تحقیقی وتنقیدی مجلّہ

معیار

جنوری - جون ۲۰۲۰ء

۲۳

شعبۂ اردو، کلیہ زبان و ادب
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد، پاکستان

معیار ۲۳
جنوری - جون ۲۰۲۰ء
شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

مقالہ نگاروں کے لیے ہدایات

☆ معیار تحقیقی وتنقیدی مجلّہ ہے جس میں اردو زبان وادب کے حوالے سے غیر مطبوعہ مقالات HEC کے طے کردہ ضوابط کے مطابق شائع کیے جاتے ہیں۔

☆ تمام مقالات اشاعت سے قبل Peer Review کے لیے مختلف ماہرین کو بھیجے جاتے ہیں جن کی منظوری کے بعد مقالات معیار میں شائع کیے جاتے ہیں۔

☆ مقالہ ارسال کرتے ہوئے درج ذیل اصولوں کو ملحوظ رکھا جائے جو کہ آج کی ترقی یافتہ علمی دنیا میں بالعموم رائج ہیں۔ مقالہ A4 جسامت کے کاغذ پر ایک ہی جانب کمپوز کروا کر بھیجا جائے۔ جس کے متن کا مسطر ۵x۸ انچ میں رکھا جائے۔ حروف نوری نستعلیق میں ہوں جن کی جسامت '۱۲' پوائنٹ ہو۔ مقالے کے ساتھ انگریزی زبان میں اس کا خلاصہ (Abstract) (تقریباً ۱۰۰ الفاظ) اور عنوان ضرور شامل کیا جائے۔ مقالے کی CD بھی ساتھ ضرور ارسال فرمائیں۔ یعنی مقالے کی ''ہارڈ'' اور ''سوفٹ'' کاپی دونوں ارسال کی جائیں۔

☆ مقالے کے عنوان کا انگریزی ترجمہ، مقالہ نگار کے نام کے انگریزی ہجے اور موجودہ سٹیٹس نیز مکمل پتہ درج کیا جائے۔

☆ معیار میں بالخصوص اردو زبان وادب کے درج ذیل موضوعات پر مقالات شائع کیے جاتے ہیں۔ تحقیق، لسانیات، تدوین متن وتحقیق متن کے موضوعات، علمی وتنقیدی مباحث، مطالعہ ادب، تخلیقی ادب کے تنقیدی وتجزیاتی مباحث اور مطالعہ کتب۔

☆ مقالہ میں استعمال ہونے والے تمام حوالہ جات وحواشی کی نمبر ترتیب ایک ہی ہوگی اور مقالہ کے آخر میں حوالہ جات وحواشی درج ذیل طریقے سے دیئے جائیں گے۔

ا۔ مطبوعہ کتب کا حوالہ:

طیب منیر، ڈاکٹر، چراغ حسن حسرت: احوال و آثار، ادارہ یادگار غالب، کراچی، ۲۰۰۳ء

ب۔ مطبوعہ مقالات کا حوالہ:

سہیل عباس، ڈاکٹر ''آزاد بحیثیت قواعد نگار''، مشمولہ: آزاد صدی مقالات مرتبین: ڈاکٹر تحسین فراقی، ڈاکٹر ناصر عباس نیّر، شعبہ اردو اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۲۸۹

ج۔ مجلّہ، جریدہ یا رسالہ میں شامل مقالہ کا حوالہ:

عزیز ابن الحسن، ڈاکٹر، ''اقبال: فکر وفن کا ایک امتزاج''، مشمولہ: معیار شمارہ ۷، جنوری تا جون ۲۰۱۲ء، مدیر، ڈاکٹر رشید امجد، شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد، ص ۱۵

د۔ ترجمہ کا حوالہ:

ایڈورڈ سعید (Edward Saeed)، اسلام اور مغربی ذرائع (Covering Islam) مترجم: جاوید ظہیر، مقتدرہ قومی زبان پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۸۱ء، ص ۲۸۳

ہ۔ اخبار کی کسی تحریر کا حوالہ:

سلیم الدین قریشی، ''ہم نے کیا کھویا کیا پایا''، مشمولہ: روزنامہ جنگ، کراچی، ۲۳ مئی ۲۰۰۸ء، ص ۷

و۔ مکتوب کا حوالہ:

مکتوب مالک رام بنام گیان چند، مورخہ ۴ اگست ۱۹۸۶ء

ز۔ ریکارڈ یا ذخیرے کا حوالہ:

Descriptive Catalogue of Qaid-e-Azam papers:F.262/100

ح۔ انٹرنیٹ، آن لائن دستاویز کا حوالہ:

http://hin.minoh.osaka-u.ac.jp/urdumetresample/urdu0527.html (مورخہ: ۱۹ جولائی ۲۰۱۱ء: بوقت ۸:۲۴ رات)

☆ مقالے کے آخر میں کتابیات شامل نہ کی جائیں۔

☆ مندرجات کی تمام تر ذمہ داری محققین/مقالہ نگاروں پر ہوگی۔

☆ معیار میں اشاعت کے لیے آنے والے مقالات تاریخ موصولی کی ترتیب سے شائع کئے جاتے ہیں۔ نیز کسی انتظامی مصلحت کے تحت مقالے کی اشاعت کسی وقت بھی روکی جاسکتی ہے۔

☆ جو مقالہ درج بالا ضوابط پر پورا نہیں اترے گا اسے ناقابل اشاعت سمجھا جائے۔ دوبارہ ارسال کئے جانے کی صورت میں اسے انتظار کی فہرست میں رکھا جائے گا۔

بسم الله الرحمن الرحيم

تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

معیار

۲۳

(جنوری۔جون ۲۰۲۰ء)

شعبہ اُردو
کلیہ زبان و ادب
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی
اسلام آباد

ہائر ایجوکیشن کمیشن پاکستان سے منظور شدہ

سرپرست:

پروفیسر ڈاکٹر محمد معصوم یاسین زئی، امیر جامعہ

نگران:

پروفیسر ڈاکٹر هذال بن حمود العتيبي، صدر نشین جامعہ

مدیر:

ڈاکٹر عزیز ابن الحسن

مجلسِ مشاورت:

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، پروفیسر ایمریطس، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری، سابق صدر شعبۂ اردو، اورینٹل کالج، لاہور
ڈاکٹر روبینہ شہناز، صدر شعبۂ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
سویامانے یاسر، ایسوسی ایٹ پروفیسر، اوساکا یونیورسٹی، جاپان
ڈاکٹر محمد کیومرثی، صدر شعبۂ اردو، تہران یونیورسٹی، ایران
ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی، ڈین شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، انڈیا
پروفیسر قاضی افضال حسین، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، انڈیا
ڈاکٹر صغیر افراہیم، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، انڈیا
ڈاکٹر جلال سیدان، صدر شعبۂ اردو، انقرہ یونیورسٹی، ترکی

رابطے کے لیے:

شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، ایچ-۱۰، اسلام آباد
ٹیلی فون: 051-9019506

برقی پتہ: meyar@iiu.edu.pk

ویب سائٹ: http://www.iiu.edu.pk/mayar.php

ملنے کا پتہ: بک سینٹر: ادارہ تحقیقات اسلامی، فیصل مسجد کیمپس، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد
ٹیلی فون: 5-051-9261767

ترتیب و تزئین: محمد اسحاق خان، حسن مجتبیٰ

ٹائٹل: زاہدہ احمد

ISSN:2074-675X

ترتیب

ابتدائیہ

۱	رائے مُنّو لال تھامسن، سِوَل انجینئرنگ کالج، رڑکی ایک گمنام مترجم	ساجد صدیق نظامی	۹
۲	ترجمہ میر سوز در 'تذکرۂ شعرائے اردو'، از خیراتی لعل بے جگر	ڈاکٹر زاہرہ نثار	۳۷
۳	اردو اور چینی میں رنگوں کے نام اور ان کا استعمال: تقابلی مطالعہ	ڈاکٹر ظفر احمد/شن ژن من	۵۷
۴	ادبی تحقیق میں مکتوبات کی موضوعاتی اہمیت	محمد عامر سہیل	۶۵
۵	شمس الرحمٰن فاروقی کے تنقیدی نظریات پر اعتراضات (اُردو کا ابتدائی زمانہ کے تناظر میں)	محمد سہیل اقبال/ محمد راشد اقبال	۷۹
۶	علمی متون میں ثقافتی حوالوں کے ترجمے کے مسائل	ماریہ ترمذی/ ڈاکٹر غلام فریدہ	۹۳
۷	اُسلوب: فنی اصطلاح یا شخصی عکس	ڈاکٹر عبدالودود قریشی	۱۰۱
۸	کلیاتِ صبیح رحمانی: ماحولیاتی تنقیدی تناظر میں	محمد الیاس (الیاس بابر اعوان)	۱۱۱
۹	ناصر عباس نیر کے افسانوں میں نفسیاتی حقیقت نگاری	محمد نصر اللہ	۱۲۱
۱۰	انور مسعود کی شاعری میں طنز و مزاح کا المیّاتی پہلو	آمنہ بی بی / ڈاکٹر قرۃ العین طاہرہ	۱۴۷
۱۱	ملی نغموں میں جذبہ وطنیت کی روایت	انصر عباس/ ڈاکٹر کامران عباس کاظمی	۱۶۹
۱۲	اردو افسانہ ''کفن'' متنی تنقید کے تناظر میں	ڈاکٹر طاہر نواز	۱۸۷
۱۳	نقاد کی پیمائش	حافظ صفوان محمد	۲۰۱

۱۴ اسطورہ اور ڈاکٹر سلیم اختر کے افسانے — ڈاکٹر ناہید ناز — ۲۲۳

۱۵ یوسف عزیز مگسی کا افسانہ ''تکمیلِ انسانیت''؛ بازیافتِ متن کا حال اور تنقیدی قرات — ڈاکٹر فیصل ریحان — ۲۳۷

☆☆☆

• اختصاریہ (Abstract) (شمارہ-۲۳) — ڈاکٹر مظہر علی طلعت / محمد اسحاق خان — ۲۵۱

ابتدائیہ

ہماری موجودہ صورتحال خواہ سیاسی ہو یا ادبی اتنی سادہ نہیں کہ سب میٹھا میٹھا ہے۔ جہاں نئی ترقیاں ہیں وہاں شکستگی اور تخریب بھی نہایت شدت سے اچھا آپ دکھا رہی ہے۔ نطشے نے ۱۰۰ سال قبل کہا تھا کہ جب آپ اوپر جانے والی سیڑھیاں چڑھتے ہوئے کسی ایک سیڑھی کو پھلانگ جاتے ہیں تو سیڑھی کا وہ قدمچہ آپ کو اپنی ابدی یاداشت میں محفوظ کر لیتا ہے اور آپ کو دوبارہ واپس لے آتا ہے کیونکہ آپ اس کے پھلانگنے کے جرم کے مرتکب ہوئے تھے۔ یہی کچھ تاریخی ارتقا اور سفر میں بھی ہوتا ہے۔ ہمیں اپنی ادبی اور لسانی مدارج کی تمام سیڑھیوں کو پھلانگنے سے بچنا ہوگا یعنی تمام ادبی اور لسانی ارتقا کے سفر میں ہر دور، ہر پڑاؤ پر پیدا ہوئے بڑے سوال ہمیں ہمیشہ پکار پکار کر واپس بلاتے رہیں گے۔ ادبی سفر میں ادبی مناقشوں اور معرکوں نے بھی کئی اہم ناحل شدہ سوالات ہمارے سامنے رکھے تھے جن کو ہم فراموش کر چکے۔ اب مفاہمت کا ماحول ان سوالات کے جوابات کے لیے ہمیں فراموشی میں ڈال رہا ہے جب کہ ان پرانے ادبی ولسانی زخموں پر پھایا رکھنے کا فریضہ ہمارا ان سوالات پر باقاعدہ ایک مؤقف کو اختیار کرنا ہے۔ آج کل کے سوالات میں مابعد جدیدیت نے سوالات کی جون ہی تبدیل کر دی ہے لیکن ہماری اپنی ادبی تاریخ کے روایتی سوالات پر ہمیں ایک الگ رویہ اور انداز اختیار کر کے اپنی ادبی روایت سے زندہ شخصی رابطہ مستحکم کرنا ہوگا۔ ان سوالات میں ادب اور زندگی کے تعلق کو زندہ اور توانا کرنا ہوگا۔ ادب کو پاکستانی معاشرتی اور سیاسی شکستگی کے سامنے بند باندھنے کے لیے اپنا حصہ ڈالنا ہوگا۔ ادب اور پاکستانی عوام کا زندہ اور فعال تعلق آج کا اہم ترین مسئلہ اور سوال ہے۔ سیاست و ریاست کے منتظمین کی فکری سطحوں کو اعلیٰ آدرشوں سے وابستہ کرنا آج کے ادب کا اہم فریضہ اور ضرورت ہے۔

ادب کے انہی فرائض کی بجا آوری کے لیے شعبہ اُردو کا مجلّہ معیار قائم ہوا ہے۔ اس فریضے کو تحقیقی و ادبی

خدمات کے ذریعے پورا کیا جا رہا ہے۔ اس عمل میں ہائر ایجوکیشن کمیشن آف پاکستان ان جرائد اور خصوصاً معیار کی حوصلہ افزائی اور سرپرستی سے ادب کو زندگی سے فعال تعلق کے لیے کوشاں ہے۔ تحقیقی و تخلیقی جرائد کے منتظمین کے باقاعدہ اجلاس بلا کر ان جرائد کے تحقیقی اور متنی معیار کو بہتر بنانے کے لیے ہائر ایجوکیشن کمیشن آف پاکستان میں ابلاغِ علم و دانش کے عمل ہمہ تن مصروف ہے۔

دنیا بھر میں اور پاکستان میں کرونا کی موجودہ صورتحال کی وجہ سے جہاں زندگی کے دیگر شعبے متاثر ہوئے ہیں وہاں تعلیمی ادارے بند ہونے کی وجہ سے یونیورسٹی کے تحقیقی مجلّے بھی قدرے تاخیر کا شکار ہوئے ہیں۔ تاہم ہماری کوشش رہی ہے کہ مجلّہ معیار بلاتعطل شائع ہوتا رہے۔

موجودہ جریدے میں تخلیقی ادبی اور تحقیقی نوعیت کے مضامین کو منتخب کر کے شائع کیا جا رہا ہے اور کوشش کی جا رہی ہے کہ نئے محققین کو اس میدان میں زیادہ سے زیادہ موقع فراہم کیا جائے۔ امید ہے کہ منتظمین معیار کی یہ کوشش ادب کی ترقی میں مدد اور معاون ثابت ہوگی۔

ڈاکٹر عزیز ابن الحسن

ایڈیٹر معیار

ساجد صدیق نظامی

اسسٹنٹ پروفیسر (اردو)

گورنمنٹ ایم۔اے۔او۔کالج، لاہور

رائے مُنّولال

تھامسن سِوَل انجینئرنگ کالج، رڑکی کے ایک گمنام مترجم

Urdu prose made some headway at first, during the 17th century. For a long time Urdu writers were interested only in pure literary texts. They did not focus on the disciplines of modern knowledge. After the rise of British power in India some attention was paid, in the early 19th century, to a few scientific topics. This work undertook privately in various parts of India. Meanwhile the British rulers also realized that the people of the sub-continent should be taught modern scientific subjects in their own language. In 1847, a Civil Engineering College (Later, Thomason Engineering College) was established in Roorkee (Uttarakhand, India). The purpose was to recruit and train overseers for public civil works. Urdu was picked as the medium of instruction for local students in this College. Engineering books were translated from English into Urdu. But it is also a fact that, contribution of this College to technical and scientific prose in Urdu is ever ignored and no remarkable effort has been made to acknowledge it. Rai Munnu Lal was one of the translators and compilers of College. In the first part of this article, a brief introduction of College is presented. Subsequently, contribution of Rai Munnu Lal to technical and scientific prose in Urdu has been explained and analyzed..

اردو زبان پر عام طور یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ یہ بڑی حد تک جدید سائنسی مباحث بیان کرنے سے قاصر ہے۔ اگرچہ اس نوعیت کے بیانات ایک علیحدہ بحث کے متقاضی ہیں لیکن اس مفروضے کی ایک بڑی وجہ ان امورات سے بے خبر ہونا ہے جو ماضی میں مختلف اداروں اور افراد کی جانب سے ظہور میں آتے رہے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ متفرق سائنسی موضوعات کو اردو زبان میں بیان کرنے کے حوالے سے متعدد کوششیں اٹھارھویں صدی کی تیسری ہی دہائی میں شروع ہو گئی تھیں۔

حیدر آباد دکن میں ۱۸۳۴ء میں نواب شمس الامراء کی سرپرستی میں دارالترجمہ کی بنیاد رکھی گئی۔ جہاں ریاضی، طبیعات، کیمیا، علم الادویہ، جیومیٹری، فلکیات اور دیگر علوم پر مختلف کتب یورپی زبانوں سے اردو میں ترجمہ کی گئیں۔ شمس الامراء نے اس مقصد کے لیے چند یورپی فاضلین کو بطور خاص ملازم رکھا ہوا تھا۔ نیز انھوں نے 'مدرسہ فخریہ' بھی قائم کیا تھا جہاں طب کی تعلیم سائنسی بنیادوں پر دی جاتی تھی۔[1]

اسی دور میں لکھنؤ میں نصیر الدین حیدر کی سرپرستی میں سائنسی علوم سے متعلق چند کتب انگریزی سے اردو میں منتقل ہوئیں۔ سیموئل جانسن کے معروف انگریزی ناول The History of Rasselas, Prince of Abissinia کو اردو میں 'تواریخ راسلس' کے عنوان سے منتقل کرنے والے کمال الدین حیدر عرف محمد میر لکھنوی نے بھی اس دور میں سائنسی موضوعات پر تقریباً اٹھارہ کتب کو اردو میں منتقل کیا۔[2]

دہلی کالج اور ۱۸۴۳ء میں قائم ہونے والی دلی ٹرانسلیشن سوسائٹی کی خدمات بھی اس حوالے سے بہت نمایاں ہیں۔ کالج اور سوسائٹی کے زیر اہتمام متنوع علوم پر تقریباً سوا سو کتب ترجمہ کی گئیں،[3] جن میں نمایاں تعداد سائنسی کتب کی تھی۔ سوسائٹی کے کارپرداز اس حوالے سے خاصے روشن خیال ثابت ہوئے کہ اس زمانے میں انھوں سے اردو میں ترجمے کے جو اصول وضع کیے تھے، بڑی حد تک آج بھی غیر متعلق نہیں ہوئے ہیں۔

انیسویں صدی میں ہی انھی اداروں اور کاوشوں میں ایک نام تھامسن انجینئرنگ کالج، رڑکی (پہلا نام: سول انجینئرنگ کالج، رُڑکی) کا بھی ہے۔ رڑکی، سہارن پور اور ہردوار کے قریب ایک قصبہ، جو اُس وقت شمال مغربی صوبے یا اتر پردیش کا حصہ تھا۔ آج کل رڑکی شہر، ریاست اتراکھنڈ کا حصہ ہے۔ اس کالج کا امتیاز یہ تھا کہ اس کے قیام ۱۸۴۷ء سے لے کر تقریباً ۱۸۷۰ء تک ہندوستانی باشندوں کو انجینئرنگ اور سول ورکس Civil Works کی جملہ تعلیم اردو زبان میں دی جاتی رہی۔

اس کالج کے قیام کا پس منظر یہ تھا کہ دوسری اینگلو مراٹھا جنگ (۱۸۰۵ء۔۱۸۰۳ء) سے لے کر دوسری جنگ پنجاب (۱۸۴۹ء) کے خاتمے پر انگریز شمال مغربی صوبہ جات (اُتر پردیش)، صوبہ جاتِ وسطی (مدھیہ پردیش)، بہار، مہاراشٹر، گجرات، راجستھان، سندھ، بلوچستان، شمال مغربی سرحدی صوبے (خیبر پختونخواہ) پر بلاواسطہ یا بالواسطہ متصرف ہو چکے تھے۔ ان علاقوں پر سیاسی لحاظ سے غلبہ برقرار رکھنے کے لیے ضروری تھا کہ یہاں کے قدرتی وسائل (مثلاً دریاؤں، زرخیز زمینوں، زرعی پیداوار وغیرہ) سے حتی المقدور فائدہ اٹھایا جائے۔ دوم یہ کہ یہاں پہ

عمومی ترقیاتی کاموں کا جال سا بچھا دیا جائے جیسا کہ پہلے سے موجود سڑکوں کو ترقی دی جائے، نئی سڑکیں اور راستے بنائے جائیں، ریلوے ٹریک بچھائے جائیں، تار (ٹیلیگراف) کا نظام قائم کیا جائے وغیرہ وغیرہ۔ اس حکمتِ عملی کا انھیں دوہرا فائدہ یہ ہونا تھا کہ جہاں یہ کام ہندوستانی باشندوں کی نظر میں ان کی قدر بڑھاتے وہیں ان سب علاقوں میں انگریز سپاہ کی بآسانی نقل و حمل اور دور دراز کے علاقوں تک ان کی رسائی کو ممکن بناتے۔ یوں انگریزی اقتدار کی قوتِ نافذہ میں اضافہ ہوتا۔

مذکورہ بالا دور ہی میں ایسٹ انڈیا کمپنی گنگا اور جمنا سے منسلک آبپاشی کے نظام کو بھی ترقی دے رہی تھی۔ ۱۸۱۷ء میں جمنا کے مغربی کنارے سے جبکہ ۱۸۲۲ء میں جمنا کے مشرقی کنارے سے نہریں جاری کی گئی تھیں۔[4] اسی طرح کمپنی گنگا سے منسلک آبپاشی کا نظام جاری کرنے کی خواہش رکھتی تھی۔ لہٰذا ان مشکل اور طویل مدتی منصوبوں کے لیے بھی ماہر سول انجینئرز اور ان کے معاونین کی ضرورت تھی جو اس نوعیت کے کاموں کو تکمیل تک پہنچا سکیں۔

شمالی ہند میں Civil Works کے جاری اس عمل کے پس منظر کے ساتھ ساتھ اس طرف بھی توجہ دینا ضروری ہے کہ اس دور میں اشاعتِ تعلیم کے حوالے سے کمپنی کی عمومی پالیسی کیا تھی؟

۱۸۱۳ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی کا بورڈ آف ڈائریکٹرز کافی بحث مباحثے کے بعد اس نتیجے پر پہنچا کہ کمپنی کے مقبوضات میں تعلیم کی اشاعت کی ذمہ داری کمپنی کی ہے۔ اب اس کی عملی صورت کیا ہو؟ مغربی علوم کی تعلیم ہو اور انگریزی زبان کی ترقی پیشِ نظر ہو یا مقامی علوم اور مقامی زبانوں کی سرپرستی کو مقدم رکھا جائے؟ یا پھر ان دونوں صورتوں کی آمیزش ہو یا کسی ایک نقطہ نظر کا غلبہ ہو؟ اس نوعت کے دقت طلب اور مشکل موضوعات پر بہت سالوں کمپنی کے اہلکاروں میں بحث مباحثہ ہوتا رہا۔ یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ اکثر اوقات متعلقہ انتظامی اہلکاروں کے ذاتی خیالات بھی اس نوعیت کی پالیسی پر اثر انداز ہوتے تھے۔

یہاں تک کہ ۱۸۴۳ء میں شمال مغربی صوبے کے تعلیمی ادارے حکومتِ بنگال کے انتظام سے نکل کر صوبائی حکومت کے انتظام میں آ گئے۔ شمال مغربی صوبے کے اس وقت کے لیفٹیننٹ گورنر جیمز تھامسن (۱۸۵۳ء۔ ۱۸۴۳ء) اس بات کے موَید تھے کہ مقامی لوگوں کو ان کی مادری زبانوں میں تعلیم دی جائے۔ اس کے علاوہ، وہ تعلیمِ عامہ کے بھی طرف دار تھے۔[5]

یوں تو اس وقت شمال مغربی صوبے میں انگریزوں کے زیرِ انتظام تین کالج (دہلی کالج، آگرہ کالج، بنارس کالج) قائم ہو چکے تھے اور نو (۹) اینگلو ورنیکولر اسکول بھی خدمات انجام دے رہے تھے، مگر فنّی اور تکنیکی تعلیم کے لیے مخصوص ادارہ کوئی نہیں تھا۔

لہٰذا کمپنی کے مقبوضات میں عام طور پر اور خاص کر شمال مغربی صوبے میں جاری Civil Works کے لیے اہلکار مہیا کرنے کے لیے ۲۵ر نومبر ۱۸۴۷ء کو سول انجینئرنگ کالج، رڑکی کا قیام عمل میں لایا گیا۔ ابتدا میں کالج کا نام College for Civil Engineers, Roorkee رکھا گیا اور لیفٹیننٹ آر۔ میکلیگن Lieutinent Robert Mclegan کو کالج کا پرنسپل مقرر کیا گیا۔ ۱۸۵۴ء میں کالج کا نام تبدیل کر کے تھامسن انجینئرنگ کالج، رڑکی رکھ دیا گیا۔ آغاز میں طلبا کے تین زمرے قائم کیے گئے، دو زمرے یورپی کمیشنڈ اور نان کمیشنڈ افسروں کے لیے جبکہ تیسرا زمرہ مقامی ہندوستانی طلبا کے لیے مخصوص کیا گیا۔ کالج کی ابتدائی تاریخ اور تنظیم کے لیے مجلہ تحصیل، شمارہ ۴، میں راقم کا مفصل مضمون اردو میں فنی و تکنیکی نثر: تھامسن انجینئرنگ کالج، رڑکی کی خدمات ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔[6]

اس امر کا کوئی ثبوت تو نہیں مگر قیاس ہے کہ کالج کے قیام سے لے کر کم از کم ۱۸۷۰ء تک مقامی طلبہ کے لیے ذریعہ تعلیم کے لیے اردو زبان کو اختیار کیا گیا۔ کالج کی مساعی سے قبل سِوَل انجینئرنگ کے موضوعات پہ اردو میں کوئی کام نہیں ملتا تھا۔ اگرچہ ریاضیات، ہیئت، فلکیات، جغرافیہ، جبر و مقابلہ، مساحت وغیرہ پہ کچھ نہ کچھ مواد ہم دست تھا لیکن سول انجینئرنگ سے متعلقہ موضوعات اردو میں منتقل نہیں ہوئے تھے۔ لہٰذا کالج انتظامیہ نے اس حوالے سے بنیادی نوعیت کے مضامین پر کتب ترجمہ کروانی شروع کیں۔

اس سلسلے کا آغاز ۱۸۵۰ء سے قبل ہی ہو گیا تھا۔ ۱۸۵۰ء کے بعد سے تسلسل سے مطبوعات سامنے آنا شروع ہو گئیں۔ زیادہ کتب تو اردو میں ہی شائع ہوئیں لیکن چند کتب کے ناگری حروف میں بھی شائع ہوئیں۔ اس زمانے کی چند دستیاب کتب بکھری ہوئی حالت میں برصغیر کے مختلف کتب خانوں میں موجود ہیں۔ لیکن افسوسناک امر یہ ہے کالج کی اردو کتب کا کوئی باقاعدہ ریکارڈ نہیں ملتا اور نہ کسی ماخذ میں ایسی کوئی فہرست ملتی ہے جس سے اندازہ ہو سکے کہ کالج سے کتنی اردو مطبوعات شائع ہوئیں اور کب کب شائع ہوئیں۔ خواجہ حمید الدین شاہد نے اردو کا سائنسی ادب میں کالج کی کتب کا تذکرہ تو کیا ہے مگر ان کی متعارفہ کتب کی تعداد محض سات (۷) ہے۔[7]

راقم،اردو میں فنی و تکنیکی نثر اور رڑکی کالج کی خدمات کے حوالے سے ایک مفصل تحقیقی منصوبے پر کام کر رہا ہے۔اسی تلاش و تحقیق کے دوران راقم نے پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور کے ذخیرۂ محمد حسین آزاد، ذخیرۂ پنڈت کیفی اور ذخیرۂ شیرانی سے، نیز مختلف آن لائن مآخذ archives.org, rekhta.org سے کالج کی مختلف کتابوں تک رسائی حاصل کی ہے۔ کچھ مزید معلومات ان کتب کے اندرونی پس اوراق پہ چھپے اشتہارات سے میسر آئی ہیں۔یوں پہلی مرتبہ رڑکی کالج سے شائع ہونے والی چونتیس (۳۴) اردو اور ۳ ناگری حروف میں) کتب کی فہرست تیار کی گئی ہے۔ ذیل میں ایک جدول ترتیب دیا گیا ہے جس کے ذریعے کتب کے نام، ان کے مصنفین و مترجمین، سنہ اشاعت اور تعداد صفحات، جیسی معلومات درج کی جارہی ہیں۔ جہاں کچھ معلومات میسر نہیں آسکیں وہاں---کا نشان لگادیا گیا ہے۔ نیز یہ فہرست چونکہ اب تک کے تحقیقی کاموں میں پہلی مرتبہ مرتب کی گئی ہے، اس لیے اس میں مزید بہتری کی گنجائش یقیناً باقی ہے۔

نام کتاب	مصنف/مترجم	سنہ اشاعت	صفحات
۱ ۔اصول علم جغرافیہ اور ترکیب بنانے نقشہ کرّہ زمین کی	منّولال	۱۸۵۰ء	۱۴۹
۲ ۔رسالہ در باب مضبوطی اشیائے سامانِ عمارت	منّولال	۱۸۵۱ء	۴۹
۳ ۔رسالہ در باب راجباہوں کے	منّولال	قبل از ۱۸۵۳ء	---
۴ ۔رسالہ در باب پلوں دریاؤں ہند کے	منّولال	۱۸۵۴ء	۹۳
۵ ۔اصولِ جبر و مقابلہ	منّولال	قبل از ۱۸۵۸ء	۲۸۴
۶ ۔رسالہ در باب تعمیر عمارت	منّولال/بہاری لال	۱۸۵۶ء	۱۶۰
۷ ۔استعمالِ جرّ ثقیل	منّولال/بہاری لال	۱۸۵۶ء	۱۴۱
۸ ۔رسالہ در بیان کھدائی مٹی	بہاری لال	۱۸۵۴ء	۵۴
۹ ۔پیائش خسرہ یعنی ہندوستانی طور پر پیائش کھیتوں کی	بہاری لال	قبل از ۱۸۵۸ء	۹۷
۱۰۔رسالہ علم مساحت	بہاری لال	قبل از ۱۸۵۸ء	۱۶۴
۱۱ ۔تعریف ہندسہ اور اس کی حدود (اصولِ علم ہندسہ)	بہاری لال	قبل از ۱۸۵۸ء	۱۴۴
۱۲۔در باب فنِ نجاری	بہاری لال	۱۸۷۰ء	۱۲۰

۱۳۔رسالہ پلوں کے بیان میں	بہاری لال	۱۸۸۶ء طبع سوم	۶۰
۱۴۔ مجموعہ سامانِ عمارت	بہاری لال	۱۸۸۸ء	۱۳۵
۱۵۔بیان نقشہ کھینچنے طرح طرح کی محرابوں کا جو تعمیر مکانات میں مستعمل ہیں	کنہیالال	۱۸۵۴ء	۱۹
۱۶۔رسالہ در بیان داغ بیل لگانے سڑکوں ونہروں کے خم دار حصوں کا	کنہیالال	۱۸۵۴ء	۳۷
۱۷۔رسالہ در باب آلاتِ پیمائش وترکیب پیمائش	کنہیالال	۱۸۵۷ء طبع دوم	۱۷۶
۱۸۔بیان لوکارتم واستعمال ٹیبل لوکارتم	شنبھوداس	۱۸۶۲ء	۲۲
۱۹۔رسالہ در باب پیمائش	شنبھوداس	۱۸۶۹ء	۲۲۴
۲۰۔امثال تخمینہ عمارات	شیخ بچا	۱۸۶۳ء	۴۲
۲۱۔رسالہ علم مساحت	موہن لال	قبل از ۱۸۵۸ء	۲۲۰
۲۲ ۔ قواعد حساب متعلقہ فنِ انجینئرنگ	لالہ جگ موہن لال	۱۸۸۵ء طبع دوم/سوم	۳۲
۲۳۔سوالات تحریر اقلیدس	---	قبل از ۱۸۵۸ء	۱۷
۲۴۔ترکیب پیمائش جریب اور پلین ٹیبل	---	قبل از ۱۸۵۸ء	۸۷
۲۵۔ہدایت مبتدی اردو میں	---	قبل از ۱۸۵۸ء	۳۸
۲۶۔ قاعدے علم حساب کے	---	قبل از ۱۸۵۸ء	۱۰۴
۲۷۔نقشہ ضلع سہارن پور	---	قبل از ۱۸۵۸ء	---
۲۸۔ٹریورس ٹیبل(Boileau's Traverse Table)	---	قبل از ۱۸۵۸ء	---
۲۹۔کنوؤں کی بنیادوں میں	---	قبل از ۱۸۵۸ء	---
۳۰۔کتاب نہر گنگ کی (اردو میں)	---	قبل از ۱۸۵۸ء	---
۳۱۔کھگول ونود (ناگری رسم الخط میں) (Conversations in Astronomy)	کُنج بہاری لال	قبل از ۱۸۵۸ء	۲۲۲
۳۲۔دَشملب دیپکا (ناگری رسم الخط میں) (Treatise on Decimal Fractions)	پنڈت بنسی دھر	قبل از ۱۸۵۸ء	۲۲

۳۳۔کتاب نہر گنگ کی (ناگری رسم الخط میں) --- --- قبل از ۱۸۵۸ء ---

34. Vocabulary in English and Oordoo and
Dictionary in Oordoo and English --- 1854 155

کالج کی دستیاب تصانیف وتالیفات کے جائزے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ کالج کے نمایاں مصنفین و مؤلفین میں رائے منّو لال (فرسٹ نیٹو ماسٹر First Native Maste بعد ازاں ہیڈ نیٹو ماسٹر Head Native Master)، لالہ بہاری لال (فرسٹ نیٹو ماسٹر، بعد ازاں ہیڈ نیٹو ماسٹر)، کنہیا لال (سب اسسٹنٹ سول انجینئر Sub Assistant Civil Engineer) شنبھو داس (اسسٹنٹ نیٹو ماسٹر، نیٹو سرویئنگ ماسٹر Native Surveying Master)، شیخ بیچا (اسسٹنٹ نیٹو ماسٹر، سیکنڈ نیٹو ماسٹر Second Native Master)، موہن لال اور جگ موہن لال شامل تھے۔

کالج کی تاریخ اور تنظیم سے متعلقہ مآخذ (مثلاً کالج پراسپیکٹس، کالج کیلنڈرز وغیرہ) اِن صاحبان کے بارے میں نہایت بنیادی اور ابتدائی معلومات فراہم نہیں کرتے۔ کالج کے مترجمین اور اساتذہ میں منو لال اور بہاری لال نمایاں ہیں۔ منو لال سے پانچ (۵) جبکہ بہاری لال سے سات (۷) تراجم وتالیفات یادگار ہیں۔ جبکہ دو کتب کی تالیف میں ان دونوں اصحاب کا اشتراک رہا۔ کنہیا لال سے تین (۳) اور شنبھو داس سے دو (۲) تالیفات یادگار ہیں۔ شیخ بیچا، موہن لال اور جگ موہن لال ایک ایک تالیف کے مؤلف ہیں۔

ذیل میں کالج کے استاد اور مترجم رائے منو لال کی دستیاب تالیفات کا جائزہ لیا جارہا ہے۔ نیز اس سے قبل ان کے دستیاب حالات زندگی بھی بیان کیے جاتے ہیں۔

منو لال کے حالاتِ زندگی سے متعلق ابھی تک صرف ایک ہی ماخذ کچھ معلومات فراہم کرتا ہے۔

Karen Isaken Leonard کے مطابق منو لال کے والد کا نام رائے سوہن لال تھا۔ استھانہ کائستھ تھے اور دہلی میں رہتے تھے۔ رائے سوہن لال نے دہلی پہ انگریزی عملداری کے بعد انگریزوں کی نوکری کرلی اور آگرہ آگئے۔ یہاں انھیں محکمۂ محصولات میں جگہ ملی۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگام میں انگریزوں کی مدد کرنے پر بلند شہر میں تین گاؤں بطور جاگیر ملے۔ منو لال نے پہلے آگرہ کے انگلش میڈیم اسکول میں تعلیم حاصل کی اور بعد کو رڑکی کالج آگئے۔ یہاں تعلیم مکمل کرنے کے بعد ۱۸۴۸ء میں یہیں تدریس سے وابستہ ہو گئے۔ ۱۸۷۰ء میں حیدرآباد دکن سے سالار جنگ نے رڑکی کالج کے پرنسپل کو لکھا کہ انھیں اسی برس قائم ہونے والے حیدرآباد انجینئرنگ کالج کے لیے کوئی مناسب شخص چاہیے۔ لہٰذا منو لال حیدرآباد چلے آئے اور پرنسپل حیدرآباد انجینئرنگ کالج کے معتمد/نائب مقرر ہوئے

۔ منولال کے ایک بیٹے مرلی دھر تھے جو میور سنٹرل کالج، الٰہ آباد سے تعلیم پاکر ریاست حیدرآباد دکن میں تعلقہ دار، درجہ سوم مقرر ہوئے۔ منولال نے ۱۸۸۰ء کی دہائی کے آغاز میں ڈاکٹر اگھرناتھ چٹوپادھیائے کے اشتراک سے حیدر آباد میں اینگلو ورنیکلر گرلز اسکول قائم کیا۔ ۱۸۸۵ء میں اس اسکول میں ۵۰؍ ہندو اور ۲۶؍ مسلمان لڑکیاں تعلیم حاصل کر رہی تھیں۔ منولال نے ۱۸۸۸ء میں وفات پائی۔[8] کالج کیلنڈر ۷۲۔۱۸۷۱ء کے مطابق منولال ۱۸۴۸ء سے ۱۸۵۵ء تک کالج میں ہیڈ نیٹو ماسٹر Head Native Master بھی رہے۔[9]

منولال کی ۵؍ تالیفات کا پتہ ملتا ہے۔ جبکہ دو تالیفات کی تیاری میں وہ لالہ بہاری لال کے ساتھ شریک رہے۔ منولال کی تالیفات کا تعارف یوں ہے:

۱ ۔	اصول علم جغرافیہ اور ترکیب بنانے نقشہ کرّہ زمین کی	۱۸۵۰ء
۲ ۔	رسالہ در باب مضبوطی اشیائے سامانِ عمارت	۱۸۵۱ء
۳ ۔	رسالہ در باب راجاہوں کے	قبل از ۱۸۵۳ء
۴ ۔	رسالہ در باب پُلوں دریاؤں ہند کے	۱۸۵۴ء
۵ ۔	اصول جبر و مقابلہ	۱۸۵۸ء
۶ ۔	رسالہ تعمیر عمارت (بہ اشتراک بہاری لال)	۱۸۵۶ء
۷ ۔	استعمال جرّ ثقیل (بہ اشتراک بہاری لال)	۱۸۵۶ء

ان تالیفات میں سے 'رسالہ در باب راجاہوں کے' دستیاب نہیں ہو سکا ہے۔ باقی تالیفات و تراجم کا تعارف و تجزیہ باعتبار زمانی پیش کیا جارہا ہے۔

کتاب اصول علم جغرافیہ اور ترکیب بنانے نقشہ کرّہ زمین کے

منّو لال کی یہ تالیف ولیم ہیوز William Hghes کی کتاب Principles of Mathematical Geography; Comprehendind A Theoratical and Practical Explanation of the Construction of Maps کا ترجمہ ہے۔ اصل کتاب ۱۸۴۳ء میں تصنیف کی گئی تھی۔ منولال نے اسے ۱۸۵۰ء میں اردو میں منتقل کیا۔ یہ کتاب سکندرہ آرفن پریس، آگرہ سے شائع ہوئی۔ جب تک کالج کا اپنا پریس قائم نہیں ہوا تھا تب تک کالج کی کتابیں سکندرہ آرفن پریس، آگرہ سے ہی چھپتی تھیں۔ اصول علمِ جغرافیہ کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۶۱ء میں کالج پریس سے ہی شائع ہوا۔

سرورق کے مطابق کتاب کا مکمل نام یوں ہے: کتاب اصول علم جغرافیہ اور ترکیب بنانے نقشہ کرہ زمین کے مع مختصر بیان زمین وآب وکوہستان کے۔

اصول علم جغرافیہ کی کل ضخامت ۱۴۹ھ صفحات کی ہے۔اسے گیارہ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ص ۱۰۷ھ پر پرابواب کے ختم ہونے کے بعد چند جدولیں ہیں اور پھر ایک تتمہ ہے جو ۳۴ھ صفحات کو محیط ہے۔ابواب کی تفصیل یوں ہے:

باب اول: تعلق اور تناسبت مضمون کتاب کی اور فروع علمِ جغرافیہ سے اور اَور علموں سے اور مقام متناسب و شکل و ساخت زمین کے

باب دوم: بیان روزانہ حرکت زمین کا اور حدود کا

باب سوم: بیان سالانہ حرکت زمین اور موسموں اور منطقوں کا

باب چہارم: حرکت اور قرص چاند کی اور چاند اور سورج گرہن

باب پنجم: ترکیب کھینچنے نصف النہار کی اور دریافت کرنے عرض وطول کی

باب ششم: درست شکل جسامت زمین کی اور قوتِ جاذبہ اور ترکیب ناپنے درجے کی سطح زمین پر

باب ہفتم: بیان نقشے زمین اور جعلی کرے اور درجوں عرض اور طول کا

باب ہشتم: ترکیب بنانے نقشے کی جاری

باب نہم: مختلف ترکیبیں بنانے نقشے دنیا کے

باب دسواں: ترکیب بنانے نقشوں حصے کرے کے اور بیان نقشے مخروطی کا

باب یازدہم: ترکیب بنانے نقشے کی بطور اسطوانہ مستدیرہ کے یعنی بطور مرکیز صاحب کے

اگرچہ ابواب کے عناوین میں شتر گربگی بہت نمایاں ہے لیکن مطالب کے بیان میں ایسی کوئی خامی نہیں پائی جاتی۔ابواب کے بعد اور تتمے سے قبل جو جدولیں دی گئی ہیں ان میں مختلف اجرامِ فلکی کا سورج سے فاصلہ، مختلف سیاروں کے چاندوں کا قطر، ان کی گردش کا زمانہ، سیاروں سے ان چاندوں کا فاصلہ، جیسی معلومات اعداد و شمار کی صورت میں بیان کی گئی ہیں۔

تتمے میں زمین کے مختلف براعظموں میں پائے جانے والے معروف پہاڑی سلسلوں کا تذکرہ بالخصوص کیا گیا ہے۔ نیز عمومی جغرافیائی حالات بھی بیان کیے گئے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ براعظموں کو دو حصوں میں بانٹا گیا

ہے۔ایک پرانی دنیا: ایشیا، یورپ، افریقہ۔دوسری نئی دنیا: شمالی امریکا، درمیانی امریکا، جنوبی امریکا۔اسی طرح دنیا کے بڑے بڑے صحراؤں کا تعارف بھی کروایا گیا ہے۔

کتاب کے بیشتر موضوعات عمومی دل چسپی کے ہیں۔مترجم کی توجہ بھی عام طور پر سلیس اور رواں ترجمے کی طرف ہے۔لہٰذا ان دونوں اوامر کے باعث کتاب کے مطالب اور اُن کا بیان، کسی بھی سطح کے قاری کی دل چسپی قائم رکھتے ہیں۔

کتاب کا آغاز یوں ہوتا ہے:

> تعلق اور تناسبت علموں کی باہم علم جغرافیہ کے پڑھنے سے، جس پر یہ رسالہ مشتمل ہے، اور فروع علم کی بہ نسبت بخوبی ظاہر ہے۔علم جغرافیہ میں واسطے علم صحیح شکل اور وسعت کرہ زمین کی اور اس کے مرتبے کے اجرام فلکی میں اور ترکیب مقرر کرنے اور لکھنے جدی جدی ملکوں کی میں، جو کہ سطح زمین پر واقع ہیں، علم ہیءت اور علم ہندسہ کی حاجت پڑتی ہے اور واسطے تحقیق کرنے خواص متفرقہ زمین وآب وہوا کے اور ان قانون کے جن پر کہ خواص منحصر ہیں اور بھی انتظام کے جو اُن خواصوں سے متعلق ہے، علم طبعی کی استعانت درکار ہے اور واسطے بیان کرنے حال مذہب وعدالت وحکومت ملکوں مختلفہ کی تاریخ اور علم اخلاق کی ضرورت پڑتی ہے۔جغرافیہ کو ہم بلاشک اس طرح پر ایک ایسا علم کہہ سکتے ہیں جو نوع نوع کی فروع علم کو شامل کرتا ہے۔اگرچہ مدعا اس رسالہ کا صرف ایک جز ہے، اس سبب کلیات میں سے ہے مگر، تاہم بھی بیان کرنا قرابت کا درمیان علموں کی مطالعین کو مفید ہوگا کیونکہ فروع علم میں اس طرح پر مناسبت ہونے سے علم کی خواہش اور فائدہ زبان اور بکار آمد ہوتا ہے۔[10]

درج بالا اقتباس کے سرسری مطالعے سے اس امر کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ مترجم اصل متن کی مکمل پیروی کرتے ہوئے، اسے اردو میں منتقل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں اور اس کوشش میں جملے اردو کی نحوی ساخت پر پورا نہیں اتر رہے، لیکن جیسے جیسے آگے بڑھیں یہ عیب کم سے کم ہوتا جاتا ہے۔کہیں کہیں یوں بھی ہوا ہے کہ مترجم نے لفظیات اور اصطلاحات بہت عام فہم منتخب کی ہیں مگر طویل انگریزی فقرے کے مزاج اور روح کو اردو میں منتقل نہیں کر سکے۔گو کہ اس عمل میں جملے کی ترکیب نحوی اردو سے قریب تر رہی ہے۔اس نکتے کو ذیل کے اقتباس سے سمجھا جا سکتا ہے:

گولاوٹ زمین کی، اگر ایک شخص کسی چیز کو دور سے آتے ہوئے یا جاتے ہوئے دیکھے تو معلوم ہو سکتی ہے ۔ مثلاً فرض کرو ایک شخص کنارے بحر پر کھڑا ہے اور اُس کو دور سے ایک جہاز آتا ہوا نظر آیا۔ پیشتر اُس کو مستول اور بادبان اُس کا نظر آوے گا اور بعد میں نیچے اُن کے اور انجام کو تلے اُس کے نظر آوے گی۔[11]

پورے ترجمے میں یہی درج بالا رنگ کچھ کمی بیشی کیے ساتھ چلتا رہتا ہے۔ نقشے بنانے کی ترکیب بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

اس کے بیان کرنے کی کچھ حاجت نہیں ہے کہ وہی خط جو شکل میں نقطہ دار کھینچے ہیں، ہمیشہ پنسل سے کھینچنے چاہئیں کہ وہ بعد اختتام ہونے نقشہ کے، مٹ سکیں کیونکہ اس شکل میں جس کا ہم بیان کرتے ہیں ، بہت سے خط ہیں اور اس میں طالب علم کو ابتری میں پڑ جانے کا بہت اندیشہ ہے۔ اس سبب سے ہم نے ایک اور شکل ششم جس میں اس طور کا نقشہ ختم ہے، وے ہے۔ دائروں مساوی العرض کو درمیان کے نصف لنہار پر خط استوا سے بہ سمت قطب ۱۰، ۲۰، وغیرہ شمار کرنا چاہیے اور نصف النہار کو بھی دونوں طرف اس کے دس بیس وغیرہ ۱۸۰ درجے تک یعنی نصف دائرے تک شرق اور غرب کو شمار کرنا چاہیے۔[12]

مختلف موضوعات کی بہتر تفہیم کے لیے متعدد شکلوں سے بھی کام لیا گیا ہے۔ ایسے مقامات پر شکلوں پر مختلف نقاط کی نشاندہی کے لیے انگریزی کے بجائے اردو کے حروف تہجی اختیار کیے گئے ہیں۔ ایک ایسے ہی مقام کی مثال:

شکل چہار دہم میں فرض کرو ب ص، دج، دو دائرے مساوی العرض ہیں اور جگہ درمیان اُن کی ایک حصے سطح کروی کا ہے، اگر ایک مخروط اس طور پر کھنچا ہوا خیال کریں کہ اضلاع اس کے، سطح کرے پر برابر فاصلے پر دونوں دائرے مساوی العرض سے مس کریں تو دائرے مساوی العرض سطح مخروطی پر اُن دائروں سے منقش ہوں گی۔ جو چوٹی اس کو مرکز قرار دے گی، ان نقطوں میں گزرتی ہوئی کھینچی گئی ہیں کہ نقطہ مس کرنے سے اس فاصلے پر واقع ہیں جو کہ ان دائروں کا فاصلہ سطح کرّے پر اس نقطہ سے ہے اور نصف النہار خط مستقیم درمیان چوٹی اور ان نقاط کے، جس جگہ نصف النہار درمیان کے دائرے کو تقاطع کرتے ہیں، ہوں گے، کیونکہ سطح مخروطی اور کروی درمیان کے، دائرے مساوی العرض پر بالکل منطبق ہوتے ہیں۔ اس سبب سے وے فاصلے جو کہ اس سطح پر ناپے [ناپے] جائیں گے، برابر ان کے ہوں گے جو کہ سطح کرّے پر تھے اور وے جو دائرے اوپر اور نیچے کے پر ہیں، اپنے صحیح نانپ [ناپ] سے

ذرا زیادہ ہوں گے، کیونکہ ان جگہوں پر سطح مخروطی ذرا کرّے سے دور ہے، اس سبب سے وہاں اس کی سطح زیادہ ہو گی۔[13]

اصطلاحات کے ضمن میں مترجم نے ننانوے فیصد اصطلاحیں مشرقی علم جغرافیے میں مستعمل ہی استعمال کی ہیں۔ جیسا کہ نصف النہار، خطِ استوا، محیط، طریق الشمس، ارتفاع، ارتفاعِ اعظم، اقل درجہ، سمت الراس، قوت جاذبہ، مماس، وغیرہ وغیرہ۔ انگریزی اصطلاحات نہ ہونے کے برابر ہیں۔

کہیں کہیں زبان کی قدامت اور غرابت بھی آڑے آتی ہے۔ ایک آدھ جگہ پر علاقائی لہجے کا اثر بھی معلوم ہوتا ہے۔ املا بھی اس زمانے کے مزاج کے قریب ہے۔ یائے معروف و مجہول کے لکھنے میں کوئی خاص امتیاز نہیں ہے۔ اسی طرح رموزِ اوقاف اور عبارت کو پیراگراف میں تقسیم کرنے کا اہتمام بھی نہیں ہے۔

مجموعی طور پر مترجم اپنی کاوش میں قدرے کامیاب رہے ہیں گو کہ وہ دونوں زبانوں کے نحوی مزاج کے اختلاف میں کسی ایک طرف نہیں لگ سکے۔ دوسری طرف علم جغرافیہ کے عمومی دلچسپی کے موضوعات نے خواندگی روا رکھنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

رسالہ در باب مضبوطی اشیائے سامانِ عمارت

۴۹ صفحات پر مشتمل یہ رسالہ پہلی بار ۱۸۵۱ء میں سکندرہ آرفن پریس، آگرہ سے شائع ہوا۔ اوپر یہ لکھا جا چکا ہے کہ جب تک رُڑکی کالج کے اپنے پریس نے کام نہیں شروع کیا، تب تک کالج کی مطبوعات آگرہ کے سکندرہ آرفن پریس سے ہی چھپ کے آیا کرتی تھیں۔ اسی طرح کالج کے آغاز کے سالوں میں جو چند رسائل طالب علموں کے لیے چھاپے گئے، ان کے سرِ اوراق پہ رسالے کا نمبر شمار بھی درج کیا جاتا تھا۔ نیز 'واسطے طلبائے مدرسہ رُڑکی' کی بھی تصریح کی جاتی تھی۔ اسی لیے اس رسالے کے سرورق پہ بھی یہی معلومات درج ہیں:

رسالے
جو کہ واسطے طلبائے مدرسہ رڑکی کے تیار
کیے گئے ہیں
رسالہ نمبر دوم
در باب مضبوطی اشیائے سامان عمارت کے
ترجمہ کیا ہوا منو لعل
اول نیٹو ماسٹر مدرسہ رڑکی کا سنہ ۱۸۵۱ء

اور اسی طرح باقی کے آدھے سرورق پہ انگریزی میں یہی معلومات دی گئی ہیں۔ رسالے کی اشاعت نسخ ٹائپ میں عمل میں لائی گئی ہے۔

اس رسالے کا دوسرا ایڈیشن نستعلیق کتابت میں کالج پریس سے ہی ۱۸۵۸ء میں شاءع ہوا۔ دوسری اشاعت میں اس کا نام 'رسالہ در باب اشیاء و سامان' رکھ دیا گیا نیز رسائل کی ترتیب میں اسے 'رسالہ نمبر اول' کا عنوان دے دیا گیا۔

'دیباچہ' کے عنوان سے رسالے کے آغاز میں ایک عبارت لکھی گئی ہے، جس کی عمومیت سے معلوم ہوتا ہے کہ یہی تحریر چند اور کتب پر بھی شائع کی گئی ہو گی۔ یہ عبارت اس طرح ہے:

> یے رسالے خصوصاً واسطے دوسرے فریق مدرسہ روڑکی کے، جس میں غیر متعہد افسر اور سپاہی انگریزی تعلیم واسطے عہدہ اسسٹنٹ اوور سیئر کارِ عمارت سرکاری کے پاتے ہیں، تیار کیے گئے ہیں۔ بہت سا حال ان رسالوں میں خصوصاً اول نمبر میں مطابق دستور اس نواح کے ہی گو کہ وہ بلا شک بہت جائے کام میں آسکتے ہیں۔ بہت سی باتوں میں دستور مختلف جائے پر مختلف ہوتے ہیں۔ اور اخراجات مزدوری اور اشیا کے اکثر خاص موقع پر منحصر ہیں۔ اس جہت سے تفصیل کام کی بھی ہر جگہ پر مختلف ہوتی ہے۔ اگر کوئی ایگزیکٹو افسر خواہ کوئی اور شخص جس کے ملاحظہ میں یے رسالے گذریں، مہربانی کر کر کچھ تفصیل کاروں کی جو کہ ان کے اہتمام میں ہوں، بھیج دیں تو یے رسالے اور بھی زیادہ تر مفید ہوں گے۔ ایسے حال کے واسطے پرنسپل مدرسے روڑکی بہت ممنون اور احسان مند ہو گا۔ جس جگہ کہ وہ ان شخصوں کے کم آویں گے جو کہ وہاں سے کارِ عمارت سرکاری پر کسی جگہ پر کل احاطہ بنگال میں سے بھیجے جاویں گے ۔ سوائے اس کے اس وسیلے سے وے ترکیبیں اور حکمتیں جو کہ ایک جگہ بخوبی عمل میں ہیں، دوسری جگہ بھی معلوم ہو سکتی ہیں اور کام آسکتی ہیں۔ [14]

جیسا کہ اس رسالے کے عنوان سے ظاہر ہے، اس میں کسی بھی عمارت کی تیاری میں استعمال ہوتے والے سامان کی مضبوطی سے متعلق مطالب سے بحث کی گئی ہے۔ رسالے کے آغاز میں لکھا ہے:

> جز مختلفہ کسی عمارت کے اور اشیا جس سے کہ وے تعمیر ہوتے ہیں، بموجب اپنے اپنے مقام کے عمارت میں نوع بہ نوع کی قوتوں کے زور میں ہیں۔ مضبوطی اشیاے عمارت کی تحقیق دو طرح پر ہوتی ہے۔ اول، اثر کسی قوت کا جو ایک مخصوص مقام میں مخصوص طور پر لگی ہے یعنی مقدار اور سمت اور قسم قوت کی جو کسی جز پر پڑتی ہے، قواعد معلومہ سے دریافت ہو سکتی ہے لیکن دوسرے، مضبوطی ہر ایک اس جز

کے واسطے برداشت کرنے زور کے، جو اُس پر پڑتا ہے، اس طور پر نہیں دریافت ہو سکتی تھی۔ یعنی مضبوطی کسی شے کے واسطے سہارنے ایک مخصوص قوت کے پیشتر آزمائش سے دریافت کرنا چاہیے۔

وے قوتیں جو اشیاے عمارت پر پڑتی ہیں، یہ ہیں:

۱۔ دباؤ، جیسے کہ ستون یا کھنب پر۔

۲۔ کھچاؤ جیسے کہ رسی یا زنجیر میں اکثر مقاموں پر اور بند و قینچی;238;وغیرہ کے میں۔

۳۔ آڑا زور یعنی وہ زور جو کہ لمبائی کو عمود ہوتا ہے جیسے کہ کڑیاں چھت اور اوپر کے فرش میں اور سردر میں۔

۴۔ ڈی ٹروشن یعنی وہ قوت جس سے کہ ایک حصہ کسی شے کا دوسرے سے جدا ہو کر اس پر سے ہٹ جاوے۔ مثلاً سرے بندش کے کڑی میں نزدیک جوڑ تر چھی کڑی کے یا ڈاٹ میں، جو کڑی کو لمبائی میں جوڑنے کے تئیں لگتی ہے۔

۵۔ توڑنا یا مڑوڑنا یہ قوت بہت کم عمارت میں پڑتی ہے۔ یہ اکثر بہت گہرے اور پتلے شہتیروں میں ہو سکتا ہے، جو ایک طرف کو اوپر کے وزن سے مڑ جاتے ہیں اور دونوں سروں پر پھنسے ہوتے ہیں اور جیسے کہ دُھری پہیے کے میں جس وقت کہ وہ بہت تیزی سے گردش کھاتا ہے اور اس کو یکایک کوئی روک مل جاتی ہے۔

انجام ان قوتوں کا بدرجہ کمال تھوڑا سا ٹوٹنا یا بالکل ٹوٹنا شے کا ہے:

۱۔ یعنی دباؤ میں کچل جانا

۲۔ یعنی کھنچاؤ میں کھنچ کے ٹوٹنا

۳۔ یعنی زور آڑے رخ میں مڑ کے ٹوٹنا

۴۔ یعنی ڈٹروشن، ایک طرف سے علیحدہ ہو جانا

۵۔ یعنی ٹارشن، مروڑ کے ٹوٹنا۔[15]

رسالے میں مختلف مباحث سے متعلق نقشوں اور تصویری خاکوں کو بھی شامل کیا گیا ہے۔ لیکن دوسری کتب و رسائل کی طرح موقعے پر ہی خاکے اور تصویریں نہیں بنائی گئیں بلکہ نمبر شمار دے کر انھیں رسالے کے آخر پہ اکٹھا کر دیا گیا ہے۔ اکثر جگہوں پہ مختلف اعداد و شمار کی جدولیں بنا کر مطلب واضح کیا گیا ہے۔

رسالے کی نثر کے عمومی انداز کے حوالے سے ایک اقتباس دیکھیے:

ہم وہ قوت دریافت کرتے ہیں جو کہ کوئی مخصوص شے معلومہ مساحت قاعدے کی اگر ٹھیک اسی قسم اور اسی خاصیت کی ہو جس پر آزمائش ہوئی تھی، اسی حالت میں برداشت کرے گی۔ لیکن عمل میں لانے ان قاعدوں کے میں یہ یاد رکھنا چاہیے:

ا۔ ہم کو یہ اعتبار نہیں ہو سکتا کہ قوت کسی شے ایک جگہ کی برابر قوت شے دوسری جگہ کے ہے جو کہ نقشے میں ہے اور خصوصاً لکڑی میں۔

۲ ۔ فرض کریں شے ایک سی ہیں تب ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس کی قوت اور ترکیب مطابق اوسط نقشے یا حدود کے ہے جو کہ آزمائش میں معلوم ہوئی تھی۔

۳ ۔ لکڑی کے بڑے ٹکڑوں میں سختی اور مضبوطی سب جگہ یکساں نہیں ہوتی ہے جیسے کہ چھوٹے ٹکڑوں میں جن پر آزمائش کرتے ہیں، فرض کر سکتے ہیں یا ممکن ہے۔ نابرابری بڑے ٹکڑوں میں گرہ کے سبب سے بھی ہوتی ہے۔

یہ آزمائش سے دریافت ہوا ہے کہ ٹکڑوں ایک لکڑی کے میں جو مختلف وزن کے ہیں اور سب طور پہ یکساں ہیں، زیادہ وزنی مضبوط ہوتے ہیں اور وزن مخصوص مختلف جگہوں میں ایک ہی درخت میں مختلف ہوتا ہے۔ نیچے کا حصہ درخت کا اکثر وزنی اور اس سبب سے بہ نسبت اور حصوں کے جو کہ جڑ سے دور ہیں، مضبوط ہوتا ہے۔

تنبیہ: اس قسم کے درختوں میں جو کہ درمیان سے بیرونی طرف کو بڑھتے ہیں، وہ لکڑی جو کہ نزدیک دل درخت کے ہے، بہ نسبت اوروں کے جو کہ اس سے فاصلے پر ہیں بہ سبب زیادہ عمر ہونے کے زیادہ مضبوط اور سخت اور گہرے رنگ کہ ہو گی۔ اس جہت سے دو مساوی ٹکڑوں میں جو کہ مختلف جگہ ایک درخت کے سے کاٹے جائیں گے، بلحاظ مضبوطی کے بہت فرق ہو گا۔۔۔ وے درخت جو کہ اندر کی طرف بڑھتے ہیں مثلاً بانس، سرکنڈہ وغیرہ محیط کی طرف سخت اور مضبوط ہوں گے۔[16]

اس کے باوجود رسالے کی نثر اکثر جگہوں پہ نہایت الجھی ہوئی ہے۔ جملوں کی ساخت مغلق ہو گئی ہے۔ یہ بھی نہیں ہے کہ انگریزی جملے کی ساخت کا عکس پڑتا ہو۔ منولال کے اور تراجم کا جائزہ بھی اس مطالعے کا حصہ ہے، مگر وہاں نثر کے حوالے سے ایسی غرابت کا احساس نہیں ہوتا۔ رسالے کے دیباچے کی نثر بھی ایسی ہی غرابت کا نمونہ ہے۔ معلوم نہیں کسی انگریز کا لکھا ہوا ہو جسے بعد میں کسی کو دکھایا نہ گیا ہو۔ اور ایسے جملے تو رڑکی کالج کی کسی تصنیف میں نہیں ملتے:

ایک اور لحاظ ضروری متعلق اس مضمون کتاب کے بیان کرنا باقی ہے کہ۔۔۔[17]

نثر کی اس کیفیت کے ہوتے ہوئے مطالب کی تفہیم میں بھی دقت پیش آتی ہے۔ مجموعی طور پہ رسالے کے کے مطالب کوئی بہت پیچیدہ نہیں ہیں مگر اندازِ نثر نے انھیں خاصا عجیب بنادیا ہے۔

رسالہ در باب پلوں دریاؤں ہند کے

یہ رسالہ بھی منولال نے انگریزی سے ترجمہ کیا۔ ۹۳ صفحات کی ضخامت کا یہ رسالہ جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے، ہندوستان کے دریاؤں پر پُل تعمیر کیے جانے سے متعلق فنی اور تکنیکی موضوعات کا احاطہ کرتا ہے۔ اس کی تیسری اشاعت ۱۸۵۴ء میں عمل میں آئی۔ ایک ہزار کی تعداد میں چھپنے والے اس رسالے کی قیمت ۴ آنے رکھی گئی تھی۔

سرورق کے مطابق اصل میں یہ رسالہ کرنل ایف۔ ایبٹ کا تصنیف کردہ ہے۔ سرورق کی عبارت یوں ہے:

رسالہ

در باب پلوں دریاؤں ہند کے

تصنیف کیا ہوا کرنیل ایف ایبٹ صاحب سے، بی انجنیر

احاطہ بنگال کا، ترجمہ کیا ہوا منولعل اور نیٹو ماسٹر

مدرسہ رڑکی کا

چھاپہ خانہ مدرسہ رڑکی میں چھاپا گیا

۱۸۵۴ء

کرنل فریڈیرک ایبٹ، ایسٹ انڈیا کمپنی کی فوج کی بنگال انجینئرز رجمنٹ میں کام کرتے تھے۔ اوپر بیان ہو چکا ہے کہ بنگال انجینئرز کے افسران نے ہی رڑکی کالج کی بنیاد رکھنے اور اس کی تعمیر و ترقی میں اہم کردار ادا کیا تھا۔ فریڈرک ایبٹ بھی ان میں سے ایک تھے۔[18]

رسالے کو نو ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ نیز اختتام پر 'تتمہ' کے عنوان سے کچھ ضمیمے بھی شامل ہیں۔ آغاز میں 'دیباچہ' ہے، بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کا لکھا ہوا ہے اور ترجمہ کر دیا گیا ہے۔ مترجم نے کوئی بات اضافہ نہیں کی ہے۔ ابواب کی فہرست یوں ہے:

باب اول [تمہید] (اس باب کا باقاعدہ عنوان نہیں لکھا گیا۔ صرف رسالے کا نام ہی درج کر دیا گیا ہے۔)

باب دوم بیان قوتِ متصاد محراب
باب سوم بیان پایۂ بیرونی
باب چہارم پایۂ اندرونی
باب پنجم محراب
باب ششم سڑک
باب ہفتم در باب بنیاد پُلوں کے، خصوصاً ہندوستانی دریاؤں کے
باب ہشتم در باب مناسب راستے پانی کے
باب نہم مقام پُل

'دیباچہ' میں اس رسالے کی غایتِ تصنیف، بہ وضاحت بیان کر دی گئی ہے۔ لکھا ہے:

یہ مختصر رسالہ واسطے آزمودہ اور تعلیم یافتہ انجینئروں کے نہیں ہے بلکہ اس میں تھوڑے سے آسان قاعدے صرف ان شخصوں کے درج کیے ہیں جنھوں نے کہ علم انجینئرنگ میں کچھ تعلیم نہیں پائی ہے اور اُن کو اکثر اس ملک میں پُل وغیرہ تعمیر کرانے کا اتفاق پڑتا ہے۔ میں نے اس میں صرف بیان پُلوں سنگی اور خِشتی کا کیا ہے کیونکہ وے ہی اکثر اس کام میں آتے ہیں اور مضمون پُلوں چوبی کا اس قدر وسیع ہے کہ وہ اس طور پر مختصراً بیان نہیں ہو سکتا ہے۔ پُل چوبی بہت قسم کے ہیں اور وے مبنی بہت سے مختلف قاعدوں پر ہیں۔ حساب کرنے قوتِ متصادمہ اور اَور زوروں کے میں، جو اس کے جُزوں پر پڑتے ہیں اور بیان کرنے جوڑوں وغیرہ کے میں، علم انجینئرنگ اور بڑے بڑے نقشے درکار ہیں، اس لیے وے احاطہ اس رسالہ کے سے باہر ہیں۔۔۔

اس رسالہ میں بہت سلیس طور پر حساب کیا گیا ہے تاکہ چند سوالات جو اس میں درکار ہوتے ہیں، ہو کوئی اوورسیئر کہ جس کو صرف اصولِ حساب میں تھوڑی بھی مہارت ہو حل کر سکے۔

شاید کہ یہ رسالہ واسطے کمیٹی، سڑکوں کے چھوٹے چھوٹے پلوں کی تعمیر میں، جو اکثر سڑکوں پر واقع ہوتے ہیں، مفید ہو، لیکن جبکہ کسی بڑے دریا سے کام پڑے، اس حالت میں ہمیشہ کسی آزمودہ تعلیم یافتہ انجینئر کی صلاح لینی چاہیے کیونکہ اس میں کتنی باریکیاں ہیں جو کہ موقع پر منحصر ہیں اور وے صرف آزمودہ آدمی کے خیال میں چڑھتی ہیں۔[19]

جیسا کہ دیباچے کی عبارت سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ مختصر سا رسالہ، ان پلوں کے بنانے میں کارآمد ثابت ہو سکتا ہے جو چھوٹے پیمانے پر مختلف جگہوں پر بنائے جاتے ہیں۔ اسی طرح اس میں مندرج ہدایات ان امور کا معمولی علم رکھنے والا شخص بھی سمجھ سکتا ہے اور عمل میں لا سکتا ہے۔

منولال نے رسالے کے مطالب تو بخوبی اردو میں منتقل کر دیے ہیں لیکن جملے کی نحوی ترکیب میں اردو کی پیروی نہیں کر سکے۔ ایک مثال:

قوت متصادمہ کسی محراب کی کسی نقطہ پر سمت مماس پیر یبولا کی میں، جو اس نقطے پر کھینچا جائے، ہو گی۔ 20

رسالے کی عبارت مجموعی طور پر سہل اور سلیس ہے۔ کچھ مصنف کی مطالب آسان رکھنے کا انداز اور کچھ مترجم کا سلاست کی طرف رجحان، ان دونوں اوامر نے مل کر عبارت کا مزاج تشکیل دیا ہے۔ مترجم نے انگریزی الفاظ اور اصطلاحات کے استعمال سے حتی الوسع گریز کیا ہے۔ مختلف ریاضیاتی کلیوں اور مساواتوں میں حروف تہجی بھی اردو کے استعمال کیے ہیں۔ اسی طرح شکلوں اور تصاویر میں مختلف نقاط کی نشاندہی کے لیے بھی اردو حروف تہجی کو کام میں لایا گیا ہے۔

محراب کی تعمیر کے حوالے سے باب پنجم میں لکھا ہے:

درست کی ہوئی سطح قالب پر محراب کی اینٹیں لگائی جاتی ہیں۔ وے اطراف سے لگنا شروع ہوتی ہیں اور اس میں یہ ہوشیاری رکھنا چاہیے کہ کار دونوں طرف سے یکساں چلے اور درمیان میں صرف جگہ واسطے ایک اینٹ ڈاٹ کے رہ جائے۔ ڈاٹ کی اینٹ بہت باریک پسے ہوئے مصالح سے لگانی چاہیے اور ہلکی ہلکی چوٹوں میخ چوکی سے ٹھوکنا چاہیے اور یہ لحاظ رکھنا چاہیے کہ اس میں بہت زور آزمائی نہ ہو، ورنہ محراب اطراف سے پھول جائے گی۔۔۔

بعد ڈاٹ لگنے محراب کے یعنی ختم ہونے کے، قالب کو ہٹانا چاہیے۔ مٹی کے قالب کو قوس کے نیچے سے پیشتر درمیان سے اطراف کو کھودنا چاہیے اور طرفین کو برابر ڈھانا چاہیے، ورنہ، نابرابر بیٹھنے محراب کے، سے اس پر زور بے جا پڑے گا۔۔۔

بند: ۴۰ فٹ تک کے وتر کی محراب میں ایک بہت اچھی ترکیب بند ڈالنے کی عمارت محراب میں دریافت ہوئی ہے۔ سب کھڑی اینٹیں ٹیڑھے رخ قالب پر، دائروں ہم مرکز میں، ایک پائے سے دوسرے تک لگاتے ہیں، ان کے جوڑ متوازی افق میں پڑتے جاتے ہیں۔ اس قسم کی تعمیر محراب میں

تعمیر دیوار سے کچھ زیادہ صرف نہیں ہوتا ہے لیکن یہ بڑی محرابوں میں نہیں ہو سکتا ہے۔ بہت راءج ترکیبِ ہند عام ہے، ایک اینٹ کھڑی قالب پر رکھی جاتی ہے، جس کی لنبائی کا رخ چوڑائی محراب میں ہے اور دوسری اینٹ بھی کھڑی ہوتی ہے لیکن اس کا لنبا رخ سمت نصف قطر میں ہوتا ہے۔ اس طور پر موٹائی اور چوڑائی، محراب میں بند پڑ جاتے ہیں۔

مصالح: بہت اچھا مصالح اس ملک میں جو بہم پہنچ سکتا ہے، ایک حصہ پتھر کا چُونا اور دو حصے باریک سرخی ہے۔ بجری یا کنکر محراب کے مصالح کے واسطے بہت بارک، کم دستیاب ہوتے ہیں۔ چُونا بہت تازہ اور تیز ہو، اور سرخی بہت سرخ اور سخت اینٹ کی ہو۔ یہ دونوں جز چکی میں خشک خوب باریک پیسنے اور مِلانے چاہئیں اور پھر ان کو اس قدر پانی سے بجھانا چاہیے کہ وے موافق گارے کے ہو جاویں۔ اگر باریک بجری کام میں آوے تو اس کو بھی اسی طور پر کرنا چاہیے۔ خاصیت مصالح کی اوپر بجھنے چُونے کے جبکہ وہ سرخی یا بجری سے متفق ہو،، منحصر ہے۔ [21]

پُلوں کی تعمیر و مرمت کے حوالے سے بعض عملی مثالوں کے ذریعے بھی مطالب سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ جیسا کہ مثال:

اوپر اس دریا [کالی ندی، مظفر نگر] کے اور سڑک گڑھ مکتی سر کے، نزدیک میرٹھ کے، پل ۱۸۴۱ء میں تیار ہوا تھا، جس میں ۳۰ محرابیں، ہر ایک ۲۵ر فٹ کی تھی اور وے اوپر گولوں ۵ء۲۲ر فٹ فٹ گلے ہوئے، کے ٹھہری تھیں اور خیال کرتے تھے کہ وے گولے اوپر چکنی مٹی یا کنکر کے ٹھہرے ہیں۔

درمیان برسات ۱۸۴۲ء کے ایک بڑا اَہلا آیا۔ پانی ۸ر فٹ اونچا چڑھ گیا گو کہ وہ راس پل تک نہیں پہنچا لیکن وہ اس زور سے بہا کہ ریت ۲۳ر فٹ تک اگھڑ گئی۔ یعنی ۶ر انچ نیچے بنیاد گولوں کے، وے گولے ۶ر انچ نیچے بیٹھ گئے۔ وہاں وے اصل کنکر کی تہ پر ٹھہرے ہوئے معلوم ہوئے۔ پل تو نہیں گرا لیکن محراب کئی جگہ سے شکستہ ہو گئی۔ جبکہ محراب کھولنے کا قصد کیا، تب کل عمارت گڈھے میں گر پڑی۔ اگر اس گڈھے کو پیشتر سے بند کر دیتے تو بنیادیں بچ جاتیں، لیکن وے لائق اعتبار کے نہ ہوتیں۔

بہت ہوشیاری اس کے دیکھنے میں چاہیے کہ گولے پختہ زمین پر پہنچ گئے ہیں کہ نہیں۔ ہندوستانی معمار واسطے جلد ختم ہو جانے اس کام محنت کے، اکثر انجینئر سے کہہ دیتے ہیں کہ گولے پختہ زمین پر پہنچ گئے۔ مجھ کو یہ اغلب معلوم ہوتا ہے کہ گولے کالی ندی کے پل کے، صرف ۶ر انچ واسطے پہنچنے پختہ زمین کے باقی رہے تھے اور زیادہ ۶ر انچ گلانا ان کا، اس مفید پل کو گرانے سے بچا دیتا۔ [22]

زبان و بیان کے اعتبار سے یہ رسالہ منولال کے دیگر مترجمہ رسائل و کتب کے مقابلے میں کافی بہتر نظر آتا ہے۔

اصول جبر و مقابلہ

منّولال کی مترجمہ یہ کتاب دوسری مرتبہ ۱۸۵۸ء میں رُڑکی کالج کے پریس سے ۱۵۰۰ کی تعداد میں چھاپی گئی۔ سرورق پہ لکھی گئی عبارت سے اس کتاب کی وجہ تالیف واضح ہو جاتی ہے۔ عبارت اس طرح ہے:

اصول جبر و مقابلہ، واسطے مبتدیوں اور ان شخصوں کے جو کہ بغیر استمداد استاد کے پڑھ لیں۔ منولال ماسٹر مدرسہ رڑکی نے تصنیفات جیمس ہیڈن صاحب کے سے ترجمہ کیا۔

۱۳ ابواب اور ۲۸۴ صفحات پر مشتمل یہ کتاب، جیسا کہ اس کے عنوان سے ظاہر ہے، علم ریاضی کی بنیادی شاخ جبر و مقابلہ سے بحث کرتی ہے۔ چونکہ یہ خالص ریاضیاتی موضوع ہے لہٰذا اس میں کسی مسلسل عبارت یا عبارت آرائی کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ اس کتاب میں بھی یہی صورتحال ہے۔ مشقی سوالات اور ہر باب یا نئے موضوع کے آغاز پر عبارات نظر آجاتی ہیں۔ مترجم نے کوشش کر کے نہایت آسان انداز میں مطالب ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔ مختلف اصطلاحات کو بھی مختصر عبارات کے ذریعے واضح کیا گیا ہے۔ علامات بھی تمام اردو سے ہی مستعار ہیں۔ چونکہ جبر و مقابلہ کے بیشتر مباحث پہلے سے عربی میں موجود تھے اس لیے اصطلاحات بھی وہی استعمال کی گئی ہیں جو عام طور پہ مشرقی روایت میں مستعمل رہی ہیں۔ مثلاً مقادیر، مقادیر جبریہ، مفروق، مجذور، کسور جبریہ، صعود، مقسوم علیہ اعظم، مساوات درجہ دوم ثابت، مساوات درجہ دوم ناقص، اصم، ضعف مشترک اصغر، مکعب، مقادیر نسبت علی التوالی وغیرہ وغیرہ۔

ذیل میں چند مثالیں متفرق عبارات کی نقل کی جاتی ہیں:

جبر و مقابلہ میں اکثر اعداد اور مقادیر، علامات یا حروف سے تعبیر کیے جاتے ہیں۔ حروف اس میں واسطے معروف کے ا، ب، س وغیرہ اور واسطے مجہول کے د، ر، لا، ء وغیرہ ہوتے ہیں۔ علامتیں اس میں یہ ہیں: علامت مساوی =، علامت جمع +، مثلاً ا اور ب جمع کیے گئے ہیں یا ۵+۳ سے مراد جمع ۳ اور ۵ یعنی ۸ سے ہے۔ علامت تفریق -، مثلاً ب-س= حاصل تفریق ب اور س کے۔[23]

'تبدیلی' کے عنوان کے تحت یہ تعریف لکھی گئی ہے:

جبکہ دو مقادیر میں اس طور کا علاقہ ہو کہ جب ایک مقدار کی قیمت تبدیل کی جاوے تو دوسرے کی بھی قیمت اسی نسبت سے تبدیل ہو تو کہتے ہیں کہ ایک مقدار تبدیل ہوتی ہے جیسے کہ دوسری ایک ہی نسبت پر۔[24]

'کسور جبریہ' کو یوں سمجھایا گیا ہے:

کسور جبریہ انھیں اصول پر ہوتے ہیں جو واسطے کسور عام کے مقرر ہیں۔ اس واسطے وہی قاعدے جو کسور عام میں راءج ہیں، کام آتے ہیں۔ فرض کرو کہ ایک نارنگی ب حصوں میں تقسیم کی گئی اور الف حصے اس کے لیے گئے تو کسر ب/الف ہو گی۔ اس طرح سے جبکہ ایک کو ۸ر مساوی حصوں میں تقسیم کریں اور ان میں سے ۵ر لیں تو کسر ۵/۸ ہو گی۔ ب/الف تعبیر کرتا ہے خارج قسمت الف کی ب سے۔۔۔[25]

اسی طرح 'مقسوم علیہ اعظم' کو یوں بیان کیا ہے:

مقسوم علیہ ایک مقدار کا وہ عدد ہے کہ جس پر وہ مقدار بغیر باقی رہنے کے تقسیم ہو جاوے۔[26]

مشقی سوالات کی عبارت کا یہ انداز ہے:

ایک شخص ایک بازی میں پہلے ۴/۱ اپنی جمع کا ہار گیا۔ پھر اس نے ۳ر روپے جیت لیے۔ بعدہٗ پھر وہ اس باقی کا ۳/۱ ہار گیا اور پھر دو روپے جیتے۔ آخر کو ۷/۱ وہ اس کا ہارا جو کہ اس کے پاس اس وقت تھا۔ بعد اس کے اس نے دریافت کیا کہ اس کے پاس صرف ۱۲ر روپے رہ گئے، تو اس کے پاس پیشتر کیا تھا؟[27]

عموماً مطالب کی ترتیب یہ رکھی گئی ہے کہ پہلے مختلف مباحث مثالوں کی مدد سے سمجھائے گئے ہیں اور پھر مشقی سولات کے ذریعے ان کی تفہیم کا امتحان لیا گیا ہے۔

کتاب میں جہاں جہاں کچھ عبارات لکھی گئی ہیں وہاں نثر کا مجموعی رنگ یہی ہے جو اوپر مثالوں میں دیکھا گیا ہے۔ اس نوعیت کے مباحث کو آسان انداز میں سمجھانے کی مطلوبہ صلاحیت مترجم کے پاس موجود ہے۔

استعمال جر ثقیل

یہ کتاب لالہ بہاری لال اور منولال کی ترجمے کی مشترکہ کاوش ہے۔ یہ ۱۸۵۶ء میں کالج کے پریس میں ہی طبع ہوئی۔ اس کے سرورق کی عبارت یوں ہے:

استعمال جر ثقیل

تصنیفات طامس ٹیٹ صاحب کی سے

منو لعل اور بہاری لال

نیٹوماسٹر، طامسن کالج رڑکی نے اردو میں ترجمہ کیا

چھاپہ خانہ مدرسہ رڑکی میں چھاپا گیا

سرورق پر کی گئی تصریح کے مطابق یہ کتاب تھامس ٹیٹ Thomas Turner Tate (1807-1888) کی کتاب Exercises on Mechanics کا ترجمہ ہے۔ اس کی ضخامت ۱۴۱ر صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کا سرورق نسخ تاءپ میں جبکہ بقیہ کتاب نستعلیق کتابت میں چھاپی گئی ہے۔

کتاب کی محتویات جر ثقیل یعنی Mechanics کے عمومی مباحث پر مشتمل ہیں۔ جیسا کہ کام Work کسے کہتے ہیں؟ کام کی پیائش کے پیمانے کون کون سے اور کیا کیا ہیں؟ حیوانوں اور جانوروں سے کام لیا جانا، کام بوسیلہ مفرد کلوں کے، لیور کا کام، مرکز ثقل کا تعارف، پہیے، دُھری اور دندانی پہیے کا تعارف، چرخی کا بیان، ڈھلوان سطح، معدلت دباؤ وغیرہ کی، دباؤ اجسامِ سیّال کا پُشتوں پر، اجسام تیرنے والے اور وزنِ مخصوص، وغیرہ وغیرہ۔

ان موضوعات کو باقاعدہ ابواب میں تقسیم نہیں کیا گیا۔ ترتیب وار نکات کی صورت میں ایک دوسرے کے بعد درج کر دیا گیا ہے۔ ہر نئے موضوع کے آغاز پر جلی حروف میں موضوع کو نمایاں کر دیا گیا ہے۔ ہر موضوع کے بیان کے بعد اس سے متعلق عملی سوالات بھی دیے گئے ہیں۔ بیشتر مقامات پر مختلف شکلوں کی مدد سے بھی متعلقہ موضوع کو سمجھایا گیا ہے۔

کتاب کے آغاز میں 'کام' Work کی تعریف یوں کی گئی ہے:

> ایک گھوڑے یا کسی حیوان کو اُس وقت کام کرتے ہوئے کہتے ہیں جبکہ وہ بوجھ لے کر چلتا ہے یا جبکہ وہ کسی قسم کی کل کو حرکت دیتا ہے۔ ایک دُخانی کل کو اُس وقت کام کرتے ہوئے کہتے ہیں جبکہ وہ پانی اٹھاتی ہے یا گاڑی کو آہنی سڑک پر چلاتی ہے یا کسی اور طرح کی محنت جو کہ حیوانوں سے ہوتی ہے، کرتی ہے۔ ایک آدمی اپنے ذہن سے اور اپنے بدن سے بھی کام کر سکتا ہے لیکن جبکہ وہ ذہن سے کام کرتا ہے تو وہ کام بشریت کا کرتا ہے اور جبکہ وہ صرف اپنے بدن ہی سے کام کرتا ہے تو وہ کام کرتا ہے جو کہ جر ثقیل سے تعلق رکھتا ہے یا وہ کام کرتا ہے جو کہ بخوبی ایک دُخانی کل یا اور کسی قسم کی محنت سے ہو سکتا ہے۔ اس رسالہ میں صرف اِس پچھلے کام کا خیال کیا جاوے گا۔۔۔ جبکہ ایک آدمی ایک وزن سیڑھی پر لے جاتا ہے تو ہم کہتے ہیں کہ وہ کچھ کام کرتا ہے اور جبکہ وہ اس پر صرف بوجھ لیے کھڑا ہے۔ تو اب باوجودیکہ وہ بوجھ لیے کھڑا ہے تب بھی وہ کچھ کام نہیں کرتا ہے اسی لیے واسطے کام کرنے کے صرف زور نہیں چاہیے بلکہ وہ زور کسی فاصلہ میں کچھ مسافت بھی طے کرے۔[28]

چونکہ اس کتاب کے تمام مشمولات عملی نوعیت کے ہیں اس لیے مترجمین نے متعلقہ موضوع سے متعلق نظری نوعیت کی بحثوں پر قدرے کم وقت صرف کیا ہے جبکہ مشقی سوالات کے سمجھانے پر زیادہ توجہ رکھی ہے۔

مترجمین نے ترجمہ کرتے وقت کہیں تو اردو کی ترکیبِ نحوی کی پیروی کی ہے اور کہیں انگریزی جملے کو اسی نحوی ترکیب میں اردو میں ڈھال دیا ہے۔ مثلاً جو اقتباس اوپر نقل کیا گیا ہے، اس میں ترکیبِ نحوی اردو کے مزاج کے مطابق ہے جبکہ ذیل کے مشقی سوال کی عبارت دیکھیے جس میں معاملہ الٹ نظر آتا ہے:

چاہتے ہیں ہم دریافت کرنا پیمانوں کام کا جو کہ واسطے اٹھانے ۶۰ء پونڈ وزن کے ۳۴ء فیٹ کی بلندی تک خرچ ہوتے ہیں۔[29]

ایک اور مثال:

ایک گھوڑا ۱۰۴ء پونڈ ایک کوئیں میں سے بوسیلہ ایک رسی کے جو کہ ایک چرخی پر گزرتی ہے، کھینچتا ہے برفتار ۴ء۵ میل فی گھنٹہ کے، تو بتلاؤ کہ وہ کتنے پیمانے کام کے فی منٹ کرے گا۔[30]

اس نوعیت کی مثالوں کے باوجود مجموعی طور پر اول الذکر طرز بیان ہی حاوی رہا ہے۔ مترجم کے وضاحت کرنے کا ایک انداز دیکھیے:

مزاحمت ہوا کی: جو حرکت ایک جسم کو مانع آتی ہے تبدیل ہوتی ہے مجذور رفتار سے۔ مثلاً اگر رفتار ایک جسم کی دوچند ہو جاوے تو مزاحمت چہار چند ہو گی اور رفتار سہ چند ہو تو مزاحمت مزاحمت نو گنی ہو گی اور علیٰ ہذاالقیاس۔ کیونکہ جب رفتار ایک جسم کی بڑھتی ہے تو فقط کچھ ہوا ہی زیادہ سرکانی نہیں پڑتی بلکہ وہ جسم ہوا کے اجزا پر زیادہ صدمہ سے دھکا دیتا ہے۔ مزاحمت صریحاً بڑھنے وسعت سطح سے بھی برعکس ہوا کے بڑھتی ہے۔[31]

اصطلاحات کے ضمن میں مترجمین افراط و تفریط کا شکار نہیں ہوئے۔ پیمائش کے پیمانے انگریزی کے ہی استعمال کیے گئے ہیں۔ جیسا کہ فیٹ، پونڈ، ٹن، وغیرہ۔ جہاں جہاں نظری نوعیت کی بحثیں ہیں وہاں خال خال ہی کوئی اصطلاح انگریزی سے لی گئی ہے، بلکہ رگڑ کے لیے تقریباً ہر جگہ 'خدش' کا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔

رسالہ در باب تعمیر عمارت

یہ کتاب/رسالہ بھی لالہ بہاری لال اور منولال کی ترجمے کی مشترکہ کاوش ہے۔ یہ ۱۸۵۶ء میں کالج کے پریس میں ہی طبع ہوئی۔ سرورق پر جلی حروف میں اسے کالج کی مطبوعات کے شمار میں 'رسالہ نمبر ششم' لکھا گیا ہے۔ اس کے سرورق کی عبارت یوں ہے:

رسالے

جو کہ واسطے تھامسن مدرسہ رڑکی کے تیار کیے گئے ہیں

رسالہ نمبر ششم

درباب تعمیر عمارت کے

ترجمہ کیا منو لعل اور بہاری لعل

نیٹو ماسٹر مدرسہ رڑکی کے

چھاپہ خانہ مدرسہ رڑکی میں چھاپا گیا

۱۸۵۶ء

نسخ ٹائپ میں شاءع ہونے والے اس رسالے کی پہلی اشاعت ۱۵۰۰ء کی تعداد میں تھی جبکہ قیمت ایک روپیہ رکھی گئی۔

نہ تو سرورق پر اس بات کی تصریح کی گئی ہے کہ یہ رسالہ کس کتاب کے ترجمے پر مشتمل ہے اور نہ ہی رسالے کے آغاز میں تمہید یا دیباچہ نہیں ہے جس سے اندازہ کیا جا سکے کہ یہ رسالہ اصل میں کس انگریزی کتاب کا ترجمہ ہے۔ اندازہ ہے کی کالج کے ہی کسی انگریز عہدے دار کی کتاب کو ترجمہ کیا گیا ہو گا۔

رسالے کی ضخامت ۱۶۰ء صفحات پر مشتمل ہے۔ ص۱۰۶ء تک متفرق مطالب بیان ہوئے ہیں، اس کے بعد ص ۱۰۷ء سے مختلف جدولیں دی گئی ہیں۔ جن میں تعمیر عمارت کے مباحث سے متعلق مختلف ماہرین کے تجربوں سے اخذ کردہ اعداد و شمار درج کیے گئے ہیں۔ ساتھ ساتھ مزدوری کی ادائیگی کے لیے نمونے کی رسیدات بھی دی گئی ہیں۔ اسی طرح تعمیر عمارت کے دوران ہونے والے اخراجات درج کرنے کا گوشوارہ بھی دیا گیا ہے۔

ص۱۲۶ء سے ان امور سے متعلق مزید کچھ جدولیں اور نقشے ہیں، جو سرکاری ملازموں چھاؤنیوں سے باہر عام شہری علاقوں میں سامنا کرنے پڑتے ہیں۔ ص۱۴۶ء سے 'تتمہ' شروع ہوتا ہے۔ تتمے میں مختلف دستاویزات کے نمونے دیے گئے ہیں جن کا واسطہ تعمیراتی کام کے دوران کارکنان کو پڑتا ہے۔

اس رسالے میں ان تمام موضوعات سے اعتنا کیا گیا ہے جو کسی بھی عمارت کی تعمیر میں لازم ہوتے ہیں۔ الگ سے ابواب قائم نہیں کیے گئے، بس تسلسل میں ہی تمام موضوعات لکھے گئے ہیں۔ جیسا کہ اینٹ کا کام، فرش کا کام، ترکیب مقرر کرنے چوڑائی دیوار کی، پاڑھ باندھنے کی ترکیب، گنبذ دار اور لداؤ کی چھت، پُل بنانے کا کام، قالب واسطے پلوں کے، نئے مکان بنانے اور تخمینہ کرنے کے بیان میں، وغیرہ۔

رسالے کا آغاز اس عبارت سے ہوتا ہے:

مختلف قسم کی چُنائیاں اینٹوں کی جو کہ ہندوستان میں ہوتی ہیں، اُن مصالحوں کے نام سے، جو ان میں لگائے جاتے ہیں، مشہور ہیں۔ یعنی:

پکی عمارت، جو پکی اینٹوں اور چونہ سے چنی جاتی ہے۔

کچی عمارت، جو کچی اینٹوں اور گارے سے چنی جاتی ہے۔

کچی دیواریں صرف گارے کی بھی اکثر ہوتی ہیں، کبھی کبھی چکنی مٹی سے اس طور پر بنائی جاتی ہیں کہ بعوض اینٹوں کے، بڑے بڑے لوندے نرم اور تر گارے کے، ایک دوسرے پر رکھتے جاتے ہیں۔ یہ خشک ہو کر اس طرح سے مل جاتے ہیں کہ گویا ان کام کر ایک مضبوط جسم ہو جاتا ہے یا سخت گارے کی تہ دیتے ہیں اور ان کو ہاتھوں سے خوب دباتے ہیں، اگر آثارِ دیوار چوڑا ہو، پاؤں سے بھی دباتے ہیں۔ گرمی کے موسم میں ہر ایک ردّہ دھوپ سے جلد سوکھ جاتا ہے اور دیوار دوسرا ردّہ رکھنے کے موافق ہو جاتی ہے۔ اس طرح کی دیواریں اکثر اوپر سے کم آثار کی ہوتی ہیں اور ان میں کھڑے کھڑے دراڑ پڑ جانے کا اندیشہ ہوتا ہے۔ جب تمام ہو جاتی ہیں، ان کو تھوڑا تھوڑا نیچے سے، چھان کر چکنی مٹی میں بھوسہ یا گھاس ملا کر کھگل دیتے ہیں۔ دیوار کے بناتے وقت بھوسہ اور گھاس مٹی میں ملا لینا اچھا ہے۔ یہ دیواریں اگر بہوشیاری تمام، خشک موسم میں اچھی مٹی سے بنائی جائیں تو برسات میں بہت اچھی طرح سے کھڑی رہتی ہیں۔[32]

مزدوری کی ادائیگی کے لیے دی گئی نمونے کی رسیدات/اجازت میں سے ایک مثال:

پختہ بارک میجر واکر صاحب بہادر کے توپ خانہ کے لیے، خزانۂ سرکاری سے ۲۸۷ء روپیہ ۷ء آنہ، بابت مزدوری کے ۱۵ء سے ۲۱ء دسمبر تک کے، سارجن فورڈ کو دیے جاویں۔

۲۸۷ء روپیہ ۷ء آنہ

۲۳ء دسمبر ۱۸۵۶ء گڑھ کپتان [33]

رسالے میں چونکہ زیادہ تر عام مطلب کے موضوعات بیان ہوئے ہیں، اس لیے اصطلاحات کے استعمال کی زیادہ ضرورت پیش نہیں آئی۔ اسی طرح انگریزی الفاظ بھی نہ ہونے کے برابر ہیں۔ کہیں کہیں شکلوں کے ذریعے بھی مطالب کو واضح کیا گیا ہے۔ عمومی طور پر اندازِ نثر سلیس ہے اور ترجمہ ہونے کے باوجود جملے کی ساخت پر انگریزی ترکیب نحوی کا خاص اثر نظر نہیں آتا۔

رائے منولال اور تھامسن انجینئرنگ کالج، رڑکی کے دیگر اساتذہ، مترجمین و مؤلفین کی یاد نگاری اردو کے سائنسی و تکنیکی ادب میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ بات ضرور نشان خاطر رہے کہ یہی لوگ تھے جنھوں نے اردو میں خالص فنی و تکنیکی موضوعات بیان کرنے کی داغ بیل ڈالی۔ انگریزی کتب کو ترجمہ کیا، ان کے موضوعات میں مقامی حالات کے تحت اضافے بھی کیے۔ تراجم و تالیفات میں قابل ذکر تنوع ہونے کے باوجود اندازِ نثر کی اِکسانیت قائم کرنے میں کافی کامیاب رہے۔ اس اندازِ نثر میں اتنی صلاحیت تھی کہ معمولی خواندہ شخص بھی بغیر کسی اشکال کے زیرِ بحث موضوع کی تفہیم میں آسانی محسوس کرتا تھا۔ تیزی سے کروٹیں لیتے وقت کی زد میں، منولال اور ان کے رفقا، بے شک گم نام سہی مگر ان کے کام کی افادیت اور اہمیت بہر حال مسلم ہے۔

حواشی

[1] حمید الدین شاہد، خواجہ، اردو میں سائنسی ادب، ایوان اردو، کراچی، ۱۹۶۹ء، ص ۶۷۔ ۶۳

[2] ایضاً، ص ۱۲۱

[3] عبدالحق، مولوی، مرحوم دہلی کالج، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی، ۱۹۴۵ء، ص ۱۴۵۔ ۱۳۹۔ نیز
مالک رام، قدیم دہلی کالج، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، طبع دوم، ۲۰۱۱ء، ص ۸۱۔ ۶۴

[4] Account of Roorkee College, Established for the Instruction of Civil Engineers, with the Scheme of its Enlargement, Secundra Orphan Press, Agra, 1851, p 1

[5] نوراللہ، جے پی نائک، تاریخ تعلیم ہند، مترجم: مسعود الحق، نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا، نئی دہلی، ۱۹۷۳ء، ص ۴۲۱

[6] ساجد صدیق نظامی، ''اردو میں فنی و تکنیکی نثر: تھامسن انجینئرنگ کالج، رڑکی کی خدمات'' مشمولہ تحصیل شمارہ ۴، جنوری تا جون ۲۰۱۹ء، مدیر، معین الدین عقیل، ادارہ معارف اسلامی، کراچی، ص ۱۴۴۔ ۱۲۷

[7] حمید الدین شاہد، خواجہ، اردو میں سائنسی ادب، ص ۱۹۷۔ ۱۸۷

[8] Leonard, Karen Isaksen, Social History of an Indian Caste: The Kayasths of Hyderabad, Orient Longman Limited, Hyderabad, 1994, p 151-155

[9] Thomason Civil Engineering College Calendar 1871-72, Thomason Civil Engineering College Press, Roorkee, 1872, p 17

[10] منولال، اصول علم جغرافیہ اور ترکیب بنانے نقشہ کرّۂ زمین کی، سکندرہ آرفن پریس، آگرہ، ۱۸۵۰ء ص ۲۔ ۱

[11] ایضاً، ص ۶

[12] ایضاً، ص ۷۲

[13] ایضاً، ص ۷۷

[14] منولال، رسالہ در باب مضبوطی اشیائے سامان عمارت کے، سکندرہ آرفن پریس، ۱۸۵۱ء، دیباچہ

[15] ایضاً، ص ۲۔۱

[16] ایضاً، ص ۸۔۷

[17] ایضاً، ص ۸۴

[18] فریڈرک ایبٹ ۱۳ر جون ۱۸۰۵ء کو ہرٹ فورڈ شائر، انگلینڈ، میں پیدا ہوئے اور ۴ر نومبر ۱۸۹۲ء کو وفات پائی۔ ان کے والد بھی کلکتہ میں تجارت کرتے رہے تھے۔ فریڈرک ایبٹ ۴۲۔۱۸۳۹ء میں لڑی جانے والی پہلی اینگلو افغان جنگ میں چیف انجینئر کے طور پر شامل تھے۔ بعد ازاں ایسٹ انڈیا کمپنی کی صوبہ پنجاب پر قبضے کی مہم میں بھی شامل رہے۔ ترقی کرتے کرتے میجر جنرل کے عہدے تک پہنچے۔ https://en.wikipedia.org/wiki/Frederick_Abbott_(Indian_Army_officer) (مورخہ: ۲۶ر مئی ۲۰۲۰ء: بوقت دوپہر ۲:۰۶ بجے)

ان کے تین اور بھائی بھی ایسٹ انڈیا کمپنی آرمی میں ملازم تھے۔ میجر جنرل آگسٹس ایبٹ؛ ۱۸۳۰ء اور ۱۸۴۰ء کی دہائی میں پنجاب اور افغانستان میں برطانوی دستوں کے ساتھ فوجی خدمات انجام دیتے رہے۔

https://en.wikipedia.org/wiki/Augustus_Abbott (مورخہ: ۲۶ر مئی ۲۰۲۰ء: بوقت دوپہر ۲:۰۸ بجے)

جنرل سر جیمز ایبٹ؛ خیبر پختونخواہ، پاکستان کا مشہور شہر ایبٹ آباد ان کے نام سے موسوم اور انھی کا بسایا ہوا ہے۔

https://en.wikipedia.org/wiki/James_Abbott_(Indian_Army_officer) (مورخہ: ۲۶ر مئی ۲۰۲۰ء: بوقت دوپہر ۲:۰۹ بجے)

میجر جنرل سانڈرز الیکسئس ایبٹ؛ مختلف فوجی اور انتظامی عہدوں پر خدمات انجام دیں۔ جنگ آزادی سے قبل ہوشیار پور اور انبالہ کے ڈپٹی کمشنر رہے۔ بعد ازاں لکھنؤ کے کمشنر بھی رہے۔

https://en.wikipedia.org/wiki/Saunders_Alexius_Abbott (مورخہ: ۲۶ر مئی ۲۰۲۰ء: بوقت دوپہر ۲:۱۰ بجے)

[19] منولال، رسالہ در باب پلوں دریاؤں ہندکے، رڑکی کالج پریس، رڑکی، ۱۸۵۴ء، دیباچہ، ص ۳۔۱

[20] ایضاً، ص ۸

[21] ایضاً، ص ۴۳۔۴۰

[22] ایضاً، ص ۵۷۔۵۵

[23] منولال، اصول جبر و مقابلہ، رڑکی کالج پریس، دوسری اشاعت ۱۸۵۸ء، ص ا

[24] ایضاً، ص ۱۸۸

[25] ایضاً، ص ۳۱

[26] ایضاً، ص ۳۴

[27] ایضاً، ص ۶۱

[28] بہاری لال، منولال، استعمال جر ثقیل، رڑکی کالج پریس، ۱۸۵۶ء، ص ۲۔۱

[29] ایضاً، ص ۴

[30] ایضاً، ص ۶

[31] ایضاً، ص ۴۳

[32] بہاری لال، منولال، رسالہ درباب تعمیر عمارت، رڑکی کالج پریس، ۱۸۵۶ء ص ۱

[33] ایضاً، ص ۱۱۳

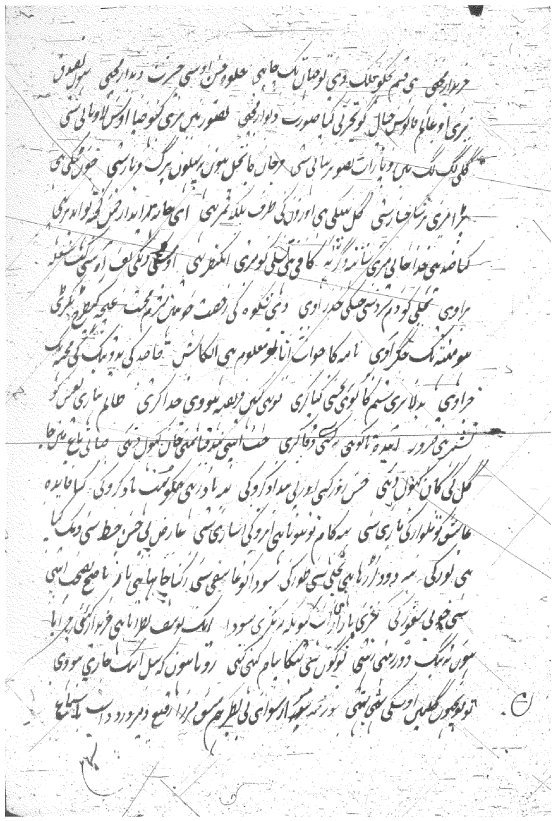
ڈاکٹر زاہرہ نثار

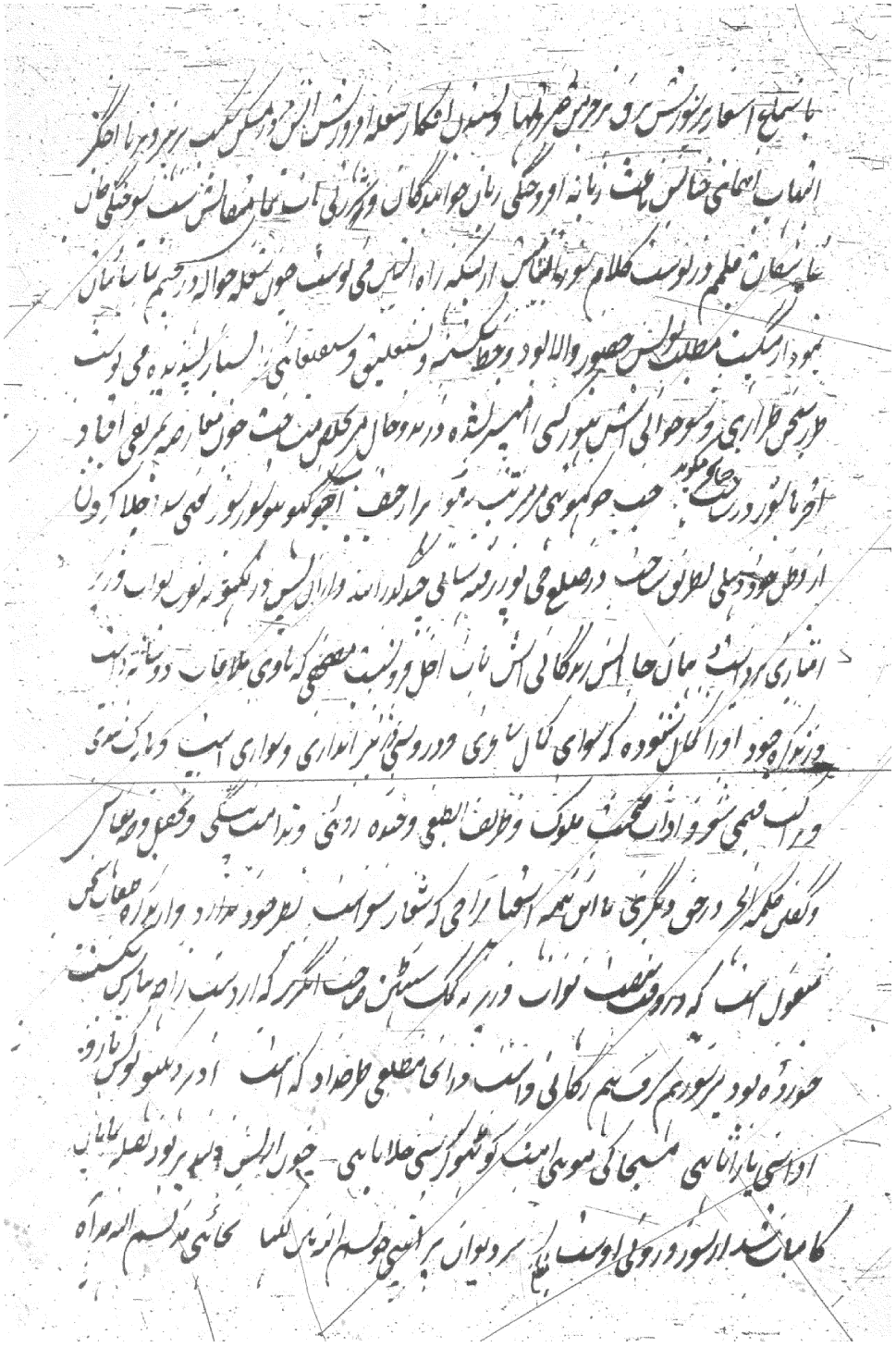
سینیئر مدیر/اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو

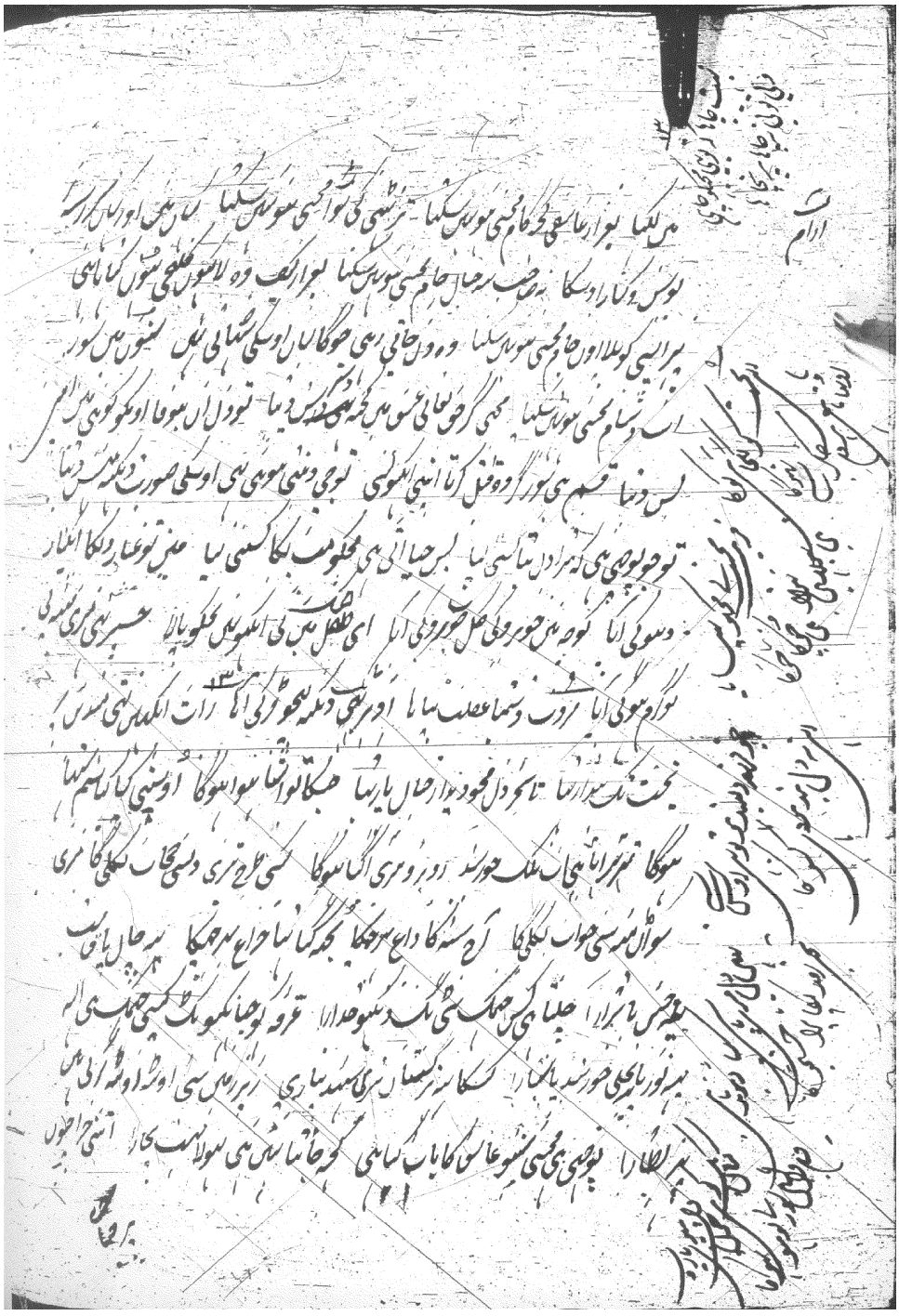
دائرہ معارفِ اسلامیہ، جامعہ پنجاب لاہور

''ترجمۂ میر سوز در 'تذکرۂ شعرائے اردو'، از خیراتی لعل بے جگر''

Mir Soz was a very renowned poet of his era. He was not only a good poet but a prose writer also. Through the memorandum of Khairati Lal Be Jigar we find his reliable and interesting poetry. Matter and stylistic techniques of his poetry are thought provoking. In this article, poetic differences of Soz's poetry highlighted also with the help of published "Kuliyaat-e- Mir Soz" 2 vols by Prof. Dr. zahid Munir Aami. With published material, one can easily find poetic differences of unpublished poetry. Here in this article, we have found Soz`s rare poetry also which is not published right now or known behalf of Mir Soz.







