کے ایک Pallete سے کام لیتا ہے:

''زبان کے استعمال کا یہ فرق ناول کے بارے میں باختن کے اہم ترین تصورات کی بنیاد ہے۔ اسی کی بنا پر باختن ، رزمیہ،غنائیہ اور المیہ جیسی مستند اصناف سے ماخوذ اسلوبیات کو ناول کے لیے موزوں نہیں سمجھتا ۔ وہ ان اصناف کو Monologic قرار دیتا ہے کیوں کہ ان میں اسلوب یکساں رہتا ہے اور ایک ہی World view اظہار پاتا ہے۔ اگر متن میں ایک سے زیادہ متکلمین بھی موجود ہیں(جیسے مثنویوں میں) تب بھی یکسانیت اور توافق کو برقرار رکھا جاتا ہے ۔ یہ یکسانیت اسلوبیاتی ہی نہیں بلکہ آئیڈیالوجی کی بھی ہوتی ہے۔ اس کے بر خلاف ناول فی الاصل مکالماتی (Dialogic) ہے(باختن نے اس کے لیے Poly phonic کے الفاظ بھی استعمال کیے ہیں) کیوں کہ اس میں تحریری زبان کے ساتھ ساتھ عوامی گفتگو بھی در آتی ہے ،مصنف کی اپنی زبان کے ساتھ ساتھ کرداروں کی زبان، بولی ٹھولی ، روز مرہ، اور زبان کی دوسری صورتیں بھی ڈسکورس کو قائم کرنے میں اپنا کردار ادا کرتی ہیں کیوں کہ یہ زبان صرف نمائندگی کا مقصد ہی پورا نہیں کر رہی بلکہ بہ ذاتِ خود بھی نمائندگی کا موضوع ہے۔''۱۱

زبان کے سلسلے میں یہ وہ اہم مباحث تھے جو اردو ناقدین کے ہاں ظاہر ہوئے ہیں۔ ان کے علاوہ بھی کئی لوگوں نے زبان کی بابت لکھا ہے لیکن وہ مندرجہ بالا خیالات کی دہرائی کا شکار نظر آتے ہیں اس لیے ان کے خیالات پیش کرنے کی ضرورت نہیں سمجھی گئی۔زبان پر ہونے والی بحث اس جگہ اپنے انجام کو پہنچتی ہے۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر''ادبی تخلیق اور ناول''، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۱۹۶۳ء،ص]۹۷۔

۲۔ ایضاً،ص:۹۲

۳۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر''اردو ناول کی تنقیدی تاریخ''، لاہور اکیڈمی،لاہور، 1951ء، ص:۱۳

۴۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خان،'' آزادی کے بعد اردو ناول''، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی،ص:۶۷۔

۵۔ ذکا الدین شایاں،''ناول کی زبان''،مشمولہ''اوراق''شمارہ:۳، جلد:۳، مارچ ۱۹۶۸ء،ص:۱۰۳۔

۶۔ وارث علوی،''بورژواژی بورژواژی''، گجرات اردو اکادمی، گاندھی نگر، گجرات،۱۹۹۰ء،ص:۶۴

۷۔ سید محمد عقیل،''جدید ناول کا فن''، نیا سفر پبلیکیشنز، الہ آباد،ص:۱۳۸۔

۸۔ ایضاً،ص:۱۳۳۔

۹۔ ایضاً،ص:۱۳۷

۱۰۔ آصف فرخی ،'' عالم ایجاد''،شہرزاد، کراچی ،۲۰۰۴ء،ص:۱۹۱۔

۱۱۔ ایضاً،ص:۱۹۳۔

ثمرین اختر
پی ایچ ۔ڈی سکالر (اردو)
الخیر یونیورسٹی۔بھمبر

اردو افسانے کے رجحانات

In Urdu Literature, word Afsana has extensive meanings. It is also known as short story, which formed in slightly more than one hundred years. During this period it has passed through some major phases, Munshi Praim chand is considered to be first short story writer. Manto ,Rajinder Singh Bedi and Ismat chughtai turned the short story in to a major genre of urdu literature. The modrenists express the new version of life and present symbolic meanings of things. The short story tradition continues with younger generation.

انسانی شعور کا آغاز و ارتقاء کتھا کہانی سے ہوا۔یہ وہ وقت تھا جب انسان تحریر کے فن سے ناآشنا تھا۔قصہ خوانی کی محفل میں سامعین کومحوِ حیرت کیا جاتا تھا۔یہ کہانیاں خود ساختہ ہوتی تھیں لیکن انسانی زندگی کے تجربات اور احساسات و جذبات کی عکاس ہوتی تھیں تاہم داستانوی انداز اور مافوق الفطرت عناصر کے بیان سے یہ تفریح طبع کا بہترین ذریعہ قرار پاتی تھیں۔ قصہ گوعوام کے مزاج ،سماجی رویوں اورنفسیاتی کیفیات کو بڑی خوبی سے پیش کرتے تھے۔پھر رفتہ رفتہ زندگی کے رنگ ڈھنگ میں تبدیلی آنا شروع ہوئی۔یہ کہانیاں تحریر ہونے لگیں، پھر داستان اور ناول کا سفر طے کرتے کرتے مختصر افسانے تک آ پہنچیں۔ افسانہ اور داستان میں بنیادی فرق یہ ہے کہ داستان سنانے کی شے ہے جبکہ افسانہ تحریر کرنے کی۔ ڈاکٹر انور سدید کے الفاظ میں مختصر افسانہ سنائے جانے کی بجائے پڑھے جانے کی صنف ہے۔بلاشبہ کہانی اس کا بنیادی عنصر ہے لیکن مختصر افسانہ ’’کہانیاں کہنے‘‘ کے بجائے ’’کہانی لکھنے‘‘ کا تخلیقی عمل ہے۔(۱)

افسانے کی قراءت کے لیے وقت کاتعین کر دیا گیا جس نے افسانے کے موضوع کو زندگی کے کسی ایک پہلو تک محدود کر دیا جو تاثر میں ناول سے زیادہ پر اثر ہے۔افسانہ میں زماں کی گردش کو ماضی حال اور مستقبل سے اس طرح منسلک کیا جاتا ہے کہ زندگی کا دھارا رواں ندی کی طرح بہتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ افسانے کے اسلوب میں ہیئت ،مواد،موضوع،زبان و بیان،لفظوں کی نشست و برخاست ،کفایت لفظی اور اختصار کی خصوصیات شامل ہیں۔ڈاکٹر انور سدید کے الفاظ میں:

> افسانہ نگار واقعات اور حادثات کو ہی مجتمع نہیں کرتا بلکہ اپنے کرداروں کے باطن میں غوطہ زنی بھی کرتا ہے اور حقیقت کی ان لطیف ترین پرتوں یا قبیح ترین صورتوں کو بھی افسانے کی بنت میں شامل کر دیتا ہے جنہیں عام دنیا دار انسان منظر عام پر لانے کی جراءت نہیں کرتے۔افسانہ انسانی مسرت یا انسانی دکھ کو ہی پیش نہیں کرتا بلکہ اس فطرت کو بھی منعکس کرتا ہے جو نائب الٰہی کو خدا کی طرف سے ودیعت ہوئی ہے۔(۲)

افسانے کے فن میں موضوعات کا تنوع موجود ہے۔اس کی تخلیق شعوری کاوش کی مرہنون منت بھی ہوتی ہے اور بذات خود یہ تخلیقی عمل بھی ہے۔افسانہ نگار اپنے مخصوص وژن اور وجدان سے گردو پیش میں پھیلی اشیاء کو دیکھتا محسوس کرتا ہے۔ پھر لفظوں کے ذریعے اسے تحریری جامہ پہناتا ہے۔افسانہ کا دائرہ ناول کی نسبت محدود سہی لیکن یہ اپنے دور کے تہذیبی رجحانات کا

عکاس ہوتا ہے۔کسی واقعے کی چھوٹی سی اکائی بھی افسانہ نگار کو لکھنے پر آمادہ کر دیتی ہے۔ افسانہ میں تخلیقی حسیت اسے دیگر اصناف سے ممتاز کرتی ہے۔ پروفیسر قمر رئیس کے بقول:

> افسانہ کا سب سے نمایاں پہلو اس کا compression یا اس کی بافت کا گھٹاؤ ہے۔افسانہ نگار بکھری ہوئی زندگی کی پیچ در پیچ حقیقتوں اور انسانی وجود کی تہ در تہ سچائیوں کو اپنے تخلیقی انہماک سے ایک ایسی shape یا شکل دیتا ہے جو نہایت مختصر اور مجمل ہونے کے ساتھ ساتھ جامع، خود کفیل اور معنی خیز ہوتی ہے جو ذہن کے دریچے کھولتی اور احساسات کے انجانے منطقوں تک رہنمائی کرتی ہے۔اس تحدید کے نتیجہ میں افسانہ کا بیانیہ اظہار ناول کے مقابلہ میں زیادہ اشاراتی اور علامتی ہو جاتا ہے۔(۳)

تحیر کی کیفیت ، بیانیہ کی قوت، مشاہدات زندگی، کرداروں کے باطن تک رسائی، کشمکش کو ابھارنا، حرکت کے عنصر کو پیدا کرنا، متحرک کیفیت کو برقرار رکھنا افسانہ نگار کا کام ہے۔ داخلی اور خارجی سطح اس کے تخلیقی عمل میں شعور کی کارفرمائی زندگی اور فن دونوں کی معنویت کو پیش کرتی ہے۔ کرداروں کی ایمائیت، اجتماعی تجربات، اسالیب کے اظہار کے سانچے ؛ سب مل کر افسانہ نگار کی انفرادیت کو جلا بخشتے ہیں۔

افسانہ تحریر کرنے کا فن مغرب میں پروان چڑھا۔ ایڈگر ایلن پو، موپساں، چیخوف، ہنری جیمز، ڈی ایچ لارنس جیسے نامور افسانہ نگاروں نے تخلیقی جوہر دکھائے۔

اردو افسانہ نے بھی ارتقائی دور سے گزرتے ہوئے نے ترقی کی بہت سی منازل طے کیں ۔بیسویں صدی کے ابتدائی عشروں میں اردو افسانے میں فنی، موضوعی، معنوی لحاظ سے کئی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اگرچہ افسانہ نگاروں کی تعداد محدود تھی تاہم یلدرم اور پریم چند کی تحریروں نے آنے والے افسانہ نگاروں کو نئی راہیں دکھائیں۔انہوں نے نہ صرف موضوعات میں تنوع پیدا کیا بلکہ نئے رجحانات کو جنم دیا۔ سماجی اور تہذیبی تبدیلیاں براہ راست افسانے پر اثر انداز ہوئیں۔ منٹو مارلے اصلاحات، تقسیم بنگال، پہلی جنگ عظیم، سائنسی ایجادات اور مغربی علوم وفنون سے شناسائی نے نئے رجحانات کو جنم دیا۔ ابتداء میں رومانی نظریات نے افسانے پر اپنی گرفت مضبوط رکھی۔اس دور کے افسانوں میں شاعرانہ عناصر کا غلبہ نظر آتا ہے۔ اسلوب میں الفاظ و تراکیب، لفظوں کی نشست و برخاست ،فقروں کی تراش خراش اور آہنگ وصوت پر خصوصی توجہ دی گئی ۔ڈاکٹر شفیق انجم رومانی افسانہ نگاروں کے رویے اور مزاج کے متعلق لکھتے ہیں:

> رومانی افسانہ نگاروں کے ہاں وقت کا نوحہ، دنیا کی بے ثباتی ،حزن و ملال، یاسیت ،تنہائی اور فرد کے داخل کے کرب کی عکاسی بھی ہے اور اس کے متضاد رویے بھی۔ان کے نزدیک حال کا لمحہ ،عذاب کا لمحہ اور ماضی اور مستقبل دلفریبی اور رعنائی کا مظہر ہیں۔ ماضی بعید کی گم سم دنیا سے وہ اپنے لیے اظہار کے استعارے تلاش کرتے ہیں۔ اپنے ہونے کے ثبوت اور اپنے خوابوں کی تعبیر کے لیے فطرت کا حصہ بن جانے والے ماضی کی طرف لوٹنا ہر رومانی ادیب کا مسئلہ دکھائی دیتا ہے۔(۴)

رومانی افسانہ نگاروں میں سجاد حیدر یلدرم، حجاب امتیاز علی، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری کے نام نمایاں ہیں لیکن ان میں یلدرم کی تحریریں نے رومانی رجحانات کو سب سے زیادہ فروغ دیا۔ ان کی تحریریں دلچسپ رومانی قصے ہیں جن میں حقائق سے فرار اور رومانیت کی آبیاری موجود ہے۔ ترکی ادب کو دلچسپی سے پڑھنے کے بعد ان کے تراجم بھی کیے۔انور سدید کے الفاظ میں یلدرم اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں جن کے مزاج کو منقلب کرنے میں ترکی ادب کا بہت حصہ ہے۔انہوں نے زندگی کا منفرد بہ حصہ مشرق اور مغرب کے مقام اتصال پر گزارا اور اس آزادہ فکری اور کشادہ نظری کا مشاہدہ کیا جو مغرب پر ترقی کی

راہیں کھول رہا تھا۔انہوں نے مشرق کی جامد خیالی،قدامت پسندی،دقیانوسیت اور جھوٹی وضعداری کے خلاف موثر آواز اٹھائی اور اردو افسانے کو ان حقیقتوں سے آشنا کرایا جو فرانسیسی ادب سے ترکی افسانے میں نمایاں ہو چکی تھیں اور اب ایک رومانی بغاوت کی صورت میں اردو افسانے میں بھی وارد ہو رہی تھیں۔(۵)

رومانی افسانہ نگاروں کے ہاں محض حقیقت سے فرار کا انداز غالب نہیں بلکہ اس میں امید،ہمت و استقلال اور مصائب سے نبرد آزما ہونے کا جذبہ بھی بکثرت نظر آتا ہے۔وہ زندگی کی پامالی،نا آسودگی،نفس و ذات کی شکستگی کے خلاف تعمیر و ترقی کی نئی اور روشن راہوں کو اپنا شعار بناتے ہیں۔

اس دور کے افسانوں میں کردار نگاری،واقعہ نگاری،جذبات نگاری اور پلاٹ پر بے حد توجہ دی جاتی رہی۔اسلوب میں بیانیہ انداز کو اپنایا گیا۔حقیقت اور رومانیت ہم رکاب نظر آئے۔اس عہد کے افسانوں کا انداز میلو ڈرامائی ہے جس میں معروضیت کا عنصر غالب ہے۔وضاحتی انداز اختیار کیا گیا۔تکلف و تصنع،پیچیدگی،رمزیت و ایمائیت سے قطع تعلق کیا گیا۔زندگی کے متعلق افسانہ نگاروں کا واضح نقطہ نظر موجود ہے۔کہانی مختلف حالات و واقعات سے گزر کر اپنے منطقی انجام کو پہنچتی ہے۔عصری حقائق عیاں کرنے کی وجہ سے خارجی زندگی کے مسائل کو خاص جگہ دی گئی۔

رومانی تحریک کے اثرات رفتہ رفتہ کم ہونا شروع ہوئے اور ترقی پسند تحریک کا غلبہ ہونا شروع ہوا۔جس نے حقیقت نگاری کے رجحان کو فروغ دیا۔ پریم چند کی تحریروں نے معاشرے کے تلخ حقائق سے پردہ اٹھانے کی روش کا آغاز کیا۔پھر سجاد ظہیر،احمد علی،محمود الظفر اور رشید جہاں کی تحریروں نے اردو افسانے کو نئے موضوعات سے ہم آہنگ کیا۔ انگارے کی اشاعت نے معاشرتی جبر،گھٹن اور استحصال کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔حقیقت نگاری کے فروغ میں افسانہ نگاروں نے زندگی کا کھردرا پن اپنے شعور و ادراک کی گتھیوں میں سمیٹا ہے۔جسے وزیر آغا نے short range view کا نام دیا ہے۔اس کے برعکس تخیل کو فروغ دینے والے افسانہ نگاروں کی بھی کمی نہیں انہوں نے زندگی کو سرسری نظر سے دیکھ کر راہ فرار اختیار کی۔تاہم زندگی کی تلخیوں کو بیان کیا جسے وزیر آغا نے Long range view کہا ہے۔ان افسانہ نگاروں نے محبت کے افلاطونی نظریے کو فروغ دیا اور مثالی Type کردار پیش کیے۔تاہم اس دور میں معرکے کے افسانے بھی لکھے جو اردو ادب کا سرمایہ ہیں۔(۶)

حقیقت نگاری کے رجحان نے فطری طریقے سے تخیلات کے پردے عیاں کیے اور ظاہر کی پرت پرت الگ کر کے باطن کی عمیق گہرائیوں پر نگاہ ڈالی۔تاہم اس رجحان نے تخیل کا ساتھ نہیں چھوڑا۔عزیز احمد کے بقول:

> حقیقت نگاری اسلوب اظہار میں رومانیت کے برعکس ہے۔۔۔حقیقت نگاری کا جوہر تصوریتidealism کے برعکس ہے۔۔۔حقیقت نگار جتنا باکمال ہو گا اتنا ہی اس کا نقطہ نظر غیر شخصی ہو گا۔سب سے پہلے وہ ناظر ہے۔اس کا پہلا مقصد یہ ہے کہ زندگی کی نقاشی کرے۔وہ کچھ پوشیدہ نہیں رکھنا چاہتا۔کچھ نہیں چھپاتا،نظریاتی طور پر وہ انتخاب یا تراش خراش کے اصول کا پابند نہیں۔۔۔روایت کا وہ پابند نہیں(یہ خصوصیت اسے کلاسیکی سے ممتاز کرتی ہے)واقعی زندگی سے وہ جتنا قریب ہو سکے گا وہ اتنا ہی بڑا حقیقت نگار ہو گا۔(۷)

اردو افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کے رجحان کو قبول کیا اور حب وطن ،ملی یکجہتی،سیاسی،سماجی،معاشی کشمکش کو عیاں کیا۔تقسیم بنگال،مسلم لیگ کا قیام،پہلی جنگ عظیم،انقلاب روس،سانحہ جلیانوالہ باغ تحریک خلافت نے افسانہ نگاروں پر براہ راست اثرات مرتب کیے اور ان کے رجحانات کو نئی سمت بخشی۔ساتھ ہی ساتھ ہندو مسلم تعلقات،میل جول اور رہن سہن نے

افسانوی کرداروں کے روپ میں نئے رجحانات کوفروغ دیا۔ترقی پسندتحریک کے زیر اثر بغاوت، بے باکی، تلخ حقائق کے بیان نے جنم لیا۔تہذیبی، ارضی اور دیسی رجحانات کے حامل افسانہ نگاروں میں منٹو، راجندر سنگھ بیدی، بلونت سنگھ، مراز ادیب ، رام لعل شامل ہیں۔

قیام پاکستان کے بعد اردو افسانے کے رجحان میں واضح تبدیلی آئی۔رومانویت کے بجائے فراریت کا رجحان سامنے آیا۔اس فرار کی بنیادی وجہ ہجرت کے فسادات اور قتل و غارت کی تلخ یادیں تھیں جنھوں نے اخلاقی ،نفسیاتی اور جذباتی سطح پر افسانہ نگاروں کے اندر شدید توڑ پھوڑ پیدا کی۔جس سے ذات سے فرار کے رجحان نے فروغ پایا۔ڈاکٹر محمد عالم خان کے الفاظ میں:

> قیام پاکستان کے بعد ابھرنے والے تمام رجحانات میں ایک بات جو بہت اہمیت کی حامی ہے وہ فرد کی بے بسی اور تنہائی ہے جس کے نتیجے میں اسے اپنے تشخص کے بحران سے دوچار ہونا پڑا۔اسے نئی سرزمین میں پناہ نہ مل سکی۔وہ صرف تہذیبی و ثقافتی انتشار کا شکار ہوا بلکہ اسے ذہنی وفکری جلاوطنی کی زندگی بسر کرنا پڑی۔وہ اپنے وطن میں رہتے ہوئے بھی احساس بیگانگی سے دوچار رہا۔اس کے خواب بکھر گئے ،وہ زندگی کے قافلے سے بچھڑ گیا، برصغیر کی تقسیم نے فرد احساسات و جذبات کی سطح پر بھی تقسیم کر دیا۔(۸)

حقیقت سے فرار کے اس رجحان نے جذباتیت کو بھی ابھارا۔ساتھ ہی ساتھ انفرادی جذباتیت، اجتماعی جذباتی رویوں میں ڈھلتی گئی۔جس سے سماجی شکست و ریخت اور احساسات کی تلخ تصویریں منظر عام پر آنے لگیں۔ان ہیجانی رجحانات نے فکر میں انتشار پیدا کیا۔کچھ ناقدین کے نزدیک قنوطیت کی ایک وجہ مغرب پرستی بھی ہے۔مرزا حامد بیگ کے مطابق:

> ہارڈی کی قنوطیت ازل سے ہمارے افسانے پر سایہ فگن رہی ہے جو ترقی پسند افسانہ نگار تک آتے آتے نامرادی اور ناکامی سے دوچار ہو کر رقت میں ڈھل جاتی ہے۔(۹)

اعجاز حسین حامد بیگ کی اس رائے سے اتفاق نہیں کرتے ان کے نزدیک:

> کہانی سماج سے جنم لیتی ہے اور سماجی اقدار ہمیشہ کہانی میں در آتی ہیں۔۔۔برصغیر کے حالات و واقعات نے اردو افسانے کی فضا کو سوگوار کیا۔(۱۰)

تاہم اس میں رفتہ رفتہ سنبھل جانے کی کیفیت پیدا ہوئی اور ماضی کے جھرکوں میں گم رہنے کی بجائے مستقبل کے امکانات پر غوروخوص کی نئی صورتوں نے جنم لیا۔قنوطیت رجائیت میں بدلی، جذباتیت تعمیریت میں ڈھلی اور رواداری ،انسان دوستی اور خلوص وسچائی کے مثبت رویوں نے افسانوں میں اپنی جگہ بنائی۔یوں افسانہ لسانی ،موضوعی ،فکری اور فنی حوالے سے نئے افق کی تلاش میں چل نکلا۔

رومانیت سے متاثر افسانہ نگاروں نے زندگی کو تجزیاتی بنیادوں پر دیکھا اور نفسیات ،جنس، تلخ حقائق ،ذہنی ہیجانات و میلانات کو اپنا موضوع بنایا۔ممتاز مفتی اور حسن عسکری نے نفسیاتی احساسات کو موضوع بنایا۔کرداروں کے باطن میں اتر کر ان کے لاشعور میں چھپے بہت سے اسرارورموز سے پردہ اٹھانے کی کوشش کی ۔نفسیاتی رجحان کے زیر اثر ممتاز مفتی نے کرداروں کے مخفی پہلوؤں کی نقاب کشائی کی اور تعمیر کردار کی کوشش میں منہمک نظر آئے۔تاہم وہ کرداروں کا بے رحم تجزیہ کرتے ہیں اور ان کے باطن کی ایک ایک شے کو عریاں کر دیتے ہیں۔لیکن اس سے سپاٹ پن پیدا نہیں ہوا بلکہ دلچسپی کا عنصر قائم ہوا ہے۔مرزا حامد بیگ رقمطراز ہیں:

ممتاز مفتی نے سگمنڈ فرائڈ ڈاکٹر سٹیکل کو نجی نفسیاتی الجھنوں کے ساتھ ملا کر قبول کیا اور اپنے افسانوں کو لاشعوری رجحانات اور دبی ہوئی خواہشات کے اظہار کا وسیلہ بنایا اور یوں بعض اوقات ممتاز مفتی کا افسانہ احمد علی، محمد حسن عسکری، منٹو اور شیر محمد اختر کے کمزور افسانوں کی طرح تحلیل نفسی کا تجربہ بن گیا۔(۱۱)

حسن عسکری کے ہاں بھی نفسیات کی تہوں تک پہنچنے کی شعوری کوشش کی گئی تاہم وہ دلچسپی اور جمالیاتی رنگ نہیں جو قاری کو حظ اٹھانے پر مجبور کر سکے۔غلام عباس نے زندگی کو ایک عام آدمی کی نظر سے دیکھا اور ''چھوٹے آدمی کا داستان گو'' کہلائے۔ان کے فن میں لطافت اور ملائمت کی پر سکون لہر نظر آتی ہے جو دھیرے دھیرے قاری کو اپنا ہمنوا بنا لیتی ہے۔اشفاق احمد، رحمان مذنب، جیلانی بانو، ہاجرہ مسرور، مہیندر ناتھ، صادق حسین، یونس جاوید نے کردار نگاری کے رجحان کو زندہ رکھا۔اور اردو ادب کو لازوال کردار عطا کیے۔مثلاً مرزا ادیب کا ''مائی پھاتاں'' کا کردار یا اشفاق احمد کا ''امی'' معیاری کرداروں میں شمار ہوتے ہیں۔

معاشرت، سیاست، اخلاقیات، سماجی اقدار میں بتدریج تبدیلیاں پیدا ہوئیں اور افسانہ نگاروں نے ٹھوس زمینی رشتوں کو موضوع بحث بنایا۔احمد ندیم قاسمی، غلام الثقلین نقوی نے اپنے افسانوں میں دیہاتی کلچر کو فروغ دیا۔پھر مشرقی پاکستان کے سانحے نے غلام محمد، مسعود اشعر، شہزاد منظر، مسعود مفتی، نور الہدیٰ سید سے ایسے افسانے تخلیق کروائے جو استحصالی قوتوں کی نقاب کشائی کرتے تھے۔

رفتہ رفتہ اردو افسانے کے افق پر فکر و احساس اور اظہار و اسلوب نے نئے زاویے اپنا لیے۔جس میں رومانیت اور حقیقت پسندی کے متضاد رجحانات نے مذہب، قومیت، اخلاقی اقدار کو پس پشت رکھتے ہوئے جنسی رویے اور بغاوت کے عناصر، معاشی تصورات میں جدت پسندی (غیر اسلامی معاشی تصورات) جبر و ستم کی تصویر کشی، علامتیت، تمثیلی انداز اور ذات کے دائروں میں مقید رہنے کے موضوعات نے اپنی جگہ بنائی اور باقاعدہ نئے رجحانات کی شکل اختیار کر لی۔ابتداء میں کہانی کا یہ تصور قاری کے لیے نامانوس تھا پھر رفتہ رفتہ قاری اسی افسانے کے رنگ میں ڈھلتا چلا گیا۔

انتظار حسین، انور سجاد نے علامتی افسانے کا آغاز کیا۔ساتھ ہی بلراج منیر اور ریندر پرکاش نے افسانے کو نئے مفاہیم سے روشناس کرایا۔انہوں نے چیزوں کو نئے زاویوں سے دیکھا۔وہ اشیاء جو ہمارے حواس کی کمی کی وجہ سے ہمیں جیسی نظر آ رہی ہیں ان کے پس پردہ چھپے نئے مفاہیم اور علامتوں کو قارئین کے سامنے پیش کیا۔استعاراتی اور علامتی انداز کے ذریعے شعوری کاوشوں کے ساتھ ساتھ لاشعور کی گتھیوں کو بھی سلجھایا۔گوپی چند نارنگ کے نزدیک:

> نئی کہانی نے اپنی سب سے بنیادی پہچان تصور حقیقت اور اظہار کے پیرایوں میں تبدیلی سے کرائی۔یعنی لفظ نرے لفظ نہیں تھے بلکہ ایسے استعاروں اور علامتوں کے طور پر استعمال ہونے لگے، جن کے مفاہیم کو منطقی طور پر paraphrase کرنا ممکن نہیں۔فرد کی فردیت، اس کے معمولی پن میں اس کی uniqueness چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ اور بنیادی صداقتیں یعنی زندگی کی نوعیت اور ماہیت، خوشی اور غم کی حقیقت، وجود کا اختیار اور جبر، جنس کی سچائی، عرفان ذات کی دہشت نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگا رنگی کہانی کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے لگی۔(۱۲)

مغربی کہانیوں نے اس عہد کے رجحانات کو کافی حد تک متاثر کیا ہے۔خصوصاً فرانز کا کا اثر نمایاں ہے۔مغربی رجحانات؛ اینٹی سٹوری، سرریلزم اور تجریدی افسانے نے اردو افسانے کے لیے نئے جواز پیدا کیے۔جدیدیت کا سب سے زیادہ اثر افسانے

کے اسلوب پر پڑا۔پلاٹ افسانے میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتاہے۔بہترین افسانے کے لیے پلاٹ منظم و مرتب ہونا چاہیے۔یہ ساکت و جامد نہیں ہوتا بلکہ اس میں واقعات و حالات کے مطابق تبدیلیاں آتی رہتی ہیں۔جدید افسانہ نگاروں کے نزدیک:

> پلاٹ اور کہانی پن موضوعی افکارSubjective Thoughts کی معروضی شکلیں ہیں۔موضوع کی تبدیلی سے معروض کا تبدیل ہو جانا ایک فطری عمل ہے اور اگر ایسا نہ ہو تو ابلاغ و ترسیل کے تقاضے نبھانا مشکل ہی نہیں ناممکن ہو جاتا ہے۔(۱۳)

جدید افسانہ نگاروں کہانی کے روایتی انداز کو تبدیل کیا اور اینٹی سٹوری کے نام سے نئے عمل کا غاز کیا۔

کردار نگاری کا روایتی تاثر بھی تبدیل ہوا اور جیتے جاگتے عام کرداروں کی جگہ ان کی پرچھائی کو فوقیت دی گئی۔کردار بے نام حقیقت اور بے معنی سانچوں میں ڈھل گئے جو تلاش ذات کے سفر کی جانب گامزن ہیں۔جدید افسانوی کردار خارجی دنیا سے قطع نظر داخلی دنیا کی کشمکش سے نبرد آزما نظر آتے ہیں ۔وہ ذہنی و نفسیاتی الجھنوں کا شکار ہیں ۔جو ادراک و احساس اور شعور و لاشعور کی بھول بھلیوں میں گم ہیں۔جس وجہ سے غیر فعالی،بے بسی ،قنوطی،خود اذیتی اور مردم بیزاری کے عناصر نمایاں طور پر نظر آتے ہیں ۔تجریدی افسانے اس کی نمایاں مثال ہیں۔وزیر آغا کے نزدیک:

> جدید ترین افسانے نے کردار یا ماحول کی معروضی صورت کو تج کر خود کو محض بے جسم ہیولوں تک محدود کر لیا۔۔۔افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے اور یہ کہانی ماحول اور اس کے کرداروں سے مرتب ہوتی ہے ۔جب افسانہ سے کردار ہی غائب ہو جائے یا افسانے کا کینوس اپنی معروضیت سے دست کش ہو کر Reference کے طور پر باقی ہی نہ رہے یا جب اشیاء ایک دوسرے سے متمیز ہی نہ ہو سکیں تو ہیولے جنم لیتے ہیں اور انتشار Anachy کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔اردو افسانے میں کہیں کہیں انتشار کا یہ رجحان بھی نظر آ رہا ہے۔(۱۴)

گویا اب محسوس ہوتا ہے کہ انشائیہ،خاکہ،تمثیل،خیال پارہ اور افسانہ سب ایک دوسرے کے متبادل ہیں(۱۵) لیکن اعجاز حسین کے نزدیک:

> اس دور میں ایک طرف معروضی حالات و واقعات اور اظہار پر قدغن کے نتیجے میں علامتی افسانہ لکھا گیا تو دوسری ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس دور کے افسانہ نگار کو اپنی شناخت کا مسئلہ درپیش تھا۔اگر اس عہد کے افسانہ نگار روایتی کہانی اور بیانیہ انداز جو کہ ترقی پسند افسانہ نگار کا خاصا تھا،میں اپنی تخلیقات پیش کرتے تو شاید ان کی الگ پہچان نہ بن پاتی۔(۱۶)

جدیدیت نے نہ صرف افسانے کے فنی سانچے کو بدلا بلکہ اس کے اسلوبی ڈھانچے میں بھی تبدیلیاں پیدا کیں۔علامتی و استعاراتی انداز اختیار کرتے ہوئے رمزیت و ایمائیت ،اشاریت اور شعریت کے عناصر نے جنم لیا۔ادھورے فقرے، ان کہے جملوں کا استعمال زیادہ ہوا۔افسانہ نگاروں نے تمثیلی انداز اختیار کیا۔اور تشبیہ و استعارہ کے استعمال کے ساتھ ساتھ پیکر تراشی پر خصوصی توجہ دی۔حکایتی اور داستانوی انداز کے ساتھ ساتھ اساطیری رنگ نے بھی اپنی جگہ بنائی۔قدیم ماوارئی کردرروں کو دور جدید کے رنگ میں ڈھال کر پیش کیا گیا۔فطری مظاہر کو علامتی پیکر کے روپ میں پیش کیا گیا۔روایتی موضوعات(سیاسی ،سماجی،گھریلو،رومانی) سے ہٹ کر تلاش ذات کی کوششوں کا آغاز ہوا۔جس کے ڈانڈے روحانیت سے جا کر ملتے ہیں۔تاہم افسانہ نگار عرفان ذات حاصل کرنے میں ناکام رہے اور ان کے ذہن دائروں اور ذات کے بھنور میں گم ہو کر رہ گئے۔ڈاکٹر

شفیق انجم کے الفاظ میں:

> جدیدیت کے رجحان نے اردو افسانے میں فنی وفکری سطح پر انقلابی تبدیلیاں پیدا کیں لیکن اس کے سارے پھل میٹھے نہ تھے۔تجربوں کے جوش اور بغاوت کے خروش میں نئی پود نے ایسے حربے بھی آزمائے جو افسانے کی افسانویت کے منافی تھے۔بڑی خرابی یہ ہوئی کہ جدیدیوں نے اسلوب میں جدت ہی کو اہم سمجھا اور مواد کی اہمیت کو فراموش کر دیا۔یہ ترقی پسندوں کے خلاف ردعمل اور ان سے آگے نکلنے کا ایک غیر صحتمندانہ رویہ تھا۔۔۔جدیدیت کا رجحان اگرچہ ساختیاتی تبدیلیوں سے متعلق تھا لیکن ترقی پسندوں کی مخالفت میں اس نے خارجیت اور اجتماعیت کی بھی نفی کی۔اور افسانے میں داخلیت اور شخصی حوالوں کو زیادہ اہم سمجھا۔نتیجہ یہ ہو کہ افسانہ فکری طور پر انسان کی بے بسی اور زندگی کی بے معنویت کا نوحہ بن کے رہ گیا۔(۱۷)

