تحقیقی وتنقیدی مجلّہ

معیار

۱۱ (جنوری۔جون ۲۰۱۴ء)

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

۱۱ معیار جنوری ۔ جون ۲۰۱۴ء شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

مقالہ نگاروں کے لیے ہدایت

☆ 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 طریق سے دیئے جائیں گے۔

__ا۔ مطبوعہ کتب کا حوالہ:__

طیب منیر، ڈاکٹر، چراغ حسن حسرت: احوال و آثار، ادارۂ 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 نیرّ، شعبہ اردو اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۲۸۹

__ج۔ مجلّہ، جریدہ رسالہ میں شامل مقالہ کا حوالہ:__

عزیز ابن الحسن، ڈاکٹر، ''اقبال: فکر وفن کا ایک امتزاج'' مشمولہ: معیار شمارہ ۷، جنوری 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، ۲۳ر مئی ۲۰۰۸ء، ص ۷

__و۔ مکتوب کا حوالہ:__

مکتوب مالک رام بنام گیان چند، مورخہ ۴ر 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: ۱۹ر 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 تاریخِ 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

۱۱

(جنوری۔ جون ۲۰۱۴ء)

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

ہائر ایجوکیشن کمیشن پاکستان سے منظور شدہ

سرپرست:

پروفیسر ڈاکٹر محمد معصوم یٰسین زئی، امیر جامعہ

نگران:

پروفیسر ڈاکٹر احمد یوسف الدرویش، صدر نشین جامعہ

مدیر:

ڈاکٹر عزیز ابن الحسن

معاون مدیر:

ڈاکٹر محمد سفیر اعوان

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، بھارت
پروفیسر قاضی افضال حسین، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، بھارت
ڈاکٹر صغیر افراہیم، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، بھارت
ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ، شعبۂ اردو، ہائیڈل برگ یونیورسٹی، جرمنی
ڈاکٹر جلال سیدان، صدر شعبۂ اردو، انقرہ یونیورسٹی، ترکی

رابطے کے لیے:

شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، ایچ-۱۰، اسلام آباد
ٹیلی فون: ۰۵۱-۹۰۱۹۵۰۶

برقی پتہ: meyar@iiu.edu.pk

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

ملنے کا پتہ: سیلز سینٹر: ادارہ تحقیقات اسلامی، فیصل مسجد کیمپس، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد
ٹیلی فون: ۰۵۱-۹۲۶۱۷۶۱-۵

کمپوزنگ: محمد اسحاق خان

سرورق: زاہدہ احمد

ISSN:2074-675X

ترتیب

ابتدائیہ

◆ اردو، فارسی اور عربی کہاوتوں کی شعری اسناد (جو اردو لغت بورڈ کی لغت میں درج نہیں)	ڈاکٹر رؤف* ریکھ	۹
◆ امیر مینائی کی ایـ غیر مطبوعہ فرہنگ: حمائل* ریخ	ڈاکٹر .ارعبدالسلام	۳۱
◆ کیٹلر کی لغت و قواعد: موضوعاتی مطالعہ	ڈاکٹر غلام عباس	۵۹
◆ ادب: مسلمان فلاسفہ کی Ā میں	ڈاکٹر عزیز ابن الحسن	۸۱

☆☆☆

◆ ,پریم چند کی* ول نگاری کا پس منظری اور فکری مطالعہ	ڈاکٹر بلال سہیل	۹۳
◆ معاصر اُردو* ول اور عصر$	کامران عباس کا%	۱۱۱
◆ اُردو افسانے کا موضوعاتی ارتقاء: تجز* تی مطالعہ	ثمرہ ضمیر	۱۲۳
◆ .+ اُردو افسانہ میں واحد متکلم کی روا$	ڈاکٹر رابعہ مقدس	۱۳۵
◆ ڈاکٹر سلیم اختر کے افسانوں میں علامات کا استعمال	*ہیڈ* ز	۱۴۱

☆☆☆

◆ اُردو شاعری کی رسومیات، سبک* پ کستانی اور محاسنِ کلامِ خواجہ	ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان	۱۵۳
◆ خواجہ فر+ کی پسند+ ہ بحر	ڈاکٹر شکیل پتافی	۱۹۳
◆ پنجابی لوک ادب میں مغل* دشاہ اکبر اعظم کا کردار	افتخار احمد p ی	۲۰۷
◆ اُردو ملی شاعری پ B آزادی ۱۸۵۷ء کے اث ات	ڈاکٹر محمد طاہر قریشی	۲۱۵
◆ احمد+ یم قاسمی کی نعتیہ شاعری: چند جہتیں	ڈاکٹر سیمہ اویس اعوان	۲۳۳

☆☆☆

◆ تجزیہ مقدمۂ فرہنگِ آصفیہ	فا ہ اکبر	۲۴۵
◆ اُردو اور پنجابی صوتیات کا تقابلی مطالعہ: چند خصوصیات و امتیازات	پنکی جسٹن	۲۵۳
◆ راحمد فاروقی بحیثیت محقق	سلیمان	۲۶۵
◆ اقبال کے ایـ مکتوب الیہ- مہاراجہ سرکشن پرشاد	ڈاکٹر آصف اعوان	۲۷۳
◆ ڈاکٹر نجم الاسلام بہ* م+ رصا. ی	ڈاکٹر ارشد محمود* شاد	۲۷۹

☆☆☆

◆ ’’نظرنامہ‘‘ میں یورپ کی معاشرت	ذوالفقار علی / ڈاکٹر محمد افضل حمید	۲۸۵
◆ سہیل احمد خان کی داستان شناسی (داستانی Õداور ہمارا تہذR حافظہ)	سلیم سہیل	۲۹۱
◆ سرئیلزم کیا ہے؟	محمد اسرار خان	۲۹۵

☆☆☆

◆ اختصاریہ (Abstract) (شمارہ-۱۱)	کامران عباس کاo% / محمد اسحاق خان	۳۰۷

انگریزی مضامین

◆ مابعد نو* ڈ*یتی مارکس ازم اور مزاحمتی ادب*· ول تشنگی کا مطالعہ	ڈاکٹر منور اقبال احمد / ڈاکٹر محمد شیراز دستی	۱
◆ منتخب* پ کستانی اور امریکی مابعد 9/11 افسانوں میں تہذیبوں کے تصادم کے Ã یئے کی ú ئندگی	â رحمٰن / ڈاکٹر محمد سفیر اعوان	۱۱
◆ پپسی سدھوا کے*· ول Cracking India اور خشو$ سنگھ کے*· ول Train to Pakistan میں تقسیم کے وقت رو ú ہونے والے سا ت کے صدموں کا*· ر [جا ٔ ہ: ا یہ تقابلی مطالعہ	ڈاکٹر مظہر حیات / سا ٔ ہ اختر / بشریٰ خانم	۲۳
◆ اجوکا: یخت کی روا$ میں ’’متبادل‘‘ تھیٹر	محمد سلیم	۳۷
◆ ہیر کے کردار کا مابعد ±مطالعہ	ملک حق نواز دانش / ڈاکٹر منور اقبال احمد	۴۵

ابتدائیہ

سال ۲۰۱۴ء میں اُردو کی دو عظیم المرM شخصیات مولا* الطاف حسین حالی (۱۹۱۴-۱۸۳۷) اور مولا* شبلی نعمانی (۱۹۱۴-۱۸۵۷) کی وفات کو سو سال مکمل ہو رہے ہیں۔ شبلی تو پیدا بھی .B آزادی والے سال میں ہوئے۔ مئی ۱۸۵۷ء میں میرٹھ چھاؤنی میں آزادی کی .B کا پہلا شعلہ بھڑکا اور جون ۱۸۵۷ء میں شبلی نے د* میں پہلا سانس لیا۔ حالی، شبلی سے صرف ۲۰ ,س ,ڑے تھے۔ 1 اُردو شعر وادب اور تنقید میں ان سے کہیں آگے نکل گئے۔ حالی اور شبلی دونوں وہ نہ ہوتے اگر ان کا تعلق سرسید احمد خان سے استوار نہ ہو*۔ سرسید ان دونوں کے لیے قطبی ستارے کی ما# تھے۔ نئی اُردو شعر*یت ,پ حالی اور شبلی کے ان مٹ Ýش ہیں۔

ہند مسلم تہذR* ریخ میں ۱۸۵۷ء کا سال ا- اعتبار سے انقطاع عظیم کا سال ہے۔ انگر,ی میں جس شے کو ٹی ایس ایلیٹ نے ''طرز احساس کا انقطاع'' کہا ہے وہ انقطاع ہمارے ہاں ۱۸۵۷ء میں ظاہر ہوا۔ اس سال سے قبل اور بعد کی د* N ہمارے لیے ا- نہیں رہیں۔ دینی اور ادبی دونوں اعتبار سے ۱۸۵۷ء سے پہلے اور بعد کی د* قدیم اور ,+ میں تبدیل ہوگئی۔ عالمی سطح ,پ تو مابعد ,+ دور کو وارد ہوئے بھی اب دو چار دہائیاں گذر چکی ہیں 1 اردو د* ہنوز قدیم سے پیچھا چھڑانے اور ,+,¨ Ẇ کے مرحلے میں ہے۔ ہم ,+ بن h میں کامیاب ہوئے ہیں* نہیں 1 یہ طے ہے کہ اب ہمارا تعلیم* فتہ طبقہ قدیم نہیں رہا۔ اب ہمارے لیے ,پ انے مذہبی اور ادبی شعور کو اُس کے جوہر کے ساتھ اختیار کر* تو دور کی* ت، سمجھنا بھی ,ڑی حد- *ممکن اور* قابل عمل ہH ہے۔ فکر اور احساس دونوں کی سطح ,پ ہم قدیم سے بہت دور نکل آئے ہیں۔ فکری منہج ,پ انقطاع کا یہ کا* مہ سرسید احمد خان نے عقا+ کی ''درستی'' کر کے سرا م* اور ادبی جمالیات میں یہ کام حالی اور شبلی نے ا- ''* ادبی بندوبست'' کر کے کیا۔

ہندوستان کے تعلیمی مستقبل کے* رے میں ۱۸۳۵ء میں معرض وجود میں آنے والے لارڈ میکالے کے* ر [منٹ میں ہندوستان کے لوگوں کی عقلی بہتری (Intellectual Improvement) کے لیے مقامی *,نوں کو حقارت سے رد کرتے ہوئے انگر,ی *,ن کو موٴ ذریعہ *H تھا۔ 1 استعماری منصوبہ کار ذہن نے جلد ہی محسوس کیا کہ مقامی *,نوں کو ختم کرنے کے بجائے ان کی شکل و شباہت اور روح کے # ر انقلاب پیدا کر* *,دہ مفیدِ مطلب ہوگا۔ انگر,ی کی ,¨ی آ الامراسی سے دیسی ذہن ,پ نقش ہو جائے گی۔ یہ مقصد ۱۸۶۵ء میں ''انجمن اشاعتِ مطالبِ مفیدہ پنجاب'' کے ذریعے حاصل کیاH۔ مقامی *,نوں اور انگر,ی مطا , کے فروغ کی آڑ میں انجمن کے مشاعروں اور نئے ادبی Ã*یت کا فروغ شروع ہوا اور اردو کی دو عہد آفریں کتابوں آب حیات اور مقدمہ شعرو شاعری کے ذریعے اردو کے قدیم سرمایۂ ادب وتنقید ,پ خط تنسیخ پھر*H۔ ان دونوں کتابوں کے بین السطور مقامی *,نوں کے شد+ مخالف لارڈ میکالے کے مذکورہ منٹ کی* زگشت پوری طرح موجود ہے حالاè اب کے یہ کام ڈاکٹر لائٹنر اور کرنل ہالرائیڈ جیسے بظاہر مقامی *,ن و ادب کے ہمدردوں کی ہم قدمی میں ہوا تھا۔

''انجمن پنجاب'' کی تحر- کا ظاہری مقصد مقامی غلاموں کی *,نوں (ورنیکیولر) کی,¨قی وفروغ تھا 1 مجموعی طور ,پ اس تحر- سے جس ادبی و تعلیمی مزاج نے فروغ*, وہ اپنے آ ی { ئج میں میکالے کے تعلیمی مقاصد سے مختلف نہ تھا، جس کے منٹ کے درج ذیل جملوں کے لیے ''خوفناک'' کا لفظ استعمال کر* بہت معمولی ہے:

''کسی اچھی یورپی لائبر,ی کی ا- شیلف ہندوستان اور سارے عرب کے مقامی علوم و ادب سے ,ڑھ کر ہے۔''

''سنسکرت (یہاں اردو و فارسی کو قابل ذکر بھی نہیں اَ H) زٓ.ن میں لکھی گئی کتابوں سے جمع شدہ کل ر [معلومات اُن معلومات سے بھی کم قدر ہیں جو ان کارہ خلاصوں میں مل جاتی ہیں جو انگلستان کے نوی اسکولوں میں پڑھائے جاتے ہیں۔''

ہند مسلم تہذ $ کے کل سرمایہ علمی کو یوں کوڑے دان کی ر کرنے والے ذہن نے مستقبل کے ہندوستان کی تعلیمی گ ڈور جن محافظوں کے سپرد کرنے کا انتظام کیا تھا ان کا ک نقشہ بھی اتنا وضا # سے بیان کیا کہ وہ آج بھی صاف پہچانے جا h ہیں:

> ''اِس وقت ہم پر لازم ہے کہ ا- ایسا طبقہ بنانے کی بھرپور کوشش کریں جو ہمارے اور ہماری کروڑوں رعا کے @ جمان بن سکے، ایسے اشخاص کا طبقہ جو ± اور رنگ میں ہندوستانی ہو اور ذوق، عمومی سوچ، اخلاقیات اور اپنی عقل میں انگریز ہوں۔ ہم مقامی زٓ.نوں کی بہتری کو بھی اسی طبقے کے سپرد کر h ہیں کہ وہ مغربی اسماء الاشیاء سے سائنسی اصطلاحات مستعار لے کر ان بولیوں کو تونگر بنا N ۔'' (میکالے، منٹ)

استعماری ذہن نے یہ مقاصد سرسید کی عقلی تعبیرات سے مذہب کو ترقی پسند بنا کر اور حالی اور شبلی کی شعری اصلاحات سے شعر و ادب کو ''عوارض و زوال'' سے نکال کے اسے انگریزی ادب و علوم کے نقش قدم پر ` کر حاصل کئے۔ اور مستقبل کا تعلیمی Â م ان لوگوں کے حوالے کر دٓ جو آج بھی ہمیں یہ سمجھاتے نہیں 4 کہ اردو کو ذریعہ تعلیم بنا کر ہم ± سائنس، ٹیکنالوجی اور کمپیوٹر کے اس دور میں کبھی ترقی نہیں کر سکیں گے۔ د رہے کہ میکالے نے یہ بھی کہا تھا ''ہم نے ا- ایسی قوم کو تعلیم دینی ہے جسے اس کی مادری زٓ.ن میں تعلیم نہیں دی جا سکتی۔''

ہمارے ان بزرگوں نے اپنے زمانے اور حالات کے دٓ.ؤ کے تحت اپنے حصے کا کام خوب کیا تھا۔ ہم ان سے بہت سی جگہوں پر اختلاف کر h ہیں 1 سرسید، حالی اور شبلی کی عملی کاوشوں کا ا- گوشہ ایسا ہے جس سے اختلاف کی قطعی کوئی گنجائش نہیں۔ وہ یہ ہے کہ یہ . لوگ اپنی قوم کے دینی شعور کے ساتھ بہت گہری وابستگی ر p تھے۔ یہ خود کو اپنی قوم کی امنگوں سے ا- لمحے کے لیے بھی الگ نہیں کر h تھے۔ انہوں نے اپنی قوم کو حا زار سے نکالنے کے لیے کمال بے غرضی اور بے نفسی کا ثبوت دٓ اور + لے میں اپنی ذات کے لیے کبھی کچھ طلب نہیں کیا۔

آیئے آج ہم حالی اور شبلی کے سال وفات ۱۹۱۴ء کے ا- صدی بعد پس نو دٓ.تی مطالعات کی روشنی میں پرانے مخمصوں سے 3 کی کوشش اس طرح کریں کہ ان بزرگوں کی بے نفسانہ اصلاحی کاوشوں اور خلوص M کی داد بھی دیں اور تصحیح M کے ساتھ اپنے راستے خود متعین کرتے ہوئے اپنے قومی و ملی شعور کو اپنے بزرگوں ہی کی طرح اپنی فکری و جمالیاتی سرگرمیوں کا حصہ بنا N ۔

ہم معیار کا H رہواں شمارہ حالی اور شبلی کی انہی بے لوث کاوشوں کے نام منسوب کرتے ہیں۔

شمارے کے مندرجات کے ٓ.رے میں قارM کی آراء کا انتظار رہے گا۔

مدیر

ڈاکٹر رؤف پاریکھ
ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، جامعہ کراچی

اردو، فارسی اور عربی کہاوتوں کی شعری اسناد

(جو اردو لغت بورڈ کی لغت میں درج نہیں)

The Urdu language has a vast body of proverbs and Urdu dictionaries invariably enlist them. Borad's 22-volume Urdu dictionary is compiled on historical principles and it has also recorded a large number of Urdu, Persian and Arabic proverbs used in Urdu. Such dictionaries need to record explanatory citations from different literary eras and the first citation would serve as the proof of the earliest usage in the language. Though Dictionary Board's dictionary has given a large number of citations from Urdu poetry while recording/explaining Urdu proverbs, it lacks sufficient number of citations for certain proverbs. In some cases, the evidence of the earliest usage is also missing.This paper records, explains and provides the readers with earliest or later-era citations from Urdu poetry that should have been part of Urdu Dictionary Board's corpus but are somehow missing.

یہ دیکھ کر بہت افسوس ہوتا ہے کہ فی زمانہ اچھے خاصے پڑھے لکھے لوگ بھی کہاوت اور محاورے کے فرق سے واقف نہیں۔ اس کی کئی مثالیں ہیں لیکن سرِ دست صرف ایک پیش ہے: کچھ عرصے قبل اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس نے دلی کی خواتین کی کہاوتوں اور محاوروں پر ایک کتاب شائع کی تو اسے کہاوت اور محاورے کے عنوان سے دو حصوں میں تقسیم کیا۔ دونوں حصوں میں کہاوتیں اور محاورے درج ہیں۔ مصنفہ اور ناشر نے بھی اس امر پر غور نہ کیا کہ کہاوت اور محاورے کی بنیادی تقسیم اور تفہیم کے بغیر ان کا دو الگ حصوں میں اندراج کیا معنی رکھتا ہے۔ حالانکہ اس فرق کو سمجھنا آسان ہے اور تقریباً ہر اردو لغت میں کہاوتیں درج کی جاتی ہیں اور ان کی وضاحت کے لیے کہاوت یا مَثَل یا ضرب المَثَل کا لفظ یا اس کی کوئی مقررہ علامت درج کی جاتی ہے۔

کہاوت یا ضرب المثل کو انگریزی میں saying, proverb, maxim, adage جیسے نام دیے گئے ہیں۔ کہاوت اس مختصر اور پُر اثر جملے یا فقرے کو کہتے ہیں جس میں کوئی صداقت بیان کی گئی ہو اور جو لوگوں کی زبان پر چڑھ گیا ہو۔ کہاوت عقل و دانش کو بیان کرتی ہے اور بالعموم کسی صورت حال یا واقعے کے کسی خاص پہلو یا سبق کی وضاحت کرتی ہے۔ محاورہ، جو انگریزی میں idiom کہلاتا ہے، دراصل کسی مصدر کے بغیر نہیں ہوتا اور حقیقی کی بجائے مجازی معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ کہاوت مجازی معنی میں استعمال نہیں ہوتی۔ بعض کتب میں بھی صراحتاً بتایا گیا ہے کہ کہاوت اور محاورے میں کیا فرق ہوتا ہے، مثلاً یونس اگاسکر نے اپنی کتاب ''اردو کہاوتیں اور ان کے سماجی و لسانی پہلو''[1] میں کہاوت کے مفہوم، اس لفظ کے مترادفات اور کہاوت اور محاورے کا فرق خوبی سے واضح کیا ہے۔ محاورے پر تو ہمارے ہاں خاصا لکھا گیا ہے اور مولانا حالی نے بھی ''مقدمۂ شعر و شاعری''[2] میں محاورے

اور روزمرہ,پر بحث کی ہے۔شو ۃ سبزواری کے مضمون ''محاورہ اور روزمرہ''[۳] میں اس,پر اچھی بحث ہے۔ان منابع کے علاوہ بھی اس موضوع,پر مبا # ملتے ہیں۔لیکن ان مبا # کو یہاں دہر*ا تحصیلِ حاصل ہوگا اور اس مقالے کا مقصد بھی کچھ اور ہے۔

انگر,ی میں کہاوتوں کی وہ افراط نہیں جو اردو میں ہے اور نہ ہی انگر,ی لغات میں کہاوتیں درج کی جاتی ہیں۔ اردو کی متداول لغات میں کہاوتوں کا خاصا,ڈا ذخیرہ موجود ہے۔ کہاوتوں کی خصوصی لغات بھی مر$ کی گئی ہیں۔ ارد ولغت بورڈ کی مر$ کردہ* K جلدوں,پر محیط لغت ''اردو لغت (* ر [اصول,پر)''[۴] میں بھی بہت,ڈی تعداد میں کہاوتیں موجود ہیں۔ بورڈ نے حتی الامکان ان کی اسناد دینے کی بھی کوشش کی ہے۔ البتہ بعض کہاوتیں اس میں درج ہونے سے رہ گئی ہیں، کچھ کی اسناد فراہم نہ ہوسکیں ، کچھ کے ساتھ اسناد ہیں تو تعداد میں کم ہیں اور بعض شعری اسناد کا متن مختلف ہے۔اس مقالے کا مقصد تنقید نہیں بلکہ اردو میں مستعمل کچھ اردو، عربی اور فارسی کہاوتوں کے استعمال کے ضمن میں ان شعری اسناد کی فراہمی ہے جن کا # راج بورڈ کی لغت میں نہیں ہوسکا ہے* ان کی سند کے متن میں اختلاف ہے۔اسی طرح جن کہاوتوں کا # راج بورڈ کی لغت میں ہونے سے رہ H ہے یہاں ان کو مع اسناد پیش کیا جارہا ہے۔

بورڈ کی لغت '* ر [اصول' (اسے انگر,ی میں historical principal * philological prinicpal کہتے ہیں),پر مر$ کی گئی ہے اور جو لغات اس اصول,پر مر$ کی جاتی ہیں ان میں ہر لفظ کے معنی کی سند دینا لازمی ہو* ہے۔ چوè لفظ کے معنی استعمال سے طے ہوتے ہیں لہٰذا ضروری ٹھہر* ہے کہ ہر دور سے اس لفظ کے استعمال کی سند دی جائے۔ اس مقصد کے لیے ادب کے لسانی ادوار کا تعین کیا جا* ہے اور ہر دور سے کم از کم ا- سند دینا ضروری ہو* ہے۔کسی لفظ کے استعمال کی پہلی سند جو قدیم ,ین دور سے دی جائے گی اس سے گو* یہ # ازہ ہوگا کہ اس ز*ن میں یہ لفظ ان معنوں میں . سے رائج ہے۔اسی طرح ا/ کسی لفظ کے کسی ا- دور میں استعمال کی سند مثالیہ اشعار ر ی ٹکڑوں سے دے دی جائے لیکن اس کے بعد دور کی سند نہ دی جائے تو گو* یہ*, ملتا ہے کہ بعد کے دور میں یہ لفظ ان معنوں میں رائج نہیں رہا۔ گو* ابتدائی دور کی سند بھی اتنی ہی ضروری ہے جتنی بعد کے ادوار کی۔

کہاوتوں,پر کچھ اور کام کرتے ہوئے راقم کی Ã سے,ڈی تعداد میں ایسے اشعار/ رے جن میں ضرب الامثال کو Ä کیا H تھا۔ کچھ تو ایسے اشعار بھی ہیں جو خود مشہور ہوکر ضرب المثل بن گئے ہیں۔ ان سے صرفِ Ã کرنے بعد بھی خاصی,ڈی تعداد میں ایسے اردو اشعار مر$ ہوگئے جن میں اردو ، فارسی اور عربی کی کہاوتیں Ä ہوئی ہیں۔ راقم نے ان کا موازنہ بورڈ کی لغت سے کیا تو احساس ہوا کہ لگ بھگ بیس ہزار صفحات,پر محیط بورڈ کی لغت میں ہزارہا کہاوتیں درج ہیں اور بیشتر کی اسناد بھی موجود ہیں۔ بورڈ کی لغت کے مطالعے سے معلوم ہوا کہ راقم کے مر$ کردہ اشعار میں سے بہت سے اشعار بورڈ کی لغت میں بطور سند موجود بھی ہیں۔ لہٰذا تحصیلِ حاصل سے بچنے کے لیے صرف ان اشعار کو یہاں. قرار رکھا H ہے جو بورڈ کی لغت میں نہیں ہیں* لخصوص وہ اسناد جو بورڈ میں درج اسناد سے قدیم,ین ہیں ۔بعض کہاوتیں بورڈ کی لغت میں درج نہ ہوسکیں ۔ ان کو اسناد کے ساتھ یہاں پیش کیا جارہا ہے *ٔ کہ اس لغت کی نظرِ*ٔ نی اور اشاعتِ نو کے وقت ان کو شامل کرلیا جائے۔) رعرض ہے کہ اس مقالے کا مقصد اردو لغت بورڈ کی * K (۲۲) جلدوں,پر محیط ''اردو لغت (* ر [اصول,پر)'' کی تنقیص نہیں۔اردو کی یہ ضخیم,ین لغت بلا شبہ اردو کی عظیم,ین لغت

بھی ہے۔لیکن ظاہر ہے کہ پچاس سال کے عرصے میں مکمل ہونے والی ضخیم ترین لغت میں کچھ نہ کچھ کمی تو ہوگی، ہمیں اس کی خوبیوں پر Ãر p ہوئے اسے بہتر بنانے پر توجہ دینی چاہیے۔اس لغت پر نظرِ ثانی اور اس کو بہتر بنانے کی تجاویز پیش کرنا اہل علم کی ذمے داری ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر عبدالرشید صا # (دہلی) نے قابلِ قدر کام کیا ہے۔ ۵ اور بورڈ کو چاہیے کہ لغت کی اشا (نو کے وقت ڈاکٹر صا # کی تجاویز کو ضرور شامل کرے۔ یہ عا ٔ طا ۔ علم بھی حصہ بقدرِ جثہ کے مصداق اپنا حقیر سا حصہ ڈال رہا ہے۔منشا اعتراض نہیں بلکہ کمی پوری کرنا ہے۔

بعض اسناد کے اصل مآ ٔ کوشش کے باوجود د ستیاب نہ ہو سکے لیکن یہ اسناد چونکہ مستند منابع مثلاً کروں یا تاریخ ادب کی کتابوں میں درج تھیں لہٰذا انھی کے حوالے کے ساتھ یہاں پیش کی گئی ہیں۔اس مقالے میں اشعار کا حوالہ حواشی میں درج کرنے کی بجائے شعر کے ساتھ ہی قوسین میں دے دیا Hیا ہے کہ قارM کو ہر شعر کے بعد حواشی نہ دیکھنے پڑیں۔ البتہ ان کے مآ ٔ کی تفصیلات مقالے کے آ ٔ میں فہرستِ اسناد میں درج کردی گئی ہیں۔طریق # راج یہ ہے کہ پہلے الف بائی M سے کہاوت درج کی گئی ہے اور اس کے آگے قوسین میں کہاوت کے ما ٔ کا نام مختصراً درج کیا Hیا ہے۔اگلی سطر میں اس کہاوت کا مفہوم بیان ہوا ہے اور یہ مفہوم بیشتر ''جامع الامثال'' سے اور بعض صورتوں میں بورڈ کی لغت سے ماخوذ ہے،کہیں کہیں راقم نے مفہوم کی وضا # کے لیے اضافہ بھی کیا ہے۔ اس سے اگلی سطر میں بورڈ کی لغت میں کہاوت/سند کا # راج ہونے یا نہ ہونے سے متعلق اطلاع دی گئی ہے یا د V معلومات درج کی گئی ہیں۔

''جامع الامثال'' میں چونکہ کہاوتوں کی بہت بڑی تعداد موجود ہے اور یہ ایک مستند کام ہے لہٰذا اس کو یہاں بیشتر کہاوتوں کے متن کے لیے C دیا Hیا ہے اور بعض صورتوں میں بورڈ کی لغت سے بھی مدد لی گئی ہے۔بعض عربی و فارسی کہاوتوں کے لیے ''فرہنگِ امثال'' اور''محبوب الامثال'' کو بھی C دیا Hیا ہے ۔بورڈ کی دی گئی اسناد میں ایک قبا # یہ بھی ہے کہ ما ٔ کے حوالے میں صرف صفحے کا شمار دیا Hیا ہے یہ نہیں بتایا Hیا کہ اسے کس نسخے سے لیا Hیا ہے حالانکہ è اردو کی کلا Q شاعری کے مختلف متون میں اختلافِ ¬ بہت ہیں اور طبا (و کتا $ کی اغلاط بھی بہت ہیں۔ دراصل بورڈ کا منصوبہ تھا کہ آ ٔ ی جلد کی اشا (کے بعد لغت میں شامل اسناد کے مآ ٔ ات کی فہر ست شائع کی جائے گی لیکن یہ فہر ست اب تک نہیں چھپ سکی (اور نہ ہی مستقبلِ قریب $ میں اس کا امکان Ã ہے) لہٰذا قارM کے لیے اس امر کا تعین بہت دشوار ہے کہ بورڈ نے کس نسخے سے سند کا متن اخذ کیا ہے۔ہم نے یہاں مہیا کی گئی اسناد کی تفصیلات مقالے کے آ ٔ میں فہرستِ اسنادِ محولہ میں درج کردی ہیں اور کوشش کی ہے کہ مستند مآ ٔ سے سند مع مکمل حوالہ جات پیش کی جائے۔

اس مقالے میں استعمال کیے گئے مخففات کی کلید یہ ہے:

☆ بورڈ: اردو لغت (تاریخی اصول پر)، مرتبہ اردو لغت بورڈ۔

☆ جامع: جامع الامثال، مرتبہ وارث سرہندی، نظرِ ثانی شان الحق حقی۔

☆ فرہنگ: فرہنگِ امثال، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب $ ۔

☆ محبوب: محبوب الامثال، مرتبہ مولوی محبوب عالم (مدیر ''پیسہ اخبار''، لاہور)،

☆ **اپنی رادھا کو# یاد کرو (جامع)**

اپنا کام کرو، ہم سے تمھارا کچھ واسطہ نہیں۔

بورڈ نے جان صا # کی سند دی ہے لیکن شوق کی سند بھی موجود ہے:

گو مچلکہ نہ اس کا دیجے آپ

اپنی رادھا کو# یاد کیجئے آپ (شوق لکھنوی، مثنو# یاتِ شوق، ص۱۸۲)

☆ **اصلِ+ از خطا خطا نکند (جامع)**

+ اصل سے+ ی ضرور ہوتی ہے، کمینہ دھوکا ضرور دیتا ہے۔

بورڈ نے اس کہاوت کا# راج نہیں کیا۔ جامع کے علاوہ فرہنگ میں بھی درج ہے اور بقول صاحبِ فرہنگ اس مصرعے کے معنی یہ بھی ہو h# ہیں کہ+ اصل آدمی غلطی سے نہیں بلکہ جان بوجھ کر خطا کر# ہے۔ اس کہاوت کی سند حاضر ہے:

یہ مثل ہے انھیں کے حق میں سند

اصلِ+ از خطا خطا نکند (â شکوہ# دی، کلیاتِ â، ص ۵۹۱)

☆ **الجنس یمیل الی الجنس (محبوب)**

ہر شے اپنے ہم جنس کی طرف میلان رb ہے، یعنی ایک جیسے لوگوں میں خوب میل ہو# ہے (فارسی میں کہتے ہیں: کند ہم جنس *با ہم جنس پرواز، کبو* با کبو* باز* با ز)۔ بورڈ نے اس کہاوت کا# راج نہیں کیا۔ ذوق (متوفی ۱۸۵۴ء) کے ایک شعر میں ''الحسن الی الحسن یمیل'' کے الفاظ ہیں۔ ممکن ہے ''جنس'' کو کا$ نے ''حسن'' لکھ د# یا ہو، وزن بھی دونوں لفظوں کا ایک ہے۔ بہرحال سند پیش ہے:

روے نیکو پہ ہے مائل# ی خوے نیکو

کہوں کیوں کر نہ کہ الحسن الی الحسن یمیل [کذا] (ذوق، کلیات، ج۲، ۷۵)

☆ **القاص لا یحب القاص (محبوب)**

(ایک) قصہ گو (دوسرے) قصہ گو کو پسند نہیں کر# (پیشہ ورانہ رقا$ کی طرف اشارہ ہے)۔

اردو میں گو کم مستعمل ہے 1 سند بھی موجود ہے۔ بورڈ نے اس کہاوت کا# راج نہیں کیا۔

شیفتہ نے ہماری داد نہ دی

سچ ہے القاص لا یحب القاص (شیفتہ، کلیات، ص۵۲)

☆ **ان تلوں میں تیل نہیں (جامع)**

یہاں یہ مطلب حاصل نہیں ہوگا، یہاں آس لگا# فضول ہے، بے مروت* یا بخیل ہیں۔

بورڈ نے سند دی ہے۔ ایک اور سند بھی پیش ہے:

آپ سے میل ہی نہ تھا گویا

ان تلوں میں تیل ہی نہ تھا گویا (شوق لکھنوی، مثنویاتِ شوق، ص۱۷۵)

☆ ایک تو چوری دوسرے اس پر سینہ زوری (جامع)

قصور کرکے اس پر شرمانے کی بجائے منھ زوری اور ڈھٹائی۔

بورڈ نے اس کا متن یہ دیا ہے: ایک تو چوری اور اس پر سر/سینہ زوری۔ بورڈ نے رشک کے دیوان کے قلمی نسخے سے سند دی ہے۔نواب مرزا شوق لکھنوی (متوفی ۱۸۷۱ء) کی سند بھی موجود ہے:

اب کہاں تک کروں میں غم خوری

ایک تو چوری اس پہ سر زوری (شوق لکھنوی، مثنویاتِ شوق، ص۲۲۲)

☆ ایک سر (اور) ہزار سودا/سودے (جامع)

ایک آدمی اور بے شمار کام۔

بورڈ نے قدیم ترین سند طلسم ہوش ربا (۱۸۹۱ء) کی دی ہے۔ اس سے پرانی سند پیش ہے۔ایک سند اس کے بعد کی بھی ہے۔البتہ کہاوت کے متن میں ''ایک'' کے علاوہ ''اک'' کا لفظ بھی ملتا ہے، داغ کے ہاں بھی ''اک'' ہے۔ ملاحظہ ہو:

تیری زلفِ سیہ سے اے پیارے

مجھ کو اک سر ہزار سودا ہے

(میر کلو خاکسار، شاگرد مظہر جان جاناں،

بحوالہ قائم چاندپوری، مخزنِ نکات، ص۱۴۳)

دل کے کام پورے کس سے ہوں کیونکر

یہ تو وہی مثل ہے اک سر ہزار سودا (داغ، یادگارِ داغ، ص۳۰۰)

☆ ایک کی دوا دو (جامع)

ایک شخص پر دو غالب آجاتے ہیں۔

بورڈ نے صرف ایک سند (رویائے صادقہ، ۱۸۹۹ء) درج کی ہے، بعد کے دور میں بھی مستعمل رہی۔آرزو لکھنوی (متوفی ۱۹۵۱ء) کی سند پیش ہے:

کس کس سے بچے دل کہ ادھر عشق ادھر حسن

مشہور ہے یہ ایک کی دو میں دوا دو (آرزو لکھنوی، فغانِ آرزو، ص۱۵۶)

☆ آسمان دور زمین سخت ہے/زمین سخت ہے آسمان دور ہے (جامع)

سخت مصیبت ہے، کوئی جاے پناہ نہیں۔

بورڈ نے میر (متوفی ۱۸۱۰ء) کی سند دی ہے، شوق (متوفی ۱۸۷۱ء) کی سند بھی موجود ہے:

میں اب اس کو کیا کروں کم بخت

آسماں دور ہے زمیں ہے سخت (شوق لکھنوی، مثنویاتِ شوق، ص ۲۵۲)

☆ آگ ēe آئے تھے کیا آئے کیا چلے (جامع)

آ کر فوراً ہی واپس جانے والے سے کہتے ہیں (کسی زمانے میں چولھا جلانے کے لیے پڑوس سے آگ کا انگارا وغیرہ ē جاتے تھے اور ظاہر ہے کہ ایسا شخص ذرا دیر بھی رک نہیں سکتا تھا)۔

بورڈ نے اس کا متن ''آگ ē کو*'' دیا ہے اور اسے بطور محاورہ درج کیا ہے۔لیکن یہ کہاوت ہے جیسا کہ بورڈ کی دی گئی سندوں سے بھی ظاہر ہے۔ ذوق کی سند بھی موجود ہے جو بورڈ نے نہیں دی اگرچہ ذوق کی شاعری میں موجود محاورات اور ضرب الامثال کو بورڈ نے کثیر تعداد میں بطور سند درج کر کے مستحسن کام کیا ہے:

ē ہی دل جو عاشقِ دل سوز کا چلے

تم آگ ē آئے تھے کیا آئے کیا چلے (ذوق، کلیات، ج ا، ص ۳۰۷)

☆ + اچھا*م ا (جامع)

جس شخص کا* م ہو جائے ہر ائی اس کے* م تھوپی جاتی ہے چاہے اس نے کی نہ کی ہو۔

بورڈ نے حالی (متوفی ۱۹۱۴ء) اور شوق قدوائی (متوفی ۱۹۲۵ء) کی سندیں دی ہیں، اسمٰعیل میرٹھی (متوفی ۱۹۱۷ء) کی سند بھی موجود ہے:

+ کی صحبت میں مت بیٹھو اس کا ہے ا م ا

+ نہ بنے تو+ کہلائے+ اچھا* م ا (اسمٰعیل میرٹھی، حیات وکلیاتِ اسمٰعیل، ص ۳۴۷)

☆ ۔ات عاشقاں۔ شاخِ آہو (جامع)

فرہنگ میں اس کے معنی لکھے ہیں: عاشقوں کا حصہ ہرن کے سینگ ہیں۔مراد یہ ہے کہ عاشقوں کے مقدر میں محرومی ہے۔ جامع کے مطابق اس کے معنی ہیں: ممکن بات ہے، حصولِ مقصد ممکن نہیں۔ اقبال کی Ä''خضرِ راہ'' کا مصرع:

شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری۔ات (بانگِ درا)

اسی فارسی کہاوت سے ماخوذ ہے۔

بورڈ نے اس کہاوت کا+ راج نہیں کیا گو سخ (متوفی) کے ہاں بھی اس کی سند موجود ہے۔ 5حظہ ہو:

سوالِ وصل پہ ملنا پری رو تیرے لب کا

اشارہ ہے پہ ات عاشقاں پہ شاخِ آہو کا (ناسخ، کلیات، ج ا، ص ۵۹)

☆ عکس نہند نام زنگی کافور (جامع)

(لوگ) حبشی کا نام کافور (حقیقت کے) عکس رکھتے ہیں (زنگی یعنی حبشی کالا اور کافور سفید ہوتا ہے)، بے جوڑ نام پہ طنز ہے، نیز کسی شخص کی حرکتیں اس کے نام یا شہرت کے عکس ہوں تو کہتے ہیں۔ اسی طرح کی ایک کہاوت ہے: پڑھے نہ لکھے نام محمد فاضل۔

بورڈ نے نذیر احمد اور شبلی نعمانی کی اسناد دی ہیں۔ قدیم سند مصحفی (متوفی ۱۸۲۴-۲۵ء) کی موجود ہے:

یہ وہ ہے مثل کہ مصحفی کہتے ہیں

عکس نہند نام زنگی کافور (مصحفی، کلیات، ج ا، ص ۵۸۳)

☆ بھاری پتھر چوم کر چھوڑ دیا (جامع)

مشکل کام دیکھا تو کھسک گئے۔

بورڈ نے محاورے کے طور پہ درج کیا ہے۔ میر کی سند کے علاوہ ایک اور سند بھی دی ہے ۔1 داغ کے ہاں بھی ہے:

بے ستوں کاٹ کے فرہاد ہوا نامی

ہم نے کیوں چھوڑ دیا چوم کے بھاری پتھر (داغ، یادگارِ داغ، ص ۳۱۱)

☆ بھاگتے بھوت / چور کی لنگوٹی ہی سہی / بھلی (جامع)

جاتی ہوئی چیز میں سے جو مل جائے غنیمت ہے۔

بورڈ نے قدیم ترین سند اودھ پنچ کے ۱۹۲۵ء کے ایک شمارے سے دی ہے جبکہ مصحفی (متوفی ۲۵-۱۸۲۴ء) کے ہاں موجود ہے۔

بھاگتے چور کی لنگوٹی ہے

مصحفی ہاتھ آ لگے کر صبر (مصحفی، کلیات، ج ۷، ص ۳۱۴)

☆ پہلے منھ چومتے / چوتے ہی گال کاٹا (جامع)

شروع ہی میں ایذا دی، ابتدا ہی میں شرارت کی۔

بورڈ نے اسے درج کیا ہے، رنگین سے سند دی ہے۔ میر (متوفی ۱۸۱۰ء) اور شوق کے ہاں بھی ہے:

کیا تم کو پیار سے وہ اے میر منھ لگاوے

پہلے ہی چوتے تم تو کاٹو ہو گال اس کا (میر، کلیات، ج ۳، ص ۵۶)

کھل گیا مجھ پہ تیرا سارا حال

پہلے منھ چومتے ہی کاٹا گال (شوق لکھنوی، مثنویاتِ شوق، ص ۲۱۶)

☆ **پھٹ پڑے وہ سونا جس سے ٹوٹیں کان (جامع)**

جس چیز سے نقصان ہو وہ کس کام کی ۔ اس کے متن میں پھٹ کی بجائے بھٹ بھی ملتا ہے۔

بورڈ نے شوق لکھنوی کی سند مہذب اللغات کے حوالے سے دی ہے۔لیکن را - حوالہ چاہیے جو پیش ہے:

جان کر ڈالی . مری ہلکان

پھٹ پڑے سونا جس سے ٹوٹیں کان (شوق لکھنوی، مثنویاتِ شوق، ص۲۱۲)

☆ **تل اوٹ پہاڑ اوٹ (جامع)**

جو چیز آ ç کے سامنے نہیں اگر وہ قریب بھی ہے تو دور ہے۔

آ ç اوجھل پہاڑ اوجھل زیادہ رائج ہے لیکن اس کے مختلف متن ملتے ہیں جو بورڈ نے بھی دیے ہیں البتہ اسناد . کی نہیں دیں۔ ایک سند پیش ہے:

ہے مثل تل اوٹ ہے پہار

آ ç . ہم ملتے ہی دل مل H (جلیل ما - پوری، تاجِ سخن، ص۱۴)

☆ **تلوار سے پانی . انہیں ہوتا (جامع)**

ایک خاندان کے آدمی گو آپس میں جھگڑتے ہیں بوقتِ ضرورت اکٹھے ہوجاتے ہیں۔

بورڈ نے اس کہاوت کا اندراج نہیں کیا۔سند بھی پیش ہے:

بحرِ وحدت میں ہوں میں گو سر H مثلِ حباب

چوب کیا تلوار سے پانی . ا ہوتا نہیں (ناسخ، کلیات، ج۱،ص ۱۵۹)

☆ **تم نے اڑا N ہم نے بھون بھون کھا N (جامع)**

ہم تم سے زیادہ چالاک ہیں، ہم تمھاری چالاکیاں سمجھتے ہیں۔

بورڈ نے شوق کی سند دی ہے 1 ایک تو متن میں فرق ہے ،دوسرے نور اللغات کے حوالے سے درج کیا ہے۔صحیح سند مع حوالہ حاضر ہے:

تم نے صا # اگر اڑائی ہیں

ہم نے بھی بھون بھون کھائی ہیں (شوق لکھنوی، مثنویاتِ شوق، ص۲۱۴)

☆ **تو نہیں تیرا بھائی سہی (جامع)**

تو نہیں تو تیرے جیسا کوئی اور سہی، یہ کام کرنے والے بہت مل جا N گے۔اس کا ایک متن ''تو نہیں تیرے بھائی تیں ہزار''

بھی ہے۔سند بھی حاضر ہے:

رنج ہ٭ نہ پY کا زنہار

تو نہیں تیرے بھائی تیس ہزار (شوق لکھنوی، مثنو٭ یاتِ شوق، ص۱۸۰)

☆ **تین دن قبر رگور میں بھی بھاری ہیں (جامع)**

بعض مسلمانوں کا عقیدہ ہے کہ قبر میں تین دن -- حساب ہ٭ ہے یعنی د٭ کی بجائے آ ت کی فکر کرنی چاہیے۔

بورڈ نے صرف ا ی سند دی ہے جو میر کی ہے، میر کے بعد بھی سند ملتی ہے:

سچ ہے قسمت سے لوگ عاری ہیں

تین دن قبر میں بھی بھاری ہیں (شوق لکھنوی، مثنو٭ یاتِ شوق، ص۲۲۲)

☆ **ٹھٹیرے ٹھٹیرے+ لائی (جامع)**

دو ا ی جیسے ہم پلہ افراد کے درمیان معاملہ۔ اس کا ا ی 5ہائے مخلوط کے بغیر یعنی ''ٹھٹیرے'' بھی ہے۔

بورڈ نے دو اسناد دی ہیں ،۱۸۱۴ء اور ۱۹۴۲ء کی۔ درمیانی عرصے کی سند پیش ہے:

تم نے بندی سے پیش ٭ پ ئی

ہے ٹھٹیرے ٹھٹیرے+ لائی (شوق لکھنوی، مثنو٭ یاتِ شوق، ص۱۷۴)

☆ **جان ہے تو جہان ہے (جامع)**

ز+ گی کے ساتھ لطف ہے۔

بورڈ نے+ راج کیا ہے1 اولین استعمال کی سند طلسم ہوش ر٭ (۱۸۹۱ء) سے دی ہے جبکہ میر (متوفی ۱۸۱۰ء) کے ہاں موجود ہے:

میر عمداً بھی کوئی مر٭ ہے

جان ہے تو جہان ہے پیارے (میر، کلیات، ج۱، ص۵۰۶)

☆ **جلدی کا کام شیطان کا (جامع)**

جلدی کرنے میں کام اب ہ٭ ہے۔

بورڈ نے ذوق کی سند دی ہے لیکن متن ذرا سا مختلف ہے۔

ہو تُو عاشق سوچ کر اس دشمنِ ایمان کا

دل نہ کر جلدی کہ جلدی کام ہے شیطان کا (ذوق، کلیات، ج۱، ص۱۴۳)

☆ **جو اَ جتا ہے اَ جتے ہیں وہ۔ ستا ر۔ ستے نہیں (جامع)**

شیخی مارنے والا کچھ نہیں کر٭ ، دھمکیوں سے دبنا نہیں چاہیے۔

بورڈ نے ''جو'' کے ساتھ جو متن دیا ہے اس میں آ جاتا ہے۔ ستا ہی ہے، آ جاتے ہیں۔ ستے نہیں لکھا اور اس کے ساتھ ۱۸۰۳ء اور ۱۹۰۷ء کی اسناد دی ہیں (جلد ۶)۔ جبکہ ''جو'' کے بغیر صرف آ جاتے ہیں۔ ستے درج کیا ہے اور اس کے ساتھ کوئی سند نہیں دی (جلد ۱۵)۔

سرِ مژگاں بوقتِ نالہ آ کو ستے ہیں

یہ سچ ہے جو آ جتے ہیں وہ دل کم ستے ہیں (شاہ نصیر، کلیات، ج۲، ص ۲۸۱)

☆ جی ہے تو جہاں ہے (جامع)

زندگی کے ساتھ لطف ہے۔

بورڈ نے باغ و بہار (سالِ تکمیل ۱۸۰۱ء) اور شوق قدوائی کی سند دی ہے۔ لیکن قدیم ت سند میر سوز (متوفی ۹۹۔۱۷۹۸ء) کی موجود ہے:

مشہور ہے یہ بات کہ جی ہے تو ہے جہاں

آپ ہی اٹھے جہاں سے تو گویا جہاں اٹھا (میر سوز، کلیات، ص ۲۰)

☆ جیتی مکھی کوئی نگلتا ہے نہیں کھائی جاتی (جامع)

دانستہ غلطی نہیں کی جا سکتی۔

بورڈ نے محاورہ قرار دیا ہے اور یہ متن دیے ہیں: جیتی مکھی دیکھ کر کھانا؛ جیتی مکھی نگلنا۔ نور اللغات کے مطابق ''جیتی مکھی نہیں نگلی جاتی'' (جلد ۲) کہاوت ہے۔ بورڈ نے ''جیتی مکھی نگلنا'' کو ''جیتی مکھی کھانا'' سے رجوع کرایا ہے لیکن اس کا اندراج نہیں کیا۔ بہرحال، بورڈ نے بہادر شاہ ظفر (متوفی ۱۸۶۲ء) اور حالی کی سندیں دی ہیں لیکن ایک اور سند بھی موجود ہے:

آگ میں کوئی آپ جلتا ہے

جیتی مکھی کوئی نگلتا ہے (شوق لکھنوی، مثنویاتِ شوق، ص ۱۷۱)

☆ جیسی کہنا ویسی سننا، جیسی کہے ویسی سنے (جامع)

سخت بات کا سخت جواب ملتا ہے۔

بورڈ نے دیوانِ عیش (۱۸۷۹ء) کی سند دی ہے۔ لیکن قدیم ت سند موجود ہے جس کا اندراج ہونا چاہیے تھا:

نہ بولے نہ اُ دوں کوئی میری سنے

ہے یہ گنبد کی صدا جیسی کہے ویسی سنے (ذوق، کلیات، ج۱، ص ۳۹۶)

☆ چت بھی میری پٹ بھی میری (جامع)

ہر طرح اپنا ہی فائدہ ڈھونڈتے ہیں۔

بورڈ نے اندراج کیا ہے لیکن کوئی سند نہیں دی۔ سند حاضر ہے:

پ# بھی اپنی ہے $ بھی اپنی ہے

میں کہاں ہار ماننے والا ؓ ں U انہ چنگیزی، گنجینہ، ص ۱۲)

☆ چوری کا اُ ٹ میٹھا (جامع)

مفت کی چیز کا مزہ ٓ دہ ہٖ ہے۔

بورڈ نے دو اسناد دی ہیں۔ ا ی اور سند بھی ہے۔

دلا سونے میں قند . کے [تو] خاطر خواہ بوسے لے

مثل مشہور ہے د* میں اُ ٹ میٹھا ہے چوری کا (حسن علی، بحوالہ عبدالسلام+ وی، ج ا، ۱۸۶)

☆ چونی بھی کہے مجھے (موہے) گھی سے کھاؤ (بورڈ)

چونی یعنی دال کا چھلکا 5 ہو* ر ی ُ چورا۔ مراد یہ ہے کہ ادنیٰ آدمی اعلیٰ C چاہتا ہے*: اہل ہوتے ہوئے بھی اہل C چاہتا ہے، مرتبے سے ٓ دہ تکریم چاہتا ہے۔ جامع نے درج نہیں کی۔ بورڈ نے درج کی ہے لیکن سند â شکوہ ۴ دی (متوفی ۱۸۸۰ء) کی دی ہے۔ ا ی اور سند بھی ہے جو قدیم ؒ ہے:

اک ذرا ہٹ کے بیٹھو منھ بنواؤ

کہے چونی بھی مجھ کو گھی سے کھاؤ (شوق لکھنوی، مثنو ؒیتِ شوق، ص ۱۷۹)

☆ چیونٹیوں بھرا کباب (جامع)

: کارہ چیز، جھگڑے کا گھر، کوئی شے جس میں فا4 ے کے ساتھ نقصان بھی ہو، نیز ایسا شخص جس کو بہت سے لوگوں ی کاموں نے گھیر رکھا ہو۔ بورڈ نے اولین سند ۱۹۰۶ء کی دی ہے۔ قدیم ؒ سند حاضر ہے (البتہ رشید حسن خان نے اس سند میں اس کا ا5 ’’چینٹیوں‘‘ لکھا ہے):

ا ی ہی خانہ ٔ اب ہے تو

چینٹیوں بھرا کباب ہے تو (شوق لکھنوی، مثنو ؒیتِ شوق، ص ۱۷۱)

☆ چھو ٹ منھ، ب ٔ ی ؒ ت (جامع)

ب ٔ وں کی عیب جوئی، معمولی آدمی کا اپنی حیثیت سے ب ٔ ا دعویٰ۔

بورڈ نے اسناد دی ہیں لیکن ذوق کے ہاں بھی ہے:

تو کہے غنچے کہ اس . پہ دھڑی خوب نہیں

پ# کہ منھ چھو ٹ سا اور ؒ ت ب ٔ ی خوب نہیں (ذوق، کلیات، ج ا، ص ۲۶۹)

☆ حرام زادے کی رسی دراز ہے (جامع)

شری آدمی مدت تک جیتا ہے۔ بورڈ نے یہ سند دی ہے1متن میں ذرا سا فرق ہے۔

پہنچا ہے ش کمند لگا کر وہاں رقیب

سچ ہے حرام زادے کی رسی دراز ہے (ذوق،کلیات، ج۱،ص۳۲۴)

☆ حسابِ دوستاں در دل

دوستوں کے ساتھ جو سلوک کیا جائے اس کا ذکر نہیں کرنا چاہیے، دوستوں کی مہربانی کا حساب نہیں کیا جاتا بلکہ اس کے بدلے میں مناسب طور پر حسنِ سلوک کیا جاتا ہے۔ بورڈ نے میر کی سند دی ہے ۔ ایک اور سند بھی موجود ہے۔

دیا اک بوسہ پنہاں اس نے ہم کو رات دل لے کر

سو یہ بھی ہم سمجھتے ہیں حسابِ دوستاں در دل (مرزا قاسم رقت، شاگرد جعفر علی حسرت و۔ ائت، بحوالہ صفیر بلگرامی، ص۱۳۱)

☆ خالہ/خالہ جی کا گھر نہیں (جامع)

آسان کام نہیں۔ بورڈ نے خالہ کا گھر اور خالہ جی کا گھر بطور فقرہ دیا ہے اور معنی دیے ہیں آسان کام معمولی بات۔

بورڈ نے اسناد دی ہیں۔ ایک اور سند بھی حاضر ہے:

دل دینے پہ ہے جی تو کرو خالی اس اب

یہ عاشقی ہے شیخ جی خالہ کا گھر نہیں (محمد حسن محسن، بحوالہ علی الحسینی اردو ی، ص ۱۵۹)

☆ خذ ما صفا (و) دع ما کدر (جامع)

(لفظاً) لے وہ شے جو صاف ہے (اور) چھوڑ جو مکدر ہے، مراد: اچھے اور برے میں امتیاز کر کے اچھی باتیں اپنانی چاہییں اور بری چھوڑ دینی چاہییں۔

بورڈ نے اولین سند مقدمۂ شعر و شاعری (۱۸۹۳ء) سے دی ہے جبکہ دو قدیم تر سندیں موجود ہیں، ایک قائم (متوفی ۹۴۔۱۷۹۳ء) کی اور دوسری ذوق (متوفی ۱۸۵۴ء) کی:

حرفِ کفر و دیں پہ ہی کیا منحصر

ہاں دلا خذ ما صفا دع ما کدر (قائم،کلیات، ج۱،ص ۷۹)

مجھے آتا ہے رشک اس رندِ مے آشام پر ساقی

نہ جو دع ما کدر جانے نہ جو ما خذ صفا سمجھے (ذوق،کلیات، ج۱،ص۳۷۶)

☆ **دال میں (کچھ) کالا ہے (جامع)**

کسی پوشیدہ بات پر شک کرنا کہ ضرور کچھ نہ کچھ ایسا ہے جو بظاہر نظر نہیں آتی۔

بورڈ نے دال میں کالا رکالا کالا ہونا کا اندراج کیا ہے اور اسے محاورہ قرار دیا ہے۔ اسناد درج کی ہیں، لیکن ایک اور سند بھی پیش ہے:

یہاں لاکر جو مجھ کو ڈالا ہے

دال میں کچھ نہ کچھ تو کالا ہے (شوق لکھنوی، مثنویاتِ شوق، ص ۱۶۸)

☆ **درویش ہر کجا کہ شب آمد سرائے او ست (جامع)**

فقیر جہاں رہے وہی اس کا گھر ہے۔

بورڈ نے اولین سند دفترِ بے مثال (۱۸۵۹ء) سے دی ہے۔ اس سے قدیم تر سند درد (متوفی ۱۷۸۵ء) کی موجود ہے:

درویش ہر کجا کہ شب آمد سرائے او ست

تو نے سنا نہیں ہے یہ مصرع کہیں (درد، دیوان، ص ۵۴)

☆ **دریا میں رہنا اور مگر مچھ سے بیر (جامع)**

جہاں رہنا وہاں کے زبردست لوگوں سے دشمنی رکھنا نادانی ہے۔

بورڈ نے اسناد درج کی ہیں۔ ذوق کے ہاں بھی ہے۔

ہو چکی دل کی اپنے عشق میں خیر

رہوں دریا میں اور مگر سے بیر (ذوق، کلیات، ج ا، ص ۴۱۲)

☆ **دشمن اگر قوی است نگہباں قوی تر است**

دشمن اگر زبردست ہے تو خدا اس سے بھی زبردست ہے۔

بورڈ نے صرف ایک سند دی ہے جو ۱۸۹۶ء کی ہے۔ کلیاتِ قدر (۱۸۹۱ء) کی سند قدیم تر ہے:

دشمن اگر قوی است نگہباں قوی تر است

اے قدر تم نے حال سنا ہو خلیلؑ کا (قدر، کلیاتِ قدر، ص ۱۰۰)

☆ **دیوانہ باش تا غمِ تو دیگراں خورند (جامع)**

دیوانہ بن جا کہ تیرا غم دوسرے کھائیں (اور تو بے فکر رہے)، بے فکرے کے بارے میں کہتے ہیں کہ پاگل کا غم دوسرے کھاتے ہیں وہ خود غموں سے آزاد ہوتا ہے۔

بورڈ نے مہذب اللغات اور جامع اللغات کے حوالے سے درج کیا ہے اور کوئی سند نہیں دی۔ سند حاضر ہے:

دیوانہ* ۔ش+ غمِ تو د۷اں خو+

واللہ ہوشیار ہے جو کہ مست ہے (پنڈت نسیم ، دیوانِ نسیم ،ص ۲۸)

☆ **ڈوبتے کو تنکے کا سہارا (جامع)**

مصیبت زدہ کو تھوڑی سی مدد بھی بہت معلوم ہوتی ہے۔

بورڈ نے + راج کیا ہے، اسناد بھی دی ہیں، ا- اور سند بھی ہے:

مغتنم قلزمِ ہستی میں رہا+ رِÑ

ڈوبتے کے لیے تنکے کا سہارا جا* (Ä طباطبائی، دیوانِ طباطبائی، ص۴۸)

☆ **ذکر العیش نصف العیش (بورڈ)**

لفظاً: عیش کا ذکر آدھا عیش ہے۔ مراداً: عیش کا ذکر بھی لطف ر ہے۔

بورڈ نے درج کیا ہے اور خطوطِ غا ۔ کے علاوہ ۱۹۵۸ء کی ا- سند دی ہے۔ا- اور سند حاضر ہے۔

بس کہ ذکر العیش نصف العیش ہے

*یدِ ایّامِ فرا (ہی سہی (اسمٰعیل میرٹھی، حیات وکلیاتِ اسمٰعیل، ص۳۲۰)

☆ **رہے* م اللہ کا (جامع)**

: ا کے سوا ۔ فانی ہیں۔

بورڈ نے اسناد دی ہیں ، ا- اور سند بھی پیش ہے۔

بتوں کی بھی یہ* ید دو روز ہے

ہمیشہ رہے* م اللہ کا (میر محمد سجاد، بحوالہ / د ی، ص۱۱۲)

☆ **زمین کی پوچھی آسمان کی کہی (جامع)**

سوال کچھ اور جواب کچھ۔

جامع نے ''پوچھو زمین کی تو کہے آسمان کی'' درج کیا ہے۔ بورڈ نے ''زمین'' کے تحت میں متن ذرا سا+ ل کر اسے بطور محاورہ درج کیا ہے لیکن چوتھی جلد میں ''پوچھی زمین کی تو کہی آسمان کی'' کو کہاوت کے طور پ* ڈ ی ہے (بورڈ کے اصول کے مطابق پہلے ''پوچھی'' لکھ کر اس کے تحت میں یہ کہاوت درج ہونی چاہیے تھی لیکن ''پوچھی'' کا + راج ہی نہیں ہے) ۔ان دو جلدوں میں بورڈ نے ظفر، سالک اور داغ کی اسناد دی ہیں۔ یہ کہاوت بعد کے دور میں بھی مستعمل رہی ہے۔ اس کی سند چاہیے، جو پیش ہے:

آزاد بے خودی کے نشیب و فراز دیکھ

پوچھی زمین کی تو کہی آسمان کی (ابوالکلام آزاد، کلیات، ص۵۹)

☆ سانپ نکل گیا (اس کی) لکیر پیٹا کرو (جامع)

موقع ہاتھ سے جاتا رہا اب سوائے افسوس کے کچھ چارہ نہیں۔

بورڈ نے اولین سند شاہ نصیر کے کلام سے دی ہے لیکن مہذب اللغات کے حوالے سے۔ یہاں حوالے کے ساتھ پیش ہے (لیکن متن ذرا مختلف ہے)۔اس سے قبل میر کے ہاں بھی یہ کہاوت ملتی ہے۔ وہ بھی حاضر ہے:

کہاں پہنچیں مجھ تک یہ کیڑے حقیر

گیا سانپ پیٹا کریں اب لکیر (میر، کلیات، ج ۶، ص ۲۳۹)

خیالِ زلف میں ہر دم نصیر پیٹا کر

گیا ہے سانپ نکل اب لکیر پیٹا کر (شاہ نصیر، چمنستانِ سخن،.. حاشیہ، ص ۴۷)

☆ سر سہلائے بھیجا کھائے (جامع)

دوستی کے پردے میں دشمنی کرتا ہے۔

بورڈ نے بطور محاورہ بھی درج کیا ہے اور بطور کہاوت بھی۔ کہاوت کے ساتھ شوق قدوائی کی سند دی ہے۔اس سے قدیم سند موجود ہے:

*خن سے منقار کے میرے داغِ جنوں کو زاغ کھجائے

عشق یہ تیری فطرت ہے تو سر سہلائے بھیجا کھائے (ذوق، کلیات، ج۱، ص۴۰۲)

☆ کاٹو تو بدن میں خون رلہو نہیں تھا (جامع)

بہت خوف زدہ تھا، سخت صدمے سے دوچار تھا۔

بورڈ نے اولین سند معروف کے دیوان (۱۸۴۶ء) سے دی ہے۔ اس سے قبل کی سند گلزارِ نسیم (سالِ تصنیف ۳۹۔۱۸۳۸ء) کی موجود ہے:

دونوں کے رہی نہ جان تن میں

کاٹو تو لہو نہ تھا بدن میں (دیا شنکر نسیم، گلزار نسیم، ص۱۹۱)

☆ کبھی کا دن بڑا کبھی کی رات رکبھی کے دن بڑے کبھی کی راتیں (جامع)

زمانہ اور حالات بدلتے رہتے ہیں۔

بورڈ نے اولین سند ۱۸۷۸ء کی دی ہے جبکہ میر (متوفی ۱۸۱۰ء) کے ہاں موجود ہے:

حد ہے زلفِ دراز ان کے منھ کی بات بڑی

کبھو کے دن ہیں بڑے کبھو کی رات بڑی (میر تقی میر، کلیات، ج ۳، ص۲۲۰)

☆ **کم ٛ چ*ِ لانشیں (جامع)**

ایسی چیز جو کم قیمت بھی ہو اور اچھی بھی ہو۔

بورڈ نے ذوق کی سند دی ہے 1 شعر کے متن میں ذرا سا فرق ہے:

کیے ضبط اشک آہ پہنچی فلک پہ

مرا عشق کم ٛ چ*ِ لانشیں ہے (ذوق، کلیات، ج۱، ص۳۷۲)

☆ **کیا* پ وٗں میں مہندی لگی ہے (بورڈ)**

آنے میں کوئی عذر مانع نہیں، آتے کیوں نہیں۔

جامع نے ''مہندی تو* پ وٗں میں نہیں لگی'' *ڈ ے ہے۔ دونوں کی سند موجود ہے۔ بورڈ نے سند نہیں دی۔

مہندی تو سراسر نہیں* پ وٗں میں لگی ہے

تو بہر عیادت جو صنم اٹھ نہیں سکتا (شاہ نصیر، کلیات، ج۱، ص۲۰۰)

جاتے نہیں جنازۂ عاشق کے ساتھ ساتھ

کیا* پ وٗں میں ہے آپ کے مہندی لگی ہوئی (داغ* ےدگارِ داغ، ص۵۳۹)

☆ **اَ بہ کشتن روز اول (جامع)**

ر (شروع ہی میں جتا* ے جا سکتا ہے۔

بورڈ نے اولین سند طلسم ہوش *ِ (۱۸۹۱ء) کی دی ہے۔ جان صا # (متوفی ۱۸۸۶ء) کی سند موجود ہے:

اَ بہ کشتن روز اول مردوں کی ہے مثل

قرق تم جو روپیہ کرتے ہوا ےC عبث (جان صا # ، دیوان، ص ۳۱)

☆ **اَٹ سے مرے تو زہر کیوں دے /اَٹ سے مرے تو بس کا ہے کو/ اَٹ سے مرے تو اسے زہر کیوں دے (جامع)**

جو کام ٛ می سے ہو جائے اس کے لیے سختی نہیں کرنی چاہیے۔ بورڈ نے ''اَٹ سے جو مرے تو زہر کیوں دے /دو'' درج کیا ہے لیکن *ِ عتبارِ "M ''دو'' پہلے اور ''دے'' بعد میں *ٛ چاہیے۔ بورڈ نے ابن الوقت (۱۸۸۸ء) کی سند دی ہے، لیکن یہ کہاوت اس سے پہلے بھی مستعمل رہی ہے، 5 حظہ ہو:

میٹھا اِس دیو کو کھلاؤ

اَٹ سے جو مرے تو زہر کیوں دو (* ے شنکر نسیم، گلزارِ نسیم، ص ۱۶۱)

☆ **لاٹھی مارنے سے ر مارے* پنی . انہیں ہو* (جامع)**

عزیزوں کے درمیان کسی کے بہکانے سکھانے سے قرا$* رشتہ نہیں ٹوٹ جا* ۔

بورڈ نے اولین سند طلسم ہوش ر* سے دی ہے۔ اس سے قدیم سند پیش ہے:

تجھ* پس تو اک i ہے جانی

لاٹھی سے . انہ ہوگا* پنی (د* شنکر نسیم، گلزارِ نسیم، ص ۱۹۹)

☆ **لہو لگا کر شہیدوں میں ملH (جامع)**

بورڈ نے بطور محاورہ د* ہے اور* رسبھا (۱۸۵۶ء) کی سند دی ہے۔ اس سے پہلے ذوق (متوفی ۱۸۵۴ء) نے* تھا:

گل اس ô کے زخم رسیدوں میں ملH

یہ بھی لہو لگا کے شہیدوں میں ملH (ذوق، کلیات، ج ۱، ص ۱۶۶)

☆ **مر* کیا نہ کر* (جامع)**

بے بسی کی حا - میں . کچھ کر* پڑ* ہے۔

بورڈ نے اسناد دی ہیں۔ مز* ا- سند حاضر ہے:

محبت میں نہ کیوں جی سے /* *

سمجھ لے یوں کہ مر* کیا نہ کر* (شاد عظیم*. دی، کلیاتِ شاد، ج ۱، ص ۲۵۲)

☆ **مرد چوں پیر شود حرص جواں می/ دد (جامع)**

بڑھاپے میں حرص و ہوس بڑھ جاتی ہے۔

بورڈ نے درج کیا ہے لیکن کوئی سند نہیں دی۔ سند پیش ہے، البتہ اس سند میں ''مرد'' کی بجائے ''شخص'' * ہے۔ حالاè مرد اور شخص دونوں کا وزن ا- ہے اور کہاوت میں بھی مرد کا لفظ ہے۔ ممکن ہے سہوِ کتا$ ہو۔

شخص چوں پیر شود حرص جواں می/ دد

فعل* کو نہیں مخصوص زمانہ کوئی (â شکوہ*. دی، کلیات، ۴۲۶)

☆ **مردہ* بدستِ ز* ہ (جامع)**

غری$ اور کم زور ظالم کے ہاتھ میں بے بس ہے۔

بورڈ نے اسناد دی ہیں۔ مز* ا- سند حاضر ہے:

لاشے کو دفن کیجئے میرے کہ N دیجے

مردہ* - ز* ہ جو چاہیے سو کیجئے (ذوق، کلیات، ج ۱، ص ۳۹۵)

☆ **منھ سے بولو سر سے کھیلو / منھ سے بولے نہ سر سے کھیلے (جامع / بورڈ)**

خاموش کیوں ہو، کچھ *ت کرو/ *لکل خاموش ہے، کچھ *ت ہی نہیں کرۃ۔

بورڈ نے بہادر شاہ ظفر کی سند دی ہے۔ یہ کہاوت ذوق نے بھی استعمال کی ہے:

ڈسا ہو کالے نے جس کو کافر سو وہ فسوں کے اثر سے کھیلے

دہان و گیسو کا تیرے مارا نہ منھ سے بولے نہ سر سے کھیلے (ذوق، کلیات، ج ا، ص ٣٩٨)

☆ **منھ سے نکلی پرائی ہوئی (جامع)**

*ت منھ سے نکل جائے تو اپنے قابو سے *ہر ہو جاتی ہے۔

بورڈ نے اولین سند کلیات قدر (١٨٨٣ء) سے دی ہے جبکہ آتش (متوفی ١٨٤٧ء) کی سند موجود ہے:

یہ صدا آتی ہے خموشی سے

منھ سے نکلی ہوئی پرائی *ت (آتش، کلیات، ج ا، ص ٣٣٩)

☆ **میں کون تو کون (بورڈ)**

تیرا میرا کوئی تعلق نہیں، مجھے تجھ سے کوئی واسطہ نہیں۔

بورڈ نے محاورے کے طور پر درج کیا ہے، کوئی سند نہیں دی۔ سند حاضر ہے:

جھنجھلا کے آ بولا یہ مجھ سے

تو کون میں کون اے واہ اے واہ (میر سوز، کلیات، ص ٢٠٩)

☆ **مینڈکی (بھی) چلی مداروں کو (جامع)**

کمینے *ِ نکمے آدمی نے بھی بڑا حوصلہ کیا۔

بورڈ نے اولین سند ١٩٣٠ء کی دی ہے، اس سے پہلے کی سند موجود ہے:

ساتھ لے دے کے اپنے *ِروں کو

مینڈکی بھی چلی مداروں کو (شوق لکھنوی، مثنو*ِت شوق، ص ١٧٩)

☆ **Õر خانے میں طوطی کی آواز / صدا کون 7 ہے (جامع)**

بڑے آدمیوں میں چھوٹے کی آواز کوئی نہیں 7، بہت سے آدمیوں کے آگے ای کی نہیں چلتی۔ بورڈ نے قدیم ت ین سند ١٨٨٨ء کی دی ہے کیوè اس سے قبل ذوق کی جو سند ہے اس میں ''آواز'' کی بجائے ''صدا'' کا لفظ ‡ِ ہے اور بورڈ کے اصولوں کے مطابق بجا طور پر یہ سند نہیں لی جاسکتی۔ بہرحال، ''صدا'' کی سند حاضر ہے۔

مرے *لوں سے پ# ہیں مرغ خوش الحاں زمانے میں

صدا طوطی کی 7 کون ہے Õر خانے میں (ذوق، کلیات، ج ا، ص ٢٧٤)

☆ **نیل کا ماٹ بگڑا ہے (جامع)**

سارا کام ٖ اب ہH۔

بورڈ نے بطور محاورہ درج کر کے اسنا دۃ دہ دی ہیں اور بطور کہاوت صرف ا یـ سند دی ہے جو شوق قدوائی کی ہے۔ نیز کہاوت کے صرف ا یـ معنی دیے ہیں ، دوسرے معنی بھی ہیں : شامت آئی ہے، کم بختی آئی ہے۔ان معنوں میں سند حاضر ہے جو قدیم ت بھی ہے:

فرعون اور تجھ سے ہو دعویٰ ہمسری

شاۃ بگڑH ہے کہیں ماٹ نیل کا (قدر، کلیات، ص ۱۰۰)

☆ **ولی کے گھر شیطان (جامع)**

نیک کی اولاد+ ۔

اس کا ا یـ متن ’’ولی کے نطفے سے شیطان‘‘ بھی ملتا ہے، بورڈ نے ولی کے گھر (میں) شیطان درج کیا ہے، کوئی سند نہیں دی۔

کہتا ہے یہ$ سودا لاحول ولا قوۃ

ولیوں کے بھی نطفے سے شیطان 3ٗ ہیں (سودا، کلیات، ج ۱، ۳۳۷)

☆ **وہ مر گئے ہمیں مرٗ ہے (جامع)**

ا م کار ہرا یـ کو مرٗ ہے، کوئیٗ ت کسی ایسے شخص کے حوالے سےٗ اس کےٗ رے میں کہنے پ جو مر چکا ہو بطور قسمٗ سچائی کی یقین دہانی کے لیے کہتے ہیں۔

بورڈ نے صرف ا یـ سند دی ہے جو ۱۸۱۷ء کی دی ہے۔ یہ کہاوت بعد کے دور میں بھی مستعمل رہی ہے۔ سند بھی موجود ہے:

پس از معشوق مرٗ عشق کو+ٗ م کرٗ ہے

: امجنوں کو بخشے مرH اور مجھ کو مرٗ ہے (شاد عظیم ۴ دی، کلیات، ج ۲، ص ۴۲۱)

☆ **ہاتھ کنگن کو آرسی کیا ہے (جامع)**

جوٗ ت ظاہر ہو اس کے دۃ فت کرنے کی کیا ضرورت ہے۔

بورڈ نے اولین سند ۱۸۰۳ء کی دی ہے، جبکہ مصحفی کے ہاں استعمال ملتا ہے:

ہاتھ کنگن کو آرسی کیا ہے

دیکھ لےٗ روں کا ہے یہ نقشا (مصحفی، کلیات، ج ۹، ص ۵۸)

☆ **ہر چہٗ دۃ د (جامع)**

جو ہوٗ ہے ہو، # کام شروع کرۃ تو نتیجے کی پ وا نہیں کرنی چاہیے۔

بورڈ نے درج کیا ہے اسناد بھی دی ہیں، ا یہ اور سند بھی پیش ہے:

رہ میں طوفان ہو* ی اَ داب

کشتی مت روک ہر چہ*. د* د (مجروح، دیوان، ص۷۲)

☆ یہ *• رصد بیمار (جامع)

چیز تھوڑی اور طلب گار بہت۔

بورڈ نے اسناد دی ہیں، ا یہ اور سند بھی حاضر ہے:

ا یہ دل اور خوا یہ گار ہزار

کیا کروں یہ *• رصد بیمار (مجروح، دیوان، ص ۷۶)

حواشی

۱۔ 5حظہ کیجیے*. ب اول و دوم۔

۲۔ 5حظہ ہو ''غزل، قصیدہ اور مثنوی'' کے ذیل میں استعارے، محاورے اور روزمرہ کی بحث۔

۳۔ مشمولہ صحیفہ، لاہور، شمارہ ۳۱، ص ۲۵۔۹

۴۔ اس کی مختلف جلدوں کی محض ورق اَ دانی ہی سے # ازہ ہوجا* ہے کہ یہ کام کس قدر وسیع اور عمیق ہے اور اس میں اردو کے محاورات اور ضرب الامثال کی کتنی ,ڑی تعداد کا # راج ہے۔

۵۔ 5حظہ ہو: اردو ادب، دہلی، شمارہ جولائی ستمبر، ۲۰۰۷ء؛ نیز غا . ، کراچی، شمارہ ۲۲۔

فہرستِ اسنادِ محولہ:

۱۔ اد$ ، مسعود حسن رضوی (مر$)، فرہنگِ امثال، کتاب نگر، لکھنؤ، اشاعتِ سوم، ۱۹۵۸ء۔

۲۔ اردولغت بورڈ (مرتبہ)، اردولغت* ر [اصول,، جلد یکم* بیست و دوم، اردولغت بورڈ، کراچی، ۱۹۷۷ء* ۲۰۱۰ء۔

۳۔ اگاسکر، یونس، اردو کہاوتیں اور ان کے سماجی ولسانی پہلو، موڈرن ò ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۸ء۔

۴۔ اسمٰعیل میرٹھی، حیات وکلیاتِ اسمٰعیل، مرتبہ محمد اسلم سیفی، مکتبۂ جامعہ — اسلامیہ، دہلی، ۱۹۳۹ء۔

۵۔ آتش لکھنوی، خواجہ حیدر علی، کلیاتِ آتش، ج ۲، مرتبہ سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۳ء۔

۶۔ آزاد، ابوالکلام، کلیاتِ آزاد، مرتبہ ابوسلمان شاہ جہاں پوری، ابوالکلام آزاد ر ^ چ انسٹی ٹیوٹ، کراچی، ۱۹۹۷ء

۷۔ آرزو لکھنوی، فغانِ آرزو، ادارۂ اشاعتِ اردو، حیدر*. د دکن، طبع دوم، ۱۹۴۵ء۔

۸۔ جان صا # ، میر* ی علی، کلیاتِ میر* ی علی مشہور بہ جان صا # ، مطبع * ز، دکن، ۱۳۰۹ ہجری۔

۹۔ جلیل ما یہ پوری، * ج سخن، Â می, یس، لکھنؤ، ۱۹۱۰ء۔

۱۰۔ حالی، الطاف حسین، مقدمۂ شعر وشاعری، کشمیر کتاب گھر، لاہور، سن # ارد۔

۱۱۔ داغ دہلوی، نواب میرزا خاں*یادگارِ داغ، مرتبہ کلب علی کاں فائق، مجلس ترقیِ ادب، لاہور،۱۹۸۴ء۔

۱۲۔ درد دہلوی، خواجہ میر، دیوانِ درد، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلس ترقیِ ادب ، لاہور،۱۹۶۲ء۔

۱۳۔ ذوق، شیخ محمد ا. اہیم، کلیاتِ ذوق، ج۱، مرتبہ تنویر احمد علوی، مجلس ترقی ادب، لاہور،۱۹۶۷ء۔

۱۴۔ ذوق، شیخ محمد ا. اہیم، کلیاتِ ذوق، ج۲، مرتبہ تنویر احمد علوی، مجلس ترقی ادب، لاہور،۱۹۶۷ء۔

۱۵۔ سبزواری، شو ، اردو روزمرہ اور محاورہ، مشمولہ صحیفہ، لاہور، شمارہ ۳۱، اکتو. ۱۹۶۲ء۔

۱۶۔ سرہندی، وارث (مر$)، جامع الامثال، مقتدرہ قومی ز. ن، اسلام*. د، ۱۹۸۶ء۔

۱۷۔ سودا، مرزا رفیع، کلیاتِ سودا، ج۱، مرتبہ محمد شمس الدین صدیقی، مجلس ترقی ادب، لاہور،۱۹۷۳ء۔

۱۸۔ سوز، میر، کلیاتِ میر سوز، مرتبہ سید علی حیدر . ، ادارۂ تحقیقاتِ عربی و فارسی، پٹنہ،۱۹۷۷ء۔

۱۹۔ شاد عظیم*. دی، کلیاتِ شاد، ج۱، مرتبہ کلیم الدین احمد، بہار اردو اکیڈمی، پٹنہ، ۱۹۷۵ء۔

۲۰۔ شاد عظیم*. دی، کلیاتِ شاد، ج۲، مرتبہ کلیم الدین احمد، بہار اردو اکیڈمی، پٹنہ، ۱۹۷۵ء۔

۲۱۔ شاہ نصیر، کلیات، ج۱، مرتبہ تنویر احمد علوی، مجلس ترقیِ ادب، لاہور،۱۹۷۱ء۔

۲۲۔ شاہ نصیر، کلیات، ج۲، مرتبہ تنویر احمد علوی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۷ء۔

۲۳۔ شاہ نصیر، چمنستانِ سخن، مطبع*. می، دہلی،۱۳۱۴ہجری۔

۲۴۔ شوق لکھنوی، نواب مرزا، مثنو*یاتِ شوق، مرتبہ رشید حسن خان، انجمن ترقیِ اردو، کراچی، ۱۹۹۹ء۔

۲۴۔ شیفتہ، مصطفیٰ خاں، کلیاتِ شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، مجلس ترقیِ ادب، لاہور، ۱۹۶۵ء۔

۲۵۔ صدیقی، ابواللیث، لکھنؤ کا د. ﺁ نِ شاعری، غضنفر اکیڈمی* پ کستان، کراچی، طبع*. نی ۱۹۸۷ء۔

۲۶۔ صفیر بلگرامی، سید فرز* احمد، *. کرۂ جلوۂ خضر، ج۱، صفیر بلگرامی اکیڈمی، کراچی، اشاعتِ دوم، ۲۰۰۹ء۔

۲۷۔ عالم، محبوب (مر$)، محبوب الامثال، پیسی اخبار، لاہور، اشاعتِ سوم ۱۹۳۶ء۔

۲۸۔ عبدالرشید، اردو لغت*ر [اصول پ : چند معروضات، مشمولہ اردو ادب، دہلی، جولائی*ستمبر ۲۰۰۷ء۔

۲۹۔ عبدالرشید، کچھ اور محاورات، مشمولہ غا . ، کراچی، شمارہ ۲۲، ۲۰۱۳ء۔

۳۰۔ قائم چا* پوری، قیام الدین، کلیاتِ قائم، ج۱، مرتبہ اقتدا حسن، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۵ء۔

۳۱۔ قائم چا* پوری، قیام الدین، مخزنِ نکات، مرتبہ اقتدا حسن، مجلس ترقیِ ادب، لاہور، ۱۹۶۶ء۔

۳۲۔ قدر بلگرامی، غلام حسین، کلیاتِ قدر، مطبع مفیدِ عام، آ/ ہ، ۱۸۹۱ء۔

۳۳۔ / دیزی، علی الحسینی *. کرۂ ریختہ گو*یں، مرتبہ اکبر حیدری کا a ی، ا پ دیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۹۵ء۔

۳۴۔ مجروح، میر مہدی حسین، مظہرِ معانی معروف بہ دیوانِ مجروح، سرافراز پ یس، دہلی، ۱۸۹۹ء۔

۳۵۔ مصحفی، غلام ہمدانی، کلیات ، ج ۱ ، مرتبہ نورالحسن Ý ی، مجلس ترقی ادب، لاہور،۱۹۶۸ء۔

۳۶۔ مصحفی، غلام ہمدانی، کلیات ، ج ۷ ، مرتبہ نورالحسن Ý ی، مجلس ترقی ادب، لاہور،۱۹۹۵ء۔

۳۷۔ مصحفی، غلام ہمدانی، کلیات ، ج ۹ ، مرتبہ نورالحسن Ý ی، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع سوم،۱۹۹۹ء۔

۳۸۔ ạ شکوہ۴ دی، کلیاتِ ạ، مطبع ثمرِ ہند، لکھنؤ، ۱۸۷۹ء۔

۳۹۔ میر، میر تقی، کلیاتِ میر، ج۱، مرتبہ کلب علی خاں فائق، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۶ء۔

۴۰۔ میر، میر تقی، کلیاتِ میر، ج۳، مرتبہ کلب علی خاں فائق، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبعِ دوم، ۱۹۹۲ء۔

۴۱۔ میر، میر تقی، کلیاتِ میر، ج۶، مرتبہ کلب علی خاں فائق، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۴ء۔

۴۲۔ *۰ سخ، شیخ امام بخش، کلیات، ج۱، مرتبہ یونس جاو± مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۷ء۔

۴۳۔ + وی، عبدالسلام، شعر الہند، ج۲، دارالمصنفین شبلی اکیڈمی، اعظم گڑھ، ۲۰۰۹ء۔

۴۴۔ نسیم لکھنوی، پنڈت ڈ* شنکر، گلزارِ نسیم، مرتبہ رشید حسن خان، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۲۰۰۷ء۔

۴۵۔ نسیم لکھنوی، پنڈت ڈ* شنکر نسیم، دیوانِ نسیم، مطبع نیٹو کرسچن آ۰فن، لکھنؤ، ۱۸۷۳ء۔

۴۶۔ نصیر: دیکھیے: شاہ نصیر۔

۴۷۔ Ä طباطبائی، علی حیدر، دیوانِ طباطبائی یعنی صوتِ تغزل، مکتبۂ ا. اہیمیہ، حیدر۴ دکن، ۱۹۳۳ء۔

۴۸۔ u نہ چنگیزی، گنجینہ، قومی دارالاشا (؛ ، لاہور۔

ڈاکٹر ا. ار عبدالسلام
ایسوسی ا$,پ وفیسر
گورنمنٹ کالج سول لائن، ملتان

امیر مینائی کی ا۔ غیر مطبوعہ فرہنگ: حمائل* ریخ

Composing of Chronogram (TareekhGoi) is a scientific skill based on numerical value, which has been determined by its masters as an art. Like a true historian, its aim is to give a true picture of the incident, past and present, through an alphabet, a word, a sentence, a Quranic verse, a Hadith or still a single line. The value of numbers has been in vogue in the East and West through ages.The practice of using letters for numbers, is the basis of Abjad (also called Jumal) used in composing chronograms.

A lot of chronogramic verses were composed in the 18th century. The climax of this art was seen in 19th century in the Subcontinent especially in the northern and Southern India.It was so popular that almost every poet at that time was not only well-versed in it but also composed it in Persian, Arabic, and Urdu languages to prove his poetic excellence.The poets who were proficient in poetry but weak in composing chronograms, their ability in this particular skill was taken doubtful.

The climax of this art goes to the glossaries edited by the poets (Tarekh go shoara)in the 19th century. Many glossaries were published after the Battle of Fredom 1857 in the subcontinent. These glossaries proved very beneficial to the poets (Tareekh go shoara) of 19th century. With the help of these glossaries, experts as well as the poets composed chronograms.These glossaries were published almost during the second half of the 19th century.These glossaries are more than a dozen.A number of glossaries could even not be published, Hamail.e.Tarekh is one of them.The writer of this Glossary was a famous Urdu poet AmeerMeenaiee. This article is an elaborative study of the glossary (Hamail-e-Tareekh) of the words edited by AmeerMeenaee with annotations.