سید محمد میر سوزؔ (۱۲۱۳ھ/ ۹۹۔۱۷۹۸ء) اٹھارویں صدی عیسوی میں اردو شاعری کے عہدِ زریں، میر و سودا کے زمانے میں اپنی مناسب جگہ بنانے میں کامیاب ہوئے۔ اردو شاعری کے اس تشکیلی مرحلے میں ایہام اور اصلاحِ زبان کی تحریکوں کی اثر پذیری کے بعد معرّب و مفرّس زبان کے برعکس سادہ گوئی کا چلن ہوا۔ محمد حسین آزاد بھی میر سوزؔ کی خوش نمائی کے معترف ہیں۔ مصحفی کے بقول

''گویند اوّل میر تخلص می کرد چوں در آن ایام میر محمد تقی ہم شہرت بہ میر داشت لہٰذا از آن در گذشتہ بجائے میر سوز قرار دادہ۔''(۱)

دیوانِ میر سوزؔ اُن کی زندگی میں مرتب ہو چکا تھا اور اس کی متعدد نقول بھی تیار ہوئیں۔ فارسی اور اردو زبان کے تذکروں نیز تواریخِ ادبِ اردو میں سوزؔ کا احوال مع کلام ملتا ہے۔ ابتدائی زمانے میں تخلص کی مطابقت کے سبب کہیں کہیں میر تقی میرؔ اور سوزؔ کے اشعار کا ادغام ملتا ہے۔ مثال کے طور پر خیراتی لعل بے جگر کے ''تذکرۂ شعرائے اردو'' میں ترجمۂ میر میں نقل درجِ ذیل تین اشعار میر سوزؔ کے ہیں مزید برآں اشعارِ مذکور اختلافِ نسخ کے حامل بھی ہیں:

میرا قتل **اُس** بے وفا نے نہ چاہا — وہ کب چوکتا تھا، خدا نے نہ چاہا (۲)

بداو اُٹھا آج بوسے کا لہنا — بُرا ہو حیا کا حیا نے نہ چاہا

شہرۂ حسن سے ازبسکہ وہ محجوب ہوا — اپنے چہرے سے جھگڑتا ہے کہ کیوں خوب ہوا (۳)

میر سوزؔ کی شاعری اور دیگر فنی کمالات کے حوالے سے گارساں دتاسی نے ''تاریخِ ادبیاتِ اردو'' میں گراں قدر معلومات فراہم کی ہیں تاہم اس ضمن میں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ انھوں نے سوزؔ کی نثر نویسی کی جانب بھی اشارہ کیا ہے(۴)۔ گویا میر سوزؔ شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ نثّار بھی تھے۔ خیراتی لعل بے جگر نے اپنے تذکرے میں سوزؔ کی مشقِ سخن کا ذکر تو خوب کیا ہے البتہ اُن کے نثّار ہونے کی کوئی خبر نہیں دی۔ بہر کیف تذکرۂ بے جگر کی اہمیت اپنی جگہ مسلّمہ ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''اس تذکرے کی تنقیدی حیثیت کچھ ہو یا نہ ہو لیکن اس کی تاریخی و سوانحی اہمیت مسلم ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہی ہے کہ مؤلف نے اکثر جگہ شعراء کے متعلق ان کے اصل نام، ولدیت، سکونت، تلمّذ، عمر، مشغلہ اور سالِ وفات وغیرہ کا سراغ دے دیا ہے۔ دوسرے یہ کہ مؤلف نے جو کچھ لکھا ہے یا تو ذاتی معلومات کی بنا پر لکھا ہے یا دوسرے تذکرہ نگاروں کے حوالے سے لکھا ہے۔''(۵)

خیراتی لعل بے جگر کے تذکرۂ شعرائے اردو کے شعراء کا فرداً فرداً تجزیہ کیا جائے تو نہ صرف تراجم بلکہ انتخابِ کلام ہر دو اعتبار سے اس تذکرے کی اہمیت سامنے آتی ہے۔ تذکرۂ ہٰذا کا تفصیلی تعارف ''کلامِ انشاء اللہ خاں انشاء در تذکرۂ شعرائے اردو از خیراتی لعل بے جگر مع تعارف'' مطبوعہ در ''الایّام'' (جلد ۱۰، شمارہ نمبر ۱، جنوری۔ جون ۲۰۱۹ء) دیکھیے

۔مضمونِ ہذا میں تکرار سے بچتے ہوئے تذکرے کے تعارف سے صرفِ نظر کرتے ہوئے ترجمۂ میر سوزؔ کی بحالی پر توجہ مرکوز رکھی گئی ہے۔

مضمونِ مذکور میں ترجمۂ میر سوزؔ کے متن کو نہ صرف مرتب کرنے کی کاوش کی گئی ہے بلکہ جب اس انتخابِ کلام کا موازنہ مطبوعہ ''کلیاتِ میر سوز'' (مرتبہ۔ ڈاکٹر زاہد منیر عامر) سے کیا گیا تو اختلافِ نسخ کے حامل لاتعداد اشعار سامنے آئے۔جس سے اہلِ تحقیق کے لیے نئے باب وا ہونے کی گنجائش آشکار ہے۔اس تدوین وتقابل کے ضمن میں راقمہ کے مشاہدے میں ایسے اشعار بھی آئے جو صرف خیراتی لعل بے جگر کے تذکرے میں درج تھے۔تکرار، کثرتِ حواشی اور طول کلام سے گریز کرتے ہوئے سرِ دست ایسے اشعار کے ردیف وقوافی کی نشان دہی کی جارہی ہے جو ''کلیاتِ میر سوزؔ'' سے ہٹ کر ہیں، اس لیے کہ یہ شعر متن میں بھی درج ہیں:

''سوئیں یہ آنکھیں''، ''گلے کو''، ''مشکل ہوا ہے''، ''بہانہ ہوا ہے''، ''تھرتھراتا ہے''، ''لوٹ گئے''، ''بس مجھے''، ''قفس مجھے''، ''بلا سے چھوٹے''، ''بدزبان پھوٹ''، ''سرآن پھوٹ''، ''بات ہو''، ''صلوات ہو''، ''کامرانی''، ''زبانی''، ''ملانی''، ''ترانی''، ''زندگانی''، ''بے قراری کب تک''، ''شرمساری کب تک''۔

راقمہ نے ترجمۂ میر سوزؔ کی بحالی اور مضمونِ ہذا کی تکمیل کے لیے تذکرۂ بے جگر کی مائیکروفلم مخزونہ مرکزی کتب خانہ جامعہ پنجاب، لاہور سے استفادہ کیا ہے(۶)۔

ترجمۂ میر سوز:

سوزؔ محمد میر از شعرائے بے نظیر ہم مشق مرزا رفیع ومیرؔ ودردؔ است۔ بہ استماع اشعارِ پرسوزش برق بر خرمن صبر دل ہا وشنیدن افکارِ شعلہ افروزش آتش مہ در مسکن شکیب پرہیز و بربا اجگرِ التہاب اہمائے خیالش باعث زبانہ افروختگے زبان خوانندگان وشرر بے تاب نمائے منقالش سبب سوختگے جان عاشقان قلم درنوشت، کلام سوزآن بیانش۔از بسکہ راہ آتشین می نوشت۔ چون شعلہ جوالہ در چشم تماشائیان نمود از می گشت۔ مطلب اولش حضور والا بود وخط شکستہ ونستعلیق وشفیعائے رابسیار پسندیدہ می نوشت۔طرزِ سخن طرازے وشعر خوانے اش ہنوز کسے رامیسر نہ شدہ۔ در بہ دو حال میر تخلص می ساخت چون معارضہ میر تقی افتاد آخر باسوزؔ درساخت چناں چہ می گوید:

جب جو کہو تھے میر میر تب نہ مُوا ہزار حیف

اب جو کہو ہو سوز سوز یعنی سدا جلا کروں

از وطنِ خود دہلی بہ طریق سیاحت در ضلع جے پور رفتہ۔سالے چند گذرانید وازان پس در لکھنؤ بہ نصرت نواب وزیر امتیازے برداشت۔ وہمان جا اش زندگانی اش باب اجل فرونشست۔ مصحفی کہ بہ اوے ملاقاتِ دوستانہ داشت در تذکرۂ خود اورا کمال ستودہ کہ سوائے کمال شاعرے ودرویشے در تیر اندازے وسوارے است ونازک بندے وتراکیب فہمے شعرو آدابِ محبت ملوک وظریف الطبع وخندہ روئے وندامت پیشگے وتحصیل وجہ معاش وگفتن کلمۃ الخیر درحق دیگرے با این ہمہ استغنا مزاجے کہ شعارِ شعراست نظیر خود ندارد۔ واز تذکرۂ طبقاتِ سخن منقول است کہ در وقت منصب نواب وزیر بہ کمک

سیٹھن صاحب انگریز کہ از دستِ راجہ بنارس شکست خوردہ بود میر سوزؔ ہم شرف ہم رکابے داشت۔ در آن جا مطلع طرح داد کہ اینست۔

ادھر دیکھو تو کس نازو ادا سے یار آتا ہے
مسیحا کی موئی امت کو ٹھوکر سے جلاتا ہے

چون از بس دل پذیر بود بہ صلہ نمایاں کامیاب شد از سوزِ درونی اوست:

[ترجمہ: محمد میر سوزؔ جیسا بے مثل شاعر مرزا [محمد] رفیع [سوداؔ]، میر [تقی میرؔ] اور [میر] دردؔ کے معاصرین میں سے ہے۔ ان کے سوز سے بھرپور اشعار دلوں کے خرمنِ صبر پر بجلی بن کر گرتے ہیں اور اُن کا شعلہ بیان کلام سن کر آتش ساماں چاندنی کی بے قراری کو قرار آ جاتا ہے۔ مغنیوں کے لیے اُن کے بلند پایہ کلام کا سوز، شعلہ زن اژدھے کی زبان کو مزید روشن کرنے جیسا ہے۔ ان کے قلم کی بے تاب شعلہ مثل زبان عاشقوں کی جان جلانے والے اشعار اگل کر پُرسوز کلام پیش کرتی ہے [گویا] انھوں نے بے حد سوز بھرے انداز سے سخن سرائی کی ہے۔ اُن کا کلام پڑھ کر قاری یہ محسوس کرتا ہے جیسے آگ کا بھرپور شعلہ رقصاں ہو۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ وہ عالی مرتبت تھے اور خطِ شکستہ، نستعلیق اور شفیعا میں عمدہ لکھتے تھے۔ ان کی طرح کا سلیقۂ شعر اور اندازِ شعر گوئی تا حال اور کسی شخص کو حاصل نہیں ہو سکا۔ انھوں نے پہلے پہل میرؔ تخلص اختیار کیا تاہم جب میر تقی [میرؔ] سے اختلاف پیدا ہو گیا تو بالآخر سوزؔ تخلص اختیار کر لیا۔ چناں چہ وہ کہتے ہیں:

جب جو کہو تھے میر میر تب نہ مُوا ہزار حیف
اب جو کہو ہو سوز سوز یعنی سدا جلا کروں

اپنے وطن دہلی سے سفر کرتے ہوئے ضلع جے پور چلے گئے۔ وہاں چند سال گزارنے کے بعد لکھنؤ میں نصرت نواب وزیر کے ہاں ممتاز مقام حاصل کیا اور اسی جگہ اپنی زندگی کے آخری پل گزارے۔ مصحفیؔ جو اُن سے دوستانہ مراسم رکھتے تھے، انھوں نے اپنے تذکرے میں ان کی خوبیاں گنواتے ہوئے لکھا ہے کہ شعری اوصاف اور فقر کے علاوہ [سوزؔ] تیر اندازی، گھڑ سواری کے ساتھ نزاکتِ شعری، آدابِ شاہی و گفتگو، بذلہ سنجی، خوش مزاجی، فوری پشیمانی، حصولِ سرمایۂ معاش اور جذبات حسنہ برائے دیگراں کے ساتھ ساتھ ''بے نیازیِ مزاج جو اُن کا طریقِ شعری تھا'' میں بے مثل تھے۔ تذکرۂ ''طبقاتِ سخن'' میں لکھا ہے کہ نواب وزیر کو اُس وقت اپنے عہدے سے ہاتھ دھونے پڑے جب سیٹھن صاحب انگریز کی مدد سے راجہ بنارس کے ہاتھوں انھیں شکست ہوئی۔ میر سوزؔ اس وقت اُن کے ساتھ تھے۔ انھوں نے اُسی جگہ درج ذیل مطلعِ طرحی کہا:

ادھر دیکھو تو کس ناز و ادا سے یار آتا ہے
مسیحا کی موئی امت کو ٹھوکر سے جگاتا ہے

یہ مطلع بے حد مقبول ہوا اور اسے بے حد سراہا گیا۔ اُن کا داخلی سوز بہ صورتِ کلام درج ذیل ہے:]

مطلع

سرِ دیوان پر اپنے جو بسم اللہ میں لکھتا　　بجائے مدِّ بسم اللہ مدِّ آہ میں لکھتا

ولہ

بغیر از عاشقی کچھ کام مجھ سے ہو نہیں سکتا　　تڑپنے کے **سوا** آرام مجھ سے ہو نہیں سکتا(۷)

کہاں میں اور کہاں **سررشتۂ** بوس و کنار اُس کا　　نہ صاحب یہ خیالِ خام مجھ سے ہو نہیں سکتا(۸)

بغیر **از کیف وہ** لاکھوں کلیجے بھون کھاتا ہے　　پھر ایسے کو پلاؤں جام؟ مجھ سے ہو نہیں سکتا(۹)

وہ دن جاتے رہے جو گالیاں **اُس کی سُہانی تھیں**　　سنوں **میں** سوز اب دشنام؟ مجھ سے ہو نہیں سکتا(۱۰)

ولہ

مجھے گر حق تعالیٰ عشق میں کچھ **دسترس دیتا**　　تو دل ان بے وفاؤں کو، کوئی میں اپنے بس دیتا(۱۱)

قسم ہے سوزؔ گر وہ **قتل کرتا اپنی آنکھوں سے**　　تو جی دیتے ہوئے بھی اُس کی **صورت دیکھ** ہنس دیتا(۱۲)

ولہ

تو جو پوچھے ہے کہ تیرا دل بتا کس نے لیا　　بس حیا آتی ہے مجھ کو مت بتا کس نے لیا

ولہ

میں تو غبار دل کا **ایک** بار دھو کے آیا　　کوچے میں خوب رُو کے **کل** خوب رو کے آیا(۱۳)

اے طفلِ اشک **میں** نے آنکھوں میں **تجھ** کو پالا　　**جس** پر بھی میرے منہ پے **تو** گرم ہو کے آیا(۱۴)

ولہ

مروت دشمنا، غفلت پناہا　　ادھر ٹک دیکھ لیجو مڑ کے آہا(۱۵)

ولہ

رات آنکھیں **تھی مندیں** پر بخت ٹک بیدار تھا　　تا سحر دل محوِ دیدارِ **خیالِ** یار تھا(۱۶)

ولہ

جس کا تو آشنا ہوا ہوگا　　اُس نے کیا کیا ستم سہا ہوگا

تھرتھراتا ہے اب تلک خورشید　　**روبرو** تیرے آ گیا ہوگا(۱۷)

ولہ

کس طرح ترے دل سے حجاب نکلے گا　　مرے سوال کا منہ سے جواب نکلے گا

ولہ

آج سینے کا داغ پھر چمکا　　بجھ گیا تھا چراغ پھر چمکا

ولہ

یہ چال یا قیامت یہ حسن یا شرارا　　چلتا ہے کس **جھمک** سے ٹک دیکھیو خدارا(۱۸)

ولہ

غرفے کو جھانکیو ٹک کیسی **جھمک** ہے **اللہ**　　یہ نور یا تجلی خورشید یا ستارا(۱۹)
کس کا یہ نرگستاں تیرے شہید پیارے　　زیرِ زمیں سے اُٹھ اُٹھ کرتے ہیں **پھر** نظارا(۲۰)
پوچھے ہے مجھ سے سنیو عاشق کا باب کیا ہے　　کچھ جانتا نہیں ہے بھولا بہت بیچارا(۲۱)
اتنی جراحتوں پر جیتا ہے سوؔز اب تک　　سینہ ہے یا کہ ترکش دل ہے کہ سنگِ خارا(۲۲)

ولہ

ہے روزِ وصل تو اے سوؔز اپنے آنسو پونچھ　　ابھی بہت ہے تجھے ہجرِ یار میں رونا(۲۳)

ولہ

ہم اس سے شب جو بگڑ گئے تو خفا ہو مجھ کو رُلا دیا　　ولے میں بھی کیا کہوں رونے میں یہ بنایا منہ کہ ہنسا دیا(۲۴)

ولہ

نہیں رکھتی ہے رسمِ عاشقی میں تو خبر بلبل　　وگرنہ گل کے دل میں کچھ نہ کچھ ہوتا اثر بلبل

ولہ

اے سوؔز وہ دیکھ آتا ہے قاتل　　ٹک چونک ظالم اتنا بھی غافل(۲۵)
اُس کی گلی میں لاکھوں پڑے ہیں　　مقتول، مجروح، مجبور، بسمل(۲۶)
کچھ میں ہی تنہا عاشق نہیں ہوں　　میرے ستانے سے کیا اُس کو حاصل(۲۷)

ولہ

کھب گیا حسنِ یار آنکھوں میں　　کیا ہے پھولی بہار آنکھوں میں
تو نہ جا **ورنہ یار** آوے گا　　گریہ بے اختیار آنکھوں میں(۲۸)

ولہ

ترے ہجر میں بسکہ روئیں یہ آنکھیں　　کبھو عمر بھر کے نہ سوئیں یہ آنکھیں

ولہ

بل بے او عشق تیری شوکت و شان　　بھائی میرے تو اڑ گئے اوسان(۲۹)

ولہ

ایسے جفا شعار سے کہیے تو کیا وفا کروں　　**ڈوب مروں** کہ زہر کھاؤں مارمروں کہ کیا کروں(۳۰)
مرنے پے میں تو راضی تھا موت کو موت آ گئی　　زندگی اب گلے پڑی اس کی میں کیا دوا کروں

ولہ

مری جان جاتی ہے یارو سنبھالو　　کلیجے میں کانٹا **ہی چبھا** ہے نکالو(۳۱)
نہ بھائی مجھے زندگی نہبھائی　　مجھے مار ڈالو، مجھے مار ڈالو
خدا کے لیے اے مرے ہم نشینو　　یہ بانکا جو جاتا ہے اس کو بلا لو(۳۲)

ولہ

اگر **وہ** خفا ہو کے **کچھ** گالیاں دے　　**تو منت کرو گھیرے گھیرے** بلا لو(۳۳)

ولہ

کہو ایک بندہ **تمھارا** مرے ہے　　اُسے **جا کے جلدی سے اب تم چلا** لو(۳۴)
جلوں کی بری آہ ہوتی ہے پیارے　　تم اس سوز کی اپنے حق میں دعا لو

ولہ

گالیاں تو بہت سنیں **لیکن** ایک بوسے کی بھی رعایت ہو(۳۵)
کچھ بڑی بات تو نہیں پیارے چوم کر لیں اگر عنایت ہو(۳۶)
اشک **اپنے میں** سوؔز ڈوب گیا یا الٰہی غریق رحمت ہو(۳۷)

ولہ

بے جرم تہہِ تیغ رکھا اس نے گلے کو کچھ بات بُری مُنہ سے نہ نکلی تھی بھلے کو

ولہ

کیا خفا کر دیا جوانی کو کوسوں کس منہ سے **ناتوانی** کو(۳۸)
کیوں جی ہم بدنظر بھلا صاحب آفریں تیری بدگمانی کو(۳۹)

ولہ

آتا ہے وہ جفا جُو، تیغِ ستم کشیدہ دامن بدست چیدہ، ابرو بہم کشیدہ

ولہ

او **میاں** جانے والے بے پرواہ **کچھ ہمارے بھی حال پر ہے نگاہ**(۴۰)
پیٹھ پھیرے چلے ہی جاؤ گے بل بے مغرور بل بے عالی جاہ
سوؔز کچھ مانگتا نہیں **تم** سے ایک بوسہ سو فی سبیل اللہ(۴۱)

ولہ

سچ کہیو قاصد آتا ہے وہ ماہ الحمد للہ، الحمد للہ
بعضوں کا مجھ پر **اب یہ** گماں ہے یعنی **بتوں کو کرتا ہے گمراہ** (۴۲)
جھوٹے کے منہ **میں** آگے کہوں کیا استغفر اللہ، استغفر اللہ(۴۳)

ولہ

مثلِ نَے ہر استخواں سے درد کی آواز ہے کچھ نہیں معلوم یا رب سوز ہے یا ساز ہے(۴۴)

ولہ

اب ایسا ناتواں یہ دل ہوا ہے
کہ اُٹھنا بیٹھنا مشکل ہوا ہے

ولہ

جو منظور ہم کو ستانا ہوا ہے
تو اچھا ہمیں بھی بہانہ ہوا ہے

ولہ

غم ہے یا انتظار ہے کیا ہے
دل جو اب بے قرار ہے کیا ہے
قفسِ تن تو جل کے راکھ ہوا
آہ ہے یا شرار ہے کیا ہے
کچھ تو پہلو میں ہے خلش دیکھو
دل ہے یا نوکِ خار ہے کیا ہے
کھینچ کر تیر مار بیٹھے بس
سوؔز ہے یا شکار ہے کیا ہے

ولہ

لوگ کہتے ہیں مجھے یہ شخص عاشق ہے کہیں
عاشقی معلوم لیکن دل تو بے آرام ہے

ولہ

اسی کو عشق کہتے ہیں **کہ ہر دم یوں** ستاتا ہے
تصدق عشق کے کس کس **طرح** سے جان کھاتا ہے(۴۵)
الٰہی خیر کیجو آج کس پر تیغ لے نکلا
کہ جس کے خوف سے خورشید دیکھو تھرتھراتا ہے
کوئی دیکھو تو ناصح پیٹ پکڑوں اپنے ہی ڈورا
کوئی دل دے نہ دے اس کا کلیجہ منہ کو آتا ہے(۴۶)

ولہ

مجھ کو کیا کام کہ آتش سے نگر جلتا ہے
آتشِ **عشق** سے میرا ہی جگر جلتا ہے(۴۷)
دلِ غم دیدہ کو مت دیجیو نسبت بہ کباب
یہ جگر سوختہ ہر شام و سحر جلتا ہے(۴۸)
میرے خورشید کے خورشید مقابل کیا ہو
اُس کے **آگے تو میاں** نورِ نظر جلتا ہے(۴۹)
یوں کہا بادِ صبا سے کہ تو اتنا کہیو
سوؔز ہر روز بانداز دگر جلتا ہے(۵۰)
وہیں کم بخت نے جو جا کے کہا بول اُٹھا
میری پاپوش سے جلنے دے اگر جلتا ہے(۵۱)

ولہ

اشک خوں آنکھوں میں آ کر جم گئے　　دور کے بھی دیکھنے سے ہم گئے
شبنم آسا گلشنِ دنیا **میں آہ**　　**سوز ہم بادیدۂ پُرنم** گئے(۵۲)

ولہ

سنو صاحب! یہ باتیں ہیں خدا کی　　کہوں کسے **شکایت** آشنا کی(۵۳)
دعا **دیتا ہوں تو کہتا ہے دُر** ہو　　سنی میں نے دعا تیری دعا کی(۵۴)
گریباں میں ذرا منہ ڈال کر دیکھ　　کہ تو نے اس وفا پر مجھ سے کیا کی
لگا کہنے کہ بس بس چونچ کر بند　　**دعا** لایا ہے، دُت تیری **دعا** کی(۵۵)

ولہ

شکرحق چھپ چھپ کے تم بھی اب کہیں جانے لگے　　گالیاں دیتے تھے ہم کو آپ بھی کھانے لگے
جس طرح دیوار و در سے ہم نے ٹکرایا تھا سر　　**اُسی طرح در پر کسی کے تم بھی** ٹکرانے لگے(۵۶)
یا ہمارے عرض کرنے پر اٹھاتے تھے جریب　　یا تو اپنی **غرض** پر اب ٹھوکریں کھانے لگے(۵۷)
یا کسی کے دل کا ہدیہ تم نہ لیتے ناز سے　　یا تو دل اب ہاتھ پر رکھ رکھ کے لے جانے لگے(۵۸)
یا ہمارے غش پے ہنستے ہیں کہ سارے مکر ہیں　　**یا کسی کے روبرو تم غش پے غش** کھانے لگے(۵۹)

ولہ

ہم اس روش اُسے لے کے گئے کے اوٹ گئے　　چمن کے جتنے تھے گل ہنستے ہنستے لوٹ گئے

ولہ

رونا بھی تھم گیا ترے غصے کے خوف سے　　تھی چشم ڈبڈبائی **پے** آنسو نہ ڈھل سکے(۶۰)

ولہ

منہ **دیکھو** آئنے کا تری تاب لا سکے　　خورشید پہلے آنکھ تو تجھ سے ملا سکے(۶۱)

ولہ

دامن تلک تو تیرے کہاں دسترس مجھے　　تیری گلی کی خاک بھی ہوں تو ہے بس مجھے
کیا آمدِ بہار ہے جس گل کو پوچھیو　　اے وائے سوچتا نہیں چاکِ قفس مجھے

ولہ

دل اگر قیدِ جہان سے چھوٹے　　ناصحا تیری بلا سے چھوٹے

قطعہ

مجھے قتل کر کے بھولے سے ظالم　　قضا را مری نعش پر آن نکلا
سرہانے کھڑا ہو کے پیٹا کہ ہے ہے　　یہ کشتہ تو کچھ جان پہچان نکلا(۶۲)

ولہ

ارے او سوز **یہ تیری** بری خو　　لگاتا **کیوں** پھرے ہے جا بجا دل(۶۳)
جہاں دیکھا وہیں **تم پے ہوا** بس　　**نہ ہو ایسا کسی کا** بھُر بھُرا دل(۶۴)

ولہ

میں تم سے پوچھتا ہوں میاں اس کا دو جواب　　یہ بھی کوئی زباں ہے میاں بدزبان پھوٹ
میں تو کہوں کہ آغا ادھر آؤ مرزا آؤ　　تو گر کبھی پکارو تو کہہ کر سر آن پھوٹ

ولہ

شوخ نے چاہا مجھے چھیڑے پے میں　　تم تو جانو کب کیوں کچھ بات ہو
جب وہ گالی دے ہے میں پڑھ کر درود　　ہنس کے بولوں پھر وہی صلوات ہو

ولہ

اے **زلف سیاہ بار** سچ کہہ　　بتلا دے **یہ** دل جہاں چھپا ہو(۶۵)
دیکھوں کنڈلی تلے نہ ہووے　　کاٹا ہی **تھا** اُف ترا بُرا ہو(۶۶)

ولہ

دیا تھا میں نے دل اُس بے وفا کو ایک بوسہ پر　　کئی دن تک تو مانگا پر جو دیکھا روز ٹالا ہے
کہا اوکتا کے دل ہی پھیر دیجیے تو لگا کہنے　　تقاضے نے ترے ہر دم کے مجھ کو مار ڈالا ہے
پڑا ہوگا کہیں کونے **میں** جا پہچان کر لے جا　　میرا دل دے مرا دل دے نیا نخرا نکالا ہے(۷۰)

ولہ

ایک روز کہا یہ میں نے اُسے　　کامی مایہ عیش و کامرانی
ناگاہ نگاہ مشفقانہ　　یا پرسش حالت زبانی
سن سن کے بہ صد ہزار بہ خوب　　کہنے لگا سن تو اے ملانی
تو دیکھ سکے گا مری صورت　　اللہ رے تیری لن ترانی
جیتا ہی رہا تو سوؔز مجھ بن　　صد حیف یہ تیری **زندگانی**(۷۱)

ولہ

ایک نے سوؔز سے پوچھا کہ صنم سے اپنے　　**ملتے ہو اب بھی** بدستور کہ گاہے گاہے(۷۲)
دیکھ کر منہ کو، گھڑی ایک میں، بھر کر دمِ سرد　　یوں **اشارت** سے **بتایا** سرِ راہے گاہے(۷۳)

مستزاد

سن سوؔز **عبث** دیکھ کے حیران ہوگا　　خوبوں کا جمال(۷۴)
دل زلف میں **اُلجھا کے** پریشان ہوگا　　مت لے یہ وبال(۷۵)

ولہ

یہ چال بری ہے تجھ سے **ہم نے ہی**　　**تمھیں امان** کہا(۷۶)
ہنستا کیا ہے بہت پشیمان ہوگا　　مت دانت نکال(۷۷)

ولہ

بس سوزؔ سنبھل یہ آہ و زاری کب تک　　بس ہاتھ نہ مل یہ بے قراری کب تک
آپ ہے عاشق بھی اور آپ ہی معشوق　　پردہ سے نکل یہ شرمساری کب تک

ولہ

جب حضرت عشق نے اُٹھائے حیلے　　ساتھی بھاگے سب اپنا اپنا جی لے
کہتے تھے یہ کفش میں نہ چھوڑوں گی قدم　　اب اس کے بھی ہوگئے کتے ڈھیلے

حوالہ جات

۱۔ مصحفی، غلام ہمدانی، ''تذکرۂ ہندی''، مرتبہ۔ مولوی عبدالحق، اورنگ آباد (دکن): انجمنِ ترقی اردو، طبع اوّل ۱۹۳۳ء، ص ۱۱۱۔

۲۔ ''کلیاتِ میر سوز'' (جلد اوّل) مرتبہ۔ زاہد منیر عامر، ڈاکٹر، لاہور: مجلسِ ترقی ادب، ۲۰۰۷ء

ا:۔۔۔کیا۔۔۔

۳۔ ایضاً، ا: شہرت۔۔۔

۴۔ گارسیں دتاسی، ''تاریخِ ادبیاتِ اردو'' ترجمہ۔ لیلیان سیکستن نازرو، ترتیب وتدوین اور تقدیم معین الدین عقیل، ڈاکٹر، کراچی: جامعہ کراچی، پاکستان اسٹڈی سینٹر، ۲۰۱۵ء ص ۴۲۶۔۴۲۷۔

۵۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری''، لاہور: مجلسِ ترقی ادب، ۱۹۷۲ء، ص ۲۷۰۔

۶۔ بے جگر، خیراتی لعل، ''تذکرہ شعرائے اردو''، مائیکرو فلم مخزونہ لاہور: مرکزی کتب خانہ جامعہ پنجاب (ایکسیشن نمبر ۹۴۱۴، سیریل نمبر ۴۶۴) ردیف س۔

۷۔ زاہد منیر عامر، ڈاکٹر (مرتب) ''کلیاتِ میر سوز'' (جلد اوّل)

ب:۔۔۔بن کروں۔۔۔

۸ ایضاً، ا:۔۔۔اندیشۂ۔۔۔

۹۔ ایضاً، ا:۔۔۔کیفیت۔۔۔

۱۰۔ ایضاً، ا:۔۔۔میں اس کی کھاتا تھا

۱۱۔ حوض میں ''بھی در'' قلم زد کر کے اُسی کے اوپر ''دستر'' لکھ کر لفظ ''دسترس'' بنایا ہے۔

۱۲۔ کلیاتِ میر سوز (جلد اوّل) ا:۔۔۔کو گر قتل اپنے ہاتھ سے کرتا

ب:۔۔۔دیکھ صورت اُس کی۔۔۔

۱۳۔ ایضاً،ا:۔۔۔یک۔۔۔

ب:۔۔۔گل۔۔۔

۱۴۔ ایضاً،ا: کیوں۔۔۔تجھ کو۔۔۔میں نے۔۔۔

ب:اس۔۔۔یوں۔۔۔

شعرِ مذکور کے مصرعِ ثانی کے آخر پر حاشیہ نمبر ۹ لگا کر دائیں حاشیہ عمودی میں درجِ ذیل پانچ اشعار شامل کیے ہیں:

الٰہی محبت کو لگ جائے لوکا کہ اُٹھتا ہے ہر دم جگر سے بھبھوکا

فریبِ محبت نے مجھ کو پھنسایا میں بھولا میں بھالا میں چوکا [میں] چوکا [سہوِ کتابت]

جو فرزندِ دل بند ہو تو بھی اس سے الٰہی نہ دل بند ہووے کسو کا

نہیں دل مرے پاس کیا ڈھونڈتا ہے تجھے زور لپکا ہوا جستجو کا

کہاں تک کوئی خونِ دل پیوے یارب دمِ واپسیں سوز نے لوہو تھوکا

۱۵۔ مصرعِ ثانی کا ''بھی''، قلم زد کر کے ''ٹک'' لکھا ہے۔ نیز مصرعِ ثانی کے آخر پر حاشیہ نمبر ۳۱ لکھ کر دائیں حاشیہ عمودی میں درجِ ذیل شعر شامل کیا ہے:

بہت چاہا کہ تو بھی مجھ کو چاہے ولے تو نے نہ چاہا پر نہ چاہا

۱۶۔ کلیاتِ میر سوز (جلد اوّل) ا:۔۔۔تھیں مندی۔۔۔

ب:۔۔۔جمال۔۔۔

۱۷۔ ب:سامنے۔۔۔

۱۸۔ ب:۔۔۔ٹھسک۔۔۔

۱۹۔ ا:۔۔۔چمک۔۔۔واللہ

ب:ہے۔۔۔۔

۲۰۔ ایضاً،ب:۔۔۔سب۔۔۔

۲۱۔ ب:۔۔۔ہے سچ تو میرا

۲۲۔ ا:۔۔۔صاحب

۲۳۔ ا:تو۔۔۔

۲۴۔ شعرِ مذکور کے بعد درجِ ذیل شعر قلم زد کیا ہے:

کب دل ستاں میں تیرے آتا ہوں میں مت کہہ غلط　　واچھڑے جی واچھڑے پہلی ہی بسم اللہ غلط

''کلیاتِ میر سوز'' میں مذکورہ قلم زد شعر درجِ ذیل صورت میں نقل ہے:

کب میں آیا تیرے مکتب میں بتا واللہ غلط　　واہ واجی واہ وا پہلی ہی بسم اللہ غلط

۲۵۔ کلیاتِ میر سوز (جلد اوّل) ا: اٹھ۔۔۔

۲۶۔ ا: کوچے میں اس کے۔۔۔

ب: مجروح، مذبوح، مقتول۔۔۔

۲۷۔ ا: دوکھے سے میرے۔۔۔تجھ۔۔۔

۲۸۔ کلیاتِ میر سوز، (جلد اوّل) ا:۔۔۔یار ورنہ۔۔۔

۲۹۔ ایضاً، ا: بھلہ رے۔۔۔

۳۰۔ ایضاً، ب: ڈوبوں کہیں۔۔۔میں۔۔۔

۳۱۔ زاہد منیر عامر، ڈاکٹر (مرتب) کلیاتِ میر سوز (جلد دوم) لاہور: مجلس ترقی ادب، اپریل ۲۰۱۵ء

ا: مرا۔۔۔جاتا۔۔۔

ب:۔۔۔

۳۲۔ کلیاتِ میر سوز (جلد دوم) ب: وہ۔۔۔

۳۳۔ ایضاً، ب: تو دم کھا رہو کچھ نہ بولو نہ چالو

''کلیاتِ میر سوز'' میں شعرِ مذکور کا مصرعِ اولیٰ کلّی مختلف ہے۔ شعر درجِ ذیل ہے:

نہ آوے اگر وہ تمھارے کہے سے　　تو منت کرو، گھیرے گھیرے بلا لو

۳۴۔ کلیاتِ میر سوز (جلد دوم) ب:۔۔۔جان کندن سے چل کر بچا۔۔۔

۳۵۔ ایضاً، ا:۔۔۔صاحب

۳۶۔ ایضاً، ا:۔۔۔بری۔۔۔واللہ

۳۷۔ ایضاً، ا:۔۔۔میں اپنے۔۔۔

۳۸۔ ایضاً، ب:۔۔۔زندگانی۔۔۔

۳۹۔ شعرِ مذکور پر حاشیہ نمبر ۱۲ لگا کر افقی حاشیہ زیریں میں درجِ ذیل شعر درج کیا ہے:

لے گیا ساتھ اپنے پُھسلا کر دلِ شوریدہ کو　　پھر نہ کہیو طفل اس اشکِ جہاں دیدہ کو

۴۰۔ کلیاتِ میر سوز (جلد دوم) ا:۔۔۔میاں۔۔۔

ب: کچھ فقیروں کے۔۔۔بھی۔۔۔

۴۱۔ ایضاً،ا:۔۔۔تجھ۔۔۔

ب:۔۔۔دے۔۔۔

۴۲۔ ایضاً،ا:۔۔۔پر یہ بھی۔۔۔

ب:۔۔۔بتاں سے چلتا ہے بدراہ

۴۳۔ ایضاً،ا:۔۔۔پر۔۔۔

۴۴۔ ایضاً،ا:۔۔۔میں۔۔۔

۴۵۔ ایضاً،ا:۔۔۔جو یوں ہر دم۔۔۔

ب:۔۔۔مزے۔۔۔

۴۶۔ ایضاً،ا:۔۔۔الٰہی خیر ناصح پیٹ پکڑے آ گے ہی دوڑا

۴۷۔ ایضاً،ب:۔۔۔ہجر۔۔۔

۴۸۔ ایضاً،ا: میرے دل کو نہ کوئی۔۔۔

۴۹۔ ایضاً،ب:۔۔۔دیکھے سے سنو۔۔۔

۵۰۔ ا: یہ کہا تھا کہ صبا اس سے تو کہیو اتنا۔۔۔

۵۱۔ کلیاتِ میر سوز (جلد دوم)،ا:اس بھی۔۔۔جوں۔۔۔

ب:۔۔۔دو۔۔۔

۵۲۔ ایضاً،ا:۔۔۔سے سوز

ب: کچھ نہ تھا لے کے ترا ہم غم۔۔۔

۵۳۔ ایضاً،ب:۔۔۔کس سے حکایت۔۔۔

شعرِ مذکور کے مصرعِ اوّل و دوم ''کلیاتِ میر سوز'' میں بالترتیب مصرعِ دوم و اوّل ہیں۔

۵۴۔ کلیاتِ میر سوز (جلد دوم)ا:۔۔۔دی تو لگا کہنے کہ دور۔۔۔

۵۵۔ ایضاً،ب: وفا۔۔۔وفا۔۔۔

۵۶۔ ایضاً،ا: آپ بھی دیوار و در سے سر کو۔۔۔

۵۷۔ ایضاً،ا:۔۔۔آہ بھرنے۔۔۔

ب:۔۔۔بات۔۔۔

۵۸۔ ایضاً،ا:۔۔۔نہ لیتے تھے کسی کے دل کا ہدیہ۔۔۔

۵۹۔ ایضاً،ا:میرے غش کو دیکھ کر کہتے تھے۔۔۔

ب: کیوں کسی کے سامنے اب آپ غش۔۔۔

۶۰۔ ب:۔۔۔پر۔۔۔

۶۱۔ ایضاً،ا:۔۔۔دیکھ۔۔۔

شعرِ مذکور کے مصرعِ اولیٰ کے آخر پر حاشیہ نمبر۱۲ لگا کر افقی حاشیہ زیریں میں درجِ ذیل شعر درج کیا ہے:

کہا جو سوز نے بوسہ تو دے جان　　لگا کہنے کہ پُھسلانے کی خوبی

۶۲۔ قطعۂ مذکور کے پہلے تینوں مصرعے "کلیاتِ میر سوز" میں مختلف الترتیب جب کہ چوتھا مصرع بعینہٖ موجود ہے۔ پہلے تینوں مصاریع درجِ ذیل ہیں:

ع.....قضارا وہ قاتل ادھر آن نکلا　　کہ لینے کو اس کے مرا جان نکلا

کھڑا غش پر ہو کے بولا کے ہے ہے

۶۳۔ کلیاتِ میر سوز (جلد دوم)ا:۔۔۔تجھ میں یہ۔۔۔

ب:۔۔۔تو۔۔۔

۶۴۔ ایضاً،ا: جسے۔۔۔کے ہو رہے۔۔۔۔

ب: کسی کا ہو نہ ایسا۔۔۔

۶۵۔ ایضاً،ا: مارِ سیاہِ زلف۔۔۔

ب:۔۔۔یہ حذف۔۔۔

۶۶۔ ایضاً،ب:۔۔۔تھا حذف۔۔۔

مذکورہ دو اشعار کے بعد درجِ ذیل دو شعر قلم زد کیے ہیں۔ یہ شعر "کلیاتِ میر سوز" (مرتبہ۔ڈاکٹر زاہد منیر عامر) میں بھی درج نہیں ہیں:

بس ناصح ہی ناصح ہیں بسے روئے زمین اوپر ہم جا گے بناویں گے مکاں کوہ کے اوپر
اور خوب فراغت سے وہاں روئیں گے دل کھول آوے گی کہاں طعنہ زباں کوہ کے اوپر

مذکورہ اشعار کے مصرعِ اولیٰ پر حاشیہ نمبر۱۲ لگا کر دائیں حاشیہ عمودی میں درجِ ذیل اشعار درج کیے ہیں:

چھپا کونے میں بیٹھا تھا جھجک کر کون ہے بولا کہا میں نے کہ میں ہوں تو کہا: اس وقت یاں اور تو
بُلا دربان کو **پوچھا ارے** سنیو تو اندھا ہے کھلایا ہے **کہیں** کیا تیری جورو نے **تجھے** الّو(۶۷)
اس اپنے باپ کو کیوں **دم بہ دم یہاں آنے دیتا ہے بچا** میں ناک کاٹوں گا جو **آنے دے** گا اسے اب تُو(۶۸)
نہیں تو جانتا یہ سوز ہے آتش کا پرکالا **کسی خاطر یہ آوے ہے** کہ لگ جاوے کہیں قابو(۶۹)

۶۷۔ کلیاتِ میر سوز (جلد دوم)، ا:۔۔۔بولا۔۔۔تھا۔۔۔

ب:۔۔۔تجھے۔۔۔مگر۔۔۔

۶۸۔ ایضاً، ا: تو۔۔۔آنے دیتا ہے یہاں ہر دم

ب: بچے۔۔۔چھوڑے۔۔۔

۶۹۔ ایضاً، ب: وہ آتا ہے اسی خاطر۔۔۔

۷۰۔ مصرعِ اولیٰ میں ''ہیں'' بجائے ''میں'' (سہوِ کتابت)

۷۱۔ مصرعِ ثانی ''زگانی'' بجائے ''زندگانی'' (سہوِ کتابت)

۷۲۔ ''کلیاتِ میر سوز'' (جلد دوم) ب: اب بھی ملتے ہو۔۔۔

۷۳۔ ایضاً، ب:۔۔۔اشارے۔۔۔جتایا۔۔۔

۷۴۔ ایضاً، ا:۔۔۔بہت۔۔۔

۷۵۔ ایضاً، ب:۔۔۔الجھے گا۔۔۔

۷۶۔ ایضاً، ا:۔۔۔نجھنے کی نہیں

ب:۔۔۔اوخام خیال

۷۷۔ ا: کیا ہنستا۔۔۔

ڈاکٹر ظفر احمد/شن ژن من
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ریسرچ سکالر، شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

اردو اور چینی میں رنگوں کے نام اور ان کا استعمال: تقابلی مطالعہ

In any language in the world, color words are both basic and meaningful vocabulary. In Chinese and Urdu languages color words have similarities and at the same time there are great differences. Language is a symbol of culture. Understanding these commonalities and differences can better enable Chinese and Pakistanis to understand each other's cultures. In this article a comparative study has been done to introduce and analyze the basic colors in Chines and Urdu.

اردو پاکستان کی قومی اور رابطے کی زبان ہے۔1اسی طرح چینی زبان کو چین میں یہی مقام حاصل ہے۔2پاکستان کے علاوہ بھارت اور دنیا کے کئی دوسرے ملکوں میں آباد پاکستانی و بھارتی باشندے بھی اردو بولتے ہیں۔بعینہ چینیوں کی ایک قابل ذکر تعداد بھی دیگر ممالک میں آباد ہے۔ بولنے والوں کی تعداد کے لحاظ سے ان دونوں کا شمار دنیا کی بڑی زبانوں میں ہوتا ہے۔3اگر لسانی خاندانوں کے تحت دیکھیں تو اردو زبان کا خاندان ہند یورپی ہے 4اور چینی، سینو تبتی خاندان کی سب سے بڑی زبان ہے۔5

پاکستان اور چین جغرافیائی اعتبار سے پڑوسی ملک ہیں۔ایک دوسرے سے سرحدیں ملنے کے باوجود بعض وجوہ کی بنا پر چینی اور ہندوستانی تہذیب وثقافتوں میں واضح فرق موجود ہے۔ زبان چونکہ تہذیب وثقافت کی پروردہ اور نمائندہ ہوتی ہے لہذا ان زبانوں کے عمومی مطالعے سے بہ آسانی ہر دو زبانوں اور ان کی تہذیب وثقافت کے مابین موجود اشتراک واختلاف کی آگاہی حاصل کی جاسکتی ہے۔ پاکستان اور چین نہ صرف پڑوسی ملک ہیں بلکہ کئی دہائیوں سے مضبوط دوستی کے رشتے میں بندھے ہیں۔ ہر گرم وسرد سے نبرد آزما ہوکر اب یہ دوستی ایک ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکی ہے اور اس میں روز افزوں ترقی جاری ہے۔ پاکستان اور چین کی اس مثالی دوستی میں 'پاکستان چین اقتصادی راہداری' منصوبہ ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔اس منصوبے سے جہاں دونوں ممالک کو اقتصادی و معاشی فائدے حاصل ہونگے وہاں عوامی سطح پر بھی میل وجول میں یقینی اضافے کی امید کی جارہی ہے۔

دنیا کی ہر زندہ زبان کے ذخیرہ الفاظ میں مسلسل اضافہ جاری رہتا ہے۔اسی طرح وقت کے ساتھ کچھ الفاظ متروک ہوکر اس ذخیرے سے خارج بھی ہوتے ہیں۔زبان کے کچھ الفاظ ارتقائی مراحل کی ابتدا میں ترتیب پاتے

ہیں اورآخر تک مستعمل رہتے ہیں۔ یہ بنیادی یا کلیدی الفاظ کہلاتے ہیں۔ بنیادی رنگوں کے ناموں کو بھی اس فہرست میں شامل کر سکتے ہیں۔ ہر معاشرے نے اپنے لسانی نظام کے تحت ان کو نام دینے کے علاوہ ان رنگوں سید یگر تفصیلات کو بھی منسلک کر دیا ہے اور اب ان کو خاص طرح کی اہمیت حاصل ہے۔ان کی جڑیں قدیم تاریخ اور ثقافت میں پیوست ہوتی ہیں۔ زیرنظر مقالے میں اردو اور چینی زبان میں ان کے نام اور استعمال کا تقابل کرنے کی کوشش کی جائے گی۔ اس سے ہر دو معاشروں کی تہذیب وثقافت میں رنگوں کے تنوع پر روشنی پڑے گی اور ساتھ ہی ان کا تقابل بھی ممکن ہوگا۔

مضمون میں درج ذیل چھے بنیادی رنگوں کا مطالعہ شامل کیا گیا ہے۔

اردو	چینی	انگریزی
سرخ،لال	红	Red
پیلا،زرد	黄	Yellow
نیلا، آسمانی	蓝	Blue
سفید، گورا	白	White
سیاہ،کالا	黑	Black
سبز،ہرا	绿	Green

سرخ یا لال رنگ کو چینی تہذیب وثقافت کا نمائندہ رنگ کہیں تو غلط نہ ہوگا۔ چین میں اس رنگ کی مذہبی، تہذیبی وثقافتی اہمیت بہت زیادہ ہے۔اسی لیے چینی زبان میں بھی اس کا اثر قابل ذکر ہے۔چینی میں اس رنگ کو ہونگ hong کہتے ہیں۔6 چینی تہذیب میں قدیم سے اس رنگ کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ اس رنگ کو خوش بختی، کامیابی اور خوشحالی کی علامت سمجھا جاتا ہے۔شادی و بیاہ کے موقعوں پر دلہن سرخ ملبوس زیب تن کرتی تھی۔ چینی، نئے سال و دیگر تہواروں پر گھروں، دکانوں کو سرخ رنگ کی جھنڈیوں، کپڑوں،قمقموں اور جھالروں سے سجاتے ہیں۔خصوصاً دروازوں اور کھڑکیوں کے کناروں پر سرخ رنگ کے بارڈر لگائے جاتے ہیں۔ان پر مختلف دعائیں بھی درج ہوتی ہیں۔ تحفے تحائف بھی سرخ کاغذ یا لفافے میں ڈال کر پیش کیے جاتے ہیں۔ ہر نیا کام شروع کرتے ہوئے بھی اس رنگ کی موجودگی ضروری تصور کرتے ہیں۔

جدید چینی تاریخ پر نظر ڈالیں تو ۱۹۴۹ء میں چیئر مین ماوزے دنگ کی قیادت میں اشتراکی انقلاب کے نتیجے میں ایک نئے ملک کی بنیاد رکھی گئی۔7 اتفاق سے اشتراکیت اور انقلاب دونوں کا نمائندہ رنگ بھی سرخ ہے۔یوں جدید چین میں اس رنگ کی اہمیت میں مزید اضافہ ہوا۔ان وجوہ کے سبب چینی زبان میں بھی سرخ رنگ کا نمایاں اثر واضح ہے۔اردو کی طرح چینی میں بھی دو یا زیادہ لفظوں کو جوڑ کر مرکبات بنائے جاتے ہیں۔ مرکبات جن میں سرخ لفظ شامل ہے کی تعداد اچھی خاصی ہے۔اس سے ایسے نئے الفاظ وجود پذیر ہوئے ہیں جن میں ایک خاص طرح کی معنویت شامل ہوگئی ہے۔مثلاً 'سرخ پرچم' ترقی، خوشحالی اور انقلاب کی علامت ہے۔'8 سرخ آگ' سے مراد خوشحال و آسودہ زندگی ہے۔ 'سرخ لوبیا' قدیم چینی حکایتوں میں عاشق کے لیے استعمال کرتے تھے۔'سرخ لفافہ' تحفے کا مترادف ہے۔9 ایسی خواتین 'سرخ ماں' کہلاتی تھیں جو قدیم چین میں رشتے کرواتی تھیں۔10

اردو میں سرخ رنگ کو خون کی نسبت اہمیت حاصل ہے۔یہاں یہ عزت، غصے، خطرے اور کسی حد تک کامیابی و کامرانی کے لیے مستعمل ہے۔ جیسے 'سرخرو'، 'سرخ وسفید'، 'لال پیلا'، 'سرخ جھنڈی' وغیرہ۔اشتراکیت کی تحریک پاک و ہند میں بھی کافی مقبول ہوئی اور یوں زبان و ادب میں بھی اس کے اثرات داخل ہوئے۔ جیسے 'سرخا' عام بول چال میں اشتراکی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔اسی طرح 'سرخ سلام' اشتراکیوں کا آپس میں خاص انداز تخاطب ہے۔11

پیلے رنگ کو چینی میں ہوانگ huang کہتے ہیں۔12 قدیم سے سونے، گندم اور مٹی سے مناسبت کی وجہ سے اس رنگ کو مقدس اور اہم گردانا جاتا ہے۔چینی بادشاہوں نے اس رنگ کو خوب فروغ دیا۔شاہی محلات کی ہر شے میں اس رنگ کا استعمال ملتا تھا۔در و دیوار کے علاوہ فرنیچر، ملبوسات، اسلحہ و دیگر چیزوں میں اس رنگ کی نمائندگی اس قدر ہوتی تھی کہ اسے ایک طرح سے شاہی رنگ کا مقام حاصل ہوگیا۔قدیم چینی مذاہب مثلاً تاومت اور بدھ مت میں بھی چونکہ زرد رنگ کا استعمال زیادہ تھا، چنانچہ اسے تقدس کے درجے میں بھی رکھ دیا گیا۔یوں ایک وقت ایسا بھی آیا کہ پیلا رنگ اور چین لازم و ملزوم بن گئے۔دوسری جانب چونکہ یہ رنگ خواص کے لیے مختص ہوگیا تھا لہذا عوام کے لیے ممنوع قرار پایا۔عام چینیوں کے لیے یہ رنگ خزاں کی نسبت زرد موسم تھا یعنی فصل کی کٹائی کا وقت۔ چین کے دوسرے بڑے دریا کا نام دریائے زرد ہے۔یہ نام اسے اپنے مٹیالے رنگ کی وجہ سے ملا ہے۔ عصر حاضر میں اس رنگ کی قدیم معنویت میں قدرے تبدیلی آ گئی ہے۔خصوصاً جب سے مغرب نے چند فحش کتب پیلے رنگ کے کاغذ میں شائع کیں تب سے چین میں ایسی کتابوں اور فلموں وغیرہ کو اس رنگ سے منسوب کر دیا ہے۔زرد رنگ کی موجودگی لیے ہوئے چند چینی مرکبات کی مثال یہاں پیش کی جاسکتی ہے۔ 'سنہرا لمحہ' سے مراد اچھا وقت ہے۔'سنہرا موسم' خوبصورت خزاں کو کہتے ہیں۔'سنہرا دن' سے مراد خوشی اور یادگار ہے۔انسان کی جوانی کو 'سنہری

عمر' کہتے ہیں۔13 جدید دور میں ' پیلی کتاب' اور ' پیلا ناول' بالترتیب فحش کتاب اور ناول کے لیے مستعمل ہیں۔14

اردو میں بھی اس رنگ کا قابل ذکر استعمال ملتا ہے۔ البتہ یہاں اس رنگ کی کوئی خاص پہچان یا چھاپ نہیں ہے۔خزاں کے موسم سے بھی اس کو جوڑا جاتا ہے تو سرسوں اور مہندی کے رنگ کی مناسبت سے بھی یہ اردو میں رائج ہے۔ چونکہ پاک و ہند کی ثقافت میں شادی و بیاہ کے موقع پر مہندی کا استعمال عام ہے۔خصوصاً دلہن کے ساتھ یہ رنگ منسوب کیا جاتا ہے۔جیسے 'ہاتھ پیلے کرنا' سے مراد کسی لڑکی کی شادی ہونا ہے۔

آج ہم بچھڑے ہیں تو کتنے رنگیلے ہوگئے
میری آنکھیں سرخ تیرے ہاتھ پیلے ہوگئے

شاہد کبیر

ایک عام جگر کی بیماری، جس میں انسانی جسم پیلا پڑ جاتا ہے کو بھی اس رنگ کا نام دیا ہے۔خوف اور نقاہت کا اظہار بھی اس رنگ سے کیا جاتا ہے۔ اردو میں بھی مغرب کے زیر اثر ایک اصطلاح 'زرد صحافت' در آئی ہے۔ اس سے مراد کسی خاص مقصد کے تحت سنسنی خیزی پیدا کرنے والی صحافت ہے۔

لان lan چینی میں نیلا اور آسمانی کا مترادف ہے۔ یہ رنگ چینی ثقافت میں دوام کی علامت ہے۔ 15 اس کا شمار سرد ترین رنگوں میں کیا جاتا ہے۔ نیلے رنگ کو سکون، حُسن، عقل و خرد اور نظافت سے منسوب کیا جاتا ہے۔ چینیوں کے مطابق چونکہ یہ ایک پُرسکون رنگ ہے، اس لیے یہ منطق، دلیل اور حق کی نمائندگی کرتا ہے۔

اردو میں بھی نیلا رنگ کم و بیش انہیں معنوں میں مستعمل ہے۔ البتہ یہاں اس کے علاوہ بھی بعض جگہوں پر اس رنگ کا ذکر کیا جاتا ہے۔قدیم ہندوستان میں اس رنگ کو ایک درخت کے پتوں سے حاصل کیا جاتا تھا۔ لہذا اس حاصل شدہ رنگ کو 'نیل' کہتے ہیں۔آج یہ لفظ ایک محلول کے لیے رائج ہے جسے کپڑوں کی سفیدی برقرار رکھنے کے لیے پانی میں ڈالا جاتا ہے۔زہر خوارنی یا چوٹ کے بعد جسم کی رنگت 'نیلا پڑنا' کہہ کر بیان کی جاتی ہے۔

سفید رنگ کو چینی میں پائے bai کہتے ہیں۔یوں تو یہ برف اور روشن دن، بادل اور جیڈ جیسے اچھے معنی بھی رکھتا ہے البتہ عام طور پر چینی تہذیب و ثقافت میں سفید رنگ کے معنی زیادہ اچھے نہیں ہیں۔قدیم میں جب چین میں جاگیر داری نظام اپنے عروج پر تھا تب یہ رنگ عوام کے لیے مخصوص تھا۔ ہان خاندان کے دور سے لے کر تانگ خاندان کے دور تک عام آدمی کا لباس سفید رنگ کا ہوتا تھا۔ یوں یہ لوگ 'سفید پوش' کہلاتے تھے۔16 روایتی چینی ثقافت میں اس کو بدبختی کا رنگ سمجھا جاتا تھا اور اس سے غربت، تعصب، دہشت، موت اور بدقسمتی جیسی منفی صفات منسلک

تھیں۔ پُرانے زمانے میں جب خاندان میں موت ہوتی تھی تب سوگوران سفید لباس پہنتے تھے۔ چینی معاشرے میں سفید رنگ، بیکار، تنقید، فضول، غداری، بے وقوفی، معمولی، ارزاں اور غربت جیسے منفی معانی لیے ہوئے ہے۔

چینی میں سفید رنگ کی حیثیت آسان لفظوں میں ایسے بیان کی جاسکتی ہے کہ یہ 'سرخ' رنگ کا متضاد ہے۔ خصوصاً جنگ آزادی کے دوران انقلابیوں نے سفید رنگ کو رجعت پسندوں اور دائیں بازو کے گروہوں کے لیے مخصوص کر دیا۔ یعنی ہر انقلابی عمل کو سرخ اور رجعتی کو سفید سے ظاہر کیا جانے لگا۔ اس کی مثال 'کومنتانگ' پارٹی ہے، جو چین کی ایک سیاسی جماعت ہے۔ اس پارٹی کے اکثریتی علاقوں کو 'سفید علاقے' کا نام دیا گیا۔ اسی طرح انقلابی فوج 'سرخ آرمی' کے مقابلے میں 'سفید آرمی' اور انقلابی حکومت کے مقابلے میں 'سفید حکومت' وغیرہ۔17

اردو ایک ہندوستانی زبان ہے لیکن اس میں عربی، فارسی، ترکی اور انگریزی اور دیگر مغربی زبانوں کے اثرات شامل ہوئے۔ یہی صورتحال رنگوں کے ضمن میں بھی نظر آتی ہے۔ سفید رنگ کے استعمال پر نظر ڈالیں تو بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ اردو میں جہاں اس رنگ کے قدیم ہندوستانی تہذیبی وثقافتی مظاہر موجود ہیں وہاں بیرونی اثرات بھی جابجا دکھائی دیتے ہیں۔ سفید رنگ اردو میں امن، سوگ، پاکیزگی، سادگی، شرافت اور کمزوری جیسے معنوں میں رائج ہے۔ چند اردو تراکیب پیش کرنے سے اس کے معنی میں موجود تنوع کا بخوبی اندازہ ہوسکتا ہے۔ 'سفید پوش'، 'سفید جھوٹ'، 'سفید خون'، 'سفید ریش'، 'سیاہ وسفید'، 'سفید انقلاب'۔ وغیرہ

قدیم چینی روایات میں سیاہ رنگ کو عموماً مستقل مزاجی، بے غرضی اور سنجیدگی سے تعبیر کیا جاتا تھا۔ اس کی مثال تانگ دور کے مشہور ڈرامے 'وے چی گونگ' میں اور سونگ دور کے ڈرامے 'باو چینگ' میں مثبت تاریخی کرداروں کے چہروں پر کالے رنگ سے نقش ونگار بنائے جاتے تھے، تاکہ ان کی بے غرضی اور خلوص کو ظاہر کیا جاسکے۔ شیا اور شن خاندان کے ادور میں سیاہ رنگ کو سیدھے اور مثبت معنوں میں رواج دیا گیا۔ چونکہ یہ رنگ رات کی نمائندگی کرتا ہے اس لیے گہرائی، سنجیدگی اور پراسراریت جیسے معنی بھی اخذ کیے جاتے ہیں۔ دوسری جانب چونکہ یہ رنگ روشنی کے برعکس ہے لہذا خوف، گناہ، شیطان وغیرہ کو بھی ظاہر کرتا ہے۔18

چینی زبان میں ہیے hei سیاہ یا کالے رنگ کو کہتے ہیں۔19 چین میں خراب یا ناموافق صورتحال کو نیز ظالم دور حکومت کو 'سیاہ بادل' سے یاد کیا جاتا ہے۔ اچھائی اور برائی کو بھی 'سفید اور سیاہ' جیسے الفاظ سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ اسی طور شب کے اندھیرے کی مناسبت سے 'دھوکا بازی'، 'غیر قانونی'، 'سیاہ معائدہ'، 'کالی دنیا'، کالا دھن' اور سیاہ دروازہ' جیسے مرکبات وجود پذیر ہوئے۔20

اردو میں سیاہ یا کالا رنگ عام طور پر منفی معنی سے متصف ہے۔ چینی کی نسبت اردو میں اس رنگ کے مثبت پہلو نہ ہونے کے برابر ہیں۔ یہ رنگ موت، سوگ، ماتم، دھوکہ، لاقانونیت، ظلم، نحوست، بدقسمتی جیسی صفات کے مظہر کے

طور پر استعمال ہوتا ہے۔ الفاظ و مرکبات کے علاوہ اردو محاوروں اور کہاتوں میں بھی اس رنگ کو انہیں معنوں میں بیان کیا جاتا ہے۔ ایسے چند اردو مرکبات یہ ہیں۔ ' کالا قانون'، کالا پانی'، ' سیاہ بخت'، کالا علم'، ' کالی زبان' وغیرہ

سبز رنگ فطرت کے نمایاں رنگوں میں سے ایک ہے۔ فصلوں اور پودوں کا غالب حصہ سبز رنگ پر مشتمل ہوتا ہے۔ سبز رنگ کا نام سنتے ہی ہمارے ذہنوں میں بہار، پودے، کھیت، جنگل، جھیلیں اور زمرد وغیرہ جیسی چیزیں آتی ہیں۔ اسی سبب چینی ثقافت میں بھی اس رنگ کو پسندیدگی کا شرف حاصل ہے۔ چینی میں سبز رنگ کے لیے لِو lu کا لفظ مستعمل ہے۔ قدیم چینی تہذیب میں سبز رنگ کو نوجوانی، بہار، امن، امید، حفاظت، قسمت اور تازگی جیسے عناصر کی علامت کے طور پر پیش کیا جاتا تھا۔ 21

علاوہ ازیں گہرا سبز چینی محکمہ ڈاک کا رنگ ہے۔ کیونکہ چین میں سبز رنگ سے ' محفوظ سفر' بھی مراد لیا جاتا ہے۔ ایک اصطلاح ' سبز بتی' ہے جس کا مطلب ہے کہ افسر اعلیٰ کی طرف سے ماتحتوں کو رعایت یا اجازت ملی ہوئی ہے۔ عصر حاضر کا ایک بڑا مسئلہ ماحولیاتی آلودگی ہے۔ چین بھی اس عفریت سے نبرد آزما ہے۔ اسی نسبت سے چینی زبان میں ' سبز خوراک' جیسی ترکیب بھی داخل ہوگئی ہے جس کا مطلب تازہ و صحت بخش غذا ہے۔ بعینہ ' سبز منصوبہ' ماحول دوست منصوبے کو کہتے ہیں۔

اردو میں سبز اور ہرا مترادف ہیں۔ چینی کی طرح اردو میں بھی عام طور پر اس رنگ کے ساتھ اچھے معنی جڑے ہیں۔ فطرت کا نمائندہ رنگ ہونے کی نسبت سے اس رنگ کو کافی اہمیت حاصل ہے۔ سبز رنگ زندگی، شادابی، تازگی، کامیابی اور خوش نصیبی جیسی صورتحال کی نمائندگی کرتا ہے۔ اردو بولنے والوں کی اکثریت چونکہ مسلمان ہے اور سبز مذہب اسلام کا رنگ ہے۔ اسی سبب اردو میں ' سبز گنبد'، ' سبز جالی' سے مراد مسلمانوں کے مقدس شہر مدینہ طیبہ میں واقع مسجد نبوی کا گنبد اور روضہ رسول پاک ﷺ ہیں۔ 22 ' سبز ہلالی پرچم' پاکستان کے قومی پرچم کو کہتے ہیں، کیونکہ سبز رنگ پاکستان کے قومی پرچم سے لے کر دوسری کئی سرکاری نشانوں میں موجود ہے۔

جہاں اردو میں سبز رنگ اچھے معنوں میں مستعمل ہے وہاں یہ بعض موقعوں پر منفی معنوں میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ جیسے 'سبز قدم'، ' سبز باغ دکھانا'، ' ہری جھنڈی دکھانا' وغیرہ بالترتیب منحوس شخص، دھوکا اور فریب دینا اور دغا دینے کے لیے مستعمل ہیں۔

اردو اور چینی کے بنیادی رنگوں کے اس مختصر مطالعے سے جہاں یہ معلوم ہوا کہ چینی تہذیب و ثقافت میں رنگوں کا کیا مقام ہے وہاں دنیا کی قدیم ترین زندہ تہذیبوں کے ایک خاص رخ کا تعارف پیش کیا گیا ہے۔ بنیادی رنگوں کے حوالے سے ہر دو اقوام کا نقطہ نظر واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس مطالعے کا دوسرا اہم مقصد چینی اور اردو میں ان رنگوں کے حوالے سے موجود مترادف اور متصادم معانی کا کھوج لگانا بھی تھا۔ چینی اور اردو تہذیب و ثقافت کے

لحاظ سے مختلف سوتوں سے پھوٹی ہوئی زبانیں ہیں۔ان زبانوں کی پرورش بھی علیحدہ ماحول میں ہوئی ہے۔اس لیے اگران زبانوں میں ایک ہی چیز کو دیکھنے اور برتنے کا عمل مختلف ہے تو اس میں زیادہ حیرت نہیں ہونا چاہیے۔البتہ بعض جگہوں پر ان میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔دراصل یہ مقام مزید غور وفکر کا ہے۔

حوالہ جات

1۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، قومی زبان و دیگر پاکستانی زبانیں، مشمولہ اخبار اردو، ستمبر۲۰۱۳، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، صفحہ ۳

2. https://ur.wikipedia.org/wiki/B1%D8%B3%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%AE%D8%B7, dated 20-01-2019

3. Guan Zhongming, One of the language problems after Pakistan 'independence , South Asia Research, Sichuan University' Press, 2002, P59

4. https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%AF%AD%E8%A8%80%E7%B3%BB%E5%B1%9E%E5%88%86%E7%B1%BB dated 20-01-2019

5. https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8D%B0%E6%AC%A7%E8%AF%AD%E7%B3%BB dated 20-01-2019

6. Zhang Qingchang, Chinese Color Words, Language Teachingand Research, Beijing Language and Culture University Press,1991, P65

7. Zhang Qingchang, Chinese Color Words, Language Teaching and Research, Beijing Language and Culture University Press,1991, P66

8. Xinhua Cidian, The Commercial Press, Beijing, 2006, P399

9. Xinhua Cidian, The Commercial Press, Beijing, 2006, P400

10. Xiandai Hanyu Cidian, The Commercial Press, Beijing, 2003, P520

11. Kong Julan, Urdu Chinese Dictionary, High Education Press, Beijing, 2014, P812

12. Xinhua Cidian, The Commercial Press, Beijing, 2006, P426

13. Dou Xinyi, Analysis of the Causes of Chinese Color Words and Their

Semantics, Comparative Study of Cultural Innovation, Fujian Normal University Press, 2012, P72

14. Sun Huimin, Semantic Analysis of Basic Color Words "Gray" and "Yellow" in Chinese and English Languages, Changchun Culture News Press, 2017, P32

15. Xinhua Cidian, The Commercial Press, Beijing, 2006, P580

16. جامع ترین،"اردو لغت"، جہانگیر بکس، لاہور، ۲۰۱۳، ص ۹۰۷

17. Zhang Qingchang, Chinese Color Words, Language Teaching and Research, Beijing Language and Culture University Press, 1991,P66

18. جامع ترین،"اردو لغت"، جہانگیر بکس، لاہور، ۲۰۱۳، ص ۱۱۷

19. Kong Julan, Urdu Chinese Dictionary, High Education Press, Beijing, 2014, P1026

20. Xinhua Cidian, The Commercial Press, Beijing, 2006, P393

21. Zhang Qingchang, Chinese Color Words, Language Teaching and Research, Beijing Language and Culture University Press, 1991, P67

22 جامع ترین،"اردو لغت"، جہانگیر بکس، لاہور، ۲۰۱۳، ص ۰۸۶

محمد عامر سہیل (ایم فل اسکالر)
شعبۂ اردو، اورینٹل کالج،
پنجاب یونیورسٹی، لاہور

ادبی تحقیق میں مکتوبات کی موضوعاتی اہمیت

Letters are the main source for literary research, biography and social history. The importance of letters is attributed to the well-known personality. Celebrity letters have a distinct social and historical status. The letters cover the correspondent's individual problems as well as the collective psychology of the period. Letters are very important literary research, social research and political research. The letters are of equal importance to a literary research and social researcher. MirzaGhalib, Rajab Ali Sarwer, Maulvi Nazir Ahmad, Sir Sayyed, Abdul kalam Azad, Praim Chand, Allama Iqbal, Hasrat Mohani, Muhammad Ali Johar, Abdulhaq and other literary figures in Urdu literature have literary, political, socioeconomic and religious importance. The letters of the aforementioned are the main source of literature in literary research. This article will highlight the importance of letters. This article will provide thematic explanation of letters in literary research.

تحقیق محض حق کی تلاش کا نام نہیں بلکہ مختلف ذرائع (ماخذات) سے میسر آنے والی معلومات (حقائق) کا تقابلی بنیادوں پر جائزہ لے کر حتی الامکان اس امر کو جاننے کا نام ہے جو زیادہ سے زیادہ مبنی بر صداقت ہو۔ اس کے لیے یہ ضروری نہیں کہ محقق جن معلومات کو حق اور سچ بیان کرے وہ حرفِ آخر ہوں، عین ممکن ہے آئندہ کوئی محقق قوی دلائل کے ساتھ ان کو رد کر دے، ان میں اضافہ کرے یا ترمیم کرے۔ یوں تحقیق نئے سرے سے حقائق کی بازیافت کرنے، موجود سچائیوں کی تصدیق کرنے، انھیں رد کرنے یا توسیع دینے سے تعلق رکھتی ہے۔ ایک محقق اپنے موضوع کے ساتھ اس وقت تک انصاف نہیں کر سکتا جب تک وہ مختلف ذرائع سے ملنے والی معلومات (مواد) کی جانچ پرکھ کر کے اپنی کوئی رائے نہیں بنا لیتا۔ مختلف ذرائع سے ملنے والے مواد کو جوں کا توں لکھ کر محض معلومات کی فراہمی کی جا سکتی ہے، تحقیق کا فریضہ انجام نہیں دیا جا سکتا۔ اس لیے ضروری ہے محقق اپنے موضوع کے متعلق جملہ ذرائع سے مواد اکٹھا کرے، ان کا تقابلی جائزہ لے، داخلی و خارجی شواہد پر کڑی نگاہ رکھے، اس کے بعد کوئی رائے قائم کرے لیکن اپنی رائے قائم کرتے ہوئے اسے جہاں معروضیت کا خیال رہے وہاں تحقیق کے مزید راستے کھلے رکھے۔ یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ تحقیق میں محقق اپنی یقینی رائے کسی ایک ذریعہ (ماخذ) پر انحصار کر کے نہ قائم کرے بلکہ دیگر ماخذات سے رجوع کر کے حتی الامکان تصدیق کر لے۔

کسی تحقیقی منصوبے یا کام کی اہمیت محقق کے تحقیقی وتنقیدی شعور کے ساتھ اس بات میں مضمر ہے کہ اس نے کن ذرائع اور ماخذات سے استفادہ کرکے (نیز ان کا حوالہ دے کر) اپنی بات کو تقویت دینے کی کوشش کی ہے۔ محقق قیاس/اندازہ پر یقین نہیں رکھتا بلکہ منطقی بنیادوں پر دلائل کے ساتھ اپنی رائے کو پیش کرتا ہے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند جین:

> ''ریسرچ ایک حقیقت پنہاں یا حقیقت مبہم کو افشا کرنے کا باضابطہ عمل ہے۔ اور اسی تعریف سے تحقیق کا مقصد بھی صاف ہو جاتا ہے۔ نامعلوم یا کم معلوم کو جاننا، یعنی جو حقائق ہماری نظروں کے سامنے نہیں ہیں انھیں کھوجنا، جو سامنے تو ہیں لیکن دھندلے ہیں ان کی دھند دور کرکے انھیں آئنہ کر دینا.... جہاں تک اردو کی ادبی تحقیق کا تعلق ہے اس کا بھی یہی مقصد ہے کہ جن مصنفین، جن ادوار، جن علاقوں، جن کتابوں اور متفرق تخلیقات کے بارے میں کم معلوم ہے ان کے بارے میں مزید معلومات حاصل کی جائیں۔ ان کے بارے میں اب تک جو کچھ معلوم ہے اس کی جانچ پڑتال کرکے اس کی غلط بیانیوں کی تصحیح کر دی جائے۔ تاکہ غلط مواد کی بنا پر غلط فیصلے صادر نہ کر دیے جائیں۔''[1]

ادبی محقق مختلف ذرائع سے مواد کو جمع کرتا ہے۔ وہ ذرائع ماخذات کہلاتے ہیں۔ ماخذات کا تعلق موضوع کی نوعیت کے ساتھ ہوتا ہے۔ موضوع بدلنے سے ماخذات بدل جاتے ہیں۔ مثلاً جو بنیادی ماخذ ہے وہ کبھی ثانوی ماخذ بن جاتا ہے اور جو ثانوی ماخذ ہے وہ کبھی بنیادی ماخذ بن جاتا ہے۔ اس لیے یہاں بنیادی یا ثانوی ماخذ کی تخصیص کے بجائے اہم ماخذات کے ذکر کے طور پر خطوط بطور وسیلہ تحقیق کو موضوع بنایا جائے گا۔ ماخذات میں کسی مصنف کی جملہ ذاتی تخلیقات، ادبی مخطوطے، ڈائریاں، بیاضیں، تذکرے، سفرنامے، اس عہد کی دیگر تخلیقات، تذکات و ملفوظات، کتبے، سوانح عمریاں، آپ بیتیاں، ادبی رسائل و جرائد، اخبارات، انٹرویو، روزنامچے، تاثراتی تحریریں، یادداشتیں، ادبی انجمنوں کے ریکارڈ، غیرادبی تواریخ (سیاسی وسماجی حالات کا ذکر) اور خطوط شامل ہیں۔ محقق مذکورہ جملہ ماخذات سے استفادہ کرکے ہی کسی حتمی رائے تک پہنچ سکتا ہے۔ ان ماخذات سے استفادہ تحقیقی وتنقیدی شعور کے ساتھ ممکن ہے۔ ہر ماخذ کی اپنی حیثیت اور اہمیت ہے۔ لیکن اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ محقق کسی ایک ماخذ کی معلومات کو حتمی سمجھ کر دیگر ماخذات سے آنکھ چرا لے۔

تحقیق میں دیگر ماخذات کی طرح مکتوبات کی بڑی اہمیت ہے۔ مکتوبات تحقیقی موضوع کی نوعیت کے مطابق کبھی بنیادی اور کبھی ثانوی ماخذ کی حیثیت اختیار کر سکتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں مکتوبات سے حاصل ہونے والی معلومات قابل توجہ سمجھی جائیں گی۔ اگر کسی شخصیت کی سوانح پر کام کرنا ہے تو مکتوبات بنیادی ماخذ قرار پائیں گے، کسی عہد کی سیاسی و سماجی تاریخ لکھنی ہے تو بھی مکتوبات کی حیثیت بنیادی ماخذ کی رہے گی۔ اگر کسی شاعر کے

شعری متن کی تفہیم مقصود ہو تو اس شاعر کے مکتوبات ثانوی ماخذ اختیار کر جائیں گے۔ (اگر اس کے مکتوبات میں اس کی شاعری کا حوالہ موجود ہے تو) محقق کو موضوع کی نوعیت کے مطابق مکتوبات کی بنیادی یا ثانوی حیثیت کا تعین کرنا پڑے گا۔ ادبی تحقیق یا سماجی تحقیق دونوں میں مکتوبات اہم ماخذی ذریعہ ہیں۔ ''مکتوب'' دو افراد کے درمیان وسیلہ ابلاغ ہے۔ مکتوب نگار اپنے حالات، اپنی ضروریات، احساسات، جذبات، تاثرات، میلانات، رجحانات، خواہشات، تعصّبات، تحفظات اور مسائل و تکلیف سے مکتوب الیہ کو آگاہ کرتا ہے۔ یوں مکتوب نگار بالواسطہ یا بلاواسطہ مکتوب الیہ کو اپنی ذات سے جڑے دیگر معاملات مثلاً سیاسی سماجی، معاشرتی، تہذیبی اور مذہبی سے بھی آگاہی دے رہا ہوتا ہے۔ خط نگار مکتوب میں آزادانہ خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ یوں ایک سطح پر آ کر خط رسمی ہوتے ہوئے بھی غیر رسمی بن جاتا ہے۔ خط نگار کے سامنے ایک شخص (مکتوب الیہ) ہوتا ہے۔ کوئی ایک خط جملہ معاملات کی عکاسی کے لیے ناکافی بھی ہو سکتا ہے۔ اس لیے کہ مکتوب میں خط نگار کے ضروری نہیں کہ وہ مکتوب الیہ کو ہر معاملے سے باخبر کرے، اسے مکتوب الیہ سے اپنے تعلق کی نوعیت کا اندازہ ہوتا ہے اس لیے وہ کئی باتیں نہیں کر سکتا یا کہتے کہتے رہ جاتی ہیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ایک خط سے ایک شخصیت کا مکمل اندازہ لگانا مشکل ہے۔ بقول ڈاکٹر معین الرحمٰن:

> ''خطوط کسی بھی شخصیت کو پرکھنے کا عجیب آلہ ہوتے ہیں۔ ان کی اہمیت کئی پہلوؤں سے ہوتی ہے۔ ایک تو یہ کہ مکتوب نگار بے تکلف ہو کر لکھتا ہے اور اس کے سوچنے کا زاویہ، ذہن کی افتادِ فطرت کے پیچ و خم، طبیعت کی سادگی یا پرکاری فوراً معلوم ہو جاتی ہے۔ دوسرے خطوط سے نجی حالات اور بہت سی وہ باتیں جو انسان عام حالات میں لکھنا بیان کرنا پسند نہیں کرتا، معلوم ہو جاتی ہیں۔ تیسرے ان کی بے تکلفی کے باعث استدلال کا انداز، اسلوب کی بے ساختگی اور زبان پر قدرت کا حال کھلتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی خطوط کی سوانحی اہمیت بھی ہوتی ہے۔ مرزا غالب نے اگر اپنے خطوط نہ چھوڑے ہوتے تو آج شاید ان کی سوانح عمری اتنی تفصیل اور موشگافی کے ساتھ نہ لکھی جا سکتی۔''[۲]

اسی ضمن میں ڈاکٹر گیان چند جین لکھتے ہیں:

> ''خطوط میں انسان کسی رنگ و روغن کے بغیر اصلی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ چوں کہ خط یہ جانتے ہوئے لکھا جاتا ہے کہ اسے شائع نہیں کیا جائے گا اس لیے مکتوب نگار کی جذباتی و نفسیاتی کیفیت کا سچا آئینہ ہوتا ہے۔''[۳]

مکتوبات میں یقینی طور پر شخصیت کا کھل کر اظہار ہو جاتا ہے لیکن اردو میں بعض خط شائع کروانے کی غرض سے لکھے گئے۔ محققین کے نزدیک غالبؔ نے بھی شائع کروانے کی غرض سے آخر میں خط لکھے۔ کسی عہد میں رونما ہونے والے تاریخی واقعات کو معلوم کرنے، ان کو جانچنے اور ان کی صداقت کو دیکھنے کے جملہ دیگر ماخذ کے ساتھ مکتوبات کی اہمیت مسلم ہے۔ بقول خلیق انجم، ان واقعات کے لوگوں پر اثرات، لوگوں کے ردعمل، لوگوں کی ان

واقعات کے متعلق غیر جانب دارانہ رائے کے معلوم کرنے کے لیے خطوں، روزنامچوں اور آپ بیتیوں کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ وہ تحریر جو منظر عام پر آنی ہو اس میں مصنف حقائق کو چھپا سکتا ہے، ان میں تبدیلی یا کمی بیشی لا سکتا ہے، حقائق کو مسخ کر سکتا ہے اور حقائق کو رد کر سکتا ہے لیکن مکتوب چوں کہ دو افراد کے درمیان خفیہ اور نجی گفتگو (تحریری) ہے اس لیے خط نگار اپنا اظہار بڑے واضح اور بلیغ انداز میں کرتا ہے اور یقیناً خط میں دی گئی رائے، واقعات کے بیان اور حالات کے اظہار کا تعلق زیادہ سے زیادہ سچائی کے ساتھ ہوتا ہے، ہم دیکھتے ہیں کہ غالب نے ۱۸۵۷ء کے بعد ''دستنبو'' لکھی اس میں حقائق کو مسخ کیا گیا، چھپایا گیا اور انگریزوں کی طرف داری کی گئی، دلی کے حالات درست نہیں بتائے گئے، اس کے برعکس غالب کے خطوط میں انگریزوں کے ظلم و ستم، مسلمانوں کی حالت اور دلی کی حالت زار کو کھل کر بیان کیا گیا ہے۔ ادبی شخصیات کے خط کئی حوالوں سے اہمیت رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد سرفراز اس کی یوں وضاحت کرتے ہیں:

> ''ادبی خط لکھنا فن ہی نہیں بلکہ فن کی ایک باریک اور نازک قسم ہے جس میں نہ صرف خط نگار اپنی شخصیت کے مختلف زاویوں سے پردہ سرکاتا اور خودنوشت کے تجربے سے گزرتا ہے بلکہ اپنے عہد کے اہم قومی، ادبی، معاشرتی اور سیاسی مسائل پر بھی قلم اٹھاتا ہے اور ایک پورے عہد کی تاریخ قلم بند کرنے کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ اہل قلم اور تخلیقی شخصیات کے خطوط کی یوں بھی بے حد اہمیت بنتی ہے کہ خطوط کے تناظر میں ان کی تخلیقی شخصیت کو دریافت کرنے کے ساتھ ساتھ ان کی تخلیقات کا پس منظر، نظریات کا سراغ اور مختلف مراحل میں رو بہ عمل آنے والے واقعات و حالات کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے۔'' [۴]

خط میں مکتوب نگار وہ باتیں کہہ دیتا ہے جو اپنی دیگر تخلیقات میں نہیں کہہ سکتا لیکن وہ مکتوب الیہ سے اپنے تعلق/ رشتے/ ناطے/ واسطے کو ضرور ذہن میں رکھ کر خط لکھ رہا ہوتا ہے۔ اس بات کا خیال رکھنا ادبی محقق کے لیے بہت ضروری ہے، مکتوب الیہ کے بدلنے سے خط کا اسلوب، اندازِ بیان، اندازِ تخاطب، لفظیات، موضوع اور طرز ادا و اظہار بدل جاتا ہے۔ یعنی ایک طرح سے خط نگار بھی اپنے حالات و واقعات کے بیان میں مکتوب الیہ سے تعلق کی بنا پر پابند ہوتا ہے کہ اسے کون سی بات کس سے کہنی ہے یا کون سی بات کس سے نہیں کہنی۔ مکتوب سے بطور حوالہ اپنی بات کی تصدیق کرنے کے لیے محقق کو ان لوازمات، سائل و مشکلات سے باخبر رہنا چاہیے۔ نیز محقق کو یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ:

> ''خط کا انداز تخاطب جہاں دو افراد کے ذاتی تعلق اور مراتب باہمی کا تعین کرتا ہے وہیں اپنے عہد کے سماجی اور تہذیبی رویوں کو بھی قاری کے سامنے لے آتا ہے۔ خط کا لب و لہجہ اگر ایک طرف مکتوب نگار کی داخلی کیفیات کا آئینہ دار ہوتا ہے تو دوسری طرف اہل نظر کے نزدیک اپنے عہد اور معاشرت پر خارجی تبصرہ بھی۔'' [۵]

خط کی بے شمار جہتیں ہیں جن کو زیادہ سے زیادہ بامعنی بنانا، انھیں دریافت کرنا اور ان کو اخذ کر کے پیش کرنا محقق کے تنقیدی شعور پر منحصر ہے۔ محقق انتہائی ذاتی نوعیت کے خطوط سے کسی طرح زبان کو دریافت کرتا ہے، کس طرح وہ جذبات کو پہنچاتا ہے، کس طرح نفسیاتی تجزیہ کر سکتا ہے اور کس طرح انھیں ترتیب میں لا کر اس شخصیت کے عمومی مزاج کا تعین کر سکتا ہے۔ خط میں بہت کچھ عیاں ہوتا ہے لیکن اس سے زیادہ پنہاں ہوتا ہے جس تک رسائی حاصل کرنا محقق کے لیے ضروری ہے۔ خط کے خارجی شواہد سے لے کر داخلی شواہد تک کو پہنچاننا محقق کے لیے ناگزیر ہے۔ اگر کوئی محقق خط میں سے کوئی اقتباس نقل کر کے اس کو اپنی بات کے مضبوط بنانے میں، یا بطور دلیل اقتباس پیش کرنے میں، ضرورت محسوس کرتا ہے تو وہ اس بات کو دیگر ماخذات سے بھی جانچ لے۔ محض ایک رائے (جو خط سے لی جا رہی ہے) سے اتفاق کر کے اسے حرفِ آخر نہ سمجھ لے۔

محقق کے لیے خطوط موضوعات، اسلوب، زبان اور ادب کے لحاظ سے اہمیت کے حامل ہیں۔ وہ محقق کے لیے ادبی، مذہبی، سماجی، لسانی، سیاسی اور تاریخی و سماجی موضوعات دیتے ہیں۔ خطوط چاہے جس شخصیت کے ہوں ان کی ضرورت و اہمیت ہر مورخ کے لیے ہوتی ہے وہ ادبی ہو یا سیاسی، تاریخی ہو سماجی، مکاتیب کی جامعیت اور وسعت کے بارے میں سید نصرت بخاری رقم طراز ہیں:

> ''تمام محققین، نقاد، ادیب اور دانش ور اس بات پر متفق ہیں کہ خطوط اپنے اندر اتنی جامعیت اور اتنی وسعت رکھتے ہیں کہ ایک عہد کے خطوط میں اس وقت کا پورا عہد سانس لے رہا ہوتا ہے۔ اس عہد کی زبان، علم و ادب، ذرائع معاش، بیماریاں، علاج معالجہ، معاشرتی تقاضے، تہذیب و ثقافت، رسوم و رواج، سیاسی و مذہبی منظرنامہ، جغرافیہ، لوگوں کا طرزِ زیست، میلانات، رزم و بزم، حکمرانوں کا طرزِ بود و باش و اندازِ حکمرانی، زمانے کی کروٹیں غرض زندگی کا کوئی پہلو نہیں جس کی تصویر خطوط میں نظر نہ آتی ہو۔ منظرنگاری کی اس پیش کش میں مکتوب نگار کی شعوری کوشش شامل نہیں ہوتی بلکہ مکتوب میں یہ باتیں اپنا وجود خود پیدا کرتی ہیں اگر مکتوب نگار عالم ہے تو وہ اپنے عہد کے وہ علوم، جن پر اس کو دسترس حاصل ہے، کو محفوظ کرنے کے ساتھ ساتھ ان کی صراحت کے علاوہ ارتقا کے مراحل سے ہمیں آگاہ کر دیا ہے اور اگر خط لکھنے والا کوئی مذہبی سکالر ہے تو وہ اپنے خط میں اس وقت کی مذہبی صورت حال، مذہبی تفصیلات، علما کے مابین اختلافات اور لوگوں کی وسعتِ قلبی و تنگ نظری کی روداد قلم بند کر رہا ہوتا ہے اور اگر وہ شاعر یا ادیب ہے تو اپنے اسلوب نگارش کے ساتھ ساتھ اپنے زمانے کے ادب، ادب و ادیب کے مسائل، ذاتی معلومات، مروجہ ادبی تحاریک، تحقیقی اصولوں اور تنقیدی رویوں کا غماز ہوتا ہے۔ اگر وہ موسیقار ہے تو اس کے قلم سے موسیقی کے اسرار و رموز پھوٹ رہے ہوتے ہیں۔''[۲]

اس مقالے کا موضوع چوں کہ ادبی تحقیق ہے اس لیے اس میں ادبی شخصیات کے خطوط کا ذکر کیا جائے گا

کہ آیا ادبی مورخ، ادبی سوانح نگار اور ادبی محقق و نقاد ان مکاتیب کو کن جہات، موضوعات، تناظرات اور سیاق و سباق کے تحت بطور ادبی ماخذ استعمال میں لا سکتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ خط میں خط نگار کی شخصیت، عادات و اطوار، اس کا زمان و مکان، اس کے حالات، گھریلو مسائل سے لے کر داخلی مسائل تک، آسانیوں سے مشکلات تک، جذبوں سے محبتوں تک، فکر سے افکار تک، نظریات سے تصورات تک اور تعصّبات سے تعلقات تک کا پتہ چلتا ہے، اس کے ساتھ اس عہد (جس عہد میں خط لکھا گیا) کی ادبی صورت حال، ''تصنیف کا زمانہ، ماحول، سیاسی، سماجی، مذہبی، ثقافتی اقتصادی اور تمدنی حالات وتحریکات کا کسی نہ کسی پہلو سے علم ہوتا ہے بلکہ خط نگار کے عہد بہ عہد ذہنی ارتقا، اس کی فکری تبدیلیاں (وابستگیاں) اس کی نجی زندگی کے نشیب و فراز اور تاریخی تسلسل کا اندازہ ہوسکتا ہے۔[۷] ادبی شخصیات کے خطوط سے ان کے سیاسی میلانات، مذہبی عقائد و رجحانات، معاصرین کے حوالے سے نقطہ نظر، ذاتی سیرت کے پہلو، ان کے نفسیاتی مسائل، جذباتی رویے، گھریلو مسائل، معاصر سماجی و معاشرتی حالات و واقعات، معاشی خدوخال اور ان کی ذاتی صحت کا حال، آئندہ کے منصوبہ جات، کسی کو دیے گئے مشورے، مکتوب الیہ سے طلب کی گئی رائے اور اس طرح کے جملہ مسائل ومعلومات محقق کو میسر آتی ہیں جو صاف ظاہر ہے اس مصنف کی تخلیقات میں پیش نہیں کی گئی ہوتیں۔ مکاتیب کی سب سے بڑی خصوصیت ان میں پائی جانے والے حتی الامکان سچائی، صداقت اور اصلیت ہے۔

ادبی شخصیت کی سوانح اور آپ بیتی لکھنے کے لیے محقق کے لیے سب سے بڑا اور بنیادی ماخذ اس شخصیت کے مکاتیب ہیں، خط میں وہ شخصیت اپنے انفرادی معاملات سے لے کر اجتماعی معاملات تک، احساسات سے لے کر جذباتی رویوں تک اور داخلی مسائل سے لے کر خارجی تعلقات تک شامل ہوتی ہے، خط میں بعض دفعہ اس شخصیت کی پیدائش، ابتدائی رہائش آباؤ اجداد، موجودہ رہائش کا تعین ہوتا ہے۔ اور کبھی بین السطور اس کی اولاد، بیوی اور دیگر تعلقات ظاہر ہو جاتے ہیں۔ اس شخصیت کے عمل سے لے کر ردعمل تک، مزاج، رویے اور اندازِ بیان تک کا سب سے بڑا ماخذ مکتوبات ہی ہیں۔ مکاتیب سے اس شخصیت کے سماجی روابط، اسفار، عائلی زندگی، عاشقانہ زندگی، اس کی خواہشات اور آدرشیں، اس پر بیتے حالات کا پتہ چلتا ہے۔ یہیں سے مکاتیب کا تعلق آپ بیتی سے جا ملتا ہے، لیکن آپ بیتی میں ٹھہراؤ، خود پر حالات واقعات کا شعوری بیانیہ ہوتا ہے، اس میں سوانحی حالات زمانی ترتیب سے بیان کیے جاتے ہیں، بعض دفعہ جانب داری بھی ہو جاتی ہے، جس سے واقعات کی حقیقت مسخ ہونے کا خدشہ ہوتا ہے لیکن مکتوب میں ہنگامی نوعیت کے تحت مختصر انداز میں اپنا حال بیان کیا جاتا ہے جس میں آپ بیتی کی طرح اجتماعی نہیں بلکہ انفرادی مکالمہ ہوتا ہے۔ آپ بیتی شائع ہونے کی غرض سے لکھی جاتی ہے جس میں بہت سے معاملات سے دب جاتے ہیں کیوں کہ اس کی حیثیت مکالمہ کی نہیں بلکہ پیش کرنے کی ہے جب کہ خط کی حیثیت صرف مکتوب الیہ تک بات پہنچانے کی ہے، اس لیے آپ بیتی کی نسبت خط زیادہ حقائق، صداقت اور سچ

کے قریب شمار کیا جاتا ہے۔ مکاتیب کی سوانحی حیثیت کے بارے میں ڈاکٹر معین الدین عقیل لکھتے ہیں:

''تاریخ نویسی کی روایت کے پیشِ نظر جب معیاری سوانح نگاری کا ہمارے ہاں آغاز ہوا تو متعلقہ فرد کے لکھے ہوئے مکاتیب اور ساتھ ہی اس کے احباب و اعزا سے اس کی باہمی مراسلت، یہاں تک اس کے معاصرین کی ایسی مراسلت بھی جو چاہیے اس فرد سے ربط و رشتہ رکھتے ہوں یا نہ رکھتے ہوں، اگر ان کی باہمی مراسلت میں بھی اس فرد کا ذکر یا حوالہ کسی طور پر آیا ہو، تو ایسے متعلقہ مکتوب کو بھی اس فرد کے مطالعے کے لیے ایک مآخذ سمجھنا چاہیے، یہی سبب ہے کہ ہمارے ہاں ہمارے متعدد مشاہیرِ تاریخ و سیاست اور اکابر ادب کے بھی بہترین سوانحی اور شخصی مطالعے مکاتیب کو بنیادی ماخذ کے طور پر استعمال کر کے مکمل کیے گئے ہیں۔'' [۸]

رجب علی بیگ سرورؔ، غالبؔ، شبلیؔ، حالیؔ، اقبالؔ، آزادؔ، ندیم قاسمی، عبدالحق کے خطوط ایسے ہیں جن سے ان کی سوانح یا آپ بیتی ترتیب دی جا سکتی ہے۔ اور محققین نے مکاتیب سے چند ادبی شخصیات کی آپ بیتیاں اور سوانح عمریاں مرتب کرنے کی کامیاب کوششیں کی ہیں۔ ڈاکٹر خالد ندیم نے غالبؔ، شبلیؔ اور اقبالؔ کی آپ بیتیاں ان کے مکاتیب سے ہی ترتیب دی ہیں۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے خطوط کی روشنی میں ''غالب کی سوانح عمری'' اور نثار احمد فاروقی نے بھی غالب کی آپ بیتی ترتیب دی ہے۔ اس کے علاوہ اردو میں لکھی جانی والی بہت سی سوانح عمریاں مکاتیب کی مرہونِ منت ہیں۔

رجب علی بیگ سرور کے خطوط سے ان کی زندگی کے اہم خدوخال، معاشی تنگ دستی، اسفار تعصّبات، تعلقات، نجی مسائل و مشکلات، ذہنی و قلبی تاثرات، غربتِ افلاس سامنے آ جاتی ہیں، وہ لکھتے ہیں:

''جس روز سے نادر کم بخت اسباب لے گیا نحوست آ گئی، روپیہ ہاتھ میں نہیں آتا ہے۔ قرض خواہوں کا ہجوم ہے۔ افلاس کی دھوم ہے، پنشن کئی مہینے سے نہیں ملی۔ اس کا بڑا سہارا تھا وہی صرف ذریعہ کھانے کا ہمارا تھا کچھ روپیہ قسط کے طور پر مہاجن سے مانگے ہیں جو وہ مل جاتے ہیں تو خیر ہے ورنہ بڑی سیر ہے، ٹانگھن کو چاہتا ہوں دور کروں کہ پندرہ روپیہ ماہواری کا خرچ ہے۔'' [۹]

اس طرح خطوط سے شخصیت کے معاشی مسائل کا اندازہ ہوتا ہے کہ وہ زندگی کے شب و روز کس طرح بسر کرتا ہے۔ ادبی شخصیات کے ناموں اور ان کے آبا و اجداد کے بارے میں مسائل ہوتے ہیں اور افواہیں ہوتی ہیں۔ خط میں اس طرح کے مسائل کا حل مل جائے تو ادبی محقق کے لیے آسانی رہتی ہے۔ اس طرح کا ایک خط احمد ندیم قاسمی کا ہے ملاحظہ ہو:

''میں اعوان ہوں، بزرگوں میں پیری مریدی کا سلسلہ تھا اس لیے خاندان کے بعض افراد کے نام کے ساتھ ''شاہ'' کا لاحقہ لگا دیا گیا، حالاں کہ میرے بڑے بھائی کا نام محمد بخش ہے۔ پھر مولانا محمد قاسم نانوتوی سے بھی میرا کوئی رشتہ

نہیں ہے۔ میں قاسمی اس لیے ہوں کہ میرے دادا کا اسمِ گرامی محمد قاسم تھا اور اسی حوالے سے ہمارے خاندان قسمال (قاسم آل) کہلاتا ہے۔ میں نے قسمال کو قاسمی بدل دیا۔'' [۱۰]

نجی سوانحی مسائل و مشکلات کے حوالے سے مذکورہ دو مثالوں سے یہ بتانا مقصود تھا کہ خطوط سوانح نگار اور آپ بیتی مرتب کرنے میں کس طرح معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔ یہ طے ہے کہ ''خطوط میں انسان کی شخصیت بے حجاب ہوتی ہے اور اس کی باطنی کیفیات تک کے خدوخال ابھرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ خطوط نہ صرف سوانح بلکہ سیرت نگاری کے لیے بھی خام مواد فراہم کرتے ہیں یہاں خطوط کو خام مواد اس لیے کہا گیا ہے کہ صاحب مطالعہ کے لیے لازم ہے کہ وہ خطوط سے ضرورت کی چیزیں اخذ کر کے ان کو اپنے انداز اور طرزِ تحریر کرے ورنہ بصورت دیگر سوانح عمری میں خطوط کی حیثیت اخبار تراشوں سے زیادہ نہیں ہوسکتی۔'' [۱۱]

مکاتیب اپنے عہد کی سیاسی و سماجی صورت حال کا غیر جانب دارانہ اظہار ہوتے ہیں۔ ان میں پورا عہد بولتا ہے۔ اس عہد کا سماج، سماجی پابندیاں، سماجی تعلقات، سیاسی حالات، سماجی روابط، سماجی تغیرات، سماجی رسوم و رواج، معاشرتی گروہ بندیاں اور بدلتے سماجی رویے خطوط سے عیاں ہوتے ہیں۔ لہٰذا کسی بھی موضوع کے متعلق، محقق کے لیے اس عہد جس کی وہ تاریخ لکھ رہا ہے، مکاتیب سے استفادہ کرنا ناگزیر ہے، خطوط کی داخلی شہادتوں کو مدنظر رکھنا محقق یا مورخ کے ذمے ہوگا۔ سماجی مورخ کے لیے اس عہد کی نمایندہ شخصیات کے مکاتیب مطالعہ کرنا ضروری ہیں۔

ان نمایندہ شخصیات میں ادبی شخصیات کے خطوط سرفہرست ہیں کیوں کہ ادیب دیگر لوگوں سے زیادہ باریک بینی سے مشاہدہ کر کے بیان دینے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ ادبی مورخ ہو یا سیاسی و سماجی مورخ اس کے سامنے اس عہد کے مکاتیب بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتے ہیں۔ خطوط کی سیاسی، تاریخی اور سماجی اہمیت کے حوالے سے شاداب تبسم رقم طراز ہیں:

> ''فن تاریخ نویسی کے نقطہ نظر سے خطوط کی اہمیت ہمیشہ باقی رہے گی۔ کوئی مورخ اس عہد میں لکھے گئے خطوط کو نظرانداز نہیں کر سکتا جس عہد کی وہ سیاسی اور سماجی تاریخ مرتب کرنا چاہتا ہے.... خطوط کے متعدد مجموعے ایسے ہیں جن کے ذریعے ۱۸۵۷ء کے سانحات کی مکمل تاریخ ترتیب دی جا سکتی ہے۔'' [۱۲]

رجب علی بیگ سرورؔ کے خطوط سے بابری مسجد کا مسئلہ، نواب واجد علی شاہ اور ان کی بیگمات کے خطوط سے اس وقت کے لکھنؤ کی سیاسی حالت جب انگریز قبضہ کر رہے تھے، غالبؔ کے خطوط سے اجڑی دلی کا حال، مسلمانوں اور عوام پر انگریزوں کا ظلم، مغلیہ حکومت کی معاشی و انتظامی بدحالی، سرسید کے خطوط سے کانگریسی چالیں، ان کے سیاسی نظریات، مسلمانوں اور انگریزوں کے درمیان مفاہمتی پالیسی کی کوشش، سرسید کے دیگر تعلیمی، مذہبی اور

اخلاقی تصورات، مولوی عبدالحق کے خطوط سے قیام پاکستان کے واقعات و اسباب، قیامِ پاکستان کے بعد پاکستان کے ابتدائی مسائل و مشکلات، انجمن کی رودادیں، پریم چند کے خطوط سے اس عہد میں استحصال زدہ عوام کی حالت، تاریخی اور سیاسی واقعات کا بیان، علامہ اقبال کے خطوط سے مسلم لیگ کی حالت، مسلمانوں کے زوال کے اسباب، ان کے سیاسی نظریات، تصورات، سیاسی لوگوں سے تعلقات کی نوعیتیں بالخصوص قائداعظم سے، مولانا ظفر علی خان کے خطوط سے مسلمانوں سے محبت اور مولانا حسرت موہانی کے خطوط سے مغربی سامراجی قوتوں کے خلاف احتجاج پایا جاتا ہے، مولانا محمد علی جوہر کے خطوط سے مسلمانوں کے زوال کے اسباب اور پھر مسلم قوم کی ترقی کی آرزو نظر آتی ہے، فیض احمد فیضؔ کے خطوط ''صلیبیں مرے دریچے میں'' ایم ڈی تاثیر، سجاد ظہیر، بیدی، سعادت حسن منٹو اور رشید احمد صدیقی، آل احمد سرور کے خطوط سے سیاسی و سماجی حالات و واقعات بہ آسانی میسر آ سکتے ہیں۔ لہٰذا کوئی ادبی و سیاسی محقق و مورخ ان کو نظرانداز نہیں کر سکتا۔ ان کی حیثیت بنیادی ماخذ کی ہے۔

خطوط سیاسی و سماجی حالات کے ساتھ اس عہد کی اجتماعی صورت حال کا بیانیہ ہوتے ہیں۔ مکاتیب کی تاریخی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ غالب، سرسید، نذیر احمد، ابوالکلام آزاد، اقبال، حسرت، محمد علی جوہر، ظفر علی خان اور قائداعظم کے خطوط اس عہد کی تاریخ ہیں۔ خطوط کی تاریخی حیثیت کے حوالے سے خواجہ احمد فاروقی لکھتے ہیں:

> ''خطوط کی دوسری خوبی یہ ہے کہ ان سے ہم تاریخی معلومات حاصل کر سکتے ہیں حقیقت یہ ہے کہ ڈائری، خودنوشت اور خطوط سے جتنے مستند تاریخی معلومات حاصل ہو سکتے ہیں۔ اتنے کسی اور ذریعے سے نہیں معلوم ہو سکتے۔'' [۱۳]

سیاسی راہنماؤں، ادیبوں، دانشوروں اور مذہبی عالموں کے علاوہ دیگر شعبوں سے منسلک جید لوگوں کے خطوط تاریخی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ ان سے استفادہ محقق کے لیے ازبس ضروری ہے۔

خطوط کی ادبی حیثیت بھی مسلم ہے جس کی مختلف جہات ہیں۔ ان میں شاگردوں کی اصلاح، ذاتی حالات و واقعات سے آگاہی، معاصرانہ چشمک کا بیان، غیرجانب دارانہ تنقید، لسانی اہمیت، زبان و بیان کی رنگینی (اسلوب)، اپنی پسند و ناپسند کا اظہار اور اس ادبی شخصیت کی نفسیاتی الجھنوں سے نقاب کشائی ہے۔ انھی خطوط سے مصنف کی ذاتی تخلیقات کے اسباب، محرکات اور وجوہات کا پتہ چل جاتا ہے۔ خطوط کی ادبی معنویت کے حوالے سے ڈاکٹر نسرین مختار بصیر کا کہنا ہے:

> ''شعرا و ادبا، محققین و نقاد، اساتذہ و مصنفین کے مکتوبات بھی خصوصاً قابل ذکر ہیں کیوں کہ ایسے تجربات جو انھیں تحقیقی، تنقیدی، تدریسی اور تخلیقی مراحل طے کرنے میں حاصل ہوتے ہیں۔ ان کا پرتو ان واقعات میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ کہیں وہ اپنے شاگردوں کے تحقیقی و تنقیدی مضامین، افسانہ و ناول اور شاعری پر اصلاح کرتے اور رائے

دیتے نظر آتے ہیں اس سے ان کے مطالعے کی گہرائی، علمی لیاقت، ادبی ذوق اور ناقدانہ بصیرت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے نیز ان کے اپنے زاویہ نگاہ و نقطہ نظر کا تجزیہ بھی ممکن ہے۔'' [۱۴]

خطوط سے اس عہد کی زبان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ماہرین لسانیات زبان کے ارتقا، اس کے رسم الخط اور املا پر تحقیق کرتے ہوئے خطوط کو بروئے کار لا سکتے ہیں۔ غالب نے اپنے مکاتیب میں جس زبان اور طرز ادا کو برتا وہ خطابیہ اور بے تکلفانہ لفظیات سے مملو ہے۔ نذیر احمد کے خطوط میں بقول شاداب تبسم ہندی کی چاشنی، انگریزی کی راستی اور عربی کا جوشیلا پن ہے۔ نیز وہ اپنے خطوط میں قواعد لکھنا سکھاتے، زبان کی اصلاح کرتے اور ہر زبان کی صرف و نحو پڑھاتے نظر آتے ہیں۔ غالب کی نثر میں فارسی اور انگریزی زبان کے الفاظ در آئے ہیں۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی نثر عربی الفاظ سے مزین ہے۔ ان کا انداز خطیبانہ ہے۔

مرزا غالب کے خطوط میں شاگردوں کی اصلاح، اپنے اشعار کی تشریح، تذکیر و تانیث کے مباحث، اردو اور فارسی حروف تہجی پر گفتگو، اردو، ہندی، عربی اور فارسی املا پر اظہار خیال غرض نثر کی اقسام کا بھی ذکر کیا ہے۔ غالب چودھری عبدالغفور سرور کے خط میں لکھتے ہیں:

''بندہ کی تحقیقات یہی ہے کہ نثر تین قسم پر ہے:

مقفّٰی: قافیہ ہے اور وزن نہیں۔

مرجز: وزن ہے اور قافیہ نہیں۔

عاری: نہ وزن ہے نہ قافیہ۔

مسجع ہی مقفّٰی ہے دونوں فقروں میں الفاظ ملائم اور مناسب و گروہوں۔'' [۱۵]

اسی طرح سرسید، شبلی، حالی، آزاد، نذیر، داغ، اقبال اور دیگر ادبی شخصیات کے خطوط نیز مہدی افادی اور پریم چند وغیرہ کے خطوط میں ادبی نظریات، ادبی تحریکوں، شاگردوں کی اصلاحیں ذاتی جذبات، جدید اردو شاعری اور تنقیدی نظریات کے حوالے سے اہم ہیں۔

خطوط کی مذہبی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے۔ یہ ایک طرح سے ادبی شخصیات کے مذہبی عقائد اور رجحانات سے پردہ اٹھاتے ہیں تو دوسری طرف مذہبی شخصیات کے دیے گئے فتووں کو بیان کرتے ہیں۔ ادبی شخصیات سے مذہبی عقائد کے حوالے سے غالب، سرسید، نذیر، حالی، شبلی، اقبال، مولانا آزاد اور مولانا عبدالماجد دریا آبادی کے خطوط اہم ہیں جب کہ دینی شخصیات کے ذیل میں شاہ ولی اللہ، سید احمد شہید، مولانا شبیر احمد عثمانی، محمود الحسن دیوبندی، مولانا شرف علی تھانوی، مولانا احمد رضا خاں بریلوی، پیر مہر علی شاہ، مفتی محمود، مولانا عبیداللہ سندھی، پیر جماعت علی شاہ، عطا اللہ شاہ بخاری اور مولانا مودودی کے خطوط اہم ہیں۔ مذکورہ دینی شخصیات کے

خطوط سیاسی، سماجی، مذہبی، تعلیمی، اخلاقی، اصلاحی اور بالخصوص مذہبی حوالے سے بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتے ہیں۔

خطوط سے زیر تحقیق شخصیت کے نفسیاتی مسائل سے آگاہی میسر آتی ہے۔ انسان اپنی خواہشات، آرزوؤں، تمناؤں اور آدرشوں سے دوسرے انسان کو آگاہ کرتا ہے۔ آگاہی کا یہ عمل شعوری اور لاشعوری دونوں سطح کا حامل ہے۔ محقق کو بین الاسطور جا کر خط نگار کی نفسیات سے آگاہی حاصل کرنا ہوتی ہے۔ کسی شخصیت کے نفسیاتی مسائل سے آگاہی اس کے مکاتیب سے ہی ممکن ہے۔ اس ضمن میں گیان چند جین کا کہنا ہے:

''خطوط میں انسان کسی رنگ و روغن کے بغیر اصلی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ چوں کہ خط یہ جانتے ہوئے لکھا جاتا ہے کہ اسے شائع نہیں کیا جائے گا۔ اس لیے مکتوب نگاری کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیت کا سچا آئینہ ہوتا ہے۔'' [۱۶]

خط نگار اپنے معاملات زندگی سے مکتوب الیہ کو آگاہ کرتا ہے۔ وہ معاملات، جذبات اور احساسات خط کا حصہ بنتے ہیں جن سے خط نگار یا تو خوش ہے یا انتہائی پریشان۔ وہ اپنی شخصیت کو کھول کر بیان کرتا ہے۔ ذہنی کیفیات جو اسی لمحے ہوں کا بیان خط میں کیا جاتا ہے۔ اس طرح محقق کو خاص زبان و مکان میں لکھے گئے خط سے وہ معلومات میسر آتی ہیں جو اس وقت جب خط لکھا جا رہا تھا، خط نگار کو متاثر کر رہی تھیں۔ اس کے لیے خواجہ احمد فاروقی کا اقتباس ملاحظہ ہو:

''نفسیاتی اعتبار سے بھی خطوں کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں ہے جب ان کے لکھنے والے دوسروں کا ذکر کرتے ہیں تو خود ان کے ''خلوت کدہ ذات'' کا حجاب بھی اٹھ جاتا ہے اور اس ''حدیث دیگراں'' سے ''میرِ دلبراں'' بآسانی معلوم کیا جا سکتا ہے۔ خون گشتہ تمناؤں اور چھپی ہوئی آرزوؤں کا ذکر ان کے ذہن اور دماغ کے بہت سے گوشوں کو بے نقاب کر دیتا ہے اور اس طرح ان کے امیال و عواطف کے بہت سے سربستہ راز کھول جاتے ہیں۔'' [۱۷]

خطوط کی ادبی تحقیق میں اہمیت کا مذکورہ بیان اس بات کو واضح کرتا ہے کہ مکاتیب صرف ادبی تحقیق تک ہی نہیں بلکہ سیاسی، سماجی اور تاریخی لحاظ سے بھی اہمیت کے حامل ہیں کسی موضوع سے تعلق رکھنے والے محقق ان سے صرف نظر نہیں کر سکتا۔ آخر میں مکتوبات کے حوالے سے چند بنیادی اور ضروری باتیں کرنا ناگزیر ہیں۔ وہ ہیں ''خط کے مسائل'' جن کو مدنظر رکھنا محقق کے لیے لازم ہے۔ ان مسائل کی نوعیت دو طرح کی ہے۔ اول ہاتھ سے لکھے گئے خطوط کی تدوین دوم مصنف کا حقائق کو چھپانا یا جانب دار ہو کر رہ جانا ہے۔ اس کی تیسری نوعیت خطوط کی کثیر الاشاعت سے پیدا ہونے والی کمپوزنگ یا پروف کی شعوری یا لاشعوری اغلاط کو درست کرنا ہے۔

بنیادی طور پر خط ''ہاتھ سے لکھی ہوئی تحریر'' ہے۔ تدوین کرتے ہوئے محقق کو تمام خطوط تک رسائی حاصل کرنا ہوتی ہے۔ پہلا مسئلہ تو کسی شخصیت کے مکاتیب کی جمع آوری کرنا ہے۔ مکتوب نگار کے مکاتیب اس کے پاس نہیں ہوتے بلکہ وہ مکتوب الیہ کے پاس ہوتے ہیں۔ اس لیے مدون کو مکتوب نگار سے رجوع کرنے کے

بجائے مکتوب الیہ کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے اور عین ممکن ہے مکتوب الیہ غیر معروف شخص ہو اور اس کے پاس خطوط محفوظ ہی نہ ہوں۔ پھر ایک شخصیت کے تعلقات زیادہ لوگوں کے ساتھ ہوتے ہیں اس لیے اس شخصیت کے خطوط کے سراغ لگانے کے لیے مختلف لوگوں سے رابطہ کرنا پڑتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ اس شخصیت کے سارے خطوط میسر نہ آئیں۔ دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ لوگ دوسروں کے نام سے خط منسوب کر دیتے ہیں جو یا تو ترمیم شدہ ہوتے ہیں یا اضافہ شدہ یا بالکل نئے سرے سے لکھے گئے ہوتے ہیں۔ مدون کو اس بات کا خیال رکھنا بھی ضروری ہے پھر خطوط میسر آنے کے بعد مدون کو ان کی قرات مشکل میں ڈالتی ہے۔ کیوں کہ خط نگار کا اپنا خاص ''طرزِ تحریر'' ہوتا ہے۔ مدون کو داخلی شواہد مثلاً جملے کی ساخت اور مکتوب نگار کے خط سے اندازہ لگا کر لفظ کو دریافت کرنا پڑتا ہے۔ یوں خط نگار کا املا اور جعلی خطوط کو جاننا مدون کے لیے ضروری ہے۔ مدون اس دور کے رسم الخط سے آگاہ ہو۔ خطوط کی بہترین تفہیم کے لیے مدون کا حواشی اور تعلیقات کا بہتر انتظام کرنا ناگزیر ہے، جہاں اسے شک ہو وہ اس کی تفصیل ضرور درج کرے۔ اگر کہیں قیاسی تصحیح کرنا پڑ جائے تو بھی اس کا ذکر کرے۔ مدون شخصیت کے جملہ مکاتیب کو مدنظر رکھ کر اس کے طرزِ تحریر، اس کی لفظیات، اس کے خط کے آغاز و انجام کرنے کے طریقے، تخاطب کے انداز اور اسلوبِ بیان سے واقفیت حاصل کرے۔ خط کی تدوین کرتے ہوئے مدون کو خط کے آخر میں خط نگار کے ''دستخط'' سے آگاہ ہونا چاہیے۔ بعض دفعہ ایک ہی خط نگار اپنے مختلف خطوط میں مختلف ''دستخط'' ضبط میں لاتا ہے۔

مکاتیب کے لیے کہا گیا ہے کہ یہ شخصیت کے آئینہ دار ہوتے ہیں اور مکتوب نگار کے احساسات، جذبات، تفکرات، تعلقات، تعصّبات، احساسات اور مسائل و مشکلات کا بیان ہوتے ہیں۔ اس کے خطوط کی ممکنہ جہتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے زیرک اور عمیق نظر محقق کو مکاتیب پر کلی طور پر انحصار نہیں کرنا چاہیے۔ خصوصاً جب سے خطوط کی اشاعت کا سلسلہ شروع ہوا ہے تب سے مکاتیب سے وہ عنصر جاتا رہا ہے، جو آزادانہ رائے کا غیر جانب دارانہ اظہار سے منسوب تھا۔ اس لیے کہ خط نگار رسمی یا غیر رسمی دونوں سطح پر مکتوب الیہ سے اپنے تعلق کو مدنظر رکھ کر اظہار کرتا ہے۔ اظہار و ابلاغ کے اس عمل میں بہت سے باتیں بیان ہونے سے رہ جاتی ہیں یا بین الاسطور چلی جاتی ہیں۔ خود مکتوب نگار حقائق کو مسخ کر سکتا ہے، ان کو چھپا سکتا ہے یا انھیں تبدیل کر سکتا ہے۔ لہٰذا دیگر ماخذات کی مدد سے اور خارجی و داخلی شواہد کی مدد سے محقق کو جانچ پرکھ کر لینی چاہیے۔ اس کے بعد مکاتیب پر انحصار کر کے کوئی واضح حتمی رائے قائم کرنے کی سعی کی جائے۔

ادبی تحقیق میں مکاتیب کی ضرورت و اہمیت، اس کی موضوعاتی جہات اور خطوط کے مسائل سے آگاہی کے بعد ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادبی محقق ہو یا ادبی سوانح نگار یا سماجی و تاریخی محقق، اسے مکاتیب کو بطور ماخذ استعمال میں لانے سے قبل کی مکمل تصدیق کر لینا ضروری ہے کہ آیا جس خط کو تحقیق کا حصہ بنایا جا رہا ہے کیا اسی شخص کا

ہے جس سے منسوب ہے، کیا اس میں ترمیم تو نہیں، کیا یہ جعلی تو نہیں وغیرہ۔ اس لیے مکاتیب کو سب سے پہلے تدوین کیا جائے اس کے بعد محققین انھیں بطور وسیلہ تحقیق استعمال میں لائیں بصورت دیگر حقائق کے دب جانے کے خدشات زیادہ ہیں۔ وہی خط ماخذ کے طور پر قابل قبول ہوگا جو تدوین کے عمل سے گزر کر محقق کے سامنے آئے گا۔

حوالہ جات

۱۔ گیان چند جین، تحقیق کا فن (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء)، ص ۱۳

۲۔ معین الرحمٰن، ڈاکٹر، مشمولہ خط نگاری مباحث، روایت اور اہمیت، مرتبہ: سید جاوید اقبال (حیدرآباد: قصر الادب، ۲۰۱۵ء)، ص ۱۰۱

۳۔ گیان چند جین، مشمولہ خط نگاری مباحث، روایت اور اہمیت، مرتبہ: سید جاوید اقبال، ص ۱۰۲

۴۔ محمد سرفراز احمد، ڈاکٹر، ''مکتوب نگاری: فنی، فکری مباحثہ اور روایت''، مشمولہ خط نگاری مباحث، روایت اور اہمیت، مرتبہ: سید جاوید اقبال، ص ۱۲۳

۵۔ عظمت حیات، ''مکتوب نگاری تفہیم تاریخ اور دائرہ کار''، مشمولہ خط نگاری مباحث، روایت اور اہمیت، مرتبہ: سید جاوید اقبال، ص ۱۳۱

۶۔ سید نصرت بخاری، ''مکتوب نگاری اور تحقیق میں اس کی اہمیت''، مشمولہ خط نگاری مباحث، روایت اور اہمیت، مرتبہ: سید جاوید اقبال، ص ۱۷۴

۷۔ نسرین ممتاز بصیر، ڈاکٹر، ''خط کا مفطہوم، تعریف اور مکتوب نگاری کی روایت''، مشمولہ خط نگاری مباحث، روایت اور اہمیت، مرتبہ: سید جاوید اقبال، ص ۳۶

۸۔ معین الدین عقیل، ڈاکٹر، ''تدوین مکاتیب: تقاضے اور اصول''، مشمولہ خط نگاری مباحث، روایت اور اہمیت، مرتبہ: سید جاوید اقبال، ص ۱۵۸

۹۔ سید جاوید اقبال، خط نگاری مباحث، روایت اور اہمیت، (حیدرآباد: قصر الادب، ۲۰۱۵ء)، ص ۶۶

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۸۲

۱۱۔ نسرین ممتاز بصیر، ڈاکٹر، ''خط کا مفطہوم، تعریف اور اردو مکتوب نگاری کی روایت''، مشمولہ خط نگاری مباحث، روایت اور اہمیت، مرتبہ: سید جاوید اقبال، ص ۴۰، ۴۱

۱۲۔ شاداب تبسم، اردو مکتوب نگاری (سرسید اور ان کے رفقا کے خصوصی حوالے سے)، (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۲۰۱۲ء)، ص ۳۷۹

۱۳۔ خواجہ احمد فاروقی، مکتوبات اردو کا ادبی و تاریخی ارتقا، (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۲۰۱۳ء)، ص۲

۱۴۔ نسرین ممتاز بصیر، ڈاکٹر، ''خط کا مفطہوم، تعریف اور اردو مکتوب نگاری کی روایت''، مشمولہ خط نگاری مباحث، روایت اور اہمیت، مرتبہ؛ سید جاوید اقبال، ص۲۹

۱۵۔ شاداب تبسم، اردو مکتوب نگاری (سرسید اور ان کے رفقا کے خصوصی حوالے سے)، ص۴۰۸

۱۶۔ گیان چند جین، مشمولہ خط نگاری مباحث، روایت اور اہمیت، ص۱۰۲

۱۷۔ خواجہ احمد فاروقی، مکتوبات اردو کا ادبی و تاریخی ارتقا، ص۲، ۳

محمد سہیل اقبال
پی ایچ۔ڈی اسکالر (اُردو)
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد
محمد راشد اقبال
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو،
گورنمنٹ اسلامیہ کالج، قصور

شمس الرحمٰن فارقی کے تنقیدی نظریات پر اعتراضات

(اُردو کا ابتدائی زمانہ کے تناظر میں)

'Literary Cultures in Indian History was a linguistic venture of Chicago University. An article titled: 'Early Urdu' was written by Shams-ur-Rehman Farooqi for that project. Shams-ur-Rehman Farooqi through his article criticized Sir Thomas Roe and Arthur Coke Burnell's work on Urdu, especially their views, on the origin of the names of the language, have been disparaged a lot to prove the eminent scholars erroneous. Shams-ur-Rehman Farooqi has mostly counted on Aab-e-Hayat as the source of his research and commentary, while Aab-e-Hayat itself not reliable for being full of the subjectivity of Moulana Muhammad Hussain Azad. This article aims at pointing out the distortion of historical narrative in Shamas-ur-Rehman Farooqi's commentary on the early development of Urdu Language and Literature.