لیکن رجحانات کی تبدیلی کی تمام تر ذمہ داری جدید افسانہ نگاروں پر ڈالنا درست نہیں۔قصہ کہانی کے ماضی پر نظر دوڑائی جائے تو داستانوی قصوں میں مافوق الفطرت عناصر کے بیان کے ساتھ ساتھ خیروشر کی کشمکش،جنسی نا آسودگی،فکروتخیل کے تناظر،نفسیاتی پیچیدگیاں،ذہنی ہیجانات،معاشی تنگدستی کے مسائل کی جھلک ہمیں بارہا ملتی ہے۔روحانی اور اخلاقی اقدار کا متوازن رجحان بھی ملتا ہے۔ثقافت اور کلچر کی بن باس بھی ملتی ہے اور خدا اور انسان کے تعلق پر غوروفکر بھی ناولوں اور داستانوں کا موضوع رہا ہے۔لہذا جدید افسانہ بھی اسی روایتی تناظر کو سامنے رکھتے ہوئے نئے رستوں پر نئی تکنیکوں اور نئے رجحانات کے ساتھ سرگرم عمل نظر آتا ہے۔

قرۃ العین حیدر جوگندر پال،اقبال مجید علامتی روش سے ہٹ کر اپنی ہی مخصوص ڈگر پر چل رہے تھے۔جو کسی خاص مکتبہ فکر سے وابستہ نہ تھے۔اور اپنے باطنی محرکات کے زیر اثر افسانے لکھتے رہے۔ان کے ہاں مواد،موضوع ،انداز منفرد اور جدا ہے۔قرۃ العین حیدر کے فن میں فکری ،تہذیبی،فلسفیانہ تہ داری ملتی ہے ۔فرد،سماج، انسانی رویے،نفسیاتی پیچیدگیاں،انسانی بے بسی،ذہنی نا آسودگی جیسے سوالات سے پردہ اٹھانے کی سعی کی۔وہ خود لکھتی ہیں:

> تقسیم ہند کے صدمہ نے ۴۷ء کے آخر میں مجھ سے ''میرے بھی صنم خانے'' لکھوائی۔۔۔ذہنی جلا وطنی نے مجھے بہت پریشان کیا۔۔۔میرے سامنے مسئلہ communication کا تھا۔میں نے محبت،نفرت،مذہبی کٹر پن اور بے رحمی،انفرادی اور اجتماعی بے رحمی کے ساتھ تقسیم کا مسئلہ پھر سامنے آ گیا۔ملک تقسیم کیوں ہوا؟(۱۸)

وہ داستانوی،علامتی اور اساطیری موضوعات کو اپنے معاشرتی مسائل کے ساتھ ہم آہنگ کر کے پیش کرتی ہیں جوگیندر پال نے بھی علامتی کہانیوں کے ساتھ خود کلامی کا انداز اختیار کیا ہے۔

اسلامی ادب نے اردو افسانے کو متاثر کیا ہے۔افسانے میں عربی،عجمی،استعاروں اور تمثیلوں کا ستعال،آسمانی صحائف اور مذہبی قصوں کی بنیاد پر کہانی کی بنت،تصوف اور مابعدالطبیعاتی عناصر کی طرف جھکاؤ،اساطیر اور لوک دانش سے استفادہ،زبان و اسلوب اور کرداروں کی پیش کش میں اپنی تہذیبی و ثقافتی بنیادوں کی تلاش اسی تسلسل کا حصہ ہے۔(۱۹)

افسانہ نگار رومانیت، جذباتیت،کھوکھلی اخلاقیات،زندگی کے ادھورے پن اور اجتماعی لاشعور کو موضوع بحث بناتے رہے۔تاہم ملکی حالات براہ راست افسانوں پر اثر انداز ہوئے۔ مارشل لاء کا نفاذ،آزادی رائے کو سلب کرنے کی راہ میں بڑی رکاوٹ بنا۔جس نے فکری اور تخلیقی سطح پر افسانے کو بھی براہ راست متاثر کیا۔لہذا ردعمل کے طور پر ایسے افسانے لکھے گئے

جو سیاسی پیچیدگیوں اور گتھیوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ذاتی نقطہ نظر میں اختلاف کے باوجود مجموعی طور پر افسانہ نگاروں نے مزاحمتی ادب کو جلا بخشتے ہوئے ایسے افسانے لکھے جو آمریت اور فسطائیت کے خلاف اعلان جنگ تھے۔ان افسانوں میں آغا سہیل کا ''دابتہ الارض''، اختر جمال کا ''سالگرہ کا کیک''، احمد جاوید کا ''شہید''، اعجاز راہی کا ''سہیم ظلمات''، انوار احمد کا ''شہر کا پہلا محبّ وطن بچہ''، انور سجاد کا ''رات کا سفر نامہ''، انتظار حسین کا ''صبح کے خوش نصیب لوگ''، رشید امجد کا '' بنجر لہو منظر''، مرزا حامد بیگ کا '' رہائی''، فرخندہ لودھی کا ''گندی مچھلی''، خالدہ حسین کا ''مکڑی'' اورلطیف کاشمیری کا '' پتھروں کا شہر'' نمایاں ہیں۔یہ مزاحمتی ادب اسی معاشرے کی پیداوار ہے۔ بقول ابرار احمد:

جہاں آزادی اظہار ہو وہاں اپنے نقطہ نظر اور نظریے کے بھر پور اور دوٹوک اظہار کے امکانات روشن ہوتے ہیں اور جہاں اظہار پر قدغن ہو، احتساب کا خوف ہو وہاں لامحالہ ادیب علامت اور استعارے میں پناہ لینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔اس پر خوف اور گھٹن طاری ہو جاتی ہے۔۔۔۔جبر کے خلاف ہمارے ادب میں ایمائیت ، رمزو کنایہ اور علامت کا سہارا لیا جاتا ہے تو یہ ایسا نا قابل فہم بھی نہیں۔ادیب پر اس کا معاشرہ بھی پابندیاں لگاتا ہے۔اگر ادیب کا منصب عوام کو تو ہمات روایات ،تعصّبات اور جہالت کی دلدل سے نکالنا ہے تو پھر اس کی کوششوں کو انہیں تعصّبات اور جہالت کا شکار نہیں بننا چاہیے۔(۲۰)

اسی کی دہائی میں تخلیقی فضا کے زیر اثر افسانے تحریر ہوئے۔جاوید جعفری،خلیل احمد نے افسانے کے بدلتے ہوئے تناظر میں اسلوب کی لطافت اور نیم رومانی کیفیت کو زندہ رکھا۔اس کے ساتھ ساتھ رشید امجد،منشا یاد،احمد داؤد،علی تنہا،آصف فرخی اور امجد طفیل نے اردو افسانے کو نئے رجحانات کے تناظر میں لکھا۔بقول مرزا حامد بیگ

ان افسانوں میں نئے رجحانات ،نئی تدبیر کاری ، اسلوبیاتی سطح پر نت نئے تجربے اور لفظ کا نیا ورتار اس عظیم تر روحانی اور فکری واردات کا نتیجہ ہے جس کا پس منظر سیاسی اور معاشرتی مسائل کا لامتناہی سلسلے کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔(۲۱)

جدیدیت کے رجحان نے اردو افسانے پر مثبت اثرات مرتب کیے اس کے موضوعات میں وسعت اور تنوع پیدا کیا۔تخلیقی بصیرت کا متوازن استعمال،افسانوں کی فنی ساخت اور اندرونی بافت میں تنوع پیدا ہوا ہے۔رفتہ رفتہ علامتیت کا رنگ ماند پڑتا گیا۔نوے کی دہائی میں یہ روش بالکل معدوم ہوگئی۔ اس دور کے افسانے کو''مابعد جدید افسانہ'' کہا جاتا ہے۔کچھ ناقدین کے نزدیک اس عہد کے افسانہ نگاروں نے کہانی کو اس کی اصل کی طرف لوٹایا ہے جس میں انسان بدلتے ہوئے سماجی حالات کے تناظر میں تلاش ذات کی طرف گامزن ہے۔ڈاکٹرعلی احمد فاطمی کے الفاظ میں:

> کیا وجہ ہے کہ آج اس طرح کے علامتی اور تجریدی افسانے نہیں لکھے جا رہے ہیں ۔خام مواد اور نا پختہ شعور ہی نام نہاد ،علامتیت کے دروازے کھولتا ہے۔ سماجی مسائل کا کمزور احساس ،یاسیت اور قنوطیت کو تو پیدا کرتا ہی ہے ساتھ ہی فرار کی نئی راہیں بھی ہموار کرتا ہے۔۔۔علامتی افسانوں کا دور بھی بلبلے کی طرح اٹھا اور بیٹھ گیا اور ہم تیزی سے ایک بارپھر اسی شعور و احساس کی دنیا میں آ گئے جو ہماری افسانوی روایت بھی ہے اور آج کے ادب کی ضرورت بھی۔(۲۲)

اس عہد کے افسانہ نگاروں کی تحریروں میں تخلیقی اپج،توانائی،امنگ اور نئے تقاضے پائے جاتے ہیں۔ان افسانہ نگاروں میں انوار احمد،طاہرہ اقبال،گلزار ملک، پرویز انجم،اسلم سراج الدین،محمد امین الدین،اے خیام، بلراج کومل،اسد محمد خان،منشا یاد،محمد حامد سراج،شفیق انجم،مبین مرزا، احمد جاوید اور رشید امجد کے نام شامل ہیں۔

اگرچہ جدیدیت نے یکسانیت اور جبر کے ماحول میں پرورش پائی تاہم افسانہ نگار کے اندر خودمختاری اور بغاوت کے رویے نے جنم لیا جس نے کھر درے اور روایت پسند نظریات پر کاری ضرب لگائی۔جدیدیت کے منفی کے ساتھ ساتھ مثبت رجحانات بھی تھے یعنی روایت سے ہٹ کر افسانہ نگاروں کے فکروشعور میں تبدیلی کا احساس بیدار ہوا۔خصوصاً اسی کی دہائی کے بعد افسانے نے اعتدال وتوازن کی راہ اختیار کی۔عصر حاضر میں افسانہ اپنے فنی سفر پر رواں دواں ہے اور اس کے امکانات نہایت واضح اور مستقبل نہایت روشن ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات

۱۔انور سدید،ڈاکٹر،مختصر اردو افسانہ عہد بہ عہد،مقبول اکیڈمی،لاہور،۱۹۹۲،ص ۱۰

۲۔ایضاً،ص ۱۱

۳۔قمر رئیس،پروفیسر،مرتب: نمائندہ اردو افسانے،اردو اکادمی،دہلی،۲۰۰۳،ص ۱۱

۴۔شفیق انجم،ڈاکٹر،اردو افسانہ(بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں اور رجحانات کے تناظر میں)،پورب اکادمی، اسلام آباد،۲۰۰۸،ص ۵۳

۵۔انور سدید،ڈاکٹر،مختصر اردو افسانہ عہد بہ عہد،مقبول اکیڈمی،لاہور،۱۹۹۲،ص ۱۶

۶۔وزیر آغا،ڈاکٹر،''اردو افسانے کے تین دور''،مشمولہ''اردو افسانہ روایت اور مسائل،مرتب: ڈاکٹر گوپی چند نارنگ،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،۱۹۸۶،ص ۱۱۱

۷۔عزیز احمد،ترقی پسند ادب،کاروان ادب، ملتان،۱۹۹۳،ص ۱۵

۸۔محمد عالم خان،ڈاکٹر،اردو افسانے میں رومانی رجحانات،علم وعرفان پبلشرز،لاہور،ص ۴۳۱

۹۔اعجاز حسین، نیا افسانہ نئے دستخط(نوے کی دہائی کے بعد کا افسانوی منظر نامہ)،مثال پبلشرز،فیصل آباد، ۲۰۱۱،ص ۱۰

۱۰۔ایضاً،ص ۱۰

۱۱۔حامد بیگ،مرزا،اردو افسانے کی روایت ۱۹۰۳۔۲۰۰۹، دوست پبلی کیشنز،اسلام آباد،۲۰۱۰،ص ۹۷

۱۲۔گوپی چند نارنگ،ڈاکٹر،نیا اردو افسانہ،انتخاب،تجزیے اور مباحث،اردو اکادمی،دہلی،۱۹۸۸،ص ۴۶

۱۳۔شفیق انجم،ڈاکٹر،اردو افسانہ(بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں اور رجحانات کے تناظر میں)،پورب اکادمی، اسلام آباد،۲۰۰۸،ص ۲۴۴

۱۴۔وزیر آغا،ڈاکٹر،''اردو افسانے کے تین دور''،مشمولہ''اردو افسانہ روایت اور مسائل،مرتب: ڈاکٹر گوپی چند نارنگ،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،۱۹۸۶،ص ۱۰۸

۱۵۔قمر رئیس،پروفیسر،مرتب: نمائندہ اردو افسانے،اردو اکادمی،دہلی،۲۰۰۳،ص ۹

۱۶۔اعجاز حسین، نیا افسانہ نئے دستخط(نوے کی دہائی کے بعد کا افسانوی منظر نامہ)،مثال پبلشرز،فیصل آباد، ۲۰۱۱،ص ۱۱

۱۷۔شفیق انجم،ڈاکٹر،اردو افسانہ(بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں اور رجحانات کے تناظر میں)،پورب اکادمی، اسلام آباد،۲۰۰۸،ص ۲۵۴

۱۸۔قمر رئیس، پروفیسر،مرتب: نمائندہ اردو افسانے،اردو اکادمی، دہلی،۲۰۰۳،ص۲۲
۱۹۔شفیق انجم،ڈاکٹر،اردو افسانہ(بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں اور رجحانات کے تناظر میں) ،پورب اکادمی، اسلام آباد،۲۰۰۸،ص ۲۲۹
۲۰۔ابرار احمد’’مزاحمتی ادب‘‘،مشمولہ’’ مزاحمتی ادب‘‘،مرتب: ڈاکٹر رشید امجد،اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد،۱۹۹۵،ص ۸۵
۲۱۔حامد بیگ،مرزا،مرتب: پاکستان کے شاہکار اردو افسانے، الحمرا پبلشنگ،اسلام آباد،۲۰۰۰،ص۱۲
۲۲۔علی احمد فاطمی،ڈاکٹر،عصری آ گہی،اکتوبر۱۹۹۱،ص ۳۸

....

ڈاکٹر نازیہ یونس
شعبۂ اردو، نمل، اسلام آباد

اردو افسانہ اور عورت

Women ever remained a prominent and favourite topic in literature. Rashidul Khairi, Prem Chand & Yaldrum produced short stories and highlighted various issues pertaining to female gender.

زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح ادب میں بھی ایک طویل عرصے تک عورت کے بارے میں وہی تصورات مقبول ہوتے رہے جنہیں اہل قلم اپنے خیالات اور افکار کی صورت میں پیش کرتے رہے۔ اس لیے یہ تحریریں عورت کی بالکل صحیح اور سچی صورت کو پیش نہ کرسکیں۔ اس لیے عورت کی نہ تو صحیح تصویرقاری کے سامنے آئی نہ ہی یہ تحریریں عورت کے حقیقی مسائل کو ہی پیش کرسکیں۔ گویا یہ تحریریں مرد کی اپنی سوچ کا مظہر تھیں۔

مردلکھاریوں نے اسے شرم وحیا کی دیوی لکھا تو اس نے نظراٹھا کر دیکھنا چھوڑدیا۔ مرد نے جب بے وفا اور ہرجائی کہا تو اس نے اپنی عصمت اورعزت کا دربار سجالیا۔ جب اس کو وفا کی مورتی اور وفا کی پتلی لکھا تو وہ محض ہر دکھ، ہرظلم اور ہر جبر یہ سوچ کر برداشت کرنے لگی کہ شاید یہ وفا کا کمال اورنبھا کی معراج ہے۔

جہاں تک اردو افسانے کاتعلق ہے تو اس کی خوش قسمتی یہ ہے کہ اردو افسانے کے آغاز کے زمانے سے ہی ایک ایساہمدرداورشفیق افسانہ نگار میسر آ گیا جس نے عورت کے وہ رخ دکھائے جس کی اس زمانے میں عورت کوضرورت تھی اور بڑی تفصیل کے ساتھ عورت کے دکھ کو،عورت کے جبر کو،عورت کے مسائل کواپنے افسانوں میں پیش کیا۔ یہ راشدالخیری ہی تھے جنھوں نے عورت کی سچی تصویر ہندوستان کے لوگوں کے سامنے پیش کی۔ راشد الخیری دہلی کے ایک اور اعلیٰ گھرانے کے چشم و چراغ تھے۔ راشدالخیری کی والدہ نہایت سیدھی سادی اور نہایت حلیم مزاج عورت تھی۔ دونوں کی آپس میں ذہنی ہم آہنگی نہ ہوسکی لہٰذا دونوں کی نبھ نہ سکی۔ نتیجے کےطور پر راشدالخیری اور ان کی والدہ نے بے شمار مسائل دیکھے۔ اس کا اثر راشد نے اس قدر زیادہ لیا کہ یہ تصور ان کے ذہن پر ثبت ہو گیا۔ان کے شخصی حالات نے ان کو لکھنے پر مجبور کیا۔

اس وقت کے سیاسی حالات، نذیر احمد کی تحریریں اور راشدالخیری کے گھریلو حالات ان تمام نے راشدالخیری کی شخصیت پر گہرااثر ڈالا اور ان کے زیادہ تر افسانوں کا موضوع عورت نظر آتا ہے۔انھوں نے عورت کے ساتھ ہونے والی ناانصافیوں اور اس کے غصب شدہ حقوق کی بازیابی کے لیے کوشش کی۔ راشد الخیری نے تقریباً ۴۰ سال لکھا اور عورت ان کے افسانوں کا موضوع رہی۔ راشد الخیری کے تصور عورت کا جائزہ لینے سے پہلے ان کا مرد کے بارے میں تصور کیا ہے یہ جاننا بے حد ضروری ہے وہ جانتے تھے کہ معاشرہ مردوں کا معاشرہ ہے اور اس معاشرہ کے تمام قوانین مرد کا ساتھ دیتے ہیں۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ قوانین خود مرد کے اپنے بنائے ہوئے ہیں۔

راشدالخیری کے زمانے میں عورتوں کی تعلیم کو بے راروی اور بے حیائی کے مترادف سمجھا جاتا تھا۔ راشد الخیری عورتوں کی تعلیم کے بہت حامی تھے۔ یہ تمام موضوع ان کے افسانوں میں نظر آتے ہیں۔

مجموعی طور پر ان کے افسانے کی عورت گھر سے جڑی ہوئی ہے ۔ انھوں نے ''گھریلوعورت'' کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔

پریم چند سماجی شعور کے نمائندہ افسانہ گار ہیں ۔انھوں نے اپنے افسانوں میں جس عورت کو دکھانا چاہتے ہیں وہ اس دور کے سماجی شکنجوں میں پھنسی ہوئی نظر آتی ہے۔ان کے افسانوں میں عورتوں کے ساتھ ہمدردی اور محبت اور اس کے ساتھ ہونے والے ظلم کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے ۔ جس کا شکار اس وقت کی عورت تھی۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں ہندوستانی عورت پر ہونے والے مظالم کو اپنے افسانوں میں بیان کیا انھوں نے اپنے افسانوں میں معاشرتی وسماجی حقیقت نگاری کو اپنایا۔

ان کے پہلے دور کی کہانیاں رومانیت اور مثالیت پر مبنی ہیں پھر ترقی پسند تحریک کے اثرات کے تحت ہے۔ فرائڈ کے نظریات متعارف ہوئے تو پریم چند کے افسانوں میں جنس کی اہمیت در آئی اور ان کی ایسی کہانیوں میں دوہری معنویت نے اپنا رنگ دکھایا۔ کیونکہ یہاں پریم چند کی رومانویت اور مثالیت جدید رویوں کے سامنے پگھل رہی ہے۔

سوچ کی متواتر تبدیلیوں کے ساتھ پریم چند کے نظام فکر میں خود دار عورت کا نیا روپ نظر آتا ہے۔ یوں ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ پریم چند کے ہاں تصور عورت مسلسل ارتقا پذیر ہے۔

عورت کی اصلاح کے حوالے سے پریم چند کو راشدالخیری کے مقام پر لا کھڑا کرتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ راشدالخیری نے مسلمان عورت اور پریم چند نے ہندو عورت کی نمائندگی کی۔

سجاد حیدر یلدرم کے افسانے کی عورت اپنی تمام تر حشر سامانیوں کے ساتھ موجود ہے۔عورت کا موضوع انھوں نے بڑی ذمہ داری سے اپنایا تھا۔ سجاد حیدر یلدرم نے افسانے میں پہلی مرتبہ انھوں نے مرد اورعورت کے تعلق میں برابری و رفاقت پر بہت زور دیا۔ یلدرم عورتوں کی تعلیم کے بہت بڑے حامی نظر آتے ہیں انھوں نے اپنے افسانوں میں بھی عورتوں کی تعلیم کا پرچار کیا۔

یلدرم کے ان افسانوں میں جہاں عورت بطور موضوع آئی ہے ان افسانوں کی خاص بات یہ ہے کہ انھوں نے محبت کے قدیم تصور کے بجائے ایک زمینی عورت کا تصور پیش کیا اور اس زمینی عورت کی تصویر کو خوب صورتی سے پیش کیا ہے۔

قرۃ العین حیدر اس ضمن میں کہتی ہیں:

> انھوں نے عورت کا ذکر اس انداز سے کیا کہ اب وہ چلمن کے پیچھے سے جھانکنے والی سرشار کی سپہر آرا نہ تھی ۔ یہ عورت کو اپنے ہمراہ اپنے برابر لانا چاہتے تھے جو ہندوستان میں ناممکن تھا۔ انھوں نے اپنے قصوں کی لڑکیوں کو لکھنو اور دلی کی چاردیواری سے نکال کر بمبئی کی چوپائی پر کھلی ہوا میں سانس لیتے ہوئے دیکھنے کی تمنا کی۔ اس لیے انھوں نے ہندوستان سے باہر ترکی کو اپنایا۔[1]

''محبت ناجنس''، '' ازدواج محبت''، ''نکاح ثانی''، ''آئینے کے سامنے'' جیسے افسانوں میں یلدرم نے عورت کے ازدواجی مسائل پر قلم اٹھایا۔ ''محبت ناجنس''، ''داماد کا انتخاب''، '' ازدواج محبت'' میں یلدرم نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ شادی طبیعتوں کا میلان دیکھ کر ہونی چاہیے۔

نیاز فتح پوری کے افسانوں کی عورت ایک روایتی عورت ہے ۔ ان کے افسانوں کی عورت ظلم برداشت کرتی ہے لیکن شوہر

کی وفادار ہے پھر بھی اس کی محبت کا دم بھرتی ہے۔

نیاز فتح پوری عورت کی تعریف میں زمین و آسمان کے قلابے ملا دیے ہیں لیکن ساتھ ساتھ وہ اس سے وفاشعاری اور ساتھ نبھانے کا عہد بھی لیتے ہیں۔ نیاز فتح پوری عورت کے حسن صورت سے اگر آگے بڑھتے بھی ہیں تو صفات کے حسن تک پہنچ جاتے ہیں۔

سید وقار عظیم کہتے ہیں:

> عورت کے ساتھ ساتھ ان کا نظریہ محبت بھی رومانی ہے ان کا خیال ہے کہ عورت محبت کے لیے پیدا ہوتی ہے مرد کی اس سے محبت فطری ہے اور انسان میں پرستش کی حد تک موجود ہونی چاہیے۔[۲]

مجنوں گورکھپوری نے عورت کی تعریف میں زمین و آسمان کے قلابے ملا دیتے ہیں لیکن اس سے پاکیزگی اور وفاشعاری کے بھی تمنائی ہیں۔ یہ عورت کو:

> مجنوں حسن و عشق کے رشتہ کے معاملہ میں ایک فلسفیانہ انداز فکر رکھنے کے باوجود عورت کے حسن سے مسحور اور مرغوب ہوئے بغیر نہیں رہتے۔[۳]

مرزا ادیب کا شمار بھی رومانوی ادیبوں میں ہوتا ہے۔ ان کے افسانوں میں جو عورت بطور موضوع آئی ہے اور وہ ایک بے بس عورت ہے۔ وہ معاشرے کی طاقت کے سامنے بالکل بے بس دکھائی دیتی ہے۔ عورت رومانوی دور کی ہو یا ترقی پسند تحریک کے دور کی ان کی کے افسانوں عورت کے ہاں بے بسی مشترکہ خصوصیت ہے۔

> داستانوی، رومانوی، ترقی پسندی عورت کو کسی بھی زاویے سے دیکھ لیں مظلومیت اس کے ماتھے پر لکھی ہے۔ داستانوی دور کی ''مقدس درخت'' کی عورتیں ہوں رومانوی دور کی گونگی لڑکی ہو یا ترقی پسند دور کی آزادی کی زینو اور فاخراں ہوں معاشرے کی طاقت کے سامنے بے بس ہیں۔[۴]

مرزا ادیب ایک ایسے افسانہ نگار نظر آتے ہیں جنھوں نے عورت کے موضوع کو افسانے میں اہمیت دی اور انھوں نے غریب عورت کے کردار کو قابل تعریف قرار دیا۔

انگارے دسمبر۱۹۳۲ء میں نظامی پریس وکٹوریہ سٹریٹ لکھنو سے ایک افسانوی مجموعے کی صورت میں جاری ہوا۔ جس میں سجاد ظہیر، احمد علی، محمود الظفر اور رشید جہاں کی تخلیقات تھیں۔

انگارے منظر عام پر آیا تو منافقت، جھوٹ کی دیواریں کچی ثابت ہوئیں اور نیچے آ گریں۔ ''انگارے'' کے بعد اردو افسانہ نگاری میں جیسے رجحانات در آئے ہیں وہ سب انگارے کی کی بدولت ہی جنم لیتے ہیں۔ اب تبدیلی یہ آئی کہ اب عورت دیوی کے روپ میں نہیں بلکہ عورت کے حوالے سے مسائل کو اس طرح پیش کیا گیا جس طرح وہ تھے۔

سجاد ظہیر کا ایک افسانہ 'دلاری' جو انگارے میں شامل تھا عورت کے تاریخی مسئلے کی نہ صرف نشان دہی کرتا ہے بلکہ اس کی نفسی کیفیت کو بھی بیان کرتا ہے۔

> احمد علی کے افسانوں کی عورت جنسی طور پر ایک زندہ اور فعال عورت ہے۔ اس کے اندر پرانے سانچوں کو توڑ کر نئی دنیا بسانے کی صلاحیت موجود ہے۔[۷۰]

رشید جہاں نے عورت پر عورت کے ظلم کو بھی موضوع بنایااور ایسی عورت جو بچہ پیدانہیں کر سکتی اور پھر تعویذ گنڈے کا سہارالیتی ہے اور اپنی کم علمی کا مظاہرہ کرتی ہے کو موضوع بنایا گیا ہے۔عورت کے استحصال کو کرشن چندر نے بھی موضوع بنایا ۔بدعورت بھی ان کی کہانیوں کا بڑا موضوع بنی۔ ایک طرف بدصورت عورت اور دوسری طرف انتہائی سادہ ممتا بھری خوب صورت عورت ان کے افسانوں کا موضوع بنتی ہے۔

رضیہ سجادظہیر کی کہانیوں میں اس عورت کی معاشی آزادی پر زور دیا گیا۔ یہ وہ تصور تھا جس نے کہانیوں کے ذریعے اس عہد کی عورت کے ذہن کو تبدیل کیا۔رضیہ سجادظہیر نے طبقاتی کشمکش اور معاشی استحصال کے خلاف علم بلند کیے رکھا وہ عورت کے لیے ایسی زندگی کی خواہش مند ہیں جس میں وہ خود کفیل ہو۔وہ دوسروں کی دست نگر نہ ہو۔

عصمت چغتائی نے اپنے افسانوں کے ذریعے عورت کے لیے جنسی اظہاز آزادی حاصل کی۔ وہ کہتی ہیں مرد کی اخلاقیات کا زورعورت کی پاکیزگی پر رہا یہاں وہ عورت کی بغاوت کواکسا کر آزادی نسواں کی بنیادوں کو مضبوط کرتی ہیں لیکن یہ بات سمجھنے کی ضرورت ہے کہ عصمت کی بغاوت مرد کے خلاف نہیں بلکہ معاشرے کے جبر اور ظلم کے خلاف ہیں اس لیے کہہ سکتے ہیں کہ ان کے افسانوں میں بیسویں صدی کی عورت نظر آتی ہے جس کی سوچ اپنی ہے۔اپنے جذبوں کو محسوس کر کے ان کو بیان کرنے کی صلاحیت بھی رکھتی ہے۔

حسن عسکری کے افسانوں کی عورت کے دکھ سکھ ہندوستانی ہے وہ طوائف کے اندر موجود ایک معصوم روح کو بھی تلاش کر لیتے ہیں یعنی جسم بیچنا اس کی تقدیر ہے لیکن مقدر الگ بات ہے لیکن روح بیچنا اس کے بس کی بات نہیں۔ وہ کہتے ہیں اس عورت کی روح اتنی شفاف ہے جتنی کسی عام عورت کی ہوسکتی ہے۔

منٹو کے افسانے ''چائے کی پیالی''، ''اندھیرے کے پیچھے''، ''وہ تین'' میں جنسی ناآسودگی کے پیچ در پیچ اور تہہ در تہہ نمونے ملتے ہیں جو مطالعہ نفسیات اور مشاہدہ دونوں کا ہی نتیجہ ہیں۔

> منٹو نے اپنے افسانوں میں''طوائف'' کوموضوع بنایااور طوائف بھی گھٹیا درجے کی۔منٹو نے اس طوائف کے اندر بھی معصومیت کی تلاش کی ۔''طوائف کے موضوع پر''ہتک'' اور''کالی شلوار'' کو منٹو کے نمائندہ افسانے قرار دیا جا سکتا ہے۔[۵]

منٹو کی جنسی طور پر آزاد عورت بھی دل و جان سے محبت کرنے کی اہلیت رکھتی ہے۔منٹو کی عورت بہت فعال ہے بعض اوقات تشدد پر اتر آتی ہے ۔

منٹو کا خیا ل ہے کہ معاشی مجبوریاں بھی عورت کی ذلت کی ایک بڑی وجہ ہیں۔منٹو نے اپنے افسانے میں عورتوں کی تصویر کشی اتنی خوب صورتی سے کی کہ اس سے مرد خود بخود بے نقاب ہوتا چلا جاتا ہے۔ اس کی منافقت اور دوہرا پن بالواسطہ افسانے کا موضوع بن جاتا ہے۔

> منٹو کے افسانوں میں مجموعی طور پر ایک ایسی عورت ابھرتی ہے جس میں عورت کی روح معاشرتی ذلت اٹھانے کے باوجود زندہ رہتی ہے۔ منٹو نے یہ کہانیاں لکھتے وقت معاشرے کے تضادات عورت کی نفسیات اور اپنے گردوپیش کو سامنے رکھا ہے۔ ان کی جسم بیچنے والی عورت کی بھی یہ شدید خواہش ہے کہ

یہ ذلت اس کی بیٹی تک نہ پہنچے۔[6]

ممتاز مفتی کے افسانوں کی عورت جنسی رویہ رکھنے والی، بااعتماد، مضبوط، خود آگے قدم بڑھانے والی، ماڈرن، بے وفائی کا نعرہ لگانے والی ہے۔ اس عورت کا کمال یہ ہے کہ اس کی بے وفائی اور ہرجائی پن کا علم اس کے چاہنے والوں کو بالکل نہیں ہوتا۔

> ممتاز مفتی کے تقریباً کے نوے فیصد کرداروں کا تعلق عورت اور اس کی جنسی نفسیات سے ہے گھریلو عورت، ماڈرن مشرقی مغرب زدہ عورت، دیہاتی عورت، شہری عورت، دوشیزہ جوان ادھیڑ عمر عورت، بوڑھی عورت۔ باہر سے باحیا اندر سے خرانٹ عورت بظاہر طوائف در پردہ مشرقیت میں ڈوبی لڑکیاں غرض ممتاز مفتی نے فرائڈ کا اتنا زیادہ استعمال کیا ہے کہ ان کے افسانے کہیں ہسٹریاں معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے ہاں اعلیٰ انسانیت کا تصور ذرا کم ہی ملتا ہے۔[7]

ممتاز مفتی کے ہاں عورت کے رویوں کے بارے میں وسعت تو ہے گہرائی نہیں ہے۔

ضمیر الدین احمد اپنے افسانے کی عورت کے بارے میں تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

> ''عورتیں لڑکیاں یا بچیاں ان ساری کہانیوں کا مرکزی یا اہم کردار ہیں۔[8]

''سوکھے ساون'' میں ضمیر الدین احمد ایک ادھیڑ عمر عورت کی نفسی کیفیتوں کو موضوع بناتے ہیں۔

آغا بابر نے اپنے افسانوں میں منہ زور عورت کو موضوع بناتے ہیں کیونکہ اس کو معلوم ہے کہ وہ مرد کی کمزوری ہے۔ اس کمزوری سے فائدہ اٹھا کر مرد کو بالکل خالی ہاتھ کر دینے کا ہنر بھی جانتی ہے۔ ان کے افسانوں میں جوان عورت کے بجائے ادھیڑ عمر عورت اور اس کے جذبات کی عکاسی زیادہ نظر آتی ہے۔

آغا بابر کے افسانے'' باجی ولایت''، ''خالہ تاج''، '' پھیلتا ہوا کاجل''، ''مواد''، '' نسوانی آوازیں''،''قصر شیخ''،'' گریز''،'' الائچیاں''،''لونگ'' وغیرہ عورت کے جنسی مسائل کی عکاسی کرتے ہیں۔

