www. thekhayaban.com ISSN(online) 2072-3666 ISSN(Print):1993-9302

ششماہی تحقیقی مجلہ

خیابان

مدیر: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

جامعہ پشاور
خزاں ۲۰۰۸ء

www.thekhayaban.com ISSN(online) 2072-3666 ISSN(Print):1993-9302

ششماہی تحقیقی مجلہ

خیابان

مدیر: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

جامعہ پشاور

خزاں ۲۰۰۸ء

(جملہ حقوق بحق خیابان محفوظ ہیں)

سر پرست اعلیٰ	ڈاکٹر عظمت حیات خان	رئیس الجامعہ، جامعہ پشاور
سر پرست	ڈاکٹر قبلہ آیاز	ڈین مطالعات اسلامیہ و علوم شرقیہ، جامعہ پشاور
مدیر اعلیٰ	ڈاکٹر فقیرا خان فقریؔ	ڈائریکٹر، انسٹی آف اردو اینڈ پرشین لینگویج اینڈ لٹریچر، جامعہ پشاور
مدیر	ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری	اسسٹنٹ پروفیسر، انسٹی آف اردو اینڈ پرشین لینگویج اینڈ لٹریچر، جامعہ پشاور

نام:	خیابان	
ISSN	1993-9302 (پرنٹ)	2072-3666 (آن لائن)
ICI/ISI	The Linguestlist, Ulrich's Periodicals Directory	
دورانیہ	ششماہی	
سال اشاعت	۲۰۰۸ء خزاں	
تعداد	۵۰۰	
سرورق	شہزاد احمد	
ناشر	جامعہ پشاور	
پرنٹر	دی پرنٹ مین پبلشرز، پشاور	
ویب سائٹ	www.thekhayaban.com	
ای میل	editor@thekhayaban.com	
قیمت	۲۰۰ روپے اندرونی ملک / ۲۰ ڈالر بمع ڈاک خرچ بیرون ملک	
تعاون	ہائیر ایجوکیشن کمیشن، پاکستان	

اس شمارے میں شامل سارے تحقیقی مضامین مجلس مشاورت / ایڈیٹوریل بورڈ کے اراکین سے منظور کروائے گئے ہیں۔

(ادارہ کا کسی بھی مضمون کے نفس مضمون اور مندرجات سے متفق ہونا ضروری نہیں ہے)

مضامین، خطوط، کتابیں برائے تبصرہ اس پتے پر ارسال کریں۔

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری، مدیر خیابان، جامعہ پشاور، خیبر پختونخواہ، پاکستان

رابطہ:

فون و فیکس: 92-91-5853564 موبائل: 92-3005675119

مجلس مشاورت/ایڈیٹوریل بورڈ

ڈاکٹر ابن کنول	صدر شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، انڈیا (dribnkanwal@thekhayaban.com)
ڈاکٹر ایلینا بشیر	ڈیپارٹمنٹ آف ساؤتھ ایشین لینگویجز اینڈ سویلزیشن، دی یونیورسٹی آف شکاگو، امریکہ (drelenabshir@thekhayaban.com)
ڈاکٹر ڈونوٹا سٹسیک	صدر شعبہ ڈیپارٹمنٹ آف ساؤتھ ایشین سٹڈیز وارسا یونیورسٹی پولینڈ
ڈاکٹر کیومرثی	صدر شعبہ اردو، تہران یونیورسٹی، ایران
ڈاکٹر خلیل طوق آر	صدر شعبہ اردو، استنبول یونیورسٹی، ترکی (drkhaliltoqar@thekhayaban.com)
ڈاکٹر عبدالحق	سابق صدر شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، انڈیا (drabdulhaq@thekhayaban.com)
ڈاکٹر محمد زاہد	علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، انڈیا (drmuhammadzahid@thekhayaban.com)
ڈاکٹر شاہد حسین	جواہر لال نہرو یونیورسٹی دہلی، انڈیا (drshahidhussain@thekhayaban.com)
ڈاکٹر مظفر عباس	ڈائریکٹر ڈویژن آف آرٹس اینڈ سوشل سٹڈیز، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لاہور
ڈاکٹر معین الدین عقیل	پروفیسر اردو (ر) کراچی
ڈاکٹر جاوید اقبال	صدر شعبہ اردو سندھ یونیورسٹی، جام شورو
ڈاکٹر یوسف خشک	صدر شعبہ اردو شاہ لطیف یونیورسٹی، خیرپور، سندھ
ڈاکٹر شفیق احمد	صدر شعبہ اردو و اقبالیات اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور
ڈاکٹر رشید امجد	صدر شعبہ اردو نمل یونیورسٹی اسلام آباد
ڈاکٹر نذیر تبسم	پروفیسر اردو (ر) پشاور

اداریہ

خیابان کا انیسواں شمارہ حاضر خدمت ہے۔ یہ شمارہ آن لائن بھی شائع ہو رہا ہے۔ خیابان اردو کا پہلا تحقیقی مجلہ ہے جو مکمل آن لائن آ رہا ہے۔ جدید دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ کر کے ہماری کوشش ہے کہ خیابان کے معیار کو اور بہتر بنایا جائے۔

خیابان کا یہ شمارہ دو برس کے طویل وقفے کے بعد شائع ہو رہا ہے، ہم ان تمام مقالہ نگاروں سے معذرت خواہ ہیں جنہیں انتظار کی زحمت اٹھانی پڑی۔ اب خیابان بر وقت شائع ہو گا، اور گزشتہ شمارے جو بر وقت شائع ہونے سے رہ گئے تھے ان کی اشاعت کا انتظام بھی کر دیا گیا ہے۔ اردو میں تحقیقی مجلوں کی تعداد کم ہوتی جا رہی ہے اور پھر ہائر ایجوکیشن کمیشن پاکستان سے منظور شدہ مجلوں کی تعداد بھی بہت کم ہے، اردو کے شعبہ جات سے ایم فل اور پی ایچ ڈی کرنے والوں کے لیے اب لازمی کر دیا گیا ہے کہ وہ مقالہ جمع کروانے سے پہلے ہائر ایجوکیشن کمیشن پاکستان کے منظور کردہ مجلوں میں ایک تحقیقی مقالہ شائع کروائیں، سینکڑوں کی تعداد میں اسکالرز ایم فل اور پی ایچ ڈی کر رہے ہیں مگر مجلوں کی تعداد کم ہونے اور بر وقت نہ چھپنے کی وجہ سے یہ اسکالر اپنی اسنادی تحقیق مکمل کرنے سے قاصر ہیں۔ اس سلسلے میں اردو کے اداروں اور جامعات کے شعبہ جات کو منصوبہ بندی کرنا چاہیے۔

خیابان کو عالمی کتابوں اور مجلوں کے نیٹ ورک میں شامل کرنے کے لیے ہم نے کوششیں کی ہیں، اب خیابان گال، امیزون اور اولریچ پر بھی دستیاب ہے۔ ہماری کوشش ہے کہ ہم اس سلسلے کو مزید وسعت دیں اور اردو تحقیق کو دنیا کے سب آن لائن شاکس پر لاسکیں۔

خیابان آپ کی تحقیق کو دنیا تک پہنچانے کا ذریعہ ہے۔ ہمیں اپنے مقالات بر وقت ارسال کریں، معیاری تحقیق کے حامل مقالات جات ریفری کرنے کے بعد شائع کیے جائیں گے۔ مقالہ کے لیے سرورق کے پشت پر ہدایات درج کر دی گئی ہیں جن پر عمل پیرا ہو کر مقالے کو تحقیقی اصولوں کے مطابق اور خیابان میں قابل اشاعت بنایا جاسکتا ہے۔ آپ کا مقالہ جونہی بذریعہ برقی ڈاک موصول ہو گا آپ کو مقالے کے قابل اشاعت ہونے یا نہ ہونے اور ریفری کی رپورٹ سے بھی از خود بذریعہ سافٹ ویئر آگاہ کر دیا جائے گا۔

تبصرے کے لیے ہمیں اپنے حالیہ کتب ارسال فرمائیں۔ اور خیابان کی بہتری کے لیے اپنی آراء بذریعہ خط، ای میل ہمیں ضرور ارسال کریں تاکہ ہم اپنے معیار کو خوب سے خوب تر بنا سکیں۔

ہم خیابان کی اشاعت کے لیے جامعہ پشاور کی انتظامیہ خصوصاً اپنے رئیس الجامعہ جناب ڈاکٹر عظمت حیات صاحب کے شکر گزار ہیں۔

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری، مدیر خیابان

فہرست مقالات

نمبر	نام مضمون		صفحہ نمبر
۱	رسالہ ءِ گل کرسٹ۔ چند حقائق	غلام عباس گوندل	۱
۲	''افکار''۔ ایک ترقی پسند رسالہ	ڈاکٹر محمد اشرف کمال	۳۱
۳	بعض اہم رجحانات واسالیب کے حامل فارسی افسانہ نگار	ڈاکٹر محمد کیومرثی جرتودہ	۴۵
۴	اردو نظم ..... روایت سے بغاوت تک	الیاس میراں پوری	۶۸
۵	صوبہ سرحد میں اردو خودنوشت	گوہر رحمان نوید	۸۱
۶	نثری نظم کا مغربی تناظر	نسیم عباس احمد	۹۴
۷	یادگار غالب کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ	ڈاکٹر محمد یار گوندل	۱۰۰
۸	دفتری زبان۔۔۔ بنیادی مباحث	فیاض احمد فیضی	۱۲۱
۹	علم بدیع کی چند نادر صنعتیں۔۔ ایک تحقیقی مطالعہ	ڈاکٹر مزمل حسین	۱۳۴
۱۰	فارسی ادب پر تصوف کے اثرات	ڈاکٹر غلام ناصر مروت	۱۵۰
۱۱	بچوں کا ادب: تاریخ اور عصری تقاضے	ڈاکٹر قرۃ العین طاہرہ	۱۵۵
۱۲	فرانسیسی افسانہ نگار۔ موپساں	ڈاکٹر محمد وارث خان	۱۶۹
۱۳	سخن تراش مرزا رفیع سودا کی غزل۔ ایک تجزیہ	ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار	۱۷۸
۱۴	اقبال کی غزل: خصوصیات وامتیازات	ڈاکٹر عابد سیال	۱۹۰
۱۵	مجموعہ ''بریدہ بدن'' کا فنی وفکری جائزہ	زبیدہ ذوالفقار	۲۱۱
۱۶	تدوینِ متن: علم اور فن	عظمت رباب	۲۲۴
۱۷	تاریخ ادب اردو (جمیل جالبی) میں پیش کردہ لسانی نظریات کا تحقیقی جائزہ	ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری	۲۳۳
۱۸	اردو اور دنیا کی بڑی زبانوں کی شماریات کے براہِ راست حوالے	ڈاکٹر سید محمد ذوالکفل بخاری	۲۴۴
۱۹	پیکر تراشی۔ ایک تعارف	ڈاکٹر سید عامر سہیل	۲۶۰
۲۰	رفیق غزنوی ___ منٹو کا ایک کردار	ڈاکٹر شگفتہ حسین	۲۶۷
۲۱	سید امتیاز علی تاج کی شذرہ نویسی	ڈاکٹر محمد سلیم ملک	۲۷۷
۲۲	''کلاسک اور کلاسیکیت کی بنیاد''	پروفیسر مجاہدہ	۲۹۴
۲۳	سرسید احمد خان اور علامہ اقبال کے ذہنی خد وخال	ڈاکٹر خواجہ محمد سعید	۳۰۹
۲۴	صہبا اختر، شاعرِ پاکستان	قرۃ العین طاہرہ	۳۲۸
۲۵	ڈاکٹر آفتاب احمد کے غیر مطبوعہ مضامین کا تنقیدی وتحقیقی جائزہ	ڈاکٹر سید شبیر	۳۵۷

کتابوں پر تبصرہ

نمبر	کتاب کا نام	صفحہ نمبر
۱	پہلی اُڑان	۳۶۳
۲	پون یہ بھید بتا	۳۶۵
۳	دور کی آواز	۳۶۷
۴	روشن چہرے	۳۶۹
۵	امان سین	۳۷۱

رسالۂ گل کرسٹ۔ چند حقائق

غلام عباس گوندل

Abstract

"Risala i Gilchrist" is a famouse book of John Borthwick Gilchrist on the subject of Urdu grammar. It is generally considered that it is an abstract of his book of Urdu grammar named"GRAMMAR OF HINDOOSTANEE LANGUAGE".There is also a misconception that he himself did not write it but Mir Bahadur Ali Hussaini translated and summarized it ,of his book mentioned above. It is never true.Instead, John Gilchrist , himself wrote "RISALA GILCHRIST" and most of the time he followed the "SURF I URDU " of Amanat Ullah Sheda but he never mentioned it.This book was printed again and again in last two centuries but its manuscripts are very rare.The same did Molve Karim Uddin with this RISALA when he wrote "Qwaed Ul Mubtadi" But he was quite honest to mention his sourse that he was following and copying "RISAL I GILCHRIST.The facts prove that this book is written by Gilchrist when he saw the "SARF I URDU " of Sheda. Mir Bahadur Ali Hussaini has no connection to this book.In most of the parts it is just translation of "SARF I URDU".Sheda,s book was in verse and could not get fame but RISALA GILCHRIST became a popular book in schools and madaris.In this way methodology of Sheda indirectly prevailed for more than a hundred year in urdu

اردو قواعد نویسی کی تاریخ میں ''قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ'' ایک ایسی کتاب ہے، جو ہمیشہ توجہ

کا مرکز رہی۔ اردو قواعد کی ابتدائی کتابوں میں سے کسی کتاب کو وہ شہرت اور مقبولیت نصیب نہیں ہوئی جو اس مختصر قواعد کو نصیب ہوئی۔ یہ کتاب انیسویں صدی میں نصابی ضرورتوں کے تحت بار بار طبع ہوئی اور بیسویں صدی میں محققین کی توجہ کا مرکز رہی۔ اس کا پہلا ایڈیشن ہندوستانی پریس کلکتہ سے ۱۸۲۰ء مین طبع ہو کر سامنے آیا۔ آخری بار یہ کتاب مجلس ترقی ءِ ادب لاہور نے ۲۰۰۸ء میں شائع کی۔ یہ طباعت ڈاکٹر خلیل الرحمان داؤدی کے اس محقق ایڈیشن کی دوسری طباعت ہے جو مجلس ترقی ءِ ادب لاہور ہی سے ۱۹۶۲ء میں چھپا تھا۔ ڈاکٹر خلیل الرحمان داؤدی نے تدوین کے دوران میں جن طباعتوں کو سامنے رکھا، ان میں سے ایک تو پہلی اشاعت ہے جو ۱۸۲۰ء کی ہے اور دوسری ۱۸۶۲ء کی۔ اسی رسالے کی ایک تدوین ڈاکٹر انصار اللہ نے ''قاعدہءِ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ'' کے نام سے کی۔ ان کے پیش نظر مہر علی نامی ایک شخص کی وساطت سے ملنے والا ایک قلمی نسخہ رہا۔ اس کا پہلا ایڈیشن ۱۹۷۳ء میں ادارہ مخدوم نند پور، ضلع کڑپہ سے اور دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۰ء میں یو پی اردو اکیڈمی لکھنؤ سے سامنے آیا۔ ہر دو محققین نے اس رسالے کے کسی اور ایڈیشن کا قلمی نسخے کا تذکرہ نہیں کیا لیکن دوران تحقیق، مذکورہ بالا طباعتوں سمیت دس طباعتیں ایسی دریافت ہوئی ہیں، جن کے نسخے مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں۔ ذیل میں جو فہرست دی جا رہی ہے اس میں کتاب کے نام میں اختلاف نظر آتا ہے لیکن یہ سب رسالہ گل کرسٹ ہی کے مختلف ایڈیشن ہیں:

۱۔ قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ، متضمن قوانین صرف ونحو ہندی، ہندوستانی پریس کلکتہ، ۱۸۲۰ء

۲۔ قواعد زبان اردو، کلکتہ سکول بک سوسائٹی کلکتہ، ۱۸۳۱ء

۳۔ صرف ونحو ریختہ ہندی / رسالہ گل کرسٹ مع ضمیمہ از حراست اللہ، مطبع اخوان الصفا کلکتہ، ۱۲۶۳ھ

۴۔ قوانین صرف ونحو زبان اردو (GILCHRIST HINDUSTANI GRAMMAR) اہتمام سید شاہ حسین قادری، مطبع قادری، مدراس، ۱۸۶۲ء / ۱۲۷۹ھ

۵۔ قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ (GILCHRIST,S GRAMMAR) مطبع نظام المطابع مدراس، ۱۸۷۳ء

۶۔ قواعد زبان اردو (ناقص الاول)

۷۔ قواعد زبان اردو مؤلفہ میر بہادر علی حسینی مرتبہ ڈاکٹر خلیل الرحمان داؤدی، ناشر: مجلس ترقی ءادب لاہور، ۱۹۶۲ء

۸۔ قاعدہ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ تصحیح وحواشی ڈاکٹر محمد انصار اللہ ناشر: ادارہ المخدوم، نند پور ضلع کڑپہ بار اول ۱۹۷۳ء

۹۔ قاعدہ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ تصحیح وحواشی ڈاکٹر محمد انصار اللہ ناشر: یو پی اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۰ء

۱۰۔ قواعد زبان اردو مؤلفہ میر بہادر علی حسینی مرتبہ ڈاکٹر خلیل الرحمان داؤدی، ناشر: مجلس ترقی ادب لاہور ۲۰۰۸ء

اس رسالے کی مختلف دستیاب طباعتوں میں خلیل الرحمٰن داؤدی کی مرتبہ ''قواعد زبان اردو'' کے مجلس ترقی ادب لاہور کے زیر اہتمام چھپنے والے دو ایڈیشنز کے سوا کسی پر بہادر علی حسینی کا نام بطور مؤلف درج نہیں۔ حتیٰ کہ دوران تحقیق، داؤدی صاحب کے پیش نظر نسخوں پر بھی میر بہادر علی حسینی کا کہیں بھی کوئی بھی حوالہ موجود نہیں۔ مؤلف نے رسالہ گل کرسٹ کو گل کرسٹ کی جگہ میر بہادر علی حسینی کی تالیف طے کرنے کے لیے مولوی کریم الدین کے تذکرہ ''طبقات الشعرا'' کی ایک روایت پر انحصار کیا ہے۔ تذکرے میں میر بہادر علی حسینی کی تالیفات کے معاملے میں جس جملے پر انحصار کیا ہے وہ یہ ہے:

''۔۔۔اور ایک رسالہ بنام قواعد اردو، جو کہ اردو زبان کے صرف ونحو پر چھاپا گیا۔''[۱]

اس کتاب کو میر بہادر علی حسینی کی تالیف ماننے والوں میں ڈاکٹر نیر اقبال اور ڈاکٹر جمیل جالبی اور ڈاکٹر ابواللیث صدیقی جیسے نام بھی شامل ہیں۔ ڈاکٹر نیر اقبال کا ایک مضمون ۸ مئی ۱۹۷۲ء کے ہفتہ وار ''ہماری زبان'' علی گڑھ میں چھپا۔ اس کا عنوان ''گل کرسٹ کی قواعد اور رسالہ گل کرسٹ'' تھا۔ ان کا خیال ہے کہ ۱۸۹۶ء میں کرانیکل پریس، کلکتہ سے چھپنے والی گل کرسٹ کی قواعد (GRAMMAR OF THE HINDOOSTANEE LANGUA) اور رسالہ گل کرسٹ، الگ الگ مصنفین کی کتابیں ہیں۔ جن میں اول الذکر گل کرسٹ کی جب کہ دوسری میر بہادر علی حسینی کی ہے۔ ڈاکٹر انصار اللہ نے ڈاکٹر نیر اقبال کے کچھ اقتباسات ''قاعدہ ء ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ'' کے مقدمے میں نقل کیے گئے ہیں۔ ان میں رسالہ گل کرسٹ کو میر بہادر علی حسینی کی تالیف بتایا گیا ہے:

''گل کرسٹ کی قواعد خالص توضیحی قواعد ہے۔ اس نے پوری کتاب 'شکل' کو مدنظر رکھ کر ترتیب دی ہے۔ وہ صرفی حصے میں تعریف کی پوری پوری وضاحت کرتا ہے۔ نحو کے حصے میں بھی بیس اصولوں میں تمام باریک سے باریک مسائل کی وضاحت کرتا چلا گیا ہے۔۔۔ میر بہادر علی حسینی کی کتاب اس نہج سے بالکل مختلف طریقے سے لکھی گئی ہے۔ اس میں قواعد تیار کرنے کا عربی طریقہ اپنایا گیا ہے۔ کلمے کی قسمیں عربی طریقے سے اسم، فعل، حرف کی گئی ہیں۔''[۲]

اس اقتباس میں وہ بنیادی فرق دریافت کیا گیا ہے جو دونوں کتب کے طریق تالیف میں ہے۔ اس کے بعد جو نتیجہ اخذ کیا گیا وہ ان الفاظ میں موجود ہے:

''گل کرسٹ کی قواعد اور حسینی کی قواعد دونوں بالکل الگ الگ تصنیفیں ہیں جن کو ایک دوسرے کا ماخذ یا تلخیص کہنا کسی اعتبار سے بھی جائز نہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ اندرونی شواہد سے صاف پتا چلتا ہے کہ حسینی کے سامنے گل کرسٹ کی قواعد موجود تھی اور اس نے مثالوں کے لیے الفاظ کا بڑا ذخیرہ اسی سے فراہم کیا ہے لیکن اس کو برتا اپنے طور پر ہے''[۳]

ڈاکٹر نیر اقبال نے اپنے بیان میں اسے تلخیص اور ماخوذ ماننے سے بھی انکار کیا ہے بلکہ اسے ایک الگ اور مستقل تصنیف کہا اور اسے میر بہادر علی حسینی کی مؤلفہ قرار دیا لیکن اس کے ساتھ ہی ان کا خیال ان مثالوں کی طرف جاتا ہے جو گل کرسٹ کی انگریزی تصنیف میں بھی موجود ہیں۔ پس وہ کہنے پر مجبور ہوئے کہ مثالوں کے لیے الفاظ کا بڑا ذخیرہ اسی سے فراہم کیا گیا۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے ''جامع القواعد'' کے حصہءِ صرف میں اردو قواعد نویسی کے آغاز وارتقا پر بھی بات کی ہے۔ اس میں وہ گل کرسٹ کے رسالے کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''اس دور کی لغت اور قواعد زبان کا مطالعہ کرنے والوں کے لیے گل کرسٹ کی تصانیف ایک اہم مأخذ ہیں۔ گل کرسٹ کی قواعد اردو کی ایک تلخیص اردو میں میر بہادر علی حسینی نے ''رسالہ گل کرسٹ'' کے نام سے مرتب کی تھی۔''[۴]

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے ''رسالہ گل کرسٹ'' کے موضوعات کا تعارف بھی کرایا ہے اور ہر بیان کے ساتھ اس کے مندرجات کو میر بہادر علی حسینی کا ترجمہ لکھا ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کے سامنے اس وقت شاید گل کرسٹ کی ''ہندوستانی زبان کی قواعد'' (بزبانِ انگریزی) موجود نہیں تھی ورنہ وہ ضرور ہر دو کتب کے فرق پر بھی بات کرتے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے اس رسالے کو گل کرسٹ کی تصانیف میں شامل کیا مگر یہ قیاس بھی کیا کہ عین ممکن ہے کہ یہ رسالہ میر بہادر علی حسینی نے گل کرسٹ کی فرمائش پر اسے لکھ کر پیش کیا ہو:

''رسالہ گل کرسٹ اردو میں لکھا گیا ہے۔ اس میں عربی قواعد کے مطابق اردو قواعد لکھی گئی ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۸۲۰ء میں ہندوستانی پریس کلکتہ سے ''قاعدہ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ'' کے نام سے شائع ہوئی۔ اس وقت گل کرسٹ کو ہندوستان سے گئے ہوئے سولہ برس ہو چکے تھے۔ ''طبقات شعرائے ہند'' میں لکھا ہے کہ ایک رسالہ بنام قواعد اردو جو کہ بنام رسالہ گل کرسٹ، اردو زبان کے صرف ونحو میں چھاپا گیا: میر بہادر علی حسینی کی تصنیف ہے۔ قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ حسینی نے یہ رسالہ گل کرسٹ کی فرمائش پر لکھ کر اسے پیش کیا تھا اور اس کو بنیاد بنا کر گل کرسٹ کا ارادہ اسے انگریزی زبان میں اپنے طور پر لکھنے کا تھا لیکن وہ یہ کام نہ کر سکا اور پروفیسری سے استعفادے کر انگلستان چلا گیا اور بعد میں افادیت کے پیش نظر اسے ''قاعدہ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ'' کے نام سے ۱۸۲۰ء میں

چھاپ دیا گیا۔ڈاکٹر انصاراللہ کی رائے یہ ہے کہ یہ گل کرسٹ ہی کی تصنیف ہے''[۵]

یہ بات قابلِ غور ہے کہ ڈاکٹر جمیل جالبی کی 'تاریخ ادب اردو' کی جلد سوم ۲۰۰۶ء میں شائع ہوئی جب کہ ڈاکٹر انصاراللہ رسالہ گل کرسٹ کے مخطوطے کی تدوین کر کے اسے ۱۹۷۵ء میں شائع کر چکے تھے اس لیے ان کے پیش نظر ڈاکٹر انصاراللہ کی رائے بھی موجود تھی ۔اس کے باوجود انہوں نے مولوی کریم الدین کی رائے کو وقعت دی ہے ۔ڈاکٹر انصاراللہ'' قاعدہء ہندی ریختہ'' کی تدوین کے دوران اس پر بات کر چکے ہیں۔

جہاں کئی محققین'' قواعد زبانِ اردو'' کو میر بہادر علی حسینی کی تالیف مانتے ہیں، وہیں ڈاکٹر انصاراللہ کی رائے ان سے مختلف ہے اور وہ اسے گل کرسٹ ہی کی تالیف سمجھتے ہیں۔اان کے خیال میں صرف مولوی کریم الدین کے تذکرے کو بنیاد بنا کر معروف مؤلف کو رد کر کے کسی اور کے نام کتاب کو موسوم کر دینا درست نہیں جب کہ اس تذکرے میں غلطیاں بھی موجود ہوں اور محقق ان غلطیوں سے آگاہ بھی ہو۔وہ لکھتے ہیں:

''ڈاکٹر نیر اقبال اور جناب داؤدی دونوں نے رسالہ گل کرسٹ مولوی کریم الدین کے حوالے سے میر بہادر علی حسینی کی تصنیف کہا ہے لیکن راقم السطور کے نزدیک مولوی کریم الدین کی شہادت کافی نہیں۔ان کے تذکرے میں واقعات کے بیان میں بڑی سے بڑی غلطی بھی ملتی ہے۔''[۶]

ڈاکٹر انصاراللہ یہاں شیخ ابراہیم ذوق کے مذہب کے بارے میں ان کے اس بیان کی مثال دی ہے کہ'' مذہب ان کا شیعہ سننے میں آیا ہے۔''[۶] جب کہ ذوق یقینی سنی تھے۔اور دونوں ایک ہی شہر میں رہتے تھے۔ان کے خیال میں:

''اگر مولوی کریم الدین نے میر بہادر علی حسینی کی شاعری کی بات غلط طور پر منسوب کر دی ہے تو تسلیم کرنا چاہیے کہ رسالہ گل کرسٹ کو بھی انہوں نے غلطی سے میر موصوف کے ساتھ منسوب کر دیا ہے۔ تاوقتیکہ کوئی اور معتبر شہادت اس بارے میں نہ مل جائے ،اس کتاب کو میر بہادر علی حسینی کی تصانیف میں شمار کرنا صحیح نہیں۔''[۷]

یہاں ڈاکٹر انصاراللہ رسالہ گل کرسٹ کی بابت مولوی کریم الدین کے تذکرہ'' طبقات شعرائے ہند'' کی سندی حیثیت کو چیلنج کرتے نظر آتے ہیں۔ان کا استدلال اپنی جگہ درست ہے ۔لیکن مولوی کریم الدین کے بیان کو انہی سے منسوب دیگر مآخذ کی روشنی میں دیکھنا بھی لازم ہے ۔''رسالہ گل کرسٹ'' کے ساتھ میر بہادر علی حسینی کی مؤلف کے طور پر نسبت کو خود مولوی کریم الدین کا ایک بیان درجہءِ اعتبار سے ساقط کر دیتا ہے جو ان کی کتاب ''قواعد المبتدی'' کے پہلے صفحے پر ہی وہ اپنی قواعد کے مندرجات کی بابت لکھتے ہیں:

''چوں کہ گل کرسٹ صاحب نے ایک رسالہ صرف میں بڑی کوشش اور محنت سے لکھا تھا اور واقع میں وہ اچھا

تھا مگر بعض بعض جگہ جہاں حاجت کچھ گھٹانے یا بڑھانے کی تھی، ان مقامات کو درست کر کے پہلے باب میں وہی رسالہ لکھا گیا ہے۔'' [۸]

ان الفاظ پر غور کریں تو گل کرسٹ کی کتاب کی بجائے ان کے ایک رسالے کا نام لیا گیا اور واضح طور پر لکھا کہ اسے گل کرسٹ نے بڑی محنت سے لکھا تھا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مولوی کریم الدین جس رسالے کو پہلے باب میں درج کرنے کی بات کر رہے ہیں وہ ''قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ'' ہی تھا یا کوئی اور رسالہ تھا؟

''قواعد المبتدی'' اور ''رسالہ گل کرسٹ'' کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دوران تالیف ان کے سامنے مشہور رسالہ گل کرسٹ ہی تھا اور انہوں نے جگہ جگہ اس سے نہ صرف استفادہ کیا بلکہ متعدد عبارتیں اور امثال بھی ''رسالہ گل کرسٹ'' سے نقل کیں؛ مثلاً:

''ضمیر مضاف الیہ وہ ضمیر ہے کہ جس کی طرف اضافت کریں کسی لفظ کو اور اضافت کی علامت 'کا' 'اور' 'کی' اور 'کے' ہیں۔ خواہ یہ حروف ہوں یا ان کی بدل۔ وے 'را' 'ری' 'رے' ہیں۔۔۔ ضمائر میں جب کہ ان کے بعد حروف معنوی آویں تو اکثر تغیر و تبدیل واقع ہوتی ہے۔ حروف معنوی با اصطلاح جدید دو قسم مقرر کیے گئے ہیں: مفرد اور مرکب۔ مفرد صرف حروف ہیں جیسا میں، سے، کو، کا، والا وغیرہ اور مرکب جہاں تک کہ اسمائے ظروف ہیں جیسا پاس، طرف، آگے پیچھے وغیرہ۔ اور شبیہ ظروف جیسا موجب، برابر وغیرہ۔ چنانچہ جب لفظ وہ اور یہ کے بعد حروف معنوی یا اسمائے ظروف واقع ہوں تب اس کی حروف ہا کو بدل کر ساتھ سین کے اور حروف واؤ اور یا کو الف مضمومہ اور مقصورہ سے مثلاً اسکو، اسے، اسکے تیئں، اسکا، اسکے، اس پاس، اسمیں، اسے وغیرہ'' [۹]

اب رسالہ گل کرسٹ کی عبارت دیکھیے:

''ضمیر مضاف الیہ وہ ضمیر ہے کہ جس کی طرف اضافت کریں، کسی لفظ کو اور اضافیت کی علامت کا یعنی کاف اور الف ساکن اور کے بیائے مجہول اور کی بیائے معروف ہے۔ فائدہ۔ ضمائر میں اکثر تبدیل و تغیر واقع ہوتی ہے جب ان کے بعد حروف معنوی آویں۔ حروف معنوی با اصطلاح جدید دو قسم مقرر کیے گئے ہیں: مفرد اور مرکب۔ مفرد صرف حروف ہیں جیسا میں، سے، کو، کا، والا وغیرہ اور مرکب جہاں تک کہ اسمائے ظروف ہیں جیسا پاس، طرف، آگے پیچھے وغیرہ۔ اور شبیہ ظروف جیسا موجب برابر وغیرہ۔ چنانچہ جب لفظ وہ اور یہ کے بعد حروف معنوی یا اسمائے ظروف واقع ہوں تب اوس کی حروف ہا کو بدل کر ساتھ سین کے اور حروف واؤ اور یا کو الف مضمومہ اور مقصورہ سے مثلاً اسکو، اسے، اسکے تیئں، اسکا، اسکے، اس پاس، اسمیں، اسے وغیرہ'' [۱۰]

ان دونوں عبارتوں کا تقابلی مطالعہ کریں تو ایک آدھ مقامات پر لفظی تغیر موجود ہے لیکن بنیاد ''رسالہ گل

کرسٹ'' ہی کی عبارت پر ہے۔ اسی طرح اب رسالہ گل کرسٹ سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''لفظ کون اور کیا استفہام پر دلالت کرتے ہیں جیسے کہ شعر سودا کا۔ بیت: اگر تو ہے باوفا تو جفا کار کون ہے۔ دلدار تو ہوا تو دل آزار کون ہے۔ بیت: تو نے سودا کے تئیں قتل کیا کہتے ہیں۔ یہ (اگر) سچ ہے تو ظالم اسے کیا کہتے ہیں۔ اور لفظ کیا اگر زجر کے ساتھ ہو تو منع کے معنی کا فائدہ دیتا ہے اگر کوئی جھڑکی کے ساتھ کہے کہ تو کیا کرتا ہے یعنی مت کر۔ اور کبھی فائدہ استغنا کا جیسا مصرع: تجھ بن بہشت پیارے میں لے کے کیا کروں گا۔ اور کبھی معنی تعجب کے، بیت: چل یقیں بہتر ہے اس سے جل مرنے کی طرح۔ کیا ہے پھولے ہیں پلاس اور لگ رہی ہے بن میں آگ اور کبھی واسطے تمنا اور حسرت کے جیسا: مصرع: اگر دلبر ہمارے بر میں آجاتا تو کیا ہوتا۔ اور تبدیل لفظ کون اور کیا کیا سماء موصول کی تبدیل کے برابر ہے جیسا کس کا گھر ہے اور یہ کس کی کتاب ہے'[۱۱]

اب ''قواعد المبتدی'' میں درج یہی بحث دیکھیے:

''لفظ کون اور کیا استفہام پر دلالت کرتے ہیں جیسے کہ شعر سودا کا۔ بیت: اگر تو ہے باوفا تو جفا کار کون ہے۔ دلدار تو ہوا تو دل آزار کون ہے۔ بیت: تو نے سودا کے تئیں قتل کیا کہتے ہیں۔ یہ (اگر) سچ ہے تو ظالم اسے کیا کہتے ہیں۔ اور لفظ کیا اگر زجر کے ساتھ ہو تو منع کے معنی کا فائدہ دیتا ہے اگر کوئی جھڑکی کے ساتھ کہے کہ تو کیا کرتا ہے یعنی مت کر اور کبھی فائدہ استغنا کا؛ جیسا، مصرع: تجھ بن بہشت پیارے میں لے کے کیا کروں گا۔ اور کبھی معنی تعجب کے، بیت: چل یقیں بہتر ہے اس سے جل مرنے کی طرح۔ کیا ہے پھولے ہیں پلاس اور لگ رہی ہے بن میں آگ۔ اور کبھی واسطے تمنا اور حسرت کے جیسا: مصرع: اگر دلبر ہمارے بر میں آجاتا تو کیا ہوتا۔ اور تبدیل لفظ کون اور کیا کی اسماء موصول کی تبدیل کے برابر ہے جیسا کس کا گھر ہے اور یہ کس کی کتاب ہے''[۱۲]

پہلے مقتبس عبارت میں تو کچھ لفظی تغیر تلاش کیا سکتا تھا مگر یہ عبارت حرف حرف رسالہ گل کرسٹ سے منقول ہے اور شعری مثالیں تک بعینہٖ درج ہیں۔ ''قواعد المبتدی'' میں کہیں کہیں، ایسی صورت بھی ہے کہ چند جملوں کا اضافہ کیا گیا ہے اور باقی عبارت برقرار رکھی گئی ہے:

''اور ضمیر مخاطب اور غائب کے مقام میں ادباً تعظیماً موافق مراتب کے لفظ خود بدولت اور خداوند اور پیر و مرشد اور صاحب قبلہ اور ملازمان وغیرہ استعمال کرتے ہیں۔

نوع چہارم

اسم موصول اس اسم کو کہتے ہیں جو جزو تمام جملہ کا بدون ملنے صلہ کے نہو یعنی نہ انتہا ہو نہ مبتدا ہو سکے نہ خبر بدون صلہ کے دو لفظ ہیں جو اور جون اور یے دونوں حالت فاعلی میں مشترک ہیں درمیان تذکیر و تانیثاً و وحدت و جمع

کے مثلاً جو مرد آیا تھا، جو رنڈی آئی تھی۔ جو مرد آئے تھے، جو رنڈیاں آئی تھیں لیکن ان کی تبدیل حروف معنوی یا اسمائے ظروف کے سبب حالت وحدت میں ساتھ حرف سین کے ہوتی ہے جیسا جس کو جس کا، جس نے جس پاس وغیرہ اور حالت جمعیت میں ساتھ حرف نون اور نہ کے مثلاً جن کو، جنہوں کو، جنہوں نے وغیرہ۔ اسمائے موصول متضمن ہیں معنی شرط کو بس ان کی جزا میں لفظ سو اور توں بھی آتا ہے'' [۱۳]

اب رسالہ گل کرسٹ میں اسی بحث کے الفاظ ملاحظہ ہوں:

'' اور ضمیر مخاطب اور غائب کے مقام میں ادباً و تعظیماً، موافق مراتب کے لفظ خود بدولت اور خداوند اور پیرومرشد اور صاحب قبلہ اور ملازمان وغیرہ استعمال کرتے ہیں۔

نوع چہارم

اسمائے موصول کے دو دو لفظ ہیں جو اور جون اور یے دونوں حالت فاعلی میں مشترک ہیں درمیان تذکیر و تانیث اور وحدت و جمع کے مثلاً جو مرد آیا تھا، جو رنڈی آئی تھی۔ جو مرد آئے تھے۔ جو رنڈیاں آئی تھیں۔ لیکن ان کی تبدیل حروف معنوی یا اسمائے ظروف کے سبب حالت وحدت میں ساتھ حرف سین کے ہوتی ہے جیسا جس کو جس کا، جس نے جس پاس وغیرہ۔ اور حالت جمعیت میں ساتھ حرف نون اور نہ کے مثلاً جن کو، جنہوں کو، جنہوں نے وغیرہ۔ اسمائے موصول متضمن ہیں معنی شرط کو بس ان کی جزا میں لفظ سو اور توں بھی آتا ہے'' [۱۴]

ان عبارتوں اتنا فرق ہے کہ '' نوع چہارم'' کی ذیل میں '' اسم موصول اس اسم کو کہتے ہیں جو جزو تمام جملہ کا بدون ملنے صلہ کے نہو یعنی نہ انتہا ہو نہ مبتدا ہو سکے نہ خبر بدون صلہ کے'' کے الفاظ '' قواعد المبتدی'' میں زائد ہیں۔

یہاں پر صرف تین اقتباس درج کیے گئے ہیں۔ پوری کتاب میں یہ کیفیت ہر صفحے پر ہے۔ اس سے دو امور ثابت ہوتے ہیں:

۱۔ مولوی کریم الدین نے جس کتاب کے بارے میں کہا ہے کہ '' گل کرسٹ صاحب نے ایک رسالہ صرف میں بڑی کوشش اور محنت سے لکھا تھا اور واقع میں وہ بہت اچھا تھا'' وہ یہی رسالہ '' قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ متضمن قوانین صرف و نحو ہندی'' ہی تھا۔ اور '' پہلے باب میں وہی رسالہ لکھا گیا''

۲۔ '' قواعد المبتدی'' کی تالیف کے دوران میں مولوی کریم الدین کو یقین تھا کہ یہ رسالہ گل کرسٹ ہی کا مؤلفہ ہے۔ میر بہادر علی حسینی یا کسی اور کی تصنیف نہیں۔

مولوی کریم الدین کے تذکرے میں کوئی ایسا بیان موجود نہیں جس سے ثابت ہوتا ہو کہ انہوں میر بہادر علی حسینی سے جو کتاب منسوب کی وہ ان کی نظر سے گزر چکی ہے یا نہیں البتہ جس رسالہ گل کرسٹ کو مولوی کریم الدین کی

روایت پر خلیل الرحمٰن داؤدی نے میر بہادر علی حسینی کے نام سے شائع کرایا ہے، خود مولوی کریم الدین کو یقین ہے کہ جان گل کرسٹ کی تالیف ہے۔

اب ڈاکٹر غیر اقبال کے داخلی شہادت کے استدلال کی طرف آتے ہیں۔ انہوں نے دونوں کتابوں کی منہاج میں اختلاف اور امثلہ میں مطابقت بھی دریافت کی تھی اور انہیں الگ الگ مصنفین کی کتابیں قرار دینے کے بعد کہا تھا کہ میر بہادر علی حسینی کے پیش نظر گل گرسٹ کی ''ہندوستانی زبان کی قواعد'' ہے۔ اس ضمن میں پہلے تو ڈاکٹر انصار اللہ کی رائے ملاحظہ ہو:

''طریقہ کار کا اختلاف اس امر کی قطعی دلیل نہیں ہے کہ مصنف لازماً ایک ہی شخص نہیں تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ ایک آدمی دو مختلف بلکہ متضاد انداز سے بھی سوچ سکتا ہے۔ گل کرسٹ نے جس طور پر کام کیا ہے، اس کے پیش نظر الگ الگ انداز سے قواعد کا مرتب کرنا اور بھی ضروری تھا۔ ان کی ضخیم الحجم کتاب کی زبان انگریزی ہے۔ اس کے مخاطب وہ انگریز تھے جو اردو سے نہ صرف واقف نہ تھے بلکہ ایک مختلف المزاج زبان بولتے اور اور سمجھتے تھے۔۔۔ دوسری طرف قاعدہ ہندی ریختہ کو وہ زبان اردو میں مرتب کر رہے تھے۔ اردو کے زبان دان کے لیے قواعد کی درس و تدریس و تفہیم کے لیے جو طریقہ زیادہ دلچسپ، زیادہ مفید اور زیادہ سریع الفہم ہو سکتا تھا، وہ اس کتاب میں اختیار کیا گیا ہے۔ یوں ایک ہی مصنف کی ایک ہی موضوع سے متعلق دو کتابوں کا انداز مختلف ہو گیا ہے۔'' [۱۵]

ڈاکٹر انصار اللہ کے اس بیان کی رہنمائی میں غور کیا جائے تو اردو قواعد نویسی میں ایسی متعدد مثالیں موجود ہیں جن میں ایک ہی مصنف نے مختلف طریقہ کار کے ساتھ کتابیں لکھی ہیں۔ مولوی عبدالحق کی کتاب 'اردو صرف و نحو' اور ''قواعد اردو'' میں کا تقابل کیا جائے تو ''اردو صرف و نحو'' میں اختصار موجود ہے جب کہ ''قواعد اردو'' میں اجزائے کلام اسم، فعل، ضمیر، صفت، تمیز اور حرف پر مفصل اظہار خیال کیا گیا اور تحقیق الفاظ پر بھی خاص توجہ دی۔ مولوی محمد حسین آزاد کی لکھی ہوئی کتابوں کو دیکھیں تو ''اردو قواعد'' اور ''اردو صرف و نحو'' میں مباحث کا اشتراک ہے مگر پیش کش میں بہت فرق ہے۔ ''قواعد اردو'' مروج استخراجی طریق پر جب کہ ''اردو صرف و نحو'' استقرائی طریق پر لکھی گئی ہے۔ یہاں ایک اور نکتہ ذہن میں رہے کہ قواعد کی کتابوں میں تعریفوں کے اشتراک سے زیادہ مثالوں اشتراک اور بطور خاص شعری مثالوں کا اشتراک، اخذ و استفادہ کی صورتیں تلاش کرنے کے لیے زیادہ اہم ہے۔ روایتی قواعد کی کتابوں میں مفاہیم میں زیادہ اختلاف موجود نہیں اس لیے روایتی تعریفیں بہت کم بدلتی ہیں۔ البتہ عبارت میں آنے والے الفاظ، جملوں کی ساخت، مباحث کی ترتیب، امثلہ کا انتخاب اور ترتیب، اشعار، محاورات اور ضرب الامثال وغیرہ کا اشتراک بہت اہم داخلی شہادتیں فراہم کرتا ہے۔ ''قواعد المبتدی'' کی تالیف کے دوران میں مولوی کریم الدین کا گل کرسٹ کے رسالے

سے نقل کا اعتراف اور رسالہ گل کرسٹ اور ''قواعد المبتدی'' میں حتمی مماثلتیں ڈاکٹر انصار اللہ کے اس دعوے کا اثبات واستناد بہم پہنچاتی ہیں کہ رسالۂ مذکور گل کرسٹ ہی کی تصنیف ہے۔

اب رسالہ گل کرسٹ کی تالیف کے مسئلے کو ایک اور رخ سے دیکھتے ہیں۔گل کرسٹ کے بارے میں طے ہے کہ وہ مشرقی زبانوں کے باقاعدہ قواعد نویس تھے۔میر بہادر علی حسینی کی بابت ایسی کوئی مصدقہ اطلاع نہیں۔دوسری طرف ''ہندوستانی زبان کی قواعد'' اور'' قواعد زبانِ اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ'' کی طباعت کے درمیان ۱۷۹۶ء اور ۱۸۲۰ء تک کا درمیان چوبیس برس کے زمانی بعد کو سامنے رکھنا بھی لازم ہے۔ ۱۷۹۶ء میں ''ہندوستانی زبان کی قواعد'' انگریزی زبان میں تالیف کی گئی۔اس وقت گل کرسٹ کے سامنے نصاب کا خاکہ تھا، نہ تدریسی سرگرمیوں سے وابستگی اور نہ ایسی کوئی کتاب موجود تھی جس میں اردو زبان کے قواعد کے لیے مشرقی زبانوں سے اساس فراہم کی گئی ہو۔خود گلکرسٹ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ پہلے فارسی اور پھر عربی کی طرف توجہ کرتے نظر آتے ہیں۔''نوایجاد یعنی نقشہ افعال فارسی مع مصدرات آں دمترادف ہندوستانی'' ۱۸۰۱ء میں اور ''ہندی عربی آئینہ'' ۱۸۰۴ء میں سامنے آئی۔اس دوران میں ۱۸۰۳ء کے قریب ان کی ملاقات امانت اللہ شیدؔا سے ہوتی ہے۔شیدا کی زبان دانی سے گل کرسٹ کا تعارف، شیدؔا اپنی کتاب ''ہدایت الاسلام'' (بزبان عربی) کی جلد اوّل کے اردو ترجمہ سے ہوا۔حامد حسن قادری نے انہیں عربی اور فارسی کا اچھا عالم بتایا اور لکھا:

''کالج میں کام کرنے سے بطور خود انہوں نے فقہ اسلام کے متعلق ایک ضخیم کتاب عربی زبان میں ''ہدایت الاسلام'' کے نام سے لکھی تھی۔۔۔پہلی جلد ترجمہ کر کے گل کرسٹ کے سامنے پیش کیا۔ڈاکٹر پر ان کے فضل وکمال کا بڑا اثر ہوا اور ان کو عربی اور فارسی کے ترجمے کے لیے ملازم رکھ لیا'' [۱۶]

شیدؔا کی زبان دانی کا اعتراف تو اس انداز میں ہوا کہ انہیں کاظم علی جوان و دیگران کے ساتھ ترجمہ قرآن مجید کے لیے اور ''نقلیات لقمانی'' میں نقلیات کے عربی ترجمہ کے لیے مقرر ہوئے۔اس دوران فورٹ ولیم کالج میں ایک مستحکم تدریسی روایت وجود میں آ چکی تھی۔گل کرسٹ یقیناً نصابی اور تدریسی ضرورتوں کو پہچان چکے ہوں گے۔پھر امانت اللہ شیدؔا کی مؤلفہ ''اردو صرف'' کی صورت میں اردو قواعد نویسی کا ایک نیا ماڈل سامنے آ گیا۔یہ قواعد کا وہ طریق تھا جو مقامی طلبہ، اساتذہ اور دیگر متعلق افراد کے لیے سمجھنے اور سمجھانے میں زیادہ سہل اور قابل قبول تھا۔یہ کتاب ۱۸۰۶ء میں تصنیف ہوئی اور ۱۸۱۰ء میں شائع ہوئی۔گل کرسٹ اس وقت ایڈنبرا جا چکے تھے۔رسالہ گل کرسٹ اس وقت طبع ہو کر سامنے آیا جب گل کرسٹ انگلستان میں تھے۔اس سے ایک تو یہ امکان کم ہو جاتا ہے کہ گل کرسٹ نے انگلستان میں بیٹھ کر میر بہادر علی حسینی سے اپنی قواعد کی تلخیص کا کہا ہوگا۔۔''صرف اردو'' ۱۸۰۶ء میں تصنیف ہوئی اور پہلی

بار ۱۸۱۰ء میں چھپی۔ رسالہ گل کرسٹ بہرطور ۱۸۰۶ء کے بعد کی تصنیف ہے۔گل کرسٹ اس وقت ہندوستان میں موجود نہیں تھے بل کہ انگلستان جا چکے تھے۔ انگلستان میں تصنیفی اور تالیفی کام اور اردو سے ان کے تعلق کی کیا کیفیت رہی۔اس ضمن میں ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے دیکھیے:

''انگلستان پہنچ کر وہ اپنے وطن اڈنبرا چلا گیا۔ یہیں ۳۰ راکتوبر ۱۸۰۴ء کو اڈنبرا یونیورسٹی نے اپنے قدیم و نامور طالب علم کو ایل ایل ڈی کی اعزازی ڈگری دی۔ کچھ عرصے بعد وہ لندن چلا آیا اور ہندوستانی زبان پر کئی لیکچر دیے۔ اپنی چند کتابوں کی از سرنو تدوین کی۔ سیاسی موضوعات پر چند کتابیں لکھیں۔ کچھ عرصے بعد وہ اڈنبرا آ گیا۔ یہیں تجارت کی غرض سے ایک کمپنی اور ''بنک آف اڈنبرا'' کے نام سے ایک بنک قائم کیا لیکن شاید یہ کام اس کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا تھا اس لیے نیل کی کاشت و تجارت کی طرح وہ یہاں بھی ناکام رہا۔ ۱۸۱۶ء میں پھر لندن چلا آیا اور ''کمپنی'' کے ملازمین لے لیے ہندوستانی زبان سکھانے کی کلاسیں لینا شروع کیں۔ دو سال بعد کمپنی نے اسے پروفیسر کا منصب دے دیا لیکن یہاں بھی وہ زیادہ عرصہ کام نہ کر سکا اور جب اختلاف کی وجہ سے ۱۸۲۵ء میں کمپنی نے اپنا ہاتھ کھینچ لیا تو ۱۸۲۶ء میں تدریس کا کام ڈنکن فاربس کے سپرد کر کے الگ ہو گیا اور عمر کے آخری حصے میں پیرس چلا آیا اور وہیں ۹ جنوری ۱۸۴۱ء کو وفات پائی۔'' [۱۷]

گل کرسٹ ۱۸۰۴ء سے ۱۸۱۶ء تک اڈنبرا میں رہے۔ اڈنبرا یونیورسٹی کے ساتھ ان کا گہرا رشتہ ہمیشہ استوار رہا۔ ۱۸۱۶ء میں وہ لندن جاتے ہیں جہاں پر ان کی تدریس سے وابستگی تین سطح پر ہے۔ پہلے انہوں پہلے بذات خود' انہوں نے ایک سکول قائم کیا جہاں ایسٹ انڈیا کمپنی میں ملازم ہونے والے امیدواروں کو اردو پڑھاتے رہے۔ یہ سلسلہ ۱۸۱۸ء تک جاری رہا۔ دوسرے مرحلے میں'' کمپنی نے خود ۱۸۱۸ء میں لیسسٹر اسکوائر (LIECESTER SQUIRE) میں ایک ادارہ اورینٹل انسٹی ٹیوٹ (ORIENTAL INSTITUTE) قائم کر دیا۔ اس ادارے میں اردو کی پروفیسری ڈاکٹر گل کرسٹ نے قبول فرمائی۔ تیسرے مرحلے میں'' ایسٹ انڈیا کمپنی کے بورڈ آف ڈائرکٹرس نے اس ادارے کو ختم کر دیا۔ ادارے کی برخاستگی کے بعد بھی ایک سال تک ڈاکٹر گل کرسٹ اپنے طور اس کو چلاتے رہے۔ گویا اردو لغت و قواعد پر گہری نظر رکھنے والا یہ نابغہ انگلستان میں بھی اردو تدریس سے وابستہ رہا۔ قیاس یہ کہتا ہے کہ ''صرف اردو'' ہندوستانی چھاپہ خانہ سے شائع ہوئی اس لیے ۱۸۱۰ء کے بعد کسی بھی وقت اس کا مطبوعہ نسخہ گل کرسٹ کو میسر ہو گیا ہو گا اور گل کرسٹ نے قواعد نویسی کے اپنے ذاتی تجربے اور اس کتاب کی منہاج سے متاثر ہو کر یہ رسالہ تالیف کیا ہو گا۔ اڈنبرا یونی ورسٹی کے ریسرچ کلیکشن میں ''صرف اردو'' کی موجودگی سے اس دعوے کو تقویت ملتی ہے کہ ''صرف اردو'' گل کرسٹ کے زیر مطالعہ ضرور رہی ہو گی اور گل کرسٹ ہی کی وساطت سے وہاں پہنچی ہو گی۔ ۱۸۲۰ء سے

قبل رسالہ گل کرسٹ کے قلمی نسخوں کی برصغیر میں عدم موجودگی کا بنیادی سبب بھی دریافت کیا جا سکتا ہے کہ یہ انگلستان ہی میں لکھا گیا ہوگا اور ہندوستان والوں کا اس کتاب سے پہلا تعارف اس کی مطبوعہ شکل میں ہی ہوا ہوگا۔

جس طرح مولوی کریم الدین نے ''قواعد المبتدی'' کی تالیف کے دوران میں ''قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ'' کو سامنے رکھا، اسی طرح گل کرسٹ نے بھی اپنے رسالے کی تالیف کے دوران میں، امانت اللہ شیدؔا کی ''صرفِ اردو'' کو سامنے رکھا۔ اس کی اپنی کتاب ''ہندوستانی زبان کی قواعد'' کے اثرات بھی رسالہ گل کرسٹ پر ضرور ہیں لیکن زیادہ استفادہ ''صرفِ اردو'' سے کیا گیا ہے۔ اپنی مطبوعہ شکل میں کتاب جس صورت میں موجود ہے اس کو دیکھ کر اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ گل کرسٹ اگرچہ پہلے بھی اردو قواعد پر ایک کتاب لکھ چکے تھے لیکن وہ امانت اللہ شیدؔا کی کتاب ''صرف اردو'' سے بہت زیادہ متاثر ہوئے۔ وہ اس قدر متاثر ہوئے کہ انہوں نے صرف کے مباحث میں بہت کچھ مواد اور پیش کش کا مکمل طریقہ کار امانت اللہ شیدؔا کی قواعد ''صرف اردو'' سے اخذ کیا۔ موضوعات کی تقسیم اور ترتیب، دونوں سطح پر ''صرف اردو'' سے فراواں اخذ واستفادے کی کیفیت موجود ہے۔ ہر دو کتب کا تقابلی مطالعہ کریں تو یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ رسالہ گل کرسٹ کی تالیف کے دوران ''صرف اردو' لازمی طور پر مؤلف کے سامنے تھی۔ اس دعوے کے ثبوت کے لیے ضروری ہے کہ رسالہ گل کرسٹ کا موضوعاتی مطالعہ اس طرح کیا جائے کہ ''صرف اردو'' کے ساتھ اس کا تقابل سامنے آ سکے۔

رسالہ گل کرسٹ دو مقالے اور چند صفحات کے خاتمہ کتاب پر مشتمل ہے۔ مقالہ اوّل مفردات کے باب میں جب کہ مقالہ دوّم مرکبات کے باب میں ہے۔ مقالہ اوّل کی تین 'بحث' ہیں۔ بحث اوّل اسم کے بیان میں ہے اور چار ابواب پر محیط ہے۔ باب اوّل میں اسم کی تقسیم باعتبار اشتقاق اور عدم اشتقاق دکھائی گئی اور اسم کی تین نوع جامد اور مشتق کی وضاحت کی گئی۔ جامد کی مثالوں میں ہاتھی، مرد رنڈی اور گھوڑا شامل ہیں۔ مصدر وہ ہے، جس میں سے نکلیں افعال اور اسمائے مشتقہ۔ مشتق کی چار قسمیں بیان کی گئیں۔ قسم اوّل اسم فاعل، قسم دوّم اسم مفعول، قسم سوّم موافق اصطلاح عربی کے حال اور قسم چہارم اسم تفضیل ہے۔ اسم تفضیل سے ملحق بحث اسم آلہ اور مصدر کے ظرفیت کے معنی کی ہے۔ باب دوّم میں اسماء کی اقسام باعتبار تعیّن اور عدم تعیّن معنی کے بیان کی گئی ہیں۔ ان میں اسم نکرہ، اسم غیر معیّن اور معرفہ اسم معیّن ہے۔ معرفہ کی چار نوع علم، ضمیر، اشارہ اور موصول بیان ہوئی ہیں۔ علم میں لقب، خطاب اور اسمائے تشخص اور اسمائے حقارت کی بحث موجود ہے۔ ہندی کی چھ ضمیریں دریافت کی گئی ہیں جو یہ ہیں: میں، ہم، تو (تیں)، تم، وہ اور وے۔ ضمیر کی قسمیں فاعل، مفعول اور مضاف الیہ بتائی گئی ہیں۔ ضمیر مضاف الیہ کے بعد ضمیر کی حرف معنوی کے تحت تبدیل کا بیان موجود ہے۔ حروف معنوی کی مفرد اور مرکب میں تقسیم کر کے میں، سے، کو، کا، والا وغیرہ کو مفرد جب کہ اسمائے

ظروف جیسا، پاس، طرف، آگے، پیچھے وغیرہ کو اور شبہ ظروف یعنی موجب، برابر وغیرہ کو مرکب میں شامل کیا گیا۔ ہیں پر 'یہ'، اور 'وہ' کی 'ی' 'ہا' کی تبدیل کا اصول بتایا گیا۔ اسم اشارے کے چار لفظ 'یہ'، 'یے'، 'وہ' اور 'وے' بتائے گئے۔ یہیں پر ایک ہی جملے میں اسمائے ضمیر یا اسمائے اشارہ کے بعد دوسری ضمیر مضاف الیہ کے وقوع کا اصول بیان کیا گیا۔ ضمائر تخصیص ومشارکت اور ضمیر متکلم کی جگہ کلمات فروتنی کا بیان اس کے بعد ہے۔ نوع چہارم اسمائے موصول کی ہے جس کے لیے دو لفظ 'جو' اور 'جون' بتائے گئے۔ پھر 'کون' اور 'کیا' کا بیان ہے۔ کچھ اور متفرقات درج کرنے کے بعد باب سوّم شروع ہوتا ہے جو اسم کے معنی اسمی اور صفتی کی بابت ہے۔ اسم ذات کے معنی بغیر وصف کے دے تو اسمی اور مع وصف ظاہر کرے تو صفتی ہے۔ صفت کی دو قسمیں ہیں۔ لفظ پر بغیر اضافہ زواید صفت مفرد ہے جیسے اچھا، برا، بھلا، سرخ وغیرہ۔ لفظ کے صیغہ اصلی پر یائے معروف، الف، وار، ویا، یلا، یل، ہارا، ار، ر، یرا، ڑا، ڑی، اک، اکا، کا، کڑ، بھر، سا، سی، کا سا، یت، ینہ، گڑ، گار، کار، وار، بردار، بر، بان، وان، مند، ونت، مان، باز، ور، آور، گیں، یں، ناک، سار، ندہ، زادہ، زاد، زا، کش، ساز، خواہ، اندیش، طلب، شناس، دان، فہم، پوش، بخش، بند، پرست، فروش، گیر، خوار، خور، خواں، گو، جو، بیں، انداز، چلا، سوار، نشین، ربا، موہن، چیں، ریز، فشاں، سوز، کن، زدہ، مارا، آلودہ، زن، آشوب، آزار، افروز، افراز، دوست، دشمن، آموز، آمیز، انگیز، پرور، پال، نواز، پرواز، فریب، کشا، گداز، نما، بوس، گوں، فام، مائل، بار، رو، دوز، رس اور شو وغیرہ کے اضافے سے صفات مرکب حاصل ہوتی ہیں۔ بد اور زشت اور کو، کے لانے سے صفات ذم اور نیک، خوش، خوب، سو کے اوّل آنے سے صفات مدح حاصل ہوتی ہیں۔ تنگ، پست، دوں اور کم کے اوّل لانے سے معنی کمی اور چھوٹائی کے جب کہ 'شہ' کو اوّل لانے سے تقویت اور کلانی (بڑائی) کا مفہوم داخل ہوتا ہے۔ قابل، صاحب، اہل، ذی، زیادہ، فضول، ہم، ایک، نیا اور ادھ کے داخل کرنے سے بھی صفات حاصل ہوتی ہیں۔ باب چہارم کے آغاز سے پہلے 'ویا'، 'اک'، 'کڑ' اور 'ؤ' کے ملنے سے اسم فاعل کے وقوع کا ذکر موجود ہے۔ باب چہارم، پانچ فصل پر مشتمل ہے جس میں اسماء کی تبدیل، عدم تبدیل، تذکیر و تانیث، حالات اور وحدت و جمعیت کے قواعد تحریر کیے گئے ہیں۔

بحث دوّم فعل کے بیان میں ہے۔ یہ دو ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلا باب افعال اور ان کی تصریف کے ذکر میں ہے۔ اس میں مصدر سے فعل امر واحد کا صیغہ اخذ کرنے کے بعد فعل نہی، فعل حال اور فعل ماضی مطلق بنانے کے قواعد درج کیے گئے۔ اس کے بعد ماضی قریب، ماضی بعید، ماضی استمراری اور ماضی شرطی کا طریق بتایا گیا۔ فعل مضارع اور فعل مستقبل کی بحث ماضی کے مباحث کے بعد درج ہے۔ بحث دوم کا باب دوّم، چار فصل پر مشتمل ہے۔ فصل اوّل اقسام فعل کے بیان میں ہے۔ افعال کی دو قسمیں، لازمی اور متعدی ہیں۔ لازمی وہ ہے کہ فاعل کے ساتھ اس کے معنی

پورے ہوں۔ متعدی فاعل کے ساتھ مفعول کا طالب ہے۔ متعدی کی دو اقسام ،متعدی بنفسہٖ اور متعدی بالواسطہ ہیں۔ پھر متعدی بالواسطہ کے چار نوع مقرر کیے گئے ہیں۔ فصل دوم فعل وضعی و غیر وضعی اور فعل مفرد اور فعل مرکب کے بیان میں ہے۔ فصل سوم ،افعال کی تذکیر و تانیث اور وحدت و جمعیت کے قواعد پر مشتمل ہے۔ فصل چہارم میں افعال صحیح اور غیر صحیح کا فرق مثالوں سے واضح کیا گیا ہے۔ باب سوم میں ایسی صورتوں کا ذکر ہے جہاں افعال کی کوئی ایک صورت ،مجازاً کسی اور صورت کے لیے استعمال ہوتی ہے۔

رسالے کی تیسری بحث ،حرف کے بیان میں ہے۔ آغاز حروف ابتدا اور انتہا سے کیا گیا ہے۔ سے ،سی ،سوں واسطے ابتدا کے آتے ہیں۔ تک ،تلک ،لے ،لگ اور توڑی انتہا کے واسطے آتے ہیں۔ پھر حروف ظرفیت ،حروف معیت و استعلا ،حروف بیان ،حروف نفی ،حروف ندا ،حروف دعا ،حروف تصغیر فارسی ،(اس مقام پر حروف تخصیص درج نہیں) حروف تشبیہ ،حروف عطف ،حروف تردید ،حروف شرط و جزا ،حروف استثنا ،حروف ایجاب اور حروف تکرار بالترتیب درج ہیں اور ان کی توضیح موجود ہے۔

رسالے کا مقالہ دوم ،مرکبات کے مباحث کا احاطہ کرتا ہے۔ مرکب کی تعریف کے بعد مرکب غیر کلامی کی چار انواع کا بیان ہے۔ یہ چار انواع ،مرکب توصیفی ،مرکب اضافی ،مرکب تعدادی اور مرکب امتزاجی ہیں۔ فصل دوم میں کلام یا جملہ کی توضیحات پر مختصر بحث ہے۔ اس میں جملہ اسمیہ اور جملہ فعلیہ کا فرق مثالوں سے واضح کیا گیا ہے۔ خاتمہ کتاب میں چار فصل ہیں۔ فصل اوّل حالت فعل کے بیان میں ہے۔ فصل دوم تمیز کے ضمن میں ،فصل سوم صفت اور موصوف کی متابعت ،عطف و معطوف ،تاکید و مؤکد ،توابع مہمل اور چند ایک مخصوص کلمات کے مباحث کی حامل ہے۔

سطور بالا میں رسالہ گل کرسٹ کے مباحث اور ان کی ترتیب کا ایک خاکہ سامنے آ جاتا ہے۔ یہ خاکہ گل کرسٹ کی انگریزی قواعد سے یکسر الگ ہے مگر ''صرف اردو'' کے ساتھ اس کی حیرت انگیز مماثلت ہے۔ ۱۸۲۰ء سے قبل جان شکسپیئر کی گرامر کے دو ایڈیشن (۱۸۱۳ء اور ۱۸۱۸ء) طبع ہو چکے تھے اور انشاء اللہ خان انشاؔ کی 'دریائے لطافت' بھی لکھی جا چکی تھی لیکن طبع نہیں ہوئی تھی۔ ''رسالہ گل کرسٹ'' کا طریق کار ان دونوں سے بھی کوئی مطابقت نہیں رکھتا لیکن ''صرف اردو'' کے ساتھ کتاب کے مباحث ،تعریفات ،ترتیب اور بعض مقامات پر امثلہ کی اس قدر مماثلت ہے کہ حصہ صرف اسی منظوم کتاب کی منثور شکل نظر آتا ہے۔ ''رسالہ گل کرسٹ'' کے موضوعات اور ان کی ترتیب اوپر درج کی جا چکی ہے۔ اس میں اور ''صرف اردو'' کے مباحث میں اس قدر یکسانیت ہے کہ مباحث کی ترتیب تک برقرار ہے۔ اگر ہم 'صرف اردو' کے اہم مباحث کی فہرست مرتب کریں گے تو یہی ہوگی اس لیے یہاں پر تقابلی جائزے کے لیے ایک نیا

خاکہ تکرار سے زیادہ کچھ نہیں ہوگا کیوں کہ مباحثِ صرف میں مکمل طور پر 'صرف اردو' کی پیروی کی گئی ہے۔ البتہ مرکبات کے باب میں جو بحث موجود ہے وہ بالکل الگ ہے۔ مرکب اور جملے کے مباحث ''صرف اردو'' میں موجود نہیں۔ امانت اللہ شیدا تو اعلان کر چکے تھے کہ:

جب کہ تھی صرف اکثر و ثابت

نحو سے اس کی میں ہوا ساقط[۱۸]

یہاں دونوں کتابوں کو باہم تقابل میں دیکھا جائے تو دونوں کتابوں میں صرف کے مباحث کو تین حصوں اسم، فعل اور حرف میں تقسیم کیا گیا اور ان پر اسی ترتیب میں بحث کی گئی ہے۔ دونوں کتابوں کے ذیلی مباحث بھی یکساں اور ان کی ترتیب بھی ایک جیسی ہے اور روایتی اردو قواعد کی جس ترتیب سے آج ہم آشنا ہیں یہ امانت علی شیدا کی قائم کردہ ہے۔ انشاء اللہ خان انشاء کی 'دریائے لطافت' اپنی تمام تر مقبولیت کے باوصف قواعد نویسی کے لیے منہاج مہیا نہ کر سکی۔ خود 'صرف اردو' کو تو مقبولیت حاصل نہ ہوئی مگر گل کرسٹ نے اس منہاج کو نثر میں قبول کیا تو اسے ایسی مقبولیت حاصل ہوئی کی عرصہ دراز تک قواعد نویس اسی کے دائرے میں گھومتے رہے۔

جب یہ دعویٰ کیا جائے گا کہ رسالہ گل کرسٹ پر ''صرفِ اردو'' کے فراواں اثرات ہیں تو لازم ہوگا کہ اس دعوے کو تقابلی مطالعے کے ذریعے ثابت بھی کیا جائے لہٰذا ہر دو کتب سے چند اقتباسات پیش ہیں:

''مشتق وہ اسم ہے کہ نکلے مصدر سے۔ پس مشتق کی چار قسم ہیں۔

قسم اول

اسم فاعل کہ وہ دلالت کرے ایسی ذات پر کہ جس سے فعل صادر ہوئے جیسا، مارنیوالا۔ یا قائم ہو جس میں، جیسا مرنیوالا۔ اسم فاعل کی علامت اکثر واقع ہوتی ہے لفظ والا یا ہارا یا ہار۔ اسم فاعل مذکر واحد: مرنیوالا جمع مارنیوالے، مؤنث واحد مارنیوالی، جمع مارنیوالی، مارنیوالیاں۔ فائدہ: اکثر اسم فاعل عربی اور فارسی کا ہندی میں مستعمل ہے جیسا فاضل، عاشق، آیندہ، روندہ۔

قسم دوم

اسم مفعول وہ ہے کہ دلالت کرے ذات پر اس شخص کی جس پر فعل واقع ہوئے۔ اسم مفعول کا وزن موافق ہے فعل ماضی کے وزن کے ساتھ جیسا کہتے ہیں وہ تو میرا مارا ہے۔ اسم مفعول مذکر واحد مارا جمع مارے مؤنث واحد ماری جمع ماریں ماریاں اور کبھی اسم مفعول کے صیغوں میں زائد ہوتا ہے لفظ ہوا اور ہوئے بیائے مجہول ہوئی ہوئیں اور ہوئیاں بیائے معروف جیسا مارا ہوا و علیٰ ہٰذ القیاس۔

قسم سوم

اسم حالیہ کہ وہ فی الواقع موافق اصطلاح عرب کے حال ہے یعنی جو بیان کرے ہیئت فاعل کی یا مفعول کی چنانچہ کہتے ہیں زید مارتا چلا جاتا تھا۔ یعنی جاتا تھا جس حالت میں کہ اس سے مار صادر ہوتی تھی۔ اصطلاح میں میں اس کی علامت ہے حرف تا وتے بیائے مجہول۔ اور تی وتیں اوت تیاں بیائے معروف۔ اسم حالیہ مذکر مارتا، مارتے مؤنث مارتی مارتیں مارتیاں۔ اور کبھی اس پر لفظ ہوا اور ہوئے اور ہوئی اور ہوئیں اور ہویاں زائد کرتے ہیں جیسا مارتا ہوا۔

قسم چہارم

اسم تفضیل کہ دلالت کرے اوپر اس بات کے کہ اس کے مدلول کو فضیلت یعنی زیادتی ہے غیر پر پس اسم تفضیل کے واسطے کوئی صیغہ خاص موضوع نہیں بلکہ لفظ سے اور میں اور حرف کا اسکی علامت ہے جیسا وہ تجھ سے بھلا ہے۔ ان آدمیوں میں یہ قابل ہے۔ یعنے قابلتر۔ سب کا بڑا وہ ہے۔ فائدہ: اکثر اسماء تفضیل عربی اور فارسی کے ہندی میں مستعمل ہوتے ہیں جیسا افضل، احسن بہتر نیکتر بدتر۔ اور اسم آلے کے واسطے کوئی لفظ مقرر نہیں لیکن کبھو مصدر معنی ظرفیت کا دیتا ہے جیسا رمنا اور جھرنا۔ یعنی ہرن کے رہنے کی جاگہہ اور پانی کے جھرنے کی جاگہہ۔ اور اسی طرح مصدر کبھی اسم آلے کے کو مفید ہوتا ہے جیسا بیلنا۔ اور کبھی علامت اسم آلے کی نون ساکن یا لفظ نی ہوتا ہے جیسا بیلن بیلنا کترنی کریدنی چھلنی سونگھنی لکھنی'' [۱۹]

اب ''صرف اردو'' سے اسمائے مشتقہ کی بحث ملاحظہ ہو:

''اسم مشتق کے بیان میں

رکھتے ہیں اسم مشتق اس کا نام — جو کہ مصدر سے نکلے اہل کلام
گر کرے اس کی نوع کا تو شمار — چار سے بیشتر نہیں اے یار
اسم فاعل ہے ان میں سے پہلا — تجھ سے کرتا ہوں میں بیان اس کا
ایسی ایک ذات پر وہ ہیگا دال — جس سے صادر ہوں نو بنو افعال
یا کہ قائم ہو ذات میں اس کی — بعضے افعال ہینگے ایسے بھی
گر علامت کو اسکی تو پوچھے — والا یا ہارا ہم سے تو سن لے
مارنے والا، مرنے والے کو — دونوں قسموں کی تم مثال کہو

اس کی گردان

مارنے والا، مرنے والے — صرف تذکیر میں تو گردانے

مارنے والی، مارنے والیں | صرف تانیث کی روش یو ہیں
اور کبھی والیاں بھی ہیں بولیں | جمع تانیث کی علامت میں

اسم مفعول کے بیان میں

اسم مفعول دوسرا اس کا | فعل فاعل ہو جس پہ واقع ہوا
وزن اس کا ہے وزن ماضی کا | اس برابر ہمیشہ میں نے کہا
جیسے کہیے وہ میرا مارا ہے | بارہا کا مرے پچھاڑا ہے

اس کی گردان میں

مارا، مارے اگر مذکر ہو | ماری، ماریں جو ہوں نسا تو کہو
اور کبھی ماریاں بھی ہیں بولیں | جمع تانیث کی علامت میں
کبھی لاتے ہیں اس کے صیغوں پر | اہل اردو ہوا کتنیں اکثر
امثلہ اس کے ہیں جو پر ظاہر | صرف میں جن کے تو نہیں قاصر
الغرض فرق ایک بتاتا ہوں | یاد رکھیو جو کچھ جتاتا ہوں
یائے مجہول اس میں جب آوے | اس کو تو لفظ جمع ہی سمجھے
یائے معروف سے مؤنث جان | اس طرح سے ہمیشہ تو گردان
اور معروف غنے سے لاویں | جمع تانیث کی علامت میں

اسم حالیہ

تیسرا اسم حالیہ ان کا | جس کی تعریف اب ہوں میں کرنے لگا
ہے وہ ترکیب میں بیان کرتا | حال مفعول و حال فاعل کا
جیسے تھا زید مارتا جاتا | اور خالد پکارتا جاتا
یعنے جاتے تھے دونو جب اے یار | ہوتی تھی صادر انسے مار و پکار
تا و تی و تیں ہے اور تیاں | تم علامت کا اسکے جانو نشاں
مارتا مارتے جو ہو تذکیر | مارتا مارتیں نسا کی نظیر
اور کبھی بولتے ہیں مارتیاں | یاد رکھ صرف اس کی ای جاناں
کبھی زائد بھی کرتے ہیں اس پر | اردو والے ہوا کو بھی اکثر

یعنی مدلول اس کا غیروں پر ہے فضیلت میں ان سے فاضل تر
پر نہیں کوئی لفظ ہندی سے جو کہ موضوع ہووے اس کے لیے
بلکہ جب اس کے معنے کو چاہیے کہ مخاطب سے تو بیان کرے
سے دمیں، کا کتنیں وسیلہ بنا اس وسیلے سے اس کو کر تو ادا
جیسے کہتا ہے تو کہ زید بھلا عمر سے، علم میں بہت دانا
یا کہ کہتا ہے تو کہ یہ ان میں ہے نپٹ ہوشیار سب گن میں
یا کہے تو یہ ہے بڑا سب کا ہو چکا شرح سب کے مطلب کا

نکتہ

گو کہ ہندی میں صیغۂ مخصوص اسم تفضیل کا نہیں منصوص
لیکن اہل لسان بعینہ اسے لاتے ہیں فارسی و عربی سے
جیسے کہتے ہیں یہ ہی افضل ہے سب سے بہتر ہے اور اوّل ہے
اس طرح جس قدر ہی تو چاہے احسن و نیک وخوبتر بولے
اسم ظرف اور اسم آلہ کا بھی نہ بنا قاعدہ ہے خاص کوئی
پر کبھی بولتے ہیں مصدر کو معنے ظرفیت کو یاد رکھو
جیسے کہیے ہرن کا رمنا ہے یعنی رمنے کی اس کی یہ جا ہے
اور کبھی مصدر اس طرح اے حمید اسم آلہ کے معنے کو ہے مفید
یعنی کہتے ہیں بیلنا لانا بیلنے کا تو واسطہ لانا
اور کبھی نی ونون ساکن کو لاتے ہیں تا کہ اسم آلہ ہو
امر حاضر میں جب کہ ہو واحد امثلے اس کے اس پہ ہیں شاہد
جیسے کہتے ہیں بیلنی، بیلن اور کترنی کریدنی پیلن
اس طرح اس کی ہے مثال و نظیر ڈھونڈنے سے ملے گی تجھ کو کثیر[۲۰]

اگر چہ ہر دو کتب سے لیے گئے اقتباس طویل ہیں مگر ان میں موجود مماثلت کا مطالعے سے یہ قطعی نشان دہی ہوتی ہے کہ رسالہ گل کرسٹ کی تالیف کے دوران میں ''صرف اردو'' لازمی طور پر مؤلف کے سامنے تھی۔ دونوں نے اسمائے مشتقہ کی انواع کی تعداد واضح طور پر چار لکھی ہے۔ دونوں مصنفین کے ہاں اسم فاعل، اسم مفعول، اسم حالیہ اور

اسم تفضیل کی ترتیب مقرر ہے۔ دونوں مصنفین نے اسم تفضیل کی بحث کے دوران میں مصدر کے ظرفیت کے معنی اور اسم آلہ کی بحث چھیڑ دی ہے مگر اسمائے مشتقہ میں ان کے لیے الگ عنوان نہیں ہے۔ باقی رہی استفادے کی بات تو محولہ بالا اقتباسات کے سرسری مطالعے سے ہی ثابت ہے کہ صرف کے مباحث کے معاملے میں مؤلف اکثر جگہ 'صرف اردو' کا تتبع کر رہا ہے۔ یہ صورت حال ایک آدھ مقام پر نہیں بلکہ صرف کے بیشتر مباحث میں دیکھی جا سکتی ہے۔ آگے بڑھنے سے پہلے ضمیر کی بحث سے کچھ حصہ پیش کیا جاتا ہے۔ اس مرتبہ ہم دونوں کتب سے منتخب متن کو آمنے سامنے رکھ کے دیکھیں گے:

لفظ اپنا سے تب بدلتے ہیں   گفتگو کی جو راہ میں چلتے ہیں
پر ہے وہ حسب اقتضائے کلام   متصرف کلام میں ناکام
جیسے اب تو میں اپنے گھر جاؤں   تو بھی لے اپنی راہ کہتا ہوں
پر وہ اپنا بھلا جو کچھ سمجھے   دل کے بیچ اپنے ٹھان کر لیوے
کچھ نہیں فرق اس میں حسب اصول   دونوں موصول آویں یا مفعول
تو نے اسکو مثال سابق میں   سمجھا، پھر کیا نظیر ہم لاویں
بخلاف اس کے گر دو جملے میں   اس طرح کی ضمیر دو آویں
تب بدلتے نہیں ہیں ثانی کو   لفظ اتنا سے اتنا یاد رکھو
جیسے کہتے ہیں گو کہ میں ہوں یہاں   پر جو پوچھو تو میرا گھر ہے وہاں
پر ضمائر میں اے مرے دلبر   بولتے اہل ہند ہیں اکثر
غائب اور حاضر اور متکلم   متساوی سب اس میں ہیں دائم
جیسے آپس میں ہیں جھگڑتے وو   ہردم آپس میں تم بھی لڑتے ہو
ہم نخشتے ہیں دیکھو آپس میں   پر کسی کے نہیں ہیں ہم بس میں [۲۱]

صرف اردو

ایک ہی جملے میں ہوں جب دو ضمیر   خواہ اشارے سے ہو دیں یا دو ضمیر
معنے ان میں مجانستہ ہووے   دوسرا ہو مضاف الیہ اسے

ضمیر مضاف الیہ یا اسم اشارہ مضاف الیہ واقع ہو تب اس ضمیر اور اسم اشارہ مضاف الیہ کو تبدیل کرتے ہیں ساتھ لفظ اپنا اور اپنے بیائے مجہول اور اپنی بیائے معروف کے۔ جیسا میں اپنے گھر جاؤں تو اپنا گھوڑا بیچ۔ وہ اپنے

گھر جائے۔اور نہیں جائز ہے، میں میرے گھر جاؤں تو تیرا گھوڑا بیچ وغیرہ بخلاف اس کے اگر دو جملوں میں واقع ہو جیسا میں ہوں یہاں اور میرا گھوڑا وہاں۔ضمائر میں تخصیص کے واسطے یا تاکید کے اکثر لفظ ہی بیائے معروف یا آپ یا آپہی آپ یا خود یا نج استعمال کرتے ہیں۔جیسا میں ہی جاؤں گا۔میں آپ جاؤں گا۔میں ہی آپ کھاؤں گا۔میں نے خود دیا ہے۔یہ چیز میرے نج کی ہے۔فائدہ۔لفظ آپس دلالت کرتا ہے مشارکت پر خواہ متکلم کے ساتھ ہو خواہ خواہ مخاطب یا غائب جیسا ہم آپس میں بخشتے ہیں۔تم آپس میں جھگڑتے ہو۔وے آپس میں لڑتے ہیں۔[۲۲]

رسالہ گل کرسٹ

جب ایک ہی جملے میں اسماء ضمائر یا اسماء اشارے کے بعد دوسری محولہ بالا عبارتوں کا تقابلی مطالعہ کریں تو رسالہ گل کرسٹ میں ''ضمائر میں تخصیص یا تاکید کے واسطے اکثر لفظ ہی بیائے معروف یا آپ یا آپ ہی آپ یا خود یا نج استعمال کرتے ہیں جیسا میں ہی جاؤں گا میں آپ جاؤں گا۔میں آپ ہی آپ کھاؤں گا۔میں نے خود دیا ہے۔یہ چیز میرے نج کی ہے۔'' وہ عبارت ہے جس کے لیے ''صرف اردو'' کے مقابل اشعار موجود نہیں ہیں۔سوال یہ پیدا ہوتا ہے کیا یہ رسالے کے مؤلف کا اضافہ ہے یا کچھ اور؟ اس کا جواب ہمیں ''صرف اردو'' میں ہی مل جاتا ہے۔حروف کی بحث سے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

بیان میں حرف تخصیص کے

حرف تخصیص کے جو تو پوچھے ۔۔۔ پانچ ہیں کل میں مجھ سے تو سن لے
خود و نج آپ وہی تو کر یو شمار ۔۔۔ آپ ہی آپ بعدۂ اے یار
پر جو ہی کو کلام میں لاوے ۔۔۔ یائی معروف سے ہمیشہ کہے
سمجھے ہیں اس سے جن کو ہے فہمید ۔۔۔ کبھی تخصیص اور کبھی تاکید
گو وے آتے ہیں اسم ظاہر میں ۔۔۔ پر ضمائر میں بیشتر بولیں
جیسے کہتے ہیں میں ہی جاؤں گا ۔۔۔ گر نہ کھاؤ میں آپ کھاؤں گا
یہہ حویلی تو میرے نج کی ہے ۔۔۔ دال اس میں کسی کی گلتی ہے
آپ ہی آپ میں یہ کام کیا ۔۔۔ میں خود اس کے تئیں تمام کیا
اس طرح باقی اور ضمائر میں ۔۔۔ لا تو اور دھیان کر نظائر میں [۲۳]

شیدا یہ جانتے ہوئے کہ 'میں ہی'، 'آپ'، 'نج'، 'آپ ہی آپ' اور 'خود' کا تعلق بہر حال ضمیر سے بھی ہے

،ان الفاظ کو ضمیر کی ذیل میں شامل نہیں کر سکے۔ گل کرسٹ کا ذہن اس معاملے میں زیادہ واضح ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ حرف 'ہی' کے علاوہ سب ضمائر کی شکلیں ہیں۔ یہاں گل کرسٹ نے لفظ 'ہی' کو الگ کر کے حروف کے باب میں شامل کر دیا ہے اور باقی الفاظ کو اسماءِ معرفہ کی ذیل میں لکھا ہے۔ اب دیکھیے حرف 'ہی' کے بارے میں گل کرسٹ کا کیا نقطہ نظر ہے:

''لفظ ہی بیائے معروف واسطے حصر یا تاکید کے آتا ہے مثلاً اس شہر میں کشن ہی داتا ہے یعنی دوسرا کوئی نہیں۔ یہی آدمی اسی کو دو۔ ستبھی یہہ دلکو لگی اس کے چوٹ'' [۲۴]

اس قسم کے اختلافات زیادہ نہیں مگر ان سے اس امر کی نشان دہی ضرور ہوتی ہے کہ گل کرسٹ کو اپنی قواعد دانی کو جہاں بھی ضرورت پڑی، ضرور استعمال کیا۔ س قسم کی چند تبدیلیاں بحث دوم کے باب اول میں موجود ہیں۔ شیدا نے اپنی کتاب میں فعل کی تصریف میں گردانیں درج کرتے ہوئے جن مصادر کے افعال سے سے کام لیا ہے وہ یہ ہیں:

- ☆ فعل امر توضیح کے لیے مارنا سے مار اور مارو۔
- ☆ فعل ماضی مطلق کے لیے بولنا سے بولا، کرنا سے کیا، مرنا سے موا، آنا سے آیا، ہونا سے ہوا، رونا سے رویا اور بونا سے بویا کی مثالیں دی ہیں۔
- ☆ فعل حال کے لیے کرنا سے کرتا، ڈرنا سے ڈرتا، آنا سے آتا کو تفہیم کے لیے استعمال کیا ہے۔
- ☆ فعل مستقبل کے لیے کرنا سے کرے گا، آنا سے آوے گی۔
- ☆ مضارع میں ہونا سے ہووے، رونا سے رووے، بولنا سے بولے وغیرہ سے تصریح کی گئی ہے۔

مزید برآں ماضی کی دیگر قسموں میں بھی ایک مثال کی بجائے متعدد مصادر سے مثالیں اخذ کی ہیں۔ اور مصادر سے افعال کے اشتقاق کے باب میں اختلافات کی تشریح کی ہے مگر گل کرسٹ نے اس معاملے میں اختصار سے کام لیا ہے اور مذکورہ بالا تمام افعال کی توضیح صرف ایک مصدر ''سمجھنا'' کی تصریف سے کی ہے۔

گل کرسٹ کے ہاں میں کئی جملے ایسے ہیں جو حتمی نشان دہی کرتے ہیں کہ گل کرسٹ کے سامنے ''صرف اردو'' بطور مثال موجود تھی، جس سے وہ استفادہ کر رہا تھا۔ یہ جملہ دیکھیے:

اسمائے موصول متضمن ہیں معنی شرط کو بس ان کی جزا میں لفظ سو اور توں بھی آتا ہے'' [۲۵]

اب ''صرفِ اردو'' کے یہ شعر ملاحظہ ہوں:

فائدہ ایک اور بتاتا ہوں   یاد رکھیو جو میں جتاتا ہوں

شرط کے معنی کو ہے متضمن　　اسم موصول، سنیو میرا بچن
اس لیے ہے جزا میں اس کی ضرور　　لاؤ نا لفظ سو کا خواہ مذکور [۲٦]

اس بیان میں مضمون کی مماثلت اپنی جگہ اہم ہے لیکن الفاظ کا انتخاب بطور خاص ''متضمن'' لفظ کا چناؤ ظاہر کرتا ہے کہ گل کرسٹ کے سامنے ''صرف اردو'' موجود ہے۔ یہاں ایک اور دل چسپ اقتباس دیکھتے ہیں:

''منادیٰ وہ ہے کہ جو بلایا جائے ان الفاظ کر کے یعنی ارے، رے، اے، بفتح الف، ایبکسر الف او بواؤ مجہول اب بے اجی ہوت خواہ وہ علامات مذکور ہوں جیسا اے میاں زید رے وغیرہ یا مقدر جیسے لڑکے لڑکو بیائے مجہول یعنی اے لڑکے۔ باقی حالتوں کا نام جو حصول انکا لفظ سے یا ساتھ یا واسطے پر موقوف ہے، قلم انداز کیا گیا'' [۲۷]

سوال یہ ہے کہ اس اقتباس کے آخر میں ایک مبہم جملہ ''حصول ان کا لفظ 'سے' یا 'ساتھ' یا 'واسطے' پر موقوف ہے۔'' کیوں موجود ہے اور کون سا اقتباس قلم انداز کیا گیا؟ کیوں قلم انداز کیا گیا؟ اور وہ کہاں پر تھا؟ یہ گتھی بھی 'صرف اردو' کے ان اشعار سے کھلتی ہے:

''حالت ندائی کے بیان میں''

ہے ندائی کی حالت انمیں سے　　پانچویں، یاد رکھیو اے پیارے
اسم جس کے سبب منادیٰ ہو　　تم ندائی کی حالت اس کو کہو
آٹھ ہندی میں ہیں ندا کے حروف　　تم پہ کرتا ہوں یک بیک مکشوف
او اجی ہوت اور ارے اور رے　　بعد ازاں ہے اب ے و بے او را ے

تنبیہ

او ارے اور اے اجی و اب ے　　سب منادیٰ سے آتے ہیں پہلے
رے و بے ہوت خاص آخر کو　　ہیں مری جان جی لگا کے سنو
پر ارے و اب ے و بے اور رے　　آتے ہیں واسطے حقارت کے
عربی سے بھی جانو حرف ندا　　بولے ہیں اہل ہند اے اور یا
خواہ اوّل میں آوے یا آخر　　حذف ان کا بھی ہے روا دلبر [۲۸]

خط کشیدہ جملہ بظاہر مبہم نظر آتا ہے مگر اس جملے کو شیدا کی وضاحتوں کے ساتھ دیکھیں تو شیدا تو 'اے'، 'ابے'، 'ارے'، 'او' اور 'اجی' کی توضیح لفظ ''سے'' کے ساتھ ہوتی ہے یعنی ''سے'' کا حرف منادیٰ سے پہلے آتا ہے۔ 'رے'، 'بے' اور 'ہوت' لفظ کے 'ساتھ' آخر میں آتے ہیں۔ شیدا نے 'ارے'، 'ابے'، 'بے' اور 'رے' کے لفظ جس ''واسطے'' آتے ہیں وہ

حقارت ہے۔شیدا نے یہ تین صورتیں تصریح کے ساتھ بتائی ہیں ۔اس کے مقابلے میں ''رسالہ گل کرسٹ'' کے ہاں جو جملہ ہے، وہ بظاہر مبہم محسوس ہوتا ہے۔ایسے جملے اس وقت لکھے جاتے آتے ہیں جب مؤلف نوٹس لیتا ہے مگر مثالیں درج نہیں کرسکتا یا اشارے درج کر دیتا ہے کہ بعد میں تصریح کی جائے گی یا جملہ چھوڑ دیا جائے گا لیکن مؤلف یا مترجم کتاب کی تالیف کے دوران میں ایسا کرنہیں سکتا۔ایسے بیانات اگر چہ مبہم سہی لیکن یہ طے کرنے میں ضرور معاون ہوتے ہیں کہ مؤلف کے سامنے کوئی متن تو ہے جس سے کچھ قلم انداز کرنا چاہتا ہے۔یہ'' کچھ'' امانت اللہ شیدا کی تالیف ''صرف اردو'' ہی ہے۔

رسالہ گل کرسٹ کی امثلہ میں نثری اور شعری، دونوں طرح کی مثالیں موجود ہیں۔نثری مثالوں میں گل کرسٹ نے بیشتر مثالیں شیدا کی برقرار رکھی ہیں مگر جہاں کہیں ضرورت پڑی اپنی انگریزی میں لکھی گئی کتاب ''ہندوستانی زبان کے قواعد'' سے استفادہ کیا۔شیدا کی کتاب موزوں ہے مگر اس میں دوسرے شعرا کے اشعار سے مثالیں مفقود ہیں۔رسالہ گل کرسٹ میں متعدد اشعار اور مصرے بطور مثال استعمال کیے گئے ہیں، جو یہ ہیں:

اشعار

۱۔	گرتو ہے باوفا تو جفا کار کون ہے؟	دل دار تو ہوا تو دل آزار کون ہے؟
۲۔	تو نے سودا کے تئیں قتل کیا کہتے ہیں	یہ اگر سچ ہے تو ظالم اسے کیا کہتے ہیں؟
۳۔	چل یقیں بہتر نہیں ہے اتنے جل مرنے کی طرح	کیا ہی پھولی ہے پلاس اور لگ رہی ہے بن میں آگ
۴۔	مجھ سے مت جی کو لگاؤ کہ نہیں رہنے کا	میں مسافر ہوں کوئی دن کو چلا جاؤں گا
۵۔	سال ہا ہم نے صنم نالہ شب گیر کیا	آہ اک روز نہ دل میں ترے تاثیر کیا
۶۔	سنتے ہی عطار نے یہ رنگ و بو	کہنے لگا ہائے میاں ہو نہ ہو
۷۔	پس جب حسین سرور بن کر بلا میں آئے	دیکھیں تو سامنے سے کچھ لوگ ہیں پرائے
۸۔	آ مجھ نین میں بس کہ بنایا تیرے لیے	یہ خیمہ سیاہ و سفید پٹا پٹی
۹۔	جی میں کیا کیا ہے اپنے اے ہم دم	پر سخن تا بلب نہیں آتا

مصرے

۱۔ تجھ بن بہشت پیارے میں لے کے کیا کروں گا

۲۔ اگر دلبر ہمارے بر میں آج آتا تو کیا ہوتا

۳۔ تقدیر کے لکھے کو امکان نہیں دھونا

۴۔ خاوند کے کاٹے سر کو گھوڑا املا ہے بھالا

۵۔ کئی کافریں اور بھی ساتھ تھیں

۶۔ دل مرا لے کے، لیا چاہتے ہو میری جان

۷۔ لازم نہیں کہ چھوڑ مجھے یار جائیے

۸۔ حارث لعیں کی عورت بہتیرا رو پکاری

۹۔ دی تھی خدا نے آنکھ پہ ناسور ہو گیا

۱۰۔ ایک دم خالی نہ پایا اشک سے اس آنکھ کو

۱۱۔ عالم کو اے دیوانے مت ساتھ لے ڈبونا

۱۲۔ گھر ہمارا خانہ اللہ کر مشہور تھا

۱۳۔ صاف تو کہہ کہ میاں تم تو ہوئے اہل نصاب

۱۴۔ سنتے ہی یہ دل کو لگی اس کے چوٹ

۱۵۔ صبح سے شام تلک خوض کر

گل کرسٹ کی ''ہندوستانی زبان کی قواعد'' میں مندرجہ بالا تمام اشعار موجود ہیں۔ یہاں چند ایک کے صفحات بطور حوالہ درج ہیں: [۲۹]

سنتے ہی عطار نے یہ رنگ و بو

کہنے لگا ہائے میاں ہونہ ہو صفحہ۲۳۲

تقدیر کے لکھے کو امکاں نہیں دھونا صفحہ۲۳۳

خاوند کے کاٹے سر کو گھوڑا املا ہے بھالا صفحہ۲۳۳

حارث لعیں کی عورت بہتیرا رو پکاری صفحہ۴۵

گھر ہمارا خانہ اللہ کر مشہور تھا صفحہ۲۴۶

صاف تو کہہ کہ میاں تم تو ہوئے اہل نصاب صفحہ۱۶۶

سنتے ہی یہ دل کو لگی اس کے چوٹ صفحہ۲۳۴

گل کرسٹ نے رسالہ گل کرسٹ میں درج کئی مباحث ایک الگ ترتیب اور زیادہ تفصیل کے ساتھ اپنی انگریزی کتاب میں بھی رقم کیے تھے مگر اس کا طریق یکسر مختلف تھا۔ رسالہ گل کرسٹ میں فعل وضعی اور وضعی کی بحث اور

اس کی کیفیت ملاحظہ ہو:

رسالہ گل کرسٹ:

''(فعل) غیر وضعی وہ ہے کہ الفاظ غیر ہندی کے ساتھ علامت مصدر ہندی کی ملا کر مصدر بنا دیں مثلاً قبولنا،خریدنا،بخشنا،بدلنا،داغنایا کہ کسی اسمائے جامد یاصفات ہندی کے ساتھ علامت مصدری ملادیں جیسا سونا سٹیانا،پانی پنیانا،موٹا ٹیانا گرم گرمانا'' [۳۰]

گل کرسٹ رسالے میں وضعی اور غیر وضعی فعل کی بحث ایک صفحے سے کچھ زیادہ ہے اس کے مقابلے میں انگریزی قواعد میں اس بحث پر کئی صفحے لکھے گئے۔جو مختلف مقامات پر پھیلے ہوئے ہیں۔پہلے کچھ اشارے صفحہ ۱۳۵/۱۳۶ پر موجود ہیں۔پھر صفحہ نمبر ۱۵۳ اور ۱۵۴ پر ان کی توضیح موجود ہے۔

> "A few infinitive spring as Hindoostanee verb regularly from the arabic or persian.They are chiefly the following and generally subject to the formation noted in page 136*azmana, buhusna, budulna, bukhshna, daghna...."(31)*

رسالہ گل کرسٹ میں ''غیر ہندی'' کی ترکیب ہے جب کہ انگریزی قواعد میں ''عربی یا فارسی'' کے لفظ استعمال کیے گیے۔رسالے میں اس نوع کی صرف پانچ مذکورہ بالا مثالیں درج ہیں جب کہ انگریزی قواعد میں ایسی تیس مثالیں موجود ہیں۔یہاں وہ بحث کو آگے بھی بڑھاتے ہیں اور کچھ افعال غیر وضعی تو ایسے ہیں جو سنسکرت الاصل ہیں مگر فارسی میں ان سے افعال موجود ہیں اور پھر ہندی میں یوں نظر آتا ہے کہ ان سے مصدر سازی کی گئی ہے۔وہ کرنا، چرنا، تپنا، ملنا، دینا اور مرنا کی مثالوں کے ساتھ ان کے فارسی مصادر کردن، چریدن، تپیدن، ملیدن، اور دادن درج کر کے یہ خیال ظاہر کرتے ہیں کہ ان کا مادہ سنسکرت سے مأخوذ ہے۔اسمائے جامد یا صفات ہندی پہ علامت مصدری کے اضافے کی چار مثالیں محولہ بالا عبارت میں موجود ہیں جب کہ انگریزی قواعد میں اس بحث میں تین صفحات کا مفصل بیان اور درجن بھر مثالیں صفحہ ۱۵۳ تا ۱۵۴ پر مرقوم ہیں جن میں چوڑانا،موٹانا،اجلانا، جھوٹانا،جھوٹلانا،بپیانا،موٹانا،دھولیانا،بنیانا،جوتیانا،انگلیانا،گھونسیانا،سونٹیانا،ہریانا،بڑھیانا،کچیانا،کھٹیانا،میٹھیانا کی مثالیں درج ہیں۔رسالہ گل کرسٹ کی اسی بحث چار مثالوں سے تین یہاں موجود ہیں لیکن گرمانا کی انہوں نے الگ وضاحت کی ہے کہ ان میں سے کچھ کی قسم اول کے ساتھ بہت مماثلت ہے جیسے گرم سے گرمانا۔

رسالہ گل کرسٹ میں درج اشعار اور مثالیں ثابت کرتی ہیں کہ مؤلف کے سامنے ''صرف اردو'' کے علاوہ اپنی کتاب ''ہندوستانی زبان کی قواعد'' بھی موجود تھی یا اس نے اپنی قواعد دانی اور یادداشت کی بناپر ''صرف اردو'' سے

استفادے کے دوران میں بہت خوبی سے استعمال کر لیا۔

''قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ (متضمن قواعد صرف ونحو ہندی)'' کے بارے میں جو بحث کی گئی ہے اس سے مندرجہ ذیل امور سامنے آتے ہیں:

۱۔ رسالہ گل کرسٹ کا ۱۸۲۰ء سے پہلے، کوئی مطبوعہ یا غیر مطبوعہ نسخہ موجود نہیں البتہ اس کے بعد اس کے درجن بھر مطبوعہ اور چند ایک قلمی نسخے موجود ہیں۔(۳۲)

۲۔ یہ رسالہ ڈاکٹر جان بورتھوک گل کرسٹ ہی کی تصنیف ہے اور اسے میر بہادر علی حسینی سے منسوب کرنا درست نہیں۔

۳۔ اردو زبان میں یہ پہلی کتاب ہے جس میں صرف کے ساتھ نحو مباحث مرکب کی دو اقسام، مرکب ناقص اور مرکب تام کے ساتھ شروع کیے گئے ہیں۔

۴۔ اگرچہ مؤلف نے کہیں ذکر نہیں کیا لیکن صرف کی بحث میں امانت اللہ شیدا کی ''صرف اردو (منظوم)'' کو غالب حصے میں سامنے رکھا گیا اور چند ایک اختلافات اور مثالوں کا تغیر موجود ہے۔ایسے مقامات پر وہ اپنی انگریزی کتاب ''ہندوستانہ زبان کی قواعد'' سے استفادہ کرتے ہیں۔ان مقامات کو چھوڑ کے یہ اسی کتاب کی منثور شکل ہے۔ایک لحاظ سے یہ شیدا کے مقرر کیے گئے طریق قواعد نویسی کو خراج تحسین ہے اور اس کی قبولیت پر مہر تصدیق ہے۔

۵۔ نحو کی بحث بہت مختصر ہے لیکن اس میں مرکب، مرکبات کی قسمیں، کلام اور جملے کی جو اقسام بیان کی گئیں انہیں پر اردو نحو کی بنیاد ڈالی گئے اور بعد میں عمارت استوار ہوئی۔

۶۔ کتاب کے آخر میں ''خاتمہ'' کے عنوان سے چند صفحات کی مختصر بحث موجود ہے جس میں فاعل کی حالت، تمیز فعل، توابع اور تکرار واتصال فعل کے مباحث بہت مختصر بیان کیے گئے۔ان مباحث نے آگے چل کر اردو قواعد کو نہ صرف وسعت دی بلکہ اجزائے کلام کی بنا پر قواعد نویسی کے لیے راستہ ہموار کیا۔

۷۔ اردو صرف کے لیے شیدا کی وضع کیے گئے طریقہ پر اپنے معمولی اضافوں کے ساتھ اردو قواعد نویسی کے لیے ایسی منہاج مہیا کی جو برس ہا برس مقبول رہی۔

۸۔ اردو قواعد نویسی کے لیے بیشتر اصطلاحات طے کر دی گئیں جو آج بھی مستعمل اور معروف ہیں۔

۹۔ اردو صرف کے باب میں شیدا کے ہاں، ان کی عربی دانی کے زیر اثر درجنوں ثقیل اور مشکل عربی الفاظ موجود تھے۔گل کرسٹ نے ان کو ترک کیا اور قواعد نویسی کے لیے سہل اور عام فہم زبان کو رواج دیا۔

موضوعاتی سطح پر اس کتاب میں نحو کے چند ابتدائی مباحث کے سوا ''صرف اردو'' پر کچھ اضافہ نہیں لیکن اتنا ضرور ہے کہ کتاب نثر میں ہونے کی وجہ سے اور مختلف مدارس میں نصابی کتاب ہونے کی وجہ سے اس کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ یہ مقبولیت ایک طریقے سے ''صرف اردو'' ہی کے قواعدی ماڈل کی قبولیت کا ثبوت ہے۔ اس کتاب کے اردو قواعد نویسی پر اتنے گہرے اثرات مرتب ہوئے کہ مولوی عبدالحق کی ''قواعد اردو'' (۱۹۱۴ء) کے منظر عام پر آنے تک اردو قواعد نویسی اسی طریق پر سفر کرتی رہی اور اگر اس ماڈل سے باہر کوئی ایک آدھ کوشش ہوئی بھی تو اسے قبولیت حاصل نہ ہو سکی۔

حوالہ جات و حواشی

۱۔ خلیل الرحمان داؤدی (مرتب)، قواعد زبان اردو مؤلفہ میر بہادر علی حسینی، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء ص:۳۹

۲۔ ڈاکٹر انصار اللہ (مرتب)، قاعدہ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ، لکھنؤ، یوپی اردو اکیڈمی، طبع دوم ۱۹۸۰ء، ص:۱۹

۳۔ ایضاً

۴۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد (حصہ صرف)، لاہور، مرکزی اردو بورڈ، مارچ ۱۹۷۱ء، ص:۱۶۲

۵۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو (جلد سوم) لاہور، مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۶ء، ص:۴۲۰

۶۔ انصار اللہ ڈاکٹر (مرتب)، قاعدہ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ ص:۱۹۔۲۰

۷۔ ایضاً

۸۔ کریم الدین، مولوی، قواعد المبتدی، لاہور، کوہ نور پریس، ۱۸۶۰ء ص:۱

۹۔ ایضاً، ص:۹

۱۰۔ گل کرسٹ، جان بورتھ وک، قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ، کلکتہ، ہندوستانی پریس، ۱۸۲۰ء ص:۱۷۔۱۸

۱۱۔ ایضاً، ص:۱۳

۱۲۔ کریم الدین مولوی، قواعد المبتدی، ص:۲۸

۱۳۔ ایضاً، ص:۱۴

۱۴۔ گل کرسٹ، جان بورتھ وک، قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ، ص: ۲۵۔۲۶

۱۵۔ انصار اللہ، ڈاکٹر، (مرتب)، قاعدہ ریختہ ہندی مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ ص:۲۱۔۲۲

۱۶۔ حامد حسن قادری، داستان زبان اردو، آگرہ، لکشمی نرائن، ص:۱۱۷

۱۷۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو (جلد سوم)، ص:۲۱۷

۱۸۔ شیدا، امانت اللہ، صرف اردو، کلکتہ، ہندوستانی چھاپہ خانہ، ۱۸۱۰ء ص:۸

۱۹۔ گل کرسٹ، جان بورتھ وک، قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ، ص:۶۔۱۱

۲۰۔ شیدا، امانت اللہ، صرف اردو، ص:۱۳۔۱۸

۲۱۔ ایضاً ص:۲۹۔۳۰

۲۲۔ گل کرسٹ، جان بورتھ وک، قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ، ص:۲۴۔۲۵

۲۳۔ شیدا، امانت اللہ، صرف اردو، ص:۹۴

۲۴۔ گل کرسٹ، جان بورتھ وک، قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ، ص:۱۵۲

۲۵۔ ایضاً ص:۷۹۔۸۰

۲۶۔ شیدا، امانت اللہ، صرف اردو، ص۳۲

۲۷۔ گل کرسٹ، جان بورتھ وک، قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ، ص:۱۲۱

۲۸۔ شیدا، امانت اللہ، صرف اردو، ص:۵۷

۲۹۔ تمام صفحات نمبر گل کرسٹ کی کتاب GRAMMAR OF HINDOOSTANI LANGUAGE (ہندوستانی زبان کی قواعد) مطبوعہ کرانیکل پریس، کلکتہ، سنہ ۱۸۹۶ء سے نقل کیے گئے ہیں۔

۳۰۔ گل کرسٹ، جان بورتھ وک، قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ، ص:۱۲۱

۳۱۔ گل کرسٹ، جان بورتھ وک، ہندوستانی زبان کی قواعد، ص:۱۵۲

۳۲۔ ڈاکٹر عبیدہ بیگم نے اپنی کتاب ''فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات'' (سٹی بک پوائنٹ کراچی، ۲۰۰۴ء) ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال کلکتہ میں موجود ایک ایسے قلمی نسخے کا ذکر کیا ہے جو ناقص الاول ہے۔ اس کا نام کیٹلاگ میں ''قواعد اردو'' درج ہے۔ مؤلف معلوم نہیں۔ اس لیے جب تک وہ نسخہ دستیاب نہ ہو جائے اور اس کا تقابل دیگر نسخ کے ساتھ نہ کرلیا جائے، اس کے بارے میں حتمی طور پر کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ کس کا ہے، کب لکھا گیا اور کبھی چھپا کہ نہیں۔ اسی طرح ڈاکٹر فیضان دانش نے اپنے ایم۔اے۔ کے مقالے بعنوان ''صرف ونحو اور اصلاح زبان کی

کتابیں''، (غیر مطبوعہ)، مخزونہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری، لاہور (ص:۱۷تا۲۴۷) میں روشن علی انصاری سے منسوب تین قلمی رسائل کا ذکر کیا ہے۔ پہلا رسالے کی تاریخ تصنیف، قریب ۱۲۳۵ھ اور کتابت ۱۲۵۳ھ کی بتائی ہے۔ دوسرے رسالے کی تالیف ۱۲۳۵ھ کی اور کتابت ۱۲۳۹ھ کی بتائی ہے۔ تیسرے رسالے میں فارسی قواعد اور چند متفرق صفحات اردو قواعد کے موجود ہیں اور ۱۲۶۴ھ کی ہے۔ مقالہ نگار نے آغاز اور اختتام کی جو عبارتیں درج کی ہیں وہ حیران کن حد تک ''رسالہ گل کرسٹ'' سے مماثل ہیں۔ مؤلف نے یہ رسائل خود نہیں دیکھے بل کہ ''اسٹیٹ سنٹرل لائبریری حیدرآباد، آندھرا پردیش کے اردو مخطوطات'' (جلد اول)، مطبوعہ مطبع ابراہیمیہ کتلمنڈی، حیدرآباد، ۱۹۶۱ء کے اندراجات پر انحصار کیا ہے۔ تمام رسائل روشن علی انصاری کی وفات کے بعد کے مرقومہ ہیں، اس لیے جب تک یہ مخطوطے دیکھ نہ لیے جائیں، ان کے بارے میں بھی کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ عین ممکن ہے یہ ''رسالہ گل کرسٹ'' ہی کی نقل ہوں۔ ایسے ہی ایک رسالے کی موجودگی کتب خانہ جامعہ عثمانیہ، حیدرآباد میں بھی بتائی۔ واللہ اعلم!

کتابیات

۱۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد (حصہ صرف)، لاہور، مرکزی اردو بورڈ، مارچ ۱۹۷۱ء

۲۔ انصاراللہ، محمد، ڈاکٹر، قاعدہ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ تصحیح و حواشی ڈاکٹر محمد ناشر: ادارہ المخدوم، نند پور ضلع کڑپہ بار اول ۱۹۷۳ء

۳۔ انصاراللہ، محمد، ڈاکٹر (مرتب)، قاعدہ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ، لکھنؤ، یوپی اردو اکیڈمی، طبع دوم ۱۹۸۰ء

۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو (جلد سوم) لاہور، مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۶ء

۵۔ حامد حسن قادری، داستان زبان اردو، آگرہ، لکشمی نرائن، س، ن

۶۔ خلیل الرحمان داؤدی (مرتب)، قواعد زبان اردو مؤلفہ میر بہادر علی حسینی، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء

۷۔ خلیل الرحمان داؤدی، ڈاکٹر (مرتب) قواعد زبان اردو مؤلفہ میر بہادر علی حسینی مرتبہ ڈاکٹر خلیل الرحمان داؤدی، ناشر: مجلس ترقی ادب لاہور ۲۰۰۸ء

۸۔ کریم الدین، مولوی، قواعد المبتدی، لاہور، کوہ نور پریس، ۱۸۶۰ء

۹۔ عبدالحق، مولوی، قواعد اردو، الناظر پریس لکھنؤ، ۱۹۱۴ء

۱۰۔ عبیدہ بیگم، ڈاکٹر، فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، کراچی، سٹی بک پوائنٹ، دوسرا ایڈیشن ۲۰۰۴ء

۱۱۔ عتیق صدیقی محمد، گل کرسٹ اور اس کا عہد، علی گڑھ (انڈیا)، انجمن ترقی ءِ اردو (ہند) ۱۹۶۰ء

۱۲۔ قواعد زبان اردو (ناقص الاول)

۱۳۔ گل کرسٹ جان بورتھ وک، صرف ونحو ریختہ ءِ ہندی / رسالہ گل کرسٹ مع ضمیمہ از حراست اللہ، مطبع اخوان الصفا کلکتہ، ۱۲۶۳ھ

۱۴۔ گل کرسٹ، جان بورتھ وک، قواعد زبان اردو، کلکتہ سکول بک سوسائٹی کلکتہ، ۱۸۳۱ء

۱۵۔ گل کرسٹ، جان بورتھ وک، قواعد زبان اردو متضمن قوانین صرف ونحو ہندی، کلکتہ، ہندوستانی پریس، ۱۸۲۰ء

۱۶۔ گل کرسٹ، جان بورتھ وک، قواعد زبان اردو مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ (GILCHRIST,S GRAMMAR) مطبع نظام المطابع مدراس، ۱۸۷۳ء

۱۷۔ گل کرسٹ، جان بورتھ وک، قوانین صرف ونحو زبان اردو (GILCHRIST HINDUSTANI GRAMMAR) اہتمام سید شاہ حسین قادری، مطبع قادری، مدراس، ۱۸۶۲ء / ۱۲۷۹ھ

۱۸۔ گل کرسٹ، جان بورتھ وک GRAMMAR OF HINDOOSTANEE LANGUAGE (ہندوستانی زبان کی قواعد) مطبوعہ کرانیکل پریس، کلکتہ، سنہ ۱۸۹۶ء

۱۹۔ ہالرائیڈ (حسب الحکم)، قواعد اردو (مؤلفہ آزاد)، لاہور، مطبع سرکاری، ۱۸۷۰ء

''افکار'' ۔ایک ترقی پسند رسالہ

ڈاکٹر محمد اشرف کمال

Abstract

This Article is about the famous Urdu magazine named "Afkaar ". This magazine was published by Sahba Lucknavi in 1945 from Bhopal, India. The Magazine was re-launched by its editor when he migrated to Karachi in 1950. And in this way the Magazine began its second journey from Karachi. During last five decades Afkaar contributed a lot to the progress of Urdu literary journalism. Afkaar published so many Special Numbers which are of great historical value. The author of this article gives a brief history of the contribution of this magazine form 1st magazine to the last, spanning over 58 years.

بھوپال ایک چھوٹی سی ریاست تھی جو برصغیر پاک وہند کی مسلمان ریاستوں میں اپنی کثیرالجہات اہمیت کے حوالے سے حیدرآباد (دکن) کے بعد شمار ہوتی تھی۔ یہاں یکے بعد دیگرے چار خواتین حکمران ہوئیں جو علمی شہرت کی مالک تھیں۔اسی وجہ سے یہاں کے اکثر امراء علم دوست تھے۔بھوپال کی تیسری رئیسہ نواب شاہجہاں بیگم نے مولوی سید صدیق حسن خاں قنوجی سے عقد ثانی کرلیا۔مولوی صاحب نہ صرف عربی فارسی کے استاد تھے بلکہ علما اور فضلا کی سرپرستی بھی فرمایا کرتے تھے وہ آج بھی عرب ممالک میں السید الہندی کے نام سے مشہور ہیں۔کہا جاتا ہے کہ ان کی سید جمال الدین افغانی،مصر کے مفتی عبدہٗ اور دوسرے اکابرین سے خط وکتابت تھی۔یہ پورا حلقہ پان اسلامزم تحریک کا مؤید تھا۔ اسی بات پر حکومت برطانیہ نے ان سے خطاب بھی واپس لے لیا اور کچھ عرصہ نظر بند بھی رکھا۔ان کے بعد مولوی عبدالرزاق (البرامکہ کے مصنف) مہتمم تاریخ مقرر ہوئے۔[۱]

نواب شاہجہان بیگم مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کی وائس چانسلر بھی رہیں۔سیرت النبیؐ کے لیے انھوں نے علامہ

شبلی کو مالی امداد دی بلکہ مصنف کے جانشینوں کے لیے بھی سلسلۂ فیض کو برابر جاری رکھا۔ ان کے بعد نواب حمید اللہ خان یہاں کے رئیس ہوئے انھوں نے علمی ماحول میں آنکھ کھولی علم وادب سے محبت اور اس کی سرپرستی انھیں وراثت میں ملی تھی انھوں نے برصغیر کے سیاسی وسماجی اور علمی وادبی ماحول کو بنانے اور سنوارنے میں اہم کردار ادا کیا۔ ان کا بڑا کارنامہ علامہ اقبال کا وظیفہ مقرر کرنا تھا۔ برصغیر کے دوسرے علمی اور مذہبی ادارے بھی بھوپال کی امداد سے مستفید ہوتے رہے ان اداروں میں مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، انجمن ترقی اردو، مدرسہ دیوبند، مدرسہ صولتیہ اور دیگر اداروں یا افراد کو مستقل مدد ملا کرتی تھی۔ علمی ذوق کا یہ عالم تھا کہ لوگ ان کی یا ان کی اولاد کی سالگرہ ہوں پر سیم وزر کے نذرانوں کی بجائے علمی اور ادبی تحائف پیش کیا کرتے تھے۔[۲]

بھوپال سے کئی رسالے جاری ہوئے جن میں ظل السلطان اور نگار خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ متعدد بھوپالی ہندوستان کے مختلف اخبار ورسائل کے مدیر رہے۔ ان میں مولانا سہا (مدیر پھول لاہور)، ڈاکٹر عابد حسین (رسالہ جامعہ دہلی)۔ قدوس صہبائی (ایڈیٹر مدینہ بجنور اور ہفت وار نظام بمبئی)، ابو سعید بزمی (ایڈیٹر مدینہ)، شاغل فخری (ایڈیٹر غنچہ بجنور) کے نام قابل ذکر ہیں۔ بھوپال میں آل انڈیا مشاعرے اور دیگر ادبی تقریبات منعقد ہوا کرتی تھیں۔ جن میں مقامی شعرا کے علاوہ حضرت جوش، جگر مراد آبادی، فانی بدایونی، سیماب اکبر آبادی، شوکت تھانوی، ساغر نظامی، حفیظ جالندھری، احسان دانش جیسے شعرا شامل ہوا کرتے تھے۔ بھوپال میں انجمنیں تھیں، محفلیں تھیں یہاں کے نوجوان آنکھ کھولتے ہی شعر وادب کی محفلوں سے روشناس ہو جاتے۔ یہی وہ ماحول تھا جس میں چند نوجوانوں نے انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد ڈالی۔ یہ نوجوان ملکی یا علاقائی شہرت کے مالک نہ تھے۔ اس چھوٹے سے حلقے کے نوجوانوں میں صہبا لکھنوی، رشدی بھوپالی، اشتیاق عارف، واجد الحسینی، ابراہیم یوسف، محمد علی تاج، اختر جمال، انجم سلمانی، عمران الارشد، احسن علی خاں، سلمان الارشد، کیف بھوپالی، اختر سعید خاں، متین سروش، فخری بھوپالی، وجد چغتائی، قمر جمالی اور عنبر چغتائی وغیرہ پیش پیش تھے۔ محمد احمد سبزواری، جاں نثار اختر (جو اس زمانے میں بھوپال آچکے تھے) کوثر چاند پوری، عادل رشید (اکثر بمبئی سے طویل قیام کے لیے بھوپال آیا کرتے تھے) اور باسط بھوپالی وغیرہ بھی ان ماہانہ جلسوں میں شریک ہو کر اپنی تخلیقات پیش کیا کرتے تھے۔[۳]

چند سال بعد ان نوجوانوں میں سے ایک منحنی نوجوان (صہبا لکھنوی) نے یہ فیصلہ کیا کہ بھوپال سے ترقی پسندوں کا اپنا ایک ماہنامہ جاری کیا جائے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ملک میں ہمایوں، جامعہ، ساقی، نیرنگ خیال، شاہکار، عالمگیر، ادبی دنیا، ادب لطیف، وغیرہ کا طوطی بول رہا تھا۔ صہبا لکھنوی افکار کی ابتدا اور اس کے آغاز کی وجوہات پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''بھوپال میں ادبی فضا نہایت خوشگوار تھی، سوچا گیا کہ یہاں کوئی ادبی کام ہونا چاہیے۔ جاں نثار اختر بھی گوالیار سے بھوپال آ گئے تھے، وہاں ترقی پسند مصنفین کا شیرازہ بکھرا ہوا تھا، انھوں نے اس تحریک کو منظم کیا۔ حکیم قمر الحسن اور اے. آر. رشدی بھی ہمارے ساتھ تھے میں نے ساتھیوں کے مشورے سے دسمبر ۱۹۴۵ء میں ''افکار'' کا ڈیکلریشن حاصل کیا۔ کوثر چاند پوری بھی چھ ماہ ہمارے ساتھ رہے۔ ان سے ہمارے نظریاتی اختلافات تھے، اسکی وجہ یہ تھی کہ وہ ترقی پسند نہیں تھے''۔[۴]

صہبا لکھنوی، رشدی بھوپالی اور کوثر چاند پوری نے ۱۹۴۵ء میں افکار کے نام سے ایک ادبی رسالے کا ڈول ڈالا۔ صہبا لکھنوی اور رشدی بھوپالی نے رسالے کا نام ''افکار'' علامہ اقبال کے مجموعہ کلام ''ضرب کلیم'' (جس کی بیشتر نظمیں علامہ اقبال کے قیامِ بھوپال کی یادگار ہیں) کی مشہور نظم ''تخلیق'' کے اس شعر سے لیا تھا:[۵]

جہانِ تازہ کی افکارِ تازہ سے ہے نمود
کہ سنگ و خشت سے ہوتے نہیں جہاں پیدا

چونکہ صہبا لکھنوی انجمن ترقی پسند مصنفین (شاخ بھوپال) کے سیکرٹری تھے اور رشدی بھوپالی افسانہ نگار اور مشہور صحافی تھے، انجمن ترقی پسند مصنفین کے سرگرم رکن، چونکہ صہبا لکھنوی ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے اس لیے انھوں نے افکار کو ترقی پسند مصنفین کے آرگن کے طور پر استعمال کیا۔

یہ ترقی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ تھا۔ افکار نے پہلی مرتبہ ترقی پسند شعراء کو ہئیت کے نئے اسالیب قبول کرنے پر مائل کیا۔ چنانچہ مخدوم محی الدین، علی سردار جعفری، پریم دھون وشوامتر عادل، مطلبی فرید آبادی اور وامق جون پوری وغیرہ کی آزاد نظمیں پہلی مرتبہ افکار میں شائع ہوئیں۔[۶]

آزادی سے قبل افکار کا اجراعمل میں آیا تو اس کے پیش نظر شخصی اور علاقائی نظریات نہیں تھے بلکہ اس کا مقصد اردو ادب میں جدید فکر اور نئی طرز کی تحریروں کو روشناس کرانا تھا جن کا تعلق براہِ راست معاشرے اور عام لوگوں کے مسائل سے ہو۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں

''افکار کی عطا یہ ہے کہ اس نے ترقی پسند مقصدیت کے لیے پہلی دفعہ ایک سانچہ مروج کرنے کی کاوش کی اور شعراء کو نسبتاً ایک وسیع ذریعۂ اظہار سے آشنا کیا۔''[۷]

بھوپال کے علمی وادبی ماحول اور افکار کے ادبی مزاج پر روشنی ڈالتے ہوئے اختر جمال لکھتی ہیں

''بھوپال میں علم وادب کا چرچا عام تھا علمی اور ادبی محفلیں اور مشاعرے وہاں کی زندگی کا ایک حصہ تھے۔ افکار جس دور میں نکلا وہ دور ترقی پسند تحریک کا سب سے شاندار دور تھا۔ بھوپال میں اس تحریک کی ترقی کی مختلف منزلوں میں افکار نے اس کی ترجمانی کی۔''[۸]

ترقی پسند ادب ایسی تحریروں سے عبارت ہے جن سے سماج کے سیاسی اور اقتصادی ماحول میں ایسی ترغیبات پیدا ہوں جن سے کلچر ترقی کرے۔[۹] ترقی پسند تحریک نے برصغیر کے ادبی وسیاسی تناظر پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ اردو ادب اور اس کی مختلف اصناف کی ترقی اور فروغ میں اس تحریک کا بڑا ہاتھ ہے۔ اس تحریک کے حوالے سے ڈاکٹر اے بی اشرف لکھتے ہیں:

''اس تحریک کی سیاسی اور نظریاتی مصلحتیں ایک طرف لیکن ادب میں اس کے کنٹریبوشن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اس تحریک کے ساتھ وابستہ ادیبوں نے شاعری، افسانے اور ڈرامے کے ذریعے ادب کے سماجی عمل میں اپنا کردار ادا کیا۔''[۱۰]

جنگ عظیم دوم ختم ہوتے ہی بین الاقوامی سوشلسٹ تحریک نے سامراج کے خلاف سخت لائن اختیار کی تو صہبا لکھنوی بھی اس کے ہم رشتہ ہو گئے۔ مجلہ ''افکار'' دیکھتے ہی دیکھتے ایک ادبی ماہنامہ اور ایک تحریک کا نقیب بن گیا۔ ''افکار'' اس وقت سے دنیا بھر کے مظلوم اور دکھی لوگوں کی محبتوں' آرزوؤں اور دکھوں کی ''ادب گیلری'' رہا ہے۔ اس رسالہ نے ہر نئی روش کا جواب اپنی میانہ روروش پر ثابت قدمی کے ذریعے دیا ہے۔[۱۱] بقول ڈاکٹر محمد علی صدیقی:۔

''افکار ہمارے ادب کے اس پر آشوب دور میں اردو کے ترقی پسند ادیبوں کا محبوب جریدہ تھا بھوپال کا افکار اور کراچی کا افکار ایک ہی سلسلہ خیال کا تسلسل تھے۔ افکار کے قلمکار رفیقوں نے اپنی تحریروں کے ذریعہ ان آدرش کی جوت جگائے رکھی جو مذہبی، لسانی، علاقائی اور نسلی تنگ نظری کے خلاف نبرد آزما تھے۔''[۱۲]

مجلہ ''افکار'' نے اپنے آغاز ہی سے ایک نقطۂ نظر کے تحت اشاعتی مراحل طے کرنے شروع کر دیے تھے۔ اس کے مقاصد پر روشنی ڈالتے ہوئے احسن علی خان لکھتے ہیں:۔

''۱۹۴۵ء میں ماہنامہ افکار کا اجراء کر کے وہ نہ صرف اردو ادب کی خدمت کرنے لگا بلکہ آزادی اور انقلاب کے مقاصد کو پروان چڑھانے لگا۔''[۱۳]

مجلہ ''افکار'' کا آغاز بھوپال سے بھی ترقی پسند ادب کی ترجمانی کے لئے کیا گیا تھا۔ کراچی سے اپنا اشاعتی

سفر بھی اس نے ترقی پسند مجلہ کے طور پر کیا۔ اور اس میں ترقی پسند ادیبوں کی تخلیقات کو نمایاں جگہ دی گئی۔ عتیق احمد لکھتے ہیں:۔

''۱۹۵۰ء کے آغاز میں ہندوستان سے صہبا لکھنوی (مع افکار۔ بھوپال) شوکت صدیقی، حمایت علی شاعر انجمن کی صفوں میں اہم اضافہ ثابت ہوئے۔ صہبا لکھنوی نے کراچی آ کر افکار کی دوبارہ اشاعت شروع کی۔ اور یوں افکار ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقات کی نشر و اشاعت کا اہم اور باقاعدہ ذریعہ بنا۔'' [۱۴]

بھوپال سے جب صہبا لکھنوی نے ماہنامہ افکار جاری کیا تو ان کے پیش نظر ایک واضح خاکہ تھا جس کے مطابق انھوں نے اس رسالے کو شائع کرنا تھا۔ افکار کے پہلے شمارے میں انھوں نے اس رسالے کو جاری کرنے کی غرض و غایت کو ''آغاز کار'' کے عنوان سے ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

''خدائے بزرگ و برتر کی ان عنایات کے بھروسہ پر جو ہمیشہ ایثار و خلوص کی حمایت پر تیار رہتی ہیں اور اس کی بخشی ہوئی ان قوتوں کے اعتماد پر جو عمل و ارادے میں مضمر ہیں اس کے چند ناچیز اور حقیر پرستاروں نے جن کو اپنے عزم اور خلوص کے علاوہ کسی چیز پر فخر نہیں ہے۔ کاغذ کی ایک ہلکی پھلکی ناؤ ایک وسیع اور گہرے سمندر کی غضبناک لہروں سے بچانا اور اس کی خوفناک گہرائیوں کے غصہ سے محفوظ رکھنا اسی قادر مطلق کے فضل و کرم پر موقوف ہے۔ جس کی رحمتوں کے سامنے عناصر عالم کی ہر برہمی بے حقیقت اور ان کی ہر مخالف جنبش بے سود ہے، جس کی رحمتیں آگ کے شعلوں میں خنکی بن کر، طوفانی لہروں میں ساحل کی شکل اختیار کر کے، ہلاکتوں کے نرغہ میں نجات کا لباس پہن کر اور خطرات کے ہجوم میں امید اور آس کی روشنی بن کر دستگیری فرمایا کرتی ہیں۔

مال و دولت کی تمنا اور شہرت و نمود کی ہوس ہمارے ارادوں کی بلندی کو چھو نہیں سکتی جس قوت نے ہمارے دامن کو جھٹکا دیا، وہ اردو کی خدمت کا جذبۂ بے پایاں ہے اور وقت کے وہ مطالبات ہیں جو عرصہ سے دلدادگان اردو کے دماغ میں ایک ہنگامۂ ہمدردی پیدا کر رہے ہیں۔

خدا شاہد۔ میں از خود بزمِ صہبا میں نہیں آیا
کوئی دامن پکڑ لایا کہ چل حق دارِ کوثر ہو!