شکاگو یونیورسٹی میں پروفیسر شیلڈن پالک (Sheldon pollok) نے ایک لسانی منصوبہ کی بنیاد رکھی جس کا نام ''Literary Cultures in Indian History'' تھا۔اس منصوبہ کا مقصد ہندوستان کی قدیم و جدید زبانوں کے آپس میں لسانی روابط کے حوالے سے تحقیق کرنا تھا۔شمس الرحمٰن فاروقی کے حصّے میں جو مقالہ آیا اس کا عنوان ''Early Urdu'' تھا۔ یہ انگریزی زبان میں لکھا گیا تھا لیکن بعد میں شمس الرحمٰن فاروقی نے اسے اُردو میں ترجمہ کر دیا اور اس کتاب کا نام اُردو کا ابتدائی زمانہ (ادبی،تہذیب و تاریخی پہلو) رکھا۔اس کتاب کو شمس الرحمٰن فاروقی نے سات ابواب میں تقسیم کیا ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی نے اس کتاب میں اُردو کے ابتدائی زمانے کا ادبی،تہذیبی اور تاریخی پس منظر میں لسانی مباحث کا مطالعہ پیش کیا ہے اور اُردو کے ان ابتدائی ادوار پر بحث کی ہے جو اُردو کی نشونما پر گہرے اثرات مرتب کرنے میں مددگار ثابت ہوئے ہیں۔اس کتاب کے باب اول کا عنوان ''تاریخ،عقیدہ اور سیاست'' ہے۔

اس باب میں شمس الرحمٰن فاروقی نے اُردو زبان کے ماضی کو اور خاص طور پر اس کے مختلف ناموں کا تاریخی پس منظر پیش کیا ہے ۔جیسے ہندوی، ہندی، دہلوی، گجری، دکنی اور پھر ریختہ۔ان کے علاوہ اُردو کے لیے ''ہندوستانی'' کا لفظ بھی استعمال کیا گیا ہے جس پر شمس الرحمٰن فاروقی نے حوالوں کے ساتھ تفصیل سے بحث کی ہے ۔شمس الرحمٰن فاروقی بیان کرتے ہیں:

''انگریزوں نے اس زبان کے لیے اپنی ایجاد یا پسند کے نام استعمال کیے ہیں۔ جہانگیر کے دربار میں جیمز اول کے ایلچی سر ٹامس رو(Sir Thomas Roe) کے ساتھی ایڈورڈ ٹیری نے اپنی کتاب A Voyag To East India (لندن ۱۶۵۵) میں اس زبان کو ہندوستان Indostan کے نام سے یاد کیا ہے۔۔۔انگریزوں نے اور نام جو اس زبان کے لیے استعمال کیے ان میں Hindoostanic, Hindostanee, Indostan, Moor۔۔۔'' [۱]

سر ٹامس رو کے حوالے پر شمس الرحمٰن فاروقی یہ اعتراض کرتے ہیں:

''''ہندوستانی'' کو مستثنیٰ کر دیں تو انگریزوں کے دیئے ہوئے متذکرہ بالا ناموں میں کوئی بھی ایسا نہیں ہے جسے کبھی اُردو بولنے والوں نے استعمال کیا، یا اگر استعمال نہ بھی کیا ہو تو اس سے آشنا رہا ہو۔یہ سب نام انگریزوں نے اپنی لاعلمی یا سیاسی ضرورتوں کے باعث ایجاد کیے تھے۔'' [۲]

لیکن اُردو ادب کی قدیم و جدید تاریخ میں مطالعہ کیا جا سکتا ہے کہ سوائے ''Moors'' کے علاوہ باقی تمام نام لفظ ''ہندوستانی'' کی ارتقائی شکلیں ہیں ۔ان کی ترتیب بھی اس طرح ہونی چاہیے تھی Indostan، Hindoostanic، اور پھر Hindoostanee۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے انگریزوں کے بیان کو رد کیا ہے ۔لیکن شمس الرحمٰن فاروقی کے نقطہ نظر پر بھی اعتراض کیا جاسکتا ہے ۔ اصل میں انگریز اپنے بیان کے حوالے سے بالکل درست ہیں جو اُردو کے لیے ''ہندوستانی'' کا لفظ استعمال کرتے تھے۔ کیونکہ وہ نو آباد کار تھے اور اُن کے خیال میں ہندوستان کی مناسبت سے ''ہندوستانی'' نام ہی بہتر تھا لیکن ایک اور اہم سوال یہ ہے کہ کسی دوسرے ملک کا باشندہ ''ہندوستانی'' لفظ ہندوستان کی ہر زبان کے لیے استعمال کر سکتا ہے اور ہندوستان میں بولی جانے والی ہر زبان ''ہندوستانی'' ہے۔ جن ممالک میں ایک سے زیادہ زبانیں بولی جاتی ہیں ان کو اس ملک کے نام کی مناسبت سے پکارا جاتا ہے۔ جیسے بلوچی، سندھی، پنجابی اور پشتو کو پاکستانی زبانیں کہیں گے۔اس دور میں ہر ملک میں ایک سے زیادہ زبانیں بولی جاتی ہیں ۔لیکن باقی اقوام صرف ایک قومی زبان کے علاوہ اس ملک کی دوسری زبانوں سے واقف نہیں ہوتے بلکہ بعض دفعہ تو ناموں سے بھی لاعلم رہتے ہیں اور ایسا بھی ہے کہ قومی زبان کا نام بھی معلوم نہیں ہوتا صرف اس وجہ سے کہ ان کا نام اس ملک کی مناسبت سے نہیں ہوتا ۔جیسے انگلستان سے انگریزی، چین سے چینی،

جاپان سے جاپانی، جرمنی سے جرمن،فرانس سے فرانسیسی، یہ نام تو سب کو معلوم ہیں لیکن اُنگولا کی قومی زبان پرتگالی، پانامہ کی ہسپانوی اور برازیل کی پرتگیز وغیرہ کا ہر خاص و عام کو معلوم نہیں ہے۔ اس بحث سے بھی چند سوال اٹھتے ہیں:

۱۔ کیا ہندوستان میں بولی جانے والی ہر زبان ہندوستانی نہیں ہوسکتی ؟

۲۔ کیا اُردو کے لیے ہندوستان میں ہندوستانی کا لفظ استعمال نہیں کیا جا سکتا ؟

اس بحث سے مراد ہرگز یہ نہ لیا جائے کہ اب ہم بھی اُردو کے لیے ''پاکستانی'' کا لفظ استعمال کریں۔ موجودہ نام ''اُردو'' پاکستان اور ہندوستان دونوں مما لک میں استعمال ہوتا ہے اور دونوں مما لک کے مشاہیر اس پر متفق ہیں۔

۳۔ سنسکرت کے بعد اُردو اور ہندی وہ زبانیں ہیں جنھوں نے تیزی سے ترقی کی اور عالمی سطح پر اپنی شناخت اور حیثیت اجاگر کی۔لیکن کیا ان دونوں زبانوں کو بھی ہندوستانی نہیں کہا جا سکتا؟ شمس الرحمٰن فاروقی نے گلکرسٹ کا یہ حوالہ استعمال کیا ہے:

> '' ''ہندوستان'' (Hindoostan) ایک مرکب لفظ ہے، اور اس کے معنی ہیں ''ہندوؤں کا ملک'' یا '' نیگرولوگوں کا ملک'' ۔۔۔اس ملک کے خاص باشندے ہندو اور مسلمان ہیں ان کو ،اور اُن کی زبان کو بھی ہم بے کھٹکے ایک عمومی، جامع اور مانع اصطلاح ''ہندوستانی'' سے تعبیر کر سکتے ہیں۔۔۔
>
> اس ملک کا نام ،اور اس کی مقامی زبان ،دونوں ہی جدید ہیں لہٰذا جب میں اوّل اوّل اس زبان کے مطالعے اور مشق میں مشغول ہوا تو مجھے اس زبان کے لیے ''ہندوستانی'' سے زیادہ مناسب نام کوئی معلوم ہوا۔۔۔اس ملک کی عوامی زبان کے لیے ہمیں اور سب نام مستقلاً ترک کر دینے چاہیں اور وہ بے معنی نام Moors بھی ترک کر دینا چاہیے۔ ان سب کی جگہ ہمیں صرف ہندوستانی کہنا چاہیے۔'' [۳]

اس حوالے میں گلکرسٹ نے ہندوستان کے معنی جس پس منظر میں لکھے ہیں وہ جغرافیائی نہیں مذہبی ہیں۔ کیونکہ انگریزوں کے لیے نو آبادیاتی دور میں مذہبی اختلافات پیدا کرنا سود مند تھا۔ اس نام کی ارتقائی حقیقت کا پس منظر دریائے سندھ کی مناسبت سے سندھو تھا اور سندھو لفظ ہریانوی زبان میں لفظ ''ہندؤ'' میں تبدیل ہو گیا اور ہندو سے ہند بنا ،ہند سے ہندوستان اور پھر ہندوستان میں رہنے والا ہندوستانی کہلایا ۔لفظ '' ہندوستان'' مذہب کی مناسبت سے نہیں (گلکرسٹ نے مذہبی پس منظر میں استعمال کیا ہے) بلکہ ہندوستان کا یہ نام جغرافیائی حوالے سے رکھا گیا۔

آج ہندوستان میں ہندی اور اُردو بڑی زبانیں ہیں ۔سنسکرت کے الفاظ ہندی میں اور ہندی کے الفاظ اُردو

میں ضرور آئے لیکن ان تینوں زبانوں کی شناخت الگ الگ ہے ۔رہی بات سنسکرت کے زوال کی تو یہ زوال آنے والے دور میں ہندی اور اُردو کو بھی آ سکتا ہے ۔کیونکہ انگریزی زبان کے الفاظ ہندی اور اُردو میں کثرت سے استعمال ہو رہے ہیں۔ ہندوستان میں تو تعلیمی نظام انگریزی میں ہے اس لیے وہاں صورتِ حال زیادہ تیزی سے تبدیل ہو رہی ہے ۔اپنے دورِ حکومت میں وزیر اعظم واجپائی اس خدشہ کا اظہار کر چکے ہیں کہ'' لوگ انگریزی زبان کی وجہ سے اپنی مادری زبانیں کھو رہے ہیں''۔ واجپائی کو اس کا احساس تھا کیونکہ خود ہندی کے اچھے شاعر ہیں۔

زبانوں کے ناپید ہونے کے بارے میں برنارڈ کو میری Bernard Comrie نے اپنے ایک مضمون ''Languages of The World'' میں لکھا ہے:

"Grimes and Grimes (1996) This work lists over 6,7oo languages spoken in the world today or having recently became extinct." [۴]

ترجمہ: گرائمز اینڈ گرائمز کے 1996ء کے سروے کے مطابق تمام دنیا میں 6,700 زبانیں بولی جاتیں ہیں۔جن میں چند ایک حالیہ دور میں ناپید ہو چکی ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی کتاب اُردو کا ابتدائی زمانہ میں ہابسن جابسن کا یہ حوالہ بھی شامل کیا ہے کہ ہندوستان میں لفظ اُردو کا ورود بابر کے ساتھ ہوا اور یہ کہ بابر کی لشکر گاہ کا نام اُردو معلیٰ تھا اور وہ زبان جو اس لشکر گاہ کے نواح میں پیدا ہوئی ،زبان اُردو معلیٰ کہلائی۔[۵] شمس الرحمٰن فاروقی نے اس حوالے پر یہ اعتراض کیا ہے:

''یول اور برنیل صاحبان (مصنفین ہابسن جابسن) کی سند تو یقیناً درست ہے ۔لیکن اس پر جو اظہار خیال کیا گیا ہے وہ صریحاً غلط باتوں پر مبنی ہے۔پہلی بات تو یہ ہے کہ پہلے بھی ہندوستان میں ترکوں کی کمی نہ تھی ۔لہٰذا لفظ ''اُردو'' کے ورود کو بابر کی آمد سے منسلک کرنا غیر ضروری ہے ۔دوسری بات یہ کہ بابر نے کبھی بھی دہلی میں طویل عرصے تک قیام نہ کیا۔ تیسری بات یہ کہ ''ہندوی، ہندی، دہلوی'' نام کی زبان دہلی اور اس کے نواح میں بابر سے بہت پہلے موجود تھی۔شمالی ہند میں مغلوں کی آمد کے نتیجے میں وہاں کوئی نئی زبان بالکل نہ پیدا ہوئی۔'' [۶]

یہاں شمس الرحمٰن فاروقی نے جو اعتراضات کیے ہیں وہ سب قیاسی ہیں ۔کیونکہ اگر بابر سے پہلے ہندوستان میں ترک تھے تو شمس الرحمٰن فاروقی نے اس کا کوئی تاریخی کتاب کا حوالہ نہیں دیا۔اور لفظ اُردو کے ورود کو بابر کی آمد سے منسلک کرنا غیر ضروری ہے تو شمس الرحمٰن فاروقی ہابسن جابسن کی سند کو درست کیوں تسلیم کرتے ہیں۔

دوسری بات یہ کہ بابر نے کبھی بھی دہلی میں طویل عرصے تک قیام نہ کیا تھا ۔لفظ ''اُردو'' کے وجود میں آنے

سے بابر کے قیام کرنے اور نہ کرنے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔

اس باب کا تیسرا پہلو شمس الرحمٰن فاروقی نے سیاسی حوالے سے پیش کیا ہے اور خاص طور پر اُردو کو انگریزوں نے اپنے سیاسی مقاصد کے لیے کس طرح استعمال کیا ۔جب برصغیر میں قابض انگریزوں کو حکومت کرنے کے لیے یہاں کی زبان سیکھنے کی ضرورت محسوس ہوئی تو فورٹ ولیم کالج کی بنیاد رکھی گئی۔انگریزوں کے فورٹ ولیم کالج کے قائم کرنے کے مقاصد تعلیمی نہ تھے بلکہ سیاسی تھے ۔اس حوالے سے سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

''۱۰جولائی ۱۸۰۰ء کو مطابق ۱۷صفر ۱۲۱۵ھ کو کالج کا افتتاح کر دیا اور اسی تاریخ کو کالج کا مسودہ آئین وضوابط منظور ہوا،لیکن دستاویز پر جو عبارت درج کی گئی وہ معنی خیز ہے۔'' [۷]

محمد عتیق لکھتے ہیں:

''(ویلزلی) کے حکم سے اس دستاویز پر ۴مئی ۱۸۰۰ء کی تاریخ ڈالی گئی جو میسور کے دارالسلطنت سرنگا پٹم میں برطانوی افواج کی شان دار فیصلہ کن فتح کی پہلی سالگرہ کی تاریخ تھی۔'' [۸]

ٹیپو سلطان کو شکست دینے کا اصل جشن انگریزوں نے فورٹ ولیم کالج کی بنیاد رکھ کر منایا اور ٹیپو سلطان جس نے سامراج کے سامنے جھکنے سے انکار کیا اور شہادت کا رتبہ پایا۔ٹیپو سلطان کی لاش کے پاس کھڑے ہو کر جنرل ہیرس Gen. Harris نے کہا تھا کہ آج ہندوستان ہمارا ہے اور انگریزوں نے ٹیپو سلطان کی تذلیل کرنے کے لیے اپنے کتوں کا نام ٹیپو رکھا۔لیکن اُردو کے شاعر اسمعیل میرٹھی نے انگریز سامراج کی خوشنودی کے لئے ''ہمارا کتا ٹیپو'' جیسی نظمیں لکھیں۔اسمعیل میرٹھی کی نظم ''ہمارا کتا ٹیپو'' کے چند اشعار یہ ہیں:

''ٹیپو ہے اس کا نام یہ کتا عجیب ہے
بڈھا ہے با ادب ہے نہایت غریب ہے
ہم دونوں بھائی بہنوں سے الفت ہے اس قدر
جب دیکھتا ہے دور سے آتا دوڑ کر
افسوس میرے ٹیپو! حیراں ہوں کیا کروں
کس ڈھب سے تیرے ساتھ محبت کیا کروں
آتا ہے کم جہان میں تجھ سا رفیق ہاتھ
جاتا ہوں جب میں سیر کو رہتا ہے میرے ساتھ'' [۹]

فورٹ ولیم کالج کی باگ ڈور گلکرسٹ کے ہاتھ میں تھی جو شعبہ اُردو کا سربراہ بھی تھا۔فورٹ ولیم کالج میں

ان کا اثر و رسوخ سب سے زیادہ تھا۔گلکرسٹ نے سارے ہندوستان سے اپنے سیاسی مقاصد کے لیے پڑھے لکھے منشیوں کی ایک جماعت تشکیل دی اور انھوں نے چند ٹکوں کی خاطر اور انگریز سرکار کی خوشنودی کے لیے سر توڑ محنت کی اور اعلیٰ پائے کی کتب کے تراجم کر کے انعامات اور خطابات حاصل کیے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اس کتاب میں ہندی اور اُردو کی اصلاحات کو بھی موضوعِ بحث بنایا ہے اور خاص طور پر ہندی اُردو تنازع پر بھی بات کی ہے۔

ہندی اُردو تنازع کی ابتدا کا سن ۱۹۶۷ء اور مقام بنارس کو بتایا جاتا ہے لیکن اس امکان کو خارج از بحث نہیں کیا جا سکتا کہ ہندی اُردو تنازع کی بنیاد بھی گلکرسٹ کی نگرانی میں فورٹ ولیم کالج میں للو جی لال نے پریم ساگر لکھ کر کی اور اس سلسلے کو بھارتیندو ہریش چندر (۱۸۵۰ء تا ۱۸۸۵ء) نے ''اُردو کی موت'' کا اعلان کر کے تقویت دی۔اس کے بعد امرت رائے نے A House Divided اور گیان چند نے ایک بھاشا: دو لکھاوٹ لکھ کر کمی پوری کی حالانکہ ان تمام مذکورہ ادیبوں کی شہرت صرف اور صرف اُردو کے سبب ہی ہے اسی سے انہوں نے اپنا رزق بھی کمایا اور پھر یہ نمک حرامی کس لیے؟

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی کتاب میں للو جی لال اور بھارتیندو ہریش چندر کا تو تذکرہ کیا ہے لیکن امرت رائے اور گیان چند جین کی کتاب ایک بھاشا :دو لکھاوٹ،دو ادب پر اپنے تاثرات کا اظہار نہیں کیا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے ہندی اور اُردو کی ابتدا کا مسئلہ بھی بیان کیا ہے یعنی ہندی کا وجود پہلے تھا یا اُردو کا۔ اس حوالے سے گیان چند جین نے تو ہندی کو برتری دی ہے لیکن مرزا خلیل بیگ نے اپنے ایک مضمون ''ہندی امپیریلزم اور اُردو'' میں گیان چند جین کے اس بیان کو رد کیا ہے ۔مرزا خلیل بیگ لکھتے ہیں:

> ''گیان چند جین نے اپنی حالیہ متنازع فیہ تصنیف ایک بھاشا:دولکھاوٹ،دو ادب میں ہندی کو اُردو سے قدیم تر زبان ثابت کرنے کے لیے''کھڑی بولی ہندی'' کی تاریخ کا آغاز''اندازاً'' ۱۱۰۰ء سے کیا ہے جو صریحاً غلط ہے۔
>
> کھڑی بولی ہندی کی ابتدا جسے''ناگری ہندی'' بھی کہتے ہیں اور جو زمانہ حال کی ''ہندی'' ہے درحقیقت انیسویں صدی کے آغاز سے ہوتی ہے۔
>
> اُردو جو کھڑی بولی کا نکھرا ہوا روپ ہے اور جس کا ارتقا بارہویں صدی میں دہلی و نواح دہلی میں ہو چکا تھا، اسی کی بنیاد پر انیسویں صدی کی ابتدا میں ''کھڑی بولی ہندی'' (زمانہ حال کی ہندی) کی تشکیل عمل میں آئی جسے اولاً نثری زبان کے طور پر استعمال کیا گیا،لیکن بیسویں صدی کے آغاز سے اسے شعری ذریعہ اظہار کی حیثیت سے اختیار کر لیا گیا۔اس طرح کھڑی بولی ہندی (جدید ہندی)، اُردو کے بعد کا ارتقا ہے۔'' [۱۰]

گیان چند جین کے اس رویے کو صرف تعصب ہی کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اسی حوالے سے مولوی عبدالحق اپنے

مضمون ''ہندوستانی کیا ہے'' میں لکھتے ہیں:

''جدید ہندی جس کی اشاعت کی آج کل کوشش کی جا رہی ہے نئے زمانے کی پیداوار ہے اس نے فورٹ ولیم کالج کلکتہ میں جنم لیا۔ دراصل یہ اُردو کا بچہ ہے۔ وہ اس طرح کہ عربی فارسی کے لفظ نکال کر ان کی جگہ سنسکرت لفظ بٹھا دیئے تھے۔''[۱۱]

مذکورہ بحث سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ کسی بھی زبان کو بننے میں صدیوں کا عرصہ درکار ہوتا ہے اور ہر زبان کو بننے میں صدیاں لگی ہیں جب کہ مذکورہ بحث میں ہندی کے ارتقائی سفر پر کسی نے بھی بحث نہیں کی۔ اگر گیان چند جین اپنے موقف کو درست سمجھتے ہیں تو ہندی کا ارتقائی سفر بیان کرنا ہوگا جو تاریخی لحاظ سے درست بھی ہوتو بات اپنے آپ ظاہر ہوجائے گی کہ ہندی پہلے وجود میں آئی یا اُردو۔ابھی تک تو گیان چند جین کی بات سے یہ ہی ثابت ہو رہا ہے کہ دنیا کی باقی زبانوں کو تو بننے میں صدیاں لگ گئیں جبکہ ہندی زبان صرف چند سالوں میں ہی زبان کے طور پر مکمل ہوگئی۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اُردو ادب کی تاریخیں اور تذکرے لکھنے والوں کی نا انصافیاں کا بھی تذکرہ کیا ہے لیکن قابلِ غور بات یہ کہ نا انصافی کی بنیاد کیا بنائی ہے؟شمس الرحمٰن فاروقی کا کہنا ہے کہ ان تاریخوں اور تذکروں میں ہندو شعرا کا اور ادیبوں کو ان کے رتبے کے مطابق جگہ نہیں دی گئی ہے ۔اور خاص طور پر محمد حسین آزاد کی کتاب آبِ حیات کا ذکر کیا ہے ۔شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''آبِ حیات میں محمد حسین آزاد(۱۸۳۰ء تا ۱۹۱۰ء) کو صرف ایک ہندو شاعر دیا شنکر نسیم (۱۸۱۱ء تا ۱۸۴۴ء) لائق ذکر دکھائی دیا اوران کا بھی تذکرہ آزاد نے تاریخی ترتیب کے صحیح مقام پر نہیں بلکہ میر حسن (۱۷۲۷ء تا ۱۷۸۶ء) کے ساتھ لکھا۔''[۱۲]

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی تحقیق کا انحصار صرف محمد حسین آزاد کی آبِ حیات پر ہی کیا ہے۔ جو غلطیوں کا مرقع ہے۔ جہاں تک ہندو شعرا کا ذکر نہ کرنے کی بات ہے تو یہ بات بھی یاد رہے کہ شروع میں تو محمد حسین آزاد نے مومن خان مومن جیسے کلاسیکل شاعر کو بھی آبِ حیات میں شامل نہیں کیا تھا ۔اس لحاظ سے آبِ حیات کو مستند نہیں کہا جا سکتا اس کے مستند نہ ہونے پر اُردو کے بہت سے محققین میں اتفاق ہے۔اس لیے شمس الرحمٰن فاروقی کو صرف آبِ حیات پر ہی بھروسا نہیں کرنا چاہیے تھا۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے چنداور ہندو شعرا کا بھی ذکر کیا ہے جن کو آزاد نے آبِ حیات میں شامل بحث نہیں کیا ہے بلکہ نام تک نہیں لیا ہے:

''سرب سنگھ دیوانہ(۱۷۲۷ء/۱۷۲۸ء تا ۱۷۸۸ء)، اجے چند بھٹا گر(۱۵۵۰ء)، ٹیک چند بہار(وفات ۱۷۶۶ء)، بدھ

سنگھ قلندر(وفات غالباً ۱۷۷۰ اور ۱۷۸۰ء کے درمیان)، ٹیکا رام تسلی(زمانہ ۱۷۸۰ء کے آس پاس)، کانجی مل صبا (زمانہ تقریباً وہی)،جسونت سنگھ پروانہ(۱۷۵۶ء/۱۷۵۷ء)، بندرا بن خوشگو، وفات(۱۷۵۶ء/ ۱۱۵۷ء)، راجا رام نرائن موزوں (وفات ۱۷۶۲ء)، راجا کلیان سنگھ عاشق (۱۷۵۲ء تا ۱۸۲۱ء)، راجا راج کشن داس (۱۷۸۱ء تا ۱۸۲۳ء)۔'' [۱۳]

محمد حسین آزاد کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی نے الطاف حسین حالی کی کتاب مقدمہ شعر و شاعری پر بھی اعتراض کیا ہے کہ اس میں ہندو شعرا کے اشعار کی مثالیں نہیں دی گئیں۔شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''مقدمہ میں اٹھارویں اور انیسویں صدی کے اُردو شعرا کے اشعار اور اذکار جگہ جگہ ملتے ہیں مگر نہیں ملتے تو ہندو شعرا کے شعر نہیں ملتے۔'' [۱۴]

شمس الرحمٰن فاروقی نے مذکورہ اقتباس میں جن ہندو شعرا کا ذکر کیا ہے ،کیا ہندو محققین یا تاریخ نگاروں نے ان ہندو شعرا کا کہیں ذکر کیا ہے۔خود شمس الرحمٰن فاروقی کو ان شعرا کا ٹھیک سے زمانے کا بھی نہیں پتا صرف اندازاً تاریخ پیدائش اور وفات لکھ دی ہیں کسی کے تو تین،تین سنین بھی لکھ دیئے ہیں تو کسی کا صرف ایک سن لکھا ہے۔یعنی خود شمس الرحمٰن فاروقی کو ہندو شعرا کی ادبی روایت کا ٹھیک سے علم نہیں ہے۔ہندوستان میں خود ہندو ناقدین اور محققین نے ہندی سے زیادہ اُردو پر علمی و تحقیقی کام کیا ہے جس کی طویل فہرست موجود ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی کے ان تمام اقتباسات سے تو یہ ظاہر ہو رہا ہے کہ ہندی، اُردو زبان سے پہلے وجود میں آئی ہے اور اُردو صرف مسلمانوں کی زبان ہے یا پھر خود شمس الرحمٰن فاروقی اپنے قول کو بے جا درست کرنے پر تُلے ہوئے ہیں۔ مولوی عبدالحق کی تحقیق درست ہے جس کا پہلے ذکر ہو چکا ہے کہ ہندی نئے زمانے کی پیداوار ہے جس کی بنیاد فورٹ ولیم کالج میں پڑی۔ اس کے علاوہ یہ بات عیاں ہے کہ اُردو میں بہت سے ہندو شعرا اور ادیبوں پر پاکستان اور ہندوستان کی جامعات میں بہت کام ہوا ہے اور جو لائبریریوں میں موجود ہے جن میں لالہ سری رام، جوالا پرشاد برق، رتن ناتھ سرشار، پریم چند، برج نرائن چکبست ،فراق گورکھپوری، کرشن چندر پر تو بہت سارا کام ابھی بھی ہو رہا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اُردو ادب کی شروعات کرنے والوں کا ذکر بھی کیا ہے اور مسعود سعد سلمان لاہوری(۱۰۴۶ء تا ۱۱۲۱ء) کو اوّلیت دی ہے۔مسعود سعد سلمان لاہوری کے بعد امیر خسرو(۱۲۵۳ء تا ۱۳۲۵ء) کا ذکر آتا ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی نے یہ بات بھی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ دونوں کی زبان ہندوی ہی تھی لیکن شمس الرحمٰن فاروقی نے ان دونوں کے درمیان زمانی وقفہ کے حوالے سے سوالات اٹھائے ہیں ۔شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''مسعود سعد سلمان لاہوری (۱۰۴۶ء تا ۱۱۱۲ء) اور امیر خسرو دہلوی (۱۲۵۲ء تا ۱۳۲۵ء) کے مابین پورے دو سو برس کا فصل ہے۔اس مدت میں کیا ہوا؟ کیا وجہ ہے کہ ان دو صدیوں میں کچھ بھی ادب ہندوی میں نہ لکھا گیا؟ یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ مسعود سعد سلمان اور امیر خسرو کا ہندوی کلام محفوظ کیوں نہ رہا۔''[۱۵]

لیکن مورخین ادب نے ایسے سوالات کی نشاندہی بالکل نہیں کی ہے۔بہت سی ادبی تواریخ میں تو مسعود سعد سلمان کا صرف ایک شعر ہی بتایا گیا ہے۔ایک شعر کہنے والے کو کس طرح شاعری کے پیمانوں پر ماپا جا سکتا ہے۔ مولوی عبدالحق نے اپنی کتاب اُردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا حصہ میں مسعود سعد سلمان کا کوئی ذکر نہیں کیا جبکہ شمس الرحمٰن فاروقی نے تو ان دونوں کی زبان کو ہندوی کہا ہے۔مسعود سعد سلمان کا تو کوئی کلام ہی نہیں ملتا ہے اور جو کلام امیر خسرو سے منسوب کیا ہے اس کے بارے میں بھی یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ امیر خسرو کا ہی خالص کلام ہے۔ایسے سولات کے بارے میں مولوی عبدالحق لکھتے ہیں:

''اس کے علاوہ بیسوں پہیلیاں انملیاں اور کہہ مکرنیاں وغیرہ ان کے نام سے مشہور ہیں جن کی صحت کا اس وقت کوئی معتبر ذریعہ نہیں ۔اگر یہ تسلیم بھی کر لیا جائے کہ انھیں کی ہیں صد ہا سال سے لوگوں کی زبان پر رہنے سے ان کے الفاظ و زبان میں بہت کچھ تغیر ہو گیا ہے اور بہ ظاہر یہ اُس وقت کی زبان نہیں معلوم ہوتی۔''[۱۶]

شمس الرحمٰن فاروقی کے مقابلے میں مولوی عبد الحق کی تحقیق درست ہے شمس الرحمٰن فاروقی کی تحقیق پر انحصار نہیں کیا جا سکتا۔اسی حوالے سے مولوی عبدالحق مزید لکھتے ہیں:

''افسوس ہے کہ اب تک حضرت امیر خسرو کے ہندی کلام کا سراغ نہیں لگا اور جب تک نہیں ملے گا اس کا افسوس رہے گا ۔اس میں ذرا شک نہیں کہ وہ ہندی زبان کے ماہر تھے اور ہندی میں ان کا کلام موجود تھا جس کا اعتراف خود انھوں نے اپنے دیوان کے دیباچے میں کیا ہے ۔اگر کبھی ان کا ہندی کلام ملا تو اس وقت اس کی پوری کیفیت اور حقیقت معلوم ہوگی۔فی الحال جو متفرق کلام تذکروں میں ،بیاضوں میں یا جو لوگوں کی زبانوں پر ہے اس کے چند نمونے نقل کر دیئے گئے ہیں۔''[۱۷]

یہاں بھی اس سوال کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ امیر خسرو کا کلام جو لوگوں کی زبانی معلوم ہوا ہے کیونکر خالص رہ سکتا ہے اور اس میں اگر تصرف بھی ہوگیا ہے تو اس کی زبان کیسے خالص ہوسکتی ہے۔اگر گلستان اور شاہنامہ اسلام میں تصّرف ہوسکتا ہے تو امیر خسرو کا کلام کیونکر بچ سکتا ہے۔ایک اور حیرانی کی بات یہ ہے کہ امیر خسرو کے کلام کا تو کہیں سراغ نہیں ملا تو ان سے پہلے کے صوفیائے کرام کا کلام کیسے باقی رہ گیا۔اس بات کی کیا سنَد ہوسکتی ہے۔

اس بحث کے بعد شیخ بہاؤالدین با جن (۱۳۸۸ء تا ۱۵۰۶ء) اور فخرالدین نظامی (۱۴۳۴ء) کا ذکر کیا

ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی نے نظری تنقید اور شعریات کی ابتدا کے حوالے سے بھی بات کی ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی نے اوّلیت امیر خسرو کو ہی دی ہے اور امیر خسرو کی کتاب غـزـۃالکمـال کے دیباچے میں تنقیدی زاویے تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جو کامیاب بھی رہی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے یہاں تک لکھا ہے کہ نظری تنقید کے اشاروں کا سلسلہ ایران یا عرب سے نہیں آیا بلکہ ان کی بنیاد جنھوں نے رکھی ہے وہ تو ہندوستان کے نظریہ ساز ہیں۔شمس الرحمٰن فاروقی نے خاص طور پر ایک شعری اصطلاح ''روانی'' کا ذکر کیا ہے۔یعنی شعر میں روانی اور سلاست ایسی ہو کہ ہر خاص و عام کو آسانی سے سمجھ آجائے۔شمس الرحمٰن فاروقی رقم طراز ہیں:

> ''خسرو شاید پہلے نظریہ ساز ہیں جنھوں نے ''روانی'' کو بطورِ اصطلاح برتا اور اس بات میں تو بے شک وہ پہلے ہیں کہ انھوں نے ''روانی'' پر ایک خاص پیچیدہ اور داخلیت پر مبنی بحث لکھی۔''[۱۸]

لیکن یہ حتمی طور پر نہیں کہا جا سکتا کہ امیر خسرو ہی ''روانی'' کی اصطلاح کے بانی ہیں۔یہ کس طرح ممکن ہے کہ جن ممالک کی ادبی روایت بہت قدیم ہوں اس کے اثرات ہندوستان کے شاعروں پر مرتب نہ ہوئے ہوں خصوصاً ایران کے حوالے سے تو اس بحث کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔اس بحث کا اندازہ اسی سے لگایا جا سکتا ہے کہ امیر خسرو پر فارسی زبان کے کتنے گہرے اثرات ہیں کہ ان کے شعر کا ایک مصرعہ تو اُردو کا ہوتا ہے اور دوسرا مصرعہ فارسی کا۔ Harold Bloom کی اس بات کو رد نہیں کیا جا سکتا کہ ''ہر ادب کے دوسرے ادب پر اور اسی طرح ہر شاعر کے دوسرے شاعر پر اثرات ہوتے ہیں یا شعوری اور لاشعوری طور پر اثرات قبول کرتا ہے۔''[۱۹]

یہاں تک کہ خسرو نے اپنے چاروں کلیات کے دیباچوں میں ''روانی'' کی بحث کو تفصیل سے موضوعِ بحث بنایا ہے اور خسرو نے روانی کی جس اصطلاح کا استعمال کیا ہے بعد میں اٹھارویں صدی کے دبستان دہلی کے شعرا نے بھی اسی کو اپنے کلام میں برتا ہے ۔شمس الرحمٰن فاروقی نے دراصل اپنی کتاب میں چند دوسرے شعرا کا کسی ادبی مقام کا تعین نہیں کیا ہے ان شعرا کا بس مختصر سا تعارف بیان کیا ہے ۔حالانکہ شمس الرحمٰن فاروقی اسی کتاب میں مولانا محمد حسین آزاد پر ہندو شعرا کو آبِ حیات میں جگہ نہ دینے پر اعتراض کر چکے ہیں۔

اسی باب کے آخر میں ملا وجہی اور نصرتی کا سرسری سا تعارف پیش کیا ہے ۔اس کے بعد شیخ خوب محمد چشتی (۱۵۳۹ء تا ۱۶۱۶ء) کا بھی ذکر کیا ہے اور اس ساری بحث کا حاصل یہ ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے امیر خسرو اور شیخ خوب محمد چشتی کو اُردو شعریات کا اوّلین نظریہ ساز ٹھہرایا ہے۔

کتاب کے اسی باب میں شمس الرحمٰن فاروقی نے سب سے اہم سوال ایک طویل زمانی وقفے کا اٹھایا ہے۔ مسعود سعد سلمان اور خسرو کے درمیان طویل ادبی خاموشی اور پھر خسرو کے بعد دوسرا طویل وقفہ جو ڈیڑھ دو سو

برس پر محیط ہے اور اس کا ااختتام گجرات میں ہوتا ہے اور اُدھر شمالی ہند میں محمد افضل کی مثنوی ''بکٹ کہانی'' منظر عام پر آئی ۔شمس الرحمٰن فاروقی نے شمال میں اسے اُردو کا پہلا کارنامہ قرار دیا ہے۔

محمد افضل کی وفات ۱۶۲۵ء میں ہوئی اور ان کے بعد جعفر زٹلی (۱۶۵۹ء تا ۱۷۱۳ء) منظر عام پر آتے ہیں شمس الرحمٰن فاروقی نے یہ اعتراض بھی کیا ہے کہ ان کے درمیان کوئی ادبی شخصیت منظر عام پر نہ آسکی۔ اس کے بعد کے زمانے میں فارسی نے زور پکڑا اور سولہویں صدی میں ہندی /فارسی فرہنگیں تیار کی گئیں۔

حکیم یوسفی (۱۴۹۰ء تا ۱۵۳۰ء) نے ایک قصیدہ لکھا جس میں انھوں نے ''ہندی'' کے الفاظ و مصادر کے معنی فارسی میں درج کیے اور اجے چندھٹنا گر نے ۱۵۵۱ء میں مشل خالق باری کے نام سے ایک فرہنگ لکھی اور سولہویں صدی میں لوگوں کا رجحان فارسی کے ساتھ ساتھ ہندی کی طرف ہوتا چلا گیا۔ اس طرح جب ہندی، ہندوی میں جو ادب لکھا جانے لگا تو اس زبان کو ریختہ کا نام دیا گیا۔لیکن یہاں پھر سے شمس الرحمٰن فاروقی نے مؤرخین ادب سے شکوہ کیا ہے جن میں رام بابو سکسینہ اور حامد حسن قادری کا ذکر کیا گیا ہے کہ رام بابو سکسینہ نے اپنی تاریخ کی کتاب میں افضل کا نام تک نہیں لیا ہے اور جعفر زٹلی کو مسخرے شعرا کی فہرست میں شامل کیا ہے۔

لیکن یہاں شمس الرحمٰن فاروقی کا شکوہ بجا ہے کیونکہ افضل کی بکٹ کہانی بھی ایک خاصے کی چیز تھی اور شمالی ہند میں ادب کا پہلا کارنامہ تھا ۔اس کے علاوہ جعفر زٹلی کو مسخرا کہنا کہاں کا انصاف ہے ۔جعفر زٹلی کو تو پھانسی بھی سچ لکھنے کی پاداش میں دی گئی تھی جس پر کسی بھی صاحبِ بصیرت نقاد کو انکار نہیں ہوسکتا۔اس لحاظ سے جعفر زٹلی تو اُردو کا پہلا حقیقت نگار شاعر ثابت ہوتا ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنی کتاب تاریخ ادب اُردو میں افضل اور زٹلی کا ذکر کیا ہے لیکن ان کا کوئی ادبی مقام و مرتبہ کا تعین نہیں کر سکا۔شمس الرحمٰن فاروقی کا کہنا درست ہے کہ ریختہ کے ابتدائی نمونے افضل اور زٹلی کے کلام میں ملتے ہیں۔

چھٹا باب ولی دکنی کے حوالے سے ہے جس پر شمس الرحمٰن فاروقی نے کافی طویل بحث کی ہے اور ولی دکنی کے حوالے سے بہت سے اہم پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے جو اہمیت کے حامل ہیں اور اس سے پہلے کسی نے اس طرف کوئی ادبی پیش رفت نہیں کی ۔شروع میں دیوان ولی کے نسخوں کی تعداد پر اعتراض کیا جو ۱۹۶۶ء میں لگائے گئے تخمینے میں دیوان ولی کے ۶۵ نسخے ایسے موجود تھے جن میں تاریخ کتابت درج ہے اور ۵۳ ایسے ہیں جن میں تاریخ کتابت درج نہ تھی۔ ان کے علاوہ ۳۳ ایسی مخلوط بیاضیں موجود ہیں جن میں ولی کے کلام کا انتخاب موجود تھا۔شمس الرحمٰن فاروقی نے ایسے بہت سے نسخوں کی نشاندہی کی ہے جن کو اس تعداد میں شامل نہیں کیا گیا۔ جن میں ایشیا ٹک سوسائٹی،کلکتہ کی لائبریری، خدا بخش لائبریری پٹنہ،رضا لائبریری رام پور،یوپی کی ریاستی آرکائیوز لائبریری الہ

آباد اور اس کے علاوہ نورالحسن ہاشمی اور شمیم حنفی کے کتب خانوں میں بھی دیوان ولی کے نسخے موجود ہیں۔

اس کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی نے ولی کی پیدائش اور وفات کے بارے میں ناقدین کی آراء میں اختلافات کو موضوع بحث بنایا ہے۔ولی دکنی کی پیدائش کے دوسنین دیئے ہیں، ۱۶۶۵ء اور ۱۶۶۷ء اور انتقال، ۱۷۰۷ء اور ۱۷۰۸ء۔ انتقال کی تاریخوں میں بہت اختلاف ہے جیسے ۱۷۲۰ء، ۱۷۲۵ء اور ۱۷۳۵ء۔شمس الرحمٰن فاروقی نے دوحوالے بھی بیان کیے ہیں ان میں ایک حوالہ تو ظہرالدین مدنی کا ہے اور دوسرا ڈاکٹر جمیل جالبی کا۔ ظہرالدین مدنی نے تو ولی کی تاریخ وفات میں مہینہ اور دن تک بتا دیا ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے ولی کی تاریخ وفات کے حوالے سے لکھا ہے کہ ۱۷۲۰ء/۱۷۲۵ء کے دوران ان کا انتقال ہوا ہوگا۔ اس تاریخ میں زمانی فصل ۵ سال کا ہے۔ڈاکٹر جمیل جالبی کی تحقیق بہت ناقص ہے۔ ان کے اندازے میں زمانی وقفے کی وجہ سے صداقت نہیں ہے اس لیے ڈاکٹر جمیل جالبی کی تحقیق پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اس کے بعد شاہ سعد اللہ گلشن اور ولی کے درمیان اُستاد شاگرد کے رشتے کا بھی کھوج لگایا ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی نے یہاں پر قیاس سے کام لیا ہے کہ ولی دہلی آئے ہوں گے شاہ گلشن سے ان کی ملاقات بھی ہوئی ہوگی جس کی بنیاد وہ فارسی کے مختصر سے رسالے نورالمعرفت کو بتاتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے یہ خیال بھی ظاہر کیا ہے شاہ گلشن کے دو شاگرد ہوں اور دونوں کا نام ولی ہو۔لیکن ظہرالدین مدنی نے واضح الفاظ میں ولی کو شاہ گلشن کا شاگرد بتایا ہے۔ بہرحال ولی جب دہلی آئے تھے اس وقت وہ باقاعدہ ایک غیر معمولی شاعر تھے۔ ریختہ کی روایت کو مضبوط کرنے میں ولی کی شاعری کا بہت عمل دخل ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> ''ولی کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے قطعی طور پر اور ہمیشہ کے لیے ثابت کر دیا ہے کہ گجری اور دکنی کی طرح ہندی یا ریختہ میں بڑی شاعری کی صلاحیت ہے۔ولی نے یہ بھی دکھایا کہ ریختہ یا ہندی میں یہ بھی قوت ہے کہ سبک ہندی کی فارسی شاعری پر فوقیت لے جا سکتی ہے یا کم از کم اس کے شانہ بشانہ تو چل سکتی ہے۔'' [۲۰]

شمس الرحمٰن فاروقی نے جو بحث ولی کے کلام میں تبدیلیوں کے حوالے سے کی ہے وہ معنی خیز ہے کہ ولی کے کلام میں تبدیلیاں شاہ گلشن کے مشورے سے ہوئیں ہیں یا یہ ولی کی اپنی شعوری کوشش کے نتیجے میں ہوئیں یا زبان میں ہونے والی تبدیلیوں کا نتیجہ تھیں۔ یہاں اس بات کو رد نہیں کیا جا سکتا کہ کوئی بھی شاعر اپنے سے پہلی شاعری کی روایت سے اثر قبول نہ کرے۔ ہر شاعر پر کسی دوسرے شاعر کی شاعری کے اثرات ہوتے ہیں اور اسی طرح ادب کی روایت جاری رہتی ہے جو ختم نہیں ہوتی۔ولی کے کلام میں تبدیلیاں انہی روایات کا پیش خیمہ ہیں۔

آخری باب کا عنوان ''نئے زمانے، نئی ادبی تہذیب'' ہے۔ ولی کے بعد کے دور کو نئے زمانے اور نئی ادبی

تہذیب کی بنیاد کہا ہے۔ اس دور میں لسانی مباحث ضرور سامنے آئے لیکن وہ بھی تذکروں اور دواوین کے دیباچوں سے۔ لیکن ان میں تفصیلی بحث نہیں کی گئی تھی لہٰذا ہم اسے نئے زمانے اور نئی ادبی تہذیب کی بنیاد نہیں کہہ سکتے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے دبستان دہلی اور دبستان لکھنو کے اسکولوں تک لا کر اس بحث کو مکمل کیا ہے۔ لیکن یہاں پر بھی شمس الرحمٰن فاروقی کے نظریات میں جھول محسوس کیا جا سکتا ہے۔ دبستان دہلی اور دبستان لکھنو کی تقسیم ۱۸۵۷ء کے بعد کی پیداوار ہے۔ ان دبستان شعرا کے اندر ایک دوسرے کے خلاف تعصب ضرور تھا لیکن اس تعصب یا چشمک کی وجہ سے ان کو تقسیم کرنا غلط ہے اور جو داخلیت، خارجیت کی اصطلاح ان کے لیے استعمال کی گئی ہے کسی حد تک وہ بھی درست نہیں ہے۔ کیا دونوں اصطلاحات دونوں دبستانوں میں موجود نہیں ہے۔ یعنی داخلی اور خارجی جذبات دونوں دبستانوں کے شعرا کے کلام میں کثرت سے موجود ہیں۔ اس باب کا اختتام شمس الرحمٰن فاروقی نے ان الفاظ میں کیا ہے کہ سروش سخن ۱۸۵۹ء میں شائع ہوئی۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ اُردو ادب کے زمان اور مکان دونوں ہی بدلے جا رہے تھے اور ہمارا بیان یہیں تھم جانا چاہیے۔[۲۱] شمس الرحمٰن فاروقی کی اس کتاب کی بنیاد صرف قیاس پر ہے۔ لیکن آخری باب جس میں ولی دکنی پر تفصیل سے بحث کی ہے معنی خیز ہے۔ جس پر مزید تحقیق کر کے ولی دکنی کے حوالے سے ادب میں نئی پیش رفت کے امکان موجود ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی، اُردو کا ابتدائی زمانہ، تیسرا ایڈیشن، آج، کراچی، ۲۰۰۹ء، ص ۱۲، ۱۳

۲۔ ایضاً، ص ۱۳

۳۔ ایضاً، ص ۲۴

4. Mark Aronoff,Janie Rees-Miller, Edited by, The Hand book of Linguistics, Blackwell, Publisher Ltd, India, 2003, P:19

۵۔ شمس الرحمٰن فاروقی، اُردو کا ابتدائی زمانہ، تیسرا ایڈیشن، آج، کراچی، ۲۰۰۹ء، ص ۱۶

۶۔ ایضاً، ص ۱۷

۷۔ وقار عظیم، سید، پروفیسر، فورٹ ولیم کالج: تحریک اور تاریخ، ترتیب و تعارف: سید معین الرحمٰن، یونیورسل بکس، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص: ۲۲۱

۸۔ ایضاً، ص: ۲۲۱

۹۔ اسمٰعیل میرٹھی حیات و کلیات، مرتب محمد اسلم سیفی، طبع سوم، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص: ۸۲

۱۰۔ اُردو زبان اور رسم الخط، ترتیب و تدوین، فتح محمد ملک، پروفیسر، ہندی امپیریلزم اور اُردو، مرزا خلیل بیگ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص: ۳۴

۱۱۔ مولوی عبدالحق، ڈاکٹر، ہندوستانی کیا ہے، مشمولہ: اُردو زبان اور اُردو رسم الخط، ترتیب و تدوین: فتح محمد ملک، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص: ۹۵

۱۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی، اُردو کا ابتدائی زمانہ، تیسرا ایڈیشن، آج، کراچی، ۲۰۰۹ء، ص، ۴۲

۱۳۔ ایضاً، ص: ۴۳

۱۴۔ ایضاً، ص: ۴۴

۱۵۔ ایضاً، ص: ۶۶

۱۶۔ مولوی عبدالحق، ڈاکٹر، اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام، انجمن ترقی اُردو پاکستان، گلشن، کراچی، ۲۰۰۸ء، ص: ۱۷

۱۷۔ ایضاً، ص: ۴۵

۱۸۔ ایضاً، ص: ۷۹

19. Harold Bloom, The Anxiety Of Influence: A theory of poetry, Second Edition, Oxford University Press, New York, 1997, P:30

۲۰۔ شمس الرحمٰن فاروقی، اُردو کا ابتدائی زمانہ، ص: ۱۳۸

۲۱۔ ایضاً، ص: ۱۷۸

ماریہ ترمذی

ٹیچنگ ریسرچ ایسوسی ایٹ، شعبہ اردو

بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد

ڈاکٹر غلام فریدہ

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو

بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد

علمی متون میں ثقافتی حوالوں کے تراجم کے مسائل

Every language is unique, with own origin, roots, structure and has its own complex way of functioning idioms, expressions and compound words. Every nation has a way of communicating and expressing its own messages. This difference generates a big potential for misunderstanding cultural factors. Translation demands a deep understanding of both grammar and culture. Translation of cultural references is one of major translation problems. As translating is to encode, react and transmit the message correctly. So it is not just being bilingual, or being able to find the right word, translator should be able to do some research, as doubts can always occur.

لفظ ترجمہ کے لغوی معنی "پار لے جانے" کے ہیں۔ ترجمہ ایک زبان کے متن کی دوسری زبان میں منتقلی کا نام ہے۔[1] اگر پوری توجہ دوسری بات پر مرکوز کر دی جائے تو ترجمہ ایک لسانی عمل کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ لیکن جب ترجمے کے عمل کا تجزیہ کیا جائے تو ایک تخلیقی اور سائنسی عمل کی صورت میں جلوہ افروز ہوتا ہے۔ ترجمے کی ضرورت نوع انسانی کی تاریخ کے اولین ادوار ہی سے محسوس ہونے لگی تھی۔ چنانچہ انسانی تاریخ کے ہر دور میں ضرورت کے پیش نظر تراجم کیے جاتے رہے ہیں۔ ہر زبان نے اپنے ذخیرہ علوم میں قدیم زبانوں کے تراجم سے اضافہ کیا ہے۔ کم ترقی یافتہ اقوام نے ترقی یافتہ اقوام کی کتب کے تراجم سے اپنی ترقی کی رفتار کو بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ تراجم اقوام کی مجموعی ضروریات کو پیش نظر رکھ کر کیے جاتے ہیں۔ دنیا میں ہر انسان اپنی زندگی کے معاملات میں دوسرے انسانوں کا مرہون منت ہے۔ بالکل اسی طرح آگے بڑھنے کے لیے اقوام بھی دوسری اقوام کی طرف دیکھتی ہیں۔ یوں جب کوئی قوم کسی خاص قوم سے روابط کی خواہش رکھتی ہے تو نتیجے میں تراجم کی تعداد میں اضافہ ہونے لگتا ہے۔ یہ روابط مذہبی، علمی، ادبی، اور بعض اوقات معاشی نوعیت کے بھی ہوتے ہیں۔ انسان کی ان گنت ضروریات کی تکمیل کے لیے تراجم کی اہمیت مسلم ہے۔ سب ہی اقوام ترجمہ کی اہمیت سے واقف ہیں۔ ہر شعبہ علم سے تعلق رکھنے والے افراد باخوبی آگاہ ہیں کہ ان کے شعبہ نے تراجم کی بدولت کتنی

ترقی کی ہے۔ترجمے کی اہمیت اب دور حاضر میں کسی سے ڈھکی چھپی نہیں ہے۔ یورپ کی ترقی یافتہ اقوام بھی تراجم کی اہمیت سے واقف ہیں۔اس وقت یورپ میں ترجمے کے بہت سے اہم بین الاقوامی ادارے کام کر رہے ہیں جن میں IFT (International Federation of Translators), GTI (Global Translation Institute), ATISA (American Translation and interpreting studies) شامل ہیں۔

دور حاضر میں علم ترجمہ میں سند حاصل کرنے کا بڑھتا رجحان بھی مترجم اور ترجمے کی اہمیت کا ثبوت ہے۔علمی ترجمے کے دوران درپیش مسائل کو پیش نظر رکھتے ہوئے ماہرین ترجمہ نے ترجمے کے طریقے اور اصول وضع کیے ہیں۔کچھ ماہرین علمی ترجمے کو لفظی ترجمے اور کچھ ماہرین علمی ترجمے کے لیے آزاد ترجمے کا طریقہ تجویز کرتے ہیں۔مجوزہ طریقوں میں اختلاف متن کی نوعیت میں فرق کی وجہ سے ہے۔ڈاکٹر فاخرہ نورین نے اس بحث کو سمیٹنے کے لیے ایک کنجی مہیا کر دی ہے۔ انھوں نے علوم کو مزید تین اقسام میں بانٹ دیا ہے۔

۱۔ قدرتی علوم (مثلاً طبعی وحیاتیاتی علوم)

۲۔ سماجی علوم (تاریخ، اقتصادیات، سیاسیات، لسانیات، جغرافیہ)

۳۔ انسانی علوم (فلسفہ، ادبیات اور فنون لطیفہ) [۲]

اس تقسیم پر غور کریں تو علمی متون میں نوعیت کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔بلاشبہ ترجمے ان اقسام میں درپیش بنیادی نوعیت کے مسائل ایک سے ہوتے ہیں۔مگر ان کے سب مسائل یکساں نوعیت کے نہیں ہو سکتے۔مسائل کا فرق ان کے طریق ترجمہ پر اثر انداز ہوتا ہے۔ترجمے کے دشوار عمل میں پیش آنے والے دیگر مسائل کے ساتھ ثقافتی حوالوں کا ترجمہ بھی بنیادی مسائل کی حیثیت رکھتا ہے۔قومیں اپنے جغرافیہ، مذہب اور تاریخ وغیرہ کے حوالوں سے ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں۔یہی فرق ان کی زبانوں میں برقرار رہتا ہے۔گسٹوف کلائم ثقافت کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے:

> رسوم وروایات، امن و جنگ کے زمانے میں انفرادی اور اجتماعی رویے دوسروں سے اکتساب کیے ہوئے طریقہ ہائے کار، سائنس، مذہب اور فنون کا وہ مجموعہ ثقافت کہلاتا ہے جو نہ صرف ماضی کا ورثہ ہے بلکہ مستقبل کے لیے تجربہ بھی ہے۔[۳]

ای۔بی۔ٹیلر ثقافت کی تعریف اس طرح کرتا ہے:

> ثقافت سے مراد وہ علم، فن، اخلاقیات، قانون، رسوم ورواج، عادات، خصلتیں اور صلاحیتوں کا مجموعہ ہے جو کوئی اس حیثیت سے حاصل کر سکتا ہے کہ وہ معاشرہ کا ایک رکن ہے۔[۴]

ثقافت کے لیے انگریزی میں کلچر کا لفظ ہے۔Webster ڈکشنری میں کلچر کی مختلف تعریفیں ملتی ہیں۔

a: The customary beliefs, social forms, and material traits of a racial, religious, or Social group; also: the characteristic features of everyday existence (such as diversions or a way of life) shared by people in a place or time.

b: The set of shared attitudes, values, goals, and practices that characterizes an institution or organization.

c: The set of values, conventions, or social practices associated with a particular field, activity or societal characteristic.

d: The integrated pattern of human knowledge, belief and behavior that depends upon the capacity for learning and transmitting knowledge to succeeding generations.[۵]

ثقافتی حوالوں کے ترجمہ کا مسئلہ خاص طور پر دوسری اور تیسری قسم کے علمی تراجم میں پیش آتا ہے یعنی سماجی علوم اور انسانی علوم کے ترجمے میں ثقافتی حوالے ایک سنجیدہ مسئلے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ جدید لسانی مطالعات کی ساختیاتی تھیوری اسی امر کی طرف توجہ مرکوز کرواتی ہے کہ زبان کے نظام میں موجود الفاظ دراصل اس کے جامع تجریدی نظام (ثقافت) کے مطابق خلق ہوتے، بنتے اور مٹتے ہیں، محاورے، ضرب الامثال وغیرہ ثقافت کا وہ حصہ ہے، جن کا ترجمہ مترجم کے لیے ایک بڑی مشکل بن جاتا ہے۔ اصل زبان میں بیان کیے گئے مدعا کے لیے ترجمہ کی جانے والی زبان کا ایسا ہم پلہ لفظ تلاش کرنا، جس میں قابل ترجمہ لفظ کے تمام پہلو سمٹ آئیں ایک بڑی دشواری ہے۔ بعض اوقات ماخذ متن میں کسی ایسی شے کا ذکر ہوتا جو ہدفی تہذیب میں موجود ہی نہیں ہوتی۔ ایسی اشیاء کے ناموں کو دوسری زبان میں منتقل کرنا بہت دشوار ہوتا ہے۔ ساختیاتی تھیوری نے لفظ مرکز تصور کی تردید کی ہے یعنی اس کے مطابق لفظ بذات خود کوئی معنی نہیں رکھتا۔ بلکہ لفظ کی حیثیت ایک نشان کی ہے۔ ہر قوم اپنی تہذیب وثقافت میں موجود مظاہر وافکار کے لیے لفظوں کی صورت میں نشان مقرر کر لیتی ہے۔ کثرت استعمال سے یہ نشان اس مخصوص قوم کے لیے بامعنی محسوس ہونے لگتے ہیں۔[۶] جب کہ دوسری اقوام کے لیے ان الفاظ میں معنی تلاش کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ دوران ترجمہ زبان کے اس نظام کو باخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔

زبان کے ہر لفظ کا ترجمہ دشوار نہیں اور نہ ہی ہر لفظ با آسانی قابل ترجمہ ہوتا ہے۔ جیسے کے کچھ انگریزی اردو ترجمے کی مثالوں کو دیکھا جا سکتا ہے۔ انگریزی لفظ Tree کے لیے اردو میں درخت کا لفظ موجود ہے۔ کیونکہ یہ شے دونوں اقوام کی زندگی کا حصہ ہے اس لیے اس کے لیے ہم پلہ لفظ بھی موجود ہے، مکمل ابلاغ بھی ممکن ہے۔ لیکن ایسے کتنے ہی الفاظ ہے جو جغرافیے، مذہب یا کلچر کا حصہ ہے اور ایک خاص قوم کی تہذیب وثقافت میں رچ بس گئے ہیں۔ مگر دوسری اقوام ان مخصوص رسم ورواج سے ناواقف ہے۔ مثلاً ہم سب عقیقہ، عیدالفطر، عیدالاضحیٰ، عید میلاد، شب برات، شادی بیاہ کی رسموں سے باخوبی واقف ہیں۔ لیکن کیا ہم انگریزی زبان میں ان میں سے کسی کے لیے بھی کوئی بھی ایک ہم پلہ لفظ تلاش کر سکتے ہیں؟ اسی طرح انگریزی ثقافت میں ایسے بے شمار الفاظ ہیں۔ جیسے کے کرسمس (Chirstimas)، ہالو ون (Hallowen)، گرل فرینڈ وغیرہ کے لیے ہدفی متن میں ہم پلہ لفظ تلاش کرنا مترجم کے لیے ممکن نہیں۔ اگر مترجم من وعن ماخذ متن کا لفظ اختیار کر لیتا ہے تو ہدفی متن میں غیریت کا عنصر غالب آنے لگتا ہے اور اگر لفظ کا ترجمہ لفظ میں کرنے کی بجائے تشریح طریقہ اختیار کریں تو متن سے وہ تاثیر جو اختصار میں پنہاں ہوتی ہے کے غائب ہو جانے کا اندیشہ ہے۔ یہ

مسئلہ تہواروں یا رسم ورواج تک ہی محدود نہیں بلکہ کھانے پینے کی اشیاء سے استعمال کی بہت سے اشیا بھی اسی شمار میں آتی ہے۔سماجی علوم اور انسانی علوم کے مترجم کو ہر مقام پر اس پیچیدہ مسئلے کا سامنا رہتا ہے۔

عموماً ترجمے کے لیے مترجم سے دونوں زبانوں میں مکمل نہیں تو ضروری واقفیت کا تقاضا کیا جاتا ہے مگر ترجمے کے عمل پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کے صرف دو زبانوں سے آشنا ہونا کافی نہیں۔مترجم کے لیے لسانی علم کے ساتھ ثقافتی علم بھی ناگزیر ہے۔جیسے اصل متن اور ہدفی متن کی زبان کا علم ہونا چاہیے ویسے ہی،اصل متن کی ثقافت سے آگاہی بھی ضروری ہے۔ثقافت سے لاعلمی ہدفی متن کو اصل متن کے مفہوم سے دور لے جا سکتی ہے۔ثقافت سے بے خبری کی صورت میں مترجم کی نظر محدود ہو جائے گی۔وہ ماخذ متن کے الفاظ کے لغوی معنی سے آگے دیکھنے سے محروم رہ جائے گا۔اہل زبان بخوبی جانتے ہیں کی زبانوں میں یا متون میں درج ہر لفظ کے لغوی معنی مراد نہیں لیے جا سکتے۔صرف لغوی معنی پر نظر رکھنے سے ہدفی متن کا مفہوم اصل متن سے دور جا پڑے گا۔

ترجمے اور تہذیب وثقافت کے درمیان ایک واضح اور مضبوط تعلق موجود ہے۔بلکہ یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ تہذیب و ثقافت کے ساتھ تعلق میں ایک حوالے سے مترجم ہمیں تخلیق کار سے ایک قدم آگے نظر آتا ہے۔تخلیق کار یا مصنف کو صرف اپنی ثقافت سے سروکار رہتا ہے،جس سے عموماً وہ بخوبی آگاہ ہوتا۔اسی تہذیب میں اس کے خیالات کی پرورش ہوتی ہے۔یعنی وہ اپنی ذات میں رچی بسی تہذیب سے متعلقہ متن کو جنم دیتا جس کے رسم ورواج اور اخلاق واقدار سے وہ بخوبی آگاہ ہوتا ہے۔ایسا ہی شناسائی کا تعلق عموماً مترجم کا دو میں سے کسی ایک متن کی تہذیب کے ساتھ ہوتا ہے مگر دوسری تہذیب مترجم کے لیے بدیسی ہے۔مترجم کو اس فرق سے بھی نبٹنا ہے۔بعض دفعہ دونوں تہذیبوں میں متضاد نوعیت کا فرق ہوتا ہے۔مترجم کو ہدفی متن کی عبارت میں اس تضاد سے نبٹنا ہوتا ہے۔اسے اجنبی تہذیب سے رشتہ استوار کرنا ہوتا ہے،اور پھر اجنبی تہذیب کا ہدفی متن کی تہذیب سے تعلق جوڑنا ہوتا ہے۔اس کے لیے صرف اجنبی تہذیب کو جان لینا کافی نہیں ہے بلکہ مصنف کو تضادات کے باوجود اپنے دل میں اس غیر تہذیب کے لیے قبولیت کا جذبہ پیدا کرنا ہوتا ہے،مرزا حامد بیگ نے بھی مترجم کے لیے یہ شرط لگائی ہے کہ وہ مصنف یا غیر تہذیب کا باغی نہ ہو۔[۷] دونوں تہذیبوں کے اشتراکات مترجم کے لیے معاون ثابت ہوتے ہیں،اور تضادات مترجم کے کام کو مزید مشکل بنا دیتے ہیں۔مترجمین کے لیے ہدفی متن میں دونوں ثقافتوں کے مابین پل بنانے کا کام اس لیے بھی دشوار ہو جاتا ہے کہ اسے ہدفی متن کے قارئین پر نظر رکھنی ہوتی ہے۔اجنبی خیال کا ترجمہ کرتے ہوئے ہدفی متن کا قارئین کی اقدار کو پیش نظر رکھنا بھی ضروری ہے۔کیونکہ ہدفی متن کے قارئین مترجم کے ترجمہ شدہ متن کے صارف بھی ہیں۔

زبان میں موجود ضرب الامثال،محاورے،کہاوتیں بھی ثقافت کے اظہار کے وسیلے ہیں۔جن کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرنا ایک کٹھن اور دشوار مرحلہ ہے۔کیونکہ یہ مخصوص معنی کے حامل ہوتے ہیں۔صدیوں سے چلے آرہے ان محاوروں اور ضرب الامثال کے معنی قوم کی تہذیب وثقافت اور تاریخ سے منسلک ہوتے ہیں۔ایسے میں مترجم کو

روزمرہ اور محاورے میں فرق کرنا آنا چاہیے۔ کیونکہ ایسے متن کے ترجمے کے لیے مترجم کو الفاظ کے لغوی معنی کی بجائے مجازی معنی پر نظر رکھنا ہوگی۔ محاورے کی پہچان کے لیے مترجم کے پاس ماخذ زبان کا علم ہونا بہت ضروری ہے۔ متن میں محاوراتی بیان کی شناخت اور ان کا درست ترجمہ خاص توجہ کا متقاضی ہوتا ہے۔ محاوروں اور استعاروں کے لغوی معنی کا ترجمہ کرنے سے ترجمہ شدہ متن اصل متن سے دور ہو جاتا ہے۔ ہوبسن جوبسن علم الاشتقاق کی حامل ایک انگریزی فرہنگ جس میں الفاظ کے ماخذات پر طویل بحث ملتی ہے۔ فرہنگ کے اندراجات اسے ایک علمی کتاب کی حیثیت دے دیتے ہیں۔ اس فرہنگ کے متن میں ایسے بہت سے محاورات اور ضرب الامثال شامل ہیں جن کے معنی کو اصل متن کے مطابق سمجھنا، اور ہدفی متن میں اسی صورت میں منتقل کرنا بہت دشوار ہے۔ فرہنگ میں متعدد مقامات پر محاورے استعمال کیے گئے مثلاً ''مشک رت'' ایک جانور ہے جس کی تفصیل میں متعلق لکھا گیا ہے کہ:

> When the female is in heat she is often seen to be followed by a string of males giving out the odour strongly.[۸]

یہاں "In heat" محاورہ ہے جس کے معنی شدید ہیجان کی کیفیت میں مبتلا ہونے کے ہیں۔ محاورے کے اصل مفہوم کو جاننے کے بعد باخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اگر لغوی معنی یعنی گرمی یا دھوپ میں موجود ہونا پر نظر رکھی جاتی تو پورے متن کا معنی تبدیل ہو جاتا ہے۔ مترجم کو کوشش کرنا ہوتی ہے کہ محاوروں اور استعاروں کے معانی سمجھنے کے بعد مفہوم کو ہدفی زبان میں ترجمہ کیا جائے۔

ثقافتی حوالوں کے ترجمے میں ایک حائل مشکل ہدفی متن سے سلاست و روانی کا تقاضا بھی ہے۔ ترجمہ شدہ متن سے یہ تقاضا کرنا کہ اس پر تصنیف شدہ کا گمان ہو اس کی دشواری میں اضافے کا باعث بنتا ہے۔ غرابت اور اجنبیت کے تاثر کو ہدفی متن کی کمزوری تصور کیا جاتا ہے۔ حالانکہ ایک بدیسی زبان و تہذیب سے اجنبیت کا احساس پیدا ہونا فطری ہے۔ مترجم اپنی صلاحیت کو بروئے کار لاتے ہوئے ترجمہ شدہ متن کو قابل فہم بنا سکتا ہے۔ ابلاغ کو اولیت دیتے ہوئے مفہوم کو منتقل کرنے کی سعی کر سکتا ہے۔ مگر یہ شرط کہ ترجمہ شدہ پر طبع زاد کا گمان ہو پوری کرنے میں بعض اوقات اصل متن کی روح کو قربان کرنا پڑتا ہے۔ افکار، خیالات، معاملات، واقعات اور معلومات اپنی تہذیبی بو باس کے ساتھ منتقل ہو تو حقیقی معلوم ہوتی ہے۔

ثقافتی حوالوں کے ترجمے سے نبٹنے کے لیے کوئی واضح یا قطعی حکمت عملی موجود نہیں ہے۔ ماہرین ترجمہ نے مجموعی طور پر ترجمے کے مختلف طریقے اور مسائل سے نبٹنے کے لیے مختلف تجاویز پیش کی ہے۔ یوجین نیڈا، پیٹر نیومارک اور دیگر ماہرین نے اپنے تجربات اور دائرہ کار کے مطابق سفارشات پیش کیں ہیں۔ مختلف نوعیت کی متون میں موجود متنوع ثقافتی حوالے کے ترجمے میں کسی ایک حل کو قطعی تصور کر کے ہر مقام پر اختیار نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ مترجم کو ایک بنیادی نقطہ سمجھنا چاہیے کہ ہدفی متن سے پہلی توقع ابلاغ کی رکھی جاتی ہے۔ مترجم کو ابلاغ پر سمجھوتا نہیں کرنا چاہیے۔ مکمل ابلاغ کی ایک صورت تو یوں بھی ہو سکتی ہے کہ جو شے یا اس کا متبادل مفہوم کا حامل لفظ ہدفی متن میں موجود نہیں ہے۔ ماخذ متن سے لفظ لے لیا جائے اور

حاشیہ میں اس شے یا لفظ کی ضروری وضاحت کر دی جائے۔ اگر وضاحت بہت مختصر ہے تو اسے ترجمہ شدہ متن میں قوسین میں بھی درج کیا جا سکتا ہے۔ مگر یہ فیصلہ مترجم کو کرنا ہوگا کہ وہ طریقہ وضاحت کے لیے اختیار کرے جو متن کی روانی کو بھی متاثر نہ کرے اور ابلاغی نقطہ نظر سے بھی موثر ہو۔ ماخذ زبان کا لفظ اپنانے کی رائے سے دیگر ماہرین بھی اتفاق کرتے ہیں۔ ڈاکٹر فاخرہ نورین بھی انتونی برمن کی مجوزہ حکمت عملیوں کی تفصیل میں لکھتی ہیں:

> کسی لفظ کا ترجمہ ہدفی زبان کے کسی مناسب اور معقول لفظ سے نہیں ہو رہا تو ماخذ زبان کا وہی لفظ بعینہ قبول کیا جا سکتا ہے جو نہ صرف اس زبان کی لغت میں اضافے کا سبب بنے گا بلکہ ایک نئی صورت اظہار کی فراہم بھی ہو جائے گی۔ لیکن اگر ماخذ زبان کا مذکورہ لفظ یا صورت اظہار اردو کے مزاج کے مطابق نہیں ہے اور زبان میں کھردرے پن یا غرابت کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ تو اردو اپنے اردگرد موجود مقامی رنگ و بو کی مالک علاقائی زبانوں جیسے بلوچی، سندھی، پنجابی براہوی، شینا اور ہندکو جیسی تمام زبانوں کی مدد لے سکتی ہے۔ اس عمل سے ترجمے میں مقامی رنگ ابھارا جا سکتا ہے۔[۹]

ماخذ متن میں استعمال کیے گئے محاورے کا متبادل اگر ہدفی زبان میں مل جائے تو یہ مترجم کی ایک بڑی کامیابی ہو گی۔ مگر ایسا ہمیشہ ممکن نہیں ہوتا۔ ن۔م۔ راشد نے ڈاکٹر سعادت سعید کو ترجمہ کرنے کے حوالے سے دیے جانے والے انٹرویو میں ایک سوال کے جواب میں کہا تھا کہ ترجمہ کرنے میں سب سے بڑی دقت یہ ہے کہ اب تک شاید کسی زبان میں ایسی ڈکشنری مرتب نہیں کی گئی جو الفاظ کے مترادفات کے علاوہ ان کے معانی کے تمام سایوں، یعنی نہایت جزوی اختلافات پر بھی حاوی ہو۔[۱۰] ن۔م۔ راشد نے یہ بات کسی بھی زبان میں مستعمل عمومی الفاظ کے لیے کہی تھی اگر ان کے ہم پلہ لفظ کی تلاش اس قدر مشکل ہے تو محاورے اور ثقافت کے نمائندہ الفاظ کا ہم معنی ہدفی زبان میں تلاش کر لینا تو کجا، ایسے میں مترجم کو محاورے کا مفہوم ہدفی متن میں منتقل کر دینا چاہیے۔ نصیر احمد خاں نے بھی محاوروں کے ترجمے کے لیے یہی تجویز پیش کی ہے کیونکہ اکثر محاوروں کے ترجمے کے لیے دوسری زبان میں متبادل محاورہ دستیاب نہیں ہوتا ایسے میں اعتدال سے کام لیتے ہوئے محاورے کی جگہ محاورے کی جستجو کی بجائے اپنی ضرورت کے محاورے کے مفہوم کو الفاظ میں تحریر کر دینا چاہیے۔[۱۱] بلاشبہ کچھ ناقدین یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ جو اثر محاورے سے پیدا ہوتا ہے وہ مفہوم سے ممکن نہیں۔ یوجین نیڈا نے بھی ترجمے کے حوالے سے مساوی اثر پزیری کا نظریہ پیش کیا اور مساوی اثر کے حامل لفظ کی تلاش پر زور دیا ہے۔[۱۲] نیڈا کی مساوی اثر پزیری کا خیال بظاہر خوش کن محسوس ہوتا ہے مگر عملی طور پر ایسا ممکن دکھائی نہیں دیتا۔ ایک ہی خیال اگر دو مختلف مصنف ایک ہی زبان میں پیش کریں، دونوں کا تعلق ایک ہی ثقافت سے ہو، یہاں تک ایک ہی مکتبہ فکر سے تعلق رکھتے ہوں، تب بھی ایسا ممکن نہیں کہ دونوں کی لکھی ہوئی تحریر قاری پر ایک سا تاثر قائم کرے۔ اس لیے مترجم کو خود کو اس قید سے آزاد کرنا ہوگا۔ دراصل نیڈا کے پیش نظر مذہبی تراجم رہے۔ مذہبی تراجم میں ترسیل معنی سے زیادہ بڑا مقصد مذہب کی ترویج و اشاعت ہوتا ہے۔ بلاشبہ الہامی کتب کے متون دلوں کو مسخر کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ نیڈا نے بائبل کے تراجم میں اثر پزیری کا نظریہ اشاعت و ترویج کے مقصد ہی سے پیش کیا ہوگا۔ ترجمے کے ماہرین نے بعد میں مساوی اثر

پزیدی کے نظریے کا انکار کیا۔ راقمہ کا بھی یہی خیال ہے کہ ترجمہ شدہ متن سے مساوی اثر کا حصول ممکن نہیں ہے۔ البتہ مساوی اثر کے دعوے سے نظر ہٹا بھی لی جائے تو مترجم کو اصل متن کا تاثر برقرار رکھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔

ثقافتی حوالوں کے ترجمے میں پیٹر نیومارک کا ابلاغی طریق ترجمہ معاون و موثر ثابت ہوسکتا ہے۔ پیٹر نیومارک (۱۹۱۶ء۔۲۰۱۱ء) نے ترجمے کے موضوع پر کئی کتب لکھی۔ پیٹر نیومارک نے نیڈا کے مساوی اثر کے نظریے کا انکار کیا ہے اور ترجمے کے لیے دو طریقے تجویز کیے ہیں:

ا۔ معنوی ترجمہ ب۔ اور ابلاغی ترجمہ

معنوی ترجمے کو لفظی ترجمہ تو نہیں کہا جاسکتا مگر اس قسم کے ترجمے میں اصل متن اور مصنف کو بنیادی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ جب کہ ابلاغی ترجمے میں ہدفی متن کو اولیت دی جاتی ہے۔ اس میں ہدفی متن کے قارئین کو پیش نظر رکھتے ہوئے متن کو اولیت دی جاتی ہے۔ اس میں ہدفی متن کے قارئین کو پیش نظر رکھتے ہوئے متن کو قابل فہم اور کسی حد تک فطری بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ابلاغی ترجمے میں مترجم اصل متن کو پڑھ کر اس کے مفہوم کو جذب کرتا ہے اور پھر قارئین کی صلاحیتوں کے پیش نظر اس مفہوم کو ہدفی زبان میں منتقل کر دیتا ہے۔ اس مفہوم کے ترجمے میں تاثر کے ترجمے کی کوشش کی جاتی ہے۔

مجموعی طور پر ترجمے میں معتدل طریق ترجمہ اختیار کیا جانا چاہیے۔ مترجم کی کوشش الفاظ اور خیال میں توازن قائم رکھنے کی ہونی چاہیے۔ اس کے لیے لغوی معنی کے ساتھ ساتھ مجازی معنی پر بھی نظر رکھ کر مفہوم کو اصل متن سے ہدفی متن میں منتقل کیا جائے۔ مصنف کے اسلوب اور انداز تحریر پر نظر رکھتے ہوئے اردو زبان کے مزاج اور جملے کی ساخت کو برقرار رکھے۔ ہدفی زبان کے ذخیرہ الفاظ کو کھنگالتے ہوئے اصل متن کے الفاظ کے لیے اپنی دانست کے مطابق موزوں الفاظ کا انتخاب مترجم کی ذمہ داری ہے۔ موزوں الفاظ کی تلاش کے لیے لغات اور اصطلاحات کی فرہنگوں سے مدد حاصل کرنا اور ترجمے کے جدید نظریات کے مطالعے سے اصول وضع کر کے دوران ترجمہ انھیں برتنا ہوگا۔ کسی بھی ترجمے میں شاید کوئی ایک طریق ترجمہ استعمال نہیں کیا جاسکتا۔ ایک کتاب میں مختلف موضوعات ہوتے ہیں۔ ترجمے میں صرف لفظی اور معنوی ترکیب کو ہی مدنظر رکھنا کافی نہیں ترجمے کے سیاقی نظریات سے بھی مدد لینا مترجم کا وظیفہ ہے۔ اصل متن کی ثقافت اور زبان کے محاوروں کو خاص اہمیت دے کر ہی ترجمہ نگاری کا حق ادا کیا جاسکتا ہے۔ مصنف مختلف انداز سے ان پر اظہار خیال کرتا ہے نیز اسلوب بھی بدلتا رہتا ہے۔ ان مختلف اسلوب کے رنگوں سے نپٹنے کے لیے مترجم کی تخلیقی صلاحیت ہی کام آتی ہے۔ اور وہ ہی یہ طے کرتی ہے کہ ترجمہ لفظی یا محاورہ یا آزاد ہوگا۔ سیاسی نظریات کے حامی یوجین نیڈا (۱۹۱۴ء۔۲۰۱۱ء) کی مساوی اثر پزیری کا نظریہ کام آئے گا یا پیٹر نیومارک (۱۹۱۶ء۔۲۰۱۶ء) کا طریق ترجمہ راستہ دکھائے گا۔ ترجمے کے حوالے سے یہ بات سمجھ لینا لازم ہے کہ علم و ادب، جذبہ و احساس، تہذیب و تمدن کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرنے کا یہ عمل محض لسانی عمل نہیں ہے۔ خیالات، احساسات، جذبات، معلومات کسی ایک لسانی پیکر کو ترک کر کے دوسرے لسانی پیکر میں سماتے ہیں تو ایسا تخلیقی عمل ہی کے ذریعے ہو پاتا ہے۔ یہ محض لفظوں کی دوسری زبان کے لفظوں میں

منتقلی نہیں ہے۔ ہر لفظ روح رکھتا ہے۔ مترجم کو یہ روح بھی ساتھ منتقل کرنی ہوتی ہے۔ اگر ترجمہ محض لفظوں کی تبدیلی سے عبارت ہوتا تو بجا طور پر لسانی تبدیلی کہہ دینا کافی ہوتا۔ نیز مشینی ترجمہ بھی بہت پہلے مترجم کی جگہ لے چکا ہوتا مگر ترجمہ بے روح عمل نہیں ہے۔ یہ مترجم سے زبانوں پر عبور کے ساتھ ساتھ تخلیقی صلاحیت کا بھی متقاضی ہوتا ہے۔

☆_____☆_____☆

حوالہ جات

۱۔ وارث سرہندی، علمی اردو لغت، لاہور، علمی کتاب خانہ، ۱۹۹۰ء، ص ۴۴۴۔

۲۔ فاخرہ نورین، ترجمہ کاری، اسلام آباد، ادارہ تحقیقات اردو، ۲۰۱۴ء، ص ۲۲۔

۳۔ https//:ur.wikipedia.org/wiki/

۴۔ ایضاً۔

۵۔ https//:www.merriam-webster.com/dictionary/culture

۶۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء، ۱۹۷۔

۷۔ مرزا حامد بیگ ''ترجمے کی ضرورت''، مشمولہ فن ترجمہ نگاری مرتبہ: خلیق انجم، نئی دلی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۶ء، ص ۳۵۔

۸۔ ہنری یول (Henry Yule)، اے۔سی۔برنل (A.C.Burnell)، *Hobson Jobson: A Glossary of Colloquial Anglo -Indian words and phrases and the kindred terms, Etymological, Historical, Geographical and Discursive,*
لندن/ نیویارک، رتلیج، ۱۸۸۶ء، ص ۵۹۹۔

۹۔ فاخرہ نورین، ترجمہ کاری، اسلام آباد، ادارہ تحقیقات اردو، ۲۰۱۴ء، ص ۶۹۔

۱۰۔ سعادت سعید، "ترجمہ، مترجم اور ثقافتی متن کی آمریت" مشمولہ مترجم، گجرات، یونیورسٹی آف گجرات، مرکز برائے السنہ وعلوم ترجمہ، ۲۰۱۴ء، ص ۲۳۔

۱۱۔ نصیر احمد خاں، "ترجمہ اور لسانیات" مشمولہ فن ترجمہ کاری (مباحث) مرتبہ: صوبیہ سلیم، صفدر رشید، اسلام آباد، ادارۂ فروغ قومی زبان، ۲۰۱۲ء، ص ۱۷۶۔

۱۲۔ جیریمی منڈے (Jermey Munday)، Introducing *Translation Studies: Theories and Application*، لندن اور نیویارک، رتلیج، ۲۰۰۱ء، ص ۴۲۔

ڈاکٹر عبدالودود قریشی
(ستارۂ امتیاز)

اُسلوب: فنی اصطلاح یا شخصی عکس

For the best level of understanding of the style, it is important to know the definitions produced by the writers. Without reading them it is hard to get the view about the peculiar style of the writers. The poet can be recognized in Urdu literature but he cannot be judged by is prose.

The style mirrors the knowledge, usage of proper diction of poetry and prose. The observation and the proper view of different aspects can be estimated under the mask of his mastery of his style. What's so ever a poet and prose writer wants to convey.

اُسلوب ''STYLE'' مصنف کی انفرادی خصوصیت کی بدولت خیالات و جذبات کے اظہار اور طرز تحریر سے عیاں ہوتا ہے جو اس کی انفرادی خصوصیات کا حامل ہوتا ہے۔ مصنف کا علم، مشاہدہ، تجربہ، کردار، فلسفہ حیات جیسے عوامل مل کر مصنف کی انفرادیت کی تشکیل کرتے ہیں جس سے اس کا اُسلوب سامنے آتا ہے جو اسی کا پرتو ہوتا ہے۔ اس سے اس کی ذات کو بآسانی سمجھا جا سکتا ہے۔ ادب کی اس صنف میں شعر و شاعری تو بآسانی اپنا الگ اُسلوب نمایاں واضح کر دیتی ہے مگر نثر میں انفرادیت دشوار ہوتی ہے ایک خاص انداز میں لکھی گئی نثر پر نقالی کا اندیشہ رہتا ہے۔ اسلوب میں بنیادی اہمیت الفاظ کے انتخاب اور ترتیب کو حاصل ہے جو ہر شخص کا اپنا الگ خاصہ ہوتا ہے۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کا کہنا ہے کہ:

> بے جان اشیاء کو انسان بنا کر پیش کرنا یعنی تمثیل صنف نہیں اُسلوب ہے۔[1]

اُسلوب ادیب کی اپنی انفرادیت ہوتی ہے جسے آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔ الفاظ کے انتخاب، اس کی ترتیب، قائدے اور کلیے کا یہ کمال ہوتا ہے کہ شاعری یا نثر پڑھنے کے بعد بآسانی کہا جا سکتا ہے کہ یہ علامہ اقبال، میر تقی میر، غالب، حافظ یا سعدی کا کلام ہے۔ یہ خاصیت موسیقی میں بھی اپنا مخصوص انداز رکھتی ہے۔

> برصغیر کی موسیقی میں ایک مخصوص اور اہم اصطلاح خیال باندھنا یا گانے سے مراد اصوات کا ایسا نظام ترتیب دینا ہے جو فوری طور پر سماں باندھ دے اور فضا تاثرات کی ہم آہنگی کو ظاہر کر دے۔[2]

تحریر اور تقریر الفاظ کی ترتیب انسان کی شخصیت، رجحان اور ذہنیت کی آئینہ دار ہوتی ہے جب ہم اپنا خیال یا مدعا بیان کرنا چاہیں تو اس کے لئے نئی نئی تراکیب اور اسالیب بناتے ہیں۔ کئی تشبیہ و استعارہ کہیں اعجاز وغیرہ شامل کرتے ہیں جس سے بعض اوقات خیال ثانوی حیثیت اختیار کر جاتا ہے اور صرف لفاظی ہی مقصود ہوتی ہے اسی سے نئی نئی صنفیں ایجاد ہوئیں پر تکلف عبارت میں خیال کی بجائے الفاظ کو اہمیت دی جاتی ہے۔ اسلوب میں دو باتیں اہم ہوتی ہیں خیال اور خیال

کے ساتھ الفاظ کا چناؤ، برتاؤ اصل اسلوب کا پتہ دیتا ہے اس کا تعلق ابلاغ سے بھی ہوتا ہے کہ لکھنے والا کتنی ابلاغی قوت کا حامل ہے۔ مگر نثر کے اسلوب میں بنیادی بات اظہار ہے سلیس اور سادہ زبان زیادہ عمدگی سے اسلوب کا پتہ دیتی ہے۔ نثر کو مرصع اور مقفٰی، مسجع اور نثر عاری میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج نے اردو نثر میں سادگی اور سیدھا پن پیدا کیا۔

اس کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ ایک لکھے جانے والے بیان یا زبانی پیغام کو کیا چیز آرٹ بناتی ہے یہ مفروضہ اصولی اعتبار سے بہت اہم اور بنیادی ہے کیونکہ تاریخ لکھنے والے زبانوں سے پہلے یونان اور ہندوستان کی زبان اور وہاں کی ادبیات میں شعر و ادب اور فن کیا ہے کے جواب کی جستجو کے مظاہر دکھائی دیتے ہیں۔ یہ مکالمہ ہر زمانے کا مکالمہ رہا ہے اور ہر عہد میں اپنی بساط پر اس کا جواب دینے کی کوشش کی ہے۔[۳]

اُسلوب داخلی اور خارجی عوامی کی بنیاد پر وجود میں آتا ہے اسی کے اشتراک سے یہ اپنے عہد کی زندہ تصویر ہوتی ہے جو فرد کا انفرادی امتزاج ہوتا ہے۔ اسلوب میں تبدیلی بھی آتی ہے مگر یہ انتہائی سست روی سے انجام پاتی ہے جیسے ہی ضرورتیں بدلتی ہیں نئے الفاظ، علم اور شعور آتا ہے۔ مگر اسلوب کی تبدیلی کے عمل سے مصنف، ادیب فن کے دائروں سے خارج نہیں ہوتا اس کی تخلیقات میں اس کی شخصیت جھلکتی رہتی ہے۔ اعلیٰ ادبی نثر اپنا منفرد اسلوب رکھتی ہے مگر غیر ادبی نثر بھی سلیقے کے ساتھ ہی اچھی لگی ہے۔ ایک فرد کا اسلوب اس وقت نمایاں ہوتا ہے جب فکروں اور عبارتوں کا تناسب لفظی اور معنوی اعتبار میں وہی ترکیب رکھتا ہو جو صاحب فن کا اسلوب ہے۔ اسی سے اس کی شناخت ہوتی ہے ایک خاص انداز بیان ہی مقصدیت کو آگے بڑھاتا ہے۔

کوئی نثر جسے ادبی ہونے کا دعویٰ جذبے کی آمیزش سے خالی نہیں ہوسکتی اعلیٰ درجے کی ادبی نثر میں منطق کی کامیاب گرفت کے ساتھ ساتھ جذبے کی زبان بھی نہایت خوبصورت رنگ آمیزیاں کرتی دکھائی دیتی ہیں۔[۴]

درحقیقت الفاظ کی صورت میں ظاہر ہونے والا ادب مصنف کے اسلوب اور شخصیت کا عکس ہوتا ہے جو مصنف کا جذباتی، خارجی، اور ذہنی روپ ہوتا ہے۔ مصنف کی پوری تصویر اس کے نفس اور باطن سے پروان چڑھتے ہوئے اسلوب میں ڈھل جاتی ہے۔ مصنف ہر بات، ہر خیال کو اپنے انداز میں کئی اصناف میں بیان کرتا چلا جاتا ہے مگر وہ اپنے اسلوب سے پہچانا جاتا ہے۔

اسالیب نثر اردو کے ارتقاء میں غالب کا حصہ سب سے اہم ہے اور ریاضی کے حساب کے مطابق غالب ستر فیصد اسالیب کا موجد و امام ہے بقیہ تیس فیصدی میں تمام دوسرے مجتہد فنکار شامل ہیں اور مزید یہ کہ اردو اسالیب نثر کی تعریف اور روایت میں غالب کو وہی مقام حاصل ہے جو سقراط کو استادی میں، ارسطو کو تنقید میں، فردوسی کو مثنوی میں اور شیکسپیئر کو ڈرامے میں حاصل ہے۔[۵]

کسی مصنف کے اُسلوب کے بارے میں کہ وہ اس کی ہر تحریر میں اس طرح جھلکتا ہے ٹینی سن اس امر پر زور دیتے ہیں۔ قابل توجہ بات یہ نہیں کہ ہم کیا کہہ رہے ہیں بلکہ یہ ہم کس طرح کہہ رہے ہیں۔

اُسلوب کسی ادیب کا کوٹ نہیں کہ جب چاہا اتار دیا جب چاہا پہن لیا یہ انسان کی جلد سے مشابہ ہے اسلوب طرز فکر اور پیرائے

بیان کے امتزاج کا نام ہے اسلوب کے لئے فکر کی انفرادیت ثانوی چیز ہے فکر و بیان کی انفرادیت جب تحریر کو مخصوص سانچے میں ڈھال دیتی ہے تو اُسلوب پیدا ہوتا ہے اُسلوب سے مصنف کی شخصیت جھلکتی ہے۔[۶]

درحقیقت اُسلوب ایسا انداز بیاں ہے جو موضوع، مضمون، ادب یا شاعری کو فن میں تبدیل کر دیتا ہے۔ فنکار کا اظہار بیان سے واقف ہونا اس کی تحریر کو دو چند کر دیتا ہے مگر فنکار کا انشاء پرداز ہونا ضروری ہے بات جتنی ہی جاذب اور دلچسپ ہو اس میں ترتیب اور الفاظ کتنے ہی خوبصورت ہوں مگر مناسب زبان استعمال نہ کی گئی ہو تو تحریر میں دلکشی پیدا نہیں ہو سکتی۔

اسلوب ایک وسیلہ ہے جو موضوع یا مضمون کو فن میں تبدیل کرتا ہے اس لئے فنکار کا طریقہ اظہار یا پیرایہ بیان سے واقف ہونا ضروری ہے۔[۷]

اُسلوب کی تاریخ اور تعریف کا اگر جائزہ لینے نکلیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اسلوب تحریر کے حسن کو بھی کہتے ہیں اور اس کا سلیقہ اردو نثر نگاروں نے انگریزی مضمون نگاروں سے لیا اور اردو نثر کے ساتھ ہی اس کا آغاز بھی ہو گیا تھا۔ ہر مصنف نے اپنا الگ مزاج اپنی تحریروں میں سمویا، اسے اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ شروع میں چونکہ نثر زیادہ نہیں لکھی جاتی تھی اور جو لکھی جاتی تھی اس کے لئے بھی افراد کی اتنی زیادہ تعداد نہ تھی، تحریر مصنف کے حوالے سے اس کی شناخت بنتی گئی ۱۸۵۷ء میں برطانیہ سے واپسی کے بعد سر سید احمد خان نے ایک خاص انداز میں مضمون نگاری شروع کی ان کے زیر اثر ایک فعال ٹیم بھی تیار ہوئی جنھوں نے اردو نثر کے اسلوب میں گنگا جمنی رنگ پیدا کیا مگر ہر مصنف کا اپنا اسلوب تھا۔ منفرد طرز تحریر اور اسلوب نثر نگاری کے لئے تحریک بھی ثابت ہوا اور نصف صدی سے زائد تک قلم کاروں کا دائرہ پھیلتا چلا گیا جو نہ صرف اپنی مثال آپ تھا بلکہ ان تحریروں میں ہر اسلوب جدا اور انفرادیت کا حامل تھا۔ اردو انشاء پردازی عوامی سطح پر صحافت سے شروع ہوئی جو انیسویں صدی کی تیسری دھائی میں زیادہ اہمیت کی حامل ہوئی۔ انیسویں صدی کے اختتام میں کئی مجلّے نظر آتے ہیں جنھوں نے سنجیدہ فکر کے فروغ میں اپنا نمایاں اور اہم کردار ادا کیا۔ اس عہد کی بیشتر شخصیات کا طرز تحریر اور اسلوب آج بھی جدا اور منفرد نظر آتا ہے۔ انسانی زندگی جذبات سے عبارت ہوتی ہے اور بہت بڑی نعمت شمار کیا جاتا ہے جس کے ذریعے انسان اپنے تاثرات کا اظہار کرتا ہے خوشی، غم آہ و فغاں بھی ہر ایک فرد گروہ کے یکساں نہیں ہوتے بلکہ ان میں بھی ایک اسلوب پایا جاتا ہے۔ ہر تحریر ایک مجسمے کی مانند ساکت و جامد نہیں ہوتی اس کا ایک اپنا اُسلوب ہوتا ہے۔ بعض لوگ کچھ کلام کرتے ہیں مگر مجمع پر کوئی اثر نہیں ہوتا مگر جوش خطابت سے لبریز شخص جب ایک خاص اسلوب میں خطابت کرتا ہے تو مجمع جھوم اٹھتا ہے یا طیش میں آجاتا ہے۔ اسلوب کو ایک ہتھیار سے بھی تشبیہ دی جاسکتی ہے کسی کا یہ ہتھیار کند ہوتا ہے اور کسی کا تیز جس کے ذریعے قارئین مصنف کے ہمنوا بنتے چلے جاتے ہیں۔ اسلوب کے ذریعے ہی قلوب کو مصنف مسخر کرتا چلا جاتا ہے۔ ایک خاص اسلوب میں جو بات لوگوں کے دلوں کو بھائے وہ اس کو پذیرائی بخشتے چلے جاتے ہیں۔ جب ایک مصنف اپنے اسلوب کو پیش نظر رکھ کر لفظوں سے کھیلتا ہے تو قاری تحریر کی رو میں سیل رواں کی طرح تیرتا چلا جاتا ہے۔ اُسلوب کی بدولت لوگ دنیا کے حقیقی واقعات کو بھول کر ناولوں، افسانوں کے سحر میں گم ہو جاتے ہیں وہ اس سے اپنا

ہی مزہ لیتے ہیں۔خوبصورت سے خوبصورت الفاظ اگر صرفی اور نحوی قاعدے کے مطابق ایک خاص انداز میں پرونے کو جب کوئی اپنا وطیرہ بنالیتا ہے تو وہی اس کا اسلوب بن جاتا ہے۔اس کی تصویر کشی اسی کا فن ہوتا ہے۔تخیل کو جب وہ یکسوئی کے ساتھ پیش کرتا ہے تو قاری کے ذہن میں منتشر خیالات اس طرح یکجا ہوجاتے ہیں جیسے لکھنے والے نے اس کے جذبات کی عکاسی کی ہے اس کے دل کی بات کا اظہار کیا ہے۔اس سے پیدا ہونے والا ربط قاری محسوس کرتا چلا جاتا ہے جیسے اس میں اسی ایک بات کی کمی تھی جسے مصنف نے پورا کیا۔خیالات کی منطقی ترتیب تحریر کے حسن میں اضافہ کرتی چلی جاتی ہے جیسے مصنف قاری سے خوشگوار موڈ میں گفتگو کرتا چلا جارہا ہو اور اس گفتگو سے اس کا ذہن بیدار ہوتا چلا جارہا ہو۔تخیل سے کام لیکر تخلیق کا ایک خاص انداز میں پیدا کرنا ہی اُسلوب ہے اور وہی اسلوب مصنف کی پہچان بن جاتا ہے۔اگر چہ ہر تخلیق قاری کے لئے ہوتی ہے اور تخلیق کار اپنی تخلیق کسی ایک ذہن کو سامنے رکھ کر نہیں لکھ رہا ہوتا بلکہ وہ لفظوں کو اس طریقے سے اور اس اسلوب سے پروتا ہے کہ ہر ذہن اسے قبول کرتا جائے محسوس کرتا جائے اور مسرور ہوتا جائے۔کسی بھی تخلیق کار کا اسلوب جب مقبول ہوتا ہے تو یہی تخلیق کار کا انعام بھی ہوتا ہے۔خیال جتنا اعلیٰ ہوگا اسلوب پر جتنی گرفت ہوگی تخلیق بھی اتنی ہی اعلیٰ اور ارفع ہوگی۔

> اعلیٰ درجے کی ادبی نثر میں منطق کی کامیاب گرفت کے ساتھ جذبے کی زبان بھی نہایت خوبصورت رنگ آمیزیاں کرتی دکھائی دیتی ہیں انہی عناصر کا جائزہ اوران کی دریافت دراصل ادبی نثر کی تنقیدی میدان کا پہلا قدم ہے۔[۸]

لسانیات چونکہ ایک سائنس بھی ہے اور وہ بھی سماجی سائنس اس لئے اسلوبیات اُسلوب کے مسئلے پر معروضی بحث کرتی ہے۔اس کا تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، جذبہ، تصور یا احساس کوئی مصنف کس طرح اپنی زبان میں بیان کرسکتا ہے۔ پیرائیہ بیان اس کا اختیار ہوتا ہے اور وہ اپنے پیرائے کو اپنے انداز میں اختیار کرنے میں مکمل آزاد ہوتا ہے۔انسانوں میں بیان کی آزادی، شعوری اور غیر شعوری دونوں طرح سے ہوتی ہے جس میں علم و تجربہ کارفرما ہوتا ہے۔مصنف کا اپنا اختیار کردہ یا منتخب کردہ طرز تحریر دراصل اسی کا اسلوب ہوتا ہے۔وقت کے ساتھ ضروریات بدلتی ہیں ادیب کا اسلوب بھی بدل سکتا ہے مگر ایسا نہیں ہوتا کہ اسلوب کے بدل جانے سے فنکار، شاعر، ادیب اپنے فن کے دائرے سے باہر ہوجائے اس کے فن کی تخلیق سے اس کی شخصیت ہمیشہ جھلکتی رہتی ہے اور اسی سے اس کی جداگانہ شناخت ابھر کر سامنے آتی ہے۔جس میں وہ تراکیب کی ترتیب اور آہنگ کو غیر شعوری طور پر اسی طرح رکھتا ہے جو اس کا اپنا اُسلوب ہوتا ہے۔غیر ادبی نثر کے لئے بھی سلیقہ بڑا اہم ہوتا ہے اس میں بھی اسلوب جھانکتا نظر آتا ہے۔اُسلوب دراصل کوئی بے جان چیز نہیں ہوتی ایک اسلوب کی تحریر میں پڑھنے والا قاری اس تحریر میں اپنے لئے کشش محسوس کرتا ہے جس میں خیال اور الفاظ کا حسین امتزاج ہوتا ہے اور تحریر میں نقش سے نقش ابھرتا چلا جاتا ہے۔اسلوب میں روانگی، سادگی، شگفتگی اور بے تکلفی ہی اسے مقبول بناتی ہے۔صاحب اسلوب ادیب دراصل بڑے علمی، فکری، اور انشائی کمال سے مزین ہوتا ہے وہ علم وحکمت کے موتی تاریخ کے دامن سے اٹھا کر اپنے الفاظ کی صورت میں پروتا جاتا ہے یہ سینا پرونا اسی کا ہی وصف ہوتا ہے۔اسلوب تذکرہ نگاری،

ادبی تحقیق اور تاریخ سبھی میں اپنا الگ رنگ دکھاتا ہے جب ایک صاحب اسلوب ادیب ادبی تحقیق لکھے، تذکرہ نگاری لکھے، یا تاریخ نگاری کرے پڑھنے سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ یہ اسلوب کس صاحب طرز اور صاحب اسلوب کا ہے۔ انشاء پرداز کا حقیقی سرمایہ اس کا اسلوب ہی سمجھا جاتا ہے۔تحریر کی جان اسلوب ہی ہوتا ہے اور یہ خودساختہ ہوتا ہے۔بہترین اسلوب مختصر اور جامع ہونے کے علاوہ تعصب سے آلودہ نہ ہونا بھی ہے۔مصنف اپنے اسلوب، تخیل اور ذہانت کے زور پر اپنا اسلوب پیدا کرتا ہے۔وہ منتشر خیالات کو اپنے ہی انداز میں متشکل کر کے پیش کرتا ہے۔اس کو انسانی خصوصیات سے آراستہ کر کے دکھاتا ہے۔دراصل اسلوب تحریر کی وہ روح ہے جو اپنی قوت حیات کی شدت کو اجاگر بھی کرتی ہے اور منوا کر بھی رہتی ہے۔

اُسلوب دراصل کسی مصنف یا ادیب کا انداز تحریر ہے جس سے وہ تحریر یا تحریر سے ادیب اور مصنف پہنچانا جاتا ہے۔اس کی تحریر میں اس کی ادبی شان جلوہ گر ہوتی ہے اکثر ناولوں کو دلکش بنانے میں ادبی طرز و اسلوب کا نمایاں ہاتھ ہوتا ہے۔اگر کسی چونکا دینے والے واقع میں بھی الفاظ کی جادوگری نہ ہو تو قارئین اور سامعین اس پر توجہ نہیں دیتے۔درحقیقت اسلوب جہاں فنی اصطلاح ہے وہاں شخصی عکس ہوتا ہے۔مدتیں گزر گئیں مگر غالب، میر، علامہ اقبال اور دیگر لوگوں کا اُسلوب آج بھی لوگ بخوبی جانتے اور پہچانتے ہیں اس میں ان کا فنی کمال بھی ہے اور شخصی عکس بھی۔