کسی واقعہ کے* ر [وقوع کو الفاظ میں اس طرح بیان کر* کہ ان الفاظ کے حروف کے متعینہ اعداد سے مطلوبہ واقعہ کا سال وقوع ظاہر ہو، اصطلاحاً اسے* ریخ کہتے ہیں اور یہ عمل* ریخ گوئی کہلا* ہے۔ یہ ا۔ ایسا فن ہے جس میں حروف اعداد کی قیمت متعین کرتے ہیں اور اس فن کا ماہر حروف* ِ الفاظ کی مدد سے لمحاتِ/ ,ی ان کو اس# از میں نقشِ دوام » کر*

ہے کہ وہ ای- سالِ مطلوب ہی نہیں رہتا بلکہ ای- گہری تہذR معنوی$ کا حامل بھی بن جا* ہے۔ممکن ہے آج اس فن کو فعل عبث اور وقت کا ضیاع سمجھا جا* ہو لیکن ای- وقت وہ بھی تھا . # ای- اچھے* ریخ گو کو.ڑی قدر و منز- حاصل ہوتی تھی اور معاشرے میں اسے عزت کی نگاہ سے دیکھا جا* تھا۔کہنہ مشق اور استاد شاعر کے لیے اس فن سے کما حقہ واقفیت ضروری سمجھی جاتی تھی۔

اس فن میں مہارت حاصل کرنے کے لیے فطری ذہا$ ،: ادادصلا A ،ذہن رسا، علم *ضی میں خاطر خواہ قابلیت، مسلسل مشق اور ش . وروز کا *ض درکار ہو* تھا* ریخ گوئی کسی بھی شخص کی استادی، طباعی ، ذہا$ ،علم وفضل اور کاوش فکر کا ایسا امتحان ہو* تھا جس میں کامیابی کا سہرا کسی کسی کے سر ہو* تھا۔یہی وجہ ہے کہ اس بحر بیکراں میں ماہر پیراک حوصلہ ہارتے اور اس صحرائے بسیط میں ,.ڑے ,.ڑے خضر راہ گم کرتے Ã آتے ہیں۔لیکن ایسے مشّاق شعرا کی ،کسی بھی دور میں کمی نہیں رہی (حتیٰ کہ آج کے دور میں کہ . # اسے وقت کا ضیاع تصور کرنے والوں کی بھی کمی نہیں) جن کے ہاتھوں میں یہ فن ہنر وری کے اعلیٰ نمونوں میں ڈھل کر معجزانہ خلاّقی کی صورت اختیار کرHی تھا۔ادھر کوئی واقعہ روUنما ہوا، اُدھر اس کی *ریخ کہہ دی۔ یہاں *- کہ اپنی قابلیت اور استادی کا اظہار اس حد*- کیا جا* کہ گفتگو بھی* ر [کرتے۔منشی فدا علی فارغ عموماً گفتگو کرتے تو* ر [جملے بولتے ۔ای- مرتبہ محکمہء مدارالمہامی میں دو گھنٹے *- گفتگو* ر [کرتے رہے اور سوال و جواب بھی* ر [جملوں میں ادا کیا۔[۱]

انیسویں صدی عیسوی میں شمالی ہندای- ایسا خطہء زمین تھا جہاں* ریخ گوئی نے ای- فیشن کی صورت اختیار کر لی تھی۔ شاعر کے لیے ضروری ہو* تھا کہ وہ* ریخ گو بھی ہو۔اگر کوئی شاع* ریخ نہ کہہ سکتا ہو تو اس کی شاعرانہ صلا A مشکوک سمجھی جاتی تھی۔[۲] اس عہد میں . #* ریخ گوئی کا شوقِ فراواں شمالی ہند کی تہذR رگ و پے میں سرای$ کر چکا تھا،اس وقت امیر مینائی نے اپنے ادبی سفر کا آغاز کیا۔شاعری کے ساتھ ساتھ* ریخ گوئی کے فن میں بھی مشق بہم پہنچائی اور اس میں اس درجہ مہارت حاصل کی کہ انھوں نے ملک گیر شہرت حاصل کر لی۔ دور دور سے انھیں* ریخوں کی فرمائشیں آتیں۔

امیر مینائی کو* ریخ گوئی سے خاص شغف تھا۔ان کی* ریخ گوئی سے دلچسپی کا # ازہ اس سے بھی لگای جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنی کئی تصانیف کے*.م* ر [رکھے۔ مثلاً ”مخمس نعتیہ“ ۱۲۷۵ھ ،”رموز غیبیہ ۱۲۸۰ھ“، ”مضامین دل آشوب ۱۲۸۴ھ“، ”گوہر انتخاب ۱۲۸۵ھ“، ”محامد خاتم النبیین ۱۲۸۷ھ“، ”مراۃ الغیب ۱۲۸۹ھ“، ”ذکر شاہ Oء۱۲۹۰ھ“، ”رمز الغیب ۱۲۹۰ھ“، ”انتخاب* یدگار ۱۲۹۰ھ“، ”حیا*نِ آفرینش ۱۳۰۵ھ“، ”صنم خانۂ عشق ۱۳۰۶ھ“، ”وظیفہ جلیلہ ۱۸۶۴ء“* ر [*.م ہیں۔ ’جان* ریخ‘ ۱۲۶۴ھ[۳] کے*.م سے عربی، فارسی اور اردو کے ہم عدد الفاظ کا بھی ای- مجموعہ لکھا جو کہ غیر مطبوعہ ہے۔[۴] اس کے علاوہ مثنوی ”کا*.مہ , ت ۱۲۸۷“ اور واسو# ” واسو# اردو ۱۲۸۴ھ“، ”شکای$ ر ' ۱۲۸۴ھ“، ”غبار طبع ۱۲۸۴ھ“، ”حسد اغیار ۱۲۸۴ھ“، ”صفیر آتش*.ر ۱۲۸۴ھ“ اور*.- اضطرار ۱۲۸۴ھ“ بھی* ر [*.م ہیں۔[۵]

امیر مینائی (۱۲۴۴ھ/ ۱۸۲۹ء-۱۳۱۸ھ/۱۹۰۰ء) کی شخصیت کے کئی پہلو ہیں۔ وہ ای- شاعر ،نثّار ،*.کرہ نگار، مکتوب نگار اور لغت نویس تھے۔ان کا ادبی کام مختلف اصنافِ Ä و ,پ پھیلا ہوا ہے۔اسی متنوع ادبی جہات کے*. (وہ

انیسویں صدی کی ای- اہم ادبی شخصیت کے طور پہ سامنے آتے ہیں لیکن ان کی شخصیت کا ای- پہلو* ریخ گو شاعر کا بھی ہے جس کی طرف توجہ نہیں دی گئی۔ ای- وجہ تو یہ ہے کہ ان کی مطبوعہ* ریخیں یکجا صورت میں موجود نہیں۔ صرف ان کے دیوان 'مراۃ الغیب' میں چند* ریخیں موجود ہیں۔[۶] بقیہ* ریخیں انیسویں صدی کی مطبوعہ تصانیف میں بکھری ہوئی صورت میں موجود ہیں۔ یہ وہ* ریخیں ہیں جو انھوں نے شعرا کی تصانیف کی اشا (* تکمیل کے حوالے سے کہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ان کی بیشتر* ریخیں غیر مطبوعہ ہیں۔ کریم الدین نے ان کی ای- قلمی بیاض کی** ہی کی ہے جس میں ای- سو تینتالیس (۱۴۳) * ریخیں موجود ہیں۔[۷] اسی طرح انھوں نے تحریر کیا ہے کہ رام پور کے قبرستان میں بیشتر قبروں پہ امیر کی کہی ہوئی* ریخیں موجود ہیں۔[۸] جس سے # ازہ ہو* ہے کہ امیر نے تین سو سے ز#* ریخیں کہیں ہوں گی۔

چو نکہ امیر ای-* ریخ گو شاعر بھی تھے اس لیے انھوں نے* ریخ گوئی کے حوالے سے ای- کا* مہ اور کیا وہ یہ کہ انھوں نے ان شعرا کے لیے جو* ریخیں کہنا چاہتے تھے لیکن ان کو کوئی استاد میسر نہیں * تھا۔ ان کے لیے ای- مردہ استاد تیار کرنے کی کوشش کی۔ اس کا* م انھوں نے حمائل* ریخ رکھا۔ یہ* ر [* م ہے اس سے ۱۳۰۰ھ پہ آمد ہوتے ہیں جو غالبًا اس لغت کی تکمیل کی* ریخ ہے۔ امیر مینائی کا یہ مسودہ ان کے پوتے اسرا L احمد مینائی کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ یہ بہت خوش خط اور سلیقے سے لکھا ہوا قلمی مسودہ ہے۔ مشفق ومہر* ن اسرا L احمد مینائی کی شفقت اور مہر* نی سے یہ مسودہ راقم الحروف کو میسر* ہے۔

پہلے صفحے پہ جلی قلم سے تحریر ہے ''حمائل* ریخ مجموعہء الفاظ پہ ائے اعداد* ریخ از امیر مینائی (حصہ اول)'' اس سے اگلے صفحے پہ حروف ابجد اور ان کے اعداد تحریر ہیں۔ تیسرے صفحے پہ اس لغت کا مختصر دیباچہ ہے۔ جس میں امیر مینائی نے حمد و ثنائے* ری تعالی کے بعد توصیف رسول اکرم ﷺ وصحابہ کرام رضوان اللہ علیہم اجمعین بیان کی ہے۔ اس کے بعد اپنا دوسطری تعارف اور L* لیف کتاب ہے۔ اس کتاب میں جن فرہنگوں سے مدد لی ان کا مختصر بیان ہے۔ ڈیڑھ صفحے کا دیباچہ ہے۔ اس کے فوری بعد فرہنگ شروع ہوگئی ہے۔ فرہنگ کا طریقِ کار یہ رکھا H ہے کہ درمیان میں ہندسے درج ہیں اور اس کی دوسری سطر کے آغاز میں جلی حروف میں عربی و فارسی تحریر ہے۔ اس عنوان کے ساتھ ہی اوپر درج کیے ہوئے ہندسے سے متعلق عربی و فارسی کے حروف و الفاظ درج ہیں۔ الفاظ کے ختم ہوتے ہی اگلی سطر میں پھر ہندی کا عنوان تحریر ہے جس کے تحت ہندی کے الفاظ تحریر کیے ہیں۔ ای- ہی ہندسے کے تحت پہلے عربی و فارسی کا عنوان اور اس سے متعلق الفاظ اور پھر ہندی کا عنوان اور اس سے متعلق الفاظ اس کے بعد اگلا ہندسہ اور پھر مذکورہ طریقِ کار سے عربی وفارسی الفاظ اور پھر ہندی الفاظ درج ہیں۔

غالبًا امیر مینائی اس فرہنگ کو فارسی اور ہندی کی فرہنگ بنا* چاہتے تھے۔ اس کی شہادت اولین چند صفحات سے ہوتی ہے۔ کہ اول اول عربی و فارسی عنوان کی جگہ صرف فارسی لکھا ہوا ہے۔ بعد میں فارسی سے قبل* ری- قلم سے عربی بھی لکھ* H ہے۔ یہ عمل ۲۲، اعداد- جا* ہے۔ ۲۳، اعداد سے عنوا* ت اور اعداد کا طریق بھی تبدیل کر* H ہے۔ عنوا* ت کی جگہ ہندسے لکھے گئے ہیں اور ہندسوں کی جگہ یعنی درمیان صفحہ کے عنوا* ت (عربی و فارسی اور ہندی) تحریر کیے گئے ہیں۔ یہی

طریقِ کار آ ۔ ۔ قرار رکھا ہے۔ذیل میں آغاز ،درمیان اور آ سے ا۔ ا۔ مثال پیش کی جارہی ہے۔جس سے اس لغت کے مشمولات سمجھنے میں مدد ملے گی۔

۸

عربی و فارسی:۔ادباً۔ أ۔بہا۔آداب۔ أ۔ ہ۔داج۔دد۔ د۔ ا۔از۔آز۔دا۔بو۔آوا۔پ ہ۔ چہ۔زا۔اڈ۔ ہبا۔
ہندی۔ اُجڈ۔آوا۔پَو

عربی وفارسی

۴۶۸۔استوا۔تکمیل۔حکمت تحکم۔تہجین۔مکاتبہ۔تحر ی۔مکتوب۔نو بتے۔ وردہ ایم جستہ۔می وری۔پو ۔سر اہ۔می زی۔ آو ہ۔می شنید۔رقصید ی۔می رقصید ج دین۔ ہان عقلی۔دردسر۔ ۔امید زہ۔بوی محبت۔زاہدو ہیزگار۔قدح نوش۔نتیجہ۔ آمد کار۔دون چہ۔سجدات۔ایوان گلشن۔قری الفہم۔محیط عرفان۔تو ئی۔وصی رسول اللہ۔گیسوی معنبر زک منش۔دردکمر۔حاتم علی۔دشمن نوازی۔

ہندی

پیٹھنا۔بیٹھنا۔پو ۔جل تھل۔چھینٹ۔جمگھٹ۔سٹھ۔جھرجھر۔

عربی و فارسی

۱۲۸۵۔ارغوان۔رخ نور۔رونق بخش۔احوال غری ۔اختلاف قوم۔اموراعظم۔

ہندی

راتوں رات

ر [الفاظ کی اس فرہنگ میں امیر مینائی نے ۴۰ ہزار سے ز الفاظ کو شامل کیا ہے۔اس فرہنگ میں عربی،فارسی، کی،سنسکرت، انگر ی، اور ہندی(اردو) کے الفاظ شامل ہیں۔امیر مینائی نے اول الذکر تین نوں کے الفاظ عربی و فارسی عنوان کے تحت درج کیے ہیں اور نی الذکر تین نوں کے الفاظ ہندی کے عنوان کے تحت درج کیے ہیں۔اس فرہنگ سے قبل جتنی فرہنگیں بھی تحر ی کی گئی ہیں۔ان میں تمام نوں کے الفاظ کو یکجا لکھا جا تھا۔امیر مینائی نے اس فرہنگ میں پہلی مرتبہ یہ کوشش کی ہے کہ عربی اور فارسی کے الفاظ یکجا لکھے جا اور ہندی(اردو) کے الفاظ علیحدہ درج ہوں۔اس طریقِ کار کو اختیار کرنے کا مقصد یہ تھا کہ جو شخص فارسی میں ریخ لکھنا چاہتا ہو اس کے لیے عربی وفارسی کے عنوان کے تحت لکھے ہوئے الفاظ کی مدد سے ریخ کہنے میں مدد مل سکے ریخ میں موجود اعداد کی کمی بیشی کو معاون اور مطلوب الفاظ کی مدد سے پورا کرنے کے لیے مطلوبہ اعداد اس فرہنگ سے تلاش کیے جاسکیں اور جو شخص ہندی(اردو) میں ریخ کہنا چاہتا ہو وہ ہندی کے عنوان کے تحت لکھے ہوئے الفاظ کو استعمال کر سکے۔اس طرح فارسی اور اردو میں لکھی ہوئی ریخیں خالص فارسی اور اردو الفاظ مشتمل ہوں۔امیر مینائی کا یہ خیال اس عہد کی مطبوعہ فرہنگوں سے مختلف اور منفرد تھا اوان کے ذہن میں محفوظ خیال کی عملی تشکیل کے لیے معاون و دمدگار بھی تھا اور اسے دہ مغز ماری نہیں کر ے گی۔اسی طرح دونوں عنو ت کے تحت الفاظ کی جمع آوری سے ریخ کہنے والے شخص کے لیے مطلوبہ ن کے لفظ کو تلاش میں

آسانی رہے گی ۔

عربی کے الفاظ اور جملے چوè بہت کم ہیں اس لیے یہ یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ امیر مینائی کے پیشِ Ã فارسی اور ہندی ڑ .ن میں* ریخ کہنے والے* ریخ گو شاعر ہی ہوں گے۔عربی میں* ریخ کہنے والے نہیں۔اس زمانے میں فارسی اور اردوڑ .ن میں ہی* ریخ کہنے کا چلن تھا۔عربی میں* ریخ کہنے والے بہت کم افراد تھے۔ یہ بھی وہ افراد تھے جو مدرسوں سے وابستہ تھے* درسِ Âمی کیے ہوئے تھے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہہ لیجیے کہ علما عربی ڑ .ن میں* ریخیں کہتے تھے اور ڑ .دہ* قرآن کی *یت اور حد$ tی ﷺ سے ہی* ریخ نکالتے ۔عربی میں* ریخ نکالنے کے لیے سہو - یہ تھی کہ قرآنی *یت مکمل حا - میں موجود تھیں *۔ ریخ کہنے والے پوری آ$. وآ$* قرآن کے کسی لفظ سے* ریخ نکال لیا کرتے تھے* پھر اس کی جگہ احادیثِ مبارکہ سے* ریخ کا استخراج کر لیا کرتے تھے۔اسی وجہ سے عربی میں* ریخ کہنے کے لیے لفظوں کی ڑ .دہ ضرورت نہیں پڑتی تھی۔وہ شعرا جو اردو اور فارسی میں* ریخیں کہتے تھے اول تو وہ عربی میں* ریخ نہیں کہتے تھے اور اگر ان میں سے کچھ عربی میں* ریخ کہتے بھی تھے تو اس کی مثال منہ کا ذا B+ لنے کی سی تھی۔ چوè قرآن، حد$ اور اقوال بنے بنائے موجود تھے اس لیے ڑ .دہ کھکھیڑ میں پڑنے* دماغ ماری کرنے کی بجائے ڈھلی ڈھلائی* ریخوں سے اعداد نکال کر* ریخ گو شعرا* ریخ کہہ لیا کرتے تھے۔

اگر چہ اس فرہنگ کی تیاری سے قبل کئی فرہنگیں تحریر کی جا چکی تھیں[۹] اور شائع بھی ہو چکی تھیں لیکن ان فرہنگوں میں چوè یہ سہو - موجود نہ تھی اس لیے نومشق* ریخ گو کے لیے لفظوں کی تلاش اور استفادہ میں مشکل پیش آتی تھی۔امیر مینائی ان فرہنگوں سے متعلق جانکاری بھی رp تھے۔سوال یہ ہے کہ وہ کون سا محرک تھا جس* (انھیں یہ طویل عرصہ پر محیط مشقت اٹھا* پڑی۔اس کا L انھوں نے خود فرہنگ کے دیباچے میں تحریر کر* ہے۔''ہیچ کارہ کو مدت مد± سے یہ خیال پیدا ہوا تھا کہ* ریخ گو* نِ نومشق کی امداد اور بصیرت اہلِ سواد کے لیے ا- مختصر* فع رسالہ* لیف کیا جائے۔ جس میں ہر عدد کے الفاظ فصیح و مستعمل فراہم ہوں۔ چنانچہ سالہا سال سے وقتاً فوقتاً اس کی تکمیل و* M میں سرگرم تھا۔'' امیر مینائی کے مذکورہ* لا بیان سے تین* تیں سامنے آتی ہیں۔ امیر مینائی نے یہ فرہنگ ا- دو سال میں مر$ نہیں کی بلکہ اس کی تیاری اور تکمیل میں ان کے بہت سال صرف ہوئے۔ دوسری* ت یہ کہ انھوں نے یہ فرہنگ ان نو آموز اور نومشق لوگوں کے لیے تیار کی تھی جو* ریخ کہنے کے لیے اور اپنی طباعی اور خلاقی کا عملی مظاہرہ* ریخ کی صورت میں صورت میں کر* چاہیے تھا چوè* ریخ کہنے کے لیے جس مشقت اور حسابی قابلیت کی ضرورت ہوتی تھی وہ ہر اس شخص میں موجود ہو* ضروری نہیں ہوسکتی تھی جو* ریخ کہنے کے لیے ابتدائی قدم اٹھانے کی خواہش رr ہو نہ ہی ایسے اسا* ہ سخن میسر آتے تھے جو انھیں* ریخ کہنے کی مشق کروا h لہٰذا یہ فرہنگیں ہی وہ واحد استاد ہوا کرتی تھیں جو* ریخ کہنے کے لیے مشق کے طور* ریخ گو* نِ نومشق کی مدد و معاون ہوتی تھیں اور استاد کے طور پر ساتھ رہتی تھیں۔ اس فرہنگ کا تیسرا مقصد ایسا رسالہ بھی تیار کر* تھا جو اہلِ سواد کی بصیرت کے* فع بھی ہو۔ یہ* فع کیسے ہوسکتا تھا؟اس کی ا- وجہ تو یہ تحریر کی ہے کہ اس فرہنگ میں صرف ان الفاظ کو استعمال کیا جائے گا جو فصیح ہوں اور مستعمل ہوں۔ ایسے الفاظ جو غیر فصیح* متروک ہو چکے تھے ان کو امیر مینائی نے اس فرہنگ میں شامل کر* منا . نہیں سمجھا اور غالباً اسی طرح یہ فرہنگ اہلِ سواد کے لیے* فع ہوسکتی تھی۔

فرہنگ کی تکمیل کے بعد بھی امیر مینائی نے اس میں ترمیم و اضافے جاری رکھے۔ اس کی K؟ن دہی فرہنگ میں کئی مقامات سے ہوتی ہے۔ بعض الفاظ ایسے ہیں جو فرہنگ کے مکمل ہونے کے بعد درج کیے گئے ہیں۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو جگہ نہ ہونے کی وجہ سے حاشیے میں لکھ دیے گئے ہیں۔ یہ الفاظ درج ذیل ہیں۔ مثلاً ٣٢٣ کے حاشیے میں درج کیے گئے الفاظ یہ ہیں*۔ دشاہی۔ بکشا، بیہوش۔ ٣٢٥ کے حاشیے میں لکھے ہوئے الفاظ ہراسندہ، بیاشو+ ، کر+ ن، عقاب آسمان ایکدش، نگا+ ، نگارد، می کا+ ، رمیدگان۔ سراGم۔ ٣٢٦ کے تحت درج کیے گئے الفاظ انگاردی، پ سیدی، آرمیدگان، می ارزد+ ، انگا+ ، می نگارد، بکشد، بنگر+ ۔ اسیدہ ام، ر+ گان، Úز/ ار، می سپردی دارالملک اور ٣٢٧ کے تحت درج کیے گئے الفاظ می پیرا7۔ چشیدی، ارامیدگان، نگر یم۔ نگواریم، بسر+ ن، رنجیدہ + ، نلرزم۔ Gیم، می گواریم ہیں۔ ان کے علاوہ بھی کئی مقامات پ مز+ اضافے کیے گئے ہیں۔ اس سے معلوم ہو* ہے کہ امیر مینائی اس لغت کو ز* یدہ سے ز* یدہ ضخیم اور بہتر سے بہتر بنانے کی کوشش کرتے رہتے تھے۔ اس لیے . # اور جہاں سے انھیں مطلوب الفاظ میسر آتے اس فرہنگ میں درج کرتے رہتے خواہ اس کی مطلوبہ جگہ ختم ہی کیوں نہ ہوگئی ہو۔ ایسی صورت میں وہ اضافہ کرنے والے الفاظ کو حاشیے میں لکھتے۔

ان اضافوں کی وجہ سے بہت سے الفاظ دو* رہ اور سہ* رہ لکھے گئے ہیں اور بہت سے ہم شکل الفاظ ساتھ ساتھ لکھنے کی بجائے فاصلے پ لکھے گئے ہیں اور ان کے درمیان اور الفاظ نے جگہ بنالی ہے۔ مثلاً نیل (٩٠) کا لفظ دو جگہ تحر یہ ہے۔ ا یہ جگہ نیل کا معنی* فتن تحر یہ ہے اور دوسری جگہ نیل کا معنی ر- کے درج ہیں۔ اسی طرح نِکّی (٨٠) اور نکّی الفاظ کو اکٹھا لکھنا چاہیے تھا وہ فاصلے پ تحر یہ ہیں۔

اضافوں کا یہ عمل ابھی مز+ ہو* تھا۔ اس کی تصدیق بھی اس فرہنگ سے ہوتی ہے۔ مثلاً ١٢٦٥ کے اعداد سے ١٣٩٨ کے چونتیس اعداد- کے ذیل میں درج کیے جانے والے الفاظ کے معنی لکھے نہیں گئے۔ یہ ا یہ صبر آزما مرحلہ تھا جس کے لیے ایسی فرصت درکار تھی کہ جس کے ذریعے قطرہ قطرہ مواد کی تلاش وجستجو بھی جاری رہے اور دوسرے کاموں میں بھی حرج نہ ہو۔ مز+ یہ کہ ہزاروں الفاظ میں سے قابلِ وضا # اور مشکل الفاظ کو تلاش کر کے ان کے معانی اور وضا # درج کر* بھی دقت طلب کام تھا۔ امیر مینائی غالباً فرصت کے لمحات میں اس کام کو کیا کرتے تھے۔ . # وقت میسر آ* لفظوں کے معنی درج کر دیتے۔

امیر مینائی نے اس فرہنگ میں ز* یدہ, وہ الفاظ* ی, اکیب درج کی ہیں جن کا استعمال* بالعموم شاعری میں کیا جا* ہے۔ ان کی دلچسپی کا محور پیشِ Ā بھی منظوم* ریختیں ہی تھیں۔ انھوں نے نہ خود منثور* ریختیں کہی ہیں اور نہ منثور* ریختیں لکھنے والے ان کے پیشِ Ā تھے۔ مز+ یہ کہ منثور* ریختوں کا نہ کبھی رواج رہا اور نہ اکا* ریخ گو شعرا و اد* نے اس طرف خاص طور پ توجہ دی۔ اس* ت سے انکار بھی ممکن نہیں کہ بہت سے* ریختیں کہنے والے اد* وشعرا نے منثور* ریختیں بھی کہی ہیں اور اس میں بھی اپنی ذہنی اُپج اور مشقی مہارت سے میں ایسی* ریختیں کہی ہیں کہ دیکھنے والا حیران و ششدر رہ جا* ہے۔ بعض* ریخ گو نے تو پوری پوری کتاب بھی ی* ریخ میں لکھ دی تھی۔[10]

حواشی کا استعمال کئی حوالوں سے کیا H ہے۔ ز* یدہ, حواشی کا استعمال لفظوں کے معنی اور ان کی وضا # کے

اراج کے لیے استعمال کیا ہے۔ اسی طرح لفظوں کے # ارج کی جگہ مکمل ہونے کے بعد مزید ملنے والے الفاظ کو حواشی میں درج کر دیا ہے۔

حواشی کا طریق کار یہ ہے کہ اگر وضاحت طلب لفظ کا معنی ایک دو لفظ پر مشتمل ہو تو ریڈ قلم سے اسی لفظ کے نیچے اس کا معنی لکھ دیا ہے۔ اگر معنی زیادہ الفاظ پر مشتمل ہوں یا وضاحت درکار تو اس کے لیے حاشیے کا استعمال کیا ہے۔ معانی کے آپس میں خلط ملط ہونے کے خدشے کے پیش نظر جن الفاظ کے معنی حاشیے میں لکھے گئے ہیں ان پر نمبر لگا کر اسی نمبر کے تحت حاشیہ کا نمبر اور پھر اس لفظ کی وضاحت تحریر کی گئی ہے۔ تمام حواشی فارسی میں تحریر کیے گئے ہیں۔ خواہ وہ ہندی کا لفظ ہو یا عربی اور فارسی کا۔ صرف ایک جگہ (ممکن ہے ایک آدھ جگہ اور بھی ہو) لفظ کا معنی اردو میں لکھ دیا ہے۔ وہ بھی غالباً غلطی سے۔ اس طرح کا عمل ۳۰ نمبر کے تحت لفظ ''دہائی'' کے حاشیے میں دیکھنے میں آیا ہے۔ وہاں اس کا معنی دسواں حصہ تحریر ہے۔ ذیل میں فرہنگ سے ان الفاظ کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں جنھیں امیر مینائی نے ہندی الفاظ کے تحت درج کیا ہے۔

اگ جا گھر (۴۵۰)۔ رام پور (۴۵۰)۔ بھرمار (۴۴۸)۔ ماڑواڑ (۴۴۸)۔ منڈ (۴۴۷)۔ ماتھا (۴۴۷)۔ کھٹکا (۴۴۶)۔ موت (۴۴۶)۔ تھیلا (۴۴۶)۔ ٹھلیا (۴۴۶)۔ پڑی مار (۴۵۴)۔ چٹا (۴۵۵)۔ چاٹنا (۴۵۵)۔ کھٹی (۴۵۵)۔ جٹا (۴۵۵)۔ موتی (۴۵۶)۔ پڑپڑ (۴۵۶)۔ ٹوپی والا (۴۵۶)۔ تھان (۴۵۶)۔ متوالا (۴۷۸)۔ رنگ روپ (۴۷۸)۔ رادھانگری (۴۹۱)۔ سلوٹ (۴۹۶)۔ رفو چکر (۵۰۹)۔ ملتان (۵۲۱)۔

بعض الفاظ ایسے ہیں جو دونوں جگہ لکھ دیے گئے ہیں۔ بظاہر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ امیر مینائی ان الفاظ کے حوالے سے قطعی فیصلہ نہ کر سکے کہ ان کی جگہ فارسی و عربی میں بنتی ہے یا ہندی میں یا وہ دونوں زبانوں میں کثرت سے استعمال ہونے کی وجہ سے دونوں زبانوں کا جزو لازم بن گیا تھا۔ ایسا ہرگز نہیں۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو فارسی اور ہندی دونوں زبانوں میں استعمال ہوتے ہیں لیکن ان کے معنی بدل جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر لفظ حلال خور (۸۷۵)۔ امیر مینائی نے اس لفظ کو فارسی میں بھی تحریر کیا ہے اور ہندی میں بھی۔ فارسی میں درج کرنے کے بعد امیر مینائی نے اس پر یہ حاشیہ تحریر کیا ہے۔ ''ضد حرام خورنہ بمعنی مشہور کہ در ہند خاکروب را گویند'' اور ہندی میں حلال خور لکھ کر نیچے لکھا ہے ''خاکروب''۔ بعض مقامات پر ایک جیسے الفاظ کی وضاحت نہیں کی۔ مثلاً جمالی (۸۴) فارسی کے تحت بھی درج کیا ہے اور ہندی کے تحت بھی۔

۱۲۰۱ سے ۱۲۰۳ تک کے ذیل میں فارسی اور ہندی الفاظ تو درج کر دیے گئے ہیں لیکن ان کے عنوانات عربی و فارسی اور ہندی تحریر کرنا بھول گئے ہیں۔ ان عنوانات کی جگہ خالی ہے

عربی اور فارسی کے عنوانات کے تحت لکھے گئے الفاظ اور ہندی کے تحت لکھے ہوئے الفاظ کی تعداد برابر نہیں۔ امیر مینائی کو جس زبان کے جتنے الفاظ میسر آ سکے جنھیں لکھنا مناسب سمجھا انھوں نے لکھ دیا ہے۔ ایک محتاط اندازے کے مطابق عربی و فارسی کے تحت درج کیے گئے الفاظ اور ہندی کے تحت درج کیے گئے الفاظ کے درمیان تناسب تقریباً ستر اور تیس کا ہے۔ آغاز میں توازن کا تناسب چالیس اور ساٹھ کا آتا ہے لیکن آخر میں یہ تناسب نوے اور دس سے بھی کم ہو گیا

ہے۔ بہت سے ہندی عنو* ت کے تحت تو ا ۔ لفظ بھی تحر نہیں کیاHَ ۔آ ۔ پہنچتے پہنچتے ایسا محسوس ہو* ہے کہ امیر مینائی اس مشکل طلب اور وقت طلب کام سے تھک چکے ہیں اور اب ان کی خواہش ہے کہ وہ کسی طرح اس کام کو مکمل کر کے اپنے سر سے اس بوجھ کو* ر دیں۔ مز+ یہ کہ* ر [الفاظ کی لغت کے Ÿ سے آگاہی ہونے کی وجہ سے بھی ان میں کام کرنے کی دلچسپی شا+ ختم ہو چکی تھی۔ اس کا ثبوت آ ی چالیس صفحات میں Ā* ہے جہاں نہ مسودے کی خوبصورتی کا خیال رکھا Hَ ہے اور نہ دوسرے التزامات کو جن کا التزام آغاز میں رکھاHَ تھا، بحسن وخوبی روا رکھاHَ ہے۔ لفظوں کو اس جلدی میں درج کیاHَ ہے کہ ایسا محسوس ہو* ہے کہ ان کے* س کام ز* دہ ہے اور وقت کم۔

کبھی نئے اکٹھے کیے ہوئے لفظوں کو مطلوبہ جگہ پر درج کر* تو کبھی لفظوں کے ا اج کو دیکھ لیا۔ جو لفظ انھیں پسند نہ * اس پر خطِ تنسیخ پھیر دیتے تھے۔ اس فرہنگ میں سینکڑوں ایسے الفاظ موجود ہیں جن پر امیر مینائی نے غالبًا اپنے ہاتھ سے خطِ تنسیخ پھیرا ہوا ہے۔ ان میں بھی بہت سے الفاظ ایسے ہیں جو اس فرہنگ کے لیے مفید تھے، نہ جانے کیوں اور کس خیال کے زیرِ ا* انھوں نے اس لغت سے خارج کر* منا سمجھا۔ اس کی مثالیں اگلے صفحات پر 5حظہ کی جا سکتی ہیں۔

اس فرہنگ کی صرف یہی خوبی نہیں کہ ہندسوں کے مقابل صرف الفاظ لکھ دیے گئے ہیں بلکہ امیر مینائی نے اسے کئی پہلوؤں سے مفید بنانے کی کوشش بھی کی ہے۔ ان میں سے ا ۔ یہ ہے کہ انھوں نے ایسے الفاظ جو جمع استعمال ہوتے ہیں قا M کی سہو کے لیے ان الفاظ کی K ن دہی بھی کر دی ہے اور ان کے واحد الفاظ بھی درج کر دیے ہیں۔ ایسے الفاظ کی تعداد بھی اچھی خاصی ہے۔ ان میں سے کچھ الفاظ بطور نمونہ درج ذیل ہیں۔

مثلاً افیال (۱۲۲) جمع فیل ۔حدایق (۱۲۳) جمع حد i ۔ مناکیب (۱۲۳) جمع منکوب ۔ دمامیل (۱۲۵) جمع دمل۔ نواصی (۱۵۷) جمع* صیہ۔ سنن (۱۶۰) جمع Ŀ ۔ قلل (۱۶۰) جمع قلہ۔ مطامع (۱۶۰) جمع طمع ۔ Ý د (۱۶۰) جمع × ۔ عمائم (۱۶۱) جمع عمامہ ۔ منابع (۱۶۳) جمع منبع۔ افا 2 (۱۹۲) جمع فنن جمع افنان۔ اشعہ (۳۶۷) جمع شعاع ۔ ادخنہ (۶۶۰) جمع دخان ۔ خلائف (۷۲۱) جمع خلیفہ ۔ اذ* ل (۷۴۲) جمع ذیل۔ عفار$ (۷۶۱) جمع عفر$ ۔ ۔ رخیم (۸۵۰) جمع خیمہ۔ صنعاف (۹۵) جمع صنیف ۔ ذوات (۱۱۰۷) جمع ذات

جمع الفاظ کو تحر کرتے ہوئے امیر مینائی نے نہ صرف ان کے واحد لفظ تحر کیے ہیں بلکہ بعض بعض مقامات پر ان کے معانی بھی درج کر دیے ہیں۔ مثلاً K نج (۱۲۴) جمع نسجہ جامہ از حر ۔ شوارب (۵۰۹) جمع شارب کہ بمعنی بروت * شد۔* م (۵۴۲) جمع اثم کہ بمعنیH ہ ا ، غیاث ۔ دساتیر (۶۷۵) جمع دستور* م کتاب مذہب مجوس۔ غاب (۱۰۰۳) بیشۂ شیر جمع غابہ۔ اضراس (۱۰۶۲) جمع ضرس کہ بہندی ڈھاڑ گویند۔ لختان (۱۰۸۱) جمع لخت بمعنی ا ا بہ ہان۔

جمع الفاظ کے واحد لکھتے ہوئے بعض الفاظ کے ساتھ ان لفظوں کی در ادائیگی کے لیے ان کے اعراب اور حرکات و i ت سے متعلق بھی K ن دہی کر دی ہے مثلاً خلطا (۶۴۰) بروزن شرکا ۔ mlزاں جمع خلیط ۔ عمر* ت (۷۶۲) اول * دیہا ایں جمع عمران ا ۔ کہ* بکسر اول بمعنی * دی* شد۔ حیاض (۸۱۹) اول جمع حوض۔ قضبان (۹۵۲) بضم و ۔ شاخہا جمع قضب منتخب۔ نخلاں (۹۶۱) بفتح ۔ سایہ و سایہ دار و اول جمع نحل ۔ غیاث۔ تماثل (۹۷۱) بفتح مثال

آوردن و ۔ پیکر نگاشتہ ، تماثیل جمع ،منتخب۔" ہات(۱۰۰۶) بضم اول و رائے مہملہ مشددہ ،بخنہای* ،طل لہو آمیز جمع" ہت کہ بمعنی* ،طل ا ۔ ، غیاث ۔ غدد(۱۰۰۸) بضم و فتح دال کرہہائے گوشہ ۔ جمع غدہ و بفتحتین مرگی و طاعون شتران ، منتخب ۔غیب(۱۰۱۲) بفتح*+پ+ شدن و زمین پست و شک وکمان ۔۔ و بفتحتین و بضم و تشد+* ۔ے مفتوح*+پ+ شدگان جمع غا$ ،منتخب۔ اغانی (۱۰۶۲) بتشد+* ۔ء تحتا6جمع اغنیۃ بضم وتشد+* ۔ وآن نوعیا ۔ از سرود ،منتخب۔

چوè اس فرہنگ کا مقصد* ریخ گوشعرا کے لیے مدد و معاون اور مفید ایسی فرہنگ تیار کر* تھا جسے وہ* ریخ کہتے ہوئے اپنے پیشِ Ā رکھ سکیں۔ اس لیے اس فرہنگ میں شامل ک* دہ" الفاظ کا تعلق شاعری سے ہے ۔اسی لیے امیر مینائی نے خوبصورت لفظیات، ,محل" اکیب ، رنگا رنگ کنائے اور استعارے کثیر تعداد میں درج کیے ہیں۔ ذیل میں اس فرہنگ میں درج کیے گئے چند مفید کنائے تحری کیے جاتے ہیں جو صرف آسمان کے حوالے سے استعمال کیے جاتے ہیں۔

ئہ* پ یہ (۴۳)۔ آبگوں پل(۱۱۱)۔ ایوانِ ماہ(۱۱۴)۔ سبز ایوان(۱۳۷)۔دولاب مینا(۱۴۴)۔ سبز طاؤس(۱۴۵)۔ à ئہ* پ یہ(۳۶۵)۔ قدح لاجوردی(۳۶۶)۔ قندیل دوسر(۴۶۴)۔ کاسہء سرنگوں(۴۷۲)۔ لاجوردی سقف(۴۹۴)۔ مہرہء لاجورد(۴۹۴)۔ پنجرہء لاجورد(۵۰۴)۔ گنبد مقرنس(۵۲۶)۔ہفت* م(۵۲۸)۔حصارِ معلق(۵۳۹)۔ فیروزہ سقف (۵۴۸)۔ہفت ہیکل (۵۵۰) ۔ہفت مینا(۵۸۶)۔ گنبد جاĀ ن (۶۴۱)۔ چتر آبگوں (۶۸۲)۔ خیمہ کبود(۶۸۷)۔ہفت +پ ر(۶۹۱)۔ہفت پیر(۶۹۷)۔ہفت کرہ(۷۱۰)۔ عرس چہارم فلک(۷۱۵)ہفت سقف (۷۲۵)سبز خوان(۷۲۶)ہفت طارم (۷۳۵)کبود طشت(۷۴۱)ہفت اورنگ (۷۶۲) ہفت آسیا(۷۵۵)طارم فیروزہ(۵۵۸)سبز طشت (۷۷۸)ہفت گیسو دار(۷۸۶)ہفت قلعہ مینا (۷۹۱) قبہء زربفت (۷۹۶) نیلگوں خیام(۸۱۷)نگوں طشت(۸۳۵)فانوسِ خیال(۸۳۸)کحلی پ خ (۸۷۱)خم لاجورد(۸۸۴)ئہ ٭ اس (۹۱۶) ٭گہ مینا(۹۲۶)خیمہ ارزق(۹۶۳)خیمہ فیروزہ (۹۶۳) ,پ دہء ہفت رنگ (۹۶۶) سرائے ہفت ,پ دہ(۹۶۷)خیمہ رو جاmان(۹۸۱)تتق نیلی(۱۰۰۰)فیروزہ طشت(۱۰۱۷) ٭گہ ازرق(۱۱۳۳)ہفت چتر آبگون(۱۱۶۷)تشت بلند(۱۱۸۶)دامانِ خورشید (۱۲۱۶)

درج ذیل فرہنگ سے آسمان سے متعلق جملہ کنائے تحری کر دیے گئے ہیں جن سے امیر مینائی کی شاعرانہ قابلیت ، دقتِ Āی اور شاعرانہ* ,لغ Āی کا ثبوت فراہم ہو* ہے۔دوسری طرف امیر مینائی کی محنت کی داد بھی دینا پڑتی ہے۔ذیل میں سورج سے متعلق کنائے پیش کیے جاتے ہیں۔

آہوی فلک(۱۵۲)۔ گنبد مائل(۱۵۷)۔ عطسہ صبح(۲۴۴)۔ طاسِ زر(۲۷۷)۔* ز سپہر(۲۷۷)۔ صدف فلک(۳۰۴)۔ آئینہء زریں(۳۴۳)۔ قندیل عینی(۳۴۴)*ن زریں (۳۶۸)۔ یوسف(۳۶۹)۔ گنبد معنبر(۴۳۸)۔ چشمہء سیماب(۴۶۱)۔ عروس فلک (۴۶۶)۔شعلہء صبح(۵۴۵)۔ شہ 4 روز(۶۱۸) آتشِ بے دود (۷۴۲)خواجہ ء فلک(۷۴۵)" ک فلک(۷۵۰) چشمِ روز(۵۵۶)آتشِ زمزم(۷۹۵)آتش سیماب(۸۱۴)کاسہء آتشیں(۸۴۷)" نج زر(۸۶۰)خانہ زر(۸۶۳)چتر زمین(۸۷۰)خوانچہ زر (۸۷۲) تیر / دوں(۸۹۰)آئینہء خاوری(۸۹۳) آتش روز(۹۱۴)خسرو انجم(۹۶۰)قندیل پ خ (۹۹۷)قاصد پ خ (۹۹۸)بیضہ زر (۱۰۲۴) صراف ٭ال (۱۰۲۹)کردہ

پ خ (۱۰۳۲) شہ خاور (۱۱۱۲) عروس پ خ (۱۱۳۹) عروسِ خاوری (۱۱۵۳) *ن اَم پ خ (۱۱۶۴) فرخ ہ خاور (۱۱۵۹) غزالہ فلک (۱۱۷۳) تشت بلند (۱۱۸۶) خاتون فلک (۱۱۸۷) زرا پ خ (۱۲۳۰)

امیر مینائی نے اس فرہنگ کے دیباچے میں وضا # کی ہے کہ انھوں نے اس فرہنگ کی تیاری میں تین فرہنگوں سے استفادہ کیا ہے ۔تینوں فرہنگوں سے کارآمد اور مفید الفاظ چن چن کر 'حمائل* رنج' کی ز M بنائے ہیں۔ اس سے یہ نہیں سمجھ 8 چاہیے کہ 'حمائل* رنج' صرف ان تین فرہنگوں کا ملغوبہ ہے۔ ایسا ہرا نہیں۔ امیر مینائی نے بہت سے نئے الفاظ تلاش کر کے اس فرہنگ میں شامل کیے ہیں۔ اس کی تصدیق امیر مینائی کے بیان سے بھی ہوتی ہے۔ان کا بیان ہے: '' اب ہیچ میرز یہی* ت منا ۔ سمجھا کہ ان تینوں کتابوں کو پیشĀ رکھ کر ہر عدد میں اپنے الفاظ مجوزہ ڈھائے۔'' نئے نئے الفاظ کے # راج کی وجہ سے اس فرہنگ میں بہت سے الفاظ) رتحریہ میں آ گئے ہیں اور بعض مقامات پ تو تین تین* ر بھی درج ہو گئے ہیں۔ چوè امیر مینائی کے پیشĀ فرہنگ کی تیاری مقصود تھی اس لیے پہلے ا۔ ہی عدد سے متعلق حروف و الفاظ کو یکجا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ پھر اس کے بعد) ر*یسہ* ر لکھے جانے والے الفاظ* ایسے لفظ جو انھوں نے* منا ۔ *یہ بے ضرورت سمجھے ان پ خطِ تنسیخ پھیر*ی۔ سالہا سال کی محنت و کاوش کے بعد . # اس فرہنگ کی تکمیل ہوئی تو امیر مینائی نے اس پĀ*نی کر* شروع کی اور وہ الفاظ جو) ر آ گئے تھے ان پ خطِ تنسیخ پھیر*ی۔ ذیل میں ان الفاظ کی فہر - پیش کی جاتی ہے جو دو مرتبہ درج ہو گئے ہیں۔ ہر لفظ کے بعد اس کے اعداد لکھ دیے گئے ہیں* کہ تلاش کرنے میں آسانی رہے۔

بوG (۴۶)، ہوس (۷۱)، گون (۷۶) *زو بند (۷۲) *H (۷۴) آگندہ (۸۰) سودی (۸۰) آزادگان (۸۱) حملہ (۸۳) چکیدن (۸۷) داm لہ (۹۲) ممدود (۹۵) مبند (۹۶) %ام (۱۰۱) آمودن (۱۰۱) دیکی (۱۰۱) پہلوزدن (۱۰۴) میزیم (۱۰۷) طابق (۱۱۲) این وآں (۱۱۸) می سازد (۱۲۲) منافی (۱۸۱) عباسیان (۱۹۴) اماسیدی (۱۲۶) ببر (۲۰۴) *رو (۲۱۲) مصاف (۲۱۱) مطلب (۸۱) می چید (۸۱) *ل (۸۱)

وہ الفاظ جو دو مرتبہ لکھے گئےĀ* نی کے وقت ا۔ کو کاٹ *ی۔

زمزمہ (۹۹)۔ بی فا ہ (۱۱۲)۔ نوزدہم (۱۱۲)۔ Óں (۱۹۶)۔ مومنین (۱۹۶)۔ معکوس (۱۹۶)۔ سید کو 2 (۲۱۰)۔ ار$ (۲۵۳)۔ زمردین (۳۱۱)۔ ا اس مایہ (۳۲۷)۔ فارس (۳۴۱) ز a (۴۷۷) پیشرو (۵۱۸) لیاقت (۵۴۱)

بعض مقامات پ الفاظ تین تین مرتبہ بھی لکھ دیے گئے تھے جوĀ* نی کے وقت کاٹ دیے گئے۔ ان میں مطلب (۸۱) مالی (۸۱) لزوم (۸۳) *ین (۸۷) زمزمہ (۹۹) آمد (۹۹) بیفا ہ (۱۱۲) نوزدھم (۱۱۲) سید کو 2 (۲۱۰)

ہزاروں الفاظ کی شمولیت کے بعد غالباً مسودے کے حجم کے *یدہ ہونے کی وجہ سے* کسی اور مصلحت کی بنا پ ایسے الفاظ جو مفید بھی تھے لیکن ان پ خطِ تنسیخ پھیر*H ہے۔ ایسے الفاظ درج ذیل ہیں:

اآس (۱۹۲)۔ صم بکم (۱۹۲)۔ وصف* ک (۱۹۹)۔ ام الصبیان (۲۱۵)۔ آئینہ جہاں* م (۲۱۶)۔ بے در (۲۱۶)۔ جلی *وں کی بلی (۲۲۴)۔ پ ب گو (۲۳۱)۔ بی پ وائی (۲۳۱)۔ فرخ (۲۴۱)۔ * دمراد (۲۵۲)۔ آ وے دل (۲۵۳)۔ * چار (۲۵۵)۔ امیرزادہ (۲۶۹)۔ عیب دار (۲۸۷)۔ عالی نصب (۲۹۳)۔ رحمان (۲۹۹)۔ مصرع (۳۰۰)۔ گمراہ

دل(۳۰۰)۔ جوان مرد(۳۰۴)۔صید افگن(۳۰۶)۔سیہ کاری(۳۰۶)۔اقلیم گیر(۳۱۱)۔کامران(۳۱۳)۔

ہندوستانی شہروں کے وہ*م جو ہندی الاصل ہیں، انھیں ہندی الفاظ کے تحت درج کیے ہیں۔ مثلاً قنوج(۱۵۹)۔ جاورہ (۲۱۱)۔ جھجھر(۲۱۱)۔ لاہور(۲۴۰)۔ جبل پور(۲۴۳)۔ اجمیر(۲۵۴)۔ # ور(۲۶۱)۔ جون پور(۲۶۷)۔ گوالیار(۲۶۸)۔ کاZر(۲۷۹)۔ کراœ(۲۸۴)۔ جالندھر۔(۲۹۳) کڑ ل(۳۰۱)۔ راولپنڈی(۳۰۳)۔ بنارس(۳۱۸)۔ روہیل کھنڈ(۳۲۰)۔ رام پور(۴۴۹)۔ مارواڑ(۴۴۹)۔ ہان پور (۴۶۶) ۔ کلکتہ۔ (۴۷۵)ٹو- (۴۷۶)۔ چنار اَڈھ(۴۷۹)۔ ملتان(۵۲۱)۔

مسلم ممالک اورشہروں کے*م اور وہ*م جو عربی اور فارسی کے ہیں انھیں عربی وفارسی کے تحت درج کیے ہیں۔مثلاً دیلم(۸۴)۔ کنعان(۱۹۱)۔ عراق(۳۷۱)۔ عیش #د(۳۸۸)۔الہ #د(۴۴)۔ رحمت #د(۶۵۶) ۔ہندستان(۵۷۸)۔ کشمیر(۵۷۸)± اؤں(۶۳)پنجاب(۵۸)

بعض مقامات پر*م درج کرنے میں غلطی بھی ہوگئی ہے۔مثلاً اکبر #د(۲۳۱) کو ہندی الفاظ کے تحت درج کیا ہے اسے عربی و فارسی الفاظ کے تحت درج ہو* چاہیے تھا اسی طرح نورس پور(۵۲۴) کوعربی وفارسی الفاظ کے تحت درج کیا ہے .# کہ اس کا مقام ہندی الفاظ کے تحت ہو* چاہیے تھا۔

افراد کے*موں کے حوالے سے بھی احتیاط. تی گئی ہے۔عربی اور فارسی ز ن میں مستعمل* م لعموم عربی و فارسی الفاظ کے تحت جگہ دی گئی ہے۔ اور غیر مسلم افراد کے*م ہندی الفاظ کے تحت درج کیے گئے ہیں۔ مثلاً۔ احمد(۳۷)۔مجید(۳۷)۔ جلیل(۳۷)۔ بہلول(۳۷)۔اجمل (۴۷)۔ جمال(۴۷)۔ اویس(۷۷)۔ نبیل(۹۲)۔ حلیمہ(۹۳) ۔عزیز(۹۴)۔ انجم(۹۴)۔عطیہ(۹۴)۔ قابیل(۱۴۳)۔ محی الدین (۱۵۳)۔ قیوم(۱۵۶)۔ یوسف (۱۵۶)۔ مونس(۱۵۶)۔*± بسطامی(۱۵۶)۔ جلال الدین(۱۵۹)۔ ابو حنیفہ(۱۶۲)۔ احمد حسن(۱۷۱)۔ افلاطون(۱۷۷)۔ سلمان(۱۸۱)۔ ابوالمعالی(۱۹۱)۔ صوفیہ(۱۹۱)۔ عمادالدولہ(۱۹۱)۔ محمد علی(۲۰۲)۔ سیدحسن(۲۰۲)۔ محمد مسیح(۲۱۰)۔کنیز فاطمہ(۲۲۲)۔حجاج بن یوسف(۲۲۳)۔علی حسن(۲۲۸)۔لطف علی(۲۲۹)۔مصطفیٰ(۲۲۹)۔ابوبکر(۲۳۱)۔

ہندی الفاظ کے تحت بہت کم*م درج کیے ہیں۔ غالبًا اس حوالے سے انھیں فیصلہ کرنے میں دقت پیش آئی ہو گی۔بہر حال ہندی الفاظ کے تحت درج ذیل الفاظ درج کیے گئے ہیں۔ درگا پرشاد(۳۳۷)۔ مومن خان (۷۸۷)۔ میرخان(۹۰۱)۔امیر خان(۹۰۲)۔مر± خان(۹۰۵)۔انور خان(۹۰۸)۔شنکر*تھ(۱۰۲۶)

اسلامی مہینوں کے*م عربی وفارسی الفاظ کے تحت درج کیے گئے ہیں۔مثلاً ماہ صفر(۴۱۶)۔ ماہِ شعبان(۴۱۹)۔ ماہ ر.# المر.# (۵۲۷)۔ شہر جمادی الاولی(۶۴۱)۔ شوال المکرّم(۶۶۸)۔ ذیحجہ(۷۲۶)۔ شہر شوال(۸۴۲)۔ جمادی الا ی(۹۰۰)۔ ذی القعدہ(۹۲۰)۔شہرشعبان(۹۲۸)۔ ماہ ربیع الا (۱۱۶۰)۔ ر.# (۲۰۵)وغیرہ

اسی طرح ہندی(اردو) کی گنتی کے لفظ بھی ہندی کے عنوان کے تحت درج کیے ہیں۔ذیل کے الفاظ دیکھیے:

تیس(۴۷۰)۔ا / (۴۷۲)۔بتیس(۴۷۲)۔اٹھانوے(۴۷۳)۔ چھتیس(۴۷۸)۔ اکتیس (۴۹۱) ۔ انسٹھ(۵۱۶)۔

ستاون (۵۱۷)۔ اکتالیس (۵۲۲)۔ چونسٹھ (۵۲۴)۔ پینسٹھ (۵۲۷)۔

دلچسپ*۔ت یہ ہے کہ امیر مینائی نے اس فرہنگ میں شامل بہت سے الفاظ جن کے معنی ان لفظوں کے نیچے*۔ حاشیے میں درج کیے ہیں وہ فارسی میں درج کیے ہیں۔ سوائے ا۔ لفظ کے ۔وہ لفظ 'دہائی' ہے اور اس کے معنی دسواں حصہ تحریہ ہے۔ یہ بھی امیر مینائی غالباً غلطی سے تحریہ کر گئے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ امیر مینائی نے معانی فارسی میں کیوں تحریہ کیے ہیں۔ اس کا جواب یہ ہے کہ ہندوستان میں ا۔ عرصہ ۔ فارسی دفتروں میں رائج رہی۔ تصنیف و* لیف کا کام فارسی میں ہو* رہا+ رئیس کی ز* ن بھی فارسی ہی تھی۔ فارسی ز* ن ۔عظیم میں شاعری کی طرح تہذ$ کی علامت سمجھی جاتی تھی۔ بیشک انگر۔ ی اقتدار نے فارسی کو ملک+ ر کر* اور اس کی جگہ مقامی ز* نوں* لخصوص اردو کو فارسی کی جگہ لا کھڑا کیا لیکن عوام و خواص کے ذہنوں سے فارسی کا ر (داب اور فارسی کی قدرومنز ۔ نکل نہیں سکی۔ اس کے لیے ا۔ سو سال سے زائد کا عرصہ لگا $ جا کر اردو فارسی کی جگہ لے سکی۔ اٹھارویں صدی اور انیسویں صدی میں بھی اردو کے تقریباً تمام+ کرے فارسی میں لکھے گئے + کرہ نگار شعرا کے ' اجم فارسی میں لکھتے تھے اور انتخاب کلام اردو کا دیتے تھے۔ اردو مثنویوں کے # ر عنو* ت فارسی ہی میں دیے جاتے تھے۔ حتیٰ کہ اردو تصانیف کی تقریظیں بھی فارسی میں لکھی جاتی تھیں۔

دراصل فارسی تہذ$ کی علامت سمجھی جاتی تھی ۔جس طرح آج انگر۔ ی میں لکھنا تہذ$ کی علامت ہے بعینہ اس عہد میں فارسی میں لکھنا تہذ$ کی علامت سمجھا جا* تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انیسویں صدی میں ۔# کہ انگر۔ پورے ہندوستان ,پ بلاشرکتِ غیرے قابض ہو چکا تھا اور اسی کا سکہ چلتا تھا اور ان کی خواہش تھی کہ فارسی کی جگہ اردو لے لے لیکن اس کے *۔وجود فارسی بہت سست رفتاری کے ساتھ پیچھے ہٹ رہی تھی۔ دلچسپ*۔ت یہ ہے کہ اردو کے ۔ڑے شاعر جن کا بیشتر تخلیقی کام اردو میں ہے ان کی بیشتر* ر [فارسی میں ہیں۔ ان میں* سخ اور مومن کا* م سرِ فہر ۔ ہے۔* سخ کی اور مومن کی چند * ریخیں اردو میں ہیں بیشتر* ریخیں فارسی میں ہی ہیں۔

فنِ* ریخ گوئی میں کسی* ریخ سے مطلوبہ اعداد حاصل کرنے کا اصول مکتوبی حروف ,پ ہے۔ یعنی وہ حروف جو لکھنے میں آتے ہوں، خواہ بولنے میں آتے ہوں* نہ آتے ہوں* بولنے میں کسی اور حرف کی آواز دیتے ہوں شمار ہوں گے مثلاً لفظ امجد کے تمام حروف بولنے میں آتے ہیں۔اس لیے* ریخ نکالتے ہوئے اس کے تمام حروف استعمال ہوں گے۔ فی البد s* لکل، عبدالرحمن، عبدالرشید وغیرہ جیسے الفاظ میں حروف* لترM ی ا،ا، ال، ال بولنے میں نہیں آتے پھر بھی ان کے حروف کو* ریخ, آمد کرتے ہوئے شمار کیا جائے گا اسی طرح بعض حروف لکھنے میں ا۔ دفعہ آتے ہیں لیکن بولنے اور ,پڑھنے میں دو مرتبہ بولے جاتے ہیں مثلاً مکرّم، محدّث، مفصّل، مکرّر، خرّم، فرّخ وغیرہ لفظوں میں* لترM ،ر، د،ص، ر، ر، ر دومرتبہ بولے جاتے ہیں لیکن چوè لکھنے میں ا۔ مرتبہ آتے ہیں اس لیے* ریخ نکالتے ہوئے ان کو ا۔ دفعہ ہی شمار کیا جائے گا۔ لفظ گنبد اورâ میں حرف 'ن' حرف 'م' کی آواز دیتا ہے* ریخ میں اعداد نکالتے ہوئے حرف 'ن' کے اعداد شمار ہوں گے نہ کہ حرف 'م' کے۔

اَ چہ قواعد* ریخ گوئی میں حروف تہجی کے اعداد مقرر اور متفق علیہ ہیں لیکن تین حروف ایسے ہیں جن سے متعلق

مبا # اور اختلافات کو جانے بغیر صحیح* رنخ کہنا اور ان سے مطلوبہ اعداد حاصل کر*، ممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ یہ مسائل اور مبا # اتنے پیچیدہ ہیں کہ اکثر اوقات مادہ* رنخ سے مطلوبہ اعداد حاصل کر* ''شد پریشاں خواب من از کثرت تعبیرہا'' کی مصداق بن کر رہ جا* ہے۔ ان مختلف فیہ مسائل میں الف ممدودہ* ئے مربوطہ اور ہمزہ شامل ہیں۔ چوè حمائل* رنخ میں ہزاروں الفاظ درج کیے گئے ہیں اور ان الفاظ میں بھی سینکڑوں الفاظ ایسے ہوں گے جن میں مذکورہ تین حروف استعمال ہوئے ہیں۔ اس لیے ذیل میں ان حروف سے متعلق اکا. ین* رنخ گو اور امیر مینائی کے مؤقف کو پیش کیا جا* ہے* کہ یہ معلوم ہو سکے کہ وہ کون سے الفاظ* حروف ہیں جہاں اکا* رنخ گو کا مؤقف امیر مینائی کے مؤقف کے موافق ہے اور وہ کون سے حروف ہیں جن کے* رے میں امیر مینائی کا مؤقف اکا* رنخ گو کے مؤقف سے مختلف ہے۔

ا۔ الف ممدودہ اور الف مقصورہ:

الف ممدودہ کو قدیم رسم الخط میں دو الف کی شکل میں لکھنے کا دستور تھا لیکن متا ین نے اس طر i کو* ک کر کے الف کے اوپر ای چھو* سا مد بنا* ۔ چوè قدیم رسم الخط میں الف ممدودہ کو دو الف کی شکل میں لکھا جا* تھا اس لیے بعض ماہرین فن نے الف ممدودہ کے دو عدد محسوب کیے ہیں۔ مرزا جعفر اوج لکھنوی اپنی* لیف ''ارمغان'' میں الف ممدودہ کے دو عدد محسوب کرنے کے عمل کو در - خیال کرتے ہوئے مرزا طا . علی کلیم کی* رنخ پیش کرتے ہیں۔ اور لکھتے ہیں کہ الف ممدودہ کو اگر مد کے ساتھ لکھیں گے تو دو عدد لیں گے اور اگر بغیر مد کے لکھیں گے تو ای عدد محسوب کریں گے لیکن اکثر کے ,نزدی دو عدد ہی محسوب ہونے چاہییں۔ اوج لکھنوی، کلیم ہمدانی کی درج ذیل* ریخ پیش کرتے ہیں۔[۱۱]

از جلوہء شاہدان فرخ پے فتح داد از پے ہم ساقی دوراں مے فتح
* رنخ فتوحات شہنشاہِ جہاں بنو* کلیم، آمدہ فتح از پے فتح ۱۰۴۷ھ

مذکورہ* لا* رنخ سے ۱۰۴۷ھ اسی صورت میں حاصل ہوتے ہیں . # 'آ' کے دو عدد شمار کیے جا N ۔ اوج لکھنوی کے خیال میں چوè کلیم نے الف ممدودہ کے دو عدد محسوب کیے ہیں اسی لیے الف ممدودہ کے دو عدد ہی محسوب کرنے چاہییں۔[۱۲]

وِلا نے کلیم کی یہ* رنخ بھی Ü کی ہے جس میں الف ممدودہ کے دو عدد محسوب ہوئے ہیں۔[۱۳]

داد ایزد بپادشاہِ جہاں خلقے ہم چو نو گل شاداب
چوں *یں مژدہ آفتاب #ا* افسر خویش ,, ہوا چو حباب
طبع د*فت سال *رنخش زد رقم ، آفتاب عالم *ب ۱۰۲۸ھ

میر* در علی رعد 'گنجینہ* رنخ' میں لکھتے ہیں کہ 'بعضوں کے نزدی الف ممدودہ میں دو عدد محسوب ہیں۔[۱۴] یہی* ت میر مہدی حسین الم نے 'گلبنِ* رنخ' میں تحریر کی ہے۔ ان کا بیان ہے:'' بعض یہ کہتے ہیں کہ یہ مر . ہے ہمزہ اور الف ساکن ہے بنا,, اں ہر ای کا ای ای عدد شمار کریں''۔[۱۵]

اکثر ماہرین فن جمل کا قول اور فعل اس کے برعکس ہے۔ آزاد بلگرامی کی ''سروآزاد' میں بیسیوں ایسی* ریخیں Ù ہوئی ہیں جن میں شعرا نے الف ممدوہ کا ای عدد ہی محسوب کیا ہے۔ انھوں نے' سروآزاد' میں میر یحیٰی، عبدالجلیل بلگرامی، عظمت اللہ بیخبر، فضل علی خان، شیخ اسداللہ غا محتشم کاشی، سنجر طہرانی۔ خواجہ حسن ہروی، عبدالجلیل بلگرامی اوراپنی* ریخیں Ù کی ہیں جن میں الف ممدوہ کا ای عدد ہی محسوب کیاH ہے۔[۱۶] پورے* کرے میں شا ہی کوئی ایسی* ریخ ہو جس میں الف ممدودہ کے دو عدد محسوب ہوئے ہوں۔ خود منشی انور حسین تسلیم سہسوانی نے اپنی دوسری تصنیف 'عدد التاریخ' معروف بہ 'زنبیل *ر [' میں جو 'ملخص تسلیم' کے بیس سال بعد شائع ہوئی ، میں الف ممدودہ سے شروع ہونے والے تمام الفاظ میں الف ممدودہ کا ای عدد ہی محسوب کیا ہے۔[۱۷] ملخص تسلیم میں بھی 'علی وآل' ۱۴۱ھ اور 'عمدہ آلِ علی' ۲۶۰ھ کے* ر [مادوں میں الف ممدودہ کا ای عدد ہی محسوب ہوا ہے۔[۱۸] نواب عزی B ولا نے مرزا جعفر اوج کی مذکورہ* لا دلیل پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا ہے کہ کلیم کا* یہ فن* ریخ گوئی میں کچھ ایسا بلند نہیں جس کی سند پر ہم قاعدہ عام اور ائمہ جمل کے قول کی خلاف ورزی کریں۔[۱۹]

الف ممدودہ کے دو عدد محسوب کرنے والوں کا خیال ہے کہ چوè (i) عربی میں الف ممدودہ میں دو الف ہیں (ii) فن عروض میں بھی 'آ' بروزن 'فا' شمار ہو* ہے (iii) فارسی لغات کی تمام تصانیف میں حروفِ تہجی کے بیان میں الف ممدودہ اور الف مقصورہ کی فصلیں علیحدہ علیحدہ ہیں(iv) الف ممدودہ پڑھنے میں دراز ہو* ہے جیسے آمدن، آوردن وغیرہ اس لیے ان کے دو عدد محسوب کرنے چاہئیں۔[۲۰] اس موقف کوC د بناتے ہوئے ان خیالات کے حامل ماہرین یہ* بت Ã # از کرجاتے ہیں کہ حساب جمل میں مکتوب کو ملفوظ پر* جیح دی جاتی ہے اورC د بھی مکتوب کو ہی بنا* جا* ہے۔ چنانچہ ملفوظی نقطۂ Ã کوC د بناتے ہوئے الف ممدودہ کو دیکھنا اور اس کے دو عدد محسوب کر* در نہیں۔ مز* یہ کہ مد کو حروف تہجی میں داخل نہیں کیا جا* اور نہ ماہرینِ فن جمل نے اس کا کوئی عدد مقرر کیا ہے۔ لہٰذا الف ممدودہ کے دو عدد محسوب کرنے پر اصرار در نہیں۔ اس کا ای عدد ہی محسوب کر* چاہیے۔ امیر مینائی کا مؤقف بھی یہی تھا۔ اس لغت میں استعمال ہونے والے الفاظ جس میں الف ممدودہ استعمال ہوا ہے وہاں ای عدد ہی شمار کیا ہے۔ مثلاً کاسہء آتشیں (۸۴۷) آئنہ داری(۲۸۱) آئینہ دل (۲۰۰) آئینہء آسمان(۲۳۸)۔ آئنہ سکندر(۴۰۰) آئینہ افروز(۳۷۰) *ر یکتائی(۱۱۵۳) آئینہ رخسار(۱۱۲۷) آگندہ (۸۰) آزادگان (۸۱) آمودن(۱۰۱) اینوآں(۱۱۸) آتش روز(۹۱۴) آتش سیماب(۸۱۴) کاسہء آتشیں(۸۴۷) آئینہء خاوری(۸۹۳) آتش روز(۹۱۴) آہوی فلک(۱۵۲) آئینہء زریں(۳۴۳)۔ آبگوں پل(۱۱۱)۔

امیر مینائی کے شعری مجموعے 'مضامین دل آشوب' ۱۲۸۴ اور خیا بن آفرینش ۱۳۰۵ اور واسو# 'صفیر آتش* ر' ۱۲۸۴ تینوں میں الف ممدودہ کا ای عدد ہی محسوب ہوا ہے۔

ب۔ *ئے مدوّرہ:

*ئے عربی ، رسم الخط میں دو طرح سے لکھی جاتی ہے۔

i۔ دراز جیسے 'ت' جس کا* م عربی میں* ئے مبسوط ہے

ii۔ گول، جیسے 'ۃ' اس کو عربی میں مدوۃ* مربوط کہتے ہیں۔

*ئے مدورہ دوطرح سے لکھی جاتی ہے۔

i۔ پہلی قسم کو* ئے مدورہ موقوفہ کہتے ہیں جیسے توبہ، کعبہ، حجہ، روضہ، دو> وغیرہ

ii۔ دوسری قسم کو* ئے مدورہ موصولہ کہتے ہیں جیسے توبۃ النصوح، کعبۃ اللہ، حجۃ اللہ، حجۃ البالغہ وغیرہ

#. کبھی* ئے مدورہ حا ۔ وقف میں ہو تو اس کی کتا$ سے نقطوں کا .ٔ ف کو* جا ٔ رکھا H ہے۔ جس کی صورت مثل ہائے ہوز کے رہ جاتی ہے اور قرأت میں بھی 'ہ' کی آواز دیتی ہے۔ پس دراز 'ت' یعنی* ئے مبسوط کے عدد پر تو . کا اتفاق ہے کہ اس کے ۴۰۰ عدد e چاہئیں لیکن* ئے مدوۃ* مربوط کے اعداد محسوب کرنے میں خاصا اختلاف دیکھنے میں آ* ہے۔ اسی اختلاف کے L تین اَ وہ سامنے آتے ہیں۔

i۔ پہلے اَ وہ سے تعلق ر p والے 'ۃ' کے عدد مثل دراز 'ت' کے ۴۰۰ عدد محسوب کرتے ہیں

ii۔ دوسرے اَ وہ سے تعلق ر p والے 'ۃ' کو 'ہ' قرار دے کر اس کے ۵ عدد محسوب کرتے ہیں

iii۔ تیسرے اَ وہ سے تعلق ر p والے 'ۃ' کے عدد حا ۔ وقف میں* پانچ اور غیر وقف میں چار سو محسوب کرتے ہیں

پہلے اَ وہ سے تعلق ر p والے افراد کا خیال یہ ہے کہ چوè اہلِ جمل کا قاعدہ رسم الخط* کتا$ پر F ہے اور صاحبان رسم الخط نے* ئے مربوط* مدوّر کے لیے گول شکل دو نقطوں کے ساتھ قرار دی ہے اور اس شکل کا* م مدور 'ت' ہی رکھا ہے۔ اس لیے اس کے ۴۰۰ عدد محسوب کو* چاہیے۔ نواب عزیز B ولا اسی مؤقف کی حما$ کرتے ہیں، ان کے خیال میں 'ہماری ذاتی رائے اور ہمارا مسلک یہ ہے کہ* ئے مبسوط* مدورہ کے چار سو عدد لیے جا N خواہ وہ حا ۔ وقف میں ہو* نہ ہو[۲۱] جلال لکھنوی بھی اسی موقف کی* G کرتے ہیں۔[۲۲]

دوسرے اَ وہ سے تعلق ر p والے افراد کا کہنا ہے کہ چوè گول 'ۃ' بلحاظ صورت کتا$ 'ہ' ہے اور جمل کے قاعدۂ عام نے مکتوب کو معتبر جا* ہے لہٰذا ان کی رائے میں گول 'ۃ' کے عدد مثل 'ہ' کے* پانچ محسوب ہونے چاہئیں۔ اس لیے کہ کتا$ میں اُس کی شکل 'ہ' کے مثل ہے، خواہ وہ حا ۔ وقف میں ہو* غیر وقف میں۔[۲۳]

تیسرے اَ وہ کا کہنا یہ ہے کہ گول 'ۃ' غیر حا ۔ وقف بلاشبہ 'ۃ' ہے۔ اس لیے کہ اس کی صورت خاص نقطوں کے ساتھ 'ۃ' ہی کے* م سے وضع کی گئی ہے اور قرأت میں اس کی آواز سے بھی 'ۃ' ہی کا وجو* $ ہے۔ پس کوئی وجہ نہیں کہ اس کے ۴۰۰ عدد محسوب نہ ہوں۔ البتہ حا ۔ وقف میں اس کے* پانچ عدد محسوب ہونے چاہئیں۔ اس لیے کہ کتا$ سے نقطے بھی .ٔ ف ہو جاتے ہیں اور قرأت میں آواز بھی+ ل جاتی ہے۔ اس کی شکل اور 'ہ' کی شکل میں کوئی فرق بھی* قی نہیں رہتا۔ مز+ یہ کہ اہلِ نحو نے اس کو 'ہ' ہی سے تعبیر کیا ہے۔ لہٰذا کوئی وجہ نہیں ہے کہ ہم اس کے ۴۰۰ عدد محسوب کریں۔ اِس سلسلے میں نواب عزیز B ولا نے صاحبِ معدن الجواہر کا بیان Ü کیا ہے:

#. کبھی* ن عربی میں* ئے مدوّر مستعمل ہو تو اس کی دو* ÿ ہیں۔ اَ ضماٴ متعلقہ اور علامتِ* M

اس کے ساتھ ملحق ہوں تو اس کے چار سو عدد محسوب ہوں گے جیسے رحمۃ اور دولتۃ اور اگر ضمائر متصلہ اور علامت* M اس کے ساتھ ملحق نہ ہو تو پھر اس کی دو صورتیں ہوں گی۔ ایک یہ کہ وسط ترکیب کلام اور فقرہ کے # ر واقع ہو جیسے جنۃ الفردوس اور رحمۃ اللہ میں، تو ایسے* ئے مدورہ کے* پنج عدد (چار سو؟) لیے جاویں گے اور دوسرے یہ کہ آ ٰ کلام میں واقع ہو اور حا - وقف میں رہے جیسے قسیم النار والجنۃ تو ایسے* ئے مدوّرہ کو 'ہ' قرار دے کر اس کے* پنج عدد ہی محسوب ہو* ضرور ہے اور اس کے۔ خلاف عمل* جا۔ ۔[۲۴]

امام بخش صہبائی کا بیان جسے منشی انوار حسین تسلیم سہوانی نے 'ملخص تسلیم' میں درج کیا ہے وہ بھی اسی* ت کی* G کر* ہے۔[۲۵] ایرانی مصنف حسین نخجوینی اپنی تصنیف 'مواد التواریخ' میں اسی موقف کی* G میں رقم طراز ہیں:

درکلمۂ الجنہ والروضہ وامثال آنہا اگر درحال وقف ا - مثل دخل الجنۃ* + آ ٰ الجنہ ھا حساب شود واگر اضافہ شود مثل (جنۃ الفردوس)* + آ ٰ جنۃ* حساب شود۔[۲۶]

* جمہ: لفظ جنہ، روضہ اور ان کی مثل دوسرے الفاظ اگر حا - وقف میں ہوں جیسے دخل الجنہ تو الجنہ کا آ ٰ ی حرف 'ہ' محسوب ہوگا اور اگر اضافہ ہو جیسے جنۃ الفردوس تو لفظ جنہ کا آ ٰ ی حرف 'ۃ' محسوب ہوگا۔

مذکورہ* لا بیا* ت کی تصدیق میں محمد عاکف کی کہی ہوئی* ریخ جو انہوں نے میرزا قطب الدین مائل کی وفات کے حوالے سے کہی تھی 'جعل جنۃ مثواہ' کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس مادہ* ریخ میں انہوں نے لفظ جنۃ کے آ ٰ ی حرف* 'کے چار سو اور لفظ مثواہ کے آ ٰ ی 'ۃ' کو 'ہ' کا مقابل سمجھتے ہوئے* پنج عدد لیے ہیں۔[۲۷]

اس حوالے سے ڈاکٹر خالد حسن قادری کا موقف ہے:

"The point we wish to make is that this controversy is neither new nor is in our opinion unique. Our opinion that where ۃ is pronounced is 'ت' it must, as a rule, be counted for 400 and where it is pronounced as 'ہ' it must always be counted for five is more relevant to the tone, temperament and needs of Urdu today than it ever was"[۲۸]

اگر ڈاکٹر صا # لفظ کی ادائیگی اور آواز کے ساتھ لفظ کی کتا$ کو بھی اعداد کے استخراج میں شامل کر e تو ان کا موقف مز+ مضبوط ہو سکتا تھا۔

'ۃ' کے اعداد محسوب کرنے کے سلسلے میں مورخین میں کسی حتمی فیصلے پر اتفاق رائے نہیں ہو سکا۔ اس بحث کو پیچیدہ بنانے میں ان* ریخ گو شعراء کا ہاتھ رہا ہے جنہوں نے اپنی مرضی سے کبھی 'ۃ' کے چار سو اور کبھی* پنج عدد محسوب کیے ہیں۔ اس O رمبحث کو سامنے ر p ہوئے تیسرے گر وہ کے موقف کو قبول کر* چاہیے کیو e ان کے دلائل* دہ ٹھوس اور F قیاس ہیں۔ لہٰذا* ریخ کہتے ہوئے* ئے موصولہ کے چار سو عدد اور* ئے موقوفہ کے* پنج عدد محسوب کر* چاہئیں جیسا کہ محمد عاکف کی* ریخ 'جعل جنۃ مثواہ' میں محسوب ہوئے ہیں کیو e ئے موصولہ پر عموماً نقطے لگائے جاتے ہیں اور* ئے موقوفہ پر نہیں اور وہ پڑھنے میں بھی 'ہ' کی آواز دیتا ہے۔ لہٰذا کتا$ کو معتبر خیال کرتے ہوئے اسی فیصلے کو اختیار کر* دہ بہتر ہوگا۔

امیر مینائی نے اس لغت میں* ئے مدورہ اور* ئے موقوہ دونوں کے* پنج عدد لیے ہیں۔مثلاً قبۃ الاسلام(۲۷۰)مدینۃ الاسلام (۲۷۲)علیہ اللعنۃ(۳۰۱) مقدمۃ الجیش(۵۳۳) لعنۃ اللہ علیہم اجمعین(۵۸۰) درۃ التاج(۶۴۴)رجعۃ القہقہر ی(۴۲۷) رحمۃ اللہ تعالٰی علیہ(۹۴۰) رحمۃ اللہ علیہا(۹۴۱)رحمۃ اللہ تعالٰی علیہن (۱۰۹۵)اولئک علیہم صلوات من ربھم ورحمۃ(۱۳۴۵) آ ٰ ی الذکر آ $ میں صلوات کی دراز ت کے تو ۴۰۰ عدد محسوب کیے لیکن رحمۃ کی ۃ کے ۵ عدد محسوب کیے ہیں* قی تمام الفاظ میں* ئے موقوفہ اور* ئے موصولہ کے* پنج عدد ہی محسوب ہوئے ہیں۔امیر مینائی نے اپنے شعری مجموعہ 'مراۃ الغیب'' ۱۲۸۹ھ کے* م میں بھی* ئے مدورہ کے* پنج عدد محسوب کیے ہیں۔

راقم الحروف کے ٰ د ی- ان کا یہ فیصلہ در ت نہیں تھا اور نہ اکابر* ریخ گو کے ٰ د ی- ایسا کر* پسند ± ہ فعل رہا ۔چوè فنِ جمل میں کتا $ پ ہی C ی درکھی جاتی ہے اور کتا $ میں* ئے مربوطہ چوè 'ت' ہوتی ہے اور وہ لکھنے میں بھی آتی ہے اور بولنے میں بھی 'ت' کی ہی آواز دیتی ہے اس لیے اس کے ۴۰۰ اعداد ہی e چاہییں۔۔ # کہ* ئے موقوفہ چوè نہ لکھنے میں آتی ہے اور نہ بولنے میں آتی ہے اس لیے اس کے* پنج عدد محسوب کر* ہی جا ٰ و مستحسن ہیں۔

ج۔ ہمزہ:

ہمزہ کے عدد محسوب کرنے ، نہ کرنے اور کتنے کرنے کے حوالے سے مورخین کے بیا* ت میں خاصا اختلاف دیکھنے میں آ* ہے۔بعض مورخین کے ٰ د ی- ہمزہ کے عدد کو محسوب کیا جا* ہے اور بعض کے ٰ د ی- نہیں کیا جا* ہے کچھ ایسے بھی ہیں جن کا خیال ہے کہ بعض مقامات پ ہمزہ کا عدد محسوب کر* چاہیے اور بعض جگہ نہیں کر* چاہیے۔اس حوالے سے ب ڑی پیچیدہ صورتِ حال سامنے آتی ہے۔ہمزہ کے حوالے سے صورتِ حال کو واضح کرنے کے لیے مورخین کے اقوال پیش کیے جاتے ہیں۔

''سرودِ غیبی'' میں محمد علی جو* ی مراد * دی کا بیان ہے: ''دیئے اور لئے میں بھی دو* ی ہیں اور جہاں ہمزہ واقع ہوگا اور جس صورت پ واقع ہوگا اوس کے عدد لیں گے اور بعض نے نہیں لیے۔موقع شرط ہے۔[29]

محمد عز ٰ اللہ عز ٰ نے 'بیان التواریخ' میں ہمزہ پ بھی بحث کی ہے ان کا خلاصہ سعید الظفر نے اپنے ا ی- مضمون میں Ü کیا ہے۔

> ہمزہ عربی الفاظ میں الف کے بعد شمار ہو* ہے اور نہیں بھی۔ فارسی اضافت وغیرہ کا ہمزہ نہیں H جا* ۔ دوسرے معاملوں میں اصل مصنف کا ا5 دیکھنا چاہیے۔[30]

منشی نجم الغنی لکھتے ہیں:

> ہمزہ کا کہ اس کی صورت یہ ہے (ء) بعض ا ی- عدد شمار کرتے ہیں اور بعض شکل* ی لکھ کر دس عدد محسوب کرتے ہیں۔بعض مہمل چھوڑ دیتے ہیں، عدد نہیں e ۔تینوں صورتیں جا ٰ ہیں۔[31]

دُرگا پ شا* د ر کا بیان ہے:

جس کلمہ کے آخر میں ہائے مختفی ہو اور وہ مضاف ہو تو علاوہ ہائے مختفی کے ہمزۂ اضافی کو بھی شمار کریں گے مثلاً خانۂ : ا، اس میں 'ہ' کو بھی گنیں گے اور ہمزہ کو بھی شمار کیا جائے گا۔[۳۲]

سیّد مسعود حسن کا بیان ہے:

> ہمزہ اوّل یا آخر میں آئے تو ایک عدد لیا جاوے گا اور اگر وسط میں آئے اور صورت یے پیدا کرے تو اس کے دس عدد لیے جائیں گے۔[۳۳]

غلام علی آزاد بلگرامی لکھتے ہیں:

> مخفی نماند کہ ہمزۂ کہ بعد الف می آید مورخان فرس اکثر اورا بجای الف داشتہ در تاریخ حساب می کنند چنانچہ در ترجمۂ خاں عالی گذشت کہ ہمزۂ التقاء وارد مصراع 'نحو جاں کرد اینجا التقائے ساکنین' محسوب ساختہ وگاہی حساب نمی کنند زیرا کہ شکلی از اشکال حروف تہجی ندارد چنانچہ در تاریخ میر یحییٰ کہ مورخ ہمزۂ احیاء را محسوب نہ ساختہ و مورخان عرب بر عکس ایں عمل کنند یعنی اکثر حساب عمل نمی کنند وگاہی کنندہ وقت ضرورت مثلاً تاریخ [از قرآن مجید یافتہ میر عبدالجلیل بلگرامی تاریخ جلوس محمد فرخ سیر بادشاہ مطابق سنہ اربع و عشرین و مآتہ والف (یورثہا من یشاء) یافتہ و ہمزہ را حساب کردہ گویند تاریخ مذکور ایں بیعت میر یحییٰ بر لوح مزار او نقش کردہ اند۔[۳۴]

یہ وہ بیانات ہیں جو اس فن کے ماہرین نے ہمزہ کے سلسلے میں بیان کیے ہیں۔ اب مذکورہ بالا بیانات کو بالترتیب تجزیے کی کسوٹی پر پرکھا جاتا ہے۔

جوہر مرادآبادی کی رائے میں لیے اور دیے میں دو 'ی' ہیں اس لیے انہوں نے دونوں کے ۲۰ عدد محسوب کیے ہیں۔ لئے اور دیئے میں انہوں نے ہمزہ کو 'ی' کا قائم مقام جان کر اس کے ۱۰ عدد محسوب کیے ہیں۔ آگے چل کر ان کا بیان ہے ''جہاں ہمزہ واقع ہوگا اور جس صورت میں ہوگا اس کے عدد لیں گے۔'' یہاں شاید ان کی مراد تلفظ سے ہے کہ ہمزہ جہاں پر جو آواز دے گا اسی آواز کے مطابق اس کے عدد لیے جائیں گے۔ مثلاً لئے اور دیئے میں 'ء'، 'ی' کی آواز دے رہا ہے اس لیے اسے 'ی' کا قائم مقام جان کر ۱۰ عدد شمار ہوں گے۔ اسی طرح جب ہمزہ شروع یا آخر میں آتا ہے تو وہ الف کی آواز دیتا ہے لہٰذا وہاں اس کا ایک عدد محسوب کرنا ہوگا۔ ان کے خیال میں ایسے مواقع پر بعض لوگ ہمزہ کے عدد محسوب نہیں کرتے 'موقع شرط' ہے سے ان کی مراد سمجھ میں نہیں آتی کہ وہ کیا کہنا چاہتے ہیں۔ اگر ان کی مراد یہ ہے کہ یہ دیکھنا پڑے گا کہ مورخ نے اس مقام پر ہمزہ کے کتنے عدد لیے ہیں تو یہ کوئی بات نہ ہوئی اور اگر وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ تاریخ نکالتے ہوئے اگر ہمزہ رکاوٹ ڈال رہا ہے تو اس کے عدد محسوب نہ کیے جائیں تو یہ ان کے سابقہ بیانات میں تضاد پیدا کر دیتا ہے۔ اصل مسئلہ تو اعداد کے استخراج کا ہے۔ اگر کسی مادۂ تاریخ پر سالِ مطلوبہ درج نہیں ہو اور نہ تاریخ نکالنے والے کو معلوم ہو کہ مذکورہ واقعہ کس سنہ میں وقوع پذیر ہوا ہے تو مادۂ تاریخ سے درست سالِ مطلوب کس طرح حاصل ہوں گے۔

ہمزہ کے حوالے سے عزیز اللہ عزیز کا بیان مبہم ہوا ہے۔ اس سے کوئی واضح صورتِ حال سامنے نہیں آتی۔ اس

بیان سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ مورخین نے ہمزہ کے اعداد محسوب کیے ہیں اور نہیں بھی کیے۔ اسی طرح ان کا دوسرا بیان 'دوسرے معاملوں' میں اصل مصنف کا ا5 دیکھنا چاہیے سے' ان کی مراد شا‍ئد یہ ہے کہ یہ دیکھنا چاہیے کہ مصنف نے ہمزہ کو کتا$ میں کس طرح استعمال کیا ہے۔ ان کا یہ بیان کہ فارسی اضافت میں جو ہمزہ آئے گا اس کا عدد محسوب نہیں کیا جائے گا، واضح ہے۔

منشی نجم الغنی کے بیان سے کوئی واضح صورتِ حال سامنے نہیں آتی اور نہ انہوں نے کوئی حتمی رائے دی ہے۔ انہوں نے ہمزہ کے عدد محسوب کرنے* نہ کرنے کے حوالے سے تین نقطہ ہائے Ā بیان کر دیئے ہیں اور تینوں کو جا' بتا* ہے۔ اگر ان کی یہ* بات مان بھی لی جائے تو کس طرح معلوم ہوگا کہ کس مقام پر ہمزہ کے کتنے عدد محسوب کرنے چاہئیں اور کس مقام پر ہمزہ کے عدد محسوب کرنے در یہ نہیں ہوں گے۔

دُرگا پرشاد* در نے ہمزہ کی صرف ا یہ صورت کا بیان کیا ہے۔ فارسی ترکیب جیسے خانۂ : ا میں انہوں نے ہمزہ کا عدد محسوب کیا ہے۔ اُن کا یہ بیان نہ صرف جمہور علماء کے خلاف ہے بلکہ صحیح بھی نہیں۔ ہمزہ حروفِ تہجی میں سے کوئی حرف نہیں پھر اس کے عدد محسوب کر' کیوں جا' ہوا اس کے متعلق وہ کوئی صرا # نہیں کرتے۔ ان کا مذکورہ بیان عزیز اللہ عزیز کے بیان کی تردید کر* ہے جو کہ صحیح نہیں۔

مسعود حسن صا # نے ہمزہ کی تینوں صورتیں بیان کی ہیں اور یہ بھی صرا # کی ہے کہ کس مقام پر ہمزہ کے کتنے عدد محسوب ہوں گے، لیکن ان کا یہ فیصلہ اکثر مورخین کے بیا' ت کی* Gنہیں کر* کہ ہمزہ اوّل* آ ' میں آئے تو اس کا ا یہ عدد محسوب کر' چاہیے کیو è اکثر فارسی اور اردو* ریخوں میں اول و آ ' والے ہمزہ کا عدد محسوب نہیں کیا جا*۔ البتہ عربی میں ایسا ضرور دیکھنے میں آ* ہے۔

آزاد بلگرامی کے بیان سے صرف یہ ظاہر ہو* ہے کہ ہمزہ کے عدد محسوب کرنے* نہ کرنے کے حوالے سے مورخین میں اختلاف ہے، لیکن ان کا نقطۂ Ā کیا ہے وہ واضح طور پر سامنے نہیں آ*۔ عبدالجلیل بلگرامی کی* ریخ میں تو ہمزہ کا ا یہ عدد محسوب ہوا ہے، لیکن ساتھ ہی انہوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ میر یحییٰ نے ہمزہ کا عدد محسوب نہیں کیا۔ شا‍ئد ان کا کہنا یہ ہو کہ عربی میں لفظ کے آ ' میں آنے والے ہمزہ کا عدد تو محسوب کیا جائے گا، لیکن فارسی لفظ کے آ ' میں آنے والے ہمزہ کا عدد محسوب نہیں کریں گے، لیکن اگر ہمزہ کسی لفظ کے اول* درمیان میں آئے تو عدد کے محسوب کرنے کے حوالے سے کیا عمل کر' چاہیے۔ اس حوالے سے کوئی وضا # نہیں کی۔ آزاد بلگرامی کا مذکورہ بیان ہمزہ کے عدد کے محسوب کرنے* نہ کرنے اور کس مقام پر کتنے عدد محسوب کرنے کے حوالے سے کوئی حتمی رائے نہیں دیتا۔ '' انۂ عامرہ' میں ان کا یہ بیان بھی مرقوم ہے: ''اما* ریخ گو* ین عرب ہمزہ را کہ بعد الف می آید حساب نمی کنند''[۳۵] ان کا یہ بیان عبدالجلیل بلگرامی کے موقف کی تردید کر* ہے۔ آزاد بلگرامی کے بیا' ت کے حوالے سے ولا کا بیان ہے:

> آزاد بلگرامی نے نہ تو شعرائے قدیم عرب کی ان* ریخوں کی Ü کی اور نہ ان کے* م گنوائے محض* کرہ میں ان کے مسلک جمل کا ذکر* ہے اور موقع کے لحاظ سے یہ معلوم ہو* ہے کہ گو* وہ شعرائے عرب یعنی

مافی ذہنہ سند ہیں۔عبدالجلیل بلگرامی کے لیے یہ جو ارشاد ہوا ہے کہ مورخان عرب کے* پ س آیتِ قرآنی اور حد$ t ی سے ملے ہوئے مادہ میں ایسا عمل بعض وقت جا۔ قرار* ہے۔اس کے متعلق بھی متقدمین کے کسی ایسے مادہ* ریخ کی سند نہیں پیش ہوئی* کہ ہم اس سے اس* ت کا + ازہ کر h ہیں کہ مورخان کا مرتبہ فن جمل میں کیسا ہے۔ ہمارے رو و اس کے متعلق بھی جو کچھ ہے وہ آزاد بلگرامی کا + کرہ اور عبدالجلیل بلگرامی کی* ریخ ہے اور بس ۔ پس ایسی حا ۔ میں ہم ا۔ عام قاعدہ کے مقابلہ میں جس کی تصدیق محققین ومتقدمین کے اقوال متعددہ سے ہوتی ہے۔ایسے استثناہی کو جا۔ قرار دیتے ہیں۔عبدالجلیل بلگرامی کو ضرورت وقت نے ایسے عمل* جا۔ پ مجبور کیا ہوگا* فن جمل میں انہوں نے اپنی معلومات کو اسی حد۔** ہوگا* ان سے K ح ہوا ہوگا۔[۳۶]

ہمزہ کے عدد محسوب کرنے* نہ کرنے کے حوالے سے نواب عزیز B ولا کی رائے ,ڈی واضح ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> وہ ہمزہ جو الف کے بعد آئے* ؤ کے بعد اس کا کوئی عدد محسوب نہیں ہوگا، لیکن جو ہمزہ ان الفاظ پ آئے جو'ی' کی آواز دیں مثلاً آئی، گئی، ہوئی، ہوئے، للچائی، کوئی، چھوئی، چھوئے، وغیرہ ان ۔ میں د* محسوب ہوں گے اور یہی مسلک در ۔ ہے۔اکثر مورخین کا قول بھی یہی ہے اور اکثر* ریخیں اسی حساب سے در ۔* $ ہوتی ہیں۔[۳۷]

امیر مینائی کا مؤقف بھی یہی ہے۔ان کا بیان ہے'' میں نے اب یہی مشرب اختیار کر لیا ہے کہ ''آئی'' اور ''آئے'' اور ''گئی'' اور ''گئے'' ۔ میں دہری ''ی'' خیال کی جائے اور ۲۰ عدد لیے جا N ۔ پہلے میرا خیال تھا کہ ''آئے'' میں ۱۰ عدد اور ''آئی'' میں ۲۰ عدد شمار کیے جا N گے۔1 اب بعض وجوہ سے* ئے معروف او* ئے مجہول دونوں کے ۲۰ عدد قرار دیے ہیں بلکہ ۲۰ عدد لیے ہیں۔البتہ ''ہوئی'' میں ''ی'' نہیں لکھی ہے۔واو کو اضافت دی ہے چنانچہ دیوان میں بھی بغیر ''ع'' کے چھپ* ہے اور مادہ* ریخ میں بھی اس سے بحث کی ہے1 میں اس کو پسند نہیں کر*'' ۔[۳۸]

دلچسپ* ت یہ ہے کہ امیر مینائی نے ۲۸ فروری ۱۸۹۶ء کو منشی نعیم الحق آزاد کے* م خط میں ا۔* رِیخ بھیجی تھی اس میں ''ئ'' کے ۱۰ عدد لیے ہیں* ریخ یہ ہے۔

دل کی افسردگی کے وقت امیر	سیرِ خلوت ہے سیر کے قابل
عیسوی ہے یہ مصرع* ریخ	سیرِ خلوت / ہ کشائے دل

۱۸۹۶ء[۳۹]

ہمزہ کے حوالے سے امیر مینائی کسی ا۔ مؤقف کے قائل نہیں رہے اور غالباً اس حوالے سے ان کے ذہن میں کوئی واضح مؤقف بھی نہیں تھا۔اس کی کئی وجوہات ہوسکتی ہیں جس کا + کرہ کسی اور مقام پ کیا جائے گا۔یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ہمزہ کے اعداد استعمال بھی کیے ہیں اور نہیں بھی کیے۔ اس لغت میں بھی کچھ ایسی ہی صورتِ حال سامنے آتی ہے۔مثلاً ۱۶۹ کے تحت بناء علیہ لکھا ہے اور حاشیے میں لکھا ہے کہ '' دریں جا حرف ہمزہ محسوب ا ۔'' ۴۰۸ کے تحت ماشاء اللہ، ۸۷۷

کے تحت ''ضیاء اللہ''، ۹۰۶ کے تحت 'ضیاء الدین' اور ۹۵۰ کے تحت ''ضیاء الحق'' کے الفاظ درج کیے ہیں تینوں میں ہمزہ کا کوئی عدد محسوب نہیں کیا۔ ۳۴۳ کے تحت ''مسبحان ربی الاعلیٰ'' تحریر کیا ہے لیکن ہمزہ کا عدد محسوب نہیں کیا۔ ۔ # کہ ۱۲۷ کے تحت لفظ'' ماء الجبن'' تحریر کیا ہے اور اس کے حاشیے پر لکھا ہے کہ ''یک عدد ایں ہمزہ و تفتش ہر دو در ۔ ا ۔''
یہاں ہمزہ کو شامل بھی کر رہے ہیں اور نہیں بھی کر رہے۔ ہر دو صورتوں کو قبول کر رہے ہیں۔ اسی طرح جہاں ہمزہ 'ی' کا قائم مقام ہو یعنی 'ی' کی آواز دے وہاں ہمزہ کے دس عدد شمار کیے ہیں۔ مثلاً آئینۂ آسمان کو ۲۸۸ کے تحت درج کیا ہے۔ اس میں پہلے ہمزہ کو 'ی' کا قائم مقام مان کر اس کے دس عدد لیے ہیں اور دوسرے ہمزہ کو زیر سمجھتے ہوئے کوئی عدد محسوب نہیں کیا۔ آئینہ داری، آئینہ دل میں ہمزہ کے دس عدد لیے ہیں۔ اگر کسی ترکیب میں ء اور ی ساتھ آ N تو پھر دونوں کے عدد محسوب کیے ہیں۔ مثلاً آئینہ دل (۱۰۰) آئینہ Ã (۱۲۲۶) ہر آئینہ (۲۸۱) آ M خلافت میں دو ی کے عدد یعنی ۲۰ عدد لیے ہیں اور اکثر الفاظ کے حاشیے میں لکھ بھی دیا ہے ''ب دیا تحتا6ا ۔''۔ اسی طرح ''ئی'' کے بھی ۲۰ عدد لیے ہیں۔ ۲۳۳ کے تحت افسانہ گوئی لکھ کر کاٹ دیا اور اسے ۲۴۳ کے تحت درج کیا اور اس کی جگہ ''پیرائی'' کا لفظ درج کر دیا ہے کیو è اس سے ۲۳۳ اعداد برآمد ہوتے ہیں اور اس میں ''ئی'' کے ۲۰ عدد ہی لیے گئے ہیں۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ امیر مینائی ''ئی'' کے ۲۰ عدد e کے قائل تھے۔ دیکھیے: بی پروائی (۲۴۱) / ائی (۲۴۱) د ۔ پیپائی (۷۷۷) خود رائی (۸۳۱) خلد آرائی (۸۵۶) غلط Ú ئی (۱۱۵۰) عالم آرائی (۳۶۳)۔ شہنائی (۳۷۶)۔ شنوائی (۳۷۷)۔ جہان آرائی (۳۸۱) کربلای معلیٰ (۴۱۳)۔ ڈھٹائی (۴۳۰)۔ تہائی (۴۲۶)۔ یکتائی (۴۵۱)۔ تنہائی (۴۷۶)۔ تو ئی (۴۷۸)۔ ستائی (۴۸۱)۔ فرما روائی (۵۹۸)۔ شکیبائی (۴۰۴)

اگر کسی لفظ کے آخر میں ی کا حرف آئے تو اس کے دس عدد لیے ہیں۔ خواہ ہم بولنے میں ''ئی'' کی آواز کے ساتھ ادائیگی کرتے ہوں۔ مثلاً۔ دلکشای (۳۶۵)۔ شہنای (۳۶۶)۔ جہان آرای (۳۷۱)

ایسی ترکیب جہاں ہمزہ تحریر کے طور پر استعمال ہوا ہے وہاں بھی اسے اعراب سمجھتے ہوئے کوئی عدد محسوب نہیں کیا۔ مثلاً شعلۂ صبح (۵۴۵)۔ دروازۂ گوش (۵۴۹)۔ پنجۂ لاجورد (۵۰۴)۔ کاسۂ آتشیں (۸۴۷)۔ پردۂ ہفت رنگ (۹۶۶)۔ پنجرۂ لاجورد (۵۰۴) قبۂ زربفت (۷۹۶) پردۂ ہفت رنگ (۹۶۶)۔ چشمۂ سیماب (۴۶۱) میں ہمزہ کا کوئی عدد محسوب نہیں کیا۔

درج ذیل الفاظ میں ہمزہ ی کا قائم مقام کے طور پر آیا ہے۔ اس لیے یہاں ہمزہ کو ی سمجھتے ہوئے دس عدد لیے ہیں۔ اما $ * شائستہ (۹۷۰) شائستہ کار (۹۹۷) طوائف (۱۰۶) ئن (۱۲۳) K ئج (۱۲۴) حدائق (۱۲۳) خلائف (۷۲۱) طوائع (۱۱۶) گنبد مائل (۱۵۷) سایۂ ظلمانی (۱۱۵۵) رائض (۱۰۱۱) آسائش (۳۷۲) شاD ن (۳۸۲)۔ فرمائندہ (۳۹۰)۔ آئینہ سکندر (۴۰۰)۔

اساتذہ فن کے بیانات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ بعض اساتذہ کے نزدیک اگر مصرع تاریخ میں ''ی'' دب کر آئے تو اسے غیر محسوب کیا جائے گا اور دب کر نہ آئے تو ہیں۔

ان اختلافات کے علاوہ تین اور معا5ت ایسے ہیں جن کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے۔اگ چہ ان معا5ت پہ مورخین میں اختلاف تو نہیں، لیکن اس سے آ گاہی کے بغیر غلطی کا امکان بہرحال ہوسکتا ہے۔ ان میں کھڑی زبر، تنوین اور تشدید شامل ہیں۔ اب ان تینوں پہ علیحدہ علیحدہ روشنی ڈالی جاتی ہے۔

i۔ کھڑی زبر: یہ کوئی حرف نہیں بلکہ حرکت ہے۔ کتابت کے قاعدے سے اس کو الف میں شمار نہیں کیا جاتا۔ یہ مختصر سی علامت ہے جو الف کی صورت میں ہوتی ہے۔ یہ رسم الخط ہے اس کا مقصد قاری کو آگاہ ہی کرنا ہوتی ہے کہ اسے الف کی آواز میں پڑھا جائے مثلاً عیسیٰ، موسیٰ، رحمٰن وغیرہ کی 'ی' اور 'میم' کو الف کی آواز کے ساتھ موسا، عیسا اور رحمان پڑھا جائے گا، لیکن چونکہ حساب جمل میں کتابت کو دیکھا جاتا ہے اس لیے ان کے اعداد کو محسوب کرتے ہوئے، موسیٰ، عیسیٰ کی 'ی' کے دس عدد اور رحمٰن کی 'م' کے ۴۰ عدد شمار کیے جائیں گے۔ البتہ کسی تاریخ گو نے خود ہی عیسیٰ کو عیسا، موسیٰ کو موسا اور رحمٰن کو رحمان کی صورت میں لکھا ہو تو پھر اسی طرح اس کے اعداد محسوب کیے جائیں گے۔ امیر مینائی نے بھی یہی اصول اختیار کیا ہے۔ 'حمائل تاریخ' میں درج کیے گئے الفاظ اگرچہ بہت کم ہیں لیکن کہیں بھی کھڑی زبر کا کوئی عدد محسوب نہیں کیا گیا۔ ذیل میں چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