حیدرآباد بھوپال اور رام پور کا نام دنیائے علم و ادب میں ہمیشہ آفتاب و ماہتاب بن کر چمکا ہے، علوم و فنون کی تاریخ میں ان ریاستوں کا مقام بلند رہے گا، حیدرآباد میں موجودہ دور میں بھی ادب کی خدمت میں پیش پیش ہے بھوپال کی تاریخی عظمت کا تقاضا تھا کہ اس کے جگمگاتے ہوئے ذرات مجتمع ہو کر آفتاب بنیں اور اپنی روشنی سے ان تاریکیوں کا

مقابلہ کریں جو کالی آندھی کی طرح ہماری طرف بڑھتی آرہی ہیں اور اپنی ہولناک اندھیری سے ہماری تابانی پر چھا جانا چاہتی ہیں۔ چنانچہ جنگ عظیم کا بحرانی دور ختم ہوتے ہی بھوپال کی ساکن فضا میں عمل کے زلزلے پیدا ہوئے اور اس سلسلہ میں متعدد اخبارات اردو کی خدمت کے لیے میدان میں آئے۔ افکار اگرچہ نوخیز ہے لیکن اس کے ارادوں کی طاقتیں جوان ہیں اور وہ اپنے سامنے خدمت کا ایک وسیع میدان رکھتا ہے لیکن اس وسعت کے کسی گوشے میں بھی اختلاف اور باہمی جنگ وجدل کا کوئی سیاہ دھبہ نہیں ہے نہ ہمارے پروگرام میں اردو ہندی کی وہ نزاع داخل ہے جسے وقت کی ایک سیاسی کروٹ ہی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ ہر شخص اپنی پسندیدہ چیز سے محبت کرنے کے لیے آزاد ہے مگر اس محبت کے معنی دوسروں کے ساتھ مخالفت اور عداوت کے کبھی نہیں ہو سکتے۔

افکار زندہ ادب پیش کرے گا لیکن عریانی اور برہنگی سے ہمیشہ الگ رہنے کی کوشش کرے گا، ہمارے نزدیک ادب اور زندگی میں کوئی فرق نہیں ہے جس طرح ادب زندگی کے روشن اور تاریک گوشوں میں سمایا رہتا ہے اسی طرح زندگی ادب کے ہر پہلو میں نمایاں طور پر تڑپتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اس لیے یہ امید کبھی سرسبز نہیں ہو سکتی کہ ادب زندگی کے سیلاب سے الگ ہو جائے یا زندگی ادب کی آغوش سے نکل جائے۔

افکار اردو ادب کا ایک بلند اور ارتقائی معیار پیش کرے گا۔ اور جلب منفعت کے اس جنون سے جو ادب کے اکثر مخلصین کو تجارت کی پستیوں میں کھینچ لاتا ہے مردانہ اور خوددارانہ بے اعتنائی کا سلوک کرے گا۔

افکار کے راستے میں وقتی صحافت کے علاوہ بہت سی ایسی منزلیں بھی ہوں گی جو ٹھوس علمی خدمات کے ذیل میں آتی ہیں، وہ بلند اور مہذب افسانے، بلند معیار شگفتہ نظمیں اور عالمانہ مقالات پیش کرنے کے ساتھ ہی اپنے مکتبہ سے ایسی مستقل تصانیف بھی شائع کرے گا وہ اردو ادب میں یقیناً ایک مفید اضافہ خیال کی جائیں گی۔

افکار اپنے معاصرین کے ساتھ دوستانہ اور برادرانہ تعلقات پیدا کرنے میں ہمیشہ سبقت کرے گا اور اس کی بزم خلوص کا دروازہ معاصرین کی پذیرائی کے لیے ہر وقت کھلا رہے گا۔ دل آزار تنقیدوں اور شخصی پروپیگنڈے کو افکار کے صفحات کبھی لبیک نہ کہیں گے۔ وہ زعمائے ملت اور اکابرینِ قوم کا پورا احترام کرے گا۔ اور بلا امتیاز مذہب وملت ان کی زندگی کے روشن کارنامے نونہالانِ قوم وملک کے سامنے پیش کرتا رہے گا۔

افکار دوسری زبانوں کے ادب سے بھی اپنی عقیدت مندی کا ثبوت دے گا اس سلسلہ میں انگریزی، عربی، ہندی، مرہٹی، بنگالی اور دوسری زندہ زبانوں کے تراجم پیش کیے جاتے رہیں گے۔ ارادوں کی تکمیل اور کامیاب عمل کی توفیق صرف خدا کے ہاتھ میں ہے لیکن ہمیں یقین ہے کہ وہ سچے ارادوں کا ساتھ دیا کرتا ہے ہماری کوششوں میں بھی پختگی اور عزائم میں رسوخ عطا فرمائے گا۔ [۱۵]

بھوپال میں علم وادب کا چرچا عام تھا۔علمی اور ادبی محفلیں اور مشاعرے وہاں کی زندگی کا ایک حصہ تھے۔ افکار جس دور میں نکلا وہ ترقی پسند تحریک کا سب سے شاندار دور تھا۔بھوپال میں اس تحریک کی ترقی کی مختلف منزلوں میں افکار نے اس کی ترجمانی کی۔اور اس دور میں عام شماروں کے ساتھ ساتھ تین یادگار نمبر بھی شائع کیے جن میں لکھنؤ کانفرنس نمبر،بھوپال کانفرنس نمبر اور بھیمڑی کانفرنس نمبر تاریخی حیثیت رکھتے ہیں۔

لکھنؤ اردو کانفرنس نمبر اکتوبر ۱۹۴۸ء میں شائع ہوا یہ افکار کی پہلی یادگار اشاعت تھی جنوری ۱۹۵۰ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے زیر اہتمام ایک کل ہند اردو کانفرنس بھوپال میں منعقد ہوئی،اس کانفرنس کے حوالے سے افکار کا خاص نمبر مارچ،اپریل،مئی ۱۹۴۹ء میں شائع ہوا۔اسی طرح افکار نے بھیمڑی اردو کانفرنس نمبر جون، جولائی ۱۹۴۹ء میں شائع کیا۔

تقسیم ہند کے بعد ہندوستان میں اردو رسالوں کا مستقبل روز بروز مخدوش ہوتا جا رہا تھا،صہبا لکھنوی بھی حالات کی لپیٹ میں آ گئے،انھیں اپنے محکمے کی جانب سے افکار سے قطع تعلق کرنے کی ہدایات جاری ہو چکی تھیں اور وہ اس حوالے سے مسلسل دباؤ کا شکار تھے۔بالآخر انھیں افکار سے وابستگی ختم نہ کرنے کی وجہ سے اپنی ملازمت سے مستعفی ہونا پڑا۔یکین احسن کلیم تقسیم ہند کے بعد اردو رسائل کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''لکھنؤ کے رسالوں میں صرف نگار ہی ایسا ہے جو سلامت روی کے ساتھ برابر نکلتا رہتا ہے۔ لیکن اس میں لکھنے اور پڑھنے والوں کا دائرہ بہت محدود ہے اور بہت سے لوگ اسے بھول گئے ہیں۔بہرصورت یہی وجہ کیا کم ہے کہ اس نے زمانے کی ناسازگاریوں کا پامردی سے مقابلہ کیا۔اور طرح طرح کی دشواریوں کے باوجود ابھی تک جاری ہے۔اسی طرح معارف بھی ابھی تک جاری ہے اور مستحق ستائش و مبارکباد ہے۔نئے رسالوں میں بھوپال کا افکار ہی ایک ایسا رسالہ ہے جو جدید اور بڑی حد تک صحت مند ادب کی ترجمانی کر رہا ہے اور کسی نہ کسی طور نکلتا رہتا ہے۔''[۱۶]

بیسویں صدی اردو ادبی رسائل و جرائد کے لیے بہت بارآور ثابت ہوئی تھی۔نئے نئے ادبی،تنقیدی،تحقیقی اور تخلیقی رجحانات اردو رسائل و جرائد میں نظر آنے لگے تھے۔برصغیر کے مختلف علاقوں سے شائع ہونے والے اس دور کے ممتاز ادبی رسائل کے حوالے سے م م راجندر لکھتے ہیں:

> ''دہلی کے ساقی،کانپور کے زمانہ،بمبئی کے نیا ادب،بھوپال کے افکار،لکھنؤ کے نگار،آگرہ کے شاعر اور لاہور کے ادبی دنیا' ہمایوں' ادب لطیف' شاہکار' نیرنگ خیال' عالمگیر کا شمار اس وقت

کے معیاری ادبی رسائل میں ہوتا تھا۔ یہ سب کے سب رسالے اپنے اپنے مدرسۂ فکر سے وابستہ تھے۔ اور ادب میں ایک خاص نقطۂ نظر کی نمائندگی کرتے تھے۔'' [۱۷]

اگست ۱۹۴۷ء میں برصغیر دو آزاد مملکتوں میں تقسیم ہوگیا۔ آزادی اپنے پہلو بہ پہلو فسادات، لوٹ کھسوٹ اور افراتفری کا منظرنامہ لے کر اپنے خوبصورت روپ کے ساتھ ساتھ ہولناک شکل میں وارد ہوئی۔ فرد، خاندان، ادارے، انجمنیں رسالے، اخبار اور غرض ہر شے فسادات کا شکار ہوگئی۔ ان حالات میں بے شمار لوگوں کو ایک جگہ سے دوسری جگہ ہجرت کرنا پڑی، لاکھوں افراد بے گھر ہوئے اور لاکھوں ہی قتل و غارت گری کا شکار ہوگئے۔ ہندوستان میں مسلمانوں پر زندگی کا دائرہ تنگ کر دیا گیا۔ انھیں مختلف حیلے بہانوں سے پریشان کیا جانے لگا۔ صہبا لکھنوی اور افکار بھی اس صورت حال کا شکار ہوئے۔ چنانچہ صہبا لکھنوی ۱۹۵۰ء میں بھوپال سے ہجرت کر کے کراچی منتقل ہوگئے۔

پاکستان آنے کے بعد صہبا لکھنوی کچھ عرصہ پریشان رہے کچھ سمجھ نہیں آتا تھا کہ کیا کریں۔ آہستہ آہستہ انھوں نے اپنی توانائیاں مجتمع کیں اور جون ۱۹۵۱ء میں کراچی سے ''افکار'' کا دوبارہ اجرا کر دیا۔ اختر جمال لکھتے ہیں:

''افکار ۱۹۵۱ء میں کراچی سے شائع ہوا، شروع شروع میں افکار مہاجر بنا رہا۔ دبلا پتلا سا احتیاط سے قدم بڑھاتا ہوا۔ تکلیفوں میں راستہ بناتا ہوا۔ پھر دیکھتے ہی دیکھتے افکار کو نیا ماحول اور فضا ایسی راس آئی کہ رنگ و روغن ہی بدل گیا۔'' [۱۸]

صہبا لکھنوی کے پاس زیادہ وسائل نہ تھے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ وسائل تھے ہی نہیں۔ ایک تو وہ ہجرت کر کے بھوپال سے کراچی آئے تھے اور دوسرے بے سروسامانی کا عالم تھا اس پہ مستزاد یہ کہ ان کا کوئی ذاتی کاروبار یا ملازمت بھی نہ تھی جس کے سہارے وہ اپنی زندگی کی گاڑی کو چلا سکتے یا ان کی گزر اوقات بآسانی ہوتی رہتی۔ ان کے پاس تو لے دے کر بس ایک رسالہ نکالنے کا تجربہ تھا سو انھوں نے ''افکار'' شائع کرنا شروع کر دیا۔

پاکستان میں صہبا لکھنوی نے افکار کا آغاز ہی خاص نمبر سے کیا، یہ اس بات کی علامت تھی کہ صہبا لکھنوی معیار اور رسالے کی شان میں کوئی کمی برداشت نہیں کر سکتے تھے کیونکہ یہ ان کا صرف شوق ہی نہیں تھا بلکہ ان کی زندگی کا نصب العین بھی تھا۔ ''افکار'' ہی ان کے مقصدِ حیات کی تشکیل و تکمیل کا باعث تھا۔ صہبا لکھنوی کراچی سے شائع ہونے والے ''افکار'' کے پہلے شمارے کے اداریے میں اشاریہ کے عنوان سے لکھتے ہیں:

''بھوپال سے کراچی منتقل ہونے کے بعد افکار کا یہ پہلا شمارہ اور تیسرا خاص نمبر ہے۔ کراچی کی فضا ادبی رسالوں کے لیے سازگار ثابت نہیں ہوئی۔ یہاں کی ۹۵ فیصد آبادی یا تو اردو لکھتی پڑھتی یا بولتی اور سمجھتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود کراچی سے شائع ہونے والے معیاری ادبی

رسالے انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں۔ یہ ایک افسوسناک حقیقت ہے کہ آج بھی پاکستان کے عوام اور خواص کا ایک بڑا طبقہ انگریزی اخباروں، رسالوں اور کتابوں کا دلدادہ نظر آتا ہے۔'' [۱۹]

صہبا لکھنوی کو افکار کے معاملات چلانے میں زیادہ وقت صرف نہیں کرنا پڑا، بہت ہی کم وقت میں انھوں نے کراچی کے ادبی منظر میں اپنا ایک منفرد اور ممتاز مقام بنالیا۔ رفتہ رفتہ یوں ہوا کہ افکار کو کراچی سے شائع ہونے والے رسائل میں اہم حیثیت حاصل ہوتی چلی گئی۔ ادا جعفری لکھتی ہیں:

''افکار جو کہ بھوپال سے شروع ہوا۔ قیامِ پاکستان کے بعد کراچی اس کا مستقر ٹھہرا اور اب کہا جاسکتا ہے کہ افکار کراچی کی ایک مستقل پہچان بن گیا ہے۔ صہبا لکھنوی نے افکار کو ادب اور علم کا ایک ایسا خزینہ بنادیا ہے جو آج بھی قابلِ قدر ہے اور کل آنے والی نسلوں کے لیے اس سے کہیں زیادہ قیمتی سرمایہ اور اثاثہ ثابت ہوگا۔'' [۲۰]

افکار ایک پورے عہد کی تاریخی و ادبی تصویر کو پیش کرتا ہے جس کی مدد سے قارئین اور محققین بآسانی ۱۹۴۶ء سے لے کر آج تک کے علمی و ادبی رویوں اور تہذیبی و ثقافتی ترقی کی رفتار سے واقف ہوسکتے ہیں۔ ''جہانِ تازہ'' اور ''رفتارِ عالم'' کے عنوان سے مختلف ادبی مسائل پر تبصرے اور اہم ترین ادبی خبریں ''افکار'' کے سوا شاید ہی کسی ادبی رسالے میں محفوظ ہوں۔ صہبا لکھنوی نے بڑی جرأت اور بے باکی کے ساتھ اپنے رسالے کو اپنے عہد کا آئنہ دار بنا رکھا تھا۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے ''دیس دیس کا ادب'' کے تحت عالمی ادب کے تراجم اور پاکستان کی علاقائی زبانوں کی ادبی تخلیقات بھی پابندی سے شائع کیں۔ ''فن اور فنکار'' اور ''شخص و عکس'' کے تحت بے شمار ادبی شخصیتوں کے خاکے ان کی زندگی کے گوشوارے تاریخ وار پیش کرنے کی روایت بھی ''افکار'' سے منسوب ہے۔ اہم ترین ادبی کانفرنسیں، سمپوزیم اور مختلف موضوعات پر تاریخی نمبر بھی افکار کی منفرد خصوصیات ہیں۔ [۲۱]

مارچ، اپریل ۱۹۵۵ء میں افکار کا منٹو نمبر شائع ہوا۔ منٹو نمبر کی کامیابی نے صہبا لکھنوی کے حوصلوں کو بڑھا دیا تھا لہٰذا اگلے سال انھوں نے ''مجاز نمبر'' شائع کر کے افکار کے ادبی سرمائے میں ایک اور قابل قدر اضافہ کیا۔ اسرار الحق مجاز، ترقی پسند شعراء کی صفِ اول میں شمار ہوتا ہے۔ مخدوم، سردار جعفری، حیات اللہ انصاری، سبط حسن اور جاں نثار اختر کا پرانا ساتھی۔ ایک نئی دنیا کا متلاشی، ہمیشہ نئے خواب دیکھنے والا۔ [۲۲]

افکار نے ۱۹۶۱ء میں جوش نمبر کا پہلا ایڈیشن اور انقلاب نمبر شائع کیا۔ جب ۵ نومبر ۱۹۶۱ء جشن جوش منایا گیا تو اس موقع پر افکار نے ۱۵۰۰ ادیبوں کے اجتماع میں جوش نمبر پیش کیا۔ جوش نمبر، جوش ملیح آبادی کی فنی و شعری عظمت کے اعتراف میں شائع کیا گیا۔ جوش اردو شاعری میں بہت بلند مقام اور منفرد حیثیت رکھتے ہیں انھوں ادبی حوالے سے

جو خدمات انجام دی ہیں ان کو جوش نمبر میں سراہا گیا ہے اور ان کو داد تحسین پیش کی گئی ہے۔ محمد احمد سبزواری لکھتے ہیں:

''جوش نمبر کا پہلا ایڈیشن اس قدر مقبول ہوا کہ ایک ہی سال بعد مزید اضافوں سے اس کا دوسرا ایڈیشن شائع کرنا پڑا۔ اور آج یہ رسالہ کراچی یونیورسٹی کے اردو ایم اے کے نصاب میں داخل ہے اور ساری دنیا کی یونیورسٹیوں میں جہاں اردو پڑھائی جاتی ہے حوالہ کی کتاب کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ بلاشبہ 'جوش نمبر' سے پہلے دنیا کی کسی زبان کے زندہ و با کمال شاعر پر اتنا جامع و مستند نمبر کبھی شائع نہیں ہوا''۔[۲۳]

ترقی پسند شعراء کی فہرست میں فیض احمد فیض کا نام بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اور فیض احمد فیض کا مرتبہ اپنے ہم عصروں میں کافی بلند ہے فیض احمد فیض افکار و صہبا کے دیرینہ رفیق بھی رہے ہیں، مگر افکار نے محض رفاقت کی بنا پر 'فیض نمبر' شائع نہیں کیا بلکہ موجودہ باکمال فنکاروں کے اعتراف عظمت کی نئی روایت کے تحت 'فیض نمبر' شائع کرنے کا فیصلہ کیا۔[۲۴]

افکار نے ہمیشہ صحت مند اور ترقی پسند ادب کی ترویج میں نمایاں کردار ادا کیا۔ ۱۹۷۰ء میں افکار کو جاری ہوئے پچیس سال پورے ہو گئے تو افکار کے جشن نقرئی کا اہتمام کیا گیا۔ اس تقریب کی صدارت جسٹس نورالعارفین نے کی۔ جسٹس صاحب اپنے صدارتی خطبے میں فرماتے ہیں:

''اگر یہ صحیح ہے کہ ادب زندگی کا آئینہ ہوتا ہے تو 'افکار' کے پچیس سال یقیناً تاریخ کے ان کربناک لمحوں کی تاریخ ہوں گے جن کا عمل اور ردعمل آج بھی پوری شدت کے ساتھ جاری ہے۔۔۔ ایک ادبی رسالے کا جشن سیمیں منانا بجائے خود ایک معجزہ ہے جس کے لیے افکار کے مدیر جناب صہبا لکھنوی صرف مبارکباد کے مستحق نہیں بلکہ عملی سرپرستی کے بھی حقدار ہیں۔''[۲۵]

مارچ ۱۹۷۳ء میں حفیظ ہوشیار پوری نمبر کی اشاعت عمل میں آئی۔ دسمبر ۱۹۷۳ء میں سجاد ظہیر ایڈیشن، مئی ۱۹۷۴ء میں حمید احمد خان ایڈیشن، جنوری' فروری ۱۹۷۵ء میں ندیم نمبر کی اشاعت عمل میں آئی۔ مئی ۱۹۷۷ء میں کرشن چندر ایڈیشن اور دسمبر میں نذر اقبال شائع ہوا۔ جولائی ۱۹۸۲ء میں افکار کا شمارہ بیاد جوش اور نومبر ۱۹۸۵ء بیاد فیض شائع ہوا۔ ادبی بڑوں کے یہ نمبر ان کی زندگی اور ان کے ادبی کام کا مکمل احاطہ کرتے ہیں اور شاید ان ادیبوں پر ایسی دستاویزیں پھر کبھی نہ ترتیب دی جا سکیں۔[۲۶]

مئی ۱۹۸۶ء میں افکار کا نذر اختر حسین رائے پوری، شمارہ شائع ہوا جس میں مشہور و معروف ترقی پسند شاعر

اور ادیب اختر حسین رائے پوری کی شخصیت اور فن کا احاطہ کیا گیا۔ اگست ۱۹۸۷ء میں بیاد خواجہ احمد عباس اور نومبر، دسمبر ۱۹۹۱ء میں سردار جعفری نمبر شائع ہوئے۔ افکار نے جنوری، فروری ۱۹۹۵ء میں پچاس سالہ انتخاب افسانہ نمبر شائع کیا یہ انتخاب پروفیسر عتیق احمد نے پیش کیا اور اس کا دیباچہ بھی انہی کا تحریر کردہ کیا۔ مارچ ۱۹۹۵ء میں پچاس سالہ انتخاب منظومات نمبر پایۂ تکمیل کو پہنچا، یہ انتخاب اور اس کا دیباچہ حمایت علی شاعر کی شبانہ روز کاوشوں کا نتیجہ ہے۔ اپریل، مئی ۱۹۹۵ء میں افکار کا پچاس سالہ انتخاب مضامین نمبر شائع ہوا، ان مضامین کے انتخاب کا کام افکار وصہبا کے رفیق خاص ترقی پسند ادیب ونقاد ڈاکٹر محمد علی صدیقی نے انجام دیا ہے اور اس شمارے کا دیباچہ بھی رقم کیا۔

افکار ایک ایسا رسالہ ہے جسے ہمیشہ اپنے دور کے نمائندہ اور صاحب فکر ونظر لوگوں کی سرپرستی حاصل رہی اور یہ اپنی ابتدا سے لے کر آخری شمارے تک نہایت کامیابی اور باقاعدگی کے ساتھ اپنی اشاعتی منازل طے کرتا رہا کوئی رخنہ، کسی قسم کی کوئی رکاوٹ اس کا راستہ نہ روک سکی اور نہ اسے اپنے اشاعتی مقاصد سے ہٹا سکی۔ یہ سب افکار کی زندہ دوستی اور ادبی شخصیات کے اعتراف کمال کی وجہ سے ممکن ہوا۔ علی احمد قمر لکھتے ہیں

> ''افکار کے چند ہی شماروں کا سرسری جائزہ اس امر کی گواہی دیتا ہے کہ اس نے ہر طبقہ اور ہر مکتبۂ فکر کے لکھنے والوں کو اپنے سینے سے لگائے رکھا اور نئے لکھنے والوں کو خوب سے خوب تر کی جستجو کا شعار سکھایا۔ افکار نے ان روایات کو زندہ رکھ کر یہ ثابت کر دیا ہے کہ زندہ اور متحرک ادب تعصبات، گروہ بندیوں اور باہمی اختلافات سے دامن بچا کر ہی زندہ رہ سکتا ہے''۔[۲۷]

صہبا لکھنوی نے افکار میں ہر طبقۂ فکر کے لوگوں کو شائع کیا۔ افکار کے مقاصد میں سب سے اہم اردو ادب کی ترویج وترقی اور صحت مندانہ سوچ کی پرورش کرنا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ صہبا لکھنوی ترقی پسندانہ نظریات رکھنے اور ترقی پسندوں کے لیے اپنے دل میں وسعت کے باوجود افکار میں تمام مکتب فکر کے ادیبوں، شاعروں کو مناسب جگہ دیتے تھے۔

اٹھاون سال کے اشاعتی دورانیے میں افکار نے ایک آزاد روش کے تحت ترقی پسندانہ روش برقرار رکھی۔ اس طویل عرصے میں افکار کا واسطہ کئی اتار چڑھاؤ اور مد وجزر سے پڑا اور اس نے کئی ادبی اور صحافتی نشیب وفراز برداشت کیے لیکن یہ حصولِ مقاصد کی خاطر کبھی اپنی پالیسی سے نہ ہٹا۔ افکار نے جہاں وسیع وضخیم خاص نمبر شائع کیے وہاں عام شمارے کی ضخامت کو بڑھنے نہ دیا۔ اور عام شماروں میں صرف اس قدر مواد پیش کیا جو ایک ماہ میں بآسانی پڑھا بھی جا سکے اور اس کے مندرجات پر غور وفکر کا وقت بھی مل جائے اور قارئین اپنی آراء سے مدیر افکار کو بھی بروقت آگاہ کر سکیں۔ ڈاکٹر حنیف فوق ماہنامہ افکار کے حوالے سے لکھتے ہیں

''افکار بھوپال سے ضرور نکلا، لیکن یہ ایک ادبی رسالہ تھا اور اسے اردو کے سب اطراف کے لکھنے والوں کی اعانت حاصل ہوئی۔ اسی طرح افکار کا دوسرا جنم کراچی میں ہوا لیکن یہ قید مقام سے آزاد رہا۔ وسیع انسان دوستی، بے تعصبی، ادبی معیار اور ترقی پسندانہ جہات اس کی خصوصیات رہیں اور اس میں شک نہیں کہ اسے فکر و نظر کے ساتھیوں کے علاوہ برصغیر کے تمام لکھنے والوں کے تعاون کا شرف حاصل رہا۔'' [۲۸]

مجلّہ ''افکار'' نے شروع ہی سے کوشش کی ہے کہ ترقی پسند اور تعمیری و تخلیقی ادب کو پروان چڑھایا جائے تاکہ معاشرے میں مثبت اثرات مرتب کرنے والے ادب کی تخلیق ممکن ہو سکے۔ تخلیق، تنقید اور تحقیق کو نئے زاویوں سے روشناس کرانے میں بھی افکار کا بہت بڑا حصہ ہے۔ خالد باجوہ لکھتے ہیں

''افکار کا فطری مزاج ترقی پسندانہ ہے۔ اس کے لکھنے والوں میں اکثریت ایسے لوگوں کی ہے جو موضوع کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں ۔۔۔۔۔ لیکن ۔۔۔۔۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ افکار ادب کے جمالیاتی زاویوں کو نظر انداز نہیں کرتا اور طغیانی کیفیت پیدا کرنے کی بجائے توازن واستدلال کے فروغ میں ایقان رکھتا ہے۔''[۲۹]

مجلّہ ''افکار'' کی اشاعت کے مقاصد میں ایک مقصد اردو ادب میں ترقی پسند عناصر کا فروغ اور اس وقت کی ایک اہم ادبی و سیاسی تحریک سے تعلق رکھنے والے ادباء و شعراء کے تخلیقی و نظریاتی خیالات کو عوام تک پہنچانا بھی تھا۔ جس میں اسے بڑی حد تک کامیابی حاصل ہوئی ہے۔ حمایت علی شاعر لکھتے ہیں

''افکار ایک تو ادبی رسالہ تھا اور دوسرے ترقی پسند بھی۔ یعنی کریلا اور نیم چڑھا۔''[۳۰]

مجلّہ ''افکار'' نے ادب کے مثبت رویوں کی طرف اپنا رجحان رکھا ہے اور ہمیشہ صحت مند ادب کی ترویج کا علم بلند کیا ہے۔ اس رسالے کی ترقی پسندی اور اس کے دائرۂ کار کے بارے میں علی جواد زیدی لکھتے ہیں

''اس کی ترقی پسندی میں ایک لچکدار ہمہ گیری کا حوصلہ بھی رہا ہے۔ پچاس سال کی مدت میں اس نے کوئی محدود دائرہ لکھنے والوں کا تیار نہیں کیا بلکہ ادیبوں اور شاعروں کی تین مسلسل نسلوں کے لیے اپنے دروازے کھلے رکھے۔''[۳۱]

مجلّہ ''افکار'' کے صفحات میں جہاں جوش، حسرت، مجاز، سجاد ظہیر، منٹو، عصمت چغتائی، کرشن چندر، علی سردار جعفری، مجنوں گورکھپوری، فراق گورکھپوری، فیض احمد فیض، احمد ندیم قاسمی جیسے ترقی پسندوں کی تحریریں پڑھنے کو ملتی ہیں وہاں اس نے مشتاق احمد یوسفی، ابن انشا، قتیل شفائی، ڈاکٹر وزیر آغا، حفیظ جالندھری، وغیرہ کی تخلیقات کو بھی شائع کیا

ہے۔ ''افکار'' کی اشاعتی پالیسی، اغراض و مقاصد، نصب العین اور روشن خیالی کے حوالے سے صہبا لکھنوی لکھتے ہیں

''افکار نے اپنے طویل سفر میں ادب کی آزادی کے نصب العین کو قائم رکھا ہے اور زندگی کی پیش قدمی کا ساتھ دیا۔۔۔۔۔افکار نے ملکی وسائل، معاشرتی ترقی، اور روشن خیالی، فلاح انسانیت اور بین الاقوامی انسان دوستی کے تقاضوں کو مدنظر رکھا ہے لیکن عالمی منڈی کے مایا بازار میں کبھی کسی بین الاقوامی ایجنڈے کی تکمیل سے اس کا کوئی واسطہ نہیں رہا ہے۔''[۳۲]

گزشتہ ۵۸ سال پر محیط افکار کے شماروں کے تحقیقی و تنقیدی مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ''افکار'' نے خونِ جگر سے گلشنِ ادب کی آبیاری کی اور افکار نے صہبا لکھنوی کی نگرانی اور سرپرستی میں بلند جذبے اور روشن خیالی کی مشعل کی روشنی میں ارتقائی منزلیں طے کی ہیں۔ افکار نے حتی الامکان ایک بامقصد اور صحت مند اور ترقی پسند ادب قارئین تک پہنچانے کی کوشش کی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ محمد احمد سبزواری، ۲۵ سال کے رفیقان افکار مشمولہ ''افکار'' جوبلی نمبر ۱۹۷۰ء ص ۲۳۳

۲۔ محمد احمد سبزواری، صہبا، اقبال اور بھوپال مشمولہ ''افکار'' کراچی، جولائی ۱۹۷۳ء، ص ۳۷

۳۔ ۲۵ سال کے رفیقان افکار از محمد احمد سبزواری مشمولہ ''افکار'' جوبلی نمبر ۱۹۷۰ء ص ۲۳۳، ۲۳۴

۴۔ا ختر سعیدی، انٹرویو صہبا لکھنوی، روزنامہ ''جنگ'' کراچی، ۲ جنوری ۲۰۰۲ء، ص ۴

۵۔ بحوالہ ماہنامہ ''افکار'' کراچی ۱۹۷۰ء، جوبلی نمبر، ص ۲۰

۶۔ انور سدید' ڈاکٹر، ادبی رسائل کے ۲۵ سال مشمولہ 'افکار' جوبلی نمبر ۱۹۷۰ء، ص ۲۰۳

۷۔ اختر جمال، افکار اور ہم مشمولہ ''افکار'' کراچی، نومبر ۱۹۷۱ء، ص ۵۱، ۵۲

۸۔ اختر جمال، افکار اور ہم، افکار کراچی، نومبر ۱۹۷۱ء، ص ۵۱، ۵۲

۹۔ فیض احمد فیض، میزان، ص ۱۳، لاہور اکیڈمی لاہور، ۱۹۶۵ء

۱۰۔ اشرف' اے بی ڈاکٹر، مسائل ادب تنقید و تجزیہ، ص ۳۷، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۵ء

۱۱۔ محمد علی صدیقی' ڈاکٹر، ایک عنوان خیز شخصیت مشمولہ صہبا لکھنوی شخصیت اور ادبی خدمات، مرتبہ نکہت بریلوی، ص ۱۷۰

۱۲۔ ایضاً ص ۱۷۱

۱۳۔ احسن علی خان، صہبا ایک شاعر، افکار کراچی، نومبر ۱۹۷۱ء، ص ۵۸

۱۴۔ عتیق احمد، ترقی پسند تحریک اور کراچی، مشمولہ ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر، مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس، سید عاشور کاظمی، ص۳۲۱، لاہور، مکتبہ عالیہ،۱۹۹۴ء

۱۵۔ صہبا لکھنوی، آغاز کار مشمولہ ''افکار'' جوبلی نمبر ۱۹۷۰ء، ص۲۱،۲۲

۱۶۔ مکین احسن کلیم، رسالوں کا قحط، قومی آواز لکھنؤ بحوالہ ''افکار'' بھوپال، جولائی ۱۹۴۸ء، ص۵۹

۱۷۔ م م راجندر، بیس برس پہلے، اردو کے رسالے (ایک مختصر جائزہ) مشمولہ ماہنامہ ''ہم قلم'' جولائی' اگست ۱۹۶۴ء، ص۴،۵

۱۸۔ اختر جمال، افکار اور ہم، ''افکار'' نومبر ۱۹۷۱ء، ص۵۲

۱۹۔ صہبا لکھنوی، اشاریہ، ''افکار'' کراچی، جون ۱۹۵۱ء، ص۳

۲۰۔ ادا جعفری، صہبا بھائی مشمولہ صہبا لکھنوی۔ شخصیت اور ادبی خدمات مرتبہ نکہت بریلوی، ص۱۴۴، ارتقا مطبوعات کراچی ۱۹۹۹ء

۲۱۔ حمایت علی شاعر، ایک بے مثال شخص کہ صہبا کہیں جسے مشمولہ صہبا لکھنوی۔ شخصیت اور ادبی خدمات، ص۱۸۲

۲۲۔ محمد احمد سبزواری، ۲۵ سال کے رفیقان افکار ''افکار کراچی'' جوبلی نمبر ص۲۳۷

۲۳۔ محمد احمد سبزواری، ۲۵ سال کے رفیقان افکار ''افکار کراچی'' جوبلی نمبر ص۲۳۸

۲۴۔ محمد احمد سبزواری، ۲۵ سال کے رفیقان افکار ''افکار'' جوبلی نمبر ص۲۳۹

۲۵۔ جسٹس نور العارفین، افکار کی پچیسویں سالگرہ مشمولہ صہبا لکھنوی۔ شخصیت اور ادبی خدمات، ص۱۴۲

۲۶۔ محمد خالد اختر جشن زریں کے لیے مشمولہ صہبا لکھنوی۔ شخصیت اور ادبی خدمات، ص۲۹

۲۷۔ علی احمد قمر، افکار اور اردو ادب، مشمولہ ''افکار'' کراچی، (سال ۲۸، شمارہ ۲۶) مئی ۱۹۷۲ء، ص۴۹

۲۸۔ حنیف فوق' ڈاکٹر، اشاریہ مشمولہ ''افکار'' کراچی، جون ۲۰۰۲ء، ص۱۱

۲۹۔ خالد باجوہ، افکار، افکار کراچی صہبا لکھنوی نمبر، مارچ اپریل ۲۰۰۴ء، ص۲۹۹

۳۰۔ حمایت علی شاعر، ایک بے مثال شخص کہ صہبا کہیں جسے، مشمولہ صہبا لکھنوی شخصیت اور ادبی خدمات، مرتبہ نکہت بریلوی، ص۱۷۹

۳۱۔ علی جواد زیدی، صہبا۔ ادارہ ساز ادارہ، مشمولہ صہبا لکھنوی شخصیت اور ادبی خدمات، مرتبہ نکہت بریلوی، ص۹۴،۹۵

۳۲۔ صہبا لکھنوی، ادبی ماہناموں کے مسائل، افکار کراچی، ستمبر ۲۰۰۰ء شمارہ ۶۶

بعض اہم رجحانات واسالیب کے حامل فارسی افسانہ نگار

ڈاکٹر محمد کیومرثی جرتودہ

Abstract

This Article gives valuable information about important traditions and styles of Persian short story writers. This article is about the Style of Tazkira . The author describes the contribution of about fourteen modern Persian short story writers, and gives examples and references from their short stories. He has focused special attention on new trends and inclinations of style in Persian Afsana.

ایران میں افسانوی ادب کا قصہ اوراس کی تاریخ تقریباً سو سال (ایک صدی) پر مشتمل ہے اوراس دوران میں تخلیق کیے گئے افسانوں کی روایت نہایت ہی ستائش وتمجید کے قابل ہے۔ ایرانی افسانہ نگاروں کے موضوعات میں کافی حد تک تنوع پایا جاتا ہے خصوصاً افسانہ نگاروں کے اسالیب اوران کے اندازِ نگارش اوران کی نثر کے حوالے سے رنگا رنگی، نئے نئے زاویے اور پہلو نمایاں ہو کر سامنے آتے ہیں۔ بیسویں صدی کو ایران میں بڑی حد تک ناولوں اور افسانوں کی صدی قرار دیا جاسکتا ہے اور افسانے اور ناولوں کی پیش رفت کا سلسلہ ایک مسلسل تخلیقی عمل کی صورت میں دیکھنے میں آیا ہے۔ اس صدی کے افسانوں میں زندگی کے تنوع اوراس کی ہمہ گیری پر ہر اعتبار سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ مجموعی طور پر ایران میں بیسویں صدی کے اس افسانوی ادب کا سرمایہ بہت انمول ہے اور عالمی افسانوی ادب کے مقابلے میں بھی فارسی افسانے، عالمی افسانے سے کمتر معیار کا حامل نہیں رہے۔

محمد علی جمال زادہ

(۱۲۷۰۔۱۳۷۶ش)(۱۹۹۷ء۔۱۸۹۱ء)

محمد علی جمال زادہ ایران کے افسانوی ادب کی صف میں ایک بڑی حیثیت کے مالک ہیں اور افسانہ نویسی میں ممتاز مقام رکھتے ہیں ۔ انہوں نے ایران میں بیسویں صدی میں مختصر افسانے کی بنیاد رکھی ۔ دراصل انہوں نے یورپ میں رہتے ہوئے یورپی افسانہ نگاری سے متاثر ہو کر مختصر افسانے لکھنا شروع کئے ۔ اپنی موت کے آخری مراحل اور دنوں تک ان کا شغل افسانہ نگاری جاری رہا۔ جمال زادہ کو ایران کے معاصر ادب کی تاریخ میں داستانِ کوتاہ (مختصر افسانے) کا پیش رو سمجھا جاتا ہے۔ وہ ۱۳۰۹ھ.ق میں اصفہان کے شہر میں پیدا ہوئے ۔ وہ ۱۲۸۹ش (۱۹۱۰ء) میں اپنی تعلیم فرانس کے ملک میں مکمل کرتے ہوئے بڑے بڑے مصنفین اور اساتذہ سے مثلاً سید حسن تقی زادہ، علامہ محمد قزوینی، ابراہیم پورداوود اور حسین کاظم زادہ ایرانشہر، واقف ہوئے اور ان کے ساتھ ایک ادبی جلسے میں انہوں نے اپنی پہلی کہانی (داستانِ کوتاہ) ''فارسی شکراست'' کے عنوان سے پڑھ لیا اور حاضرین نے ان کی حوصلہ افزائی کی۔

حاضرین کی اس حوصلہ افزائی اور تحسین وستائش نے جمال زادہ کو مختصر افسانہ نگاری کے سلسلے میں پہلے سے مصمم اور پُرعزم بنا دیا۔(۱) اس کے بعد ان کی کہانیوں کا ایک مجموعہ ''یکی بود و یکی نبود'' کے نام سے جرمنی کے برلن شہر میں چھپا جس میں پانچ کہانیاں مزید شامل تھیں اور ''فارسی شکراست'' کی کہانی بھی اسی مجموعہ میں شامل ہوگئی۔ (۲)

جمال زادہ نے اپنی شروع کی کہانیوں اور افسانوں میں جو نثر استعمال کی وہ بڑی حد تک رواں، سادہ اور عوامی نثر کہی جا سکتی ہے۔ انہوں نے اِسی نثر کی بدولت فارسی کی افسانہ نگاری کی نثر میں نئی نئی روشیں ڈھونڈ نکالیں۔ روسی نقاد اور مشرق شناس جاپکین، جمال زادہ کی افسانہ نگاری کے بارے میں یوں لکھتے ہیں۔

> ''جمال زادہ کی کہانیوں کے مجموعہ ''یکی بود و یکی نبود'' سے ایران میں حقیقت نگاری کے اسلوب کا آغاز ہوتا ہے اور یہی سبک و اسلوب دراصل ایران کے جدید ادب میں افسانہ نگاری کا اساس و پایہ بنا اور اُسی دن کے بعد سے ایران کے ہزار سالہ ادب میں ناول، قصے، داستانوں اور کہانیوں کی پیدائش اور ان کے آغاز کے بارے میں باتیں کی جا سکتی ہیں۔ مجموعی طور پر کہہ سکتے ہیں کہ محمد علی جمال زادہ بہترین اور بڑے یورپین ناول نگار اور افسانہ نویسوں کی صف میں شمار ہوتے ہیں''۔ (۳)

دوسری جنگ عظیم کے دوران جمال زادہ نے ادبی اور تحقیقی کاموں میں زیادہ دلچسپی نہیں لی اور اس عہد کو اُن کی کم کاری کا دور کہا جا سکتا ہے۔ ۱۹۴۱ء کے بعد سے انہوں نے اپنی ادبی سرگرمیاں دوبارہ شروع کیں اور پہلے سے لکھی

ہوئی اپنی چند کہانیاں شائع کرنے کی کوشش میں مصروف رہے۔ جمال زادہ کی تصانیف وآ ثار کے زیادہ تر روسی اور فرانسیسی زبانوں میں ترجمے کیے گئے ہیں۔ ''استلا کوربن'' فرانسیسی دانشور اور مشرق شناس نے جمالزادہ کی منتخب کہانیوں اور افسانوں کا فرانسیسی زبان میں ترجمہ کیا۔ (۴)

جمال زادہ کے آثار کے دوسرے مترجموں میں سے ''ک.ای چایکین''، ''بازیل نیکی تین''، ''او صفراف''، ''ن فورزنکو''، ''بولوتنیکف''، ''د بس کیسارف'' اور ''صفروا''، ''د دری ون'' کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

جمالزادہ کے افسانوی مجموعوں اور کہانیوں کے نام یہ ہیں:

۱۔ یکی بود یکی نبود: (۱۳۳۹ش)

۲۔ قصۂ قصہ ھا یا قصص العلا: (۱۳۲۰ش)

۳۔ دارالمجانین: (۱۳۲۰ش)

۴۔ سرگذشت عمو حسینعلی: (۱۳۲۱ش)

۵۔ صحرای محشر: (۱۳۲۶ش)

۶۔ راہ آب نامہ: (۱۳۲۶ش)

۷۔ ہزار بیشہ: (۱۳۲۶ش)

۸۔ معصومۂ شیرازی: (۱۳۳۳ش)

۹۔ تلخ وشیرین: (۱۳۳۴ش)

۱۰۔ سروتہ یک کرباس: (۱۳۳۵ش) ۲جلد

۱۱۔ شاہکار: (۱۳۳۷) ۲جلد

۱۲۔ کشکول جمالی: (۱۳۳۹) ۲جلد

۱۳۔ غیراز خدا ہیچ کس نبود: (۱۳۴۰ش)

۱۴۔ آسمان وریسمان: (۱۳۴۳ش)

جمال زادہ کی دوسری کہانیوں میں سے ''شیخ وفاحشہ''، ''آتش زیر خاکستر''، ''نمک گندیدہ''، ''عقد تمہیدی''، ''خانہ بہ دوش''، ''حسابھایی کہ......''، ''باج سبیل''، ''میرزا خطاط''، ''آخوند داریم وآخوند''، ''دوآتشہ''، ''جاودان''، ''مرد

اخلاق'' ''مرغ ہمسایہ'' اور'' کا چی بعض ہچیہ'' اہمیت رکھتی ہیں۔ مذکور تصانیف و آثار کے علاوہ جمالزادہ کی چند اور تحریریں اور کتابیں ہیں جو معاشرتی و تاریخی و سیاسی مسائل و موضوعات کا احاطہ کرتی ہیں۔ محمد علی جمالزادہ نے اپنی کہانیوں اور افسانوں میں جن کرداروں اور شخصیات کا ذکر کیا ہے وہ سب کی سب ایرانی ہیں اور ایران سے تعلق رکھنے والے حادثات، واقعات و کردار ہی ہوتے ہیں۔ جو ماحول اور فضا ان کے افسانوں کی روح پر چھائی ہوئی ہے وہ ایران کا خاصہ ماحول ہے، اس لیے بعض نقاد اس موضوع پر معترض ہیں کہ جمالزادہ کے ہاں ان کے کرداروں اور واقعات میں عالمگیریت (Universalism) ناپید ہے اور یہ بات بڑی حد تک صحیح اور درست معلوم ہوتی ہے۔ (۵) جمالزادہ اپنے افسانوں میں معاشرے میں رہتے ہوئے چار طبقوں کو اپنی کہانیوں کا بنیادی موضوع بنا کر ان پر تنقید کی ہے۔ پہلا طبقہ عوام الناس ہے۔

دوسرا طبقہ مذہبی پیشوا اور رہنما ہیں تیسرا طبقہ دولتمند اور امیر لوگ ہیں اور ان کی نگاہ میں چوتھا طبقہ تاجر اور تجارت کا طبقہ ہے۔ انہوں نے مختلف زاویوں سے ان لوگوں کی زندگیوں کا جائزہ لیتے ہوئے، آسان اور رواں نثر کے ساتھ انہیں بیان کیا ہے۔ اخلاقی برائیاں، مستبد اور ظالم امرا اور رؤسا کے مظالم پر روشنی اور ملاؤں پر تنقید ایسے ایسے موضوعات ہیں جو جمال زادہ کے ہاں کثرت سے دکھائی دیتے ہیں۔ جمال زادہ نے اپنی تحریروں میں جو زبان استعمال کی ہے۔ وہ وہی زبان ہے جس کے استعمال پر وہ ہمیشہ زور دیتے ہوئے نظر آتے تھے۔ محاورات، اصطلاحات اور ضرب الامثال سے بھرپور ایک خوبصورت اور عوام پسند الفاظ و کلمات و عبارات کے حامل جو زبان ان کے ہاں دکھائی دیتی ہے وہ آگے چل کر فارسی نثر کی ترقی و پیش رفت میں بہت کارآمد اور مفید نثر کی زبان ثابت ہوئی۔

جمال زادہ کی تحریروں کی خصوصیات میں سے خصوصاً ان کے افسانوں میں، ایجاز، نئی نئی اشکال و صورتیں، اسلوب اور اندازِ نگارش میں تازگی اور اصالت، طنز آمیز تنقید، موضوعات میں تنوع و توسیع کے موضوعات اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کا اسلوب اور ان کی نثر کو بڑی حد تک ایک منفرد اسلوب کہا جا سکتا ہے جو صرف ان کے اپنے احاطے میں ہی ہے۔ جمالزادہ کے اسلوبِ نگارش کی ایک اور تکنیک یہ ہے کہ وہ اپنے افسانوی تحریروں میں مختلف الفاظ و کلمات کا کثرت سے استعمال کرتے ہیں اور ذخیرہ الفاظ کا سیلاب ان کے ہاں نظر آتا ہے جہاں وہ چاہتے ہیں۔ حکیمانہ پند و نصائح، شعر و اشعار، ضرب الامثال، معروف و مشہور اقوال اور قرآن پاک کی آیات کا استعمال کرتے ہیں۔ (۶)

محمد حجازی (۱۲۸۰۔۱۳۵۲ش/۱۹۰۱ء۔۱۹۷۳ء)

محمد حجازی ایران کی افسانہ نگاری میں ایک بڑی شخصیت کے مالک ہیں۔انہوں نے دراصل ایک مختصر عرصے میں کافی شہرت پائی اوران کی تحریریں لوگوں کے درمیان خاصی مقبولیت حاصل کر گئیں۔انہوں نے بھی اپنی ابتدائی تعلیم فرانس کے ملک میں مکمل کر لی اور سالہا سال وہ ایران کے اندر بڑے عہدوں پر فائز رہے۔ان کے عہدوں میں سے ایک انجمن فرہنگی ایران و پاکستان قابل ذکر ہے جس میں وہ چیئر اور انچارج کی حیثیت سے کام کرتے رہے اوراپنی خدمات سرانجام دیتے رہے۔حجازی نے جوانی کے دوران میں لکھنے کا کام شروع کیا اوراپنی ادبی سرگرمیوں کا آغاز کرتے رہے۔انہوں نے ۲۳ سال کی عمر میں اپنا پہلا ناول ''ھما'' ۱۳۰۳ش میں لکھ لیا اوراسے شائع کیا۔

حجازی کے افسانوں اوران کی کہانیوں کی جو نثر ہے وہ بڑی حد تک ایک سادہ، آسان اور لطیف، سلیس اور رقص کرنے والی نثر معلوم ہوتی ہے جو قاری کو ایک الگ دنیا میں لے جاتی ہے۔ان کی اس نثر میں جو موضوعات زیادہ تر قابل دید ہیں وہ انسان کی بُری صفات کی مذمت کرنا اورانہیں ناپسند کرنا اور ایران میں رہنے والے لوگوں کی نامطلوب زندگیوں کی تصویریں اوران کے خاکے ہیں۔حجازی کی افسانہ نگاری کی خصوصیات کے بارے میں روسی مشرق شناس کمیساروف، یوں لکھتے ہیں:

> ''اس میں کوئی شک نہیں کہ حجازی معاشرے کی اصلاح اوراچھائی کے درپے ہیں وہ لگاتار اس کوشش میں مصروف رہتے ہیں کہ عوام کی اخلاقی برائیاں ختم کر دی جائیں۔وہ پند ونصائح کے ذریعہ فسادات کا خاتمہ کرنا چاہتے ہیں۔ان کی بیشتر تحریروں میں آئیڈیلزم کا موضوع بھرپور موجود رہتا ہے''۔(۷)

حجازی کو ایران کے داستانوی ادب میں ایک بہت بلند پائے کا افسانہ نگار گردانا جاتا ہے یہاں تک کہ انہیں سعدی دوران کا لقب دیا گیا ہے۔اس طرح کہ سعدی نے اپنے عہد میں جو کچھ لکھا ہے وہ سبھی اس عہد کا تقاضا تھا اور حجازی نے بھی اپنے عصر میں جو تحریریں لکھی ہیں وہ سب کی سب ان کے زمانے کے اوضاع واحوالات وتقاضوں پر مبنی مطالب ہیں اور حجازی کے بقول انہوں نے اپنے افسانوں کے مواد کو روزانہ کے مشاہدات سے فراہم کیا ہے۔(۸) حجازی کے افسانوں کے کردار، شخصیات اور ہیرو مختلف معاشرتی طبقوں سے منتخب کیے گئے ہیں۔مذہبی افراد واشخاص، وزیر، اندھا و نابینا، ملازم طبقہ، طلبہ وسیاست دان ان سارے کردار وشخصیات کا ان کے روحانی وذہنی حالات کا حجازی

کے ہاں مختلف زاویوں سے تجزیہ کیا گیا ہے۔ حجازی کی ہر کہانی میں گہرے اور بامعنی نکات ومفاہیم دکھائی دیتے ہیں اور اگر قاری ان کے افسانوں میں موجود تہہ دار اور فکر انگیز باتوں کو اچھی طرح سمجھ سکے تو اسے مصنف کے کمالات اور ان کی صلاحیتوں کا پتہ چلتا ہے۔ دراصل افسانہ نگاری کا جو فن ہے وہ حجازی کے افسانوں میں مکمل اور بھرپور طور پر موجود ہے اور دکھائی دیتا ہے۔

حجازی کے افسانوں میں ان کا یہ فن ان کے بیان کی طاقت کو آشکار کرتا ہے حجازی کے افسانوں کی زبان میٹھی اور حلاوت سے بھرپور زبان ہے اور ان کے اسلوبِ نگارش میں تاثرات، محبت وعشق، صلح وآرامش کے موضوعات خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ حجازی کی نثر ایک پائیدار اور قائم رہنے والی نثر شمار ہوتی ہے۔ ان کی یہ نثر سعدی جیسی نثر سے مشابہت رکھتی ہے اور فارسی زبان وادب کے مصنفین نے ان کی نثر کو نمونہ بنا کر اس کی پیروی میں اپنی نگارشات مرقوم کی ہیں۔ نئی نئی تشبیہات واستعارات حجازی کی نثر میں دکھائی دیتی ہیں۔ ان کے ہاں مقامی الفاظ واصطلاحات کا استعمال عام ہے۔ سادگی، ایجاز اور پرمعنی جملے وفقرے ان کے افسانوں کے اسلوبِ نگارش میں پائے جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک مثال ملاحظہ ہو:

''مرد شیر است وزن شیربان، نگاهداری شیر از شیر بودن دشوارتر است''۔

''بسا مردی کہ ہوس نوشتن دارند واز عہدہ برنمی آیند در دخود را بالذت نقادی درمان کنند''۔

''زشت از زینت زیادی زشت تر می شود''۔

حجازی کی شہرت ان کے ناولوں سے شروع ہو کر بڑھتی گئی۔ ان کے پہلے ناولوں میں سے ''ھما'' کے نام سے ۱۳۰۷ش میں ''پریچھر'' ۱۳۰۸ش میں اور ''زیبا'' ۱۳۱۱ش میں اہمیت کے حامل ناول شمار ہوتے ہیں۔ ان ناولوں میں جن کے ناموں سے بھی معلوم ہے ایرانی عورت کا اخلاق، سیرت اور ان کی تقدیر کی تصویریں مصنف کے زاویہ نگاہ سے ملتی ہیں۔ حجازی نے اپنے افسانوی مجموعوں کو ''آیینہ'' ۱۳۰۷ش میں ''اندیشہ'' ۱۳۲۲ش میں ''ساغر'' ۱۳۳۶ش میں ''آہنگ'' ۱۳۳۹ش میں اور ''نسیم'' ۱۳۳۹ش میں لکھ کر شائع کیا۔ حجازی نے اپنے افسانوں کی شخصیات کا معاشرے کے متوسط اور درمیان طبقے سے انتخاب کیا ہے انہوں نے بڑی مہارت سے ان کرداروں اور شخصیات کی تصویرکشی کی ہے۔ حجازی ان افسانوں میں انسانوں کی مشکلات اور مصائب کی جڑیں ان کے اخلاقی فساد اور برائیوں میں دیکھتے ہیں۔ حجازی کے افسانوی مجموعوں میں ''آیینہ'' خاص اہمیت کا حامل مجموعہ شمار کیا جاتا ہے اس مجموعہ کے افسانے پڑھنے کے

قابل افسانے ہیں۔ ''شیریں کلا'' ''شاعر بلوبکی'' ''فاتح رومی'' ''مناجات'' ''اندوختہ سفر'' ''مہتاب'' ''نقاش'' اور ''باباکوہی'' کے افسانے اس مجموعے میں ہیں۔

ڈاکٹر خانلری، حجازی کے افسانوں کے اسلوب اوران کے اندازِ نگارش کے بارے میں لکھتے ہیں:

''سبک حجازی در این داستانھای کوتاہ تا حد زیادی ادبی است۔ حجازی در نوشتہ ھای خود در استفادہ از ایجاز و استعارات غلو و مبالغہ می کنند و بیشتر آنھا از آثار ادبی قدیمی اخذ شدہ اند''۔

''ان مختصر افسانوں میں حجازی کا اسلوب بڑی حد تک ''ادبی'' اسلوب کہا جاسکتا ہے۔ حجازی اپنی ان تحریروں میں مجاز اور استعارات کے استعمال میں مبالغہ کرتے ہیں جن کا بیشتر حصہ قدیم ادبی آثار سے اخذ کیا گیا ہے''۔(۹)

حجازی کا اسلوب اور ان کی زبان، فارسی زبان وادب میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ ان کی سادہ اور موزوں نگارش دانشا اور اس کے ساتھ ساتھ ان کی مشفقانہ پند و اندرز و نصیحتیں ایران میں طالب علموں کے درمیان اچھی نگاہوں سے دیکھی جاتی ہیں اور اہمیت کے حامل ہوتی ہیں۔ ان کے مقالے خصوصاً ''اندیشہ'' کے مجموعہ کے اسلوب میں انہوں نے زیادہ تر سعدی کے ''گلستان'' سے پیروی کرنے کی کوشش کی ہے۔ حجازی کے اسٹائل اور اسلوبِ نگارش میں جمال زادہ والا استعارات اور محاوروں سے بھرپور اسلوب دکھائی نہیں دیتا۔

ہنری د.ھ.لا انگریزی ایران شناس اپنے بیانات میں حجازی کو آج کے ایران کا ایڈیسن قرار دیتے ہیں وہ کہتے ہیں: ''حجازی جو کچھ لکھتے ہیں وہ تعلیم یافتہ طبقے کے لیے اور ان سے متعلق ہوتے ہیں جس طرح کہ ولیم سارویان (امریکی مصنف) کے بارے میں یہ کہا گیا کہ وہ دولت مندوں کے لیے غریب لوگوں کے بارے میں لکھتا ہے۔(۱۰)

صادق ہدایت

(۱۲۸۱۔۱۳۳۰ش/۱۹۰۲ء۔۱۹۵۱ء)

جمال زادہ اور حجازی کے علاوہ صادق ہدایت ایران کی مختصر افسانہ نگاری کی تاریخ میں اونچا مقام و حیثیت رکھتے ہیں۔ صادق ہدایت کو ایران میں ایک مشہور مصنف، دانشور اور محقق کا مقام حاصل ہے۔ دوسرے مصنفوں اور افسانہ نگاروں کی بہ نسبت صادق ہدایت کے آثار، تصانیف اور ان کی تحریروں پر زیادہ کام کیا گیا ہے اور ان کا تجزیہ و تحلیل کیا گیا ہے۔ دراصل کہا جاسکتا ہے کہ ایران میں افسانہ نویسی کے سلسلے میں کوئی بھی مصنف و افسانہ نگار صادق ہدایت

کے مقام و مرتبے تک نہیں پہنچ سکا ہے۔ صادق ہدایت ۱۲۸۱ش ۱۹۰۲ء میں شہر تہران میں پیدا ہوئے۔ صادق ہدایت کا خاندان اشرافی اور اصیل زادگان خاندانوں سے متعلق و مربوط تھا اور ان کے اکثر رشتہ دار سرکاری عہدوں پر فائز رہے تھے۔(۱۱)

صادق ہدایت نے میٹرک کرنے کے بعد ۱۹۲۶ء میں یورپ کا سفر کیا۔ انہوں نے تقریباً چار سال شہر پیرس میں گزارے اور ۱۹۲۷ء میں انہوں نے اپنی ایک کتاب ''فواید گیاہ خواری'' شائع کی۔ پیرس میں رہتے ہوئے ان کے مالی حالات بڑی حد تک خراب ہو چکے تھے۔(۱۲) صادق ہدایت نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز ۱۹۲۹ء اور ۱۹۳۰ء کے دوران کیا اور اس سلسلے میں ان کے مختصر افسانوں میں سے ''مادلن'' ''زندہ بہ گور'' ''اسیر فرانسوی'' اور ''حاجی مراد'' اہمیت کے افسانے شمار ہوتے ہیں۔

صادق ہدایت نے ۱۹۳۱ء میں ''اوسانہ'' اور ۱۹۳۲ء میں اپنے مختصر افسانوں کا ایک مجموعہ ''سہ قطرہ خون'' اور ۱۹۳۳ء میں اپنے افسانوی مجموعے ''سایہ روشن'' ''نیرنگستان'' ''علویہ خانم'' ''مازیار'' اور ''وغ وغ ساحاب'' شائع کیے۔ مجتبیٰ مینوی جو ان ایام میں صادق ہدایت کے ساتھ مل کر کام کرتے تھے انہوں نے ایسا لکھا ہے۔

> ''ہم سب تعصب سے لڑتے تھے اور آزادی کے حصول کے لیے کوشاں رہتے تھے۔ اور ہدایت ہمارے دائرے کا مرکز تھے۔''(۱۳)

۱۹۳۶ء میں صادق ہدایت نے اپنا شاہکار افسانہ ''بوف کور'' کو لکھ کر پہلی بار شائع کیا۔ ۱۹۴۲ء میں انہوں نے ''سگ ولگرد'' کے نام سے اپنے افسانوں کا ایک مجموعہ لکھ کر شائع کیا۔ ان دنوں میں ایران کے سیاسی حالات کافی خراب تھے۔ اس کے ایک سال کے بعد صادق ہدایت نے افسانہ ''آب زندگی'' لکھا اور ''مجلہ سخن'' جو اس وقت کے ایران میں ادبی اور ارزندہ مجلات میں شمار ہوتا تھا اس کے ساتھ تعاون کرتے رہے۔ اس وقت اس مجلے کے انچارج ڈاکٹر پرویز ناتل خانلری تھے۔ صادق ہدایت کا یہ تعاون ۱۹۴۶ء تک جاری رہا۔ صادق ہدایت نے ۱۹۴۴ء میں اپنے مختصر افسانوں کا ایک مجموعہ ''ولنگاری'' کے نام سے شائع کیا۔ ۱۹۴۶ء میں ہدایت نے ''نخستین کنگرۂ نویسندگان ایران'' کے ایک اصلی رکن اور ممبر کی حیثیت سے اس میں شامل ہو کر اپنی ادبی سرگرمیاں جاری رکھیں۔ اس انجمن کے عالیہ مقاصد میں سے ایران میں نئے ادب کا تعارف اور اس کی ترویج خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ اس انجمن کے صدر ''محمد تقی بہار'' ''ملک الشعراء'' تھے اور اس کے اصلی ممبران و اعضا ''علی اصغر حکمت، کریم کشاورز، ہنگامہ محصص، علی اکبر دھخدا،

دکتر شایگان، بدیع الزمان فروزانفر، سید تقی میلانی، صادق ہدایت، علی اسفند یاری (نیما یوشیج) تھے۔ ۱۹۵۰ء دراصل صادق ہدایت کی زندگی کے آخری ایام تھے۔ انہوں نے دانش گاہ سے چھٹی لے لی اور دوبارہ پیرس چلے گئے۔ ۱۹۵۱ء میں جبکہ وہ زندگی کی تاب نہ لا سکے اور ان کی ۴۸ سالہ زندگی اپنے اختتام کو پہنچ گئی۔ ڈاکٹر خاطری نے، صادق ہدایت کے بارے میں یوں کہا:

''اساساً ہدایت کی پہچان وشناخت جس طرح کہ وہ تھا، آسان کام نہیں ہے''۔ (۱۴)

صادق ہدایت کی شخصیت اور ان کا کردار ان کے اپنے افسانوی مجموعوں میں غور کرنے کے بعد ایک اعلیٰ مقام انسان اور دانشور، وطن دوست اور بے اڈعا، پاک اور بلند ہمت، احساسات وعواطف وجذبات سے بھرا نازک مزاج نظر آتا ہے۔ وہ ان افسانوں میں اپنے مدینہ فاضلہ کو ڈھونڈ رہے تھے اور اسی کے متلاشی تھے۔ بچپن ہی سے موت اور فنا کا بوسیدہ چہرہ صادق ہدایت کے جسم وجان وروح پر طاری ہو کر دکھائی دیتا تھا اور وہ اس سے جنگ کرتے ہوئے نظر آتے تھے۔ (۱۵) صادق ہدایت فرانسیسی زبان بخوبی جانتے تھے اور اس کے ساتھ انگریزی زبان سے کم وبیش واقف تھے۔ ان کی معلومات پوری دنیا کے ادبیات کے بارے میں کافی زیادہ تھیں اور وہ ان سے گہری واقفیت رکھتے تھے۔ انہوں نے قریباً ۷۴ افسانے لکھ کر ایران کی افسانہ نگاری میں ایک بڑا مقام حاصل کرلیا۔

صادق ہدایت کے افسانوں کے کردار زیادہ تر معاشرے میں رہتے ہوئے محنت کش، پیشہ ور، دیہاتی، مزدور، ملازم اور معلم طبقوں سے تعلق رکھتے تھے۔ صادق ہدایت نے اپنے افسانوں میں جو اسلوب اور اندازِ نگارش برتا ہے وہ بڑی حد تک ہنرنمائی اور ادبیات پردازی سے دور رہتا ہے۔ جو کچھ ان کے ذہن میں آتا ہے ان کو صادق ہدایت سادہ اور روشن طریقے سے لکھتے ہیں حتیٰ کہ وہ مضامین ومطالب تخیلی یا حقیقی ہوں۔ صادق ہدایت کی نثر ایک سادہ نثر شمار ہوتی ہے اور ان کی نثر میں الفاظ اپنے معنوں سے برابر اور ہم آہنگ ہوتے ہیں اور وہ اتنے ہی لکھتے ہیں جتنے مفہوم اور معنی کی گنجائش ہو۔ یعنی وہ ضرورت کے مطابق موضوعات کو قلمبند کرتے ہیں اور اس میں وہ بے تکلفی بے پیرائیگی سے کام لے کر شستہ لکھتے ہیں۔ دراصل صادق ہدایت کی تحریریں سوررئیلسٹ مصنفوں سے بڑی مشابہت رکھتی ہیں اور انہیں اس دائرے میں شمار کیا جاتا ہے۔ سوررئیلزم کے اسلوب میں معانی کبھی الفاظ کی قربانی نہیں بنتے اور یہ موضوع اس اسلوب کی خاص اور اصلی خصوصیت ہے۔ صادق ہدایت کی نثر سادگی اور گویائی کے علاوہ ایک سنجیدہ، معقول، استوار اور بغیر لغزشوں کی ایک اچھی نثر ہے۔ صادق ہدایت کی نثر کی دوسری خصوصیات میں سے کڑی تنقید، کڑی طنز یا تنقیدی طنز آمیز

رویہ قابل توجہ ہے اور اس میں بے پرواہی سے لکھنا، عامیانہ جملوں اور ترکیبات کا استعمال جیسے (لکاتہ، رجالہ، نیچہ خدا، عصر آب طلایی و......) صادق ہدایت کے اسلوب کا جزو اور حصہ بن گیا ہے۔

صادق ہدایت کے بارے دوسروں کے بعض اقوال ملاحظہ ہوں:

''دورا اسمودا'' جنہوں نے صادق ہدایت کے بعض آثار وتصانیف کا جرمنی زبان میں ترجمہ کیا ہے، اس خاتون کے بقول:

''ہدایت صرف آپ لوگوں سے تعلق نہیں رکھتا بلکہ ان کا تعلق پوری دنیا سے ہے''۔(۱۶)

''ہدایت کی یہ تصنیف ''بوف کور'' اس کے مصنف کو ہمارے عہد کے معتبر ترین مصنفین کی صف میں کھڑا کر کے دکھا سکتی ہے''۔(۱۷)

''ہدایت کو ایشیا میں اپنے عہد کے سب سے بڑے مصنفوں میں شمار کیا جاتا ہے''۔(۱۸)

صادق ہدایت کے مختصر افسانوں اور ان کے افسانوی مجموعوں کے نام یہ ہیں۔

انسان وحیوان: ۱۳۰۳ش ۱۹۲۴ء

مرگ: ۱۳۰۵ش ۱۹۲۶ء

زندہ بہ گور: ۱۳۰۹ش ۱۹۳۰ء

سہ قطرہ خون: ۱۳۱۱ش ۱۹۳۲ء

سایہ روشن: ۱۳۱۲ش ۱۹۳۳ء

علویہ خانم: ۱۳۲۲ش ۱۹۴۳ء

وغ وغ ساھاب: ۱۳۱۳ش ۱۹۳۴ء

بوف کور: ۱۳۱۵ش ۱۹۳۶ء

سگ ولگرد: ۱۳۲۱ش ۱۹۴۲ء

آب زندگی: ۱۳۲۲ش ۱۹۴۳ء

ولنگاری: ۱۳۲۴ش ۱۹۴۵ء

فردا: ۱۳۲۵ش ۱۹۴۶ء

توپ مرواری: ۱۳۲۹ش ۱۹۵۱ء

مجموعہ داستان ھای پراکندہ و نامہ ھا: ۱۳۳۴ش ۱۹۵۶ء

بزرگ علوی

(۱۲۸۲ـ۱۳۵۷ش/۱۹۰۳ء ـ ۱۹۷۸ء)

بزرگ علوی ایران کی معاصر افسانہ نگاری میں ایک مشہور ناول نگار اور افسانہ نگار کی حیثیت کے مالک ہیں۔ علوی ۱۹۰۳ء میں شہر تہران میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے اپنی ابتدائی تعلیم تہران میں حاصل کی اور تعلیم کے سلسلے میں اعلیٰ درجات طے کرنے کے لیے ۱۹۱۹ء میں انہوں نے یورپ میں سفر کیا۔ علوی نے اپنے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''چمدان'' کے نام سے ۱۹۳۴ء میں لکھ کر شائع کیا۔

اس مجموعے کی اشاعت کے زمانے میں ایران کے سیاسی حالات اچھے نہیں تھے اور علوی کو بھی اس دوران میں اپنی سیاسی سرگرمیوں کی بنا پر جو حکومت کے خلاف تھیں، جیل جانا پڑا۔ زندان سے آزادی کے بعد انہوں نے ''ورق پارہ ھای زندان'' اور ''پنجاہ و سہ نفر'' نامی کتابیں لکھیں جبکہ یہ دونوں کتابیں سیاسی اور معاشرتی کتابوں میں ممتاز مقام حاصل کر گئیں اور بہت مشہور ہوئیں۔ ''چمدان'' میں صادق ہدایت کے اثرات واضح طور پر علوی کے افسانوں میں نظر آتے ہیں۔ جس طرح ہدایت ''رمانتیسزم'' پر کافی توجہ دیتے تھے۔ اسی طرح چمدان میں رمانتیسزم کے اثرات علوی پر بھی مرتب دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن علوی کے بعد کے آثار وتحریروں میں حقیقت پسندانہ فضا اور ماحول واضح طور پر قابل دید ہے اور اس سلسلے میں ان کا ناول ''چشمہایش'' اور مختصر افسانوں کا مجموعہ ''نامہ ھا'' خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ علوی نے اپنی انہی تحریروں کی وجہ سے ایران کی افسانہ نگاری میں ''گاؤں'' اور ''زندان'' کی فضاؤں کی بنیاد رکھی۔

علوی کی اہم تحریریں، تصانیف اور افسانوی مجموعے:

چمدان: (افسانوں کا مجموعہ)

چشم ھایش: (ناول)

پنجاہ و سہ نفر:

ورق پارہ ھای زندان: (مختصر افسانوں کا مجموعہ)

نامہ ھا: (افسانوں کا مجموعہ)

میرزا

سالاری

موریانہ ھا

بزرگ علوی کی نثر ان کی تصانیف میں ایک سادہ، گویا، رواں اور پائیدار نثر ہے۔ انہوں نے اپنی تحریروں میں حقیقت پسندانہ اسلوب اختیار کیا ہے اور بڑی حد تک وہ ان آثار میں حقیقت نگار افسانہ نگار دکھائی دیتے ہیں۔ بزرگ علوی ایران کے معاصر افسانہ نگاروں میں وہ پہلے شخص ہیں جنہوں نے یورپی افسانہ نگاری کے فنون سے واقف ہو کر انہیں اپنے افسانوں میں اپنایا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اُنہوں نے خالص ایرانی تخلیقات ایجاد کی ہیں۔ ان باتوں کی بنا پر علوی کو افسانہ نویسی میں اونچا مقام حاصل ہے۔ علوی کے افسانوں کے ایک مجموعے ''چمدان'' سے پتا چلتا ہے کہ وہ جوانی کے عہد میں شدت سے فرائیڈ کے اثرات کے تحت رہے ہیں یہ دراصل وہ زمانہ ہے جب وہ جرمنی میں اپنی تعلیم مکمل کر رہے تھے۔ (۱۹) اس مجموعے کو بہترین افسانوں کے نام ''عروس ہزار داماد'' اور ''سرباز سربی'' ہیں جو اہمیت اور توجہ کے حامل بھی ہیں۔ بزرگ علوی کے افسانوں کی خصوصیات میں سے تفصیلات کی اچھے طریقے سے تصویر کشی، مناسب کرداروں اور شخصیات کا انتخاب اور ان کے اندرونی اور بیرونی حالات کا تجزیہ و جائزہ اور سب سے اہم ان کے افسانوں کی فضا اور ماحول کی عمدہ توصیف اہمیت رکھتے ہیں۔

بزرگ علوی کے مختصر افسانوں کا ایک اور مجموعہ ''نامہ ھا'' کے عنوان سے سامنے آیا جو نو افسانوں پر مشتمل مجموعہ ہے اس مجموعے کا ایک افسانہ ''گیلہ مرد'' کے نام سے لکھا گیا ہے جو ایران کے جدید ادب کی افسانہ نگاری میں بہترین کہانیوں کی صف میں شمار ہوتی ہے۔ علوی کی اس تحریر اور ان کی دوسری تحریروں کے اسلوبِ نگارش میں ایجاز کلام، اچھی ساخت اور بناوٹ، تعادل اور اصالت کی خصوصیات واضح طور پر دکھائی دیتی ہیں۔

علوی کی نثر کے سلسلے میں ان کے چمدان کے مجموعے میں سے ''عروس ہزار داماد'' کے افسانے کی نثر کا ایک حصہ ملاحظہ ہو:

''در آن گوشۂ اطاق یک زن لاغر، بلند و میان بستہ بود، ہر دو آرنجش را روی میز کوچکی تکیہ دادہ، سرش را بہ طرف گیلاسی خم کردہ، از میان نی زرد رنگی شربت آب لیموی مکید۔ زلف ھای سیاھش از طرف چپ روی صورتش را پوشاندہ و بود چشم حالیش خمار و خستہ و بی روح بہ نظر می آید۔ ساعت دہ

بود۔ یک نفر مرد ویلن بہ دست وارد اطاق شد۔ کلاھش رااز سرش برداشت، نگاھی بہ توی آئینہ یی کہ بہ دیوار طرف راست کوبیدہ شدہ بود انداخت، وویلنش را روی پیانو گذارد نزدیک زن چاق گندہ رفت، آن جا شال گردن سفیدش را باز کرد یا لتو پش را کند و بہ زن چاق گندہ داد، موھای پشت سرش درھم و برھم می نمود، مثل اینکہ ھرگز شانہ واصلاح نشدہ است۔ زن فوری یک گیلاس و دکا برایش ریختہ، بہ او داد واو آن را یک جرعہ سرکشید آن وقت طرف ویلنش رفت''۔(۲۰)

بزرگ علوی کی نثر عام طور سے خوبصورت نثر ہے اوران کے ہاں رومانویت، حقیقت پسندی کے ساتھ مل کر ایک خوبصورت نمونہ اورترکیب سامنے آتی ہے جس کی جڑیں ایرانی روحیات سے وابستہ ہیں۔علوی کا انداز نگارش بڑی حد تک روان اور سلیس ہے۔

صادق چوبک

(۱۲۹۵۔۱۳۷۵ش/۱۹۱۶ء۔۱۹۹۸ء)

بیسویں صدی میں ایران کے معاصر افسانوی ادب میں محمد علی جمالزادہ اور صادق ہدایت کے بعد صادق چوبک بڑے مقام وحیثیت کے مالک افسانہ نگار شمار ہوتے ہیں۔ ایران کا معاصر افسانوی ادب چوبک کو مختصر افسانہ نگاری اور ناول کو نیا قالب وسانچہ بخشنے میں ایک اہم افسانہ نگار کی حیثیت سے روشناس کراتا ہے۔اس سلسلے میں چوبک کے آثار وتصانیف زندہ اور پائیدار آثار وتصانیف میں شمار ہوں گی۔صادق چوبک ایران کے جنوبی علاقوں میں شہر بوشہر میں پیدا ہوئے۔ چوبک نے ۱۹۳۷ء میں اپنی تعلیم مکمل کر لی اوراس دوران میں وہ ایران کے بڑے مصنفوں مثلاً ڈاکٹر پرویز ناتل خانلری، مسعود فرزاد اور صادق ہدایت سے واقف ہوئے۔ چوبک ۱۹۵۵ء میں ہارورڈ یونیورسٹی کی دعوت پر امریکہ میں چلے گئے اور ایران میں واپس آنے کے بعد انہوں نے مسکو، سمرقند، بخارا اور تاجکستان میں بھی سفر کیے۔ چوبک نے ۱۹۶۳ء میں اپنا قیمتی اورارزندہ ناول ''تنگسیر'' شائع کیا اوراس ناول کے مختلف زبانوں میں ترجمے کیے گئے۔ چوبک ۱۹۷۰ء میں امریکہ کی ''باتا یونیورسٹی'' میں بحیثیت استاد مہمان پڑھاتے رہے۔ چوبک کے آثار وتصانیف اوران کے افسانوں کے مختلف زبانوں میں ترجمے ہوئے ہیں۔غیر ملکی مترجمین دراصل چوبک کی تحریروں پر گہری نظر رکھتے تھے۔

۱۹۴۹ء میں ان کے تین افسانے اور ایک ڈرامے کا ترجمہ Gramco A.G.Arbury Low نے کیا۔ ۱۹۵۷ء میں ان کے افسانوں کے مجموعہ ''انتری کہ لوطیش مردہ بود'' سے چند افسانوں کا ترجمہ ''پتراوری'' نے کیا۔ ۱۹۷۲ء میں چوبک کے منتخب آثار کے ترجمہ کیسارف اور بانو عثانوا نے روسی زبان میں کیے۔ ۱۹۷۴ء میں پروفیسر ولیام ھانوی (استاد زبان فارسی دانشگاہ پنسلوانیا) نے چوبک کے مختصر افسانے ''مسیو الیاس'' کا ترجمہ کیا۔ ۱۹۷۶ء میں چوبک کے افسانوں ''نفتی'' اور ''آہ انسان'' کے ترجمے Garter Bryant اور Leonard Bogle نے امریکہ میں کیے۔(۲۱)

صادق چوبک کے افسانوی مجموعے درج ذیل ہیں:

خیمہ شب بازی: ۱۳۳۴ش۔۱۹۵۵ء (گیارہ افسانے)

انتری کہ لوطیش مردہ بود: ۱۳۲۸ش۔۱۹۴۹ء (تین افسانے اور ایک ڈرامہ)

چراغ راہ: ۱۳۴۴ش۔۱۹۶۵ء (آٹھ افسانے)

روز اول قبر: ۱۳۴۴ش۔۱۹۶۵ء (دس افسانے۔ایک ڈرامہ)

مھپارہ: ۱۳۷۰ش۔۱۹۹۱ء (ھندی عشقیہ کہانیاں)

چوبک کے افسانوی مجموعوں کی جو نثر ہے وہ ایک سادہ، روشن اور رواں نثر شمار ہوتی ہے۔ چوبک کی زبان دراصل ایک ادبی زبان نہیں بلکہ بڑی حد تک ایک عوامی زبان کہی جا سکتی ہے۔ چوبک کی زبان عوام اور لوگوں کی روزمرہ کی زبان ہے اور اس میں بول چال کا اسلوب ملتا ہے اور یہ خصوصیت چوبک کی نثر کی سب سے آشکار اور واضح خصوصیت ہے۔ ان کی نثر میں ''حقیقت پسندی اور نیچرالیزم کے اثرات اور خصوصیات کے اچھے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ انہوں نے اپنے افسانوں اور حتی کہ ناولوں میں جن میں زیادہ تر ایران کے جنوبی علاقوں میں رہتے ہوئے لوگوں کی زندگیوں کے مسائل وموضوعات اور تصویریں ہیں، ایک خاص طنز آمیز لب ولہجہ اختیار کیا ہوا ہے۔ انہوں نے بڑی مہارت سے غربت زدہ اور محرومیوں سے بھرپور لوگوں کی زندگی کی عکاسی کی ہے۔ جس میں ایک کڑا اور سخت تنقیدی طنز بھی موجود رہتا ہے۔ مجموعی طور پر چوبک ایک تصویرگر نثر ہے۔ جن کی نثر میں سادہ، رواں اور پائیدار طریقہ اور انداز بیان برتا گیا ہے۔ ان کی تصانیف وآثار پڑھتے ہوئے قاری ان میں ''علامتیت'' کے رجحان کا احساس کرتا ہے۔

کسمائی جو اس عہد کا ایک ادبی نقاد کی حیثیت رکھتا ہے، چوبک کی نثر کے بارے میں یوں رقمطراز ہیں:

''درداستانہای کوتاہ چوبک عناصر واقعیت گرایی مشہود می باشد و چوبک ہمۂ آ نہارا خالصتاً با فضا و محیط واقعی زندگی ایرانی نوشتہ است''۔

''چوبک کی کہانیوں اور ان کے مختصر افسانوں میں حقیقت پسندی یا رئالیزم کے اثرات نمایاں ہیں اور چوبک نے انہیں خالص اور واقعی ایرانی زندگی اور فضا و ماحول سے لکھا ہوا ہے''۔(۲۲)

چوبک دراصل حقیقت اور واقعیت کی تصویر کشی اور عکاسی کے لیے ہر اچھی کوشش سے باز نہیں آتے۔انہوں نے اپنے ناول ''تنگسیر'' اور ''سنگ صبور'' میں ایران کے جنوبی علاقوں میں رہتے ہوئے لوگوں کی زندگیوں کے مسائل کا بخوبی خاکہ کھینچا ہے اور ساتھ ساتھ اس میں مقامی اصطلاحات کا استعمال بھی کیا ہے۔چوبک کی نثر ملاحظہ ہو:

''من دمبشو می گیرم وشاھر کدومتون یہ پاشو بگیرین و یہ ھوا ز زمین بلندش می کنیم. اونوخت نہ اینہ کہ حیوون طاقت درد نداره و می تو نہ دسا شو روز مین بذاره ، یہ ھوخیز ورمی داره۔انوخت شاھا جلدی پا شو ول دین ، منم دمبشو ول می دم۔روسہ تا پاش می تو نہ بند شہ دیگہ۔اون دستش خیلی نشکستہ ،چطو ره کہ مرغ رودو تا پادامیسہ این می تو نہ روسہ تا پا وانہ''۔(۲۳)

''وقتی آ ساتور برای ناھار بالا آمد اسمعیل میز ناھار را چیده بود و با دیدن او ماندگی کہ دم خانۂ صاحبش بہ آدم ناشناسی نگاہ کند او را زیر چشم ورانداز می کرد و می خواست بداند کہ آیا ار بابش بو آدمیزاد دیگری تو خانہ شنیده یا نہ و دلبرهٔ این را داشت مبادا صدایی از تو سر پلہ بلند شود و آ ساتور بو ببرد''۔(۲۴)

سیمین دانشور

(۱۳۰۰ش۔/ ۱۹۲۱ء۔)

سیمین دانشور کا شمار ایران کے معاصر افسانوی ادب میں ایک اہم خاتون افسانہ نگار کی حیثیت سے ہوتا ہے ۔خصوصاً جب انہوں نے اپنا ناول ''سووشون'' لکھا تو ان کو بڑی شہرت حاصل ہوئی اور ناول نگاری میں انہوں نے نیا اور ممتاز مقام حاصل کر لیا۔سیمین دانشور اپنی تحریروں اور تصانیف کی بنا پر مابعد جدیدیت (Post Moderrnism) مصنفوں کی صف میں دکھائی دیتی ہیں۔دانشور ۱۹۲۱ء میں شہر شیراز میں پیدا ہوئیں۔وہ اپنی تعلیم مکمل کرنے کے بعد ۱۹۴۸ء میں مشہور اور بلند پایہ مصنف جلال آل احمد سے واقف ہوئیں اور ان سے شادی کر لی۔

۱۹۴۹ء میں دانشور نے اپنا مقالہ مکمل کر کے فارسی زبان وادب میں تہران یونیورسٹی سے ڈاکٹریٹ کا درجہ حاصل کرلیا۔ ۱۹۵۹ء میں سیمین دانشور نے دانش گاہ تہران میں ایک استاد کی حیثیت سے پڑھانا اور تدریس شروع کی۔ معاصر افسانوی ادب میں دانشور کو مختصر افسانہ نگاری اور دوسری زبانوں سے ترجموں کے حوالے سے ممتاز حیثیت حاصل رہی ہے۔ افسانوں کے سلسلے میں ''آتش خاموش'' اور ''شہری چون بہشت'' ان کی پہلی کہانیاں ہیں جن میں دانشور نے نیا اسلوب اور انداز نگارش اختیار کیا ہے۔

سیمین دانشور کی کہانیوں اور تحریروں کی نثر میں تنوع اور رنگارنگی پائی جاتی ہے ان کے ہاں ناولوں، مقالات اور افسانوں کی نثر ایک دوسرے سے مختلف اور علیحدہ ہوتی ہے

دانشور کی نثر سادہ، رواں نثر ہے اور وہ اپنے افسانوں اور کہانیوں کو سادگی اور بے تکلفی سے لکھتی ہیں۔ دانشور کی نثر گفتاری اور بول چال کی زبان سے نزدیک تر معلوم ہوتی ہے۔ معاصر افسانوی ادب میں ان کی نثر روشن اور بے پیرایہ نثر ہے۔

سیمین دانشور کے افسانوی مجموعے اور ان کے آثار کے نام یہ ہیں۔

آتش خاموش: ۱۳۲۷ش۔ ۱۹۴۸ء (سولہ افسانے)

شہری چون بہشت: ۱۳۴۰ش۔ ۱۹۶۱ء (گیارہ افسانے)

چہل طوطی: ۱۳۵۱ش۔ ۱۹۷۲ء (جلال آل احمد کے ساتھ)

بہ کی سلام کنم: ۱۳۵۹ش۔ ۱۹۸۰ء (دس کہانیاں)

از پرندہ ھای مہاجر بپرس: ۱۳۷۶ش۔ ۱۹۹۷ء (دس افسانے)

دانشور کی نثر ملاحظہ ہو:

''پاھا مو بستن، خنک شدم، با نور الصبا سوار درشکہ شدیم۔ مرد با کلاہ پوسی خیار تازہ برام کند۔ خنک خنک خنک۔ چقدر دل واندرون آدم خنک بچہ خودم چونہ موی بندہ من ترسیدم چونشو چندم۔ دھنش دیگہ کج کج شدہ بود۔ سیاھا کو ھارو ساختن، زیر کوھا یہ شہر یہ مث بہشت، می ریم دیگہ۔ آب خنک خنک، خنک''۔ (۲۵)

جلال آل احمد

(۱۳۰۲_۱۳۴۸اش/۱۹۲۳ء_۱۹۶۹ء)

جلال آل احمد ایران کے معاصر افسانوی میں ایک نہایت اہم مصنف اور دانشور شمار ہوتے ہیں۔ وہ ایک عظیم شخصیت کے مالک ہیں۔ اگرچہ جلال آل احمد کی عمر اتنی طویل نہیں رہی پھر بھی انہوں نے اپنی زندگی کے دوران میں بہت سی یادگار اور پائیدار آثار و تصانیف چھوڑیں۔ وہ ۱۹۲۳ء میں شہر تہران کے محلہ پامنار میں پیدا ہوئے۔ آل احمد کا خاندان اور ان کے آبائی اجداد بھی عالمانِ دین میں شمار ہوتے تھے۔ دارالفنون میں اپنی تعلیم جاری رکھتے ہوئے اعلیٰ تعلیم کی تکمیل کے لیے انہوں نے دانش کدۂ ادبیات میں قدم رکھا۔ انہوں نے ۱۹۴۷ء میں تدریس کا پیشہ اختیار کیا اور اس کے ساتھ انہی دوران میں وہ حکومت کے خلاف ایک سیاسی پارٹی (حزب تودہ) کے بھی ممبر بن کر حصہ لیتے رہے(۲۶)۔ آل احمد کی پہلی کہانیاں مجلہ ''سخن'' میں چھپیں اور اس وقت اس مجلّے کی نگرانی صادق ہدایت کر رہے تھے۔

جلال آل احمد کی تحریریں ان کی شخصیت اور اسلوب نگارش کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ان کی تصانیف میں سے ''غرب زدگی''، ''مدیر مدرسہ'' اور ''خسی در مقات'' زیادہ تر اہمیت کے حامل ہیں اور انہیں توجہ کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ جلال آل احمد کی نثر ایک سادہ اور روشن نثر ہے جس میں ابہام و تکلفات کمتر دکھائی دیتی ہیں۔ وہ بہت سادگی اور برجستگی کو اپناتے ہیں اور ان کا اسلوب بامحاورہ ہے۔ ان کی نثر کی خصوصیات میں سے ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنی تحریروں میں جملوں کے چھوٹے چھوٹے حصوں کو حذف کر دیتے ہیں تاکہ قاری خود ہی اپنے ذہن میں انہیں پڑھتے وقت سوچنے اور سمجھنے سے درست کرے۔ آل احمد کی نثر دراصل ایک ٹوٹی پھوٹی نثر (شکستہ نثر) ہے۔ قاری ان کے پیغامات کو آسانی سے سمجھتا ہے۔ وہ دراصل ایک کامیاب حقیقت پسند مصنف اور افسانہ نگار ہیں اور ان کی نثر اور لکھنے کا انداز انہیں دوسرے مصنفوں سے الگ اور علیحدہ کرتا ہے اور انہیں ایک اونچا مقام و حیثیت دلاتا ہے۔

جلال آل احمد کے افسانوی مجموعوں اور ان کی کہانیوں کے نام یہ ہیں:

دید و بازدید: ۱۳۲۴اش_۱۹۴۵ء

از رنجی کہ می بریم: ۱۳۲۶اش_۱۹۴۷ء

سہ تار: ۱۳۲۷اش_۱۹۴۸ء

زن زیادی: ۱۳۳۱اش_۱۹۵۲ء

سرگذشت کندوھا، مدیر مدرسہ، نون والقلم: ۱۳۳۷اش_۱۹۵۸ء

نفرین زمین: ۱۳۴۶ش۔۱۹۶۷ء

پنج داستان: ۱۳۵۰ش۔۱۹۷۱ء

سنگی بر گوری: ۱۳۶۰ش۔۱۹۸۱ء

ان افسانوی اور داستانوی اور کہانیوں کے علاوہ جلال آل احمد نے کافی حد تک مقالے، ترجمے اور مشاہدات کی کتابیں لکھی ہیں۔(۲۷)

جلال آل احمد کی نثر کے نمونے ملاحظہ ہوں:

''...... از در کہ وارد شدم سیگارم دستم بود و زورم آمد سلام کنم۔ ہمین طوری دلم گرفتہ بود قد باشم۔ رئیس فرھنگ کہ اجازۂ نشستن داد، نگاھش لحظہ ای روی دستم مکث کرد و بعد چیزی را کہ می نوشت تمام کرد و می خواست متوجہ من بشود کہ رونویس حکم را روی میزش گذاشتہ بودم۔ حرفی نزدیم۔ رو نویس را با کاغذھای ضمیمہ اش زیر ورو کرد و غبغب انداخت و آرام، مثلاً خالی از عصبانیت گفت: جانداریم آقا، این کہ نمی شہ! ھر روز یک حکم میدن دست یکی و می فرستنش سراغ من...... دیروز بہ آقای مدیر کل......''۔(۲۸)

جلال آل احمد کی تحریروں اور ان کی کہانیوں میں تنوع اور تازگی پائی جاتی ہے اور اسی تنوع کی بدولت ان کا اسلوب دوسروں سے خاصا الگ اور علیحدہ ہوتا ہے دراصل ان کا اسلوب شخصی اور انفرادی حیثیت کا حامل اسلوب ہوتا ہے۔ آل احمد کی ادبی شہرت افسانوں اور کہانیوں کے سلسلے میں ان کے ایک مختصر افسانے ''زیارت'' کے شائع ہونے سے ۱۹۴۵ء بڑھتی گئی اور انہوں نے اسی سال میں اپنے افسانوں کا ایک مجموعہ ''دید و باز دید'' کے نام سے لکھ کر شائع کرایا۔ آل احمد اپنے افسانوی مجموعوں میں ایجاز کے استاد دکھائی دیتے ہیں۔ ایجاز کے ساتھ شوخ طبعی ہمیشہ ان کے ہاں موجود رہتی ہے۔ وہ قومی مفادات اور قومی روایتوں اور شعائر کے حامی ہیں اور تجدد سے بیزاری کا احساس کر کے اُسے اپنی تحریروں میں دکھا دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی کتاب ''غرب زدگی'' اہمیت کی حامل کتاب ہے۔ آل احمد نے فرانسیسی زبان سے چند کتابوں کے فارسی زبان میں ترجمہ کیے ہیں۔ جلال احمد ۱۹۶۱ء تک زیادہ تر تمثیلی کہانیاں اور افسانے لکھتے رہے(۲۹)۔ اس سلسلے میں ''سرگذشت کندوھا'' اور ''ن والقلم'' کی کہانیوں کے ایک مجموعے ''زنِ زیادی'' میں جلال آل احمد کی افسانہ نویسی کی مہارت اور فنی چابکدستی اپنے عروج پر نظر آتی ہیں اور انہوں نے اس مجموعے کو

بڑی مہارت سے قلمبند کیا ہے۔ آل احمد اپنی زندگی کے آخری مراحل میں مذہب کی طرف آنے کا رجحان زیادہ بڑھا اور ان کے اس رجحان میں شدت آئی اور وہ ایک مفکر دانشور کی حیثیت سے معاشرتی کاموں اور مسائل میں نمایاں ہوئے۔ سیمین دانشور جلال احمد کی نثر کے بارے میں یوں لکھتی ہیں:

''نثر جلال نثرِ ممتازی بہ حساب می آید واز خصوصیات نثرش، صراحت، فصاحت، سادگی، صمیمیت، حادثۂ آفرینی قابل ذکر است''۔

''جلال کی نثر ایک ممتاز ہے اور ان کی اسی نثر کی خصوصیات میں سے، صراحت، فصاحت، سادگی، صمیمیت سے بھری ہوئی، سادگی، نیاپن، حادثات وواقعات پیدا کرنے والی نثر، ذکر کرنے اور اہمیت کے حامل ہوتی ہیں''۔(۳۰)

جلال آل احمد اپنے افسانوں اور کہانیوں میں ایک معاشرتی حقیقت پسند نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی کہانیوں کا ایک مجموعہ ''از رنجی کہ می بریم'' اہمیت کا حامل مجموعہ ہے۔ آل احمد کے افسانوں کی زبان سادہ اور فطرتی زبان معلوم ہوتی ہے ان کی نثر میں بڑے اور طویل جملے دکھائی نہیں دیتے حتیٰ کہ کردار، شخصیات اور واقعات کی تصویر کشی بھی آل احمد کے ہاں بڑی سادہ گوئی سے کی جاتی ہے۔

جلال آل احمد کے افسانوں کے کردار اور ہیروز صادق ہدایت کی کہانیوں کے ہیروز کی طرح حالات کو ماننے والے نہیں ہوتے بلکہ ان کا کوئی نہ کوئی ردعمل ہوتا ہے اور ردعمل میں آنے والی تبدیلیاں دراصل مصنف اور افسانہ نگار کے ذہنی رویوں کو منعکس کرتی ہیں۔ جلال آل احمد نے اپنی نثر کے سلسلے میں زیادہ تر کوشش یہ کی کہ سعدی اور خواجہ عبداللہ انصاری کی زبان وکلام کی ایجاز پر خصوصی توجہ دے کر اُسے اپنا سکے اور اسی طرح وہ نثر کی زیادہ تر شفافیت پر زور دیتے ہیں۔(۳۱)

احمد محمود

(۱۳۱۰۔۱۳۸۱ش/۱۹۳۱ء۔۲۰۰۲ء)

احمد محمود ایران کے معاصر افسانوی ادب میں ایک بڑے مشہور ناول نگار اور افسانہ نگار کی حیثیت سے سامنے آئے ہیں۔ اس سلسلے میں انہوں نے اپنی زندگی کے نشیب وفراز اور حادثات سے بھری، اپنے عشق اور تجربات کے بل بوتے پر بڑی انمول اور قابل دید آثار وتصانیف چھوڑی ہیں اور اسی وجہ سے انہوں نے معاصر افسانوی ادب میں بڑا اور

بلند نام حاصل کیا۔ احمد محمود (احمد عطا) ۱۹۳۱ء میں شہر اہواز میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے اپنی ابتدائی تعلیم اہواز میں مکمل کر لی۔ اس دوران میں وہ سیاسی کاموں میں مصروف ہو گئے یہاں تک کہ انہیں حکومت مخالف کے عنوان سے جیل جانا پڑا۔ چند سال جیل میں گزار کر ۱۹۵۷ء میں جیل سے رہا ہو گئے۔ (۳۲) احمد محمود ایک بامقصد آئیڈالوجی کے حامل افسانہ نگار ہیں وہ اپنے آثار و تحریروں میں ایک حقیقت نگار مصنف کی حیثیت سے دکھائی دیتے ہیں۔

محمود نے اپنے تصنیفی کام کا آغاز ''اپنی پہلی کہانی'' ''مول'' کے نام سے قید میں بسر کرتے ہوئے کیا اور اپنی آخری تصنیف ''مدار صفر درجہ'' کے لکھنے تک مسلسل چالیس برس تک قلم و قرطاس رشتہ جوڑے رکھا۔ اُن کا ناول ''ہمسایہ ھا'' ادبی نقادوں کی نظر میں احمد محمود کی بہترین تصنیف ہے۔ احمد محمود کے پہلے افسانوں ''مول، دریا ہنوز آرام است، اور بیہودگی'' پر ہدایت اور علوی کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن ان کے بعد کے آثار و افسانوں ''زائری زیر باران'' ''پسرک بومی'' اور ''غریبہ ھا'' میں پختگی نظر آتی ہے۔ احمد محمود کی نثر ایک ممتاز اور اعلیٰ پائے کی نثر معلوم ہوتی ہے۔ وہ اپنے افسانوی مجموعوں میں چھوٹے چھوٹے جملے، داستان کی فضا اور شخصیات کی بڑی مہارت سے تصویر کشی و عکاسی کرتے ہیں۔ محمود کی نثر کی خصوصیات میں سادگی، بے تکلفی، بے پیرایگی، تنوع اور رنگینی اہمیت رکھتے ہیں۔ اُن کی کہانیوں اور تحریروں کی زبان افسانوی ادب میں مقامی رنگ سے بھرپور حامل زبان شمار ہوتی ہے اور ان کی زبان کا تشخص علیحدہ نظر آتا ہے۔

احمد محمود کی کہانیوں کے کرداروں کی زبان میں اور ان کی اندرونی شخصیت سے مکمل ہم آہنگی رکھتی ہے۔ (۳۳) احمد محمود کو ایران کے معاصر افسانوی ادب میں ایک بڑا واقعیت نگار ناول نگار اور افسانہ نگار شمار کیا جاتا ہے۔ وہ اپنی ذاتی صلاحیتوں کی بنا پر اور اپنے منفرد اسلوب اور اندازِ نگارش کی بدولت جدید افسانہ نگاری کی تاریخ میں اونچا مقام رکھتے ہیں۔ (۳۴)

احمد محمود کے افسانوی مجموعوں کے نام یہ ہیں۔

مول: ۱۳۳۶ش۔ ۱۹۵۷ء (افسانوں کا مجموعہ)

دریا ہنوز آرام است: ۱۳۳۹ش۔ ۱۹۶۰ء (افسانوں کا مجموعہ)

بیہودگی: ۱۳۴۱ش۔ ۱۹۶۲ء (افسانوں کا مجموعہ)

زائری زیر باران: ۱۳۴۶ش۔ ۱۹۶۷ء (افسانوں کا مجموعہ)

پسرک بومی دغر یبه ها: ۱۳۵۰ش۔۱۹۷۱ء (افسانوں کا مجموعہ)

دیدار: ۱۳۶۹ش۔۱۹۹۰ء (کہانیوں کا مجموعہ)

قصه هاى آشنا: ۱۳۷۰ش۔۱۹۹۱ء (کہانیوں کا مجموعہ)

احمد محمود کی نثر کا ایک حصہ ملاحظہ ہو:

''ناصر دوانی قرض وقوله کرده دورزمینش را دیوار کشید۔ اسباب واثاثه اش را جمع کرد ورفت که تو خانهٔ خودش زندگی کند۔ گویا یک گاو هم خریده است که زنش ماست ببندد و کمک خرج واقساط ماهانهٔ بانک باشد۔ گمان کنم اگر زور به تنبانش بیاید، دوباره راهی کویت شود۔ کرمعلی اتاق ناصر دوانی را اجاره کرده است، قرار است با آب آهک سفیدش کند۔ شب جمعهٔ دیگر، عقد وعروسی باهم است۔ از حالا دارند تدارک می بینند۔ صنم روپا بند نمی شود۔ کرمعلی رفته است واز بازار حراج یک شلوار ویک نیم تنه خریده است۔ رنگ نیم تنه، کمی تند تر از رنگ شلوار است۔ شلوار شیر شکری رنگ است ولی نیم تنه، قهوه یی بازمی زند''۔ (۳۵)

احمد محمود کی نثر میں بھی محاورات، اور عوامی اصطلاحات کی بھر مار دکھائی دیتی ہے۔ ان کی نثر رواں نثر ہے اور اس میں پیچیدہ الفاظ وعبارات نہیں ملتے۔ احمد محمود کی تحریریں دراصل قاری کو حقائق سے واقف کرواتی ہیں اور یہ موضوع معاصر ادب کے لیے ایک پائیدار اور ماندگار میراث زندہ رہے گا۔ وہ جمالیات کے نقطہ نظر سے مضامین لکھتے ہیں اور زیبائی شناختی یا جمالیاتی رویہ اختیار کرتے ہیں۔ ان کی نثر میں ایجاز کی خصوصیت بھی پائی جاتی ہے۔

احمد محمود کی روان نثر کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:

''بامداد یک روزِ گرم تابستان آمدند وباتبر افتادند به جانِ نخل هاى بلند پایه۔

آفتاب که زد، از خانه ها بیرون زدیم ودر سایهٔ چینه هاى گلی نشستیم ونگاهشان کردیم۔ هر بار که دار بلند درختی با برگ هاى سرنیزه ای تو درهم وغبار گرفته، از بن جدا می شد وفضا را می شکافت وباخش خش بسیار نقش زمین می شد ''هو'' می کشیدیم ومی دویدیم وتا غبار شاخه ها وبرگ ها بنشیند، خارک هاى سبز نرسیده ولندوک هاى لرزان گنجشک ها را که لانه ها یشان متلاشی می شد چپو کرده بودیم'' (۳۶)۔ (داستان: ''شهر کوچک ما'')

منابع و مآخذ

۱۔ رار موش صبور، دکتر، از کاروان حلہ، و مداری با نثر محاصر فارسی، نثر سخن، تہران ۔ ۱۳۸۴ ش ۔ ص ۳۲۳ ۔

۲۔ روز نامہ کادہ شمارہ ادی ماہ ۱۲۹۹ ش، ص ۲۱ ۔ ۲۰ ۔

۳۔ مجلہ راهنمای کتاب سال، شرح مختصر ادبیات فارسی، شمارہ ۳، ۱۳۳۷ ش ۔ ص ۳۲۰ ۔

۴۔ آرین پور، یحیی، از نیما تا روزگار ما، انتشارات زوار، چاپ اول ۱۳۷۴ ش، ۲۹۷ ۔ ۲۹۶ ۔

۵۔ محمد ظفر خان، دکتر، داستانهای کوتاہ جھانزادہ، لائل پور، ۱۹۷۳ء ۔ ص ۷۱ ۔ ۷۰ ۔

۶۔ کامشاد، حسن، پایہ گزاران نثر فارسی، نشرنی، چاپ اول، تہران، ۱۳۸۴ ش، ص ۱۶۴ ۔

۷۔ مجلہ آکادمی علوم شوروی، محمد حجازی و سرشک او، شمارہ ۲۷، مسکو، ۱۹۵۹ء، ص ۳۲ ۔

۸۔ ناقل خانلری، پرویز، دکتر، نثر فارسی در دورۂ اخیر، نخستین کنگرہ نویسندگان ایران، نستر امیر کبیر، ۱۳۲۶ ش، ص ۔

۹۔ ناقل خانلری، پرویز، دکتر، نثر فارسی در دورۂ اخیر، نخستین کنگرہ نویسندگان ایران، نستر امیر کبیر، ۱۳۲۶ ش، ص ۱۶۳

۱۰۔ سارتر، ادبیات چیست، نشر چشمہ ۱۳۸۳ ش، ص ۸۶ ۔

۱۱۔ آرین پور، یحیی، 'از نیما تا روزگار ما'، انتشارات زوار، چاپ اول، ۱۳۷۴ ش ۔ ص ۳۳۳ ۔

۱۲۔ ایضاً، ص ۳۳۴، ۳۳۵ ۔

۱۳۔ رار یوس صبور، دکتر، بحوالہ از کاروان حلہ، یاد بودھای من از صادق ھدایت ص ۳۵۸

۱۴۔ آرین پور، یحیی، 'از نیما تا روزگار ما'، انتشارات زوار، چاپ اول، ۱۳۷۴ ش ۔ ص ۳۵۳ ۔

۱۵۔ یسار، غلام علی، 'نشر دانش'، سال نہم، شمارہ ۳، ۱۳۶۸ ش ۔ ص ۲۸۴ ۔

۱۶۔ آرین پور، یحیی، 'از نیما تا روزگار ما'، انتشارات زوار، چاپ اول، ۱۳۷۴ ش ۔ ص ۳۵۷ ۔

۱۷۔ مجلہ فردوسی، 'ترجمہ بوف کور'، بہ نقل از ختر انی 'ھانری ماسہ' شمارہ ۲۴، ۱۳۳۹ ش ۔ آندرہ روسو فیگازوی ۔

۱۸۔ مجلہ سخن، حسن قائمیان، 'بوف کور در اروپا'، شمارہ ۴، ۱۳۴۵ ش ۔ ص ۸۲۴ ۔

۱۹۔ نقد و بررسی جالبی از داستان ھای مختلف این مجموعہ و کارھای دیگر علوی بہ قلم G.M. Wickens در نشریہ زیر منتشر شدہ است The University of Toronto Quarterly, pp 116-133
(جی ام ۔ ویکنز، یونیورسٹی آف تورنتو، اکتوبر ۱۹۵۸ء، ص ۱۱۷ ۔ ۱۳۳)

۲۰۔ ایضاً، چھدان، امیر کبیر، تہران، ۱۳۳۱اش۔ص ۳۸۔۳۷۔

۲۱۔ علی دھباشی، 'بایاد سادق چوبک' نشر ثالث، ۱۳۸۰اش۔ص ۵۰۔

۲۲۔ علی دھباشی، 'بہ یاد صادق چوبک' نشر ثالث، ۱۳۸۰اش۔ص ۶۱۔۵۷۔

۲۳۔ مجلہ راھنمای کتاب سال، شرح مختصر ادبیات فارسی، داستان عدل، شمارہ ۳، ۱۳۴۷اش، ص ۵۴۳۔

۲۴۔ مجلہ اندیشہ و ہنر، بہار شیمم، یادداشت در بار تنگیر، مہر ۱۳۴۲اش۔ص ۵۴۷۔

۲۵۔ 'شھری چون بھشت' ص ۲۵۔ بہ نقل از جدال نقش بانقاش، رک: بہ پی نوشت قبلی ص ۴۰۔
(جنت کی طرح ایک شہر، اشاعت دوم، ص ۲۵، اخذ کیا گیا ہے 'تصویر کی مصور سے جنگ')

۲۶۔ آل احد، جلال، 'یک چاہ و دو چالہ' انتشارات فردوس، تہران ۱۳۷۱ش۔ص ۷۹۔۷۰۔

۲۷۔ رک: 'از کاروان طہ' ص ۴۳۷۔۴۳۹۔

۲۸۔ ایضاً، مروری بر تاریخ ادبیات امروز ایران، چاپ سوم، نشر قطرہ، ۱۳۷۸اش۔ص ۱۲۲۔۱۲۱۔

۲۹۔ قاسم زادہ، محمد، داستان نوسان معاصر ایران، (۱۳۰۰۔۱۳۷۰) ش، گزیدہ و نقد ھقار سال داستان نویسی معاصر ایران، انتشارات ھیرمند، تہران، ۱۳۸۳اش۔ص ۱۴۹۔

۳۰۔ ایضاً ص ۱۵۱

۳۱۔ ایضاً۔ نوسیدگان پیشد و ایران، جلد دوم، تہران، انتشارات نگاہ، ۲۰۰۷ء، ص ۱۰۸۔۱۰۹۔

۳۲۔ مجلہ چسیتا، 'دکتر ھاشم بنی طرفی' بھمن و اسفند ۱۳۸۱اش۔ص ۴۳۷۔

۳۳۔ احمد محمود کی تصانیف سے زیادہ واقفیت کے لئے رک: کتاب ماہ (ادبیات و فلسفہ و ہنر) دی ماہ

۳۴۔ رار موش صبور، دکتر، از کاروان حلہ، ریداری بانثر معاصر فارسی، نشر سخن، تہران۔ ۱۳۸۴اش۔ص ۴۶۳۔

۳۵۔ ایضاً ص ۵۲۲۔

۳۶۔ قاسم زادہ، محمد، داستان نوسان معاصر ایران، (۱۳۰۰۔۱۳۷۰) ش، گزیدہ و نقد ھقار سال داستان نویسی معاصر ایران، انتشارات ھیرمند، تہران، ۱۳۸۳اش۔ص ۲۴۵۔

اردو نظم......روایت سے بغاوت تک

الیاس میراں پوری

Abstract

Urdu Poem originated from Daccan with the subjects of beauty of nature. Nazir Akbarabadi discussed day to day problems of life of 18 century. After the battle of independence (1857) life took new shape, Urdu poetry open heartedly welcomed the tradition of English poetry and rapidly acknowledged its influence Maulana Haali and Muhammad Hussain Azad founded Anjuman Punjab on Col. Horalride's request. Now Urdu poem have achieve the recongnization of a separate and independent genre. Iqbal and Chakbast made a tradition in Urdu poem. Haali's Musdass and verses of Iqbal made patriotism, morality and vigour of life their subjects. Josh raised the slogan of revolution in his poem. Progressive Movement gave new coloring to the poem 1936. Faiz introduce distinct diction to Urdu. In 1939 Halqa-e-Arbab-e-Zauq depicted solitude, sex, obsession and uneven social classification between Meera Jee and Rashid, Akhtar Shirani's poems, as a reaction have romanticism. A universal technique and theme in Urdu poem was indebted to N.M. Rashid and Majeed Amjed. Urdu poem even to day exists with its pomp and show.

یوں تو جدت کا تعلق تسلسل اور کہنے والوں کی تعداد کے ساتھ ہے۔ شاعری ہر بیس پچیس سال بعد اس لیے جدید ہو جاتی ہے کہ اس میں تسلسل کا عمل نہیں ٹوٹتا اور کہنے والوں کی تعداد مسلسل بڑھتی رہتی ہے۔ جیسے مظہر جانِ جاناں کہتے ہیں:

خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو
یہی اک شہر میں قاتل بچا ہے

اردو نظم کا پودا دکن میں بویا گیا اور تین سو سال تک اس میں مناظر فطرت، مذہبی اور معاشرتی موضوعات پر نظمیں لکھی گئیں۔ نظم گوئی میں دکن کی تین سو سالہ شاعری کے بعد اٹھارہویں صدی میں نظیرا کبرآبادی نے اس کو پروان چڑھانے میں مدد دی۔ نظیر نے اپنی نظموں میں روزمرہ کے مسائل، رسومات، پندونصائح، طنز وظرافت اور عوامی ضرورتوں کی ترجمانی کی۔ جس کی بنا پر وہ ''شاعرِ عوام'' کے لقب سے ملقب ہوئے۔ ۱۸۵۷ء سے قبل کی نظم گوئی اپنی مروجہ ہیئت سے پہچانی جاتی ہے جو خواہ قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، قطعہ کی ہیئت میں ہو یا مسمط کی کسی شکل یعنی مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، مستبع یا معشر ہو۔ جدید نظم کی پہچان ہیئت نہیں بلکہ فنی وحدت اور اختصار ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد انگریزی اثرات نے اردو شاعری کو متاثر کیا۔ انگریزی شاعری کی نمایاں خوبی نظم نگاری ہے۔ جہاں ایک خیال کو آخر تک رکھا جاتا ہے اور اس میں کوئی فکری پہلو اور عنوان بھی ہوتا ہے۔ اردو میں اگرچہ ایسی نظمیں موجود تھیں لیکن وہ پابند نظمیں تھیں نیز ان میں فکری پہلو کم تھے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد اعتقادات کے ٹوٹنے سے بے سمتی نے جنم لیا۔ انسانی زندگی کی بے توقیری نے فرد کو لامرکزیت کا شکار بنا دیا، جس نے منظم ادبی تحریک کی بجائے مختلف رجحانات کو فروغ دیا۔ جو ریزہ خیالی ہمیں اردو غزل کے ہر شعر میں نظر آتی تھی، اب ہر شاعر اس کی عملی تفسیر بن گیا۔ جدید اردو نظم کے مطالعے میں ہم جن مغربی اثرات کو محسوس کرتے ہیں، ضرورت اس امر کی ہے کہ اس کا جائزہ ''نو آبادیاتی نظام'' کے تناظر میں کیا جائے، یہ اتنا بڑا موضوع ہے کہ اس پر پی ایچ، ڈی کی سطح کا مقالہ لکھا جا سکتا ہے۔

بیسویں صدی میں جب نظم نگاری کو ایک الگ صنف کے فروغ ہوا تو ابتدائی کوششوں میں حالیؔ، آزادؔ اور شبلی وغیرہ سرگرمِ عمل نظر آتے ہیں۔ ان بزرگوں کی کوششوں سے اردو شاعری کے دامن پر لگا یہ دھبہ ڈھل گیا کہ یہاں جھوٹے عشق کی جھوٹی کہانیوں اور اہلِ ثروت کی چاپلوسیوں کے سوا کچھ بھی نہیں۔ حالیؔ نے ''مسدس حالی'' لکھ کر اردو نظم کو مقصدیت کی طرف گامزن کیا۔ حالیؔ کا یہ تخلیقی شہ پارہ انسانی روایات کا عکاس ہے۔ آزادؔ اور حالیؔ نے کرنل ہالرائڈ کی سرپرستی میں ''انجمن پنجاب لاہور'' کی بنیاد رکھی۔ جس سے نئی نظم گوئی کا آغاز ہوا۔ انجمن پنجاب کے زیرِ اہتمام منعقد ہونے والے مشاعروں میں مصرعہ طرح کی بجائے موضوعات دیے جاتے تھے۔ آزاد کی نظم ''شب قدر''، ''برکھا رت''، ''صبح امید'' اور حالی ''برکھا رت''، ''حب وطن'' ''مناجات بیوہ''، اور ''چپ کی داد'' اسی زمانے کی یادگار ہیں۔ نظم میں نئے رجحانات اور خیالات کی ترویج کے لیے مذکورہ بزرگوں کا خونِ جگر بھی شامل ہے۔ اس مقصدی شاعری نے زبان اور ''مضمون'' دونوں سطح پر تبدیلیاں پیدا کیں۔ اس لیے ہمیں حالی، شبلی اور آزاد کے ساتھ ساتھ اس

تحریک سے متاثر کئی شاعر نظر آتے ہیں جیسے اسماعیل میرٹھی وغیرہ۔

ہر پیامی شاعر کو ایک ایسے سانچے کی ضرورت ہوتی ہے جس میں وہ اپنے افکار و خیالات کو ربط و تسلسل کے ساتھ بہ سہولت ڈھال سکے۔ غزل میں جو شعری تجربہ صرف اشارے کنایے میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ نظم میں اس کے تفصیلی اظہار کی گنجائش ہوتی ہے، اس لیے ہر زبان کی پیامی شاعری کو نظم کا سہارا لینا پڑا ہے۔ اکبرالہ آبادی بھی ہمارے پیامی شاعروں میں سے ایک ہیں اور ان کا پیام ہے، اپنے ماضی سے رشتہ استوار رکھنے کی فرمائش۔ اکبر نے اپنی شاعری کا آغاز سنجیدہ کلام سے کیا تھا لیکن جلد ہی انھوں نے پیامی شاعر کا منصب اختیار کر لیا۔ اکبرالہ آبادی کو تہذیب مغربی سے شدید نفرت تھی۔ وہ ہر اس چیز سے نفرت کرتے تھے جس میں فرنگی سامراج کی بو آتی تھی۔ انھوں نے سرسید تحریک کی اس لیے مخالفت کی کہ وہ مغربی رنگ میں رنگی ہوئی تھی۔ یا پھر دوسرے لفظوں میں فرنگی تہذیب کی علمبردار تھی۔ اکبرالہ آبادی نے طنزیہ اور مزاحیہ اسلوب اختیار کر کے نہ صرف اپنی نظریات و خیالات کا اظہار کیا بلکہ نظم میں جدت پیدا کی تا کہ نظم کی کائنات میں وسعت پیدا ہو سکے۔

بے پردہ کل جو آئیں نظر چند بیبیاں
اکبر زمیں میں غیرتِ قومی سے گڑ گیا
پوچھا جو اُن سے آپ کا پردہ وہ کیا ہوا
کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

لکھا پڑھنا پڑا ہے ٹائپ کا
پانی پینا پڑا ہے پائپ کا
پیٹ چلتا ہے ، آنکھ آئی ہے
شاہ ایڈورڈ کی دہائی ہے

بیسویں صدی میں جب نظم نگاری کو ایک الگ صنف کے فروغ کے طور پر کوششیں شروع ہوئیں تو اس میں مناظر فطرت کے ساتھ ساتھ فکری پہلو کی آمیزش شروع ہوئی۔ جس میں پہلی بار بڑے شاعر کے طور پر اقبال کی نظمیں ہیں۔ اقبال ایک پیامی شاعر تھے۔ ان کی نظم میں حرکت، جدوجہد اور معاشرتی انسان کے احیاء کا تذکرہ ہے۔ ایک جوش، ولولہ، جذبات اور زندگی سے بھرپور شعری دنیا ہے۔ اقبال نے اپنی نظموں میں سوئی ہوئی قوم کو بیدار کیا، اس کے تن مردہ میں جان ڈالی اور اس میں جہد و عمل کا جذبہ پیدا کر دیا۔ اقبال نے نظم کے امکانات سے پورا فائدہ اٹھایا اور اپنے فکر و فن

سے اردو نظم کو وقار عطا کیا۔ اقبال نے الفاظ کے مفہوم بدل دیئے۔ شاہین، مردِ مومن، کرگس، ابلیس جیسے الفاظ کو نئے مفاہیم سے آگاہ کیا۔ ان کی طویل نظموں میں ''مسجد قرطبہ''، ''شکوہ''، ''جواب شکوہ''، ''خضر راہ''، ''شمع و شاعر''، ''ذوق وشوق''، ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' اور مختصر نظموں میں ''جبریل و ابلیس''، ''لینن خدا کے حضور میں'' اور ''شعاعِ امید'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

اقبال کے معاصرین نے بھی مقصدی شاعری کو فروغ دیا، جن میں اقبال سہیل اور چکبست قابل ذکر ہیں۔ اقبال سہیل کی اردو شاعری کے مجموعے ''تابشِ سہیل'' میں اگرچہ علامہ اقبال کے انداز کی سی شاعری ہے، لیکن ان کو شہرت ان کی عربی شاعری کی وجہ سے حاصل ہوئی۔

پنڈت برج نرائن چکبست نے اپنی نظموں میں ہندوستانیوں کو مادرِ وطن کی عظمت یاد دلائی۔ ان کا پہلا مجموعہ ''صبح وطن'' ۱۹۱۸ء میں شائع ہوا۔ جس میں ''قومی مسدس'' حالی کے طرز کی نظم تھی، جس میں ہندو مذہب کی شاندار اقدار کو بیان کیا گیا۔ گویا حالی کی مقصدیت نے دوسرے شعرا کو بھی متاثر کیا۔ اس مجموعے کی دوسری نظموں میں ''فریادِ قوم''، ''وطن کا راگ'' وغیرہ اہم ہیں۔ اس دور میں مقصدی شاعری میں بھی اہم رجحان ''ملی شاعری'' کا تھا۔ اسی طرح چکبست نے اپنی مشہور نظم ''خاکِ ہند'' میں بھی اپنے وطن کے شاندار ماضی کو بڑے عزت و احترام کے ساتھ یاد کیا ہے۔

شبیر حسن خان المعروف جوش ملیح آبادی کی رگوں میں شاعری خون کی طرح سرایت کیے ہوئے تھی۔ کیوں کہ شعر کہنے کا سلسلہ ان کے خاندان میں چار پشتوں سے تھا۔ ان کے باپ، دادا اور پردادا تینوں شاعر تھے۔ جوش کی پر جوش سیاسی نظمیں ایک نعرۂ انقلاب کی طرح ہندوستان کے گلی کوچوں میں گونجنے لگیں اور انہیں ''شاعر انقلاب'' کہا جانے لگا۔ کلیم الدین احمد نے جوش کی بعض مقبول ترین نظموں کو اقبال کی صدائے بازگشت کہا ہے۔ جوش نے اگر ایک طرف انقلاب کا نعرہ لگایا تو دوسری طرف صبح و شام، برسات، چاندنی رات کی کامیاب تصویر کشی بھی کی۔ فکر کی گہرائی ان کے یہاں بے شک کم ہے لیکن اندازِ بیان دلکش و بلند آہنگ ہے۔ جوش کی آواز میں ایک نیا پن یہ ہے کہ اردو شاعری کا روایتی معشوق ظالم، بے وفا اور سنگ دل ہے لیکن جوش کا معشوق بہت دل نواز ہے اور عاشق کے دامن کو وصال کی خوشیوں سے بھر دینے کا خواہش مند ہے۔ تغافل و سرد مہری کی روایت سے بغاوت کرتے ہوئے معشوق کی الطاف و عنایات اردو شاعری کے قاری کو ایک نیا تجربہ معلوم ہوتی ہیں۔ محبوب کا سراپا بیان کرنے کا جوش کو شوق بھی ہے کہ اس سے انھیں لطف حاصل ہوتا ہے اور اس میں انھیں مہارت بھی حاصل ہے۔ مختلف شعری وسائل کے استعمال سے وہ محبوب کے سراپا کو نہایت دلکش بنا دیتے ہیں:

ہوا طبیعت کی رخ بدل کر بھٹک رہی ہے نئی فضا میں
کلی لڑکپن کی مسکرا کر نئے شگوفے کھلا رہی ہے
جھلکتی چاندی پہ کمسنی کی چڑھا رہا ہے شباب سونا
سفید ہلکی سی چاندنی کو سحر گلابی بنا رہی ہے
گلاب سے عارضوں کی تہ میں شباب تھم تھم کے پرفشاں ہے
نظر فریب انکھڑیوں کی رو میں شراب رس رس کے آ رہی ہے

اقبال کے بعد نظم گوئی میں جو رویے زیادہ مقبول ہوئے ان میں سے ایک رومانیت کا بھی ہے۔ رومانی شاعروں میں عظمت اللہ خاں، اختر شیرانی، حفیظ اور حامد اللہ افسر وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

اقبال نے اگرچہ نظم کو ایک نئی فکری جہت عطا کی تھی لیکن اس کے بعد نظم نگاری کو گویا "پر لگ گئے"۔ ۱۹۲۶ء میں تصدق حسین خالد نے چھوٹے بڑے مصرعوں کی نظمیں کہہ کر پرانے فنی سانچوں کو مسمار کر دیا۔

ترقی پسند تحریک نے اردو نظم کو نیا رنگ دیا۔ ۱۹۳۶ء سے قیام پاکستان تک کئی اہم شاعر اس سے وابستہ رہے۔ جن میں فیض، جوش، مجاز، احمد ندیم قاسمی، جاں نثار اختر، مخدوم، کیفی اعظمی، علی سردار جعفری، جذبی، ساحر وغیرہ اہم ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کے ہاں ترقی پسندانہ نظریات کے ساتھ ساتھ دیہاتی مناظر کی تصویر کشی اور طبقاتی کشمکش کو اجاگر کرنے کی صلاحیت ہے۔ علی سردار جعفری کے ہاں ایک نیا انقلاب ہے۔ ترقی پسند تحریک نے معاشرے میں جس طبقاتی فرق کو نمایاں کرنے کی کوشش کی اس نے بہرحال کئی شعرا کو متاثر کیا، جن میں احسان دانش اہم شاعر ہیں۔ ان کی نظموں میں وطن سے محبت کا ٹھاٹھیں مارتا سمندر بھی ہے اور پسماندہ طبقے کی ترجمانی بھی۔ انھیں "مزدور شاعر" کے لقب سے ملقب کیا گیا۔

اس تحریک میں سے سب سے اہم شاعر فیض احمد فیض ہیں۔ فیض احمد فیض نے نہ صرف غزل اور نظم کی طرف توجہ کی بلکہ دونوں میں امتیاز حاصل کیا۔ فیض، اقبال کی طرح پیامی شاعر بھی ہیں۔ فیض نے نغمگی، امیجری، تشبیہ واستعارہ جیسی فنی تدابیر کو ہنرمندی کے ساتھ استعمال کیا اور اپنی نظموں کو دلکشی و رعنائی کا پیکر بنا دیا۔ جس طرح اقبال نے الفاظ کے معانی بدل دیئے بعینہٖ فیض نے بھی اپنے اچھوتے اسلوب سے ایک نیا شعری جہان آباد کیا۔ زندان، دار و رسن، محبوب، رقیب ایسے الفاظ اپنے اندر معانی کی وسعت لیے ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی کتاب "نظم جدید کی کروٹیں" میں فیض کو توازن کی مثال قرار دیا ہے۔ معاشرتی جبر، ترقی پسندانہ خیالات، فکری گہرائی، استحصالی طاقتوں کے خلاف احتجاج کو اپنی نظموں میں متعارف کرایا۔ "رقیب سے"، "آج بازار میں پابہ جولاں چلو"، "دل من

مسافر من''، ''تنہائی'' وغیرہ یادگار نظمیں ہیں۔

تفہیم شعر کے حوالے سے فارسی میں ایک اصطلاح ہے ''عاطفہ''۔اس میں کئی چیزیں شامل ہوتی ہیں۔(۱) جذبہ (۲) تخیل (۳) لہجہ (۴) اسلوب (۵) معانی۔کسی شعر کی مختلف انداز سے قرأت، اس کے معنی میں اضافہ کر دیتی ہے۔کیوں کہ لہجا اپنے اندر معانی کے کئی جہان لیے ہوتا ہے۔فیض کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن کو اگر لہجہ بدل کر پڑھا جائے تو یہ کثیر المعانی کے زمرے میں آتے ہیں۔الفاظ و معانی کی یہ کثرت بہت کم شاعروں کے حصے میں آئی ہے۔ان کی نظم ''رقیب سے'' اپنی تمام تر حشر سامانیوں کے ساتھ اردو نظم میں اپنی اہمیت کو منوا چکی ہے۔

تجھ سے کھیلی ہیں وہ محبوب ہوائیں جن میں
اس کے ملبوس کی افسردہ مہک باقی ہے
تجھ پہ بھی برسا ہے اس بام سے مہتاب کا نور
جس میں بیتی ہوئی راتوں کی کسک باقی ہے

ترقی پسند تحریک جب اپنے عروج پر تھی، اسی زمانے (۱۹۳۹ء) میں حلقہ ارباب ذوق کا قیام عمل میں آیا۔حلقے کے اہم شعرا میں میرا جی کا نام سب سے اہم ہے۔اس دور کی اردو نظم میں موضوعاتی تنوع پیدا ہو گیا۔جیسے تنہائی، خوف، جنس، معاشرتی جبر، طبقاتی ناہمواری، بے سکونی، بے حسی، حساسیت، اخلاقی روایات اور قدروں کی شکست فکری مضامین ہیئتی تجربات، عشق کا مختلف تصور، فرد کی تنہائی اور جدید مشینی دور میں انسان کی ناقدری کا نوحہ جیسے موضوعات زیر بحث آئے۔مغربی نظموں کے تراجم بھی ہوئے۔اس دور کی نظم گوئی کی سب اہم خوبی یہ ہے کہ اس میں مقصدیت کو خیر باد کہہ دیا گیا۔اب جنس اور مذہب جیسے حساس موضوعات پر بھی نظمیں کہی جا سکتی تھیں۔میرا جی کی نظم ''چنچل'' ملاحظہ کریں جس میں ہندی الفاظ نے نظم کی خوبصورتی میں اضافہ کر دیا ہے۔

کبھی آپ ہنسے، کبھی نین ہنسیں، کبھی نین کے بیچ ہنسے کجرا
کبھی سارا سندر انگ ہنسے، کبھی انگ رنگ جس دے گجرا
یہ سندرتا ہے یا کویتا میٹھی میٹھی مستی لائے
اس روپ کے ہنستے ساگر میں ڈگ مگ ڈولے من کا بجرا
یہ موہن مدھ متوالی ہے، یہ مے خانے کی چنچل ہے
یہ روپ لٹاتی ہے سب میں، پر آدھے منہ پر آنچل ہے
کیا ناز انوکھے اور نئے سیکھے اندر کی پریوں سے

اور ڈھنگ منوہر اور زہری سوجھے ساگر کی پریوں سے ؟
پہلے سینے میں آتی ہے ، پازیبوں کی جھنکاروں میں
آوارہ کر کے چین مرا، چھپ جاتی ہے سیاروں میں

اختر شیرانی نے موجودہ دور میں اپنی شعری تخلیق کی۔انھوں نے موجودہ دور کی جدیدیت اور ترقی پسند شعراء کی بے راہ روی کو نہیں اپنایا۔اختر شیرانی نے نہ تو شاعری کی قدیم روایات سے بغاوت کی اور نہ ہی فنی تقاضوں سے گریز کیا، لیکن جدید جدید دور سے انھوں نے کچھ اثر ضرور قبول کیا ہے۔انھوں نے کاروبارِ محبت میں رازداری نہیں برتی جو ہمارے قدیم شعراء کا شیوہ تھا۔

ادا اس طرح فرض رونمائی کر جاؤں
تیری تصویر سینے سے لگا لوں اور مر جاؤں

اختر شیرانی نے اپنے کلام میں روایتی شاعری کے بے نام تصوراتی محبوب کی بجائے شاعروں کو ایک جیتا جاگتا محبوب عطا کیا ہے اور اسے گم نامی کے پردے سے نکال کر کہیں ''سلمیٰ''، کہیں ''عذرا'' اور کہیں ''ریحانہ'' کے ناموں سے مخاطب کیا ہے۔اپنی نظم ''انتظار'' میں اس کا یوں اظہار کرتے ہیں:

ابھی سے جاؤں اور وادی کے نظاروں سے کہہ آؤں
بچھادیں فرش گل وادی میں گلزاروں سے کہہ آؤں
چھڑک دیں مستیاں پھولوں کی مہکاروں سے کہہ آؤں
کہ سلمیٰ میری سلمیٰ نور پھیلائے گی وادی میں
سنا ہے میری سلمیٰ رات کو آئے گی وادی میں

اسے پھولوں نے میری یاد میں بے تاب دیکھا ہے
ستاروں کی نظر نے رات بھر بے خواب دیکھا ہے
وہ شمع حسن تھی برصورت پروانہ رہتی تھی
یہی وادی ہے وہ ہمدم جہاں ریحانہ رہتی تھی

اختر شیرانی نے اپنی نظموں ''اے عشق کہیں لے چل''، ''او دیس سے آنے والے بتا''، ''آج کی رات'' اور ''انتظار'' میں اپنی انفرادیت کو برقرار رکھا ہے۔

ن م راشد نے اردو نظم کے Diction سے بغاوت کردی۔ان کے تخلیقی ذہن نے اردو نظم کے مروجہ سانچوں کو قبول نہیں کیا اور انھیں توڑ پھوڑ کے رکھ دیا۔ان کا طرزِ احساس،ان کی نظموں کی ہیئت اور تکنیک اردو قاری کے لیے ایک نئی اور انوکھی چیز تھی۔اور اس کا گرفت میں لینا آسان نہیں تھا۔راشد چونکہ مغربی نظم نگاروں سے متاثر تھے اس لیے ان کی نظموں میں افسانوی اور ڈرامائی انداز نظر آتے ہیں۔فرنگی سامراج سے دشمنی،جنسیات اور اساطیری حوالے راشد کے خاص موضوع ہیں۔ان کے ہاں فکری گہرائی کے ساتھ ساتھ اسلوب کی رعنائی بھی ہے۔راشد کی شاعری میں بغاوت کی سب سے اہم اور مثبت سطح سیاسی بغاوت کی ہے۔راشد کے عہد میں ایشیائی ممالک پر غیر ملکی طاقتوں کا قبضہ تھا اور راشد بھی دوسری غلام قوموں کے باشندوں کی طرح اس غلبے کو ناپسند کرتے تھے۔چنانچہ اس غلبے کے خلاف احتجاج کا رنگ راشد کے عہد کے دوسرے شعراء کے ہاں بھی نظر آتا ہے مگر راشد نے اس بغاوت کو استعاروں کی مدد سے یوں پیش کیا کہ وہ آفاقیت کی حامل ہوگئی یعنی دنیا میں ہر دور میں غیر ملکی قبضے کی صورت میں وہ نظمیں جاندار اور متحرک محسوس ہوتی ہیں۔یہ رجحان ''ماورا'' کی چند آخری نظموں سے شروع ہوا اور راشد کے دوسرے مجموعے ''ایران میں اجنبی'' میں شدت اختیار کر گیا۔''ماورا'' کی نظموں میں خاص طور پر انتقام،شاعرِ درماندہ،شرابی،بیکراں رات کے سناٹے میں اور زنجیر اس بغاوت کی مثالیں ہیں۔''زنجیر'' جو بعد میں ''ایران میں اجنبی'' میں شامل کردی گئی،میں راشد بغاوت کی ابھرتے غلامی کی زنجیر کو توڑ دینے پر واضح طور پر ابھارتے نظر آتے ہیں۔

گوشۂ زنجیر میں
اک نئی جنبش ہویدا ہو چلی
سنگِ خارا ہی سہی،خارِ مغیلاں ہی سہی
دشمنِ جاں،دشمنِ جاں ہی سہی
دوست سے دست و گریباں ہی سہی
یہ بھی تو شبنم نہیں
یہ بھی تو مخمل نہیں،دیبا نہیں،ریشم نہیں

نظم ''اندھا کباڑی'' کے یہ مصرعے دیکھیں کہ راشد نے کس طرح اردو نظم کی روایت سے بغاوت کرتے ہوئے اسے جہتوں سے آشنا کیا۔

خواب لے لو،خواب ـــــ
میرے خواب ـــــ

خواب ــــــ میرے خواب ــــــ

خوااااب

ان کے دااااام بھی ی ی ی ــــــ

مجید امجد کی شاعری کے موضوعات کا سرسری جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ فلسفیانہ افکار، نئی تہذیبی صورت حال، انسان کا المیہ، کائنات کی وسعت میں فرد کو اپنا آپ حقیر محسوس ہونا، دنیا کی بے ثباتی، طبقاتی فرق، فرد کی تنہائی، وقت، مقامیت، نئے صوفیانہ تجربے کا انکشاف، سائنسی اور کائناتی شعور غرض اس انداز کے بہت سے ایسے موضوعات ہیں جن کا ادراک اور پھر اظہار روایتی سانچوں اور ہیئت میں کرنا ممکن نہیں ہے مجید امجد کے یہاں کثرت سے ملتے ہیں۔ انھوں نے اپنے دور کی رومانی اور انقلابی نظم گوئی سے اپنا راستہ الگ کیا لیکن رومانیت اور ترقی پسندانہ انقلابی روش کے بہترین اجزاء کو ضائع نہیں ہونے دیا۔ بلکہ انھیں ایک نئے تخلیقی تجربے کا حصہ بنا کر جدید اردو نظم اور شاعر کو ایک یکسر نیا شعری وژن عطا کیا۔ ''کنواں''، ''آٹوگراف''، ''پنواڑی''، ''توسیع شہر''، ''شاعر''، ''امروز''، ''وقت''، ''آوارگان فطرت سے''، ''دستک''، ''ہری بھری فصلو'' جیسی شاہکار نظموں کی تخلیق سے مجید امجد کا شمار اردو نظم کے اہم شعراء میں ہوتا ہے۔

اگر بحیثیت مجموعی ان ادوار کا جائزہ لیا جائے اور مجید امجد کے یہاں ہیئتی تبدیلیوں کی درجہ بندی کی جائے تو وہ کچھ یوں ہوگی:

(۱) اردو شاعری کی روایتی ہیئتوں کا استعمال

(۲) روایتی ہیئتوں میں جزوی تبدیلیاں

(۳) انگریزی شعری ہیئتوں سے استفادہ اور جزوی تبدیلیاں

(۴) دو یا دو سے زیادہ ہیئتوں کا انضمام

(۵) نئی ہیئتوں کی اختراع

(۶) آزاد نظم کا رجحان

مجید امجد نے ابتدائی دور (۱۹۳۲ء تا ۱۹۴۰ء) اور دوسرے دور (۱۹۴۱ء تا ۱۹۵۸ء) کے ابتدائی چند سالوں میں روایتی ہیئتوں کو کثرت سے استعمال کیا ہے۔ مگر اس عرصہ میں وہ نظم کے نئے پیکروں کو تلاش کرنے میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ اس ضمن میں سب سے اعلیٰ ترین مثال ان کی نظم ''کنواں'' ہے۔ اس نظم میں ہمیں ایک روانی اور سرور کی کیفیت اپنے پورے جوبن پر نظر آتی ہے۔ یہ نظم فکری اعتبار کے ساتھ ساتھ فنی محاسن اور ہیئتی حوالے سے بھی مجید امجد کی

افتادِ طبع کی طرف اشارہ کرتی ہے:

کنواں چل رہا ہے مگر کھیت سوکھے پڑے ہیں
نہ فصلیں، نہ خرمن، نہ دانہ
نہ شاخوں کی باہیں، نہ پھولوں کی مکھڑے، نہ
کلیوں کے ماتھے، نہ رت کی جوانی
گزرتا ہے کیاروں کے پیاسے، کناروں کو
یوں چیرتا تیز خوں رنگ پانی
کہ جس طرح زخموں کی دکھتی تپکتی تہوں میں
کسی نیشتر کی روانی
ادھر ڈھیری ڈھیری
کنویں کی نفیری
ہے چھیڑے چلی جا رہی اک ترانہ
پر اسرار گانا

مجید امجد کے ہم عصر جعفر طاہر اپنے بلند بانگ لہجے اور کلاسیکی رویے کی وجہ سے اردو شاعری میں اپنا نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ جہاں ن۔م راشد جیسے شاعر نے کینٹو جیسی مشکل صنف شاعری کو چوم کر چھوڑ دیا وہاں جعفر طاہر واحد شاعر ہے جس نے اس صنف کو اردو میں بام عروج تک پہنچایا۔ جعفر طاہر کا کلام ان کے دو تین شعری مجموعوں میں محفوظ ہے۔ لیکن بیشتر کلام ان کے اپنوں کی ضد اور زمانے کی ستم ظریفی کی نذر ہو چکا ہے۔ جعفر طاہر کی نظم ''جھولا'' بہت خوبصورت اور دلکش نظم ہے۔ اس میں ''شب خیز گیسوؤں'' کی نئی اور خوبصورت علامت ملاحظہ کریں۔

انگڑائی لے کے اٹھی اک سرو قد حسینہ ۔۔۔ فردوس کی جبیں پہ آنے لگا پسینہ
آنچل کی سلوٹوں میں نرم و گداز سینہ ۔۔۔ جیسے نکل رہا ہو ڈوبا ہوا سفینہ
تقدیر کی جبیں پہ ٹھوکر لگا رہی ہے
گاؤں کی شاہزادی جھولا جھلا رہی ہے

جعفر طاہر نے نزاکت خیال اور شاندار تخیل کو پیش کیا ہے۔ انہوں نے دعویٰ کیا کہ اردو شاعری میں آج تک کسی نے سینے کو ڈوبے ہوئے سفینے سے تشبیہ نہیں دی اور یہ بلاشبہ ایک شاندار، نئی اور اچھوتی تشبیہ ہے۔

وہ زانوؤں پہ جھک کے لینے لگی بلارا
تھرا گئی خدائی کانپ اٹھا دشت سارا

اس میں بلارے کی نسبت سے '' کانپ اٹھا دشت سارا'' بہت شاندار ہے۔اس نظم میں حسن بیاں کی شدت جعفر طاہر کو بہت سے فطرت نگار شعراء سے ممتاز کرتی ہے۔

ظفر علی خان کی نظم بے شمار خوبیوں سے مزین ہے۔ وہ الفاظ اور بحور پہ بے پناہ قدرت رکھتے تھے۔ ان کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ وہ شاعری کو ایوانِ شاہی سے نکال کر عوامی دربار میں لے آئے اور اسے نگر نگر پھراتے رہے۔انھوں نے اپنی بعض نظموں میں مردہ اور متروک الفاظ کو حیاتِ جاوداں عطا کی۔ وہ چونکہ عظیم الشان خطیب تھے اس لیے ان کی نظمیں کسی عوامی جلسے کا خطاب معلوم ہوتی ہیں۔ ''بہارستان''، ''نگارستان''، ''چمنستان''، ''حبسیات'' اور ارمغانِ قادیاں'' ان کے شعری مجموعے ہیں۔

شورش کاشمیری کا شمار شعراء کے اس قبیل سے ہے جنھوں نے حقیقی معنوں میں جابر سلطان کے سامنے کلمۂ حق کہا ہے۔اس جرم کی پاداش میں وہ بیسیوں دفعہ زنداں کی نذر بھی ہوئے لیکن ہمیشہ سرخرو اور کامیاب وکامران ٹھہرے۔ شورش نے ظفر علی خاں کی طرح ملکی سیاست پہ ہنگامی نوعیت کی نظمیں کثرت سے لکھی ہیں۔انھوں نے پاکستان کی سیاست اور سیاست دانوں پر اتنا کچھ لکھا ہے کہ اگر اسے تاریخ وار مرتب کیا جائے تو ایک ضخیم کتاب مرتب ہو سکتی ہے ۔شورش نے ایک طرف حسن وعشق کے ولولے اور دوسری طرف قید وبند کے مرحلے بڑی خوش اسلوبی اور خوش سلیقگی سے طے کیے۔''گفتنی ناگفتنی''، ''چہ قلندرانہ گفتم'' اور ''الجہاد والجہاد'' ان کے شعری مجموعے ہیں۔اس کے علاوہ شورش کا بہت سا کلام ''چٹان'' میں بھی شائع ہوتا رہا جسے ''کلیات شورش کاشمیری'' کے نام سے یکجا کر دیا گیا۔

اختر الایمان کی نظموں میں ان کے عہد کے تمام مسائل مثلاً اخلاقی اور مذہبی قدروں کا زوال، معاشرے کا بکھراؤ، بھری انجمن میں انسان کی تنہائی اور بے بسی، غیر یقینی مستقبل کا خوف سبھی کچھ نظر آتا ہے۔ ماضی کی یاد ایک کسک بن کر ان کی شاعری کے بڑے حصے پہ چھائی ہوئی ہے۔اختر الایمان کی شاعری میں ایک پورے عہد کا درد وکرب کھنچ آیا ہے۔ان کی آواز اپنے تمام ہم عصروں سے الگ ہے اور صاف پہچانی جاتی ہے۔اختر الایمان نے اردو نظم کو نثری روپ دیتے ہوئے جدت دی:

دورِ جمہور میں کیا کیا ہوئیں بے داد لکھیں
کوئی حقیقت تو کہیں
بادشاہوں کے سے انداز میں کچھ لوگوں نے

حکم بھیجا ہے بدل ڈالوں میں اندازِ فغاں

طرزِ تحریر و بیاں

رسمِ خط، اپنی زباں

(''میں، ایک سیارہ'')

اردو نظم آج بھی کسی نہ کسی شکل میں اپنی انفرادیت قائم رکھے ہوئے ہے۔مضامین میں تنوع سے اس کی کشش میں اضافہ ہوگیا ہے۔ضرورت اس امر کی ہے کہ موضوعاتی تنوع کے ساتھ ساتھ بڑی نظم کے امکانات کو بھی مدِ نظر رکھا جائے۔مثلاً کرافٹ سازی کی جو کوششیں میرا جی، فیض، راشد، اختر الایمان اور مجید امجد نے کی تھی ان کو بھی آگے بڑھایا جائے۔اسی طرح نظم میں واقعاتی بیان کے ساتھ ساتھ استعاراتی بیان کو زیادہ اہمیت دینی چاہیے، جس سے بیان کے کئی نئے در وا ہو جائیں گے۔

مآخذ و مصادر

(۱) آفتاب احمد، ڈاکٹر۔ن۔م راشد، شاعر اور شخص، لاہور: ماورا پبلشرز، ۱۹۸۹ء

(۲) بدر منیر الدین۔(مرتب) بیسویں صدی کا ادب، لاہور: پولیمر پبلی کیشنز، ۱۹۵۸ء

(۳) تبسم کاشمیری، ڈاکٹر۔نئے شعری تجربے، لاہور: سنگ پبلی کیشنز، ۱۹۷۸ء

(۴) جیلانی کامران۔نئی نظم کے تقاضے، لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۵ء

(۵) خواجہ اکرام، ڈاکٹر۔اردو کی شعری اصناف، دہلی: شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی، ۱۹۹۹ء

(۶) رشید امجد، ڈاکٹر۔میرا جی شخصیت اور فن، راولپنڈی: نقش گر پبلی کیشنز، جنوری ۲۰۰۶ء (مقالہ پی ایچ، ڈی)

(۷) ریاض احمد۔ریاضتیں، لاہور: سنگ پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء

(۸) شمس الرحمٰن فاروقی۔شعر، غیر شعر اور نثر، الہ آباد: شب خون کتاب گھر، اکتوبر ۱۹۹۸ء

(۹) عبد المغنی۔تصورات، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۸ء

(۱۰) عنوان چشتی، ڈاکٹر۔اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، لاہور: تخلیق مرکز، س۔ن

(۱۱) کالی داس گپتا رضا۔(مرتب) مقالات چکبست، بمبئی: ول پبلی کیشنز، ۱۹؍جنوری ۱۹۸۳ء

(۱۲) وزیر آغا، ڈاکٹر۔نظم جدید کی کروٹیں، لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۷۴ء

(۱۳) عامر سہیل، ڈاکٹر، بیاض آرز و بکف، ملتان، بیکن بکس

(۱۴) سلطانہ ایمان، بیدار بخت، کلیاتِ اختر الایمان، آج کی کتابیں، کراچی صدر، مدینہ سٹی مال عبداللہ ہارون روڈ، ۲۰۰۰ء

(۱۵) سنبل نگار، ڈاکٹر، اردو شاعری کا تنقیدی مطالعہ، لاہور، دارالنوادر، ۲۰۰۳ء

(۱۶) سیال، منظور، شاعر نہیں ساحر تھا وہ،

صوبہ سرحد میں اردو خود نوشت

گوہر رحمان نوید

Abstract

This article narrates a brief history of Urdu autobiography written in NWFP. It covers such writings produced from 1905 till date. Author gives various examples from both male and female autobiographers of the region with special emphasis on the works of Z.A Bukhari, Raza Hamadani, Razia Butt, and Shoukat Wasti.