اُسلوب کے حوالے سے کئی مباحث سامنے آئے جن میں جملوں، لفظوں اور لُغوی حوالے سے بحث کی گئی مگر صرفی و نحوی حوالے سے یا لسانی حوالے سے بحث نہیں کی گئی۔اُردو میں اسلوبیاتی انتخاب اہمیت کا حامل ہے۔جب دو، تین یا چار متبادل لفظ موجود ہوں تو ان میں سے ایک کا انتخاب جب صرفی نحوی اور صوتی سطح پر بھی مکمل ہو تو ایک اسلوب بنتا چلا جاتا ہے۔ہم معنی الفاظ کا فرق اسلوبیانی فرق کی صورت سامنے آتا ہے کہ ادیب کسی لفظ کا انتخاب کیسے کرتا ہے۔جیسے قمیص/ قمیض، بادشاہ/ پادشاہ، تریاق/تریاک، آیئے/آئیں، فرمایئے/فرمائیں، آزمودہ/آزمایا ہوا، آمد/تشریف آوری، تک/ تلک علاوہ ازیں محاورات کا استعمال اور انتخاب بھی الگ اسلوب کی نشاندہی کرتا ہے۔اسلوب کے حوالے سے ایک تعریف یوں بھی کی جاتی ہے کہ اظہارے کا پیرا جو عام اظہارے کے پیرا سے مختلف ہو یا اسکے بالکل برعکس اور غیر معمولی ہو، اس میں زبان کے طے شدہ اصول، قاعدہ یا اُس سے انحراف ہی مراد لی جائے گی۔مگر اصول زبان میں انحراف کی صورت سے مراد زبان کے مروجہ بے قاعدہ قواعد اور صرفی نحوی قواعد سے انحراف مراد نہیں، نہ بے قاعدہ اور بگڑی زباں مراد ہے۔بلکہ اس سے مراد جدت وتنوع، نئی اختراع یا اظہارے کا نیا انداز ہے جو اسے جدا یا مہمیز کر دے۔مگر اُس کے ابلاغ اور پہنچنے میں دشواری پیدا نہ کرے۔اسی سے ایک جداگانہ اسلوب معرض وجود میں آتا ہے۔اگر اسکا پہنچنا یا ترسیل مشکل ہو جائے تو پھر وہ انداز تحریر خود بخود مر جائے گی اور اسکی داستان تک نہ ہوگی۔شاعری ایک خاص اسلوب ہے۔جس میں شاعروں نے انحراف سے زیادہ کام لیا ہے۔بعض محقق تو ایسے انحرافات کو خرافات سے منسوب کرتے ہیں۔نثری نظم میں انحراف کے مواقع زیادہ پائے جاتے ہیں جبکہ نثر میں اس کے مواقع کم پائے جاتے ہیں۔اُس میں الفاظ کا انتخاب ایک خاص اسلوب

کی نشاندہی کرتا ہے۔بعض اوقات تو اسلوب کی خاطر تخیل آفرینی کی جستجو قواعد کی خلاف ورزی اور انحراف ابہام کی صورت سامنے آتی ہے اور وہ ایک مہمل گوئی بن جاتی ہے جیسے غالبؔ نے سوچ کی جگہ سونچ استعمال کیا ہے۔

فائدہ کیا سونچ آخر تو دانا ہے اسدؔ
دوستی نادان کی ہے، جی کا زیاں ہو جائے گا

اسی طرح دور کی بجائے پرے کا استعمال:

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود
قبلہ کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں

اسی طرح بند ہوگئیں کی جگہ مند گئیں کا استعمال کیا ہے:

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالبؔ
یار لائے مری بالیں پہ اسے کس وقت

ان انحرافات پر مدتوں سے بحث جاری ہے اور غالبؔ کے ان اشعار کو بطور ثبوت دھرایا بھی جاتا ہے۔اسی طرح فیض احمد فیضؔ، جوشؔ ملیح آبادی، احمد فرازؔ کے اشعار بھی پیش کئے جاتے ہیں جو انکے اسلوب کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ انحراف انکا اپنا ذاتی کہلاتا ہے۔مگر نثر کا معاملہ منفرد ہے۔اس میں اسلوب کی خاطر انحراف فن پارے کی شکل بگاڑ کر رکھ دیتا ہے۔نثر میں لفظوں کے رشتوں اور معانی کے سلسلوں کا قائم رہنا ضروری ہوتا ہے۔نئی دریافت میں معانی سے انحراف ممکن نہیں ہوتا اور نہ کلام وقواعد کے دائروں کی حدود کو توڑا جاسکتا ہے۔ادب کا مقصد ابلاغ ہے اور ابلاغ کو مشکل بنانا اُسلوب نہیں ہے۔ اسلوب تو حسن پیدا کرتا ہے۔جیسے مصنف وہ ہے جس کے پاس تحریر کیلئے کچھ نہ ہو مگر وہ ایک خوبصورت فن پارہ تحریر کردے جو لوگوں کے دلوں میں اُتر جائے۔فکر سے دشمنی علم اور انسانیت سے دشمنی ہے۔اسی میں انسان کی ترقی کا راز ہے۔علم و ادب کی ترقی کا بھی راز ہے اور اس میں نئے اُسلوب کا بڑا عمل دخل ہے ورنہ یکساں تحریریں ادب کو ناکارہ اور بور بنادیں۔ اسلوب دراصل ادبی تخلیقات سے قاری کے تعلق کو بحال کرنے کا ذریعہ بھی ہے۔جس سے زندگی کا ادب سے رابطہ استوار ہوتا ہے۔ادب سرمایہ دانش ہوا کرتا تھا جسے نئے اسلوب کے ساتھ تازہ وزندہ کیا جاسکتا ہے۔جس طرح نسیم حجازی نے ایک نئے اسلوب سے ناولوں کی صورت نوجوانوں کو تاریخی واقعات کی طرف راغب کیا۔تخلیقی عمل کے دوران ادیب کے انتخاب الفاظ اور ترتیب بھی اسلوب کو جنم دیتا ہے اور یہ اسلوب ہی کمال فن کی دلیل ہوتا ہے۔حسن محض شکل وصورت سے ہی نہیں پیرا لفظ سے بھی تعلق رکھتا ہے جو صفت مطلق ہے۔ جو مطالب الفاظ اور معانی سے مربوط ہو کر ایک ربط بناتے ہیں۔یہی ربط اسلوب ہے۔جو منفرد ہوتا ہے اور پہچان بھی بنتا ہے۔

عجلت اور سہل پسندی سے کبھی اسلوب پیدا نہیں ہوسکتا۔ پرانے ادب سے تعلق توڑنا بھی نئے اسلوب کی راہ میں بڑی رکاوٹ ہے۔ماضی سے بے خبری ترقی پسندی نہیں ماضی کے ادب میں اصلاح سے انکار رجعت پسندی ہے۔

رعایت لفظی بھی اسلوب پیدا نہیں کرسکتی۔ اُسلوب کے لئے بامعنی ٹھوس الفاظ کا انتخاب ہی انفرادیت پیدا کرتا ہے۔ جامعیت اور ترتیب اس کا حسن ہے۔ سادہ، قابل فہم اور پرکشش اُسلوب ہی مقبول ہوتا ہے۔ جس میں علمی وفکری سطح بھی بلند ہو۔ اُسلوب کی مثال اُس مسافر کی ہے جسے منزل معلوم ہے مگر راستے سمت اور زادراہ کا انتظام اور تعین اُس نے خود کرنا ہے۔ اُسلوب تحریر میں اُسی زادراہ کا نام ہے جسکا تعین محقق نے کرنا ہے۔ اُسلوبی ترتیب متن کو متاثر کرتی ہے اور یہی انفرادیت الگ انداز پیدا کرتی ہے مگر متن کو متاثر کرنے کا یہ مطلب نہیں کہ مضمون کی روح مجروح ہوجائے بلکہ اُس میں مزید جاذبیت اور انفرادیت پیدا کرنا ہوتا ہے۔ متن کیا کہہ رہا ہے اور کیا بتا رہا ہے میں ہم آہنگی اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب اس میں مضمرات نہ ہوں۔ بات صاف اور سادہ ہو۔ سیاق وسباق کیلئے تگ ودو نہ کرنی پڑے۔ اسی سے انفرادی اسلوب کا فن پارہ وجود میں آتا ہے جس سے مصنف کو الگ شناخت اور پہنچان ملتی ہے۔ اعلیٰ درجے کے مضمون میں یہ اسلوبی خوبی ہوتی ہے کہ ایک مضمون میں استعمال کئے گئے الفاظ کے کئی معانی ہوں اور تحریر بھی کثرت معانی کا موجب ہوجائے مگر جو بات محقق پہنچانا چاہتا ہے قاری اُس کا ادراک اور فہم تو کرلے مگر محدود نہ رہے۔ استعارہ وتشبیہ تحریر کا حسن ہوتا ہے۔ اُس کا استعمال بھی اُسلوب کو منفرد بناتا ہے۔ زیادہ معنی کے حامل الفاظ ابہام پیدا کرتے ہیں۔ مگر لفظی توسیع بھی انفرادیت اور اُسلوب کا ذریعہ ہے۔ گو اُسلوب انگریزی تہذیب کی ہی مرہون منت ہے مگر اُردو زبان میں اسکی صورت گری میں ہمارے ادیبوں کا بڑا حصہ ہے جو انگریزی اُسلوب نگاری سے اسے منفرد کرتا ہے۔ اُردو ادب کے شُعراء نے تو اس حوالے سے کمال کردیا۔ غالبؔ، میرؔ، علامہ اقبالؔ کا شعر سامنے آتے ہی شاعر کا نام زبان پر آجاتا ہے۔ یہ اُسلوب کی بڑی صفت ہے جسے انسانی اقدار اور تہذیب کی ایک سمت یا روایت نہیں ہوتی بلکہ ہر ایک کی الگ سمت، ارتقاء اور اُس میں ترقی وجدیدیت ہوتی ہے تہذیب ایک دور سے اقتصاب کرتی ہیں۔ اس طرح اسلوب بھی ایک زبان میں دوسری زبان سے فیض حاصل کرتا ہے۔ اُردو ادب میں بھی اسکا شعور موجود ہے۔ اُردو کے ادیب کو اسکی آگاہی ہے۔ مشرقی روایات مغربی روایات اور اُسلوب سے زیادہ بہتر اور مضبوط ہیں اور ایک صاحب اُسلوب ادیب کی تحریر کو دوسرا صاحب اُسلوب کی تحریر سے گڈمڈ نہیں کیا جاسکتا۔ اسکی انفرادیت ہر حال میں منفرد ہی نظر آتی ہے۔ الفاظ کے معانی اور منشائے مصنف کا جو تال میل اُردو ادب میں صاحب اُسلوب استعمال کرتے ہیں وہ کسی اور زبان میں ملنا ممکن نہیں۔ اُسلوب کا زیادہ تر تعلق شاعری کی صنف سے ہے اور تمام بڑے شاعر منفرد اُسلوب کے خالق ہوئے ہیں۔ غالبؔ، میرؔ، اقبالؔ، جوشؔ، فیض احمد فیضؔ، حبیب جالبؔ اپنا الگ اُسلوب اور انداز بیاں رکھتے ہیں۔ اُردو ادب میں منظوم کلام کی دو اقسام ہیں غزل اور نظم۔ جبکہ مغرب میں غزل کی روایت سرے سے موجود ہی نہیں۔ جبکہ اُردو کے علاوہ فارسی میں بھی یہ اسلوب ہے۔ غزل میں قافیے کی پابندی بھی اُسلوب پیدا کرتی ہے جو غزل کو نظم سے جدا کرتی ہے۔ نظم کے اُسلوب میں پیچیدگی نہیں ہے اور نہ اتنی آزادی جو نظم کے اُسلوب میں میسر ہے۔ اسکا مطلب یہ نہیں کہ نظم کا اُسلوب غزل کے اُسلوب سے بہتر ہے۔ شاعری میں مخصوص اُسلوب کے مختلف نام بھی تحریر ہوئے جیسے ادب لطیف، شاعرانہ نثر، شعری منثور، انشائے لطیف، ادبی شاہ پارہ،

ادب کثیف مگر ایک بات واضح ہے نثر شاعری نہیں اور شاعری نثر نہیں ہوسکتی۔ یہ دو الگ الگ اصناف ادب ہیں جنکی پہچان واضع اور صاف ہے۔ داستان گوئی، افسانہ، ناول، آپ بیتی، سوانح نگاری، سفرنامہ بھی الگ الگ اُسلوب کے حامل ہوتے ہیں۔ مگر ان تمام اصناف کو غیر ملکی تنقیدی و تہذیبی پیمانوں پر پرکھنا یا اُسلوبی موازنہ درست نہیں۔ اور اگر کوئی اس کا موازنہ کرنے کا ٹھان لے تو اُردو ادب کو بدیسی ادب سے بہتر پائے گا۔

اُسلوب دراصل تحریر کے مجموعی افرادی تاثر کا نام ہے۔ مگر ایک مصنف کا اُسلوب وقت کے ساتھ ساتھ بدلتا بھی رہتا ہے۔ یہ مجرد الفاظ کا نام نہیں سنگ تراش کا بھی ایک اُسلوب ہوتا ہے۔ مُصور کا بھی اور ایک پینٹنگ کسی صاحب اسلوب کی اگر کہیں آویزاں ہوں تو، صاف معلوم ہوجاتی ہے کہ یہ فن پارہ فلاں مصور کا ہے۔ جیسے صادقین کے فن پارے دور سے اپنی پہچان رکھتے ہیں۔

تحریری اُسلوب میں واقعات، مشاہدات، تجربات ایک ہوسکتے ہیں اور اسکے مصنف الگ الگ مگر اُسلوب ایک نہیں ہوسکتا۔ یہ الگ الگ ہوگا۔ اُسلوب انفرادی اور شخصی ہوتا ہے۔ کسی ایک واقع کے الگ الگ مصنفین کا جدا جدا اُسلوب ایک ہی موضوع ہوسکتا ہے۔ مگر فن تحریر کا مزہ الگ الگ ہوگا۔ اسکی وجہ انکے اپنے اپنے تجربات اور مشاہدات ہوتے ہیں اور الفاظ کا چناؤ اپنے اپنے تجربات کی بنیاد پر ہوگا۔ ممکن ہے ایک ہی واقع یا کہانی کی تحریر کرنے والا مصنف الگ الگ تہذیب و تمدن کے اثرات کے زیر اثر ہو۔ اسکا نظریہ، عقیدہ اور اخلاق کا معیار دوسرے سے قطعی مختلف ہو۔ ایک فنکار زندگی میں بعض چیزوں کو قبول کر لیتا ہے اور بعض کو مسترد۔ ممکن ہے دوسرا فنکار ان چیزوں کو اپنا رہا ہو، جسے دوسرا مسترد کر چکا ہے۔ اس سے بھی ایک الگ اور جداگانہ اُسلوب جنم لے گا۔ جدید دور میں میڈیا اور سوشل میڈیا کے اثرات بھی اُسلوب کو متاثر کریں گے۔ کیونکہ ذرائع ابلاغ کی فراوانی انسانی ذہن اور کردار کو متاثر کیے بغیر رہ نہیں سکتی۔ کسی ادیب کی یاداشت، ذخیرہ الفاظ، مشاہدات بھی اُسلوب کا سبب بنتے ہیں۔

الفاظ کے ہیر پھیر یا کورکھ دھندہ سے انشاء پردازی تو وجود میں آسکتی ہے اُسلوب نہیں۔ جمالیاتی اور لسانی حُسن بھی ادیب کے اسلوب کا پرتو ہوتا ہے جس میں زبان و مکان کے اثرات کا بھی عمل دخل ہوتا ہے اور مصنف کے اندر ادب کے چھپے خزانوں کا بھی پتہ دیتا ہے۔ خوبصورت طرز تحریر کو بھی اُسلوب کہا گیا ہے اور فنکار کے فن کے لباس کو بھی۔ جبکہ فنکار کی انفرادی خصوصیت کا نام بھی اُسلوب ہے۔

اُسلوب دو الفاظ کے درمیان فرق کو بھی کہا جاتا ہے۔ جن کا مطلب اور معانی ایک ہوں مگر لسانی تشکیل میں انہیں ایسا برتا گیا ہو کہ وہ ایک دوسرے سے مختلف معانی پیدا کر دیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر مصنف یا فنکار میں اُسلوب ہو یا وہ صاحب اُسلوب ہی ہو اور اگر کوئی صاحب اُسلوب ہے تو اُسلوب خود پتہ دیتا ہے کہ یہ اُسلوب کس کا ہے۔ اُسلوب کی جتنی بھی تعریفیں کی گئی ہیں اُن میں اُسلوب شخصی عکس کے طور پر ہی سامنے آتا ہے۔ کوئی فنی اصطلاح نہیں۔ کیونکہ لفظوں کا الٹ پلٹ جوڑ توڑ اُسلوب نہیں ہوتا۔ یہ ایک خداداد صلاحیت ہوتی ہے جو نسل در نسل بھی تجربات، مشاہدات، جبلت اور اردگرد

کے ماحول سے پیدا ہوتی ہے۔ جو فنکار کو مخصوص دھنک کے راستے پر ڈال دیتی ہے۔ عمومی فرد اُسلوب سے نا آشنا ہوتا ہے اور ایسا مصنف لسانی تشکیلات کے فن سے عاری ہوتا ہے۔ اور زبان میں حسن پیدا نہیں کر سکتا اور نہ انفرادیت۔ آپ اسے واقع نگار تو کہہ سکتے ہیں صاحب اسلوب مصنف نہیں۔ صاحب اسلوب افراد خال خال ہی ہوتے ہیں جنہیں اُسلوبی فن تحریر پر دسترس ہوتی ہے۔ ہر فن تحریر پر دسترس رکھنے والا مصنف صاحب اُسلوب نہیں ہوتا۔ اُسلوب مشق سے حاصل نہیں ہوتا بلکہ اس میں شفافیت، معقولیت، اختیار، تجربے، ذاتی مشاہدے اور علم کا بڑا عمل دخل ہوتا ہے جو انفرادی ہی ہوتا ہے۔ شائستہ تحریریں معقولیت کی بنیاد پر ہی علم، تجربہ اور مشاہدے کو شامل کرنے کے بعد ہی اُسلوب کی صورت اختیار کرتی ہیں۔ جس میں معنویت اور قطعیت ہوتی ہے۔ مگر سادہ طرز تحریر سے مراد بے جان اور بے اثر تحریر مراد نہیں بلکہ عام فہم پُرکشش اور پر لُطف الفاظ اور مہاوروں کا چناؤ ہے جس میں مشاہدہ اور تاریخ کی جھلک شامل ہو۔ جسکا مشاہدہ مصنف نے خود کیا ہوتا ہے۔ آجکل بعض افراد بدیشی زبانوں کے الفاظ یا بازاری زبان استعمال کر کے اس خوش فہمی میں مبتلا ہو جاتے ہیں کہ وہ کوئی اُسلوب پیدا کر رہے ہیں جو درست نہیں۔ ادب کی زبان اور بازاری زبان میں فرق ہے جس تحریر میں بازاری زبان شامل ہو جائے وہ ادب کی زبان کہلانے کی کیسے مستحق ہو سکتی ہے۔ الہامی یا مذہبی زبان، اخباری زبان، سائنسی زبان، یا علمی (قانونی) زبان تو اپنا وجود رکھتی ہے مگر بازاری زبان کی کوئی اصل نہیں نہ اسکو اُسلوب کے دائرہ میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ زبان کا تعلق نطق سے جسکا ایک قاعدہ ہے بازاری زبان بے قاعدہ ہے جو حالات، جذبات، غم و غصے میں ادا کی جاتی ہے۔

افلاطون نے اپنی کتاب جمہوریہ میں لکھا ہے کہ ''لیکن جو تم تعین کر سکتے ہو کہ کیا چیز خوبصورت ہے اور کیا بدصورت ہے۔ کر سکتے ہو یقیناً خوبصورت ترنم کا اظہار خوبصورت اُسلوب میں ہوتا ہے اور بدصورت کا مختلف اُسلوب میں'' لہٰذا اس میں دو رائے نہیں ہیں کہ اُسلوب ہمیشہ خوبصورت ہی ہوگا۔ بدصورت نہیں۔ ترنم میں جب بے جوڑ، بے ربط الفاظ شامل کیے جائیں تو، ترنم باقی نہیں رہے گا۔ لہٰذا وہ کوئی اُسلوبیاتی چیز نہیں ہوگی بلکہ عامیانہ شے ہوگی۔ جس سے کسی کی بھی پہنچان نہیں ہو سکے گی۔ جس طرح نظم کی پہچان موسیقیت، ترنم، ملائم الفاظ ہیں اِسی طرح نثر کی پہچان سادگی، قطعیت اور مختصر فقرے ہیں۔ سلاست سے اُسلوب میں نکھار آتا ہے۔ اچھے اُسلوب کا مقصد قاری کو متوجہ کرنا اور اُس کو باندھے رکھنا ہے جو کسی بے ربط تحریر، بے ہنگم مجسمے یا بدرنگ پینٹنگ میں ممکن نہیں اور نہ شائقین ان فن پاروں میں دلچسپی لیں گے جن میں جاذبیت نہ ہو۔ اور یہ جاذبیت فنکار کے اندر سے اُٹھنے والے فن کی بدولت ہی پیدا ہو سکتی ہے جس میں اسکا علم، تجربہ اور مہارت شامل ہو۔ جو اسے نسل در نسل اور اپنے ماحول سے ملی ہو۔ جس میں تاریخ اور اسکے بچپن کے واقعات سنی سنائی کہانیوں کے اثرات، والدین کی تربیت شامل ہو۔ جس سے اسکا الگ ذاتی اُسلوب وجود میں اچکا ہوگا جسے وہ منتقل کرے گا جو اسکا اپنا اور ذاتی ہوگا۔ اور وہ اسی کا پرتو کہلائے گا۔ اُسلوب کے دائرے میں تمام اصناف اور ہنر آئیں گے۔ جن میں فن مصوری، سنگ تراشی، مجسمہ سازی وغیرہ: جذبات نگاری، داستان نگاری، کردار نگاری، واقعہ نگاری، منظر کشی، شاعری، افسانہ نگاری کے موضوعات بذات خود اُسلوب نہیں۔ مگر اس میں ایک خاص طرز تحریر اُسلوب کہلائے گا۔

شاعری اور نثر میں اُسلوب اُردو کا ایک سرمایہ ہے جس سے اُردو زبان ادب میں ترقی اور وسعت پیدا ہوئی۔ سادہ الفاظ و اصطلاحات کا استعمال شروع ہوا۔ جس سے تشکیل اُسلوب کے ساتھ اس صنف کی تشخص پر بھی بڑا کام ہوا۔ جس سے تخلیقی عمل کو جلا ملی اور عصر رواں میں شاعری اور نثر میں اُسلوب کا ارتقاء جاری ہے۔ جب اُسلوب کی حقیقت اور تعریف قلم کار پہچان لیتا ہے تو، پھر نقالی سے خود بخود دور ہو جاتا ہے کہ اُسلوب فنکار کا ذاتی عمل ہے کوئی فنکاری نہیں۔

حوالہ جات

۱۔ صدیقی ابوالاعجاز حفیظ ''کشاف تنقیدی اصطلاحات'' اسلام آباد مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۷۵ء، ص ۱۳

۲۔ انور جمال: ''ادبی اصطلاحات'' اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۹۸ء، ص: ۵۲

۳۔ ریاض صدیقی ''جدید اسلوبیات'' مشمولہ: ''اسالیب نثر پر ایک نظر''، ص: ۸۶۔۸۵

۴۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر ''اشارات تنقید'' لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء، ص: ۲۶۰۔۲۵۹

۵۔ طارق سعید ''اسلوب اور اسلوبیات'' لاہور، نگارشات ٹمپل روڈ لاہور، ۱۹۹۸ء، ص: ۳۸۵۔۳۸۸

۶۔ غلام شبیر، ڈاکٹر: (۱۹۹۹) ''باری علیگ فن اور شخصیت'' مقالہ برائے پی ایچ ڈی، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور، ص: ۲۹۴

۷۔ ودھاون جگدیش چندر ''منٹو نامہ'' مکتبہ شعر و ادب سمن آباد لاہور، ص: ۳۰۳

۸۔ سید عبداللہ ڈاکٹر، ''اشارات تنقید'' لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء، ص، ۲۶۰

محمد الیاس (الیاس بابر اعوان)
لیکچرر ان انگلش
شعبہ ترجمہء و تفہیم
نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آباد

کلیاتِ صبیح رحمانی: ماحولیاتی تنقیدی تناظر میں

خوش نصیبی ہے یہ سخن میں مرے
طرزِ حسّان دیکھتے ہیں لوگ
میں نے قرآں سے نعت سیکھی ہے
میرا دیوان دیکھتے ہیں لوگ

(صبیح رحمانی)

During the last two decades, environment and philosophy have occupied a great space in literary debate and have unearthed a tremendous amount of environmental concerns that the literature manifests in its prime forms. Gone are the days when ecocriticism was considered an undertheorized critical perspective now it is engaging with different fields of knowledge as the environment itself covers all shades of life on earth. Naat as one of the most sacred religious, sentimental, and emotional literary forms has been written for ages. Overtime the digitization of society, knowledge development, and human psychology have consumed a large part of natural resources in many ways, and intellectuals have discussed marginalized and complex issues of ecocritical crises through an ecocritical approach but my article is an attempt to foreground the eco-cultural negotiation between Naatia Text[s] of renowned Naatia Poet Sabeeh Rehmani, and the articulation of different environmental representations as a counter-canon and cultivation of contemporary ethos in his Naats. This article materializes his unique and untraditional but successful treatment of ecological diversity in sacred creative Texts.

مندرجہ بالا دعویٰ کرنے والا شاعر اس بات کو متن کرتا ہے کہ وہ نعت، نقدِ نعت، روایتِ نعت اور تاریخِ نعت سے نہ صرف آگاہ ہے بلکہ اس صنف کی لفظیات و حسیات کو اپنے ہاں برتتا بھی ہے۔ ایسے اور اس قسم کے بیسیوں خوب صورت نعتیہ اشعار پر مبنی کلیاتِ صبیح رحمانی قاری کو نہ صرف روایت بلکہ معاصر فکری اور لسانی حسیات سے جوڑے رکھتی ہے اور نعت کو ایک نئے منطقے میں داخل کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے جس میں اکیسویں صدی کا قاری سانس لے رہا ہے۔ آج اسی نعتیہ کلیات کو ایک نئے تناظر سے دیکھنے کی سعی کی جائے گی۔

نعت شریف ادب کا وہ معیارِ ارفع ہے جس سے دیگر ادبی اصنافِ سخن کی نقد بینی کے معیارات طے ہوتے ہیں۔ بھلے کوئی میری اس تفہیم سے اختلاف فرمائے میری تفہیم ایک مائیکرو ثانیہ بھی متزلزل نہیں ہوتی۔ آپ کا تخیلیہ جتنا ارفع اور عظیم ہوگا موجود و نا موجود کے اظہاریے اس کی تجسیم کے لیے ارفع ترین سگنی فائیرز کا چناؤ کریں گے۔ میں نے اپنے اس مضمون میں کلیاتِ صبیح رحمانی میں نعتیہ ادب اور طبعی ماحول کے مابین تعلق کی تخلیقی دریافت کی سعی کی ہے۔ ماحولیاتی مطالعہ جات یا ایکو کریٹی سزم کا آغاز ۹۰ کی دہائی میں ہُوا۔ ایکو کریٹی سزم کی اصطلاح کا آغاز شیرل گلاٹ فیلٹی اور ہیرلڈ فروم نے The Ecocriticism Reader: Landmark in Literary Ecology (1996) میں کیا تھا۔ برطانیہ میں ماحولیاتی مطالعہ جات کو گرین اسٹڈیز (سبز انتقادات) کہا جاتا ہے۔ امریکہ میں ایکو کریٹی سزم کا ماخذ رالف والڈو ایمرسن، ہنری ڈیوڈ تھرّو، اور مارگریٹ فُلر کی تحاریر اور خیالات بنے۔ ایسے ہی برطانیہ میں رومانوی عہد کے شعرا نے بھی خود کو مظاہرِ فطرت سے جوڑ کر دیگر تخلیقی دھاروں سے خود کو ممتاز کر لیا یعنی پیورٹنزم، روشن خیالی وغیرہ سے الگ۔ ماحول سے مراد صرف زمین پر موجود طبعی لوازمات ہی نہیں ہیں بلکہ وہ تمام عناصر جو ہمارا زمینی ماحول بناتے ہیں بھلے وہ طبعی نہ بھی ہوں ماحولیاتی مطالعہ جات کی مد میں آتے ہیں۔ گریگ جیرارڈ جو برٹش کولمبیا یونی ورسٹی کینیڈا میں ایسوسی ایٹ پروفیسر ہیں نے اپنی کتاب ''ایکو کریٹی سزم'' میں تحریر کیا ہے کہ: 'ماحولیاتی نقادوں کو جو سب سے بڑا چیلنج درپیش ہے وہ یہ ہے کہ وہ فطرت سے متعلق ایک آنکھ اس حقیقت پر رکھیں کہ جن مظاہرِ فطرت سے ہمارا سامنا ہے کہیں وہ اختراعیہ تو نہیں، جب کہ دوسری آنکھ اس حقیقت پر رکھیں کہ فطرت اپنے جوہر میں باقاعدہ وجودی سطح پر بطور آبجیکٹ اور ڈسکورس ہر دو سطح پر موجود ہے(۱)۔ نعتیہ ادب میں بنیادی مرکز ہ رسولِ پاک ﷺ کی ذاتِ مبارکہ ہے تاہم نعتیہ متون تخلیق کرتے ہوئے نعت گو شعرا مظاہرِ فطرت کو بطورِ استعارا استعمال کرتے ہیں اور یوں توصیفِ رسول ﷺ کو تخلیقی سطح پر متن کرتے ہیں۔ صبیح رحمانی کے درجِ ذیل شعر کو دیکھیے:

نظر سے چوم لوں اک بار سبز گنبد کو
بلا سے پھر مری دنیا میں شام ہو جائے

نظر سے چوم لُوں اک بار سبز گنبد کو سے مراد گنبدِ خضریٰ کو محض بصارت سے نہیں دیکھنا بلکہ اس میں بصیرت کا احترام بھی شامل ہو۔ بعد ازاں دوسرے مصرع میں شاعر کہتا ہے کہ بلا سے پھر مری دُنیا میں شام ہو جائے۔ ۱۶۶۶ میں آئزک نیوٹن نے کلر ویل ایجاد کیا تھا جس پر بعد ازاں کلر تھیئری کی بنیاد پڑی۔ شام ہو جانے کا ایک تخلیقی اور ادبی معنیٰ ہے یعنی میں ایک بار سبز گنبد کو دیکھ لوں بعد ازاں بھلے شام ہو جائے یعنی بھلے میری حیات کا چراغ بجھ جائے یا بھلے رات ہو جائے یا اسی طرح کی کچھ اور تشریحات کی جا سکتی ہیں۔ تاہم ماحولیاتی تفہیم میں کلر تھیئری سے مدد لی جائے تو سبز رنگ زندگی، فطرت، طاقت، تازگی، ترفع، زرخیزی، اور حیاتِ نو کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ گویا اس شعر میں سبز رنگ کا تلازمہ شام سے بالکل درست بنتا ہے کہ شام کا مترادفیہ سیاہ رنگ ہے جس کا ایک معنی موت

بھی ہے۔اس شعر میں موت طبیعاتی بھی ہے اور غیر طبیعاتی بھی۔رنگوں کا اس طور کا تلازمہ اردو شاعری میں ایک نادر تجربہ ہے۔گویا ہماری ہاں رنگوں کے ثنوی جوڑے فطری لحاظ سے بھلے غیر اختراعیے یا فطری ہی ہوں اس طرح کا تلازمہ اس بات کی غمازی کرتا ہے فطرت کی اختراعی ثنویت بھی اتنی ہی بھرپور معنویت دیتی ہے جتنی کہ فطری۔اور ایک لحاظ سے یہ فطرت کی معنوی کائنات میں توسیع کا ٹول بھی سمجھا جائے گا۔

ایسے ہی ماحولیاتی تناظر میں کیے جانے والے مطالعہ جات Anthropocentric سے Biocentric ہونے تک کے سفر پر بات کرتے ہیں۔سوال یہ ہے کہ انگریزی ادبی روایت میں ماحول مرکز تخلیقات کی ایسی تفہیم کتنی قدیم ہے اور کیا ہمارے یہاں عربی، فارسی یا ہندی روایت میں اس کی نشانیاں ملتی ہیں؟

ایسے ہی یہ شعر دیکھیے:

اتاری روح کی بستی میں جلووں کی دھنک اس نے
شکستِ شب پہ ہو جیسے سحر آہستہ آہستہ

یہ شعر اپنے نفسِ مضمون کے لحاظ سے بہت وسیع ہے۔رُوح کی بستی سے مُراد کائنات جس کا جوہرِ ایقان رُوح ہے، روح یعنی امر، امر یعنی کُن، کُن یعنی وصفِ خدا۔اور تمامی جہان حکمِ الٰہی کا نتیجہ ہیں۔تاہم رُوح کی بستی پہ وقت کے ساتھ ساتھ انسان نے اپنے گناہوں یا اپنی خامیوں سے تاریکی کو خوش آمدید کہا۔اس کی مثال حجرِ اسود کی ہے جو جنت کا پتھر ہے تاہم اس کا رنگ انسانوں کے گناہو ں کے سبب سفید سے سیاہ ہو چکا ہے۔حضور ﷺ کی بعثت اس لحاظ سے بھی بے مثل ہے کہ آپ ﷺ کی آمد نے تاریکی کو ختم ہی نہیں کیا بلکہ دھنک رنگ کیا۔دھنک کا عمومی تاثر یہ ہے کہ اس میں سات رنگ ہوتے ہیں جب کہ رنگوں کی یہ تفہیم بھی روایت کی دین ہے، بالکل ایسے ہی جیسے ہم موسموں کے بارے میں کہتے ہیں محض چار موسم ہیں۔حالانکہ ماحولیاتی تنقید اس بات کو نہیں مانتی۔رنگوں اور موسموں کے حوالے سے یہ طے کرنا کہ وہ کون سا نکتہ ہے جہاں سے موسم تبدیل ہوتا ہے یا رنگ بدل جاتا ہے ایک مشکل امر ہے۔ جب کہ ایک موسم سے دوسرے موسم میں جاتے ہوئے اور ایک رنگ سے دوسرے رنگ کے حلقہ کے درمیان میں ایک سے زائد موسم اور رنگ ہوتے ہیں جنہیں ہم صرفِ نظر کر دیتے ہیں۔ایسے ہی صبیح رحمانی کے اس شعر میں سحر کا بالکل ہی ایک نیا تجربہ ہے کہ انہوں نے عمومی ثنوی جوڑا توڑ دیا اور سحر جسے ہم روشنی کا مترادف تصور کرتے ہیں اس کے تصور کو تازہ تر کیا کہ شب کا متضاد درحقیقت جہانِ رنگ و بُو میں موجود دھنک (یعنی لامتناہی نظامِ رنگ) کی تصویر ہے۔حضور ﷺ تمام جہانوں کے لیے رحمت بنا کر بھیجے گئے یہاں تمام جہان بھی آپ کی آمد سے ہی تصویرِ کائنات میں منکشف ہُوئے۔اس لحاظ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ صبیح رحمانی کے ہاں بائنریز کے روایتی جوڑوں کو توڑ کر دانستہ رنگوں، مناظر، علامات اور لفظیات کی معنوی تکثیریت کا ایک ایسا قابلِ بھروسہ اور قابلِ رشک معونی نظام موجود

ہے جو نعتیہ ادب میں ایک عملی جست اور حوصلہ مند قدم ہے اور لائقِ تحسین ہے۔

زبان کی ساخت ایک پولیٹیکل ٹول ہے عمومی طور پر لسانی جبر یا دیگر لسانی معنوی نظام سے اس کا محدود پیمانے پر مکالمہ اِسے ایک مخصوص زاویے سے سمجھنے اور پرکھنے کا ذریعہ بنا دیتا ہے۔ ایسے ہی اس ماحول میں متشکل ہونے والی دروبستِ لفظی، علامتیں اور تفہیمی حلقے بھی ایک خاص دائرے سے باہر نکلنے کو پسندیدہ نظروں سے نہیں دیکھتے اور جب معاملہ ہو نعتیہ ادب کا تو کسی بھی قسم کا نیا تجربہ بھلے وہ مثبت توسیعیت ہی کی مد میں کیوں نہ سمجھا جائے قبولِ عام کی سند تک بمشکل ہی پہنچتا ہے۔ شیرل گلاٹ فیلٹی کے مطابق انسانی ثقافت بیرون کے مظاہر سے جُڑی ہوئی ہے اور ان سے متاثر بھی ہوتی ہے اور انہیں متاثر بھی کرتی ہے۔ مزید یہ کہ ماحولیاتی تناظراتی مطالعہ اس بات کو بھی دیکھتا ہے کہ ہم فطرت یا ماحول کو اپنی تحاریر میں کس طرح سے پیش کرتے ہیں کیا یہ پیش کاری ایسے ہی ہے جیسے کہ فطرت میں ظاہر ہے یا پھر ہم اس اختراع کر کے پیش کرتے ہیں۔ اس کو سادہ معنوں میں یوں سمجھتے ہیں کہ فطرت اپنے جوہر میں ایک خاص ڈیزائن میں پرورش پاتی ہے یعنی اُس میں صناعی نہیں ہے۔ جیسے کہ جنگلی پودے، درخت وغیرہ تاہم جب انسان نے انہیں دفاتر اور گھروں میں لگانا شروع کیا تو ان کے اختراعی نمونے تشکیل پانا شروع ہوئے اب ہم اُس نمونے سے اتنے ہم آہنگ ہو چکے ہیں کہ ایسے پودے جن کی کتر بیونت نہ کی گئی ہو ہمیں اچھے نہیں لگتے۔ فطرت کے اس رنگ سے میلان کا معنی یہ نہیں کہ فطرت کا قدرتی مظہر دلکش نہیں ہوتا چونکہ ہماری جمالیات کی تربیت ایک خاص قسم کے ثقافتی، لسانی اور معنوی نظام کے زیرِ اثر ہوتی ہے لہٰذا ہم اس کے دلدادہ ہو جاتے ہیں۔ ایسا ہی انسان اپنی شکل وصورت کے ساتھ کرتا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ نعت کے ذروں جو ایک ثقافتی ماحول ہے جس کے زیرِ اثر ہماری تربیت ہوئی ہے یا ہماری جمالیات کشید کی ہوئی ہے کیا کسی نعت گو نے اُس سے آگے کی بھی بات کی ہے یا اس کے ہاں علامات اور دروبستِ لفظی روایت اور نعتیہ ثقافت کے زیرِ اثر ہے کہ نہیں۔ یاد رہے ان سب کا مطالعہ نعتیہ کلام کی تعینِ قدر ہرگز نہیں کہ نہ ہی یہ مقصودِ مضمون ہے نہ ہی یہ ممکن اور درست عمل۔ تاہم نعتیہ ادب کو بطورِ ادب پارے کے بھی دیکھنے کی ضرورت ہے کہ کیا شعرائے کرام نے نعت میں متشکل ہونے والے ماحولیاتی مظاہر کو مختلف مگر روا اور جائز انداز میں برتا ہے کہ نہیں۔ اس سلسلے میں صبیح رحمانی کے ہاں دانش مندانہ اور کامیاب تجربات نظر آتے ہیں۔ ڈیوڈ میزل جو کہ امریکی ماہرِ ماحولیات ہے کا کہنا ہے کہ فطرت کے ساتھ ہمارا تعلق سرابی، مبہم، یا آئیڈیل ہوتا ہے کہ فطرت کو ہم اس طور ساخت کرتے ہیں جیسا ہمیں روایات یا کہانیوں میں بتایا جاتا ہے۔ یہ بات مغربی یا امریکی تہذیبی ادبی روایت میں تو کافی حد تک درست تسلیم کی جا سکتی ہے لیکن جس فکری حلقے سے ہمارا تعلق ہے اور جس نظریاتی مرکز سے نعت خواں جڑے ہوتے ہیں وہاں ان کا تعلق اپنے فکری مرکز سے سرابی یا مبہم نہیں ہوتا۔ ایک تو ہمارے ہاں متن کی آفاقیت تاریخی ٹائم لائن پر ہی دستاویزی سطح پر ثابت ہے دوسرے ان مقاماتِ مقدسہ پہ جا کر ایک تخلیق کار کے ہاں جو ماحولیاتی نظام وضع ہوتا ہے وہ فاصلے سے متشکل نہیں ہو پاتا۔ اسی لیے اردو نعت میں اس تناظر پر کام کرنے کی بہت گنجائش موجود ہے۔ ہم جب

کلیاتِ صبیح رحمانی سے کچھ مرکبات یا کچھ اسمائے صفات کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمارے سامنے دو قسم کے لفظی جوڑے آتے ہیں پہلی قسم میں لسانی اور ساختی روایت کا اثر غالب نظر آتا ہے جیسے کہ:

سنہرے موسم، زرد لمحے، سیاہ سائے، تابناک سورج، سبز گنبد، گھنے جنگل، روشن سحر، نگاہِ خاموش، ابرِ رحمت، سایہِ دیوار، دامانِ کرم، خوفِ عصیاں، وغیرہ

جب کہ دوسری قسم میں روایت کا اثر غالب نہیں بلکہ نیا تجربہ سامنے آتا ہے۔

لطیف تحفے، جبینِ شب، نخلِ تہذیب، عرشِ ارتقا، آسمانِ دعا، روشن شجر، تیغِ حیات، مشعلِ سرمدی، مطافِ جاں، قرطاسِ دل

یہ جو دوسری قسم کے لفظی جوڑے ہیں ان میں غیر مرئی تصورات کو زمینی یا حقیقی اشیا سے واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دراصل ماحولیاتی تنقیدی تناظر ادب کو انسانی، مادی اور زمینی اظہاریہ بناتا ہے بھلے اس کے موضوعات کتنے ہی غیر مرئی کیوں نہ ہوں جب وہ اپنے اردگرد کے ماحول سے قدرتی مناظر لیتا ہے تو قارئین کے ذہن میں وہی تہذیبی جمالیاتی شبیہہ ابھرتی ہے جس کے زور پر انہوں نے اپنا شعوری سفر طے کیا ہوتا ہے۔ اللہ کریم نے قرآن پاک بہت سی امثال ایسی دی ہیں جو بالکل سامنے اور روزمرہ کی ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ قارئینِ کلامِ الٰہی کے سامنے اس تصور کی تجسیم ہو سکے۔ انسان کا فکری منطقہ دو دائروں سے متشکل ہوتا ہے۔ فرض کیجیے کہ انسان کا فکری منطقہ مرکز ہے تو اس کے گرد پہلا ہالہ فطرت کا ہوتا کہ اس کا پہلا مکالمہ فطرت سے ہوتا ہے۔ دوسرا ہالہ ثقافتی ہوتا ہے جو فطرت سے مکالمہ کر کے ایک تیسری شکل میں ایک شعوری وجود کا فکری منطقہ تشکیل کرتا ہے۔ اُوپر پیش کیے گئے لفظی جوڑوں میں سے نخلِ تہذیب، روشن شجر، جبینِ شب کا دیکھیے خاص کر روشن شجر کو تو آپ اسے غیر روایتی پائیں گے کہ عمومی طور پر سبز شجر، شجرِ سایہ دار، گھنا شجر وغیرہ کے جوڑے ہمارے ہاں اردو روایت میں دکھائی دیتے ہیں تاہم روشن شجر کا استعارہ متشکل کرنا کیا ایک غیر حقیقی کوشش ہے؟ نہیں ایسا ہرگز نہیں ہے۔ حضرت عائشہ رضی اللہ تعالیٰ عنہٰ سے روایت ہے کہ میں سرکار ﷺ کے چہرے کی روشنی میں سُوئی میں دھاگہ ڈال لیتی تھی۔ روایت میں تواتر سے حضور ﷺ کے چہرہِ مبارک کے روشن نورِ مبارک کا ذکر ملتا ہے۔ گویا جب ایک ایسا تخلیق کار جو نعت کی تہذیبی روایت سے بھی آگاہ ہو تو وہی لسانی سطح پر ایسے توسیعی تجربے کرتا ہے جیسا کہ ان امثال سے ظاہر ہے۔ لسانی تراکیب کے حوالے سے جو نقاد اپنے تئیں معنوی منطق کا راگ الاپتے ہیں وہ تہذیبی جمالیات کا انکار کرتے ہیں یعنی ان کے ہاں کسی بھی قسم کا مہابیانیہ (بھلے وہ تہذیب یا روایت کا ہی کیوں نہ ہو) کا انکار ہے۔ جب ایسا ہو تو ظاہر ہے اُن سے مکالمہ ممکن ہی نہیں۔ صبیح رحمانی کا یہ شعر دیکھیے:

صبا کوئی پیغام طیبہ سے لائی
گلستاں کے کانٹے کھلے جا رہے ہیں

یہ بالکل ہی مختلف اور غیر روایتی شعر ہے۔ کانٹے چمن کا حصہ ہیں۔ ہماری شعری روایت میں کانٹوں کو کوئی مثبت علامت نہیں سمجھا جاتا ہے۔ بہت زیادہ ہُوا تو کانٹوں کو پھولوں یا کلیوں کو محفوظ رکھنے کی علامت بنا کر کچھ رعایتی نمبر تو دیے گئے تاہم کانٹوں کو پھولوں کے ہم پلہ سمجھنا درست نہیں سمجھا جاتا۔ دیکھنا یہ ہے کہ فطری طور پر کتنے ہی اظہاریوں کو ہم بوجوہ متروک میں شامل کر لیتے ہیں یا انہیں حاشیے پر لے جاتے ہیں۔ یعنی کس بنا پر کانٹوں کو ایک غیر ضروری، آزار پسند علامت سمجھا گیا؟ ذیل میں کانٹوں سے متعلق کچھ امثال ہیں:

نہ ہم سفر نہ کسی ہم نشیں سے نکلے گا
ہمارے پاؤں کا کانٹا ہمیں سے نکلے گا

(راحت اندوری)

بُری سرشت نہ بدلی جگہ بدلنے سے
چمن میں آ کے بھی کانٹا گلاب ہو نہ سکا

(آرزو لکھنوی)

رُک گیا ہاتھ ترا کیوں باصر
کوئی کانٹا تو نہ تھا پھولوں میں

(باصر سلطان کاظمی)

ان مثالوں میں کانٹوں کو بری سرشت کا مظہر اور تکلیف دینے والے کہا گیا ہے۔ جب روایت میں کسی بھی فطری شے کو اس طرح کی معنوی بیڑیاں پہنائی جائیں گی تو قارئین کی ذہنی جمالیات اُس سے آگے نہ جائے گی۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ زبان انسان اور فطرت کے مابین تعلق کو اپنے معنوی نظام سے بدلنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ زبان یا ادب اگر چاہے تو اس تعلق کو مضبوط اور وسیع کر دے یا اسے محدود کر دے۔ ایسے ہی روایت کے زور پر ہم بہت سے فطری مظاہر کو موجود ہوتے ہوئے بھی ناموجود سمجھتے ہیں یعنی فطرت کا وہی جمالیاتی مظہر ہمیں متاثر کرتا ہے جو روایتی سطح پر ہماری لوک داستانوں، کہانیوں، نظموں یا شاعری میں تواتر سے موجود ہوتا ہے۔ اسے یوں سمجھتے ہیں کہ پہاڑوں سے جب برف پگھلتی ہے تو اُس کا منظر خوف ناک ہوتا ہے برفانی تودے اپنے ساتھ بہت

سا فطری حسن بھی بہا کر لے جاتے ہیں۔لیکن کوئی بھی حساس تخلیق کار (بظاہر) اِس تباہی کے عمل کو بطورِ حُسن کا استعارہ نہیں استعمال کرے گا۔انگریزی شعری روایت میں فطرت کو مختلف طریقے سے سمجھا اور برتا گیا جیسے کہ ورڈز ورتھ کے ہاں فطرت کو خلاق اور مافوق الفطرت آفاقیت حاصل ہے جو خود یہ طے کرتی ہے اُس کا اور انسان کا باہمی تعلق کس نوعیت کا ہوگا۔ ہیرلڈ بلوم نے ورڈز ورتھ کی Tintern Abbey کے بارے میں کہا کہ اس میں فطرت شاعر کا تخیلِ محض ہے اور فطرت کے ساتھ اُس کا محض ظاہر یا بیرون کا تعلق ہے۔ بلکہ بلوم تو یہاں تک کہہ گیا کہ ورڈز ورتھ ہرگز فطرت کا شاعر نہیں ہے بلکہ وہ محض تخیل کا شاعر ہے(۲)۔ ایسے ہی Jerome McGann نے ورڈز ورتھ کے بارے میں کہا کہ ورڈز ورتھ کی شاعری انتقال/نقل مکانی (displacement) اور شاعرانہ تخیل کی انتہائی صورت ہے(۳)۔ دیکھنا یہ ہے کہ ایسا کیوں کہا گیا۔اس کی وجہ وہی ہے جب آپ روایت کے طے شدہ ثنوی جوڑوں یا لسانی تراکیب سے اپنی حدود متعین کر لیں تو آپ کو نئی معنوی جست ایک خامی یا عیب نظر آئے گا۔گویا معنی کے تعین کے لیے اس کی تاریخی نشت کا علم ہونا چاہیے۔شاید اسی لیے Liu نے: Wordsworth:The History of Sense میں ورڈز ورتھ سے متعلق یہ اعتراض اٹھایا تھا کہ ورڈز ورتھ تاریخ کا انکار کرتا ہے (ظاہر ہے یہاں تاریخ سے مراد تاریخی سماجی، تہذیبی لسانی روایت ہے) لہٰذا اس کے ہاں لینڈ سکیپ محض wilderness یا ویرانہ/ بیابانی ہے۔(۴)۔ یہ خاصی عجیب بات ہے یعنی خطۂ زمین کی معنوی حیثیت اس وقت چیلنج ہو جائے گی جب وہ اپنے روایتی استحکام سے کٹ جائے گی؟ اب اسی تناظر میں یہ شعر دیکھتے جو اُوپر تحریر کیا گیا کہ:

صبا کوئی پیغام طیبہ سے لائی
گلستاں کے کانٹے کِھلے جا رہے ہیں

تو کانٹوں کا کھلنا روایت کے جبر کے لحاظ سے تو لا درست دکھائی دے گا تاہم کوئی تصور ایسا نہیں جو ہمیں کانٹوں کے کھلنے سے متعلق سوچنے سے روک سکے۔کہ یہی تصور ہمیں ماحولیاتی تنقیدی تناظر دیتا ہے کہ فطرت اور انسان کا تعلق محض بیرون یا سطح کا نہ ہو بلکہ ہمیں دروں کی دریافت بھی کرنا ہوگی تبھی ہم فطرت کے ساتھ انسان کے تعلق کی نئی تہذیبی بنیاد ڈال سکیں گے۔ ایسے ہی کلیات میں شامل ایک سلام کے ذیل کے مصارع دیکھیے:

وہ جو شبنم کی پوشاک پہنے ہُوئے
زرد پتوں کے جسموں میں لہرا گئے
جن کے نقشِ کفِ پا کی رعنائیاں
نسلِ آدم کو خاکِ شفا بن گئیں

William Rueckert کا ماننا ہے کہ ادب میں عمومی طور پر فطری مظاہر کو علامت کی شکل دے کر مغائرت کا معاملہ کیا جاتا ہے انہیں تابع فرماں بنایا جاتا ہے، گویا کہ ادبی اظہاریوں میں عمومی طور پر فطرت ایک زیرِ اثر سبجیکٹ کے طور پر موجود دکھائی دیتی ہے۔ حالانکہ ادب سے باہر کی دُنیا جس میں ہم رہتے ہیں، سانس لیتے ہیں زندگی کرتے ہیں وہ اِس سے مختلف ہوتی ہے جو ہمیں ادبی اظہاریوں میں دکھائی دیتی ہے (۳)۔ایسے ہی اس کائنات میں انسان ہی نہیں رہتا بلکہ دیگر اقسام کی مخلوقات بھی رہائش پذیر ہیں۔ ان تمام کے مابین ایک صحت مند تناسب قائم ہے۔جب یہ تناسب مجروح ہوتا ہے تو فطرت کی عملیت مجروح ہوتی ہے۔اور اس کا اظہار ادبی اور ثقافتی بیانیوں میں نظر آتا ہے۔تاہم فارسی ہندی تہذیبی روایت میں جمالیات کا ایک اپنا نظام ہے بہت سے رنگ، کیفیات، موسم، ذائقے وغیرہ اس وجہ سے مغائرت کا شکار ہوگئے کہ ہمارے ہاں کا جغرافیائی ماحول ان سے مناسبت نہیں رکھتا تھا۔ مثال کے طور پر ہمارے ہاں ٹھنڈی چھاؤں، بادِنسیم، یخ بستگی کا ذکر ہوگا لیکن مغرب میں یا ان خطوں میں جہاں ماحول پہلے ہی ان کیفیات کی شدت سے متاثر ہے وہاں دھوپ کی تمازت، حدت وغیرہ کا ذکر مناسب دکھائی دیتا ہے۔ایسے ہی صبیح رحمانی کے ہاں سلام میں ہم دیکھتے ہیں کہ وہ شعر کرتے ہیں شبنم کی پوشاک پہنے ہوئے زرد پتوں کے جسموں میں لہرانے کو، تاہم یہاں زرد رنگ کے پتوں میں وقت، سفر اور عزم معدوم نہیں ہوتے بلکہ ان کے قدموں کے نشان رعنائیاں بکھیرتے ہیں جو کہ نسلِ آدم کے لیے خاکِ شفا بن جاتے ہیں۔ مجھے جان کیٹس کی نظم odeToAutumn یاد آگئی۔ اوڈ ایک ایسی شعری صنف ہے جس میں کسی شخص، چیز، تصور یا واقعے کی توصیف یا شان بیان کی جاتی ہے یا پھر فطرت کے متعلق شاعر کا دانشورانہ اور جذباتی لگاؤ ظاہر ہوتا ہے۔خزاں کے متعلق اس نظم میں کیٹس کا رویہ غیر روایتی رہا بالکل ایسے ہی صبیح رحمانی نے اردو شعری روایت سے ہٹ کر خزاں رسیدگی، ظاہری معدومیت اور زوال کو نئے معنی دیے۔ یہ معنی دراصل عمومی ثنوی جوڑے کا وہ دوسرا رُخ ہوتا ہے جسے ہم اپنی جمالیات سے غائب کر دیتے ہیں۔ باوجود یکہ کلیاتِ صبیح رحمانی میں کُلی طور پر اردو جمالیاتی روایات کو یک سر بدلنے کی روش نہیں ہے بلکہ ان کے ہاں مستعمل اور عمومی پسند کا رویہ بھی موجود ہے۔یعنی جو رویہ عام طور پر قاری اور سامع کی فہم پر نقش کاری کرتا ہے ایسے شعر بھی کثرت سے موجود ہیں ذیل میں نعتیہ شعر دیکھیے:

نظر آتے ہیں پھول سب کے سب
حرفِ نعتِ رسولؐ سب کے سب

اِس شعر میں ہمارے سامنے کا فطری رویہ موجود ہے (بھلے اسے استعاراتی سطح پر کیوں نہ دیکھا جائے)، یعنی پھولوں کا حُسن اور اُن کی مہک یقیناً سامنے کے لفظ بھی نعت کے سانچے میں ڈھلتے ہیں تو ان کا تہذیبی اور معنوی چلن اور کیفیات ہی بدل جاتی ہیں۔جیسا کہ اِس شعر میں موجود ہے۔ماحولیاتی تنقیدی تناظر اس قسم کے علامتی اظہار کی توثیق کرتا ہے کہ یہ بالکل سامنے موجود فطری مظاہر ہیں

جن سے انسان کا تعلق ہے گویا کوئی غیر مرئی اور ماورائی بُنت موجود نہیں یعنی فطرت بیرون اور درون دونوں سطحوں پر آپ سے مکالمہ کر رہی ہے۔ ایسے ہی ذیل کا شعر دیکھیے کہ روشنی کے دونوں معنوی اور تہذیبی رویے اس شعر میں استعمال کیے گئے ہیں اور سنہری دھوپ اور حسن کہکشاں دونوں کی زرخیزی کو متن کیا گیا ہے جن کا فکری سطح پر تعلق حضور نبی کریم ﷺ کی ذاتِ بابرکات سے ہے۔

جبینِ شمس و قمر اُس کے نُور سے تاباں
سنہری دھوپ ہے وہ حسنِ کہکشاں بھی ہے

آخر میں بس اتنا کہنا چاہوں گا کہ نعتیہ ادب دیگر اقسام کے ادب کی نسبت موضوعی، لسانی، فکری، تلازماتی، علامتی اور زبان کے برتاؤ کے حوالے سے اتنا زیادہ زرخیز ہے کہ کوئی اور اس کے قریب بھی نہیں پہنچ سکتا۔ نعتیہ ادب کو بھی معاصر فکری اور نقدِ ادب کے رویہ جات کے تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ تاہم یہ سمجھنا بہت ضروری ہے کہ جب تک تخلیق کار کے ہاں شعوری طور پر ایسے نئے سرمائے سے تہذیبی مکالمہ موجود نہ ہو نئے تناظرات بھرتی کے معلوم ہوتے ہیں صبیح رحمانی چونکہ خود نعت کی روایت اور تاریخ سے بہت گہری سطح تک آشنا ہیں بلکہ نعت کی تنقید اور معاصر فکری رویوں کو بھی بہت عمدگی سے سمجھتے ہیں اور ان کے ہاں نعت میں نئے امکانات اور نئے مگر قابلِ قبول و قابلِ تقلید تجربات ملتے ہیں لہٰذا اس قسم کی دیگر شاعری میں معاصر تنقیدی تناظرات کے اطلاق کا وسیع امکان موجود ہے۔ آخر میں کلیاتِ صبیح رحمانی سے چند اشعار:

میں نے اِس قرینے سے نعتِ شہ رقم کی ہے
شعر بعد میں لکھا پہلے آنکھ نم کی ہے

دل میں یوں ہی رہے ارمانِ مدینہ یارب
ورنہ یہ دم بھی نکل جائے گا ارمان کے ساتھ

آپ کے نام سے مقبول ہے کاوش میری
ورنہ میں کیا مرے اشعار میں کیا رکھا ہے

اُتارے جسم وجاں پر اس نے موسم شادمانی کے
بدل دی شہرِ ہستی کی فضا اول سے آخر تک

حوالہ جات

۱ احمد،شہزاد (۲۰۲۰)۔کلیاتِ صبیح رحمانی۔لاہور:دارالسلام پبلی کیشنز

۲ جیرارڈ،گریگ(۲۱۰۲)۔ایکوکریٹی سزم۔اوکسفرڈ:اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس

۳ بلوم،ہیلرڈ۔(۱۷۹۱)۔داوڑنری کمپنی۔نیویارک:کورنل یونی ورسٹی پریس

۴ میک گین،جروم(۹۸۹۱)۔دارومینٹک آئیڈیالوجی:اآکریٹیکل انوسٹیگیشن۔شکاگو:شکاگو یونی ورسٹی پریس

۵ لیو،اے۔ورڈزورتھ(۹۸۹۱)۔داسینس آف ہسٹری۔سٹین فرڈ:سٹین فرڈ یونی ورسٹی پریس

۶ رکرٹ،ولیم۔(۸۷۹۱)۔لٹریچراینڈاِکالجی؛این ایکس پیریمنٹ اِن ایکوکریٹی سزم۔لووار یو یونہم،صفحہ۱۷

محمد نصر اللہ
لیکچرار گورنمنٹ گرونانک پوسٹ گریجوایٹ کالج
ننکانہ صاحب

ناصر عباس نیر کے افسانوں میں نفسیاتی حقیقت نگاری

Dr. Nasir Abbas Nayyar is a well-known critic and distinguished short story writer. His three collections of stories were published in 2016, 2017, and 2018. These short stories, in terms of structural and thematic viewpoint, are unique and different from contemporary literary tradition of Urdu fiction. "Khak ki Mehak", "Farishta nahi aya", and "Rakh se likhi gayi kitab" has been analyzed from the perspective of psychological realism. Nayyar is modern storywriter from the thematic point of view and postmodern from the structural point of view. Multidimensionality and plurality of meaning are the characteristic features of his writings. These short stories are fine example of dialogism in Urdu fiction.

ڈاکٹر ناصر عباس نیر کا شمار عہد حاضر کے مستند نقادوں میں ہوتا ہے ۔ وہ نہ صرف اردو میں مابعد نوآبادیاتی مطالعات کے بنیاد گزار ہیں بلکہ جدید اور مابعد جدید تنقید سے لے کر لسانیات اور تنقید، متن سیاق اور تناظر، مجید امجد :حیات، شعریات اور جمالیات، مابعد نوآبادیات :اردو کے تناظر میں، ثقافتی شناخت اور استعماری اجارہ داری، اردو ادب کی تشکیل جدید، اس کو اک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں، نظم کیسے پڑھیں اور دیگر اہم کتب کے مصنف ہیں۔ ۲۰۱۶ء میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''خاک کی مہک'' شائع ہوا۔ اس کے بعد ۲۰۱۷ء میں ''فرشتہ نہیں آیا'' اور ۲۰۱۸ء میں تیسرا افسانوی مجموعہ ''راکھ سے لکھی گئی کتاب'' شائع ہوا۔ ان افسانوی مجموعوں سے قبل وہ تنقید کے میدان میں شہرت حاصل کر چکے تھے اس لیے ان کے افسانوی مجموعے دیکھ کر یہ عمومی سوال سامنے آیا کہ افسانہ نگار نے اس میدان میں اتنی دیر سے قدم کیوں رکھا؟ زندگی کی چھٹی دہائی میں ایک جانا مانا نقاد افسانے لکھنا شروع کر دے اور پھر تین سالوں میں تین افسانوی مجموعے سامنے لے آئے تو حیرانی تو بنتی ہے؛ مگر کس بات پر؟

اس بات پر کہ ایک نقاد نے افسانے کیوں لکھنے شروع کر دیے؟ یا اس بات پر کہ ایک نقاد کے اندر اردو کا ایک بڑا افسانہ نگار پلتا رہا مگر اس نے اسے اجازت نہیں دی۔ اجازت ملی تو پھر جا کے معلوم ہوا کہ کئی کہانیوں کی پنیری نہ جانے کب سے لگی ہوئی تھی۔ ایک وقت ہوا کہ وہ کہانیاں تو پک چکی تھیں۔ نقاد نے پیڑ کی طرف پھر بھی رجوع نہ کیا تو

انھیں خود فیصلہ کرنا پڑا۔ اس لیے یہ ایک نقاد کے نہیں افسانہ نگار کے افسانے ہیں۔ ہاں نقاد کی تنقیدی بصیرت سے افسانہ نگار نے تھوڑی بہت رہنمائی لی ہو تو وہ شاید بنتی بھی تھی۔ پھر کیا تھا کہ بندھا ہوا بندٹوٹ گیا۔ حیرانی اس بات پہ بھی بنتی ہے کہ جس نقاد نے تنقید میں اپنی عمر سے زیادہ مقبولیت حاصل کی ، وہ تھوڑے عرصے میں عہد حاضر کا مقبول افسانہ نگار بھی بن گیا۔ اس کی وجہ اوپر بیان کی جا چکی ہے کہ یہ کہانیاں لکھی تو تین سالوں میں گئیں؛ مگر ان کی پرورش دہائیوں میں ہوئی۔

ناصر عباس نیر مابعد جدید عہد کے اہم افسانہ نگار ہیں۔ ان کے افسانوں میں حقیقت پسندی اور داخلیت کا حسین امتزاج نظر آتا ہے۔ کئی افسانے معروضی زندگی کے حقائق کو انوکھے انداز سے سامنے لاتے ہیں تو کئی کرداروں کی داخلی دنیا پر توجہ مرکوز کر کے ہی ان کی حقیقت سمجھی جا سکتی ہے۔

''خاک کی مہک'' میں شامل افسانہ ''کفارہ'' مذکورہ حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے۔ افسانہ جنسی کشش کے اظہار اور جنسی جذبات کو دبانے کے نتائج سامنے لاتا ہے۔ پنجگانہ صوم وصلوۃ کے پابند خداداد (ریٹائر فوجی) کا ایک عورت کی لاش کے برہنہ حصوں کو دیکھ کے آنکھیں سینکنا، لاش کی اطلاع ورثا کو کرنے کے بجائے نماز پڑھنے چل دینا اور پھر خواب میں دبی ہوئی خواہش کا آپ ہی آپ ابھر آنا، اسے ضمیر کے کٹہرے میں لا کھڑا کرتا ہے۔ اگرچہ وہ نوری کا قاتل نہیں تھا، اس نے ظاہری طور پر اس سے کوئی جنسی زیادتی بھی نہیں کی تھی؛ مگر اس نے اپنے آپ کے ساتھ زیادتی کی تھی: تہذیبی اور حقیقی انسانی اقدار کی خلاف ورزی کر کے، یہی وجہ تھی کہ وہ خود کو مجرم سمجھ رہا تھا۔ اس کو اپنی نظر میں بے نقاب کرنے میں، اس خواب کا بڑا عمل دخل تھا، جس میں اس کی لاشعوری خواہش نے اپنی تسکین تو کر لی تھی؛ مگر اسے اس کی نظر میں رسوا کر کے رکھ دیا تھا۔ وہ اسی رسوائی، اسی جرم کا کفار ادا کرنا چاہتا تھا۔ اس عورت سے نکاح کر کے، جس کی موت ہو چکی تھی۔ افسانے کے انجام پر خداداد کا اللہ بخشے سے یہ سوال پوچھنا: 'کیا کسی کی موت کے بعد اس سے نکاح کیا جا سکتا ہے؟' اس کی داخلی حقیقت کی بخوبی ترجمانی کرتا ہے۔

''ولدیت کا خانہ'' میں بھی مرکزی کردار کی نفسیاتی صورت حال دیکھنے کے قابل ہے۔ یہ ایک ایسے باپ کی کہانی ہے جو اس شک میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ اس کا بیٹا اس کا حقیقی بیٹا نہیں بلکہ کسی اور کے نطفے سے پیدا ہوا ہے۔ افسانے میں شک زدہ باپ کی ذہنی اذیت لمحہ بہ لمحہ بڑھتے ہوئے نظر آتی ہے۔ وہ رسوائی سے ڈرتا ہے مگر رسوا ہو جاتا ہے، اپنی نظر میں بھی اور دوسروں کی بھی۔ استاد ہونے کے باوجود بیٹے کا ڈی این اے کروانے کے بجائے حقیقت تک پہنچنے کے لیے سائیں کا سہارا لیتا ہے۔ خاموشی، تنہائی اور بزدلی اس کی ذہنی اذیت میں اضافہ کر دیتے ہیں۔ وہ اکرم کو

مار دینا چاہتا ہے، اس کے باپ کو بھی، اس کی ماں کو بھی مگر کچھ کر نہیں پاتا ماسوائے خود کو اذیت دینے کے۔

''میں کیسے کہوں ۔ دماغ پھٹ رہا ہے۔ پندرہ سالوں سے ہر دن لگتا ہے، دماغ پھٹ جائے گا۔ میں جی نہیں رہا ۔مر نہیں رہا۔ پندرہ سالوں سے لگتا ہے کوئی میری گردن پر چڑھا بیٹھا ہے۔ میرا دم گھٹ رہا ہے۔'' (۱)

انسان نے ڈھنگ سے جینے کے لیے تہذیب وتمدن کو پروان چڑھایا، ایسی کئی حکمت عملیاں اختیار کیں جن کی پیروی کر کے امن وسکون کو قائم رکھا جاسکے۔ رشتوں کے جال بنے، جن کے پیچھے شناخت کا تصور تھا۔'' ولدیت کا خانہ'' میں ماسٹر اسمعیل کو جب اس حقیقت کا علم ہوا کہ ایک ایسا وجود اس کے خانے میں ڈالا جا رہا ہے جو درحقیقت کسی اور کے خانے کا تھا تو وہ ذہنی اذیت سے دو چار ہو گیا۔ وہ وجود (اکرم) جسے کوئی بھی قبول نہیں کر رہا تھا، بالآخر اس نے سب خانوں سے باہر نکلنے کی کوشش کی۔ ماسٹر اسمعیل کو جب یہ علم ہوا کہ اکرم نے گندم کی گولیاں کھا لیں تو اس واقعہ نے اس کے ذہن میں انقلاب برپا کر دیا۔ وہ اکرم جس کی جان کا وہ دشمن ہو چکا تھا اسی کا نہ صرف ماتھا چوم لیا بلکہ اس کی صحت یابی پر خیرات بھی کی۔ اسمعیل کا اکرم کو قبول کرنا انسانیت کو قبول کرنے کے مترادف تھا۔ انسانی رشتوں کے جال سے باہر نکل کر اتنا بڑا فیصلہ کرنا آسان نہیں تھا اور پھر اس کلچر میں جہاں پر اس فیصلے کی گنجائش بہت کم تھی۔ سوال یہ ہے کہ وہ ماسٹر اسمعیل جو اپنا نجی اور ذاتی فیصلہ سائیں سے کروانے کی کوششیں کر رہا تھا، آخر خود اتنا غیر معمولی فیصلہ کیسے کر سکا؟

انسان کی زندگی اور موت سے بڑا واقعہ اور کوئی نہیں ہو سکتا، اب تک اسمعیل اکرم کو مارنے کے ارادے باندھتا رہا تھا مگر اکرم کو اپنی آنکھوں کے سامنے مرتے ہوئے دیکھنے کے واقعے نے اس کے اندر یہ احساس بیدار کر دیا کہ آدمی انا سے بڑی شے کا نام ہے۔ وہ رشتوں کے بنائے گئے جال سے باہر بھی اپنی شناخت اور وجود رکھتا ہے۔ کسی کو مارنے کا ارادہ کرنے اور اسے مرتے ہوئے دیکھنے میں فرق ہوتا ہے۔ اسی حقیقت کو جان کر اسمعیل اپنے اندر سے آنے والی آواز سنتا ہے۔ انسان کا ضمیر جاگتا ہو اور اس کی تشکیل اس نے اپنے ذہن اور اپنی نظر سے کی ہو تو کوئی بھی سیاہ پٹی اسے فطری حقیقت سے دور نہیں کر سکتی۔

''اب تک اکرم کو صرف بیٹا سمجھتا آیا تھا، اب پہلی بار اسے محسوس ہوا کہ وہ ایک آدمی بھی ہے۔'' (۲)

اسمعیل جس کلچر کا پروردہ تھا، اس نے اپنے ذہن کی تشکیل خود نہیں کی تھی؛ اس کے باوجود اس کا فیصلہ تشکیلی صورت حال کے دائرے سے باہر نکلتا دکھائی دیتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ انسانی ذہن جس قدر بھی پابند ہو، کسی غیر متوقع صورت حال میں اس کے آزاد ہونے کے امکان کی نفی نہیں کی جاسکتی۔ اکرم کو اپنا کر اسمعیل نے بھی

ذہنی آزادی کے اسی امکان کو چھوا ہے۔

جس ذہنی اذیت میں ایک وقت تک اسمٰعیل مبتلا رہا اسی طرح کی اذیت کا شکار ''نکاح ٹوٹ سکتا ہے، قسم نہیں'' کا مرکزی کردار ہوتا ہے۔ ''ولدیت کا خانہ'' میں مرکزی کردار اپنی بیوی اور بیٹے سے متعلق اذیت میں مبتلا ہے تو اس افسانے میں بیٹا اپنی ماں پر شک کرتا ہے۔ اصغر کو اپنی ماں کے عاشق کا خط ملا۔ خط میں یہ جملے پڑھ کر اس کی ذہنی صورت حال ابتر ہو کے رہ گئی کہ اس کی ماں نے نوجوانی میں شمس نامی شخص سے ایک ہاتھ قرآن پر رکھ کر اور دوسرا اس کے ہاتھوں میں لے کر یہ قسم اٹھائی تھی کہ وہ کبھی اس کے سوا کسی سے شادی نہیں کرے گی۔ اصغر کی ذہنی صورت حال اس وقت اور بگڑ گئی جب اسے اپنی ماں کی زبانی شمس کے بھلے انسان ہونے کی گواہی بھی مل گئی۔ اس واقعے کو اصغر کے باپ نے تو نظر انداز کر دیا؛ مگر اصغر نہ کر سکا۔ اسے لگا اس کی ماں اب بھی داخلی طور پر شمس کے ساتھ جڑی ہوئی تھی۔ چار سال بعد مذہبی قوانین کے مطابق امیراں اور شمس کا نکاح تو ٹوٹ چکا تھا؛ مگر اصغر کی سوچ کے مطابق اس کی ماں قسم کے بندھن سے ابھی تک آزاد نہیں ہوئی تھی۔ وہ اس قسم کے ساتھ جتنا لڑ سکتا تھا، لڑا، جتنا سوچ سکتا تھا، سوچا۔ اس کے باپ نے اسے لاکھ سمجھایا کہ وہ اپنی پڑھائی پر توجہ دے؛ مگر اس نے یہ سوچنے سے اپنے آپ کو بے اختیار پایا:

> ''ایک خط۔۔۔کاغذ کا ایک پرزہ۔۔۔زندگی جہنم بنا سکتا ہے۔۔۔جب اماں، امیراں تھی۔۔۔ایک لڑکی۔۔۔میرا سر پھٹ جائے گا۔۔۔اماں۔۔۔لڑکی۔۔۔نہیں، نہیں۔۔۔میں اماں کا ابا کے بغیر تصور نہیں کر سکتا۔۔۔جہنمی شخص کہاں سے آ گیا۔'' (۳)

''ولدیت کا خانہ'' میں اکرم کی خودکشی کا واقعہ باپ کے ذہن کی کایا پلٹ دیتا ہے؛ مگر اصغر کی زندگی میں ایسا کوئی واقعہ پیش نہیں آ پاتا جو اسے نفسیاتی اذیت سے باہر نکلنے میں مدد دے پاتا۔ اصغر کی خصوصیت یہ ہے کہ اس نے خود سے لڑتے بھڑتے، ہم کلام ہوتے، اس شک کا سامنا کیا، آخری حد تک اسے اپنے ذہن میں آنے دیا۔ اس شک سے جڑے ہر تکلیف دہ احساس کا مقابلہ کیا۔ خود کو جس قدر تاریکی کے دریا میں ڈبو سکتا تھا، ڈبویا؛ مگر ڈوبتے ڈوبتے خود ہی تیرنے لگا۔ وہ کہیں رک نہیں گیا۔ اس نے تاریکی سے لڑنا چھوڑ نہیں دیا۔ ہاتھ پاؤں مارتا ہی رہا اور بالآخر اپنے ذہن کو اس نکتے پہ لا کر روک دیا جہاں روشنی تھی۔ یہ روشنی ایک طرح سے اس کے فکری طور پر متحرک ہونے کا انعام تھی۔ اس کے عزیز و اقارب نے اسے لاکھ سمجھانے کی کوشش کی؛ مگر اس نے کسی کی نہ مانی۔ خود ہی ہمت کر کے اپنے ذہن کو مطمئن کر پایا۔ وہ فکری ارتقا کے نتیجے میں زندگی کے پرسکون مرحلے میں داخل ہوا۔ وہ اذیت کے بھنور میں ڈوبا ضرور؛ مگر ڈوب کے ہی نہیں رہ گیا۔

''ہر ماں باپ کی دو زندگیاں ہوتی ہیں۔ وہ آخری دم تک مرد عورت کی زندگی بھی جیتے ہیں۔ اولاد کو بس ان کی ایک زندگی سے تعلق رکھنا چاہیے۔ جس دن یہ بات مجھے سمجھ آئی، میں نے اس خط کے بارے میں جاننے کا تردد ختم کر دیا۔'' (۴)

ناصر عباس نیر کے کردار متحرک اور لچکدار رویے کے مالک ہیں؛ مگر ایسی لچک کے ہرگز نہیں، جو دوسرے ان میں پیدا کر دیں؛ بلکہ وہ کسی سے روشنی لینے کے بجائے اپنا چراغ خود بننے کے عمل کو اہمیت دیتے ہیں۔ نیر کے کردار اپنے من میں ڈوب کر زندگی کا سراغ پانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اپنے انفرادی تجربے اور سوچ کو اجتماعی تجربات اور اجتماعی سوچ پر فوقیت دیتے ہیں۔ عوامی اور مقامی سوچ کے بجائے انفرادی سوچ کو اہمیت دیتے ہیں۔ ریڈی میڈ فکر کے بجائے اپنی فکر آپ پیدا کرتے ہیں۔ جینے کے فن میں پیروی کے نہیں، اپنے تجربے سے اپنا راستہ بنانے کے قائل ہیں۔ انھی خیالات کی روشنی میں ان کے افسانے ''خاک کی مہک'' کا جائزہ لیا جائے تو یہ ایک ایسے امام کی کہانی ہے جو اپنی ذات سے اپنی پسند کا کردار نکالنا چاہتے تھے۔ اپنے پسندیدہ کردار کو ڈھونڈتے ڈھونڈتے وہ اس سے مل ہی گئے۔ غور و فکر کے نتیجے میں انھوں نے اپنے لیے وہ کام تلاش کر ہی لیا جسے کرتے کرتے وہ اس دنیا میں پہنچ جاتے تھے جہاں پہنچ کر وہ واپس نہیں آنا چاہتے تھے: یعنی افسانہ نگاری۔ یہ افسانہ نگار انھوں نے مسجد کے منبر پہ کھڑے ہو کر اپنے اندر سے تلاش کیا۔ اکثر ایسا ہوتا کہ کوئی مذہبی واقعہ سناتے سناتے وہ قصے میں اپنے پاس ہی سے رنگ آمیزی شروع کر دیتے۔ اہم بات یہ کہ وہ رنگ اپنی انا کو بڑا کرنے کے لیے نہیں بھرتے تھے بلکہ وہ رنگ بھرتے بھرتے ایک روحانی وجدانی کیفیت میں مبتلا ہو جاتے تھے جس سے تادیر واپس نہیں نکلنا چاہتے تھے۔ سو انھوں نے ہمیشہ کے لیے وہ کام شروع کر دیا جس سے ان کی روح ہمیشہ کے لیے سیراب ہو جائے۔ امام صاحب نے اس پیشے کو خیر آباد کہہ دیا جو ان کی ذہنی سچائی کے برعکس تھا۔ وہ امامت چھوڑ کر افسانہ نگاری شروع نہ کرتے تو عمر بھر خود سے جھوٹ بولتے۔ ساری عمر اپنی اور دوسروں کی غلامی میں بسر کرتے۔

مرکزی کردار کا مذہبی دائرے سے چھلانگ لگا کر فکشن کی دنیا میں جانا بہت بڑا فیصلہ تھا۔ مقدس کتاب کو چھوڑ کر الف لیلی کو گلے لگانا آسان نہیں تھا؛ مگر اس نے ایسا کیا، کیونکہ وہ اپنی داخلی حقیقت جان چکا تھا اور اس حقیقت کو گلے لگا کر اسے ذرا بھی پچھتاوا نہیں تھا:

''افسانہ نگار بن کے میں نے اپنے ساتھ دیانت داری برتی ہے۔ اگر میں ایسا نہ کرتا تو دنیا سے شاید سچ بولتا، مگر خود سے جھوٹ بولتا۔ لیکن وہ شخص دنیا سے سچ کیسے بول سکتا ہے، جو خود سے جھوٹ بولتا ہے۔'' (۵)

وہ لوگ جو اپنی نظر سے سچ تک پہنچتے ہیں اور جو دوسروں کی نظر سے، ان کا فرق بنے بنائے خیالات کی پیروی کرنے والے استاد اور اپنے ذہن سے سوچنے والے شاگرد (امام سے افسانہ نگار بننے والے) کے درمیان دلچسپ مناظرہ قائم کر کے کیا گیا۔ جس میں شاگرد نے نہ صرف اپنی خود آگہی کا اظہار کیا؛ بلکہ اپنے استاد کی جہالت اور کم علمی کا بھانڈا بھی پھوڑ دیا۔ افسانے میں کہانی در کہانی کی صورت حال کے پیش نظر ایک اہم کہانی ندیم نامی شخص کی بھی بیان کی گئی جس نے اپنا دس لاکھ کا آبائی گھر تیس لاکھ میں خرید لیا۔ اس لیے کہ اسے اس خاک کے ٹکڑے سے محبت تھی۔ وہ اسی گھر میں اس لیے مرنا چاہتا تھا کیونکہ اسی گھر میں پیدا ہوا تھا۔ امام سے افسانہ نگار بن جانے والا کردار بھی ندیم کی طرح اپنے گاؤں ہی میں دفن ہونا چاہتا ہے۔ امام جب افسانہ نگار بن گیا تو اس نے خطبات کے بجائے وہ چھوٹی چھوٹی کہانیاں سنانا شروع کر دیں جن کا تعلق خاک کے اس ٹکڑے سے تھا جہاں اس نے زندگی گزاری تھی۔ ان کہانیوں کا تعلق خاک کے اس ٹکڑے کی داخلی سچائیوں سے بھی تھا جن کو اس نے افسانہ نگار بن کر نہ صرف دریافت کیا بلکہ ان کہانیوں کے نتیجے میں سامنے آنے والے ان حقائق کا اعتراف بھی کیا جنھیں اس سے قبل دبا کر رکھا گیا تھا۔

افسانہ نگار نہ صرف خاک کی مہک کے ساتھ اپنی محبت اور جڑت کو دریافت کرتا ہے بلکہ اس ٹکڑے کی داخلی سچائیوں کو بھی دریافت کرتا ہے۔ وہ سچائیاں جن کا اظہار وہ امام بن کر نہیں کر سکتا تھا۔ جنسی پابندیوں کے نتیجے میں لوگ جنسی تسکین کے لیے کیا کیا کچھ نہیں کرتے، وہ اس کیا کیا کچھ کے امکانات کو دریافت کرتا کرتا جہاں جوان عورتوں کا ذکر کرتا ہے وہاں ان جانوروں کی فہرست بھی گنواتا ہے جن کے ذریعے جنس کی بھوک کے مارے اپنی جنسی تسکین کا سامان پیدا کرتے ہیں۔ جوان عورت کے ساتھ اپنے جنسی مراسم کا اعتراف کر کے وہ اپنے لیے بھی جواز تلاش کر لیتا ہے کہ اب اس کا مقدس دنیا کو خیر آباد کہنا ہی بنتا تھا۔ امام صاحب نے افسانہ نگار بن کر نہ صرف اپنی بلکہ گاؤں والوں کی دبی ہوئی خواہشوں کو بھی دریافت کیا۔ جانوروں کے ساتھ جنسی فعل کے عارضے (Bestiality) کا ذکر وہ یوں کرتے ہیں:

> ''سننے کو ملا سب جوان ہوتے لوگ انھی پر ہاتھ سیدھا کرتے ہیں۔ غریب بکریاں، گدھیاں، اور گائے بھینسیں نشانہ بنتی ہیں۔۔۔ خیال آتا ہے کہ کسی دن گدھیوں نے انسانی سر والے یا انسانی دھڑ والے بچوں کو جنم دینا شروع کر دیا تو؟؟؟۔'' (۶)

امام صاحب نے افسانہ نگار بن کر جو کہانیاں سنائیں ان میں عبرت کے ساتھ ساتھ بصیرت کے پہلو کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

یوں تو نیر کے بیشتر کردار اپنے پاؤں پر کھڑے رہتے ہیں۔ اپنی ذات اور اپنے خیالات پر اعتماد کرتے ہیں مگر امام صاحب کا کردار اس حوالے سے اہمیت کا حامل ہے کہ یہ باقاعدہ اپنی باطنی تحریک کو دریافت کرتا ہے، اپنی داخلی تحریک کے تقاضوں کے مطابق عمل کر کے اپنی ذات کا اثبات کرتا ہے۔ پھر بے ساختہ طور پر اپنی ذات اور اپنے عمل کا اظہار کرتا ہے۔ یہ کردار اپنی انفرادیت کا اظہار کر کے گویا فردیت حاصل کرتا ہے۔ بقول ساجدہ زیدی:

''اگر فرد ایسا عمل کرے جو اس کی ذات کے تقاضوں کے مطابق ہو، بے ساختہ ہو یا انسپائرڈ ہو تو وہ ذات کا اظہار ہوتا ہے۔ اور اگر فرد ایسے افعال میں پناہ ڈھونڈے جو سب کرتے ہیں یا جس کی اس سے توقع کی جاتی ہے تو وہ ذات کے اظہار سے روگردانی کرتا ہے۔'' (۷)

غور کیا جائے تو امام سے افسانہ نگار بن جانے والا کردار اپنی ذات سے روگردانی کرنے کے بجائے اسے گلے سے لگاتا ہوا نظر آتا ہے۔

اردو افسانے میں عورت کا کردار یا تو Misogyny کے طور پر نظر آتا ہے یا اسے حاشیے پر دھکیل دیا جاتا ہے۔ عورت کی زندگی کے تجربے کو، اس کی بصیرت و دانائی کو قبول کرنا مردانہ کائنات کے مزاج کے برعکس ہے۔ ناصر عباس نیر کے بیشتر افسانوں میں عورت کی تمام حیثیتوں اور تجربات کو نہ صرف قبول کیا گیا ہے بلکہ عزت و تکریم کی نگاہ سے دیکھا گیا ہے۔ کئی افسانوں کی مرکزی کردار عورت ہے۔ عورت پیچھے نہیں، برابر کی سطح پر نظر آتی ہے۔ عورت نہ صرف اپنی فردیت کا اظہار کرتی ہے بلکہ مرد کے تجربات، انفرادیت اور اپنی سوچ کو حرف آخر سمجھنے والے رویے کو چیلنج کرتی نظر آتی ہے۔ اس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کر مرد کی انفرادیت اور تجربات پر غالب دکھائی دیتی ہے۔ مرد اس کے تجربے اور دانائی کا نہ صرف اعتراف کرتا ہے بلکہ اس سے متاثر نظر آتا ہے۔ گو حقیقی دنیا میں عورت کی یہ صورت حال دکھائی نہیں دیتی مگر راوی نے عورت کی بصیرت اور تجربے کا جس انداز سے اظہار کیا ہے، وہ نہ صرف دلچسپ ہے بلکہ قابل یقین لگتا ہے۔

''ہاں یہ بھی روشنی ہے'' میں ایک طرف بدھ مت کا تمام جبلی خواہشات کو ترک کر کے گیان کے لیے جنگل میں چل بسنے اور دنیا کی محبت کو اپنے دل سے باہر نکال کر جنم چکر سے رہائی کا فلسفہ ہے تو دوسری طرف گوتم بدھ کی بیوی یشودھرا کا وہ تجربہ ہے جو اس نے اپنے خاوند کی جدائی میں اپنے ننھے منھے بیٹے کے ساتھ تن تنہا رہ کر کیا ہے۔ مرکزی کردار کی بیوی نے بھلے گیان کے لیے جنگلوں کا رخ نہیں کیا؛ مگر اپنے گھر میں رہ کر اس نے زندگی گزارنے کا عرفان حاصل کیا، اس کا شوہر نہ صرف اس روشنی کا اعتراف کرتا ہے بلکہ گیان کے بجائے پریم، زوال کے بجائے انسانی

تکمیل اور جنم چکر کو دکھ کا نتیجہ قرار دینے کے بجائے زندگی کو انسانی محبت سے تعبیر کرنے والے فلسفے سے متاثر ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ افسانے کا انجام اس حقیقت سے بخوبی پردہ اٹھاتا ہے کہ عورت نہ صرف اپنے شوہر کے نروان کے فلسفے کو گرا دیتی ہے بلکہ شوہر بھی اپنی عورت کی آغوش میں تسکین محسوس کرتا ہے اور بعد میں بھی کوئی regret محسوس نہیں کرتا۔

> ''مجھے بسواس ہے کہ یہ رات ایک نئے سویرے کو جنم دے گی، اور اس مرتبہ تم اسے اپنی روشنی پانے کے سفر میں اکیلا نہیں چھوڑو گے! اس نے آنکھیں اٹھا کر اس کی طرف دیکھا، مسکرایا اور کہا: ہاں! یہ بھی روشنی ہے وہ دوسری مرتبہ مسکرایا تھا۔ اس کے گواہ دیوتا نہیں تھے، اکیلی وہ تھی۔ اس نے وہ مسکراہٹ جس پتھر میں قید کی، اسے ابھی تک کسی نے دریافت نہیں کیا۔''(۸)

پہلی مرتبہ وہ تب مسکرایا تھا جب اسے نروان ملا تھا۔ وہ جنگل میں تن تنہا تھا اسی لیے اس مسکراہٹ کے گواہ صرف دیوتا تھے۔ دوسری مسکراہٹ کی گواہ یشودھرا اکیلی تھی۔ یہ دوسری مرتبہ کی مسکراہٹ پہلی سے مختلف تھی۔ یہ وہ دنیا تھی جسے عورت اور مرد نے مل کر تخلیق کیا تھا۔ یہ دنیا، یہ مسکراہٹ، یہ روشنی اس دنیا سے کسی صورت کم نہیں تھی۔ پہلی مسکراہٹ اکیلی جدوجہد کا نتیجہ تھی تو دوسری دونوں کے ملنے کا نتیجہ تھی۔ پہلی میں انفرادیت تھی تو دوسری میں اجتماعیت۔ دوسری مسکراہٹ روحانیت اور جسمانیت کی duality کو توڑتی نظر آتی ہے۔ یہی وہ مسکراہٹ تھی جسے کسی بھی مجسمے قید نہیں کیا جا سکا تھا جسے کوئی بھی دریافت نہیں کر سکا تھا۔ اس بارے کوئی جانتا تھا تو وہ صرف یشودھرا۔

راوی نے مرد اور عورت کے مکالمہ کے دوران میں عورت کی دانائی کے اس امکان کو ظاہر کیا، جو پدرسری نظام میں دب کے رہ گیا تھا۔ گو کہ بدھ مت کے دنیا کو دکھ کا گھر قرار دینے والا فلسفہ حقیقت کے زیادہ قریب ہے؛ مگر راوی نے عورت کی زبانی جس انداز سے زندگی کا رجائیت پسندانہ رخ پیش کیا وہ دلچسپی سے خالی نہیں۔ افسانے کے انجام پر مرکزی کردار کا اپنی بیوی کو اپنے ہونٹوں تک پہنچنے کی اجازت دے دینا اس حقیقت کا عکاس ہے کہ مرکزی کردار کے جنسی جذبات مردہ نہیں ہوئے تھے بلکہ اس نے انھیں حد سے زیادہ دبا رکھا تھا۔ اسی لیے جب مرکزی کردار نے جنسی جذبات کے درمیان میں حائل ہونے والی مزاحمت ترک کر دی تو وہ ساتھ ہی ساتھ یہ بھی بھول گیا کہ بارش ختم ہونے کے لیے شروع ہوتی ہے۔

مرد کی بنائی ہوئی سچائیوں کو عورت من سے حرف آخر نہیں مانتی۔ وہ اسے اپنے دلائل ماننے پر مجبور کرتا ہے۔ عورت مرد کے اخذ کردہ کٹر اعتقادات پر سوال نہیں اٹھاتی؛ کیونکہ وہ جانتی ہے کہ اسے سوال اٹھانے کا موقع نہیں دیا

جائے گا ،اس کے سوال کو سنا نہیں جائے گا۔ اس افسانے میں راوی نے عورت کو بولنے کا موقع دیا ، اسے سوال اٹھانے کی اجازت دی، اپنا تجربہ، اپنی رائے اور اپنے موقف کے اظہار کا موقع دیا۔ نتیجے میں نہ صرف اس کی بصیرت کو قبول کیا گیا بلکہ مرکزی کردار خود کو اس روشنی میں آنے پر آمادہ پاتا ہے۔ یہ آمادگی تھی ،مجبوری نہیں۔ جب کہ مرد عورت کو آمادہ نہیں بلکہ اپنے تجربات اور خیالات کے مطابق زندگی گزارنے پر مجبور کرتا ہے۔ بقول سیمون دی بووا:

''عورت اس مثبت اعتقاد کی آؤ بھگت نہیں کرتی کہ سچائی اس کے علاوہ کچھ اور ہے جس کا دعوی مرد کرتے ہیں؛ اس کے بجائے وہ تسلیم کر لیتی ہے کہ کوئی متعین سچائی موجود نہیں ہے۔''(۹)

''مرنے کے بعد مسلمان ہوا جا سکتا ہے؟''ایک ایسی ماں کا نوحہ ہے جس کے بچے اپاہج پیدا ہوئے اور اسی حالت میں مر گئے۔ ان کی وفات کے بعد بھی ماں اگلے جہان میں ان کے سکھ اور تندرستی کے لیے ایک مولوی سے دعائیں کرواتی ہے۔ مولوی صاحب نے دعا تو کیا کرنی تھی، ان بچوں کو الٹا کافر قرار دے ڈالا۔ ماں کو مولوی سے جب اس حقیقت کا علم ہوا تو اس کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوا کہ کیا مرنے کے بعد مسلمان ہوا جا سکتا ہے؟ مولوی صاحب اس سوال کا کوئی جواب نہ دے سکے۔ اس افسانے کا نسوانی کردار بھی ہمت نہیں ہارتا۔ وہ کسی صورت ہتھیار ڈالنے کے لیے تیار نہیں تھی ۔ اس کا خاوند ظالم تھا، نشہ کرتا تھا۔ اسے مارتا پیٹتا بھی تھا۔ چوتھے بیٹے کی وفات کے بعد مر گیا تو اسی نے ان کی پرورش جاری رکھی۔ بچے بھی چل بسے تو اگلے جہان میں ان کے سکھ کے لیے دعائیں کرانا چاہیں، معلوم ہوا کہ انھوں نے تو کلمہ ہی نہیں پڑھا تو بعد از مرگ ان کو مسلمان کرنے کی تدبیریں شروع کر دیں۔ اسے جتنے مشکل حالات کا سامنا کرنا پڑتا رہا، اتنی ہی اس کی ہمت بڑھتی گئی۔ اس نے خودکشی نہیں کی۔ مولوی صاحب کے اسے اور اس کے بچوں کو کافر قرار دینے کے بعد اس کے پاس زندہ رہنے کا جواز نہیں رہ گیا تھا مگر اس کے باوجود حالات کو اپنے بیٹوں کے لیے سازگار بنانا اس کے باہمت ہونے کی عکاسی کرتا ہے۔ تاریخی صداقت کی بنا پر بھی عورت کے اپنی مدافعت کی آخری حد پر پہنچ جانے کے باوجود مرد کی نسبت خودکشی کا تناسب کم رہا ہے۔ اس افسانے کی مرکزی کردار بھی مرنے پر جینے کو ترجیح دیتی ہے۔

افسانے میں جنسی طور پر گھٹن زدہ معاشرے کی نفسیات کا بھی اظہار ملتا ہے کہ چلتے پھرتے نوجوانوں کو جب ہاتھ صاف کرنے کے لیے کہیں کوئی شکار نہیں مل پاتا تو وہ راہ چلتی گری پڑی عورتوں کے ساتھ چھیڑ خانی کر کے جنسی تسکین کا سامان کر لیتے ہیں۔

''کئی لڑکوں نے راہ چلتے ہوئے ،سنسان گلی میں اس کی چھاتیوں کو ٹٹولا تھا، کچھ نے تو نیفے میں بھی ہاتھ ڈال کر

ایک نازک مقام پر چٹکی بھر لی تھی اور وہ سی کر کے رہ جاتی تھی۔''(۱۰)

سوال یہ ہے کہ ایسی عورتیں اجڑ بچڑ کر بھی پیروں فقیروں کی طرف رجوع کیوں کرتی ہیں؟ ''ولدیت کا خانہ'' میں بھی اسمعیل سائیں جی کا سہارا لیتا ہے۔ کیوں؟

یہ دونوں کردار جس کلچر کا حصہ ہیں وہاں پر حقیقت تک پہنچنے کے لیے خود پر انحصار نہیں کیا جاتا بلکہ ان لوگوں کا سہارا لیا جاتا ہے جن کے پاس تسلی و تشفی کا کوئی بول ہوتا ہے۔ اس کلچر میں یہ پیر فقیر بھی اپنے مریضوں کو ایک ماہر نفسیات کی طرح باتوں کی شکل میں یا دعاؤں کی شکل میں وہ دوا دینے کی کوشش کرتے ہیں جو وہ لینا چاہتے ہیں۔ یہ الگ بات کہ وہ یہ جانتے ہیں کہ وہ انھیں جو کچھ دیتے ہیں یقین کی پونجی میں سے نکال کے دیتے ہیں ۔ نیر کے افسانوں میں ان لوگوں کی حیثیت بیساکھیوں سے زیادہ کچھ نہیں ہے۔ یہ لوگ dependency کو توڑنے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ بڑھاتے ہیں۔ مذہبی ،تہذیبی اور ثقافتی معاملات میں نیر فرائیڈ کی فکر کے زیادہ قریب نظر آتے ہیں۔ فرائیڈ کی طرح ان کے نزدیک بھی انسان تشکیل کے سوا کچھ نہیں۔ مذہب اور تہذیب واہمہ کے سوا کچھ نہیں۔ ان خیالات کا اظہار وہ کھلم کھلا تو نہیں کرتے مگر ان کی داخلی فکر میں کم از کم توہمات کے لیے تو کہیں کوئی جگہ بنتی نظر نہیں آتی۔

''فرشتہ نہیں آیا'' میں بھی اسی حقیقت کی ترجمانی کی گئی ہے کہ انسان اس دنیا میں فقط اپنے رحم و کرم پر زندہ رہتے ہیں۔ان کی مدد کے لیے فرشتے نہیں اترتے۔ یہ خیالات ہیں اس معصوم بچی کے جس پر ایسی جدوجہد مسلط کی گئی جو اس کا اپنا انتخاب نہیں تھی۔ دس سالہ تن تنہا بچی کو بے شمار مصائب کا سامنا کرنا پڑا۔ جب اس کی برداشت جواب دے گئی تو بجائے اس کے کہ فرشتے اس کی مدد کے لیے اترتے ، الٹا اس پر جنسی عفریت (Satyr) نما مرد مسلط ہوگیا۔ اس مرد نے اس بچی پر جنسی حملہ کرنے کی کوشش کی جو ابھی تک سن بلوغت میں بھی داخل نہیں ہوئی تھی۔ اس لمحے دو ہی صورتیں تھیں : ایک یہ کہ وہ کسی انجانی طاقت پر بھروسہ کر کے بیٹھ جاتی ، دوسری یہ کہ وہ اپنے بازوؤں یا اپنی ہمت سے حالات کا مقابلہ کرتی۔اس نے دوسری صورت کا انتخاب کیا۔ بقول راوی:

> ''وہ جدوجہد اس کا انتخاب نہیں ، اس پر مسلط کی گئی تھی ، اور اتنی عجلت میں، اور ایک ایسے بھیانک حالات میں مسلط کی گئی تھی کہ اسے ان طاقتوں سے یہ شکایت کا موقع بھی نہ ملا تھا جو اس نوع کے فیصلے کرتی ہیں ،فرشتوں کی کہانیاں سناتی ہیں،مگر فرشتے نہیں بھیجتی ہیں۔''(۱۱)

گو کہ بچی کو مشکل ترین حالات کا سامنا کرنا پڑا مگر نیر کے کرداروں کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ ہتھیار ڈالتے

نہیں؛ بلکہ ہتھیار تلاش کرتے ہیں :اس زندگی کا مقابلہ کرنے کے لیے جہاں پر انسان اپنے حیوانی جذبات کے زیر اثر وہ فرق بھی مٹا دیتے ہیں جو انسان اور جانور کے درمیان موجود ہوتا ہے۔ول ڈیورانٹ نے سچ کہا ہے:

''انسان اور پست درجے کے جانوروں میں بہت کم فرق ہے، زیادہ تر لوگ یہ فرق بھی مٹا دیتے ہیں۔'' (۱۲)

سوال یہ ہے کہ دس سالہ معصوم سی بچی میں اس قدر ہمت کیسے پیدا ہوگئی کہ اس نے اپنے آپ سے زیادہ طاقت ور مرد کو پچھاڑ کر رکھ دیا؟

اس کی کئی وجوہات ہوسکتی ہیں: پہلی یہ کہ مشکل حالات میں انسان چاق و چوبند ہو جاتا ہے۔اس کی قوت عام حالات کی نسبت بڑھ جاتی ہے۔ دوسرا یہ کہ موت کے غار میں داخل ہونے والے سے زیادہ بہادر اور کون ہوسکتا ہے۔ بقول جیمز:

''اگر کوئی ضرورت فوری طور پر اور پوری شدت سے جاگ اٹھے ،تو ہم ارادے کے اس حصے کو بھی جگا لیتے ہیں، جس کے بارے میں ہمیں عام طور پر کوئی شعور ہی نہیں ہوتا۔'' (۱۳)

تیسری وجہ اس قوت کے پیدا ہو جانے کی راوی نے بھی بیان کی ہے اور یہ وجہ عورت کی داخلی زندگی سے متعلق انکشاف سے کم نہیں:

انسانی وجود میں اپنی حفاظت کی اندھی طلب سے بھی بڑی ایک طلب ہوتی ہے۔ اس نے گو مبہم مگر غلبہ آفریں انداز میں دریافت کیا تھا کہ اس کی ہستی میں ایک ننھی سی ،مقدس روشنی ہے جس کی طرف اس نوجوان کسان نے انتہائی بے ڈھنگے پن اور نفرت انگیز وحشیانہ طریقے سے ہاتھ بڑھایا تھا۔۔۔کسی انوکھی قوت کے زیر اثر ، جو اسی روشنی کی ہی اصل میں دی ہوئی تھی ،اس نے اپنی بساط سے بڑھ کر جنگ کرنے کا فیصلہ، بس پل بھر میں کیا تھا۔'' (۱۴)

''عورت کو زیادہ محبت کس سے ہے؟'' میں بھی عورت ہی چکی کے دو پاٹوں میں پستی دکھائی دیتی ہے۔عورت نیر کے بیشتر افسانوں میں مرکزی کردار کے طور پر آئی۔مختلف حیثیتوں میں سامنے آئی ۔ان کے ہاں عورت کی صرف روایتی تصویر نظر نہیں آتی بلکہ وہ تصویر بھی نظر آتی ہے جس میں عورت مردوں والے کام سنبھالے ہوئے ہے۔عورت گھر کی چار دیواری سے باہر نکل کر صحافت کا فریضہ سرانجام دیتی نظر آتی ہے۔راوی نے عورت سے متعلق تشکیلی فکر کو رد کر کے اسے نئے سرے سے تشکیل دینے کی کوشش کی ہے؛مگر افسوس وہ عورت کے مقدر میں لکھی ہوئی سیاہی کو فکشن میں بھی مٹا نہیں سکا۔ گو کہ نیر کے کردار مضبوط اعصاب اور مضبوط قوت ارادی کے مالک ہیں اس کے باوجود چند نسوانی کرداروں کی مظلومیت پر پردہ نہیں ڈالا جا سکتا۔مثال کے طور پر ''فرشتہ نہیں آیا'' کی مرکزی کردار بھلے اپنے بازوؤں سے جنگ جیت بھی جاتی ہے؛ مگر اس کی جیت پر جشن نہیں منایا جا سکتا، آنسو بہائے جا سکتے ہیں۔

اس افسانے میں بھی دوعورتوں کی دو کہانیاں ہیں۔ پہلی کہانی میں بیٹا چند ایکڑ زمین کی خاطر اپنے بوڑھے باپ کو قتل کر دیتا ہے۔ ماں مدعی بنتی ہے۔ بوڑھے شوہر کو کھو دینے کے بعد پنچایت اس سے بیٹے کے متعلق فیصلہ چاہتی ہے۔ اس کے پاس اختیار ہے کہ وہ بیٹے کو پھانسی دلوا دے یا رہا کروا دے۔ ایک بیوی کے لیے، ایک ماں کے لیے اس سے زیادہ مشکل فیصلہ اور کیا ہوسکتا ہے؟ اس کی کش مکش کو راوی نے چکی کے دو پاٹوں میں پسنے کے مماثل قرار دیا ۔شوہر بے قصور بیٹے کے ہاتھوں قتل ہو گیا۔ بیٹے کو بچاتی تو ضمیر کی پکڑ میں آتی ۔ سزا دلواتی تو جو بچ گیا تھا اسے بھی لٹا بیٹھتی۔ اس نے لٹانا ہی مناسب جانا۔ بچا کے وہ اپنے خاوند کی نظروں میں شرمندہ نہیں ہونا چاہتی تھی۔ بیٹے کی پھانسی کا فیصلہ سنا کے بھلے اس نے عمر بھر کے لیے سوگ کی چادر اوڑھ لی؛ مگر یہ بات قابل توجہ ہے کہ سمجھوتہ نہیں کرتی ۔ بکھر جانا گوارا کر لیتی ہے مگر اپنی نظر میں اپنے مقام سے نیچے نہیں آتی۔

اسی افسانے کی دوسری کہانی کی مرکزی کردار بھی عورت ہے۔ اس کی ایک سے زیادہ شادیاں ہوئیں۔ اس کے باوجود اس کے مردوں سے ناجائز تعلقات تھے۔ اس کے ایک عاشق نے اس کی بیٹی کے ساتھ جنسی زیادتی کرتے ہوئے اسے مار ڈالا۔ اس نے اس عمل کے دوران اپنے گھٹیا عاشق کو بہت برا کہا، اسے گالیاں دیں۔ اپنی بیٹی کو بچانے کی کوشش کی مگر وہ ہار گئی۔ اس نے اپنی بیٹی کی بھیانک موت کی تصویر، حادثے میں بدل ڈالی۔ شوہر کو معلوم ہوا تو اس نے اپنی بیوی کو بہت ذلیل کیا اور بچی کا پوسٹ مارٹم کروانے کے بارے سوچا؛ مگر وہ یہ نہیں چاہتی تھی۔ اسے پنچایت میں لایا گیا۔ سوال و جواب کا سلسلہ چلا۔ سب سے مشکل سوال یہ تھا کہ اس نے آخر اس واقعے کو حادثہ کیوں بتایا؟ کیا وہ بچی سے زیادہ اپنے یار سے محبت کرتی تھی ؟ کیا وہ اس بھیانک واقعے کے بعد بھی اسے بچانا چاہ رہی تھی؟ اس نے آخر ایسا کیوں کیا؟ اس کا جواب اس نے یہ دیا:

> ''میں چاہتی تھی کہ میری بیٹی اسی طرح قبر میں جائے ، جیسے میرے پیٹ سے نکلی تھی۔۔۔ میں قسم کھاتی ہوں اس کا باپ واقعی غلام لوہار ہے۔'' (۱۵)

اس کہانی میں بھی عورت چکی کے دو پاٹوں میں پستی ہے۔ ایک طرف وہ بڑی آسانی سے اپنی بیٹی کے قاتل سے بدلہ لے سکتی تھی۔ اسے پھانسی دلوا سکتی تھی؛ مگر دوسری طرف اس کی ممتا تھی، وہ برداشت نہیں کر سکتی تھی کہ اس کی ننھی منھی مظلوم بیٹی پر اس کے مرنے کے بعد بھی مزید ظلم ڈھایا جاتا۔ ممتا کے جذبات انتقامی جذبات پر غالب آ گئے اور اس بچی کے ساتھ ساتھ وہ بھی قابل رحم دکھائی دینے لگی۔ منٹو کی طرح نیر نے بھی برے کردار میں سے اچھائی تلاش کرنے کی تکنیک استعمال کی ہے۔

غور کیا جائے تو اس افسانے کے دونوں زنانہ کردار Spineless نہیں ہیں۔ گو دونوں کردار بڑی مشکل اور کشمکش کا شکار تھے مگر ان کے فیصلے انھیں بااعتماد، بے باک، صاف گو اور صاحب کردار ثابت کرتے ہیں۔ خاص طور پر دوسری کہانی کی عورت کی صاف گوئی اور جرات تو مثالی دکھائی دیتی ہے۔

عورت کو زیادہ محبت کس سے ہے؟ اس کا کوئی حتمی یا آفاقی جواب نہیں ہے۔ تناظر طے کرتا ہے کہ عورت کو زیادہ محبت کس سے ہے۔ فکری سطح سے ہٹ کر تکنیکی سطح پر جائزہ لیا جائے تو مابعد جدید افسانے کی یہ خصوصیت ہے کہ اس میں ایک ہی افسانے میں ایک سے زیادہ کہانیاں آسکتی ہیں۔ ایک سے زیادہ تناظرات آسکتے ہیں۔ Epiphany کے بجائے Chinese Box Effect کی تکنیک استعمال ہوتی ہے۔ ناصر عباس نیر کے بیشتر افسانوں میں بیانیہ در بیانیہ کی تکنیک نظر آتی ہے۔ افسانے میں نقطہ عروج کسی ایک مخصوص لمحہ کا منتظر یا اس میں مقید نظر نہیں آتا بلکہ کئی مقامات پر Dramatic صورت حال نظر آتی ہے۔

فکری اعتبار سے دیکھا جائے تو ناصر عباس نیر کو جدید افسانہ نگاروں میں رکھا جا سکتا ہے مگر تکنیکی اعتبار سے ان کے افسانے مابعد جدیدیت کے زیادہ قریب ہیں۔

''موت کا روبار ہے'' میں مابعد جدید عہد میں میڈیا کی حقیقی صورت حال کی تصویر کشی ملتی ہے۔ موت سے متعلق بے حسی اور فراموشی کے رویے کا اظہار ملتا ہے۔ یہ افسانہ اس حقیقت سے بھی پردہ اٹھاتا ہے کہ روزانہ کی بنیاد پر ہونے والے نہ جانے کتنے اہم اور سچے واقعات عوام کی نظروں سے اوجھل رہتے ہیں؛ کیونکہ میڈیا تو خبروں کی ترتیب و تشکیل بزنس کو مدنظر رکھ کر کرتا ہے۔ میڈیا کے نزدیک انسانیت سے زیادہ کاروبار کی اہمیت ہے۔ جو صحافی بھی اخلاص اور عزم کے ساتھ اس کارزار میں اترتا ہے، جلد ہی حالات سے سمجھوتہ کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ جیسے افسانے کی مرکزی کردار صحافی لڑکی۔ افسانے میں دو کہانیاں ساتھ ساتھ چلتی ہیں: تین لاوارثوں کی لاش کی کہانی اور بڑھیا کے بیٹے کی لاش کی کہانی۔ صحافی انھی تین لاشوں کی حقیقت تک پہنچنا چاہتی ہے مگر اسے لاوارث لاش بننے کی دھمکی دے دی جاتی ہے۔ لہذا وہ خاموشی سے اس کہانی کو بھی اس فولڈر میں منتقل کر دیتی ہے جسے اس نے ایسی کہانیوں کے لیے ہی بنایا تھا۔ گو کہ اس افسانے کی مرکزی کردار سمجھوتہ کرنے پر مجبور نظر آتی ہے مگر کہانی کی حقیقت سے متعلق راوی پردہ نہ اٹھانے پر مجبور نہیں:

> ''ہم میں سے کوئی نہ کوئی تو ہے جو نہیں چاہتا کہ لوگ طبعی موت مریں۔ موت ایک بزنس ہے۔ لاشیں اس بزنس کا سکہ ہیں۔ جس دھماکے میں یہ تین بے نام لوگ بھی مارے گئے، اس سے کتنوں کو فائدہ ہوا یہ جاننے کے لیے

بس یہ دیکھیے کہ کس کو کس مد میں کتنے فنڈز جاری ہوئے۔(۱۶)

گو کہ ناصر عباس نیر کی اس کہانی کا تعلق معروضی زندگی سے ہے مگر اس خارجیت پسندی کے داخل میں جس فکر کی کارفرمائی ہے، نیر نے اسے بھی بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے۔افسانے میں انسانی جانوں سے متعلق ڈاکٹروں کی بے حسی اور لاتعلقی کو بھی سامنے لایا گیا ہے۔

''پرانا اور نیا نظام انصاف'' میں مردوں کے عورتوں سے متعلق جنسی جذبات کی حقیقت کا اعتراف کیا گیا۔ بادشاہ کی سلطنت میں یہ فیصلہ کیا گیا کہ رعایا کو جرم کے بجائے جرم کرنے کی نیت پر سزا دی جائے۔قاضی کے سامنے ایک ایسی عورت کا مقدمہ لایا گیا جو بچہ پیدا کرنے کی نیت رکھتی تھی۔عورت کو جب اس نیت پر سزا دی جانے لگی تو اس نے کہا کہ میں اکیلی یہ بچہ کیسے پیدا کر سکتی تھی؟ اس لیے اس مرد کو بھی سامنے لایا جائے جس نے اس عمل میں شریک ہونا تھا۔مشیر نے اس مرد کو تلاش کرنا تھا۔وہ زندگی کے مشکل ترین مرحلے میں داخل ہو گیا۔اسے وہ شخص ڈھونڈنا تھا جو اس عورت سے ہم بستری کی خواہش رکھتا تھا۔کون ہو سکتا تھا وہ؟ اس نے اس سوال سے متعلق بہت سوچ بچار کی۔ بالآخر وہ اس سوال کا جواب تلاش کرتے کرتے اپنے آپ تک پہنچا، یعنی ایک شخص تو اسے مل گیا تھا جو اس عورت سے ہی نہیں بلکہ ہر جوان عورت کے ساتھ سونے کی خواہش رکھتا تھا اور وہ شخص وہ خود تھا۔مگر کیا وہ اکیلا ہی تھا؟ اس سوال پر اس نے مزید غور کیا تو یہ حقیقت اس کے سامنے آئی:

> ''ہر شخص ہر عورت سے جنسی تعلق کی نیت رکھتا ہے۔وہ کس کا نام پیش کرے؟ اب یہ ایک نئی الجھن تھی۔دو دنوں بعد اس نے اس شہر کے تمام مردوں کے نام پیش کیے، جن میں مشیر اعلیٰ، خود اس کا، قاضی کا اور بادشاہ کا نام بھی شامل تھا۔''(۱۷)