واجدہ تبسم نے حیدر آباد دکن کی معاشرتی زندگی میں جنس کے عمل دخل کو پیش کیا۔

> واجدہ تبسم کا نام آتے ہی عورت کے جسمانی استحصال کا موضوع، جنسی لذتیت اور بے باکی کے زعم میں مبتلا لب ولہجہ قاری کے ذہن میں گونجنے لگتا ہے۔[9]

ڈاکٹر سلیم اختر نے اپنی طالب علمی کے زمانے میں ہی جذبات، جنس اور عورت جیسے موضوعات پیش کیے ہیں۔ جس میں وہ فرائڈ کے پیروکار ہیں۔ سلیم اختر نے اپنے بیشتر افسانوں میں ایسے مرد اور عورت کی تصویر کشی کی ہے جن کے لیے سوائے جنس کے کوئی اور چیز اہم نہیں۔ یہ عورت معاشرتی اقدار سے بیگانہ ہے۔

سلیم اختر کے افسانوں کا موضوع وہ عورت بھی ہے جن کا شوہر روزی کمانے باہر چلے جاتے ہیں۔ وہ تنہائی کے عذاب سے دوچار ہو کر ادھر ادھر دلچسپیاں تلاش کرتی پھرتی ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کی عورت خالص ہندوستانی عورت ہے یہ عورت پر جوش بھی ہے بھرپور اور توانا ہونے کے ساتھ ساتھ مرکزی کردار کی حامل بھی ہے۔ بیدی کے افسانوں کی عورت بنیادی طور پر گرہستن ہے جو وفادار ہے ہر دکھ کو جھیل

کر اپنی زندگی گزارتی چلی جاتی ہے۔ڈاکٹر شمس الحق عثمانی بیدی کے افسانوں میں عورت کے موضوع پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> بیدی اردو کے واحد افسانہ نگار ہیں جنھوں نے عورت کے اس مکمل وجود کو ازسرنو بحال کرنے کی کوشش کی جو جدید معاشرے کے باطنی زوال کی بنیاد پر ٹکڑے ٹکڑے ہوا اور افراد معاشرہ کی بصارت وبصیرت پر چھا جانے والی مادی گردوغبار کے باعث بہت بڑی حد تک فراموش کر دیا گیا۔[۱۰]

عزیز احمد وہ افسانہ نگار ہیں جو ترقی پسند تحریک کے تحت ترقی کے دھارے میں بہتے ہوئے اپنی انفرادی پہچان رکھنے میں کامیاب رہے۔ وہ تاریخی حوالے سے عورت کی کہانی کو بیان کرتے ہیں۔ وہ عورت کو بطور فرد اہم سمجھتے ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے باغی عورت کا تصور بھی پیش کیا۔

عورت کے حقوق کی جنگ ترقی پسند افسانہ نگار خواجہ احمد عباس کے ہاں بھی ملتی ہے۔ یہ عورت مرد کے قدم سے قدم ملا کر چلتی نظر آتی ہے۔ وہ اپنے حقوق کی جنگ خود کرتی ہے۔ان کا بنیادی موضوع جنس ہے اور اس جنس کا تعلق عورت ہے۔

اختر حسین رائے پوری نے عورت کے استحصال پر معاشرے کو تنقید کا نشانہ بنایاہے۔ ان افسانوں میں عورت کی روح کا کرب موجود ہے۔اس میں سماج کی پابندیاں توڑنے کی ہمت بھی نہیں۔ ان کے افسانوں میں عورت کے جسمانی استحصال کی کہانیاں ہیں۔

اختر حسین رائے پوری کے خیال میں عورت اور مرد کے لیے دنیا کے رویوں میں جو تضاد پایا جاتا ہے وہ روپے پیسے کی وجہ سے ہے۔

ان رویوں کی وجہ سے اختر حسین رائے پوری معاشرے میں توازن پیدا کرنے کے خواہاں ہیں تا کہ عورت کو باوقار طریقے سے اس کا حق ملے۔

احمد ندیم قاسمی نے اپنے افسانوں میں مظلوم لڑکیوں کو موضوع بنایا جو جاگیرداروں کے ہاتھوں استحصال کا نشانہ بنتی ہے۔

شہر کے حوالے سے ندیم نے اس عورت کو موضوع بنایا جس کی عزت طاقت ور لوگوں کے ہاتھوں بالکل محفوظ نہیں اور وہ کس طرح معصوم لڑکیوں کا استحصال کرتے ہیں۔وہ معصوم لڑکیوں کو اپنے شکار کا نشانہ بناتے ہیں۔ طوائف ان کے افسانوں میں بطور موضوع آتی ہے وہاں احمد ندیم قاسمی کا رویہ ترقی پسندوں کے منشور کے مطابق ہے وہ بھٹکتے ہوئے نسوانی کرداروں میں بھی نیک عورت کی خصوصیات تلاش کر لیتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی نے اپنے افسانوں میں ایسی لڑکیوں کو موضوع بنایاہے جو غربت میں پلتی ہیں ان غریب گھرانوں کی لڑکیوں کی شادی کے مسئلے کو اہمیت کے ساتھ بیان کیا ہے۔

خدیجہ مستور کے ہاں نچلے درجے کی عورت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ خدیجہ مستور عصمت چغتائی سے متاثر نظر آتی ہیں انھوں نے بھی عصمت کی طرح اپنے افسانوں میں سماج کے ظلم وستم کا شکار عورت کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا اور پھر اس کا ذمہ دار اس سماج کو ہی ٹھہرایا۔خدیجہ مستور کے افسانوں میں عورت کے مسائل دیکھنے کو ملتے ہیں۔عورت کے حقوق کا استحصال کو بھی بڑی کڑی تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔

عورت کے جنسی ونفسیاتی پہلو اسے ایک مکمل عورت کے روپ میں پیش کرتے ہیں۔ اس کی معنویت میں اضافہ کرتے ہیں اور ایک ایسی عورت سامنے آتی ہے جو نفسی، جنسی، سیاسی ومعاشرتی ہر پہلو سے اپنے ماحول اپنے زمانے اور اپنی صنف کی نمائندگی کرتی ہے۔[۱۱]

ہاجرہ مسرور کا موضوع سماجی ناانصافیوں کی شکار عورت ہے ۔

ہاجرہ مسرور کے افسانوں میں نوجوان لڑکیوں کو جنسی مسائل عصمت چغتائی کی نسبت اشارے کنائے میں بیان کیے گئے ہیں۔ ان کا طنزیہ لہجہ ان کی پہچان ہے ۔[۱۲]

جیلانی بانو نے اس عورت کو موضوع بنایا جو یا تو معاشی نظام کی چکی میں پس رہی ہے یا مرد کی طاقت کے آگے بے بس نظر آتی ہے ۔ قدیم وجدید روایات میں عورت کو جن مسائل کا سامنا ہے اس کو بھی جیلانی بانو نے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔

طبقاتی کشمکش اور قدیم وجدید روایات کا شکار ہوتی ہوئی عورت جیلانی بانو کا محبوب موضوع ہے۔''......جیلانی بانو نے اپنے افسانوں میں ایسی عورت کو پیش کیا ہے جو باشعور، تعلیم یافتہ ہو کر بھی پسند کی زندگی گزارنے پر قادر نہیں ہے۔[۱۳]

ممتاز شیریں نے بعض افسانوں میں روایتی عورت کے تصور کو پیش کیا ہے جو اپنے ماضی میں ہی زندہ رہنے کو ترجیح دیتی ہے۔ ہر ظلم خوشی سے سہتی ہے وہ شادی شدہ زندگی کے لیے ہم مزاقی اور ہم مزاجی کو بہت اہم خیال کرتی ہیں۔ ممتاز شیریں کے افسانوں کی عورت تعلیم حاصل کر کے اپنے گھر کو جنت بنا دیتی ہے ۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں کی عورت لامتناہی محبت پر یقین رکھتی ہے نہ ختم ہونے والی محبت اس کا انجام چاہے انتظار ہی کیوں نہ ہو۔ قرۃ العین حیدر اردو کی پہلی ادیبہ ہیں جنھوں نے انگریزی ادب کے ہیئتی تجربوں سے استفادہ کیا اور اپنی تحریروں میں برتا اس فن کی مدد سے انھوں نے عورت کے کرداروں کو بھی طویل صدیوں کے تناظر میں دکھانے کی کوشش کی۔ قرۃ العین حیدر نے پہلی دفعہ ادب میں انٹیکچول عورت کو پیش کیا ۔ انھوں نے اس کے دکھ کو وسیع کینوس میں دکھایا ہے۔

الطاف فاطمہ نے عورت کی محرومیوں کے ساتھ ساتھ ملازمت پیشہ خواتین کو بھی موضوع بنایا جو حالات کا مقابلہ بڑی بہادری سے کرتی ہیں اور ان کو کبھی کبھی نسائیت کا خول اتارنا پڑتا ہے اور مردانگی کا لبادہ اوڑھنا پڑتا ہے۔

بانو قدسیہ کے نزدیک عورت کا حسین اور خوب صورت ہونا ضروری نہیں بلکہ وہ اپنی جنس کی طاقت سے آگاہ ہے اور وہ اس طاقت کو کب اور کیسے استعمال کرنا ہے وہ جانتی ہے۔

بانو قدسیہ کی عورت نے وہ منزل پالی ہے جس کی بیسویں صدی کے ابتدائی افسانہ نگاروں نے آرزو کی تھی لیکن اب آزادی کے استعمال میں جو الجھنیں ہیں وہ بانو کے افسانوں کا موضوع ہے۔[۱۴]

شوکت صدیقی کے ہاں مرد کے ہاتھوں عورت کا استحصال نظر آتا ہے اور یہ ان کے افسانوں کا بنیادی موضوع ہے وہ لوگ جو معصوم لڑکیوں کو اپنی درنگی کا نشانہ بناتے ہیں۔

حیات اللہ انصاری کے افسانوں میں ایسی عورت ہے جو بوڑھی اور بے سہارا ہونے کی وجہ سے انتہائی مشکل میں ہے۔

اس کے علاوہ وہ عورت بھی ہے جو شوہر کی عزت پر جان دے سکتی ہے۔

قدرت اللہ شہاب کے ایک افسانے "یا خدا" میں ایسی عورت کو دکھایا گیا ہے جو مشرقی پنجاب میں سکھوں کے ظلم اور انتقام کا نشانہ بنتی ہے۔ پاکستان آنے کے بعد وہ اپنوں کی بے مروتی کا دکھ جھیلتی ہے اس دکھ کا نقش زیادہ گہرا ہے۔

غلام عباس کے ہاں بھی اپنے افسانوں میں عورت کو موضوع بنایا اس سلسلے میں ان کا افسانہ "آنندی" بہت اہمیت کا حامل ہے۔ غلام عباس کے نزدیک عورت کی وقعت مرد کے بغیر کچھ نہیں۔ ان کے افسانوں میں گھریلو عورت اور روایتی طوائف کے درمیان فاصلے کم ہوتے نظر آتے ہیں۔ وہ طوائف کو عام عورت بنانے کی کوشش میں مصروف نظر آتے ہیں۔

صادق حسین نرم او دھیمہ لہجہ اختیار کرتے ہوئے قاری کے دل و دماغ میں اترتے ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ عورت مرد کی ساتھی ہے وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ عورت اور مرد کے درمیان اہم ترین تعلق "بچہ" ہے ان کے افسانوں میں بیٹی کے لیے روایتی محبت نظر آتی ہے۔

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی تک آتے آتے ترقی پسند تحریک کا زور آہستہ آہستہ ٹوٹنا شروع ہوگیا۔ فرانسیسی مفکر ژاں پال سارترے نے ایک فلسفہ وجودیت پیش کیا جو بے حد مقبول ہوا۔ وجودیت کے ساتھ جدیدیت، علامت، استعارہ، تجریدیت وغیرہ کے تجربے بھی شروع ہوئے ان نئے رجحانات کو جن افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں برتا ان میں ڈاکٹر رشید امجد، انور سجاد، انتظار حسین، خالدہ حسین، مظہر الاسلام، احمد جاوید وغیرہ نے شہرت حاصل کی۔

انتظار حسین کہتے ہیں کہ عورت اور مرد کے رشتے سے یہ دنیا قائم ہے اور آباد ہے لیکن اس معاشرے نے اس کو گناہ اور ثواب کے تصور سے وابستہ کر دیا۔

رشید امجد کے خیال میں جب شوہر، بیٹا، باپ دن کا تھکا ہارا گھر آتا ہے تو ماں بیوی بچے گھر کے افراد اسے گدھ کی صورت میں انتظار کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ زندگی کی تلخیوں کی وجہ سے آدم کا بیٹا بے زار نظر آتا ہے یہ تھکا ہارا مرد عورت کے بوجھ سے بری طرح تنگ ہے۔

مظہر الاسلام نے لاابالی عورت کا تصور پیش کیا ہے۔ وہ وفا، محبت، برداشت، ممتا، شوہر کی خدمت جیسی خصوصیات سے محروم ہے۔

مظہر الاسلام کے ہاں نیا تھیم عمر رسیدہ عورت سے محبت ہے۔[۱۵]

منشا دیاد کے افسانوں کی عورت محبت کرنے والی عورت ہے ان کے بہت سے افسانوں میں عورت کے جذبہ عشق کو خصوصی طور پر موضوع بنایا گیا ہے۔ ان کے افسانوں میں جنسی جذبے کو قرینے سے پیش کیا گیا ہے۔

جمیلہ ہاشمی کا شمار ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جو ہندوستان سے ہجرت کرکے پاکستان آئے ور اپنے ساتھ وہاں کی یادیں بھی لے کر آئے اور فسادات کا سامنا بھی کرنا پڑا جو عورتیں اس دردناک عذاب سے گزریں ان سب کی نمائندگی جمیلہ ہاشمی نے کی۔

فرخندہ لودھی نے پاکستانی عورت کی تصویر کشی کی ہے۔ شادی کے بعد سسرال میں عورت کے مسائل، شوہر کی مار پیٹ سے تنگ آ کر خودکشی کرنے والی عورت، ملازمت پیشہ، اکیلی اور تنہا عورت کے مسائل، ہوسٹل میں رہنے والی لڑکیوں میں ہم جنس

پرستی، ہجرت اور فسادات کے دکھ جھیلنے والی عورت کے مسائل نظر آتے ہیں۔

خالدہ حسین نے عورت کی بے بسی ،لاحاصلی اور عدم تحفظ کو جدید علامتی اسلوب میں پیش کیا ہے۔ خالدہ حسین کے افسانوں میں عورت تذبذب ،تشکیک اور عدم تحفظ کا شکار دکھائی دیتی ہے۔ وہ اپنے خوف کو دریافت کرنے کا حوصلہ رکھتی ہے۔

> ہمارے بیشتر مرد لکھنے والوں کے افسانے اور ناول کی ہیروئن کبھی بڑی نہیں ہوتی اس کی کرداری کیفیت میں وہی کتابی اخلاقیات اور المیہ نظر آتا ہے جس نے راشد الخیری کے یہاں جنم لیا تھا۔کہیں وہ عورت نظر نہیں آتی جس کو بچی کی پیدائش پر گھر سے نکالا جاتا ہے جس کی بچپن میں شادی قرآن شریف سے کر دی جاتی ہے جو نامرد شوہر کے ساتھ ساری عمر ہنسی خوشی بسر کرتی ہے اور جو جدید زمانے کے الٹراساؤنڈ کے ذریعے لڑکی کے پیٹ میں ہونے کی خبر پر پانچ ماہ کا حمل ضائع کرانے کو تیار ہو جاتی ہے یا پیدائش کے بعد لڑکی کو زہریلے کیکٹس کا دودھ پلا کر مار ڈالتی ہے البتہ خاتون لکھنے والیوں نے مرد عورت کے مابین رشتے کی اساس کو خالدہ حسین کی کہانیوں کے انداز میں رشتوں کی گانٹھوں کو کھولنے کی بنیاد ڈالی ہے ۔[۱۶]

خالدہ حسین نے جدید زمانے کی پڑھی لکھی تعلیم یافتہ عورت کے دکھ، وسوسے ،اس کے خیالات بیان کیے ہیں۔ خالدہ حسین اپنی صنف کی کم مائیگی کا شدت سے احساس رکھتی ہیں۔

> زمانے کی قسم بے شک انسان صریح خسارے میں ہے مگر سب سے زیادہ انسانوں کی وہ جنس جو میں ہوں جس طرح وقت اس جنس کو کھاتا ہے کسی کو نہیں کھاتا۔[۱۷]

نیلم احمد بشیر نے چودہ برس امریکا میں گزارے وہ وہاں کی عورت کا دکھ بھی اپنے ساتھ لے کر آئیں وہ کہتی ہیں کہ الیکٹرانک میڈیا کی ترقی اور ثقافتی یلغار نے مغرب کی برائیوں کو مشرق میں عام کر دیا اسی لیے مشرق والوں کو بھی اس سے محفوظ نہیں رہنے دیا۔عورت اپنی خود ساختہ مصروفیات کی وجہ سے اپنے گھر کو وقت نہیں دے پا رہی حالانکہ عورت کی پہلی اور سب سے ضروری ذمہ داری گھر ہے۔

عطیہ سید نے بھی مشرق و مغرب کا تقابل کر کے اس میں عورت کی پریشانیوں اور مسائل کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ کہتی ہیں مغرب کی عورت آزادی حاصل کر کے پریشان ہے جب کہ مشرق کی عورت آزادی کے لیے جدوجہد کرتی دکھائی دیتی ہے۔

زاہدہ حنا آج کل کے جدید دور میں عورت جن تکالیف سے گزر رہی ہے اس کو اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔عورت سماجی جکڑ بندیوں کا شکار ہے اور مذہبی قوتیں بھی اس کو سانس نہیں لینے دیتیں۔

ان افسانوں کا جائزہ لینے کے بعد یہ پتہ چلتا ہے کہ عورت کے موضوع پر ہر دور میں لکھا گیا اردو افسانے کے آغاز سے آج کل کی میکانکی زندگی کے اس موڑ پر جہاں جدید اردو افسانہ کھڑا ہے اظہار کی سطح پر مرد اور عورت برابر ہیں۔عورت کی زندگی کے تمام روپ اور ہر شے کی بھرپور نمائندگی کرتا نظر آتا ہے۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ قرۃ العین حیدر، رسالہ پگڈنڈی، سجاد حیدر یلدرم نمبر، امرتسر، س ن، ص۱۱۲

۲۔ وقار عظیم، سید: ''رومانوی افسانہ نگار اور نیاز''، رسالہ نگار پاکستان نیاز نمبر، کراچی، ۱۹۶۳ء، ص۲۳۷

۳۔ وقار عظیم سید: ''داستان سے اردو افسانے تک''، مشہور پریس، کراچی، ۱۹۶۰ء، ص۲۱۳

۴۔ عصمت جمیل، ڈاکٹر: ''نسائی شعور کی تاریخ، اردو افسانہ اور عورت''، ص۱۲۴

۵۔ انوار احمد، ڈاکٹر: ''اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ''، ص۲۴۹

۶۔ عصمت جمیل، ڈاکٹر: ''نسائی شعور کی تاریخ، اردو افسانہ اور عورت''، ص۱۴۰

۷۔ ایضاً، ص۱۴۴

۸۔ ضمیر الدین احمد: ''سوکھے ساون''، مکتبہ دانیال، کراچی، ۱۹۹۱ء، ص۶۰

۹۔ انوار احمد، ڈاکٹر: ''اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ''، ص۴۷۷

۱۰۔ شمس الحق عثمانی: ''بیدی نامہ''، فکشن ہاؤس مزنگ روڈ، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص۱۶۳

۱۱۔ عصمت جمیل، ڈاکٹر: ''نسائی شعور کی تاریخ، اردو افسانہ اور عورت''، ص۲۱۸

۱۲۔ ایضاً، ص۲۱۹

۱۳۔ ایضاً، ص۲۱۹

۱۴۔ ایضاً، ص۲۳۱

۱۵۔ ایضاً، ص۱۸۳

۱۶۔ کشور ناہید (مرتبہ): ''عورت زبان خلق سے زبان حال تک''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص۴۷

۱۷۔ خالدہ حسین: ''پہچان''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص۱۹۳

ڈاکٹر روبینہ شہناز
صدر شعبۂ اردو،
نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

دھرتی کے حوالے سے وزیر آغا کا نقطۂ نظر

Dr. Wazir Agha was a thinker, critic and creative writer. His views about motherland were very much disputed in the sixties, but after the 65 war, a new version of nationalism becomes popular which was in conformity with Dr. Wazir Agha. In this article Dr. Wazir Agha's views about motherland and nationalism have been reviewed.

پاکستانی ادب میں قومی طرزِ احساس مختلف شکلوں میں ظاہر ہوا ہے۔ بعض جگہوں پر زمین، مٹی یا دھرتی وغیرہ کے الفاظ بھی ایک خاص قسم کے مفہوم میں استعمال ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا شمار ان نقادوں میں ہوتا ہے جنھوں نے اپنی تنقید اور شاعری میں ثقافت اور دھرتی کو محوری انداز میں اختیار کیا ہے جو درحقیقت اس تحریک ہی کا فکری رخ ہے جو اُردو ادب میں پاکستانیت کے حوالے سے پیدا ہوا۔ ڈاکٹر انور سدید نے لکھا ہے:

> ''پاکستانی ادب کی تحریک نے جن فکری مسائل کو ابھارا تھا، ان کی نسبتاً بدلی ہوئی صورتِ اَرضی ثقافتی تحریک میں رونما ہوئی .... اَرضی ثقافتی تحریک کی نظریاتی اساس ڈاکٹر وزیر آغا کے تفکر کا نتیجہ ہے۔''(1)

انور سدید کا استدلال ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے جو کچھ لکھا اس میں اقبال کے نظریے سے اکتساب کیا گیا ہے یعنی ثقافت اور اس کا مظہر ادب، زمین اور آسمان کے رشتوں سے شکل اختیار کرتا ہے اور ترقی پسند تحریک سے یہ بات اخذ کی کہ تخلیق میں زمین بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا کی مخصوص فکر ان کی کتاب ''اردو شاعری کا مزاج'' کے حوالے سے سامنے آئی۔ یہ کتاب پہلی بار مئی 1965ء میں چھپی۔ اس کتاب میں انھوں نے دھرتی کو ادب اور تہذیب کی بنیاد قرار دیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ قدیم اَرضی تہذیب دراوڑی اور آریائی تہذیبوں کی آویزش سے پیدا ہوئی ہے اور اسی سے گیت کی صِنف نے جنم لیا ہے۔ اس کے بعد دراوڑی تہذیب سے اسلامی و عجمی تہذیب کا ملاپ ہوا۔ اس میں اُردو غزل کی جڑیں پیوست ہیں۔ اسی طرح آخر میں انگریزی تہذیب اس دھرتی کی تہذیب سے متصادم ہوتی ہے جو اردو نظم کی پیدائش کا باعث ہے۔ یہ وہ نظریہ سازی ہے جو ڈاکٹر وزیر آغا کی فکر کا بنیادی فلسفہ ہے۔ اس نظریے سے جہاں کچھ لوگوں نے اتفاق کیا وہاں اس سے اختلاف کرنے والوں کی بھی کمی نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا کی فکر اُس سفر کا تسلسل ہے جو قیامِ پاکستان کے ساتھ ہی اردو تنقید میں شروع ہوا۔ فرق صرف یہ ہے کہ آزادی کے بعد ہماری تنقید میں نظریۂ پاکستان اور مذہبی اقدار کے مباحث میں ایسی شدت تھی کہ ادب کی اپنی تخلیقی و تخیلی نوعیت کے عناصر کا مطالعہ قدرے کمزور ہو گیا۔ ۱۹۶۰ء کی دہائی کے ساتھ جو لوگ سامنے آئے انہوں نے اگرچہ اس بحث کو آگے بڑھایا مگر ان میں کچھ ایسے بھی تھے جنھوں نے تہذیب اور مذہبی اقدار کو ادب میں تخیلاتی اور تخلیقی سطح پر ممیّز کرنے کی کوشش کی۔

اس سے قبل جیلانی کامران کا ذکر ہو چکا ہے جو مذہبی افکار سے ایک ادبی قومیت کا تصور بناتے ہیں۔ اب جب ہم ڈاکٹر وزیر آغا کے افکار کا جائزہ لیتے ہیں تو قومی طرزِ احساس میں دھرتی سے وابستگی کے تخلیقی معنی سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ڈاکٹر رشید

امجد کے خیال میں:

”ادبی قومیت کی ایک بحث جیلانی کامران نے بھی شروع کی لیکن اس ادبی قومیت میں مقامی زمین کی اہمیت نہ تھی۔ اس لیے یہ مقامی ادبی قومیت کی بجائے عربی و عجمی قومیت کی ایک بدلی ہوئی صورت تھی۔ وزیر آغا کی ادبی قومیت اپنی دھرتی، اس کے مظاہر اور ثقافت سے منسلک تھی اور یہی ادبی قومیت پاکستانی ادب کی بنیادی اساس بھی ہے۔“(2)

ڈاکٹر رشید امجد نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ وزیر آغا کی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے شعر و ادب کی اساس اپنی دھرتی اور ثقافت سے منسلک کی ہے۔ لہٰذا پاکستانی ادب کی زیادہ بہتر نظریہ سازی ہوئی ہے۔ وزیر آغا سے پہلے پرانے نظریات ہی سے کام لیا جاتا رہا ہے۔ یہ وہ نظریات ہیں جنہیں مسلمان دانشوروں نے ہندوستان میں اپنی آمد کے ساتھ اختیار کیا اور رفتہ رفتہ اسے مستحکم بناتے گئے۔ ہمارے کلاسیکی ادب کی جڑیں عربی و عجمی روایات میں اسی لیے تلاش کی جاتی ہیں۔ اس طرح ایسے تہذیبی و ثقافتی مظاہر جو عرب و عجم سے آئے ہیں انہی کو ہم اپنی تخلیقات کا پیش خیمہ سمجھتے ہیں۔ وزیر آغا نے پہلی مرتبہ خود اس سر زمین کو جس پر پاکستان اور ہندوستان واقع ہیں، یہاں کے فنکاروں کا تخلیقی محرک قرار دیا اور اس طرح ثنویت کا ایک نیا نظریہ وضع کرنے کی کوشش کی جس سے اردو شاعری کا مزاج مرتب ہوتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”کسی زبان کی شاعری کا مطالعہ اس بات کا متقاضی ہے کہ پہلے اس تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کا جائزہ لیا جائے جس میں زبان اور اس کی شاعری نے جنم لیا۔ لیکن یہ پس منظر کسی سادہ ورق کی طرح ایک ہموار سطح کو پیش نہیں کرتا بلکہ دو مختلف سطحوں کے امتزاج سے متشکل ہوتا ہے۔ اس کی پہلی سطح دھرتی کی تاریخ کا ایک آئینہ ہے یعنی یہ سطح دھرتی کے اصل باشندوں اور باہر سے آنے والے قبائل کی باہمی آویزش سے اپنے لیے ایک خاص رنگ مستعار لیتی ہے۔ دوسری سطح داخلی اور تہذیبی تصادم کو اجاگر کرتی ہے اور زمین کے اوصاف کے علاوہ آسمان کے اوصاف کو بھی پیش کر دیتی ہے۔ ان دونوں سطحوں کے امتزاج ہی سے کسی ملک کا وہ ثقافتی اور تہذیبی پس منظر مرتب ہوتا ہے جو اس کی زبان اور شاعری پر اپنے گہرے اثرات مرتسم کرتا ہے۔“(3)

ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی کتاب ”اردو شاعری کا مزاج“ میں یہ مؤقف اختیار کیا ہے کہ ثقافت زمین اور آسمان کے تصادم سے جنم لیتی ہے۔ زمین اپنی پوری صفات کے ساتھ ایک جگہ برقرار رہتی ہے جبکہ آسمان کی کوئی متعین صورت نہیں لیکن یہ آسمان ہی ہے جو زمین میں تخم ریزی کرتا ہے۔ آسمانی عنصر کے بغیر زمین بانجھ ہے یعنی اگر آسمان اپنا فرض انجام نہ دے تو اس سے تخلیقی سوتے نہیں پھوٹ سکتے۔

ڈاکٹر وزیر آغا کے ان خیالات نے پہلے سے موجود اس فکر میں ایک ارتعاش پیدا کیا جو تہذیب سے زیادہ نظریے کو اہمیت دیتی تھی اور اسی کو تہذیب و ثقافت کا محور قرار دیتی تھی۔ لیکن اب جب دھرتی کا ذکر آیا تو دھرتی کی قدیم تاریخ بھی اس کا حصہ بن گئی۔ گویا ہماری تاریخ محض مسلمانوں کی آمد کے ساتھ ہی شروع نہیں ہوتی بلکہ ہماری تاریخ کی جڑیں اس زمین کی قدیم تہذیبوں میں پیوست ہیں۔ وزیر آغا کے افکار کا جائزہ لیتے ہوئے ڈاکٹر انور سدید نے لکھا ہے:

”پاکستان کی ثقافت اور ادب کے بارے میں ڈاکٹر وزیر آغا کا مؤقف یہ ہے کہ اس کی تشکیل میں مذہب کے گہرے اثرات کے علاوہ پاکستان کی مٹی، ہوا، موسم اور اس کی تاریخ نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے اور پاکستان کی مٹی کی کہانی ہند اسلامی ثقافت کے دور سے بہت پہلے ان ایام تک پھیلی ہوئی ہے جب اس خطۂ ارضی پر وادیٔ سندھ کی تہذیب نے جنم لیا تھا۔“(4)

اس نظریے نے جو وزیر آغا نے اختیار کیا، اس نے ادب میں ہند اساطیری اور دیومالائی عناصر کی موجودگی کا جواز پیدا کر دیا

لیکن اس طرح کے جواز نے فکری تنازعات بھی پیدا کیے اور اعتراضات کا سلسلہ شروع ہوا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کہتے ہیں:

''اردو شاعری کی بحث کو دراوڑی تہذیب تک لے جانے کی کیا ضرورت تھی۔ اگر اردو شاعری سنسکرت یا ہندی شاعری کی ارتقائی صورت ہوتی تو اس طریق تحقیق کے لیے وجۂ جواز تھی لیکن اردو شاعری کے ڈانڈے اصلاً فارسی، ترکی اور عربی ادبوں سے ملتے ہیں نہ کہ سنسکرت اور ہندی شاعری سے۔''(5)

مزید لکھتے ہیں:

'' تہذیب کے تاریخی سرچشموں کی بحث میں قبل از اسلام کی تہذیبوں کا شمول اور ان کے اثرات و فیوض کی پیمائش ایک نیا رجحان ہے جو بعض نیم باغیانہ خیالات کی پیداوار ہے۔ ہم پاکستانی تہذیب کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے خالصتاً وہ تہذیب مراد ہوتی ہے جو اس ملک (برصغیر پاک و ہند) میں اسلام کی آمد کے بعد پیدا ہوئی۔ اسلامی عقیدے اور تصوراتِ زندگی اس میں غالب عنصر کا درجہ رکھتے ہیں۔ مقامی عنصر وہی ہے جسے اسلامی طریقوں نے روا رکھا۔ یہ اور بات ہے کہ ان میں کسی راستے سے غیر اسلامی اسالیب بھی راہ پا گئے ہوں۔''(6)

ان اقتباسات سے یہ صاف عیاں ہے کہ ڈاکٹر سید عبداللہ نے اس بات کو پسند نہیں کیا کہ اردو ادب جس کا معلوم پس منظر مسلمانوں کی تاریخ سے وابستہ ہے، اس کے لیے ایسی نظریہ سازی کی جائے جس سے قومی شناخت کے بدلنے کا اندیشہ ہو ڈاکٹر احسن فاروقی نے بھی اپنی رائے میں اسی طرح کا سوال اٹھایا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ہندوستان میں اگر ایک قوم آباد ہوتی تو اس کے لیے کوئی ایک نظریہ تشکیل دیا جا سکتا تھا مگر چونکہ برصغیر میں بہت سی اقوام ہیں اس لیے ہر قوم کے اپنے پس منظر کو سامنے رکھنا ضروری تھا۔

''جو چیز ہندوستانیوں کو ایک قوم مان کر ثابت کی جائے اس کا غلط ہونا لازمی ہے اور پاکستان میں ایسی کوشش اور بھی مضحک معلوم ہوتی ہے کیونکہ اس کے وجود کی بنیاد دو قوموں کا نظریہ ہے۔''(7)

ڈاکٹر وزیر آغا کے خیالات کو جن لوگوں نے قومی نقطۂ نظر سے جانچنے کی کوشش کی ہے ان کے لیے یہ ماننا دشوار تھا کہ اردو ادب کی بنیادوں میں قدیم تہذیبوں کی آویزش بھی موجود ہے۔ اسی لیے دھرتی کو اپنے نظریے میں شامل کرنے کی بنیاد پر وزیر آغا کی فکر کو ''دھرتی پوجا کی فکر'' بھی قرار دیا گیا۔ اس کا سبب اس تاریخ کو اپنی تاریخ کا حصہ بنانا ہے جو مسلمانوں کی آمد سے قبل موجود تھی اور علامتوں کے نظام میں ہندی دیومالا کو دیکھنا ہے۔ اسی لیے دھرتی سے وابستگی بعض لوگوں کے نزدیک دھرتی پوجا قرار پائی۔ اس رویے کی نفی کرتے ہوئے سجاد نقوی نے لکھا:

''ڈاکٹر وزیر آغا کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اردو تنقید کو اس تخیلی فضا اور تیاگ کے رجحان سے چھٹکارا دلایا اور اسے دھرتی کے لمس سے آشنا کیا مگر انہوں نے دھرتی پوجا کا سبق نہیں دیا بلکہ دھرتی اور جسم کے روحانی ارتقاء پر زور دیا جو ایک مثبت قدم ہے۔''(8)