ام القریٰ(۳۸۲)سمٰوات(۵۰۷)کسریٰ بارگاہ(۵۱۹)عیدا ' (۹۰۳)رضای مولی از ہمہ اولیٰ(۱۲۰۲)

ii۔ تنوین: یہ بھی کوئی حرف نہیں بلکہ علامت ہے جیسے دفعتاً کے آخری حرف الف پہ دو زبر۔ چونکہ یہ بولنے میں نون کی آواز دیتا ہے۔ اس لیے اس سے دھوکا ہوسکتا ہے۔ لہٰذا کتابت کے اُصول کو ذہن نشین رکھتے ہوئے اسے الف ہی شمار کیا جائے گا اور اس کا ایک عدد ہی محسوب ہوگا۔ امیر مینائی کا مؤقف اور طریق بھی یہی تھا۔ ذیل میں چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

عیاذاً باللہ(۸۵۰)مشترکاً(۹۶۱)غالباً(۱۰۳۴)بلغاً(۱۰۳۴)

iii۔ تشدید: یہ بھی ایک علامت ہے جو کسی حرف پہ اس لیے لگائی جاتی ہے کہ بولنے میں دوہری آواز پیدا کرے مثلاً تدبّر، عزّت، مکرّم اور ملقّب میں حرف، ب، ز، ر اور ق بولنے میں دو مرتبہ ادا کیے جاتے ہیں، لیکن حساب جمل میں کتابت کے پیش نظر ان حروف کو صرف ایک مرتبہ محسوب کیا جائے گا۔ 'حمائل تاریخ' میں بھی یہی مؤقف اختیار کیا گیا ہے۔ ذیل میں چند مثالیں درج کی جاتی ہیں۔

امّ یقین(۲۹۶)لاردّ ولاکدّ(۲۹۶)عیّار مشرب(۸۲۳)مدّ آہ(۸۴۵)ضمّہ(۸۴۵)تفنّن(۹۳۰)مبذّر(۹۴۲) نیّر اعظم(۱۲۷۱)

'حمائل تاریخ' اپنی نوعیت کی منفرد فرہنگ ہے۔ یہ ایک ایسی فرہنگ ہے جو تاریخ گو شعرا کے لیے لکھی گئی تاکہ نوآموز اور مشاق تاریخ گو شعرا اس سے مدد لے کر بہتر سے بہتر تاریخ کہہ سکیں۔ یہ فرہنگ امیر مینائی کے لیے بھی مفید ہوگئی اور وہ خود بھی اس لغت کا سہارا لیتے ہوں گے۔ اس فرہنگ کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کا دائرہ دوسری فرہنگوں سے بڑھا ہوا ہے۔ اس لیے کہ اس میں ایک تو الفاظ عربی و فارسی الفاظ کو الگ اور ہندی الفاظ کو الگ تحریر کیا گیا ہے تاکہ فارسی میں تاریخ کہنے والوں کو بھی سہولت رہے اور ہندی(اردو) میں تاریخ کہنے والوں کو بھی اور دوسری یہ کہ یہ فرہنگ ہوتے ہوئے لغت کا کام

بھی دیتی ہے۔ اس فرہنگ میں سینکڑوں ایسے الفاظ اور ان کے معنی درج کیے گئے ہیں جن کو اگر الگ کر لیا جائے تو وہ بجائے خود ایک الگ لغت بن سکتی ہے۔اس لحاظ سے یہ فرہنگ بھی ہے اور لغت بھی۔اس فرہنگ کی یہ خوبی اسے دوسری فرہنگوں سے ممتاز بنا دیتی ہے اور اسی بنا پر اس فرہنگ کو دیگر فرہنگوں پر فوقیت اور امتیاز حاصل ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ تذکرہ رالشعرا،مولوی ممتاز علی، بھوپال،مطبع شاہ جہانی، ۱۳۰۶ھ،ص ۱۶۵

۲۔ دیکھیے :دیوانِ حالی، الطاف حسین حالی، کانپور، نامی پریس،۱۸۹۳ء،ص ۳۲۰۔۳۱۹

۳۔ مطالعہء امیر، ڈاکٹر ابومحمد سحر، لکھنؤ،نسیم بک ڈپو،اول، ۱۹۶۵،ص ۱۲۳۔۱۲۰۔مذکورہ تاریخ سے ۳+۱+۵۰+۴۰۰+۱+۲۰۰+۱۰+۶۰۰=۱۲۶۵ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ جب کہ ڈاکٹر ابومحمد سحر صاحب نے ۱۲۶۴ھ تحریر کیے ہیں۔

۴۔ ڈاکٹر ابومحمد سحر کا یہ بیان درست نہیں۔ اس غیر مطبوعہ مسودے کا درج نام حمائل تاریخ ہے۔جس سے ۸ +۴۰+۱ + ۱۰+ ۳۰+۴۰۰+۱+۲۰۰+۱۰+۶۰۰=۱۳۰۰ھ برآمد ہوتے ہیں ۔یہی اس مسودے کی تکمیل کی تاریخ ہے۔انھیں غلط فہمی ہوئی۔ مذکورہ بالا مقالہ اسی قلمی مسودے کا تعارف ہے۔

۵۔ ڈاکٹر ابومحمد سحر نے اپنے ڈاکٹریٹ کے مقالہ ''مطالعہ امیر'' میں نشاندہی کی ہے کہ رضا لائبریری رامپور میں 'صفیر آتش بار' اور 'شکایت یار' کے قلمی نسخے موجود ہین جن پر کاتب نے تاریخ کتابت بالترتیب ۱۲۸۱ھ اور ۱۲۸۲ھ تحریر کیا ہے۔(مطالعہ امیر ص ۲۶۳۔۲۶۲) جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دو واسوخت ۱۲۸۱ھ اور ۱۲۸۲ھ میں لکھے جا چکے تھے لیکن ان کے تاریخی ناموں سے ۱۲۸۴ھ مستخرج ہوتا ہے۔جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ امیر مینائی نے ان کے نام بعد میں رکھے۔کریم الدین نے اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے 'امیر مینائی اور ان کے تلامذہ' ص ۲۵۷ میں ان چھ واسوختوں کی تخلیق کا سال ۱۲۸۴ھ تحریر کیا ہے۔جو مذکورہ بالا بیان کی روشنی میں درست نہیں ہوتا۔نصیرالدین ہاشمی نے نشاندہی کی ہے کہ اسٹیٹ لائبریری حیدرآباد، آندھرا پردیش میں امیر مینائی کے واسوختوں کا ایک مجموعہ موجود ہے جس میں چھ واسوخت ہیں ۔انھوں نے ان کے نام 'شکایت یار'،'غبار طبع'،'حسد غبار'، 'صغیر آتش بار' اور 'بحر اضطرار' تحریر کیے ہیں۔ (کتب خانہ آصفیہ کے اردو مخطوطات ،نصیرالدین ہاشمی، جلد اول،حیدرآباد دکن، مطبع ابراہیمیہ ، ۱۹۶۱ء ص ۵۸۔۵۷)۔نصیر الدین ہاشمی نے دو واسوختوں کے نام تحریر کرنے میں غلطی کی ہے ۔ وہ واسوخت 'حسد اغیار' اور 'صفیر آتش بار' ہیں جنھیں انھوں نے 'حسد غبار' اور 'صغیر آتش بار' تحریر کیا ہے ۔ کریم الدین نے بھی ایک واسوخت کا نام 'حد اغیار' تحریر کیا ہے جو صحیح نہیں۔(امیر مینائی اور ان کے تلامذہ ص ۲۵۷)۔ ہاشمی صاحب نے اس مجموعے کا نام واسوخت امیر مینائی تحریر کیا ہے ۔ اور اس کے نیچے لکھا ہے ''شکایت یار تاریخی نام ہے'' (ص ۵۷) جس سے مترشح ہوتا ہے کہ انھیں یہ معلوم نہیں کہ تمام نام تاریخی ہیں۔ غالبًا پہلا واسوخت 'واسوخت اردو' ہوگا جسے انھوں نے واسوخت امیر مینائی عنوان دے دیا ہوگا یا 'شکایت یار' پہلا واسوخت ہوگا اور اس کے نیچے ۱۲۸۴ھ لکھا دیکھ کر مذکورہ بالا عبارت لکھ دی ہوگی۔اسی بنا پر انھوں نے سمجھ لیا کہ یہ مجموعے کا نام ہے۔ایسا ہرگز نہیں ۔ یہ پہلے واسوخت کا تاریخی نام ہے۔ ہاشمی صاحب کو غالبًا معلوم نہیں تھا کہ باقی پانچ واسوختوں کے عنوان بھی تاریخی ہیں۔انھوں نے اس حوالے سے کوئی نشاندہی ہی نہیں کی۔

ڈاکٹر ابو محمد سحر نے 'مطالعہ امیر' میں تحریر کیا ہے کہ یہ تمام واسوخ# پہلی مرتبہ ۱۲۸۵ھ میں مطبع منشی نول کشور لکھنؤ سے پ‍Ÿ والے واسوختوں کے مجموعے 'شعلہ ء جوالہ' جلد اول میں شائع ہوئے (ص ۲۶۰)ان کا یہ بیان اس لیے در ـ نہیں ہو سکتا کہ واسوختوں کا یہ مجموعہ . سے پہلے ۱۲۸۴ھ میں شائع ہوا۔اس کی تصدیق درج ذیل* ریخ سے ہوئی ہے۔

ہے قابل تحسین قلم فکر امیر حقا کہ رقم کیے ہیں کیا کیا واسو#

* ریخ کہی ان کی سرد ـ اسیر دلچسپ احبا ہیں یہ زیبا واسو#۱۲۸۴ھ(ص ۱۴۲)

اس مجموعے کی کتا$ اعظم حسین نے کی ـ مجموعے کے آ ی صفحے پر ا ـ فارسی ڑ ئی درج ہے جس کے ا ـ گوشے میں کا$ اعظم حسین ۱۲۸۴ھ تحریر ہے۔ یہ بھی اس* بات کا ثبوت ہے کہ مجموعہ ۱۲۸۴ھ میں کتا$ ہو چکا تھا۔اس مجموعے میں ص ۱۴۴ پر ۱۷ اشعار پر مشتمل داغ کا قطعہ* ریخ بھی درج ہے۔جس کے آ ی مصرع سے ۱۲۸۵ھ بر آمد ہو* ہے۔آ ی شعر یہ ہے۔

داغ نے اُس کی یہ کہی * ریخ درد عشاق حال معشوقاں ۱۲۸۵ھ(ص ۱۴۴)

اس قطعہ* ریخ کے نیچے یہ عبارت تحریر ہے۔''یہ قطعہ* ریخ کا بعد طبع ہو جانے اور قطعات کے ۱۲۸۵ھ کو پہنچا۔یہ بھی درج کیا H'' اس عبارت سے بھی مذکورہ* لا مؤقف کی* G ہوتی ہے۔دراصل ہوا یوں ہو گا کہ ۱۲۸۴ھ کے آ ی مہینے کے آ ی دنو ں میں کتاب اور مجموعے کی طبا (ہو چکی ہو گی کہ داغ کا قطعہ* ریخ پہنچا ہو گا۔داغ اور امیر مینائی کے تعلق کو دیکھتے ہوئے اسے بھی مجموعے میں شامل کر لیا ہو گا۔

امیر مینائی کے واسوختوں کے اس مجموعے کا کوئی* م نہیں۔سرورق پر اول واسو# اردو تحریر ہے اور اس کے بعد اگلے صفحے سے پہلا واسو# شروع ہو جا* ہے۔دراصل یہ پہلے واسو# کا* ر [* م ہے۔جسے مجموعے کا* م بھی بنا*H* ممکن ہے سرورق پھٹا ہوا ہو۔اس امکان کو تقو$ اس سے بھی ملتی ہے کہ مطبع کا* م بھی پہلے ورق پر درج نہیں۔اس کا ا ـ نسخہ انجمن ;* قی اردو کراچی میں موجود ہے۔چھ واسوختوں کے بعد ص ۱۴۱ پر ''تھوڑا سا حال مصنف کا'' کے عنوان سے امیر مینائیکے حالات درج ہیں اور اس کے بعد مظفر علی اسیر، شیخ ضامن علی ضامن اور داغ کی* ریخیں ہیں۔ص ۱۴۵ سے ۱۴۷ -- غلط* مہ اور آ ی صفحے پر ا ـ فارسی ڑ ئی تحریر ہے۔مجموعے کے صفحات کی کل تعداد ۱۴۸ ہے۔

۶۔ دیکھیے: دیوانِ امیر معروف* سم* ر [مراۃ الغیب،منشی نول کشور،کاz ص ۱۷۔اس دیوان میں ان کی کہی ہوئی صرف سترہ * ریخیں ہیں۔

۷۔ امیر مینائی اور ان کے تلامذہ، کریم الدین احمد، لاہور، آئینہ ء ادب، اول، ۱۹۸۲ء ص ۲۷۴۔اسرا L احمد مینائی صا # کا بیان ہے کہ ان کے* پ س جو بیاض ہے اس میں تیس چالیس سے ڑ دہ* ریخیں نہیں۔کریم الدین جس بیاض کا* کرہ کر رہے ہیں وہ ہمارے* پ س نہیں۔ممکن ہے کریم الدین نے وہ بیاض صدیق الزماں مرحوم نواسہء امیر مینائی کے* پ س دیکھی ہو کیوe ان کے* پ بھی امیر مینائی کے کچھ نوادرات موجود تھے۔راقم الحروف کا گمان ہے کہ کریم الدین نے ہندسوں میں صرف ۴۳ (تینتالیس) لکھا ہو گا جسے کتا$ کرنے والے نے غلطی سے ا ـ سو تینتالیس پڑھا ہو گا یا غلطی سے لکھ ڑ ہو گا اور وہ وہی بیاض ہو گی جو اس وقت اسرا L احمد مینائی صا # کی مملوکہ ہے۔(امیر کی* ریخ گوئی مقالہ راقم الحروف مطبوعہ تحقیق، سندھ یونیورسٹی

جام شورو، شمارہ نمبر ۱۹، ۲۰۱۰ء ص ۱۱۵)

۸۔ امیر مینائی اور ان کے تلامذہ ص ۲۷۴

۹۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: انیسویں صدی میں فن؛ ریخ گوئی اور فرہنگِ؛ ریخ گوئی، مقالہ راقم الحروف، مشمولہ الاٰ یم، کراچی، جولائی۔ دسمبر ۲۱۰۴ء ص ۱۶۰۔۱۳۷

۱۰۔ اودھ اخبار میں منشی فدا علی فارغ کا ا یـ خط شائع ہوا ہے۔ اس سے معلوم ہؤ ہے کہ انھوں نے اپنے ا یـ دو ۔ کی سوانح عمری اور وقائع۔ دہ بھی؛ ر [لکھی تھی۔ دیکھیے: اودھ اخبار لکھنؤ ۲۹ نومبر ۱۸۷۶ء

۱۱۔ ارمغان از مرزا محمد جعفر اوج، مطبع جعفری لکھنؤ، ۱۳۰۵ھ، ص ۳۳۰۔۳۲۹۔ اوج لکھنوی لکھتے ہیں مرزا طا ۔ علی کلیم نے؛ ریخ ولادت جو عالمگیر کی کہی تو اس میں الف ممدودہ جو لفظ آفتاب میں ہے اس کے دو عدد لے کر ا یـ کا تخرجہ کیا ہے اور مادۂ؛ ریخ سے ا یـ ہزار اٹھا K سنہ ہجری متخرج ہوتے ہیں۔ یہی؛ ریخ میر مہدی حسین الم نے 'گلبنِ؛ ریخ'، مطبع فخرÂ می حیدر؛ د، ص ۶ میں بھی Ü کی ہے۔

۱۲۔ ارمغان ص ۳۲۹

۱۳۔ دیکھیے: غرا$ الجمل از نواب عزیـ B ولا مرتبہ ڈاکٹر حسن الدین احمد، قومی کو± ۔ ائے فروغ اردو؛ ن نئی دہلی، ۱۹۹۸ء، ص ۲۷

۱۴۔ گنجینۂ؛ ریخ از میر؛ در علی رغد، مطبع فخرِ Â می حیدر؛ د، ۱۳۱۳ھ ص ۲۱۱

۱۵۔ گلبنِ؛ ریخ از میر مہدی حسین الم، مطبع فخرِ Â می حیدر؛ د، ۱۳۱۳ھ ص ۷

۱۶۔ آزاد بلگرامی نے 'سروآزاد' میں بہت سی؛ ریخیں درج کی ہیں۔ درج ذیل؛ ریخیں اسی؛ کرے سے ماخوذ ہیں۔ یہ؛ ریخیں مختلف؛ ریخ گو شعرا کی کہی ہوئی ہیں۔ ان تمام؛ ریخوں میں 'آ' سے ا یـ عدد ہی حاصل کیا H ہے۔ ☆ K؛ آزاد سروِ سبز؛ زہ ۱۱۲۶ھ (ص ۴) ☆ آہ از رضی ۱۰۲۴ھ (ص ۳۱) ☆ شد شاہ جہاں؛ د از شاہ جہاں؛ د (ص ۸۶) ☆ آہ آہ امتیاز خان ۱۱۲۲ھ (ص ۱۳۹) ☆ سادات دواش آنچہ * ± کرد؛ ۱۱۳۱ھ (ص ۱۶۹) ☆ آیتِ رحمتِ الٰہی آمد ۱۱۵۰ھ (ص ۱۷۷) ☆ آفتاب رفت ۱۱۶۴ھ (ص ۱۸۹) ☆ آہِ رفتند ہر دو زیں عالم ۱۱۶۳ھ (ص ۲۲۰) ☆۔ سپہر آمدہ ماہ ۱۰۹۵ھ (ص ۲۲۲) ☆ آں جانِ معنی آرزو رفت ۱۱۶۹ھ (ص ۲۳۱) ☆ آہ آہ Â م ۱۰۰۳ھ (ص ۲۴۵) ☆ قلعہ آ/ ہ/ فت ۱۱۳۱ھ (ص ۲۸۰) دیکھیے: سرو آزاد، غلام علی آزاد بلگرامی، مرتبہ عبداللہ خان، مطبع دخانی رفاہِ عام، لاہور، ۱۹۱۳ء

۱۷۔ فن؛ ریخ گوئی کی ابتدا از ڈاکٹر آفتاب احمد خان، ۔ بان، دہلی، جون ۲۰۰۰ء، ص ۹

۱۸۔ ملخص تسلیم از منشی انوار حسین تسلیم سہسوانی، مطبع مطلع العلوم و اخبار ۔ اعظم، مراد؛ د، ۱۸۹۶ء، ص ۳۲۔۳۱

۱۹۔ غرا$ الجمل ص ۲۷

۲۰۔ فن؛ ریخ گوئی کی ابتدا از ڈاکٹر آفتاب احمد خان ص ۷

۲۱۔ غرا$ الجمل ۸۵

۲۲۔ افادہ ٔ تاریخ ،مشمولہ نگار تاریخ نمبر ،رامپور جولائی ۱۹۶۳ء ،ص ۱۱۔جلال لکھنوی نے 'افادہ ٔ تاریخ ' میں اس حوالے سے تفصیل سے روشنی ڈالنے کے بعد امام بخش صہبائی کے مؤقف پر چوٹ کرتے ہوئے اپنے مؤقف کو پیش کیا ہے۔ان کا بیان ہے۔''سنا H ہے کہ مولوی امام بخش صہبائی مرحوم دہلوی نے تاریخ میں ئے مدورہ مذکورہ کے چارسیکڑے اور* پنچ احاد e میں ا یہ محاکمہ فرمایا ہے یعنی قول فیصل لکھا ہے اور وہ یہ ہے کہ ئے مدورہ موقوفہ کے تو* پنچ احاد لیے جا N اور موصولہ کے چار سیکڑے مثلاً ب الکعبہ کی تے کے* پنچ احاد لیے جا N اور کعبۃ اللہ کی تے کے چارسیکڑے ۔واہ کیا خوب فیصلہ کیا ہے جس نے قاعدۂ تاریخ ہی کو ہم کر دیا یعنی صورت کتابت $ کو کچھ دخل ہی تاریخ میں نہ رہا۔محض تلفظ پر کہ جس کا مطلق اعتبار تاریخ میں نہیں ہے، دارومدار رکھا H ہے یعنی ب الکعبہ میں جو درحا - وقف ہے (ہ) ملفوظ ہوتی ہے اس کے* پنچ لیے جا N اور کعبۃ اللہ میں درحا - اصل جو تے ملفوظ ہوتی ہے اس کے چارسو۔اس فیصلہ کو ان کے m ین ہی تسلیم فرما N ۔دوسرا کیونکر مان لے کہ قاعدہ ٔ تاریخ ہی مٹا جا تا ہے۔'' (ص۱۲)

۲۳۔ اس حوالے سے آزاد بلگرامی لکھتے ہیں۔''در تاریخ جعل جتہ مثواہ نقصانی دارد کہ مؤرخ از جتہ کہ آن ا در5 عربی بشکل ہا می نویسند چہار صد/ فتہ حال آ @è*+ / فت'' (خزانہ ٔ عامرہ ،غلام علی آزاد بلگرامی،مطبع منشی نول کشور ،کاzر ،۱۸۷۱ء،ص ۳۳۰)جلال لکھنوی نے 'افادہ ٔ تاریخ ' میں بھی اس مؤقف کے حامل شعرا کی تفصیلات درج کی ہیں۔ان کا بیان ہے۔''جو 'ت' کہ رسم الخط عربی میں طویل یعنی دراز لکھی جاتی ہے مثلاً ئے جمع وغیرہ کے جیسے کائنات ،صفات ، ذات ،ہیہات *بغات وغیرہ کی تے ، اس کے چارسیکڑے تاریخ میں لیے جا N گے اور ئے M اسمی ئے مصدری وغیرہ کے* پنچ احاد 8 چاہیے کیوè ایسی تے کو رسم الخط عربی میں مدور یعنی/ د لکھتے ہیں بہ شکل ہا ،پس جو ہے کے عدد ہوتے ہیں وہی عدد اس تے کے بھی e چاہییں چنانچہ یہ وجہ ہے کہ الف مقصورہ کے بھی جو لفظ اعلیٰ ،ادنیٰ ،عیسیٰ ،مصطفیٰ،عیسیٰ ،مرتضیٰ وغیرہ کے آ میں ہے ،دس عدد لیے جاتے ہیں۔ا یہ عدد نہیں لیا جا ۔اس واسطے کہ رسم الخط عربی میں الف مقصورہ بہ شکل* یے تحتانی لکھا جا ہے۔پس مؤرخین محقق ثقات نے ایسی تے کے* پنچ ہی عدد لیے ہیں۔یعنی اس تے کو ہے قرار دیا ہے اور محض کتابت $ کا اعتبار کیا ہے۔چنانچہ استاد اول مؤلف جناب میر علی اوسط رشک مغفور نے کسی کتاب موسوم بہدایۃ الشعرا کے ختم کی تاریخ جو فرمائی ہے۔ے زغیب* یفتم اے رشک مصرع تاریخ ہدایۃ الشعرا جائے حل مصطلحات ۱۲۵۷ھ۔تو اس میں ئے مدورہ لفظ ہدایۃ الشعرا کے* پنچ احاد لیے ہیں* یمنشی مظفر علی اسیرؔ مرحوم نے جو نواب امداد حسین خاں صا # بہادر مغفور مخاطب* بمین الدولہ وزیر اعظم امجد علی شاہ* بدشاہ لکھنؤ کے کسی مرض سے صحت* پانے کی تاریخ کہی ہے چنانچہ ان کے دیوان فارسی میں موجود ہے ۔اللھم احفظ من البلیۃ۱۲۶۳ھ ۔اس میں بھی ے بلیۃ کے* پنچ احاد لیے ہیں* یمنشی امیر احمد سا # امیرؔ تخلص سلمہ اللہ تعالیٰ ارشد تلامذہ اسیرؔ مرحوم نے جو اپنے دیوان کا م ر [مرآۃ الغیب رکھا ہے اس میں بھی ئے مرآۃ کے* پنچ ہی عدد لیے ہیں* یمنشی اسمٰعیل حسین a مرحوم شا/ درشکؔ مغفور نے جو دیوان سوم اعلیٰ حضرت قدر قدرت : ا+ نعمت نواب محمد کلب علی خاں صا # بہادر دام اقبالہم والی ر یہ - رام پور کا اسم ر [درۃ الانتخاب۱۲۹۴ھ رکھا ہے اس میں بھی ئے دُرۃ کے* پنچ ہی عدد لیے ہیں* یمؤلف رسالہ ہذا نے جو اسم ر [رسالہ ہذا کے آغاز لیف کا مادۃ التاریخ ۱۲۹۲ھ رکھا ہے اس میں بھی لفظ مادۃ کی تے کے *پنچ آحاد لیے ہیں اور بڑی دلیل تو اس تے یعنی ئے مدورہ کی ہے (ہ) قرار دینے کی مؤلف کے* پس یہ ہے کہ صا #

مقامات نے جو مقدمہ بست وہشتم میں خطبہ صنعت مہملہ یعنی غیر منقوط لکھا ہے اس میں اس طرح کی* N بہت سی آ گئی ہیں کہ وہ . ہا قرار دی جاتی ہیں۔ ۔ ۔ ۔(ص۱۱)

۲۴۔ معدن الجواہر بحوالہ غرائ$ الجمل ص ۸۱

۲۵۔ ملہم* ریخ, جمہ ملخص تسلیم از اقتدار احمد ساحر سہسوانی ،مطبع مطلع العلوم و اخبار . اعظم ،مراد*. د،۱۹۱۲ء ص ۴۴۔امام بخش صہبائی کا بیان یہ ہے۔''قسم چہارم چوں مصطفیٰ و مرتضیٰ و مجتبیٰ وحبلی و امثال آں کہ ملفوظ الف ا - ومکتوب*۔ی در امثال ایں الفاظ عدد حروف حروف مکتوب*. شند نہ ملفوظی یعنی عدد حرف آ ٔ مصطفے وغیرہ دہ گیر+ نہ ی- و.ی این محمول# الفاظ عیسی وموسی و الیٰ وعلیٰ و حتیٰ کہ ہمہ در حساب* ی#*. قی ما# لفظ کعبہ وشر f ایں دو حال دارد یکے آ è در اسلوب عربی واقع شدہ* ے فوقانی ملفوظ شود چوں کعبۃ الشرعفتہ ۔دوم آ è بسبب وقف بہا+ ل شو3*ی در اسلوب فارسی افتد در صورت اول عدد حرف آ ٔ آں چہار صد شمردہ شود ودر صورت* نی@ ولہذا دریں مصرع* ر [کہ در شاہ جہاں*. د.. سر مسجدی متصل اجمیری دروازہ واقع وقدیم ا - کندہ # وہاے کعبہ ر@ اَ فتہ# (کرد کعبہ بنا خلیل اللہ) خلیل اللہ* م شخصے کہ آں را بنا کردہ بود ۔بہر کیف ایں لفظ داخل ا - در قسم سوم و ازیں جنس# قیامۃ و ساعۃ در صورت وقف عمدہ و سیف الدولہ و خفہ وحصہ و عامہ وخاصہ و اَ گوئی کہ پ ا در قسم چہار داخل m شد چہ* ا - در صورتِ ہا گوئیم کہ در اسلوب عربی ازیں الفاظ مصطفے وغیر آں تقاوت .آ ی را - نہ یا کہ درا در حقیقت* ی ا - 3*. لف+ ل شدہ 3*. بجہت آں نوشتہ#* معلوم شود کہ اصل تحتانی ا - و دراں جا خود نیست وانچہ می گویند کہ* بصورت ہا - مجاز ا - حقیقت آ a کہ* را در رسم الخط در ہم چو مقامات ہمیں صو* - گو بصورتے د V شدہ*. شد و در صورت فارسی*+ ل شدہ ہا اَ دئ ہ ا - اکنوں* ú# ہ در نظیر ایں ا - کہ جمیع کلماتے کہ دراں تعلیل بکار میرود چوں*. غ و قال و امثال آں واوٗ ا -*ی بود در ازیں عالم ا - تماشا وتمنا وتقاضا وتماشا کہ فارسیاں*. لف خوا# ونویسند پس*. لف محسوب شو# ازیں بحث معلوم شد کہ در علم* ریخ رقمی حروف معتبر ا - گو خود بتلفظ *مدہ*. شد*. بصورت د V متلفظ شود چوں ایں مقدمہ معہد شد اکنوں شروع در مطلب úیم آرے *ے کے سخن از سخن 3*. ئیم ہم.. سرِ مطلب خود ائیم ۔میگویم* ریخے کہ 5زمان شامی نوشتہ# یعنی (متو õ الی الکعبۃ الشریفۃ) ازاں قبیل ا - کہ تے کعبہ وشر f ہر دو د چہار صد اعتبار کردہ شود@ چہ اسلوب عربی واقع شدہ ا - بہ.. اسلوب فارسی چنا è* ریخے*. لا نوشتم دریں صورت اعتراض بجا - دریں مصرع کہ نوشتہ# *ے* ریخ گفت خضر کہ قد قامت الصلوٰۃ ۔اَ صلوۃ را بلفظ m ت و ذات قافیہ کردہ#* اعتبار کردن وا.# ا - @ اَ فتن بیخبری ا - از قواعد ایں فن و اَ H ہ وراہ و امثال آں قافیہ نمو# پس در حساب@ محسوب خواہد شد۔(ملخص تسلیم ص ۴۴۔۴۵)

۲۶۔ مواد التواریخ از حاج حسین نخجوانی، کتاب فروشی ادبیہ تہران، ۱۳۴۳ھ ص ز

۲۷۔ دیکھیے: ٔ انہ ء عامرہ از غلام علی آزاد بلگرامی، مطبع منشی نول کشور، کا Z ر، ۱۸۷۱ء ص ۳۳۰

۲۸۔ جناب مو* حامد حسن قادری اینڈ دی آرٹ آف دی کرانوگ ام از خالد حسن قادری، انجمن پ.لیس ،کراچی، ۱۹۸۸ء ص ۵۶

۲۹۔ سرود غیبی مسمیٰ ب ن* ریخ از محمد علی ج*ی مراد*. دی ،منشی نول کشور لکھنؤ، ۱۸۸۱ء، ص ۷

۳۰۔ ا۔ صنعت نگار‡ رنخ گو فارسی و اردو شاعراز سعیدالظفر چغتائی ،فکروÃ علی ا ُ ط، مارچ ۲۰۰۱ءص ۳۰

۳۱۔ بحرالفصا # ازمنشی نجم الغنی ،منشی نول کشور لکھنؤ ،ص ۹۹۶

۳۲۔ حاشیہ چمن# ازص ۶۰

۳۳۔ عندلیب٭ رنخ از سید مسعود حسن مسعود،اسرار کریمی پریس ،الہ ؔ٭ د،۱۹۶۳ء ،ص ۳۲

۳۴۔ ؔانہ ء عامرہ،ص ۴۶۰

۳۵۔ ایضاً ص ۳۴۵

۳۶۔ غرا$ الجمل ص ۱۰۳

۳۷۔ دیکھیے :ایضاً ص ۱۰۵۔۹۵

۳۸۔ مکتوب بنام منشی نعیم الحق آزاد سنہ ۲۱اپریل ۱۸۹۳ء۔مکاM امیر مینائی ،امیر مینائی مرتبہ احسن اللہ خاں٭ قب ،نسیم بک ڈپو لکھنؤ، جون ۱۹۶۴ء ص ۲۶۱

۳۹۔ ایضاً ص ۲۶۱

ڈاکٹر غلام عباس
اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اُردو
جامعہ سرگودھا، سرگودھا

کیٹلر کی لغت وقواعد: موضوعاتی مطالعہ

Jean JosuaKetelaar is the writer of the first book of study material of Urdu teaching based on lexical and grammatical instructions and samples of translation. This book has three major components,that is, grammar, lexicon and translation. This paper gives a comprehensive critical study of the contents of the book arguing that it is the first known instructional book of Urdu written by a Dutch scholar.

''معیار'' کے شمارہ جون* دسمبر۲۰۱۱ء میں ''کیٹلر کی لغت وقواعد۔۔۔چندنئ دژ یفتیں''[۱] کے عنوان سے راقم کے چند صفحات شایع ہوئے۔اس تحر یمیں یہ ارادہ بھی ظاہر کیاHا کہ اس کتاب کے مشمولات کا جا ٔ ہ ''کیٹلر کی لغت وقواعد۔۔۔موضوعاتی مطالعہ'' کے عنوان سے الگ سے پیش کیا جائے گا۔اسی دوران میں ''Cذ'' کا شمارہ ۱جلد سوم،شایع ہوا۔اس میں ڈاکٹر معین الدین عقیل کا مضمون بہ عنوان: ''اردو ژ ن کی اولین قواعد کا قضیہ۔روا$ ،انکشاف،تعارف''[۲] Ã سے اَ را۔اس مضمون کا موضوع بھی کیٹلر کی یہی کتاب ہے۔اس مضمون میں جس احسن طر j سے کیٹلر کی قواعد کی دژ یفت سے لےکر@ کرشنا بھاٹیا اور کازوہیکو ماشیڈا کی* لیف:[۳]

The Oldest Grammar of Hindustani:contact,communication and colonial lagacy

-- کی روا$ کا تفصیلی جا ٔ ہ پیش کیاH ۔

ڈاکٹر گوپی چند* ر- کی کتاب ''تپش* مہ ٔتمنا''[۴] بھی اسی شایع ہوئی۔اس میں ا ۔ مضمون بہ عنوان: ''اور- زی$ کے زمانے کی اردو اور ہندوستانی یعنی اردو ژ ن کی پہلی اَ ائمر'' شامل ہے[۵] اس میں اسی موضوع پر قلم اٹھا*H ۔

''کیٹلر کی لغت وقواعد۔۔۔چندنئ دژ یفتیں'' میں یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ اردو خوان طبقہ کے لیے کیٹلر کی کتاب پر اردو ژ ن میں کوئی اہم مضمون موجود نہیں۔ڈاکٹر معین الدین عقیل اور ڈاکٹر گوپی چند* ر- کے مضمون شایع ہونے کے بعد یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو میں اب ان محققین کی دو توجہ طلب تحر یریں موجود ہیں۔یہ مقالہ تحر یر کرتے ہوئے دV ما: ات کے علاوہ یہ دو مضمون بھی راقم کے پیش Ã رہے ہیں۔ہر دو مضامین کی) رقرأت کے بعد کہا جا سکتا ہے کہ دونوں مضامین محنت سے لکھے گئے ہیں لیکن اب بھی ا ۔ ایسی تحر یر کی ضرورت ہے جس میں ایسا مواد موجود ہو کہ محققین، کتاب اور اس کے مشمولات کا واضح نقشہ ذہن میں لا سکیں اور ان غلطیوں کی اصلاح بھی ہو سکے، جو ان مضامین کے L درآ N ۔

تفصیلی گفتگو سے پہلے ''کیٹلر کی قواعد۔۔۔چندنئ دژ یفتیں' میں ا: کیے { ئج میں سے چند ا ۔ یہاں پیش ہیں:

۱۔ کیٹلر کی قواعد کا ا۔ نسخہ را L آرکائیو ہیگ، ہالینڈ میں موجود ہے۔ اس نسخے کی $. یہ خیال کہ واحد نسخہ ہے؛ در ۔ نہیں۔ اس وقت ۔۔ کیٹلر کی قواعد کے تین نسخے د۔ فت ہو چکے ہیں۔ تی دو میں سے ا۔ پیرس اور دوسرا یو۔ # میں موجود ہے۔[٦]

۲۔ اصل کتاب اس قدر مختصر نہیں جس قدر ڈیوڈ ملیس کے انتخاب میں شامل کی گئی ہے۔ یہ لگ بھگ پونے دو سو صفحے کی کتاب ہے اور اس کا غا ۔ حصہ ذخیرہ الفاظ کو محیط ہے۔

۳۔ کتاب لاطینی ز۔ ن میں نہیں بلکہ ڈچ ز۔ ن میں ہے۔

۴۔ ذخیرہ الفاظ (حصہ لغت) والے حصے میں تہجی۔ M سے الفاظ اور ان کے معانی درج کرنے کی بجائے الفاظ کی / وہ بندی کی گئی ہے۔

۵۔ حصہ لغت میں ڈچ الفاظ کے سامنے ہندوستانی اور فارسی ۔ جمہ درج کرنے کی کوشش کی گئی البتہ بہت سے الفاظ ایسے ہیں کہ ان کا ہندوستانی ۔ جمہ تو موجود ہے لیکن فارسی ۔ جمہ موجود نہیں۔

٦۔ کتاب میں الفاظ کا 5 رومن رسم الخط میں ڈچ طر j ہے۔ نسخہ یو۔ # میں ا۔ جگہ عربی حروف تہجی درج ہیں۔ اردو طریق پہ چند ہندسے اور کسریں درج ہیں۔

۷۔ کتاب کے آ۔ میں چند مذہبی تحریوں کا ۔ جمہ کیا H ہے۔

۸۔ کتاب میں فارسی قواعد کا مختصر حصہ بھی موجود ہے۔

کتاب کی مجموعی سا۔ # میں پہلے سرورق ہے۔ اس کے بعد Ü کرنے والے کی جا $ سے مختصر تعارف ہے۔ اس کے بعد کیٹلر کا ہندی (ہندوستانی) ز۔ ن کا تعارف اور فہر ۔ مشمولات ہے۔ اس کے بعد کتاب کا اصل متن شروع ہو۔ ہے۔ اصل متن کے ۔ رے میں ڈاکٹر @ کرشنا بھاٹیا لکھتے ہیں:

> "A glance at the table of contents reveals the unique format of the oldest Hindi grammar .It begins with the dictionary component It begins with dictionary component. In all other grammars the dictionary follows the grammar component....Main body of grammar consists of lexicon and grammar of Hindi language . the first seventy five pages are devoted to the lexicon of Hindi language. Vocabulary section shows that Ketelaar made an attempt to persian equalents of the Hindi lexical items but could not complee the persian section .[۷]

اس بیان سے # ازہ ہو۔ ہے کہ وہ کتاب جسے عام طور پہ قواعد کی کتاب کے طور پہ دیکھا جا۔ ہے، ڈاکٹر بھاٹیا کے ۔ د ۔ اس میں لغت کا حصہ قواعد سے کہیں ز۔ دہ ہے۔ اس سلسلے کی ا۔ اور کاوش ۲۰۰۸ء میں سامنے آئی۔ # **oldest grammar of Hindustani**

The : contact, communication and colonial legacy

سامنے آئی۔ ڈاکٹر @ کرشنا بھاٹیا نے ٹوکیو یونی ورسٹی آف فارن سٹڈیز کے ر ^ چ انسٹی ٹیوٹ آف لینگویجز اینڈ کلچرز آف

ایشیا اینڈ افریقا کے کازوہیکو ماشیڈا(**Kazuhiko Machida**) کے ساتھ مل کر کیٹلر کی یہ قواعد وین و جمہ اور اصل نسخے کی عکسی Ü کے ساتھ شائع کی۔ یوں نسخہء ہیگ کے اصل متن کی Ü ،اس پہ تنقیدی بحث اور کچھ انگریزی سامنے آئے۔ وہ لوگ جو ڈچ زبان نہیں جا... لیکن انگریزی جا... ہیں، وہ بھی لغت والے حصے کے مشمولات سے متعارف ہوئے۔

کتاب کی سا# یہ ہے کہ سرورق کے الفاظ کی فہرستیں اور ان کا ہندوستانی زبان میں جمہ، کہیں کہیں فارسی جمہ، ہندوستانی زبان کی تصریف اور مطابقت ،فارسی زبان کی تصریف اور مطابقت اور کچھ مذہبی عبارتوں کے اجم شامل ہیں۔ آ ی حصے کتاب کا اشاریہ ہے۔

یہاں اس کتاب کے نسخہء ہیگ کے مشمولات کی فہر اردو جمے کے ساتھ درج کی جاتی ہے کیوں کہ اس وقت کوئی ایسی اردو تحریر Ā سے نہیں آ ری کہ جس میں اصل مخطوطے کے تمام مشمولات کا عنوان وار ذکر ہو:[۸]

۱۔ : اللہ کے بارے میں van God

۲۔ د* کے بارے میں van de wereld

۳۔ آب و ہوا کے بارے میں van de lughtsvertoogen

۴۔ ہوا کے بارے میں van de winde

۵۔ د* کے خطوں کے بارے میں van de gewesten des werelds en elementen

۶۔ ا | K نی کے بارے میں van de mensch en sijn deelen

۷۔ خا ان کے بارے میں van de familie

۸۔ بڑے دفاتر کے بارے میں van de hoogeempten

۹۔ فن اور چھوٹے پیشوں کے بارے میں van de kunst, ambaght en kleine

۱۰۔ فوجی دفاتر کے بارے میں van de militaire ampten

۱۱۔ مختلف اقوام کے بارے میں van de verscheyde natien

۱۲۔ کم اور غیر معزز پیشوں کے بارے میں van de veraghte en oneerlen

۱۳۔ چوپایوں کے بارے میں van de viervoetige land- oliteyten gediertens

۱۴۔ پرندوں کے بارے میں van't gevogelte

۱۵۔ بے خون (حشرات) مخلوق کے بارے میں van 't bloeyeloose gedierte

۱۶۔ زہریلے جانوروں کے بارے میں van de feneynige gedie

۱۷۔ مچھلی کے بارے میں vandevischen

۱۸۔ غذائی اشیا کے بارے میں van de eetwaaren

۱۹۔ مشروبات کے بارے میں van de dranken

۲۰۔ ملبوسات کے بارے میں van de kleederen

۲۱۔ مکان اوراس کے حصوں کے بارے میں van't huys en sijn deelen

۲۲۔ فرنیچر اور آلات کے باب میں van 't huysraed en gereet- namen schappen

۲۳۔ جنگی آلات کے باب میں van de oorlogs behoeften

۲۴۔ درختوں اوران کے پھلوں کے باب میں van den boom en sijn vrughten woorden

۲۵۔ *غات اوران کی پیداوار کے باب میں van de tuin en veldvruchten

۲۶۔ مسالوں کے باب میں van de specereyen

۲۷۔ جواہرات کے باب میں van de juwelen

۲۸۔ معد*ت کے باب میں van de berghgiften

۲۹۔ رقوم کے باب میں van't geld

۳۰۔ سطح زمین کے باب میں van de land-schappen

۳۱۔ کشتی اوراس کے آلات کے باب میں van't schip en toebehooren

۳۲۔ رنگوں کے باب میں van de verruwen

۳۳۔ وقت کے باب میں van de tijdenampten

۳۴۔ مہینوں کے باب میں van demaanden

۳۵۔ دنوں کے باب میں van de dagenAmpten

۳۶۔ اعداد کے باب میں van'tgetal

۳۷۔ اعداد ترتیبی کے باب میں van't ordergetal

۳۸۔ اعداد کسری کے باب میں van't gebrooken getal

۳۹۔ حواس خمسہ کے باب میں van d'vijf sinnenampten

۴۰۔ متفرق عوارض کے باب میں van verscheyde siecktens

۴۱۔ روغنیات کے باب میں van verschijde oliteijten

۴۲۔ متفرق اسما اور صفات کے باب میں van de substantiva en adjectiva

۴۳۔ متعلقات فعل کے باب میں van de adverbia

۴۴۔ افعال کے باب میں van de verba

۴۵۔ پہلے درجے کی مطابقت کے افعال verba der eerste conjugatie

۴۶۔ فارسی زبان کی تصریف declinatie der persiaanse taele

۴۷۔ فارسی زبان کی مطابقت conjugatie der persiaanse taale

۴۸۔ مورس زبان کی تصریف declinatie der moorse taale

۴۹۔ مورس ڑ ن کی مطابقت conjugatie der moorse taale

۵۰۔ چندمورسٗ م beduyding eeniger moorse namen

۵۱۔ مترادف الفاظ naast-geleykende woorden

۵۲۔ چندہندوستانی الفاظ کی توضیح explicatie eeniger hindoustanse

۵۳۔ دعا N Tein Giboden

یہ فہر ۔ نسخہء ہیگ کے مطابق ہے۔ڑ دہ محققین نے صرف نسخہء ہیگ سامنے رکھا ہے۔نسخہء ہیگ اورنسخہء یو ۔ # میں معمولی فرق موجود ہے مثلاًنسخہ یو ۔ # کی ابتدامیں دی گئی ا ۔ Ä بعنوان:Ad Momum[9] نسخہء ہیگ میں موجودنہیں ہے۔نسخہء ہیگ میں اکتالیسواں# راج ''روغنیات کےٹ ب میں''[10] ہے۔نسخہء یو ۔ # میں یہ# راج موجودنہیں۔نسخہء یو ۔ # میں کتاب کے آ ی حصے میں اردو میں مستعمل ستا K عربی حروف تہجی کی ڈچ ا5 کے ساتھ & رسم الخط میں حروف درج ہیں۔اس کے علاوہ بھی چندا ۔ مقامات ,پ معمولی فرق ہے۔

مشمولات کی اس فہر ۔ ,پ سرسری Ã ڈالنے سے ہی# ازہ ہوجا ہے کہ اس کے ابتدائی چوالیس# راجات اور# راج نمبر ۵۰ اور ۵۱ C ی دی طور,پ لغت* ی ذخیرہء الفاظ سے تعلق ر p ہیں ۔یہاں,پ لغت کا لفظ بھی بہت ڈھیلے ڈھالے# از میں استعمال کیا جارہا ہے۔تکنیکی اعتبار سے اسے ہم کسی صورت میں لغت نہیں کہہ h ۔الفاظ کی تہجی M، ا5 وتلفظ، ما ی ڑ ن، مقصودڑ ن میں الفاظ کا انتخاب، قواعدی زمرے کا تعین، لفظ کے معانی کے دا وں کا پھیلاؤ، اشتقاقات، محاوروں اور ضرب الامثال وغیرہ کا# راج، تحقیق معانی وغیرہ کے حوالے اس کتاب میں موادنہیں ملتا نہ ہی قاعدہ لغت کی تیاری کیٹلر کے مقاصد میں شامل Ã آتی ہے۔یہ حقیقی لغت یقیناً نہیں ہے لیکن اس زمانے کے معروف ذخیرہء الفاظ میں سے منتخب الفاظ کا# راج اردو میں رتیخی لسا* ت اور سماجی لسا* ت کے حوالے سے کام کرنے والوں کے لیے اہم موادفراہم کر ہے۔یہاں مختلف صفحات سے جستہ جستہ لیے گئے چندکلمات دیکھیے :[11]

نمونہ الفاظ: (اول)

> اللہ، خدا، برسات، ہوا، سایہ، جان، بال، دم (بمعنی سانس)، پیشاب، سر، مغز، گردن، کمر، دل، جگر، زمین، قبیلہ، خالہ، مرد، وارث، یتیم، آشنا، دوست، دشمن، پادشاہ، بیگم، شاہ زادہ، شاہ زادی، امیر، صوبہ، فوج دار، خزانچی، زمین دار، قاضی، جمعدار، صاحب، تربیت کا استاد، میرِشکار، نویسندہ، صرّاف، جوہری، بساطیہ، سنار، جلد گر، کاغذی، باورچی، قراول، نان بائی، وقائع نویس، بیگ زادہ، گھوڑابردار، پیغمبر، ملا، پیر، دیوان، حاشیہ نویس، لینے دار، گماشتہ، وکیل، خانسامہ، غریب نواز، وصیت، طبیب، جراح، سوداگر، قاصد، دربان، طبق گر، رنگ ریز، زردوز، بیل دار، حجام، سوار، مسافر، مسخرہ، محلے دار، شیشہ گر، پارہ، غالیچہ باف، نعل بند، دروان (دربان) تیر گر، کمان گر، سوئی گر، قرض دار، کپتان، سردار، توپ خانہ، داروغہ، توپچی، پیادہ، بندوقچی، نقارچی، قرناچی، ناخدا، تیرانداز، قرنائے، خدمت

گار،چوکی دار، ہرکارہ، لشکر، ولندیز ،فرانسیس، انگریز، فرنگی، عربی، حبشی، یہود، عیسائی،فارسی(پارسی) مغل،مسلمان، مستانہ،حرام کا، حرام زادہ، دغاباز،گناہ گار،غلام،حصہ دار،حلال خور،بد،شیطان،موت،فقیر(بہ معنی بھکاری) وید،دیوانہ،کافر،زنانہ،نامرد،شیر،بارہ سنگھا،جانور،چقزہ،پر،پنجہ،مرغا،مرغی، بلبل، توتا،بطخ،مرغاب، مینا،ریشم کا کیڑا، کرم،کباب،شوربا، قورما، میزبانی، دوپہر، انگوری شراب،شربت،گلاب،کف(بہ معنی جھاگ) اطلس،بوٹی دار،جامہ، نیمہ،موزہ،آستین،بارانی(بہ معنی برساتی) رومال،ریشم،پشواز،موم جامہ،دروازہ، باورچی خانہ،حمام، دکان، دسترخوان،دیوار،محل،آب خانہ،خزانہ، کرسی، گاؤتکیہ،توشک،پلنگ پوش، غلاف،پردہ،چمچہ ، رکابی،میز،غالیچہ،لون دان،تیل دان، سکہ دان،شمع دان،گل کیر،بیل،سرپوش،کف گیر،قیف،سیخ، زنجیر/سنگلی، زین، زین پوش، نقاب،حمام دستہ(ہاون دستہ)سیاہی دان،ریت دان،پیک دانی،کتاب،کاغذ،قلم تراش، تختہ،فوارہ،صابون، چشمہ، چرخہ،چق،کوزہ،پان دان،قہوہ دان،نشتر،کلبوت(کالبد) سہل ، غلیل،نشاستہ،چوہے دان،تار،میخ،بندوق، نگارہ(نقارہ) نشان،میان،اسباب (بہ معنی سامان) نفیر ،قرنا،ترکش، توشک، شست،شجر، موم،زیرہ، گرمی کا وقت،خوش حال ،قصائی ---

نمونہءالفاظ(دوم)

سورج،بجلی،دھوپ،پانی،پورب،پچھم،پانی،بادل،بگولا،آندھی،اوس،ناک،آنکھ،پسلی،نوہ(بہ معنی ناخن-متوک لیکن علاقائی زبانوں میں مستعمل)آگ -ہڈی،رانڈ(متروک) ماں،باپ،دادا،دادی،نانی، موٹا،پتلا، لمبا،نکیل،جاڑا،بنیا، لوہار،دھوبی، مالی ،کمھار، پورا ،مکھڑا ،پانو، پیر، پھیپھڑا ،باندر، گھوڑا،گدھا، ہاتھی،ریچھ،اونٹ، گینڈا،چونچ،مور،شکرا،مکھ (متروک)،لیکھ،ٹڈا،سانپ،مکڑی، کن کھجورا،گوشت، کباب،روٹی،لولا،لنگڑا،جو،کیسر،میتھرے،روپا،تانبا،پیتل،جست،لوہا،پارہ،سونا،نون---

کتاب میں لفظوں کی نوعی درجہ بندی دیکھنے کے بعدا - اورسوال پیدا ہو ہے کہ کیا اس کتاب میں محض لفظوں کی نوعی درجہ بندی کرکے غیرہندوستانیوں کے لیےسہو - پیدا کی گئی ہے* ان# راجات میں کوئی اورقرینہ بھی پوشیدہ ہے؟ پہلا# راج ': اکے* ب میں'. # کہ اکتالیسواں# راج 'روغنیات کے* ب میں' ہے۔یہ اکتالیس# راجات تو یہی ظاہر کرتے ہیں کہ مختلف شعبہ ہائے ز# گی سے منتخب الفاظ دیے گئے ہیں اوریہ . ا- .ٔ ے قواعدی زمرے یعنی 'اسما' کی ذیل میں آتے ہیں۔اس پیش کش,پĀ ڈالی جائے تو پہلیĀ میں یہی تأ,ٔ ابھر* ہے کہ مؤلف نے کتاب میں الفاظ کی درجہ بندی کردی ہے اورز# گی کے مختلف شعبوں سے متعلق الفاظ کوکئی/ وہوں میں تقسیم*

کر*ی ہے۔اس تقسیم میں کئی# راجات کے مطالعے سے ڈچ ایسٹ#* کمپنی کی وقتی ضرورت کا# ازہ ہو* ہے جیسے مقامی سطح کے عہدوں کے *موں کا بیان، اعداد میں* اور کسری اعداد کا بیان الگ الگ شامل کر*۔اس کے بعد کے تین# راجات لسانی حوالے سے بہت اہم ہیں ۔ بیالیسواں* ب 'متفرق اسما اور صفات کے* ب میں'، تینتالیسواں* ب 'متعلقات فعل کے* ب میں' چوالیسواں* ب 'متفرق افعال کے* ب میں' ہے۔ان# راجات میں کچھ نئے قواعدی زمرے سامنے آتے ہیں اور یہ* $ ہوجا* ہے کہ مؤلف الفاظ کی/ وہی درجہ بندی کے ساتھ ساتھ ان کی قواعدی درجہ بندی بھی کررہا ہے۔آج یہ درجہ بندی بہت خامA آتی ہے۔جامع قواعد کیٹلر کے مقاصد میں شامل بھی نہیں کیوں کہ ذخیرہء الفاظ، ابتدائی قواعد اور سادہ* جسے کو ابتدائی درجے کی آموزش کے لیے استعمال کر* چاہتا ہے۔اس معاملے میں کئی مقامات پر مصنف کا ذہن واضح نہیں اور ڈچ لفظ کا* جمع کرتے ہوئے، ہندوستانی* ن کا* لکل در - لفظ درج کرنے کی بجائے کوئی ملتی جلتی اشتقاقی شکل درج کردی ہے۔اس کے* وجود؛ بحیثیت مجموعی یہ درجہ بندی اسما، صفات، متعلقات فعل اور فعل کو ظاہر کرتی ہے۔ضمیروں کے لیے الگ سے زمرہ قائم نہیں لیکن تصریف اور مطابقت والے حصوں میں اردو ضمیریں اپنی مختلف حالتوں کے ساتھ موجود ہیں۔ضمیروں کے حوالے سے* ب نمبر۴۵ بہ عنوان 'پہلے درجے کی مطابقت کے افعال' میں واحد متکلم کے ساتھ فعل* تمام کی* ÿ دی گئی ہیں ان کی مثالوں میں ممکن ہے کہ کھڑی بولی کے ا* ات بھی ہوں لیکن مؤلف نے سرورق پر اور ہر عنوان کے ساتھ ہندوستانی لکھا ہے لیکن نحو کے حصے میں ''مورس'' کا لفظ استعمال کیا ہے۔دV ضمیروں کا بیان یہاں پر نہیں ہے اس لیے فاعل کی منا L سے فعل کی مطابقت کی مختلف* ÿ سامنے نہیں آتیں۔نمونے کے طور پر دیکھیے:[۱۲]

(& رسم الخط قارM کی سہو - کے لیے اختیار کیاH ہے۔کتاب میں موجود نہیں)

اردو	اردو ڈچ ا5 کے ساتھ	ڈچ
می لا* (میں لا*)	me lavta	ik brenge
می قبول کرتے (میں قبول کر*)	me kaboel karte	ik bekenne
می توڑتے (میں توڑ*)	me toorta	ik breeke
می کامپتا (میں ک*)	me kampta	ik beve
می دیتے (میں دیتا)	mai dete	ik geve
می دورتے (میں دو*)	me doorte	ik hoop
می پ تے (میں پڑھتا)	me parte	ik leese
می ہستے (میں ہنستا)	me haste	ik laeke

یہاں نمونے کے لیے چند# راجات دیے گئے ہیں* قی تمام# راجات میں بھی تلفظ کی یہی کیفیت ہے۔عین ممکن ہے کچھ الفاظ کے تلفظ میں مصنف نے مقامی لہجہ استعمال کیا ہو لیکن یہ مسئلہ چند الفاظ کا نہیں بل کہ پوری کتاب کے# راجات کا ہے۔'نون غنہ' مخلوط حروف اور ہم مخرج آوازوں کے معاملے میں یہ بے اعتدالی* دہ ہے۔

قواعد کے حصے یعنی* ب نمبر۴۸ بہ عنوان 'مورس* ن کی تصریف' اور* ب نمبر۴۹ بہ عنوان 'مورس* ن کی مطابقت' میں قواعد سے متعلق

کچھ موادموجود ہے۔ان + راجات کی صورت یہ ہے کہ پہلے مختلف اسماکے ساتھ ان کی مختلف حالتیں درج ہیں جن میں فاعلی،اضافی،مفعولی،ربطی اور+ ائی حا - ،پ توجہ ہے۔یہاں یہ* ت توجہ طلب ہے کہ مصنف نے اسم کی فاعلی(Nominatief)، اضافی(genitief)، . ی(datief)،مفعولی(accusatief) + ائی(vicatavief)اورربطی(oblatief) حا - کوبیان کیاہے۔مثال دیکھیے:۱۳

SINGULARIS(واحد)

Nomnatief	(بیٹا)beetha	den zoon
genitief	(بیٹا کا)beethakae	des zoons
datief	(بیٹا کوں)beethakon	aans zoon
accusatief	(بیٹا کوں)beethakon	den zoon
vocativious	(اے بیٹا)e beetha	o zoon
oblatyvious	(بیٹا سے)beethase	van zoon

اسی طرح جمعیت میں اسم کی حالتوں کا . ول دیکھیے:

PLULARIS(جمع)

Nomnatief	(بیٹے)beethe	de zoones
genitief	(بیٹوں کا)beethonka	des zoonen
datief	(بیٹوں کوں)beethonkon	aan zoons
accusatief	(بیٹوں کوں)beethonkon	des zoons
vocatief	(اے بیٹے)e beethe	o zoons
ablative	(بیٹے سے)beethese	van zoons

اسماکے بعد اردوضمیروں کی تصریف بتائی گئی ہے جس میں میں،میرا،میں کوں،میں نے،اے میں اور مجھ سے،ہم،اپنا،ہم کوں،ہمنا،اے ہم اورہم سے،تو،تیرا،تیرے کوں،تیرے نے،اے تو،تج سے،تم،تمارا،تم کوں،تمرے نے،اے تم اورتم سے،وہ،اس کا،اس کوں،وہ،اے وہ،اسے،ان،ان کا،ان کوں،ان کا،اے ان اوران سے کے ءصیغے بنائے گئے ہیں اورآ گے ءچل کران کا استعمال مثالوں کے ساتھ بیان کیاH ہے۔

صفات کے بیان میں کیٹلر کے ہاں مفردالفاظ بھی درج ہیں اورسبقلاحقی بھی جیسے کالاzwart، ،پ oud، خوب goed، لمباlang،وغیرہ اوH ہ گار zondaar،قرض دار schuldenaar ، ڈاڑھی دار baardigوغیرہ۔'چی،والا،اور'داز'کے لاحقے سے W والے پیشوں میں توپچی،نفیرچی بندوقچی،تر پچی،شہناپچی،لکڑی والا،پتھروالا،تیر# از،وغیرہ اورد V پیشوں میں دھوبی، ادی،مالی وغیرہ

کا ذکر ہے۔صفات کے بیان میں تفصیل کو اس سے، اور . سے کے الفاظ سے واضح کیاH ہے. # کہ پیشوں میں ‡ کیر* M کا اہتمام کیاH ہے۔حاصلات صفت میں خوب سے خوبی، ننگا سے ننگائی، ‡ سے دو‡ ئی، سرور سے سروری، چنگا سے چنگائی، سخت سے سختی ، اللہ god سے اللہائی، # , ی سے # رائی، دل گیں سے دل گینی اور سست کی مثالیں دی ہیں۔ان مثالوں میں اللہ اے اللہائی بلا شبہ بہت ‡ ی غلطی ہے۔مصنف اعلیٰ اور اللہ کو ا ی ہی ما ‡ کے کلمات سمجھتا ہے۔کلمات میں تعظیم میں 'جی' کا استعمال کئی مثالوں کے ساتھ واضح کیاH ہے۔

'ہندستانی ‡ ن کی مطابقت' **Conjugate der Hindoustanse Taale** سے ا ی , ‡ M کے ساتھ اردو جملوں کی سا ‡ # سمجھانے کے لیے پہلے اردو جملہ اور اس کے سامنے ڈچ جملے کا اہتمام کیاH ہے۔ان کے # راج کی شکل یہ ہے کہ مختلف افعال لے کران کی مختصر توضیح اور ا دان دی گئی ہے۔ا دا 3 تینوں شخصی ضمیروں کی واحد اور جمع کی حالتوں کے ساتھ ہیں۔ذخیرہ الفاظ میں ڈچ لفظ پہلے ہے اور اس کا ہندستانی ‡ جمہ بعد میں لیکن افعال کی پہلے درجے کی مطابقت کی طرح یہاں بھی ہندستانی (اردو) الفاظ ڈچ (رومن) رسم الخط کے ساتھ پہلے اور ان کے ‡ جمے کے طور پر ڈچ جملہ بعد میں درج ہے۔عنو‡ ت میں اردو ‡ جمے کا اہتمام نہیں ہے بل کہ تمام عنو‡ ت ڈچ ‡ ن میں ہیں۔ا دانوں میں صرف صیغہ ‡ کیر پیش Ã رکھاH ہے۔مصنف نے جن افعال سے ا دا 3 پیش کی ہیں، وہ یہ ہیں:

۱۔ہو‡ zijin ۲۔کر‡ doen ۳۔کھا‡ eten ۴۔پی‡ drinken ۵۔گا‡ zing ۶۔ہنسنا lachen

ذیل میں ''کر‡ '' مصدر سے کیٹلر کی دی جانے والی ا دا 3 دیکھتے ہیں جن سے اس کے طر i # راج کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

'کر‡ ' سے افعال کی ا دا 3 :

واحد SINGULARIS

(میں کر‡) me karta/ik doe (تو کر‡) toe karta/jij doed، (وے کر‡) whe karta/hij doed

جمع PLURALIS

(ہم کر‡) ham karta/wij doen، (تم کر‡) tom karta/jij doed، (انے کر‡) inne karta

۱: **فعل ‡ مکمل onvolmaakte**

واحد۔SINGULARIS

(میں کر‡ تھا) mekartatha-ik deed/ (تو کر‡ تھا) toekartathajij deed/ (وہ کر‡ تھا) whe kartatha hij deed

جمع PLURALIS

(ہم کرتے تھے) hamkartethe/wij doen/ تم (کرتے تھے) timkartethe/jij deed (انے کرتے تھے) inne kartethe[]/hij deden

۲: **فعل مکمل volmaakte**

واحد SINGULARIS

(میں کرچکا) ⁄mekartsjoeka ⁄ik heb gedaan ⁄(تو کرچکا)toe kartsjoeka⁄jij heb gedaan ⁄(وہ کرچکا)⁄whekartsjoeka/hij heb gedaan

جمع PLURALIS

(ہم کرچکے)⁄⁄hamkartsjoeka⁄wij hebben gedaan ⁄(تم کرچکے)tomkartsjoeka/jij hebt gedaan(انّے کرچکے)innekartsjoeka/hijhebben gedaan

۳۔ **فعل مکمل ثانی twede volmaakte**

واحد SINGULARIS

(میں کیا)⁄mekia/ik heb gedaan⁄(تو کیا)⁄toekia/jij hebt gedaan⁄(وہ کیا)whekia/ hij hebt gedaan

جمع PLURALIS

(ہم کیے)hamkie⁄wij hebben gedaa(تم کیے)tomkie⁄jij hebt gedaan (انّے کیے)he kie/hij hebben gedaan

۴۔ **فعل مکمل اضافی meer dan volmaakte**

واحد SINGULARIS

(میں کیا تھا)⁄me kiatha⁄ik had gedaan (تو کیا تھا)toe kiatha/jij had gedaan ۔(وے کیا تھا) hij had whe kiatha⁄gedaan

جمع PLURALIS

(ہم کیا تھا)ham kiathha⁄Wij hadden gedaan (تم کیا تھا)tom kiatha/hih had gedaan ⁄(انّے کیا تھا).inne kiatha/hij hadden gedaan

۵۔ **فعل مستقبل toekomende**

واحد SINGULARIS

(میں کروں گا)me karonga/Ik zal doen ۔(تو کروں گا)toe karonga/ jij zult doen ۔(وے کروں گا) whe karonga/Hij zal doen

جمع PLURALIS

(ہم کروں گا)ham kronga/Wij zullen doen ۔(تم کروں گا)toe karonga/je zult doen ۔(انّے کروں

inne karonga/Zij zullen doen(گا

۶۔ **فعل مستقبل tweede toekomende**

واحد SINGULARIS

(میں کرے گا) me karrega /ik wil doen(تو کرے گا۔) toe karrega/jij wilt doen(وے کرے گا۔) whe karrega wij wilt doen

جمع PLURALIS

(ہم کری گے) ham karrigae...wij willen doen (تم کری گے) tom karrigae....،jij wilt doen (انّے کری گے) inne karrigae ...zij wllen doen

۷۔ **فعل امر gebiedende**

واحد SINGULARIS

تو کر toe karro --doet jij

جمع PLURALIS

تم کرو tom karro .....doet gijlieden

۸۔ **فعل مطلق oneindige**

(کرنا/ کریں) karna/karre ...doen ''۱۴

مندرجہ بالا دا 3 صرف ا۔ فعل یعنی ''کرنا'' سے ہیں۔ اسی منہاج پر مذکورہ بالا تمام افعال کی دا 3 درج ہیں، البتہ کرنا، کھانا اور C کے بعد بالترتیب M کام کرنا، کھانا کھانا، پینی C اور گید (کیت) گانا کے فعل تمام کے صیغے درج کر کے ان افعال کا استعمال بتایا H ہے۔ بحیثیت مجموعی افعال میں فعل حال tegenwoordige، فعل نامکمل onvolmaakte، فعل مکمل volmaakte، فعل مکمل اضافی meer dan volmaakte، فعل مستقبل toekomende، فعل مستقبل دوم tweede toekomende، فعل امر gebiedende، فعل مطلق oneindige شامل ہیں۔ ضمیر شخصی کے صیغہ واحد اور جمع کی ضمیریں 'وے' اور 'انّے' درج ہیں۔ 'انّے' کی ضمیر کو کہیں نہیں + لا H۔ اسے کیٹلر کی لغزش قرار دیا جا سکتا ہے تو اِ کے ساتھ اس نے یہ ضمیر استعمال کی ہے اور اس کے ساتھ د V کئی کلمات کا ایسا تلفظ درج کیا ہے، جواب متروک ہے۔ اس کو Ã# از نہیں کیا جا سکتا۔ یہ # راجات اردو کے ارتقا کو سمجھنے میں معاو$ کر h ہیں۔ مبا # میں کلمہ نہی 'مت' ل؛ ، ہ Ô 'نہیں' + 'اور 'شا+' کا استعمال بھی مثالوں سے سمجھایا H ہے۔ کتاب میں ضمائر کی مفعولی حالتوں کے ساتھ الگ سے مثالیں درج ہیں جیسے: مجھے پکڑتے، تکھے پکڑتے، ان کوں پکڑتے وغیرہ۔ اسی طرح فعل مجہول اور شکیہ جملوں کی کچھ مثالیں بھی

درج کی گئی ہیں۔کچھ ہندستانی ٔم اور روزمرہ کے لفاظ بھی درج ہیں۔نسخۂ یو ٰ # میں اردو گنتی بھی درج ہے۔

کتاب کا آ ی حصہ اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ اس میں چند مسیحی دعاؤں اور احکامات کا ہندستانی ز.ن میں ٰ جمہ پیش کیا H ہے۔ یہ ٰ جمہ کسی یورپی ز.ن سے ہندستانی میں ٰ جمہ کی ابتدائی مثالیں ہیں۔کیٹلر کی کتاب کے نسخۂ ہیگ میں متن کی قرأت بہت مشکل ہے البتہ نسخۂ یو ٰ # قدرے صاف ہے۔ڈیوڈ ملیس نے اپنے انتخاب **Dissertae selectae** میں ڈچ عبارت کا لاطینی ٰ جمہ کر ٰ لیکن ہندستانی ٰ جمہ کیٹلر کا. قرار رکھا۔ یہ متن رومن میں ہے لیکن صاف ہے۔ بھاٹیا نے ا ی*.ر پھر رومن متن تیار کر کے قار M کے لیے سہو پیدا کی لیکن اس میں غلطیاں در آئی ہیں۔ان اغلاط میں سے اہم اغلاط کی K ن دہی ڈاکٹر گوپی چند ر ٔ۔ اپنے مضمون: عہد اور ٔ۔ ز $ کی اردو کے تین نمونے اور 'ہندستانی' یعنی اردو ز.ن کی پہلی ا ائمر' میں کر چکے ہیں۔یہاں اس کی تفصیل میں جانے کا موقع نہیں۔بقول ڈاکٹر گوپی چند ر ٔ۔ :

@ بھاٹیہ نے ا چہ محنت بہت کی ہے لیکن کہیں کہیں ان سے بھی چوک ہوئی ہے۔''[۱۵]

ان عبارتوں کا واحد اردو ٰ جمہ جو & رسم الخط میں ہے: گوپی چند ر ٔ۔ کا ہے۔ یہ ٰ جمہ مذکورہ. لا مضمون میں شامل ہے۔ (اردو ترجمے کے مقابل انگریزی ترجمہ بھی دے دیا گیا ہے جو آج کی آسان اور بامحاورہ انگریزی میں ہے۔) ترجمے کا معاملہ کتاب کے د V# راجات سے مختلف ہے۔کیٹلر کے اردو ٰ اجم کو پڑھ کر # ازہ ہو ٰ ہے کہ کیٹلر نے صاف او ز. محاورہ ٰ جمہ کرنے میں بہت محنت کی ہے۔ا ی دو مقامات پر کیٹلر کے اردو الفاظ در ٰ مترادف نہیں بن سکے۔کہیں کہیں املے کی عدم موجودگی سے ابہام پیدا ہو ٰ ہے لیکن ٰ جمہ قابل فہم ہے۔ یہ ٰ اجم ڈاکٹر گوپی چند ر ٔ۔ کی محنت کے بعد اب اردو خوان محققین کی دسترس میں ہیں۔تحقیقی اعتبار سے ڈاکٹر گوپی چند ر ٔ۔ کیے کے ٰ اجم پر بھی A# نی کی ضرورت ہے کیوں کہ ان سے بھی درجنوں مقامات پر K مح ہوا ہے۔یہاں پر صرف ا ی عبارت نمونے کے طور پر پیش ہے:

The Opostile of Creed

۱۔ ایمان رکھ ٰ ہوں: *.پ سے . پیدا کرنے والا

۲۔ اور جیسس کرائسٹ اس کا اکیلا Q صا # ہمارا

۳۔ پیدا ہوئے سپرٹس سنتوش اور (جس نے) مریم کنواری سے

۴۔ دکھ دیکھا پو., پلت **(Pontius Pilatus)** سے، مصلوب ہوا، موا، ا, تلے H دوزخ میں

۵. تیسرے دن موئے سے اوپر

۶۔ آسمان پر H، بیٹھ سکا: *.ب (ز.پ) کے داہنے ہاتھ

۷۔ واں سے آوے گا موے اور جیوتوں کی حکومت کرنے کو

۸۔ ایمان رکھ ٰ ہوں: اسپرٹس سنتوش (پر)

۹۔ ایمان رکھ ٰ ہوں **Sancia Greece** سے، (پر) A لک فرشتے پر ک سے (پر)

۱۰۔ H ہ کی . کش (بخشش) سے

۱۱۔ *رے ہر کسی (کو)

۱۲۔ اور (دے) جیوں $ (ہمیشہ) کا[۱۶]

ڈاکٹر گوپی چند* رنگ سے، کئی الفاظ کے سمجھنے میں غلطی ہوئی ہے۔ اپنے قائم کردہ معیارات کو بھی تمام ترجمے میں قائم نہیں رکھا۔ تلفظ اور اصوات کی تفہیم کے لیے کتاب کے دو حصوں سے استفادہ نہیں کیا۔ ڈچ عبارت جس کا ترجمہ پیش کیا ہے، اس کا مطالعہ بھی بالاستیعاب نہیں کیا۔ ان وجوہات سے ان چند عبارتوں میں کئی اسقام ہیں لیکن پھر بھی یہ ترجمہ غنیمت ہے۔ سطور ذیل میں اسی عبارت کا نسخہ ء ہیگ (جو ڈاکٹر* رنگ کے پیش نظر ہے) سے تصدیق کے بعد چند لغزشوں کی نشان دہی کی جا رہی ہے:

۱۔ اس عقیدے کی پہلی سطر میں* ب کی بجائے* پ کا لفظ درج کیا، جو درست ہے کیوں کہ نسخہ ء ہیگ میں ہر جگہ* پ کا bab5 baab* درج ہے لیکن چھٹی سطر میں* ب لکھ کر قوسین میں* پ درج کیا۔ یہ اہتمام غیر ضروری ہے۔

۲۔ دوسری سطر میں 'جیسس کرائسٹ' لکھا ہے۔ 'جیسس کرائسٹ کا' ہو چاہیے۔ نسخہ ء ہیگ، نسخہ ء یورپ # اور انتخاب ڈیوڈ ملیس، ہر جگہ 'کا' درج ہے۔[۱۷]

۳۔ تیسری سطر میں ''پیدا ہوئے سپرٹ سنتوش اور (جس نے) مریم کنواری سے''[۱۸] سے درج ہے۔ یہ اس سطر کا ترجمہ ہے:

Die ontvangen is van den Heilige Geest, geboren uit de magd Mari

نسخہ ء ہیگ اور نسخہ ء یورپ # ہر دو جگہ 5 یہی ہے۔[۱۹] ہر دو میں ہندستانی ترجمہ یہ درج ہے:

''**padda hoee spieritus sanctusse,oor desjenne mariam quaarisse**''[۲۰]

جہاں تک راقم ان عبارتوں کو سمجھ سکا ہے، ان کو & میں یوں درج کیا جائے گا: ''پیدا ہوئے سپرٹ سانکتو سے اور جنے مریم کنواری سے۔'' سپرٹ سانکتو قدیم ڈچ اور لاطینی* ن میں **Holy Spirit** کے لیے مستعمل ہے اور اسے 'سپرٹ سنتوش' بنا دینا درست نہیں . # کہ 'سنتوش' ہندو مذہبیات میں از خود الگ سے معنوی $ کا حامل ہے۔ * دہ سے * دہ **Holy spirit** کا حاشیہ چاہیے تھا۔ ''روح القدس'' کا حاشیہ بھی * جا سکتا تھا۔ پھر سپرٹ سانکتو کے ساتھ موجود لفظ ''سے'' ہٹا* جس کے با عبارت کا ابتدائی حصہ مہمل ہو گیا۔ **desjenne** (جنے) کا لفظ صحیح طرح j سے نہ پڑھ سکے، جس کے با :''(جس نے) مریم کنواری سے'' لکھا۔ ا « ف کا تقاضا یہ تھا کہ ''جس نے'' کے الفاظ قوسین میں نہ لکھتے اور اپنی* فہمی کی کیفیت قبول کر e ۔

۴۔ چوتھی سطر میں ''دکھ دیکھا پو، پلت (**Pontius Pilates**) سے، مصلوب ہوا، موا، ا، تلے دوزخ میں'' درج ہے۔ تمام نسخوں میں: ''دکھ دیکھا پو، پلت سے، ہاتھ سے مصلوب ہوا، مؤا، تلے دوزخ میں''[۲۱] درج ہے۔

۵۔ *پانچویں سطر میں 'تیسرے دن موئے سے اوپ'' لکھا۔ نسخہ ء ہیگ میں 'تیسرے' کی بجائے 'تیسرا'[۲۲] ہے۔ 'تیسرا' ہی درج کر* چاہیے تھا کیوں کہ لسانی تحقیق کے لیے یہ اہتمام لازم ہے۔ اگر نسخہ ء یورپ # ان کی دسترس میں ہو* تو وہ یقیناً اس کے # راج کو ترجیح دیتے جس میں ''اوپ' کی بجائے ''اٹھے''[۲۳] درج ہے۔

۶۔ درج ہے ''آسمان پہ، بیٹھ سکا: *. ب (* پ) کے داہنے* تھ'' کسی نسخے میں 'سکا' کا لفظ موجود نہیں۔ بل کہ ہر جگہ 'بیٹھا' درج ہے۔ اسی طرح ': *. پ' کی بجائے '': *. پ سچا'' درج ہے۔ کتاب میں کئی جگہ **almachtig**[۲۴] کا ترجمہ 'سچا' درج ہے۔

۷۔ ترجمہ کیا ہے ''واں سے آوے گا موے اور جیوتوں کی حکومت کرنے کو'' پہلے لفظ کا 5 متن میں **oeaanse**[۲۵] درج ہے۔ اس

کا اردو وا5 ’’اُواں سے‘‘ ڑ* یدہ قرین قیاس ہے۔ نسخہ ءیوٹ # میں oeanse[26] درج ہے۔

۸۔ آٹھویں عقیدے میں ای۔ *. رپھر سپرٹ سنتوش لکھا ہے، جو بحث نمبر۴ کے مطابق سپرٹ سانکتو ہوٴ چاہیے۔

۹۔ ایمان رٹ ہوں sancta greece سے (پ)، Å لک فرشتے* پک سے (پ) ’’متن میں ’’سانکتا گھرسے‘‘ ہے۔ ’سانکتا‘ کے معنی مقدس کے ہیں اور یہ heilige katholieke Kerk[27] کے ٹ جمے کے طورپ* یہ ہے۔

۱۰۔ ’’H ہ کے بخشنے سے‘‘ کی جگہ ’’H ہ کی*. کش (بخشش) سے‘‘ درج ہے۔ نسخہ ءیوٹ #[28] اور ڈیوڈ ملیس[29] میں بھی ’’H ہ کے بخشنے کے‘‘ درج ہے۔

۱۱۔ ’’* رے ہر کسی (کو)‘‘ درج ہے. # کہ متن ’’اٹھنے ہرایکی سے‘‘[30] ہے۔ جو مردوں کے جی اٹھنےپ عقیدہ ہے۔

۱۲۔ ’’اور (دے) جیوں $ کا‘‘ درج ہے۔ متن میں ’’اور جیونے سے $ کو‘‘[31] ہے۔

یہ کیفیت تمام ٹ اجم کی & صورت میں ہے۔ یہ تصحیحات ہرٹ جمے میں درکار ہیں۔ اس لیے انٹ اجم کے متن کی صحت پ کامل اعتماد نہیں کیا جاسکتا۔ راقم نے اس پ بہت کچھ کام مکمل کرلیا ہے اور بہت جلد انٹ اجم کا ڈچ، لاطینی، رومن اردو، انگریزی اور & ٹ جمہ مع حواشی پیش کیا جائے گا۔

کتاب کے نسخہ ہیگ میں انٹ اجم کے بعد اشاریہ ہے۔ ڈیوڈ ملیس کا انتخاب دعاؤں کےٹ جمے کے مکمل ہونے کے بعد ختم ہوجا* ہے۔ نسخہ ءیوٹ # میں اشاریے سے پہلے عربی سے ماخوذ اردو حروف تہجی اور گنتی درج ہیں۔ یہ گنتی اس اعتبار سے اہم ہے کہ اس میں دس کے لیے ’دہ‘ بیس کے لیے ’بیست‘، تیس کے لیے ’سی‘ چالیس کے لیے ’چہل‘۔ علیٰ ہذا القیاس، کے الفاظ درج ہیں۔ بحیثیت مجموعی دیکھا جائے تو اس کتاب کی قرأت میں ای۔ طرف ڈچ # از تلفظ، # راجات میں بےٹ ، رموز اوقاف کی عدم موجودگی اور نسخوں کی قدامت کے ہا کتاب کے مکمل متن مسائل ضرور پیدا کرٹ ہے۔ متروکات اور تغیر وتبدل اصوات کے ہا بھی عام قاری کے لیے مسئلہ ہے۔ ڈچ اصوات کے لیے رومن حروف تہجی ضرور استعمال ہوئے ہیں لیکن اصوات اور تلفظ کے لیے سترھویں صدی کی ڈچ کا طریق اپنا* یا ہے۔ نسخے کی کہنگی اور کا $ کی + خطی کے مسائل الگ ہیں لیکن اس کی قرأت * ممکنات میں سے نہیں۔ اب اس کتاب کا & مسودہ بھی تیار ہوٴ چاہیے۔

کیٹلر کی لغت وقواعد کے*. رے میں ای۔ بحث اس ڑ*. ن کی ہے، جس کی یہ کتاب ہے۔ ۱۹۸۷ء سے پہلے یہ بحث موجود نہیں تھی اور بنجمن شلزے سے لے کر ڈاکٹر نیّر اقبال ۔ ، محققین اسے ہندستانی ڑ*. ن کی کتاب سمجھتے تھے۔ ۱۹۸۷ء میں ڈاکٹ@ کرشنا بھاٹیا کی کتاب:............A History of Hindi Grammatical Tradition شایع ہوئی۔ اس میں انھوں نے کیٹلر کی کتاب کا جا ٴ ہ پیش کیا اور یہ نتیجہ نکالا:

> “Correct date takes the history of Hindi grammar back into the seventeenth century instead of eighteenth .”[32]

(ٹ جمہ: صحیح* ریخ ہندی قواعد کی* ریخ کو اٹھارویں صدی کی بجائے سترھویں صدی میں لے جاتی ہے۔)

بھاٹیا نے اپنے تجزیے میں*. ڑ. رہندستانی کی بجائے ہندی کا لفظ لکھا ہے اور ہندی ڑ*. ن کی قواعد نویسی کی روا $* .$ کرنے کی کوشش کی۔

یہ سوال کتاب کی قدامت کے L پیدا ہو بھی سکتا ہے اور ڈاکٹر بھاٹیا جیسے ماہر لسا* ت کا موٴقف آ جانے کے بعد اس پ سنجیدگی سے غور لازم ہے۔ ہمارے پ س اس سوال کا جواب تلاش کرنے کے لیے تین راستے ہیں:

۱۔ کیٹلر کا ذاتی موٴقف کیا ہے؟
۲۔ *۔ قدین اور محققین کی رائے کیا ہے؟
۳۔ کتاب کے مشمولات کس موٴقف کی G کرتے ہیں؟

کیٹلر کے بیان دیکھنے سے معلوم ہو ہے کہ کیٹلر نے کتاب کے سرورق پ اسے ''ہندستانی اور فارسی ز ن کی تعلیم اور ہد یت'' کی کتاب قرار دیا۔ کتاب کے ذخیرہ الفاظ والے حصے کے ہر صفحے پ اور بعد ازاں D ضرورت عبارتوں پ ہندستانی کا عنوان دیا ہے۔ ا یہ دو جگہ 'مورس' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اب اس امر کے لیے استدلال کی ضرورت نہیں کہ ہندستانی اور مورس قدیم اردو ہی کے *م ہیں۔ ڈاکٹر بھاٹیا نے 'ہندستانی' کو تو ہندی کر دیا لیکن مورس کا کیا کرتے۔ اس کا حل انھوں نے یہ نکالا کہ 'مورس' کے ساتھ ''غیر مہذبوں کی ز ن'' لکھ کر اسی کو ہندی قرار دے دیا[۳۳] قوسین میں لکھ دیے۔ اتنے بڑے محقق کے لیے یہ منا رویہ نہیں ہے۔

مشمولات کی صورت یہ ہے کہ سابقہ صفحات پ ہم نے ذخیرہ الفاظ میں شامل الفاظ کی دو فہرستیں دیکھی ہے۔ ان فہرستوں میں کتاب کے مختلف حصوں سے الفاظ لیے گئے ہیں۔ پہلی فہر میں وہ الفاظ ہیں جو د7 ز نوں سے ماخوذ یا مستفاد ہیں۔ دوسری فہر میں مقامی الفاظ ہیں۔ پہلی فہر میں اردو کی لسانی سا # کے کئی قرینے موجو ہیں:

۱۔ عربی، فارسی اور د7 ز نوں کے الفاظ ہیں جو اردو نے قبول کر لیے؛ جیسے: ا، ہوا، سایہ، جان ز ل، دم (بمعنی سانس) سر، مغز، گ دن، کمر، دل، جگر، زمین، قبیلہ، خالہ، مرد، وارث، یتیم، آشنا، دو ، دشمن پ دشاہ، بیگم، وغیرہ

۲۔ د7 ز نوں کے الفاظ کو 'ہندستانی' کے لہجے میں ڈھال لیا H؛ جیسے: کلبوت، نگارہ، سرپوس، فرانسیس، ولندیز، انگریز، خاK مہ،

۳۔ مقامی الفاظ کے ساتھ عربی اور فارسی سابقے اور لاحقے لگا کر لفظ بنائے گئے؛ جیسے: لون دان، بوٹی دار، چوہے دان، ر$ دان، e دار، سوئی گ ، گھوڑا دار، چوکی دار،

۴۔ د7 ز نوں کے الفاظ کے ساتھ مقامی سابقے، لاحقے لگا کر لفظ بنائے گئے: جیسے: دروان، میزوان، حرام کا،

۵۔ د7 ز نوں کے الفاظ قبول کر کے ان میں معنوی تغیر پیدا کیا H: جیسے: اسباب (سامان)، غر$ (بے زر) غر$ نواز (بے زر کی مدد کرنے والا)، فقیر (بھکاری)، مرغا، مرغی، وکیل، امیر (زردار)

۶۔ د7 ز نوں کے کلمات سے مقامی حروف کے ساتھ ترکیب سازی: جیسے: M کا استاد،

۷۔ د7 ز نوں سے قبول کردہ اشتقاقی صورتیں: مسافر (اسم فاعل عربی)، نویسندہ (اسم فاعل فارسی)

دوسری فہر میں وہ الفاظ ہیں جو اپنی اصل میں مقامی ہیں اور ان میں سے زیادہ تر الفاظ آج بھی اردو کے روزمرہ کا حصہ ہیں۔

صرفی سطح پ ان خواص کے علاوہ نحوی سطح پ اقسام افعال اور اشتقاق افعال، گنتی میں دھائیوں کے لیے فارسی اعداد کو قبول کرنا اجم میں

کہیں بھی GOD کے لیے بھگوان کی اصطلاح استعمال نہ کرنا بل کہ ہر جگہ 'خدا' یا 'اللہ' جمہ کرنا نسخہ یوں # میں ہر جگہ 'دن' کے لفظ کو 'روز' سے +ل دینا، مذہبی عبارتوں میں 'صا # H ہ، دوزخ، بخشش، مصلوب، غلامی، قبیلہ، فرمان، : مت، عزت، صاف، خون کر، سجدہ، ایمان، تقصیر، وسوسہ، معاف کر، قرض دار، خالص، عالم گیری، قیامت وغیرہ جیسے الفاظ استعمال کرنا یہ . اس امر کی شہادت ہے کہ وہ اس 'ہندستانی' میں لکھ رہا ہے جس کی امتزاجی سا # 'ہندی' سے الگ اور ممیز ہے۔ مذہبی عبارتوں کے تراجم میں وہ اس علم کلام کی مدد سے *ت کرنا چاہتا ہے جو مسلم طبقات میں رائج اور معلوم ومعروف ہے۔ ان عبارتوں کے تراجم کے لیے کیٹلر کے پاس ہندی مترادفات موجود تھے لیکن کیٹلر نے ان کو Ā+ ازکر کے اردو الفاظ کو ترجیح دی۔ یہ تمام اہتمام $ کرتا ہے کہ یہ کتاب اردو کی تعلیم کے لیے ہی لکھی گئی ہے۔

ہم کیٹلر کے ناقدین اور محققین کے کام پر Ā ڈالتے ہیں تو دو طرح کے لوگ سامنے آتے ہیں ای۔ وہ جو بھاٹیا کی کتاب آنے سے پہلے کیٹلر کی کتاب پر *ت کر چکے ہیں، جن میں گر ئیرسن، مولوی عبدالحق، ڈاکٹر . اقبال، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی جیسے محققین کے نام شامل ہیں۔ ان نے اسے ہندوستانی (اردو) زبان کی قواعد قرار دیا لیکن ان کی آرا کو سند اس لیے تسلیم نہیں کیا جاسکتا کہ ان کے سامنے کتاب کا اصل نسخہ موجود نہیں تھا اور ان کے عہد- کسی کا یہ مؤقف بھی نہیں تھا کہ یہ ہندی کی قواعد ہے۔

ڈاکٹر بھاٹیا کا مؤقف سامنے آنے کے بعد اردو دو* کے دو بڑے نام، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور ڈاکٹر معین الدین عقیل کے ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر گوپی چند کی رائے دیکھیے:

''۔۔۔کیٹلر نے لفظ 'ہندی' یا 'اردو' کہیں استعمال نہیں کیا۔ وہ اپنے قلمی نسخے کو 'ہندستانی' زبان کی گرامر کہتا ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ گرامر میں درج فارسی ا.''اور مختلف النوع لغات کی فہرستوں اور ان میں درج ہندستانی اور فارسی مترادفات کے کالموں سے صاف ظاہر ہے کہ کیٹلر جس زبان کا تجزیہ کر رہا ہے، ہر چند کہ اس کا صرفی ونحوی ڈھانچہ کھڑی کا ہے جو مشترک C دہے اور عام دیسی لغات بھی ہندی اور اردو میں مشترک ہیں لیکن وافر تعداد میں فارسی عربی مستعار الفاظ جو اردو کا مابہ الامتیاز ہیں، ان کی موجودگی اس *ت کا بیّن ثبوت ہے کہ 'کیٹلر جس 'ہندستانی' زبان کا تجزیہ کر رہا ہے اور جس کی پہلی گرامر پیش کر رہا ہے، وہ ہندستانی زبان کوئی اور ہندستانی زبان نہیں بلکہ وہی ہندستانی زبان ہے جو آگے چل کر اردو پکاری جانے لگی لیکن یورپی جس کو بالعموم ہندستانی کہتے ہیں۔'' ۳۴

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی طرح ڈاکٹر معین الدین عقیل بھی بھاٹیا کی اس رائے سے متفق نہیں کہ یہ ہندی زبان کی قواعد ہے۔ وہ بھاٹیا اور مجیڈا کی تدوین اور تجزیے کے ذکر کے بعد لکھتے ہیں:

''اس قواعد کے فاضل مر نے اس مخطوطے کی دریافت اور اشا(کو ہندی قواعد نویسی کی تاریخ کا گزشتہ تین سو سالوں کا ای اہم واقعہ قرار دیا۔۔۔۔لیکن یہ ا« ف اور یا $ کے اصولوں کے خلاف ہے۔ 'ہندستانی زبان' کی اس قواعد کو جس کے ذخیرہء الفاظ اور جملوں میں استعمال ہونے والے الفاظ میں عربی اور فارسی کے الفاظ کی بہتات اور ساتھ & رسم الخط استعمال کیے جانے اور خود اس کے مر کی جا$ سے اس کے ہندستانی زبان کی قواعد قرار دیے جانے کے باوجود ان مر نے اسے ہندی قواعد قرار دینے میں کسی قسم کا تامل نہیں کیا جو افسوس ناک ہے۔'' ۳۵

وہ اس ضمن میں وہ ایچ۔ڈبلیو بوڈی وز H.W.Bodewitz کی غیر جا$ دارانہ رائے کی تعریف کرتے ہیں اوراس کے بعد مز+ لکھتے ہیں:

''اس حقیقت کے* وجود کہ متعدد مقامات پر ¬ و & میں مثالیں دینے کے علاوہ ہندی الفاظ کے لیے بھی دیو/ ی
* سنسکرت رسم الخط کیٹلار نے استعمال نہیں کیے اس لحاظ سے اس قواعد کے موجودہ مر کا اسے 'ہندی ز ن' کی
قواعد قرار دینا لسانی عصبیت ہی کہی جا سکے گی۔''[۳۶]

جہاں تک H.W.Bodewitz کا تعلق ہے تو یہ ا ڈچ سکالر تھے اور ہندوستا* ت کے ماہر تھے۔کیٹلر کی کتاب کے* رے میں ان کا مضمون بہ عنوان؛

Ketelaar and Millius and their Grammar of Hindustani

بلٹن آف دکن کالج، پو* کے شمارہ ۵۵۔۵۴/۹۵۔۱۹۹۴ء میں شایع ہوا۔اس میں کیٹلر کی کتاب اور ڈیوڈ ملیس کے ہاتھوں اس کی اشا (کا اجمالی جا ئزہ پیش کیا H ۔اس میں بھائیا کے اس خیال کی + کی گئی کہ یہ ہندی ز ن کی قواعد ہے۔ڈاکٹر گوپی چند ر۔ اور ڈاکٹر معین الدین عقیل، دونوں نے اس کی رائے کو سراہا لیکن H.W.BODIWITZ نے جس زوردار+ از میں اسے مسلمانوں کی ز ن سے وابستہ کیا؛ اس کا ذکر دونوں نے نہیں کیا۔H.W.BODIWITZ کی رائے ہے کہ جو ز ن مورس (مسلمان) بولتے تھے وہ خالص ہندی سے مختلف تھی۔اور اسے 'ہندستان کی بولی' 'ہندستانی' کہا جا* تھا۔وہ لکھتے ہیں:

Ketelaar knows the difference between Urdu (Hindustani)and Hindi and his grammar applies to the farmer rather than to the latter [۳۷]

اسی طرح آگے چل کر لکھا ہے:

"offcourse Keltelaar,sHindustani is niether pure Hindi nor Bazari Hindi .It reflects the language spoken by Muslims who were powerful i those days."[۳۸]

یہ بیا* ت صاف ظاہر کرتے ہیں کہ فاضل مضمون نگار کیٹلر کی کتاب میں استعمال ہونے والی ز ن کو مسلمانوں کی ز ن سمجھتا ہے۔

کیٹلر کے حوالے سے ڈیوڈ مل کے انتخاب پر* ت کر* بھی لازم ہے۔ڈیوڈ ملیس کی منتخبات کی کتاب:

DISSERTATIONES SELECTAE.....