مرد کے عورت سے متعلق دبے ہوئے جنسی جذبات کا اظہار نہ صرف اردو بلکہ عالمی افسانے میں بھی بہت ملتا ہے۔اس افسانے کے مرکزی کردار (مشیر) کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ان جذبات سے ایک حد تک ہی نظریں چرا پاتا ہے، وہ نہ صرف ان کو تلاش کرتا ہے بلکہ تلاش کر کے ان کی طاقت اور حقیقت کا اعتراف بھی کرتا ہے۔اردو افسانے میں لبیڈو کا سامنا کرنے اور اسے قبول کرنے کی بلاشبہ یہ جرات مندانہ کوشش ہے۔جنسی جبلت کی خواہش کا اعتراف اور اظہار مشیر یوں کرتا ہے:

> ''اس نے یہ اعتراف کرنے ہی میں عافیت جانی کہ اس کے دل میں بھی اس عورت ہی سے نہیں، ہر جوان عورت سے ناجائز تعلق کی خواہش موجود ہے۔''(۱۸)

ناصر عباس نیر کے بیشتر کردار تنگ نظری، تعصب، توہم پرستی اور اندھی تقلید کے خلاف باقاعدہ جہاد کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کرداروں کو توہم پرست طبقہ اپنے پاؤں سے ہلاتے ہلاتے خود ہل جاتا ہے۔ ایسا نہیں کہ یہ کردار متعصب ہیں۔ دراصل وہ اپنی نظر سے حقیقت تک پہنچے ہوتے ہیں اس لیے روایتی کردار ذہنی اور فکری سطح پر ان پر اس لیے اثر انداز نہیں ہو پاتے کیونکہ وہ اپنی نظر سے نہیں بلکہ دوسروں کی فکر سے تشکیل دیے گئے ہوتے ہیں۔

''گم نام خط'' کا مرکزی کردار نہ صرف اپنی فکر پر یقین رکھتا ہے بلکہ اس کی عزت بھی کرتا ہے۔ وہ کالج کا پرنسپل ہے۔ اسے گم نام خط ملتے ہیں۔ مکتوب نگار اپنا نام نہ لکھ کر ایسی ایسی باتیں لکھتا ہے کہ مکتوب الیہ ڈر جائے۔ دراصل پرنسپل نے ایک نیک عورت کے مزار کے اردگرد نہ صرف چار دیواری کروادی بلکہ مزار کی طرف جانے کا راستہ بھی تبدیل کر دیا۔ ردعمل میں پرنسپل کو نامعلوم فرد کی طرف سے نیلی اور سیاہ روشنی میں خطوط ملنے شروع ہو گئے۔ خطوں میں نہ صرف اسے اس کے اس ناقابل معافی جرم کا احساس دلایا جاتا بلکہ عن قریب اس پر کوئی نہ کوئی آفت آنے کی پیشین گوئی بھی کی جاتی۔ پرنسپل ڈرنے کے بجائے اپنی روشن فکر کی روشنی میں اس سارے معاملے کو دیکھتا ہے اور اپنے آپ کو کمزور نہیں ہونے دیتا۔ پرنسپل جب ٹس سے مس نہیں ہوا تو اسے سابقہ پروجیکٹ ڈائریکٹر کی روداد سنائی گئی کہ اس نے بھی مین گیٹ بنوا کر زائرین پر مزار کا دروازہ بند کر دیا تھا جس کے نتیجے میں نہ صرف اسے ٹرانسفر کروانا پڑا بلکہ اس کے ضمیر نے ایک حادثے میں اس کی ٹانگ توڑ کر اسے سزا بھی دی۔

پرنسپل خط لکھنے والے سے صرف ایک سوال پوچھتا ہے جو نہ صرف بہت اہم تھا بلکہ اس کے پراعتماد ہونے کی عکاسی بھی کر رہا تھا۔ اس سوال سے اس کی باطنی طاقت کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ مزار اہم تھا یا راستہ۔ اس سوال کے بعد بھی خطوں کا سلسلہ رکنا تو دور کی بات بلکہ پرنسپل کو پہلے سے بھی زیادہ ڈرایا گیا۔ آخری خط جو اسے ملا اس میں تین باتیں لکھی تھیں۔ ان میں آخری دو باتیں پرنسپل کے لیے قابل توجہ تھیں:

> ''یہاں ہر صدی میں ایک بڑا سیلاب آتا رہا ہے اور یہ قصبہ اجڑتا رہا ہے۔۔۔ اس صدی کا سیلاب پہلے نصف میں آئے گا جو اسی سال ختم ہو رہا ہے۔۔۔ سب سے اہم بات یہ بھی لکھی ہوئی تھی کہ اس سیلاب کے ذمہ دار تم ہو۔'' (۱۹)

انسانی ڈر اس کے اپنے خیالات اور اعمال کا پیدا کردہ ہوتا ہے۔ اگر انسان کو اپنی فکر، کلام اور عمل پر یقین ہو تو ڈر اس پر نہیں، وہ ڈر پر غالب آجاتا ہے۔ کالج کا پرنسپل بھی اپنی روشن فکر کے ذریعے قیصر علی انجینئر کی دقیانوسی فکر پر غالب آجاتا ہے۔ بجائے اس کے کہ پرنسپل کوئی منفی ردعمل ظاہر کر کے اپنا موڈ خراب کرتا وہ قیصر علی کو اپنا جواب دے

کے اسے کالج آنے کی پرزور دعوت دیتا ہے:

''فطرت کی تباہ کن طاقت میرے ایک عمل سے جوش میں، غصے میں آسکتی ہے۔۔اگر وہ اندھی نہیں ہے تو صرف مجھے ہی نقصان پہنچائے گی ،تم سب کو نہیں، اس کالج کو نہیں۔لیکن ایک بات تمھارے گمان میں نہیں آئی کہ جس شخص کا کوئی عمل تباہی لاسکتا ہے، چھوٹی یا بڑی، اس کا کوئی دوسرا عمل تباہی کو روک بھی تو سکتا ہے۔'' (۲۰)

لین یوتانگ نے پرنسپل جیسے کرداروں کے لیے ہی یہ کہا ہے:

''دانا لوگ کبھی کسی سے نہیں جھگڑتے نہ ہی مقابلہ کرتے ہیں لہذا کائنات میں کوئی شخص ان کے ساتھ مقابلہ نہیں کرسکتا۔'' (۲۱)

''کنویں سے کٹورے تک'' کے کردار بھی اپنے دماغ پر بھروسا کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ اپنی مذہبی کتاب گم ہوجانے پر متفکر ہوئے۔ان کے عقائد ان سے کھو گئے تو مایوس ہو کے نہیں بیٹھ گئے بلکہ انھوں نے کنویں کے بجائے اپنے کٹورے (دماغ) کی جانب رجوع کرلیا۔ وہ کٹورے سے ہی وہ کام لینے لگے جو کنویں سے لے رہے تھے۔ کنواں اجتماعیت کا استعارہ ہے اور کٹورہ انفرادیت کی مثال۔افسانہ بائبل کے اسلوب میں لکھا گیا ہے مگر بائبل میں سے کچھ لیا نہیں گیا۔

ناصر عباس نیر کے کئی افسانوں کا آغاز کسی شدید صورت حال سے ہوتا ہے۔ قاری کو وہ صورت حال آغاز ہی میں چوکنا کر دیتی ہے۔مثال کے طور پر''عقیدہ آدمی کا ہوتا ہے، لاش کا نہیں'' میں ایک لاش کے جرموں کی سنگینی اس حد تک بڑھا کے پیش کی جاتی ہے کہ اسے زہر سے مار دینے کا عمل اس کی موت کو آسان کر دینے کے مترادف لگتا ہے ۔''ایک پرانی تصویر کی نئی کہانی'' کے آغاز میں بھی تصویر کے آدھے حصے کے غائب ہوجانے کے انکشاف کو زلزلے سے بڑھ کر قرار دیا جاتا ہے۔''موت کا روبار ہے'' کے آغاز میں تین لاوارث لاشوں کا ذکر کر کے راوی قاری کو متوجہ کر لیتا ہے۔''بوڑھے کا قتل'' کے شروع ہی میں بوڑھے کے قتل کے متعلق سوال اٹھا دیا جاتا ہے۔ یہ صرف تیسرے مجموعے سے دی گئی مثالیں ہیں۔

''عقیدہ آدمی کا ہوتا ہے، لاش کا نہیں'' میں بھی مذہبی تعصب کا جرات مندی سے اظہار کیا گیا ہے۔ایک شخص نے اپنی زندگی میں، اپنے ذہن سے کچھ کتابیں لکھیں۔ خلیفہ کے جاسوسوں نے اسے بتایا کہ اس شخص نے اپنی نئی کتاب سے ایک صفحہ پڑھا ہے جس میں یہ بات لکھی ہے کہ جس کے کندھوں پر لاکھوں جانوں کا بوجھ ہو اسے رات بھر نیند نہیں آتی۔خلیفہ نے قاضی سے کہا کہ وہ ساری کتاب پڑھے۔کتاب پڑھنے کے بعد اسے زہر دے کر مار دیا گیا۔

اس کی موت کے بعد اس کی دوسری کتابیں بھی سامنے آئیں تو خلیفہ نے حکم دیا کہ اس کی قبر کو اکھاڑ دیا جائے اور اس کی لاش کو باہر نکال کر اس کے سینے کو روند ڈالا جائے، جس میں کافرانہ باتیں دفن تھیں۔

شہر کے سارے لوگ ایک طرف ہو گئے؛ ماسوائے دو لوگوں کے۔ ایک نوجوان ان سے اختلاف کیا۔ اس نے انھیں بتاتا کہ عقیدہ آدمی کا ہوتا ہے، لاش کا نہیں، وہ اس لاش کی منہ مانگی قیمت ان کو دینے کے لیے تیار تھا، وہ اس لاش کو کسی ایسے ہسپتال میں دے دینا چاہتا تھا جہاں طب کے طالب علموں کو تعلیم دی جاتی تھی۔ اس نوجوان نے انھیں یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ موت سے بڑی سزا اور کوئی نہیں ہوتی اس لیے اس لاش کی مزید بے حرمتی نہ کی جائے؛ مگر اس کی بات پر کسی نے کان کیا دھرنا تھا، الٹا اسے بھی مار دیا گیا۔ افسانے کے انجام پر اس نوجوان کے باپ کو اسے مارنے کی وجہ بھی بتائی گئی اور ساتھ ہی باپ کو کچھ نہ کہنے اور پانچ وقت نماز پڑھنے کی بشارت بھی دی گئی:

''دین کے دشمن کے حق میں باقاعدہ جرح کرنے والوں کا انجام ہمیشہ سے یہی ہوتا آیا ہے۔'(۲۲)

مذہبی جنون کس حد تک انسانی ذہن کو کند کر سکتا ہے، یہ افسانہ اسی حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے۔ افسانے کے انجام پر راوی نے واضح طور پر ان مذہبی متعصبین کی طرف اشارہ کیا ہے جو مذہب کی حقیقی سپرٹ سے واقف نہیں ہوتے۔ وہ لوگ جو کسی کو اپنے ذہن سے سوچنے تک کا حق نہیں دیتے۔ کیا حقیقی مذہب انسانی آزادی چھینتا ہے یا اس میں وسعت پیدا کرتا ہے؟ یہ سوال ان کے لیے ہے جو مذہب کی آڑ میں وہ سب کچھ کر جاتے ہیں جس سے ان کے ذاتی مفاد وابستہ ہوتے ہیں۔

اس افسانے کے مرکزی (مر جانے والے) کردار زہر کا پیالہ پی لیتے ہیں مگر اس سچ کو سچ نہیں مانتے جنھیں ان کا باطن قبول کرنے کے لیے تیار نہیں تھا۔ ناصر عباس نیر کے افسانوی کردار انسانیت سے بڑا مذہب کسی مذہب کو قرار نہیں دیتے۔ مذکورہ تمام افسانوں کا جائزہ اسی فکر کی روشنی میں لیا جا سکتا ہے۔

''ایک پرانی تصویر کی نئی کہانی'' میں ایک طرف معنی کے غیر مستحکم ہونے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے تو دوسری طرف ان لوگوں کی فکر سامنے لائی گئی ہے جو آنکھیں بند کیے کسی امیج کو پوجنے میں ساری عمر لگا دیتے ہیں۔ اس افسانے میں بھی اندھا دھند تقلید پر چوٹ کی گئی ہے۔ لوگ آنکھیں ہونے کے باوجود دیکھتے نہیں۔ جو دیکھ سکتا ہے سبھی اسی کی پیروی شروع کر دیتے ہیں۔ اسی تھیم کے اردگرد گھومتی ہے یہ کہانی۔

افسانے کا آغاز اسی نکتے سے ہوتا ہے کہ تصویر کے آدھے حصے کے غائب ہو جانے پر بستی بہت پریشان تھی۔ انھوں نے تصویر مکمل کرنا چاہی تو کسی کے حافظے میں وہ تصویر پوری طرح محفوظ نہیں تھی۔ سردار یہ جان کر حیران ہوا کہ

پوری بستی میں کسی کے ذہن میں بھی تصویر محفوظ نہ تھی۔ ایک مصور کا یہ کہنا تھا کہ وہ جب بھی تصویر بنانے لگتا ہے تو اس کے ذہن میں موجود پرانی تصویریں غائب ہونے لگتی ہیں۔ اس کے بعد سردار نے بستی کے دس لوگوں کو بلا کر ان سے پوچھا کہ غائب ہو جانے والے حصے میں کیا کیا تھا؟ دس کے دس لوگوں نے الگ الگ جواب دیا۔ ان دس لوگوں کی مختلف آرا سے ایک تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ کوئی بھی متن Static نہیں ہوتا بلکہ Fluid ہوتا ہے۔ عمیق مطالعہ کرنے اور پھر مختلف ذہنوں سے مطالعہ کرنے کے نتیجے میں مختلف معانی سامنے آتے چلے جاتے ہیں۔ یعنی معنی میں افتراق (differ) کا عمل بھی جاری رہتا ہے اور التوا (defer) کا بھی۔ یہی وجہ تھی کہ پوری بستی غائب ہو جانے والے حصے کی نشان دہی ویسے نہیں کر پا رہی تھی جیسے سردار چاہ رہا تھا۔ بالآخر اس نے ایک مصور کو بلوایا، اسے سمجھایا۔ اس سے تصویر بنوائی۔ بستی والوں نے دیکھ کر کہا کہ بالکل وہی تصویر ہے۔ سوال یہ ہے کہ جو تصویر سردار کے ذہن میں تھی، کیا وہ تصویر ہو بہو وہی تھی؟ دوسرا سوال یہ کہ جو تصویر مصور نے بنائی کیا وہی تصویر تھی جو سردار کے ذہن میں تھی یا اس میں مصور کے ذہن نے بھی حصہ ڈالا تھا؟

مذکورہ بیانات کی روشنی میں دیکھا جائے تو جس تصویر کو ساری بستی نے قبول کر لیا تھا وہ تصویر بالکل وہی نہیں تھی بلکہ اس میں رنگ بھرنے والوں نے اپنے رنگ بھر دیے تھے۔ سردار کو جب بستی کی نظر کا اندازہ ہو گیا تو اس کے بعد اس نے پرانی تصویر کے بجائے ایک نئی تصویر بنوائی جس کا کچھ حصہ نئی تصویر سے ملتا جلتا تھا۔ ایک رات اس نے پرانی تصویر کی جگہ نئی تصویر رکھوا دی۔ چونکہ عوام کو ہمیشہ اپنے سے کچھ زیادہ سیانے انسانوں کی ضرورت رہتی ہے، جن کے سپرد وہ زندگی کے سارے معاملات کر کے ایک مجہول زندگی گزار سکیں اور سرداران کی یہ ضرورت بخوبی پوری کر رہا تھا۔ سردار کے بعد اس کا بیٹا۔ مختلف قوموں کو ایسے حکمران ملتے رہتے ہیں۔ راوی نے مقلد عوام کی نفسیات سے پردہ اٹھایا ہے کہ کس طرح سے وہ آنکھیں بند کر کے کسی کی پوجا کرنے کے لیے ذہنی طور پر تیار رہتے ہیں۔

سیاسی جبر اور مذہبی تنگ نظری کے موضوع پر نیر نے کئی افسانے لکھے۔ عموماً مذہبی شدت پسندی اور تعصب کے پیچھے بھی سیاسی مقاصد کا عمل دخل دکھائی دیتا ہے۔ ''موت کا روبار ہے''، ''لکھنا بھی سزا ہے، پر آدمی ہونا بڑی سزا ہے''، ''عقیدہ آدمی کا ہوتا ہے، لاش کا نہیں'' اور ''راکھ سے لکھی گئی کتاب'' میں visibly یا invisibly یہ جبر دکھائی دیتا ہے۔ ''راکھ سے لکھی گئی کتاب'' میں راوی نے سلیقے سے اس جبر کی طرف اشارہ کیا ہے۔

لائبریری کو آگ لگ جانے کے نتیجے میں اس کا مالک تین ملازموں کو تین طرح کی الگ الگ ذمہ داریاں تفویض کرتا ہے: کبیر کو جلنے سے بچ جانے والے صفحات الگ کرنے کی، انصاری کو راکھ الگ کرنے کی اور مرکزی

کردار کو ادھ جلے اوراق سے ایک نئی کتاب مکمل کرنے کی۔ افسانے میں دو مرکزی کردار ہیں: لائبریری کا مالک اور ادھ جلے اوراق سے نئی کتاب مکمل کرنے والا۔

مرکزی کردار غور وفکر کے مختلف مراحل سے گزرتا ہوا بالآخر ادھ جلے کاغذوں سے ایک نئی کتاب مکمل کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ ڈھیر ساری کتابوں کے ادھ جلے کاغذوں سے کتاب تیار کرتے ہوئے اس نے یہ حقیقت دریافت کی کہ تمام متون کا آپس میں گہرا تعلق ہونے کے باوجود بھی ہر متن نہ صرف دوسرے متون کو اپنے اندر جذب کر رہا تھا بلکہ ان کو تبدیل بھی کر رہا تھا۔ ایک متن میں دوسرے متون کے ٹکرانے سے معانی تھے کہ بڑھتے ہی جا رہے تھے۔ معانی کی کثرت تھی کہ سانس نہیں لے رہی تھی۔ کوئی بھی متن اپنے آپ پر مکمل طور پر اکتفا نہیں کر رہا تھا۔ متون مصنفین کی گرفت میں نہیں تھے بلکہ آزاد تھے۔ جس طرح انسان کا ذہن جامد نہیں بلکہ سیال ہوتا ہے، متون کے اندر معانی کی بھی یہی حالت تھی۔ چونکہ تحریریں اسی fluid ذہن سے وجود پاتی ہیں اس لیے وہ Static نہیں ہوسکتیں۔

جس طرح ظاہری سطح پر انسانوں کے مختلف اعضاء ایک دوسرے سے مماثلت رکھتے ہیں اسی طرح داخلی سطح پر بھی انسانی فکر میں ربط ہوتا ہے۔ اس نے وہی ربط تلاش کر کے کتاب مکمل کی؛ مگر ساتھ ہی ساتھ یہ بھی جانا کہ ہر فکر ہر انسان کے لیے نہیں ہوتی، انسانوں کے کسی ایک گروہ کے لیے ہوسکتی ہے۔ جس طرح مرکزی کردار نے جو ادھ جلی کتابیں پڑھیں، اس کو اندازہ ہوا کہ وہ اس کے لیے نہیں بلکہ کسی اور فکر کے انسان کے لیے لکھی گئی تھیں، جیسے قصوں، تاریخ، سفرناموں اور مذہبی کتابوں سے دلچسپی تھی۔ مرکزی کردار کو بذات خود تو دنیا دیکھنے سے دلچسپی تھی اسی لیے وہ یہ جانتا ہے کہ یہ کسی آوارہ گرد کے لیے لکھی گئی کتابیں نہیں ہیں؛ بلکہ ایک ایسے انسان کے لیے لکھی گئی ہیں:

> ''جو چلتا اسی زمین پر ہے، مگر سوچتا اس زمین کو نہیں ہے۔ اس کے پاؤں میں اسی زمین کا کوئی کانٹا چبھتا ہے تو وہ ادھر ادھر، اوپر دیکھنے لگتا ہے۔ اس سے وہ ابتلا میں رہتا ہے۔ یہ سب کتابیں اس کی ابتلا کو دور کرنے کی خاطر لکھی گئی ہیں۔ اسے یقین ہے کہ جو شخص کتاب لکھ لیتا ہے، اس کا تعلق اس دنیا سے ہوتا ہے جہاں کانٹے نہیں ہیں، جہاں ابتلا نہیں ہے۔'' (۲۳)

اقتباس کے آخر پر کتاب لکھنے والے اور اس کی پیروی کرنے والے کی نفسیات کا فرق واضح طور بیان کر دیا گیا ہے۔

مرکزی کردار ادھ جلے اوراق سے کتاب مکمل کر دیتا ہے تو اسے جلا دیا جاتا ہے۔

پہلا سوال یہ کہ کیا مالک خود کتاب مکمل نہیں کر سکتا تھا؟ نہیں کر سکتا تھا تو کیوں؟

اس لیے کہ اس نے اپنی نظر سے دنیا کو نہیں دیکھا تھا اسی لیے اس شخص کا سہارا لیا جس نے چل پھر کے دنیا کو

اپنی نظر سے دیکھا ہوا تھا۔

دوسرا سوال یہ کہ وہ اس سے کتاب مکمل کروا کے اسے جلا کیوں دیتا ہے؟ تیسرا سوال یہ کہ وہ اتنی بڑی لائبریری میں سے صرف ایک ہی کتاب کیوں تیار کرواتا ہے؟

مذکورہ دونوں سوالوں کے جواب میں کہا جا سکتا ہے کہ مالک ہر حال میں اتھارٹی اور بالادستی کو قائم رکھنا چاہتا ہے۔ اسی لیے وہ اپنے اقتدار میں کسی کی شراکت گوارا نہیں کرتا۔ صرف ایک کتاب تیار کروانے کے پیچھے بھی یہی نفسیات تھی کہ اسی ایک کتاب کو آئینی حیثیت حاصل ہوتی۔ سب اس کی پیروی کرتے، اس آئین سے باہر نکل کر کسی کو کچھ سوچنے کی اجازت نہ ہوتی۔ جو بھی اس دائرے سے باہر نکلنے کی کوشش کرتا اس کتاب کے آئین کے مطابق اسے جلا دیا جاتا۔ کیونکہ اگر کوئی دائرے سے باہر نکلے گا تو ایک نیا دائرہ بنا لے گا۔ ایک سے زیادہ دائرے بننے لگ جائیں گے تو لوگوں کو ذہنی آزادی مل جائے گی اور اگر لوگ ذہنی طور پر آزاد ہو گئے تو غلام کون رہے گا؟ آقا کون رہے گا؟ آقا کس پر حکمرانی کرے گا؟ یہ وہ گہرے سوال ہیں جو ''راکھ سے لکھی گئی کتاب'' آزاد ذہنوں پر نقش کر جاتی ہے۔

کتاب مکمل کرنے والا کردار حقیقی طور پر Wanderer تھا۔ گو کہ راوی نے اس کے آوارہ ہونے کی طرف اشارہ کر دیا ہے مگر یہ جاننا معنویت سے خالی نہیں ہوگا کہ جس انسان پر Wanderer کا آرکی ٹائپ غالب ہو اس میں آوارہ گردی کے سوا کون کون سی خصوصیات ہوتی ہیں۔ گو راوی نے ظاہری طور پر ان خصوصیات کا ذکر نہیں کیا مگر وہ اس کردار کے داخل میں ضرور موجود ہیں۔ اس کی باتوں میں موجود ہیں۔ اس کے ہر عمل میں۔ اس کے جینے کے اسٹائل میں۔ مثلا وہ ذہنی طور پر آزاد تھا، اپنے ذہن سے سوچنے والا تھا، اپنے خیالات کو مستند ماننے والا تھا، اپنے شوق کے مطابق زندگی بسر کرنے والا تھا، اس کے ذوق اور قابلیت کو مدنظر رکھ کر ہی اسے منفرد اور تخلیقی سرگرمی سونپی گئی تھی۔ یہ کردار نئے نئے تجربات میں دلچسپی رکھنے والا تھا یہی وجہ تھی کہ وہ اپنی مانوس دنیا چھوڑ کر ایک نئی دنیا میں قدم رکھتا ہے اور نئے تجربے کے نتیجے میں نئے نئے آئیڈیاز ایکس پلور کرتا ہے۔ راوی نے جو کچھ بھی دریافت کیا اسی کی زبانی کہا۔ قاری کو اسی کردار ہی میں خاص دلچسپی ہوتی ہے، اس کی ہر بات سے، اس کے ہر خیال سے۔ وہ خود سے آگاہ ہے اور اسی کی بدولت اپنے جاننے والوں کو بھی کئی نئی باتوں سے آگاہ کرتا ہے۔ وہ سوچتا ہے اور سوچ کے نتیجے میں اس کا ذہن کئی سوال اٹھاتا ہے۔ اور ساتھ ہی ساتھ سوال اٹھانے کے نقصان کی طرف بھی توجہ دلاتا ہے۔ اس کے ذہن میں جو بھی سوال جنم لیتے، وہ ان کا جواب اپنے آپ سے دریافت کر لیتا تھا مگر کسی کو اس جواب سے آگاہ نہیں کرتا تھا۔ مثلا

جب اس کا ذہن یہ سوال اٹھاتا ہے کہ ان کتابوں کو آگ لگی یا لگائی گئی ؟ تو اس کا جواب تلاش کر کے وہ خاموش ہو جاتا ہے کیونکہ وہ بولنے کے نتیجے سے بھی واقف ہے۔ وہ اپنی حیثیت سے بخوبی واقف تھا، اور دوسروں کی بھی۔ یہ ذمہ داری لینے سے پہلے بھی اور بعد میں بھی۔ ان تین مہینوں میں وہ جو کچھ دریافت کرتا چلا جاتا ہے، اس میں کچھ کچھ اپنے سننے والوں کو بھی بتاتا جاتا ہے۔ مثلاً وہ یہ بتاتا ہے کہ عارضی ملازمت میں شکایت کی گنجائش نہیں ہوتی۔ کوئی بھی آگ اتفاقاً نہیں لگتی۔ آدمی کی کھوپڑی میں موجود مشین کوئی بھی کام کر سکتی ہے۔ پرانی کتابوں کو جلے ہوئے دیکھنا آسان کام نہیں۔ جو باتیں دیر سے سمجھ آتی ہیں، دیر تک یاد رہتی ہیں۔ کسی بھی آزمائش میں کامیاب ہوا جا سکتا ہے، اپنے پورے وجود کو اس کے سپرد کر کے۔ مورخ جھوٹے ہوتے ہیں کیونکہ ان کا لکھا قابل اعتبار لگتا ہے۔ اطمینان ہمیشہ وقتی ہوتا ہے۔

> ''دنیا غار نہیں ہے، غار دنیا نہیں ہے، غار دنیا میں نہیں ہے، آدمی غار سے نہیں نکلا، غار آدمی سے نہیں نکلا کوئی غار میں ہے نہ غار میں کچھ ہے۔ جو کچھ ہے وہ کچھ نہیں ہے۔'' (۲۴)

وہ اس Nothingness کے سوا بھی اپنے اندر سے بہت کچھ نکالتا ہے: آدمی نے آئینہ اس لیے ایجاد کیا کہ وہ دوسروں کی نظر سے اس میں اپنا آپ دیکھ سکے۔ دنیا کی ہر کتاب کا تعلق دوسری کتابوں سے بھی ہے۔ وہ یہ تک جان لیتا ہے کہ خیال ہی دوسری دنیا ہے اور دوسری دنیا خیال ہی ہے۔ یہ سب جان لینے کے نتیجے ہی میں اسے راکھ کر دیا گیا۔

Wanderer حقیقت جاننے کے لیے بنی بنائی حقیقت پر اکتفا نہیں کرتا۔ ایک طالب کے طور وہ سوال اٹھاتا ہے۔ اتھارٹی کے جواب سے جب مطمئن نہیں ہوتا تو اپنے جواب خود ہی تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ جواب جاننے کے لیے خود کو اکیلا کر دیتا ہے۔ جواب جان لینے کے بعد خاموش۔ اس افسانے کا مرکزی کردار بھی پہروں کسی سے کوئی بات نہیں کرتا، کسی کی کوئی بات نہیں سنتا اور گہری خاموشی میں ڈوب کر خود کو سنتا رہتا ہے۔ اہم بات یہ کہ اس افسانے کا کردار ملازمت بھی اپنی مرضی سے کرتا ہے کہ نئی دنیا دیکھ سکے۔ نوکری کے معاملے میں بھی وہ خود پر جبر نہیں کرتا۔

مرکزی کردار کی مذکورہ تمام خصوصیات کو پیش نظر رکھتے ہوئے بھی مقتدر طبقے نے اسے اپنے لیے خطرہ سمجھا اور اسے مار دینے ہی میں اپنا تحفظ سمجھا کیونکہ جو شخص راکھ سے نئی کتاب ترتیب دے سکتا تھا وہ لوگوں کے ذہنوں پر حکومت بھی کر سکتا تھا۔ ایک وانڈرر کو اپنے آزاد ہونے کے نتیجے میں کیا کچھ بھگتنا پڑ سکتا ہے، کارل پیرسن اس کا ذکر یوں کرتی ہیں:

> when wanderers step outside consensus reality and begin to see the world and themselves with their own eyes, they always face the fear that the punish mint for doing so will be perpetual isolation or in a more extreme sence, a friendless death in poverty (25)

''لوگوفوبیا'' ایک ایسے آدمی کی کہانی ہے جو لفظوں سے ڈرنے لگتا ہے۔ سوچنے کے عمل کو شک کی نگاہ سے دیکھنے لگتا ہے۔ اس کی بیوی یہ سمجھتی ہے کہ وہ کلاسٹروفوبیا (تنگ جگہوں سے ڈرنا)، میکانوفوبیا (مشینوں سے ڈرنا)، اور ڈیموفوبیا (ہجوم سے ڈرنا) جیسے امراض میں مبتلا ہے مگر حقیقت یہ تھی کہ وہ لفظوں اور ان سے جڑے ہوئے لامتناہی سلسلے سے ڈرنے لگا تھا۔ وہ اپنے ڈر پر قابو پانے کے لیے لفظوں کے بجائے منظروں سے اپنا رشتہ قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے؛ مگر یہ جان کر اپنے آپ کو بے بس پاتا ہے کہ خواب کو سمجھنے کے لیے بھی لفظوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ لفظوں اور تصویروں کے درمیان فرق کو دریافت کر کے وہ ان کا اظہار یوں کرتا ہے:

> ''لفظ سوچنے کی مشین ہیں، مگر تصویریں دیکھنے اور محسوس کرنے کا ذریعہ ہیں۔ ایک لفظ کے اندر ٹھہراؤ نام کی شے نہیں۔۔۔ مگر تصویر سب کے لیے ایک جیسی ہوتی ہے۔'' (۲۶)

سوال یہ ہے کہ کیا سوچنا لطف سے بالکل خالی ہے؟ کیا سوچنا پریشان کن عمل ہے یا بہت زیادہ سوچنا؟ کیا بہتر اور تعمیری سوچنا انسانی روح پر خوشگوار اثرات مرتب نہیں کرتا؟ ان سوالات پر غور کیا جائے تو یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اگر انسان سوچنے کے آرٹ سے واقف ہو تو اس میں لطف کا پہلو بھی ہوتا ہے؛ البتہ بہت زیادہ اور غیر ضروری سوچنا نہ صرف انسانی ذہن تھکا ڈالتا ہے بلکہ داخلی زندگی پر بھی منفی اثرات ڈالتا ہے۔ کیا یہ اتنے بڑے حقائق تھے کہ ''لوگوفوبیا'' کا مرکزی کردار ان سے ناواقف تھا؟ کیا ایسا تو نہیں کہ وہ ان حقائق کے سوا کسی اور تجربے کا اظہار کرنا چاہتا ہے؟

مرکزی کردار کا یہ کہنا کہ لفظ سوچنے کی مشین اور تصویریں دیکھنے اور محسوس کرنے کا ذریعہ ہیں، اس حقیقت سے پردہ اٹھاتا ہے کہ انسان اپنے ذہن کو صرف سوچنے کے عمل (Cognition) تک محدود کر لے یا ذہن کو ہر وقت کسی نہ کسی خیال میں غرق (Preoccupy) رکھنا شروع کر دے تو اس صورت میں وہ باقی حواس سے پیدا ہونے والے لطف کو غارت کر بیٹھتا ہے۔ دیکھنے، سننے، چکھنے، سونگھنے اور چھونے کے عمل کو محسوس کر کے ہی زندگی میں خوشگوار توازن پیدا کیا جا سکتا ہے۔ مہاتما بدھ، جس نے عمر کا بیشتر حصہ گیان کرنے میں گزارا وہ بھی سوچنے کے ساتھ ساتھ باقی حواس کی نہ صرف اہمیت کا ذکر کرتا ہے بلکہ ایک وقت میں ایک ہی حس کو پوری طرح بیدار کرنے اور محسوس کرتے ہوئے سوچنے کے عمل کو موقوف کرنے کی طرف توجہ دلاتا ہے:

''جب کچھ دیکھا جا رہا ہو تو صرف اسی کو دیکھنا چاہیے اور جب سنا جا رہا ہو، تو صرف اسی کو سننا چاہیے ۔۔۔ اور جب ہم سوچنے کی کیفیت میں ہوں تو پھر اس کو سوچنا چاہیے!'' (۲۷)

مراقبے کے پیچھے بھی ذہن کو خاموش کرا دینے کا فلسفہ موجود ہوتا ہے۔ مسلسل چلتی ہوئی مشین (ذہن) کو کسی ایک نکتے پر روک دیا جاتا ہے۔ سوچنا اگر آرٹ ہے تو نہ سوچنا بھی آرٹ ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار اپنی زندگی آخرالذکر آرٹ کے مطابق ہی گزارنا چاہتا ہے۔ اس کی وہ شدت سے خواہش کرتا ہے کہ وہ نئے لفظوں سے آزاد ہو جائے، سوچنے کے عمل کے بجائے اپنے حسی ادراک (Sensory Perception) کو بروئے کار لائے۔

مرکزی کردار کا یہ سوال اٹھانا قابل توجہ ہے کہ آخر خواہش کا پیٹ کیوں نہیں بھر پاتا؟ انسانی خواہش کی تکمیل کیوں نہیں ہو پاتی؟ ایک خواہش پوری ہوتی ہے تو دوسری کیوں جاگ اٹھتی ہے؟ دوسری پوری ہوتی ہے تو تیسری کے لیے کیوں خلا پیدا کر جاتی ہے؟ کیا کوئی ایسا بھی مقام ہے جہاں یہ خالی پن نہ ہو؟ خوشی کی چنگاری ہمیشہ کے لیے سلگتی رہے؟

ژاک لاکان کی فکر کی روشنی میں انسانی خواہش کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے نزدیک خواہش کو جو چیز پیدا کرتی ہے، وہ زبان ہوتی ہے۔ زبان چونکہ دوسروں کی طرف سے تشکیل دی گئی ہوتی ہے اس لیے یہ غیر (other) ہوتی ہے۔ انسانی خواہش کا جنم چونکہ اسی زبان میں ہوتا ہے، اس لیے اس کی Fulfilment نہیں ہو پاتی۔ یعنی جس انسانی خواہش کو کوئی دوسرا یا the other لکھ رہا ہو وہ پوری نہیں ہو سکتی۔ مرکزی کردار کے لاشعور میں اسی لیے نئے لفظوں کا خوف موجود ہے کہ یہ نئے لفظ یا نئی چیزیں، نئی نئی خواہشات کو پیدا کرتی ہیں، ان خواہشات کو، جن کو انسان نے خود اپنے لیے نہیں لکھا ہوتا بلکہ یہ دوسروں کی طرف سے لکھی گئی ہوتی ہیں۔ وہ اندر ہی اندر جان گیا تھا کہ دوسروں کی طرف سے لکھی گئی خواہشات کی تکمیل فقط لمحاتی ہوتی ہے۔ اس کے بعد پھر وہی خلا پیدا ہو جاتا ہے جو مستقل طور پہ انسان کا ساتھ نبھاتا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ وہ نئے نئے لفظوں کو نظر انداز کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ان سے بچنے کی کوشش کرتا ہے۔ ناصر عباس نیر اپنے مضمون ''ساختیاتی نفسیاتی تنقید (ژاک لاکان کے نظریات)'' میں بھی انھی خیالات کی طرف یوں اشارہ کرتے ہیں:

''خواہش کی تسکین عمل وقتی ہوتا اور دال کے مدلول کی طرح مسلسل ملتوی ہوتا رہتا ہے۔ ایک دائمی بے اطمینانی انسان کا مقدر ہے۔ اصل میں خواہش جب لسانی پیرائے میں ظاہر ہوتی ہے تو اس شے کی نوعیت ہی بدل جاتی ہے، جس کی طلب خواہش کرتی ہے۔ اس کی وجہ زبان ہے۔ زبان غیر یا other ہے۔'' (۲۸)

یوں لگتا ہے کہ ''لوگوفوبیا'' کا مرکزی کردار ہی روحانی ارتقا کے نتیجے میں ''خاموشی کا سر'' میں منیر صاحب کی شکل دھار لیتا ہے۔ جہاں دانشوروں کی بہتات ہوجائے وہاں دانشمند خاموش ہو جاتے ہیں۔ جہاں ہر کوئی بولنا چاہے، لگاتار بولنا چاہے، الٹا سیدھا، ٹیڑھا میڑھا، جیسا تیسا بھی بولنا چاہے وہاں جینوئن دانشور چپ سادھ لیتے ہیں۔ وہ منیر صاحب کی طرح اس حقیقت کو سمجھ جاتے ہیں کہ جب آوازیں خود کو دہراتی ہیں تو روح کو کچل دینے والے کھوکھلے پن کو جنم دیتی ہیں۔

منیر صاحب کا شمار ان انسانوں میں ہوتا ہے جنھوں نے عمر بھر اپنی زبان سے وہ شیریں آوازیں پیدا کیں جو سننے والوں کے کانوں میں رس گھولتی تھیں ؛مگر زندگی کے مختلف مراحل سے گزرتے گزرتے وہ سنیاس کے مرحلے تک آ پہنچے۔ جہاں بولنے کی ضرورت ختم ہو جاتی ہے۔ خواہش بھی ختم ہو جاتی ہے۔ جہاں زبان تو کیا ذہن بھی چپ سادھ لیتا ہے۔ منیر صاحب کو Aphasia کا مریض قرار دیا گیا۔ ان کے بارے یہ کہا گیا کہ ان کا ذہن تو ٹھیک کام کر رہا تھا مگر زبان نہیں۔ وہ جیسے سوچنا چاہتے تھے ویسے ہی سوچ رہے تھے مگر بیان نہیں کر پا رہے تھے۔ کیا واقعی ایسا تھا؟ وہ بیان نہیں کر پا رہے تھے یا بیان کرنا ہی نہیں چاہ رہے تھے؟

اس سوال کا جواب منیر صاحب کی زبانی تو نہیں دیا جا سکتا البتہ ان کے ظاہری اعمال سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان کی کیا ذہنی کیفیت تھی۔ منیر صاحب کا روزانہ کی بنیاد پر خاموشی میں گہرا مطالعہ کرنا، مطلب کی دوٹوک بات کرنا، غیر ضروری باتوں سے اجتناب کرنا، ان کا یہ کہنا کہ بے معنی بولنے کا علم کچھ لوگوں کے چپ ہوجانے سے ہوتا ہے۔ خاموش ہو جانے کے بعد بھی منیر صاحب خاموش نہیں ہوئے۔ ان کی مسکراہٹیں بولتی تھیں۔ ان کے اشارے بولتے تھے۔ افسانے کا انجام منیر صاحب کی مسکراہٹ پر ہونا اس حقیقت کی ترجمانی ہے کہ وہ اندر سے پرسکون تھے۔ جو کچھ بھی ہوا ان کی مرضی کے مطابق ہوا۔ منیر صاحب کا طرز حیات انھیں زندگی کے آخری مرحلے میں ایسا ہی منیر دیکھنا چاہتا تھا: روشنی دینے والا۔ روشنی بولتی نہیں، چپ چاپ پھیلتی رہتی ہے۔ روشنی کی زبان خاموشی کی زبان ہے۔ جس کے اردگرد اہل زبان بھی گفتگو سے گریز کرتے ہیں مگر منیر صاحب کے دوست چپ نہیں ہوئے تھے۔ وہ زبان کے ذریعے اپنی اہلیت کا اظہار کرنے پر مجبور تھے اس لیے انھوں نے رفتہ رفتہ منیر صاحب کے پاس آنا گھٹا دیا۔ افسوس منیر صاحب کے دوست نہ شمع بن سکے اور نہ پروانے۔

''خاموشی کا سر'' ناصر عباس نیر کے تیسرے افسانوی مجموعے کا آخری افسانہ ہے۔ نہ جانے انھوں نے اس

افسانے کو آخر ہی پر کیوں رکھا اس بارے راقم کچھ نہیں کہہ سکتا۔ یہ تیسرا افسانوی مجموعہ انھوں نے دنیا کی سب ماؤں کے نام کیا۔ ان ماؤں کے نام جنھیں وہ صرف پالنے والی نہیں بلکہ بہت کچھ جاننے والی مخلوق بھی سمجھتے ہیں۔ نیر کے ہاں انسانی رشتوں سے وابستگی اور تقدس کا ایک خاص احساس ملتا ہے۔ ان کے بیشتر افسانوی کردار اہم انسانی رشتے ہی ہیں۔ ماں، باپ، دادا، بیوی اور بیٹی جیسے رشتے ان کے بیشتر افسانوں کے مرکزی کردار ہیں۔ بچوں، بوڑھوں کے ساتھ ساتھ غیر انسانی مخلوق میں درختوں کے ساتھ محبت اور ہمدردی کا رویہ بھی ان کے ہاں خاص طور پر نظر آتا ہے۔ درخت کٹنے کے درد کو وہ ایسے ہی محسوس کرتے ہیں جیسے کسی انسان کے قتل کو۔ ان کے افسانوں کی کائنات یہی ارضی کائنات ہے جس میں انسان اور انسانیت ہی سب سے زیادہ اہم ہے۔ وہ کسی ماورائی دنیا کا نقشہ نہیں کھینچتے۔ وہ اپنے کرداروں کو اسی دنیا کی مخلوق سمجھتے ہیں جہاں کی وہ ہے۔ البتہ ان کے افسانوں کے کئی کردار ایسے بھی ہیں جنھوں نے اپنے اردگرد مخصوص دائرے کھینچ رکھے ہیں جن سے باہر دیکھنے کی ہمت وہ اپنے آپ میں مفقود پاتے ہیں۔ گو وہ نیر کے اپنے کردار نہیں ہیں؛ مگر ان کے اپنے کردار ان دائروں کو اس وقت توڑنے کوشش کرتے ہیں جب عقائد کی بنیاد پر لاشوں تک کی بے حرمتی کرنے کی کوشش کی جائے۔ نیر کے اپنے کردار کسی کو اپنے دائرے میں داخل ہونے کے لیے مجبور نہیں کرتے، ان کے ساتھ زبردستی والا معاملہ نہیں کرتے بلکہ تہذیب کے دائرے کے اندر رہ کر آزادی کے ساتھ جیتے نظر آتے ہیں۔

فکری اعتبار سے نیر کے افسانے جدیدیت کی نمائندگی کرتے ہیں؛ مگر فنی اعتبار سے مابعد جدیدیت کی۔ ان کے بیشتر افسانوں میں ایک سے زیادہ منی کہانیاں ہیں۔ کثیر الجہت ہونے کے ساتھ ساتھ معنی کی تکثیریت ان افسانوں کا خاصہ ہے۔ یہ افسانے آزاد کلامیہ کی عمدہ مثال ہیں۔ ہر افسانہ ایک نئے جہان کی خبر دیتا ہے۔ ہر افسانہ ایک سے زیادہ تناظرات اور نقطہ ہائے نظر کی گنجائش رکھتا ہے۔ کسی بھی افسانے میں راوی کی سوانح کا نام ونشان تک نہیں ملتا۔ تمام کردار اپنی فکر اور عمل کے معاملے میں آزاد حیثیت کے مالک ہیں۔ بین المتونیت کے تناظر میں چند افسانوں کی تفہیم بہتر طریقے سے کی جا سکتی ہے۔ مجموعی طور پر یہ افسانے کسی ایک فرد کی نہیں بلکہ معاشرے کی نفسیات کی عمدہ نمائندگی کرتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ناصر عباس نیر، خاک کی مہک، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء، ص: ۵۲

۲۔ ایضاً۔ ص: ۱۷

۴۔ ناصر عباس نیر، راکھ سے لکھی گئی کتاب، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء، ص: ۸۹، ۸۸

۵۔ ایضاً۔ص:۹۱

۶۔ ناصر عباس نیر، خاک کی مہک،محولا بالا،ص: ۹۵۔۹۴

۷۔ ایضاً۔ص:۹۶

۸۔ ساجدہ زیدی، انسانی شخصیت کے اسرار و رموز، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۹ء،ص۴۴۶

۸۔ ناصر عباس نیر، خاک کی مہک،محولا بالا،ص: ۱۰۸

۹۔ سیمون دی بووا، عورت، (مترجم) یاسر جواد، لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۱۸ء،ص: ۳۶۷

۱۰۔ ناصر عباس نیر، خاک کی مہک،محولا بالا،ص: ۱۳۴

۱۱۔ ناصر عباس نیر، فرشتہ نہیں آیا، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۷ء،ص: ۸۷

۱۲۔ ول ڈیوراں، انسانی تاریخ کے عظیم ترین ذہن اور نظریات، (مترجم) یاسر جواد، لاہور: نگارشات، ۲۰۱۲ء،ص: ۴

۱۳۔ شہزاد احمد، ابراہم ماسلو اعلیٰ ترین انسانی واردات، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء،ص: ۸۷

۱۴۔ ناصر عباس نیر، فرشتہ نہیں آیا،محولا بالا،ص: ۸۷

۱۵۔ ناصر عباس نیر، راکھ سے لکھی گئی کتاب،محولا بالا،ص: ۲۶

۱۶۔ ایضاً۔ص:۱۱۴

۱۷۔ ایضاً۔ص:۳۳

۱۸۔ ایضاً۔ص:۳۳

۱۹۔ ایضاً۔ص:۱۰۳

۲۰۔ ایضاً۔ص:۱۰۳

۲۱۔ لین یوتانگ، جینے کی اہمیت، (مترجم) مختار صدیقی، اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۱۷،ص:۱۲۳

۲۲۔ ناصر عباس نیر، راکھ سے لکھی گئی کتاب،محولا بالا،ص: ۴۹

۲۳۔ ایضاً۔ص:۷۹

۲۴۔ ایضاً۔ص:۷۶

۲۵۔ کیرول ایس پیرسن، The Hero Within، نیویارک: ہارپرون، ۱۹۸۹ء،ص:۶۹

۲۶۔ ناصر عباس نیر، راکھ سے لکھی گئی کتاب،محولا بالا،ص:۱۱۱

۲۷۔ شہزاد احمد، شوماخر پریشان حالی سے نجات، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء،ص: ۲۲۹

۲۸۔ ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید، کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۳ء،ص:۸۷

آمنہ بی بی
پی ایچ ڈی سکالر، (اردو)
وفاقی اردو یونیورسٹی برائے فنون، سائنس اینڈ ٹیکنالوجی، اسلام آباد
نگران مقالہ: **ڈاکٹر قرۃ العین طاہرہ**
پرنسپل، سٹائم فاؤنڈیشن ڈگری کالج، گجرات

انور مسعود کی شاعری میں طنز و مزاح کا المیّاتی پہلو

Name of Anwar Masood needs no introduction for satire and humor in Urdu language. His creations in humorous and satirical work both in prose and in poems are a great asset of Art and literature. "GHAZLIAT" and poems written during emergent circumstances, on national and international affairs about political and of society, apparently seen diving deep in the sea of laughter but actually when the reader pauses and contemplates, he marvels at the depiction of bleak sorrows and dismal distresses of human life. Every word of his poetry reveals some sufferings of society, which is penned so artistically that brevity and eloquence create an impression of a great writer who is dipping his pen in sacrificing the stream of his heart. Anwar Masood is commonly cold man of street man. He saws his novels and simple thoughts so dexterously. His work always be considered in the top most rank of satirical and humorous poets. His publications are valuable treasure of Urdu literature.

''ہر عہد میں ایک ادیب یا شاعر ایسا ضرور موجود ہوتا ہے جو اپنے وقت کے بقیہ ادیبوں یا شاعروں کو کھا جاتا ہے۔''
یہ بات گو کہ انور مسعود نے غالب، اقبال اور اکبر الہ آبادی کے لیے کہی تھی لیکن حرف بہ حرف سچ خود انور مسعود کے لیے بھی ہوگئی۔ انور مسعود پاکستانی طنزیہ مزاحیہ اردو شاعری اور پنجابی طنزیہ مزاحیہ شاعری کا ایسا درخشاں ستارہ ہیں جن کی جھلملاہٹ میں عصرِ حاضر کے دیگر تمام شعرا کی روشنی ماند پڑ جاتی ہے۔

طنز و مزاح اردو ادب کی مقبول صنف ہے جس میں لکھنے والا ادیب یا شاعر اپنے عہد کے معاشرتی، سماجی، سیاسی اور معاشی معاملات و حالات و واقعات کو ذاتی اور اجتماعی نظریات، تجربات و مشاہدات کی روشنی میں طنز و مزاح کے پردوں میں بیان کرتا ہے تاکہ اصل صورت یا واقعہ افرادِ معاشرہ پر گراں نہ گزرے اور زندگی کے تلخ حقائق اُن کے دل کو آزردہ و شکستہ نہ کریں۔ المیہ الم سے ماخوذ ہے اس سے مراد وہ دکھ و الم ہیں جن کا سامنا ہر انسان کو زندگی میں کبھی کسی ضرورت کی عدم دستیابی، کسی خواہش کی عدم تکمیل یا کسی جذبے کی شکستگی کی صورت میں کرنا پڑتا ہے۔ ضروریات زندگی کا دسترس میں نہ ہونا اور خواہشات کا حسرت کی شکل اختیار کر لینا فرد کی انفرادی اور اجتماعی زندگی میں المیے کو جنم دیتا ہے۔ چلبلے فقروں اور

شوخ وچنچل قہقہوں میں زندگی کے تلخ حقائق کا بیان ہی طنزیہ ومزاحیہ فن پارے کی اہم خوبی ہے۔طنز ومزاح نگار کا اہم منصب معاشرے کی اصلاح ہے۔ایک اعلیٰ طنز ومزاح نگار ہنسی ہنسی میں افراد معاشرے کو نہ صرف ان بنیادی کمزوریوں ،برائیوں اور کج ادائیوں سے آگاہ کرتا ہے جو ان کے لیے انفرادی واجتماعی ،سماجی ومعاشی اور خانگی دکھوں اور المیوں کا باعث بنتے ہیں بلکہ اصلاح یعنی طریقۂ علاج بھی تجویز کرتا ہے،یہی خوبی انور مسعود کی طنزیہ ومزاحیہ شاعری میں بدرجہءاتم موجود ہے۔زندگی کے تلخ والمیاتی حقائق کوطنز ومزاح کی چاشنی میں لپیٹ کر کھلکھلاتی مسکراہٹوں میں بیان کرنا یقیناً انور مسعود کی فنی وفکری اُپج کا منہ بولتا ہے،لکھتے ہیں:

شیرینی مزاح میں اُس کو لپیٹ کر
انور نے طنز کو بھی گوارا بنا دیا[1]

آپ کی پیدائش پاکستان بننے سے تقریباً ۱۲سال پہلے کی ہے۔بارہ سالہ بچے نے پاکستان بنتے دیکھا تو یقیناً ذہن و دل اتنا پختہ تو ہوا ہوگا کہ پاکستان بننے کے خواب کی شدت وحدت کو اپنے بزرگوں اور بڑوں کی باتوں میں محسوس کرسکتا ہو، اپنے بزرگوں کی آنکھوں میں کھلنے والے خوابوں کے کچھ دریچے تو انور مسعود کے وہم وگماں میں کھلتے ہوں گے۔اسی شتابی و بے تابی کے ساتھ آپ نے بڑوں کے ساتھ ''ارض پاک، پاکستان'' میں قدم رکھا۔آزادوطن کی فضاؤں میں آپ کے دل و دماغ میں بھی اُمید، جوش اور حوصلے کے دیے روشن ہوئے تو آپ کے رُوز وشب اس خوابوں کی دھرتی ،آزادی کی بہشت، امیدوں کی جنت ''پاکستان'' میں ترقی کے امید وبیم میں گزرنے لگے۔نومولود وطن میں جہاں تمام ہم وطنوں کو انتہائی سخت انفرادی، سماجی اور معاشی مصائب ومسائل سے گزرنا پڑا وہیں انور مسعود کے بھی اپنی جوانی کے حسین ترین ایام فکرِ روزگار میں بسر ہوئے لیکن ہمت اور حوصلہ سے کام لے کر؛ حالات سے نبرد آزما ہوتے ہوئے آپ نے نہ صرف تعلیم مکمل کی بلکہ عملی میدان میں بھی خود کو باروزگار اور مستحکم کیا۔ایک سچا، ہمدرد اور حساس دل ہمیشہ اپنی ذات پر دوسروں کو فوقیت دیتا ہے یہی خوبی انور مسعود میں بھی تھی ،لہٰذا جب انسان اور انسانیت سے محبت کے پرچار اور اپنے احساسات و جذبات اور مشاہدات وتجربات کے اظہار کے لیے شعر وسخن کو وسیلہ بنایا تو شعر پڑھنے کے متبسم اور منفرد انداز وادا سے جلد ہی عوام الناس میں مقبولیت حاصل کر لی۔طنز ومزاح میں چھپے المیاتی حقائق کے ہمدردانہ اور مصلحانہ بیان نے آپ کو اردو شعر وادب میں ایک ممتاز اور بلند مقام پر فائز کر دیا ہے۔ہر سامع اسے اپنے دل کی آواز اور ہر حاضر اسے اپنی روداد جانتا ہے، انور مسعود خود آگہی کے تمام مراحل سے گزر چکے ہیں:

کھل کے رونے کی فرصت پھر اس کو مل نہ سکی
آج پھر انور ہنسے گا بے تحاشا، دیکھنا[2]

انور کی سرِ بزمِ سخن آئی ہے باری

کیا جانیے یہ شخص ہنسا دے کہ رلا دے[۳]

اب تک آپ کے اردو اور پنجابی کلام کے بہت سے مجموعے چھپ کر قبولیت عامہ حاصل کر چکے ہیں۔ جن میں ''شاخِ تبسم''، ''قطعہ کلامی''، ''غنچہ پھر لگا کھلنے''، ''میلی میلی دھوپ''، ''اک دریچہ، اک چراغ''، ''ہن کی کریئے'' اور ''درپیش'' شامل ہیں۔

برصغیر پاک و ہند کی حکومت اور معاشرت میں انگریز راج کے عملی اقتدار کے ساتھ ہی ہندوستانی تہذیب وتمدن اور عقائد و روایات میں تبدیلی اور نئی تہذیب کی آہٹ جو دھیمے دھیمے سنی جا رہی تھی، اب بھاری بھرکم آوازوں میں بدل چکی ہے پرانی تہذیب کو دیکھنے اور برتنے والے چند نفوس ہی اب باقی ہیں۔ انور مسعود کا شمار بھی اُنھیں چند نادر و نایاب ہستیوں میں ہوتا ہے جنھوں نے آزادی کے خوش رنگ خواب دیکھے جن کے حصول کے لیے انھوں نے اور ان کے بزرگوں نے آگ و خون کے سمندر کو پار کیا۔ انور مسعود کی شاعری کا ایک حصہ انھیں پرانی باتوں اور آخری یادوں پر مشتمل ہے۔ انور مسعود انھیں چند خوابوں کے امین ہیں جو ان کے بزرگوں نے دیکھے تھے اس لیے ان کی شاعری میں قدامت اور ماضی پرستی ملتی ہے۔ اپنی تہذیب وتمدن اور معاشرت سے گہری محبت ملتی ہے۔ انھیں اپنی تہذیب کے ان گم گشتہ اوراق کی تلاش ہے، جو نئی تہذیب کی چکا چوند میں کہیں گم ہوتے جا رہے ہیں۔

انور مسعود جیسا حساس دل جو ارض پاک کی دھوپ چھاؤں کو دل سے لگا کر زندہ ہو اور جس نے اپنے ہم وطنوں سے خوب پیار کیا ہو یقیناً ان کی شاعری میں کھلکھلاتے قہقہے صرف اپنوں کی خوشیوں کے ہی نہیں بلکہ تہہ میں چھپے ان کے غموں اور دکھوں کے بھی غماز ہیں۔ خود انور مسعود کو بھی اپنے مزاح میں آنسوؤں کی نمی کا احساس تھا اسی لیے اپنے قہقہوں کو بارہا آنسوؤں میں ڈوبے ہوئے قہقہوں کا نام دیا ہے۔

دیکھ سب کے قہقہے اشکوں میں ہیں بھیگے ہوئے
دیکھ انور بزم میں ایسے نہ تو اشعار پڑھ[۴]

انور مسعود کے اسی جذبۂ احساس کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر اسلم انصاری لکھتے ہیں:

> انھوں نے اس خیال کو بہت فروغ دیا ہے کہ ہنسی اور قہقہے آنسوؤں کو چھپانے کے لیے ہوتے ہیں۔ انور مسعود ایک طناز سخن طراز ہے جو اپنی معاشرتی صورتحال سے ہر طرح جڑا ہوا ہے۔[۵]

انور مسعود کی شاعری مٹی سے محبت کی شاعری ہے، گھر اور گھروندے کی شاعری ہے۔ ان گھروں کے باسیوں کے دکھوں اور مسائل کے پنڈورہ باکس سے اُمڈتے، گھٹے گھٹے قہقہوں میں آنسوؤں کی شاعری ہے۔

بڑے نمناک سے ہوتے ہیں انور تیرے قہقہے
کوئی دیوارِ گریہ ہے ترے اشعار کے پیچھے[۶]

انور مسعود نے شاعری کی اکثر اصناف میں طبع آزمائی کی ہے۔ ان میں قطعہ، غزل، نظم، ماہیئے، رباعی، تحریف، نظم

وغیرہ شامل ہیں لیکن اظہارِ خیال و بیان کے لیے قطعہ نگاری کو آپ نے بطورِ خاص پسند اور منتخب کیا اور قطعہ گوئی پر مشتمل کتاب ''قطعہ کلامی'' کے نام سے شائع ہو کر مشہور ہو چکی ہے۔ قطعہ میں بات زیادہ موثر انداز میں کی جا سکتی ہے لہٰذا اس سے پہلے بھی طنز و مزاح کے پیشواؤں اور پیروکاروں نے قطعہ کو ہی پسندیدہ قرار دے کر اس میں فن کے خوب جوہر دکھلائے ہیں۔ مشتاق احمد یوسفی ان کے قطعات کی بابت لکھتے ہیں:

> ان کے قطعات کے پہلے تین مصرعے انھیں کی طرح بظاہر بالکل گھریلو اور بے ضرر سے نظر آتے ہیں لیکن چوتھے چلبلے مصرعے میں اچانک ان کی آنکھوں کی ساری شوخی معصوم شرارت پر اتر آتی ہے۔ بڑی سے بڑی اور گھمبیر سے گھمبیر بات کو ایسے ہلکے پھلکے اور دھیمے لہجے میں کہنے کا ہنر جانتے ہیں کہ سننے والا پہلے مسکراتا ہے پھر سوچ میں پڑ جاتا ہے۔ ۷

انور مسعود زماں کے نوحے، مکاں کے مرثیے واہ سے آہ تک کا سفر ''قطعہ'' کی چار سطروں میں ہی طے کر لیتے ہیں۔ طنز و مزاح کا مقصد و منصب بھی یہی ہے کہ لفظوں کے چٹخاروں کا مزا بھی لیا جائے اور تلخ المیاتی حقائق سے سبق بھی حاصل ہو جائے۔ طنز و مزاح کی اہمیت کے بارے میں ڈاکٹر وزیر آغا ''اُردو ادب میں طنز و مزاح'' میں لکھتے ہیں:

> اس میں کوئی شک نہیں کہ طنز سماج اور زندگی کے رستے ہوئے زخموں کی طرف ہمیں متوجہ کر کے بہت بڑی انسانی خدمت سرانجام دیتا ہے کسی دوسری طرف خالص مزاح بھی تو ہماری بجھی ہوئی پھیکی اور بدمزہ زندگیوں کو منور کرتا ہے اور ہمیں مسرت بہم پہنچاتا ہے فی الواقع افادیت کے نقطہ نظر سے دونوں ہمارے رفیق و غم گسار ہیں۔ ۸

انور مسعود نے سماج اور زندگی کے رستے ہوئے زخموں کی طرف مایوسی، قنوطیت اور نا اُمیدی سے توجہ نہیں دلائی بلکہ شوخ لفظوں، شرارتی فقروں اور گدگداتے جملوں سے لبوں کو ہنساتے ہوئے اذہان کو متفکر کیا ہے۔ آپ کے ہاں عوامی و سماجی موضوعات کی بہار ہے جو ندرت خیال میں بندھے جوق در جوق نت نئے اور رنگ برنگے مضامین کی صورت چلے آتے ہیں ساتھ ہی آپ کے طنز و مزاح میں المیاتی عناصر درجہ کمال کو پہنچے ہوئے ہیں یہی وجہ ہے کہ آپ کے کلام میں قہقہہ جتنا بلند ہے؛ دل میں اس کے کرب کا احساس اتنا ہی گہرا ہے۔ ایک مزاح نگار کے فرائضِ منصبی میں شائستگی اور رکھ رکھاؤ کا سبھاؤ بھی شامل ہوتے ہیں۔ دورانِ مکالمہ ایک سوال کے جواب میں کہتے ہیں:

> میرے نزدیک مزاحیہ شاعری کا اصل سرچشمہ دردمندی ہے، قہقہہ بھی ناہمواریوں اور بے اعتدالیوں پر کڑھتی ہوئی دلسوزی کا ایک روپ ہے اور ایک صحت مند رویہ ہے۔ ایک سچے مزاح نگار کو میں مکئی کی طرح سمجھتا ہوں، جلنے لگتی ہے تو کھلکھلا اٹھتی ہے جس شگفتگی میں شائستگی شامل نہ ہو میرے نزدیک کسی اعتبار کی حامل نہیں۔ شائستگی کا فقدان ہی مزاح کو ہزل بنا دیتا ہے۔ ہجو، تمسخر اور پھکڑ پن وغیرہ ہزل ہی کی مختلف کریہہ صورتیں ہیں۔ ایسی شاعری بدمذاقی، بے ہودگی اور سوقیانہ پن کا مظاہرہ ہے اور غیر صحت مندانہ روش ہے، افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ لوگوں نے مزاح کو مذاق سمجھ رکھا ہے حالانکہ اس کے پس منظر میں گھنی سنجیدگی کارفرما ہوتی ہے۔ ۹

انور مسعود آدم سے آدمیت کا تقاضا کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں اگر انسان عبرت حاصل کرنا چاہے تو شکستہ و

بوسیدہ عمارتوں سے بھی اپنے لیے سبق حاصل کرسکتا ہے لیکن افسوس کہ قوم میں ایسا نہ ہوسکا۔

اجڑا سا وہ نگر کہ ہڑپہ ہے جس کا نام
اس قریۂ شکستہ و شہرِ خراب سے
عبرت کی اک چھٹانک برآمد نہ ہو سکی
کلچر نکل پڑا ہے منوں کے حساب سے[10]

انور مسعود نے مزاح کے تمام حربوں سے بخوبی کام لیا ہے ان کی شاعری میں تحریف، مکالماتی مزاح، لفظی بازی گری، تقابل و تضاد، واقعاتی مزاح، کرداری مزاح، محاورات، ضرب الامثال کے استعمال کے عمدہ نمونے موجود ہیں۔ مکالماتی مزاح کے ذریعے آپ نے اپنے جذبات واحساسات کو معاشرے کے کرب میں سموکر المناک صورت میں پیش کیا ہے۔ عصر حاضر میں بے حسی اور لاپروائی اس قدر بڑھ چکی ہے کہ قریبی اور سماجی رشتوں میں، رشتوں کو جوڑنے کے لیے دھاگے کا نہیں چھونے کے لیے سوئیوں کا ہونا انسانوں کا زندہ المیہ بن چکا ہے۔ قریبی رشتے راحت ساماں کم اور تکلیف رساں زیادہ بن چکے ہیں۔ آپ اسی المیے کی ترجمانی ان پرسوز الفاظ میں کرتے ہیں:

اُسے اس وقت فوری طور پر درکار تھا دھاگا
محلے کی دکاں تک اس غرض کے واسطے بھاگا
دکاں والے نے پوچھا آپ کو کیا چاہئے بھائی
طلب کس چیز کی میری دکاں پر آپ کو لائی
کہا آقا مجھے درپیش اک کار مرمت ہے
اور اس کے واسطے رشتے کی ہنگامی ضرورت ہے
اسی کی کھوج میں نکلا ہوں آقا آج میں گھر سے
اگر موجود ہے رشتہ اٹھا لاؤ نا اندر سے
دکاں والا بہت جلد اس کی فرمائش بجا لایا
اٹھا اور اک سوئیوں سے بھرا پیکٹ اٹھا لایا[11]

صورت واقعہ سے مزاح پیدا کرنا انور مسعود کا محبوب عمل ہے۔ واقعات کی تصویر کشی شاعری میں کرنا مشکل فن ہے کہ اصل واقعہ بھی قائم رہے اور مزاحیہ طنزیہ صورت بھی پیدا ہو جائے اس کے لیے گہرے مشاہدے اور فکر و خیال کی بلندی کے علاوہ کثرت ذخیرہ الفاظ کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ انور مسعود اردو، پنجابی، فارسی اور انگریزی پر عبور رکھتے ہیں جس کی وجہ سے ذخیرہ الفاظ اور زبان و بیان پر قدرت ان کے جذبات کو فنی و شعری محاسن بخوبی عطا کرتی ہے۔ انور مسعود کے کلام میں مزاح کے حربوں میں تقابل و تضاد کا حربہ بھی نہایت دلچسپ اور خوب صورت انداز میں ملتا ہے۔ اردو زبان کی بے قدری

اس تضاد میں ظاہر ہے۔

کہا اس نے اردو مجھے آ گئی ہے
بہت ٹھیک جملے بنائے ہیں میں نے
مجھے ایک پانی کا لقمہ پلا دو
پلاؤ کے دو گھونٹ کھائے ہیں میں نے[۱۲]

''لفظی بازی گری'' مزاح کا ایک آزمودہ و کامیاب حربہ ہے اور اس کو ہمیشہ طنزیہ و مزاحیہ ادب میں پذیرائی ملی ہے۔ انور مسعود کے ہاں بھی سیاسی، سماجی، معاشرتی، اور معاشی بدحالیوں اور تنزلی کو لفظی الٹ پھیر سے مزاح کے پردے میں بیان کیا گیا ہے۔ جمہوری الیکشن کے بارے میں کہتے ہیں:

ووٹوں سے کہ نوٹوں سے کہ لوٹوں سے بنے ہیں
یہ راز ہیں ایسے جنھیں کھولا نہیں کرتے
جمہوریت اک طرز حکومت ہے کہ جس میں
اندر کی جو باتیں ہیں ٹٹولا نہیں کرتے[۱۳]

آج کے معاشی نظام میں جہاں آمدنی سے خرچ زیادہ ہے۔ ضروریاتِ زندگی کے بل ادا کرتے کرتے مہینے بھر کی تنخواہ مہینے کے آخر تک نہیں پہنچتی۔ اس کیفیت کو انور مسعود جیسا دردمند دل ہی سمجھ سکتا ہے۔ غریب کے دل پر بلوں کی چوٹوں کا حال یوں بیان کرتے ہیں۔

جو چوٹ بھی لگی ہے وہ پہلی سے بڑھ کے تھی
ہر ضرب کربناک پہ میں تلملا اٹھا
پانی کا، سوئی گیس کا، بجلی کا، فون کا
بل اتنے مل گئے ہیں کہ میں بلبلا اٹھا[۱۴]

آزاد اور پابند نظم دونوں میں انور مسعود کا کلام ان کی تخلیقی قابلیت و اہلیّت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ طنز و مزاح کے پیرائے میں بیان کردہ حقائق معاشرے میں ہونے والی ایسی کج روّیوں کا آئینہ ہیں جن کا سامنا صرف طنز و مزاح کی شبیہ میں ہی کیا جائے تو قابل قبول ہوگا ورنہ ایسا قبیح چہرہ معاشرے کی صورت پر ایک دھبہ ہے۔ ہمارے معاشرے میں قانونی و عدالتی نظام کی خامیاں انور مسعود نے لیلیٰ کی ماں سے قیس کے لیے بددعاؤں کی صورت بیان کی ہیں۔ نظم میں لیلیٰ کی ماں قیس کو بددعائیں نہیں دیتی بلکہ عدالتی نظام کی حقیقت اور پستی کی قلعی کھولتی ہے۔

میری لیلیٰ کو ورغلاتا ہے

تیرا مردہ، خدا خراب کرے
سوکھ جائے تو بید کی مانند
ترے نصیب نہ ہوں ہرے
تو گرفتار ہو شبے میں کہیں
کوئی ترا اعتبار نہ کرے
تو ڈکیتی میں دھر لیا جائے
دوسروں کے کیے بھی تو ہی بھرے
کسی تھانے میں ہو تری چھترول
تجھ پہ جھپٹیں سپاہیوں کے پرے[۱۵]

طنز ومزاح نگار، طنز ومزاح نگاری سے عمل جراحی کا کام لیتا ہے اور معاشرے کے ناسوروں کو ہنستے کھیلتے زمانے کے سامنے پیش کر کے اصلاح کا مشورہ دیتا ہے، علاج تجویز کرتا ہے تا کہ شدید دُکھ محسوس کیے بغیر بیماری کی سنگینی کا پتہ بتایا جا سکے؛ جس طرح معاشرے کے جسم پر ناسوروں کی کمی نہیں اسی طرح انور مسعود کے ہاں ان کے بیان کے لیے موضوعات کی کمی نہیں۔ وہ ایک ماہر خیاط کی طرح ہر بخیہ کھولتے ہیں۔ معاشرے کو دکھاتے ہیں اور پھر اسے سی دیتے ہیں لیکن اس تکلیف دہ عمل سے پہلے وہ خود گزرتے ہیں پھر معاشرے کو اس درد کا احساس دلاتے ہیں۔ مشتاق احمد یوسفی ایک مزاح نگار کے منصب کو ایسے ہی بیان کرتے ہیں ان کے مطابق:

> عمل مزاح اپنے لہو کی آگ میں تپ کر نکھرنے کا نام ہے۔ لکڑی جل کر کوئلہ بن جاتی ہے اور کوئلہ راکھ لیکن اگر کوئلے کے اندر کی آگ باہر کی آگ سے تیز ہو تو پھر وہ راکھ نہیں بنتا ہیرا بن جاتا ہے۔[۱۶]

ادب کا زندگی سے گہرا تعلق ہے۔ ادبا و شعرا فرد کی معاشرتی و سماجی زندگی پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ یہ حساس دل اور زیرک لوگ ماحول میں کجیوں اور خامیوں کا ادراک کر کے معاشرے کو نہ صرف سیدھی راہ پر لانے کا کام کرتے ہیں بلکہ معاشرے میں موجود اچھائیوں پر افراد معاشرہ کو سراہتے اور ان کی تعریف و دلجوئی کا فریضہ بھی انجام دیتے ہیں۔ ادب و فن پر زندگی کے اثرات کے بارے میں مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:

> شاعر جو کچھ کہتا ہے اس میں شک نہیں کہ اپنی ایک اندرونی اُپج سے مجبور ہو کر کہتا ہے جو بظاہر انفرادی چیز معلوم ہوتی ہے لیکن دراصل یہ اپج ان تمام خارجی حالات و اسباب کا نتیجہ ہوتی ہے جس کو مجموعی طور پر تمدن یا ہیئت اجتماعی کہتے ہیں۔ شاعر کی زبان الہامی زبان مانی گئی ہے۔ مگر یہ الہامی زبان در پردہ زمانہ اور ماحول کی زبان ہوتی ہے۔[۱۷]

انور مسعود کا کلام ان کی اندرونی محبت اور بیرونی احساس کا ترجمان ہے۔ انور مسعود عوام کے نمائندے ہیں، عوام کی زبان بولتے ہیں اور خود کو سمجھتے بھی عوامی آدمی ہیں۔ اس لیے عوام کا دکھ اور تکلیفیں ان سے چھپی نہیں ہیں۔ عوام میں رہ کر

عوام کا کرب نہ صرف سہتے ہیں بلکہ المناک حقیقت کے بیان سے خود آگاہ بھی ہیں۔ اپنے نظریۂ طنز ومزاح کے المیاتی پہلو کے بارے میں لکھتے ہیں:

میرے قہقہے نچوڑے جائیں تو ان میں سے آنسو ٹپکنے لگتے ہیں۔ میرا حال بادل کا سا ہے جب اس میں بجلی چمک جائے تو مسکراتا ہوا لگتا ہے اور جب برسنے لگے تو روتا ہوا لگتا ہے۔[۱۸]

اپنے اسی اسلوب کو نظم کے پیرائے میں بھی بیان کیا ہے:

تیرا رنگِ مزاح بھی انور
ایک اسلوبِ آہ و زاری ہے[۱۹]

طنز ومزاح معاشرے کے لیے اسی صورت میں قابل قبول ہوتا ہے کہ اس میں اصلاح معاشرہ کا کام دردمندی اور ہمدردی سے ہوتا ہوا محسوس ہو؛ اسی طرح طنز وظرافت کی تخلیقات میں ایک زیرلب مسکراہٹ کا جاری رہنا بھی کامیاب ظرافت نگاری ہے کہ قاری پڑھتا بھی جائے اور خود کو ہلکا پھلکا بھی محسوس کرتا جائے اور سوچنے پر مجبور بھی ہو جائے۔ ظرافت کی یہی خوبی انور مسعود کی مذاق ومزاج کی روح رواں ہے، ساتھ ہی تہذیب ومعاشرت سے گہری محبت کا احساس ان کی شاعری میں آبِ رواں کی مانند ہے۔ کسی بھی معاشرے کا ایک طاقتور رخ اس کے دیہات کا ماحول ہوتا ہے دیہات کی مٹی سے جڑے لوگ ہمیشہ مٹی سے جڑے رہنا پسند کرتے ہیں۔ یہی کیفیت انور مسعود کی بھی ہے لیکن نئی تہذیب کے پھندے اب انسانوں کو یوں جکڑے ہوئے ہیں کہ پرانی تہذیب کی تصنع سے پاک، سادہ اور سچی زندگی راس نہیں آ رہی۔ اب خالص دودھ اور دیسی گھی کی حاجت نہیں رہی۔ پرانی اقدار نہیں تو تہذیب بھی ختم ہوئی، معاشرے میں تہذیب ختم تو پھر احساس بھی ختم ہوتا جا رہا ہے۔ یہی بے حسی رشتوں کے تقدس کو پامال کر رہی ہے۔ وہی فرد جو گھر کا ستوں سائبان چھت ہوا کرتا تھا جس کے رعب ودبدبے نے تمام رشتوں کو اصولوں، نظم وضبط اور احترام وتقدس کی ڈوری سے باندھ رکھا تھا، اب اس کی حالت کچھ ایسی ہوگئی ہے۔

بھینس رکھنے کا تکلف ہم سے ہو سکتا نہیں
ہم نے سوکھے دودھ کا ڈبا جو ہے رکھا ہوا
گھر میں رکھیں غیر محرم ملازم کس لیے
کام کرنے کے لیے ابا جو ہے رکھا ہوا[۲۰]

ذرا سا سونگھ لینے سے بھی انور
طبیعت سخت متلانے لگی ہے
مہذب اس قدر ہو گیا ہوں

کہ دیسی گھی سے بو آنے لگی ہے[۲۱]

تحریف نگاری، طنز ومزاح میں کلیدی صورت اختیار کر چکی ہے۔ بہت سے شعراء نے اسے ایک حربے کے طور پر کامیابی سے برتا ہے۔ انور مسعود نے بھی اسے سماجی برائیوں کے خلاف ایک ہتھیار کے طور پر نہایت عمدگی سے استعمال کیا ہے اور مشہور ومقبول شعروں اور مصرعوں میں عصر حاضر کے واقعات ومسائل کو نہ صرف برجستگی اور پختگی سے برتا ہے بلکہ اپنی قدرت کلامی اور لفظوں کے موزوں ومناسب استعمال سے صورت حال کے منقش نقش بنائے ہیں۔ خاص طور پر قدیم وجدید تہذیب کے تصادم سے پیدا شدہ حالات، اثرات اور اس کے تقاضوں کے بیان میں آپ نے تحریف نگاری کے اعلیٰ نمونے تخلیق کیے ہیں۔

نئی تہذیب آئی تو نئے فتنے اور نئی سہولتوں کے عذاب بھی ساتھ لائی۔ لوگوں کو آسائشوں کا عادی بنا کر ان کی انفرادی قوتوں کو سلب کر لیا گیا ہے، جدید دور میں برق اور برقی آلات نے جہاں بے شمار آسانیاں فراہم کی ہیں وہیں انسان کو آرام پسند اور سست بھی بنا دیا ہے۔ موسم کی سختیاں بے خطر سہنے والا انسان اب نئی تہذیب میں اتنا نازک مزاج ہو گیا ہے کہ برقی آلات کے بغیر کارِ زندگی کو بالکل ناممکن جانتا ہے۔ بجلی کا آنا جانا زندگی کو متحرک اور مفلوج بنا کر رکھ دیتا ہے۔ برقی نظام میں ذرا سی بندش یا تعطل اب حضرت انسان کی آسائش وراحت میں بہت بڑا خلل پیدا کر دیتی ہے جو یقیناً آج کے انسان کا ایک بڑا المیہ ہے۔ انور مسعود نے تحریف نگاری کے ذریعے اس المیہ کو بظاہر دلچسپ اور مزاحیہ انداز میں بیان کیا ہے:

پنکھے کی دبی نبض چلانے کے لیے آ
کمرے کا بجھا بلب جلانے کے لیے آ
جدائی ہے اگرچہ ترا ملنا
آ پھر سے مجھے چھوڑ کے جانے کے لیے آ[۲۲]

تشبیہات ومحاورات کے استعمال سے دلچسپ صورتحال پیدا کرتے ہوئے دل کی اداسی کو بجلی کی لوڈ شیڈنگ کی سیاہی پر تشبیہ دے کر کہتے ہیں:

کچھ نہ پوچھو اداس ہے کتنا
کتنا سہما ہوا سا رہتا ہے
دل پہ سایہ ہے لوڈشیڈنگ کا
شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے[۲۳]

جدید تہذیب نے ضروریات کو بڑھاوا دیا لیکن آدمی کا المیہ دیکھیے کہ آمدن نہ بڑھ سکی؛ لہٰذا ناجائز ذرائع آمدن بھی دخل درمعاشرہ ہوئے۔ نفسانفسی کی دوڑ میں خواہشوں کی تکمیل کے لیے جرائم میں بھی اضافہ ہوا۔ ملاوٹ، ناپ تول میں کمی، زیادہ سے زیادہ منافع کمانے کی دھن، حلال وحرام کے تفرقہ کو بھلا بیٹھی:

یہی اندازِ دیانت ہے تو کل کا تاجر
برف کے باٹ لیے دھوپ میں بیٹھا ہو گا[۲۴]

عدل کی عمارت ناانصافی کی بنیاد پر کھڑی تھی، سواس میں محکمۂ پولیس نے بھی خوب ہاتھ رنگے۔ پولیس کی بددیانتی، رشوت خوری اور جرائم کی پشت پناہی نے معاشرتی نظام تباہ کیا تو دوسری طرف ان پر سے بے بس، مجبور عوام کا اعتبار بھی اٹھ گیا۔ ساتھ ہی رشوت خوری کے ناسور کا المیہ بھی معاشرے کے رگ وپے میں سرایت کر گیا۔

آپ بے جرم یقیناً ہیں مگر یہ فدوی
آج اس کام پہ مامور بھی، مجبور بھی ہے
عید کا روز ہے کچھ آپ کو دینا ہوگا
رسمِ دنیا بھی ہے، موقع بھی ہے، دستور بھی ہے[۲۵]

پولیس جا و بے جا عوام کو تنگ کرتی ہے۔ پولیس کا ہے فرض مدد آپ کی، ان کا نعرہ ہے لیکن شعار اس کے برعکس ہے۔ اس افسر شاہی اور من مانی پر غالب کی زمین میں انور مسعود لکھتے ہیں:

میں نے کہا کہ آپ نے روک لیا ہے کیوں ہمیں
اس نے کہا تم ایسی بات اپنی زبان پہ لائے کیوں
تم تو ہو صرف آدمی، ہم ہیں پولیس کے آدمی
بیٹھے ہیں رہ گزر پہ ہم، کوئی گزر کے جائے کیوں[۲۶]

غالب نے کہا تھا:

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو[۲۷]

انور مسعود عصرِ موجود کے بے حس رویوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

اس وقت وہاں کون دھواں دیکھنے جائے
اخبار میں پڑھ لیں گے کہاں آگ لگی تھی[۲۸]

محکمانہ غفلت، بے نیازی، کام چوری، رشوت ستانی، ناانصافی ہمارے اداروں کا امتیازی نشان بن چکی ہے، جس کا احساس انور مسعود کے ہاں کافی پختہ صورت میں نظر آتا ہے۔ سرکاری محکمے اور ان کے افسران کسی بھی ملک میں محنت عظمت کی دلیل سمجھے جاتے ہیں لیکن اگر یہی محکمے کام چوری پر کمر کس لیں تو پھر ملک کا سرکاری نظام اپنی صورت آپ میں ایک المیہ بن کر رہ جاتا ہے۔

سرکاری دفاتر میں کسی بھی کام کے لیے پہلا واسطہ کلرک بابو سے پڑنا لازم ہے اور کلرک بابو کی کام چوری، نااہلی اور

رشوت خوری دورِ غلامی کی یاد اور سوغات کی طرح آزادی کے ساتھ ہی ہمارے معاشرے میں چلی آئی ہے۔ ایک طرف غریب بے بس عوام ہیں جو اپنے کاموں کے لیے سرکاری دفتروں کے چکر لگاتے رہتے ہیں اور دوسری طرف کلرک بابو ہیں جو ان بیچاروں کو چکر دیتے نہیں تھکتے۔ انور مسعود نے اپنے کلام میں متعدد مرتبہ اس صورتِ حال کا تذکرہ بھی نہایت دردمندی سے کیا ہے۔

کلرکوں سے آگے بھی افسر ہیں کتنے
جو بے انتہا صاحبِ غور بھی ہیں
ابھی چند میزوں سے گزری ہے فائل
مقاماتِ آہ و فغاں اور بھی ہیں[۲۹]

کلرک کی کام چوری اور بیکاری کی عادت پر طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں:

اے بندۂ مزدور نہ کر اتنی مشقت
کاندھے پہ تھکن لاد کے کیوں شام کو گھر آئے
جا کر کسی دفتر میں تُو صاحب کا ہنر دیکھ
بیکار بھی بیٹھے تو وہ مصروف نظر آئے[۳۰]

اسلام میں شراب کی مانند جھوٹ کو بھی ام الخبائث کہا گیا ہے لیکن ہمارا المیہ ہے کہ ہمارے معاشرے میں جھوٹ ایک اجتماعی خصلت بن چکا ہے۔ جھوٹ کی عادت فرد اور معاشرے دونوں کو تباہ کر دیتی ہے۔ انور مسعود کو اس حقیقت کا ادراک ہے۔ اس المیہ پر طنزیہ چوٹ کرتے ہیں:

یہی تو ہے بڑی خوبی ہماری
کہیں اس ملک میں رشوت نہیں ہے
اور اس سے بڑھ کے ہے اک اور خوبی
کسی کو جھوٹ کی عادت نہیں ہے[۳۱]

معاشرتی روایات و اقدار کا جنازہ تو نئی تہذیب نے نکالا ہی ہے اب مہنگائی کی وجہ سے بھی ایک طرف ایسے میزبان ہیں کہ جو مہمان کی آمد کو برکت نہیں زحمت سمجھتے ہیں تو کچھ مہمان ہیں جو مہذب طریق مہمان داری سے بے بہرہ، میزبان کے لیے آزمائش بنے رہتے ہیں:

اس طرح کر رہا ہے حقِ دوستی ادا
اس کا خلوص ہے مجھے حیراں کیے ہوئے
مدت سے ہے اناج کا دشمن بنا ہوا

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے[۳۲]

دوسری طرف بدتہذیبی، بداخلاقی قوم کے مزاج کا حصہ بن چکے ہیں کہ راہ ورسم اور تعلقات رکھنا، مہمان کی پرسش، مہمان داری سب پستی کا شکار ہیں۔ اخلاقی اقدار کی پستی کو جدید تہذیب کے پس منظر میں یوں بیان کرتے ہیں:

ہزار حیف کہ بجلی چلی گئی ورنہ
جو ہے رواج وہی ہم بھی ہو بہو کرتے
لگا کے ٹیلی ویژن پورے والیوم کے ساتھ
یہ آرزو تھی کہ مہمان سے گفتگو کرتے[۳۳]

سماجی برائیاں انور مسعود کے احاطہ قلم سے باہر نہیں جاسکتیں۔ ان پر تنقید کر کے انور مسعود جیسا حساس دل صرف اور صرف قوم کی اصلاح چاہتا ہے لیکن معاشرے میں عموماً ایسے لوگوں کو پسند نہیں کیا جاتا جو آئینے بیچتے ہوں۔ وہ اس حقیقت سے خود آگاہ وآشنا ہیں اسی تناظر میں کہتے ہیں:

اتنی اچھی بھی نہیں سماجی تنقید
بند ہوجائے نہ انور ترا حقہ پانی[۳۴]

اقدار میں جدت طرازی، ثقافت اور کلچر میں آزاد خیالی، لبرل ازم اور روشن خیالی صرف اغیار کے اوچھے ہتھکنڈے ہیں جن کے ذریعے ہماری نوجوان نسل کو تہذیب کے نام پر بدتہذیب اور ترقی کے پردے میں بے پردگی اور بے حیائی کا درس دیا جارہا ہے۔ انور مسعود جیسے دوراندیش غیر قوم کی چالوں کو یوں بے نقاب کرتے ہیں:

خدا اہلِ ثقافت سے بچائے
کہ باتیں وہ نرالی کہہ رہے ہیں
جسے میں کہہ رہا ہوں بے حیائی
اسے وہ روشن خیالی کہہ رہے ہیں[۳۵]

ایک مفکر کا قول ہے کہ تم مجھے تعلیم یافتہ مائیں دو میں تمھیں تعلیم یافتہ قوم دوں گا، جس طرح اک تعلیم یافتہ ماں قوموں کو ترقی یافتہ بنادیتی ہے اسی طرح عورت کی روشن خیالی قوموں، نسلوں کو برباد کردیتی ہے۔ بنیادوں کو کھوکھلا کرنے کے لیے سرنگوں میں بارود بھرنے کی ضرورت نہیں۔ معاشرے میں روشن خیال اور آزادی رائے کے منفی ہتھکنڈوں کے بیج ڈال دیں پھر فتنہ فساد دیکھئے۔ اسی پر انور مسعود لکھتے ہیں:

چھوڑ دینا چاہیے خلوت نشینی کا خیال

وقت بدلا ہے تو ہم کو بھی بدلنا چاہیے
یہ بھی کیا مردوں کی صورت گھر میں ہی بیٹھے رہیں
عورتوں کی طرح باہر بھی نکلنا چاہیے[۳۶]

نئی نسل کی مغرب سے محبت بھی ایک عارضہ جان کی طرح ہے جو ہے مشرقیت کے جسم کا روگ بنتا جا رہا ہے۔ نوجوان نسل کی روشن خیالی اور بڑھتی فیشن پرستی امت کو راہ سے گمراہ کر رہی ہے اس المناک حقیقت کا بیان بڑے موثر انداز میں کرتے ہیں:

طرزِ لباس تازہ ہے اک شکلِ احتجاج
فیشن کے اہتمام سے کیا کچھ عیاں نہیں
یہ لڑکیوں کو شکوہ ہے کیوں لڑکیاں ہیں ہم
لڑکوں کو یہ گلہ ہے وہ کیوں لڑکیاں نہیں[۳۷]

معاشرے میں جب معکوس نظام شروع ہوتا ہے تو حقوق میں بھی توازن نہیں رہتا۔ معاشرے میں جگہ جگہ غیر مساوی تقسیم ڈیرے ڈال لیتی ہے۔ معاشی پگڈنڈیوں پر غریب لڑکھڑاتا ہے، گرتا ہے لیکن امیر حاکم بن کر مذاق اڑاتا ہے انور مسعود کا قلم اس سماجی ناانصافی سے نا آشنا نہیں۔

کل قصائی سے کہا اک مفلس بیمار نے
آدھ پاؤ گوشت دیجئے مجھ کو یخنی کے لیے
گھور کر دیکھا اسے قصاب نے کچھ اس طرح
جیسے اس نے چھیچھڑے مانگے ہوں بلی کے لیے[۳۸]

انور مسعود محنت کی عظمت کے قائل ہیں، اسی لیے نوجوانوں کو محنت اور جہدِ مسلسل کا درس دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک نوجوانوں کی سستی معاشی بدحالی کی نشانی ہے اور اگر کوئی مہنگائی کا رونا روئے تو اصل میں اسے اپنی کاہلی اور کام چوری اور کھیل تماشوں پر رونا چاہیے آج کے جوانوں کا المیہ بیان یوں کرتے ہیں:

جو کہتے ہیں کہ مہنگے ہو گئے ہیں
مٹن اور دال اور آٹا وغیرہ
ذرا ان کے مشاغل بھی تو دیکھو
پتنگیں، ڈور، بو کاٹا وغیرہ[۳۹]

کسی بھی قوم کے ذوق اور تہذیب کا ایک معیار اس کے فنون لطیفہ کے تئیں صحت مند اور ترقی یافتہ نظریہ بھی ہے۔ آرٹ، موسیقی، فنونِ لطیفہ ہماری ثقافت کا حصہ ہیں۔ فنونِ لطیفہ سے متعلق انور مسعود کا شعور قابلِ تعریف ہے۔

انور مسعود اپنے معاشرے میں ثقافت کی تنزلی پر فکر مند ہیں۔ وہ بغیر سر تال کی موسیقی سے نالاں ہیں۔ موسیقی جواب صرف جھومنے اور بے ہنگم چیخ پکار بن کر رہ گئی ہے اس پستی کا شکار صنف موسیقی کی انور مسعود ایسے دلچسپ الفاظ میں تصویر کشی کرتے ہیں کہ مزاح بھی اپنا رنگ دکھاتا ہے اور طنز بھی دعوت فکر دیتا ہے:

کوئی سنگر جس طرح اپنا ہلاتا ہے بدن
آپ بھی اپنا بدن ویسے ہلاتے جایئے
قوم کو کیسا تھرکتا مشغلہ سونپا گیا
گیت گاتے جایئے تالی بجاتے جایئے[۴۰]

انور مسعود میں عصری شعور و ادراک ان کے کلام میں حالاتِ حاضرہ پر تبصروں کی صورت جا بجا نظر آتے ہیں۔ حالاتِ حاضرہ پر آپ کے قطعات ملکی روز ناموں میں سال ہا سال سے شائع ہو رہے ہیں۔ جو ایک طرف اردو طنز و مزاح کے میدان میں ان کی کاملیت و مقبولیت کا ایک ثبوت ہیں تو دوسری طرف ملکی اور بین الاقوامی معاملات، سیاست، جمہوریت پر آپ کی گہری نظر کے غماز ہیں۔ ملکی معاملات کو دیکھیں تو آپ اس حقیقت سے بخوبی آشنا ہیں کہ فرقہ بندی، تفرقہ، نفاق سب نے مل کر معاشرے کی جڑوں کو کھوکھلا کر دیا ہے۔ معاشرے میں دین دار تو بہت ہیں لیکن ایک دین نہیں ہے۔ اسی نفاق اور تفرقہ کا نتیجہ ہے کہ ہمارا ملک ابھی تک چاند عید کی شہادتوں کے تقاضوں پر متفق نہ ہو سکا اور پاکستان جیسے ملک میں بعض اوقات چار چار عیدیں ہوئیں۔ اس میں کچھ تعلق تو طاغوتی قوتوں کا نظر آتا ہے لیکن ساتھ ہی آستین میں چھپے سانپوں کا خدشہ بھی موجود رہتا ہے۔ ہمارا المیہ یہ ہے ہم کہ اب تک دنیاوی ترقی میں اسقدر سست رفتار ہیں کہ چاند کی شہادت تک کا مسئلہ حل نہ کر سکے اور دوسری طرف غیر قوم چاند کو فتح کر کے اب مریخ پر جانے کی جستجو میں ہے۔

چاند کو ہاتھ لگا آتے ہیں اہلِ ہمت
ان کو یہ دھن ہے کہ اب جانبِ مریخ بڑھیں
ایک ہم ہیں کہ دکھائی نہ دیا چاند ہمیں
ہم اسی سوچ میں ہیں عید پڑھیں یا نہ پڑھیں[۴۱]

عصرِ حاضر کے نئے فتنوں میں جہاں مسلمانوں کا وجود دیگر اقوام کے لیے نا قابلِ قبول ہے۔ وہ کبھی جنگ، کبھی اقتصادی ترقیوں اور کبھی جبری قبضوں سے مسلمانوں کو ختم کر رہی ہیں اسی طرح کچھ پڑھے لکھے حربے بہبودِ آبادی کے تناظر میں خاندانی منصوبہ بندی کے ذریعے بھی جاری ہیں۔ انور مسعود ایک رمز شناس کی طرح اس سازش سے آشنا ہیں اور ادبی و فنی محاسن مثلاً واقعہ نگاری اور تضمین کے حسین امتزاج سے وہ عالمی طاقتوں کے ہتھکنڈوں کا پردہ یوں فاش کرتے ہیں:

شعبہ ضبطِ ولادت کا یہ مقصد ہے فقط

دل گرفتہ، غمزدہ، آزردہ جاں کوئی نہ ہو
''پڑیئے گر بیمار تو کوئی نہ ہو تیماردار''
اور اگر مر جایئے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو[۴۲]

کل اک بچوں کی مجلس میں کہا اک شوخ بچے نے
ہماری تاک میں دشمن بڑے ہوشیار بیٹھے ہیں
عزیزو، ساتھیو! منصوبہ بندی کے زمانے میں
غنیمت ہے کہ ہم صورت یہاں دو چار بیٹھے ہیں[۴۳]

عہدِ حاضر کے دیرینہ مسائل میں سے ایک مسئلہ صحت کا بھی ہے۔ پاکستان جیسے ملک میں صحت، تعلیم خوراک کا فقدان تو ایک المیہ بن ہی چکے ہیں، لہٰذا بنیادی ضرورتوں میں صحت کا مسئلہ اب آخری درجوں میں جگہ پانے لگا ہے۔ مادی ضروریات سے نبرد آزما ہوتا انسان جب بیمار ہو کر مجبوراً کسی حکیم، طبیب یا ڈاکٹر کے پاس جاتا ہے تو پھر مسیحا بن کر لوٹنے والا اپنی فیس کے ساتھ اپنی ڈسپنسری سے دوائیوں کی فروخت کے لیے ایک لمبا نسخہ تجویز کرتا ہے۔ جس کا حاصلِ مقصد مریض کی صحت نہیں بلکہ ڈاکٹر کی ذاتی دولت میں اضافہ ہوتا ہے، اسی المیے کا ادراک کرتے ہوئے بصورت قصہ ڈاکٹر کے مکروفریب کا حال دلچسپ صورت میں بیان کرنا انور مسعود کا ہی کمال ہے۔

اک ڈاکٹر سے مشورہ لینے کو میں گیا
ناسازیِ مزاج کی کچھ ابتداء کے بعد
کرنے لگے وہ پھر مرا طبی معائنہ
اک وقفہ خموشی صبر آزما کے بعد
ضرباتِ قلب و نبض کا جب کر چکے شمار
بولے اپنے پیڈ پہ کچھ لکھ لکھا کے بعد
ہے آپ کو جو عارضہ وہ عارضی نہیں
سمجھا ہوں میں تفکر بے انتہا کے بعد
لکھا ہے اک نسخہ اکسیر و بے بدل
لیجئے نمازِ فجر سے پہلے یہ کیپسول

کھائیں یہ گولیاں بھی نمازِ عشاء کے بعد

سیرپ کی اک ڈوز بھی لیجئے گا نہار منہ[۴۴] الخ

ان کی نظم ''سائیڈ افیکٹس'' بھی طبیب کی مریض کو انتباہ کی ایک پیار بھری دھمکی کی ایک صورت ہے۔

پاکستان کو اندرونی سازشوں کا اول دن سے ہی سامنا تھا۔ اغیار کی نظر نے کبھی پاکستان کو آزاد ریاست کے طور پر قبول نہ کیا ان کی سازشوں کے نتیجے میں کئی جنگیں پاکستان کا مقدر بنیں۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ میں فتح نے دشمنوں کی نیند چھ سال تک اڑائے رکھیں اور آخر کار اسباب اندرونی بیرونی کے سبب پاکستان نے تاریخ کا المیہ و سانحہ دیکھا اور مشرقی پاکستان الگ ہو گیا۔ اس سانحے پر انور مسعود غمگین صورت اس بات پر تو حیران و پریشان ہیں کہ وطنِ عزیز کا ایک بازو کٹ کر جدا ہوا لیکن کربناک صورتحال اس سے زیادہ شرمناک ہے کہ ہم وطنوں میں اس سانحے پر احساسِ ندامت تک نہ تھی۔

کس طرح کا احساسِ زیاں ہے جو ہوا گم
کس طرح کا احساسِ زیاں ہے جو بچا ہے
ملک آدھا گیا ہاتھ سے اور چپ سی لگی ہے
اک لونگ گواچا ہے تو کیا شور مچا ہے[۴۵]

انور مسعود کی شاعری میں ایک طرف پاکستان بننے کے بعد ان ادھورے خوابوں کا المیہ ہے جو ہمارے بزرگوں نے دیکھے تھے اور دوسری طرف معاشرے میں اخلاقی اقدار و روایات کی تنزلی کے زخم ہیں جو ہم وطنوں کی بے حسی اور بے نیازی نے لگائے ہیں۔ جتنے زخم وطنِ عزیز کے سینے پر ہیں، ان سب پر حساس دل انور مسعود نوحہ کناں ہیں۔ وطنِ عزیز کے انھیں درد اور داغوں میں سے ایک دکھ جو ہمارے ہم وطنوں کا مشترکہ المیہ بنتا جا رہا ہے وہ ہے اپنے آزاد وطن میں اپنی قومی زبان اردو کے سرکاری سطح پر نافذ نہ ہونے کا دکھ۔ تاریخِ پاکستان گواہ ہے کہ آزاد وطن کے حصول کی جدوجہد کرنے والے جانباز دلوں کی ایک خواہش یہ بھی تھی کہ آزاد وطن کی فضاؤں میں جب ہم وطنوں کی آوازیں گونجیں تو ان میں سے فرنگیت کی نہیں بلکہ مشرقیت اور اپنائیت کی مہک آئے لیکن افسوس کہ دیگر بہت سے خوابوں کی طرح تاحال یہ خواب بھی اپنی تعبیر کا منتظر ہے۔ انور مسعود کا مشرقیت سے عشق اُنھیں اردو کے نفاذ کی کوشش کے لیے پیکارِ عمل رکھے ہوئے ہے اور اس شعوری کوشش کی ترجمان ان کی شاعری ہے۔

میری سنو جو گوش نصیحت نیوش ہے
مجھ سے وطن کی طرزِ بیان چھین لی گئی

دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو

میں وہ ہوں جس سے اُس کی زباں چھین لی گئی[۴۶]

غیروں کے نہیں اپنے معاشرے ہی معاشرے میں اردو کی ناقدری پر آپ کا دل گریہ زار ہے:

ہر شخص کو زبانِ فرنگی کے باٹ سے
جو شخص تولتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
افسر کو آج تک یہ خبر ہی نہیں ہوئی
اردو جو بولتا ہے سو بھی آدمی[۴۷]

ایک سچے مصلح اور طنز نگار کی طرح ملکی معاملات پر ہی نہیں عالمی واقعات، حادثات، سانحات پر بھی آپ قطعات میں ایک نڈر، بے باک صحافی اور تجزیہ نگار کی طرح سیخ پا ہوتے ہیں اور ایک حساس شاعر کی طرح دکھ والم کا اظہار بھی دردمندی سے کرتے ہیں۔

بات ہے انصاف کی اور ہم کہیں گے بار بار
چاہے امریکہ بہادر کو بہت مندی لگے
جس نے ایٹم بم گرائے کشورِ جاپان پر
کیوں نہ آخر سب سے پہلے اس پہ پابندی لگے[۴۸]

مشکل خشک سنگلاخ زمین میں طنز ومزاح کی پھلجھڑیاں کھلانا آسان نہیں لیکن انور مسعود نے اس میں بھی اپنی حسِ لطافت ونظر دور بیں سے غنچے کے غنچے کھلا دیے ہیں۔ انور مسعود نے جہاں طنزیہ وفکاہیہ ادب میں موضوعات میں جدت طرازی کی نئی مثالیں قائم کی ہیں، وہیں ماحولیات پر ''میلی میلی دھوپ'' کے عنوان سے ایک انوکھا کارنامہ انجام دیا ہے۔ اس کے متعلق وہ لکھتے ہیں:

> اس وقت دنیا کو جو زبردست چیلنج درپیش ہیں ان میں ماحول کے تحفظ کا مسئلہ سرِ فہرست ہے۔ قدرتی ماحول کی آلودگی، عدم نظامت اور بے ہنگم شور نے انسان کا جینا دوبھر کر رکھا ہے۔ شجر کنی کی رفتار شجر کاری سے کہیں زیادہ ہے۔ نتیجتاً سارا ماحول دشمنِ جاں بنتا جا رہا ہے اور نباتی، حیوانی اور انسانی زندگی کو بڑے خطرات لاحق ہیں ماحول کا توازن اس طرح برباد ہوا ہے کہ اب ملکوں ملکوں اس آشوبِ کثافت سے نجات پانے کی تدبیریں سوچی جا رہی ہیں اس لیے کہ صفائی اور صحت، ہریالی اور خوشحالی کی طرح لازم وملزوم ہیں۔[۴۹]

انور مسعود کا کمال ہے کہ ماحولیات جیسے خشک صحرا میں ظرافت کا نخلستان کھلا دیا۔ انھوں نے نہ صرف عصری شعور کے تحت ماحولیات سے متعلق آگاہی وشعور فراہم کیا بلکہ ادبی تقاضے بھی بھرپور انداز میں پورے کیے۔ مفکرین کے اقوال،

سائنسی نظریات کو غزل، نظم اور قطعہ جیسی اصناف کے پیرائے میں مقصدیت اور مزاح کے حسین امتزاج کی صورت شوخی و شرارت لیکن متانت وصداقت کے پیرائے میں بیان کرنا انور مسعود کے فکر وفن کی بلندی کا منہ بولتا ثبوت ہے۔

آنے والی نسلوں کے لیے ہم ترکہ میں آلودہ ماحول اور پراگندہ فضائیں چھوڑ کر جارہے ہیں۔اس المیاتی صورتحال پر احساسِ زیاں کا احساس دلاتے نوحہ کناں ہیں:

تبصرے ہوں گے مرے عہد پہ کیسے کیسے
ایک مخلوق تھی میراثِ رواں چھوڑ گئی
پھونکتی رہتی تھی پٹرول بھی تمباکو بھی
ہائے کیا نسل تھی دنیا میں دھواں چھوڑ گئی[۵۰]

انور مسعود انسان کی عاقبت نااندیشی پر بھی دکھی ہیں کہ انسان اپنی بے حسی کی عادت میں اس قدر آگے نکل چکا ہے کہ اُسے خبر نہیں کہ وہ نادانی میں جس شاخ پہ بیٹھا ہے اُسی کو کاٹ رہا ہے اور زمین کو آلودہ کرنے کے بعد اب پانی جیسی نایاب نعمت کو بھی اپنے ہاتھوں سے ضائع و برباد کررہا ہے۔

حضرتِ انساں ہوں میں اور ہوں بہت جدت پسند
نو بہ نو تازہ بہ تازہ تجربے میرا ہدف
خشکیوں پر میں بہت پھیلا چکا آلودگی
اب میری ساری توجہ ہے سمندر کی طرف[۵۱]

کرۂ ارض پر بسنے والی تمام مخلوقات کے لیے پانی ایک نعمتِ نایاب ہے جس کا کوئی نعم البدل نہیں۔ حیرت ہے کہ انسان اس حقیقت سے آشنا ہوتے ہوئے بھی اس نعمت کے بے دریغ استعمال اور اس کو آلودہ کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔انور مسعود انسان کو ایک آہ کی صورت اس بات کا احساس دلانے کی کوشش کرتے ہیں کہ پانی کی آلودگی نہ صرف انسان کے لیے خطرناک اور المناک ثابت ہوسکتی ہے بلکہ پانی میں بسنے والی مخلوقات کے لیے بھی جان لیوا ہے۔

اک گریہ سنائی دیتا ہے
سارے دریاؤں کی روانی میں
آدمی نے وہ زہر گھولا ہے
مچھلیاں مر رہی ہیں پانی میں[۵۲]

انور مسعود ایک مصلح اور سچے رہبر ورہنما کی طرح انسان کو احساس دلاتے ہیں کہ اس کے اس دنیا میں چین وسکون

سے رہنے کے لیے صحت مند ہونا لازمی ہے اس لیے انسان کو چاہیے کہ وہ کفرانِ نعمت کی بجائے شکرانِ نعمت کی عادت اپنائے اور جن چیزوں کو قدرت نے اس کے آرام وسکون کے لیے پیدا کیا ہے ان کی قدر کرے۔ اسی تناظر میں درختوں کی قدر و قیمت بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

فصلِ گرما میں جو ہوتی ہے مسافت درپیش
سر پہ جب دھوپ کی چادر سی تنی ہوتی ہے

راہ پہ پیڑ محبت سے بلاتے ہیں مجھے
بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے[۵۳]

انور مسعود کی شاعری انسان سے محبت کی شاعری ہے اس لیے جس چیز سے بھی انسان کے پریشان اور دکھی ہونے کا شائبہ ہو وہ انسان کو اس سے خبردار کرنا اپنا منصب اور فرضِ اولین سمجھتے ہیں۔ ماحولیاتی آلودگی انسان کی زندگی اور صحت کے لیے آج کے دور کا سب سے بڑا خطرہ ہے اور اگر اب بھی ہوش کے ناخن نہ لیے گئے تو یقیناً ایک بیمار اور پریشان زندگی ہی مقدر ہوگی جو نہ صرف معاشرے پر بلکہ بذاتِ خود فرد کے لیے بھی ایک سزا ہی بن کر رہ جائے گی۔ انور سعود اسی کسمپرسی کی طرف توجہ دلاتے ہیں:

بہت تنگ کرنے لگی ہے کھانسی
کچھ ایسی ہے بلند آہنگ کھانسی
بہت نزلے کی ہے ریشہ دوانی
بہت بہنے لگا آنکھوں سے پانی
ہر سو اک دھندلکا چھا رہا ہے
دھواں اپنا اثر دکھلا رہا ہے[۵۴]

وہ تنبیہ کرتے ہوئے نہایت ہمدردی سے کہتے ہیں:

تیرا اپنا ہی کیا آیا ہے تیرے سامنے
تو اگر بیمار پڑ جائے واویلا نہ کر

میں بتاتا ہوں تجھے صحت کا بنیادی اصول

جس ہوا میں سانس لیتا ہے اسے میلا نہ کر[۵۵]

قمریوں کے غم میں آپ بھی انسان کی بے رحمی پر دکھی نظر آتے ہیں آزاد نظم میں اس کا اظہار بھی وقت کے المناک المیہ کی صورت کرتے ہیں:

قمریاں خاموش و بے پرواز و پیہم دم بخود
ان کے نورستہ پروں میں
کیا حسین ارمان تھے
جو فقط اشکوں میں ڈھل کر رہ گئے
اب کہیں ان کو نظر آتے نہیں
وہ شجر
جو ان کی جند اور جان تھے
جن کی شاخیں
سر پٹکتی رہ گئیں
جن کے پتے
ہاتھ مل کر رہ گئے
کیا صنوبر تھے کہ جو چولہوں میں جل کر رہ گئے[۵۶]

غرض انور مسعود کی شاعری اپنے اندر موضوعات، خیالات اور فنی و فکری محاسین کا ایک بحر بیکراں سموئے ہوئے ہے جو انسان اور انسانیت سے محبت سکھاتی ہے، جو آدم کو مقام آدمیت سے روشناس کرواتی ہے اور جس میں زندگی کی تمام تر شوخی، شرارت اور رنگینی جھلکتی ہے۔ ایک طرف آپ کا کلام انسانوں کے دکھ، درد اور المیوں کی داستان بیان کرتا ہے تو دوسری طرف حالات کے بدل جانے کی آس نوید بھی سناتا ہے۔ انور مسعود کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری فکاہی ادب کا ایسا سرچشمۂ ناز ہے جن سے آنے والے علم و فن کے پیاسے اپنی پیاس بجھاتے رہیں گے۔

حوالہ جات

۱۔ انور مسعود، درپیش ،اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء، ص ۱۰۷

۲۔ انور مسعود، اک دریچہ ،اک چراغ، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۸، ص ۶۵

۳۔ ایضا ۴۲

۴۔ انور مسعود، درپیش، ص نمبر ۳۳

۵۔ اسلم انصاری، ڈاکٹر، فلیپ: درپیش ،انور مسعود، ص بیک پیج

۶۔ انور مسعود، غنچہ پھر لگا کھلنے ، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء، ص ۴۵

۷۔ مشتاق احمد یوسفی، ''سادگی و پرکاری'' مشمولہ: غنچہ پھر لگا کھلنے ،انور مسعود، ص ۱۶

۸۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو ادب میں طنز و مزاح ،لاہور، کتب خانہ اکیڈمی، (اشاعت اوّل)، ۱۹۵۸ء، ص ۴۶

۹۔ انور مسعود سے ایک مکالمہ، گفتگو، اوجِ کمال، کراچی، دنیائے ادب، اگست ۲۰۰۶ء، ص ۳۵

۱۰۔ انور مسعود، قطعہ کلامی ،اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء، ص ۵۳

۱۱۔ انور مسعود، غنچہ پھر لگا کھلنے ،ص ۵۵، ۵۶

۱۲۔ انور مسعود، درپیش ،ص ۵۴

۱۳۔ انور مسعود، غنچہ پھر لگا کھلنے ،ص ۴۷

۱۴۔ انور مسعود، قطعہ کلامی ،ص ۳۴

۱۵۔ انور مسعود، غنچہ پھر لگا کھلنے ،ص ۸۱، ۸۲

۱۶۔ مشتاق احمد یوسفی، ''مقدمہ چراغ تلے'' مشمولہ: مجموعہ مشتاق احمد یوسفی ،مشتاق احمد یوسفی، لاہور، جہانگیر سنز، سن ندارد، ص ۱۴

۱۷۔ مجنوں گورکھپوری، ادب اور زندگی ، گورکھپور، ایوان اشاعت، ۱۹۳۹ء، ص ۲

۱۸۔ انور مسعود، شاخِ تبسم ،اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء، ص ۲۸۲

۱۹۔ انور مسعود، درپیش ،ص ۱۱۸

۲۰۔ انور مسعود، قطعہ کلامی ،ص ۱۸

۲۱۔ ایضا، ص ۱۹

۲۲۔ ایضا ص ۸۰

۲۳۔ ایضا ص ۱۵۵

۲۴۔ انور مسعود، اک دریچہ، اک چراغ، ص ۲۶

۲۵۔ ایضا، ص ۱۳۷

۲۶۔ انور مسعود، غنچہ پھر لگا کھلنے ص ۲۵

۲۷۔ مرزا غالب، دیوان غالب، مرتب؛ وحید الرحمٰن، ڈاکٹر، نئی دہلی، غالب اکیڈمی، سن ن، ص ۱۰۵

۲۸۔ انور مسعود، اک دریچہ، اک چراغ، اسلام آباد، دوست پبلیکیشنز، ۲۰۰۸، ص ۴۶

۲۹۔ انورمسعود،،قطعہ کلامی،ص۱۱۴

۳۰۔ ایضا، ص۸۷

۳۱۔ ایضا، ص۴۶

۳۲۔ ایضا، ص۵۶

۳۳۔ انورمسعود،درپیش،ص۷۵

۳۴۔ ایضا، ص۸۴

۳۵۔ ایضا، ص۶۷

۳۶۔ انورمسعود،قطعہ کلامی،ص۱۰۱

۳۷۔ ایضا، ص ۱۰۹

۳۸۔ ایضا، ص۱۰۷

۳۹۔ انورمسعود، درپیش،ص۸۹

۴۰۔ ایضا، ص۱۰۴

۴۱۔ انورمسعود،قطعہ کلامی،ص۲۳

۴۲۔ ایضا، ص۷۱

۴۳۔ ایضا، ص۹۲

۴۴۔ انورمسعود،درپیش ،ص۱۷،۱۸

۴۵۔ انورمسعود،غنچہ پھر لگا کھلنے،ص۲۳

۴۶۔ انورمسعود،قطعہ کلامی،ص۱۵۱

۴۷۔ ایضا، ص۱۳۶

۴۸۔ انورمسعود،درپیش،ص۲۵

۴۹۔ انورمسعود،''دیباچہ میلی میلی دھوپ''مشمولہ:میلی میلی دھوپ،انورمسعود،اسلام آباد،دوست پبلی کیشنز،۲۰۱۰ء،ص۱۱

۵۰۔ ایضا، ص۲۴

۵۱۔ ایضا، ص۴۰

۵۲۔ ایضا، ص۴۶

۵۳۔ ایضا، ص ۵۷

۵۴۔ ایضا، ص ۱۲۶

۵۵۔ ایضا، ص ۷۲

۵۶۔ ایضا، ص۱۱۲

انصر عباس
پی ایچ ڈی سکالر (اردو)
وفاقی اردو یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر کامران عباس کاظمی
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

ملی نغموں میں جذبۂ وطنیت کی روایت

National song *MilliNaghma* is the literary genre of Urdu literature which is the sole production of pure Urdu and Pakistan. Its range of subjects stretches to the national aspects of Pakistani society, realm of Muslim ummah and survival of humanity. One of the significant topics of national songs is emotion of nationalism. As the effects of colonialism and natural patriotic sentiments, Pakistani poets also expressed their emotions of love for their country. That's why the nationalism has got the significant place in the tradition of national songs. This article is an effort to encompass nationalism in Pakistan's national songs.