ڈاکٹر وزیر آغا کے نظریے میں چونکہ زمین کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، ہر چند کہ آسمان کا ذکر بھی آیا ہے لیکن اس کا وجود ثانوی ہے، یہی وجہ ہے کہ تہذیب کے بیان میں وزیر آغا نے اس زمین کی اس تہذیب کو جو ویدک دور سے شروع ہوئی اور دراوڑیوں سے آریاؤں کے ملاپ سے ہو کر آج تک پہنچی، بنیاد بن گئی۔ اس سے قبل ایسے تفکرات کو اہمیت حاصل تھی جن میں آسمان کا کردار بنیادی تھا۔ وزیر آغا کی اس سوچ نے تنازعات پیدا کیے لیکن انہوں نے اپنی بعد کی تحریروں میں اپنے نظریے کو زیادہ واضح انداز میں بیان کرنے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ ان کی فکر پاکستان کی قومی اساس سے ملی ہوئی ہے۔

''آسمان سے آنے والا آبی ریلا ریگستان کے موسمی دریا کی طرف صرف تھوڑے عرصے کے لیے بہتا ہے۔ اس کے بعد اپنے منبع سے کٹ کر زمین میں جذب ہو جاتا ہے۔ جبکہ زمین اپنا منبع خود ہے۔

ہمارے وطن کے کلچر اور نتیجتاً اس کے ادب میں آریاؤں، یونانیوں، سکائتھوں، عربوں، عجمیوں، انگریزوں اور دوسری قوموں کے اثرات تو یقیناً در آئے لیکن یہ سب محض تاریخ کی مختلف کروٹیں تھیں اور ان کی حیثیت غیر مختتم دھارے کی سی نہیں تھی جبکہ خود ہمارے وطن پاکستان کی دھرتی اور اس کا کلچر ایک ایسا دریا ہے جو ہزارہا برس سے ایک سی روانی کے ساتھ بہتا رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ ادب پر غالب اثر اسی کا مرتسم ہوا ہے۔ وہ ادیب جو نہایت جذباتی انداز میں اپنے وطن کے کلچر کو دوسرے ممالک کے کلچر کے تابع قرار دیتے ہیں شاید ہماری ان معروضات سے اختلاف کریں لیکن ہم ان حضرات سے مایوس اس لیے نہیں ہیں کہ جب بھی جذباتیت کی تیز و تند فضا سے باہر آئے انہیں بہر صورت سچائی کا سامنا کرنا ہی ہوگا۔"(9)

"اردو شاعری کا مزاج" وزیر آغا کی ایک ایسی کتاب ہے جس نے اردو ادب میں نئی بحث کے دروازے کھولے۔ ان کے نظریے سے اتفاق اور اختلاف کرنے والوں کی کوئی کمی نہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کے پیشِ نظر اپنے ادب کی جڑیں تلاش کرنا تھا۔ اسی تلاش میں انہوں نے ماضی میں تاریخ کا ایک طویل سفر طے کیا اور زمین کی اپنی اہمیت کو تہذیب کی بنیاد قرار دیا یہ محض نظریہ سازی معلوم نہیں ہوتی بلکہ اس کے ذریعے انہوں نے اس خطے کے ادیبوں کے تخلیقی عمل کو بھی سمجھنے کی کوشش کی ہے جیسا کہ رشید نثار نے لکھا ہے:

"ڈاکٹر وزیر آغا نے پاکستانی ادب کی جڑیں تلاش کرنے کے بعد تخلیقی عمل کے ذریعے ایک خصوصی رستہ اور ایک نمایاں سمت وضع کی ہے۔"(10)

ڈاکٹر وزیر آغا کا نظریہ ایک ایسے زمانے میں سامنے آیا جب پاکستان میں جدید ادب کی تحریک آغاز پر تھی اور اردو ادب میں ہر نوع کی نظریہ سازی ہو رہی تھی۔ وزیر آغا کا نظریہ بھی اپنے اندر چونکہ ایک جدّت رکھتا تھا اسی لیے ایک سطح پر یہ موضوعِ بحث بنا خاص طور پر ماہنامہ "اوراق" میں اس کی ضرورت اور افادیت کو بہت تقویت ملی۔

ڈاکٹر رشید امجد کا کہنا ہے کہ ادبی قومیت کے تصور کو مربوط طریقے سے پہلی بار وزیر آغا نے پیش کیا:

"وزیر آغا شاعری میں زمین اور آسمان کے امتزاج کی اہمیت واضح کرتے ہوئے پہلی بار ادبی قومیت کا سوال اٹھاتے ہیں۔"(11)

ان کے نزدیک وزیر آغا نے دھرتی کے احساس کو تخلیقی عمل میں اجاگر کر کے جہاں ادبی قومیت کی بنیاد رکھی وہاں پاکستان کی تہذیبی عکاسی بھی کی۔ خصوصاً وزیر آغا نے اپنی نظموں میں دیہات کو خام مواد کے طور پر استعمال کر کے اس قومی ثقافت کی نمائندگی کی جو ہماری ثقافت کی بنیادی پہچان ہے۔ جیلانی کامران کے برعکس وزیر آغا نے برّصغیر کی ثقافتی روایت کو اہمیت دی۔ ڈاکٹر رشید امجد کہتے ہیں:

"جیلانی کامران جس عربی عجمی روایت کے داعی ہیں اس کی آواز اقبال نے پورے زور و شور سے بلند کی تھی۔ فرق صرف اتنا تھا کہ اقبال نے اسے بہت بڑے کینوس پر پھیلا دیا تھا جس کے باعث ان کے یہاں انفرادی جذبہ کی نفی ہوگئی۔ برعکس اس کے جیلانی کامران کے یہاں اس کا دائرہ مختصر ہونے کے سبب داخلی عنصر نمایاں ہے۔"(12)

اس کے برعکس وزیر آغا کے یہاں اجتماعی و انفرادی دونوں احساس موجود ہیں:

"وزیر آغا نے اندرونی پرت کی اہمیت اور قدر و قیمت کا اندازہ کر کے اسے اپنی نظموں میں شامل کر کے نظم کو زمین سے ہم آہنگ کیا۔"(13)

"اردو شاعری کا مزاج" نے دھرتی اور اس کے ثقافتی مظاہر کی جس اہمیت کا احساس دلایا تھا اگرچہ اس کی بہت مخالفت

ہوئی لیکن 6 ستمبر 1965ء کی جنگ کے بعد اس نقطۂ نظر کو وسیع پیمانے پر اہمیت ملی اور وزیر آغا کی جس ''دھرتی پوجا'' کو غیر اسلامی قرار دیا گیا تھا، اس نے نئی معنویت اختیار کر لی۔

''ساٹھ کی دہائی کے دوران ایک اہم رویہ اور رجحان زمین کی اہمیت کے حوالے سے سامنے آیا۔ اس کے محرک وزیر آغا تھے۔ اپنی دھرتی سے وابستگی کے اس احساس اور رویے نے پاکستانی ادب میں پہلی بار اپنی زمین کی اہمیت کا احساس پیدا کیا جو 65ء کی جنگ کے بعد اور مضبوط ہوا۔ شروع میں اسے دھرتی پوجا کہہ کر رد کرنے کی کوشش کی گئی لیکن 65ء کی جنگ کے بعد دھرتی کی محبت ایک زندہ حقیقت بن گئی۔ ...... وزیر آغا کی ادبی قومیت اپنی دھرتی، اس کے مظاہر اور ثقافت سے منسلک تھی اور یہی ادبی قومیت پاکستانی ادب کی بنیادی اساس بھی ہے۔''(14)

وزیر آغا نے نہ صرف خود اپنے مضامین اور تخلیقات کے ذریعے اس نقطۂ نظر کی ترویج کی بلکہ اپنے رسالے ''اوراق'' کے توسط سے بھی اسے آگے بڑھایا۔ ''اوراق'' کا پہلا شمارہ جنوری 1966ء میں شائع ہوا۔ پہلا ورق (اداریہ) میں وزیر آغا کہتے ہیں:

''اوراق کا پہلا شمارہ آپ کے پیش نظر ہے اور یہ ایک عجیب اتفاق ہے کہ اس کا اجراء ایک ایسی فضا میں ہوا ہے جو اس کے بنیادی مؤقف سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ فرد کی طرح جب کوئی قوم بھی تحفظِ ذات کے عمل میں مبتلا ہوتی ہے تو اپنے اندر غوطہ لگاتی ہے تاکہ خارجی حالات کا پوری طرح مقابلہ کر سکے۔ غواصی کا یہ عمل اس اعتبار سے ایک تخلیقی عمل بھی ہے کہ اس میں مبتلا ہو کر فرد یا قوم ایسے خزائن تک رسائی پاتی ہے جو عام زندگی میں نظروں سے قطعاً اوجھل ہوتے ہیں۔ پچھلے دنوں جب ہمارا وطن ایک زبردست خطرے سے دوچار ہوا تو ہم داخلی قوت کے حصول کے لیے اپنی ذات میں غوطہ زن ہونے پر مجبور ہو گئے۔ اور یکایک یہ بات ہم پر منکشف ہوئی کہ ارضِ وطن تو ایک مقدس اثاثہ ہے جس کے ناموس کے تحفظ کے لیے خون کا آخری قطرہ تک بہا دینا بھی عین سعادت ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہمیں سترہ روز کے ایک نہایت قلیل عرصہ میں حب الوطنی کے صحیح مفہوم سے آگاہی ہوئی ہے اور ہم نے نظریاتی سطح سے نیچے اتر کر زمین کی باس کو سونگھا اور اس کے لمس کی حرارت کو محسوس کیا ہے۔''(15)

اوراق کے شریک مدیر عارف عبدالمتین نے بھی اس کی تائید کی کہ اوراق کا اجراء ادبی قومیت کے اس احساس کو آگے بڑھانے کی ایک کوشش ہے۔

''اوراق کا پہلا شمارہ اس جذبہ حب الوطنی کے ترجمان و مفسر کی حیثیت رکھتا ہے جسے ہم فن کی عالم گیریت کے ساتھ مشروط کر کے ادب عالیہ کی اساس قرار دیتے ہیں۔''(16)

اوراق نے ادبی قومیت کے تصورات کو ہمیشہ اہمیت دی اور نہ صرف مقالات بلکہ تخلیقات کے حوالے سے اسے آگے بڑھایا۔ پہلے شمارے ہی میں اس کی وضاحت کر دی گئی تھی کہ:

''اوراق کا اجرا کسی فوری ذہنی اضطرار کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ اس کے برعکس یہ ایک سوچی سمجھی ادبی منصوبہ بندی کا مرہونِ منت ہے۔''(17)

اوراق جس کی پشت پر وزیر آغا کا ذہن کارفرما ہے اب تک اپنے نقطۂ نظر پر قائم ہے۔

وزیر آغا پاکستانی ادبی قومیت کے ایک نظریہ ساز کے طور پر ہی اپنی شناخت نہیں کراتے بلکہ انہوں نے اپنے تخلیقی عمل خصوصاً نظموں اور انشائیوں کے ذریعے بھی پاکستانی ثقافت اور پاکستانی قومیت کے اظہار کو نئے نئے فنی پیرائے عطا کیے ہیں۔

☆☆☆

حواشی

1۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، ص 614,613

2۔ رشید امجد، ڈاکٹر، پاکستانی ادب کے نمایاں رجحانات مشمولہ عبارت I، مرتب نوازش علی، ڈاکٹر، 1991ء، ص 21

3۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، جدید ناشرین، چوک اردو بازار، لاہور، طبع اول 1965ء، ص 9

4۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، ص 614، 615

5۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، اردو شاعری پر ایک نظر، مشمولہ اردو شاعری کا مزاج، معاصرین کی نظر میں، مرتب سجاد نقوی، جدید ناشرین، چوک اردو بازار، لاہور، دسمبر 1968ء، ص 23

6۔ ایضاً، ص 25

7۔ احسن فاروقی، ڈاکٹر، مذاکرے مشمولہ اردو شاعری کا مزاج معاصرین کی نظر میں، ص 197

8۔ سجاد نقوی، اردو شاعری کا مزاج معاصرین کی نظر میں، ص 15

9۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، کلچر میں زمینی و آسمانی عناصر کی اہمیت، ماہنامہ اوراق لاہور، شمارہ خاص 2، 1966ء، ص 21,20

10۔ رشید نثار، ڈاکٹر وزیر آغا اور ہمارا عہد، پنڈی اسلام آباد ادبی سوسائٹی، 1998ء، ص 14

11۔ رشید امجد، ڈاکٹر، نیا ادب، تعمیر ملت پبلشرز، منڈی بہاؤالدین، 1969ء، ص 88

12۔ ایضاً، ص 87

13۔ ایضاً، ص 88

14۔ رشید امجد، ڈاکٹر، پاکستانی ادب کے نمایاں رجحانات مشمولہ عبارت I، مرتب نوازش علی، ڈاکٹر، 1991ء، ص 21,20

15۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، پہلا ورق (اداریہ) اوراق، شمارہ 1، جنوری 1966ء، لاہور، ص 5

16۔ عارف عبدالمتین، اداریہ، اوراق، شمارہ 1، جنوری 1966ء، ص 5

17۔ ایضاً، ص 6

ڈاکٹر عبدالواجد تبسم
شعبۂ پاکستانی زبانیں
علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

ناصر کاظمی کی غزل پر ہندی اثرات

Nasir kazmi is an eminent poet of Ghazal during the 20th century Urdu literature. His voice has been more prominent after partition. He was influenced by Meer Taqi Meer, besides there are Hindi impacts on his poetry like Hindi tradition, language and civilization. This article is the critical study of such impacts on his poetry.

۱۴ اگست ۱۹۴۷ء کو تقسیم ہند کا واقعہ تاریخ ہند کے اہم ترین واقعات میں سے ہے۔ اس کی بدولت برصغیر کے لوگوں کو آزادی ملی اور خطۂ ارض پر دو نئے ملک پاکستان اور بھارت وجود میں آئے۔ اس واقعے نے جہاں کئی مسائل کو جنم دیا وہاں علمی و ادبی سطح پر فکر و نظر اور اسالیب کے نئے سانچے بھی وجود میں آئے۔ دہلی اور لکھنؤ جو اردو کے مراکز تھے اگرچہ پہلے ہی ٹوٹ چکے تھے مگر ان کی علمی و ادبی حیثیت اپنی جگہ موجود تھی۔ تقسیم ہند نے اہل علم کو نئے مراکز کی تلاش کی طرف متوجہ کیا۔ چنانچہ ادباء نے لاہور اور کراچی کا رخ کیا، جس سے یہ دو اہم مراکز ابھر کر سامنے آئے۔

آزادی کے فوراً بعد تقسیم کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مسائل، بالخصوص فسادات اور مہاجرت نے ادباء کو اپنی طرف متوجہ کیا اور ان کا اظہار علامتی اور واقعاتی انداز میں شعر و ادب کی زینت بنا۔ اس دور کو ادب کی نئی تشکیل کا دور بھی کہا جا سکتا ہے کیوں کہ ایک تو اس عہد میں قدیم و جدید کی آویزش اور دوسرے ادباء کے ہاں نئے تجربات بھی نظر آتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ماضی سے مراجعت، نئے علوم و فنون سے شناسائی اور مستقبل کی جانب پیش قدمی نے ادب کے اس رجحان کی جانب قدم بڑھایا کہ جسے ادب کا پاکستانی دور کہا جاتا ہے۔

قیامِ پاکستان کے بعد اردو غزل نے کلاسیکی روایت کے ساتھ ترقی پسند نظریات کو قبول کیے جس سے پاکستانی دور کی غزل آغاز ہی میں کلاسیکیت اور جدت کا امتزاج بنی۔ ڈاکٹر انور سدید اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

> ’’آزادی کے بعد غزل نے جو جدید روپ اختیار کیا اس میں نئے علائم و رموز کو اردگرد کے ماحول کی عکاسی کے لیے بطورِ خاص استعمال کیا گیا، موضوعات کے انتخاب میں عصر نو میں رونما ہونے والے واقعات و حادثات کو ترجیح دی گئی اور جذبہ و تاثر کے مضامین کو استعمال کیا گیا۔ یہ ایک بڑی انقلابی تبدیلی تھی جس نے غزل کی ہیئت کو تو قائم رکھا لیکن اس کے داخل میں نیا خون شامل کر دیا۔‘‘(۱)

اس تناظر میں قیام پاکستان کے بعد اردو غزل میں جو سب سے منفرد اور توانا آواز ابھری وہ ناصر کاظمی (۱۹۲۵ء تا ۱۹۷۲ء) کی تھی۔ تقسیم ہند کے المیے کے تناظر میں ناصر کاظمی جب ماضی کی یادوں کے جھٹ پٹے میں جھانکتے ہیں تو تہذیب و تمدن کی تباہی، ہجر کی تلخیاں اور شکستہ خواب ان کے اردگرد پھیلے مظاہر سے نئے علامتی مفاہیم اخذ کر لیتے ہیں۔ بقول نظیر صدیقی ’’ناصر کاظمی کی شاعری جنم لیتے ہوئے نئے دور کا استقبال نہیں بلکہ فنا ہوتی ہوئی تہذیب پر صدمے کا اظہار ہے۔‘‘(۲) ان کے تخلیقی سفر کا آغاز تقسیم ہند کے پرآشوب دور سے ہوا اور تقسیم ملک کے آشوب پر ختم ہوا۔ اس سفر میں اقدار کی شکست و ریخت ہے۔ ویراں بستیوں کی داستان ہے، رفتگاں کی تلاش ہے اور آخر میں پھر وہی قتل و غارت کے واقعات ہیں جو شاعر کے ذہن پر ازسرِنو ابھر کر اسے ماضی کی یادوں میں دھکیل دیتے ہیں اور ایک مستقل اداسی، تنہائی، زندگی سے دوری، اجنبیت

اور احساسِ محرومی اس کا مقدر بن جاتی ہے۔ اس احساس ماضی کے باوجود ان کے ہاں اپنے عہد کا بھی گہرا شعور ملتا ہے، مثلاً:

انھیں صدیوں نہ بھولے گا زمانہ
یہاں جو حادثے کل ہو گئے ہیں (کلیاتِ ناصر، ص۳۵)

کانٹے چھوڑ گئی آندھی
لے گئی اچھے اچھے پھول (ایضاً، ص۱۰۱)

رفتگاں کی تلاش میں ان کا سفر میر سے اقبال اور فراق تک پہنچتا ہے مگر ان شعرا میں سے ان کا رنگِ سخن میر کے زیادہ قریب ہے۔ اس کی بنیادی وجہ ہر دو شعرا کے مزاجوں کی مماثلت ہے۔ ناصر کاظمی نے میؔر کے طرزِ اظہار کے بجائے طرزِ احساس کی پیروی کی ہے۔ سہیل احمد اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

''ناصر کاظمی نے میر کے ساتھ جو ہم آہنگی محسوس کی اس میں مزاج کی مماثلت کے ساتھ ساتھ زبان کا شعور بھی ہے، جو ہندی مزاج کو عجمی مزاج کے ساتھ ملا دیتا ہے۔ ناصر کی شخصیت کے پیچھے جو ثقافتی علاقہ دکھائی دیتا ہے۔ اس میں دوہے، بھجن، گیت، لوریوں، پہیلیوں اور لوک گیتوں کی روایت، غزل کی روایت کے ساتھ ساتھ نظر آتی ہے۔''(۳)

ہندی شاعری اور دوہے کی روایت سے ان کے گہرے تعلق کے علاوہ سور داس، میرا بائی اور کبیر کے سنگیت سے ان کی دلچسپی کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جو ان کے تجربات میں حل ہو کر کئی نئی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں۔ اردو غزل کی کلاسیکی روایت سے جڑت کی بدولت وہ اپنی غزل میں مقامی اور ارضی فضا پیدا کرنے کے قابل ہوئے ہیں۔ بقول ہمایوں ظفر زیدی:

''...... ناصر کاظمی نے اپنے معاصرین کا ذکر کرتے ہوئے سرسوں کے پھول کو بھی اپنا معاصر کہا تھا۔ ان کی غزل میں بسنت کے رنگ جس طرح پھیلتے ہیں یا آس پاس کے درختوں، پرندوں، موسموں اور منظروں کا بیان جس طرح ہوتا ہے اس سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ ناصر کاظمی کو گردوپیش کی کائنات سے کتنی گہری دلچسپی تھی۔''(۴)

ناصر کاظمی نے غزل کے قدیم و جدید رنگوں کے ملاپ سے اپنے لیے ایک نیا اسلوب تراشا جو ان کی انفرادیت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ اس میں ان کے طرزِ احساس کے ساتھ وہ مقامی اور ہندی رنگ شامل ہے جو ان کی غزل کی فضا پر چھایا ہوا نظر آتا ہے۔ ان کی غزل کے ہندی رنگ میں ہندی دیومالا، ہندی الفاظ کا ورتارا اور ہندی گیتوں کی نرمی اور گھلاوٹ قابلِ ذکر ہیں۔

ناصر کاظمی دیر و حرم میں فرق اس لیے نہیں کرتے کہ وہ اس دنیا ہی کے گوشے میں ہیں۔ اسی طرح دل صنم ہے کہ اس پہ توجہ کی ضرورت ہے۔ وہ اس بات سے بھی آگاہ نہیں کہ کعبہ کیوں سنسان ہے۔ یہ چند بنیادی سوال ہیں جو انھوں نے اٹھائے ہیں۔ ہندی دیومالا کے حوالے سے ان کے ہاں چندر کرن، رادھا، بت، دیوی، مورت اور کنٹھا کا ذکر ملتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

اسی گوشے میں ہیں سب دیر و حرم
دل صنم ہے کہ خدا غور سے سن

کعبہ سنسان ہے کیوں اے واعظ
ہاتھ کانوں سے اٹھا غور سے سن (کلیات ناصر، ص۱۰۹)

بالی رادھا، بالا موہن
ایسا ناچ کہاں دیکھا تھا (ایضاً، ص۹۴)

کس دیوی کی ہے یہ مورت
کون یہاں پوجا کرتا تھا

کس گوری کے ہیں یہ کنگن
یہ کنٹھا کس نے پہنا تھا (ایضاً،ص۱۰۴)

ہندوستان کے دیگر تہذیبی مظاہر میں ان کے ہاں ساون، حنا، جوگ، راگی، کوِتا، راگنی، بانسری، بسنت، پرندوں میں بھور بھئے، کونجیں، کاگ، کوئل، چڑیا، چیل اور پپیہا، درختوں میں ببول، پھولوں میں رات کی رانی، کنول، سرج مکھی اور چمبیلی کا ذکر ملتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

زاغ و زغن کی چیخوں سے
سُونا جنگل گونج اٹھا (ایضاً،ص۲۹)

سہمے سہمے سے بیٹھے ہیں راگی اور فنکار
بھور بھئے اب ان گلیوں میں کون سنائے جوگ (ایضاً،ص۵۹)

میٹھی بولی میں پپیہے بولے
گنگناتا ہوا جب تو نکلا (ایضاً،ص۷۲)

پھر ساون رُت کی پون چلی تم یاد آئے
پھر پتوں کی پازیب بجی تم یاد آئے
پھر کونجیں بولیں گھاس کے ہرے سمندر میں
رُت آئی پیلے پھولوں کی تم یاد آئے (ایضاً،ص۱۵)

موہنے لبھانے والے پیارے پیارے لوگ
دیکھنا چمن چمن بسنت آ گئی (ایضاً،ص۱۲۶)

پیٹ کی ہری بھری کیاری میں
سُرج مکھی کا پھول کھلا تھا (ایضاً،ص۹۴)

ہندی الفاظ میں ناصر کے ہاں نگری، اندھیاری، دھرتی، پون، جوگ، راگی، کوِتا، راگنی، بانسری، نراس، رُت، امرت رس، آکاش، رین، درپن، نیل گگن، کنگنی، اگاس، مکھڑا، بسنت، ساگر، رمنا اور مورت کے علاوہ جنگل، پتے، پھول، کانٹے، ٹیلے، فصل، باس، سنگ ریزے، آنگن، پیڑ، کیاری، پھلواری، چاند اور ستارے، ان کے ہاں نہ صرف ایک خاص معنویت رکھتے ہیں بلکہ ان کی غزل کا تعلق زمین سے بھی جوڑتے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے:

بادل گرجا پون چلی
پھلواری میں پھول ڈرے (ایضاً،ص۵۲)

تیری فریاد گونجے گی دھرتی سے آکاش تک
کوئی دن اور سہہ لے ستم صبر کر صبر کر (ایضاً،ص۲۱)

رین اندھیری ہے اور کنارہ دور
چاند نکلے تو پار اتر جائیں (ایضاً،ص۳۵)

ناصر کاظمی کی غزل میں برتی جانے والی تشبیہات بھی قابلِ توجہ ہیں بقولِ ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد:

''ناصر کاظمی کے ہاں تشبیہات کا استعمال نہایت دلآویز اور جاذب نظر ہے۔ مشبہ اور مشبہ بہ کے آئینے میں ان کے مشاہدے کی کارفرمائی، خیال کی بلند پروازی اور اردگرد کی اشیا کے ساتھ ان کی اٹوٹ وابستگی یوں متشکل ہوئی ہے کہ تمثال کاری کا حسن انگڑائیاں لینے لگا ہے۔''(۵)

ان کی غزل کی تشبیہات کے رنگ ملاحظہ کیجیے:

رنگ کھلے صحرا کی دھوپ
زلف گھنے جنگل کی رات (کلیاتِ ناصر، ص۳۹)
وہ ستارا تھی کہ شبنم تھی کہ پھول
ایک صورت تھی عجب یاد نہیں (ایضاً، ص۶۸)
تنہائی میں تیری یاد
جیسے ایک سُریلی دُھن (ایضاً، ص۸۶)

ناصر کاظمی کی غزل میں تشبیہات کی ندرت کے ساتھ ساتھ مفاہیم کے ابلاغ کی طرف بھی خصوصی توجہ کی گئی ہے۔ اس حوالے سے ان کے ہاں تمثالوں نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے جو ان کے موسیقی اور مصوری سے گہرے تعلق کا نتیجہ ہیں۔ ان کی بعض تمثالیں دیکھیے:

''سنسان گلی، بے خواب دریچہ اور اداسی بال کھولے سو رہی ہے، دھیان کی سیڑھیاں، چپ چاپ طیور، قافلہ بگولوں کا، ریت کے پھول، آگ کے تارے، پتوں کی پازیب، ٹہنیوں کے ہاتھ، برگِ آوارہ، یادوں کے کھنڈر، انگشت حنائی، گل کی چھاؤں، سایۂ گیسو، گھاس اُداس، شبنم کی پری، میخانۂ گل، مہکی ہوئی سانسیں، سبزۂ خود رو کی مہک وغیرہ۔''

ناصر کاظمی کی غزلوں میں دوہوں، بھجنوں اور ہندی گیتوں کا رنگ رس، نرمی، گھلاوٹ اور موسیقیت بخوبی محسوس کی جا سکتی ہے۔ وہ چوں کہ دھیمے لہجے کے شاعر ہیں اور اپنے چھوٹے چھوٹے غم، دکھ اور خوشیاں رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں مختصر بحور کا استعمال زیادہ نظر آتا ہے۔ ان میں سے بعض کی ہندی چھندوں سے مشابہت بھی نظر آتی ہے۔ جن کی جانب ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی نے اپنی کتاب ''اردو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان'' میں اشارہ بھی کیا ہے۔(۶) اس کے علاوہ ان کے ہاں اوزان و بحور کا جو تنوع ہے، اس کی مثال بھی اردو غزل میں نہیں ملتی۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر تاریخ، لاہور، عزیز بک ڈپو، طبع سوم، ۱۹۹۸ء، ص۴۹۳
۲۔ نظیر صدیقی، جدید اردو غزل۔ ایک مطالعہ، لاہور، گلوب پبلشرز، طبع اول، ۱۹۴۸ء، ص۱۰۶
۳۔ سہیل احمد، سرسوں کے پھول کا ہم عصر، مضمون مشمولہ ہجر کی رات کا ستارہ، مرتبہ احمد مشتاق، نیا دور لاہور، ۱۹۷۶ء، ص۱۸۶
۴۔ ہمایوں ظفر زیدی، ناصر کاظمی ...... ایک تاثراتی مطالعہ، مضمون مشمولہ اردو غزل، مرتبہ ڈاکٹر کامل قریشی، دہلی، اردو اکادمی، ۲۰۰۱ء، ص۳۴۷
۵۔ ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، اردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اول، ۲۰۰۸ ص۲۲۵
۶۔ سمیع اللہ اشرفی، ڈاکٹر، اردو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان (ایک تقابلی جائزہ)، انجمن ترقی اردو کراچی، طبع اوّل، ۱۹۸۹ء، ص۷۷۔۷۸

ڈاکٹر فوزیہ اسلم
شعبۂ اردو،
نمل، اسلام آباد

حیوانات اور حشرات الارض سے مُزّین افسانوی مجموعہ

An Anthology adorned with animals and insects tamseel or Allegory is originally a term used in drama. The purpose of Allegory is to impart an ethical or moral lesson. However, this approach is used, too, when social taboos or government orders or policies do not allow to express openly and explicitly. In this article, the speciality of the anthology, under research, is that all the titles of the stories bear the names of animals, birds and insects.

ساٹھ کی دہائی میں جب نئے ادب کے مباحث شروع ہوئے تو اسلوب کا سوال بھی زیر بحث آیا۔ لیکن یہ وہ زمانہ تھا جب نظم کی طرف رجحان غالب تھا اور افسانے میں نئے نام بہت کم سامنے آئے تھے۔ اس لیے اسلوب کی بہت سی سطحیں ابھی دریافت نہیں ہوئی تھیں۔ سو نئی کہانی کو ابھی تک صرف ''علامتی کہانی'' کہا جاتا تھا۔ نیا افسانہ آغاز پر ''لفظ'' کی نئی پرتوں کی تلاش میں تھا۔ اس لیے افسانہ نگار نے علامت اور استعارے کی طرف رخ کیا۔ مگر جب ستر کی دہائی کا آغاز ہوا تو افسانے کو مقبولیت حاصل ہونے کے سبب نت نئے تجربات بھی وجود میں آنے لگے۔ اس طرح اسلوب کی مختلف شکلیں بھی وجود میں آئیں۔ اس سے فائدہ یہ ہوا کہ افسانہ یک رخ معنی سے نکل کر تہہ در تہہ معنی کے راستے پر آ گیا۔ مگر نقصان یہ ہوا کہ تجربے کے شوق نے بعض افسانہ نگاروں کے ہاں ابہام پیدا کیا کہ تمام تر افسانوی فضا دھندلی دکھائی دینے لگی۔ بہرحال ۱۹۷۰ء کے بعد جو کہانی سامنے آئی اس میں کم وبیش ہر افسانہ نگار نے اسلوب کا تجربہ کرنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ جس سے افسانے کی تنقید میں علامت، استعارہ، تجرید، تمثیل اور اس نوع کی دیگر اصطلاحات بھی زیر بحث آئیں۔ ''اینٹی سٹوری'' کا لفظ بھی استعمال ہوا۔ سب سے بڑا مخمصہ یہ پیدا ہوا کہ بیشتر نقاد موضوع سے ہٹ کر صرف اسلوب کی بحث میں پڑ گئے اور اس طرح زمانہ ایسا گزر گیا جس میں افسانہ صرف ''زبان وبیان کی کرشمہ سازی'' دکھائی دینے لگا۔ یوں اسلوب کے تجربے نے اکثر افسانہ نگاروں کے ہاں کہانی کو بھی نقصان پہنچایا۔

> ''احمد جاوید ستر کی دہائی میں ابھرنے والے جدید افسانہ نگاروں میں سے ہیں۔ ان کا دوسرا مجموعہ ''چڑیا گھر'' کے نام سے شائع ہوا ہے جس میں چرند پرند اور کیڑے مکوڑوں کو علامتوں اور تمثیلوں کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ اور گزشتہ جبر کے دور کا احوال سنایا گیا ہے۔''۲

> ''ہمارے درمیان احمد جاوید کے روپ میں ایک ایسا لکھاری موجود ہے جو پرندوں، جانوروں، سانپوں اور کیڑے مکوڑوں کی حرکات وسکنات میں انسانی سیاست، اخلاقیات اور رویوں کو دیکھنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس کے افسانوں کی کتاب ''چڑیا گھر'' اپنے اسلوب کے زور پر قاری کو ایک مقناطیسی قوت کے ساتھ اپنی طرف کھینچ لیتی ہے اور جیسے جیسے کہانی چلتی ہے۔ قاری ایک ہی وقت میں مختلف سطحوں پر ایک تخلیقی سفر پر روانہ ہو جاتا ہے...... اس کی کہانیاں خالصتاً **Fable** یا **Parable** نہیں ہیں۔ اس سے کچھ زیادہ بھی ہیں۔ اس میں ایک پہلو **Allegory** کا ہے۔''۳

اس اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ ''چڑیا گھر'' کے افسانے تمثیلی صورت میں لکھے گئے ہیں۔ ''تمثیل'' انگریزی لفظ **Allegory** کے ترجمے کے طور پر استعمال ہوتی ہے جو بنیادی طور پر ڈرامے کی اصطلاح ہے۔ تمثیل کا مقصد دراصل کسی اخلاقی

یا اصلاحی سبق کا دینا ہوتا ہے۔ تاہم یہ طریقہ کبھی اس وقت بھی برتا جاتا ہے جب سماجی روایات کی پابندیاں یا حکومت کے احکام کسی کام کو اعلانیہ طور پر ظاہر کرنے کو منع کرتے ہوں۔ ''چڑیا گھر'' جیسا کہ نام سے ظاہر ہے مختلف جانوروں، پرندوں اور حشرات الارض کو کرداری صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ احمد جاوید کو انسانوں کے ساتھ ساتھ جانوروں اور پرندوں سے ہمیشہ رغبت رہی ہے۔ ان کے پہلے افسانوی مجموعے ''غیر علامتی کہانی'' میں بھی ان کا ذکر کثرت سے ملتا ہے اور انھوں نے اپنی زیادہ تر علامات چڑیا، چمگادڑ، چھپکلی، بلی، مکھیوں کتا وغیرہ سے اخذ کی ہیں۔