صوبہ سرحد میں اردو زبان میں آپ بیتی لکھنے کی رفتار چنداں حوصلہ افزا نہیں ہے۔ یہاں کے لکھاریوں کا ذہن وطبیعت بالکل اس طرف گیا ہی نہیں حالانکہ وہ اس صنف کے ثواب وثمرات سے بخوبی واقف تھے اوران کے سامنے اُردو کی کئی بڑی آپ بیتیاں موجود تھیں، جن میں قدرت اللہ شہاب کی ''شہاب نامہ'' جوش کی ''یادوں کی برات'' اور احسان دانش کی ''جہان دانش'' قابل ذکر ہیں یا شاید یہاں کے ادیبوں کے ذہن میں یہ خوف راسخ ہو گیا کہ خودنوشت کے مذکورہ جاڑ فانوسوں کی چمک دمک اور جگمگاتی چکا چوند میں ان جیسے چھوٹے موٹے چراغوں کا جلنا اور اپنی اہمیت ثابت کرنا ایک مشکل امر تھا۔ اس لیے ادب کا یہ گوشہ انتہائی کسمپرسی کا شکار رہا اور صرف دو چار ادیبوں کے علاوہ کسی نے اس کھاڑے کام میں ہاتھ ڈالنا مناسب نہیں سمجھا۔

بہر حال وجوہات جو بھی ہوں صورتحال یہ ہے کہ صوبہ سرحد میں خودنوشت لکھنے والوں میں سید ذوالفقار علی بخاری (۱۹۰۵ء۔۱۹۸۱ء) کی خودنوشت ''سرگزشت'' کو اولیت کے ساتھ ساتھ کاملیت اور جامعیت بھی حاصل ہے۔ زیڈ اے بخاری، احمد شاہ پطرس بخاری کے برادر اصغر تھے۔ وہ ایک قلمکار کی بجائے ایک فنکار اور پروڈیوسر کے طور پر زیادہ مشہور ہوئے اور بطور ادیب بہت سوں کی نگاہوں سے اوجھل رہے جبکہ بعض نے جان بوجھ کر انھیں نظر انداز کیا۔ اس لیے ادبی بازار کا بھاؤ مقرر کرنے والوں کے ہاں ان کی اہمیت ومنزلت کا میزانیہ بقول پروفیسر صادق زاہد

خاموش ہے لیکن تاریخ ادب کے صفحات میں وہ ایک عمدہ شاعر اور اعلیٰ پایہ کے خودنوشت لکھنے والے کے طور پر دائمی زندگی اختیار کر گئے ہیں۔

سرگزشت پہلے پہل روزنامہ ''حریت'' میں ساٹھ کی دہائی میں قسط وار شائع ہوئی، پھر کتابی صورت میں سامنے آئی۔ بخاری نے اگرچہ سرگزشت میں اپنے بچپن کے حالات اور اندرون شہر کی سرگرمیوں پر زیادہ روشنی نہیں ڈالی لیکن بعد میں انھوں نے قدر تفصیل سے کام لے کر اپنی آپ بیتی میں ملکی حالات و واقعات شامل کر کے اسے ایک یادگار خودنوشت بنا دیا ہے۔ اپنی خودنوشت کی غرض و غایت وہ خود واضح کرتے ہیں:

> ''اب تو الحمدللہ جی حضوری کر کے روٹی کمانے کی عمر تمام ہوئی، جوانی کا طوفان گزر گیا۔ حصول دولت کی خاطر دل پکڑے پکڑے گلی گلی اور کوچے کوچے پھرنے کا زمانہ بیت گیا۔ اب میں آزاد ہوں، دنیا و مافیہا سے آزاد۔ اب مجھے سچ بولنے میں کیا عذر ہو سکتا ہے۔ چاہے وہ سچ اپنے متعلق ہو یا دوسروں کے متعلق لیکن اس راہ میں بھی دو چار مقام بہت سخت آتے ہیں۔ سوچتا ہوں کہ اپنے متعلق سچ بولوں تو ان لوگوں پر کیا بیتے گی جو اپنی محبت اپنے خلوص اور اپنی شفقت کے سبب خدا جانے مجھے کیا کیا سمجھتے رہے ہیں اور اگر دوسروں کے لیے سچ بولوں تو کیا گناہوں کے اس پشتارے میں اضافہ نہ ہو جائے گا جو اپنے کندھوں پر اٹھائے اٹھائے پھرتا ہوں۔ جان عجیب ضیق میں ہے۔ ڈھونگ رچائے رکھوں تو ضمیر کی ملامت سنوں، سچ بولوں تو دل آزاری کا مجرم گردانا جاؤں۔ بہتر یہی ہے کہ زندگی کے چند واقعات بیان کروں اور وہ اس انداز سے کہ میرا بھرم کھلتا ہے تو کھلے لیکن کسی کی دل آزاری نہ ہو۔''(۱)

بخاری صاحب نے ادبی اسلوب میں زندگی کے بعض اہم واقعات کا ذکر کیا ہے۔ سیاسی، سماجی اور ثقافتی حالات کا معروضی جائزہ انھوں نے خوب لیا ہے۔ مثال کے طور پر قائداعظم کی ریڈیو سے نشر ہونے والی پہلی تقریر کا ذکر وہ یوں کرتے ہیں:

> ''قائداعظم کی تقریر تھی کہ صور اسرافیل، لہجہ تھا کہ صداقت کے سمندر کی لہریں، الفاظ تھے کہ ترستی مٹی پر رحمت باراں۔ جس جس نے قائداعظم کی تقریر سنی مبہوت ہو کر رہ گیا۔ کٹر ہندو اخبار ٹائمز نے بھی اس تقریر پر متواتر تین اداریے لکھے۔ مدراس، کلکتہ، احمد آباد، لاہور کوئی بڑا مرکز اخباروں کا ایسا نہ تھا جہاں قائداعظم کی تقریر ہفتوں تک موضوع سخن نہ بنی رہی ہو۔ جب قائداعظم تقریر کر کے سٹوڈیو سے باہر نکلے تو فدائی ٹوٹ پڑے۔ قائداعظم کو اور ان کے طفیل مجھ

کو اتنے ہار پہنائے گئے کہ عرض نہیں کرسکتا۔'' (۲)

ہندوؤں نے ہمیشہ اردو زبان کے متعلق ایک معاندانہ رویہ اپنائے رکھا اور اسے صرف مسلمانوں کی زبان قرار دیا حالانکہ اردو تمام ہندوستانیوں کی زبان تھی اور آج بھی ہندوستان کے طول و عرض میں کروڑوں کی تعداد میں لوگ اردو بولتے چالتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ریڈیو جیسے میڈیا پر پروگراموں میں اردو کی بالادستی کے خلاف جس طرح ہندوؤں نے واویلا مچایا، اس کا ذکر بخاری صاحب کی زبانی سنیے:

> ''پروگراموں میں اُردو کے خاص لب و لہجے سے ہندو حضرات بلبلا اٹھے۔ ہر طرف سے شور ہوا کہ ہندو دھرم خطرے میں ہے۔ دہلی ریڈیو کی زبان بڑی سخت ہے۔ ہندوؤں پر گراں گزرتی ہے۔ اس زبان کو نرم کرنا چاہیے۔ اُردو زبان میں نہیں بلکہ پروگرام ہندستانی زبان میں پیش کرنے چاہئیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب گاندھی جی نے اُردو کی جگہ ہندستانی زبان کا علم بلند کر رکھا تھا۔ اب اگر ہندستانی زبان کی کوئی ڈکشنری ہوتی، ہندستانی زبان میں کوئی ادب موجود ہوتا تو ہم بھی کہتے کہ چلو بھائی ہم ہندستانی زبان ہی اختیار کر لیتے ہیں۔ لیکن اس مفروضہ زبان کو ہم کیوں کر اختیار کرتے۔ پروگرام کے شعبے میں مسلمانوں کی کثرت زبان کا وزن، کانگریس ہندستانی کا کھوکھلا پن، سب نے مل کر مجھے تیروں کا ہدف بنایا۔ بس پھر کیا تھا سرکار کی ناراضی کا، مجھے بوریا بستر لپیٹ کر بمبئی جاتے ہی بنی۔''

سرگزشت کے مصنف نے ایک آخری نامکمل خواہش کا ذکر بھی کیا۔ یہ خواہش اپنے بھائی پطرس بخاری پر کتاب لکھنا تھی جو بوجوہ مکمل نہ ہوسکی کیونکہ انھوں نے اس کے ابتدا میں ہی چند صفحات لکھے تھے اور اس کتاب کا نام انھوں نے ''بھائی بھائی'' رکھا تھا پطرس کے قریبی دوستوں میں سے غلام عباس نے یہ مضمون تدوین کر کے طفیل صاحب کو نقوش میں چھاپنے کے لیے بھیجا اور شوکت تھانوی نے اس پر ایک نوٹ تحریر کیا لیکن جب وہ نوٹ ذوالفقار بخاری صاحب نے دیکھا تو انھیں سخت رنج ہوا۔ اس دن کے بعد اس نے کتاب لکھنے کا خیال دل سے نکال دیا یوں وہ اپنی آخری خواہش کو تکمیل تک نہ پہنچا سکے۔

مصنف نے اپنے انگلستان کے سفر کی روداد بھی قلم بند کی ہے۔ بی بی سی کی تعریف میں رطب اللسان ہونے کے ساتھ انھوں نے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ جیسے عظیم شاعر اور نقاد سے اپنی صحبتوں اور ملاقاتوں کا ذکر بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''میرے قیام انگلستان کے دوران ٹی ایس ایلیٹ مجھ پر بہت مہربان تھے۔ یہ انگریزی

زبان کے عظیم ترین شاعر اور نقاد تھے اور ان کو نوبل پرائز مل چکا تھا اور میرے ہاں کبھی کبھی تشریف لایا کرتے تھے۔''

سرگزشت کے رنگ بہت شوخ ہیں نہ چنچل۔اس میں صاحب خودنوشت نے ادھر ادھر کی من گھڑت کہانیوں سے اپنے آپ کو ہیرو بنانے کی ناکام کوشش کی ہے بلکہ سیدھے سادے انداز میں چند ایسے دیرپا رنگوں کا انتخاب کیا ہے کہ ایک ایسا براڈ کاسٹر ہمارے سامنے آتا ہے جو ہمیشہ اپنے کام میں مگن رہتا ہے۔ایسے ہی لوگ تاریخ کا حصہ بن جاتے ہیں جن کو اپنے کام سے عشق ہوتا ہے۔ذوالفقار بخاری کو ادب کے ایوانوں کے نام نہاد کرسی نشیں لاکھ نظرانداز کریں۔ ان کی لگن اور ان کا کام امر ہو چکا ہے۔

پروفیسر صادق زاہد فرماتے ہیں:

''یہ سرگزشت صرف ذوالفقار علی بخاری کی ذاتی سوانح عمری تک محدود نہیں بلکہ وہ انیسویں صدی کے نصف کی ایک مکمل تاریخ ہے جو کہ کسی ایک موضوع تک محدود نہیں۔اس کی ابتدا ذوالفقار علی بخاری کی ملازمت سے شروع ہو کر ان کی زندگی کے اختتام تک کے عرصے کا احاطہ کرتی ہے۔''(۳)

رضیہ بٹ اُردو ناول نگاری میں شہرت رکھتی ہیں انھوں نے اپنی خودنوشت ''بچھڑے لمحے'' کے نام سے لکھی جس کے مطابق وہ ۱۹ مئی ۱۹۲۴ء کو پنڈی میں پیدا ہوئی۔(۴)

رضیہ بٹ نے اگرچہ پنڈی میں جنم لیا لیکن انھوں نے زندگی کا بہت عرصہ صوبہ سرحد میں گزارا۔بچھڑے لمحے ان کے یہاں گزارے ہوئے ایام کی کہانی ہے۔جس کے مطابق رضیہ بٹ کے والد ۱۹۳۲ء میں کاروبار کے سلسلے میں پشاور چلے آئے اور یہاں سکونت اختیار کر لی۔اس کتاب میں صوبہ سرحد کی ثقافت، اخلاقیات، سماجیات وغیرہ کی بھرپور جھلکیاں نظر آتی ہیں۔اس زمانے میں پشاور میں پردے کے رواج کے بارے میں مصنفہ لکھتی ہیں:

''پشاور میں ان دنوں پردے کا رواج تھا۔گیارہ بارہ سال کی لڑکی باہر کھلے منہ نہ جاتی تھی۔ اکثر عورتیں ڈولیوں میں کہیں جانا ہوتو جاتی تھیں یا تانگوں میں آگے پیچھے پردے لگا کر بیٹھا جاتا تھا۔ہم لوگ چونکہ نئی نئی جگہ اور نئے ماحول میں آگئے تھے اس لیے پنڈی کی طرح محلے میں اودھم مچانے اور کھیلنے کودنے کی اجازت نہ تھی۔اس وقت تو لڑکیوں کی کیا لڑکوں کی بھی بہت حفاظت کرنا پڑتی تھی خاص کر خوب صورت لڑکوں کی۔''(۵)

صوبہ سرحد اور خاص طور پر پشاور کے لوگوں کی خوراک، لباس اور ان کے رسم ورواج کا چربہ بھی خوب اچھی

طرح سے اتارا گیا ہے۔ جس سے ان کی عادات واطوار، پسند ناپسند، میل جول اور شادی بیاہ کی رسومات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر یہاں کے لوگوں کی خوش خوراکی کا ذکر مصنفہ یوں کرتی ہیں:

''یہاں کی اکثریت گوشت خور ہے۔ بکرے، گائے، بھینس سب کا گوشت رغبت سے کھایا جاتا ہے۔ روٹی گھر پر پکانے کا رواج نہیں تھا۔ بہت بڑی بڑی مزیدار خمیری روٹیاں تنوروں سے مل جاتی تھیں۔ گلی محلوں اور بازاروں میں تنور عام ہیں۔ تکے کباب بھی یہاں شوق سے کھائے جاتے ہیں۔ نوتھیہ کے چپل کباب بہت لذیذ ہوتے تھے۔ اسی طرح نمک منڈی کے مٹن تکے بھی بہت عمدہ خستہ اور مزیدار ہوتے ہیں۔۔۔ ناشتے میں ملائی اور لبوتری تنوری روٹی کھائی جاتی تھی۔۔۔ سبز الائچی والا خوشبودار قہوہ کثرت سے پیا جاتا تھا۔ چائے کا بھی استعمال ہوتا تھا۔ پشاور کے لوگ عام طور پر خوش خوراک ہیں۔''(۶)

پشاور کے اندرون شہر کی رواں دواں زندگی کی ایسی عمدہ تصویر کشی بہت کم لوگوں نے کی ہے۔ پرانے زمانے کے لوگ چونکہ دقیانوسی خیالات کے مالک تھے۔ اس لیے تعلیم نسواں کی حالت تسلی بخش تو کیا حوصلہ شکن حد تک کم تھی لیکن یاس کے اندھیروں میں امید کے دیے روشن ہو چکے تھے۔ اس کے بارے میں رضیہ بٹ لکھتی ہیں:

''سرحد میں تو لڑکیوں کی تعلیم بالکل ہی ضروری نہ سمجھی جاتی تھی لیکن اس جگہ بھی کچھ روشن خیال لوگ تھے۔ لیڈی گرفتھ سکول کے ساتھ ہاسٹل بھی تھا جہاں صوبے کے مختلف علاقوں سے تعلیم کے لیے آنے والی لڑکیاں رہتی تھیں۔ بنوں، کوہاٹ، ڈی آئی خان، حتیٰ کہ میران شاہ جیسے دور افتادہ علاقے سے بھی پٹھان لڑکیاں ہاسٹل میں مقیم تھیں۔ گو بہت زیادہ نہ تھیں پھر بھی تھیں۔''(۷)

''بچھڑے لمحے'' مصنفہ کی یاداشتوں کی داستان ہے۔ اس میں انھوں نے پشاور اور اس کے گردونواح کی ہنگامہ پرور زندگی کا بھرپور احاطہ کیا ہے لیکن اپنی نجی زندگی پر اس انداز سے تبصرہ نہیں کیا جو ایک خودنوشت کا متقاضی ہوا کرتا ہے۔ کھیلنے کھانے کے دنوں کے تذکرہ کے ساتھ ساتھ اگر مصنفہ اپنے لکھنے لکھانے اور نجی زندگی کے دوسرے ایام کا ذکر قدرے تفصیل سے کرتیں تو اس آپ بیتی کے چوکے رنگ مزید گہرے اور پائدار ہو سکتے تھے لیکن مصنفہ نے ان سے مجبوراً یا شاید جان بوجھ کر احتراز کیا ہے جو مصنفہ کے حق میں شاید بہتر ہو لیکن آپ بیتی کے فن کے ساتھ زیادتی ہے۔ بہرحال اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ سرحد میں اس صنف ادب میں رضیہ بٹ کا یہ اضافہ ایک خوشگوار اضافہ ہے۔

ڈاکٹر سلمان علی کی رائے اس خودنوشت کے بارے میں بہت اہم ہے۔

''مصنفہ کا کمال یہی ہے کہ انھوں نے ذاتی تاثرات کی بازیابی میں حقیقت پسندی کا دامن تھامے رکھا ہے اور ان کا قلم اس حوالے سے کہیں بھی متزلزل نہیں ہوا۔ علاوہ ازیں ''بچھڑے لمحے'' کے تمام منقولہ اقتباسات سے جہاں ایک طرف پختون معاشرے کے شب و روز اور وہاں کی اچھائیوں اور برائیوں کی پوری تصویر سامنے آتی ہے وہاں دوسری طرف ہمیں آج یہ خودنوشت پڑھ کر پختون کلچر کے ارتقائی سفر کی رفتار کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔''(۸)

رضا ہمدانی کی بھی ایک غیر مطبوعہ خودنوشت موجود ہے۔ ہمارے ادب میں خودنوشت لکھنے والے ادبا میں حقیقت پسندی کا دلکش پیراہن اوڑھ کر بھی خودنمائی اور خود پسندی کی روش کو صرف چند حضرات ہی بمشکل ترک کر چکے ہیں ورنہ اکثر تو اپنی ذات کی بھول بھلیوں میں یوں گم ہوئے کہ پھر ان کو اردگرد کا ہوش ہی نہیں رہا۔ رضا ہمدانی کی خودنوشت یوں تو کئی لحاظ سے ادھر ڈوبے ادھر نکلے والے کلیے سے مستثنیٰ ہے لیکن اس میں بے شمار فنی کوتاہیاں موجود ہیں۔ البتہ اس میں انھوں نے اپنا تاریخ پیدائش ۱۰ دسمبر ۱۹۱۰ء لکھا ہے۔ اس طرح انھوں نے یہ تنازعہ حل کر دیا ہے جو ان کی تاریخ پیدائش کے ساتھ عرصہ دراز سے چلا آ رہا تھا۔ اس خودنوشت کا نام انھوں نے ''رضا LIFE'' رکھا ہے۔ جو دور جدید کے لسانی ادغام کی سب سے بڑی دلیل ہے۔ رضا نے اپنے تعلیمی سفر کی داستان بھی ضرورت سے زیادہ مختصر لکھی ہے۔ اس میں کچھ پردہ نشینوں کے نام تو نہیں آتے البتہ ان کے اساتذہ کرام کا ذکر ضرور آتا ہے۔ اس کے بعد انھوں نے اپنی ادبی مصروفیات پر پوری روشنی ڈالی ہے جس میں ان کے ادبی نشستوں، دوروں، اسفار، ادبی تنظیم سازی میں ان کا عمل دخل، مختلف ادبی و سیاسی تحاریک ان کی ذہنی و جذباتی وابستگی کا ذکر تشفی انگیز تفصیل کے ساتھ ملتا ہے لیکن یہاں بھی مصنف کی یادداشت اتنی تیز نہیں کہ انھیں درست تاریخ اور دن یاد ہو مثلاً نیشنل کونسل آف آرٹس سے اپنی وابستگی کا ذکر یوں کرتے ہیں۔

''۱۹ء میں نیشنل کونسل آف آرٹس اسلام آباد قائم ہوئی جس کے چیئرمین جناب فیض احمد فیض تھے انھوں نے مجھے بحیثیت ریسرچ آفیسر برائے صوبہ سرحد اسلام آباد بلا لیا۔ جہاں میں نے پشتو، ہندکو فوک لور پر کام کیا۔ میرا تعلق کونسل کے لوک ورثہ کے ادارے کے ساتھ تھا جو کونسل ہی کے زیر سایہ قائم ہوا لیکن بعد میں اس کی ایک الگ حیثیت بن گئی۔ اس ادارے کے لیے میں نے بہت سی کتابیں لکھیں۔ ادارے نے جب مختلف صوبوں میں

برانچیں بنائیں تو پشاور برانچ کے لیے مجھے ریجنل ڈائریکٹر بنا کر پشاور بھیج دیا گیا۔''(۹)

اس طرح کئی اور جگہوں میں بھی مصنف نے سنین وتواریخ کا بڑی بے دردی سے خون کیا ہے۔ وہ صرف ۱۹ء کا نشان ڈال کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار کی رائے بڑی اہمیت کی حامل ہے۔

''یہ غیر مطبوعہ خودنوشت اکثر مقامات پر سنین اور تواریخ کی نشان دہی نہیں کرتی حالانکہ اس کے مصنف ہر اہم مرحلہ کے سامنے ۱۹ء کا نشان بھی لگاتے ہیں لیکن اکثر موقعوں پر اصل اور معین تاریخ کا خانہ خالی رہتا ہے۔ شاید لکھنے والے کو خود اصل تواریخ کا علم نہیں تھا یا وہ اس انتظار میں تھے کہ ان خالی جگہوں میں تلاش وتحقیق کے بعد پوری صحت کے ساتھ اصل تاریخوں کو درج کر دیا جائے گا لیکن ایسا نہیں ہوا۔''(۱۰)

فنی لحاظ سے اس خودنوشت میں کئی فروگزاشتیں ہیں اور اس کے فطری ارتقا پر بعض جگہ بڑی بڑی ضربیں پڑی ہیں لیکن فکری لحاظ سے اس رپورتاژ کے بعض حصے ناقابل فراموش ہیں اور ان سے مصنف کی بے تعصبی اور وسیع المشربی کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ زبان کو آج کل تعصب کی بھینٹ چڑھا کر ہر شخص اور قبیلے نے اپنا اپنا بت تراشا ہے لیکن رضا کا نقطہ نظر ملاحظہ کیجیے۔

''میں نے انسان کی ہر زبان سے پیار کیا ہے اور اپنی دسترس کے مطابق ہر زبان کے ادب اور ہر قبیلے کو بھی پسند کیا اور خدمت بھی کی۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے اردو، پشتو، فارسی، ہندکو، کشمیری زبانوں کے ادب اور کلچر کے بارے میں تحقیق کی۔ ان پر بھرپور لکھا اور ان کی ترویج میں رات دن مصروف رہا۔''(۱۱)

رضا کی یہ خودنوشت پندرہ بڑے صفحات پر مشتمل ہے۔ جنہیں اگر عام کتاب کی شکل دی جائے تو پچاس ساٹھ صفحات بن جائیں گے۔ رضا ہمدانی جیسے جغادری ادیب کی یہ آپ بیتی حد سے زیادہ مختصر ہے۔ اختصار ایک اعلیٰ وصف ہے لیکن بعض اوقات یہ خامی بھی بن جاتی ہے۔ یہ خامی اس خودنوشت میں موجود ہے لیکن شاعرانہ اسلوب نے اس کو ادبی حسن اور ابدی رعنائی عطا کی ہے۔ اس میں اس کی پختہ کاری اور رچاؤ نظر آتا ہے جو ان کے طویل ادبی ریاضت کی دلیل ہے۔

فارغ بخاری کی یادداشتوں پر مبنی کتاب کا نام مسافتیں ہیں جو ان کی وفات کے بعد ان کے بیٹے قمر عباس نے شائع کرائی۔ اس میں فارغ کے بچپن کے حالات اور واقعات، عائلی زندگی، قید وبند کی صعوبتوں، جلاوطنی کے عذاب کے ساتھ ساتھ اس زمانے میں پشاور شہر کے شب وروز، تہذیب وثقافت اور ادب وسیاست تک کا ذکر موجود ہے۔ اس

کتاب پر سن اشاعت درج نہیں البتہ قمر عباس کے پیش لفظ میں ۱۹۹۷ لکھا ہوا ہے۔

امیر حمزہ شنواری کے نام اور کام کا ایک زمانہ معترف ہے۔ لیکن کمال کی بات یہ ہے کہ انھوں نے اردو میں اپنی ایک خودنوشت بھی لکھی ہے۔ جس کا نام ''نقش حیات'' ہے۔ یہ آپ بیتی اگر چہ ستر کی دہائی میں تحریر ہوئی لیکن بہت عرصہ بعد اسے صوبہ سرحد کے گورنر افتخار حسین شاہ کے تعاون سے منظر عام پر لایا گیا کیونکہ حمزہ شنواری نے اس کے مختصر دیباچے ''عرض حال'' میں جو تاریخ لکھی ہے وہ ۳ جون ۱۹۷۶ء ہے۔ جس سے اس خودنوشت کے سن تصنیف کا پتا چلتا ہے۔ باب اول میں مصنف نے اپنی پیدائش و بچپن کا مفصل حال قلمبند کیا ہے لکھتے ہیں:

> ''میں ماہ ستمبر ۱۹۰۷ء بمقام لنڈی کوتل پیدا ہوا۔ میرے والد کا نام ملک میر باز خان تھا۔ میں والد صاحب کا پانچواں بیٹا تھا۔ چار بھائی مجھ سے عمر میں بڑے تھے۔ والد صاحب کی دو بیویاں تھیں۔ دوسری بیوی سے دو لڑکیاں اور تین لڑکے تھے۔ جن میں سے صرف ایک محمد عمر خان تا حال زندہ ہے جو پانچ بیٹوں کا باپ ہے۔ یہ سب مجھ سے عمر میں چھوٹے ہیں۔''(۱۲)

مصنف نے اپنے غیر معمولی حافظے کا بھی ذکر شد و مد کے ساتھ کیا ہے۔ رشتہ داروں کی ایک لڑکی سے محبت ہوئی جو شادی میں تبدیل ہوئی لیکن ان کی زندگی نے وفا نہیں کی اور ۱۹۴۲ء میں چل بسی۔ جس کی جدائی میں وہ نڈھال ہو گئے اور پشاور چلے آئے۔ ایک بالا خانہ کرایہ پر لیا اور جب شدت غم حد سے زیادہ بڑھ جاتا تو وہ باہر نکل آتے اور چار پانچ میل پیدل چلتے وہ لکھتے ہیں۔

> ''میں نے اکثر و بیشتر غزلیں اسی کیفیت میں لکھی ہیں اور انہی غزلوں نے مجھے رئیس المتغزلین بابائے غزل اور شہنشاہ متغزلین بنایا۔ قومی شعرا نے مجھے ان القابات سے نوازا۔''(۱۳)

اس آپ بیتی کے دوسرے باب کے ابتدائی چار صفحات چھپنے کے بعد کاٹ دیے گئے ہیں۔ اس طرح کتاب میں ایک دو اور جگہوں پر بھی اس طرح کی صورتحال پیش آتی ہے۔ کتب فروش کی زبانی معلوم ہوا کہ اس میں کچھ متنازعہ باتیں تھیں جو پبلشر نے کاٹ ڈالی ہیں۔ جگہ جگہ کتابت کی غلطیاں بھی موجود ہیں۔ یہ خامیاں بری طرح کھٹکتی ہیں۔ مصنف نے اپنی طرف سے سچ لکھنے کی خوب کوشش کی ہے۔ تیسرے باب میں اپنی پریشانیوں کا ذکر کیا ہے اور اپنے ملحد ہونے اور تشکیک پسندی پر روشنی ڈالی ہے۔ آخر میں اپنے دوستوں کا تعارف پیش کیا گیا ہے۔ لیکن عبداللہ جان عابد کی تحقیق کے مطابق حمزہ شنواری نے اس کا نام ''دخیبر زوے'' تجویز کیا تھا جس کا ذکر انھوں نے اپنے دوست کے نام اپنے

خطوط میں کیا ہے۔ یہ ساری تفصیلات عابد صاحب کے ایک مضمون شائع شدہ ''اخبار اردو'' میں موجود ہیں۔

شوکت واسطی نے ''کہتا ہوں سچ'' کے نام سے اپنی آپ بیتی لکھی۔ یہ اس لحاظ سے اہمیت کی حامل ہے کہ اس میں فاضل خودنوشت نگار نے واقعی بعض جگہوں پر بڑے دھڑلے سے سچ کہا ہے۔ ایک اچھی آپ بیتی کا معیار مقرر کرتے ہوئے وہ اس کے آغاز میں خود لکھتے ہیں۔

> ''پرائی روداد ہو کہ خودنوشت سرگزشت، سوانح میں سیرت و کردار کا بیان اس طریقے سے آئے جیسے کوئی کیمرے سے تصویر بنائے۔ کچھ گھٹائے نہ بڑھائے جو ہے ہو بہو وہی عکس آ جائے۔ تشبیہ ہو کہ استعارہ ہو شخصیت کا مجموعی آئینہ دار نظارہ ہو۔ ہر رویہ، ہر نظریہ صاف آشکارا ہو۔ ناگوار ہو یا گوارا ہو۔ دلیر ہے کہ سر بھڑانے والا بردبار ہے۔'' (۱۴)

مصنف نے اس کتاب میں بچپن سے جوانی اور جوانی سے بڑھاپے تک کے سفر کی کہانی بڑی روانی سے بیان کی ہے اور بعض دلچسپ واقعات کو حالات کے ساتھ جوڑ کر واقعہ نگاری کا ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ اپنے علاوہ انہوں نے اپنے ہم عصر ادیبوں اور شعرا کے بارے میں بھی اپنا نقطہ نظر واضح کیا ہے۔ مثلاً محسن احسان کے متعلق لکھتے ہیں۔

> محسن احسان نے اپنی جولانی طبع، حاصل مطالعہ اور وقت نظر سے اس تنگنائے میں فراخی پیدا کر کے دل پذیر اسلوب میں راز و نیاز، سوز و ساز کے داخلی و خارجی امور بیان کر کے درجہ اول کے شعرا میں اپنا مقام بنالیا ہے۔۔۔اپنے آپ کو صاحب امتیاز بنانے میں اس نے عجلت سے کام نہیں لیا۔ عمر عزیز چہل و پنجاہ کے درمیان پہنچ لی تو چھان پھٹک کر پہلا مجموعہ ''ناتمام'' پیش کیا''۔(۱۵)

دلکش اسلوب میں اردو کے علاوہ دیگر زبانوں کے حسب موقع اور حسب حال اشعار نے ادبی لطافت کی سحر گری کو مزید توانائی عطا کی ہے۔ برصغیر کی تاریخ کے اتار چڑھاؤ کے ساتھ اپنی عملی اور علمی زندگی کے مختلف تلخ و شیریں یادیں بھی انھوں نے قارئین کے سامنے رکھ دی ہیں۔ پروفیسر صادق زاہد اس خودنوشت کو ایک سوانح کہتے ہیں۔

> ''گھریلو زندگی کی مکمل کہانی اور ان یادوں کے پس منظر میں فاضل سوانح نگار کے ذاتی تاثرات اور جذبات کا اظہار اور سب سے بڑھ کر ایک نیا انداز نگارش جو اس سے قبل کسی دوسرے سوانح نگار نے آج تک نہیں اپنایا جس کے واسطی صاحب خود ہی موجد ہیں اور خود

ہی خاتم ہیں۔''(۱۶)

چترال سے تعلق رکھنے والے فخر الملک فخر نے اپنے ادبی سفر کا آغاز افسانہ نگاری سے کیا۔ان کے زمانہء طالب علمی کے افسانے اسلامیہ کالج کے جریدے خیبر میں شائع ہوئے۔پھر انھوں نے شاعری کی طرف توجہ دی اور اپنی مادری زبان کھوار میں نظموں اور گیتوں کا ایک گراں بہا اضافہ کیا لیکن جس چیز نے ان کی ادبی شہرت میں اضافہ کیا وہ ان کی خودنوشت''طاق نسیاں''ہے۔یہ ۱۹۳۵ سے لیکر ۲۰۰۵ تک ساتھ دہائیوں پر پھیلی ہوئی ایسی داستان ہے جس میں انھوں نے اپنے شاہی خاندان کے دم توڑتے عروج اور سر اٹھاتے زوال کا احاطہ اس انداز میں کیا ہے کہ قطرہ میں دجلہ بھی دکھائی دیتا ہے اور جز میں کل کی کارفرمائی بھی نظر آتی ہے۔ شاعرانہ اسلوب اور ادیبانہ طرزِ عمل جب باہمی شیر وشکر ہوتے ہیں تو یہ کتاب ادبیت کے حدود سے نکل کر ابدیت کی منزل کو چھونے لگتی ہے۔ادھر ادھر کے اوراق گزشتہ کے تذکروں کے میں چترال کی علاقائی اور سیاسی تاریخ کو منظر عام پر لانے کے بعد مصنف نے کتاب کے باب ۶ میں اپنے علاقے کے ادبی سفر وہاں کے ادباد شعرا اور ان کے اشعار کو بھی ادبی توجہ کا مرکز بنا کر یہ واضح کر دیا ہے کہ یہ خطہ ادبی لحاظ سے کتنا ثروت مند ہے۔ڈاکٹر عنایت اللہ فیضی جیسے صاحب بصیرت اور افتخا الدین خٹک جیسے صاحب بصارت نثر نگاروں کے علاوہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی جیسے عالمی معیار کے محقق اور احمد فراز سا صاحب کمال شاعر کے آرا نے اس خود نوشت کی ادبی حیثیت پر مہر ثبت کردی ہے۔ذیل میں صرف احمد فراز کے تاثرات درج کیے جاتے ہیں۔

''یہ ایک مختصر مگر جامع سوانح عمری ہے جس میں صوبہ سرحد کی ایک اہم ریاست کی تاریخ بھی ہے اور ذاتی حالات بھی،انداز بیاں شگفتہ اور ادبی چاشنی سے پُر ہے۔''۔(۱۷)

''تارِ نفس''ڈاکٹر الٰہی بخش اعوان کی آپ بیتی کا نام ہے،جس میں انھوں نے اپنی زندگی کے متنوع پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ڈاکٹر ظہور احمد اعوان اپنی خودنوشت''کاظم علی جوان''کے نام سے مرتب کر چکے ہیں۔اس غیر مطبوعہ خو دنوشت کے بعض حصے پڑھنے کا اتفاق راقم الحروف کو ہوا ہے۔ڈاکٹر صاحب نے اس میں عہد رفتہ کو آواز دے کر اپنی جوانی دیوانی کے علاوہ،سرکاری نوکری میں پیش آنے والے اتار چڑھاؤ،ملکی سیاست کی گرم بازاری،مارشل لائی جبر واستبداد،جمہوریت کے تلخ وشیریں واقعات،حکمرانوں کی بے حسی اور عوام کی بے بسی وبے کسی کے علاوہ اپنے غیر ملکی اسفار پر بھی اپنے معجز رقم قلم سے بھر پور تبصرے کیے ہیں۔مصنف نے اپنی ذات کے حوالے سے گویا پاکستان کی عمومی اور سرحد کی خصوصی تاریخ بیان کی ہے،جس میں سیاست،ادب،معاشرت،تہذیب،ثقافت،اور معیشت کے علاوہ دیگر شعبہء حیات کے ذکر سے اس آپ بیتی میں جگ بیتی کے رنگ شامل ہوگئے ہیں۔

خاطر غزنوی نے اپنی ایک ملاقات میں کہا تھا کہ میری آپ بیتی بھی ساٹھ فیصد مکمل ہو چکی ہے لیکن افسوس کہ

وہ داعی اجل کو لبیک کہہ گئے اور یہ تکمیل اور کتابت سے آراستہ نہ ہو سکا۔

احمد فراز بھی احباب کی خواہش و فرمائش اور اپنی کوشش کے باوجود خود نوشت مکمل نہ کر سکے اور لاکھوں پرستاروں کو یہ کہہ کر ہمیشہ کے لیے سوگوار چھوڑ گئے

سلسلے توڑ گیا وہ سبھی جاتے جاتے
ورنہ اتنے تو مراسم تھے کہ آتے جاتے

حوالہ جات

۱۔ زیڈ۔اے۔بخاری، سرگزشت، ص۔ ۳۲
۲۔ زیڈ۔اے۔بخاری، سرگزشت، ص۔ ۵۴
۳۔ صادق زاہد پروفیسر، تاثرات و تجزیات، الحمد پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۱ ص:۲۰۶
۴۔ رضیہ بٹ، بچھڑے لمحے، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۱ ص:۲۸
۵۔ ایضاً۔ ص:۵۷
۶۔ ایضاً۔ ص:۵۸
۷۔ ایضاً۔ ص:۵۵
۸۔ سلمان علی (ڈاکٹر) بچھڑے لمحے، پختون کلچر کے خصوصی مطالعہ کی روشنی میں، مشمولہ خیابان بہار ۲۰۰۶، ص:۱۰۷
۹۔ رضا ہمدانی، رضا ہمدانی Life، غیر مطبوعہ، ص:۵
۱۰۔ اظہار اللہ اظہار (ڈاکٹر)، رضا ہمدانی ایک ادبی عہد ایک تحریک، الوجدان پشاور، ۲۰۰۶ ص:۱۰۵
۱۱۔ رضا ہمدانی، رضا ہمدانی LIFE، غیر مطبوعہ، ص:۹
۱۲۔ امیر حمزہ شنواری، نقش حیات، جدون پرنٹنگ پریس پشاور، ص:۲
۱۳۔ ایضاً۔ ص:۳۱
۱۴۔ شوکت صدیقی، کہتا ہوں سچ، بزم علم و فن (پاکستان) اسلام آباد، ۱۹۹۱ء
۱۵۔ ایضاً۔ ص:۳۱۵
۱۶۔ صادق زاہد پروفیسر، تاثرات و تجزیات، الحمد پبلی کیشنز لاہور ۲۰۰۱ ص:۳۰۶
۱۷۔ فخر الملک فخر، طاق نسیاں، مجلس فروغ تحقیق اسلام آباد، ۲۰۰۵ ص:۱۲

نثری نظم کا مغربی تناظر

نسیم عباس احمر

Abstract

Prose poem has become the point of attraction in modern poetry. It has the different forms of using the words with great creativity and technique. Though it does not keep the bonding of poetic meters but it has the internal rhythm. Prose poem started its journey in west and came of its apex. In this article, there is an introduction of its western poets, their poems, themes and their Urdu translaton.

بدلتی زندگی کے معیارات، ادب کی فکری و تصوراتی جہات کو از سرِ نو مدون کرتے ہیں۔ ہر نیا دور سماج کی ان تبدیلیوں کو گاہے گاہے ادب کے نئے امکانات کا حصہ بھی بنا دیتا ہے لیکن محض روایت پر قناعت کبھی بھی ان جدید تخلیقی تقاضوں کا جواز مہیا نہیں کرتی۔ یہ نئے سانچے اظہار کے نئے انداز کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ادیب اور شاعران امکانات کی حقیقی معنوں میں تشریح و توضیح کرتے ہیں۔ نئی شعریات میں نثری نظم کا روپ بڑی توجہ کا مرکز رہا ہے۔ نثری نظم میں عروضی پابندیوں اور بحر و اوزان سے انحراف، لفظ کے برجستہ استعمال کو فنی و تخلیقی مہارت سے کام میں لانے کی ظاہری و باطنی اشکال موجود ہیں۔ ان پابندیوں سے گریز محض نثر کے جملوں کو توڑ توڑ کر مختصر کرنے سے نظم کے مصرعوں میں ڈھالنا نہیں بلکہ داخلی آہنگ کو فن کی وسعتوں سے ہم کنار کرنا ہے۔

نثری نظم میں لفظ کی اہمیت اس قدر زیادہ ہے کہ لفظ میں خیال کی گہرائی اور جذبے کی کارفرمائی کا ہونا بہت ضروری ہے جب لفظ اپنی تخلیقات سے جذبوں اور خیالوں کے نئے جواہر تراشتا ہے تو تمثال، اسطورہ، استعارہ اور علامت شعر و ادب کی صداقتوں اور معنوی اکائیوں کا احساس دلاتے ہیں جس سے تجربے کی حقیقت اور تشکیل کا اندازہ ہوتا ہے۔ نثری نظم کے کینوس کا عصری حسیت سے، عصری مسائل، تشکیک و ہیجان کا احاطہ کرنا بہت ضروری ہے تا کہ

ادب کی یہ نئی جہات، نئی زندگی کے نئے مسائل کو بھرپور جگہ دیں تاکہ نئی اصناف کے معترضین ومخالفین بھی ان کے ادبی و فنی جواز کو تسلیم کریں۔

عالمی ادبیات میں نثری نظم کی مستحکم روایت کا ایک اہم حوالہ فرانسیسی شعراء ہیں اور اس کے ابتدائی نقوش بھی اٹھارویں صدی عیسوی میں اس خطے میں ملتے ہیں۔ نثری نظم کے فروغ اور ارتقا میں فرانسیسی شعراء کی تخلیقات نے بے حد منفرد کردار ادا کیا جس سے یہ روایت مشرقی ادب کا بھی حصہ بنی۔

بودلیئر پہلا مغربی شاعر ہے جس نے نثری نظم کو اپنا موضوع بنایا۔ ان کا نثری نظموں کا مجموعہ '' پیرس کا کرب'' ۱۸۴۵ء میں شائع ہوا جس کا اردو ترجمہ لئیق بابری نے کیا۔ بودلیئر کی ان نظموں کا فکری پس منظر مذہبی و اخلاقی اتھارٹی کے خلاف احتجاجی ردعمل ہے۔ یہ فرانس کے کلچر، رہن سہن، طرز معاشرت، کرب، خوف اور الم ناکیوں کا قصہ ہے جس میں انہوں نے روحانی کرب، نشے، شراب اور اختلال حواس سے نئی دنیا دریافت کی ہے۔ پال ویری ان کا اچھا دوست تھا جو کہ ہوموسکسیول تھا۔ یہ نظمیں کہانی پن کے انداز میں لکھی گئی ہیں۔ بودلیئر کی ان نظموں کے بارے میں اناطول فرانس لکھتے ہیں:

> '' بودلیئر نے بامشقت پیرس کی روح کو پرکھا، اس نے شہر کی شاعری کو محسوس کیا۔ چھوٹوں کی عظمت کو سمجھا اور بتایا کہ ایک بدمست چیتھڑے اکٹھے کرنے والے کے ہاں بھی کردار کی کتنی بلندی ہے''[۱]

ان نظموں کے موضوعات ایک دوسرے سے اس قدر پیوست ہیں کہ پیرس کی تہذیبی زندگی کی مکمل تطہیر ہوگئی ہے۔ بودلیئر کے نزدیک روحانی کرب، جنسی تشنگی اور عورت سے عدم یکجائی، مرد اور عورت کے مزاج، رویوں، جذبات و احساسات اور ان کے اظہار کی نوعیت کا اختلاف ہے۔ ہوس پرستی، تہذیبی و اخلاقی اقدار کی پامالی کو تحیر وتجسس کی فضا میں یوں سمو دیا ہے کہ نثری نظم کے ربط، کرداروں کی تخصیص، بودلیئر کی باطنی شخصیت اور پیرس کی مضطرب زندگی کا پورا منظر نامہ آنکھوں کے سامنے آموجود ہوتا ہے۔ دانیل روپس (Daniel Rops) کے نزدیک:

> '' بودلیئر اپنی نثری نظموں کی کتاب کو پیرس کی زندگی پر غور وفکر سے شروع کرتا ہے۔ خود تو بادلوں کے خواب میں کھو جاتا ہے مگر ہمیں شاید کرب میں مبتلا چھوڑ جاتا ہے۔''[۲]

بودلیئر نے صنعتی اور مدنی زندگی کی الم ناکیوں اور تنہائی کی کرب ناکیوں کو بیان کرنے کے لیے بوڑھے کردار تخلیق کیے۔ اجنبیت اور نفرت کو، جو کہ محبت میں ناکامی کے بعد جنم لیتی ہیں، بوڑھے کرداروں میں سمو کر تشکیل دیا

ہے۔ نسلی خاندان کی توڑ پھوڑ، غربت وافلاس کے نتائج جو کہ شہری زندگی کا خاص ارمغان ہوتے ہیں، کو نثری نظموں کے آہنگ میں بیان کیا ہے۔

ایک مخبر اخبار نویس نے مجھے بتایا کہ تنہائی آدمی کے لیے
مضر ہے، اور وہ اپنے نظریے کے جواز میں تمام ملحدوں کی طرح
گرجے کے پادریوں کی زبان میں گفتگو کرنے لگا
میں جانتا ہوں شیطان ویران جگہوں کی طرف حسرت سے
دوڑتا ہے اور قاتل۔ اوباش دماغ تنہائیوں میں بڑی شرزن سے جلا
پاتے ہیں لیکن یوں بھی ہوسکتا ہے کہ یہ صرف کاہل اور
آوارہ روحوں کے لیے خطرناک ہو جو اسے اپنے جذبات اور توہمات
سے آباد کرتے ہیں
یہ ضروری ہے کہ ایک چرب زبان کے لیے جس کی انتہائی
خوشی اس میں ہے کہ بلند کرسی یا میز پر چڑھ کر گلا پھاڑے
رابن سن کے جزیرے میں پاگل ہونے کا بہت احتمال ہے۔ مجھے اس
اخبار نویس سے کروسو کی عالی حوصلگی کی توقع نہیں، مگر میں
اس کا تقاضا کرتا ہوں کہ وہ اس الزام سے تنہائی اور معرفت کے دل دادوں کو ذلیل نہ کرے

(نظم ''تنہائی'' از پیرس کا کرب، ص ۹۵)

بودلیئر کے ساتھ دیگر نثری نظم گوؤں میں لوترماں، ملارمے، راں بو، ملافورج کے نام شامل ہیں۔ ان کے نام نثری نظم کے ابتدائی علم برداروں میں اہمیت کے حامل ہیں، جن سے بعد میں انگریزی شعرا نے متاثر ہو کر نثری نظم کو ذریعہ اظہار بنایا اور دیگر رجحانات (رزمیہ نما، خود کلامی، لفظی تشکیل اور امیجسٹ کے مکتب) نے جنم لیا۔ لہٰذا ان بنیاد گزاروں کے شعری مقام کا تعین بھی ضروری ہے۔

بودلیئر کے بعد اہم شاعر لوترماں ہیں۔ اس کی طویل نظم song of meladrop ۱۸۶۵ء میں شائع ہوئی، جسے بہت مقبولیت حاصل ہوئی اور نثری نظم کے فروغ میں طویل نظموں کی داغ بیل ڈالی۔ راں بو (۱۸۴۵ء۔۱۸۹۱ء) کی نثری نظموں کا مجموعہ ''جہنم میں ایک موسم'' ۱۸۸۷ء میں شائع ہوا جس کا اردو ترجمہ ڈاکٹر انیس ناگی نے کیا ہے۔ راں بو نے موسیقی کے حسن یعنی ان کی لے کے الفاظ کے حروف علت کو مترادف الفاظ میں پیش کیا ہے

تا کہ اس طرح شاعری کی وہ مخصوص زبان متعین ہو سکے جو تمام حواس خمسہ پر بیک وقت اثر انداز ہوتی ہے۔اس اسلوب اور قالب میں الفاظ کے درمیان خود شاعر کا غنائیہ تخیل ہر جگہ پھوٹ نکلتا ہے۔[۳] ملارمے (۱۸۴۲ء۔۱۸۹۸ء) کم گو اور مشکل شاعر تھا۔میراجی نے ان کے منظوم تراجم کیے ہیں۔ان کی نظموں میں موسیقیت کو بہت دخل حاصل رہا اور ان کی تخلیق حس بصارت کے بجائے حس صوت کو جگاتی ہے جو کہ الفاظ کی نسبت خیالات کے طمطراق کی نمائندہ ہوتی ہیں۔ان شعرا کے اثرات مابعد انگریزی شعرا کے ہاں واضح نظر آتے ہیں۔جس کے باعث دو رجحانات سامنے آئے۔ایک رجحان رزمیہ،خود کلامی،لفظی تشکیل نمائندہ شعرا تھے اور دوسرا رجحان امیجزم کا داعی تھا۔ان رجحانات کے نمائندہ شعرا میں ایلیٹ،ایذرا پاؤنڈ،سینٹ جان پرس،اوکتاویو پاز، پابلو نیرودا وغیرہ شامل ہیں۔جنھوں نے نثری نظم کو عالمی سطح پر اعتبار بخشا۔

سینٹ جان پرس بھی فرانسیسی شاعر ہے۔ان کی نظمیں نثری نظم کے فروغ میں غیر معمولی اہمیت کی حامل ہیں۔پرس ۱۸۹۳ء میں فرانس میں پیدا ہوئے۔انھیں ۱۹۶۰ء میں نوبل پرائز برائے ادبیات ملا۔اس کی طویل نظم ''ہوائیں'' ''جلاوطنی'' اور دوسری نظمیں بہت مقبول ہوئیں۔

سینٹ جان پرس کے شعری موضوعات، عناصر کائنات، بین الاقوامی کلچر، قدیم و جدید سماجی علوم، crossbreeding of languageکے بھی کہا جاتا ہے۔''ہوائیں'' کی علامتی معنویت،انسانی زندگی کی نئی تعبیر پیش کرتی ہے۔جغرافیائی حالات اور ان سے متصل معاصر زندگی کی ترجمانی بھی اس نظم میں کی گئی ہے۔نظم کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''اے پاتال کے دیوتا،تمھاری جمائی اتنی بھرپور نہیں ہے تہذیبیں شان دار،شرابوں
کے شعلوں سے آگ کے بلند شیشوں میں گھل گئی تھیں
اے بادشاں کے جشنوں سے نیچے آرائش کدہ کے ہاتھوں میں آئی ہوئی صبحوں نے
ابھی تک اپنے زیریں لباس کے انتخاب میں کوئی تبدیلی نہیں کی ہے
آج کی رات ہم مردہ موسموں کو ان کے قبہائے رقص میں ان کی قدیم زادکی جھالریں
بستر پر لٹائیں گے..... مستقبل کے ساحلو تم کو علم ہے کہ ہمارے نقوش قدم کہاں
گونجیں گے...''

(ہوائیں از سینٹ جان پرس مترجم انیس ناگی،۱۹۸۱ء)

پرس نے اس نظم میں پرآشوب زندگی کا نوحہ پیش کیا ہے۔ہر لفظ جذباتی کیفیات کے ساتھ جبلت اور ماضی

کی طرف مراجعت کا قصہ ہے۔اس نظم کے بارے میں ڈاکٹر وحید قریشی کی رائے کچھ یوں ہے:

> ''پرس کی نظموں کی جنسی اور تہذیبی احساسات و معتقدات کی وضاحت پوری نظم کے داخلی رجحانات کے وسیلے سے ممکن ہے جس میں علامتوں کی بیرونی اور داخلی دونوں تہوں کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے پوری نظم بیداری کے خواب کا سا رنگ رکھتی ہے۔ یہ خواب زمان اور مکان دونوں کی حدود کو قطع کرتا ہوا بیک وقت ماضی و حال کو ایک مقام پر جمع کرتا ہے۔نظم میں ماضی اور حال کی images تواتر کے ساتھ ایک دوسرے کے ساتھ منسلک ہیں۔شاعر نے مادی زندگی کے تسلسل کو تاریخی یا سماجی حوالوں کی رو سے نہیں دیکھا بلکہ صرف جذباتی اور احساساتی روّیے کے زور پر پہچانا ہے۔امریکی زندگی کی جھلک قدیم تہذیبوں کے تذکرے کے ساتھ ساتھ کبھی اپنے وجود کی نفی کرتی ہے اور کبھی اثبات پر کمربستہ ہے۔''[۴]

پابلو نیرودا نے The General Song ۱۹۴۸ء میں مکمل کی۔جس میں انھوں نے ہزار صفحات میں 'چلی' کی تاریخ، حالات وواقعات کو بیان کیا۔اس میں چلی کا جغرافیہ، نیرودا کی انقلابی جدوجہد، مارکسی نقطہ نظر اور انسان کی آفرینش کا تذکرہ ملتا ہے۔نیرودا کے ۳۸ کے قریب مجموعے شائع ہوئے۔ان کی بین الاقوامی شہرت Twenty love poems and a song of despair سے ہوئی۔ان کی شاعری کا سرچشمہ زندگی کی گوناگوں مصروفیات، انسانی تہذیب کا گہرا مطالعہ، سرزمین سے محبت، تہذیبی روایت کا شدید احساس اور بشریت کے لیے گداختگی ہے۔ان کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے جنوب مشرقی ایشیا میں نوآبادیاتی نظام سے پیدا ہونے والی مایوسی اور لایعنی زندگی کو شعری قالب میں ڈھالنا ہے، جو کسی غیر ملکی شاعر کی پہلی کاوش ہے۔انھوں نے گھڑی، ٹماٹر، لباس ایسے عام موضوعات پر نظمیں لکھ کر مابعد الطبیعاتی سوالات بھی اٹھائے ہیں۔''ماچو پیچو کی بلندیاں'' کانتوز پر مشتمل طویل نظم ہے جس کا اردو ترجمہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے کیا ہے۔نیرودا نے اپنے مجموعے The General Song کی ایک نثری نظم ''چلی کو سلام'' میں وطن پرستی، چلی کے باشندوں اور تہذیب وثقافت سے بے پناہ محبت کا اظہار کیا ہے۔اس نظم میں فطری اشیا کو ماورائی روپ دیا گیا ہے اور عصر حاضر کو بیانیہ، علامتی، استعاراتی، اور امیجری تکنیک میں پیش کیا ہے:

''اے چلی کے رہنے والو، تیرگی میں ڈوبے ملک کو نیا سال مبارک

تمام کو، ہر ایک کو، سوائے ایک کے، نیا سال مبارک
نئے سال، ہم تعداد میں اتنے کم ہیں، ہم وطنو، بھائیو، آدمیو، عورتو، بچو
آج میری آواز
چلی کی طرف، تمھاری طرف پرواز کرتی ہے، ایک نابینا پرندے
کی طرح
اے وطن، گرمی کا موسم تمھارے بدن کا لباس ہے
جو سخت ہے اور نرم بھی
کانپتے ہونٹوں سے سمندر کی طرف جاتی ہے
بہت اونچی اور سرمئی آسمان کی مانند ہیں
شاید اس لمحے تو نے جنگلوں کی سبز اور پانی کی (جس کا میں ثنا خواں ہوں) پوشاک
پہنی ہوئی ہے
اور گندم کا کمر باندھا ہوا

(پابلو نیرودا کی نظمیں' مترجم انیس ناگی، جمالیات، لاہور، ۱۹۹۲ء ص ۱۳)

اوکتاویو پاز ۱۹۱۴ء میں میکسیکو سٹی میں پیدا ہوئے۔ ۱۹۹۱ء میں ادبیات پر نوبل پرائز ملا۔ ان کے تقریباً آٹھ شعری مجموعے شائع ہوئے۔ شعری مجموعہ Sun and Eagle میں شامل تمام نظمیں نثری ہیں۔ پاز کی نظموں میں موت، ہوا، عورت، زندگی اور محبت کا تجسیمی حوالہ بھی ملتا ہے۔ زندگی کی شدید تر جذباتی و جبلتی کیفیات بھی ان کی نظموں کے شعری وژن کو متعین کرتی ہیں۔ ناقدین کی رائے میں پاز کی ابتدائی شاعری پر ہسپانوی شاعروں اور سرئیلزم کا خاصا اثر ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے سماجی صورت حال، ذات کے شکستہ رویوں اور عدم ذات کی شناخت کو بھی شعری روپ دیا ہے۔ انیس ناگی لکھتے ہیں:

> ''اوکتاویو پاز کسی نظریے کا شاعر نہیں ہے۔ اس کی نظموں کی جذباتی حالت جدید شعور کی روش کی نمائندگی کرتی ہے۔ اکثر نظموں میں بے خوابی، بڑے شہروں کا شور و غوغا، آوازوں کی بھول بھلیاں اصوات کے ذریعے زندگی کے مظاہر کی شناخت ایک جدید ذہن کی داخلیت کے خلفشار کی مظہر ہے'' [۵]

نظریے یا لانظریے کے بارے میں ادیب سہیل کا حوالہ بھی معنی خیز ہے۔

''جب ہم شاعری کے حوالے سے میکسیکن نوبیل انعام یافتہ شاعر اوکتاویو پاز کے خیالات کا جائزہ لیتے ہیں تو اس ضمن میں ایک دم سے اس کی کلیدی فکر نکل کر سامنے آتی ہے۔ وہ یہ کہ وہ شاعری اور تاریخ کے رشتہ کو یک جان دو قالب سمجھتا ہے وہ کہتا ہے کی ''تاریخ کے بغیر شاعری نہیں ہو سکتی لیکن شاعری کا کوئی دوسرا مشن اس کے سوا نہیں کہ وہ تاریخ کی، شعر میں قلب ماہیت کرے، اس لیے صحیح انقلابی شاعری صرف وہی ہے جو خاص کر مستقبل کو منکشف کرتی ہو''[۶]

اوکتاویو پاز کے اردو شعری تراجم جاوید شاہین، سلیم الرحمٰن، زاہد ڈار، ڈاکٹر تبسم کاشمیری اور انیس ناگی نے کیے ہیں۔ پاز کی نظم ''لمس'' ذات کی عریانی اور ایک بدن کے لمس سے دوسرے بدن کی ایجاد کو یوں بیان کرتی ہے:

میرے ہاتھ ذات کے پردوں کو کھولتے ہیں
اور تجھے مزید عریانیت میں ملبوس کر دیتے ہیں
تیرے جسم کے جسموں کو
بے پردہ کرنے میں
میرے ہاتھ
تیرے بدن کے لیے
ایک اور بدن ایجاد کرتے ہیں

(لمس از اوکتاویو پاز مترجم سلیم الرحمٰن، مشمولہ ''منظر جاگتا سوتا ہوا'')

نظم ''چہرہ'' ملاحظہ ہو:

اس نے اپنے لیے ایک چہرہ وضع کیا
اس کے پیچھے
وہ جیا، مرا، مر کے دوبارہ زندہ ہوا
کئی بار
آج اس کا چہرہ

اس چہرے کی جھریوں کا حامل ہے

(''چہرہ'' از اوکتاویو پاز، مترجم سلیم الرحمٰن، مشمولہ ''منظر جاگتا سوتا ہوا'')

نثری نظم کے مغربی اکابرین کے مختصر تعارف اور نثری نظموں کے نادر نمونوں کا اردو تراجم کی رو سے مطالعہ، نثری نظم کے ماخذاتی، فکری اور تخیلی ارتقا کی داستان کو سمجھنے کی ایک کاوش ہے۔ جس سے اردو ادب میں نثری نظم کے فروغ، لا یخل مسائل اور مباحث کی جزئت بندی اور نثری نظم کی نادرہ کاریوں سے معترضین کی پسپائی تک کا سفر بھی سامنے آنے لگتا ہے۔ فرانس، سپین اور انگلستان کے شعرا نے نثری نظم کی بنیاد رکھ کر، اس کی واضح نظری اور عملی صورت بھی پیش کی، جس کا ثبوت پچھلے صفحات میں دیکھا جا سکتا ہے۔ نثری نظم کے فکری زاویے سے متعلق ایک بیان بھی اس کی واضح سمت کا تعین کرتا ہے کہ یہ فکر و احساس کی تہوں کو ایک ہی لمحے کی کیفیت میں سمیٹنے کے مترادف ہے [۷]۔ جذبہ، خیال اور فکر کی یہی یک رنگی و ہم رنگی اردو نثری نظم میں بھی اپنا جوبن دکھا رہی ہے۔ جس کی بنیاد اٹھارویں، انیسویں اور بیسویں صدی میں مغرب (فرانس، سپین، انگلستان) میں رکھی گئی۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ اناطول فرانس، پیرس کا کرب، (بودلیئر کی نثری نظمیں) مترجم ڈاکٹر لئیق بابری، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۲ء، ص ۳۳

۲۔ ایضاً

۳۔ فاخر حسین، فرانسوی ادب کے آثار، نگارشات، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۷۶

۴۔ ڈاکٹر وحید قریشی، پاتال کے دیوتا، (مضمون) مشمولہ نئے ادب کے معمار انیس ناگی، مرتبین: سلیم شہزاد، تنویر صاغر، جمالیات، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۱۵۰، ۱۵۱

۵۔ نیس ناگی، اوکتاویو پاز (مضمون) مشمولہ سہ ماہی دانشور، لاہور، شمارہ ۱۰۰، ستمبر ۱۹۹۱ء، ص ۱۲

۶۔ ادیب سہیل، اوکتاویو پاز (مضمون) مشمولہ اوراق، سرگودھا، جنوری، فروری ۱۹۹۸ء، ص ۲۴۷

۷۔ ایذرا پاؤنڈ، مضمون: A Retrospect , A few Dont بحوالہ جدید اردو شاعری (حصہ دوم) از عزیز حامد مدنی، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۹۴ء، ص ۴۱۲

یادگار غالب کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ

ڈاکٹر محمد یار گوندل

Abstract

Yadghar-e-Ghalib was published in 1897. Altaf Hussain Hali wroteYadghar-e-Ghalib as first Bioghraphy of Ghalib.This Bioghraphy has two parts,first part is comprises on life history of Ghalib and second part is comprises on review and selection of Ghalib poetry and prose. The main importance of Yadghar-e-Ghalib is,it is first Bioghraphy on Ghalib which introduced Ghalib to literary world.This book is mile stone in"Ghalibyat".For Ghalib Bioghraphy,this book has basic source of research. Hali was pupil of Ghalib in poetry,so he was witness of some occasions of Ghalib,s life and wrote in this book. He wrote in detail the journey of Ghalib,s life which comprises his birth,home,forefathers,Aghra,Delhi, pension,Kalkhta journey, Laknow, prisment, war of 1857, moral, habits and thought of Ghalib. Hali also gave an introduction of Ghalib Persion and Urdu prose and poetry. in this article, the author makes a substantive study ofYadghar-e-Ghalib.

خواجہ الطاف حسین حالی کی ''یادگار غالب'' مرزا اسداللہ خاں غالب کی پہلی سوانح عمری ہے جو ۱۸۹۷ء میں مطبع کانپور سے شائع ہوئی، کتاب کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں غالب کے حالات و واقعات زندگی ہیں اور دوسرے میں غالب کے کلام پر ریویو اور اس کا انتخاب ہے۔ ساتھ ہی مرزا کی فارسی نظم و نثر کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ سوانحی حصے

میں ۴۸ مختلف عنوانات کے تحت غالب کی زندگی کے حالات وواقعات بیان کیے گئے ہیں۔اس طرح سوانحی حصہ ۹۳ صفحات پر مشتمل ہے۔بقول غلام رسول مہر:

''یادگار غالب'' کو یہ شرف حاصل ہے کہ غالب کے سوانح پر یہ پہلی باقاعدہ سوانحی تصنیف ہے اور اس کتاب کی بڑی خوبی یہ ہے کہ اس نے دنیائے ادب کو غالب سے متعارف کروایا۔غالب کو آج ہندوستان میں جو ہردلعزیزی حاصل ہے اس کے پیدا کرنے میں ''یادگار غالب'' کا بہت بڑا حصہ ہے''(۱)

یہ کتاب ''غالبیات'' میں سنگ بنیاد کا درجہ رکھتی ہے اگر یوں کہا جائے کہ ''غالبیات'' کے تن آور درخت کا بیج ''یادگار غالب'' ہے تو کچھ بے جانہ ہوگا۔یہ کتاب نہ صرف سوانح غالب کے حوالے سے اہمیت رکھتی ہے بلکہ ماخذ کے لحاظ سے بھی کافی حد تک معتبر ہے۔غالب کے حالات زندگی کے بارے میں یہ کتاب ''بنیادی ماخذ'' کا درجہ رکھتی ہے۔بقول اسماعیل پانی پتی:

''غالب کی سوانح حیات ''یادگار غالب'' مولفہ مولانا الطاف حسین حالی ،درحقیقت ان کی ابدی یادگار ہے اور جب تک اردو زبان قائم ہے اور جب تک غالب کو جاننے والے موجود رہیں گے ،اور اس وقت تک یادگار غالب بھی زندہ رہے گی۔۔۔۔یہ بات بلا مبالغہ کہی جارہی ہے کہ آئندہ جب کوئی شخص غالب کی زندگی اور حالات پر قلم اٹھائے گا۔وہ یادگار غالب سے کبھی مستغنی نہیں کر سکے گا۔''(۲)

تقدم زمانی اور تحقیقی لحاظ سے مستند ہونے کے ضمن میں عبدالقوی دریا آبادی لکھتے ہیں:

''غالب پر اب تک بے شمار کتابیں لکھی جا چکی ہیں۔سوانح عمریاں بھی اور کلام کی شرح اور اس پر تبصرہ بھی اور ان میں سے بعض کتابیں خاصی ضخیم بھی ہیں اور بعض میں ریسرچ کی موشگافیاں بھی کی گئی ہیں۔لیکن حالی کی یادگار غالب کو نہ صرف تقدم زمانی کی فضیلت ہے۔بلکہ اس میں دریا کو کوزے میں بند کرنے کی جس قدرت کا ثبوت دیا گیا ہے اس کی مثال ''غالبیات'' کی کسی کتاب میں نہیں ملتی اور غالب پر بعد میں جس نے بھی قلم اٹھایا اس نے بہر حال یادگار غالب کو ہی پیش نظر رکھا اور اپنے سارے ماخذوں میں سب سے زیادہ موثق ومستند سمجھنا پڑا ہے''(۳)

مولانا حالی چونکہ غالب کے شاگرد بھی تھے اور کچھ عرصہ ان کے پاس رہے بھی تھے یوں غالب کے بعض واقعات کے چشم دید گواہ بھی تھے۔اسی بنا پر بعض واقعات کا بیان جیسا ''یادگار'' میں ملتا ہے کسی دوسری تصنیف میں نہیں ملتا۔اس حوالے سے چند واقعات کا ذکر یہاں کیا جاتا ہے کہ کس طرح حالی کا قلم غالب کی حالت اور ذہنی کیفیت کی عکاسی کرتا ہے۔

۱۔ ''جب یہ مقدمہ داخل دفتر ہوگیا ایک مدت کے بعد لوگوں نے مرزا کے نام گمنام خط متضمن سب وشتم بھیجنے شروع کیے جن میں شراب نوشی اور بد مذہبی وغیرہ پر سخت نفریں اور طعن و ملامت وغیرہ لکھی ہوئی تھی۔ان دنوں مرزا کی عجیب حالت تھی،نہایت مکدر اور بے لطف رہتے تھے اور جب چٹھی رساں ڈاک لے کر آتا تھا اور اس خیال سے کہ مبادا کوئی اس قسم کا خط نہ آیا ہو۔ان کا چہرہ متغیر ہوجاتا تھا''

۲۔ مرزا صاحب کھانا کھا رہے تھے،چٹھی رساں نے ایک لفافہ آکر دیا لفافے کی بے ربطی اور کاتب کے نام کی اجنبیت سے ان کو یقین ہوگیا کہ کسی مخالف کا ویسا ہی گمنام خط ہے۔ لفافہ مجھ کو دیا کہ اس کو کھول کر پڑھو۔میں جو دیکھتا ہوں تو سارا خط فحش دشنام سے بھرا ہوا تھا۔پوچھا کس کا خط ہے؟اور کیا لکھا ہے؟ مجھے اس کے اظہار میں تامل ہوا۔فوراً میرے ہاتھ سے لفافہ چھین کر فرمایا کہ شاید آپ کے کسی شاگرد معنوی کا لکھا ہوا ہے۔پورا خط اول سے آخر تک خود پڑھا اس میں ایک جگہ ماں کی گالی بھی لکھی تھی۔مسکرا کر کہنے لگے کہ الو کو گالی دینی بھی نہیں آتی۔بڈھے یا ادھیڑ عمر آدمی کو بیٹی کی گالی دیتے ہیں،تاکہ اس کو غیرت آئے،جوان کو جورو کی گالی دیتے ہیں کیوں کہ اس کو جورو سے زیادہ تعلق ہوتا ہے۔بچے کو ماں کی گالی دیتے ہیں کیوں کہ وہ ماں کے برابر کے کسی سے مانوس نہیں ہوتا۔یہ قرمساق جو بہتر برس کے بڈھے کو ماں کی گالی دیتا ہے اس سے زیادہ کون بے وقوف ہوگا؟

۳۔ مرنے سے چند روز پہلے بے ہوشی طاری ہوگئی تھی،پہر پہر،دو دو پہر کے بعد چند منٹ کیلئے افاقہ ہوجاتا تھا،پھر بے ہوش ہوجاتے تھے،جس روز انتقال ہوا۔اس سے شاید ایک دن پہلے میں ان کی عیادت کو گیا تھا۔اس وقت کئی پہر کے بعد افاقہ ہوا تھا اور نواب علاؤالدین احمد خان مرحوم کے خط کا جواب لکھوا رہے تھے انہوں نے لوہارو سے حال پوچھا تھا۔اس کے جواب میں ایک فقرہ اور ایک فارسی کا شعر جو غالباً شیخ سعدی کا تھا۔فقرہ یہ تھا کہ ''میرا حال مجھ سے کیا پوچھتے ہو۔ایک آدھ روز میں ہمسائیوں سے پوچھنا'' اور شعر کا پہلا مصرعہ مجھے یاد نہیں آرہا۔دوسرا مصرعہ یہ تھا: فکر وہجر مدار ابمن سر تو سلامت۔

یہ چند ایسے واقعات ہیں جن کو حالی کے سوا کوئی نہیں جانتا تھا اور اگر وہ اسے بیان نہ کرتے تو یہ واقعات کبھی منصۂ شہود پر نہ آتے۔اس حوالے سے رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

''بڑی خوبی یہ ہے کہ چونکہ مصنف مرزا صاحب کے شاگرد تھے لہذا اکثر واقعات چشم دید لکھتے ہیں۔مشکل اشعار کے معنی بھی سمجھائے ہیں اور ان مواقع کا بھی بیان ہے جب وہ اشعار کہے گئے تھے''(۴)

بقول ڈاکٹر سلام سندیلوی:

''یادگارغالب'' کی یہ خوبی ہے کہ بعض واقعات کا سوانح نگار خود چشم دید گواہ تھا۔یہی وجہ ہے کہ ''یادگارغالب'' میں ''شنیدہ'' کے ساتھ ساتھ ''دیدہ'' کی بھی جھلکیاں موجود ہیں''(۵)

غالب کی طبیعت میں جو مزاح کی حس تھی ، حالی نے اسے بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔اکثر سوانح نگاروں مثلاً مالک رام (ذکر غالب) اور شیخ محمد اکرام (حیات غالب) نے حالات غالب کے بیان میں اس پہلو کو یکسر نظرانداز کیا ہے۔مرتب شدہ آپ بیتیوں کے مرتبین نے بھی لطائف غالب کو بغیر سیاق وسباق کے ایک ہی عنوان کے تحت درج کیا ہے۔حالی چونکہ غالب کے شاگرد تھے اور موقع محل کو بہتر جانتے تھے اس لئے انہوں نے لطائف بھی اپنے اپنے موقع محل کے ساتھ بیان کئے ہیں۔''یادگارغالب'' میں حالی غالب کے ''حسن بیان اور ظرافت'' کے ضمن میں لکھتے ہیں کہ ''ظرافت مزاج میں اس قدر تھی کہ اگر ان کو بجائے حیوان ناطق کے حیوان ظریف کہا جائے تو بجا ہے''۔اس ضمن میں چند مثالیں درج کی جاتی ہیں۔پنشن کی بندش کے سلسلے میں مہر مہدی مجروح کے استفسار کا جواب یوں دیتے ہیں۔

''میاں! بے رزق جینے کا ڈھب مجھ کو آ گیا ہے۔اس طرف سے خاطر جمع رکھنا۔رمضان کا مہینہ روزے کھا کھا کر کاٹا۔آگے خدا رازق ہے کچھ اور کھانے کو نہ ملا تو غم تو ہے''۔

واقعہ قید کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ مرزا قید سے چھوٹ کر آئے تو میاں کالے صاحب کے مکان میں آکر رہے تھے۔ایک روز میاں کے پاس بیٹھے تھے، کسی نے آکر قید سے رہائی کی مبارک باد دی۔مرزا نے کہا!

''کون بھڑوا قید سے چھوٹا ہے۔پہلے گورے کی قید میں تھا اب کالے کی قید میں ہوں''۔

غالب کی خوراک کے بارے میں لکھا ہے کہ ایک روز دوپہر کا کھانا اور دسترخوان بچھا، برتن تو بہت تھے مگر کھانا بہت قلیل تھا مرزا نے مسکرا کر کہا کہ اگر برتنوں کی کثرت پر خیال کیجئے تو میرا دسترخوان یزید کا دسترخوان معلوم ہوتا ہے اور کھانے کو دیکھئے تو بایزید کا۔

بعض محققین نے ''یادگارغالب'' کے ضمن میں لکھا ہے کہ واقعات میں بے ترتیبی، خلا اور انتشار کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ڈاکٹر سید عبداللطیف لکھتے ہیں:

''یادگارغالب'' کے پہلے حصے کو ہی لے لیجئے جس میں غالب کے واقعات زندگی کو بیان کرنے

کی کوشش کی گئی ہے اس میں زندگی کے واقعات نہ تو تاریخ وار بیان کئے گئے ہیں اور نہ ترتی وار۔(۶)

حالی نے سوانح غالب کے ابتدائی واقعات کو بہتر تسلسل سے بیان کیا ہے۔مثلاً تاریخ ولادت ،خاندان ،شادی،مسکن،تعلیم ،مطالعہ کتب ،قیام لکھنواور سفر کلکتہ وغیرہ ۔غالب نے قید کے دوران جو ترکیب بند لکھا ہے اس پر تفصیلاً تبصرہ کیا ہے اور ترکیب بند کے اشعار درج کئے ہیں۔غالب کی تصنیف'' قاطع برہان'' پر تحقیقی انداز اپنایا ہے اور وضاحت سے دلائل دیے ہیں۔اس ضمن میں مختلف فرہنگوں سے مدد لی اور'' قاطع برہان'' کی نمایاں اغلاط کی نشان دہی بھی کی۔

حالی نے اس موضوع پر اتنی تحقیقی معلومات بہم پہنچائیں ہیں کہ'' قاطع برہان'' کو پڑھے بغیر بھی قاری اس سے آگاہی حاصل کر لیتا ہے۔اس ضمن میں نہ صرف غالب کی تائید کی ہے بلکہ اعتراضات بھی کئے ہیں۔لکھتے ہیں کہ اگر چہ مرزا نے قاطع برہان میں بعض اعتراض بھی کئے ہیں۔خصوصاً لفظ افسوس کے متعلق ایک بڑی فاحش غلطی کی ہے کہ اس کو عربی الاصل ماخوذ از سف قرار دیا ہے۔اور اس غلطی کا انہوں نے آخر کار خود بھی اعتراف کیا ہے اور عربی الفاظ کی تحقیق سے اپنی لاعلمی ظاہر کی ہے ۔بقول عبدالماجد دریابادی:

> '' حالی نے اس معرکے کا حال اس کتاب کی عام روش اختصار کے خلاف بڑی تفصیل سے لکھا ہے اگر چہ اس بحث میں انہوں نے مرزا ہی کو حق بجانب ٹھرایا ہے تا ہم انصاف کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا ہے۔اور چند مقامات پر خود مرزا کی لغزش کا بھی اعتراف کھل کر کیا ہے''(۷)

سفر کلکتہ کے حوالے سے حالی نے مختصراً صرف پانچ درخواستوں کا ذکر کیا ہے۔اس سفر کے آغاز اور انجام کی تاریخوں اور سالوں سے حالی نے قارئین کو بے خبر رکھا ہے۔صرف اس اشارے پر اکتفا کیا ہے'' غرض کہ مرزا کی عمر کچھ کم چالیس برس کی تھی جب وہ لکھنو ہوتے ہوئے کلکتے پہنچے'' حالانکہ اس وقت غالب کی عمر ۳۱ سال تھی۔مجادلہ اہل کلکتہ کے سلسلے میں حالی نے مثنوی'' باد مخالف'' کے مختلف مقامات سے ۷۹ (اناسی) اشعار درج کئے ہیں۔اس ضمن میں حالی نے اپنی طرف سے کچھ نہیں لکھا بلکہ مذکورہ مثنوی ہی کو حوالہ بنا کر پیش کیا ہے۔اس بارے میں عبدالماجد دریا بادی لکھتے ہیں:

> '' قتیل سے غالب کے مباحثہ نے بالآخر مجادلہ و مکابرہ کی شکل اختیار کر لی۔اس کے ذکر کے سلسلے میں حالی نے ان کی فارسی مثنوی باد مخالف کے اشعار مختلف مقامات سے پیش کر کے غالب کی وکالت خود غالب کی زبانی انجام دی ہے''(۸)

حالی پر عموماً یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ انہوں نے جانبدارانہ رویہ اپنا کر غالب کے واقعہ قید کو برائے نام اور گھٹا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے ''یادگار'' میں حالی نے مرزا کے فارسی خط کا اردو ترجمہ دیا ہے اور فارسی ترکیب بند کے اشعار بھی نقل کئے ہیں جس سے غالب کی ذہنی قلبی کیفیات کی بھرپور عکاسی ہوتی ہے ۔حقیقت میں اس دور میں جوا اور قید کا کسی شخصیت کے ساتھ منسلک ہونا اس کی عزت پر حرف آنے کے مترادف ہوتا تھا۔اس بنا پر کوئی مصنف بھی ایسی باتوں کو زیادہ ہوا نہ دیتا تھا۔اس ضمن میں آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''حالی نے یہ کتابیں جس زمانہ میں لکھی ہیں ۔اس زمانہ میں لوگ بعض حقیقتوں کی تاب نہ لا سکتے تھے ۔آج اگر یہ ثابت ہو جائے کہ غالب واقعی جوا کھیلتے تھے تو اس سے غالب کی عظمت پر کوئی حرف نہ آئے گا مگر انیسویں صدی اس قدر روادار نہیں تھی ،وہ صرف فرشتہ صفت لوگوں کو ہیرو بناتی تھی ۔انسانی کمزوریاں اس کے نزدیک قابل معافی نہ تھیں ۔''(۹)

یہ درست ہے کہ ''یادگار غالب'' میں سوانحی جزئیات کی کمی پائی جاتی ہے لیکن بعض جزوی واقعات اس نوعیت کے ہیں کہ حالی کے بغیر ان کا ظہور میں آنا ناممکن تھا۔مثلاً غالب کی بدیہہ گوئی جس میں قیام کلکتہ میں گیارہ شعر کا قطعہ جو غالب نے ارتجالاً کہا تھا چکنی ڈلی کے نام سے مشہور ہے ۔اسی طرح خط ،شعر خوانی ۔فکر شعر ،شعر فہمی وغیرہ ۔اس کے علاوہ دو واقعات بظاہر جزوی لیکن سوانح میں اہم ہیں ،کا ذکر کیا جاتا ہے ۔پہلا واقعہ شاعری کے ضمن میں ہے کہ گیارہ برس کی عمر میں شعر کہنا شروع کر دیا تھا اسی زمانے میں انہوں نے کچھ اشعار بطور غزل کے موزوں کئے تھے جن کی ردیف میں '' کہ چہ'' بجائے ''یعنی چہ'' کے استعمال کیا گیا تھا۔جب انہوں نے وہ اشعار اپنے استاد شیخ معظم کو سنائے تو انہوں نے کہا کہ یہ کیا مہمل ردیف اختیار کی ہے؟ایسے بے معنی شعر کہنے سے کچھ فائدہ نہیں ۔مرزا یہ سن کر خاموش ہو رہے ۔ایک روز ملا ظہوری کے کلام میں ایک شعر نظر پڑ گیا جس کے آخر میں لفظ'' کہ چہ'' کے یعنی'' چہ'' کے معنی میں آیا تھا،وہ کتاب لے کر دوڑے دوڑے استاد کے پاس گئے اور وہ شعر دکھایا۔شیخ معظم اس کو دیکھ کر حیران رہ گئے اور مرزا سے کہا:تم کو فارسی زبان سے خداداد مناسبت ہے ۔تم ضرور فکر شعر کیا کرو اور کسی کے اعتراض کی کچھ پرواہ نہ کیا کرو۔

میر والی حکایت کے بارے میں لکھتے ہیں''خود مرزا کی زبانی سنا گیا ہے کہ میر تقی میر نے ،جو مرزا کے ہم وطن تھے ،ان کو لڑکپن کے اشعار سن کر یہ کہا تھا کہ''اگر اس لڑکے کو کوئی کامل استاد مل گیا اور اس نے اس کو سیدھے راستے پر ڈال دیا تو لا جواب شاعر بن جائے گا ورنہ مہمل بکنے لگے گا''

اب''یادگار غالب'' کے ان پہلوؤں کی نشاندہی کی جاتی ہے جو تحقیقی اور فن سوانح نگاری کے لحاظ سے کمزور ہیں ۔حالی نے لکھا ہے''ایک دفعہ بہادر بادشاہ بہت سخت بیمار ہوئے ۔اس زمانے میں مرزا حیدر شکوہ جو اکبر بادشاہ کے

بھتیجے اور مرزا سلیمان شکوہ کے بیٹے تھے۔ وہ بھی لکھنو سے آئے ہوئے تھے اور بادشاہ کے ہاں مہمان تھے۔ یہ بیان درست نہیں اس بارے میں سید مسعود حسن رضوی لکھتے ہیں:

''خواجہ حالی کے اس بیان میں کئی غلطیاں ہیں جن میں دو بہت نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ انہوں نے مرزا حیدر شکوہ کو مرزا سلیمان شکوہ کا بیٹا اور اکبر کا بھتیجا بتایا ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ مرزا حیدر شکوہ، مرزا سلیمان شکوہ کے بیٹے نہیں تھے بلکہ ان کے بیٹے مرزا کام بخش کے بیٹے تھے یعنی مرزا سلیمان بخش شکوہ کے بڑے بھائی تھے۔ اس لئے مرزا حیدر شکوہ اکبر بادشاہ کے بھتیجے نہیں بلکہ پوتے ہوئے تھے۔ اس سلسلے میں یہ بتا دینا ضروری ہے کہ بہادر شاہ ظفر اکبر شاہ کے بیٹے تھے اس لئے وہ مرزا حیدر شکوہ کے چچا ہوئے مرزا حیدر شکوہ اپنی مثنوی ''شوکت حیدری'' میں خود کہتے ہیں:

جناب بہادر شہ نامدار   کہ ہم عم ما هست و ہم سہریار'' (۱۰)

حالی نے لکھا ہے کہ ''بادشاہ کے حکم سے مرزا صاحب نے بھی ایک مثنوی فارسی زبان میں جس کا نام غالباً ''دمغ الباطل'' رکھا گیا تھا اور جس میں بادشاہ کو تشیع کے اتہام سے بری کیا گیا تھا'' بقول سید مسعود حسن رضوی:

''مگر حقیقت یہ ہے کہ غالب کی مثنوی کا نہیں بلکہ شیخ امام بخش صہبائی کی مثنوی کا نام تھا ۔۔۔غالب کی زیر بحث مثنوی کا نام غالباً کوئی نام نہیں رکھا گیا تھا'' (۱۱)

مذکورہ مثنوی کے اصل نام اور جواب میں لکھی جانے والی مثنوی کے حوالے سے سید مسعود حسن رضوی لکھتے ہیں:۔

''مولوی سید محمد صاحب کے بھتیجے سید علی نقوی کی قلمی کشکول حکیم سید علی صاحب آشفتہ کے پاس موجود ہے اس میں غالب کی یہ مثنوی بھی نقل کی گئی ہے اس کے عنوان پر'' مثنوی مرزا نوشہ غالب'' لکھا ہے'' (۱۲)

مزید لکھتے ہیں کہ:

''غالب کی مثنوی کے جواب میں آتش کے شاگرد میر دوست علی خلیل نے ''مثنویات شیعیان علی در رد مثنوی جعلی دھلی'' کے نام ۱۲۷۰ء میں لکھی۔ اس مثنوی کے جواب میں شیخ امام بخش صہبائی نے ''دمغ الباطل'' کے نام سے ایک مثنوی کہی جو ۱۲۷۱ھ میں افضل المطابع دھلی میں چھاپی گئی'' (۱۳)

اس ضمن میں خلیل الرحمٰن لکھتے ہیں:

''حالی کا یہ بیان غلط ہے ''مثنوی دمغ الباطل'' کے مصنف مولوی امام بخش صہبائی ہیں۔ مرزا غالب کی مثنوی کا نام ''کلمات طیبات'' ہے''۔(۱۴)

حالی قیام لکھنو کے بارے میں لکھتے ہیں کہ'' جب مرزا دلی سے کلکتے جانے کا ارادہ کیا تھا، اس وقت راہ میں ٹھہرنے کا قصد نہ تھا۔ مگر چونکہ لکھنو کے بعض ذی اقتدار لوگ مدت سے چاہتے تھے کہ مرزا ایک بار لکھنو آئیں۔ اس لئے کانپور پہنچ کر ان کو خیال آیا کہ لکھنو بھی دیکھتے چلیے''۔

حالی کا یہ بیان درست نہیں ہے۔ بقول غالب:

''اتفاق دیکھیے کہ کان پور پہنچتے ہی میں بیمار پڑ گیا اچانک نوبت یہاں تک پہنچی کی ہلنے جلنے کی طاقت بھی جاتی رہی۔ چوں کہ مجھے اس شہر میں کوئی مناسب طبیب بھی نہ مل سکا۔ اس لئے مجبوراً دریائے گنگا کو عبور کر کے کرائے کے ایک فینس میں مجھے لکھنو کی راہ لینی پڑی۔ میں لکھنو میں پانچ مہینے اور چند روز صاحب فراش رہا''(۱۵)

لکھنو کے حوالے سے حالی لکھتے ہیں کہ اس زمانے میں نصیر الدین حیدر فرماں رواں اور روشن الدولہ نائب سلطنت تھے۔ اس ضمن میں خلیل الرحمٰن داؤدی لکھتے ہیں:

''یہ غلط ہے کہ مرزا غالب، نصیر الدین حیدر کے عہد میں لکھنو پہنچے۔ مرزا غالب نہ صرف لکھنو سے بلکہ باندہ سے بھی نکل چکے تھے کہ انہیں نواب احمد بخش خان والئی فیروز پور کے انتقال کی خبر ملی نواب احمد بخش خان کا انتقال اکتوبر ۱۸۲۷ء میں ہوا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اکتوبر ۱۸۲۷ء سے بہت پہلے مرزا لکھنو سے گذر گئے تھے۔ غازی الدین حیدر کا انتقال ۱۱۹ کتوبر ۱۸۲۷ء کو ہوا اس کے بعد نصیر الدین بادشاہ بنے، لیکن ۱۱۹ کتوبر سے بہت پہلے مرزا غالب لکھنو سے گذر گئے تھے اس کا مطلب یہ ہے کہ جس وقت مرزا غالب لکھنو پہنچے ہیں تو نصیر الدین کا نہیں بلکہ غازی الدین حیدر کا دور تھا ---- یہ بھی غلط ہے کہ اس زمانے میں روشن الدولہ نائب سلطنت تھے۔ روشن الدولہ نومبر ۱۸۳۲ء میں نائب السلطنت ہوئے۔ اس وقت مرزا غالب کو کلکتے سے آئے ہوئے بھی دو سال سے زیادہ زمانہ گذر چکا تھا۔ مرزا غالب جس زمانے میں لکھنو گئے ہیں۔ وہ معتمد الدولہ آغا میر کا عہد تھا''(۱۶)

حالی نے لکھا ہے کہ غالب کو ۱۸۴۶ء میں قید کا واقعہ پیش آیا۔ یہ بھی درست نہیں ہے بلکہ یہ واقعہ ۱۸۴۷ء میں پیش آیا تھا۔ بقول خلیل الرحمٰن داؤدی:

''لالہ گھنشیام لال عاصی دہلوی، کے شاگرد شاہ نصیر الدین دہلوی نے اس حادثے کے متعلق ایک قطعہ تاریخ نظم کیا تھا جو ان کے دیوان میں موجود ہے۔ اس کے مادہ تاریخ سے ۱۲۶۳ھ مطابق ۱۸۴۷ء برآمد ہوتا ہے''(۱۷)

حالی لکھتے ہیں کہ جس وقت مرزا نے قاطع برہان لکھی ہے۔ نہ اس وقت ان کے پاس ایک قلمی برہان کے سوا کوئی فرہنگ لغات تھی اور نہ کوئی اور ایسا سامان موجود تھا۔ یہ بیان درست نہیں۔ بقول خلیل الرحمن داؤدی:

''غالب کے پاس برہان قاطع کا قلمی نہیں بلکہ مطبوعہ نسخہ تھا جو آج بھی لوہارو سیکشن، رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے''(۱۸)

حالی نے لکھا ہے کہ مثنوی ''ابر گوہر بار'' مرزا غالب کی آخری تصنیف تھی اور یہ مثنوی ۹۲۸ بیت کی ہے، دونوں بیانات درست نہیں۔ اس ضمن میں ظ۔ انصاری لکھتے ہیں:

'' کلکتے کے سفر ۲۹۔۱۸۲۷ اور واپسی کے بعد سے غالب کی اس نا تمام مثنوی کا چرچا اہل نظر میں ہونے لگا۔۔۔۱۸۴۵ء کے قریب تو یہ مثنوی قریب قریب اتنی ہی تھی جتنی اب ہمیں ملی ہے اور دیوان کی گیارہویں مثنوی ہے بارہویں کوئی نہیں۔ یہ مثنوی، مثنوی کی تمہید ہے جو ایک ہزار اٹھانوے (۱۰۹۸) شعروں پر پھیلی ہوئی ہے اور ابھی یہ تمہید مکمل ہو پائی تھی کہ غالب دربار کی آخری بساط پر جا بیٹھے۔ سات برس پورے نہ ہوئے تھے کہ ۱۸۵۷ء میں وہ بساط الٹ گئی اور غالب کو اتنی سکت رہی، نہ وہ سکون میسر آسکا، جو ایسے کاموں کیلئے لازمی ہے''(۱۹)

حالی نے غالب کے دربار میں شیعہ ہونے کی خبر اور بہادر شاہ ظفر کا غالب سے استغفار کے حوالے سے صرف ایک ہی رباعی لکھی ہے۔ اس بارے میں خلیق انجم لکھتے ہیں:

''حسن اتفاق سے اس سلسلے کی باقی چار رباعیاں سراج اخبار کے جس شمارے میں شائع ہوئی وہ مل گیا ہے (سراج الاخبار، ۸: ۲۸ (۱۶ نومبر ۱۸۵۰ء))'' (۲۰)

حالی لکھتے ہیں کہ قید میں ان کو کسی طرح تکلیف نہیں ہوئی وہ بالکل قید خانے میں اس آرام سے رہے جیسے گھر پر رہتے تھے، کھانا اور کپڑا اتمام ضروریات حسب دل خواہ گھر سے ان کو پہنچتی تھی۔ ان کے دوست ملتے جاتے تھے۔ حالانکہ نواب مصطفےٰ خان شیفتہ کے علاوہ جیل میں غالب کی ملاقات کو کوئی شخص نہیں گیا اور جیل میں کافی سختی اور پریشانی میں غالب کو رہنا پڑا تھا۔ اس بارے میں انیس ناگی لکھتے ہیں:

''گھنشام داس عاصی کے مطابق جیل میں برے حال تھے۔ ان کی صحت بگڑ چکی تھی۔ کپڑوں

میں جوئیں پڑ گئیں تھیں۔ان کی حالت زار دیکھ کر سول سرجن نے طبعی بنیادوں پر غالب کی قبل
از وقت رہائی کی سفارش کی تھی''(۲۱)

حالی نے غالب کی کرنل برون کے سامنے پیشگی کے ضمن میں لطیفہ لکھا ہے کہ کرنیل نے نہایت مہربانی سے مرزا اور ان کے تمام ساتھیوں کو رخصت کر دیا۔اس بارے میں قاضی عبدالودود لکھتے ہیں:

''غلام حسین خان نے اپنی فارسی کتاب میں جس کا ملخص ترجمہ''غدر کا نتیجہ'' کے نام سے شائع ہوا ہے،لکھا ہے کہ گورے غالب کو گرفتار کر کے کرنیل برن (کذا) کے پاس لے گئے مرزا کی زندگی ابھی باقی تھی،ان کے دوست اتفاق سے وہاں بیٹھے تھے،انہوں نے ان کی سفارش کر کے رہائی دلوادی''(۲۲)

حالی نے غالب کے سسر معروف کے کہنے پر شجرہ کی نقل لکھنے کا ذکر کیا ہے۔اس بارے میں قاضی عبدالودود لکھتے ہیں:

''یادگار غالب میں منظوم شجرے کی نقل کے متعلق جو حکایت ہے وہ میرے نزدیک مصنوعی ہے حالی کے پاس اس کی کوئی سند نہیں اور واقعہ حد درجہ خلاف قیاس ہے''(۲۳)

حالی نے غالب''داد سخن'' کے ضمن میں ذوق کا شعر درج کیا ہے اور لکھا ہے کہ ہم بھی دیکھتے ہیں کہ مرزا نے اپنے اردو خطوں میں اس شعر کا جا بجا ذکر جہاں عمدہ شعر کی مثالیں دی ہیں وہاں اس شعر کو ضرور لکھا ہے۔حالی نے یہ لکھا ہے کہ غالب شطرنج کھیل رہے تھے کہ غلام علی خان (وحشت) نے ذوق کا یہ شعر پڑھا:

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

غالب کے کان جو بھنک پڑی بار بار پڑھوا کر سنا اور سر دھنتے رہے اور مصنف کا نام معلوم ہوا تو نہایت متعجب ہوئے لیکن بقول قاضی عبدالودود:

''غالب کے صرف خط میں اس کی تعریف ہے اور اس میں مصنف کا نام نہیں،بلکہ گمان یہ ہوتا ہے کہ غالب کو اس کا پتہ نہیں کہ کس کا ہے غالب نے ایسے کسی موقع پر جہاں اچھے شعر کی مثالیں دیں ہیں یہ شعر درج نہیں کیا''(۲۴)

حالی نے مثنوی''مسئلہ امتناع نظیر خاتم النبیین'' کے حوالے سے لکھا ہے کہ غالب نے مولانا فضل حق کے اصرار پر یہ مثنوی وہابیوں کے خلاف لکھی۔بقول عبدالعزیز ساحر:

''حقیقت یہ ہے کہ:

(الف) اس مثنوی کا مولانا حق خیرآبادی کی فرمائش سے کوئی تعلق نہیں۔
(ب) یہ مثنوی ۱۸۵۲ء میں لکھی گئی اور اس وقت مولانا موصوف کے
علمی حریف شاہ اسماعیل دہلوی کو فوت ہوئے اکیس سال گزر چکے تھے۔

نورالحسن راشد کاندیلوی نے اپنے ایک مقالے میں اس مثنوی کی تحریر اور اشاعت کے سلسلے میں تفصیلاً روشنی ڈالی ہے۔ وہ رقم طراز ہیں کہ:

''یہ مثنوی دراصل مولانا محمد سالم (خلف مولانا سلام اللہ بن مولانا شیخ الاسلام حقی) دہلوی کی تحریر کی ترجمانی اور اس کا منظوم فارسی پیرہن ہے جو بہادر شاہ ظفر کی تعمیل ارشاد میں شعبان یا رمضان المبارک ۱۲۶۸ھ/ جولائی ۱۸۵۲ء میں منظوم و مرتب ہوئی اور بہادر شاہ کی ہدایت کے مطابق مطبع سلطانی قلعہ معلی شاہ جہاں آبادی (دہلی) سے اس کی اشاعت عمل میں آئی۔ مولانا محمد سالم نے یہ تحریر بہادر شاہ ظفر کے حضور پیش کی اور اس مضمون کو فارسی میں نظم کرا دینے کی درخواست کی۔ بہادر شاہ ظفر نے یہ درخواست منظور فرمائی اور غالب کو جو اس وقت دربار سے وابستہ اور ''مہر نیم روز'' کی ترتیب میں مشغول تھے۔ اس خدمت پر مامور کیا۔ تعمیل ارشاد ہوئی اور غالب نے اس مضمون کو نظم کر کے بہادر شاہ کے ملاحظہ سے گزارا۔ بہادر شاہ کو یہ ترتیب و ترجمانی بہت پسند آئی۔۔۔ بہادر شاہ نے اس کی فوراً طباعت کا حکم دیا۔ اسی ارشاد کی بجا آوری میں یہ مثنوی مطبع سلطانی سے کتابی صورت میں جلوہ گر ہوئی'' (۲۵)

اس مثنوی کا اصل نام، بیان نموداری شان و نبوت ولایت کہ در حقیقت پرتو نورالانور حضرت الوہیت است ہے۔ یہ مثنوی عام طور پر مثنوی شان نبوت ولایت کے نام سے معروف ہے۔ ابتداء میں جب یہ مثنوی نظم ہوئی تو یہ ایک سو ایک (۱۰۱) اشعار پر مشتمل تھی بعد میں کہیں غالب نے اس کے آخری تین شعر حذف کر کے تیس (۳۰) اشعار کا اضافہ کر دیا۔ اس ضمن میں کالی داس گپتا رضا لکھتے ہیں:

''مثنوی کی روایت اول کے ۱۰۱ اشعار میں سے ۳ شعر حذف کر کے ۳۰ شعر بڑھانے کا عمل اگر مولانا فضل حق خیرآبادی کی شہ پر روا رکھا گیا ہو تو ہو۔ مگر قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۳ اشعار قلم زد کرنے اور اور ۳۰ اشعار کا اضافہ کرنے میں بھی مولوی حق کا ہاتھ نہیں کیوں کہ ۱۹ ستمبر ۱۸۵۷ء کو شہر دہلی واپس انگریزی فوج کے قبضے میں آیا۔ گویا ۱۸ ستمبر ۱۸۵۷ء تک جب بہادر شاہ ظفر شہنشاہ ہندوستان تھا۔ غالب سوچ بھی نہیں سکتا کہ یہ شعر:

بردعائے شہ سخن کوتاہ باد تا خدا باشد بہادر شاہ باد

مثنوی سے خارج کر دیا ہے۔ پھر یہ بھی تو دیکھئے کہ اگست ۱۸۵۲ء اور ۱۹ ستمبر ۱۸۵۷ء کے درمیان فضل حق خیرآبادی دہلی میں رہے ہی نہیں تھے۔ وہ رام پور میں آٹھ سال رہ کر ۱۸۴۷ء میں یہیں سے لکھنو چلے گئے اور شاہ اودھ کی معزولی تک یہیں مختلف عہدوں پر فائز رہے۔۔۔
یہ شعر'' بردعائے شہ۔۔۔ دیوان غالب فارسی مطبوعہ ۱۸۴۵ء (مثنوی سرمہ بینش) میں شامل ہے۔ لہٰذا قابل غور بات یہ ہے کہ ۱۸۴۵ء کا چھپا ہوا یہ شعر ۱۸۵۲ء کی مثنوی میں کیوں شامل کیا گیا ہے۔ میری رائے میں غالب نے مولانا محمد سالم کی تحریر کا منظوم ترجمہ دل جمعی سے نہیں کیا تھا اس میں شاہ کی مدح میں پہلے ہی کا کہا ہوا شعر آخر میں چسپاں کر کے فراغت پالی مگر جب اکتوبر ۱۸۵۸ء میں بہادر شاہ ظفر کو جلاوطن کر دیا گیا تو غالب نے خود یا کسی کے کہنے پر اس مثنوی پر نظر ثانی کی اور تین شعر حذف کر کے اور تیس شعر بڑھا کر پوری مثنوی ہتھیالی۔ پھر کسی توضیح کے بغیر اپنے کلیات فارسی مطبوعہ ۱۸۶۳ء میں شامل کر لی۔''(۲۶)

حالی نے غالب کے'' خاندان'' کے حوالے سے لکھا ہے کہ ان کے اباؤ اجداد ایک ترک قوم کے تھے۔ اس ضمن میں میں قاضی عبدالودود لکھتے ہیں:

''میں نے شجرۃ الاتراک وغیرہ سے ڈھونڈا لیکن نہ پایا کسی اور جگہ بھی ایک ترکوں کی کسی قسم یا قبیلے کا نام نہیں ملا۔ اپنی تحقیق پر بھروسہ نہ کر کے میں نے استاذ کی ولید طوفان (طوغان) سے ان کے ورود پٹنہ کے وقت اس کے متعلق دریافت کیا، انہوں نے جواب دیا کہ آئی بمعنی ماہ ہے اور بک بمعنی امیر ہے۔ یہ لقب ہے، ترکوں کی کسی قسم یا قبیلے کا نام نہیں''(۲۷)

حالی لکھتے ہیں کہ قاطع برہان ۱۲۷۶ھ میں چھپی پھر مرزا نے ۱۲۷۷ھ اضافہ کر کے درفش کاویانی کے نام سے چھپوایا۔ اشاعت کے یہ دونوں سنین درست نہیں۔

These dates are not correct .Qatei Burhan was published in march 1862 [1278 A H] and dirafshi kawiani in 1865 [1282 A H] Qatei Burhan had been written in 1859 ,as ghalib's letters show."(28)

سوانحی حوالے سے'' یادگار غالب'' میں واقعاتی خلا پائے جاتے ہیں۔ مثلاً سفر کلکتہ کا ذکر پہلے کر کے بعد میں قیام لکھنو کا ذکر کیا ہے۔ اسی طرح حالی نے غالب کا قیام بنارس اور مثنوی'' چراغ دیر'' کا ذکر نہیں کیا۔ خاندان لوہارو کا غالب کی ذات سے گہرا تعلق تھا۔ حالی نے اس پر روشنی نہیں ڈالی۔ غالب کے سفر رام پور اور میرٹھ کا ذکر نہیں کیا۔ اسی

طرح غالب پر سکے کا الزام اور ''حقے'' کا ذکر نہیں کیا۔ پنشن کا قصہ غالب کی تقریباً تمام حیات کو محیط ہے اس کا ذکر انتہائی کم ہے۔ اس بارے میں مولانا غلام رسول مہر لکھتے ہیں:

''خواجہ حالی نے اس باب میں جو کچھ تحریر فرمایا ہے وہ اتنا مجمل ہے کہ کوئی شخص اس سے غالب کے مطالبات کی صحیح کیفیت معلوم نہیں کر سکتا۔ اور جس جھگڑے میں ان کی زندگی کا بہت بڑا حصہ صرف ہوا جس کی وجہ سے ان کا دل مسلسل تین برس تک دل خوش کن توقعات کا مولد مشہد بنا رہا اس کی تفصیلات ظاہر نہیں ہو سکتیں''۔(۲۹)

حالی نے لکھا ہے کہ کول برک صاحب جو اس وقت دلی میں ریذیڈنٹ تھے، انہوں نے دلی ہی میں مرزا سے عمدہ رپورٹ کرنے کا اقرار کر لیا تھا۔ درست نہیں ہے۔ بقول غلام رسول مہر:

''یہ دعویٰ صحیح معلوم نہیں ہوتا کہ کول بروک نے کلکتہ جانے سے قبل دہلی میں غالب سے مفید مطلب رپورٹ کا وعدہ کر لیا تھا۔۔۔ کلکتہ میں مقدمہ پیش کرنے کے وقت انہیں یہ خیال ہی نہیں تھا کہ ضابطہ کے مطابق مقدمہ پہلے ریزیڈنسی میں پیش ہونا چاہیے۔ وہ کلکتہ جا کر اور ضابطہ کا یہ حکم سن کر اپنی بے چارگی پر زور نہ دیتے''(۳۰)

حالی نے لکھا ہے کہ غالب کے دادا شاہ عالم کے عہد میں ہندوستان آئے درست نہیں ہے۔ وہ محمد شاہ کے عہد میں ہندوستان آئے۔ بقول حالی غالب نے کسی کی ہجو میں کوئی قطعہ نہیں لکھا۔ بقول غلام رسول مہر:

''خواجہ حالی کا یہ دعوے صحیح نہیں۔۔۔ ان کے فارسی کلیات نظم میں کم و بیش چار قطعات ایسے ضرور ہیں جنہیں بہر حال ہجو ہی کے ماتحت لانا پڑے گا البتہ یہ درست ہے کہ ان کے ہجو سودا یا انشاء یا فارسی کے بعض ہجو گو شعرا کی سوقیت اور تسفل سے ملوث نہیں ہوتی تھی''(۳۱)

حالی نے غالب کے مذہب کے بارے میں کسی قطعیت کا اظہار نہیں کیا۔ غالب کی تعلیم اور عبدالصمد کے حوالے سے شاگردی کے مسئلے کو محض الجھایا ہے۔ اس بارے میں ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

''ان معلومات میں ہمیں حالی سے قدرے بہتر تحقیق کی توقع تھی مگر ان سے ہو نہیں سکی''(۳۲)

حالی کا بیان ہے کہ غالب نے تقریباً ۱۴۔۱۸۱۳ء تک اسد تخلص استعمال کیا۔ اس ضمن میں ڈاکٹر سید عبداللطیف لکھتے ہیں:

''لیکن اس کے اردو دیوان سے اس بات کی تصدیق نہیں ہوتی اس کے لئے اس حصہ کلام کو ملاحظہ کیجئے جو بختہ عمر ۱۸۲۳ء تا ۱۸۵۵ میں موزوں ہوا اس میں آپ کو کئی غزلیں ایسی ملیں گی

جن میں اسد تخلص کیا گیا ہے'' (۳۳)

''یادگار غالب'' میں سوانح نگاری کے فن کے حوالے سے بھی ایک نمایاں سقم سنین کا صحیح التزام نہ کرنا ہے۔ کہیں سن ہجری اور کہیں سن عیسوی کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً غالب کی پیدائش سن ہجری اور مرزا یوسف کی پیدائش سن عیسوی میں دیا ہے۔ اس بارے میں ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

> ''اس (یادگار غالب) میں سنین کا التزام نہیں کیا گیا۔ یعنی ایک جگہ سن ہجری ہے اور دوسری جگہ عیسوی۔ اس طرح پڑھنے والے کو وقت کا صحیح اندازہ نہیں ہوسکتا اور تصور کی وحدت میں فرق آتا ہے'' (۳۴)

غدر کے بارے میں حالی نے تفصیلات نہیں دیں۔ حالانکہ دستنبو اور غالب کے خطوط میں کافی تفصیلات موجود ہیں۔ اسی طرح غالب کے نام تخلص، عرف، غالب کی مہریں اور ملازموں کا ذکر نہیں کیا۔ ''یادگار غالب'' میں غالب کے ''اخلاق و عادات وخیالات'' کا حصہ ایسا ہے جس کی بنا پر ''یادگار غالب'' ہمیشہ یادگار رہے گی۔ حالی کی یادگار غالب سے پہلے ان واقعات سے کسی کو آگاہی حاصل نہ تھی۔ بعد میں آنے والے سوانح نگاروں نے بھی اس حصے سے سر موانحراف نہیں کیا۔

اس ضمن میں ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

> ''سوانح کے اعتبار سے یادگار کس قدر تشنہ ہے لیکن حالی نے کچھ ایسی آنکھوں دیکھی باتیں لکھ دی ہیں جو اور کسی ذریعے سے ممکن نہ تھیں۔ اخلاق و عادات وخیالات کا باب جامع اور مفصل ہے اس سے غالب کی ایسی دل کشی کی اور عظیم شخصیت سامنے آجاتی ہے کہ رشید احمد صدیقی کی طرح ہمیں بھی رہ رہ کر یہ ارمان ہوتا ہے کہ کاش ہم اس سے ملے ہوتے'' (۳۵)

گو ''یادگار'' میں واقعاتی خلا پایا جاتا ہے لیکن بہت سے جزوی واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ شاعری پر تبصرے والے باب میں غالب کی شاعری کا عطر اس طرح پیش کیا ہے کہ قاری اس مشکل پسند اور جدت پسند شاعر کو سمجھنے کے قابل ہوجاتا ہے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند:

> ''بڑی تعداد میں مرزا کے منتخب اشعار درج کئے ہیں اور ان کی خوبی کی طرف اشارہ کرتے جاتے ہیں آج جو ہم غالب کے بعض پہلو دار اشعار کے لطیف معنوں سے محظوظ ہوتے ہیں وہ یادگار ہی کی دین ہے شاید انہوں نے غالب سے سنے ہوں گے'' (۳۶)

غلام رسول مہر ''یادگار غالب'' پر اعتراض کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اصل کتاب کم وبیش چار سو صفحات پر پھیلی ہوئی ہے لیکن ان چار سو صفحات میں غالب کے سوانح حیات کے صرف چھیانوے صفحے نکل سکے ہیں اور ان صفحوں میں غالب کے احباب کے سوانح بھی ہیں'' (۳۷)

اس بارے میں ''یادگار غالب'' پر تبصرہ کرتے ہوئے کالی داس گپتا رضا لکھتے ہیں:

''زندگی کے حالات بیان کرنے پر حالی کبھی بہت زیادہ زور نہیں دیتے۔ تینوں کتابوں (حیات سعدی، یادگار غالب اور حیات جاوید) میں بہت کم صفحے حالات کی نذر کئے گئے ہیں۔ ان کی زیادہ توجہ شخصیت اور اس کے کارنامے نمایاں کرنے پر رہتی ہے۔ (۳۸)

اس ضمن میں حالی دیباچے میں لکھتے ہیں کہ مرزا کی لائف میں کوئی مہتم بالشان واقعہ ان کی شاعری اور انشاپردازی کے سوا نظر نہیں آتا۔ لہٰذا جس قدر واقعات ان کی لائف کے متعلق اس کتاب میں مذکور ہیں، ان کو ضمنی اور استطرادی سمجھنا چاہیے۔ اصل مقصود اس کتاب کو لکھنے سے شاعری کے اس عجیب وغریب ملکہ کا لوگوں پر ظاہر کرنا ہے جو خدا تعالیٰ نے مرزا کی فطرت میں ودیعت کیا تھا۔ آگے چل کر حالی لکھتے ہیں کہ اگر مرزا کی لائف جیسا کہ ہم آئندہ کسی موقع پر بیان کریں گے، ان فائدوں سے خالی نہیں ہے جو ایک بائیوگرافی سے حاصل ہونے چاہیے۔

مذکورہ بیانات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ حالی کا مقصود غالب کی سوانح عمری لکھنا نہ تھا بلکہ یہ تو محض تنقیدی کتاب کا مقدمہ تھا۔ کیوں کہ غالب پر یہ پہلی باقاعدہ سوانحی کاوش بھی تھی اس لئے قارئین نے اسے مرزا کی سوانح عمری پر محمول کیا۔ بقول شیخ محمد اکرام:

''لیکن ان (غالب) کی دل فریب شخصیت اور شاعرانہ عظمت کو پہلی بار حالی نے بے نقاب کیا تھا، جو علی گڑھ تحریک کا رکن تھا اور جس کی تالیف یادگار غالب میں اس تحریک اور اس کے رہنماؤں کی میانہ روی، واقعیت پسندی، لفاظی، اور لن ترانیوں سے اجتناب۔ یہ سب چیزیں پوری طرح نمایاں ہیں۔ حالی کی کتاب آج سے ساٹھ سال پہلے لکھی گئی۔ اور اس سے ان علوم (مثلاً علم نفسیات) کی واقفیت کی توقع، جو اس کے بعد رائج ہوئے اور ان سوالات کے جواب ڈھونڈنا جو آج پیدا ہوئے ہیں، عبث ہے، شاید جوں جوں وقت گزرتا جائے یادگار غالب کی اصل حیثیت تنقیدی نہیں ادبی نظر آئے۔ لیکن حالی اپنے مقصد میں پوری طرح کامیاب رہا، اور اسے یہ فخر حاصل ہے کہ اس نے غالب کی شخصیت اور شاعری کو پہلی مرتبہ عوام سے روشناس کرایا۔ (۳۹)

یادگارِ غالب کے دیباچے میں حالی نے لکھا ہے کہ مرزا کی لائف کے لیے ان کی تصنیفات کو بھی دیکھنا ہے۔ بزرگوں اور دوستوں سے مطلوبہ کتابیں اور مرزا کے حالات اکٹھے کیے۔ لیکن یادگار کا مطالعہ کرنے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حالی نے جو کچھ کہا اس پر پوری طرح عمل نہیں کر پائے۔ اصل میں تنقیدی حصے پر حالی کی زیادہ توجہ نے سوانحی حصے کو کمزور کر دیا۔ بقول ڈاکٹر وحید قریشی:

> ''کتاب میں ہیئت کے اعتبار سے بے ڈھنگا پن پیدا ہوا نیز مواد کی چھان پھٹک بھی پورے طور نہ ہو سکی حالانکہ غالب کی اپنی تحریروں سے جو مزید مواد مل سکتا تھا اس سے بھی کما حقہ فائدہ نہ اٹھایا جا سکا۔۔۔اس زمانے میں جب کہ غالب کے حلقہء احباب میں اکثر لوگ زندہ تھے، ان کی تالیف کا بڑا ذخیرہ محفوظ تھا، ان کے خاندان کے افراد زندہ تھے، ان کے حالات کی چھان بین کے امکانات بڑے روشن تھے۔ حالی یقیناً اس سے بہتر تالیف بھی پیش کر سکتے تھے'' (۴۰)

حالی یادگارِ غالب کا آغاز تو سوانح عمری کی صورت میں کر رہے تھے لیکن سارا زور تنقیدی حصے پر صرف کر دیا۔ بقول ڈاکٹر وحید قریشی:

> ''تکمیل کتاب کے بعد کیوں کہ انہیں دوسرا حصہ پہلے سے زیادہ اور ابھرا ہوا نظر آیا۔ انہوں نے پہلے حصے کو دوسرے کا ضمیمہ قرار دے دیا۔ اس کا سراغ اس سے بھی ملتا ہے کہ حالی شروع کے حصے میں اختصار کی طرف مائل تھے اور کتاب کو مختصر پیمانے پر لکھنا چاہتے تھے'' (۴۱)

حالی کی ''یادگارِ غالب'' پر ڈاکٹر وحید قریشی نے کڑی گرفت کی ہے اور اسے ''آبِ حیات'' کا چربہ قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر موصوف نے حالی پر اعتراض کیا ہے کہ لطائف و ظرافت بھی ''آبِ حیات'' سے مستعار ہے لیکن ''آبِ حیات'' میں صرف پندرہ لطائف درج ہیں اور وہ بھی ایک ہی جگہ جب کہ ''یادگارِ غالب میں صرف سوانحی حصے میں ۳۴ لطائف اور وہ بھی موقع محل کے مطابق درج کیے ہیں۔ ڈاکٹر موصوف نے اپنی تصنیف ''نذرِ غالب'' میں ۱۱۸ اقتباسات کا تقابل دیا ہے جس سے مقصود یہ تھا کہ ''یادگارِ غالب'' ''آبِ حیات'' سے ماخوذ ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی لکھتے ہیں:

> ''آبِ حیات'' کا ایک خاص حصہ واوین کے بغیر ''یادگارِ غالب'' کے اوراق میں دکھائی دیتا ہے۔ معمولی لفظی تغیر و تبدل نے آزاد کی دلکش عبارت کو حالی کی اہلی کھچڑی میں تو بدل دیا ہے۔ لیکن اکثر جگہ روزمرہ، محاورہ اور زبان و بیان کے کینڈوں کی مماثلت پرانے مال کی غمازی کرتی ہے'' (۴۲)

اس ضمن میں اس امر کو ملحوظ رکھنا چاہیے کہ حالی کے مدنظر ''آبِ حیات'' بھی تھی لیکن اسلوب اور زیادہ تر

واقعات ان کے اخذ کردہ ہیں۔ حالی نے تقریباً سترہ سال کے بعد ''یادگار غالب'' لکھی تو یقیناً وہ آب حیات دیکھ چکے تھے۔ اس بارے میں خلیل الرحمٰن داؤدی لکھتے ہیں:

''یادگار غالب'' مرزا غالب کے حالات پر اولین کتاب ہے جو ۱۸۹۷ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔ دراصل یہ آب حیات مصنفہ شمس العلماء مولوی محمد حسین آزاد دہلوی کا ردعمل تھا۔ آزاد نے آب حیات لکھی تو اس میں اپنے استاد ذوق کا حال انتہائی شرح وبسط سے قلم بند کیا اور انہیں اردو کا سب سے بڑا شاعر ثابت کرنے کی کوشش کی۔ ذوق کے مقابلے میں غالب کا حال اچھا خاصا پھیکا تھا۔۔۔ آب حیات میں ذوق کا بیان ۶۵ صفحات پر اور غالب کا ذکر ۳۶ صفحات پر ہے۔ آب حیات ۱۸۸۰ء میں شائع ہوئی تو مولانا حالی کو یہ دیکھ کر قلق ہوا۔'' (۴۳)

اس ضمن میں یہ بتانا ضروری ہے کہ حالی نے عبارت اور واقعات کو'' آب حیات'' سے چرایا ہوتا تو ''دہلی کالج کی ملازمت'' میں آزاد کی'' آب حیات'' کا غلط حوالہ نہ دیتے کہ یہ واقعہ ۱۸۴۲ء کا ہے۔ مذکورہ اعتراضات کا جواب ابوالخیر کشفی اپنے انداز میں دیتے ہیں:

''یہ اعتراضات بظاہر وقیع معلوم ہوتے ہیں اور کسی حد تک درست بھی ہیں لیکن ان کا بہترین جواب یادگار کا دیباچہ ہے۔ انتقادی دیانت کا تقاضا یہ ہے کہ ہم مصنف کے مقصد تصنیف کو اپنے سامنے رکھیں اور پھر یہ فیصلہ کریں کہ مصنف اپنے مقصد میں کامیاب ہوا کہ نہیں۔ حالی نے یادگار کو حیات وکلام غالب کا تعارف یا انٹروڈکشن قرار دیا ہے اور اس اعتبار سے یادگار بڑی کامیاب بلکہ بے عیب کتاب ہے۔ اس حد تک بے عیب جس حد تک انسان کی کوئی تخلیق ہو سکتی ہے۔'' (۴۴)

محترمہ الطاف فاطمہ اپنی کتاب ''اردو میں فن سوانح نگاری کا ارتقاء'' میں ''یادگار غالب'' کے بارے میں لکھتی ہیں:

''اس میں نفسیاتی تجزیے کا فقدان ہے یہی وجہ ہے کہ نقادان فن نے اس کو مرزا غالب کا جامع تذکرہ تسلیم نہیں کیا ہے۔ کیوں کہ سوانح نگار کا فرض ہے کہ اپنے ہیرو کی زندگی کے مسائل اور عقد ہائے لاینحل کو اس کی شخصیت اور ذات کو نفسیاتی مطالعہ اور تجزیہ کے ذریعے واضح کر کے ہر پیچیدگی اور الجھن کو دور کر دے اور مولانا حالی نے اس فرض سے پہلو تہی کی ہے۔۔۔ اس کی عبارت میں ایک قسم کی بے گانگی سی چھلکتی ہے اور عبارت کے انداز سے کسی طرح یہ محسوس نہیں

ہوتا کہ مصنف ایسے کسی شخص کا ذکر کر رہا ہے جس سے اس کو بے انتہا انس اور محبت ہے۔'' (۴۵)

اس ضمن میں پہلی بات یہ کہ حالی کو اردو کے پہلے با قاعدہ سوانح نگار ہونے کا شرف حاصل ہے۔انہوں نے سوانح نگاری کی بنیاد تو رکھ دی مگر اس پر کھڑی ہونے والی عمارت کی مشاطگی مستقبل کے سوانح نگاروں نے کی، دوم یہ کہ اس دور میں نفسیاتی مطالعہ یا تجزیہ کا اتنا استعمال اور رواج نہ تھا جتنا کہ موجودہ دور میں ہے۔اس بارے میں ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

> '' حالی نے غالب کا نفسیاتی تجزیہ نہیں کیا اور ظاہر ہے کہ اپنے دور کے مذاق کے اعتبار سے وہ کر بھی نہیں سکتے تھے۔'' (۴۶)

سوم یہ کہ حالی کو صاحب سوانح سے انسیت اور محبت تھی جیسا کہ عام خیال کیا جاتا ہے کہ آزاد نے '' آب حیات'' میں اپنے استاد ذوق کو غالب سے برتر ثابت کرنے کی کوشش۔آزاد کی استاد پرستی کو دیکھ کر ہی حالی کے دل میں اس جذبے نے جوش مارنا شروع کیا جو یادگار کی صورت میں ظاہر ہوا۔بقول شمس الرحمن فاروقی:

> ''اس بارے میں حالی نے آخر، کتاب میں صاف لکھ دیا تھا کہ یہ اقتضاء سے طبیعت اور جوش کی بنا پر لکھی گئی ہے لہذا لازمی تھا کہ ''یادگار'' میں غالب کے کردار و کوائف کے وہ پہلو کم سے کم نمایاں کیے جائیں جن سے غالب کی شخصیت پر کسی قسم کی ضرب پڑتی ہو' (۴۷)

اس ضمن میں ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

> '' حالی ایک عقیدت مند شاگرد تھے وہ اپنے استاد پر تنقید ہی نہیں لکھ رہے تھے اس کو اس کا جائز مقام بھی دلانا چاہتے تھے، اس لیے وہ جج نہ تھے وکیل تھے'' (۴۸)

یہاں اس امر کو بھی مدنظر رکھنا چاہیے کی حالی کی تربیت علی گڑھ تحریک کی آغوش میں ہوئی تھی۔اس تحریک کے اثرات ان کی طبیعت میں اس حد تک سرایت کر گئے تھے کہ انہیں شاعری میں بھی جدیدیت کا ڈول ڈالنا پڑا۔دوسرے اس دور کے مطابق کسی شخصیت سے اتنی زیادہ وابستگی کا اظہار محال تھا۔ویسے بھی سوانح نگاری میں غیر جانب دارانہ رویہ ایک وصف تصور کیا جاتا ہے۔بقول سید ابوالخیر کشفی:

> '' حالی نے جس دور میں'' یادگار'' تحریر کی وہ سرسید کی تحریک سے پوری طرح وابستہ ہو چکے تھے اور ادب کو فوری تعمیر کا وسیلہ سمجھتے تھے۔اس لئے بعض نازک واقعات کی تفصیل سے انہوں نے دانستہ دامن کشی کی ہے۔مثلاً غالب کی گرفتاری اور ان کی شراب نوشی۔یہ واقعات اس کتاب میں موجود ہیں لیکن غزل کی زبان میں اور حالی سچے غزل گو تھے شاید ان کا دور ان واقعات کی

تفصیل پڑھ کر غالب کی ذات سے انصاف بھی نہ کر سکتا تھا ''(۴۹)

ان تمام اعتراضات کے باوجود غالب کے معروف سوانح نگاروں نے ''یادگار غالب'' سے پہلوتہی نہیں کی اور اس کو بنیادی ماخذ کا درجہ دیا ہے حالانکہ تحقیق سے بعض واقعات کو غلط ثابت کیا ہے۔ پھر بھی یادگار کی اہمیت مسلمہ ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ:

''لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ ''یادگار'' مستند نہیں۔ مہر صاحب نے اپنی کتاب میں کم و بیش بیالیس موقعوں پر ''یادگار غالب'' کے حوالے دیے ہیں، مگر اختلاف چار پانچ امور ہی میں کیا ہے۔ باقی ہر چیز میں ان کے بیانات کو مستند ٹھہرایا ہے'' (۵۰)

اس میں شک نہیں کہ حالی نے غالب کی سیرت کے خط و خال اس خوبی اور جامعیت کے ساتھ کھینچے ہیں کہ ہماری چشم تخیل انہیں جیتا جاگتا، چلتا پھرتا، کھاتا پیتا اور ہنسی و دل لگی کرتا ہوا دیکھ سکتی ہے۔

حواشی

۱۔ مولانا غلام رسول مہر، غالب، لاہور: مسلم پرنٹنگ پریس، ۱۹۳۶ء ص ۱۱

۲۔ شیخ اسماعیل پانی پتی، غالب اور حالی کے تعلقات ''صحیفہ، حالی نمبر جنوری ۱۹۷۲ء، ص ۲۷

۳۔ عبدالقوی دریابادی ''یادگار غالب'' (مضمون) مشمولہ احوال ونقد حالی۔ مرتبہ محمد حیات خان سیال لاہور: نذر سنز۔ ۱۹۸۰ء ص ۴۱۳

۴۔ رام بابو سکسینہ، تاریخ اردو ادب، لاہور: علمی کتب خانہ اردو بازار، ۱۹۶۷ء ص ۴۱۶

۵۔ ڈاکٹر سلام سندیلوی، جدید اردو نثر، عشرت پبلشنگ ہاؤس لاہور۔ ۱۹۶۴ء ص ۶۱

۶۔ ڈاکٹر سید عبداللطیف، غالب (مترجم) سید معین الدین قریشی، نئی دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۲ء ص ۱۳

۷۔ عبدالماجد دریا آبادی ''یادگار غالب'' مشمولہ، احوال ونقد حالی، محولہ بالا ۳، ص ۴۱۴

۸۔ ایضاً، ص ۴۱۳

۹۔ آل احمد سرور، تنقید کیا ہے؟ مضمون ''یادگار حالی'' دہلی: کتابی دنیا لمٹیڈ، ۱۹۴۷ء ص ۲۶

۱۰۔ سید مسعود حسن رضوی: متفرقات غالب، رامپور: ہندوستان پریس، ۱۹۴۷ء مقدمہ ص ۱۹

۱۱۔ ایضاً ص ۲۰

۱۲۔ ایضاً ص ۲۴

۱۳۔ ایضاً ص ۲۵

۱۴۔ خلیل الرحمن داؤدی (مرتب) یادگار غالب، لاہور: مجلس ترقی ادب کلب روڈ طبع اول ۱۹۶۳ء حاشیہ ص ۱۱۳

۱۵۔ خلیق انجم، غالب کا سفر کلکتہ، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۵ء ص ۳۵

۱۶۔ خلیل الرحمن داؤدی (مرتب) یادگار غالب: محولہ بالا ۱۴۔ حاشیہ ص۔ ۳۶۔ ۳۷

۱۷۔ ایضاً حاشیہ ص۔ ۴۱

۱۸۔ ایضاً حاشیہ ص۔ ۴۹

۱۹۔ ظ۔ انصاری، غالب شناسی، بمبئی: انٹرنیشنل ادب (ساہتیہ) ٹرسٹ ۱۹۶۵ء ص ۱۰۳

۲۰۔ ڈاکٹر خلیق انجم، غالب اور شاہان تیموریہ، دہلی: اردو اکیڈمی ۱۹۷۲ء ص۔ ۶۵

۲۱۔ انیس ناگی، غالب پریشاں، لاہور: مکتبہ جمالیات، ۱۹۹۳ء ص ۱۴۶

۲۲۔ قاضی عبدالودود، جہان غالب، پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری ۱۹۹۵ء۔ ص ۶۵

۲۳۔ ایضاً ص ۱۴۳

۲۴۔ ایضاً ص ۳۷

۲۵۔ عبدالعزیز ساحر، ''غالب گمان سے یقین تک'' بازیافت، شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی، اورینٹل کالج لاہور۔ جولائی تا دسمبر ۲۰۰۳ء ص ۳۳۷۔ ۳۳۸،

۲۶۔ کالی داس گپتا رضا، غالب کی بعض تصانیف، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان ۲۰۰۲ء مضمون ''مثنوی بیان نمودار یشان نبوت ولایت'' ص ۱۸، ۱۹

۲۷۔ قاضی عبدالودود: جہان غالب: محولہ بالا ۲۲۔ ص ۲۵۰

28. Ghalib; life and letters; ralph Russell and Khurshidul Islam George Allen and unwin LTD, England, 1969.[F.N-p-357]

۲۹۔ غلام رسول مہر (غالب) محولہ بالا ۱۔ ص۔ ۹۸

۳۰۔ ایضاً ص ۱۰۹

۳۱۔ ایضاً ص ۲۷۷

۳۲۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، اطراف غالب، لاہور: گلوب پبلشرز۔ طبع اول ۱۹۶۸ء ص ۲۵۹

۳۳۔ ڈاکٹر سید عبدالطیف، غالب، محولہ بالا ۶۱۔ ص ۴۱

۳۴۔ ڈاکٹر سید عبداللہ: مضمون ''یادگار غالب''۔ اورینٹل کالج میگزین۔ شمارہ نومبر ۱۹۳۶ء ص ۷۵

۳۵۔ ڈاکٹر گیان چند: رموز غالب: ادارہ یادگار غالب، کراچی ۔۱۹۹۹ء ص ۲۷۰

۳۶۔ ایضاً ص ۲۷۰

۳۷۔ غلام رسول مہر: غالب: محولہ بالا ۱۔ دیباچہ ص ۔۴

۳۸۔ کالی داس گپتا رضا۔ غالبیات چند شخصی اور غیر شخصی حوالے (یاداشتیں)، اعجاز سیمابی، مرتب، بمبئی: ساکار پبلشرز پرائیویٹ لمیٹڈ، ۱۹۸۹ء ص ۷۳

۳۹۔ شیخ محمد اکرم۔ حکیم فرزانہ۔ لاہور: فیروز سنز، ۱۹۵۷ء، ص ۱۳،۱۴

۴۰۔ ڈاکٹر وحید قریشی، نذر غالب، لاہور: سنگ میل پبلیکشنز، ۱۹۷۰ء، ص ۱۶۷

۴۱۔ ایضاً ص ۸۹

۴۲۔ ایضاً ص ۲۰۶

۴۳۔ خلیل الرحمٰن داؤدی، یادگار غالب، محولہ بالا ۱۴، ص ۳۵، ۳۶

۴۴۔ سید ابوالخیر کشفی (مرتبہ)، یادگار غالب، کراچی: اردو اکیڈمی سندھ ۱۹۶۲ء ص ۔۶

۴۵۔ الطاف فاطمہ، اردو میں فن سوانح نگاری کا ارتقاء، کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۶۱ء ص ۳۶، ۳۷

۴۶۔ ڈاکٹر سید عبداللہ۔ اطراف غالب، محولہ بالا ۳۲، ص ۲۵۸

۴۷۔ شمس الرحمٰن فاروقی، غالب کے چند پہلو، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۱ء، ص ۴۳

۴۸۔ ڈاکٹر گیان چند، رموز غالب، محولہ بالا ۳۵، ص ۲۷۱

۴۹۔ سید ابوالخیر کشفی (مرتبہ)، یادگار غالب، محولہ بالا ۴۴، ص ۔۷

۵۰۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، اطراف غالب، محولہ بالا ۳۲، ص ۲۵۹

دفتری زبان......بنیادی مباحث

فیاض احمد فیضی

Abstract

This article reviews various definitions regarding Urdu as an official language. This study attempts to sum up the various aspects of Urdu as an official language. Leading forward a clear concept of Urdu as an official language.

''دفتر'' اُردو زبان میں ایک کثیر الاستعمال لفظ ہے جو معنی کی متعدد جہتیں رکھتا ہے۔ اس کا انگریزی مترادف Office ہے۔ لغات میں اس کے مختلف معنی بیان کیے گئے ہیں۔ فرہنگ آصفیہ کے مطابق یہ فارسی الاصل لفظ ہے جو ''مجموعہ حساب' کتاب' کچہری کے کاغذات کا مجموعہ' طومار' بھاری خط' طویل کہانی' قصہ۔ یا رپورٹ اور محکمہ وآفس'' [۱] کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ وارث سرہندی نے اسے عربی الاصل قرار دیا ہے ان کے مطابق اس کے معانی ''کاغذ' کاپی' رجسٹر' طومار' لمبا چوڑا خط' مجموعہء حساب' مجموعہء اشعار' کچہری کے کاغذوں کا مجموعہ' محکمہ' سررشتہ' وہ جگہ جہاں کسی محکمہ کے کاغذ یا کتابیں رکھی جائیں' کاروبار کی جگہ' وہ جگہ جہاں لکھنے پڑھنے کا کام ہو اور طویل کہانی'' [۲] کے ہیں۔ فیروز اللغات کے مولف نے بھی اسے عربی الاصل قرار دیا ہے اور اس کے کم وبیش وہی معنی لیے ہیں جو وارث سرہندی کی علمی اُردو لغت میں مذکور ہیں [۳]۔ عربی لغت ''المنجد'' (اردو) کے مطابق دفتر کا مطلب ''رجسٹر'' حساب کی کتاب لکھنے کی کتاب'' [۴] ہے اور ''المنجد'' (عربی) میں اسے "مجموعه الصحف المضمومة" [۵] قرار دیا گیا ہے اور یہ اُردو اور فارسی کی طرح عربی میں وسیع معنوں میں استعمال نہیں ہوا۔

دفتر کا انگریزی مترادف Office ہے۔ شان الحق حقی کی مرتب ومترجمہ ''آکسفورڈ انگلش اینڈ اُردو ڈکشنری'' کے مطابق Office کے معنی اور مفہوم حسب ذیل ہیں۔

۱۔ دفتر انتظامی کارروائی کی جگہ

۲۔ کسی کاروبار کے انجام دینے کا مقام' ٹکٹ گھر' ڈاک خانہ

۳۔ کسی بڑے کاروبار کا مقامی دفتر یا شاخ

۴۔ کسی پیشہ ورانہ ماہر مشاورت کا کمرہ

۵۔ عہدہ، منصب

۶۔ منصب کی معیاد خصوصاً وزیر یا حکومت بنانے والی سیاسی جماعت کے برسر اقتدار رہنے کی مدت، عہدے پر فائز رہنا

۷۔ کسی سرکاری محکمے وغیرہ کا دفتر عملہ اور دائرہ اختیار، مجموعی طور پر جیسے دفتر خارجہ

۸۔ کسی کے مقام یا منصب کے ساتھ وابستہ فرائض، عمل یا کارروائی وغیرہ[۶]

The American Heritage (r) of پہ موجود The Free Online Dictionary (Google)
the English Language میں Office کے مندرجہ ذیل معنی بیان کیے گئے ہیں۔

a. A place in which business, clerical, or professional activities are conducted.

b.The administrative personal, executives, or staff working in such a place

2. A duty or function assigned to or assumed by someone. See Synonyms at function.

3. A position of authority, duty, or trust given to a person, as in a government or corporation: the office of vice president.

4. (a) A subdivision of a governmental department: the U.S. Patent Office

(b) A major executive division of a government: the British Home Office[۷]

Collins Essential English موجود پہ The Free Online Dictionary (Google)
Dictionary کے مطابق

i. A room, set of rooms, or building in which business, professional duties, or clerical work are carried out.

ii. A department of an organization dealing with particular business.[۸]

Merriam Webster On Line Dictionary میں Office کے یہ معنی بیان کیے گئے ہیں:

1. "A special duty, charge, or position conferred by an exercise of governmental authority and for a public purpose: a position of authority to exercise a public function and to receive whatever emoluments may belong to it

b : a position of responsibility or some degree of executive authority

2. A major administrative unit in some governments <British Foreign Office> b: a sub division of some government departments.

3. The group of people working in office.

4. A government department of agency.

5. A position of trust of authority, as in a government.

6. A place where tickets, information, or some services can be obtained[۹].

دفتر کے حوالے سے یہاں چند مغربی ماہرین لسان کی تعریفات سے بھی استفادہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ Hick and Place (ہک اینڈ پلیس) لکھتا ہے:

''دفتر تجارتی تنظیم کے تمام شعبوں کے لئے کاغذی کارروائی اور مرکز یادداشت ہے۔ یہاں پالیسیوں اور تجاویز کو ریکارڈ کیا جاتا ہے۔ رسد کاروں، گاہکوں اور تکنیکی ماہرین کے ساتھ مراسلت کی جاتی ہے.........دفتر میں سبھی ریکارڈز رکھے جاتے ہیں''۔[۱۰]

Willim Henri (ولیم ہینری) کے مطابق:

''دفتر کسی ادارے کا وہ حصہ ہے جہاں مختلف کارگزاریوں کی ہدایت کاری اور ارتباط کا کام انجام دیا جاتا ہے۔ یہاں طرح طرح کے اعداد وشمار جمع کیے جاتے ہیں۔ ان کی تقسیم کے علاوہ انہیں بحفاظت رکھنے کا کام کیا جاتا ہے۔ سبھی طرح کے دستاویزوں کے خاکے تیار کیے جاتے ہیں اور بہ حفاظت رکھے جاتے ہیں۔ مراسلت و احکامات کی تیاری، اجرائی اور اس کے نقل تیار کرنے کے علاوہ مسل بندی اور ان کی حفاظت کا انتظام کرنا عمل میں آتا ہے''۔[۱۱]

S.A Sherlekar (ایس اے شرلیکر) کے مطابق:

''دفتر کسی ادارے کا وہ لازمی جز ہے، جسے مختلف کارگزاریوں کو عمل میں لانے اور ان کے ارتباط باہمی کا کام سپرد کیا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسی جگہ ہے جہاں پورے ادارے کی پالیسی کا تعین ہوتا ہے''۔[۱۲]

انٹرمیڈیٹ کی کتاب ''دفتری دستور العمل'' میں دفتر کی تعریف یوں کی گئی ہے:

''دفتر کسی تعلیمی ادارے، کاروباری ادارے یا صنعتی ادارے کی انفعالی یا تنظیمی سرگرمیوں کا مرکز ہوتا ہے۔ دفتر کسی ادارے کی سرگرمیوں میں نظم وضبط قائم رکھنے کی ذمہ داری قبول کرتا ہے جس

سے کاروبار کی عملداری میں یکسانیت' ارتباط' نظم وضبط اور معیار قائم ہو جاتا ہے''۔[۱۳]

ڈاکٹر بشمبھر سہائے اور پروفیسر محمد سعید نے ''دفتری انتظامیہ'' میں دفتر کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

''دفتر سے ہماری مراد ایک ایسا مقام ہے جہاں کسی خاص ضرورت کو پورا کرنے کیلئے باترتیب اور مناسب بندوبست کیا جائے۔ دوسرے الفاظ میں کسی ادارے کا دفتر وہ جگہ ہے جہاں سے اس ادارے کی مختلف سرگرمیوں کو تحریک ملتی ہے اور انہیں ترتیب دے کر ان کا بندوبست کیا جاتا ہے''۔[۱۴]

سید مظفر حسین رزمی نے بھی کتاب ''دفتر ضرورت اور انتظام'' میں دفتر کی وضاحت کرتے ہوئے اس کے کم وبیش وہی معنی مراد لئے ہیں جو شان الحق حقی کی مرتبہ ومترجمہ آکسفورڈ انگلش اینڈ اُردو ڈکشنری میں مذکور ہیں:[۱۵]

''دفتری زبان'' کی ترکیب میں دوسرا لفظ ''زبان'' ہے۔ دفتری اردو کی تعریفات کرنے سے پہلے زبان کے حوالے سے چند باتیں دیکھ لینا ضروری ہیں۔ لغت کے اعتبار سے زبان ایک عضو جسمانی بھی ہے اور اظہار وابلاغ کا ایک منظم طریقہ بھی جسے انسان استعمال کرتے ہیں۔

اُردو کا لفظ ''زبان'' ذومعنی ہے اور لسان محض ابلاغ کے منظم طریقے کیلئے استعمال ہوتا ہے جبکہ عربی الاصل لسان عربی میں اسی طرح ذومعنی ہیں جس طرح اُردو میں زبان۔ چنانچہ اسے ''آلة النطق و الذوق''[۱۶] بھی کہتے ہیں اور اسے ''الغطة الرسالہ''[۱۷] کے معنی میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ عطش درانی زبان کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''اصطلاحی مفہوم میں زبان اس عمل کا نتیجہ ہوتی ہے جو حلق میں موجود گوشت کے لوتھڑے یعنی ''زبان'' سے آواز کے زیروبم کو قابو میں کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس عمل کو بولنا اور نتیجے کو بولی یا زبان کہا جاتا ہے۔ اس میں مہمل اور بامعنی دونوں طرح کی آوازیں شامل ہوتی ہیں۔ انہیں آواز کے علاوہ تحریر میں بھی پیش کیا جاتا ہے''[۱۸]

چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں:

''زبان وہ ذریعہ ہے جس کی مدد سے انسان اپنی ذات اور اپنے ماحول کے تقاضے کے مطابق اظہار کرتا ہے۔ خواہ یہ اظہار آواز کے ذریعے کیا جائے یا سوچے ہوئے کلمات کو تحریر میں بیان کر دیا جائے۔ اظہار خیال زبان کا محتاج ہے' زبان زندگی کے تجربات کا خزانہ ہے اور روابط اور معاشرت کے لیے زبان ایک اہم ہتھیار ہے۔''[۱۹]

تاہم زبان کا انگریزی مترادف Language ذومعنی نہیں اور صرف لسان یعنی اظہار وابلاغ کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ تاہم اُردو' فارسی اور عربی کی طرح انگریزی لفظ Language کی بھی جامع اور واضح تعریف کرنا

آسان نہیں۔ جدید لسانی تحقیق زبان کی ایک ڈھیلی ڈھالی تعریف کو ترجیح دیتی ہے چنانچہ Trudgill زبان کی تعریف یوں کرتا ہے۔

> Language is "not only a linguistic but also political, cultural, social and historical term". [۲۰]

Julia S. Falk زبان کی تعریف ان الفاظ میں کرتی ہے:

> "Language is a mental phenomenon, a body of knowledge about sounds, meanings and syntax, which resides in the minds. This knowledge can be put to use of course but the speech or writing a result is merely a representation of the languages--------- it is not the language it self. [۲۱]

مندرجہ بالا تعریفات کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ دفتری امور کی نگرانی' انتظام و انصرام اور ملازمین کے معاملات وغیرہ کے امور دفتر میں انجام دیئے جاتے ہیں۔ اسی کی بدولت مختلف انتظامیہ آجر اور مزدور' مالک اور نوکر' افسر اور ماتحت حکمران اور رعایا اور دیگر کاموں میں ربط پیدا کیا جاتا ہے۔ دفتر میں آنے والی معلومات کی نہ صرف دوسروں تک ترسیل کی جاتی ہے بلکہ مستقبل کے لیے اسے حفاظت سے رکھنے کا بندوبست بھی کیا جاتا ہے۔ پالیسیاں اور منصوبے بنانے اور ان پر عمل درآمد کی نگرانی میں دفتر اہم کردار ادا کرتا ہے۔ دفتر کوئی مادی شے پیدا کرنے کا آلہ کار نہیں بلکہ صرف خدمات انجام دیتا ہے۔ انتظامیہ کا کاروبار کسی نہ کسی زبان میں انجام پاتا ہے جو ضوابط کے مطابق دفتری زبان کہلاتی ہے۔ اگر یہ تمام امور اُردو زبان میں انجام پائیں تو اس زبان کو دفتری اُردو کا نام دیا جائے گا۔ مختلف اہل علم' دفتری اور انتظامیہ ماہرین نے دفتری زبان کی ضروریات اور عملی صورتوں کی تفصیل تو بیان کی ہے لیکن دفتری زبان کیا ہے؟ کے موضوع پر ٹھوس اور مختصر لفظوں میں کوئی بات نہیں کہی گئی۔

مختلف ادوار میں اہل ادب' محققین' دانش ور اُردو زبان کی سرکاری حیثیت اور اس کے دفتری استعمالات کے حوالے سے اپنی تحریرات میں اظہار کرتے رہے۔ ان تحریروں سے جہاں جہاں دفتری اُردو کے معنی و مفہوم کے حوالے سے جو کچھ کہا جاتا رہا ذیل میں اس کا ذکر کیا جا رہا ہے تاکہ دفتری اُردو کے متعلق قائم روایت تک کچھ رسائی حاصل کی جا سکے۔

ڈاکٹر سید مصطفیٰ کمال لکھتے ہیں کہ ۲۱ فروری ۱۸۸۴ء کو اُردو کے نفاذ کے سلسلے میں ایک مراسلہ جاری کیا گیا جس میں کہا گیا

''سرکار عالی کا منشا اس وقت یہ ہے کہ جو زبان بولی جاتی ہے وہی لکھی جائے۔ یہ غرض نہیں کہ ہر شخص کو بہت عمدہ اور شستہ اُردو لکھنے پر مجبور کیا جائے۔''[۲۲]

احسن مارہروی نے ''تاریخ نثرِ اُردو'' کے نام سے ۱۹۳۰ء میں ایک کتاب مرتب کی تھی' جسے مقتدرہ قومی زبان نے ۱۹۸۶ء میں ''نمونہ منثورات'' کے نام سے شائع کیا ہے۔ دفتری اُردو کی تعریف کرتے ہوئے احسن مارہروی نے لکھا:

''کچہریوں کی اُردو کو گھسا ہوا سکہ اور بازاری بولی سمجھنا چاہیے نہ کہ ٹکسالی زبان اور اُردوئے معلیٰ۔''[۲۳]

ڈاکٹر سید عبداللہ ایسی زبان کو دفتری اُردو قرار دیتے ہیں جس میں دفتری اصطلاحات دفتر میں کام کرنے والے افراد کی ذہنی سطح کے مطابق رکھی جاتی ہیں۔[۲۴]

ڈاکٹر وحید قریشی کی دفتری اُردو کے بارے میں رائے کم وبیش ڈاکٹر سید عبداللہ سے ملتی جلتی ہے وہ رقم طراز ہیں:

''دفتری اُردو کا مزاج اہل دفتر کا حصہ ہے۔ دفتری زبان کا مزاج دفتری افراد کی صواب دید سے متعین ہوسکتا ہے اور اس کے بارے میں زبان کے ادبی سانچوں سے کام تو لیا جا سکتا ہے لیکن انہیں پورا کا پورا اختیار نہ دیا جا سکے گا''۔[۲۵]

سجاد الحسن دفتری اُردو کے بارے میں اپنے رائے دیتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''ایسی دفتری زبان کی ضرورت لاحق ہوتی ہے جو عوام کی مقامی بولیوں اور لہجوں کو اپنے اندر سمو سکے''۔[۲۶]

پاکستانی جامعات میں علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ اس نے سب سے پہلے دفتری اردو کے مباحث کو نصاب میں شامل کیا۔ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی کا ''دفتری اُردو کورس'' ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا۔ اس کتاب میں قدیم اور جدید تحریروں کا تقابل کرتے ہوئے دفتری اُردو کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ کتاب مصنفین کی ایک ٹیم/ جماعت نے تحریر کی ہے جس کے مطابق دفتری اُردو سیدھے سادے انداز میں لکھی گئی تحریر ہوتی ہے جسے عوام الناس سے لے کر خواص تک باآسانی سمجھ سکیں اور مذکورہ کتاب کے صفحہ ۳۵ تا ۳۸ پر نثر کے مختلف نمونوں کا تقابلی جائزہ لینے کے بعد دفتری اُردو کی جن خصوصیات کا خلاصہ دیا گیا ہے وہ درج ذیل ہیں۔

۱۔ اس میں خاص دفتری اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں۔

۲۔ اس میں لفظوں کا استعمال بڑی کفایت شعاری سے کیا جاتا ہے۔

۳۔ اس میں درکار تمام ضروری معلومات موجود ہوتی ہیں۔

۴۔ عبارت کو سجانے کی کوشش نہیں کی جاتی۔

۵۔ اس کی عبارت آسان، سلیس اور سب سے بڑھ کر یہ کہ مختصر ہوتی ہے۔[۲۷]

ڈاکٹر عطش درانی دفتری زبان کی خصوصیات پر زور دیتے ہوئے دفتری زبان کی تعریف ڈھونڈنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں:

''کاروباری لین دین اور دفتری مراسلت میں جس زبان کو استعمال کیا جاتا ہے اس کی سب سے بڑی خصوصیت اس کا اختصار ہے۔ الفاظ کے استعمال میں کفایت شعاری سے کام لیا جاتا ہے۔ عبارت آرائی کی کوشش نہیں کی جاتی۔ تشبیہوں اور استعاروں کے استعمال کی یہاں گنجائش نہیں ہوتی۔ بات دوٹوک کی جاتی ہے اور سادگی کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ مبالغے سے پرہیز اور حقائق پر توجہ اس کی اہم خصوصیات ہیں۔ باہمی رابطے کی زبان ہونے کی وجہ سے اس کا اخلاص پر مبنی ہونا ضروری ہے۔ اختصار اور دفتری امور کے مخصوص معاملات کی خاطر بعض اصطلاحات کا استعمال ناگزیر ہے۔ اس لیے اسے اختصار کی زبان بھی کہا جاتا ہے۔ منطقی ربط اور تسلسل دفتری زبان کی خصوصیات میں اہم ہیں''۔[۲۸]

مذکورہ بالا تعریفات اور بنیادی مباحث پڑھنے کے بعد دفتری اُردو کی تعریف ان الفاظ میں کی جاسکتی ہے۔ اُردو میں لکھی گئی وہ تمام تحریریں جو دفتری امور نمٹانے کے سلسلے میں استعمال کی جائیں، چاہے وہ مسل پر کیفیت نویسی کی شکل میں ہوں، مراسلت، خط کتابت، لین دین کی رسیدیں، سمریاں، خلاصے، عرض داشتیں، دفتری گوشوارے، دفتری قواعد وضوابط، قوانین ملازمت، معاملات حسابات وغیرہ غرض کہ دفتر میں تمام قسم کی تحریریں جو دفتری اسلوب میں ہوں اور ان کا مقصد دفتری معاملات کو با آسانی نمٹانا ہو وہ دفتری زبان کے زمرے میں شامل ہوں گی۔ مختصر یہ کہ دفتری مقاصد کے لیے ایک مقررہ ضابطے اور طریق کار کے مطابق دفتری اصطلاحات سے مرتب کردہ تحریر کو دفتری اصطلاح میں دفتری زبان کہا جائے گا اگر مذکورہ تحریر اردو میں ہو تو اسے بالتخصیص دفتری اردو کا نام دیا جائے گا۔ ان تعریفوں سے دفتری اردو کے مقاصد اور دفتری اُردو کی خصوصیات و اسلوب کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ نیز اس بات کا بھی پتا چل جاتا ہے کہ کون سی تحریریں دفتری اُردو کے زمرے میں آتی ہیں۔ میرا خیال یہ ہے کہ اُردو زبان کے مزاج اور تہذیبی ومعاشرتی پس منظر کے مطابق دفتری اُردو کی خصوصیات کا تعین کیا جاسکتا ہے۔

دفتری نظام کو چلانے اور اس کا ریکارڈ رکھنے کے لیے دستاویزات تیار کرنا اور ان کو سنبھالنا بھی ضروری ہوتا

ہے جس کے لیے مسل داری کا نظام اختیار کیا جاتا ہے۔ مسلوں پر تحریریں ہوتی ہیں اور یہ کسی نہ کسی زبان میں ہوتی ہیں۔ وہ تحریریں جس زبان میں بھی ہوں گی بلا شبہ وہ دفتری زبان کہلانے کی حق دار ہوگی۔ ادارے کو چلانے کے لیے قواعد و ضوابط تیار کیے جاتے ہیں' جن پر عمل کر کے ادارے کے انتظام و انصرام کو بہتر انداز میں چلایا جاتا ہے۔ ان قوانین ضوابط اور اصولوں کو بھی کسی زبان میں قلم بند کیا جائے' اسے دفتری زبان ہی کہا جائے گا۔

مندرجہ بالا تمام مباحث دفتری اُردو کے اسلوب کی وضاحت کرتے ہیں۔ یہ اسلوب کئی صورتوں میں ظاہر ہو کر دفتری اسالیب کی بنیاد قائم کرتا ہے۔ دفتری زبان کو اگر ہم اپنی ضرورت کے مطابق دفتری اُردو کے نام سے یاد کریں تو پتا چلتا ہے کہ دفتر کے تنظیمی ڈھانچے میں مختلف سطحوں پر استعمال ہونے والی اُردو مختلف اسالیب میں لکھی جائے گی۔

دفتر میں صدر نشین یا منتظم اعلیٰ سب سے اوپر کے منصب پر فائز ہوتا ہے۔ اس کے بعد ہر شعبے کا سیکرٹری (معتمد) پھر ہر سیکرٹری کا عملہ جس میں نائب معتمد سے جونیئر کلرک تک شامل ہوتے ہیں۔ یہ تمام ڈھانچہ اپنی انتظامی مسلوں اور یادداشتوں کو ایک خاص زبان میں محفوظ کرتا ہے یا قابل عمل بناتا ہے۔ یہ اسالیب ہر سطح پر دفتری امور کے اسالیب میں بدل جاتے ہیں۔ ایک منصب اپنے سے بڑے منصب کے لیے عبارت کا استعمال کرتا ہے لیکن اپنے سے کم تر منصب کے لیے اشاراتی زبان ہی کافی سمجھی جاتی ہے۔ اُردو زبان میں یہ صلاحیت اہم ہے کہ ہر دفتر کی ضرورت کے لیے اس کے پاس ذخیرۂ الفاظ موجود ہے۔ صدر نشین' چیئر مین یا ناظم اعلیٰ جب اپنے سے بڑے منصب کو کسی دفتری ضرورت کے لیے کچھ لکھنا چاہتا ہے تو وہ اس کے منصب اور مقام کے مطابق اسلوب اختیار کرتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ دفتری زبان دیگر علوم انسانی کے مقابلے میں سادہ' خشک اور براہ راست ہوتی ہے۔ اس میں ادب' جمالیات' شاعری یا داستان طرازی کی گنجائش نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر کسی ادارے کا سربراہ اپنی متعلقہ وزارت کو اپنی ضرورت لکھے گا یا متعلقہ وزارت کے سوالات کا جواب لکھے گا تو اس کی زبان حقائق کے بیان میں پر تکلف ہوگی' لیکن جب منتظم اعلیٰ یا صدر نشین اپنے دفتر کے معتمد یا سیکرٹری کی کوئی تحریر بھیجے گا' تو اس کی حیثیت ایک حکم یا تجویز ہوگی۔ یہ عبارت فطرتاً بہت مختصر اور اشاراتی ہوگی۔ نچلی سطح سے موصولہ یادداشت پر بھی اعلیٰ افسر ''دیکھ لیا گیا'' یا ''ملاحظہ شدہ'' سے زیادہ نہیں لکھے گا۔ اگر اسے ضرورت ہوگی تو نچلے منصب دار کو صرف ''گفتگو کیجیے'' لکھنے پر اکتفا کرے گا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کی رائے اس سلسلے میں کچھ یوں ہے:

> ''دفتری زبان کے کئی شعبے ہوتے ہیں۔ اول تو معمولی ہدایات و اشارات ہیں جو افسر اپنے ماتحتوں کی رہنمائی کے لیے لکھتے ہیں اور ماتحت ان کا جواب دیتے ہیں۔ یہ نہایت معمولی الفاظ یا

اشارے ہوتے ہیں۔ ان کے معاملے میں کوئی خاص مشکل پیش نہیں آنی چاہیے۔ دوسرے شعبے کے ضمن میں وہ عام نوٹ آتے ہیں جو قدرے طویل ہوتے ہیں۔ ان میں اصطلاحات کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے اگرچہ ان اصطلاحات کی تفہیم میں مشکلات کا احتمال موجود ہوتا ہے لیکن سیکشن آفیسر یا سینئر کلرک ان مشکلات پر آسانی سے قابو پا سکتے ہیں''۔[۲۹]

دفتر کے صاحب اختیار اور ماتحت افراد کے درمیان دفتری زبان اور اسلوب میں فرق کا نمایاں ہونا ایک فطری امر ہے۔ اسی سے دفتری زبان کے مختلف اسالیب کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ دفتری امور کی عام طور پر مندرجہ ذیل صورتیں ہوتی ہیں۔

۱۔ معلومات کی وصولی

۲۔ معلومات کی ایک سطح سے دوسری سطح تک ترسیل

۳۔ معلومات کا ریکارڈ اور تحفظ

۴۔ معلومات کو ترتیب دینا

۵۔ مسل داری

دفتری اردو کے خصائص

تحریر زبان کی حفاظت کا بنیادی ذریعہ ہے چنانچہ دفتری امور کی انجام دہی بھی تحریر کے ذریعے ہی ہوتی ہے۔ لہٰذا دفتری زبان کا تعلق تحریر کے ساتھ ہوتا ہے اور دفتری تحریر کو پر اثر بنانے کے لیے مناسب الفاظ کا انتخاب کرنا از حد ضروری ہے۔ کیونکہ اس کے ذریعے اطلاعات' مواصلات اور خیالات دوسروں تک پہنچائے جاتے ہیں۔ اگر دفتری تحریر اثر آفریں نہیں ہوگی تو وہ شخص یا ادارہ تحریر کے بنیادی مباحث نہیں سمجھ سکے گا اور دفتر سے مطلوبہ نتائج کی توقع بے کار ثابت ہوگی۔ لہٰذا جو اطلاع دوسرے ادارے یا شخص کو دینا مقصود ہو اسے اس طرح ضبط تحریر میں لایا جائے کہ وہ ادارہ یا شخص جسے اطلاع دی جا رہی ہے۔ اس کے مطلب اور مفہوم کو با آسانی سمجھ سکے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ لکھنے والا اپنے مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے جو کچھ لکھنا چاہتا ہے لیکن وہ لکھ کچھ اور جاتا ہے یا یوں بھی ممکن ہے کہ لکھنے والا لکھتا ٹھیک ہے لیکن پڑھنے والا غلط سمجھ لیتا ہے۔ اگر غلط الفاظ کے انتخاب کی وجہ سے آپ کی تحریر ناقص رہ گئی یعنی جن خیالات کی دوسروں تک ترسیل کرنا مقصود تھی وہ نہیں ہو پائی تو اسے سمجھانے کے لیے آپ کو ایک اور تحریر بنانا پڑے گی۔ اس سے نہ صرف وقت اور دولت ضائع ہوتی ہے بلکہ دفتر کی کارکردگی بھی متاثر ہوتی ہے اور کام کی عمل پیرائی بھی نہیں ہو پاتی۔ مناسب الفاظ تحریر میں نہ ہونے کی وجہ سے متعین مقاصد حاصل نہیں کیے جا سکتے۔ اس طرح کاروبار عروج کی طرف

جانے کی بجائے زوال کی طرف جاتا ہے۔ خط کتابت کے انبار لگ جاتے ہیں اور دفتری تحریر جن سے ادارے کو افادہ نہیں ہوتا وہ مسلوں کی زینت بن جاتی ہے۔ ان مسلوں کو حفاظت سے رکھنے کے لیے دفتر کو انتظام کرنا پڑتا ہے۔ دفتر پر بوجھ بڑھ جاتا ہے اس لیے دفتری اردو جتنی اختصار سے لکھی جائے گی اتنی ہی بہتر نتائج کی حامل ہوگی۔ اس لیے دفتری زبان کے الفاظ بہت واضح اور پر اثر ہونے چاہییں مگر سادہ اور مختصر الفاظ ہوں۔ دفتری تحریر میں سلاست، اختصار اور وضاحت تبھی پیدا ہو سکتی ہے جب مختصر اور سادہ استعمال کیے جائیں جو روزمرہ استعمال میں آتے ہیں۔ دفتری زبان میں گفتار، سماعت اور تعلیم کا منظم اور مسلسل عمل شامل ہوتا ہے جسے مرسلہ کے سامنے واضح کرنا ہوتا ہے۔ لہٰذا دفتری زبان میں درج ذیل خوبیاں ہونی چاہییں۔

۱۔ اختصار دفتری اردو کی بنیادی خوبی ہے لہٰذا خط کتابت کرنے کے لیے طویل جملوں سے گریز کرنا چاہیے نیز دفتری اردو حشو سے پاک ہوتی ہے مثلاً ''جہدِ مسلسل اور کاوشِ پیہم'' کی جگہ مسلسل کوشش ''زبان دانی اور سخن فہمی'' کی جگہ ''لسانی شعور'' جیسی جامع تراکیب استعمال کی جا سکتی ہیں تاکہ مصروف زندگی کے تقاضوں سے عہدہ براء ہوا جا سکے۔

۲۔ دفتری زبان میں مترادفات کی کثرت نہیں ہونی چاہیے کیونکہ مترادفات ادبی تحریروں کا لازمہ ہیں، دفتری کا نہیں۔ مثلاً ''ظالم، غاصب، چور اور لٹیرے حکمران'' کی بجائے ''غیر منصف حکمران'' لکھ دینا کافی ہے تاکہ تکرارِ لفظی سے بچا جا سکے۔

۳۔ دفتری زبان میں پیچیدہ الفاظ و تراکیب استعمال نہیں ہونی چاہییں کیونکہ دفتری خط کتابت کا حسن سادگی میں ہے علمی رعب و جلال میں نہیں۔ دفتری اردو کا مقصود افراد تک معاملات کی تفہیم و ترسیل ہے۔ تاکہ دفتری اردو میں لوگوں کی دلچسپی برقرار رکھی جا سکے۔

۴۔ دفتری اردو میں محاورات، تشبیہات اور استعارات کے ساتھ ساتھ صنائع بدائع کے استعمال سے بھی گریز کیا جائے گا کیونکہ دفتری زبان کسی خاص علمی طبقے کی نمائندہ نہیں ہوتی بلکہ وہ عام لوگوں کی ترجمان ہوتی ہے اور عام لوگ گفتگو میں رمزیت و ایمائیت اور علائم و تلمیحات سے واقف نہیں ہوتے لہٰذا ان کے لیے لچھے دار، مسجع و مقفی اور شاعرانہ زبان کی بجائے عام فہم اور سادہ زبان کو ترجیح دی جائے گی۔

۵۔ دفتری زبان میں بدیسی اور علاقائی زبانوں کے الفاظ استعمال کرنے سے حتی الامکان گریز کرنا چاہیے۔ مثلاً برصغیر پاک و ہند میں اردو کے ساتھ ساتھ انگریزی اور فارسی بھی دفتری زبان کے طور پر رائج رہیں ہیں اور یہ ایک فطری بات ہے کہ فاتح کی زبان مفتوح کی زبان پر اثر انداز ہوتی ہے لہٰذا بعض علاقائی زبانوں کے الفاظ بالعموم اور انگریزی زبان کے بہت سے الفاظ بالخصوص اردو زبان میں شامل ہو گئے ہیں جو مستعمل بھی ہیں تاہم بعض اوقات انگریزی زبان

سے مرعوبیت کے باعث اگر ہم اپنی خط کتابت میں کثرت سے ایسے انگریزی الفاظ استعمال کریں گے جن کے بآسانی اور عام فہم اردو الفاظ موجود اور مستعمل ہیں تو اس سے دفتری اردو کی ساکھ کو نقصان پہنچے گا۔ لہٰذا دفتری تحریروں میں غیر ضروری انگریزی الفاظ وتراکیب کے استعمال سے پرہیز کرنا چاہیے۔

دفتری اردو کی درج بالا خصوصیات کے پیش نظر یہ حقیقت واضح ہے کہ دفتری اردو اپنا ایک منفرد انداز تحریر اور شناخت رکھتی ہے۔ جس طرح شاعری کی زبان، افسانہ وناول کا انداز، سائنسی زبان، صحافتی ادب اور دیگر علوم وفنون کے اپنے اپنے مزاج اور اسلوب ہیں، اسی طرح دفتری اردو کی خصوصیات وانداز اس کی ضروریات، تقاضے، تکنیک وترتیب، مزاج اور اسلوب ہے جو وقت کی بدلتی ضرورتوں، تقاضوں، لوگوں کی ذہنی سطح، آسانی، سہولت، اختصار، مانوسیت، ماحول سے ہم آہنگی، معنویت، وضاحت، قطعیت، معنی ومفہوم کی درستی، لچک، سماجی ومعاشرتی تبدیلیوں اور مشینی ایجادات جیسی تمام چیزوں کے اثرات دفتری اردو نے قبول کر لیے ہیں۔

دفتری اردو کی اپنی ایک شناخت ہے اور اس شناخت کے دائرے میں رہ کر دفتری اصطلاحات بنتی چلی جا رہی ہیں۔ دفتری اردو کی ضرورت واہمیت اس بات کی متقاضی ہے کہ اسے ایک منفرد شناخت کے طور پر تسلیم کرتے ہوئے اس کا مطالعہ کیا جائے اور اس میں تحقیق وتجسس، دفتری اصطلاحات سازی جیسی جہتوں کا ادراک کیا جائے تاکہ کاروبار مملکت کو احسن طریقے اور اصولوں کے مطابق انجام دیا جا سکے۔

دفتری اردو کا اسلوب مبالغہ آرائی سے پاک، طوالت اور مشکل تراکیب سے مبرا اور انتہا پسندی سے دور ایک آسان، سادہ اور واضح مفہوم، اختصار، فرق مراتب، خلوص، ہمدردی اور قطعی معنی رکھنے والی دفتری اصطلاحات کا حامل اسلوب ہے۔ دفتری زبان میں حقائق کے بیان اور قواعد وضوابط کی تشریح کو اہمیت دی جاتی ہے۔ دفتری اردو کی تحریریں اپنے اندر ہمدردی اور خلوص رکھتی ہیں۔ اس میں عام لوگوں کو سمجھانے کے لیے آسان اور ربط رکھنے والی تحریر اور الفاظ کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ یہ دفتری اردو مراسلت کی متنوع اشکال اور اسالیب رکھتی ہے۔ ذیل میں ان اقسام واسالیب کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ لیا جا رہا ہے۔

جہاں تک دفتری اردو کی مختلف اقسام واسالیب کا تعلق ہے تو اس حوالے سے یہ بات پیش نظر رہنی چاہیے کہ دفتری پیغامات یا ترسیل دفتری اردو کی متنوع اشکال واقسام تحریر کے ذریعے ہی ممکن ہوتی ہے۔ مراسلت کی ان اقسام میں خط، دفتری یادداشت، نیم سرکاری خط، غیر رسمی نوٹ، تظہیر، اعلان، قرارداد، اعلامیہ، ٹائپ شدہ پرنٹر پیغام، دفتری حکم نامہ، سفارتی نوٹ اور سفارتی یادداشت وغیرہ شامل ہیں۔ وزارتیں، ڈویژنیں خود مختار، نیم خود مختار ادارے مراسلت کی انہی اقسام سے مشاورت ومعلومات کرتی ہیں۔ یوں یہ انداز عوام اور حکومت کے درمیان رابطے کے پل کا کام کرتا ہے۔

مراسلت کی مذکورہ بالا اقسام کے مختلف استعمالات سے مختلف اداروں اور حکومتی مشینری کے درمیان معاملات چلتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تمام اقسام اپنا مخصوص تکنیکی سانچہ رکھتی ہیں اور خاص مقاصد کے پیشِ نظر دفتری مراسلت کے انداز اور اسلوب کی تکنیکی ترتیب بھی تبدیل ہوتی رہتی ہے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ فرہنگ آصفیہ، سید احمد دہلوی (جلد دوم)، لاہور، مکتبہ حسن سہیل، طبع اول، ۱۹۰۸، طبع سوم چہارم، س ن

۲۔ علمی اردو لغت، وارث سرہندی، لاہور، علمی کتب خانہ، طبع دوم، اکتوبر ۱۹۸۳، ۲۵۱

۳۔ فیروز اللغات، فیروز الدین، مولوی، الحاج، لاہور، فیروز سنز، س ن

۴۔ المنجد (عربی/اردو) کراچی، دارالاشاعت ۱۹۷۵، ص ۱۲۹

۵۔ المنجد (عربی) فی اللغتہ و العرب و العلوم۔ بیروت۔ المطبع الکاثولیکینہ۔ ۱۹۰۸، ۶۳۶

۶۔ آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری، مرتبہ ومترجمہ شان الحق حقی

7- The Free Online Dictionary (Google)The American Heritage (R) of the English Language

8- The Free Online Dictionary (Google). Collins Essential English Dictionary

9. The Free Online Dictionary (Google). Merriam Webster

۱۰۔ *The Office Management by Hick and Plac e* بحوالہ دفتری انتظامیہ، محمد سعید ڈاکٹر، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۱، ص ۳۰

۱۱۔ *The Office Management Principle and practices by Henri William* بحوالہ دفتری انتظامیہ، ص ۳۰

۱۲۔ The Structure of Commcerce by S.A Sharelaker بحوالہ دفتری انتظامیہ، ص ۱۴۵

۱۳۔ دفتری دستور العمل، انٹرمیڈیٹ۔ یونٹ کوڈ ۲۲۳، ۹۔۱، اسلام آباد، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، ۱۹۹۰۔

۱۴۔ دفتری انتظامیہ، محمد سعید پروفیسر، بشمر سہائے، ڈاکٹر، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۱، ص ۱۳

۱۵۔ دفتری ضرورت اور انتظام۔ رزمی، سید مظفر حسین، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۲، ص ۱۶

۱۶۔ المنجد (عربی) فی اللغتہ و العرب و العلوم بیروت۔ المطبع الکاثو لیکیتہ۔
۶۳۶۰۱۹۰۸

۱۷۔ المنجد (عربی) فی اللغتہ و العرب و العلوم بیروت۔ المطبع الکاثو لیکیتہ۔
۶۳۶۰۱۹۰۸

۱۸۔ اسلوب دفتری زبان، عطش درانی، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۷، ص ۱۱

۱۹۔ اسلوب دفتری زبان، عطش درانی، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۷، ص ۱۱

20. Introducing Language and Society. Peter Trudgill. London. Penguin, 1922, Page 43.

21. Languistics and Language. A SUrvey of Basic Concepts and Implications, Julia. S. Falk.

۲۲۔ حیدر آباد میں اردو کی ترقی (تعلیمی اور سرکاری زبان کی حیثیت سے)۔ سید مصطفیٰ کمال، ڈاکٹر، حیدر آباد، شگوفہ پبلی کیشنز، دسمبر ۱۹۹۰

۲۳۔ نمونہ منشورات، احسن مارہروی، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶، ص ۳۹۳

۲۴۔ وضع استناد اصطلاحات، سید عبداللہ، ڈاکٹر، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵، ص ۶

۲۵۔ دفتری اردو، وحید قریشی، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵، ص ۶

۲۶۔ اردو میں علاقائی الفاظ کا استعمال، اردو نامہ، سجاد الحسن، لاہور، اگست ۱۹۸۳، ص ۸

۲۷۔ دفتری اردو، یونٹ ۹۔ اکوڈ ۳۰۱، اسلام آباد، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اشاعت دہم ۲۰۰۲، ص ۳۵ تا ۳۸

۲۸۔ اسلوب دفتری زبان، عطش درانی، ڈاکٹر، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۷، ص ۱۹

۲۹۔ وضع استناد اصطلاحات، سید عبداللہ، ڈاکٹر، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵، ص ۱۶

علمِ بدیع کی چند نادر صنعتیں ___ ایک تحقیقی مطالعہ

ڈاکٹر مزمل حسین

Abstract

Ilm-e-Badee occupies a traditional status in oriental poetry Critics have pointed out various "Sanats" . Some of them are very common and familiar to the readers. But some are unique and novel. Ilm-e-Badee is the study of generating contemporary verbal and semantic featurs in speech which renders a pleasant impression to speech intead of creating any kind of verbal or semantic complications. Ilm-e-badee, in accordance with its meanings renders rarity and tenderness to speech. The present thesis deals with such twenty, interesting and informattive, sannats : Sannat-e-Tasheef , sannat jam-e-ul-haroof, Sanat Siyaq-ul-adad, Sannat wash-ul-shaftain, Sannat Wase-ul-shaftein, Sannat muttatabey, Sannat Murraba, Sannat Mudawar, Sannat Munshari, Sannat Mushajir, Sannat mousel, Sannat Abda , Sannat, Idmaj, Sannat Istatba, Sannat Istabhdam, Sannat Tadbeej, Sannat Sehil-e-Mumtani ,Sannat Zilla Juggat and Sannat Qabih-o-MalheeThe present thesis presents a few such "Sanats" in research and analytical perspective.