۱۷۴۳ء میں شایع ہوئی۔یہ کتاب دو حصوں میں منقسم ہے۔پہلے حصے میں پندرہ مقالات ہیں۔دوسرے حصے میں تین بیا* ت ہیں ۔پہلے حصے کا پندرھواں مقالہ بہ عنوان: **Miscellanae orientalia** کیٹلر کی کتاب سے منتخب ہے۔یہ کتاب کا اردو ز ن کی قواعد سے متعلق حصہ ہے اور صفحہ نمبر ۴۵۵* ۴۸۸ (۳۴ صفحات) پر پھیلا ہوا ہے۔یہ کیٹلر کی کتاب کے وہ صفحات ہیں جن میں مورس (اردو) کی تصریف اور مطابقت کے اصول، چند الفاظ اور حضرت عیسیٰ کے احکامات اور مسیحی دعا N شامل ہیں۔ڈچ متن کو لاطینی میں ڈھال* H ہے۔# کہ اردو الفاظ رومن میں درج ہیں۔یہ متن* $ پر تیار کر کے شایع کیا H ہے اس لیے اس کی قرأت قدرے آسان ہے۔اس اشا (میں جہاں

ابتدائی ۴۷ ابواب (۸۹ صفحات) چھوڑ دیے گئے ہیں، وہیں کچھ اضافے بھی ہیں۔ خاص طور پر متن کے شروع میں مختصر تعارف اور اردو آوازوں کے لیے حروف تہجی کے نام اور دیوناگری حروف کا اضافہ کیا گیا ہے۔ اس لاطینی اشاعت میں کتاب کا بڑا حصہ شامل کیا گیا لیکن بحیثیت نحو کے مباحث کا مضمون متاثر نہیں ہوا۔ گویا یہ کہا جا سکتا ہے کہ کیٹلر کی کتاب کے حصۂ قواعد کو لاطینی زبان میں ڈھالنے کی یہ ایک کامیاب کوشش ہے۔ اس اشاعت کا ایک بڑا فائدہ یہ ہے کہ متن کی قرات اور تقابل متن میں معاون ہے۔

ابتدا میں اس کا علم بنجمن شلزے کی کتاب 'گرامٹیکا ہندوستانیکا'[39] کے دیباچے سے ہی ہوا۔ شلزے کی کتاب ۱۷۴۱ء میں تالیف ہو چکی تھی۔ اس کا ثبوت اس کے پیش لفظ کے آخر میں موجود تاریخ سے ملتا ہے۔[40] ۱۷۴۵ء میں یہ کتاب شایع ہو گئی۔ اردو دنیا کے سامنے اس کا اردو ترجمہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی کوشش سے سامنے آیا۔[41] اسی کتاب کے مقدمے میں یہ اطلاع درج ہے کہ ڈیوڈ ملیس نے ۱۷۴۳ء میں ایک رسالہ شایع کیا تھا ''وہ خود اس کے مصنف نہیں تھے بل کہ اس کے مصنف محترم جان جوشوا کیٹلر تھے۔''[42] اس عبارت کے آخر میں: ''تاریخ ۳۰ جون ۱۷۴۱ء'' درج ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی توجہ شاید اس جانب نہیں گئی کہ ۱۷۴۱ء میں لکھے جانے والے مقدمے میں ۱۷۴۳ء کی کتاب کا ذکر کیسے ہو سکتا ہے۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل نے ریکارڈ درست کرنے کی کوشش کی ہے اور اپنے مضمون میں ''اردو قواعد کی اولین قواعد کا قضیہ۔ روایت، انکشاف، تعارف'' میں بنجمن شلزے کی کتاب کا سنہ تالیف ۱۷۴۳ء درج کیا۔[43] معاملہ اس سے تھوڑا الگ ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کے پیش نظر ''گرامٹیکا ہندوستانیکا'' کے لاطینی متن کی بجائے اس کا انگریزی ترجمہ ''A Grammar of Hindoostani Language'' رہا۔ انگریزی مترجم نے کیٹلر کی قواعد کا ذکر ''مؤلف کا پیش لفظ'' (AUTHORS PREFACE) ہی میں کیا ہے اور تاریخ بھی ۳۰ جون ۱۷۴۱ء درج کی ہے۔ شلزے کی کتاب کا اولین متن لاطینی زبان میں ہے۔ اس کتاب میں جان جوشوا کیٹلر کی کتاب کا ذکر مقدمے کے اصل متن کی بجائے حاشیے میں ہیں۔ اس میں شلزے نے لکھا ہے کہ:

> ''یہاں اس بات کا اقرار لازم ہے کہ ذہین اور فاضل ڈیوڈ ملیس جو یوٹریکٹ میں ملک عتیقیات اور ایشیائی زبانوں کے استاد ہیں، نے اپنے منتخبات سنہ ۱۷۴۳ء میں ہندوستانی زبان کا ایک رسالہ شایع کیا۔ یہ انھوں نے نہیں لکھا بل کہ اس کے مؤلف محترم جان جوشوا کیٹلر تھے۔۔۔''[44]

اس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ مؤلف نے کتاب کا پیش لفظ ۱۷۴۱ء میں لکھ لیا تھا اور کیٹلر کی کاوش سے انھیں ڈیوڈ ملیس کی اشاعت سنہ ۱۷۴۳ء کے ذریعے تعارف ہوا۔ شاید شلزے نے از سر نو پیش لفظ لکھنے کی بجائے حاشیے میں اس کا ذکر کر دیا جو انگریزی مترجم نے اصل پیش لفظ میں شامل کر دیا۔ جہاں تک شلزے کی قواعد کا ''کیٹلر کی قواعد کی توضیح و اضافہ'' ہونے کا تعلق ہے تو یہ ایک الگ تحقیق طلب موضوع ہے جو الگ مضمون کا متقاضی ہے۔ جہاں تک ڈیوڈ ملیس کے مجموعے میں کیٹلر کی قواعد کی لاطینی شکل میں اشاعت کا تعلق ہے تو یہ سراسر انتخابی ہے اور اس میں بعض اضافات بھی ہیں۔

کیٹلر کی اس کاوش کو ایک اور حوالے سے دیکھنا ضروری ہے۔ ووگل سے لے کر ڈاکٹر معین الدین عقیل تک محققین نے اسے لغت اور قواعد کی کتاب کے طور پر لیا ہے۔ اس میں الفاظ کی درجہ بندی بھی قواعدی زمروں میں کی گئی۔ مختلف شعبہ ہائے زندگی سے کثیر الفاظ کی فہرستیں موجود ہیں۔ تصریف اور مطابقت کے اصول بھی درج ہیں۔ یہ تمام راجات لسانی حوالے سے لغت اور قواعد کا موضوع ہیں لیکن کتاب کی درجہ بندی کرتے ہوئے یہ امر سامنے رہنا چاہیے کہ خود کیٹلر نے اسے تعلیم، آموزش اور ہدایت کی کتاب کہا ہے۔ کسی یورپی زبان میں لکھی گئی یہ پہلی تدریسی کتاب ہے۔ کتاب کی منہاج اور ساخت پر سب سے زیادہ اثر انداز ہونے والا عامل اس کا یہی مقصد ہے۔ کوئی بھی غیر زبان

*یتو لسانی ماحول میں سیکھی جاتی ہے، جہاں آموزش، گفتار اور صحت*ز بان کے مراحل بیک وقت طے ہوتے ہیں* یاس کی سا #کی تفہیم اورتحریری مشقوں کے ذریعے۔دوسرے طر j میں گفتار اور صحت*ز بان کتاب کا مرحلہ بہت بعد میں آ* ہے۔بیسویں صدی کی ابتدا- معروف طر i دوسرا ہی تھا۔کیٹلر نے بھی یہی طر i اپنا*یا۔کتاب کے ابتدائی حصے میں ذخیرہ ءالفاظ فراہم کرنے کے لیے کثیر فہرستیں، ان کی درجہ وار پیش کش، ضرورت کے الفاظ کا بہ طور خاص شمول C یدی کلمات کی واقفیت اور ذخیرہ فراہم کر* ہے جس کے بغیر* ا کیب اور بڑی نحوی ساختوں کی آموزش ممکن نہیں۔کیٹلر نے ان فہرستوں میں بھی قواعدی درجہ بندی کا کسی حد- اہتمام کیا ہے۔ترکیبی ساختوں میں . سے پہلے 'پہلے درجے' کی مطابقت میں ضمیر واحد متکلم (میں۔ik) کے ساتھ کثیر تعداد میں افعال دیے گئے ہیں جن میں سے چند ا- مثالیں پہلے درج کی جا چکی ہیں۔اس کے بعد اسما اور ضمائر کی مختلف حالتیں درج ہیں۔حالتوں کا تصور واضح کرنے کے بعد حالتوں کی* کیبی ساختیں درج کی ہیں۔افعال میں ا- خاص تنظیم کے ساتھ فعل کی اشتقاقی صورتیں درج ہیں اور مفرد افعال سے سادہ جملے بنائے گئے ہیں۔سادہ جملوں کی تعداد* یدی.# کہ قدرے بڑے جملوں کی تعداد کم ہے۔سادہ اشتقاقی صورتیں درج کرنے کے بعد حرف نہی، حرف Ô، ضمیر موصولہ، جواب صلہ اظہار شک کا طر i سمجھا* یا H۔بعد ازاں مشق کے لیے کثیر تعداد میں مختصر جملے دیے گئے۔کچھ مترادفات بھی درج کیے گئے۔آ* ی حصے میں کچھ مسیحی احکامات وعقا+ید اور دعاؤں کا* جمہ پیش کیا H یا۔یہ اصل میں پیرا اف کے* جمے کی مثال ہے۔

یہ پیش کش اور یہ مواد آج بلاشبہ کئی مقامات پر عدم صحت کا حامل بھی ہے او* کافی بھی۔آج اس کتاب کی قرأت میں کئی مسائل کا سامنا ہے۔کتاب میں اصوات اور تلفظ ڈچ طر j پر ہے اور الفاظ ادا کرنے کا معاملہ یکسر قاری پر چھوڑ* یا H ہے۔لازم نہیں کہ ڈچ*ز بان تمام مقامی اصوات کو محیط ہو سکے، اس لیے آوازوں کا معاملے میں اس کتاب میں رہنمائی کی عدم موجودگی ا- Ú ہے۔یہ مسئلہ بھی درپیش ہے کہ ا- ہی لفظ کا ا5 مختلف جگہ پر مختلف ہے۔مز+ید آں مختلف درجات میں کئی الفاظ کا انتخاب در - نہیں کیا H یا۔کئی ڈچ الفاظ کے اردو مترادفات در - تحریر نہیں۔افعال میں ڈچ الفاظ کی مصدری صورت ہے لیکن اس کے مقابل ہندستانی (اردو) الفاظ کہیں حاصل مصدر کی شکل میں ہیں۔کہیں فعل امر کی صورت میں اور کہیں کسی اور شکل میں۔تیسرا خانہ فارسی مترادف کے لیے بنا* یا H لیکن مؤلف کو اس میں مکمل کامیابی نہیں ہوئی۔اکثر مقامات پر فارسی مترادفات والا خانہ خالی چھوڑ* یا H ہے۔ابتدائی پینتالیس # راجات کے بعد فارسی*ز بان کی تصریف اور مطابقت پر د* ب اور اس کے بعد د* رہ مورس (اردو)*ز بان کی تعریف اور مطابقت کا بیان کتاب میں ا O را اور بے ربطی کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ان تمام خامیوں کے* وجود یہ کتاب+ رسی « ب کے حوالے سے ا- اہم کتاب ہے کیوں کہ اس وقت- کوئی تعلیم* مہ*+ رسی کتاب موجود نہیں تھی۔یہ کتاب C یدی طور پر تعلیم* مہ ہے جس میں اردو لغت و قواعد کا بیش قیمت مواد موجود ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ راقم (ڈاکٹر غلام عباس) کا یہ مضمون، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی کے مجلّہ ''معیار'' شمارہ: ۷ جون* دسمبر ۲۰۱۲ء میں صفحہ ۵۹* ۴ ۷ا پر موجود ہے۔

۲۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل، کا مضمون بہ عنوان: ،اُردو*ز بان کی اولین قواعد کا قضیہ: روا$ ،انکشاف، تعارف، ا مانی مرا*ز بان و ادب، لمز، لاہور مجلّہ:

C ، جلد سوم، شمارہ:۱، ۲۰۱۲ء میں صفحہ ۹۵ تا ۹۷ پر موجود ہے۔

۳۔ @ کرشنا بھاٹیا اور کازوہیکو ماشیڈا کی لیف:

The Oldest Grammar of Hindustani:contact,communication and colonial lagacy

کی تین جلدیں ہیں جلد اول میں کیٹلر کی کتاب کا ر [اور بین الثقافتی تناظر اجاگر کیا H ہے۔ اسی میں قواعد کا جائزہ بھی ہے۔ جلد دوم، حصہ لغت کو محیط ہے۔ حصہ سوم میں مکمل قلمی نسخے کا متن رومن حروف میں درج ہے۔ یہ کتاب ۲۰۰۸ء میں

Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa, Tokyo University of Foreign Studies, Tokyo

سے شایع ہوئی۔

۴۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی کتاب ''تپش نامہ تمنا''، سنگ میل Å X لاہور نے ۲۰۱۲ء میں شائع کی۔

۵۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی کتاب ''تپش نامہ تمنا'' میں یہ مضمون صفحہ ۳ تا ۱۴ پر موجود ہے۔

۶۔ ڈاکٹر @۔ کے۔ بھاٹیا، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر معین الدین عقیل: ان میں سے کسی نے نسخہ ہیگ کے سوا کوئی نسخہ نہیں دیکھا۔

7. Tej.K.Bhatia,A History of Hindi Grammatical Tradition: Hindi, Hindustani, Grammar,Grammarians,History and Problems,Brill Academic Publishers, IncP:33.

۸۔ J.J. Ketelaar Instructie of Hindoustanse der Persianse Taalen,, نسخہ مخزونہ رائل آرکائیوز ہیگ، ۱۶۹۸ء، ص: فہرست

۹۔ ایضاً، نسخہ یوٹریخت، ص: i

۱۰۔ 5 حظہ ہو: J.J. Ketelaar Instructie of Hindoustanse der Persianse Taalen: نسخہ ہیگ، ص: ۴۱

۱۱۔ یہ الفاظ جستہ جستہ مختلف صفحات سے لیے گئے ہیں۔ ان الفاظ کے علاوہ بھی درجنوں الفاظ موجود ہیں۔

۱۲۔ J.J. Ketelaar Instructie of Hindoustanse der Persianse Taalen، نسخہ ہیگ، ص: ۶۶۔۶۷، نسخہ یوٹریخت ص: ۷۴۔۷۵

۱۳۔ ایضاً، نسخہ ہیگ، ص: ۹۷، نسخہ یوٹریخت، ص: ۸۹

۱۴۔ ایضاً، نسخہ ہیگ، ۸۷۔۸۸ ص: نسخہ یوٹریخت، ص: ۱۰۶۔۱۰۷

۱۵۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، تپش نامہ تمنا، لاہور، سنگ میل Å X، ۲۰۱۲ء، ص: ۲۳

۱۶۔ ایضاً، ص: ۲۸

۱۷۔ ایضاً، نسخہ ہیگ، ص + اردو (M میں صفحہ نمبر: ۱۱۰ ہونا چاہیے) نسخہ یوٹریخت، ص: ۱۳۷

۱۸۔ ایضاً، گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، تپش نامہ تمنا، ص: ۲۳

۱۹۔ نسخہ ہیگ، ص + اردو (M میں صفحہ نمبر: ۱۱۰ ہونا چاہیے) نسخہ یوٹریخت، ص: ۱۳۷

۲۰۔ ایضاً

۲۱۔ ایضاً

۲۲۔ نسخۂ ہیگ، ص: اردو(M میں صفحہ نمبر:۱۱۰ ہونا چاہیے)

۲۳۔ نسخۂ یو # ،ص:۱۳۷

۲۴۔ نسخۂ ہیگ کے ص:۱۱۰ (ممکنہ) اور نسخۂ ہیگ کے ص:۱۳۷ پر بھی درج ہے۔

۲۵۔ نسخۂ ہیگ، ص: اردو(M میں صفحہ نمبر:۱۱۰ ہونا چاہیے)

۲۶۔ نسخۂ یو # ،ص:۱۳۷

۲۷۔ نسخۂ ہیگ، ص: اردو(M میں صفحہ نمبر:۱۱۰ ہونا چاہیے)/نسخۂ یو # ،ص:۱۳۷

۲۸۔ نسخۂ یو # ،ص:۱۳۷

۲۹۔ ڈیوڈ ملیس، منتخب مقالات، ایضاً، ص:۷۳

۳۰۔ نسخۂ ہیگ، ص: اردو(M میں صفحہ نمبر:۱۱۰ ہونا چاہیے)/نسخۂ یو # ،ص:۱۳۷

۳۱۔ ایضاً

۳۲۔ Tej.K.Bhatia,A History of Hindi Grammatical Tradition:................P: 24 .

۳۳۔ ایضاً، ص:۱۵

۳۴۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، پیش لفظ، مہ تمنا، ص:۲۰

۳۵۔ معین الدین عقیل، ڈاکٹر، سید، اُردو زبان کی اولین قواعد کا قضیہ: روایت، انکشاف، تعارف (مضمون مشمولہ C د)، ص:۷۲

۳۶۔ ایضاً

۳۷۔ H.W.BODIWITZ (ایچ۔ڈبلیو۔بوڈیوز)، Ketelaar and Millius and their Grammar of Hindustani
(کیٹلر، ملیس اور ان کی ہندستانی کی قواعد)، بلٹن آف دکن کالج، شمارہ ۵۵۔۵۴، ۹۵/۱۹۹۴ء، ص:۱۲۶

۳۸۔ ایضاً

۳۹۔ بنجمن شلزے کی کتاب ''Grammatica Hindustanica'' لاطینی زبان میں لکھی گئی اور ۱۷۴۵ء میں شایع ہوئی۔

۴۰۔ پیش لفظ کے آخر میں مقام ''ہال سکسینی'' اور تاریخ ''۳۰ جون ۱۷۴۱ء'' درج ہے۔

۴۱۔ یہ ترجمہ مع حواشی مجلس ترقی ادب لاہور نے ۱۹۷۳ء میں ''ہندستانی گرامر'' کے نام سے شایع کیا۔

۴۲۔ ابواللیث صدیقی (M و ترجمہ)، ہندستانی گرامر (از شلزے)، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷ء، ص:۵۱

۴۳۔ معین الدین عقیل، ڈاکٹر، C د، جلد سوم، شمارہ:۱، ص:۷۰

۴۴۔ بنجمن شلزے، ہندستانی گرامر (M و ترجمہ) ڈاکٹر ابواللیث صدیقی)، ص:ہ

کتابیات:

کتب و رسائل (اردو)

☆ ابواللیث صدیقی (مترجم)، ہندستانی گرامر (از شلزے)، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء

☆ بلٹن آف دکن کالج، ،شمارہ ۵۵ـ۵۴، ۹۵/ـ۱۹۹۴ء

☆ C یٔ شمارہ:۱، جلد سوم، لمز لاہور، جنوری ـ مارچ ۲۰۱۲ء

☆ گوپی چند ، ڈاکٹر، تپش مہ ، تمنّا، لاہور، سنگِ میل پبلیکیشنز، ۲۰۱۲ء

☆ 'معیار' بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی اسلام آباد، شمارہ ۷، جون ـ دسمبر ۲۰۱۲ء

کتب (یورپی 3)

لاطینی

Benjamini Shulzii,Grammatica Hindostanica,Halae Saxonum,In Typographia Instituti Judaici, 1745A,D,

☆

Davidis Milli, Dissertationes Selectae Varia S. Literarum et Antiquitatis Orientalis Capita ...,Leiden, 1743.

ڈچ

J.J.Ketelaar, Instructie of Hindoustanse der Persianse Taalen.. .(manuscript), Hague , Royal Archives,1698A.D.

☆

J.J.Ketelaar, Instructie of Hindoustanse der Persianse Taalen.. . (manuscript),University of Uetricht.1698A.D.

انگریزی

T.K.Bhatia, A History of Hindi Grammatical Tradition:Hindi,Hindustani Grammars,Grammarians,History and Problems, Brill Academic Publishers, 1987A.D.

☆

T.K. Bhatia, & Kazohiko Machida,The Oldest Grammar of HindustaniT.K.Bhatia, contact, communication and colonial lagacy Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa, Tokyo University of Foreign Studies, Tokyo,2008A.D.

ڈاکٹر عزیز ابن الحسن

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

ادب مسلمان فلاسفہ کی Ã میں

The present contribution purports to discuss the question: "What is the central and crucial problem of Muslim literary tradition". We have, therefore, selected a writing which deals with the notion of poetry and literature in the thought of Muslim philosophers like Al Farabi, Ibn Sina and Ibn Rushd. Although it apparently relates to the nature and function of literature, however, the philosophers identify Poetry's function according to its relation with the nature of human soul, external and internal senses especially the rational and imaginative faculties. In the opinion of these philosophers, poetry is an imaginative discourse which grasps reality and universals through mimesis or imitation.

The well-known Arabic adage "the best poetry is that which is most false" has the support of these philosophers in the sense that poetry does not present the thing-in-itself but its imitation. They say that the best poetry is the one that presents the most perfect imitation of reality. According to Ibn Sina imaginative stuff attracts people more than truth because the former contains an element of surprise. Thus in order to make it more attractive and effective, poetry mixes the commonly known thing (truth) with surprise and wonder and makes it strange. Although good manners and morals has also been accepted as a function of poetry, Muslim philosophers do not take it to be the primary function of poetry but merely its consequence. The basic element of poetry, in their view, is its touch with reality and universality and it performs this function through imitation.

زیر نظر مضمون ایک خاص مقصد سے تیار کیا گیا ھے۔ بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد میں پی ایچ–ڈی (اُردو) کے ایک پرچے کا عنوان " مسلمانوں کی ادبی روایت سے تعارف" ھے۔ گذشتہ تین چار سمسٹروں میں اس پرچے کی تدریس کے دوران راقم کے سامنے ایک سوال بار بار آتا رھا: "مسلمانوں کی ادبی روایت" سے کیا مراد ھے۔ کورس کے تعارفی کتابچے میں اس پرچے کے تعارف میں بجا طور پر لکھا گیا ھے کہ " اپنے تمام تر تنوعات کے باوجود مسلمانوں کی ادبی روایت ایک ھے۔ زبانوں اور زمانوں کے اختلاف سے اوپر اٹھ کر

دیکھیں تو ہر زبان کے ادب میں ایک ھی آفاقی روح جلوہ گر ھے۔ اس حصے میں طلبہ کو مسلمانوں کی ان ممتاز ادبی روایات سے متعارف کراویا جائے گا"۔[۱]

سوال ھے کہ اگر مسلمانوں کی ادبی روایت ایک ھے اس میں ایک ھی روح کار فرما ھے تو پھر مسلمانوں کی "ممتاز ادبی روایات" سے کیا مراد ھے۔ اس جمع کے صیغے سے تو یوں معلوم ھوتا ھے کہ مسلمانوں کی ادبی روایات ایک سے زائد ھیں۔ ھوسکتا ھے کہ تعارف کنندگان نے "روایات" کا لفظ روا روی میں لکھ دیا ھو اور ان کی مراد مسلمانوں کی آفاقی روح والی ایک ھی ادبی روایت ھی رھی ھو، مگر مسلمانوں کی ادبی روایت کے "ایک ھی ھونے" کے سوال پر ھمارے موجودہ عمومی علمی و ادبی مباحث میں جو ایک کنیفوژن پایا جاتا ھے اس کا اثر شاید لاشعوری طور پر مسلمانوں کی ممتاز "ادبی روایات" کے کلمے میں بھی در آیا ھے۔ یہ امر معلوم ھے کہ ادب کا سوال لازمی طور پر تہذیب اور کلچر کے ساتھ جڑا ھوا ھے۔ اور اس مسئلے پر ھمارے ھاں خاصی سر پھٹول ھوتی رھی ھے کہ آیا کوئی ایک ایسا متفق علیہ کلچر موجود ھے جسے تمام زمانوں ، زمینوں اور زبانوں کے اختلاف کے باوجود تمام مسلمانوں کا مشترک کلچر کہا جاسکے؟ ھمارے ھاں کا یہ مزاج یا ذھن مسلمانوں کے کسی مشترک کلچر کے سوال پر بے اطمینانی محسوس کرتا ھے کیونکہ اس کے خیال میں کلچر صرف ارضی عناصر کا ساختہ پرداختہ ھوتا ھے۔ چونکہ اس مزاج کے نزدیک مسلمان اپنے لمبے تاریخی سفر، اور موجودہ زمانے میں بھی ایک دوسرے سے انتہائی مختلف علاقوں میں رھتے ھیں اور مختلف زبانیں بولتے ھیں۔ اس لیے ان کا کلچر ایک نہیں ھوسکتا۔ اس لیے یہ مزاج مسلمانوں کی ایک آفاقی روح والی ایک ھی ادبی روایت کے تصور سے بھی ابا کرتا ھے۔

اس کے برعکس ایک دوسرا نقطہ نظر اس بات سے شدید اختلاف رکھتا ھے۔ وہ کلچر کے ارضی عوامل کو رد کے بغیر اس کے حاوی تشکیلی عناصر میں غیر ارضی تصورات و اقدار کے اثرات کو فوق مانتا ھے۔ ھمارے ھاں یہ بحثیں قیام پاکستان کے فوراً بعد بڑی شدت سے اپنا رنگ دکھا چکی ھیں۔ جن لوگوں نے اسلامی تہذیب، اسلامی کلچر اور مسلم تہذیب و ثقافت جیسے تصورات کی بات کی ھے انھوں ے یہ تصورات مسلمانوں کی تاریخ کے ٹھوس مظاھر اور ان کی تھہ میں کار فرما کسی ایک مشترک نظام اقدار سے اخذ کئے ھیں۔ یھی روح ان کے اخلاقی معیارات، جمالیاتی اقدار، فنی اوضاع، تعمیرات، موسیقی، خطاطی، پارچہ بافی، ظروف سازی، شعریات کے مشترک تصورات اور حیات و کائنات کے مخصوص نظریات میں موجود رھی ھے۔ یھی روح ان کے کلچر کے مقامی رنگوں کے اندر اپنا جلوہ دکھاتی اور ان کی ادبی روایت کو ایک مخصوص ذائقہ سے آشنا کرتی ھے۔

ہماری اس تحریر کا موضوع بھی یہی ہے کہ مسلمانوں کی اس ادبی روایت کا اہم سروکار کس شے سے ہے۔ اس کے لیے ہم نے ایک ایسے مسئلے کا انتخاب کیا ہے جس کا تعلق مسلمان حکما الفارابی، ابن سینا اور ابن رشد کے ہاں شعر وادب کے تصور سے ہے۔ بظاہر تو اس کا موضوع شعر و ادب اور اس کا وظیفہ ہے مگر حکما اس کا تعین نفسِ انسانی کی ماہیت اور انسان کے ظاہری اور باطنی حواس اور بالخصوص قوائے متخیّلہ اور عقلیہ سے اس کے تعلق کے حوالے سے کرتے ہیں۔ ان حکما کے نزدیک شاعری ایک تخییلی بیان ہے جو محاکات/ نقل کے ذریعے حقائق اور کلیات کو گرفت میں لاتی ہے۔ معروف عربی مقولے "بہترین شعر سب سے زیادہ جھوٹا ہوتا ہے" کو ان مسلمان حکما کی تائید اس معنی میں حاصل ہے کہ شاعری شے بذاتہٖ کو نہیں بلکہ اس کی نقل کو پیش کرتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ بہترین شاعری وہ ہے جو حقیقت کی کامل نقل ہو۔ ابن سینا کا کہنا ہے کہ لوگ سچ کی بہ نسبت تخییلی چیزوں کی طرف زیادہ مائل ہوتے ہیں کیوں کہ اس میں حیرت کا عنصر پایا جاتا ہے۔ لہٰذا شعرا جانی بوجھی چیز (سچ) کو زیادہ پرکشش اور موثر بنانے کے لیے اسے حیرت اور عجوبگی سے آمیخت کرکے ایک طرح سے اجنبیا دیتے ہیں۔ اچھے آداب و اخلاق سے روشناس کرانا بھی اگرچہ شاعری کا ایک وظیفہ مانا گیا ہے مگر مسلمان فلاسفہ اسے شاعری کا بنیادی وظیفہ نہیں بلکہ محض ایک نتیجہ قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری کا بنیادی عنصر حقیقت اور کلیت سے اس کا مس ہے اور شاعری یہ کام بذریعہ محاکات کرتی ہے۔

یہ سب باتیں اس مضمون میں بالتفصیل بیان ہوئی ہیں۔ اس تمہید میں ہمارا مقصد اس امر کی طرف توجہ دلانا ہے کہ مسلمانوں کی ادبی روایت میں شاعری اور حقیقت (حقیقت انسانی اور حقیقت فی نفسہٖ) کے مابین تعلق کا مسئلہ نہایت مرکزی اور گہرا ہے۔ اور یہ کہ اس ادبی روایت میں ادب و فن نہ محض مقصود بالذات ہیں اور نہ محض معاشرتی و معاشی صورتِ احوال کا عکس اور نہ آلہ تبدیلی و انقلاب۔ بلکہ اسے جزو پیغمبری مانا گیا ہے۔ اس اعتبار سے یہ مضمون ہمارے پی ایچ–ڈی (اُردو) کے پرچے "مسلمانوں کی ادبی روایت سے تعارف" کے سلسلے کی ایک کاوش ہے۔ اس مضمون میں آنے والے مسائل کی روشنی میں ہم آئندہ اس ادبی روایت کے مرکزی خدوخال کی بحث نئے سوالات کے ساتھ اٹھائیں گے۔ (5حظہ ہو حاشیہ نمبر۷) قارئین سے بھی ہماری گذارش یہی ہے کہ اس حوالے سے اپنی رائے کا اظہار کریں۔

اس مضمون کا ماخذ Kائیکلوپیڈیا آف اسلامک فلاسفی[۲] ہے۔ اس مضمون کے لکھنے والے شمس اناتی اور السید عمران ہیں۔ شمس اناتی نے بیروت کی امریکی یونیورسٹی اور اسٹیٹ یونیورسٹی آف نیویارک میں تعلیم پائی ہے۔ انہیں اسلامی فلسفے اور خصوصاً ابن سینا کے افکار میں

تـخـصص حـاصل هـے۔ السید عمران نیوکاسل اور جارج ٹاؤن یونیورسٹیوں کے فارغ التحصیل هیـں۔ ان کـی خـصوصی دلچسپی عرب اور اسلامی کلچر و تهذیب اور عربی لسانیات میں هے۔ راقـم نـے مـضـمـون کـے ترجمے میں آزاد انتخاب اور ترجمانی کا حق استعمال کیا ۔ حواشی اور حواله جات بهی صرف وهی دیئے گئے هیں جو ضروری تھے۔ مکمل حواله جات محوله بالا کتاب میں دیکھے جاسکتے هیں۔ جن حواشی کے آخر میں (ع ا ح) درج هے وه راقم کے هیں۔

ادب سے اسلامی فلسفے کا تعلق جاننے کے لیے فلسفہ اور ادب کا مفہوم ذہن میں رہنا چاہیے۔

فلسفہ: Kl نی حد ادراک کے # رحقیقت اشیاء کی تعیین و تحقیق کا* م ہے۔[۳]

ادب کی جو مختلف تعریفیں کی گئی ہیں ان کے مطابق:

ادب کا مطلب ہے:

۱۔ اچھے اعمال کی طرف رہنمائی اور.. ے اعمال سے بچنا۔

۲۔ اچھا طرز عمل۔

۳۔ صنعت شعر کے فن کا علم۔

۴۔ عربی ز* ن (ز* ی عربی ز* ن و ادب میں غلطی سے محفوظ کرنے والی شے) کا علم

۵۔ ** پند علم

پہلے دو معنی میں ادب کا مطلب اچھے آداب ہیں۔ اور آ ی تین معنی میں اس کا مطلب ہے علم، بلکہ صنعت شعر کا علم۔ پس ادب کے دو پہلو ہیں: ۱۔عملی طور پر آداب اور ۲۔Ã ی طور پر علم۔

* یں اعتبار فلسفہ اور ادب دونوں حقیقت اشیاء پر Kl نی / فت سے بحث کرتے ہیں۔ ادب کے معا5ت سے بحث کرنے والی فلسفیانہ تحریریں الفارابی، ابن سینا اور ابن رشد کی ہیں۔ بحیثیت فلاسفہ ان تینوں کا سروکار حقیقت اشیاء کو جاننے والے Kl نی علم سے تھا۔ کیوں کہ یہی علم Kl ن کی حتمی سعادت (خوشی) کا* (ہے۔1 ان کے ز دی ایسے علم سے قبل اچھے اعمال کا ہو* ضروری ہے۔ اور اچھے اعمال میں بڑھو ی ای خاص طرح کی ز ن پر مہارت چاہتی ہے۔ ان تینوں فلسفوں کے ز دی وہ خاص ز نC ی دی شاعرانہ ہونی چاہیے* کہ وہ ز یدہ سے ز یدہ لوگوں پر ا* # از ہو سکے۔

اس اعتبار سے فلسفہ اور ادب کا تعلق جاننے کا مطلب یہ جاننا ہے کہ حقیقت اشیاء کے* رے میں Kl نی علم اور اچھے آداب اور شعری ز ن کے مابین کیا رشتہ ہے۔ یہ جاننے کے لیے کہ حقیقت اشیاء کے* رے میں Kl نی علم کی حد کیا ہے، اور یہ کہ شاعری کیسے اچھے آداب سے تعلق جوڑ کر اس علم -- لے جاتی ہے، Ñ Kl نی اور اس کے وظائف کے* رے میں مسلم حکما کے خیالات سے واقفیت ضروری ہے۔

Ñ Kl نی اور اس کا وظیفہ

مسلم حکما کے مطابق نفس Kl نی تین ا ارقویٰ پر مشتمل ہے۔:ا۔ Ñ mتی ۲۔ Ñ حیوانی اور ۳۔ Ñ* طقہ۔ Ñ mتی کا تعلق تغذیہ نشوونما، اور افزائش ± سے ہے۔ Ñ حیوانی کا تعلق احساسات وحرکات سے ہے اور Ñ* طقہ کا تعلق علم سے ہے۔ Ñ* طقہ کے علاوہ* قی قویٰ بھی حصول علم میں کچھ کردار ادا کرتے ہیں 1 Ñ* طقہ کا حصول علم میںC ی دی کردار ہو* ہے اور اس کے قویٰ میں سے ای یعنی ”متخیّلہ“ کا علم کی بعض صوتوں سے خاص تعلق ہے۔

حسیات: حسیات (جو Ñ حیوانی کا شعبہ ہے) کی دو اقسام ہیں: قوائے خارجی اور قوائے* طنی۔ ظاہری حواس ز* تفاق الفارابی، ابن سینا اور ابن رشد* پنچ ہیں: لامسہ، ذاB، سامعہ، شامہ اور* صرہ۔ ان قوائے ظاہری کا کام معروضی اشیاء سے مادی یعنی ئی صورتیں اکٹھا کر* ہے۔* د رہے کہ حواس ظاہری اپنا یہ وظیفہ صرف اسی وقت سرا م دے h ہیں۔ # یہ خارجی اشیاء ان کے سامنے موجود ہوں۔

قوائے* ٖطنی کی تعداد ان حکماکے ٖ ٰ د یٖ مختلف ہے۔ الفارابی و ابن سینا کے ٖ ٰ د یٖ یہ بھی* پنچ ہیں: ا۔حس مشترک ٢۔ Ú ئندگی ٣۔متخیّلہ ٤۔# ازۂ* ٖ قدر ٥۔ حافظہ۔ اپنے استاد ابن ماجہ کی طرح ابن رشد انہیں تین ٖ ٖ محدود کرتے ہے: ا۔حس مشترک، ٢۔متخیّلہ اور ٣۔ حافظہ۔* ٖطنی حواس کا کام ظاہری حواس سے ژ ٖ دہ پیچیدہ اور مختلف ہو* ہے۔* ٖطنی حواس کا کام ٰ واً خارجی حواس سے آنے والی مادی صورتوں کو وصول کر* ، اور ان سے جڑے ہوئے مادی متعلقات کوحتیٰ المقدور صاف کر* ہو* ہے۔ اس کے لیے خارجی معروضات کا* ٖطنی حواس کے سامنے ہذاتہٖ پیش ہو* ضروری نہیں ہو* ۔حس مشترک کی قوت تمام مادیٗ ÿ خارجی حواس سے لیتی ہے۔خارجی حواس سے یہ اس اعتبار سے مختلف ہوتی ہے کہ محض کسی ا ٖ کے بجائے یہ مختلف طرح کے محسوسات کو جمع کرتی ہے اور اس عمل کے دوران اس کے سامنے خارجی معروضات کی موجودگی ضروری نہیں ہوتی۔متخیّلہ کے دو کام ہیں: ا ٖ علمیاتی دوسرا خلاقی۔علمیاتی اعتبار سے اس کا وظیفہ ا ٖ ''مر/ ٰی ڈاک خانہ'' جیسا ہے، جہاں یہ اپنے تمام ,ٖ ڑوسی قویٰ سے معلومات اکٹھی کرتی ہے اور ان ,ٖ اپنی اÐادٖ$ کا ڈھپہ لگا کر انہیں مختلف اطراف میں تقسیم کر دیتی ہے۔حس مشترک سے یہ خارجی اشیاء کی مادی صورتیں حاصل کرتی ہے (خواہ الفارابی و ابن سینا کے خیال کے مطابق قوت Ú ئندگی کے ذریعے* ٖ ابن رشد کے خیال کے مطابق ,ٖ اہ را ٖ)۔ حافظہ سے یہ اشیائے خارجی کے غیر حسی ٰ ئی تصورات حاصل کرتی ہے، جیسے بھیڑ کا بھڑیے سے خوف کھا* ۔ فارابی و ابن سینا کے مطابق اس طرح کے تصورات پہلے قوت# ازہ رقدر کی/ فت میں آتے ہیں اور پھر حافظہ میں جمع ہوتے ہیں۔

Ñ* طقہ، جو متخیّلہ کا* ٖ لائی ,ٖ ڑوسی ہے اور جس سے متخیّلہ معلومات بھی حاصل کرسکتی ہے، دو قوی* ٖ عقول کا حامل ہے: Ãی اور عملی۔ عقل Ãی کا اصل وظیفہ وہ حقائق جاننا ہے جنہیں فطرت* ٖ ہوّ$ کہتے ہیں۔ یہ حقائق ، کائنات کی کلی جہات (Universal aspects) ہیں۔ یہ بسیط اور+ ٖی ہیں۔ اسی لیے ٖ# عقلِ Ãی انہیں/ فت میں لاتی ہے تو خود بھی انہی کی طرح ہو جاتی ہے۔ کیوèعلم اور معلوم ا ٖ ہیں۔عقلِ Ãی، جو ابتدا* ٖ لقوہ ہوتی ہے، اشیاء کی حقیقت حاصل کر کے فعلیت میں آجاتی ہے۔ ا/ چہ یہ واضح نہیں کہ یہ عمل کیسے ہو* ہے۔ الفارابی اور ابن سینا یہ کہتے محسوس ہوتے ہیں کہ متخیّلہ کے معروضات جو قدرے مادی اور ٰ ئی ہوتے ہیں ولہٰذا عقل Ãی کی/ فت میں نہیں آ h ، آ ٰ کار اپنی ماد$ سے اس وقت الگ ہو جاتے ہیں ٖ# ان ,ٖ عقلِ فعال، یعنی ٖ سے نچلی آسمانی عقل کی روشنی ,ٖ ڑتی ہیں۔ یہ روشنی گو* ٖ متخیّلہ کے معروضات کو جو ابھی کیچڑ اور* ر] میں ہوتے ہیں، عقل Ãی کے لیے کلیتًا قابل + بنا دیتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں عقل فعال کی روشنی متخیلہ کے معروضات کی کلی ò کو، اس کی ٰ ئیت اور ماد$ کو پیچھے چھوڑتے ہوئے، عقلِ Ãی کے سامنے لاتی ہے۔ یہ ارسطوئی خیال ہے کہ جو کلیات (Universales) کے اصل منبع کو عالم خارجی سے* ٖ ہر دیکھتا ہے، جہاں سے انہیں (کلیات) کو خارجی حواس ا ٰ کر e ہیں۔

ان حواس خارجی سے کلیات کو حس مشترک پکڑتی ہے اور متخیّلہ کے سپرد کر دیتی ہے جو آ ٰ کار انہیں عقلِ کلی کے حوالے کر دیتی ہے۔ ابن رشد اسی خیال کا ,ٖ زور حامی ہے۔ اس کے ,ٖ عکس فارابی اور ابن سینا بسا اوقات یہ کہتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں کہ متخیّلہ Ñ* طقہ کو کلیات کے قبول کرنے کے لیے صرف تیار کر* ہے جو عقل فعال سے اس کی طرف بہتے ہیں۔ یہ* ٖت کہ متخیّلہ کے معروضات از خود مادے سے ماخوذ ہو کر پھر عقل Ãی کی/ فت میں آتے ہیں* ٖ یہ معروضات صرف وہ راستہ تیار کرتے ہیں جس سے چھلک کر کلیات عقل فعال سے عقل Ãی کی جاتے ہیں، اس امرِ واقع کو تبدیل نہیں کرتی کہ Ãی علم کے حصول میں متخیّلہ ا ٖ اہم کردار ادا کرتی ہے۔

اس سارے عمل میں عقل Ãی جہاں کائنات کے جوہر کو جاننے کے لیے او ,ٖ کی طرف د ٖ] ہے وہاں عقل عملی کی توجہ معا5تِ د* کو Ç نے کے لیے نیچے کی طرف ہوتی ہے۔ اس کا اصل وظیفہ عملی مہارتوں اور اخلاقی معا5ت کے اصول جاننے اور ان کے اطلاق کا طریق طے کر* ہے۔عقلِ عملی کا تقاضہ ہے کہ فضائل اخلاق کو عقل کا تتبع اور مطابقت اختیار کرنی چاہیے۔ یعنی اس

شے کا حصول ہو جس سے عمل میں توازن آئے جس کا نتیجہ علم اور سعادت کی صورت میں نکلے۔ ان اصولوں کے حصول اور ان کے اطلاق کے طر j ر /ِ فت کے لیے عقلِ عملی متخیّلہ پر بھروسہ کرتی ہے* کہ روزمرہ کے معا5ت میں تسلسل سے وہ نمونے سامنے آ N جن کیC دپر عقلِ عملی اپنے { ئج مر$ کرتی ہے۔ عقلِ عملی بھی تو آ ٰ تجربے اور عادات سے خود کو کامل بناتی ہے۔ علم اور عقل عملی کے اصولوں کے اطلاق کے بغیر فرد، معاشرے اور *ِ - کی ز+ گی میں ا© ر پیدا ہو جائیگا۔ اس طرح کا ا© رعقلِ Ãی کی توجہ نیچے کی طرف ؟ . کر اس کے اصل وظیفے سے اسے غافل کر سکتا ہے۔ لہٰذا متخیّلہ عقل عملی کو فرد کی تعلیم و M- کے لیے ضروری معلومات مہیا کرکے Ãی علم کی تکمیل میں بھی مدد کر سکتی ہے۔

متخیّلہ کا اخلاقی کردار Ñ حیوانی کو متحرک کرنے والی قوتوں پر قابو* پ نے میں سامنے آ* ہے۔ یہ قوتیں دو قسم کی ہیں: ا۔ وہ جو دوسری چیزوں کو حر - دیتی ہیں (تمنائی میلان: خواہشات، جبلتیں، رجحا* ت اور ردِّعمل وغیرہ) ۲۔ وہ جو دوسری چیزوں کی وجہ سے حر - کرتی ہیں (جسم کے ا | ءوعضلات وغیرہ) یہ حر - کسی شے کی طرف*ِ اس سے دور ہوتی ہے۔

متخیّلہ کسی شے کو تمنائی میلان کے سامنے جس طرح پیش کرتی ہے اسی سے اس*. ت کا تعین ہ* ہے کہ میلان اس شے کے قر$ جائے*ِ دور ہو۔ متخیّلہ کسی شے کے لیے*ِ اس کے خلاف خواہش*ِ تو عقل عملی کے اصول کے مطابق پیدا کرتی ہے*ِ آزادانہ طور پرِ۔ پہلی صورت میں Kا نی عمل مقعولیت پسند ہ* ہے یعنی*ِ وہ کار خیر کے لیے ہ* ہے*ِ شر سے بچنے کے ہ* ہے۔ دوسری صورت میں Kا نی عمل + ھا ہ* ہے۔ یہ صورت متخیّلہ کی ان تجاوز پرِ عمل پیرائی ہے جو آدھی صحیح اور آدھی غلط ہوتی ہیں۔ اگر کسی کے + رکوئی کام کرنے کی بھی خواہش ہے اور نہ کرنے کی بھی تو اس کا مطلب ہے کہ اس کے + ر ا- تصادم ہے۔ جو متخیّلہ کے آزادانہ عمل اور عقل عملی کے اسے روکنے کے دوران سامنے آ* ہے۔

نیند کے عالم میں متخیّلہ عقل عملی کی* پبندیوں سے مکمل طور پر آزاد ہو جاتی ہے۔ اسی لیے نیند میں متخیّلہ جسم کے تقاضوں سے تعاون کرنے میں *ِ دہ آزاد ہوتی ہے۔ عالم خواب میں جسم متخیّلہ کو ان تقاضوں کی تسکین کے لیے پیکر/تمثال مہیا کر* ہے۔ بیما*ِ ں، خوف، دیوانگی اور اس طرح کی دوسری حالتیں بیداری میں بھی متخیّلہ کو عقل کی اُ فت سے آزاد کر دیتی ہیں۔1 ان .* . توں کا شاعری سے کیا تعلق ہے؟ اس امر سمجھنے کے لیے شاعری کی ما : جاننا ضروری ہے۔

شاعری کی ما :

مسلمان حکما کے ٰ دیِ شاعری اِ- متخیّلانہ کلام ہے۔ دوسرے متخیّلانہ تحریوں سے شاعری یوں مختلف ہے کہ یہ اصلاً Ü رمحاکات ہے۔ محاکات کی دوC دی قسمیں ہوتی ہیں: اِ- عمل میں، دوسری الفاظ میں۔ شاعری دوسری قسم کی محاکات ہے۔ الفارابی کے ٰ دیِ عمل میں محاکات کی مز± دوقسمیں ہیں: اِ- ایسی چیز بنا* جو دوسری چیز سے مشابہہ ہو۔ مثلا ایسا مجسمہ بنا* جو کسی خاص آدمی کے مشابہہ ہو*ِ جیسے کسی کی چال ڈھال کی Ü کر* ۔ اس کے ۔عکس لفظوں میں محاکات معروض/اشیا کے بیان پر مشتمل ایسا کلام ہے جو کلام کے موضوع کے مشابہہ ہو*. لفاظ دV کلام کو ان اشیاء کی طرف دلا - کر* چاہیے جو کلام کے موضوع سے مشابہہ ہوں۔ عمل*ِ کلام میں محاکات*ِ تو ایسی شے کا اظہار ہے جو خود اس شے سے مشابہہ ہے*ِ کوئی ایسی شے ہے جو کسی اور ایسی شے سے مشابہہ ہے جو اس سے مشابہہ ہے۔ مثلاً اِ- مجسمہ جو خود ز± سے مشابہہ ہے*ِ اِ- آئینہ جو اس مجسمے کو منعکس کر* ہے جو ز± سے مشابہہ ہے۔ محاکات خواہ خود کسی شے کی ہ*ِ اس شے کی Ü کرنیوالی کسی شے کی ہو، دونوں صورتوں میں اسی شے کو ظاہر کرتی ہے۔ قطع Ã اس کے کہ یہ عمل میں ہے*ِ لفظوں میں۔

سوال ہے کہ کون سی Ü بہتر ہے؟ وہ جس میں درمیانی واسطے نہ مطلوب ہوں* یہ وہ جس میں مطلوب ہوں؟ الفارابی اس *رے میں کوئی اپنا نقطۂ Ã بیان کرنے کے بجائے محض یہ کہتا ہے کہ ''بعض لوگ کسی دور دراز کی شے کے ذریعے کسی شے کی Ü کو *یدہ مکمل اور قابل- جیح سمجھتے ہیں بہ نسبت اس کی کسی قرR شے کی Ü سے''۔ فارابی اور دv مسلم فلاسفہ اس* رے میں اپنا نقطہ Ã شا+ اس لیے نہیں دیتے کہ ان کے- د- *یدہ مکمل اور کم مکمل Ü کا معاملہ \ ں کا نہیں جن کا سروکار کلی/آفاقی اصولوں سے ہے؛ بلکہ جیسا کہ فارابی خود بھی کہتا ہے یہ معاملہ شاعروں اور علم شعر کے ماہرین کا ہے۔

فارابی اپنے رسالہ فی قوانین صناعت الشعراء میں متخیّلانہ کلام اور دوسرے قسم کے بیا- ت میں فرق کرتے ہوئے کہتا ہے:

''یہ کہ بیا- ت* یہ تو اہم ہوتے ہیں* یہ غیر اہم؛ یہ کہ اہم بیا- ت* یہ مفرد ہوتے ہیں* یہ مر . ؛ یہ کہ مر . بیا- ت* یہ کلام ہوتے ہیں* یہ غیر کلام؛ یہ کہ کلام* یہ تو مقولاتی ہوتے ہیں* یہ غیر مقولاتی؛ یہ کہ مقولاتی کلام* یہ سچے ہوتے ہیں* یہ جھوٹے؛ یہ کہ جھوٹے مقولاتی کلام سامعین کے دماغوں میں* یہ تو کلام کے موضوع کے علاوہ کوئی شے لاتے ہیں* یہ وہ جو حقیقی چیزوں کی Ü/محاکات ہیں۔ یہی مو الذکر شے شاعرانہ کلام ہے''۔[۴]

لہٰذا شاعری کو جھوٹ کہا جا سکتا ہے1* یں معنی کہ یہ شے کی Ü/محاکات ہے۔ شے+ ات خود نہیں۔ اس Ü کا سفسطہ (Sophistory) سے امتیاز کر- ضروری ہے۔ محاکات کا مقصد سامع کے دماغ میں ایسی شے کی مشابہت پیدا کر- ہو- ہے جو حقیقی ہے جبکہ سفسطہ کا مقصد سامع کے دماغ میں اشیا کے خلافِ واقع امر کو پیدا کر- ہو- ہے۔[۵] Ü/محاکات کی مثال آ W میں اپنی صورت دیکھنا ہے جبکہ سفسطہ یہ ہے کہ جہاز کے* ہر کی اشیا کو متحرک سمجھنا۔[۶] معروف عربی مقولے ''بہترین شعر . سے *یدہ جھو- ہو- ہے'' کا مطلب مسلم حکما کے- د- یہ ہو سکتا ہے کہ بہترین شاعری وہ ہے جو حقیقت کی کامل Ü ہو۔[۷]

حقیقت سے تعلق کا یہی وہ شعور ہے جس کے L شعری کلام ا- ''تمثیل'' ہے یعنی* لقوہ قیاس۔ لیکن قیاسات ا- دوسرے سے اپنے سچ کے درجے کے اعتبار سے مختلف ہوتے ہیں۔ فارابی کہتا ہے:

''کلام* یہ تو- /- یہ طور پہ مکمل سچ ہوتے ہیں* یہ مکمل جھوٹ؛ ان کا- ا حصہ سچ ہو- ہے* یہ جھو- سا . جھوٹ ہو- ہے، * یہ اس کے- عکس* یہ سچ اور جھوٹ میں- ا- ہوتے ہیں۔ وہ جو- /- یہ طور پہ مکمل سچ ہوتے ہیں وہ عملی طور پہ توضیح +- یہ کلام ہوتے ہیں۔ وہ جن کا- ا حصہ سچ ہو- ہے وہ- لیاتی کلام ہیں۔ وہ جو سچ اور جھوٹ میں- ا- ہوتے ہیں وہ Ã ی کلام ہیں۔ وہ جن کا ادنیٰ سا . سچ ہو- ہے وہ سفسطی کلام ہے۔ اور وہ جو- /- یہ طور پہ مکمل جھوٹ ہو- ہے شاعرانہ کلام ہے''۔[۸]

شاعرانہ کلام کے جھوٹ ہونے کی* ت ہر اعتبار سے نہیں بلکہ صرف مذکورہ Ü کے مفہوم میں ہے۔ اور یہ کہ یہ حقیقت کی Ü ہے۔[۹] ہر تخیلی فن شاعری* یہ منطق نہیں ہو- بلکہ صرف وہ جو محاکاتی ہو وہ شاعری ہے۔ لیکن یہ تخیلی آ- کیا شے ہے؟ اس کے جواب میں مسلم فلاسفہ کہتے ہیں:

''تخیلی وہ شے ہے جس کے سامنے Ñ اس طرح سر تسلیم خم کر- ہے کہ بعض چیزوں کی بنا پہ یہ مطمئن ہو- ہے اور بعض کی بنا پہ* مطمئن، بغیر کسی L ،فکر* یہ انتخاب کے۔ اور قطع Ã اس کے کہ کلام کا معروض سچ ہے* یہ جھوٹ''۔[۱۰]

تخیلی اور سچ ا- شے نہیں۔ کوئی شے تخیلی ہو سکتی ہے1 سچ نہیں اور اس کے- عکس بھی در - ہے۔ Ñ کو حر - میں لانے کی قوت اس کلام میں *یدہ ہوتی ہے جس میں تخیلی عناصر ہوں بہ نسبت اس کے کہ اس میں سچائی کے عناصر ہوں۔ Ki نی فطرت کے

mض کی حیثیت سے ابن سینا کو معلوم تھا کہ توقع کے ,عکس ''لوگ سچ کی نسبت تخیلی شے کی طرف* یادہ مائل ہوتے ہیں۔ بہت سے لوگ سچے بیا* ت g ہیں تو انہیں* پسند کرتے ہے اور ان سے اَ ,ِ کرتے ہیں''۔ یہ محاکات اور جھوٹ میں* پائے جانے والی حیرت کے عنصر کی وجہ سے ہے جو سچ میں نہیں** پا جا* ۔ وجہ یہ ہے کہ سچ تو معلوم ہو* ہے**۔ معلوم، اَ وہ معلوم ہے تو معمول کی* ت سمجھا جا* ہے اور اَ *۔ معلوم ہے تو کوئی اس پر توجہ نہیں کر* ۔ سچ کو* یادہ پرکشش اور* یادہ موثر بنانے کے لیے اسے حیرت اور عجوبگی میں مدغم کر* پڑ* ہے۔ اور یہ کام وزن و قافیہ، لسانی اظہار کے وسائل و تصورات* ان . کے مر . سے پیدا ہونے والی اجنبیت و طرفگی سے کیا جا* ہے۔[١١] یو*نی شعری محاکات کے ,عکس کہ جس کا واحد مقصد Ñ کو بعض کام کرنے* یہ نہ کرنے کی طرف مائل کر* تھا، عرب شعری Ü کے تصور سے* تو وہ کام بھی لیا H* بسا اوقات اسے محض حیرت پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا H ۔[١٢]

سوال یہ ہے کہ شاعری اَ محض ا یک تخیلی فن ہے اور اَ Ñ پر اس کا ا* تمام عقلی ملفوظات اور زیر بحث شے کے سچ جھوٹ سے الگ ہو کر پڑ* ہے تو پھر مسلمان حکما شاعری کو منطق کے ذیل میں کیوں ر p ہیں؟[١٣] جبکہ ان کے نزدیک منطق سچ کو جھوٹ سے الگ کرنے اور معلوم کو* معلوم سے ممتاز کرنے والے قوا 2 کا مجموعہ ہے۔ اس کا جواب اس سابق بحث میں ہے کہ متخیّلہ کبھی تو آزادانہ اور کبھی عقل عملی کے ضابطوں کے ماتحت کام کرتی ہے۔ . # وہ آزادانہ عمل پیرا ہوتی ہے تو وہ عقلی* پابندیوں سے آزاد ہوتی ہے اور . # عقلی ضابطوں کے تحت کام کرتی ہے تو وہ منطق کے دا ٔ رے میں آ جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں کوئی عمل متخیلانہ کی تعریف پر $ پورا ا* ہے . # تخیل آزادانہ کام کر* ہے۔ لیکن متخیّلہ . # عقلی حدود کے + ر بھی کام کرتی ہے $ بھی Ñ پر ا* ڈالے بغیر نہیں رہتی۔ یہ ا* ات محض + ھے ,* ت کے زیر ا* نہیں بلکہ عقلی ضابطوں کے مطابق ہوتے ہیں۔ C دی طور پر اسی حد -- شاعری ا یک اہم اخلاقی وظیفہ بھی ادا کرتی ہے اور مسلمان حکما کی شاعری سے دلچسپی بھی اسی حد کے + ر ہے۔

ا یک اور پیچیدہ مسئلہ یہ ہے کہ اَ شاعری کا فا+ ہ Ñ پر عقل عملی کی استدلالی اَ فت بواسطۂ متخیّلہ ہے، تو کیا بہتر نہیں کہ Ñ پر ایسی اَ فت محاکاتی تخیل کے واسطے کے بغیر براہ را -- ہوتی؟ کیوè محاکات ر Ü سے ہمیں کوئی شے+ ات خود نہیں بلکہ اس کے مشابہہ کوئی شے ملتی ہے جس کی وجہ سے عقل کی روشنی تخیل کے حجاب میں آ جاتی ہے اور نتیجتاً شے کی حقیقت ہم سے اوجھل ہی رہتی ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ مسلمان حکما کی نزدیک اشیا کی فہم کے اعتبار سے لوگوں کے مختلف درجے ہوتے ہیں۔ مثلاً . سے اوپر فلسفیانہ مزاج کا حامل ا یک خاص طبقہ ہو* ہے جو چیزوں کو ان کی اصل صورت میں صرف اور محض عقل سے دیکھنے کی صلا A ر r ہے۔ لیکن لوگوں کی بڑی اکثر $ چیزوں کی اصل حقیقت کو نہیں بلکہ ان کی مشابہت* ان کی تخیلی* علامتی صورت کو د --] ہے۔ شاعری ا یک طرف عقل اور کلی صورت (Universality) اور دوسری طرف عمل اور . ئی صورت (Particularity) میں رابطے کا* م ہے۔ وہ تعلق و رابطہ جو لوگوں کی بڑی اکثر $ کی اَ فت میں آ سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں عقل کے اسی حجاب یعنی متخیّلہ کے ذریعے ہی لوگوں کی بڑی تعداد عقل کی روشنی سے مستفید ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر منطق، طب اور Ñ و روح کے * رے میں ابن سینا کی شاعری عامۃ الناس کو انہی حقائق سے روشناس کرانے کی کوشش سمجھی جانی چاہیے جو اَ غیر شعری اسلوب میں بیان کئے جاتے تو ان کے لیے* قابل فہم ہوتے۔

لوگوں کو اچھے اخلاق و آداب سے روشناس کر* اَ چہ شاعری کا ا یک اہم وظیفہ ہے 1 یہ اس کا محض ا یک نتیجہ ہے C دی عنصر نہیں۔ یہ وظیفہ بھی وزن و بحر و قافیہ کے بغیر کامل نہیں ہو* ۔ 1 حقیقت یہ ہے کہ شاعری کا امتیازی عنصر وزن و بحر نہیں بلکہ حقیقت اور کلیت (University) سے اس کا سروکار ہے۔ ابن سینا اپنی ا یک مبہم سی عبارت (جہاں ابن رشد بھی اس سے متفق Ã * ہے) میں شاعری کے اس امتیازی عنصر کے * رے میں کہتا ہے کہ کہاوتوں، کہانیوں اور اخلاقی حکایتوں میں آنے والی محاکات اور

شاعری کی محاکات میں فرق کر* چاہیے۔ شاعری کی محاکات کا تعلق ''صرف اس شے سے ہو* ہے جس کا وجود اشیا میں ممکن ہو* یہ وہ جو موجود تھی اور اس طرح اقلیم وجوب میں داخل تھی''۔[۱۴] اگر کہاوت، کہانی اور اخلاقی حکا$ کو شاعری سے الگ کرنے والے چیز محض وزن و بحر ہوتے $ حکا$، شاعری بن جاتی؛ اگر اس میں وزن و بحر ڈال دیئے جا N *یہ شعری کلام کہاوت بن جا*، اگر اس میں سے وزن خارج کر* یہ جائے۔ لیکن حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ بلکہ اس طرح کے کلام میں Cیدی فرق یہ ہے کہ حکا$ کا موضوع غیر حقیقی ہو* ہے۔ جبکہ شاعری کا حقیقی ہو* ہے۔[۱۵] یہاں حقیقی کا مطلب ہے وہ شے جو موجود تھی، ہے* یہ موجود ہوگی۔ یعنی وہ شے جو* یہ وا. # ہے* یہ ممکن۔ اور غیر حقیقی کا مطلب ہے اس کے بر عکس ہو*۔ دوسرے لفظوں میں حکا$ کے موضوع کا وجود محض لفظی ہو* ہے جبکہ شاعری کے موضوع کا وجود خارجی ہو* ہے۔[۱۶] لہٰذا شاعر ایہ مصور کی طرح ہے کہ دونوں کسی حقیقی شے کے Ü کرنے والے ہوتے ہیں۔[۱۷] اس بنا پر اور شاعرانہ موضوع کی کلیت کی بنا پر شاعری دوسرے کلامیوں کی بہ نسبت فلسفے کے* یہ دہ قری$ ہوتی ہے۔

اس وضا # کے* بہ وجود مسلمان حکام یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ بعض اعتبارات سے کہاوتیں، کہا*ں اور حکا*یت بھی ایسے موضوعات کی حامل ہوسکتی ہیں جو حقیقی وجود رp ہیں، جیسے کہ* ریخ۔1 ان کا کہنا ہے کہ ایسا موضوع .ئی اور غیر تخیلی ہو* ہے۔ اس طرح کا موضوع Ñ رروح کو حر - میں نہیں لاسکتا جیسا شاعری لاتی ہے۔ بلکہ وہ محض ایہ رائے بنا سکتا ہے۔ مسلمان حکما یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ شاعری کا ایہ اXد کردہ .ئی موضوع بھی ہو* ہے جیسا کہ یو*نیوں کے دور میں تھا۔1 وہ فوراً ہی اس میں یہ بھی اضافہ کرتے ہیں ایسا بہت کم اور صرف ایسے موقعوں پر ہو* ہے .# موجود حالتیں اXد کردہ حالتوں سے مطابقت اختیار کر لیتی ہے۔ (یہاں پھر وہی* بہ ت آگئی کہ) شاعری، حکایتوں اور قصہ کہانیوں سے Cیدی طور پر اس اعتبار سے مختلف ہوتی ہے کہ اس کا موضوع حقیقی بھی ہو* ہے اور کلی بھی جبکہ حکا$ وغیرہ کا نہیں۔ یہ امر کہ شاعری کا موضوع حقیقی ہو* ہے بلاشبہ شاعری کے اخلاقی وظیفے کو بھی سہو - بہم پہنچا* ہے۔ کسی شے سے ا*+ یہ ہونے کے لیے ضروری ہے کہ یہ سمجھا جائے کہ وہ شے غیر حقیقی نہیں اور یہ کہ کم از کم ممکن ضرور ہے۔ جیسا کہ ابن سینا کہتا ہے:

> ''Ñ رروح کے لیے موجود اور ممکن غیر موجود اور غیر ممکن کی نسبت* یہ دہ* غیب دہ و دلنشین ہوتے ہیں۔ مز* یہ کہ اگر تجربے کی تصدیق کے لیے کسی حقیقی شے کی معاو$ ہو تو یہ کسی اXد کردہ شے کی معاو$ کی نسبت* یہ دہ مرغوب و مو* ہوتی ہے''۔[۱۸]

شاعرانہ موضوع کی حقیقت (خواہ وہ وجود میں ہو* یہ امکان میں) پر زور کا دینے کا مطلب یہ اجاگر کر* بھی ہے کہ کسی شاعر کا اس حقیقت کو ملحوظ نہ رکھنا ایہ غلطی ہے۔ اور یہ دو طرح کی ہوتی ہے: اساسی اور اتفاقی۔ اساسی غلطی کسی ایسی شے کی Ü کر* ہے جو* موجود ہے* امکان رb ہے۔ جبکہ اتفاقی غلطی کسی ایسی شے کی Ü کر* ہے جو موجود تو ہے1 جس کا وجود مسخ کر* یہ Hیا ہو۔ عنقا کے *بہ رے میں جبران کی Ä اساسی غلطی کہی جائے گی۔ اتفاقی غلطی کی مثال ایسا شاعرانہ کلام ہے جو کسی ایسی تصو یہ سے مشابہہ ہے جس میں کسی گھوڑے کی پچھلی* ٹانگیں آگے* یہ دا N* بہ N بنا دی گئیں ہوں۔[۱۹] ان دو غلطیوں میں ابن رشد چار کا مز* یہ اضافہ کر* ہے:

۱۔ ایہ معقول وجود کی Ü کسی غیر معقول وجود سے۔ ۲۔ کسی شے کی Ü ایہ ایسی شے سے جو شے کے متضاد کے مشابہہ ہو* یہ جو خود اپنی نقیض ہو۔ ۳۔ ایسے لفظ کا استعمال جو کسی موضوع اور اس کے متضاد دونوں کو ظاہر کر* ہو۔ ۴۔ شاعرانہ محاکات سے کسی ,* غیب دہندہ کلام کی طرف جا* خصوصاً .# شاعرانہ کلام بعید از قیاس ہو۔[۲۰]

مثلاً ابن سینا کی روح کے* بہ رے میں Ä جس میں روح کو کبو* کے مشابہہ کیا Hیا ہے، جو ابن رشد کی بیان کردہ پہلی غلطی کی

مثال ہوسکتی ہیں۔

شاعر ہونے کے لیے شاعری کی ما : *۔ اس کے اصول وضوابط کا عالم فاضل ضروری نہیں۔ Kا ن درج ذیل تین میں سے کسی ا۔ ـا سے بھی شاعر ہوسکتا ہے:

۱۔ Kا ن کے# رکسی ا۔ *۔ ڑ۔ دہ اقسام کی شاعری کرنے کی فطری صلا A ہے۔
۲۔ *۔ یہ کہ کوئی آدمی تمام اقسام کی شاعری کے خواص اور ضابطے جانتا ہے۔ اس طرح کے لوگ قیاسی شاعر ہیں۔
۳۔ *۔ یہ کہ کوئی آدمی درج*۔ لا دو اقسام کے شاعرانہ اعمال کی Ü کرٌ ہے۔ چوè تیسری قسم کے آدمی میں نہ تو فطری شعری صلا A ہے اور نہ وہ شاعری کے اصول وضوابط سے واقف ہے اس لیے وہ پہلے دو طرح کے لوگوں کی نسبت ڑ۔ دہ خطاؤں کا ارتکاب کرسکتا ہے۔[۲۱]

اپنی شعرٌیت مر$ کرنے سے مسلمان حکما کا مقصد آفاقی وکلی شعری ضوابط مر$ کرٌ تھا* کہ Kا نی معاشرے میں شاعری کی اخلاقی حیثیت کے پیش Ã شعری فن میں غلطی کا امکان کم کیا جاسکے۔ انہوں نے عربی شاعری کی بہتر تفہیم کے لیے بلاشبہ اہم : مات سرا م دیں۔ خصوصاً عربی اور یوٌ نی شاعری میں امتیاز واضح کرکے اور عربی شاعری میں خود ایسی مثالیں مہیا کرکے جن سے آفاقی شعری ضوابط کا نمونہ سامنے آ* ہو* ہم ان کا حتمی مقصد، ماسوائے ان مسائل کے جن کا تعلق مختلف ڑ۔ نوں کے Ðادی شعری لوازم سے ہو، صرف آفاقی شعری ضوابط پر توجہ مر6 کرٌ تھا۔[۲۲] یہی وجہ ہے کہ انہوں نے وزن وقوافی کے مسائل سے بحث کرنے کے بجائے (حالاè یہ بھی عربی شاعری کے مستقبل موضوعات تھے) خودکو صرف شاعرانہ کلام کے محاکاتی وتخیلانہ پہلوؤں پر بحث کرنے -- محدود رکھا۔[۲۳]

مسلمان حکما شعرٌیت میں اپنے مبا # کو چوè ارسطو کی بوطیقا کی × و۔ ح سمجھتے تھے اس لیے انہوں نے بھی بوطیقا کی طرح اس کام کو*۔مکمل ہی چھوڑ ڑ۔ تھا۔ یہ امر دلچسپی کا حامل ہے کہ ان کی اپنی وضاحتوں کے*۔ وجود اس شعبے میں ان کا کام ارسطو کی بوطیقا کی محض تشریحات کا نہیں ہے۔[۲۴] مثال کے طور پر شاعری کی اقسام پر مختصر بحث کے استثنا کے ساتھ الفارابی کی قوانین کا ارسطو کی بوطیقا سے کوئی تعلق نہیں۔ یہی حال ابن سینا کے رسالے فن الشعر کے پہلے*۔ ب کے ڑ۔ دہ مبا # کا ہے۔ الفارابی یہاں -- کہتا ہے کہ جو مطالعہ ارسطو جیسے حکیم و*ٌ نے*۔مکمل چھوڑ ڑ۔ تھا مجھ جیسے آدمی کا اسے مکمل کر*۔ منا ہے۔ ابن سینا بھی جہاں بوطیقا کے*۔مکمل ہونے کی تصدیق کرٌ ہے یہ بھی کہتا ہے کہ وہ اس موضوع کا مز± گہرا اور مفصل احاطہ کرسکتا ہے* ہم اس *۔ ت کی کوئی شہادت نہیں کہ اس نے کبھی اس طرح کا مز± کوئی کام کیا تھا۔

آ میں اہم اور قابل توجہ*۔ ت یہ ہے کہ مسلمان حکما نے صرف شاعری کا فلسفہ ہی بیان نہیں کیا بلکہ شاعرانہ فلسفہ بھی پیش کیا ہے۔ روح، منطق اور طب پر ابن سینا کی شاعری اس امر کی بہترین مثال ہیں۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ تعارف*۔مہٗ شعبہ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آ*۔ د، ۲۰۰۹ء، ص ۱۰۷، (ع ا ح)
۲۔ ¾، سید حسین (مر$)، Kا ئیکلوپیڈ۔ آف اسلامک فلاسفی، جلد دوم، (شائع کردہ سہیل اکیڈمی، لاہور، ۲۰۰۲)*۔ ب بعنوان "ادب"، (ع ا ح)
۳۔ ابن سینا، الشفاء، المنطق، المدخل، قاہرہ ۱۹۵۲، ۱۲

۴۔ الفارابی، رسالہ فی قوانین صناعت الشعرا در ارسطو طالیس، فن الشعر، ۱۵۰

۵۔ ایضاً

۶۔ ایضاً، ا۔۱۵۰

۷۔ شاعری و ادب بطورÜ رمحاکات کے* رے میں اردو کے بعض Õدوں، محمد حسن عسکری، شمس الرحمٰن فاروقی اور سراج à نے کچھ مختلف خیالات کا اظہار کیا ہے: فاروقی کا کہنا ہے کہ ہند اسلامی شعر*یت کے پیچھے کوئی افلاطون اور ارسطو نہیں تھا جو اس ادب کو مغرب کی طرح احساسH ہ میں مبتلا کر* اور سراج à نے لکھا ہے کہ مسلمانوں نے یو* نیوں سے بہت استفادہ کیا 1 مابعد الطبیعیات اور ادب کے میدان میں ان کے راستے الگ رہے۔ اسی طرح محمد حسن عسکری نے اُردو رمسلمانوں کی ادبی روا$ کیC د میں کارفرما تصورِ حقیقت کے ذیل میں ارسطو کےÃ یہÜ کو اس اعتبار سے تنقید کا¶K نہ بنا* ہے کہ یو* نیوں کے ہاں بلند* ین علم مابعد الطبیعیات ہے اور اس کا بلند* ین سروکار علم وجود سے ہے۔ جبکہ اس کے رعکس مسلمانوں کے ہاں حقیقتِ عظمیٰ کا جو تصور ہے اس میں ''وجود'' ا- ادنیٰ درجے کی شے قرار* ہے۔ لہٰذا ارسطو کاÃ یہÜ ''وجود'' کیÜ رمحاکات تو ہوسکتا ہے مسلمانوں کی متصّورہ حقیقتِ عظمیٰ کیÜ ،ú ئندگی* عکاسی نہیں ہوسکتا۔ اس لیے مغرب کے ادبی و تنقیدیÃ*یت مسلمانوں کی ادبی روا$ کی تفہیم میں معاون نہیں ہو h۔ (دیکھیئے عسکری، محمد حسن، وقت کی راگنی، مکتبہ محراب، لاہور، ۱۹۷۹، ص ۱۱۶ و بعد) ہم آئندہ کسی موقع پر یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ عسکری کی اس تنقید کی زد مسلمان فلاسفہ کے تصور ادب پر کس حد- پڑتی ہے۔ (ع ا ح)

۸۔ الفارابی، رسالہ فی قوانین صناعت الشعرا، ص ۱۵۰

۹۔ اس کے بعد کچھ بحث اس مسئلے پر ہے کہ ارسطو کے رعکس فارابی اور ابن سینا کے نزد- شاعری منطق کا حصہ ہے اور ارسطوئی روا$ کے مطابق ابن رشد شاعری کو منطق کا حصہ نہیں سمجھتا وغیرہ وغیرہ۔ اسے ہم چھوڑ رہے ہیں۔ (ع ا ح)

۱۰۔ ابن سینا، فن الشعر، ۱۶۱، الفارابی، کتاب الشعر، ۹۶

۱۱۔ ابن سینا کے ان خیالات کو کیا روسی ہیئت پرستوں کے اہم رکن شکلوفسکی (Shklovsky(1893-1984 کے اجنبیانے کے تصور (Defamiliarization) کا پیش رو نہیں کہا جاسکتا؟ (ع ا ح)

۱۲۔ دیکھیے ابن سینا، فن الشعر، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۷۰

۱۳۔ دیکھیئے حاشیہ نمبر ۹

۱۴۔ ابن سینا، فن الشعر، ۱۸۳، ابن رشد، تلخیص الشعر، ۱۵-۲۱۴

۱۵۔ ابن سینا، فن الشعر، ۱۸۳

۱۶۔ ایضاً

۱۷۔ ایضاً، ۱۹۶

۱۸۔ [ابن سینا، فن الشعر، ۱۸۴؛ ابن رشد، تلخیص الشعر، ۲۱۹-۲۱۴

۱۹۔ ابن سینا، فن الشعر، ۱۹۶، ابن رشد، تلخیص الشعر، ۲۴۸

۲۰۔ ابن رشد، تلخیص الشعر، ۹-۲۴۸

۲۱۔ الفارابی، قوانین، ۶-۱۵۵

۲۲۔ الفارابی، قوانین، ۱۵۸

۲۳۔ ابن سینا، فن الشعر، ۱۶۱

۲۴۔ الفارابی، قوانین، ۱۶۹؛ ابن سینا، فن الشعر، ۱۹۸؛ ابن رشد، تلخیص الشعر، ۲۰۱

ڈاکٹر بلال سہیل
ایسوسی ای$,پ وفیسر، شعبہ اُردو
فیڈرل گورنمنٹ سرسیّد کالج، راولپنڈی

,پ یم چند کی*· ول نگاری کا پس منظری اور فکری مطالعہ

This research paper exploresthe contextual and thematic aspects of the novels of celebrated Urdu writerMunshiPremchand. The purpose of this paper is to offer an overview of significant literature produced by the stylist novelist.Romantic Movement in Urdu Literature was a dominant factor when Premchand started his literary career. Thus shortcomings and adverse effects of this movement upon Urdu literature have been critically analyzed. Premchand'srealism which describes the problems of the poor and urban classes has been considered in detail to discover the essentials of his humanistic approach. It is a historically and conceptually organised synthesis which ultimately provides a rationale for further research.

,پ یم چند(۱۹۳۶-۱۸۸۰) کی فکر کو سمجھنے کے لیے اُن کی*· ول نگاری کا پس منظر جاننا ضروری ہے۔۱۸۹۹ء میں ’’اُمراؤ جان ادا‘‘ایسا کثیر جہتی، رجحان ساز اور واقعیت پسند فن* پ رہ سامنے آچکا تھا،جس سے اُردو کتھن میں خوش کُن تبدیلیوں کی راہ ہموار ہوسکتی تھی،لیکن اُس وقت اُردو ادب میں یورپی ادب سے واقف ادی$ رُومانوی افکار متعارف کروانے میں مصروف تھے۔

یورپ میں رُومانوی فکر عظیم فرانسیسی مفکر رُوسو سے منسوب ہے۔ رُوسو کا یہ انقلابی Ā یہ کہ Ҝا ن آزاد پیدا ہوا ہے،1 جہاں دیکھو* پ بہ زنجیر ہے،سماجی اور سیاسی تبدیلیوں کے علاوہ رُومانوی افکار کی C دخیال کیا جا* ہے۔ اُٹھارھویں صدی کی کلا q تحری- نے یورپی ادب کو طرح طرح کی مصنوعی* پ بندیوں میں جکڑا ہوا تھا اور فرد کے .*. ت کی Ô ہورہی تھی۔فرد کے داخل اور فطرت کے خارج میں فاصلے ,ڑھ رہے تھے۔تخلیقی رویّے جو ز+ گی کو تنوّع اور معنوی$ کو وسعت دیتے ہیں ،جمود کی فضا اور*· رو* پ بندیوں کو توڑ کر رومانی تحری- کی صورت میں سامنے آئے۔

اِس تحری- نے فرد کی آزادی کا Èہ بلند کیا اور اُسے معاشرتی زنجیروں سے ت دلانے کی کوشش کی،تو .: بہ و تخیّل کی زورآوری ہیئت اور اُسلوب کی* پ بندیوں سے ماوراہونے لگی۔ انگری: Õد جوزف وارٹن اور .من فلسفی ہرڈر کے ذریعے یہ اصطلاح پہلی مرتبہ ادب میں متعارف ہوئی۔ جسے گوئٹے اور شیلر نے فروغ *ی۔سترہویں صدی میں نفسیات کے میدان میں ہوبس اور جان لاک کی تحقیقات کی+ و - اور اس بنا,پ کہ شاعر سامعین کے مزاج کا q شناس ہو* ہے،فن کے Ā*یت کا رُخ دھیرے دھیرے سامعین کے ساتھ ساتھ فن کاروں کی طرف ہو* شروع ہ Hا ۔فن کار کی فطری صلا Ą ،تخیّل آفرینی اور .: بے کی قوت کو قاری کی ضرورت اور پسند,پ - جیح دی گئی ۔ورڈزورتھ کے شاعری کو شدّتِ .*. ت کا بے ساختہ اظہار قرار دینے سے اُنیسویں صدی عیسوی

کی رُومانوی تنقید میں تخیّل، . ٖ بے اور احساس کو اساسی حیثیت حاصل ہوگئی۔ جن کی وجہ سے فن میں فن کار کی ذات کا اظہار اہم موضوع بن Hِ ۔رُومانوی تنقید فن کار کے خیالات واحساسات کے بے ساختہ اظہار- محدود ہو کر رہ گئی۔

ایم۔ایچ۔اِ. امز نے شاعری کے* .رے میں اِس طرزِ فکر کو’’ Ã یہ ءِ اظہار‘‘ کا*٠م ڈ*ِیا ہے۔جس میں فن کے پ p کا معیار فن* پرے میں فطری اُصول* ِیا M K کی بجائے فن کار کا . ٖ بہ اور ارادہ خیال کیا جارہا تھا۔یورپ K¶ ة* 6 کے بعد مغربی معاشرے میں سیکولر اِ: c کا جو عمل شروع ہوا اُس کے نتیجے میں اُنیسویں صدی کے دوران میں پ ڑھا لکھا اور حساس طبقہ مذہب سمیت ہر قسم کی اقدار سے بیزار ہو چکا تھا۔تشکیک، مایوسی اور تنہائی کا احساس عام تھا۔معاشی اور سیاسی اعتبارات کھو چکے تھے۔یہ فن کار ہی تھے، جو سماج اور Kا ن کی ذات میں کارفرما اِس .B کا* .ر ی- بنی سے مطالعہ کر رہے تھے۔جس کے نتیجے میں وہ مذہب ، سائنس ، حبّ ِوطن ، خا# ان اور اخلاقی تصوّرات سے اوب رہے تھے، کیوں کہ اُن کے. ٖ دی- ہر رشتے، ہر نسبت اور ہر قدر کی تعبیر مادی $ پ ستی اپنے نقطہء Ã سے کر رہی تھی۔ اِس صورتِ حال میں فن کاروں کو کوئی شے خالص Ã نہیں آ رہی تھی محض ای- جمالیاتی احساس اور ا i بی تجربہ ہی وہ آ ٰ ی چیز رہ گئی تھی جس پ وہ اعتبار کر h تھے۔اپنے آپ سے خلوص. تنے اور آلائشوں سے* پ ک رہنے کی یہ کوشش ،جس میں دوسروں کے پیش کردہ حل قابلِ قبول نہیں تھے ۔ای- نئی اخلاقیات کی تلاش فن. ائے فن کے عقیدے کی C ی دبنی۔ حالات کی پیدا کردہ بے یقینی کے L نیکی ،صداقت اور حُسن سے بھی الگ ہونے پ مجبور ہوا۔صنعتی دور کی بے ہیئت ز# گی میں ا. ٰ اء اور کل کے درمیان* ٖ میاتی ربط* .قی نہیں رہا۔ ز# گی کا کوئی مقصد متعین نہ رہا۔ .# -- ز# گی میں مقصد، معنوی$ ، ہم آہنگی اور ہیئت* .قی تھی، فن کار کو شعوری طور پ اِس کے لیے کاوش نہیں کرنی پ ڑتی تھی۔. # یہ . غائ$ ہوں اور فن کار اپنے # راتنی طاقت نہ رr ہو کہ سماج میں انھیں دۆ* .رہ واپس لا سکے، تو وہ فنون کی طرف مڑ* ہے اور وہاں اُن . کا Ì البدل حاصل کر* چاہتا ہے ۔پ وفیسر اسلوب احمد ا« ری نے ٹی۔ایس۔ایلیٹ کے حوالے سے روما M اور کلاسیکیت کے فکری افتراق کو. ڑی عمدگی سے اِس طرح واضح کیا ہے:

> ٹی۔ایس۔ایلیٹ نے اِس* .ت پ زور ڈ*ِ یا ہے کی کلا Q ادب اِس زمانہ میں¼ر+ پ ِ ی ہو* ہے، .# کہ تہذی$ ، اطوار اور ز* .ن میں پختگی آ چکی ہو، اِس کے. عکس رومانی ادب اُس زمانے میں نمودار ہو* ہے ۔ .# ادارے، قدریں اور خود ز# گی کا*** .پیہم انقلاب اور اO ر سے دوچار ہوتے ہیں اور ان میں کوئی ثبات نہیں** پ ِ ی جا* ، ایسے ادب میں لازمی طور پ اضطراب ، غیر یقینی ،انتہا پسندی ، حشر سامانی اور اظہارِ بیان میں تجز* .تی # از اور ڈھیلا پن ضرور ہو* ہے۔ اگر خالص فلسفیانہ اصطلاحیں استعمال کی جا N تو کہا جا سکتا ہے کہ کلا Q ادب مکانی (Spatial) اور رُومانی ادب زمانی ہو* ہے، رومانی ادب میں قطعیت، توازن ،ہم آہنگی کی بجائے الہام ،بے کرانی، لا محدوی$ اور عدم تطابق کا احساس ہو* ہے ،اِس میں تعین کی جگہ تحیّر، اشاری$ اور ای- خواب آلودہ کیفیت کا** پ ِ ی جا* ضروری ہے۔[1]

ریمنڈ ولیمز کے تئیں رُومانوی فکر کا مغز’’ فن. ائے فن‘‘ کے فقرے میں پوشیدہ ہے۔یہ فقرہ پہلی* .ر بنیا میں کوT ل نے ۱۸۰۴ء میں کا$ اور شیلنگ کے جمالیاتی مسائل کے لیے استعمال کیا تھا۔چودھویں صدی سے سولہویں صدی عیسوی میں K¶ ۃ الثا 6 کے

بعد سے مغربی معاشرے میں غیر مذہبیت کا جو عمل شروع ہوا ،اُس کے نتیجے میں اُنیسویں صدی کے آتے آتے یورپ میں تعلیم* یفتہ اورKی نی دردمندی ر p والے طبقات تشکیک، مایوسی اور تنہائی کا شکار ہو رہے تھے۔ یورپ میں معاشی اور سیاسی معا5ت بہت تیزی سے+ لنے لگے۔ مذہب ، سائنس ، وطنیت ، خا+ انی اور اخلاقی Âم کے* رے میں نئے نئے سوالات اُٹھ رہے تھے ۔فن اور اخلاقیات میں بُعد نے ادب,, ائے ادب کےÃ یے,پ سوالیہ¶K ن لگا* یکہ ادب فقط ہیئت* ی*؛ نہیں ہوسکتا۔ ادب معنوی$ اور موضوع کا رہین ہو* ہے۔ آوازوں، رنگوں اور لکیروں کو موسیقی* یمصوّری میں جس حد-- خود مختارانہ معروضیت حیثیت حاصل ہے ،وہ ادب میں لفظوں کو حاصل نہیں ہوسکتی۔ کیوں کہ اُن کے پیچھے Ki نی معنوی$ ہوتی ہے جس کا تعلق کسی نہ کسی قسم کی اخلاقی اقدار سے ہے ۔اِس لیے معانی کے بغیر لفظوں کا تفاعل ممکن نہیں رہتا ۔ ادب کا وجود لفظ ،معنی، ہیئت اور مواد سے جڑا ہوا ہے۔کوئی نہ کوئی¶K نی * یعلامت کسی نہ کسی تصوّر* ی .ٔ بے کی úیندگی ضرور کرے گی۔ ہیئت مصوّری وغیرہ کے لیے ضروری نہ بھی ہو،1 خالص جمالیاتی ہیئت ادب میں بے معنی چیز بن کر رہ جاتی ہے۔بے مقصد+ گی میں فن,, ائے فن کےÃ یے کی,˜ وتج ہوئی۔جو رُومانوی ادب کی پہچان ہے۔میتھیو آرنلڈ کے ہاں ادب کو مذہب کا قائم مقام کہاHِ اور اوسکر وائیلڈ کے ٔ د ی- ادب+ گی کا قائم مقام قرار** پ ی۔

محکوم اور,پ یشان حال ہند میں اُردو ادیبوں کے لیے رُومانوی فکر میں کشش خلافِ توقّع نہیں تھی۔ رُومانوی$ علی/ َ ٹ ھ تحر ی- کی عقلیت ، افادی$ اور مقصدی$ کا ا ی- ردِّ عمل بھی*؛ .$ ہوئی۔ حالی کے تنقیدی Âم کے C یدی عناصر یعنی عقلیت ،مقصدی$ ، اعتدال پسندی، جوش ، فطرت,پ ستی، .ٔ بے کا وفور، بے ساختہ اظہار اور اُسلوب کی سادگی وغیرہ اصلاً اُنیسویں صدی کے مغربی رُومانوی تصوّرات سے ماخوذ معا5ت تھے،جن سے حالی سمیت کئی,, ٔ رگوں کی را -- واقفیت بھی نہیں تھی۔ البتّہ تخیّل,پ ستی ، + رتِ خیال ، ماورای$ ، خوابوں کی د* ، روا*یت سے بغاوت،* ·ٔ M اور اÐادی$,پ زور ، موت کی آرزو ، احتجاج، ا اف، بغاوت، ماضی,پ ستی ، اخلاقی بے راہ روی اور جنسیت ایسے رومانی عناصر کی علی/ َ ٹ ھ تحر ی- کے úیندوں کے یہاں گنجایش نہیں تھی۔ادبِ لطیف کا تصوّر بھی علی/ َ ٹ ھ تحر ی- کی عقلیت کے خلاف ا ی- ردِّ عمل تھا۔علی/ َ ٹ ھ تحر ی- کے انتقادی رویّوں اور رُومانوی تنقید میں ا ی- فرق یہ بھی تھا کہ اِس میں فن* پ رہC یدی اہمیت کا حامل تھا۔رُومانوی تصوّرِ تنقید میں فن کار نہ تو Õل تھا ،نہ اُس کا کام معاشرے کی اصلاح کر* تھا۔اِس تصوّر میں فن شخصیت کے اظہار کا* م بھی نہیں تھا۔فن* پ رہ جبلتوں کی تنظیم اور مقصود* لذات ہونے کا* م تھا۔اُنیسویں صدی عیسوی کے انگر ی ی*· ول نگار، ڈراما نگار، شاعر اور Õ د اوسکر وائیلڈ کی وجہ سے یہ فکر انگلستان میں تو عام ہوئی سو ہوئی، اُردو ادب میں بھی * ز فتح پوری اور اُن کے ہم نواؤں کے ذریعے اِسے فروغ 5، جو اوسکر وائیلڈ سے بہت متا* تھے۔ڈاکٹر منظر اعظمی بھی اُردو ادب کے ارتقاء میں ادبی تحر r ں اور رجحانوں کے حوالے سے* ت کرتے ہوئے اِسی نتیجے,پ پہنچے ہیں کہ یہ علی/ َ ٹ ھ تحر ی- کی عقلیت پسندی کا ردِّ عمل ہی تھا جو رُومانوی$ اور جمال,پ ستی کی صورت میں سامنے* ی۔ آزادی کی بے پناہ خواہش ، تخیّل کی جولانی ، .* ت کی قوّت ، پُر جوش اظہار ، قرونِ وسطیٰ کے اساطیر، ماضی بعید کی داستانوں اور مظاہرِ فطرت میں غیر معمولی دل چسپی جیسے عوامل نے اُردو شاعروں اور ادیبوں کی قابلِ لحاظ تعداد کو متا* کیا۔جن میں علامہ اقبال ،ابوالکلام آزاد ، سجاد حیدر یلدرم، سر عبدالقادر، عبدالرحمٰن بجنوری ،قاضی عبدالغفار ، مہدی الافادی ، سجاد ا« ری ، * ز فتح پوری،حفیظ جالندھری،ل احمد، اختر شیرانی،

اورمجنوں گورکھ پوری سمیت کئی* م آتے ہیں۔پریم چند کی ابتدائی کہانیوں میں بھی رُومانوی$ کے اثرات دیکھے جا h ہیں۔ڈاکٹر عقیلہ جاوید کے خیال میں رُومانوی فکر کی مقبولیت کی وجہ یہ تھی:

> بیسویں صدی کے ابتدائی , وں میں ایک ایسا نوجوان طبقہ سامنے آرہا تھا، جومغربی تعلیم کے زیرِ اثر ایک .* تی اور ذہنی* آسودگی کا شکار ہو` تھا۔مغربی معاشرت کی آزادہ روی اور برّصغیر کی رسوم و قیود کی* بندی کے تضاد کا شکار ہوکر وہ فکری اور ذہنی سطح پر* غیانہ رویہ اپنا رہا تھا۔اگرچہ انگریزوں کی تقلید میں احساسِ ذلّت کا شکار تھا* ہم اُنیسویں صدی کے اختتام تک بلادِ ترکیہ کے ساتھ ہندوستانی مسلمانوں کے رشتے کی اُستواری نے اُسے نفسیاتی سہارا بھی فراہم کیا۔اِس لیے قدرے آزاد خیالی کی شکل میں ن+ گی کے* رے میں ایک رُومانوی رویّہ پروان چڑھنے لگا۔جس کا اَدَبی اظہار . سے پہلے ۱۸۹۰ء کے لگ بھگ سجاد حیدر یلدرم کی تحریروں سے ہوا۔[۲]

رُومانوی$ اور جمال پرستی کے مخصوص رجحانات کے زیرِاثر اُردو ادیب$ اپنے ماحول سے بے گانہ ہو رہے تھے۔یہ رویّہ شبلی اور اقبال کی رُومانوی$ سے بہت الگ تھا، کیوں کہ یہ لوگ اپنے ماحول اور حالات سے غافل نہیں تھے۔جس رُومانوی$ کا آغاز یلدرم اور* ز فتح پوری وغیرہ کی تحریروں سے ہوا، اُس سے پیدا ہونے والی .* ت پرستی، مجہولیت اور انفعالیت نے اُردو ادب کی سماجی ò کو شدید نقصان پہنچایا۔ڈاکٹر روش+ یم اور ڈاکٹر صلاح الدین درویش نے فکری اور سماجیاتی حوالے سے رُومانوی تحریک پر جو اعتراضات کیے ہیں، اُن سے بھی اِس تحریک کی کم زوریاں عیاں ہو رہی ہیں:

> .# ملکی و عالمی سطح پر قدیم نو*. ڈیتی Âم کے خلاف Ðت و بے زاری کی صورت میں تحر r ں کا آغاز ہوا تو ضرورت اِس امر کی تھی کہ سرسیّد تحریک کے انتخاب کردہ کردار کی مذکورہC دوں کو تج کر عوامی سطح پر اُبھرنے والے نئے سیاسی شعور کا ساتھ دیا جاتا، لیکن نو*. ڈیتی جیحات پر قائم کردہ تعلیم سے بہرہ مند نئے طبقات نے یورپ کی اُس زوال* فتہ مجہول رو ما M کو تحریک کی صورت دی، جو+ اتِ خود وہاں کے سرمایہ دارانہ Âم کے تضادات کے* (ردِّعمل کی صورت میں اُبھری تھی۔یورپ کی اِس مجہول رو ما M کو ہندوستان میں صدیوں سے موجود اساطیری و داستانی رو ما M نے بھی قابلِ قبول بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔رومانوی تحریک نے ہندوستان میں قائم نو*. ڈیتی Âم کے تضادات سے پیدا شدہ نئے شعور سے اُبھرنے والی ذمہ داریوں سے فرار کو اخلاقی جواز فراہم کیا۔لہٰذا رو ما M پسندوں نے استحصالی Âم سے پیدا ہونے والے تشدّد، افلاس، بیماری، جہالت، فرقہ وار$، ذلّت و بے بسی کے خلاف جدّ وجہد پر کمر بستہ ہونے کے بجائے فطری و 2 انی حسن جنس، اَن دیکھی زمینوں، ماورائیت اور خوابM میں پناہ لی۔[۳]