''چوہے''، ''چڑیا گھر'' کا پہلا افسانہ ہے۔ اس افسانے میں سامراجی استحصال کو زیر بحث لایا گیا ہے۔ افسانے میں مصنف بتاتا ہے کہ جدید صنعتی دور میں سرمایہ دار ممالک کو اپنے مخصوص مفادات وعزائم کی خاطر ترقی پذیر اور پسماندہ ممالک کو اپنی مٹھی میں رکھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس مقصد کے حصول کی خاطر ان اقوام کو اپنا معمول بنایا جاتا ہے۔ ان کو ترتیب دی جاتی ہے۔ ان اقوام کو تابعداری کے طریقے بتائے جاتے ہیں اور اپنے مقاصد کی تکمیل کے بعد ان کو ہلاکت سے دوچار کر دیتے ہیں۔

اس مجموعے کا دوسرا افسانہ ''بھیڑیے'' ہے۔ اس افسانے میں ظالموں کی تعریف بیان کی گئی ہے جو انسانوں کی طرح رہتے ہیں مگر جب بھی کسی کو کمزور پاتے ہیں تو بھیڑیے کی طرح جھپٹتے ہیں اور بھیڑ بکری کی طرح انہیں اپنا شکار بنا لیتے ہیں۔ اس افسانے میں مصنف نے کسی خاص زمین سے تعلق رکھنے والے باشندوں کو اپنے افسانوں کا موضوع نہیں بنایا بلکہ بحیثیتِ مجموعی انسانی فطرت کے ایک پہلو ''ظلم'' کو بیان کیا ہے۔

اس مجموعے کا تیسرا افسانہ ''بھیڑ بکری'' ہے۔ اس کہانی میں بھیڑ بکریاں ''عوام''، چرواہا ''رہنما'' اور کتا ''گماشتے'' کے طور پر رونما ہوتے ہیں اور یہ منظر سامنے آتا ہے کہ جب سیاست میں طاقت کا عنصر غالب ہو جائے تو اس کے نتائج بہت ہولناک ہوتے ہیں۔ اب مندرجہ بالا صورتحال میں رہنما قوم کو اپنی طرف بلاتا ہے مگر وہ اب قوم کے لیے ناموس تھا۔

> ''یہ تو اس کتے کی کہانی تھی جسے بھیڑ بکریوں پر حکمرانی حاصل ہوئی...... اور اس چرواہے کی بھی جس نے بعد از خرابی بسیار یہ عبرت حاصل کی کہ بھیڑ بکریاں تو بھیڑ بکریاں ہی ہوتی ہیں۔ انھیں ہمیشہ ایک چرواہے کی ضرورت رہی ہے۔ مگر یہ کام کسی کتے کے سپرد نہ ہی ہو تو بہتر ہے......''۵

چوتھے افسانے ''کبوتر'' میں آزادی کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ وہ پرندے جو ایک دفعہ اسیر ہو جائیں اور دیر تک اسیر رہیں تو پھر اڑنا پھرنا بھول جاتے ہیں۔ نتیجتاً آسانی سے ظلم کا شکار بن جاتے ہیں۔

> ''بھلا وہ اور کیا کرتا۔ ہر چند وہ چاہتا تو اڑ سکتا تھا اور حالانکہ بلی نہیں اڑ سکتی تھی۔ مگر وہ فیصلہ نہ کر پا سکا تھا کہ پر اڑنے کے لیے ہوتے ہیں یا محض پھڑپھڑانے کے لیے۔ وہ آدمی ہوں یا پرندے جب اڑنے کی عادت بھول جائیں تو آخر آخر آنکھیں بند کر لیتے ہیں اور اپنا پنجرہ آپ ہو جاتے ہیں۔''٦

پانچواں افسانہ ''کوے'' کے عنوان سے ہے۔ اس افسانے میں بلی، کوا اور چھوٹے پرندے واقعات کا تانا بانا بنتے ہیں۔ کوے، چھوٹے موٹے پرندوں اور ان کے انڈوں پر حملہ آور دکھلائی دیتے ہیں۔ مگر رجائیت کی بات یہ ہے کہ اس کہانی میں چھوٹے پرندے کمزور اور نحیف ہونے کے باوجود اپنی حفاظت کے لیے اکٹھے ہونے اور مقابلہ کرنے کی صلاحیت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ڈاکٹر نوازش علی اس افسانے کے متعلق رقمطراز ہیں:

> '''''کوے'' کو ان کی بہترین کہانیوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ یہ ایک مکمل اور بھرپور علامتی افسانہ ہے۔ یہاں انتہائی سادگی سے پرکاری کے جوہر دکھائے گئے ہیں۔ کتا، بلی اور کوے کی علامات بہت بامعنی ہیں۔ یہاں پاکستانی معاشرے کی زمانی اعتبار سے انتہائی قریبی صورتحال کو پیش کیا گیا ہے۔''٧

چھٹا افسانہ ''چڑیا گھر'' بدلتی ہوئی اقدار کی کہانی ہے۔ فطرت سے آدمی کا تعلق کمزور پڑ رہا ہے۔ وہی چڑیاں جو کبھی گھروں کے اندر ادھر ادھر گھونسلے بنایا کرتی تھیں اور آدمیوں کے ساتھ مانوسیت کی زندگی بسر کیا کرتی تھیں اب ان کے گھونسلوں کو اٹھا کر کوڑا کرکٹ کے ڈرم میں پھینک دیا جاتا ہے۔ افسانے میں نئی اور پرانی اقدار کے درمیان کشمکش بھی دکھائی گئی ہے۔ ''چڑیا''

افسانے میں فطرت سے قربت کی علامت ہے۔ نئی اقدار تیزی سے پرانی اقدار کی جگہ لے رہی ہیں۔ پہلے انسان فطرت سے بہت قریب تھا۔ جبکہ نئی نسل فطرت سے بہت دور ہوتی جا رہی ہے اور پرانی اقدار سے خوفزدہ ہے۔

''تو یوں اچانک چڑیوں سے دوستی ختم ہو گئی۔ میں نے سوچا بھی نہ تھا۔ اگلے دن وہ پیالے توڑ دیے گئے جو ٹیرس پر لٹکائے گئے تھے اور جن میں دانہ دنکا ڈالا جاتا تھا۔ کیاروں کو جالیوں سے ڈھکا گیا۔ ایک درخت تھا وہ کاٹ دیا گیا۔ کھڑکیاں دروازے بند رہنے لگے۔ چڑیوں کا وہ گھونسلہ جو ایک آسیب کی صورت کھلونوں والی الماری میں بنا پڑا تھا۔ جمعدارنی کوڑا کرکٹ کے تھیلے میں ڈال کر لے گئی۔ اب گردونواح سے پرندوں کی آوازیں دور ہو گئی تھیں۔ وہم ختم ہو چکا تھا۔ بچے کا بخار اتر گیا۔ زندگی معمول پر آ گئی ہم نے اپنے اپنے آشیانے الگ کر لیے تھے۔ سو اب کسی شب گھر کے کسی کونے سے چڑیوں کی آواز نہیں آتی۔''۸

ساتویں افسانے ''کتے کی آوارہ موت'' میں بھی ''چڑیا گھر'' والا قصّہ ہی بیان ہوا ہے۔ دیہاتوں کو مسمار کر کے شہر بسائے جا رہے تھے۔ وہ آدمی اور کتے جو کھیتوں پر آزادی کی زندگی بسر کرتے تھے اور خود اپنی ذات میں حکمران تھے۔ اب دوسروں کے دست نگر ہیں اور رفتہ رفتہ معدوم ہوتے جاتے ہیں۔

آٹھواں افسانہ ''موت کا آوارہ کتا'' نیستی کے فلسفے پر مشتمل ہے۔ اس میں ایک ایسا فقیر ہے جو انسان کے لیے ''موت'' ہی کو نجات کا راستہ سمجھتا ہے۔ اس کے لیے آدمی بھی اتنا ہی بے بس ہے جتنا ایک زخمی کتا بے بس ہوتا ہے۔ اسی لیے جب کتا مرتا ہے تو اسے خوشی ہوتی ہے کہ اس کے دکھ ختم ہو گئے ہیں۔ مگر جب آدمی پیدا ہوتا ہے تو اسے دکھ ہوتا ہے اس لیے کہ ہر نئی وجود میں آنے والی چیز اس کے لیے دکھ کے مترادف ہے۔

''اب بھی جو دروازہ کھلتا تھا، دعاؤں کا طالب تھا۔ دکھ ختم کب ہوتے تھے۔ بس آدمی بدل جاتے تھے۔ ایک دل سے دوسرے دل منتقل ہو جاتے تھے۔''۱۰

نویں افسانے میں ''کیڑے مکوڑے'' کی کہانی ہمارے جاگیردارانہ معاشرے کی روز مرہ کی کہانی ہے۔ ایک ''فیوڈل لارڈ'' کے لیے نچلے طبقے کے لوگ کیڑے مکوڑوں کی طرح ہوتے ہیں جنھیں وہ مسل بھی سکتا ہے اور اپنے رسوخ کے باعث بولنے کی طاقت سے بھی محروم کر دیتا ہے اور پولیس کا وہ کارندہ جس کا کام استحصال کو روکنا ہے وہ استحصال پسند طبقوں کا نمائندہ بن جاتا ہے۔ وہ ضمیر جو ہر آدمی کے پاس ہوتا ہے اس کے پاس بھی ہوتا ہے لیکن وہ خود اسے اپنے ہاتھ سے مارتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ضمیر کی سٹرانڈ/سرزنش اسے کبھی کبھی بے چین ضرور کرتی ہے۔

''جب آدمی باہر سے مرتا ہے تو اسے باہر سے کیڑے مکوڑے کھاتے ہیں اور جب اندر سے مرتا ہے تو اندر سے کھاتے ہیں۔''۱۱

دسویں افسانے ''سانپ'' میں بھی ایسے ہی ایک استحصال کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ایک ایسی بستی جہاں استحصال کرنے والے سانپوں کی طرح پھنکارتے پھرتے ہیں مگر کوئی سپیرا انھیں اپنی گرفت میں نہیں لا سکتا۔ افسانے میں سانپ ہولنا کی اور جنس کا سمبل ہے۔ افسانے میں انسان اپنے مظالم کے باعث ایک زہریلے سانپ کی مانند بن جاتے ہیں۔

''ہم سپیروں کے پاس سانپ کے کاٹے کا علاج تو موجود ہوتا ہے مگر عجیب بات ہے کہ اس کا جسم نیلا نہیں پڑا تھا۔ نہ ہی اس کے منہ سے جھاگ آئی تھی۔ کوئی آثار نہ تھے جو سانپ کے ڈسنے کا پتا دیتے۔ حالانکہ ہم نے خود اسے ڈستے ہوئے دیکھا تھا۔ حیرت کی بات تھی۔''۱۲

''چڑیا'' میں افسانہ نگار نے آزادی سے محروم عورت کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ ایک مصور جو فطرت کی تصویر کشی کر رہا ہے۔ اس کی دلچسپی کا محور وہ چڑیاں بھی ہیں۔ جو اڑتی پھرتی ہیں اور وہ عورت بھی ہے جو دروازے کی اوٹ سے جھانکتی ہے۔ ہنستی کھیلتی چڑیوں میں سے ایک چڑیا پر افتاد پڑتی ہے کہ طوفان اسے دھکیل کر اس بند کمرے میں پھینک دیتا ہے جہاں وہ عورت پہلے سے موجود ہے۔ پھر دونوں کے باہر نکلنے کے راستے مسدود ہو جاتے ہیں۔ چڑیا اس گھر سے باہر آنے سے

معذور ہوتی ہے اور عورت اپنے خوابوں میں الجھی رہتی ہے۔ ڈاکٹر نوازش علی اس افسانے کے متعلق رقمطراز ہیں:

''''زنجیر'' اور ''چڑیا'' یہ دونوں کہانیاں اس کی دیگر کہانیوں سے مختلف نوعیت کی حامل ہیں۔ یہ دونوں کہانیاں نسائی جذبات سے متعلق ہیں...... ''چڑیا'' نامی افسانے میں عورت اور چڑیا ایک ہو جاتی ہیں۔ یہاں خواب اور حقیقت کی تخصیصی صورتیں ایک دوسرے سے گھل مل کر ایک نئی شکل اختیار کر جاتی ہیں۔ یوسف حسن کی یہ رائے بالکل درست معلوم ہوتی ہے کہ اس کے افسانوں میں حقیقت اور خواب باہم دگر پیوست ہیں اور معانی کی مختلف لہریں ابھرتی چلی آتی ہیں۔''۱۳

اس مجموعے کا آخری افسانہ ''جنگل، جانور، آدمی'' میں بھی ظلم واستحصال موضوع ہے۔ مصنف نے نہایت خوبصورتی سے ''جنگل میں تبدیل ہوتے انسانی معاشرے'' کی تصویر کشی کی ہے کہ کس طرح انسانی معاشرہ جنگل میں تبدیل ہو رہا ہے۔ حالانکہ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ اس نہج پر پہنچ کر انسان مزید آگے ترقی کرتا مگر یہاں تو سب معاملہ ہی الٹا ہو گیا اور انسان نے پھر پیچھے کی طرف پلٹنا شروع کر دیا۔ بظاہر اب بھی یہ شہر ہیں مگر درحقیقت جنگل بن گئے ہیں۔ کیونکہ یہاں جنگل کا قانون چلتا ہے۔

''اسے معلوم ہی نہیں ہوا کہ وہ کب لوگوں کے ہجوم سے نکلا اور کب جنگل میں داخل ہوا۔ وہ ہجوم میں تھا کہ دھکم پیل ہوئی، بھگدڑ مچی۔ پھر ایک ریلا ایسا آیا کہ سب منظر بدل گئے اور قدم ایک اور ہی ڈگر پر آ گئے۔''۱۴

احمد جاوید کے افسانوں میں جانوروں، پرندوں، حشرات الارض کی علامتیں بکھری پڑی ہیں۔ یہ تمام مخلوقات قاری کو بات سمجھنے میں اس لیے سہولت فراہم کرتی ہیں کہ ان کے خواص سے ہر کوئی آگاہ ہے۔ احمد جاوید ان جانوروں کے طرز عمل سے معاشرے میں انسانوں کے طرز عمل کا موازنہ کرتے ہیں اور اس طرح اپنے موضوعات سہولت کے ساتھ بیان کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ ''غیر علامتی کہانی'' کے افسانوں میں جانوروں اور پرندوں وغیرہ نے علامتی ماحول سازی کا کام کیا ہے جبکہ ''چڑیا گھر'' میں یہ کامل طور پر علامتوں کا روپ دھار کر سامنے آئے ہیں۔

احمد جاوید نے اپنے افسانوں میں کتے اور چڑیا کا ذکر سب سے زیادہ کیا ہے۔ ان کی کہانیوں میں چڑیا ہر جگہ حادثات کا شکار دکھائی دیتی ہے۔ یہ ننھا سا پرندہ اپنی فطری کمزوریوں پر غلبہ پانے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ اس لیے جہاں بے خبر ہوتا ہے ظلم کا شکار ہوتا ہے۔ کتے کی علامت مختلف معنی میں آئی ہے۔ کبھی تو رات کی تنہائیوں میں گلیوں میں اس کا بھونکتے پھرنا خوف کا باعث بنتا ہے۔ کبھی وہ غلاظت کے ڈھیر پر ہڈیاں چچوڑتا دکھائی دیتا ہے اور کبھی فقیر کا کتا مظلومیت کی علامت بن جاتا ہے۔ اس طرح یہ بات واضح ہوتی ہے کہ احمد جاوید کے ہاں کوئی ایک پرندہ یا جانور علامت نہیں ہے بلکہ درحقیقت ایک ایسا علامتی سلسلہ ہے جو ان کے موضوعات کی وضاحت کا سبب بنتا ہے۔ اس طرح ان کی علامتیں ایک سطح پر تمثیلی بھی ہوتی ہیں۔ گویا احمد جاوید نے جانوروں کی مدد سے جتنی بھی کہانیاں لکھیں وہ بیک وقت کئی سمتوں میں علامتی اشارے کرنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ اسی وجہ سے اپنی ہیئت اور تکنیک میں ایک منفرد تجربہ بنتی ہیں۔

....

حواشی

۱۔ شہزاد منظر، پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال، پاکستان اسٹڈی سینٹر، جامعہ کراچی، طبع اول، ۱۹۹۷ء، ص:۲۳۴

۲۔ منشا یاد، فکشن، ۹۵، مشمولہ روزنامہ جنگ، راولپنڈی، ۲۲ جنوری ۱۹۹۶ء

۳۔ سجاد حیدر ملک، افسانے باندازدگر، مشمولہ روزنامہ نوائے وقت، راولپنڈی، ۱۰ دسمبر ۱۹۹۶ء

۴۔ ایضاً، ص:۴۷ ۵۔ ایضاً، ص:۵۵ ۶۔ نوازش علی، ڈاکٹر، احمد جاوید کی افسانہ نگاری، ص:۷۰

۷۔ احمد جاوید، چڑیا گھر، ص:۷۴ ۸۔ ایضاً، ص:۷۷ ۹۔ ایضاً، ص:۱۱۲

۱۰۔ ایضاً، ص:۱۱۸ ۱۱۔ نوازش علی، ڈاکٹر، احمد جاوید کی افسانہ نگاری، ص:۶۸ ۱۲۔ احمد جاوید، چڑیا گھر، ص:۱۳۶

ڈاکٹر عاصمہ اصغر

شعبہ اردو،

لاہور کالج، برائے خواتین یونیورسٹی، لاہور

ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا شعری سفر (تمثال سے سرخ خزاں کی نظموں تک)

Dr. Tabassum Kashmiri is known as critic, researcher and historian. But the most important aspect of his personality is his creativity. He started poetry in 1958 and so far he has published five poetic books. He is considered as an important poet of the form of poetry which was introduced in decade of 60. His poetry is his journey of his self which starts and culminates on his ownself. But this journey is still incomplete as the agony of creativity can be easily felt in his poetry. He spoke to the colours of nature, he heard the sounds of birds and discussed life in its true colours and shapes.

ڈاکٹر تبسم کاشمیری (پ ۱۹۴۰ء) ایک نقاد، محقق اور استاد کے طور پر معروف ہیں۔ ان کے علمی و ادبی کارناموں کی فہرست خاصی طویل ہے۔ اس وقت وہ اپنی مصروف ترین زندگی کی ڈائمنڈ جوبلی مکمل کر چکے ہیں اور آج بھی اتنے ہی فعال اور مستعد نظر آتے ہیں جتنے اس زمانے میں جب بالوں میں سفیدی بھرنا شروع نہیں ہوئی تھی۔ ڈاکٹر صاحب کی اِس فعالیت اور مستعدی کا پسِ پردہ محرّک ان کی زندگی کا وہ تخلیقی پہلو ہے جسے انھوں نے ہمیشہ اپنے پہلو سے لگا کر رکھا ہے۔ دراصل تخلیق کا درجہ ہی ایسا ہے۔ تخلیق براہِ راست تخلیق کار کی ذات اور اس کی شخصیت کی پرتیں کھولتی ہے اور اس کی روح کے اعمال نامے اور قلب کی واردات اپنے حرفوں اور لفظوں میں جذب کیے ہوتی ہے۔ اُسے تلاش کرنے کے لیے تخلیق کار سے مکالمہ ضروری ہے۔ یہ مکالمہ تخلیق کار کو اپنے سامنے بٹھا کر نہیں بلکہ اس کی تخلیق کے روبرو بیٹھ کر ہوتا ہے جہاں اس کے لفظ اور سطریں کلام کرتی ہیں، علامتیں اور تمثالیں اپنا آپ کھولتی ہیں اور ان میں چھپی ہوئی کہانیاں رینگتی ہوئی آپ کے قریب آتی ہیں۔ ان کہانیوں میں آپ تخلیق کار کے وجود کو ٹٹولتے اور اس کے چہرے کے خدوخال دیکھتے ہیں۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری کو اپنی شاعری اس لیے بھی عزیز ہے کہ اس کے ساتھ انھوں نے زندگی کا بہت سا وقت بسر کیا ہے۔ تاریخ، تنقید اور تحقیق کے سلسلے تو بعد میں آئے ، ان کی اوّلین نمائش شاعری کے ذریعے ہوئی۔ ساٹھ کی دہائی میں جب اردو نظم کو ایک نیا ذہنی تناظر فراہم ہوا تو اس نئے ذہنی تناظر کی فراہمی میں جن شاعروں نے اپنا حصّہ ڈالا، اُن میں ایک اہم اور نمایاں نام تبسم کاشمیری کا بھی تھا (اس وقت ابھی وہ ڈاکٹر نہیں ہوئے تھے) ان شاعروں کو اس دور میں نئے شاعر کہا گیا۔ نئے ان معنوں میں کہ ان شاعروں نے شاعری کے مروجہ تصور کی نفی کی اور حد سے بڑھی ہوئی جمالیت پرستی اور عقلیت پرستی کے خلاف خم ٹھونک کر میدان میں اترے۔ انھوں نے شاعری کی بنیاد اپنے ذاتی تجربات پر رکھی اور اپنی تخلیقی سرگرمیوں کے لیے ان مقاصد کو بروئے کار لائے جو ان کی نظر میں زندگی کی تمام تر ہنگامہ خیزیوں اور خوشیوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ مقدم اور قیمتی تھا۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی شاعری کا آغاز ۱۹۵۸ء کے لگ بھگ ہوا۔ تاہم ان کا پہلا شعری مجموعہ آغازِ شاعری کے تقریباً پندرہ بیس برس بعد یعنی ۱۹۷۵ء میں منظر عام پر آیا۔ ’’تمثال‘‘ کے نام سے اس شعری مجموعے کا پیش لفظ انیس ناگی نے لکھا

ہے جبکہ فلیپ پر سرمد صہبائی کی رائے درج ہے۔ یہ دونوں حضرات بھی نئی شاعری کے حوالے سے ڈاکٹر تبسم کاشمیری کے ہم عصروں میں شمار ہوتے ہیں۔ اس مجموعے میں کل چونتیس نظمیں شامل ہیں جن میں عہدِ زوال کے کرب کو شعری تمثالوں میں بیان کیا گیا ہے:

> ''تبسم کاشمیری کی نظموں میں عہدِ حاضر کی تمثال ایک آزردہ خاطر اور مغلوب انسان کے روپ میں نمایاں ہوتی ہے جس کے شیون میں ایک عصر کی کہانی مضمر ہے، اور جو تبسم کاشمیری اور اس عہد میں بسنے والے ہر حساس شخص کی سوانح عمری بھی ہے''۔ (۱)

تبسم کاشمیری بنیادی طور پر ایک حسّاس انسان ہیں۔ کسی کو دکھ اور تکلیف میں دیکھ کر افسردہ ہو جانا، اُن کے مزاج میں شامل ہے۔ انہوں نے اپنے بچپن میں ہجرت کے عمل میں جو روح فرسا مناظر دیکھے ان کے نقوش ان کے ذہن پر خاصے گہرے ہیں۔ وہ سات برس کے تھے جب اپنے والدین کے ساتھ امرتسر سے ہجرت کر کے پاکستان پہنچے اور لاہور کے والٹن کیمپ میں پناہ گزین ہوئے۔ کیمپ میں مہاجرین کی بڑی تعداد موجود تھی جن میں زیادہ تر لوگ اپنے بچھڑے ہوئے پیاروں کی تلاش میں تھے۔ کس کا بھائی کھو گیا تھا، کسی کی بہن گم ہو گئی تھی۔ مائیں اپنے بچوں کی تلاش میں ماری ماری پھر رہی تھیں۔ کوئی اپنے والدین سے محروم ہو گیا تھا۔ ان دلدوز مناظر نے ایک سات سالہ بچے کے ذہن کو جس طور متاثر کیا ہوگا، اس کا اندازہ ایک صاحبِ دل بخوبی کر سکتا ہے۔ ہجرت کا کرب اپنی جگہ پر، اپنی جنم بھومی کو چھوڑ کر خراب حالوں میں ایک اجنبی جگہ پر قدم رکھنا بجائے خود ایک اعصاب شکن مرحلہ تھا۔ یہ سب باتیں اُن کے لاشعور کا حصہ بن گئیں۔ والٹن کیمپ میں چند روز رہنے کے بعد وہ اپنے والدین کے ہمراہ راولپنڈی چلے گئے۔ راولپنڈی سے پھر لاہور مراجعت ہوئی۔ ہجرت اندر ہجرت کا یہ عمل ان کی زندگی کے ابتدائی برسوں ہی میں نہیں رہا بلکہ ایک لمبا عرصہ گزرنے کے بعد انھوں نے پاکستان چھوڑا اور تقریباً چوبیس برس تک جاپان میں مقیم رہے۔ ہجرتوں کے اس سلسلے میں ذات کی شکست و ریخت کے کئی مرحلے ہیں جن سے وہ دو چار ہوئے۔ چنانچہ اُن کی شخصیت کا گداز پن، ایک دھیما انداز، بات کرتے ہوئے کسی گہری سوچ میں ڈوب جانا، پیچھے چھوڑے ہوئے نقوش کو کرید کر اپنے دھیان میں جمانے کی سعی کرنا، یہ سب چیزیں مل جل کر انھیں ایک ایسی شخصیت کے روپ میں سامنے لائیں جس پر گہری افسردگی کے سائے چھائے ہوئے ہیں۔ انہیں اپنی تخلیقی زندگی اسی لیے عزیز ہے کہ انھوں نے اپنی ذات پر گزرنے والے المیوں کو تخلیقی سطح پر بے کم و کاست بیان کر دیا ہے۔ اُن کا پہلا مجموعہ ''تمثال'' اس حوالے سے خصوصی اہمیت کا حامل ہے کہ اس میں اُن کے عنوانِ شباب کی شبیہ جمع ہو گئی ہے۔۔ یہ صورتِ حال اُن کے دوسرے مجموعے ''نوحے تخت لہور کے'' (۱۹۸۵ء) میں بھی اپنی پوری شدت کے ساتھ نظر آتی ہے۔ ''کاسنی بارش میں دھوپ'' (۱۹۹۰ء) اور ''بازگشتوں کے پُل پر'' (۱۹۹۵ء) کی مجموعی فضاء زندگی کی رعنائیوں سے لبریز ہیں۔ جبکہ ''سرخ خزاں کی نظمیں'' (۱۹۹۶ء) ایک بار پھر انھیں یاسیت کے حصار میں لیے ہوئے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے وہ دوبارہ ''تمثال'' بنانے کے عمل میں ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ اُن کا سارا شعری سفر ان کی ذات سے شروع ہوتا ہے اور ذات ہی پر ختم ہو جاتا ہے تو غلط نہ ہوگا۔ ''تمثال'' کے پیش لفظ میں انیس ناگی نے لکھا ہے:

> ''اپنے آپ سے آگاہی اور اردگرد کی دنیا کا ہوش، تبسم کاشمیری کی نظموں میں ایک شعوری کوشش کے طور پر نمایاں ہوتا ہے، وہ انسانی عوامل میں ہر حقیقت کو اپنی ذات کے حوالے سے دیکھتا ہے۔ کیوں کہ اس کے نزدیک سب سے بڑی حقیقت اس کی اپنی ذات ہے جس کے واسطے سے وہ مظاہر کا مشاہدہ کر رہا ہے۔'' (۲)

اس سلسلے میں انیس ناگی نے ان کی نظم ''فقط ہونے نہ ہونے'' کا ایک اقتباس نقل کیا ہے۔ جس میں ''ہونے کا احساس'' ایک لرزش کی طرح بدن میں سرسراتا ہے تو اس سرسراہٹ میں ہزاروں خوشبوئیں یلغار کرتی ہیں لیکن اگلے ہی لمحے سرد موسم کی صورت میں حالات کی یورشیں ''نہ ہونے کا احساس'' کا احساس دلاتی ہیں۔ انیس ناگی کا خیال ہے کہ ''نہ ہونے کا احساس'' ''ہونے'' کے شدید احساس کا نتیجہ ہے۔ یہ کیفیت تبسم کاشمیری کی نظموں میں ذات کی داخلیت کو ایک وسیع تر ذات میں منتقل کر دیتی ہے...... (۳)

نہ ہونے کا احساس بھی آ گہی کی ایک منزل ہے جہاں رائیگانی اور لاحاصلی کا احساس دامن گیر ہوتا ہے اور شاعر یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ اگر وہ ہے تو پھر کہاں ہے؟

کبھی محسوس کرتا ہوں کہ میں آخر کہاں پر ہوں
ہوا میں یا زمیں پہ یا فضا کی گزرگاہوں میں
کہیں بھی میں نہیں ہوتا
کہاں ہوں میں نہیں کوئی پتا مجھ کو
مکاں سے لامکاں کے سفر میں گم تھا
ہوا میں یا معلّق تھا
نہیں کوئی پتا مجھ کو (۴)

نظم کی آخری سطریں اس احساس کو جگاتی ہیں کہ ہر نسل لاحاصلی کے کرب میں مبتلا ہے۔ شاعر کے آباء بھی یہی سوچتے ہوں گے کہ ان کے ہونے سے انھیں کیا حاصل ہوا؟ شاعر بھی یہی سوچتا ہے اور اس کے بعد کی نسل کی زبان پر بھی یہی سوال ہوگا۔ چنانچہ شاعر یہ بات سوچتا ہے کہ اس کا نہ ہونا، ہونے سے بہتر تھا۔ زمین کی غربتوں، ذلتوں اور نفرتوں کو دیکھ کر آنکھ کے صدمے اٹھانے کا دکھ جھیلنا پڑتا ہے۔

نظم ''کب سے اپنی تلاش'' میں بھی یہی سوال اُبھرتا ہے۔ ''میں کہاں ہوں کیوں کر ہوں کس لیے ہوں؟'' نظم کی یہ سطریں دیکھیے:

میں کب سے اپنی تلاش میں ہوں
میں کب سے خود کو تلاش کرتا زمیں کے تلووں کو چاٹ آیا
زمین کی پوشیدہ مسطحوں پہ میں جھانک آیا
میں تار لمحوں کے ساحلوں کی ترائیوں میں لڑھک لڑھک کر
میں دلدلوں کی اتھاہ پکڑ میں جکڑ گیا ہوں
میں حیرتوں کے مہیب جنگل میں گم ہوا ہوں
میں سبز کائی میں کھو گیا ہوں
میں آپ اپنی تلاش کرتا
زمیں کے چہرے پہ ریزہ ریزہ بکھر گیا ہوں (۵)

تبسم کاشمیری اپنی تلاش کے عمل میں کہاں کہاں نہیں جاتے۔ یہ دراصل آج کے انسان کی تلاش کا عمل ہے۔ جس کے وجود کی اکائی ختم ہو چکی ہے۔ وہ زمیں کے چہرے پہ ریزہ ریزہ بکھر گیا ہے۔ زمین کی آخری حدوں تک کہیں اس کا نشان نہیں

ملتا۔ زمین کی پوشیدہ مسطحوں تک میں اس کا سراغ نہیں ملتا۔ وہ شاید تاریک لمحوں کے ساحلوں کی ترائیوں میں لڑھک کر دلدلوں کی اتھاہ میں اتر گیا ہے۔ یا پھر حیرتوں کے مہیب جنگلوں میں گم ہوگیا ہے۔ یا پھر سبز کائی میں کھوگیا ہے تلاش کا یہ سفر بے انت مسافتوں کے ذریعے طے نہیں ہوتا۔تبسم کاشمیری اور ان کے عہد کے دیگر شاعروں کا یہ المیہ ہے کہ وہ ایسے دور میں زیست کر رہے ہیں جس میں وہ معاشرہ ٹوٹ چکا ہے جو زمین پر بسنے والے انسانوں کی موجودگی سے ظاہر ہوتا تھا۔ جیلانی کامران اس عہد کی منظر نمائی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''پہلے ان دنیاؤں اور معاشرے کے مابین محسوسات کی آمدورفت تھی۔ انسان جزیرے کی قید میں نہ تھا اس لیے اکیلا نہ تھا اور نہ موت کی خوفنا کی اس پر حاوی تھی لیکن آج معاشرہ ان تمام رابطہ بندیوں سے محروم ہے جو اسے کسی زمانے میں سالمیت اور معانی دیتی تھیں......موت کے یقینی اور بے یقینی حملے جغرافیائی حد بندیوں، صنعتی پروگراموں اور تلاش روزگار کے شور میں ایسے نازل ہوتے ہیں جیسے آسمان سے برق گرتی ہے اور پھر گہرے بادلوں میں چھپ جاتی ہے۔ یہ سب کیا ہے؟ ہم کون ہیں؟ میں کون ہوں؟ زندگی کے معانی کیا ہیں؟ رات کی پھیلی ہوئی سیاہی کیوں ہے؟ یہ جنگل کس عبادت گاہ کے بغیر ہے؟ لمحے کی داستان کیا ہے؟ راستہ، سفر اور ایک نہ ملنے والی منزل...... کیا یہ زندگی ہے؟ نئی نظم کے مختلف مسائل انہی فقروں سے مرتب ہوتے ہیں''۔(۶)

اس صورت حال میں تبسم کاشمیری کی نظمیں معاشرے کے رِستے ہوئے ناسُوروں، ایک بے ہیئت زندگی اور بے جہت سفر کی رُوداد سناتی ہیں۔ ہر طرف شبِ سیاہ کے اندھیرے مسلّط ہیں۔ شبِ غضب نے نسلوں کے بعد نسلوں کو اپنی لپیٹ میں لے رکھا ہے۔ رحمِ مادر سے باہر آئے جو آنکھ کھولی، زمیں پہ دیکھا شبِ غضب تھی۔ بچپن سے اَوجِ جوانی، اَوج سے عروج اور عروج سے زوال اور عمر کے ڈھلتے سایوں میں برابر، شبِ غضب ساتھ ساتھ چلتی رہی ہے۔ نہ وہ سورج نکلتا ہے نہ اپنے دن بدلتے ہیں۔ اداس نسلوں کی یہ کہانی سنانے والے اپنی آنکھوں میں آنسوؤں کے چمکتے ہوئے جگنو لیے ہوئے ہیں اور یہ پوچھتے ہیں کہ آخر یہ سیاہ رات کب ڈھلے گی:

شبِ غضب ہے دراز کتنی ، شبِ غضب ہے دراز کتنی
خموش بیلیں، اداس آنگن، شکستہ گلیاں
کنواریوں کی ملول آنکھیں
دلہنوں کے کنول سے چہرے
اداس بچے، نحیف بوڑھے، نزار مائیں
نزار مائیں کہ جن کی آنکھیں ہوئی ہیں پتھر
یہ پوچھتی ہیں
شبِ غضب ہے دراز کتنی، شب غضب ہے دراز کتنی (۷)

سرمد صہبائی ، ''شبِ غضب'' کے اس تاریک سفر میں آگہی کی روشنی پھوٹتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک:

''تبسم کاشمیری کی منزل اسی ''آگہی'' کی دریافت ہے کہ کرب اور لاحاصلی کا یہ سفر طبقاتی شعور کی طرف ہے۔''(۸)

یہ طبقاتی شعور ان کی ترقی پسندانہ سوچ کا نتیجہ ہے۔ ایک نئی اور روشن صبح کا خواب ان کے دھیان میں آ کر اپنے

خدّ وخال اور نین نقش بناتا ہے۔''آ گہی'' نے اس خواب کو جو تعبیر بخشی ہے وہ آ گ کے شعلوں میں ہواؤں کی نئ روئیدگی کی صورت آواز دیتی ہے:

نیا موسم بشارت ہے
کنول پانی میں کھلتے ہیں
بہار آئے گی راہوں میں
شگوفے سرخ ہو جائیں گے
منظر خوب دہکے گا

....