''بدیع'' ایک نہایت اہم ادبی اصطلاح کے طور پر مروج ہے۔ یہ علم بلاغت کی ایک ایسی شاخ ہے جو کلام میں لفظی اور معنوی خوبیوں کو زیر بحث لاتی ہے۔ بلاغت کے مباحث میں معانی اور بیان کے بعد تیسرا فن بدیع ہے۔

اِس کو عرفِ عام میں ''صنائع بدائع'' بھی کہتے ہیں۔ صنائع بدائع ایسے علم کا نام ہے جو کلام میں خوبیوں کا اس طرح سبب بنتا ہے کہ کلام فصیح و بلیغ یعنی مقتضائے حال کے مطابق ہو کر قاری کے مزاج پر خوشگوار تاثر قائم کرتا ہے۔ اگر کلام فصیح و بلیغ نہ ہو تو صنائع بدائع کی موجودگی صرف آورد کی صورت ہو گی اور بہت جلد ایک مضحک شکل اختیار کرے گی اور کلام کی لطافت کو بڑھانے کی بجائے اس میں کمی کا باعث بن جائے گی۔

ماہرینِ بلاغت (مشرقی اور مغربی) نے صنائع کے برجستہ استعمال کو پسند کیا ہے۔ لانجائنس نے ایک جگہ کہا تھا کہ صنائع اس وقت زیادہ موثر ہوں گے جب اِس بات کا پتا نہ چلے کہ یہ صنائع ہیں۔ صنائع بدائع کا استعمال زیادہ تر مشرقی شعریات میں ہوا ہے۔ شاید اسی تناظر میں پروفیسر گارساں دتاسی نے بھی کہا تھا کہ استعارات و صنائع بدائع کے اہلِ مشرق بہت شائق ہیں۔ عربی، فارسی، سنسکرت، اُردو اور ہندوستان کی علاقائی زبانوں کی شعریات میں علمِ بدیع کا استعمال ہر عہد میں باقاعدگی سے ہوتا چلا آ رہا ہے۔ علمِ بیان جہاں معنی میں ایمائی دلکشی، لطافت، شگفتگی، جدت اور ایجاز کی خوبی پیدا کرتا ہے وہاں علمِ بدیع کے برمحل استعمال سے فنکار کے پروازِ تخیل اور نزاکتِ گفتار میں اضافہ بھی کرتا ہے۔

''صنائع بدائع'' کے استعمال پر ایک عہد بطورِ خاص تحریک علی گڑھ کے زیرِ اثر سامنے آنے والی تنقید میں اعتراضات اُٹھائے گئے اور اِس کے استعمال کو بدعت کا نام دیا گیا، لیکن اس بات کی جانب توجہ نہ دی گئی کہ جس دور میں صنائع بدائع کو شعوری طور پر (ایہام گوئی کی تحریک) برتا گیا۔ اُس میں شعراء کو لفظوں کے انتخاب کے وقت ایک خاص طرح کی ذہنی مشقت سے بھی گزرنا پڑتا تھا۔ اس کاوش اور تراش خراش کے عمل سے اور کچھ نہ ہوا ہو گا تو کم از کم کلام میں بعض فنی سقم تو دور ہوئے ہی ہوں گے اور اس عمل میں اُردو زبان کو جو تقویت ملی تھی اُس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

علمِ بدیع مشرقی شعر و ادب کی روایت کا حصہ ہے، کبھی شعوری اور کبھی لاشعوری انداز میں اس کا استعمال تواتر سے ہوا ہے۔ یہ ایک ایسا فطری اندازِ بیان ہے جو مشرقی شعر و ادب کے ہر دور میں مستعمل رہا ہے۔ اُردو کی کلاسیکی شاعری، جس میں اس علم کا کثرت سے استعمال کیا گیا اس نے نہ صرف اُردو زبان کو ترقی دی بلکہ اپنے خاصی پیرائے کی بدولت اپنی الگ شناخت اور انفرادیت بھی قائم کی۔

مشرقی شعریات میں علمِ بدیع کی کئی صنعتیں مستعمل ہیں۔ ان میں سے بعض صنعتیں ایسی ہیں جن سے ادب کے اکثر قارئین واقف ہیں، لیکن یہ صنعتیں پڑھنے میں خاصی دلچسپ، معلوماتی اور لطیف طرزِ احساس سے مملو ہیں۔ ان کے مطالعہ سے نہ صرف مشرقی السنہ کی وسعت و گہرائی کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ ان زبانوں کے شعر و ادب کی دلکشی، لطافت، بلاغت اور فنی اور لفظی حسن کا پتا بھی چلتا ہے۔ اِس تناظر میں ذیل میں پیش کی گئیں صنعتیں (لفظی و معنوی) اپنے انوکھے اور منفرد پہلوؤں سے قارئین کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔

صنعت تصحیف :

''تصحیف'' کے لغوی معنی'' لکھنے میں غلطی کرنا'' کے ہیں۔ اصطلاح میں یہ ہے کہ شاعر کلام میں ایسے الفاظ لائے کہ حرکات اور نقاط کے بدلنے سے الفاظ کے مفہوم میں تبدیلی آ جائے۔ یعنی اگر مدح ہو تو ہجو ہو جائے۔ اردو کی بلاغتی تاریخ میں سوائے نجم الغنی کے اِس صنعت پر کسی نے کچھ نہیں لکھا اور نجم الغنی نے اس صنعت کی وضاحت تو کی ہے لیکن شعر میں اِس کی مثال بیان نہیں کی، جو مثال دی ہے اُس کی بھی تردید کر دی ہے۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں:

تصور اس کی مژگاں کا مجھے سونے نہیں دیتا
بچھا دیتا کوئی نشتر مرے بستر کے نیچے ہے

نشتر اور بستر میں تصحیف نہیں پس جن لوگوں نے بوسہ اور توشہ اس کی مثال میں لکھا ہے یہ اُن کی غلطی ہے اور تصحیف یہ ہے کہ لفظ کی تبدیلی سے مدح سے ہجو پیدا ہو جاتی ہے...... پس یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ صنعت تصحیف میں حرکات و نقاط کی تبدیلی سے مفہوم میں تبدیلی آ جاتی ہے۔ اس لیے یہ تجنیس خطی جیسی صنعتوں سے مختلف ہے۔

اِس صنعت کی دو اقسام بتائی گئی ہیں۔ ۱۔ مصحف منتظم، ۲۔ مصحف مضطرب:...... مصحف منتظم۔ لکھنے میں نقطہ کے سوا کوئی اختلاف نہ ہو اور یہ کلمہ کو الگ الگ پڑھا جا سکے، جیسے جیب عاقل کی تصحیف، خبیث غافل میں ظاہر ہے۔ مصحف مضطرب: لکھنے میں نقطہ اور حرکت کے سوا کوئی اختلاف نہ ہو جیسے ''کنز است'' کی تصحیف کیر اسپ'' میں ظاہر ہے۔[۱]

صنعت جامع الحروف:

جامع الحروف[۲] کے لغوی معنی حروف کو جمع کرنے والا، کے ہیں۔ اصطلاح میں ایک شعر ایسا تخلیق کریں جس میں تمام حروف تہجی سما جائیں اور یہ حروف ہجا بغیر تکرار کے استعمال ہوں۔ اِس صنعت کے استعمال میں شاعر کو خاصی عرق ریزی اور باریک بینی سے کام لینا پڑتا ہے۔ اردو شعری اور بلاغتی تاریخ میں اِس کی مثالیں بہت کم ہیں۔ اِس لیے اِس صنعت کی ایک مثال فارسی کے حوالے سے دیکھیے:

مظہرِ فیض و عطا منعم ذی جود و سخا
صُلح کل مشرب و ثابت قدم روز دغا[۳]

اِس شعر میں حروف عربی سب جمع ہیں اور یہ حروف اردو کے حروف تہجی میں بھی شامل ہیں۔

سیاق الاعداد:

تعدید یا سیاقۃ الاعداد کی علم بدیع کی کتب میں دو تعریفیں ملتی ہیں۔

1. چند مفرد چیزوں کا مسلسل ذکر کریں اور سب کے آخر میں ایک فعل لائیں۔
2. کلام میں اعداد کا بترتیب یا بلا ترتیب ذکر کرنا۔[۴]

اردو کی تمام مستند کتب (علم بدیع سے متعلق) میں ثانی الذکر تعریف کی پیروی کی گئی ہے اور اسی تعریف کے ذیل میں اردو شاعری سے مثالیں بیان کی گئی ہیں۔ مثال ''ترتیب وار'' کی دیکھیے:

جب یہ دیکھا کہ چھوڑتا ہی نہیں
تب یہ ٹھہری کہ بوسے دینگے دس
گن کے دس لے گیارہواں نہ سہی
مجھے پیٹے کرے جو اور ہوس
ایک دو تین چار پانچ چھ سات
آٹھ نو دس ہوئے بس انشاء بس

مثال بے ترتیب:

اُس تندخو سے بوسے میں نے بصد سماجت
جب سو پچاس مانگے تب تین چار ٹھہرے[۵]

صنعت واسع الشفتین:

وہ نظم ونثر جس کے کسی لفظ کو ادا کرتے ہوئے لب، آپس میں نہ ملیں۔ مثلاً:

آیا نہیں جو کر کر اقرار ہنستے ہنستے
جُل دے گیا ہے شاید عیار ہنستے ہنستے
لے کر صریح دل کو وہ گل غدار یارو
ظاہر کرے ہے کیا کیا انکار ہنستے ہنستے[۶]

نظیر کی یہ تمام غزل اسی صنعت میں تخلیق ہوئی ہے۔ اس کے ہر شعر کے ہر لفظ کو الگ الگ کر کے پڑھ لیجیے مجال ہے پڑھتے وقت، کہیں پر لب آپس میں ملیں۔

صنعت واصل الشفتین:

وہ نظم ونثر جس کے ہر لفظ پر لب سے لب ملتے چلے جائیں یا وہ کلام جس میں حروفِ شفوی بکثرت موجود ہوں۔

میرا ممدوح امیر ابن امیر ابن امیر
میں کمر بستہ کہیں خادمِ مدحت پیا کے

اِس شعر کو پڑھتے وقت لب سے لب ضرور ملیں گے۔

صنعت مبادلہ الراسین:

کلام میں دو لفظ ایسے آئیں جن کے حروف اولین باہم تبدیل ہو کر معنی میں تبدیلی کا سبب بنیں۔ جیسے عقل سے نقل، ملک سے فلک، نیلا سے پیلا وغیرہ، اِس صنعت کو تجنیس خطی کی ذیل میں دیکھنا چاہیے۔ شعر میں اِس کی مثال دیکھیے:

بنے بنائے ہوئے راستوں پر جا نکلے
یہ ہمسفر مرے کتنے گریز پا نکلے [8]

شعر کے پہلے مصرعے ''جا کا حرف ''ج'' دوسرے مصرعے کے لفظ ''پا'' کے حرف ''پ'' سے تبدیل ہو کر ''مبادلتہ الراسین' ق کی کیفیت پیدا کر رہے ہیں۔

صنعت متتابع:

متتابع کے لغوی معنی ایک دوسرے کے پیچھے آنا، پے در پے ہونا، کے ہیں۔ علم بدیع کی اصطلاح میں بات میں سے بات نکالنا اور الفاظ اِس طرح کہ ایک کی متابعت کی وجہ سے دوسرا آئے یا ایک سبب سے جو نتیجہ پیدا ہو وہی دوسرے نتیجہ کا سبب ہوتا جائے[9]...... اِس سلسلے میں ن۔م۔راشد کی ایک نظم بعنوان ''سمندر کی تہہ میں'' کا ابتدائی حصہ دیکھیے:

سمندر کی تہ میں
سمندر کی سنگین تہ میں
ہے صندوق......
صندوق میں ایک ڈبیا میں ڈبیا

میں ڈبیا......

میں کتنے معانی کی صحبیں......

وہ صحبیں کہ جن پر رسالت کے در بند

اپنی شعاعوں میں جکڑی ہوئی

کتنی سہمی سی ہوئیں ہیں[۱۰]

نظم کے ان مصرعوں میں بات سے بات نکلنے کی عمدہ مثال موجود ہے۔ جو صنعت متتابع کی کیفیت کو واضح کرتی ہے۔

صنعت مربع:

لفظ مربع کے لغوی معنی، چوگوشہ، چوکھونٹا، وہ شکل جس کے چاروں زاویے قائم ہوں۔ وہ سطح جس کے چاروں ضلعے برابر ہوں اور پالتی مار کر بیٹھنا وغیرہ، کے ہیں۔ چار کی رعایت سے یہ صنعت اختراع ہوئی ہے۔ یعنی چند مصرعوں کا چار چار خانوں میں اس طرح لکھنا کہ انہیں طول وعرض میں یکساں پڑھا جائے اور کسی طرح کا فرق نہ ہو۔ اس سلسلے میں امجد علی بدایونی کے چند مصرعے دیکھیے:

کیوں تجھے	عشق	ہوگیا	امجد
عشق	تجھ کو کریگا	عاجز و	زار
ہوگیا	عاجز و	نزار	امجد
امجد	زار	امجد	ناچار[۱۱]

ان مصرعوں کو خواہ اوپر سے نیچے پڑھیں یا دائیں سے بائیں حسب ذیل مصرعے واضح ہوں گے۔

صنعت مدور:

مدور، تدویر سے ہے۔ جس کے لغوی معنی دائرہ بنانا، کے ہیں۔ اصطلاح میں اس کا مطلب ہے کہ مصرع یا شعر میں اس طرح کا التزام کرنا کہ ہر کلمہ سے اس کا آغاز ہو سکے۔ اس صنعت کی ایک مثال دیکھیے:

جلانا مرا دل غضب ہے جفا جو

ستانا مرا دل عجب ہے پری رو

اس کی وضاحت اس طرح سے ہے:

۱۔ مرادل غضب ہے جفاجو ستانا ...... مرا دل ہے پری رو جلانا

۲۔ غضب ہے جفاجو ستانا مرادل ...... عجب ہے پری رو جلانا مرا دل

۳۔ جفاجو ستانا مرادل غضب ہے ...... پری رو جلانا مرا دل عجب ہے

۴۔ ستانا مرادل عجب ہے پری رو ...... جلانا مرا دل غضب ہے جفاجو[۱۲]

صنعت مشجر:

یہ صنعت عجیب وغریب ہے۔اسی لیے عابد علی عابد نے اس کے بارے میں کہا ہے کہ اسے شعر کہنے سے کوئی تعلق نہیں۔[۱۳] اردو کی بلاغتی تاریخ میں سب سے پہلے دیبی پرشاد سحر اور مولوی نجم الغنی نے اس صنعت کو بیان کیا ہے۔

بعد میں بعض اردو ماہرین بلاغت نے انہی کی بیان کی گئیں مثالوں کو اپنی اپنی کتب کی زینت بنایا ہے۔اس حوالے سے نجم الغنی کی کتاب سے اس کی تعریف دیکھیے:

"صنعت مشجر، وہ یہ ہے کہ اشعار کو بطور ایک درخت کے لکھا جائے یعنی ایک شعر جڑ درخت کی فرض کر کے اس سے بہت سی شاخیں موقع مناسب مصرعوں کی نکالی جائیں اور ہر جگہ سے ملا کر پڑھنا ممکن ہو اور شعر بامعنی حاصل ہوتا جائے۔بعض میں صنعت مشجر کو بھی صنعت توشیح میں داخل کیا ہے۔"[۱۴]

نجم الغنی کا یہ بیان درست ہے کہ بعض نے اس صنعت کو صنعت توشیح میں داخل کیا ہے۔لیکن اردو کے کسی ماہر بلاغت نے صنعت توشیح کو اس (شجر) سے وابستہ نہیں کیا۔تمام نے صنعت توشیح کو الگ صنعت قرار دیا ہے البتہ عابد علی عابد نے معمولی سا اشارہ دیا ہے کہ صنعت توشیح کی مثالیں طویل ہوتی ہیں۔[۱۵] لہٰذا صنعت توشیح اور صنعت مشجر میں یہ قدر مشترک ضرور ہے کہ یہ طویل ہوتی ہے لیکن صنعت مشجر کی تو شناخت ہی اس کے درج کرنے میں ہے اور اس کی مثال پوری غزل کی صورت میں بیان کی جاتی ہے۔جو مندرجہ ذیل انداز میں ہوتی ہے۔

مثال:

اس صنعت کی پروفیسر وہاب اشرفی ان الفاظ سے وضاحت کرتے ہیں۔

"ضائع یہ ہوتی ہے کہ مطلع کا ہر لفظ اگلے شعر کا پہلا لفظ قرار پاتا ہے اور اگر ان اشعار کو درخت کی

شاخ سے اتار کر غزل کے گلدستہ میں سجایا جائے تو غزل کی شکل یہ ہوگی:''[۱۶]

صنعت موصل یا صنعت متصل الحروف :

موصل کے لغوی معنی وصل کیا گیا، ملا ہوا اور پہنچا ہوا، کے ہیں۔ علم بدیع کی اصطلاح میں کلام میں ایسے الفاظ لانا جس کے تمام حروف ملا کر لکھے جاسکیں۔ اس صنعت کی کئی قسمیں ہیں۔ مثلاً

دوحرفی

سہ حرفی

چہار حرفی

اور اس سے زیادہ جہاں تک ہو سکے، موصل کی حرفیاں بنائی جاسکتی ہیں۔

(الف) دوحرفی کی مثال:

غم فرقت سے کوفت ہے جی پر
ہم سے غافل ہے تو بت کافر

یہاں پر لفظوں کے ٹکڑے، دو دو حرفوں کے ملنے سے بنے ہیں۔

(ب) سہ حرفی کی مثال:

ظلم کیا کیا جفائیں کیا کیا ہیں
عشق میں بھی بلائیں کیا کیا ہیں

اس شعر کے تمام الفاظ، تین تین حرفوں کے ملنے سے بنے ہیں۔

(ج) چہار حرفی کی مثال:

چپکے چپکے کبھی مجھے کہنا
ہم سے کیسا پھبا سبھی گہنا[۱۷]

مندرج شعر کے تمام الفاظ چار چار حرفوں سے مل کر بنے ہیں۔

صنعت ابداع:

''ابداع'' کے لغوی معنی نئی چیز بنانا یا ایجاد کرنا، کے ہیں۔ اصطلاح میں اس کا مطلب ہے شعر یا نثر میں چند صنعتوں کا جمع کرنا۔ نجم الغنی اس صنعت کے بارے میں کہتے ہیں۔

''شعر میں معنی خوب اور الفاظ مرغوب لانا'' [۱۸]

اس بیان کے ساتھ یہ بھی کہتے ہیں کہ "اگر سچ پوچھو تو حقیقت میں یہ کوئی صنعت نہیں بلکہ استادوں کا کلام ایسا ہی ہوتا ہے۔[۱۹] نجم الغنی کے اس قول کو بعد میں آنے والے بعض ماہرین نے دہرایا ہے۔[۲۰] بہر حال اس صنعت کے حوالے سے یہ شعر اپنی مثال آپ ہے:

کچھ تری بات کو ثبات نہیں
ایک ہاں ہے تو پانچ سات نہیں [۲۱]

شاعر نے اس شعر میں تین صنعتوں کو خوب صورت اور لطیف الفاظ میں سمویا ہے مثلاً "بات اور ثبات میں تجنیس زاید و ناقص، پانچ سات، صنعت سیاق الاعداد اور ہاں اور نہیں، میں صنعت تضاد ہے۔

ادماج:

''ادماج'' [۲۲] کے استعمال سے کلام میں ایک مدعا سے دوسرا مدعا یا ایک معنی سے دوسرے معنی خود بخود پیدا ہو جاتے ہیں۔ دوسرے معنی کی وضاحت نہیں کی جاتی بلکہ وہ پہلے معنی سے خود بخود ہو جاتے ہیں۔ مثلاً

زندگی میں تو وہ محفل سے اُٹھا دیتے تھے
دیکھوں اب مر گئے پر کون اُٹھاتا ہے مجھے [۲۳]

پہلے مصرعے میں کہا گیا ہے کہ میرا محبوب میری زندگی میں تو اپنی محفل سے اُٹھا دیتا تھا، اب دیکھنا یہ ہے کہ میرے مرنے کے بعد میرا جنازہ کون اُٹھاتا ہے،''اُٹھا'' اور ''اُٹھاتا'' میں ادماج کا پہلو موجود ہے۔ جو دونوں مصرعوں کے مفاہیم کو سمیٹے ہوئے ہیں۔

صنعت ارصاد:

صنعت ارصاد کو ''تسہیم'' بھی کہتے ہیں۔ ارصاد کے لغوی معنی راہ میں نگہبان بٹھانا، منتظر ہونا اور گھات میں بیٹھنا، کے ہیں۔ اصطلاح کے مطابق، کلام میں آخری لفظ سے قبل ایسا لفظ یا الفاظ لانا جس سے معلوم ہو جائے کہ قافیہ کا لفظ فلاں ہوگا۔ لیکن اِس کے لیے شرط یہ ہے کہ حرف روی پہلے سے معلوم ہو۔ یہ صنعت نثر اور نظم دونوں میں ہو سکتی ہے۔ مثلاً:

نہ جنت کے قابل نہ دوزخ کے لائق
مجھے کیوں کیا خلق اے میرے خالق [۲۴]

دوسرے مصرعے کا لفظ ''خلق'' کلمۂ آخر ''خالق'' کا پتا دے رہا ہے۔

استتباع:

کسی شخص یا کسی چیز کی ان الفاظ سے مدح کرنا کہ ایک خوبی یا ایک مدح سے دوسری خوبی یا مدح پیدا ہو جائے۔ مثال کے طور پر اقبالؔ کا یہ شعر دیکھیے:

وہ بحر ہے آدمی کہ جس کا
ہر قطرہ ہے بحر بیکرانہ [۲۵]

آدمی کی مدح میں کہا کہ وہ اپنی وسعت میں ایک بحر ہے اور ضمناً دوسری مدح یہ نکلی کہ آدمی ایک ایسا بحر ہے جس کا ایک ایک قطرہ بجائے خود بحر بیکرانہ ہے۔

صنعت استخدام:

''استخدام'' کے لغوی معنی خدمت چاہنا، خدمت پر لگانا، کے ہیں۔ اصطلاح کے مطابق یہ وہ صنعت ہے کہ شعر میں ایک ایسا لفظ لائیں جس کے دو معنی ہوں یعنی ایک مصرعے میں ایک معنی دے اور دوسرے مصرعے میں دوسرے معنی یا خود اس لفظ سے ایک معنی اور اس کی ضمیر سے دوسرے معنی حاصل ہوں۔ جیسے داغؔ کے اس شعر سے ''استخدام'' کی کیفیت ظاہر ہوتی ہے۔

نہ اُس گلی سے اُڑا اے صبا غبار مرا
کہ اس کا خاطر دلدار میں کبھی گر تھا [۲۶]

پہلے مصرعے میں لفظ غبار کے معنی گرد کے ہیں اور صبا کو کہا ہے کہ اسے محبوب کے کوچے سے نہ اُڑا کیونکہ کبھی اس کی جگہ محبوب کے دل میں تھی یعنی دوسری بار غبار کے معنی کدورت یا نفرت کے لیے ہیں اور کدورت یا نفرت انسان کے دل میں ہوتی ہے۔ [۲۷]

صنعت استدراک:

''استدارک'' کے لغوی معنی درک کرنا، معلوم کرنا، دریافت کرنا یا تدارک وتلافی کرنا، کے ہیں۔ علم بدیع کی

اصطلاح میں صنعت استدارک کا مطلب ہے شعر کا آغاز ایسے الفاظ سے ہو کہ ان کے باعث شعر ہجو معلوم ہو اور بعد میں مدح کی طرف لوٹ جائے۔ مثلاً

اگر ہے سہو کو کچھ دخل حافظہ میں تو یہ
نہ اپنا یاد ہے احساں نہ اور کی تقصیر [۲۸]

پہلے مصرعے میں حافظہ کی ہجو کی گئی ہے لیکن شعر کے دوسرے مصرعے میں حافظے کی مدح کا پہلو نکلتا ہے۔

صنعت تدبیج: [۲۹]

یہ صنعت طباق کی ایک قسم سمجھی جاتی ہے۔ جس کے لغوی معنی نقش کرنا، مزین کرنا، خوبصورت بنانا یا ریشمی کپڑے سے مزین کرنا، کے ہیں۔ اصطلاح میں کلام میں رنگوں کا ذکر کرنا ''صنعت تدبیج'' کہلاتی ہے۔ اِس صنعت میں مطالب کو رنگوں کے ذریعے ایہام یا کنایہ کے پیرائے میں اجاگر کیا جاتا ہے۔ اس میں رنگ کتنے اور کیسے ہوں اِس کی کوئی شرط نہیں۔ لیکن رنگ ایک سے زیادہ ہوں اور ان میں تقابل اور تضاد کی صورت موجود ہو۔ جیسے:

زرد رخصت کی گھڑی عارضِ گلگوں ہو جائے
کششِ حسن غمِ ہجر سے افزوں ہو جائے [۳۰]

اس میں ''زرد'' اور ''گلگوں'' میں تضاد پایا جاتا ہے اور یہ دونوں رنگوں کے نام ہیں۔

صنعت سہل ممتنع: [۳۱]

سہل کے لغوی معنی آسان کے ہیں جبکہ ممتنع کا مطلب دشوار یا مشکل ہے، اصطلاح میں ایسا شعر جو بظاہر آسان معلوم ہو مگر درحقیقت ایسا کلام کہنا دشوار ہو۔ یا اتنا آسان اور سادہ شعر جس کی نثر نہ کی جا سکے، ایسا شعر سہل ممتنع کی مثال ہوگی۔ مثلاً

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا [۳۲]

مومن کا یہ شعر دیکھنے میں انتہائی سادہ ہے لیکن اس میں ایسا تخلیقی تجربہ شامل ہوا ہے کہ کوئی اور شخص ایسی بات آسانی سے نہ کہہ سکا۔

صنعت ضلع جگت:

اردو بلاغتی تاریخ کی کسی کتاب میں سوائے ''تفہیم البلاغت'' کے، یہ صنعت نظر سے نہیں گزری۔ ضلع جگت مزاح کا ایک پہلو تو سمجھا جاتا تھا۔ علم بدیع کی اصطلاح میں پہلی بار ضلع جگت، صنعت کی شکل میں سامنے آئی ہے۔ تفہیم البلاغت کے مصنف اس صنعت کی تعریف یوں کرتے ہیں:

''ایسے الفاظ کا استعمال جن میں تلفظ، املا، یا تلازم کی بنیاد پر معنوی ربط کا دھوکا ہو۔''

اس تعریف کی تائید میں غالب کا یہ شعر دیا گیا ہے:

بس کہ روکا میں نے اور سینے میں ابھریں پے بہ پے
میری آہیں بخیہ چاک گریباں ہو گئیں!![۳۱]

سینے اور بخیہ میں تلازمہ کا گمان ہوتا ہے۔ ساتھ معنوی ربط کا دھوکا بھی۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ دونوں میں معنوی تفریق ہے سینے بمعنی عضو اور بخیہ بمعنی ٹانکا۔ یہاں استعمال ہوا ہے۔ جن میں کوئی ربط نہیں۔ لیکن سینے اور بخیے میں ایک ربط کا گمان گزرتا ہے۔

صنعت قبیح و ملیح:[۳۲]

یہ صنعت، متحمل الضدین کے قبیل سے ہے۔ بلکہ بعض اوقات تو ''ہجو ملیح'' اور صنعت قبیح و ملیح ایک ہی معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن ہجو ملیح میں شعر کا پہلا حصہ ہجو اور دوسرا حصہ مدح کا ہوتا ہے جبکہ صنعت قبیح و ملیح کا مطلب ہے کہ ایک کلام متضمن ہزل کا ہو اور دوسرا کلام ایسا مذکور ہو کہ وہ ہزل کے شبہ کو دور کرے۔ اس صنعت کو قبیح و ملیح اسی لیے کہا جاتا ہے کہ اس کے مطابق شعر کے پہلے حصے پر بے ہودگی کا گمان گزرتا ہے۔ اس لیے یہ قبیح ہے جبکہ دوسرے حصے میں بے ہودگی کے تاثر کو ختم کر کے شاعر اپنا مدعا بیان کرتا ہے اور یہ ملیح ہے۔ مثلاً

مارتا ہوں تمہاری میں ہر بار — آشناؤں میں سب بُرائی یار
تم کو لازم ہے پکڑو گے میرا — ہاتھ میں ہاتھ با محبت و پیار
مجھے پیاری لگی تمہاری رات — چال دیکھی اے سروِ خوش رفتار
خوب کروایا اب تو مت کروا — مجھکو رسوا بہ کوچہ و بازار!!
حکم ہووے تو آج ماروں میں — کھینچ کر پیٹ میں عدو کے کٹار
گرچہ مطلب کا خوش لگے تم کو — لو پڑھو ریختہ تجن للکار![۳۳]

ان اشعار کے پہلے مصرعوں میں قبیح کی کیفیت ہے جبکہ اشعار کے دوسرے مصرعوں میں ''ملیح'' کی کیفیت ہے۔

صنعت منشاری:

شعر کے مختلف الفاظ کو ملا کر اس طرح لکھنا کہ حروف آرے کے دندانے کی طرح معلوم ہوں۔ مثلاً

سب سمٹتے ہیں یاں سمیٹے سے
سب سمیٹیں گے جب شہ ابرار[۳۴]

سبسمٹتیہیںیاںسمیٹےسے
سبسمیٹیںگےجبشہ ابرار

اس شعر کو ملا کر لکھا جائے تو دندانہ آرا کی شکل پیدا ہوگی۔

ماخذ و حواشی

۱۔ بحوالہ، بحر الفصاحت، جلد دوم، (لاہور: مقبول اکیڈمی، 1989ء) ص ۹۲۶۔ ۹۲۷۔

۲۔ اردو میں اس صنعت کی تعریف صرف نجم الغنی نے اپنی کتاب بحر الفصاحت میں بیان کی ہے لیکن اس کی وضاحت کے لیے مثال فارسی شاعری سے پیش کی ہے۔ اردو میں اس کی مثال عہد حاضر کے ایک نوجوان شاعر، محقق اور ادیب سہیل عباس خان کے غیر مطبوعہ شعری مجموعے ''سم غم صنعت'' میں شامل ہے۔ مثال اس طرح سے ہے:

کیا خطِ غور طلب پر تاثیر اس نے لکھا ضد سے مجھے مہر بھرا قہر سے معمور ہوس
خیز مگر حظ آمیز
مژہ چشم پہ ہر ٹکڑا ہے جس خط کا سہیلؔ اشک صفت پڑھتے ہوئے ڈرتا ہوں
کیا ذکر کروں اُس کا ہے یہ انگیز

اس شعر میں اردو کے تمام حروف تہجی شامل ہیں۔

۳۔ بحوالہ، نجم الغنی، مولوی، بحر الفصاحت، جلد دوم، ص ۹۸۹

۴۔ ساجد اللہ تفہیمی ، ڈاکٹر، فرہنگ اصطلاحات علوم ادبی ، (اسلام آباد: مرکز تحقیقاتِ فارسی ایران ، پاکستان،1996ء) ص ۲۶

۵۔ بحوالہ ،نذیر احمد، پروفیسر ،اقبال کے صنائع بدائع (لاہور: آئینۂ ادب1962ء) ص ۷۷

۶۔ نجم الغنی ،مولوی ، بحر الفصاحت ،جلد دوم،ص ۹۸۱

۷۔ بحوالہ ،مصنف خان سحاب ، نگارستان (لاہور: دار التذکیر، ۱۹۹۸ء) ص ۱۷۸

۸۔ محمد عسکری ،مرزا، آئینہ بلاغت ، (لکھنو: اتر پردیش ،اُردو اکادمی،1936ء) ص ۲۶

۹۔ نجم الغنی ،مولوی ، بحر الفصاحت ،جلد دوم،ص ۹۵۱

۱۰۔ بحوالہ ، مقدمۃ الکلام عروض وقافیہ (کراچی: بزم تزئین ادب،1993ء) ص ۴۴۵

۱۱۔ عابد علی عابد ،البدیع (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۵ء) ص ۲۹۹

۱۲۔ نجم الغنی ،مولوی ، بحر الفصاحت ،جلد دوم،ص ۹۶۳

۱۳۔ عابد علی عابد ،البدیع ، (لاہور: مجلس ترقی ادب،1985ء) ص ۲۹۸

۱۴۔ وہاب اشرفی ، پروفیسر ، تفہیم البلاغت ، (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،1999ء) ص ۱۵۲

۱۵۔ وہاب اشرفی ، پروفیسر ، تفہیم البلاغت ،ص ۱۵۵۔۱۵۶

۱۶۔ نجم الغنی ،مولوی ، بحر الفصاحت ،جلد دوم،ص ۱۱۰۴

۱۷۔ ایضاً ،ص ۱۱۰۴

۱۸۔ وہاب اشرفی ، پروفیسر ، تفہیم البلاغت ،ص ۵۶

۱۹۔ بحوالہ ،نذیر احمد، پروفیسر ،اقبال کے صنائع بدائع ،ص ۲۵

۲۰۔ استتباع ، ایہام اور صنعت توجیہ یا محتمل الضدین ، بظاہر ایک ہی قبیل کی صنعتیں دکھائی دیتی ہیں لیکن ان تینوں صنعتوں میں ایک لطیف سا فرق موجود ہے۔ مثلاً استتباع جہاں استعمال ہوتی ہے وہاں کلام میں ایک مدح سے دوسری مدح کا پہلو نکلتا ہے جبکہ ادماج میں یہ ضروری نہیں کہ مدح ہی کی گئی ہو، ایہام میں لفظ ذو معنی ہوتے ہیں اور ادماج میں پورے کلام کے دو معنی برآمد ہوتے ہیں۔ ایہام اور ادماج میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ ''صنعت ایہام'' قاری یا سامع کو ایک خوشگوار وہم یا شبہ میں ڈال دیتی ہے لیکن ادماج میں وہم یا شبہ کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ اسی طرح صنعت توجیہ یا محتمل الضدین ، ادماج سے معمولی فرق کی وجہ سے اپنی الگ شناخت اور پہچان رکھتی ہے۔ محتمل الضدین میں کلام کے ایسے دو معنی ہوتے ہیں جو ایک دوسرے کی

ضد ہوتے ہیں اور ادماج میں دونوں معنوں کا متضاد ہونا ضروری نہیں۔

۲۱۔ غالبؔ، اسد اللہ خان، دیوان غالب، (لاہور: ماورا پبلشرز، س، ن) ص ۱۴۸

۲۲۔ بحوالہ، وہاب اشرفی، پروفیسر، تفہیم البلاغت، ص ۵۷

۲۳۔ بحوالہ، نذیر احمد، پروفیسر، اقبال کے صنائع بدائع، ص ۱۵۹

۲۴۔ بحوالہ، نجم الغنی، مولوی، بحر الفصاحت، جلد دوم، ۱۱۱۱

۲۵۔ اسی طرح غالبؔ کے اِس شعر میں بھی صنعت استخدام کا استعمال ہوا ہے:

لو ہم مریض عشق کے تیمار دار ہیں
اچھا اگر نہ ہو تو، مسیحا کا کیا علاج؟

اس شعر کے پہلے مصرعے میں مریض عشق سے مراد عاشق ہے جبکہ دوسرے مصرعے میں ''ہو'' کا کلمہ جس مریض عشق کی طرف اشارہ کرتا ہے اس کے معنی ''بیمار'' کے ہیں۔

۲۶۔ ذوقؔ، شیخ محمد ابراہیم، دیوان ذوق، پروفیسر کے ایم سردار، مرتب؛ (لاہور مجلس ترقی ادب 1988ء) ص ۵۲،

۲۷۔ بعض علمائے بلاغت (اردو) نے صنعت تدبیج کو صنعت طباق کی ذیل میں لکھا ہے۔ حتیٰ کہ بحر الفصاحت جیسی وقیع کتاب میں بھی اسے ''طباق'' کی ایک قسم کہا گیا ہے حالانکہ یہ صنعت اس اعتبار سے منفرد ہے کہ اس میں تضاد صرف رنگوں کے حوالے سے ہوتا ہے جبکہ صنعت تضاد یا طباق میں تضاد لفظوں اور معنی دونوں میں موجود ہوتا ہے۔ اس لیے راقم کے خیال میں اس صنعت کی شناخت الگ سے ہونی چاہیے۔

۲۸۔ اقبالؔ، علامہ محمد، کلیات اقبال (اردو) (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، 1979ء) ص ۸۶

۲۹۔ سہل ممتنع کو عام طور پر صنائع بدائع کی اصطلاح نہیں سمجھا جاتا یہ ایک معروف ادبی اصطلاح ہے۔ صنائع کی کوئی قسم نہیں، سوائے خورشید خاور امروہوی، کسی اور ماہر بلاغت اردو نے اس کو صنائع بدائع کی ذیل میں نہیں دیکھا۔

۳۰۔ مومن خان مومن، حکیم، کلیات مومن، (لاہور: مکتبہ شعر و ادب، 1930ء) ص ۵۰

۳۱۔ بحوالہ، وہاب اشرفی، پروفیسر، تفہیم البلاغت، ص ۱۳۷۔۱۳۸

۳۲۔ صفت قبیح و ملیح کو اردو کے ماہرین بلاغت سوائے نجم الغنی، کسی نے اہمیت نہیں دی۔

۳۳۔ بحوالہ، بحر الفصاحت، جلد دوم، ص ۱۰۵۸۔۱۰۵۹

۳۴۔ بحوالہ، تفہیم البلاغت، ص ۱۵۴۔ (یہ عجیب و غریب نوعیت کی صنعت ہے اسے محاسن صنائع لفظی میں دیکھنا کسی طور مناسب نہیں کیونکہ لفظی حسن کا کوئی پہلو سامنے نہیں آتا، اردو شاعری میں صنعت مشجر کی طرح اس کی جانب بھی توجہ نہیں دی گئی۔ اس کی بڑی وجہ اس کا طرز تحریر ہے اور یہ ضیاع وقت سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی یہی وجہ ہے کہ سوائے چند کے، دیگر ماہرین بلاغت نے اس صنعت سے بحث نہیں کی)۔

فارسی ادب پر تصوف کے اثرات

ڈاکٹر غلام ناصر مروت

Abstract

Dr. Ghulam Nasir Marwat is a famous Persian Scholar of Peshawar University. This brief article narrates the effects of Sufism on Persian literature. He gives some details about the contribution of great Muslim saints towards Persian poetry. He wants to make this point that mystical trends in sub-continent are due to these Sufi poets.

عرفان و تصوف نے فارسی شعر و ادب کو رونق بخشی، اس میں جان ڈال دی اور اس کے دامن کو وسیع کر دیا۔ تصوف نے فارسی ادب کو وہ روشنی عطا کی جس نے اس کے چشم بصارت کو نور بصیرت سے نوازا، اس نے فارسی ادب کے تخیل و تعقل کے دامن کو ذوق و وجدان اور تفکر و تعمق کے گل بوٹوں سے مزین کر دیا۔ وہ ادب جو پہلے الفاظ کی رعایت، فصاحت و بلاغت کے اظہار، امراء و وزراء کی مدح و ستائش، طبعی مناظر کی منظر کشی، رزم و بزم کی داستان سرائی اور گل و بلبل، شمع و پروانہ اور عاشق و معشوق کے ذکر کے لئے مخصوص تھا، عرفان و تصوف نے اس میں نیا رنگ بھر دیا، اس کا رخ ظاہر سے باطن، مجاز سے حقیقت اور الفاظ سے معانی کی طرف پھیر دیا، گویا کہ فارسی ادب جو پہلے آب و گل کا ایک معجون مرکب تھا تصوف نے اسے جان و دل کا ایک مرغوب اکسیر بنا دیا۔

اگر صرف فارسی شاعری پر نظر ڈالی جائے تو صاف نظر آتا ہے کہ جو شاعری تصوف سے پہلے حاکمان وقت کے تقرب اور وسیلہ معیشت و شہرت کے حصول کا ایک ذریعہ تھی وہی شاعری تصوف کی برکت سے تہذیب اخلاق، تصفیہ قلب و روح اور تزکیہ باطن کا ذریعہ بن گئی، دوسرے لفظوں میں شعراء کے افکار و خیالات کا رخ ''عالم سازی'' کے بجائے ''آدم سازی'' کی طرف منعطف ہو گیا اور فارسی شعراء کا میلا کچیلا کشکول گدائی بے نیازی کے کاسۂ زرین میں تبدیل ہو گیا۔ مکتب عرفان کے اندر ریاضت و مجاہدہ کے مراحل سے گزرے ہوئے صوفی شعراء کے بے غل و غش افکار پر مشتمل کلام اور سیر و سلوک سے بے خبر فارسی شعراء کے کلام میں زمین و آسمان کا فرق ہے:

میان ماہ من تا ماہ گردون　　　تفاوت از زمین تا آسمان است

جہاں چھٹی صدی ہجری کے نصف آخر کا شاعر (جس کا مسلک تصوف سے تعلق نہیں رہا) ظہیر الدین طاہر بن محمد فاریابی (متوفی ۵۹۸ھ) کہتا ہے:

صد قرن بر جہان گذرد، تا زمان ملک　　　اقبال، در کف چو تو صاحب قران دھد۱

نہ کرسی فلک نہد اندیشہ زیر پای　　　تا بوسہ بر رکاب قزل ارسلان دھد ۲

وہاں ایک سو سال بعد ساتویں صدی ہجری کے نصف آخر کا صوفی مزاج شاعر سعدی شیرازی فرماتے ہیں:

چہ حاجت کہ نہ کرسی آسمان　　　نہی زیر پای قزل ارسلان

مگو پای عزت بر افلاک نہ　　　بگو روی اخلاص بر خاک نہ۳

وہی حکیم سنائی غزنوی جو ابتداء میں سلاطین کی مدح و ستائش میں قصیدے کہتے ہوئے تھکتے نہیں تھے اور نان کے ٹکڑے، سیم و زر کے ایک سکے اور در و گوہر کے ایک دانے کے لئے اپنے سے کمتر ایک سپاہی کی تعریف میں رطب للّسان رہتے تھے اور اس کے سامنے جھکتے:

ای سنائی نشود کار تو امروز چو چنگ　　　تا بخدمت نشوی ونگنی قامت چنگ

سر سرہنگان، سرہنگ محمد بروی　　　کہ سرآہنگان خوانند، مراو را سرہنگ

گر بہ بسقلاب برد باد نہیبش نشگفت　　　کہ سیہ روی شود مردم سقلاب، چو زنگ

بر پلنگ ار بنہد دست، ز روی شفقت　　　نجم سیارہ نماید نقط از پشت پلنگ ۴

لیکن عرفان و تصوف کے مکتب میں انہوں نے بے نیازی کا وہ سبق پڑھا جس نے انہیں دنیا اور اس کے دیگر متعلقات سے یکسر بے نیاز کر دیا چنانچہ ایک قطعہ میں فرماتے ہیں:

من نہ مرد زر و زن و جاہم　　　بخدا! گر کنم و گر خواہم

ور تو تاجی دہی ز احسانم　　　بسر تو، کہ تاج نستانم!۵

تصوف نے فارسی ادب میں نہ صرف فکری انقلاب برپا کر دیا بلکہ اس کے دامن کو موضوعات کے تنوع اور الفاظ و معانی کی جدت و فراوانی سے بھر دیا۔ اس نے جہاں شعر میں دیوان حافظ، حدیقۃ الحقیقت سنائی، گلشن راز محمود شبستری، غزلیات و مثنوی معنوی مولوی جیسے گرانبہا ذخیرے کا اضافہ کر دیا۔ وہاں نثر میں اس نے فارسی ادب کو تذکرۃ الاولیاء عطار نیشاپوری، اسرار التوحید محمد بن منور بن ابوسعید ابوالخیر، نور العلوم ابوالحسن خرقانی اور نفحات الانس مولانا عبدالرحمن جامی جیسے جواہر پاروں سے نوازا علاوہ ازیں ایران کی مردم خیز سرزمین سے جو صوفیاء کرام اٹھے وہ ایران

کے حدود سے نکل کر ترکستان اور برصغیر پاک و ہند میں اسلام کا پیغام لے کر پہنچے۔ چنانچہ پروفیسر آرنلڈ کی تحقیق کے مطابق پنجاب کے مغربی علاقوں کے باشندوں نے خواجہ بہاؤ الدین زکریا ملتانیؒ اور بابا فریدؒ پاک پٹنی کی تعلیم سے اسلام قبول کیا۔ مزید یہ کہ سولہ قوموں کو انہوں نے تعلیم و تلقین سے مشرف بہ اسلام کیا ہے[۶]۔

ان صوفیاء کی زبان عام طور پر فارسی ہوا کرتی تھی اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ یہ لوگ جہاں جہاں بھی گئے، فارسی ادب کو بھی ساتھ لیتے گئے دوسری اہم بات یہ کہ صوفیہ ایسے نہیں تھے کہ جن کے کلام کی گونج درباری شعراء کی طرح مدحیہ قصائد کی صورت میں شاہی محلات کی چار دیواری تک محدود رہی بلکہ ان کا تعلق براہ راست عوام الناس کے ساتھ ہوتا تھا، ان کے مجالس میں ان کے گوہر بار و در رنثار ملفوظات سننے کے لئے جہاں شہروں کے رؤسا و امراء شریک ہوتے تھے وہاں دور دراز علاقوں کے سادہ لوح دیہاتی بھی بڑی عقیدت کے ساتھ شامل ہوتے تھے اور اس طرح قدرتی طور پر فارسی کی شیرین زبان سے ان کا قلبی تعلق پیدا ہو جاتا تھا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ آج بھی جہاں اس دور کے عرفی و نظیری کے مدحیہ قصائد کا ایک شعر بھی کسی کو از بر نہیں، وہاں سعدی، حافظ، حضرت معین الدین چشتی، حضرت نظام اولیاء، سید محمد گیسو دراز اور سلطان العارفین حضرت سلطان باہو قدس اللہ اسرارھم کے سینکڑوں صوفیانہ اشعار و ملفوظات زبان زد خلائق ہیں۔ برصغیر پاک و ہند میں اکثر صوفیاء کرام کے سوانح و ملفوظات فارسی زبان کے الفاظ و بیان سے استوار ہوئے جن میں سیر الاولیاء مؤلفہ سید محمد بن مبارک المعروف بہ میر خورد، سیر العارفین مؤلفہ حامد بن فضل اللہ جمالی، سلک السلوک ابوتراب ضیاء الدین نخشبی، فوائد السالکین (ملفوظات قطب الدین بختیار کاکی اوشی قدس اللہ سرہ) مرتبہ خواجہ فرید الدین گنج شکرؒ، راحت القلوب (ملفوظات فرید الدین گنج شکر) مرتبہ خواجہ نظام الدین اولیاء قدس اللہ سرہ، فوائد الفوائد (ملفوظات خواجہ نظام الدین اولیاء) مرتبہ حسن سنجریؒ وغیرہ فارسی زبان و ادب کے لاجواب جواہر پارے ہیں۔

اگر یہ کہا جائے کہ یہ صوفیاء لوگوں کے دلوں پر حکومت کرتے تھے، ان کی زبان کی محبت عوام کے دلوں میں رچ بس گئی تھی جس کی وجہ سے نہ صرف خانقاہ و مدرسہ میں فارسی زبان کا طوطی بول رہا تھا بلکہ شاہی دربار و دفتر میں بھی اس کا راج قائم ہو گیا تھا، تو مبالغہ نہ ہوگا چنانچہ سارے مغلیہ دور حکومت میں سرکاری، ثقافتی اور کاروباری زبان فارسی ہی رہی۔ ہندوستان کی علمی و ادبی فضاء پر فارسی زبان تقریباً آٹھ سو سال تک چھائی رہی۔ مغل حکمرانوں سے پہلے بھی ہندوستان میں فارسی کا چلن تھا اور یہ زبان ہندوستان میں عام تھی۔ رنجیت سنگھ کی درباری زبان فارسی تھی اس دور میں لکھی گئی تمام تاریخی اسناد فارسی میں ہیں جو ہندوستانی ریاستوں سے دوسری ریاستوں کو یا پھر برٹش سرکار کو جاتے تھے وہ فارسی میں نہایت خوشخط لکھے جاتے تھے[۷]۔ اب بھی برصغیر پاک و ہند میں خصوصاً اور دیگر اسلامی ممالک میں عموماً جہاں جہاں اسلامی مدارس، مراکز اور خانقاہوں میں علوم فقہ و حدیث اور قرآن و سیرت کے ساتھ ساتھ تزکیہ و تلقین کا نظام

جاری ہے وہاں کے منبر و محراب سے اٹھنے والی آواز میں دوسرے علاقوں کے خطیبوں کی نسبت اگر تاثیر زیادہ ہے تو اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ان علماء وصوفیاء کا دامنِ علم فارسی زبان وادب کے گل بوٹوں سے مزین ہے۔

وہاں کا مستند خطیب اگر لوگوں کے دل و دماغ پر حکمرانی کر رہا ہے تو علاوہ اور وجوہ کے ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ ان کے خطبات اور تقاریر میں رومیؒ، جامیؒ، حافظؒ اور عطارؒ و امیر خسروؒ کے دلسوز اور دُر نثار فارسی اشعار اور سعدیؒ شیرازی، علی ہجویریؒ اور مجدد الف ثانی کے روح افزا اور گوہر بار فارسی کلمات کی بازگشت سنائی دے رہی ہے اور یہ بھی ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ بوعلی قلندرؒ اور شاہ عبدالطیف بھٹائیؒ کا سندھی کلام ہو یا سلطان باہوؒ اور بلھے شاہ کا پنجابی زمزمہ ہو۔ ملا حسن براہوی اور ناطق مکرانی کی بلوچی و براہوی سخنوری ہو یا خوشحال خان خٹک اور رحمان باباؒ کی پشتو شاعری ہو ہر صوفی مزاج شاعر و ادیب کے کلام میں فارسی زبان وادب کا امتزاج نمایاں ہے یہاں تک کہ ہمارے قلندر مزاج ملی شاعر علامہ اقبال کے بحرِ افکار میں جب وفورِ جذبات کا تلاطم خیز طوفان امڈ آتا ہے اور اردو اپنی تنگ دامنی کی بناء پر ان کے صدف ہائی افکار سمیٹنے سے عاجز آجاتی ہے تو علامہ فارسی میں گویا ہو جاتے ہیں اور بانگ دہل اعلان کرتے ہیں کہ

گرچہ ہندی در عذوبت شکر است   طرز گفتار دری شیرین تر است

فکر من از جلوہ اش مسحور گشت   خامۂ من شاخ نخل طور گشت ۸؎

خلاصہ یہ کہ فارسی پہلے بھی ہماری سرکاری، مذہبی اور علمی زبان رہی ہے اور آج بھی ہمیں اس کی ضرورت ہے۔ اگر انگریزی بین الاقوامی طور پر ''زبانِ نان'' تصور کی جاتی ہے تو فارسی ہمارے لئے ''زبان جان'' کا درجہ رکھتی ہے۔

حواشی و حوالہ جات

۱- دیوان ظہیر فاریابی ص ۱۱۴۔

۲- ایضاً ص ۱۱۲۔

۳- بوستان سعدی، ص ۲۰

۴- دیوان سنائی غزنوی ص ۱۸۷ (قصیدہ در مدح سرہنگ امیر ہروی)۔

۵- حدیقۃ الحقیقت ص ۳۶۷ (در وصف بی طمعی و خویشتن داری)

۶- The Preaching of Islam p.281

۷- دانش شمارہ ۲۴-۲۵، سال ۱۹۹۰-۱۹۹۱ ص ۲۳۲۔

۸- اسرار خودی ص ۱۱

کتابیات

۱- دیوان نظیری نیشاپوری، تصحیح مظاہر مصفا، چاپ امیر کبیر، تہران ۱۳۴۰ اش۔

۲- دیوان ظہیر الدین فاریابی، مرتبہ تقی بینش چاپ اول، طوس مشہد اسفند ۱۳۳۷ اش

۳- حدیقۃ الحقیقت، مرتبہ مدرس رضوی، چاپ امیر کبیر، تہران، ۱۳۲۹ اش

۴- دیوان حکیم سنائی غزنوی، مرتبہ مظاہر مصفا، چاپ امیر کبیر، تہران

۵- دی پریچنگ آف اسلام از ٹی. ڈبلیو آرنلڈ، طبع شرکت قلم، لاہور

۶- فرہنگ معین، طبع امیر کبیر، طہران ۱۳۶۴ اش

۷- سیر الاولیاء، مؤلفہ محمد بن مبارک المعروف بہ میر خورد، طبع مرکز تحقیقات فارسی، اسلام آباد ۱۳۹۸ اھ

۸- سیر العارفین، مؤلفہ حامد بن فضل اللہ جمالی، مترجم محمد ایوب قادری، طبع مرکزی اردو بورڈ، لاہور

۹- سلک السلوک، مؤلفہ ابوتراب ضیاء الدین نخشبی

۱۰- فوائد السالکین، مؤلفہ فرید الدین گنج شکر

۱۱- راحت القلوب، مؤلفہ خواجہ نظام الدین اولیاءؒ

۱۲- فوائد الفواد، مؤلفہ مرتبہ حسن سنجریؒ، طبع نولکشور، لکھنؤ ۱۹۰۸ء

۱۳- مجلہ ''دانش'' شمارہ نمبر ۲۴-۲۵ سال ۱۹۹۰ء-۱۹۹۱ء

۱۴- اسرار خودی، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۷۳ء

۱۵- بوستان سعدیؒ بہ کوشش نور اللہ ایزد پرست، چاپ ''دانش'' تہران ۱۳۵۶ اھ

بچوں کا ادب: تاریخ اور عصری تقاضے

ڈاکٹر قرۃ العین طاہرہ

Abstract

This article surrounds efforts made to create "Children Literature" right from the mother's lap through different ages to the current scenario and negates the common comment that "no attention is being made to create children literature". Hundreds names have been listed who contributed towards children literature. The contributions made in different ages i.e. Ameer Khasroo, Ghalib, Allama Iqbal, Sufi Tabassam. Ibn-e-Safi etc. have been discussed to eleborate efforts and importance of the issue. The article also focuses on the basic and dire need to create children literature which plays a pivotal role in shaping personality of a citizen. The kind of literature i.e. poetry, story, novel, cartoons etc have been discussed and stress has been made towards creation of interest of children with books, rather than full turning to electronic sources of the current age. The article also highlights the institutional role like government, publishers and their contributions

This article can be used as basic source to explore further.

تجسس، تحقیق، کھوج، تلاش اور جستجو انسانی سرشت میں داخل ہیں اور ذہنی ترقی میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ زمانہ ماقبل تاریخ کا انسان جو پتوں سے تن ڈھاپا کرتا تھا، کھلے آسمان تلے زندگی بسر کرتا اور شکار پر اس کی گزر بسر تھی، وہ بھی ان جذبوں سے آشنا تھا۔ کہانی کہنا قدیم ترین فنون میں سے ایک کہ قصہ گوئی کی عادت اور روایت دنیا کے ہر خطہ کی تہذیب میں موجود رہی ہے اور کہانی کی سب سے بڑی صفت اب کیا ہوگا، پھر کیا ہوا، کہانی کون سا موڑ کاٹے گی، کردار کیا رخ اختیار کریں گے، الف لیلیٰ کی ہزار داستانوں کے پیچھے بھی یہی تجسس کارفرما رہا۔ دنیا کی ہر

زبان کے قدیم ادب میں داستان کا وجود سب سے اہم ٹھہرتا ہے۔ داستان کیا ہے محیر العقول، مافوق الفطرت واقعات کا ایسا تسلسل جو انسان کو اپنی گرفت میں یوں لیتا ہے کہ وہ خود کو اسی دنیا کا حصہ سمجھنے لگتا ہے۔ انسان ان کہانیوں میں اپنے تشنہ خوابوں اور ناآسودہ خواہشوں کی تکمیل پاتا ہے۔ جن و پری، دیوی و دیوتا، وحوش وطیور ہوں یا بہادر و جری اور طاقت ور انسان، ان سے سرزد ہونے والے واقعات اور فتوحات میں خود کو شامل سمجھتا ہے اور یوں مافوق الفطرت دنیا اسے اتنی ہی حقیقی معلوم ہونے لگتی ہے جتنی کہ اس کے گرد و پیش کی دنیا۔ انسان کا بچپن انھی کہانیوں سے رنگین اور خوب صورت ہوتا ہے۔ بچپن گزرنے کے باوجود بھی اس دور سے قطع تعلق نہیں کرتا۔ ان کہانیوں کی فضا اس کی اپنی دنیا سے مماثل بھی ہے اور مختلف بھی۔ ان چیزوں کے بیان میں جو ان دیکھی اور غیر معمولی ہیں انھیں سمجھنے کے لیے وہ اپنے تخیل سے مدد لیتا ہے۔ کوہ قاف کا وجود دنیا کے نقشے پر ہو نہ ہو اس کے تخیل میں اس کے تمام خد و خال موجود ہیں۔ وہ کرداروں کے دکھ، سکھ محسوس کرتا ہے۔ ان کے شر سے نفرت اور نیک اعمال کو سراہتا ہے۔ یوں کہانی غیر محسوس طریقے سے اس کی شخصیت کی تشکیل و تعمیر میں ایک خاموش کردار ادا کرتی ہے۔ وہ ہر چیز، ہر جذبے اور ہر واقعے کو اپنے احساسات و مشاہدات کی روشنی میں پرکھتا ہے۔ وہ جانوروں کو دیکھتا ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ یہ بھی انسانوں کی طرح کی مخلوق ہیں اور جذبہ و احساس سے عاری نہیں۔ وہ ان کہانیوں میں پرندوں اور جانوروں کو بولتا ہوا دیکھتا ہے۔ بندر کا نصیحت آمیز لیکچر، شہزادے کی جان کا طوطے میں ہونا، مینا کے سر سے کیل کے نکلتے ہی شہزادی کا نمودار ہو جانا، خوفناک اژدہوں کے منہ سے اگلتی آگ کا بستیوں کو جلا کر راکھ کر دینا، شہزادی کا مدتوں سونا اور شہزادے کا مشکل مہمات سر کر کے اس تک پہنچنا اور اپنے مقاصد میں کامیاب ہونا کہ یہ بھی ایک اصول رہا ہے کہ داستان کا انجام کبھی المیہ پر نہیں ہوتا۔

ہزار ہا سال پہلے کہی گئی داستانیں اور قصے کہانیاں آج بھی مقبول ہیں، آج بھی بچے ان مثالی کرداروں کے منتظر رہتے ہیں، جو میلوں کا سفر لمحہ بھر میں طے کر لیتے ہیں، جادوئی آنکھ رکھتے ہیں، ان میں اڑنے اور غائب ہو جانے کی قوت ہے، اتنے جری ہیں کہ مد مقابل کے بیس بیس آدمیوں کو تنہا زیر کر رکھ دیتے ہیں۔ فرق ہے تو صرف اتنا کہ کل کے بچے ان کرداروں کے کارناموں سے مطالعے کے ذریعے آگاہ ہوتے تھے۔ اب یہی کام بصری ذرائع ابلاغ سر انجام دے رہا ہے اور بچہ آنکھ کھولتے ہی کارٹونوں کی محیر العقول دنیا سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ داستان، قصہ، کہانی اور کارٹونز تک کے اس سفر میں کون کون سے پڑاؤ آئے، کیا ہر عہد میں، ہر زبان میں بچوں کے جذبہ، تجسس، کھوج اور جستجو کی تکمیل ہوتی رہی یا صورت حال اس کے برعکس تھی، ان امور کا جائزہ لیا جائے تو ایک پہلو یہ بھی سامنے آتا ہے کہ اردو زبان میں بچوں کے ادب کی کمی کا شکوہ روز اول ہی سے موجود ہے، بچوں کو نظر انداز کر دینے کا رجحان یا یہ نقطۂ نظر کہ بچوں کے لیے لکھنے کے لیے وقت نہیں یا اسے اپنے مرتبے سے کم درجے کا کام شمار کر کے اس کی جانب سے عدم توجہی یا

ہمارے دانشور، ادیب اور شاعر زبان و بیان کی اس سطح تک پہنچ چکے ہیں کہ اب ان کے لیے بچوں کی ذہنی سطح اور علمی مدارج تک آنا مشکل محسوس ہوتا ہے یا یہ سوچ کہ بچوں کا ادب بچے خود ہی تخلیق کرتے اچھے لگتے ہیں۔ وجہ کوئی بھی ہو اس امر سے انکار ممکن نہیں کہ تخلیق کاروں نے اس پہلو پر زیادہ توجہ نہ دی لیکن یہ کہنا کہ بچوں کے ادب کے سلسلے میں اردو ادب تہی دامن یا کم مایہ ہے درست نہ ہوگا۔ بچوں کے ادب کی تاریخ پر نگاہ کی جائے تو اس سلسلے میں ہمیں پہلے پہل مغلیہ سلطنت کے ابتدائی دور میں بچوں کے لیے کہی گئی حمد و نعت اور اخلاقی مضامین پر مشتمل ضیاالدین خسرو کی تخلیق ''خالق باری'' جو ۱۰۳۱ھ میں شائع ہوئی، ملتی ہے۔ خالق باری کو حضرت امیر خسرو سے بھی منسوب کیا جاتا ہے، پھر اس کے تتبع میں لکھی گئی اللہ باری، رازق باری، ایزد باری، حامد باری، مالک باری، صنعت باری، فیض جاری وغیرہ اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ یہ کتب بچوں کے اخلاق سنوارنے، مذہب سے واقفیت پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ عربی، فارسی اور اردو زبان سکھانے میں مددگار تھیں۔ نظیر اکبرآبادی عوامی شاعر کہلائے۔ استاد تھے، بچوں کی ذہنی سطح اور ان کی پسند ناپسند سے آگاہ تھے، ریچھ کا بچہ، گلہری کا بچہ، ہنس نامہ، پتنگ بازی اور کبوتر بازی جیسی نظمیں کہیں جو بچوں کی تفریح طبع کے لیے تھیں۔

غالب ایک جہت ساز شخصیت تھے۔ نثر اور شعر میں ان کے ادبی مرتبے کے سبھی قائل ہیں، بچوں کے ادب میں بھی انھوں نے جو کام کیا وہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اپنے جواں مرگ بھانجے عارف کے بچوں باقر علی خاں اور حسین علی خاں کو فارسی سکھانے کے لیے بہت آسان اور رواں انداز میں منظوم صورت میں ''قادر نامہ'' تحریر کیا۔ ہماری نسل اردو سے ہی دور ہوتی جارہی ہے ورنہ فارسی زبان سیکھنے کے لیے یہ ایک بہت اچھی کاوش ہے۔

تیغ کی ہندی اگر تلوار ہے
فارسی پگڑی کی بھی دستار ہے
چاہ کو ہندی میں کہتے ہیں کنواں
دود کو ہندی میں کہتے ہیں دھواں!

پھر سرسید کا اصلاحی دور آیا۔ بچوں کے ادب پر بھی کام ہوا چنانچہ آزاد، حالی، ڈپٹی نذیر احمد، اسمٰعیل میرٹھی، چکبست، مولانا راشد الخیری، سورج نرائن مہر، تلوک چند محروم وغیرہ کی کہانیوں اور منظومات نے بچوں کے اخلاق کے سدھار اور ذہنی تفریح میں اہم کردار ادا کیا، یہ تخلیق کار بچوں کی نفسیات سے آگاہ تھے اور جانتے تھے کہ کس پیرائے میں کہی گئی بات انھیں متاثر کرے گی۔ بچوں کے لیے نصابی کتب کی تیاری میں مولانا آزاد نے بچوں کے تعلیمی مقاصد کے ساتھ ساتھ دلچسپی کے پہلو کو بھی نظر میں رکھا، مولانا حالی نے اخلاقی و مذہبی اقدار و روایات کو پیش نظر رکھا۔

علامہ اقبالؒ شاعر مشرق، مفکرِ عجم اور تصور پاکستان کے خالق تو بعد میں ہوئے، ان کی شاعری کے ابتدائی دور میں انھوں نے بچوں کے لیے نظمیں کہیں، ہمدردی، بچے کی دعا، پہاڑ اور گلہری، مکڑا اور مکھی، گائے اور بکری، جگنو، ماں کا خواب اور پرندے کی فریاد، ہزاروں پڑھنے والے بچے کی پسندیدہ ہیں۔ یہ نظمیں طبع زاد بھی ہیں اور ماخوذ بھی، لیکن علامہ اقبالؒ نے انھیں اس طرح اپنے ماحول اور مزاج سے ہم آہنگ کیا ہے کہ ذرا بھی اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔

مولانا احسن مارہروی، پریم چند، علامہ تاجور نجیب آبادی، لبیب تیموری، اختر شیرانی، عبدالمجید سالک، مولانا چراغ حسن حسرت، شوکت تھانوی، کرشن چندر، راجہ مہدی علی خاں نے بچوں کے شعری ونثری سرمائے میں گراں قدر اضافہ کیا اور سنجیدہ اور مزاحیہ ہر دو پیرائے میں ایسی تخلیقات پیش کیں، جو ان نونہالانِ چمن کے لیے دلچسپی کا باعث تھیں اور ان کے علم میں اضافہ، ان کی تربیت میں غیر محسوس طریقے سے اہم کردار بھی ادا کرتی تھیں۔ چراغ حسن حسرت فکاہی ادب میں نمایاں مقام رکھتے ہیں، وہ اس امر سے بھی آگاہ تھے کہ بچوں کی تعلیم و تربیت میں مشاہیر اسلام کی سوانح حیات اور کارناموں سے آگاہی معاون ثابت ہوتی ہے چنانچہ انھوں نے سرکار مدینہ ﷺ اور خلفائے راشدین کی حیات طیبہ کے علاوہ، دیگر مذہبی اور قومی رہنماؤں پر مختصر مگر جامع کتب تشکیل دیں۔

بچوں کے لیے لکھی گئی اصلاحی، حقیقی و تخیلاتی کہانیاں قابل فہم معلومات اور ذہنی آسودگی و تفریح مہیا کرتی ہیں۔ یہ کہانیاں اور نظمیں ہی ہیں جو ان ننھے ذہنوں کو باہر کی دنیا سے رابطے میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ کہانی کی دنیا کا ماحول ہو یا انسانی و غیر انسانی کردار، بچے کی دنیا ان نئے اور نامعلوم اجزا اور افراد سے تشکیل پا کر روز بروز وسعت پاتی ہے۔ وہ نیکی سے محبت اور بدی سے نفرت کرنا بھی سیکھتا ہے اور اچھے برے کی یہ پہچان اس کی روزمرہ زندگی میں کام آتی ہے۔ اپنی قوم کا درد، اپنے وطن سے محبت، اپنی مٹی کی اہمیت اور اپنے مذہب کے لیے جان کی بازی لگا دینے کا جذبہ غیر محسوس طریقے سے اس کے خون میں سرایت کر جاتا ہے۔ کتاب سے محبت اسے زندگی سے محبت سکھاتی ہے۔

ان کہانیوں کا تعلق اسلامیات سے، ہو پاکستانیات سے، جاسوسی ناول ہوں یا مہم جوئی کے قصے، اساطیری و دیومالائی کرداروں پر مبنی تخیلی تماثیل ہوں یا سراغ رسانی کے واقعات، مزاحیہ اور طنزیہ کہانیاں ہوں یا ان دیکھے دیاروں کے سفرنامے، سائنس فکشن ہو یا فنی موضوعات، بچوں نے اپنے رجحان اور پسند کے مطابق ان کا انتخاب کیا اور ان سے حظ بھی اٹھایا اور علم بھی حاصل کیا۔ بچوں کے ادب کو مختلف اقسام میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر محمود الرحمن کے مطابق بچوں کے لیے تخلیق کیے گئے ادب کا تجزیہ مختلف عنوانات کے تحت کیا جا سکتا ہے، مثلاً اسلامیات، اس عنوان کے تحت اسلامی تعلیمات، قرآنِ پاک اور احادیث مبارکہ کو موضوع بنایا گیا ہے، بہت سے مصنفین نے اس اہم موضوع پر توجہ دی ہے۔ ایک اور پسندیدہ موضوع سوانح نگاری سے متعلق ہے۔ سیرت رسول مقبول ﷺ پر جتنی کتب لکھی گئی اس کی

مثال ملنی ممکن نہیں، بچوں کی اخلاقی پرداخت کے لیے رسولﷺ سے بہتر کوئی اور ہستی نہیں ہوسکتی، پھر صحابہ ءکرامؓ، صحابیاتؓ، تابعین، تبع تابعین، خلفائے راشدین، بزرگانِ دین، انبیائے کرام جن میں حضرت آدم و نوح و داؤد و سلیمان و ابراہیم و موسیٰ و عیسیٰ وغیرہ اہم ہیں، مسلمان حکمران و فاتح، سپہ سالار و جنگ جو، تحریک پاکستان، جنگِ ستمبر ۱۹۶۵ء و دسمبر ۱۹۷۱ء کے ہیرو، قومی رہنما، ادیب و شاعر کے علاوہ گمنام لیکن باکمال و جاں نثار افراد کی سوانح شوق سے پڑھی جاتی ہے۔ مصنفین ان شخصیات کا انتخاب، اُن کے کردار کی عظمت اور اپنے مقصد کی تکمیل کے لیے دی گئی قربانیوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے، کرتے ہیں۔ ان پر لکھنے کا مقصد قوم کے نونہالوں کو ان سے متعارف کروانا ہی نہیں بلکہ ان کی ذات سے کچھ سیکھنا بھی ہوتا ہے۔ تاریخ کے موضوع پر بھی بچوں کے لیے کتب لکھی گئی ہیں، جن میں اسلامی تاریخ سرفہرست ہے۔ پاک و ہند کی تاریخ بھی نشیب و فراز سے بھری پڑی ہے، قدیم تہذیب و تمدن، خواہ وہ عراق و مصر کی سومیری تہذیب ہو یا بابل و نینوا کے معلق باغات، ٹھٹہ، گندھارا، ٹیکسلا، ہڑپہ، موہنجوڈارو، اجنتا الورا کی خواب ناک تہذیبیں یا دیگر ممالک کی تاریخ و تہذیب اور جغرافیہ، مسلم ممالک ہوں یا غیر مسلم، سبھی کو موضوع بنایا ہے۔ سائنس، صحت و تندرستی، حیوانات، نباتات، معلوماتِ عامہ، تعلیم و تربیت، اور طنز و مزاح کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ [۲]

شفیع الدین نیر، ابوالمنیم فریدآبادی، سیّد سلیمان ندوی، منشی ممتاز علی، رگوناتھ سہائے، محمدی بیگم، صوفی تبسم، سراج الدین ظفر، امتیاز علی تاج، حفیظ جالندھری، ابوتمیم فریدآبادی، حجاب امتیاز علی، انور عنایت اللہ، سیّد عابد علی عابد، سر شیخ عبدالقادر، ارشد تھانوی، سیّد وقار عظیم، محمد حسین حسان، ڈاکٹر ذاکر حسین، ڈاکٹر عابد حسین، ہاجرہ مسرور، مرزا ادیب، الطاف فاطمہ، حفیظ جاندھری، غلام عباس، عبدالواحد سندھی، آغا اشرف، الیاس احمد مجیبی، ابوالخیر کشفی، رفیق خاور، اے حمید، حکیم محمد سعید، عزیز اثری، کلیم چغتائی، مسعود احمد برکاتی، خواجہ عابد نظامی، اسحاق جلال پوری، فرخندہ لودھی، عبدالمجید بھٹی، یونس جاوید، مائل خیرآبادی، حسن عابدی، بنت اسلام، عبدالحسن شاہین، ضیغم مغیرہ، عابد نظامی، خالد بزمی، مظہر کلیم، نصیر الدین حیدر، انور داؤدی، مہر نگار مسرور، سعید لخت، رضیہ فصیح احمد، یونس جاوید، مسلم ضیائی، رضا علی عابدی، ڈاکٹر سلیم اختر، فیروز الدین احمد، خالد مسعود چودھری، ڈاکٹر محمود الرحمٰن، ستار طاہر، ڈاکٹر اسد ادیب، ڈاکٹر تبسم کاشمیری، ڈاکٹر خالد مسعود، یہ وہ نام ہیں جو میرے ذہن میں بغیر کسی تقدیم و تاخیر کے آئے، انھوں نے یا تو خود بچوں کے لیے لکھا یا بچوں کی دلچسپی کے لیے لکھے گئے ادب کا تجزیہ کیا یا ان کی ترویج و اشاعت کا اہتمام کیا۔ انھوں نے اپنی اس ذمہ داری کا ہمیشہ خیال رکھا کہ اس آزاد مسلم مملکت کے نونہالوں کو آزادی کی اہمیت، اپنے بزرگوں کی قربانیوں، مشاہیر تحریک آزادی کے کارناموں، حب الوطنی کے جذبے اور مذہبی اور معاشرتی اقدار و روایات سے روشناس کرایا جائے۔ چنانچہ ارکان اسلام، پیغمبر اسلام، مجاہدین اسلام اور دیگر مذہبی موضوعات پر نہایت عام فہم انداز میں لکھا۔ تحریک پاکستان کے

پس منظر میں لکھا گیا ادب بچوں کو اپنے قومی رہنماؤں اوران کی ان تھک محنت، اپنے مقاصد سے لگن اور نصب العین کی جستجو میں اپنی ذات کو پس پشت ڈال دینے کے جذبوں سے متعارف کراتا ہے۔ یہ مصنفین اور ناشرین بچوں کی نفسیات سے آ گاہ ہیں، بچوں کی عمر کے مطابق موضوعات منتخب کرتے ہیں اوران کی ذہنی استعداد کے مطابق الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں پھر وہ اس امر سے بھی آ گاہ ہیں کہ کس عمر کے بچے کے لیے الفاظ کا فونٹ کون سا بہتر رہے گا، کتاب کا سائز کتنا ہونا چاہیے، صفحات کتنے ہوں، کہانی کو سمجھنے کے لیے کون سی تصاویر مددگار ہوں گی اور کون سے رنگوں کا استعمال مناسب ہوگا۔

صوفی تبسم ایک بہترین استاد، معتبر دانشور، خوب صورت شاعر اور مترجم تھے۔ ڈاکٹر نثار احمد قریشی نے صوفی تبسم پر ڈاکٹریٹ کے لیے لکھے گئے مقالے میں ان کی بچوں سے دلچسپی اور محبت کا خصوصی طور پر جائزہ لیا ہے۔ صوفی تبسم نے بہ امر مجبوری اپنے ذاتی بچوں کے لیے نظمیں کہیں کہ گھر میں نانی، دادی موجود نہ تھیں، پطرس کی حوصلہ افزائی نے انھیں آمادہ کیا کہ وہ قوم کے نونہالوں کو بھی اس حظ میں شریک کریں جو ان کے اپنے بچوں تک محدود تھا۔ ذہین وشرارتی بچوں سے محبت نے ان سے زندگی سے بھرپور نظمیں کہلائیں، اور وہ بچے جو شرمائے شرمائے رہتے تھے انھیں بھی کھل کر مسکرانے بلکہ قہقہہ لگانے پر مجبور کیا۔ بظاہر یہ نظمیں محض تفریح طبع کے لیے کہی گئی ہیں، لیکن ایسا نہیں ہے، خود صوفی صاحب کے الفاظ میں ''...... ان کی توجہ، وابستگی اور انہماک، ان کی آنکھوں کی چمک اور لبوں کی مسکراہٹ سے ظاہر ہو جاتا ہے اور بچوں کا یہ طبعی تاثر اس بات کی دلیل ہے کہ وہ مناسب اور موزوں طریق سے مستفید ہو رہے ہیں۔''[۳]

ٹوٹ بٹوٹ کا کردار ایک زندہ کردار ہے اور ہر بچہ اس کردار میں اپنی یا اپنے دوست کی جھلک دیکھ کر مسرور ہوتا ہے۔ عذرا اور ثریا کی گڑیا بے جان کھلونا نہیں بلکہ ہر بچی کی زندگی میں ایک جیتے جاگتے کردار کی صورت میں نظر آتی ہے، جس سے وہ دل کی بات کہتی اور سنتی دکھائی دیتی ہے۔

بچوں کے لیے رسائل کی اشاعت میں مدیران کرام جس دلجمعی اور جان فشانی کے ساتھ مصروف عمل ہیں وہ اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ بچوں کی تعلیم و تربیت میں خصوصی دلچسپی لیتے ہیں اور یہ رسائل مدیران کرام کی محنت اور اس محبت کے آئینہ دار ٹھہرے جو ان کے دلوں میں نئی پود کے لیے ہے۔ ہندوستان سے پیام تعلیم (دہلی) غنچہ (بجنور) سعید (کانپور) بچوں کی دنیا (الٰہ آباد)[۴] پاکستان سے بچوں کا اخبار، کھلونا، تعلیم و تربیت، بھائی جان، ہمدرد نونہال، سہیلی میگزین، ذہین، کھیل کھیل، روشنی، نور، اطفال، آنکھ مچولی، ساتھی، معصوم، اسلام، ٹوٹ بٹوٹ، شاہین، انکل سرگم، وغیرہ وہ رسائل ہیں جو بچے کی ذہنی پرداخت میں نمایاں کردار ادا کرتے ہیں۔ قومی اخبارات کے بچوں کے

صفحات بھی پابندی سے شائع ہوتے ہیں۔ بے شمار کتابوں کے مصنف ابن صفی اور سینکڑوں کتابوں کے خالق اشتیاق احمد کو اردو ادب کے بعض بڑوں نے ادب سے خارج کر دیا ہے، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ وہ لوگ ہیں، جنھوں نے بچوں میں مطالعے کا شوق پیدا کیا، اپنی زبان کی پہچان کرائی اور اپنی زبان سے محبت کرنا سکھایا۔ مولوی عبدالحق تو برملا ابن صفی کے اردو زبان پر احسانات کا تذکرہ کرتے ہیں اور اردو زبان و ادب کے اہم نقاد جناب ابوالخیر کشفی انھیں ان الفاظ میں یاد کرتے ہیں ...... میں اس بات پر اصرار نہیں کرتا کہ ہندوستان میں ابن صفی اردو کی بقا کا واحد ذریعہ تھے، صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ جن عناصر نے ہندوستان میں اردو کتابوں کی روایت کو برقرار رکھا، ابن صفی ان عناصر میں سے ایک عنصر تھے۔ ۵...... کوئی مجھ سے طنزیہ سوال کرتا کہ ابنِ صفی کو کیوں پڑھتے ہو تو میں پوری قوت سے جواب دیتا کہ ابن صفی آپ کے شہر کے عظیم ناول نگار سے بہتر زبان لکھنا جانتے ہیں۔ ۶ ابن صفی کی تحریروں کے منتظرین میں محمد حسن عسکری، سرشار صدیقی اور ان کے کئی ہم عصر اہل قلم شامل تھے۔ شرط صرف یہ کہ انھوں نے ابن صفی کو پڑھا تھا، اکثریت ان لوگوں کی تھی جنھوں نے انھیں پڑھے بغیر رد کر دیا تھا۔

اشتیاق احمد ان مصنفین میں بھی اہم مقام رکھتے ہیں کہ جنھوں نے بچوں کی ذہنی پرداخت کے لیے احادیث نبوی کو بھی پیش نظر رکھا ہے اور سہل انداز میں احادیث نبوی متعارف کروائی ہیں۔ سیرت اور احادیث پر جو گراں قدر کام ہوا ہے اس سے صرف نظر ممکن نہیں۔ دعوہ اکیڈمی اس امر سے آگاہ ہے کہ کسی بھی قوم کی تہذیب وارتقا میں اس کی نئی نسل کی ذہنی ونفسیاتی اصلاح وتربیت اہم کردار ادا کرتی ہے، ڈاکٹر افتخار کھوکھر نے جہاں بچوں کے ادب پر بہت کام کیا ہے، وہیں بچوں کے لیے قرآن وحدیث سے متعلق رسائل وتصانیف کا تفصیلی جائزہ پیش کیا ہے، یہ جان کر خوشی ہوتی ہے کہ اس اہم موضوع پر ایک بڑا ذخیرہ موجود ہے۔ ۷

یہ ایک خوش آئند امر ہے کہ بچوں کے ادب کی تخلیق وترویج میں محترمہ ثاقبہ رحیم الدین نے جو اہم خدمات سرانجام دی ہیں، اس کے اعتراف میں سید عابد رضوی نے سات سو پچھتر صفحات پر مشتمل ایک کتاب ''ممتا ہی ممتا'' کے نام سے تصنیف کی ہے، جس میں ان کی شخصیت، نئی نسل کی فلاح و بہبود اور بچوں کے ادب کے فروغ کے لیے کی گئی خدمات کو خراج تحسین پیش کیا ہے۔ ثاقبہ رحیم الدین نے بچوں کے لیے بہت لکھا اور اچھا لکھا ہے۔ ان کی کتابوں میں صبح کا تارا، جاگو جاگو، دوستو چلے چلو، سورج ڈھلے، کرنیں، چاند نکلا، گلاب، بادل جھومے، نیند آئی، پیغام محبت اور انسانیت شامل ہیں۔ ۸

یہاں ان کہانی نویسوں کا تذکرہ ضروری نہیں کہ جنھوں نے بچوں کے ادب کے نام پر بے مقصد اور لایعنی کہانیوں کی اشاعت کو ذریعہ معاش جانا۔ کاش وہ یہ بات جانتے کہ اگر بنیاد سیدھی نہ رکھی جائے تو ساری عمارت ٹیڑھی

تعمیر ہوگی۔

اردو کے وہ اہم شاعر جو نظم اور غزل میں بڑا نام رکھتے ہیں، انھوں نے بچوں کے لیے بھی بہت خوبصورت شاعری کی ہے، لیکن افسوس کہ ان کے اس پہلو کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ بچوں کے شاعر کی حیثیت سے ابوالاثر حفیظ جالندھری، عبدالمجید بھٹی، سراج الدین ظفر، احمد ندیم قاسمی، نے شہرت پائی۔ محشر بدایونی، ابن انشا، قتیل شفائی، قیوم نظر، عشرت نظامی، بشیر منذر، عشرت رحمانی، شہلا شبلی، عابد نظامی، رفیق احمد خان، فیض لدھیانوی، آغا شیدا کاشمیری، خاطر غزنوی، سلیم فاروقی، افضل صدیقی اور سحر رومانی ۹ نے بھی بچہ بن کر بچوں کے لیے نظمیں کہیں، ان نظموں سے بچوں کو روشناس کرانا ضروری ہے۔ ان کی نظمیں بچے کو پرندوں، جانوروں، پھولوں، پھلوں، چاند تاروں، اور اپنے ہی جیسے بچوں اور اپنے بزرگوں سے محبت کرنا سکھاتی ہیں، وہی بچہ جو عمر کے ایک خاص دور میں خود پسندی کی طرف مائل تھا، اب وہ نہ صرف یہ کہ اپنے گرد و پیش میں بسنے والے انسانوں، جانوروں اور پرندوں سے محبت کرنے لگتا ہے بلکہ کتابوں میں بسنے والے کرداروں کو اپنے سے قریب سمجھنے لگتا ہے، وہ ٹوٹ بٹوٹ ہو، ثریا کی گڑیا ہو، بلو کا بستہ ہو، بلبل کا بچہ ہو، سبھی اس کے دوست ہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے اس کی پہلی نسل کے بچے اور جوان میاں خوجی، حاجی بغلول، مرزا جی، قاضی جی، شیطان، بڈی اور قاضی عبدالودود بیگ سے ان مٹ دوستی رکھتے تھے اور یہ رشتہ آج کے بچے بھی برقرار رکھنا چاہتے ہیں، ضرورت اس امر کی ہے کہ انھیں ان کرداروں سے متعارف تو کرایا جائے۔

بچوں کے لیے مرتب شدہ شعری مجموعے شاعر کی بچوں سے محبت اور دلچسپی کی روداد کہتے ہیں، انھیں بہترین کاغذ پر بہترین رنگوں اور تصویروں سے مزین کیا ہے۔ کچھ شعری مجموعوں کے عنوانات دیکھیے اور ان کی صوتیات کو مدِ نظر رکھیے، بچوں کے شعری مجموعوں کے عنوانات ایسے ہی ہونے چاہییں۔

''بولتی الف، ب (سراج الدین ظفر) جھنجھنا (شہلا شبلی) جھولنے، ٹوٹ بٹوٹ (صوفی تبسم) بلو کا بستہ (ابن انشا) بولتی تصویریں (عبدالمجید بھٹی) آؤ بچو، گاؤ بچو (رفیق احمد خان) ننھی منی نظمیں (خاطر غزنوی) پیارے گیت (آغا شیدا کاشمیری) ساؤس نامہ (محشر بدایونی) ٹن ٹن ٹن ٹنا (مصلح الدین و ناہید نیازی)''۱۰

ایک زمانے میں ریڈیو سے نشر ہونے والے بچوں کے پروگرام بھی بچوں میں بہت دلچسپی سے سنے جاتے تھے۔ بچے چھٹی کے دن بہت شوق سے ان کا انتظار کیا کرتے تھے۔ ان میں شرکت کرنے والے کردار قاضی جی ہوں یا منی باجی، بچے اِن اَن دیکھے کرداروں سے بے پناہ اپنائیت محسوس کرتے۔ آج ٹیلیویژن کے بے شمار چینلز کے سیلاب میں بچہ متجسس زیادہ ہے یا حیران و پریشان، لیکن وہ عینک والے جن کو فراموش نہیں کر پایا ہے۔

کہانی کی ابتدا ماں کی گود سے ہوتی ہے، بچہ جب آنکھ کھولتا ہے تو ایک تحیر کی فضا اپنے سامنے پاتا ہے، اس

کے لیے ہر عمل ایک پہیلی ہوتا ہے، جستجو، کھوج اور تلاش اس کی عمر کے ساتھ ساتھ پروان چڑھتے ہیں۔ جب وہ پڑھنا نہیں جانتا، ماں، نانی اور دادی اس کے لیے ایسی ہستیاں ہوتی ہیں کہ جو اسے جب چاہتی ہیں پرستان کی سیر کروا دیتی ہیں، کبھی کوہ قاف کے پہاڑ تو کبھی سراندیپ کے ان دیکھے دیاروں کا سفر پر لے جاتی ہیں۔ یہاں اس بات کا تذکرہ ضروری ہے کہ نبیوں، پیغمبروں، ولیوں کے سادہ اور پاک طرزِ زندگی اور ان کے پیغام، معجزات اور کرشموں سے متعارف کروانے میں ان بزرگ خواتین کا کردار اہم رہا ہے، یوں بچوں کی کردار سازی کے حوالے سے ان کی کوششیں بہت بچپن سے ہی شروع ہو جاتی ہیں۔ لوک گیتوں اور لوریوں کا ایک بڑا ذخیرہ سینہ بہ سینہ انھی کے ذریعے ہم تک پہنچا ہے۔ حروف تہجی کی پہچان کے ساتھ ہی بچہ اس دنیا میں قدم رکھتا ہے جسے وہ جاننا سمجھنا اور برتنا چاہتا ہے۔ کہانی ہو یا نظم وہ اس کے ذہن میں اٹھتے سوالوں کا جواب بھی دیتی ہے اور اس کے لیے دلچسپی کا سبب بھی ہے۔ آج ناصر زیدی، رفیع الزماں زبیری، سلیمان علوی، حسن ذکی کاظمی، حشمت اللہ لودھی، اختر عباس، خضر نوشاہی، محمد اصغر، عشرت زیب، رقیہ جعفری، عذرا اصغر، فریدہ حفیظ، توصیف تبسم، پروین حق، نذیر انبالوی، عظمیٰ عالم، تورا کینہ قاضی، شکیل صدیقی، ظفر محمود، محبوب الٰہی، فاروق دانش، ڈاکٹر انوار جہاں، عفت گل اعزاز، شعیب مرزا، نیلوفر سلطانہ، طالب ہاشمی، کرامت بخاری، عباس العزم، محمد ایوب ساگر، عمر فاروق، امیرہ عالم، عزیز جہاں، غزالہ جاوید، ایم ایچ مسعود بٹ، ناصر زیدی، شیما مجید، خورشید احمد انور، ڈاکٹر اسد اللہ قاضی، زبیدہ ڈوسل، زبیدہ شاہد بخاری، شبیر حسین، نعیم احمد بلوچ، دردانہ بنت غازی، شبہ طراز، صفیہ ملک، پروفیسر خالد بیگ، نیلوفر سلطانہ، محمد عادل منہاج، زاہدہ حمید، اقرار حسین شیخ، ڈاکٹر اطہر حسین صدیقی، مضطر اکبر آبادی، مرضیہ شاہین اور دوسرے کئی تخلیق کار بچوں کے لیے لکھ رہے ہیں اور اچھا لکھ رہے ہیں۔ سید اشتیاق الحسن، ریاض صدیقی، صفدر شاہین نے بلا مبالغہ بچوں کے لیے سیکڑوں کہانیاں تحریر کی ہیں۔ مئی ۱۹۸۶ء تک ایک ریکارڈ کے مطابق صفدر شاہین ۷۶۰ کہانیاں تحریر کر چکے تھے، ان کہانیوں کا مرکزی کردار ٹارزن ہے جو اپنے جنگجویانہ انداز اور جرأت و بہادری کے سبب بچوں میں بے حد مقبول ہے [۱۱]۔ پھر عمرو عیار، شہزادی، شہزادے جن دیو جادوگر، شیطان، آتشی بلا، بھوت، بدروح، ناگ، شیر اور ان دیکھی دنیا کی ان دیکھی مخلوق بچے کے ذوقِ تجسس میں اضافہ کرتی ہے۔ عبید اللہ ممتاز، ناز کفیل گیلانی، طالب ہاشمی، بچوں کے ذوقِ طلب سے آشنا ہیں اور وہ جانتے ہیں کہ ان کی تخلیق، علم کے حصول کے لیے، روحانی، دینی و اخلاقی راہ ہدایت کے لیے، تنہائی دور کرنے کے لیے، تفریح کے لیے، وقت کے بہتر استعمال کے لیے، ذوقِ مطالعہ میں اضافہ کے لیے، زبان کو وسعت دینے کے لیے، ذہن کی کشادگی کے لیے بچے کی مددگار ہے۔ یقیناً کئی ایسے اہم لکھاری بھی ہوں گے جن کی تخلیقات تک میری رسائی نہ ہو سکی یا لکھتے ہوئے میرے ذہن اور قلم نے انھیں فراموش کر دیا۔

بچوں کے لیے کہانیوں اور منظومات کا ایک بڑا ذخیرہ وہ بھی ہے جو انگریزی، عربی، فارسی، ترکی، چینی، جاپانی، ہندی، بنگالی اور دیگر بین الاقوامی زبانوں کے علاوہ علاقائی زبانوں مثلاً براہوی، پنجابی، سندھی، سرائیکی، پشتو، بلوچی اور ہندکو وغیرہ سے اردو زبان میں منتقل ہوا، کچھ کہانیاں اور ان کے کردار زمان و مکان کی حدود و قیود سے ماورا ہوئے، وہی کہانی اور ان کے کردار تھوڑے بہت تصرف کے ساتھ مشرقی و مغربی ادب میں نمایاں ہیں، الف لیلیٰ کی کہانیاں اور ان کے کردار ہوں، لوک کہانیاں ہوں یا چڑے چڑیا کی کہانی، بچوں کے ادب میں کلاسیکی درجہ حاصل کر چکی ہیں، پھر ہمیں ملکی و غیر ملکی بچوں کے ادب میں ان منظومات کا بھی ایک بڑا حصہ نظر آتا ہے جہاں بات سے بات نکلتی ہو، اور بچے حیرت و استعجاب کی تصویر بنے، پھر کیا ہوا کے تجسس میں مبتلا، انجام کے منتظر رہتے ہیں۔ بچوں کے لیے لکھنا اس لیے دشوار محسوس کیا جاتا رہا ہے کہ بچوں کی ذہنی سطح پر آ کر، ان کی دلچسپی کو مدنظر رکھ کر لکھا جائے اور اصلاح، نصیحت یا پیغام اتنے واضح انداز میں نہ دیا جائے کہ بچہ پند و نصائح کا دفتر سمجھ کر کہانی یا نظم میں دلچسپی ہی نہ لے سکے، ان شعرا نے سبھی پہلو مدِنظر رکھے۔ حفیظ ہوشیار پوری بچوں کے ایک رسالے ''پھول'' کے مدیر رہے اور بچوں کے لیے منظومات بھی کہتے رہے۔ یہ منظومات زیادہ تر انگریزی سے ترجمہ کی گئیں۔ اس سے پہلے بھی حفیظؔ نے بچوں کے لیے کئی نظمیں کہیں:

''۱۹۳۱ء میں پروفیسر غلام محی الدین خلوت لیکچرار گورنمنٹ انٹرمیڈیٹ کالج، ہوشیار پور نے ''دورنگی'' کے نام سے بچوں کے لیے انگریزی نظموں کے منظوم اردو ترجموں کا ایک مجموعہ شائع کیا۔ اس میں حفیظؔ کے ترجمے بھی شامل ہیں۔''[۱۲]

''اس سلسلے میں مندرجہ ذیل ایک سوڈانی گیت ہے جسے حفیظؔ ہوشیار پوری نے اردو میں بچوں کے لیے منظوم کیا۔

Doha Do'ha; A SAUDANEE NURSERY RHYME

He performed Haj at Mecca
and brought me back a cake
The cake is in the cupboard.
The cupboard wants a key.
The carpenter has a key.
The carpenter wants an adze
The simith has got the adze
The smith he wants good money

The king has got the mondy

The king he wants a bride

The bride she wants a handcercheif

The babies want their milk

Oh cow has got the milk

The cow she wants her grass

The grass grows by the hill

The hills are wanting rain

O Lord, thout, sendest rain

مندرجہ بالا نظم کا ترجمہ حفیظ ہوشیار پوری نے اس طرح کیا ہے۔

سوڈانی گیت۔

حج سے آئے دادا جان

لائے کھجور کا حلوہ

حلوہ نعمت خانے میں

مجھ کو چاہیے حلوہ

نعمت خانے کی کنجی

کنجی دے ترکھان

وہ دے گا لوہار

لوہار کہے دو پیسے

پیسے دے گا راجہ

راجہ کو چاہیے رانی

رانی مانگے رومال

رومال کو لے گیا منا

منے کو چاہیے دودھ

دودھ تو دے گی گائے

گائے مانگے گھاس

گھاس سے خالی جنگل

جنگل چاہے مینہ

مینہ برسائے اللہ

اللہ مینہ برسا۔'' ۱۳

یہ سوڈانی گیت ظاہر کرتا ہے اردو بلکہ پاکستان کی علاقائی زبانوں میں بھی بچوں کے لیے کئی ایسی نظمیں اور گیت موجود ہیں جن میں بات سے بات نکلتی آئی ہو۔

صوفی تبسم کے شاگرد حفیظ کی بچوں کے لیے نظمیں کہنے سے دلچسپی کوئی حیرت انگیز بات نہیں۔ صوفی صاحب نے بھی ٹوٹ بٹوٹ اور دیگر نظمیں کسی ایک بچے کی فرمائش پر یا اسے سامنے رکھ کر لکھی ہوں لیکن مخاطب ان کا تمام بچے رہے ہیں۔ حفیظ نے بھی اپنے بچوں اور سب بچوں کے لیے یہ نظمیں لکھیں۔

بچوں کے ادب پر کام کر کے ڈاکٹریٹ کی سند حاصل کرنے والے ڈاکٹر اسد اریب نے بچوں کے ادب پر بھرپور توجہ دینے کی ضرورت پر زور دیا ہے۔

بچوں میں مطالعے کا شوق پیدا کرنے میں اساتذہ بھی اہم کردار ادا کر سکتے ہیں، اچھی اور نئی شائع ہونے والی کتب کا تعارف، کلاسیکی کرداروں اور کتابوں سے آگاہ کرنا، اپنی ذاتی لائبریری بنانے کا شوق پیدا کرنا، اپنے جیب خرچ اور عیدی سے کتابوں کی خریداری، دوستوں میں کتاب کے تحفہ دینے کے رجحان کی حوصلہ افزائی...... اگر حالات اس نہج پر چل پڑیں تو ہمارا مصنف خوش دلی سے بچوں کا ادب تخلیق کرے گا، ناشر اسے بغیر کسی خسارے کے خوف کے چھاپے گا اور کمپیوٹر کے عہد میں بچہ کتاب سے بدظن ہونے کے بجائے اسے دوست رکھے گا۔

قیامِ پاکستان سے قبل دار الاشاعت پنجاب، لاہور، مکتبہء جامعہ، دہلی اور عصمت بک ڈپو کے نام علمی و ادبی کتب کی اشاعت میں جہاں بڑا نام رکھتے ہیں، وہیں بچوں کے ادب کی تخلیق و اشاعت میں بھرپور کردار ادا کرتے ہیں۔ پاکستان بننے کے بعد فیروز سنز لمیٹڈ، ہمدرد فاؤنڈیشن کراچی، مقبول اکیڈمی، دار السلام، دعوہ اکیڈمی، اسلامک پبلیکیشنز لاہور، تعمیر پبلشرز لاہور، دی بک گروپ، کراچی آکسفورڈ پریس کراچی، فارن بکس، اردو سائنس بورڈ، نیشنل بک فاؤنڈیشن اور چند ایک اور حکومتی اور نجی ادارے ہیں جو اپنی دیگر ذمہ داریوں کے ساتھ ساتھ بچوں کے لیے فروغ ادب میں گزشتہ کئی برسوں سے مصروف عمل ہیں، کمپیوٹر کے دور میں اگر وہ بچوں میں مطالعے کی عادت کو فروغ دینے میں ہر ممکن کوشش کر رہے ہیں تو اس پر نکتہ چینی کی نہیں حوصلہ افزائی کی ضرورت ہے اور اگر ایسا نہ کیا گیا تو الیکٹرانک میڈیا اور انفارمیشن ٹیکنالوجی، ہماری علم و حکمت، دانائی و ادراک کے ساتھ ساتھ ہمارے جذبہ و احساس پر حاوی ہو کر ہمیں بھی ایک

مشینی جسم میں تبدیل کردے گی جو اپنی روایات واخلاقی اقدار سے یکسر بے گانہ اور ناآشنا ہوگا۔ کیا بچے نیٹ کلب اور گیمنگ زون کے گرد وپیش میں منڈلاتے دکھائی دیتے اچھے لگتے ہیں یا ریڈنگ کلب اور لائبریری میں مطالعہ میں مصروف؟ اس سوال کا جواب ہمیں اپنے فرائض سے غفلت کا احساس تو نہیں دلا رہا۔ اس سوال یا خواہش کو لوٹ پیچھے کی طرف اے گردش ایام تو، تصور کرنے کے بجائے اپنی وراثت کی حفاظت وارتقا کی آرزو سمجھا جائے تو کیا برا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ مرزا غالب، ۱۹۵۹ء ''قادر نامہ غالب''، کراچی مکتبہ نیاراہی

۲۔ محمود الرحمٰن ڈاکٹر، ۱۹۹۶ء ''اردو میں بچوں کا ادب، کتابیات''، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان۔ ص ۸

۳۔ صوفی تبسم، ۱۹۶۷ء ''تعمیر مملکت میں بچوں کے ادب کا حصہ'' مشمولہ ''ماہنامہ اوراق'' لاہور، دفتر اوراق

۴۔ رحیم الدین، ثاقبہ، ۲۰۰۴ء ''اجالا'' مجموعہ تقاریر، راولپنڈی پیپ بورڈ پرائیویٹ لمیٹڈ پشاور روڈ، ص ۸

۵۔ ابوالخیر کشفی، ڈاکٹر ۲۰۰۴ء ''آدمی اور کتاب''، کراچی، زین پبلیکیشنز، ص ۱۲۲

۶۔ ایضاً، ص ۱۲۳

۷۔ ڈاکٹر افتخار کھوکھر، ۲۰۰۵ء ''برصغیر میں بچوں کے ادب میں اشاعت حدیث کے رجحانات'' ''مشمولہ علم کی روشنی''، جلد ۷ شمارہ۔ ۱، ص ۹

۸۔ ثاقبہ رحیم الدین، ۲۰۰۴ء ''اجالا'' مجموعہ تقاریر، راولپنڈی پیپ بورڈ پرائیویٹ لمیٹڈ پشاور روڈ۔ ص ۸

۹۔ ایضاً، ص ۹

۱۰۔ محمود الرحمٰن ڈاکٹر، ۱۹۹۶ء ''اردو میں بچوں کا ادب، کتابیات''، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ص ۸

۱۱۔ ادارہ، مئی ۱۹۸۶ء ''بچوں کے مصنفین کی ڈائریکٹری''، ماہ نامہ کتاب، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن

۱۲۔ محمد طفیل، جولائی ۱۹۷۳ء ''حفیظ ہوشیار پوری'' ''مشمولہ ''نقوش'' لاہور، ادارہ فروغ اردو ص ۱۲۴

۱۳۔ قرۃ العین طاہرہ، ڈاکٹر، ۲۰۰۸ء ''بے زبانی زباں نہ ہو جائے''، کراچی، اردو اکیڈمی سندھ ص ۲۴۷

کتابیات

۱۔ ابوالخیر کشفی، ڈاکٹر، جون ۲۰۰۴ء ''آدمی اور کتاب''، کراچی، زین پبلیکیشنز

۲۔ مرزا ادیب: مرتب، ''آئو بچو سنائیں تمھیں کہانی''، ہجری مطبوعات کمیٹی، یو۔جی۔سی، اسلام آباد

۳۔ ثاقبہ رحیم الدین، ۲۰۰۴ء ''اجالا'' مجموعہ تقاریر، راولپنڈی پیپ بورڈ پرائیویٹ لمیٹڈ پشاور روڈ

۴۔ قرۃ العین طاہرہ، ڈاکٹر، ۲۰۰۸ء ''بے زبانی زباں نہ ہو جائے''، کراچی، اردو اکیڈمی سندھ

۵۔ مرزا غالب، ۱۹۵۹ء ''قادر نامہ ء غالب''، کراچی مکتبہ ء نیا راہی

رسائل:

۱۔ ادارہ، ۱۹۸۶ء، ''بچوں کے مصنفین کی ڈائریکٹری''، ماہ نامہ کتاب، مئی لاہور، نیشنل بک کونسل

۲۔ افتخار کھوکھر، ڈاکٹر ۲۰۰۵ء ''بچوں کی کتب کے موجودہ طباعتی معیار کا جائزہ اور مستقبل کے امکانات''، مشمولہ ''علم کی روشنی'' جلد ۷، شمارہ ۲

۳۔ افتخار کھوکھر، ڈاکٹر، ۲۰۰۵ء ''برصغیر میں بچوں کے ادب میں اشاعتِ حدیث کے رجحانات''، مشمولہ ''علم کی روشنی''، جلد ۷ شمارہ۔۱، ۲۰۰۵ء

۴۔ ثاقبہ رحیم الدین، ۲۰۰۸ء، ''بچوں کا ادب اور اہلِ قلم''، مشمولہ ''الاقرباء'' شمارہ ۱۴ اکتوبر تا دسمبر

۵۔ عذرا اکرام، ۱۹۸۳ء ''بچوں کے لیے مطالعاتی مواد کی ضرورت اور اہمیت''، ماہنامہ کتاب، اکتوبر، لاہور، نیشنل بک کونسل

۶۔ محسنہ نقوی، ڈاکٹر، ۲۰۰۴ء ''اردو ادب میں ادب الاطفال: تاریخی جائزہ''، مجلّہ علم کی روشنی، جلد ۶، علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، اسلام آباد

۷۔ محمود الرحمن، ڈاکٹر، ۲۰۰۵ء ''اردو میں بچوں کا ادب...... تحقیق وتلاش''، مجلّہ علم کی روشنی جلد ۷، علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، اسلام آباد

فرانسیسی افسانہ نگار۔موپساں

ڈاکٹر محمد وارث خان

Abstract

This article introduces Maupassant as a great short story writer. He not only influenced the literary tradition of French short stories but also made a great impact on various story writers of different languages. . The author gives a valuable bibliography of Maupassant s writings, i.e. his novels, poetry, travelogues and his books of short stories; this article is short but a comprehensive study about Maupassant.

فرانسیسی زبان کی ادبی روایت صدیوں پر محیط ہے۔اس کا ایک بڑا حصہ افسانوی تحریروں پر مشتمل ہے۔اس حوالے سے ایک نمایاں نام موپساں کا ہے۔موپساں 5 اگست 1850ء کو فرانس میں پیدا ہوئے۔آپ کو ابتداء میں ایک Seminary میں داخل کرایا گیا لیکن وہاں کے ماحول کو آپ کے ذہن نے قبول نہیں کیا۔جب آپ نے جونیئر ہائی سکول میں داخلہ لیا تو وہاں آپ کی ملاقات مشہور ناول نگار گستاؤ فلوبیئر سے ہوگئی۔1869ء میں قانون کی تعلیم حاصل کرنے کیلئے پیرس یونیورسٹی (سار بون) گئے۔اس دوران 1870ء میں فرانس اور جرمنی کے درمیان جنگ (Franco-Prussian War) چھڑ گئی۔آپ نے رضا کارانہ طور پر جنگ میں حصہ لیا اور بہادری سے لڑتے ہوئے مختلف اخبارات کیلئے رپورٹنگ بھی کی۔جنگ کے بعد دس سال تک سرکاری ملازمت سے وابستہ رہے۔ملازمت کے دوران آپ گستاؤ فلوبیئر (مشہور فرانسیسی ناول نگار اور نیچرلزم کی تحریک کے بانی) کے گھر پر منعقدہ ادبی محافل میں شرکت کرتے رہے۔جہاں آپ کی ملاقات روسی ناول نگار ایوان ترگنیف (Iwan Turegnev) فرانسیسی ناول نگار اور نیچرلزم کے مبلغ امیل زولا (Emile Zola) اور ہنری جیمس سے ہوئی۔گستاؤ فلوبیئر نے ادب وصحافت میں موپساں کی رہنمائی شروع کی۔آپ نے ابتداء میں نیچرلزم کی تحریک کے تحت نظمیں اور ڈرامے لکھیں۔

1880ء میں "Les Soirees de Medan" یعنی میڈان کی شامیں نامی کتاب شائع ہوئی۔اس

کتاب میں موپساں کے علاوہ زولا، اولیس مان(J.K. Hysmans) کی تحریریں بھی شامل تھیں۔ یہ نیچرلسٹ ادیبوں کا ایک حلقہ تھا جو"Le Group de Medan" کے نام سے مشہور تھا۔اس گروپ میں موپساں، زولا، اولیس مان اور پال الیکسز وغیرہ شامل تھے۔اس کتاب میں موپساں کا پہلا افسانہ"Boule de Suif" شائع ہوا۔ یہ افسانہ فرانکو پرشین جنگ کے پس منظر میں ایک طوائف سے متعلق ہے۔اس افسانہ کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ گستاؤ فلوبیر نے اس افسانے کی بہت تعریف کی۔

1880ء میں پہلے افسانے"Boule de Suif" کی کامیابی کے بعد موپساں کا تخلیقی سفر ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے آگے بڑھتا دکھائی دیتا ہے۔1891ء تک آپ نے چھ ناول، تین سفرنامے اور ایک شعری مجموعے کے علاوہ تین سو سے زیادہ افسانے لکھے۔آپ کا پہلا افسانوی مجموعہ"La Maison Tellier"1881ء میں شائع ہوا۔ابتدائی دو برسوں میں اس مجموعے کے بارہ ایڈیشن طبع ہوئے۔1893ء میں آپ کا پہلا ناول "Une Vie" سامنے آیا جس کا انگریزی میں ترجمہ"A Women's life" کے نام سے ہوا، جس کی پہلے سال 25000 سے زائد کاپیاں فروخت ہوئیں۔

ذیل میں آپ کے شعری اور نثری مجموعوں کی فہرست درج کی جاتی ہے۔

1۔شعری مجموعہ

Des Vers	1880ء

2۔ ناول

1.	Une Vie	1880ء
2.	Bel-Ami	1885ء
3.	Mont-Oriol	1887ء
4.	Pierre et jean	1888ء
5.	Fort Comme la mort	1889ء
6.	Notre Coeur	1890ء

3۔سفرنامے:

1.	Au Soleil	1884ء
2.	Sur L'eau	1888ء
3.	La Vie errante	1890ء

4۔افسانوی مجموعے:

1.	La Maison Tellier	1881ء
2.	Mademoiselle Fifi	1882ء
3.	Contes de la becasse	1883ء
4.	Miss Harriet	1884ء
5.	Les Soeurs Rondoli	1884ء
6.	Clair de lune	1884ء
7.	Yvette	1884ء
8.	Toine	1885ء
9.	Contes du jour et de la nuit	1885ء
10.	Monsieur Parsent	1886ء
11.	La Petite Roque	1886ء
12.	Le Horla	1887ء
13.	Le Rosier de Madame Husson	1888ء
14.	La Main gauche	1889ء
15.	L'inutile Beaute	1890ء

کتابوں کی اس فہرست سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ موپساں اپنی زندگی کے آخری بارہ برس تخلیقی لحاظ سے کس قدر بارآور تھے۔ یہ اس کی زندگی کا زرخیز دور تھا۔ موپساں کا تخلیقی سفر کئی اصناف پر محیط ہے لیکن چونکہ اس مضمون کا موضوع موپساں کی افسانہ نگاری ہے اس لئے باقی اصناف کو چھوڑ کر موپساں کے افسانوں تک بحث کا دائرہ محدود رکھا جارہا ہے۔

موپساں کے افسانوں کے تراجم دنیا کی کم وبیش تمام چھوٹی بڑی زبانوں میں ہوئے اور اب تک ہورہے ہیں۔ اردو میں موپساں انگریزی ادب کے حوالے سے متعارف ہوا۔ ہمارے ہاں موپساں کے زیادہ تر تراجم انگریزی زبان سے ہوئے۔ مختلف لوگوں نے موپساں کے افسانے اردو میں ترجمہ کئے۔ ان میں ایک اہم نام بہاولپور یونیورسٹی کے پروفیسر ریاض قدیر کا ہے۔ جنہوں نے موپساں کے نو افسانوں کا اردو میں ترجمہ کیا۔ یہ افسانے ''نگار- کراچی'' کے اگست 2007ء کے ایک ایسے شمارے میں شائع ہوگئے جو موپساں کے حوالے سے خصوصی اشاعت کا درجہ رکھتا ہے۔

موپساں کے افسانے ترجمہ در ترجمہ کے بعد بھی اپنا ایک گہرا اثر قاری پر مرتسم کرتی ہے۔ یقیناً موپساں کی وہ کاٹ دار تحریر فرانسیسی سے انگریزی اور انگریزی سے اردو میں پہنچ کر اپنا وہ حقیقی اثر برقرار نہ رکھ سکتی تھی جو اس کی تحریروں کا اصل جوہر ہے۔ تاہم یہ بات موپساں کو ایک بڑا افسانہ نگار ثابت کرنے کیلئے کافی ہے کہ وہ ترجمہ در ترجمہ ہونے کے بعد' بھی اپنے قارئین کو اپنے مخصوص اسٹائل سے چونکا تا ہے۔

موپساں نے نہ صرف اپنے عہد کے افسانوی ادب کو متاثر کیا بلکہ دنیا بھر کے ادب میں اپنے مخصوص اسالیب کے باعث اثرات ڈالیں۔ دنیا کے بڑے افسانہ نگار سمرسٹ ماہم (Summerset maugham)، او۔ ہنری (O.Henry)، چیخوف اور سعادت حسن منٹو اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ اس کے افسانوں کا خاص انداز نفسیاتی حقیقت پسندی اور بے باکانہ طرز اظہار ہے۔ اس کے موضوعات اردگرد کی زندگی کے حقیقی واقعات سے جنم لیتے ہیں جو اس کے مشاہدے کا بڑا ثبوت ہے۔ اس کی کہانیوں میں ایک منفرد تنوع موجود ہے جس میں موضوع لب ولہجہ اور تدبیر کاری کے لحاظ سے قابل ذکر اسالیب ملتے ہیں۔ طرز اظہار کی سادگی کے ساتھ اس نے پیچیدہ موضوعات پر قلم اٹھایا ہے اور موثر افسانوی اقدار کی مناسبت سے کہانیوں کا تانا بانا تیار کیا ہے۔ خصوصاً جنگ کے بے رحمانہ واقعات اور امراء و شرفاء کی منافقت اور معاشرے کے مختلف طبقوں کے درمیان اونچ نیچ کے فرق کو اپنے مخصوص انداز میں واضح کیا ہے۔

جہاں دنیا کے بڑے افسانہ نگار موپساں سے متاثر رہے وہاں موپساں پر بھی کئی اہم واقعات کے اثرات پڑے۔ جس سے موپساں کی تخلیق متاثر رہی۔ موپساں پر فرانس اور جرمنی کی لڑائی کا بہت اثر ہوا۔ اس نے تعلیم چھوڑ کر جنگ میں حصہ لیا اور جنگ کی تباہ کاریوں کو اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ اس کے کئی افسانے اس جنگ سے متعلق ہیں۔ اس جنگ میں جس طرح بے گناہ لوگ مارے گئے اور جرمن افواج نے جو ظلم وستم کئے موپساں نے نہ صرف انہیں مختلف اخبارات میں رپورٹ کیا بلکہ اسے اپنے افسانوں کا موضوع بھی بنایا۔

آپ کا پہلا افسانہ "Boule de Suif" اس جنگ کے پس منظر میں ایک طوائف کی کہانی ہے۔ جو ایک قافلے کے ساتھ سفر کرتی ہے۔ جرمن فوجی آفیسر قافلے کو روک کر کہتا ہے کہ جب تک "Boule de Suif" ان کے ساتھ رات نہیں گزارتی اس وقت تک قافلہ رکا رہے گا۔ "Boule de suif" قافلے والوں سے کہتی ہے۔

"Kindly tell that Scoundrel, that cur, that carrion of a prussian,

that i will never Consent. You understand? never, never, never.__1

موپساں کا افسانہ "Mademoiselle Fifi" بھی جنگ سے متعلق ہے۔ اس افسانے میں افسانہ نگار فرانس سے محبت اور جرمنی سے نفرت کا اظہار کرتا ہے۔ یہ افسانہ جرمنوں کے فرانس کے ایک علاقے اردیل پر قبضے سے

متعلق ہے۔اس افسانے کے کردار فی فی کے رویے سے ان کی سفاکی ظاہر ہوتی ہے۔خاص کر فرانسیسی لڑکیوں سے جنسی رغبت کا رویہ،ان کی عیاشی اور ظلم کہانی کا موضوع ہے۔ان لڑکیوں میں راشیل کی بغاوت بڑا اہم حوالہ رکھتی ہے۔جس کے رویے سے جنسی بدعنوانی اور طوائف پیشہ ہونے کے باوجود فرانس سے محبت ظاہر ہوتی ہے۔فی فی کو قتل کرنے کے بعد بھاگ جانا اور جنگ کے بعد فرانسیسی فوجی کا راشیل کی بہادری سے متاثر ہو کر شادی کرنا، موپساں کی وطن سے محبت پر مہر تصدیق ثبت کرتا ہے۔اس افسانے میں جذباتی انداز میں جرمن افواج سے نفرت کا اظہار ملتا ہے۔فی فی کا یہ دعویٰ کہ فرانس کی تمام عورتیں ہماری ملکیت ہیں اور راشیل کا اس دعوی کو خام خیال اور جھوٹ قرار دینے کے بعد غصے سے بھرے ہوئے فی فی کا یہ کہنا کہ

''تم فرانس کی غیرت یہاں کس لئے آئی ہو''۔۔۔۔۔2

راشیل کا جواب جرمنی کے بارے میں موپساں کے خیالات کا ترجمان ہے۔

''میں! میں فرانس کی غیرت نہیں ہوں۔میں عورت نہیں میں تو طوائف ہوں اور جرمن بے غیرت فوجی صرف اسی کے قابل ہیں۔یہ جرمنی کا بازاری اور گھٹیا خون، یہ بے غیرت کسی بکنے والی ہی کے مستحق ہیں۔''۔۔۔۔۔3

موپساں کے افسانوں کے پلاٹ انتہائی فن کاری سے ترتیب دیے گئے ہیں۔افسانے میں اچانک ایسا موڑ آتا ہے جس سے پورے افسانے کی فضا بدل جاتی ہے قاری حیران رہ جاتا ہے۔ہر افسانے کا اختتام چونکا دینے والا ہوتا ہے۔افسانہ "جاگ اٹھتا ہے پس مرگ ضمیر"(Was it a dream) اور "زیورات" (The Jewels) میں یہی تکنیک استعمال ہوئی ہے۔یہ موپساں کا کمال ہے کہ اس کی کہانی کے اگلے منظر کے بارے میں پڑھنے والے کو کچھ اندازہ نہیں ہوتا۔اس کے اکثر افسانوں کا انداز بیانیہ ہے مگر ڈرامائی عناصر اول تا آخر موجود رہتے ہیں۔"نگار" کے خاص نمبر میں شامل افسانوں میں صرف ''بیڈروم میں''(In the bedroom) میں مکالمہ نگاری کی گئی ہے باقی زیادہ تر افسانوں کا انداز بیانیہ ہے۔ان افسانوں میں تجسس و جستجو تقریباً ہر جگہ موجود ہے جو کہانی کے آخر تک برقرار رہتا ہے۔موپساں کو مختلف قسم کے کردار تراشنے میں مہارت حاصل تھی۔اس کے کردار انیسویں صدی کے آخری دہائیوں کے فرانس کا منظرنامہ پیش کرتے ہیں۔ان کرداروں میں کسان، مزدور، سرکاری ملازم، سپاہی پیشہ افراد، گھریلو خواتین، طوائف، تاجر، متوسط طبقے کے لوگ اور فلم و تھیٹر سے وابستہ سبھی افراد شامل ہیں۔موپساں کے کردار ایک دم ظاہر نہیں ہوتے بلکہ آہستہ آہستہ ان کی شخصیت کی مختلف پرتیں کھلتی ہیں۔ان کہانیوں کے اندر منافقانہ معاشرتی رویوں پر ایک طنز بھی ملتا ہے۔یہ طنز انسانی حوالوں سے اپنے اندر دردمندی لئے ہوئے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ اس کی کہانیوں کو پڑھتے

ہوئے اس کے کرداروں سے محبت ہو جاتی ہے۔ جیسے افسانہ ''زیورات'' کی مادام لان ٹن اور افسانہ ''جاگ اٹھتا ہے پس مرگ ضمیر'' کی محبوبہ۔

موپساں کے مرد کرداروں کے مقابلے میں نسوانی کردار خاصے مضبوط ہیں اور دیر تک یاد رہتے ہیں بلکہ ذہن پر نقش ہو جاتے ہیں۔ کچھ کردار مثبت حوالوں سے کچھ منفی حوالوں سے زندہ جاوید ہو جاتے ہیں۔ موپساں کے نسوانی کردار ریاکاری، دھوکہ، فریب، جھوٹ اور منافقت کے مرقعے ہیں۔ یہ تمام کردار جنسی طور پر ناآسودہ ہیں اور اپنی جنسی تسکین کے لیے مختلف حربے اور طریقے استعمال کرتے ہیں چاہے وہ افسانہ ''فنکاری'' کی مادام برتھالالی ورے ہو یا ''جاگ اٹھتا ہے پس مرگ ضمیر'' کی محبوبہ۔افسانہ ''متبادل'' کی مادام بانڈ رائے ہو یا ''زیورات'' کی مادام لان ٹن۔ ان کرداروں کا مسئلہ معاشی محرومیاں، طبقاتی کشمکش، جدید معاشرے میں رشتوں کا زوال اور مادیت پسندی کے باعث بنیادی رشتوں کے شکست وریخت سے تعلق رکھتا ہے۔

موپساں کے افسانوں میں مافوق الفطرت عناصر بھی موجود ہیں۔ افسانہ ''جاگ اٹھتا ہے پس مرگ ضمیر'' میں جس طرح مردے قبر سے اُٹھ کر اپنے کتبے مٹا کر خود لکھتے ہیں۔ وہ انسانی عقل سے ماوراء ہے مگر یہ علامتی عناصر ہیں۔

> ''میں نے اِدھر اُدھر دیکھا تو تمام قبریں کھلی ہوئی تھیں۔ سب مردے باہر نکل آئے تھے اور سب کے سب اپنے رشتہ داروں کی طرف سے لکھوائے جانے والے کتبوں کو مٹا کر اپنی حقیقت لکھ رہے تھے اور مجھے معلوم ہوا کہ ان سب نے اپنے ہمسایوں سے برا سلوک کیا تھا۔ وہ کینہ پرور تھے۔ بد دیانت تھے، منافق جھوٹے تھے۔ بدمعاش تھے۔ دغاباز اور حاسد تھے۔ انہوں نے اپنی زندگی میں چوری اور خیانت کے ساتھ ساتھ ہر برا کام کیا تھا جس سے انسانوں کی حق تلفی اور ایذا رسانی ہوتی تھی۔ پہلے سے لکھے ہوئے کتبوں میں سچائی نہیں تھی کیونکہ نہ تو یہ لوگ اچھے باپ تھے اور نہ ہی اطاعت گزار اولادیں تھیں۔ نہ تو یہ وفادار اور باعصمت بیویاں تھیں اور نہ ہی دیانت دار تاجر تھے۔ غرض کتبوں پر لکھا ہوا سب کچھ غلط تھا۔ وہ سب کے سب اپنی آخری منزل کی دہلیز پر آج سچ لکھ رہے تھے۔۔۔4

اور اس نے اپنی محبوبہ کے اس عمل کو اس طرح ظاہر کیا ہے۔

> ''اس کے بعد میں ادھ کھلے تابوتوں سے گزرتا ہوا بے خوفی سے بھاگا۔ لاشوں اور ڈھانچوں کے اوپر سے چھلانگیں لگا کر اس کی طرف دوڑا۔ کہ اب یقیناً اس کو ڈھونڈ لوں گا۔ میں نے اس کا چہرہ دیکھے بغیر ہی اسے پہچان لیا کیونکہ اس کا چہرہ ایک چادر سے ڈھکا ہوا تھا اس جگہ جہاں پہلے

لکھا تھا۔"وہ ایک سچی عاشق تھی اور معشوق بھی۔۔۔اور ۔۔۔پھر مرگئی۔''

اب لکھا تھا

''وہ بے وفا تھی۔اپنے آشنا کے ساتھ رنگ رلیاں مناتے ہوئے ایک دن اس کی ہوس کی تسکین
بہت دیر سے ہوئی۔۔۔۔۔ایسے میں۔۔۔۔سردی لگ گئی اور مرگئی'' ۔۔5

اگر چہ بظاہر یہ چیزیں ہمیں عقل سے ماوراء نظر آتی ہیں لیکن ادبی سچائی جو مختلف اصناف میں ظاہر ہوتی ہے ہماری روزمرہ کی زندگی کی سچائیوں سے بالاتر ہوتی ہے۔افسانہ نگار بہت سے ایسے امور کا تجزیہ بھی کرتا ہے جس کی مبہم سی شکلیں اس کے ذہن میں موجود ہوتی ہیں اور چونکہ ادب نئی سچائی کی دریافت اور امکانات کا سفر ہے۔اس لئے وہ ہماری محدود سچائی سے اوپر اٹھ کر کچھ نئی صداقتوں کی تلاش کرتا ہے۔اسلئے ممکن ہے بہت سی ایسی باتیں جسے عام ذہن مافوق الفطرت قرار دیتا ہے کوئی ادیب اس سے کائنات کے نئے امکانات تلاش کرر ہا ہو اسلئے ہماری عمومی صداقتیں الگ ہیں اور شعری صداقتیں الگ،اور یہ بھی ممکن ہے کہ ادیب کسی حقیقت کی دریافت کیلئے کوئی تمثیلی یا علامتی رنگ اختیار کر کے کسی عمومی صداقت کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہو۔جیسا کہ''جاگ اٹھتا ہے پس مرگ ضمیر''میں ہوا۔یہاں موپساں نے عورت کی بے وفائی کو ثابت کرنے کیلئے ایک ماورائی طریقہ کار اختیار کیا لیکن اصل حقیت وہی عمومی حقیقت ہے جسے یورپ کی مادیت پرستی نے پیدا کیا ہے۔آپ ذرا سوچے کہ اگر موپساں اسے اسی طرح بیان کر دیتا جس طرح ہماری ڈائجسٹوں اور سطحی قسم کی کہانیوں میں بیان کیا جاتا ہے تو پھر موپساں اور عام فنکار میں فرق کیا رہ جاتا؟ کیونکہ اعلیٰ تخلیق کار موضوعات کی ندرت اور اسلوب کی انفرادیت سے ہی ارفع مقام تک پہنچتا ہے۔

موپساں کے افسانوں کا ایک اہم موضوع مغرب کا تصور آزادی اور اس سے پیدا ہونے والے مسائل ہیں۔افسانہ "بیڈروم میں "اگر چہ ایک عام سی کہانی ہے لیکن اس میں مغربی انداز فکر اور تصور آزادی کی تصویر کشی کی گئی ہے۔اس افسانے میں نواب کی بیگم نے بڑا اہم فیصلہ کر کے (جو بیوی کے جسم کی قیمت ادا کرنے سے تھا) ندرت پیدا کی ہے۔یوں دو تصورات کا تصادم پیدا ہو گیا ہے۔ایک طرف نواب دی سالیور کا نقطہ نظر ہے آزادی کا اور دوسرا نقطہ نظر اس کی بیوی کا۔جو حقوق نسواں،عورت کی عزت اور اس کی محبت سے پیدا ہونے والے احتجاج سے متعلق ہے۔اس نقطہ نظر نے ایک ایسے معاشرے پر طنز کی صورت اختیار کر لی ہے جس میں آزادی نے بنیادی رشتوں کی دیوار گرانے میں اہم کردار ادا کیا اور رشتے محض دولت کے گرد گھومنے لگے۔

موپساں اگر چہ اپنی زندگی میں زن بے زار قسم کے انسان تھے اور عورتوں کے پیچھے بھاگنے کو صرف وقت کا ضیاع سمجھتے تھے۔وہ تنہائی پسند اور خلوت پسند تھے لیکن اس کے باوجود آپ کے افسانوں میں عورت کی نفسیات،ان کے

مکالموں اور رویوں کی انتہائی خوبصورت مرقع کشی موجود ہے۔افسانہ "فن کاری" میں لکھتے ہیں۔

''عورت کا دل دنیا کا مضبوط ترین قلعہ ہے جسے اس کی مرضی کے بغیر فتح نہیں کیا جاسکتا۔
حالات اور جبر اس کے جسم کو جھکا سکتے ہیں دل کو نہیں۔اس کے من مندر کا دیوتا وہی ہوتا ہے جسے گھر کے ازدواجی حالات، جنسی معاملات، مزاج اور تحفظ کے احساسات کو مدنظر رکھ کر اس کا ذہن اور دل قبول کرتے ہیں۔اگر اسے ازدواجی زندگی سے تسکین وتحفظ کا احساس نہ ہو تو بغاوت یقینی ہے۔عورتیں اپنی ناآسودہ خواہشات کی تسکین کے لئے بڑی فن کاری سے مواقع تلاش کر لیتی ہیں۔ان میں جو انتہائی سادہ ہیں وہ بھی پکڑے جانے پر ایسی فن کاری کا مظاہرہ کرتی ہیں کہ پھر بھی صاف بچ نکلتی ہیں۔''۔۔۔6

سعادت حسن منٹو نے شاید آپ ہی سے متاثر ہو کر اپنا کتبہ خود لکھا تھا موپساں نے اپنے کتبے پر لکھا ہے۔

"I have covoted every thing and taken pleasure in nothing"

"میں نے ہر چیز کو چاہا ہے مگر کسی چیز میں لطف نہیں پایا"

عجب اتفاق ہے کہ موپساں بھی منٹو کی طرح آخری عمر میں دماغی عارضے میں مبتلا ہو گئے تھے۔دونوں اپنی فن کی بلندی پر پہنچ کر 43 سال کی عمر میں انتقال کر گئے۔موپساں بھی شاید منٹو کی طرح منوں مٹی تلے یہ سوچ رہا ہوگا۔کہ

''خدا بڑا افسانہ نگار ہے کہ میں''

حواشی

1. The best short stories of Guy de Maupassant by WORDS WORTH classics UK 1997 P.24

2۔ نگار کراچی شمارہ اگست 2007ء ص 71

3۔ نگار کراچی شمارہ اگست 2007ء ص 71

4۔ نگار کراچی شمارہ اگست 2007ء ص 23

۵۔ نگار کراچی شمارہ اگست 2007ء ص 24

6۔ نگار کراچی شمارہ اگست 2007ء ص 10

ماخذات

1۔ نگار کراچی مدیر امراؤ طارق اگست 2007ء

2۔ فرانسیسی ادب ڈاکٹر یوسف حسین خان انجمن ترقی اردو ہند 1962ء

3۔ فرانسوی ادب کے آثار فاخر حسین نگارشات لاہور 1991ء

4. The best short stories of Guy de Maupassant by WORDSWORTH CLASSIC UK 1997.

سخن تراش مرزا رفیع سودا کی غزل۔ ایک تجزیہ

ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار

Abstract

Mirza Rafi Sauda is well recognized Qasida Poet. Not only he reshaped Urdu Qasida but gave new taste to it. All though he is certificated and distinguished poet of Qasida but he is also a good poet of Urdu Ghazal. Unfortunately his Ghazal eliminated and over looked by regular critics Sauda condemned that attitude in his poetry and inform that his Ghazal was not secondary. He explained that he must not be deprived of his right. Inspite of this it is unforgettable fact that his creative energy reform and moderate Urdu Ghazal. In the same way the laid down the Urdu Ghazal on the path of evolution.