رُومانوی ادیبوں کے اسالیب اور .* ت نگاری سے اُردو عمومی لہجے اور کتھن کی روای$ سے ٹ کر، ماحول سے بے* ز خیالی اور ماورائی حسن وصداقت کی تلاش کی+ رہ گئی۔مغربی ادب کے برعکس اُردو میں رُومانوی$ ایک* قاعدہ طرزِ احساس W کی بجائے بڑی حد تک محض ایک رنگین اُسلوب تک محدود ہوکر رہ گئی۔یلدرم اور* ز فتح پوری اور اُن سے متاثر ہونے والے د7

ادیبوں میں ب*ت کی پرستش، ماورائی حسن کی تلاش، رومان کو سماجی پس منظر سے فرار کا ذریعہ بنا، خیالی دُ* کی ۴ د کاری، معرّب ومفرّس اُسلوب * ت* ت پر و ، حسن، عشق، شباب، عورت، عفت اور H ہ کے* رے میں 4 فلسفیانہ اظہار اِس کے ü یں عناصر ہیں۔ یہ ای پریشان کن حقیقت ہے کہ پریم چند کے پیش رو رُومانوی ادی$ بودی لکھ ہی رہے تھے، پریم چند کے بعد بھی . # کہ ترقی پسند تحریک کا جادو سر پڑھ کر بول رہا تھا اور پلوں کے نیچے سے بہت سا پانی گزر جانے کے* وجود رومانی لکھاریوں کے ذہنی رویّوں میں فرق نہیں پڑا۔ رُومانوی کہانی کاروں کے یہاں رنگوں اور لطافتوں سے آراستہ دُ* ملتی ہے۔ جو عقل پرستی کی مصلحانہ روش اور اخلاق پرستی کے خلاف بغاوت کے لیے جمالیاتی خودفراموشی اور خیالی د* کا سہارا لیا H۔ حقیقی دُ* کی جگہ ای آدرشی د* ۴ د کر کے حقیقی زندگی کی تلخیوں سے آنکھیں پھرا رہے تھے۔ پریم چند کے ذہنی ارتقا اور ادبی تناظر سے واقفیت کے لیے ڈاکٹر محمد حسن کا یہ جائزہ بہت کفای$ کرتا ہے، جس میں اُنھوں رُومانوی ادیبوں کے المیے کو واضح کیا ہے:

> رُومانوی ادیبوں کے نزدیک زندگی وفورِ حسن کے سوا اور کچھ نہ تھی۔ ہمارا نوجوان جنسی محرومی اور ب*تی تشنگی کو ای دوسرے انداز میں پورا کر رہا تھا۔ اُس نے حسن کو زندگی کا عنصر قرار دینے کی بجائے زندگی کا منتہا قرار دے دی تھا۔ زندگی اِس ای لفظ کی تفسیر تھی۔ حسن و زندگی کا کوئی واضح ربط نہیں تھا۔۔۔ اِن غیر حقیقی تصوّرات کی . سے واضح تصویریں خلیقی، حجاب اور * ز فتح پوری کی تخلیقات میں ملتی ہیں۔ گو اِس کا آغاز یلدرم کی تحریروں سے ہوتا ہے اور اُس کی . سے زیدہ* زک ولطیف ÿ مہدی افادی اور سجاد حسین میں Ā آتی ہیں۔[۴]

* ہم پریم چند کے یہاں K ئی کرداروں کی واقعیت پسند پیش کش رُومانوی ادیبوں کے پیش کردہ کرداروں سے وہ ی سر مختلف ہے۔ ڈاکٹر محمّد حسن نے رُومانوی مصنفین کے عورتوں سے متعلق جو چند اقتباسات پیش کیے ہیں۔ اُن سے مریضانہ خیال آرائی کا اندازہ لگای جاسکتا ہے:

> ہمارا یہ کھیل ہمیشہ رہنا چاہیے تھا۔ اُسے* لڑکی رہنا چاہیے تھا اور مجھے* لڑکا رہنا چاہیے تھا۔ آ وہ وقت ۴ ی، اُس کے مقابلے کے لیے ہم کیا کر h تھے؟ بیاہ؟ اُس کا نتیجہ عینی یہی نہ تھا؟ کیوں کہ بیاہ کے بعد یہ سارا خواب ملیا میٹ ہو جاتا ہے۔'' (یلدرم، سودائے سنگیں) ''عورت شادی کے لیے نہیں شاعری کے لیے ہے۔'' ''کوئی عورت اگر K ئیت سے معمور ہے، تو پھر وہ عورت . ہے، وہ تو دیو$ کا مجسمہ ہے۔ اُس سے محبت کا مقصد پرستش اور پوجا ہے۔'' (خلیقی) ''اگر محبت کرنے والا محبوب سے ملنا چاہتا ہے تو وہ حقیقتاً محبت نہیں ہے، بل کہ وہ ای : بہء شہوانی ہے۔ (* ز فتح پوری، شہاب کی سرگزشت)[۵]

پریم چند کی حقیقت پسندی کے برعکس رُومانوی ادیبوں کے* ول ہوں* ی V تحریریں اُن کے تخلیق کردہ کردار، ماحول اور زندگی کے C دی مسائل کی طرف غیر حقیقی رویّے کا اظہار کرتے ہیں۔ جو رُومانوی تخلیق کاروں کے اپنے مزاج کے غیر حقیقی ہونے کی دلیل ہے۔ آلِ احمد سُرور سجاد ا« ری کی معروف کتاب ''محشرِ خیال'' کے دیباچے میں رُومانوی کو ادب ۔ ائے ادب کے Ā یے کی

پیداوار قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> یہ رَ- ٹیگور کے" جموں سے پہلے ہی شروع ہو چکا تھا۔ شرؔر کے عاشقانہ و شاعرانہ مضامین میں اور سجاد حیدر کے 'خیالستان' میں اس کا عکس ملتا ہے۔ بقول اصغر گونڈوی کے ادبِ لطیف کا اصلی مفہوم اُس طرزِ ¶ ء سے ہے، جو وسعتِ علم، احساسِ شعری $ وحکیمانہ نکاتِ خیال کے * ہمی امتزاج سے پیدا ہو" ہے۔[٦]

اصغر گونڈوی کی یہ * بت بھی فکر انگیز ہے کہ * ن کا اصلی وقار اُس کے سنجیدہ سرمایۂ علمی سے ہو" ہے نہ کہ صرف خوب صورت اورلطیف طرزِ ¶ ء سے۔ اُردو کے رُومانوی ادیبوں نے اُس * ن اور سے، جو روزمرہ زِ گی کے حقیقی تجر* بت کو زِ ہ و لہجے میں بیان کرنے کی قدرت رb ہو،پیش کرنے کی بجائے ا- مصنوعی* م نہاد ادبی * ن تخلیق کرنے کی کوشش کی تھی، جو اُن کے فکری رویّوں کی عکاس توتھی،1 زِ گی کی عکاس نہیں تھی۔حسن زِ گی اور فن کی ا- بہت اہم ò ہے، اُردو کے رُومانوی ادیبوں کے یہاں اِس کا جو مضحکہ خیز تصوّر پ وان پڑ ھ رہا تھا۔اُس کی ا- مثال سجاد « ری کی تحریر کا یہ اقتباس ہے:

> احتیاط !حسن عورت کے ./ + ہ فرائض میں سے ہے۔اُس کو چاہیے کہ شباب کے آ ی لمحوں -- اپنی ہستی کو رنگینیوں سے معمور رکھے اور اپنی 2 ا M کو رائیگاں نہ ہونے دے۔اَ وہ اپنے حسن و شباب کو * د کرتی ہے،فطرت کی وہ اک * قابلِ عفو مجرم ہوجاتی ہے۔اُس کا مقتضائے زِ گی ہمیشہ کے لیے فنا ہوجا" ہے۔[٧]

مریضانہ احساس پ F فقط یہ اقتباس ہی نہیں،سجاد « ری کی تمام تحریریں قاری کولایعنی بھول p ں میں اُلجھا دیتی ہیں۔اِس تناظر میں ڈاکٹر محمّد خان اشرف کا یہ تجزیہ حیران کُن ہے:

> سجاد « ری کے ہاں یہ * تی رَ- ا- فلسفیانہ اورفکری صورت اختیار کر 8 ہے۔'محشرِ خیال' کی تحریریں اُن کی آزاد خیالی اور جدّتِ طبع کی شہادت دیتی ہیں۔[٨]

* تی رَ- کا ''فلسفیانہ صورت'' اختیار کر" بجائے خود ا- رُومانوی" -- ہو تو ہو، یہ کوئی علمی استدلال نہیں ہے۔ ڈاکٹر محمّد خان اشرف کی نسبت قمر الہدیٰ فرِ ی کے تجزیے میں سجاد « ری کی رُومانو$ کا بہ" محاکمہ کیا H ہے:

> سجاد « ری کے خیالات سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔اُنہیں غلطی اور صحت سے سروکار نہیں۔وہ صرف اورصرف دل چسپی کے قائل ہیں۔[٩]

رُومانوی ادیبوں کا C دی قضیّہ یہ ہے کہ وہ سمجھتے ہیں. # فن کار کا کسی فن* رے سے محض جمالیاتی لطف کی خاطر تعلق اُستوار ہو" ہے، تو فن کار اُس شے کے فی نفسہٖ کے قر$ پہنچ جا" ہے، جس کا ادراک حواسِ محض سے ممکن نہیں۔ اُردو کے رُومانوی ادیبوں کے حقائق سے دُوری کا + ازہ اِس * ت سے بھی لگا جا سکتا ہے کہ یہ اُس وقت بھی ادب.. ائے ادب اور خیالی و مثالی د* کا ورد کر رہے تھے، # جنگِ عظیم اوّل کے بعد پوری دُ* ا- سنگین بحران سے گذر رہی تھی اور اِس عالمی قضیے کے ا* ات برِّعظیم پ بھی پڑ رہے تھے۔صاحبِ اسلوب نگار محمّد حسن عسکری نے بجاطور پ اُردو کی ابی کی ذمہ داری رُومانوی نویسوں پ عا + کی ہے:

میر امن، غا ۔ ،سرشار، ۔ احمد، سجاد حسین، شرر وغیرہ کے نو اُ ش اُردو ناول نگاری اور ناول کی بڑی جان دار روایت پیدا ہو گئی تھی ۔ جس میں بڑی صلاحیتیں تھیں۔ ابوالکلام آزاد اور * ز فتح پوری کے / وہ نے اُس روایت کا گلا اِس بُری طرح گھونٹ کہ آج تک اُردو اِس جھٹکے سے سنبھل نہیں پائی۔[۱۰]

اُردو میں رُومانوی بطور ایک تحریک کے پچیس تیس سال کی فعالیت کے بعد کتابوں اور رسالوں میں مقیّد ہو کر رہ گئی تھی۔ جس کی وجہ پریم چند ایسے ادیبوں کا ا ۔ Ó ذ اور ترقی پسند تحریک کی مقبولیت بھی ہے * ہم کچھ ادیبوں نے اپنے ذاتی میلان کے پیش Ã اِس رویّے کو اپنی تصانیف میں عمر بھر جاری رکھا ہے۔ رُومانی طرزِ فکر کی بڑی خامی یہ ہے کہ اس میں زندگی کی صداقتوں اور قوا 2 کی ترجمانی نہیں ہوتی، بل کہ اُن کے اِستثنا کی عکاسی کرتی ہے۔ اُردو کے رُومانوی ادب جن اعیانی اقدار کو پیش کرتے ہیں وہ زندگی کی کسی اعلیٰ سطح کی طرف نہیں لے جاتیں۔ اُن کی عینیت بڑی حد تک میکانکیت کی صورت اختیار کیے ہوئے ہے۔ جاسوسی ناولوں کی طرح اُسلوب اور فکر سے عاری، 1 بے حد مقبول رُومانوی ناول تو اُردو میں بہت زیادہ لکھے گئے ہیں، بل کہ لکھے جا رہے ہیں، لیکن وہ ادبی روایت کا حصّہ نہیں بن پائے، کیوں کہ وہ ادب کے کم ترین معیار تک بھی نہیں پہنچ پاتے۔

رُومانوی ادب جس طرح خیالات، معمولات، رسومات اور اداروں کے خلاف ایک صدائے احتجاج کو اپنا C دی حق اور امتیاز خیال کرتے ہیں، اُس کے پیش Ã محکوم برِّعظیم میں تخیّل کے بے محابا اظہار سے آراستہ نغی فن پاروں کی بہت گنجایش تھی، 1 یہاں نغی تو کیا کسی تہہ دار شخصیت کے خوش گوار لہجے کے غماز رومانی ناول بھی سامنے نہیں آ سکے۔ لامحدود آرزومندی کا موثر اظہار، جسے . من ادب ای۔ ٹی۔ اے۔ ہوف من روما M کا جوہر قرار دیتا ہے، فطرت کے پُراسرار اور وارفتہ پہلوؤں میں دل چسپی کے نمونے فراہم نہیں ہو پائے۔ وہ ہمہ گیر، متنوع اور مسلسل * ر [عمل جس پر مغربی رُومانویوں نے بہت زور دیا ہے، اُردو کے رُومانوی ادیبوں کی تصانیف میں دور دور تک Ã نہیں آتا۔ مجنوں گورکھ پوری کی ٹومس ہارڈی سے متاثر کہانیاں جنھیں مختصر ناول کہنا زیادہ مناسب ہے، نسبتاً بہتر تخلیقات کے ذیل میں آتی ہیں۔ اُن سے بھی بعد میں آنے والے رُومانوی ناول نگاروں نے کوئی فائدہ نہیں اُٹھایا۔ ڈاکٹر یوسف سرمست نے مجنوں گورکھ پوری کی ناول نگاری کی جس اخلاقی اور مذہبی ò کو سراہا ہے، وہ مجنوں گورکھ پوری کی رُومانویت سے زیادہ ترقی پسندی کی دلیل بنتا ہے۔

یہ درست ہے کہ عزیز احمد، قرۃ العین حیدر اور جمیلہ ہاشمی سمیت بعض بڑے ناول نگار کسی نہ کسی سطح پر رُومانوی فکر متاثر ضرور رہے ہیں، ہم اُن کا اساسی حوالہ تہذ R شعور اور واقعیت پسندی ہے۔ یہ اُردو ادب کی خوش نصیبی ہے کہ جس وقت اُردو میں رُومانویت کا تھن بڑے زور شور سے لکھا جا رہا تھا، اُس وقت پریم چند ایسے ادیب رُومانوی ڈگر چھوڑ کر حقیقت پسند اور واقعیت نگار ادب کی طرف آ گئے۔ پریم چند کا پہلا ناول ''اَسرارِ معابد'' ہفت روزہ ''آوازِ خلق'' بنارس میں اکتوبر ۱۹۰۳ء سے فروری ۱۹۰۵ء قسط وار شائع ہوا تھا۔ ''آوازِ خلق'' ، کتابی صورت میں Ÿ والا پریم چند کا پہلا ناول ''ہم خرما و ہم ثواب'' اور ''کشنا'' اصلاً رومانی انداز کے نومشق ناول ہیں۔ البتہ ''جلوہ ءایثار'' اور ''بیوہ'' موضوع اور اُسلوب کے کے اعتبار سے درمیانے درجے کے ناول ہیں۔ اِس ضمن میں ڈاکٹر قمر K کا یہ اعتراض لائقِ توجہ ہے :

یہ دونوں ناول 'امراؤ جان ادا' کی اشاعت کے کئی سال بعد لکھے گئے۔ اِس لیے یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ پریم چند نے اِس ناول کی فنی تکمیل، واقعہ نگاری اور کردار نگاری کے اعلیٰ معیار سے فائدہ نہیں اُٹھایا۔[۱۱]

پریم چند کی تمام تخلیقات کا معیار ایک سا نہیں، یہ صفت بہت کم فن کاروں کو ودیعت ہوتی ہے کہ اُن کی تمام تخلیقات کا معیار ایک جیسا ہو اور اعلیٰ بھی ہو، قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ ۱۹۰۸ء میں پریم چند کے افسانوی مجموعہ ''سوزِ وطن'' شائع ہونے پر حکومت نے ضبط کرلیا تھا اور اُس کی ساری کاپیاں جلا دیں، کیوں کہ پریم چند کی حقیقت پسندی انگریز حکومت کو گوارا نہیں تھی۔ یہ افسانوی مجموعہ پریم چند کی بالغ فکر اور رومانیت سے قطع تعلق کی ایک علامت ہے۔

۱۹۰۸ء میں ہی مرزا سعید دہلوی کا ناول ''یاسمین'' چھپا تھا، جو ۱۹۰۵ء میں چھپنے والے بہت اہم نفسیاتی ناول ''خوابِ ہستی'' کی طرح کا مؤثر فن پارہ تو نہیں تھا، لیکن نفسیاتی اور اصلاحی اعتبار سے ایک تہہ دار تخلیق ضرور تھا۔ پریم چند کے ناولوں کے پس منظر میں اُن کے ہم عصر مرزا سعید دہلوی کے نئے طرز کے اصلاحی افکار کو عموماً نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ مرزا سعید دہلوی سماجی رسوم سے نا مطمئن اور فرد کی باطنی اور نفسیاتی پیچیدگیوں کا ادراک رکھنے والے قابلِ لحاظ فن کار تھے۔ جنھوں نے اپنے ہم عصر اور بعد آنے والے ناول نگاروں کو نئی راہیں سجھائیں۔

''بازارِ حسن''، پریم چند کا ضخیم اُردو ناول ہے۔ جس میں جسم فروشی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اُردو پبلشر نہ ملنے کے باعث اِس کا ہندی ترجمہ اُردو ناول سے پہلے شائع ہو گیا تھا۔ اُردو ناولوں میں طوائف کا کردار اِس ناول سے پہلے نذیر احمد کے ''فسانہ ء مبتلا'' کی ہری، سرشار کے ''سیرِ کہسار'' کی قمرن، ''جامِ سرشار'' کی ?رن، حسن شاہ کے ''نشتر'' کی خانم، قاری سرفراز حسین عزمی کے ''شاہدِ رعنا'' کی ننھی اور رسوا کے ''امراؤ جان ادا'' کی امراؤ جان اور بسم اللہ جان کی صورت میں قارئین کے سامنے آچکا تھا: نامعلوم یہ اتفاق تھا یا سماجی حقیقت کہ طوائفوں کے یہ کردار مسلمان کردار کے طور پر سامنے آئے۔ ''بازارِ حسن'' ایک ہندو طوائف سمن کو مرکزی کردار کے طور پر پیش کرتے ہوئے وجود کا ایک اور رخ سامنے لایا گیا۔ جسم فروشی ایسے دیرینہ سماجی مسئلے کی نشان دہی کے لیے ناول نگار نے حقیقت پسندی، نفسیاتی مطالعے اور لسانی مہارت کا اچھا مظاہرہ کیا ہے۔ ''بازارِ حسن'' کی طرح ''گوشہ ء عافیت'' کا بھی ہندی رُوپ پہلے سامنے آیا۔ سوا سات سو صفحات کو محیط ناول ۱۹۲۲ء میں اوّلین اشاعت کے چھے برس بعد ۱۹۲۸ء میں اُردو میں شائع ہو سکا۔ ''گوشہ ء عافیت''، عظیم ناول نگار لیو ٹالسٹائی اور گاندھی جی کے اثرات، محنت کش طبقے اور سرکاری حلقوں کی عکاسی کے باعث ترقی پسند حلقوں میں بہت سراہا گیا۔ علی سردار جعفری کے خیال میں:

> اُردو ہی نہیں، پورے ہندوستانی ادب میں یہ پہلا ناول ہے جس میں دیہاتی زندگی کے بنیادی مسائل پیش کیے گئے ہیں اور جاگیرداری نظام کی سچی اور کئی پہلوؤں سے مکمل تصویر کشی کی گئی ہے۔[۱۲]

اِس ناول کے ذریعے اُردو ادب کو گیان شنکر جیسا واقعیت پسند کردار میسّر ہوا ہے۔ جو ہندوستانی دیہات کا ایسا جیتا جاگتا کردار ہے، جس کے سازشی شکنجے آج بھی بے کسوں کو جکڑے ہوئے ہیں۔ پولیس اور عدلیہ کا بھیانک کردار ایک معتبر سماجی دستاویز کی صورت میں قارئین کو دعوتِ فکر دے رہا ہے۔ اِس ناول کا مطالعہ جہاں ایک طرف قاری کو پریم چند کی مہارت کا یقین دلاتا ہے

،وہاں یہ شرم*ک احساس بھی دلا* ہے ،برِ عظیم کے دیہات اور سرکاری محکمہ جات کے حالات آزادی ملنے اور لگ بھگ ا یـ صدی گ٘ رنے کے* وصف نہیں+ ل* ئے۔ یہ* ول ا یـ ّ تی پسند* ول کی کم و بیش تمام شرائط پوری کر* ہے۔جس میں کسانوں سے روا رکھے جانے والے Kا ن دشمن اور لرزہ خیز Âم کو ایسی فن کارانہ چا بـ دستی سے بے Õب کیا Hیا ہے کہ یہ فن* رہ ''اُداس نسلیں'' اور ''* دار لوگ'' سمیت کئی معروف اُردو* ولوں اور افسانوں کا پیش رو معلوم ہو* ہے۔ہندو مسلم اتحاد، توہم پرستی ،مذہبی استحصال اور طاعون ایسے موضوعات فکری وتہذR مبا # کی صورت میں اِس* ول کو دل چسپ اور تہہ دار بناتے ہیں۔اِس* ول کو پڑھتے ہوئے آج کے قاری کا نوبیل اÂم دا* ول نگار البیر کامیو اور گارشیا مارکیز کے Cدی سروکاروں کی طرف دھیان جا* ہے۔ا«ف ، اخلاق اور محبت اور* ایسے عوامل کا یہاں محتاط تخلیقی اظہار ملتا ہے۔

''نرٔ5'' اور ''غبن'' سماج سدھارک* ول ضرور ہیں،1 کوئی* ئے دار* ثر نہیں چھوڑ* ئے۔ا یـ ہزار صفحات پر مشتمل ''چوگانِ ہستی'' مطبوعہ ۱۹۲۷ء ''گوشہء عافیت'' سے* دہ موٴثر تخلیق ہے۔جس میں حقیقت پسندی واقعیت نگاری کی سطح کو پہنچ جاتی ہے۔یہ ہی وجہ ہے کہ خود پریم چند نے اِس* ول کو اپنا سے اچھا* ول قرار* ہے۔''چوگانِ ہستی'' ۱۹۲۴ء میں ہندی میں رنـ بھومی کے عنوان سے چھپا تھا۔اصلاً یہ* ول اُردو میں لکھا Hیا تھا۔بظاہر یہ پریم چند کے*ئی گاؤں*+ ے پور کے ا یـ حقیقی *C بھکاری سورداس کا قصہ ہے،1 اپنے پھیلاؤ کی وجہ سے یہ غیر معمولی انگر*ی* ول نگار چارلس ڈکنز کی عمیق معاشرتی عکاسی اور کردار نگاری کی* د دلا* ہے۔صنعتی پھیلاؤ اور سرمایہ داری سے جو طبقاتی کش مکش سامنے آرہی تھی اور سیاسی پیچیدگیا Hں اُسے جس طرح کا ہول*ک کھیل بنا رہی تھیں،Kا ن اپنی Cدی ضرورتوں سے محروم کیے جارہے تھے،اخلاقی زوال کسے کہتے ہیں؟ ی رسومات سے کیسے* ہے؟''چوگانِ ہستی'' انھی پہلوؤں کی کام* ب¶ن دہی کر* ہے۔اُردو ادب کو اِس* ول کے طفیل سور داس اور صوفیہ جیسے* دگار کردار ملے ہیں۔''چوگانِ ہستی'' سے چار سال بعد ۱۹۲۸ء میں شائع ہونے والا ہندی* ول ''کا* کلپ'' ۱۹۳۱ء میں ''پردہء مجاز'' کے عنوان سے اُردو روپ میں سامنے*۔فکری،نفسیاتی اور تکنیکی حوالے سے پریم چند کا ا یـ بہت ہی مشکل اور مختلف* ول ہے۔اِس* ول کی تصنیف کا زمانہ برِعظیم میں سیاسی اعتبار سے مایوسی اور* امیدی کا دور ہے۔جس کا ا یـ نتیجہ یہ ہے کہ* ول کے اکثر کردار بھی مایوس Â آتے ہیں* ول نگار بلواسطہ طور پر یہ چیز سامنے لا* ہے کہ مادی اجسام کی فطرت اُس طرح تبدل+* نہیں ہوتی،جس طرح Kا نی فطرت+لتی رہتی ہے،Kا نی فطرت میں ارادے کا عنصر غیر معمولی حیثیت رr ہے۔Kا ن کو M M Kا حاصل کرنے کا ارادہ ہی Kا ن بنا* ہے۔یہ ہی وجہ ہے کہ M M Kا حاصل کرنے کی لگن ایم۔اے* س چکردھر کو نوکری کے چکر میں ڈالنے کی بجائے قومی فلاح کی سرگ٘ میوں کی طرف لے جاتی ہے۔وہ آگ٘ ہ کے ہندو مسلم فسادات کو پھیلنے سے روکتا ہے۔ذات *ت کی پروا کیے بغیر وہ ا یـ لے* لک لڑکی سے شادی کر8 ہے۔حتّٰی کہ: متِ خلق کا* بہ اُسے تیاگی بنا دیتا ہے۔اِس* ول میں رانی دیو* کا کردار اور کہانی، داستانی ادب کے کا* کلپ ہونے والی ò کا اظہار ہے۔جو درحقیقت Kا نی کردار کا علامتی پہلو ہے۔جسے مشرقی داستانوی ادب بہت اہمیت حاصل رہی ہے۔سماجی پیچیدگیوں کے* رے میں مشہورِ عالم جواں مرگ اوسٹرین* ول نگار فرا* کافکا کے مضحک،تشویش انگیز،وجود*تی اور علامتی ردِّعمل سے لے کر اُردو* ول نگار انتظار حسین –– کتنے ہی لائقِ توجہ

حوالے ہیں، جو پریم چند کے اِس *ول کو آج کے قاری کے لیے معنی خیز بناتے ہیں۔ رانی دیوی اور راجا مہیندر کا زمانوں کی فصیل سے نکل کر سامنے آنا محض آواگون نہیں، کہ جس پر پریم چند یقین ہی نہیں کرتے تھے، بل کہ اِسے قرۃ العین حیدر کی طرح شعور کی رو کے ذریعے زمانی قیود سے ماوراجانے کی ای- کوشش بھی کہا جاسکتا ہے۔ ۱۹۳۰ء کے آس پاس کا زمانہ برّ ِعظیم میں سیاسی اور سماجی ا O ر سے مملو تھا۔ غلامی کی پابندیوں کا احساس چوں کہ زندگی کو غیر حقیقی سمجھنے پر مجبور کر دیتا ہے اور آدمی یہ بھول جاتا ہے کہ وہ اُسی صورت میں آزاد ہو گا۔ # وہ خود کو ای- حقیقت سمجھے۔ ''میدانِ عمل'' اُس دور کا نو> ہے۔ # کسی عہد میں غیر حقیقی معا5ت بہت زیادہ ہو جاتے ہیں، تو زندگی آزادی کے احساس سے محروم ہو کر اپنی معنوی$ سے ہاتھ دھو بیٹھی ہے۔ امر کا$ اور سُکھدا زندگی میں معنوی$ تلاش کرنے والے کردار ہیں۔ کہانی کے بعض جھول اِس *ول کو بہت فن پارہ کہنے میں ضرور حائل ہوتے ہیں* ہم اصلاحی، تہذR اور فکری حوالوں سے یہ *ول پریم چند کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔

''گئودان''، پریم چند کا آخری *ول ہے۔ جو ۱۹۳۵ء میں ہندی میں چھپا۔ پریم چند کی وفات کے بعد اِس *ول کی اُردو اشاعت میں ہوئی۔ اُردو کتب کے مشہور اشاعتی ادارے مکتبہ جامعہ، دہلی نے ۱۹۳۷ء میں یہ *ول شائع کیا۔ جو بے پناہ مقبول ہوا۔ طبقاتی شعور اور اُسلوبیاتی ہنرمندی نے اِسے پریم چند کا سب سے اہم *ول بنا دیا ہے۔ سماجی حقیقت نگاری کے حوالے سے یہ ای- کامیاب کاوش ہے۔ کے۔ کے۔ کھُلر تو اِس *ول کی تحسین میں غلو کی حدود کو چھونے لگتے ہیں:

> گئودان' ای- ایسا *ول ہے جسے دُنیا کے دس بہترین *ولوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔[۱۳]

ای- ایسا ماحول جس میں اُردو کے رُومانوی ادیب ای- خیالی و مثالی دُنیا کا ورد کر رہے تھے، # جنگِ عظیم اوّل کے بعد پوری دُنیا ای- سنگین بحران سے گذر رہی تھی اور اِس عالمی قضیے کے اثرات برّ ِعظیم پر بھی پڑ رہے تھے۔ مغرب سے آنے والے نئے سیاسی، سماجی اور اقتصادی تصوّرات نے ہندوستانی نوجوانوں کو متاثر کرنا شروع کر دیا تھا۔ آزادی، حری$، معاشرتی ا« ف، معاشی ترقی کے حصول، بری رسوم اور فرسودہ اخلاقی بندھنوں سے معاشرے کو آزاد کرانے اور عام لوگوں کو نئے شعورِ حیات سے ادب و فن کے ذریعے آگاہ کرنے کا احساس پیدا ہو رہا تھا۔ ادب میں خیالی دُنیا کی جگہ حقیقی دُنیا اور واقعیت نگاری کے تصوّرات سامنے آرہے تھے۔

یہ حقیقت پسندانہ خیالات کی قبولیت کا اثر تھا کہ جس نے یلدریم کے زمانی تقدّم کے باوجود نئے اردو افسانے اور ترقی پسند *ول نگار کے طور پر پریم چند کو پہلے بڑے افسانہ نگار اور اہم *ول نگار کے طور پر متعارف کرا دیا۔ پریم چند کی مذہبی امور پر تنقید یہ باور کراتی ہے کہ مذہبی کتب میں جو موضوعات مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ عام ہندوؤں کے عقائد اور عبادات میں ضروری نہیں کہ وہ اہم خیال کیے جاتے ہوں۔

''گئودان'' میں ہنسی مذاق سے تنقید کی جو سبیل نکالی گئی ہے جگ دیش لال داوڑ[۱۴] نے اُسے سگمنڈ فرائیڈ کے حوالے سے سمجھانے کی ای- اچھی کوشش کی ہے۔ فرائیڈ کے مطابق ٹھٹھے کی دو قسمیں ہیں: ۱۔ مقصدی ٹھٹا ۲۔ غیر مقصدی یا معصومانہ ٹھٹا اور اِس کا تعلق Kا نی لاشعور سے ہے۔ جہاں مذاق بذاتِ خود مقصد نہیں ہوتا، وہاں یہ دو مقاصد کی تکمیل کر رہا ہوتا ہے۔ ۱۔ اِس مذاق کی نوعیت مخالفانہ، جارحانہ، دفاعی ہو گی ۲۔ اِس مذاق کی نوعیت انکشافی یا فحش ہو گی۔ فرائیڈ کے خیال میں مخالف کو چھوٹا، کم تر، قابلِ Đت

*ے مضحکہ خیز دکھانے سے،ہم اُس پر حاوی ہونے کی خوشی محسوس کرتے ہیں۔بیرونی عوامل کے خلاف تنقیداورمقتدر حلقوں کے خلاف بغاوت *ڈ وَ سے ت کی عکاسی کرتی ہے۔میخائل* ختن کے تنقیدی Âم میں میلوں ٹھیلوں کی بڑی اہمیت ہے،کیوں کہ یہ سخت گیر رسوم سے عارضی آزادی کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔* ختن (CARNIVAL LAUGHTER) میلوں ٹھیلوں کے قہقہے کو''رخصتی معاملہ''ایک روا چوٹ،طاقت کے خلاف ادنیٰ سماجی طبقوں کی طرف سے جوابی طاقت کا اظہار کہتا ہے،''گئودان'' میں Ü کے ذریعے علامتی # از میں حاکم اور محکوم کے کردار کو ا ٹ *ڈی جا* ہے۔* ر۔ ایبک نے جسے''علامتی تقلیب'' کا* م *ڈی ہے۔جس سے اظہاری رویّہ ظاہر ہو* ہے۔ جوسماجی،ثقافتی ضابطوں اوررسموں کو اُلٹا دیتا ہے ؛ +دی کر* ہے،منسوخ کر* ہے*ی بعض اوقات متبادل لا* ہے۔

پریم چند کی تحریروں میں سماجی حقیقت نگاری پر F افکار وقت کے ساتھ ساتھ مضبوط سے مضبوط تر ہوئے ہیں۔ہندوؤں کی مذہبی رسومات جیسے جاتر ا کا تنقیدی جائزہ 8، مذہب کے* م پر ہونے والی حماقتوں اور *ڈیدتیوں کا پردہ چاک کر* اور سماجی اورمذہبی رسوم میں اصلاح کا تصوّر، رشوت، جاگیرداری،سود،غر$ ،مفادپر ت صحافت اور سام راA کی مخالفت پریم چند کی سماجی فکر کی مختلف جہات ہیں۔''گئودان'' میں پریم چند کی سماجی حقیقت نگاری ایک کام*یب تخلیقی تجربہ بن جاتی ہے۔فنی لحاظ سے حقیقت نگاری، اصلیت سے *ڈیدہ اصل کا* م ہے، کیوں کہ یہ غلطیوں اور پیش بندیوں کو ت اشتے ہوئے، زِ+ گی کو اُس کی حقیقی صورت میں سامنے لاتی ہے۔ یہ کہنا* در ت ہو گا کہ حقیقت نگاری زِ+ گی کو اِس طرح دکھاتی ہے جیسی کہ وہ ہے*ی اِس میں عام لوگوں کے تجر*بات کو پیش کیا جا* ہے۔حقیقت نگاری ایک ایسا فن ہے جو مادی د* سے اپنی قر$ ، رسمی اور ما بعد الطبیعاتی موضوعات سے دوری، Đادی زِ+ گی کے لیے بے پناہ تجسس*ر [ارتقاء میں پختہ اعتقاد کی وجہ سے اُبھرتے ہوئے متوسط طبقے سے موافقت رr ہے۔

٦٠٠صفحات کومحیط ٣٦ ابواب پر مشتمل* ول''گئودان'' تہذR فکری اور اُسلوبیاتی اعتبار سے بہت اہم فن* پرہ ہے۔جس نے بعد میں آنے والے* ولوں کو بھی متاثر کیا ہے۔ہوری،دھنیا،گو ،G وشاہ،مرزا خورشید اور اونکار* تھ ایسے کرداروں کے تضادات اور مشکلات سے Đادی اور اجتماعی مسائل کو ت قی پسند اُسلوب میں اجاگر کیا ہے۔کہانی میں شہری اور دیہی دونوں مقامات کی تصویر کشی کی گئی ہے۔* ول کا مرکزی کردار،اودھ کے ایک گاؤں بیلاری کا غریب اورسیدھا سادہ کسان ہوری رام ہے۔جوداستان اور ڈرامے کے ہیرو کی طرح کوئی'' شان دار'' کردارنہیں،بل کہ حقیقت پسند* ول کے ہیرو کی تمام شرائط پوری کرنے والاتوجہ طلب Kا ن ہے۔ ایک غریب اور بے کس کسان ہوری کے کردار کی موثر پیش کش اور اثرات کوملحوظ رp ہوئے علی سردار جعفری لکھتے ہیں:

> ہوری، ہمارے ادب کا پہلاعظیم کردار ہے، جو لافانی ہے۔[15]

پروفیسرشمیم حنفی کا یہ کہنا کہ پریم چند نے حقیر ت ین Kا نوں کے مقابلے میں بھی اپنے تخلیقی شعور اور اپنی بصیرت کو کم ت جا* ہے۔ہوری کے کردار کی عظمت سے* آسانی سمجھا جاسکتا ہے۔ ہوری اپنے نوجوان Wٹا گو ، دوبیٹیوں اور بیوی کے ساتھ محنت ،اذیّت اور بے بسی کی زِ+ گی گزار رہا ہے۔کہانی ہوری کے اِردگرد گھومتی ہے اور بہت سارے تہذR اور فکری مبا # چھیڑتی ہے،گائے جو ہندوسماج ، ہندودھرم اور ہند کی دیہی معیشت کی ایک بہت ہی اہم علامت ہے،اِس* ول میں ایک غیرمعمولی علامتی اور

استعاراتی حیثیت اختیار کر جاتی ہے۔ ہوری رام بھی دV عام ہندی کسانوں کی طرح چاہتا ہے کہ وہ ای- گائے ٗ+ لائے،1 اِس کام کے لیے پیسوں کا دُور دُور-- کوئی امکان نہیں۔ ٹ+ وا بھولا دوسری شادی کے لوبھ میں اسّی روپے کی گائے، اُدھار دینے پر آمادہ کیا ہو* ہے، ہوری کی چا+ ی ہو جاتی ہے، ہوری کی یہ خوشی اُس کے حاسد بھائی کو نہیں بھا] ۔اُدھر گائے دینے والے محسن، بھولے اہیر کی بیوہ بیٹی جھنیا سے ہوری کے W کا سنجوگ ہو جا* ہے، جسے گاؤں کے ر$ رواج گوارا نہیں کرتے۔گو. جھنیا کو اپنے ماں *.پ کے* پ س چھوڑ کر شہر بھاگ جا* ہے۔جھنیا کو پناہ دینے کے . م میں خون پسینے سے اگائی گئی فصل،. ماننے کی صورت میں نکل جاتی ہے۔بھولا اہیر بیٹی کے گو. کے ساتھ جانے پر*، راض ہو کر گائے کے+ لے، ہوری کے بیل کھول کر لے جا* ہے، جو بے بس ہوری کے* بوت میں آ ٘ ی کیل* .$ ہوتے ہیں۔گاؤں کا سادہ لوح گو. شہر کی مزدوری سے بہت کچھ سیکھتا ہے اور*.پ کو : ا+ انِ دیہ کے) ومظالم سے آگاہ کر* ہے، لیکن ہوری گو. کے مشوروں پر دھیان نہیں دیتا۔ای- بیٹی کی شادی کا فرض قرض لے کے ادا کر* ہے، دوسری کو تین بیگھے زمین بچانے کے چکر میں ای- بوڑھے کے ہاتھ@ دیتا ہے، مسائل جوں کے توں رہتے ہیں اور آ ٘ کار ہوری جان کی*. زی ہار جا* ہے*. ول کا الم*ک ا م ای- حقیقت پسندانہ # از میں قاری کو یقین دلا* ہے کہ یہ پیچیدہ Âم آسانی سے+ لنے والا نہیں اور اÐادی سطح پر لوگ ای- ای- کر کے اِسی طرح اِس کی بھینٹ پڑھتے رہیں گے۔ مذہب، حکومت اور دو - کا گٹھ جوڑ سماجی. ائیوں کی جڑ ہے۔''گئودان''. ہمن اور شودر کی ہزاروں سال پرانی تفریق کا بہت مؤثّر تہذR اور فکری المیہ ہے۔جھنیا اہیرن کو غر$ سسر گھر میں ر p پر مجرم ہے اور سلیا چمارن کو ما* دین رکھیل بنا N تو بھی کوئی ہرج نہیں، کیوں کہ وہ . ہمن ہیں۔: یجہ مستور کے*. ول ''آنگن'' کے جاگیر دار کی طرح، جو اپنے لیے رکھیل کو معمول کی*. ت سمجھتا ہے،1 بیٹی کی نوکر کے تعلیم*. یفتہ W سے شادی . دا ٘ - نہیں کر* ۔''گئودان'' میں محتاط کہانی کار نے .ڑے سُبھاو سے گو. کی شہری ماحول سے تاثّر+ پذیری کو بیانیے میں پر*و یہ ہے۔سیاسی جلسے اُس کے لیے حقیقی درس گاہ* .$ ہوتے ہیں۔

گو. کے کردار کا جا ٘ ئزہ قاری کو یہ*. ور کر* ہے کہ Kا ن کو ز+ گی کے*. رے میں، بل کہ خود اپنے*. رے بے شمار ایسی چیزوں سے*. پلا پر* ہے، جو بظاہر جس طرح معلوم ہوتی ہیں، حقیقتاً اُس طرح نہیں ہوتیں۔اصل میں کسی چیز کے حقیقی ہونے سے مراد اُس کا اہم، قابلِ توجہ**. ی معنی ہو* ہے۔ز+ گی کو اہم، قابلِ توجہ**. ی معنی بنانے میں Kا ن کا یقین کلیدی کردار ادا کر* ہے۔کسی غیر اہم معاملے کو اہم خیال کر* خود فرR بھی ہے اور یقین کی کم زوری بھی۔ Kا ن کسی ایسی چیز سے، جس کا اُسے یقین رہا ہو، اگر مایوس ہو جائے، تو د*و. رہ اُسی قسم کی صورتِ حال پیدا ہونے پر وہ اپنی رائے+ لنے کی قدرت رr ہے۔چوں کہ اُس کے ٘ دی- عموماً ہر دل چسپ چیز ای- حقیقت ہوتی ہے اور وہ ہر چیز کو اُس کی ظاہری حا - پر قبول کر8 ہے، اِس لیے وہ اپنے تجر*. ت سے کچھ ا: کرنے کی بجائے ؛ - جیحات+ لنے لگتا ہے۔اُس کے تصور کے تئیں جو چیز اُس کی Ãوں کے سامنے ہوتی ہے، وہی حقیقی ہوتی ہے۔حال آں کہ درحقیقت اِس قسم کے Kا ن محض ای- خیالی دُ* کے مکین اور غیر حقیقی کہلانے کے سزاوار ہوتے ہیں۔غیر حقیقی چیزوں کا اِدراک یوں بھی ممکن ہے کہ Kا ن اپنے # ر اِس*. ت کی گنجایش پیدا کرے کہ اِس د* میں وہ اکیلا نہیں اور لوگ بھی رہتے ہیں، جو اُن چیزوں کو نہیں ما... ہیں، جن کو وہ حقیقی خیال کر* ہے، بل کہ وہ اُن چیزوں کو اہم سمجھتے ہیں جو اُس کی Ã میں غیر اہم ہیں۔یہ

صورتِ حال غیر حقیقی د* کے مکینوں کے Â مِ عقا+ کے متعلق سوال اُٹھانے لگتی ہے۔ مفروضات کو تشکیک اور آزمائش کی کسوٹی پ
پرکھنا چاہتی ہے۔ غیر حقیقت کی C یدکو اپنے آپ میں تلاش کر* ،اُس کے بعد خارج کی طرف دیکھنا جیسا کہ گو. کے کردار سے*. ور
ہو* ہے،اِس مسئلے کا منا . حل ہے۔کائنات اور ز+ گی میں حقیقت کی تلاش کا سفر اپنی حقیقت کی تلاش سے شروع ہو* ہے۔گو.
اب ''گو. گنیش'' کیسے نہیں رہا؟ بیانیے میں گو. کے ذہنی ارتقا کی مربوط شہادتیں بہم ہوئی ہیں۔

معروضیت اور حقیقت پسندی کی وجہ سے پریم چند دیہی سماج کے* پرکھ معلوم ہوتے ہیں۔ مفلس اور بے بس دیہاتیوں سے محبت، جسے وہ روحانی تسکین کہتے رہے ہیں۔ رُومانوی اور مثالی انقلا.M سے علیحدہ رہتے ہوئے یہاں اُس کا ایسا ذمہ دارانہ اور X تلا اظہار ملتا ہے کہ دیہی معاشرت قاری کی آنکھوں کے سامنے آW کی طرح واضح ہونے لگتی ہے۔ ڈاکٹر یوسف سرمست نے'' بیسویں صدی میں اُردو* ول'' کے جا* ے میں ''گئودان'' کے اِس پہلو کو حقیقت نگاری کے مستند اصولوں کی روشنی میں پرکھا ہے:

> حقیقت نگاری کی یہ تعریف کی گئی ہے کہ یہ قاری کو اُن* توں کا قوی احساس دلاتی ہے، جو حقیقی تجربہ میں آتے ہیں اور روزمرّہ کی ز+ گی میں واقع ہوتے ہیں۔ 'گئودان' حقیقت نگاری کی اِس تعریف پر پورا ا* ہے۔ اِس میں پریم چند کی حقیقت نگاری حیرت* ک بن گئی ہے اور حقیقت نگاری کی معراج شا+ یہ ہی ہے کہ فن* پارے کا مطالعہ کرنے کے بعد قاری کو یہ یقین ہونے لگے کہ ز+ گی یہ ہی ہے، اِس کے سوا نہ کچھ اور ہے نہ ہو سکتی ہے۔[۱۶]

''گئودان'' میں شہری معاشرے کی بھی دV* ولوں کی نسبت بہ* عکاسی ملتی ہے۔ ازدواجی رشتے کے ادھورے پن اور Kا نی شخصیت کے تضادات کے حوالے سے جو فکری سوال اِس* ول میں اُٹھائے گئے ہیں، وہ آج پون صدی بعد بھی دعوتِ فکر دے رہے ہیں اور بہت*. معنی ہیں۔ کھنا کی بیوی گوبندی کا اپنے شوہر کو ا یـ غیر عورت کے ساتھ دیکھ کر، جو غیر شادی شدہ بھی ہے، یہ تبصرہ کہ بیاہ میں کون سا سُکھ رکھا ہے؟ بہت اچھا کرتی ہے، بیاہ نہیں کرتی، ابھی . اُن کے غلام ہیں،$ وہ ا یـ کی لو+ ی ہو کر رہ جائے گی، بہت اچھا کر رہی ہے، ابھی تو یہ حضرت اُس کے تلوے چاٹتے ہیں، شادی کے بعد یہ معاملہ الٹا ہو جائے گا۔ سوسائٹی میں دو چار ایسی عورتیں بھی رہیں تو اچھا ہے، مَردوں کے کان تو / م کرتی رہیں گی۔ غیر روایتی حقیقت پسندی کی K¶ن دہی کر* ہے۔ اسی تناظر میں پروفیسر مہتا سے .# سوال کیا جا* ہے کہ آپ ازدواج* یـ تجرّد میں سے کسے پسند کرتے ہیں؟ تو اُن کا یہ جواب اپنے زمانے سے کہیں آگے کی*. ت معلوم ہو* ہے کہ سماجی اختیار سے ازدواج کو اور شخصی نقطۂ خیال سے تجرّد کو۔ اِسی طرح شوہر کے حوالے سے ا یـ * خیال ہوری کی بیٹی سو* کے توسّط سے سامنے آ* ہے۔ .# اُس کی بھابی جھنیا اُس سے پوچھتی ہے، اچھا یہ بتاؤ تمھیں بوڑھا اچھا لگتا ہے کہ جوان؟ تو اِس پر سو* کا یہ جواب حقیقت پسندی کی ا یـ مسکت مثال بن جا* ہے کہ جو اپنے کو چاہے، وہی جوان ہے، جو نہ چاہے، وہی بوڑھا ہے۔ یہ برِّعظیم کی تہذی$ کی جنسی ò کا ا یـ سنبھلا ہوا اظہار اور اُردو* ول میں آگے آنے والے جنسی مبا # کی ابتدائی تصو یـ ہے۔ جو ''جانگلوس'' اور ''ڈاکیا اور جولاہا'' ایسے* ولوں میں ا یـ *. لکل مختلف اُسلوب اور تناظر میں روا ہونے والے تھے۔ بوڑھوں کے لیے ماضی کی راحتوں، حال کی تکلیفوں اور مستقبل کی تباہیوں سے ز* یـ دہ دل چسپ اور کوئی موضوع نہیں ہو*۔ نفسیاتی گہرائی کا اشارہ ہے، تو جاگیرداری روای$ میں ا یـ بے زر اور بے نوا آدمی کا کیا مقام ہو* ہے، اُس کے لیے یہ طنزیہ استعاراتی + از

مصنف کی فکری صلا$ کی ا- دلیل ہے:

> کون کہتا ہے کہ ہم تم آدمی ہیں؟ ہم میں آدمیت ہے؟ آدمی وہ ہیں جن کے* س دھن ہے، بل ہے اور بڈ-ِ، ہم لوگ تو بیل ہیں جُتنے کے لیے پیدا ہوئے ہیں۔[۱۷]

مجید امجد کے مشہورÄ ''ہڑپہ کا ا- کتبہ'' میں بھی وجود کی اس ò کا غیر معمولی اظہار ملتا ہے۔

صحافت آج بہت اہم اور موٴ ثر تہذR علامت ہے، جسے رِ- - کا چوتھا ستون تصوّر کیا جا- ہے۔پریم چند نے پون صدی پہلے ،. # اِس شعبے کو آج کے دور ایسی اہمیت حاصل نہیں تھی، تخرR حوالے سے جس طرح بے Õب کیا ہے۔ وہ اُن کے سماجی شعور کا ا- اچھا ثبوت ہے۔

بُرے کردار کو گالی دیناِ- اُس کے خلاف Èے* زی کر- اور* ت ہے، اُس کے ظاہر اور* طن کو ا- کیمرے اور ایکسرے مشین کی طرح غیر* تی + از میں سامنے لا- دوسری* ت ہے۔ زمین داروں کے بے تہہ کردار، اپنے سے زورآور کے شکنجے کی جکڑ اور مظلوم کُشی کا جیسا تہہ دار اظہار ''گئودان'' میں ہوا ہے، اُردو- ول میں اِس سے پہلے کبھی سامنے نہیں آ-ِ۔

کسی قانون کے مطابق کام کرتے چلے جا- ، جیسا کہ ہوری کر رہا ہو- ہے، اصولاًKi ن کی فطرت نہیں اور اِس لیے اُس کی نیکی، جسے ہم اخلاق کہتے ہیں، قانون کی- بع داری پر منحصر نہیں۔ اس* ت کا یہ مطلب نہیں لیا جا- چاہیے کہ Ki نی + گی میں قانون کے لیے جگہ نہیں ہے۔اخلاق میں قانون اور اطا (کے لیے کوئی گنجایش نہیں۔ Ki نی + گی کی جو ا- مادی اساس ہے، اُسے قانون کی ضرورت ہے، لیکن Ki ن کی حقیقی، ذاتی + گی میں، جو اخلاقی ہستی کے طور پر اپنی پوری فطرت کا اظہار کرنے کا واحد ذریعہ ہے، مشینی اور اطا (/ٔ ار اُسلوب کے لیے کوئی جگہ نہیں ہوتی۔ گو. کا کردار اِسی حقیقت کی علامت ہے۔ ا- عامل کی حیثیت میں Ki ن کا سروکار ماضی-ِ حال سے نہیں مستقبل سے ہو- ہے، اُس سے نہیں، جو موجود ہے، بل کہ اُس سے، جو ابھی وجود میں نہیں آ-ِ۔ امر واقع سے نہیں، قصد کے معاملے سے ہے۔ کچھ کرتے وقت Ki ن جو کچھ کیا جا چکا اور جو کرنے کے لیے* قی ہے یعنی ماضی اور مستقبل کے درمیان ہو- ہے۔ حال تو محض محلِ عمل ہو- ہے۔ . # کام سے ہاتھ روک کرKi ن غور کر- ہے، $ معلوم ہو- ہے کہ وہ کیا کچھ کر چکا ہے اور یہ ہی وہ Ki نی امور کی دُ* ہے جس کا وجود ہو- ہے۔ سوKi ن اِس عالمِ وجود کو مکمل طور پر معین ** ہے۔ اُسے اِس میں کوئی ردّو+ ل کرنے کی قدرت نہیں۔ وہ جو ہے سو ہے کیوں کہ ویسا ہے جیسا کہ معین ہو چکا۔ گو. کا رویہ یہ ظاہر کرنے کی کوشش ہے کہ وجود کا یہ قطعی تعین Ki نی آزادی کا نقیض ہے، یعنی وقت لوٹ کر نہیں آسکتا اور جو معین ہو چکا اُسے + لا نہیں جاسکتا۔ گو. کا کردار جامد نہیں ہے۔ اُس میں ا- فطری ارتقا ملتا ہے۔ قدامت پسند دیہی ماحول سے ازراہِ شرمندگی لکھنؤ بھاگ جانے والے گو. میں آنے والی تبدیلیاں فطری اور ماحولی ہیں۔ جنھیں مارکسی فکر کے تناظر میں بھی سراہا جا- چاہیے۔ کہانی میں پیش کردہ وقوعات کے ذریعے- ول نگار یہ بتانے میں کام* ب رہا ہے کہ آزادی Ki ن کی فطرت ضرور ہے، Ki1 نی فطرت Ki نی پہنچ سے پرے ہوتی ہے اور اُس - رسائی کے لیے ارادہ اور کاوش لازمی ہے۔ جس میں ماحول بھی ا- کردار ادا کر- ہے۔ گو. دیہی شکنجے میں جکڑا رہتا تو ہوری کی طرح مرتے دم - اُس آزادی - نہ پہنچ* ، جو اُسے شہری + گی کی وجہ سے میسر آ گئی۔ ہوری کا

کردارگو. سے* .لکل مختلف نوعیت کا ہے،اُس کی گہرائی قاری کو اپنی ا/ فت میں لے لیتی ہے،اُس کی شکست کا بیان ہو* ۔ گائے ملنے کی خوشی کا موقع،اِس*ٔ ول میں واقعیت نگاری کے عمدہ نمونے ملتے ہیں :

ہوری نے اپنی ہار اپنے دل ہی میں رکھ لی، جیسے کوئی چوری سے آم توڑنے کے لیے پیڑ پ ڑھے اور ا/ پڑنے پ دھول جھاڑ* ہوا اُٹھ کھڑا ہو کہ کہیں کوئی دیکھ نہ لے۔ A. کر آپ اپنی دعا* .زیوں کی ڈینگ مار h ہیں، A. میں . کچھ معاف ہے،1 ہار کی شرم تو پی جانے ہی کی چیز ہے۔[۱۸]

عام Kا ن کے لیے خوشی کا احساس کیا معانی ر ر ہے اور ہندوستانی کی دیہی معاشرت میں عام آدمی کسی دوسرے کی خوشی کو کیسے دیکھتے ہیں؟ اِس مرحلے کی عکاسی کرتے ہوئے پ یم چند نے Kا نی نفسیات سے شناسائی کا اچھا ثبوت * ۔ ہے:

آج اُس میں ا ی- عجیب خود اعتمادی اور ہوری میں ا ی- عجیب انکسار کا¼ ر ہ H ۔ تھا،1 تماشا کیسے رُک سکتا تھا۔گائے ڈولی میں بیٹھ کر تو آئی نہ تھی، یہ کیسے ممکن تھا کہ گاؤں میں اتنی* .ت ہوجائے اور میلا نہ لگے، جس نے سنا . کام کاج چھوڑ کر دیکھنے دوڑا۔وہ معمولی دیسی گائے نہیں ہے ،بھولا کے گھر سے اسّی روپے میں آئی ہے۔ہوری اسّی روپے تو کیا دیں گے؟ پچاس ساٹھ روپے میں لائے ہوں گے۔[۱۹]

فلسفے کے پ وفیسر،مسٹر مہتا کا خوش حال ،1 خود غرض دوستوں کو مخاطب کر کے یہ کہنا پ یم چند کی فکر کے عملی اور Kا ن دو - اور - قی پسند ہونے کی دلیل ہے۔

ا/ آپ کا خیال ہے کہ کسانوں کے ساتھ رعا$ ہونی چاہیے،تو پہلے آپ خود شروع کریں،کسانوں کو+ رانہ لیے بغیر پٹے لکھ دیں ،بیگار بند کردیں ،اضافہ لگان سے درا/ رکریں، پ اگا N چھوڑ دیں، مجھے ان لوگوں سے ذرا بھی ہم دردی نہیں ہے، جو* .تیں تو کرتے ہیں، کمیونسٹوں کی سی ،1 + گی ہے رئیسوں کی سی، اُتنی ہی عیش پسندی اور خودغرضی سے معمور ،میں تو صرف اتنا جا { ہوں کہ ہم سوشلسٹ ہیں* ۔ نہیں ہیں۔ ہیں تو ویسا .تیں بھی، ورنہ بکنا چھوڑ دیں۔[۲۰]

یہ پ یم چند کی فکر کے معنی خیز اور عملی ہونے کا قرینہ ہے کہ رائے صا # ایسا استحصالی طبقے کا فرد بھی اِس طرح کے اعترافی بیان پ مجبور دکھائی دیتا ہے کہ سماج کی وہ تقسیم جس میں کچھ لوگ مزے اڑا N اور بیش - مریں کھپیں۔تعلیم اور پیسے کا گٹھ جتنی جلدی ٹوٹ جائے اتنا ہی اچھاہے۔جنھیں پیٹ کی روٹی میسّر نہیں،اُن کے افسر دس دس* پ نچ* پ نچ ہزار* پ تے ہیں۔جو شرم*ٔ ک حقیقت ہے۔کہانی میں پ وفیسر مہتا کا رائے صا # کے خیالات پ یہ تبصرہ .محل اور Kا نی نفسیات کے مطابق ہے کہ آپ . کچھ جا... ہوئے بھی آپ اپنے خیالات پ عمل نہیں کر h ۔ # اپنے تفکرات سے ہمارے سر میں درد ہونے لگتا ہے ،تو پھر د * بھر کی فکر سر پ سوار کر کے کوئی کیسے خوش رہ سکتا ہے۔ رائے صا # کے بیان میں برِّ عظیم ،جو درحقیقت ا ی- زرعی معاشرہ تھا اوراب بھی ہے،اُس کے دیہی Â م پ انگر ی کی* .لواسطہ عیارانہ ا/ فت کو سمجھنے کے لیے اِس تہذ R دستاو بن جانے والے فن* ر ے میں کئی K * ں موجود ہیں۔دو - اور تعلیم کے گٹھ جوڑ کو توڑنے والی* .ت تو اپنے زمانے سے بہت آگے کی بہت اہم - قی پسند فکر ہے،جس کی پ یم چند کو داد نہیں دی گئی۔آج* پ کستان میں تعلیم کی فراہمی کو جس + از میں منافع + وز ~ شعبے کے رحم و کرم پ چھوڑ کر تجارتی

معاملہ بنا*یاH ہے،* - اِس ضمن میں جس طرح اپنے اوّلین فرض سے مجرمانہ# از میں د - . دار ہو رہی ہے اور تعلیم صرف اہلِ زر -- محدود ہوتی چلی جارہی ہے ۔ عام آدمی کے لیے ب+ علوم -- رسائی* ممکن ہو رہی ہے، اِس شودر سازی کو پریم چند نے جس طرح پیچ* اور بیان کیا ہے، یہ فن کارانہ مہارت اور فکری صلا$ کا ایسا نمونہ ہے، جسے ''کفن'' ایسے شاہ کار افسانے سے مختلف 1 اُتنا ہی کام* یب کہا جا سکتا ہے۔ پروفیسر وقار عظیم پریم چند کی اِس فکر انگیز فن کارانہ مہارت کا ا- پیش رو* ول نویس سے موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

مقصد اور فن کے اِس مکمل توازن کا نتیجہ ہے کہ پریم چند اور اُن کے قاری میں وہ ذہنی اور ب*تی ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے، جس سے+ یاحمد ہمیشہ محروم رہے۔[۲۱]

پریم چند کے* رے میں* م ور- تی پسند Õ پروفیسر ممتاز حسین نے ۱۹۴۲ء میں لکھے گئے مضمون میں چند اہم نکات کی K ن دہی کی ہے۔وہ کہتے ہیں کہ* ول میں ا- ہیرو کا تصور پ* ہو چکا ہے، کہانی میں . # سماج کی # گی پیش کی جاتی ہے، تو اِس میں کوئی ا- شخص اہم نہیں ہوا کر* ، بل کہ لاکھوں آدمی مل کر سماجی - قی کے رجحان کو تقو$ پہنچاتے ہیں ۔ ہم اس* ول ''گئودان'' میں صرف ہوری کی شخصیت* یہ اُس کے ذاتی افسانے میں دل چسپی نہیں e ہیں، بل کہ پورے گاؤں کی # گی سے دل چسپی e ہیں۔ممتاز حسین حقیقت نگار پریم چند اور معلم اخلاق پریم چند کی شو$ کے تناظر میں در - نتیجے پر پہنچے ہیں کہ سماجی حقیقت کے تضادات دیکھنے میں پریم چند'' اَن نیچرل'' نہیں ہوتے ، جہاں محض اخلاقیات کا سہارا e ہیں وہاں غیر فطری # از ہو جا* ہے+ ی کو خیر سے مسترد کرتے ہیں۔ممتاز حسین کا یہ نکتہ بہت عمدہ ہے کہ پریم چند کے ہاتھوں بعض کرداروں کا ب*تی قتل ہو جا* ہے* لستائی کے ہاں ایسا نہیں ہو* ۔ گو کہ وہ بھی بہت بڑے معلمِ اخلاق ہیں۔ہیرو کے کردار سے پریم چند نے جن تہذR جہات کی طرف توجہ دلائی ہے۔ممتاز حسین اُس کی اہمیت بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ہوری، منشی پریم چند کے اخلاق کے نقطۂ Ã سے* یہ سماجی انقلاب کے نقطۂ Ã سے عظیم نہیں ہے ، وہ عظیم اس اعتبار سے ہے کہ جن سوشل اقدار، محبت و مروت، ایثار و اکرام کا حامی ہے۔اُنہیں* وجود مصا$ کے نبھا* ہے ۔ وہ مر جا* ہے، لیکن اپنی محبوب قدروں کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتا۔[۲۲]

محمّد حسن عسکری نے پریم چند کی C دی خصوصیت اُس فنی شعور کو قرار* یہ ہے جس میں وہ دیہات کا مصوّر ہوتے ہوئے بھی محض دیہات -- محدود نہیں رہتے، بل کہ دیہی کرداروں کے متعلق لکھتے ہوئے بھی اُن کا اصل موضوع # گی اور K ن ہو* ہے۔

وہ تخصیصیت کو صرف اِس مقصد کے لیے استعمال کرتے ہیں کہ اُس کی عمومیت کے احساس کو ا- شکل دے سکیں ،یعنی حیاتی شکل، اِس طرح گاؤں کی # گی اُس کے ہاتھوں ا- استعارہ اور علامت بن جاتی ہے کل # گی کا، جو محض ا- جھونپڑی* یہ گاؤں کا کھی* یہ گا* ھی وادنہیں ہے، بل کہ ا- شعور، ا- احساس، ا- سر مستی ہے۔[۲۳]

ا- ایسے ماحول میں . # رُومانوی* ول نگار اور افسانہ نویس # گی کی وسعتوں کو ا- خیالی د* میں محدود کر چکے تھے ۔ پریم چند کا دیہاتی # گی کو موضوع بنا* اور وہاں کے کرداروں میں عمومی K نی رویوں کو پیشِ Ã رکھنا، اُن کے بیدار اور مثبت تہذR

اورفکری شعور کی ا یِ قابلِ ذکر مثال ہے۔ جسے محمّد حسن عسکری ایسے ’’غیر ِ ترقی پسند‘‘ Õدنے بھی دل کھول کر سراہا ہے۔ پریم چند کے *ٔ ولوں کی خاص*ٰ ت اُن کی آسان *ٰ ن اور رواں اُسلوب بھی ہے۔ بنارسی داس چتر+ی کے اِس سوال پر کہ وہ کن ادیبوں کے اُسلوب سے متاثر رہے ہیں۔ پریم چند نے دو ادیبوں کے*ٔ م لیے، جن کے اُسلوب کا اُن کی تحریوں پر اثر ہوا، سرشار کا *ٰ دہ اور ٹیگور کا کم، پریم چند کے ہاں وقت کے ساتھ ساتھ ٹیگور کی رومانی کا اثر تو خیر *ٰ لکل ہی معدوم ہوHا*ٔ ہم سرشار کا جادو سر پڑھ کر بولتا رہا ہے۔ ’’گئودان‘‘ پر عظیم*ٔ ول نگار لیو*ٔ لستائی کے اثرات بھی Ãآتے ہیں۔

معاشرہ ا یِ حقیقی Klنی ماحول کا*ٔ م ہے۔ Klن اِسی کے # ر اور اِسی کے سہارے جیتے ہیں۔ اِس لیے Klنی #گی میں ذاتی مقصد کے ساتھ ساتھ سماجی مقصد کی کا حصول بہت اہمیت رrہے۔ جسے پریم چند نے اپنی کہانیوں میں گا#ھی جی اور *ٔ لستائی کے توسط سے بھی سمجھنے کی کاوش کی ہے۔ سماجی مقصد کے معنی ترقی اور Klاور Mکی نشوúہیں۔ Klنی #گی بہ+ رتبج متمدّن ہوتی جا رہی ہے۔ فرد کا مقصد مستقبل کو ملحوظ رکھنا بھی ہے۔ #گی صرف اُن اچھائیوں کو، جو حاصل کی جا چکی ہیں، برقرار رp کے لیے نہیں، بل کہ اُنہیں بڑھانے اور پھیلانے کے بھی ضرورت ہوتی ہے، اگر Klن کو بغیر کسی Ãیے کے ترقی اور مستقبل کے لیے وقف کر *ٰ ی جائے، تو یہ اُس کی آزادی کے منافی ہوگا۔ یہ خیال کر*ٔ کہ Klن خود کو معاشرے کا ا یِ رکن خیال کرے اور یہ تسلیم کر لے کہ Klنی #گی کی وہ ارفع ò جو مستقبل میں سامنے آئے گی، وہ ہی حقیقی ہے، تو یہ : متی قسم کا اخلاق حقیقی Klنی آزادی کے تصوّرات سے لگہ نہیں کھا*ٔ ۔ Klن کا کمال یہ ہے کہ ماضی سے سیکھ کر، حال کو سمجھ کر مستقبل کو سنوارنے کی کوشش کر*ٔ ہے۔ پریم چند کے *ٔ ولوں میں اِسی ترقی پسند فکر کا مؤثر تخلیقی اظہار ملتا ہے۔ جس نے بعد میں آنے والے کہانی کاروں کو بھی متاثر کیا۔ پریم چند کے *ٔ ولوں میں در آنے والے فکری مبا # کے اِس مطالعے کو پروفیسر شمیم حنفی کے اِس تجزیے پر ختم کیا جا رہا ہے:

> پریم چند کا امتیاز یہ ہے کہ اُنھوں نے تو اپنی آنکھیں تقریباً برس پہلے بند کر لی تھیں، 1اُن کی پرچھا N ابھی جاگ رہی ہے اور متحرک ہے اور اپنے اصلی رنِ روپ کے ساتھ، چاہے ہمیں دھندلے Ãآنے لگے ہوں اور ہماری تخلیقی ترجیحات میں، معیاروں میں، مطالبات میں اَ رتے ہوئے زمانے کے ساتھ چاہے جیسا انقلاب آچکا ہو، پریم چند کی پرچھا N سے ہمارا مکالمہ ختم نہیں ہوا۔[۲۴]

حوالہ جات

۱۔ اُسلوب احمد ا« ری، ’’علی گڑھ اور رومانی کے معمار‘‘، مشمولہ ۱۹۵۳ء بہترین ادب، مرتبہ: میرزا ادی$، مکتبہء اُردو، لاہور، ۱۹۵۴ء، صفحہ نمبر ۵۹۔۵۸

۲۔ ڈاکٹر عقیلہ جاو+، ’’سجاد حسین ا« ری‘‘ کی رُومانوی تثلیث، دو *ٰ فت، اسلام آباد، شمارہ ۲، صفحہ نمبر ۴۸۳

۳۔ روش+یم، صلاح الدین درویش، بر+ ادبی تحر r ں کا زوال، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۱۰

۴۔ ڈاکٹر محمد حسن، ، اُردو ادب میں رُومانوی تحر یِ ، شیخ محمّد بشیر اینڈ Üس۔ن۔ صفحہ ۴۲۔۴۱

۵۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۴۶، ۴۳، ۴۰

۶۔ آلِ احمد سُرور، ’’دیباچہ‘‘، مشمولہ محشرِ خیال، سجاد ا« ری، آئینہء ادب، لاہور، ۱۹۷۱ء، صفحہ نمبر ۱۵

۷۔ سجاد ا « ری محشرِ خیال، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۴۶

۸۔ ڈاکٹر محمّد خان اشرف، اُردو تنقید کا رُومانوی د.آ ن، اقبال اکادمی* پ کستان، لاہور، ۱۹۹۶ء، صفحہ نمبر ۱۹۲

۹۔ قمر الہدیٰ فر+ی ، سہ ماہی فکر وÃ ، علی اُ ڑھ، مارچ ۱۹۹۱ء، صفحہ نمبر ۲۳

۱۰۔ محمد حسن عسکری، مجموعہ، سنگِ میل Å X ، لاہور، ۱۹۹۴ء، صفحہ نمبر ۱۲۲

۱۱۔ قمر رK ، پ یم چند کا تنقیدی مطالعہ بہ حیثیت* ول نگار، ایجوکیشنل ò ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۴ء، صفحہ نمبر ۱۱۵

۱۲۔ علی سردار جعفری، ‍ ‍ ق پسند ادب، مکتبہ* پ کستان، لاہور، س۔ن۔ صفحہ نمبر ۱۳۹

۱۳۔ کے۔کے۔کھلر ، اُردو* ول کا نگار خانہ، سیما$ پ کاشن، دہلی، ۱۹۸۳ء، صفحہ نمبر ۲۷

14. JAGDISH LAL DAWAR "SOCIAL SCIENTIST" V .24, NO.275-77 (April-June 1996) p.124

۱۵۔ علی سردار جعفری، ‍ ق پسند ادب، مکتبہ* پ کستان، لاہور، س۔ن۔ صفحہ نمبر ۱۴۲

۱۶۔ ڈاکٹر یوسف سرمست، بیسویں صدی میں اُردو* ول، حوالہ مذکور، صفحہ نمبر ۲۳۱

۱۷۔ منشی پ یم چند، گئودان، ت ò ہاؤس، لاہور، صفحہ نمبر ۳۶

۱۸۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۵۳

۱۹۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۶۰

۲۰۔ ایضاً، صفحہ نمبر ۸۶-۸۵

۲۱۔ وقار عظیم، ''اُردو* ول کا ارتقا''، سو ا، لاہور، شمارہ ۲۱-۲۰-۱۹، صفحہ نمبر ۲۴۷

۲۲۔ ممتا ز حسین، ''منشی پ یم چند بحیثیت* ول نگار''، مشمولہ پ یم چند کا مطالعہ، مؤلفہ پ وفیسر سید افتخار حسین بخاری ، مجید بک ڈپو، لائل پور، س۔ن۔ صفحہ نمبر ۲۷۸

۲۳۔ محمّد حسن عسکری، ''دیہات کا مصوّر پ یم چند''، مشمولہ مقالاتِ محمد حسن عسکری ، جلد ا، (ادبیات) تحقیق +ت وین: شیما مجید، علم و عرفان پبلشر، لاہور، ۲۰۰۱ء، صفحہ نمبر ۲۹۶

۲۴۔ شمیم حنفی ، پ یم چند کے منتخب افسانے ، انجمن ‍ ق ء اُردو (ہند)، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء صفحہ نمبر ۱۳

سید کامران عباس کاظمی

لیکچرار، شعبہ اُردو

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

معاصر اردو ناول اور عصریت

Twenty first century novel depicts the vicissitudes of its spirit. It also reflects the issues confronting the era. Most of the novels published during the last decade and a half are generally free from any ideological bias. These novels portray the core ethnic issues in Pakistani society. In this paper, the writer has analyzed the element of "spirit of the age" in these novels. An effort has also been made to probe into contemporary society through the spectrum of these novels.

کسی بھی عہد کا ادب اپنے دور کے شعور کی روشنی میں پرکھا جاتا ہے اور اپنے عصر کے سماجی اور عمرانی پس منظر میں جانچا جا سکتا ہے۔ عصریت مزاج تنقیدی نقطۂ نظر ناول کو اس کے دور کے سماجی اور تہذیبی شعور کے پس منظر میں رکھ کر دیکھتا ہے۔ عصریت مزاج تنقید کے ذریعے ہی ناول کے موضوعات اور اس کے نقطۂ نظر کو درست تناظر میں دیکھنا ممکن ہوسکتا ہے۔ ادب کا اپنے عہد کا عکاس ہونا اس کا بنیادی لازمہ ہے۔ ادب اپنے دور کے تسلسل میں ہی ارتقا کی منازل طے کرتا ہے۔ سیاسی اور معاشی نظام میں آنے والے تغیرات سے ادب کے موضوعات اور زاویۂ نظر بدل جاتے ہیں اور یہی خصوصیت ناول کی بھی ہوتی ہے۔ اپنے عہد کی علمیات اور رجحانات ناول کا حصہ بنتے ہیں۔ ناول کے موضوعات اور اس کی وسعت پر اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر ممتاز احمد خان لکھتے ہیں:

> ناول ایک طویل نثری ادب ہے جس میں کردار اپنے تمام تر حقائق اور تنوعات کے ساتھ جلوہ گر ہوتے ہیں۔ افسانے کی نسبت اس میں بہت زیادہ پھیلاؤ ہوتا ہے، ایک اعلیٰ فن کار اسے کئی ابعادی (Dimensional) بنا دینے پر قادر ہوتا ہے۔ اس میں صداقت حقیقی انسانی تجربات سے پھوٹتی ہے۔ اس کو حیات و ممات کے مسائل سے سروکار ہوتا ہے یوں ناول کی اصل اہمیت اس کی فلسفیانہ گہرائی ہے جو دیر تک قاری کو اپنی گرفت میں رکھتی ہے۔[1]

کوئی بھی سماجی نظام جب اپنے دور کے اعتبار سے متروک ہو جاتا ہے یا نئے دور کی عصری صورتحال میں اس کی اہمیت و ضرورت ختم ہو جاتی ہے اور اس میں ارتقا یا تبدیلی کی گنجائش ناپید ہو جاتی ہے تو اس کا بحران معاشرے کی رگوں اور شریانوں میں ایک شورش اور خلفشار پیدا کر دیتا ہے۔ ایسے معاشروں کی زندگی کا ہر پہلو، ہر شعبہ گلنے سڑنے لگتا ہے لیکن حکمران طبقات اس نظام کو مسلط رکھنے کے لیے ہر حربہ استعمال کرتے ہیں اکثر اوقات وہ کامیاب رہتے ہیں لیکن اس صورت میں کہ وہ تناؤ پیدا کرنے والے عناصر کا محفوظ اخراج کر دیتے ہیں گویا کسی حد تک تبدیلی برداشت کر لی جاتی ہے لیکن مکمل تبدیلی پاکستان سے مماثل سماج میں قبول نہیں کی جاتی۔ دنیا بھر میں اکیسویں صدی کو تبدیلی، سائنسی انکشافات، بہتر انسانی مستقبل، جمہوریت اور انسانی آزادیوں کے تصور کے ساتھ خوش آمدید کہا گیا لیکن پاکستانی سماج ایک بار پھر فوجی استبداد کا نشانہ بن چکا تھا۔ تخلیقی فنکاروں کا سماجی شعور بالعموم اس امر سے آگاہ ہو چکا ہے کہ پاکستانی ریاستی اختیار و اقتدار میں جمہوری ادوار ہوں یا فوجی، کوئی بڑی اور بنیادی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی کیونکہ جمہوریت فوج کی اجازت کے ساتھ پاؤں پسارتی ہے اور جب فوجی اقتدار ملک کے سیاہ سفید کا براہِ راست مختار بن جاتا ہے تو سیاست دان

اس بوسیدہ Âم کو کندھا دینے حاضر ہو جاتے ہیں۔ دوسری اہم* ت* پ کستانی تخلیق کاروں نے شدت سے محسوس کی ہے کہ حکومتی ایوانوں میں آمدورفت د* کی ,ڑی طاقت کی مرضی و منشا کے مطابق ہوتی ہے، عوام محض تماشائی ہیں اور تماشا بھی۔ اکیسویں صدی کے*· ول کا ا- موضوع تو امریکہ* لادستی اور اس کے سائے میں سرمایہ دارانہ Âم کا پھیلاؤ ہے۔ دوسرا اہم موضوع* پ کستان جیسے ملکوں کو پیداواری ملک Ŵ سے روک کر یہاں صارفیت کے کلچر کا فروغ ہے* کہ تیسری د* کے عوام مستقل سامراج کی منڈ*یں بنی رہیں۔ تشدد، خوف اور C د ,پ ستی بھی* پ کستانی سماج کا اہم مسئلہ ہے اور ان مسائل کی پیداوار دراصل اس سماجی و سیاسی شعور کی کمی ہے جو ہمارے Âم تعلیم کی پیداوار ہے۔ ملک کا Âم تعلیم آج بھی طبقات میں منقسم ہے اور آقا و غلام کی تفریق ,پ استوار ہے۔ قیام * پ کستان کو ساٹھ سال سے زائد کا عرصہ گذر جانے کے* وجود اب بھی ا- ایسا Âم تعلیم وضع نہیں ہو** جو مساوات ,پ F ہو۔ عوام کے سماجی* ر [اور سیاسی شعور کو پختہ کرے، بندہ و آقا کی تمیز ختم کرے اور بچوں میں خود اعتمادی پیدا کرے، اگر ایسا Âم تعلیم مہیا کر لیا جا* تو یقینا* پ کستانی سماج اپنی منزل متعین کر 8 اور آج سماج میں موجود شد+ تقسیم جو بظاہر مذہبی Ã آتی ہے، سے چھٹکارا مل H ہو* * ول نگاروں نے اس پہلو کی سنگینی کا # ازہ کر لیا تھا۔ اشفاق رشید کے* ول ''شدت'' سے اقتباس دیکھئے:

> اللہ کا فرمان ہے . K ن,. ا, ہیں، محنت کشوں کی بستی میں تحر- کا جلسہ تھا۔ اس بستی کے ا- خستہ حال سرکاری سکول کے* پ س سے گ رتے # ر سے بچوں کے ٹ* لگانے کی آوازیں آ رہی تھیں کہ اس لمحے میرے ذہن میں شہر کے سکول گھوم گئے جہاں کے « ب میں K ن درجوں میں تقسیم ہو جا* ہے۔ یہاں بھی ہمارا « ب ا- نہیں۔[۲]

تعلیمی* پ لیسی کے* م ,پ عوام کو سہانے خواب دکھائے جاتے ہیں۔ محض فائلوں کا پیٹ بھرا جا* ہے جبکہ سماجی* ہمواری کو جوں کا توں رکھا جا* ہے۔ شاہد صدیقی نے تو تعلیمی Âم اور اس کی خامیوں کو* قاعدہ اپنے* ول ''آدھے ادھورے خواب'' کا موضوع بنا* یا ہے:

> ''سر! آپ نے ہماری نئی تعلیمی* پ لیسی کا ڈرافٹ دیکھا ہے؟''
>
> میں نے اثبات میں سر ہلا* ی۔
>
> ''سر! اس میں کہیں بھی سماجی* ہمواریوں کو کم کرنے کے لیے نہ کوئی وژن ہے نہ ہی ایکشن پلان۔'' بینش بولی
>
> ''معاشرے کے طاقتور طبقے نہیں چاہتے کہ معاشی اور سماجی* ہموا*ریں کم ہوں۔ ایسا ہونے سے ان کی اپنی* پ وربیں خطرے میں ,پڑ جاتی ہے۔''
>
> میں نے* ت جاری رکھی۔
>
> ''تعلیمی ادارے معاشی اداروں اور سماجی فرق کو کم کرنے کے بجائے اور ,ڑھا رہے ہیں۔ آج سے تیس سال پہلے غریبوں کے بچے بھی اعلیٰ عہدوں ,پ پہنچ جاتے تھے۔ لیکن آنے والے دنوں میں شا+ ایسا ممکن نہ ہو۔''[۳]

اس تعلیمی درجہ بندی نے سماج کو طبقاتی Âم میں عملاً تقسیم کر رکھا ہے، یہ Âم لوگوں میں سستی .*. M، خیالات میں سطحی پن پیدا کرنے اور سماجی و جمہوری شعور اور K نی آزادی و C دی حقوق کے تصورات سے* بلد ر p میں بہت مؤ* ہے۔ سلمان صدیق اسی لیے اس ہجوم کو ''مرے ہوئے لوگ'' کہہ کر مخاطب کر* ہے:

> حکومت چو è انگر ,ی غلاموں کی آتی اور جاتی ہے، اس لیے اپنی شنا # ، تہذ $، کلچر یہ . کچھ ادھورا ,پڑا ہے۔ بکھرا ہوا ہے۔ انگر ,وں کی، قوم سے غداری کے صلہ میں بخشی ہوئی زمینوں ,پ مزارعوں اور کسانوں ,پ ظلم ہو* ہے اور

ان پر ان کے کمی ہونے کا لیبل چپکا رہتا ہے اور ایوان اقتدار میں وہی لوگ عوام کو بے وقوف بناتے ہیں اور انہیں اپنے مزارعوں کی طرح ہانکتے ہیں۔ اور چوè یہ . لوگ جو عوام ہیں۔ مردہ ہیں۔ مرے ہوئے ہیں۔ اس لیے ان کے ہاتھ/ یبانوں -- حر - کرنے سے قاصر ہیں۔ جمہور$ کے* م پر مچی لوٹ میں یہ è ہیں اور مر جاتے ہیں، یہ صرف دیکھنے میں ز+ ہ ہیں ورنہ مرے ہوئے لوگ ہیں یہ۔ ہاں جاگتے ہیں . # کوئی مذہب کا* م 8 ہے لیکن ان کی یہ بیداری جہا - کی آ ی سطح کی غمازی کرتی ہے۔[۴]

مذہبی .* ت بھڑکا کر فسادات کرانے کے مناظر اب ہماری ز+ گیوں کے روزمرہ کا حصہ بن چکے ہیں۔ کہنے کو* پکستانی سماج اکیسویں صدی میں داخل ہو چکا ہے لیکن لوگوں کے رویے اور ان کی ذہنی صلا A اب بھی* پختہ ہیں۔ اس کا دوش تعلیمی Âم کے علاوہ ژ*ی - کے دv اداروں کا بھی ہے۔ ژ*ی ستی* پلیساں بنانے والے بھی انتہائی سطحی سوچنے اور فکر کرنے کی صلا A کے حامل ہیں کیوè ان کا Cی دی مقصد اپنے وسائل میں اضافہ کر* ہے۔ ژ*ی - کے ساتھ ان کی وفاداری استوار ہی نہیں ہو سکی۔ ''زمین کا دکھ'' میں محمد سعید شیخ نے ایسے ہی عوامل کو موضوع بنا* یا ہے کہ عوام کی ذہنی سطح بلند کیے بغیر تبد~ کے محرکات بھی جنم نہیں لے h۔ مثلاً گڈ گورنینس کے لیے سفارشات تو مر$ کی جاتی ہیں لیکن ان کا سماج کی عملی حا - سے کتنا تعلق ہے اس سوال کا جواب تلاش نہیں کیا جا*:

چیئرمین نے میٹنگ کا آغاز کیا۔ شرکاء کو خوش آمد+ی کہا۔ ان شرکاء میں سرکاری محکموں کے افسران کے علاوہ کچھ ایکسپرٹس بھی بلائے گئے تھے۔

اکیسویں صدی میں داخل ہونے کے لیے، ہمیں اس بوسیدہ Âم کو+ لنا ہوگا۔ اداروں کو فعال بنا* ہوگا۔ احتساب کے عمل کو شفاف اور مستقل Cی دوں پر قائم کر* ہوگا۔ کمپیوٹ ، انٹرM اور ای میل اور اآ رمیشن ٹیکنالوجی کی مدد سے، اس ملک کے اداروں کی ماڈرن طر i سے ریسٹرکچر - کر* ہوگی۔ ہمارے* پس، تی* یفتہ ملکوں کے علاوہ، 5 یئشیا، کوژ*ی، *- ئیوان کی مثالیں موجود ہیں۔۔۔ ہم اس موضوع پر ا- سیمینار منعقد کر رہے ہیں جس کی سفارشات اس* سک فورس کی منظوری کے بعد گورنمنٹ کو بھیج دی جا N گی۔[۵]

یہی وہ دکھاوے کے اقدامات ہیں جو حکومتیں کرتی رہتی ہیں اور ہر حکومت ہر مسئلے پر ا- نئی* سک فورس بٹھا کر از سر نو سارے عمل کو ا م دینے لگتی ہے جبکہ اداروں میں اصلاح کا کام آغاز نہیں ہو*۔ دراصل یہ مفاد* یفتہ طبقہ چاہتا بھی نہیں کہ Âم میں کوئی تبد~ پیدا کی جائے کیوè ایسا کرنے سے تبد~ کو راستہ مل جائے گا سو عوامی حق میں آنے والی تبدیلیوں کے راستے* پکستانی سماج کے اشرافیہ طبقات* ہم مل کر مسدود ر p ہیں۔ - قی کے جو پیمانے وضع کر لیے گئے ہیں یہ حقیقی پیمانے نہیں ہیں کیوè . # -- لوگوں کے مزاج اور ذہنوں میں وسعت نہیں آئے گی ملک میں مو* ئل فون کی تعداد بڑھنے سے، تبد~ نہیں آئے گی۔ تبد~ کے اس سماجی شعور کا اظہار شاہد صدیقی نے یوں کیا ہے:

میں چائے کی ہمراہی میں امرتیا سین (Amertyasen) کی کتاب ڈیویلپمنٹ ایز فری+ڈم (Development as freedom) پڑھ رہا تھا۔ جس میں ڈیویلپمنٹ* پنے کے روایتی پیمانے کو چیلنج کیا H تھا۔ اور اس کا براہ را - تعلق لوگوں کی آزادی اظہار اور مختلف طرح کے Freedoms سے جوڑا H تھا۔ دوسرے الفاظ میں بڑے بڑے ڈیم، کشادہ سڑکوں کا جال، بلند* بالا عمارتیں ڈیویلپمنٹ کے لیے کافی نہیں . # -- لوگوں کو صحت، تعلیم،

آزادی افکار اور آزادی کار میسر نہ ہو۔[۶]

تبد~ اور~ قی کے اسی عمل کو سعید شیخ نےKl نی عصر کے لازمے کے ساتھ دیکھا ہے:

میری آ. رو c تو یہ ہے سر کہ .# ہم اداروں اورÂم کی تبد~ اور اس کی ریسٹرکچر- کی*. ت کرتے ہیں تو ہم ا- بہت .ڑے فیکٹر کوÂ + از کر جاتے ہیں اور وہ ہےKl نی عصر۔Kl ن کا معیار+ لے بغیر ہم اپنا کوئی بھی ہدف پورا نہیں کر سکیں گے۔[۷]

اکیسویں صدی کا آغاز دراصل ادب، ثقافت*۔ فنون لطیفہ سے سرد مہری کے رویے سے ہوا ہے۔ لوگ اقتصادی زبوں حالی کا شکار ہیں اور صارفیت کے اس کلچر میں اشیا ان کی قوت +۔ سے ¨ جا رہی ہیں۔ اس کے*. وجود غنیمت ہے کہ کچھ بہتر*. ول اردو میں شائع ہوئے ہیں۔ اکیسویں صدی میں دو متوازی نسلیں موجود ہیں جو تخلیقی محاذ. سرا م ہیں۔ ان میں کچھ ایسے ہیں جو بطور*. ول نگار اپنی پہچان گذشتہ صدی میں بنا چکے تھے اور کچھ ایسے ہیں جن کے تخلیقی سفر کا آغاز تو گذشتہ صدی کے آ ی دو , وں میں ہ H تھا لیکن*. ول نگاری کی طرف وہ اکیسویں صدی میں مائل ہوئے۔ اول الذکر کا Ú ئندہ مستنصر حسین* رڑ ہے۔''قلعہ جنگی''، ''ڈاکیا اور جولاہا''، ''خس و خاشاک زمانے'' اور ''اے غزال ش . '' اکیسویں صدی میں شائع ہونے والے*. ول ہیں۔ جبکہ مو. الذکر میں مرزا اطہر بیگ کا*. م اہم ہے۔ ان کے دو*. ول ''غلام*. غ'' اور ''صفر سے ا- --'' شائع ہو چکے ہیں۔ اس کے علاوہ محمد حمید شاہد کا *. ول ''مٹی آدم کھاتی ہے'' بھی اکیسویں صدی کا قابل ذکر*. ول ہے۔ اکیسویں صدی میں جن نئے لکھنے والوں نے*. ول لکھ کر اپنی شنا .# بطور*. ول نگار کرائی ان میں سے چند کا ذکر تو ہو چکا ہے چند دv*. موں میں حسن منظر، محمد عاصم .$ ، زاہد حسن، وحید احمد، فرانسیسی ,*ادڑولیاں قابل ذکر ہیں۔

اکیسویں صدی کے ا- دہائی کے ز+ عرصہ میں بہت کم*. ول سامنے آئے اور ان میں اچھے*. ول مز+ کم ہیں۔ البتہ نئے لکھنے والوں کے*. س وہ فکری تو*. ئی موجود ہے کہ وہ نئے موضوعات کو*. ول کا حصہ بنا سکیں۔ بقول امجد طفیل:

> ا/ چہ*. عتبار کمیت یہ دہائی کوئی اتنی*. ر آور نہیں ہوئی کہ دسH رہ. سوں میں تیس چالیس*. ول کی اشا (تو کچھ ایسی خوش کن*. ت نہیں ہے 1 ا/ معیار. نگاہ ڈالی جائے تو اس دہائی میں چند ایسے*. ول ضرور سامنے آئے ہیں جنہیں ہم اردو*. ول کی روا.$ میں بھرپور اور جان دار اضافہ قرار دے h ہیں۔[۸]

حسن منظر کا تعلق افسانہ نگاروں کے اس ا/ وہ سے ہے جنہوں نے بیسویں صدی میں اپنی شنا .# بنائی۔ البتہ بطور*. ول نگار ان کی شنا .# اکیسویں صدی میں ہوئی۔ ان کا پہلا*. ول ''دھنی بخش کے بیٹے'' سندھ کے دیہاتوں کی ز+ گی اور طبقاتی Âم کا بیا 6 ہے۔ اس*. ول کا ما. ا کمزور ہے اورÂ*. تی مبا # کے ذریعے مصنف اپنے عصر کے حالات واضح کر*. چاہتا ہے۔ البتہ جہاں جہاں کرداروں کے ذریعے کہا M کو فروغ*۔ ارتقا 5 ہے وہ حصے*۔ دہ دلچسپ ہوگئے ہیں گاؤں کے جاگیردار اور عام افراد کی ز+ گیوں کے مابین جو سماجی فاصلے اور معاشی تفاوت ہے وہ اس*. ول کا موضوع ہے۔ طبقاتی Âم اس حد- سماج کی رگوں میں سرا.$ کر چکا ہے کہ ذرا شعور سنبھالنے. لوگ خود بہ خود اسے اپنا e ہیں:

> مشکل یہ ہے کہ یہاں کے لوگ .ڑے ہونے. خود اپنی شنا .#+ ل دیتے ہیں۔ .ڑی آسانی سے حاکم اور محکوم بن جاتے ہیں۔ ساتھی نہیں رہتے۔ خواہ اس کی توقع ان سے کی جائے*۔ نہیں، کم حیثیت. انے دو - .# ملتے ہیں ایسے ملتے ہیں جیسے غلام ہوں اور*. حیثیت. انے ساتھی خود اسے اپنا بیاج سمجھنے لگتے ہیں جسے ادا کر*. ان کے .ذ - ۔

کم حیثیتوں پہ فرض ہو* ہے۔[۹]

المیہ یہ ہے کہ جبر کا یہ Âم اکیسویں صدی میں بھی قائم ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ اقتدار پہ اجمان طبقات سماج کی صورتحال کو+ لنا بھی نہیں چاہتے۔ مثلاً مذکورہ*ول میں +زند گی کی تمام آسائشیں گھر میں موجود ہیں لیکن گھر کی خواتین بھی ویسی ہی گنوار ہیں جیسی دیہات کے ہاریوں کی خواتین جاہل ہیں*ول قدیم اور +زند گی کے تصادم سے آگے بڑھتا ہے:

> اس (*ول) کی آئیڈیالوجی دو تہذیبوں کا تصادم ہے جس کو حسن منظر نے*ول میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔۔۔ اور اس میں* پائی جانے والی برائیوں اور کمزوریوں کو منظر عام پہ لانے کی کوشش کی گئی ہے۔۔۔ تہذیبوں کے درمیان تصادم کو کچھ ایسے عمل کے ذریعے سماج کے سامنے رائج کیا کہ لوگ اسے فطری سمجھتے ہیں اور جو کچھ بتانے کی کوشش کی ہے اس پہ کسی حد- قاری متفق بھی ہو جا* ہے۔[۱۰]

اکیسویں صدی میں بھی قائم جاگیردارانہ سماج*ول کا موضوع ہے۔ گو کہ یہ طبقاتی سماج ا- مسلسل* ر [عمل کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے لیکن +تصورات، جمہور$، Kl نی آزادی وغیرہ نے استحصال کی C دپہ قائم اس Âم کو+ لنے کی کوئی عملی کوشش نہیں کی۔ احمد بخش ا- ایسا کردار ہے جو اپنے گاؤں کی حد- سماجی تبد~ لا* چاہتا ہے لیکن وہ اس عملی قوت سے محروم ہے جو استحصال پہ قائم Âم اور لوگوں کے رویے+ لنے کے لیے درکار ہوتی ہے:

> احمد بخش نے کئی* ر اپنے ملنے والوں کو کر+ کر دیکھا کہ ان میں بہ ظاہر آتش فشانی چٹانوں کے پتھروں جیسے سروں میں کسی بہتر ز+ گی کی خواہش ہے بھی* نہیں، وہ سوچتا تھا اگر دو چار ایسے آدمی مل جا N جو لوگوں کے لیے بہتر ز+ گی پیدا کرنے کی خواہش ر p ہوں تو وہ اولا کو فون پہ بتائے گا کہ ہمیں اپنے پہ وا ام کے لیے چند ساتھی مل گئے ہیں۔ لیکن معاملہ یوں تھا کہ ان لوگوں کو بے چارگی اور بیماریوں کے مسئلے میں دلچسپی نہیں تھی۔ یہ کام: اکے کرنے کا تھا کیوں کہ اس نے *دہ- کو غر$ اور محتاج بنا* تھا اور کچھ کو معقول اور صحت مند۔[۱۱]