اگر موسم بدل جائے ،شگوفے سرخ ہو جائیں
ہمیں آواز دے لینا
کہ ہم دہکے ہوئے منظر کو دیکھیں گے
کثافت اور کسالت کے دنوں کو بھول جائیں گے (۹)

''نوحے تخت لہور کے'' تبسم کاشمیری کی ایک طویل نظم ہے۔ جو اسی نام سے کتابی صورت میں ۱۹۸۵ء میں منظر عام پر آئی۔فکری اعتبار سے یہ نظم ''تمثال'' کی نظموں کی توسیع ہے۔اس نظم میں شہر کی بربادی کا نوحہ لکھا گیا ہے۔ایک چیختا چلاتا شہر ہے جس کی نبضیں تھم چکی ہیں۔ بھوکے لوگوں کی داستان الم ہے جن کے شکموں میں بھوک کے سورج جلتے ہیں۔آگ کے سائے ہر گھر پر مسلط ہیں۔ ہر جسم اسی دہکتی ہوئی آگ میں جھلس رہا ہے۔شہر ویرانی کا منظر پیش کر رہا ہے۔اس کی ساری رونقیں ختم ہو چکی ہیں۔اس کا سارا سبزہ اور ہریالی خزاں کی نذر ہو چکی ہے۔اور اس کے در وبام کا حسن ماند پڑ چکا ہے:

شہر کے رنگ جو سبز تھے پہلے
اب جل کر سب زرد ہوئے ہیں
اب وہ پیلے زرد ہوئے ہیں
شہر کا چہرہ زرد ہوا ہے
شہر کی آنکھیں زرد ہوئی ہیں
شہر کا جسم اب زرد ہوا ہے
شہر کا شہر اب زرد ہوا ہے (۱۰)

لاہور سے تبسم کاشمیری کو ایک خاص تعلق ہے۔سات سال کی عمر میں وہ لٹے پٹے حالوں اس شہر میں وارد ہوئے تھے۔ بعد میں انہوں نے اپنی زندگی کا بیشتر حصہ اسی شہر میں گزارا۔ اس شہر کی آباد گلیوں، حسین شاموں اور جگمگاتی شبوں میں ہنستے بستے جوانی کے دن گزارے۔ اس شہر نے کچھ اس طرح انھیں اپنی آغوش میں بھرا کہ امرتسر سے ہجرت کا غم بھلا دیا۔لیکن اس شہر کی بدلی ہوئی حالت انھیں افسردہ کر دیتی ہے۔صنعتی انقلاب نے لاہور کی صاف فضا کو آلودہ کر دیا ہے۔ دھوئیں کے دبیز بادلوں نے اس شہر پر مسلط ہو کر اس کے حسین چہرے کو گہنا دیا ہے۔ یہ صورت حال تبسم کاشمیری جیسے حساس شاعر کے دل پر گہری چوٹ لگاتی ہے اور وہ اس کے مسخ چہرے کو دیکھ کر شدید صدمے سے دو چار ہوتے ہیں۔اسی شدید صدماتی کیفیت کو انھوں نے اس نظم میں قلم بند کیا ہے۔ ان کی یہ نوحہ گری ، دل کو مٹھی میں لے کر یوں دباتی ہے کہ درد کی ایک تیز لہر بیدار ہو جاتی ہے۔

''کاسنی بارش میں دھوپ'' تبسم کاشمیری کا تیسرا مجموعہ کلام ہے، جو ۱۹۹۰ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے میں شامل نظمیں اوسا کا (جاپان) میں قیام کی یادگار ہیں۔ مجموعے کا انتساب بھی، منوشی، اوسا کا کے ایک چھوٹے سے گھر کے نام ہے، جہاں یہ نظمیں لکھی گئیں۔ مجموعے کے فلیپ پر ناشر کی طرف سے ایک مختصر تحریر درج ہے جس میں یہ لکھا گیا ہے کہ ''ان نظموں کا مطالعہ جدید اردو شاعری میں نظم اور نثری نظم کے نئے ذائقوں اور نئے لمس سے آشنا کرتا ہے۔'' ان لفظوں میں موضوعات کے نئے افق ابھرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ جاپان جانے کے بعد تبسم کاشمیری کو نئے ماحول کی فطری فضا میں قدرت کی نیرنگیوں کو بہت قریب سے مشاہدہ کرنے کا موقع میسر آیا۔ ان کی نظر اور اندازِ نظر میں وسعت پیدا ہوئی۔ جذبے اور احساس کی ایسی شکلیں وجود میں آئیں جو شاعر کو ایک وسیع دنیا میں خواب، حقیقت اور آدرشوں کے ساتھ ایک مسلسل سفر میں مصروف دکھاتی ہیں۔ یہ رنگوں، خوب صورتیوں اور حسن کے نظاروں کے بیچ تلاش اور امکانات کا ایک نامختتم تخلیقی سفر ہے جس کے بہاؤ میں شاعر یک گونہ سکون اور مسرت محسوس کرتا ہے۔ چنانچہ اس مجموعے کی مجموعی فضا احساسِ فرحت سے لبریز سرخوشی اور تسکین سے ہم آغوش نظر آتی ہے:

جگنوؤں سے بھرے ہوئے ترکشوں
اور لفظوں سے اَٹے ہوئے
بوجھل خیموں کے ساتھ
بڑھتے رہنا
چاند کے پینڈے کی طرف
دھنک کی کلائیوں کی طرف
اور روشنی کے وطن کی طرف
ایک بنسری اور
کچھ مقدس کلمات کے ساتھ
دو پہیوں، ایک کھڑاؤں
ایک قبا
اور ایک فاختہ کے ساتھ ساتھ
آگے بڑھتے رہنا
ایک ادھورے اور بے نام سفر پر
اس گول کرّے کے
مقناطیسی بدن پر (۱۱)

یہ نظم اور اسی نوع کی دیگر نظمیں ایک غیر میکانکی عمل میں تشکیل پاتی ہیں اور ایک فطری بہاؤ کے تحت ایک نیا شعری منظر نامہ ترتیب دیتی ہیں جہاں انسان اور فطرت ہم کلام ہی نہیں ہوتے، ہم آمیز ہوتے بھی ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ الفاظ جگنوؤں کا روپ دھارتے نظر آتے ہیں۔ چاند، ستارے، ہوا، بارش اور نارنجی رنگ باتیں کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ فطرت اپنی تمام تر دل کشی اور رعنائی کے ساتھ ان نظموں میں جلوہ گر نظر آتی ہے اسی طرح نو بہ نو رنگ، حسن کی سندرتا میں اضافہ کرتے ہیں۔ فطرت نگاری کا یہی رنگ اور اسلوب ایک تسلسل کے ساتھ تبسم کاشمیری کے چوتھے مجموعہ کلام ''بازگشتوں کے پل پر'' میں

بھی نظر آتا ہے۔ یہ مجموعہ ۱۹۹۵ء میں منظر عام پر آیا۔ اس مجموعے کا نام بھی اپنی خاص معنویت رکھتا ہے:

''بہت مشکل ہے اکیلے اکیلے بازگشتوں کے پل پر چلنا'' (۱۲)

''تم بازگشتوں کے پل پر کب تک اس کا انتظار کروگے'' (۱۳)

''بازگشتیں ہمارے کانوں سے چمٹی جاتی ہیں'' (۱۴)

''یا کسی بازگشت کا اک پل بنا لیا ہے'' (۱۵)

''بس ذرا شام گزرنے دو
میں بازگشتوں کے پل پر
تمھیں رات بھر پیار کروں گا'' (۱۷)

''جہاں قدیم آوازوں کی بازگشتوں کو
سننے والا بھی کوئی نہیں'' (۱۸)

''وہ بازگشتوں کے پل پر ہنستی ہے'' (۱۹)

''ایک طویل بازگشت بنتا جارہا ہے'' (۲۰)

''بازگشت'' کا لفظ واپسی اور مراجعت کے لغوی معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ تبسم کاشمیری کے یہاں ''یاد'' کے استعارے کے طور پر آیا ہے۔ یہ دراصل واپسی کا عمل ہے۔ میں نے شروع میں کہا تھا کہ تبسم کاشمیری کا تخلیقی سفر ان کی ذات سے شروع ہوتا ہے اور ذات پر ہی آ کر ختم ہوجاتا ہے۔ گویا یہ یہ ان کی ذات کی طرف مراجعت ہے۔ مراجعت کا یہ عمل کسی ظاہری شکل میں رونما نہیں ہوتا بلکہ ایک غیر مرئی طریقے سے ان کی ذات کے اندر ہی انجام پاتا ہے۔ ''پل'' جوڑنے اور رابطے کی علامت ہے۔ شاعر اس پل کے ذریعے اپنے ماضی کے ساتھ ایک غیر منقطع سلسلہ استوار رکھتا ہے جس میں آمدعہد کے امکانات بھی موجود ہیں۔ ''بازگشتوں کے پل پر'' میں نمایاں رنگ فطرت نگاری کا ہے۔ اس میں دل کش باغ بھی ہیں، خوب صورت مناظر بھی ہیں، درخت اور ان پر بیٹھے پرندے اور گیت الاپتے پنچھی بھی ملتے ہیں۔ اس مجموعے کی طویل ترین نظم ''میپلز، پشکلاوتی، موئن جوڈیرو'' ایک خوب صورت نظم ہے جس میں تبسم کاشمیری کا فن اپنی انتہاؤں کو چھوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس نظم میں فطرت نگاری کے کمالات اپنے عروج پر دکھائی دیتے ہیں۔ اسی طرح ''بازگشت'' کی معنویت بھی پورے طور پر آشکار ہوتی ہے:

وہ خزاں کی ایک دوپہر تھی
ہم لوٹ رہے تھے
میپل کے سرخ پتے دیکھ کر
خلقت کا ہجوم
چہرے ہی چہرے
چہرے، جو پتوں بھرے راستوں پر
لحہ لحہ اُگ رہے تھے
اور چہروں کے اوپر میپلوں کے سرخ سائے
پلوں کے نیچے بہتا ہوا دریا

اور دریا کے دونوں طرف
اونچے نیچے پہاڑ
نیچے پہاڑوں کے اس طرف بیلوں والے پرانے چوبی گھر
اور ان اونچے پہاڑوں پر
دریا میں گرتے ہوئے پتوں کے سرخ سائے
اور سایوں کی آوازیں
دھیمی،
مدھم،
پانی کی لہروں میں گھلتی،
ڈوبتی ہوئی،
بے آواز آوازیں
خزاں کی چمکتی ہوئی دوپہر
ہاں وہ پیلی دوپہر
وہ پتوں کے سرخ سائے
دریا میں تیرتے نیلے بجرے
محبت کرنے والے جوڑے
یاد ہیں کیا؟

....

تب تم نے لگایا ایک قہقہہ
میپل کے پتوں جیسا......سرخ قہقہہ
ہنستے ہنستے سرخ ہوگئے تمھارے رخسار
ہوا میں اڑتے تمھارے بال
تب ہنسنے لگی ہر شے
پتے، بے آواز سائے، پیلی دوپہر
اور ہوا میں جھتے بے آواز رنگ
پل سے نیچے
سرد پانی میں پاؤں لٹکا کر
بیٹھنے والی عورت بھی
ہنسنے لگی، بے ساختہ
بالکل بے ساختہ
پانی میں گرتے بے آواز سایوں کی طرح

کیسی دیوانگی تھی ان دنوں میں
تمھیں یاد ہے نا؟(۲۱)

یہ اس طویل نظم کا محض ابتدائیہ ہے جس میں صدیوں کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔لکڑی کے پرانے مکانوں والی گلی میں، اَن گنت چوبی سیڑھیاں طے کر کے بدھ کے مندر میں صدیوں پرانا منظر جاگ اٹھتا ہے۔ زروان حاصل کرنے کے لیے آنے والوں کی سات صدیوں سے آتی ہوئی آوازیں...... سات صدیاں بول رہی تھیں، سات صدیوں کی آنکھیں بھیگ رہی تھیں، سات صدیوں کی زبانیں سوکھ رہی تھی۔ ہواؤں میں فاختہ کی کُوک، ندی کا چوبی پُل، ان دیکھے پانیوں کا شور، درختوں کی سائیں سائیں اور شہر کی روشنیوں کا سمندر، سب کچھ نیچے رہ گیا۔اور پھر پندرہ صدیاں پہلے، میں پشکلاوتی کے ایک پہاڑی مندر میں تھا۔'' سدھارتھ کے پھول بننے کا خواب۔ ایک طویل کہانی جس کا اَنگ اَنگ نظم میں بولتا اور ایک پوری تہذیب کا سینہ کھول کر ہمارے سامنے رکھ دیتا ہے۔ اور پھر پانچ ہزار برس پہلے کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ اور موہنجو دارو، سفید پھولوں کی دھرتی کا منظر نامہ دھیرے دھیرے ابھرنے لگتا ہے:

یہ سفر ہے ان حد
زماں سے زماں تک
یہ بہاؤ ہے روز و شب کا
ہم کاغذ کی کشتیاں
بہتی ہیں پل دو پل
ہمارے بادبانوں میں بھری آوازیں
لیے جاتی ہیں، چپ چاپ، بے آواز
اَن دیکھی سمتوں کی طرف
موہنجو دارو سے پشکلاوتی تک
اور پشکلاوتی سے
میپلوں کی اس شام تک
پھر اس سے آگے، اور آگے
اگلے زمانوں کی طرف
ان سے بھی اگلے زمانوں کی طرف! (۲۲)

اکتالیس صفحات پر مشتمل یہ نظم اپنے امیجز، اسلوب اور لفظیات کے حوالے سے ایک شاندار نظم ہے اور گہری معنویت اور بھرپور تاثر کی حامل ہے۔تبسم کاشمیری نے ایک پوری تہذیبی تاریخ کو اس نظم میں سمو کر رکھ دیا ہے۔ نظم کا موضوع ان کے قیامِ جاپان کی دین ہے جہاں انہوں نے بڑی گہری نظر سے بدھ ازم کا مطالعہ کیا اور نہایت دانائی، سلیقے اور مہارت سے اس بڑے موضوع کو نظم کے قالب میں ڈھالا ہے۔ جاپان بہت سے لوگ گئے ہوں گے مگر تبسم کاشمیری نے جس طرح جاپان اور اس کی تہذیب و ثقافت کو اپنے باطن کے آئینے میں اتارا ہے، کسی دوسرے سے ممکن نہیں ہوسکا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے اس سورج دھرتی کو ایک منجھے ہوئے تخلیق کار کی آنکھ سے دیکھا اور اس کے خوش رنگ مناظر کو اپنے قلب میں جذب کیا ہے۔ ان کی نظم ''بلاوا'' ایک خوب صورت جاپانی جزیرے ''آواجی'' کے دل کش مناظر کو جس خوب صورتی سے بیان کرتی ہے وہ ایک

اعلیٰ درجے کی تخلیقی مہارت کے بغیر ممکن ہی نہیں:

بلا رہے ہیں آواجی کے جنگل
آواجی کے جگنو، کیڑے اور ساحل چراغ
وہاں کی رات دوشیزہ کے بدن جیسی
شفاف ہے
اور شام......
باغبان کی بیٹی جیسی نارنجی!(۲۳)

''سرخ خزاں کی نظمیں'' اپنے مزاج کے اعتبار سے تبسم کاشمیری کی دیگر نظموں سے الگ ذائقہ رکھتی ہیں۔ یہ مجموعہ ان کے کلیات ''پرندے، پھول، تالاب'' میں شامل ہے جو ۱۹۹۶ء میں سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، نے شائع کیا۔ سرخ خزاں کی نظموں پر یاسیت کا رنگ غالب ہے۔ خوابوں کے ٹوٹنے کا غم ہے، زندگی کی لاحاصلی کا نوحہ ہے۔ منافقتوں کا شکوہ ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ رنگوں اور بہاروں کی وادیوں سے گزرنے کے بعد وہ ایک لق و دق صحرا میں آ نکلے ہوں جہاں گرم لُو کے تھپیڑے بدن اور احساس کو جھلسائے دے رہے ہوں۔ ان نظموں میں تبسم کاشمیری نسلی تعصب کے خلاف لڑی جانے والی جنگ میں شریک نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ''افریقا افریقا''، آج مرا دل افریقا ہے''، ''افریقا میں موت'''' اور ''مولائسس کے خون کی صبح'' میں امریکہ کے شاعر مولائسس سے یک جہتی کا اظہار کیا گیا ہے جسے نسل پرستوں نے زیر کر دیا۔ اس کی موت رائیگاں نہیں گئی بلکہ اس کی آنکھیں افریقا میں آزادی کا نیا سورج طلوع ہوتے دیکھ رہی ہیں:

مولائسس کی آنکھیں باہر ابل چکی ہیں
لیکن مولائسس کی آنکھیں جاگ رہی ہیں
جاگ رہی ہیں
افریقہ پہ حُریّت کے سورج کو وہ دیکھ رہی ہیں
افریقہ میں ایک نئے سورج کی صبح کو دیکھ رہی ہیں
روشن خون کو روشن صبح کو دیکھ رہی ہیں (۲۴)

تبسم کاشمیری کا شعری سفر تقریباً ستاون برس کے طویل عرصے پر محیط ہے۔ اس دوران میں کئی زمانے آئے اور گذر گئے ان کی آنکھوں نے ان زمانوں کے سرد و گرم کا نہایت باریک بینی سے مشاہدہ کیا۔ اور ان مشاہدات کو اپنے اس سفر کا حصہ بنا دیا جو ان کے باطن میں ازل سے جاری ہے اور جس کا کوئی اَنت نہیں۔ اُن کے اس طویل اور لامحدود سفر کی روداد ان نظموں کے دروبست میں محفوظ ہے۔ ان نظموں کے علامتی اور استعاراتی پیرائے سے گذر کر ان کی اتاہ میں اترنے اور حقیقت تک رسائی کے لیے ''نظر'' کی ضرورت ہے۔ اگر ایسا نہیں تو ہم ایک بڑے شاعر کے مافیہ تک پہنچنے سے محروم رہ جائیں گے۔ اس مضمون کے اختتام کے لیے میں نے تبسم کاشمیری ہی کی ایک نظم کو منتخب کیا ہے یہ نظم ان کے سارے تخلیقی سفر کا پَرتَو ہے اور ان کی شخصیت کی پہچان بھی:

میں نے سیکھا رنگوں سے مل جل کر رہنا
لفظوں سے کچھ باتیں کرنا
حرفوں کے اندر سو جانا

میں نے سیکھا اپنے اندر اندر چلنا
صدیوں تک کچھ سوچتے رہنا
برسوں تک کچھ دیکھتے رہنا
میں نے سیکھا پیڑوں جیسا، سایا رکھنا
بادل جیسی ٹھنڈک دینا
بارش جیسا گیت سنانا
سوسن جیسا پھول بنانا(۲۵)

☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ انیس ناگی، پیش لفظ، تمثال، تبسم کاشمیری، لاہور، ارسلان پبلی کیشنز، ۱۹۷۵ء، ص ۱۴
۲۔ ایضاً، ص ۱۰
۳۔ ایضاً، ص ۱۱
۴۔ تبسم کاشمیری، فقط ہونے نہ ہونے سے، تمثال، ص ۴۰
۵۔ تبسم کاشمیری، کب سے اپنی تلاش، ص ۸٦
٦۔ جیلانی کامران، نئی نظم کے تقاضے، لاہور، کتابیات، ۱۹٦۷ء، ص ۹۱۸
۷۔ تبسم کاشمیری، غضب وہ شب تھی......تمثال، ص ۲۰
۸۔ سرمد صہبائی، فلیپ، تمثال
۹۔ تبسم کاشمیری، اگر موسم بدل جائے، تمثال، ص ۴۳، ۴۴
۱۰۔ تبسم کاشمیری، نوحے تخت لہور کے، کلیات: پرندے، پھول، تالاب، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹٦ء، ص ۱۷۸
۱۱۔ تبسم کاشمیری، زماں تا زماں، کاسنی بارش میں دھوپ
۱۲۔ تبسم کاشمیری، اکیلے سفر کرنا، بازگشتوں کے پل پر، لاہور، دستاویز مطبوعات، ۱۹۹۵ء، ص ۱۴
۱۳۔ ایضاً، ص ۱۵
۱۴۔ تبسم کاشمیری، خوب صورت مہمان کے لیے نظم، بازگشتوں کے پل پر، ص ۲٦
۱۵۔ تبسم کاشمیری، بچھڑا ہوا تارہ، بازگشتوں کے پل پر، ص ۳۷
۱٦۔ ایضاً، ص ۴۳
۱۷۔ ایضاً، ص ۴۳
۱۸۔ تبسم کاشمیری، خدیجہ کے لیے، بازگشتوں کے پل پر، ص ۵۴
۱۹۔ تبسم کاشمیری، ایک نظم، بازگشتو ں کے پل پر، ص ۸۱
۲۰۔ تبسم کاشمیری، بحرالکاہل کی لڑکیوں کا گیت، بازگشتوں کے پل پر، ص ۹۹

۲۱۔ تبسم کاشمیری، میپلز، پشکلاوتی، موئن جوڈیرو، بازگشتوں کے پل پر، ص ۱۱۱۔۱۱۳
۲۲۔ ایضاً، ص ۱۵۰،۱۵۱
۲۳۔ تبسم کاشمیری، بلاوا، بازگشتوں کے پل پر، ص ٦۰
۲۴۔ تبسم کاشمیری، مولائسس کے خون کی صبح، سرخ خزاں کی نظمیں، پرندے، پھول، تالاب، ص ۵۳۳
۲۵۔ تبسم کاشمیری، میں نے سیکھا، بازگشتوں کے پل پر، ص ۸۷

ناہید ناز
پی ایچ۔ ڈی (اُردو) سکالر
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

ڈاکٹر سلیم اختر کے فن میں وجودی رجحانات

In the early twentieth century existentialism was established in philosophical era. Overall environment in the sub-continent revealed in the shape of insecurity and poverty is the main item of the fiction. An analytical approach has been exercised in Saleem Akhtar's fiction.

فکر ونظر کی ہر تحریک اپنے سماج کی پروردہ ہوتی ہے کہ یہ انسان ماحول اور کائنات کی تکوین میں عمل اور ردعمل کا نتیجہ ہوتی ہے۔

وجودیت یا موجودیت(Existentialism) بھی ایک ایسی ہی فلسفیانہ تحریک تھی جو بیسویں صدی عیسوی کے ابتدائی عشروں میں عقل وخرد اور علم وسائنس کی معروضی سچائیوں کے خلاف ردّعمل بن کر ابھری۔ جب پہلی جنگ عظیم کی تباہ کاریوں نے عقل وشعور کی ترقی پر کاری ضرب لگائی اور انسان کو عدمِ شخصیت ، اضطراب، کرب، وحشت ، تنہائی اور بیگانگی کے تحائف سے نوازا۔ یورپ کے صنعتی معاشرے کی مشینی زندگی میں اخلاقی اقدار، فرد کے انفرادی تشخص اور فرد کو بطور ''شے'' لیا گیا۔ ان رجحانات کا ردعمل ''وجودیت'' کی صورت میں سامنے آیا۔ جہاں ''وجودی اعلان کرتا ہے کہ میں معروضی دنیا کی بجائے اپنے حقیقی تجربے کو جانتا ہوں ۔ اس کے نزدیک ذات ہی حقیقی ہے۔ اس لیے فلسفے کا آغاز اس کی زندگی ، تجربے اور ذاتی علم سے ہونا چاہیے''۔(۱)

لفظ ''Existence'' جس کا لغوی معنی ''وجود'' ہے، لاطینی الفاظ کا مجموعہ ہے۔ لفظ Exاور لفظSistere۔ جن کا بنیادی مطلب ہے To Stand Out یا To Emerge''(۲) انگریزی لفظEmergeکے معنی ہیں ''نکلنا، ظاہر ہونا، برآمد ہونا'' (۳) جبکہStand outکے معنی ہیں ''میں نمایاں ہونا، کے خلاف ڈٹ جانا، آخر دم تک قائم رہنا'' (۴) لفظ Existence کا اردو ترجمہ ہے ''وجود'' اور لفظ ''وجود'' کا لغوی مطلب ہے ''ہونا، موجود ہونا، ظاہر ہونا، ہستی، زندگی'' لفظ، موجود، کا مادہ ہے وَجَد: پانا، ہونا''۔(۵)

نیو انسائیکلوپیڈیا، برٹینیکا نے وجودیت (Existentialism)کے درج ذیل چار عوامل کو اس فلسفے کی کلید قرار دیا ہے:

According to Existentialism(1)Existence is always particular and individual: always my existence, your existence, his existence(2) Existence is primilarly the problem of existence (i.e. of its mood of being); it is , therefore, also the investigation of the meaning of being(3) The investigation is continually faced with diverse possibilities from among which the existence (i.e man) must make a selection, to which he must then commit himself.(4) Because these possibilities are constituted by man's relationships with things and with other men, existence is always a being in the world. (i.e, in a concrete and historically determinate situation that limits or conditions choice. Man is therefore called Dasen (there

being) because he is defined by the fact that he exists, or in the world and inhabits it. (6)

وجودیت بطور فلسفہ جارج ولہیلم فریڈرک ہیگل **(Hegel, George Wilhelem Fridrich)**(۱۷۷۰ء-۱۸۳۱ء) کی عقل کی مطلقیت کے خلاف احتجاج تھا۔ جس نے روایتی عقل، سائنس اور مذہب تینوں کو یکسر رد کر دیا۔ ڈنمارک کے الہیاتی، فلسفی سورین ایبے کیرے گارڈ **(SoreanAabye Kieregaard)**(۱۸۱۳ـ۱۸۵۵) کو وجودیت کا بانی قرار دیا جاتا ہے۔ بعدازاں فریڈرک نطشے **(Friedrich Nietzsche)**(۱۸۴۴ء-۱۹۰۰ء) ، مارٹن ہائیڈیگر **(Marten Heidegger)** (۱۸۸۹ء-۱۹۷۶ء) ، کارل جیپرز **(Karl Jaspers)**(۱۸۸۳ـ۱۹۶۹ء) ، جبرئل مارسل **(Marcel, Gadriel)**(۱۸۸۹ـ۱۹۷۳ء)، ژاں پال سارتر**(Sartre, Jeanpane)**(۱۹۰۵ء-۱۹۸۰ء) ، البرٹ کامیو **(Camus, Albert)**(۱۹۱۳ء-۱۹۶۰ء) کولن ولسن**(Colin Wilson)**(۱۹۳۱ء-۲۰۱۳ء) اپنے اپنے انداز فکر ونظر سے نظریہ وجودیت کی تشریح وتعبیر کرتے رہے۔

کیرے گارڈ کی کتب **"Training in Christinity"**،**"The Sickness unto Death"**، **"The Pint of vew"**، نطشے کی **"Beyond Good and evil"**، **"The Birth of Tragedy"** اور **"Thus Spoke Zarathustra"**، ہائیڈیگر کی **"Being and Time"** کارل جیپرز کی **"The Psychology"**، سارتر کی سوانح عمری **"The Words"**، **"The Age of reason"**، **"The Psychology of Imagination"**، **"Iron in the Soul"**، البرٹ کامیو کا **"The Plague"**، **"The Rebel"**، **"The Muyth of Sysiphus"**، **"The Fall"**، **"The Flies"**، **"The Happy Death"**، **"The Stranger"**، اور کولن ولسن کا **"Out Sider"**، **"Religion and the rebel"**، **"The World of violence"**، **"The Killer"**، **"Men wethout Shadows"**، مختلف النوع وجودی رویّوں کے استعارے ہیں جن میں وجودیت کا ہر رنگ اور زاویہ جلوہ کناں ہے۔ علامیت لایعنیت **(Nothingness)**، **(Meaning lessness)**، لغویت **(Absurdity)**، کرب ، دہشت**(Dread)**، یاسیت**(Despair)**، زمانیت**(temporality)**، موت**(Death)**، اضطراب**(Anguish)**، خوف **(Fear)** بدہیتی **(Ugliness)**، ہست **(Being)**، بیگانگی **(Alination)**، بوریت **(Bordum)**، تصور حریت **(Freedom)** اور اس کے نتیجے میں ذمہ داری **(Responsibility)**، جرم **(Guilt)** اور ابہام**(Ambiguity)** جیسے موضوعی رویے وجودیت کی علامات اور اصطلاحات ہیں۔

وجودیت بطور فلسفہ یورپ کی دین ہے۔ اس کی پیدائش کا عرصہ بیسویں صدی عیسوی کے دو عظیم جنگوں کا درمیانی دور ہے جب فرانس اور جرمنی میں سیاسی، سماجی، معاشی اور تہذیبی شکست وریخت اور اکھاڑ پچھاڑ نے افرادِ معاشرہ کے اذہان وقلوب کو بدل کر رکھ دیا تھا۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس نے مغرب ومشرق کو یکساں طور پر متاثر کیا مشرق میں اس کی مقبولیت کی بنیادی وجہ ''تقلیدِ مغرب'' نہیں بلکہ مشرق کے اپنے سیاسی، تہذیبی اور سماجی تغیّرات تھے جو برِّعظیم کے افرادِ معاشرہ میں داخلیت، موضوعیت، لایعنیت، اضطراب، کرب، تشویش، دہشت، سراسیمگی، مایوسی اور تنہائی جیسے روّیوں کے دخیل تھے۔ ادب بطورِ تنقیدِ حیات اور تفسیرِ حیات، ان رویوں سے غیر جانبدار اور پہلو تہی کیسے کرسکتا تھا؟ لہٰذا اردو ناول، شاعری، افسانہ حتیٰ کہ آپ بیتی اور سرگزشت جیسے نجی نوعیت کے اصناف ادب نے بھی ان رویوں کو پورے خلوص سے اظہار میں برتا اور اپنے اندر سمویا۔ بلاشبہ اردو ادب میں وجودیت کا ظہور ''مانگے کا زیور'' نہیں بلکہ اس کا خمیر اس کی اپنی مٹی میں رچا بسا ہے۔

قیام پاکستان سے قبل اور فوراً بعد کے سیاسی، سماجی، معاشرتی اور اخلاقی عوامل وجودی رویوں کے فروغ میں کلیدی حیثیت کے حامل رہے۔ نوزائیدہ ملک میں اراضی کی غیر منصفانہ تقسیم، انتظامی معاملات میں غالب گروہوں کی اجارہ داری، لٹے پٹے مہاجرین کی آبادکاری میں عدمِ مساوات اور غیر منصفانہ رویے، غربت و افلاس، بھوک اور عدم تحفظ کی فضاء نے بدعنوانی، بے حسی اور غاصبیت کے وہ بیج بو دیئے جن کی جڑیں فرد کی انفرادی زندگی سے لے کر قوم کے اجتماعی رویوں تک پھیل گئیں۔ ان منفی عوامل کو نام نہاد جمہوریت نے مزید تقویت دی۔ رہی سہی کسر بار بار کے مارشل لاء نے پوری کردی۔ ان خارجی حالات میں افرادِ معاشرہ میں لایعنیت ، زندگی کی لغویت، خوف، تشویش، کرب وایذا، تنہائی اور مایوسی جیسے منفی رویوں کا درآنا لازمی تھا۔

ڈاکٹر رشید امجد ''پاکستانی ادب کے نمایاں رجحانات'' میں رقم طراز ہیں:

> ''مارشل لا کے اثرات آہستہ آہستہ سرایت کر کے معاشرے کی اندرونی پرت تک پہنچ گئے۔ خوف اور بے سمتی کی فضا نے داخلیت اور نئی مابعد الطبیعاتی فکر کو جنم دیا۔ دوسری شخصیت کی دریافت، باطنی شکست و ریخت، ایک شخصیت کی تلاش اور مجمع میں تنہائی کا احساس نمایاں موضوع بن گئے ...... مجموعی قومی فکر میں مایوسی اور بددلی نے ایک ایسی فضا کو جنم دیا جس کا اثر ادب پر بھی پڑا۔ ۱۹۷۷ء کے مارشل لا نے بے سمتی اور منافقانہ رویے کو پھر فروغ دیا۔ گیارہ سالہ آمریت میں مزاحمت کا ایک نیا دور اور نیا لب و لہجہ وجود میں آیا۔ ۱۹۸۵ء کے بعد نیا سفر تو شروع ہوا لیکن ایک حوالے سے یہ بھی پرانے سفر ہی کی بازگشت تھی۔ بارہ سالوں میں چار منتخب اسمبلیوں کی ٹوٹ پھوٹ نے جمہوری عمل کا اعتبار ختم کر دیا۔ ایک مجموعی لاتعلقی نے بے حسی اور مایوسی کے رجحانات کو فروغ دیا۔ اس کی چھاپ ادب کی تمام اصناف پر دکھائی دیتی ہے۔''(۷)