اُردو غزل اپنی تکمیل کے سفر میں کئی اہم ارتقائی مراحل سے گزرتی رہی ہے اور اپنی بقا کا جواز پیدا کرتی رہی ہے۔ برصغیر پاک و ہند کے بطن سے جس قدر، سیاسی، ثقافتی، علمی اور سماجی انقلابات نے جنم لیا یا یہ تہذیبی خطہ پے بہ پے جن حوادث اور مباحث کی زد اور گرفت میں رہا بہمنی عہد سے لے کر لحہ موجود تک کی اُردو غزل بھی قریب قریب ان حالات وواقعات سے دوچار اور سرشار رہی ہے۔ گویا بدلتے موسموں اور متلون لمحات کے ہر عکس و نقش اور ہر نشیب وفراز کو غزل نے اپنے مزاج کی رعایت سے جذب کر کے اسے عہد کے تبدیل ہوتے ہوئے اسالیب میں ابھارا اور اجالا ہے۔ تاہم تخلیق غزل کا یہ سلسلہ فقط مرحلہ انجذاب تک محدود نہیں رہتا بلکہ انکشاف کا باعث بھی بنتا رہا ہے یقیناً غزل کی تخلیق کے بہانے کھیلے بھی ہوتے رہے لیکن یہ توانا صنفِ سخن اپنے لئے یگانۂ روزگار اہل فن کا انتخاب بھی کرتی رہی ہے اور من حیث المجموع اعتبار کے زینے طے کرتی رہی ہے۔ محمد شفیق شاہد کے مطابق

''اُردو شاعری کی تاریخ بہت پرانی ہے جو کئی صدیوں پر محیط ہے۔ جب سے اُردو زبان وجود میں آئی سینکڑوں چھوٹے بڑے شعراء نے اُردو زبان کی مختلف اصناف مثلاً غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، قطعہ، رباعی، مختصر اور

طویل نظموں میں اُردو شاعری کو اس قابل بنایا کہ وہ دوسری زبانوں کے شانہ بشانہ کھڑی ہو سکے'' [۱]

یہاں اُردو زبان کے وجود میں آنے کے دعویٰ کے نزاعی پہلو سے قطع نظر یہ حقیقت تسلیم کرنا پڑتی ہے کہ مختلف تخلیقی سطح رکھنے والے شعراء نے اُردو شاعری کو بامِ عروج پر پہنچایا۔ اس تناظر میں مرزا رفیع سودا کا نام ایک عہد ساز اور رجحان ساز شاعر کے طور پر سامنے آتا ہے۔ سودا نے اُردو شاعری کو صنفی تنوعات سے مالا مال اور ہم کنار کیا ہے ایک طرف ان کی تمہیدیہ، خطابیہ، مدحیہ اور ہجویہ قصائد نے اُردو شاعری کو مضامین کی وسعتوں اسالیب کی بوقلمونی اور متعدد ہنری قرائن سے آراستہ کیا تو دوسری جانب مسدس، مخمس، مثلث، رباعی، مثنوی اور معشر جیسی اصناف کو درجہ اعتبار پر فائز کیا۔ لیکن ناقدین نے سودا کی قصیدہ نگاری کے وصائف کو اتنا زیادہ اُچھالا ہے کہ ان کی دوسری حیثیات تقریباً دب کر رہ گئی ہیں۔ خاص کر اس رجحان نے ان کی غزل کو بہت نقصان پہنچایا ہے۔ جس کا شعوری احساس انہیں اس شدید اظہار پر آمادہ کرتے ہیں

لوگ کہتے ہیں کہ سودا کا قصیدہ ہے خوب
ان کی خدمت میں لئے میں یہ غزل جاؤں گا

مرزا رفیع سودا کی غزل فقط منہ کا ذائقہ بدلنے کا عمل نہیں ہے بلکہ اُنکی شاعری کا مرکزی اور اساسی حوالہ ہے جو اُردو غزل کے سفر کو ارتقا کے اگلے مراحل ہر پہنچا کر دم لیتا ہے۔ لیکن تاسف کے ساتھ یہ کہنا پڑتا ہے کہ اس سلسلے میں اہم نقادوں نے بھی سرسری تذکرہ پر اکتفا کیا ہے۔ مثال کے طور پر ڈاکٹر سلیم اختر اس سلسلے میں لکھتے ہیں۔

''سودا کی پُرگوئی اور قادرالکلامی کی یہ دلیل ہے کہ غزل سے وابستہ مخصوص طرز احساس سے عاری ہونے کے باوجود بھی غزل گوئی میں اپنے وقت کے اساتذہ میں شمار ہوتے تھے حتیٰ کہ میر نے انہیں پورا شاعر تسلیم کیا تھا۔ البتہ یہ حقیقت ہے کہ مخصوص طرز احساس کے فقدان کی بنا پر کوئی انفرادی رنگ سخن نہیں ملتا۔ دراصل حوادث کا پیدا کردہ الم یا تصوف گداز قلب کا باعث بنتے ہیں۔ لیکن ان دونوں سے عاری سودا ایک امیر اور خوش فکرے کا انداز لئے شعراء کی محفل میں آ کر اپنے پر جوش الفاظ سے سب کو مبہوت کر کے چلا جاتا ہے۔ بات دل کو نہ لگے مگر کانوں میں گونج ضرور رہتی ہے'' [۲]

ڈاکٹر سلیم اختر مرزا رفیع سودا کے استادانہ رنگ، قادرالکلامی، زور بیان، پر جوش لہجے اور مبہوت کر دینے والے انداز کے قائل ضرور ہیں لیکن اس کے باوصف مخصوص طرز احساس کے فقدان کا بہانہ تراش کر سودا کی غزل گوئی کو خاص انفرادیت سے عاری گردانتے ہیں۔ جبکہ حوادث کے پیدا کردہ الام اور متصوفانہ رجحان سے گریز کے عنصر کو بھی ڈاکٹر موصوف مرزا رفیع سودا کی غزل گوئی کی ناپختہ کاری یا خامکاری کی دلیل ثابت کرنے کے درپے نظر آتے ہیں

حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ سودا کے عہد تک پہنچتے پہنچتے غزل نے اپنے انفرادی خدوخال ضرور اُجاگر کئے تھے لیکن انتہائے کمال کے مرحلے میں ابھی قدم نہیں رکھا تھا۔ یہ بھی درست ہے کہ سودا میر اور درد کے عہد کو اُردو شاعری کا عہد زریں تسلیم کیا جاتا رہا۔ تاہم یہ ناقابل تردید حقیقت ہے کہ اُردو غزل میر سودا کے عہد تک چند بنیادی امکانات ہی کو زیر دام لا سکی تھی اور ابھی ارتقا کی نئی منزلوں کیطرف اُسے سفر کرنا تھا۔ ولی دکنی، خان آرزو، حاتم، میر تقی میر اور خواجہ میر درد یہ گنے چُنے نام ہی تخلیق غزل کو معتبر بنائے رکھے ہوئے تھے چناں چہ یہ دعویٰ کرنا کہ سودا کی غزل اُردو غزل کے متعین طرز احساس سے عاری تھی زیادتی ہے بلکہ سودا کی غزل کی انفرادیت ہی یہی ہے کہ وہ عام رستے سے بچ کر اپنے لئے نیا راستہ بناتی ہے اگر سودا کو قصیدہ نگاری کے حوالے سے بڑا شاعر تسلیم کیا جاتا ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ انہیں غزل کا اچھا شاعر تسلیم نہ کیا جائے۔ کیونکہ غزل نے قصیدے کی تشبیب ہی سے تو جنم لیا ہے اس لئے ایک ماہر قصیدہ نگار کو لامحالہ بہتر غزل گوئی کا اہل ہونا چاہیے۔ سودا کا قلم چونکہ قصیدہ کے ساتھ ساتھ غزل کی تخلیق کو بھی سرشاری عطا کرتا رہا ہے اسلئے انکی غزل میں قصائد نگاری کے بعض عناصر کا پرتو بھی نظر آتا ہے جسے ناقدین خارجیت کے لقب سے یاد کرتے ہیں یا بعض اہل نقد و نظر ان کی غزل کو قصیدے کا ماتحت خیال کرتے ہیں لیکن یہ ایک سطحی اور جذباتی رویّہ ہے۔ حقیقت یہ ہے۔ کہ سودا کا قصیدہ اور سودا کی غزل اپنی تخلیق، فضا، لفظیات، تراکیب اور ساختیت کے اعتبار سے دو الگ الگ چیزیں نہیں یقیناً ان میں بعض مماثلتوں کا عکس بھی نمایاں ہے لیکن مماثلت کا وجود ادغام پر دلالت نہیں کرتا بلکہ مشابہتوں کا احساس تفریق اور انفرادیت کے جانب نگاہ منتقل کرتا رہتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو پھر میر تقی میر کی غزلیات کو بھی ان کی تخلیق کردہ مثنویات کے سائے میں پرکھنے کی کوشش کی جاتی یوں غالب کی مشکل پسند شاعری کو بھی ان کے قصیدہ نگاری کا کرشمہ ثابت کیا جاتا لیکن وہاں ناقدین کا رویّہ مختلف ہے تو پھر مرزا سودا کی غزل کے ساتھ اس امتیازی سلوک کے کیا معنی جبکہ سودا کے یہاں ان دونوں اصناف میں تمیز کے زاویے خود ان اصناف کے اندر سے نمایاں بھی ہوتے ہیں بہر حال اس باب میں سودا کے قصائد اور غزلیات کا ہنری اور تقابلی موازنہ کئی ایک اہم نتائج کے استخراج کا سبب بن سکتا ہے۔ لیکن یہاں اس تفصیلی تقابل کا موقع نہیں ہے

بہر کیف سودا کی غزل کا عمومی مزاج رجائیت اور نشاطیہ آہنگ سے سرشار ضرور ہے لیکن اس کیفیت کا پس منظر غیر سنجیدہ رنگوں سے عبارت نہیں ہے ان کی غزل کے الفاظ جوشیلے ضرور ہیں لیکن غیر متوازن ہرگز نہیں ان کی غزل کی بزم قہقہوں اور شگوفوں سے سجی تو ہے لیکن استہزاء اور سطحی پن سے منزہ اور معرّا ہے سودا کی غزل کے لہجے میں ان کی دلچسپیاں اور عصری سرگرمیاں ضرور سمٹ آئی ہیں لیکن یہ سلسلہ انکی غزل کو بالعموم ہنری متانت سے تہی نہیں کرتے۔ جہاں تک سودا کی غزل میں خارجیت کا سوال ہے تو اس تناظر میں کہا جا سکتا ہے کہ ہر شاعر کے یہاں الفاظ جذبات و

احساسات یا افکار و خیالات کا خارجی نمائندہ ہی ہوا کرتا ہیں لیکن بعض شعراء انہیں ہنری ریاضتوں سے صیقل کرتے کرتے داخلی کیفیات کا آئینہ بنا کر رکھ دیتے ہیں اس لئے خارجی قدر کے باوصف وہ داخلیت کے غواص یا باطن کے غماز یا محرم راز بھی ہوا کرتے ہیں۔ اس پہلو سے اگر دیکھا جائے تو بھی سودا کی غزل خارجیت کی یک رُخی، جامد اور غیر متحرک تصویر پیش نہیں کرتی بلکہ قاری کو دل کی دھڑکنوں اور ذہنی ہنگاموں کی طرف کھینچتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یقیناً یہ غزل مظاہر عالم کا ورد بھی کرتی ہے لیکن اس استغراقی کیف کے ساتھ کہ دوئی کا احساس مٹ سا جاتا ہے گویا سودا کی غزل اپنی تخلیقی اکائی کو برقرار رکھتی ہے یعنی خارج کو داخل میں منعکس کرتی ہے اور داخل کو خارج کے ماتھے پر جھومر کیطرح سجاتی ہے مثال کے طور پر:

کیفیتِ چشم، اس کی مجھے یا د ہے سودا
ساغر کو میرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں
سودا جو تیرا حال ہے ایسا تو نہیں ہو
کیا جانیئے تو نے اُسے کس آن میں دیکھا

پہلے شعر میں ساغر کا خارجی حوالہ کیفیتِ چشم کا غماز بن کر ایک جہان دگر کیطرف لیجاتے ہوئے بھی یہ سوال اٹھاتا ہوا محسوس ہوتا ہے کہ

عدم ، عدم ہے کہ آئینہ دار ہستی ہے

گویا کیفیتِ چشم کا استغراقی پہلو ساغر سے بے نیاز کر کے بھی اسکے وجود کی نفی نہیں بلکہ اثبات کر رہا ہے اور پھر ''چلا میں'' کا تو جواب نہیں ہے ایک طرف یہ فعل خارج میں وقوع پزیری پر دلالت کر دیا ہے تو دوسری جانب جان سے گزر جانے کی بات ہو رہی ہے۔ اس اتصالی ہُنر کے اعجاز کے روبرو کون یہ کہہ سکتا ہے کہ سودا کی غزل فقط خارجیت کا ایک غیر فطری حوالہ ہے۔

دوسرے شعر میں سودا اپنی حالت زار اور محبوب کی آن بان کا موازنہ کرتے ہوئے کہہ رہے ہیں کہ یہ ردعمل غیر منطقی اور خلاف تجربہ ہے وہ کیا چیز ہے جو خدوخال سے ماوراء رہ کر بھی اپنی موجودگی کا احساس دلاتی ہے۔ سودا کا تذبذب یہ بھی ہے کہ آیا یہ کیفیت پیرایہ حسن کی پیدا کردہ ہے یا اس نے شاعر کی بے تابی سے جنم لیا ہے یہ اس شعر میں'' کیا جانیے'' کے الفاظ تحیر کے نئے دریچے وا کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں چناں چہ تقلیداً یہ کہہ دینا کہ سودا کی غزل خارجیت کی گونج میں مدفون ہے ایک غیر انتقادی اور غیر منصفانہ فیصلہ ہے سودا کی خارجیت کے پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبداللہ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں۔

''یہ مسلم ہے کہ شعراء اور اہل فن میں بالعموم دو قسم کے میلانات ہوتے ہیں ایک وہ جو خارجی مشاہدات کے ردعمل کو بھی قلبی واردات کی ایک صورت، ایک کیفیت بنا کر پیش کرتے ہیں قلبی کیفیت کا بیان ان کا میلان ہوتا ہے۔ دوسرا وہ ہے جسے خارجی نقطہ نظر کہا جاتا ہے۔ اس میں شاعر کی نظر شے کی تصویر کشی اور اس کی صفات کے بیان پر ہوتی ہے۔ وہ قلبی وارادات کو بھی کسی شے یا خارجی مشاہدے کے حوالے سے بیان کرتے ہیں حالتوں اور کیفیتوں کا بیان متعلقہ اشیا و اجسام کے حوالے سے یا ان کا نام لے کر یا ان کی خارجی صفات دکھا کر اس میں برتری یا کمتری کا سوال نہیں۔ دونوں انداز حسین ہوسکتے ہیں۔ بشرطیکہ دوسرے معیار بھی پورے ہوں۔'' ۳

دیکھا جائے تو مرزا رفیع سودا کی غزل میں گاہ گاہ مذکورہ دونوں حوالے اضطرابی کیفیت کے ساتھ جلوہ پزیر ہوتے نظر آتے ہیں۔ جہاں تک فنی استحسان یا اظہار کے قرینے کا سوال ہے تو اس سلسلے میں یہ کہہ دینا کافی ہے کہ میر تقی میر نے انہیں پورا شاعر تسلیم کیا ہے یونہی ترنگ میں آ کر نہیں بلکہ ان کی شاعری کا نقادانہ تجزیہ کر کے۔ چناں چہ مرزا رفیع سودا کی غزل کو خارجیت اور داخلیت کی اصلاحات میں الجھا کر اس کی سچائی اور تجرباتی حیثیت کو کم کر دینا اک ادبی نقاد کا منصب نہیں ہوسکتا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اس سلسلے میں رقمراز ہیں۔

''سودا کی شاعری کے باقی حصوں سے قطع نظر ان کی غزل میں بھی سچائی کی روح پائی جاتی ہے۔ داخلی رنگ یا خارجی رنگ، یہ اس سلسلے میں ضمنی باتیں ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ سودا نے اپنے آپ سے اور اپنے زمانے سے سچائی کہاں تک برتی، میرا خیال ہے کہ سودا نے ریاکاری نہیں کی۔ انہوں نے اپنے خاص طریقے سے سچ بولنے کی کوشش کی'' ۴

ڈاکٹر سید عبداللہ کے مذکورہ اقتباس سے دو پہلو اُبھر کر سامنے اُتے ہیں۔ ایک یہ کہ سودا نے اپنی غزل میں اپنے زمانے کے حالات اور ادبی فضا کو پوری سچائی کے ساتھ منعطف کیا ہے جبکہ دوسرا حوالہ ان کا خاص نکتہ نظر ہے جس نے تخلیقی سطح پر ان کی غزل میں ایک یک گونہ ندرت اور انفرادیت پیدا کی۔ سودا کی غزل آ آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز کے مصداق اپنے اہداف کے حصول کیلئے سرگرم عمل ضرور دکھائی دیتی ہے۔ ان کی غزل صنف غزل میں نئے لہجے اور توانا اسلوب کے ذائقے بھی رچاتی ہے لیکن غزل کی ہنری لطافتوں میں توسیعی پہلوؤں کے خواب دیکھتی ہے اور تعبیر یں بانٹتی ہے۔ سودا کی غزل اپنے لہجے کے اعتبار سے شکستگی کی حامل نہیں یہاں الفاظ کا چناؤ زخشندہ و تاباں ہے، معنوی پہلوداری اور اثر آفرینی اس کے خاص حوالے ہیں۔ سودا کی غزل کے معنی زیر سطح اور بیان گنجلک نہیں بلکہ صاف اور غیر مبہم ہے ایہام گوئی کی تحریک عہد سودا سے زیادہ فاصلے پر نہیں لیکن سودا کی غزل میں ابہامات کے سائے آگے پیچھے نہیں ہوتے۔ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی، ''سودا نے شاعری کے بارے میں اپنے نقطہ نظر کا جابجا اظہار کیا ہے۔ وہ کلام میں صفائی کو بنیادی چیز سمجھتے تھے۔

''صفا کلام کی میرے ہے شکل آئینہ'' یہی تخلیقی سطح پر ابلاغ ہے۔ اس سے عروس معنی کا پیراہن درست ہوتا ہے۔ سودا نے اسی لئے خودکو ''سخن تراش'' کہا ہے سودا کیلئے شاعری میں مضمون ومعنی ہی بنیادی چیز ہے'' ۵

سودا نے اپنی غزل کو غیر ضروری ایمائیت اور اشاریت کی نذر نہیں ہونے دیا ہے جو کچھ محسوس کیا پورے سلیقے اور ہنری سچائی کے ساتھ بیان کیا اس لئے بعض ناقدین کو اُنکی غزل میں ٹھہراؤ اور رچاؤ کا فقدان نظر آیا۔ تاہم اسکی بنیادی وجہ ان ناقدین ذوق تنقید ہے۔ لیکن اگر انتقادی انصاف پسندی سے کام لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جائیگی کہ سودا کو زیادہ پائمال اور شکستہ راہوں پر چلنا پسند ہی نہیں تھا۔ اسلیئے انہوں نے غزل کے لہجے میں نہایت نفاست کے ساتھ نیا حرکی اور تخلیقی شعور متعارف کرنے کی مجتہدانہ سعی کی اور اس میں کامیاب بھی رہے۔ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی۔

''ایسے شاعر سے زور، قوت وتوانائی جسکی فطرت ہو، نرم و نازک احساسات یا دھیمے لہجے میں بات کرنے کی توقع کیسے کر سکتے ہیں۔ سودا کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے اگر اس بات کو سامنے رکھا جائے تو وہ ہم سے آج بھی موثر انداز میں مخاطب ہوتی ہے۔ غزل کے میدان میں سودا عاشقِ زار کی صورت میں نہیں بلکہ مرد میدان کے عزم کے ساتھ داخل ہوتے ہیں---------سودا کے لہجے میں جھنکار ہے، بلند آہنگی ہے---------سودا کے ہاں اثر معنی کے بعد پہنچتا ہے'' ۶

لیکن یہ بات بجائے خود بحث طلب ہے کہ دھیما پن، نرمی، نازک احساسات اور کومل لہجہ ہے کیا بلا، اور اسکے تعین کے کیا اصول ہیں کیونکہ جو کیفیت اپنے اظہار کیلئے بیانوں کی بجائے ذوق کو بنیاد بناتی ہے اسکے بارے میں قطعیت سے فیصلہ صادر کرنا یقیناً خطرے سے خالی نہیں ہوتا لہٰذا یہ کہنا کہ سودا کی غزل لفظی تہذیب، جذبوں کی روشنی، تخیل کی رعنائی، محبت کی خوشبو اور احساسات کی فراوانی سے معرا ہے فقط ایک کورانہ اور مقلدانہ رویہ ہے یہ بات درست ہے کہ سودا کی غزل میں بلند آہنگی اور جھنکار ہے لیکن یہ سلسلہ تخلیقی ہنر پر ان کی گرفت ڈھیلی نہیں کرتا اور پھر یہ بلند آہنگی اور جھنکار بھی تغزل کے احساس کا گلا نہیں گھونٹتا بلکہ نئی جہتوں میں اسے ابھارتا ہے۔ اس سلسلے میں مرزا رفیع سودا کے یہ اشعار ملاحظہ کیجیے۔

سودا تری فریاد سے آنکھوں میں کٹی رات
اب آئی سحر ہونے کو ٹک تو کہیں مر بھی

گلا لکھوں میں اگر تیری بے وفائی کا
لہو میں غرق سفینہ ہو آشنائی کا

سودا کی جو بالیں پہ کیا شور قیامت
خدآم ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے

نقل کردہ اشعار کو اگر آنکھوں، رات، سحر، لہو، سفینہ، بالیں، شورِ قیامت اور خدآم ادب کے مستعمل الفاظ و تراکیب کے سبب خارجیت کے حامل اور ہنگامہ خیز قرار دیا جائے تو پھر تو اس نوع کے الفاظ اور تراکیب سے میر تقی میر خواجہ میر درد اور غالب وغیرہ کی شاعری بھی بھری پڑی ہے چنانچہ دیکھنا یہ چاہیے کہ لفظ کے مادی پیرائے نے احساسات اور جذبات کو کس سمت پرڈالنے کی کوشش کی ہے اور ماورائے الفاظ کون سا عالم کون سی دنیائیں آنکھوں کے سامنے بے نقاب ہوئی ہیں۔ تاسف کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ سودا کی غزل کو ناقدین نے زیادہ قابل اعتناء ہی خیال نہیں کیا اور اس جوہری اور تخلیقی توانائی کے سفر میں شامل ہونے کیلئے ایک قدم بھی نہیں اُٹھایا جو سودا کی غزل کے بطن میں اضطراب کی موجوں میں رواں دواں رہی یقیناً سودا کی غزل کی دنیا میں نسبتاً کم معیار اشعار پر بھی نگاہ رک جاتی ہے، مگر یہ بات فقط ان کے ساتھ مخصوص نہیں۔ میر کے کلام میں بھی تو شتر گر بکی کا عیب نمایاں ہے۔ اس کے باوصف بھی اگر ان کے شاعرانہ مقام کو گھٹایا نہیں جاسکتا تو سودا جن کی کلیات میں دوسوتینتیس ۲۳۳ غزلیات موجود ہیں انکی غزلیہ شاعری کو کیوں کر ضمنی یا ثانوی حیثیت سے یاد کیا جاسکتا ہے۔ جبکہ حال یہ ہے کہ انکے غزلیہ اشعار میں بلند معیار کے کئی سلسلے قائم ہیں۔ اس سلسلے میں یہ اشعار دیکھئے۔

پردے کے تعین کو دردل سے اٹھا دے
کُھلتا ہے ابھی پل میں طلسمات جہاں کا
سودا جہاں میں آ کے کوئی کچھ نہ لے گیا
جاتا ہوں ایک میں دل پر آرزو لئے
ناتواں مرغ ہوں میں اے رفقائے پرواز
اتنا آگے نہ بڑھو تم کہ رہا جاتا ہوں

مذکورہ اشعار اپنے لہجے اور آہنگ کے اعتبار سے جدید تر عہد کے اشعار معلوم ہوتے ہیں جبکہ ان کے مضامین بھی ایک جہان تازگی لئے ہوئے ہیں۔ لانجائنس اس نوع کے اشعار کو ارفع یا رفیع ادب میں شامل کرتے ہیں جو ہر عہد ہر طبقے اور ہر خطے میں اپنے وجود کا شدید احساس دلاتے ہوں یقیناً سودا کے کئی اشعار احساس ترفع سے مالامال ہیں۔ سودا کے غزلیہ اشعار میں بالعموم اپنا زمانہ اس سچائی کے ساتھ بولتا نظر آتا ہے کہ ہر عہد کو اپنی دھڑکنوں میں جذب کر لیتا ہے چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر میر نے اُردو غزل سے ارتقا کے متعدد زینے طے کروائے تو سودا بھی اس سفر میں ان

سے زیادہ پیچھے نہیں رہے ہیں بقول ڈاکٹر وقار احمد رضوی

''سودا کی غزلوں کا لوچ اور میر کے عاشقانہ مضامین اُردو غزل کی جان ہیں ۔ یہ زمانہ غزل کی ترقی کا زمانہ ہے۔اس میں محبوبہ غزل کے اپنی تمام کرشمہ سازیوں کے زینت الفاظ و جدت خیال سے آراستہ و پیراستہ ہے'' ۷

سودا کی غزل جب عصری افراتفری میں رہ کر تفکر کا مرحلہ طے کرنے لگتی ہے۔تو اسکی اثر آفرینی میں کئی پہلوؤں سے اضافہ ہوتا ہے۔ پھر الفاظ اپنا وجود برقرار رکھتے ہوئے بھی رویّوں کے متبادل بن جاتے ہیں۔ پھر اشعار کے مادی پیمانے اقدار و روایات کے سفرِ تکمیل کو تسلسل عطا کرنے لگتے ہیں۔اور پھر قارئین الفاظ کے پیچ وخم میں الجھے بغیر براہ راست، معاشرتی اقدار نفسیاتی وسعتوں، ہنری صداقتوں، فکری ندرتوں اور تخیلاتی ہمہ گیریوں سے بغل گیر ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ایسے میں خورشید االسلام کا یہ تجزیہ تحقیقی کرب سے معرّا اور سرسری سا محسوس ہوتا ہے۔ لکھتے ہیں۔

''شاہ حاتم نے اپنی اُردو شاعری میں صائب کی تقلید کا دعوٰی کیا ہے اور فارسی میں بیدل، ناصر علی اور غنی کی زمینوں پر بے جھجک فرسودہ مضامین کے انبار لگائے ہیں سودا نے بھی اپنی غزلیات میں ان شعراء کا تتبع کیا ہے ۔۔۔۔۔۔مومن کے یہاں پہلے شاہ نصیر اور بعد میں ناسخ کے تصرفات ظاہر ہوتے ہیں اور یہ ظاہر ہے کہ خود ناسخ کا سلسلہ سودا سے ہوتا ہوشاہ حاتم تک جاپہنچتا ہے'' ۸

یقیناً سودا نے اپنے پیش رو شعراء سے استفادہ کیا ہوگا لیکن استفادہ اور مجرد تقلید میں کوئی تعلق وعلاقہ نہیں پایا جاتا سودا کی غزلیہ شاعری کا مطالعہ خورشید السلام کے محولہ بالا دعوے کو نقش بر آب ثابت کرتا ہے۔ گویا سودا کی تخلیقی انا نے ماقبل اور معاصر ادب سے توانائی ضرور حاصل کی لیکن مقلدانہ روش اپنا کر اپنی انفرادیت کو قطعاً خاک میں نہیں ملایا۔سودا کے یہ اشعار اس تصور کی وکالت کیلئے کافی ہیں۔

ناوک نے تیرے صید نہ چھوڑا زمانے میں
تڑپے ہے مرغ قبلہ نما آشیانے میں
توڑوں یہ آئینہ کہ ہم آغوش عکس ہے
رہوے جو مجھ کو پاس نہ تیرے حُضور کا

سودا کی غزل فقط یہ نہیں کہ ابہام زدہ نہیں ہے جسکے بارے میں انہوں نے کہا تھا۔

یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دو رنگی
منکر سُخن و شعر میں ابہام کا ہوں میں

حقیقت یہ ہے کہ دورنگی کا شوق نہ پالتے ہوئے بھی سودا کی غزل سرسری وضاحتوں یا غیرادبی اظہار کی نذر نہیں ہوتی بلکہ تاثیر کی نئی راہیں تراشتی رہتی ہے۔ جبکہ ادبی سادگی کے ساتھ ساتھ اسمیں ایک ایسا داخلی کیف بھی پایا جاتا ہے جو بتدریج جہت در جہت بے نقاب ہوتا رہتا ہے اور زندگی کی نئی وسعتوں کا انکشاف بھی کرواتا ہے۔ مثلاً

زبس رنگینیٔ معنی مری عالم میں پھیلی ہے
سخن جس رنگ کا دیکھو گے میں بھی اس میں شامل ہوں
میں عاشق اپنا اور معشوق اپنا آپ ہوں پیارے
گہے پروانہ اس مجلس میں گاہے شمع محفل ہوں

سودا کی غزلیہ شاعری روزمرہ اور محاورے کی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے غنائی کیفیات کو اپنے اندر جذب کرتی رہتی ہے۔ اس تناظر میں سودا الفاظ کی بندش، اوزان کی ترتیب اصوات کی ہم آہنگی اور بحود کے انتخاب پر خصوصی توجہ صرف کرتے ہیں سودا کی غزل کے لب و لہجے کی شیرینی اور اثر پزیری کا اندازہ اس پوری غزل سے بہ آسانی لگایا جا سکتا ہے جس کا مطلع ذیل میں نقل کیا جا رہا ہے۔

وے صورتیں الٰہی کس دیس بستیاں ہیں
اب جنکے دیکھنے کو آنکھیں ترستیاں ہیں

حاصل بحث یہی ہے کہ سودا نے تخلیق غزل کے مراحل میں قصیدے کی زبان کو ترک کر کے نسبتاً آسان اور عام زبان کا استعمال کیا ان کی غزل کا مجموعی لہجہ رقت انگیزی کا حامل نہ سہی لیکن پُر تاثیر ضرور ہے۔ ان کی غزل میں زندگی کے آلام اور المیوں کی تصوریں بھی گاہ گاہ جھلکتی ہیں لیکن زیادہ تر اس میں ان نشاطیہ پہلوؤں کی بازگشت سنائی دیتی ہے جو حیات کو متوازن راستے پر لانے کیلئے ضروری ہیں۔ سودا کی غزل میں زندگی کے پھیلتے مناظر، ماحول کی کارفرمائی اور حیات کے توسیع پزیر امکانات بڑے واضح اور اونچے سُروں میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں سودا کی غزل میں خارجی دنیا کے مشاہدے کے عکس جھلکتے ہیں تاہم وہ اشیاء اور مظاہر حیات کی باریکیوں سے جذبات اور احساسات کی تصویروں میں مناسب رنگ بھرتے نظر آتے ہیں۔ سودا کی غزل میں ان کے عہد کی نفسیات اور قدریں لفظی تصویروں میں نمایاں ہوتی رہتی ہیں دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ ان کی غزلیہ شاعری سے ان کے عہد کے ہنگاموں کی تفصیلی تصادیر حاصل کی جا سکتی ہیں بلکہ سودا کی غزل میں آئندہ کے امکانات اور تبدل و تغیر سے محفوظ و مامون مضامین بھی اپنی رفعت اور ارتقا کی گواہی دیتے ہین سودا کی غزل میں درد کی چبھن پر انبساط کی لہریں گاہ گاہ غالب آئی ہیں لیکن درد مندی کا احساس یہاں کسی بھی مرحلے پر مفقود نہیں ہوتا۔ سودا کے یہ اشعار ملاحظہ کیجیے۔

لطف اے اشک کہ جوں شمع گھلا جاتا ہوں
رحم اے آہ شرربار کہ جل جاؤں گا

میں دِوانہ ہوں صدا کا مجھے مت قید کرو
جی نکل جاوے گا زنجیر کی جھنکار کے ساتھ

سودا سے یہ پوچھا میں، دل میں بھی کسی کو دوں
وہ کرکے بیاں اپنا روداد بہت رویا

تجھ بن عجب معاش ہے سودا کا ان دنوں
تو بھی تک اس کو جاکے ستم گار دیکھنا

سودا کی غزل میں قلبی واردات اور عاشقانہ مضامین کی قلت بھی نہیں ہے مثلاً یہ اشعار ملاحظہ کیجیے

ٹوٹے تری نگہہ سے اگر دل حباب کا
پانی بھی پھر پئیں تو مزا دے شراب کا

دل مت ٹپک نظر سے کہ پایا نہ جائے گا
جوں اشک پھر زمیں سے اٹھایا نہ جائے گا

گر زباں سے تری الفاظ نہ بندش پاویں
معنی کس طرح سے سودا کے سخن میں ٹھہرے

سودا کی غزل اپنے بطن میں ایسے مضامین کو بھی بار دیتی ہے جو آئندہ کی غزل کی نئی تہذیب کے خدوخال اُجاگر کرتے ہیں۔ غالب و اقبال غزل نے ارتقا کو جو کروٹیں بدلی ہے اس کے ایک سرے پر اگر میر تقی میر ہیولا ابھرتا دکھائی دیتا ہے تو دوسرے سرے پر سودا کی تخلیقی امنگ اور سرشاری کی تصویر مسکراتی نظر آتی ہے۔

میر تقی میر کی بے پناہ شہرت اور مقبولیت کے پیش نگاہ سودا کی غزل داخلی افراتفری اور باطنی انتشار کا شکار ہو کر اپنی انفرادیت کو ضائع نہیں ہونے دیتی۔ جس کا ثبوت ڈاکٹر سید عبداللہ کے یہ الفاظ ہیں۔ لکھتے ہیں۔

''سودا کی غزل میر سے مختلف ہے اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔ ۹

لیکن شاید سواد کی غزل کی انفردیت کے ثبوت کے لئے اتنا کہہ دینا کافی نہیں ہے بلکہ اسکی تہہ میں اُتر کر اس کے گوشوں تک رسائی ضروری ہے جو اب تک ناقدین کی نگاہ سے اوجھل رہے ہیں اور جو اس جدید عہد میں نئی تعبیروں کی راہ دیکھ رہے ہیں یہ کام یقیناً آسان نہیں ہے لیکن مشکلات کے سبب عصر کے ادبی اور انتقادی تقاضوں سے آنکھیں چُرانا

بھی علمی خیانت کے ارتکاب کے زیل میں آتا ہے سودا کی غزل الفاظ اور جذبوں کا سفر ہے اور یہ حقیقت ہے کہ لفظ اور جذبے جمود سے زیادہ تحرک کا ساتھ دیتے ہیں۔علی جواد زیدی اس تناظر میں لکھتے ہیں۔

''ارباب نقد درس کا یہ فرض ہے کہ اُردو شاعری اور نثر کے اسکولوں اور رجحانوں کے تعین وتفسیر میں سائنسی طریقے سے پیش قدمی کریں تا کہ ہم اپنے ادبی سرمائے کا مناسب اور متوازن تجزیہ کر سکیں۔ یہ کام پہلے سے نظریے بنا کر نہیں بلکہ ادب کے وسیع اور متنوع سرمائے کو کھنگال کر، پرکھ کر ہی ممکن ہو سکے گا۔اس میں پرانے نظریے ٹوٹیں تو اس سے ملول نہ ہونا چاہیے۔'' ۱۰

سودا کی غزل کے سلسلے میں نئے عصری علوم وفنون کے جلو میں پیش قدمی وقت کی آواز اور ادبی تقاضا ہے۔ اگر ان کی غزل اپنے تعین نو کی سفر میں طے شدہ پیمانوں کو توڑ کر رکھ دے یا وضع شدہ مفروضوں کو پائمال کر دے تو اس میں کیا قباحت ہے۔

حواشی

۱) محمد شفیق شاہد،احوال وآثار، پروفیسر محمد طاہر فاروقی، ص ۱۵۸،ستمبر ۲۰۰۱ء واسع میموریل اکیڈمی ۸ شاہد پلازہ، یونیورسٹی روڈ پشاور

۲) سلیم اختر، ڈاکٹر، اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، ص ۸۸ ۱۹۹۳،سنگ میل پبلی کیشنز لاہور

۳) سید عبداللہ، ڈاکٹر، ولی سے اقبال تک ص ۷۹-۸۰ ۲۰۰۰ء سنگ میل پبلی کیشنز لاہور

۴) سید عبداللہ، ڈاکٹر، ولی سے اقبال تک ص ۸۱، ۲۰۰۰ء سنگ میل پبلی کیشنز لاہور

۵) جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اُردو (جلد دوم) ص ۶۷۵ مارچ ۱۹۹۶ (طبع سوم) مجلس ترقی اُردو کلب روڈ، لاہور

۶) جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اُردو (جلد دوم) ص ۶۷۱-۶۷۳ مارچ ۱۹۹۶ (طبع سوم) مجلس ترقی اُردو کلب روڈ، لاہور

۷) وقار احمد رضوی، ڈاکٹر، تاریخ جدید اُردو غزل، ص ۵۲ طبع اول ۱۹۸۸ء نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد

۸) خورشید السلام، تنقیدیں، ۱۹۴۲ء (بار دوم) اسرار کریمی پریس آلہ آباد

۹) سید عبداللہ، ڈاکٹر، ولی سے اقبال تک ص ۹۰ مطبوعہ ۲۰۰۰ء سنگ میل پبلی کیشنز لاہور

۱۰) علی جواد زیدی، دو ادبی اسکول، ص ۱۴، طبع اول اپریل ۱۹۸۸ء نفیس اکیڈمی اُردو بازار کراچی۔

کتابیات

۱) جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اُردو (جلد دوم) ص ۶۷۵ مارچ ۱۹۹۶ (طبع سوم) مجلس ترقی اُردو کلب روڈ، لاہور

۲) خورشید السلام، تنقیدیں، ۱۹۴۲ء (باردوم) اسرار کریمی پریس آلہ آباد

۳) سید عبداللہ، ڈاکٹر، ولی سے اقبال تک، ۲۰۰۰ء سنگ میل پبلی کیشنز لاہور

۴) علی جواد زیدی، دو ادبی اسکول، ص ۱۴، طبع اول اپریل ۱۹۸۸ء نفیس اکیڈمی اُردو بازار کراچی

۵) محمد شفیق ساہد، احوال و آثار، پروفیسر محمد طاہر فاروقی، ستمبر ۲۰۰۱ء واسع میموریل اکیڈمی ۸ شاہد پلازہ، یونیورسٹی روڈ پشاور

۶) وقار احمد رضوی، ڈاکٹر، تاریخ جدید اُردو غزل، طبع اول ۱۹۸۸ء نیشنل بک فاونڈیشن اسلام آباد

اقبال کی غزل: خصوصیات و امتیازات

ڈاکٹر عابد سیال

Abstract

Iqbaliat is a topic of permanent value in Urdu literature. In this article the author describes the Specialization of Iqbals grand style in Ghazal with reference to Urdu poetry. His main focus is on the external styles of Iqbals Ghazals. He has given various examples of the appropriate use of Qawafi and Radeef. This article is research oriented and of high value.

نظامی عروضی سمرقندی نے شاعری کی جو تعریف وضع کی ہے اس کا مفہوم یہ ہے کہ شاعری ان مقدماتِ موہومہ (متخیلہ) سے عبارت ہے جن کے ذریعے چھوٹی چیز کو بڑا، اور بڑی چیز کو چھوٹا، اور اسی طرح خوب کو زشت اور زشت کو خوب دکھایا جا سکتا ہے۔ اسی لیے شاعری دنیا میں بڑے بڑے امور کے وجود میں آنے کا سبب بن جاتی ہے۔ ۱

شاعری کے چھوٹے کو بڑا اور بڑے کو چھوٹا، اچھے کو بُرا اور بُرے کو اچھا کر دکھانے کی اس خصوصیت، دوسرے لفظوں میں اس کی تاثیر اور اہمیت کی بات دنیا کے اکثر مفکرین نے کی ہے۔ افلاطون نے بھی شاعر کو اسی لیے اپنی مثالی ریاست سے نکالنے کا حکم جاری کیا تھا کیونکہ وہ اپنے جذباتی تلاطم کی بنا پر معاشرے کے مسلمات کو توڑنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ تاہم مشرق کے علمائے شاعری میں نظامی عروضی سمرقندی پہلا نقاد ہے جس نے نظامِ عالم میں بڑے بڑے امور کے وجود میں آنے کے اسباب میں شاعری کو بھی شامل کیا ہے۔ ۲ ادبیاتِ عالم میں ایسے شعراء کم ہی گزرے ہیں جنھوں نے صحیح معنوں میں تاریخ کے کسی نئے عہد کی بنیاد استوار کی ہو۔ اردو میں اگر کسی شاعر کو عہد آفرین ہونے کا یہ مقام دیا جا سکتا ہے تو وہ بلاشبہ اقبال ہیں۔ چنانچہ اسلم انصاری رقم طراز ہیں:

> شاعری تہذیبوں کے باطن کی رونمائی ہے، یہ فرد کے باطن میں اجتماعی لاشعور کی کارفرمائی ہے، یہ عکسِ حیات و نقدِ حیات ہی نہیں تخلیقِ حیات بھی ہے۔ اسی لیے تاریخِ انسانی کے بعض عظیم

تحولات کے پس منظر میں دوسرے بڑے عوامل کے ساتھ ساتھ شاعری بھی کارفرما نظر آتی ہے۔ بیشک شاعری نے انقلاب برپا کر دکھائے ہیں لیکن دنیا میں بہت کم شعراء ایسے گزرے ہیں جنھیں ہم ـــــــ شاعرِ مشرق علامہ اقبال کی طرح صحیح معنوں میں 'عہد آفریں' شاعر کہہ سکیں۔[۳]

اقبال اردو شاعری میں رفعتِ خیال اور فلسفیانہ تفکر کے ایک نئے عہد کے موجد ہیں۔اس کے ساتھ ساتھ وہ فکرِ سخن کی تاریخ میں بھی ایک عصرِ نو کے معمار ہیں۔انھوں نے نہ صرف بیسویں صدی کے تفکر پر مبنی مضامین کو شاعری میں سمویا بلکہ اپنی شعری تربیت، روایت سے استفادے اور مغربی اسالیب کے مطالعے کی بنا پر ان مطالب کے بیان کے لیے موزوں سانچے بھی اختراع کیے۔اس لیے ان کی لفظ تراشی میں گہرائی اور حسن بیک وقت پیدا ہوئے۔ڈاکٹر رشید امجد نے فکر اور فن دونوں کے لحاظ سے اقبال کو بیسویں صدی کا نمائندہ شاعر قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

بیسویں صدی ادبی اور فکری طور پر دراصل اقبال کی صدی ہے کہ اس صدی کی فکر اور فن پر اقبال کے اثرات انمٹ ہیں۔اقبال نے اپنی شاعری کے ذریعے قومیت کے جدید تصورات کی تشکیل کی اور مردہ رگوں میں زندگی کا نیا لہو دوڑایا۔۔۔اقبال کی فکر کے پیچھے جہاں مسلمانوں کی تاریخ کے روشن اور تاریک دونوں ہی ادوار کا بھرپور تجزیہ شامل ہے وہاں فنی اعتبار سے غالبؔ، حالیؔ اور اکبرؔ کی وہ مساعی بھی شریک ہیں جو انھوں نے اردو شاعری کو جہانِ تازہ سے ہم آہنگ کرنے کے لیے کی تھیں۔اقبال نے اپنی شاعری سے دوہرا کام لیا، یعنی اردو شاعری کو بھی ایک نئی روایت سے آشنا کیا اور سماجی سطح پر بھی ایک تبدیلی کا احساس پیدا کیا۔اقبال اردو کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے تاریخ، تہذیب، مذہب اور سائنس کو عصرِ حاضر کے حوالے سے از سرِ نو دیکھا اور ماضی کی شاندار روایات کے ساتھ ملا کر ایک ایسا نظامِ فکر پیش کیا جو موجود تبدیلیوں کا ساتھ دے سکتا تھا۔[۴]

اقبال کی تخلیقی شخصیت کے تین نمایاں پہلو ہیں: فکری، اصلاحی اور شاعرانہ۔اقبال کے فکر و فن کا معجزہ یہ ہے کہ انھوں نے ان تینوں پہلوؤں میں کمال توازن کا مظاہرہ کیا اور کسی ایک پہلو کو دوسرے پر اس طرح حاوی نہیں ہونے دیا کہ ایک کی وجہ سے دوسرا مجروح ہو۔ان کی فکر تمام تر حکیمانہ اور اس کا اظہار تمام تر شاعرانہ ہے۔یہی وجہ ہے کہ وہ شاعر سے بیک وقت رنگیں نوائی کا تقاضا بھی کرتے ہیں اور اسے دیدۂ بینائے قوم کا منصب بھی دیتے ہیں۔اپنی شخصیت

کے اصلاحی پہلو کے تقاضے کے مطابق وہ شاعری کو مقصد کی بجائے ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

> ہر نوع کی انسانی کارکردگی کا آخری مقصد ہے —— زندگی! پُر شکوہ، پُر قوت اور پُر جوش زندگی۔ لہٰذا تمام انسانی فنون کو اسی آخری مقصد کے تابع ہونا چاہیے اور ان سب کی پرکھ کے معیار کا انحصار بھی ان میں حیات بخشی کی صلاحیت پر ہو۔ اعلیٰ ترین فن وہ ہے جو ہماری خفتہ قوتیں بیدار کر کے ہم میں زندگی سے نبرد آزمائی کی مردانہ صلاحیتیں ابھارتا ہے۔ ہر وہ چیز جو ہم میں غفلت پیدا کر کے ہمیں حقیقت سے چشم پوشی سکھاتی ہے، موت اور انحطاط کا پیغام ہے کیونکہ ان ہی پر قابو پانے میں تو زندگی کی بقا کا راز مضمر ہے۔ فن میں افیون کی کوئی گنجائش نہیں۔ ادب برائے ادب کا تصور انحطاط اور زوال کی عیارانہ ایجاد ہے تاکہ اسی کے زیرِ اثر ہم زندگی اور قوت سے محروم ہو کر رہ جائیں۔[۵]

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ اقبال واضح اور غیر مبہم انداز میں ادب برائے ادب کے نظریے کی مذمت کرتے ہیں اور شاعری کو محض لفظی موسیقیت، غنائیت، صنائع بدائع اور دیگر لوازماتِ شعر تک محدود رکھنے اور انھی وسائل کو مقصد سمجھنے کی مخالفت کرتے ہیں۔ تاہم ان کی شاعری اس بات کا زندہ ثبوت ہے کہ وہ لوازمِ شعر کی اہمیت کے قائل ہیں کیونکہ ان کے بغیر کلام میں تاثیر پیدا نہیں ہو سکتی اور اگر تاثیر نہ ہو تو شاعری کا بنیادی مقصد ہی فوت ہو جاتا ہے۔ شعر کا بنیادی مقصد تاثیر پیدا کرنا ہے ورنہ حکمت کی بات تو نثر میں بھی کی جا سکتی ہے۔

فن ہی اگر مقصود بالذات نہ ہو تو اصناف کی تخصیص اور بھی غیر اہم ہو جاتی ہے۔ اقبال کا مسئلہ تو یہ تھا کہ ایک وقت میں انھوں نے کلیۃً شاعری ہی کو کارِ فضول سمجھ کر ترک کرنے کا ارادہ کیا جو ان کے خیر خواہ دوستوں نے پورا نہ ہونے دیا۔ اس لیے یہ سمجھنا مغالطے پر مبنی ہوگا کہ اقبال نے جدت کے لیے غزل کو چھوڑ کر نظم گوئی اختیار کی۔ ان کو اپنے فکر کے اظہار کے لیے جس وقت جو سانچا موزوں لگا، انھوں نے اسے استعمال کیا۔ اس کے علاوہ اقبال اردو کے پہلے (اور اب تک کی شاعری میں شاید آخری بھی) شاعر ہیں جن کے ہاں نظم اور غزل کا فرق مٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ان کی غزلیں بڑی حد تک نظم کی خصوصیات سے متصف ہیں اور نظمیں بلا کا تغزل رکھتی ہیں۔ بلکہ صحیح معنوں میں ان کی پوری شاعری کی نمایاں ترین فنی خصوصیت ان کا یہی رنگِ تغزل ہے جو ان کی غزلوں اور نظموں میں یکساں طور پر موجود ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

> یہ صحیح ہے کہ اقبال کی شاعری کا عام انداز مفکرانہ، فلسفیانہ اور حکیمانہ ہے اور فکر، فلسفہ اور حکمت کے اس رجحان اور میلان نے انسانیت کے ایک بلند نصب العین کے جذبۂ اصلاح کے آغوش

> میں پرورش پائی ہے، لیکن اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ اقبال نے حکمت و اصلاح کی منطق میں احساسِ لطیف کا سوز اور جذبۂ صحیح کا گداز شامل کر کے اپنے شعر کو ذہن سے زیادہ دل کا ہم نوا اور اس کی خلش کا پیامی بنایا ہے اور اسی لیے ہمیں ان کی شاعری کے ہر دور میں حسین شعر کے دوسرے گوناگوں مظاہر کے علاوہ ان ساری کیفیتوں کی جھلک دکھائی دیتی ہے جنھیں ہم تغزل سے تعبیر کرتے ہیں اور جو ہمارے صدیوں کے سرمایۂ شعری اور اس کی عزیز روایت کی اساس ہے۔[۶]

موضوعاتی حوالے سے اقبال نے غزل میں جذبہ و خیال کے یکسر نئے باب وا کیے۔ عشق و عاشقی کے روایتی اور پامال مضامین اور ہجر و فراق کی فرسودہ داستانوں کو نئے انداز سے دہرانے کی بجائے انھوں نے اپنی غزل کی بنیاد سماجی اور تہذیبی شعور پر رکھی۔ تاریخ، تہذیب، سیاست، مذہب، اقتصادیات، عمرانیات غرض انسانی زندگی سے تعلق رکھنے والا وہ کونسا شعبہ ہے جس کے مسائل کو اقبال نے شعری قالب عطا نہیں کیا۔ غزل کی موضوعاتی وسعت کے حوالے سے حمید احمد خان لکھتے ہیں:

> غزل مقتضیاتِ عصر کو خاطر میں لاتی اور ان سے متاثر ہوتی ہے۔ اگر یوں نہ ہوتا تو رودکیؔ اور رومیؔ، غالبؔ اور اقبالؔ کی غزل میں وہ اختلافِ موضوع نظر نہ آتا جو فی الواقع موجود ہے۔ غزل تمام دیگر اصنافِ ادب کی طرح زمانے کے رجحانات کے متوازی چلتی ہے، مگر اس کی ترغیبات وقتی نہیں، عصری ہوتی ہیں۔ یہ بالکل قدرتی بات ہے۔ دو خود مکتفی مصرعوں کا پیمانہ اس قسم کی تفصیل کا متحمل نہیں ہوسکتا جو کسی روزنامچے یا داستان میں مل جاتی ہے۔۔۔ حقیقت یہ ہے کہ غزل واقعات کا روزنامچہ تو نہیں مگر ثقافتی قدروں کی تاریخ ضرور ہے۔ امروز و فردا کا ماجرا غزل میں اسی حد تک بیان ہوتا ہے جس حد تک روحِ عصر کی ترجمانی کرے۔ یہاں وقت کی رفتار صبح و شام کے تغیر سے نہیں قرنوں اور صدیوں کے انقلاب سے ناپی جاتی ہے۔ نویں صدی عیسوی میں غزل کا موضوع صرف عشق تھا۔ بعد میں جو اضافے ہوئے ان کی رفتار یہ تھی: بارہویں صدی میں تصوف، سولہویں صدی میں فلسفہ و نفسیات، بیسویں صدی میں سیاسی و عمرانی تصورات۔[۷]

شاعری میں علمیت کی یہ آمیزش اردو شاعری میں نایاب نہیں تو کم یاب ضرور تھی۔ اقبال نے جدید علوم کے

ہمہ گیر مطالعے کو شاعری میں کھپا کر اس کی معنوی دبازت میں اضافہ کیا اور ساتھ ہی یہ بھی ثابت کر دیا کہ جدید دور میں ایک رچے ہوئے علمی شعور کے بغیر بلند پایہ شاعری کا وجود میں آنا محال ہے۔''انھوں نے شاعری کو علم کی وسعت کے ساتھ مشروط کر دیا اور عصرِ حاضر کی علمی صداقتوں کو اس فنی شعور کے ساتھ شاعری میں لے آئے کہ علم وفنون کے درمیان کوئی فاصلہ باقی نہ رہا''۔ [۸] یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں حکمت، شعر بن کر ظاہر ہوتی ہے۔

ہو نقش اگر باطل، تکرار سے کیا حاصل؟
کیا تجھ کو خوش آتی ہے آدم کی یہ ارزانی

نہیں فقر و سلطنت میں کوئی امتیاز ایسا
یہ سپہ کی تیغ بازی، وہ نگہ کی تیغ بازی

صحبتِ پیرِ روم سے مجھ پر ہوا یہ راز فاش
لاکھ حکیم سر بجیب، اک کلیم سر بکف

تری زندگی اسی سے، تری آبرو اسی سے
جو رہی خودی تو شاہی، نہ رہی تو روسیاہی

گاہ مری نگاہِ تیز چیر گئی دلِ وجود
گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

ستارہ کیا مری تقدیر کی خبر دے گا
وہ خود فراخیِ افلاک میں ہے خوار و زبوں

بیسویں صدی کے آغاز ہی سے عشق کے روایتی تصور کی جگہ ایک نئے اور حقیقت سے قریب تر تصور نے غزل

میں جگہ بنانی شروع کر دی تھی۔ رومانوی شعراء نے بھی اپنی حد تک عشق کے اس تصور کو بدلنے کی کامیاب کوشش کی تاہم ان کے ہاں یہ تصور عورت کی محبت سے آگے بڑھتا ہوا کم ہی نظر آتا ہے۔ اقبال نے عشق کی تعبیر زندگی کی قوتِ محرکہ کے طور پر کی۔ فارسی اور اردو کی بڑی غزل میں عشق کا یہ تصور موجود ہے تاہم اقبال نے اسے نئی زندگی دی اور نئے زمانے میں اس کی نئی معنویت کے تمام امکانات کو روشن کیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں کہ ''اقبال نے عشق کے اس روایتی تصور کو، جس میں عقل کے لیے کوئی گنجائش نہ تھی، ایک ایسے تصور میں بدل دیا ہے جو انتہائی جذب کی حالت میں بھی شعورِ ذات کے وصف سے بیگانہ نہیں رہتا''۔[9] چنانچہ اقبال کے ہاں عشق ایک ایسے جذبے اور قوت کے طور پر سامنے آتا ہے جس کے بل بوتے پر انسان کائنات کے مقابل کھڑا ہونے کی جرأت رکھتا ہے۔ پروفیسر ڈاکٹر یوسف حسین خان لکھتے ہیں:

> عشق کو اقبال نے نہایت وسیع معنوں میں استعمال کیا ہے۔ یہ مجاز و حقیقت دونوں پر حاوی اور خودی کو مستحکم کرنے کا ذریعہ ہے۔ عشق سے اقبال کی مراد وہ جوشِ وجدان ہے جو ایک قدر کی حیثیت رکھتا ہے جس کے تانے بانے سے ذات اپنی قبائے صفات بناتی ہے۔ اس کی بدولت انسان تکمیلِ ذات کے لیے جذب و تسخیر پر عمل پیرا ہوتا اور ہر قسم کے موانع پر قابو پاتا ہے۔ یہ ایک وجدانی کیفیت ہے جس کا خاصہ مستی، انہماک اور جذبِ کُلّی ہے۔ اس سے انسانی ذہن زمان و مکان پر اپنی گرفت مضبوط کرتا اور لزوم و جبر کی زنجیروں سے چھٹکارا پاتا ہے۔ اس کے بغیر حقیقی آزادی سے کوئی ہمکنار نہیں ہو سکتا۔ عشق کا ایک اور خاصہ پیہم آرزو ہے۔ اقبال کا عشق کا تصور ہمارے دوسرے شاعروں کے نام نہاد رسمی عشق سے بالکل مختلف ہے۔ اس کے ہاں وہ زندگی کا ایک زبردست محرک عمل ہے۔ اقبال عشق سے فطرت کی تسخیر کا کام لیتا ہے اور اس کے ذریعے اپنے دل کو کائنات سے متحد بھی کرتا ہے۔[10]

عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم
عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوزِ دمبدم
آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق
شاخِ گل میں جس طرح بادِ سحرگاہی کا نم
عشق تری انتہا ، عشق مری انتہا
تو بھی ابھی ناتمام ، میں بھی ابھی ناتمام

جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی
کھلتے ہیں غلاموں پر اسرارِ شہنشاہی

یہی جذبہ عشق انسان کی خودی کی تعمیر کرتا ہے۔ اقبال کے ہاں خودی کا تصور بہت وسیع اور تہہ دار ہے۔ ان کی غزل میں اس کے ظہور کی ایک نمایاں شکل یہ بھی ہے کہ اس میں عاشق غزل کی روایت کے برخلاف ایک نئے روپ میں ظاہر ہوتا ہے۔ انھوں نے غزل کو عاشق کے مجہول تصور سے نجات دلائی۔ اس کی جگہ وہ ایک ایسے عاشق کا تصور دیتے ہیں جو صاحبِ خودی ہے۔ انھوں نے غزل کے واحد متکلم کو متنوع جہات سے آشنا کرتے ہوئے اسے عصرِ حاضر کے انسان کا استعارہ بنایا ہے۔ بقول اسلم انصاری:

> ''غزل کا 'میں' (من) جو صرف ایک ناکام عاشق تھا، اقبال کی غول میں عشقِ جلیل کا نمائندہ ہونے کے ساتھ ساتھ عصرِ حاضر کا انسان بن گیا ہے جو کائنات کے حسن کا معترف بھی ہے اور اس کی قوتوں کا حریفِ بے باک بھی۔ یہ میں، وہ ہے جو آدم اور ابنِ آدم دونوں کی نمائندگی کا حق ادا کرتا ہے۔ یہ 'میں' مشرق کی انا بھی ہے اور اسلامی تمدن کا نفسِ ناطقہ بھی۔ اسی واحد متکلم میں مشرق و مغرب کے انسان کی درماندگیاں بھی سمٹ آئی ہیں اور نوعِ انسانی کے تخلیقی امکانات بھی۔ واحد متکلم کے مطالب کی یہی بوقلمونی اور وسعت ہے جو اقبال کی غزل کو عصرِ حاضر کے انسان کا نغمۂ تخلیق بنا دیتی ہے۔''[۱۱]

عاشق کی خودداری کا اولین تصور تو غالب ہی کے ہاں پیدا ہوا تھا لیکن اقبال نے اسے وسعت دی اور کُل کے مقابلے میں جز کی اہمیت کو اجاگر کر کے جز کی اپنی حیثیت کو بھی مستحکم کیا جو دراصل ان کے فلسفۂ خودی کا تسلسل ہے۔

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر
میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بت کدۂ صفات میں
تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں
وہ شب درد و سوز و غم کہتے ہیں زندگی جسے
اس کی سحر ہے تو کہ میں، اس کی اذاں ہے تو کہ میں

میں ظلمتِ شب میں لے کے نکلوں گا اپنے درماندہ کارواں کو
شرر فشاں ہو گی آہ میری ، نفس مِرا شعلہ بار ہو گا
زیارت گاہِ اہلِ عزم و ہمت ہے لحد میری

کہ خاکِ راہ کو میں نے بتایا رازِ الوندی
فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی
خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند
سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں مِرا سودا
غلط تھا اے جنوں شاید ترا اندازۂ صحرا
نہ کر تقلید اے جبریل میرے عشق و مستی کی
تن آساں عرشیوں کا ذکر تسبیح و طواف اولیٰ

غزل کو اقبال کی ایک اور عطا یہ ہے کہ انھوں نے ''غزل کو ایک نئی جغرافیائی دنیا عطا کی، جس کی وسعتوں میں کوہِ الوند و کوہِ دماوند سے لے کر ساحلِ نیل و خاکِ کاشغر سمٹے ہوئے ہیں۔ یہ دنیا بیک وقت اسلامی مشرق کی دنیا بھی ہے اور عصرِ حاضر کے انسان کی رزم گاہِ فکر و تخیل بھی''۔ [۱۲] اور ایسا صرف اسلامی دنیا تک ہی محدود نہیں بلکہ اقبال دنیا کے مختلف ممالک، شہروں، دریاؤں اور دیگر مقامات کا ذکر اس خوبی سے کرتے ہیں کہ غزل ایک وسیع عالمی جغرافیائی تناظر کی حامل لگنے لگتی ہے۔ غزل جو پہلے ایران، مشرقِ وسطیٰ اور کسی حد تک برِ صغیر کے جغرافیے تک محدود تھی، اقبال نے اسے وسعت دے کر اس میں پورے ایشیا، افریقہ اور یورپ کو بھی شامل کیا۔ اور ایسا محض لفظوں یا ناموں کی حد تک نہیں ہے بلکہ لندن، روم، چین، یورپ، فرنگستان اور ان کے جغرافیائی مقامات کا ذکر ان کے ہاں اپنے فکری اور معنوی تناظر میں استعمال ہو کر استعاروں اور علامتوں میں ڈھلتا ہے۔

فرنگ میں کوئی دن اور بھی ٹھہر جاؤں
مِرے جنوں کو سنبھالے اگر یہ ویرانہ
میخانۂ یورپ کے دستور نرالے ہیں
لاتے ہیں سرورِ اوّل ، دیتے ہیں شراب آخر
سوادِ رومۃ الکبریٰ میں دلّی یاد آتی ہے

وہی عبرت ، وہی عظمت ، وہی شانِ دلآویزی
کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد
مری نگاہ نہیں سُوئے کوفہ و بغداد
تو ابھی رہ گزر میں ہے ، قیدِ مقام سے گزر
مصر و حجاز سے گزر ، پارس و شام سے گزر

اتنے ہمہ جہت اور ہمہ گیر تفکر کی ترسیل کے لیے اتنے ہی مستحکم اور تخلیقی اسلوب کی ضرورت تھی۔ اقبال اور اردو ادب کی خوش قسمتی کہ قدرت نے انھیں جتنا عظیم فکر ودیعت کیا تھا اس سے بڑے تخلیقی جوہر سے نوازا۔ ہر بڑے تخلیق کار کی طرح اقبال کے ہاں بھی فکر اور اسلوب ایک تخلیقی وحدت میں ڈھل کر آتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر عبدالمغنی:

> اقبال کی فکر کی بلوغت اور ان کے فن کی بلاغت الگ الگ اکائیاں نہیں ہیں۔ ایک ہی اکائی کے دو پہلو ہیں جن کے درمیان فرق تنقیدی چشمِ امتیاز چاہے تو کر سکتی ہے۔ جبکہ شاعری کے لحۂ تخلیق میں دونوں ایک دوسرے کے اندر بالکل مدغم ہیں اور اس ادغام کا نتیجہ واحد ہے، جو اجزا سے ترکیب پانے والا ایک ایسا مرکب ہے، جس کے اجزا اپنی جداگانہ حیثیت کھو چکے ہیں اور ایک کل کے اجزائے ترکیبی بن چکے ہیں۔[۱۴]

ڈاکٹر عبدالمغنی نے اقبال کی شاعری کے تخلیقی وحدت کا حامل ہونے کے باوجود ناقدین کے لیے اقبال کے اسلوب کے تجزیے کی گنجائش کا ذکر کیا ہے۔ چنانچہ اقبال کے اسلوبِ شعر اور طرزِ بیان کی چند امتیازی خصوصیات کا ذکر کیا جاتا ہے۔

زبان کے حوالے سے دیکھا جائے تو اقبال سے پہلے کی زیادہ تر غزل معنی سے زیادہ لفظی پیچ داری کو اہمیت دیتی تھی۔ یہ صورت حال لکھنوی شعراء کے ہاں اور بھی گھمبیر صورت حال کو جنم دیتی ہے اور شعر ایک ایسے معمے کی صورت میں سامنے آتا ہے جس کو کھولنا ایک باقاعدہ تربیت کا تقاضا کرتا ہے۔ اور مستزاد یہ کہ اسے کھولنے پر لذتِ کشاد سے زیادہ کچھ حاصل بھی نہیں ہوتا اور شعر کسی بلند تخیل یا ارفع معنی کی طرف نہیں لے جاتا۔ ظاہر ہے کہ یہ صورت حال ان شعراء کے ہاں زیادہ نظر آتی ہے جن میں شعر کا ملکہ تو ہے لیکن ان کے پاس کہنے کو کچھ نہیں۔ اقبال نے اس مصنوعی پیچ داری سے دامن چھڑا کر غزل کو فطری زبان عطا کی جو نہ تو جذبہ و تخیل سے پیچھے رہتی ہے اور نہ اس سے آگے بڑھ جاتی ہے بلکہ اس کے قدم سے قدم ملا کر چلتی ہے اور اس کی ترسیل کا باعث بنتی ہے۔ اس سلسلے میں اسلم انصاری لکھتے ہیں:

> اقبال نے غزل کو دائروں میں تکرار کرتی ہوئی زبان کی بجائے ایک ایسی زبان دی جو آگے کی

طرف پھیلتی اور حرکت کرتی ہے۔ خیال کی اس پیش قدمی (progression) نے غزل کی زبان کی قدیم گھسے دار صورتوں کو توڑ کا شعری زبان کا ایک نیا سانچہ تیار کیا۔ اقبال نے غزل میں الفاظ کی مرتکز تہ داری (concentrated centrality) کی بجائے الفاظ کی نامیاتی پیش رفت (progressive organic growth) کو اہمیت دی، اور یوں اردو غزل کو لسانی اور فکری پھیلاؤ کی نادر فنی صورتیں میسر آئیں۔[۱۴]

یہ کون غزل خواں ہے پُرسوز و نشاط انگیز
اندیشۂ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز
میں نے تو کیا پردۂ اسرار کو بھی چاک
دیرینہ ہے تیرا مرضِ کور نگاہی
اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن، اپنا تو بن
جس کا عمل ہے بے غرض، اس کی جزا کچھ اور ہے
حور و خیام سے گزر، بادہ و جام سے گزر

زبان کے علاوہ اقبال نے غزل کی امیجری سے وابستہ تصورات میں بھی جدت پیدا کی اور مغربی شاعری کے اثرات کی وجہ سے مظاہرِ فطرت کی تصویر کشی کی۔ اس ضمن میں وہ ورڈ سورتھ سے متاثر نظر آتے ہیں۔ یہ رویہ اس دور کے دیگر رومانوی شاعروں کے ہاں بھی فراوانی سے ملتا ہے۔ تاہم اس میں اقبال نے فطرت کی طرف رغبت میں سماج سے فرار کا راستہ نہیں ڈھونڈا بلکہ انھوں نے مظاہرِ فطرت کو قوانینِ فطرت کے مطالعے اور داخلی کیفیات کے بیان کے لیے استعمال کیا۔ اس ضمن میں عزیز احمد رقم طراز ہیں:

مطالعۂ فطرت کی حد تک ورڈ سورتھ کا اثر اقبال پر بہت گہرا پڑا۔ فطرت میں وہ دو چیزیں دیکھتے ہیں۔ ایک تو فطرت کے ایک مظہر کا تعلق اور ربط دوسرے مظہر سے۔ یہ فطرت کی ایک عاشقانہ کیفیت ہے۔ دوسرے انسان اور فطرت کا موازنہ۔ یہاں وہ ورڈ سورتھ کو چھوڑ کر مولانا روم اور متصوفین کے زیر اثر آجاتے ہیں جن کے نزدیک انسان فطرت کا مظہر کامل ہے۔[۱۵]

برگِ گل پہ رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح

اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن

حسن بے پروا کو اپنی بے نقابی کے لیے
ہوں اگر شہروں سے بن پیارے تو شہر اچھے کہ بن؟
گل کو دیکھ کہ ہے تشنۂ نسیم سحر
اسی میں ہے مرے دل کا تمام افسانہ
ہر صدف نے گہر کو توڑ دیا
تو ہی آمادۂ ظہور نہیں
نہیں اس کھلی فضا میں کوئی گوشۂ فراغت
یہ جہاں عجب جہاں ہے نہ قفس نہ آشیانہ

غزل میں اقبال کی ایک اور اختراع اس میں ایک طرح کے فکری تسلسل کی نمایاں طور پر موجودگی ہے۔ کلاسیکی غزل کے ورثے میں بھی ایسی غزلیں ملتی ہیں تاہم اکثر رومانوی شاعروں نے بالالتزام غزل میں تسلسل رکھا۔ اقبال کی ابتدائی دور کی غزلوں میں یہ کیفیت نمایاں نہیں تاہم ان کے آخری دور کی شاعری میں جب ان کے ہاں ایک مربوط نظامِ فکر کی تشکیل مکمل ہوگئی تو اس دور کی غزلوں میں یہ کیفیت بہت ابھر کر سامنے آتی ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے ان کی غزلوں میں داخلی ربط کے علاوہ اس خارجی آہنگ کی موجودگی کی بھی نشاندہی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ان (اقبال) کی غزلوں میں معنوی تسلسل یا وحدتِ تاثیر کی کیفیت تو خیر ہر جگہ موجود رہی ہے جو کہ ایک ہی موڈ میں کہی ہوئی غزل کے اشعار میں بہر طور رونما ہو جاتی ہے۔ لیکن ان غزلوں میں وہ خارجی آہنگ بھی موجود ہے جو اقبال سے پہلے صرف نظم کا طرۂ امتیاز خیال کیا جاتا تھا۔ یہ خارجی آہنگ محض قافیہ ورردیف یا غزل کے فارم کا پیدا کردہ نہیں ہے بلکہ اسے منظم افکار و مربوط خیالات کی ترجمانی اور اشعار کے اتباط معنوی نے جنم دیا ہے۔ یہ ترجمانی اور ارتباط معنوی کم و بیش اقبال کی ہر غزل کے اشعار میں نظر آتا ہے۔[۱۶]

حالی، کلیم الدین احمد، عظمت اللہ خاں، جوش ملیح آبادی اور بعض دوسرے ناقدین نے غزل پر ایک بڑا اعتراض اس کی 'ریزہ خیالی' کے حوالے سے کیا تھا۔ ان کا خیال تھا کہ غزل کی اس خصوصیت کے باعث ایک ہی غزل کے اشعار میں اس قدر متناقض، متصادم اور متضاد مضامین اکٹھے ہو جاتے ہیں کہ ان سے قاری کی طبیعت متغض ہوتی

ہے۔ مثلاً ایک ہی غزل میں کہیں نالہ وغم کا ذکر ہے کہیں مسرت وشادمانی کا، کہیں وصل کا مضمون ہے کہیں ہجر کا، کہیں بہار کی بات ہے کہیں خزاں کی، کہیں توحید کا رجحان ہے کہیں صنم پرستی کا میلان ۔ اس انتشار سے لامحالہ قاری پریشان ہو کر یہ سوچتا ہے کہ ان مضامین کی اساس تجربے، مشاہدے، خلوص اور صداقت پر نہیں بلکہ محض قافیہ پیائی اور خیال آرائی اس غزل کی تخلیق کے محرکات ہیں۔ اگر چہ یہ اعتراض مکمل طور پر درست نہیں تاہم اقبال کی غزل نے اس کا جواب فراہم کیا۔ ان کے ہاں ایک ہی غزل میں متضاد مضامین نہیں ملتے ۔ ان کی غزلوں کا ہر شعر ایک خود مکتفی اکائی ہونے کے ساتھ ساتھ غزل کی مجموعی فضا بندی میں بھی اپنا کردار ادا کرتا ہے۔ ایسی چند غزلوں کے مطلعے درج ذیل ہیں:

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
آب و گِل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن

تو اے اسیرِ مکاں! لامکاں سے دور نہیں
وہ جلوہ گاہ ترے خاکداں سے دور نہیں

جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی
کھلتے ہیں غلاموں پہ اسرارِ شہنشاہی

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

نہ تاج و تخت میں ، نہ لشکر و سپاہ میں ہے
جو بات مردِ قلندر کی بارگاہ میں ہے

غزل کے ردیف وقافیہ کے حوالے سے بھی اقبال کے ہاں اجتہاد کی صورتیں ملتی ہیں۔ فراق گورکھپوری نے لکھا ہے کہ ''بے ردیف کی غزلوں میں مسلسل نظموں کے کچھ امکانات پیدا ہو جاتے ہیں''۔[17] اسی طرح حالی نے بھی ردیف کو معنی کے اظہار میں رکاوٹ سمجھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

ہمارے ہاں قافیے کے پیچھے ردیف کا دم چھلا اور لگا لیا گیا ہے ۔۔۔ اگر تمام اردو دیوانوں میں

> غیر مردف غزلیں تلاش کی جائیں تو ایسی غزلیں شاید گنتی کی نکلیں ۔۔۔ ردیف اور قافیے کی گھاٹی خود دشوار گزار ہے تو اس کو اور زیادہ کٹھن اور ناقابلِ گزر بنانا انھیں لوگوں کا کام ہوسکتا ہے جو معنی سے کچھ سروکار نہیں رکھتے ۔[18]

بحر اور قافیے کی پابندی غزل کی ہیئت کی کم سے کم ضروریات میں شامل ہے ۔ ان کے بغیر غزل کی ہیئت قائم نہیں رہ سکتی ۔ اقبال نے بھی انھی دونوں ضابطوں کا التزاماً لحاظ رکھا ہے اور ردیف کے معاملے میں آزادہ روی کا مظاہرہ کیا ہے ۔ ان کا عمومی رجحان غیر مردف غزلوں کی طرف ہے ۔ جہاں کہیں ردیف آیا بھی ہے تو عموماً مختصر ہے اور غزل کی مجموعی فضا سے مطابقت رکھتا ہوا ہے ۔ اس سے ان کی غزلوں میں تسلسل کی کیفیت پیدا کرنے میں مدد ملی ہے ۔

ردیف مطالب کے فطری اظہار میں دشواری پیدا کرنے کا سبب ہو سکتی ہے تاہم غزل میں موسیقیت پیدا کرنے اور اس کے غنائی آہنگ کی تشکیل میں ردیف کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ۔ ردیف کے کم استعمال کے باوجود اقبال اس کی اہمیت سے بخوبی آگاہ تھے ۔ چنانچہ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ’’۔۔۔ غزل اور رباعی کے لیے قافیہ کی شرط تو لازمی ہے، مگر ردیف بھی بڑھا دی جائے تو سخن میں اور بھی لطف بڑھ جاتا ہے‘‘ ۔[19] یہی وجہ ہے کہ اقبال کو احساس تھا کہ غزلوں کا غیر مردف ہونا ان میں ترنم اور آہنگ کی کمی کا باعث ہوسکتا ہے ۔ اس کمی کو اقبال نے قافیے کی ندرت، غزل کے داخلی آہنگ اور دیگر شعری وسائل کے فنکارانہ استعمال سے پورا کیا ہے ۔ بقول سید عابد علی عابد ’’صنائع لفظی کے سلسلے میں اقبال نے ہمیشہ یہ نکتہ ملحوظ رکھا ہے کہ ان کے استعمال کی غایت ہی یہی ہو کہ شعر میں دلپذیر آہنگ، نغمہ اور ترنم پیدا ہو جائے‘‘ ۔[20]

غزل کے شعر کی عمارت قافیے کی بنیاد پر قائم ہے ۔ جہاں محض قافیہ پیمائی غزل میں میکانکیت اور شعبدہ بازی کا تاثر پیدا کرتی ہے وہیں یہ بھی درست ہے کہ غزل میں مضمون طرازی قافیے ہی کی مرہونِ منت ہے ۔ قافیے کی اہمیت کے بارے میں ڈاکٹر مسعود حسن خان لکھتے ہیں:

> قافیہ چونکہ غزل کا محور ہوتا ہے اس لیے اس کی چولیں ایک طرف تو بار بار دہرائی جانے والی ردیف سے بٹھانی پڑتی ہے اور دوسری طرف اس پر شعر کے پورے خیال کا بوجھ ہوتا ہے ۔ اس لیے کسی حد تک قافیے کی تنگی کا گلہ بجا ہے ۔ غلط انتخاب یا تو شعر کو جزلیات کی حد تک لے جاتا ہے یا پورا شعر ریت کی دیوار کی طرح بیٹھ جاتا ہے ۔[21]

اقبال نے اپنی غزلوں میں اکثر ایسے قافیے استعمال کیے جو اس سے پہلے کی غزل میں ناپید ہیں ۔ یہ قافیے نہ

صرف ایک جدت اور تازگی کا احساس دلاتے ہیں بلکہ اقبال کے فکر سے مطابقت رکھتے ہوئے نئے مضامین پیدا کرنے میں بھی معاون ثابت ہوئے ہیں۔ اقبال کی غزلوں میں سے قافیوں کے چند ایسے سلسلے درج ذیل ہیں جو اس سے پہلے کی غزل میں نایاب یا کم یاب ہیں:

- آرزومندی، خداوندی، پابندی، دیرپیوندی، آشیاں بندی، فرزندی، الوندی، حنابندی
- بے نیازی، نے نوازی، کرشمہ سازی، رازی، شاہبازی، تازی، تیغ بازی، دل نوازی
- برہانی، فراوانی، نگہبانی، غزل خوانی، ارزانی، مسلمانی، زندانی، فانی
- درویشی، خویشی، اندیشی، گوسفندی ومیشی، نیشی، بیشی
- رفیق، طریق، خلیق، دقیق، توفیق، عتیق، تصدیق، زندیق
- صف، ہدف، تلف، شرف، بکف، تحف، نجف
- مشتاقی، باقی، ساقی، براقی، آفاقی، اوراقی، خلاقی

اقبال کے ہاں قافیوں کے استعمال کے بارے میں ڈاکٹر صدیق جاوید لکھتے ہیں:

> چونکہ اقبال نے اپنے نظامِ فکر کے سیاق وسباق میں غزلیں کہیں، اس لیے پرانے اور مستعمل قافیے ان کے لیے کارآمد نہ ہو سکتے تھے۔ اس لیے انھوں نے ایسے غیر مستعمل قافیے دریافت کیے جو ان کے نئے مضامین کے فکری پہلو کی ترجمانی کی صلاحیت رکھتے تھے۔ اردو غزل میں نئے قافیوں کو قابلِ قبول بنانا اقبال کا فنی اجتہاد ہے۔ بے شک اقبال نے قافیے کی مدد سے ہی اپنی غزلیات کے اشعار میں مضمون کی تکمیل کی ہو گی مگر کہیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ قافیہ تنگ ہے۔ شعر کے دوسرے الفاظ کے ساتھ قافیہ کی یگانگت اور ہم آہنگی بڑی فطری معلوم ہوتی ہے۔ اقبال کے غزلیہ اشعار میں اکثر قافیہ نقطۂ عروج کا منصب ادا کرتا ہے۔[۲۲]

ردیف کی عدم موجودگی کے باوصف اقبال کے اشعار غنائی تاثر سے بھرپور ہیں۔ اس تاثر کو پیدا کرنے کے لیے اقبال نے جن وسائل سے مدد لی ہے ان میں سب سے اہم طریقہ اندرونی قافیوں کا استعمال ہے جسے اقبال نے بڑے سلیقے اور ہنرمندی سے برتا ہے۔ ان کے ہاں یہ عمل کسی کاوش یا شعوری کوشش کا نتیجہ معلوم ہونے کی بجائے تخلیقی عمل کے لازمی اور فطری نتیجے کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اندرونی قوافی کے نظام اس سے پہلے بھی غزل میں موجود رہے ہیں تاہم اقبال نے کسی خاص ترتیب یا سانچے کو مدِ نظر نہیں رکھا بلکہ شعر کے فطری بہاؤ اور خیال کے فطری تسلسل کے تحت موزوں ترتیب از خود بنتی چلی گئی ہے۔ اس خصوصیت کے حامل چند اشعار ملاحظہ ہوں:

تو ہے محیطِ بیکراں میں ہوں ذرا سی آبجو
یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بیکنار کر

دلِ بیدار پیدا کر کہ دل خوابیدہ ہے جب تک
نہ تیری ضرب ہے کاری ، نہ میری ضرب ہے کاری

نہ ہو طغیانِ مشتاقی تو میں رہتا نہیں باقی
کہ میری زندگی کیا ہے؟ یہی طغیانِ مشتاقی

فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میرا
یا اپنا گریباں چاک یا دامنِ یزداں چاک

اے لاالٰہ کے وارث باقی نہیں ہے تجھ میں
گفتارِ دلبرانہ ، کردارِ قاہرانہ

علم فقیہہ و حکیم ، فقر مسیح و کلیم
علم ہے جویائے راہ ، فقر ہے دانائے راہ

میں کہاں ہوں تو کہاں ہے ، یہ مکاں کہ لامکاں ہے
یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تری کرشمہ سازی

اقبال کی شاعری کے مطالعے میں یہ بات ہمہ وقت پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ رومانویت ان کے مزاج کے بنیادی عناصر میں شامل ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ ''ان کے ذہن کا امتیازی خاصہ رومانیت ہی ہے اور وہ منطقی، فکری، حقیقی ہونے کے باوصف بڑی حد تک رومانی رنگِ تخلیق اور اندازِ طبیعت کے مالک ہیں''۔[۲۳] یہ رومانوی رویہ ان کی حسنِ جمال کے ساتھ مل کر ان کے فکر کو ایسے پیرایۂ اظہار میں ڈھالتا ہے جس میں سب سے نمایاں زاویہ جمالیات کا ہے۔ شاعری کے روایتی فنی وسائل میں سے اقبال نے تشبیہ، استعارے اور علامت کا استعمال بھی اقبال نے کئی طرح کی جدتوں کے ساتھ کیا ہے۔ اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں ان کا ذہن تشبیہ کی طرف زیادہ مائل ہے کیونکہ اس دور میں ان کے ''مزاج کی ساخت تشبیہ کی حقیقت نمائی سے زیادہ مانوس معلوم ہوتی ہے اور ۔۔۔ وہ پھیلی ہوئی مماثلتوں کی طرف زیادہ جھکاؤ رکھتے ہیں''۔[۲۴] ان کے شعری اسلوب اور ان کی تشبیہات کے بارے میں قاضی عبدالرحمن ہاشمی رقم طراز ہیں:

اقبال کا شعری اسلوب بنیادی طور پر رومانی اور جمالیاتی ہے ۔۔۔اس اسلوب کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ موضوعاتِ شعری کے تنوع اور ابعاد کی کثرت میں گم ہونے کے بجائے اپنی ایک ارتقائی وامتیازی شان کے ساتھ پیش نظر رہتا ہے جس سے اس بات کا ثبوت فراہم ہوتا ہے کہ اقبال کا شعری اسلوب ٹھہرا ہوا اور جامد ہونے کے بجائے سیال، ارتقاپذیر اور رواں دواں ہے۔خود تشبیہ جو اسلوب شعر کے ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتی ہے اور جو اسلوب کا تعین بھی کرتی ہے اس کے انتخاب میں شاعر کی انتخابی نظر، فنی بالیدگی اور ایک زبردست جمالیاتی شعور کی کارفرمائی موجود ہے۔[۲۵]

اقبال کی تشبیہیں اپنے اندر ایک ندرت اور تازگی کا احساس رکھتی ہیں جو ایک طرف تو شاعر کی رومانوی بصیرت، اس کے تصورِ جمال کی رمزیت اور اس کے خواب ناک تخیل کی مصوری کا فریضہ انجام دیتی ہیں اور ساتھ ہی باطنی طور پر معنی کی تہہ داری اور شعری ایمائیت کی خصوصیت سے بھی متصف ہیں۔

تو ہے محیطِ بے کراں ، میں ہوں ذرا سی آبجو
یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بیکنار کر
اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا
تو بے بصر ہو تو یہ مانعِ نگاہ بھی ہے
وگرنہ آگ ہے مومن ، جہاں خس و خاشاک
آیا ہے تو جہاں میں مثالِ شرار دیکھ
دم دے نہ جائے ہستیِ ناپائدار دیکھ
آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق
شاخِ گل میں جس طرح بادِ سحرگاہی کا نم

استعارہ اقبال کی شاعری میں تشبیہ اور علامت دونوں سے زیادہ استعمال ہوا ہے۔اقبال کے آخری دور کی شاعری وضاحتی پیرایہ اختیار کرتی ہے اور اس میں ان شعری وسائل کا استعمال پہلے کے مقابلے میں کم ہے۔تاہم جیسے جیسے اقبال کا فکر اپنی ارتقائی منازل طے کرتا رہا، اس کے اظہار کے لیے رمزیت اور بالواسطگی کی ضرورت بھی بڑھتی گئی؛ نتیجۃً ان کی شاعری میں استعارے کا استعمال زیادہ ہوتا گیا۔بقول قاضی عبدالرحمن ہاشمی:

اقبال کے شعری مدرکات میں جیسے جیسے نزاکتِ احساس اور عمق بڑھتا جاتا ہے، اتنی ہی تیزی کے ساتھ نئے نئے ذہنی ارتسامات کے ساتھ استعارات خلق ہوتے رہتے ہیں۔ اقبال کی شاعری میں رنگ و بو کے جتنے تصوراتی پیکر استعاروں نے خلق کیے ہیں اتنے علامات کے ذریعہ بھی ممکن نہیں ہو سکے ہیں۔ ۲۶

اقبال کے استعاروں میں قاری کی دلچسپی کی اصل وجہ ان کی جمالیاتی معنویت ہے۔ اقبال کی حسِ جمال ایسے استعارات وضع کرتی ہے جن میں ابدی نظر افروزی کی شان پائی جاتی ہے۔

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر
ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر
تو مری رات کو مہتاب سے محروم نہ رکھ
تیرے پیمانے میں ہے ماہِ تمام اے ساقی
سفینۂ برگِ گل بنا لے گا قافلہ مورِ ناتواں کا
ہزار موجوں کی ہو کشاکش مگر یہ دریا سے پار ہو گا
وہی میری کم نصیبی وہی تیری بے نیازی
مرے کام کچھ نہ آیا یہ کمالِ نے نوازی
وہ آنکھ کہ ہے سرمۂ افرنگ سے روشن
پُرکار و سخن ساز ہے نمناک نہیں ہے
تو بچا بچا کہ نہ رکھ اسے ترا آئنہ ہے وہ آئنہ
کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئنہ ساز میں
وہ آنکھ کہ ہے سرمۂ افرنگ سے روشن
پُرکار و سخن ساز ہے نمناک نہیں ہے
یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آ رہی ہے دما دم صدائے کن فیکوں
ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں خیمۂ گل
یہی ہے فصلِ بہاری یہی ہے بادِ مراد

علامت کا استعمال، جیسا کہ پہلے کہا گیا، اقبال کے ہاں تشبیہہ اور استعارے کے مقابلے میں کم ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال سے پہلے اردو اور فارسی شاعری میں علامتیں موجود تو تھیں تاہم علامت نگاری کی روایت ان معنوں میں نہیں ملتی جن معنوں میں جدیدیت کے اثرات کے نتیجے میں علامت نگاری کا رجحان بیسویں صدی کی بعد کی اردو شاعری میں آیا۔ اس لیے اقبال، فنی لحاظ سے جن کا بیشتر استفادہ شاعری کی مشرقی روایات سے ہے، علامت نگاری کی طرف زیادہ مائل نہیں ہوئے؛ اور انھوں نے زیادہ تر مشرقی شاعری میں پہلے سے موجود علامات کو نئے مفہوم میں استعمال کیا۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ علامتیت کا جو تصور علامت نگاری کی مغربی تحریک میں موجود ہے وہ اقبال کے لیے قابلِ قبول نہ تھا۔ علامتیت کے اس تصور کے بارے میں ایڈمنڈ ولسن کا خیال ہے:

> The symbols of the Symbolist School are usually chosen arbitrarily by the poet to stand for special ideas of his own. They are a sort of disguis for their ideas.[۲۷]

یعنی علامت نگار اپنے مخصوص خیالات کے متبادل کے طور پر علامت استعمال کرتا ہے اور یہ ایک طرح سے اس کے خیالات کا ملفوف اظہار ہوتی ہے۔ اس علامتیت کا نتیجہ ایک طرح کی نجی زبان ہے جس کی تفہیم عام نہیں ہو سکتی۔ اقبال اس لیے اس نقطۂ نظر سے متفق نہیں ہو سکتے کیونکہ وہ شاعرانہ وسائل کا استعمال خیالات کی ترسیل اور تاثیر میں اضافے کے لیے کرتے ہیں اور ایسا وسیلہ استعمال کرنا ان کے فنی رجحان سے متصادم ہے جو ابہام پیدا کرے۔ اس لیے انھوں نے علامتیں استعمال کیں لیکن یہ زیادہ تر وہی ہیں جو مشرقی شعری روایت سے اخذ کردہ ہیں اور جن کی تفہیم مشرقی شعری روایت سے آشنا قارئین کے طبقے میں پہلے سے موجود ہے۔ تاہم اقبال کے ہاں یہ علامتیں ان کے فکری نظام سے مربوط ہو کر اور نئی معنویت لے کر آتی ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> اردو اور فارسی شاعری کی عام علامتیں ان کے یہاں موجود ہیں (ہر چند کہ ان علامتوں کے بعض مفہوم اقبال کے 'ذاتی مفہوم' لیے ہیں مثلاً لالہ، شہباز و شاہین وغیرہ) مگر علامتیت کی کی منظم مغربی تحریک تو مذکورہ بالا علامتی انداز سے خاصی مختلف ہے، مغرب کی علامتی شاعری بڑی حد تک خالص محسوسیت اور تعقل کے خلاف ایک داخلی ردِ عمل ہے جو شاعر کو اظہارِ خیال کے بجائے اخفائے حال پر مجبور کرتا ہے اور اس کو اس بات آمادہ کرتا ہے کہ وہ اپنے احساسات و تجربات کے اظہار کے لیے ایک 'خفیہ زبان' وضع کرے۔۔۔ اقبال کے یہاں علامت اظہار کی امدادی ایجنسی ہے، رکاوٹ اور قدغن کا ذریعہ نہیں۔۔۔ انھوں نے بعض مخصوص علامتوں کے علاوہ

روایتی یا معروف علامتوں (conventional symbols) سے بھی خوب فائدہ اٹھایا ہے۔[۲۸]

اقبال کے ہاں علامت کے استعمال میں ایک ارتقائی صورت حال نظر آتی ہے۔ ان کے ہاں علامتیں بہ تکرار استعمال کے بعد رفتہ رفتہ معنوی دبازت کی حامل ہوتی جاتی ہیں۔ ان کے علامتی نظام میں مردِ مومن کی حیثیت مرکز و محور کی سی ہے۔ مردِ مومن جدید عہد کے اس مثالی مسلم فرد کی علامت ہے جو ایک طرف تو ماضی کی درخشندہ روایات کا امین ہے اور دوسری طرف عصرِ حاضر کے تقاضوں سے آگاہ اور ان سے عہدہ برآ ہونے کی صلاحیت سے متصف ہے اور یوں اپنے فکر و تدبر، عزم و ہمت، جرأت و استقلال اور قول و عمل سے دنیا کی امامت کا فریضہ ادا کرنے کا اہل ہے۔ بندۂ مومن، درویش، قلندر، مردِ خدا، مردِ خود آگاہ، مردِ آزاد، خرقہ پوش وغیرہ بھی اسی کی ہم نام اور ہم معنی علامتیں ہیں۔ اس بنیادی علامت کے گرد ایک دائرہ ان علامتوں کا ہے جن سے مردِ مومن کی خصوصیات متشکل ہوتی ہیں۔ خودی، عشق، فقر، لالہ، شاہین، عقاب، شاہباز، عرب، عجم وغیرہ ان میں شامل ہیں۔ کچھ علامتیں ایسی ہیں جو ان صفاتی علامتوں کے تضادات اور متعلقات کو سامنے لا کر ان کی معنویت کو اجاگر کرتی ہیں۔ ان میں علم، کنجشک، ممولہ، زاغ، شپرک، ہما، بلبل، طاؤس، کرگس، فرشتے، محکوم، غلام مخلوق وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ مردِ مومن کی علامت کے بالمقابل ایک گروہ ان علامتوں کا ہے جو منفی قوتوں کی حامل ہیں اور مردِ مومن کے حصولِ مقصد کی راہ میں رکاوٹ پیدا کرتی ہیں۔ ابلیس، صوفی، مُلّا، فقیہہ وغیرہ کا شمار ایسی علامتوں میں کیا جا سکتا ہے۔

قلندر جز دو حرفِ لاالٰہ کچھ بھی نہیں رکھتا
فقیہِ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا
ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دل کی رفیق
یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق
کیا صوفی و ملا کو خبر میرے جنوں کی
ان کا سرِ دامن بھی ابھی چاک نہیں ہے
پنپ سکا نہ خیاباں میں لالۂ دل سوز
کہ سازگار نہیں یہ جہانِ گندم و جَو
نگاہِ عشق دلِ زندہ کی تلاش میں ہے
شکارِ مردہ سزاوارِ شاہباز نہیں

تو ہما کا ہے شکاری ابھی ابتدا ہے تیری
نہیں مصلحت سے خالی یہ جہانِ مرغ و ماہی

شر کی قوت کی علامتوں سے متعلق ایک بنیادی بات یہ ہے کہ اقبال ان کو خیر کی قوت کا ہم پلہ حریف نہیں سمجھتے بلکہ ان کو خیر کی قوت کو اکسانے اور اسے روبہ عمل لانے کے محرک کا درجہ دیتے ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں ان سے نفرت کا اظہار نہیں ہے بلکہ وہ عملِ خیر کے آغاز اور تسلسل میں معاون قوتوں کا درجہ دے کر ان کی ستائش کرتے ہیں۔

خطر پسند طبیعت کو سازگار نہیں
وہ گلستاں کہ جہاں گھات میں نہ ہو صیاد

اقبال کی غزل کا تفصیلی جائزہ لینے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ فکری و موضوعاتی اور فنی و اسلوبیاتی حوالے سے اقبال کی غزل نہ صرف بیسویں صدی میں بلکہ اردو کی پوری شعری روایت میں ایک الگ اور منفرد مقام کی حامل ہے۔ اقبال نے معنی و مضمون اور پیرایۂ اظہار کے پرانے اور فرسودہ سانچوں کو توڑ کر تازہ جہانِ معنی اور نئے غزلیہ لحن کی بنیاد رکھی۔ انھوں نے اپنے فکر و فن سے اردو غزل کے جن نئے ابعاد کی نشاندہی کی اور جن نئے گوشوں کو منور کیا ان سے فیض حاصل کر کے آئندہ ادوار کی غزل نے اپنے خد و خال سنوارے۔ بلاشبہ اقبال کی غزل تازہ ہوا کے اس معطر جھونکے کی طرح ہے جو بیسویں صدی کا دروازہ کھلتے ہی ایوانِ غزل میں داخل ہوا اور اس کی خوشبو سے آج بھی یہ ایوان مہک رہا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ نظامی عروضی سمرقندی، ''چہار مقالہ'' (مقالہ دوم)، مرتبہ: سید رغیب حسین، ڈاکٹر، عشرت پبلشنگ ہاؤس، لاہور، س ن، ص ۴۶

۲۔ اسلم انصاری، ''اقبال عہد آفریں''، کاروانِ ادب، ملتان، طبع اول ۱۹۸۷ء، ص ۱۴

۳۔ ایضاً

۴۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''شاعری کی سیاسی و فکری روایت''، دستاویز مطبوعات، لاہور، طبع اول ۱۹۹۳ء، ص ۲۶، ۲۸

۵۔ اقبال، ''مکتوبات اقبال''، مرتبہ: سید نذیر نیازی، اقبال اکادمی پاکستان، طبع دوم ۱۹۷۷ء، ص ۵۲

۶۔ سید وقار عظیم، پروفیسر، ''اقبال کی نظموں میں رنگِ تغزل'' مشمولہ ''مطالعۂ اقبال'' مرتبہ: گوہر نوشاہی، بزم اقبال، لاہور، طبع اول ۱۹۷۱ء، ص ۳۵۲، ۳۵۳

۷۔ حمید احمد خاں، پروفیسر، ''غزل کا مطالعہ'' مشمولہ ''تنقیدی مقالات'' مرتبہ: میرزا ادیب، لاہور اکیڈمی،

لاہور، طبع اول ۱۹۶۴ء، ص ۱۲۳

۸۔ اسلم انصاری، ''اقبال عہد آفریں''، ص ۱۶

۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر ''تصوراتِ عشق و خرد اقبال کی نظر میں''، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۱۵۷

۱۰۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، ''روحِ اقبال''، القمر انٹر پرائزز، ۱۹۹۶ء، ص ۵۳، ۵۴

۱۱۔ اسلم انصاری، ''اقبال عہد آفریں''، ص ۲۰

۱۲۔ ایضاً

۱۳۔ عبدالمغنی، ڈاکٹر، ''اقبال کا نظامِ فن''، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، طبع دوم ۱۹۹۰ء، ص ۱۰

۱۴۔ اسلم انصاری، ''اقبال عہد آفریں''، ص ۲۰

۱۵۔ عزیز احمد، ''اقبال کی شاعری میں حسن و عشق کا عنصر'' مشمولہ ''اقبالیات کے نقوش'' مرتبہ: ڈاکٹر سلیم اختر، ص ۵۶۴

۱۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''اقبال سب کے لیے''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، طبع اول ۱۹۷۸ء، ص ۳۸۵

۱۷۔ فراق گورکھپوری، ''اندازے''، ادارہ فروغ اردو، لاہور، ۲۴۴

۱۸۔ الطاف حسین حالی، مولانا، ''مقدمہ شعر و شاعری''، ص ۵۹

۱۹۔ اقبال، ''اقبال نامہ'' حصہ اول، مرتبہ: عطاء اللہ شیخ، شیخ محمد اشرف ناشران کتب، لاہور، س ن، ص ۲۷۹

۲۰۔ عابد علی عابد، سید، ''شعرِ اقبال''، بزمِ اقبال، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۳۵۲

۲۱۔ مسعود حسن خان، ڈاکٹر، ''غزل کا فن'' مطبوعہ ''ادبِ لطیف''، لاہور، جولائی ۱۹۵۴ء، ص ۵

۲۲۔ صدیق جاوید، ڈاکٹر، ''بالِ جبریل کا تنقیدی مطالعہ''، یونیورسل بکس، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۱۴۸

۲۳۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، ''مسائلِ اقبال''، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، طبع دوم ۱۹۸۷ء، ص ۲۷۷

۲۴۔ ایضاً، ص ۲۷۸

۲۵۔ قاضی عبدالرحمٰن ہاشمی، ''شعریاتِ اقبال''، سفینہ ادب، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۱۲۳

۲۶۔ ایضاً، ص ۱۱

۲۷۔ ایڈمنڈ ولسن، بحوالہ ڈاکٹر سید عبداللہ ''مسائلِ اقبال''، ص ۲۷۹

۲۸۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، ''مسائلِ اقبال''، ص ۲۷۸، ۲۷۹

مجموعہ ''بریدہ بدن'' کا فنی و فکری جائزہ

زبیدہ ذوالفقار

Abstract

This article is a detailed study and a comprehensive review of the book of short stories named Bareeda Badan written by Anwar Khwaja. This is his third book of short stories published in 2006. This book contains eight short stories written on social, semi-political and psychological topics. The author of this article has discussed the salient features of these stories and evaluated his place in modern Urdu short stories.

''بریدہ بدن'' انور خواجہ کا تیسرا افسانوی مجموعہ ہے جو مارچ ۲۰۰۶ء میں شایع ہوا۔ یہ مجموعہ ''بوز نے بندر'' اور ''پیکار'' سے بالکل مختلف ہے۔ اس مجموعے کے بارے میں خود انور خواجہ کا کہنا ہے کہ:

> ''اس کتاب کے سارے افسانے غیر ممالک میں سفر کے دوران مجھے جو تجربات ہوئے اور جو میں نے مشاہدہ کیا ان پر مبنی ہیں لیکن افسانے سفرنامے نہیں، اس تکنیک کو کام میں لاتے ہوئے ایک انگلستانی افسانہ نگار اور ناول نگار سمرسیٹ ہام نے کوئی پچاس افسانے لکھے ہیں۔ سفرنامہ لکھنا آسان ہے، اس لیے کہ آپ جو چاہیں لکھ دیں آپ کو افسانے یا ناول کے فن کے معیار کو سامنے نہیں رکھنا پڑتا، مشکل اس لیے ہے کہ عمارتوں، سڑکوں اور شہروں کا ذکر کرنے کے ساتھ آپ کو کوئی نہ کوئی ایسی بات سامنے لانی چاہیئے جس سے اس ملک یا شہر کا نقشہ آپ کے ذہن میں بن جائے''۔(۱)

اس کتاب میں آٹھ افسانے ''بریدہ بدن، روز، الفتح، وقت کا پہیہ، نشانی، اوشی، بازی اور خون کا رشتہ'' شامل ہیں۔ ان تمام افسانوں میں انور خواجہ نے ایک حساس، باریک بین اور وسیع المطالعہ افسانہ نگار کی حیثیت سے زندگی کے ان گوشوں کی نقاب کشائی کی ہے جن پر قلم اٹھانے کے لیے منٹو جیسی بے باکی، چیخوف جیسی جرات اور شعور چاہیئے۔ ان

افسانوں میں زیادہ تر مغربی تہذیب کے تناظر میں وہاں کے لوگوں کے جنسی مسائل، ہر قسم کی آزادی، احساس اور جذبات سے عاری خواہشات، نفسیاتی محرومیوں، جسمانی کمزوریوں اور مشرقی اقدار کے حامل نوجوانوں کا ان سے متاثر ہونے اور ان کے رنگ میں رنگنے کے عمل کے موضوع بنایا ہے۔

اس مجموعے کے حوالے سے مختلف ناقدین کا کہنا ہے کہ ''بریدہ بدن'' کے افسانوں میں انور خواجہ نے عریانیت کا پرچار کیا ہے لیکن خود انور خواجہ کا کہنا ہے کہ:

> ''ایک صحت مند سماج کے تخلیق کے لیے جنسی معاملات بہت ضروری ہیں۔ نوجوان نسل کو یہ ساری معلومات مہیا کرنا ہمارا فرض ہے۔ مجھ پر کچھ لوگوں نے الزام لگایا کہ میں جنسی افسانے لکھتا ہوں لیکن وہ جنسی افسانے نہیں لکھتا جن کو پڑھ کر شہوت آئے، میں جنسی مسائل کو پیش کرتا ہوں''۔(۲)

اس مجموعے کے پہلے افسانے ''بریدہ بدن'' کے مرکزی کردار اظہر، کلاڈیا اور صوفیہ ایک ہی رنگ میں رنگے ہوئے وہ کردار نظر آتے ہیں جن کا تعلق تو مختلف تہذیبوں سے ہے لیکن فطری خواہش انہیں ایک ہی زاویہ نگاہ کا اسیر بناتی ہے۔

اس افسانے کا پلاٹ جسمانی کمزوری کے اردگرد گھومتا ہے اور انور خواجہ ہمیں سڈنی کے خوبصورت مقامات، مناظر اور لوگوں کی سیر کراتے ہوئے نہ صرف دنیا کے ان ممالک کے موسموں، تہذیبی قدروں اور لوگوں کے رہن سہن کی وضاحت کرتے ہیں بلکہ اس انسانی کرب کی بھی عکاسی کرتے ہیں کہ جو انسان کو کسی بھی قسم کے حسین اور پُر جوش حالات میں غمزدہ رکھتا ہے۔

چونکہ ''بریدہ بدن'' کا مفہوم ''کٹا ہوا بدن'' ہے، اس لیے اس افسانے کا مرکزی کردار کلاڈیا جو انتہائی حسین، مہذب اور جاذبِ نظر ہے، اس بات سے دکھی رہتی ہے کہ کینسر جیسے موذی مرض نے اس کے حسنِ نسوانی کو داغدار کر دیا ہے۔ اس کرب کا اظہار کلاڈیا کے حرکات و سکنات سے ہوتا ہے جن کو انور خواجہ نے بڑے خوبصورت الفاظ میں واضح کیا ہے مثلاً ایک جگہ صوفیہ اظہر کو اپنے ماں کے بارے میں بتاتے ہوئے کہتی ہے:

> ''کچھ مدت بعد وہ اپنی سہیلی کے اصرار پر ایک مرد سے ملاقات کرنے لگی لیکن جب اسے معلوم ہوا کہ ممی کی ایک چھاتی نہیں ہے تو اس کا مذاق اڑانے لگا۔ اس کے بعد ممی نے قسم کھائی کہ وہ تنہائی کی موت مر جائیں گی لیکن کسی مرد سے جسمانی تعلق تو بہت دور کی بات جذباتی تعلق بھی نہیں رکھیں گی''۔(۳)

اس افسانے میں جہاں انور خواجہ نے مغربی تہذیب کی وہ تصویریں دکھائی ہیں جن کو پڑھ کر آنکھیں شرم سے جھک جاتی ہیں، وہیں ہم پر بھیانک حقیقت بھی کھل جاتی ہے کہ زندگی کے کسی پہلو میں حد سے تجاوز کرنا انتہائی خطرناک فعل ہے۔

اللہ کی یہ خوبصورت دنیا اور حسین ترین تخلیق انسان اگر ہر معاملے میں توازن قائم رکھے تو تہذیب اور شائستگی داغدار نہیں ہوتی لیکن جب انسان آزادی کے تصور کو ہر لحاظ سے آزاد کر لیتا ہے تو پھر وہ مکروہ اور شرمناک صورتیں نظر آتی ہیں جس کی عکاسی ''بریدہ بدن'' میں جا بجا کی گئی ہے۔

انور خواجہ نے ان تمام واقعات کی تصویر کشی کرنے کی کوشش کی ہے جن سے عبرت حاصل کر کے نوجوان نسل جنسی مسائل سے محفوظ رہے اور صحت مند جنسی معاملات کی عکاسی ہو سکے۔

جنس کے علاوہ اس افسانے کی ایک بنیادی خوبی یہ بھی ہے کہ یہاں ہمیں انور خواجہ نے سڈنی، آسٹریلیا اور دیگر ممالک کے تاریخی اہمیت سے بھی آگاہ کیا ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد آسٹریلیا میں جو طبقاتی اور نسلی تضاد پیدا ہو گیا تھا، اس نے ان ترقی یافتہ مغربی ممالک میں بسنے والے مختلف نسلوں کے درمیان نفرت اور بیگانگی کے تاثرات کا ابھارا تھا۔ جس کی طرف صوفیہ اپنے دادا کے حوالے سے کہانی سناتے ہوئے اشارہ کرتی ہے، وہ بتاتی ہے کہ اس کے دادا نے ایک غیر نسل کی لڑکی سے شادی کیوں کی؟

> ''یہ ہمارے دادا برٹو تھے۔ صوفیہ نے اس کے کان میں کہا۔ انہوں نے یہاں کے مقامی لوگوں کی لڑکی سے شادی کی تھی۔ اس لیے پوری برادری ان کو پسند نہیں کرتی تھی۔ انہوں نے اس کی کوئی پروانہ کی''۔ (۴)

انگریزوں کے ترجیحی سلوک کے حوالے سے مزید کہتی ہے کہ

> ''انگریز اپنے علاوہ باقی یورپی قوموں کو خاص طور پر یونانیوں اور اطالویوں کو بھی اپنے سے کمتر سمجھتے ہیں۔ ایشیائی اور وہاں کے مقامی باشندے تو تیسرے درجہ پر آتے ہیں۔ انیسویں صدی میں تو مقامی لوگوں کو جانوروں کی طرح ہلاک کیا گیا اور بعض علاقوں میں ان کا نام و نشان نہیں رہا''۔ (۵)

فنی لحاظ سے افسانہ ''بریدہ بدن'' طویل ہونے کے باوجود خوبصورت پلاٹ کا حامل ہے۔ تمام واقعات مختلف ہیں مگر ایک دوسرے میں زنجیر کی کڑیوں کی طرح پیوست ہیں۔ کہانی میں جہاں کہیں سقم یا جھول آنے کا خدشہ ہوا تو افسانہ نگار بڑی فنکاری سے کہانی کو ایک نیا موڑ دے کر اسے بچا لیتا ہے۔ پلاٹ کے اعتبار سے یہ بڑا بھرپور افسانہ ہے۔

جہاں تک کرداروں کا تعلق ہے تو اس افسانے کا مرکزی کردار کلاڈیا ہے۔ پوری کہانی اس کے گرد گھومتی ہے۔اس کے علاوہ اظہر اور صوفیہ بھی افسانے کے اہم کردار ہیں جو مشرقی اور مغربی تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں۔انور خواجہ نے ان کرداروں کو بڑی مہارت سے تراشا ہے۔اس کے علاوہ افسانے میں مختلف واقعات کی خوبصورت منظر کشی کی گئی ہے مثلاً

''ٹرین سمندر کے اوپر پہنچی تو اسے منظر کی دلکشی نے چونکا سا دیا،اس کی کھڑکی کے عین نیچے سے ایک بادبانی کشتی گزر رہی تھی، جس میں دو عورتیں اپنے مختصر سوئمنگ لباس میں چت لیٹی ہوئی تھیں۔اپنے سفید بدنوں کو دھوپ کی تیز شعاعوں سے بھورا بنانے کی کوشش کر رہی تھیں۔اپنے بدن میں صاف وشفاف دھوپ جذب کر رہی تھیں''۔(۶)

مختصر یہ کہ یہ افسانہ فنی لحاظ سے منفرد اور اچھا افسانہ ہے۔اس افسانے میں انور خواجہ کا پلاٹ، اس کے دیگر افسانوں سے بالکل ہٹ کر ہے۔ یہاں سفرنامے کا سا دلچسپ انداز تو ہے لیکن موضوع انسان اور اس کی اندرونی کیفیات کی ترجمانی ہے۔

''بریدہ بدن'' کے بعد دوسرا اہم افسانہ ''روز'' ہے۔افسانہ نگار نے اس افسانے میں خودغرضی اور مفاد پرستی کو موضوع بنایا ہے۔اس افسانے کے مرکزی کردار آزاد اور روز کے ذریعے ساری کہانی بڑھتی چلی جاتی ہے۔آزاد جو کہ روز سے متاثر ہوتا ہے اور اس کی ہر قسم کی مدد کرنے کے لیے ہر وقت تیار ہوتا ہے۔جب روز زخمی ہو جاتی ہے تو آزاد اس کو ہسپتال پہنچا کر ہر ممکن علاج کرتا ہے۔حقیقت میں وہ اس بات سے بے خبر ہوتا ہے کہ مغربی تہذیب کی پروردہ لڑکیاں کبھی بھی کسی ایک دوست کے ساتھ سنجیدہ نہیں ہوتیں۔اس لیے جب آزاد اس کے ساتھ ڈسکو میں ملتا ہے تو روز کو کسی دوسرے آدمی کے ساتھ دیکھ کر غمزدہ ہو جاتا ہے۔چونکہ وہ مشرقی تہذیب کا پروردہ ہے اس لیے اس کے نزدیک روز کی یہ حرکت بے وفائی اور خودغرضی کے زمرے میں آتی ہے۔جبکہ روز کو اس کی کوئی پرواہ نہیں ہوتی اور وہ بڑے فخر سے اپنے دوست سے اس کا تعارف کرواتے ہوئے کہتی ہے

''جم یہ آزاد ہیں.........اور یہ جم میرے دوست''(۷)

آزاد کو اس جملے سے دھچکا لگتا ہے۔اس لیے وہ وہاں سے غم زدہ ہو کر واپس آتا ہے اور کہتا ہے:

''مغربی لوگ کتنے خودغرض ہوتے ہیں۔اس نے اس لڑکی کی کتنی خدمت کی تھی۔مصیبت کے وقت کام آیا تھا اور اب اس کا رویہ کتنا سرد تھا''۔(۸)

یہاں پر افسانہ نگار نے مغرب اور مشرق کی تہذیبوں کا فرق بیان کیا ہے لیکن اگر دیکھا جائے تو آزاد بھی

مغرب کے رہنے والے لوگوں کی طرح بن گیا ہے۔ آج کل محبت صرف ذاتی تسکین کا جذبہ بن گئی ہے۔ اسی طرح انور خواجہ آزاد کے بارے میں لکھتا ہے:

> ''خود غرضی مغربی لوگوں تک محدود نہیں، وہ خود بھی کتنا خود غرض ہے۔ اس نے اس لڑکی کی جو بھی مدد کی تھی، اس کے اندر ایک جذبہ پوشیدہ تھا۔ وہ اس لڑکی کے جذبات کا خیال کیے بغیر اس کے بدن سے لذت حاصل کرنے کا خواہشمند تھا''۔(۹)

انور خواجہ نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ آج کل معاشرے میں کوئی بھی بندہ اپنے مفاد اور مقصد کے بغیر کسی کی خدمت نہیں کرتا بلکہ لوگ اپنے مقاصد کو پورا کرنے کے لیے اپنی عزت کو پامال کر دیتے ہیں۔ خواہ وہ مغربی معاشرہ ہو یا مشرقی۔ اس حوالے سے جیتندر بلو مجموعہ ''بریدہ بدن'' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''انور خواجہ کی تخلیقات میں مشرقی اور مغربی معاشروں کے طبقاتی فاصلے، ٹوٹتی، بگڑتی اخلاقی اقدار، مروج زندگی کے تضادات قوموں کے نسلی تصادم اور ان کے بھید بھاؤ بدرجہ اتم موجود ہیں''۔(۱۰)

فنی نقطہ نظر سے اگر ہم اس افسانے کا جائزہ لیں تو انور خواجہ نے اس افسانے کو بھی کمال فنی مہارت سے تخلیق کیا ہے۔ اس افسانے کی کہانی اتنی جاندار اور دلچسپ ہے کہ کہیں پر بھی بوریت کا احساس نہیں ہوتا۔

اس افسانے کے کردار انتہائی موزوں ہیں کیونکہ انور خواجہ نے اس افسانے میں اپنے کرداروں سے جو کام لینا چاہا ہے، اس میں وہ پوری طرح کامیاب ہیں۔ اس افسانے میں انور خواجہ نے بڑی خوبصورت تصویر کشی کی ہے۔ ایک جگہ وہ ایک لڑکی کرسٹی کا سراپا بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اس کا رنگ گورا، بڑی بڑی نیلی نیلی آنکھیں، دراز قد، چھریرا بدن اور بھورے بال جو ریشمی لچھوں کی صورت میں گردن اور شانوں پر پڑتے تھے اور سر کی ہر جنبش کے ساتھ جھومتے۔ چہرے اور آنکھوں کو ڈھانپ لیتے۔ پھر وہ ایک ادا کے ساتھ ان کو سنوار دیتی''۔(۱۱)

اس افسانے میں افسانہ نگار نے کامیاب مکالمہ نگاری کی ہے۔ ہر کردار کے مکالمے اس کی نفسیات کے مطابق ہیں۔ اس افسانے کے پلاٹ میں کسی قسم کا جھول نہیں اور اس افسانے کے واقعات کا ہر دوسرے واقعے کا منطقی ربط معلوم ہوتا ہے۔ انور خواجہ کا یہ افسانہ پلاٹ کی مضبوطی اور خوبصورتی کی وجہ سے ایک شاہکار افسانہ ہے۔ اس افسانے میں مصنف نے قاری کو یہ پیغام دیا ہے کہ خود غرض اور مفاد پرست لوگ کس طرح اپنے مدعا کو پورا کرنے کے لیے دوسروں کے جذبات سے کھیلتے ہیں۔

اجاگر کرنا چاہتے ہیں کہ امریکی جو کہ ایک بے ضمیر، منافق اور ظالم قوم ہے، ہر لحاظ سے اپنے آپ کو اعلیٰ اور برتر ثابت کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ کسی بھی حد تک جانے سے گریز نہیں کرتی مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''ایک عجیب بات ہے، امریکیوں نے جتنے ناول لکھے اور فلمیں بنائی ہیں، ان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ امریکی بڑی بہادر اور دلیر قوم ہے اور جرمن بزدل۔ انہوں نے جرمنوں کو مار مار کر گیڈر بنا دیا۔ دولت اور اقتصادی بالادستی کی وجہ سے امریکی قوم کا مزاج ایسا بن گیا ہے''۔ (۱۵)

اس افسانے میں معذور اور کمزور بچوں کے ذریعے بتایا گیا ہے کہ کمزور افراد طاقتور سے خائف رہتے ہیں، ملاحظہ ہو

> ''منصور نے سوچا کہ معذور اور کمزور انسان ہر وقت طاقتور سے خائف رہتے ہیں۔ جانے کب اس کا موڈ آ جائے اور وہ اسے جسمانی ایذا پہنچانے لگے۔ یہ جنگل کا قانون ہے لیکن اتنی مہذب سوسائٹی میں بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے''۔ (۱۶)

جسمانی اور ذہنی معذوری بے بسی اور لاچارتی کا وہ کربناک احساس ہے جو انسان کو عدم اعتماد، عدم تحفظ اور خوف میں مبتلا کیے رکھتا ہے اور کسی نہ کسی کی مدد کے محتاج رہتے ہیں، اُوشی اپنے چھوٹے بھائی کے بارے میں بتاتی ہے کہ:

> ''میرا بھائی بچپن سے سکول میں پڑھتا تھا اور ہوسٹل میں رہتا تھا، جب بھی میں اس سے ملنے وہاں جاتی تو معذور اور فاتر العقل بچوں کو دیکھ کر میرا دل بہت دکھتا، رفتہ رفتہ مجھے ان سے بے پناہ ہمدردی پیدا ہوگئی اور میں نے سوچا کہ میں ان کی مدد کرنے کے لیے باقاعدہ تربیت کیوں نہ حاصل کروں، اس طرح میں نے نفسیات اور دوسرے متعلقہ مضامین میں تربیت حاصل کی اور اپنے بھائی کے سکول میں بچوں کو پڑھانے لگی۔ اس کام میں مجھے ایک طرح کا قلبی سکون حاصل ہوتا ہے''۔ (۱۷)

انور خواجہ کے اس افسانے میں مرکزی کردار منصور اور اوشی کا ہے۔ انور خواجہ نے فن کردار نگاری کے سبھی اصولوں اور لوازمات کو خوبصورتی اور کامیابی کے ساتھ نبھاتے ہوئے کرداروں کی عادات اور خصائل کو انتہائی باریک بینی سے پیش کیا ہے اور ان کا بہترین نفسیاتی تجزیہ کر کے دکھایا ہے۔

اس کے علاوہ اس افسانے میں کرداروں کے مکالمے اور ان کی گفتگو کرنے کے انداز کا بڑا خیال رکھا گیا ہے اور ان کے کرداروں نے ایسی گفتگو کی ہے جس کے وہ مستحق ہیں۔ ان کے مکالموں کا لب و لہجہ فطری اور سادہ ہے جس

میں موقع ومحل کے مطابق کرداروں کے جذبات اور احساسات کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔

منظر نگاری کے حوالے سے اگر دیکھا جائے تو اس افسانے کی ابتداء ایک خوبصورت منظر سے ہوتی ہے۔ انور خواجہ کا یہ کمال ہے کہ وہ منظر کو کہانی کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ کر دیتے ہیں کہ قاری خود کو کہانی کا ایک حصہ سمجھنے لگتا ہے اور اسے سب کچھ ایک جیتی جاگتی تصویر کی مانند نظر آتا ہے۔

اس افسانے کا پلاٹ بھی ہر قسم کی فنی کوتاہی سے محفوظ ہے۔ اس افسانے کی کہانی کی سب سے بڑی خوبی اس کا اختصار ہے۔ تمام واقعات ایک لڑی میں پروئے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ بہر حال مجموعی حیثیت سے اختصار، منظم پلاٹ، فطری کرداروں، تجسس اور خوبصورت اندازِ بیان کی وجہ سے افسانہ ''اُوشی'' ایک کامیاب کاوش ہے۔

افسانہ ''خون کا رشتہ''

آخری افسانے ''خون کا رشتہ'' میں انور خواجہ نے بنیادی طور پر مشرقی اور مغربی تہذیب کے ملاپ سے پیدا ہونے والی ناہمواریوں کا ذکر کیا ہے، جن کی وجہ سے مختلف یونیورسٹیوں میں پڑھنے والے بچوں کے آپس میں میل جول سے پیدا ہونے والی خرابیاں ہیں۔ یونیورسٹی میں داخلہ لینے والے نوجوان لڑکے لڑکیاں اپنی قدروں سے پوری طرح واقف نہیں ہوتے۔

اس لیے جب دوسرے ممالک کے تعلیمی اداروں میں مختلف تہذیبوں سے تعلق رکھنے والے نوجوان اکٹھے ہوتے ہیں تو ایک دوسرے کی عادات اور تہذیبی رنگ ان کو اپنے رنگ میں رنگ دیتے ہیں چونکہ جنسی خواہش ایک مشترکہ فطری خواہش ہے اس لیے بہت سے نوجوان ناسمجھی میں اس ناہمواری کا شکار ہو جاتے ہیں، جس کے نتائج سنگین صورت میں رونما ہوتے ہیں۔

''خون کا رشتہ'' میں انور خواجہ نے یہی بتانے کی کوشش کی ہے کہ جب ایک مسلمان نوجوان کسی غیر مذہب لڑکی سے تعلق استوار کر کے غلطی کا مرتکب ہوتا ہے تو اس کی ماں اس کو غلطی کا احساس دلانے کے لیے کسی بھی قسم کی سختی سے گریز نہیں کرتی لیکن چونکہ وہ جانتی ہے کہ ایک معصوم لڑکی اس کے بیٹے کی تشدد کا شکار ہو چکی ہے اور اس کا بیٹا بھی روایتی بے حسی کا اظہار کرتا ہے، اس لیے اندر سے وہ عورت کی توہین اور بے بسی سے دکھی ہو جاتی ہے۔

افسانے کا اختتام قاری کو اس منظر سے ہلا کر رکھ دیتا ہے کہ جب وہ لڑکی ایک بچے کو جنم دیتی ہے اور اکبر اسے اپنا بیٹا تسلیم نہیں کرتا لیکن چونکہ اس کی ماں ممتا جیسے عظیم جذبے سے سرشار ہے اور اسے یہ بھی احساس ہے کہ وہ لڑکی کسی غیر مسلم سے شادی کرنے کے لیے تیار ہے تو وہ اپنے خون کو اس لڑکی کے پاس چھوڑنے کے لیے آمادہ نہیں ہوتی اور ہر طرح سے اس بچے کو حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ ماں سے بچے کو چھیننا بہت بڑا ظلم ہے لیکن اپنے

۷۔ ایضاً ص ۶۵

۸۔ ایضاً ص ۶۵

۹۔ ایضاً ص ۶۵

۱۰۔ فلیپ، بریدہ بدن

۱۱۔ افسانہ روز، ص ۵۳

۱۲۔ افسانہ الفتح، ص ۷۱

۱۳۔ افسانہ اوشی، ص ۱۵۴

۱۴۔ ایضاً ص ۱۶۷

۱۵۔ ایضاً ص ۱۶۵

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۶۷

۱۷۔ ایضاً ص ۱۶۸

۱۸۔ افسانہ خون کا رشتہ

۱۹۔ ایضاً

۲۰۔ ایضاً

تدوینِ متن: علم اور فن

عظمت رباب

Abstract

Tadveen- e- Matn which is sometimes defined as Textual Criticism is an art which is both more as well as less than mere Textual Criticism. In Urdu Literature this art has been derived and developed from Persian and Arabic tradations. This is one form of art which requires thorough knowledge of all the facets and elements pretaining to it befor it can be undertaken satisfactory -

تدوینِ متن کا عمل ایک فن ہے اور اس کا علم ایک سائنس۔ اسے تحقیق کی ایک شاخ قرار دیا جاتا ہے۔ تدوین کے مباحث اور اس کے طریق کار سے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ تدوین متن کیا ہے۔ یہ ترکیب دو الفاظ پر مشتمل ہے تدوین اور متن۔ سب سے پہلے اس کے وہ معنی بیان کیے جائیں گے جو لغات میں درج ہیں اور اس کے بعد محققین کی آرا کو بیان کیا جائے گا۔

تدوین

''القاموس الوحید'' میں دوَّنَ اور تدَوَّنَ کے تحت اس کی درج ذیل وضاحت کی گئی ہے:

''دَوَّنَ الدِیوانَ: رجسٹر بنانا (۲) دفتر قائم کرنا (۳) دیوان (مجموعہ اشعار) تیار کرنا۔

دَوَّنَ الشیَ: مدون کرنا، درج کرنا، قلم بند کرنا، نوٹ کرنا

دَوَّنَ الکُتُبَ: مطاوع دَوَّنَ۔ درج ہونا۔ مرتب ہونا، مدون ہونا، اکٹھا ہونا، (۲) مکمل طور پر مستغنی ہونا، مال دار و بے فکر ہونا۔''[۱]

''المنجد'' میں دَوَّنَ الدیوانَ اور تدَوَّنَ کے الفاظ کے تحت درج ذیل معانی دیے گئے ہیں:

''دَوَّنَ۔ الدیوانَ۔ رجسٹر بنانا، رجسٹر میں نام درج کرنا

تَدَوَّنَ۔ مالدار ہونا، رجسٹر میں درج ہونا'' ۲

فرہنگِ عامرہ میں تدوین کے درج ذیل معنی دیے گئے ہیں:

''تدوین: جمع کرنا۔ تالیف کرنا'' ۳

علمی اردو لغت متوسط میں تدوین کے درج ذیل معنی دیے گئے ہیں:

''تدوین: [ع۔ امث] جمع کرنا۔ تالیف کرنا۔ مرتب کرنا۔ ترتیب وانتخاب۔ تالیف و ترتیب۔'' ۴

ڈاکٹر محمد خاں اشرف نے اپنے مضمون بعنوان ''اصطلاحات۔ تدوینِ متن'' میں تدوین کے درج ذیل معنی بیان کیے ہیں:

''تدوین۔ تَ دْ وِی ن، جمع کرنا، جوڑنا۔ فنِ تحقیق کی شاخ، مختلف نسخوں اور مخطوطات کے ذریعے ''درست متن'' کی تیاری۔'' ۵

ایس ایم کاترے نے اس کی درج ذیل تعریف کی ہے:

Textual Criticism has for its sole object the interpretation and controlling of the evidence contained within the manuscripts of the text or in documents so that we can reach as far back as possible and try to recover the authentic text or to determine as nearly as possible the words written by the author himself. In other words, it is the skilled and methodical excercise of the human intellect on the settlement of a text with the sole object of restoring it, so far as possible, to its original form. By 'original form' we understand the form intended by the author. Such a restoration is often called a Critical Resension.' ۶

درج بالا تعریفوں سے ہمیں یہ پتا چلا کہ تدوین کا مادہ دَوَّنَ ہے۔ یہ عربی کا لفظ ہے اور مؤنث ہے۔ اس کا مطلب ہے جمع کرنا اور تالیف کرنا۔

متن

اب ہم لغات میں دیکھتے ہیں کہ متن کے کیا معانی دیے گئے ہیں:

القاموس الوحید میں متن کے درج ذیل معانی دیے گئے ہیں:

''اَلمَتْن: کمر، پیٹھ (مذکر و مؤنث)، (۲) دو ستونوں کے درمیان کا حصہ، ج: مِتان و مُتُون۔
مَتنُ الکتاب: کتاب کی اصل (بلا شرح) عبارت، جس پر حاشیہ چڑھایا جاتا ہے یا اس کی شرح کی جاتی ہے۔
اَلمَتْنانِ: کمر کو دونوں طرف سے گھیرے ہوئے پٹھے اور گوشت۔'' ۷

المنجد میں متن کے یہ معنی دیے گئے ہیں:

''اَلمَتْن: پیٹھ (مذکر و مؤنث)
مَتْنُ الشَّی: چیز کا ظاہری حصہ
مَتْنُ الکتاب: کتاب کی اصل عبارت بغیر شرح اور حاشیہ کے۔
المتان: دو دروں کے درمیان کا فاصلہ۔ ج مُتُن۔'' ۸

فرہنگ عامرہ میں متن کے جو معنی دیے گئے ہیں وہ ذیل میں درج ہیں:

''مَتن: مت۔ ن۔ کتاب کے صفحہ کی درمیانی عبارت جمع مُتُون، مِتان'' ۹

علمی اردو لغت متوسط میں متن کے درج ذیل معنی دیے گئے ہیں:

''متن [ع۔ مذ] کتاب کی اصل عبارت، کتاب، کپڑے یا سڑک کے بیچ کا حصہ۔ درمیان، وسط، درمیانی، پشت، مضبوط۔'' ۱۰

ڈاکٹر محمد خاں اشرف نے مضمون ''اصطلاحات۔ تدوینِ متن'' میں متن کے درج ذیل معنی دیے ہیں:

''مَتن: (مَ تْ ن) کتاب کی اصل عبارت، کتاب کے صفحہ پر حوض کی عبارت، کسی ایسی زبان میں لکھی گئی تحریر یا دستاویز جس سے محقق یا مدوِن واقف ہے، جسے وہ سمجھتا ہے اور جسے وہ ترتیب دینا یا اس کی تدوین کرنا چاہتا ہے۔ مصنف/ شاعر کی اپنی اصل عبارت/تحریر۔'' ۱۱

S.M.Katre نے پوسٹ گیٹ کے حوالے سے درج ذیل الفاظ میں متن کی تعریف کی ہے:

By a text we understand a document written in a language known, more or less, to the inquirer, and assumed to have a meaning which has been or can be ascertained." ۱۲

اب ہم دیکھتے ہیں کہ محققین اور نقاد متن کی کیا تعریف متعین کرتے ہیں:

گیان چند کے مطابق

''اردو میں تدوینِ متن کی حد تک ہم متن اس تحریر کو کہہ سکتے ہیں جسے کوئی محقق ترتیب دینا چاہتا ہے وہ تخلیقی نظم ونثر ہو یا غیر تخلیقی ۔ مثلاً کوئی تذکرہ یا انشا کی دریائے لطافت یا گل کرسٹ کا رسالۂ قواعد وغیرہ۔'' ۱۳

ڈاکٹر تنویر احمد علوی لکھتے ہیں:

''متن (Text) کسی ایسی عبارت، تحریر یا نقوشِ تحریر کو کہتے ہیں جن کی قرأت یا معنوی تفہیم ممکن ہو۔'' ۱۴

ڈاکٹر خلیق انجم درج ذیل امور کو تحریر کے لیے ضروری قرار دیتے ہیں:

۱۔ متن کے لیے ضروری ہے کہ وہ تحریر ہو

۲۔ متن ایسی تحریر ہے جو کاغذ پر مطبوعہ یا غیر مطبوعہ، مختلف دھاتوں کے ٹکڑوں، مٹی یا لکڑی کی بنائی ہوئی لوحوں، پتوں، پتھروں یا چمڑوں اور چٹانوں وغیرہ کسی بھی چیز پر ہو سکتی ہے۔

۳۔ متن نظم بھی ہو سکتا ہے اور نثر بھی۔

۴۔ متن ہزاروں سال قدیم بھی ہو سکتا ہے اور ہمارے عہد کے کسی مصنف کی تحریر بھی۔ اس کے لیے زمانے اور وقت کی کوئی قید نہیں۔

۵۔ ہزاروں صفحوں پر پھیلی ہوئی ہو یا ایک صفحے کی مختصر سی تحریر، دونوں متن ہو سکتے ہیں۔

۶۔ متن کے لیے ضروری ہے کہ بامعنی ہو، اگر سینکڑوں برس کے عرصے میں نقل در نقل کی وجہ سے متن مسخ ہو گیا ہو تو اس کے اصل الفاظ کا تعین کیا جا سکے۔ ۱۵

متن کی درج بالا تعریفوں سے متن کے جو معنی اخذ ہوتے ہیں ان کے مطابق متن کتاب کی اصل عبارت، صفحہ کے درمیان کی عبارت، وسط، درمیان، پشت، اور تحریر کو کہا جاتا ہے۔ جسم میں پشت کا حصہ بنیادی اہمیت کا حامل ہے جو ریڑھ کی ہڈی پر مشتمل ہوتا ہے۔ اسی طرح کسی تصنیف میں متن بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ اگر ریڑھ کی ہڈی میں کوئی خرابی واقع ہو جائے تو پورا جسم مفلوج ہو جاتا ہے اسی طرح اگر کسی تصنیف/فن پارے میں متن درست نہ ہو تو اس کی اہمیت باقی نہیں رہتی۔

متن کی تعریف متعین کرنے کے بعد ہم دیکھتے ہیں کہ مختلف محققین نے تدوین متن کی کیا تعریف کی ہے۔

اس سلسلے میں یہ نکتہ دلچسپی کا حامل ہے کہ ہمارے محققین نے تدوین کو مختلف ناموں سے پکارا ہے۔
ڈاکٹر خلیق انجم تدوین کے لیے متنی تنقید کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ وہ متنی تنقید کی تعریف کے ضمن میں لکھتے ہیں:

''متنی تنقید کا اصل مقصد حتی الامکان متن کو اصل روپ میں دوبارہ حاصل کرنا ہوتا ہے۔ اس روپ سے مراد وہ روپ ہے جو متن کا مصنف اپنی تحریر کو دینا چاہتا تھا۔'' ۱۶

وہ مزید لکھتے ہیں:

''جب ہم متن میں کوئی غلطی دیکھتے ہیں اور اس غلطی کو دور کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو اس عمل کو متنی تنقید کہا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں متن کی غلطیاں دریافت کرنے اور اُن غلطیوں کو درست کرنے کے فن کو متنی تنقید کہا جاتا ہے۔'' ۱۷

ڈاکٹر خلیق انجم یہ بھی کہتے ہیں:

''متنی تنقید نام ہے اس متن کی بازیافت کا جو مصنف نے لکھا تھا یا لکھنا چاہتا تھا۔ اگر کسی وجہ سے متن میں کچھ غلطیاں راہ پا گئی ہیں تو انھیں درست کرنا متنی نقاد کا کام ہے۔'' ۱۸

رشید حسن خاں لکھتے ہیں

''تدوین کا اصل مقصد تو یہ ہے کہ متن کو مصنف کے مقصود کے مطابق پیش کیا جائے لیکن اس میں سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ اکثر صورتوں میں، پرانی تحریروں کے سلسلے میں، یہ کہنا مشکل ہوتا ہے کہ اولین صورت یا اصل صورت کیا تھی؛ اس لیے یہ اضافہ کیا گیا ہے کہ متن کو منشائے مصنف کے مطابق یا اس سے قریب ترین صورت میں پیش کرنا، مقصودِ تدوین ہے۔'' ۱۹

ڈاکٹر محمد حسن تدوین کے لیے دو اصطلاحات کا استعمال کرتے ہیں یعنی تحقیقِ متن اور تصحیحِ متن۔ وہ لکھتے ہیں:

''اردو میں تحقیق کا سب سے پہلا اور بنیادی مسئلہ تحقیقِ متن اور تصحیحِ متن کا ہے۔ تصحیحِ متن سے میری مراد یہ ہے کہ متداولہ کلیات یا تصانیف میں جو الحاقی یا غیر مستند حصے شامل ہو گئے ہیں ان کی نشاندہی کی جائے اور جو حصے شامل ہونے سے رہ گئے ہیں انھیں شامل کیا جائے۔ تحقیقِ متن سے مراد یہ ہے کہ اصل مصنف نے جس طرح لکھا ہے اسی شکل میں متن کو پیش کر دیا جائے۔'' ۲۰

ڈاکٹر عبدالرزاق قریشی تدوین کے لیے تصحیحِ متن کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ پوسٹ گیٹ کے حوالے سے وہ لکھتے ہیں:

''کسی مخطوطہ کو مرتب کرنے کا مقصد محض ایک کتاب کو گمنامی سے نکال کر شائع کر دینا نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد مصنف کے اصل افکار، اندازِ تحریر اور زبان تک پہنچنا ہے۔ یعنی ایک صحیح نسخہ تیار

کرنا ہے۔ اسی لیے Postgate نے متن کی تصحیح کو انسانی ذہن کی باقاعدہ اور ماہرانہ مشق کہا ہے۔'' ۲۱

ڈاکٹر انصاراللہ نظر کے مطابق اردو میں قدیم متون کو نئی ترتیبوں سے آراستہ کر کے شائع کرنا تدوین کہلاتا ہے۔'' ۲۲

ڈاکٹر انصاراللہ نظر مزید لکھتے ہیں:

''ایڈیٹنگ جس کے لیے ترتیب کی بجائے 'تدوین' کی اصطلاح مناسب تر ہے، ایک بسیط فن ہے۔'' ۲۳

پروفیسر نذیر احمد تدوین کے فن کو تحقیقِ متن کہتے ہیں جبکہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی اسے متنی تحقیق کا نام دیتے ہیں تاہم وہ اس کے لیے تدوینِ متن کی اصطلاح بھی استعمال کرتے ہیں اور اسے قابلِ قدر خیال کرتے ہیں۔

ڈاکٹر گیان چند اس کے لیے تدوین کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''اس فن کو متنی تنقید نہ کہہ کر تدوینِ متن یا متنی تدوین کہنا بہتر ہے۔ واضح ہو کہ انگریزی میں تدوین کے فن کو ببلیوگرافی اور مدونِ متن کو ببلیوگرافر بھی کہتے ہیں۔ لندن میں تدوینِ متن کی ایک انجمن کا نام 'ببلیوگرافیکل سوسائٹی' ہے۔'' ۲۴

ڈاکٹر گیان چند تدوینِ متن کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''تدوینِ متن مختلف نسخوں، شاذ و حید نسخے کا مطالعہ کر کے مصنف کے اصل متن کی بازتشکیل کرنے کو کہتے ہیں۔'' ۲۵

ڈاکٹر محمد خاں اشرف لکھتے ہیں:

''تدوینِ متن: (متن کو جوڑنا، اکٹھا کرنا، متن کو ترتیب دینا) قدیم تحریری صورتوں کی بازیافت اور منشائے مصنف کے مطابق درست متن کا تعین، قدیم تحریروں کے متون کی تصحیح و تحقیق کا علم و فن، مصنف کی منشا کے مطابق جہاں تک ممکن ہو متن کی اصل صورت کو بحال کرنا۔'' ۲۶

مندرجہ بالا محققین کی تحریروں میں تدوینِ متن کے لیے مختلف اصطلاحات استعمال کی گئی ہیں۔ ڈاکٹر خلیق انجم اسے ''تنقیدِ متن'' کہتے ہیں۔ انھوں نے یہ اصطلاح انگریزی Textual Criticism سے براہِ راست ترجمہ کی ہے۔ وہ تنقیدِ متن سے تدوین کا مکمل علم مراد لیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن اسے تحقیقِ متن اور تصحیحِ متن کہتے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالرزاق قریشی اسے تصحیحِ متن کے نام سے پکارتے ہیں۔ پروفیسر نذیر احمد تحقیقِ متن اور ڈاکٹر گوہر نوشاہی متنی تحقیق کہتے ہیں۔ رشید حسن خاں، گیان چند جین اور انصاراللہ نظر اس فن کے لیے تدوین کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ اس

فن کے لیے جسے مختلف محققین نے مختلف ناموں سے پکارا ہے۔ اصطلاحات کے اس تنوع کی وجہ یہ ہے کہ ان نقادوں و محققین کے علم کے ذرائع مختلف ہیں۔ جن کا ماٰخذ ہندی اور سنسکرت کے متون ہیں انھوں نے اسے تنقیدِ متن کا نام دیا ہے۔ ان میں ایس ایم کاترے اور ڈاکٹر خلیق انجم شامل ہیں۔ جبکہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی اور دیگر محققین ترتیب یا تصحیح کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں ان کا ماٰخذ انگریزی علوم پر مبنی ہے۔ انگریزی ادب میں متون کی ترتیب اور تصحیح کی جاتی ہے جبکہ اردو میں تصحیح اس وقت ناگزیر ہے جب کوئی اور ماٰخذ نہ ہو، ایسی صورت میں بھی قیاسی تصحیح ہی ممکن ہے اور اس کے لیے بھی متن میں اسے شامل نہیں کیا جاتا ہے بلکہ حواشی میں درج کیا جاتا ہے یا متن میں توسین کی صورت میں۔ اردو میں تدوین کی اپنی روایت ہے جو انگریزی یا سنسکرت سے نہیں بلکہ عربی کے زیر اثر وجود میں آئی ہے عربی میں قرآن وحدیث کی روایت، اس کے اصول و معیارات کو اردو تدوین میں مدنظر رکھا گیا ہے۔ اس لیے مناسب ہے کہ اردو میں اسے ''تدوینِ متن'' کی اصطلاح سے موسوم کیا جائے جو اس فن کے لیے موزوں ہے۔ اس میں ترتیب، تصحیح اور تحقیق سبھی عناصر شامل ہوتے ہیں۔ یوں ہم تدوین متن کی یہ تعریف متعین کر سکتے ہیں کہ تدوینِ متن سے مراد متن کی بازیافت اور منشائے مصنف کے مطابق درست متن کا تعین ہے۔

نقاد اپنی تنقید کی بنیاد متن پر رکھتا ہے۔ اگر متن درست نہیں ہوگا تو نقاد کے اخذ کیے گئے نتائج بھی غیر معتبر ہوں گے ایسی صورت میں لسانی مطالعہ بھی بے بنیاد ہوگا۔ وہ متن کے مطالعے سے مصنف کی شخصیت کا مطالعہ کرتا ہے۔ وہ اسلوب بیان کی خوبیاں اور خرابیاں اور مصنف کے احساس اور تخیل کا جائزہ لے کر متن کی ادبی قدر و قیمت کا تعین کرتا ہے۔ متعین حقائق سے آگہی کے بغیر تنقیدی سطح پر نتائج کو پیش نہیں کیا جاسکتا۔

تحقیق اور تدوین دونوں کے دائرہ کار ایک دوسرے سے ملتے بھی ہیں اور ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔ اگر ایک شخص اچھا محقق ہے تو یہ ضروری نہیں ہے کہ وہ اچھا مدون بھی ہو۔ اس سے اس کی تحقیقی صلاحیت کی تکذیب نہیں ہوتی۔ البتہ تدوین کرنے والے کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ آدابِ تحقیق سے بھی واقف اور آگاہ ہو۔ اس کے بغیر تدوین کے تقاضوں کو پورا نہیں کیا جاسکتا۔ اگر متون درست نہ ہوں گے تو ان کے جو درج شدہ حوالے مشہور ہو جائیں گے وہ بھی غلط ہوں گے اور ان کی بنیاد پر کی جانے والی تحقیق اور تنقید بھی بے بنیاد ہوگی۔ نصابی کتب میں اغلاط کی بھر مار کی یہی وجہ ہے کہ مرتبین اصل مجموعوں کی طرف رجوع کرنے کے بجائے ثانوی ماٰخذ یا انتخابات پر بھروسہ کرتے ہیں۔

ماضی کی بازیافت کا کام تدوین متن کی مدد سے ممکن ہے۔ بزرگوں کے کارناموں کو محفوظ رکھنا تدوین ہی کی وجہ سے ممکن ہوسکتا ہے۔ اس کے لیے قدیم متون کی بازیافت ہی دراصل تدوین ہے۔ یہ سائنسی طریق کار ہے جس کے اصول نہیں بدلتے البتہ اسے زیادہ سائنٹی فک بنانے کے لیے مزید اصولوں کا اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ مدون کو اس بات

سے غرض نہیں ہونی چاہیے کہ متن دل کش ہے یا غیر دل کش، وہ ادبی معیار پر پورا اترتا ہے یا نہیں، متن کی ادبی خوبیاں اور خرابیاں کیا ہیں۔ اسے پسند ناپسند کا حق نہیں۔ مختلف متون کے مقابلے سے جو متن تیار ہوتا ہے اس میں اچھے یا برے کی بنیاد پر تبدیلی کرنے کا حق متنی نقاد کو نہیں۔

تدوین کے ساتھ ساتھ ترتیب اور انتخاب کو بھی بعض اوقات تدوین کے زمرے میں استعمال کیا جاتا ہے لیکن یہ اپنے اپنے دائرہ کار میں مختلف ہیں۔ تدوین میں مدوِن مصنف کی منشا کے مطابق متن کی بازیافت کرتا ہے جبکہ ترتیب میں ایک خاص نقطہ نظر کے مطابق کسی متن کو ترتیب دیا جاتا ہے۔ انتخاب میں دائرہ کار محدود ہو جاتا ہے۔ اس میں مخصوص متن کا انتخاب مخصوص نقطہ نظر کے مطابق ہوتا ہے۔ اسی طرح تنقید کا کام کسی فن پارے کی قدر بندی ہے۔ ایک مدوِن متن میں اپنی مرضی سے تبدیلی نہیں کر سکتا۔ چونکہ اردو مدوِنین میں سے زیادہ تر کا تعلق عربی اور فارسی سے ہے اور وہ براہِ راست قرآن اور حدیث کی تدوین سے متاثر ہیں کہ جس طرح قرآن کی زبان اور متن متعین ہے اس میں کوئی شخص تبدیلی نہیں کر سکتا اسی طرح اردو مدوِنین بھی اپنی طرف سے متن میں کوئی اضافہ نہیں کر سکتے جبکہ انگریزی اور سنسکرت متون میں ایسی روایات موجود ہیں کیونکہ انگریزی متون کی بنیاد زیادہ تر تراجم اور سنسکرت متون کی بنیاد دیوی دیوتاؤں کے قصوں پر مشتمل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں الفاظ کا تغیر و تبدل چل سکتا ہے لیکن اردو میں ایسی روایت نہیں ہے کیونکہ اردو تدوین عربی سے متاثر ہے انگریزی، سنسکرت اور ہندی سے نہیں۔

تدوین اور دیگر علوم میں ایک بنیادی اور اہم فرق یہ ہے کہ دیگر علوم و فنون میں علم اور فن کے دائرے الگ الگ ہوتے ہیں۔ شاعر، شاعری کی فطری صلاحیت رکھتا ہے اور موزوں کلام کہتا ہے، یہ ضروری نہیں کہ وہ بحور و عروض اور زبان کی باریکیوں سے واقف ہو۔ شاعری کا وجود پہلے ہے اور عروض کی ایجاد بعد کی ہے۔۔ اسی طرح گانا گانے والا فنون کی باریکیوں کو سمجھے بغیر گا سکتا ہے۔ اسی طرح دیگر علوم کی صورت حال ہے لیکن تدوین ایسا فن ہے جس کے لیے اس کا علم لازمی ہے۔ تدوینِ متن میں کوئی شخص اس وقت تک کامیاب نہیں ہو سکتا جب تک کہ تدوین کا علم اور اس کے عناصر و نکات اور مراحل سے واقف نہ ہو۔ مخطوطہ شناسی، نسخوں کی قدر بندی، رسم الخط سے واقفیت، روشنائی اور کاغذ کی شناخت کا علم، مختاراتِ املائی، لسانیات، عہد و معاشرت کا پس منظر، تنقیدی شعور، تصنیف و تالیف کی روایت، فارسی زبان کا علم، عہد بہ عہد زبان کی تبدیلی کا علم اس کے عناصر ہیں جن کا جاننا ضروری ہے، دیگر علوم میں پہلے فن وجود میں آتا ہے علم اور اصول و قواعد بعد میں وجود میں آتے ہیں جبکہ تدوینِ متن کے فن میں مہارت کے لیے اس کے عناصر کا علم اور اصول و قواعد کا جاننا ضروری ہے۔ اس کے علم کے بغیر کوئی مدوِن، تدوین سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتا یعنی پہلے علم اور پھر فن۔

حواشی

۱۔ مولانا وحید الزماں قاسمی کیرانوی (مولف) القاموس الوحید ،لاہور، کراچی: ادارہ اسلامیات، ۲۰۰۱ء، ص ۵۵۸

۲۔ المنجد، کراچی: دارالاشاعت ۱۹۷۵ء، ص ۳۲۵

۳۔ محمد عبداللہ خان خویشگی (مولف) فرہنگِ عامرہ ،اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۹ء، ص ۱۴۵

۴۔ وارث سرہندی (مولف) علمی اردو لغت (متوسط)، لاہور: علمی کتاب خانہ، ص ۳۰۹

۵۔ ڈاکٹر محمد خاں اشرف، اصطلاحات۔ تدوینِ متن ،مشمولہ تحقیق نامہ، مجلہ شعبہ اردو جی سی یونیورسٹی لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۱۰۹

6. S.M.Katre Introduction to Textual Criticism Poona, 1954, P30

۷۔ القاموس الوحید، محولہ بالا، ص ۱۵۲۱

۸۔ المنجد، محولہ بالا، ص ۹۴۵

۹۔ فرہنگِ عامرہ، محولہ بالا، ص ۵۴۹

۱۰۔ علمی اردو لغت، محولہ بالا، ص ۹۷۲

۱۱۔ ڈاکٹر محمد خاں اشرف، اصطلاحات۔ تدوینِ متن، محولہ بالا، ص ۱۳۱

۱۲۔ ایس۔ ایم۔ کاترے، محولہ بالا، ص ایک

۱۳۔ ڈاکٹر گیان چند جین، تحقیق کا فن ،اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع سوم ۲۰۰۳ء، صفحہ ۳۹۷

۱۴۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، اصولِ تحقیق و ترتیبِ متن ،لاہور: سنگت پبلشرز، ۲۰۰۳ء ص ۲۲

۱۵۔ ڈاکٹر خلیق انجم، متنی تنقید، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۶ء، ص ۲۰، ۲۱

۱۶۔ ڈاکٹر خلیق انجم، متنی تنقید، ص ۲۲

۱۷۔ ایضاً، ص ۲۴

۱۸۔ ایضاً، ص ۲۷

۱۹۔ رشید حسن خاں، منشائے مصنف کا تعین مشمولہ تحقیق شناسی مرتبہ رفاقت علی شاہد، لاہور: القمر انٹر پرائزز اردو بازار، ص ۲۱۸

۲۰۔ ڈاکٹر محمد حسن، ادبی تحقیق کے مسائل مشمولہ اردو میں اصولِ تحقیق جلد دوم، ص ۱۲۹

۲۱۔ ڈاکٹر عبدالرزاق قریشی، مبادیاتِ تحقیق، بمبئی: ادبی پبلشرز، ۱۹۶۸ء، ص ۷۷، ۷۸

۲۲۔ ڈاکٹر انصاراللہ نظر، تدوین کے اصول و مدارج مشمولہ تحقیق شناسی، ص ۱۸۴

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۸۵

۲۴۔ ڈاکٹر گیان چند، تدوینِ متن مشمولہ تحقیق شناسی، محولہ بالا، ص ۲۰۴

۲۵۔ ڈاکٹر گیان چند جین، تحقیق کا فن، ص ۳۹۷

۲۶۔ ڈاکٹر محمد خاں اشرف، اصطلاحات۔ تدوینِ متن، محولہ بالا، ص ۱۰۹

تاریخ ادب اردو جلد اول (جمیل جالبی) میں پیش کردہ لسانی نظریات کا تحقیقی جائزہ

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

Abstract

Dr Jamil Jalibi is an author of many books, on Critique and Lexicography. He also enriched the Urdu literature by adding some marvelous translation to its account. His most recent and splendid work is in the history of Urdu Literature. In this book he discuss the Urdu language and its historical back ground and classify its theories .This article bass upon that Urdu language theories and its linguistically based and ethnicity .