وطن سے انسان کی محبت ازلی اور دائمی ہے جس میں کسی بھی دور میں کوئی کمی نہیں آئی لیکن نوآبادیات کے قائم ہونے کے بعد جہاں انسانی فکر کے دیگر زاویے اور نقطے تبدیل ہوئے وہی حب الوطنی کا مفہوم بھی بدل گیا اور حب الوطنی کے خالص تصورات میں سیاسی تصورات کی آمیزش بھی ہو گئی جس سے اس کا اصل مفہوم خلط ملط ہو گیا۔ حب الوطنی کا دوسرا مفہوم مغرب کے بھٹیار خانے میں پک کر تیار ہوا جس کا برصغیر پاک و ہند کی سیاست پر بھی گہرا اثر پڑا۔ نوآبادیاتی نظام قائم ہونے کے بعد کافی عرصے تک یہاں کے عوام کو اس جدید مفہوم کا اندازہ نہ ہوا لیکن جب انگریزی زبان و ادب اور علوم و فنون سیکھنے کی غرض سے یورپ کا سفر کرنے والے طلبہ اور اہلِ دانش انگریزی طرزِ حکومت سے واقف ہوئے تو ان پر وطنیت کے مغربی تصور کا راز کھلا۔ بقول ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی:

> ''وطن پرستی کا دوسرا مفہوم اس وقت سے رائج اور مانوس ہوا جب انگریزی تعلیم کی بدولت مغرب کے علم و ادب اور سیاست کے نظریے مشرق میں متعارف ہوئے چنانچہ ہندوستان میں بھی ۵۷ء سے پہلے اور بہت دنوں بعد بھی عوام الناس وطن پرستی کے اس سیاسی مفہوم سے ناآشنا محض رہے۔''(۱)

اردو شاعری جو کہ فارسی ادب کے زیرِ سایہ پروان چڑھی، فارسی شعری روایات اور لب ولہجہ کی آئینہ دار تھی۔ان روایات کے باوجود اردو شاعری کے ابتدائی ایام میں حب الوطنی تصورات کو وہ اہمیت حاصل نہیں رہی جو ۱۸۵۷ء کے بعد حاصل ہوئی اس کی وجہ بقول عبادت بریلوی'' اس وقت کے سارے ہندوستان میں قومیت اور وطنیت کا کوئی واضح تصور موجود نہیں تھا۔زندگی کی نوعیت انفرادی تھی۔جاگیر دارانہ دور نے افراد کے فکر وخیال پر ایسے پہرے بٹھادیے تھے کہ انھیں قومیت اور وطنیت کے اجتماعی تصور کا خیال بھی نہیں آتا تھا۔''(۲)اس کے باوجود اس موضوع کے نقوش تلاش کرنے سے مل جاتے ہیں جن کا آغاز دکن سے ہوا۔چونکہ اردو کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر کا سہرا قلی قطب شاہ کے سر سجتا ہے لہٰذا اردو قومی شاعری کا رجحان بھی ان کی شاعری میں پایا جاتا ہے۔قلی قطب شاہ نے تقریباً ہر موضوع پر قلم اٹھایا جن میں جنگ وجدل سے لے کر مقامی رسمیں اور محبوباؤں کے تذکرے، عید، شب برات، حمد، نعت سمیت تمام امور زندگی ہیں۔اسی طرح نصرتی کا''علی نامہ'' اور حسن شوقی کا'' فتح نامہ نظام شاہ'' سمیت ان تمام نظموں میں قومی شعور شامل ہے اور بقول مظفر عباس'' یہ تمام نظمیں قومی واجتماعی شعور کی عکاسی کرتی ہیں اور ان میں ہمیں قومی شاعری کے ابتدائی نقوش ابھرتے دکھائی دیتے ہیں۔''(۳) اردو شاعری میں ان نظموں کو باقاعدہ وطنی شاعری نہ بھی سمجھا جائے تو آنے والے ادوار کے لیے یہ نظمیں سیڑھی کا درجہ ضرور رکھتی ہیں۔اس کے برعکس شمالی ہند میں دکن کی نسبت صورتِ حال مختلف تھی اور وہاں مغلیہ حکومت کے ساتھ فارسی زبان کا سکہ بھی دیر تک چلتا رہا اور اردو زبان کو پذیرائی دیر سے نصیب ہوئی۔بقول ڈاکٹر تبسم کاشمیری:

> ''شمالی ہند کے شرفا اٹھارھویں صدی سے قبل اس زبان کو ادبی لحاظ سے بہت کم تر درجہ دیتے تھے کہ یہ زبان ان کی برتر تہذیبی سطح سے بہت نیچی تھی۔وہ اس زبان میں قصباتی اور دیہاتی اثرات دیکھتے تھے جبکہ ان کی فارسی زبان شہری تہذیب وتمدن کے اعلیٰ معیارات کی حامل تھی۔''(۴)

اردو ادب میں حب الوطنی شاعری کا باقاعدہ آغاز نظیر اکبر آبادی سے ہوتا ہے جنھوں نے اس عہد کے نامور کلاسیکل شعراء کے مضامین واسلوب سے پہلو تہی کی اور اردو شاعری کو خواص کی بجائے عوامی سطح پر استوار کیا۔اس لیے نظیر اردو شاعری کے پہلے عوامی شاعر کہلائے ۔گو کہ میر اور سودا کا دور اردو شاعری کا زریں عہد کہلاتا ہے لیکن چند شعروں کے سوا یہ عہد حب الوطنی شاعری سے معرّیٰ ہے۔ نظیر اکبر آبادی کی چشمِ بصیرت تمام حالات وواقعات کا احاطہ کیے ہوئے تھی ۔انھوں نے وطن، وطنی اشیا کا احوال اور وطنی عوام کے جذبات کا اظہار جس شوخی اور ندرت سے کیا ہے، کلاسیکل شعراء کے ہاں ایسی مثالیں ناپید ہیں ۔ تلوک چند محروم نے کلاسیکل شعراء کو وطن اور وطن کی چیزوں کے احساس سے عاری کہا ہے اور نظیر اکبر آبادی کو احساس کی اس گمراہی سے مبرّا پہلا شاعر گردانتے ہیں:

> '' کلاسیکل شعراء میں سب سے پہلا شاعر جس کو احساس کی اس گمراہی سے مستثنیٰ قرار دیا جاسکتا ہے، نظیر اکبر آبادی تھا۔اس کو بے شک اپنے وطن، اپنے وطن کی چیزوں، اپنے وطن کی روایات سے بڑی محبت تھی، اور جس طرح لہک لہک کر اس نے ان تمام باتوں کا ذکر کیا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بڑا وطن پرست شاعر تھا۔''(۵)

نظیر اکبر آبادی اپنے منفرد اسلوب ولہجہ اور جدید مضامین خیال میں اس قدر معتبر نہ ہوسکے جس قدر کلاسیکل شعراء تھے اور طویل عمر پانے کے باوجود اردو شاعری میں جدت پیدا نہ کرسکے لہٰذا نظیر کے بعد عرصہ دراز تک اردو شاعری کلاسیکل شعراء کے مزاج کی مرہونِ منت رہی اور آخر وہ وقت آگیا کہ شہنشاہِ ہندوستان سراج الدین بہادر شاہ ظفر چمن لٹ جانے پر یوں نوحہ کناں ہوئے:

نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں
جو کسی کے کام نہ آسکے میں وہ ایک مشتِ غبار ہوں
مرا رنگ روپ بگڑ گیا مرا بخت مجھ سے بچھڑ گیا
جو چمن خزاں سے اجڑ گیا میں اس کی فصلِ بہار ہوں
نہ ظفر کسی کا حبیب ہوں نہ ظفر کسی کا رقیب ہوں
جو بگڑ گیا وہ نصیب ہوں جو اجڑ گیا وہ دیار ہوں (۶)

گلستاں لٹ جانے کے بعد اس کی قدر و اہمیت کا احساس اس قدر شدید ہوا کہ بادشاہ سے فقیر تک جذبۂ حریت، قومی حمیت اور جذبۂ حب الوطنی سے لبریز شعر آگیں ہوئے۔ شعراء کی اس فہرست میں نہ صرف معروف شعراء شامل تھے بلکہ مقامی لوگوں نے بھی لوک گیتوں میں فرنگیوں سے نفرت کا اظہار اور بغاوت کی تبلیغ کرتے ہوئے حب الوطنی کا عملی ثبوت پیش کیا۔ اس بغاوت کو منظم کرنے والوں نے عام لوگوں میں انقلاب کا پرچار کرنے کے لیے روایتی لوک گیتوں کا استعمال کیا جس سے عوام میں انگریزوں کے خلاف نفرت کا جذبہ اس قدر پرجوش ہوا کہ جنگِ آزادی سے متعلق لوک گیتوں کی بھرمار ہوگئی۔ یہ لوک گیت گمنامی میں رہ کر ذہین عوامی شعراء کی ایک کثیر تعداد نے مرتب کیے تھے۔ گمنامی کی بڑی وجہ فرنگیوں کا ڈر تھا لیکن جذبہ حب الوطنی اور قومی غیرت نے ان شعراء کو شعری اظہار پر مجبور کر دیا۔ بظاہر آخری نتائج کے اعتبار سے ہندوستانی حریت پسندوں کو ۱۸۵۷ء میں شکست ضرور ہوئی لیکن اس ناکامی سے ایک نئی فتح کا آغاز ہوا جس سے سارے ملک میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک وطنیت کا احساسِ نو بیدار ہوا۔ جس کے بعد عوام و خواص میں سیاسی شعور کی بیداری، حب الوطنی کے عناصر اور مذہبی فرائض کا احساس پہلے کی نسبت بڑھ گیا۔

وطنیت کے اسی جذبے سے متاثر ہو کر مولانا محمد حسین آزادؔ، مولانا الطاف حسین حالیؔ، شبلیؔ نعمانی، چکبست، اکبر الہ آبادی، جوشؔ، مولانا ظفر علی خان اور اقبالؔ سمیت کئی شعراء نے نظمیں لکھیں جن میں مولانا الطاف حسین حالیؔ کی نظم ''حب وطن''، محمد حسین آزادؔ ''صبح امید'' اور اقبالؔ ''ہندوستاں ہمارا'' کافی مقبول ہوئیں لیکن برصغیر پاک و ہند کے عوام جس وطنیت کا پرچار انگریزی تقلید پر کر رہے تھے، اس کی اجازت نہ تو ان کے مذہب میں تھی اور نہ ہی اس سے انسانیت کی بھلائی کی توقع کی جاسکتی تھی۔ سفرِ یورپ اور مغربی علوم کے مطالعہ سے وطن پرستی کے مغربی تصور کا علم ہوا تو اقبال سمیت کئی ادبا و شعراء نے اس وطن پرستی کی مخالفت کی۔ اقبال کی ژرف نگاہی نے بھانپ لیا تھا کہ یورپ اپنے نظریات پوری دنیا پر مسلط کرنے جارہا ہے اور یہ اسلامی دنیا کو مستقل تقسیم کرنے کی گھناؤنی سازش ہے لہٰذا اقبال نے مسلمانوں اور مسلم ممالک کو اس سازش سے بچانے کے لیے کئی نظمیں تخلیق کیں۔ اقبال کی نظم ''وطنیت'' اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے:

ان تازہ خداؤں میں بڑا سب سے وطن ہے
جو پیرہن اس کا ہے ، وہ مذہب کا کفن ہے
بازو ترا توحید کی قوت سے قوی ہے
اسلام ترا دیس ہے تو مصطفوی ہے

گفتار سیاست میں وطن اور ہی کچھ ہے
ارشاد نبوت میں وطن اور ہی کچھ ہے (۷)

اقبال کے مطابق وطن کے اس جدید مغربی تصور سے ملحدانہ عقائد کی آبیاری اور مذہبی تعلیمات کا خاتمہ ہوگا۔ اسلام میں اقتدار اعلیٰ اللہ کی ذات کو حاصل ہے اور کسی بھی شخص کی تمام وفاداریاں صرف اللہ تعالیٰ ہی کی ذاتِ اقدس کو زیب دیتی ہیں لیکن تمام وفاداریاں اللہ تعالیٰ کی بجائے زمین کے ٹکڑے کے لیے مختص کرنا کسی بت کی پوجا سے کم نہیں۔ وطنیت کے اِس تصور میں اجتماعی جذبہ وطن کو حاصل ہے اور انسان کی تمام تر وفاداری اور سیاسی و شعوری رشتے وطن سے منسلک ہیں جبکہ مذہب ایک انفرادی نوعیت کی چیز سمجھی جاتی ہے۔ اقبال اور ان کے ہم خیال مسلمان شعراء ایسی وطنیت کے سخت خلاف تھے لہٰذا اقبال نے عالم اسلام اور مسلمانانِ برصغیر میں دوبارہ ملی اتحاد قائم کرنے کے لیے اپنی تمام توانائیاں صرف کیں اور ان کو وطنیت کے اس جدید تصور سے انحراف کر کے اس ملت کی طرف لوٹانا چاہا جس کی بنیاد روحانی ہے اور چودہ سو سال پہلے مدینہ میں رہبرِ کائنات جناب حضرت محمد ﷺ نے رکھی تھی۔ دوسری طرف برعظیم پاک و ہند میں جغرافیائی یا وطنی قومیت کی حمایت کا مطلب یہ ہوتا کہ مسلمان جداگانہ مذہبی و سیاسی تشخص کو فنا کر کے اکثریتی قوم ہندوؤں میں مدغم ہو جائیں کیونکہ گاندھی نے کہا تھا:

> ''مذہب کی بنا پر کسی گروہ کو الگ قوم کا درجہ نہیں دیا جا سکتا کیونکہ مذہب ہر شخص کا ذاتی معاملہ ہے اور ریاست اور سیاست کے ساتھ اس کا کوئی واسطہ نہیں ہے، علاوہ ازیں تبدیلی مذہب سے کوئی قوم رونما نہیں ہو سکتی اور چونکہ اس برصغیر کے مسلمانوں کی اکثریت نو مسلموں پر مشتمل رہی ہے اس لیے مذہب کی بنا پر ان کے نسلی رشتے کو ہندو معاشرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا اس اعتبار سے بھارت ورش ان کی جنم بھومی ہے۔ کانگریس ان کی ترجمان ہے اور انڈین نیشنلزم ہی ان کا سیاسی مسلک ہے۔ تاہم جو لوگ ایسے استدلال سے اتفاق نہیں کرتے، ان کے لیے اس خطۂ زمین میں قیام کسی طرح جائز نہیں ہے کیونکہ یہ ان کا وطن نہیں ہے۔''(۸)

ایسی صورت حال میں برصغیر کے مسلمانوں کا الگ ملی تشخص کا وجود خطرے میں پڑ گیا۔ ان کا مذہب، تہذیب اور ثقافت غیر مسلم قوم کے مرہونِ منت تھی۔ اقبال اس وطن کے قطعی مخالف نہیں تھے جس کے لیے برصغیر پاک و ہند کے مسلمان سعی کر رہے تھے بلکہ انھوں نے شعری و نثری تحاریر و تقریر کے ذریعے برصغیر کے مسلمانوں کا الگ اور جداگانہ تشخص اجاگر کیا اور ان کے لیے علیحدہ وطن کا مطالبہ پیش کیا۔ قائدِ اعظم اقبال کے اسی نظریے کو لے کر آگے بڑھے اور اسلامیانِ برصغیر کے لیے پاکستان کا وجود ممکن ہوا۔

تقسیم کے بعد تخلیقی لحاظ سے پاکستان میں تین فکری رویے غالب آئے جن میں اول فکری رویہ ترقی پسند مصنفین کا تھا۔ ترقی پسند تحریک کا شمار بیسویں صدی کی بڑی ادبی تحریکوں میں ہوتا ہے جو تقسیم کے وقت زوروں پر تھی اور اردو کے بیشتر شعراء و ادبا اس تحریک سے وابستہ تھے۔ اس تحریک کا بیانیہ حقیقت نگاری پر مبنی تھا اور ادب اور اس کے موضوعات کو نچلی سطح تک پھیلا کر انسانیت کی یکسر فلاح و بہبود کا پیغام دینا تھا۔ پاکستان اور اس کے قیام سے منسلک ہر شخص کی طرح ترقی پسندوں کو بھی بہت سی امیدیں پاکستان سے وابستہ تھیں۔ بقول طاہرہ نیر ''قیام پاکستان صرف نئی سرحدوں کے تمدن ہی کا نام نہیں تھا بلکہ ایک بہت بڑی سیاسی اور روحانی تبدیلی کا امکان بھی تھا''(۹) لیکن جب حالات بہتر ہونے کی بجائے مزید بگڑتے دیکھے تو شعراء یوں گویا ہوئے:

یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا ، یہ وہ سحر تو نہیں
یہ وہ سحر تو نہیں ، جس کی آرزو لے کر
چلے تھے یار کہ مل جائے گی کہیں نہ کہیں (۱۰)

ترقی پسندوں کا مقصد خالص سماجی تھااور جھونپڑوں اور محلوں میں پیدا تضاد پر بحث اور تنقید تھاجبکہ سیاسی طبقے عوام کے مسائل حل کرنے کی بجائے اقتدار کی رسا کشی میں مشغول تھے جس سے ترقی پسند مصنفین کے حکومت اور اس کے طریق کار پر سخت اختلاف سامنے آئے۔ترقی پسند مصنفین اپنی تحریروں میں حکومت کے خلاف پر زور مخالفت کااظہار کرنے لگے جس کے باعث حکومت نے کمیونسٹ پارٹی پر پابندی لگادی اور ادباوشعراءاحتساب کی زد میں آ گئے۔دوسرا یہ کہ ترقی پسند تحریک اشتراکی خیالات کی عکاس اور مذہب مخالف سوچ کی نمائندہ جماعت سمجھی جاتی تھی اور پاکستان خالص مذہب کے نام پر حاصل کیا گیا تھا لہٰذامذہبی حلقوں کی طرف سے اس تحریک کی پرزور مخالفت کی گئی اور اس کے رد عمل میں ایک نئی تحریک کا آغاز ہوا۔

تقسیم کے بعد دوسرے فکری رویے میں وہ لوگ شامل تھے جو پاکستان کا خالص اسلامی ریاست بننے کا خواب دیکھ رہے تھے ۔اس فکر کے مصنفین سے ترقی پسند تحریک کا رد عمل اور شعر وادب کو بے مقصدیت ،الحاد اور اشتراکیت سے نجات دلا کر ایک اسلامی اور صالح معاشرے کی تشکیل و تعمیر کے لیے اسلامی ادب کی تحریک کا آغاز ہوا۔ اسعد گیلانی ، ماہر القادری، نعیم صدیقی اور دیگر اسلامی نظریات رکھنے والے ادباوشعراء نے بے دینی، فحاشی اور عریانی کو نشانہ بنا کر مختلف اخبارات ورسائل میں اسلامی ادب کے نظریے کو فروغ دیا۔ لیکن اسلامی ادب کی تحریک میں ترقی پسندوں کے برعکس بڑے تخلیق کاروں کی کمی تھی یادوسرے لفظوں میں اسلامی تحریک کوئی ایسا شاعر یاادیب پیدانہ کر سکی جو اسلامی حدود میں رہتے ہوئے اسلامی ادب کو فروغ دے سکے۔یہ تحریک بہت جلد شخصیت پرستی کا شکار ہو کر کچھ عرصے بعد دم توڑ گئی البتہ اسلامی ادب اور افکار و نظریات کی روح پاکستان اور پاکستانی ادب میں جذب ہو کر قومی و ملی نغموں کی صورت میں ظاہر ہوئی۔حفیظ تائب پاکستان کو اسلام کا گہوارا اور پاکستانیوں کو دینِ اسلام کے حقیقی محافظ تسلیم کرتے ہوئے اسلامی تعلیمات اور جذبۂ وطنیت کا یوں ملاپ کرتے ہیں:

ہم پاکستانی ہیں
رہتی دنیا تک رحمت کی نشانی ہیں
ہم وارثِ پیغمبر
دہر پہ چھائیں گے ایمان کی عزت بن کر
ہم آخری امت ہیں
دین کے متوالے ، ہم دیس کی عزت ہیں (۱۱)

تیسرا فکری رویہ جو سب سے اہم، قوی اور مستقل ثابت ہوا،وطن سے محبت اور اس کی اہمیت کا احساس تھا۔گو کہ یہ فکری رویہ نیا نہیں تھا لیکن یہ عوام میں شعوری طور پر ابھر کر اُس وقت سامنے آیاجب قیامِ پاکستان کے فوراًبعد ہی اِس کی حرمت، تحفظ اور سلامتی پر حرف آنا شروع ہو گیا۔ تقسیم کے بعد بھارت کا حیدر آباد، جوناگڑھ اور کشمیر جیسی مسلم ریاستوں پر قبضہ اور پاکستان سے

عسکری پنجہ آزمائی سے پاکستان کو بھی تحفظِ آزادی کا مسئلہ درپیش آیا تو پاکستانی مصنفین نے قومی و ملی حمیت کا مظاہرہ کرتے ہوئے قومی و ملی موضوعات پر کثیر سرمایۂ ادب تخلیق کیا۔اس تخلیقی ادب میں ملی نغموں کو سب سے انفرادیت حاصل ہوئی اور اردو ادب میں ایک نئی صنفِ سخن ''ملی نغمہ'' کا اضافہ ہوا۔

ملی نغمہ اردو ادب کی ایک ایسی صنف ہے جس میں موضوعات کا دائرہ وسیع ہے لیکن بنیادی طور پر پاکستان اور عالم اسلام سے والہانہ محبت کا اظہار ملتا ہے۔اس کے ذیلی عنوانات میں عسکری، تہذیبی، اخلاقی، مذہبی، سیاسی، سماجی ،مزاحمتی، تاریخی، تحفظ آزادی اور حب الوطنی سمیت کئی دیگر موضوعات شامل ہیں۔بقول محمد طاہر قریشی '' جس شاعری کا تعلق ملتِ اسلامیہ سے ہو وہ ملی شاعری ہے''(۱۲) اور چونکہ اسلامی نظام اور پاکستانی معاشرت میں مکمل ہم آہنگی پائی جاتی ہے لہٰذا پاکستان کی قومی شاعری بھی ملی شاعری کے زمرے میں آتی ہے جسے عرفِ عام میں ملی نغمہ کہا گیا لیکن اب ملی نغمہ باقاعدہ ایک صنف کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ان ملی نغموں میں ملتِ اسلامیہ، پاکستان اور پاکستانی قوم کی تعریف، ترقی اور تحفظ کے ساتھ جس موضوع کو زیادہ اہمیت حاصل ہے وہ پاکستانی قوم کا جذبۂ وطنیت ہے۔

ابتداً مذہبی حلقوں کی طرف سے جذبۂ وطنیت کے روحانی پہلوؤں پر اعتراض کیا گیا اور اس میں بت پرستی جیسے غیر مسلم افکار کے بارے تنقید کی گئی لیکن ملی نغموں میں موجود مذہبی آدرش اور پاکستان کی بیرون اسلامی دنیا سے مکمل ہم آہنگی سے بت پرستی کا غلاف اترنے لگا۔مزید جب ۱۹۶۵ء کی جنگ کے بعد وطنی رویہ میں شدت سے اضافہ ہوا تو جذبۂ وطنیت ادبا و شعراء سے نکل کر پوری قوم کی رگوں میں سرایت کر گیا جبکہ صنفِ ملی نغمہ سے اس جذبۂ وطنیت کے روحانی اور ارضی تصور کو جلا پہنچی۔جنگ ستمبر ۱۹۶۵ء کی صورت حال کے بارے میں مرزا ادیب لکھتے ہیں:

> ''دیکھنے والے حیران ہیں کہ کیا یہ وہی قلم ہیں جو چاند کی کرنوں، قوس و قزح کی رنگینیوں اور موسم بہار کے پھولوں پر سو جاں نثار تھے۔آج ان میں توپوں کی گھن گرج اور ہوائی جہازوں کی گڑگڑاہٹ کہاں سے آگئی۔یہ تو پیار کے گیت الاپتے تھے۔یک بیک یہ رجز خوانی کیوں کرنے لگے، مگر دیکھنے والے یہ کیوں نہیں سوچتے کہ ادیبوں کا قلم قوم کی امانت ہوتا ہے۔'' (۱۳)

ستمبر ۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جنگ صرف جغرافیائی حدود کی پاسبانی کی جنگ نہ تھی بلکہ اسلامی نظریے اور ریاست کی حفاظت کی جنگ تھی جس نے جذبۂ وطنیت کے اظہار کے لیے اردو ادب کو نئی لغت سے آشنا کیا۔شعراء نے ملی نغموں کی صورت میں دشمن افواج کی جارحیت کی مذمت کی اور پاکستانی افواج کی بہادری اور شجاعت کی خوب داد دی۔یوسف قمر نے اپنے ملی نغمے ''سرحد پاک پہ ناپاک قدم کس کے اٹھے'' میں حب الوطنی جذبات کا اظہار ان الفاظ میں کیا ہے:

یہ نگاہ کس کی ہے جو سوئے حرم اٹھی ہے؟
حق پرستوں کے تقابل کی کسے سوجھی ہے؟
کس نے شیروں سے الجھنے کی جسارت کی ہے؟
کس نے خود مرگِ مفاجات کو دعوت دی ہے؟

سرحد پاک پہ ناپاک قدم کس کے اٹھے؟
اتنے گستاخ و بے باک قدم کس کے اٹھے؟ (۱۴)

ستمبر ۱۹۶۵ء کی جنگ صرف ایک جنگ نہیں تھی بلکہ دو قوموں، دو تہذیبوں اور دو مملکت کی انا اور غیرت کا مسئلہ تھا، خاص طور پر پاکستان کی بقا کے لیے اس جنگ میں کامیابی لازمی تھی۔ دوسری صورت میں پاکستان کا وجود شدید خطرے میں تھا اور وہ آزادی جو اسلاف نے کئی قربانیوں بعد حاصل کی تھی، اس کو کھو دینے کا غالب امکان تھا جبکہ دشمن نے دوبارہ سے غلامی کی زنجیریں تیار کر رکھی تھی ۔ان حالات میں اکیلے افواجِ پاکستان کا میدانِ جنگ میں لڑنا کافی نہیں تھا بلکہ پوری قوم کا وطن پہ مر مٹنے کا عزم، ہمت، استقلال اور جذبۂ حریت کی بیداری جیسے عوامل لازمی حصہ تھے لہٰذا شعراءِ پاکستان نے جذبۂ وطنیت کے تحت عوام اور فوج میں ان تمام پہلوؤں کو اس انداز سے اجاگر کیا کہ تمام شعبہ ہائے زندگی سے تعلق رکھنے والے افواج پاکستان کے شانہ بشانہ کھڑے نظر آئے۔ دورانِ جنگ پاکستانی عوام کا جذبہ قابل دید تھا جو جدید ہتھیاروں سے بے پرواہ میدان جنگ میں کود پڑی۔ اُن دنوں پاکستان کے معروف شاعر شورش کاشمیری کا قلم بھی گل و بلبل کے گیت لکھنے کی بجائے تلوار کا کام کر رہا تھا :

ہندوستاں سے برسرِ پیکار ہوگیا
میرا قلم بھی جنگ میں تلوار ہوگیا
دشمن کے خوں کی مانگ محاذوں پہ بڑھ گئی
ہر ذرہ اس لہو کا خریدار ہوگیا
زورِ بیاں میں تازہ امنگوں کا ولولہ
افکارِ نَو میں برق کی رفتار ہوگیا (۱۵)

ستمبر ۱۹۶۵ء کو پاکستانی شعراء کا جذبۂ وطنیت کا اظہار قابل ستائش تھا کیونکہ اس موقع پر چھوٹے بڑے اردو کے تقریباً سبھی شعراء نے اپنا حصہ ڈالا۔ حب الوطنی سے لبریز پوری پاکستانی قوم دشمن کے سامنے ڈھال بن گئی اور دشمن کو منہ کی کھانا پڑی۔ بھارت نے جب دیکھا کہ وہ بھاری اسلحہ سے لیس ایک بڑی فوج کے ساتھ پاکستان کو زک نہیں پہنچا سکتا تو اس نے پاکستان کو توڑنے کے لیے سازشوں کے جال بچھانا شروع کر دے اور بالآخر ۱۹۷۱ء کے آخری ایام تک پاکستان کو دولخت کرنے میں کسی حد تک کامیاب رہا اور پاکستان کا ایک جرار لشکر بھی دشمن کی قید میں آگیا۔ اس موقع پر پوری پاکستانی قوم درد و غم میں ڈوب گئی، ہر آنکھ اشکبار اور زبانیں خاموش ہو گئیں ۔عشق و محبت کے گیت الاپنے والے شعراء کے قلموں سے میٹھے اور پیار بھرے گیت لکھنے کی قوت زائل ہوگئی۔ اگر کچھ باقی تھا تو صرف پاکستان سے والہانہ محبت میں بہنے والے آنسو تھے۔ ہر حساس دل والے کی طرح احمد ندیم قاسمی اشکبار آنکھوں سے غمگیں دل کی کیفیت کو ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

میں روتا ہوں۔ اے ارضِ وطن میں روتا ہوں
المیوں کے تانبے کی طرح تپتی ہوئی زرد فصیلوں کے آئینوں میں
جب خود کو مقابل پاتا ہوں۔ میں روتا ہوں
میں جب بھی اکیلا ہوتا ہوں

میں روتا ہوں۔ اے ارضِ وطن میں روتا ہوں
آ ، میری جلد اتار کے اپنے سارے زخم رفو کر لے
جب تک، اے ماں!
اے میرے جیسے کتنے کروڑوں کی باعظمت ، باعزت، باعصمت ماں
تیرے دامانِ دریدہ کو میں آب سرشکِ غیرت و غم میں دھوتا ہوں
میں روتا ہوں۔ اے ارضِ وطن میں روتا ہوں (۱۶)

ارضِ پاکستان کی یہ بدقسمتی تھی کہ اس کو روزِ اول سے بھارت جیسے چالاک، عیار اور غاصب دشمن سے پالا پڑا۔ بھارت اپنی غاصبانہ اور شدت پسندانہ سوچ سے کشمیر کے بیشتر حصے سمیت پاکستان کے کئی علاقوں پر قابض ہے مزید یہ کہ سیاچن کے برف پوش پہاڑوں میں بھی اس نے اپنے ان ناپاک عزائم سے پنجے گاڑنے کی کوشش کی۔ یہی وجہ ہے کہ چھوٹی بڑی جھڑپوں سے بڑھ کر کشمیر، سیاچن، کارگل اور دوسرے کئی محاذوں پر پاکستانی اور ہندوستانی افواج میں جنگ ہو چکی ہے جس کا پاکستانی افواج نے شجاعت اور دلیری سے مقابلہ کرتے ہوئے بھرپور جواب دیا ہے۔ ان جنگوں سے بھارت کو جانی و مالی طور پر اچھا خاصا نقصان بھی اٹھانا پڑ رہا ہے لیکن بھارت اپنی سپر پاور بننے کی دھن اور ایشیا میں عسکری بالادستی قائم رکھنے کے لیے اپنے اوچھے ہتھکنڈوں سے باز نہیں آ رہا جس سے علاقے کا امن مسلسل خراب ہے اور پاکستان اپنے تحفظ کی بقا میں معاشی مسائل کا شکار ہے البتہ اس مسلسل جنگ بازی نے خوف اور ڈر کی بجائے پاکستانی عوام اور افواج کی رگ رگ میں حب الوطنی، خودداری، استقلال اور جاں نثاری کا جذبہ بھر دیا ہے۔ اکرم باجوہ ملی نغمہ ''للکار ہیں ہم'' میں پاکستانی قوم کا ایمان، قوت اور بے باکی کو ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

ہم پاک وطن کے رکھوالے
خود دار ، جری ، غیرت والے
فولاد میں جسموں کو ڈھالے
اک عظمت کا کہسار ہیں ہم
متوالے ہیں ، جی دار ہیں ہم
للکار ہیں ہم، للکار ہیں ہم (۱۷)

پاکستانی شعراء کا جذبۂ وطنیت صرف عسکری، سیاسی اور سماجی موضوعات تک محدود نہیں ہے بلکہ پوری قوم کی طرح شعراء نے بھی پاکستان کی ہر شے اور ہر ٹکڑے سے محبت کی ہے۔ اس میں چاہے پاکستان کے بلند و بالا پہاڑ ہوں یا سالہا سال بہتے دریا، ندی نالے ہوں یا خوب صورت جھیلیں، سرسبز و شاداب درخت ہوں یا ہرے بھرے کھیت، سہانی شامیں ہوں یا مہک دار سویرے، رونق افروز شہر ہوں یا ان میں بستے حسین و جمیل پاکستانی عوام، پاکستان کا ذرہ ذرہ خوبرو عورت کی طرح سندر ہے اور دلوں کو سکون بخشتا ہے لہٰذا شعراء بھی اس پاک دھرتی کے شادمانے بجانے میں پیش پیش ہیں۔ شعراء نے ملی نغموں میں وطنِ عزیز کے ان خوب صورت و رنگین مناظر کی دلچسپ تصویر کشی سے پاکستان کو عالمی سطح پر خاصی پذیرائی بخشی ہے۔ قتیل شفائی اس منفرد دلکشی کو اپنے شاعرانہ لفظوں میں پاکستان کو خطۂ بے مثالی سے تشبیہ دیتے ہیں کہ جس کا دنیا میں کوئی ثانی نہیں ہے:

ہر ایک ذرے کی دلکشی میں ، دمک رہا ہے ضمیر اپنا
سدا مہکتی رہے وہ مٹی ، اٹھا ہے جس سے خمیر اپنا
بنی ہوئی ہیں نشان منزل تمام تر اس کی شاہراہیں
جواب رکھتا نہیں جہاں میں ، یہ خطہ بے نظیر اپنا (۱۸)

وطن صرف زمین کے ٹکڑے یا خطۂ ارضی کا نام نہیں ہے کہ جس میں انسان رہتا، زندگی بسر کرتا اور اپنی افزائش کرتا ہے بلکہ وطن خیمے، قبیلے اور خطے سے زیادہ اس محبت کا نام ہے جس کے لیے وہ دن و رات، صبح و شام آہیں بھرتا اور آنسو بہاتا ہے اور اس کے ساتھ جینے مرنے کی قسمیں کھاتا ہے۔ وطن اس عاشق کا نام ہے جس کو حاصل کرنے کے لیے وہ زمین و آسماں ایک کر دیتا ہے۔ وطن اس محبوبہ کا نام ہے جس کے بغیر اس کی جان بغیر پانی کے مچھلی کی طرح تڑپتی ہے۔ جب کسی خوددار انسان کو اپنی محبت، محبوبہ یا عاشقی حاصل ہو جائے تو اس کی ناموس اور حفاظت کے لیے اپنے تن، من اور دھن کی بازی لگانے سے باز نہیں آتا۔ وطن کی محبت اپنے جوشیلے بہادروں کو دیوانہ بنا دیتی ہے اور اسی محبت میں شعراء واد با اپنے وطن کی تحسین و توصیف کے قلابے باندھتے ہیں۔ امید فاضلی وطن سے ان ولولہ انگیز جذبات کا اظہار ملی نغمات میں یوں کرتے ہیں:

میرا تن ، میرا من ، میرا جیون ہے تُو
میری آنکھوں کی لو، دل کی دھڑکن ہے تُو
تیری خوشبو بدن کے گلابوں میں ہے
تیری رنگت دھنک کے نصابوں میں ہے
تیری تحریر دل کی کتابوں میں ہے
گھر اُجالوں کا گیتوں کا مسکن ہے تُو
میرا تن ، میرا من ، میرا جیون ہے تُو (۱۹)

خدائے بزرگ و برتر نے پاکستانی قوم کو ایک ایسے دیس سے نوازا ہے جو دنیا کی تمام نعمتوں سے مالا مال ہے۔ اس کے چاروں موسموں کی منفرد رنگینیاں، نسیم بری اور نسیم بحری جیسی خوشبودار ہوائیں، برف پوش پہاڑ، خوب صورت آبشاریں گویا یہ پاک دھرتی عروسِ جنت نظیر کا نمونہ پیش کرتی ہیں۔ اس دیس کے حب الوطن شعراء نے اپنے گیتوں میں مادرِ وطن کے دلکش مناظر کی یوں منظر کشی کی ہے کہ اس پاک وطن کے مقابل دنیا کا کوئی حسین ترین خطہ بھی اس حسن کی وادی کے سامنے ہیچ ہے۔ سرمد بخاری کا ملی نغمہ ''دھرتی کے سپنے'' سے چند اشعار ملاحظہ ہیں:

چشموں نے انگڑائیاں لے کر کوہ کا دامن گھیرا
چھڑے ترنگ میں تار تو ڈوبا لہرے میں من میرا
مست پون کے جھونکے آئے ساز یہ کس نے چھیڑا؟
فطرت کے آغوش میں پایا کیا بے تاب اشارا (۲۰)

اس عدیم النظیر خطے کی دلکشی میں رنگ بھرنے کے ساتھ ساتھ اس کی تعمیر و ترقی میں بھی شعراء نے کامل دل جوئی سے اپنا حصہ ڈالا ہے۔ شعراءِ پاکستان نے ملکی تعمیر کے عزم سے بھرپور ملی نغموں سے قوم میں وہ دولت بخشی جس سے قوم نے ذاتی مسائل کو پس پشت ڈال کر جذبہ اور ترنگ سے ملک و قوم کی تعمیر اور خواب اقبال کی تعبیر میں خوب کردار ادا کیا۔ ان شعراء ئے پاکستان نے تعمیرِ ملک و قوم کا عزم لے کر ملی نغموں کی تخلیق سے جذبۂ وطنیت اس انداز سے ابھارا کہ عام قارئین بھی شعراء کی فکر میں شامل ہو کر معمارانِ پاکستان کی فہرست میں شامل ہو گئے لہٰذا پاکستان کی بنیاد رکھنے اور اس کی آزادی میں جہاں شعراء نے مرکزی کردار ادا کیا وہی پاکستان کو مستحکم اور مضبوط تر بنانے میں بھی شعراء کا کام لائق تحسین ہے۔ احمد فراز اپنے فن کو ملکی اثاثہ سمجھ کر اس کی تعمیر و ترقی کی نذر کرتے ہیں۔ اُن کی نظم ''اے مری ارضِ وطن'' سے اقتباس ہے:

آج سے میرا ہنر پھر سے اثاثہ ہے ترا
اپنے افکار کی نس نس میں اتاروں گا تجھے
وہ بھی شاعر تھا کہ جس نے تجھے تخلیق کیا
میں بھی شاعر ہوں تو خون دے کر سنواروں گا تجھے
اے مری ارض وطن، اے مری جاں، اے مرے فن
جب تلک تاب تکلم ہے پکاروں گا تجھے (۲۱)

مادرِ وطن کو پکارنا، اس کے گیت گانا اور اس کے نام اپنا سب کچھ فدا کر دینا جذبۂ وطنیت کے اظہار کی بہترین صورت ہے۔ انسان جس جگہ پیدا ہوتا، بڑا ہوتا اور پرورش پاتا ہے، اس علاقہ یا زمین کے ٹکڑے سے محبت ایک قدرتی امر ہے کیونکہ وہاں کی محبت انسان کے خمیر میں رچ بس جاتی ہے۔ اس جگہ یا مقام کا ایک ایک کوچہ، گلی، محلہ اور موڑ اس کی زندگی کا لازمی جزو بن جاتے ہیں۔ دنیا کے ہر عہد میں ہر شخص خواہ وہ کسی بھی مذہب، فرقے یا نظریہ حیات سے تعلق رکھتا ہو، ایسا نہیں ہے جس کو اس کے ارضی رشتوں سے محبت نہ ہو اور جس جگہ انسان پوری زندگی بسر کر دے اس خطۂ زمیں سے انس جذباتی وابستگی کی حد تک ہوتا ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ زمانے کے حالات و اتفاقات انسان کو ارضِ وطن سے جتنا مرضی دور لے جائیں، اپنے وطن کی مٹی کی خوشبو کہیں بھی کم نہیں ہوتی بلکہ رات کی رانی کی طرح انسان کی نسوں میں یوں شامل ہو جاتی ہے کہ وہ بھلانا چاہے بھی تو بھول نہیں سکتا۔ پرائے دیس میں انسان چاہے جتنا بھی خوشحال اور مطمئن کیوں نہ ہو، اپنے وطن کی آزاد فضائیں اور گزرے لمحات رہ رہ کر یاد آتے ہیں۔ حقیقی معنوں میں وطن کی اہمیت کا احساس ہی وطن سے کہیں دور جا کر ہوتا ہے اور وہ اپنے تصورات میں وطن کی خوبصورت تصویریں بنا کر دل کو تسکین پہنچاتا ہے۔ اس کے دماغ میں اپنے وطن میں گزرے لمحات فلم کی طرح چلنے لگتے ہیں۔ وہ جسمانی طور پر اپنے ملک سے دور ضرور ہو گا لیکن اس کا ذہن اپنے دیس میں ہی اٹکا ہوتا ہے۔ جبکہ شعراء اپنے وطن سے کوسوں دور بیٹھ کر حب الوطنی کے نغمے الاپتے ہیں اور وطن سے آنے والوں سے دیس کی ایک ایک چیز کا احوال دریافت کرنا ان کے ذوقِ وطنیت کی علامت ہے۔ ایک ایسی ہی مثال اختر شیرانی کا نغمہ '' او دیس سے آنے والے بتا'' سے پیش ہے:

او دیس سے آنے والے بتا !
کس حال میں ہیں یارانِ وطن؟

آوارۂ غربت کو بھی سنا
کس رنگ میں ہے کنعانِ وطن
وہ باغِ وطن ، فردوسِ وطن
وہ سروِ وطن ، ریحانِ وطنِ
او دیس سے آنے والے بتا؟ (۲۲)

جس طرح ایک بچے کا مرکز اس کی ماں ہوتا ہے اور بچہ بھاگ دوڑ اور کھیل کود کے بعد ماں کی طرف دوڑتا ہے اور جو راحت اسے ماں کی گود میں ملتی ہے وہ سب راحتوں سے بڑھ کر ہوتی ہے۔ اسی طرح فرد کا مرکز اس کا وطن ہے اور ارضِ وطن کو بھی ماں کی حیثیت حاصل ہے۔ جو راحت اور سکون انسان کو مادرِ وطن کی گود سے ملتی ہے ، دنیا کی تمام نعمتیں بھی اس کے مساوی نہیں ہو سکتیں ۔ جب کوئی اس نعمت سے محروم ہو جائے تو حالتِ بے پدری میں اس کی روح قالب میں بے چین ہو جاتی ہے اور ماں کی قدر و اہمیت کا احساس پہلے سے بھی بڑھ جاتا ہے۔ اسی طرح ہر انسان کے لیے ماں کا احترام تمام دنیائے عالم سے بڑھ کر ہے کیونکہ ماں وہ رشتہ ہے جو اپنی اولاد کے لیے سب سے زیادہ تکلیفیں برداشت کرتی ہے چاہے وہ ماں جس کی کوکھ سے انسان پیدا ہوتا ہے یا وہ ماں (وطن) کہ جس کی کوکھ میں انسان پیدا ہوتا ہے یعنی جنم بھومی، دونوں مائیں شدید درد و کرب سے گزرنے کے بعد ماں جیسے مقدس مقام پر پہنچتی ہیں اور جب ماں پر کوئی مشکل وقت آپڑتا ہے اور وہ رنج والم میں سے گزر رہی ہو تو اس کے بیٹے بھی کیسے سکون میں رہ سکتے ہیں۔ مادرِ وطن کی اس کیفیت سے ملی نغمہ نگاروں نے اپنے نغموں میں بھرپور ہمدردی کا اظہار کیا ہے۔ یوسف ظفر مادرِ گیتی اور اس کے درد و غم کو ملی نغمے میں یوں ادا کرتے ہیں:

دردورنج و کرب کے اس سیل سے کھلتا ہے رازِ ہست و بود
قیمتی ہے کس قدر سرمایہ جان و وجود
مادر گیتی!۔۔۔ورود!!
چاندنی سے اپنا منہ سر ڈھانپ کر یہ کونپلیں جنتی ہے ماں
کن مراحل سے گزرتی ہے تو بنتی ہے تو پھر بنتی ہے ماں
مادر گیتی!۔۔۔ورود!! (۲۳)

مادر گیتی پاکستان پر اس کی آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد کئی مشکلات اور تکلیفیں آئی ہیں لیکن اس کے بیٹوں نے ہر موقع پر جواں مردی سے مقابلہ کیا ہے۔ ان مشکلات میں چاہے بیرونی دشمن کا حملہ ہو یا اندرونی سازشیں، اس کے جاں نثار بیٹے ہر دم اس کی حفاظت کے لیے اپنا لہو بہانے کو تیار رہے ہیں تاکہ لہو کی شادابی و آبیاری سے اس کی مٹی زیادہ سے زیادہ زرخیز ہو سکے۔ دوسرے لفظوں میں وطن اس شجر کا نام ہے کہ جس کی آبیاری خونِ جگر ہی سے ممکن ہے۔ اپنے محافظوں کی وافر مقدار میں خونِ جگر کی دستیابی وطن کی پرورش ایک ایسے گھنے اور تناور درخت کی طرح کرتی ہے جس کے سایۂ پُر بہار سے نہ صرف اپنے بلکہ غیر بھی مستفید ہوتے ہیں۔ جذبۂ وطنیت سے سرشار کئی ماؤں کے لعل اب تک سرزمینِ پاکستان پر اپنی جان کا نذرانہ پیش کر چکے ہیں مزید اس کی حفاظت و بالادستی کے لیے ہر جواں اپنا خون بہانے کو تیار ہے لیکن مادرِ وطن پر کبھی کسی بھی مشکل میں پاکستانی قوم کے عزم و استقلال میں کمی نہیں آئی۔ شعراء

نے ایسے ہر موقع پر پاکستانی قوم کے جذبہ کو ملی نغموں میں ادا کر کے قوم کی مزید ہمت بندھائی ہے۔ بشیر فاروق وطن سے سچی لگن اور قوم کے جذبات کی ترجمانی کا حق ملی نغموں میں یوں ادا کرتے ہیں:

تیرا پاکستان ہے یہ میرا پاکستان ہے
اس پہ دل قربان اس پہ جان بھی قربان ہے
اس کی بنیادوں میں ہے تیرا لہو میرا لہو
اس سے تیری آبرو ہے اس سے میری آبرو
اس سے تیرا نام ہے اس سے مری پہچان ہے
تیرا پاکستان ہے یہ میرا پاکستان ہے (۲۴)

پاکستانی ملی نغمہ نگاروں میں قوم کا درد، جذبۂ وطنیت اور ملی لگن کے تاثرات ان کے نغموں اور گیتوں کے ایک ایک مصرعہ سے جھلکتے نظر آتے ہیں۔ مزید یہ کہ ملی نغمہ نگاروں کے کلام میں نغمگی، موسیقیت اور غنائیت پائی جاتی ہے جو کہ ان کی شعری پختگی کے ساتھ حب الوطنی کا چشم دید ثبوت ہے۔ پاکستان کا مقبول ملی نغمہ ''جیوے جیوے پاکستان'' کے خالق جمیل الدین عالی اپنے نغموں اور سروں میں موجود لے اور ترنم کا دارومدار استاد گلوکاروں سے زیادہ ارضِ پاکستان کی محبت کو قرار دیتے ہیں۔ ان کے ملی نغمہ ''یہ سنگت دیس دیوانی ہے'' سے اقتباس ہے:

ہاں میرے سُروں پر اور لے پر
سب گائیکیوں کا سایا ہے
لیکن یہ اپنا انگ مرا
اس خاکِ وطن سے آیا ہے
جو سب نغموں کا مخزن ہے
جو سب راگوں کی رانی ہے
یہ کویتا پاکستانی ہے
یہ سنگت دیس دیوانی ہے (۲۵)

ارضِ پاکستان اور اس کا ہر حصہ مثلِ خلد ہے لیکن حسن و جمال اور رغبت میں کشمیر کا ثانی کوئی نہیں۔ اردو شعر و ادب میں جہاں کشمیر کی خوبصورت رعنائیوں کا ذکر ملتا ہے، وہیں کشمیر دشمنوں کے ظلم و جبر کے قصے بھی زبان زدِ عام ہیں۔ ملی نغموں میں بھی

پاکستان کے جس خطے کا تذکرہ سب سے زیادہ ملتا ہے، وہ کشمیر ہے۔ کشمیر کی طلسمی سرزمین، برف پوش پہاڑ، خوبصورت وادیاں اور سبزہ زار درخت، گویا ہر چیز لاجواب اور ہر ذرہ بے مثالی دعوت نگاہ کا سامان مہیا کرتی ہے۔ ملی نغمہ نگاروں نے تخیل کی گہری وادیوں میں اتر کر پابۂ زنجیر اور جمالِ کشمیر پر ایسے فن پارے تخلیق کیے ہیں جو اردو ادب میں کشمیر کی طرح سدا بہار اور فوراً دل میں اترنے والے ہیں ۔صہبا اختر کی نظم ''حسین زنداں'' گلشنِ کشمیر کی بہترین تصویر کشی کرتی ہے۔

یہ ارضِ کشمیر جس کو سادہ جوانیوں کی امنگ کہیے
یہ ارضِ کشمیر جس کو بزم رباب و طاوس و چنگ کہیے
یہ ارضِ کشمیر جس کو خلد طلسم و افسون رنگ کہیے
یہ اوس ہے یا چھلک گئی ہے سبوئے مہتاب سے گلابی
صبا کہ جیسے قدم قدم لڑکھڑا رہا ہو کوئی شرابی
ہزاروں بیداریوں پہ حاوی ہے ایک افسون نیم خوابی (۲۶)

دھرتی پاکستان کے ہر ذرے کی طرح اس کا سبز ہلالی پرچم بھی حسن و جمال میں کسی چیز سے کم نہیں ہے اور پاکستانی قوم اس سے عقیدت کی حد تک پیار کرتی ہے۔ ہر ملک کے پرچم کی طرح پاکستانی پرچم بھی پاکستان کی عظمت و سلامتی کی علامت ہے اور اس کا احترام پوری قوم پر فرض ہے۔ پاکستان کا پرچم پاکستانی قوم کی آنکھوں کا تارا بن چکا ہے کیونکہ اس کی بلندی اور شان پاکستان کی عظمت اور شان ہے۔ پاکستان کا پرچم اپنے تمام اعزازات کے ساتھ ہمہ دم لہرا رہا ہے اور ہمیشہ ہواؤں کے دوش بلندیوں پر لہراتا رہے گا۔ پاکستانی پرچم کا لہرانا پاکستانی قوم کے جذبۂ وطنیت میں اضافہ کرتا ہے۔ پاکستانی ملی نغمہ نگاروں نے حب الوطنی جذبات کا اظہار کرتے ہوئے قومی ہلالی پرچم کی شان میں کئی ملی نغمے لکھے ہیں جو قومی پرچم کی برتری کے ساتھ پاکستان کی قدر و منزلت میں اضافہ کرتے ہیں۔ طفیل ہوشیار پوری سبز ہلالی پرچم کی عظمت بیان کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

فلک کی گود میں لہرائے پاکستان کا پرچم
قیامت تک نہ جھکنے پائے پاکستان کا پرچم
یہ پرچم ہی حقیقت میں نشاں ہے سرفرازی کا
دل و جاں سے حفاظت اس کی ہے ایمان غازی کا
رہِ عزم و یقیں دکھلائے پاکستان کا پرچم (۲۷)

کسی بھی ملک و قوم کا ایک پرچم ہونا اس کے اتحاد و یگانگت کی پہچان ہے۔ یعنی پرچم ملک و قوم کی ایک ایسی علامت ہے جس پر سب لوگ متفق ہوتے ہوں اور کسی بھی قومی مقصد کے لیے پوری قوم اپنے ذاتی غم اور رنجشیں بھلا کر اکٹھی ہو سکے کیونکہ ایک پرچم

کے سائے تلے جمع ہونے سے ہی قوم فتح و ظفر کی راہ دیکھ سکتی ہے۔ یہ اعزاز پاکستان کے سبز ہلالی پرچم کو حاصل ہے کہ پوری قوم اس کی قدر دان اور اس کے سائے تلے متحد و متفق ہے۔ اس حوالے سے اردو کا شاہکار ملی نغمہ ''اس پرچم کے سائے تلے ہم ایک ہیں'' کے مایۂ ناز شاعر و ملی نغمہ نگار احتشام الٰہی جنھوں نے کلیم عثمانی کے قلمی نام سے شہرت پائی، پاکستانی قوم کو قومی پرچم کے سائے میں متحد ہونے کا ایسا پیغام دیا کہ اب یہ نغمہ پوری قوم کے دل کی آواز بن چکا ہے۔ اسی طرح سیف زلفی کا تحریر کردہ لاجواب ملی نغمہ '' ہمارا پرچم، یہ پیارا پرچم'' شہرت کی بلندیوں کو چھو رہا ہے۔ صوفی غلام مصطفیٰ تبسّم پاکستانی پرچم کو پاکستانی قوم کے لیے پُر نور ستارہ سے تشبیہ دیتے ہیں کہ جس سے سارا وطن چمک اٹھا ہے۔ ملی نغمہ سے اقتباس ہے:

یہ نشاں یہ ہمارے وطن کا نشاں
اس سے رشکِ فلک ہے زمینِ وطن
اس سے روشن ہوئی ہے جبینِ وطن
ذرہ ذرہ وطن کا ہوا ضَوفشاں (۲۸)

پاکستانی قوم کا جذبۂ وطنیت اس وقت قابل دید تھا جب پاکستان عالمی ایٹمی طاقت بنا ۔ ۲۸ مئی ۱۹۹۸ء کو پاکستان نے بھارت کے پانچ کے مقابلے میں چھے (۶) ایٹمی دھماکے کر کے دنیا کے نقشے پر ساتویں عالمی ایٹمی طاقت ہونے کا لوہا منوایا۔ ان دھماکوں سے پوری پاکستانی قوم میں خوشی کی ایک لہر دوڑ گئی، مسجدوں میں شکرانے کے نوافل ادا کیے گئے اور شعراء نے اس خوشی پر کئی ملی نغمے تخلیق کیے۔ پاکستان کا ایٹم بم جہاں پاکستانی قوم کے لیے حد درجہ مسرت و شادمانی کا سماں باندھنے کا سبب بنا وہیں پاکستان دشمنوں (خاص کر بھارت) کے لیے صفِ ماتم بچھانے کا باعث بھی ثابت ہوا کیونکہ اس کی ساری منصوبہ بندیاں خاک میں مل گئیں اور وہ پاکستان پر کسی بھی وقت حملہ کرنے کے ارادہ سے پیچھے ہٹ گیا۔ ڈاکٹر عبدالقدیر خان اور ان کی ٹیم کی شبانہ روز محنت رنگ لائی اور پاکستان ایک بڑے خطرے سے محفوظ ہو گیا۔ پاکستان کا ایٹم بم پر امن دنیا میں دہشت پھیلانے کے لیے نہیں بلکہ خطے میں پائیدار امن قائم رکھنے کے لیے ہے اور پاکستان اپنے ان ارادوں کا پرچار عالمی سطح پر بھی کرتا رہتا ہے جس سے دشمنانِ پاکستان کے منفی پروپیگنڈوں کی نفی ہوتی ہے۔ راغب مراد آبادی پاکستان کے ایٹمی دھماکوں پر ملی نغموں میں قوم کے جذبات کی ترجمانی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

ارضِ وطن کا ہے بول بالا
ہر ذرہ اس کا رشکِ ہمالا
ہر خوف ہم نے دل سے نکالا
تیرا کرم ہے یہ حق تعالیٰ

اے یومِ تکبیر اللہ اکبر

اللہ اکبر ، اللہ اکبر (۲۹)

پاکستان اپنے قیام سے اب تک کئی مالی و جانی قربانیوں کے باوجود بہت سی مشکلات، مصائب اور سازشوں میں گھرا ہوا ہے لیکن قوم ثابت قدم ہے اور اس کی سلامتی کے لیے ہر لمحہ دعا گو ہے۔ ملی نغمہ نگاروں نے جذبۂ حب الوطنی کے تحت پاکستان کی سلامتی، حفاظت اور ترقی و خوشحالی کے لیے خوبصورت دعائیہ نغمات لکھے ہیں۔ ان دعائیہ نغمات کا ایک ایک لفظ اور مصرعہ دل کی گہرائیوں سے نکلا ہوا اور وطن سے شدید محبت میں خون میں ڈوبا ہوا ہے۔ یہ نغمات موتیوں سے کم نہیں ہیں اور شعراء خونِ جگر نچھاور کیے بغیر ایسے شاہکار کلام تحریر میں نہیں لا سکتے۔ ایسے ہی ایک ممتاز ملی نغمہ نگار مسرور انور کے نمونہ کلام سے اقتباس ہے:

سوہنی دھرتی اللہ رکھے قدم قدم آباد تجھے
تیرا ہر اک ذرہ ہم کو اپنی جان سے پیارا ہے
تیرے دم سے شان ہماری تجھ سے نام ہمارا ہے
جب تک ہے یہ دنیا باقی ہم دیکھیں آزاد تجھے
سوہنی دھرتی اللہ رکھے قدم قدم آباد تجھے (۳۰)

وطن آزاد بھی ہو سکتا ہے اور مقبوضہ بھی، لیکن ہر وہ جگہ فرد کا وطن کہلاتی ہے جہاں وہ پیدا ہوتا، افزائش کرتا اور اپنی نسل بڑھاتا ہے۔ آزاد وطن کی خواہش ہر فرد میں ہوتی ہے اور تمام غیرت مند افراد آزاد وطن کے حصول یا آزادی کے لیے متواتر جتن کرتے ہیں اور خون و پسینا بہا کر اپنی پاک مٹی کو اس کے دشمنوں کے ناپاک عزائم سے بچانے کی سعی کرتے ہیں لیکن پاکستان یا اسلام سے وابستہ قومی و ملی شاعر ملک و قوم کا نغمہ الاپتے ہوئے دائرہ اسلام سے خارج از مکان موضوعات و جملوں کو استعمال کرنے سے اجتناب کرتے ہیں کیونکہ اسلام میں مقدس ذات صرف اللہ تعالیٰ کی ہے۔ ایک مسلمان قومی و ملی شاعر اپنے ملک سے محبت ضرور کرتا ہے لیکن وہ غیر مسلموں کی طرح وطن کی پرستش نہیں کرتا کیونکہ حب الوطنی کی یہ روایت دیگر اقوام کی طرح ملت اسلامیہ کی پوری تاریخ میں بھی ظاہری اور باطنی طور پر بدرجہ اتم موجود ہے۔ یہ جذبہ عہدِ رسالت سے لے کر آج چودہ سو سال گزرنے کے بعد بھی اپنی پوری آب و تاب سے تمام عالم اسلام میں پایا جاتا ہے۔ اسلامی تاریخ میں حب الوطنی کی بنیاد اخلاقی اور انسانی قدروں پر استوار ہوئی اور چونکہ شاعری ان جذبات کے اظہار کی بہترین ترجمان ہوتی ہے لہٰذا ہر عہد اور تہذیب و تمدن کی شاعری کی طرح اسلامی تہذیب میں بھی اس کے اظہار کی کئی مثالیں موجود ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک پاکستانی وطن سے محبت بھی احکام الٰہی سمجھ کر کرتا ہے کیونکہ ایک اسلامی و مسلم ریاست کے دفاع میں اپنی جان کا نذرانہ پیش کرنا دراصل خدائے الٰہی کی خوشنودی حاصل کرنا ہے لہٰذا اس کی حب الوطنی اسلامی اصولوں کے منافی نہیں ہوتی۔ ارشاد الرحمٰن، عرش صدیقی وطن سے محبت اور دینِ اسلام سے عقیدت کی اس گتھی کو ملی نغمہ ''وطن کے لیے ایک نظم... ایک عزم'' میں یوں سلجھاتے ہیں:

یہ زمیں ، میں جس کا نہال ہوں
مرا اس کا رشتہ وفا کا ہے

یہ زمیں میرا خدا نہیں
ولے حکم یہ تو خدا کا ہے
کہ ہم اس کے نام پہ مر مٹیں (۳۱)

ارض پاکستان پر کوئی مشکل کی گھڑی آئی ہو یا خوشی کے لمحات، جنگ کا میدان ہو یا کھیل کا میدان، ہر موقع پر پاکستانی قوم اور ملی نغمہ نگاروں نے جذبۂ وطنیت کا بھرپور اظہار کیا ہے۔ایک ایسا ہی شاندار اظہار اس وقت دیکھنے کو ملا جب ۱۹۹۲ء میں پاکستان کرکٹ ٹیم نے پاکستان کے موجودہ وزیر اعظم عمران خان کی قیادت میں عالمی کرکٹ کپ جیتا۔اس خوشی کے موقع پر کئی شعراء نے ملی نغمے تخلیق کیے حتیٰ کہ عالمی کرکٹ کپ کے اگلے مقابلے کے لیے بھی کئی ملی نغمے لکھے گئے۔ان نغمات میں صابر ظفر کا لکھا ہوا مشہور نغمہ ''ہے جذبہ جنون تو ہمت نہ ہار'' بھی شامل ہے۔پاکستان کرکٹ ٹیم سے منسوب یہ نغمہ پاکستانی قوم کے عزم و ہمت کی نشاندہی کرتا ہے۔اسی طرح جون ۲۰۱۷ء میں پاکستان کرکٹ ٹیم کا ماہ رمضان کے مقدس مہینے میں اپنے پرانے اور روایتی حریف بھارت سے عالمی چیمپئین ٹرافی میں شاندار فتح حاصل کرنا کسی بڑی خوشی سے کم نہیں تھا لہٰذا اس موقع پر بھی پورے پاکستان میں بھرپور خوشی کا اظہار کیا گیا اور شعراء نے جوش و جذبہ سے بھرپور اس ٹرافی کی فتح کے حوالے سے ملی نغمے تخلیق کیے۔

ملی نغموں میں جذبۂ وطنیت کی تخلیق سے پاکستانی قوم کے جذبۂ حب الوطنی، انسانی ہمدردی، سماجی تعلقات اور مقصدی زندگی جیسے احساسات میں گراں قدر اضافہ ہوا ہے۔ملی نغموں میں موجود ترنم، نغمگی، غنایت اور موسیقیت ایسے عناصر ہیں جو ان کی اہمیت کو ممتاز اور قاری کو زیادہ متاثر کرتے ہیں لہٰذا ملی نغموں سے معاشرے میں قنوطیت اور احساس محرومی کی بجائے رجائیت اور امید و یاس پیدا ہوئی ہے اور وطن کو مضبوط، قوی اور عظیم تر بنانے کے لیے پاکستانی قوم میں نیا عزم، اتحاد اور اعلیٰ نصب العین سر اٹھانے لگا ہے۔جذبۂ وطنیت کے ساتھ ملی نغموں کی روایت میں بھی گراں قدر اضافہ دیکھنے کو ملا ہے اور پاکستان کے تقریباً تمام شعراء نے ہر گھڑی دھرتی ماں کے ساتھ محبت کا بھرپور اظہار کیا ہے۔

حوالہ جات

۱۔نورالحسن ہاشمی،ڈاکٹر، ادب کیا ہے؟،ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، ۱۹۵۹ء،ص۷۹

۲۔عبادت بریلوی،ڈاکٹر،روایت کی اہمیت،انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۵۳ء،ص۴۲۰

۳۔مظفر عباس،ڈاکٹر،اردو میں قومی شاعری۔،گوہر پبلیکیشنز،لاہور،س ن،ص۳۸

۴۔تبسم کاشمیری،ڈاکٹر،اردو ادب کی تاریخ....ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور،۲۰۰۹ء،ص۲۶۰

۵۔ محروم، تلوک چند، کاروانِ وطن،مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، ۱۹۶۰ء،ص۲۲

۶۔ ظفر،بہادر شاہ،مشمولہ نشید حریت (مرتبہ؛شان الحق حقی)،ادارہ مطبوعات پاکستان، کراچی، ۱۹۵۷ء،ص۴۶

۷۔اقبال،علامہ محمد، کلیات اقبال، نیشنل بک فاؤنڈیشن،اسلام آباد،۲۰۱۷ء،ص۱۸۷

۸۔گاندھی، بحوالہ جیلانی کامران، قومیت کی تشکیل اور اردو زبان ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۲ء،ص۴۰

۹۔طاہرہ نیّر،ڈاکٹر،اردو شاعری میں پاکستانی قومیت کا اظہار،انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۹۹ء،ص۱۰۹

۱۰۔فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا،مکتبۂ کارواں،لاہور،س ن،ص۹۱

۱۱۔حفیظ تائب، تعبیر (قومی وملی منظومات)،القمر انٹرپرائزرز، لاہور، ۲۰۰۳ء،ص۴۱

۱۲۔محمد طاہر قریشی،ڈاکٹر،''اردو ملی شاعری پر جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء کے اثرات'' مشمولہ: معیار شمارہ۱۱، جنوری تا جون ۲۰۱۴ء، شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی،اسلام آباد،ص۲۱۵

۱۳۔مرزا ادیب، ''قلم کے سپاہی''مشمولہ: ماہنامہ ماہ نو،کراچی، جلد۱۸،شمارہ۱۰،اکتوبر ۱۹۶۵ء،ص۳۰

۱۴۔یوسف قمر،مشمولہ: جنگ ترنگ(مرتبہ؛زہرہ نگاہ)،ادارہ مطبوعات پاکستان،کراچی،۱۹۶۷ء،ص۲۶

۱۵۔شورش کاشمیری،کلیات شورش کاشمیری،الفیصل ناشران،لاہور،۲۰۰۹ء،ص۵۱۱

۱۶۔احمد ندیم قاسمی، ندیم کی نظمیں،سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور،۲۰۰۶ء،ص۳۵۷

۱۷۔اکرم باجوہ، تکبیر کا رنگ للکار ہوا،نظمینہ پبلی کیشنز،لاہور، ۲۰۱۶ء،ص۱۴۹

۱۸۔ قتیل شفائی ، مشمولہ ،ہزارہ میں قومی و مِلّی شاعری(مرتبہ؛ بشیر احمد سوز)، ادبیات ہزارہ .....حرف اکادمی ،راولپنڈی، ۲۰۰۷ء،ص۶۰

۱۹۔امید فاضلی،پاکستان زندہ باد،رائٹرز اکادمی،کراچی،۱۹۸۸ء،ص۸۷

۲۰۔سرمد بخاری،سید ممتاز علی،نقش بول اٹھے،عزیز پبلشر،لاہور،۱۹۹۴ء،۶۱

۲۱۔احمد فراز، شب خون،دوست پبلی کیشنز،اسلام آباد،۲۰۱۲ء،ص۱۰

۲۲۔اختر شیرانی، اخترستان، کتاب منزل،لاہور،۱۹۴۶ء،ص۴۱

۲۳۔یوسف ظفر، کلیات یوسف ظفر،روداد پبلی کیشنز،اسلام آباد، ۲۰۰۵ء،ص۳۲۵

۲۴۔بشیر فاروق، تیرا پاکستان ہے یہ میرا پاکستان ہے،احمد برادرز،کراچی، ۱۹۸۶ء،ص۱۵

۲۵۔عالی، جمیل الدین،جیوے جیوے پاکستان، نیشنل بک فاؤنڈیشن، کراچی، ۱۹۷۶ء،ص۶۵

۲۶۔صہبا اختر،مشولہ :فغانِ کشمیر (مرتبہ؛غلام نبی خیال)،اکادمی ادبیات پاکستان،اسلام آباد، ۱۹۹۹ء،ص۱۰۵

۲۷۔طفیل ہوشیارپوری،میرے محبوب وطن،احسان اکادمی،لاہور،۱۹۶۶ء،ص۲۹

۲۸۔تبسّم،صوفی غلام مصطفٰی،کلیات صوفی تبسم،الحمد پبلی کیشنز،لاہور،۲۰۱۳ء،ص۳۸۰

۲۹۔راغب مراد آبادی،مشمولہ:آہنگ جلد۵۱،شمارہ۶،جون۱۹۹۹ء،شعبہ مطبوعات پاکستان براڈکاسٹنگ کارپوریشن،کراچی،ص۲۱

۳۰۔مسرور انور،مشمولہ:قومی نظمیں(مرتبہ؛قیوم ملک)، نیشنل بک فاؤنڈیشن،کراچی،۱۹۷۵ء،ص۱۴۳

۳۱۔عرش صدیقی،کلیات عرش صدیقی(مرتبہ؛محمد حنیف)،اسلام آباد،مقتدرہ قومی زبان،۲۰۱۲ء،ص۲۶۳

ڈاکٹر طاہر نواز

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

اردو افسانہ ''کفن''، متنی تنقید کے تناظر میں

"Shroud" is the most important short story of Prem Chand. This short story has greatly influenced not only the fiction writers of his time but also the later fiction writers. This short story is still considered one of the most prominent short stories in Urdu fiction and a manifesto of the Progressive Writers Movement to some extent. That is why; this short story is generally considered a complete short story in every aspect. Is this short story complete in every way? In this article, an attempt has been made to critically examine the short story in this regard.

اردو افسانے کی روایت میں افسانہ ''کفن'' بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ جس نے نہ صرف اپنے عہد کے افسانہ نگاروں کو بلکہ بعد میں آنے والے افسانہ نگاروں اور افسانے کی روایت کو بہت زیادہ متاثر کیا ہے۔ اس افسانے کا شمار آج بھی اردو کے نمایاں ترین افسانوں میں ہوتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ یہ افسانہ ترقی پسند تحریک کا مینی فیسٹو قرار پایا تھا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اس افسانے کو ہر اعتبار سے ایک مکمل افسانہ قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا یہ افسانہ واقعی ہر اعتبار سے بھی اتنا ہی مکمل ہے؟ کہیں اس افسانے میں کوئی سقم تو موجود نہیں؟ اور اگر کوئی سقم موجود ہے تو وہ اس افسانے کی ساخت کو کس طرح متاثر کر رہا ہے؟ ان ہی سوالات کو آئندہ کے مضمون میں زیرِ بحث لایا جائے گا۔

افسانہ ''کفن'' بنیادی طور پر ایک باپ اور بیٹے کی کہانی ہے جن کا تعلق ایک گاؤں سے ہے۔ افسانے کا آغاز ایک جھونپڑے کے منظر سے ہوتا ہے جہاں باپ اور بیٹا جھونپڑے کے باہر بیٹھے ہوئے آلو بھون کر کھا رہے ہوتے ہیں جبکہ بیٹے کی بیوی جھونپڑے کے اندر دردِ زہ سے کراہ رہی ہوتی ہے۔ ان دونوں میں سے کوئی بھی جھونپڑے کے اندر نہیں جاتا اور نہ ہی اس زچہ کی مدد کے لیے کسی کو بلایا جاتا ہے۔ وہ دونوں اسی طرح جھونپڑے کے باہر گرم گرم آلو کھا کر وہیں پر ہی سو جاتے ہیں۔ اگلی صبح جب وہ دونوں بیدار ہوتے ہیں تو جھونپڑے کے اندر وہ عورت مر چکی ہوتی ہے۔ جس کے کفن کے لیے وہ دونوں قرض حاصل کرنے کے لیے گاؤں میں پھرنے لگتے ہیں۔ جب

انہیں قرض میں ایک معقول رقم مل جاتی ہے تو وہ دونوں کفن لینے کے لیے بازار چلے جاتے ہیں۔اسی بازار میں ایک شراب خانہ بھی ہوتا ہے جہاں وہ شراب پینے لگتے ہیں۔اس کے ساتھ وہ مرغن کھانا منگواتے ہیں اور خوب پیٹ بھر کر کھاتے ہیں۔اسی عالم میں وہ ناچنے اور گانے لگتے ہیں اور پھر وہیں پر ہی گر جاتے ہیں۔اس مقام پر افسانے کا اختتام ہو جاتا ہے۔

افسانے پر لکھی جانے والی تنقید کے مطابق کہانی کا مرکزی خیال نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے باپ اور بیٹے کی بے حسی سے متعلق ہے۔جس کا دائرہ وسیع ہوکر پورے معاشرے پر پھیل جاتا ہے۔یہ بے حسی ان دو کرداروں کی ہی نہیں دکھائی گئی بلکہ ان دو کرداروں کے ذریعے پورے معاشرے کو ہی بے حس دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔جیسا کہ ڈاکٹر تحسین بی بی لکھتی ہیں:

> ''پریم چند کا افسانہ ''کفن'' افسانوی سفر میں ایک اہم منزل کی حیثیت رکھتا ہے۔اس افسانے میں پریم چند نے ایک مخصوص معاشرے کے معاشی و سیاسی نظام میں پروان چڑھنے والے دو بے حس انسانوں کی رودادِ زندگی کے داخلی و خارجی حالات کی ترجمانی کی ہے۔یہ افسانہ ایک نئے طرز کی بے باک اور بے رحم حقیقت نگاری کا نمونہ ہے۔اس افسانے میں دونوں باپ بیٹے کی بے حسی اور عیش کوشی دراصل جاگیر دارانہ نظام کے خلاف ایک خاموش احتجاج ہے۔ان کے اعمال کا جواز سماجی جبر اور سرمایہ دارانہ استحصال میں ہے۔''(۱)

لیکن یہ سب تب ہی سامنے آتا ہے جب اس افسانے کے متن کو مصنف کے ساتھ جوڑ کر دیکھا جاتا ہے۔کیا متن بھی ان ہی چیزوں کی وضاحت کر رہا ہے؟اگر متن کو مصنف سے آزاد کر دیا جائے اور اس کی کلوز ریڈنگ کی جائے تو کیا متن پھر بھی ان ہی موضوعات تک قاری کو لے جانے میں کامیاب ہوتا ہے؟ اس کی وضاحت کے لیے پہلے متن کا مطالعہ مصنف کے بغیر کرتے ہیں اور یہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ مصنف کے بغیر متن کیا معنی دے رہا ہے؟ کیا موضوع،متن اور معنی میں ہم آہنگی ہے؟ اور بعد میں متن کا مطالعہ مصنف کے ساتھ کر کے یہ جاننے کی کوشش کریں گے کہ مصنف کے ساتھ متن کیا معنی دے رہا ہے۔

افسانے کا آغاز کچھ یوں ہوتا ہے:

''جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہوئے تھے اور

اندر بیٹے کی نوجوان بیوی بدھیا دردِ زہ سے پچھاڑیں کھا رہی تھی اور رہ رہ کر اس کے منہ سے ایسی دلخراش صدا نکلتی تھی کہ دونوں کلیجہ تھام لیتے تھے۔ جاڑوں کی رات تھی، فضا سناٹے میں غرق۔ سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا تھا۔''

اس افسانے کے پہلے پیرا گراف سے ہی افسانے میں موجود زمان و مکان اور مرکزی کرداروں کا تعین ہو جاتا ہے۔ گاؤں، سناٹا، جاڑے کی رات، جھونپڑے کا دروازہ، باپ، بیٹا، بیوی، دردِ زہ، پچھاڑیں کھانا، دلخراش صدا، کلیجے کا تھامنا اور گاؤں کا تاریکی میں جذب ہونا وہ سگنفائرز ہیں جو آئندہ کی کہانی کو واضح کرتے ہیں۔ اس پیرا گراف میں ''بجھے ہوئے الاؤ'' اور ''سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا تھا'' ذو معنویت کے حامل الفاظ ہیں اور اس کے ساتھ ہی اس ڈائریکشن کی بھی وضاحت کرتے ہیں جس طرف آئندہ کی کہانی نے جانا ہے۔ گاؤں اور جھونپڑا اس کہانی کے مکان کی نشاندہی کرتے ہیں کہ یہ کہانی ایک گاؤں کی ہے جس میں جھونپڑے موجود ہیں اور اس کہانی کے مرکزی کرداروں کا تعلق اسی جھونپڑے سے ہے۔ جاڑوں کی رات، فضا کا سناٹے میں غرق ہونا اور سارے گاؤں کا تاریکی میں جذب ہونا اس کہانی میں موجود زمان کی نشاندہی کر رہا ہے۔

اس جھونپڑے کے آس پاس دیگر جھونپڑے یا مکانات موجود ہیں، اس بارے میں متن میں کوئی نشاندہی نہیں ہے۔ گاؤں کے دیگر جھونپڑے یا مکانات کتنی دور ہیں، اس بارے میں متن سے کوئی رہنمائی نہیں ملتی۔ کیونکہ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر آس پاس مکانات یا جھونپڑے موجود تھے تو کیسے ممکن ہے کہ اتنے سناٹے میں (جیسا کہ پہلے پیرا گراف میں بتایا گیا ہے) دلخراش صدا بھی سنائی نہ دے۔ مزید یہ کہ اگر وہ جھونپڑا دیگر جھونپڑوں یا مکانات سے ایک مخصوص فاصلے پر تھا تو کیوں؟ یہ سوال بھی متن کے حوالے سے تشنہ ہی رہتا ہے۔

اس افسانے کے کرداروں میں گھیسو، مادھو، بدھیا، ٹھاکر اور زمیندار شامل ہیں۔ گھیسو، مادھو اور زمیندار کا شمار اس افسانے کے متکلم کرداروں میں ہوتا ہے۔ اس افسانے کے دیگر متکلم کرداروں میں زمیندار شامل ہے جس کے پاس گھیسو اور مادھو قرض حاصل کرنے جاتے ہیں۔ بدھیا کے بارے میں افسانے کا راوی بتاتا ہے جبکہ وہ خود سے کسی منظر میں سامنے نہیں آتی۔ ٹھاکر کا ذکر بھی گھیسو کے ذریعے ہوتا ہے، جب وہ اپنے بیٹے کو ٹھاکر کی شادی سے متعلق بتا رہا ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ اجتماعی کرداروں میں گاؤں کی خواتین کا ذکر ملتا ہے جب بدھیا کی موت کے بعد وہ اس کی لاش کو دیکھنے آتی ہیں اور مرد کردار جو بدھیا کی لاش کو جلانے کے لیے لکڑی کا بندوبست کرنے جاتے ہیں یا پھر وہ لوگ جو مے خانے کے منظر نامے میں سامنے آتے ہیں۔ یہ اجتماعی کردار ہیں جو اس پورے گاؤں اور بازار کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کرداروں سے بھی افسانے میں موجود مکان کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان کرداروں میں سے کسی کا تعلق بھی شہر

سے نہیں ہے اور نہ ہی پورے افسانے میں شہر کا کہیں ذکر ملتا ہے۔

افسانے میں کرداروں کو صنفی بنیادی تضادات کی بنیاد پر تخلیق کیا گیا ہے۔ پانچ انفرادی کرداروں میں سے چار مرد کردار (گھیسو ، مادھو، ٹھاکر اور زمیندار) شامل ہیں۔ عورت کے کردار میں صرف بدھیا کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ عورتیں اجتماعی کردار کے طور پر سامنے آتی ہیں۔ افسانے میں مرد کرداروں کے مقابلے میں مصنف کا جھکاؤ مرکزی نسوانی کردار کی طرف نظر آتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز میں ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی تھی اور مادھو بھی سعادت مند بیٹے کی طرح باپ کے نقشِ قدم پر چل رہا تھا بلکہ اس کا نام اور بھی روشن کر رہا تھا۔''

لیکن مرکزی نسوانی کردار کی طرف مصنف کا جھکاؤ اور مقابلے میں مرد کرداروں سے متعلق اس کے الفاظ اور ان کی ٹون اس بات کا صاف بتا دیتی ہے کہ اس کردار کے مقابلے میں جو کردار سامنے آئیں گے ان کو کس مقام و مرتبے پر رکھا جائے گا۔ ملاحظہ ہو:

''جب سے یہ عورت آئی تھی اس نے اس خاندان میں تمدن کی بنیاد ڈالی تھی ۔ پیسائی کر کے گھاس چھیل کر وہ سیر بھر آٹے کا بھی انتظام کر لیتی اور ان دونوں بے غیرتوں کا دوزخ بھرتی رہتی تھی۔''

افسانے میں موجود طبقاتی درجہ بندی سے متعلق اعجاز خاور لکھتے ہیں:

> ''کفن'' پریم چند کی شہرہ آفاق کہانی ہے یہ صرف گھیسو ، مادھو یا اس کی بیوی ہی کی داستان نہیں بلکہ یہ اس معاشرے کی شکست و ریخت کی کہانی ہے۔ یہ اس طبقاتی درجہ بندی کی کہانی ہے جس نے ایک انسان کو اعلیٰ اور دوسرے کو کم تر اور نکھٹو بنا دیا ہے۔'' (۲)

افسانے میں مکالمے کی ضرورت کو گھیسو ، مادھو اور زمیندار کے ذریعے پورا کیا گیا ہے۔ افسانے میں زیادہ تر مکالمے (تین مقامات پر۔۔۔جھونپڑے کے باہر، بازار میں اور مے خانے کے اندر) گھیسو اور مادھو کے درمیان ہیں۔ گھیسو اور زمیندار کے درمیان صرف ایک دفعہ کا مکالمہ موجود ہے جب گھیسو اور مادھو اس سے بدھیا کے کفن کے لیے قرض حاصل کرنے جاتے ہیں۔ یہ مکالمہ انتہائی مختصر ہے ۔ یوں افسانے میں مکالمے کے اعتبار سے گھیسو نمایاں ترین کردار ہے۔ اس کردار کی اہمیت کی بدولت اس کے مکالمے بھی دیگر کرداروں سے زیادہ اہم ہیں۔ گھیسو ایک اجڈ اور گنوار کردار ہے۔ یہ کردار اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ اس کے مکالمے بھی اس کی شخصیت کے مطابق ہونے چاہیں،

لیکن زبان و بیان کے اعتبار سے اس کردار کے مکالموں میں سب سے زیادہ فرق نظر آتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''گھیسو نے کہا'' معلوم ہوتا ہے بچے گی نہیں۔ سارا دن تڑپتے ہو گیا۔ جا دیکھ تو آ'' (افسانے میں گھیسو کے مکالمے کی پہلی لائن)

''تو بڑا بے درد ہے بے، سال بھر جس کے ساتھ جندگانی کا سکھ بھوگا اسی کے ساتھ اتنی بے وپھائی''(افسانے میں گھیسو کے مکالمے کی دوسری لائن)

درج بالا سطور گھیسو کے پہلے مکالمے سے لی گئی ہیں جو افسانے کے آغاز پر اس کا اپنے بیٹے کے ساتھ ہے۔ پہلی سطر خالصتاً اردو زبان میں لکھی گئی ہے جبکہ دوسری سطر میں نہ صرف لب و لہجہ بلکہ الفاظ بھی تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اسی ڈائیلاگ میں گھیسو کی باقی لائنیں دوبارہ پہلی لائن کی طرز پر لکھی گئی ہیں: ''گھیسو نے آلو نکال کر چھیلتے ہوئے کہا'' جا کر دیکھ تو، کیا حالت ہے اس کی؟ چڑیل کا پھنساؤ ہوگا اور کیا۔ یہاں تو اوجھا بھی ایک روپیہ مانگتا ہے۔ کس کے گھر سے آئے''

''ڈر کس بات کا ہے؟''میں تو یہاں ہوں ہی۔''

''سب کچھ آ جائے گا۔ بھگوان بچہ دیں تو۔ جو لوگ ابھی ایک پیسہ نہیں دے رہے ہیں، وہیں تب بلا کر دیں گے۔ میرے نو لڑکے ہوئے، گھر میں کبھی کچھ نہ تھا، مگر اس طرح ہر بار کام چل گیا۔''

لیکن زمیندار کے ساتھ مکالمے میں گھیسو کی زبان ایک بار پھر سے تبدیل ہو جاتی ہے۔ ملاحظہ ہو:

''گھیسو نے زمین پر سر رکھ کر آنکھوں میں آنسو بھرتے ہوئے کہا۔'' سرکار بڑی بپت میں ہوں۔ مادھو کی گھر والی رات گجر گئی۔ دن بھر تڑپتی رہی۔ آدھی رات تک ہم دونوں اس کے سرہانے بیٹھے رہے۔ دوادارو جو کچھ ہو سکا سب کیا مگر وہ ہمیں دگا دے گئی۔ اب کوئی ایک روٹی دینے والا نہیں رہا۔ مالک تباہ ہو گئے۔ گھر اجڑ گیا۔ آپ کا گلام ہوں۔ اب آپ کے سوا اس کی مٹی کون پار لگائے گا۔ ہمارے ہاتھ میں جو کچھ تھا، وہ سب دوا دارو میں اٹھ گیا۔ سرکار ہی کی دیا ہوگی تو اس کی مٹی اٹھے گی۔ آپ کے سوا اور کس کے دوار پر جاؤں؟''

اس حوالے سے گھیسو کا ایک اور مقام پر مادھو کے ساتھ مکالمہ ملاحظہ ہو جس سے اندازہ ہوگا کہ گھیسو کی زبان کس طرح بدلتی رہتی ہے:

گھیسو نے کہا، ''لے جا کھوب کھا اور اسیر باد دے۔ جس کی کمائی تھی وہ تو مر گئی مگر تیرا اسیر بادا سے جرور پہنچ جائے گا۔ روئیں روئیں سے اسیر باد دے۔''

''گھیسو نے سمجھایا'' کیوں روتا ہے بیٹا! کھس ہو کہ وہ مایا جال سے مکت ہو گئی۔ جنجال سے چھوٹ گئی۔ بڑی بھاگوان تھی جو اتنا جلد مایا کے موہ کے بندھن توڑ دیے۔''

گھیسو کے مکالموں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ تھ، ز، ف، غ، خ کو درست طور پر ادا نہیں کر سکتا۔ وہ ان حروف کو بگاڑ کر ادا کرتا ہے۔ وہ تھ، ز، ف، غ، خ ش کو بالترتیب ت، ج، پھ، گ، کھ، س کے طور پر ادا کرتا ہے۔ لیکن بعض مکالموں میں اولذکر حروف بھی ادا کیے گئے ہیں۔ اسی طرح وہ ک ف کو ملا کر کھ کے طور پر بولتا ہے۔۔ اس حوالے سے مثالیں ملاحظہ ہوں:

''سال بھر جس کے ساتن جندگانی کا سکھ بھوگا، ''(یہ گھیسو کے مکالمے کی لائن ہے)

''کوئی روک نہیں تھی۔ جو چیز چاہو مانگو اور جتنا چاہو کھاؤ'' (یہ گھیسو کے اس مکالمے کی لائن ہے جہاں وہ مادھو کو ٹھاکر کی شادی پر دیے جانے والے کھانے سے متعلق بتا رہا ہوتا ہے)

''اب تو سب کو کپھایت سوجھتی ہے۔۔۔ ہاں کھرچ میں کپھایت سوجھتی ہے۔'' (گھیسو کی لائن)

''گھیسو بولا۔'' کپھن لگانے سے کیا ملتا، جل ہی تو جاتا، کچھ بہو کے ساتھ تو نہ جاتا''

لیکن ایک اور مکالمے میں گھیسو اس کو درست انداز میں بولتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''تو کیسے جانتا ہے کہ اسے کفن نہ ملے گا، تو مجھے ایسا گدھا سمجھتا ہے۔ میں ساٹھ سال کیا دنیا میں گھاس کھودتا رہا ہوں۔ اس کو کفن ملے گا اور اس سے بہت اچھا ملے گا جو ہم دیتے''

اگر اس افسانے کو مختلف تناظرات میں دیکھیں تو بہت سے سوالات جنم لیتے ہیں۔ کیا اس افسانے کو جاگیردرانہ نظام کے خلاف خاموش احتجاج سمجھا جائے؟ اس افسانے میں جاگیردارانہ نظام کے دو نمائندہ کردار ملتے ہیں جن میں سے ایک ٹھاکر کا کردار ہے اور دوسرا زمیندار کا۔ ٹھاکر کا کردار غائب کردار ہے۔ اس کے بارے میں تب پتا چلتا ہے جب گھیسو مادھو کو ٹھاکر کی شادی کے متعلق بتاتا ہے:

''وہ بولا'' وہ بھوج نہیں بھولتا۔ تب سے پھر اس طرح کا کھانا اور بھرا پیٹ نہیں ملا۔۔۔۔ اب کیا بتاؤں کہ اس بھوج

میں کتنا سواد ملا۔کوئی روک نہیں تھی۔ جو چیز چاہو مانگو اور جتنا چاہو کھاؤ۔لوگوں نے ایسا کھایا، ایسا کھایا کہ کسی سے پانی نہ پیا گیا،مگر پروسنے والے ہیں کہ سامنے گرم گول گول مہکتی کچوریاں ڈال دیتے ہیں۔منع کرتے ہیں کہ نہیں چاہیے مگر وہ ہیں کہ دیے جاتے ہیں اور جب سب نے منہ دھولیا تو ایک ایک بیڑا پان بھی ملا مگر مجھے پان لینے کی کہاں سدھ تھی۔۔۔ایسا دریا دل تھا وہ ٹھاکر۔ ''

افسانے میں جاگیردارانہ نظام کا دوسرا نمائندہ کردار زمیندار کا ہے جو متکلم صورت میں سامنے آتا ہے۔اس کردار کا تعارف کرواتے ہوئے مصنف نے لکھا ہے:

''زمیندار صاحب رحمدل آدمی تھے۔مگر گھیسو پر رحم کرنا کالے کمبل پر رنگ چڑھانا تھا۔''

ان دونوں کرداروں کی پیش کش سے کہیں پتا نہیں چلتا کہ اس افسانے میں موجود سماج کو جاگیردرانہ نظام نے جکڑا ہوا تھا اور سماج براہ راست ان کے استحصال کا شکار تھا، کیونکہ متن میں تو ان کو رحمدل بتایا جایا رہا ہے۔کیا اس افسانے کو معاشی تناظر میں دیکھا جائے؟ جہاں پر مختلف طبقے مخصوص گٹھ جوڑ کے ذریعے لوگوں کا معاشی استحصال کرتے ہیں اور کسی حد تک لوگوں کے لیے روزگار کے دروازے بھی مسدود کر دیتے ہیں۔ یوں دولت چند ہاتھوں میں سمٹ کر رہ جاتی ہے۔لیکن متن تو کچھ اس طرح بتا رہا ہے:

''جب ایک دو فاقے ہو جاتے تو گھیسو درختوں پر چڑھ کر لکڑیاں توڑ لاتا اور مادھو بازار میں بیچ آتا۔ جب تک وہ پیسے رہتے ، دونوں ادھر ادھر مارے مارے پھرتے۔ جب فاقے کی نوبت آ جاتی تو پھر لکڑیاں توڑتے یا کوئی مزدوری تلاش کرتے۔ گاؤں میں کام کی کمی نہ تھی۔کاشتکاروں کا گاؤں تھا۔ محنتی آدمی کے لیے پچاس کام تھے۔''

یعنی اس معاشی نا آسودگی کے وہ دونوں خود ذمہ دار تھے۔اس میں سماج یا کسی مخصوص معاشی گروہ کا ہاتھ نہیں تھا۔اگر وہ چاہتے تو اپنی معاشی حالت کو بہتر بنا سکتے تھے۔کیا اس افسانے کو سماجی اقدار کی تنزلی کے حوالے سے دیکھا جائے ؟ جہاں عموماً سماج میں ایک دوسرے کا خیال نہیں رکھا جاتا، جس کی وجہ سے معاشرہ اخلاقی قدروں کے حوالے سے شکست و ریخت کا شکار ہو جاتا ہے۔لیکن افسانے میں جو کردار مکمل سماج کی نمائندگی کر رہے ہیں ان کا ایکشن اس سے مختلف نظر آتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

'' گاؤں کی رقیق القلب عورتیں لاش آ آ کر دیکھتی تھیں اور اس کی بے بسی پر دو بوند آنسو گرا کر چلی جاتی تھیں۔ ''

''کسی نے غلہ دیا اور کسی نے لکڑی، اور دوپہر کو گھیسو اور مادھو بازار سے کفن لانے چلے۔ ادھر لوگ بانس وانس کاٹنے لگے۔''

خود افسانے کا عنوان ''کفن'' ایک مذہبی کوڈ ہے۔ لیکن متن سے یہ کہیں ظاہر نہیں ہوتا کہ یہ کوڈ مذہبی جبر اور استحصال کے لیے استعمال ہوا ہے یا پھر بعد از مرگ بھی انسان کی تکریم چاہے، اسے جلایا جائے یا پھر دفن کیا جائے جس کا تقاضا مذاہب کرتے ہیں کے حق میں ہے۔ کیونکہ مذہبی جبر اور استحصال کی پیش کش اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ اس افسانے میں ایک مذہب کا نمائندہ کردار یا پھر سخت گیر مذہبی رویے ہونا چاہیے تھے، جن کے ذریعے اس جبر اور استحصال کو پیش کیا جاتا۔ کیونکہ افسانے میں موجود دیگر کردار مذہب کی نمائندگی نہیں کرتے۔ یوں اس مذہبی کوڈ کو جو کہ اس افسانے کا عنوان بھی ہے، ڈی کوڈ کیسے کیا جائے ایک طرح سے خود ایک سوال بن جاتا ہے۔

افسانے میں موضوع کو وسیع بنانے کی وجہ سے بہت سے گرے ایریاز (Grey Areas) بھی رہ گئے ہیں۔ مثلاً ایک تو گھیسو اور مادھو کی عمروں کا تفاوت ہے۔ افسانے کا یہ حصہ ملاحظہ ہو:

''گھیسو کو اس وقت ٹھاکر کی بارات یاد آئی جس میں بیس سال پہلے وہ گیا تھا۔ اس دعوت میں اسے جو سیری نصیب ہوئی تھی وہ اس کی زندگی میں ایک یادگار واقعہ تھی اور آج بھی اس کی یاد تازہ تھی''

بیس سال پہلے کی بارات کی یاد صرف گھیسو کو ہے اس کا مطلب ہے کہ مادھو یا تو اس وقت پیدا نہیں ہوا تھا یا پھر ابتدائی بچپنے میں ہوگا، جو یہ واقعہ اسے یاد نہیں۔ وگرنہ اتنی بڑی دعوت اسے بھی ضرور یاد ہوتی۔ اس کا مطلب ہے کہ مادھو کی عمر بیس سال سے کم ہے یا پھر کم وبیش بیس سال ہی ہے۔ مصنف کے مطابق گھیسو کی عمر ساٹھ سال ہے۔ اس طرح مادھو اس کی عمر کے چالیسویں سال یا پھر اس کے بعد کے سال میں پیدا ہوا گا۔ کیونکہ اس واقعے کے بیان پر مادھو یوں نہ کہتا:

''مادھو نے ان تکلفات کا مزہ لیتے ہوئے کہا'' اب ہمیں کوئی ایسا بھوج کھلاتا''

اس کے جواب میں گھیسو کیا کہتا ہے:

''اب کوئی کیا کھلائے گا!'' وہ جمانا دوسرا تھا۔ اب تو سب کو کھپایت سوجھتی ہے۔ شادی بیاہ میں مت کھرچ کرو، کریا کرم میں مت کھرچ کرو،'' ''پوچھو گریبوں کا مال بٹور کر کہاں رکھو گے۔ مگر بٹورنے میں تو کمی نہیں ہے۔ ہاں کھرچ میں کپھایت سوجھتی ہے۔''

اس واقعے کے بیان کے وقت گھیسو کی عمر ساٹھ سال بنتی ہے۔ جبکہ اس وقت اس کے بیٹے کی عمر بیس سال بنتی ہے۔لیکن گھیسو مادھو کو کیا کہتا ہے اس وقت اس کی صورت حال کیا تھی ملاحظہ ہو:

''پچاس سے کم تو میں نے بھی نہ کھائی ہوں گی، اچھا پٹھا تھا۔تو اس کا آدھا بھی نہیں ہے۔''

مادھو کی ماں جس کو مرے ہوئے مدت ہوگئی تھی کس کردار کی مالک تھی۔ گھیسو کی شادی کس عمر میں ہوئی تھی؟ گھیسو کے مادھو سمیت نو بچے تھے تو باقی کہاں تھے۔؟ کیا وہ مر گئے تھے۔؟اگر خاندان میں تمدن کی بنیاد بدھیا نے ڈالی تھی (جیسا کہ مصنف نے بتایا ہے جس کا اوپر ذکر آ چکا ہے) تو اس کا مطلب ہے کہ گھیسو کی بیوی یعنی مادھو کی ماں بھی ان کی طرح اجڈ اور گنوار تھی؟اگر وہ لوگ اجڈ اور گنوار تھے تو بدھیا کے والدین اس شادی پر راضی کیوں ہو گئے تھے؟ کیا ان کا پہلے سے کوئی خاندانی تعلق تھا جس کی بنا پر یہ شادی ہوئی تھی؟ بدھیا کے والدین کہاں تھے؟ کیا وہ اسی گاؤں سے تعلق رکھتے تھے یا پھر کسی اور گاؤں سے؟ کیا وہ مر گئے تھے یا پھر زندہ تھے؟اگر وہ زندہ تھے اور اسی گاؤں سے ہی تعلق رکھتے تھے تو اتنے خاص موقع پر وہ کیوں نہ آئے یہاں تک کہ بدھیا کی موت کے بعد بھی ان کا کہیں ذکر نہیں ملتا؟ چونکہ ان سب باتوں سے متعلق متن میں کہیں کوئی اشارہ موجود نہیں ہے اس لیے ان سوالات کے جوابات ادھورے رہ جاتے ہیں۔

اسی طرح بدھیا کے مرنے پر گھیسو اور مادھو کے پاس گاؤں بھر سے پانچ روپے جمع ہوئے تھے:

''ایک گھنٹے میں گھیسو کے پاس پانچ روپے کی معقول رقم جمع ہوگئی۔''

افسانہ نگار کے مطابق کھانے پر ڈیڑھ روپے لگے۔گھیسو اور مادھو نے شراب کی صرف ایک بوتل خریدی تھی ۔مصنف نے اس کی قیمت نہیں بتائی۔ کھانا منگوانے پر صرف اتنا بتایا ہے کہ تھوڑے سے پیسے بچ رہے تھے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شراب کی بوتل اڑھائی روپے سے زیادہ کی تھی۔ کیونکہ معاملہ اب پیسوں تک آ گیا تھا۔افسانے میں سارا قضیہ کفن کی خریداری کا اٹھایا گیا ہے لیکن کفن کتنے کا تھا اس بارے میں کچھ علم نہیں ہوتا۔اب چونکہ کفن کی قیمت کا علم نہیں اس لیے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کفن کی خریداری کے لیے مزید کتنی رقم درکار تھی؟

افسانے کا اختتام ایک تاریک پہلو (Dark End) پر ہوتا ہے۔ جہاں گھیسو اور مادھو پیٹ بھر کر کھانے اور شراب پینے کے بعد بے سدھ ہو کر گڑ پڑتے ہیں:

''سارا مے خانہ محوِ تماشا تھا اور یہ دونوں مے کش محویت کے عالم میں گائے جاتے تھے۔ پھر دونوں ناچنے لگے۔

اچھلے بھی، کودے بھی، گرے بھی، مٹکے بھی، بھاؤ بھی بتائے اور آخر نشہ سے بدمست ہو کر وہیں گر پڑے۔''

لیکن اس اختتام کے بعد بھی کئی سوال جنم لیتے ہیں۔ مثلاً

گھیسو اور مادھو جب ہوش میں آئے ہوں گے تو کیا ہوا ہوگا؟ کیا وہ گاؤں سے فرار ہو گئے ہوں گے یا پھر واپس گاؤں والوں کے پاس آئے ہوں گے؟ مادھو اور گھیسو کی غیر موجودگی میں گاؤں والوں کا ری ایکشن کیا ہوا ہوگا؟ کیا گاؤں والوں نے بدھیا کا کریا کرم کیا تھا؟ بدھیا کے کریا کرم میں گاؤں کے کتنے لوگ شامل ہوئے ہوں گے؟ بدھیا کی آخری رسومات ہوئی بھی تھیں کہ نہیں؟ اگر مادھو اور گھیسو گاؤں والوں کے پاس واپس آئے تھے تو ان کے ساتھ کیا سلوک کیا گیا؟

یہ وہ سوال ہیں جو افسانے کے اختتام پر تشنہ رہ جاتے ہیں۔ اگر افسانے کا موضوعی مطالعہ کرنا مقصود ہو تو ان سوالات کا جواب بہت ضروری ہے وگرنہ موضوعی حوالے سے حتمیت قائم نہیں کی جا سکتی۔

اس افسانے کا بیان کار/راوی Heterodiestic ہے۔ جو کہ ہمہ بین ہے لیکن نامعلوم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ واقعات در واقعات اس کے تبصروں کے بعد بھی وجودی سطح پر اس کی شناخت کا علم نہیں ہو پاتا۔ آیا اس کا راوی مرد ہے یا عورت۔ خود مصنف نے بھی اس کے بارے میں کوئی اشارہ نہیں کیا۔ لیکن کہانی کا بیان کرنے والا کوئی تو ہے۔ اور اگر کوئی اور راوی نہیں ہے تو وہ راوی یقیناً مصنف خود ہوگا۔ اس صورت میں راوی کی حیثیت بطور غیر جانبدار راوی کے ختم ہو جاتی ہے۔ جو کہ ایک تماش بین کے طور پر منظر تجسیم کرتا ہے۔ کیونکہ اس کے لیے اسے ایسے ٹھوس کردار کی طرح ہونا پڑتا ہے جو سب چیزیں دیکھ رہا ہو لیکن معاملات میں دخل اندازی نہ کر رہا ہو۔ لیکن متن کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف کا کرداروں پر پسند و ناپسند کے حوالے سے مکمل کنٹرول ہے بلکہ وہ بار بار کہانی کے بیانیے میں مداخلت بھی کرتا ہے۔ اس کی مثال ملاحظہ ہو:

'' کاش دونوں سادھو ہوتے تو انہیں قناعت اور توکل کے لیے ضبطِ نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔ یہ ان کی خلقی صفت تھی۔ عجیب زندگی تھی'' (مصنف کی لائن)

'' جس سماج میں رات دن محنت کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے تھے کہیں زیادہ فارغ البال تھے، وہاں اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہیں تھی۔ ہم تو کہیں گے کہ گھیسو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریک بین تھا

اور کسانوں کی تہی دماغ جمعیت میں شامل ہونے کے بدلے شاطروں کی فتنہ پرداز جماعت میں شامل ہو گیا تھا۔ ہاں اس میں یہ صلاحیت نہ تھی کہ شاطروں کے آئین و آداب کی پابندی بھی کرتا۔ اس لیے یہ جہاں اس کی جماعت کے اور لوگ گاؤں کے سرغنہ اور مکھیا بنے ہوئے تھے، اس پر سارا گاؤں انگشت نمائی کرتا تھا پھر بھی اسے یہ تسکین تو تھی ہی کہ اگر وہ خستہ حال ہے تو کم از کم اسے کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی اور اس کی سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اٹھاتے۔'' (مصنف کی لائن)

مصنف ہی اس افسانے کا راوی ہے اور وہ اپنے نظریات کے تابع بھی ہے، اس بات کا اندازہ پریم چند کے اپنی کہانیوں سے متعلق ایک خط سے ہوتا ہے۔ فروری ۱۹۳۴ء میں ایڈیٹر'' نیرنگِ خیال'' کے نام اپنے ایک خط میں پریم چند نے افسانہ کے واقعاتی اور نفسیاتی عنصر کو خاص اہمیت دی ہے۔ اس خط کا حوالہ قمر رئیس نے اپنی مرتبہ کتاب ''پریم چند کے نمائندہ افسانے'' کے دیباچہ میں دیا ہے۔ وہ خط ملاحظہ ہو:

> ''میرے قصے اکثر کسی نہ کسی مشاہدہ یا تجربہ پر مبنی ہوتے ہیں۔ اس میں ڈرامائی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہوں مگر محض واقعہ کے اظہار کے لیے میں کہانیاں نہیں لکھتا۔ میں اس میں کسی فلسفیانہ یا جذباتی حقیقت کا اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ جب تک اس قسم کی کوئی بنیاد نہیں ملتی میرا قلم ہی نہیں اٹھتا۔'' (۳)

اردو تنقید میں اس افسانے کی تفہیم کے لیے متن سے زیادہ مصنف اور موضوع کے مطابق اس کا تناظراتی مطالعہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس حوالے سے مختلف ناقدین کیا لکھتے ہیں ان کی آراء بھی ملاحظہ ہوں جن سے مصنف اور افسانے کا قریبی تعلق واضح ہوگا۔ ڈاکٹر خواجہ محمد ذکریا اس افسانے سے متعلق لکھتے ہیں:

> ''یہ افسانہ بے رحم حقیقت نگاری کی عمدہ مثال ہے۔ ناداری اور غربت انسانوں کو کس قدر بے حس اور خودغرض بنا دیتی ہے یہی اس افسانے کا موضوع ہے۔ گھیسو اور مادھو کس قدر بے رحم معلوم ہوتے ہیں مگر جس تناظر میں انہیں پیش کیا گیا ہے اس میں وہ حق بجانب نظر آنے لگتے ہیں۔'' (۴)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مادھو اور گھیسو کو کسی خاص تناظر میں پیش کیا گیا ہے۔ تناظر مصنف کا ہوتا ہے راوی کا نہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مصنف ہی اس کہانی کا راوی ہے اور وہ اس کہانی کو کسی خاص تناظر میں لکھ رہا ہے۔ اور جب کسی کہانی کو ایک خاص تناظر میں لکھا جائے تو کردار کس حد تک آزاد اور متحرک ہو سکتے ہیں۔ صغیر افراہیم اس بارے میں کیا لکھتے ہیں ملاحظہ ہو:

''کفن میں مرکزی کرداروں کے مکالمے، افسانہ نگار کے وضاحتی بیانات اور جا بجا بکھرے ہوئے سانحی نشیب و فراز افسانے کے لہجے کو طنز کا ایسا آہنگ دیتے ہیں کہ تمام تشکیلی عناصر اس میں ڈوب کر رہ جاتے ہیں اور افسانہ ایک مکمل طنز کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔'' (۵)

انسائیکلو پیڈیا میں اس افسانے سے متعلق کیا لکھا گیا ہے، ملاحظہ ہو:

"" The Shroud" shows Premchand's prose at its most succinct and leanest, with the author at his disillusioned and vulnerable. The narration is fast paced, and the dialogue bristles with anger and irony, as it does in many of the stories Premchand wrote toward the end of his life.(6)

پریم چند نے یہ افسانہ عمر کے بالکل آخری حصے میں تحریر کیا اور پہلی مرتبہ ۱۹۳۵ء میں شائع ہوا۔ ۱۹۳۶ء میں پریم چند کا انتقال ہو گیا تھا۔ پریم چند نے یہ افسانہ ممبئی میں لکھا تھا یہی وجہ ہے کہ اس کی لوکیل میں گاؤں اور شہر مدغم کر دیے ہیں۔ ایک طرف گاؤں کا نقشہ کھینچتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہوئے تھے اور اندر بیٹے کی نوجوان بیوی بدھیا دردِ زہ سے پچھاڑیں کھا رہی تھی اور رہ رہ کر اس کے منہ سے ایسی دلخراش صدا نکلتی تھی کہ دونوں کلیجہ تھام لیتے تھے۔ جاڑوں کی رات تھی، فضا سناٹے میں غرق۔ سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا تھا۔''

لیکن افسانے کے اختتام پر جو لوکیل قائم کی گئی ہے وہ افسانے کے ابتدائی منظر سے میل نہیں کھاتی۔ ملاحظہ ہو:

''دونوں ایک دوسرے کے دل کا ماجرا معنوی طور پر سمجھ رہے تھے۔ بازار میں ادھر ادھر گھومتے رہے۔ یہاں تک کہ شام ہو گئی۔ دونوں اتفاق سے یا عمداً ایک شراب خانے کے سامنے آ پہنچے اور گویا کسی طے شدہ فیصلے کے مطابق اندر گئے۔ وہاں ذرا دیر تک دونوں تذبذب کی حالت میں کھڑے رہے۔''

'' آدھی بوتل سے زیادہ ختم ہو گئی۔ گھیسو نے دو سیر پوریاں منگوائیں۔ گوشت اور سالن اور چٹ پٹی کلیجیاں اور تلی ہوئی مچھلی۔'' ''شراب خانے کے سامنے دکان تھی، مادھو لپک کر دو پتیلوں میں ساری چیزیں لے آیا۔ پورے ڈیڑھ روپے خرچ ہو گئے۔ صرف تھوڑے سے پیسے بچ رہے۔''

یاد رہے کہ یہ ایک گاؤں کی کہانی ہے ۔ایک گاؤں میں اتنا بڑا بازار کہ وہ سارا دن گھومتے رہے جبکہ مصنف پہلے پیراگراف میں یہ بتا چکا تھا کہ سرِ شام ہی گاؤں تاریکی میں غرق ہو چکا تھا اور ہر طرف سناٹا تھا۔ اتنے بڑے بازار اور ان رونقوں کے ساتھ سناٹا ؟یوں افسانے کا پہلا اور آخری پیراگراف آپس میں میل نہیں کھاتے۔ حالانکہ یہی پیراگراف اس افسانے کے اہم ترین حصے ہیں۔

پریم چند کی زندگی سے متعلق پرکاش چندر گپت لکھتے ہیں:

''۱۸ اکتوبر ۱۹۳۶ء صبح ساڑھے سات بجے کے قریب پریم چند نے اس دنیا کی طرف سے آنکھیں بند کر لیں۔ ان کی موت قبل از وقت ہوئی۔ اس وقت ان کی عمر چھپن سال کی تھی۔ مالی مشکلات اور علالت، تفکرات اور ایسی زندگی کے خلاف مسلسل جنگ نے جو انسان کو ذلیل کرتی اور انسانی عظمت میں یقین کو ڈگمگا دیتی ہے، انہیں بالکل نڈھال کر دیا تھا۔'' (۷)

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس زمانے میں پریم چند مالی مشکلات، علالت اور پریشان خیالی کی وجہ سے شدید اضطراب میں تھے۔ وہ شہر میں رہ رہے تھے جہاں ان کی پریشانیاں آئے روز بڑھ رہی تھیں اور وہی شہر ان کے شعور اور مشاہدے میں اس وقت تھا۔ جبکہ ان کے لاشعور میں وہ گاؤں تھا جہاں سے انہوں نے اپنی زندگی کے سفر کا آغاز کیا تھا۔ شاید اسی اضطراب کی وجہ سے ہی وہ اس افسانے میں لوکیل کو قائم نہ رکھ سکے۔ اسی لیے افسانے کی ابتدائی لوکیل میں وہ اپنے گاؤں کو ہی لے کر آئے لیکن اختتام میں شعوری یا لاشعوری طور پر اس لوکیل کو شہر سے بدل دیا جہاں اس وقت وہ رہ رہے تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ ہی کرداروں سے متعلق ان کا دوہرا معیار بھی سامنے آتا ہے۔ گھیسو اور مادھو مصنف کے معتوب کردار ہیں کہ ایک طرف ان کے بارے میں مصنف کی رائے یوں ہے ''ان دونوں بے غیرتوں کا دوزخ بھرتی رہتی تھی''۔ جبکہ دوسری طرف اُن کی اِن ہی خامیوں پر جن پر اُن کو معتوب کیا گیا کو جواز بنا کر اُن کے افعال کو درست قرار دیا جا رہا تھا ''ہم تو کہیں گے کہ گھیسو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریک بین تھا۔۔۔ اس پر سارا گاؤں انگشت نمائی کرتا تھا پھر بھی اسے یہ تسکین تو تھی ہی کہ اگر وہ خستہ حال ہے تو کم از کم اسے کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی۔'' افسانے میں بدھیا کی موت زچگی کے دوران ہوئی ہے۔ بدھیا کی صورتحال سے یقیناً گاؤں والے خاص طور پر عورتیں واقف ہوں گی۔ ایسی صورتحال میں اگر گھیسو اور مادھو گاؤں والوں سے بدھیا کے علاج کے لیے رقم کا تقاضا کرتے تو یقیناً وہ دے دیتے۔ جو گاؤں والے بدھیا کے مرنے پر پانچ روپے دے دیتے ہیں وہ یقیناً اوجھا کے لیے ایک روپیہ بھی دے دیتے۔ کیونکہ گاؤں والے پہلے بھی ان کی مدد کرتے رہتے تھے جیسا کہ

مصنف افسانے کی ابتداء میں بتا چکا ہے'' وصولی کی مطلق امید ہونے پر بھی لوگ انہیں کچھ نہ کچھ قرض دے دیتے تھے۔''لیکن وہ بدھیا کے علاج کے لیے رقم کا تقاضا ہی نہیں کرنے جاتے۔افسانے میں زیادہ تلخی تب سامنے آتی جب گاؤں والے گھیسو اور مادھو کے تقاضا کرنے کے باوجود بدھیا کے علاج کے لیے پیسے دینے سے انکار کر دیتے۔لیکن جب وہ مر جاتی تو اس کے کریا کرم کے لیے رقم دے دیتے۔ یہی وجہ ہے کہ متن میں مصنف کے بیانات، کرداروں کے مکالمات، ان کے ایکشن اور مختلف تناظرات کو دیکھا جائے تو ان میں الجھاؤ نظر آتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ تحسین بی بی، ڈاکٹر، منشی پریم چند کے افسانوں میں سیاسی شعور، مشمولہ اردو ریسرچ جرنل، شمارہ ۱۵

۲۔ اعجاز خاور، دیباچہ، پریم چند کے شاہکار افسانے، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، سن ندارد، ص ۸

۳۔ قمر رئیس، ڈاکٹر، مقدمہ، پریم چند کے نمائندہ افسانے، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۸۶ء، ص ۹

۴۔ خواجہ محمد ذکریا، ڈاکٹر، پریم چند کے بہترین افسانے، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۷۵ء، ص ۱۴

۵۔ صغیر افراہیم، پریم چند کی تخلیقات کا معروضی مطالعہ، براؤن بک پبلی کیشنز، نئی دھلی، ۲۰۱۷ء، ص ۱۲۷

6. https://www.encyclopedia.com/arts/encyclopedias-alma nacs-transcripts-and- maps/shroud-kafan-premcand-1936

۷۔ پرکاش چندر گپت، پریم چند: ہندوستانی ادب کے معمار، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی، ۱۹۹۲ء، ص ۹۷

حافظ صفوان محمد
انچارج پی ٹی سی ایل ٹریننگ سنٹر ملتان

نقاد کی پیمائش (۱)

This article is an in-depth analysis of Muhammad Hassan Askari's narrative and standpoints in different areas of literary resources especially those of contemporary and classical poetry, music, short-story writing and socioeconomics with special reference to Altaf Hussain Hali, Rashid Malik and Shan-ul-Haq Haqqee.