یہ وہ خارجی عوامل تھے جن کا اثر ''فرد'' کی داخلی اور خارجی زندگی پر بھرپور انداز میں پڑا۔ ''فرد'' سراسیمہ، تنہا اور بے سمت ہوگیا۔ خوف، دہشت ، کرب اور تشویش اس کی زندگی میں گھر کر گئے۔ خارجی ماحول کی جکڑ بندیاں، داخلی تشویش اور خوف واستکراہ کا باعث بنیں۔

اردو ادب میں قیام پاکستان کے فوراً بعد کی تنہائی، احساس عدم تحفظ کے وجودی رویے میراجی، ساحرلدھیانوی، فیض احمد فیض سے ہوتے ہوئے احمد ندیم قاسمی، مجید امجد، منیر نیازی، انیس ناگی، کشور ناہیداور فہمیدہ ریاض جیسے تخلیق کاروں کے فن میں اظہار پاتے ہیں۔ ان کے ہاں فرد کی تنہائی، مایوسی، کرب، تشویش، خوف، نفرت، اجنبیت زندگی کی بے معنویت کے متنوع پہلو ملتے ہیں۔ جبکہ اردو افسانوی ادب میں عصمت چغتائی، مرزا ادیب، حاجرہ مسرور، قراۃ العین حیدر، ممتاز مفتی، احمد ندیم قاسمی، عبداللہ حسین، آغا بابر، فرخندہ لودھی، جیلہ ہاشمی، زاہدہ حنا، حمید کاشمیری، سلیم اختر، انیس ناگی، مسعود مفتی، رشید امجد، احمد داؤد، مسعود اشعر، احمد جاوید اور مظہر الاسلام آصف فرخی جیسے فکشن نگار دَورِ جدید کے وجودی کرب اور تشویش کے متنوع مظاہر کو فن میں سمونے کی کاوش کرتے رہے ہیں اور تاحال کر رہے ہیں۔

ڈاکٹر سلیم اختر اردو افسانے پر وجودیت کے اثرات کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

> ''جدید فلسفوں میں سے غالباً وجودیت نے جدید افسانہ کو بے حد متاثر کیا ہے۔ شاید اس کی بنیادی وجہ یہ ہو کہ اس کے دو بڑے داعی سارتر اور کامیو نے خود بہترین ناول اور افسانے لکھے بلکہ سارتر کا "NAUSIA" اور کامیو کا "OUT SIDER" تو جدید انسان کے نفسی کرب کو اجاگر کرنے کے

لیے اب بذاتِ خود اصطلاحات کی صورت اختیار کر چکے ہیں، ہمارے افسانہ میں وجود کا کرب، ہونے کا عذاب، ذات کی تشکیک ، وجود کی بے معنویت اور زندگی کی لایعنیت اور ان سب سے وابستہ جن متنوّع رویوں نے اب کلیشے کی صورت اختیار کرلی ہے، ان سب کا سرچشمہ وجودیت سے پھوٹتا ہے۔"(۸)

ڈاکٹر سلیم اختر کی تخلیقی زندگی کی تین جہات ہیں۔تنقید، نفسیات اور افسانہ۔تنقید اور نفسیات ان کے افسانوی فن کی ہیئت اور موضوع ، دونوں میں بہت حد تک دخیل رہے ہیں۔تنقیدی مہارت کی بنا پر جہاں ان کے افسانوں کے سانچے، ہیئت اور اسالیب مربوط، منضبط اور متوازن ہوئے وہاں نفسیاتی ژرف نگاہی اور نکتہ آفرینی، موضوعات کے انتخاب اور پیش کش میں معاون ثابت ہوئی بحیثیت نفسیات دان، انہوں نے اپنی نیوراتیت، اعصابیت اور ذہنی الجھنوں کے ترفع کے لیے افسانہ نگاری کی۔"کڑوے بادام" (۱۹۸۸ء) ، "کاٹھ کی عورتیں" (۱۹۸۹ء) "مٹھی بھر سانپ" (۱۹۹۲ء)، "چالیس منٹ کی عورت (۱۹۹۴ء)، "آدھی رات کی مخلوق" (۱۹۹۹) ان کے وہ افسانوی مجموعے ہیں جو "نرگس اور کیکٹس" (۲۰۰۴ء) کے نام سے افسانوی کلیات کی شکل میں شائع ہوئے "جرسِ غنچہ" (۲۰۱۳ء) ان کا وہ افسانوی مجموعہ ہے جو ۲۰۰۴ء کے بعد تخلیق کردہ افسانوں پر مشتمل ہے۔

یہ امر قابلِ غور ہے کہ ڈاکٹر سلیم اختر کے متنوع الجہات افسانوں میں سب سے زیادہ مقبولیت نفسی جنسی موضوعات پر مشتمل افسانوں کو ملی، جن میں افسانہ نگار نے کرداروں کی داخلی اعصابیت، جنسی کج روی، ذہنی کرب اور لاشعوری خوف کو ماہر نفسیات کی طرح پیش کیا ہے۔ وہ معاشرے کے انبوہ میں سے فردِ واحد کے ذہنی کرب اور تشویش کو پیش کرتے ہیں تو ان کا کردار نفسی معالج کا سا ہوتا ہے لیکن یہ بھی ناقابل تردید سچ ہے کہ وہ خود بھی ہجوم میں تنہا نظر آتے ہیں۔معروضیت کی بجائے موضوعیت میں اور خارج کی بجائے داخل میں مطمئن اور مسرور رہتے ہیں۔ وہ اپنی ذات میں تنہا ہیں اور اسی تنہائی میں خوش ذات کی یہ تنہائی اور تنہائی میں آسودگی ان کی شخصیت کا خاصہ ہیں۔ وہ خود اس حقیقت سے آشنا بھی ہیں۔"نشانِ جگر سوختہ" (آپ بیتی) میں رقم طراز ہیں:

"خارجی وقت میں زیست کرنا کمال نہیں ، کمال کیا یہ تو عالم مجبوری ہے۔ اصل کمال داخلی وقت تشکیل کرتے ہوئے اپنے لیے ذاتی جہاں بلکہ جہان نو کی تخلیق ہے۔ یہی "اپنا من" ہے۔"اپنا من" داخلی وقت کے مترادف ہے یا ہونا چاہیے"۔(۹)

یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ ڈاکٹر سلیم اختر کا بچپن، لڑکپن، جوانی اور ادھیڑ عمر غرض ہر مرحلۂ زیست بھرپور انداز سے بسر ہوا۔ طالب علمی سے درس و تدریس تک بزم یاراں میں مانند شمع رہے بہترین اساتذہ میں شمار ہوئے، عائلی زندگی میں مسرور اور شادمان، مشفق باپ اور ہمدرد انسان لیکن ان تمام سماجی پہلو داریوں اور گوناگوں شخصی جہات کے باوجود وہ "انبوہِ گریزاں"، "مردمِ بیزار" اور "وجودِ تنہا" رہے۔ یہ اقرار ان کی زبانی سنیے:

"اپنے اعصابی اسلوب کی بنا پر میرے لیے سوشل اینیمل بننا آسان نہیں۔ اس لیے مجھے مردِ کم آمیز اور کم گو سمجھا جاتا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ مردم بیزاری کا رویہ پختہ سے پختہ تر ہوتا جارہا ہے۔ نئے لوگوں سے ملنا، نئی صورتِ حال میں ہونا، دوسرے شہروں میں جانا اور ادبی تقریبات میں شرکت نہ بھائے...... اگر یہ کہوں کہ میں بے وزنی کے عالم میں زیست کر رہا ہوں تو اسے مبالغہ نہ جانیئے۔ بے وزنی باطنی ہے، خارجی نہیں کہ خارج میں تو شانت نظر آتا ہوں"۔(۱۰)

سلیم اختر کی داخلی شخصیت، خوف، تشویش، اضطراب، عدمِ تحفظ، عدمِ آسودگی، کرب اور مایوسی سے عبارت ہے۔ بحیثیت نفسیات دان وہ اپنے اندرون سے کسی حد تک باخبر بھی ہیں۔ اگرچہ انہوں نے ان عوامل کا اعتراف اپنی ''بدخطی'' کے پس پشت لاشعوری محرکات کے زمرے میں کیا ہے کہ:

''بدخطی اعصاب اور اعصابیت کی مظہر ہوتی ہے۔ شخصیت میں جتنی زیادہ اعصابیت کی پیدا کردہ بے چینی، سراسیمگی، ٹینشن، ڈپریشن، عدمِ آسودگی، عدمِ تحفظ اور خوف ہوگا، خط اتنا ہی خراب ہوگا''۔(۱۱)

''بدخطی'' کے پس پردہ ان عوامل کو اگر ان کے تخلیقی ادب پر منطبق کیا جائے تو جہاں یہ عوامل ان کے نفسی اور جنسی افسانوں میں نمو پذیر ہوتے ہیں، وہاں ان کے افسانوں میں ان کی شخصیت کے ان وجودی رویوں کا اظہار بھی ملتا ہے۔

اپنے وجود اور ذات سے بیک وقت انکار اور اقرار، اعتماد اور بے اعتمادی، مسرت اور عذاب، معنویت اور لایعنیت کا اظہار ان کے فن میں جھلکتا ہے۔ وہ سارتر کی طرح فرد کی آزادی کے دعوے دار ہیں لیکن آزادی وخودمختاری میں فرد کو ذمہ دار بھی گردانتے ہیں کہ فرد خودمختاری کا یہ بوجھ اٹھائے پھرنے پر مجبور ہے۔ لہٰذا ان کے فن میں فرد بیک وقت آزاد بھی ہے اور مجبور محض بھی۔ مایوسی، کرب، خوف اور دہشت بھی ان کے فن کے موضوعات ہیں، جو وجودیت میں کیرے گارڈ سے منسوب ہیں تو ان کے ہاں کولن ولسن کی سی ''امیدِ نو'' اور ''رجائیت'' بھی ملتی ہے۔

داستانوی اسلوب میں تحریر کردہ یہ افسانے فرد کے نہاں خانوں میں پنہاں خوف کے مختلف مظاہر ہیں جو چڑیل، ویمپائر، اور خون آشام کے روپ میں بستی میں نمودار ہوتے ہیں اور بستی کے مکینوں کے لیے خوف و ہراس اور دہشت کا باعث بنتے ہیں۔ بستی میں نمودار، چڑیلیں مختلف النوع خارجی عوامل ہیں جو افراد اور معاشرہ کے کرب واذیت میں اضافے کا باعث بنتے ہیں۔

سلیم اختر کے افسانوں کا ہیرو زندگی کے عذاب کا شکار ہے۔ بے معنویت اور ابہام سے دوچار، موت کی دہشت سے خائف، مستقبل کی بے یقینی کا شکار، تاریخ کے جبر کا مارا ہوا، عمل اور بے عملی کے مابین کشش و پیچ میں گرفتار، اس ہیرو کی سماجی، تہذیبی اور سیاسی جڑیں، سلیم اختر کے معاشرتی ماحول سے جُڑی نظر آتی ہیں۔

پاکستانی معاشرے کے بنیادی مسائل میں حکومتی اور سیاسی عدم استحکام، نسلی، گروہی اور علاقائی تصادمات، لسانی اختلافات، اندرونی کش مکش، بیرونی سازشیں، معاشی عدم توازن، جاگیردارانہ نظام کی جکڑن اور استبداد، نام نہاد ملائیت نے افراد معاشرہ میں بالعموم اور تخلیق کاروں میں بالخصوص عدمیت کی دہشت، مستقبل کی بے یقینی، شخصی لاتعلقی اور کرب وتنہائی جیسے منفی رویوں کو پروان چڑھایا۔ ''بے چراغ بستی کا چراغ''، ''آخری شعبدہ''، ''روشن دن کا تاریک رات میں سفر''، ''عذاب میں گرفتار بستی''، ''افسانہ جو میں لکھنا بھول گیا''، ''تخلیق''، ''جیسے افسانے فرد کی بے معنویت اور زندگی کی لایعنیت کے عکاس ہیں۔ جہاں فرد کو تمام مراحل زیست سعیء لاحاصل میں گزار کر تہی دست و تہی داماں دکھایا گیا ہے۔ حرماں نصیبی کا مارا فرد نام نہاد آزادی کے حصار میں مقید ہاتھ پاؤں مارتا ہے۔ بظاہر اسے قول وفعل کے اختیار سے نوازا گیا ہے دراصل وہ بے نام منزلوں کا بھٹکا ہوا راہی ہے۔

''افسانہ جو میں لکھنا بھول گیا'' میں کہنہ مشق افسانہ نگار، تخلیقی قویٰ کے باوجود افسانہ لکھنے سے قاصر ہے۔ اس کا ذہن تہی اور دست لرزاں ہے۔ وہ اپنے وجود کی بے معنویت کا شکار ہو جاتا ہے۔ افسانہ لکھنا گویا اس کے لیے وسیع وعریض دیوار بن جاتا ہے۔ جس کی بلندیوں تک رسائی ممکن نہیں۔

''اس عظیم دیوار کی بڑی سی سل پر میرا ناتواں وجود موہوم ہے۔ میرے چاروں طرف دھند لکے

تاریکیوں میں مدغم ہوتے جاتے ہیں۔ گوڑھی سیاہی کی لرزاں پرچھائیاں ہیں، اچانک میرے پاؤں کپکپا جاتے ہیں یوں کہ ان میں گویا جان ہی نہ ہو۔ اب تک میں اس عظیم پھیلاؤ سے خوف زدہ نہ تھا میں خود کو اس محیط پر حاوی محسوس کرتا تھا مگر اب مجھے صحیح معنوں میں اپنے وجود، اپنی کوشش اور اوپر چڑھنے کے عزم کے بے معنی ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ ناتواں اعصاب جیسے کان میں سرگوشی کرتے ہیں۔ چھوڑو تم کس چکر میں پڑ گئے ہو، اوپر جا کر کیا کرلو گے؟ اس وسیع پھیلاؤ میں اوپر نیچے اور درمیان سب بے معنی ہیں، جو جس جگہ ہے، وہی اس کی جگہ ہے اور وہیں سے اس کا اوپر نیچے اور درمیان متعین ہوگا''۔(۱۲)

تخلیق کار کی یہ یاسیت فرد کی لاحاصلی پر موسس ہے جہاں وہ بے کار کی کدو کاوش میں منہمک ہے۔ لایعنیت کا یہ وجودی رویہ سلیم اختر کے ہاں افسانہ ''تخلیق'' میں ایک اور انداز سے جلوہ گر ہے جب وہ تمام مخلوقِ ارضی کو عدمیت اور بے معنویت کا حامل قرار دیتا ہے۔ خالق، مخلوق کو تخلیق کرنے کے بعد بری الذمہ ہو جاتا ہے اور تماشائی محض بن کر مخلوق کی بے چینی، انتشار، بھوک، افلاس، خود پرستی اور خود فریبی کا نظارہ کرتا ہے۔ افرادِ معاشرہ روتے چیختے اور بھڑتے لڑتے بھڑتے موت کے منہ میں چلے جاتے ہیں لیکن زندگی کے الجھے سرے کا پتا معلوم نہیں ہوتا۔''تخلیق'' کے کردار زندگی کی اندھیری راہ کے مسافر ہیں جن کے اختیار میں سوائے باہم دست و گریباں ہونے کے، اور کچھ بھی نہیں۔ حالاں کہ انہیں اپنے وجود کے داخلی خلا کی موجودگی کا خوب ادراک ہے لیکن کچھ کرنے کا اختیار نہیں۔ یہ جملے ملاحظہ کیجئے:

''......ان کے ہونٹ بھنچے ہوئے ہیں مگر میں یہ بھی جانتا ہوں کہ کھلنے پر یہ کڑوی شکایت اگلیں گے۔ ہر طرح کی شکایت مثلاً کسی کو خود میں خلا کا احساس ہوتا ہے تو کوئی خلا میں خود کو محسوس کرتا ہے''۔(۱۳)

جبکہ افسانے کے اختتامیہ جملے'' میں ان سب کو بھیڑوں کی طرح لفٹ میں ہانک دیتا ہوں۔ اس کے بعد دروازہ بند کر کے آخری منزل پر جانے کا بٹن دبا دیتا ہوں۔ میں ہنستے ہنستے بے دم ہوا جاتا ہوں ابھی چند لمحوں میں بجلی نے فیل ہو جانا ہے'' (۱۴) مخلوق کی بے بسی، لایعنیت، اور لغویت پر دال ہے اور خالق کی بے اعتنائی کا شکوہ بھی!

صباح مقبول حسین ''تخلیق'' کے حوالے سے افسانہ نگار کے نہاں خانوں میں چھپی یاسیت کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

'' اس افسانے میں ہمیں تھامس ہارڈی کی یاسیت کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے جس کے بموجب فطرت ایک تماشائی کی حیثیت رکھتی ہے اور انسان اس کے ہاتھوں محض ایک کٹھ پتلی ہے''(۱۵)

سعیِ لاحاصل بے مقصدیت اور لایعنیت کے وجودی رویے سلیم اختر کے افسانوں میں خون کی طرح گردش کرتے ہیں۔ مختلف النوع واقعات کا تانا بانا بنتے ہوئے ان وجودی رویوں کے مرکزی دھارے کو فراموش نہیں کرتے بلکہ یوں کہنا مناسب ہوگا کہ ان وجودی رویوں کے ابلاغ و ترسیل کے لیے واقعات کا بہترین چناؤ کرتے ہیں۔''جو جاگے ہیں خواب میں'' اور ''آئینہ تکرارِ تمنا'' ایسے افسانے ہیں جن میں کردار تمام تر سعی و کاوش کے باوجود لاحاصلی کے کرب سے دو چار رہتے ہیں، جہاں نشانِ منزل محض سراب بن کر سامنے آتا ہے اور منزل کی جانب اٹھتے قدم، فریب خوردہ ہو کر منجمد ہو جاتے ہیں، امید بھری نظریں مایوس ہو کر غبار آلود ہو جاتی ہیں اور فہم و فراست، مخبوط الحواسی میں بدل جاتی ہے۔''آئینہ تکرارِ تمنا'' کے یہ جملے فرد کی سعی لاحاصل کے ترجمان ہیں:

''ستارہ اب پھل کی طرح اتنا قریب تھا گویا اچھل کر توڑ لیں گے۔ وہ بڑھتے رہے حتیٰ کہ ایک دن خود

کو منزل پر پایا۔ چاروں طرف اور وحشت ناک سناٹے کا راج تھا۔ سامنے بہت بڑے آتش فشاں کے جہنمی دہانے پر آگ کی ہزاروں زبانیں ہانپ رہی تھی۔ چاروں طرف قد آور مجسمے تھے۔مختلف چہروں والے اور مختلف حالتوں میں سب کے چہروں پر وحشت اور حسرت برستی ہے اور تب انہیں علم ہوا کہ وہ ستارہ محض آتش فشاں کا عکس تھا......'' ۔(۱۶)

افسانے کے کردار عمر بھر منزل کی جستجو میں مصائب و آلام سہتے، رکاوٹیں عبور کرتے تھک کر چور ہو جاتے ہیں لیکن نشان منزل محض سراب ہوتا ہے۔ دور سے چمکتا ''ستارہ'' قریب پہنچنے پر ''آتش فشاں کا دہکتا دہانہ'' ثابت ہوتا ہے اس سے بڑھ کر بے بسی اور کرب اور کیا ہوگا کہ عمر رائیگاں گذر جائے اور منزل سراب بن کر سامنے آئے۔ بقول غلام حسین اظہر:

'' آئینہ تکرار تمنا'' دور حاضر کے انسان کی طرح لاحاصلی کا ترجمان ہے۔اس میں دکھایا گیا ہے کہ آج کا انسان ستاروں کی تلاش کر رہا ہے لیکن ستاروں کی یہ تلاش اسے ستاروں تک لے جانے کی بجائے آتش فشاں تک لے جا رہی ہے۔ اور اس کی زندگی سراپا جہنم بنتی جا رہی ہے اور وہ درماندگی کے باعث مختلف پناہ گاہیں تلاش کر رہا ہے لیکن یہ پناہ گاہیں بھی اسے سہارے نہیں دیتیں بلکہ اس کے کرب واندوہ میں اضافہ کرتی جاتی ہیں'' ۔(۱۷)

یہاں سلیم اختر کا فکری رجحان البرٹ کامیو کے وجودی نظریے سے بھی مماثل ہے۔ کامیو کے ناول "The Myth of Sisyphus" کے ہیرو سسی فس کا کردار زندگی کی لغویت(Absurdity)اور لایعنیت(Meaning lessness) کا ترجمان ہے۔ وہ سعی لاحاصل میں ہمہ دم مصروف ہے کیوں کہ ''دیوتاؤں نے اسے یہ سزا دی تھی کہ وہ بنار کی ایک چٹان کو لڑھکا کر پہاڑ کی چوٹی تک لے جاتا رہے۔ جہاں سے وہ پتھریلی چٹان خود اپنے ہی بوجھ سے واپس نیچے گر جائے گی، ان کا خیال کچھ درست ہی تھا کہ بے نتیجہ اور امید سے عاری محنت سے زیادہ خوفناک سزا کوئی نہیں۔''(۱۸)

''جو جاگے ہیں خواب میں'' اور''آئینہ تکرار تمنا'' کے کردار بھی وجود کی بے معنویت او عدم تسلیمیت کے باعث بے سود کدوکاوش کے اسیر ہیں۔ وہ اپنی جدوجہد کے ثمر کے طلب گار ہیں لیکن مایوسی کے سوا کچھ پاس نہیں پاتے۔ جب اپنے اندرون میں جھانکتے ہیں تو یاسیت رگ و پے میں سرایت کر چکی ہوتی ہے۔

تشویش ،کرب، خوف اور اضطراب جیسے وجودی رویے بھی سلیم اختر کے افسانوں میں بدرجۂ اتم موجود ہیں۔''نیا تماشا''،''علامتی مرد''، ''بن آتما''،'' سب کہاں؟''،''اور بستی''،''اختتام''،''شکتی''،''سائے کی طرح ساتھ پھریں''،''تذکرہ اشجار''،''اماوس''،''جنوں کی رات''،''لہو کی چہچہاہٹ'' ایسے افسانے ہیں جن میں سلیم اختر خوف اور دہشت کے مختلف النوع واقعات اور مناظر تخلیق کر کے فرد کے نہاں خانوں میں چھپے عدم تحفظ اور وجود کی بے مائیگی کا پردہ چاک کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ افسانہ نگار کی شخصیت میں خوف لاشعوری طور پر ابتدائی بچپن سے جاگزیں رہا ہے۔ والدہ کی طرف سے سنے گئے جنوں، بھوتوں اور چڑیلوں کے خوفناک اور پراسرار قصے، انبالہ، اور پونا میں رہائش کے دوران فوق الفطرت عناصر کے تحّیر خیز واقعات کے تذکرے ان کی شخصیت میں مستقل خوف کا باعث بنے۔ جس کا شعور خود افسانہ نگار کو بھی ہے۔ آپ بیتی (نشان جگر سوختہ) میں لکھتے ہیں:

''......بچپن کے ان واقعات کے اعصابی اثرات، تحت الشعور میں جاگزیں رہے اور جب لکھنے کا آغاز ہوا تو انہوں نے تخلیقی محرّک کی صورت اختیار کر لی، اس طرح ان واقعات سے مشروط خوف بھی میری

شخصیت پر اثر انداز ہوتا رہا ہے۔ میرے متعدد افسانوں میں بلاواسطہ یا بالواسطہ طور پر، اسی خوف سے افسانوی دنیا کی تشکیل کی ہے...... خالص جنسی افسانوں سے قطع نظر میرے بیشتر افسانے کسی نہ کسی سطح پر خوف ہی کا مطالعہ ہیں''۔(۱۹)

خوف اور دہشت کا یہ تخلیقی اظہار شدید جارحیت کی صورت میں ہوا۔ وہ خوف پر مبنی افسانوں میں کرداروں کی خوب قطع و برید کرتے ہیں، سینہ چیرتے اور دل نکالتے ہیں۔ شہ رگ سے خون کے فوارے جاری کرتے ہیں۔ خوف کا یہ علامتی اظہار ہیبت ناک مناظر اور واقعات کی صورت میں ہوتا ہے۔ جب عفریت، چڑیل اور خون آشام انسانی جسم کو نوچ کھاتی ہے، ایسے مناظر پوری تفصیل اور جزئیات کے ساتھ دکھائی دیتے ہیں، افسانہ ''لہو کی چہچہاہٹ'' کا یہ منظر دیکھئے:

''سبھی اپنے حصے کے دل، پھیپھڑے اور کلیجی کو نہایت انہاک سے کھا رہے تھے، پانچویں خاموش تھی۔ صرف چلتے جبڑوں سے چپڑ چپڑ کی آوازیں نکل رہی تھیں۔ تازہ گوشت کے ریشے دانتوں تلے آ کر مچل جاتے اس لیے وہ آہستہ آہستہ چبا رہے تھے۔ مگر چباتے اسے ایک دم حلق سے نیچے نہ اتار دیتے بلکہ گوشت کا تمام رس منہ میں ہی رکھتے، اس کے بعد جب منہ رس سے بھر جاتا اور مزید منہ چلانا ممکن رہتا تو اس رس کو منہ میں گھماتے رہتے تاکہ تالو اس کے ذائقہ کی لذت سے اچھی طرح آشنا ہو جائے۔ تب کہیں جا کر وہ رس بھرا گھونٹ حلق سے نیچے اتارتے کھانے کا یہ طویل عمل گوشت کی لذت میں زیادہ سے زیادہ اضافہ کے لیے تھا''۔(۲۰)

ڈاکٹر سلیم اختر کے وجودی خوف اور دہشت کی انفرادیت ہے کہ وہ خوف کا رخ فرد واحد کی بجائے تمام افراد معاشرہ کے مجموعی خوف و دہشت کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ وہ ان کے باطن میں خوف کی پرچھائیاں دیکھتے ہیں جو معاشرتی عدم تحفظ، بے بسی و بے کسی اور ان دیکھے اور ان جانے خطرات کے پیش نظر انسانی لاشعور کا حصہ بن چکے ہیں۔ افسانہ ''سب کہاں؟''، ''نادیدہ''، ''بچھو سے ملاقات''، ''کوہ بے اماں'' جیسے افسانے انسان کے اجتماعی خوف، معاشرے میں موجود متشددانہ رویوں اور ان کی بے بسی کے تذکرے ہیں۔ ان افسانوں میں موجود کردار وہ شر پسند اور تخریبی عناصر کی علامات ہیں جو ''عفریت'' کی صورت میں افراد معاشرہ کے لیے اضطراب، بے چینی اور بے سکونی کا باعث بنے ہوئے ہیں جبکہ عوام باطنی خوف کے اسیر ہیں جس کی بنا پر کسی کے ساتھ مستحکم، دیرپا اور قابل اعتماد تعلقات استوار نہیں کر سکتے۔ اس کا نتیجہ تنہائی **(Alination)**، مایوسی **(Pessimism)** اور خبیث **(Frustration)** کی صورت میں نکلتا ہے۔

افسانہ نگار کی یاسیت کا ایک رخ اگر کیرے گارڈ کی یاسیت پرستانہ رجحانات سے جا ملتا ہے۔ وہاں ان کے ہاں کولن ولسن کی ''نئی وجودیت کی رجائیت'' بھی نظر آتی ہے۔ وجودی فلسفہ کولن ولسن تک آتے آتے قنوطیت سے تنگ آ چکا تھا۔ لہٰذا کولن ولسن نے وجودیت کو نئی معنویت دیتے ہوئے اس کے اندر سے قنوطیت نکال کر انسانی آزادی کو منضبط رخ دیتے ہوئے اسے نئے خطوط پر استوار کیا۔

قاضی جاوید نے کولن ولسن کے نئی وجودیت کے اس رخ کو ان الفاظ میں لکھا ہے:

''......علم اور قوت بھی، اگر ان پر غالب آنا ناممکن ہو جائے، خطرناک ہی ثابت ہوتے ہیں۔ اس لیے ہم نے برضا و رغبت اپنی صلاحیتوں اور شعوری کیفیتوں کو محدود کر لیا ہے...... ہم کو تاحدِّ نگاہ دیکھنا گوارا نہیں، سو حفاظت کی خاطر سمٹ جاتے ہیں لیکن اگر ضرورت سے زیادہ سمٹ جائیں تو بوریت کا احساس

جنم لیتا ہے......''۔(۲۱)

ڈاکٹر سلیم اختر کے افسانوں کا ہیرو بھی یاسیت اور ناامیدی سے امید اور رجائیت کی طرف آمادہ سفر رہتا ہے۔ سہانے دنوں کی آس لیے سرگرم عمل رہتا ہے۔ اگرچہ اسے بھی کولن ولسن کے ناولوں کے ہیرو کی طرح اپنی داخلی صلاحیتوں اور محدود شعوری کیفیتوں کا بخوبی علم ہے لیکن سعی کاوش سے اپنے اندر کی یاسیت کو مات دے جاتا ہے۔ ''بے چراغ بستی کا چراغ''، ''جس رات ستارے ٹوٹے''، ''افسانہ جو میں لکھنا بھول گیا''، ''جبل ممنوعہ'' اور ''اماوس'' جیسے افسانے ناامیدی سے امید تک کے سفر کی داستانیں ہیں۔ ''جبل ممنوعہ'' میں افسانہ نگار محنت وکاوش کے بل بوتے پر ایک جوڑے (میاں بیوی) کو جبل ممنوعہ تسخیر کرتے ہوئے دکھاتا ہے۔ یہ پہاڑ جو کاہلی میں پڑے رہنے والے اہل بستی کے لیے جبل ممنوعہ رہا لیکن اس پر عزم جوڑے کے من میں اسے تسخیر کرنے کی خواہش تھی۔ پہاڑ کی چوٹی پر پہنچنے پر انہیں عجیب سا نور نظر آیا، دھنک کی روشنی میں ان کی زندگی میں جوش اور توانائی بھر گئی:

> ''اندرونی جوش مرد کے چہرے کے گرد روشنی کا ہالہ بنا رہا تھا۔ عورت رگوں میں دوڑتے خون کی سنسناہٹ محسوس کر رہی تھی۔ مرد کے جھکے کندھے سیدھے ہوگئے، خود میں توانائی محسوس کر رہا تھا......''(۲۲)

یہی امید افسانہ ''اماوس'' میں بھی دکھائی گئی ہے جب شیطانی قوتوں پر ایک نوزائیدہ غالب آ جاتا ہے اجتماعی خوف اور دہشت کے اندھیرے چھٹ جاتے ہیں، بدی کی طاقتیں مسدود ہو جاتی ہیں اور حق کا بول بالا ہو جاتا ہے۔ یہاں افسانہ نگار بین السطور فرد کو حق کی نوید اور بہتری کی امید دکھا رہا ہے۔ ''نادیدہ'' کا موضوع بھی خوف اور دہشت بھرے ماحول میں نجات کا راستہ ہے۔ جہاں نادیدہ وجود کی دہشت نے ''بستی'' کے مکینوں کو بے بس کر دیا تھا۔ ''تخلیق کاروں'' کی تخلیقی صلاحیتیں اسے شکست دینے میں کامیاب ہوئیں۔'' شاعر نے الفاظ کے منتروں سے اور مغنی نے نغمات سے خالی فضا اور مصور نے رنگوں سے محروم پھولوں کی مدد سے نادیدہ کے ٹھکانے کا سراغ لگا لیا......''(۲۳)

بزور ''تخلیق اور تحریر'' داخلی وجودی کیفیات سے خلاصی پانے کا رجحان افسانہ نگار کے ہاں ملتا ہے جہاں وہ وجود کی بے معنویت اور بے بضاعتی کا اظہار کرتا ہے، وہاں فرد کے اندرون میں پنہاں تخلیقی قوتوں سے وجود کی دیوار کو پار کرنے کا ہنر بھی جانتا ہے۔ ''افسانہ جو میں لکھنا بھول گیا'' میں ''تحریر'' پر یقین کامل کا اظہار یوں کرتے ہیں:

> ''......اور تب اس وجودی لمحے میں مجھ پر یہ کشف ہوتا ہے کہ میں اس دیوار کو اسی صورت میں پار کرسکتا ہوں جب میں سل کو عبور کرلوں گا اور سل کو یوں رینگ رینگ کر ملی میٹر سفر سے طے نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے لیے تو دوسرا راستہ اپنانا ہوگا، سل کو زیر کرنا ہوگا اور اس کی تسخیر کا اسم اعظم ہے تحریر! سل کو صفحہ کی مانند لکھ کر بھرنا ہوگا، اپنے وجود کی روشنی سے اپنی ذات کی روشنی سے! اسی طرح یہ سفر طے ہوسکتا ہے۔ سل کے بعد سل، صفحہ کے بعد صفحہ! تب روشنی سے جھماکے کی طرح یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ میرے اپنے وجود کی بقا کا انحصار بھی سل کی تسخیر میں ہے، سل کی تسخیر کا اسم اعظم یعنی تحریر میری قلب ماہیئت کا باعث بنے گی، یوں سل کے بعد سل اور صفحے کے بعد صفحات میری تکمیل اور رفعت کا باعث بھی بنیں گے......''(۲۴)

حاصل کلام یہ کہ ڈاکٹر سلیم اختر کی شخصیت اور فن میں وجودیت کا رنگ و آہنگ ملتا ہے۔ خوف، دہشت، یاسیت، بے معنویت، لایعنیت، لغویت، اضطراب، کرب، تنہائی اور بیم و رجا کی ملی جلی کیفیات سے انہوں نے اپنے فن کی دنیا سجائی ہے۔ اور

یہی رجحانات انہیں وجودی فلسفے کے قریب لے جاتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ قاضی جاوید، وجودیت، لاہور: فکشن ہاؤس ۱۸-مزنگ روڈ، ۲۰۱۰ء، ص ۱۵

2. John Macquarrie "Existentialism", Pengin Books Great Britain 1982, p-62
3. S.W. Fallen "English Urdu Dictionary" Urdu Science Board Lahore, 1982, p-336
4. Bashir Ahmed Qurashi (ed) Practical Dictionary (English Urdu) p-633

۵۔ جامع اللغات، لاہور: ملک دین محمد اینڈ سنز تاجران کتب، ۱۹۶۸ء

6. The New Encyclopaedia Britinnica (Founded 1768) 15th Edition, Volume: 25, Jacob E.Safra, Chairman of the Board Jorge Aguilar-Cauz, President Chicago. 2005, p-611-612

۷۔ تاریخ ادبیات مسلمانان ہند و پاکستان، اردو ادب (جلد پنجم) بیسویں صدی (شعری اور افسانوی ادب)، لاہور: پنجاب یونیورسٹی، (طبع دوم)،۲۰۱۲ء، ص ۵۱-۵۲

۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانہ نگار (تنقیدی مطالعہ)، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص ۶۰

۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نشان جگر سوختہ (آپ بیتی)، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء، ص ۲۹۲

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۹۱-۲۹۲ ۱۱۔ ایضاً، ص ۲۹۴

۱۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ جو میں لکھنا بھول گیا، مشمولہ نرگس اور کیکٹس (افسانوی کلیات)، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء، ص ۴۵۲

۱۳۔ ''تخلیق''، مشمولہ ''نرگس اور کیکٹس''، ایضاً، ص ۴۷۶ ۱۴۔ ایضاً، ص ۴۸۱

۱۵۔ صباح مقبول حسین، ڈاکٹر سلیم اختر کے کڑوے بادام، مشمولہ، ڈاکٹر سلیم اختر: شخصیت اور تخلیقی شخصیت، لاہور: ترتیب و تہذیب، ڈاکٹر طاہر تونسوی، گورا پبلشرز ۲۵، لوئر مال، ۱۹۹۵ء، ص ۴۵۹

۱۶۔ '' آئینۂ تکرار تمنا''، مشمولہ نرگس اور کیکٹس، ص ۴۹۱

۱۷۔ غلام حسین اظہر ''ڈاکٹر سلیم اختر کے افسانے''، مشمولہ ''ڈاکٹر سلیم اختر: شخصیت اور تخلیقی شخصیت'' (مرتبہ) ڈاکٹر طاہر تونسوی، محولہ بالا، ص ۳۷۴

18. Albert Camus "The Myth of Sisyphus" First English Edition, Translated by Justin O, Brien Published by: Hamish Hamilton London: 1955, p-102

۱۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نشان جگر سوختہ، محولہ بالا، ص ۱۰۶ ۲۰۔ لہو کی چہچہاہٹ، مشمولہ نرگس اور کیکٹس، ص ۴۳۶

۲۱۔ قاضی جاوید، وجودیت، محولہ بالا، ص ۱۱۳ ۲۲۔ ''شجرِ ممنوعہ'' مشمولہ نرگس اور کیکٹس، ص ۶۵

۲۳۔ ''نادیدہ'' مشمولہ نرگس اور کیکٹس، ص ۳۱۷

۲۴۔ ''افسانہ جو میں لکھنا بھول گیا''، مشمولہ نرگس اور کیکٹس، ص ۴۵۳

ڈاکٹر نعیم مظہر
شعبہ اردو، نمل، اسلام آباد

عصری آگہی کے تناظر میں ''باگھ'' کا مطالعہ

Abdullah Hussain was a famous Urdu novelist. He wrote many novels. "Bagh" was his popular novel. In this article, a critical analysis of this noval is carried out.