اردو زبان کی ابتداء اور اس کے خاندان اور علاقوں کے بارے میں ہمیں مختلف نظریات دستیاب ہوتے ہیں ،ان نظریات کو علاقائی ،لسانی ،خاندانی اور گروہی بنیادوں پر تقسیم کیا جا سکتا ہے ،مگر لسانیاتی علوم واصولوں کی بنیاد پر ابھی تک کوئی ایسا کام نہیں ہوا جس کو سامنے رکھ کر یہ فیصلہ کیا جا سکے کہ اردو زبان کے بارے میں جتنے نظریات پیش کیے گئے ہیں ان کی حقیقت اور ماہیت کیا ہے ،اردو زبان کے بارے میں بیشتر نظریات اردو کے ثقہ ادیبوں نے پیش کیے ہیں ،جن کی لسانیاتی حیثیت نہ ہونے کے برابر ہے ،ان نظریات میں زیادہ تر تاثراتی اور اختراعی رجحان ملتا ہے جس سے اردو زبان کی حقیقت اور اس کے لسانی ڈھانچہ اور ترتیب کا ادراک نہیں ہوتا اور ان نظریات کی وجہ سے اردو زبان کے متعلق غلط سلط مفروضات کی بھرمار ہوگئی ہے اور اردو زبان پر لکھنے والے مختلف گروہوں میں بٹ کر ان نظریات کو صحیح یا غلط ثابت کرنے میں ایک دوسرے پر بازی لے جانے کی دوڑ میں لگے ہوئے ہیں ۔اس دوڑ میں کچھ نام ایسے ہیں جنہوں نے اپنی انفرادیت بھی دکھانے کی کوشش کی ہے ان ناموں میں ایک نام جمیل جالبی صاحب کا بھی ہے۔

اردو زبان کی پیدائش یا ارتقا کے حوالے سے جن علماء نے اپنے نظریات پیش کیے ہیں جمیل جالبی کا شمار ان میں نہیں ہوتا، جمیل جالبی نے اپنی مولفہ' تاریخ ادب اردو' کی جلد اول میں تمہید، اختتامیہ اور ضمیمے میں اردو زبان کے آغاز اور جائے پیدائش سے متعلق بحث کی ہے یہ بحث انہوں نے پہلے سے موجود نظریات کو بنیاد بنا کر کی ہے اس لیے اس ضمن میں ان کے خیالات کا جائزہ لیا جا رہا ہے۔

انہوں نے تمہید میں اردو زبان اور اس کے پھیلنے کے اسباب پر روشنی ڈالی ہے۔ اختتامیہ کے تحت اردو کے آغاز اور اس کے مولد کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔ ضمیمے کے طور پر پانچ مقالے شامل کتاب کیے گئے ہیں۔ جن میں اردو زبان کے آغاز اور جائے پیدائش سے متعلق بحث کی گئی ہے آخر میں ضمیمے کے تحت'' پاکستان میں اردو'' کو موضوع بنا کر پاکستان کے چاروں صوبوں میں اردو کے گہرے تعلق اور قدیم روایت کا سراغ لگایا گیا ہے

مذکورہ مقالات کے متعلق کچھ کہنے سے پیشتر یہ عرض کر دینا ضروری ہے کہ جمیل جالبی صاحب نے اگر چہ اپنی کتاب کے پیش لفظ میں اس بات کی وضاحت کی ہے کہ ان کی کتاب جدید انداز کی مربوط تاریخ ہے، متفرق مقالات کا مجموعہ یا تذکرہ نہیں ہے۔ لیکن حیرت اس بات پر ہے کہ اس وضاحت کے باوجود ضمیمے کے طور پر پیش کیے گئے پانچ مقالوں میں سے چار کی حیثیت متفرق مقالات کی سی ہے جن کے عنوانات یہ ہیں۔

پنجاب اور اردو، سندھ میں اردو، سرحد میں اردو روایت، بلوچستان کی اردو روایت

پنجاب میں اردو کا نظریہ نیا نہیں ہے اس سے پہلے بھی بہت سارے محققین نے اس موضوع پر کام کیا ہے، حافظ محمود شیرانی اور محی الدین زور قادری کی مثالیں دی جا سکتی ہیں، مگر پنجاب میں اردو سے بیشتر لکھنے والے درست مطلب اخذ نہیں کرتے وہ سب پنجاب میں اردو سے مراد اردو اور پنجابی زبان کی رشتہ داری لیتے ہیں حالانکہ اس سے مراد پنجاب کی سرزمین پر تخلیق ہونے والا اردو ادب ہے۔ جبکہ چند مفروضوں اور الفاظ و لفظی اشتقاق کی اشتراک کو بنیاد بنا کر اردو کو پنجابی زبان سے منتج کیا جاتا ہے، جس کی حقیقت صرف اتنی ہے کہ عربی و فارسی و دیگر زبانوں سے مستعار الفاظ و تراکیب، پنجابی اور اردو میں قریباً قریباً یکساں ہیں پھر عربی رسم الخط میں لکھے جانے سے بھی دونوں زبانوں کی قربت دکھائی جاتی ہے حالانکہ صوتیاتی تضاد کا مطالعہ کیا جائے تو یہ سارے نظریات از خود دم توڑ جاتے ہیں۔ اس نظریئے کو ڈاکٹر شوکت سبزواری اور دیگر ماہرین لسانیات نے دلیلوں سے رد کیا ہے۔

جمیل جالبی' پنجاب اور اردو' کے حوالے سے لکھتے ہیں ۔

'' قدیم ادب کے اس تفصیلی مطالعے سے ہم روایت کی دھوپ چھاؤں اور اس کے اتار چڑھاؤ کے منظر کو اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہیں، شمالی ہند'' گجرات اور دکن کے ادبیات کا مطالعہ کرتے

ہوئے ہم نے اہل پنجاب کی خدمات اور زبان اردو سے ان کے گہرے قدیم تعلق کا ذکر اس جلد میں جا بجا کیا ہے ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ پنجابی لہجہ، آہنگ، تلفظ اور محاورہ شروع ہی سے اردو زبان کے مزاج اور خون میں شامل رہا ہے۔ اردو کو اہل پنجاب ہی نے اپنے سینے سے دودھ پلا کر پالا پوسا اور بڑا کیا ہے۔ اردو کی روایت اور تاریخ میں پنجاب اسی طرح شامل ہے جس طرح انسانی رگوں کے اندر دوڑتے ہوئے تازہ خون میں سرخ و سفید جسیے'' ۲

ایک اور جگہ لکھتے ہیں۔

'' سارے حالات وعوامل، تاریخی شواہد، تہذیبی و لسانی دھارے اس بات کی نشان دہی کرتے ہیں کہ اردو کا مولد پنجاب ہے'' ۳

اسی تسلسل میں لکھتے ہیں۔

'' بہر حال اردو شاعری کی روایت کے مطالعے سے، جو ناتھ پنتھیوں کے کلام اور پھر چھٹی صدی ہجری سے آج تک مسلسل سرزمین پنجاب پر جاری و ساری ہے، یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ زبان، جسے مسلمانوں نے یہیں سے اٹھایا، سینے سے لگایا اور اپنی فتوحات کے ساتھ سارے برعظیم میں پھیلا دیا ایک ایسی زبان تھی جو یہاں مختلف علاقائی زبانوں کے درمیان ایک بین العلاقائی زبان کی حیثیت سے شروع سے موجود اور رائج تھی اس لیے آج تک پنجابی اور اردو ایک ہی زبان کے دو روپ نظر آتے ہیں۔'' ۴

سندھ میں اردو کا نظریہ بھی اس قیاس پر مبنی ہے کہ مسلمانوں اور مقامی لوگوں کا اختلاط ہوا، اس اختلاط سے جنم لینے والی زبان بعد میں ترقی کر کے جدید اردو بن گئی، سندھ میں اگر اس طرح کی کوئی زبان بنتی تھی تو وہ سندھی ہو سکتی ہے اس لیے کہ تاریخ کا مطالعہ ثابت کرتا ہے کہ سندھ کی وادی میں اردو زبان کبھی بھی نہیں بولی گئی، اردو زبان کو مسلمانوں سے نتھی کر کے علاقائی نسبت سے اس کے متعلق نظریات گاڑھنے کا رواج '' پنجاب میں اردو'' سے پڑی تھی جسے دیگر علاقوں تک بڑھایا گیا۔

جمیل جالبی سندھ میں اردو کے تناظر میں لکھتے ہیں:

''' غرض کہ یہ زبان اپنی ابتدائی شکل میں سندھ و ملتان کے علاقے میں عربوں کے زیر اثر بنی شروع ہوئی۔ محمود غزنوی کے بعد جب آلِ غزنی نے سندھ و پنجاب اور میرٹھ تک کے علاقے پر

اپنی حکومت قائم کر کے لاہور کو اپنا دارالحکومت بنایا تو یہ نئی زبان ۱۰۲۶ء سے ۱۱۸۲ء تک اپنے خدوخال اس علاقے میں بناتی سنوارتی رہی، غوریوں کے ساتھ جب دہلی زیر نگین آگیا اور قطب الدین ایبک برعظیم کا پہلا بادشاہ بنا تو اختلاط و ارتباط کا عمل اور تیز ہو گیا۔ ۱۲۱۰ء میں التمش اپنا دارالحکومت لاہور سے دہلی لے آیا اور اسی کے ساتھ پنجاب، ملتان اور سندھ کی اس کھچڑی زبان کا اقتدار دہلی پر بھی قائم ہو گیا۔'' ۵

سرحد میں اردو بھی ماقبل کے سلسلوں کا تسلسل ہے صرف اس بنا پر کہ مسلمان حملہ آور اس خطے سے ہو کر پنجاب اور شمالی ہندوستان گئے تو پہلے اردو زبان اس خطے میں بنی ہو گی اور اس کی نسبت پشتو سے جوڑ کر پھر قرابت ہندکو کے ساتھ ثابت کرنا مقصود ہے، اس خطے میں رہنے والا کوئی بھی صاحب فہم با آسانی سمجھ سکتا ہے کہ پشتو اور اردو میں کوئی اشتراک نہیں ہے پھر ہندکو اور پشتو میں بھی کوئی صرفی و نحوی تعلق ڈھونڈنا ممکن نہیں ہے تو ایسے میں اردو کا جنم یہاں ہونا کیسے ممکن ہے پھر اگر جنم یہیں ہوا تو صدیوں تک اردو یہاں سے غائب کیوں رہی، آج بھی یہاں کے مقامی باشندے اردو نہیں بولتے، ان سوالوں کے جواب دعویٰ کرنے والوں کے پاس بھی نہیں ہیں۔

جمیل جالبی 'سرحد میں اردو روایت' کے عنوان سے اپنے مرتبہ مضمون میں لکھتے ہیں:

''وہ اسباب و عوامل جو سندھ، ملتان، پنجاب، دہلی، یوپی، بہار، گجرات مالوہ اور دکن وغیرہ میں اردو کی پیدائش، ترقی اور ترویج کے تھے۔ وہی معاشرتی، سیاسی، تہذیبی و لسانی اسباب و عوامل اس علاقے میں موجود تھے جس کے ایک حصے کو آج ہم صوبہ سرحد کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ صوبہ سرحد کے اہل علم جب ان حالات و اسباب کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اردو کی جنم بھومی درحقیقت سرحد کا کوہستانی خطہ ہے۔ اردو جو سنسکرت اور فارسی کے اختلاط کا نتیجہ تھی، اس کا خمیر سرحد کے سنگلاخ ماحول میں اس وقت سے تیار ہو رہا تھا جب ایرانیوں نے پہلے پہل ہندوستان پر دھاوے بولنے شروع کیے ایرانیوں کی آمد کا آغاز ۱۰۰۱ء میں محمود غزنوی کے حملوں سے ہوا اور سترھویں صدی عیسوی میں نادر شاہ درانی کے عہد تک مسلسل طور پر یلغار جاری رہی۔ ''اردو نے پشتو کے بطن سے جنم لیا'' ہندکو 'اس کی ابتدائی شکل ہے جو آج بھی شمال مغربی صوبہ سرحد کے مرکزی شہروں میں رائج ہے، اس کے لوک گیت اب بھی قدیم اردو کی یاد تازہ کرتے ہیں، یہ لوک گیت سرحد کے علاوہ ہندوستان کے ان مقامات پر بھی ملتے ہیں جہاں

جہاں افغان، پشتو اور ''ہندکو'' کے بیچ لے کر پہنچے اور وہاں انہوں نے اردو زبان کا پودا لگایا۔''

۶

بلوچستان میں اردو کے حوالے سے بھی کوئی نیا نظریہ پیش نہیں کیا گیا بلکہ وہی پرانا قصہ کہ محمد بن قاسم دیبل آئے اور وہاں سے مسلمانوں اور مقامی لوگوں کا ملاپ ہوتا رہا، مسلمانوں اور مقامی لوگوں کا ملاپ سب سے پہلے ہمیں جن علاقوں میں ملتا ہے وہاں کبھی بھی اردو نہیں بولی گئی مگر تاریخ کے مطالعہ کا شوق نہ رکھنے والے ان حقیقتوں کو فراموش کر دیتے ہیں کہ زبان وقتی اختلاط سے جنم نہیں لیتی بلکہ ذخیرۂ الفاظ کا تبادلہ کرتی ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو دنیا کی ساری زبانیں ختم ہو چکی اور ہر ۲۰ برس بعد نئی زبان جنم لیتی، زبان صدیوں کا سفر کر کے صرف ادبی رنگ و روپ نکھارتی ہے، کسی نئے زبان میں نہیں ڈھلتی بڑی زبانیں اور رابطے کی زبانیں کثیر تعداد میں ذخیرہ الفاظ مستعار لیتی ہیں جبکہ چھوٹی اور مقامی زبانیں یہ اثر کم قبول کرتی ہیں، مگر ہر دو صورتوں میں زبان اپنی ساخت تبدیل نہیں کرتی یا یکسر تبدیل نہیں ہوتی۔ ''بلوچستان کی اردو روایت'' میں رقمطراز ہیں۔

> ''اردو کی تشکیل کی ابتدا بلوچستان سے ہوئی کیونکہ یہی بلوچستان ہے۔ جو خلافت مشرقی کا صوبہ طوران ہوتا تھا۔ اور محمد بن قاسم کی مہم کے بعد ایک زمانے تک اس علاقے میں عربی، فارسی اور سندھی زبانیں بولنے والے لشکریوں کا میل ملاپ ہوتا رہا اور ان کی بول چال سے ایک نئی زبان تشکیل پانے لگی۔ اس نظریے کے ثبوت میں متعدد داخلی و خارجی شہادتیں موجود ہیں۔'' اس لسانی و تہذیبی اشتراک کے علاوہ بلوچستان میں اردو کی باقاعدہ روایت، اٹھارویں صدی عیسوی سے شروع ہو جاتی ہے، کئی زبانوں کا علاقہ ہونے کی وجہ سے سارے بلوچستان کی زبان بھی اردو ہے'' ۷

اتنا ہی نہیں جمیل جالبی صاحب نے اور بھی بہت سے معرکے کے دعوے کیے ہیں اور مختلف لوگوں کے اقتباسات کا سہارا لے کر جو کچھ فرمایا ہے اس کا لب لباب یہ ہے۔

۱۔ اردو کی جنم بھومی سرحد کا کوہستانی خطہ ۸

۲۔ اردو سنسکرت اور فارسی کے اختلاط کا نتیجہ تھی ۹

۳۔ اس کا خمیر سرحد کے سنگلاخ ماحول میں ایرانیوں کے حملوں کے وقت سے تیار ہو رہا تھا ۱۰

۴۔ اردو نے پشتو کے بطن سے جنم لیا ۱۱

۵۔ اردو کی تشکیل کی ابتداء بلوچستان سے ہوئی ۱۲

۶۔ عربی فارسی اور سندھی زبانوں کے اختلاط سے اردو کی پیدائش عمل میں آئی ۱۳

۷۔ اس زبان کا مولد ہر وہ علاقہ ہے جہاں مختلف الزبان لوگ آپس میں مل جل رہے ہوں۔ ملنے جلنے کا یہ عمل خواہ پنجاب و سندھ میں ہو رہا ہو یا دہلی شمالی ہندوستان دکن اور گجرات میں ۱۴

۸۔ وہ اسباب وعوامل جو سندھ، ملتان، پنجاب، دہلی، یوپی، بہار، گجرات مالوہ اور دکن وغیرہ میں اردو کی پیدائش، ترقی اور ترویج کے تھے۔ وہی معاشرتی، سیاسی، تہذیبی ولسانی اسباب وعوامل اس علاقے میں موجود تھے جس کے ایک حصے کو آج ہم صوبہ سرحد کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ ۱۵

۱۰۔ عربی و فارسی کے ہر دم استعمال نے ایک مشترک زبان کو ابھرنے، بڑھنے اور پھیلنے میں بہت مدد دی ۱۶

۱۱۔ پنجاب کا اردو سے وہی تعلق ہے جو ایک ماں کا اپنی بیٹی سے ہوتا ہے ۱۷

۱۲۔ سارے حالات وعوامل، تاریخی شواہد، تہذیبی ولسانی دھارے اس بات کی نشاندہی کرتے ہیں کہ اردو کا مولد پنجاب ہے ۱۸

۱۳۔ اردو اور پنجابی ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں۔ ۱۹

۱۴۔ اس کا ایک ہیولیٰ سندھ، ملتان میں تیار ہوا۔ پھر یہ لسانی عمل سرحد اور پنجاب میں ہوا ۲۰

۱۵۔ اردو زبان ہر اس علاقے میں تیزی سے پروان چڑھی۔ جہاں مختلف اقوام کو سیاسی اور معاشرتی سطح پر ایک دوسرے سے ملنے جلنے کی ضرورت پیش آئی۔ تاریخ شاہد ہے کہ مسلمانوں کی آمد سب سے پہلے سندھ میں ہوئی اور معاشرتی سطح پر ملنے جلنے کی ضرورت بھی سب سے پہلے یہیں پیش آئی۔ ۲۱

مندرجہ بالا تمام بیانات قیاسی اور تاثراتی ہیں اس لیے یہ تمام بیانات علم لسانیات کی رو سے کسی طور بھی ثابت نہیں ہوتے۔ شوکت سبزواری ان دعوؤں کو پہلے ہی اپنی تحقیق سے رد کر چکے ہیں اور ان تمام باتوں پر اتنی مدلل تحقیق کر چکے ہیں کہ بحث کی گنجائش ہی نہیں رہتی شوکت سبزواری سے پہلے مسعود حسین خان اور پھر ڈاکٹر گیان چند جین نے بھی علم لسانیات کی روشنی میں ان قیاسی نظریات کو رد کیا ہے، ان تمام نظریات کا مطالعہ کیا جائے تو صرف یہ نکتہ سامنے آتا ہے کہ اردو مسلمانوں کی زبان ہے اور یہ زبان اس وقت وجود میں آئی جب مسلمان ہندوستان میں آئے، یوں جہاں جہاں مسلمان آئے اور ان کا واسطہ جن لوگوں سے پڑا وہاں وہاں اردو زبان بننا شروع ہوئی بعد میں اس زبان نے ترقی کر کے موجودہ شکل اختیار کی۔ اردو پر مسلمانوں کا اثر ہے اور بہت زیادہ ہے مگر مسلمانوں نے یہ زبان ایجاد نہیں کی بلکہ علم لسانیات کی رو سے ایسا کرنا ممکن بھی نہیں ہے۔ اردو زبان ہندوستان کی ہے اور اس کے لسانی ساخت میں کوئی تبدیلی نظر

نہیں آتی البتہ ذخیرہ الفاظ میں بیشتر حصہ عربی اور فارسی سے مستعار ہے۔ اب اگر کوئی ہندوستانی اپنے مادری زبان چاہے وہ گجراتی ہو اس میں ۸۰٪ الفاظ عربی کے شامل کرلے تو ہم اس زبان کو یا اس گجراتی کو عربی نہیں کہہ سکتے بعینہٖ ایسے ہم اردو کو بھی مسلمانوں کی زبان نہیں قرار دے سکتے یہ زبان سرزمین ہندوستان پر بولی جاتی تھی مسلمانوں نے اس کا جدید رنگ و روپ نکھارنے میں بہت اہم کردار ادا کیا ہے اور اس زبان کی سرپرستی کی ہے۔

اردو زبان کی حقیقی گرائمر ابھی تک کسی نے ترتیب ہی نہیں دی ابتداء میں پرتگیزیوں نے پھر ولندیزیوں نے اس کے بعد فرانسیسیوں نے پھر انگریزوں نے اردو زبان کی جو سینکڑوں قواعد ترتیب دیئے وہ لاطینی قواعد کے سانچوں میں ڈھلے ہوئے ہیں اس کے بعد ہندوستان کے جتنے علماء نے اردو کے قواعد ترتیب دیئے وہ عربی قواعد کے سانچوں میں ڈھلے ہوئے ہیں۔ ہماری نسل اسی عربی سانچے میں ڈھلی ہوئی زبان کی تربیت یافتہ ہے اس لیے ہمیں یہ زبان عربی قواعد کی وجہ سے مسلمانوں کی زبان معلوم ہوتی ہے جبکہ حقیقی معنوں میں ایسا نہیں ہے۔ جس دن کسی ماہر زبان نے اردو زبان کے حقیقی قواعد مرتب کیے اس دن یہ فیصلہ بہت آسان ہو جائے گا۔

پاکستان کے چاروں صوبوں یعنی صوبہ پنجاب، صوبہ سندھ، صوبہ سرحد، صوبہ بلوچستان کو اردو زبان کی جائے پیدائش ہونے کا جمیل جالبی نے شرف بخشا ہے۔ جمیل جالبی لکھتے ہیں کہ اردو کی جنم بھومی درحقیقت سرحد کوہستانی خطہ ہے، اردو سنسکرت اور فارسی کے اختلاط کا نتیجہ تھی اور اس کا خمیر سرحد کے سنگلاخ ماحول میں اس وقت سے تیار ہو رہا ہے جب ایرانیوں نے پہلے پہل ہندوستان پر دھاوے بولنے شروع کیے۔ ایک اور جگہ لکھتے ہیں کہ اردو نے پشتو کے بطن سے جنم لیا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر اردو سنسکرت اور فارسی کے اختلاط کا نتیجہ تھی تو پھر اردو نے پشتو کے بطن سے جنم کس طرح لے لیا؟ جمیل جالبی صاحب کو چاہیے تھا کہ وہ اس بات کی وضاحت کر دیتے کہ ان میں سے کس بات کو وہ صحیح سمجھتے ہیں اور کس کو غلط؟ اردو کو پشتو سے ماخوذ قرار دینا غلط ہے اور یہ کہنا بھی غلط ہے کہ جہاں جہاں افغان پشتو کے بیج لے کر پہنچے وہاں انہوں نے اردو زبان کا پودا لگایا انہوں نے اردو پشتو کی مشترکہ خصوصیات پر زور دیا ہے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ آج بھی اردو جاننے والا پشتو کو بالکل نہیں سمجھ سکتا اور یہ بات میں اپنے تجربے کی بنا پر لکھ رہا ہوں۔ میں جانتا ہوں کہ میری یہ دلیل یہ ثابت کرنے کے لیے کافی نہیں کہ اردو نے پشتو کے بطن سے جنم نہیں لیا مگر میں یہاں اس لیے بھی کہہ سکتا ہوں پشتو اور اردو میں بنیادی آوازوں اور افعال کا فرق اتنا واضح ہے کہ اس سے کم از کم اس حقیقت پر ضرور روشنی پڑتی ہے کہ اردو اور پشتو میں مشترکہ خصوصیات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ماں بیٹی کا رشتہ رکھنے والی زبانیں ایک دوسرے سے بہت قریب ہوتی ہیں اور ایک کو بولنے والا دوسری کو کسی نہ کسی حد تک ضرور سمجھ سکتا ہے۔ سرحد کے پٹھانوں کو خوش کرنے کے لیے تو یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اردو پشتو کی بیٹی ہے مگر اس جملے کا حقیقت سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ اگر چہ

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اردو نے پشتو سے کچھ نہ کچھ الفاظ ضرور لیے ہوں گے مگر ان کی حیثیت دخیل الفاظ سے زیادہ ہرگز نہیں ہوسکتی۔

جمیل جالبی صاحب کہتے ہیں کہ اردو زبان کی پیدائش کا سب سے بڑا سبب ہندوستان میں افغانوں کی آمد تھی اور اس نئی زبان میں عربی، فارسی ترکی اور مغلوں کا سب نہیں تو بہت بڑا حصہ تھا افغانوں ہی کی زبان اور ان ہی کی وساطت سے داخل ہوا ہے جبکہ وہ خود اردو کے آغاز کو ایرانیوں کی آمد سے جوڑتے بھی ہیں۔

''سرحد میں اردو روایت' کے ذیل میں اردو کو ہندستان میں ایرانیوں کی آمد اور افغانوں کی آمد سے جوڑا گیا ہے جبکہ 'سندھ میں اردو روایت' کے تحت فرمایا ہے کہ ''یہ زبان اپنی ابتدائی شکل میں سندھ وملتان کے علاقے میں عربوں کے زیر اثر بنی شروع ہوئی'' ۲۲

'بلوچستان کی اردو روایت' کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ 'اردو کی تشکیل کی ابتدا بلوچستان سے ہوئی اور اردو عربی، فارسی اور سندھی زبانوں کے اشتراک سے وجود میں آئی لیکن 'سرحد میں اردو روایت' کے تحت کہا گیا کہ 'اردو کی جنم بھومی در حقیقت سرحد کا کوہستانی خطہ ہے اور اردو کو سنسکرت اور فارسی کے اختلاط کا نتیجہ قرار دیا گیا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر اردو کی تشکیل کی ابتدا بلوچستان میں اردو، عربی، فارسی اور سندھی زبانوں سے مل کر وجود میں آئی تو صوبہ سرحد میں سنسکرت اور فارسی کے ملنے سے کیوں بنی جبکہ خود جمیل جالبی صاحب نے فرمایا ہے۔

''یہاں اس بات کی صراحت ضروری ہے کہ برعظیم کی جدید آریائی زبانیں سنسکرت سے نہیں نکلی ہیں۔ یہ خیال غلط ہے کہ برعظیم کی کوئی جدید زبان سنسکرت سے نکلی ہے۔'' ۲۳

''سرحد میں اردو روایت' میں انہوں نے سندھ، ملتان، پنجاب، دہلی یوپی، بہار، گجرات، مالوہ اور دکن وغیرہ سبھی کو اردو کی جائے پیدائش اور ترقی اور ترویج کے مراکز قرار دیا ہے۔ ان تمام مقامات کو اردو کی جائے پیدائش قرار دینا سراسر غلط ہے۔ البتہ یہ بات درست ہے کہ مذکورہ بالا مقامات اردو کی ترقی وترویج کے مراکز رہے ہیں اور اس بات کا ذکر جمیل جالبی صاحب نے بھی کئی بار کیا ہے۔ ترقی وترویج کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ وہ پیدا بھی وہیں ہوئی۔ ارتقا کو ابتدا سمجھنا یقیناً غلط ہے۔

تاریخ ادب اردو میں اس طرح کے نظریات شامل کرنے سے کتاب کی اہمیت کم ہو جاتی ہے۔ تاریخ لکھنے والے کی یہ ذمہ داری ہوتی ہے کہ وہ پڑھنے والوں کو حقیقت سے روشناس کرائے اور انہیں حقیقت سمجھنے میں مدد دے ،تاریخی ارتقاء کا خیال رکھے اور جو اصول اس علم کے لیے وضع کیے گئے ہیں ان کی پاسداری کرے، جالبی صاحب نے اردو زبان کے نظریات کے حوالے سے تاریخ ادب اردو کے قاری کو متضاد مفروضات میں اتنا الجھا دیا ہے کہ وہ یہ فیصلہ

نہیں کر پاتا کہ حقیقت کیا ہے۔اور یہی حقیقت اس بات کی غمازی کرتی ہے کہ اردو زبان پر جدید اصولوں کے مطابق لسانیاتی علوم کی روشنی میں تحقیق ہونی چاہیے جس سے اصل حقائق اور تاریخ کا قبلہ درست کیا جا سکے گا۔اردو زبان وادب کی یہ سب سے جامع تاریخ ہے اور اس میں اردو زبان کے آغاز وارتقاء کے بارے میں جو مواد شامل کیا گیا ہے وہ تحقیق کے اصولوں کے مطابق نہیں ہے،اور مواد کو تاریخ کے لیے ترتیب دینے میں بھی قواعد کا خیال نہیں رکھا گیا ہے۔اس کتاب پر تحقیقی کام ہونا چاہیئے جس سے اس کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوگا اور ادب کے ناقدین اور محققین کو سہولت میسر آئے گی۔

حوالہ جات

۱۔ تاریخ ادب اردو، جلد اول۔ڈاکٹر جمیل جالبی،مجلس ترقی ادب،لاہور،طبع پنجم مارچ ۲۰۰۵ء،مقدمہ

۲۔ تاریخ ادب اردو، جلد اول ۔ ڈاکٹر جمیل جالبی ،مجلس ترقی ادب ،لاہور، طبع پنجم مارچ ۲۰۰۵ء ص ۵۹۳

۳۔ ایضاً ص ۵۹۸

۴۔ ایضاً ص ۶۶۹

۵۔ ایضاً ص ۶۷۳۔۶۷۴

۶۔ ایضاً بحوالہ ''سرحد میں اردو'' مرتبہ فارغ بخاری ص ۱۳۳،سنگ میل پشاور سرحد نمبر وص نمبر ۱۲۶۔ ۱۹۵۵ء ص ۶۹۹

۷۔ ایضاً بحوالہ براہوئی اور اردو: از کامل القادری، ص ۲۶،اورنٹیل کالج میگزین نومبر ۱۹۶۲ء ص ۱۱۷

۸۔ تاریخ ادب اردو، جلد اول۔ڈاکٹر جمیل جالبی،مجلس ترقی ادب،لاہور،طبع پنجم مارچ ۲۰۰۵ء،ص ۶۸۰

۹۔ ایضاً ص ۶۸۰

۱۰۔ ایضاً ص ۹۹۹

۱۱۔ ایضاً ص ۶۹۹

۱۲۔ ایضاً ص ۶۹۹

۱۳۔ ایضاً ص ۱۱۷

۱۴۔ ایضاً ص ۶۷۳

۱۵۔ ایضاً ص ۵۸۷

۱۶۔ ایضاً ص ۶۹۹

۱۷۔ ایضاً ص ۶۷۳

۱۸۔ ایضاً ص ۶۷۶

۱۹۔ ایضاً ص ۵۹۸

۲۰۔ ایضاً ص ۶۰۲

۲۱۔ ایضاً ص ۶۱۳

۲۲۔ ایضاً ص ۳

۲۳۔ ایضاً ص ۶۷۱

اردو اور دنیا کی بڑی زبانوں کی شماریات کے براہِ راست حوالے

ڈاکٹر سید محمد ذوالکفل بخاری

Abstract

This article emphasises the need of citing primary sources when quoting any statistics of speakers of a language. Native speakers and people having high proficiency in speaking a language are two different paramaters, which are used and abused in many statistics tables. Add to giving statistics of Urdu letter residing all over the world the case of Urdu & English in Pakistan is discussed in this scenario.

کلیدی الفاظ: مفاخرانہ نسلی تقابل (Ethnocentrism)، لسانی انفرادیت، لسانی شناخت، لسانی شماریات، نسلی تقسیم، نسلیات (Ethnologue)

مخففات:

CIA: Central Investigation Authority of America :امریکہ کا مرکزی سراغ رساں ادارہ

LSI: Linguistic Survey of India, by Sir George Abraham Grearson :جائزۂ لسانیاتِ ہند

ن ش: نمبر شمار

ENC: Encarta

ETH: Ethnologue

SIL: Summer Institute of Linguistics

WAM: World Almanac

کچھ چیزیں مسلمات سے ہوتی ہیں۔حضرت آدم علیہ السلام سے نسلِ انسانی کی ابتدا ہوئی، اِس دعوے کے لیے کسی ثبوت کی ضرورت نہیں ہے۔معلوم تاریخ سے قبل کی آسمانی کتابوں میں اِس کا ذکر ہے۔اگرچہ اللہ پاک نے صرف ایک آسمانی کتاب، قرآنِ پاک، کی حفاظت کا ذمہ لیا ہے لیکن حضرت آدم علیہ السلام کا ابوالبشر ہونا ایسی یقینیات میں سے ہے کہ اگر کسی آسمانی کتاب کی آج کی تحریف شدہ شکل میں اِس کا تذکرہ نہ ملے تب بھی اُس کتاب کے پیروکار اِس امر کی تحقیق میں نہیں پڑیں گے۔حضرت آدم علیہ السلام کا پہلا انسان ہونا یقینی ہے، ہیولائی نہیں۔ مسلمات کا ایک درجہ تو یہ ہے۔

مسلمات کا ایک اور درجہ وہ ہے جو بعد کی چیزوں اور واقعات سے متعلق ہے۔شیخ احمد سرہندیؒ مجددِ الفِ ثانی کے عرف سے جانے جاتے ہیں۔یہ عرف اُن کے نام کے ساتھ یوں چسپاں ہے کہ اُن کا کوئی ہم بزم خواہ کیسا ہی اُن کے رنگ میں رنگا ہوا ہو یا اُن کا کوئی ہم مشرب کیسے ہی مجاہدے کیوں نہ کر لے، اِس عرف سے لقب یاب نہیں ہو سکتا۔ہاں اگر تحقیق کی جائے کہ شیخ احمدؒ کے لیے یہ لقب سب سے پہلے کس نے استعمال کیا تو معلوم ہوگا کہ ملا عبدالحکیم سیالکوٹی نے۔اِسی طرح امام بخاریؒ کی صحیح کے بارے میں یہ جملہ کہ یہ قرآنِ پاک کے بعد صحیح ترین کتاب ہے، اِس قدر معروف ہے کہ اِس کا ارتداد ممکن نہیں۔تحقیق سے اِس جملے کا بنیادی ماخذ بھی مل سکتا ہے۔

مسلمات کا تیسرا درجہ وہ ہے جو یگانہ گو امثال و اقوال کی شکل میں دنیا بھر کی زبانوں میں ملتا ہے مثلاً دام بنائے کام، ہر جا کہ سلطان خیمہ زد غوغا نہ ماند عام را، یدالحر میزان، exception proves the rule، وغیرہ۔ یہ امثال و اقوال دراصل طویل زمانی تجربات کا نچوڑ ہوتے ہیں اِس لیے اِن کا اطلاق بھی صرف یکجہت یعنی استعمالی ہوتا ہے۔اِن کے تحریر یا تقریر میں برتنے کے لیے کسی سند کی ضرورت نہیں ہوتی۔

پھر کچھ باتیں ایسی ہوتی ہیں جو اگرچہ زبانوں پر عام طور سے چڑھی ہوتی ہیں لیکن اِن میں سچائی نہیں ہوتی۔مثلاً کئی ایک بیماریوں کے بارے میں یہ یقین کر لیا گیا ہے کہ فلاں مرض لاعلاج ہے۔یہ جملہ نرا جھوٹ ہی نہیں بلکہ ایک طرح سے کفریہ کلمہ بھی ہے کیوں کہ اللہ تعالیٰ نے اعلان کیا ہے اُس نے ہر بیماری کے ساتھ شفا بھی اُتاری ہے۔ہر چلتی ہوئی بات درست نہیں ہوتی۔ضرورت اِس بات کی ہے کہ مسلمات اور واہیات میں فرق کیا جائے۔

ایک ایسی ہی چلتی ہوئی (مراد بے دلیل) بات یہ ہے کہ اردو دنیا کی دوسری بڑی زبان ہے۔کچھ

مقالات میں اسے زبانوں کے وکٹری سٹینڈ پر دوسری کے بجائے تیسری سیڑھی پر کھڑا دکھایا جاتا ہے۔حوالہ اوّل تو ملتا نہیں،اور اگر اِصرار کیا جائے تو یہاں وہاں کا ذکر کر کے یونہی ٹرخا دیا جاتا ہے۔

اصولی بات یہ ہے کہ وہ تمام سروے جن میں معلومات کے جمع کرنے کا رقبہ عالم گیر ہو، نہ تو ہر کوئی کر سکتا ہے اور نہ ہر ایک ایسا کرنے کا مجاز ہے۔اپنے پاس موجود کچی پکی معلومات کے نمونے (sample) کو کسی خوش عقیدگی کی بنیاد پر پوری دنیا کی آبادی پر پھیلا کر نتائج نکال لینا، ہمارا ہی حوصلہ ہے۔ کچھ خوش عقیدہ لوگ اصوات و افعال کی یگانگت سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ اردو اور ہندی ہم بطن زبانیں ہیں۔ایک صاحب تھے استاد ہمدم۔اُن کے نزدیک دنیا کی تمام زبانوں کی ماں پنجابی ہے۔ اپنے اس دعوے کی مثال وہ یہ دیتے تھے کہ انگریزی کا لفظ Consonant دراصل پنجابی فقرہ ''کن سنن نہ'' (جسے کان نہ سن سکے) ہے اور اسی طرح Vowel دراصل پنجابی ''وا۔ول'' ہے، یعنی وہ آواز جو زبان میں ''ول'' ڈال دے۔(صفوان محمد: ۲۰۰۷ء) ایک ایسے ہی سادہ خیال صاحب عربی کو تمام زبانوں کی ''ماں'' بنانے پر اُدھار کھائے بیٹھے ہیں۔وہ صوت اور معنی میں راست تناسب بتاتے ہیں اور اردو کے الفاظ بید (ڈنڈا) اور بٹ (ذات) کو ایک خود ساختہ کیمیائی فارمولے کی سان پر چڑھا کر علی الترتیب انگریزی کے الفاظ but اور butt کی اصل بتاتے ہیں۔ اِس قسم کی ''تحقیقات'' تفننِ طبع کے لیے بہت سامان فراہم کرتی ہیں کہ تفنن انسان کی ایک بنیادی ضرورت ہے، لیکن اِس نوع کے چٹکلوں سے اگر علمی تحقیقات کے لیے نتائج اخذ کیے جانے لگیں— ایسے نتائج جو جمع شدہ، حقیقی ڈیٹا کے بجائے جذبات کی گرمی (یا سردی) کی بنیاد پر نکالے گئے ہوتے ہیں— تو یہ تحقیق کے معیار کو ہلکا دیتے ہیں۔

ذیل کے صفحات میں دنیا بھر کی اہم زبانوں کے مقامی/غیر مقامی بولنے والوں کی تعداد کے کچھ جدول پیش کیے جا رہے ہیں۔ایک قابلِ توجہ بات اِس ضمن میں یہ ہے کہ یہ تعداد مختلف اصطلاحات کے حوالے سے تبدیل ہوتی رہتی ہے۔شماریاتی اصطلاحات میں علی الخصوص ''زبان'' اور ''بولی'' کا فرق بعض اوقات بہت اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے۔اِس تناظر کی ایک مضبوط مثال عربی کی ہے: عربی کو ایک تنہا زبان کے طور پر بھی گنا جا سکتا ہے اور مختلف باہم ملتی جلتی زبانوں کے ایک گروہ کے طور پر بھی۔کبھی زبان کے بولنے والوں کی تعداد نسلی تقسیم کے تابع بھی کر لی جاتی ہے۔مثلاً عالمی جنتری (World Almanac)، امریکہ کے مرکزی سراغ رساں ادارے کی کتاب حقائقِ عالم (The CIA World Factbook) اور نسلیات (Ethnologue) کے مطالعے کا عالمی ادارہ، عربی کے مختلف لہجوں اور روایات کو الگ الگ زبانوں کے طور پر گنتے ہیں۔اگر نسلیات کے مطالعے کے پیش کردہ عربی

کے مختلف لہجوں اور بولیوں کو ایک زبان کے طور پر گنا جائے تو عربی اپنے بولنے والوں کی تعداد (220 ملین) کے اعتبار سے دنیا کی چوتھی بڑی زبان بنتی ہے۔ یہی صورتِ حال چینی زبان کی ہے۔ اگر مختلف لہجوں میں چینی بولنے والوں کو ایک زبان کا فرد مانا جائے تو چینی زبان اپنے بولنے والوں کی تعداد (1.2 ارب) کے اعتبار سے دنیا کی سب سے بڑی زبان ہے۔ لیکن اگر یہ لہجے الگ الگ لیے جائیں (جیسا کہ کچھ ادارے کر رہے ہیں) تو چینی زبان کے پانچ بڑے لہجے دنیا کی پہلی پچیس زبانوں میں سماتے ہیں۔

یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ اِن جداول میں شماریات بنیادی طور پر مادری زبان کے اعتبار سے دی جا رہی ہے۔ ثانوی زبان کے اعتبار سے تخمینہ لگانا بہت مشکل ہے اور ایسا کرتے ہوئے یہ بھی دیکھنا ہوتا ہے کہ ایک آدمی کسی دوسری زبان کو کتنا بہتر طور پر بول رہا ہے کہ اُس کے اِس بولنے کو ثانوی زبان کا درجہ دیا جا سکے۔ ظاہری بات ہے کہ اِس صورت میں ثانوی زبان کی روانی کو دیکھا جائے گا نہ کہ ہکلان کو۔

قابلِ لحاظ ایک اور بات یہ ہے کہ دنیا بھر میں بولی جانے والی زبانوں کی شماریات جمع کرنے والے اداروں کی مخصوص سیاسی اور علاقائی ترجیحات ہوتی ہیں جو اُن سے کام لینے والوں کے عزائم کی آئینہ دار ہوتی ہیں۔ جہاں ایک زبان کے بولنے والوں کی تعداد زیادہ دکھا کر اُنھیں فائدہ ملتا ہے وہاں مختلف پیرامیٹر استعمال کر کے شماریاتی جادوگری دکھائی جاتی ہے، اور لسانی امتیاز کی پالیسی اور ''لسانی جبر'' کے ذریعے سے مختلف بولیوں کی لسانی انفرادیت اور شناخت کو ختم کر دیا جاتا ہے۔ اِس دعوے کی ایک بہت بڑی مثال ہندی کی ہے۔

Linguistic Survey of India (LSI) Sir George Abraham Grearson کے مطابق شمالی ہندوستان کی 48 علاقائی بولیاں ہیں جن میں سے کچھ اپنی لسانی ساخت اور قواعد و تلفظ اور ذخیرۂ الفاظ کے اعتبار سے ہندی سے حد درجہ مغائرت رکھتی ہیں، لیکن اِن سب کو ہندی نے اپنی ''قلم رو'' میں شامل کر رکھا ہے جس سے ہندی بولنے والوں کی ''تعداد'' میں خاطر خواہ اضافہ ہو گیا ہے۔ ہندوستان میں حکومتی ادارہ Census of India اِن مقامی بولیوں کا اندراج ہندی زبان کے تحت کرتا ہے۔ دراصل ہندوستان کی حکومت کو اِس بات کا خوف ہے کہ اگر اِن بولیوں نے سر اُٹھایا اور اِنھیں باقاعدہ زبان کا درجہ مل گیا تو ہندی کا دائرۂ اثر و رسوخ سمٹ کر رہ جائے گا (خلیل بیگ: ۲۰۰۷ء) اور اعداد و شمار کے اعتبار سے بہت بڑی زبان، ہندی، کے بولنے والوں کی تعداد گھٹ جائے گی۔ ۱۹۹۱ء کی مردم شماری کے مطابق ہندوستان میں ہندی بولنے والوں کی تعداد 337,272,114 تھی جو اُس وقت میں ہندوستان کی کل آبادی کا 39.85 فی صد تھی۔ اِس تعداد میں ہندی کی 48 بولیوں کے بولنے

والوں کا عدد بھی شامل ہے۔[۱]

اِسی ضمن میں اب آیئے پاکستان میں اردو کی طرف۔ امریکہ کے مرکزی سراغ رساں ادارے (CIA) کی کتابِ حقائقِ عالم ۲۰۰۶ء کے مطابق پاکستان میں بولی جانے والی زبانوں کی صورتِ حال یہ ہے:

TABLE: 01 CIA World Factbook Estimates (2006)	
Punjabi	48%
Sindhi	12%
Siraiki (a Punjabi variant)	10%
Pashtu	8%
Urdu (official)	8%
Balochi	3%
Hindko	2%
Brahui	1%
English (official; lingua franca of Pakistani elite and most government ministries), Burushaski and other	8%
Source: https://www.cia.gov/cia/publications/factbook/fields/2098.html	

یہاں کچھ کہنے کی ضرورت نہیں ہے۔ مخصوص سیاسی اور علاقائی عزائم کے تحت اردو جیسی زبان کے جو پورے پاکستان میں بولی، سمجھی اور لکھی جاتی ہے، بولنے والوں کو صرف آٹھ فی صد بتایا گیا ہے جب کہ اِسی لمحے پنجابی بولنے والوں کی تعداد کا اوسط حقیقت میں ہولانے والا ہے۔ تبلیغی دوروں کے سلسلے میں راقم الحروف کی سالہا سال تک پاکستان بھر کے مختلف علاقوں میں جگہ جگہ پر چند یوم عوام کے اندر گزارنے کے نتیجے میں بننے والی رائے یہ ہے کہ جتنے فی صد لوگوں کو یہاں پنجابی بولتا دکھایا گیا ہے، اُتنے ہزار لوگ بھی پنجابی کے ہاجی (ہجے کرنے والے) نہیں ہیں۔ پنجابی اور ہماری دیگر علاقائی زبانیں لاکھ کلچر آور سہی، اور اردو اِن سب کے مقابلے میں پیلیے ہوئے گنے کی طرح پابسات کا اَنبار سہی، پھر بھی ہماری سب سے زیادہ چلن دار، مشترک بولی (Lingua Franca) اردو ہے جس کے بولنے والے پاکستان بھر میں صرف آٹھ فی صد بہرحال نہیں ہیں۔

اِس جدول میں ایک اور چیز بہت ہی عجیب ہے کہ اردو کے ساتھ ہلالین میں ''سرکاری'' کا لفظ لکھا گیا ہے۔ یہی لفظ انگریزی کے ساتھ بھی لکھا گیا ہے جس کے بعد ایک وضاحتی جملہ ''lingua franca of Pakistani elite and most government ministries'' دیا گیا ہے۔ یہ جملہ لکھنے کی وجہ بالکل سمجھ میں نہیں آئی، اگر چہ اِس کی زہرناکی اور ہلہلا بالکل واضح ہے۔

(اردو اِن معنوں میں ایک ہزار منخی (خار پشت: hedgehog) زبان ہے کہ اِس نے باوجود اپنوں ہی کے ہاتھوں کئی بار ہنکالے جانے کے، اپنی ذاتی صلاحیتوں کی وجہ سے خود کو زندہ رکھا ہے۔ ہمیں اُن لوگوں پر بہت

حیرت ہوتی ہے جو ذرا پڑھ لکھ جاتے ہیں تو سب سے پہلے اردو کو ہلکا جاننے لگتے ہیں۔ جہاں کسی نے اردو کے خلاف کوئی بات کی، یہ اُس آواز کی توثیق میں ہنکارتے ہیں۔)

صرف ایک اردو پر موقوف نہیں بلکہ مفاخرانہ نسلی تقابل (Ethnocentrism) کی بنا پر دنیا بھر کی محکوم اور نیم محکوم قوموں کی زبانوں کے بارے میں ایسا امتیازی سلوک ایک عام رویہ ہے۔ مقصد صاف ظاہر ہے: لسانی انفرادیت اور شناخت کو ختم کرنا اور مخصوص نتائج اور پھر حالات پیدا کرنا۔

اب اسی تناظر میں پوری دنیا میں زبانوں کی کیفیت کا ایک جائزہ لیتے ہیں:

ا۔ عالمی جنتری (۲۰۰۵ء) کے اندازے:

عالمی جنتری کے اندازے میں اردو الگ سے نہیں بلکہ ہندوستانی (ہندوستان کی سب بولیاں، جن کا ایک نام، ہندی، فرض کیا گیا ہے) کے اندر ضم کر کے شمار کی گئی ہے۔ اس کے مطابق ہندوستانی زبان کے بولنے والے 496 ملین ہیں اور یہ زبان بولنے والوں کی تعداد کے حساب سے دنیا کی تیسری بڑی زبان ہے۔

TABLE: 02 World Almanac Estimates (2005)		
1.	Mandarin Chinese	874 million
2.	English	514 million
3.	Hindustani	496 million
4.	Spanish	425 million
5.	Russian	275 million
6.	Arabic	256 million
7.	Bengali	215 million
8.	Portuguese	194 million
9.	Malay/Indonesian	176 million
10.	French	129 million
Source: World Almanic (2005)		

۲۔ CIA کتاب حقائق عالم (۲۰۰۶ء) کے اندازے:

CIA کتاب حقائق عالم نے مندرجۂ ذیل اندازے مادری زبان (First language) بولنے والوں کے اعتبار سے لگائے ہیں۔ اِن کے مطابق جولائی ۲۰۰۶ء میں دنیا کی آبادی 6,525,170,264 تھی جب کہ ۲۰۰۴ء کے درمیان میں یہ آبادی 6370 ملین تھی۔ ذیل میں دیے گئے نتائج اسی عدد کو درست مانتے ہوئے شمار ہوئے اور کیے گئے ہیں۔ اِن لوگوں نے ہندی (+اردو) کو بولنے والوں کی تعداد 2.82 ملین بتا کر چوتھے نمبر پر رکھا

ہے۔ ملاحظہ کیجیے ن ش-۴۔

TABLE: 03 CIA World Factbook Estimates (2006)	
1. Mandarin Chinese	13.69% (872 million)
2. Spanish	5.05% (322 million)
3. English	4.84% (308 million)
4. Hindi	2.82% (180 million)
5. Portuguese	2.77% (176 million)
6. Bengali	2.68% (171 million)
7. Russian	2.27% (145 million)
8. Japanese	1.99% (127 million)
9. Standard German	1.49% (95 million)
10.Wu Chinese	1.21% (77 million)
Source: CIA - The World Factbook -- World	

۳۔ نسلیات کے مطالعے کے عالمی ادارے کے اندازے:

ذیل کا جدول نسلیات کے عالمی ادارے کے ۱۹۹۹ء میں شائع کردہ دنیا کی 50 بڑی زبانوں کے نتائج کا حامل ہے۔ یاد رہے کہ اِس جدول میں دکھائے جانے والے بہت سے نتائج ۱۹۹۹ء سے پہلے کے ہیں۔

نوٹ کیجیے کہ پنجابی (ن ش-۱۱) کو یہ ادارہ مغربی پنجابی (60,647,207) اور مشرقی پنجابی (27,109,000) میں تقسیم کرتا ہے، جس میں میر پوری لہجے کے 1,022,000 لوگ بھی شامل کیے گئے ہیں۔ یہ شماریات ادارے کی رپورٹ کے پندرھویں یعنی بالکل نئے ایڈیشن سے لی گئی ہیں۔ اسی طرح فارسی (ن ش-۳۱) کو بھی دو حصوں یعنی مشرقی فارسی (7million) اور مغربی فارسی (24.28million) میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ایسی ہی تقسیم آذر بائجانی (ن ش-۳۵) کے لیے بھی یعنی شمالی آذر بائجانی (7million) اور جنوبی آذر بائجانی (24.4million) کی گئی ہے۔[۲]

اس ادارے کی رپورٹ کے مطابق دنیا بھر میں اردو بولنے والوں کی تعداد 58 ملین ہے (ن ش-۲۲)۔

یعنی اردو بولنے والوں کی تعداد دنیا بھر کی زبانوں میں 22ویں نمبر پر آتی ہے۔

TABLE: 04

Ethnologue Estimate (1999) [Million Speakers]

#	LANGUAGE	Speakers	#	LANGUAGE	Speakers
1	Mandarin Chinese	885	26	Jin Chinese:	45
2	Spanish:	332	27	Gujarati:	46.1
3	English:	322	28	Polish:	42.7
4	Bengali:	189	29	Kurdish:	40
5	Hindi:	182	30	Xiang Chinese:	40
6	Portuguese:	181	31	Persian:	31.3
7	Russian:	145	32	Malayalam:	35.8
8	Japanese:	127	33	Hakka Chinese:	34
9	German:	120	34	Kannada:	33.7
10	Wu Chinese:	90-95	35	Azerbaijani:	32
11	Punjabi:	89	36	Oriya:	31
12	French:	80	37	Sunda:	27
13	Javanese:	75.5	38	Bhojpuri:	26.6
14	Korean:	75	39	Gan Chinese:	25
15	Marathi:	71.8	40	Maithili:	24.3
16	Turkish:	67.7	41	Hausa:	24.2
17	Vietnamese:	67.4	42	Romanian:	23.5
18	Telugu:	66.4	43	Dutch:	22.8
19	Cantonese (Yue Chinese):	65-70	44	Burmese:	22
20	Tamil:	63.1	45	Sindhi:	21.4
21	Italian:	61.5	46	Algerian Arabic:	21.1
22	Urdu:	58	47	Awadhi:	20.5
23	Min Nan Chinese:	> 50	48	Thai:	20.2
24	Ukrainian:	47.8	49	Yoruba:	20
25	Egyptian Arabic:	46.3			

Source: http://www.answers.com/Language%20speaker%20data

۴۔ زبانوں کی شماریات کا ایک خلاصہ

نسلیات کے مطالعے کے عالمی ادارے کے مندرجۂ بالا دنیا بھر کی زبانوں کے بولنے والوں کی تعداد کا اندازہ کرنے والے تفصیلی جدول کے ساتھ ہی ایک مختصر جدول بھی ملاحظہ فرمائیے۔ یہ جدول بھی اِسی سائٹ پر رکھا ہے اور اِس میں چھ اداروں کے متفرق نتائج اور اُن کا اوسط نکال کر دکھایا گیا ہے۔ اِس کے مطابق اردو/ہندی دنیا کی پانچویں بڑی زبان ہے۔ ملاحظہ کیجیے ن ش-۵۔

TABLE: 05

Summary Table

	Language	ETH	WAM	CIA	SIL	ENC	WEB	Median
1	Chinese all				937			937
2	Mandarin Chinese	885	874	874		836	1200	874
3	Spanish	332	322	339	332	332	332	332
4	English	322	309	341	322	322	322	322
5	Hindi/Urdu	182	496	366	182	333	250	291.5
6	Arabic all		256		174	186	200	193
7	Bengali	189	215	207	189	189	185	189
8	Malay/Indonesian		176					176
9	Portuguese	181	194	167	170	170	160	170
10	Russian	145	275	160	170	170	160	165
11	Japanese	127		125	125	125	125	125
12	German	120		100	98	98	100	100
13	Wu Chinese	92.5						92.5
14	Punjabi	89					90	89.5
15	Javanese	75.5					80	77.75
16	Korean	75		78				76.5
17	French	72	129	77	79	72	75	76
18	Marathi	71.8						71.8

ETH = Ethnologue (1999)
WAM = World Almanac (2005)
CIA = CIA Factbook (2000)
SIL = (1998) Summer Institute for Linguistics (SIL) Ethnologue Survey
ENC = (1998) Encarta
WEB (1997) The World's 10 Most Influential Languages in Language Today
Source:
http://www.answers.com/Language%20speaker%20data

اسی ادارے کا تازہ خلاصہ جدول ملاحظہ کیجیے:

TABLE: 06

Most Widely Spoken Languages in the World

Language	No of Speakers (App)
1. Chinese (Mandarin)	1,075,000,000
2. English	514,000,000
3. Hindustani	496,000,000
4. Spanish	425,000,000
5. Russian	275,000,000
6. Arabic	256,000,000
7. Bengali	215,000,000
8. Portuguese	194,000,000
9. Malay-Indonesian	176,000,000

10. French	129,000,000
NOTE: Hindustani (SNo 3) Encompasses multiple dialects, including Hindi and Urdu	
Source: Ethnologue, 13th Edition from www.infoplease.com/ipa/A0775272.html	

۵۔زبانوں کی شماریات:مختلف پیرامیٹرز کے ذریعے جادوگری

ذیل میں چند ایسے جدول دیے جا رہے ہیں جن میں زبانوں کی شماریات مختلف پیرامیٹرز سے دی گئی ہے۔ پہلا جدول اُن زبانوں کا ہے جن کے بطور مادری زبان بولنے والوں کی تعداد 100 ملین سے زیادہ ہے۔ اسی لحاظ سے اِن کی درجہ بندی بھی کی گئی ہے۔ یہ جدول بغیر کسی وجہ بتائے جون ۲۰۰۷ء میں سائٹ سے ہٹا دیا گیا اور اس کی جگہ دوسرا جدول رکھ دیا گیا۔ پہلے جدول میں ہندی (کھڑی بولی) بولنے والے تعداد کے اعتبار سے دوسرے نمبر پر ہیں اور دوسرے جدول میں یہی لوگ پانچویں نمبر پر دکھائے گئے ہیں۔ یہ دوسرا جدول ابھی تک مذکورہ سائٹ پر موجود ہے۔

TABLE: 07

100 million native speakers or more

Language	**Family**	**Ethnologue estimate**	**Other estimates**	**Ranking by number of native speakers**
Mandarin	Sino-Tibetan	885 million (1999)	873 million native, 178 million second language = 1051 million total	1
Hindi (Khariboli)	Indo-European, Indo-Iranian, Indo-Aryan		366 million native (2006 Encarta). 948 million total.	2
Arabic	Afro-Asiatic, Semitic, Central, South Central		422 million native (2006 Encarta). Total population of Arab countries: 323 million (CIA 2006 est).	3
Spanish	Indo-European, Italic, Romance, Iberian	332 million (1999)	350 million native, 70 million second language = 420 million total, 500 million total with significant knowledge of the language	4

English	Indo-European, Germanic, West, Anglic	322 million (1999)	340 million native, 120 million second language = 510 millon total, and 1500 million total with significant knowledge of the language	5
Portuguese	Indo-European, Italic, Romance, Iberian	177.5 million (1998)	203 million native (2004 CIA), 20+ million second language = 223 million total	6
Bengali	Indo-European, Indo-Iranian, Indo-Aryan, Magadhan Prakrit, Bengali-Assamese	171.1 million (1994)	207 million native (2006 Encarta) (includes 14 million Chittagonian and 10.3 million Sylheti [2004 CIA]). 247 million total.	7
Russian	Indo-European, Slavic, East	145 million (2000)	145 million native (2004 CIA), 110 million second language, = 255 million total (2000 WCD)	8
Japanese	Japonic	122.4 million (1985)	128 million native, 2 million second language, = 130 million total	9
German	Indo-European, Germanic, West, High German	95.4 million (1995)	101 million native (95 million Standard German [2004 CIA], 5 million Swiss German), 60 million second language in EU + 5 - 20 million worldwide. 101 million native, 21 million second language, 122 million total	10
French	Indo-European, Italic, Romance, Oil	77 million (2000)	100 million native (Francophonie organization:2005) , 110 million second language, = 210 million total	11
Source: http://www.answers.com/topic/list-of-languages-by-number-of-native-speakers But this table is removed from this site sometimes in June 2007.				

اب ملاحظہ کیجیے تبدیل شدہ جدول، جو آج کل اس سائٹ پر موجود ہے:

TABLE: 08

List of languages by number of native speakers

Language	Family	Ethnologue (2005 estimate) (M)	Encarta estimate (M)	Other estimates	Ranking by Ethnologue estimate
Mandarin	Sino-Tibetan, Chinese	873	–	873 million native, 178 million second language = 1051 million total	1
Spanish	Indo-European, Italic, Romance	322	322	322 to 358 million, 400 million native, 100 million second language = 500 million	2
English	Indo-European, Germanic, West	309	341	380 million native, 600 million second language= 980 millon total	3
Arabic	Afro-Asiatic, Semitic	206	422	Total population of Arab countries: 323 million (CIA 2006 est).	4
Hindi	Indo-European, Indo-Iranian, Indo-Aryan	181 (Khariboli dialect)	366	948 million total with significant knowledge of the language	5
Portuguese	Indo-European, Italic, Romance	177.5	176	203 million native (2004 CIA), 20+ million second language = 223 million total	6
Bengali	Indo-European, Indo-Iranian, Indo-Aryan	171	207	196 million native (2004 CIA) (includes 14 million Chittagonian and 10.3 million Sylhti.)	7
Russian	Indo-European, Slavic, East	145	167	145 million native (2004 CIA), 110 million second language, = 255 million total (2000 WCD)	8
Japanese	Japanese-Ryukyuan	122	125	128 million native, 2 million second language, = 130 million total	9

Source: http://www.answers.com/topic/list-of-languages-by-number-of-native-speakers

۶۔زبانوں کی شماریات: پاک وہند سے باہر کے علاقوں میں اردو کا چلن

اردو صرف پاک وہند ہی نہیں بلکہ دنیا کے کئی ملکوں میں بولی جارہی ہے۔عدد کے اعتبار سے بڑی تعداد میں اردو بولنے والے لوگ کئی جگہ پر تو اِتنے زیادہ ہیں کہ مقامی بولیوں کا ایک بڑا حصہ بن گئے ہیں۔مثلاً ابوظہبی اور متحدہ عرب امارات میں کل آبادی کا 13 فی صد اردو بولنے والوں پر مشتمل ہے۔اِسی طرح جزائرِ فجی میں اردو بولنے کی بہت بڑی تعداد آباد ہے، لیکن یہاں اردو کو سرکاری طور پر ہندی کہا جاتا ہے۔ذیل کا جدول ایسی شماریات کا حامل ہے جس میں مختلف ملکوں اور علاقوں میں اردو بولنے کی تعداد اور تناسب دیا گیا ہے۔

TABLE: 09 Countries with large numbers of native Urdu speakers
India (51,536,111 [2001], 5.1%)
Pakistan (10,800,000 [1993], 7%)
United Kingdom (747,285 [2001], 1.3%)
Bangladesh (650,000, 0.4%)
United Arab Emirates (600,000, 13%)
Saudi Arabia (382,000, 1.5%)
Nepal (375,000, 1.3%)
United States (350,000, 0.1%)
Afghanistan (320,000, 8%)
South Africa (170,000 South Asian Muslims, some of which may speak Urdu)
Canada (156,415 [2006], 0.5%)
Oman (90,000, 2.8%)
Bahrain (80,000, 11.3%)
Mauritius (74,000, 5.6%)
Qatar (70,000, 8%)
Germany (40,000)

Norway (27,700 [2006])
France (20,000)
Spain (18,000 [2004])
Sweden (10,000 [2001])
World Total: 60,503,578
Source: http://en.wikipedia.org/wiki/Urdu_language

خلاصہ:

کسی زبان کے بارے میں یہ دعویٰ کہ اُس کے بولنے والوں کی تعداد اِتنی اور اِتنی ہے، ایک دلچسپ صورتِ حال پیدا کر دیتا ہے۔ اندازہ لگانے والے مختلف اداروں کی رپورٹوں میں اِس تعداد میں باہم بیسیوں ملین کا فرق ہوتا ہے۔ اِس کی وجوہ سیاسی بھی ہیں اور حقیقی بھی۔ صرف اردو بولنے والوں کی تعداد 496 ملین (جدول-۲) سے کم ہوتے ہوتے 58 ملین (جدول-۴) تک ملتی ہے۔ اِس پہلے جدول کے مطابق اردو دنیا کی تیسری بڑی زبان ہے اور دوسرے کے مطابق 22 ویں۔ اِس شماریات میں اِس قدر باہمی تفاوت اِس لیے بھی ہے کہ کہیں اردو اور ہندی کو اکٹھا کر کے نتائج دیے گئے ہیں اور کہیں سارے برِعظیم (مراد پاکستان و ہندوستان) ہی کو ایک لسانی وحدت مان کر نتائج سامنے لائے گئے ہیں۔

☆☆☆

مزید مطالعہ:

1. The CIA World Factbook 2008; www.bartleby.com/151/

2. Ethnologue: Languages of the World; ethnologue.com/web.asp

۳۔ اردو: جدید تقاضے، نئی جہتیں از ڈاکٹر عطش درانی، مقتدرۂ قومی زبان، اسلام آباد (۲۰۰۶ء)

حوالہ جات:

بیگ، ڈاکٹر مرزا خلیل احمد (۲۰۰۷ء) ''ہندی امپیریلزم اور اردو'' مقالہ، مشمولہ ''اخبارِ اردو''، مقتدرۂ قومی زبان، اسلام آباد، اپریل ۲۰۰۷ء (بحوالہ ''ہماری زبان'' نئی دہلی)

صفوان محمد چوہان، ڈاکٹر حافظ (۲۰۰۷ء) ''یک بام و دو ہوا'' مضمون، مشمولہ ''الحمراء''، لاہور۔ مئی ۲۰۰۷ء۔

ص-۴۸

حواشی:

[۱] ہندی سے متعلق یہ سب معلومات راقم الحروف نے ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ کے مقالے ''ہندی امپیریلزم اور اردو'' سے لی ہیں۔ یہ مقالہ ''ہماری زبان'' نئی دہلی سے ''اخبارِ اردو'' اپریل ۲۰۰۷ء میں نقل کیا گیا ہے۔ دیکھیے، یہاں ہمیں حوالے کے لیے ایک ثانوی ماخذ پر انحصار کرنا پڑ رہا ہے۔ ہمارے پاس موجود کتابوں میں سے کسی میں یہ معلومات موجود نہیں ہیں۔ انٹرنیٹ پر بہت تلاش کے باوجود ہم اِن معلومات کی اصل تک نہیں پہنچ سکے۔ اِس لیے جو صاحب اِن معلومات کو کہیں آگے نقل کریں، وہ اِس مضمون کے بجائے ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ صاحب کے متذکرۂ بالا مقالے کا حوالہ دیں۔ البتہ اگر کوئی صاحب اِن معلومات کا بنیادی ماخذ ہدست کرلیں تو راقم الحروف کو بھی ای میل کر کے شکریے کا موقع دیں۔ یہی درخواست ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ صاحب سے بھی ہے۔

[۲] اِن تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجیے:

http://www.answers.com/Language%20speaker%20data

جداوِل:

[۱] جدول نمبر-۱: **CIA World FactbookEstimates (2006)**

Source: https://www.cia.gov/cia/publications/factbook/fields/2098.html

[۲] جدول نمبر-۲: **World AlmanacEstimates (2005)**

Source: World Almanic (2005)

[۳] جدول نمبر-۳: **CIA World FactbookEstimates (2006)**

Source: CIA - The World Factbook -- World

[۴] جدول نمبر-۴ **Ethnologue Estimate (1999)** [Million Speakers]

Source: http://www.answers.com/Language%20speaker%20data

[۵] جدول نمبر-۵ **Summary Table**

Source: http://www.answers.com/Language%20speaker%20data

[۶] جدول نمبر-۶ **Most Widely Spoken Languages in the World**

Source: Ethnologue, 13th Edition from www.infoplease.com/ipa/A0775272.html

[۷] جدول نمبر-۷ **100 million native speakers or more**

surce:

www.answers.com/topic/list-of-languages-by-number-of-native-speakers

(Removed)

[۸] جدول نمبر-۸ **List of languages by number of native speakers**

Source

www.answers.com/topic/list-of-languages-by-number-of-native-speakers

[۹] جدول نمبر-۹ **Countries with large numbers of native Urdu speakers**

Source: http://en.wikipedia.org/wiki/Urdu_language

ماخذ

الف: کتابیات

1. The CIA World Factbook 2005

2. Ethnologue: Languages of the World; 13th Edition

ب: تحقیقی جرائد/ادبی رسائل

۱۔ اورینٹل کالج میگزین، جامعۂ پنجاب، لاہور۔شمارہ:۳۰۷-۳۰۸ (۲۰۰۸ء)

۲۔ سہ ماہی ''الزبیر''، اردو اکادمی بہاول پور۔شمارہ-۱،۲ (۲۰۰۸ء)

۳۔ ماہنامہ ''اخبار اردو''، مقتدرۂ قومی زبان، اسلام آباد۔شمارہ اپریل ۲۰۰۷ء

۴۔ ماہنامہ ''الحمراء''، لاہور۔شمارہ مئی ۲۰۰۷ء

ج: انٹرنیٹ سائٹس (چند منتخب سائٹس)

1.http://www.ethnologue.com/

2.https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/

3.http://en.wikipedia.org/wiki/Urdu

پیکر تراشی۔ایک تعارف

ڈاکٹر سید عامر سہیل

Abstract

This article gives introductory knowledge about imagery and its various forms. The poetic image is a more or less sensuous picture in words and is highly effective in communication of experiences. In order to explain imagery, the writer gives various definitions of the term.

شعروادب میں کسی تخلیقی تجربے کی ضرورت اس وقت محسوس ہوتی ہے جب مروّجہ ادبی رویے عصری تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے اور ان کا ساتھ دینے کی بجائے شدید یکسانیت اور کھوکھلے پن کا شکار ہو جائیں۔ موضوعات کی ترسیل اور ابلاغ کا دائرہ جب تنگ ہونے لگے اور نئے امکانات رفتہ رفتہ معدوم ہونے لگیں تو اس صورتِ حال میں تازہ موضوعات اور اظہار کے نئے تخلیقی پیرائے تراشنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ بلاشبہ ہر تخلیقی پیرائیہ گزشتہ تجربات کو اپنے جلو میں لے کر چلتا ہے تاہم ہر عہد کا ادبی شعور خود بھی نئے فنی وفکری پیرائیوں کو متعین کرتا ہے۔ یوں نئے امکانات کا ظہور ایک میکانکی عمل بننے کی بجائے دوطرفہ تخلیقی اظہاریہ بن کر اُبھرتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک اور بات بھی قابل ذکر ہے کہ نیا امکان گزشتہ کی کلّی نفی یا رَد نہیں ہوتا بلکہ وہ گزشتہ تجربات کی توسیع کا کام سرانجام دیتا ہے۔ بیسویں صدی میں اُردو شاعری کا تاریخی اور تہذیبی ذہن خود کو انگریزی اثرات سے جوڑتا ہے، قبولیت کا یہ عمل فنی اور فکری حوالوں سے تکمیل پذیر ہوتا ہے۔ اسی کے زیرِ اثر اُردو میں نئے موضوعات، ہیئتوں اور تکنیکی پیرائیوں کو فروغ حاصل ہوا اور اُردو ادب، تاریخ، نفسیات، فلسفہ، مصوری، معاشیات بشریات اور عمرانیات ایسے مضامین سے تخلیقی سطح پر آشنا ہوا۔ انہی تکنیکی پیرائیوں میں ایک پیرائیہ پیکر تراشی یا تمثال آفرینی کا بھی ہے۔

پیکر یا امیج کی اصطلاح بنیادی طور پر علم نفسیات سے متعلق ہے اور اسی ذریعہ سے یہ ادب میں متعارف ہوئی ہے۔ شعروادب میں اسے لفظی پیکر تراشی کا نام دیا گیا ہے۔ یہ ایک سطح پر وہ ذہنی کیفیت ہے جو کسی جذباتی ہیجان کی شکل

میں نمودار ہوتی ہے، شاعری میں اس کا اظہار لفظوں کے ذریعہ تصویر کشی کی شکل میں ہوتا ہے۔ گویا پیکر تراشی ایک ایسا فنی حربہ ہے جو حواس کے تحرک سے اظہار پاتا ہے اور ایک سطح پر حسیاتی ادراک کی بازیافت کا حوالہ بن جاتا ہے۔ اُردو میں اس کو محاکات نگاری کا نام بھی دیا گیا ہے۔ شبلی نعمانی نے محاکات نگاری پر خاصی بحث کی ہے۔ ان کے خیال میں:

''محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔''(۱)

اگرچہ آگے چل کر شبلی نعمانی مدلل انداز میں مصوری اور شاعرانہ مصوری کے باہمی امتیازات کی نشان دہی کرتے ہیں (۲) مگر محاکات نگاری کو پیکر تراشی کے مماثل قرار نہیں دیا جاسکتا کیونکہ پیکر تراشی، تخلیقی سطح پر اتنا سادہ فنی اظہاریہ نہیں ہے جتنا محاکات نگاری کے ضمن میں کہا گیا ہے بلکہ پیکر تراشی ایک ایسا فنی انداز ہے جو پڑھنے والے کے ذہن میں لفظوں سے ایسی تصویریں بناتا ہے جو نہ صرف ہمارے حسّی ادراکات کو بیدار کرتی ہیں بلکہ اسے زندگی کے کسی گہرے تجربے اور انکشاف سے روشناس بھی کرتی ہیں۔ یوں محاکات اور پیکر تراشی کو ایک دوسرے سے الگ کرنا بھی ضروری ہے کہ اپنے عہد، سماج اور تخلیقی عمل کی جو پیچیدگی پیکر تراشی میں بیان کی جاسکتی ہے وہ محاکات کے سادہ بیانیہ میں آنا ممکن نہیں ہے۔ یہاں شمس الرحمٰن فاروقی کے الفاظ میں ''فن کار کو کسی خواب یا مراقبہ کی منزل سے گزرنے اور جذبے وغیرہ کو ہیولیٰ کی شکل میں پیش کرنے یا کسی لمحۂ خاص کے تمام زمانی اور مکانی رشتوں سمیت تجسیمی شکل میں پیش کرنے وغیرہ کے پراسرار عمل کے بجائے اپنے حواسِ خمسہ کو پوری طرح بیدار رکھنا اور اس طرح آپ کے حواس خمسہ کو بیدار کرنے کا عمل کرنا پڑتا ہے۔''(۳)

پیکر تراشی کی تعریف، اقسام، خصوصیات اور طریقۂ کار کے حوالے سے بہت کچھ لکھا گیا ہے، بہت سے ناقدین اور محققین نے اُردو اور انگریزی حوالوں سے پیکر تراشی کے فن کی وضاحت کی ہے۔ پیکر تراشی یا امیجزم (Imagism) کی تحریک بھی یورپ کے سیاسی اور سماجی نظام کی ناگزیریت کو واضح کرتی ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد انگریزی شعرا کا ایک گروہ منظر عام پر آیا جن میں ایزرا پاؤنڈ کے علاوہ ایمی پاول، ٹی۔ ای۔ ہیوم، رچرڈ ایلڈنگٹن اور ہلڈا ڈولٹل شامل تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ شعر کے لیے ایک مشکل لیکن واضح تمثال ضروری ہے۔ انھوں نے اس امر پر زور دیا کہ شعرا کو فلسفیانہ یا بیانیہ شاعری کی بجائے روزمرہ کی زبان استعمال کرنی چاہیے اور انھیں اپنے موضوع کو اختیار کرنے کی بھی مکمل آزادی ہونی چاہیے۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ علامت نگاری کی تحریک کا ردِعمل بھی تھا۔ گلوسری آف لٹریری ٹرمز میں اس تحریک کو یوں بیان کیا گیا ہے:

"Imagism was poetic movement in England and the United States between the year 1909 and 1917, organized as a revolt against what Ezra Pound called the "rather blurry messy .... Sentimantalistic Mannerised" poetry of this nineteenth century. Ezra Pound the first leader of this movement was succeeded by Amy Powell .... "Some Imagist Poets" (1915) edited by Amy Powell declared for a poetry which is free to choose any subject and to create its own rhythms, is expressed in common speech and presents an image that is hard, clear and concentrated. (۴)

The Poetic Image میں امیجری کی تعریف ان الفاظ میں درج ہے:

"The Poetic image is a more or less sensuous picture in words, to some degree metaphorical, with an undernote of some human emotion in its context but also charged with and releasing into the reader a special poetic emotion or passion which ___ no, it won't do, the thing has got out of hand."(۵)

امیجری میں شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ مجردات اور کیفیات کو بھی ایک ایسا پیکر مہیا کر دیتا ہے کہ ہمارے خیال کی سکرین پر یہ جیتی جاگتی ہستیاں بن جاتی ہیں۔ امیج کا بنیادی مقصد ترسیل ہے جب کہ علامت اس خوبی سے عاری ہوتی ہے۔ اسی طرح امیج میں معنوی گہرائی پر زور دیا جاتا ہے۔ The Poetic Achievement of Ezra Pound میں تحریر ہے کہ

"Poetry, like the novel, should offer a more adult response to sides of life beyond the compass of the purely lyric mode, something more robust, intelligent, complex and critical of society and self."(۶)

امیج یا تمثال لفظوں کے نقش و نگار سے بنی ایک تصویر ہوتی ہے جو ہمارے ذہن کو کسی خارجی حقیقت کی عکاسی پر مستزاد کسی چیز کی طرف منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ ہر تمثال میں چاہے وہ کتنی ہی جذباتی یا عقلی ہو، حسیت کا کچھ نہ کچھ شائبہ ضرور ہوتا ہے، گویا اس پر جذبات کا رنگ ضرور ہوتا ہے۔ سی۔ ڈے۔ لیوس کے الفاظ میں:

"A poetic image is a word - picture charged with emotion or passion".(۷)

جبکہ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوریز میں اس اصطلاح کو یوں واضح کیا گیا ہے؛

"The terms image and imagery have many connotations and meanings. Imagery as a general term covers the use of language to represent objects, actions, feelings, thoughts, ideas, states of mind and any sensory or extra-sensory experience. An image does not necessarily mean a mental picture."(۸)

انسائیکلو پیڈیا پوئٹری اینڈ پوئٹکس میں امیجری کی مختلف اقسام بیان کی گئی ہیں۔ مثلاً بصری، سمعی، شامہ جاتی، ذائقاتی، لامساتی عضواتی اور عضلاتی۔(۹)

شمس الرحمٰن فاروقی نے لفظوں میں پیکر تراشی کے حوالے سے لکھا ہے کہ

''ہر وہ لفظ جو حواسِ خمسہ میں کسی ایک (یا ایک سے زیادہ) کو متوجہ اور متحرک کرے پیکر ہے یعنی حواس کے اس تجربے کی وساطت سے ہمارے متخیلہ کو متاثر کرنے والے الفاظ پیکر کہلاتے ہیں۔''(۱۰)

پیکر ایک ایسی لفظی یا ذہنی تصویر ہے جو شاعر کے خوبصورت اور نازک شعری تجربوں کے اظہار کا وسیلہ بنتی ہے۔ تاہم یہ بات کہنا ضروری ہے کہ پیکر تراشی شعری تجربے کا لازمہ ہے۔ ایک شاعر جس قدر باریک بیں مشاہدے کا حامل ہوگا اس کے یہاں اس قدر بلیغ پیکر ابھریں گے۔ یہ تکنیک محض منظر نگاری کا فریضہ سرانجام نہیں دیتی بلکہ زندگی کی اُس پیچیدگی کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے جو پیچیدگی وقت کے ساتھ ساتھ اقدار، معاشرتی رویوں، سماجی افعال اور صورتِ حال میں رونما ہوتی چلی جاتی ہے۔ یوں پیکر تراشی خارجی حوالے سے تو متحرک تصویر کشی ہے مگر داخلی حوالے سے (جو کہ زیادہ مضبوط حوالہ ہے) یہ اشیا کی ماہیت، رویوں کی تبدیلی، بدلتے ہوئے تاریخی و تہذیبی تناظر اور ادبی ارتقا کو سمجھنے کا موثر ذریعہ ہے۔ یہ فنی تکنیک اپنے کامل بیان میں تشبیہ اور استعارے سے بلند تر ہو کر علامت کے درجہ پر اپنا اظہار پاتی ہے اور ایسے پیکروں کو سامنے لاتی ہے جن کے پس منظر میں اپنے عہد کا شعور دکھائی دیتا ہے یعنی یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک مکمل شعری پیکر اپنے عہد کی اجتماعی زندگی کا مظہر ہوتا ہے ایک ایسی اجتماعی زندگی جو فرد، سماج، کائنات کے باہمی رشتوں میں گندھی ہوئی ہے اور روز بروز اپنی ہیئت میں پیچیدہ تر ہوتی چلی جا رہی ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور بات بھی مدنظر رکھنی ضروری ہے کہ پیکر تراشی میں ایک تخلیق کار کی شخصیت، اس کے عہد، سماج اور گرد و پیش کے حالات و واقعات

بھرپور طریقے سے اثرانداز ہوتے ہیں۔ چونکہ تخلیق میں زندگی کے داخلی و خارجی مظاہر، شعوری ولاشعوری محرکات، حسی ادراکات اور تجربے و مشاہدے کا بھرپور اظہار ہوتا ہے اس لیے ایک سطح پر تخلیق پیکروں ہی کی جمالیاتی ترتیب کا دوسرا نام بن جاتی ہے۔

شاعری اور بالخصوص اُردو شاعری کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ہر عہد میں شعرا نے اس فنی حوالے کو شعوری ولاشعوری طور پر اپنی تخلیق میں پیش کیا ہے۔ کلاسیکی شاعری میں پیکر تراشی محض شعری حسن تک ہی محدود رہی ہے اس کو بطور ایک باقاعدہ تکنیک یا اصطلاح کے استعمال نہیں کیا گیا، یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی شاعری میں اکہرے یا یک رُخے پیکر زیادہ نمایاں طور پر سامنے آتے ہیں یا پھر زیادہ سے زیادہ چلتی پھرتی تصویریں ہی تخلیق کی گئیں مگر جدید شاعری میں یہ فنی اظہار ایک باقاعدہ اصطلاح اور تکنیک کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ پیکر تراشی کے ضمن میں جو تکنیکی نوعیت کے مباحث سامنے آئے ہیں انہوں نے اسے باقاعدہ ایک مکمل فن کا درجہ دے دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شعرا نے اس فنی حربے کے ذریعہ زندگی کے مظاہر کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور زندگی کے ان تمام پہلوؤں کو اُجاگر کیا ہے جو ساخت کے اعتبار سے خاصے پیچیدہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید شعرا نے حسّی ادراکات اور اس سے بڑھ کر ماورائے واقعیت صورتِ حال کو بھی لفظوں میں عکس بند کیا ہے نیز پیکر تراشی کے فنی لوازمات اور دیگر فنی حربوں سے اشتراکات و امتیازات کو بھی ان مباحث میں خصوصی اہمیت دی گئی ہے یعنی تشبیہ، استعارہ، کنایہ، علامت، شعور، واقعیت اور ماورائے واقعیت صورتِ حال وغیرہ کو پیکر تراشی کے حوالے سے دیکھا گیا ہے۔ (۱۱)

پیکر تراشی کے لیے جو انداز اور اسالیب سامنے آتے ہیں ان میں حسّی پیکروں کو خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ یہ حسّی ادراک معروضی کیفیت کو ایک خاص ترتیب سے لفظی ہیئت میں عکس بند کرتا ہے۔ ان حسّی پیکروں میں بصری پیکر خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ بصری پیکر روشنی، حرکت، رنگ، سائے اور ان کیفیات کی متضاد خصوصیات کے ساتھ تشکیل پاتے ہیں جبکہ ماورائے واقعیت پیکروں میں ایک فن کار کے داخلی اور خارجی تجربات کو پیش کیا جاتا ہے۔ یہ تجربات انفرادی تخلیقی تجربہ ہونے کے ساتھ ساتھ پورے سماج اور عہد کی بے چہرگی یا پھر مثالی صورتِ حال کو پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح سمعی پیکر میں آوازوں کے زیر و بم کو حقیقی یا ماورائی تصویروں میں ڈھالا جاتا ہے۔ یہ سمعی پیکر بھی بصری پیکروں کی طرح شعری تجربے کو آفاقی سطح پر پیش کرنے کا کام انجام دیتے ہیں۔ مختصر یہ کہ حسی ادراکات کا ہر حوالہ فرد اور اس کے عہد کی صورتِ حال سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہوتا ہے۔

حواشی و حوالہ جات

۱۔ شبلی نعمانی، ''شعر العجم'' (جلد چہارم) (لاہور، الفیصل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء) ص ۸۔

۲۔ ایضاً ص ۹،۸۔

۳۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر''، ص ۱۰۹۔

۴۔ Glossary of Literary Terms, by M.H.Abrms, Cornell University Press, 1966.

۵۔ The Poetic Image, by C. Day Lewis, London, 1968, p.22

۶۔ The Poetic Achievement of Ezra Pound, by Michael Alexander, London, 1979, p.24

۷۔ The Poetic Image, p.19

۸۔ Dictionary Of Literary Terms And Literary Theory, by J.A.Cuddon, Penguin, London, 1977, p. 442-443

۹۔ Encyclopaedia of Poetry and poetics: Ed. by Alex preminger, Princeton, New Jersey, 1974 p.364

۱۰۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''شعر، غیر شعر اور نثر'' (الٰہ آباد، شب خون کتاب گھر، بار دوم ۱۹۹۸ء) ص ۱۰۸۔

۱۱۔ اردو میں پیکر تراشی کے تفصیلی مطالعہ کے لیے دیکھیں:

i۔ ڈاکٹر رفعت اختر، ''علامت سے امیج تک'' صفحہ نمبر ۷۳ تا ۱۳۹۔

(اس کتاب میں ڈاکٹر رفعت اختر نے پیکر تراشی کے معنوی و اصطلاحی مفہوم (ص ۷۳) پیکر نگاری کی تعریف (ص ۸۲) اور پیکر کی اقسام (ص ۹۴) کے حوالے سے تفصیلی بحث کی ہے۔)

ii۔ ڈاکٹر سہیر رسول، ''اُردو غزل میں پیکر تراشی'' (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، اوّل ۱۹۹۹ء) صفحہ نمبر ۱۵ تا ۷۵۔

(ڈاکٹر سہیر رسول نے کتاب کے باب ''ادبی پیکر کا مفہوم'' میں جن مباحث پر تفصیلی رائے دی ہے ان میں پیکر کا مفہوم (ص ۱۷) پیکریت (ص ۳۱) پیکر کی قسمیں (ص ۴۲) پیکر کے عناصر (ص ۴۸) پیکر کی خصوصیات (ص ۵۳) پیکر تراشی کا عمل (ص ۶۲) اور پیکر تراشی کا عمل، نفسیاتی زاویہ (ص ۶۶) شامل ہیں۔)

iii۔ ڈاکٹر توقیر احمد خاں، ''اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی'' (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، اوّل ۱۹۸۹ء) صفحہ

نمبر ۱۷ تا ۹۸۔

(ڈاکٹر توقیر احمد خاں نے مندرجہ بالا کتاب میں اقبال کی پیکر تراشی کو موضوع بنایا ہے تاہم پہلے باب میں پیکر تراشی کے فنی مباحث پر نہایت تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ باب اول میں چند اہم مباحث پر قلم اُٹھایا گیا ہے ان میں پیکر تراشی، مفہوم اور ماہیت (ص ۱۷) پیکر اور مجاز (ص ۳۴) پیکر اور تشبیہ (ص ۳۵) پیکر اور استعارہ (ص ۳۶) پیکر اور تمثیل (ص ۳۷) پیکر اور محاکات (ص ۳۹) پیکر تراشی کی قسمیں (ص ۵۹) پیکر تراشی کی اہمیت (ص ۶۷) خاص اہمیت کے حامل ہیں۔)

iv۔ انیس ناگی، ''تنقید شعر'' (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء) صفحہ نمبر ۸۹ تا ۱۰۳۔

رفیق غزنوی ــــ منٹو کا ایک کردار

ڈاکٹر شگفتہ حسین

Abstract

This article is a character study of Rafiq Ghaznavi who was a contemporary of Manto. This article furnishes a psychological study of his personality. Manto, the famous Urdu short story writer, studies Rafiq Ghaznavi with penetrating eyes and declares him as an abnormal character having the symptoms morbidity and hypomania. This interesting study reflects the deep rooted analytical quality of Manto style.

رفیق غزنوی سے ہمارا تعارف منٹو کے تحریر کردہ خاکے سے ہوتا ہے(۱)۔نام سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کے آباؤ اجداد غزنی کے رہنے والے تھے، وہ خود پشاور میں رہتا تھا، اسے پشتو بولنا آتی تھی، افغانی فارسی بھی جانتا تھا، عام طور پر پنجابی میں گفتگو کرتا، انگریزی اچھی خاصی لکھ لیتا، اُردو میں اگر مضمون نگاری کرتا تو اس کا بڑا نام ہوتا، اسے اُردو ادب سے بڑا شغف تھا اور اس کے پاس اُردو ادب کا بڑا ذخیرہ موجود تھا۔اس کے گھر گلشن محل (بمبے) میں اس کے کمرے میں کتابیں بڑی ترتیب سے رکھی رہتیں۔خیال تو یہی ہوتا کہ وہ محض میراثی ہے، لیکن اس سے گفتگو ہوتی تو اس کے مطالعے اور معلومات کا علم ہوتا۔

رفیق غزنوی کا چہرہ لمبوترا بہت پرکشش تھا، خدوخال تیکھے اور نوکیلے نہیں تھے مگر جاذب نظر تھے، ناک لمبی جو پھننگ کے قریب چوڑی ہوگئی تھی، بہت وجیہہ شکل وصورت تھی۔

برسوں منٹو نے اس کا ذکر سنا، رفیق کی مخصوص طرز میں گائی غزلیں ہر کوٹھے پر گائی جاتی تھیں۔بحر رفیق کی ہوتی انداز رفیق کا تھا، منٹو سے ملنے تک کے عرصے میں یہ بھی معلوم ہوگیا کہ وہ کئی ڈھنیاں کی قریب قریب تمام مشہور طوائفوں کو سرفراز کر چکا ہے۔

محمود غزنوی اور رفیق غزنوی میں غزنی کے علاوہ ایک مماثلت تو یہ تھی کہ دونوں بت شکن تھے اور دوسری یہ کہ

ہندوستان پر محمود کے سترہ حملوں میں سے بارہ بہت مشہور ہیں اور رفیق نے بھی جن طوائفوں کو فیض یاب کیا ان کی تعداد بھی بارہ تک پہنچ سکتی تھی۔

منٹو نے زندگی کے سارے اچھے برے پہلوؤں اور کرداروں کو اپنا موضوع بنایا ہے، لیکن کچھ کردار ایسے ہیں جن کا ذکر وہ اک ادائے خاص کے ساتھ کرتا ہے۔ رفیق غزنوی کا کردار بھی کچھ ایسا ہی ہے جس کا ذکر کرتے سے منٹو پر سرشاری کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ بقول عصمت چغتائی ''رفیق غزنوی سے کچھ عجیب قسم کی محبت تھی جو سمجھ میں نہ آئی، جب اس کا ذکر کیا یہی کہا، ''بڑا بدمعاش لفنگا ہے، ایک ایک کر کے چار بہنوں سے شادی کر چکا ہے۔ لاہور کی کوئی رنڈی ایسی نہیں جس کی اس نے اپنے جوتے پر ناک نہ گھسوائی ہو۔'' بالکل رفیق کا ایسے ذکر کرتا جیسے بچے بڑے بھیا کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کے عشقوں کے قصے تفصیلوں سے سنایا کرتا۔'' (۲)

جب تک اس سے منٹو کی ملاقات نہ ہوئی وہ اُسے کھوجتا رہا، جب جب منٹو کو اس کا پتہ ملا، وہ اس سے ملاقات کے لئے گیا اور تب تب پریوں کی کہانی کے کسی پراسرار شہزادے کی طرح رفیق غزنوی کسی اور نئی مہم پر روانہ ہو گیا اور منٹو کی بے چینی کو بڑھا دے گیا اور پھر جب رفیق غزنوی اس سے ملا تو بقول منٹو ''میں کچھ سوچ ہی رہا تھا کہ ایک لم تڑنگ آدمی عمدہ سلے ہوئے سوٹ میں نمودار ہوا ___ یہ رفیق غزنوی تھا۔ اس نے کمرے میں اندر داخل ہوتے ہی مجھے موٹی گالی دی اور کہا ___ ''تم یہاں چھپے بیٹھے ہو۔''

''اِسی لمحے ۔۔۔ اِسی ثانیے مجھے ایسا محسوس ہوا کہ میں رفیق غزنوی کو ازل سے جانتا ہوں۔''

منٹو اس کا خاکہ تحریر کرتا ہے تو وہ اس کی برائیوں کی نشان دہی کرتا ہے۔ منفی انداز میں نہیں بڑے مثبت انداز میں ___ اسے اس کی حرکات وسکنات میں عجب قسم کا سطحی لا ابالیانہ پن محسوس ہوتا ہے اور اس کا اندازِ تکلم اس کے خوبصورت وجود پر تو بالکل نہیں سجتا، اسے اس کا ہاتھ نچانے کا انداز بھی پسند نہیں آتا، وہ اُسے اول درجے کا کمینہ، خود غرض اور سفلہ کہتا ہے، جس کے لئے اپنی ذات مقدم ہے، جو پرلے درجے کا بے غیرت ہے، کہنے کو تو پٹھان ہے لیکن قطعاً غیور نہیں ___ کچھ بھی کہہ لے منٹو ___ لیکن اُسے رفیق سے محبت ہے اور اِسی لئے وہ اس کی باتیں کرتا تھکتا نہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ رفیق کی رنگا رنگ شخصیت کو احاطہ تحریر میں لانا اس کے بس کی بات نہیں کہ ''اس کی ہزار پہلو شخصیت کا احاطہ چند صفحات نہیں کر سکتے'' اور جب وقت ملے گا تو اس پر ایک کتاب تحریر کرے گا۔

منٹو کے تحریر کردہ خاکے کی روشنی میں رفیق غزنوی کی شخصیت اپنے ابنارمل رویے کی بنا پر چونکاتی ہے اور نفسیات کی رو سے اگر دیکھا جائے تو وہ ایک ایسا ابنارمل کردار ہے جس کی بنیادی Morbidity اس کا Hypomania ہے، جبکہ اس کی دوسری ابنارمل خصوصیات اس ہائپو مینیا کا ہی حصہ ہیں۔ علم نفسیات Hypomania کی وضاحت یوں

کرتا ہے کہ ____

Hypomania is a lesser degree of mania, in which abnormalities of mood and behaviour are too persistent and marked to be included under cyclothymia but are not accompanied by hallucinations or delusions. There is a persistent mild elevation of mood (for at least several days on end), increased energy and activity and usually marked feelings of well-being and both physically and mental efficiency. Increased sociability, talkativeness, one familiarity, increased sexual energy, and a decreased need for sleep are often present but not to the extent that they lead to severe disruption of work or result in social rejection. Irritability, conceit, and boorish behaviour may take the place of the more usual euphoric sociability. (3)

لارڈ بائرن کی طرح زندگی گزارنے والا رفیق غزنوی طوائفوں، گھوڑا ریس اور شراب کا بے انتہا رسیا تھا۔ تقسیم ہند سے قبل فلم انڈسٹری کی ہر طوائف کو اس نے اپنے دام میں پھنسانے کی بھرپور کوشش کی۔ کسی ایک دن اگر یہ خبر گرم ہوتی کہ رفیق انوری نامی طوائف کو لے اُڑا ہے تو کچھ عرصے کے بعد یہ اطلاع موصول ہوتی کہ وہ اسے واپس کر گیا ہے یہ کہہ کر ____ ''لو سنبھال لو اپنی سنڈ کی پُوی کو'' ____ پھر معلوم ہوتا کہ وہ اب زہرہ طوائف کے ساتھ رہ رہا ہے جبکہ اس سے پہلے زہرہ کی ماں اور ماں کے بعد زہرہ کی بڑی بہن مشتری سے تعلق رکھ چکا ہے۔ زہرہ کے بعد اس کی بہن خورشید عرف شیداں اس کے حرم میں داخل ہوتی ہے اور شیداں کے ساتھ گزر بسر کرتے کرتے وہ کبھی کبھی ان کی موٹی بہن ہیراں کے دل کے ڈاک بنگلے میں بھی مقیم ہو جاتا ہے۔ لاہور کے ایک لالہ جی سے ٹکراؤ ہوتا ہے تو ان کے ساتھ رہنے والی خوبصورت لڑکی زیب النساء سے بھی آنکھیں لڑ جاتی ہیں۔ پری چہرہ نسیم کے حسن کی تعریف میں وہ زمین آسمان کے قلابے ملاتا ہے، اس تک رسائی تو نہیں ہوتی لیکن یہ ضرور معلوم ہو جاتا ہے کہ جب پری چہرہ نسیم کم عمر تھی تو وہ اس کی والدہ چھمیاں (شمشاد جو اپنے وقت کی دلی کی قیامت خیز طوائف تھی) کے بالا خانہ پر پندرہ روز ''زیرِ حراست'' رہا تھا۔ نور جہاں جسے وہ شراب کے نشے میں جھوم جھوم کر نورِ جہاں، سرورِ جہاں قرار دیتے تعریفوں کے پل باندھتا ہے (اگرچہ یہ پل راستے میں ہی ٹوٹ جاتے ہیں) وہ اس کے ہاتھ صرف اس لئے نہیں لگتی کہ وہ شوکت حسین رضوی کی اسیر تھی، البتہ بمبئی کی رقاصہ ستارہ جسے منٹو نے نیفو مینک (Nafomanic) قرار دیا ہے بغیر رفیق کی خواہش اور ارادے کے سرفراز ہو جاتی ہے لیکن صرف ایک رات کے لئے ____ یہ بات عجیب بھی تھی اور حیران کن بھی کیونکہ وہ تو جس کو اسیر بناتا اس

کے ہاں دس پندرہ روز کا قیام اس کا روزمرہ تھا ـــــ بہر حال بات کچھ بھی ہو اگر ستارہ عام عورتوں سے مختلف تھی تو رفیق بھی کوئی روایتی مرد نہیں تھا۔ وہ ایک کے بعد ایک عورت سے تعلق قائم کرتا ہے، ایک کے بعد ایک بہن اس سے فیض پاتی ہے، وہ Taboos کو نہیں مانتا ـــــ دیکھا جائے تو ایک سطح پر یہ اس کی شخصیت کا مضبوط پہلو ہے لیکن دوسری سطح پر یہی اس کی کمزوری ہے۔ اس کا یوں بین الشخصی تعلقات میں تبدیلی لانے کا عمل دراصل اس کا Sexual relation disorder ہے۔ یہ Disorder اس کی شخصیت کا خاصا ہے، کیونکہ وہ ہر طرح کے روایتی اخلاق سے انحراف کرتا ہے۔ وہ تمام مروجہ اصولوں کو توڑتا ہے۔ ہر شخص میں Inhibition behaviour system ہوتا ہے جس کے تحت وہ معاشرے کے خوف میں مبتلا ہو کر اپنی خواہشات کے خلاف مزاحمت کرتا ہے لیکن رفیق میں یہ سسٹم ہے ہی نہیں اور اگر ہے تو بہت کم، کیونکہ وہ اپنی خواہشات کی راہ میں مزاحم نہیں ہوتا، وہی کچھ کرتا ہے جو اس کا جی چاہتا ہے۔ وہ ایک ایسا Impulsive کردار ہے جو کسی پابندی کو قبول نہیں کرتا اور جس میں ایک نارمل انسان سے کہیں زیادہ جنسی تعلقات رکھنے کی توانائی موجود ہے۔ وہ نہ صرف شراب کا عادی ہے بلکہ اسے بری عورتوں اور Sex کی بھی Addiction ہے۔ جنس اس کے نزدیک ایسے ہی ہے جیسے کھانا کھانا!! وہ جب کسی شریف عورت کو دیکھتا ہے تو اُسے کچھ نہیں ہوتا کیونکہ اس کی دم صرف طوائفیں ہی ہلا سکتی ہیں۔ کوئی شریف خاتون لاکھ پچکارے چمکارے اس کی دم میں خفیف سی بھی جنبش پیدا نہیں ہوگی، لیکن وہ ان عورتوں سے بھی تعلق قائم کر کے توڑ لیتا ہے۔ ان سے ہونے والی اولاد بھی اس کے پاؤں کی زنجیر نہیں بنتی ہے اور نہ ہی وہ اپنی اس اولاد کے بارے میں کوئی غور و فکر کرتا ہے۔ ہر معاشرے کے Norms کا تقاضا تو کچھ اور ہے لیکن رفیق اپنے رویے میں قطعی اس کے برعکس ہے۔ یہ اس کا Borderline Personality Disorder ہے۔ ایسے لوگوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ان کے موڈ اور ان کے تعلقات ناپائیدار ہوتے ہیں اور عام طور پر ان کا Self image بہت ہی خراب ہوتا ہے۔ (۴)

صرف بری عورتوں سے تعلق قائم کرنے کا عمل ایک سطح پر اسے دہری شخصیت (Ambivalent Personality) بھی بنا دیتا ہے، کیونکہ شعوری سطح پر تو وہ معاشرے کی ہر پابندی کو بے دریغ توڑتا ہے لیکن لاشعوری سطح پر وہ معاشرے کی اخلاقی قیود کو Idealize کرتا ہے۔ اس کے ذہن میں شاید یہ بات موجود ہے کہ ایسے جنسی تعلقات صرف قابلِ نفرت لوگوں سے ہونے چاہئیں۔ گویا جنس ایک غلیظ رشتہ ہے جو اچھے لوگوں سے قائم نہیں کیا جا سکتا۔ زیب النساء سے اس کا تعلق قائم ہوتا ہے لیکن چونکہ زیب النساء میں روایتی بازاری پن نہیں ہے اس لئے وہ اس سے جلد اکتا جاتا ہے کہ ـــــ ''بڑی شریف عورت ہے۔۔۔۔ مجھے لطف نہیں آتا'' دلی کے ایک معزز ہندو خاندان کی ایک تعلیم یافتہ نوجوان دوشیزہ کو اس سے محبت ہو گئی۔ اسے رفیق نے ایسا دل شکن خط لکھا کہ اس کا عشق ختم ہو گیا کیونکہ اس کا کہنا تھا

___ ''میں کب تک اس کی شریف اور پاکیزہ محبت سے چپکا رہوں گا۔۔۔۔ خدا کے لئے تمام شریف عورتیں اپنے گھر میں رہیں شادی کریں، بچے پیدا کریں اور جائیں جہنم میں، مجھے ان کا عشق درکار نہیں۔ میری ساری عمر گزر گئی کھوٹے سکے چلاتے۔ کھرے مجھ سے نہیں چلیں گے۔'' یوں اس کے وجود کا ایک حصہ سوسائٹی کی اخلاقی قیود کو قبول (Obey) کرتا ہے اور دوسرا انہیں رد (repel) کرتا ہے یہ اس کی شخصیت کا تضاد (Paradox) بن جاتا ہے۔

وہ طوائف کی صحبت میں لطف پاتا ہے کہ اس نے اُس عورت کو فتح کر لیا ہے جو اس کی طرح گھٹیا بازاری جملے بولتی ہے اور ضلع جگت اور پھبتی بازی میں اس سے دو ہاتھ آگے ہے، لیکن اس فتح مندی کی سرشاری سے زیادہ وہ اس پابندی سے بچتا ہے جو شریف عورت کے زندگی بھر کے ساتھ میں ہے۔ یہ اس کی خوش قسمتی تھی کہ اس کی سنہرے جلووں کی بیاہی بیوی شادی کے تین چار سال بعد ہی فوت ہو گئی تھی اور باقی جن عورتوں سے اس کا تعلق رہا تھا انہیں وہ خوبصورت بیٹیوں کی صورت ''سونے کی کانیں'' عطا کر کے رخصت کر دیتا تھا۔ ایسی سونے کی کانیں اس نے نامعلوم کس کس کو عطا کی تھیں خود اِسے بھی کچھ یاد نہ تھا ہاں روزِ محشر جب کھدائی ہوگی تو اللہ جو بڑا امردم شار ہے خود ہی حساب کر لے گا۔ یہ اس کی ذمہ داری نہ تھی۔ اس کا یہ ابنارمل رویہ ایک اعتبار سے پشاور کے روایتی ماحول کے خلاف بھی بغاوت تھی، جہاں عورتوں کے معاملے میں پردے اور دوسری باتوں کا بڑا اہتمام رہتا ہے۔ اسی لئے منٹو اسے پٹھان تو مانتا ہے لیکن ایسا پٹھان ___ جسے غیرت سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ روایتوں سے بغاوت اور پابندیوں کی توڑ پھوڑ اُسے جو لطف دیتی ہے اس کا اظہار اس وقت ہوتا ہے جب وہ رشتوں کو بھی Violate کرتا ہے۔ سہرے جلووں کی بیاہی بیوی کے بطن سے اس کی ایک بیٹی ظاہرہ تھی جس نے ضیا سرحدی سے شادی کی اور پھر طلاق لے کر باپ کے ساتھ رہنے لگی۔ وہ اُسے مشورہ دیتا ہے ___ ''دیکھ پتر، تو نذیر لدھیانوی سے شادی نہیں کرنا چاہتی نہ کر ___ ضیا سرحدی سے کر ___ تذبذب میں ہے تو دونوں سے کر لے۔ اگر یہ تمہیں دھوکا دے گئے تو کوئی فکر نہ کرنا۔۔۔ میں تیرا سب سے بڑا خاوند ہوں ___ تیرا باپ۔'' انوری طوائف سے اس کی بیٹی زرینہ المعروف نسرین تھی۔ اس سے ملا اور پھر منٹو سے کہا ___ ''منٹو ___ سرو قد، بے حد خوبصورت، جوانی سے بھرپور، میں نے جب اسے اپنے بازوؤں میں بھینچا تو خدا کی قسم مزہ آ گیا۔'' یہ اس کی Incestous desires ہیں جن کا اس کے جسم سے کوئی تعلق نہیں، لیکن بس اسے رشتوں کو Violate کرنے میں مزہ آتا ہے اور پھر وہ شرمندہ بھی نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ سے اس کی بیٹی کی زندگی تباہ ہو جاتی ہے کیونکہ وہ اسے بھی اپنے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ اس کا Impulse Control Disorder ہے کیونکہ

> "Impulse control disorders are characterized by the failure to resist an impulse, drive, or temptation to perform some act that is harmful to the patient or others". (5)

اس کے ہاں Histronic Personality Disorder بھی پایا جاتا ہے۔ علم نفسیات Histronic personality disorder کی وضاحت یوں کرتا ہے کہ

"Histronic personality disorder characterized by:

(a) Self-dramatization, theatricality, exaggerated expression of emotions;

(b) Suggestibility, easily influenced by others or by circumstances;

(c) Shallow and labile affectivity;

(d) Continual seeking for excitement, appreciation by others, and activities in which the patient is the centre of attention;

(e) Inappropriate seductiveness in appearance or behaviour;

(f) Over-concern with physical attractiveness.

Associated features may include egocentricity, self-indulgence, continuous longing for appreciation, feelings that are easily hurt and persistent manipulative behaviour to achieve own needs." (6)

رفیق دوسروں کی توجہ پانے کے لئے ہمیشہ غیر معمولی رویہ اپناتا ہے۔ جب اس کی جیب میں پھوٹی کوڑی نہیں ہوتی تو وہ شاندار لباس پہنتا ہے اور جب پیسا آجاتا ہے تو پھر عام سے کپڑوں میں بھی اُسے پرواہ نہیں ہوتی۔ دوسرے لفظوں میں کڑکی کے دنوں میں اُسے خود پر اعتبار نہیں رہتا اس لئے ایسا ابنارمل رویہ اپناتا ہے اور جب جیب بھر جاتی ہے تو اس کا اندرون بھی اعتبار سے مالا مال ہو جاتا ہے۔ اسی طرح محفل میں بیٹھے کوئی بات کرتا ہے تو خود ہی ہنستا ہے، بے تحاشا ___ اور پھر خود ہی داد دیتا ہے ___ اپنے آپ کو ___ گانا گانے لگتا ہے تو ''گانا سنانے سے پہلے ہی وجد میں لے آئے گا۔ باجے کے کسی سر پر انگلی رکھے گا اور خود پر سرتا پا رقت طاری کر کے کہے گا، ''ہائے'' یہ ہائے بہت لمبی ہو گی، پھر وہ دوسرے سر کو دبائے گا اور اس سے بھی لمبی ''ہائے'' اس کے حلق سے نکلے گی جو سامعین کے رونگٹے کھڑے کر دے گی۔۔۔۔ قریب ہوگا کہ سننے والے اپنے کپڑے پھاڑنے اور سر کے بال نوچنے لگیں کہ ایک دم وہ بے تحاشا ہنسنا شروع کر دے گا اور باقاعدہ گانے لگے گا۔'' وہ گویا کم اور مداری زیادہ ہے۔ جس کے نزدیک زندگی بھی ایک طوائف ہے اور وہ اس سے طوائفوں والا ہی سلوک کرتا ہے۔ اسے اپنے بچوں کی تعداد یاد نہیں کہ خدا خود شمار کرے گا اور جب اس کا شیداں طوائف سے بیٹا مر جاتا ہے تو وہ منٹو کو اس وقت حیران کر دیتا ہے جب منٹو اسے قراقلی ٹوپی میں غم زدہ دیکھتا ہے، لیکن تھوڑی دیر کے بعد جب وہ منٹو کے ساتھ برآمدے میں جاتا ہے تو ___ ''رفیق نے قراقلی اُتار کر زور سے ایک طرف پھینکی اور سگریٹ سلگا کر کہا، ''دُر فٹے منہ۔۔۔۔ غم کرتے کرتے چہرہ لمبوترا ہو گیا ہے۔'' اور کھکھلا کر ہنسنے لگا۔'' یہ

احساسات کی کمی اس کی Apathy ہے، رشتوں کا Disorder ہے۔ بقول منٹو وہ ''بے حیائی اور ڈھٹائی کی حد تک ہر وقت خوش رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تندرست ہے۔ اتنی عمر ہونے پر بھی آپ اسے معمر نہیں کہہ سکتے۔'' وہ ہر حال میں خوش رہنے والا انسان ہے، جسے موت بھی افسردہ نہیں کر سکتی۔ اس کا موڈ ہمیشہ Elevated رہتا ہے اور اسی لئے وہ Increased Sexual Energy کا حامل ہے۔ ہر وقت اور ہر اعتبار سے فعال صورت میں رہتا ہے۔

وہ کسی بھی رنگ میں، کسی بھی صورت حال میں کبھی Depress نہیں ہوتا ہے۔ ایک سطح پر وہ ایک Over active کردار ہے، کیونکہ عام نارمل آدمی کبھی نہ کبھی تو پریشان اور اُداس ہو جاتا ہے لیکن یہ نہیں ہوتا۔ وہ زندگی کے ساتھ رات کو سوتا ہے، صبح اس سے پھکڑ بازی کرتا ہے، قہقہہ لگاتا ہے اور یوں زندگی کا ایک دن ختم ہو جاتا ہے ایسے ہی جیسے اس کے تعلقات بازاری عورتوں سے ختم ہو جاتے ہیں۔ اسے کسی کے جانے کا کوئی دُکھ نہیں ہوتا۔ وہ بنیادی طور پر تخلیق کار ہے۔ دھنیں تخلیق کرتا ہے۔ تخلیقیت کے ساتھ عموماً تشویش ہوتی ہے لیکن اس کے ہاں فن کاروں سے مخصوص تشویش مفقود ہے۔ فن کار عالم تشویش میں شاہ کار تخلیق کر جاتے ہیں ___ جبکہ وہ ___ وہ قہقہے لگاتا ہے، پھکڑ بازی اور گالی گلوچ کرتا ہے ___ پھر اسی ساری ہڑبونگ میں کبھی طبلہ صحیح کراتا ہے کہ دائیں طرف مکھی بیٹھ گئی تھی اور کبھی پورے آرکسٹرا میں ایک وائلن آؤٹ آف ٹیون ہو کر اس کی توجہ کو تھام لیتی ہے۔ اس کی بنائی دھنیں، اس کی گائی غزلیں اور گیت صرف مقبول نہیں ___ بہت مقبول ہیں اور وہ کسی تخلیقی Depression کا شکار بھی نہیں ___ ! حیرت انگیز لیکن ابنارمل!!

رفیق غزنوی منٹو کا ہم زاد ہے ___ ''اسی لمحے۔۔۔۔ اسی ثانیے مجھے ایسا محسوس ہوا کہ میں رفیق غزنوی کو ازل سے جانتا ہوں۔'' ___ یہ ایسا ہم زاد ہے جو وہ سب کچھ کرتا ہے جو خود منٹو نہیں کر سکا یا نہیں کر سکتا البتہ ایسا کرنے کی حسرت رکھتا ہے۔ اس بات کو ہم یوں سمجھتے ہیں کہ جے۔ ایم۔ کوئٹزی ڈینئیل ڈیفو کے ناول روبنسن کروسو کے حوالے سے اپنے نوبل لیکچر میں اس امر کا اظہار کرتا ہے کہ یہ روبنسن کروسو کا ہم زاد ہے جو لندن میں رونما ہونے والے تمام اہم واقعات کی رپورٹیں تحریر کرتا ہے وگرنہ ___

> "His own skill, learned in the counting house, was in making tallies and accounts, not in turning phrases, "Death himslef on his pale horse': Those are words he would not think of. Only when he yields him self up to this man of his do such words come." (7)

منٹو نے رفیق کا خاکہ بڑی گہری Involvemen کے ساتھ تحریر کیا ہے۔ اسے اپنے اس کردار سے محبت ہے وہ اسے Idealize کرتا ہے۔ وہ رفیق غزنوی کی شخصیت کے سارے پیچ و خم، اس کے دل کے سارے بھید، اس

کے باطن کی ساری خباثتوں، نزاکتوں سے واقف ہے۔ وہ کسی ماہر نفسیات سے بھی زیادہ گہری بصیرت کے ساتھ رفیق کا مطالعہ کرتا ہے۔

منٹو نے رفیق سے محبت میں خود کو بری طرح بے نقاب کیا ہے۔ وہ اپنے اس ہم زاد سے ان دنوں متعارف ہوتا ہے جب وہ خود زندگی سے بے زار تھا۔ طبیعت ہر وقت اُچاٹ اُچاٹ سی رہتی تھی۔ تکیوں میں جاتا، قبرستانوں میں گھومتا، کسی اچھی سی لڑکی سے عشق لڑانے کے خواب دیکھتا، دوستوں کے ساتھ مل کر چرس پیتا، کوکین کھاتا، شراب پیتا لیکن جی کی بے کلی دور نہ ہوتی اور اس شدید آوارگی کے دور میں رفیق غزنوی سے ملنے کی خواہش ہوئی۔ چنانچہ بقول منٹو ''میں نے تکیوں میں، شراب خانوں میں اور رنڈیوں کے کوٹھوں پر جا جا کر پوچھا کہ رفیق غزنوی کہاں ہے؟'' منٹو کو بارہا یہ بھی بتایا گیا کہ اس کی شکل رفیق سے بہت ملتی ہے اور بارہا منٹو نے اس کی وجاہت کو سراہا ___ (یہ منٹو کی انانیت پسند شخصیت کی تشفی تھی)۔ عام طور پر منٹو کے ناقدین کسی تمہید، کسی انجام، کسی واقعے یا کسی ایک جملے سے اس کے فن میں انسان دوستی کے عناصر تلاش کر لیتے ہیں کہ وہ اس بات پر توجہ دیتا ہے کہ ''دیکھو اس شعلۂ روزگار، اس اوباش، اس نکھٹو اور بھڑوے کو، یہ تجارتی کلچر کے کولھو میں پھنس کر بھی انسان ہے، اس میں نیکی کا جوہر ___ ہمدردی اور قربانی کا جذبہ زندہ ہے۔'' (۸) لیکن جب وہ رفیق کو زیر بحث لاتا ہے تو وہ ایسا کوئی تاثر نہیں دیتا۔ اس کے لئے کوئی چونکا دینے والا جملہ یا اختتام ترتیب نہیں دیتا۔ یہ تو عصمت چغتائی ہیں جو ہمیں بتاتی ہیں کہ ___ ''رفیق سے ملنے کے بعد مجھے معلوم ہو گیا کہ منٹو کا مطالعہ کتنا گہرا ہے۔ باوجود دنیا کے ساتوں عیب کرنے کے، رفیق میں وہ ساری خوبیاں موجود ہیں جو ایک مہذب انسان میں ہونا چاہئیں۔'' (۹)

منٹو کو یہ کردار اس لئے Fascinate کرتا ہے کہ وہ زندگی کو اس طرح بسر کرتا ہے، جیسا کرنے کی شاید منٹو کو حسرت تھی، مثلاً منٹو تمام عمر ایک عورت اپنی بیوی سے وابستہ رہا، اس کو نواب کاشمیری سے کیا تمام ایسے کشمیریوں سے نفرت رہی جو اپنی بیویوں سے برا سلوک کریں۔ (۱۰) عصمت چغتائی پہلی بار منٹو سے ملتی ہیں تو دوران گفتگو ذکر صفیہ ہی کا رہتا ہے۔ بڑے پیار بھرے، بڑے میٹھے انداز میں ___ ''منٹو کو صفیہ کی یاد نے کئی بار ستایا، صفیہ بڑی اچھی لڑکی ہے، صفیہ بہت عمدہ سالن پکاتی ہے، آپ اس سے مل کر بہت خوش ہوں گی۔'' (۱۱) منٹو کا بیٹا ڈیڑھ سال کی عمر میں فوت ہو گیا ___ ''ہاں، مجھے اپنے بیٹے سے محبت تھی۔ ۔ ۔ ۔ خدا کی قسم اتنا سا پیروں پیروں چلتا تھا۔ بڑا شریر تھا، گھٹنوں چلتا تھا تو فرش کی درزوں میں سے مٹی نکال کر کھا لیا کرتا تھا۔ میرا کہنا بڑا مانتا تھا۔'' عام باپوں کی طرح منٹو نے اپنے بیٹے کے عجیب وغریب ہونے کا یقین دلانا شروع کیا۔'' (۱۲) اسے اپنے بیٹے سے عشق تھا۔ اپنی بیوی اور تینوں بیٹیوں سے بھی بڑا پیار تھا گھر میں وہ صرف ایک خاوند ایک باپ تھا۔ ہاں شادی سے پہلے وہ بھی رنڈیوں کے کوٹھوں پر آتا جاتا رہا ___

رفیق کی طرح اس نے وہاں راتیں بھی گزاریں لیکن شادی کے بعد بڑی چخ چخ کے بعد اسے عصمت چغتائی کو یقین دلانا پڑا کہ وہ بھی کبھی رنڈی باز رہا ہے۔

منٹو نے رفیق غزنوی کا کردار لاشعوری طور پر منتخب کیا ہے کیونکہ منٹو میں رفیق کے برعکس Social Inhibition موجود ہے، وہ اس کی طرح Impulsive بھی نہیں اور اس میں تخلیق کاروں کی مخصوص تخلیقی تشویش بھی ہے۔ منٹو ایک نارمل اور عام انسان ہے جو معاشرے کے Taboos سے بھی واقف ہے لیکن وہ منافق ہے۔ ''مجھ میں بحیثیت ایک انسان کے بے حد کمزوریاں ہیں۔ اس لئے مجھے ہر وقت ڈر رہتا ہے کہ یہ کمزوریاں دوسروں کے دل میں میرے متعلق نفرت پیدا کرنے کا موجب نہ ہوں۔'' (۱۳) جبکہ رفیق کا ظاہر اور باطن ایک ہے۔ اپنے اندر کی کمینگی اور سفلہ پن منٹو کو مجبور کردیتا ہے کہ وہ رفیق جیسے کرداروں کو نمایاں حیثیت میں پیش کرے۔ شاید اس کے لاشعور میں یہ شدید خواہش موجود ہے کہ وہ بھی رفیق غزنوی جیسا بنے کیونکہ ایک وقت تھا جب وہ اپنی بیوی اور بچیوں کے لئے یوں پریشان تھا ___ ''میری موجودہ زندگی مصائب سے پُر ہے۔ دن رات مشقت کرنے کے بعد بمشکل اتنا کماتا ہوں جو میری روزمرہ کی ضروریات کے لئے پورا ہو سکے۔ یہ تکلیف دہ احساس ہر وقت مجھے دیمک کی طرح چاٹتا رہتا ہے کہ اگر آج میں نے آنکھیں میچ لیں تو میری بیوی اور تین کم سن بچیوں کی دیکھ بھال کون کرے گا۔'' (۱۴)

اور پھر ایک وقت وہ آیا کہ اپنی زندگی کے آخری تین چار سالوں میں اس نے اپنی بیوی اور بچوں کو جیتے جی اللہ کے سپرد کردیا۔ ایسے جیسے اُسے ان سے کوئی سروکار ہی نہ ہو۔ اب اس کا جینا صرف اپنے لئے رہ گیا تھا یا اس کی بے حسی اور خود فراموشی کی انتہا تھی۔ (۱۵)

گویا منٹو کا رویہ اپنی زندگی کے آخری تین چار سالوں میں ہی سہی ___ کسی حد تک ہی سہی کسی بھی سبب ___ بالآخر رفیق غزنوی اپنے ہم زاد سا ہو گیا اور وہ Social Inhibition تھا ___ اور جو اسے ہر وقت ڈر رہتا تھا کہ اس کی کمزوریاں دوسروں کے دل میں نفرت کا سبب نہ بنیں وہ خوف ختم ہو گیا۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہیے کہ وہ Taboos سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے آزاد ہو گیا۔

حوالہ جات

۱۔ سعادت حسن منٹو، ''رفیق غزنوی'' (خاکہ)، لاؤڈ سپیکر، لاہور، مکتبہ اُردو ادب، ۱۹۸۴ء، رفیق غزنوی کے بارے میں درج شدہ تمام معلومات منٹو کے خاکے سے لی گئی ہیں۔ تقسیم کے بعد رفیق غزنوی کراچی میں رہائش پذیر ہو گئے تھے۔ آخری عمر میں فالج ہو گیا تھا۔ معروف اداکارہ اور گلوکارہ سلمیٰ آغا بھی رفیق غزنوی

کی بیٹی ہے اور یکے بعد دیگرے شادیوں کا سلسلہ اسے یقیناً باپ سے ورثے میں ملا ہے۔

۲۔ عصمت چغتائی، ''میرا دوست میرا دشمن'' (خاکہ) مشمولہ نقوش منٹو نمبر شارہ ۴۹-۵۰، لاہور، ادارہ فروغ اُردو، ص ۳۳۱، ۳۳۲۔

3. "The ICD-10, Classification of Mental and Behavioural Disorders"1992. World Health Organization. Geneva, P.13.

4. Barlow, David. H., Durand. V. Mark, 2001, "Abnormal Psychology". 2nd Edition Wardsworth, U.S.A, P.392.

5. Sadock, Benjamin. J., Sadock, Virginia (Editors) 2000, "Comprehensive Text Book of Psychiatry", 7th Edition, Lippincott Williams & Wilkins, New York, P.1701.

6. "The ICD-10 Classification of Mental and Behavioural Disorders". P.205.

7. Coetzee, J.M., "He and his man", Nobel Lecture, Sweedish (Coetzee - Lecture - S. html) The Nobel Foundation. 2003.

۸۔ ممتاز حسین ''سعادت حسن منٹو کی یاد میں''، (مضمون) مشمولہ نقوش، منٹو نمبر شارہ ۴۹-۵۰، ص ۳۲۳۔

۹۔ عصمت چغتائی، ''میرا دوست میرا دشمن''، (خاکہ) مشمولہ نقوش منٹو نمبر، ص ۳۳۲۔

۱۰۔ سعادت حسن منٹو، ''نواب کاشمیری'' (خاکہ) لاؤڈ سپیکر مشمولہ منٹونما، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص ۲۸۱۔

۱۱۔ عصمت چغتائی ''میرا دوست میرا دشمن'' (خاکہ) نقوش منٹو نمبر، ص ۳۲۸۔

۱۲۔ ایضاً، ص ۳۲۹

۱۳۔ احمد ندیم قاسمی، ''منٹو کی چند یادیں اور چند خطوط'' مشمولہ نقوش منٹو نمبر، ص ۴۰۳۔

۱۴۔ سعادت حسن منٹو، ''حبیب کا کفن'' یزید (مجموعہ)، دہلی، ساقی بک ڈپو، ۱۹۸۲ء، ص ۱۸۰۔

۱۵۔ جگدیش چندر ودھاون، ''منٹو نامہ''، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، س۔ن، ص ۱۲۴۔

سید امتیاز علی تاج کی شذرہ نویسی

ڈاکٹر محمد سلیم ملک

Abstract

Syed Imtiaz Ali Taj, a re-known playwright and humorist, while started writing at his early age in various formats of Urdu, used to translate prose extracts of eminent writers in Urdu language which published mostly in his literary magazine Kehkashan (started from September 1918 and ended on June 1920). Such scholastic extracts were adjusted /appeared on the blank portions of the pages, left at the end of the published articles. As many as 42 extracts of Taj are researched and introduced with necessary information and a brief summary of each extract is furnished accordingly. The research paper ends with an over all review on the extracts.

سید امتیاز علی تاج (۱۹۰۰ء-۱۹۷۰ء) کا اوائلِ شباب میں اَدبی چلن یہ رہا کہ کسی مُمتاز اَدیب کا کوئی نثر پارہ پسند آتا تو اُسے اُردو میں ترجمہ کر ڈالتے اور رسالے میں کسی مضمون یا کہانی سے صفحے کا کچھ حصہ بچ رہتا تو اُس پر درج کر دیتے۔ ایسے ۲۷ شذرات اُنھوں نے ترجمہ کر کے اپنے رسالے کہکشاں (ستمبر ۱۹۱۸ء تا جون ۱۹۲۰ء) میں شایع کیے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُنھوں نے نثر پارے ترجمہ کرنے کا شغل اِدارتی ضرورتیں پوری کرنے کے لیے کیا۔ علاوہ ازیں ایسے ۵ شذرے رسالے مخزن میں' تین تین راوی اور تہذیب نسواں میں اور ایک ایک کاررواں اور اَدب لطیف میں شایع ہوا' جب کہ دو نثر پارے ایسے بھی یہاں شامل کیے گئے ہیں جو ریڈیو پاکستان لاہور سے نشر ہوئے۔

اِن شذرات کو اِشاعتی ترتیب سے دیکھیں تو پہلا نثر پارہ ۱۹۱۵ء میں اور آخری ۱۹۴۸ء میں شایع ہوا' یعنی تہائی صدی میں کم و بیش ۴۲ شذرات منصۂ شہود پر آئے جن کا سال بہ سال گراف تیار کیا تو ۱۹۱۹ء میں سب سے زیادہ یعنی ۱۶ شذرات ترجمہ کیے۔ ۱۹۲۰ء میں چھے، ۱۹۲۱ء میں چھے' ۱۹۱۸ء میں پانچ اور ۱۹۱۷ء میں دو شذرے سامنے آئے

جب کہ ۱۹۲۴ء سے ۱۹۴۸ء کے پچیس برسوں میں بہ مشکل سات نثر پارے سامنے آسکے اور وہ بھی' گمان غالب ہے کہ' ابتدائی برسوں میں لکھے گئے اور اسی زمانے میں مختلف رسالوں میں شایع بھی ہوئے اور بعد ازاں جس رسالے کے مدیر کو جب ضرورت پڑی اُس نے کوئی شذرہ اُٹھا کر وہاں نقل کر دیا۔ اس خیال کی توثیق اس بات سے ہوتی ہے کہ ''میں خود'' تین بار اور ''پھول' غزال'' اور ''فرشتے کا پیار'' دو دو بار شایع ہوئے۔

ان بیالیس میں سے کم از کم دس شذرات' یعنی ایک چوتھائی تعداد' ایسے نثر پاروں کی ہے جن پر کوئی عنوان درج نہیں۔ پھول کا عنوان تاج کو مرغوب رہا' اس لیے تین شذروں کا نام پھول رکھا۔ ان کے اصل مصنفین کا سُراغ لگایا تو بیالیس میں سے قریباً نصف نثر پاروں کے اصل مصنفین کا پتا چل سکا' جن میں سے لینڈر تاج کو زیادہ پسند رہا' اس لیے اُس کے آٹھ نثر پارے سامنے لائے۔ ٹیگور کے دو شذرے ترجمہ کیے' مگر کئی اور شذرے ایسے ہیں جو اپنے رومانی انداز کی وجہ سے ٹیگور کے مزاج کے قریب معلوم ہوتے ہیں' اس لیے ہو سکتا ہے وہ بھی ٹیگور کی تخلیق رہے ہوں۔ دیگر مصنفین میں شیکسپئر' رسکن' بن جانسن' جارج ایلیٹ' میری کوریلی' جانے اسکاٹ' سیگفرِیڈ سیسٹیون اور ایلرا ویلر وکا ایک ایک نثر پارہ نظر آتا ہے۔

ان اعداد و شمار کی روشنی میں ۱۹۲۱ء کے سال کے ختم تک تاج ۳۵ شذرے سُپرد قلم کر چکے تھے اور یہی وہ زمانہ ہے جب اُنھوں نے ڈراما انارکلی لکھنا شروع کیا' اس لیے انارکلی کے لطیف اسلوب میں ان نثر پاروں کی مشق و ممارست بھی کارفرما رہی ہوگی' مگر اس دل چسپ ادبی انکشاف کی صراحت اس وقت ہمارے دائرہ کار سے باہر ہے۔ اب ہم ان نثر پاروں کا ایک ایک کر کے جائزہ لیتے ہیں' ان کی اشاعتی تحقیق و تفصیل فراہم کرتے ہیں۔ ضروری نکات کا خلاصہ کرتے ہیں اور آخر میں مجموعی تبصرہ بھی کیے دیتے ہیں۔

سید امتیاز علی تاج کی پہلی ادبی نگارش' اب تک دست یاب حقائق کی روشنی میں ''ایک پھول کی سرگزشت'' قرار دی جا سکتی ہے جو پہلی بار ماہ نامہ مخزن لاہور میں شایع ہوئی اور ہفت روزہ تہذیب نسواں نے اُسے ۱۹ر جون ۱۹۱۵ء کے شمارے میں مکرر شایع کیا' جس کا تعارف' رسالے کی مدیر نے ان لفظوں میں کرایا:

> ''ذیل کا مضمون بہت عرصہ ہوا' مخزن میں شایع ہوا تھا۔ اسے برخوردار امتیاز علی نے تھوڑی سی تبدیلی کے بعد تہذیبی بہنوں کے پڑھنے کے قابل کر دیا ہے' چناں چہ اس کا نصف حصہ آج یہاں درج کیا جاتا ہے۔ باقی اگلے پرچے میں درج ہوگا۔''[۲]

اس مضمون کا نصف حصہ اس جملے ''یہ سُن کر میں اور شرما گیا''[۳] تک درج کیا گیا۔ باقی اگلے پرچے میں' یعنی تہذیب نسواں کی ۲۶ جون ۱۹۱۵ء کی اشاعت میں شایع ہوا۔[۴]

ایک پھول کی سرگزشت کا خلاصہ یہ ہے کہ میری کہانی پانچ دن سے لمبی نہیں۔ دو دن ہری ہری پتیوں میں گزر گئے' جب کانٹے میرے گرد پہرہ دے رہے تھے۔ ہوا زور زور سے ہلاتی تھی اور کان میں ہلکی ہلکی آوازیں آتی تھیں۔ اگلے روز میں نے زور لگایا اور نقاب چیر کر باہر آ گیا۔ چاروں طرف میرے دوست ہنس کھیل رہے تھے۔ سورج نکلا تو اُس کی تمازت ستانے لگی۔ جو پاس سے گزرتا میری تعریف ضرور کرتا' مگر چڑیاں مجھے ٹھونگتی اور ہوا ستاتی رہی۔ اگلے دن میرا جوبن دیکھا نہ جاتا تھا۔ بلبلیں مجھے چومے جاتی تھیں۔ اُن کے نغمے دِل میں اُتر رہے تھے۔ ہر بات میں میری ہنسی نکل جاتی تھی' مگر چوتھے دن جسم میں سُستی محسوس ہونے لگی۔ پنکھڑیاں ڈھیلی ڈھیلی پڑ گئیں۔ کسی نوجوان نے مجھے توڑ کر رومال میں رکھ لیا' جہاں میرے اور دوست بھی پڑے تھے۔ اُس نے ایک قبر پر لا کر ہمیں بکھیر دیا جہاں میری مہک جاتی رہی' رگیں کھنچنے لگیں اور پتیاں ایک ایک کر کے گر گئیں۔

''میں خود'' تاج کے قلم سے نکلا رومانی شذرہ ہے جو مخزن کے دسمبر ۱۹۱۷ء کے شمارے میں شائع ہوا۵' پھر کہکشاں کے مارچ ۱۹۲۰ء کے پرچے میں چھپا۶ اور برسوں بعد ماہ نامہ دِل گداز لاہور نے اسے جولائی ۱۹۳۹ء کی اشاعت میں پھر شامل کیا۷' جس کا لب لباب یہ ہے کہ میرے خیالوں کے گہرے سمندر میں نورانی کرنیں اس طرح موجیں مارتی ہیں جیسے بچی اوڑھنی رنگنے کے لیے' ننھی اُنگلی پر رنگ لگائے اور پانی سے بھرے طشت میں اُنگلی پھیرتی جائے اور پانی میں رنگین لہریں اُٹھتی جائیں۔

تاج نے یورپی ادیب لینڈرز کا ایک مختصر اقتباس اُردو میں ترجمہ کیا اور کوئی عنوان دیے بغیر کہکشاں کے ستمبر ۱۹۱۸ء کے شمارے میں شامل کیا۸۔ یہ کہکشاں کا پہلا شمارہ تھا جسے تاج نے اپنی ادارت میں شائع کیا' اس اقتباس میں بتایا ہے کہ شعر دِل سے نکلتا ہے اور اس کی فضا دماغ سے ترتیب پاتی ہے۔ شفاف پانی جتنا گہرا ہو' اتنا گہرا لگتا نہیں' مگر گدلا پانی گہرا نہ ہو تو بھی گہرا معلوم ہوتا ہے۔

تاج کا ''تو نہ آیا'' کے عنوان سے ایک مختصر اقتباس کہکشاں کے ستمبر ۱۹۱۸ء کے شمارے میں شائع ہوا۹۔ اپنے ماحول اور فضا کے اعتبار سے یہ ٹیگور کی کسی نگارش کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے جس میں شاعر کہتا ہے کہ میں نے ساری رات آنکھوں میں کاٹ دی' ستارے ڈوب گئے' چاند نے منہ موڑ لیا' سورج نکل آیا' مگر تو نہ آیا۔

تاج کا مختصر رومانی شذرہ ''نیند'' کہکشاں کے نومبر ۱۹۱۸ء کے شمارے میں شائع ہوا۔۱۰ جس میں مذکور ہے کہ اے نیند! تیرے آبِ حیات سے میرے دِل کا غنچہ شگفتہ ہوتا ہے۔ میں تیرا اسیر بننا چاہتا ہوں۔ مجھے کسی ایسے جزیرے پر نہ لے جا' جہاں زندگی کے مصائب برسرِ پیکار رہتے ہوں بلکہ سکون و اطمینان کی اُس وادی کی سیر کرا دے جہاں جادو بھرے خزانے کی سنہری ملکہ تخت پر جلوہ گر ہوتی ہے۔

تاج کا رومانی شذرہ ''جب تو دوپٹا چن رہی تھی'' کہکشاں کے دسمبر ۱۹۱۸ء کے شمارے میں شایع ہوا۔[۱۱] جس کا خلاصہ یہ ہے کہ ایک شام جب تو دوپٹا چُن رہی تھی تو تیری اُنگلیاں دوپٹے کا ذرا ذرا سا حصہ چُن چُن کر تیری مٹھی کو فراہم کر رہی تھیں۔ اُس وقت میری تمنائیں تیرے ہاتھوں میں جمع ہو رہی تھیں۔ ایک روز تیرے دوپٹے کے بل کُھل گئے اور اُس کی شکنیں تیرے سر اور سینے پر لہرانے لگیں، مگر افسوس! اُن میں میری آرزوئیں نہ تھیں۔

تاج نے ٹیگور کی کسی رومانی نگارش کا مختصر شذرہ ترجمہ کر کے کہکشاں کے دسمبر ۱۹۱۸ء کے شمارے میں شامل کیا۔[۱۲] جس کا لب لباب یہ ہے کہ میری محبوبہ میرے اِس قدر قریب ہے جتنا پھول زمین کے قریب ہوتا ہے۔ وہ مجھے نیند کی طرح شیریں ہے۔ اُس کی محبت دریا کی طرح بہ رہی ہے۔ میرے گیت اُس کے ساتھ یوں ہم آہنگ ہیں جیسے ندی کے ساتھ اُس کی موجیں۔

تاج کا ایک ننھا منھا شذرہ ''بچے کا تبسم'' جنوری ۱۹۱۹ء کے کہکشاں میں شایع ہوا۔[۱۳] جس میں مذکور ہے کہ میرا بچہ، موسمِ سرما کی سہانی دھوپ کی مانند ہے۔ اُس کے چہرے پر سے نئے چاند کی شعاعیں پھوٹتی ہیں۔ اُسے دیکھنے سے رنج و غم یوں رفع ہو جاتے ہیں جیسے سورج کی دھوپ سے اندھیرا جاتا رہتا ہے، کیوں کہ اُس کا چہرہ قوسِ قزح کی طرح ہے۔

ٹیگور کے ایک مختصر رومانی شذرے کا ترجمہ تاج نے ''دُنیا کا راز'' کے عنوان سے کیا جو کہکشاں کے جنوری ۱۹۱۹ء کے پرچے میں شایع ہوا۔[۱۴] جس کا خلاصہ یہ ہے کہ جب سورج غروب ہوتا تو چاند غروب کی گہرائی سے اونچا ہو کر پیڑوں کے پیچھے پیچھے چلتا۔ بجلیاں، بادلوں کو چومتیں اور بادِ جنوب کے جھونکے سرسراتے تو شاعر گانے لگتا: دُنیا کے راز سُنو۔ اُس وقت دوشیزائیں پودوں اور پرندوں کی ناز برداری کرتیں اور آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر کہتیں: دُنیا کا راز کھل گیا۔

تاج نے یورپی ادیب لینڈرز کے ایک اقتباس کا اُردو میں ترجمہ کیا جو اپریل ۱۹۱۹ء کے کہکشاں میں شایع ہوا۔[۱۵] جس میں مذکور ہے کہ بڑے ادیب کے خیالات صحیح ہوں۔ اُس کی سادگی میں عامیانہ پن نہ ہو۔ بلند خیالی میں لفاظی نہ ہو۔ متانت میں سختی نہ ہو۔ شگفتگی میں شوخی نہ ہو۔ اپنی بات ایک دم شروع کرے نہ زبردستی تسلیم کرائے، کیوں کہ کرختگی پائے دار نہیں ہوتی اور اونچی آواز میں حکم نہیں ہوتا۔

تاج کا ایک مختصر رومانی شذرہ اپریل ۱۹۱۹ء کے کہکشاں میں شایع ہوا۔[۱۶] جس میں درج ہے کہ سورج دَم توڑ رہا ہے جس کی وجہ سے پہاڑیوں پر سُرخی چھائی ہے۔ سمندر کی لہریں مچل رہی ہیں۔ مقبرے کے گنبد پر چیل چلا رہی ہے، جس کی غم گین آواز میرے دِل کی گہرائی میں ڈوب رہی ہے اور تجھے پانے کی خواہش شدید ہو رہی ہے۔

تاج نے ''اے بچی!'' کے عنوان سے ایک مختصر رومانی شذرہ لکھا جواپریل ۱۹۱۹ء کے کہکشاں میں شایع ہوا۔ ۱۷ جس میں مذکور ہے کہ تم ساحل پر کتنی دیر سے سیپیاں جمع کر رہی ہو۔ اِدھر آ۔ میں تجھے پرستان کا قصہ سناؤں۔ شام تک سیپیاں جمع کر کے تم تھک جاؤ گی اور اس بوجھ کو اُٹھا نہ سکو گی: پھر کہو گی۔ کاش! میں انھیں جمع نہ کرتی۔ قصہ سن لیتی۔ اس سے میری تھکن تو دُور ہو جاتی۔

تاج نے یورپی ادیب لینڈرز کے چند اقوال اُردو میں ترجمہ کیے جو کہکشاں کے مئی ۱۹۱۹ء کے شمارے میں شایع ہوئے۔ ۱۸ اِن کا ماحصل یہ ہے کہ وہ تنقید' مصنف میں حوصلہ پیدا کرتی ہے جس میں ہم دردی کے خصائص ہوتے ہیں اور وہ شخص مصنف کے بعد سب سے باصلاحیت ہوتا ہے جو کتاب کی جائز تعریف کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ممتاز لوگ بڑے دشمنوں سے نہیں' چھوٹے دوستوں سے نقصان اُٹھاتے ہیں۔

تاج کا ایک مختصر شذرہ مئی ۱۹۱۹ء کے کہکشاں میں شایع ہوا ۱۹ جس میں بتایا گیا ہے کہ جب لفظ اپنے اصلی مطلب کے ساتھ زائد مفہوم دینے لگے تو اُس میں اثر پیدا ہوتا ہے' مگر جو لفظ صحیح جگہ پر استعمال ہو۔ وہ اس قدر جاذب بن جاتا ہے کہ اُسے زائد مفہوم کی یا کسی آرایش کی ضرورت نہیں رہتی۔

تاج نے ''صبح کی خاموشی میں'' کے عنوان سے ایک مختصر رومانی شذرہ لکھا جو مئی ۱۹۱۹ء کے کہکشاں میں شایع ہوا۔ ۲۰ جس میں مذکور ہے کہ سورج نکلنے سے پہلے تو اُس وقت اُترتا ہے جب نیند کے ماتوں کو پتا نہیں چلتا' مگر میری آنکھیں تیری کرنیں دیکھتی اور میرے کان تیرا پیغام سنتے ہیں۔ تیری خوشی ہر طرف پھیل جاتی ہے۔ میں تیرا دامن پکڑ لیتا ہوں اور تو اپنی روح سے میرے دِل کو لب ریز کر دیتا ہے۔

تاج کا ایک مختصر رومانی شذرہ جون ۱۹۱۹ء کے کہکشاں میں شایع ہوا۔ ۲۱ جس کا لب لباب یہ ہے کہ اُس وادی میں زمین کی خوش بو دُعائیں مانگتی۔ گاؤزبان کے پھول سر جھکائے رہتے اور ندی کا پانی سیپیوں سے ٹکراتا۔ اُس کی لہریں سورج کی کرنوں کی سرگوشیاں سُنتیں تو ساحل سے لپٹ لپٹ جاتیں' پھر پتا نہیں کہاں چلی جاتیں اور میں اپنی محبت پر سوچتا رہ جاتا۔

تاج کا ایک رومانی شذرہ بغیر کسی عنوان کے کہکشاں کے اگست ۱۹۱۹ء کے شمارے میں شایع ہوا۔ ۲۲ جس میں مذکور ہے کہ سمندر' آبِ حیات برساتا ہے۔ چاند' روشنی دیتا ہے اور عورت کے سینے کے کرے' اَبدی نعمت ہیں جو طفلی میں دودھ کا پیالہ فراہم کرتے ہیں' شباب میں آسایش کا تکیہ بنتے ہیں اور بڑھاپے میں پناہ گاہ ثابت ہوتے ہیں۔

''کہاوتیں'' کے عنوان سے تاج کا ایک شذرہ ستمبر ۱۹۱۹ء کے کہکشاں میں شایع ہوا۔ ۲۳ جس کے مندرجات کا خلاصہ یہ ہے کہ کہاوتوں میں ملکی تاریخ اور قومی خصائص بند ہوتے ہیں۔ ہر شخص قسم قسم کے واقعات سے

متاثر ہوتا ہے۔ جنھیں کوئی طباع شخص ایسے بچے تلے فقرے میں کہ دیتا ہے کہ وہ سب کی زبان پر چڑھ جاتا ہے اور کہاوت بن جاتی ہے۔ بعض دفعہ لوگوں نے کسی واقعے کو مختلف صورتوں میں محسوس کیا' پھر وہ واقعہ اِتنا مشہور ہوا کہ لوگ اپنے جذبات اُس کے حوالے سے بیان کرنے لگے جیسے میں آپ کا نوکر ہوں بینگنوں کا نہیں۔

تاج نے یورپی ادیب لینڈرز کا ایک اِقتباس اُردو میں ترجمہ کیا جو ''حقیقت کی محبت'' کے عنوان سے کہکشاں کے ستمبر ۱۹۱۹ء کے شمارے میں شایع ہوا۔۲۳ جس کا لب لباب یہ ہے کہ بچوں کو دِل چسپ کہانی سناؤ تو پوچھتے ہیں: کیا یہ سچ ہے؟ بچے' مرد یا عورت نہیں ہوتے۔ اُن سے مختلف ہوتے ہیں جیسے غنچہ' پھول سے مختلف ہوتا ہے اور شگوفہ' پکے پھل سے۔ فلسفہ اُنھیں جوانی میں مُرجھانے نہیں دیتا اور بڑھاپے میں طوفان کی نذر نہیں ہونے دیتا۔

تاج نے یورپی ادیب لینڈرز کا ایک اقتباس اُردو میں ترجمہ کیا جو کہکشاں کے نومبر دسمبر ۱۹۱۹ء کے مشترکہ شمارے میں شایع ہوا۔۲۴ یہ اصلاً یونان کے معروف حکیم ڈیموستھیز کا محاوروں کے بارے میں خیال ہے کہ اچھا ادیب اپنی تحریر میں محاورے ضرور اِستعمال کرتا ہے' کیوں کہ اِن سے زبان میں قوت اور مٹھاس پیدا ہوتی ہے۔ محاورے بزرگوں کی خوش کلامیاں ہیں' جس قوم پر زوال آتا ہے وہ محاورے بھولنے لگتی ہے۔ ہم جس قدر حکم رانوں کی زبان سیکھتے ہیں' اُسی قدر اپنی زبان گنواتے ہیں۔

تاج نے یورپی ادیب لینڈرز کا ایک اقتباس' اِقتباس کے عنوان سے اُردو میں ترجمہ کیا جو اِقتباس کے بارے میں ہے۔ یہ اِقتباس نومبر' دسمبر ۱۹۱۹ء کے کہکشاں میں شایع ہوا۔۲۵ جس میں بتایا گیا ہے کہ تحریر ہو یا تقریر' اِقتباس دونوں کے لیے مُضر ہے۔ اِس سے روش بگڑتی ہے اور حسن بھی متاثر ہوتا ہے۔ اِقتباس دینے والا علم کی نمایش کرتا ہے یا کم زوری کا اِعتراف۔ جو دوسرے کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر چلے اُس کی چال کیا خاک خوب صورت ہو گی!