This long article is divided into three parts: Pre-Test, Post-Test & A Study of Askari's Lexis/ Radical Metaphor, which makes this study more interesting. But for the sake of readability, only first part is being produced here. As for the rest, readers are requested to wait for the next issue of Meyar.

ابتدائیہ

محمد حسن عسکری (1919-1978) اردو کے سفاک ترین تنقید نگار ہیں جن سے بڑا ''دہشت گرد'' اردو ادب و تنقید میں پیدا نہیں ہوا۔ وہ اپنے فعال ادبی دور میں پاکستان کی غالباً سب سے بلند آہنگ ادبی شخصیت تھے۔ اُن کی لفظیات (Lexis) اور ڈسکورس اپنے زمانے کے ادب و تنقیدِ ادب کی نمائندہ ہیں۔ ایک ستم ظریف کا قول ہے کہ عسکری کو کنفیوزڈ نقاد سمجھا جانا ایک عام مرض ہے جس کے مریض اُن پانچ نقادوں کے بھائی بہن بند ہیں جو اندھیرے میں ہاتھی ٹٹول آئے تھے اور واپسی پر اُس پہ تنقید فرما رہے تھے۔ خدا بھلا کرے جنابِ عزیز ابن الحسن کا جنھوں نے محمد حسن عسکری: ادبی اور فکری سفر لکھ کر اطرافِ عسکری کی ایک ایسی جھلک دکھائی ہے اور اُن کے بارے میں سنی سنائی پر یقین کرنے والوں سے مستفاد بعض گھڑے گھڑائے (Taken for granted) تصورات کو اپنی ادبی تفتیش سے ایسا چٹخا ہے کہ عسکری کی شخصیت بے غبار ہو گئی ہے اور اُن کے فکری سفر کے سبھی پڑاؤ، پس منظری و نواحی معلومات کے ساتھ، واضح ہو گئے ہیں۔ وہ ایک ماہر سفری گائیڈ کی طرح قاری کو عسکری کے فکری سفر کے ہر ہر سنگِ میل پر رک کر پس منظری معلومات دیتے ہوئے ایک سماں باندھ دیتے ہیں اور پھر اُس کا ہاتھ پکڑ کر اگلے سنگِ میل کی طرف چل پڑتے ہیں۔

عسکری کو ادبی بحثوں میں دوبارہ زندہ کرنا ایک اعتبار سے ایک بڑا کارِ خیر ہے کیونکہ اِس سے دائیں بازو کی اور مثبت ادبی سوچ کو ایک اہم فکری ستون فراہم ہو گا۔ ایک سنجیدہ قاری کی حیثیت سے میں سمجھتا ہوں کہ دائیں بازو کی سوچ والے اکثر اردو لکھاری ردِ عمل کی نفسیات کا شکار ہو کر بالعموم اپنے اصل کردار یعنی تعمیری ادب کی تخلیق کو فراموش کر کے مغرب سے

متعلق بحثوں میں ''حریف'' کی پوزیشن کو اپنی اصل اور بنیادی پوزیشن کے طور پر قبول کر لیتے ہیں، اور نتیجۃً مغرب کی ہر چیز اُنھیں ذاتی طور پر دکھی کیے دیتی ہے۔ ایسے میں ہر چھوٹی بڑی چیز اور نظریے کے مذہب و ثقافت دشمن ہونے کا محض یہ ثبوت کافی ہوتا ہے کہ اِس کا تعلق مغرب سے ہے، چنانچہ ترجیحات میں اصل کام اِس حریف کو چت کرنا ہو جاتا ہے۔ مغرب مغرب کی رٹ لگا کر مغرب اور اُس کے تلازمات کو گالی بنا دینے والا یہ غیر ذمہ دارانہ اور انہدامی کلامیہ (Discourse) ہی ردِعمل کی وہ نفسیات پیدا کرتا ہے جس سے بڑھ کر کوئی رویہ مغرب کے ایجنڈے کو آگے بڑھانے کے لیے مددگار نہیں ہوسکتا۔ افسوس یہ ہے کہ اِس طرح سے مغرب کے انہدام یا اُسے مطعون کرنے کی کوششوں کو یہ ''صالحین'' اپنے سماج میں مشرقی علوم و اقدار اور اپنے مذہبی بیانیے (Narrative) کے استحکام کی ضمانت سمجھ لیتے ہیں جب کہ امرِ واقع یہ ہے کہ یہ رویہ جہاں لکھنے لکھانے والوں میں تعمیریت کے جوہر کا بیج مار دیتا ہے وہیں انتہا پسند مغربی ڈسکورس کو بھی تقویت پہنچا رہا ہوتا ہے، کیونکہ ہمارے سماجوں میں منفی رجحانات اور فکری انتشارات کو فروغ دینا بعینہٖ اِس ڈسکورس کا بھی ایجنڈہ ہے۔ دنیا میں دو طرح کے ملک ہیں: (1) اپنی خدمات فروخت کرنے والے، اور (2) اُن کی خدمات خریدنے/سرانجام دینے والے۔ یہ دوسری طرح کے ملک سیاسی معاشیات کی زبان میں Rent seekers یا Rentier (بھاڑے کے ٹٹو؛ کرایہ دار) کہلاتے ہیں جو اپنی مہارتیں بیچنے کے لیے یوں ٹوٹے پڑتے ہیں جیسے ریلوے سٹیشن پر قلی مسافروں سے زلیخائی کرتے ہیں۔ مالدار ملک دنیا بھر میں اپنی ضرورت کا ادب، سیاسی و معاشی رجحانات اور جذبات پیدا کرانے کے لیے فنونِ لطیفہ کی سرپرستی کرتے ہیں اور اِس کے لیے فنکاروں اور قلمکاروں کی خدمات کرائے یعنی معاوضے پر لی جاتی ہیں۔ نہ صرف صوفیانہ، مذہبی اور جہادی بلکہ ادبی تحریکیں بھی اِسی فارمولے پر پیدا ہوتی/کی جاتی ہیں جو مختلف گروہوں کو باہم مصروف رکھ کر دراصل بعض ممالک کے سیاسی و معاشی مفادات پورے کرتی ہیں۔ چنانچہ آج تیسری دنیا کے کسی ملک میں مثلاً اگر انگریزی ادب پر دھواں دار بحث ہو رہا ہے تو کل کلاعربی، چینی، جاپانی یا روسی ادب پر بھی ہوسکتا ہے۔ الغرض مغربی ادب اور معاییرِ تنقید کا توڑ مغرب اور انگریز کو گالی دینا یا گالی بنا دینا نہیں بلکہ ایسا متبادل جاندار ادب اور اُس کی جانچ کی کسوٹیاں پیدا کرنا ہے جو ہمارے سماج کی حقیقی ضرورتوں کو اچھے طریقے سے پورا کرتا ہو۔

اصل حادثہ یہ ہوا ہے کہ ''خالص اسلام'' پسندوں نے تو مغرب کو حریف بنا کر پڑھنے لکھنے والے پاکستانیوں کی نسلوں کو منفیت اور نعرے بازی میں لگایا ہی لگایا، ایک خیال یہ بھی ہے کہ پاکستان کے عصری تعلیمی اداروں کے طلبہ طالبات میں یہ منفی رویہ پیدا کرنے کے بنیادگزاروں میں محمد حسن عسکری بھی شامل ہیں۔ کچھ ایسی ہی وجوہات ہیں کہ پچھلے تیس چالیس برسوں سے اردو میں نہ عصرِ حاضر کی ضرورت کا اچھا ادب پیدا ہوتا ہے اور نہ ادب پہ ڈھنگ کی تنقید ہی ہوتی ہے۔ اِسی void نے ہمارے ہاں ایسے نوجوانوں کی بہتات کر دی ہے جو تخلیق کے نام پر ہماری ادبی روایت سے مربوط دو صفحے نہیں لکھ سکتے البتہ مغرب کے تعمیراتی سامان سے تیارہ کردہ تنقیدی انجینئرنگ کے ایسے شاہکار کھڑے کر دیتے ہیں کہ حیرت

ہوتی ہے۔ اِس منفی رویے نے ہمارے دور کے ادب کو فکری طور پر اپاہج بنانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔

واضح رہے کہ ''ہماری ادبی روایت'' سے میری مراد برِعظیم میں پنجاب اور اِس کے آزو بازو کے علاقوں میں گزشتہ بیسیوں صدیوں میں پیدا ہونے والا ہر نوعی ادب اور اِسے پیدا کرنے والی تہذیب ہے۔ میں اردو کی پیدائش اور اردو ہی کے اُس ادب اور اِندلمانی روایت (Indo-Muslim Tradition) کو اپنی ادبی روایت کا نقطۂ آغاز نہیں سمجھتا جو کمپنیوں اور برطانوی راج کے کارپرداز انگریزوں نے فورٹ ولیم کالج کے دور کے آس پاس سے شروع کر کے ایک صدی تک پیدا کرایا۔ اِس نو پیدا ادب کو ہندوستان کے قبل از اسلام ماضی سے کوئی خاص تعلق نہ تھا اور اِس کا بیشتر حصہ دساوری مال کو نئی پیکنگ میں پیش کرنے پر مشتمل تھا۔ نیز یہ وضاحت ضروری ہے کہ چونکہ دہلی 1859 سے پنجاب میں شامل کیا جا چکا ہے اِس لیے میرے نزدیک سرسید احمد خاں اور اُن کے عالی مقام رفقا سمیت سب کا کیا ہوا ادبی کام جغرافیۂ پنجاب ہی کا پیدا کیا ہوا ادب ہے، جو یہاں کی قدیم ادبی روایت کے متوازی پیدا کیا گیا اوّلین مقصدی ادبی و تعلیمی کارپس (Corpus) ہے۔

اواخر 2019 میں پروفیسر عزیز ابن الحسن کی عنایت سے محمد حسن عسکری: ادبی اور فکری سفر ہمدست ہوئی تو ایک جانب پرانے مطالعے نے دشتِ ذہن میں سر اٹھایا تو دوسری جانب اِس بات کو بہتر سمجھا کہ اپنے حاصلاتِ مطالعہ (قدیم و جدید) کو تحریر کا پیکر دے دیا جائے تاکہ تفہیمِ عسکری کے باب میں اپنے فکری سفر کی چھان پھٹک ہو سکے۔ برس دن گزرے، ایک خاص ضرورت سے میں نے سنگِ میل والوں کی شائع کردہ مجموعہ محمد حسن عسکری (دونوں جلدیں) پڑھی تھیں اور عادۃً اِن کے نوٹس الگ الگ کاغذوں پر لیے تھے۔ اب نہ یہ کتابیں میرے پاس ہیں اور نہ اُن میں رکھے یہ یادداشتی شذرات۔ گزرانِ وقت کا شکار پڑھت جو ذہن کے کسی کونے کھدرے میں رکھی ہے اُسے لکھتے وقت برٹرینڈ رسل (Bertrand Russell) کے یہ الفاظ یاد آ رہے ہیں گو اِن کا تعلق سنی گئی بات سے ہے نہ کہ پڑھی گئی کتاب سے:

> ''کسی احمق کی زبانی کسی دانا کی روایت کبھی ہو بہو درست نہیں ہوتی کیونکہ وہ، لاشعوری طور پر، سنے گئے کو سمجھے گئے میں ترجمہ کر دیتا ہے۔'' [1] (یہ قول یہاں پیش کرنے کی وجہ اِس میں استعمال کیا گیا اسمِ صفت ہے۔)

اِس لکھت کے بہانے نہ صرف حافظے اور فہمیدگی کا امتحان ہو جائے گا بلکہ ملکی ادبی تاریخ کے ایک مشہور آدمی پر ایک Chaste Thought بھی محفوظ ہو جائے گی۔ بعد ازاں اِس مطالعے کی بنیاد پر چند سوالات و نِکات کو ترتیب دوں گا تاکہ میرے علم و معلومات میں جو تبدیلی/بہتری آئی اُسے اِس طور سے مرتب کر لیا جائے کہ ایک جانب میرے فکری سفر کی

Navigation ہو سکے تو دوسری جانب عسکری کے متون کی تفہیم کے بارے میں میری نئی Current Location مجھے خود بھی معلوم ہو سکے۔

میں شعبۂ مواصلات اور اطلاعیات کی تکنیکی تربیت کے ادارے سے وابستہ ہوں۔ تربیتی پروگراموں میں خود آموزی (Self Learning) کی جانچ کی سب سے اچھی تکنیک یہ ہے کہ تربیتی سیشن شروع کرنے سے پہلے شرکاء میں کورس کے مواد سے متعلق ایک سوالنامہ بانٹا جاتا ہے کہ وہ اِسے مکمل کر کے اپنے پاس رکھیں۔ اِس کے بعد کورس پڑھایا جاتا ہے۔ سیشن کے اختتام پر شرکاء اُسی سوالنامے کو دوبارہ مکمل کرتے ہیں۔ اِس طرح ہر شریکِ کورس کو یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ اُس نے آج کیا سیکھا اور اُس کے پاس موضوع سے متعلق پہلے سے موجود علم و معلومات میں کیا اور کتنی بہتری آئی۔ سیشن شروع ہونے سے پہلے مکمل کیا گیا سوالنامہ Pre-Test کہلاتا ہے اور بعد میں مکمل کیا جانے والا Post-Test۔ زیرِ نظر تحریر کے پہلے دو حصے اِس تربیت کے تحت مطالعۂ عسکری کو بطور Tangible Reality پیش کرنے کی ایک کاوش ہے۔ پہلے حصے سے مجھے معلوم ہوا کہ ''میں کیا جانتا ہوں؟/ میں کہاں کھڑا ہوں؟'' اور دوسرے حصے سے مجھے معلوم ہوا کہ ''میں اب کیا جانتا ہوں؟/ میں اب کہاں کھڑا ہوں؟''۔ تیسرا حصہ عسکری کے Reality Principle کی تعیین اور اُن کی منتخب تنقیدی تحریروں کی لفظیات کے مطالعے سے کیے گئے کچھ تجزیات ہیں۔

تاہم قدیم حاصلاتِ مطالعہ کی جانب مبذول ہونے سے پہلے چند باتوں کی نشان دِہی کرنا مناسب ہوگا۔ اول، مضمون کی روانی کو متاثر ہونے سے بچانے کے لیے عسکری اور دیگر کے بعض ایسے مشہور جملوں کو متن کا حصہ بناتے ہوئے حوالہ نہیں دیا گیا جو اِس مضمون کے بیشتر قاریوں کے اجتماعی لاشعور کا حصہ بن چکے ہیں۔ ایسے جن مآخذ سے آزادانہ استفادہ کیا گیا ہے اُن کی صراحت حواشی میں البتہ کر دی گئی ہے۔ دوم، اِس مضمون میں ''عسکری کا دور'' کا ذکر اکثر ملے گا۔ اِس بارے میں واضح رہنا چاہیے کہ لفظ ''دور'' سے کب اور کون سا دورانیہ مراد ہے۔ بخروجِ تراجم عسکری کی پہلی ادبی کتاب جزیرے 1943 میں، دوسری قیامت ہمرکاب آئے نہ آئے 1947 میں، تیسری انسان اور آدمی 1953 میں، چوتھی ستارہ یا بادبان 1963 میں اور پانچویں وقت کی راگنی 1979 میں (بعد از وفات) شائع ہوئی۔ عسکری بنیادی طور پر مضمون نگار تھے اور اُنھوں نے 1948 میں 27، 1949 میں 43، 1950 میں 20، 1951 میں 7، 1952 میں 14، 1953 میں 22، 1954 میں 29، 1955 میں 21، 1956 میں 21 مضمون لکھے، اور اِس کے بعد یہ تعداد ہر سال کم ہوتی گئی۔ 1958 سے اُنھوں نے مذہب کی باقاعدہ تعلیم لینا شروع کی تو تخلیقی انقباض (Writer's Block) کا یہ حال ہو گیا کہ وفات (18 جنوری 1978) تک کئی کئی سال تو کچھ بھی نہ لکھا۔[2] چنانچہ جب ''عسکری کا دور'' لکھا ہو تو اِس سے مراد اُن کا فعال ادبی دور ہوتا ہے جو اصولی طور پر 1943 سے 1963 تک ہے (یعنی تقریباً 20 برس کا دورانیہ یا اِس کا کوئی حصہ) سوائے اِس کے کہ اِس کی صراحت کی جائے۔ تاہم عزیز صاحب نے اپنی ادبی تفتیش کے

ذریعے جو سب سے بڑا کام کیا ہے وہ یہ دلائل اِس بات کو ثابت کرنا ہے کہ مذہبیات کا ہو رہنے کے زمانے میں بھی عسکری نے ادب سے صرفِ نظر نہیں کیا تھا چنانچہ اُن کی ادبی زندگی کا دورانیہ 20 سال نہیں بلکہ 40 سال ہے۔ اپنے اِس انکشاف اور دعوے کی دلیل میں اُنھوں نے مظفر علی سید جیسے تابندہ نظر نقاد کی گواہی پیش کی ہے (ص 192)۔

لیجیے اب اپنی پڑھت کو ڈھیلی ڈھالی سلسلہ وار لکھت میں بدلنے کی کوشش کرتا ہوں۔

فصلِ اول: مطالعۂ عسکری (Pre-Test) (2009ء)

1: عسکری معروف معنی میں نہ تو ترقی پسندوں کے ہاتھ لگے نہ کھٹے اسلام پسندوں کے۔ وہ مزاجاً ترقی پسند تھے لیکن اِس ترقی پسندی کا مطلب ادب کی آڑ میں مارکسزم کی سیاسی ہوا خواہی نہ تھا، چنانچہ اُنھوں نے نہ ''ترقی پسند'' ادب لکھا اور نہ ''دستور سازی'' کی تحریک کا حصہ بنے (پارصدی میں پچاس کی دَہائی میں پاکستان کا آئین بنانے کی کوششوں میں بعض لکھاری شریک ہو گئے تھے جن کے بارے میں ابنِ انشاء نے خمارِ گندم میں لکھا ہے کہ دستور سازی گھریلو صنعت بن گئی تھی۔) اردو ادب میں نت نئے مباحث چھیڑنے کے ساتھ ساتھ ''پاکستانی ادب'' کی ترکیب بھی غالباً عسکری ہی نے گھڑی، اور پھر اِس کی بنیاد بھرنے اور عمارت اٹھانے کے لیے تادیر پہلے تنقیدِ ادب اور پھر مذہبیات پر لکھتے رہے۔

2: عسکری کی تراشی ہوئی راہ ترقی پسندوں اور اسلامیت پسندوں سے اِس طرح مختلف رہی کہ وہ ادب کی ترقی پسندوں والی سیاست کے حامی نہ تھے کیونکہ یہ بالآخر حکومت و ریاست کا فرق نہ کرنے اور سرحدوں کی لکیریں مٹانے کی بات تک پہنچ جاتی تھی، جب کہ ''خالص اسلام'' پر زور دینے والوں کی حمایت سے وہ اِس لیے دست بسر تھے کہ یہ لوگ اصلی اور خالص اسلام کے اندر اُن علمی روایتوں، اداروں اور فنونِ لطیفہ کی گنجائش نہ پاتے تھے جو مسلمانوں نے صدیوں کے تہذیبی سفر میں پیدا کی ہیں۔ یہ اِسی فکری انتشار اور نظریاتی دوئیت کا شاخسانہ ہے کہ آج پاکستان میں ایسے حیاتیاتی انسانوں کی کمی نہیں جو ہر فکری اور زمینی حملہ آور کا دست و بازو بن جاتے ہیں اور ہر قومی سانحے پر پانچویں کالم والوں کے ساتھ جا ملتے ہیں، اور دوسری طرف ایسے حیاتیاتی انسان بھی بڑی تعداد میں ہیں جن کے جگر میں ملت اور مسلم امہ کے نام پر سارے جہان کا اِس قدر شدید درد اٹھتا ہے کہ وہ اپنے اپنے فرقوں کی ہمدمی میں پوری دنیا میں اپنے اپنے برانڈ کی خلافت قائم کرنے کی کوشش میں ملکی و بین الاقوامی سرحدوں کی پامالی تک کے لیے استعمال ہو جاتے/کر لیے/کرا لیے جاتے ہیں۔ ڈھگے فروختند و چہ گراں فروختند۔ یہ مخصوص حلقوں کی طرف سے پیدا کیا جانے والا ایک خاص فکریہ (مائنڈ سیٹ) ہے کہ پاکستان کی سرحدوں کو تاریخی تقدس حاصل نہیں ہے جس طرح مثلاً جرمنی، فرانس اور افغانستان وغیرہ کی سرحدوں کو حاصل ہے۔ تاریخی اور سیاسی مطالعے میں ذرا وسعت لائی جائے تو تیسری دنیا کی ایک

شدید غیر مستحکم معاشی وسیاسی مملکت میں یہ مائنڈ سیٹ پیدا کرنے کی وجوہات بالکل سامنے کی چیزیں ہیں۔

2.1: وطنِ عزیز کے قیام کے ابتدائی چند سال میں کہ جب ہر طرف نفاذِ اسلام کی آوازیں جائز طور پر اٹھتی تھیں، آزادیِ فکر اور مذہبی آزادی کی علم بردار تحریکوں کی سرگرمی میں کہیں کہیں موجود اِس بنیادی زہرناکی کو محسوس کرنے والے لوگ جم ہی جم میسر تھے جن میں کے ایک محمد حسن عسکری بھی تھے باوجودیکہ وہ اُن دنوں ''پاکستانیت کے اُڑ کر لگنے والے جذبات'' میں سرشار اور ریاست وادیب کی وفاداری کے مسائل چھیڑ کر ایک ہنگامہ اٹھائے ہوئے تھے، اور ادب کی اِقلیم میں تو وہ اُن پڑھے لکھے بہت ہی کم لوگوں میں شامل تھے جو پاکستان بننے کے ابتدائی مہ وسال میں اِس دوطرفہ انتہا پسندی کے کُوڑھ کی کاشت کے خلاف پورے قد کے ساتھ کھڑے رہے۔ اُن کی تحریروں میں وطن کی محبت پر کسی سمجھوتے کا نشان نہیں ملتا اور نہ وطنیت اور قومیت پر کوئی احساسِ کہتری (وطنیت خالص غیر جمعیتی معنوں میں، جمعیت سے مراد جمعیتِ علمائے ہند؛ اور قومیت سے مراد مسلمانانِ پاک و ہند)۔ اُنھیں اپنی اِن دونوں شناختوں پر باوقار ناز تھا جن سے وہ کبھی دستبردار نہیں ہوئے اور درست لفظی معنوں میں ''حب الوطن من الایمان'' کی عملی تصویر تھے۔ اُن کے نزدیک اسلام اور مسلمان الگ وجود نہ تھے اور پاکستان کا قیام مسلمانوں کے قومی وملی کلچر اور شناخت کو محفوظ رکھنے کا واحد راستہ تھا، اور نئے وطن کی تخلیق وتعمیر میں دائیں بازو کی ہدایات کے مطابق اپنا مثبت کردار ادا کرنا ادیبوں کا گویا فرضِ منصبی تھا۔

میں سمجھتا ہوں کہ عسکری وغیرہ کا ''پاکستانی ادب'' پیدا کرنے کا مطالبہ اُس دور کے اعتبار سے بالکل درست اور جائز تھا۔ واضح بات ہے کہ جیسے بدلتی سرحدوں کے باعث دنیا کے نقشے پہ امریکہ پیدا ہوگیا اور امریکیوں نے اپنی قوت کے بوتے پر امریکن لٹریچر پیدا کرلیا، یا اِسی طرح مثلاً ڈینش یا جرمن یا فرانسیسی ادب پیدا ہوگیا، تو دنیا کے نقشے پر پاکستان کے پیدا ہو جانے کے بعد ایک پرجوش قوم کا پاکستانی ادب پیدا کرنا کیوں غلط تھا؟ جب ترقی پسند ادب ہوسکتا ہے تو وطن پسند ادب کیوں نہیں ہوسکتا؟ امریکی یا فرانسیسی ادب پڑھ کر اور اُس کے حوالے دیتے دیتے اور اپنے ہاں تخلیق کیے جانے والے ادب پر چھینٹے اڑاتے اڑاتے یہ استفراغ فرمانا کہ ادب کی سرحدیں نہیں ہوتیں، کس قدر ڈھٹائی اور داخلی تضادات سے بھرپور دعویٰ ہے۔ تاہم میرے نزدیک اِس ''پاکستانی ادب'' کو برِعظیم کی قبل از اسلام ادبی وثقافتی روایت کے سلسلۃ الذہب سے لازمًا جڑے ہونا چاہیے۔ نیز اِسی طرح ''اسلامی ادب'' بھی درست مطالبہ تھا کیونکہ اگر ادب برائے ادب یا ادب برائے زندگی ہوسکتا ہے تو ادب برائے مذہب کیوں نہیں؟ اگر ہندو لٹریچر اور عرب لٹریچر ہوسکتا ہے تو اسلامی ادب میں کیا قباحت ہے؟ واضح رہے کہ میں مذہب زدہ اور مذہب گزیدہ ادب کا شدید ناقد ہوں اور مذہبی پروپیگنڈہ میں لتھڑی پمفلٹ تحریر کو تیسرے درجے کے ادب کے غلط نامے تک میں جگہ دیے جانے کا روادار نہیں ہوں۔ ادب کے نام پر اُوت کاروں کے بھونپو پن (پروپیگنڈیت)

والی تحریروں کے بارے میں بھی میری عین مین یہی رائے ہے۔

2.2: عسکری ایک دور میں اِس معاملے میں واضح سوچ رکھتے نظر آتے ہیں کہ ادب کو سیاست سے الگ رکھا جانا چاہیے اور سیاسی لگاوٹوں کی وجہ سے ادب کا خون نہیں ہونا چاہیے۔ مسلم لیگ اور دائیں بازو سے اپنی گہری سیاسی وابستگی کے باوجود وہ ادبیات میں اصولاً سیاسی لگاوٹ کو درنہ آنے دیتے تھے (تاہم اُن کی اِس سوچ کو دانشِ حاضر کے پاکستانی سیاسی محاورے والی ''سیکولر'' سوچ نہیں سمجھنا چاہیے)۔ چنانچہ شدید گروپ بازی کے اُس دور میں مقتدرہ کے ایما پر جب 31 جنوری 1959 کو پاکستان رائٹرز گلڈ بنایا گیا جس میں دائیں اور بائیں دونوں بازوؤں کے ادیب شاعر جوت لیے گئے تو عسکری اُس میں بھی شامل نہ ہوئے۔ عسکری کا، جو فطرۃً بائیں بازو سے مختلف مزاج رکھتے تھے اور قرار دادِ مقاصد، سیفٹی آرڈیننس اور احتساب کے نام پر سیاستدانوں کی پکڑ دھکڑ کے اور ایوب خان کے سخت حامی تھے اور پاکستان کے خلاف شکوک وشبہات پھیلانے والوں پر پچاس سال کے لیے پابندی لگانے کا مطالبہ کر رہے تھے، یہ فیصلہ فراریت پسندی کہا جائے یا انفرادیت پسندی، یا اُن کے اپنے الفاظ میں اڑیل پن، نتیجے کے اعتبار سے بہرحال ایسا ادبی فیصلہ ثابت ہوا جس سے وہ بالآخر ادبی تنہائی کا شکار ہو کر رہ گئے۔ نیز یہ بات بھی اہم ہے کہ ادیبوں کی ایک بڑی تعداد نے مقتدرہ کا نفسِ ناطقہ بنے اور دلیلِ چوبی (Argumentum ad baculum) کے حامی عسکری کی سخت مزاحمت کی اور اُن کی اِس قسم کی ڈکٹیشنیں قبول نہ کیں، اور نہ اُن کی عظمت کو اور پاور بروکر بننے کو تسلیم کیا۔

3: عسکری کی افسانہ نگاری چونکہ The Road Not Taken ہو گئی تھی اِس لیے یہ کوئی ایسا موضوع نہیں جس پر بات کی جائے، تاہم میں نے اُن کے افسانے پڑھ رکھے ہیں اِس لیے چند سطروں میں اِس بات کو سمیٹ دیتا ہوں۔ مجھے کرافٹ کے اعتبار سے اُن کا سب سے اچھا افسانہ ''حرام جادی'' لگا کیونکہ لفظیات کے پیمانے پر یہ افسانہ اپنے دور سے نکھیڑا نہیں جا سکتا، اگرچہ اِس کے موضوع میں کوئی ندرت نہیں ہے۔ عسکری نے جب یہ افسانہ لکھا اُنہی دنوں میں جنابِ شان الحق حقی نے ملتے جلتے موضوع پر اپنا یادگار افسانہ ''اناڑی کی اِچھا'' لکھا۔ عسکری اور حقی دونوں نے ترقی پسند تحریک کے ابتدائی زمانے میں افسانے لکھے جن کے موضوعات بھی ترقی پسندی کے مخصوص موضوعات سے لگّا کھاتے تھے لیکن دونوں نے افسانہ نگاری کو کیریر نہ بنایا، ورنہ یہ بھرپور آغاز تھا۔ عسکری نے تو ترقی پسندی کے مخصوص موضوعات پر پانچ سماج آسا افسانے لکھنے کے بعد زندگی بھر ادب تخلیق نہ کیا تاہم حقی اپنی وفات تک نثر و شعر دونوں میں لکھتے لکھاتے رہے۔

تخلیقِ ادب کے اِس دور میں ایک خاص چیز عسکری کے ہاں یہ ہے کہ اُنھوں نے جنس کو موضوع بنانے کے باوجود اپنی

ادبی مایا کو جنس آلود نہیں ہونے دیا اور بقول شاد عارفی، جنسیاتی وِردووظائف تعلیم کرنے یا عضویاتی نقد ونظر کرنے سے گریز کیا ہے۔ یہ بڑی صفت ہے جس کا اظہار بے شک بہت ریاضت مانگتا ہے۔ جنس کے ذکر کے معاملے میں عسکری اُس نظریے کو عملاً استعمال کرتے نظر آتے ہیں جس کا پروفیسر عزیز احمد صرف دعویٰ کرتے ہیں (بقول عابد صدیق، عزیز احمد جنس نگاری کے جواز کے طور پر طنز کو حسیاتی بنا کر پیش کرنے کا دعویٰ کرتے ہیں، جو اُن کا تکلف یا استادی ہے)۔[3] واضح رہے کہ عسکری سخت قسم کے فرائڈین رہے ہیں۔

4: عسکری تنقیدِ ادب میں رفتہ رفتہ ہی آئے۔ پہلے افسانے لکھے؛ ادارۂ فرینکلن (Franklin Publications Lahore) کی جانب سے انگریزی سے اردو تراجم کا کام ملا؛ پھر تنقیدِ ادب خصوصاً شعر، فلسفہ، نفسیات، موسیقی، فنِ تعمیر، فوٹو گرافی، اور پھر ساری ادبی تپسیا کو بھٹکی ہوئی نیکی کی طرح جھٹک کر نظری تصوف و مذہبیات۔ فرائڈ (Sigmund Freud) کے نظریۂ لاشعور سے اپنے ادبی سفر کا آغاز کرنے والے عسکری مندرجۂ بالا سنگہائے میل سے گزرتے گزرتے اور ادب وتنقید کے منظر نامے سے اختیاری طور پر بالکل غائب ہوجانے کے بعد وفات کے وقت قرآنِ پاک کی ایک دیوبندی تفسیر کا انگریزی ترجمہ کر رہے تھے! اِس آخری کارگزاری والے نقطے پر کھڑے ہوکر اُن کی پچھلی ساری زندگی پر نگاہ ڈالیں تو اُن کے وہ جملے یاد آتے ہیں جو فن اور شخصیت کے حوالے سے ادیبوں کی قسمیں بیان کرتے ہوئے اُنھوں نے فراق گورکھپوری کے بارے میں لکھے ہیں:

> ''عام طور سے ادیب اپنی تحریروں کے برابر بھی نہیں پہنچتے... فراق صاحب کی قسم کے لوگ اپنی تحریروں سے اِتنے آگے نکل جاتے ہیں کہ اُن کے بارے میں ہر دفعہ نئی طرح سوچنا پڑتا ہے اور اُن کا خلاصہ بیان نہیں کیا جاسکتا۔... پہلی قسم کے لوگوں کے بارے میں بہت کچھ اپنی طرف سے بیان کرنا پڑتا ہے تب جاکے وہ دلچسپ بنتے ہیں۔ دوسری قسم کے لوگوں کے بارے میں ہمیشہ بہت کچھ بیان ہونے سے رہ جاتا ہے۔...''
>
> [4]

اِس تقسیم کی روشنی میں میں عسکری کو یوں سمجھا ہوں کہ عسکری اپنی تحریروں سے آگے تو نہیں، تحریروں کو چھوڑ کر ایک طرف نکل گئے تھے۔ یہ سب سے بڑی وجہ ہے کہ اُن کے نظری تضادات کا کوئی ایک خلاصہ یا فکریہ بیان نہیں کیا جاسکتا۔ مختلف ادبی تجربات کے بعد باطنیات و مذہبیات پر اختتامِ عسکری کا انتخاب تھا جس کا اُنھیں جائز، جمہوری حق حاصل ہے کیونکہ راستے کا انتخاب وارتداد ہر انسان کا جمہوری حق ہے۔

ہم نے بعد از خرابیِ بسیار
ذات کو اپنی انجمن جانا

5: عسکری کے تنقیدی مضامین کے موضوعات کا جائزہ لیا جائے تو وہ اپنے عہد کے سوالات پر سوچتے اور اُن کے جوابات دینے اور دلانے کے لیے فعال اور سرگرم نظر آتے ہیں تاہم یہ خیال رکھتے ہیں کہ خود کسی ادبی معرکے میں کام نہ آ جائیں، مطلب کہ اُن کا لکھا خواہ کتنا ہی سخت اور بعضوں کے لیے کیسا ہی ناگوار ہو، ایسا ہرگز نہ ہو کہ مقتدرہ اور ایجنسیوں کو ناخوش آئے۔ اُنھوں نے غالباً والٹئر (Voltaire) سے یہ سبق سیکھا ہوگا کہ مقتدرہ کو اصطبل کے گھوڑوں کے بجائے دربار کے گدھے فروخت کر کے خزانہ بھرنے کا مشورہ نہیں دینا چاہیے۔ تربیت کی اکہر کی وجہ سے منجھے ہوئے ادیب بھی بعض اوقات چوک جاتے ہیں اور ایسا کچھ لکھ جاتے ہیں جو قابلِ دستِ اندازیِ سرکار ہو جاتا ہے تاہم جو ادب نگار صحافت والی دوہر رکھتے ہیں وہ زیادہ کائیاں ہوتے ہیں اور مجازِ مرسل کا ہنرمندانہ استعمال کرتے ہیں۔ عسکری نے اپنی تنقیدی کائنات کی زائیدگی کے لیے موضوعات اور اطرافِ تنقید کے انتخاب میں نہایت تیز نگاہی سے کام لیا ہے اور کچھ ایسی ہی روش اختیار کی ہے کہ اُن کا کام دونوں طرف کے لوگوں کی ضرورت کا ہو، چنانچہ وہ عند الضرورت ادب و آرٹ سے لے کر مذہب تک، سب پر لکھتے ہیں۔

6: عسکری کے بعض مضامین کے عنوانات ہی اِس قدر سنسنی خیز اور توجہ کھینچنے والے ہیں کہ بیشتر ادبی دنیا اُن سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتی۔ ''اردو ادب کی موت'' بھی ایک ایسا ہی عنوان ہے جو اُن کے ستمبر 1953 میں شائع ہونے والے مضمون کا تھا۔ حیرت ہوتی ہے کہ اِس ایک مضمون نے اُس وقت کی تمام معلوم اردو ادبی دنیا کو کس طرح اپنی طرف مبذول کیا ہوا ہے اور گرما گرم ادبی بحثوں اور معرکوں کا نقطۂ آغاز بن گیا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ اِس مصرعِ طرح پر دور نزدیک کے سارے شاعر متشاعر دوغزلے سہ غزلے سنا رہے ہیں اور کانوں پڑی آواز سنائی نہیں دیتی، یا یوں کہہ لیجیے کہ عسکری وہ نَے نواز (Pied Piper of Hamelin) نظر آتے ہیں جس کی مادھوری آواز کے پیچھے اردو ادب میں نئے لکھنے والوں کا ایک جہان کا جہان بے سدھ ہو کر چل پڑا ہے۔

یہ سوال ابھی تک میرے ذہن میں اپنی جگہ کھڑا ہے کہ عسکری اردو ادب کی موت کس چیز کو کہہ رہے تھے، یعنی ادب کی صورتِ حال میں کون سا ایسا تغیر آ گیا تھا جو زندگی اور موت جیسا تھا۔ حالی کو نقاد ہی نہ مانتے اور اقبال و پریم چند تک کی نفی کرتے عسکری کے نزدیک اردو ادب میں کچھ رکھا ہی نہیں ہے، اور 1930 کی دہائی کے وسط سے لے کر 1940 کی دہائی کے وسط تک کے دس سال میں جو ادب پیدا ہوا وہ کسی کام کا نہیں، بلکہ جب میٹھا برس لگتا ہے تو سکول کی لونڈیائیں تک پیڑو کی آنچ سے ایسا ادب پیدا کر لیتی ہیں۔ (یاد رہے کہ اُس دور میں انگریزی پڑھے لوگوں کا اردو کے ادب کو ہیٹھا سمجھنا ایک عام بات تھی اور شاید ہی کوئی ایسا ملے جسے اپنی انگریزی تعلیم کا زعم نہ ہو۔) جس زمانے میں اُنھوں نے یہ فقرے بازی کی تھی اُس وقت قرۃ العین حیدر لکھ رہی تھیں، عزیز احمد لکھ رہے تھے، شفیق الرحمٰن، قاضی عبد الستار، ناصر کاظمی، فراق، غلام عباس، محمد خالد اختر، نیز پطرس، ابنِ انشاء، وغیرہ، سب لکھ رہے تھے۔ اگر اِن سب

لوگوں کا لکھتے ہونا ادب کی موت تھا تو زندگی کیا تھی؟ القصہ جو لوگ ادب تخلیق کر رہے تھے اُن کو اِس سانحے کے اعلان سے کوئی فرق نہیں پڑا کیونکہ یہ کبھی پیش ہی نہیں آیا تھا۔ ادب جتنا زندہ عسکری کے اِس اعلان سے پہلے تھا اُتنا ہی زندہ اِس کے بعد بھی رہا۔ ایسا نظر آتا ہے کہ ادب کی موت کا اعلان کرتے وقت عسکری کے تصور میں ادب کے ''قاری'' کی سطح وہی تھی جو بقول اجمل کمال، اُن کے اسلامیہ کالج کے طلبہ طالبات کی ہوتی تھی۔ نیز عسکری کے اِن موضوعات والے مضامین میں سارتر (Jean Sartre) کے وجودی فلسفے کی بازگشت سی سنائی دیتی ہے کہ ادب پیدا کرنے والا انسان اُنھیں ناکارہ، خراب، اداس بلکہ لایعنی میں مبتلا پاگل محسوس ہوتا ہے۔

اِسی ''اردو ادب کی موت'' والے ایک جملے پر بس نہیں، مختلف مضامین میں عسکری ایسے کئی چلتے جملوں (Catchphrases) سے کام لیتے نظر آتے ہیں جو اپنے اپنے موقع پر باقاعدہ ادبی سیاسی نعرے رہے ہیں۔ چنانچہ اُن کے مضامین اپنے دور کے نہ صرف ادبی موضوعات کے بلکہ اپنے دور کی چپچپاتی چنگھاڑتی نمائندہ ادبی لفظیات (Literary Discourse/ Lexis) کے بھی جامع ہیں۔

7: اردو کے بعض نقادوں اور محققین کو جستہ جستہ پڑھنے کا موقع ملا۔ تنقید لکھنے والے بیشتر لوگ ایسے ملے جو اپنی بات اُن لفظیات اور مشکل مشکل اصطلاحات میں کرتے ہیں جو شہرِ ادب کے ہزار دو ہزار باسیوں ہی کو سمجھ آ سکتی ہے۔ عسکری بھی ایسا ہی کرتے ہیں جس پر کلیم الدین احمد نے بجا طور پر انگلی رکھی ہے۔[5] لیکن چونکہ وہ کالم لکھتے تھے جو عام پبلک بھی پڑھتی تھی اِس لیے وہ اپنے مضامین میں سادہ اور عام فہم اسلوب بھی لاتے ہیں۔ چنانچہ اُن کے بہت سے مضمون رواں دواں لفظیات کے حامل ہیں اور وہ اُنھیں نقادوں کے علم میں اضافے کا سامان کرنے کے ساتھ عام قاری کے مطالعے کی چیز بھی بنا دیتے ہیں۔ دراصل عسکری نے ''عوام سے بیگانہ ہو کر'' بزعمِ خود اردو ادب کی ''خدمت'' کرنے والے صحافیوں کا مسئلہ سمجھ لیا تھا اِس لیے وہ اپنی تحریروں اور اُن کی بُنت میں عوامی دلچسپی کا عنصر شامل رکھنے کی شعوری کوشش کرتے تھے۔ وہ چھوٹی سی بات کو بہت سے خوش منظر الفاظ اور مثالوں میں بیندھ کر اپنی تحریر کی Readability (دلچسپی) بڑھانا جانتے ہیں جس سے قاری کی دلچسپی نہ صرف دورانِ مطالعہ قائم رہتی ہے بلکہ مضمون کے بعض الفاظ قاری کے ذہن سے چپک جاتے ہیں جنھیں وہ موقع بموقع استعمال کرتا رہتا ہے۔

لیکن یہ رائے عموم کے اعتبار سے ہے۔ عسکری کی بعض تحریروں میں مثلاً مخصوص مارکسی اور مذہبی و متصوفانہ لفظیات اور اصطلاحات کی فی مربع انچ کے حساب سے اِس قدر ٹھونسم ٹھانس ملتی ہے کہ پناہ بخدا، اور مدعا خبط ہو جاتا ہے۔ ایسی تحریر کو سادہ کس طرح کہا جا سکتا ہے جسے سمجھنا ادب لکھنے والوں کے لیے بھی سعیِ نامشکور ہو؟

8: عسکری کے ہاں ایک دور میں تشکیک بھی ملتی ہے۔ تشکیک صرف عسکری یا چند مسلم و غیر مسلم ادیبوں کا مسئلہ نہیں بلکہ یہ ہر

دور کے فہیم لوگوں پر گزرنے والا حال ہے۔ یاد کیجیے کہ عسکری ہی کے زمانے میں مثلاً عبدالماجد دریابادی نے بھی خود پر بیتنے والے تشکیک والحاد کو تحریراً تسلیم کیا ہے۔ تشکک بیسویں صدی کے بڑے حصے میں مغربی ادب پر وجوداً چھایا رہا ہے اور عسکری نے بھی اِس کے اثرات قبول کیے تاہم اُنھوں نے ہنرمندی سے خود کو مذہبی قوتوں کا ہدف بننے سے بچایا۔ بعضے خیالات کو معرضِ تحریر میں نہ لانا ہی عقل مندی ہے۔ لکھاری کو یہ حق ہے کہ وہ جو چاہے لکھے اور جس چیز کو لکھنے سے رکنا چاہے رک جائے۔

9: اِس بات کا ذکر بھی کر دوں کہ بلند آہنگ الفاظ کی وجہ سے عسکری کی ادبی جاگری میں Hacking (علمی بددیانتی) کا شائبہ نہیں گزرتا تاہم کلیم الدین احمد جیسے کئی مغربی زبانیں جاننے والے تیز نگاہ متنی نقاد نے اُن کے ہاں ایلیٹ (Eliot) اور دیگر کی دانشورانہ اِملاک (Intellectual Property) کو بے حوالہ استعمال کرنے پر سوالیہ نشان لگایا ہے۔

10: ہر لکھت ادبی نہیں ہوتی اور نہ ہر لکھنے والا سبھی کچھ لکھ سکتا ہے۔ اگر یہ نکتہ سمجھ آ جائے تو پورا عسکری سمجھ آ سکتا ہے۔ عسکری ادبی نقاد نہیں بلکہ مضمون نویس اور کالم نگار تھے۔ اصل میں اُن کے کئی روپ ہیں اور سب ایک دوسرے سے بالکل مختلف، چنانچہ اُن کو ادب کی کسی ایک شیلف میں رکھا جانا ممکن نہیں۔ جن دنوں وہ افسانہ نگار تھے اُن دنوں وہ تنقید کے بارے میں کچھ اور لکھتے تھے۔ جب افسانہ لکھنا چھوڑا اور تنقید ہی دستکاری ٹھہری تو تنقید کے بارے میں اپنے پچھلے بیانات کی تنسیخ کرنے لگے۔ یہی کچھ شاعری کے بارے میں اُن کی رائے کا حال ہے۔ اور یہ سب کچھ لکھتے لکھاتے جب وہ مذہب، روایت و مابعدالطبیعیات کے ملغوبے کو درمیان میں لا لٹکاتے ہیں (بلکہ ان کے بغیر تو وہ لقمہ بھی نہیں توڑتے) تو اُن کی باتیں بالکل مختلف ہو جاتی ہیں۔ تضاد بیانی اُن کے ہاں، بقول اجمل کمال، فنِ لطیف کے درجے پہ پہنچی ہوئی ہے۔ بیشتر لوگ سمجھتے ہیں کہ عسکری کے نظریات بدلتے رہے ہیں یعنی کبھی ترقی پسندی تو کبھی جدیدیت اور نیا ادب، کبھی اسلامی ادب، اسٹیبلشمنٹ عرف دائیں بازو کا ترتیب دادہ پاکستانی ادب اور تہذیبی اقدار، وغیرہ، جب کہ میں سمجھتا ہوں کہ ادب کے بازار میں جو سودا بک رہا تھا ایک مضمون نگار اُسی کے بارے میں لکھ رہا تھا۔ کالم نگار کا کیا اور کیسا نظریہ؟ نظریہ تو تخلیق کار کا ہوتا ہے (یا ہونا چاہیے)۔ لکھاری جب تخلیقِ ادب کر ہی نہیں رہا تو اُس کی کس چیز میں نظریہ تلاشا جائے؟ کسی فن پارے کی تحسین یا اُس کے معائب کو اجاگر کرتا مضمون کسی نظریے کا پالنہار کیسے ہوسکتا ہے؟ چنانچہ میری رائے میں یہ عسکری پر الزام ہے کہ وہ کبھی کچھ تھے اور کبھی کچھ۔ اور پھر زندگی کے عین کارگزار وقت میں اختیاری طور پر ادب و تنقید پر لکھنا لکھانا چھوڑ کر بالکل اور کاموں میں لگ جانے کا مطلب بھی یہی ہے کہ گو وہ ادب کے آدمی تھے تاہم وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ وہ ادیب یا تنقید نگار نہیں رہے تھے اور اپنی زندگی ہی میں خود کو ادب سے لاتعلق (Irrelevant) کر گئے تھے۔ جس طرح مزاح ایک سنجیدہ کام ہے ویسے ہی تنقید نگاری بھی ایک

سنجیدہ کام ہے؛ عسکری اگر لکھنا نہ چھوڑتے تو یقیناً ادیب یا تنقید نگار شمار ہوتے۔ اِس قدر نظری تضادات کے باوجود میرے نزدیک اردو ادب و تنقید میں عسکری کی اہمیت اِس لیے قائم رہے گی کہ وہ ادب اور خصوصًا ادیبوں پر لکھنے لکھانے کی وجہ سے خاصی دیر تک اپنے دور کے اہم Litterateurs میں کسی نہ کسی طور موجود رہے۔ جنابِ شیخ کا نقشِ قدم یوں بھی رہا اور ووں بھی۔ اردو ادبی طرزیات میں اُن کا ذکر بہر طور آتا ہے۔ میرے نزدیک اردو ادب و تنقید میں عسکری کی اہمیت کی دس وجوہ ہیں:

10.1: اردو تنقید میں عسکری کی اہمیت کی پہلی بڑی وجہ اُن کا طالب علمانہ مزاج ہے؛ طالب علمانہ اِس معنی میں کہ اُن کے بعض مضامین سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ صرف اِس لیے نہ لکھ سکے کہ فلاں کتاب کا مطالعہ نہ کیا تھا یا صرف اِس لیے لکھ رہے ہیں کہ فلاں کتاب پڑھ چکے ہیں اور اب اُس پر یا اُس کی روشنی میں اپنے تاثرات بیان کریں گے۔

10.2: اردو تنقید میں عسکری کی اہمیت کی دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ پہلے معروف تنقید نگار ہیں جنھوں نے بطور Profession فرانس کے اخباروں میں شائع ہونے والے کچھ مضامین سے تنقیدی روشنی لے کر اُس سے ہمارے پاکستانی (یا اردو) ادب کو منور کیا ورنہ اُن سے پہلے مغرب کے مطالعات ہمارے ہاں، بیشتر، صرف تخلیقی کاموں میں جھانکتے نظر آتے ہیں جیسے پطرس، تاثیر اور فیض وغیرہ میں۔ مثلاً ڈاکٹر محمد دین تاثیر نے انجمنِ ترقیِ اردو کی سٹینڈرڈ انگلش اردو ڈکشنری مرتبہ بابائے اردو پر ''دی سٹینڈرڈ انگلش اردو ڈکشنری'' کے نام سے معرکے کی تنقید لکھی تھی لیکن اِس میں تخلیق والی کوئی بات نہیں ہے۔ اِن سب پڑھے لکھے اور ذمہ دار عہدوں پر فائز نامور لوگوں کی تنقیدات میں انگریزی ادب اور نقادوں کے مطالعات کی اطلاع اور اُن سے بیش از بیش استفادے کے گہرے نقوش ملتے ہیں لیکن یہ سب لوگ By Profession نقاد نہ تھے یعنی اِن میں سے کسی نے تنقیدِ ادب کو کیریر نہیں بنایا۔ گو عسکری بھی By Profession تنقید نگار نہ تھے کیونکہ اُنھوں نے آخر الامر تنقیدِ ادب ہی نہیں، ادب سے بھی خود ساختہ جلاوطنی اختیار کر لی تھی۔

10.3: اردو تنقید میں عسکری کی اہمیت کی تیسری وجہ یہ ہے کہ وہ کسی دھڑے کے ''دلال'' یا ''اعلانچی'' بننے کے بجائے تنقیدی مضامین لکھنے کے فی نفسہٖ ٹھوس کام میں لگے رہے اور شدید قطبیت اور ادبی فسادات پیدا کرنے کے باوجود ادبی اختلاف کو، بیشتر، ذاتی مخالفت میں نہ بدلنے دیا اور اختلافِ رائے کو اختلافِ رائے ہی رہنے دیا۔ میری رائے میں عسکری پر کسی ادبی گروہ کا باقاعدہ رکن ہونے کا نشان نہ ہونا ہی اردو تنقید میں اُن کی اہمیت کی سب سے بڑی وجہ ہے۔ وہ اپنے کھڑتل مزاج اور ادبی سیاست کی وجہ سے اگرچہ بہت متنازع ہو کر رہ گئے لیکن اُن کا تنقیدی کم وکاست، حتمی نتیجے کے طور پر، ادب کی بہترائی کے لیے استعمال ہوا نہ کہ شدید آپسی لاگت بازیوں میں ضائع ہوا۔

اُنھوں نے سبھی کو اپنا مخالف بنا لیا تھا۔ ایک طرف ترقی پسند تحریک اُن کو رجعت پسند قرار دیتی اور اُن کے سخت خلاف تھی تو دوسری طرف اسلام پسند اُن کے اشتراکیت آسا خیالات کی وجہ سے اُن کے پیچھے پڑے رہتے تھے۔ اِس دوطرفہ بلکہ کئی طرفہ مخالفت کی ''برکت'' سے وہ ایک وقت تک نہایت متحرک ادبی زندگی گزارتے رہے۔

10.4: اردو تنقید میں عسکری کی اہمیت کی چوتھی وجہ یہ ہے کہ وہ سخت ادبی لڑائیوں کا حصہ ہوتے ہوئے بھی مخالف سیاسی دھڑوں کے بعض اہلِ فن کی قدردانی کرتے ہیں۔ اُنھوں نے ترقی پسندوں کے رسالوں نقوش، ادبِ لطیف اور سویرا کی بندش کے خلاف احتجاج کیا اور منٹو کی تحریروں کا اُس وقت دفاع کیا جب فحش نگاری کے الزام میں ترقی پسندوں نے اُن کو اپنے رسالوں میں چھاپنے پر پابندی لگا دی تھی۔ (مظفر علی سید کے خیال میں منٹو پر اعتراض کی اصل وجہ اُن کے سیاسی خیالات تھے نہ کہ فحش نگاری۔) اِسی طرح اُنھوں نے احمد علی اور غلام عباس کے فن کی بھی تعریف کی ہے۔

10.4.1: یاد رہے کہ عسکری خود چونکہ بنیادی طور پر مارکسی فکر رکھتے تھے اِس لیے اُنھوں نے اپنے قلم کو اپنے ادبی گروہ کی حمایت اور ہواخواہی میں پوری جانبداری سے چلایا۔ صرف ایک مثال لیجیے کہ اُنھوں نے سید احتشام حسین کے بارے میں یہ ہاتھی ڈباؤ جملہ لکھ کر قلم توڑ دیا ہے کہ ''پچھلے 35-40 سال میں اردو تنقید پر صرف ایک نقاد کی حکمرانی رہی ہے: سید احتشام حسین'' [6] اور اپنے بھانویں حالی کا نام اردو تنقید کی روایت سے نکال دیا ہے۔ [کلیم الدین احمد سے اختلاف کرتے ہوئے میں سمجھتا ہوں کہ عسکری مارکسی فکر سے متاثر تھے نہ کہ کارل مارکس (Karl Marx) سے، کیونکہ اُنھوں نے لکھا ہے اُنھوں نے اشتراکیت مارکس سے نہیں ایچ جی ویلز (H G Wells) سے سیکھی تھی۔]

10.4.2: تنقیدِ شعر میں عسکری نے اپنا بہت سا زور فراق کو باقی شعرا سے بہتر ثابت کرنے میں صرف کیا حتیٰ کہ میر تک کو نہیں بخشا (جس کی بعد میں صفائیاں بھی دینا پڑیں)۔ فراق بڑے شاعر ہیں اور خوبصورت کرافٹسمین شپ کے ساتھ اپنے دور کی روحِ عصر سے مربوط، لیکن صرف اُن کے لیے اپنا بیشتر تنقیدی زور استعمال کرنا عسکری کا نادرست فیصلہ تھا جس نے اُن کے ذہنی افق نیز ادبی رسائی کو محدود کیا۔ ایک وقت تک فراق کا جادو سر چڑھ کر بولتا تھا لیکن وقت گزرنے کے ساتھ اُن کے قارئین برابر کم ہوتے جا رہے ہیں، یہی وجہ ہے کہ عسکری کی فراق پر لکھی فدویانہ تنقید بھی غیر متعلق (Irrelevant) ہوگئی ہے۔ اُس دور میں کئی بہتر ادیب و شاعر موجود تھے لیکن عسکری کا اُن کو محض معرضِ ذکر تک میں نہ لانا مجھے تب بھی کھلتا تھا اور آج تک یہ ناگوار احساس دل میں جاگزیں ہے۔ اِس Annihilation کی وجہ اِن لوگوں کا مختلف ادبی یا لسانی گروہوں سے متعلق ہونا بھی یقیناً تھا تاہم

عسکری کے اِن پر نہ لکھنے کہ وجہ سے اِن کی علمی وادبی حیثیت میں کوئی کمی نہ آئی اور یہ آج تک اپنی اپنی جگہ پر سہی قدی سے کھڑے ہیں۔عسکری کے فراق ہی کو موضوعِ سخن بنائے رکھنے کی وجہ سرحد کے پرلی طرف کے ادب داروں کو اعزاز دینا بھی ممکن ہے اور سیاسی ضرورت ہونا بھی۔

10.5: اردو تنقید میں عسکری کی اہمیت کی پانچویں وجہ یہ ہے کہ وہ انگریزی ادب اور معاییرِ تنقید سے بہت متاثر ہیں تاہم اُن کے بارے میں حالی کی طرح یہ غلط بات مشہور نہیں کی گئی کہ وہ اردو ادب کو انگریزی تنقید کی سپر داری میں دے دینے والا رویہ رکھتے ہیں یا اُن پر مدافعانہ نفسیات حاوی ہے۔اِس کی وجہ یہ ہے کہ وہ موقع بموقع مغربی ادب و تنقید کی سطحیت اور اتھلے پن کو اپنے کٹیلے فقروں سے ظاہر و باہر کر دیتے ہیں جب کہ حالی وقار و تمکنت اور فی نفسہٖ ادب کے لیے احترام کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے جسے سہل انگاری اور جلد بازی میں معذرت خواہانہ (Apologetic) رویہ سمجھ لیا جاتا ہے۔عسکری نے مغربی نقادوں اور فنکاروں کو quote کیا ہے لیکن بیشتر نگاہِ خطا ہیں سے، گو مآلِ کار اُن کی ساری ادبی سرگرمی اردو ادب وطرزیات میں مغرب، مغربیت اور مغربیات کی جگہ بنانے ہی کے لیے بروئے کار ہوئی کیونکہ اِس سے بیشتر اردو والے نہ صرف مرعوبیت بلکہ مستقل احساسِ کمتری و شرمندگی (OCD) کا شکار ہوئے۔''کوئی بھی ٹھیک نہیں ہے'' والی نرگسیت ہمارے ادب اور تنقیدِ ادب کو عسکری سے ملنے والا تحفہ ہے۔

10.5.1: میری رائے میں عسکری نے ادب، مذہب اور سیاست تینوں میں مغرب سے بھرپور استفادہ کیا اور (1) اردو والوں کو کئی مغربی نقادوں ادیبوں اور مغربی ادبی طرزیات ورجحانات سے متعارف کرانے میں اپنا حصہ ڈالا، (2) رینے گینوں (René Guénon) کی متصوفانہ فکری روایت کا ذکر اردو والوں میں شروع کیا، اور (3) وطنِ عزیز کے ادیبوں میں بائیں بازو کے فرانسیسی ادیبوں والی اُس لہر کو قائم کرنے کی کوشش کی جو اجتماعیت پرستی سے بچتے ہوئے فرد کی ذہنی آزادی اور ملک کا ذمہ دار شہری ہونے کی اعلیٰ صفات سے مالا مال ہے۔ [اجتماعیت پرستی کا ذکر آیا تو جان سٹیورٹ مل (John Stuart Mill) کی On Liberty سے مستفاد یہ کوندا ذہن میں لپکا کہ عسکری ایک دور میں اپنے دائیں بازو والے متشدد خیالات کی وجہ سے جہاں فوقانی آمریت (Tyranny from above) کے سخت حامی نظر آتے ہیں (مثلاً تعلیم اور ادب کو ریاستی کنٹرول میں دینے کے) وہیں جمے جمائے ادبی خیالات والی اکثریت کی آمریت (Tyranny of majority) کے بنائے بت توڑتے بھی نظر آتے ہیں۔ایسے مواقع پر عسکری کو اردو تنقید کا غزنوی یا بت شکن کہا جانا چاہیے۔]

10.5.2: اپنے دور کے کئی اہم لوگوں کی طرح عسکری بھی مغرب کے ادبی نظریے (Theory) کے بارے میں

کبھی خوش گمان نہیں رہے۔ اُن کے نزدیک مغرب کا ادبی نظریہ مشرقی ادب کی خوبیوں کے بڑے حصے کو مخاطب ہی نہیں کرتا اور اگر مغربی ادب کے غالب رجحانات کی پیروی کی جائے تو مشرق والے زیادہ سے زیادہ مغرب جیسے ادب کی ایک نقل (Replica) تیار کرلیں گے، اور جب مغربی ادب اپنی فطری موت مرے گا تو چندے بعد مشرقی ادب بھی مرجائے گا۔ ادب پر لکھنا لکھانا چھوڑ کر لاتعلق ہوجانے سے پہلے ادب اور ادبی نظریے کے بارے میں یہ مایوسی عسکری کے ہاں رفتہ رفتہ فی نفسہٖ اردو ادب کے بارے میں بھی آ گئی تھی۔

10.5.3: یہ بات بہرحال قابلِ بحث ہے کہ ''مغرب کا ادبی نظریہ'' کس چیز کو کہا جارہا ہے؟ اول تو یہی طے نہیں ہے کہ صنم کی کمر کی طرح مغرب کہاں ہے، کس طرف کو ہے، کدھر ہے؟ اور پھر یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ کسی خاص دور میں کسی ایک ملک کے ایک یا بعض حلقوں میں زیرِ بحث رہنے والی کتاب یا ایک ادبی رسالے میں چھپنے والے بعض مضامین کو خوش گمانی سے پورے ''مغرب کا ادبی نظریہ'' باور کرانے جیسی تعمیم کرنا کس حد تک درست ہوسکتا ہے؟ چلیے ہم یہ بھی مان لیتے ہیں کہ چھ سات دہائیاں پرانا کوئی ادبی نظریہ ایسا تھا کہ اُس کی مغرب ہی میں کوئی مخالفت نہیں ہوئی بلکہ اُسے یورپین یونین کے تمام ممالک اور جون جون سے ممالک کو ہم ''مغرب'' مانتے ہیں اُن سب کی حکومتوں نے اپنا سرکاری ادبی نظریہ تسلیم کرلیا تھا، تب بھی یہ سوال ضرور کیا جاسکتا ہے کہ اُس چھ سال دہائی پرانے نظریے کو آج بھی مغرب کا نظریہ کہا جاسکتا ہے؟ اور کیا اِس طرح پیدا کیے گئے ذہن کو پورے مغرب کا نمائندہ کہنا جائز ہوگا جب کہ یہ بات واضح ہے کہ دائیں اور بائیں بازو کے ادبی ذہن میں چھتیس کا آنکڑا ہوتا ہے؟ اور کسی ایک یا بعض لوگوں کے مضامین پر عائد کی گئی اپنی تفہیم کی بنیاد پر اردو میں لکھے گئے مضامین میں گرم سرد ہونا کس قدر Relevant اور In line with ہوسکتا ہے؟ جب ہم اِس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ ادب کا تعلق اپنے پیدا کرنے والی تہذیب اور اُس کے زمان و مکان سے ہوتا ہے تو کیا کسی اور تہذیب کے پیدا شدہ ادب پر اپنی تفہیم عائد کرنا درست علمی رویہ ہے؟ اور اگر اِس چیز کو عالمگیریت (Globalization) کے تناظر میں درست باور کیا جائے تو کیا یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ بعضے (مالدار) ممالک اپنے مفادات کے لیے ادبی بحثیں اٹھا رہے اور نتیجۃً کرائے کا ادب پیدا کرا رہے ہیں؟ یوسفی صاحب قبلہ یاد آئے جنھوں نے لکھا ہے کہ چھوٹے ملکوں کا تو موسم بھی اپنا نہیں ہوتا۔ ہمارے ہاں کا ادب اور اِس میں پیدا ہونے والی کوئی تحریک و رجحان بھی خالص دیسی اور اپنا نہیں ہوتا۔ ہم خودمختار ادب کے پیدا کار (Independent Literature Producers - ILPs) نہیں ہیں، بلکہ ادب خودمختار ہو ہی نہیں سکتا۔

10.5.4: جس زور شور سے عسکری مغرب اور مغربیت کا رد وارتداد کر رہے تھے، مجھے خوش گمانی تھی کہ وہ تنقیدِ ادب کے کچھ مشرقی معیارات ضرور مرتب کریں گے اور اُن کی کسوٹیوں پر اپنے (اردو کے) ادیبوں کے تخلیق

کیے ہوئے ادب کی جانچ برائے نمونہ وتعلیم کریں گے لیکن نہایت افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ ایسی کوئی کوشش اُن کے ہاں نہیں ملتی۔ تعمیری کام عسکری کے ہاں واقعی نہ ہونے کے برابر ہے چہ جائیکہ اُن سے تعمیرِ تنقیدات کی امید کی جاتی۔ حد یہ ہے کہ اُن کی آخری کتاب بھی جدیدیت یا مغربی گمراہیوں کی تاریخ ہے یعنی مغرب کی خرابی ہی کا ذکر مذکور ہے نہ کہ مشرق والوں کو کسی متبادل علمیات (Body of Knowledge - BoK) کی فراہمی۔ نتیجہ یہ ہے کہ اردو کے طلبہ ونقاد آج تک اپنا ادب پیدا کرنے والی تہذیب وثقافت کو ادبدا کر مغربی تنقید کی کسوٹیوں ہی سے ناپنے تولنے پر مجبور ہیں۔ عسکری کے بہت سے مضمونوں میں موضوعات کسی نہ کسی مغربی اصطلاح کے گرد گھومتے ہیں اور ذرا دیر میں اندازہ ہوجاتا ہے کہ آج کس مشرقی (اردو) ادیب کی باری آئی ہے۔ وہ اِس پہلو پر غور نہ کرسکے کہ مغرب کے لتے لینے میں غلو کرنے والے کئی پرجوش لوگ انجانے میں مغرب ہی ایجنڈے کو بڑھاوا دے رہے ہوتے ہیں۔

10.5.5: ایک اہم بات یہ ہے کہ اردو کے بیشتر لکھاریوں کی طرح عسکری کا تصورِ مغرب بھی نہایت غیر واضح ہے اور اِسے واضح کرنے کی کوشش بھی اُن کے متون میں نہیں ملتی۔ چنانچہ جب وہ ''پیرویِ مغربی'' کے ارتداد میں مغربیات کی بابت بلند آہنگی سے اظہارِ خیال کرتے ہیں تو یہ اُسی طرح خانہ ساز یا بیشتر سنی سنائی پر مبنی Sweeping/ Hasty Generalization یا Stereotyping ہوتا ہے جیسے عام لوگوں کا ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ مغرب سے مراد کچھ بھی ہوسکتا ہے یہاں تک کہ کوئی نظام بھی، مثلاً سپینگلر (Oswald Spengler) کے The Decline of the West میں West سے مراد کوئی جغرافیائی سرحد نہیں ہے بلکہ کیپٹل ازم اور جمہوریت کا نظام ہے۔ چنانچہ مغربیات کے رد میں عام پرجوش مسلمانوں کی طرح عسکری بھی مغرب کو ایک مجسم وجود بنا کر دم لیتے ہیں اور بالآخر انگریز، انگریزی وانگریزیت ہی کے خلاف زوراز اری کرتے ہیں، حتیٰ کہ انگریزی-فرانسیسی جھگڑے میں بھی ہمیشہ فرانسیسی ادب کی طرفداری کرتے ہیں۔ عسکری کا تصورِ مشرق بھی اِسی طرح غیر واضح ہے، اور وہ مشرقیت کو اسلام کا مترادف باور کراتے نظر آتے ہیں۔

10.5.6: لیکن مغرب کے معاییرِ ادب وتنقید اور مغربیت کے اثرات کے تخمین وظن کے بارے میں اگر کوئی موازنہ حالی وعسکری کرنا چاہے تو اُسے یہ کبھی نہیں بھولنا چاہیے کہ حالی نقاد ہیں اور عسکری مضمون نگار، اور یہ کہ حالی کسی شخصیت یا تحریک کے اسیر نہیں ہیں بلکہ خود تحریک ساز اور اردو تنقید کی شاہراہ کا نقطۂ آغاز (Zero point) ہیں، اور اِس قدر ثابت القول اور دھاکڑ نقاد ہیں کہ اُنھوں نے نہ سرسید کا اثر قبول کیا تھا اور نہ اکبر الٰہ آبادی کا۔ وہ اپنے دور میں نہ صرف اکیلے نقاد تھے اور اُنھیں مغرب سے نئے نئے علوم پڑھ پڑھا کر آئے لائق لوگوں کا ماحول مہیا نہ تھا بلکہ وہ اُس دور میں اردو شعر وشاعری کا مقدمہ لکھ رہے تھے جب تمام معلوم دنیا کا وہ سفاک ترین

پَرا ہم یہ حکمران تھا جس کی سلطنت پر سورج غروب نہیں ہوتا تھا اور جس کے حضور پیش ہونے کی ذلت سے حالی اور اُن کے دور کے موالی آئے دن گزرتے تھے، جب کہ عسکری نے یہ کام اُس وقت کیا جب نوے سالہ غلامی کی سیاہ رات کٹنے کے بعد آزادی کی صبح طلوع ہو چکی تھی، یونین جیک لپیٹ کر واپس بھیجا جا چکا تھا، جو شیلے مسلمان آزاد وطن کے تازہ تازہ خمار میں ہر سُو ریاستِ مدینہ اور خلافتِ راشدہ کی نشاۃ الثانیہ کی مہما گاتے پھر رہے تھے اور گھر گھر اسلامی آئین بنانے کی صنعت لگی ہوئی تھی۔ اہم تر بات یہ ہے کہ عسکری اپنے مضامین دنیا کی سب سے بڑی اسلامی نظریاتی مملکت پاکستان میں بیٹھ کر اور مقتدرہ کے اپنی پشت پر ہونے کے یقین کے ساتھ لکھ رہے تھے نہ کہ ہندوستان میں جہاں مسلمان اقلیت میں ہیں اور بیشتر اکثریت کے نشانے پر؛ اور وہ تنقید لکھتے وقت اِس تکلیف دہ احساس میں مبتلا نہیں تھے کہ وہ ایک اقلیتی قوم کے فرد ہیں اور نہ حالی کی طرح انگریز کے غلام۔

10.6: اردو تنقید میں عسکری کی اہمیت کی چھٹی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنی فعال ادبی زندگی کے دور میں معاشرے کے زندہ مسائل سے جڑے ہوئے تھے اور صرف نظری بحثوں نہیں بلکہ عموماً عملی اِقدامات کے خواہاں ہوتے تھے، چنانچہ اُن کے ہاں مستقبل بینی پائی جاتی ہے۔ مذہبیات کا ہو رہنے سے پہلے بھی وہ ماضی کی ماضیت میں کھوئے یا ماضی کو سنوارتے نہیں پائے جاتے بلکہ حال و مستقبل کو بہتر بنانے کی دھن میں رہتے ہیں۔ مثلاً جن دنوں وہ خلافتِ راشدہ کی مثالیں دیتے تھے تب بھی اُن کا مطمحِ نظر حال کی بہتری ہوتا تھا۔ وہ یہ جانتے تھے کہ معیشت ملکی و قومی استحکام کی ریڑھ کی ہڈی ہے چنانچہ وہ کمیونزم اور اشتراکیت سے لگاؤ کی وجہ سے اشتراکی انداز کی معاشیات کے مسائل کو زیرِ بحث لاتے رہتے تھے۔ اُن کے ہاں، ایک وقت تک، سماجی معاشیات کے موضوع پر اِتنا زیادہ اور اِتنا نپا تلا گفتہ ملتا ہے کہ بسا اوقات وہ ادبی تنقید نگار سے کہیں زیادہ ایک پرجوش معاشی ریفارمر اور باخبر معاشی تجزیہ کار نظر آتے ہیں۔

10.7: اردو تنقید میں عسکری کی اہمیت کی ساتویں وجہ یہ ہے کہ اُن کے بارے میں پیشینگوئی کرنا ممکن نہ تھا کہ الآن اُن کی یہ رائے ہے تو اگلے ہی لمحے کیا ہوگی، کیونکہ وہ بڑھی ہوئی حساسیت، کثرتِ مطالعہ اور تجزیاتی ذہن کے باعث تلوینی مزاج میں پختہ ہو گئے تھے۔ تجزیاتی سوچ رکھنے والے بامطالعہ کتاب دوست شخص کی رائے کا بدلتے رہنا کوئی عیب نہیں ہے۔ وہ ایک مضمون کو شروع کرتے وقت اگر ایک نقطۂ نظر رکھتے ہیں تو امکان پایا جاتا ہے کہ مضمون ختم کرتے کرتے اُن کا نقطۂ نظر جوہری طور پر تبدیل ہو چکا ہو۔ اُنھوں نے لکھا ہے کہ جب کسی کی کوئی بات مجھے قائل کر دے تو میں نہایت بے شرمی سے اپنی رائے بدل دیتا ہوں۔ میں نہیں سمجھتا کہ اپنے بارے میں یہ دعویٰ کرنا کوئی آسان بات ہے۔ وہ سخت شدت پسند تھے لیکن باہوش، چنانچہ پنڈولم کی طرح ایک دوری کی انتہا پہ جا چکنے کے باوجود دوسری دوری کی انتہا پہ جانے کے امکانات سے تہی نہ تھے۔ یہ طرزِ عمل اُن کی ساری زندگی میں ملتا ہے جس سے اُنھوں نے نقصان تو پایا ہی پایا، فائدہ بھی پایا۔ مثلاً وہ اسلام بطور سماجی ثقافت یا Way of Life اور اسلام

بطور مذہب کے مخمصے سے بسہولت اور بسلامتی نکل گئے۔ وہ سخت ترین تشکیک کا شکار ہونے کے دنوں میں بھی مذہب و مذہبیان کا تمسخر کرتے نہ پائے گئے، اور لوٹے کی ٹونٹی میں سے اسلام کا کلچر تلاشنے اور اردو لکھاوٹ کی طرزیات کو خانۂ کعبہ کا طواف کرتے دیکھنے تک جیسی مذہب زدگی یا زود مذہبیت (Over-religiosity) کے دنوں میں بھی بشریت کے خیمے میں رہے۔ (وطنِ عزیز میں آج کل جو تکفیری و تفسیقی لہر چل رہی ہے جس میں انسانی جان محض ایک خواب کی مار رہ گئی ہے اور ایک قوم کی قوم مظلومانہ بیمار احساسِ تفاخر میں مبتلا ہو چکی ہے، میں یہاں برائے تفہیم اُس کی مثال لانا بہتر سمجھتا ہوں کہ Hypermania کے بعض مریض مہدویت، پیغمبریت یا خدائیت قسم کا دعویٰ کرنے والی Grandiostomy تک بھی چلے جاتے ہیں۔ بالوضاحت عرض ہے کہ اِس مثال کا عسکری سے کوئی تعلق نہیں ہے۔)

10.7.1: تجزیاتی سوچ بسا اوقات نتائج پر پہنچنے میں جلدی کرنے کا سبب بھی بن جاتی ہے، چنانچہ عسکری کی کئی آراء اور ادبی اندازے غلط اور ایک طرح سے Anecedotes ثابت ہوئے۔ مثلاً اُنھوں نے قدرت اللہ شہاب کی صلاحیتوں کو اُن کی ابتدائی تحریروں ہی سے بھانپ لیا اور اُنھیں بڑا فکشن رائٹر کہا، جمیل الدین عالی کے بارے میں لکھا کہ جن دو ڈھائی شاعروں سے مجھے دلچسپی ہے اور جن کا میں بغور مطالعہ کرتا رہتا ہوں اُن میں سے ایک عالی ہیں، اور اِسی طرح یزدانی ملک کے افسانوں میں فن نظر آنے کی اطلاع۔ یہ بات واضح ہے کہ عسکری کی اِن تینوں ادیبوں کے بارے میں مشفقانہ تنقیدی آراء کی وجہ ایوب خانی مارشل لاء کے دور میں اِن تینوں کے سرکاری عہدے تھے۔

10.8: اردو تنقید میں عسکری کی اہمیت کی آٹھویں وجہ یہ ہے کہ کئی کتابیں یادگار چھوڑنے کے باوجود اُنھوں نے کوئی مرتب نظامِ فکر نہیں چھوڑا جس کی وجہ سے آج جامعاتی (اکڈیمک) تحقیقوں میں اُن کا مطالعہ شامل نہیں ہے، لیکن اِس کا فائدہ یہ ہوا ہے کہ اُن سے اثر لے کر لکھنے والوں پر کسی اِزم یا گروہ کا ٹھپہ نہیں لگتا سوائے اِس کے کہ وہ عسکری کا دبستان کہلاتے ہیں جو بجائے خود ایک پہچان ہے۔ (تاہم جیسا اوپر لکھا، نظریہ سازی تنقید کا منصب نہیں بلکہ تخلیقی و ادبی نظریات کی وضاحت و پرکھ تنقید کا منصب ہے۔ نقاد اگر تخلیق نگار بھی ہے تو نظریہ سازی بھی ممکن ہے۔ چنانچہ یہ ایک الگ بحث ہے کہ کسی مضمون نگار سے مرتب نظامِ فکر کا تقاضہ کیا بھی جائے یا نہیں)۔ عسکری نے نظریہ ضرورت کے تحت تنقیدِ ادب اور فنونِ لطیفہ کی کئی جہتوں پر متفرق مضمون اور کالم لکھے ہیں نہ کہ کوئی مربوط تحقیقی یا تنقیدی مطالعہ/نظریہ پیش کیا ہے۔ کالم کی زندگی ایک دن اور مضمون کی زندگی ایک یا چند ماہ ہوتی ہے لیکن اُن کے بہت سے کالموں اور مضامین نے لمبی زندگی پائی۔ ایک طویل مدت تک وقفے وقفے سے چھپنے کی وجہ سے مختلف لوگ اُن کے بارے میں مختلف رائے رکھتے ہیں؛ یہ سب اپنی اپنی جگہ درست ہوتے ہیں اگرچہ پورا عسکری کسی کے پاس نہیں، اور

نہ ہر ایک کو اِس کی ضرورت ہی ہے۔ اگر عسکری کوئی مرتب نظامِ فکر چھوڑ جاتے تو اقبال کے الفاظ میں اُن کو اردو ادب وتنقید کا یکے از پیغمبرانِ بے کتاب کہا جا سکتا تھا۔ للہ اِس جملے کو عسکری کی ''ہوالمارکس'' والی پھبتی کا جواب نہ سمجھا جائے۔

عسکری نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''... میرا ابھی کوئی کردار نہیں ہے۔ ہوا کی ہر موج کے ساتھ میری رائیں اور خیالات بدلتے ہیں...'' (اِس کا حوالہ ''فصل دوم: بازمطالعۂ عسکری'' میں آ رہا ہے) چنانچہ میری رائے میں اُن کی کسی رائے کو حتمی بتانا ہی نہیں چاہیے۔ فرانس سے اُن کے پاس غالباً ژاں پال سارتر کا جاری کردہ پندرہ روزہ Les Temps Moderns یا روزنامہ Le Monde کا ہفتہ واری ایڈیشن آتا تھا چنانچہ اُن کے پاس مغرب میں چلنے والی بعض ادبی بحثوں کی تازہ بتازہ اطلاعات ہوتی تھیں، تاہم وہ اِس قدر حقیقت پسند ہیں کہ اپنے بارے میں صاف بتاتے ہیں کہ اُن کا نہ کوئی کردار ہے اور نہ وہ واثق الرائے ہیں، یعنی اُن کی رائے کسی بھی وقت بدل سکتی ہے۔ تو پھر کہاں کا نظریہ اور کیسی رائے؟ چنانچہ جو لوگ عسکری کی کسی رائے کی بنیاد پر کوئی بحث اٹھاتے ہیں وہ دراصل اپنا رانجھا راضی کر رہے ہوتے ہیں۔ اور مزے داری کی بات یہ ہے کہ اُن کی اُس رائے کے مخالف بھی کوئی رائے مل جاتی ہے۔ القصہ عسکری کے مضامین میں اِس قدر تنوع ہے کہ دیوانِ حافظ کی طرح کوئی شخص فال نکالنے کے انداز میں اُن کے کسی مجموعۂ مضامین کو کہیں سے کھول لے تو اُسے اپنی تحریر کی عمارت اٹھانے کے لیے مناسب نکتہ مل سکتا ہے۔ اور یہ لکھنے والا اگر شوقیہ (Amateur) لکھاری ہو یعنی محقق نہ ہو یا تنقیدِ ادب کا باقاعدہ طالبِ علم نہ ہو تب بھی اچھا خاصا زوردار تاثراتی مضمون لکھ لیتا ہے خواہ اُس کی بنیادی معلومات بھی نادرست کیوں نہ ہوں۔ الغرض عسکری سے اثر لے کر لکھنے والا دور سے پہچانا جاتا ہے۔

10.9: اردو تنقید میں عسکری کی اہمیت کی نویں وجہ یہ ہے کہ وہ ''وقت کی انکاری روح'' ہونے کے باوجود بے ٹھور نہیں تھے بلکہ، بقولِ خود، ایسے دو لوگوں سے خود کو منسلک کرنے میں کامیاب رہے جن کے فیض سے اُنھوں نے ''احترام اور عظمت کے کھوئے ہوئے احساس کو دوبارہ پا لیا''، یعنی ستیش چندر دیب (Satish Chandra Deb) اور فراق گورکھپوری، جو اُن کے استاد تھے۔ لکھتے ہیں: ''اِنہی قدموں کی برکت ہے کہ میں اپنی اہمیت کا کبھی قائل نہیں ہوا۔ میں دیوقامت افراد کا وجود تسلیم کرتا ہوں اور اُن سے اپنا قد ناپتا رہتا ہوں۔'' امرِ واقع ہے کہ عسکری بسا اوقات خود کو ادیب لکھتے ہوئے بھی ہچکچاتے تھے۔ اُنھوں نے لکھا ہے کہ آخر میں اپنا نام میر، مارسل پروست (Marcel Proust)، جیمز جوائس (James Joyce) کے ساتھ کیسے لکھ سکتا ہوں؟ ڈاکٹر محمد خورشید عبداللہ کی طرح میں بھی اِس انکسار کو ایک سچے ادیب کی عاجزی اور فروتنی سمجھتا ہوں، گو ذاتی زندگی اور تحریروں میں وہ خاصے Blatant اور Control Freak نظر آتے ہیں۔ اُن کا جو سلسلہ پروفیسر خواجہ منظور حسین اور ڈاکٹر تاثیر جیسے

پڑھے لکھے حیثیت دار لوگوں سے چلا ہے وہ یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ عجز وانکسار کو اُن کا ''مزاج'' سمجھنا کسی طور درست نہیں؛ یہ ایک کیفیت تھی جو اُن پر کبھی طاری ہو جاتی تھی۔

10.10: اردو تنقید میں عسکری کی اہمیت کی دسویں وجہ یہ ہے کہ اُن کی تنقید اور فقرے بازی جو بلاشبہہ انہدامی ہے، بعض تخلیق کاروں کی تخلیقی صلاحیت کو صیقل کرتی بھی نظر آتی ہے۔ مثلاً ناصر کاظمی نے تغزل کا نعرہ اور Keyword عسکری کی اِسی تشجیع کی وجہ سے استعمال کرنا شروع کیا، اور فراق کی حیاتِ ادبی کے سب سے بڑے Lubricant تو ہیں ہی عسکری۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ جن لوگوں کے خلاف وہ خود لکھ سکے اُن کے ''بت توڑنے'' کی غزنویانہ مہم میں اُنھوں نے کوئی پتھر الٹائے بغیر نہ چھوڑا اور جن کے خلاف بوجوہ خود نہ لکھ سکے اُن پر کسی نہ کسی کو ہشکار دیا۔

المختصر، عسکری اپنے فعال ادبی دور کی ایک بلند آہنگ ادبی شخصیت تھے اور صرف تنقید نگار نہیں بلکہ اپنے دور کی روحِ عصر کے ایک اہم نمائندہ تھے۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی، ''عسکری صاحب کی تنقید کا اثر ونفوذ کبھی اردو ادب میں کم نہیں ہوا''۔ نیز میں سمجھتا ہوں کہ عسکری نے کسی مالی منفعت یا سماجی رتبے کے حصول (پروفیسری وغیرہ) کے لیے مضامین نہیں لکھے۔ وہ نہایت کٹر مذہبی ہونے کے باوجود اول وآخر ایک ادیب تھے اور دوسروں کو اپنے مطالعہ میں شریک کرنے کے فن سے بخوبی آگاہ، جو اُنھوں نے بہت کامیابی سے کیا۔ اِن مضامین یا کالموں سے اُنھیں کوئی یافت کہاں ہوتی ہوگی۔ کم سے کم میرا تو یہی خیال ہے۔

☆

میں کیا جانتا ہوں؟/ میں کہاں کھڑا ہوں؟:

س: آپ نے عسکری کے متون کے مطالعے سے کیا سیکھا؟

ج: عسکری کے متون کے اپنے دس سال پرانے مطالعے سے میں نے اب تک مندرجۂ ذیل دو چیزیں سیکھی ہیں:

اوّل: کسی چیز کے بارے میں رائے بدلے تو نئی رائے قائم کرنے میں دیر بالکل نہیں کرنی چاہیے؛ اور

دوم: جن لوگوں کو خدا نے عزت دے رکھی ہو اُن کا احترام کرنا چاہیے۔

یہ تو ہو گیا Pre-Test۔ میں نے کوشش کی ہے کہ قریب قریب دس سال پرانے مطالعے سے عسکری کی جو تصویر اب تک میرے ذہن میں ہے اُسے کسی طور نپے تلے انداز میں (Quantifying Terms میں) یہاں سپردِ قرطاس کر ڈالوں۔

☆☆☆

تحریر:7/دسمبر2019ء

تکمیل:17/نومبر2020ء

(اِس مضمون کا دوسرا اور تیسرا حصہ معیار کے آئندہ شمارے میں **نقاد کی پیمائش (۲)** کے عنوان سے پیش کیا جائے گا۔)

مآخذ/اسنادِ محولہ

حواشی:

اِس مضمون میں ہلالین میں بقیدِ صفحہ نمبر جو بھی حوالے یا اقتباسات دیے گئے ہیں وہ پروفیسر عزیز ابن الحسن کی محمد حسن عسکری: ادبی اور فکری سفر کے ہیں یا اِس میں سے بطور ثانوی مآخذ لیے گئے ہیں اِس لیے اِن کا ذکر حواشی میں نہیں کیا جا رہا۔ نیز عسکری کے مضامین کے صرف نام کا حوالہ دیا گیا ہے کیونکہ اُن کی کتب اور مجموعوں کے بہت سے ایڈیشن مارکیٹ میں موجود ہیں؛ جسے جس حوالے کی ضرورت ہو وہ متعلقہ مضمون کسی بھی ایڈیشن سے دیکھ لے بجائے اِس کے کہ کسی مخصوص ایڈیشن کی دستیابی کی کاوش کرے۔ بقیہ حوالے مندرجۂ ذیل ہیں:

[1]: "A stupid man's report of what a clever man says can never be accurate, because he unconsciously translates what he hears into something he can understand." [goodreads.com/quotes/183902]

[2]:تخلیقی عمل اور اسلوب،ص-9(باندک تصرف)

[3]:تحسینیات،ص-107

[4]:بحوالہ یادوں کی سرگم،ص-38

[5]:اردو تنقید پر ایک نظر مع اضافہ جدید،ص-378

[6]:بحوالہ اردو تنقید پر ایک نظر مع اضافہ جدید،ص-339

کتابیات/رسائل:

[1]:ابنِ انشاء:خمارِ گندم،لاہور اکیڈمی،205سرکلر روڈ لاہور۔1980

[2]:احمد،کلیم الدین:اردو تنقید پر ایک نظر مع اضافہ جدید،ادارہ فروغِ اردو،پٹنہ۔1957

[3]:احمد،کلیم الدین:اردو تنقید پر ایک نظر مع اضافہ جدید،سبزی باغ،پٹنہ-4۔1983

[4]:ریاض احمد، ریاض:ابنِ انشاء: احوال و آثار،انجمنِ ترقیِ اردو پاکستان، کراچی۔1988

[5]:سہیل عمر:''مقدمہ''مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب،نفیس اکیڈمی، کراچی۔1989

[6]:عابد صدیق:تحسینیات، دوسرا ایڈیشن،مغربی پاکستان اردو اکادمی لاہور۔دسمبر2012

[7]:عابد صدیق:مغربی تنقید کا مطالعہ: افلاطون سے ایلیٹ تک،تیسرا ایڈیشن، پورب اکادمی اسلام آباد۔2008

[8]:عزیز ابن الحسن:محمد حسن عسکری: ادبی اور فکری سفر ،اقبال انٹرنیشنل انسٹی ٹیوٹ فار ریسرچ اینڈ ڈائیلاگ، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد۔2019

[9]:عسکری،محمد حسن:مجموعہ محمد حسن عسکری،سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور۔ 2008

[10]:مظفر علی سید:یادوں کی سرگم،شعبہ اردو جی سی یونیورسٹی لاہور۔2007

ڈاکٹر ناہید ناز
اسسٹنٹ پروفیسر
گورنمنٹ کالج فار وومین، اٹک

اسطورہ اور ڈاکٹر سلیم اختر کے افسانے

Myth is a story whose truth cannot be proved on logical or rational basis. It is an interesting fact that the multi-dimensional creative personality of Dr. Saleem Akhtar is as such that there is an aspect of his interest in mythical traditions. His keen interest in myth can be an influence of Carl Gustov Jung's Archetypes and it can also be on affect of the supernatural incidents which he used to listen from his mother in his childhood. His interest in myth has been integrated in his fiction symbolically. This article is an attempt to peep into mythology in his fiction.

لفظ اساطیر کا مادہ، عربی زبان کا لفظ ''سَطَر'' ہے۔[1] انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا کے مطابق اساطیر، کسی سماجی رسم یا عقیدے کا ازمنہ قدیم کی کسی بہتر، زیادہ اعلیٰ اور زیادہ مافوق الفطرت حقیقت میں سراغ لگا کر اسے مستحکم بناتی اور اس کی قدر و قیمت میں اضافہ کرتی ہے۔[2] اساطیری قصّے کہانیاں اس کائنات میں افسانوں کا قدیم ترین روپ ہیں۔لفظ اساطیر کے تہذیبی پس منظر اور مفہوم کے متعلق ڈاکٹر قاضی عابد بیان کرتے ہیں:

> ''اسطورہ'' کے معانی ایک ایسی کہانی کے ہیں جس کی سچائی کو عام طریقوں سے ثابت نہ کیا جا سکے جب کہ Muthos اور Logos کے تال میل سے جنم لینے والا لفظ Myth بھی کم و بیش انہیں معنی میں استعمال ہوتا ہے۔اِسے بالعموم ایسی کہانی تصور کیا جاتا ہے جس کی واقفیت اس ثقافت کے لوگوں کے عقیدے، ایمان یا روایت کا اس طرح سے اٹوٹ حصّہ ہو کہ اس ثقافت سے متعلق لوگوں کی اکثریت اس کی واقفیت یا سچائی کو زیرِ بحث نہ لاتی ہو۔[3]

بالفاظ دیگر اسطورہ ایسی کہانی ہوتی ہے جس میں دیوی دیوتاؤں یا ان کی نمائندہ یا قائم مقام شخصیتوں کے اوصاف، فضائل یا کارنامے بیان کیے جاتے ہیں یا پھر مذہبی روایات و عقائد سے متعلق کہانیاں جن میں مافوق الفطرت عناصر یا ماورائی نوعیّت کے تجربات کو بیان کیا گیا ہو۔

دنیا کی تمام تہذیبوں میں اساطیری روایات موجود ہیں۔ ہندی، ایرانی، یونانی، رومی اور مصری دیومالاؤں میں مختلف اساطیر موجود ہیں، جن میں حیرت انگیز مماثلت پائی جاتی ہے۔اگرچہ یہ اساطیر خاصی حد تک معدوم ہو چکی ہیں، لیکن قصے کہانیوں میں ضرور زندہ ہیں۔ ہندوستان کا قدیم ترین اسطوری ادب ویدوں، پرانوں اور اپنشدوں میں موجود ہے اور بعد کے ادب عالیہ ''رامائن'' اور ''مہابھارت'' کے لیے مآخذ کا کام کرتا ہے۔ان اسطوری کرداروں میں بھرت، لچھمن، بھیم،

ارجن، کرشن اور ابھیمنیو خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ گویا اساطیر کسی بھی معاشرے کے مذہب، کلچر، اخلاقیات اور روحانی عقائد کی نمائندگی کرتے ہیں۔ بقول شہزاد سلیم:

> اسطوری کرداروں میں آپسی محبت ونفرت، جبر واختیار اور بقا وفنا کے مسائل بھی ہوتے ہیں جن کے بسبب خداؤں یا دیوی دیوتاؤں کا یہ سلسلہ فانی انسانوں کی زندگی کا عکس معلوم ہوتا ہے۔ اسی بنا پر فلسفیوں نے اساطیر کو انسانی فکر وآگاہی کا عکس کہا اور ان کے مافوق الفطرت ہونے کی خصوصیت کی تردید کی ہے۔[۴]

اس طرح تہذیبوں کے یہ اساطیر مختلف النوع قصّوں، کہانیوں اور حکایات کی صورت میں بنی نوع انسان میں نسل درنسل اجتماعی لاشعور کی صورت میں پروان چڑھتے رہے ہیں۔ انسان دراصل کسی بھی الوہی ہستی کو مجرّد کی بجائے مجسّم صورت میں دیکھنے کا تمنائی ہوا تو نتیجتاً اساطیر نے جنم لیا۔ کہیں دیوی دیوتا کی صورت میں تو کہیں مناظرِ فطرت کی صورت میں۔ ''ایکو'' حسین دوشیزہ اور ''نرگس'' حسین نوجوان بنا، یوں انسان کا اجتماعی لاشعور اساطیری کتھاؤں کی تخلیق کا باعث بنا۔ ڈاکٹر سلیم اختر کے افسانوں میں اساطیری روایات کا گہرا رنگ نظر آتا ہے جو اُن کی اساطیر، اینتھراپولوجی اور پیرا سائیکالوجی میں گہری دل چسپی کا نتیجہ ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> میری ذہنی دل چسپی کا دائرہ خاصا وسیع ہے، اساطیر، اینتھراپولوجی، آکلٹ، جادو اور پیرا سائیکالوجی وغیرہ کا مطالعہ کرتا رہا ہوں۔۔۔ میرے کئی افسانوں کی اساس اساطیر اور آکلٹ پر استوار ہے۔[۵]

اساطیری روایات سے ڈاکٹر سلیم اختر کا اوّلین تعارف، وہ قصّے کہانیاں ہیں جو اُن کی والدہ بچپن میں دل چسپ اسلوب میں انھیں سنایا کرتی تھیں۔ اُن میں سے بیش تر اُن کی والدہ کے اپنے بچپن کی سچّی کہانیاں تھیں جن میں راتوں کو جنات کے بچوں کا اُن کے ساتھ کھیلنا، والدہ کی رہائش گاہوں میں پچھل پائیوں، جن بھوت، چھلاوؤں کا آباد ہونا، زبان دراز بدکار عورت کی قبر سے شعلوں کا نکلنا اور عورت کا بلند آہنگ آواز سے چیخنا وغیرہ وہ ڈراؤنے قصے ہیں جو سلیم اختر نے بچپن میں اپنی والدہ سے سنے۔ ابتدائی بچپن کے یہ قصّے، اساطیر سے اُن کی دل چسپی کے اوّلین محرکات ثابت ہوئے جنھوں نے اُن کے جذبۂ تجسّس اور قوّتِ تخیّل کو پروان چڑھایا اور وہ اُن کے لاشعور کا حصّہ بنے، وہ لکھتے ہیں:

> یہ واقعات میرے تحت الشعور میں محفوظ رہے اور بعد میں جب علمی سطح پر اشیا اور واقعات کو سمجھنے کی کاوشوں کا آغاز ہوا تو مَیں نے مافوق الفطرت جادو اور اس سے متعلقہ افعال واشغال کو انگریزی میں اچھی کتابوں کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی۔ مَیں زندگی میں فلسفہ، منطق، عقل اور سائنس کا بہت زیادہ قائل ہوں لیکن اب بھی ذہن کا ایک گوشہ ان غیر عقلی اور غیر منطقی واقعات سے وابستہ تحیّر کا اسیر ہے۔ شاید اس لیے کہ مَیں نے اندر کے اُس بچّہ کو جذباتی لحاظ سے پال پوس کر تروتازہ رکھنے کے لیے اسے پروفیسر نقاد کے سایہ سے بچائے رکھا۔ مَیں نے پچھل پائیوں، آسیب، روحوں، ویمپائر، کالے جادو یا مافوق الفطرت سے وابستہ خوف پر بعض افسانے لکھے، جو جدید افسانوی رجحان سے لگا نہیں کھاتے تو اس کا باعث یہی ہوسکتا ہے کہ میرا تحت الشعور

بچپن کے ان واقعات کے سحر سے آزاد نہیں ہو سکا۔[۶]

مافوق الفطرت عناصر اور اساطیری روایات انسانی تہذیب کا لازمی حصّہ رہی ہیں جن کا اظہار مختلف اقوام میں مختلف انداز سے ہوا ہے اور ہر قوم نے اپنے مذہبی عقائد و تصورات کے مطابق اپنی زندگی اور فنون کا بھی لازمی حصّہ گردانا ہے ،جس کا سلسلہ تا حال بدستور جاری ہے، بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

> آج اگر اساطیر علم الاقوام کے مباحث یا مردہ مذاہب کی صورت اختیار کر چکی ہیں تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ اب واقعی ''مردہ'' ہے۔اساطیر ان معنوں میں کبھی بھی نہیں مر سکتی کیوں کہ سائنسی اور عقلی ترقی کے باوجود بھی آج کے انسان کے لیے کسی نہ کسی اسطورہ کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔گو آج کا مہذب انسان شعوری طور سے دیوتاؤں اور ان کے کارناموں کو محض داستانِ پارینہ سمجھتا ہے لیکن بقول الڈس ہکسلے ''اب بھی اسطور موجود ہیں اور وہ انسانی ذہن کے کسی روپوش گوشے کے لیے اب بھی کشش رکھتے ہیں۔''[۷]

ڈاکٹر سلیم اختر کے افسانوں میں اساطیری علامات ہیں جن کے ذریعے انھوں نے ماضی اور حال سے استعاراتی روابط جوڑتے ہوئے گزشتہ کل، آج اور آنے والے کل کے ساتھ خوب صورت ربط قائم کیا ہے؛ وہ لکھتے ہیں:

> نئے استعارات اور علامات کی تخلیق کے ساتھ ساتھ اساطیر اور داستانوں سے بھی اپنے لیے علامات حاصل کر کے کل کے انسان اور آج کے انسان کے درمیان زندگی کے معانی کی وحدتِ نو کی تشکیل کی۔[۸]

ڈاکٹر سلیم اختر کے اساطیری روایات پر مبنی افسانے اُن کے لاشعور کا تخلیقی اظہار ہیں جن میں یونانی ،عربی ، ہندی اساطیری روایات کا رنگ نمایاں ہے۔ وہ نفسی افسانوں کے ساتھ ساتھ اِن اساطیری افسانوں کو اپنا تخلیقی سرمایہ گردانتے ہیں۔وہ لکھتے ہیں ''معاصر افسانہ نگاروں میں سے شاید ہی کسی نے اساطیر، جادو، ابلیس پرستی، دیمپائر پر اتنے افسانے لکھے ہوں گے۔اِن افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ کرنے والے نقاد کا ہنوز منتظر ہوں۔''[۹]

ڈاکٹر سلیم اختر کے اکثر افسانوں میں کہیں نہ کہیں اساطیری حوالہ آ جاتا ہے لیکن جن افسانوں میں کُلی طور پر اساطیری روایات اور رجحانات موجود ہیں اُن میں ''قفسِ رنگ''، ''تذکرہ اشجار''، ''شجرِ سنگ بار''، ''جنم رُوپ''، ''بَن آتما''، ''پکار''، ''شکتی''، ''اماوس''، ''جنوں کی رات''، ''سائے کی طرح ساتھ پھریں'' اور ''پھن پھول'' شامل ہیں۔طویل مختصر افسانہ ''قفسِ رنگ'' ایک نو آموز مصوّر کے احساسات و جذبات پر مبنی ہے جو اُسے ایک حسین دوشیزہ کی تصویر بنانے کے دوران پیش آئے۔افسانے کا آغاز ایک تاریخی واقعے سے ہوتا ہے۔جب ایتھنز (یونان) میں فرائی نی (Phryne –Frine) نامی ہتیاری (طوائف)، ہر کسی ٹیلز کی تراشیدہ افرو ڈائٹی کے لیے ماڈل بنی تھی۔فرائی نی کی حالاتِ زندگی اور حسن و جمال کے بارے میں ابنِ حنیف لکھتے ہیں:

> وہ چوتھی صدی قبل مسیح میں یونان کے مشہور ڈیرے دار طوائف تھی۔اتنی خوب صورت کہ یونانِ قدیم کے معروف اور نامور مصور

ایلپس نے بھی اپنی سب سے مشہور تصویر ''افروڈائٹی آف ایلپس'' کے ماڈل کے لیے فرائی نی کو ہی منتخب کیا۔ اِس تصویر کو (Anadyomene Venus) کا نام بھی دیا گیا۔ اِس میں ایلپس نے افروڈائٹی کو سمندر سے نمودار ہوتے دکھایا۔ اِس عالم میں کہ وہ اپنے بالوں کو نچوڑ رہی ہے، اس طرح نیچے گرنے والے آبی قطروں سے حسن وعشق کی دیوی کے خوب صورت جسم کے گرد نقرئی لیکن ایسا شفاف پردہ بن گیا ہے جس کے آر پار دیکھا جا سکتا ہے۔ یوں فرائی نی کو یہ اعزاز بھی حاصل ہے کہ وہ قدیم یونان کے دو مصوروں کے لیے ماڈل بنی۔ فرائی نی، ہر کسی ٹیلر کی محبوبہ بھی تھی۔ ہر کسی ٹیلر نے اس کا خالص سونے کا مجسمہ بنایا۔ مجسمہ بنانے کے بعد اس پر ملمع کاری بھی کی اور یہ مجسمہ ڈلفی (سب سے بڑے مذہبی مرکز) میں رکھا گیا۔[۱۰]

افسانے میں جس مقدمے کا ذکر ہے وہ بھی سچّا واقعہ ہے اور تاریخ سے ثابت ہے۔ جب ایتھنز کی اس حسینہ پر بدعقیدہ ہونے کے الزام میں مقدّمہ چلایا گیا تو وہ محض اپنے حسن کی بِنا پر مقدّمہ میں بَری ہوئی۔ ایتھنز کے جمال پرست مقرر، ہائپرائیڈیز (Hyperides) جو بعد میں کامیاب وکیل بنا، نے اُسے فنا ہونے سے بچالیا۔ افسانے کا یہ منظر ملاحظہ کیجیے:

> دیکھیے! خوب صورت جسم دیکھیے، ایتھنز میں آپ اپنی مثال، مرمر کا یہ مکمل ترین پیکر دیکھیے۔ مسئلہ یہ نہیں کہ اُس پر قتل کا الزام ثابت ہوتا ہے یا نہیں، اصل مسئلہ یہ ہے کہ کیا زیوس کے ہاتھوں تراشا ہوا یہ مکمل ترین پیکر فنا کر دینے کے لائق ہے؟[۱۱]

افسانے میں نوآموز نوجوان مصوّر کی نفسی جذبی کیفیات، اس کا جوشِ جنوں، انہماک، وارفتگی اور اضطراب بھری کیفیات اِسے نفسیاتی افسانوں کے قریب لے جاتی ہیں۔ جس میں کارل گستاؤ یونگ کی نخستمثال (Archetype) ''مادرِ عظمیٰ'' کا سلبی پہلو سامنے آتا ہے۔ جب تصویر میں ایک خون آشام نظر آتی ہے اور وہ حسین دوشیزہ، مرد مار بن جاتی ہے حتیٰ کہ وہ مصور کا خون کر دیتی ہے اور یوں اپنے حسن کا خراج انسانی خون کی صورت میں وصول کرتی ہے۔ افسانے کا اختتام، مادرِ عظمیٰ کے سلبی پہلو کی غمازی کرتا ہے، جب وہ حسین دوشیزہ، جوشِ جنوں میں ڈوبے مصوّر کو قتل کرتی ہے یہ اختتامی منظر نامہ ملاحظہ کیجیے:

> صبح کی پہلی کرن نے روشن دان سے نیچے کمرے میں جھانکا! پینٹنگ میں خون آشام یوں منہ کھولے، گویا ابھی ابھی آخری نوالہ نگلا ہو، لہو کے چند قطرے سرخ ہونٹوں سے لکیر بناتے، ٹھوڑی تک آ گئے تھے، سامنے کے دانتوں میں گوشت کے ریشے چمک رہے تھے۔ ایزل کے سامنے مصوّر!! سینہ پر گہرے گھاؤ کے اندر دل ساکت، قطرہ قطرہ رستا خون، ایک ہاتھ میں لہو رنگ موقلم یوں اٹھا گویا تصویر کے نیچے دستخط کرنے کو ہو، ہونٹوں پر طمانیت کی مسکراہٹ، نیلی آنکھوں کی پتلیوں میں ایزل کی پینٹنگ چمک رہی تھی۔[۱۲]

گویا عورت ایک پراسرار ہستی ہے جس کا بھید پانا مرد کے بس کی بات نہیں۔ مصوّر سارے افسانے میں یہی راز تلاش کرتا رہا اور اسی میں جان دے دی۔ جان دینے کے بعد ''ہونٹوں پر طمانیت کی مسکراہٹ'' سے مراد یہ کہ اس کا اضطراب موت کے بعد طمانیت میں بدل گیا اور اُس نے زندگی کی قیمت دے کر عورت کا راز پالیا۔ تصویر مکمل ہوگئی اور دستخط

کے لیے ''ایک ہاتھ میں لہو رنگ موقلم اٹھا'' کہ یہی آخری کام تھا۔''قفسِ رنگ'' میں افسانہ نگار نے بیک وقت جنس ،نفسیات اور اساطیری روایات کا امتزاج پیش کر کے افسانے کی دل کشی اور تاثیر کو دو چند کر دیا۔

ڈاکٹر سلیم اختر کے اساطیری افسانوں میں شجر کا اسطورہ بدی کے خلاف ردِعمل اور عدل وانصاف کے حصول کے لیے علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔''تذکرہ اشجار''،''شجر سنگ بار''جیسے افسانوں میں شجر بطورِ منصف اور خیر کے استعمال ہوا ہے۔شجر کا اسطورہ عہدِ قدیم سے داستانوی ادب میں مستعمل رہا ہے۔

داستانوی اسلوب میں تحریر کردہ افسانہ ''تذکرہ اشجار'' قدیم مخطوطے کی تکنیک میں لکھا گیا ہے تا کہ افسانے میں حقیقت کا رنگ بھرا جا سکے۔یہ کہانی ایک بادشاہ اور اس کے وقائع نگار کے گفت وشنید پر مبنی ہے جن کی مشترک صفت علم دوستی ہے۔دونوں ہر شام'' کجلی بن'' کی سیر کو نکلتے ،درختوں کے سائے تلے مختلف النوع کتب کا مطالعہ کرتے۔وقائع نگار، بادشاہ وقت کا پشتینی غلام تھا۔اُس کے غلام باپ نے اُسے دربارِ شاہی میں رہنے اور بادشاہِ وقت کی نگاہوں میں باوقار رہنے کے لیے کچھ نصیحتیں کی تھیں اور وہ وقائع نگار باپ کی نصیحتوں کی مجسم تصویر تھا۔سب کچھ ٹھیک چل رہا تھا کہ اچانک درباری سازشیں عود آئیں اور ایک ''زن ناہنجار'' کو بادشاہِ وقت کو پھانسنے پر معمور کر دیا گیا۔برق گزیدہ درخت کے سائے تلے بیٹھی حسینہ پر بادشاہِ وقت فریفتہ ہوا لیکن عین اگلے لمحے ،طے شدہ منصوبے کے مطابق اُس کے اوپر بھاری درخت گروا کر اُسے قتل کر دیا گیا۔دربار میں نئے بادشاہ کا اعلان ہوا،کورنش بجالائے گئے ،دربار کے امرا،وزرا،عمائدین اور اراکین حتیٰ کہ قصیدہ گو شعرا کی ابن الوقتی ثابت ہوگئی۔بادشاہ کے بدلتے ہی سب کے دل ودماغ اُسی کے مطیع ہو گئے۔سب خوش تھے لیکن زنِ ناہنجار خوش نہ تھی کیوں کہ وعدے کے مطابق بادشاہ سے عقد کی خواہاں تھی جب کہ نیا بادشاہ مشرقی سرحدیں محفوظ بنانے کے لیے پڑوسی ملک کی قبیح صورت لڑکی سے عقد کرنا چاہتا تھا کہ یہاں سیاسی مصلحت آڑے آ رہی تھی۔پھر ایک شام کو نیا بادشاہ اور زن ناہنجار ہنستے کھیلتے کجلی بن کے اُس مقام پر پہنچے جہاں بادشاہِ وقت کو قتل کیا گیا تھا۔یہاں کھڑے درخت نے اساطیری روپ بھرا اور دیکھتے ہی دیکھتے دونوں کو اُچک کر اپنے وجود میں سما لیا۔