تقدیر پرستی دراصل سرمایہ دارانہ سماج کا خاص ہتھیار ہے۔ اس Âم اور اس کی مکاریوں کو نو* *تی سامراج نے مز+ مستحکم کیا تھا اور ان کے چلے جانے کے بعد ان کے ہمدرد اور خیر خواہ اسے برقرار رکھے ہوئے ہیں۔ نئے صنعتی تمدن نے شہری سماج میں* لخصوص معاشرت، اجنبیت، احساس تنہائی، عدمیت، لغو$ جیسے ابعاد کو جنم *یہے۔ Kl ن مرا مہا بیانیے ختم ہوگئے ہیں درحقیقت Kl ن کی مرا$ کی جگہ اشیاء کی مرا$ نے لے لی ہے۔ اس سے ا- نئی صورتحال نے جنم لیا ہے۔ جہاں فرد کا سماج سے رابطہ منقطع ہو رہا ہے اور سماجی شکست و ریخت کا عمل مز+ گہرا ہH ہے۔ محمد عاصم $ کا*ول شہری ز+ گی اور فرد کی اکائیت پہ مشتمل ما. اہے جہاں فرد نے اپنی شنا# گم کر دی ہے کیوè وہ اب کائنات کا مرا ہ رہا ہی نہیں۔ عاصم $ کے افسانوں او*ول ''دائـرہ'' کا موضوع بھی ز+ گی کے بے معنو$، لغو$ اور بے کیفی ہے جو +Kl ن کا المیہ بن چکی ہے۔ عاصم $ کے*ول ''دائـــرہ'' میں خلا ہے بھی اور نہیں بھی۔ Kl ن جنم 8 ہے اپنا کردار نبھا* ہے اور مر جا* ہے اور اس کی جگہ دوسرے Kl ن لے e ہیں گو* ز+ گی ا- دا ہ ہے۔ یوں بھی ممکن ہے کہ Kl ن کی تقدیر دا وی ہے۔ جو المیہ* دکھ وہ نسلوں سے سہتا آ رہا ہے وہ آج بھی سہتا ہے۔ عاصم $ کے کردار ز+ گی کی ظاہری چکا چو+ سے اکتائے ہوئے کردار ہیں اور فی زمانہ صارفیت کے کلچر نے سیاسی و سماجی منظر*ے کو تبدیل کر کے رکھ *یہے۔ Kl ن اپنی شنا# بطور Kl ن کھو چکا ہے۔ اس کا تعارف اشیا بن گئی ہیں اور وہ ''اشتہار آدمی'' بنH ہے:

اس دور میں ز+ گی اس قدر الجھ گئی ہے کہ Klن اپنی پہچان بھول کر اس مصنوعی د* میں کھوH! ہے۔ اس کے*پ س اتنا وقت ہی نہیں کہ وہ اپنے* طن میں جھا- سکے۔ لیکن محمد عاصم .$ کے* ول ''دائرہ'' کے کردار راشد کا یہ مسئلہ ہے کہ وہ اپنی پہچان چاہتا ہے۔ وہ اپنے+ رخود کو تلاش کر* ہوا Ã* ہے اور اس طرح پوری کہانی دا' ے میں/ دش کرتی رہتی ہے۔[۱۲]

راشد ایسا کردار ہے جو شنا' # کے بحران کا شکار ہے اور . # فرد سماج میں کوئی شنا' # ہی نہ ر" ہو تو ز+ گی اس کے لیے بے معنو$ ، معاشرت اجنبیت کا مجموعہ بن جاتی ہے۔ دراصل یہ ا- کردار نہیں بلکہ یہ سماج کا ü ئندہ کردار ہے گو- مابعد .+ صورتحال میں فرد فرد سے ' چکا ہے اور اپنی مرا' ی حیثیت سے دn دار ہو چکا ہے لیکن وہ افراد جو سوچتے ہیں اور سماج میں Klن کو مرا' سمجھتے ہیں ان کے لیے ز+ گی اور سماج اجنبی ہو چکے ہیں سو وہ عدم شنا' # کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ''دائــــــرہ'' میں یہ کیفیت کرداروں کے ساتھ آغاز سے ہی موجود ہے۔ مثلاً راشد کردار جو مختلف کرداروں کے بہروپ بھر* ہے* .لآ' اپنی اصل شنا' # کھو بیٹھتا ہے اور اپنی منکو> کو بھی پہچاننے سے انکار کر دیتا ہے:

> میں اب مز+ یہاں نہیں رک سکتا۔۔۔ میں معافی چاہتا ہوں میری وجہ سے آپ کو ذہنی کوفت ہوئی۔ آپ نے کھا* کھلا- بہت اچھا پکا ہوا تھا۔ بہت شکریہ۔ ا/ میرے بس میں ہو* تو آپ کی مدد کر* راشد صا # کو تلاش کرنے میں مجھے افسوس ہے کہ آپ کو یہ جان کر دکھ ہوگا کہ جسے آپ اپنا خا+ سمجھ رہی تھیں وہ اصل میں کوئی اور ہے مجھے آپ سے ہمدردی ہے۔[۱۳]

مابعد .+ تصورات نے معنی کی تہہ داری کے جنم میں دراصل Klن کی تہہ در تہہ ذات کے المیے کو بھی جنم *- ہے۔ اور یہ المیہ عدم شنا' #*- Klن کی حتمی شنا' # کا ہے۔ ڈاکٹر انور سد+* ول ''دائرہ'' کو,, اسرا* ول قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> آصف مراد اور راشد ہی نہیں اس معاشرے کے ہر فرد نے ا- چہرے,, دوسرا چہرہ لگا رکھا ہے۔ . اس د* کی فلم کے اداکار ہیں اپنی ز+ گی کے ڈرامے کا سکر$ بھی ہر شخص نے خود لکھا ہے۔[۱۴]

عاصم .$ کے کرداروں کا تعلق شہر کے .+ تمدن سے ہے اور جو اشتہاری کمپنیوں سے متا' ہوتے ہیں اور اشیا کے ہجوم میں کھو کر رہ جاتے ہیں یہ تمام کردار عام اور مروج اخلاقی اقدار سے محروم ہیں۔ دراصل تیزی سے+ لتی ز+ گی کا ساتھ دینے میں یہ کہیں پیچھے رہ گئے ہیں اس لیے اب ز+ گی سے/ ,: کا رویہ اپنائے ہوئے ہیں۔ یہی اکیسویں صدی کے Klن کا المیہ ہے کہ اسے ز+ گی مجہول Ã آتی ہے۔ مقصد$ سے تہی اور بے سمت ز+ گی ان کرداروں میں سماج کے+ راور سماج کے ساتھ معاشرت اور اجنبیت کا احساس گہرا کر دیتی ہے۔ حتیٰ کہ ملک میں ا- اور فوجی استبداد کا عہد آغاز ہو* ہے لیکن لوگ اسی خول میں د ‌بکے بیٹھے ہیں۔ ان کی لاتعلقی مز+ ,,ڈھتی جاتی ہے:

> مارشل لا ا- عرصے سے کسی بھیا- خواب کی طرح ملک,, مسلط تھا۔ گو . # ایسا ہوا تو بہت پہلے سے اس سے متعلق مختلف حلقوں میں پیش گوئیاں کی جا رہی تھیں۔ لیکن لوگ ایسی* فاناً ہونے والی تبدیلیوں کے عادی ہو گئے تھے ا- صبح اخبارات میں شائع ہونے والی اس خبر سے کہ اسمبلیوں کو منسوخ کر کے فوج نے ملکی انتظام کو سنبھال لیا ہے، عوامی سطح,, بظاہر کوئی ہلچل پیدا نہ ہوئی۔ جیسا کہ کچھ پہلے تھا، الٹا سیدھا، بے ڈھنگا، وہ . کچھ ویسے کا ویسا ہی رہا۔۔۔ لوگ* .گ بے فکر تھے۔[۱۵]

لاتعلقی، اجنبیت اور معاشرت سے عدم دلچسپی وغیرہ اس خاص عہد جسے مابعد ٭ کہا جا رہا ہے، کی دین ہے اس کا اظہار د V ٭ ول نگاروں کے ہاں بھی ہوا ہے۔ محمد حمید شاہد کا شمار معتبر اردو افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ کچھ عرصہ قبل ان کا اردو ٭ ول ''مٹی آدم کھاتی ہے'' منظر عام پر آیا۔ امجد طفیل اس ٭ ول کے ما ے کی تہہ داری کو سراہتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ٭ ول میں بیا6 ا یۓ سے ز ٭ دہ سطحوں پر جاری ہے۔ راوی در راوی کی تکنیک نے ''مٹی آدم کھاتی ہے'' میں معنوی تہ داری پیدا کی ہے۔ اپنے، اپنوں کی موت کا L W ہیں۔ رشتے ٹوٹتے ہیں اور ٭ تے جڑتے ہیں۔ 1 ز گی بس ا یۓ نشیب میں لڑھکتی جا رہی ہے۔ یہ ٭ ول اس اعتبار سے بھی منفرد ہے کہ اس میں ٭ ول نگار نے المیہ مشرقی ٭ پ کستان کو ہماری تہذ R ز گی کے دا ٔ رے میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے۔[۱۶]

سا ¢ مشرقی ٭ پ کستان اس ٭ ول کا موضوع ضرور C ہے لیکن جس تہذ R ز گی کی طرف امجد طفیل نے اشارہ کیا ہے وہ واضح اظہار نہیں کرتی۔ ویسے بھی مابعد ٭ فکر ٭ یت میں سے ابہام اس ٭ ول کی خصوصیت ہے۔ بہت سے سوال اور منظر ٭ ول نگاران کہے چھوڑ جا ٭ ہے ٭ ول نگار کے سماجی شعور میں یہ امر راسخ ہو چکا ہے کہ عوام ہمیشہ بے خبر رہتے ہیں گو ٭ سماج کے عام افراد حقائق سے آشنا نہیں ہوتے لیکن وہ ا یۓ سرا می نہا $ تندہی سے سرا م دے رہے ہوتے ہیں یہی کا فکائی ا ٭ ات ہیں جو عاصم $ کے ٭ ول میں بھی Ã آتے ہیں۔ مثلاً ذیل کے اقتباس میں التباس حقیقت کی مثال دیکھیے:

> اب ٭ کی فوجی ز گی میں یہی دیکھا H تھا کہ افسروں اور جوانوں کی چھاتیاں کسی بھی ان جانی مہم پر 3 سے پہلے کچھ ولولوں سے بھر جا ٭ کرتی تھیں اور اس کا L شا ٭ اس کے سوا کچھ اور نہیں تھا کہ ہمارے محسوسات کو کمال Ã ٭ اور چالاکی سے مر $ کیا جا ٭ کہ ہم اسے ہی سے ارفع K نی قدر سمجھنے لگتے تھے۔ ا یۓ ایسا مقدس فریضہ جس کے آگے K نی وجود ٭ ہیچ ہو جا ٭۔ وہ K نی وجود جس کا عکس تختے پر بنا کر ہمیں K نہ ٭ + ھنا سکھا ٭ جا ٭ اور ہم اس میں اتنے طاق ہو جاتے تھے کہ عکس کو اصل سے + ل ٭ جا ٭ تو بھی ہمارا K نہ نہ چوکتا۔[۱۷]

سا ¢ مشرقی ٭ پ کستان پر بہت کم لکھا H لیکن یہ ایسا سا ¢ نہیں ہے کہ جسے حساس فنکار فراموش کر h سو آج بھی یہ سا ¢ کسی نہ کسی صورت ٭ ول ٭ افسانے میں اپنا اظہار ٭ 8 ہے۔ اس کے ا یۓ ٭ اہ را ٭ معنی تو یہ ہیں کہ اس سانحے کو ابھی کسی بڑے تخلیقی ذہن اور تخلیقی عمل کی تلاش ہے، اس سانحے کی نمود حمید شاہد کے ٭ ول میں بھی دیکھنے کو ملتی ہے:

> جس شکست کی میں ٭ ت کر رہا ہوں وہ ہمارے اپنے ہی کارن ہمارے مقدر میں لکھ دی گئی تھی۔ یہ محض $ کا واقعہ نہ تھا۔ # ہم نے ہتھیار ڈالے تھے بلکہ یہ قسطوں میں ہمیں رسوا کر رہی تھی۔ تم یہ ٭ ت نہیں سمجھو گے تم اس ٭ ت کو، اپنی حقیقی شدت کے ساتھ سمجھ ہی نہیں ٭ ؤ گے۔ سچ تو یہ ہے کہ ادھر کے لوگ بنگالیوں کو صحیح طرح سمجھ ہی نہیں سکے۔ یہاں ڈ ٭ ے سے، روپے پیسے سے ٭ پھر مرعوب کر کے سارے کام نکالے جا h ہیں۔ یہاں کے خان جی، چودھری صا #، ملک صا #، وڈ ٭ ا سا N اور پیر صا # اپنے ٹکڑوں پر پلنے والے تم اور تمہارے ٭ پ جیسے لوگوں سے ووٹ بھی لے e ہیں۔ اس لیے کہ یہ ان کے کامی، مزارعے، رعا ٭ ٭ پھر ارادت مند ہوتے ہیں۔۔۔
> 1 ادھر کا عام بنگالی ایسا نہیں تھا۔[۱۸]

٭ ول نگار نے اس مختصر اقتباس میں ملک کے دونوں حصوں کے سماجی و سیاسی شعور کا تقابل کر کے دکھا ٭ ہے کہ عام بنگالی آزادی کی حقیقی روح کو سمجھ چکا تھا جبکہ مغربی حصے میں نو ٭ ٭ تی Â م ابھی ٭ آقا و غلام کے امتیاز کے ساتھ قائم ہے اور آج ٭

صنعتی سماج میں بھی اس Âم میں سرمو تبد~ نہیں آئی۔

*۰ول میں ''مٹی'' کا استعارہ بلیغ ہے۔ مٹی یعنی زمین کے حصول کی خواہش اپنے جیسے Kl نوں کے استحصال پہ اکساتی ہے بلکہ ان کا قتل بھی کرا دیتی ہے چاہے بنگال کی مٹی (زمین) پہ اپنا قبضہ قرار رکھنا ہو*ـ مٹی کا قرض چکا* ہو دونوں صورتوں میں مٹی آدم کو کھا رہی ہے اور آدم جو وجہ تخلیق کائنات ہے وہ اسی مٹی کی+ ر ہو رہا یہی آج کے Kl ن کا المیہ ہے جسے*۰ول نگار نے بخوبی بیان کیا ہے۔
*۰ول کے Cی دی استعارے ''مٹی'' کی مز± اَ ہیں کھولتے ہوئے ڈاکٹر ممتاز احمد خان*۰ول کے ما. ے کا احاطہ یوں کرتے ہیں:

> *۰ول کی مجموعی خوبی یہ ہے کہ وہ ''مٹی'' کی بہر صورت تفہیم کرا دیتا ہے۔ اسے پڑھ کر ا- سوال ذہن میں ضرور ابھر* ہے کہ: اللہ تعالیٰ نے Kl ن کو مٹی سے کیوں تخلیق کیا اور مٹی ہی میں سپرد کرنے کا حکم کیوں *ـH۔ اس امر کو بھی سمجھنے سے*۰ول کے ما. ے کی اَ ہیں کھلتی چلی جا N گی۔ آ ''مٹی'' ہی تو اس کا فکری محور ہے۔ مٹی کی محبت میں دیوانے ہو جانے والوں کی نفسیاتی اَ ہ کشائی ہمیں بہت کچھ سوچنے پہ مجبور کرتی ہے۔ مٹی کی محبت کے بھیا- ا م پہ غور کرنے کی اشد ضرورت ہے۔ ظاہر ہے کہ* ت دور- چلی جاتی ہے اور مٹی کے ابعاد (Dimensions) کو بھی واضح کرتی جاتی ہے۔[۱۹]

اردو*۰ول نگاری کے* رے میں عام* یہی تھا کہ چند ا- *۰ولوں کے بعد اب عمومی طور پہ یہ صنف ادب سے غا$ ہوتی جا رہی ہے۔ اس* کو ابھارنے میں دراصل ہمارے سماجی رویے بھی عامل کا کردار p ہیں کہ ہمارے سماج میں*۰ول کا چلن عام نہیں ہو سکا کیوè ہماری تہذR پہ دا # غزل کی ہے حالاè غزل سے قبل ا شاعر اسے تسلیم کیا جا* تھا جو مثنوی میں کمالات دکھا* تھا* ہم کسی حد- یہ امر در - بھی ہے کہ د* بھر میں*۰ول کی صنف کی مقبولیت کے* وجود اردو ادب میں یہ صنف تنزلی کا شکار ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ یہاں سرد - یہ ذکر مقصود ہے کہ . # یہ غلغلہ بلند ہوا کہ*۰ول غا$ ہو رہا ہے کہ اسی دوران مرزا اطہر بیگ ''غلام باغ'' اور پھر ''صفر سے ایک تک'' دو اہم*۰ول لے کر منظر پہ ابھرے اور اس ڈوبتی صنف کو سہارا *ـ۔ غلام باغ کا پیچیدہ اور تہہ دار بیا6 معاصر تہذR صورتحال کو پیش کرنے کے لیے نہا$ منا . ہے کہ* کستانی سماج میں à و پولیٹن شہروں کی +ز گی اتنی ہی تہہ دار اور گنجلک ہو چکی ہے۔ گو کہ ان میں موجود Cی دی سہولتیں د* کے ± شہروں والی نہیں ہیں1 +ز گی کی رفتار اسی قدر تیز اور بے سمت ہے۔ جبکہ ذرا ان شہروں کے مضافات میں جا N تو قدیم قبائلی سماج میں اپنے پورے طمطراق کے ساتھ موجود ہیں جو اپنی صدیوں پہ انی بوسیدہ ر*ت اور طرز +ز گی کو کندھوں پہ اٹھائے ہے اور اس سے د - کش ہونے کو تیار نہیں۔ اسی تہذR +ز گی کی تہہ داری کو پیش کرنے کے لیے مرزا اطہر بیگ نے *ـ ن کے ساتھ بھی خاصا انوکھا* ؤ کیا ہے۔ وہ اردو *ـ ن کو اپنے ڈھب سے استعمال کرتے ہیں اور ± تنقیدی ادبیÂت کا اثر ان کی تشکیل *ـ ن پہ واضح دکھائی دیتا ہے*۰ول میں اطہر بیگ نے کبیر کو جو کہ لکھاری/مصنف ہے، مرا ی کردار بنا کر شا* لواسطہ طور پہ لکھاری کی موت کے Âیے کی تکذ$ کی ہے۔

Kl ن نے خود اپنی تہذ$ کی ہے۔ خود اس نے ایسے Âیت وضع کیے جو متمدن کہلاتے ہیں اور پھر ان پہ عمل کر کے وہ متمدن کہلا*ـ۔ یہاں سوال پیدا ہو* ہے کہ یہ تو ا2 خود کتنے متمدن ہیں؟ ارزل نسلوں کو بظاہر متمدن کہلانے والے Kl ن خود میں*ـ اپنے. ا. آج بھی جگہ دینے پہ آمادہ نہیں ہیں۔ اور اَ کوئی مانگر جاتی کا فرد کسی نہ کسی طرح متمدن افراد کی. ا. ی کا حوصلہ کر لے تو بقول مصنف آج بھی اس کے ساتھ ایسا سلوک روا رکھا جا* ہے کہ وہ آئندہ نسلوں اور دV اپنے ہم زادوں کے لیے سامان عبرت بن جا* ہے:

خادم حسین کا تعلق سوکڑ نہر کے کنارے # د مانگر جاتی سے تھا۔ اسے وہیں # د رہنا چاہیے تھا۔1 وہ کسی نہ کسی طرح اÅم اُ ھ کے کا چھر اور پگل چوہدریوں کے درمیان ا یہ ڈاکیا بن کر آبسا۔ قصبے کی یہ سردار نسلیں مانگر جاتی کو ارذل کاموں اور اسفل دھندوں کے لیے بہت موزوں سمجھتی تھیں۔ اس کے* وجود خادم حسین اپنے آپ کو ا یہ $ دار، فرض شناس، . ات مندحتیٰ کہ خود دار ڈاکیا بنائے ہٹ تھا اس کا یہ رویہ بعض اوقات خا* انی لوگوں میں ا یہ جھنجھلاہٹ آمیز تنفر کا . (بن جا* تھا اور عجیب معمہ Ã * تھا۔[۲۰]

اعلیٰ © کے لوگ یہ گمان بھی نہیں کر h کہ ارذل نسلوں میں بھی ایسے فرض شناس لوگ موجود ہو h ہیں اس لیے وہ حیران ہوتے ہیں اور ایسے کسی فرد کو جو فرض شناس ہو کسی اعلیٰ ذات اور © ر p والے کی* جا اولاد تصور کرنے لگتے ہیں کیوè:

چند کا چھر اور پگل , رگوں کو اس اچنبھے کی وجہ صاف Ã آتی تھی۔''عطر گندی* لی میں بھی بہہ جائے تو تھوڑی بہت خوشبو پھر بھی دے دیتا ہے۔'' . اس رمزیہ * ت کی اصل سمجھ h تھے اور خوب ہنستے تھے۔ . جا... تھے کہ مانگر عورتیں ان کے گھروں میں : مت اُ اری کرتی ہیں اور ایسے ہی روا داری میں کبھی کبھار وہ اپنے مانگر خا* وں کی ولد $ کے شبے میں کوئی نسلی بچہ جننے , بھی مجبور ہو جاتی ہیں۔[۲۱]

حاکم دین کا Œ والا ہو* ماسٹر کرم الٰہی جو بھی مانگر جاتی میں سے ارذل کاموں کے علاوہ کوئی* عزت پیشہ اختیار کر* ہے اسے عبرت کا نمونہ بنا* جا* ہے۔ یہی المیہ عہد .+ میں بھی سماج کے نیچ کہلانے والے طبقات کے ساتھ روا رکھا جا* ہے۔''غلام * غ'' میں تشکیل دی جانے والی فضا فرضی ہونے کے* وجود اسی لیے حقیقی Ã آتی ہے کہ ہمارے آس * س کی د* اس میں سانس لے رہی ہے۔''غلام * غ'' کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر امجد طفیل کا کہنا ہے:

اُ چہ* ول نگار نے سیا - ومعاشرت , * ت کم کم کی ہے لیکن * لواسطہ طور , معاشرے کا جیسا اچھا تجزیہ اس * ول میں موجود میں ہے ایسا کم کم دیکھنے کو ملتا ہے۔''غلام * غ'' میں ہماری سیاسی سماجی صورت حال اپنی تمام - ہولنا کی کے ساتھ موجود ہے۔ فرد کی دیوانگی کے ساتھ ساتھ اجتماعی دیوانگی--- . سے , ا کردار کبیر مہدی اس دیوانگی کا مجسمہ ہے جو اپنی موجودہ صورت حال میں ڈرامائی تبد ~ پیدا کر* ہے--- طاقت کے جنون میں مبتلا افسر، سیا - دان اور دو - مند اپنے راستے میں آنے والی ہر چیز کو کس طرح تباہ کر* ہے اور معاشرے کے* رو پود بکھیرنے میں مبتلا ہے اس کی بہت اچھی تصویر کشی ہمیں اس * ول میں دکھائی دیتی ہے۔[۲۲]

* ول کے کرداروں اور واقعات میں دیوانگی اور * گل پن کی کوئی خاص وجہ ہوگی؟ اس کی تعبیر کرتے ہوئے مرزا اطہر بیگ نے اپنے ا یہ انٹرویو میں کہا ہے:

ہاں، دیوانگی ''غلام * غ'' کے C دی موضوعات میں سے ا یہ ہے، فلسفے کے طا . علم کی حیثیت سے بھی یہ موضوع مجھے بہت Fascinate کر* ہے، ہمیشہ سے یہ احساس رہا ہے کہ فرزانگی اور دیوانگی میں * ل , ا, فرق ہے۔ دیوانگی کا موضوع * ول کے پلاٹ سے بھی متعلق تھا۔ اس * ول میں ا یہ اہم پہلو یہ ہے کہ اس میں * ن کردار کے طور , سامنے آتی ہے۔ مجھے یہ محسوس ہو رہا تھا کہ دیوانگی , ی حد - ا یہ لسانی مسئلہ ہے۔ . # ہمارے لسانی Â م میں کسی سطح , بگاڑ پیدا ہو* ہے، $ ہی دیوانگی کا اظہار ہو* ہے---* ت دیوانگی , ائے دیوانگی , ختم نہیں ہوتی، بلکہ یہ وجود کی ، Ki ن کی Ki ن سے تعلق کی ا یہ اور سطح تلاش کرنے کی کوشش ہے۔[۲۳]

٭ ول کے غلام ٫غ میں یورپ* ٫شندے کی موجودگی شا+ اس مغربی* ٫لادستی کی طرف اشارہ ہے جو قبل ازیں بلاواسطہ اور اب *٫لواسطہ ہمیں تہذی$ کا درس سکھا رہے ہیں اور شا+ ہم لوگ جو اپنی اصل تہذR ورا$ دڑ* یفت کر٭ چاہتے ہیں اس دڑ*یفت میں بھی ان کے محتاج ہیں۔ گو٭ی آج بھی نو* ٫ڈیتی ا ثرات سے سماج نکل نہیں** پ جو کہ حقیقت ہے۔ یعنی ہم آج بھی تہذR تشخص کو مغرب کے ذریعے دیکھنے پ مجبور ہیں۔ ظاہر ہے یہ علمی و تکنیکی محتاجی $ -- رہے گی ٫# -- ہمارے قلم کار جیسے کبیر ہے، وہ نہیں لکھتے جو وہ لکھنا چاہتے ہیں، ورنہ عوام کو محض تماشا دکھاتے رہنے سے تبد~ کا عمل وقوع+ پ ی ہو٭ ممکن نہیں ہے۔ کبیر مہدی*٭ ول میں تبد~ کی قوت لے آ* ہے لیکن اس کی علمیت محض طنزیہ جملوں اور بے*٫کی سے آگے نہیں ٫ڈھتی:

> وہ ذہنی اور علمی سطح پ ٫ سے آگے ہے لیکن اپنی قومی زبوں حالی اسے ای- ایسے*٭ کارہ فرد میں تبدیل کر دیتی ہے جو فرضی*٭ ول سے قلم کی مزدوری کر کے اپنی روزی کما* ہے اور اصل تخلیقی کام جو وہ کر٭ چاہتا ہے کبھی نہیں کر**پ۔ ایسے میں کبیر پسما+ ہ ممالک میں بسنے والے تخلیق کاروں کے استعارے میں ڈھل جا* ہے۔[۲۴]

''غـلام بـاغ ''*پ کستانی سماج میں رائج* ر [جبر کی بھی K¶+ ہی کر* ہے جو یہاں صدیوں سے اشرافیہ طبقات نے رائج کر رکھا ہے، یہ اعلیٰ طبقات کمتر طبقات کا استحصال کرتے ہیں اور یہ استحصال فقط کمتر طبقات کی محنت پ انے کا نہیں بلکہ ان کی ذہا$ پ انے کا بھی ہے۔ ٫+ عہد کا یہ بھی المیہ ہے کہ طاقتور اقوام تیسری د* کے ذہین دماغوں کو ہر طرح کی آسائش دکھلا کر لے جاتے ہیں اور ان سے اپنے ممالک اور اقوام کی ٫ ترقی کے کام e ہیں ایسا + گی کے ہر شعبہ میں ہو رہا ہے۔ یہاں بھی اخبار نویس* یمد عصری ڈائجسٹ کی خواہش کے مطابق تخلیق کار کبیر کو کام کر٭ پ* ہے۔ دراصل مد ی کو بھی عوامی خواہشات کا احترام کر٭ پ* ہے۔ کیو è اس کے مفادات بھی عوام میں مقبولیت حاصل کرنے سے مکمل ہوں گے ایسے ہی کبیر کا رزق بھی ایسے کام سے وابستہ کر ڈ یH ہے جو اسے پسند نہیں:

> کبیر نے قہقہہ لگا ی، میں ای- کرائے کا ادی$ ہوں سر بلکہ ادی$ شا+ ڑ*یدہ٫ عزت لفظ ہے۔ میں ای- کرائے کا لکھنے والا ہوں جیسے کرائے کے قاتل ہوتے ہیں*٭ ں جی۔ I am a mercenery writer sir۔۔۔ د* کے کسی موضوع پ* پ ئے جانے والے کسی بھی قسم کے نقطۂ Ã کو* $٫ کرنے کے لیے پورے مدلل طر j اور مکمل روانی طبع سے لکھ سکتا ہوں کوئی بھی آ جائے معاملہ طے کر لے اور کچھ بھی لکھوا لے۔۔۔[۲۵]

بعینہ یہی صورت* یور » ئی کی بھی ہے۔ وہ بھی ارزل نسلوں کا ú ئندہ ہے لیکن جنسی طاقت کی دوا بیچتا ہے اور امرا و اشراف اس کے گاہک ہیں*٭ ول نگار نے یہاں بھی علامت سے کام لیا ہے۔ یعنی اگر ارزل نسلوں کا کوئی فرد سماج کی کسی خامی کو مٹا٭ چاہتا ہے تو اعلیٰ طبقات اسے بھی اپنے مفاد کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ جنسی قوت کے ای- معنی یہ بھی ہیں کہ اعلیٰ طبقات اپنی چالاکی سے ارزل نسلوں کی ذہا$ کو استعمال کر کے ان نسلوں کو ہی اپنا غلام بنائے ر p ہیں۔ اس لیے*٭ ول کا ای- موضوع غلامی بھی ہے۔ اور یہ غلامی ای- قوم کے + ر مختلف طبقات سے لے کر عالمی سطح پ ترقی*یفتہ اور ترقی+ پ ی طبقات -- پھیلی ہوئی ہے۔ صدیوں کی یہ* ر [جبر$ لوگ قبول کیے ہوئے ہیں۔ یہ ڑ*یدہ بھیا- اور فکر انگیز پہلو ہے۔ مرزا اطہر بیگ کا دوسر*٭ ول ''صـفـر سـے ایـك تـك'' ہے۔ جس طرح ''غـلام بـاغ'' میں Ki ن Ki نوں کو غلام بنا رہے ہیں۔ یہاں بھی صورتحال ایسی ہے۔ ± در± چلتی غلامی عہد ٫+ میں محض اپنی صورت+ ل لیتی ہے۔ زمین پ مزارع اور منشی کا کام کرنے والے کرداروں کی منشی کی ہئیت سائبر سپیس میں بھی نہیں+ لی:

> ’’صفر سے ای -- ‘‘ سارے کا سار*ٔ ول کمپیوٹر ,پ وا امنگ، انٹرM اور اس کے استعمال کی نئی نئی دڑ یفتوں کا بیا6 ہے۔*ٔ ول کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد کمپیوٹر ہمیں ای- اور ہی د* کی شےÃ * ہے۔۔۔ سائبر سپیس کا منشی جو *ٔ ول کاC یدی کردار ہے وہ کمپیوٹر ,پ وا امنگ اور نئی نئی و$ سائ$ سے قاری کو متعارف کرو* ہے اور مختلف قسم کی گیمز (Kا نی گیمز) سے آشنائی کرو* ہے۔[۲۶]

مذکورہ*ٔ ول اپنی لسانی تشکیل کے حوالے سے ’’غلام* .غ‘‘ کا تسلسل ہے۔ ’’سالار‘‘ کا کردار دراصل* .لا د -- طبقات کا کردار ہے جو ہمیشہ سے ہیں اور* پ کستان کی سماجی صورتحال دیکھ کے لگتا ہے کہ ہمیشہ رہیں گے۔ سماج کے* .لا د -- اور اشرافیہ طبقات جو خود کو خا+ انی اور نسلی کہلاتے ہیں دراصل+ طینت اور استحصالی کردار ہیں۔ لوگ ان کے لیے کارآمد چیزیں ہیں اور .# ان کی ضرورت ختم ہو جائے انہیں N *ذ یجا* ہے۔ گو*ٔ ول عہد .+ یں Kا ن کے استحصال کو موضوع بنا* ہے۔ اقبال خورشید کے ساتھ ای- انٹرویو میں*ٔ ول ’’صفر سے ای -- ‘‘ کے موضوعاتی دا ٔ ے کی وضا # کرتے ہوئے مرزا اطہر بیگ کا کہنا تھا:

> ۹/۱۱ کا حوالہ اس میں ضرور * ہے۔ لیکن وہC یدی موضوع نہیں۔ اس کا اصل موضوع کمپیوٹر ا ٔ C* یڈ ´ انقلاب تھا۔ جس نے ہمارے معاشرے ,پ بھی گہرے ا ث ات مر$ کرنے شروع کر دیے ہیں۔ میرے سامنے سوال تھا کہ جو سائبر اسپیس کی د* بنی ہے، وہ ہمارے روایتی تصورات، جاگیرداروں اور*ٔ م نہاد دانشوروں ,پ کس طرح ا ث + از ہو رہی ہے۔۔۔ میں یہ سمجھتا ہوں کہ موضوع کے اعتبار سے یہ*ٔ ول لمحہ حال کی د* کی، غیر معمولی پن کا احاطہ کرنے کی کوشش کر* ہے۔[۲۷]

اکیسویں صدی کے موضوعات میں بھی تنوع ہے۔ صارفیت کے کلچر نے* پ کستانی سماج کی اخلاقی اقدار اور روحانی اساس کو زک پہنچائی ہے اسی طرح میڈ* یہ کی ,.ڈھتی ہوئی یلغار بھی ابھی -- مثبت سرا می نہیں دکھا سکی۔ انٹرM اور دV ذرائع نے معلومات -- رسائی آسان کر دی ہے لیکن ذہنی, -- M. اس سطح کی نہیں ہوسکی کہ سماج ان سے فو+ حاصل کرسکتا۔ عالمگیر$ ، مابعد سرمایہ دار$ ، دہشت ا دی ,C ید ,پ ستی، عالمی تنازعات، افغان امریکہ .B وغیرہ ایسے موضوعات ہیں جو کسی حد -- اردو*ٔ ول کا موضوع بنے ہیں۔ لیکن ان آفاقی مسائل کی کھوج اور حل -- ابھی تخلیقی فنکار دسترس نہیں کر سکا۔ ۹/۱۱ کے بعد ی- قطبی ہو جانے والی د* مز+ امریکی سامراج کے عزائم کاK¶ نہ بنی ہوئی ہے۔ اس صورتحال میں* پ کستانی سماج* .لخصوص عالمی و علاقائی حالات سے شد+ یمتا ث ہو رہا ہے۔* پ کستان کی سرحدوں ,پ عسکری شدت پسندی کا*ذ .ؤ، فرقہ وار$ ، نسلی و لسانی تنازعات، قبائلی جھگڑے .+ ی*ٔ ول کا موضوع ہیں۔ ,.ڈھتی ہوئی صارفیت، ز+ گی کی خالصتاً کمرشلC یدوں ,پ تعبیر، اشیا کی اہمیت، حقیقت کا 8ا .س، عالمی کلچر کے ا ث ات، احساس تنہائی، وجودی کرب، ز+ گی سے مغا ٔ ت اور عدم دلچسپی، مسائل کا در -- ادراک نہ ہو*ٔ ، فکری وÃ* یتی الجھنیں اور غیر یقینی صورتحال بھی*ٔ ول میں Ã آنے والے موضوعات ہیں۔

عدم شنا # ، Kا نی قدروں کی شکست و ریخت، قدیم اور .+ یں تصادم، متصادم مذہبیÃ* یت سے Kا نی ذہن میں جنم لیتی تشکیک اور غیر یقینی صورتحال بھی*ٔ ول کا موضوع ~ Ã آ رہی ہے۔ البتہ ابھی اردو*ٔ ول کے دا ٔ ے میں وسعت کی گنجائش موجود ہے کیوè یہی وہ صنف ادب ہے جو تنگ دامانی کا شکوہ نہیں کر سکتی اور اسی صنف میں Kا نی شکست و ریخت اور درد و کرب کا ,.ڈا تخلیقی اظہار کسی حد -- ہوا بھی ہے لیکن ابھی مز+ اظہار کا منتظر بھی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، اردو ناول کے چند اہم زاویے، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۲۰۰۳ء، ص۳۰

۲۔ اشفاق رشید، شدت، دستاویز مطبوعات، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص۱۲

۳۔ شاہد صدیقی، آدھے ادھورے خواب، جہانگیر بکس، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۱۷

۴۔ سلمان صدیق، ماہ مایا، دستاویز مطبوعات، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۳۰

۵۔ محمد سعید شیخ، زمین کا دکھ، سنگ میل Å X ، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۶۰

۶۔ شاہد صدیقی، آدھے سے ادھورے خواب، ص۱۱۰

۷۔ محمد سعید شیخ، زمین کا دکھ، ص ۶۱

۸۔ امجد طفیل، پاکستانی اردو ناول بیسویں صدی کی ابتدائی دہائی میں، مشمولہ: کتابی سلسلہ: اسالیب سالنامہ، جلد اول، جولائی ۲۰۱۱ء تا دسمبر ۲۰۱۲ء، مرتبہ: عنبرین حسیب عنبر، اسالیب Å X ، کراچی، ص۶۱۴

۹۔ حسن منظر، دھنی بخش کے بیٹے، شہرزاد، کراچی، ۲۰۰۸ء، ص ۳۵

۱۰۔ روبینہ سلطان، تین نئے ناول نگار، دستاویز، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۱۰۶، ۱۰۷

۱۱۔ حسن منظر، دھنی بخش کے بیٹے، ص۴۹۲، ۴۹۳

۱۲۔ روبینہ سلطان، تین نئے ناول نگار، ص۲۱۳، ۲۱۴

۱۳۔ محمد عاصم $. ، دائرہ، سانجھ Å X ، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص۲۳۳

۱۴۔ انور سدید، ڈاکٹر، دائرہ ایک پر اسرار ناول، مشمولہ: ماہنامہ قومی زبان، شمارہ دسمبر ۲۰۱۰ء، انجمن ترقی اردو، کراچی، مدیر: ڈاکٹر ممتاز احمد خان، ص۳۲

۱۵۔ محمد عاصم $. ، دائرہ، ص۱۷۰

۱۶۔ امجد طفیل، پاکستانی اردو ناول بیسویں صدی کی ابتدائی دہائی میں، مشمولہ: کتابی سلسلہ: اسالیب سالنامہ، ص۶۲۵، ۶۲۶

۱۷۔ محمد حمید شاہد، مٹی آدم کھاتی ہے، اکادمی بازیافت، کراچی، ۲۰۰۷ء، ص ۷۰

۱۸۔ محمد حمید شاہد، مٹی آدم کھاتی ہے، ص۷۳

۱۹۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، اردو ناول کے ہمہ گیر سرکار، ص۱۴۴

۲۰۔ مرزا اطہر بیگ، غلام باغ، سانجھ Å X ، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۶۶

۲۱۔ مرزا اطہر بیگ، غلام باغ، ص ۶۶

۲۲۔ امجد طفیل، ڈاکٹر، غلام باغ کا تجزیاتی مطالعہ، مشمولہ: کتابی سلسلہ ا۔ ا، شمارہ ۱۰، ۲۰۱۳ء، مدیر: احسن سلیم، Beyond Time Publications، کراچی، ص۵۳۳

۲۳۔ اقبال خورشید، غلام باغ خود کو دریافت کرنے کا وسیلہ بنا، (مصاحبہ: مرزا اطہر بیگ، مشمولہ: کتابی سلسلہ ا۔ ا، شمارہ ۱۳، جنوری تا مارچ ۲۰۱۲ء، مدیر: احسن سلیم، Beyond time Publication، کراچی، ص۵۳

۲۴۔ امجد طفیل، ڈاکٹر، غلام باغ کا تجزیاتی مطالعہ، مشمولہ: کتابی سلسلہ ا۔ ا، شمارہ ۱۰، ۲۰۱۳ء، مدیر: احسن سلیم، Beyond Time Publications، کراچی، ص ۵۲۷

۲۵۔ مرزا اطہر بیگ، غلام باغ، ص ۹۶

۲۶۔ روبینہ سلطان، تین نئے ناول نگار، ص ۱۸۵

۲۷۔ اقبال خورشید، غلام باغ خود کو دریافت کرنے کا وسیلہ بنا، (مصاحبہ: مرزا اطہر بیگ، مشمولہ: کتابی سلسلہ ا۔ ا، شمارہ ۱۳، جنوری تا مارچ ۲۰۱۲ء، مدیر: احسن سلیم، Beyond time Publication، کراچی، ص۵۵، ۵۶

ثمرہ ضمیر
اسسٹنٹ رجسٹرار (اکیڈمک)
وفاقی اُردو یونیورسٹی، کراچی

اُردو افسانے کا موضوعاتی ارتقا: تجزیاتی مطالعہ

This article studies the thematic evolution in Urdu afsaana (short story). It deals with the beginning of the genre of afsaana and how the renowned authors of afsaana captured the changes on the spur of political and social happenings in the subcontinent in their eminent short stories. These stories have been reviewedin this paper with the aim to cover the evolution in the themes of the afsaanas penned down during the 19th and20th centuries.

اردو ادب میں افسانہ مغرب سے آیا اور اب اس صنف کی عمر سو سال سے زائد ہو چکی ہے۔ اپنی نوعیت کے اعتبار سے یہ ایسی صنف ہے جس میں موضوع، خیال، جذبے، احساس، تجربے کا اظہار بڑی کامیابی، خوبصورتی اور ہنر کاری سے کیا جاسکتا ہے۔ افسانہ جن اجزاء پر مشتمل ہے ان میں بنیادی اور کلیدی حیثیت پلاٹ، قصہ، مرکزی خیال اور کردار نگاری کو حاصل ہے۔ افسانہ ایسی تحریر ہے جسے وقت کے مختصر دورانیے میں ایک ہی نشست میں پڑھا جاسکے۔ اگر افسانہ ایک نشست میں نہ پڑھا جاسکے تو مشہور ادیب اور افسانہ نگار ایڈگر ایلن پو (Edgar Allen Poe) کے نظریہ کے مطابق وہ اپنا بھرپور تاثر قاری کے ذہن پر نہیں ڈال سکتا گویا وحدت تاثر افسانے کے لیے لازمی شرط ہے۔ اردو افسانے میں ابتدا ہی سے دو رجحانات ساتھ ساتھ سفر کرتے نظر آتے ہیں۔ ایک طرف سماجی حقیقت نگاری پر مبنی افسانے لکھے جاتے رہے اور یہ رجحان منشی پریم چند، علی عباس حسینی اور کسی قدر اعظم کریوی کے یہاں نظر آتا ہے اور دوسری طرف رومانی اور جمالیاتی نوعیت کے افسانے لکھے جاتے رہے۔ شاید اس لیے کہ افسانے پر اس روایت کا بھی اثر تھا جو ہمارے داستانوی ادب سے متعلق تھی چنانچہ سجاد حیدر یلدرم، احمد علی، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھ پوری اور حجاب امتیاز علی وغیرہ کے افسانوں میں خالص حقیقت پسندی سے زیادہ رومانی و تخیُّلی فضا نظر آتی ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

> یہ رومانی طرز کے افسانہ نگار ایک تخیُّلی فضا میں سانس لے رہے تھے اور محبت کے افلاطونی نظریے کی عکاسی، حسن کے غیر ارضی تصور کی نقاب کشائی اور مظاہر پر ایک پھیلتی سی نظر دوڑانے کے عمل میں مبتلا تھے شاید اسی لیے ان کے یہاں کردار نگاری کا عمل کمزور پڑا ہے۔ انہوں نے ماحول کی ہر کروٹ یا رجحان کو ایک علامتی مظہر سے واضح کیا ہے چنانچہ اسی لیے کردار کے بجائے مثالی نمونے (Type) کی پیش کش تک خود کو محدود رکھا ہے۔[1]

وحدتِ تاثر اسی صورت میں برقرار رہ سکتی ہے جب افسانہ نگار زندگی، سماج اور ماحول کے تمام پہلوؤں کے بجائے کسی ایک پہلو یا کسی ایک واقعے یا کسی ایک مخصوص کردار کو کہانی کا حصہ بنائے اور اسی کے بیان پر توجہ مرکوز رکھے۔ افسانے میں پلاٹ کا ہونا ضروری ہے تاہم مناظر و مظاہر اور واقعات کی تفصیلات بیان کرنا اور انہیں ایک مربوط و منظّم شکل میں پیش کرنا یہ افسانہ نگار کا فنی و تخلیقی کمال ہے اور یہی افسانے کی خوبی ہے کہ اس میں وحدتِ تاثر کا عنصر نمایاں ہو۔

یوں تو اردو افسانہ نگاروں کی فہرست میں راشد الخیری کا نام سب سے پہلے آتا ہے کیونکہ ان کی ادبی زندگی کا آغاز ۱۸۹۴ء میں ہوتا ہے جبکہ ۱۹۰۳ء میں سر عبدالقادر کے رسالے ''مخزن'' میں ''نصیر اور خدیجہ'' کے عنوان سے ان کی ایک افسانوی کہانی

چھپی۔ ''مخزن'' ہی میں وقتاً فوقتاً ان کی تخلیقات شائع ہوتی رہیں، بقول ڈاکٹر فوزیہ اسلم:

> راشد الخیری نے بے شمار افسانے اور v کتب تحریر کیں جن میں سے ۳۸ افسانوی مجموعے ۱۸/افسانے تحریر یں، طویل افسانے اور ناول شامل ہیں 1 انہوں نے افسانے کے فن کو کہیں بھی سامنے نہیں رکھا جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کا سارا ادب یکسا M کا شکار ہو H ہے۔ راشد نہ صرف یہ کہ فن کو Ã# از کرتے رہے بلکہ وفور *ت، مبالغہ آرائی اور کہانی کے منطقی ا م کے بجائے پہلے سے طے شدہ غیر فطری ا م پر ختم کردینے کے لیے افسانے کی بنت ہوئی تکنیک میں اپنا حصہ نہیں ڈال سکے۔[۲]

سجاد حیدر یلدرم کے اوّلین افسانے کا نام ''خارستان وگلستان'' ہے جو درحقیقت ترکی ادب سے ترجمہ کیا H ہے۔ ''خیالستان'' کے نام سے انہوں نے اپنا افسانوی مجموعہ شائع کیا، جبکہ دوسرا مجموعہ ''حکایات و احساسات'' کے نام سے شائع ہوا۔ جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے کہ یلدرم کے افسانوں میں تخیلی فضا، رومان کی کیفیت، خیال کی رنگینی اور بیان کی چاشنی ہے جو ہمیں داستانوں کی طرف لے جاتی ہے ''خارستان وگلستان'' اس کا واضح ثبوت ہے۔ اکثر افسانوں میں یلدرم نے اپنے کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں اور کشمکش کو بڑی خوبصورتی سے ابھارا ہے اور کہانی میں کسی قدر انوکھا پن اور ڈرامائی کیفیت پیدا کی ہے۔ اس ضمن میں ان کے افسانے ''نکاح ثانی'' '' o کی پہلی ت'' ''سودائے سنگین'' اور ''آہ بے Ã یں'' بطور مثال پیش کیے جا h ہیں۔ ''مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ'' ''ا/ میں صحرانشیں ہو'' ''صحبت ناجنس'' اور ''ازدواج محبت'' بھی ان کے کامیاب اور معیاری افسانے ہیں جن میں بہت افسانے کی خصوصیات موجود ہیں۔ چونکہ یلدرم کے مزاج میں شعریت تھی لہٰذا ان کے افسانوں کی فضا بھی رومان پرور ہے جنہیں ان کے دلکش اسلوب اور شاعرانہ طرز اظہار نے اور بھی پُرکشش بنا دیا ہے۔ البتہ اتنا ضرور ہے کہ راشد الخیری کی سیدھی سادی اور سپاٹ کہانیوں نے اردو افسانہ نگاری میں بطور خاص K نی مسائل اور سماجی موضوعات پر افسانے لکھنے کے ایک مؤثر رجحان کا آغاز کیا۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے زمانی اعتبار سے یلدرم کے افسانوں کو راشد الخیری کے افسانوں سے پہلے شائع شدہ قرار دیا ہے وہ مزید کہتے ہیں۔

> اول اول ۔ #+ یر احمد دہلوی کی مقصدی حقیقت نگاری نے افسانہ طرازی کی، داستانوں کی روایت کو اس کے منطقی ا م تک پہنچایا تو بے اور شعریت کی بجائے رفت کے ساتھ رومانی مثالیت کو رواج 5، اس کی اوّلین مثال راشد الخیری کے افسانے ہیں'' اردو کے پہلے افسانہ نگار راشد الخیری کو یہ اعزاز ان کے طبع زاد افسانوں کے لیے حاصل ہوا گا نہ زمانی اعتبار سے سجاد حیدر یلدرم کے تراجم خصوصاً ''بہ لخیر'' صحبت ناجنس'' ''خارستان وگلستان'' ''فطرت جوانمری'' ''نکاح ثانی'' ''سودائے سنگین'' اور '' 1 کی پہلی ت'' ''راشد الخیری کے اس نوع افسانوں سے پہلے شائع ہوئے۔[۳]

اس ضمن میں سعید معین الرحمٰن لکھتے ہیں:

> ۱۹۰۳ء تک وہ (یلدرم) افسانہ نگاری کے میدان میں اپنا مقام اور مرتبہ اس حد تک محفوظ کرا چکے تھے کہ Õ دوں نے ان کے افسانوی اکتساب کا جائزہ 8 شروع کر دیا تھا، چنانچہ رسالہ ''مخزن'' جلد ۴، شمارہ ۶ بابت مارچ ۱۹۰۳ء میں ''اردو زبان اور افسانہ نگاری'' کے عنوان سے غلام بھیک نیرنگ کا ایک تفصیلی جائزہ شائع ہوا جو یلدرم کے طویل افسانے ''زہرا'' کے تنقیدی مطالعے پر مشتمل ہے۔ مختصر یہ کہ بلا تامل بقول شخصے یہ کہا جاسکتا ہے کہ جس طرح د* ئے مغرب میں پو کو مختصر افسانہ نویسی کا موجد کہا H ہے سجاد حیدر یلدرم اردو زبان میں طرز جدید کے مختصر افسانے لکھنے والے پہلے شخص ہیں۔[۴]

سجاد حیدر یلدرم ہی کی طرح *ز فتح پوری بھی طبعاً اور فطرتاً جمال پرست تھے، حُسن پرستی اور رومانویت یہ دو عناصر ان کی

تخلیقات میں حاوی Ã آتے ہیں، خواہ تنقید ہو* یا مکتوب نویسی* پھر افسانہ نویسی وہ حقیقت نگاری اور مقصد$ سے ز* یادہ رومانی فضا، جمالیاتی کیفیت اور اسلوب کی دلکشی کا سہارا e ہیں، ''کیو+پڑ اور سائیکی''،''زا ٔ محبت''،''ا یـ شاعر کا ا م''،''قز*ن گاہ''،''شہاب کی سرا ٔ ش ـ''میں بھی ان کے دلکش اسلوب کی سحر انگیزی قاری کو بے خود کر دیتی ہے* ہم ان کا شمار افسانوں کے بجائے طویل افسانوں*یٰ و ٹ میں ہو* ہے ۔ *ز کے افسانوی مجموعے''جمالستان'' اور ان کے دv افسانوں کو پڑھ کر احساس ہو* ہے کہ ان کے یہاں فنی تقاضے ز*ن و بیان کے حسن کے ساتھ گھل مل کر ا یـ بھرپور* ش کو جنم دیتے ہیں ان کے افسانوں کے بیا6 میں جو شاعرانہ حسن اور رومانی رنـ Ã آ* ہے اور جس طرح وہ مختلف مناظر اور ان کی . ئیات کے سہارے افسانے کو آگے بڑھاتے ہوئے فکری منطقی ا م-- پہنچاتے ہیں اس کے L دv افسانہ نگاروں سے منفرد Ã آتے ہیں۔

یلدرم اور *ز فتح پوری کے ساتھ بتدائی افسانہ نگاروں میں مجنوں گورc ری کا* م بھی آ* ہے۔ مجنوں نے پہلا افسانہ ''ز+ی کا حشر''،'' *ز کے طویل افسانے''،''شہاب کی سرا ٔ ش ـ'' سے متا* ہو کر لکھا ''خواب و خیال''،''C'' اور ''گہنا'' ان کے بہترین افسانوں میں شمار ہوتے ہیں بقول سحر ا« ری:

> مجنوں کے افسانوں میں غم کی جبر$ اور تشکیک کے عناصر کو دیکھ کر عموماً یہ رائے دی جاتی ہے کہ ہارڈی اور شوپنہار کے پیرو ہیں، مجنون صا # کے افسانوں میں بھی بیشتر عناصر وہی ہیں جو اس دور میں عام تھے۔ عورت اور K ئیت کے* رے میں ا یـ مخصوص نقطۂ نگاہ، افلاطونی Ã یۂ عشق کا اظہار، تکمیلِ آرزو کو آرزو کی موت خیال کر* ، عورت کو ماورائی اور الوہی شے سمجھنا، K نی اوصاف سے عورت کو متصف کرنے کو عورت کی توہین خیال کر* ، خوب صورت الفاظ فارسی کے اشعار اور شاعرانہ* اکیب سے تحر یر میں شگفتگی پیدا کر* ، (اگر چہ بعض صورتوں میں شگفتگی کے بجائے تصنّع پیدا ہو جا* ہے)۔ [۵]

اگر چہ مجنوں گورc ری کے افسانوں میں روما M کے ساتھ ساتھ علمی و فکری فلسفیانہ رجحان غا . Ã آ* ہے یہی چیز ان کے خطوط میں بھی* پ ئی جاتی ہے۔ انہوں نے جو کردار تخلیق کیے ہیں وہ عام کردار نہیں ہیں بلکہ علمی، ادبی اور فلسفیانہ ذہنیت کے حامل افراد ہیں۔ ان کے افسانوں میں ا یـ المناک اور غمگین روما M چھائی رہتی ہے۔ فن افسانہ نگاری کے اصل تقاضوں اور تکنیکی ضرو*یت کو مد Ã ر p ہوئے افسانہ نگاری میں جمالیات اور رومانی طرزِ احساس کے ساتھ ساتھ مغربی افکار و خیالات کو خوب صورتی اور عمدگی کے ساتھ پیش کر* مجنوں کی اہم خصوصیت ہے۔

حجاب امتیاز علی بھی بطور افسانہ نگار *ز اور مجنوں ہی کے زمانے سے تعلق رb ہیں۔ وہ بھی رومانی طرز احساس سے متا* ہیں* ہم ان کے افسانوں میں ا یـ پُر اسرار کیفیت اور کسی قدر خوف اور ہیبت کا عنصر بھی u یں ہے۔ اگر چہ حجاب امتیاز علی کا اسلوب نگارش خالصتاً رومانی ہے* ہم عالم ارواح کے خوف*ک مناظر اور ان کے ساتھ ساتھ بھوتوں کے قصے ان کے افسانوں میں ا یـ خوف*ک اور سحر انگیز فضا پیدا کر دیتے ہیں، دادی زبیدہ، سر جعفر، ڈاکٹر گار اور ز*ش ان کے تخلیق کردہ کرداروں کی عمدہ مثالیں ہیں۔

یلدرم، *ز، مجنوں اور حجاب کے افسانوں میں جہاں رومانی طرزِ احساس مقبولیت حاصل کر رہا تھا وہیں سماجی حقیقت پسندی کا رجحان بھی افسانہ نگاری کو متا* کر رہا تھا۔ اُس رجحان کی* جمانی پریم چند، ل احمد، مہاشے سدرشن، سلطان حیدر جوش، علی عباس حسینی اور اعظم کریوی کے یہاں Ã آتی ہے۔

پریم چند ادب میں* قی پسندانہ رجحا*ت سے خاصے متا* ہوئے لہٰذا سماجی حقیقت نگاری اور K نی نفسیات کے پہلوؤں کے یہاں بہت u یں ہیں۔ پریم چند کی u یں خصوصیت یہ ہے کہ ان کے توسّط سے اردو افسانہ دیہاتی ز+گی، ماحول اور دیہات میں جنم

ȇ والے مسائل اور الجھنوں سے آگاہ ہوا، پریم چند نے بڑی تعداد میں مہارت اور خوبصورتی سے اپنے افسانوں اور ناولوں میں دیہاتی زندگی کو پیش کیا ہے۔ پریم چند نے جب افسانہ نگاری کا آغاز کیا تو وہ داستانوی ادب کی روایات اور اثرات سے خود کو نہ بچا سکے، تاہم وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ انہوں نے افسانے کے اسلوب اور تکنیک کے اصولوں کا لحاظ رکھتے ہوئے خود کو داستان کے رنگ اور روایات سے الگ کرتے ہوئے بہترین افسانے تحریر کیے، ان کے مشاہدے اور تجربے نے بھی ان کے افسانوں میں حقیقت کا رنگ بھر دیا اور انہوں نے کہانی کو گنجلک بنانے کے بجائے اسے اس طرح بیان کیا کہ لوگوں تک وہ بات پہنچ جائے جو وہ پہنچانا چاہتے ہیں۔ انہوں نے کردار نگاری پر خاص توجہ دی اور کرداروں کو اُبھارنے کے لیے انہوں نے مرقّع نگاری کے فن کا سہارا لیا ’’سر پُر غرور‘‘، ’’قزاقی‘‘، ’’دفتری‘‘ اور ’’بڑے بھائی‘‘ وغیرہ اسی ذیل میں آتے ہیں ’’دودھ کی قیمت‘‘، ’’نئی بیوی‘‘، ’’کفن‘‘، اور ’’. مانہ‘‘ بھی ان کے اچھے افسانوں میں شمار ہوتے ہیں، انہوں نے دیہاتی زندگی کے ساتھ ساتھ شہری زندگی کی بھی کامیاب عکّاسی کی ہے۔ ان کا اسلوب دلآویز اور جاذب توجہ ہے اور وہ عام طور پر کہانی لکھتے وقت ایسی زبان استعمال کرتے ہیں جو عام طبقے کے افراد کی سمجھ میں آسکے۔

سلطان حیدر جوش کے افسانے بھی اپنے موضوع کی فنّی تکنیک کے حوالے سے اہمیت کے حامل ہیں۔ اگرچہ وہ بھی افسانے کے رومانی دبستان سے تعلق رکھتے ہیں تاہم ان کا میلان طبع مصلحانہ کوششوں اور قوم پرستی کے رجحانات کی طرف تھا اور ان کی طبیعت کے اس میلان نے ان کے افسانوں کو افسانوی فن کے نقطۂ نظر سے نقصان پہنچایا کیوں کہ ظاہر ہے وعظ وتبلیغ مضمون کی حد تک صحیح ہے تاہم افسانے کے لیے یہ چیز بہتر نہیں ہوتی کیونکہ اس سے فنّی تقاضے مجروح ہوتے ہیں، بقول پروفیسر وقار عظیم:

> سلطان حیدر جوش خالص معاشرتی اور اصلاحی افسانہ نگار ہیں اور اس طرح ان کا دائرہ عمل پریم چند کے مقابلے میں بہت محدود ہے۔ سلطان حیدر نے اپنی اصلاح کے مقاصد کو صرف سماجی زندگی تک محدود رکھا ہے۔[6]

اور حقیقت بھی یہی ہے کہ سلطان حیدر جوش کی اصلاح پسندی کے جذبے نے اتنی شدّت پکڑ لی کہ ان کے افسانوں میں دلچسپی اور فنّی خوبیوں کے بجائے کہیں کہیں طنز اور وعظ وتبلیغ کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ ان کے مجموعے ’’فسانۂ جوش‘‘ میں یہی کچھ نظر آتا ہے۔ دوسرے افسانوی مجموعے ’’جوش فکر‘‘ میں مقصدیت سے زیادہ طنز و مزاح کی کیفیت محسوس ہوتی ہے ان کے افسانے ’’طوق آدم‘‘، ’’خواب و خیال‘‘، ’’پھر بھی عمر قید‘‘ ’’لیڈر‘‘، ’’عالم ارواح اور ’’معمّا‘‘ اچھے افسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔ جوش افسانوں کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے رومانیت اور سماجی حقیقت نگاری کے توازن کے ساتھ اپنا ایک الگ راستہ بنایا ہے۔

ل۔ احمد (لطیف الدین احمد) بھی اردو افسانہ نویسوں کی ابتدائی صف میں شمار ہوتے ہیں۔ ان پر بھی یلدرم، نیاز اور مجنوں کی طرح رومانیت کا غلبہ ہے۔ ان کے پہلے افسانوی مجموعے ’’انشائے لطیف‘‘ کے افسانے اس بات کا واضح ثبوت ہیں لیکن بعد کے افسانوں میں رومانی رجحان کے ساتھ ساتھ سماجی شعور اور سماجی حقیقت نگاری کا عنصر بھی پیدا ہو گیا۔ وہ ترقی پسند رجحانات اور افکار و خیالات سے بھی متاثر ہوئے۔ انہیں اپنے ارد گرد رہنے والوں اور انسانی قدروں کا پاس تھا یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اپنے بعد کے افسانوی مجموعے ’’زندگی کے کھیل‘‘ کو انسانیت کے نام معنون کیا ہے۔ وہ ایک رومانی طرز کے افسانہ نگار ہوتے ہوئے بھی لوگوں کے مسائل اور معاشرے میں پائی جانے والی سماجی و معاشی عدم مساوات کو شدّت سے محسوس کرتے ہیں۔ وہ ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ روسی ادب سے بھی متاثر ہوئے اسی لیے ان کے افسانے رومانیت اور سماجی حقیقت پسندی کا خوب صورت امتزاج کہے جا سکتے ہیں۔

مہاشے سدرشن بھی ابتدائی افسانہ نگاروں میں شمار ہوتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے موضوعات منشی پریم چند کے موضوعات سے مماثلت رکھتے ہیں یعنی وہی معاشرے کے کمزور، مظلوم، غریب اور پسے ہوئے لوگوں کی زندگی کی عکّاسی۔ ان کے افسانوں میں

Kن کی ﺯﻧ گی کے نفسیاتی پہلوکی ﺗ جمانی بھی ملتی ہے۔ ان کے افسانوی کردار معاشرے کے اعلیٰ طبقے کے بجائے عام اور نچلے طبقے سے تعلق رp ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعے ''چندن''، ''بہارِستان''، ''طا ٔ ِ خیال'' اور ''سدا بہار پھول'' کے علاوہ ان کے افسانے ''شاعر'' ''اپنی فطرت دیکھ کر'' ''خانہ داری کا سبق''، ''فری$ دو ﺘ'' اور ''ﺗ ک نمود'' روما M، Kنی نفسیات اور سماجی حقیقت نگاری کے عمدہ نمونے ہیں۔

علی عباس حسینی بھی ﭘ یم چند کے مکتبۂ فکر کے افسانہ نگار ہیں۔ ﭘ یم چند کی سماجی حقیقت پسندی کے رُجحان کو آگے ﺑ ﮍھانے والوں میں حسینی . سے آگےA آتے ہیں۔ انہوں نے یوپی کے مشرقی اضلاع کے دیہاتوں کی ﺯﻧ گی کو اپنے افسانوں کا موضوع ﺑﻨﺎ یا ہے۔ اس سلسلے میں جو کردار وہ تخلیق کرتے ہیں اور ا | افسانوں کے لیے جو پلاٹ بناتے ہیں ان دونوں کے* ﺑ ہمی اشتراک سے خوبصورتی کے ساتھ دیہاتی ﺯﻧ گی کی فضا اور ماحول کو پیدا کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کے تخلیق کردہ کردار اور ان کے مکالمات ان کی معاو$ کرتے ہیں۔ ان کے افسانے ''میلہ گھومنی'' اور '' ہمارا گاؤں'' اس* ﺑ ت کا واضح ثبوت ہیں۔ سسپنس، ڈرامائیت اور ا یہ طرح کی پُر اسرار کیفیت ان کے یہاں بھی* ﭘ ئی جاتی ہے۔ ''طمانچہ''، ''پہرے دار'' اور ''ولی عہد بہادر'' اس کی Úیں مثال ہیں۔ حسینی کا# از بیان شگفتہ اور ﺯ* ﺑ ن سلیس ہے، کہیں کہیں عمدہ تشبیہات اور محاورات کا ﺑﺮ محل استعمال بھی ملتا ہے۔ حسینی کے افسانوں میں روما M اور سماجی حقیقت نگاری کا حسین امتزاج ملتا ہے۔

اعظم کریوی کے یہاں بھی روما M اور حقیقت پسندی کے رُجحا* ت ساتھ ساتھ چلتے ہیں ان کے افسانے ''ﭘ یم کی چوﮌ* یں'' کو بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے، دیہاتی ﺯﻧ گی اور وہاں کے لوگوں کی غر$ ﺑ و افلاس، ان کے مسائل، دیہاتی ﺯﻧ گی کے مناظر اور وہاں کے موسم کی کیفیات یہ تمام چیزیں ان کے افسانوں میں موجود ہیں۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں Kنی نفسیات کے پہلوؤں کو بھی پیش کیا ہے اور Kنی ﺟ* ﺑ ت و احساسات کی تصویر کشی ﺑ ﮍی کامیابی کے ساتھ کی ہے۔ رومانی طرز احساس کے L انہوں نے عورت کے ﺟ* ﺑ ت اور اس کے معاشرتی رُتبے کو متعین کرنے ﭘ زور* ﺩ یہ ہے۔ ان کے افسانے ''ﺗﻤﻨﺎ*'' اور ''شیخ ﺑ ہمن'' اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ ڈاکٹر مسعود رضا خاکی لکھتے ہیں:

> ان کے (اعظم کریوی) افسانوں کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ﭘ یم چند کی طرح دیہاتی ﺯﻧ گی کے تمام پہلوؤں کو تفصیل کے ساتھ بیان نہیں کرتے بلکہ چند ﺍﺛ انگیز واقعات کا انتخاب کرکے افسانے کے پلاٹ تعمیر کرتے ہیں، ان کے افسانوں میں دلچسپی کا ا یہ C ﯾ دی L ان کی ﺯ* ﺑ ن بھی ہے کہ بلکہ ﺯ* ﺑ ن کے معاملے میں وہ ﭘ یم چند سے بھی چند قدم آگے نکل گئے ہیں۔[۷]

غرض اردو میں ا یہ جا$ ﺑ رومانی طرز کے افسانے لکھے جارہے تھے تو دوسری جا$ ﺑ حقیقت پسندی اور مقصد$ ﯾ ﭘ F افسانے۔ ا یہ رُجحان کی Úئندگی یلدرم، *ز، مجنوں گورc ری اور حجاب امتیاز علی کررہے تھے تو دوسرے رُجحان کی منشی ﭘ یم چند، سلطان حیدر جوش، ل احمد، مہاشے سدرشن، علی عباس حسینی اور اعظم کریوی وغیرہ۔ ۱۹۳۲ء کے اوا ﺋ ل میں # ﺟ افسانوی مجموعہ ''انگارے'' شائع ہوا تو اردو افسانہ بھی اس کے ﺍﺛ ات سے نہ بچ سکا۔ افسانوی مجموعے ''انگارے'' میں* ﭘ نچ افسانے سجاد ظہیر کے '' نیند نہیں آتی''، ''جنّت کی K رت''، ''دلاری''، ''پھر یہ ہنگامہ''، ''/ میوں کی ا یہ رات''، ا یہ افسانہ اور ا یہ ڈراما ڈاکٹر رشید جہاں کا ''دلی کی سیر'' اور ''ﭘ دے کے پیچھے'' ا یہ افسانہ محمود الظّفر کا ''جواں مردی'' اور دو افسانے احمد علی کے ''* ﺑ دل نہیں آتے'' اور ''مہاوٹوں کی ا یہ رات'' شامل تھے۔ ان افسانوں میں رجعت پسندی، فرسودہ سماجی رﻭ* ﯾ ت، نفسیاتی اور جنسی مسائل ﭘ اظہار خیال کیا H لہٰذا ''انگارے'' کی اشا ﻋ ﺖ کے خلاف بہت سے ادیبوں اور مذہبی حلقوں کی طرف سے شد ﯾ ﺪ ردّعمل کے

مظاہرے کے بعد اس افسانوی مجموعے کو حکومت نے ضبط کرلیا* ہم اس افسانوی مجموعے نے اردو افسانے پر گہرے اثرات مرتب کیے اور موضوعات اور اظہار کی نئی راہیں پیدا کیں اور ادب میں ترقی پسندانہ Ã*یت کا راستہ کھول دیا۔

۱۹۳۵ء میں پیرس میں World Congress of The Writer For The Defence of The Culture کے*م سے ایک کانفرنس کا انعقاد کیاH۔ د* بھر سے شہرۂ آفاق ادیبوں نے اس میں شرکت کی۔ اس کانفرنس ہی کے زیر اثر لندن میں ہندوستانی ادیبوں نے ایک انجمن قائم کی، اس میں سجاد ظہیر، ملک راج آنند، بنگالی ادیب ڈاکٹر جیوتی گھوش، ڈاکٹر دین* ثیر اور پرمودسین گپتا شامل تھے۔ اس انجمن کا*م Indian Progressive Writer Association رکھاH۔ ۱۹۳۶ء میں لکھنو میں منشی پریم چند کی صدارت میں ترقی پسند تحریک کا پہلا* ضابطہ اجلاس ہوا۔ اس تحریک کا مقصد پرانے اور فرسودہ Ã*یت وعقائد کو ترک کرکے زندگی کے نئے تقاضوں، محنت کش طبقے پر سرمایہ داروں کے مظالم، دولت کی غیر منصفانہ تقسیم، معاشرے میں*پائی جانے والی طبقاتی کشمکش، کمزور، غریب مفلس اور ستم زدہ طبقے کے مسائل کا خاتمہ، ان تمام چیزوں کے خلاف آواز بلند کر* اور سماجی حقیقت نگاری جیسے مقاصد کی اشاعت کرنا تھا۔ اس تحریک نے اردو افسانے میں اسلوب و تکنیک اور موضوعات کے اظہار کی نئی اور نئی راہیں کھول دیں۔ ۱۹۳۶ء کے بعد بہت سے افسانہ نگار سامنے آئے جن میں کرشن چند، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی، غلام عباس، ممتاز مفتی، دیوندر ستیارتھی، اوپندر ناتھ اشک، اختر اورینوی، اختر حسین رائے پوری، حیات اللہ انصاری، ہاجرہ مستور، ہاجرہ مسرور، قرۃ العین حیدر، بلونت سنگھ اور اختر انصاری وغیرہ شامل ہیں۔ ان تمام افسانہ نگاروں کے موضوعات کا تعلق سماجی زندگی سے ہے* پھر سامراجی صیہونی طاقتوں اور سرمایہ داروں کے ہاتھوں ظلم سہنے والے طبقوں اور قوموں کے مسائل سے ہے۔ انسان کی زندگی کے نفسیاتی وجنسی پہلو سے* سماج کے استحصالی اور طبقاتی Âم کے L پیدا ہونے والے مسائل بھی ان کا موضوع بنے۔ ان افسانہ نگاروں نے اردو افسانے کو افسانوی فن کی تکنیک اور موضوعاتی اعتبار سے درجۂ کمال پر پہنچا دیا اور اپنے موضوعات کے اظہار میں . اُت ، بے*. کی اور جدّت و نُدرت پیدا کی۔

کرشن چندر کا شمار اردو کے بڑے اور بہترین افسانہ نگاروں میں ہو* ہے، انہوں نے کثرت سے افسانے لکھے موضوعات کا تنوع، مشاہدے کی وسعت اور*. ن و بیان کی لطافت و شگفتگی ان کے افسانوں کی خصوصیات ہیں۔ ان کے بیشتر موضوعات زندگی، ماحول اور سماج سے متعلق ہیں۔ ابتداء میں انہوں نے رومانی طرز کے افسانے لکھے ان کے مجموعے ''طلسم خیال'' کے افسانے اسی نوعیت کے ہیں لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ زندگی کے تلخ حقائق، د* میں رونما ہونے والے حالات واقعات اور انقلابات و تحرkات کے اثرات ان کے افسانوں میں جگہ*پانے لگے۔ ان کے مجموعے ''Âرے'' کے افسانوں میں رومان کے ساتھ ساتھ یہ اثرات دیکھے جا h ہیں۔ ''ٹوٹے ہوئے* رے'' میں بھی یہی کیفیت Ã آتی ہے۔ فنی اور تکنیکی لحاظ سے بھی کرشن چندر نے کچھ تجربات کیے۔ مثلاً انہوں نے بعض ایسے افسانے لکھے جن میں*. قاعدہ کوئی پلاٹ نہیں ملتا۔ ''دو فرلانگ لمبی سڑک''، ''زندگی کے موڑ پر''، ''جہلم میں*. وَ پر'' اور ''گرجن کی ایک شام'' یہ تمام افسانے اسی ضمن میں آتے ہیں۔ ڈاکٹر فوزیہ اسلم کے مطابق:

> کرشن چندر نے اپنے کئی افسانوں میں مصوری کی نئی تکنیک کولاج (KOLASH) سے کام لیا ہے جس میں*پاس دیکھیں تو بے ربط ٹکڑے جوڑے (جُڑے) محسوس ہوتے ہیں لیکن دور سے دیکھیں تو ان کی منطق* ہم آہنگی آنکھیں کھول دیتی ہے یعنی چند الگ الگ*, اثرات صرف ہلکی سی منا L سے افسانہ بنائے جا h ہیں، کبھی ان*, اثرات کو 5 کر صرف ایک مرکّب پیش کیا جا* ہے اور کبھی الگ الگ*, اثرات کو ایک*. ری* رجوڑ* ہوا گزر جا* ہے۔ ''دو نکڑ''، ''غالیچہ'' *. لکونی'' اور ''زندگی کے موڑ پر'' اس کی مثالیں ہیں۔[۸]

’’بے رنگ و بو‘‘، ’’حسن اور حیوان‘‘، ’’گرجن کی ایک شام‘‘، ’’دوفرلانگ لمبی سڑک‘‘، ’’اجنتا سے آگے‘‘، ’’غلاظت‘‘، ’’پانی کا درخت‘‘ اور ’’اُڑان‘‘ ان کے اچھے اور کامیاب افسانے ہیں۔ کرشن چندر کے افسانے ’’ہم وحشی ہیں‘‘ اور ’’پشاور ایکسپریس‘‘ فسادات سے متعلق ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی کا شمار بھی اردو کے بڑے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کے افسانوں میں ہمیں زندگی کا ہر پہلو اور گوشہ دکھائی دیتا ہے۔ فنی اور تکنیکی لحاظ سے ان کے افسانے بہت سی خوبیوں کے حامل ہیں، پلاٹ کے ساتھ ساتھ کردار نگاری کی خوبیاں ان کے افسانوں کا بڑا وصف ہے وہ انسانی نفسیات کی گہرائیوں اور کیفیات کو اپنے کرداروں کے ذریعے بڑی عمدگی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ ’’لاجونتی‘‘، ’’گرم کوٹ‘‘، ’’گرہن‘‘ اور ’’اپنے دکھ مجھے دے دو‘‘ یہ تمام افسانے نفسیاتی نقطۂ نظر سے بیدی کے اہم افسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔ ان کے افسانے سماجی مسائل اور زندگی کی الجھنوں، تلخیوں اور دکھوں کی بڑی کامیاب عکّاسی کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ’’لاروے‘‘ اور ’’غلامی، ہڈیاں اور پھول‘‘ بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔

سعادت حسن منٹو تلخ حقیقت نگار تخلیق کار ہے۔ انہوں نے بے شمار افسانے لکھے جن میں زندگی اور سماج کے مختلف پہلوؤں کی عکّاسی ملتی ہے۔ انہوں نے معاشرتی، نفسیاتی، اخلاقی اور جنسی موضوعات کو بڑی عمدگی اور مہارت سے افسانے کے قالب میں ڈھالا ہے۔ وہ کہانی بُننے، کہنے اور لکھنے کا ہنر جانتے ہیں، پلاٹ کے ساتھ ساتھ کردار نگاری میں بھی بڑی مہارت رکھتے ہیں۔ ’’نیا قانون‘‘، ’’ننگی آوازیں‘‘، ’’ٹوبہ ٹیک سنگھ‘‘، ’’بیگو‘‘، ’’پھاہا‘‘، ’’شاہ دولے کا چوہا‘‘، ’’سڑک کے کنارے‘‘، ’’اس منجدھار میں‘‘ اور ’’ٹوبہ ٹیک سنگھ‘‘ ان کے چند بہترین افسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔ منٹو کا ایک اہم موضوع طوائف ہے طوائفوں کے بارے میں منٹو نے جو افسانے لکھے ہیں وہ ان کے بہترین افسانے ہیں بقول ڈاکٹر عبادت بریلوی:

> منٹو کے ایسے افسانوں کو پڑھ کر طوائف سے ہمدردی اور غلط سماجی اقدار سے گھن اور نفرت کا احساس ہوتا ہے اور یہیں سے منٹو کی کامیابی کی حد شروع ہوتی ہے منٹو نے طوائف کو ایک انسانی مخلوق کی طرح دیکھا ہے اس لیے وہ اُس کی مسرتوں، اس کے غموں، اس کی حسرتوں، اس کی ناکامیوں اور اس کی مایوسیوں کے تمام پہلوؤں کو بے نقاب کرتا ہے، اس موضوع پر منٹو نے یوں تو بہت سے افسانے لکھے ہیں لیکن ’’ہتک‘‘، ’’کالی شلوار‘‘، ’’خوشیا‘‘، ’’پہچان‘‘ اس رجحان کے سب سے اچھے نمونے ہیں، منٹو نے ان افسانوں میں اپنی مخصوص حقیقت نگاری کو کمال معراج پر پہنچا دیا ہے۔[۹]

خالص جنسی موضوعات پر بھی منٹو نے بڑے بھرپور اور کامیاب افسانے لکھے ہیں۔ ان افسانوں میں انہوں نے انسان کے نفسیاتی پہلوؤں کی بڑی عمدہ عکاسی کی ہے۔ ویسے بھی منٹو انسانی زندگی کے نفسیاتی پہلو کا بڑا گہرا ادراک و شعور رکھتا تھا۔ غرض سماجی حقیقت نگاری، انسانی زندگی کے نفسیاتی پہلوؤں کی کامیاب ترجمانی منٹو کے افسانوں کی اہم خصوصیت ہے۔ تقسیم ہند کے نتیجے میں رونما ہونے والے فسادات پر بھی انہوں نے بہت کچھ لکھا۔ اس ضمن میں ان کے افسانے ’’کھول دو‘‘ اور ’’سیاہ حاشیے‘‘ کے افسانچے بطور خاص قابل ذکر ہے۔

عصمت چغتائی کے افسانوں میں زندگی اور سماج کے مختلف پہلوؤں کی ترجمانی ہے۔ نوجوان طبقے کے، ذہنی وفکری، جذباتی و نفسانی مسائل اور بالخصوص متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں کے لڑکے لڑکیوں کے مسائل خاص طور پر جنسی و جذباتی مسائل کی کامیاب عکاسی کی گئی ہے۔ اس سلسلے میں ان کے افسانے ’’لحاف‘‘ جال‘‘، ’’گیندا‘‘، ’’بھول بھلیاں‘‘، ’’تل‘‘، ’’پیر‘‘، ’’شادی‘‘، ’’چھوٹی ریکی‘‘، ’’ہیرو‘‘، ’’حیوان‘‘، اور ’’بیڑیاں‘‘، قابل ذکر ہے۔ انہوں نے زندگی اور سماج اور خاص طور پر اقتصادی نفسیاتی مسائل میں جکڑے مسلم گھرانوں، متوسط طبقے کی ذہنی الجھنوں، جذباتی عدم آسودگیوں اور معاشرتی مسئلوں کی کامیاب تصویر کشی کی ہے۔ ’’چوتھی کا جوڑا‘‘، اور ’’دو ہاتھ‘‘، ’’عشق پر نہیں‘‘ اس ضمن میں بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔

اختر اورینوی اور سہیل عظیم آبادی کے افسانے بھی منشی پریم چند کی روایت سے جڑے ہوئے ہیں، دیہاتی زندگی اور اس کے

معاشی مسائل اور اس کے ساتھ ساتھ متوسط شہری طبقے کی ترجمانی اختر اوریںوی کے افسانوں میں آتی ہے ، ان کے افسانوی مجموعے ''منظر و پس منظر'' اور '' کلیاں اور کانٹے'' بہار کی دیہی زندگی کی عمدہ اور موثر تصویر کشی کرتے ہیں ۔ یہی چیز ہمیں سہیل عظیم آبادی کے افسانوں میں بھی نظر آتی ہے ۔ بقول پروفیسر وقار عظیم :

سہیل کا ماحول بھی بہار کے دیہات ہیں لیکن انہوں نے زندگی کے مشاہدے ، احساس کی تیزی شدت اور مصلحانہ انداز کو فن کی حدود میں اس سادگی اور خموشی سے سمویا ہے کہ ان کی حکیمانہ ، مصلحانہ اور فنکارانہ حیثیت اپنے دوسرے ہم عصروں میں منفرد بن گئی ہے ۔[۱۰]

سہیل عظیم آبادی کے افسانوی مجموعے '' الاؤ'' اور '' تین تصویریں'' بہار کی دیہی زندگی اور اس کی سیاسی و معاشی مشکلات اور مسائل کی ترجمانی کرتے ہیں ۔

اوپندر ناتھ اشک کے افسانوں پر بھی منشی پریم چند کے اثرات موجود ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعوں ''نورتن'' اور '' عورت کی فطرت'' میں شامل افسانے اس بات کا واضح ثبوت ہیں ۔ ان کی اصلاح پسندی کا رجحان بعد میں انھیں سطان حیدر جوش کے نزدیک لے آیا۔ ان کے افسانوی مجموعے'' ڈاچی'' کے افسانوں میں جا بجا اصلاحی اور اخلاقی رنگ نمایاں ہوا دکھائی دیتا ہے ۔ ان کے دیگر افسانوی مجموعوں '' قفس'' ، '' چٹان'' اور '' پلنگ''میں عورت اور متوسط ہندو گھرانوں کی معاشرتی اور گھریلو زندگی کی ترجمانی ملتی ہے ۔ اشک کے افسانوں میں ابتداء سے آخر تک اپنے زمانے کی سیاسی، معاشرتی حالات کی عکاسی ملتی ہے ۔ ان کے افسانوں میں بیک وقت رومانی، اصلاحی اور انقلابی رنگ نمایاں ہے۔

اختر انصاری زندگی اور سماج کے داخلی اور خارجی پہلوؤں کو بڑی فنکارانہ پختگی کے ساتھ اپنے افسانوں میں پیش کرتے ہیں ۔ بقول ڈاکٹر نکہت ریحانہ خان :

اختر انصاری کی افسانہ نگاری کو اردو افسانے کے ایک نئے اسکول کی حیثیت حاصل رہی ہے ۔ انہوں نے مروجہ واقعاتی طرز سے انحراف کیا ہے اور روسی افسانہ نگاروں خصوصاً چیخوف اور دیگر انگریزی فرانسیسی نگاروں سے متاثر ہوکر تاثراتی افسانے کا آغاز کیا اور کہانی کو پلاٹ کی بندش سے آزاد کیا ۔ ان کے یہاں فکر کی گہرائی ملتی ہے ۔ فنی نقطۂ نظر سے ان کا افسانہ '' دنیا کی سیر'' قابل ذکر ہے ۔ ان کے افسانوی مجموعوں '' اندھی دنیا'' اور '' یہ زندگی'' کے افسانے نفسیاتی تجربے کی اچھی مثالیں ہیں ۔ یہ تجزیہ ان کی انفرادیت کے ضامن ہیں'' ۔[۱۱]

خواجہ احمد عباس ادیب ہونے کے ساتھ ساتھ صحافی بھی ہیں ۔ صحافت سے گہری وابستگی کی وجہ سے وہ افسانہ نگاری میں اپنی صلاحیتوں کا بھرپور مظاہرہ نہ کرسکے۔ ذہنی طور پر ترقی پسند تحریک سے ان کی گہری وابستگی رہی ہے ۔ ان کے افسانوں میں افادی اور مقصدی رنگ کی دلچسپ اور دلکش آمیزش ہے ۔ مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں

خواجہ احمد عباس کے افسانوں کے مجموعے'' زعفران کے پھول'' کے تینوں طویل افسانے اخباری رپورٹ کا طرز کارلیے ہوئے ہیں ۔ تیسرا افسانہ'' اندھیرا اجالا'' میں فلم تکنیک کا کامیاب تجربہ پہلی بار کیا گیا ہے ۔ جبکہ اسی تکنیک پیرکاری کے تحت '' بمبئی رات کی بانہوں میں'' شاہ کار ہے ۔ خواجہ احمد عباس کے یہاں ایک طرف تو '' چاکلیٹ اور وقت'' جیسے کومل افسانے ہیں اور دوسری طرف '' چوراہا'' جیسے چونکا دینے والے کڑوے حقائق پر مبنی افسانے بھی ہیں ۔[۱۲]

'' تین پیسے کی چھوکری'' ''موٹر'' '' گیہوں اور گلاب'' ۔ ان کے کامیاب اور قابل ذکر افسانے ہیں ۔ انہوں نے فسادات پر

بھی افسانے لکھے جن میں ''سردار جی'' کو بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے۔

دیویندر ستھیارتھی کے افسانے زیادہ تر لوک گیتوں اور دیو مالائی قصوں سے متعلق ہیں۔''لال دھرتی''،''ستلج پھر بپھرا''، ''کانگڑی''،''جوڑا سانکھو''،ان کے قابل ذکر افسانے ہیں۔ دیویندر ستھیارتھی کے افسانوں میں دیہی اور شہری زندگی اور سماج اپنے تمام تر حسن، رنگوں اور خوشبوؤں کے ساتھ سانس لیتا ہوا نظر آتا ہے۔عورت، سماج میں پائی جانے والی معاشی ناہمواریاں اور ان کے نفسیاتی اور جنسی مسائل ستھیارتی کے افسانوں کے خاص موضوعات ہیں۔ان کے افسانوی کرداروں میں ''مائی تلساں'' کا کردار بے حد جان دار اور کامیاب کردار ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے مختلف اور متنوع موضوعات پر افسانے لکھے ہیں جن میں تقسیم ہند، مزدوروں پر سرمایہ داروں کے مظالم، حکمرانوں کے ظالمانہ رویوں، عوام دشمن تحریکوں اور دیہاتی زندگی اور اس کے مسائل وغیرہ وغیرہ ،دیہات ان کے افسانوں کا خاص موضوع ہے۔ البتہ ان کے ابتدائی افسانوی مجموعے'' چوپال'' کے افسانوں میں رومانیت ملتی ہے جبکہ ''لارنس آف تھیلیا''،''قبر''، ''کپاس کے پھول''اور''ماسی گل بانو'' دیہی اور کسی قدر رومانی نوعیت کے افسانے ہیں ، ان کا افسانوی مجموعہ'' طلوع وغروب''،ان کے افسانوی فن کا بہترین نمونہ ہے۔'' فقیر سائیں کی کرامات''،''میرا دیس''اور''پکا مکان''،ان کے اچھے ، معیاری اور قابل ذکر افسانے ہیں ان کے افسانے کی ایک خوبی شعریت اور فن کاری کے ساتھ ساتھ مشاہدے ، تجربے ، احساس اور تفکر کا دلکش باہمی امتزاج ہے۔''فرہاد''،''گنڈاسا''،''دل اُمڈ آئے''،''گھر سے گھر تک''اور''جن وانی''اس ضمن میں بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔فسادات پر ان کا افسانہ''پرمیشر سنگھ''بڑا متاثر کن افسانہ ہے۔ان کے افسانوی مجموعے''نیلا پتھر'' کا افسانہ''ناممکن'' مشرقی پاکستان کی علیحدگی کے المناک سانحے کے پس منظر میں لکھا گیا ہے اور بہترین افسانہ ہے۔احمد ندیم قاسمی موضوع اور فن پر پوری طرح گرفت رکھتے ہیں اور ان کے افسانوں میں مقصدیت کا پہلو بہت نمایاں ہے۔ دیہی اور شہری زندگی کے مسائل کی ترجمانی بڑی عمدگی سے کرتے ہیں۔

حیات اللہ انصاری بھی بڑے افسانہ نگاروں میں شمار ہوتے ہیں۔ ان کا مشہور افسانہ'' آخری کوشش'' تکنیک کے لحاظ سے بیانیہ نوعیت کا ہے لیکن اس افسانے میں جو تخلیقی مہارت اور فنی خوبی ہے وہ انھیں بلندی عطا کرتی ہے اور ان کے افسانے میں اثر انگیزی پیدا کرتی ہے اس ضمن میں مشہور روسی افسانہ نگار چیخوف کے اثرات بھی اپنی کارفرمائی دکھاتے ہیں۔''شکرگزار آنکھیں''اور ''ماں بیٹا'' ان کے قابل ذکر افسانے ہیں۔ حیات اللہ انصاری افسانوی فنی لوازم کو پیش نظر رکھتے ہیں۔محض بات میں بہ کرفنی توازن سے ہاتھ نہیں دھوتے۔اسی لیے ان کے افسانے اثر انگیز بھی ہیں فن کے خوب صورت نمونے بھی۔

غلام عباس نے اپنے افسانوں میں فن اور تکنیک کے لحاظ سے بہت سے کامیاب تجربے کیے ہیں۔عموماً ان کے یہاں رومان، جنس اور سیاسی وسماجی حالات اور مسائل کے بجائے زندگی کے لطیف اور نازک پہلوؤں سے متعلق افسانے ملتے ہیں۔ دیہاتی اور شہری زندگی کا متوسط طبقہ اور اس کی معاشرت، زندگی ، جذبات اور احساسات اور نفسیاتی وسماجی صورت حال کی ترجمانی ان کے افسانوں کی خصوصیت ہے۔ان کے کردار باقاعدہ سوچے سمجھے اور طے کیے ہوئے نہیں ہوتے بلکہ وہ اردگرد کے ماحول سے معمولی طبقے سے اپنے افسانوں کے لیے کرداروں کا انتخاب کرکے ان میں پائی جانے والی برائیوں اور خوبیوں کے ساتھ اپنے افسانوں میں پوری فنی مہارت کے ساتھ پیش کردیتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا اختتام عام طور پر پڑھنے والوں کو سوچنے پر مجبور کردیتا ہے۔''ناک کاٹنے والے''، ''آنندی''،''اوورکوٹ''،''فینسی ہیئر کٹنگ سیلون''،''سایہ''،''کن رس''اور''اس کی بیوی'' ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔

حسن عسکری پر فرانسیسی مفکر ین کے اثرات غالب ہیں۔ ان کے افسانوں میں ایک طرف قنوطیت پسند کردار نظر آتے

ہیں تو دوسری جانب غیر صحت مند کردار بھی ملتے ہیں وہ کرداروں کا تجزیہ کرتے ہوئے گہرے سماجی شعور کا اظہار کرتے ہیں۔ عہد ِ کی زوال پذیر تہذیب کا فرد ان کے افسانوں میں سانس لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ ''زیرِ ''اور'' قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے''ان کے افسانوی مجموعے ہیں ،عسکری نے اپنے افسانوں میں شعور کی رو کا کامیاب تجربہ کیا ہے۔ اس ضمن میں ان کے افسانے''حرام جادی'' مطبوعہ ۱۹۴۱ء اور''چائے کی پیالی'' مطبوعہ اپریل ۱۹۴۲ء،(ادبی دنیا) کی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں ، ان کے افسانوں میں زندگی کا نفسیاتی پہلو اور تحلیل نفسی کا رجحان غالب ہے ۔ممتاز مفتی کا شمار بھی کامیاب افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے ۔ بقول مرزا حامد بیگ:

> ممتاز مفتی کے افسانوں کی بڑی تعداد نوجوان لڑکیوں اور ان سے پیدا ہونے والی نفسیاتی الجھنوں پر مبنی ہے ۔ممتاز مفتی کے افسانوں میں دو طرح کے کردار ہیں ایک تو وہ جو مفتی کے ایام جوانی کی یاد دلاتے ہیں (مثلاً اسمارا ئنز)اور دوسرے وہ کردار جو آج کے عہد سے متعلق ہیں (مثلاً آدھے چہرے) زبان میں خاص طرح کی سجاوٹ کا اہتمام اور تکنیک کا تنوع شروع سے ان کے افسانوں کی جان ہے البتہ زبان کے بارے میں ہندی کے حوالے سے تنوع حال ہی میں سامنے آیا ہے ۔مثلاً اپسرا حوالے) ''ایمان '' ،''اپ مین اپ''اور''کنڈی ہلتی رہی''غیر مطبوعہ افسانے ۔ممتاز مفتی کے تازہ ترین افسانوں کی مثال بالکل ویسی ہی ہے جیسے پریم چند کا ہندی کی جانب سفر اور اپنے بھرپور اظہار کے لیے کہانی کہنے کے لیے کینوس کو پھیلانے کا جتن۔[۱۳]

ممتاز مفتی نے ۱۹۲۶ء کے آس پاس لکھنا شروع کیا۔انھیں نفسیات اور جنسیات سے خاص لگاؤ ہے اور زندگی کے ان دونوں پہلوؤں کو انھوں نے اپنے افسانوں میں فنی مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے ۔''ہماری گلی'' ''دودھیا سویرا''اور''سورج سنگھ''،ان کے اچھے افسانے ہیں ۔ان کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کی داخلی کیفیات پر خاص نظر رکھتے ہوئے ان کے دل، ذہن اور لاشعور کی گہرائیوں میں چھپے ہوئے اضطرار ،کرب اور خواہشات واحساسات کو بے نقاب کرتے ہیں بڑی عمدگی اور فن کارانہ مہارت کے ساتھ، ان کے افسانے''عکسِ رخ''اور''آپا'' اسی ضمن میں آتے ہیں۔

ہاجرہ مسرور کا شمار بھی بڑی خواتین افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے ان کے افسانوں میں عصمت چغتائی کے اثرات دکھائی دیتے ہیں ۔ رومانیت کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں جنس کا موضوع بھی ملتا ہے ۔''ہائے اللہ''ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے جس کے افسانوں میں جنسی موضوعات شامل ہیں ۔''ہائے اللہ''،''تل اوٹ پہاڑ''،''راکھ''،''بندر کا گھاؤ''،اور''سرگوشیاں''اس ضمن میں بطور مثال پیش کیے جاسکتے ہیں ۔ہاجرہ ترقی پسند تحریک سے متاثر تھیں اس لیے ان کے افسانوں میں ایک مقصدیت نظر آتی ہے ۔انہوں نے نچلے درجے کے افلاس زدہ طبقے کو قریب سے دیکھا تھا لہٰذا اسی نچلے طبقے کی زندگی کو انہوں نے اپنا موضوع بنایا۔سماجی زندگی کے مسائل اور سماجی طبقاتی نظام کے خلاف احتجاج اور بغاوت کا جذبہ ان کے افسانوں میں ملتا ہے ۔اس ضمن میں ''بے کار''،''گیند''،''بھالو''،''کارزار''اور''ایک بچی''،بطور مثال پیش کیے جاسکتے ہیں ۔تقسیم ہند کے بعد جو حالات پیدا ہوئے انہوں نے ہاجرہ مسرور کے فن کو بہت متاثر کیا۔ ہاجرہ مسرور کے افسانوں میں تخلیقی قوت ،فنی، پختگی اور اسلوب کی روانی، تیزی، تندی اور شوخی کے ساتھ ساتھ فنی وتکنیکی معیار بھی نظر آتا ہے ۔ ان کے مجموعے'' تیسری منزل'' کے افسانے اس بات کا واضح ثبوت ہیں ۔ اس مجموعے کا سب سے اچھا افسانہ '' تیسری منزل'' ہے جسے ۱۹۶۱ء کے بہترین افسانے کا انعام ملا تھا۔

خدیجہ مستور نے بھی اچھے اور معیاری افسانے لکھے۔ ان پر ترقی پسند افسانہ نگار رشید جہاں کا بہت اثر ہے ۔لکھنو سے تعلق ہونے کی بنا پر وہ زبان پر دسترس رکھتی تھیں۔ روز مرہ کی سیدھی سادی زبان استعمال کرتی تھیں لیکن ایمائیت واشاریت کا خاص خیال

رہتی تھیں اس کی مثال ان کے افسانے ''تین عورتیں'' میں دیکھی جاسکتی ہے ۔ ان کے بعض افسانے منظم اور مربوط پلاٹ کی عمدہ مثالیں ہیں مثلاً ''دادا''، ''ہینڈ پمپ'' اور ''بے چاری'' ۔انھوں نے جنسی موضوعات پر بھی کہانیاں لکھیں۔ رومانی طرز کے افسانوں میں ''کھیل''، ''معصوم''، ''پتنگ''، ''اب تم جا سکتے ہو''، ''آسرے''، ''سنسان موڑ'' وغیرہ شامل ہیں۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد دنیا میں جو اقتصادی بحران رونما ہوا اس پر ہاجرہ مستور نے بڑی اچھی کہانیاں لکھیں ان میں ''بورکا''، ''ڈولی''، ''تھکے ہارے''، ''من''، ''دل کی پیاس''، ''تلاش گمشدہ''، ''دادا''، ''چلی پی کے ملن'' اور ''دس نمبری'' وغیرہ شامل ہیں۔

۱۹۴۷ء میں برصغیر کی تقسیم عمل میں آئی اور نئی مملکت پاکستان معرض وجود میں آئی۔ تقسیم ہند کے ساتھ ہی فسادات کا افسوسناک سلسلہ شروع ہوگیا ۔ اس ضمن میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری کہتے ہیں:

> آزادی کا سورج پوری طرح روشن بھی نہ ہونے پایا تھا کہ فسادات کے تاریک بادلوں نے اسے گھیر لیا۔ گاؤں کے گاؤں اور شہر کے شہر قتل و غارت کی آندھیوں میں تنکے کی طرح اڑ گئے۔ ندی نالوں سے پانی کے بجائے خون بہنے لگا۔ گلی کوچے اور بستیاں ڈوب گئیں۔ آدمی کے روپ میں درندے نکل پڑے۔ برسوں کی یاری اور ہمسائیگی کچھ کام نہ آئی۔ ہمارے رشتے آن کی آن میں منقطع ہوگئے۔ باپ کے سامنے بیٹوں کو اور بھائی کے سامنے بہنوں کی عصمتیں لوٹ لی گئیں۔ کمینگی، درندگی، حرص و ہوس، لوٹ مار اور قتل و غارت کا ایسا بازار گرم ہوا کہ تہذیب و انسانیت پانی پانی ہوگئی۔ [۱۴]

تقسیم کے بعد اردو افسانہ نگاری میں کچھ نئے موضوعات شامل ہوگئے ۔ ہمارے زیادہ تر افسانہ نگاروں نے فسادات کے موضوع پر افسانے لکھے۔ کرشن چندر اور سعادت حسن منٹو نے فسادات پر لاتعداد افسانے لکھے۔ اس ضمن میں ''کھول دو''، ''ٹھنڈا گوشت''، ''ٹوبہ ٹیک سنگھ''، ''گورمکھ سنگھ کی وصیت''، ''آخری سیلوٹ''، ''ٹیٹوال کا کتا'' اور ''موذیل'' منٹو کے بہترین افسانے ہیں جن میں منٹو نے فسادات کی حقیقی اور موثر تصویر کشی کی ہے نیز ''سیاہ حاشیے'' کے عنوان سے مختصر افسانوں کا ایک مجموعہ بھی پیش کیا ہے ۔ کرشن چندر کے افسانے ''پشاور ایکسپریس'' اور ''ہم وحشی ہیں''، راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ ''لاجونتی''، عصمت چغتائی کا افسانہ ''جڑیں''، احمد ندیم قاسمی کے افسانے ''پرمیشر سنگھ'' بھی بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔ غرض منٹو، کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، خدیجہ مستور، ہاجرہ مستور اور راجندر سنگھ بیدی نے فسادات کے بارے میں بہت اثر انگیز اور معیاری افسانے لکھ کر تاریخ کے اس سیاہ باب کو اپنے افسانوں میں ہمیشہ کے لیے محفوظ کردیا ہے۔

قیام پاکستان کے بعد مہاجرین کی مسلسل آمد، ان کی خوراک، علاج معالجے اور رہائش کی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے پاکستان کی نئی حکومت کو وسائل کی کمی کی وجہ سے کیا دشواریاں پیش آرہی تھیں اور مہاجر کیمپوں کی کیا صورت حال تھی اس پر بھی ہمارے بہت سے افسانہ نگاروں نے قلم اٹھایا اس سلسلے میں قدرت اللہ شہاب کا طویل افسانہ ''یا خدا''، احمد ندیم قاسمی کا افسانہ ''لیکن''، ہاجرہ مسرور کا افسانہ ''امت مرحوم''، اشفاق احمد کا افسانہ ''سنگ دل''، انتظار حسین کا افسانہ ''بن لکھی رزمیہ'' میں یہ تمام چیزیں بڑی عمدگی کے ساتھ پیش کی گئی ہیں۔

فسادات اور نوزائیدہ مملکت پاکستان کو ابتداء میں جن مشکلات سے دوچار ہونا پڑا ان کا ذکر تو بیشتر افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں کیا ہے ۔ ایک اور موضوع ہجرت کا تھا ۔ تقسیم ہند دراصل خاندانوں کی تقسیم تھی ۔ برسوں کی مشترکہ تہذیب روایت کی تقسیم بھی، تقسیم ہند اور پھر اس کے نتیجے میں ہجرت کے کرب کو جہاں عام لوگوں نے محسوس کیا افسانہ نگاروں نے اس کرب کو بطور خاص محسوس کیا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہمارے شاعروں اور افسانہ نگاروں کے یہاں اپنے چھوڑے ہوئے وطن، سرزمین، علاقوں، برادری، اپنے عزیز و اقارب اور اپنے ماضی کی یادیں لفظوں اور تحریروں کی شکل میں المیہ انداز میں ابھر کر آنے لگیں۔

*• سٹلجیا(Nostelgia) کا اظہار اس دور کے ادب * لخصوص افسانوں میں بطور خاص Ã ہے ۔ انتظار حسین کے افسانے ''قیوما کی دکان''، '' + وحلوا بیسن کا''، ''اجودھیا''، ''رہ H شوق منزل مقصود''، ''سانجھ بھئی چو+ دیس'' اور ''محل والے'' قابل ذکر افسانے ہیں۔ حیات اللہ ا « ری نے بھی اس موضوع پر ''شکر گ / ار آنکھیں'' اور ''ماں اور C'' جیسے افسانے لکھے۔

غرض تقسیم ہند کے وقت اردو افسانے میں احمد علی، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو،عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، علی عباس حسینی،اوپند* تھ اشک، اختر حسین رائے پوری،حیات اللہ ا « ری،عزیز احمد،غلام عباس،احمد+ یم قاسمی،غلام ثقلین Ý ی،مہند* تھ،بلراج کومل،اختر ا « ری ،ا. اہیم جلیس اور اختر اورینوی وغیرہ شامل ہیں جبکہ قیام * کستان کے بعد کے افسانہ نگاروں کی دوسری ± میں اے حمید،ہا. ہ مسرور، ‌ یجہ مستور، اشفاق حسین * نو قدسیہ،ممتاز مفتی،شو ‌ صدیقی،مرزا اد $ ،قدرت اللہ شہاب، جمیلہ ہاشمی،الطاف فاطمہ، سید انور،رحمان مذ $ ،آغا .. ،انتظار حسین،ابوالفضل صدیقی،شکیلہ اختر،ممتاز شیریں اور قراۃ العین حیدر کے * م آتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ وز یر آغا،اردو افسانہ کے تین دور،مشمولہ: اردو افسانہ روایت اور مسائل ،مرتبہ :ڈاکٹر گوپی چند * رنگ ،ایجوکیشنل ò ہاؤس ، دہلی ،مطبوعہ ۱۹۸۰ء،ص ۱۱۱

۲۔ فوزیہ اسلم ،ڈاکٹر،اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، پورب اکادمی اسلام * د،مطبوعہ:۲۰۰۷ء ص ۵۲،۵۳

۳۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر،اردو افسانہ ز ن و بیان،مشمولہ: سہ ماہی ادبیات، اسلام * د، جلد نمبر ۴، شمارہ ۱۳ ‑ ۱۵

۴۔ معین الرحمٰن ،سعید،مطالعہ یلدرم + رÜ لاہور، ۱۹۷۱ء، ص ۴۰

۵۔ سحر ا « ری، مجنوں کی افسانہ نگاری،مشمولہ: ارمغان مجنوں ،مرتبہ :صہبا لکھنوی، شبنم رومانی، مجنوں اکیڈمی رابسن روڈ، کراچی، مطبوعہ :۱۹۸۴ء ص ۹۵،۹۷

۶۔ وقار عظیم، داستان سے افسانے تک ، اردو اکیڈمی سندھ ، کراچی ص ۱۷۹

۷۔ مسعود رضا خاکی، ڈاکٹر،اردو افسانے کا ارتقا، مکتبہ خیال لاہور، مطبوعہ :۱۹۸۷ء ص ۲۶۷،۲۶۹

۸۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، پورب اکادمی اسلام * د، مطبوعہ ۲۰۰۷ء ص ۲۳۶

۹۔ عبادت .. Wی، ڈاکٹر،افسانہ اور افسانے کی تنقید ، ادارہ ادب وتنقید لاہور، مطبوعہ :۱۹۸۶ء ص ۲۰۴

۱۰۔ وقار عظیم، داستان سے افسانے تک ، اردو اکیڈمی سندھ ، کراچی ،ص ۱۹۱ء

۱۱۔ نگہت ریحانہ خاں، ڈاکٹر،اردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ ۱۹۴۷ء کے بعد، ‑ وا ٰ لاہور،مطبوعہ ۱۹۸۸ء ص ۸۱

۱۲۔ حامد بیگ، مرزا،افسانے کا منظر نامہ، مکتبہ عالیہ * رکلی لاہور، ص ۶۳

۱۳۔ ایضاً، ص ۴۳،۴۴

۱۴۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر،اردو افسانہ اور افسانہ نگاری ، مکتبہ جامعہ دہلی ،ص ۸۱

ڈاکٹر رابعہ مقدس
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آ . د

. + اردو افسانہ میں واحد متکلم کی روا$

The use of first person pronounhasbeen prevalent in Urdu story writings since its presence did not have a central imposture in the understanding and impact of story. Modern story writing along with other characteristics brought about relatively more frequent use of the first person pronouns. Modern story has a deep expression of first person pronounsthat became a formative element of the identity of modern story. The article analyses the expression and importance of the role of first person pronouns in modern Urdu fiction from its early times till today.