یورپی ادیب لینڈرز کے ایک اِقتباس کا تاج نے ''مساواتِ تخیل'' کے عنوان سے ترجمہ کیا اور اُسے کہکشاں کی نومبر' دسمبر ۱۹۱۹ء کی اِشاعت میں شامل کیا۔۲۶ جس میں بتایا گیا ہے کہ وہ اچھا ادیب نہیں جو ہر چیز ایک انداز میں بیان کرے۔ شان دار اشیاء اور طرح سے بیان کرنی چاہئیں اور حقیر اشیاء دوسرے طریقے سے۔ آنکھیں ہر چیز کو یکساں بلندی پر نہیں دیکھتیں۔ یہاں تخیل کی بلندی کے لیے پہاڑ بھی ہیں اور سکون کے لیے وادیاں بھی۔ یہاں تک کہ سمندر بھی ہر جگہ یکساں گہرا نہیں۔

''درختو'' کے عنوان سے تاج نے ایک مختصر اِقتباس اُردو میں ترجمہ کیا' مگر اصل مصنف کی نشان دہی نہ کی۔ یہ بھی کہکشاں کے نومبر' دسمبر ۱۹۱۹ء کے شمارے میں شایع ہوا۔۲۷ جس میں پیڑوں کو پکار کر کہا گیا ہے کہ تم کبھی دھیمے سانس لیتے ہو' کبھی آہیں بھرتے ہو تو کبھی اُداس نظر آتے ہو۔ مجھے سونے کی لوری دو تا کہ میرا شباب ٹکڑے ٹکڑے ہونے

سے بچ جائے۔

تاج نے ''اے شاعر'' کے عنوان سے انگریز ادیب میری کوریلی کا ایک اقتباس اُردو میں ترجمہ کیا جو جنوری ۱۹۲۰ء کے کہکشاں میں شایع ہوا۔۲۸ اِس میں شاعر سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ تھکی تھکی دُنیا تیری شاعری سے خوش خبری چاہتی ہے۔ اسے ایسا نغمہ سنا جو اسے غفلت سے بے دار کردے' کیوں کہ تو عظیم شاعروں کا وارث ہے۔ شاعری' شہرت اور دولت کے لیے نہیں محبت اور پاکیزگی کے لیے ہوتی ہے۔ جتنا تو غرور سے دُور ہوگا اُتنا خدا کے قریب ہوگا۔

تاج نے انگریز ادیب رسکن کے ایک اقتباس کا اُردو میں ترجمہ کیا اور اُسے ''ترقی حیات'' کے عنوان سے جنوری ۱۹۲۰ء کے کہکشاں میں شایع کیا۲۹ جس میں بتایا ہے کہ ترقی سے مُراد یہ لی جاتی ہے کہ دوسرے لوگ ہمیں معزز سمجھیں۔ ہم نہ صرف روپیا کمائیں بلکہ دوسروں کو پتا چلے کہ ہم نے روپیا کمایا ہے۔ ہم کوئی بڑا کام کریں تو لوگوں کو علم ہو جائے کہ یہ کام ہم نے کیا ہے' یعنی ہم اپنی تعریف کی پیاس بُجھالیں۔

تاج نے یورپی ادیب لینڈرز کے ایک اقتباس کا اُردو میں ترجمہ کیا جو'' آغازِ شعر پر کچھ فلسفیانہ خیالات'' کے عنوان سے مارچ ۱۹۲۰ء کے کہکشاں میں شایع ہوا۔۳۰ جس کا لبِ لباب یہ ہے کہ شعر کا آغاز کیسے ہوا؟ خدا کی تعریف سے یا مسرت کے اظہار کے لیے۔ مستی کے ترانوں سے یا پیرِ مغاں کی تعریف سے۔ بھائی کا خون بہایا تو جنگی رزمیہ کہا۔ محبوبہ کو دیکھا تو عشقیہ نظم کہی اور جوان بیٹا مرا تو مرثیہ کہا۔ ایلیڈ میں کرائسس دیوتا کو منظور ہے کہ سب قید ہو جائیں بس اُس کی بیٹی رہا ہو جائے۔ زبور میں داؤد نبی دُعا کرتا ہے کہ اُس کے دشمن برباد ہو جائیں اور جنگ جو چاہتے ہیں کہ دشمن کے دُودھ پیتے بچے پتھروں پر پٹخ پٹخ کر مار دیں۔

''اے سازندے'' کے عنوان سے تاج کا رومانی شذرہ مارچ ۱۹۲۰ء کے کہکشاں میں شایع ہوا۳۱ جس کی تلخیص یوں ہے کہ لوگ سازندے کو جھوم جھوم کر داد دے رہے تھے' مگر میرے دِل کے تار لرز نہیں رہے تھے' پھر ایک رات کو ایسا نغمہ بلند ہوا جیسے کریب کا دوپٹا ہوا میں اُڑ رہا ہو۔ وہ درد کی فریاد تھی یا جدائی کے آنسو' جس سے سوئے لفظ جاگنے لگے۔ تاروں نے آنکھیں موندلیں۔ چاند نے روشنی واپس کھینچ لی۔ بادل اُمنڈنے لگے۔ بجلی تڑپنے لگی۔ پوری کائنات تھرتھرانے لگی اور میرا دِل موسیقی سے ہم آہنگ ہو گیا۔

تاج نے شیکسپیئر کے بارہ اقوال ''شیکسپیئر کے جواہر ریزے'' کے عنوان سے کہکشاں کے آخری پرچے میں شایع کیے جو مئی جون ۱۹۲۰ء کا دو ماہ کا مشترکہ شمارہ تھا۔۳۲ اِن میں سے چند اقوال یہ ہیں: نیک کام چراغ کی طرح چمکتا ہے۔ اختصار ظرافت کی جان ہے۔ اونچی پہاڑی پر آہستہ آہستہ چڑھو۔ دوست کی کم زوریاں برداشت کیا کرو اور جو شخص نقدی چراتا ہے۔ ناکارہ چیز چراتا ہے' مگر جو شخص میری نیک نامی چراتا ہے۔ وہ مجھے غریب کر دیتا ہے۔

تاج نے انگریز ادیب جارج ایلیٹ کے ایک اِقتباس کا اُردو میں ترجمہ کیا جو ''بہترین زبان'' کے عنوان سے کہکشاں کی مئی جون ۱۹۲۰ء کی اِشاعت میں شائع ہوا۔۳۳ اِس میں مذکور ہے کہ بہترین زبان سیدھے سادے لفظوں سے بنتی ہے۔ یہ اِتنی سادہ ہوتی ہے جیسے موسیقی کی آواز یا ستاروں کی روشنی۔ یہ ضرور ہے کہ اِن میں سے بعض خوش نما چیزوں کی علامتیں بن گئی ہیں۔

تاج کا مختصر رومانی شذرہ ''غزال'' راوی کے جنوری ۱۹۲۱ء کے شمارے میں شائع ہوا۔۳۴ اور پانچ سال بعد مارچ' اپریل ۱۹۲۶ء میں نیرنگ خیال نے اسے ''عید نمبر'' میں مکرر شائع کیا۔۳۵ اس کی تلخیص یوں ہے کہ اے وادی نجد کے ہرن! تو خراماں خراماں چال سے کس کو ڈھونڈتا پھرتا ہے؟ کسی ویران درخت تلے پل بھر کو سستاتے ہو اور پھر چوکڑیاں بھرنے لگتے ہو جیسے اس صحرا' سے میلوں آگے نکل جاؤ گے۔ تم نے کسی جنم میں مجنوں کو تو نہیں دیکھ لیا کہ اُس کی طرح آوارہ پھرتے ہو۔ ہر آہٹ پر' تمھاری آنکھوں میں خوف اُتر آتا ہے۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟

تاج کا مختصر رومانی شذرہ ''پھول'' فروری' مارچ ۱۹۲۱ء کے ''راوی'' میں شائع ہوا۔۳۶ جس کا لب لباب یہ ہے کہ پتھریلی زمین پر پڑے خون کے دھبے پھول نہیں اُگا سکتے۔ پھول' برف کے گالوں اور شب نم کے موتیوں کے ساتھ اُس وقت زمین پر اُترتے ہیں جب دُنیا سو رہی ہوتی ہے۔ پھول' آنکھوں کی طرح ہیں جو دِل میں اُتر کر ہمارے گناہ دیکھ لیتے ہیں' اس لیے کسی پھول نے مجھے دیکھا تو میں اُس کی پتی پتی نوچ دوں گا۔ یہ الگ بات کہ ڈب ڈبائی آنکھوں سے وہ پتیاں پھر سے چُنتا پھروں۔

تاج نے ممتاز انگریز ادیب بن جانسن کا مختصر شذرہ اُردو میں ترجمہ کیا جو' مرد کا سایہ'' کے عنوان سے جولائی ۱۹۲۱ء کے مخزن میں شائع ہوا۔۳۷ اس میں مذکور ہے کہ اپنے سائے کے پیچھے بھاگو تو دُور بھاگتا ہے اور اُس سے دُور بھاگو تو پیچھے پیچھے آتا ہے۔ یہی صورت عورت کی ہے۔ اُسے چاہو تو گُریز کرتی ہے اور دُور بھاگو تو مائل ہوتی ہے۔

تاج کا ایک مختصر رومانی شذرہ صفحے کی باقی اتنی جگہ پر شائع ہوا جو اُن کے افسانے ''کوہ سار کی رقاصہ'' کے آخری صفحے پر بچ گئی تھی۔ اِس پر کوئی عنوان درج نہیں۔ یہ اِشاعت جولائی ۱۹۲۱ء کے مخزن میں سامنے آئی۔۳۸ اِس کا لبِ لباب یہ ہے کہ میں دریچے کے باہر کھڑا تمھیں بے حجابی سے دیکھ رہا ہوں۔ میں تیرے ہونٹوں کی خاموشی توڑنا چاہتا ہوں نہ تیری نظروں کی آسودگی۔ اگر تیرا تخیل اس قدر بلند ہے کہ میری آرزوئیں وہاں نہیں پہنچ سکتیں تو ایک روز وہ میری اِس وادی میں ضرور اُترے گا جس کی خاموشی گویائی سے زیادہ بامعنی ہے۔

تاج کا رومانی شذرہ ''پھول'' مخزن کے اگست ۱۹۲۱ء کے شمارے میں شائع ہوا۔۳۹ جس میں درج ہے کہ میں زمین کے سخت سینے پر کوئی تنہا پھول کھلا دیکھتا ہوں تو وہ منظر یاد آتا ہے جب باپ نے بچے کے سرد جسم کو زمین میں

گاڑ دیا تھا اور سوچتا ہوں: کہیں اُس بچے کی روح پھول بن کر تو نہیں جھانک رہی۔

تاج کا ایک رومانی شذرہ کسی عنوان کے بغیر نومبر ۱۹۲۱ء کے راوی میں شایع ہوا۔۴۰ جس کا لب لباب یہ ہے کہ آسمان کے نیلے پانی پر چاند کنول کی طرح تیر رہا تھا۔ بادل اُس کا چہرہ چھپانے کا تردد کر رہا تھا۔ دریا کی لہریں ساحل سے سرگوشیاں کر رہی تھیں۔ پیڑ چپ چاپ کھڑے تھے۔ میرا رباب خاموش پڑا تھا۔ میری آواز کہیں کھوگئی۔ میرا دل شیر خوار بچے کی طرح رونے لگا اور میری آنکھوں سے آنسو چھلک پڑے۔

تاج کا رومانی شذرہ ''فرشتے کا پیار'' ۲۶ جولائی ۱۹۲۴ء کے تہذیب نسواں میں شایع ہوا۔۴۱ اور اڑھائی برس بعد دسمبر ۱۹۲۶ء میں نیرنگ میں پھر شایع ہوا۔۴۲ جس کا خلاصہ یہ ہے کہ ایک فرشتے نے آسمان سے جھانک کر دیکھا تو چاند کی روشنی میں زمین چاندی کی گیند سی نظر آئی۔ وہ دُنیا کی سیر کو نیچے اُترا اور قدرت کی صناعی پر حیران ہو گیا۔ ایک بچہ نیند میں مسکرا رہا تھا۔ فرشتے نے اُس کا ملکوتی تبسم دیکھا تو جھک کر چوم لیا۔ صبح بچہ مسکرایا تو اُس کے رخساروں پر ننھے ننھے گڑھے نظر آ رہے تھے۔

تاج کا ایک نثر پارہ ۱۵/اگست ۱۹۲۵ء کے تہذیب نسواں میں شایع ہوا۔۴۳ جس کے شروع میں یہ تعارفی شذرہ درج کیا گیا: ''ذیل کی نثر انگلستان کی نامور شاعرہ ایلا ویلر ولکاکس کی ایک مشہور نظم کا لفظی ترجمہ ہے۔ تھوڑا ہی عرصہ ہوا اس شاعرہ نے وفات پائی۔''۴۴ اس کی تلخیص یوں ہے کہ آج رات میں اپنے بچے کو سینے سے لگا سکتی تو تند و تیز ہوا جتنی چیخیں مارتی۔ مجھے پروانہ ہوتی۔ میرے کھوئے ہوئے بچے! تیرا بستر ٹھنڈا پڑا ہے۔ میرا سینہ مٹی سے زیادہ نرم ہے۔ موم کے ہاتھوں والے بچے! میں تیرے تکیے کو سینے سے لگا لیتی ہوں۔ میرے سسکیاں بھرنے والے بچے! تو مجھ سے دُور ہے۔ کاش! تیرے ننھے ننھے ہونٹ میری چھاتی کو چوم سکتے۔ میں تھک کر سوتی ہوں تو جاگ پڑتی ہوں پھر روتے روتے سو جاتی ہوں۔

تاج کا نفیس نثر پارہ ''اسپتال'' مجلہ کاررواں کے ۱۹۳۴ء کے سال نامے میں شایع ہوا۔۴۵ جس میں اسپتال کے اندر کا ماحول دکھایا ہے: اسپتال کی سرد دیواروں اور ملول محرابوں میں دواؤں کی بُو رچی ہے۔ سفید پوش ڈاکٹر اور نرسیں بے آواز قدموں سے چل رہے ہیں۔ اسٹریچر بے خبر جسموں کا کرب اُٹھائے گزر رہے ہیں۔ چارہ طلب فریادیں دیواروں سے سر ٹکرا رہی ہیں۔ پھٹی پھٹی آنکھیں غیر معلوم انجام کو تک رہی ہیں۔ غریب ماں باپ زندگی کے ہاتھوں درماندہ ہیں۔ وہ اپنے اِعتماد کو ناتمام سہارے دے رہے ہیں۔ موت اُن کے لختِ جگر کی آنکھیں بے نور کیے دیتی ہے اور وہ سمجھتے ہیں کہ اُسے نیند آ رہی ہے۔

اِس سارے دکھ کا اُسے کیا پتا جو باہر موٹر میں بیٹھا ہارن بجا رہا ہے۔

تاج نے یورپی ادیب سیگفر یڈ ہسسٹون کا ایک شذرہ اُردو میں منتقل کیا جو'' کمرے میں'' کے عنوان سے دسمبر ۱۹۳۵ء کے ادبِ لطیف میں شایع ہوا۔ ۴۶ اس میں مذکور ہے کہ مجھے وہ دائرہ' پھول نظر آنے لگا جو چراغ نے چھت میں بنادیا تھا۔ظرف میں رکھے سفید پھولوں کی پنکھڑیاں درس دینے لگیں۔ میری روح کو حواس کی قید سے نکال دے کہ میں چراغ اور پھول میں خیال کی سادگی کو پا سکوں۔

تاج نے امانت لکھنوی کے معروف ڈرامے'' اندر سبھا'' سے شعر چُن چُن کر غنائیہ تیار کیا جو ۲۳ مارچ ۱۹۴۰ء کو ریڈیو پاکستان لاہور سے نشر ہوا۔ اِس کا دورانیہ ۵۷ منٹ تھا اور حقِ نشر کے طور پر تاج کو نوے روپے ادا کیے گئے۔ اِس میں راوی کا پارٹ تاج نے کیا ۴۷۔ اِس کے دو سال بعد ۷ فروری ۱۹۴۲ء کو ریڈیو لاہور سے یہ دوبارہ نشر کیا گیا جس میں راجا اِندر کا کردار اُستاد غلام علی خان نے اور ڈرامے کی ہیروئین سبز پری کا پارٹ اختری بائی نے ادا کیا ۴۸۔ بعد ازاں فروری ۱۹۵۴ء میں تیسری بار ۴۹ اور ۸ فروری ۱۹۶۴ء کو چوتھی بار نشر کیا گیا ۵۰۔ خیال ہے کہ دوسرے' تیسرے اور چوتھے نشریے میں بھی تاج نے راوی کا پارٹ کیا ہوگا۔

تاج نے ان شعروں کو باہم مربوط کرنے کے لیے کئی جگہ نثری مکالمے لکھے۔ ایسے پانچ مکالمے راوی نے اور آخری دو مکالمے جوگن نے ادا کیے۔ یہ نثری شذرے' تاج کے اسلوب کی ایک خاص صفت ظاہر کرتے ہیں کہ وہ کتنی قدرت سے مسجع و مقفیٰ انداز میں لکھ لیتے تھے۔ وہ شذرات یہاں یک جا کیے ہیں۔ جن کا خلاصہ یہ ہے: سبز پری اپنے نفیس باغ میں اُداس کھڑی تھی۔ اُس نے کالے دیو سے جھجک کر فرمایش کی تو کالا دیو فوراً اُڑ گیا اور پہاڑوں اور دریاؤں پر سے گزرتا ہوا اختر نگر پہنچا اور لال محل کی چھت پر سے شہزادے کا چھپر کھٹ اُٹھا' سنگل دیپ لے آیا۔ راجا اندر کے دربار میں ناچ گانے کی محفل جمی تھی۔ راجا کے حکم پر گل فام کو کنویں میں قید کیا گیا اور سبز پری کو پرستان سے نکال دیا گیا۔ وہ جوگن بن گئی اور برسوں بعد پرستان آئی تو اُسے کسی نے نہ پہچانا۔ راجا کی سبھا میں رقص و نغمہ ہو رہا تھا۔ جوگن نے کہا: میں عاشق ہوں۔ میں راجا سے منہ مانگا اِنعام لوں گی۔

تاج کا ایک نفیس ادبی شذرہ' راوی کا وہ بیان ہے جو اُن کے ریڈیائی ڈرامے '' قرطبہ کا قاضی'' کے اسکرپٹ میں درج ہے۔ یہ قلمی مسودہ ریڈیو کے کسی کارکن نے پوری تقطیع کے ۲۴ صفحات پر پنسل سے لکھا ہے اور تاج کے کاغذات سے راقم کو دست یاب ہوا ہے۔ ۵۱ ماجرا یہ ہے کہ یہ ڈراما ۷ مارچ ۱۹۴۱ء کو ریڈیو لاہور سے پہلی بار نشر ہوا جس کا دورانیہ ۲۵ منٹ تھا اور حقِ نشر کے طور پر تاج کو ۵۰ روپے ادا کیے گئے۔ ۵۲

راوی کا مذکورہ حصہ، جس سے ریڈیائی ڈراما شروع ہوتا ہے، اُس صدا بند ڈرامے میں سُننے کو ملا جسے جناب نعیم طاہر نے ریڈیو پاکستان لاہور کے اسٹوڈیوز میں اپنے زیرِ ہدایات تیار کیا اور جس میں راوی کا پارٹ خود امتیاز علی تاج نے کیا۔۵۳ یہاں تاج کے قلم کا اعجاز اور اُن کی آواز کا جادو باہم آنکھ مچولی کر رہے ہیں۔ دِل چسپ بات یہ ہے کہ راوی کا یہ حصہ اُس کتاب میں نظر نہیں آتا جو تاج نے اکتوبر ۱۹۵۶ء میں ''قرطبہ کا قاضی اور دوسرے یک بابی کھیل'' کے عنوان سے شایع کی تھی۔۵۴ اِس لیے راقم نے اپنی کتاب ''سید امتیاز علی تاج کے یک بابی ڈرامے'' مرتب کی تو اُس کے مقدمے میں یہ نثر پارہ بھی نقل کر دیا۵۵ اور ادبی اسلوب کی اعلیٰ مثال کے طور پر یہاں بھی شامل کیا جاتا ہے۔

یہ ڈراما، امیر عبدالرحمٰن ثانی کے زمانے میں قرطبہ کے قاضی یحییٰ بن منصور کے اِنصاف پر مبنی ہے۔ جس کے نوجوان بیٹے زبیر نے ایک غیر ملکی کو قتل کر دیا تو قاضی نے اپنے بیٹے کو موت کی سزا سنائی۔ اُس سزا پر عمل درآمد کرنے کو کوئی آمادہ نہ ہوا تو قاضی نے بیٹے کو اپنے ہاتھوں تختہ دار پر چڑھا دیا۔

تاج کے شذرے کا خلاصہ یہ ہے کہ ایک صبح نماز فجر کے بعد قرطبہ کا ہر شہری فکر میں ڈوبا اور اندیشوں میں کھویا ہوا ہے۔ لوگ، ٹولوں اور ٹولیوں میں شہر کے بڑے چوک کی جانب جا رہے ہیں۔ جہاں قاضی یحییٰ کے سنگین مکان کے سامنے چبوترے پر سولی گڑی ہے۔ عمامہ پوش لوگوں کا ہجوم چبوترے کے قریب تھم رہا ہے۔ سینکڑوں، ہزاروں لوگ جمع ہیں۔ آدمیوں کا سیلاب اِس طرح خاموش ہے جیسے اپنی خاموشی سے تقدیر کا رُخ موڑ دے گا۔ سامنے قاضی یحییٰ کا مکان صبح کی دُھند میں لپٹا ہے۔

تاج نے ایک انگریز شاعر کی نظم کا ترجمہ اُردو میں کیا جو ''ندی سے خطاب'' کے عنوان سے ۲؍اکتوبر ۱۹۴۸ء کے تہذیب نسواں میں شایع ہوا۔۵۶ اِس کے شروع میں تاج نے اِس کا تعارف کرایا ہے:

> ''یوں تو ندی کو خطاب کر کے انگریزی شعرا نے بہت سی نظمیں کہی ہیں، لیکن کینیڈا کے شاعر جانفے اسکاٹ کی نظم اپنی خوبیِ بیان اور نفاستِ تخیل کے اِعتبار سے بہت بھلی معلوم ہوتی ہے۔
> اول تو ترجمہ یوں ہی کئی تحریروں کا حُسن برباد کر دیتا ہے اور اُس پر یہ کہ نظم کا ترجمہ نثر میں ہے۔
> جتنا بھی بگڑا ہو کم ہے۔ تاج۔''۵۷

تاج کی اِس رومانی نگارش کا خلاصہ یہ ہے کہ ننھی ندی! تو سمندر کی جانب کیوں اُڑی جاتی ہے۔ اُس میں تو تو ڈوب جائے گی۔ وہاں ہوائیں سَر پٹختی ہیں اور ساحلوں پر جوار بھاٹا رہتا ہے۔ یہاں دیکھ۔ اونچے اونچے پیڑ چپ چاپ کھڑے ہیں۔ اِن کے سائے تال کے پانی میں سرد اور ساکن ہیں۔ آسمان پہاڑوں کو تکتا ہے۔ راتوں کو ستاروں کے گیت تجھے ساکت کیے دیتے ہیں اور صبحیں تیرے لیے دُعائیں مانگتی ہیں۔

یہ شذرے رومانیت کی تیز خوش بو میں بسے ہیں۔ پھولوں، کلیوں اور خوش رنگ منظروں نے انھیں مہکا دیا ہے۔ ان کے رُخسار رومانی تمازت سے تمتمار ہے ہیں۔ ان کی آنکھوں میں شب نم کے موتیوں اور برف کے اُڑتے گالوں کے عکس پڑتے ہیں۔ یہاں پھول انسانی آنکھوں کی طرح دیکھتے ہیں جو شوخی سے جھانک لیں تو ہماری کم نصیبی پا جاتے ہیں۔ اس پر شاعر جھلا کر ان کی پتیاں نوچ دیتا ہے، پھر ڈب ڈبائی آنکھوں سے وہی پتیاں جمع کرتا ہے اور کبھی پھولوں کی مہک اور چراغ کی روشنی سے خیال کی سادگی کشید کرتا ہے۔

ان شذرات میں رومانیت کے بازوؤں میں بچہ ہمکتا ہے۔ بچہ عورتوں، مردوں سے مختلف ہوتا ہے جیسے غنچہ، پھول سے اور شگوفہ، پھل سے چیزے دیگر ہے۔ وہ پانی سے بھرے طشت میں رنگین لہریں بناتا ہے تو کبھی بچپن کے ساحل پر خواہشوں کی سیپیاں چُنتا ہے۔ اُس کے چہرے سے چاند کی شعاعیں پھوٹتی اور دھنک کے رنگ جھل ملاتے ہیں، اس لیے مسکرائے تو رخساروں پر گڑھے پڑ جاتے ہیں جیسے فرشتے نے اُسے چوم لیا ہو اور قضا کے ہاتھوں تاراج ہو جائے تو اُس کی نرمی، گرمی اور گداز کو ماما کی چھاتیاں ترستی ہیں اور اُس کی رُوح، پھول بن کر کسی روز زمین سے اُگ آتی ہے۔

ان شذروں میں عورت شاد کامی کا سرچشمہ نظر آتی ہے۔ اُس کی مسکراہٹ، دیوانی خواہشوں کو راستہ دیتی ہے۔ وہ دوپٹے میں شکنیں ڈالے تو آرزوئیں اپنے آپ اُس میں اُتر جاتی ہیں۔ وہ مائل بہ کرم بھی نظر آتی ہے اور گریز پا بھی۔ وہ پودوں اور پرندوں کے ناز اُٹھاتی ہے اور آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر کہتی ہے: ہم نے دُنیا کا راز پا لیا۔ اُس کے سینے کے کرّے طفلی میں دُودھ کا پیالہ فراہم کرتے ہیں۔ شباب میں آسایش کا تکیہ بنتے ہیں اور بڑھاپے میں پناہ گاہ ثابت ہوتے ہیں۔ وہ جادُو بھرے خزانے کی سنہری ملکہ ہے جو تھکے اعصاب کو لوریاں دیتی اور نیند کے پرستان میں جھولا جھلاتی ہے۔

ان شذروں میں تصویروں کا البم سا دکھائی دیتا ہے۔ سورج کی حدت پھولوں کے رُخسار تمتما دیتی ہے۔ آسمان کے نیلے پانیوں پر چاند، کنول کی طرح پیرتا ہے۔ اُدھر سرمئی بادل اُس کا چہرہ چھپانے میں لگے رہتے ہیں، اس لیے چاند، غروب کی گہرائی سے اُبھر کر پیڑوں کے پیچھے پیچھے چلتا ہے۔ پہاڑ، خاموشی سے آسمان کو تکتے ہیں۔ سمندر میں جوار بھاٹا رہتا ہے۔ ساحلوں پر ہوائیں سر پٹختی ہیں اور لہریں، دیوانوں کی طرح پھٹے حالوں گھومتی ہیں، مگر دریا کی موجیں اتنی پُر شور نہیں۔ وہ ساحلوں سے سرگوشیاں کرتی اور وفورِ حیا سے لپٹ لپٹ جاتی ہیں۔ ادھر ندی کا پانی سیپیوں سے آنکھ مچولی کرتا ہے۔ بادِ جنوب کے جھونکے سرسراتے ہیں تو پیڑ دھیمے دھیمے سانس لیتے ہیں، بھرآہیں بھرتے اور اُداس ہو جاتے ہیں۔ یہ اونچے اونچے پیڑ، ندی کے کنارے چُپ چاپ کھڑے ہیں۔ ان کے سرد سائے پانی میں ساکت رہتے ہیں۔

ستاروں کے گیتوں سے ندی تھم تھم سی جاتی ہے۔ رات کا سینہ دھڑکتا ہے اور مٹی کی سوندھی سوندھی خوش بو دُعائیں مانگتی ہے۔ مقبرے کے ویران گنبد پر چیل چلاتی ہے تو ملول محرابوں میں اُس کی چیخ گونجتی پھرتی ہے۔ صحرا کے سکوت میں ہرن کی آوارہ خرامی بے نشان رہتی ہے۔ وہ ہر آہٹ پر چونک پڑتا ہے جس سے خوف کے سائے اور گہرے ہو جاتے ہیں۔

یہ شذرات' شعری نزاکتیں بھی بتاتے ہیں۔ ان میں شاعر تھکی ہاری دُنیا میں بشارتیں بانٹتا ہے۔ موسیقار کا نغمہ بلند ہو تو لفظ جاگ جاتے ہیں جیسے کریب کا دوپٹا ہوا میں اُڑ رہا ہو۔ اُس وقت ستارے آنکھیں موند لیتے ہیں۔ چاند اپنی سانسیں روک لیتا ہے۔ بادل اُمنڈ کر آتے اور بجلی تڑپنے لگتی ہے۔ یہ شاعری بھی خوب ہے: محبوبہ کو دیکھا تو عشقیہ نظم ہونٹوں پر سے پھسلنے لگی۔ جوان بیٹا مارا گیا تو مرثیہ گلو گیر ہو گیا اور وحشی بنا تو دشمن کے دُودھ پیتے بچے پتھروں پر پٹخ پٹخ کر مار دیے۔ لفظ' اپنے سبھاؤ میں سیدھے اور سچے ہوتے ہیں۔ موسیقی کی آواز جیسے یا ستاروں کی روشنی کی مانند۔ وہ دُرست جگہ پر بیٹھ جائیں تو زائد مفہوم مانگتے ہیں نہ کوئی سجاوٹ۔ ہر چیز کو یکساں طور سے بیان نہ کریں۔ شان دار اشیا کا پیرایہ اور ہوتا ہے اور حقیر چیزوں کا دوسرا۔ یہاں تخیل کی بلندی کے لیے پہاڑ بھی ہیں اور سکون کے لیے وادیاں بھی۔ محاورے بزرگوں کی خوش کلامیاں ہیں' جن سے مٹھاس پیدا ہوتی ہے' جس قوم پر زوال آ جائے' وہ محاورے بھولنے لگتی ہیں۔ کہاوتیں' فطری جذبات کا بے ساختہ اظہار ہیں جن میں واقعہ زبان کے تاگے میں پرو دیا جاتا ہے۔ ہم حکم رانوں کی زبان جتنی سیکھتے ہیں۔ اپنی زبان اُتنی گنواتے ہیں۔ بول چال ہو یا لکھائی' دونوں میں دوسرے کا اقتباس دینا خوبی کی بات نہیں۔ اِس میں علم کی نمایش ہوتی ہے یا کم زوری کا اعتراف۔ اقتباس' دوسرے کی چال ہے' جس سے اپنی چال بگڑتی ہے۔ دوسرے کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر چلیں تو اپنی چال میں خوبی کیا خاک پیدا ہوگی! اُس ناقد کے حوصلے کی داد دیجیے جو دوسرے کی تعریف کھلے دل سے کرتا ہے۔

اِن شذروں کی تین اور تصویریں رہی جاتی ہیں: ایک میں سبز پری کی فرمایش پر کالا دیو' پربتوں اور پہاڑوں پر سے اُڑتا جاتا ہے کہ سنگل دیپ سے شہزادہ گل فام کا چھپر کھٹ اُٹھا لائے۔ دوسری تصویر میں غریب ماں باپ' اپنے درماندہ اعتماد کو سہارا دیتے ہیں جب اُن کے جگر گوشے کو اسپتال میں موت چھینے جاتی ہے اور وہ سمجھتے ہیں' اُسے نیند آ رہی ہے اور تیسرے شذرے میں قرطبہ کے قاضی کا سنگین مکان صبح کی دُھند میں لپٹا ہے اور لوگوں کا سیلابی ریلہ اُس کے سامنے یوں چُپ چاپ کھڑا ہے' جیسے اپنی خاموشی سے تقدیر کا رُخ موڑ دے گا۔

حوالہ جات

۱۔ سید امتیاز علی تاج'ایک پھول کی سرگزشت' قسط اول' ہفت روزہ تہذیب نسواں لاہور: دارالاشاعت پنجاب' ۱۹/جون ۱۹۱۵ء ص ص ۲۹۷ــــ۲۹۸

۲۔ آصف جہان بیگم'مدیر رسالہ'تعارفی شذرہ:ایک پھول کی سرگزشت'محولہ بالا' ' ص ۲۹۷

۳۔ سید امتیاز علی تاج'ایک پھول کی سرگزشت'محولہ بالا' 'ص ۲۹۸

۴۔ سید امتیاز علی تاج ' ایک پھول کی سرگزشت' قسط دوم' تہذیب نسواں لاہور: ۲۶/ جون ۱۹۱۵ء ص ص ۳۰۵ــــ۳۰۸

۵۔ سید امتیاز علی تاج' میں خود'ماہ نامہ مخزن لاہور: جلد نمبر ۳۴' شمارہ نمبر ۳' دسمبر ۱۹۱۷ء ص ۴۷

۶۔ سید امتیاز علی تاج' میں خود'ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۴' شمارہ نمبر ۳' مارچ ۱۹۲۰ء ص ۲۵

۷۔ سید امتیاز علی تاج' میں خود' ماہ نامہ دِل گداز لاہور: مدیر اعلیٰ نشتر جالندھری' جلد نمبر ۳' شمارہ نمبر ۱۱' جولائی ۱۹۳۹ء ص ۳۸

۸۔ سید امتیاز علی تاج' بلاعنوان' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: مدیر سید امتیاز علی تاج' جلد نمبر ۱' شمارہ نمبر ۱' ستمبر ۱۹۱۸ء ص ۳۲

۹۔ سید امتیاز علی تاج' تو نہ آیا' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد ۱' شمارہ نمبر ۱' ستمبر ۱۹۱۸ء ص ۴۹

۱۰۔ سید امتیاز علی تاج' نیند' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۱' شمارہ نمبر ۳' نومبر ۱۹۱۸ء ص ۳۹

۱۱۔ سید امتیاز علی تاج' جب تو دو پٹا چُن رہی تھی' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۱' شمارہ نمبر ۴' دسمبر ۱۹۱۸ء ص ۳۱

۱۲۔ سید امتیاز علی تاج' بلاعنوان' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۱' شمارہ نمبر ۴' دسمبر ۱۹۱۸ء ص ۳۷

۱۳۔ سید امتیاز علی تاج' بچے کا تبسم' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۲' شمارہ نمبر ۱' جنوری ۱۹۱۹ء ص ۲۶

۱۴۔ سید امتیاز علی تاج' دُنیا کا راز' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۲' شمارہ نمبر ۱' جنوری ۱۹۱۹ء ص ۳۴

۱۵۔ سید امتیاز علی تاج' بلاعنوان' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۲' شمارہ نمبر ۴' اپریل ۱۹۱۹ء ص ۸

۱۶۔ سید امتیاز علی تاج' بلاعنوان' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۲' شمارہ نمبر ۴' اپریل ۱۹۱۹ء ص ۱۵

۱۷۔ سید امتیاز علی تاج' اے بچی!' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۲' شمارہ نمبر ۴' اپریل ۱۹۱۹ء ص ۴۲

۱۸۔ سید امتیاز علی تاج' بلاعنوان' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۲' شمارہ نمبر ۵' مئی ۱۹۱۹ء ص ۸

۱۹۔ سید امتیاز علی تاج' بے عنوان' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۲' شمارہ نمبر ۵' مئی ۱۹۱۹ء ص ۱۴

۲۰۔ سید امتیاز علی تاج' صبح کی خاموشی میں' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۲' شمارہ نمبر ۵' مئی ۱۹۱۹ء ص ۳۷

۲۱۔ سید امتیاز علی تاج' بغیر عنوان' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۲' شمارہ نمبر ۶' جون ۱۹۱۹ء ص ۱۹

۲۲۔ سید امتیاز علی تاج' بے عنوان' ماہ نامہ کہکشاں لاہور' جلد نمبر ۳' شمارہ نمبر ۲' اگست ۱۹۱۹ء ص ۲۹

۲۳۔ سید امتیاز علی تاج' کہاوتیں' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۳' شمارہ نمبر ۳' ستمبر ۱۹۱۹ء ص ۶

۲۳۔ سید امتیاز علی تاج' حقیقت کی محبت' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۳' شمارہ نمبر ۳' ستمبر ۱۹۱۹ء ص ۴۲

۲۴۔ سید امتیاز علی تاج' محاورہ' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۳' شمارہ نمبر ۵'۶' نومبر دسمبر ۱۹۱۹ء ص ۱۰

۲۵۔ سید امتیاز علی تاج' اقتباس' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۳' شمارہ نمبر ۵'۶' نومبر' دسمبر ۱۹۱۹ء ص ۲۲

۲۶۔ سید امتیاز علی تاج' مساوات تخیل' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۳' شمارہ نمبر ۵'۶' نومبر' دسمبر ۱۹۱۹ء ص ۲۹

۲۷۔ سید امتیاز علی تاج' درختو' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۳' شمارہ نمبر ۵'۶: نومبر' دسمبر ۱۹۱۹ء ص ۶۹

۲۸۔ سید امتیاز علی تاج' اے شاعر' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۴' شمارہ نمبر ۱' جنوری ۱۹۲۰ء ص ۱۹

۲۹۔ سید امتیاز علی تاج' ترقی حیات' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۴' شمارہ نمبر ۱' جنوری ۱۹۲۰ء ص ۳۰

۳۰۔ سید امتیاز علی تاج' آغاز شعر پر کچھ فلسفیانہ خیالات' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۴' شمارہ نمبر ۳' مارچ ۱۹۲۰ء ص ۱۴

۳۱۔ سید امتیاز علی تاج' اے سازندے' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۴' شمارہ نمبر ۳' مارچ ۱۹۲۰ء ص ۴۳

۳۲۔ سید امتیاز علی تاج' شیکسپیئر کے جواہر ریزے' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۴' شمارہ نمبر ۵'۶' مئی جون ۱۹۲۰ء ص ۱۱

۳۳۔ سید امتیاز علی تاج' بہترین زبان' ماہ نامہ کہکشاں لاہور: جلد نمبر ۴' شمارہ نمبر ۵'۶؛ مئی جون ۱۹۲۰ء ص ۱۵

۳۴۔ سید امتیاز علی تاج' غزال' مجلہ راوی لاہور: گورنمنٹ کالج' جلد نمبر ۱۵' شمارہ نمبر ۴' جنوری ۱۹۲۱ء ص ۱۲

۳۵۔ سید امتیاز علی تاج' غزال' ماہ نامہ نیرنگ خیال لاہور: جلد نمبر ۴' شمارہ نمبر ۲۱' ۲۲؛ مارچ اپریل ۱۹۲۶ء عید نمبر' ص ۵۷

۳۶۔ سید امتیاز علی تاج' پھول' مجلہ راوی لاہور: گورنمنٹ کالج' فروری مارچ ۱۹۲۱ء ص ۶

۳۷۔ سید امتیاز علی تاج' مرد کا سایہ' ماہ نامہ مخزن لاہور: جلد نمبر ۲۱' شمارہ نمبر ۳' جولائی ۱۹۲۱ء ص ۲۹

۳۸۔ سید امتیاز علی تاج' بے عنوان' ماہ نامہ مخزن لاہور: جلد نمبر ۲۱' شمارہ نمبر ۳' جولائی ۱۹۲۱ء ص ۳۷

۳۹۔ سید امتیاز علی تاج' پھول' ماہ نامہ مخزن لاہور: جلد نمبر ۲۱' شمارہ نمبر ۴' اگست ۱۹۲۱ء ص ۲۴

۴۰۔ سید امتیاز علی تاج 'بغیر عنوان' مجلّہ راوی لاہور: جلد نمبر ۱۶' شمارہ نمبر ا' نومبر ۱۹۲۱ء ص ۱۲

۴۱۔ سید امتیاز علی تاج 'فرشتے کا پیار' ہفت روزہ تہذیب نسواں لاہور: دارالاشاعت پنجاب' جلد نمبر ۲۷' شمارہ نمبر ۳۰' ۲۶ر جولائی ۱۹۲۴ء ص ص ۴۷۸۔۔۔۴۷۹

۴۲۔ سید امتیاز علی تاج 'فرشتے کا پیار' ماہ نامہ نیرنگ خیال لاہور: دسمبر ۱۹۲۶ء بہ حوالہ '' پنجاب میں اُردو افسانے کا فکری وفنی جائزہ'' از عظمیٰ ریاض' مقالہ برائے پی ایچ۔ ڈی۔ اُردو پنجاب یونیورسٹی لاہور' ص ۲۱۸

۴۳۔ سید امتیاز علی تاج 'ماں کا غم' ہفت روزہ تہذیب نسواں لاہور: دارالاشاعت پنجاب' جلد نمبر ۲۸' شمارہ نمبر ۳۳' ۱۵ر اگست ۱۹۲۵ء ص ص ۵۳۳۔۔۔۵۳۴

۴۴۔ ایضاً' ص ۵۳۳

۴۵۔ سید امتیاز علی تاج 'اسپتال' مجلّہ کاررواں لاہور: چابک سواران' مرتبہ مجید ملک' سال نامہ ۱۹۳۴ء ص ۱۰۸

۴۶۔ سید امتیاز علی تاج 'اندر سبھا' ریڈیائی تشکیل' مسودہ از قلم تاج' مشتمل بر صفحات ۶' ناقص الاختتام سکرپٹ نمبر ۵۳' مملوکہ ریڈیو پاکستان لاہور

۴۸۔ سید امتیاز علی تاج 'اندر سبھا' ریڈیائی تشکیل' کتابچہ مشتمل بر صفحات ۲۱' مطبوعہ لاہور: میاں امام الدین پرنٹر ۱۹۴۲ء مملوکہ راقم الحروف

۴۹۔ سید امتیاز علی تاج 'اندر سبھا' ریڈیائی تشکیل' قلمی مسودہ مشتمل بر صفحات ۱۲' مملوکہ ریڈیو پاکستان لاہور

۵۰۔ ڈراما کیٹلاگ رجسٹر' ریڈیو پاکستان لاہور' ص ۹۵' نمبر شار سکرپٹ نمبر ۲۵۷

۵۱۔ سید امتیاز علی تاج 'قرطبہ کا قاضی' قلمی مسودہ مشتمل بر صفحات ۲۴' مملوکہ راقم الحروف۔

۵۲۔ ڈراما کیٹلاگ رجسٹرار' ریڈیو پاکستان لاہور' ص ۹۵' نمبر شار ۲۵۸

۵۳۔ سید امتیاز علی تاج' قرطبہ کا قاضی' صدا بندفیتہ مخزونہ سنٹرل پروڈکشنز یونٹ' ریڈیو پاکستان راول پنڈی' حوالہ نمبر ۲۴۱۹

۵۴۔ سید امتیاز علی تاج' قرطبہ کا قاضی اور دوسرے یک بابی کھیل' لاہور: دارالاشاعت پنجاب' بار اوّل' اکتوبر ۱۹۵۶ء

۵۵۔ ڈاکٹر محمد سلیم ملک' راقم الحروف' مقدمہ: سید امتیاز علی تاج کے یک بابی ڈرامے' لاہور: ادارہ تالیف و ترجمہ پنجاب یونیورسٹی' بار اوّل' جون ۲۰۰۶ء ص ۵۲' ۵۳' ۵۴

۵۶۔ سید امتیاز علی تاج' ندی سے خطاب' ہفت روزہ تہذیب نسواں' لاہور: دارالاشاعت پنجاب' ۲ر اکتوبر ۱۹۴۸ء ص ۷۲۵

۵۷۔ ایضاً

''کلاسک اور کلاسیکیت کی بنیاد''

مجاہدہ

Abstract

This informative essay is about classic and classical. In the beginning of the easy the writer has discussed the basic and technical meanings of the world classic. Then the development and themes of this word at local and literary mummer. The writer also discuss that how can any literature become classic and which are the factors, involved to make the literature classic.

انگریزی لفظ کلاسیک مذکر ہے جو بیک وقت اسم بھی ہے اور اسم صفت بھی عام طور پر رہتہ اعلیٰ، معیاری قدیم اور مستند معانی میں استعمال ہوتا ہے۔ اصطلاحی معانی میں یہ ادب کے پرانے اعلیٰ اور مستند نمونوں کے لئے مستعمل ہے۔ ایسا ادب جو قدیم ہونے کے ساتھ ساتھ وقت اور عہد کے تقاضے پورا کرتے ہوئے آگے سے آگے بڑھتا چلا جائے اور ہر دور کے پڑھنے والے اس سے فیض بھی حاصل کریں اور اس میں پنہاں اصول وضوابط اور قوانین سے ترغیب بھی پائیں۔

علمی وادبی لحاظ سے یہ ایک ایسا لفظ یا اصطلاح ہے جسکے معنی بہت وسیع ہیں مختلف لغاتوں میں اس کے معنی کچھ اس طرح سے ہیں۔

آکسفورڈ ڈکشنری میں اس لفظ کی وضاحت ان الفاظ میں کی گئی ہے۔

"A literary classic is a work considered first rate of excellent of its kind, and therefore standard fit to be used as a model or imitated; a series such as the world's classics includes work from many different gerers including poetry, fiction autobiography, biography, letters and history" (1)

کسی مخصوص انداز یا طریقے کو جب انتہائی پسندیدگی حاصل ہو کہ وہ مدتوں معاشرے میں اپنا مقام بناتا چلا جائے۔ خواہ وہ کوئی ادبی فن پارا ہو یا آرٹ کا نمونہ اس کے لئے اردو لغت کچھ اس طرح سے گویا ہوتی ہے۔

''ایسا انداز جسے لوگ عرصہ دراز سے استعمال کرتے چلے آئے ہوں
کیونکہ ان کے خیال میں وہ بہت اچھا ہے''۔(2)

ڈکشنری آف ورڈ اوریجن میں کلاسک کی وضاحت کچھ اس طرح سے کی گئی ہے۔

"It adds that the word was later influenced by the sense of school class, referring to works taught in classes, this meaning was dominant in the Renaissance. Later it was suggested that classic referes to any thing representation of a class that is of a category, a generalization, the presentation of something universal". (3)

اسی لفظ کی وضاحت ڈکشنری آف لٹریری ٹرم میں کچھ اس طرح سے کی گئی ہے۔

"Class is

(a) of the first rank or authority

(b) Belonging to the literature or art of Greece and Rome.

(c) A write or work of the first rank, and of generally acknowledged excellence". (4)

جبکہ اسی ڈکشنری میں کلاسیکیت کو رومانیت کا الٹ بھی لکھا گیا ہے۔

"In general classicism is used to refer to the styles, rules, modes, conventions, themes and sensibilities of the classical authors, and by extension, their influence on and presence in the work of later authors". (5)

اسی لفظ کی وضاحت Lexicon Webster ڈکشنری میں بھی کی گئی ہے۔

"A later work commonly received as having permanent greatness, having formal beauty and emotional controls of typical of the works.......An author or a literary production of the

first rank.....Tradionatily significant thing or event". (6)

کلاسیکیت کی پرواز ہمیشہ مضبوط، مستحکم اور مستند مقاصد کی جانب ہوتی ہے اور ادبی لحاظ سے یہ خالص، اعلیٰ اور درست کے معانی میں آتا ہے۔ ایک اعلیٰ درجے کے لکھاری جس کے ہاں یہ تمام خوبیاں موجود ہوں وہ اس مقام کا حقدار ہوتا ہے۔ امریکن ڈکشنری اس بارے میں بیان کرتی ہے۔

"An author of the first rank, a writer whose style is pure, correct and refind primarily, but the word is applied do writers of alike character in any nation". (7)

اس کے ساتھ ہی The New Britannica Dictionary میں Classic کا مطلب۔

"Classic is belonging to the great accomplishments of humanity. Authentic a work of enduring excellence, Model or Traditional. Which has recogration and permanence in values or relating to the first developed form or system of a science, art, or discipline, concerned with a general study ofthe arts and science and not specializing in technical studies." (8)

اردو لغت میں کلاسیک کو۔

''رہنما کا کام دینے والا، مستند، مسلم، فصیح و بلیغ، ادب عالیہ، بنیادی اور روایتی لحاظ سے معنی خیز چیز یا واقعہ، مسلم واثبوت، ادبیات میں ٹکسالی''۔(9)

قرار دیا ہے جبکہ کلیم الدین احمد نے اسے۔

''ابتدا، پایہ یا درجہ وار تقسیم مانا ہے''۔(10)

پنجابی ادب میں بھی یہ لفظ اپنی اسی آب و تاب سے فائز ہے جس طرح سے اردو اور انگریزی میں رائج العمل ہے۔ وڈی پنجابی لغت کے مطابق اسے

''قدیم، پرانے، وڈے، درجے دے توں اڈا اچا، سچا شاعر، ادیب چنگی تے ستھری شاعری یا نثر قرار دیا ہے''۔(11)

اس لفظ کا اولین ذکر یونانیوں اور رومیوں نے کیا۔

''کلاسیک کا لفظ پہلے پہل یونانی اور رومی اسالیب اور فن پاروں کے لئے استعمال ہوتا تھا لیکن اب ایسے ہر ادب پارے پر اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ جو اپنی عظمت، فن اور پائیدار خصوصیات

کے باعث زمانے کی کسوٹی پر پورا اترتا ہو''۔(12)

مختلف لغوی مفہوم کے بعد انسائیکلو پیڈیا آف برٹانیکا کا مفہوم کچھ اس طرح سے ہے۔

"Classicism means, in different arts aesthetic characteristics, particularly harmony and propertion that were first embodied in the arts of antiquity. The term is also used for the literature of any language in a period notable for the excellence and enduring quality its works." (13)

انسائیکلو پیڈیا آف امریکانہ میں اسکی وضاحت یوں ہے۔

"Classism is adherence to the qualities customariey associated with the literature, art, architecture and thought of ancient Greece and Rome. It involves excellence, permanence and values based on the Greek concept of life. Basically "Classicis" derives from the latin classicus, a term used in Roman Law of distinguish the highest category of tex payers. This classicm and related terms "Classic" and "Classical" came to can not demonstrable superiority. "Classical" and especially "Classic" may be applied to an object as period of excellence in any civilization". (14)

کلاسیکیت کسی ادب کے بنیادی رویوں کو منظر عام پر لاتی ہے جو کسی مخصوص دور کے ادبی عروج سے منسلک ہوتے ہیں۔ کیمبرج انسائیکلو پیڈیا اس کے بارے میں اس طرح گفتگو کرتا ہے۔

"Classicisum is an adherence in any period to the standards of Greek and Roman art, In literature, classicsm is associated especially with Latin Poets. It implies the skilful imitation and adaptation of permanent forms and themes." (15)

جب کہ ورلڈ بک انسائیکلو پیڈیا کے مطابق۔

Classism is a philosophy of art and lift that emphasizes order, balance and simplicity." (16)

یعنی کلاسیکیت حیات اور فن کا فلسفہ ہے۔ جس میں اصول، تناسب اور سادگی پر زور دیا جاتا ہے۔ انسائیکلو پیڈیا آف ورلڈ لٹریچر میں کلاسیکیت کی تاریخ اس طرح مرتب ہے۔

> "This term was first applied to literature by Aulus Gellius, who distinguished between scriptor classicus and scriptor proletavis, indicating the difference between literature written for educated society and that written for common man; but the social implication of the term although never quite losing their significance literary quality. During the renaissance, only the great works of Greek and Roman literature were considered of first class importance." (17)

روایات کا ایک نسل سے دوسری نسل تک مستند حوالے سے منتقل ہونا بھی کلاسیکیت کے زمرے میں آتا ہے۔ بیسویں صدی کے انسائیکلو پیدیا میں کلاسیک کو اس طرح بیان کیا گیا ہے۔

> "In literature classic is music and art, the opposite of the Romanticism." (18)

جبکہ اردو انسائیکلو پیڈیا نے کلاسیکیت کو ادبی روایات سے منسلک کیا ہے۔

> ''ادب اور فنون لطیفہ میں روایتی اور مسلمہ صورتوں پر توجہ دینا اور وضاحت، شستگی، تناسب اور سکون پیدا کرنا موسیقی میں یہ تصور کی واقعیت، ساخت کے توازن اور شدید جذبات کی غیر موجودگی ہے۔ اس کا رومانیت سے مقابلہ ہوتا ہے۔'' (19)

> ''کلاسیکیت کسی عہد کا رویہ بھی ہو سکتی ہے اور فرد کا بھی اور اگر یہ کسی پورے عہد کا رویہ ہو تو وہ عہد تعقل اور فہم سلیم کا عہد ہوتا ہے۔ لیکن ہم اسے عقلیت پرستی کا دور نہیں کہہ سکتے۔ کلاسیکیت میں عقل کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی فن پاروں میں جذباتیت پیدا نہیں ہونے پاتی یہ عقل جذبات کا گلا نہیں گھونٹتی بلکہ ان میں توازن اور استقلال پیدا کرتی ہے۔'' (20)

کلاسیکیت رجحانات اور رویوں کو عقل کی کسوٹی پر پرکھتی اور ان میں توازن برقرار رکھتی ہے۔ ادبی لحاظ سے اس کی تعریف کچھ اس طرح ہے۔

"A classicisum is an attitude to literature that is guided by admiration of the qualities of formal balance, proportion decorm, and restraint attributed to the major works of ancient Greek and Roman literature in preference to the irregularities of later ernacular literatures and especially (since about 1800) to the artistic liberties roclaimed by Romanticisim....despite the opposition between classical and romantic views of art a romantic work can now still be a classic. A a literary doctrine, classicisim holds that the writer must be governed by rules, models or conventions." (21)

کلاسیکیت کے بارے میں یوسف زاہد کا نظریہ کچھ یہ ہے کہ یہ ادب عالیہ اور عوامی ادب ہے۔وہ لکھتے ہیں۔

''دوسری صدی عیسوی کے ایک لاطینی مصنف اولس گلیلیس نے دو اصطلاحیں وضع کی تھیں جو ایک دوسرے کی ضد تھیں یعنی Scripttor Classicus اور دوسری "Scriptor Proletarius" بالفاظ دیگر "ادب عالیہ" اور "عوامی ادب"۔''(22)

یعنی اعلیٰ طبقے کے لئے لکھا گیا ادب کلاسیکی ادب کہلایا اس کی وضاحت Karl Beckson نے اس طرح کی ہے۔

"Originaly the scriptor classicus was one who wrote for the upper classes, as opposed to the scriptor prolectarus, who wrote for the lower; soon, however classical was applied to writing considered worthy of presrvation and study in common use, the term classical is applied to literature which has at least some of these characteristic balance, unity, proportion, restriant, and what wincklmann called "Noble Simplicity and Quit Grandeur." (23)

لاطینی زبان میں۔

''Class طبقہ، جماعت، درجہ اور ہجوم کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔طولینز (Tullins) کے عہد میں اٹلی پانچ طبقات (Classes) میں منقسم تھا۔اشرافیہ (Classics) کہلاتی

تھی۔''(24)

کلاسیکیت کا بنیادی عنصر آفاقیت ہے کیونکہ آفاقیت کی جانب پرواز کے بغیر کلاسیکیت کا عنصر ہویدا نہیں ہو سکتا آرزو چوہدری کے مطابق۔

'' کلاسیکی فن پارے کا موضوع فن کار کے ذاتی تجربات نہیں ہوتے لیکن اگر یہ تجربات ذاتی ہوں تو فن کار انہیں عمومی اور آفاقی بنا دیتا ہے اور تجربات تمام انسانیت کے تجربات بن جاتے ہیں۔ارسطو کی زبان سے ہم اسے مخصوص اور منفرد کے ذریعے آفاقی اور کائناتی حقیقت کا اظہار بھی کہہ سکتے ہیں۔''(25)

کلاسیکیت کا بنیادی مقصد ایک مخصوص مقام تک رسائی بھی ہے۔جسکے تقاضے ہر دور میں الگ الگ بھی ہو سکتے ہیں اور آفاقی بھی جو کسی ادب پارے کی تکمیل اور جدوجہد ہر دو میں شامل ہیں۔ جہاں تک پسندیدگی کا تعلق ہے ہمیشہ وہی ادب مقبولیت پسندیدگی اور دوام حاصل کرتا ہے جو عوام سے تعلق رکھتا ہے۔عوام کی زبان میں بات کرتا اور عوامی رہن سہن کا عکاس ہو۔سجاد باقر رضوی لکھتے ہیں۔

'' فطرت کے بارے میں کلاسیکی تصور یہ تھا کہ اس میں عقلی تنظیم موجود ہے اور وہ منظم ضابطوں کے تحت کام کرتی ہے''۔(26)

کلاسیکیت جذبات، احساس معاشرت اور اخلاقیات ہر ایک کی عکاس ہے۔ڈاکٹر سید عبداللہ اسکی وضاحت اس طرح کرتے ہیں۔

'' کلاسیکیت ادب کے بارے میں ایک مخصوص طرز احساس اور ایک مخصوص طرز اظہار کی نمائندگی کرتی ہے۔کلاسیکی مسلک ادیب پر چند قیود و پابندیاں عائد کرتا ہے مثلا

1- انفرادیت کے بجائے قواعد و اصول کی پیروی، اسلوب کے حسن اور زبان و بیان کے مروجہ اور مسلم قواعد پر اصرار۔
2- زندگی کی مادی ضرورتوں اور مسائل کا تذکرہ
3- معنی پر بیان کو ترجیح
4- مقصد پر اصرار
5- علمی و عقلی اصولوں اور قاعدوں کی پیروی۔''(27)

غور طلب امر یہ ہے کہ کلاسکیت کی بنیاد دماغ اور رومانیت کی بنیاد دل پر ہے۔ دماغ عقل کے تابع ہے اور امید کی جانب رغبت دلواتا ہے جبکہ امید روشنی ہے۔ سویرا ہے۔ کامیابی ہے۔ البتہ اس کے نظریات قدیم آزمودہ اور مستند ہوتے ہیں۔ جنہیں ہر جدید دور میں قدامت پسندی پر مبنی کہا جاتا ہے۔ لیکن وہ اخلاقی اور تہذیبی اقدار کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ والٹر پیٹر کے مطابق۔

''کلاسیکی اصطلاح ایسی ہے جو جامد اور بے لچک دکھائی دیتی ہے اور ایک ایسے ادب کے لئے مستعمل ہے جسکی تصریحات واضح اور مانوس رہی ہیں۔ تاہم یہ اصطلاح کہنہ، قدیم اور پرانے کے لئے بروئے کار آتی رہی ہے اور جہاں کہیں بھی مانوس اور حسب عادت مظاہر دکھائی دیں گے وہیں کلاسیکی کا ان معنوں میں اطلاق ممکن ہوگا۔ نئے کے مقابلے میں پرانا کلاسیکی اصطلاح کے زیادہ قریب ہے۔''(28)

کلاسیکیت اور رومانیت کا تضاد مدتوں پرانا ہے لیکن یہ بحث 19 انیسویں صدی سے پیچھے دیکھائی نہیں دیتی۔ سلیم اختر لکھتے ہیں۔

''کلاسیکیت کسی ادبی تحریک کا نام نہیں بلکہ فنون لطیفہ اور ادبی تخلیقات کی پرکھ کے لئے مخصوص اندازِ نظر کا نام ہے۔ بقول گوئٹے رومانیت مرض ہے جبکہ کلاسیکیت صحت''۔(29)

کوئی تحریر عمومیت کے بعد کلاسیکیت کا مقام اس وقت حاصل کرتی ہے جب وہ ادبی اور عوامی مقبولیت میں عرفان حاصل کر لیتی ہے۔ کیونکہ کوئی بھی رومانی تحریر کلاسیکی ہو سکتی ہے۔ جبکہ گوئٹے کے مطابق۔

''اصل مسئلہ تو ایک تخلیق کا ہر لحاظ سے بہترین ہونا ہے اور دراصل ایسا ہو جانا کلاسیکیت ہے''۔(30)

کلاسک کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ اپنی تراشیدہ روایات کو آگے بڑھاتا ہے انہیں پروان چڑھاتا اور مستند پہلوؤں کی جانب موڑتا ہے۔ ظہیر کشمیری لکھتے ہیں۔

''کلاسیکی ادب کا مطالعہ اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا جب تک خیال کے علاوہ جمالیاتی قدروں کے سماجی اور حرکی پہلوؤں کو نہ سمجھ لیا جائے''۔(31)

کلاسیکی رویے مستند اور راسخ ضرور ہیں لیکن ایک دور سے دوسرے دور کی جانب منتقلی کے دوران ان میں تغیر و تبدل بھی رونما ہوتا ہے جیلانی کامران کے نزدیک۔

''کلاسیکی نظریہ نظم وضبط، معیارات اور اصولوں کی پاسداری کرتا ہے۔فن اور ادب میں کلاسیکی اثر ویسا ہے جیسا تاثر کسی جانی پہچانی کہانی کا ہو جسے بار بار سنا جاتا ہے۔ بسا اوقات کلاسیکی تاثر دلوں میں پہچان بھی پیدا نہیں کرسکتا اس لئے کلاسیکی رویوں میں تغیر وتبدل کی ضرورت پڑتی ہے''۔(32)

جبکہ سان بو کلاسیکیت کو ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں۔

''کلاسیک کا تاثر تین خصائل سے رونما ہوتا ہے جن کو تناسب(Measure)، نفاست و لطافت(Purity) اور اعتدال(Temperance) کہا گیا ہے اور جہاں کہیں بھی فن اور ادب نے کلاسیکی صورت اختیار کی ہے اس میں یہ تینوں خصائص کارفرما دکھائی دیتے ہیں''۔(33)

سان بو نے کلاسیکیت کا جو تصور دیا ہے اس میں تناسب اور جسامت دونوں شامل ہیں۔ جیلانی کامران کے مطابق سان بو کے پاس۔

''نفاست اور لطافت کا زیادہ تعلق جمالیاتی ذوق اور اظہار بیان سے ہے اور اعتدال اجزائے ترکیبی کی مناسب ترتیب سے مطلق ہے''۔(34)

حقیقتاً کلاسیکیت کا تعلق زمانے سے بھی ہے اور ادب سے بھی ہر دو میں انفرادیت کی جانب اشارہ کیا گیا ہے۔ڈاکٹر اشرف خان کے مطابق۔

''کلاسیکیت کی اصطلاح ایک طرف تو انفرادی فن پاروں کی تخصیص کے لئے استعمال کی جاتی ہے اور دوسری طرف فن و ادب کے مختلف ادوار کی نشاندہی کے لئے خاص کر قدیم معیاری ادب کو خواہ وہ یونانی ہو یا رومی، عربی ہو یا فارسی، انگریزی ہو یا اردو کلاسیک کا نام دیا جاتا ہے۔ کلاسیکیت زبان اصناف، ہیت، اسلوب اور انداز کے ان مسلم سانچوں کی نشاندہی کرتی ہے جو قدما کے دور میں سند اور معیار کی حیثیت اختیار کر گئے تھے۔کلاسیکیت میں زبان و ہیت کی مسلمہ، مکمل اور واضح صورت بنیادی اہمیت رکھتی ہے''۔(35)

یہ کلاسیکیت ہی ہے جسکی بناء پر زندگی کی ہر سو اصول وضوابط ہی بکھرے دیکھائی دیتے ہیں۔ جنکی بناء پر زندگی میں اعلیٰ قسم کے معیارات پیدا کر دیئے گئے ہیں۔لیکن اس رائے کے ساتھ ہی کلاسیکیت مثبت رویے اور ادب کی ترجمانی کرتی بھی دیکھائی دیتی ہے۔جمیل جالبی لکھتے ہیں۔

'' کلاسیک کے تصور میں روایت بننے اور اس روایت کے تسلسل کو زندہ رکھنے کا تصور موجود ہوتا ہے۔اس روایت کی کوکھ سے فیشن اور روایت کی نئی نئی کونپلیں پھوٹتی ہیں۔کلاسیک کے لئے ضروری ہے کہ ایک طرف وہ اپنی پیدا کردہ روایت کو مضبوط بنا کر آگے بڑھائے اور ساتھ ساتھ خود بھی زندہ و باقی رہے''۔(36)

کہا جاتا ہے کہ کلاسیکی ادب انتہائی قلیل اور محدود ہوتا ہے اس سلسلے میں گریرسن لکھتے ہیں۔

''بہترین کلاسیکی ادب اپنے ادوار کے معاشرے کے تہذیبی و تمدنی معیار اور توازن کا اظہار ہوتا ہے لیکن یہ توازن بڑا عارضی اور وقتی ہوتا ہے اور تمام دیگر ایسے انسانی توازنوں کی طرح بہت سی مفاہمتوں اور خود فریبیوں پر مبنی ہوتا ہے۔انسانی زندگی نمو پر یہ حقیقت ہے اور توازن محض ایک واہمہ ہے۔۔۔۔۔۔۔اس کے مطابق کلاسیکی ادب عموماً کسی معاشرے کے ایک محدود حصے کی تخلیق ہوتا ہے''۔(37)

اس کے برعکس ہربرٹ ریڈ کلاسیکیت کو جبر کی ایک قسم قرار دیتے ہیں اس کے الفاظ کچھ اس طرح سے ہیں۔

"Classicisum represents for us now and has always represented the forces of opression classicisim is the intellectual counter part of political tyranny". (38)

جمیل جالبی نے اس تصور کو کافی واضح کر کے اجاگر کیا ہے۔

''صحیح معنی میں وہ مصنف حقیقی کلاسیک کے ذیل میں آتا ہے جس نے ذہن انسانی کو ترقی دے کر آگے بڑھایا ہو۔جس نے اسے مالا مال کیا ہو۔جس نے فکری سرمائے میں بیش بہا اضافہ کیا ہو جس نے واضح طور پر اخلاقی صداقت دریافت کی ہو۔جس نے انسان کے اندر دائمی جوش و جذبہ پیدا کیا ہو۔جس نے اپنی فکر، مشاہدہ یا ایجاد کے ذریعے ذہن انسانی کو وسعت اور عظمت عطا کر کے حسن اور لطافت کی تہذیب کی ہو۔جو اپنے مخصوص انداز میں ''سب کے لئے'' ہو اور ''سب سے'' مخاطب ہو۔جس کا طرز ادا ایسا ہو جو ساری دنیا کو اپیل کرے۔جس کا انداز ایسا ہو جو جدت کی بدعت کے بغیر بھی نیا ہو۔جس میں نیا اور پرانا مل کر ایک ہو گئے ہوں۔جس کے طرز ادا میں یہ خصوصیت ہو کہ ہر دور اسے اپنا طرز ادا سمجھے اور جس کی تخلیقی صفات دائمی اور آفاقی ہوں''۔(39)

لکھنے والا کا کمال فن یہ ہے کہ وہ اپنے تخلیقی کمالات سے الفاظ کے پتھریلے جسموں میں زندگی کی روح پھونک دے۔ یہی کلاسیکیت کا اصل عنصر ہے جو ادب، معاشرت اور ثقافت کو دوام بخشتا ہے۔ انجم حفیظ لکھتے ہیں۔

''کلاسیکیت میں کسی فن کار کے لئے فطری صلاحیتوں کے ساتھ ساتھ اکتساب پر بھی زور دیا جاتا ہے۔ اور ان دونوں میں بھی توازن کی ضرورت ہے کیوں کہ فطری صلاحیتیں قوانین اور اصولوں کی پابندی کے بغیر انتشار کا شکار ہو جاتی ہیں اور فطری صلاحیتوں کے بغیر اکتساب اور شعوری کوشش تصنع اور بناوٹ کو جنم دیتی ہے۔ اس طرح ''کلاسیکیت'' میں شاعری شدید جذبات کے شدید اظہار کا نام نہیں بلکہ شاعری کی تہذیب کا نام ہے اور اسی تہذیب کا دوسرا نام فطرت اور فن کا توازن اور تناسب ہے''۔(40)

کلاسیک بنانے کا کوئی مخصوص نسخہ یا گُر نہیں ہوتا۔ یہ سمجھنا کہ ایک فنکار کچھ خصوصیات کی بناء پر مکمل نقل یا پیروی کر کے کلاسک بن جائے گا درست نہیں۔ یا یہ سمجھ لینا کہ یہ فن وراثت میں مل سکتا ہے یہ بھی درست نہیں اور کلاسیکیت کو برقرار رکھنا بھی وقت اور زمانے کے اختیار میں نہیں۔ کیونکہ بہت سے ایسے فن پارے دکھائی دیئے جو کچھ وقت کے لئے کلاسیک بنے لیکن پھر منظر سے اوجھل ہو گئے کیونکہ بعض اوقات ادب پارہ عارضی طور پر مقبول ہو جاتا ہے لیکن دوام اور ہمیشگی نہیں حاصل کر پاتا۔ حقیقتاً ایسے فن پارے کو کلاسیک کہا ہی نہیں جا سکتا۔ البتہ وہ اپنی مقبولیت کی بناء پر کلاسک کے درجے تک رسائی کے لئے اڑان ضرور بھرتا ہے۔ کلاسیکی شاعری نہ صرف قدیم ہوتی ہے بلکہ اپنے فکر و اسلوب کے لحاظ سے اعلیٰ معیار کی بناء پر ایک بار عوام و خواص میں مقبول ضرور ہوتی ہے۔ کسی بھی دور کی مکمل تاریخ جس میں اس کے تہذیبی امور اور اخلاقی اقدار اپنا فروغ برقرار رکھ سکیں کلاسیک ہے۔ ایلیٹ لکھتے ہیں۔

''کلاسیک تو صرف اس وقت ظہور میں آ سکتا ہے جبکہ ایک تہذیب پختہ یا کامل ہو چکتی ہے اور جب ایک زبان اور اس کا ادب پختہ ہو چکتا ہے اور یہ لازماً ایک پختہ مغز کی تخلیق ہوتا ہے۔ دراصل یہ اس تہذیب اس زبان کی اہمیت اور ساتھ ساتھ کسی منفرد شاعر کے دماغ کی ''جامعیت'' (ہمہ گیری) ہوتی ہے۔ جو کسی تخلیق کو آفاقی درجہ عطا کرتی ہے''۔(41)

حقیقتاً کلاسیکی صفات کا انحصار اسلوب کے فن اور اعتدال پر مبنی ہے۔ قدیم تحریریں اپنی قدامت کی بناء پر ادب عالیہ نہیں کہلاتی بلکہ مضبوط، منفرد اور صحت مند رویوں کی حامل ہونے کی بناء پر وہ کلاسیک ہیں۔ ایلیٹ یہ بھی لکھتے ہیں کہ۔

''کسی ادبی تخلیق یا فن پارے کو کلاسیک کہنے کے معنی یا تو حد سے زیادہ تعریف و تحسین کے ہوتے ہیں یا پھر نفرت انگیز مذمت کے؟ ان میں سے کون سا مفہوم مقصود ہے؟ اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ کہنے والا کس گروہ یا جماعت سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ اصطلاح چند مخصوص خوبیوں یا خامیوں کی طرف اشارہ کرتی ہے یا تو اس سے ہیت کی جامعیت یا پختگی مراد ہوتی ہے یا پھر حد درجہ پست قسم کی تصنع آمیزی''۔(42)

کلاسیکیت میں وسعت اور ہمہ گیری موجود ہوتی ہے۔ عظیم کلاسیکل فنکار شعوری اور لسانی مہارت کی بناء پر تمام لسانی امکانات پر قابض ہو جاتا ہے۔ یعنی کلاسیک وہ ہے جو کسی قسم کی زبان، ثقافت، تہذیب اور تمام ظاہر و باطن رویوں کا عکاس ہو۔ آج کے جدت پسند دور میں کلاسیکی ادب اسے کہا جاتا ہے جو بنیادی کلاسیکی اصول وضوابط پر پورا اترتا ہے۔ کلاسیکی فن پارے کا تعلق عمومی زندگی سے الگ نہیں ہوتا بلکہ عام رہن سہن کے طور طریقوں کے ذریعے خاص نقطہ نظر واضح کرتا ہے۔ ڈاکٹر ایس آر کے مطابق۔

''کلاسیکی ادب وہ ہے جس میں شعوری طور پر پرانے ادب کے اصولوں اور ضوابط کو استعمال کیا جائے اور اس تحریری حسن کی تقلید کی جائے جو پرانے ادب سے اخذ کیا جا سکے۔ کلاسیکیت سے مراد ایک خاص ادبی تکنیک ہی نہیں بلکہ ایک نظریہ حیات اور نظریہ ادب ہے کلاسیکی ادب وہ ہے جس میں شعور کو جذبات یا حقیقت پسندی پر تفوق حاصل ہو یا جس میں ترتیب و تنظیم پر بہت زور دیا جائے''۔(43)

یہی وجہ ہے کہ کلاسیکل فنکار ماضی کی جانب حال کی نسبت گہری نظر رکھتا ہے۔ وہ ماضی کو اپنا استاد مانتا ہے اور یقین رکھتا ہے کہ وہ ماضی پر کبھی بھی غالب نہیں آ سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکل فنکار سیاست، مذہب، اخلاق اور امتضاد بلکہ ہر شعبہ زندگی میں اطاعت پرستی کا قائل ہے۔ جسکی واضح مثال شاعری کے میدان میں نظر آتی ہے۔ غزل کے میدان میں فارسی غزل کی پیروی قافیہ ردیف کی پابندی بھی کلاسیکی رویے کی عکاس ہے۔ اسی طرح تعظیم اور ضبط بھی کلاسیکی رجحان کا حصہ ہیں۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ کلاسیکی فن پاروں میں ہیت کو نفس مضمون سے زیادہ اہمیت حاصل ہوتی ہے اور فن کی پستی کو ہیتی کمال کا لبادہ پہنا کے چھپایا جاسکتا ہے لیکن اس معاملے میں ابہام کو گریرسن اس طرح بیان کرتا ہے۔

"It is a quite certain that mere regard for form does not make poetry classical" (44)

تناسب وتوازن کلاسیکیت کا بنیادی خاصہ ہے۔فکری وفنی حوالے سے تناسب اور توازن تخلیق کو کلاسک کے انتہائی قریب لے آتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ کلاسک کا خالق متوازن ذہن کا مالک ہوتا ہے اور اپنے دور کی تہذیب ثقافت،تمدن،لہجے اور اسلوب کی مکمل ترجمانی کرتا ہے۔اسکی تحریر میں دھیماپن،وقار،متانت،اعتدال اور ضبط موجود ہوتا ہے۔

حوالہ جات

1- Margaret D. Rabble, the Oxford Companion to English Literer, London: Oxford University Press, 1995, P-206

2- انجیلا کرالی،آکسفورڈ ابتدائی انگریزی اردو لغت،آکسفورڈ: یونیورسٹی پریس آکسفورڈ،2000ء،ص59

3- Joseph T. Shipley, Dictionary of Word Origins, New York: The Philosophical Library, 1945, P-83

4- Gagan Raj, Dictionary of Literary Terms, New Delhi: Anmol Publications, P-35

5- Ibid

6- The New Lexicon Webster's Dictionary of the English Language, New: Lexicon Publication, Inc. 1989, P-182

7- Chauncey A. Goodrich, An American Dictionary, USA Springfield, Cornder of Main & State Streets, 1948, P-210

8- The New Britannica / Webster Dictionary & Reference Guide, London; Encyclopedia Britanica, Inc. 1768, P 162-163

9- ڈاکٹر جمیل جالبی،قومی انگریزی اردو لغت،پاکستان: مقتدرہ قومی زبان،1999،ص367

10- کلیم الدین احمد،جامع انگلش اردو ڈکشنری،انڈیا: بیورو فار پروموشن آف اردو ویسٹ بلاک آئی آر کے پورم نیو دہلی،1994ء،ص908

11- اقبال صلاح الدین،وڈی پنجابی لغت،لاہور: عزیز پبلشرز،2002ء،ص2079

-12 ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، کشاف اصطلاحات، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، 1985، ص149

13- The Encyclopedia of Britannica, London: Encyclopedia Britannica Inc. 1768, P 162-163

14- The Encyclopedia Americana, International Edition Danburg, Golier incorporated, 1892, P-29

15- David Crystal, The Cambridge Concise encyclopedia, Cambridge University Press, 1992, P-165

16- The World Encyclopedia, London: World Book, Inc. Volume 4, P 653-654

17- J. Buchanan-Brown, Cassell's Encyclopedia of World Literature, London: Cassell & Company Ltd, P 121-122

18- Walter Hutchison, Huthlinson's Twentieth Century Encyclopedia, New York, Hutclinson & Co (Publishers) Ltd. P-275

-19 حامد علی، اردو جامع انسائیکلو پیڈیا، لاہور: شیخ غلام محمد اینڈ سنز جلد دوم، س ن، ص208

-20 آرزو چوہدری، عمر خیام، عالمی کلاسیکی دبستان اور اردو داستان کا تقابلی جائزہ لاہور: مقالہ پی۔ایچ ڈی۔ اردو شعبہ، 1997، ص6

21- Chris Badick, The Concise Oxford Dictionary of Litrary Terms, New York: Oxford University Press 1990, P 36-37

-22 یوسف زاہد، کلاسیکیت اور رومانیت، لاہور: خلوت کدہ سمن آباد، 1967، ص1

23- Karl Beckson, Arthur Ganz, A Reader's Guide to Literary Terms, London: Thames and Hudson, 1970, P 34-35

-24 سلیم اختر، تنقیدی دبستان، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، 1997ء، ص96

25- آرزو چوہدری، عمر خیام، عالمی کلاسیکی دبستان اور اردو دبستان کا تقابلی جائزہ، لاہور: مقالہ پی۔ایچ۔ڈی، اردو شعبہ، 1997ء، ص5

26- سجاد باقر رضوی، مغرب کے تنقیدی اصول، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، 1974ء، ص189-188

27- عبداللہ سید، اشارات تنقید، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، 2000ء، ص266

28- جیلانی کامران، مغرب کے تنقیدی نظریے، لاہور: مکتبہ کاروان کچہری روڈ، 2000، ص91

29- سلیم اختر، تنقیدی دبستان، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، 1997ء، ص90-89

30- ایضاً

31- ظہیر کاشمیری، ادب کے مادی نظریے، لاہور: کلاسیک 42 مال، 1975ء، ص156

32- جیلانی کامران، مغرب کے تنقیدی نظریے، لاہور: مکتبہ کاروان کچہری روڈ، 2000ء، ص93-92

33- ایضاً

34- ایضاً

35- محمد اشرف خان، اردو تنقید کا رومانوی دبستان، پاکستان: اقبال اکیڈمی، 1998ء، ص42

36- جمیل جالبی، ارسطو سے ایلیٹ تک، اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، 1997، ص338

37- محمد اشرف خان، رومانویت اور اردو ادب میں رومانوی تحریک، اقبال اکیڈمی پاکستان، 1998ء، ص42

38- ایضاً

39- جمیل جالبی، ارسطو سے ایلیٹ تک، اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، 1997ء، ص338

40- انجم حفیظ، کلاسیکیت اور رومانویت (مقالہ ایم اے اردو) اورینٹل کالج، لاہور، 1972، ص12

41- یوسف زاہد، کلاسیکیت اور رومانیت، لاہور: خلوت کدہ سمن آباد، 1967ء، ص22

42- ایضاً

43- ایضاً

44- ہربرٹ گریرسن، کلاسیکی اور رومانی: مغربی شعریات، س ن، ص293-292

سر سید احمد خان اور علامہ اقبال کے ذہنی خدوخال

ڈاکٹر خواجہ محمد سعید

Abstract

This article is about the similarities between Allama Iqbals and Sir Syed Ahmad Khans views regarding Two Nation Theory. The author narrates examples of similarity in their views. In connection with this, the author has given various references from books of history as well as from literary writings. Both of these great scholars opined to have a separate homeland for Muslims of the Indian sub continent. This article is research oriented and the author has substantiated his views with logical arguments.

(۱) فکر سر سید کا پس منظر:

خالقِ کائنات نے جہاں انسان کو خلق کیا وہاں اُس کی رُشد و ہدایت اور زندگی گزارنے کے اسباب بھی مہیا کیے۔ کبھی پیغمبر بھیجے، کبھی مقدس صحیفے، گویا ہر زمانے میں کسی نہ کسی طرح پروردگارِ عالم نے انسان کی رہنمائی اور انسانیت کے تحفّظ کے لیے ذرائع بہم پہنچائے۔ قرآن پاک میں ارشاد ربانی ہے کہ:

> ''اور ہم نے ان کو اسحاق اور یعقوب بخشے اور سب کو ہدایت دی۔ اور پہلے نوح کو بھی ہدایت دی تھی اور ان کی اولاد میں سے داؤد اور سلیمان اور ایوب اور یوسف اور موسیٰ اور ہارون کو بھی۔ اور ہم نیک لوگوں کو ایسا ہی بدلہ دیا کرتے ہیں۔ اور زکریا اور یحیٰی اور عیسیٰ اور الیاس کو بھی۔ یہ سب نیکوکار تھے۔ اور اسمٰعیل اور الیسع اور یونس اور لوط کو بھی۔ اور ان سب کو جہان کے لوگوں پر فضیلت بخشی تھی۔ اور بعض بعض کو ان کے باپ دادا اور اولاد اور بھائیوں میں سے بھی۔ اور ان کو برگزیدہ بھی کیا تھا اور سیدھا رستہ بھی دکھایا تھا۔'' (۱)

اس طرح بقول قرآن نوعِ انسانی خواہ وہ کسی بھی فرقے و نسل اور مذہب و مسلک سے متعلق ہو اُس کے لیے اسی ماحول کے مطابق مُصلح پیدا کیے تا کہ انسان کبھی جہالت کی تاریکی میں گم ہو کر فکری اور ضمیری صلاحیت کے فقدان کا شکار نہ ہو اور نہ ہی توہم پرستی، جبر و استبداد اور ظلم و بربریت کا شکار ہو یا شکار بنے بلکہ وہ علم کی روشنی اور رہنماؤں کی ہدایت سے دُنیائے انسانی میں مقصدِ زندگی سمجھے اور انسان کی فلاح و بہبود کے لیے کام کر کے معراجِ انسانیت کی منزلت پر پہنچ کر فخرِ ملائک بن سکے۔

انسانی تاریخ میں مسلمانوں کی حیرت انگیز ترقی اور عبرت خیز زوال کی داستان سے کون واقف نہیں۔ اُن کا دورِ عروج خصوصاً پہلی سے پانچویں صدی ہجری (مطابق ساتویں سے گیارہویں عیسوی) سے شروع ہوتا ہے جس میں مسلمان جزیرۂ عرب سے نکل کر دنیا کے دور دراز گوشوں میں پھیل گئے۔ مشرق میں خاص طور سے سندھ اور چینی ترکستان اور مغرب میں اندلس تک اپنی حکومت و مملکت کے حدود وسیع کر لیں۔ پھر چھٹی اور ساتویں ہجری (بارہویں اور تیرہویں عیسوی) کے آخر تک قائم رہا اور اُس دور میں دُنیا کی بڑی مملکتیں مثلاً ترکی ایران اور ہندوستان پر مسلمانوں کی شاندار حکومتیں قائم ہوئیں اور اُنہوں نے علوم و فنون، ایجادات و اختراعات، تہذیبِ نفس اور نظامِ اخلاق کی تدوین میں اپنی دماغی عظمت اور بلندیٔ فکر اور عملی جدّ و جہد کا نمایاں ثبوت پیش کیا ہے۔ تاریخِ عالم کبھی جھٹلا نہیں سکتی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ اس دور کے مسلمان علم و حکمت میں پوری دنیا میں اپنی مثال آپ تھے۔ وہ ایک ہی وقت میں سائنسی علوم مثلاً علم کیمیا، طبیعیات، فلکیات، طب کے علاوہ فقہ، تفسیر، حدیث وغیرہ میں اپنا مقام رکھتے تھے لیکن جب مسلمانوں نے ان علوم کو الگ کیا تو پھر مسلمانوں کا زوال شروع ہو گیا اور زندگی کے ہر شعبے میں اُن پر ادبار و انحطاط کا تسلط ہوتا گیا اور اُن کی تنزلی کی یہ حالت بارہویں اور تیرہویں صدی ہجری (اٹھارہویں اور انیسویں صدی عیسوی) کے نصف تک رہی۔ جن میں ترکی، ایران، ہندوستان اور انڈونیشیا میں مسلمان حکومتوں کا شیرازہ بُری طرح بکھر گیا اور وہ اسلامی ورثوں اور اخلاقی قدروں سے سبکدوش ہو گئیں۔ یہ تھا انیسویں صدی عیسوی کے نصف تک مسلمانوں کے عروج و زوال کا مختصر خاکہ۔

۱۸۵۰ء سے پھر مسلمانوں میں احیاء، روشن خیالی اور بیداری کا احساس پیدا ہوا اور اس جدید اسلامی نشاۃِ ثانیہ نے ایک طرف تو مشرقِ وسطیٰ میں عرب، یمن، عراق، سیریا، لبنان اور پھر شمالی افریقہ، مصر، ترکی اور ایران کو متاثر کیا اور دوسری جانب شمال اور شمالی مشرقی ایشیاء میں برصغیر اور انڈونیشیاء کے مسلمانوں کو بیداری کا احساس دلایا۔ اس طرح مسلمانوں نے ایک بار پھر اپنی اُس کھوئی ہوئی انفرادی اور اجتماعی تمام شعبوں پر محیط جامعیت کو حاصل کرنا شروع کیا اور اُن میں تعلیم، قانون، سائنس میں ترقی، آزادانہ فکر سے انسان، کائنات اور خالقِ کائنات سے باہم روابط کو دیکھنے، دورِ

جدید کے تقاضوں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے مذہب کو سمجھنے اور مربوط کرنے کی قوت، اور ذہنی بلندی کے رجحانات نمایاں ہونے لگے۔ الغرض انیسویں صدی کی جدیدیت کی تحریک مجموعی طور پر اُن تمام مقاصد کے حصول پر مشتمل تھی جو برصغیر پاک و ہند کے معاشرے کو ایک نئی فکری سمت اور روایت عطا کر سکتے تھے اور اسی وجہ سے مسلمانوں میں ذہنی انقلاب اور عصری تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے تبدیلی کا تصور پیدا ہو۔

انیسویں صدی میں چونکہ پوری دنیا میں تیزی سے تبدیلی آرہی تھی اور وقت اور حالات کا یہ اہم تقاضا تھا کہ انسان زمانے کے بہاؤ کے ساتھ رابطہ قائم کرتے ہوئے اپنے طرزِ معاشرت کو بدل کر جدید قدروں کو اپنائے اور زندگی کے تمام شعبوں میں ترقی کی راہوں پر گامزن ہو۔ اسی حالت میں وقت کی پکار مسلمانوں سے فکری احیاء و ذہنی بیداری کی متقاضی تھی، جب کہ وہ اُس وقت بھی پرانے فرسودہ خیالات، توہم پرستی، جمود اور مذہب و تصوف کے غلط تصورات میں پھنسے ہوئے تھے اور زندگی کے حقائق سے دور اور فرار کی تلاش میں رہتے تھے مگر حالات کے تقاضے اور وقت کی ضرورت نے قوم کے چند حساس قلب انسانوں کو ایک نئی راہ نکالنے پر مجبور کیا تا کہ وہ قوم کو اُس کی زبوں حالی سے، جس سے وہ بے چین ہو گئے تھے، نجات دلا سکیں اور ترقی کی نئی سمت کا تعین کر سکیں۔ ان حساس دل مدبّروں میں خاص طور سے ترکی میں مدحت پاشا اور فواد پاشا، ایران میں حُجتہ الاسلام شیخ ہادی نجم آبادی، مصر میں مصطفیٰ حلقۂ فکر کے اکابر، طرابلس میں امام محمد بن سنوسیؔ، افغانستان میں سیّد جمال الدینؔ افغانی، روس میں مفتی عالم جان اور ہندوستان میں شاہ ولی اللہ سرسیدؒ، احمد خاں اور بعد میں حکیم الامت علامہ اقبالؔ قابلِ ذکر ہیں۔

ہندوستان اور پاکستان میں یوں تو بہت سے مُصلح اور معمارِ قوم پیدا ہوئے اور جدیدیت کی تحریک میں نمایاں کردار ادا کیا مگر خاص طور سے سرسیّد اور اقبالؔ کے نام سرِ فہرست آتے ہیں۔ پہلے ہم سرسیّد کے مِشن اور کارناموں پر مختصر اروشنی ڈالیں گے۔

انیسویں صدی عیسوی کے دوسرے نصف حصہ میں جس اسلامی۔ ہندی جدیدیت کا آغاز ہوا اُس کے بانی سرسیّد احمد خاں تھے۔ اُن کی تمام زندگی جس پُر آشوب زمانہ میں بسر ہوئی اُس وقت نہ صرف برِّصغیر بلکہ کل عالمِ اسلام پر تنزل واد بار، زبوں حالی اور جہالت کے تاریک بادل چھائے ہوئے تھے۔ اہلِ یورپ جدید علوم وفنون اور زندگی کے تمام شعبوں میں ترقی کی نئی نئی راہیں دریافت کرنے میں محو تھے جب کہ مسلمان قدیم تہذیب کا خستہ لبادہ اوڑھے جہالت دسکوت اور پستی وزوال کے شکار بنے بیٹھے تھے۔ وہ علوم وفنونِ جدیدہ کو عیسائیوں کی چال کہہ کر اسلام کے خلاف پروپیگنڈہ خیال کرتے تھے اور اُس کے پڑھنے دسکھانے والوں کو مرتد و کافر ٹھہراتے تھے۔ اِس کے علاوہ اقوام یورپ بھی یہ سمجھ بیٹھی تھیں کہ مسلمانوں کے اِس جمود و زوال کا سبب اسلامی تعلیمات ہیں۔ سرسیّد نے جدیدیت کی تحریک کا

آغاز کیا اور کھلے طور پر عصری تقاضوں کو سمجھتے ہوئے مسلمانوں کو وقت اور حالات کے ساتھ بدلنے، بڑھنے، سائنس اور علومِ عصریہ میں ترقی کرنے کی دعوت دی۔ اُنہوں نے اہلِ یورپ کے اس الزام کو بھی بے بنیاد اور حقیقت سے بعید قرار دیا کہ اسلام میں زمانے کے ساتھ تبدیلی اور احیاء کا تصور موجود نہیں۔ سر سیّد اور اقبالؔ کے نزدیک کتاب اللہ یعنی قرآن مجید اور پیغمبر اسلام ﷺ کی حیات، حقیقت وصداقتِ ازلی وابدی کا سرچشمہ ہیں اور اِنہی عظیم ذرائع کی روشنی میں، اِن کی تعبیر سے انسان میں ذہنی اور فکری تبدیلی پیدا کی جاسکتی ہے کیونکہ تبدیلی قانونِ قدرت ہے۔ قوم کے دونوں معمار و مُفکّر اِس عالی عصری رجحان سے پوری طرح متاثر و متفق تھے کہ انسان تبدل پذیر ہے اور قرآنی تعلیمات کی روشنی میں انسانی موقف کو بدلا جاسکتا ہے۔ ساتھ ہی یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ سر سیّد اور اقبالؔ دونوں یہ چاہتے تھے کہ یہ تبدیلی اِس طرح ہونی چاہیے کہ تاریخی و مذہبی تشخص برقرار رہے۔

۱۸۵۷ء کے جنگِ آزادی نے ہندوستانیوں میں عموماً اور مسلمانوں میں خصوصاً خوف و ہیجان پیدا کردیا۔ وہ سماجی، سیاسی اور اقتصادی طور سے بدحالی کا شکار ہوگئے۔ انگریز حاکموں کے جابرانہ ہاتھ مسلمانوں پر ہی پڑتے تھے جس کا اعتراف پنڈت جواہر لعل نہرو نے بھی کیا ہے۔ سر سیّد کے سامنے جنگِ آزادی کا پورا نقشہ تھا۔ اُنہوں نے ذاتی طور سے جنگِ آزادی ے متاثر مُسلمانوں کی زبوں حالی دیکھی تھی اور اِس کے مُضر اثرات سے بخوبی واقف تھے اور صرف مسلمان قوم ہی نہیں بلکہ دوسری ہندی غیر مسلم قوموں اور انگریزوں پر بھی جو مظالم ہوئے اُن سب کی بربادی اور بدحالی سے وہ یکساں متاثر تھے۔ ایسے حالات کی کیفیت خود اِن کی زبانی سُنیے:

> ''غدر کے بعد نہ مجھ کو اپنے گھر لٹنے کا رنج تھا نہ مال واسباب کے تلف ہونے کا۔ جو کچھ رنج تھا وہ اپنی قوم کی بربادی کا اور ہندوستانیوں کے ہاتھ سے جو کچھ انگریزوں پر گزرا اُس کا رنج تھا..... میں اُس وقت ہرگز یہ نہیں سمجھتا تھا کہ قوم پھر پنپے گی اور کچھ عزت پائے گی اور جو حال اُس وقت قوم کا تھا وہ مجھ سے دیکھا نہیں جاتا تھا۔ چند روز میں اِسی خیال میں رہا اور اِسی غم میں رہا۔ آپ یقین کیجئے کہ اِس غم نے مجھے بڈھا کردیا اور میرے بال سفید کردئے۔ جب میں مرادآباد آیا، جو ایک بڑا غم کدہ ہماری قوم کے رئیسوں کی بربادی کا تھا، اِس غم کو کسی قدر اور ترقی ہوئی مگر اُس وقت یہ خیال پیدا ہوا کہ نہایت نامردی اور بے مروّتی کی بات ہے کہ اپنی قوم کو اس تباہی کی حالت میں چھوڑ کر میں خود کسی گوشۂ عافیت میں جا بیٹھوں۔ نہیں! اِس مصیبت میں شریک رہنا چاہیے اور جو مصیبت پڑے اُس کے دور کرنے میں ہمت بندھانا ہمارا قومی فرض ہے۔ میں نے ارادۂ ہجرت موقوف اور قومی ہمدردی کو ہی پسند کیا۔''۲

اِسی قومی ہمدری و مروّت نے سر سیدؔ کو آئندہ چالیس برس مضطرب رکھا اور اِسی پُر سوز اضطراب سے اُن میں متعدد انقلاب آفریں کارنامے سرانجام دینے کی قوت و ہمت پیدا ہوئی۔ ۱۸۵۷ء کے جنگ آزادی کے بعد ہندوستانی معاشرہ میں جو انقلاب آیا اُس نے سر سیّد کے ذہن پر ایک مجموعی اور کلّی تہذیبی اثر مرتب کیا۔ اِس لحاظ سے سر سیّد اُن پہلے عظیم ہندوستانی مفکّروں میں ایک ہیں جنھوں نے عصری تقاضوں کے پیشِ نظر تبدیلی کے ہمہ گیر اور دوررس نتائج کا ادراک کیا اور ایک اثباتی ردِ عمل کے لئے ذہن کو تیار کیا۔ اِس ضمن میں علامہ اقبالؔ نے ٹھیک ہی کہا ہے:

"غالباً سر سیّد احمد خاں دورِ جدید کے وہ پہلے مسلمان ہیں جنھوں نے آنے والے زمانے کے ایجابی مزاج کی جھلک دیکھ لی تھی، لیکن اُن کی حقیقی عظمت اِس میں ہے کہ وہ پہلے ہندوستانی مسلمان ہیں جنھوں نے اسلام کی نئی تعبیر کی ضرورت کو محسوس کیا اور اِس کے لئے سعی کی۔"[۳]

علی گڑھ تحریک، جس کی شروعات باقاعدہ طور پر ۱۸۶۴ء سے ہوئی، کوئی معمولی تحریک نہ تھی۔ اِس تحریک میں تمام ہندوستانی باشندوں کے لئے عموماً اور مسلمانوں کے لئے خصوصاً احیأ اور ذہنی بیداری کا پیغام تھا۔ سر سید کی یہ اصلاحی تحریک وقت کی ضرورت تھی۔ اُن کی دوررس نگاہوں نے زمانے کے رُخ کو پہچان لیا تھا۔ سر سید کی یہ اصلاحی تحریک وقت کی ضرورت تھی۔ اُن کی ہمت اور بلند حوصلے نے اُن میں چٹان کی طرح اپنے قول پہ قائم رہنے کی قوت پیدا کی۔ زمانے کے نبض شناس ہونے کی وجہ سے مصلحتِ زمانہ کو خوب سمجھتے تھے۔ مسلمانوں میں تقلیدِ محض، سکون، جمود، توہُم پرستی اور قدامت پرستی کے قطعی مخالف تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ مسلمان عقل و شعور سے زمانے کے تقاضوں کو سمجھیں، متحرک ہوں اور ارتقائی منازل کی جانب گامزن ہوتے ہوئے علوم و فنون عصریہ حاصل کریں، پیش بین ہوں تاکہ وقت کی رفتار کو سمجھ سکیں اور زندگی کی دوڑ میں آگے بڑھنے کی جرأت کر سکیں۔ روایت اور توہم پرستی کے باعث جو رسمیں مروج تھیں اور عقلی و مذہبی طور سے فضول و مہمل نظر آ رہی تھیں، اُنھیں ترک کر دینے کی تلقین کی۔ اُنہوں نے مغربی علوم و فنون اور طرزِ رہائش اور زندگی گزارنے کے ایسے دیگر طور طریقے، جو اسلامی احکام و تعلیمات سے متصادم نہیں تھے، سیکھے اور اختیار کئے اور مسلمانوں کو بھی اِن کی حصولی اور عمل پر راغب کیا۔ قدامت پسند مسلمانوں نے مذہب کی آڑ میں اُن پر مخالفت کا طوفان کھڑا کیا اور کفر تک کے فتوے صادر کئے مگر چونکہ اُن کے دل میں قوم کی تجدید اور بیداری کا ایک راسخ جذبہ موجود اور موجزن تھا اور صدقِ دل سے وہ اِس کی اصلاحی تحریک کی لگن میں تھے، جس کی وجہ سے اُنہیں دشوار سے دشوار تر معاملات میں کامیابی اور سرفرازی نصیب ہوئی۔ وہ نہ تو قوم سے کسی صلے یا ستائش کے خواہاں تھے اور نہ اُنہیں کسی سلطنت یا حکمرانی کی طلب تھی، اُن کو اگر فکر تھی تو اسلام کی سربلندی اور اُس کی صحیح تصویر پیش کرنے کی، اور اگر درد تھا تو صرف اور صرف قوم کی تعمیر کا۔ اپنے مقصد کی حصول کے لئے وہ اٹل رہتے تھے۔ وہ ذہنی بلندی اور کشادہ دلی سے

مخالفتوں کے طوفان کا مقابلہ کرتے تھے۔

سرسیّد کی حقیقی عظمت اِس میں ہے کہ وہ قوم کی تعمیر کے لیے کسی بڑے سے بڑے مشکل کام کو سرانجام دینے سے گریز نہیں کرتے تھے۔ اُنہیں اِس سلسلہ میں سخت ترین عداوتوں اور حوصلہ فرسا مقاومتوں کا سامنا کرنا پڑا تھا مگر اُن سے دوسروں کے دلوں میں جگہ بنالیتے اور سنگ دل سے سنگ دل کو موم بنالینے کی خداداد صلاحیت رکھتے تھے۔ ۱۸۷۳ء میں جب سرسید مدرسۃ العلوم کی داغ بیل ڈالنے کی تیاریوں میں منہمک تھے اور شدید مخالفت ہو رہی تھی۔ ایسے حالات میں لاہور کے ایک جلسے میں اُنہوں نے جو تقریر کی وہ اہلِ فہم و دانش کے لئے غور طلب ہے۔ اِس تقریر کے ہر ہر لفظ سے سرسید کے جذبۂ خلوص، سچّی لگن اور اُن کی دردمندی کی کیفیت عیاں ہوتی ہے۔ حاؔلی کی ''حیاتِ جاوید'' سے سرسید کی اِس تقریر کا مختصر سا اقتباس ملاحظہ ہو:

> اے بزرگانِ پنجاب! میں بدعقیدہ ہوں، مگر میں آپ سے پوچھتا ہوں کہ اگر ایک کافر مرتد آپ کی قوم کی بھلائی میں کوشش کرے تو کیا آپ اُس کو اپنا خادم، اپنا خیر خواہ نہ سمجھیں گے؟ آپ کے لیے دولتسرا بنانے میں، جس میں آپ آرام فرماتے ہیں اور آپ کے بچے پرورش پاتے ہیں، آپ کے لئے مسجد بنانے میں جس میں آپ خدائے واحد ذوالجلال کا نام پکارتے ہیں، چوڑھے چمار، قلی، کافر، بُت پرست، بدعقیدہ سب مزدوری کرتے ہیں مگر آپ نہ کبھی اُس دولت خانے کے دشمن ہوتے ہیں اور نہ کبھی اُس مسجد کے منہدم کرنے پر آمادہ ہوتے ہیں۔ پس آپ، مجھ کو بھی اِسی مدرسۃ العلوم کے قائم کرنے میں ایک قلی چمار کی مانند تصور کیجئے اور میری محنت اور مشقت سے اپنے لیے گھر بننے دیجئے اور اِس وجہ سے کہ اُس کا بنانے والا یا اُس میں مزدوری کرنے والا ایک قلی چمار ہے، اپنے گھر کو مت ڈھایئے۔ کیا آپ مجھ بدبخت نامہ سیاہ کی شامتِ اعمال سے اپنی تمام قوم کو (اُن کی اولاد کو) نسلاً بہ نسلاً ڈبونا اور خراب وخستہ حال میں ڈالنا چاہتے ہیں؟ اگر آپ سب صاحب میری حالت کو بدتر جانتے ہو اس سے عبرت پکڑو اور برائے خدا اپنی قوم کی، اپنی اولاد کی بھلائی و بہتری کی فکر کرو۔''[۴]

سرسیّد کے لیے مدرسۃ العلوم کے لیے چندہ کا وصول کرنا سب سے مشکل کام تھا اور جن لوگوں کی اولاد کی تعلیم کے لیے مدرسہ قائم کرنا مقصود تھا وہ پہلے ہی سے انگریزی تعلیم کے خلاف تھے اور سرسیّد کے خلاف فتوے شائع کرتے رہتے تھے۔ مولوی حضرات وعظ کی مجلسوں میں لوگوں کو چندہ دینے سے روکتے تھے اور یہ تلقین کرتے تھے کہ سیّد قوم کی بربادی پرتُلا ہے اور سائنس اور انگریزی کی تعلیم پر زور دے رہا ہے، لہٰذا جیسے بھی ممکن ہو اُسے چندہ نہ دیا جائے اور نہ ہی

اُس کے کسی کام میں شامل ہوا جائے ۔ بہر حال سرسیّد نے اپنے مشن کو جاری رکھا اور ہر کام بڑی لگن، نیک نیتی، استقلال اور باقاعدگی سے شروع کیا۔ خود سرسیّد کا کردار، اُن کا خلوص اور مستقل مزاجی آہستہ آہستہ لوگوں کے دلوں میں جگہ بنانے لگی۔ رسالہ ''تہذیب الاخلاق'' نے مُسلمانوں کے مزاج میں کافی تبدیلی لانا شروع کی وہ انگریزی تعلیم اور سائنس کی اہمیت سمجھنے لگے اور مذہبی توہمات، جو ترقی اور تبدیلِ حالات کے سدِّ راہ تھے، آہستہ آہستہ دور ہونے لگے اور لوگوں کو رفتہ رفتہ اِس بات کا یقین ہونے لگا کہ سرسیّد کو جس کام کے لیے چندہ دیا جاتا ہے وہ اُسی کام میں صرف ہوگا۔ یہ امر سب سے زیادہ فراہمی چندہ کا باعث بنا اور لوگوں کے خلوص میں اِضافہ کرنے لگا۔

مدرسۃ العلوم کے چندہ وصول کرنے کے موقع پر سرسیّد نے یہ خیال کبھی نہ کیا کہ وہ خود کون ہیں؟ وہ کس کے سامنے ہاتھ پھیلا رہے ہیں؟ کہاں تک پستی قبول کر رہے ہیں اور کس طرح رقم وصول کرتے ہیں؟ اُنہوں نے نمائش گاہ علی گڑھ میں کتابوں کی دکان تک لگائی، خود کتابیں بیچنے کے لیے دکان پر بیٹھے، مختلف مقامات پر جلسے کیے، اسٹیج پر کھڑے ہو کر غزلیں اور لطیفے بھی سُنائے، یہاں تک کہ طائف اور سازندوں سے بھی مدرسہ کے لیے چندہ وصول کیا۔ اِس کارِ خیر کے لیے اُنہوں نے بڑے بڑے لمبے سفر بھی کیے۔ خاص طور سے پٹنہ، گورکھپور، اِلٰہ آباد، مراد پور، لاہور، امرت سر، پٹیالہ، حیدر آباد، نیل رگری، بھوپال، جبل پور اور دیگر متعدد مقامات پر وہ صرف مدرسہ کے تعاون کے لیے گئے۔ وہ مدرسہ کے لیے قلیل سے قلیل رقم کو بھی ویسی خوشی اور کشادہ پیشانی سے قبول کرتے تھے جیسے بڑی بڑی رقموں کو لیتے تھے۔ اگر کسی دوست نے اُن کی دعوت کی تو سرسیّد اُس سے دعوت کے بدلے کا نقد روپیہ لے کر کالج کے چندہ میں جمع کر دیتے تھے۔ ایک بار جب اُنہوں نے پنجاب جانے کا اِرادہ کیا تو اپنے دوست خان بہادر برکت علی خان کو ایک خط لکھا جس کا خُلاصہ کچھ اِس طرح تھا:

> ''آپ سے اور سب دوستوں سے درخواست ہے کہ جو کچھ آپ یا اور احباب میری مہمانداری میں صرف کرنا چاہیں از راہِ عنایت اُس کی لاگت نقد عنایت فرمائیں۔ میں نے اکثر دوستوں سے اِسی طرح دعوت کے بدلے نقد روپیہ لیا ہے اور اُس کو کالج کے چندہ میں جمع کر دیا ہے۔
> اِس میں خوبی یہ ہے کہ امیر اور غریب سب دعوت کر سکتے ہیں۔''۵

مدرسۃ العلوم اور غریب طلباء کی امداد کی خاطر کبھی کبھی سرسیّد کو سختی سے کام لینا پڑا مگر اُن کی سختی میں بھی وہ درد اور دِلکشی تھی کہ مخالفین بھی اُن کی باتیں سُن کر گرویدہ ہو جاتے تھے۔ ایک بار جب غریب طلباء کے وظیفہ کے لیے کچھ رقم اِکٹھا کرنا مقصود تھی اور جلسہ کی تجویز ٹھہری مگر مخلص دوستوں نے مشورہ دیا کہ ایسا نہ کیا جائے، بے کار میں بدنامی ہوگی اور حاصل بھی کچھ نہ ہوگا۔ سرسیّد نے اِس کی پرواہ نہ کی بلکہ دوستوں سے یہ کہا:

''اگر میں لوگوں کے کہنے کا خیال کرتا تو جو کچھ اب تک کیا ہے اُس میں سے کچھ بھی نہ کر سکتا۔ لوگوں کے کہنے کا کچھ خیال نہ کرو بلکہ یہ دیکھو کہ اِس سے درحقیقت قوم کو فائدہ پہونچے گا یا نہیں۔''۶

بہر حال سرسیّد اپنی بات پر جمے رہے اور جو کچھ اُنہیں کرنا تھا وہ سوچ سمجھ کر کیا۔ اِس جلسہ میں جب وہ اسٹیج پر کھڑے ہوئے تو ایسی مؤثر تقریر کی کہ قوم کے رئیس و دولت مند دنگ رہ گئے اور شرم سے اُن کی نظریں جھک گئیں۔ تقریر کے چند جُملے ملاحظہ فرمائیے:

''کون ہے جو آج مجھ کو اسٹیج پر دیکھ کر حیران ہوتا ہوگا؟ وہی جن کے دل میں قوم کا درد نہیں، وہی جن کا دل جھوٹی شیخی اور جھوٹی مشیخت سے بھرا ہوا ہے۔ آہ! اُس قوم پر جو شرمناک باتوں کو اپنی شیخی اور افتخار کا باعث سمجھیں اور جو کام قوم اور انسان کی بھلائی کے لیے نیک نیتی سے کیے جائیں اُن کو بے عزّتی کے کام سمجھیں۔ آہ! اُس قوم پر جو لوگوں کو دھوکا دینے کے لیے مکر و پندار کے کالے سوت سے بنے ہوئے تقدس کے برقع کو اپنے منہ پر ڈالے ہوئے ہوں مگر اپنی بدصورتی اور دِل کی برائی کا کچھ عِلاج نہ سوچیں۔ آہ ! اُس پر جو اپنی قوم کو ذِلّت اور نکبت کے سمندر میں ڈوبتا ہوا دیکھے اور خود کنارے پر بیٹھا ہنستا رہے۔ اپنے گھر میں کُھلے خزانے ایسی بے شرمی اور بے حیائی کے کام کرے جن سے بے شرمی اور بے حیائی بھی شرما جائے، لیکن قوم کی بھلائی کے کام کو شرم اور نفریں کا کام سمجھے...''

''اے رئیسو اور اے دولتمندو! تم اپنی دولت وحشمت پر مغرور ہو کر یہ مت سمجھو کہ قوم کی بُری حالت ہو اور ہمارے بچّوں کے لیے سب کچھ ہے۔ یہی اُن لوگوں کا خیال تھا جو تم سے پہلے تھے۔ مگر اَب اُن کے بچّوں کی وہ نوبت ہے جس کے لیے ہم آج اسٹیج پر کھڑے ہیں۔ اے صاحبو! ہر کوئی تسلیم کرتا ہے کہ تعلیم نہ ہونے سے قوم کا حال روز بروز خراب ہوتا جاتا ہے۔ قوم کے بچّے اخراجاتِ تعلیم کے سرانجام نہ ہونے سے ذلیل اور ذلیل ہوتے جاتے ہیں.... پس میں اسٹیج پر اس لیے آیا ہوں کہ قوم کے بچّوں کی تعلیم کے لیے کچھ کر سکوں۔''۷

اِسی طرح سرسیّد نے مذہبی ٹھیکیداروں کی بھی خبر لی اور اُنہیں مذہبی مفہوم اجتہادی اصول اور دین کے پیغامات کی روح سے واقف کرایا اور غیر مُسلموں کے اِسلام پر عائد کردہ الزامات کی زد میں ''خطاباتِ احمدیہ'' اور دیگر مضامین لکھے اور خطبات سے اِسلام کی اصل تصویر کو لوگوں کے سامنے رکھنے کی بھرپور کوشش کی۔ سرسیّد کے مِشن میں مسلمانوں

کو سیاست سے علیحدہ رہنے کی بھی ہدایت تھی۔ وجہ یہ تھی کہ اُن کے خیال میں جب تک مسلمان تعلیم یافتہ نہ ہو جائیں اور علمی شعور سے نفع و نقصان کی پرکھ نہ کر سکیں، سیاست میں حصّہ لینا فضول ہے گو" عالمگیر اسلامیت کے سوال پر ارباب عقل و دانش نے اُن کی قیادت کی پوری طرح پیروی نہیں کی اور بعد میں اُس پر سخت تنقید کی گئی لیکن سیاسی علیحدگی کے سوال پر ہندی مُسلمانوں کی اکثریت نے اُن کی تقلید کی۔" ۸

الختصر سرسید کے مشن یا علی گڑھ تحریک کا مُدعا و مقصد یہ تھا کہ مسلمان:

ا۔ قدامت پرستی کا خاتمہ کریں، آزادیٔ فکر اور ذہنی بیداری سے دورِ جدید کے تقاضوں کو سمجھ کر ترقی کی راہوں پر آگے بڑھیں جب تک کہ وہ آزادیٔ فکر سے کام نہیں لیں گے۔ ایک مہذب زندگی کا تصور پیدا نہیں کر سکتے۔

۲۔ ایسے عقائد جن کا مذہب سے کوئی تعلق نہ ہو۔ ناروا واقعات راہ میں حائل ہوں، ترک کر دیں اور مذہب کی روح کو سمجھیں۔

۳۔ تمام مذہبی اور دیگر توہمات سے اجتناب کریں اور عقلِ سلیم کی روشنی میں معاملے کو سمجھ پرکھ کر عملی صورت اختیار کریں۔

۴۔ بچوں کو تعلیم دلانے کی ہر ممکن کوشش کریں کیونکہ بغیر علم کے زندگی کے کسی بھی شعبے میں ترقی ممکن نہیں جب تک جہالت کو جڑ سے نہیں اُکھاڑا جاتا۔ ارتقائی راہیں ہموار نہیں ہو سکتیں۔

۵۔ عورتوں کو علم کے زیور سے آراستہ کریں، اُن کے حقوق کا ہر ممکن لحاظ رکھیں۔ اُنہیں دستکاری اور دیگر چھوٹے موٹے کام سکھائیں۔

۶۔ سب مل کر تعلیمی سہولیات مہیا کریں تاکہ ہر فرد علم حاصل کر سکے۔

۷۔ مختلف فنون سیکھیں اور کارخانوں کو بڑھاوا دیں تاکہ اقتصادی مسائل آسانی سے حل ہو سکیں اور وہ خود کفیل ہوں اور اُن میں خود اعتمادی آئے۔

۸۔ سیاست سے دُور رہیں اور قوم میں اولین علمی و ذہنی بیداری پیدا کریں تاکہ وہ نفع و نقصان میں فرق محسوس کریں۔

۹۔ مغربی علوم و فنون کو سیکھیں اور جدید طرزِ زندگی اپنائیں مگر اُن کی حصولی اور آموزش میں اِس بات کا خاص خیال رکھا جائے کہ کوئی بھی طریق اسلامی احکام و تعلیمات سے تضاد نہ پیدا کرتا ہو۔ گویا جدید علوم و فنون بھی سیکھے جائیں اور مذہبی و تاریخی تشخص بھی قائم رہے۔

الغرض مسلمانوں کی اصلاح تعمیر و ترقی کے لئے مندرجہ بالا چند نمایاں مقاصد اور متعدد دوسرے امور جن سے سر سید کی علی گڑھ تحریک مملو و مرکب تھی، معمارِ قوم نے دسویں صدی کے مشہور مسلم فلسفی خازن (اِبنِ مسکویہ) کی مشہور آفاق

اخلاقی کتاب کے نام پر، اپنے مقاصد کی نشر و اشاعت کے لئے ایک اصلاحی پرچہ ''تہذیب الاخلاق'' اردو میں تجویز کیا اور اُس کے سرنامہ کا بلاک لندن میں تیار کرا کر ۲۱ / اکتوبر ۱۸۷۰ء کو اپنے ساتھ لائے۔ ''تہذیب الاخلاق'' جس کا پہلا شمارہ یکم شوال ۱۲۹۷ھ مطابق ۲۴ / دسمبر ۱۸۷۰ء کو شائع ہوا، کا بنیادی مقصد، جیسا کہ ہم پہلے ذکر کر چکے ہیں، یہ تھا کہ مسلمانانِ ہند بیدار ہوں۔ اُن کی حُسنِ معاشرت اور تہذیب کی ترقی ہو، توہُمات اور غلط اوہام مذہبی جو اِس ترقی اور بیداری کے مانع ہیں اور درحقیقت مذہب اسلام کے خلاف ہیں، اُن کو رفع و ترک کیا جائے اور اہلِ یورپ و امریکہ کے اس اعتراض سے کہ 'اسلام جدید تہذیب و تمدّن کا دشمن ہے'، قطعی اور واضح دلائل اور حقائق کی روشنی میں اِس اعتراض کو سرے سے روکا جائے، قومی ادبار اور تنزّل کے باعث اخلاق و عادات کی خرابیوں کو بطرزِ احسن مسلمانوں کو متنبہ کر کے ارتقائی منازل کی جانب مائل کیا جائے۔ فرسودہ بیہودہ اور مضر رسم و رواج سے نفرت دلائی جائے۔ جدید علوم و فنون اور صنعتوں کو حاصل کرنے اور بڑھاوا دینے اور اپنی مدد آپ کرنے کا جذبہ نوجوانوں میں پیدا کیا جائے اور ساتھ ہی بزرگانِ اسلاف کی عظمت اور اُن کے علمی اور عملی کارناموں کی یاد بھی مسلمانوں میں زندہ رکھی جائے، عورتوں مردوں میں تعلیمی شعور کو اُبھارا جائے۔ گویا سرسید نے ''تہذیب الاخلاق'' کے ذریعہ علمی، ادبی، اخلاقی، معاشرتی، مذہبی، تمدّنی، اصلاحی اور تعمیری مضامین لکھ کر مسلمانوں کو خوابِ غفلت سے بیدار کیا۔ دعوتِ فکر و عمل دی، اور میں تو یوں کہوں گا کہ صرف مسلمانوں ہی پر نہیں اُنھوں نے انسانیت پر بھی احسانِ عظیم کیا ہے۔ یہ تو رہا معمارِ قوم کا پیغام اور مقاصد کی نشر و اشاعت بذریعہ رسالہ ''تہذیب الاخلاق''۔

مندرجہ بالا امور کی عملی صورت کے لئے سرسید نے ۲۴ / مئی ۱۸۷۵ء میں محمدّن اینگلو اورینٹل کالج (M.A.O. College) کی بناء ڈالی جو بعد میں ۱۹۲۰ء سے ''علی گڑھ مسلم یونیورسٹی'' کے نام سے ہمارے سامنے ہے۔ اِس ادارے کے قیام سے سرسید کا مقصود یہ تھا کہ یہاں کے طلباء ''مکمّل انسان'' بن کر نکلیں۔ علم و اخلاق کے زیور سے آراستہ و پیراستہ ہو کر دور دراز علاقوں میں نمونۂ علم و عمل بن کر جائیں اور قوم و ملّت کو بیدار و زندہ کریں اور باعثِ فخر و رشک ہوں۔ یہ ایک اور تفصیل طلب بحث ہے کہ سرسید کے اِس خواب کی تعبیر کہاں تک پوری ہوئی اور مسلم یونیورسٹی کے کل اور آج میں کیا فرق ہے؟ بہر حال سرسید کے خطبات و مقالات اور یونیورسٹی ادارہ سے تا حیات دنیائے انسانی، علم و ہنر، تہذیب و تمدن سے فیض یاب ہوتی رہے گی اور خصوصاً اسلامی دنیا، معمارِ قوم و ملّت، سرسید احمد خاں کے اس جاری و ساری فیض کی احسان مند رہے گی کہ اُنھوں نے ایک طرف سچے اسلام کا نقشہ پیش کر کے اور جذبۂ آزادی و خودشناسی کا درس دیا اور دوسری طرف علوم کا احیاء اور فکر و نظر کے جادے روشن کر کے عالمِ اسلام کی ذہنی و علمی تعمیر و ترقی کا اثاثہ فراہم کیا۔

سرسید کی دوررس نگاہوں نے پہلے ہی بھانپ لیا تھا کہ موجودہ اور آئندہ آنے والے وقت میں مسلمانوں کی کامیابی کا راز کس میں پوشیدہ ہے۔ لہٰذا اُنہوں نے 'علی گڑھ تحریک' کے زیرِ اثر مُسلمانوں کو 'احیا' اور ذہنی بیداری کا پیغام دیا تا کہ وہ پُر انیفر سودہ خیالات، توہّم پرستی اور اندھی تقلید سے باہر نکلیں اور جمود، بے حسی، نا اُمیدی کو چھوڑیں اور ہاتھ پر ہاتھ دھرے تقدیر کو کوسنا بند کریں۔ آج کا ہندوستان، پاکستان اور بنگلہ دیش جو سرسید کے زمانہ میں ایک ہی خطہ تھا، سب جگہ حالات کم وبیش ایک ہی جیسے ہیں۔ نہ سیاسی شعور میں کچھ خاص تبدیلی آئی ہے اور نہ ہی مذہبی رواداری کے سُنہرے اصولوں پر خاص دھیان دیا گیا ہے، بلکہ اگر ترقی ہوئی ہے تو بس الزام تراشی، عیب جوئی اور دفاع کے اخراجات میں اضافہ کی سرسید نے جس آزاد اسلامی ریاست کا خواب دیکھا تھا وہ موجودہ اسلامی ریاست ایسا نہ تھا۔ تعلیم کے زیور سے آراستہ ہونے کی ضرورت اب بھی باقی ہے گو کہ اِس میدان میں مُسلمان کچھ حد تک آگے بڑھے ہیں اور اب بھی یہ سفر جاری ہے۔ اسی طرح مذہبی رواداری، فکری احیاء اور اسلام کی تعبیرِ نو کی ضرورت سرسید کے دور سے بھی زیادہ آج محسوس کی جارہی ہے۔ عالمِ اسلام اِس ضمن میں اُس دوراہے پر کھڑا ہے کہ منزل کا پتا بتانے والا کوئی نہیں ہے۔ مسلمانوں کو دہشت گرد، بنیاد پرست، فسادی، انسانیت کش اور ظالم تصور کیا جارہا ہے اور اسلام جو کہ اَمن، رواداری اور انسان دوستی کا مذہب مانا جاتا ہے۔ دہشت گردی اور مردم آزاری کا مذہب سمجھا جانے لگا ہے۔ غیر مُسلم تو درکنار خود مُسلمان آپس میں، مسلک، رنگ ونسل اور علاقائی بنیادوں پر ایک دوسرے کے دُشمن ہو گئے ہیں۔ نیم ملّاؤں نے دین کی اپنی دکانیں کھول لی ہیں اور نااہلی اور کم ظرفی میں چند پیسوں اور دیگر عارضی فائدوں کے عوض فتوے دے کر سستے داموں سنہری اصولوں کی نیلامی کر رہے ہیں۔ سرسید تو یہ چاہتے تھے کہ مسلمانوں کا علمی اور فکری رجحان ترقی کرے اور وہ سائنس، تجارت اور ٹیکنالوجی میں آگے بڑھیں اور مذہبی تشخص بھی باقی رہے۔ نیز سماجی، سیاسی، تہذیبی شعور بھی بیدار ہو کہ زمانے کے ساتھ وہ آگے بڑھ سکیں۔ سچ تو یہ ہے کہ سرسید کے خواب ابھی ادھورے ہیں، اُنہیں پورا کرنا اسلامی دانشوروں کا کام ہے کیونکہ بقول اُقبال اور بشیر احمد ڈار سرسید عہد جدید کے پہلے شخص تھے جنھوں نے اسلام کی نئی تعبیر کی ضرورت محسوس کی جو جدید اور ترقی پسند ہو۔ 'علی گڑھ تحریک' کی نمائندگی کی، سرسید کے خوابوں کی تعبیر یعنی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بانیٔ درسگاہ کے فکر وعمل کی مختلف جہات مثلاً تعلیمی، سماجی، سیاسی، مذہبی، تہذیبی اور جدیدیت وغیرہ میں اپنا نمایاں کردار ادا کر رہی ہے۔ مگر اب بھی بہت کچھ کرنا باقی ہے۔ مسلمانانِ عالم ''علی گڑھ تحریک'' کی روشنی میں اپنا احتساب کریں اور جس نئے عہد کی بنیاد سرسید نے ڈالی تھی اُسے پورا کریں اور جدید دور کی ضرورتوں کے مطابق سماج میں، ہر شعبہ میں ترقی کر کے، اپنا اور اسلام کے مشن کا نام اونچا کریں تا کہ عوام النّاس کو اُن کے کردار اور افکار سے معلوم ہو کہ واقعی اِسلام اَمن، رواداری اور انسان دوستی کا مذہب ہے اور اُس کے ماننے والے انسان دوست ہیں جو دلوں کو

توڑتے نہیں بلکہ جوڑنے کی عبادت میں محو ہیں۔ مسلمانوں کو قینچی کی نہیں سوئی کی ضرورت ہے۔

اب آخر میں یہ فیصلہ میں سرسیّد کے خوابوں کی تعبیر اسلامی ریاست میں بسنے والے مسلمانوں پر چھوڑتا ہوں کہ وہ معمارِ قوم سرسیّد اور اقبال کے مشن کے مطابق اپنے آپ کا محاسبہ کریں کہ کہاں تک اُنہوں نے 'اسلامی ریاست' کو کامیاب بنایا اور عملی جامہ پہنایا ہے اور میں یہ وثوق سے کہتا ہوں کہ اگر ہم علامہ اقبالؔ کے فلسفۂ ''خودی'' کی روشنی میں سرسیّد کی عملی زندگی اپنائیں تو یقیناً اسلامی جمہوریہ پاکستان کا نام و مقام اور بلند کر سکتے ہیں، ذہنی بیداری لا کر مسلمانوں میں علوم و فنون، تہذیب و تمدن اور اپنی مدد آپ کرنے کا جذبہ پیدا کر سکتے ہیں۔ یہ سب کچھ اُسی وقت ممکن ہے جب ہم عقل و فہم سے معاملات و مسائل کو سمجھیں، غلط و صحیح کو ماننے اور منوانے کا حوصلہ رکھیں اور کردار کا نمونہ لے کر میدانِ عمل میں آئیں۔ قوم اب بھی سو رہی ہے، اُسے بیدار کرنا ہے اور علم کی روشنی سے اُسے فیض یاب کرنا ہے۔ یہ ہمارا نصب العین ہونا چاہیے اور اسی کی تکمیل سرسیّد اور اقبالؔ کے مشن کی تکمیل ہوگی۔

تری خودی میں اگر انقلاب ہو پیدا　　عجب نہیں ہے کہ جو چار سو بدل جائے

(۲) فکرِ علامہ اقبالؔ:

سرسید کی اسی اصلاحی تحریک کو حکیم الامت علامہ اقبالؔ نے اپنایا اور اپنی شاعری اور فلسفے کے ذریعہ قوم تک اُس کی آواز پہنچائی۔ اُن کی شاعری اور فلسفیانہ فکر کا مدعا اور ماحصل یہ تھا کہ سرسید کی طرح مسلمانوں میں روشن خیالی اور بیداری کا احساس پیدا کریں اور انہیں مذہبی تشخص اور روحانی ورثے سے آگاہ کریں۔ اُنہوں نے مغرب کے بڑھتے ہوئے زندگی کے تمام شعبوں پر مضر اثرات سے مسلمانوں کو متنبہ اور باخبر کیا اور ساتھ ہی جدید علوم و فنون، سائنس و ٹیکنالوجی کو حاصل کرنے اور عصری تقاضوں کو سمجھتے ہوئے ترقی کی دوڑ میں آگے بڑھنے کی دعوت دی۔ وہ مسلمانوں میں جمود، سکوت، قدامت پرستی اور مذہب اور تصوفِ انسان کے غلط تصورات کے قطعی مخالف تھے۔ انسان تبدّل پذیر ہے اور قرآنی تعلیمات کی روشنی میں اس کے موقف کو بدلا جا سکتا ہے۔ سرسیّد اور اقبالؔ کے سامنے مذہب اسلام اور کتاب اللہ کے یہ حقائق ہیں کہ وقت کے ساتھ انسان اپنی تعمیر و ترقی کی نئی راہیں اختیار کر سکتا ہے کیونکہ تبدیلی قانونِ قدرت ہے۔
اقبالؔ اس ضمن میں لکھتے ہیں:

سکونِ محال ہے قدرت کے کارخانے میں　　ثبات ایک تغیّر کو ہے زمانے میں
فریبِ نظر ہے سکون و ثبات　　تڑپتا ہے ہر ذرّۂ کائنات

اقبالؔ کے نزدیک یہ تبدیلی اس طرح ہونی چاہیے کہ مسلمان اپنے تاریخی و مذہبی تشخص کو برقرار رکھیں۔ اُن کا کہنا تھا

کہ مغربی علوم اور سائنس کا مطالعہ اسلام کے بنیادی عقائد کی نفی نہیں کرتا، بلکہ اسلام کے مشاہدے، مطالعے اور منطقی و سائنسی استنباط پر زور دیتا ہے۔ اپنی شاعری اور فکر میں اُنہوں نے یہ واضح کیا کہ علم و حکمت مومن کی میراث ہیں لہٰذا اُس کے لئے لازمی ہے کہ وہ جہاں اُنہیں پائے، حاصل کرنے کی سعی کرے، خواہ وہ مغرب ہو یا مشرق۔ علامہ اقبالؔ مشرق و مغرب اُن تمام عوامل سے بالکل باخبر تھے جن کے باعث نوعِ انسانی تباہی و بربادی کی جانب مُڑ رہی تھی۔ مشرق میں اگر مذہب کا غلط مفہوم و تاویلات کورانہ تقلید علم و حکمت سے بیزاری اور بے حسی، سکون و جمود، محکومی و غلامی، تصوف کے زیر اثر فنائے ذات اور نفی خودی کا میلان یا جاہل اور رہبانیت پسند صوفیوں کی تعلیم و تربیت وغیرہ...... مسائل مسلمانوں میں تنزّلی و پستی کا باعث تھے تو دوسری طرف مغرب میں باوجود اتنی سائنسی ترقی و کمال کے، لامذہبیت، مادیت پرستی، انسانی ہمدردی و اخوت اور روحانی قدروں کا فقدان سیاسی تسلّط و استبداد اور معاشی استحصال وغیرہ ایسے عوامل تھے جن سے اہلِ عرب ذہنی استحصال کا شکار تھے۔ مذکورہ بالا مشرقی و مغربی مسائل کو علامہ نے اپنی ''ضربِ کلیم'' میں بڑے مختصر اور جامع الفاظ میں یوں پیش کیا ہے:

یہاں مرض کا سبب ہے غلامی اور تقلید　　وہاں مرض کا سبب ہے نظامِ جمہوری

جہاں میں عام ہے قلب و نظر کی رنجوری　　نہ مشرق اُس سے بَری ہے نہ مغرب اُس سے بَری

اسی مفہوم کو مولانا جلال الدین رومیؔ نے اپنے فارسی کلام میں یوں پیش کیا ہے:

مشرق حق را دید عالم را ندید　　غرب در عالم خزید از حق رمید

اقبالؔ نے مشرقی اور مغربی مسائل و معاملات کا ادراک کیا۔ بنی نوع انسان کو عقل و عشق کا درسِ عظیم دیا۔ اُن کے نزدیک مسلمان اُس وقت تک ترقی نہیں کر سکتے جب تک اُن میں ترکِ دنیا کے بجائے جہدِ حیات کو اپنانا، ذہنی قرار کی جگہ عقل کی بیداری لانا، جدید علوم و فنون سے آگاہی اور وقت کے تقاضوں کو سمجھ کر بدلنا نہیں سیکھتے ہیں۔

اقبالؔ نے سر سیّد کے بعد قوم کی تعمیر و ترقی کے لئے قرآن کریم اور احادیثِ رسول ﷺ کا سہارا لیا۔ اسلامی فکر کی تعمیرِ نو اور اجتہادی نقطۂ نظر کو پیش کر کے مسلمانوں کے مُردہ اور خوابیدہ ذہن کو زندہ اور بیدار کیا۔ اُن کی فکر کا ماخذ قرآن ہے اور دعوتِ اسلام میں توحید، کتاب اللہ، رسالت، آزادی و تخلیق، اخوت و مساوات اُن کے خاص موضوعات ہیں۔ اُن کا فلسفہ ''خودی'' یا انسانی عظمت اِن سب کا مرکز ہے اور اِسی مرکز (انسانی خودی) کی معرفت سے انسان اپنی منتہا یعنی خالقِ کائنات کو پہچان سکتا ہے اور اسرار و رموز سمجھ سکتا ہے۔ اُن کی شاعری اور فکر انسانی خودی و عظمت میں ڈوبی نظر آتی ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ جس نے خودی کی پہچان کر لی اُس نے کائنات اور خالقِ کائنات کو پہچان لیا ورنہ یہ علوم و سائنس کا ترقی کرنا اور انسان کا چاند پہ قدم رکھنا بے معنی ہے۔ اپنی کتاب ''ضربِ کلیم'' کی ایک نظم ''زمانۂ حاضرہ کا

انسان'' میں اس سلسلہ میں فرماتے ہیں:

ڈھونڈنے والا ستاروں کی گزر گاہوں کا　　اپنے افکار کی دُنیا میں سفر کر نہ سکا

سرسیّد واقبالؔ کے کلام و پیغام میں بڑی مماثلت ہے۔ دونوں مفکرین نوعِ انسان کے لئے عموماً اور مسلمانوں کے لئے خصوصاً تعمیر وترقی کے خواہاں ہیں۔ اُن کے نزدیک آزادی اخوت، مساوات، نرمی و بلند خیالی اور روحانی و اخلاقی اقدار کی حامل قوم ہی وقت کے تقاضوں کو سمجھ کر ترقی کی منازل پر آگے بڑھ سکتی ہے۔ اپنی ذات کا عرفان اور اپنی مدد آپ کرنے کا اصول فرد اور جماعت کو ترقی وعظمت عطا کر سکتا ہے اور محکومی اور غلامی اور کورانہ تقلید سے نجات دلا سکتا ہے۔ مردِ مومن ہاتھ پر ہاتھ رکھ کر تقدیر پہ تکیہ نہیں کرتا بلکہ اپنی نگاہ سے تقدیر بدل دیتا ہے۔ اپنی مدد آپ کرنے کا گُر ایک ایسا گُر ہے جس کی بدولت انسان دُنیا و آخرت میں کامیابی سے ہمکنار ہو سکتا ہے۔ سرسیّد کے نزدیک ''یہی گُر یہی اصول'' ''ترقی کی سچی بنیاد ہے'' اپنے مضمون ''اپنی مدد آپ میں'' وہ فرماتے ہیں:

''آدمی جس قدر دوسرے پر بھروسہ کرتے ہیں، خواہ وہ اپنی بھلائی اپنی ترقی کا بھروسہ گورنمنٹ پر ہی کیوں نہ کریں، یہ امر بدیہی اور لابدی ہے کہ وہ اس قدر بے مدد اور بے عزت ہو جاتے ہیں .... بڑا سچا اور نہایت مضبوط، جس سے دُنیا کی معزز قوموں نے عزت پائی ہے، وہ اپنی مدد آپ کرتا ہے۔ جس وقت لوگ اس کو اچھی طرح سمجھیں گے اور کام میں لاویں گے تو پھر خضر کو ڈھونڈنا بھول جائیں گے۔ اوروں پر بھروسہ اور اپنی مدد آپ، یہ دونوں اصول ایکدوسرے کے بالکل مخالف ہیں پچھلا انسان کی بدیوں کو برباد کرتا ہے، اور پہلا خود انسان کو۔''۹

اقبالؔ کے یہاں بھی بالکل ایسی ہی کئی مثالیں موجود ہیں وہ بھی اپنی دُنیا آپ پیدا کرنے پر زور دیتے ہیں۔ تخلیق، انسانی حیات کی روح ہے۔ آزادی وتخلیق سے انسان ناموافق دُنیا اور بے معنی زندگی کو بدل کر نئی موافق دُنیا اور معنی خیز زندگی لا سکتا ہے۔ اس ضمن میں اقبالؔ کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

وہی زمانے کی گردش پہ غالب آتا ہے　　جو ہر نفس سے کرے عمرِ جاوداں پیدا
اپنی دُنیا آپ پیدا کر اگر زندوں میں ہے　　سرِ آدم ہے ضمیرِ کُن فِکاں ہے زندگی
پھونک ڈالے یہ زمین و آسماں مُستعار　　اور خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرے

مختصر یہ کہ سرسیّد احمد خاں اور اقبالؔ جدید اسلامی ہندی نشاۃِ ثانیہ کے بانی اور معمارِ قوم ہیں۔ قوم وملت کی تعمیر و ترقی اور تشکیلِ نو اُن کا بنیادی مقصد تھا۔ وہ مسلمانوں کو جہالت اور سکوت سے نکال کر علم اور حرکت کی طرف مائل کرتا

چاہتے تھے۔اُن کی دعوت ظلمات سے نور کی طرف تھی۔ وہ یہ چاہتے تھے کہ مسلمان اپنے مذہبی و روحانی ورثوں کو برقرار رکھتے ہوئے سائنس، ٹیکنالوجی اور علوم وفنونِ جدیدہ کو حاصل کریں، زمانے کے بہاؤ کے ساتھ آگے بڑھیں اور زندگی کے تمام شعبوں میں ترقی کریں۔اُنہوں نے مسلمانوں کو خوابِ غفلت سے بیدار کیا اور جھنجھوڑا کہ وہ اُٹھیں اور ایک نئے دور کا آغاز کریں اور اپنے مستقبل کو ستارے کی طرح درخشندہ و تابناک بنائیں، جیسا کہ اقبال کہتے ہیں:

اُٹھ کہ اب بزمِ جہاں کا اور ہی انداز ہے   مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے

سر سید احمد خان اور علامہ اقبال ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد مسلمانوں کے قومی وجود کے تشخص کی جدوجہد میں دو بڑے نام ہیں۔ان دونوں میں قدر مشترک تھی وہ یہ کہ دونوں اپنی قوم کو جدید حالات کے مطابق تیار کرنا چاہتے تھے تاکہ ان میں قومی اور سیاسی شعور بیدار کیا جائے۔اس مقصد کے لئے سر سید نے مسلمانوں کی تعلیمی، مذہبی، سیاسی اور ادبی اصلاح کی طرف اپنی توجہ مرکوز کی جبکہ اقبال نے نہ صرف برصغیر بلکہ پورے عالم اسلام کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا۔سر سید اور علامہ اقبال میں مقاصد اور عمل کے حوالے بڑی حد تک مماثلت تھی۔دونوں نے برصغیر کے مسلمانوں کو تقلید اور جمود سے آزاد کرنے اور ان میں حرکت پیدا کرنے کی کوشش کی۔دونوں اس بات کے قائل تھے کہ اسلام میں ہر عہد کے مسائل کے حل کے لئے رہنمائی موجود ہے۔اسلامی شریعت اس کا نام اجتہاد ہے جس کی ضرورت کو سر سید اور علامہ اقبال دونوں نے محسوس کیا۔جس دور میں علامہ اقبال نے آنکھیں کھولیں یہ دور سر سید کی تحریک کا دور تھا۔علامہ اقبال کے استاد سید میر حسن سر سید سے بہت متاثر تھے چنانچہ اقبال اپنی ابتدائی زندگی میں ہی سر سید کی تحریک سے آشنا ہو گئے تھے۔اقبال کی نظر میں سر سید احمد خان

> ''۔۔۔عصر جدید کے پہلے مسلمان تھے جنہوں نے آنے والے دور کی جھلک دیکھی تھی اور یہ محسوس کیا تھا کہ ایجابی علوم اس دور کی خصوصیت ہے۔انھوں نے مسلمانوں کی پستی کا علاج جدید تعلیم کو قرار دیا۔مگر سید احمد خان کی حقیقی عظمت اس واقعہ پر مبنی ہے کہ یہ پہلے ہندوستانی مسلمان ہیں جنہوں نے اسلام کو جدید رنگ میں پیش کرنے کی ضرورت محسوس کی اور اس کے لئے سرگرم ہو گئے۔ہم ان کے مذہبی خیالات سے اختلاف کر سکتے ہیں لیکن اس واقعہ سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کی حساس روح نے سب سے پہلے عصر جدید کے خلاف ردِ عمل کیا۔''۱۰

سر سید نے مسلمانوں کی کمزوریوں کو دور کرنے اور ان کی صلاحیتوں کو ابھرنے کے لئے جو کوششیں کی علامہ اقبال نے ان کا اعتراف مغربی افکار، فلسفہ اور شاعری میں دلچسپی کے ساتھ ساتھ سر سید احمد کی طرح علامہ اقبال بھی شروع

میں اسی خیال کے حامی تھے کہ مسلمانوں کو سیاسی آزادی کے لئے ضروری شعور حاصل ہونے تک انگریزوں کے ساتھ مفاہمت کا راستہ اختیار کرنا چاہیے۔ سرسید کی طرح علامہ بھی مسلمانوں کی پستی کا علاج جدید تعلم ہی کو قرار دیتے تھے لیکن اس کے ساتھ ہی علامہ اس جدید تعلیم کے مخالف تھے جو نوجوان نسل کی ذہنیت اور روحانی فطرت کو بدل ڈالے۔ مغربی تہذیب اور جدید تعلیم کے مضر اثرات سے وہ بخوبی واقف تھے چنانچہ اس کے بارے میں فرماتے ہیں کہ:

ہم سمجھتے تھے کہ لائے گی فراغت تعلیم کیا خبر تھی کہ چلا آئے گا الحاد بھی ساتھ۔۔۔

مدرسہ عقل کو آزاد تو کرتا ہے مگر چھوڑ جاتا ہے خیالات کو بے ربط و نظام

سرسید احمد خان کی طرح علامہ بھی اس بات کے قائل تھے کہ تعلیم کے اصول میں دین اور دنیا کا امتزاج ہونا چاہئے۔ جس طرح سرسید کا خیال تھا کہ:

''فلسفہ ہمارے دائیں ہاتھ میں ہوگا اور نیچرل سائنس ہمارے بائیں ہاتھ میں اور لا الہ الا اللہ کا تاج سر پر۔''۱۱

اسی طرح علامہ بھی اس خیال کے حامی تھے کہ:

''۔۔خالص دنیوی تعلیم سے اچھے نتائج نہیں پیدا ہوئے اور خصوصاً اسلامی ممالک کی ضروریات مختلف ہوتی ہیں اور کسی ملک کے تعلیمی مسائل کے متعلق فیصلہ کرنے میں اس ملک کی خصوصی ضرویات کو خاص طور پر مدنظر رکھنا پڑتا ہے۔''۱۲

سرسید کی طرح علامہ نے بھی ان علماء پر تنقید کی جو روح اسلام سے ناآشنا ہیں۔ علامہ کا خیال تھا کہ قرآنی تعلیمات صرف ایک زمانے یا وقت کے لئے نہیں بلکہ ہر زمانے اور وقت کے لئے ہیں اس کے ساتھ ہی وہ سرسید کی طرح اس بات کے بھی قائل تھے کہ جدید سائنس حقیقی اسلام کے منافی نہیں۔ سرسید نے اجتہاد کے دروازے کو کھولنے کی جو کوششیں کی علامہ بھی اجتہاد کو بہت اہمیت دیتے تھے۔ علامہ کے نزدیک مسلمانوں کے ذہن پر جو جمود طاری ہے اس کا تدارک اجتہاد ہی ہے۔ جب علمائے سہارنپور نے سرسید کے خلاف کفر کا فتویٰ دیا تو علامہ نے اس فتویٰ پر تبصرہ کرتے ہوئے فرمایا کہ:

''یہاں بحث سرسید کے معتقدات سے نہیں، بحث اس امر سے ہے کہ اسلام اور کفر کا مابہ الامتیاز کیا ہے؟ اسلام جو کچھ بھی ہے اپنی جگہ پر واضح ہے۔ اس میں الجھاؤ ہے نہ ایچ پیچ کہ ہم اسلام اور کفر میں فرق نہ کر سکیں، یا اس باب میں کسی مخصوص تنظیم کا رخ کریں۔ علمائے سہارنپور نے یہ نہیں سوچا کہ سرسید نے قرآن مجید کی تفسیر لکھی، تہذیب الاخلاق نکالا، علیگڑھ کالج قائم کیا یا

مسائل الٰہیات پر قلم اٹھایا تو اس سے ان کا مدعا کیا تھا۔۔۔۔۔۔یہی کہ مسلمانوں کو اپنی وحدت کا شعور ہو۔وہ ایک قوم ہیں۔لہٰذا بحیثیت ایک قوم انھیں سمجھ لینا چاہیے کہ مغرب کے سیاسی معاشی استیلا یا علوم وفنون میں ان کے اجتہادات اور اختراعات نے ہمارے لیے کیا مسائل پیدا کر دیے ہیں۔وہ اعتقاد رکھیں کہ مغربی تہذیب ع تمدن اور علم وحکمت کی جو روا نگریزی تسلط کے ساتھ آ گئی ہے،، ڈرنے کی چیز نہیں۔ ہم اس سے استفادہ کر سکتے ہیں اور کرنا چاہیے۔اسلامی عقائد کو اس سے کوئی خطرہ نہیں۔''۱۳

اس وقت کے علماء نے سرسید پر یہ الزام بھی لگایا کہ وہ نیچری ہیں لیکن علامہ فطرت کے اس اصول کو مانتے ہیں۔اس کی وضاحت وہ یوں کرتے ہیں کہ:

''۔۔۔فرض کیجئے حادثہ الف رونما ہوا ہے اور یہ حادثہ کسی دوسرے حادثہ کی علت ہے تو بحیثیت معلول حادثہ ب کا ظہور گویا پہلے سے متعین ہو چکا ہے،لہٰذا حادثہ ب وقوع میں آئے گا،اور ضرور آئے گا۔یہ ''نیچر'' ہے اور نیچر کی کاروائی رُک نہیں سکتی نہ اسے کوئی روک سکتا ہے۔نیچر اپنا کام کرتا رہے گا۔حوادث کی ترتیب علت ومعلول کی پابند ہے اور اس ترتیب میں ردوبدل ناممکن۔یہ گویا امر ربی ہے۔''۱۴

اسی طرح اقبال فطرت کی ایک نئی توجیہ کرتے ہیں۔علامہ فرماتے ہیں کہ

''۔۔۔قرآن پاک عین فطرت ہے۔لہٰذا فطرۃ اللہ کا انکشاف جس پر انسان کو پیدا کیا گیا۔قرآن ہی کے ذریعے ہوا۔پھر یہ فطرت اس نظام حیات ہی میں مشہور ہوئی جس کو اس نے دین کہا ہے اور دین کا تقاضہ ہے وہ اعمال وعقائد جو ہر پہلو سے زندگی کو سہارا دے رہے ہیں اور جس کو اصطلاحاً شریعت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔لہٰذا ہم کہیں گے قرآن پاک میں قانون بھی ہے اور تصورات بھی۔گو انسان کو تصورات کی اتنی ضرورت نہیں جتنی قانون کی۔یہ انسان کی عقل، اس کا تجربہ اور مشاہدہ ہے جس میں قرآن مجید کا قانون حیات منکشف ہو رہا ہے اور ہوتا رہے گا''۔۱۵

سرسید نے جس اجتہاد کی بات کی ہے وہ صرف اس وقت کے حالات کے لئے نہیں تھی بلکہ وہ اس کا تعلق مسلمانوں کی اجتماعی زندگی سے تھا اور بعد میں آنے والے وقت کے لئے بھی اس کی ضرورت کو محسوس کیا تھا۔اقبال نے بھی اپنی فلسفیانہ بصیرت سے اسی نقط کو پایا تھا چنانچہ انہوں نے تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ میں جو بنیادی طور پر ان کے سات

لیکچرز پر مشتمل ہے اس میں اجتہاد فی الاسلام کے نام سے پورا لیکچر دیا ہے۔اس لیکچر کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ کس طرح آج کے مسلمان اس اخلاقی روح کو برقرار رکھ سکتے ہیں جو قرآن کی تعلیم نے ان کی روح میں پھونکی ہے اور کیسے مسلمان اپنی انفرادی اور اجتماعی زندگی میں کو قوت کی بدلتی ہوئی صورت حال کے ساتھ ہم آہنگ کر سکتے ہیں۔اقبال بھی سرسید کی طرح اس بات کے حامی تھے کہ یہ تب ہی ممکن ہے جب مسلمان اسلام کے بنیادی اصول قانون کی روح سے واقف ہوں اور جدید سائنسی انکشافات سے واقفیت حاصل کرتے رہیں۔علامہ کو اس بات کا احساس تھا کہ الہامی کتب اور سائنس کی صداقتوں میں تضاد نہیں ہو سکتا اگر کوئی تضاد نظر بھی آتا ہے تو اسے الہامی کتب کی تشریح و تعبیر کے ذریعے دور کیا جا سکتا ہے۔سرسید نے اس کا یہ حل پیش کیا کہ اسلام ایک مکمل نظام فطرت ہے جسے سائنسی اصولوں کی تشریح کی پوری گنجائش ہے چنانچہ سرسید نے قوانین فطرت اور قوانین اسلام میں ہم آہنگی اور وحدت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ان کا سارا مذہبی تصور اس اصول پر تھا کہ "اسلام هو الفطرة و الفطرة هي الاسلام" انھوں نے اسی اصول کو مدنظر رکھتے ہوئے توحید، رسالت، وحی، روح، جنت، دوزخ، ملائکہ، شیطان، معجزات سب کو قوانین فطرت کی بنیاد پر ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔اقبال کے ہاں بھی اسی طرح کے تصورات ملتے ہیں مثلاً جنت دوزخ کسی مقام یا جگہ کے نام نہیں بلکہ یہ انسان کے داخلی خصائص ہیں۔اسی طرح غلامی کے بارے میں بھی اقبال کا وہی نقطہ نظر تھا جو سرسید احمد خان کا تھا۔علامہ کے نزدیک غلامی بڑے وسیع معنی میں ہے یہ صرف سیاسی غلامی ہی نہیں بلکہ مغرب کی غلامی، ماضی کی غلامی، سرمائے کی غلامی، رنگ و نسل کی غلامی بھی کچھ آجاتا ہے۔انہوں نے توحید کے عقیدے کو انسان کی حریت فکر اور مساوات کا ستون اس لئے کہا کہ اس کے زیر اثر ہر قسم کی غلامی سے نجات مل جاتی ہے۔

یہ ایک سجدہ جسے تو گراں سمجھتا ہے　　　ہزار سجدے سے دیتا ہے آدمی کو نجات

دنیائے اسلام میں جمال الدین افغانی اور سرسید احمد کے بعد علامہ اقبال ہی وہ واحد شخصیت ہیں جس نے احیائے اسلام کے لئے ٹھوس اور مربوط فکر کی تشکیل کی جس میں انھوں نے عالم اسلام کے لئے آزادی، خودمختاری اور بہتر مستقبل کا پیغام دیا۔اس سلسلہ میں انھوں نے سرسید کی فکر سے کسی بڑے اختلاف کا اظہار نہیں کیا بلکہ دونوں کی فکر میں ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔القرآن ۶:۸۵۔۸۸

۲۔سرسید احمد خان مقالات سرسید (مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی) مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء ص۔۱۷۸

۳۔اقبال محمد، علامہ اسلام اور احمدیہ تحریک ص۔۲۱

۴۔الطاف حسین حالی حیات جاوید، نیشنل بک ڈپو لاہور ۱۹۸۶ء ص۔۱۴۳

۵۔ ایضاً ص۔۱۹۹

۶۔ ایضاً ص۔۱۹۵

۷۔ ایضاً ص۔۱۹۶

۸۔سرسید احمد خان، خطباتِ سرسید، مُرتبہ سراج الدین (۱۸۹۲ء، صفحہ ۲۴، ۲۷۵۔۲۷۶۔

۹۔سرسید احمد خان، مقالات سرسید جلد چہارم (مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی) مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء ص۔۶۹

۱۰۔ حرف اقبال ص۔۱۴۸

۱۱۔بحوالہ ڈاکٹر معین الدین عقیل، اقبال اور جدید دنیائے اسلام، مکتبہ تعمیر انسانیت لاہور ۱۹۸۶ء ص۔۱۱۹

۱۲۔شیخ عطا اللہ، اقبال نامہ (مکاتیب مجموعہ اقبال) اقبال اکیڈمی لاہور، ص۔۴۱۴

۱۳۔نذیر نیازی (مرتب) اقبال کے حضور، ص۔۲۸۵

۱۴۔ ایضاً ص۔۳۵۹۔۳۶۰

۱۵۔ ایضاً ص۔۵۴۔۵۵

صہبا اختر، شاعرِ پاکستان

قرۃ العین طاہرہ

Abstract

SAHBA AKHTER, well known for his poetry and especially for national poetry, he is remembered as Poet of Pakistan for his energetic milly naghmey written during 65 and 71 Wars. He was fluent, expressive and on forefront on any national demand and crises. LOVE & TRUTH is the theme of his poetry which is full of energy, melody and rhythm. Sehba has expressed his love to God, to our beloved NabiSw , to Pakistan and to his romance. Hamad, Naet, Milly and romantic poetry is very very popular even today; after a decade of his demise. He also received Presidential Award for his literary contributions. This article is an extensive study of his national poetry and personality.