یہاں یہ بتانا مقصود ہے کہ انسانی سازشیں،مکر وفریب اور دھوکہ دہی اپنی جگہ،لیکن ایک مقام ایسا آتا ہے جب فطرت جوش میں آتی ہے اور تمام سازشوں کا خاتمہ کر دیتی ہے۔فطرت کے انتقام کی طاقت ،بندے کے مکر وفریب سے کہیں زیادہ ہے۔یہاں درخت کا اساطیری روپ بھر کر دونوں کو اُچک لینا اور سیاہ چیونٹیوں کا ان کی نعشوں کی طرف قطار میں جانا دراصل برائی کو ختم کرنے کا فطری انداز ہے۔آخری دو عبارات اساطیری عناصر سے بھر پور ہونے کی بنا پر افسانے کو اساطیری گروہ میں شامل کر دیتی ہیں۔یہاں شجر کا اساطیری روپ بھر کر دونوں کو نگلنا،گویا بدی کی طاقتوں کو سلب کرنا ہے جب کہ ''شجر سنگ بار'' میں شجر بستی کے ناانصاف اور ظالم لوگوں پر سنگ باری کرتا ہے جو منافقت کی زندگی گزار رہے ہوتے ہیں اور نام نہاد نیک طینتی کے بل پر بستی میں موجود ناکتخدا کو زنا کے جرم میں سنگ باری کی سزا دیتے ہیں اور اس کے لیے بستی

کے مرکز میں عالی شان درخت کا انتخاب کرتے ہیں۔عورت اوراس کے شریک جرم مرد کو سنگ بار کیا جاتا ہےتو درخت کے پتے ،شاخیں اورٹہنیاں پتھر میں تبدیل ہوکربستی کے سارے لوگوں پر سنگ باری شروع کر دیتی ہیں۔شجر کے یہ دونوں اساطیری روپ دراصل بدی کے خلاف فطرت کی طاقت کے علاحدہ علاحدہ روپ ہیں جسے ڈاکٹر سلیم اختر نے خوب صورت اسلوب میں ڈھال کر دل چسپ بنا دیا ہےاوراس کی تفہیم میں دشواری نہیں رہتی۔

ڈاکٹر سلیم اختر کے اساطیری افسانوں میں جن ،بھوت ،ڈائن ، چڑیل(Vampire) جیسے خون خوار اور مردم خور جیسے اساطیری کردار بھی نظر آتے ہیں۔مردم خوری کی کہانیاں''بن آتما''،''پکار''، ''شکتی''جیسے افسانوں میں بیان کی گئی ہیں۔''بن آتما''(جنگل کی روح) میں مردم خور چڑیل کا روپ بدلنا، جان دار کے سینے یا شہ رگ میں دانت گاڑ کر اُس کا خون چوسنا قدیم اساطیری روایات کا حصہ ہے۔یہ افسانہ ہندی اسلوب میں لکھا گیا ہے کیوں کہ ہندی دیو مالا میں بھوت پریت ،جنوں پریوں، چڑیلوں، پچھل پائیوں اورآ گیا بیتال کے اساطیر پرمبنی کہانیاں عام ہیں اوراُن کے جادوٹونوں کا توڑ مہا پجاری کرتے ہیں۔ افسانے کوموضوع اور مضمون کے مطابق ہندی اسلوب دے کر فطری رنگ پیدا کیا گیا ہے۔افسانے میں چیت، پاپ،شریر،تن نگرا، بیاکل، رکھشا،اشنان، مدھ بھرا، لابھ، بدھ، بھوگ، اپائے جیسے ہندی الفاظ، ہندی ماحول کی حقیقی ترجمانی کرتے ہیں۔مہاپجاری کے جاپ والے منظر میں''گیندے کے پھولوں کے ہار''اور''تلسی کی شاخوں کا ہاتھ میں لینا''ہندی اساطیری انداز ہے۔اِن تینوں کے تقدس کا جواز ہندو دیو مالا میں ہے۔ہندو مذہب میں پیپل کا درخت،تلسی کا پوداا اور گیندے کا پھول مقدس ہیں:''اوّل الذکر، ویشنو کا پودا ہے جب کہ موخرالذکر پرتمام دیوتاؤں کا بسیرا ہی نہیں ہوتا بل کہ ایک مخصوص مہینہ میں ویشنو ایک ماہ کے لیے پیپل بن جاتا ہے۔''[۱۳] افسانہ نگار نے ہندی روایات کے لیے ہندی پیرائیہ ادا کا برمحل استعمال کر کے افسانے کو دل کش بنا دیا ہے۔

اِس افسانے میں چڑیل،سندر نار کے روپ میں تھی،جس کی کشش نے راجہ کو اپنی رانیوں سے بے زار کر دیا تھا۔وہ جون بدلتی رہی اور جنگل کے چرند پرند کھا گئی حتیٰ کہ بھرے جنگل میں جانوروں اور پرندوں کی آوازیں تک نہ رہیں اور جب محل کا رخ کیا تو مرد وزن کو کھا گئی۔ڈاکٹر نجیب جمال اِس افسانے پر یوں تبصرہ کناں ہیں:

> یہ کہانی ڈاکٹر سلیم اختر کی بیک وقت مافوق الفطرت اورانڈیالوجی سے دل چسپی کا مظہر ہے۔مہابھارت کی طرز میں لکھی گئی اِس مختصر کہانی میں قدیم ہندوستانی ماحول، راجوں مہاراجوں کا مزاج، مہامنتریوں کی وفاداری،،مہاپجاری کے بھوج پتروں اور منتروں کا ذکر فنکارانہ چابک دستی کے ساتھ کیا گیا ہے،اِس افسانے میں قدیم قصوں میں مذکور بےکل آتما کو آدم خورعورت کا روپ دے کر کہانی کا تانابانابُنا گیا ہے۔[۱۴]

چڑیل(Vampire) کے موضوع پر دوسرا افسانہ''پکار''ہے۔جس میں چڑیل مُردوں کا خون چوستی ہےاوراگر وہ زندہ انسان کا خون چُوس لے وہ موت کے بعد خود Vampire میں تبدیل ہو جاتا ہے۔اُس چڑیل کی موجودگی کی وجہ سے

بستی خوف و ہراس کا شکار ہے۔ وہ شکلیں اور جَون بدل کر آتی ہے، کبھی چوہا، کبھی بھیڑیا اور کبھی مرد کا روپ دھار لیتی ہے۔ بستی سے دُور قبرستان میں اُس کا قیام ہے، لہسن کی بو اُس کے لیے ناگوار ہے۔ محبوبہ، عاشق سے ملنے کے لیے بے تاب ہے، مگر چڑیل عاشق کا روپ دھار کر ہیولے کی طرح آتی ہے اور محبوبہ کی گردن میں اپنے دانت پیوست کر کے خون چوس لیتی ہے اور دانتوں کے نشان، دو سوراخوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں؛ حتیٰ کہ وہ اس چڑیل کے ذائقے کی ایسی عادی ہو جاتی ہے کہ اس کا انتظار کرنے لگتی ہے۔ عاشق، اُس چڑیل کو مارنے کی ترکیب پر عمل پیرا ہوتا ہے اور بڑھیا کی بتائی ہوئی ترکیب پر عمل کرتے ہوئے زہر کا پیالہ محبوبہ کو پلانے کے لیے جاتا ہے۔ لیکن جب وہ اس کے قریب جاتا ہے تو وہ چڑیل بن چکی ہوتی ہے اور وہ اس کی دل فریب مسکراہٹ کا اسیر، اُس کے آہنی ہاتھوں اور باریک تیز دھار دانتوں کا قیدی بن چکا ہوتا ہے۔ اُس کے تیز دانت اس کی گردن میں دو سوراخ بنا چکے ہوتے ہیں۔

چڑیل کے اسطورہ پر مبنی افسانے ''شکتی'' میں عورت چڑیل کے روپ میں ہوتی ہے اور مرد کو اپنا شکار بنا کر اُس کی وجاہت، طاقت اور تر و تازگی سلب کر لیتی ہے۔ نقاہت زدہ جسم میں گوشت کی جگہ ہڈیاں رہ جاتی ہیں اور اس کا چہرہ شکنوں سے بھر جاتا ہے۔ گویا وہ چڑیل مکمل طور پر اس پر غالب آ چکی ہوتی ہے۔ جنگل باس میں چوکڑیاں بھرتی ہرن (چڑیل) نے جَون بدلا تو اگلے لمحے خوب صورت دوشیزہ کے روپ میں سامنے آئی اور اس کا سینہ چیر کر دل نکال کر چبا لیا۔ یہ سارا عمل چند ہی ساعتوں میں مکمل ہوا اور ایک جیتا جاگتا مرد، بکھری ہوئی لاش میں تبدیل ہو گیا جب کہ چڑیل کو اس سے نئی توانائی ملی اور وہ ''شکتی وان'' بن گئی:

> عورت کام ختم کر کے جب جسم پر سے اٹھی تو گویا اٹھتی ہی چلی گئی۔ آنکھوں کے جگنو اب شعلوں میں تبدیل ہو چکے تھے۔ ماتھے پر نئی جوانی کی لَو تھی تو ہونٹوں پر سرخی کا تاج۔ اُس نے بھرپور انگڑائی لی تو محسوس کیا وہ سارا جنگل اپنے بازوؤں میں لے کر اُسے مروڑ سکتی ہے۔ اُوپر چاند کو دیکھا تو سوچا وہ جب چاہے اُسے توڑ کر نیچے پھینک سکتی ہے۔ وہ شکتی وان تھی![15]

افسانہ ''شکتی'' میں عورت کی مردم خوری کے حوالے سے صباح مقبول حسن رقم طراز ہیں:

> ''شکتی'' اِسی بنیاد پر لکھا گیا افسانہ ہے کہ عورت مختلف طریقوں سے مرد کو کھاتی اور اسی سے اپنے حسن اور کشش میں اضافہ کرتی ہے۔ وہ شکتی جو مرد کی پہچان ہے وہ شکتی عورت اس سے حاصل کر لیتی ہے اور یہ سلسلہ یوں ہی جاری رہتا ہے۔ ایک مرد کے بعد دوسرا مرد![16]

''بن آتما''، ''پکار'' اور ''شکتی'' کی طرح افسانہ ''جُنوں کی رات'' بھی چڑیل (Vampire) کے موضوع پر ہے مگر اِس افسانے میں چڑیل عورت نہیں بل کہ مرد بُھوت پریت کا روپ دھارتا ہے اور عورت خود سپردگی کی علامت ہے جو مرد کے جوشِ جُنوں کی تسکین کرتی ہے، نہ صرف مرد کے لیے شادابی اور سیرابی کا باعث بنتی ہے بل کہ جذامی زمین کا نکھار بھی اُس عورت کے مرہونِ منّت ہے۔ داستانوی اسلوب پر مبنی یہ افسانہ عورت کی ایثار پسند فطرت کا غماز ہے جو اپنا وجود ختم کر

دیتی ہے لیکن کائنات کو سرشار رکھتی ہے۔

یورپ میں شیطان کی پُوجا (worship of devil) باقاعدہ اساطیری روایات کا حصہ ہے جس میں گدھا، شیطان کا مقرب (داروغہ) ہوتا ہے۔ شیطان کی پوجا کی باقاعدہ تہذیبی حیثیت ہے اور Baby,s' Rosemary Exorcist جیسے ناول (جو بعد میں فلمیں بنیں) اِسی موضوع پر لکھے گئے تھے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے ''اماوس'' نامی افسانہ اپنے ابتدائی کنڈیشنگ کے تحت پر قلم بند کیا۔ اس ضمن میں ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> قریبی دوستوں کو بھی یہ علم نہیں کہ مَیں خوفناک کہانیوں اور ہورر موویز کا رسیا ہوں۔ مَیں نے بروم سٹوکر کے ''ڈریکولا'' کا مطالعہ اس وقت کیا جب میں کالج میں تھا اسی لیے اگر میں نے شیطان کی پوجا کے موضوع پر افسانہ ''اماوس'' قلم بند کیا تو یہ باعث، تعجب نہ ہونا چاہیے کہ میری ابتدائی کنڈیشنگ کا یہی تقاضا تھا۔ ۱۷

افسانہ ''اماوس'' میں ایسی تقریب کی منظر کشی کی گئی ہے جس میں شیطان کے سامنے تحفے تحائف پیش کیے جاتے ہیں۔ بدی کی طاقتیں اپنی بری خواہشات کی تشفّی کے لیے شیطان کے سامنے کھڑی ہوتی ہیں۔ نوزائیدہ بچّے کو اس کے قدموں میں پیش کیا جاتا ہے اور شیطان پوری طاقت سے اُس بچّے کے سینے میں خنجر گھونپنے کو ہی ہوتا ہے کہ اس کی طاقت سلب ہو جاتی ہے، گھپ اندھیرا چھٹ جاتا ہے، اماوس کی تاریک رات میں چودھویں کا چاند اُبھرتا ہے، تاریکی نور میں بدل جاتی ہے۔ بُرائی کی طاقتیں مسدود ہو جاتی ہیں اور نیکی کی قوتیں غالب آ جاتی ہیں۔ بچّہ نیا روپ جنم لیتا ہے جو نیکی کی قوت پر مبنی ہوتا ہے۔ یہاں افسانہ نگار بھوت پریت، چڑیلوں، پچھل پائیوں، آگیا بیتال کے روپ میں بدی اور شر کی طاقتوں کا خیر کی قوّت کے ساتھ کش مکش دکھاتا ہے اور آخر میں خیر کی قوت کو غالب پاتا ہے۔ یوں ماضی اور حال کے تناظر میں مستقبل کی پیش بینی خوب صورت اساطیری انداز میں کر دیتا ہے۔ افسانہ ''اماوس'' میں اُلو، چمگادڑیں، بچھو، سیہہ، بُھوت، پچھل پائیاں، آگیا بیتال بدی کی جب کہ نوزائیدہ بچّہ نیکی کی علامت ہے۔ نیکی، بدی پر غالب آ گئی، یقیناً کامیابی حق ہی کی ہوتی ہے۔ افسانے کا یہ منظر نامہ ملاحظہ کیجیے:

> مقرّب کا ہاتھ بلند ہوا۔ پھر اُسے آنکھوں کے نیچے ہوتے دیکھا اور پھر اچانک وہ نوزائیدہ بچّہ جو مُردہ تھا، کھلی آنکھوں سے زور سے ہنسا، اس کے قہقہے نے فضا کو لرزا دیا اور عین اُسی لمحے اندھیرے کی گھٹا، جیسے چھٹ گئی اور چودھویں کے چاند نے فضا کو نور کا غسل دے دیا۔ پہلے مقرّب تڑپ کر گرا اور پھر ایک ایک کر کے وہ یوں گرے جیسے لاکھ کے پتلے آگ کے شعلوں میں بہتے جائیں۔ ۱۸

ہندی اساطیر میں دیوتا ''شیو'' کا کردار ''پھن پھول'' نامی افسانے میں آیا ہے۔ شیو دیوتا کی پسلی سے ناگن پیدا ہوئی۔ شیو دیوتا کے حوالے سے ابنِ حنیف لکھتے ہیں:

> اشو، شیو یا شیوا (Shiva) ہندوؤں کی سب سے اہم مشہور ترین تر مورتی کا رکن ہے۔ اِس تر مورتی میں برہما دیوتا، وشنو دیوتا اور شیو دیوتا شامل ہیں۔ اگرچہ شیوا اور ویشنو اِس تر مورتی میں اکٹھے ہیں مگر دونوں کے لیے اپنے اپنے فرقے اور مذہبی عقیدے

میں شدید اختلافات ہیں۔ شیو کے معنی ''مبارک'' کے ہیں جب کہ ''موافق، مہربان، نیک دل، شفیق، روشن اور مسرور'' اسی کے معنی بتائے جاتے ہیں۔ مگر اس کے نام کے معنی کے برعکس، تباہ کاری شیو کا فریضہ ہے۔[۱۹]

سانپوں اور سپیروں پر مشتمل یہ افسانہ اپنے اندر تجسّس، تحیّر اور دل چسپی کے کئی عناصر رکھتا ہے۔ ناگن کا دیوتا کی پسلی سے پیدا ہونا، پھر اِسی دیوتا کے ساتھ رقص کناں ہونا، اس میں زبردست اساطیری قوتوں کی موجودگی، اُسی ناگن کا گائے کو ڈسنا اور گائے کا مر جانا اور پھر ایک بھوکے گدھ کا گائے کا زہریلا گوشت کھا کے مر جانا، جیسے واقعات کڑی در کڑی ایک دوسرے سے پیوست ہوتے ہوئے افسانے میں تحیّر اور دل چسپی کا اضافہ کرتے ہیں۔ دیوی دیوتاؤں کے مختلف اساطیری روپ اور مختلف تہذیبی مظاہر اور فنونِ لطیفہ میں ان کا اظہار ہندوستان کی قدیم ترین تاریخ کا حصّہ رہے ہیں جو آج بھی کروڑوں لوگوں کے عام زندگی کے معمولات کا حصہ ہیں۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

> ہندوستان واحد ملک ہے جہاں پانچ ہزار برس پرانی اساطیر ان سے وابستہ عقائد اور ان سے جنم لینے والی رسوم اور توہمات کروڑوں افراد کی عملی زندگی میں موثر کردار ادا کر رہی ہیں۔ لگن کے لیے شبھ گھڑی کا تعیّن، کسی بڑے آدمی کا سو برہمنوں کو کھانا کھلانا اور کھاٹن کے لیے ناریل توڑنا، ٹیکسی ڈرائیور کا بجرنگ بلی کی تصویر لگانا، عمارتوں پر ''اوم'' لکھنا، سانپ کو دودھ پلانا۔ یہ سب اساطیری مظاہر ہیں جو ایک بھارتی کی زندگی میں یوں رس بس چکے ہیں کہ اس نے کبھی ان کی پانچ ہزار سالہ قدامت پر غور نہیں کیا ہوگا۔ اِسی اساطیری عمل نے تخلیقی اظہار پا کر رقص اور موسیقی (بالخصوص بھجن) کی صورت میں تہذیبی ورثہ کی صورت اختیار کر لی۔[۲۰]

افسانہ ''پھن پھول'' میں نصف اول (دیوتا کے ذکر تک) ہندی اسلوب اختیار دیا گیا ہے اِسی مناسبت سے ہندی اسلوب اور ہندی ماحول، افسانے کو فطری بنائے رکھتا ہے؛ جب کہ افسانے کا نصف آخر میں، اُردو الفاظ کے استعمال کے ساتھ سادہ اسلوب استعمال کیا گیا ہے۔ افسانے کا آخری نصف حصّہ، گدھ کی بھوک اور مردہ گائے کی بدبو دار نعش سے ہوتا ہوا، ایک بوڑھے اور ایک نوجوان (داتو) کے مشاہدے اور تجربے تک جا پہنچتا ہے۔ یہاں ناگن اساطیری صفات کی حامل ہے جو اپنی سحر انگیز بینائی سے داتو کو اپنا اسیر بنا لیتی ہے۔ حتیٰ کہ داتو کو اپنی محبوبہ (رینا) سے بے زار کر دیتی ہے۔ ناگن رینا کو مار دیتی ہے۔ لیکن داتو کو اس کا بھی کوئی افسوس نہیں ہوتا۔ بلکہ اُسے عجیب سا سکون ملتا ہے۔ افسانے کے اختتام پر داتو اور ناگن کا ملن ہوتا ہے اور تمام وادی ''پھن پھول'' میں بدل جاتی ہے۔

یہ اساطیری افسانے مختلف علامات ہیں جو تلخ معاشرتی حقائق پر مبنی ہیں۔ یہ عفریتیں، بلائیں، چڑیلیں اور بھوت معاشرے کے عفریت زدہ سیاست دان، حکم ران اور عوام کا خون چوسنے والے راہ برنما، راہ زن ہیں جن سے بستی (ملک) کے لوگ خوف زدہ بھی ہیں اور بے زار بھی۔ بقول ڈاکٹر اے بی اشرف:

> پکار، لہو کی چپچپاہٹ، اماوس، شاہی دسترخوان، شکتی اور جنون کی رات، یہ سب کہانیاں دہشت ناک اور اور کریہہ المناظر ماحول

لیے ہوئے ہیں۔ یہ دراصل ہمارے اپنے معاشرے اور ماحول کی کہانیاں ہیں، جہاں مُلّاؤں نے ڈیرے ڈال رکھے ہیں۔ جہاں لہو پینے والے عفریت ہیں۔ جہاں ظلم کے سائے ہیں۔ آمریت اور لاقانونیّت عام ہے۔ جہاں ڈرگ مافیا نے جال پھیلا رکھا ہے، سمگلنگ، کلاشنکوف، لوٹ مار، قتل وغارت اور استحصال کا دور دورہ ہے۔[۲۱]

یونانی، مصری، ایرانی، ہندی دیومالاؤں میں بھوت پریت اور چڑیلوں کے ساتھ ساتھ کالے جادو کا بھی زور رہا ہے۔ بقول ابواللیث صدیقی: ''ہر عہد اور ہر مذہب میں دنیا کے انسانوں کی ایک کثیر تعداد نے ہمیشہ جادو کے اثر کو تسلیم کیا ہے''۔[۲۲]

ہم شعوری طور پر ان کا یقین نہ بھی کریں لیکن یہ ہماری مذہبی زندگی کا ضروری حصہ رہی ہیں۔ قرآن پاک، انجیل، توریت، زبور، وید، بھگوت گیتا، پران، اوستا وغیرہ میں جادوٹونے کا تذکرہ ملتا ہے۔ لہٰذا یہ ہمارے اجتماعی لاشعور کا لازمی جزو بن چکا ہے۔ جادوٹونوں اور تعویذوں کے حوالے سے مولانا حسن نظامی دہلوی کی کتاب تاریخِ فرعون میں فراعنہ مصر کے تمدنی حالات کے تذکرے میں لکھتے ہیں:

مصری گنڈے تعویذ بھی بہت استعمال کرتے ہیں، مگر سب کاموں کے برخلاف ان کے گنڈے تعویذ قسم قسم کے جانوروں اور کیڑوں کی صورت میں ہوتے تھے۔ بلی، کتا، بیل، مینڈھا، بندر، سور، اور خرگوش وغیرہ کی صورتوں کے گنڈے تعویذ بناتے تھے۔ زندہ بھی انھیں پہنتے تھے اور مردوں کو بھی پہنا کر دفن کرتے تھے۔ سانپوں سے مصری بہت ڈرتے تھے۔ اس لیے سانپوں سے بچنے کے لیے طرح طرح کے تعویذ بناتے تھے سانپوں کو صرف زندہ ہی کے لیے مہلک نہ سمجھتے تھے بلکہ مردوں کے لیے بھی، یہی وجہ ہے کہ لاش کو سانپ سے بچانے کے لیے بہت سے تعویذ قبر میں رکھ دیتے تھے (ص ۸۔۲۱۷)۔ قاہرہ کے عجائب گھر میں ہزاروں تعویذ موجود ہیں۔۔۔ آج کل (بھی) مصری تعویذوں سے بڑی عقیدت رکھتے ہیں اور انھیں کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔[۲۳]

سائنس اور ٹیکنالوجی کی اِس حقیقت پسندانہ زندگی میں اِن علوم پر اعتقادات معدوم ہو چکے ہیں لیکن دنیا کے چند خطّوں مثلاً ایشیا، یورپ اور امریکہ جیسے عقل پرست ممالک میں بھی ایسے واہمے عام ملتے ہیں۔ جادوٹونے اور تعویذوں کے حوالے سے ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں کہ ''مسیح سے ہزاروں برس قبل کے انسان کی طرح آج کا مسلمان بھی تعویذوں (اور ان کے حصول کے لیے پیروں) سے آزاد نہ ہو سکا۔''[۲۴] اس کی وجہ جہالت، بے یقینی، اخلاقی پستی یا احتیاجات میں پھنسے ہوئے انسان کی فوری اور خاطر خواہ کامیابی کے متوقع ذرائع ہو سکتے ہیں۔

افسانہ ''سائے کی طرح ساتھ پھریں'' کالے جادو، تعویذ گنڈوں کے دام میں پھنسے انسان کی نفسی الجھنوں اور واہموں پر مشتمل ہے، جن کے زیرِ اثر وہ گھر کے افراد کو شک کی نظر سے دیکھتا ہے اور ان سے نجات کے لیے پیروں فقیروں کے چُنگل میں پھنس جاتا ہے۔ اُسے اپنے پرائے کی تمیز نہیں رہتی۔ اس افسانے میں خاوند اپنی بیوی کو چڑیل تصور کرتا ہے۔ وہ اس واہمے کا شکار ہو جاتا ہے کہ وہ اس کے سینے پر بیٹھ کر اس کا گلا گھونٹنے کی کوشش کرتی ہے لہٰذا وہ اسے میکے بھجوا دیتا

ہے۔ یہ خوف کا ہیجان ہے جو شدّت کے ساتھ اس کے ذہن میں بیٹھ چکا ہے۔ کالے جادو میں ''ہانڈی اڑانا'' بھی ایک تکنیک ہے جس میں عامل جادو کا توڑ کرنے کے لیے'' کالی ہانڈی'' اُڑاتا ہے اور اگر ہانڈی بغیر کسی نقصان کے زمین پر بیٹھ جائے تو سمجھیں کہ عامل کا عمل کامیاب رہا اور جادو کا توڑ ہو گیا لیکن اِس افسانے کے اختتام پر ہانڈی زوردار دھماکے سے پھٹ جاتی ہے اور عامل اور اس کے چیلوں کو جَلا کر راکھ کر دیتی ہے۔ اِس افسانے میں بے جا شک و شبہ کرنے والوں اور وہم و گمان کا شکار رہنے والوں کو سیدھا راستہ دکھایا گیا ہے اور جادو ٹونے اور تعویذ گنڈوں پر اعتقاد رکھنے والوں کو ان کی حقیقت سے آگاہ کیا گیا ہے جو انسان کی زندگی میں رخنے ڈال کر رشتوں کے درمیان نفرت اور بدگمانیاں پیدا کر دیتے ہیں۔ اِس افسانہ میں جاہل اور کم علم معاشرے کی توہمات، جادو ٹونے پر اعتقادات اور ذہنی نفسی الجھنوں کی غلط تعبیرات کے خلاف احتجاج کیا گیا ہے۔ افسانہ نگار مثبت سوچ کے ذریعے افرادِ معاشرہ کو اِن برائیوں سے نجات دلانے کے خواہاں ہے۔

یونانی اساطیر میں نارسس خود پرستی، خود پسندی اور خودستائی کی علامت ہے جس کا اظہار افسانہ ''جنم روپ'' میں کیا گیا ہے جس میں نارسس کی خود پسندی بھی ہے اور ناریوں، کنواریوں سے بے اعتنائی بھی۔ ایکو کا والہانہ پیار اور نارسس کی اس لاتعلقی کا ذکر بھی ویسا ہی ہے جیسا کہ یونانی اساطیر میں نارسس کے حوالے سے رہا ہے۔ ''نارسس'' کے حوالے سے ابنِ حنیف لکھتے ہیں:

> یونانی تاریخ میں نارسس کا ذکر ایکو کی بدولت ملتا ہے۔ ایکو (Echo) انتہائی خوب صورت کوہستانی پری تھی، کچھ کہانیوں میں اسے پریوں میں سب سے زیادہ حسین قرار دیا گیا ہے۔ وہ زمین کی دیوی جیا ((Gaea کی بیٹی تھی۔ ایکو زیوس کی بیگم ''ہیرا'' دیوی کی مقرب باندی تھی اور زیوس کے بہت سارے معاشقوں کی رازدار بھی تھی۔ [۲۵]

ابنِ حنیف نارسس کی نرگسیّت اور اس کے انجام کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> نارسس اُلفتِ ذات کا شکار تھا۔ ایک دفعہ نارسس تالاب پر پانی پینے کے لیے جُھکا اور بے حد شفاف پانی میں اپنا چہرہ دیکھا اور خود پر عاشق ہو گیا۔ بعض روایات کے مطابق دراصل نارسس غرور کی بنا پر ارتمس دیوی یا انتقام کی دیوی نمس نے اسے سزا کے طور پر اپنے عکس سے جنوں کی حد تک مبتلا کر دیا اور وہ حد درجہ نرگسیّت کا شکار ہو گیا۔ [۲۶]

''جنم روپ'' نامی افسانے میں نارسس اپنی ذات کے ادھورے پن کی تکمیل چاہتا تھا اور یہ تکمیلِ ذات ایکو سے نہیں بل کہ اس کی اپنی نسائی روح سے ممکن تھی جو اُسے بار بار اپنی طرف بلاتی رہی۔ ایکو اسے ہر لحہ اپنی طرف لبھانے کے لیے کوشاں تھی لیکن نارسس نے سمندر کی لہروں میں گم ہو کر اپنے وجود کی تکمیل کر لی ہے۔ سمندر میں اس کا گم ہونا دراصل نسائی روح کے ساتھ مل کر تکمیلِ ذات کا درجہ پا لینا ہے۔ افسانہ میں موجود یہ جملے ملاحظہ کیجیے:

> دیوتاؤں نے ایسا اہتمام کیا ہے کہ دونوں روحیں، ایک تن میں ہونے کے باوجود، مل نہ پائیں، انسان اسی لیے عالمِ تضاد میں رہتا ہے۔ کسی وجود میں اگر یہ دونوں روحیں یک جا ہو جائیں تو انسان یکتا ہو جائے، ''دیوتا سمان'' امر ہو جائے۔ [۲۷]

ڈاکٹر سلیم اختر نے ''جنم روپ'' میں نارسس (نرگس) کی اصطلاح کو خوب صورت لفظی پیکر میں ڈھال کر مرد و عورت کی باہمی تکمیل کی نفسیاتی حقیقت، افسانوی اسلوب میں سمجھا دی۔ اِس نظریے کے تحت نارسس سمندر میں ڈوب کر، نسائی روح (Anima) کے ساتھ مل کر اپنی وحدت کی تکمیل کر لیتا ہے جب کہ ایکو سمندر کے کنارے نمودار ہونے والے پھول جس سے نارسس کے بدن کی خوشبو آتی ہے، پر فریفتہ ہو جاتی ہے اور اس سے نارسس کی بے اعتنائی کے گلے اور ہجر کی کلفتوں کا تذکرہ کرتی ہے۔ افسانے کی بُنت، خوب صورت منظر کشی، واقعات کا ربط و تسلسل اور متحرک کردار نگاری کی بِنا پر افسانے کی تاثیر اور دل کشی میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر قاضی عابد اِس افسانے پر یوں تبصرہ کناں ہیں:

> کہانی کا اصل حسن دراصل اس ذہنی اور نفسیاتی کیفیت کے اندر ہے جو نارسس اور ایکو کے اندر جنم لیتی ہے اور یہی چیز تخلیقی سطح پر اس کہانی کو سلطان حیدر جوش کے ''نرگسِ خود پرست'' اور عزیز احمد کے ''آبِ حیات'' کے نارسس والے سے ممتاز کر دیتی ہے۔ نفسیات کے علم کو عملی سطح پر بَرت کر اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کو بھرپور انداز میں ظاہر کیا گیا ہے۔ [۲۸]

ڈاکٹر سلیم اختر کے اساطیری افسانوں میں متنوع اساطیری عناصر مثلاً بھوت، چڑیل (Vampire)، سانپ، جنگل، پراسرار درخت، تاریکی، اماوس کی رات، نارسس کی خود پسندی، جادو ٹونے اور تعویذوں کا ذکر دراصل وہ علامات ہیں جو ہمارے اجتماعی لاشعور کا لازمی جزو ہیں اور نسل در نسل فروغ پا کر تہذیبی زندگی کا حصّہ بن چکی ہیں۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

> جنگل، تاریکی، سایہ، بھوت، چڑیلیں، سانپ، پراسرار درخت وغیرہ ہمارے اجتماعی لاشعور کے archetypes ہیں اور ان کا سلسلہ ہمارے ان بعید ترین آبا سے جا ملتا ہے جنھوں نے پہلی مرتبہ دو قدموں پر کھڑے ہو کر، گردن گھما کر ارد گرد پھیلے وحشت ناک ماحول کا جائزہ لیا۔۔۔ یہ بعید ترین آبا قریہ خوف میں زیست کرتے تھے کہ ان کی تاریکی، گرج، چمک، سانپ، خون، مردہ خوف پیدا کرنے والے تھے۔ انسانی خوف اور اس کے متنوع مظاہر سے چھٹکارا نہ پا سکا اور آج بھی نائٹ میئرز کی صورت میں وہ اس کا تجربہ کرتا ہے۔ انفرادی پیتا اور اجتماعی ابتلا کی صورت میں آج بھی ان کا تجربہ کیا جا سکتا ہے۔ [۲۹]

اساطیری ادب کے وسیع مطالعے اور دل چسپی کی بدولت، ڈاکٹر سلیم اختر نے خوب صورت، مکمل اور جامع پیکر تراشے ہیں۔ مافوق الفطرت کرداروں کا عمل و ردِعمل، قاری میں تجسّس و تحیّر کا مادہ بیدار کر دیتا ہے اور جب یہ کردار چلتے پھرتے، ہنستے روتے اور غیض و غضب کا مظاہرہ کرتے ہیں تو قاری کے اندرونی جذبات کی تنقیہہ بھی ہو جاتی ہے۔ تخیّل کی وسعت اور کفایتِ لفظی اس پر مستزاد؛ بقول ڈاکٹر صغرا صدف:

> لگتا ہے ان کے پاس کوئی گدڑ سنگھی یا جادوئی چھڑی بھی ضرور ہے کہ وہ جب چاہتے ہیں انسانی شکل کا پیرہن اتار کر چار ٹانگوں والی کسی مخلوق کا جسم، اس کے خیالات سمیت اوڑھ لیتے ہیں اور اس کی کہانیاں بیان کرنے لگتے ہیں۔ حتیٰ کہ جامد اور پتھر کی بنی ہوئی مورتیوں میں سرایت کرنا بھی انھیں خوب آتا ہے۔ انھیں احساسات و خیالات کے ساتھ ذات پر بھی ہر قسم کی قدرت حاصل ہے۔ جب جی چاہا، ذات کے مکان کا دروازہ کھولا، کوئی روپ دھارا اور کسی ان دیکھی دنیا کے سفر پر چل دیے اور واپسی پر کھوج کا سارا حوال افسانے کی صورت میں لکھ دیا۔ [۳۰]

حوالہ جات

۱۔ ابن منظور، لسان العرب، بیروت، جلد چہارم، س۔ن ۲۶۳۔

۲۔ میلی نوونسکی، انسائیکلو پیڈیا بر ٹا نیکا (چودھواں ایڈیشن) نیویارک: ریلجن میک ملن پبلشنگ کمپنی، ۱۹۸۷ء، ۱۶۲۔

۳۔ قاضی عابد، ڈاکٹر ''اُردو کا پہلا اساطیری افسانہ'' مشمولہ پاکستانی ادب (حصہ نثر) ۲۰۰۴ء، مرتبہ ڈاکٹر سلیم اختر، اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۵ء، ۵۴۔

۴۔ سلیم شہزاد ''اساطیر کا جمالیاتی مطالعہ'' مشمولہ، ماہنامہ ایوانِ اردو، دہلی، اپریل ۲۰۱۱ء، ۷۔

۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نشانِ جگر سوختہ (آپ بیتی)، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۴ء، ۲۷۔

۶۔ ایضاً، ۲۲۔۳۲۔

۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر ''زیوس سے امیر حمزہ تک'' مشمولہ داستان اور ناول (تنقیدی مطالعہ)، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ۸۲۔

۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''ادب اور عصری آگہی: افسانہ'' مشمولہ افسانہ اور افسانہ نگار: تنقیدی مطالعہ، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ۴۷۔

۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''آئس برگ: میں افسانہ کیوں کر لکھتا ہوں'' مشمولہ، سہ ماہی، سورج، لاہور، شمارہ نمبر ۴، ۲۰۰۶ء، ۹۔

۱۰۔ ابنِ حنیف، بھولی بسری کہانیاں یونان، ملتان: بیکن بکس، ۱۹۹۲ء، ۲۰۳۔۲۰۴۔

۱۱۔ ''قفسِ رنگ''، مشمولہ، نرگس اور کیکٹس (افسانوی کلیات)، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء، ۱۰۔

۱۲۔ ''قفسِ رنگ''، مشمولہ، نرگس اور کیکٹس، ۸۱۔

۱۳۔ سلیم اختر، ڈاکٹر ''زیوس سے امیر حمزہ تک''، مشمولہ، نگاہ اور نقطے، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ۴۲۔

۱۴۔ نجیب جمال، ڈاکٹر ''ڈاکٹر سلیم اختر کی افسانہ نگاری'' مشمولہ، ڈاکٹر سلیم اختر: شخصیت و تخلیقی شخصیت، ڈاکٹر طاہر تونسوی (مرتب)، لاہور: گورا پبلشرز، ۲۵ لوئر مال، ۱۹۹۵ء، ۳۵۳۔

۱۵۔ ''شکتی''، مشمولہ نرگس اور کیکٹس، ۴۴۷۔

۱۶۔ صباح، مقبول حسین ''ڈاکٹر سلیم اختر کے کڑوے بادام''، مشمولہ ڈاکٹر سلیم اختر: شخصیت و تخلیقی شخصیت، ۴۵۵۔

۱۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نشانِ جگر سوختہ (آپ بیتی)، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء، ۴۴۱۔

۱۸۔ ''اماوس''، مشمولہ، نرگس اور کیکٹس، ۴۴۱۔

۱۹۔ ابنِ حنیف، بھولی بسری کہانیاں بھارت، ملتان: بیکن بکس، ۲۰۰۰ء، ۱۳۸۔

۲۰۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، عجب سیر تھی (سفرنامہ)، لاہور: فیروز سنز لمیٹڈ، باراوّل، ۲۰۰۳ء، ۳۵۔۳۶۔

۲۱۔ اشرف، اے بی، ڈاکٹر، شاعروں اور افسانہ نگاروں کا مطالعہ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ۴۳۳۔

۲۲۔ ابواللیث، صدیقی، ڈاکٹر، غزل اور متغزلین، لاہور: مطبوعہ اردو مرکز، ۱۹۵۴ء، ۲۹۔

۲۳۔ مولانا حسن نظامی، دہلوی، تاریخ فرعون، ص: ۱۸۹ بحوالہ ڈاکٹر سلیم اختر، ہماری جنسی اور جذباتی زندگی، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء، ۱۲۵۔۱۲۶۔

۲۴۔ ہماری جنسی و جذباتی زندگی، ۱۲۶۔

۲۵۔ ابن حنیف، بھولی بسری کہانیاں یونان، ملتان: بیکن بکس، ۱۹۹۶ء، ۱۰۰۹۔

۲۶۔ ایضاً، ۱۰۱۰۔

۲۷۔ ''جنم روپ''، مشمولہ، نرگس اور کیکٹس، ۹۳۔

۲۸۔ قاضی عابد، ڈاکٹر، اُردو افسانہ اور اساطیر، ملتان: شعبہ اُردو زکریا یونی ورسٹی، ۲۰۰۲ء، ۲۳۳۔

۲۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، تخلیق اور لاشعوری محرکات، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ۲۰۴۔

۳۰۔ صفر اصدف، ڈاکٹر، ''خوش بخت قلم کار: ڈاکٹر سلیم اختر''، مشمولہ، ماہنامہ، وجدان، لاہور جلد نمبر ۱، شمارہ نمبر ۱۷، مارچ ۲۰۰۹ء، ۲۶۔

ڈاکٹر فیصل ریحان

اسسٹنٹ پروفیسر، گورنمنٹ انٹر کالج، برشور [بلوچستان]

یوسف عزیز مگسی کا افسانہ ''تکمیلِ انسانیت''؛ بازیافتِ متن کا حال اور تنقیدی قرات

In1934, a newspaper "Balochistan-i-jadeed" published Yousaf Aziz Magsi's story "Takmeel-i-Insaniyat" which is generally believed to be the the first-ever Urdu short story in Balochistan, Interestingly, this short story was not available in a complete form for a long period of time. A couple of years back the short story was made available when a copy of the same newspaper was found. Given the political stature of Magsi in Balochistan, University of Balochistan published this story in a separate pamphlet in 2017. This article debunks the claim of Takmeel-iInsaniyat to be the first-ever Urdu short story in Balochistan in the context of literary aspects of a short story. Also, this article rejects the claim of another short story to be the first in Balochistan. This article is meant to open up new debates to identify the first-ever Urdu short story in Balochistan.

بلوچستان میں اردو نثر کے ابتدائی خط و خال انیسویں صدی کے نصف آخر میں ملتے ہیں، جو کہ غیر افسانوی نثر پر مشتمل ہیں۔ان میں بلوچی زبان سیکھنے کے اصول، بلوچی لفظیات و تراکیب کے موضوع پر کتب، چند سرکاری رپورٹس اور سرکاری و نجی خطوط شامل ہیں ۔ ادبی نثر کا ظہور یہاں بیسویں صدی میں ہوا۔بیسویں صدی کے پہلے نصف میں یہاں افسانے اور ناول کے طور پر مشہور ایسی چند ہی تحریریں یا ان کا تذکرہ ملتا ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ قیام پاکستان کے بعد ہی بلوچستان میں اردو نثر کا باقاعدہ ارتقاء ہوتا نظر آتا ہے۔ جب یہاں ایسے افسانے اور ناول لکھے گئے جو اپنے موضوع، کہانی ،اسلوب، کردار نگاری، زمان و مکاں اور وحدت تاثر جیسی افسانے کی بنیادی کلاسیکی خصوصیات کے حامل ہیں۔ یہ افسانے اور ناول کی کم از کم تعریف پر پورا اترتے ہیں، یہ الگ بات کہ ان میں سے بیشتر ناول پاپولر لٹریچر یا مقبول عام ادب کے زمرے میں آتے ہیں۔بیسویں صدی کے نصف اول یعنی قیام پاکستان سے قبل یہاں ادبی نوعیت کی سنجیدہ تحریریں بہت کم لکھی گئیں، البتہ سیاسی و سماجی موضوعات پر مضامین ضرور ملتے ہیں۔ زیر نظر مقالے میں بلوچستان میں لکھے گئے اردو کے اولین افسانے کے بہ طور مشہور چلی آتی تحریر کے مکمل متن کی بازیافت کا احوال اور اس متن کی تنقیدی قرات کرتے ہوئے یہ

بحث کی گئی ہے کہ آیا یوسف عزیز مگسی [۱۹۰۸ء۔۱۹۳۵ء] کا افسانہ 'تکمیلِ انسانیت' فنی طور پر افسانے کے معیار پر پورا اترتا ہے کہ نہیں۔ کیونکہ یہ تحریر اگر واقعی افسانہ ہے، جیسا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے تو پھر بلوچستان میں اردو کے اولین افسانے کا سہرا یقیناً یوسف عزیز مگسی کے سر ہے۔ اور اگر یہ تحریر افسانے کے معیار پر پورا نہیں اترتی تو بہ طور افسانہ اس کے کمزور پہلو عیاں کرنا ضروری ہے تاکہ اسے افسانہ سمجھنے کے عام تصور کو رد کیا جا سکے۔ پھر یہ سوال بھی لامحالہ اٹھتا ہے کہ بلوچستان میں اردو کا پہلا افسانہ اور افسانہ نگار کون ہے؟ یوسف مگسی کا افسانہ اپنی پہلی اشاعت ۱۹۳۴ء کے بعد سے اب تک نایاب تھا۔ اس لیے اپنی تاریخی اہمیت کے باوصف اب تک اس کا تجزیہ نہیں کیا گیا، حال ہی میں اس افسانے کا مکمل متن سامنے آیا ہے۔ اسی طرح کچھ عرصہ قبل بلوچستان میں اردو کے استاد ضیاء الرحمان نے اپنے ایک مقالے میں 'تکمیلِ انسانیت' کی بجائے ایک اور نو بازیافت مگر مطبوعہ تحریر کو بلوچستان میں اردو کا پہلا افسانہ قرار دیا ہے۔ یہاں ہر دو افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔ تاہم پہلے یوسف عزیز کے افسانے 'تکمیلِ انسانیت' پر بات ہوگی کہ بلوچستان میں اس کا چرچا زیادہ ہے اور اولیت کی بناء پر اسے بہت زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ افسانے پر گفتگو سے پیشتر مناسب ہوگا کہ یوسف عزیز مگسی کی شخصیت اور بلوچستان میں ان کے سیاسی قد و قامت اور کردار کے بارے چند بنیادی باتیں واضح کر دی جائیں۔

یوسف عزیز مگسی، بلوچستان کے ایک اہم بلوچ قبیلے مگسی کے نواب قیصر خان مگسی کے ہاں جھل میں ۱۹۰۸ء کو پیدا ہوئے۔ نواب قیصر خان نہ صرف ریاست قلات کے ایک اہم نواب تھے بلکہ انھیں انگریزی حکومت سے سی آئی اے کا خطاب بھی ملا تھا۔ یوسف عزیز کے بڑے مگر سوتیلے بھائی گل محمد خان [۱۸۸۳ء۔۱۹۵۳ء] تھے، جو ایک ہفت زبان شاعر تھے۔ ان کے دو فارسی دیوان پنج گلدستہ ء زیب ۱۹۳۲ء اور خزینۃ الشعار ۱۹۳۶ء میں لکھنو سے طبع ہوئے تھے، جبکہ ان کا ایک قلمی مجموعہ ارمغانِ عاشقاں بھی بتایا جاتا ہے جو ہنوز شائع نہیں ہو سکا۔[1] ۱۹۲۲ء میں نواب قیصر خان کا ریاست قلات کے وزیر اعظم شمس شاہ سے کسی بات پر اختلاف ہوا جو بڑھتے بڑھتے ان کی معزولی پر منتج ہوا اور ان کے صاحبزادے گل محمد خان کو ان کی جگہ نواب بنا دیا گیا۔ اس باعث اور ان کے والد کی وفات کے بعد جائداد کی تقسیم کی وجہ سے یوسف مگسی کے اپنے بھائی سے کبھی اچھے مراسم نہ رہے۔ یوسف عزیز مگسی لڑکپن سے ہی تعلیم کے شوقین، متین مزاج کے مالک اور سیاسی شعور سے بہرہ ور تھے۔ اس لیے کم عمری کے باوجود انھوں نے بلوچستان کے لوگوں میں سیاسی شعور کی بیداری کے لیے بہت کام کیا۔ وہ سر سید احمد خان اور اقبال سے بہت متاثر تھے۔ اس دور میں انھوں نے ریاست قلات کے وزیر اعظم کے جابرانہ اقدامات اور شہری حقوق کے لیے لاہور کے کئی اخبارات میں مضامین لکھے اور پمفلٹ شائع کیے۔ وہ شاعر بھی تھے سو اقبال کی تقلید میں انھوں نے اپنی شاعری سے بھی قومی بیداری کا کام لینے کی کوشش کی۔ یوسف عزیز مگسی

اپنی سیاسی ،سماجی اور علمی سرگرمیوں میں مصروف تھے کہ ناگہانی طور پر ۱۹۳۵ء میں کوئٹہ کے ہولناک زلزلے میں صرف ستائیس برس کی عمر میں وفات پا گئے۔ وہ اپنے انقلابی خیالات کے باعث بلوچستان اور بلوچستان سے باہر ایک مقبول رہنما تھے۔ان کے پاک و ہند کی اہم شخصیات کے ساتھ دوستانہ تعلقات تھے۔مولانا ظفر علی خان کے ذیل کے قطعے سے بھی ایسے بے تکلفانہ تعلق کا اظہار ہوتا ہے۔اس میں یوسف عزیز مگسی کی متین اور خوبصورت شخصیت کا عکس بھی نظر آتا ہے:

تم کو خفی عزیز ہے ہم کو جلی عزیز
عارض کا گل تمھیں، ہمیں دل کی کلی عزیز
لفظِ بلوچ مہر ووفا کا کلام ہے
معنی ہیں اس کلام کے یوسف علی عزیز[۲]

یوسف عزیز مگسی کے انتقال کو ایک زمانہ ہو چکا مگر آج بھی انھیں بلوچستان میں نہ صرف عزت وتکریم سے یاد کیا جاتا ہے بلکہ وہاں کی جدید ''سیاست کا ابوالآبا'' کہا جاتا ہے۔

تکمیل انسانیت : بلوچستان میں اردو کا پہلا افسانہ

یہ اپنی نوعیت اور ملک کی ادبی روایت کا انوکھا واقعہ ہے کہ جس افسانے کو بلوچستان کے محققین یہاں لکھا گیا اردو کا پہلا افسانہ قرار دیتے رہے ہیں۔ وہ اب تک یعنی قریب قریب پون صدی تک مکمل صورت میں دستیاب ہی نہیں تھا۔ پھر اس افسانے کے متن کا جو مختصر حصہ ایک آدھ کتاب میں حوالے کے طور پر دیا جاتا رہا،اس کا بھی تنقیدی جائزہ نہیں لیا گیا کہ آیا یہ اقتباس افسانے کی تعریف پر پورا اترتا ہے کہ نہیں۔ یوسف عزیز مگسی کے تحریر کردہ اس افسانے کا عنوان 'تکمیل انسانیت' ہے،اور اس کا زمانہء تحریر گذشتہ صدی کی تیسری دہائی کے ابتدائی سال ہیں۔اگرچہ یہ افسانہ اردو ادب کے طلبہ یا عام قارئین کو پڑھنے کے لیے ایک طویل عرصے تک دستیاب نہیں رہا مگر بلوچستان کے ناقدین اور محققین اس کا ذکر ایک تواتر سے یوں کرتے رہے جیسے یہ عام پایا جاتا ہو۔ایسے دعووں کی وجہ دراصل بلوچستان میں اردو تحقیق کے بنیاد گزار انعام الحق کوثر[۱۹۳۰ء۔۲۰۱۴ء] کی کتاب بلوچستان میں اردو میں شامل اس افسانے کا تذکرہ،مختصر اقتباس اور اس کا خلاصہ ہے۔وہ اس افسانے کے تعارف میں لکھتے ہیں:

''تکمیل انسانیت؛[طبع زاد افسانہ] از محمد یوسف علی عزیز مگسی (چار قسطیں) مطبوعہ بلوچستانِ جدید،کراچی شمارے یکم مئی ۱۹۳۴ء ، ۸ مئی ۱۹۳۴ء ، ۱۶ مئی ۱۹۳۴ء ، ۲۴ مئی ۱۹۳۴ء۔[۳]

اس کے بعد انہوں نے اس افسانے کا خلاصہ اپنے الفاظ میں بیان کیا ہے اور ایک اقتباس بھی دیا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے یہ افسانہ مکمل پڑھا ہے۔ انعام الحق کوثر نے البتہ اسے بلوچستان میں اردو کا پہلا افسانہ قرار نہیں دیا؛ مگر ایک طویل عرصے تک کسی تحریر یا کتاب میں اس سے پہلے کے زمانے کے کسی افسانے کا ذکر نہیں ملتا۔ شاید یہی وجہ ہے، کئی لوگوں نے خود ہی نتیجہ اخذ کر کے اسے بلوچستان میں اردو افسانے کا نقشِ اول تسلیم کر لیا۔ فاروق احمد [وفات ۲۰۱۰] جامعہ بلوچستان، کوئٹہ میں اردو کے استاد رہے ہیں، وہ ایک نقاد بھی تھے۔ بلوچستان کے ادب پر لکھے گئے ان کے تنقیدی مضامین آج بھی شوق اور توجہ سے پڑھے جاتے ہیں۔ وہ بلوچستان میں اردو افسانے کے آغاز کے بارے میں لکھتے ہوئے یوسف عزیز کے افسانے کے متعلق کہتے ہیں:

> بلوچستان میں اردو افسانہ نگاری کی ابتداء ۱۹۳۴ء کے آس پاس ہوتی ہے۔ اور باقاعدہ طبع زاد افسانہ نگار یوسف عزیز مگسی قرار دیے جا سکتے ہیں۔ یہ زمانہ بلوچستان میں سیاسی، سماجی سرگرمیوں کا زمانہ ہے اور ''تکمیل انسانیت'' جسے پہلے افسانے کی حیثیت حاصل ہے۔ انہی موضوعات سے عبارت ہے۔ یوسف عزیز مگسی مولانا ظفر علی خان کی طرز تحریر اور فکر سے متاثر ہیں۔ کراچی سے شائع ہونے والا افسانہ ''تکمیل انسانیت'' مذہبی اخلاقیات سے متاثر نظر آتا ہے۔[۴]

ان کے علاوہ اس افسانے کی اولیت کا اظہار مبارکہ حمید کی اس کتاب میں ملتا ہے جو دراصل ان کا بلوچستان کے افسانے پر لکھا ایم فل کا مقالہ ہے۔ وہ اس کا تذکرہ ان الفاظ میں کرتی ہیں:

> بلوچستان میں اردو افسانے کا باقاعدہ آغاز کی تحقیق و جستجو میں جو نام ہمارے سامنے آیا ہے وہ یوسف عزیز مگسی کا افسانہ ''تکمیل انسانیت'' ہے۔ یہ افسانہ چار قسطوں یکم مئی، ۸ مئی، ۱۶ مئی اور ۲۴ مئی ۱۹۳۴ء میں لکھا گیا اور بلوچستانِ جدید کراچی میں شائع ہوا۔[۵]

مبارکہ حمید نے بھی اس افسانے کا مختصر خلاصہ لکھا ہے، جس سے یہ گمان ہوتا ہے کہ انھوں نے یہ افسانہ خود پڑھا؛ یہ ایک اہم بات ہے، مگر اس کا تذکرہ کرنا انھوں نے مناسب سمجھا نہ یہ بتایا کہ یہ افسانہ انھیں کہاں سے دستیاب ہوا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک عرصے تک یہ افسانہ نایاب رہا ہے اور بلوچستان کے ادب سے دلچسپی رکھنے والے اس افسانے کی کھوج میں تھے۔ اگر یہ افسانہ انھوں نے خود پڑھا اور انعام الحق کوثر کے خلاصے کا خلاصہ نہیں لکھا تب انھیں اس کا ماخذ بتانا چاہیے تھا۔ مبارکہ حمید البتہ اپنے اس 'مطالعے' کی بناء پر اسے بلوچستان میں اردو کا پہلا افسانہ قرار دیتی ہیں جس کا اظہار اوپر پیش کیے گئے ان کے اقتباس سے ہوتا ہے۔ اس افسانے کا تذکرہ اردو ادب کی کسی تاریخ میں ملتا ہے نہ ہی افسانے کے ارتقائی

مطالعات میں اس کا ذکر آیا ہے۔ ستم بالائے ستم یہ کہ اس افسانے کی عدم موجودگی اور متن کے فنی مطالعے سے قطع نظر بعض لکھنے والوں کے ہاں انہی ادھوری معلومات کے حوالے سے یوسف عزیز مگسی کے افسانے کا تذکرہ ملتا ہے۔ مثلاً طاہرہ اقبال اپنی کتاب پاکستانی اردو افسانہ میں مبارکہ حمید ہی کی معلومات پر تکیہ کرتے ہوئے اس افسانے کا ذکر تحریک آزادی کے پس منظر میں کرتی ہیں۔[۶] ان کی کتاب [جو دراصل پی ایچ ڈی کا تھیسس ہے] ۲۰۱۵ء میں شائع ہوئی تھی اور تب تک یہ افسانہ نایاب تھا۔ ان کے علاوہ 'مرکز' کے دیگر محققین اور نقاد تو شاید اس کے وجود سے اب تک آگاہ نہیں، تاہم جیسا کہ اوپر تفصیل سے بتایا گیا ہے بلوچستان کے محققین کے ہاں اس کا ذکر ضرور ملتا ہے البتہ اس افسانے کا مکمل متن نایاب تھا۔ ایک طول عرصے کی جستجو کے بعد اب کہیں جا کر یہ افسانہ اپنی اولین اشاعت کے قریباً اسی (۸۰) سال بعد منظرِ عام پر آیا ہے، جس کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا۔ شاہ محمد مری [پ ۱۹۵۴ء] یوسف عزیز مگسی پر لکھی گئی اپنی کتاب میں اگرچہ اس تحریر کو پہلا افسانہ قرار نہیں دیتے، مگر وہ بھی اسے افسانہ ضرور سمجھتے ہیں۔ ان کے بقول: ''محققین کو ان کا لکھا ہوا صرف ایک افسانہ دستیاب ہوسکا ہے۔ جس کا عنوان تھا ''تکمیل انسانیت''۔''[۷] ان کی یہ مذکورہ کتاب پہلی بار ۲۰۰۹ اور دوسری بار ۲۰۱۴ء میں طبع ہوئی۔ اس وقت تک یہ افسانہ منظرِ عام پر نہیں آیا تھا۔ صاف ظاہر ہے کہ انھوں نے صرف 'محققین کے لکھے' پر ہی اعتبار کیا۔ یہ وہی محققین ہیں جن کا حوالہ ابتداء میں دیا جا چکا ہے۔

محولہ بالا اقتباسات سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان مختلف لکھنے والوں نے درحقیقت انعام الحق کوثر کی تحریر پر صاد کیا۔ جنھوں نے سب سے پہلے اپنی کتاب میں اس افسانے کا ذکر کیا۔ ان کے بعد اس موضوع پر قلم اٹھانے والوں نے نہ تو اس مکمل افسانے کی عدم موجودگی پر کوئی بات کی، اور نہ ہی اس کے دستیاب متن کو بغور پڑھنے کی زحمت گوارا کی کہ آیا یہ کسی ادبی فن پارے کا حصہ ہوسکتا ہے یا نہیں۔ یوں لگتا ہے کہ یہ تمام لوگ یوسف عزیز مگسی کے سیاسی، سماجی، اور تاریخی کردار کی بناء پر ان کی عظمت سے مرعوب رہے ہیں۔ اس لیے ان سے منسوب ایک ایسی تحریر کو افسانہ بلکہ بلوچستان میں اردو کا پہلا افسانہ قرار دیتے رہے، جسے شاید ہی افسانہ کہا جا سکتا ہو۔ اسی صورتحال کا شکار ضیاء الرحمٰن نظر آتے ہیں جو اپنے مضمون ''کیا 'تکمیل انسانیت' بلوچستان میں اردو کا پہلا افسانہ ہے؟'' میں اسے افسانہ تو قرار دیتے ہیں مگر پہلا نہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''تکمیل انسانیت'' بلوچستان میں اردو کا پہلا افسانہ نہیں ہے۔ نہ ہی یوسف عزیز مگسی بلوچستان میں اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں۔ دستیاب ماخذ کی بنیاد پر یہ دعویٰ درست ہے کہ بلوچستان میں اردو کا اب تک دستیاب ہونے والا پہلا افسانہ ''ایک رازِ سربستہ کا انکشاف یا غیبی امداد'' ہے۔ اس کے مصنف محمد عمر بلوچ ہیں۔[۸]

درج بالا اقتباس سے یہ صاف ظاہر ہے، کہ وہ 'تکمیل انسانیت' کو افسانہ اور اس کی بنا پر یوسف عزیز مگسی کو افسانہ نگار

تو ضرور سمجھتے ہیں، مگر پہلا نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے، کہ وہ اپنی تحقیق کی بدولت ایک اس سے بھی زیادہ پرانا افسانہ تلاش کر چکے ہیں، جس کا نام اور حوالہ درج بالا اقتباس میں دیا جا چکا ہے۔ اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آیا ان کا دعویٰ درست ہے؟ اس بارے میں مقالہ نگار کا خیال ہے کہ ضیاء الرحمٰن کا دعویٰ درست نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ چاہے ''تکمیل انسانیت'' ہو اور یا پھر ''ایک راز سربستہ کا انکشاف یا غیبی امداد'' یہ دونوں تحریریں افسانے کی تعریف پر پوری نہیں اترتیں۔ لہٰذا انہیں افسانہ قرار دینا مناسب نہیں۔ ان دونوں 'افسانوں' پر بات کرنے سے قبل یہ دیکھنا بہتر ہوگا کہ افسانہ کیا ہے؟ اس حوالے سے معتبر لکھنے والوں نے کیا رائے دی ہے اور ان کی نظر میں افسانے کی تعریف پر پورا اترنے والی تحریر کے خواص کیا ہیں؟ وقار عظیم اپنی کتاب فن افسانہ نگاری میں افسانے کے فن پر آئی۔ بی ایسن وین کی رائے درج کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اس کے بقول:

> ''مختصر افسانہ ایک مختصر تخیلی تخلیق ہے۔ جس سے کسی ایک مخصوص واقعہ یا کردار کا نقش پلاٹ کے ذریعے اس طرح ابھارا جاتا ہے کہ پلاٹ کی ترتیب و تنظیم سے ایک مخصوص تاثر پیدا ہو سکے۔''[۹]

یعنی اول تو افسانہ تخیل پر مبنی ہو اور یا پھر افسانے میں پیش کردہ حقائق اور واقعات کو دلچسپ پیرائے میں بیان کیا گیا ہوتا کہ وہ قاری کے ذہن پر کوئی تاثر پیدا کرے۔ اس باب میں اردو کے اہم افسانہ نگاروں کی آراء بھی اہم ہو سکتی ہیں مثلاً پریم چند افسانے کو انسان کی نفسیاتی حالت سے جوڑتے ہوئے لکھتے ہیں۔ ''مختصر افسانہ وہ ہوتا ہے جس کی بنیاد کسی نفسیاتی حقیقت پر رکھی جائے۔''[۱۰] یہ کہا جا سکتا ہے کہ افسانہ محض ایک مختصر قصہ یا ایک بھولی ہوئی یاد نہیں ہوتا۔ یہ ایک چھوٹی سی کچی پکی کہانی یا کسی منظر کا بیان بھی نہیں ہوتا، بلکہ اس کے لکھنے والا اپنے فن کی بدولت اس میں ایک لمحے کو اس طرح روشن کر دیتا ہے کہ وہ ساری زندگی پر محیط معلوم ہوتا ہے۔ اس میں ایک ایسا تاثر پایا جاتا ہے جو بہ آسانی دل سے محو نہیں ہوتا۔ پھر ایک اہم عنصر افسانے کا دلچسپ ہونا سمجھا جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے یہ ابتداء ہی سے قاری کو جکڑ لیتا ہے۔ اس میں تخیل بھی کارفرما ہوتا ہے، مگر یہ حقیقی زندگی کی ترجمانی کرتا ہے۔ افسانے کے کردار عام زندگی کے قریب ہوتے ہیں؛ قاری ان کو اپنے جیسا گوشت پوست کا انسان سمجھتا اور ان کا اچھا یا برا اثر قبول کرتا ہے۔ یہاں دانستہ طور پر پریم چند وغیرہ کی مثالیں دی گئی ہیں کہ جس افسانے کا تجزیہ مقصود ہے وہ انہی کے زمانے میں لکھا گیا تھا اور وہ اسی زمانے سے متعلق مگر اردو کے پہلے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ جدید افسانے کے فن پر لکھی گئی شمس الرحمٰن فاروقی یا محمد حمید شاہد کی تنقید کا حوالہ اس لیے نہیں دیا گیا کہ راقم کی نظر میں 'تکمیل انسانیت' اتنی کمزور تحریر ہے کہ افسانے کی جدید تنقید کے تناظر میں اسے پرکھنا انصاف نہیں۔ اس ضمن میں مختصراً یہی کہا جا سکتا ہے کہ بلوچستان میں اردو کے ''اولین'' قرار دیے گئے یہ 'افسانے' کسی طور افسانے کے معیار

پر پورا نہیں اترتے؛ اس لیے ان دونوں تحریروں کو افسانہ تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ تاہم ان میں سے ایک چونکہ بلوچستان کی ایک اہم ترین شخصیت سے منسوب ہے اور وہاں کے ناقدین اسے نہ صرف افسانہ سمجھتے ہیں بلکہ وہاں لکھا گیا پہلا افسانہ گردانتے ہیں اس لیے اس کے متن کا بھرپور تجزیہ اس مضمون میں پیش کیا گیا ہے۔ اس باب میں مزید گزارش حال یہ ہے کہ 'تکمیل انسانیت'' کے مکمل متن کی غیر موجودگی میں اسے افسانہ قرار دینا تحقیق وتنقید کے اعلیٰ اصولوں کی نفی ہے، جو بلوچستان کے محققین سے سرزد ہوتی رہی ہے۔ حال ہی میں اس کا مکمل متن سامنے آیا ہے، لہٰذا اس مکمل متن کو سامنے رکھتے ہوئے اس کا تجزیہ کیا جا رہا ہے۔

''تکمیلِ انسانیت'' مکمل متن کی بازیافت اور تنقیدی قرات

بلوچستان میں اردو کے پہلے افسانے کے طور پر مشہور ''تکمیلِ انسانیت'' کی تلاش وجستجو راقم سمیت بہت سے لوگوں کو تھی، مگر یہ افسانہ تھا کہ کسی صورت ملنے میں نہ آتا تھا۔ ۲۰۱۷ء میں کوئٹہ سے یہ خبر ملی کہ بلوچستانِ جدید کی ۱۹۳۴ء کی وہ فائل بالآخر دستیاب ہوگئی، جس میں یوسف عزیز مگسی کا افسانہ ''تکمیلِ انسانیت'' پہلی اور آخری بار قسط وار شائع ہوا تھا۔ یہ چونکہ یوسف عزیز مگسی کی تحریر تھی اس لیے اسے ایک اہم 'افسانہ' گردانتے ہوئے اسی سال ایک کتابچے کی صورت میں یونیورسٹی آف بلوچستان، کوئٹہ نے شائع کر دیا۔ البتہ اس میں ایک آدھ جگہ کوئی لفظ چھوٹ گیا، یا کسی جگہ آدھا جملہ مرتب سے پڑھا نہیں گیا۔ شاہ محمد مری پیش لفظ میں اس کی بازیافت کا حال بتاتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ابھی چند روز قبل پرانے مسودات کے ایک عاشق سکالر جناب شوکت عزیز نے ہم سب کا یہ مسئلہ حل کر دیا۔ اس نے ہفت روزہ بلوچستانِ جدید کراچی کے یکم مارچ ۱۹۳۴ء سے لے کر ۲۸ جولائی ۱۹۳۴ء تک کی پوری فائل جلد شدہ صورت میں ہمیں عطیہ کر دی۔ اسی جلد میں وہ خود گزشت افسانہ موجود تھا، جس کی تلاش میں ہم جیسے کئی لوگ مارے مارے پھر رہے تھے۔[11]

گویا اپنی پہلی اشاعت کے قریباً اسی (۸۰) سال کے بعد اس کا مکمل متن ہمارے سامنے آیا ہے۔ واضح رہے کہ اخبار بلوچستانِ جدید کی فائل کے مطابق یہ افسانہ اس انھی چار اشاعتوں میں قسط وار شائع ہوا ہے جس کی تفصیل انعام الحق کوثر نے دی ہے۔ ''تکمیلِ انسانیت'' نو (۹) مختصر اقتباسات کی صورت شائع ہوا ہے۔ اسے افسانہ کہنا محلِ نظر ہے، افسانے کے کسی بھی سنجیدہ قاری کے لیے اسے افسانہ قرار دینا مشکل ہوگا۔ جو لوگ یوسف عزیز مگسی کے حالات زندگی سے کسی حد تک واقف ہیں وہ اس کی قرات سے اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ یہ دراصل یوسف مگسی کی مختصر خودنوشت یا آپ بیتی کا ایک حصہ ہے؛ اس میں انھوں نے اپنے ذاتی کوائف اور والد کی وفات کے بعد خود پر گزرنے والے حالات وواقعات کو

کہانی کے روپ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اس کے مدون شاہ محمد ،مری نے بھی شعوری یا لاشعوری طور پر اسے 'خودگزشت افسانہ' قرار دیا مگر وہ اسے بہ طور افسانہ رد نہ کر سکے۔

اس میں پیش کردہ کہانی کے مرکزی کردار کا نام عزیز احمد ہے [جبکہ اس کے مصنف یعنی یوسف علی مگسی کا تخلص عزیز ہے اور یہ ان کے نام کا مستقل حصہ ہے]۔ اس کے علاوہ کہانی کے باقی کرداروں کے نام فرضی ہیں جو مرکزی کردار یعنی عزیز کے بھائیوں، والد اور ریاست جبل پور [درحقیقت ریاست قلات مراد ہے] کے چیف کمشنر وغیرہ ہیں۔ کہانی میں پیش کردہ کرداروں کے نام اگرچہ فرضی ہیں مگر یہ صاف پہچانے جاتے ہیں۔ یہ اتنے واضح ہیں کہ قلات کی تاریخ سے سرسری واقفیت رکھنے والا ہر شخص انھیں پہچان سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پیش لفظ میں شاہ محمد مری افسانے اور اس کے کرداروں کے بارے میں لکھتے ہیں:

> مذہبی جذبات سے سرشار یوسف عزیز مگسی نے خود اپنی تعلیم و تربیت اور بعد ازاں سیاسی زندگی کے ایک مختصر حصے کا تذکرہ افسانے کے انداز میں کیا۔ عزیز احمد (یوسف عزیز مگسی)، رشید احمد (محبوب علی)، مرزا آفتاب احمد (ڈکٹیٹر وزیر اعظم شمس شاہ) اور اشفاق احمد (مگسی صاحب کا بڑا اور سوتیلا بھائی گل محمد خان) اس افسانے کے مین کردار ہیں۔[۱۲]

اس 'افسانے' کا خلاصہ یوں ہے کہ مرکزی کردار عزیز احمد ایک نوجوان شخص اور ایک نواب کا بیٹا ہے جسے انگریزی تعلیم باقاعدہ حاصل نہ کر سکنے کا رنج ہے۔ وہ گھر پر ایک استاد سے کچھ تعلیم حاصل کرتا ہے۔ چونکہ وہ مطالعہ کا شوقین ہے اور اپنے ذاتی شوق کی بناء پر خاطر خواہ استعداد حاصل کر لیتا ہے۔ اس کے والد کی وفات کے بعد اس کا بڑا سوتیلا بھائی جائیداد کا بڑا حصہ خود ہتھیا لیتا ہے اور اپنے دوسرے بھائیوں کو اس کا برائے نام حصہ دیتا ہے۔ اس کے باوجود انھیں مزید ہراساں کرانے کی خاطر جبل پور کے کمشنر سے ساز باز کر کے انھیں ایک مضمون لکھنے کے جرم میں جرگے کے ذریعے تین ماہ قید کی سزا سنا کر گرفتار کرا دیتا ہے۔ وہ دراصل عوام میں اس کی پذیرائی اور مقبولیت سے خائف ہوتا ہے اور اسے اپنے لیے خطرہ سمجھتا ہے۔ حالانکہ عزیز احمد نے یہ مضمون ریاست کے کمشنر کے جور و ستم کے خلاف ایک اخبار میں لکھا ہوتا ہے۔ عزیز احمد قید کے دوران سارا وقت تلاوت قرآن پاک اور فلسفہء اسلام پر غور و فکر کرتے ہوئے بتاتا ہے اور آخر کار صداقت پا لیتا ہے۔ کہانی کے آخر میں ایک رات جیل میں دو فرشتے اس کے پاس آتے ہیں اور وہ اسے ایک مکالمے کے دوران یہ خوشخبری سناتے ہیں کہ وہ کامیاب ہو گیا ہے، اب اس کی مشکلات ختم ہوں گی اور نواب اشفاق احمد [افسانے میں اس کے سوتیلے بھائی کا نام] کیفر کردار کو پہنچے گا، اس پر عزیز احمد اپنے بھائی کے لیے عذاب کی بجائے ہدایت کی استدعا کرتا ہے۔ افسانے کے آخر میں

آسمان پر فرشتوں کا جلوس اور ان کی نغمہ سرائی دکھائی گئی ہے۔ اور آسمان پر 'تکمیل انسانیت' کے الفاظ چمکتے نظر آتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ اس کچی پکی کہانی کو افسانہ قرار دینا کسی طور مناسب نہیں کہ فرضی ناموں کے علاوہ یہ یوسف عزیز مگسی کی زندگی کی حقیقی روداد ہے۔ اس میں سے اگر جیل میں فرشتوں سے ملاقات اور مکالمے پر مشتمل حصہ حذف کر دیا جائے کہ حقیقی زندگی میں ایسے واقعات رونما نہیں ہوتے [اور شاید اسی کی بناء پر اسے افسانہ کہا، سمجھا گیا کہ افسانے کے ایک معنی رنگ آمیز جھوٹ کے بھی ہیں] تو اس میں ایسا کچھ نہیں بچتا جسے افسانہ کہا جا سکے۔ اس 'افسانے' میں عزیز احمد کے جو حالات پیش کیے گئے وہ کم وبیش یوسف عزیز مگسی کے اصل سوانحی حالات ہیں جو ان کے بارے میں لکھی گئی تحریروں از قسم مضامین اور کتب میں دستیاب ہیں۔ مثلاً یوسف عزیز مگسی کے خطوط پر مشتمل اور انعام الحق کوثر کی مرتب کردہ کتاب مکاتیبِ یوسف عزیز مگسی کے مقدمے میں ان حالات کا بیان ہوا ہے۔ شاید انھوں نے یہ حالات اسی افسانے سے اخذ کیے ہوں۔ پھر یہی حالات شاہ محمد مری کی کتاب میر یوسف عزیز مگسی میں ان کے سوانح کی ذیل میں ملتے ہیں۔ گویا یا تو ایک معروف شخصیت کے حالات زندگی بارے انھی کے مرقوم 'افسانے' پر تکیہ کیا گیا، چاہے اس کی ابتداء کسی نے کی ہو اور یا پھر ان کے حالاتِ زندگی ان کے اہم ہم عصروں کی زبانی سینہ بہ سینہ چلتے ہوئے ہم تک پہنچے ہیں۔ یہ الگ بات کہ ان کے افسانے میں بیان کردہ واقعات اور اور حقیقی زندگی کے بارے پیش کردہ معلومات میں سرمو انحراف محسوس نہیں ہوتا۔ صاف لگتا ہے کہ یوسف مگسی نے اپنی زندگی میں پیش آئندہ واقعات کو 'افسانے' میں ڈھال دیا۔ یہ سوال البتہ اٹھتا ہے کہ یوسف مگسی نے اپنے حالات افسانے کے روپ میں کیوں لکھے۔ اس کے جواب میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے عوام کو اپنے ذاتی حالات سے آگاہ کرنے اور ان کے دلوں میں اپنے لیے ہمدردانہ جذبات ابھارنے کے لیے اسے کہانی کے روپ میں پیش کیا، اس لیے اسے ''طبع زاد افسانہ'' قرار دیا۔ حالانکہ یہ تحریر فنی طور پر افسانے کے کم از کم معیار پر بھی پورا نہیں اترتی۔ اسے زیادہ سے زیادہ نیم سوانحی مضمون کہا جا سکتا ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ چونکہ اس وقت بلوچستان میں آزادیء اظہار پر سخت پابندیاں تھیں، بالخصوص ایسی تحریر لکھنا اور شائع کرنا منع تھا جس میں انگریزی حکومت یا اس کے کسی اہلکار کی اہانت کا پہلو نکلتا ہو۔ چنانچہ یوسف مگسی نے خود پہ گزرے مصائب کو 'افسانے' کی صورت میں لکھا۔ ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اپنے تئیں انھوں نے افسانہ لکھنے کی کوشش کی ہو مگر وہ اپنی ذاتی زندگی سے باہر کہانی تلاش نہ کر سکے یا ان کا فکشن کا تصور اور فہم اتنا مضبوط نہ رہا ہو۔ اس 'افسانے' کی وجہء تخلیق اوپر بیان کی ہوئی باتوں میں سے کوئی ایک بھی ہو سکتی ہے۔ حالات وواقعات کی طرح اس کے مصنف یوسف عزیز مگسی نے افسانے کے کردار کی جو شخصیت بیان کی ہے وہ بعینہ وہی ہے جو ان کے سوانحی حالات میں بیان کی جاتی ہے۔ مثلاً مصنف افسانہ اس کے ہیرو کے اوصاف بیان

کرتے ہوئے لکھتا ہے:

عزیز احمد فطرت سے ایک خاص قسم کا دل و دماغ لے کر آیا تھا، اور نہایت ہی ذہین تھا۔ جس طرح کہ رئیس زادے اکثر سیر و شکار کے شوقین ہوتے ہیں، عزیز احمد کو ان باتوں سے نفرت تھی، اس کو بچپن سے ہی حصول تعلیم کا شوق نہ تھا بلکہ جنون تھا۔ [۱۳]

اور یا پھر اسی افسانے میں ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

دولت مندی، سخاوت، شرافت، بہادری، ہمدردی، خدا ترسی، خوبصورتی جو ایک عطیہء الٰہی ہے عزیز احمد ان تمام خوبیوں کا سرمایہ دار تھا۔ وہ چند ملکوتی صفات جو ایک انسان کو سطح انسانی سے بلند، اس اعلیٰ و ارفع آسمانِ شہرت تک پہنچانے کا ذریعہ ہوتی رہتی ہیں، کا بھی مالک تھا۔ [۱۴]

محولہ بالا اقتباسات میں مصنف نے 'افسانے' میں ہیرو کی جو مثالی شخصیت پیش کی ہے عین وہی شخصیت یوسف عزیز مگسی کے سوانح کی ذیل میں لکھی گئی تحریروں میں ملتی ہے۔ 'افسانے' کا یہ کردار نہ صرف اقبال اور حالی سے متاثر ہے بلکہ ان کے شعر بھی اکثر و بیشتر پڑھتا رہتا ہے، اقبال کے چند شعر بھی دیے گئے ہیں۔ 'افسانے' کا ہیرو جس طرح جدید تعلیم اور انگریزی زبان سیکھنے کا شوق رکھتا ہے، وہ یوسف مگسی کے حالات کے ضمن میں ملتا ہے۔ فاروق احمد افسانے کے موضوع پر لکھتے ہوئے اس کے کردار 'عزیز' کا پورا نام عزیز احمد مگسی لکھتے ہوئے کہتے ہیں۔

اس کا موضوع بھی برصغیر میں پھیلی ہوئی آزادی کی تحریک کا غماز ہے خصوصاً اس کا کردار عزیز احمد مگسی۔ جدو جہد آزادی میں مصائب اور تکالیف برداشت کرنے اور حصول آزادی کی دھن میں سرفروشانہ جد و جہد کا اظہار ملتا ہے۔ [۱۵]

گویا فاروق احمد جیسے صاحبِ نظر نقاد کی نظر میں بھی 'عزیز' دراصل یوسف عزیز مگسی ہے۔ جہاں تک اس کے موجوع کا تحریک آزادی کا غماز ہونا کہا گیا ہے وہ محل نظر ہے کہ اس تحریر کے متن میں انڈین نیشنل کانگریس کے جلسے میں عزیز کی شرکت اور اس کے مضمون کا تو بتایا گیا ہے جو ریاست جبل پور کے کمشنر کے خلاف لکھا گیا ہوتا ہے۔ اس میں 'جد و جہد آزادی میں مصائب' کا پتہ نہیں چلتا۔ اس تحریر کے بہ طور افسانہ کمزور پہلو اتنے واضح ہیں کہ خود فاروق احمد اسے پہلا افسانہ قرار دینے کے باوجود ایک اور جگہ ان کے متعلق لکھتے ہیں کہ ''یہ افسانے کچی پکی شکل میں ہمارے سامنے آئے ہیں۔'' [۱۶] صاف ظاہر ہے کہ پہلے انھوں نے رعایتی نمبر دیتے ہوئے اسے 'افسانہ' قرار دیا ہے۔

جہاں تک افسانے کے اسلوب کا تعلق ہے تو یہ افسانوی یا تخلیقی نثر کا اسلوب نہیں بلکہ یہ عین مین وہ اسلوب ہے جسے سرسید احمد خاں اور ان کے رفقاء نے اپنے مضامین میں رائج کیا اور اردو میں علمی نثر کی ابتداء کی اور جسے اب سرسید تحریک کا خاص اسلوب کہا جاتا ہے۔ اس کا اظہار افسانے سے دیے گئے ان دو مختلف اقتباسات سے بھی ہو جاتا ہے اور پورے افسانے کی پڑھت میں بھی اس کا احساس بخوبی ہوتا ہے۔ ان گزارشات کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یوسف عزیز مگسی نے اپنے ذاتی حالات اور سیاسی مقاصد کو کہانی کا رنگ دینے کی کوشش تو کی مگر وہ مواد، تکنیک یا اسلوب کی سطح پر ایسی فنکارانہ چابکدستی کا مظاہرہ نہ کر سکے کہ ان کی حقیقی سرگزشت ایک افسانے کا روپ دھار لیتی یا اس میں کم سے کم ایسے افسانوی خط و خال اجاگر ہو پاتے کہ اس کا شمار فکشن میں کیا جا سکتا۔ ان کی کہانی کے انجام میں چالیس فرشتوں کا اجماع اور آسمان پر جلی حروف میں 'تکمیل انسانیت' لکھا ہوا دکھایا جاتا ہے۔ اس طرح کا غیر حقیقی ماحول اس اقتباس کو افسانے کی بجائے کسی تمثیل یا فرضی داستان کا اقتباس ظاہر کرتا ہے۔ لہٰذا اسے افسانہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ادب میں کسی قسم کی رورعایت نہیں چلتی۔ آپ ادیب ہوتے ہیں یا نہیں ہوتے۔ بغیر کسی ادبی جوہر کے کوئی تحریر پایہء امتیاز حاصل نہیں کر سکتی۔ یہ بات ضیاء الرحمٰن کی اس تحقیقی دریافت پر بھی صادق آتی ہے جو انہوں نے بلوچستان میں اردو کے پہلے افسانے کے حوالے سے کی۔ اس کا ذکر ابتداء میں ہو چکا ہے۔ اپنے مضمون میں 'تکمیل انسانیت' کو رد کرتے ہوئے وہ ایک اور افسانے بہ عنوان 'ایک راز سربستہ کا انکشاف یا غیبی امداد' کو بلوچستان میں اردو کا پہلا افسانہ قرار دیتے ہیں۔ اپنے مضمون کے ساتھ انھوں نے اس نئے افسانے کا پورا متن بھی فراہم کیا ہے چونکہ اس کا پورا متن ہمارے سامنے ہے اس لیے اس 'افسانے' کا تجزیاتی مطالعہ آسان ہے تاکہ یہ دیکھا جائے کہ آیا یہ تحریر افسانے کے فن پر پورا اُترتی ہے یا نہیں جیسا کہ دعویٰ کیا گیا ہے۔ افسانے کا خلاصہ یوں ہے کہ اس کا مرکزی کردار جو صیغہ واحد متکلم میں قصہ بیان کرتا ہے۔ صبح کی نماز کے بعد سیر کے لیے جنگل میں جاتا ہے۔ وہاں اسے ایک غیبی آواز سنائی دیتی ہے۔ وہ اس آواز کی تلاش میں نکلتا ہے تو اسے درختوں کے پاس ایک فرشتہ نما انسان ملتا ہے۔ پھر پتہ چلتا ہے کہ وہ ایک عورت ہے۔ یہ نورانی حسینہ اسے بتاتی ہے کہ وہ 'فتح وظفر کی ملکہ' ہے۔ اور دنیا میں مسلمانوں کے زوال کی وجہ غور وفکر نہ کرنا اور دینی علوم سے عدم واقفیت ہے۔ مسلمانوں کے ہاں دنیاوی تعلیم کے تو بہت ادارے قائم ہیں۔ مگر مذہبی تعلیم کے ادارے نہ ہونے کے برابر ہیں۔ یہ بتانے کے بعد وہ نورانی مخلوق تو غائب ہو جاتی ہے۔ مگر آخر میں 'افسانے' کا مرکزی کردار کراچی کے ایک مدرسے کے لیے چندہ طلب کرنے لگتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ وہی مدرسہ ہے جہاں محقق کے بقول اس 'افسانے' کا مصنف اس زمانے میں دینی تعلیم حاصل کر رہا تھا۔ قطع نظر اس بات کے کہ اس تحریر کے عنوان سے افسانے کا تصور ذہن میں نہیں آتا بلکہ ایک نیم پختہ تحریر یا کہانی کا احساس ہوتا ہے۔ افسانے کا ابتدائی حصہ طلبہ کے لیے صبح کی سیر پر

لکھا گیا مضمون لگتا ہے۔ آگے مرکزی کردار غیبی آواز سنتا ہے اور ایک فرشتہ صورت مخلوق سے نہ صرف ملتا ہے بلکہ وہ اس سے مکالمہ کرتا ہے ،جو دراصل 'فتح وظفر کی ملکہ' ہوتی ہے۔ وہ اسے دنیا میں مسلمانوں کی ترقی کے گُر بتاتی ہے اور اس مقصد کے حصول کے لیے افسانے کا مرکزی کردار ایک مدرسے کے لیے چندے کا مطالبہ کرنے لگتا ہے۔ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس تحریر میں ایسی کوئی خوبی سرے سے مفقود ہے جو کسی افسانے کا جوہر ہو سکتی ہے، یا جس کی بناء پر کسی تحریر کو ادب پارہ قرار دیا جا سکتا ہو۔ اب یہ کہنا کہ اس زمانے میں بلوچستان میں ایسے ہی افسانے لکھے جا رہے تھے یا لکھے جا سکتے تھے تو یہ کوئی مناسب عذر نہیں ہے۔ اگر دیکھا جائے تو ایسی متعدد تحریریں انیسویں صدی میں بھی ملتی ہیں اور سرسید احمد خاں کی بعض تحریریں بھی اس نوعیت کی ہیں۔ مثلاً حال ہی میں بلوچستان میں اردو کے سیکنڈری سطح کے نصاب میں تبدیلی لاتے ہوئے سرسید احمد خاں کا ایک مضمون ''گزرا ہوا زمانہ'' شامل کیا گیا ہے۔ اس میں سرسید احمد خان نے وقت کی اہمیت کا احساس دلانے کی کوشش ایک کہانی کے روپ میں کی ہے۔ سرسید کا یہ مضمون تہذیب الاخلاق میں ۱۸۶۹ء میں شائع ہوا تھا۔[۱۷] یہ اگرچہ ایک نصیحت آموز قصہ ہے مگر اس میں اس طرح کی ''افسانویت'' بخوبی پائی جاتی ہے جو کہ یوسف عزیز مگسی کے ''تکمیلِ انسانیت'' میں ہے۔ یعنی اس طرح سرسید بھی اردو کے پہلے افسانہ نگار قرار دیے جا سکتے ہیں۔ سرسید احمد خان کے بارے میں یہ دعویٰ یوں بھی زیب دیتا ہے کہ انھوں نے یوسف عزیز مگسی کی نسبتاً اپنی تحریروں کا ایک وسیع ذخیرہ یادگار چھوڑا ہے، اور وہ اپنے انمٹ نقوش کے باعث اردو ادب میں ایک مستقل مقام رکھتے ہیں؛ مگر اردو کے کسی نقاد یا محقق نے ایسا کوئی دعویٰ نہیں کیا۔ اب حقیقت یہ ہے کہ اس نوع کی تحریروں پر 'افسانے' کا اطلاق نہیں ہوتا، چاہے اس کے مصنف نے ایسا دعویٰ کیا ہو یا نہ کیا ہو، اور چاہے وہ سیاسی وسماجی لحاظ سے کتنا ہی اہم کیوں نہ ہو۔ کسی بھی تحریر کی ادبی اہمیت تب قائم ہوتی ہے جب وہ اپنی صنف کے بنیادی فنی تقاضوں پر پوری اترے۔ یہ بات بلوچستان میں اردو کے ابتدائی افسانے کے حوالے سے پیش کی جانے والی تحریروں پر صادق آتی ہے۔ پھر یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ بلوچستان میں اردو کے ابتدائی ''افسانے'' جس دور سے تعلق رکھتے ہیں، اس وقت اردو میں کئی اہم افسانہ نگار سامنے آ چکے تھے مثلاً سجاد حیدر یلدرم، حجاب امتیاز علی، نیاز فتح پوری اور پریم چند وغیرہ۔ مسعود رضا خاکی نے ان افسانہ نگاروں کا ذکر کرتے ہوئے ۱۹۳۰ء تا ۱۹۳۶ء کے عرصے کو اردو افسانے کا تیسرا دور قرار دیا ہے۔[۱۸] یعنی ایک ایسے زمانے میں، جب اردو افسانہ ایک اہم ادبی صنف کے طور پر اپنا آپ منوا چکا تھا، اس دور میں لکھی گئی کچی پکی تحریروں کو بلوچستان میں اردو کا پہلا افسانہ قرار دینا کسی طور مناسب نہیں ہے۔ البتہ ان لکھنے والوں نے اپنی تحریروں کو افسانہ قرار دیا ہے تو اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ یہ لوگ نہ صرف صنفِ افسانہ سے واقف تھے؛ بلکہ انہوں نے اپنی حد تک افسانہ لکھنے کی کوشش بھی کی مگر وہ اس نئی صنف کی فنی باریکیوں سے پورے طور پر آشنا نہ تھے، اس لیے وہ اپنی کوششوں میں کامیاب نہ ہو سکے۔ ان دلائل کی بناء پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ 'تکمیلِ انسانیت' کو بلوچستان میں اردو کا پہلا افسانہ قرار دینا کسی طور مناسب نہیں؛ اس حوالے سے پیش کیا جانے والا دوسرا افسانہ ''ایک سربستہ راز کا انکشاف

یا غیبی امداد'' بھی ایسی تحریر نہیں ہے جسے افسانہ کہا جا سکے۔اب یہ سوال اٹھتے ہیں کہ آخر بلوچستان میں اردو کا پہلا افسانہ کون سا ہے اور پہلا باقاعدہ افسانہ نگار کون ہے اور اس کے فنی وفکری امتیازات ومعیار کیا ہیں؟ ان سوالوں کے تفصیلی جواب ایک ایسی بحث کے در کھولتے ہیں جو یہاں بہ وجوہ ممکن نہیں۔اس لیے ہم اسے کسی اور وقت کے لیے اٹھا رکھتے ہیں۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ پنج گلدستہ ء زیب کی پہلی اور خزینۃ الاشعار کی دوسری اشاعت ۱۹۹۶ء راقم کے پیش نظر ہے، جس کا مقدمہ پروفیسر شرافت عباس کا تحریر کردہ ہے۔ان کے فارسی قلمی مجموعے کا تعارف وتذکرہ ڈاکٹر انعام الحق کوثر نے سب سے پہلے اپنی کتاب بلوچستان میں فارسی شاعری [۱۹۶۸ء] میں کیا ہے، دیکھئے صفحہ ۲۵۳۔سید خورشید افروز نے حال ہی میں شائع ہونے والی اپنی کتاب مشاہیر بلوچستان جلد اول میں زیب مگسی کی کتب کا تذکرہ انعام الحق کوثر کے حوالے سے ہی کیا ہے۔انھوں نے زیب کے اردو دیوان کی بہ خط زیب اشاعت بارے بھی لکھا ہے۔راقم کی نظر سے یہ مجموعہ نہیں گزرا۔

۲۔ یہ قطعہ ظفر علی خاں کے شعری مجموعوں میں دستیاب نہیں۔ڈاکٹر انعام الحق کوثر نے یہ قطعہ بشیر احمد وارثی کی کتاب تذکرہ ء مگسی [۱۹۵۸ء] کے حوالے سے اپنی کتاب بلوچستان میں اردو میں صفحہ ۱۱۰ میں درج کیا ہے۔

۳۔ انعام الحق کوثر، ڈاکٹر، بلوچستان میں اردو، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع سوم، ۱۹۹۴ء، صفحہ ۵۱۵

۴۔ فاروق احمد، ڈاکٹر بلوچستان میں اردو زبان و ادب، بولان اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۱۸۳

۵۔ مبارکہ حمید، مسز بلوچستان میں اردو افسانے کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ، نوید پبلیکیشنز، کوئٹہ، ۲۰۰۱ء ص ۳۳

۶۔ طاہرہ اقبال، پاکستانی اردو افسانہ، فکشن ہاؤس لاہور، ۲۰۱۵ء، ص ۶۸۶

۶۔ مری، شاہ محمد میر یوسف عزیز مگسی، سنگت اکیڈمی آف سائنسز، کوئٹہ، ۲۰۱۴ء اشاعت دوم ص ۲۹

۷۔ ضیاء الرحمٰن، ڈاکٹر ''کیا تکمیل انسانیت بلوچستان میں اردو کا پہلا افسانہ ہے؟'' مشمولہ؛ قلم قبیلہ شمارہ ۱، ۲۰۰۶ء مدیر؛ بیرم خان، قلم قبیلہ ادبی ٹرسٹ، کوئٹہ، ص ۵۷

۸۔ وقار عظیم، فن افسانہ نگاری ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ [انڈیا] ۱۹۹۷ء، ص ۱۶

۹۔ قمر رئیس، مرتب؛ مضامینِ پریم چند یونیورسٹی پبلشرز، علی گڑھ [انڈیا] ۱۹۶۰ء، ص ۸۸

۱۰۔ یوسف عزیز مگسی تکمیلِ انسانیت یونیورسٹی آف بلوچستان، کوئٹہ، ۲۰۱۷ء، ص ۲

۱۱۔ ایضاً، ص ۳

۱۲۔ ایضاً، ص ۵

۱۳۔ ایضاً، ص ۸

۱۴۔ فاروق احمد، بلوچستان میں اردو زبان و ادب، ص ۲۹

۱۵۔ ایضاً ص ۱۷

۱۶۔ پانی پتی، محمد اسماعیل، مولانا مرتب؛ مقالاتِ سر سید، جلد پنجم، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۰ء طبع دوم، ص ۲۵۷

۱۷۔ مسعود رضا خاکی، ڈاکٹر، اردو افسانے کا ارتقاء، مکتبہء خیال، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۱۹۰

ایبسٹریکٹ (اختصاریہ)

(Abstract)

(شمارہ-۲۳)

ڈاکٹر مظہر علی طلعت

ٹیچنگ ریسرچ ایسوسی ایٹ، شعبہ اُردو

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

محمد اسحاق خان

اسسٹنٹ پرائیویٹ سیکرٹری

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

- **رائے مُنّو لال تھامسن، سِوَل انجینئرنگ کالج، رڑکی ایک گمنام مترجم**

ساجد صدیق نظامی

زیرِ نظر مضمون تھامسن سول انجینئرنگ کالج رڑکی، اتراکھنڈ انڈیا کے ایک گمنام مترجم رائے مُنّو لال کی خدمات پر مشتمل ہے۔ اس مقالے میں مصنف کا خیال ہے کہ تھامسن سول انجینئرنگ کالج رڑکی کی ٹیکنیکی اور سائنسی نثر کے حوالے سے کافی حد تک خدمات کو نظر انداز کیا گیا اور اس کالج کے مترجم اور مرتب رائے مُنّو لال کی مترجم کی حیثیت سے خدمات بھی سامنے نہیں آسکی۔ مصنف کے خیال میں اس مذکورہ کالج اور اس کے مترجم اور مرتب رائے مُنّو لال کی سائنسی نثر کی ترقی اور ترویج میں خدمات قابلِ تحسین اور ناقابل فراموش ہیں۔ مصنف نے رائے مُنّو لال کے تراجم کے علاوہ سول انجینئرنگ کالج رڑکی کے دیگر مترجمین کی بھی نشاندہی کی ہیں۔

- **ترجمہ میر سوز در 'تذکرۂ شعرائے اردو' از خیراتی لعل بے جگر**

ڈاکٹر زاہرہ نثار

زیرِ نظر مضمون اردو تاریخ ادب کے کلاسیکی عہد کے شاعر میر سوز کی شاعری کو موضوع بحث بناتا ہے میر سوز کا شمار اپنے عہد کے کلاسیکی عہد کے نمایاں شعرا میں ہوتا ہے وہ عمدہ شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ بہترین نثر نگار بھی تھے۔ ''تذکرہ شعرائے اردو'' از خیراتی لعل بے جگر میں شامل ترجمہ، میر سوز ان کے بہترین اور نایاب اشعار کے ساتھ ساتھ ان کے مختصر احوال پر مبنی ہے۔ سوز کی شاعری کا موضوع اور اسلوب فکر انگیز ہے۔ مذکورہ تحقیقی مقالے میں ترجمہ میر سوز کی بحالی کے ساتھ ساتھ اس میں مندرج کلام کا ''کلیات میر سوز'' از ڈاکٹر زاہد منیر عامر سے تقابل بھی پیش کیا گیا ہے جس سے مطبوعہ و غیر مطبوعہ کلام کا اختلافِ نسخ بھی سامنے آتا ہے۔ مزید یہ کہ اس مقالے کے توسط سے غیر مطبوعہ یا سوز سے منسوب کلام کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔

- **اردو اور چینی میں رنگوں کے نام اور ان کا استعمال: تقابلی مطالعہ**

ڈاکٹر ظفر احمد/شن ژن من

پاکستان اور چین دو ہمسایہ، دوست اور سرحدوں کے اشتراک کے حامل دو ممالک ہیں۔ ان دونوں ممالک کی اپنی اپنی ثقافت اور زبان ہیں۔ زیرِنظر مضمون میں چین اور پاکستان کی زبانوں میں رنگوں کے الفاظ کس طرح کی ثقافتی پہچان کے حامل ہیں۔ مصنفین نے رنگوں کے الفاظ کی دونوں ثقافتوں میں امتیاز کو واضح کیا ہے۔ سرخ یا لال رنگ کو چینی ثقافت میں بہت اہم مقام حاصل ہے۔ جبکہ یہی رنگ اردو میں خون کی نسبت رکھتا ہے۔ اردو میں یہ لفظ عزت، غصے، خطرے اور کسی حد تک کامیابی و کامرانی کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ مضمون میں کالے، پیلے، نیلے، لال، سبز اور نارنجی رنگوں کے ثقافتی پس منظر کی نشاندہی کی گئی ہیں۔

- **ادبی تحقیق میں مکتوبات کی موضوعاتی اہمیت**

محمد عامر سہیل

موجودہ مقالے میں مصنف نے تحقیق میں مکتوبات کی اہمیت اور ضرورت پر بحث کی ہے۔ تحقیق کے ماخذات کی حیثیت سے مکتوبات کی کلیدی اہمیت ہے۔ زیرِنظر مضمون میں مصنف نے مکاتیب کو جہات، موضوعات، تناظرات، اور سیاق و سباق کے حوالے سے اہم ترین تحقیقی ماخذ قرار دیا ہے۔۔

- **شمس الرحمٰن فاروقی کے تنقیدی نظریات پر اعتراضات (اُردو کا ابتدائی زمانہ کے تناظر میں)**

محمد سہیل اقبال/محمد راشد اقبال

زیرِنظر مقالے میں مضمون نگار نے مشہور و معروف نقاد شمس الرحمٰن فاروقی کے تنقیدی نظریات پر کچھ سوال اٹھائے ہیں۔ مصنف نے لکھا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی کتاب اردو کا ابتدائی زمانہ میں ہابسن جابسن کے حوالے پر اعتراض اٹھائے ہیں۔ مضمون نگار کا خیال ہے کہ اوپر مذکورہ ادبی مسئلے کے حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی کے یہ اعتراضات قیاسی ہیں۔ مصنف نے جن اعتراضات کی نشاندہی کی ہے ان اعتراضات کے حوالے سے اپنا تحقیقی نقطہ نظر بھی پیش کیا ہے۔ لیکن شمس الرحمٰن فاروقی سے اختلاف کرتے ہوئے مصنف نے کئی بھی تحقیقی رویے سے ہٹ کر کسی خیال کا اظہار نہیں کیا۔

- **علمی متون میں ثقافتی حوالوں کے ترجمے کے مسائل**

ماریہ ترمذی/ڈاکٹر غلام فریدہ

پیش کردہ مقالے میں مصنفین نے علمی متون میں ثقافتی حوالوں کے تراجم کے کچھ مسائل کی نشاندہی کی ہے۔ مصنفین نے ترجمے کے اندر ثقافتی حوالوں کو بیان کرتے ہوئے ثقافتی عناصر کی منصفانہ پیش کش کو مدنظر رکھ کر ترجمہ کرنے کی ضرورت پر زور دیا ہے۔ مصنفین کا خیال ہے کہ زبان میں موجود ضرب الامثال، محاورے، کہاوتیں، ثقافت کے اظہار کے وسیلے ہیں۔ ان کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرنا مترجم کے لیے بہت دشوار عمل ہوتا ہے۔ جسے سر کرنا مترجم کی خاص ذمہ داری ہوتی ہیں۔ تاکہ ثقافتی پس منظر مجروح نہ ہونے پائے۔

- **اُسلوب: فنی اصطلاح یا شخصی عکس**

ڈاکٹر عبدالودود قریشی

موجودہ مقالے میں اسلوب کو ایک فنی اصطلاح یا شخصی عکس کے زاویے سے زیر بحث لایا گیا ہے۔ مصنف نے اسلوب کی لسانیتی توجیہ کے علاوہ اسلوب کے ساتھ منسلک دوسرے لاثانی زمروں کی بھی نشاندہی کی ہے۔ مقالہ نگار کا خیال ہے کہ ہر تحریر کے مصنف کا علم، مشاہدہ، تجربہ، کردار، فلسفہ حیات جیسے عوامل مل کر مصنف کی انفرادیت کی تشکیل کرتے ہیں جس سے اس کا اسلوب سامنے آتا ہے جو اسی کا پرتو ہوتا ہے۔ اس سے اس کی ذات کو بآسانی سمجھا جا سکتا ہے۔

- **کلیاتِ صبیح رحمانی: ماحولیاتی تنقیدی تناظر کی روشنی میں**

محمد الیاس (الیاس بابر اعوان)

مقالہ میں صبیح رحمانی کی کلیات کو ماحولیاتی تنقید کے اصولوں کی روشنی میں پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے اور کلیات صبیح رحمانی کو زیر بحث لا کر مصنف نے یہ رائے دی ہے کہ بیسویں خوبصورت نعتیہ اشعار پر مبنی کلیات صبیح رحمانی قاری کو نہ صرف روایت بلکہ معاصر فکری اور لسانی حسیات سے جوڑے رکھتی ہیں۔ بلکہ نعت کو ایک نئے منطقے میں داخل کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ صبیح رحمانی کی نعتیہ کلیات کو ایک نئے تناظر میں اس مضمون میں زیر بحث لایا گیا ہے۔

- **ناصر عباس نیر کے افسانوں میں نفسیاتی حقیقت نگاری**

محمد نصر اللہ

زیر نظر مضمون مشہور ادیب، نقاد اور مصنف ناصر عباس نیر کے افسانوں کی نفسیاتی جہات کو بیان کیا گیا ہے۔ اگرچہ ناصر عباس نیر کے تخلیقی کام کے علاوہ شعریات، جمالیات مابعد نوآبادیات، ثقافتی شناخت، اور استعماری اجارہ داری کے موضوعات پر بھی بہت کچھ شامل ہیں لیکن مصنف نے ناصر عباس نیر کی افسانہ نگاری تخلیقی جہات کو بیان اور اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ مصنف نے ناصر عباس نیر کے افسانوں کے کرداروں اور واقعات کو بیان کرتے ہوئے افسانوں سے اقتباسات کو شامل کیا ہے اور ان پر نفسیاتی نقطہ نظر سے بحث کی ہے۔

- **انور مسعود کی شاعری میں طنز و مزاح کا المیاتی پہلو**

آمنہ بی بی / ڈاکٹر قرۃ العین طاہرہ

مقالے میں مصنفین نے مشہور شاعر، مزاح نگار اور تخلیق کار انور مسعود کی شاعری میں طنز و مزاح کے المیاتی پہلو کا احاطہ کیا ہے۔ مصنفین نے انور مسعود کے طنز و مزاح کے ظاہری عنصر کو دیکھتے ہوئے ان کے طنز و مزاح کے المیاتی تاثر پر بھی رائے دی ہیں۔ مصنفین کا خیال ہے کہ ایک اعلیٰ طنز و مزاح نگار ہنسی ہنسی میں افراد معاشرے کو نہ صرف ان بنیادی کمزوریوں، برائیوں اور کج ادائیوں سے آگاہ کرتا ہے جو ان کے لیے انفرادی و اجتماعی، سماجی و معاشی اور خانگی دکھوں اور المیوں کا باعث بنتے ہیں۔ بلکہ اصلاح یعنی طریقہ علاج بھی تجویز کرتا ہے، مقالے کے مصنفین کو انور مسعود کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری میں یہی المیاتی صفت واضح محرک کی حیثیت سے نظر آتی ہے۔

- **ملی نغموں میں جذبہ وطنیت کی روایت**

انصر عباس رڈاکٹر کامران عباس کاظمی

زیر مطالعہ مضمون میں مصنفین نے پاکستانی اردو ملی نغموں میں دیگر جہات کے علاوہ جذبہ وطنیت کی سمت کو پیش کیا ہے۔ مصنفین کا خیال ہے کہ ملی نغموں میں جذبہ وطنیت کو بدرجہ اتم پروان چڑھایا ہے۔ جذبہ وطنیت کی پرورش اور آبیاری میں جہاں دیگر عناصر اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔ وہاں ملی نغمے ملک و وطن کے بحرانی حالات میں جذبہ وطنیت، حب الوطنی اور عشق قوم و ملت کو ابھارتے اور پروان چڑھاتے ہیں۔ مصنفین کا خیال ہے کہ ملی نغمے بحیثیت اردو ادب کی ایک صنف کے بنیادی طور پر پاکستان اور عالم اسلام سے والہانہ محبت کا اظہار کہلائے جاسکتے ہیں۔ زیر نظر مقالہ اس ذیل میں ستمبر ۱۹۶۵ء کی پاکستان ہندوستان جنگ میں ملی نغموں کے پاکستانی قوم کے جذبہ وطنیت کے ابھارنے اور قوم کو پرجوش کرنے میں کس طرح کردار ادا کیا کو بھی بحث کرتا ہے۔

- **اردو افسانہ ''کفن'' متنی تنقید کے تناظر میں**

ڈاکٹر طاہر نواز

اردو افسانے کی روایت میں افسانہ ''کفن'' بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ جس نے نہ صرف اپنے عہد کے افسانہ نگاروں کو بلکہ بعد میں آنے والے افسانہ نگاروں اور افسانے کی روایت کو بہت زیادہ متاثر کیا ہے۔ اس افسانے کا شمار آج بھی اردو کے نمایاں ترین افسانوں میں ہوتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ یہ افسانہ ترقی پسند تحریک کا مینی فیسٹو قرار پایا تھا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اس افسانے کو ہر اعتبار سے ایک مکمل افسانہ قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا یہ افسانہ واقعی ہر اعتبار سے بھی اتنا ہی مکمل ہے؟ کہیں اس افسانے میں کوئی سقم تو موجود نہیں؟ اور اگر کوئی سقم موجود ہے تو وہ اس افسانے کی ساخت کو کس طرح متاثر کر رہا ہے؟ مقالہ نگار نے انہی سوالات کو زیر بحث لاتے ہوئے افسانے کا متنی تنقید کے تناظر میں افسانے کا جائزہ پیش کیا ہے۔

- **نقاد کی پیمائش**

حافظ صفوان محمد

محمد حسن عسکری بطور نقادِ ادب کیا مقام رکھتے ہیں اور آج کی ادبی دنیا میں ان کی کیا اہمیت اور تعلق (Relevance) ہے، اِن سوالات کا جواب اِس طویل مقالے میں ملتا ہے۔ اِس کا پہلا حصہ اِس شمارے میں شامل ہے۔ دوسرا حصہ اگلے شمارے میں پیش کیا جائے گا۔

- **اسطورہ اور ڈاکٹر سلیم اختر کے افسانے**

ڈاکٹر ناہید ناز

اسطورہ سے مراد ایسی کہانی جس کی صداقت عام طریقے سے ثابت نہ ہو سکے۔ یہ اساطیری قصے کہانیاں کائنات میں افسانوں کا قدیم ترین روپ ہیں۔ یہ کہانیاں مافوق الفطرت عناصر پر مبنی ہوتی ہیں جن میں دیوی دیوتاؤں یا ان کی نمائندہ شخصیتوں کے اوصاف یا کارنامے بیان کیے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر کے افسانوی ادب میں اساطیری روایات سے گہری شناسائی اور انسیت نظر آتی ہے جو ان کی اساطیر، اینتھر اپولوجی اور پیرا سائکالوجی میں گہری دلچسپی کا نتیجہ ہے۔ زیرِ نظر تحقیقی مضمون میں ڈاکٹر سلیم اختر کے افسانوں میں اساطیری روایات کا کھوج لگانے کی کاوش کی گئی ہے۔

- **یوسف عزیز مگسی کا افسانہ ''تکمیلِ انسانیت''؛ بازیافتِ متن کا حال اور تنقیدی قرات**

ڈاکٹر فیصل ریحان

زیرِ نظر مقالہ بلوچستان میں اردو نثر کے ارتقا، سفر اور منازل کی نشاندہی کرنے کے ساتھ ساتھ یوسف عزیز مگسی کے افسانے ''تکمیل انسانیت'' کی تنقید پر مشتمل ہے۔ مقالہ میں مصنف نے افسانے ''تکمیل انسانیت'' بلوچستان میں اردو کا پہلا افسانہ شمار کرتے ہوئے بلوچستان میں اردو کے ابتدائی نقوش کی نشاندہی کی ہے۔ مصنف نے مذکورہ افسانے کی اشاعت کے مراحل کو بھی موضوع بحث بنایا ہے۔ مصنف نے یوسف عزیز مگسی کے افسانے ''تکمیل انسانیت'' کے متن کی بازیافت کی بھی کہانی بیان کی ہے اور اس افسانے کی تنقیدی قرات کر کے افسانے کی گرہوں کو کھولنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

Contents

Editorial

- Rai Manu Lal Thompson, Civil Engineering College, Rudki An Anonymous Translater — Sajid Sadeeq Nizami — **9**
- Translation Of Mir Sooz In Tazkira Urdu Poetry, By Khairati Lal Be Jagar — Dr. Zahira Nisar — **37**
- Names Of Colors And Their Use In Urdu And Chinese: Comparative Study — Dr. Zafar Ahmad/ Shn Zn Mn — **57**
- Thematic Importance Of Letters In Literary Research — Muhammad Aamir Sohail — **65**
- Objections To The Critical Views Of Shams-Ur-Rehman Farooqi (In The Context Of Early Urdu) — Muhammad Sohail Iqbal/Muhammad Rashid Iqbal — **79**
- Problems With The Translation Of Of Cultural References In Scholarly Texts — Maria Tirmazi / Dr. Ghulam Fareeda — **93**
- Style : Artistic Term Or Personal Image — Dr. Abdul Wadood Qureshi — **101**
- Kuliat Sabih Rahmani: In An Environmentally Critical Perspective — Muhammad Ilyas (Ilyas Babar Awan) — **111**
- Psychological Realism In Nasir Abbas Nayyar's Fiction — Muhammad Nassrullah — **121**
- The Tragic Aspect Of Saire And Humour In Anwar Masood's Poetry — Amna Bibi/ Dr. Quratul Ain Tahira — **147**
- The Tradition Of Patriotism In National Songs — Ansar Abbas / Dr. Kamran Kazmi — **169**

- Urdu Short Story “Shroud” In The Context Of Textual Criticism — Dr. Tahir Nawaz — **187**
- Measuring The Critic — Hafiz Muhammad Safwan — **201**
- Mythology and Dr. Saleem Akhtar’s Short Stories — Dr. Naheed Naz — **223**
- Yousaf Aziz Magsi’s Short Story “ Takmeel E Insaniat”; Text Retrieval Status And Critical Reading — Dr. Faisal Rehan — **237**

●●●●

- Abstracts Volume 23 — Dr.Mazhar Ali Talat / Muhammad Ishaq Khan — **251**

The articles included in Me’yar are approved by referees. The Me’yar and International Islamic University do not necessarily agree with the views presented in the articles.

Research Journal

Me'yar

23

January-June 2020

Department of Urdu
Faculty of Languages & Literature
International Islamic University, Islamabad
Recognized journal from HEC

Patron-in-Chief

Prof. Dr. Masoom Yasinzai, Rector, IIUI

Patron

Prof. Dr. Hathal Homoud Alotaibi, President, IIUI

Editor

Dr. Aziz Ibnul Hasan

Advisory Board

- Dr. Khwaja Muhammad Zakria , Professor Emeritus, Punjab University, Lahore
- Dr. Muhammad FakhrulHaqNoori , Ex-Chairman Urdu Department, Oriental College, Lahore.
- Dr. RobinaShehnaz, Chairperson Urdu Department, National University of Modern Languages, Islamabad.
- So Yamane Yasir, Associate Professor, Osaka University, Japan.
- Dr. Muhammad Kumarsi, Chairman Urdu Department, Tehran University, Iran.
- Dr. Abu-al-KalamQasmi, Dean, Urdu Department, Aligarh Muslim University, India.
- Professor QaziAfzalHussain, Urdu Department, Aligarh Muslim University, India.
- Dr. SagheerAfraheem, Urdu Department, Aligarh Muslim University, India.
- Dr. Jalal Sedan, Chairman Urdu Department, Ankara University, Turkey.

For Contact:

Meyar, Department of Urdu, International Islamic University, Sector H-10, Islamabad.
Telephone: 051-9019506
E mail:*meyar@iiu.edu.pk*

Available at:

IRI Book Centre, Faisal Mosque Campus, International Islamic University, Islamabad. Telephone: 051-9261761-5 Ext. 307

Composing & Layout: Muhammad Ishaq Khan **Title Design**: Zahida Ahmed

Mey'ar also available on University Website :http://www.iiu.edu.pk/mayar.php

ISSN: 2074-675X