ابتدائے آفرینش سے ہی K| ن اپنے ہمراہ موجود د V مخلوقات* جنسوں کی Ü *-* آ رہا ہے، کبھی بھیس+ ل کر اپنے جیسے لوگوں کے لیے حظ و مسرت کا سامان بہم پہنچا* رہا ہے اور کبھی شکار کی غرض سے مختلف جانوروں کا بھیس+ ل کر انھیں دھوکا دینے کی کوشش میں رہا ہے۔ K| ن کا یہ بھیس+ لنا دراصل اس کا ا- کردار سے دوسرے کردار میں تبدیل ہو جا* ہے۔ اپنی اصل جون+ ل کر کسی دوسری جون میں منتقل ہو* ہی کردار کہلا* ہے۔ کردار نگاری کا* قاعدہ آغاز قدیم مصر کے ان ڈراموں سے ہوا جن میں مذہبی رسومات کی ادائیگی کے لیے K| ن مختلف جانوروں کے بھیس+ لتے تھے* کردار ادا کرتے رہے۔ بعد ازاں یو* نی ڈرامے نے کردار کی کئی جہتوں کو متعارف کرا*۔ یوں ہم کہہ h ہیں کہ کردار دراصل حقیقی K| ن کے قائم مقام رویے کا مظہر ہو* ہے۔ فرہنگ آصفیہ میں کردار کے معنی یوں درج ہیں۔

اسم مو$ و مذکر، طرز، روش، طور، طریق، قاعدہ، شکل، کام، عمل، دھندا۔ [1]

کوئی بھی کہانی کردار کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتی۔ اردو داستانوں میں موجود کردار ماورائی کائنات اور ان دیکھی د*ؤں کے قصے سناتے ہیں۔ یعنی یہ کردار مثالی اور مافوق الفطرت نوعیت کے ہیں۔ داستان کے بعد . #* ول نے حقیقی د* سے اپنا رابطہ قائم کیا تو اس کی ابتداء بھی ''مراۃ العروس'' میں مثالی کرداروں کے ذریعے سے ہوئی جو بعد کے* ولوں میں حقیقی اور متحرک کرداروں میں ڈھل گئے۔ داستان اور* ول میں کردار تو موجود ہیں لیکن یہاں واحد متکلم کا کردار نہ ہونے کے . ا. ہے۔ اردو ادب میں . # افسانے کی صنف داخل ہوئی تو اس نے اپنی تکنیک، M.، موضوعات اور کرداروں کی تخلیق کے لحاظ سے کامیاب تجربے کیے۔ افسانہ دورِ . + کی پیداوار ہے اور اس کی پیدائش میں موجودہ عہد کی پیچیدگیوں کا . ا ہاتھ ہے۔ + گی کے گو* گوں مسائل اور وقت کی تیز رفتاری نے K| ن کو مصروف کر* ہے۔ وہ ضخیم کہانیوں اور طولانی* ولوں سے لطف + وز نہیں ہوسکتا۔ اپنی روحانی تشنگی دور کرنے

کے لیے اسے مختصر ادب* پاروں کی ضرورت محسوس ہوئی، اسی ضرورت کا جواب افسانے کی Xا د نے ﷺ۔ افسانے کی مقبولیت اس کے اختصار میں ہے۔ رام لعل .+ افسانے کے* رے میں لکھتے ہیں:

> .# ہم .+ کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو متعلقہ مفاہیم کے ا۔ وسیع تصور کا احاطہ کرتے ہیں۔ ہمارا ذہن فوری طور پہ کچھ ایسی اشیا سے بھی روشناس ہو* ہے جو ختم ہو رہی ہیں* تبدیل ہو رہی ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ ہم ان تصورات* ان مفاہیم* ان اشیا سے بھی روشناس ہوتے ہیں جو وجود میں آ رہی ہیں اور قدیم کی جگہ* پ رہی ہیں۔[۲]

بہرحال اردو میں مختصر افسانہ اپنے روایتی + از میں اٹھارویں صدی میں شروع ہوا اور .# بیسویں صدی میں انگر ی ادب کے ات اس پر پڑے تو بحیثیت صنف ادب میں اس کا تعین اسی وقت ہوا۔

کردار نگاری افسانے کا اہم .و ہے۔ کرداروں کو حقیقی Kا نوں سے ملتا جلتا ہو* چاہیئے۔ اگر کردار مصنوعی اور غیر فطری ہوں گے تو افسانے پہ اچھا* نہیں پڑے گا۔ اس لیے .# افسانے کا آغاز ہوا تو افسانہ نگاروں نے اس میں کرداروں کے حوالے سے نئے تجر* ت کیے۔ اس ضمن میں وارث علوی .+ افسانہ اور اس کے مسائل میں لکھتے ہیں:

> آج ہر چیز افسانہ کے عنوان سے چلتی ہے۔ یÄ ،K¶ ئیہ ادب لطیف ،فکر 4 شبانہ، اعتراضات، خود کلامی، ڈا ی کے شاعرانہ، + راجات* ات، کھولتے .* ت کا بے محابہ اظہار، حشیش کے 1 کی ذہنی کیفیات، حکا$ ، اسطور، تمثیل، کھینچا ہوا استعارہ* علامت . کچھ افسانہ کے ذیل میں جا* ہے۔[۳]

افسانے نے ادب کو نئے نئے موضوعات دیئے اور افسانہ نگاروں نے نفسِ Kا نی کی عمیق و دقیق کیفیات کا مطالعہ کیا۔ Kا نی ز+ گی پہ ہر پہلو سے Ã ڈالی اور کردار نگاری کے فن میں کمال حاصل کیا جو افسانہ کا اہم ین عنصر بنH۔ افسانے کے کردار جتنا حقیقت سے قر$ ہوں گے، اتنا ہی ان کو اہم سمجھا جائے گا اور قاری ان کرداروں سے متا* ہو سکے گا۔ افسانے میں خارجی واقعات* دہ اہمیت نہیں ر p ، کردار کا* طنی مطالعہ افسانہ نگار کے لیے ضروری ہے۔ مجنوں گورc ری لکھتے ہیں:

> سچ ہے کہ بغیر خارجی واقعات کے افسانہ، افسانہ نہیں ہو* 1 ان واقعات کی اہمیت اضافی ہے اور ان کو صرف کردار کی روشنی میں دیکھا جا* ہے۔ افسانہ نگار اپنے کردار کا جتنا گہرا مطالعہ کرے گا اور جتنا* دہ اس کی پیچیدگیوں کو سلجھا کر سمجھائے گا اتنا ہی* دہ اپنے فن میں کامیاب ہوگا۔[۴]

کئی افسانوں میں مر ی کردار ہی خود واقعات بیان کر* ہے لیکن ا۔ مقبول صورت یہ ہے کہ افسانہ نگار خود کسی کردار کا روپ دھار کر یہ فریضہ سرا م دے دیتا ہے۔ جیسا کہ ڈاکٹر فوزیہ اسلم لکھتی ہیں:

> ا۔ صورت یہ بھی ہے کہ لکھنے والا خود سٹیج پہ آ کر کرداروں کا تعارف کر* اور کہانی بیان کر* ہے۔ اگر چہ پرانی کہانی نگاری میں بھی واحد متکلم کا طریق کار استعمال ہو* رہا ہے۔[۵]

.+ افسانے میں واحد متکلم کے صیغے کا استعمال بھی نئے Kا ن کی شنا # کا ذریعہ بنا۔ اب افسانوں میں صیغۂ غا$ اور زمانہ ماضی کے استعمال کی جگہ زمانہ حال اور متکلم کے صیغے کا استعمال کیاH۔ ماضی کی نسبت حال کی طرف* دہ توجہ دی گئی یہ واحد

متکلم نئے Kl ن کی طبعی ﷺ گی کا عکاس ہے اور Kl ن کو Kl ن کی حیثیت سے سمجھنے میں بھی مدد و معاون*. $ ہوا ہے۔غرض نئے Kl ن کی تلاش اور اس کی خارجی ﷺ گی کے علاوہ داخلی ﷺ گی کی کیفیات کا بیان اس دور کے افسانے کا خاص رجحان ہے۔اس سلسلے میں شمس الرحمان فاروقی لکھتے ہیں:

افسانہ نگار کو واحد متکلم کی ضرورت اس لیے بھی پیش آئی کہ واحد متکلم . # کسی قصے میں * ہے تو اس سے واقعات معتبر اور مستند بن جاتے ہیں کیوè کہنے والا . ے وثوق سے کہتا ہے کہ وہاں میں موجود تھا۔ میں نے یہ دیکھا ہے وغیرہ صیغہ واحد متکلم کا استعمال افسانہ نگار اس لیے کر* ہے کہ وہ قاری کو یہ* دینا چاہتا ہے کہ وہ بھی ان کے ساتھ ان کی خوشیوں اور غموں میں . ا. کا شری ہے اور جس سلسلے پ* ت کر رہا ہے وہ حقیقت کے قری $ ہے۔ واحد متکلم کی روای $ افسانے کے آغاز ہی سے ہمیں Ã آتی ہے . # سجاد حیدر یلدرم اور پریم چند نے افسانہ نگاری کا آغاز کیا $ سے صیغہ واحد متکلم کی روای $ کا آغاز ہوا۔ ان دونوں کے ہاں واحد متکلم کی مختلف صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ وہ کبھی خود کردار بن کر افسانے میں شری ہوتے تھے تو کبھی کسی دوسرے کردار کی کہانی کا حصہ بن کر قاری کو اس کے حالات سنا رہے ہوتے تھے یعنی راوی بن کر۔

راوی دو طرح کے ہوتے ہیں۔ حاضر اور غا$ ، حاضر راوی والا افسانہ بیان کرنے والا واحد حاضر (میں *) جمع حاضر (ہم) کی شکل میں ہمارے سامنے آئے گا۔ غا$ راوی والا افسانہ وہ ہے جس میں افسانہ محض بیان کر* جائے۔ اس کا راوی ہمارے سامنے نہ ہو بلکہ صرف یہ فرض کر لیا جائے کہ کوئی شخص ہے (ممکن ہے وہ افسانہ نگار ہی ہو) جسے وہ . واقعات + اتِ خود معلوم ہیں جنہیں وہ بیان کر رہا ہو* ہے۔ حاضر راوی اور غا$ راوی کے حوالے سے شمس الرحمان فاروقی لکھتے ہیں:

> حاضر راوی والے افسانے میں واقعیت کا 8. س پیدا کر* نسبتاً آسان ہے۔ کیوں کہ افسانہ نگار کی شخصیت بظاہر پس پشت ہو جاتی ہے۔ کبھی کبھی یوں بھی ہو* ہے کہ اس 8. س کو مضبوط* کرنے کے لیے حاضر راوی محض مر$* دیباچہ نگار کا روپ اختیار کر 8 ہے مثلاً وہ کہتا ہے کہ مجھے فلاں فلاں شخص سے ملنے کا اتفاق ہوا۔ اس نے یہ واقعہ سنا* کہ میرے فلاں دو - نے مرتے وقت مجھے یہ مسودہ سپرد کر*۔ میں اسے نوک پلک سے در - کر کے شائع کر رہا ہوں۔ اس طرح راوی دروغ . / دن راوی کے الزام سے بھی بچ جا* ہے اور افسانہ نگار کو غا$ راوی کا وسیلہ بھی مل جا* ہے۔[۶]

اس طرح افسانہ نگار صیغہ واحد متکلم کا استعمال کرتے ہوئے کبھی حاضر راوی بن کر ہمارے سامنے * ہے اور کبھی غا$ بن کر۔ . # قصہ کسی ای- کردار کے نقطۂ Ã سے پیش کیا جا* ہے تو بھی* . لکل واحد متکلم کا* پیدا ہو جا* ہے کیوں کہ اس طر j کی وجہ سے اس کردار کے تج* ت اور اس کے محسوسات ہی کے ذریعے افسانے کا پلاٹ ابھر کر سامنے * ہے* یسمین فاطمہ لکھتی ہیں

> ان افسانوں کے کردار اکثر و بیشتر اپنی ذات کا عرفان حاصل کرنے کی کوشش میں مصروف دکھائی دیتے ہیں۔ وہ ذات کی تہوں سے / ر کر ذات ہی کے توسط سے ﷺ گی کے اسرار و رموز کی تلاش میں سرَ / داں ہیں۔ یہ خالص ذاتی اور داخلی فکر معاشرتی Âم میں نمو* پ کر ای- اجتماعی تصور کو پیش کرتی ہیں۔[۷]

. + افسانے نے Kl ن سے * دہ سائے کی تلاش کی ہے یعنی چہرہ اور ذات سے * دہ سایہ اس کی علامت کے طور پر پیش

ہوا ہے اور اسے بھی اسی حد- علامتی اور اشاراتی + از میں پیش کیا ہے کہ اس کی کوئی ò *ـ زاویہ نگاہ نہ ابھر سکے۔ .+ افسانے کا کردار* $ کی بجائے علامتوں کی زد میں آH ہے۔ اس کی ا- مثال واحد متکلم کے کردار کے ذریعے ہمارے سامنے آتی ہے۔ صفیہ عباد کا خیال ہے:

> صیغہ واحد متکلم بن کر یہ کردار اس* ساز گار اور بے اعتدال ماحول کو ٹھکر* Ã * ہے۔ بعض اوقات اس کے رویے سے قنوطیت اور فرار* پنے کی بھی صورت حال جنم لیتی ہے۔[۸]

اردو ادب میں افسانے کے نئے دور کا آغاز اس وقت ہوا .# ''انگارے'' ۱۹۳۲ء میں منظرِ عام پ*۔ اردو افسانے نے اس وقت ا- نئی کروٹ لی۔ انگارے میں کل دس کہا*ں شامل ہیں جن میں سے* نچ کہا*ں سجاد ظہیر، دو رشید جہاں، دو احمد علی اور ا- محمود الظفر کی ہے۔ انگارے میں موجود کہا*ں مغرب کے افسانوں سے متا* ہو کر لکھی گئیں، اس لیے ان میں پلاٹ کا *. قاعدہ التزام نہیں کیاH اور نہ ہی کردار کی کوئی واضح تصو موجود ہے البتہ مختلف تصو یں مل کر ذہن میں ا- نقش قائم کرتی ہیں۔ انگارے میں واحد متکلم کے کردار کے ذریعے سوچ، Ã*یت اور ماحول کو بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے گو کہ انگارے میں صیغہ واحد متکلم کا کم استعمال ہے لیکن اس نے نئے افسانہ نگاروں کو نئی راہ دکھائی ہے۔

صیغہ واحد متکلم کردار۔ا فعال اور مر/ نگاہ بن کر کہانی میں نمودار ہو* ہے۔ یہ تخلیقی تو*ئی کا سرچشمہ ہے۔ ماحول سے متصادم تخیل کا شہسوار، امنگ، خواہشیں، .ـ بے اور مسلسل کوشش سے یہ کردار عبارت ہے۔ ماحول کا قیدی بھی ہے اور ماحول پ چھا یا ہوا بھی ہے۔ بہت سے کردار اس کے وجود سے وجود* پتے ہیں لیکن انہیں وجود دے کر پھر ان سے مکمل طور پ الگ بھی ہو جا* ہے اور وہ آزادی کے ساتھ کہانی میں نشوو*پ Ã * ہے۔ .# صیغہ واحد متکلم کے کردار ''میں'' سے ''وہ'' بن جاتے ہیں تو اُس وقت بھی یہ ''میں'' کے حوالے سے ہی کہانی کہہ رہے ہوتے ہے۔ اس ''میں'' اور ''وہ'' کا کوئ* م نہیں۔ یہ بے* م کردار ہی ہیں۔ رشید امجد کے ا- افسانے ''لاش L کے آشوب'' کا کردار ''میں'' خود افسانہ نگار ہے اور وہ خود کلامی کرتے ہوئے کہتا ہے ۔

> کون؟ ۔۔۔''میں'' ۔۔۔''دروازہ کھولو، لیکن کوئی دروازہ نہیں کھولتا۔ وہ پھر دستک دیتا ہے۔[۹]

اس کردار کی اجتماعی شنا# بھی اسی حوالے سے ہے کہ یہ اجتماعی طرزِ احساس کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ خارج کے جبر اور سماج کی* ہمواریوں کا شکار، معاشی ذمہ داریوں میں جکڑا ہوا، خواہشات ہیں کہ + رہی + ر دم توڑ رہی ہیں۔ صیغہ واحد متکلم کو ہم بخوبی منٹو، بیدی، کرشن چندر، عصمت چغتائی، عزیز احمد، احمد + یم قاسمی، انتظار حسین، رشید امجد، احمد جا+ وغیرہ کے افسانوں میں دیکھ h ہیں۔ سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

> واقعات کی اہمیت کے ساتھ ساتھ کرداروں کی شخصیت اور اÐدی کشمکش کو موضوع بنانے کا ا- گہرا * اس دور کے افسانوں پ پڑا ہے۔ کرداروں کے ہر عمل کے پیچھے جو نفسیاتی محرکات کام کرتے ہیں ان کے مطالعہ کی اہمیت کا احساس بہت شد+ ہوH ہے۔ افسانہ نگاروں نے خارجی عمل اور داخلی کشمکش اور اس کشمکش کی مختلف کیفیتوں کے پیچیدہ رشتے کو +گی کی ا-*/. حقیقت سمجھ کر اسے اپنے افسانوں کی C د بنا لیا ہے۔[۱۰]

+گی کی یہی کشمکش ہمیں اُس وقت کے واحد متکلم کے کردار میں Ã آتی ہے جنہوں نے صیغہ واحد متکلم کا استعمال کرتے

ہوئے افسانوں میں حقیقت کا رنگ دے کر معاشرے کی ناہمواریوں اور سماجی مسائل کو بروئے کار لانے کی کوشش کی ہے جن مسائل پر عام قاری کی سوچ اور نگاہ نہ تھی اُن مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ افسانہ نگار واحد متکلم کے کردار کے ذریعے کھلی آنکھ سے تماشا دیکھتا ہے بلکہ اس تماشا گاہ کا خود بھی حصہ ہے۔ وہ خود ایسا کردار ہے، جو پیش آتا ہے، اب منظر یہ تماشا جو اپنی شدت کے ساتھ آنکھوں کو عجب لگا اُس کو خارجی نہیں بلکہ داخلی سطح پر متحرک اور فعال بنایا۔ مختصر افسانے میں یہ وصف موجود ہے کہ اس میں واقعات کے بیان سے زیادہ کرداروں کو اہمیت دی جاتی ہے کیوں کہ کردار کے ذریعے ہی قاری کا ذہن انسان کے اعلیٰ اوصاف کو پہچان سکتا ہے۔ دیوندر اسر نے اپنے مضمون ''دو ایک افسانہ کے بارے میں چند ''میں کردار نگاری کے بارے میں لکھا ہے:

> افسانے میں کردار کی چھپی ہوئی زندگی ہی اہم ہے۔ اس کی یہاں زندگی کم دلچسپ اور کم اہم ہوتی ہے۔ حقیقی کردار اور افسانوی کردار میں فرق ہے۔۔۔ افسانہ نگار کا فریضہ یہ ہے کہ جس کردار کو آپ برسوں سے جا۔۔۔ ہیں۔ جس کی زندگی کے حالات و واقعات سے واقف ہیں۔ اس کے بارے میں ایسی بصیرت دے کرے۔ جو اس کی زندگی کا اصل جوہر ہے ۔۔۔ افسانہ نگار کو اپنے تخلیق کردہ کرداروں کی مکمل زندگی کا شعور ہونا چاہیے۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ وہ اس کی زندگی کے ہر پہلو کو بیان کرے۔ اگر افسانہ نگار اپنے کرداروں کی مکمل زندگی سے آگاہی کے بغیر کسی ایک پہلو کو بیان کرتا ہے تو وہ نہ صرف نامکمل ہوگا بلکہ اس کی اصل زندگی کی نمائندگی بھی نہیں کر سکتا۔[11]

مزید وضاحت کرتے ہوئے دیوندر اسر لکھتے ہیں:

> کردار چھپی ہوئی زندگی کو عیاں کرتا ہے۔ انسانی کردار کا یہ خلاصہ ہے کہ وہ افسانے میں ہوتا ہے زندگی میں تلاش مسرت کی بہم کوشش اس کی زندگی کی سامنے کو متعین کرتا ہے۔ مسرت اور غم انسان کی چھپی ہوئی زندگی سے وابستہ ہیں۔ افسانہ نگار کا کام اس چھپی ہوئی زندگی کو پیش کرنا ہے۔[12]

افسانہ نگار واحد متکلم کے کردار کے ذریعے فرد کا نفسیاتی مطالعہ کرتا ہے۔ جس سے فرد کے حالات و واقعات اُس کی اصل زندگی کو ہمارے سامنے پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے یعنی انسان کی وہ زندگی نہیں جو بسر کرتا آیا ہے۔ وہ حرکات و سکنات نہیں جو بظاہر آتے ہیں بلکہ اس کی وہ پوشیدہ زندگی ہے جس سے وہ غم اور مسرت کو اخذ کرتا ہے۔ انسان، انسان ہو کر بھی ایک دوسرے سے بے حد مختلف ہیں۔ دو انسانوں میں صورت کے علاوہ سیرت کا فرق بھی اہم اور لازمی ہے۔ افسانے کے واحد متکلم کردار دو قسم کے ہوتے ہیں۔ مرکزی اور ذیلی۔ مرکزی کردار کہانی کا اہم ترین فرد ہوتا ہے۔ پلاٹ میں اس کا وجود ایک محور کی طرح ہوتا ہے جس پر کل واقعات گھومتے ہیں۔ جو افسانہ کا مرکزی کردار ہوتا ہے۔ مثلاً راجندر سنگھ بیدی کے افسانے ''گرم کوٹ'' میں واحد متکلم کا کردار ہے۔ سارے افسانے کے واقعات صیغہ واحد متکلم کے ارد گرد گھومتے ہیں۔ اسی طرح ذیلی کردار بھی بڑی اہمیت کے حامل ہوتے ہے۔ وہ اپنے عادات و اطوار اور حرکات و سکنات کی وجہ سے قاری کے ذہن پر گہرے نقوش ثبت کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ مثلاً کرشن چندر کے افسانے ''بھگت رام'' میں بھگت رام مرکزی کردار ہے اور واحد متکلم کا کردار صرف بھگت رام کے واقعات زندگی بیان کرنے کی غرض سے آیا ہے۔ کیوں کہ اگر بھگت رام اپنے حالات و واقعات خود بیان کرتا تو شاید پُر تاثیر نہ ہوتے۔ یعنی واحد متکلم کا کردار راوی بن کر بھگت رام کی زندگی کے واقعات بیان کرتا ہے۔ اس طرح یہ ذیلی کردار بھی اپنے آپ میں بڑی جاذبیت رکھتا ہے۔

.+ افسانے میں یہ تنقید*. لخصوص استعمال ہوتی ہے ۔ واحد متکلم کے کردار کی صورت میں قاری خود کو قصئے کے منظر کا حصہ سمجھتا ہے۔ اسی طرح وہ اپنے احساسات اور .*.ت کے ساتھ اس منظر کو سمجھنے کی کوشش کر* ہے۔ بعینہٖ .# وہ*• ظر کی حیثیت سے منظر کو دیکھتا ہے تو اس منظر کی شدت اور حدت کو قبول نہیں کر*پ گو* منظر کا حصہ بن کر منظر کو دیکھنا اور قاری کے .*.ت اور احساسات میں ہلچل مچا دیتے ہیں اور وہ وقوعہ کی تہہ -- پہنچ جا* ہے۔

حوالہ جات

۱۔ سید احمد دہلوی، مولوی، فرہنگِ آصفیہ، سنگِ میل Å X لاہور، ۲۰۰۲ء، ص۴۹۳
۲۔ رام لعل، اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا، سما$ پ کاش، نئی دہلی، ۱۹۸۵ء، ص۹۴
۳۔ وارث علوی، .+ افسانہ اور اس کے مسائل، نئی آواز، جامعہ نگر، نئی دلی*. راول، دسمبر ۱۹۹۰ء، ص۳۲
۴۔ مجنوں گورکھ پوری، افسانہ اور اس کی غا$ ، مکتبہ شاہراہ دہلی، س ن، ص۳۰
۵۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر ، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تج*.ت، پورب اکادمی، اسلام*. د، ۲۰۰۷
۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی، افسانے کی حما$ ، شہرزاد، کراچی، ۲۰۰۴ء، ص۵۶
۷۔ *یسمین فاطمہ، .+ اُردو افسانے میں عصری حسیت، مکتبہ شعر و حکمت، حیدر*. د، ۱۹۸۷ء، ص۴۷
۸۔ صفیہ عباد، رشید امجد کے افسانوں کا فنی و فکری مطالعہ، پورب اکادمی اسلام*. د، ۲۰۰۷ء، ص۴۶
۹۔ رشید امجد، پ$ جھڑ میں خود کلامی، پورب اکادمی ، اسلام*. د، ۲۰۰۱ء، ص۴۸۴
۱۰۔ سید وقار عظیم، داستان سے افسانے -- ، الوقار Å X ، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص۱۴۲
۱۱۔ دیو+ راسر، د*ئے افسانہ کے*. شندے، مطبوعہ آجکل، شمارہ اکتو. ۱۹۵۶ء، دہلی، ص ۱۵۰
۱۲۔ ایضاً، ص۱۴

ہیڈ ز
پی ایچ-ڈی سکالر (اُردو)
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

ڈاکٹر سلیم اختر کے افسانوں میں علامات کا استعمال

Dr.SaleemAkhter's creative life has three main directions, that is,criticism, psychology and fiction.The short stories written by him circumscribe various topics, like social, psychological, sexual, symbolic and mythical. These reflect Dr.Akhter's critical wisdom and psychological insight. He usedvarious symbols in short stories such as Basti, Kathputly, Koh, Shajar, Bichhu, Hatim, Siyah rang, etc.This article is an attempt to present the introduction of cultural and philosophical background of these symbols and to analyze Dr.SaleemAkhter's symbols used by him in his short stories..

علامت، عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ’’نشان، پتا، سراغ، کھوج، اشارہ، کنایہ، چھاپ، مہر، لیبل، ٹریڈ مارک وغیرہ‘‘ [۱]

لفظ ’’علامت‘‘ کیلئے انگریزی زبان میں لفظ ’’Symbol‘‘ استعمال کیا جاتا ہے جو ’’دراصل قدیم یونان کی ایک مذہبی رسم سے لیا گیا ہے۔ یہ دو الفاظ ’’Sym‘‘ (ساتھ ہونا) اور ’’Ballein‘‘ (پھینکنا) پر مشتمل ہے۔ قدیم یونان کے مندروں میں بعض پُراسرار رسوم ادا کی جاتی تھیں، ان رسوم میں شمولیت کرنے والوں کو ہڈی کا ایک ٹکڑا دیا جاتا تھا جو اس امر کی شہادت مہیا کرتا تھا کہ اس شخص نے یہ خاص مذہبی رسمیں ادا کی ہیں اور یہ ان رسموں کی گہری مذہبی اہمیت سے آگاہ ہے۔ ہڈی کا یہ ٹکڑا ’’Symbola‘‘ کہلاتا تھا‘‘۔ [۲]

علامت، اظہار کی قدیم ترین صورت ہے جو تہذیبِ انسانی کے آغاز سے آج تک علم وفن کی متنوع جہات میں اپنا کلیدی کردار ادا کرتی رہی ہے۔ قدیم اساطیر، تاریخ، مذہب، فن و ادب میں علامت کی رنگا رنگی نظر آتی ہے۔ گویا فکرِ انسانی کے ہر گوشے میں علامت کی جلوہ گری اور رنگ آمیزی عیاں ہے۔

’’علامت‘‘ کے آغاز کی جڑیں زمانہ قبل از مسیح کی یونانی، مصری، ایرانی، ہندوستانی دیومالائی قصوں سے جڑی نظر آتی ہیں۔ ان دیومالائی قصوں میں سورج دیوتا متھرا، نیرِ اعظم، آگ دیوتا اور اگنی دیوی (توانائی اور حیات افروزی کی علامت)، دھرتی دیوی (زرخیزی کی علامت)، تُلسی، برگد، پیپل کا درخت (شجرِ حیات) شیو لنگ (جنسی جبلت کی علامت)، سانپ (زرخیزی اور بارآوری کی علامت)، میگھا واہن (بادلوں کا شہسوار، بارش برسنے کی علامت مراد زرخیزی) جیسی متنوع علامات حیات افروزی اور تحرک آفرینی کے گوناگوں مظاہر کی نمائندہ تھیں۔ طوطم (Totam) بھی علامت ہی کا ابتدائی مظہر ہے۔

بقول علی عباس جلال پوری:

شکار کے عہد میں ہر قبیلے نے اپنا ا یہ مخصوص ٹوٹم مقرر رکھا تھا جو بالعموم فطرت کا کوئی مظہر سورج، چاند ، درخت ، پرندے یا درندہ ہوتا تھا۔ ان کا خیال تھا کہ یہ طوطم ان کی حفاظت کرے گا اور ان میں برادری کا رشتہ بھی محکم کرے گا۔ چنانچہ ایک ہی طوطم سے تعلق رکھنے والے ایک دوسرے کی مدد کرنا اپنا فرض اولین سمجھتے تھے۔[۳]

یہ طوطم، تہذیب علامات کی صورت میں قدیم ترین ادوار میں موجود ہیں۔ جیسے افریقہ اور مصر کی کہانیوں میں ''خرگوش'' چالاکی کی علامت ہے۔ پنچ تنتر میں لومڑی اور طوطا عقل مندی کی علامتیں۔ گدھے کی بے وقوفی، گیدڑ کی بزدلی، کوے کی عیاری اور اونٹ کی کینہ پروری۔ یہی علامات ہی تو ہیں جو طوطا چشمی شتر کینہ، گربہ مسکینی جیسے محاورات اور ضرب الامثال کی صورت میں آج تک انسانی اخلاقیات کی نمائندگی کر رہی ہیں۔ بعینہٖ مظاہر فطرت جیسے سورج، چاند ، کوہ، دھرتی بارش، جنگل، صحرا قدیم علامتی مظاہر ہیں جو اپنے اندر گہری معنویت اور رمز و ایما کے متنوع رنگ سموئے ہوئے ہیں۔ معروف نفسیات دان کارل گستاؤ یونگ نے ''علامت'' اور ''نشان'' میں فرق کرتے ہوئے ''نشان'' کو شعوری اظہار جبکہ ''علامت'' کو لاشعوری اظہار کا وسیلہ قرار دیا ہے۔ ''نشان'' سطحی ہے جبکہ علامت میں معنوی گہرائی اور وسعت پائی جاتی ہے جس کا سرچشمہ اجتماعی لاشعور ہوتا ہے۔

مغرب میں ادب میں علامت نگاری کا رجحان ۱۸۸۴ء میں فرانس میں بودلیئر، پال ورلین ، والیری، مالارمے، رانبو کی نظموں میں ملتا ہے۔ یہیں سے علامت نگاری کی تحریک چل نکلی جس میں حقیقت کی بجائے ابہام اور واضح ابلاغ کی بجائے علامتوں کے ذریعے اخفا کا عمل دخل زیادہ تھا۔

اردو میں علامت نگاری کا نقطۂ آغاز یوں تو آزاد نظم میں ملتا ہے۔ جہاں میراجی ، ن۔م۔راشد، وزیر آغا زی اور مجید امجد نے مختلف النوع علامات کو برتا اور نظم میں استعمال کیا اور ترقی پسند تحریک سے وابستہ شعراء جیسے فیض احمد فیضؔ، ساحرلدھیانوی اور مجاز احسن دانش نے مخصوص سیاسی آدرش کے ابلاغ کے لیے ''سویرا''، ''سحر''، ''روشنی''، ''تاریکی''، ''رات''، ''زنجیر'' اور ''مقتل'' جیسی علامتیں استعمال کیں۔ لیکن وسیع ادبی تناظر میں دیکھا جائے تو اردو میں علامتوں کے استعمال کا سلسلہ قدیم داستانوں سے جاملتا ہے۔ ''نوطرز مرصع''، ''طلسم ہوش ربا''، ''رانی کیتکی کی کہانی''، ''آرائش محفل''، '' بےنظیر''، ''سنگھاسن بتیسی''، ''بیتال پچیسی''، ''الف لیلیٰ''، ''بوستانِ خیال''، ''طلسم حیرت''، ''سروشِ سخن''، ''گل صنوبر''، ''فسانۂ عجائب'' اور ''باغ و بہار'' جیسی داستانوں میں ناطق جانور اور پرندے اور ذی روح مظاہر فطرت مختلف علامات کی صورت میں نمودار ہو کر قاری کے جذبۂ تحیّر وتحرک اور جذبۂ استغراق کی تسکین کا باعث بنتے رہتے ہیں۔

داستان سے یہ علامتی رنگ افسانے کو ورثے میں ملا۔ جس میں قدیم تاریخ و تہذیب ، مذہبی قصص اور اساطیر کے علامتی اظہار سے موجودہ صورتِ حال کی ترجمانی کی جاتی ہے اور ماضی کے تناظر میں حالیہ واقعات کی رنگ افروزی کی جاتی ہے۔ گویا موجودہ دور کے افسانے نے قدیم دیومالائی اور اساطیری روایت کے تخلیقی اظہار کی طرف مراجعت کی ہے اور زمانہ حال کے تہذیبی، اخلاقی، فکری اور فنی مسائل کی ترجمانی بڑی کامیابی سے زمانہ ماضی کے علامتی اظہار کے استعمال سے کی ہے۔

انتظار حسین، قراۃ العین حیدر اور ممتاز شیریں کے ہاں اخلاقی اقدار کی شکست و ریخت ، Kا ن کے # رونی خلفشار، خوف اور سراW ، عدم تحفظ اور نفسی اO رکا علامتی اظہارUیں طور, ملتا ہے۔ بعد کے علامتی افسانہ نگاروں میں مسعود اشعر، خالدہ حسین، اکرام اللہ، رشید امجد، اعجاز راہی، محمد منشا* د چند مثالیں ہیں۔

ڈاکٹر سلیم اختر کے تخلیقی سفر کی تین جہات ہیں، نفسیات، تنقید اور افسانہ۔ انہوں نے افسانوی ادب میں متنوع موضوعات, طبع آزمائی کی ہے لیکن وہ بطور افسانہ نگار وہ شہرت اور مقبولیت حاصل نہ کر سکے جتنا ان کی تنقید اور نفسیات دانی نے* ر**پ۔ حالاں کہ ڈاکٹر سلیم اختر ادبی د* میں بطور افسانہ نگار پہلے متعارف ہوئے تھے اور بطورÕ د اور نفسیات دان بعد میں۔

۱۹۵۱ء سے افسانے لکھنے والا سلیم اختر ۱۹۸۸ء پہلا افسانوی مجموعہ ''/ ٹ وے*. دام'' پŸ کے بعد صحیح معنوں میں منظرِ عام, *ی۔ افسانوی ادب میں وہ نفسی جنسی افسانوں کیCی د, متعارف ہوئے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کے دV موضوعاتی افسانے*. لخصوص علامتی افسانے، دV معاصر افسانہ نگاروں کی صف میں رکھے جانے کے قابل ہیں۔ یہ او ر*. ت ہے کہ نفسی جنسی افسانوں میں سلیم اختر کے علامتی افسانے دب گئے۔

ڈاکٹر سلیم اختر کے ہاں مؤ* اور د*پ ابلاغ و* سیل کے لئے مختلف اسالیبِ بیاں کا استعمال ملتا ہے۔ جہاں سیدھے سادے # از سے تفہیم ممکن تھی وہاں اسلوب سادہ رکھا، جہاں مکالماتی # از میں ابلاغ مؤ* محسوس ہوا، وہاں اسلوب مکالماتی ہHی۔ جہاں علامتی اور تجر±ی # ازِ بیاں کی ضرورت محسوس ہوئی، وہاں موضوعات کو علامات کے لبادے اوڑھا دیئے۔

ڈاکٹر سلیم اختر کے افسانوی ادب میں جن علامات کا تو!تر سے استعمال ملتا ہے، ان میں بستی، کاٹھ، جبل (کوہ، پہاڑ)، شجر، *پنی، کوڑھیلی زمین، سیاہ ر- ، بچھو قابل ذکر ہیں۔ یہ علامات روایتی مفہوم کے ساتھ ساتھ وسیع المعنوی مفاہیم، . ت اور اÐد$ میں ڈھل کر استعمال ہوئی ہیں۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

> مصوری کی اصطلاح میں Motif کا لفظ اس چیز کے لیے استعمال کیا جا* ہے جو مصور کو انتہائی حد- پسند ہوتی ہے۔ جیسے کوئی خاص ر- ، ڈیزائن وغیرہ*. لکل اسی طرح افسانوں میں میرے Motif مختلف علامات ہیں جن میں اہم* ین علامت ''بستی'' ہے جو اپنے # رطنز کا عنصر لیے ہوئے ہے۔[۴]

ڈاکٹر سلیم اختر کے اٹھارہ (۱۸) افسانوں میں ''بستی'' بطور علامت استعمال ہوئی ہے، جس سے اُن کی مراد ہمارا ملک اور معاشرہ ہے۔ اِس ''بستی'' کے*. سی استحصالی قوتوں کے ہاتھوں خوف و ہراس کا شکار ہیں۔ ''عذاب میں / فتار بستی''، ''اور بستی''، ''*± ہ''، ''اختتام''، ''*پ نچوں کھو$''، ''شاہی دستر خوان'' جیسے افسانوں میں ایمائی # از میں مطلق العنان طبقے کے ہاتھوں عوام, ڈھائے جانے والے مظالم، جبر و تشدد، و Ð و.. .. $، معاشی و معاشرتی استحصال اور عوام کے بے بسی و بے کسی، مایوسی اور فراری ردعمل کا اظہار ملتا ہے۔ اِن افسانوں میں ''بستی'' کو کہیں قحط کی صورت میں، کہیں سیلاب سے تباہ حال، کہیں طوفان سے خستہ و در# ہ دکھاHی ہے۔

''بے پ اغ بستی کا پ اغ'' میں ''بستی'' ایسے معاشرے کی علامت ہے جہاں ظاہر, - اور نیک طینتی کا لبادہ اوڑھے

ہوئے منافق لوگوں کو عبرت*ک ا م سے دوچار دکھا Hی ہے۔کیوں کہ اِس ''بستی'' میں Kا ن کو ''Kا ن'' نہیں بلکہ فر شتہ صفت کے طور پر قبول کیا جا* تھا۔ یہ بستی اس لیے عذاب کا شکار ہوئی کہ وہ خود کو عقلِ کُل سمجھتے ،تقویٰ اور* پ رسائی میں خود کو .. سمجھتے اور مقابلے میں دوسروں کو حقیر و پست اور* ہنجار تصور کرتے۔حالا Kè ا ن، Kا ن ہے، فرشتہ نہیں ۔وہ خیر وشر کا مجموعہ ہے۔ افسانے کا یہ اقتباس اُس ''بستی'' کا منظر* مہ ہے۔:

> یہ نیک خصلت اور* پ ک طینت لوگوں کی بستی تھی۔لوگ اتنے نیک کہ+ ی کا* م بھی نہ سن h ، ہر وقت+ وں اور + ی کی تلاش میں رہتے۔وہ اتنے* پ ک تھے کہ** پ کی کے تصور سے بھی** پ ک ہوجاتے، لہذا ہر وقت* پ ک لوگوں کو مز+ی* پ ک بنانے کی دھن میں رہتے۔ یہ طرزِ عمل حد سے بڑھ کر انتہا پسندی کے جنون میں تبدیل ہو Hی ۔جس کے نتیجے میں انہیں اپنے علاوہ ہر شخص+ اور* پ ک دکھائی دینے لگا ۔یوں* پ ک معاشرہ میں الزام ، بہتان اور دشنام نے فروغ** پ یا۔[۵]

ایسی بستی . # عذاب میں نیست* و بود ہوئی تو فقط ای شخص پ اغ جلانے کے لیے +ز ہ رہا جو ان کی فطرت کا Úئندہ تھا۔خیر وشر کا مجموعہ۔

افسانہ ''کنول کنڈ'' میں بھی* م نہاد نیک طینتی ، معاشرتی* ہمواری اور منافقانہ طرزِ عمل کا علامتی اظہار ملتا ہے جس میں بظاہر *پ ک* ز اور* پ رسا معاشرے کے# ر %o والی. ائیوں اور کج رویوں پر طنز کی گئی ہے۔یہاں افسانہ نگار کا مطمع Ã یہ ہے کہ یہ لازم نہیں کہ بظاہر* پ ک صاف عادات و خصائل کے حامل افرادِ معاشرہ ، بباطن بھی ایسے ہی* پ ک* ز ہوں۔# رونِ خانہ. ائیاں، کجیاں اور روشِ+ پنپتی رہتی ہیں اور ان کا تعفّن کہیں نہ کہیں معاشرے میں ظاہر ہو* رہتا ہے۔اِس* پ ک* ز'' لوگوں کی بستی میں* جا* بچے کی ولادت ،بستی کے# ر رہنے والوں کی+ اعمالیوں اور+ کرداریوں کی گواہ ہے۔

ایسی ہی ای بستی ''کوہ بے اماں'' میں بھی دکھائی گئی ہے جہاں بیوی اپنے میاں کو اس کی وفات کے بعد Kا نی بستی میں موجود قبرستان میں دفن کروانے کی بجائے'' کوہ بے اماں'' میں دفن کروانے کی وصیت کرتی ہے۔کیوں کہ اسے مرنے کے بعد بھی Kا نوں کے درمیان دفن ہو* گوارا نہ تھا۔''بیوی'' کا یہ مردم بیزار رویہ Kا نی منفی رویوں ،خودغرضیوں کے نتیجے میں پیدا ہوا تھا۔گو* ی Kا نوں سے تعلق عذاب ہے،خواہ وہ +ز وں سے ہو* ی مُردوں کے ساتھ۔افسانے کے یہ جملے Kا نوں سے Đت کے غماز ہیں:

> دیکھو! ابھی میں* زہ* زہ مری ہوں ،بستی والوں کو میری موت کا علم نہیں ہوا، جیسے ہی انہیں معلوم ہوگا ، مجھے+ مزہ کرنے کو . ہی چلے آ N گے، 1 مجھ کے آ 2 بہانے اور فری$ کی* تیں بنانے کو۔[٦]

اَ/ چہ Kا ن ،تنہا +ز گی نہیں اَ/ ار سکتا لیکن جہاں ₦ Kا پر مفاد پرستی ،خود غرضی اور نفسا نفسی کے دبیز پر دے پڑ جا N وہاں Kا نوں سے Đت اور تحقیر کے .*ت جنم e ہیں ۔یہاں بستی سے دور کوہِ بے اماں میں سکو$+ پ ی بچھو، کوڑ* یلا N اور کن کھجوریں، شعور کی نچلی سطح پر +ز گی بسر کرنے کے* وجود، Kا نوں کو راستہ دکھاتے Ã آتے ہیں ۔''کوہِ بے اماں'' کے یہ* سی Kا نوں سے بہتر ہیں کہ اذی$ کی علامت ہونے کے* وجود، اپنی ذات کے مطالبات سے اَ/ ر کر جاتے ہیں جبکہ Kا ن موقع* پ تے ہی وار کر* ہے۔

افسانہ ''. س غنچہ'' میں بھی جاہل ، بے شعور اور بے بصیرت معاشرے میں سے''خوشبو کے سفیر'' کوبستی+ ر کر ﷺ جا ﷺ ہے۔کیوں کہ اس بستی کے لوگ+ بوکوخوشبوسمجھ کرمطمئن ہوتے ہیں ۔وہ حسا L کھو دیتے ہیں اور مہک کے در کھولنا ہی نہیں چاہتے کیوں کہ اپنی راسخ عادات+ تج کر نیک سیرتی اختیار کر اُن کے لیے ممکن ہی نہیں۔لہٰذا انہیں''خوشبو کا سفیر'' گوارا نہیں ﷺ ۔ وہ اسے اپنی بستی سے نکال دیتے ہیں اور وہ قبرستان میں پناہ 8 ہے جو بظاہر آ L ، بھوت,پ $ اور پ W اں کا مسکن ﷺ ہے لیکن اُس بستی سے ﷺ دہ,پ سکون ﷺ $ ﷺ ہے:

> ---+ بودار بستی اور اس کی داE+ بو سے اب+ مزگی کا احساس ختم ہو چکا تھا، وہ خوش تھا،جسم میں نئی توا ئی اور ا i ب میں ﷺ زگی محسوس کررہا تھا--- یہ قبرستان ہی مسکن ٹھہرا جو بستی کے,عکس,پ امن اور پناہ دینے والاÃ آ رہا تھا---[۷]

گو*_K نوں کے جنگل میں* شعور اور صاحبِ ادراک شخص کی کوئی جگہ نہیں ہوتی جبکہ و,انوں کو K ن کی وقعت اور قدرومنز - کا شعور ﷺ ہے۔ایسی ہی ا- بستی افسانہ'' لکھ* دِسموم نے'' میں بھی ہے جو بستی میں موجود ا- *شعور اور صاحبِ ادراک شخص کے خواب بیداری,پ مشتمل ہے۔ا- ہی کردار کے / دگھومنے والا یہ افسانہ ا- *شعور شخص کی سوچ کے مختلف زاویوں کا عکاس ہے جو اپنے شعور اور آگہی کی بنا,پ بستی+ رکر ﷺ H تھا کیوں کہ بستی میں* د) وہ صفت لوگوں کو اپنا ہی مصلح گوارا نہ تھا۔اُن کی لمبی نوکیلی اور تیز دھار والی ﷺ نوں سے و* شعور شخص خود بھی لاں تھا لہٰذا وہ بستی والوں کے اس فیصلے,پ مطمئن تھا اور ر$ سمندر کی خامشی، سکون اور آزادی کی فضا میں مسرور تھا۔وہ اُن+ کردار اور+ اخلاق لوگوں سے دور نکل* تھا جن کے ہاتھ *پ ؤں اور ﷺ 3 ہمیشہ غلط کاموں کے لیے استعمال ہوتی تھیں۔صحرا نشین ہوکر وہ بستی کے زوال کوتصور کی آ ç سے دیکھتا ہے:

> بستی اُلٹی ہوگئی، ہاں! اب . کچھ الٹا تھا، قیام گاہیں،تفریح گاہیں، را # گاہیں، , ت گاہیں--- . اُلٹی! مرد ،عورت، بچے اور ڈھور ڈنگر . اُلٹے۔موت کے خوف سے بھاگتے ،چیختے،چلاّتے،پناہ گاہوں کی تلاش میں سر / داں ،1 , ھر جاتے،# ھیر کا لاوا اُن کے پیچھے ﷺ ، , ھر جاتے # ھیرے کے غاروں کو منہ کھولے منتظر*پ تے اور پھر وہ . ر$ کے زروں کی ما#/ تے گئے---[۸]

یہاں''بستی'' ہمارا معاشرہ ہے اور اہل بستی معاشرے کے غا . رجحان کے حامل وہ لوگ جو اپنے ہاں نیک اور کھرے آدمی کا وجود,, دا - نہیں کر h ۔کم سے کم الفاظ میں ﷺ دہ ﷺ تیر,پ F یہ افسانہ دراصل زوال آمادہ معاشرے کے در ﷺ ک ا م کا المیہ ہے۔

نفسیاتی نقطۂ Ã سے دیکھا جائے تو افسانہ نگار کے لاشعور کی عکاسی یہاں جلوہ / ہے۔''تنہا مرد'' خود افسانہ نگار ہے جبکہ'' اہل بستی'' اس معاشرے کے لوگ۔یہاں افسانہ نگار شعوری طور,پ تو معاشرے کے جاہل، ﷺ ن دراز،کم عقل اور بے بصیرت لوگوں کو تباہی کی نوید+ دے رہا ہے اور ا- نیک اور ﷺ فرد کی خوابِ بیداری کے ذریعے معاشرے کو اس کے # و ﷺ ک ا م سے خبردار کررہا ہے۔لیکن لاشعوری طور,پ معاشرے کو اس الم ﷺ ک ا م سے بچانے کی شد+ خواہش بھی اس کے # رموجود جو شعوری تخلیقی عمل کے ذریعے اس طرز کے افسانے تخلیق کرنے کا ﷺ (بن رہی ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر بحیثیت ا- *شعور تخلیق کار، معاشرے کی کج روی * راستی، لاقانو M * ا« فی و بے قاعدگی کے افرادِ

معاشرہ پر مضر اثرات کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔جس کا بے لاگ اظہار اُن کے ہر دور کے افسانوں میں ملتا ہے۔ یہ اُن کے محبّ وطن ہونے کی دلیل ہے کہ انہوں نے وطن میں وقوع پذیر ہر المیے اور کرب کو شدت سے محسوس کیا ہے اور اتنی ہی شدت سے بوسیلہ ِ قلم اظہار بھی کیا ہے۔

''بستی'' کی طرح سے ''ماں''، ''دھرتی''، ''زمین'' جیسی علامات بھی ''وطن'' کے لیے استعمال ہوئی ہیں۔''دھرتی کی زنجیر'' ایسا ہی افسانہ ہے جس میں اپنی مٹی سے محبت، اس کی پیداواری کے لیے محنت اور جفاکشی کی ترغیب وتحریک دی گئی ہے۔قحط زدہ، بنجر اور ویران دھرتی کو بھی ہمت شاداب کیا جاسکتا ہے جس دھرتی میں بے پناہ اور گوناں گوں صلاحیتوں کے حامل افراد بستے ہوں، وہ قحط زدہ ویران اور بنجر نہیں رہ سکتی۔فقط ہمت اور حوصلہ شرط ہے۔افسانہ میں ''ماں'' کے ''بیٹے'' سے کہے جانے والے یہ جملے، افرادِ وطن سے کیا جانے والا مطالبہ ہے:

> ---وہ اچانک دیوانہ وار بڑھی اور اس کے بالوں بھری چوڑی چھاتی، بھرے بھرے بازوؤں کی مچھلیوں اور چوڑے چوڑے مضبوط ہاتھوں کو اپنے کمزور ہاتھوں میں لے کر ٹٹول کر، پکڑ کر گویا خود اسے اُن کے وجود کا احساس کراتے ہوئے بولی۔ یہ سب کس دن کام آئے گا؟[۹]

یہاں ''ماں'' دھرتی کی علامت ہے جو اپنے جوان بیٹے کو قحط زدہ دھرتی چھوڑ کر جانے کی بجائے اُسی سے وابستہ رہنے اور ہمت وجفاکشی سے اُس کی تقدیر بدل دینے کی تلقین کررہی تھی۔حالات کی تلخی، مصائب وآلام کی سنگینی، ان کے قوتِ بازو کے سامنے ہیچ ہیں۔اُسے اپنی بنیاد اور اصل کو نہیں چھوڑنا چاہیے۔بل کہ حالات کا مردانہ وار مقابلہ کر کے انہیں اپنی فلاح و بہبود کے لیے تبدیل کر دینا چاہیے۔''ماں'' کی ''دھرتی'' کے ساتھ مشابہت ملاحظہ کیجیے:

> ---سانولے چہرے پر جھریوں کی لکیریں، جوانی، شادابی اور تازگی سے عاری چہرہ پر خشک زمین اور بنجر دھرتی جیسی لکیریں تھیں۔گہری سیاہ لکیریں، شادابی اور لہلہاہٹ کو ترستی بنجر لکیریں!---وہ اپنی ماں کو دیکھ رہا تھا اور ماں نہ آنے والی ہریالی کو دیکھ رہی تھی۔ہریالی جو نہ جیون میں رہی تھی، نہ آنگن میں اور نہ باہر دھرتی میں۔[۱۰]

''دھرتی'' ہمارا وطن ہے جو قحط سالی کا شکار ہے، بنجر اور اجاڑ ہے، جہاں لاقانونیت کے ڈیرے ہیں۔محبت، رواداری، امن و آشتی کی جگہ بدامنی، نفرت، تعصب اور خودغرضی کے بگولے اڑ رہے ہیں۔لیکن افسانہ نگار، ہمیں اپنی دھرتی سے جُڑا رہنے اور ہمت و حوصلے سے اس کی تقدیر بدلنے کا پیغام دے رہا ہے۔کیوں کہ ہماری آن بان اور شان صرف اور صرف اپنی دھرتی سے منسلک رہنے میں ہے۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

> میں نے غیر ممالک کے گنتی کے جو چند سفر کیے، تو یہ تقابل کیے بغیر نہ رہ سکا کہ وہاں کے عوام کو کتنے حقوق اور سہولتیں حاصل ہیں۔میں نے یہ دیکھا کہ ان کا دفتری نظام فعال ہے اور صفائی ''نصف ایمان'' نظر آتی ہے۔حکم رانوں کی نمود ونمائش پر کروڑوں کی رقمیں صرف نہیں ہورہیں لیکن میں، اور یہ ''لیکن'' بہت بڑی ہے کہ پاکستان میں کرپشن پولیس، رشوت کے سرکاری رسیا اہل کاروں اور عدم سہولیات کے باوجود میں مغرب کا دلدادہ نہیں کیوں کہ میرا

ضمیر اِس دھرتی سے اٹھا ہے۔ ١١

''بستی'' کی علامت ڈاکٹر سلیم اختر کے ان افسانوں میں بھی استعمال ہوئی ہے جہاں وہ ملکی سیاسی Âم، مطلق العنان اور صا #ِ اقتدار طبقے کے عوام پر ڈھائے جانے والے مظالم، جبر تشدد اور استحصالی رویوں کو ہدف تنقید بناتے ہیں۔

افسانہ ''اور بستی'' میں *. م نہاد سیاسی راہنماؤں کو آ Lیا کا سایہ اور کفن چور کے روپ میں دکھا* Hیا ہے جو عوام کو سکون اور امن و آشتی کے ساتھ رہنے نہیں دیتے ۔اِس پر امن اور پیار بھری بستی میں اخوت، محبت، عدل و ا« ف، مساوات الغرض ہر نعمتِ : ا+ ی موجود تھی لیکن ''کفن چور'' کے روپ میں آ Lیا کی آمد نے ان کی ز+Hیں خوف و ہراس کی + رکر دیں، حتیٰ کہ وہ بستی چھوڑنے پر مجبور ہوگئے۔لیکن عذاب اتنا شد+ید تھا کہ وہ بستی سے جانے کی کوشش کرتے تو ا نی قوت انہیں واپس دھکیل دیتی۔'' اور بستی'' کے ان واقعات کو اَ/ ہمارے معاشرے کے حالات اور سیاسی Âم پر منطبق کیا جائے تو ''نہ *پائے رفتن نہ جائے +ا ن'' والی کیفیت Ã آتی ہے جہاں افرادِ معاشرہ بے بسی و بے کسی کی ز+Hیں بسر کرنے پر مجبور ہیں۔

''عذاب میں اَ/ فتار بستی'' قحط زدہ بستی کے لوگوں کی کہانی ہے جو بے یقینی اور بے اعتمادی کا شکار ہوگئے۔حتیٰ کہ اپنے مونس و غم خوار کو نہ پہچان سکے۔ا ی- اجنبی جو اُن کے لیے ز+ گی کی نو+ید لے کر* یا تھا، اُسے بستی والوں نے نوچ ڈالا۔نتیجتاً قحط کا عذاب اُن پر آپڑا۔ساتھ ہی +4 ی دل کا ایسا حملہ ہوا کہ اُن کے جسم و جان -- کو نگل Hیا ۔

. # کسی معاشرے میں سیاسی، سماجی اور اقتصادی حالات دَ/ گوں ہوں وہاں اخلاقی قدریں بھی* پائمال ہوجاتی ہیں ۔لوگ ذہنی عدم توازن کا شکار ہوجاتے ہیں۔اپنے پرائے، دو - دشمن کا فرق مشکل ہوجا* ہے۔بے اعتباری، عدم اعتمادی اور شکوک و شبہات راہ* پاتے ہیں۔وہم و گمان، + یشے اور وسوسے راسخ ہو جاتے ہیں۔Kا ن وحشی بن جا* ہے اور اخلاقیات ختم ہوجاتی ہے۔ایسی بستی پر مختلف النوع عذاب*. زل ہوتے ہیں۔کبھی قدرتی آفات کی صورت میں تو کبھی جا. حکمران کی شکل میں۔

یہ بستی جو ہمارا ملک ہے۔یہاں مسلسل سیاسی عدم استحکام* ,ز* ,ر مارشل لا اور 4 جمہوری اداروں کی استحصالیوں نے عوام کو ذہنی طور پر منتشر اور .* ,تی طور پر جار Aیا پسند بنا*دیا ہے ۔مسلسل فری$ کھا کھا کر عوام میں قوتِ ,. دا ش- ختم ہوچکی ہے۔یہ مایوسی، بے زاری اور جار Aیا سیاسی فری$ کاریوں کی مرہونِ منت ہے جو قیام* پاکستان سے اب -- کسی نہ کسی صورت میں جاری و ساری ہے۔

''بستی'' کے علاوہ ''کاٹھ'' کی علامت تسلسل کے ساتھ افسانہ ''کاٹھ نگر''، ''کاٹھ نگر میں پتلی تماشا''، ''کاٹھ کا شہر''، ''کاٹھ کی عورتیں''، ''احمق کٹھ پتلی'' اور ''کٹھ پتلی'' میں استعمال ہوئی ہے۔''کاٹھ'' سے مراد ''لکڑی'' ہے جو احساسات و .* ,ت سے عاری ہوتی ہے۔اس سے کٹھ Sیں .-- ہیں جو بے بس اور بے اختیار ہوتی ہیں اور ان کے ساتھ بندھی ڈور کا سرا کسی اور کے ہاتھ میں ہو* ہے۔یہاں ''کاٹھ'' اور ''کاٹھ سے بنی کٹھ Sیں'' عوام ہیں جو جا. اور استحصال پسند حکمرانوں کے ہاتھوں مغلوب اور ز,ی د -- ہیں۔جہاں اُن کے حقوق سلب کیے جاتے ہیں۔ان کی حقِ خود ارادی$، آزادئ رائے اور آزادئ گفتار و عمل سلب کر لیا جا* ہے۔''کاٹھ کی عورتیں'' اور ''احمق کٹھ پتلی'' میں یہی خصوصیات، عورت کی بے بسی اور بے اختیاری میں منتقل ہوجاتی ہیں۔جہاں +پ رسری معاشرے میں عورت کی حیثیت مرد کے ہاتھوں ''کٹھ پتلی'' سے کسی طور پر کم نہیں۔وہ عمر بھر مرد کے اشاروں پر *. چتی

ہے۔اس کی b میں ازل سے مرد کی محکومیت کا خمیر ڈال H ہے۔

''احمق کٹھ پتلی'' میں ''کٹھ پتلی'' (عورت) کا خالق مرد ہے، جسے اس نے بڑی محنت سے خوب صورت، تزین پیکر ہے۔ # اس پیکر بے جان میں زندگی کی رمق پیدا ہوگئی تو مرد سے رہا نہ H اور اُسے اپنے تصرّف میں رکھنے کے لیے ''بیوی'' W کی دعوت دی۔ جس پر ''کٹھ پتلی'' چیخ اٹھی:

''میں بیوی نہیں بنوں'' 1۔ کیوں؟ یہ بھی کوئی زندگی ہے۔۔۔نہیں! مجھے اپنی زندگی اور آزادی کی قیمت دے کر عزت کا یہ سودا منظور نہیں ہے۔''[۱۲] عورت اس سے بڑھ کر احتجاج کر بھی نہیں سکتی تھی۔ کیوں کہ اس کی ڈور کا آخری سرا مرد کے ہاتھ میں تھا۔ یہ جملہ ''مت بھولو کہ میں نے تمھیں بنایا ہے'' [۱۳] مرد کی غالب طبیعت کا غماز ہے جبکہ عورت کی بے بسی، بے چارگی اور مجبوری کی علامت۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

> ۔۔۔مشرقی لڑکی کو کر رکھی جاتی ہے، جس طرح اس کی D اور $ کچلی جاتی ہے اور جن طرح h سے اس کی خواہشات پامال کی جاتی ہیں وہ کوئی ڈھکی چھپی حقیقت نہیں۔۔۔[۱۴]

افسانہ نگار تانیثیتی تحریک کے علمبردار نہیں لیکن وہ عورت کی سماجی ابتری، مرد کے ہاتھوں پامالی اور ا« فیوں کے خلاف مختلف تصانیف میں سر احتجاج رہتے ہیں۔ وہ سماج میں عورت کو اس کا اصل مقام دلانے کے آرزومند ہیں اور عورت کو بطور K ن دیکھنے کے متمنی ہیں۔ تمام K نی تقدس اور عزت وتکریم کے ساتھ۔

''کوہ، جبل، پہاڑ'' کی علامت اولوالعزمی، بلند ہمتی اور حوصلہ مندی کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔ افسانہ ''جبلِ ممنوعہ'' میں پہاڑ ہمت اور خواب دیکھنے والوں کی آرزوؤں کا مسکن تھا۔ سیاہ رنگ کی کوڑھیالی زمین میں بسنے والے مریل، کمزور، مردہ دل اور متعفن لوگ، جو بودار اور کثافت زدہ ماحول میں سانس لینے کے بعد وہاں کے عادی ہو چکے تھے، انہی میں سے ایک جوڑا (میاں بیوی) سے منفرد تھے، کیوں کہ وہ خواب دیکھتے تھے۔ سنہرے، آرزو بھرے اور خوشی کی امیدوں بھرے خواب! بستی کے سامنے پہاڑ، جو بستی کے غلیظ اور مریل مکینوں کے لیے ناقابلِ تسخیر تھا، اس پُر امید جوڑے کے لیے رنگ ونور سے بھر پور تھا۔ دھنک رنگ پہاڑ اِن کو اپنی طرف بلاتا ہوا محسوس ہوتا:

> چاند کی داغ دار چاندنی کی ملگجی چادر میں لپٹی ہوئی چوٹی کی طرف جو نگاہ اٹھائی تو ہاں روشنی کی K ر Ã آئی۔ آنکھوں کو اوٹ دینے والی عجیب نیلگوں روشنی اور i ب کو پرسکون کرنے والی نیلمیں روشنی کے فوارے ابلتے Ã آرہے تھے۔ وہ متحیر اور مسحور، روشنی کا سیل رواں دیکھ رہے تھے جس میں مختلف رنگوں کے بلبلے ابھر رہے تھے۔ بغیر جھپکتی آنکھوں کے ذریعہ سے وہ گویا اس روشنی کو اپنے i ب، دل، روح میں ررہے تھے۔[۱۵]

گویا وہ پہاڑ اُس پر امید جوڑے کے لیے حرکت وعمل کا پیغام لے کر تا تھا۔ یہی بلند ہمتی اور تقدیر شکنی K ن کی اصل زندگی ہے۔ تقدیر کے جبر کا قیدی سدا تنگ و تاریک گھاٹیوں کا مسافر ہے۔ اصل چیز یہی آرزو N اور تمنا N ہیں جو K ن کو حرکت وعمل پر اکساتی ہیں۔ اور افسانے میں موجود ''پہاڑ'' ان بلند آرزوؤں کا علامتی مظہر۔

''کوہ بے اماں'' میں بستی سے دور پہاڑ کی چوٹی Kl ن کا والہانہ استقبال کرتی ہے۔حالاں کہ Kl ن نے اس کا* م ''کوہ بے اماں'' رکھا تھا۔سیاہ لاوے کی سی رنگت پر مشتمل، جہاں گھاس کا تنکا -- نہ تھا ۔لیکن پہاڑ کی چوٹی پر پہنچنے کے بعد دوسری جا$ ، جہاں Kl نوں کا سایہ نہ پڑا تھا پھول ہی پھول اور ہر* لی ہی ہر* لی تھی:

> وہ سورج Ã کو روشنی کا غسل دے رہا تھا۔ ہر پھول کا رنـ Ů یں, ۔ ، پھولوں پر تتلیوں ،بھنوروں اور شہد کی مکھیوں کا ہجوم، پر+ وں کی چہچہاہٹ سے مسرور، سر پر آسماں کی بے کراں نیلاہٹ۔[۱۶]

گو* یہ پہاڑ کی بلندی Kl ن کے لیے* ۔ (؛ فر # وتسکین ہے۔یہاں ''پہاڑ'' Kl نوں کے لیے مہر* ں پناہ گاہ کی علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔

شجر سایہ دار تھکے + وں کے لیے را # وطما M کا* ۔ (؛ ہے، اسی خصوصیت کی+ و - ''شجر'' کی علامت اساطیری رو* یت میں سر پر - ، ر..رگ، د - گیر اور منصف کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔''شجر سنگ* ر'' اور ''+ کرہ اشجار'' میں ''شجر'' انہی خصوصیات کا حامل ہے۔ جہاں بستی کے تمام اہم فیصلے کیے جاتے ہیں اور بستی کی* ہنجار عورت کو سزا کے طور پر سنگ* ر کرنے کے بعد یہی ''شجر'' بستی والوں کے لیے سنگ* ری کا* ۔ (؛ بنا۔گو* یہ اُس نے اس* ہنجار عورت کی سزا کا انتقام دے کر منصفانہ روش اختیار کی۔ اور ..رگ اور سر پر - ہونے کا حق ادا کر* ۔ ''+ کرہ اشجار'' میں یہی شجر زن* ہنجار اور نئے* دشاہ کو ''کجلی بن'' کے اس مقام سے اچک 8 ہے جہاں* دشاہِ وقت کو قتل کیا H تھا۔یہاں ''شجر'' کا اساطیری روپ بھر کر دونوں کو ـ+ ی کی طاقتوں کو سلب کر* تھا۔

''حاتم'' کی علامت عرب اساطیری رو* یت میں فیاض، بہادر، B جو اور مہم جُو کے لیے مستعمل ہے۔ڈاکٹر سلیم اختر کے *پنچ افسانوں ''حاتم طائی کا زوال''، ''پیر تسمہ *پ''، ''لکھا* دِسموم نے''، ''جیون جَل'' اور ''خوشبو کا غلام'' میں حاتم کی علامت کو اپنی خصوصیات کا حامل دکھاتے ہوئے* لآ اس کے زوال اور بے بسی و بے کسی کی طرف بھی واضح اشارے کیے ہیں۔کہیں ..ڑھاپے کے ہاتھوں، کہیں بے اولادی کی+ و - اور کہیں عورت کی خوشبو کا اسیر ہوکر زوال ونکبت کا شکار دکھا* H ہے۔ افسانہ ''پیر تسمہ *پ'' میں افسانہ نگار نے Kl ن کی + رونی نفسی کیفیات کے اس رخ کا اظہار بھی کیا ہے کہ سوچ کا زاویہ بھی Kl نی + گی اور رویوں کا رخ موڑ دیتا ہے۔ # -- حاتم خود کو بہادر، طاقتور اور تو* محسوس کر* رہا، وہ ہر طرح کی مہمات سر کر* رہا لیکن جونہی اسے خیال * یہ کہ اب میں* تواں ہو H ہوں ، اس کے مضبوط ا i ب لاشعوری طور پر شل ہوگئے۔یہ در اصل سوچ کی تھکن تھی جو اس کے ا i ب پر حاوی ہوگئی اور کبھی نہ 4 والا حاتم خود کو کمزور ،محتاج اور* کارہ تصور کرنے لگا+ ی میں اپنا عکس دیکھ کر چو- H :

> ۔۔۔تو کیا میں اتنا* تواں ہو H ہوں کہ ا- ہی زقند میں ..ڑھاپے نے آلیا ہے، اس نے بے یقینی سے چہرے پر ہاتھ پھیرا۔ابھی آنکھوں کے/ دکسی پر+ ے کے پنجے کی ما # جھریوں نے قدم نہ جما* تھا تو پھر پہروں سے جھانکنے والا بوڑھا کون تھا۔۔۔؟[۱۷]

یوں تو ڈاکٹر سلیم اختر کے اکثر افسانوں میں صحرا کے ساتھ تلازمہ کے طور پر ''زہر بھری مالا لیے بچھوؤں'' کا بھی ذکر ملتا ہے

لیکن بچھو کی علامت اپنی تمام تر معنویت اور پہلو داریوں کے ساتھ افسانہ ''بچھو'' میں موجود ہے جو معاشرے میں منافق کردار اور بچھو صفت لوگوں کے لیے استعمال کی گئی ہے۔ جسے کسی رشتے کا لحاظ نہیں حتیٰ کہ دوستی جیسے پر خلوص رشتے کو بھی ڈنک مار دیتے ہیں۔

''بچھو سے ملاقات'' میں کہانی کو اندھیری رات میں تنہا صحرا نورد دکھایا گیا ہے، جسے راستے کی خبر ہے نہ منزل کا پتہ۔ اُس پر مستزاد اَن دیکھے خطرات، جن کو بچھو اور گدھ جیسی علامات سے ظاہر کیا گیا ہے۔ لق و دق صحرا میں بچھو زہر بھری مالا لیے اُسے کاٹ کھانے کو تیار تھے۔ حتیٰ کہ اندھیری سیڑھیوں میں مینار کے اوپر چڑھ جانے کے بعد منزل کی آسودگی کی بجائے بڑے بڑے گدھ، لمبی لمبی چونچیں لیے اُسے کھانے کو تیار۔

''بچھو سے ملاقات'' کا یہ کردار موجودہ عہد کی ہزیمت خوردہ، مایوس، پریشان حال اور غیر محفوظ فرد ہے، جس کا کوئی پرسان حال نہیں، کوئی مونس و غم خوار نہیں، ہر شخص باطنی خوف کا اسیر ہے جس کی وجہ سے وہ کسی کے ساتھ مستحکم اور دیرپا تعلقات استوار نہیں کر سکتا۔ نتیجتاً وہ تنہائی، مایوسی اور ہیبت کا شکار ہو کر معاشرے سے کٹ جاتا ہے۔

''بچھو'' کے علاوہ گدھ، چیونٹیاں، چیلیں، سانپ اور ہزارپا کی علامات بھی معاشرے میں موجود تخریب کار اور شر پسند عناصر کے لیے استعمال کی گئی ہیں۔ صحرا کے ساتھ متعلقات میں بچھو، سانپ، چیونٹیوں، کوڑھیلی زمین، شوکتی ہواؤں کا ذکر ملتا ہے جبکہ ''بن'' یا ''جنگل'' کے ساتھ گدھ، بجّو، اُلّو، چمگادڑ، سیہہ، جنگلی جانوروں کی آوازیں ماحول میں دہشت کا رنگ بھر دیتی ہیں۔

''اختتام''، ''کاٹھ کا شہر''، ''تذکرہ اشجار''، ''کاٹھ نگر میں پتلی تماشا''، ''بَن آتما''، ''احمق کٹھ پتلی'' اور ''سائے کی طرح ساتھ پھریں'' جیسے افسانوں میں جنگل اور اس کے لوازمات کا خوب صورت اظہار ملتا ہے۔ جو افسانہ نگار کی حسِ باصرہ، شامہ اور لامسہ تینوں پر دال ہے۔

افسانہ نگار کمالِ مہارت سے جنگل اور اس کے متعلقات کا ربط انسانی جنگل کے ساتھ جوڑ دیتا ہے جہاں ہر طاقتور اپنے سے کمزور کو نگلنے کے درپے ہے، جہاں جنگل کا قانون رائج ہے اور جنگلی جانوروں نے انسانی نقاب پہن رکھے ہیں۔ لیکن اُن کا طرزِ عمل اور کردار بالکل جنگلیوں کی طرح ہیں۔

پانی'' زندگی میں فرحت و شگفتگی اور سیرابی و شادابی کی علامت ہے لیکن افراط و تفریط کی صورت میں عذاب بھی بن جایا کرتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کے ہاں ''پانی'' بطور حیات بخش عنصر کے ساتھ ساتھ بطور عذاب دہندہ بھی آتا ہے۔ ''عذاب میں گرفتار بستی'' پانی کی کمی کے باعث قحط و خشک سالی کا شکار ہوئی اور ڈھور ڈنگر، پرند، چرند، حشرات قلت آب کا شکار ہو کر نابود ہوئے۔ جبکہ افسانہ ''پانچوں کھونٹ'' میں پانی سیلاب کی صورت میں بستی کو غرق کرنے کا باعث بنا۔

ڈاکٹر سلیم اختر کے ہاں ''سیاہ رنگ'' بطور سیاہ بختی، غم و الم، موت، ماتم، نحوست، ویرانی، بے شعوری اور جبریت کے معنوی میں استعمال ہوا ہے۔ افسانہ ''کاجل بن'' میں سیاہ آسمان، سیاہ بستی، سیاہ اشجار، آبِ سیاہ، سیاہ دھرتی، سیاہ پھل پھول، ''کاجل بن'' کی تقدیر ہے۔ جو اُن کی بے بصیرتی، بے شعوری اور جہالت کی مرہونِ منت ہے۔ افسانہ ''مقدر ساز'' میں انسانی تقدیر کو ''سیاہ ہاتھوں''

میں دکھا یا ہے جو دراصل تقدیرِ محض اور مقدر کے جبر کی علامت ہے۔مقدر ساز طوطا جو جنگل میں فہم و فراست اور عقل و بصیرت کے لیے معروف تھا، انہیں کالے ہاتھوں' کا اسیر بن کر پنجرے میں بند ہو گیا اور اس کا کام دوسروں کو قسمت کا حال بتانا ٹھہرا۔اس مقدر ساز طوطے نے جلد ہی اپنی تقدیر سے سمجھوتہ کر لیا اور ''کالے ہاتھوں'' کی جبریت پر قانع ہو گیا :

> ۔۔۔اس کی عقل نے اسے سمجھایا کہ اب تیرا مقدر کالے ہاتھوں میں ہے۔جنگل ،گھونسلا،آزادی، بیوی، بچے، یہ سب کسی بھولے خواب کی مانند تھے۔کالے ہاتھ دانہ کھلا رہے تھے اور ایک دن اسے کچھ سمجھایا جا رہا تھا۔بہتر یہی ہے کہ اس کے کہے کو سمجھو اور اس کی بات پر عمل کرو۔[۱۸]

المختصر ڈاکٹر سلیم اختر کے بیشتر افسانے تہہ در تہہ معنویت، ایمائی اور رمزیتی پیرائیہ ادا کے مظہر ہیں۔انہوں نے علامات کو نہ صرف شعوری اخفاس کے لیے استعمال کیا ہے بلکہ قاری کی ذہانت کی آزمائش کا اہتمام بھی کیا ہے۔چوں کہ وہ نہ صرف افسانہ نگار ہیں بلکہ افسانوی نقاد بھی ہیں اور نفسیاتی ژرف بینی کے حامل بھی۔لہذا اُن کے افسانوں میں مستعمل علامات میں بیت، ابعاد اور اچھوتا پن ہے جو افسانہ نگار کو تنقیدی اور نفسیاتی مہارتوں سے معاونت کے بعد ہی پیدا ہوسکتا ہے۔

حواشی و حوالہ جات

۱۔ فیروز اللغات (جامع) اُردو، نیا ایڈیشن، مرتبہ الحاج مولوی فیروز الدین، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور (س۔ن)

۲۔ تنقیدی اصطلاحات (توضیحی لغت) ڈاکٹر سلیم اختر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، بحوالہ "Spring of Creativity" by Heiz Westman P:35، ۲۰۱۱ء ص ۱۸۹

۳۔ علی عباس جلال پوری، روح عصر، تخلیقات، لاہور، ۲۰۱۳ء ص ۲۰

۴۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، کا راقمہ سے مکالمہ ۲۷ فروری ۲۰۱۴ء 11:00 بجے دن

۵۔ ''بے چراغ بستی کا چراغ'' مشمولہ ''نرگس اور کیکٹس (افسانوی کلیات) ڈاکٹر سلیم اختر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء ص ۲۶۔۲۷

۶۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''کوہ بے اماں'' مشمولہ سہ ماہی ''باد بان''-۱۰، کراچی ۲۰۰۹ء ص ۵۹

۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''نرس غنچہ'' مشمولہ ''سیپ'' کراچی شمارہ نمبر ۷۹ ص ۲۴

۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''لکھا ہے دِسموم نے'' مشمولہ ''نرگس اور کیکٹس''، ۲۰۰۴ء ص ۲۰۸

۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''دھرتی کی زنجیر'' مشمولہ ''نرگس اور کیکٹس''، ۲۰۰۴ء ص ۳۸۷

۱۰۔ ایضاً، ص ۳۸۶

۱۱۔ روزنامہ ''جنگ'' ''لاہور'' ''آزادی کے ۵۷ سال بعد'' (سروے رپورٹ) یوم آزادی ایڈیشن، ۱۴ اگست ۲۰۰۴ء ص ۱۲

۱۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''احمق کٹھ پتلی'' مشمولہ ''نرگس اور کیکٹس'' ص ۲۹۴

۱۳۔ ایضاً، ص ۲۹۴

۱۴۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''عورت، جنس اور جذبات'' لاہور، سنگ میل Å X ، ۱۹۹۹ء ص ۱۵۳

۱۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''جبلِ ممنوعہ'' مشمولہ ''نرگس اور کیکٹس''، ۲۰۰۴ء ص ۶۳

۱۶۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''کوہ بے اماں'' مشمولہ سہ ماہی بادبان۔۱۰۔کراچی، ۲۰۰۹ء ص ۵۹

۱۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''پیرتسمہ*پ'' مشمولہ ''نرگس اور کیکٹس'' ص ۴۶۷

۱۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''مقدر ساز'' مشمولہ ماہنامہ ''تخلیق'' لاہور، فروری ۲۰۰۹ء ص ۵۰

ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان

ا™ رج PTCL، ٹ ینیگ کالج

ملتان

اردو شاعری کی رسومیات، سبکِ* پکستانی اور محاسنِ کلامِ خواجہ

Beginning with a backdrop of the conventions & devices of Urdu poetics and the study of culture which acclaims a piece of poetry to be "valid," Hafiz Safwan has detailed the study of Khwaja M Zakariya's *Aashob* into four parts. Elaborating its style, topics and genre of the poetic craft, the author identifies it as 'Sabk-e-Pakistani' (the Pakistani style). He argues that Khwaja's poetry is a broad continuum of the robust tradition of classical Urdu poetics and points out comforting homogeneities of Urdu poets who have flavoured their diction with classical music. He concludes his article by comparing the substance of Khwaja's poetry with noted classical and modern Urdu & English poets.

[اِس مضمون میں اردو شاعری سے متعلق کچھ رسمی* .توں کے بعد پہلا حصہ فن اور اُس کی کچھ جہات کا مطالعہ ہے، دوسرا اور تیسرا موازنہ ہے اور چوتھا مجموعۂ کلام کے* .رے میں عمومی رائے ہے۔ ح ص م]

شاعری اپنی متعلقہ تہذی$ کا اظہار ہوتی ہے نہ کہ محض اظہارِ ذات*ِ سماجی حالات کا محض رپو*ٹ ژ۔ قدیم عرب میں شعر گوئی کا مقصد طلاقتِ لسانی کا اظہار اور ممدوح کی مِد # *(ِ مہجو کی ہجو) ہو* تھا اور ا ِ ان میں کسبِ زر۔ یورپ کے صنعتی انقلاب سے پہلے-- مشرق و مغرب میں شاعری کی حیثیت عام طور سے حیلۂ روزگار کی رہی ہے۔ شاعری ا ِ- ہنر تھی اور شاعر ہنر مند۔ شاع*. قاعدہ اور ہمہ وقتی 5زم ہو* تھا اور تنخواہ*پ تھا۔ مضمون آفرینی اور مبالغہ آرائی اُس کے فن کے آلات تھے اور عمومی دژ*. ردار شاعری کے ساتھ ساتھ جنگوں وغیرہ کے مواقع,پ اُس کا کام بہت,.ٹھ جا* تھا۔ شاعر کا یہ فن لوگوں کی شامیں /ٗ ارنے میں بھی بہت معاون ہو* تھا اور شام,ٹ تے,پ ٹ تے شاعر اور داستان گو اپنے اپنے ٹھیے سنبھال e تھے۔ چنانچہ شاعری کو اظہارِ ذات سمجھنا شاعری کو ا ِ- نقطۂ Ã سے دیکھنا ہے، .# کہ سماج کی تصو ِ آفرینی شاعری کا ا ِ- الگ اور مستقل پہلو ہے۔ .+ِ شاعری اِن دونوں کا امتزاج ہے۔ اِسے یہی مقام دینا چاہیے۔ یہ الگ *.ت ہے کہ سماج کی تلپٹ ہوتی اَقدار، نئے رجحا*ت اور شد+ِ معاشی ڈ*. وَنے ?ِ لگانے اور+ ن تھر کانے کو تو روزگار آور فن بنا*ڈِ اور گلے *.زوں کو عزت کی معراج,پ بٹھا*ڈِ .# کہ قلم گھسنے والے بے کار اور بیٹھے ہو گئے۔ شاعری اپنی نوعیت (Nature) اور*کیب (Composition) کے اعتبار سے کیسی ہی ہو، +ہ شاعری کبھی سماج سے کٹی نہیں ہوتی۔ صرف میر، غا .* ِ اکبر و اقبال نے نہیں بلکہ ہر حساس شاعر نے اپنے زمانے کے سیاسی، معاشی اور سماجی حالات کو کسی نہ کسی پیرائے میں Ä کیا ہے۔ یہ مظاہر اور عوامل (Factors) ہمیں قدیم شاعروں کے کلام میں ا/َ ظاہراً Ã نہ آ N تو اِس کی وجہ اُن کی استعمال کی گئی علامتوں کا اپنے معلوم سے اور ہمارا اُن کے ماحول اور دور سے دور ہو جا* ہے۔ چنانچہ شاعری کو محض داخلی احساسات کا مظہر*ِ ذاتی واردات سمجھنا اِس کا درجہ گھٹا* ہے جسے ادب میں Reductionism[ا] کی اصطلاح سے جا* جا* ہے۔ اِس کی مثال لیجیے کہ اقبال کے شعر: ؎

اے ارضِ*پ ک تیری حرمت پہ ٹ مرے ہم ہے خوں,ت ی رگوں میں اب -- رواں ہمارا

میں ارضِ*پ ک سے مرادسرزمینِ*پ کستان لے8 حالا è یہ شعر تقریباً ۱۹۱۳ء کا ہے . # ابھی تقسیمِ ہند کا کوئی خیال کسی کے گمان میں بھی نہ تھا۔ نیز اِس سے اگلے شعر کا پہلا مصرع ہے: ع سالارِ کارواں ہے میرِ حجازؐ اپنا، جس سے واضح معلوم ہو* ہے کہ ارضِ*پ ک سے مراد سرزمینِ حجاز ہے۔[۲] دوسری طرف اا شاعری کو محض سماجی حالات کا رپوٹ ژ سمجھا جائے تو اشعار کو لغوی بیا* ت (String of words) سمجھنے کی غلطی لگ جاتی ہے۔ اا یہی ذہنی سطح ہوتو کون جانے گا کہ فیض کا یہ شعر: ۔

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اِتنی 5قاتوں کے بعد پھر بنیں گے آشنا کتنی مداراتوں کے بعد

دراصل سقوطِ مشرقی*پ کستان کا نو> ہے۔[۳] اا منا . نواحی مطالعہ نہ ہو* ِ شاعری کی رسومیات سے* بلد ہونے کی وجہ سے Ä کیے ہوئے لفظوں کو محض میکا é عمل سمجھ لیا H ہوتو ایسے افسوسناک void اور لطیفے ہوتے رہتے ہیں۔ مثلاً یہی کہ,پ وین شاکر کے اِس مصرعے: ع وہ کہیں بھی H لو* تو میرے*پ س آ* ِ[۴] میں لفظِ لو* کو مصدر لوٹنا سے صیغہ ماضی مذکر کی بجائے اسمِ آلہ سمجھ لیا جائے۔ وغیرہ۔ القصہ شعر و سخن کی جانچ اور تقابل کے روایتی تین ا.ائ ت کیبی (Building Blocks) یعنی لفظ، معنی اور اسلوب اِس کام کے لیے* کافی رہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اوپ درج کی گئی تینوں مثالوں میں اشعار میں موجود ے الفاظ پوری معنیت بیان نہیں کرسکے۔ چنانچہ راقم کی رائے ہے کہ یہ تینوں ا.ائ ت کیبی شاعری کا جسم* ِ مکان (Body) بناتے ہیں یعنی مکان بنانے کے قابل چیزوں کا اکٹھا کیا جا*۔ اِن میں ا ی- اور بُعد یعنی زمانہ (Time) . # -- شامل نہ ہو$ -- یہ مکان مکا M کے اعتبار سے پورا نہیں ہو*۔ زمانہ شاعری کے جسم میں بمنزلہ روح کے ہو* ہے، اور ادب میں روح کی اعلیٰ ت ین شکل روحِ عصر (Spirit of Time) ہے۔ یہاں ''زمانے'' سے مراد وہ تہذ ی$ ہے جس میں شعر پیدا ہو* ہے۔ اِس ''تہذ ی$'' کو، Reductionism کا شکار ہوتے ہوئے، عام طور سے نواحیات کا مطالعہ، سیاق و سباق* ِ ماحول (Context) کہا/ سمجھا جا* ہے۔ یہی تہذ ی$ شاعری کی مابعد الطبیعیات (Metaphysics) ہے، یعنی وہ پہلو جو حواسِ خمسہ کی قابلِ پیمائش (Tangible) رسائی سے* . ہر ہو* ہے۔ لفظ کی معنو ی$ شاعر اور قاری/ سامع کے درمیان ''اتفاقِ رائے'' ,پ منحصر ہوتی ہے۔ شعر کا اصل معنی و مفہوم اور ماحول اِس* . ہمی اتفاقِ رائے سے C ہے کہ کہنے والا اور g /,پ ڑھنے والا ا ی- دوسرے کو* ِ کی) سمجھ جا N ۔ اا معنو ی$ قائم نہ ہو تو کلام بے معنی ہو جا* ہے اور صنائع+ ائع اور تشبیہہ و استعارہ وغیرہ . حرفوں اور لفظوں کی ڈھیر* ِں بن جاتے ہیں۔

اِس گفتگو کا خلاصہ یہ ہے کہ شعر کو سمجھنے کے لیے اُس شعر کو پیدا کرنے والی تہذ ی$ کے تصورِ کائنات کو جاننا ضروری ہے۔ یہ* . ت تصورِ تنقید و تحسین کے مروّج معیارات سے بہت ہٹ کر اور بہت آگے کی ہے۔ اردو شاعری کے تہذ R مطالعے کی رسمیات میں یہ* . ت سے پہلے ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی نے کہی ہے۔ اُن کے الفاظ دیکھیے: .