قومی انحطاط وزوال کے اسباب کا جائزہ لیا جائے تو کوتاہیوں اور ناکامیوں کی ایک طویل فہرست تیار ہو سکتی ہے۔غلطیوں کی نشان دہی ایک مستحسن عمل ہے لیکن غلطیوں سے سبق نہ سیکھنا قوموں کو ان اندھیروں میں دھکیل سکتا ہے جس کی سحر مشکوک ہو۔اگر قوموں کو صرف ایک لفظ، صرف ایک جذبہ ہی نصیب ہو جائے تو وہ ترقی معکوس کی دلدل سے بآسانی نکل سکتی ہیں۔''محبت'' اپنی مٹی سے، اپنے لوگوں سے، اپنے مذہب سے، اپنی اقدار سے اور اپنے ضمیر سے۔

محبت، محبت، محبت کرو، صہبا اختر کی نظم کا ٹیپ کا مصرع ہی نہیں، بلکہ یہ پیغام ان کی رگوں میں خون بن کر دوڑ رہا ہے۔ان کے ہر لفظ اور ان کے ہر عمل سے مترشح ہے۔محبت کا جذبہ اپنے اندر مثبت خوبیوں کا ایک جہان سمیٹے

ہوئے ہے، محنت، خلوص، دیانت، وفا، ایمان داری اور سب سے بڑھ کر خود احتسابی کا رویہ، مسموم فضا کو بدلنے کی قدرت رکھتا ہے۔

صہبا اختر نے حمد، نعت، مرثیہ، سلام، غزل، نظم، طویل نظم، منظوم ڈرامے، دوہے، غنایئے، رباعیات اور قطعات سبھی اصناف میں طبع آزمائی کی لیکن ایک مسلمان اور محب وطن پاکستانی ہونے کی حیثیت سے انھوں نے ملکی واقعات، حادثات وسانحات پر جو نظمیں کہیں وہ ان کا تعارف بن گئیں۔ وطن سے محبت کی آئینہ دار یہ نظمیں، عصر موجود میں بڑھتی ہوئی ہوس پرستی، لالچ، بغض ونفرت، علاقائی، لسانی، گروہی و مذہبی تعصبات ومنافرت کے خلاف اعلان بغاوت ہیں۔ تحریکِ پاکستان، قیام پاکستان اور اس کے بعد آج تک تاریخ کا تسلسل صہبا کی نظموں میں موجود ہے۔ نتیجتاً وہ لوگ جن کے لیے حب وطن کا جذبہ ثانوی درجہ رکھتا ہے، صہبا کی شاعری کو وقتی وہنگامی کہہ کر نظر انداز کرتے رہے۔ ان کی یہ روش بھی صہبا کو اپنے مقصد سے ہٹا نہ سکی۔ وہ تخلیقِ شعر میں داد یا تنقیص سے بے نیاز مصروف عمل رہے اور پھر وہی جو صہبا کو مشاعرے کا شاعر اور ان کی شاعری کو ہنگامی کہہ کر اہم نہ جانتے تھے، وہ بھی پاکستان کے لیے صہبا کی مسلسل محبت دیکھ کر ان کے اشعار کی صداقت پر ایمان لاتے ہوئے انھیں ''شاعرِ پاکستان'' کے خطاب کا حقدار قرار دینے پر مجبور ہوئے اور پاکستان تو جب ایک خواب ایک تصور تھا، تب بھی ان کے جسم وجاں میں بستا تھا۔

آنکھوں میں اک خواب تھا روشن
دل میں چاند ستارا تھا
پاکستان سے پہلے بھی یہ
پاکستان ہمارا تھا

صہبا کی ہر نظم پاک وطن کی مقدس مٹی کی مہک لیے ہوئے ہے۔ ''صبح آزادی'' میں صہبا نے آزادی کی بیش بہا نعمت پر خداوند تعالیٰ کا شکر ادا کیا ہے۔ نظم استفہامیہ انداز سے شروع ہوتی ہے۔ اہلِ وطن سے سوال کیا گیا ہے کہ اے میرے یارو اس صبح آزادی نے ہمیں کون سا تحفہ ہے جو نہیں بخشا؟ ایک آزادی ملنے سے ہمیں خاکی زمین، نیلا آسمان، چمکتا چاند، جگمگاتے ستارے، بہاروں کا تبسم، ہواؤں کی جنوں خیزی، برگ وگل، سروسمن، دشت ودمن، گلزار وباغ سرسبز میدان جھلملاتے آبشار، چمکتے سمندر، بہتے چشمے، بلند وبالا پہاڑ، ایک وطن کیا کچھ نہیں ملا...... تو اے میرے خوش نصیبانِ وطن ان نعمتوں کی قدر کرنا سیکھو، یہ نعمتیں بغیر کدوکاوش کے تمھاری جھولی میں نہیں گریں، بلکہ جسم لہولہان ہوئے ہیں، دل کے ہزاروں ٹکڑے ہوئے ہیں۔ ان گنت یعقوب، لاتعداد یوسف آزمائش سے گزرے ہیں۔ ان گنت شہیدوں کا لہو اس خاک میں ملا ہے۔

سر کٹائے ہیں ہزاروں تو ہوئے سربلند

اب اگر سر کو بلند رکھنا ہماری خواہش ہے تو ہمیں ان شہیدوں کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ جن کی قربانیوں کے باعث آج ہم سرخرو ہیں۔ اس سرخروئی کو برقرار رکھنے کے لیے، مستقبل کو تابناک بنانے کے لیے، ہمیں حال کے اندھیروں کے خلاف جہاد کرنا ہے۔ ہر دم اندرونی و بیرونی دشمنوں سے خبردار رہنا ہے۔

قدر آزادی کرو، ورنہ رفیقانِ بہار
گر یہ آزادی کسی سے روٹھ جائے ایک بار
کرنا پڑتا ہے اسے، پھر صدیوں اس کا انتظار
صبح آزادی کا سورج، جسم و جان کا قرض ہے
اس کی کرنوں کی حفاظت، اب ہمارا فرض ہے

نظم میں منظر نگاری کا فن عروج پر ہے۔ خطابیہ انداز کی اس نظم میں صوتی آہنگ کی تاثیر، روانی، تسلسل ترنم اور بہاؤ کی کیفیت قاری کو اپنے سحر میں گرفتار کر لیتی ہے۔ کسی بھی قوم کے لیے یوم آزادی کی صبح ایک فخر اور سرخوشی کی کیفیت لیے طلوع ہوتی ہے۔ دن بھر جشنِ آزادی کا سماں قابل دید ہوتا ہے۔ شکرانے کے نوافل پڑھے جاتے ہیں، ہر دل بے کراں خلوص سے لبریز اور ہر زبان بے پایاں عقیدت کا اظہار کرتی نظر آتی ہے۔ گلی کوچوں میں جھنڈیاں اور چھتوں پر علم لہراتے نظر آتے ہیں۔ شام کے وقت غریب کی کٹیا ہو یا ایوان حکومت ہر طرف چراغاں کا منظر قابل دید ہوتا ہے۔ "چراغاں" میں ۱۴ اگست کی شام کا تاثر رقم کیا گیا ہے۔

سمندر کے تلاطم میں چاندی کا ہاتھ
بتا رہا ہے زمین آسماں سے دور نہیں

غالب نے کہا تھا۔

سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا روئے آب پر کائی

صہبا کہتے ہیں کہ زمین پر ہر طرف چراغاں ہے۔ آسمان پر ستارے اس حسن میں اضافہ کر رہے ہیں، اب خلا کی ظلمتِ بے پایاں ہی محروم آرائش و روشنی ہے۔ وہاں جا کر بھی چراغ جلا آئیں۔

خلا کی ظلمت بے پایاں میں چراغ جلائیں

میں بھی پاکستان ہوں، تو بھی پاکستان ہے۔ منصور نے عشقِ حقیقی میں جذب ہو کر ان الحق کا نعرہ بلند کیا اور مولویوں، مفتیوں کی نظر میں گردن زدنی ٹھہرا کہ ان کی نگاہ گہرائی و گیرائی تک رسائی نہیں رکھتی۔ صہبا حب وطن میں یوں غرق ہوئے کہ میں بھی پاکستانی ہوں کے بجائے میں بھی پاکستان ہوں کا نعرہ لگا دیا۔ سننے والوں کو عجیب سا لگا لیکن جب

انھوں نے سوچا تو بات سمجھ میں آ گئی کہ ہم سب پاکستانی ہیں۔ اپنی تمام خامیوں اور خوبیوں سمیت لیکن جب یہ کہا جاتا ہے کہ میں بھی پاکستان ہوں تو پھر پاکستان کے ساتھ کسی خامی، کجی یا برائی کا تصور محال ہے کہ محبوب تو لا جواب ولا ثانی ہوا کرتا ہے۔ اسے تو ہر خامی سے پاک جان کر ہی چاہا جاتا ہے اور اس محبت کی انتہا یونہی ہوا کرتی ہے کہ رانجھا رانجھا کوک دی نی میں آپے رانجھا ہوای، چنانچہ جب یہ کہا جاتا ہے کہ میں بھی پاکستان ہوں تو اپنی ہی ذات پر کس قدر ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ اب ہمیں خود کو ہر خامی سے پاک رکھنا ہے۔ ورنہ یہ خامی سارے پاکستان کی متصور ہوگی اور اگر اس کی تعریف ہوگی تو گویا ہر فرد کی تعریف ہوگی۔ دیکھا جائے تو میں پاکستانی ہوں ایک الگ بات ہے اور میں پاکستان ہوں ایک الگ دعویٰ ہے۔ میں پاکستانی ہوں کہہ کر ہر فرد اپنے اپنے حقوق کا طالب ہوتا ہے لیکن جب وہ کہتا ہے میں پاکستان ہوں تو یہ کہہ کر وہ اپنے تمام فرائض پوری دیانت داری اور محنت سے ادا کرنے کا تہیہ کرتا ہے اور اس پر عمل پیرا بھی ہوتا ہے اور یہ دعویٰ وہی کر سکتا ہے کہ جس کا اوڑھنا بچھونا، جینا مرنا پاکستان کے ساتھ ہو۔ صہبا کسی ایک صوبے کسی ایک علاقے یا شہر کا ذکر نہیں کرتے بلکہ چاروں صوبوں کا تذکرہ والہانہ انداز میں کرتے ہیں اور ان چاروں صوبوں کے عوام، وقت کے اس تقاضے کو اچھی طرح جان چکے ہیں کہ وہ محض پاکستانی نہیں بلکہ مکمل پاکستان ہیں۔ یہ تاویل تو صہبا کے چاہنے والے پیش کرتے ہیں۔

خود صہبا اختر میں بھی پاکستان ہوں، تو بھی پاکستان ہے، کے مفہوم کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

> ''کسی نے میرے تحریر کردہ ملی نغمے، میں بھی پاکستان ہوں تو بھی پاکستان ہے، کے بارے میں سوال کیا تھا کہ صہبا صاحب اس مصرع کا کیا مطلب ہوا؟ کہنا تو آپ کو چاہیے تھا کہ میں بھی پاکستانی ہوں اور تو بھی پاکستانی ہے تو میں نے جواب دیا تھا کہ میں چاہتا ہوں کہ آپ پاکستان سے کچھ اس طرح ڈوب کر عشق کریں کہ آپ یہ نعرۂ مستانہ لگائیں کہ میں پاکستان ہوں اور جب آپ پاکستان سے عشق کی اس منزل کو سر کر لیں گے اور ہم سب ایک ہی عشق اور ایک ہی رنگ میں نہا جائیں گے تو پھر آپ جو برائی کریں گے وہ اپنے ہی گھر میں کریں گے۔ جب کسی گھر کا چراغ بجھائیں گے، جب کسی سورج کو قتل کریں گے تو آپ کو یوں لگے گا کہ یہ تو آپ نے اپنے ہی گھر کو اندھیرا کر دیا۔ یہ تو اس نے اپنی ہی جنت کو جلا ڈالا۔ یہ سارے عذاب من و تو کی تقسیم کے پیدا کردہ ہیں۔ ہم نے ایک دوسرے کے درمیان نا قابلِ عبور دیواریں کھڑی کر دی ہیں۔ ہمیں ان تمام دیواروں کو ڈھانا ہوگا۔''[۱]

صہبا کے یارِ عزیز جناب حمایت علی شاعر کہ جن کی عادت میں تحقیق اور جستجو شامل ہے۔ پاکستان سے صہبا کی دیوانہ وار محبت کا تجزیہ کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ صہبا اور پاکستان میں اس قدر شدید محبت ان اعداد کی یکسانیت کا کرشمہ جو صہبا اختر اور پاکستان، دونوں کے عدد مشترک ہیں، یعنی کہ تین۔

اس ملک کو گونگے بہرے اور اندھے، بے حس لوگوں کی بڑھتی ہوئی تعداد نے بہت نقصان پہنچایا ہے اللہ کا شکر ہے کہ ابھی کچھ آنکھیں دیکھتی، کان سنتے اور لب بولتے ہیں۔ یہی بولتے لب اللہ کے حضور فریاد کر رہے ہیں کہ آج میرا مدینہ ظلم کا شکار ہے۔ وطن کا سفینہ بھنور کی زد میں ہے۔ کوئی ناخدا نہیں جو آگے بڑھے اور اسے سنبھالے۔ انصاف، زندگی اور شاعری سبھی پکار اُٹھے ہیں کہ دُنیا والے نہ سہی خدا تو ان کی فریاد سُن لے۔ مصیبت و آفت میں گھرے وطن کو محبِ وطن عوام ہی بچا سکتے ہیں۔ صہبا کہتے ہیں کہ میں نے وطن کے اندھیروں کو دور کرنے کے لیے اپنے لہو سے مشعل روشن کی ہے۔ اے میرے ساتھیو! اسے حلف نامہ بنا کر عہد کرو کہ اس پر اشکوں اور نفرتوں کے بادل چھانے نہ دیں گے۔ یہ اس صُورت میں ممکن ہے کہ ہر اک طاق میں مشعلِ دل جلا دی جائے تاکہ اس کی روشنی میں اندرونی و بیرونی دشمنوں کو آنکھ اُٹھا کر دیکھنے کی جرات نہ ہو۔

مشعل، سات بندوں پر مشتمل اس نظم میں صہبا نے حوصلہ، اُمید رجائیت آگے بڑھنے، وطن کو قائم و دائم رکھنے کا پیغام دیا ہے۔

شخص کو شخصیت تک کے مراحل طے کرنے میں ایک مدت درکار ہوتی ہے۔ وہ عرصہ زیست کہ جو سونے کو کندن بننے میں لگتا ہے۔ فرد اپنے وضع کردہ اصول و ضوابط، اندازِ زیست اور مروجہ ڈھانچے میں خود کو ڈھالنے میں بڑی دشواریوں سے گزرتا ہے۔ من مارنا، طبیعت پر جبر کرنا رفتہ رفتہ اس کے لیے اتنا مشکل نہیں رہ جاتا۔ وہ تجرباتی و تجزیاتی ذہن رکھتا ہے۔ اس کی ذات اور اس کی سوچ کبھی جمود کا شکار نہیں ہوتی۔ وہ اپنی ذات کے علاوہ اپنے گرد و پیش کا غائر نگاہ سے مطالعہ کرتا ہے۔ اس مطالعے اور تجزیے میں وہ جذباتی سوچ نہیں رکھتا۔ اپنے اُصولی موقف پر ڈٹ جانے کا حوصلہ بھی اس میں ہے اور فیصلہ کرنے کی قوت و جرات بھی رکھتا ہے اور اس فیصلہ کو جو بہت سے ذہنوں کے لیے قابل نہیں ہے، ان کا مقابلہ کرنے بلکہ اس میں انھیں قائل کرنے کا عزم و حوصلہ بھی ہے۔ یہ کام محنت یا اپنے سکھ کو تج دیے بغیر ممکن نہیں۔ قطرے کو گہر بننے تک جو مراحل درکار ہیں وہی شخص کو شخصیت کی سطح پر آنے کے لیے طے کرنے پڑتے ہیں۔ ورنہ کائنات کا ہر فرد چمکتا دمکتا چاند ہوتا لیکن ایسا نہیں ہے۔ رہنما تو بہتیرے ہیں لیکن پاکستان کی تاریخ میں قائداعظم ایک ہی ہیں۔ قائداعظم ایک عظیم رہنما ہی نہیں، وطن سے محبت رکھنے والے ہر فرد کے دل کی دھڑکن بھی ہیں۔ آپ کی ذات ہر فرد کے لیے آئیڈیل ہے۔ سورج،

روشنی، حرارت اور زندگی کی علامت ہے۔ یہی ایمان کی روشنی، جذبے کی حرارت اور زندگی کا جوش، قائداعظم کی ذات میں موجود تھا۔ صہبا کی شاعری میں سورج ایک اہم علامت کے طور پر ابھرتا ہے۔ اس کی شعاعیں مختلف مفاہیم رکھتی ہیں جن میں بنیادی مفہوم قائداعظم کی شخصیت کی صورت میں واضح ہوتا ہے۔

"یہ سورج" صہبا اختر کے ایک طویل غنائیے کا اقتباس ہے۔ سورج استعارہ ہے اس ذات کا جو بظاہر ناتواں ہے لیکن جس کے سامنے بڑے بڑوں کے قدم اکھڑ جاتے تھے جو اپنے پر مغز جوابات سے، اپنے عزم و حوصلہ اور جرات کے باعث مخاطب کو چاروں شانے چت کر دیا کرتے تھے۔ قائداعظم جنھوں نے درد کی تیرہ فضاؤں اور پستی و بدنصیبی سے دوچار قوم کو خدا کے حکم سے ایک نئی حیات سے آشنا کیا۔ نئی زندگی کی راہیں مایوسی سے رجائیت کی طرف اور اندھیروں سے روشنی کی طرف سفر کرتی ہیں۔ چنانچہ سرسید و حالی، شوکت و جوہر، اکبر و اقبال کے جلو میں قائداعظم کی شخصیت ایک روشن سورج کی طرح ابھری اور غلامی کے اندھیروں میں نقیب روشنی بن کر ظاہر ہوئی۔ قائداعظم ہر محبِ وطن کے لیے مینارۂ نور ہیں۔ صہبا اختر، قائداعظم کی شخصیت سے متاثر تھے، قائداعظم کا مزاج منطقی تھا۔ اصول و ضوابط کی پابندی ان کے لہو میں رچی بسی تھی۔ جنگ محبت اور سیاست میں سبھی کچھ جائز سمجھا جاتا ہے لیکن قائداعظم کا کردار ایسا نہ تھا کہ دیانت داری، خلوص اور محنت کو آپ نے ہمیشہ اولیت دی، انھی اوصاف کی بنا پر قائداعظم کی ذات ہر پاکستانی کے لیے قابلِ تقلید ہے۔

''مشعل'' ملی ترانوں، قومی نظموں قطعات و رباعیات کا مجموعہ ہے۔ شاعر کے لیے کہا جاتا ہے کہ اس کی روح میں ترنم اور نغمگی کا احساس جاگزیں ہو، اس کے تصورات جوش و جذبے سے لبریز ہوں، ''مشعل'' ایسے ہی پُرشوق جذبوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ ''مشعل'' کا مرکز و محور قائداعظم کی ذات ہے۔ یہ نظمیں اس محبت کی گواہ ہیں جو صہبا کے دل میں قائداعظم کے لیے موجود تھی۔ قائداعظم مسلسل عمل، محنت و جدوجہد کی وہ علامت کہ جن کی کاوشوں اور ان کے نتائج دیکھ کر صدیوں پرانا مقولہ، محنت کبھی رائگاں نہیں جاتی۔ سچ کا روپ دھارتا نظر آتا ہے۔ صہبا اختر قائداعظم کے عزمِ مسلسل، کاوشِ پیہم اور بے خوف و نڈر ہونے کا تذکرہ کرتے ہیں۔ قائداعظم ایک جانب گرمیِ صحرا تو دوسری طرف نرمیِ دریا تھے۔ اغیار میں شعلہ اور احباب میں شبنم۔ قائداعظم ہی کی ذات تھی کہ جو کاہش، خدمت اور جذبہ محبت سے سرشار تھی۔ ہر درد کا درماں، ہر زخم کا علاج، قائداعظم ہی تھے۔ سارا وطن قائداعظم کا اور قائداعظم وطن کے ہی نہیں سارے زمانے کے بھی تھے۔ صہبا اختر نظم'' قائداعظم'' میں قائداعظم کے عزمِ مسلسل اور کاوشِ پیہم کا، ان کی قوتِ ارادی اور قوتِ فیصلہ کا تذکرہ کرتے ہیں۔ سیاسی آزادی کے لیے جدوجہد کا فیصلہ کیا تو تمام عمر اس پر قائم رہے۔ وطن کے حصول کے لیے آغازِ جوانی ہی میں جدوجہد کرنے کا جو ارادہ کیا، اس میں کبھی لغزش پیدا نہیں ہوئی۔ لالچ اور خوف ان کے نزدیک بے معنی الفاظ تھے۔

جب انھیں بتایا گیا کہ ۱۴ اگست کی آزادی کے جشن کی تقریبات میں ان پر قاتلانہ حملہ ہونے والا ہے اس لیے انھیں ان تقریبات میں شرکت سے گریز کرنا چاہیے۔ تب بھی ان کی قوتِ ارادی حوصلے اور یقین کی عمارت میں ہلکی سی دراڑ بھی نہ پڑی تھی اور تقریبات میں شرکت کے فیصلے کو انھوں نے مؤخر نہ کیا۔

نظم ''آوازیں'' کی ابتدا سرزمین روما کی تہذیب اور دیومالائی کرداروں سے ہوتی ہے۔

فاتح اعظم آگسٹس پائندہ باد
فاتح اعظم آگسٹس پائندہ باد
ختم ہوئی سب وار وگیر شعلہ ورعد
انتونی کی موت ہوئی اک فال سعد
امن کا سورج ابھرا ہے ظلمت کے بعد
قائداعظم زندہ باد
قائداعظم زندہ باد

آگسٹس لاطینی زبان میں سال کے آٹھویں مہینے، یعنی اگست کو کہتے ہیں۔

صدیوں پہلے بھی اگست ہی کے ماہ میں ظلم وجور کی آندھی تھمی تھی اور ایک طویل ظلمت کے بعد امن کا سورج ابھرا تھا۔ اس وقت سے لے کر اب تک عالم میں اگست اک نقشِ گرایام کی صورت یاد رکھا جاتا ہے۔

''خاک کا سورج'' قائداعظم کے یومِ وفات پر کہا گیا نوحہ ہے کہ اس نوحے میں پوری قوم کی آواز شامل ہے۔ قائداعظم سے جتنی محبت کی گئی۔ اتنی کسی اور شخصیت کے حصے میں نہ آئی۔ یہ محبت اتنی آسانی سے ہاتھ نہیں آتی۔ اس لیے بہت کچھ قربان کرنا پڑتا ہے اور قائداعظم نے اپنی بھوک، پیاس، نیند اور آرام سبھی کچھ وار دیا تھا۔ ۱۹۴۱ء سے ہی ان کی صحت خراب رہنے لگی تھی، لیکن اپنے مقصد کے حصول کی لگن نے انھیں کسی اور طرف توجہ دینے کی مہلت ہی نہ دی۔ قیامِ پاکستان کے تقریباً تیرہ ماہ بعد ہی وہ اپنے چاہنے والوں کے درمیان سے اٹھ گئے۔ یہ مقدر بھی ہر کسی کا نہیں ہوتا ہے کہ وہ اتنی چاہتوں اور محبتوں کے ساتھ اس بزمِ جہاں سے رخصت ہو۔ آج وہ سورج ڈوب چکا ہے، لیکن اس طرح کہ

خاک میں مل کر بھی اس سورج کی کرنیں آفاقی ہیں۔

اِس سورج کو خاک کے سپرد کرنے کے بعد بھی عوام، اس کی روشنی اور حرارت کو اپنے چہار جانب محسوس کرتے ہیں، جس طرح ان کی زندگی میں، ان کے چاہنے والے ان کے قرب کے متلاشی رہے تھے۔ ان کی ایک جھلک دیکھنے کے لیے، ان کی آواز سننے کے لیے انھیں چھونے کے لیے جان پر کھیل جایا کرتے تھے، یہ بات سبھی پر عیاں ہے۔ صہبا کے لیے یہ احساس، ایک اعزاز کی طرح تمام زندگی ان کے ساتھ رہا۔

''میرے لیے یہ احساس کہ میں نے پاکستان کی تخلیق سے پہلے اپنے نجات دہندہ کے ہاتھوں کا بوسہ لیا ہے، بڑے فخر کی بات بن گیا۔''[۲]

قائداعظم کے رخصت ہو جانے کے بعد بھی، کسی دل نے انھیں خود سے جدا نہ سمجھا۔ قائداعظم کے مزار پر روزانہ سیکڑوں ہزاروں مداح انھیں نذرانہ عقیدت پیش کرنے آتے ہیں اور اس احساس کے ساتھ آتے ہیں کہ وہ ان کے درمیان آج بھی موجود ہیں۔

اسیر قبر کیوں ہوگا، جو آزادی دہندہ ہے
دفین خاک ہے وہ جسم، لیکن روح زندہ ہے
وہ زندہ ہے کہ اس کا نام، اس کا کام زندہ ہے
وہ زندہ ہے کہ اس کے عشق کا پیغام زندہ ہے

صہبا قائداعظم کی زندگی اور پائندگی کے ثبوت میں ''پاکستان'' کو پیش کرتے ہیں، جو نامساعد حالات کا مردانہ وار مقابلہ کرتا ہے، جس کے عوام نے پاکستان کو ہر حال اور ہر صورت میں زندہ و پائندہ رکھنے کا عزم کر رکھا ہے۔ تکرارِ لفظی شدتِ احساس کو ظاہر کرتی اور شعر کو نغمگی عطا کرتی ہے۔

حیات جاوداں کے فیض سے ہر آن زندہ ہے
وہ زندہ ہے کہ اس کی جان پاکستان زندہ ہے

۶ ستمبر ۱۹۶۵ پاکستان کی تاریخ کے روشن دن ایک ایسے باب کا آغاز ہوا، جسے سنہری حروف میں رقم کیا گیا۔ ہندوستان نے پاکستان کو کبھی دل سے تسلیم کیا ہی نہ تھا۔ روزِ اول ہی سے وہ اس امر میں کوشاں رہا کہ کسی نہ کسی طرح پاکستان کے وجود کو ختم کر دیا جائے۔ قیامِ پاکستان کے فوراً بعد ہی ایک جنگ اور پھر ستمبر ۱۹۶۵ء کا معرکہ حق و باطل، کہ جس نے پاکستانی فوج کی بہادری اور عزم و ہمت اور تکنیکی مہارت کو پوری دنیا سے متعارف کروا دیا۔ جوش و جذبہ جب عشق و جنون میں ڈھل جائے تو یقیناً اللہ ان لوگوں کو محبوب رکھتا ہے جو اس کی راہ میں اس طرح صف باندھے ہوئے جم کر لڑتے ہیں، گویا وہ ایک سیسہ پلائی ہوئی دیوار ہیں۔'' (الصف ۴) تو پاکستان کی فوج عوام کی بھی محبوب ٹھہری اور خدا کی بھی۔ اس جنگ میں جرأت و بہادری کے وہ کارنامے دیکھنے میں آئے، جس کی مثال تاریخ میں کم ہی ملتی ہے۔ وہ جو اقبال کا شاہین، مردِ مومن، تصوراتی سپاہی تھا۔ پاک فوج کا ایک ایک جوان ساری دنیا کے سامنے اس کی عملی تفسیر بن کر ابھرا۔ اسلحہ کی کمی کے باوجود سپاہی کا بے تیغ لڑنا۔ یقینِ محکم عملِ پیہم اور محبت سے تلوار کا کام لے کر زندگی کے جہاد سے فاتح لوٹنا۔ دل بیدار پیدا کر کے ضربِ کاری سے دشمن کو نیست و نابود کر دینا۔ حلقہ یاراں میں ریشم کی طرح نرم، لیکن رزمِ حق و باطل میں فولاد کی صورت سامنے آنا۔ جنگ میں شیرانِ غالب سے بڑھ کر اور صلح ہو تو غزالِ تاتاری کی مانند نرم خو،

شمشیر وسناں کو اولیت دینا اور آسائش کو نظر انداز کرنا۔ پلٹنا پلٹ کر جھپٹنا ان کی تربیت کا حصہ ہونا۔ غازی کے حوصلے وقوت کا اس انتہائی درجے پر ہونا کہ جسے عقل تسلیم کرنے سے انکار کردے۔ دو نیم ان کی ٹھوکر سے صحرا و دریا اور پہاڑ کا ان کی ہیبت سے سمٹ کر رائی ہو جانا، اور پھر انتہائے مقصود یہ کہ شہادت ہے مطلوب و مقصود مومن نہ مال غنیمت نہ کشور کشائی۔ تو ایسے میں اللہ کے یہ پراسرار بندے ایسے ایسے کارنامے کر جاتے ہیں کہ جس پر دشمن بھی اور عالمی مبصر بھی انگشت بدنداں رہ جاتے ہیں۔ بیرونی فوجی مبصر جس بھی محاذ جنگ سے لوٹتے ہیں ایسے جملے غیر ارادی طور پر بھی ان کے قلم سے پھیل پڑتے۔ ''پاکستان کی مختصری فوج نے ان کی اینٹ سے اینٹ بجادی ہے حالانکہ اس کے لیے چھ گنا زیادہ فوج کی ضرورت تھی۔'' ہر محاذ پر یہی صورت حال تھی۔ مرمٹنے کا یہ جذبہ پاک فوج میں ہی نہیں عوام میں بھی اس طرح بیدار ہوا کہ کم عمر بچے حضرت معوذ و معاذ کی یاد تازہ کرنے لگے، طلبا و طالبات، گھریلو خواتین، تاجر، کسان، مزدور، ڈاکٹر، نرسیں، دفتری ملازم غرض ہر طبقہ انسانی اور ہر صنف انسانی نے اپنی استطاعت اور طاقت سے بڑھ کر اپنے اپنے شعبہ میں خدمات انجام دیں، ملک کے لیے ایسا جذبہ اتحاد و یگانگت چشم فلک نے اس سے پہلے کبھی کاہے کو دیکھا ہوگا۔ شاعر و ادیب گلوکار و موسیقار سبھی نے اپنے فرائض اس طرح پورے کیے کہ وہ خود سے لمحہ بھر کے لیے بھی شرمندہ نہ ہوئے۔

''پاکستانی ادب اپنے مخصوص طرز احساس کی بدولت تمام عالمی ادب میں اپنا ایک علیحدہ تشخص رکھتا ہے۔ یہ امتیاز اس درجہ منفرد ہے کہ پاکستان کی عام اردو شاعری، ماورائے پاکستان لکھی جانے والی تمام اردو شاعری کے ہجوم میں بھی نہایت آسانی سے پہچانی جاتی ہے۔ قومی طرز احساس کا یہ تاثر بین السطور میں لفظاً پڑھا بھی جاسکتا ہے کہ معنویت کی تہہ میں رچا بسا اس کا زریں تموج محسوس بھی کیا جاسکتا ہے اور یہ کسی فنی اہتمام یا فکری منصوبہ بندی کا نتیجہ نہیں بلکہ اس نظریاتی معجزے کا کرشمہ ہے جو پاکستانی اہلِ قلم کے لہو میں ہمہ وقت گردش کرتا رہتا ہے اور غیر شعوری بلکہ بے اختیاری طور پر اظہار جس کے اجزائے ترکیبی میں شامل ہو جاتا ہے۔ بطور خاص قومی موضوعات پر کی جانے والی شاعری میں اس جذبے کی غور کی دو سطحیں ہیں۔ ایک بالواسطہ اور دوسری بلاواسطہ ہے۔ اول الذکر میں اس کو اشاراتی پیرائے میں علامات واستعارات کے بلیغ اسلوب میں ظاہر کیا جاتا ہے جب کہ آخر الذکر میں واضح اور راست انداز اختیار کیا جاتا ہے۔ صہبا اختر کا کمال فن یہ ہے کہ انھوں نے اپنی قومی شاعری میں ان کو دو انتہاؤں سے گریز کیا ہے۔ اور اشارت وضاحت کو دونوں کو حسب موضوع برتا ہے۔ اس طرح ان کی قومی نظمیں محض سیاسی بیان کے زمرے میں آنے سے بھی محفوظ رہی ہیں اور شاعری کے تسلیم شدہ عصری معیار کے ساتھ بھی پورا پورا انصاف کرتی ہیں۔ ان کے جذبے کی صداقت متاثر کیے بغیر نہیں رہتی۔ یہ ایسی خوبیاں ہیں جو خالص شاعری پسند کرنے والوں کو بھی کبھی مایوس نہیں کرتیں اور قومی موضوعات سے دلچسپی رکھنے والوں کو بھی مطمئن کرتی ہیں۔'' [۳]

صہبا جن کی رگوں میں دوڑنے والے لہو کے ہر قطرے سے پاکستان، پاکستان کی صدا سنائی دیتی ہے۔ وہ کسی اہم واقعہ یا حادثے کے منتظر نہیں کہ جوان کی قومی غیرت کو بیدار کرے اور پھر وہ وطن سے محبت کا اعتراف کریں۔ صہبا نے پاکستان سے اس وقت محبت کی جب پاکستان کا وجود بھی نہ تھا۔ ان کا ہر لفظ شعر وطن کی عظمت ومحبت کا شاہد ہے۔ اس بات کا اعتراف ہر انصاف پسند پاکستانی کو ہے۔

> ''اتنی ڈھیری سی قومی نظمیں لکھ کر عوام کے دلوں میں وطن کی محبت کا شعلہ تیز سے تیز کرنے والے شاعر کے بغیر یوم دفاع ادھورا رہ جاتا ہے۔ اس لیے میں نے، یوم دفاع نمبر، کے لیے انھیں منتخب کیا ہے۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ کے دوران میں اور پھر اس جنگ کے بعد فضاؤں میں گونجنے والے ان کے نغمے آج بھی لہو کی گردش کو تیز کر دیتے ہیں۔''[۴]

جوش وجذبہ بیدار کرنے والی رزمیہ شاعری، خون کو گرما دینے والے جنگی ترانے، جذبہ حب الوطنی کو دو چند کرنے والے قومی نغمے اور ملی گیت، صہبا نے پاک وطن کی شان سلامت رکھنے کے لیے کتنی ہی دعائیہ نظمیں کہیں لیکن ان کی ایک نظم ''لوری'' اس دور میں کہی جانے والی نظموں میں اپنے تاثر، تاثیر، انفرادیت اور انوکھے جذبے کے باعث بہت سے دلوں کو مضطرب کر گئی۔ ۷۷ اشعار پر مشتمل یہ نظم جس کے بارے میں صہبا کہتے ہیں کہ انھوں یہ نظم جنگ ۱۹۶۵ء کے بعد کہی تھی، یہ ایک بیوہ ماں کی لوری ہے جس کا مجاہد شوہر جنگ میں شہید ہو چکا ہے۔ اور وہ یہ لوری اپنے شیر خوار بچے کو دے رہی ہے۔ لوری ایک قدیم ترین روایت، جب بچہ رات کو نیند سے بے چین ہو رہا ہو تو ماں اسے اپنی آغوش میں لے کر تھپکتے ہوئے نرم مدہم سروں میں دھیرے دھیرے ایسی کتھا سنائی ہے کہ نیند کی پریاں اس کی پلکوں کو غیر محسوس طریقے سے بند کرتی جاتی ہیں اور ماں طمانیت وتشکر کا احساس لیے خود بھی اپنی نیند یا اپنا کام مکمل کر لیتی ہے، لیکن یہ لوری سنانے والی ماں، ایک عام ماں نہیں ہے۔ وہ ایک شہید کی بیوہ ہے، جس نے ابھی چوڑیوں کی کھنک پوری طرح سنی بھی نہ تھی کہ اس کی کلائیاں خالی ہو گئیں، جس کے حنائی ہاتھوں کی مہک بھی ابھی کم نہ ہوئی تھی کہ اس کا رنگ حنا چرا لیا گیا۔ وہ اپنے بچے کو لوری دے رہی ہے۔ اے میری آنکھوں کی روشنی، میرے خوابوں کی زندگی مت سو۔ چاند تارے جاگ رہے ہیں اور میرے زخم بھی۔ میری لوری خواب آور نہیں یہ تو نیندیں اڑانے والی ہے۔ تیرا باپ جو تجھے دیکھ دیکھ جیتا تھا۔ دشمنوں کے ہاتھوں سے صرف اس لیے جام شہادت پی گیا کہ تو اور تیرے جیسے بے شمار معصوم مسکراتے رہیں، تو یہ بات یاد رکھ کہ صرف میں ہی تیری ماں نہیں یہ زمین مجھ سے بڑھ کر تیری حفاظت کرنے والی ہے۔ یہ زمین جو نورِ آزادی سے جگمگا رہی ہے، جس کا ہر نظارہ رشکِ جنت ہے۔ تو اے میرے نورِ نظر اپنی اس ماں کو کبھی فراموش نہ کرنا۔ ماں جس کے

قدموں تلے جنت ہے۔ تیرے جوان ہونے کی منتظر ہے کہ تو طوفان بن کر چٹانوں کو ریزہ ریزہ کرڈالے اور وہ تمام قرض جو ابھی تک چکائے نہ گئے تھے، دشمنوں سے خون کے ایک ایک قطرے کا حساب لے تو ایسے حالات میں میرے بچے تجھے نیند کیسے آسکتی ہے۔ قاتل رہزنوں اور بزدلوں کی طرح رات کے اندھیرے میں چھپ کر نہ جانے کیا کیا ارادے لے کر آئے تھے، لیکن میری مٹی پر قدم رکھنا اتنا آسان نہیں ہے۔ پاک فوج کی بدولت ہر محاذ دشمن کے ٹینکوں، جہازوں اور توپوں کا مدفن بنا۔ جذبہء شوق شہادت اس قدر فزوں تھا کہ پاک فوج کا ایک ایک جوان پہلے، سب سے پہلے جام شہادت نوش کرنا چاہتا تھا۔ بیس بیس پچیس پچیس برس کے ابھرتے نوجوان جسموں نے ابھی زندگی کی کتنی خوشگوار بہاریں دیکھنا تھی۔ ان کے لیے اس بہار سے بڑھ کر کوئی اور بہار لالہ وگل سے مزین نہ تھی۔

اس فضا میں بھی قوم کے وہ دلیر
نام سے جن کے کانپتے تھے شیر
بن گئے غیرت وطن کی شان
ایک ناقابل شکست چٹان
جان نثاری کی خود ہی کھا کے قسم
اپنے سینوں سے باندھ باندھ کے بم
کھوگئے سرفروش رستوں میں
بجھ گئے ٹینکوں کے رستوں میں
رہ گیا شہ رگوں سے خون رس کر
ہڈیاں سرمہ ہوگئیں پس کر
جس سے شعلوں کے تیز دھارے مڑے
ٹینک ٹکڑے ہوئے پہاڑ اڑے
حوصلہ سرکشوں کا چھوٹ گیا
دشمن کا طلسم ٹوٹ گیا

تو اے میرے لعل تیرے جسم میں بھی وہی لہو دوڑ رہا ہے جو اس زمین وطن کی خاص نشانی ہے۔ تجھے دشمنوں کے سب ستم یاد رکھنے ہیں۔ تو اے میرے بیٹے جاگ، یہ وقت سونے کا نہیں، جاگ اے خون کے افق کی لکیر، اے میرے فردا کے خواب کی تعبیر، اے شعلہ لب تقدیر، اے انتقام کی شمشیر، اے لوحِ عصر کی تحریر، تجھے کسی طرح بھی سونا، زیب نہیں دیتا۔ میری آنکھوں کی روشنی مت سو۔ اس ماں کے لہجے میں تاسف یا غم نہیں بلکہ فخر اور حوصلہ ہے۔

ایک مسلمان ماں اور دیگر ماؤں میں یہی تو فرق ہے کہ اگر کوئی اور ماں ہوتی تو وہ اپنے بچے کو جنگ سے بچانا

چاہتی، جس نے اس کا سہاگ لوٹ کر اسے بے کس اور اس کی زندگی کو ویران کر دیا ہے، اس جنگ سے نفرت کرتی اور خوفزدہ ہو کر بچے کو کہیں دور لے جانا چاہتی، لیکن مسلمان، اپنی ملت کو، اپنے مذہب کو ہمیشہ اپنی ذات پر، اس کے آرام و آسائش پر فوقیت دیتے آئے ہیں۔ آزادی یا موت ان کا نعرہ رہا ہے وہ شیر کی ایک روز کی زندگی کو گیدڑ کی سو سالہ زندگی سے بہتر سمجھتے ہیں۔ پھر وہ کس طرح دشمن کے سامنے سر جھکا دیتے۔ صہبا اختر کی اس لوری نے سرفروش اور خوددار قوم کو مزید حوصلہ بخشا ہے۔

''یہ نظم اتنی مشہور ہوئی تھی کہ ہر ایک زبان کا حسن بن گئی تھی۔ یہ نظم پہلی بار نیاز سٹیڈیم حیدر آباد میں پڑھی گئی۔ اس آل پاکستان مشاعرہ میں جسے امدادی رقوم کے حصول کی خاطر منعقد کیا گیا تھا، ملک کے تقریباً سارے بڑے شاعروں کو مدعو کیا گیا تھا۔ یوں تو اس مشاعرے میں ہر ایک شاعر نے داد وصول کی تھی لیکن صہبا اختر نے جس طرح مشاعرہ لوٹا، وہ اپنی مثال آپ ہے۔ انھوں نے جب لوری سنانا شروع کی تو ایک سماں بندھ گیا۔ جنگ کا جوش ابھی باقی تھا۔ لوگوں کی آنکھیں اشکبار ہوگئیں اور پھر داد کا وہ طوفان اٹھا کہ الامان الحفیظ اس وقت کے اخبارات نے لکھا تھا کہ اس نظم میں ہزار ہا توپوں کی گرج تھی۔''[۵۰]

صہبا اختر کی نظم لوری اس دور کی معرکتہ الارا نظموں میں سے ایک تھی۔ صہبا سے بار بار سنی گئی۔ کئی جگہ شائع ہوئی۔ صہبا کی نظم لوری ۱۹۶۵ء میں کہی گئی قومی منظومات کے مجموعے ''جاگ رہا ہے پاکستان'' (۱۹۶۶ء) میں اشاعت کے لیے منتخب کی گئی تو اس میں اور مشعل (۱۹۹۶ء) میں شائع شدہ نظم میں کہیں کہیں ترمیم و اضافہ کیا گیا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ صہبا نظم کہنے کے بعد بھی اس میں بہتری کے لیے کوشاں رہتے تھے۔

انقلاب کسی بھی قوم کے لیے ایک بڑا واقعہ ہوسکتا ہے۔ انقلاب عوامی کی زندگی پر گہرے اثرات ثبت کرتا ہے اور ادیب و شاعر اس سے گریز اس لیے اختیار نہیں کر سکتے کہ بالآخر وہ بھی اس قوم کا حصہ ہیں۔ ۱۹۷۰ء کے بعد اردو ادب و شاعری میں جو میلانات و رجحانات نمایاں ہوئے ہیں ان میں اس سانحے کا اثر سب سے واضح ہے جس نے پورے ملک کو شکست و افسردگی کی فضا سے دوچار کر دیا۔ وہ ملک جو بے شمار قربانیوں کے بعد حاصل کیا گیا۔ لاتعداد مسلمانوں نے خوابوں کی اس سرزمین کی طرف ہجرت کی اور اس وطن کی مٹی نے بہت شفقت اور محبت سے انھیں خوش آمدید کیا۔ پاکستان کی سرزمین پر قدم رکھنے والوں کو مختلف صوبوں میں بسایا گیا۔ مستحسن بات یہ تھی کہ سبھی پاکستانی تھے۔ کوئی سندھی، پنجابی، پٹھان اور بلوچی یا بنگالی نہ تھا۔ سب انسان تھے۔ مسلمان تھے جن کا وطن پاکستان تھا۔ سب کا پاکستان۔ وہ پاکستان اس لیے آئے تھے کہ انھوں نے پاکستان کے حصول کے لیے جدوجہد کی تھی۔ قربانیاں دی تھیں پھر آہستہ آہستہ قومیتوں کے تعصب سامنے

آنے لگے۔ اس فتنے نے ایسا زہر پھیلایا کہ ساری فضا مسموم ہوگئی۔ کبھی یہ نسلی طور پر سامنے آیا تو کبھی لسانی۔ کبھی حکومت پر ایک صوبے کو نوازنے کے الزامات لگائے جاتے اور دوسرے صوبوں کو نظر انداز کر دینے کا شکوہ کیا جاتا۔ یہ صورت حال شدید نفرت میں ڈھلتی گئی۔ پاکستانی کے نعرے کی جگہ جئے سندھ، پنجاب، سرحد، بنگال کے نعرے ابھرنے لگے۔ سب سے بڑا تصادم مشرقی اور مغربی پاکستان کے باسیوں کے درمیان تھا جو کبھی آپس میں محبت کرتے تھے۔ محبت کرنے والوں کے درمیان تیسرا فریق فتنہ گری میں کوشاں رہا ہے۔ ''وہ تمھیں کھا گئے ہیں۔ اعلیٰ عہدوں پر خود فائز ہیں۔ سنہری ریشہ انھیں تخت اور تمھیں تختے کی طرف لے جا رہا ہے۔'' مشرقی پاکستان کو مغربی پاکستان سے الگ کر کے بنگلہ دیش بنانے میں کن عوامل کو دخل رہا ہے اور وہ کون سے اسباب تھے جس نے ایک متحد ملک کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ یہ سوال ایک الگ باب کا متقاضی ہے۔

آزادی کے بعد ۱۹۶۵ء کی جنگ بھی ایک اہم واقعہ تھی اور ہمارے شعر وادب پر اس کے گہرے اثرات مرتب ہوئے لیکن چونکہ پاکستانی سرخرو تھے، اس لیے عوام، فوج اور حکومت سبھی کے سر فخر سے بلند تھے۔ اس کے برعکس ۱۹۷۱ء کا سانحہ غیر متوقع، اچانک اور شدید تھا۔ شکست کا غم کم نہیں ہوا کرتا۔ شعر وادب میں اس سانحے کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لیا گیا اور نتیجہ یہی اخذ کیا گیا کہ سقوطِ ڈھاکہ سیاسی وفوجی مسئلے سے زیادہ ایک ایسا سانحہ ہے جو دل سے تعلق رکھتا ہے۔ کچھ نے اسے مسلمانوں کی تاریخ کے تناظر میں اور کچھ نے قیامِ پاکستان کی تاریخ کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی۔

''یحییٰ خان نے عوام کے مطالبے پر انتخابات کرائے۔ مشرقی پاکستان میں عوامی لیگ اور مغربی پاکستان میں پیپلز پارٹی نے اکثریت حاصل کر لی لیکن بدقسمت قوم کو جمہوریت کا یہ راستہ بھی راس نہ آیا۔ پاکستان کے دونوں بازوؤں کے درمیان، اقتدار کی رسہ کشی بالآخر ہندوستان کی براہِ راست مداخلت اور دوسری عالمگیر طاقتوں کی پروردہ سازشوں کے نتیجے میں میرا عظیم اور محبوب ملک دولخت ہو گیا۔ عالمِ اسلام کا یہ بدترین سانحہ خدا جانے میری یوم نے کس طرح برداشت کیا؟''[۶]

آمنہ عالم اس سانحے کا تجزیہ، مٹی اور مملکت کو ملکیت بنانے کی خواہش کے حوالے سے کرتی ہیں۔

''ہمارے ماضی کے اوراق گواہ ہیں کہ جب ہم نے نظریہ کو ایمان بنا کر مٹی سے محبت کی تو ایک مملکت وجود میں آ گئی اور جب دلوں میں اسی مٹی کو ملکیت بنانے کی خواہش نے جنم لیا تو یہی مملکت تقسیم ہوگئی کہ محبت ہمیشہ مہکنے، پھلنے پروان چڑھنے کے لیے ہوتی ہے اور ملکیت کا مقدر میراث کی شکل میں تقسیم ہی ہونا لکھا ہے۔

صہبا اختر کے دل میں اس مٹی کی محبت بہت گہری ہے۔ ان کا تعلق اس نسل سے ہے جس نے غلامی کے اندھیروں میں آنکھیں کھولیں مگر روشنی کی متلاشی رہی، جس نے آزادی کے حصول میں مقدور بھر کوشش کی۔ ایک طرف

تعمیرِ وطن کی خوشیاں سمیٹیں تو دوسری طرف ہجرت کا دکھ سہا۔

جس قوم کو انھوں نے ۱۹۶۵ء کی جنگ میں سیسہ پلائی ہوئی دیوار بنے دیکھا تھا۔ اس قوم نے ۱۹۷۱ء میں دو لخت ہونے کا کرب بھی برداشت کیا۔ لیکن صہبا نے درد کو کبھی چیخ نہیں بننے دیا۔ زخم کو ناسور نہ ہونے دیا۔

فقط زمین محبت نہیں ہوئی ٹکڑے
کہ آسمان رفاقت بھی بے طناب ہوا
دو نیم ارضِ وطن بھی ہے میرے دل کی طرح
میں کرب کرب خواب سے گزرا تو نیم خواب ہوا

ان کے اندر کا رجائی انسان ہمیشہ ہمت اور استقلال کا درس دیتا رہا۔ محبت کے ترانے رقم کرتا رہا۔ ان کے شعروں میں نا امیدی کی چمک ماند پڑی نہ چراغ الفت کی لو ٹمٹمائی۔''[۷]

وہ سبق جو صہبا نے بہت بچپن میں اپنی والدہ سے لیا تھا کہ بیٹا حوصلہ کبھی نہ ہارنا۔ صہبا اس سبق کو زندگی بھر نہ بھولے۔ بات ذاتی زندگی کی ہو یا قومی زندگی کی۔ صہبا اور پاکستان کے عوام کسی نہ کسی آزمائش کا شکار رہے ہیں۔ صہبا پاکستان کی تاریخ کا جائزہ لیتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں۔ پاکستان کی تاریخ ابتدا ہی سے، کسی نہ کسی بدنصیبی کا شکار رہی ہے۔[۸]

لیکن اگر تاریخ کی جگہ سیاست کا لفظ استعمال کیا جاتا تو بہتر تھا یا پھر یوں کہا جائے کہ پاکستان کی تاریخ سیاست کی بساط کے شاہ کے باعث شروع ہی سے کسی نہ کسی بدنصیبی کا شکار رہی ہے۔ عوام بے لوث ہیں۔ قربانی دینے والے ہیں۔ انھیں اس بات کا بھی احساس ہے کہ بانیِ پاکستان کی قیامِ پاکستان کے بعد جلد مفارقت کے نتیجے میں وطن کی بنیادیں مستحکم نہ ہو سکیں۔

۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جنگ کے دوران حب الوطنی کے ایسے مظاہرے دیکھنے میں آئے جو اسلام کی اولین کی تاریخ میں رونما ہوئے تھے لیکن بعد میں ایسے چمکتے دمکتے لمحے کم ہی نظر آئے۔ قوم نے دامے درمے سخنے ہر انداز میں اس وطن کے لیے کام کیا۔ فوجی جوان ہمارے ہیرو قرار پائے۔ ادنیٰ و اعلیٰ ہر طبقے کے لوگوں نے اپنے اپنے میدان میں ان تھک کام کیا اور اس ایثار و قربانی کے نتیجے میں پاکستان دنیا میں ایک قابلِ فخر قوم کے طور پر متعارف ہوا۔ لیکن پھر وہی سیاست اپنا وار کر گئی۔

سقوطِ ڈھاکہ پاکستان کی تاریخ کا بدترین باب ہے، جسے ہر اہلِ وطن نے ذاتی صدمے کی طرح شدت کے ساتھ محسوس کیا۔ شاعروں نے ان حالات کا اپنے انداز سے تجزیہ کیا۔ اس دور کی شاعری میں اس صدمے کی بازگشت

بہت دور تک اور دیر تک گونجتی رہی۔ آشوب ہجرت کے مسائل سے گزر کر انھوں نے یہ وطن پایا تھا لیکن یہ صدمہ زیادہ شدید تھا۔ مشرقی پاکستان اور مغربی پاکستان کی علیحدگی میں کن عوامل کا ہاتھ تھا۔ کچھ کا خیال تھا کہ مشرقی پاکستانیوں کو وہ حقوق حاصل نہ ہو پائے تھے، جس کے لیے انھوں نے آزادی کی جدوجہد میں جان و مال کی پروانہ کرتے ہوئے حصہ لیا تھا۔ مشرقی پاکستان کی علیحدگی میں وہاں کی معاشی بدحالی کے علاوہ جذبہ، رقابت اور ایک دوسرے کو کمتر جاننے کا بھی ہاتھ تھا، کہ جس کا وہاں کے مقامی باشندوں کو سامنا کرنا پڑا۔ سبب کوئی بھی ہو۔ المیہ شدید تھا اور ان شعرا نے جو رجائی نقطہ نظر رکھتے تھے، غم و مصائب کا مقابلہ حوصلے سے کرنا جانتے تھے۔ ان سے بھی امید و حوصلہ چھین کر گہرے صدمے سے دوچار کر دیا۔

''مجھے یاد ہے کہ یا تو میں اس شدت سے اس شام رویا تھا جب میری ماں کا انتقال ہوا تھا یا پھر اس شام رویا جب ریڈیو سے سقوط ڈھاکہ کا اعلان سنا۔

مجھے یاد ہے بلیک آؤٹ میں ٹی وی سے اس شام افتخار عارف، عبیداللہ علیم اور جون ایلیا پی آئی بی کالونی میں میرے گھر پہنچے اور مجھ سے کہا کہ چلو فوراً ٹی وی چلو۔ اسلم اظہر کراچی ٹی وی پر اس وقت پروگرام کرنا چاہتے ہیں۔ بہر حال میں ان حضرات کے ساتھ ٹی وی پہنچا۔ اسلم اظہر جو اس وقت کراچی ٹی وی اسٹیشن کے جنرل منیجر تھے۔ ملاقات ہوئی۔ انھوں نے فرمایا کہ صہبا صاحب ہمیں فوراً ایک پروگرام کرنا ہے اور وہ یہ کہ ہمیں اعتراف ہے کہ ہمیں شکست ہو گئی۔ مگر اس دل شکستہ ساعت میں تمام قوم کے مورال کو بلند کرنا ہے اور وہ اس لیے کہ اگر ہم نے آج اس شکست کا مقابلہ نہیں کیا تو ہمارے پاس مغربی پاکستان کی بقا کے لیے بھی کچھ باقی نہیں رہے گا۔ اس وقت ہم نے کسی خطیب کو نہیں بلایا۔ کسی لیڈر کو زحمت نہیں دی۔ اس وقت صرف آپ جیسے شاعر اس ریزہ ریزہ قوم کو شکست کی اس تاریک ترین رات میں حوصلوں کا کوئی شعلہ دکھا سکتے ہیں۔ آج ہماری طرف سے آپ کے کلام پر کوئی سنسر، کوئی قدغن نہیں۔ آپ جس طرح چاہیں لکھیں، جو چاہیں پڑھیں۔ بس ہماری شرط صرف ایک ہے کہ خدارا اس شکست کو اس قوم کی رگوں میں اترنے نہ دیں۔ اس وقت ساڑھے سات بجے ہیں۔ آپ حضرات کو اس پروگرام میں شریک ہونا ہے۔ میں Tell up دے رہا ہوں۔

میں نے ایک علیحدہ کمرے میں بیٹھ کر کاغذ قلم سگریٹ اور چائے منگائی، بمشکل تمام اپنے آنسوؤں کو روکا، اس لیے کہ ایک قومی فریضہ میرے سامنے تھا اور فی البدیہہ دو نظمیں تحریر کیں۔ پہلی نظم یاد نہیں دوسری نظم کا آغاز کچھ یوں تھا۔

سنو میری بہنو، سنو میری ماؤ
نہ گریہ کرو اور نہ آنسو بہاؤ

اس پروگرام کے ختم ہوتے ہی ٹی وی اسٹیشن پر ٹیلی فون کالز کا تانتا بندھ گیا۔ لوگ شاباش کے ساتھ دعائیں دے

رہے تھے۔ جب میں ٹی وی سے باہر نکلا تو دیکھا کہ آس پاس کے بہت سے لوگ اپنی کاروں میں ٹی وی سٹیشن پہنچ گئے۔ ان میں بزرگ تھے، کچھ خواتین تھیں۔ ٹیلی فون کالز کی طرح، یہ لوگ بھی ان حوصلہ مندی کی صداؤں پر دعائیں دے رہے تھے۔"۹

ایک ڈیڑھ گھنٹے میں ۱۲۳ اشعار پر مشتمل فی البدیہہ کہی گئی یہ نظم ہارے ہوئے حوصلوں، ٹوٹی ہوئی ہمتوں اور اکھڑتے سانسوں کے لیے اس حقیقت کا اظہار لیے سامنے آئی کہ زندگی غم اور خوشی کا مجموعہ ہے۔ ہم خوشی کا، فتح کا استقبال کر سکتے ہیں تو غم کو، شکست کو قبول کرنے کی ہمت خود میں کیوں نہیں پاتے۔ ہم شکست کو قبول کریں گے تب ہی اس شکست کو فتح میں بدلنے کے لیے از سرِ نو تیار ہوں گے۔ اس نظم میں زندگی کے تضادات کے ذریعے فتح و شکست کا فلسفہ سمجھانے، متضاد الفاظ کے استعمال سے زیست کے منفی و مثبت رویوں کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ بہار و خزاں، نشیب و فراز، مختار و مجبور، ازل و ابد، جزر و مد، غلامی و آزادی، مقتول و قاتل، شکست و فتح کے تقابلی جائزے سے یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسان کی زندگی میں ان دونوں کا عمل دخل برابر کا ہے۔ توازن اس وقت بگڑتا ہے جب خود انسان کے اپنے اعمال و تدابیر میں کجی رہ جائے۔

صہبا اختر کی اس فی البدیہہ نظم کے مطالعے کے بعد، اس تنقیص یا الزام کا خیال آتا ہے، جو تمام عمر صہبا پر لگتا رہا وہ وقتی و ہنگامی شاعر ہے۔ جس موضوع پر چاہے نظم لکھوا لو۔ وہ منٹوں میں لکھ دے گا، تو حقیقتاً یہ الزام، الزام لگانے والوں کی اپنی کوتاہی اور کج فہمی کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ وہ خود ایسی کوئی صلاحیت نہیں رکھتے۔ فی البدیہہ کہی گئی اس نظم کی تاثیر نے اہلِ وطن کے مردہ ہوتے دلوں اور حوصلوں میں ایک نئی روح پھونکی۔ فوراً ہی یہ نظم زبان زد عام ہوئی۔ دوسرے ہی روز میری یہ نظم مہدی حسن نے اپنی آواز اور موسیقی میں ٹی وی پر نشر کی۔ وہ اس نظم سے بے حد متاثر تھے۔"۱۰

صہبا اس سانحے پر، جس نے انھیں زخم زخم کر ڈالا تھا۔ اپنی قوم کو حوصلہ اور تسلی دینے کے لیے اپنے ریزہ ریزہ وجود کو سمیٹتے ہیں۔ بہنوں اور ماؤں سے مخاطب ہو کر، ساری قوم کو یاسیت کے گھور اندھیروں سے نکال کر رجائیت کا پیغام دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ امتحان و آزمائش کا وقت ہے جس میں اس قوم کو پورا اترنا ہے۔ زندہ قوموں پر مختاری کے ساتھ ساتھ کبھی مجبوری کے لمحے بھی آ جاتے ہیں۔ منزل تک پہنچنے کے لیے جہاں فراز ہیں وہاں نشیب بھی ہیں۔ کبھی عزت و توقیر کبھی ذلت و رسوائی کا سامنا ہوتا ہے۔ فتح و شکست تو مقدر سے ہوتی ہے۔ دنیا کی تاریخ اس بات کی گواہ ہے کہ جو وطن کے لیے جانیں قربان کرتے ہیں وہ کبھی جنگ نہیں ہارتے۔ مانا کہ اس جنگ میں ہمیں شکست ہوئی لیکن وجہ اپنی فوج کی بزدلی اور مخالف فوج کی بہادری نہ تھی فقط اپنے ہی پیارے دشمنوں کی صف میں جا شامل ہوئے تھے۔ مسلم

تاریخ گواہ ہے کہ اسے اتنا نقصان کفر نے، دشمنوں نے نہیں پہنچایا۔ جتنا خود غداروں نے پہنچایا ہے۔

کہاں دشمنوں نے مٹایا ہے ہم کو　　فقط سازشوں نے ہرایا ہے ہم کو
ڈبویا، محبت کے خوابوں نے کیا کیا　　ڈسا آستینوں کے سانپوں نے کیا کیا
کہیں میر جعفر، کہیں کوئی صادق　　ہمیشہ سے ہیں فتنہ و شر کے خالق
جلایا ہے سینے کے داغوں نے ہم کو　　بجھایا ہے گھر کے چراغوں نے ہم کو

یہ صدمہ کوئی نیا تو نہیں کہ اس گھر کو آگ لگ گئی گھر کے چراغ سے۔

حالات کیسے ہی کیوں نہ ہو ہمارے نو جوان حوصلہ نہیں ہارتے۔ آج پاکستان کے عوام اور پابندِ سلاسل فوج بیک زبان کہہ اٹھی ہے:۔

شکست اس تمازت سے ظلمت کو دیں گے
جو ہم آج ہارے ہیں کل جیت لیں گے

تو ایسے میں اے بہنو اور ماؤ۔ تمھارے گریہ و ماتم کی نہیں دعاؤں کی ضرورت ہے اور دعاؤں کی ضرورت اس وقت اور زیادہ شدت اختیار کر گئی جب غریب الوطن نوے ہزار فوجی سخت ذہنی و جسمانی صدمے اٹھا رہے تھے۔ پُرشور و مترنم بحریں جذبہ و احساس کی شدت و صداقت کی نمائندہ ہیں۔

تمھاری وہ بہنیں، تمھاری وہ مائیں
جو دیتی ہیں ہر دم، تمھی کو صدائیں
ہیں ان کے لبوں پر، ہزاروں دعائیں
صداؤں سے کب تک
دعاؤں سے کب تک
نہ تبدیل تصویر حالات ہوگی
وطن کے غریب الوطن اے اسیرو
بہت جلد تم سے ملاقات ہوگی

صہبا کو وطن کی مٹی کے ذرے ذرے سے محبت ہے۔ خواہ وہ مٹی مشرقی پاکستان کی ہو یا مغربی پاکستان کی۔ مشرقی پاکستان ان کے خوابوں کی سرزمین تھی۔ صہبا نے سنہرا دیس، نظم اس وقت لکھی تھی جب خوابوں کی سرزمین کو انھوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا بھی نہ تھا۔ صہبا نے مکمل نظم محض تخیل کے زور پر لکھی ہے۔ ایک ایک منظر کی تفصیل و جزئیات وہاں

کی خوبصورت فضائیں، سبزہ، جنگل، محنتی و جفاکش مانجھی، لہراتی بل کھاتی دوشیزائیں، سبھی کا تذکرہ کیا ہے۔ اس نظم کے ذریعے شاعر نے اپنے مشاہدات میں قاری کو بھی شامل کرنا چاہا ہے۔ مہاگنی کے صندلی پیکر، کاسالونگ کے جنگل، اپجاری میں چھائے ہوئے چاندی کے بادل، سوبالانگ کے نیچے دروں میں پریوں کے لہراتے آنچل۔ لوشائی پر چمکتی کرنیں، کرنافلی میں کاغذ کے کارخانے، کیانگ کے مندر کی وش کنیائیں۔ اندر کی پریاں سبھی کچھ ان کے سامنے ہے سیگھنا، پدما کے چڑھتے دریا، پتواروں کی باڑھ سے ٹکرا کر شرماتے دیکھے۔ گھر گھر سنگیت کی دیوی، پاروماشی، کے گیتوں کی گونجتی آواز، مانجھی کے گیتوں کی مدھر تانیں دل لبھاتی رہیں۔ مست گھٹائیں، سرد فضائیں، کہکشاں، قوس قزح وہاں کیا کیا نہ تھا۔ صہبا نے مشرقی پاکستان کی تصویر اس طرح کھینچی ہے کہ جزئیات تک کو نگاہ میں رکھا ہے۔ مشرقی پاکستان انھوں نے دیکھا نہیں صرف سنا ہے اور اس بات کا انھیں افسوس ہے۔ وہ اسلوب کی تمام صفات تخیلی، تجسیم، خیال افروزی اور تصوریت کو بروئے کار لاتے ہوئے مجسم آنکھ کی صورت میں ڈھل جاتے ہیں اور دکھایا جانے والا منظر صرف تصویر کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ احساس بن کر سانسوں میں سرایت کر جاتا ہے۔

کاہکشاں شاخوں میں جھولے قوس قزح پورے پنگھائے
جس کی زمیں سونا اگلے زر کار فلک ہیرے برسائے
میں نے اس سپنوں کے نگر کو ساری عمر نہ دیکھا ہائے

''ان کی قوت متخیلہ اتنی بھرپور ہے کہ وہ اپنے وطن کی آنکھوں سے وہ مناظر بھی دیکھنے پر قادر رہے ہیں جو ظاہر کی آنکھوں نے کہیں نہ دیکھے اس حوالے سے مشرقی پاکستان پر ان کی نظم ''سنہرا دیس'' میں مہاگنی کے صندلی پیکروں اور مندروں میں پھول بچھاتی کنیاؤں، اپجاری میں چھاؤنی ڈالے چاندی جیسے بادلوں اور گھاٹ کے رستوں پر رنگ اڑاتی حوروں کے تذکرے۔ ان کے عالم شوق کی منہ بولتی تصویریں ہیں۔''[۱۱]

صہبا نے اس نظم میں تخیل سمائی یعنی AUDTIORY IMAGINATION سے بھی کام لیا ہے۔ بول چال کی زبان اور لہجہ معنی پیدا کرتی ہے جبکہ شعری زبان معنی و مفاہیم کے دریوں کھولتی ہے کہ نگاہوں میں تصویر آجاتی ہے۔ مستعمل زبان دھرتی کی گہرائیوں میں پیوست ہے۔ مقامی اسلوب و محاورے نے وہ فضا تشکیل کی ہے کہ اس کے علاوہ کوئی اور اسلوب برتا نہیں جاسکتا تھا۔ الفاظ کا انتخاب، ان کی نغمگی، موسیقیت، ترنم اور آہنگ کو پیش نظر رکھتے ہوئے کیا گیا ہے۔ وہ اسلوب کی تمام صفات تخیلی، تجسیم، خیال افروزی اور تصوریت کو بروئے کار لاتے ہوئے مجسم آنکھ کی صورت میں ڈھل جاتے ہیں اور دکھایا جانے والا منظر صرف تصویر کی حیثیت نہیں رکھا بلکہ احساس بن کر

رگ وپے میں سرایت کر جاتا ہے۔

گھر گھر میں سنگیت کی دیوی، پارو ماشی، گیت سنائے
بھٹیالی سینے میں اترے، چنچادل کا درد بڑھائے
مانجھی او مانجھی کی آوازوں سے ساری دھرتی گائے

نئی پرانی آوازیں، تانیں، انسانی وغیر انسانی اشیاء کی آوازیں ان کے تخیل میں موجود ہیں۔ صہبا نے بصری تخیل بھری یادوں۔VISIUAL MEMORIES سے بھی کام لیا ہے۔ یہاں یاد بھی محض تخیل پر انحصار کرتی ہے، یاد اس چیز کو کہا جاتا ہے جو پہلے کبھی دیکھی ہو یا سنی ہو یا اپنائی گئی ہو۔ سنہرے دیس سے صہبا کا گہرا جذباتی تعلق تھا، وہ ان کا اپنا دیس تھا۔ اس لیے اسے دیکھا یا سنا نہیں تھا، پھر بھی اس کا تصور، اس کی یاد ان کے ذہن میں ہمہ وقت موجود رہی، پھر صہبا نے VERBAL IMAGINATION سے بھرپور استفادہ کیا ہے۔ یعنی سنہرے دیس سے متعلق جتنے الفاظ انھوں نے سنے یا پڑھے تھے۔ انھیں اپنے انداز میں استعمال کیا۔

''پاکستان کے ساتھ ساتھ مشعل میں مرحوم مشرقی پاکستان کی تصویر بھی ملے گی۔ اس سنہرے دیس کی تصویر، مہاگنی کے صندلی پیکر، پٹ سن کے کھیت، سندر بن، میگھنا، پدما، کرنافلی، مانک چاری، کیانگ کا مندر، کاسارنگ کے جنگل، اپچاری کے بادل سویالانگ کے درے، کھپریلوں کے گھر اور دریاؤں میں سانولے سلونے مانجھی۔ میں مشرقی پاکستان میں کچھ مہینے رہ چکا ہوں اس لیے صہبا اختر صاحب کی نظم پڑھ کر ایک عجیب NOSTALGIA میں گرفتار ہو گیا۔''[۱۲]

اور پھر صہبا اختر کو اپنی خوابوں کی اس سرزمین میں جانے کا موقع بھی ملا لیکن کن حالات میں جب سبز لہلاتے کھیت اور لہراتے پانی میں سرخی کا رنگ جھلکنے لگا تھا۔ صہبا کے ذہن میں تمام یادیں لحہ بہ لحہ تازہ ہیں۔

''ان ساعتوں میں مجھے یاد آیا کہ مرحوم مشرقی پاکستان کے سقوط ڈھاکہ سے پہلے بھی ریڈیو ڈھاکا میں چودہ اگست ۱۹۷۱ء کے سلسلے میں ایک مشاعرہ منعقد ہوا تھا۔ جس میں اس وقت کے مغربی پاکستان کے کئی شاعر مدعو تھے۔ مگر شاید حالات کے خوف سے، کسی ضرورت کے تحت بہت سے شاعروں نے وہاں جانے سے گریز کیا۔ جب میں ائرپورٹ پر پہنچا تو معلوم ہوا کہ صرف تین شاعر یعنی میں، دلاور فگار اور جناب ضمیر جعفری بمشکل تمام اس قلم کے جہاد میں قلم بکف کفن بردوش نکلے۔ کراچی سے ہمارا ہوائی جہاز سری لنکا سے ہوتا ہوا ڈھاکا پہنچا۔

پھر مجھے ڈھاکا کا وہ آخری مشاعرہ یاد آیا۔ جنرل نیازی اس مشاعرے کی صدارت کر رہے تھے۔ ان کے پرجوش

اور بلند آہنگ خطبۂ صدارت نے ہمارے حوصلے اور بھی بڑھا دیے۔ میں نے اس مشاعرے میں آزادی کے موضوع پر یکے بعد دیگرے سامعین کے اصرار پر دو نظمیں پڑھیں۔

بعد میں وہاں مری کئی نظمیں مرحوم صدیق ملک نے بطور خاص اس لیے ریکارڈ کیں کہ وہ نظمیں اپنے فوجیوں کو سنانا چاہتے تھے۔ مجھے کھچا کھچ بھرے ہوئے ہال کے وہ چہرے یاد آئے جو اس AUDIENCE میں شامل تھے۔ وہ بیگمات یاد آئیں جو لحظہ بہ لحظہ میری نظموں کے زیر و بم کے ساتھ بقول کیپٹن صدیق جس طرف میرا ہاتھ مڑتا تھا۔ ان کے چہرے مڑ جاتے تھے۔ وہ ستارہ تاب آنکھیں، وہ ماہتاب چہرے، وہ سب حوریں فرشتے میری آنکھوں میں گھوم رہے تھے۔ وہ سارے بانکے سجیلے فوجی اور سامعین میں شامل سارے وطن دوست وہ سارے فرض شناس لوگ مجھے پیہم یاد آئے تھے پھر ڈھاکا میں ظلم کی آگ کا ایندھن بننے والے۔ وہ محب وطن ضدی بہاری سب یاد آنے لگے اے بسا آرزو کہ خاک شد......"[۱۳]

اسی مشاعرے کا تذکرہ پرویز بلگرامی یوں کرتے ہیں:

> "۱۹۷۱ء میں جب مشرقی پاکستان میں شورش کا بازار گرم ہوا اور حب الوطنی جگانے کے لیے شاعروں نے اپنی خدمات پیش کیں، ان میں سب سے پہلا نام صہبا اختر کا آتا ہے۔ مشرقی پاکستان کے مرکز ڈھاکا میں ۱۴ اگست ۱۹۷۱ء کو آزادی کی تقریب کو رنگا رنگ بنانے کے لیے آل پاکستان مشاعرے کے میزبان کیپٹن صابر تھے اور اس مشاعرے میں صہبا اختر کی نظموں نے ایسا سماں باندھا کہ ہر چہرے پر عزم و حوصلے کا ایک نیا باب نظر آنے لگا۔ ہر ایک چہرہ تمتا اٹھا۔ ان کی نظموں کو بریگیڈئر سالک مرحوم خاص طور پر ریکارڈ کر رہے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ اسے سن کر فوجیوں کا حوصلہ مزید بلند ہوگا۔

وہ مشاعرہ ایسے دور میں منعقد ہوا تھا جب ہر طرف مکتی باہنی کے غنڈے دندناتے پھر رہے تھے اور موقع ملتے ہی معصوم عوام کے خون سے ہاتھ رنگ لیتے۔ صہبا اختر کی نظموں نے انھیں بھی مکتی باہنی کی ہٹ لسٹ پر پہنچا دیا اور وطن دشمنوں کا ٹولہ ان کی تاک میں بیٹھ گیا۔ مشاعرہ ہال سے انھیں ریسٹ ہاؤس جانا تھا۔ وہیں ان کے ٹھہرنے کا انتظام کیا گیا تھا، مگر وہ مشاعرے سے سیدھے اپنے ایک دوست علمدار رضا جو وہاں کے کمشنر تھے، ان کے گھر چلے گئے۔ انھیں لے کر ریسٹ ہاؤس جانے والی جیپ خالی لوٹ گئی۔ ابھی جیپ نے آدھا سفر طے کیا تھا کہ مکتی باہنی نے اس خالی جیپ پر حملہ کر دیا۔ وہ جیپ چھلنی ہو گئی۔ اگر خدانخواستہ اس جیپ میں......"[۱۴]

سنہرے دیس سے سنہری یادیں لیے صہبا وطن کے اس حصے میں جہاں ان کا قیام تھا، لوٹ آئے لیکن ساتھ میں ایک کسک بھی ان کے چلی آئی ۔ کچھ ہونے والا ہے ۔ فضا میں کچھ نامانوسیت کی بو پھیلی ہوئی تھی لیکن انھیں اپنی فوج کی بہادری اور اپنے عوام کے جذبوں پر یقین تھا لیکن جب یقین کی دیوار میں دراڑیں پڑنے لگیں اور پھر وہ دیوار گر جائے تو..........

''مشرقی پاکستان کے اس مشاعرے سے لوٹتے ہوئے انھیں زیادہ دن نہ ہوئے تھے کہ وہ سانحہ عظیم رونما ہو گیا۔ ہمارا ایک بازو قطع ہو گیا۔

شکار گاہ کی خواہش تھی ملک گیروں کو
بطور خاص میرا ملک انتخاب ہوا
دو نیم ارض وطن بھی ہے میرے دل کی طرح
میں کرب خواب سے گزرا تو نیم خواب ہوا
میرے شہید بہت خوش نصیب تھے صہبا
کہ ان کے بعد ہوا جو بھی انقلاب ہوا'' ...... ۱۵؎

یہ سانحہ مشترک تھا، درد مشترک تھا۔ ہر تخلیق کار نے اسے اپنے انداز سے محسوس کیا۔ کہیں دھیمے لہجے میں، کہیں زخم خوردہ لے میں، کہیں کرختگی و درشتگی کے ساتھ، کہیں ناراض انداز میں، کہیں عام فہم تو کہیں علامات کے پردے میں اپنے غم و غصہ کا، بے چارگی اور بے بسی کا اظہار کیا۔ صہبا نے بھی اس دکھ کو زبان دی اور نوید بھی دی کہ جنگ کا پانسہ پلٹا بھی جا سکتا ہے، جو جنگ ہم ہار چکے ہیں اسے ایک روز جیت لیں گے ۔ صہبا نے اپنی ذات کے بارے میں خود سے وابستہ افراد کے بارے میں شاید اتنا نہیں سوچا جتنا کہ اس سرزمین کے بارے میں فکر مند رہے، اس سرزمین کے بارے میں کہ جس نے ان کی ذات کو، ایک پہچان ایک شناخت عطا کی۔ وہ پاکستان کی شناخت ممالک عالم میں ایک عظیم ترین ملک حیثیت سے دیکھنا چاہتے ہیں لیکن انسان جو کچھ سوچتا ہے بسا اوقات ایسا ہو نہیں پاتا۔ وہ پاکستان کی سیاست پر ایک محب وطن پاکستانی کی طرح گہری نظر رکھتے ہیں۔

۷۰ء کی دہائی سے لے کر ۹۸ء بلکہ کسی حد تک آج بھی کراچی جن حالات سے دوچار رہا ہے، وہ ہر محب وطن کے لیے باعثِ آزار ہیں۔ وہ کیا وجوہات ہیں جن کی بنا پر شہر کراچی، شہرِ تشدد کا روپ دھار گیا۔ کراچی کے لہراتے نیلگوں سمندر کو خون کے سمندر میں بدلنے والے لوگ کون تھے۔ ان کے مقاصد کیا تھے۔ گھر کے بھیدی تھے یا باہر کے تخریب کار۔ حق مارنے والے تھے یا حق چاہنے والے۔ ۷۱ء کا سانحہ بہت پرانا نہیں ہے۔ کیا اسے آئیڈیل بنا کر کچھ عناصر اپنے

عزائم کی تکمیل چاہتے ہیں۔قیامِ پاکستان کے وقت ہجرت کرنے والے بڑی تعداد میں کسمپرسی کی حالت میں کراچی پہنچے اورانھوں نے اپنی محنت سے کراچی کو عروس البلاد کا روپ دیا۔لہٰذا وہ کراچی پر اپنا حق زیادہ جانتے ہیں۔دوسری طرف مقامی باشندے تھے، جو نسل در نسل اس شہر میں آباد ہیں اور باہر سے آنے والوں کو اپنے حقوق میں شراکت دار سمجھتے رہے۔ایسے شراکت دار جو انھیں قبول نہ تھے۔بہر حال ہر ایک کا اپنا نقطہ نظر تھا اور وہ خود کو درست جانتا تھا۔بعض کا خیال تھا کہ یہ مہاجرین بے چارے ہرگز نہیں ہیں، جب وہ بھارت سے یہاں آئے تو وہاں بھی تجارت پر قابض تھے۔کراچی آکر انھوں نے اپنے تجربوں سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنا کاروبار جمایا۔ بھارت سے یہاں ہجرت کے وقت اپنے خاندان کے چند ایک افراد کو وہیں چھوڑ آئے تاکہ وہاں بھی ان کی جائداد اور کاروبار محفوظ رہیں۔یہاں ان مہاجرین کو جب یہ احساس ہوا کہ مقامی لوگ ان کی آسودگی اور خوشحالی کی طرف نگاہ کر کے اپنی بے روزگاری و بدحالی کو زیادہ محسوس کر رہے ہیں پھر نسلی ولسانی تعصب بھی غیر محسوس طریقے سے فضا میں سرایت کرتا جا رہا تھا، ان مہاجرین نے اپنے تحفظ کے لیے ایک جماعت...... بنائی۔دوسری طرف وہ لوگ بھی موجود ہیں جن کے نظریئے کے مطابق قیامِ پاکستان کے وقت مہاجرین نے اسلام کے نام پر حاصل کیے گئے ملک کی خاطر بے پناہ قربانیاں دیں۔وہ نہایت کسمپرسی کی حالت میں، اپنے پیاروں کی لاشیں بے گور و کفن چھوڑ کر خون کا سمندر عبور کر کے سرزمینِ پاکستان میں داخل ہوتے ہی سجدہ ریز ہوئے۔قیامِ پاکستان کے لیے قربانیاں اور کوششیں مسلم قومیت نے کی تھیں۔کسی سندھی، بنگالی، بلوچی، پٹھان یا اردو بولنے والوں نے نہ کی تھیں۔سبھی نے خود کو ایک قومیت، مسلم قومیت تصور کیا تھا۔ایک مسلم قومیت کے نام پر حاصل کیے گئے ملک میں سندھی مہاجر، پختون مہاجر کے نعرے کیوں کر بلند ہوئے۔

ادب زندگی کا عکاس ہے، ترجمان ہے، پھر ادیب کے لیے ان تجربوں سے، جن سے کہ وہ براہ راست گزرا ہے، صرفِ نظر کرنا ممکن نہیں۔کراچی کے سانحے پر لکھے جانے والے ادب کو کسی طرح بھی وقتی ہنگامی یا صحافتی ادب کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔اس شہر کے لکھاریوں نے نظم و نثر ہر دو اصناف میں خود پر بیتی جانے والی روداد رقم کی ہے کہ ہر شخص ان حالات سے بالواسطہ متاثر ہوا ہے۔خون کے آنسو رویا ہے۔مسلمان مسلمان کا بھائی ہے یہ فخر اس اس ندامت میں بدل چکا ہے کہ مسلمان مسلمان کا جانی دشمن ہے۔وہ چال جو دشمنوں کی تھی کامیاب نہ ہو سکی تھی۔اسے خود اپنی نادانی کے باعث بھائی نے بھائی کے خون کا پیاسا ہو کر کامیاب بنا دیا ہے۔ہند کے سیاست دان ہوں یا ہندو قوم، کسی نے بھی دل سے پاکستان کو تسلیم نہ کیا تھا۔یہ ان کی خواہش تھی یا سازش، بہر حال وہ اس آگ کی ہولی دیکھ کر دل ہی دل میں خوش ہو رہے تھے۔

برہمن زاد ہند بھی شاید یہ کہتے ہوں
مسلمانوں کے ہاتھوں خود مسلمانوں پہ کیا گزری
بتان رنگ و خون میں گھر گئے، جو بت شکن آخر
خود ان کے دیدہ ودل کے، صنم خانوں پہ کیا گزری
بہت تعمیر خواہش تھی، جنھیں آزاد گلشن کی
خود ان کے خواب آزادی کے کاشانوں پہ کیا گزری

یہ صورتِ حال ہر دردمند پاکستانی کے لیے تشویش ناک تھی اور ہے۔ شاعر حساس دل رکھتا ہے۔ اپنی جذباتیت اور حساسیت کی بنا پر ممکن ہے وہ اپنی سوچ میں انتہا پسند دکھائی دینے لگے۔ ممکن ہے جس مسئلے کو وہ سوچ رہا ہے، جس منظر کو وہ دیکھ رہا ہے، وہ منفی پہلوؤں کی طرف زیادہ متوجہ دکھائی دے۔ پس منظر اور پیش منظر اتنا ہولناک ہو کہ ان حالات میں خوبی یا خوبصورتی تلاش ہی نہ کر سکے تو کیا ایسے میں ہم شاعر کی سوچ کی منفی، کہہ کر رد کر دینے کا حق رکھتے ہیں یا جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے، سمجھانا چاہتا ہے، اس کی طرف توجہ دیتے ہیں۔ شاعر، ادیب یا دانشور ایک عام انسان ہوتے ہوئے بھی عام سطح پر بلند ہے۔ اپنے علم، مطالعے مشاہدے اور خداداد صلاحیتوں کی بنا پر اسے وہ کچھ بھی دکھائی دے جاتا ہے جو عام فرد کی نگاہ سے اوجھل رہتا ہے۔ وہ ان عوامل کی نشاندہی کرتا ہے جن کی طرف سے آنکھیں موندنا جرم ہے۔ صہبا کی ہر نظم، ہر سوچ، کھلی کتاب کی مانند ہے۔ ''ناقدین پاکستان سے'' میں ملک کے ان سیاست دانوں کا تذکرہ ہے کہ جو خطِ تقسیم کو روزِ اول سے ہی غلط تسلیم کرتے آئے ہیں۔ صہبا کہتے ہیں کہ اگر ان کی بات درست مان لی جائے تو پھر ہم اپنا یہ جرم بھی مان لیتے ہیں۔

خزاں کے آستانے کو بہاروں سے سجایا ہے
ہمارا جرم یہ ہے ہم نے پاکستان بنایا ہے
ہم اپنے سب گناہوں کی تلافی مانگ لیتے ہیں
چلو تاریخ سے چل کر معافی مانگ لیتے ہیں

صہبا کہتے ہیں کہ کہیں مصلحت سے کام لیتے ہوئے ہم تلاشِ صبحِ فردا سے کنارہ کش ہو جاتے ہیں۔ اس خاک سے جو عہد محبت باندھا تھا اسے توڑ دیتے ہیں۔ الٹے قدم چلتے ہوئے ماضی میں پناہ ڈھونڈ لیتے ہیں، اور جو جو گناہ اس وطن کے قیام کے سلسلے میں ہم کر چکے ہیں اس کی معافی چاہ لیتے ہیں۔ لیکن............

مگر کیا اس معافی سے گنہ دھل جائیں گے سارے؟
بکھر جائیں گے اندھیارے، سمٹ آئیں گے اجیارے
سر ساحل بھی، جن کی روح میں طوفان رہتے ہیں
وہ سارے وسوسہ پیشہ جنھیں شیطان کہتے ہیں
ہر اک تعمیر کو ایک جذبہ ء تخریب دیتے ہیں

ہمیں ترکِ بہشتِ پاک کی ترغیب دیتے ہیں

ان ناقدین پاکستان سے، جو قیامِ پاکستان کے فیصلے پر تنقید کرتے ہوئے، اسے غلط ثابت کرنے میں کوشاں ہیں اور اس بات کے داعی کہ ایک نہ ایک روز اس غلط فیصلے کا احساس ہو کر رہے گا۔ اس دعویٰ کے جواب میں صہبا اختر بتاتے ہیں کہ وہ وطن جس کی بنیاد میں محنت اور محبت شامل ہو، جہاں خون پسینہ ایک کیا گیا ہو، یہ اس کے فنا کی نہیں بقا کی دلیل ہے۔ ہمارے سامنے صدیاں ہیں، صدیوں کی روانی ہے کہ ہم فانی سہی لیکن وطن تو غیر فانی ہے۔

''ایک پرندہ اور آتش نمرود'' صہبا اختر کی اس تمثیلی نظم میں، اجتماعیت کے ہجوم میں فرد کی اہمیت اور ضرورت کو پیش نظر رکھا ہے۔ وہ ماضی کے واقعات و سانحات کے تناظر میں آج کی صورت حال کا جائزہ لیتے ہیں، اس لیے کہ ہمارا ماضی بے معنویت کی گرد تلے دفن نہیں ہوا۔ ہمارا آج بھی اس سے رشتہ مضبوط ہے۔ ہم آج بھی ماضی کے روشن ابواب سے اکتسابِ علم اور تجربات سے مستفید ہوتے ہیں۔ ماضی کی تاریخ ان واقعات سے پُر ہے کہ جہاں جہالت کے گھور اندھیروں میں ایک ننھی سی کرن نے اپنی موجودگی کا اعلان کیا اور پھر پورے صحرائے عرب کو بقعہ نور بنا دیا۔ جہاں ایک یتیم بے کس، بے یار و مددگار شخص نے، خدائے واحد کے موجود ہونے کا اعلان کیا اور سنگِ زمانہ کو گل و گلزار سمجھ کر صبر و برداشت سے کام لیتا رہا اور اس سے بہت پہلے بھی، جب آزر کے گھر ابراہیم جنم لیتا ہے۔ بت تراش و بت گر و بت فروش کے درمیان ایک بت شکن سامنے آتا ہے اور ساری خدائی کو ہلا کر رکھ دیتا ہے۔ اس کا یقین اور حوصلہ، باطل قوتوں کے سامنے سرنگوں نہیں ہوتا، اس فردِ واحد کی ایمان پر پختگی نارِ نمرود کو نورِ ابراہیم میں تبدیل کر دیتی ہے۔ ماضی کے خواب عہدِ گذشتہ کی طرف لوٹنے کے لیے نہیں بلکہ آگے بڑھنے میں مدد دیتے ہیں۔ صہبا بھی کراچی میں جب ہر فرد کو رعد و برق کی مثال بنتے دیکھتے ہیں لالہ زارِ عشق میں محبت کے نغموں کے بجائے موت کو راگ الاپتے سنتے ہیں۔ نارِ جہنم کو فروزاں ہوتے دیکھتے ہیں تو اس آگ کو اپنی محبت سے، اپنی شاعری سے، بجھانا چاہتے ہیں۔ کراچی کی بارود کی بو سے مہکی فضا، دھواں اگلتی گلیاں انھیں دکھ دیتی ہیں:

یہ فضا جب بھی جلاتی ہے مجھے
یہ کہانی یاد آتی ہے مجھے

آج ہم اعتقادات کی جگہ معقولات کے قائل ہیں۔ معجزات کی جگہ عالم اسباب نے لے لی ہے لیکن ہم ان کی صداقت سے انکار نہیں کر سکتے۔ صہبا اختر ''ایک پرندہ اور آتشِ نمرود'' کو آج کے تناظر میں کس طرح پیش کرتے ہیں:

شادماں تھے ہر طرف دوزخ شعار
آتشِ نمرود تھی جب شعلہ کار
اس سے پہلے نورِ ابراہیم بھی
آتشِ نمرود سے بن جائے ''نار''

چونچ میں پانی کے دو قطرے لیے
اک پرندہ آگیا پروانہ وار
اور اس دوزخ پہ برساتا رہا
وہ یوں ہی پانی کے قطرے بار بار

میں تو بس یہ چاہتا ہوں جان لیں
آتشِ نمرود کے یہ شعلہ کار
آج جب ایمان ہے شعلہ گری
آگ بھڑکانا نہیں میرا شعار
میں خدا کے حکم سے غافل نہیں
میں صفِ نمرود میں شامل نہیں

۱۹۷۱ء کا سانحہ ابھی تازہ تھا کہ ۱۹۷۲ء میں لسانی فسادات......اردو کا جنازہ ہے ذرا دھوم سے نکلے، نے شہر کی فضا کو دھوئیں اور خون کی بو سے لبریز کر دیا۔ پھر وقتاً فوقتاً کراچی، حیدرآباد اور لطیف آباد وغیرہ میں بموں کے دھماکے، گولیاں اور ہڑتالیں، شہر کے باسیوں کے لیے روز کا معمول بن گئیں۔ شہر کی خون آلود فضا کو دردمند پاکستانیوں نے بہت شدت کے ساتھ محسوس کیا۔ تخریب کار عناصر، عوام کی بھوک اور زندگی سے بے نیاز، ہڑتال کے احکامات صادر کرتے رہے جبکہ یہاں کے باسی محنتی بھی ہیں اور علم کے شائق بھی۔ کراچی تو کبھی ہر فرد کا خواب ہوا کرتا تھا۔ مشہور تھا کہ کراچی میں کوئی بھوکا نہیں سوتا۔ کراچی عروس البلاد روشنیوں کا شہر، صہبا اختر اس کراچی کی شاموں کی سجاوٹ اور صبحوں کی مہک کو اپنے جسم و جاں میں بسائے ہوئے ہیں۔ ان کے نزدیک کراچی صرف ایک شہر نہیں بلکہ جسم بھی ہے

کراچی کی زلفوں میں خوشبوئے تازہ
کراچی کے مکھڑے پہ کرنوں کا غازہ

کراچی جو سراپا محبت ہے۔ یہاں کوئی پرایا نہیں ہے۔ کراچی کے دروازے سب پر کھلے ہیں۔ مہاجر، سندھی، بلوچی، پنجابی، پٹھان، سبھی کے لیے وہ چھتر چھاؤں ہے۔

ع کراچی مدینہ ہے، ہر ہجرتی کا۔

کراچی علم و ہنر، صنعت و حرفت، تجارت و معیشت سبھی شعبہ ہائے زندگی میں نمایاں پیش رفت رکھتا ہے

کراچی ہے سرمائے کی خوش نگاہی
کراچی ہے مزدوروں کی کج کلاہی

پھر کیا ہوا کہ امن و محبت کی فضا پر خوف و دہشت نے غلبہ پالیا۔ وحشت، ظلم و تشدد اور بربریت کا بازار گرم ہوا۔

شہر کی فضا ماتمی اور ماحول افسردہ ہوگیا۔صہبا اس وحشت و بربریت کی دہکتی، خون اگلتی فضا سے ہر محبِ وطن پاکستان کی مانند، بیزار ہو چکے ہیں۔صدا دیتے ہیں کہ کوئی ہے جو کارِ محبت سکھادے، وحشت کی آگ بجھا دے۔

سرِ راہ ظلمت ستارے بجھا دے
کراچی کو پھر شہرِ خوباں بنا دے

وہ کراچی کے باسیوں کو اس عفریت سے مقابلے کے لیے متحد کرتے ہیں کہ جس نے ان کے ذہنوں سے خیر و شر کی تمیز مٹا دی۔قیامت کو آنے سے روکنے کے لیے سبھی کو متحد ہو کر، من و تو کے جھگڑے مٹا کر، نفرت کے جہنم کو سرد کر کے ایک دوسرے کو گلے سے لگانا ہوگا۔

کہ پھر یہ سہاگن زمیں مسکرائے
کراچی مسرت سے پھر گنگنائے

''حرفِ انتباہ'' صہبا اختر یہ نظم بھی اس بدنصیب کراچی کے نام معنون کرتے ہیں۔

''جو مسلسل قتل و غارت گری کے باوجود، ماہ رمضان حتیٰ کہ عین عید کے دونوں میں بھی لہو میں غرق ہوگیا۔اتنا ملال قاتلوں کی سفاکی کا نہیں جتنا کہ اہل کراچی کی بے حسی کا ہے۔جسے میں خاکم بدہن ایک المناک اور تباہ کن انارکی کی طرف بڑھتے دیکھ رہا ہوں، اور جو اپنی فریب ساماں غفلتوں میں ابھی تک نفسا نفسی کے عالم میں اپنے انجام سے بے خبر ہے۔بہر حال میری اس نظم کے مخاطب صرف کراچی اور اہل کراچی ہی نہیں بلکہ تمام دوستدارانِ وطن ہیں کہ پاکستان کا تحفظ سب کا یکساں فرض ہے۔''[۱۶]

صہبا اختر بار بار انتباہ کر رہے ہیں کہ اب بھی سنبھلنے کا وقت ہے، ابھی بھی بہت کچھ بچایا جا سکتا ہے، اب غفلت برتی گئی تو کہیں ایسا نہ ہو

اور پھر وہ سکوت چھائے گا
جس کو روئے گا عالمِ اسباب
جز تباہی کوئی نہیں ہوگا
مرثیہ خوان قریہ ء شاداب
اے کراچی، دیار نا پرساں
اے خراباتی جہاں خراب

سیف و قلم کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔پاکستان کے اہل سیف بلا شبہ تمام دنیا کے لیے قابلِ فخر ہیں۔صاحب قلم مجاہدین میں صہبا اختر سرِ فہرست ہیں کہ جن کی مجاہدانہ جدوجہد، مساعی اور جوش و جذبے نے ناخوش گوار اور نامساعد حالات سے پیدا ہونے والی مایوسی، تذبذب و لایعنیت، بے یقینی، تنگ نظری، تنگ دلی، ناانصافی، معاشرتی ناہمواری، ذاتی مفاد

پرستی، خودغرضی گروہی تعصب، صوبائی عصبیت، باہمی نفاق وظلم وتشدد کے خلاف اپنے قلم کی سیاہی اور رگوں میں گردش کرنے والے لہو کا آخری قطرہ اور جسم میں موجود آخری سانس تک دلیری سے مقابلہ کیا۔ آج بھی نگاہیں منتظر ہیں کہ کوئی اس میر کارواں کے نقش پر چلتا نظر آئے۔ وہ اپنی ذات میں ایک ادارہ تھے۔ ادارہ کسی شخص کے چلے جانے سے ختم نہیں ہوا کرتا۔ اس کی جگہ دوسرے اسے سنبھالا دینے کے لیے آموجود ہوتے ہیں تو پھر ہمیں وہ دوسرا اب تک نظر کیوں نہیں آیا، جو قوم کو سود زیاں کا احساس دلا کر محبت محبت کرو کا درس دے کر نفرتوں کی زرد دلدل کو پار کر کے رفاقتوں کے گلاب کھلا دے۔

مثبت وتعمیری اقدار کے محافظ، قومی یکجہتی دلی ہم آہنگی کے علمبردار، انسان دوستی و حب الوطنی کی علامت، اس عہد نامہرباں کے عہد ساز قومی شاعر صہبا اختر اس جہاد زندگانی میں سرخرو رہے ہیں، جس کا اعتراف ادبی، قومی وحکومتی سطح پر کیا گیا ہے۔ ''مشعل'' پاکستانیت کا صحیفہ ہے ۱۸! ''مشعل'' اردو ادب میں ہمیشہ زندہ اور قائم رہنے والی کتاب ہے ۱۹ صہبا پاکستانیت کا سمبل ہے ۲۰! ان کا موضوع پاکستانی مسلمان ہے، جو تمام تر صلاحیتوں کے باوجود روبہ زوال ہے، صہبا عہد رفتہ کی عظمت اور اسلاف کے کارناموں کی طرف اپنے پیش رو قومی شاعروں حالی وآزاد واکبر کی طرح متوجہ کرتا ہے ۲۱ صہبا کی شاعری زندگی کی امنگ اور ترنگ کی شاعری ہے۔ ۲۲

حکومتِ پاکستان نے ان کی ادبی خدمات کے اعتراف میں انھیں صدارتی تمغۂ حسن کارکردگی سے نوازا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ صہبا، ۲۲ جولائی ۱۹۹۲ء میرے سیاسی رجحانات، کراچی، روزنامہ جنگ
۲۔ صہبا اختر ۱۹۹۵ء، ''مشعل''، کراچی، مکتبہ ندیم ص ۳۸
۳۔ ایضاً
۴۔ سرشار صدیقی، مجلہ ''مشعل'' ص ۲۵
۵۔ پرویز بلگرامی، ''انس'' ہفت روزہ، دفاع پاکستان نمبر، اسلام آباد ص ۳۴
۶۔ ایضاً
۷۔ صہبا، ۲۲ جولائی ۱۹۹۲ء، میرے سیاسی رجحانات، کراچی، روزنامہ جنگ
۸۔ آمنہ عالم، مجلہ مشعل، صفحہ ۱۸۔۲۸
۹۔ صہبا، دیباچہ مشعل، ص ۳۹

۱۰۔ ایضاً، ص ۴۰۔۴۴
۱۱۔ ایضاً، ص ۴۴
۱۲۔ شاہدہ حسن، صہبا اختر پر ایک غیر مطبوعہ تحریر
۱۳۔ قمر جمیل، صہبا اختر پر ایک غیر مطبوعہ تحریر
۱۴۔ صہبا، دیباچہ مشعل، ص ۴۲۔۴۳
۱۵۔ بلگرامی، ص ۳۶
۱۶۔ ایضاً
۱۷۔ صہبا، مشعل، ص ۴۵۶
۱۸۔ حقی، شان الحق، تقریب اجرا ''مشعل''
۱۹۔ پروفیسر سحر انصاری، ایضاً
۲۰۔ فخر زمان، ایضاً
۲۱۔ محسن احسان، مجلہ مشعل، ص ۳۵
۲۲۔ عبدالقدیر خان، ڈاکٹر، مکتوب بنام صہبا اختر، ۳ جنوری ۱۹۹۵ء

کتابیات

۱۔ آغا اشرف ۱۹۸۷ء ''ایک جنگ ایک المیہ''، مکتبہ میری لائبریری۔
۲۔ صدیقی، احمد حسین ۲۰۰۳ء ''دبستانوں کا دبستان'' کراچی محمد حسین اکیڈمی۔
۳۔ خالد، علاالدین (ناشر) ۶ ستمبر ۱۹۶۶ء ''جاگ رہا ہے پاکستان''، کراچی اردو اکیڈمی سندھ۔
۴۔ دلاور فگار ۱۹۹۷ء ''کہا سنا معاف کرنا''، کراچی فرید پبلشرز۔
۵۔ سعید راشد سن ندارد ''شاد باد منزل مراد''، لاہور، مکتبہ میری لائبریری۔
۶۔ صہبا اختر ۱۹۹۵ء ''مشعل''، کراچی، مکتبہ ندیم۔
۷۔ قیوم ملک، مرتب ۱۹۷۵ء ''قومی نظمیں''، نیشنل بک فاؤنڈیشن۔
۸۔ مہر، غلام رسول، سن ندارد ''نوائے سروش''، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز

رسائل

ا۔ اخبار جہاں ہفت روزہ	۲ جون ۱۹۹۶ء
۲۔ ہفت انس روزہ	دفاع پاکستان نمبر، اسلام آباد
۳۔ ماہنامہ دنیائے ادب	فروری ۱۹۹۷ء کراچی
۴۔ نقوش	۱۹۴۸ء جشن آزادی نمبر، لاہور، مکتبہ فروغ اردو
۵۔ نقوش	اپریل۔ جون ۱۹۶۶ء شمارہ ۱۰۵ لاہور، فروغ اردو
۶۔ مجلہ	''مشعل''

اخبارات

ا۔ جنگ	روزنامہ کراچی، ۲۲ جولائی ۱۹۹۴ء
۲۔ جنگ	روزنامہ کراچی، ۲۰ فروری ۱۹۹۶ء
۳۔ جنگ	روزنامہ راولپنڈی ۲۹ فروری ۱۹۹۵ء
۴۔ جنگ	کراچی یکم مارچ ۱۹۹۶ء
۵۔ جنگ	راولپنڈی ۴ مارچ ۱۹۹۶ء

ڈاکٹر آفتاب احمد کے غیر مطبوعہ مضامین کا تنقیدی و تحقیقی جائزہ

ڈاکٹر سید شبیر

Abstract

Dr Aftab Ahmed A brilliant writer and critic who made his debut on Lahore's literary scene shortly before independence, He was a great admirer of Ghalib and equally revered Shakespeare. A keen lover of literature, he seldom missed meetings of Halqa-i-Arbab-i-Zauq, Progressive Writers' Association and other literary and cultural organizations of Lahore. His association with the giants of literary world inculcated in him the qualities of an accomplished critic. He was regular contributor of Urdu research but most of his works remain unpublished. This article is about his unpublished literary work.

ڈاکٹر آفتاب احمد کے کچھ متفرق مضامین ایسے ہیں جو ان کے کسی بھی مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔ مندرجہ ذیل میں ان مضامین کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ لیا جائے گا۔ ان مضامین میں ''اختر شیرانی''، ''فیضؔ اور غالبؔ''، ''روایات اور نئی پود''، ''مشتاق احمد یوسفی۔ آب گم کے آئینے میں'' اور ''پروین شاکر'' شامل ہیں۔ ''اختر شیرانی'' ڈاکٹر آفتاب احمد کا پہلا تنقیدی مضمون ہے جو اسلامیہ کالج لاہور کے رسالے ''کریسنٹ'' میں ۱۹۴۱ء کے شمارے میں شائع ہوا۔

اس مضمون میں ڈاکٹر آفتاب احمد نے اختر شیرانی کی رومانوی شاعری پر بحث کی ہے۔ ''فیضؔ اور غالبؔ'' ڈاکٹر آفتاب احمد کا یہ مضمون جون ۱۹۵۸ء میں نقوش، لاہور سے شائع ہوا۔ اس مضمون میں ڈاکٹر آفتاب احمد نے غالبؔ اور فیضؔ کی شاعری کو ان کے عہد کے تناظر میں پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد کے نزدیک فیض احمد فیضؔ کو

غالب سے دلی لگاؤ تھا۔ڈان کو ایک انٹرویو دیتے ہوئے فیض نے کہا تھا۔

''دیوان غالب کا ایک نسخہ میرے سرہانے رکھا رہتا ہے، میں اکثر اسے پڑھتا ہوں اور اپنی شاعری میں دانستہ اور نادانستہ طور پر اس سے استفادہ کرتا ہوں۔''(۱)

غالب سے فیض کو ذہنی ربط و تعلق تھا اور اس کا اظہار انہوں نے اپنی مجموعہ کلام کا نام ''نقش فریادی''، ''دست تہ سنگ'' اور ''نسخہ ہائے وفا'' رکھ کے بھی کیا ہے۔غالب کی شاعری کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے اپنی شاعری اور نثر میں اپنے عہد کے مخصوص معاشرتی ماحول میں انفرادی اور اجتماعی سطح پر انسانی زندگی کے کوائف کی تصویر پیش کی ہے۔ڈاکٹر آفتاب احمد کے نزدیک غالب کی شاعری میں افسردگی کے ساتھ ساتھ انسانی وقار اور انسانی عظمت و قوت پر اعتماد کا احساس بھی پایا جاتا ہے۔

غالب، سید احمد شہید اور شاہ اسماعیل شہید کی قومی تحریک جہاد سے بھی متاثر تھے۔اس تحریک نے اس وقت کے مسلمانوں کے دلوں میں ایک جوش اور ولولہ پیدا کر دیا تھا۔

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کا پرآشوب دور بھی غالب نے اپنی نظروں سے دیکھا۔اس ہنگامے کے دوران اور اس کے بعد غالب کے دل و دماغ پر کیا گزری اس کی داستان غالب نے اپنے اردو خطوط میں بیان کی ہے۔غالب کے خطوط ایک حساس انسان کی داستانِ غم ہے۔بقول ڈاکٹر آفتاب احمد

''غالب کی شاعری اور غالب کی نثر دونوں ان کے زمانے کے حالات کا آئینہ ہیں۔ ہر بڑے ادیب کی طرح اپنے آس پاس کی زندگی سے غافل نہیں تھے۔ان کے فکر و احساس کی انگلیاں برابر نبضِ ہستی پر رکھی رہتی تھیں اور وہ اس کی رفتار کا اندازہ کرتے رہتے تھے۔''(۲)

ڈاکٹر آفتاب احمد کے نزدیک فیض کے حصے میں غالب کی طرح ماضی کی یادوں کے وہ حسین لمحے بھی نہیں آئے تھے۔جن کا اثر غالب کی شاعری پر چھایا ہوا ہے۔فیض کے حصے میں فقط حال کی تاریکی تھی اور اس کا جاں گداز احساس۔فیض نے بھی غالب کی طرح اپنے مخصوص سماجی اور سیاسی ماحول میں انفرادی اور اجتماعی زندگی کے کوائف کی ترجمانی کی ہے۔

بقول ڈاکٹر آفتاب احمد

''فیض غالب سے زیادہ قریب تھے۔اس لیے کہ ان کے خیال میں فنی

جدوجہد اور شاعری یا غالب کی اصطلاح میں ''معنی آفرینی'' کی کوشش وکاوش بھی زندگی ہی کی کوشش وکاوش کا حصہ تھی چنانچہ فیض نے شاعری کو کبھی مذموم اور بے کار چیز نہیں سمجھا اور نہ شاعر ہونے پر کبھی نادم ہوئے۔ شاعری بھی ان کی نظر میں زندگی کی عام جدوجہد میں شریک ہونے کا ایک ذریعہ تھی اور اس سے الگ ہونا ان کے لیے اس منصب ہی سے نہیں جو فطرت نے انہیں تفویض کیا تھا بلکہ خود زندگی سے فرار کے مترادف تھا۔'' (۳)

''روایات اور نئی پود'' ڈاکٹر آفتاب احمد کا یہ مضمون ۱۹۴۵ء میں گورنمنٹ کالج لاہور کے رسالے 'راوی' میں شائع ہوا۔ اس مضمون میں ڈاکٹر آفتاب نے اردو ادب میں روایت کی پاسداری کی ضرورت اور اہمیت پر بحث کی ہے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد ادب میں روایات کی پاسداری کو ضروری سمجھتے ہیں۔

وہ لکھتے ہیں۔

''کوئی بڑا ادیب ادبی روایات کو بھلا کر بڑا ادب پیدا کر ہی نہیں سکتا۔ ایلیٹ نے جو نئے ادیبوں کا سرتاج ہے کتنی سچی بات کہی تھی کہ اگر کوئی شاعر پچیس برس کی عمر کے بعد بھی شاعر رہنا چاہتا ہے تو اس کے لیے ضروری ہے کہ نہ صرف اس کے اپنے ملک کی ادبی روایات بلکہ سارے یورپ کی ادبی روایات اس کے دل و دماغ میں رچی ہونی چاہییں۔ اس کی شخصیت جزو بن جانی چاہییں، اسے ہر وقت ان دیو قامت ادیبوں کو زندہ دیکھنا چاہیئے جو اس سے پہلے ہو گزرے ہیں۔ اس کے بغیر وہ اپنی حیثیت اور مرتبہ کا اندازہ کر ہی نہیں سکتا۔'' (۴)

ڈاکٹر آفتاب احمد کے نزدیک اردو ادب میں بہت کم ادیب ایسے ہیں جس کے متعلق یہ کہا جا سکے کہ اس نے اپنے ملک کی ادبی روایات سے اثر لی ہے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد جدید شاعروں میں میرا جی کو ایک ایسا شاعر سمجھتے ہیں جنھوں نے اپنے گیتوں میں پراچین، بھارت اور پرانے ادب اور دیو مالا سے اپنے لگاؤ کا اظہار کیا ہے۔

بقول ڈاکٹر آفتاب احمد

''علم وفکر اور شعر وادب کسی ایک ملک کا ہوتے ہوئے بھی انسانیت کا مجموعی ترکہ ہوتا ہے اور کوئی وجہ نہیں کہ ہم اس ترکہ سے اپنا حصہ لیتے ہوئے کسی قسم کی عار محسوس کریں۔ دراصل اگر ہم کسی بات میں مغرب کا اثر قبول کرتے ہیں تو ہمارے بعض مشرقی بزرگوں کی انسانیت کو ٹھیس پہنچتی ہے۔ وہ اسے اپنی کمتری سمجھتے ہیں۔ ان کی تشفی کے لیے عرض ہے کہ آج خود مغرب میں ایسے ادیب اور فلسفی موجود ہیں جن کی نگاہیں ہندوستان اور چین کی طرف اٹھی ہوئی ہیں۔ وہ اس روحانی آشوب کا علاج یہاں کے مذہبی اور فلسفیانہ خیالات سے کرنا چاہتے ہیں، جس میں آج مغرب مبتلا ہے۔''(۵)

''مشتاق احمد یوسفی۔ آبِ گم کے آئینے میں'' ڈاکٹر آفتاب احمد کا یہ مضمون مارچ ۱۹۹۶ء میں سوغات، بنگلور سے شائع ہوا تھا۔ ڈاکٹر آفتاب احمد نے یہ مضمون ''مشتاق احمد یوسفی کے ساتھ ایک شام'' ۲۶ مارچ ۱۹۹۵ء میں اسلام آباد میں صدارتی تقریر کرتے ہوئے پڑھی تھی جس کا اہتمام الائیڈ بینک کی سوسائٹی برائے فروغ فن وثقافت نے کیا تھا۔

ڈاکٹر آفتاب احمد کی پہلی ملاقات مشتاق احمد یوسفی سے فروری ۱۹۸۱ء میں لندن میں ہوئی۔ دوسری ملاقات ۱۹۸۹ء میں لندن ہی میں ہوئی اس کے بعد وہ ایک دوسرے کے اچھے دوست بن گئے۔ اس مضمون میں ڈاکٹر آفتاب احمد نے مشتاق احمد یوسفی کی کتاب ''آبِ گم'' پر تبصرہ کیا ہے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد اس کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''آبِ گم میں یوسفی نے ایک نہایت سنجیدہ مسئلے کو اپنا موضوع بنا کر جس سلیقے سے اپنے معروف اندازِ نگارش کو اسی کے مطابق ڈھالا ہے، وہ ایک ایسا کمال ہے جو صرف ایک حقیقی معنوں میں بڑے ادیب ہی سے ممکن تھا۔''(۶)

اس مضمون میں ڈاکٹر آفتاب احمد کا انداز تاثراتی ہے۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں۔

''مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ یوسفی کی نثر، اردو نثر کا ایک نادر نمونہ ہی نہیں ایک درس گاہ بھی ہے۔ ہاں مگر یہ کہ اس سے کما حقہ لطف اندوز

ہونے کے لیے شائستۂ ادب وشعر ہونا ضروری ہے۔'' (۷)

''پروین شاکر'' ڈاکٹر آفتاب احمد کا یہ مضمون ۱۹۹۶ء میں ادبیات، اسلام آباد کے سالنامہ نمبر میں شائع ہوا۔ اس مضمون میں ڈاکٹر آفتاب احمد نے پروین شاکر کی شاعری خصوصاً ان کی شاعری میں عشق ومحبت کا ذکر، ان کی حسیاتی انداز، ان کی شاعری میں ''گل'' کا استعارہ، ان کی شاعری میں ان کی ذاتی زندگی اور دوسرے معاملات وواقعات کا ذکر، اپنی شدید محبت کا اعتراف اور ان کی زبان پر بحث کی ہے۔

بقول ڈاکٹر آفتاب احمد

> ''پروین شاکر نے اپنی شاعری کے سفر کا آغاز، خوشبو کے وطن، خوش رنگ پھولوں، خوش نما رنگوں اور خوش نوا طائروں کی وادی سے کیا، مگر جلد ہی زندگی نے ان کی راہ میں کانٹوں کے جال بچھا دیے چونکہ وہ طبعاً گلشن پرست واقع ہوئی ہیں لہٰذا انہوں نے پھول ہی نہیں چنے، کانٹے بھی سمیٹ لیے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان کی شاعری میں غم وخوشی کی لہریں بیک وقت ڈوبتی نظر آتی ہیں۔ تخلیق کی دیوی ان کے ہاں بہ چہرہ تبسم، بہ چشم تر آتی ہے۔'' (۸)

ڈاکٹر آفتاب احمد کے نزدیک پروین شاکر نے عشق ومحبت کی بات کسی قسم کے تکلف اور جھجک کے بغیر کی ہے اور عورت کی حیثیت سے کی ہے۔ اس مضمون میں ڈاکٹر آفتاب احمد نے پروین شاکر کی نظموں ''شہزادی کا المیہ''، ''سپردگی''، ''بدن کے موسم بے اختیاری میں''، ''آج کی رات''، ''سرشاری'' اور ''ایکسٹسی'' سے اشعار کی مثالیں دے کر ان کی شاعری کی وضاحت کی ہے۔

ڈاکٹر آفتاب احمد پروین شاکر کی شاعری اور ان کی شخصیت کے حوالے سے لکھتے ہیں۔

''پروین شاکر کی شخصیت میں جو خوداعتمادی پائی جاتی ہے اور جس کی جھلکیاں ان کی شاعری میں بھی موجود ہیں، اس کے سہارے انہوں نے زندگی میں ہر طرح کی مشکلات کا مقابلہ کیا ہے۔ سر ہمیشہ اونچا رکھا ہے اور گیت بننے اور خوشبو پھیلانے میں بھی کوئی کمی نہیں آنے دی۔ ۱۷۔۱۸ برس کی مدت میں ان کے چار مجموعوں کی اشاعت اس کا بین ثبوت ہے۔'' (۹)

ڈاکٹر آفتاب احمد کی تحریروں میں مقامی رنگ وآہنگ کے ساتھ ساتھ جدید تنقیدی زاویے بھی ملتے ہیں، ان کا غیر مطبوعہ کام تاحال شائع نہیں ہوسکا، جس کی وجہ سے آفتاب احمد کا کامل ادبی شعور ادبی حلقوں کے سامنے نہیں آیا،

اردو تنقید میں بہت کم نقاد ایسے ہوں گے جنہوں نے تنقید میں تجزیاتی فکر نظر کو نہ صرف کمال مہارت سے برتا ہے بلکہ حقیقت نگاری کو بھی نظر انداز نہیں کیا، ان کی تنقید میں تاثراتی انداز کا شائبہ تک نہیں ملتا یہ کمال اردو تنقید میں ان کا خاصہ ہے۔

حوالہ جات

۱۔ آفتاب احمد، ڈاکٹر فیض اور غالب مشمولہ نقوش لاہور، جون ۱۹۵۸ء ص ۴۰۶

۲۔ ایضاً ص ۴۰۵

۳۔ ایضاً ص ۴۱۲

۴۔ آفتاب احمد، ڈاکٹر روایات اور نئی پود مشمولہ راوی، گورنمنٹ کالج لاہور ۱۹۶۴ء ص ۲۳۹

۵۔ ایضاً ص ۲۴۰

۶۔ آفتاب احمد، ڈاکٹر مشتاق احمد یوسفی آبِ گم کے آئینے میں مشمولہ سوغات، بنگلور ۱۹۹۶ء ص ۷۸

۷۔ ایضاً ص ۷۹

۸۔ آفتاب احمد ڈاکٹر پروین شاکر مشمولہ ادبیات اسلام آباد، ۱۹۹۶ء ص ۳۷۷

۹۔ ایضاً ص ۳۸۳

کتابوں پر تبصرہ

نام کتاب:	پہلی اڑان	مصنف:	حسنین نازش
سال اشاعت:	۲۰۰۹ء	صفحات: ۱۵۶	قیمت: ۱۶۰ روپے
پبلشرز:	اظہار سنز، لاہور	تبصرہ:	ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

زیر تبصرہ کتاب افسانوں کا مجموعہ ہے۔ جس میں ۲۰ چھوٹے چھوٹے افسانے شامل کیے گئے ہیں۔ حسنین نازش کی یہ پہلی کتاب ہے۔ کتاب خوبصورت فلیپ کے ساتھ چھاپی گئی ہے، کتاب کا نام بھی دیگر افسانوی مجموعوں کی طرح ایک افسانہ کے نام پہ رکھا گیا ہے۔ کتاب میں شامل افسانوں میں بے جا طوالت، غیر مقصدیت، جنسی موضوعات کی کثرت اور کھوکھلے رومانوی جذبات کا پرچار نہیں کیا گیا جو ہمارے ہاں افسانوں کے لیے لازمی سمجھے جاتے ہیں ۔افسانہ نگار کے موضوعات زندہ موضوعات ہیں جن کا تعلق ہمارے روزمرہ زندگی سے ہے، ان موضوعات میں قاری کو اپنا ماحول ملتا ہے اور افسانوی کرداروں میں انہیں اپنا عکس نظر آتا ہے، ان افسانوں میں عہد حاضر کے سیاسی، معاشی ،سماجی، مذہبی اور معاشرتی کشمکش اور عہد حاضر کے ابتری کا دور نظر آتا ہے جہاں سامراجی قوتیں نئے روپ دھارے مظلوم اور بے کس انسانوں کا خون چوس رہی ہیں، ان افسانوں میں اس دور کے ان لاچار انسانوں کی نظریں ایک نئے عالمی نظام کی منتظر اور متلاشی ہیں جس کی جھلک قاری کو سطر سطر میں محسوس ہوتی ہے۔

لگ بھگ ساری کہانیوں میں حسنین نازش کا نقطہ نظر مثبت رہا ہے، وہ اجتماعی زندگی سے جڑا ہوا ہے اور سماج کی نئی کروٹوں کو نگاہ میں رکھتا ہے، اس کے ہاں کہانی کہنے کی شدید خواہش صاف نظر آتی ہے، وہ واقعہ یوں لکھ سکتا ہے کہ پڑھنے والے کی دلچسپی حاصل کر لے، عین آغاز ہی میں کسی کے ہاں کہانی لکھنے کی شدید خواہش کا موجود ہونا اور بات کہنے کی ایسی صلاحیت پالینا کہ مقابل توجہ دینے پر مجبور ہو جائے بہت اہم ہو جاتا ہے، تاہم ابھی اسے فکشن کا جملہ لکھنے اور کہانی کو افسانے کا پلٹا لگانے کے ساتھ ساتھ اپنے بیانیے کو چست کرنے کے لیے بہت کچھ کرنا ہے۔

موضوعات کے حوالے سے وہ خود اپنے ڈھنگ سے سوچتا ہے اور (''فتح'' کو چھوڑ کر، جو اسرائیلی جارحیت سے پھوٹی تھی) اپنے ماحول کے اندر رہ کر کرداروں کا حلیہ بنانے اور منظر جمانے کی کوشش کرتا ہے۔ ''گناہ'' میں ناروا معاشرتی پابندیاں ہیں بالکل اپنی معاشرت والی، جو جنسی گھٹن پیدا کر رہی ہیں، ''انٹرویو'' میں بے روزگاری کے موضوع کو لیا گیا ہے، ''مسیحا'' میں پیسے کی ہوس میں مبتلا مسیحا کا بگڑتا چہرہ دکھایا گیا ہے، ''نو مسلم'' میں مرکزی جامعہ مسجد کے مولوی صاحب کے مکارانہ حیلے کو مات دی گئی ہے، ''پہلی اُڑان'' میں حکمرانوں کی بے حسی اور عوام کی بے بسی کا نقشہ

کھینچا گیا ہے، ''روٹی'' میں بھوک موضوع بنی ہے جب کہ ''وسیلہ'' میں امیر اور غریب کے درمیان فاصلہ پاٹنے کے جتن ملتے ہیں

مصنف کی اس سے پہلے ایک اور کتاب ''اردو ہے جس کا نام'' چھپ چکی ہے۔

کتابوں پر تبصرہ

نام کتاب: پون یہ بھید بتا — مصنف: محمد سفیان صفی

سال اشاعت: ۲۰۰۹ء — صفحات: ۱۹۱ — قیمت: ۲۰۰ روپے

پبلشر: مثال پبلشرز، فیصل آباد — تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

محمد صفیان صفی ہزارہ کے نمائندہ شعراء میں سے ہیں، ان کا مجموعہ کلام ''پون یہ بھید بتا'' کے نام سے چھپا ہے ،خوبصورت گیٹ آپ میں چھپے اس مجموعے کی اچھی بات یہ ہے کہ اس میں خوبصورت اور پختہ اشعار بھی ہیں ورنہ آج کل صرف خوبصورت گیٹ آپ میں کتابیں دستیاب ہوتی ہیں مواد کی فکر بہت کم کسی کو رہ گئی ہے۔ محمد صفیان صفی تدریس کے پیشے سے وابستہ ہیں ،اور ایک خوبصورت لہجے کے شاعر ہیں، اردو شاعری کے حوالے سے ہزارہ کی سرزمین ہمیشہ سے سے زرخیز رہی ہے۔

زیر تبصرہ کتاب میں غزلیں، نظمیں اور دیگر اصناف کی شاعری یکجا کر دی گئی ہے کتاب کی ابتداء میں پروفیسر صوفی عبدالرشید اور ڈاکٹر ارشاد شاکر اعوان کی آراء دی گئی ہیں۔ اور کتاب کی ابتداء میں مشہور رباعی گو محبوب الٰہی عطا کی ایک رباعی دی گئی ہے جو غالباً اس کتاب کے حوالے سے تخلیق کی گئی ہے۔ فلیپس پر سلطان سکون اور ریاض ساغر اور عبدالقادر ساجد کی آراء درج ہیں۔ اس کتاب کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں کسی شاعر کی چھاپ نظر نہیں آتی جو کچھ بھی ہے شاعر کا اپنا ہے، لہجہ، ڈکشن، موضوعات، قافیہ، ردیفیں، سوچ اور کہنے کا ڈھنگ سب ان کا اپنا ہے جو ایک مستحسن عمل ہے۔

۔ پھول شاداب ہو نہ کیوں جل کر	آگ میں آنسوؤں کا پانی ہے
۔ عمر بھر تشنگی کے دریا میں	ہم نے صحرا کی ریت چھانی ہے
۔ ٹھہرا ہے کون وقت کی آندھی کے سامنے	پتوں نے اک درخت کو گرنا سکھا دیا
۔ بجھی ہوئی ہیں سرِ راہ منتظر آنکھیں	گزر رہا ہے ترے انتظار کا موسم

زیر تبصرہ کتاب میں شاعر کی پختہ کاری ہر ہر شعر سے نمایاں ہے، موضوعات شعر بھی فکر کی دھونی سے مزین ہے۔ ان کی شاعری میں سعدی و جامی و حافظ و خسرو کی فکر کی جھلک صاف نظر آتی ہے، ان کے اشعار میں تصوف کی ہلکی سے خوبصورت جھلک نمایاں نظر آتی ہے۔ عشق ادب کے ساتھ، احتجاج سلیقے اور قرینے کے ساتھ جو مشرقی غزل کا خاصا رہا ہے ان کی شاعری میں نمایاں ہے۔ یہی روایت ان کو عصر کے دوسرے شعراء سے ممتاز کر دیتی ہے۔ ان کی شاعری

میں فنی وفکری پختگی کا کمال یہ ہے کہ وہ ایک مکمل شاعر کے روپ میں ابھر کر سامنے آتے ہیں۔

صفیان صفی اپنی سرشت سے شاعر ہیں۔ اور یہ مجموعہ کلام اس کا منہ بولتا ثبوت:

؎ بیدل و غالب و اقبال کے اشعار پڑھ کر گر تجھے چاہیے فیضانِ نشاطِ معنی

کتابوں پر تبصرہ

نام کتاب: دور کی آواز مصنف: نذیر اشک

سال اشاعت: مارچ ۱۹۹۹ صفحات: ۲۲۴ قیمت: ۱۲۵ روپے

پبلشر: دامان آرٹس کونسل ڈیرہ اسماعیل خان تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

''دور کی آواز'' ڈیرہ اسماعیل خان کے مشہور بزرگ شاعر نذیر اشک کا شعری مجموعہ ہے، ۱۹۵۰ء کی دہائی میں شاعری شروع کرنے والے نذیر اشک روایت کے امین شعراء میں سے ہیں جنہوں نے شاعری کی روایت کو اپنے دور افتادہ علاقوں میں پروان چڑھایا اور شاعری کے لہجے کو ایک نیا پن بھی دیا، شاعری کو نئے ڈکشن سے روشناس کرایا اور شاعری کی لطافت کو زندہ رکھا۔

نذیر اشک کی زیر تبصرہ کتاب میں لوری، ملی نغمے، گیت، نثری و پابند نظمیں، خصوصاً اپنے بیٹیوں اور احباب کے لیے کہی گئی نظمیں اور سرائیکی نظمیں بھی شامل ہیں، کتاب کی شروعات ''ورق ناخواندہ'' کے عنوان سے کتاب کا دیباچہ تحریر کیا اور کتاب کے آخر میں ''روداد شاعری'' کے عنوان سے اپنی شاعری اور مختصر سوانح عمری درج کی ہے۔

نذیر اشک غلام محمد قاصر اور ایوب صابر کے دوستوں میں سے تھے، وہ جہاں جہاں رہے وہاں کے ادبی حلقوں سے منسلک رہے ہیں۔ جہاں ان کی تربیت اور ذہنی پرداخت کا عمل جاری رہا جوان کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ نذیر اشک کی شاعری میں دلی جذبات اور پیچیدہ کیفیات کو نہایت سادگی اور سہولت سے ادا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ وہ اپنے گرد و پیش کے حالات پر ناقدانہ نظر رکھتے ہیں۔

''دور کی آواز'' میں شاعری فنی حوالے بہت ہی مستحکم ہے، شاعر کو بحور پر مکمل عبور حاصل ہے اور شاعرانہ وسائل کا استعمال بھی چابک دستی کے ساتھ کرتے ہیں۔ ان کی شاعری کو دیکھ کر خوشگوار حیرت ہوتی ہے کہ اپنی غزلوں میں وہ روایت کو نہایت چابکدستی کے ساتھ نبھاتے ہیں اور شاعرانہ نزاکتوں کا خیال بھی رکھتے ہیں۔

ے کس دریچے سے چلی آتی ہے، معلوم نہیں ایک آواز، کہ مجھ سے لیے جائے مجھ کو

ے اداسیوں کے زمانے بکھرتے جاتے ہیں اکیلی شاخ سے پتے اُترتے جاتے ہیں

ے تجھ سے بچھڑ کر یوں تو روئے کتنی بار آج ترے ملنے پر آنکھ بھر آئی ہے

ے رستہ دیکھ کے چلنے والے گرتے ہیں دوڑنے والوں نے کم ٹھوکر کھائی ہے

ـــ	مری غزل مری رسوائیوں کا باعث تھی	یہ خامشی بھی نہ موضوعِ گفتگو ہو جائے
ـــ	غم حد سے گزرتا ہے گزرنے نہیں دیتے	جینے کے بہانے ہیں کہ مرنے نہیں دیتے
ـــ	جسے چپ رہ کے میں نے پا لیا تھا	اسے آواز دے کر کھو گیا ہوں
ـــ	بس اتنا اذنِ تکلم، یہ کہہ کے مر جاؤں	لے دیکھ، میں تو تری آرزو میں زندہ ہوں

نذیر اشک کی شاعری میں مصنوعی پن نام کو نہیں ہے اور نہ ہی ان کی شاعری میں سستی جذباتیت ملتی ہے، وہ ثقافت، اخلاق اور آداب کے دائرے سے باہر نہیں نکلتے ان کی شاعری میں وطن کا سوز اور اپنی مٹی سے محبت کا حوالہ ہر جگہ ملتا ہے۔

اس کتاب کے آخر میں ایک صحت نامہ شامل کیا گیا ہے جس میں کتاب میں کتابت کے اغلاط کی نشاندہی کی گئی ہے اور وجہ اغلاط بھی بتائی گئی ہے۔ جو آج کل کی کتابوں میں مفقود ہوتی جا رہی ہے۔ اس کتاب کے مطالعہ سے یہ بات بھی عیاں ہوتی ہے کہ ڈیرہ کی سرزمین میں اردو شاعری کی روایت پرانی بھی ہے اور بے حد توانا بھی، اس لیے غلام محمد قاصر جیسے شاعر اس خطہ سے اٹھے اور ان کے ساتھ ساتھ نذیر اشک اور دیگر شعراء نے بھی شہرت پائی، نذیر اشک کی شہرت اس کتاب کے مطالعہ بہت بہتر ہو جائے گی۔

کتابوں پر تبصرہ

نام کتاب: روشن چہرے　　مصنف: علیم صبا نویدی
سال اشاعت: ۲۰۰۶ء　　صفحات: ۲۰۸　　قیمت: ۴۰۰ روپے (انڈین)
پبلشر: ٹمل ناڈو اردو پبلیکیشنز، چنئی، انڈیا　　تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

علیم صبا نویدی کی ادبی شخصیت کی کئی جہتیں ہیں، وہ صحافی ہیں، شاعر ہیں، افسانہ نگار ہیں، محقق ہیں اور تنقید نگار ہیں، تامل ناڈو کے حوالے سے انہوں نے الگ الگ پہلو سے اتنی منفرد کتابیں اردو کو دی ہیں کہ اس کی مثال نہیں ملتی اور نہ ایسا جی دار اور فکر رسا کا مالک دوسرا کوئی دکھائی دیتا ہے، علیم صبا نویدی پر چار پی ایچ ڈی اور ایک ایم فل کے مقالے لکھے جا چکے ہیں جس سے ان کے ادبی کام کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے، انہیں ''بابائے ٹمل ناڈو'' کے نام سے جانا جاتا ہے۔

زیر تبصرہ کتاب میں ''روشن چہرے'' کے عنوان سے علیم صبا نویدی کے نو تنقیدی و تحقیقی مضامین شامل کیے گئے ہیں، ان مضامین میں تامل ناڈو کے اہل علم کا اتنا خوبصورت تجزیہ کیا گیا ہے کہ حیرت ہوتی ہے کہ اردو تامل ناڈو میں بھی دہلی اور لکھنو کی طرح پروان چڑھی اور اس میں ادب تخلیق ہوا۔ ''روشن چہرے'' کے عنوان سے انہوں نے مولانا مولوی ابوالحسن قربی ویلوری، سید سیف الدین لطیف آرکاٹی (جو غالب کے ہم عصر تھے) نواب غوث خان اعظم بہادر (ابروئے تاریخ ادب ٹمل ناڈو) علامہ غضنفر حسین شاکر نائطی (نور ادب ٹمل ناڈو) علامہ عبدالسلام کمالی ویلوری (عظمت ادب ٹمل ناڈو) مولانا رحیم احمد فاروقی آزاد (قطب ادب ٹمل ناڈو) حضرت دانش فرازی آمبوری (آفتاب ادب ٹمل ناڈو) مولانا محی الدین راہی صدیقی (مینارہ ادب ٹمل ناڈو) اور مولانا نثار احمد ندوی باقوی (خسرو کشور ٹمل ناڈو) کے عنوانات کے تحت ان شخصیات کے علمی، ادبی اور شخصی کاموں کو نہایت مہارت اور صراحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔

''روشن نام'' کے عنوان سے عزیز تمنائی اور سانیٹ نگاری، کاوش بدری کی غزل گوئی، فرحت کیفی ترائیلوں کے بانی اور خاتم، راز امتیاز نئی نسل کی نمائندہ شخصیت، کاظم نائطی، نئی غزل کے تناظر میں، مختار بدری تامل ناڈو کا باوقار شاعر، حبیب اللہ شاہ ٹمل ناڈو کا ایک گوشہ نشین فنکار، شبیب احمد کاف سچائیوں کا ضامن چہرہ۔ پر خوبصورت اور صحت مند تنقیدی مضامین شامل کیے گئے ہیں۔

''روشن آئینے'' کے عنوان سے آشمہ آرکاٹی ٹمل ناڈو کی ممتاز مثنوی نگار، عاجزہ ترچنا پلوی ٹمل ناڈو کی ممتاز نعت گو شاعرہ، نواب بیگم مبشر النساء حیا ٹمل ناڈو کی نعتیہ شاعری کی عظمت، حجاب امتیاز علی تاج ٹمل ناڈو کی ممتاز افسانہ

نگار، ڈاکٹر ذاکرہ غوث ٹمل ناڈو کی ممتاز محققہ، مہر طلعت امبوری ٹمل ناڈو کے افسانوں میں فکری لہروں کی شناخت، امیر النساء ٹمل ناڈو کے افسانوی افق کا ایک روشن ستارہ، منور رشید اردو افسانہ نگاری کی ایک نئی آواز۔ اس عنوان سے تامل ناڈو کی خواتین ادیبوں کی ادبی کام اوران کی ادبی قدر و منزلت کا جائزہ لیا گیا ہے۔

کتاب کے آغاز میں کتاب کی مرتبہ ڈاکٹر جاویدہ حبیب اپنے دو مختصر مضامین ''اپنی بات'' اور'' پہلی گفتگو'' کے عنوان سے علیم صبا نویدی کے کام اوران کی شخصیت پر محاکمہ کرتی ہیں۔ جبکہ ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی ''تعارف روشن تحریروں کا'' کے عنوان سے علیم صبانویدی کی شخصیت اوران کے ادبی قد کاٹ پر اپنی رائے دیتے ہیں۔ زیر تبصرہ کتاب میں ''ٹمل ناڈو کے شعر و ادب کا پچاس سالہ جائزہ'' کے عنوان سے علیم صبا نویدی نے تامل ناڈو کی نصف صدی کے ادبی سفر کو نہایت مہارت اور ادیبانہ گرفت کے ساتھ محاکمہ کیا ہے۔

کتاب کی خصوصیت یہ ہے کہ ہر شخصیت کا تعارف اس انداز سے کرایا گیا کہ شخصیت کے تمام پہلو وضاحت کے ساتھ سامنے آتے ہیں اور ناقد کا انداز بیان دلکش بھی ہے اور سہل بھی۔ کتاب اشعار کے نمونوں اور حوالہ جات سے مزین ہے۔

اس کتاب کو تامل ناڈو کے ادیبوں کا مختصر انسائیکلو پیڈیا کہا جاسکتا ہے۔ کتاب بطور ریفرنس بک بھی استعمال کی جاسکتی ہے۔ اور اردو ادب سے دلچسپی رکھنے والے لوگوں کے لیے بے حد اہمیت کی حامل ہے۔

کتابوں پر تبصرہ

نام کتاب: امان سین   مصنف: ڈاکٹر عطش درانی

سال اشاعت: ۲۰۰۷ء   صفحات: ۹۶   قیمت: ۵۰ روپے

پبلشر: عاصم برادرز پبلشرز، راولپنڈی   تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

ڈاکٹر عطش درانی اردو کے مشہور محقق اور اصطلاح ساز ہیں، ان کی زیر تبصرہ کتاب ایک طویل شخصیہ ہے، اردو میں خاکے تو بے شمار لکھے گئے ہیں لیکن شخصیے چند ہی ایک دستیاب ہیں۔ عطش درانی کے بارے میں ہماری عمومی رائے یہ بنتی ہے کہ وہ تحقیق کے بندے ہیں اس لیے ان کا اسلوب بھی خشک سا ہوگا۔ مگر یہ کتاب پڑھ کر یہ رائے یکسر بدل جاتی ہے، اس کتاب کی بنیادی خوبی اس کا اسلوب ہے۔

اردو ادب میں بہت ساری کتابیں اسلوب کے حوالے سے مقبول و معروف ہوئی ہیں، ابوالکلام آزاد کی غبار خاطر ہو یا مختار مسعود کی کتاب آواز دوست، دونوں میں اسلوب ہی غالب نظر آتا ہے۔ اس شخصیے کو پڑھ کر اس فہرست میں عطش درانی کا نام بھی لکھنا پڑے گا، امان سین میں کمال درجے کی تخلیقی فضا ہے، اسی تخلیقی فضا میں مصنف ایک پورے معاشرے کی خودنوشت لکھ ڈالتے ہیں جس میں ثقافت اپنے تمام تر رعنائیوں سمیت موجود ہے۔ اس شخصیے میں قدیم پنجابی ثقافت کو حقیقی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

یہ شخصیہ ان کا خاندانی شخصیہ ہے اس سے پہلے عصمت چغتائی، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب بھی اس طرح کی کوششیں کر چکے ہیں لیکن عطش درانی نے اس شخصیے میں ثقافت بیتی بھی بیان کی ہے اور ایک نیم خواندہ اور نیم روحانی شخصیت کی ایسی خوبصورت تصویر کشی کی ہے کہ دل تحریر کے ساتھ کھنچا چلا جاتا ہے۔

زیر تبصرہ کتاب میں ایسے خوبصورت استعارے استعمال کیے گئے ہیں جو ہمیں اردو ادب کی پوری تاریخ میں نہیں ملتے، استعاراتی تحریر میں روانی اور فکر بلند خیالی کو نبھانا بہت ہی مشکل کام ہے، عطش درانی نے کمال مہارت سے اس شخصیہ کو افسانوی طرز میں حقیقت نگاری کا ایسا نمونہ بنا دیا ہے کہ اس کی تقلید ناممکن نہیں تو بے حد مشکل ضرور ہوگئی ہے

اس کتاب کے دو کردار ''اللہ ہو'' اور عبد ہو'' ایسے ہیں جو اس تحریر کو روحانیت اور ثقافتی سرکل میں یکجا کر دیتی ہیں۔ کتاب کے مرکزی کردار کو سائیں کی مونث ''سین'' کی نسبت سے رکھا گیا ہے۔ یہ تحریر کردار نگاری، جذبات نگاری

ہتیقن اور روحانیت کا بہترین امتزاج ہے۔

اس شخصیہ میں صرف ایک چیز کھٹکتی ہے کہ اس میں بہت سارے کردار ہیں یوں بے شمار ناموں کے در آنے سے شخصیہ پر قاری کا دھیان اپنی گرفت کمزور کر دیتا ہے۔

یہ کتاب باذوق قارئین کے لیے ہے۔

www. thekhayaban.com ISSN(online) 2072-3666 ISSN(Print):1993-9302

Khayābān

Biannual Research Journal

Editor: Dr. Badshah Munir Bukhari

University of Peshawar
Autumn 2008

www. thekhayaban.com ISSN(online) 2072-3666 ISSN(Print):1993-9302

Khayābān

Biannual Research Journal

Editor: Dr. Badshah Munir Bukhari

University of Peshawar
Autumn 2008