اردو ادب میں عصری آگہی کے تعلق کو دیکھا جائے تو جب سے اُردو ادب وجود میں آیا ہے اس کے ساتھ ساتھ زمانے کے بارے میں آگہی بھی ادب کا حصہ بنتی رہی ہے۔ ادب کی کسی بھی صنف کا جائزہ لیا جائے خواہ وہ شاعری ہو یا نثر، بہر حال وہ صنفِ ادب، عصری آگہی سے خالی نظر نہیں آتی۔ مثلاً داستان، مثنوی، مرثیہ، رباعی، غزل وغیرہ میں بھی اس رجحان سے کام لیا گیا ہے کیونکہ شروع کے ادب پر نظر ڈالی جائے تو تمام سرمایہ ہمیں منظوم صورت میں نظر آتا ہے۔ اردو شاعری میں غالبؔ اور نظیؔر اکبر آبادی کے نام لیے جا سکتے ہیں جنھوں نے اپنے اپنے کلام کے ذریعے اپنے عہد کے سیاسی ،سماجی، معاشرتی اور عصری مسائل کو موضوع بنایا ہے۔عصری آگہی سے مراد نئے زمانے کے سیاسی وسماجی اور معاشرتی خیالات وواقعات پر نظر رکھنا ہے کیونکہ ہر زمانے کے موضوعات وقت کے ساتھ ساتھ تبدیل ہوتے رہتے ہیں اور وقوع پذیر ہونے والی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ آگہی کے معنی بھی تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔

ایک ادیب کی عصری آگہی اور عام شہری کی عصری آگہی میں بہت فرق ہوتا ہے کیونکہ ادیب معاشرے کا نباض ہوتا ہے۔ عام شہری کی عصری آگہی وقتی ہوتی ہے۔ اگر اردو ادب میں عصری آگہی کا مختصر جائزہ لیں تو تاریخ کے مختلف ادوار میں حالات وواقعات کی رفتار میں بھی تبدیلی نظر آتی ہے۔ اردو ادب کے پروان چڑھانے میں جہاں عربی اور فارسی قصوں کا ذکر ملتا ہے اسی طرح قدیم داستانیں عصری آگہی سے خالی نظر نہیں آتیں کیونکہ عربی اور فارسی قصے جب اردو ادب میں داخل ہوئے تو ان کو داستان کا نام دیا گیا اور داستان زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی کرتی ہے اور یہ انسان کی نفسیات داخلی اور خارجی پہلوؤں کی بھی ایک کہانی ہوتی ہے۔ اردو ادب کی پہلی داستان ''سب رس'' (۱۶۳۵ء) میں سامنے آئی۔ اس داستان میں اپنے زمانے کے مزاج، اخلاقی اقدار اور تہذیب وتمدن وغیرہ کو بیان کر کے اردو نثر میں عصری شعور کو رواج ملا اسی طرح بعد میں بے شمار لکھی جانے والی داستانوں میں زمانے میں ہونے والی تبدیلیوں کا پتا بتاتی ہیں۔ ان میں ''باغ وبہار''، ''آرائش محفل''، ''گل صنوبر''، ''رانی کیتکی''، ''طلسم حیرت''، ''داستان امیر حمزہ'' اور ''فسانہ عجائب'' وغیرہ شامل ہیں۔ابتداء کے ادب میں داستان کو صرف اتنی ہی اہمیت تھی کہ وہ ایک کہانی یا من گھڑت قصہ ہے جس میں داستان گو مکمل طور پر تخیلاتی سطح پر باتیں کرتا تھا۔ سامعین بھی اسی لیے محظوظ ہوتے تھے کہ قصہ من گھڑت ہوتا تھا اور داستان گو کے تابع ہوتا تھا۔ وہ جتنا جی چاہتا داستان کو طول دیتا تھا لیکن جب داستان کا بغور جائزہ لیا گیا تو داستانوں کا ماحول اس بات کی عکاسی کرتا ہے کہ یہ کہانیاں صرف خیالی کہانیاں نہیں ہیں بلکہ ان قصوں میں بھرپور زندگی کے مختلف مسائل کو بیان کیا گیا ہے۔ داستانوی نثر کا دوسرا دَور فورٹ ولیم کالج کے قیام کے ساتھ وجود میں آیا اور اسی دور میں کافی تعداد میں داستانوں کے تراجم کرائے گئے اور ان تراجم کے ذریعے اس دور کی تہذیب وتمدن اور معاشرت کی عکاسی نظر آتی ہے اس دور کا اختتام فسانۂ عجائب پر ہوتا ہے۔

فورٹ ولیم کالج، دِلّی کالج اور اس کے ساتھ غالبؔ کی نثر نے آنے والے ادب کے لیے جہاں راستہ ہموار کیا وہاں جدید اردو نثر کی ابتداء بھی کی۔ سر سید کی تحریک جو کہ ایک مقصدی تحریک تھی، نے اردو ادب کے لیے بنیادی تحریک کا کردار

ادا کیا۔ معاشرتی زندگی کے مسائل جو پہلے داستانوں تک محدود تھے اب ایک نئی صنفِ ناول کی صورت میں نظر آنے لگے کیونکہ ناول جو کہ زندگی کا عکاس ہے اور اس میں حقیقی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی ملتی ہے۔ ناول میں خارج سے زیادہ داخلی کہانی بیان کی جاتی ہے ڈپٹی نذیر احمد کو ہم پہلا ناول نگار مانتے ہیں۔ انھوں نے ۱۸۶۹ء میں ''مراۃ العروس'' لکھ کر اپنی اصلاحی تحریک کا آغاز کیا تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ نذیر احمد کی ناولیں ادبی حوالے سے کتنی اہمیت کی حامل ہیں۔ لیکن پہلا باقاعدہ ناول نگار ہونے کا سہرا انھی کے سر سجا۔ ڈپٹی نذیر احمد کے بعد ناول نگاری میں کئی بڑے بڑے نام آتے ہیں، جن میں پنڈت رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر، منشی سجاد حسین، مرزا ہادی رسوا اور علامہ راشد الخیری شامل ہیں۔ رسوؔا نے امراء جان ادا لکھ کر اردو ناول کوفن کی بلندیوں پہنچایا۔

عبداللہ حسین کا ایک اور اہم ناول ''باگھ'' ہے جو''اداس نسلیں'' کے تقریباً بیس سال بعد لکھا گیا ہے۔ یہ ناول مختلف حوالوں سے اپنی پہچان رکھتا ہے۔ یہ ایک رومانی کہانی بھی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو کشمیر کے موضوع کو بھی سمیٹتا ہوا نظر آتا ہے۔ اصل میں اس ناول کا ہیرو اسد ہے جو پنجاب کا رہنے والا دیہاتی لڑکا ہے، جو سانس کی بیماری میں مبتلا ہو جاتا ہے اور اپنی بیماری کے علاج کے لیے ایک حکیم کے پاس جا پہنچتا ہے حکیم صاحب اور اس کی بیٹی یاسمین اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ کیونکہ اگر بغور دیکھا جائے یہ تین ناول کے جاندار کردار ہیں۔ تاریخی حوالے سے دیکھا جائے تو یہ تینوں ناول ''اداس نسلیں'' کی اگلی کڑی نظر آتا ہے۔ چونکہ'' اداس نسلیں'' آزادی سے پہلے کی کہانی پر مبنی ہے۔ جبکہ ''باگھ'' آزادی کے بعد کے حالات واقعات پر مبنی ناول ہے۔'' اداس نسلیں'' میں نعیم اپنے چچا ایاز بیگ کے ساتھ رہ کر تعلیم حاصل کرتا ہے۔ اسی طرح اسد بھی اپنے والد کی وفات کے بعد اپنے چچا ہی کے پاس رہ کر تعلیم مکمل کرتا ہے۔'' باگھ'' کا کچھ حصہ ۱۹۶۵ء کی جنگ کے حالات وواقعات پر مبنی ہے۔ جب'' باگھ'' لکھا گیا تو اس وقت اردو ادب میں مزاحمتی ادب کا دور شروع ہو چکا تھا کیونکہ اسی کی دہائی تک آتے آتے اردو ادب میں کئی موضوعات اور رجحانات جنم لے چکے تھے۔ باگھ کے بارے میں ڈاکٹر ممتاز احمد نے لکھا ہے کہ یہ ایک علامتی کہانی ہے اور یوں رقمطراز ہیں:

> '' باگھ کے متعلق خود عبداللہ حسین نے تسلیم کیا ہے کہ یہ غیر شعوری طور پر لکھا گیا علامتی ناول ہے۔ اس کے ہیرو کا نام اسد ہے جو کہ باگھ ہی کا بدل ہے۔ اسد کی فطرت میں باگھ کی سی قوت بیقراری اور تسلط کا جذبہ ہے۔''(۴)

دراصل اسد حالات کے سامنے مجبور نہیں ہونا چاہتا۔ وہ چاہتا ہے کہ وہ ہر چیز پر قادر ہو جائے۔ اسد کے اندر ایک شیر کی طرح کا جذبہ ہے جو جنگل میں سب کا بادشاہ ہوتا ہے۔ اسی طرح جب اسد شیر کی دھاڑ سنتا ہے تو وہ بے چین ہو جاتا ہے اور اس شیر کا پیچھا کرتے کرتے کئی حالات وواقعات سے گزرتا ہے۔ اس کی دھاڑ کو ڈھونڈنے کے لیے اسے کئی نشیب وفراز کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ مثلاً حکیم صاحب کے قتل کا معاملہ، تھانے میں سزا کا عمل اور پھر ذوالفقار نامی شخص سے معاملات، سرحد پار کا واقعہ اور وہاں پر گاؤں میں گائے چراتے، لکڑیاں بیچنے کے دوران بھی یاسمین کی رہ رہ یاد کا ستانا وغیرہ وغیرہ۔

اسد کی ذات میں بیقراری ہے اور اضطرابی بھی، شاید وہ سمجھتا ہے کہ انسان ایک مشکل کے ختم ہونے پر خوشی خوشی جی لے گا لیکن ایسا ہرگز نہیں ہوتا۔ انسان ہمیشہ سے کسی نہ کسی آزمائش میں رہا ہے اور رہے گا وہ کبھی بھی یہ نہیں کہتا کہ میں اس دنیا سے کامیاب وکامران ہو کر جا رہا ہوں لیکن یہ بھی نہیں کہ انسان مشکلات سے گھِرا تمام معاملات زندگی سے ہاتھ کھینچ لے، یہ بھی انسان کو زیب نہیں دیتا۔'' اداس نسلیں'' کا نعیم اور'' باگھ'' کا اسد دونوں ایک ہی طرح کے کردار نظر آتے ہیں۔ باگھ کی کہانی جو بھی ہو، اسد کی صورت میں عبداللہ حسین کی اپنی زندگی کا ہی ایک باب ہے۔ ناول کا مرکزی کردار

اسد ہے اور وہ معاشرے سے نااتفاقی، جبر واستحصال اور زیادتی کا خاتمہ چاہتا ہے۔

منظر نگاری کے حوالے سے بھی ''باگھ'' اپنی مثال آپ ہے۔عبداللہ حسین نے کشمیر کے سیاسی اور سماجی حالات وواقعات کے ساتھ ساتھ کشمیر کی تحریک آزادی کو ایک مخصوص زاویہ سے دکھایا ہے۔''باگھ'' کا شمار جدید اردو ناول میں ہوتا ہے۔اس عہد میں عصری آگہی کے لیے مخصوص رجحان علامت نگاری سے کام لیا جا رہا تھا۔اس زمانے میں جو علامتی ناول لکھے گئے ہیں ان سب میں تہذیب کے ساتھ ساتھ سیاسی دباؤ زیادہ نظر آتا ہے۔اس حوالے سے سید محمد عقیل لکھتے ہیں:

> ''پاکستان میں فوجی حکومتوں کے درمیان جو علامتی ناول لکھے گئے ہیں ان میں کچھ تہذیبی نہیں بلکہ سیاسی دباؤ کے باعث قصے کی اوپری سطح سے ناول اشاری سطح پر اتر جاتے ہیں۔عبداللہ حسین کا ناول باگھ اس کی واضح اور اچھی مثال ہے۔''(۵)

''باگھ'' کا موضوع چاہے جو بھی ہو وہ محبت کی کہانی ہو، تاریخی حوالے سے ہو کشمیر کے حوالے سے ہو، یا ظلم وستم اور جبر کو برداشت کرنے کی کہانی ہو، لیکن ایک بات ضرور ہے کہ ''باگھ'' اپنے عصر کا نمائندہ ناول ہے۔

☆☆☆

حواشی

۱۔ ممتاز احمد خاں، ڈاکٹر، اردو ناول کے بدلتے تناظر، ویلکم بک پورٹ، کراچی، ۱۹۹۳ء، ص:۱۷۱

۲۔ محمد عقیل، سید، جدید ناول کا فن، نیا سفر پبلی کیشنز، الہ آباد، ۱۹۹۷ء، ص:۲۲

۳۔ایضاً۔

۴۔ایضاً۔

۵۔ایضاً۔

انڈیکس   بابر حسین۔ شعبہ اردو الخیر یونیورسٹی۔ بھمبر

نمبر شمار	مقالہ نگار	مقالے کا عنوان	موضوع
۱	ڈاکٹر رابعہ سرفراز	اقبال اور مذہبی تجربے کے انکشافات کا فلسفیانہ امتحان: تجزیاتی مطالعہ	علامہ اقبال کے فکر و فلسفے کی اساس دین اسلام ہے۔ سائنس اگرچہ اہمیت رکھتی ہے لیکن حقیقت کے کُلّی ابلاغ کے لئے مذہب ہی بنیاد فراہم کرتا ہے۔
۲	ڈاکٹر سعدیہ طاہر	عزیز احمد: ہند اسلامی تہذیب کا تخلیقی مؤرخ	عزیز احمد تخلیق کار اور مفکر کی حیثیت سے منفرد پہچان رکھتے ہیں۔ ہند اسلامی تہذیب کے تخلیقی اظہار کے حوالے سے یہ ان کا ایک اہم مضمون ہے۔
۳	عاصمہ رانی/ پروفیسر ڈاکٹر شفیق احمد	ریاست بہاولپور کا نعت و مرثیہ گو شاعر: گلزار احمد نادم صابری	نادم صابری ریاست بہاولپور کے ایک معروف خطے خانپور کٹورہ سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کی اہم تخلیقی کاوش "شہادتِ حسینؑ " ہے۔ اس مضمون میں بطور نعت گو ان کے فن کا جائزہ لیا گیا ہے۔
۴	ڈاکٹر حنیف چوہدری/ نسیم اختر	خواجہ غلام فرید کے کلام میں تصرفات کے نئے انداز کا تجزیاتی مطالعہ	خواجہ غلام فرید کے کلام کے قلمی نسخے کی عدم دستیابی کے سبب لاتعداد تصرفات ہوئے۔ جو ان کی اپنی زندگی ہی میں شامل ہونے لگے تھے۔ اس مضمون میں ان کا جائزہ لیا گیا ہے۔
۵	ڈاکٹر سہیل عباس	مولوی سید احمد دہلوی: وضاحتی کتابیات	مولوی سید احمد دہلوی نے اردو کی ترویج میں اہم کردار ادا کیا۔ انہوں نے مختلف موضوعات پر کئی کتابیں تحریر کیں۔ اس مضمون میں ان کی کتابوں کی وضاحتی فہرست شامل ہے۔
۶	ڈاکٹر ناصر رانا	ہاشم شاہ اور اُن کا ایک غیر مطبوعہ پنجابی بارہ ماسہ	ہاشم شاہ (۱۷۳۵ء تا ۱۸۴۳ء) کی شناخت پنجابی، فارسی اردو اور ہندی شاعر کے طور پر ہے لیکن ان کے نام کا ڈنکا پنجابی شاعری ہی کی بنیاد پر بجتا ہے۔ ان کا کلام ۱۸۷۱ء سے شائع ہو رہا ہے اور ان کی پہلی کتاب "سسی پنوں" کے عنوان سے لاہور سے شائع ہوئی۔ یہ مقالہ ان کے بارہ ماسے کا ایک تعارفیہ ہے جو "دیوان ہاشم شاہ" نامی اُن کے خاندان کے پاس ایک قلمی نسخے میں کہیں دُور دراز پڑا تھا۔ یہ بارہ ماسہ اپنے اندر ہجر و فراق کے موضوعات سمیٹے ہوئے ہے۔
۷	ڈاکٹر مزمل حسین	مولوی عنایت اللہ دہلوی کی ترجمہ کاری: تحقیقی اور تنقیدی مطالعہ	ترجمہ نگاری مختلف زبانوں کے اشتراک کے ساتھ ساتھ کسی زبان میں نئے اثرات کا سبب بھی ہے مولوی عنایت اللہ دہلوی ترجمہ نگاری میں ایک اہم مقام رکھتے ہیں اس مضمون میں ان کی ترجمہ نگاری کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے۔
۸	ڈاکٹر روبینہ شاہین	شرر کی سوانح عمری "خواجہ معین الدین چشتی" کا تنقیدی و تحقیقی جائزہ	شرر ایک ہمہ جہت شخصیت ہیں جنہوں نے مختلف اصناف میں یادگار تحریریں چھوڑی ہیں سوانح نگاروں میں ان کی کئی کتب حوالے کا درجہ رکھتی ہیں۔ خواجہ معین الدین چشتی پر بھی ان کا کام منفرد ہے اس مضمون میں اس کتاب کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔

۹	ڈاکٹر نثار ترابی	شاہ مراد خانپوری اردو غزل کا اولین مربی و محسن	شاہ مراد خانپوری کا تعلق پاکستان کے شمالی خطے خان پور سے ہے ان کی شاعری بیسویں صدی کے وسط سے تعلق رکھتی ہے جو تاریخی اور ثقافتی ورثہ ہے۔ ان کی شاعری میں سماجی، سیاسی، مذہبی اور دیگر معاشرتی موضوعات بکثرت موجود ہیں اس مضمون میں ان کا جائزہ لیا گیا ہے۔
۱۰	عظمیٰ سیٹھی	مولانا شبلی نعمانی کی اسلوب نگاری	شبلی دبستان سرسید کے اہم رکن تھے انہوں نے مقصدیت اور فن میں جو ہم آہنگی پیدا کی ہے اس سے ان کا اسلوب اپنے معاصرین کی طرح محض مقصدیت اور عقلیت پسندی کا شکار نہیں ہوا۔ اس مضمون میں شبلی کے اسلوب کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا ہے۔
۱۱	ڈاکٹر الماس خان/ ڈاکٹر محمد افضال بٹ	استعماریت اور پنجاب میں اردو شاعری کی نئی صورت گری	برصغیر ہند میں داخل ہونے کے بعد انگریز یہاں کے ادب پر بھی اثر انداز ہوئے اور اپنے عزائم کی تکمیل کے لئے انہوں نے فورٹ ولیم کالج کی ابتدا کی۔ پنجاب پر قبضے کے بعد انہوں نے اس خطے پر زیادہ توجہ دی اور اپنے مقاصد کے حصول کے لئے 1856ء میں انجمن پنجاب کا آغاز انگریزوں کی زیر نگرانی ہوا۔ انجمن پنجاب کا نمایاں مقصد یہاں کی شاعری کو جدید خطوط پر استوار کرنا تھا۔ اس مضمون میں اس صورت حال کا جائزہ لیا گیا ہے۔
۱۲	عمران اختر	سرزمین ملتان کی تحتی بولیوں پر اردو زبان کی آمیزش کے اثرات: مساحتی معائنہ اور جائزہ	ہریانی، ملتانی، سرائیکی، پنجابی و دیگر زبانوں نے ملتان کے علاقائی ادب پر جو تاریخی وثقافتی نقوش ثبت کئے ان کا مطالعہ زیر عنوان تحریر کا موضوع ہے۔
۱۳	شفقت ظہور	سائنٹیفک سوسائٹی علی گڑھ	علی گڑھ سائنٹیفک سوسائٹی کی اردو ادب کے لئے خدمات کے سلسلے میں شفقت ظہور نے تنقیدی و تحقیقی حوالے سے جائزہ لیا ہے مضمون میں سوسائٹی کے اراکین اور قواعد و ضوابط کی تفصیل درج ہے۔
۱۴	ڈاکٹر غلام عباس	ادبی فرہنگ نویسی: بنیادی نکات	فرہنگ نویسی ہر زبان میں اہمیت رکھتی ہیں فرہنگ نویسی اور لغت نویسی کی وضاحت کرتے ہوئے اس مضمون میں اس حوالے سے بعض اہم نکات کی نشاندہی کی گئی ہے۔
۱۵	بابر حسین	غالب اور آزاد کی مکتوب نگاری: ایک تجزیہ	مکتوب نگاری جہاں تعلقات کے اظہار کا ایک ذریعہ ہے وہاں ایک اہم فن اور صنف بھی ہے۔ اس مضمون میں اردو کے دو اہم مکتوب نگاروں غالب اور ابوالکلام آزاد کی مکتوب نگاری کا تقابلی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

۱۶	ڈاکٹر صفیہ عباد	جدیدیت اور مابعد جدیدیت: ایک مطالعہ	جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے ذیلی موضوع کے مندرجات میں جدید تقاضوں کے ہم آہنگ نظریات و خیالات کی توضیح کی گئی ہے جو معاشرتی، تہذیبی، تاریخی اور جدید نثر نگاری کے لحاظ سے اہم ہے۔
۱۷	امان اللہ محسن	میرا جی اور سٹیفانے ملارمے	زیرِ نظر مضمون میں میرا جی اور سٹیفانے ملارمے کے ہاں پائی جانے والی مماثلت کے علاوہ جدید نثر اور شاعری میں استعمال ہونے والی تکنیکی اصطلاحات پر سیر حاصل تبصرہ شامل ہے نیز دیگر شعراء میں پائی جانے والی شاعرانہ فلاسفی پر بھی بحث کی گئی ہے۔
۱۸	طاہرہ صدیقہ	نئی اردو شاعری کا اسلوب افتخار جالب اور جیلانی کامران کے تناظر میں	1960ء کے بعد شاعری میں نمایاں ہونے والے جدید تصورات کے حوالے سے اس مضمون میں نئی لسانی تشکیلات کے دو اہم شعراء کے حوالے سے نئی اردو شاعری کے اسلوب کا جائزہ لیا گیا ہے۔
۱۹	ڈاکٹر محمد جمیل اختر	اردو غزل عہد بہ عہد	اردو غزل کی ادبی تاریخ کے حوالے سے موضوع کا ابتدا سے اب تک کے تدریجی مراحل کا ذکر کیا گیا ہے۔ 1960ء سے اواخر تک کی غزل گوئی میں تصریحات کے حوالے سے یہ مضمون اردو غزل کا ایک جائزہ ہے۔
۲۰	ڈاکٹر محمد افضال بٹ	اردو ادب و تنقید میں تصورِ جدیدیت	اردو میں جدیدیت مغربی اثرات کا ثمر ہے جدیدیت سے موضوع اور اظہار دونوں میں دور رس تبدیلیاں آئی ہیں۔ اس مضمون میں اردو میں جدیدیت کے تصورات کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔
۲۱	ڈاکٹر فہمیدہ تبسم	داستانی عہد کا ایک اہم مناقشہ اور چار داستانیں	اردو داستان اپنے عہد کی سماجی اور سیاسی روایات کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ مختلف علوم وفنون کو جس انداز سے پیش کرتی ہے وہ ایک بڑے مطالعے کی متقاضی ہے اس مضمون میں چار اہم داستانوں کا تقابلی مطالعہ کیا گیا ہے۔
۲۲	مریم عرفان	اردو داستانوں میں سراپا نگاری	اردو داستان میں سراپا نگاری کا فن کمال درجے پر پہنچا ہوا ہے اس مضمون میں اہم داستانوں میں سراپا نگاری کا فنی جائزہ لیا گیا ہے۔
۲۳	ڈاکٹر نورینہ تحریم بابر	ایک ہنگامہ خیز معتوب ناول "مردِ کوہستان" تحقیق و توضیح	رشید اختر ندوی اردو ناول نگاری میں ایک اہم نام ہے۔ "مردِ کوہستان" ان کا اس حوالہ سے ایک اہم ناول ہے کہ اس میں ہزارہ کے ایک اہم تاریخی کردار محمد خان ترین کو مرکز بنا کر مہاراجہ رنجیت سنگھ کے عہد کو موضوع بنایا گیا ہے۔
۲۴	محمد عباس	اردو ناول کی زبان کے مباحث	اردو ناول کی زبان پر علاقائی زبانوں کے اشتراک سے جو عمومی اثرات مرتب ہوئے ہیں اس مضمون میں ان کو تلاش کرتے ہوئے انہیں مزید واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

۲۵	ثمرین ختر	اردو افسانے کے رجحانات	اردو افسانے نے مختلف ادوار میں کئی رویوں اور رجحانات کو قبول کیا ہے جس سے اردو افسانہ توانائی اور وسعت سے آشنا ہوا ہے اس مضمون میں ان اہم رجحانات کا جائزہ اور اثرات بیان کئے گئے ہیں۔
۲۶	نازیہ یونس	اردو افسانہ اور عورت	اردو افسانے میں نسائی کردار کی وضاحت اس مضمون کا موضوع ہے خواتین کے مختلف مسائل کی نشاندہی کرتے ہوئے اردو افسانے میں ان کے مختلف زاویہ ہائے نگاہ کو بیان کیا گیا ہے۔
۲۷	ڈاکٹر روبینہ شہناز	دھرتی سے وابستگی کا نظریہ ڈاکٹر وزیر آغا کی نظر میں	ڈاکٹر وزیر آغا ایک اہم نقاد ہیں انہوں نے اردو تنقید کو نئے رویوں سے آشنا کیا۔ دھرتی کے حوالے سے ان کے نظریات بحث کا موضوع رہے ہیں۔ اس مضمون میں ان کے دھرتی کے بارے میں نظریات کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔
۲۸	ڈاکٹر عبدالواجد تبسم	ناصر کاظمی کی غزل پر ہندی اثرات	20 ویں صدی کے اردو ادب میں ناصر کاظمی کو صنف غزل میں نمایاں مقام حاصل ہے۔ تقسیم کے بعد ان کو خصوصی شہرت ملی۔ انہوں نے میر تقی میر کے انداز کو نیا رخ دیا۔ ان کی شاعری کے اردو ادب پر جو اثرت مرتب ہوئے ان کا تنقیدی جائزہ اس مضمون کا مرکز و محور ہے۔
۲۹	ڈاکٹر فوزیہ اسلم	حیوانات اور حشرات الارض سے مزیّن افسانوی مجموعہ	حیوانات اور حشرات الارض کی اصطلاح دراصل ڈرامہ کی معروف صنف ہے۔ یہ اصطلاح معاشرتی اور سرکاری سطح پر حکایات کے احیاء کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ زیر نظر افسانوی مجموعے میں جانوروں، پرندوں اور کیڑوں کی منجلہ نفسیات کو تحقیقی آہنگ سے پیش کیا گیا ہے۔
۳۰	ڈاکٹر عاصمہ اصغر	ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا شعری سفر ''تمثال'' سے ''سرخ خزاں'' تک	ڈاکٹر تبسم کاشمیری نقاد، محقق اور ادبی تاریخ نویس کی حیثیت سے منفرد پہچان رکھتے ہیں۔ ان کے ادبی سفر کا آغاز شاعری سے ہوا تھا انہوں نے اردو نظم کو نئی تخلیقی توانائیوں سے آشنا کیا۔ اس مضمون میں ان کی شاعری کا جائزہ لیا گیا ہے۔
۳۱	ناہید ناز	ڈاکٹر سلیم اختر کے فن میں وجودی رجحانات	ڈاکٹر سلیم اختر نقاد کے ساتھ ساتھ افسانے کا بھی ایک اہم نام ہے اس افسانے میں ان کے افسانوں میں وجودی رجحانات کا تجزیہ کیا گیا ہے۔
۳۲	ڈاکٹر نعیم مظہر	عصری آگہی کے تناظر میں ''باگھ'' کا مطالعہ	عبداللہ حسین اردو کے نامور ناول نگار ہیں ''باگھ'' ان کا ایک اہم ناول ہے اس مضمون میں اس ناول کا فکری و فنی جائزہ لیا گیا ہے۔

Patron –in- Chief: Dr. Muhammad Bashir Goraya Pro Chancellor.
Patron: Dr. A.Q. Ansari, Rector
Publisher: Prof. Muhammad Imtiaz Aqdas, Vice Chancellor.
Editor: Dr. Rasheed Amjad, Head Department of Urdu
Al-Khair University, Bhimber.

Advisory Board: (National)

- Dr. Muhammad Baqar Khan Khakwani, Dean F/o Social Sciences, Al-Khair University, Bhimber.
- Dr. Khawaja Muhammad Zakria, Professor Emeritus, Punjab University, Lahore.
- Dr. Tabasaum Kashmiri, Visiting Professor, G.C. University, Lahore.
- Dr. Muhammad Fakhrul Haq Noori, Chairman Urdu Department, University Oriental College, Lahore.
- Dr. Rubina Tareen, Dean & Head, Urdu Department Zakaria University, Multan.
- Dr. Muhammad Yousaf Khushk, Head Urdu Department, Shah Latif University, Khair pur Sindh.
- Dr. Najeeb Jamal, Islamia University, Bahawalpur.
- Dr. Abdul Aziz Sahir, Head Urdu Department, Allama Iqbal Open University, Islamabad.
- Dr. Rubina Shahnaz, Head Urdu Department National University of Modern Languages, Islamabad.
- Dr. Naheed Qamar, Urdu Department, Wafaqi Urdu University, Islamabad.

Advisory Board (International)

- Dr. Gopi Chand Narang, Professor Emeritus, Jamia Millia Islamia, Delhi, India.
- Dr. Abu-al-Kalam Qasmi, Urdu Department, Ali Garh Muslim University, India.
- Prof. Qazi Afzal Hussain, Urdu Deparment, Ali Garh Muslim University, India.
- Dr. Sagheer Afraheem, Urdu Department, Ali Garh Muslim University, India.
- Dr. Muhammad Q. Marsi, Head Urdu Department, Tehran University, Iran.
- Dr. Jalal Sedan, Chairman Urdu Department, Ankara University, Turkey.
- Dr. Sohail Abbas, Tokyo University of Foreign Studies, Japan.
- Prof. Mamiya Kensaku, Graduate School, Tokyo University of Foreign Studies, Tokyo, Japan.
- Prof. So Yamane, Department of Urdu, Graduate School of Language and Culture, Osaka University, Osaka, Japan.

For Contact: Department of Urdu
Al-Khair University, Bhimber.

Title: Muhammad Ali **Layout:** M. Abrar Siddiqui, M. Ali

Email: tzurdu@hotmail.com **Website**: www.alkhair.edu.pk

ISSN2309-0499

Research Journal

Tahqeeqi Zawiay

7

Jan – June. 2016

Department of Urdu
Al- Khair University Bhimber
Camp Office: 227, St No 92,
Sector I-8/4, Islamabad
ISSN 2309-0499