۔۔۔ شعر کو قائم ہونے اور صحیح یعنی valid ہونے کے لیے سیا -- *ی* رتخ* ِ شاعر کی سوانح عمری* ِ غیر ادبی اصولوں (مثلاً شاعر کے زمانے کے سماجی حالات) کو معرضِ بحث لا* ضروری نہیں، بلکہ اکثر یہ نقصان دہ بھی ہوسکتا ہے۔ لیکن شعر کو قائم اور صحیح ہونے کے لیے اُس کی ادبی روا ی$ ، اُس کی ادبی تہذ ی$ ، اور اُس کو پیدا کرنے والی تہذ ی$ کے تصورِ کائنات کو جانے بغیر ہم شعر کو سمجھ ہی نہیں h ، اُس کا قائم ہو* ِ صحیح ہو* تو دور کی* . ت رہی۔ اِس* . ت کو ہم اب بھی پوری سمجھ نہیں*پ ئے ہیں۔[۵]

شاعری کی,پ کھ کے عمومی معیارات دو ہی ہیں: معانی و مطا . کی C دپ ، اور اسلوب یعنی* . ن، پیرایۂ بیان اور ہیئت کی C دپ ۔

پہلے معیار کو فکر اور دوسرے کو فن کہتے ہیں۔ شاعری پر کتابی تنقید تین موضوعات کے گرد گھومتی ہے: اصلیت اور جوش کا وفور/کمی اور مبالغہ/حقیقت پسندی کے حوالے سے مطالعہ؛ فکر کا عنصر؛ روایت سے جڑاؤ کا بیان یعنی روایت کا احترام ہونا/نہ ہونا۔ غیر معمولی شاعری کی جانچ کے لیے اُس کے مناسب معیارات کی ڈھلائی اور تعین کرنا پڑتا ہے جو اصلاً نقاد کی اپنی بصیرت کا امتحان ہوتا ہے، چنانچہ اپنی شعری روایت کی تہذیب اور کائنات سے آشنا نقاد ہی اِس کسوٹی پر کھرے اترتے ہیں۔ حسرت، محبت اور مقصدیت شاعری کے تین بڑے اور بنیادی محرکات ہیں۔ شاعری کے بہت سے روپ اور مقاصد ہیں لیکن اِس کا اصل جوہر نشتریت ہے کہ بات کو دل میں اتار دے، چنانچہ شاعری کا ٹھکانہ دل ہوتا ہے جو بات کے متلاطم سمندر کا گویا مرکز (Eye) ہوتا ہے۔ لطیف شاعری کا اثر دل محسوس کرتا ہے یا ذوق، اور یہ عموماً ایک خاموش، انفعالی عمل ہوتا ہے۔ عقلی دلائل میں وہ قوت ہو ہی نہیں سکتی جو بات کے متلاطم سمندر میں ہوتی ہے۔ جو شاعری اچھی یا مناسبِ حال موسیقی میں آمیخت کر کے کانوں کے راستے دل میں اتاری جائے اُس کا اثر دوچند ہوتا ہے۔

تخلیقی ادب کی بنیادی تقسیم کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ اِن میں کی کچھ کا ہدف سامع ہوتا ہے اور کچھ کا قاری۔ مثلاً داستان کا ہدف سامع ہوتا ہے، خواہ یہ چھپی ہوئی کتاب کی صورت میں ہی کیوں نہ ہو۔ اِسی طرح ناول کا ہدف قاری ہوتا ہے خواہ اِس کی ڈرامائی تشکیل کیوں نہ کر لی جائے۔ افسانے کا ہدف بھی قاری ہوتا ہے خواہ اِسے شامِ افسانہ میں سنایا کیوں نہ جائے۔ شاعری وہ صنفِ ادب ہے جس کا ہدف سامع بھی ہوتا ہے اور قاری بھی۔ اِس دوجہتی جسم کی وجہ شعر کی تخلیق اور تفہیم دونوں بیک وقت دقیق امتحان ہیں۔ شاعری کی تخلیق کے پیچھے جو شخصیت ہوتی ہے وہ کبھی تو کاملاً عیاں ہوتی ہے، کبھی کسی مخصوص اسلوب کی وجہ سے شعوری طور پر نقاب میں رہتی ہے، کبھی روایتی یا ہیئت کی گہری چھاپ کے پیچھے چھپ جاتی ہے، اور کبھی واقعات و حوادث کی چلمن سے لگی بیٹھی رہتی ہے۔

شاعری کوئی مطلق (Absolute) مظہر یا شے نہیں بلکہ یہ بیک وقت کئی عوامل پر منحصر اور اضافی (Relative) عمل ہے۔ شعر کی آمد کی صورت میں تو یوں لگتا ہے کہ گویا شعر پہلے ہی ذہن میں موجود تھا لیکن اب بیدار ہو کر سامنے آگیا ہے۔ آورد آئے ہوئے شعری خیال کی تراش خراش، مفاہیم کی پچی کاری اور لسانیاتی مینا کاریوں کا نام ہے۔ شعر میں وزن کا تصور عربوں کا دیا ہوا ہے (خلیل بن احمد المعروف خلیل نحوی کا)۔ وزن کا تصور اِس درجہ حاوی رہا ہے کہ شعر میں زبان مصنوعی قرار دی گئی جو ہر قوم میں بدلتا رہا ہے، اور وزن کو فطری قرار دیا گیا جو تمام اقوام کی شاعری میں مشترک ہے۔

اردو شاعری کی رسومیات سے متعلق اِن بنیادی باتوں کے بعد ہم ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کے شعری مجموعے آشوب کی طرف رخ کرتے ہیں جس کے ابتدائیے ''در مدحِ خود'' کی پہلی سطر میں وہ لکھتے ہیں: قدرت نے مجھے شاعر پیدا کیا تھا لیکن حالات تحقیق و تنقید کی طرف لے آئے۔ ذیل کی سطور اِس محقق و نقاد استادِ زبان و ادب کی شاعری کا ایک طالبعلمانہ مطالعہ ہیں۔

آگے چلنے سے پہلے ایک اعتراف۔ کئی سال پہلے کی بات ہے کہ میں نے ایک عزیز دوست کے اصرار پر ایک سفرنامے پر تبصرہ لکھا۔ اللہ کا کرنا، یہ مضمون ذرا اچھا لکھا گیا۔ اُس نے دیکھا تو اِس کے کچھ نکات کو قلم زد کیا اور پنجابی میں کہا کہ بھولے بادشاہو! الفاظ اور خیالات کو بچا کر رکھتے ہیں اور دوسرے اور تیسرے درجے کے قلم کے ٹٹوؤں پر اِنھیں ضائع نہیں کرتے۔ کبھی کسی ممتاز آدمی پر لکھنا پڑ گیا تو مشکل پڑ جائے گی۔ یہی مضمون جب چھپا تو کہیں ڈاکٹر وحید قریشی نے بھی پڑھ لیا۔ میں کسی وقت میں ملنے کے لیے گیا تو چھوٹتے ہی فرمایا کہ بھئی جی تم ہمیشہ سپرلیٹو (Superlative) میں لکھتے ہو۔ اِس قسم کے الفاظ کے ساتھ تو مختار مسعود پر لکھنا چاہیے تھا۔ پھر اُنھوں نے کئی لفظ گنوائے کہ اِنھیں چوراہے کی ٹھیکری نہیں بنایا کرتے۔ آج وقت آیا ہے تو میں ایسی ہی تہی دامنی اور بنجر خیالی کا سامنا کر رہا ہوں۔

خواجہ صا # بحیثیتِ Õ دو واضح اور دوٹوک Ã* یت ر p والے محقق ہیں۔ اُن کی شاعری کی کائنات اِنھی کلیدی الفاظ سے ہے یعنی واضح، دوٹوک اور Ã* یت۔ روزمرہ گی، عام لوگوں کے مسائل، اور جن لوگوں میں اُن کا بیٹھنا اٹھنا ہے وہ جن موضوعات پر تیں کرتے ہیں اُن کا بیان — یدہ بس یہی کچھ اُن کی شاعری کا کم و کا ہے۔ خصوصی تعلق وَ روا رکھے جانے کی تمنا اُن میں نہیں ملتی۔ اُن کی شاعری کا ہدف عام پڑھے لکھے لوگ، شاعر و اد $ ہیں اور وہ اپنے احساس کی گر می اور تیزی کو اِنھی کے قلب و فکر میں منتقل کر چاہتے ہیں۔ ؎

آور ہرچہ # ر سینہ داری سرودے، *لہ اے، آہے، فغانے[6]

اُنھوں نے محض بلند خیالی کو کافی نہیں سمجھا بلکہ اپنے دلی *ت اور فکری سرمائے کو قطعیت کے ساتھ پیش کرنے کی طرف توجہ دی ہے۔ وہ عقلی دلائل کو *ت میں گو ھ کر وقار *تی پیرائے میں *ت کرتے ہیں۔ اُن کے *ت کا وفور بعض اوقات چھلک چھلک کر ہر دکھائی دیتا ہے لیکن یہ ی *M* یستی *M بھی نہیں ہو۔ اُن کی شاعری دو جمع دو چار کی طرح ا یہ واضح Â مِ اَقدار کو لے کر چلتی ہے جس کے قابلِ پیمائش عوامل اخلاقیات، Ḱ نی اَقدار، فراہمیِ ا« ف، تحفظِ ثقافت و ملت اور *پ کستا M ہیں۔ ہر ٹ رئے کے دیہ فکری شاعری محسوس کیے ہوئے افکار (Felt Thought) سے عبارت ہوتی ہے اور ایسے شاعروں کے کلام میں کوئی نہ کوئی فکری Ã یہ ضرور ہو ہے، اور یہ Ã یہ شخصی طور پر محسوس کیا ہوا اور *تی پیرائے میں بیان کیا ہوا ہو ہے۔[7] خواجہ صا # کے ہاں محسوس کیے ہوئے افکار کی فراوانی ہے جس کے پیرایۂ بیان کے لیے ''تنگنائے غزل''[8] کا ذکر اُنھوں نے یوں کیا ہے: ؎

کیسے فکرِ بلند ہو *پ بند فکر سیلاب، لفظ ر $ کے بند

محسوسات و فکر یت کے اِس موجیں مارتے د سے اُنھوں نے غزل Ä کی پُر آب نہریں نکالی ہیں۔ وہ غزل کے روایتی دا ے کے اسیر ہوتے ہوئے + غزل کے شاعر ہیں۔ اُن کی غزل اور Ä کی کائنات میں جو چیزیں شامل ہیں اُن کا تعلق ہماری ثقافت، سماج اور ہ مسائل سے ہے۔ اُن کا لہجہ کہیں دھیما اور کہیں سخت کھردرا ہے لیکن مضامین حقیقت آفریں ہیں۔ مضامین کا بیان اور وَ اکثر لکل سامنے کے الفاظ میں ہے اور سادہ، لیکن گنتی کے چند شعروں میں ذرا پیچیدہ بھی ہے۔ دور کے مضامین اُن کے ہاں شاذ ہیں۔ اُن کی شاعری میں کوئی اسطوریہ یہ خیالیہ نہیں پی جا۔ اُن کی شاعری کا توجہ سے مطالعہ نیز اُن کا ابتدائیہ ''در مدحِ خود'' بتاتے ہیں کہ نفسیاتی الجھنیں بھی اُن کے ہاں نہیں ہیں۔ چنانچہ اُنھیں نہ سعد اللہ گلشن کی ضرورت پڑی اور نہ 5 عبدالصمد کی۔ اپنی ی کے اپنا پے پر یقین، اپنے زورِ زو پر اعتماد، قنا اور بے *زی کی یہ کیفیات اُن کے ہاں فطری و جبلّی ہیں، الحاقی نہیں۔

شاعری میں موسیقی کا در ا یہ عام *ت ہے۔ موسیقی چو è ا یہ مستقل فن اور اِس سے بھی بڑھ کر ا یہ مکمل سائنس ہے جس کی اپنی رسمیات ہیں اِس لیے موسیقی کا صرف ġ والا یکن رس اِسے شاعری میں ت نہیں سکتا۔ واضح رہے کہ کچھ راگوں کے موں کا شعر میں Ä کر دینا موسیقیت کے قائم مقام نہیں ہے جیسا کہ اپنے وقت کے کئی مشہور شاعر کرتے رہے ہیں۔ خواجہ صا # کی کچھ غزلیں ڈھلی ڈھلائی موسیقی ہیں جن سے معلوم ہو ہے کہ اُنھوں نے موسیقی کو دُر یہ ہے دَر یہ نہیں۔ مختار صدیقی کی طرح اُنھوں نے راگ ''لکھے'' ہیں۔ مثلاً ''جا پن میں اجنبی'' میں راگ کیدارا کے ماحول کا گہرا اور ساز و سامان ملتا ہے۔ لیکن اُن کے ہاں شاعری کو موسیقیانے کے زور میں گیتوں والی کیفیت کہیں پیدا نہیں ہوئی۔ غزل میں گیت کا رنگ ہماری شاعری کی ا یہ روا $ ہے لیکن + شعری روا $ میں یہ عنصر ڈھو ے نہیں ملتا۔ راقم کے مطالعے کی حد یہ شان الحق حقی آ ی شاعر ہیں جنھوں نے روا $ کے ساتھ جڑاؤ کے اِس مظہر کو بھی شعوری طور پر ہے۔[9]

اچھے شعرژ ن زدِ عام ہو جاتے ہیں۔ البتہ ا یـ ہی غزل* یـÄ کے کئی شعروں* یـ پوری غزل کاژ نوں پ آ*جا صرف گانے والوں/ والیوں کا رہینِ منت ہو* ہے۔ فیض، فراز اوژ صرکا% وغیرہ کی بہت سی غزلیں اِس دعوے کی مثال میں پیش کی جا سکتی ہیں۔

آج تشہیر ہے معیارِ کمال شیوۂ عرضِ ہنر تھا پہلے[۱۰]

خواجہ صا # کے ہاں بیان میں الجھاؤ نہیں ہے۔ اُن کے ہاں آمد بھی ہے اور آورد بھی۔ اور ا یـ ڈی* ت یہ ہے کہ اُن کے الفاظ اور خیالات کچھ ایسے رچاؤ والے ہیں کہ ہر ا یـ کو اپنی آواز اور اپنا ہی خیال لگتے ہیں۔ چنانچہ اُن کے بہت سے شعرژ ن پ پڑھ جانے کی صلا یـA ر p ہیں۔ اُن کے بیشتر اشعار میں بے ساختگی کا عنصر u یں ہے جسے غا کے الفاظ میں ''سادگی و پُرکاری'' کہنا چاہیے۔ اُن کے شعری لہجے میں سما (پ اَ ان نہ اَ رنے والی ہلکی سی گونج اور متا $ سے مملو ٹھہراؤ ہے جو میں ہمارے صاحبِ طرز ¶K عو پ داز جنابِ مختار مسعود کے ہاں ہے۔

مقتدرہ سے بے اطمینانی کے ذکر میں ہر شریف آدمی کی طرح خواجہ صا # نے بھی علامتی رویہ اپنا* یـ ہے۔ اِس سے بقولِ فیض جہاں جان بچتی ہے وہیں بیان میں ادَ M یـ بھی آ جاتی ہے۔[۱۱] لیکن اُن کی علامات اپنے معلوم سےژ یـ دہ دور نہیں ہیں۔ اقبال فروش ہوں* یـ حکومتی لوٹے، تقریباتی اور تعلقاتی تنقید* یـA یہ مروت کے تحت تنقید لکھنے والے Õ دھوں، اعتراف کیے جانے کی خواہش میں مرے جاتے ادی $ و شاعر ہوں* یـ ا یـ دوسرے کو حاجی مشہور کرنے کی سازش میں شر یـ اہلِ غرض* یـ مثلاً دین و دیومالا کو گھ کر* ولوں میں ڈھالنے والے عصمتِ قلم فروش، اپنی شاعری میں ایسے کرداروں کا ذکر کرتے ہوئے وہ ادبی پیرایۂ بیان کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔

ایسی Ä (* یـ شاعری) جو واقعاتی کی بجائے موضوعاتی ہو وہ ژ یـ دہ د یـ چل سکتی ہے۔ لمحۂ موجود کی شاعری کو روحِ عصر میں ضرور پیو ت ہو* چاہیے* کہ روا یـ $ میں قرار پکڑ سکے ورنہ یہ پھولی ہوئی لاش کی ما # سطحِ آب پ تیرتی رہے گی۔ خواجہ صا # کی شاعری کا ڈ ا حصہ سماجی اور قری $ العہد* ریخ اور ماحول کے واقعات کے ردِعمل کا سماؤ لیے ہوئے ہے لیکن اِس کے* وجود واقعاتی نظمیں اُن کے ہاں بہت کم ہیں۔ واقعاتی Ä نہ تو روحِ عصر میں سما سکتی ہے اور نہ کسی روا یـ $ کا حصہ بن سکتی ہے۔ وہ خوب جا... ہیں کہ Ä کی شاعری کا سے ڈ انقصان یہ ہے کہ Ä کا پسِ منظر گم ہو جانے کے بعد اِن میں جان نہیں رہتی۔ (یہاں مجھے ا یـ قادر الکلام شاعر اور مشہور ژ یـ ضی دان خواجہ دل محمد بے طرح* یـ د آ رہے ہیں جن کی عام شہرت دوہا نگار کی ہے لیکن نظموں کے کئی مجموعوں کے* وجود اُن کا حوالہ کہیں A نہیں* ؛ وجہ یہ کہ یہ مجموعے واقعاتی نظموں کے ہیں۔) ڈاکٹر خواجہ محمد زکر* یـ کی نظمیں کسی چھوٹے مشاہدے سے شروع ہو کر فکر و تخیل کو دور نہیں لے جاتیں بلکہ کسی عمیق فکر سے شروع ہوتی ہیں۔ آشوب کے پہلے حصے ''آشوبِ حالات'' میں اُنھوں نے جہاں مستقل قدر و قیمت ر p والے واقعات پ خامہ سائی کی ہے وہاں* زہ ت ین واقعات کی طرف بھی اشارے کیے ہیں جن سے اُن کے سیاسی شعور اور بیدار مغزی کا پتہ ملتا ہے، مثلاً ''امن کی آشا''۔ اُن کی نظموں سے W والے پوڑ یـ $ واضح اور جا* ار ہیں مثلاً * پ کستانی بوڑھوں کا ت انہ''، ''مطلعِ* ر یـ''، ''شہرِ شہیر''، ''انقلابِ عراق''، ''دوژ مسعود''، ''* ٹ یـ ہ ربط''، ''کہاں تھیں تم؟''، وغیرہ میں۔ اُن کی ہر Ä کا اپنا منفرد وجودی سروکار ہے لیکن اِن درج کردہ* موں میں سے پہلی اور آ ی Ä میں تو کمال کی تصو یـ $ ہے۔ ''مطلعِ* ر یـ'' صرف ا یـ شعر پ مشتمل Ä ہے۔ لیکن اِس اِکلوتے شعر کا کینوس ایسا وسیع ہے کہ* بنِ پ کستان قائدِ اعظم محمد علی جناح کو چھوڑ کر شا* ہی کوئی حکمران ہو جس کا چہرہ (بلکہ مسخا کہ) اِس میں A نہ* ہو۔ بقامت کہتر بقدر بہتر کی ایسی کوئی اور مثال میرے حافظے کے پ دہ پ نہیں ابھرتی۔ یہ شعر دیکھیے:

ہمارا حال یہ ہے گونگے، بہرے اور* ھے ہیں ہمارے ہاتھ ہیں اور صدرِ امریکہ کے کندھے ہیں

امریکہ جا کر تقری کرنے والے پہلے* کستانی وزیرِ اعظم اور پھر اSں کے گلوں میں ''تھینک یو امریکہ'' کے بورڈ لٹکوا کر جلوس نکلوانے والے آمروں سے لے کر آج -- کے ڈرامے* زوں کی تصوی یں اِسی ای شعر میں 9 Ä آتی ہیں۔ یہ شعر پُر اَز معنی (Pregnant with meaning) ہی نہیں پُراَز تصوی (Picture Gallery) اور ز+ گی سے بھرپور (Full of life) بھی ہے۔ تصوی $ خواجہ صا # کی صرف نظموں کا خاصہ نہیں بلکہ اُن کی غزلوں میں بھی ایسے شعر جابجا ملتے ہیں۔ ایسا ہی ای تصوی آسا غزلیہ شعر دیکھیے جس میں ہماری سیاسی* رخ کے موجودہ دو وں کے کرداروں (+ کرداروں؟) کو گوی لائن حاضر کر* یH ہے:

کوئی شریف ہو کہ مشرف، ہیں لاجواب . اپنے اپنے فن میں ہیں بے مثل و بے نظیر

ایسا ہی ای اور شعر دیکھیے جس میں ای فوجی آمر کا) وہ چہرہd ہوا ہے:

ضرورت کیا ہے کذب و افترا کی . حکومت لی ہے ڈ+ے سے تو # رہ

Ä جو مختلف ادوار میں کئی طرح کے رجحا ت اور شعوری تحر r ں کی آماجگاہ رہی ہے، آج کی شاعری پ ی طرح ا+ از ہے۔ موضوعاتی غزلیں + شاعری میں عام ملتی ہیں اگر چہ اِن سے شاعری کا میعادی* کم سے کم رہ جا ہے۔ چنانچہ خواجہ صا # کے ہاں موضوعاتی غزل کم سے کم ہے۔ نیز راقم کی } تلی رائے ہے کہ موضوعات کے اعتبار سے خواجہ صا # کی شاعری میں غزل اورÄ میں تفریق کر* بھی کوئی خاص اہمیت نہیں رr ۔

اردو شاعری میں انگری ی کے الفاظ کے استعمال کی کئی سطحیں ہیں۔ اکبر نے اپنی شاعری کی کمیت کے مطابق کئی ای انگری ی اسمائے جامد استعمال کیے اور اکا دُکا افعال کی تصریفی صورتیں تیں، اور بہت کم کسی لفظ کی تہنید کی ہے مثلاً کلرکی، سکولی، پتلون، انجینئری، نیچری، بنگلہ، لیڈ یں، سپیچیں/سپیچوں، ر $ ، لاٹ صا # ، گدام، بکس (Box)، کمپ/کیمپ۔ اقبال نے بھی گنتی کے چند اسمائے جامد تے اور بیشتر کو معرب کیا مثلاً قیصر/ قیصری (Caesar)، لرد (Lord) اور تیا (Theater) وغیرہ۔ خواجہ صا # نے افعال اور اسماء دونوں استعمال کیے ہیں لیکن صرف وہ جن کے متبادلات اردو میں پM نہیں سکے* وہ جن کی انگری ی ہی معروف ہے اور ہمارے ز+ ہ سماج، ثقافت *ی سیا - میں خاص معنی b ہے: وائی* کی، انٹرM ، ایجنسی، پلازہ، سوٹ، بوٹ، تھیٹر، لیڈر، کر $ ، کرپشن، افسر، ، لسٹ، گڈ گورنس، - شاپ، ڈیبیٹ، سینما، چمنی، مِل۔ وہ خواہ مخواہ کی طہارتِ ز ن (Language Purism) کے حامی نہیں ہیں۔ اُن کی ابتدائی دور کی شاعری میں بھی انگری ی لفظÄ آتے ہیں۔ اُنھیں اچھی انگری ی آتی ہے لیکن وہ اردو نقلِ حرفی (Transliteration) نہیں کرتے۔ اردو شاعری میں انگری $ ا احساسِ کمتری کی وجہ سے بھی ہو ہے، اپنے مطالعے کی چودھر جمانے کے لیے بھی، اور یہ اکثر کچا کیک ہو ہے۔ یہ* ت واضح ہے کہ ایسا کوئی مظاہرہ خواجہ صا # کی شاعری میں نہیں ملتا۔ اُنھوں نے ہندی کے کئی لفظ بھی استعمال کیے ہیں لیکن یہ ایسے رواں دواں ہیں کہ کہیں یہ احساس نہیں ہو کہ یہ* ک بھارت دوستی* ''امن کی آشا'' کے: اے زہ کے الاپ میں سنگت کے لیے ہیں۔ خواجہ صا # اُن لوگوں میں ہیں جو اپنی لسانی تحقیق اور تقابلی مطالعے کیC دپ اردو کو پنجابی کا تحری ی روپ کہتے ہیں۔ اُن کے اِس پورے شعری مجموعے میں گنتی کے دو شعروں میں پنجابی کے دو انتہائی مانوس الفاظ (کملا، یا) آئے ہیں، لیکن یہ ایسے نہیں ہیں جیسے سالن میں کوڑ وآ جائے ی روٹی میں رکر ک بلکہ یہ اُن کے شعری ڈکشن میں گندھےÄ آتے ہیں۔ یہاں اُن کا متوازن ہو کام# ی ہے۔ اگر یہ تنا . ز دہ ہو جائے تو ایسی شاعری کو صرف مزاحیہ/ غیر سنجیدہ شاعری سمجھا اور تسلیم کیا جا ہے جیسے خالد مسعود خان***. عبیر ابوذری کی

شاعری (حالاè اِن دونوں کی شاعری میں نہا$ اہم سماجی مسائل کو موضوع بنا H ہے)۔ یہاں-- تو چل جا* ہے۔خواجہ صا # اِس* بات کا گہرا ادراک ر p ہیں کہ اردو میں شعر کہتے ہوئے جو شاعر دوسری* بانوں اور بولیوں کے الفاظ (اسماء وافعال) کے اِس نسبت تنا . پر راضی نہ ہو* شاعری کی طرف نکل جا* ہے۔اور یہ وہ راستہ ہے جو شاعری اور نتیجۃً ادب سے* باہر کی طرف لے جا* ہے۔شاعری کی شعر*یت تقاضا کرتی ہے کہ مضامین ہی میں نہیں بلکہ اسلوب کی C دی اکائیوں یعنی الفاظ میں بھی روا$ سے بہت دور نہ جا* جائے۔ایسے لفظ جو کسی مخصوص مزاج کی شاعری کا* میاتی حصہ نہیں ہوتے وہ کبھی تفنناً تو لائے جا h ہیں لیکن اُنھیں شاعری کے سوادِ اعظم (Mainstream) کا حصہ نہیں بنا* چاہیے۔ یہ لفظ تو پھر بھی حیثیت نہیں* پاتے لیکن شاعر اور اُس کی شاعری کو البتہ ضرور لے کر بیٹھ جاتے ہیں۔

شاعر کے مطالعے کے لیے اُس کی نفسیات، اُس کے ماحول اور اُس تہذ$ سے آگاہی ضروری ہے جس میں رہتے ہوئے* جس کے زیرِ ا* اُس نے کلکِ شعر وسخن اٹھا* ہے۔خواجہ صا # کا مزاج سادہ لکھنے کا ہے، میں بھی اور Ä میں بھی۔اُن کے بہت سے شعر سہلِ ممتنع کی شا+ ارمثالیں ہیں۔ جو عالم آدمی سادہ لکھتا ہے اُس سے ڈ* چاہیے کیو è اُس کے* پاس کہنے کو بہت کچھ ہو* ہے۔خواجہ صا # کی شاعری سماج اور سماجی موضوعات کی شاعری ہے۔ چنانچہ اُنھوں نے لفظ لکھے ہیں، لفظوں کی پنسیر*یں نہیں لڑھکا N اور نہ الفاظ کا پتھراؤ کیا ہے۔اُنھوں نے لفظوں کے ریلے سے پڑھنے والوں کو ڈرانے کی کوشش نہیں کی اور وہ* ان کی بجائے فکر اور مضمون کے پہلو کو آگے لائے ہیں۔لیکن اُن کے مضامین وخیالات کی بھی گھنگور گھٹا N نہیں ہیں بلکہ سیدھی سیدھی* باتیں ہیں۔ وہ لفظی اور معنوی رعایتوں کو ضرورت سے* زیادہ ابھار کر شعر کو پہیلی نہیں بناتے۔اُن کا کوئی شعر معنو$ سے خالی نہیں، اور با+ شاعری میں یہ ا- اہم* بات ہے۔ا- اور بڑی* بات یہ ہے کہ اِس مجموعے میں ''فرما < '' شاعری* بالکل نہیں ہے۔

خواجہ صا # کی شخصیت کا . سے بڑا گن اُن کا ضبط ہے۔اُن میں بلا کا ضبط* پایا جا* ہے جو + گی کا بڑا حصہ /· ار e کے بعد ا- طرح سے اُن کی عادتِ* 6محسوس ہو* ہے۔اُن کے ضبط کو سمجھنے کے لیے نواحی مطالعے کی ضرورت ہے۔کچھ چیزیں تو ظاہر ہیں جن کے لیے مواد کتاب ہی سے مل جا* ہے مثلاً ایم اے کے دوران میں شاعری سے مکمل پرہیز۔+ گی کے اُس دور میں . # جنسِ مخالف کی مقناطیسی قوت کی لہریں روشنی کی رفتار سے سفر کرتی ہیں، اور اِس سے بھی بڑھ کر ہم عمروں کا وہ جا+ ارشعر زنی کا ماحول جس کا+ کرہ اُنھوں نے اپنے ابتدائیے میں کیا ہے، اور اِس پر مستزاد . # شعر کہنا (مجید امجد کے الفاظ میں) یوں آسان ہو جیسے د*یا کے لیے بہنا، کوئل کے لیے کوکنا اور ہوا کے لیے چلنا— تو ایسے وقت میں خود کو شعر کہنے سے روکے رکھنا ضبط کی انتہا ہے۔ مجھے تو اِس پر وہ مثال* یاد آتی ہے جو جنابِ مختار مسعود نے انقلابِ ا یران کے امام آ$ اللہ خمینی کے حوالے سے بیان کی ہے اور جسے میں ضبطِ Ñ کی اعلیٰ* ترین مثال سمجھتا ہوں۔ سالہا کی Ã بندی اور جلاوطنی کے بعد آ$ اللہ . # ا یران واپس ہوئے تو ہوائی اڈے پر لاکھوں لوگ اُن کے استقبال کے لیے موجود تھے۔اُنھوں نے تقریر کی لیکن شاہِ ا یران کے خلاف ا- جملہ-- نہ کہا۔ جنابِ مختار مسعود لکھتے ہیں کہ سفارت کاروں نے . # اِس* بات پر حیرت کا اظہار کیا کہ اِتنی بڑی افرادی قوت کے محبوب ہونے کے* باوجود آ$ اللہ کچھ نہ بولے تو ا- جہا+ ہ سفارت کار نے کہا کہ ڈرو اُس آدمی سے جسے اپنے Ñ پر اِتنا قابو ہے![12] پھر یہ کہ خواجہ صا # نے بہت توجہ سے ہر ر- کی شاعری کو پڑھا ہے لیکن اُن پر اتباعِ میر کا الزام* یا اتباعِ داغ کا داغ نہیں لگ سکتا۔ وہ تقسیمِ ہند کے وقت سے شاعری کر رہے ہیں لیکن اِس* ریخ ساز واقعے کے ا* ات ومشاہدات کو Ä نہیں کیا۔ اُنھوں نے* شاعری کی اٹھان، او™ن، ™ن اور* بالآ· دھسان کا 5 حظہ بھی بہت قری$ سے کیا ہے لیکن *· شاعری کی کوئی بھی قسم، منجملہ ی Ä کے، اُنھوں نے نہیں بر تی؛ یوں اُن کی شاعری وقتی* یا اقبال کے الفاظ میں ''مقامی'' نہیں ہونے

۔ئی۔ ۔+ شاعری اور اِس کے مجید امجد جیسےC دا· ار سے قرR، ذہنی وفکری ہم آہنگی کے۔وجود نہ اُنھوں نے ہیئت کے تجربے کیے اور نہ ہی خصوصاً مغربی ہیئتوں میں شاعری کی حالاè اِس کا غلغلہ اُٹھنا اُن کے عین دورِ شباب او*۔لکل آس*۔س کی*۔ت ہے۔آفرین ہے کہ لاہور میں اور۔+ شاعری کے سے۔۔ڑے موا õ (Point of Presence) کے دل میں رہتے ہوئے اُنھوں نے اردو شاعری کی جڑوں میں بیٹھ جانے والی اِس شد+ مغرM آب لہر کا ہلکا سا بھی اثر نہ لیا۔ وجہ یہی ہے کہ وہ اپنی (یعنی مشرقی) شاعری کی روا$ اور تہذ$ کو ا۔ مستقل قدر سمجھتے ہیں۔ وہ جسما*ت کو شاعری نہیں سمجھتے چنانچہ رنگین مزاجی کا موضوع ہی اُن کی شاعری سے خارج ہے۔ لیکن مذہب اور اصلاح کے زور میں وہ ڈپٹی+ احمد کےÀ ح کی طرح شاعری کو طہارت کرانے بھی نہیں نکلے۔ اُنھوں نے مذہب کو سٹنٹ بھی نہیں بنا۔ ملکی حالات اور سماجی بے اعتدالیوں نے اُن کا دل خون کر۔ ہے اور وہ۔ڑے۔ڑے طرم خانوں کو سیدھا بھی کرا h ہیں لیکن وہ کسی کو ''ریش۔ اشندۂ کافراں'' قسم کی۔ ی نہیں لگاتے۔ وہ موسیقی بہت اچھی طرح جا... ہیں لیکن کہیں اِس کا اشتہار نہیں لگا۔ اِس سے اِستغناء بھیÃ* ہے کہ اپنے کلام کا گو اُنھیں مطلوب نہیں جس سے شہرت پیچھے پیچھے بھاگتی ہے۔

*۔مور ہونے کی قیمت کون دے ہے وہی اچھا کہ جو گمنام ہے

استادِ ادب ہونے کے*۔وجود اُنھوں نے کہیں*۔صحانہ، مشفقانہ*۔مربیانہ قسم کا+ از نہیں اپنا۔ وہ درسِ اخلاقیات دینے۔* رو معلوم نہیں ہوتے۔ لیکچر دینے کی د۔ینہ عادت کی وجہ سے اُن کے کلام میں ا۔ لفظ کو د۔ رکھنے کی عادت کا پتہ ملتا ہے لیکن اِس میں بھی احتیاطÃ آتی ہے۔ بعض شعروں کے دونوں مصرعے اُنھوں نے ا۔ ہی لفظ/ الفاظ سے شروع کیے ہیں: ہم، کہیں، جس کو، ہر کسی، ہر ا۔ ، انقلا۔ت، عشق ۔ ہم تکرار سے زور وہ خال خال ہی پیدا کرتے ہیں۔ میں اُن کا کوئی۔ قاعدہ تعلیمی لیکچر g کی سعادت سے محروم ہوں لیکن مجھے+ ازہ ہوا ہے کہ اُن کا تکیۂ کلام کوئی نہیں ہوگا۔ اِن ذکر کردہ کچھ*۔توں سے اُن کے مزاج میں موجود ضبط کا+ ازہ کیا جاسکتا ہے۔ علی الخصوص مندرجۂ ذیل شعروں میں تو اُنھوں نے اپنا اِستغنائی مزاج صاف صاف بتا۔ ہے:

ا۔ دو گام کوئی ہٹ کے اگر مجھ سے چلے دور ہوجا* ہوں اُس شخص سے میں لاکھوں گام

ہم نے د* کی کبھی ۔پروا نہ کی جو بھی اپنے جی میں آئی کر چلے

ہم رہے *۔$ قدم، گو راہ میں داN *۔N سے بہت پتھر چلے

میری چاہت نہیں اُسے نہ سہی ہر کسی کی ہے اپنی اپنی پسند

یہ ضرور ہے کہ خواجہ صا # نے ساری عمر گی تحقیق وتنقید میں گزاری اور اُن کے+ رکا شاعر بھی دبا رہا لیکن شاعری کی اشا(کی طرف توجہ نہ دینے کی وجہ سے عام لوگوں میں اِس کا۔ چا نہ ہوسکا۔ یہ*۔ت ۱۹۶۹ء میں احسان دانش نے جہانِ دگر میں لکھی ہے (بحوالہ آشوب کا عقبی سرِ ورق):

جناب زکی۔ # جھنگ میں تھے۔ڑی اچھی غزلیں کہتے تھے۔ وہ ملک کے بہترین شاعر ہوتے لیکن۔ # سے وہ اورینٹل کالج کی 5زمت میں آئے ہیں اُس وقت سے اُن کی کوئی غزل g میں نہیں آئی۔ جہاں اُنھیں مضمون نگاری میں ید طولیٰ حاصل ہے وہاں اُن کی غزلیں بھی معیاری غزلوں کی صف میں آتی ہیں اور اُن کے*۔س غزلوں کا اچھا خاصا ا۔ مجموعے کا مواد ہوسکتا ہے لیکن اِدھر اُن کا رجحان ہی معلوم نہیں ہو۔ وہ اب تحقیق وتنقید کی طرف مائل ہیں اور اُدھر بھی اُن کا ا۔

وقیع مقام ہے اور صلاحیتیں محدود نہیں۔......

خواجہ صا # کے نہجارِ شاعری کی .$ اِس .ت کا ذکر خاص طور سے ضروری ہے کہ وہ اردو شاعری کے معروف و متعارف سبکوں (Styles) لفاظِ دV دِ.ٓ نوں میں سے کسی ا یک کے پابند نہیں ہیں بلکہ اس معاملے میں آزادانہ انتخاب اور Ã یہ ضرورت کے قائل ہیں۔ ذیل میں اِن کا ا یک مختصر جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

خیالات کے واضح منطقی استدلال، مضامین کے تسلسل و M اور تشبیہات و استعارات کے قریب $ الفہم ہونے جیسی صفات سبکِ اسانی کے ذیل میں آتی ہیں۔ خواجہ صا # کی شاعری میں یہ سبک مثلاً اُن کی غزل: ؎

زندگانی حسیں سراب نہیں یہ حقیقت ہے کوئی خواب نہیں

میں ملتا ہے۔ نیز اس سے ملتی جلتی غزلوں اور نظموں میں سہلِ ممتنع بھی فراواں ہے۔ شاعری میں رات کا منظر، تنہائی اور اکیلے پن کا بیان سبکِ عرب کا نما ں پیرایہ ہے۔ خواجہ صا # کی شاعری میں تنہائی ا یک مستقل موضوع ہے لیکن اُن کی Ä ''جا ن میں اجنبی'' اپنی کئی اور خوبیوں کے ساتھ ساتھ خالص سبکِ عرب کا نمونہ ہے۔ سبکِ عراقی یا فارسی کی نما یں خصوصیت عرفان و تصوف کی اصطلاحات کا مجازی معنی میں استعمال ہے، مثلاً کعبہ، طواف، نماز، قاضی، منصف، محراب و a، صنم، ساغر و مے، صنم، آتشِ وحدت، وغیرہ۔ اِسی طرح حقائق سے فرار بھی اِس سبک کی خصوصیت ہے جیسے محرومیوں کو سرخوشی کی 2 ار بلکہ افیون میں بھگو کر پڑھوا دینا۔ وغیرہ۔ خواجہ صا # کی شاعری آشوبِ ذات کے ساتھ ساتھ بحیثیتِ مجموعی چو è زE حقائق اور سماجی افکار کی شاعری ہے اس لیے اُن کے ہاں لفظوں کو ٹھیٹھ لفظی معنی ہی میں استعمال کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ ایسی دو ا یک مثالیں دیکھیے: ؎

.# اختیار زیدہ ہو اور کم تنخواہ تو کیوں نہ ہوگی غریبوں کی آ. و ریزی

دفتروں کے . عامل اپنے فن میں ہیں کامل @ ڈال دیتے ہیں کام کتنا آساں ہو

مچاؤ کتنا ہی غل لیکن اِن کو نہیں پروا کسی ہرزہ سرا کی

چنانچہ معلوم ہوا کہ سبکِ عراقی / فارسی اُن کے ہاں کم استعمال ہوا ہے، اور اِس کی وجہ یہ ہے کہ .+ شاعری کے اسالیب و موضوعات کے لیے یہ سبک زیدہ مفیدِ مطلب نہیں ہے۔ ہاں! سبکِ اسانی اور سبکِ عراقی / فارسی کی خوبیوں کا جامع سبک جو ہماری ادبی تنقید میں سبکِ قدیم کے نام سے معروف ہے اور جسے عام طور سے سبکِ ہندی کے مقابلے میں پیش کیا جاتا ہے، اِس کی مثالیں، البتہ، خواجہ صا # کے ہاں وافر ہیں۔

سبکِ ہندی C دی طور پر مقامی اثرات کی حامل ہندوستانی فارسی سے مخصوص ہے لیکن شاعری کے .+ منزلوں کی طرف سفر اور فارسی کی کمان اری ختم ہونے اور اِسے دیس نکالا مل جانے کے L سے اب اِس اصطلاح کا مصداق ہندوستانی (یعنی اردو) زبان میں کی گئی شاعری H ہے۔ اِس سبک کے امتیازی اوصاف حسنِ بیان کی اہمیت، روما M، عقلیت پسندی کے مقابلے میں خیال بافی اور خیال آفرینی، تخیل پسندی، ایمائیت و اشارہ $ اور تمثیل و تجسیم وغیرہ ہیں اور اِس میں فکر و فلسفہ کا امتزاج ملتا ہے۔ خواجہ صا # کے ہاں خالی خولی خیال بندی نہیں ہے کہ کسی سادہ خیال کو بلند .َ- الفاظ میں بیان کر کے اُسے غیر معمولی بنا دیں، اور عقلیت پسندی (Rationalism) سے بھی

مرادٹھیٹھ عقلیت پسندی نہیں ہے کہ مثلاً Kl ن کو اُس کی تقد ِیکا معمار سمجھ لیا جائے۔ اِس قسم کے قطبیت پسند (Polarist) اور متشددانہ رویے اُس فوری ردِعمل کے طور پر اور اُس وقت میں پیدا ہوئے تھے۔ # ہمارے ہاں کی جانے والی شاعری اُن پینگوں کے/ کر نیچے آرہی تھی جن پر وہ صدیوں جھولتی پینگتی رہی تھی، یعنی موضوعات کے اعتبار سے حقیقی Kl نی مسائل سے اور لفظیات کے اعتبار سے قرار واقعی *ز ن سے کوسوں کوس دور۔ سکہ بند سَبکِ ہندی میں تو مثلاً حسنِ بیان میں بھی اِس قدر غلو کیا H کہ لفظی* ز v ی کی توا یِ رہی، روزمرہ کی خط کتا $ -- شاعری میں ہونے لگی۔ نیز یہ اعزاز بھی ماشاء اللہ ہم ہندیوں ہی کو حاصل ہے کہ ہمارے ہاں روزانہ اخبار بھی اوّل* آ شاعری میں پ Ÿ رہے ہیں مثلاً ۱۸۹۰ء میں لکھنؤ سے شائع ہونے والا اخبارِ نظم۔ ابھی کل کی* ت ہے کہ ہمارے ا یِ معروف مزاحیہ شاعر اردو شاعری میں اخباری کالم لکھتے رہے ہیں۔[۱۳] المختصر شدت پسندی ہمارے صرف مولوی میں نہیں* پ ئی جاتی بلکہ حسبِ توفیق اور حسبِ ذا B اور بقدرِ فرا (وحماقت ہر طبقے میں مل جاتی ہے۔ سَبکِ ہندی کی فارسی اصل سے رہائی اور شاعری کے ِ+ دور میں داخل ہونے کے بعد Ŵ والے سَبک کو راقم کی رائے میں سَبکِ ِ+ کہنا چاہیے۔ بقولِ شان الحق حقی وہ دور کہ غزل کا مقصد دادِ فصا # دینا تھا، اب قصہ* پ رینہ H ہے۔ اب شاعری، یعنی ِ+ شاعری، موضوعات کے تحت ہوتی ہے۔ مجھے اُن* قدین کی* Ã ہ ی پر تعجب ہو* ہے جو یہ رائے ر p ہیں کہ غزل ہندوستان میں آ کر بھی ا ِ انی ہی رہی ہے۔ اِس سے جہاں پہنی ہوئی عینک کے شیشوں کے ر- کا پتہ چلتا ہے وہاں ہم اردو والوں کا یہ قومی احساسِ کمتری بھی سامنے آ* ہے کہ ہم ہر اچھی چیز کو غیر ملکی بتا کر اُسے اعتبار » کرتے ہیں۔

سَبکِ ِ+ نے ہمارے زمانے -- کے سفر میں بہت سی نئی چیزیں اپنی قلمرو میں شامل کی ہیں اور کچھ کو د - بسر کیا ہے۔ اِس ِ+ سَبکِ ِ+ کی جسے میں سَبکِ* پ کستانی کا* م دیتا ہوں، ü ں خصوصیات دقت آفرینی کی بجائے سادہ اور سامنے کے الفاظ میں موضوع* ت کر* ہے۔ خوامخواہ کی تعقل کوشی اور تجر ِ+ $ اِس سے عموماً* ہر ہو چکے ہیں۔ اور اِسی طرح غیر حقیقی* توں اور الو کی دم فاختہ قسم کی کہانیوں اور اسطور* یت کی شاعری کا زمانہ بھی لد H ہے۔ سَبکِ* پ کستانی کی غزل ہو* Ä ، یہ خصوصیت دونوں میں یکساں ہے Ä اور غزل شاعری کے الگ الگ دھارے ہیں اور بقولِ ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی، ا یِ کا دوسرے سے موازنہ تو ہوسکتا ہے لیکن ا یِ کے معیار سے دوسرے کا محاکمہ نہیں ہوسکتا۔ لیکن # ہم سَبک کی* ت کرتے ہیں تو اِس فرق کو ذرا د ِ کے لیے الگ کر* لازم ہے۔ ہر شاعری کی اپنی حرکیات (Dynamics) ہوتی ہے اور اپنی شعر* یت اور تقاضے۔ مثلاً یہ نعتیہ شاعری کی کمی نہیں ہے کہ اِس میں عشق و عاشقی کے* سماج آسا مضامین نہیں ہیں۔ ہر صنفِ ادب کو اُنہی قوا 2 وضوابط اور اصولوں کی روشنی میں پ کھنا اور پ ڑھنا چاہیے جن کی رو سے اُسے M* H ہے۔ سَبکِ* پ کستانی میں کی جانے والی آج کی اچھی شاعری میں بے مقصد $ بھی کم ہے۔ مقصد $ کا ڈھول ڈھمکا صرف شاعری ہی نہیں بلکہ ادب کی C دی روح کے بھی منافی ہے۔ یہ مقصد $ کا وفور ہے جس نے آج کی غزل کو اپنی شعر $ اور شعر* یت پر سمجھوتہ نہ کرتے ہوئے سماجی غزل بنا * ہے۔ شاعری کا مقصد اظہارِ ذات بھی ہے، لیکن یہ ذہنی کوائف کے حوالے سے ہوتی ہے، اور اِس میں C دی اہمیت کی* ت یہ ہے کہ شاعر نے خارجی منظر، حادثے* واقعے کو کس # از میں اور کس نقطۂ Ã سے دیکھا یعنی فوکلا* کیا ہے۔ چنانچہ سَبکِ* پ کستانی صرف دروں بینی کی اکہر کو قبول نہیں کر* بلکہ اِسے خارج الوجود سے ہم آہنگ ہونے کو لازم جا { ہے۔ یہ خارج الوجود جتنا متنوع، وسیع اور عمیق ہوگا، اُتنا ہی دل پسند ہوگا۔ بیان کی رنگارنگی اور لطافت، اور موضوعات کی گو* گونی اِس پر مستزاد ہے۔ کلا Q شاعری کے بر عکس اپنی ذات کے حوالے سے Kl نی نفسیات کی عکاسی سَبکِ* پ کستانی کو بہت مرغوب ہے۔ سَبکِ* پ کستانی کے عام موضوعات مزاجی تیزی، فساد انگیزی، مذہب، مسجد اور : ا ِ م پر لوٹ مار، بم دھماکے، دین کی بجائے مذہب اور اسلام کی بجائے فرقہ پرستی، دروغ گوئی، اوپر سے لے کر نیچے

-- ہر سطح پہ کشکول اٹھائے پھر؛ ،ا« ف فروشی، آ. ورہ ی، خوشامد، سازش، صنفی امتیاز، لسانی وعلاقائی منافرت، وغیرہ وغیرہ ہیں۔

سَبکِ* پ کستانی کی یہ شعر* یت و رسومیات ڈاکٹر خواجہ محمد زکر* ی کے کلام میں ظاہر بظاہر ہیں۔ اُن کے کلام کا حصہٗ اوّل ''آشوبِ حالات'' اِسی کا عکاس ہے۔

سَبکِ* پ کستانی کی ا ی- اور ں صفت موضوعاتی اور مسلسل غزل ہے۔ غزل کی سکہ بند تعریف یہی ہے کہ اِس کے ا ی- شعر کا دوسرے سے تعلق نہیں ہو، اور اگر ہو* ہے تو اسے ''ق'' کی علامت لگا کر قطعہ کی ذیل میں رکھا جا* ہے۔ اِس کے مقابلے پر Ä ہے جو ا ی- عنوان کے تحت کہے گئے شعروں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ غزل نے سماج اور ماحول کے جوا ات .ب کیے ہیں اُن میں ا ی- چیز اسلوب میں واضح Ã آتی ہے اور دوسری موضوعات میں۔ ب+ غزل کے اسلوب میں Ä رچ بس گئی ہے اور غزلیں* قاعدہ موضوعاتی ہونے لگی ہیں۔ یہ ب+ ین شاعری یعنی سَبکِ* پ کستانی کا ا ی- خاص وصف ہے۔ اردو شاعری کی شعر* یت کو ہماری د V کلا Q اصنافِ ادب کی شعر* یت سے ، اہِ را - علاقہ ہے۔ مثال لیجیے کہ داستان کی فطرت C دی طور پر منظراتی (Episodic) اور سلسلہ جاتی (Paratactic) ہے۔ اگر Ä کو یہاں ذرا د ی کے لیے، ائے گفت وگوا ی- نشست میں ختم ہو جانے والی چھوٹی سی داستان فرض کر لیجیے تو یہ معلوم کرنا آسان ہو جا* ہے کہ ا ی- نشست میں ی- موضوعی شاعری کیوں کر* پنے لگی۔ چنانچہ Ä کو منظوم مختصر داستان کہا جا سکتا ہے۔ اِس مفروضے کے تناظر میں دیکھیے تو غزل میں Ä کے اِس ممتاز عنصر کا در* اور اِسے قبولِ عام ملنا سَبکِ* پ کستانی کا ا ی- اور امتیازی وصف ہے۔ لیکن یہ نہیں ہوا کہ سَبکِ* پ کستانی نے اِس منظوم مختصر داستان کو کلا Q داستان کی کل کائنات کے ساتھ قبول کیا ہو۔ جن شعر* یت نے داستان کو جنم د* ی اُنہی نے غزل کو بھی جنم د* ی، یعنی آنکھوں کے سامنے موجود د* سے مختلف اور ممکن حد- دور، لیکن سَبکِ* پ کستانی کی شاعری عام د*، ثقافت اور سماج . سے بیک وقت مربوط ہے اور اِس میں حقیقی ن+ گی کے ماورا کے لیے اصولاً کوئی جگہ نہیں ہے۔

موضوعاتی غزل کے* رے میں عرض کیا جا چکا ہے کہ یہ خواجہ صا # کو مرغوب نہیں، لیکن مسلسل غزل اُن کی ابتدائی دور کی شاعری میں بھی ملتی ہے اور اُن کی آج کی غزل بھی ب ڑی حد- مسلسل غزل ہے۔ بلکہ یوں کہیے کہ اُن کی شاعری میں بہاؤ ہے، اور یہ بہاؤ بسا اوقات غزل در غزل بھی چلتا ہے۔ اُن کی غزلوں میں تسلسل ہے لیکن اِس تسلسل کے* وجود اُن کے ہاں شعر پر شعر چلے آ* ی شعر گوئی کے وفور کا+ از نہیں ہے۔ چنانچہ یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ خواجہ صا # کا شعر گوئی کا ذوق شروع ہی سے اُن معیارات اور رسومیات سے ہم آہنگ رہا ہے جنھوں نے ہمارے دور- آتے آتے آج سَبکِ* پ کستانی کا* م* ی ہے۔

لیکن سَبک کی اس بحث سے یہ نہ سمجھا جائے کہ خواجہ صا # کی شاعری اسلوبی شاعری ہے یعنی ا کلامِ مصنوع۔ اُن کی شاعری اصلاً فکری شاعری ہے جس میں فکری نکتہ رسی ں ہے، کہ اُن کے ن د ی- شاعری کا منصب یہی ہے۔ نیز اُن کی شاعری میں کہیں کہیں قلبی ب* ت اور شخصی*، ات کی جگہ اجتماعی تصورات غا . Ã آتے ہیں۔ اُن کی* زہ ین شاعری میں وہ الفاظ* پے جاتے ہیں جن میں قوت وحرکتِ ن+ گی ہ پ، تصادم اور مزاحمت وغیرہ کے مفاہیم ملتے ہیں لیکن اُنھوں نے* زہ شاعری کے ہیجانی اور کلبلاتے اسلوب کو قبول نہیں کیا۔ اُنھیں کلا Q اور ب+ بیک وقت دونوں شعر* یت کی روشنی میں پڑھنا ضروری ہے۔

اب کچھ* تیں خواجہ صا # کی لفظیات کے حوالے سے۔ پہلی* ت یہ ہے کہ اُن کی شاعری جارگن اور سلینگ سے* پ ک ہے۔ کسی مخصوص Ã م کے اسیر* ی کسی تحر ی- سے وابستہ شاعر کی تو یہ مجبوری ہو سکتی ہے کہ خیالِ* زہ کی شعری تجسیم کے لیے بھی مخصوص علامات و

الفاظ ڈھلے ڈھلائے مرکبات (Language Constructs) استعمال کرے لیکن آزاد اور اپنی قوتِ فکر و عمل پر بھروسہ کرنے والے شاعر پر ایسی رکاوٹ نہیں ہوتی۔ خواجہ صا # کا ذخیرۂ الفاظ C دی طور پر روایتی ہے اگرچہ غزل کے ب+ دور کے سفر میں ۔ پنے والے کچھ غیر روایتی الفاظ بھی اُن کے ہاں مل جاتے ہیں۔ وہ اپنے معاصر شعراء میں سے لفظوں کا نسبتاً دہ علم رp ہیں جس کی وجہ اُن کا ہندی جاننا ہے۔ ای عام رویہ ہے کہ ای تحریر میں ای لفظ جہاں ممکن ہو، دہ رہ استعمال کرنے سے گریز کیا جاتا ہے۔ شاعری اِس سے مستثنیٰ ہے۔ خواجہ صا # بھی خیال کو نہیں دوہراتے خواہ لفظ وہی آئے۔ اُن کے ہاں مضمون آفرینی، تشبیہہ، استعارے اور تمثیل کی کثرت نہیں ہے۔ صنائع+ ائع بھی ٹھو µ نہیں گئے۔ اور محاورے تو گنتی کے چند ھے ہیں۔ وہ حسبِ ضرورت اور حسبِ حال ماحول بنانے کے لیے بڑے منا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ مثال کے طور اُن کے ہاں مثلاً دل اور اِس سے متعلق الفاظ دیکھیے: ضبط، دم، سینہ، فگار، دھڑکن، امید، مایوسی، درد، خلش، وصل، اO ط، ظرف، بیتنا، جھیلنا، غم، الم، لوٹنا، چاہ، 5ل، ملول، رگِ جاں، چشمِ نم، دم+ م۔

شعر کے تغزل اور تاثیر کا انحصار اُس کے مضمون کے ساتھ ساتھ اُس میں موجود حروف/ الفاظ کی صوتی تشکیل کے Â م پر ہوتا ہے، بلکہ اُس کی دل پذیری میں تو اِس کا حصہ کچھ سوا ہی ہوتا ہے۔ نیز یہ سارا موضوع موسیقیت اور ترنم سے بھی مربوط ہے۔ حروف C دی طور پر دو طرح کے ہیں: صحیح (Consonant) اور علت (Vowel)۔ اردو کے کم ہی شاعر ہیں جن کے ہاں حروف کی صوتی شخصیتوں سے کام e کا شعوری اور مستقل ادارہ موجود ہو۔ حروفِ صحیح سے کام 8 بے حد توجہ اور M مانگتا ہے ۔# کہ حروفِ علت سے تو بسا اوقات ا نے میں کام لے لیا جاتا ہے۔ حروفِ صحیح کی صوتی شخصیتوں سے جن بڑے شعراء نے کام لیا اُن میں شاعرِ مشرق علامہ محمد اقبال سے بڑے شاعر ہیں جن کے لفظیاتی تشکیلات کے Â م کو ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی نے اور صوتیاتی تشکیلات کے Â م کو ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے الم نشرح کیا ہے، اور حق یہ ہے کہ کمال کیا ہے۔[۱۴] اقبال کے ساتھ ساتھ ایسے فنکار شعراء میں میں (اپنے مطالعے کی حد) اسمٰعیل میرٹھی، u نہ، مجید امجد، ن م راشد، میراجی، شمس الرحمٰن فاروقی، شان الحق حقی، عا+ صدیقی، اور مزاحیہ شاعروں میں انور مسعود اور خالد مسعود خان وغیرہ کے م دہ سے لے سکتا ہوں۔ حروفِ علت کی کار v ی سے عمارتِ سخن کو اُس بنانے میں طوطیِ ہند حضرت امیر خسرو (فارسی غزل میں) اور اردو میں خدائے سخن میر تقی میر کو اوّلیت حاصل ہے۔ پھر بہادر شاہ ظفر، غا ، حالی، جگر مراد آبادی، آزاد انصاری، حسرت موہانی، مختار صدیقی، حفیظ جالندھری، اسرار الحق مجاز، فراق، ابنِ انشا، صر %، فیض، فراز، پروین شاکر، افتخار عارف، وغیرہ وغیرہ سمیت لمبی فہر ہے۔ صوتی تشکیلات کے پیمانے پر آشوب کا مطالعہ بتاتا ہے کہ خواجہ صا # نے لفظوں کے چناؤ میں مضمون اور موضوع کے اعتبار سے صوتی پہلو کو ہر موقع پر پیشِ نگاہ رکھا ہے۔ چنانچہ اُن کے کلام میں صوتی تشکیلات کی کار v ی صفحے صفحے پر Â آتی ہے۔ یہاں بطورِ نمونہ صرف ای مثال پیش کرتا ہوں۔ یہ بات معلوم ہے کہ ش کی آواز اچھی آوازوں میں شمار ہوتی ہے اور اس سے خوشی اور بشاشت کے پہلو سامنے آتے ہیں، اور یہی خاصیتیں صفیری آوازوں کی ہیں۔ درج ذیل شعر میں اِن آوازوں کا استعمال دیکھیے:

جو میرا انتخاب ہے جو ہے مری پسند خوش رُو ہے، خوش خصال ہے اور خوش لباس ہے

حروفِ صحیحہ سے مطلوب صوتی اثرات تبھی لیے جا h ہیں کہ اِن کے کار v انہ استعمال، حروف اور لفظوں کی سائنس، نیز لفظوں کے ای غیر معمولی ذخیرے پر غیر معمولی دسترس حاصل ہو۔ جیسا کہ ذکر ہوا، لفظوں کی صوتی شخصیت کے اثرات صرف حروفِ صحیحہ سے نہیں لیے جاتے بلکہ حروفِ علت یہ کام زیادہ خود ہی دے جاتے ہیں۔ اور یہ کام بعض اوقات اِتنی خاموشی سے ہوتا ہے کہ خود شاعر کو بھی اِس کی خبر نہیں ہو پاتی۔ میر کا مشہور شعر دیکھیے:

گلی میں اُس کی H سوH نہ بولا پھر میں مِیْر میر کر اُس کو بہت پکار رہا[15]

اِس مصرعؔ ثانی میں لفظِ میر کی تکرار سے تو جو کام لیاH ہے وہ ظاہر ہے لیکن دوسریؔ بار آنے والے میر کو اگر کھینچ کر پڑھا جائے تو درد کی کیفیت میں کرب بڑھ ` جاتا ہے۔ اِس شعر میں یہ صوتی خوبی (یا خاصیت کہہ لیجیے) ڈاکٹر سید عبداللہ نے بھی ذکر کی ہے۔ خواجہ صا # کے ہاں حروفِ علت کی کشید گی یا خفت سے کام لیے جانے کی مثالیں کم تر ہیں، ہم موجود ہیں۔ ایک غزل کی ردیف دیکھیے:

آبِ دیدہ سے جو دامن میرا نم ہو رہا ز a کی ناکامیوں کا رنج کم ہو رہا

آپ یہ پوری غزل پڑھ جائیے، لفظِ ہو میں کشیدہ حرفِ علت کا زیر و بم اِس کے ذرہ مفہوم کی ایک پہلودار اور متحرک تصویر بنا کر ابھارے دیتا ہے۔ اگر اِسے گا یا جائے تو واؤ مجہول کو حسبِ دلخواہ بڑھا وا دیتے دیتے ان پلٹے لگائے جا h ہیں۔ راقم کی رائے میں خواجہ صا # کے ہاں پائی جانے والی صوتی تشکیلات کا تقابلی مطالعہ اقبال اور مجید امجد کے ساتھ کیا جائے تو یہ دہ مشترک { نتائج کا حامل ہوگا۔

ایہام کی تھوڑی سی مقدار شعر کے حسن میں اضافہ کرتی ہے۔ اِس کے مقابلے میں مضمون کی وضا # کے لیے اگر تفصیلات پر زور ضرورت سے زیادہ ہو جائے تو سپاٹ پن پیدا ہوتا ہے جو شاعری کا کھلا کھلا عیب ہے۔ خواجہ صا # کا ایک خاص گن سلا ست کی افزونی اور الجھاؤ سے دوری ہے۔ وہ لفظ کو سمجھ کر استعمال کرتے ہیں اور کم لفظوں میں زیادہ معنی سمونے کی عمومی شعری رسم میں شریک ہیں۔ لیکن ایک ہی لفظ کو بہت سے معنی سے لاد دینا جسے اصطلاحاً ''خیال بندی'' کہتے ہیں، اُن کے ہاں Ä نہیں آتی۔ آشوب سے بہت زور لگا کر ڈھونڈی گئی ایہام کی ایک مثال دیکھیے:

وزیر و میر کو دیکھو، یہ قدرت کے کرشمے ہیں کہ پھرتے ہیں سیہ کاروں میں اوپر سبز جھنڈے ہیں

ضرورتِ شعری سے لفظِ سیاہ کو سیہ بنانے اور car کے لفظ کو نقلِ حرفی کر کے اردو کے روایتی رسم الخط میں لکھنے سے یہ ترکیب سیاہ کار (برے کام کرنے والا) کے قائم مقام ہوگئی ہے، اور سیاہ کاری ایک ایسا کھلا'' ‡ '' ہے جو اِن ذکر کردہ لوگوں کے ساتھ گویا روایتاً مربوط ہے۔ چنانچہ سیاہ کاروں میں پھرنے والے سیاہ کاروں کو قدرت کا کرشمہ بتا کر ایہام کی شاندار مثال پیش کی گئی ہے۔

ہر شاعر کی کچھ پسندیدہ بحریں ہوتی ہیں اور بعض اوقات وہ لاشعوری طور پر اُنہی بحروں میں لکھنے لگتا ہے، مثلاً فعلن فعلن میر تقی میر کی اور بعد کے شعراء میں مجید امجد کی پسندیدہ بحر ہے (لیکن غالب نے اِس بحر میں ایک ہی غزل کہی اور وہ بھی دیوان میں شامل نہ کی)۔[16] خواجہ صا # نے ہندی، عربی اور فارسی تینوں بحروں میں لکھا ہے مثلاً ہندی کی فعلن فعلن، عربی کی سالم بحریں مثلاً مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن اور فارسی کی زحافی والی بحر یعنی بحرِ ہزج مثمن: مفعول مفاعلن مفاعیلن فع۔ المختصر خواجہ صا # نے مشکل ترین بحروں میں بھی لکھا ہے اور کچھ جگہ پر چلتی ` تی ردیفوں سے پرہیز کیا ہے۔ مثال کے طور پر اُن کی Ä ''دورِ مسعود'' دیکھیے۔ اُن کے ہاں صنفی اور تشکیلی تجربات کم سے کم ہیں۔ اُنھوں نے زیادہ تر چھوٹی بحر استعمال کی ہے اور اِن بحروں کی غزلیں/نظمیں بھی سادہ ہیں اور مضمون یا معنی میں گنجلک نہیں ہیں۔

مضمون کے اِس حصے میں خواجہ صا # کی شاعری کے کچھ موضوعات کا مطالعہ پیش کیا جاتا ہے۔

آشوب کا مطالعہ بتاتا ہے کہ اخلاقیات کا موضوع خواجہ صا # کی شاعری کے لاشعور کا حصہ ہے۔ وہ اخلاقیات کے نقاد ہیں اور بے لاگ حامی Ã آتے ہیں۔ اعلیٰ روایات اور ثقافتی قدروں پر اُن کا مضبوط یقین ہے۔ اُن کی پوری شاعری KI MI اور اَقدار کی

پہچان کی کسوٹی پر گو کسی ہوئی ہے۔اخلاقی اَقدار کی زبونی نے اُنھیں بے حد ملول کر دیا ہے خصوصاً یہ دیکھتے ہوئے کہ یہ زبونی ہماری قوم کی ہڈیوں میں اتر گئی ہے، اور یہ کہ ساری دنیا میں قربانی کے بکرے صرف مسلمان (اور مسلمان ممالک) بنے ہوئے ہیں: ۔

یہ جان لیجیے کہ حمیت نہیں رہی ۔۔۔ جس قوم کے بھی ہاتھ میں کشکول دیکھیے
دیکھو جو دفتروں میں تو ہر سمت ٘س و خوک ۔۔۔ جاؤ جو مجلسوں میں تو عف عف کناں کلاب
پتھر کے بتوں کی پوجا کے ہیں M. چکے ٭م ۔۔۔ پر اب د* میں رنگ و © کے پجتے ہیں اصنام
وہ امن آج بھی اُتنا ہی دور ہے ہم سے ۔۔۔ جس امن کے لیے ۔ ہورہی ہے خوں ریزی

خواجہ صا # کی تمام شاعری اگرچہ سماج اور اس کے موضوعات سے جڑی ہوئی ہے اور یہ موضوعات اپنی ٹریٹمنٹ میں تازگی کے ساتھ بھرپور وابستہ ہیں لیکن اُن کی شاعری کو سماج کا تھرمامیٹر کہنا ٹھیک نہیں ہوگا۔ ذرا ذرا سے موضوعات کو جو وقتی ٭ل ہوتے ہیں، شاعری کا موضوع بنا جہاں ا یک طرف شاعر کے پس موضوعات کا کال پڑنے کی علامت ہے وہیں فوری شہرت اور اعتراف کیے جانے کی مچلاہٹ بھی دکھاتا ہے جو بعض اوقات بڑے عبرت انگیز حالات پر منتج ہوتی ہے۔ سماجی موضوعات پر شاعری کی اہمیت یہی نہیں ہے کہ اِس سے سماجی حالات و واقعات معلوم ہوں۔ یہ تو اخباری خبروں کی طرح چیزوں کو Ä کر دینا ہے۔ خواجہ صا # کو سماج سے شدید بے اطمینانی ہے لیکن وہ کسی کمپلیکس کا شکار نہیں ہیں۔ چنانچہ نہ تو وہ حکومت کے اُ انے کو حل سمجھتے ہیں اور نہ Â م کو ٹ لنے کا احمقانہ È ہ لگاتے ہیں۔ (یہ È ہ احمقوں کی A. میں بسنے والے وہ سیاسی یتیم لگاتے ہیں جنھیں میڈیا کی ضرورت پورا کرنے کے لیے ایجنسیوں کی جانب سے کھڑا کیا اور کھڑے رکھا جاتا ہے کہ عوام میں گُڑھ گُڑھ کر W والا کی وزن b لگر کے (Weight) $ کی طرح ہلا ہلا کر نکالا جا سکے اور خانہ جنگی نہ شروع ہو جائے۔) چنانچہ خواجہ صا # کا شعری سرمایہ، ٹھیٹھ لفظی معنی میں، ''شعر آشوب'' نہیں بنا ہے۔ جن شعراء نے سماج سے بے اطمینانی کے موضوع کو ذاتی حوالے سے ٭ ہے اُن سے بحث یا موازنے کا یہ محل نہیں، البتہ جنھوں نے وسیع تر حیطے میں ڈھیلا ڈھالا ہے اُن میں سے اردو کے تو تقریباً سبھی شعراء توڑ پھوڑ اور ٹکراؤ کی طرف چل دیے ہیں۔ شاعری شاعری ہی ہوتی ہے۔ یہ ٭ت کو اُ ما تو سکتی ہے لیکن ظاہر ہے کہ آلۂ حرب وضرب نہیں بن سکتی۔ ایسے شعراء کی شورش ہ شاعری جو کسی سنجیدہ یا پیغام سے خالی ہو وہ وقت اُ ر جانے کے بعد ا شور شرابہ رہ جاتی ہے۔ یہ شاعری جسے عرفِ عام میں مزاحمتی شاعری کہا جاتا ہے کہا جانا چاہیے، اس کے اعتبار سے بہت کم تر گی رہ ّb ہے۔ نیز ایسی شاعری میں اُ کسی وقتی سانحے پر .. $ کا ذکرہ ہو تو یہ ٭ لکل ہی عارضی ہو جاتی ہے اور دنوں دنوں میں اِس کی دھر$ اُڑ جاتی ہے۔ اِس قسم کی شاعری ڈ ر کی جلتی لکڑی کی طرح ہوتی ہے جو بہت اعلیٰ خوشبو دیتی ہے لیکن جلد ہی خاک ہو جاتی ہے۔ مثال لیجیے کہ ''ہم کشتگانِ معرکۂ کا z رہیں'' آج کہاں گئی حالا è ا یک وقت تھا کہ غیر منقسم ہندوستان کا بچہ بچہ اسے گا پھرتا تھا۔ آج یہ Ä انٹر M پر رکھی ہے لیکن سالہا سال میں اِس لنک کو دو سو سے بھی کم لوگوں نے کھولا ہے (ڈاؤن لوڈ کرنے والے تو اور بھی کم ہوں گے)۔ نیز صحافتی شاعری میں ٭ لکل یہی کیفیت شورش کی تمام شاعری کی اور K امروہوی اور بڑے صحافت مولانا ظفر علی خاں کی بیشتر سیاسی شاعری کی ہوئی ہے۔ خلاصۂ کلام یہ کہ خواجہ صا # نے سماج سے بے اطمینانی کا اظہار بڑے ٹھہرے ہوئے اور ٭ وقار انداز میں کیا ہے۔

٭ ا « فی ا یک ایسا عفریت $ ہے جس نے ہمارے معاشرے ہی کو نہیں بلکہ پوری د* کی تمدنی تاریخ کو پس پشت کر رکھا ہے۔ ہم مسلمان چو è مذہباً بھی ا « ف کیے جانے کی تعلیم دیے گئے ہیں اور ہمارے نبی صلی اللہ علیہ وسلم چو è اپنی ذاتِ والا تبار سے عدل و

ا« ف کے تقاضوں کو اعلیٰ تـ ین پیمانے, پ پورا کرنے کے نمونے پیش کر کے اِن کی عملی صورتیں دکھا چکے ہیں اِس لیے ہم سے بھی ذاتی و اجتماعی ن+ گی میں اِس کرداری وصف کی توقع کی جاتی ہے۔لیکن زE حقائق یہ ہیں کہ مسلمان اور خاص طور سے* پ کستانی مسلمان اور * پ کستانی مقتدرہ*٠ ا« فی, پ گو* یـ تُلے ہوئے ہیں۔ ہر سطح اور ہر موقع, پ*٠ ا« فی کی ایسی ایسی صورتیں سامنے آتی ہیں کہ عقل دنگ رہ جاتی ہے، محض مخلوقِ : اہو*٠ بھی کوئی قابلِ لحاظ قدر رہتا Ã نہیں *ـ اقر*ء, پ وری اور سفلہ, پ وری نے ہماری سماجی ن+ گی میں اسلامیت اور M K کی کوئی رمق*۔ قی نہیں رہنے دی۔ عدل تو یہاں کیا ملتا، یہاں ا« ف ـ- نہیں دِr ـ اور ا« ف کی بھی حقیقت تو کیا ملتی، یہاں ا« ف کی ظاہری صورت یعنی Formalism کو بھی لوگ, ـس گئے ہیں۔خواجہ صا # کے ہاں اِس مضمون کا ا یـ شعر دیکھیے:

کوئی پہنچے منزل -- کوئی تھک کے رہ جائے
دوڑ کے لیے لیکن فاصلہ تو یکساں ہو

مایوس ہونے کی کیفیت*۔ لآ ن+ گی سے بیزار کر دیتی ہے اور آدمی اپنا*ـ م جھام سمیٹ e ہی کو بہتر جاننے لگتا ہے۔ یہ کیفیت خواجہ صا # کے صرف ا یـ شعر میں ملتی ہے:

وہ لوگ جو ہیں آبِ بقا ڈھو+ ھنے والے
اُن سے کہیں ڈ*٠ ہیں قضا ڈھو+ ھنے والے

اور ا یـ شعر میں تو* یـ L سے, ڈھتے, ڈھتے تشکیک والی کیفیت آ گئی ہے۔ یہ شعر بھی اِس پورے دیوان میں اپنے مضمون کا شا+ واحد شعر ہے۔

عجیب*۔ت ہے ۔ , پ مرے دعا بھی ہے
1 میں سوچ رہا ہوں کہیں : ا بھی ہے

مسائلِ وطن و اہلِ وطن کو ہر حساس شاعرا+ ا کے Ä کر*ـ ہے۔خواجہ صا # نے تو اِس کارِ خیر کے لیے ”آشوبِ حالات“ کے*٠ م سے اپنا آدھا دیوان مختص کیا ہے اور اُن کے ہاں لوڈ شیڈ- ، کرپشن، بم دھماکے، مسجدوں کا مذبح خانےC ، تعو+ گنڈے، ایجنسیاں، بے کاری، کار*۔ روں کا ٹھپ ہو*٠ ، آمر$ ، وغیرہ وغیرہ، بہت سے موضوع Ä کیے ملتے ہیں۔ یہ آشوبِ حالات اصلاً آشوبِ وطن ہے جو اُن کی وطن سے بے چون محبت کی علامت ہے۔مثلاً ہمارے مقتدر طبقے کے فرنگیت مآب ہونے کے حالی کے الفاظ میں ”چھیڑے ہوئے مضمون“ کو اُنھوں نے ایسے دلکش اسلوب میں بیان کیا ہے کہ الفاظ کی اِس سے بہتر تصو یـ $ تصور میں نہیں آتی:

وہ امریکہ ہو* یـ, طا6 ہم اُن کے بندے ہیں
عز یـ انِ وطن کے د ـ ـ* پ میں اُن کے پھندے ہیں

اور اِسی طرح وطنِ عز یـ میں جہاں ا یـ طرف ڈاکومنٹری فلم Saving Face بنانے, پ ۲۶/فروری ۲۰۱۲ء کو آسکر ایوارڈ حاصل کرنے والی*۔ ہمت* پ کستانی خاتون فلمساز شرمین عبید چنائے* پ ئی جاتی ہے وہاں تصو یـ کا دوسرا رخ یہ ہے کہ پوری قوم کی قوم*٠ کارہ و نکھد ہوئی جاتی ہے اور اصلاحِ احوال کے لیے- ودو کرنے کی بجائے لوگوں کا ہاتھ, پ ہاتھ دھرے بیٹھے رہنا ہر حساس آدمی کو ہولائے دیتا ہے*٠ کارگی یوں عام ہو گئی ہے کہ ایسا معلوم ہو*ـ ہے کہ اللہ نے دو ہاتھ بنائے ہی اِس لیے ہیں کہ ہاتھ, پ ہاتھ دھر کر بیٹھ رہنے والا محاورہ پورا کیا جا سکے:

ہاتھ کیوں ہلا N ہم خود ہی ٹھیک کر دے گا
آنے والا مہدی ہو * یـ مسیحِ دوراں ہو

ا/ نگاہ ہو ہشیار ذہن ہو بیدار
ہزار نکتے ہیں زلفِ صنم سے پیچیدہ

اردو کی شعری روا$ میں کچھ, ڈے شاعروں میں ا یـ عام,** پ جانے والا مشترک مضمون قرآن و حد$ سے علائم لا*٠ ہے۔ خواجہ صا # بھی اِس عمومی شعری رسم میں شر یـ ہیں۔ آشوب کے آغاز میں ہمارے عام رواج کے مطابق کوئی حمد* یـ Æ نہیں ہے اِس

لیے را ۔ فکری کوسٹنٹ بنا؛ خواجہ صا # کے مزاج سے دور دکھائی دیتا ہے۔ اِس کی بجائے وہ موقع موقع پہ دین کے شعاً، تلمیحات اور قرآنی وحدیثی علائم کوسمودیتے ہیں۔صرف دومثالیں دیکھیے:

ہے عجب* ت وہ نکلا رگِ جاں سے,ن دی۔ میں جسے ڈھو* پھرا رہا د* د* ۱۷

ارے یہ کس مصور کا ہے شہکار کہ جس کا پیٹ تو ہے سر نہیں ہے ۱۸

خواجہ صا # ای۔ حساس اور منصف مزاج Kا ن ہونے کے* تے ہرای۔ کے حقوق کی ادائیگی اور* پہ سداری چاہتے ہیں۔ اُن کے ,ن دی۔ مسجد کا مولوی بھی ای۔ Kا نی کردار ہے جس کی جا*ضرورتیں ہیں اور اُس کے # ربھی Kا نی *.ت پہ ورش* پہ تے ہیں جن کا احترام کیا جا* ضروری ہے۔ یہاں مجھے احمد# یم قاسمی کا کردار مولوی ابُل بے طرح* د آرہا ہے۔ مذہب نے ہر دور میں لکھوکھہا رنجیدہ اور غمزدہ Kا نوں کو* تی اور روحانی تسکین » کی ہے۔لیکن یہ* ت تسلیم کرنے کی ہے کہ مذہب کے* رے میں چودھر* ین مذہب کا رویہ شروع ہی سے اجارہ دارانہ اور غیر معتدل رہا ہے جس سے ہر آدمی* لاں رہتا ہے۔ مذہب کے* م پہ لوٹ مار کرنے والے صرف آج ہی نہیں بلکہ ہر دور میں اور ہر مذہب میں رہے ہیں۔اور اِس کی سے.ڈی اور. ی صورت غریبوں کے اُس استحصال کی شکل میں Ā آتی ہے جو اللہ کے* م پہ کیا جا* ہے۔ اِس طبقے کی یہ کجی کبھی در ۔ نہ ہو h پہ ہر شریف آدمی کی طرح خواجہ صا # بھی ایمان لے آئے ہیں اور کہہ اٹھے ہیں:

پہلے یہ گماں تھا کہ بہت نیک ہیں واعظ اب* پ س سے دیکھا ہے تو کردار کھلے ہیں

ہر کسی کی اپنی ہی تفسیر ہے ہر کسی کا اپنا ہی اسلام ہے

کیا خوب ہورہا ہے اِس ملک میں یہ دھندہ چندہ .ائے مسجد، مسجد .ائے چندہ

یہ شعر لکھتے ہوئے مجھے عمر کوٹ (سندھ) کی ای۔ ہندو خاتون ڈی ای او* د آرہی ہے۔ہم ای۔* ر تبلیغی گشت کرتے ہوئے اُن کے دفتر میں گئے تھے۔شہر کی فضا تین دن سے ای۔ لاش کے جلائے جانے کے اثرات سے متعفن تھی۔وہ ہمیں دیکھتے ہی کہنے لگی کہ تم مسلمانوں کا مر* بھی اچھا اور* بھی اچھا۔ ہمارے ہاں کوئی مرجائے* کسی کی شادی ہو تو پورا خا# ان کنگال ہوجا* ہے اور فا# ے میں صرف پنڈت رہتا ہے۔

اِس* ت کا ذکر صراحتاً ضروری ہے کہ مذہبی ٹھی* وں کو پُننے کی اور شیخ و* صح کی آڑ میں دین دار طبقے کے.ڈوں کی پٹھی کر* شاعروں کے ای۔ .ڈے طبقے کا پ* مرض ہے۔ مذہب کے خلاف بولنے کے لیے بطور فیشن نیز بوجہِ عام مہیا جنس مولوی کو* ر کیا جا* ہے۔ سماج کے غم میں مرے جاتے ایسے سخن سازوں کی سادگی کو بھی کیا کہیے جو اِس حقیقت سے Ā یں پہ اتے ہیں کہ مولوی گو تیسرے درجے کا Kا ن سہی، بہر حال عوام میں سے ہے اور ہمارے معاشرے کی پیداوار ہے۔مولوی کسی ± کا* م نہیں ہے۔جس معاشرے نے جن حالات و واقعات میں چور اچکے، لٹیرے، غاصب، آمر، قاتل وغیرہ وغیرہ پیدا کیے ہیں اُسی میں اور اُسی وقت یہ کردار بھی پیدا ہوا ہے۔ کوالٹی کا مولوی اِس لیے نہیں ملتا کہ کوالٹی کا Kا ن نہیں ملتا۔ معاشرہ کوالٹی کا Kا ن پیدا کرے تو کوالٹی کا مسلمان بھی پیدا ہوگا، اور اِنہی میں سے کوئی مسلمان کوالٹی کا مولوی بھی بن جائے گا۔خواجہ صا # نے.ڈے سبھتے لفظوں میں معاشرے میں آجانے والی مذہبی / اوٹ کو ذکر کیا ہے اور اِس کی وجہ دلوں کے یقینیوں کی ن ابی اور مادّے پہ یقین کا آجا* بتائی ہے، جو* لکل در ۔ ہے۔ دو شعر دیکھیے:

من کے مندر میں ہمیشہ اِک صنم پُجتا رہا پہ و* ں سے ہر گھڑی ذکرِ حرم ہو* رہا

مادّ$ ہے .# سے پھیل گئی امن د* سے ہH مفقود

اِسی طرح عدم۔ دا* ۔ کا رویہ بھی ہم مسلمانوں خصوصاً* پ کستانی مسلمانوں کا ا۔ طرح سے قومی¶ ن بنH ہے۔ آج پوری د * میں ڈاڑھی اور ٹوپی پگڑی والے لوگوں کا بینر اٹھائے احتجاجی È ے لگاتے پھرتے مسلمانوں کی عالمی شنا # ہے جو، ظاہر ہے کہ، منفی* ش کو ابھارتی ہے۔ انٹر M پ دیکھیے تو معلوم ہو* ہے کہ اپنی ا5ک کو تباہ کر، مظاہرین کا گاڑ یں اور ُ جلا، عورتوں کا بین ڈالنا، عورتوں کے چہروں پ تیزاب پھینکنا، وغیرہ، آج کی+ حال* پ کستانی قوم کی شنا # ہے؛ پہلے ہماری شنا # کے لیے مزارِ قا4* یِ ینار پ کستان کی تصو ۔ دکھائی جا کرتی تھی۔ آپ کسی ا۔ دن کے اردو* انگر ی اخبار دیکھ لیجیے، آپ کو کم سے کم ا۔ تصو ضرور ملے گی جس میں جلتے* ُ وں کے شعلوں کے ساتھ È ے لگاتے مظاہرین Ä آ N گے (جن کے قا4 ین ڈاڑھی پگڑی والے ہوں گے)۔ دوسری انتہا دیکھیے تو ١٢٠٠ کمروں والا د * کا ۔ سے۔ ُ اوزیرِ اعظم ہاؤس بھی ہمارے ملک میں ہے ۔ # کہ ہمارے قدیم آقاؤں یعنی۔ طانویوں کے وزیرِ اعظم کے سرکاری گھر (١٠- ڈاؤننگ سٹر $ لندن) میں ١٠٠ کمرے ہیں اور امریکی صدر کی سرکاری رہائش وا $ ہاؤس (واشنگٹن) میں ١٣٣ کمرے۔ د * کی ۔ سے او œ عمارت بنانے کی دوڑ میں، جو ی عیاشی ہے، ماشاءاللہ مسلمان ہی ۔ A گئے ہیں۔ الختصر متوازن مسلمان عنقا ہے ۔ # کہ دونوں انتہاؤں پ کھڑے لوگ عام ملتے ہیں: ؎

عیش اور طیش یہی دو ہیں رویّے اپنے ا۔ مدت سے یہی کچھ ہے ہمارا اسلام

اِس* ت کو میں نے خاص طور سے محسوس کیا ہے کہ خواجہ صا # مذہبی علائم کو Ä کرتے ہوئے اسلامی ثقافت کے الفاظ کے ساتھ ساتھ ہندی ثقافت کے الفاظ کو بھی اپنے شعروں میں بیندھتے ہیں، چنانچہ اُن کا شعری ڈکشن ا۔ متوازن+ لسانی ڈکشن ہے۔ اوّل الذکر چند الفاظ: اللہ، اسلام، : ا، ی داں، مسجد، حرم، چندہ، تعو ، مولا، ملت، U ز، قرآن، مفتی، قاضی، واعظ، عالم، زاہد، زہد، ز * طن، شیطان، مہدی، مسیح/مسیحا، محمود* ز، $ شکن۔ آ الذکر کچھ الفاظ: مندر، من، صنم، ۔ $، پتھر، پوجا، روپ، چندر، دیومالا۔

ا۔ خاص* ت جو آشوب کے مطالعہ سے عام محسوس ہوتی ہے، یہ ہے کہ خواجہ صا # نے ''منفرد'' ہونے کی کوشش نہیں کی، نہ موضوعات میں، نہ ہیئت میں، نہ لفظیات میں۔ منفرد Ä * ا۔ نفسیاتی مسئلہ ہے۔ جو لوگ اÐ اد $ ہی کو اعلیٰ قدر سمجھتے ہیں وہ اِفراط کا شکار ہوجاتے ہیں (Superiority Complex) اور جو اِسے* لکل حیثیت نہیں دیتے وہ تفریط (Inferiority Complex) کا۔ سلامتی کا راستہ یہ ہے کہ اÐ ادی خوبیاں پیدا کرتے ہوئے اپنے فن کے سبھی مظاہر میں اِنھیں سمو* جائے* نی الذکر اور آ الذکر رویے اردو ادب و شاعری میں عام طور سے Ä نہیں آتے۔ اوّل الذکر رویے کو عام ادبی اصطلاح میں ' گسیت (Narcissism) کہتے ہیں۔ شاعری میں تخلص کا استعمال فارسی میں شروع ہوا جہاں سے یہ اردو میں * ، اور اردو میں آ کر یہ روا $ بن H کیو è د * کی کسی بھی * ن کی قدیم و ب+ شاعری کی روا $ میں یہ* قاعدہ موجود نہیں ہے۔ شاعری جلوتی ہو* خلوتی، سماجی ہو* محض - بندی، ۔ # مقطع میں تخلص آئے گا تو اُسے ذاتیا دے گا جو الفتِ ذات کا مقدمہ ہے، اور وہ راستہ جہاں سے ' گسیت ا+ اتی چلی آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو شاعری ' ی سخن سازی نہیں رہتی اور اس کی حدیں در مدحِ خود یعنی تعلّی سے جا ملتی ہیں۔ اکثر تخلص معناً ' گسیت زدہ ہوتے ہیں۔ صرف چند مشہور شعراء کے تخلصوں پ ا۔ نگاہ ڈال لیں: غا ، U نہ، ۔ ات، وغیرہ۔ خودستا ہوتے ہوتے U نا غا شکن بن گئے۔ * M اور * ن دانی کی ا/ نے اُنھیں کہیں کا نہ رہنے* ۔ کچھ شاعروں کے تخلص تو ے فلمی اداکاراؤں کے کار* ری* موں کی طرح کے ہیں۔ اپنی ثناء میں زمزمہ آور اردو کے وہ شعراء جو کھلے عام ' گسیت کا شکار تھے، گو اپنی ز گی میں کسی وقت * پوری شاعرانہ ز گی ہی

میں) شمع کی مثل رہے کہ اُن کے اَ دچاہنے والے پروانہ وار رہتے ہوں، لیکن اُن کی ذات کے نگاہوں سے اوجھل ہوتے ہی یہ محفل اجڑ گئی۔ یہ جملے لکھتے ہوئے ع مٹے میوں کے ں کیسے کیسے کی کتنی ہی مثالیں آنکھوں میں پھرتی دیکھ رہا ہوں۔ قارM بھی اُنھیں دیکھ رہے ہوں گے۔ اخباروں اور رسالوں میں زور شور سے پ Ÿ والے بہت سے م آج کسی تیسرے درجے کے کرے۔ میں بھی نہیں ملتے چہ جائیکہ کسی سنجیدہ تحریر میں معرضِ مطالعہ میں آ N ۔ حد یہ ہے کہ قرآن پ ک کو اردو میں Ä کرنے والے اپنے وقت کے ای مشہور شاعر کو اہلِ ز ن ہونے کے زعم اور اقبال کی پنجابی پر کلوخ ازی نے نسیًا منسیًا کی عبرت ک مثال بنا دی۔ آج شاعری کا اچھا ذوق اور خاصی معلومات ر p والے لوگ بھی اُس کے اس بڑے کام کا علم نہیں ر p ۔ میں کبھی کبھی سوچتا ہوں کہ ایسے کچھ لوگوں کو تو اللہ میاں خود ہی ڈیل کرتے ہوں گے۔ موضوع کی طرف آیئے۔ خواجہ صا # کی شاعری میں مقطعوں میں جہاں جہاں اُن کا م ہے اُن کا تفصیلی نفسیاتی مطالعہ بتا ہے کہ وہ استغناء کی ای خاص کیفیت کے ساتھ ہے۔ بلکہ ای ز عی میں تو اُنھوں نے رتن تھ سرشار کے کردار ''خوجی'' کے ساتھ صوتی مماثلت کا فا ہ اٹھا ہے (خوجی بد شکل اور کم عقل ہے لیکن خود کو اِن صفات کے عکس جا { ہے)۔ یہ ز عی دیکھیے:

خوجی کی طرح زعم میں ہیں لوگ تمام ۔۔۔ گو دعویٰ نہیں کرتے سبھی برسرِ عام

پر دل میں سمجھتے ہیں یہی اے خواجہ ۔۔۔ چلتا ہے ہمارے دم سے د* کا Âم

نرگسیت کے مریضوں کی خواجہ صا # نے خوب خبر لی ہے بلکہ '': مت'' کی ہے۔ لیکن اس میں اُن کا ازہ۔ ان کے ''شہر آشوب در ہجوِ نوشاعراں'' کا نہیں ہے۔ شیخ قلندر بخش۔ ان نے اپنے اِس ہجو یہ مخمس میں اپنے مہجو کو تو منے کے لیے کئی اقسام کی پڑیوں اور جانوروں سے مدد لی ہے۔[19] خواجہ صا # نے اُس کے عکس سیدھیاں سنائی اور بھگوئی ہوئی لگائی ہیں۔ کئی ای تصویریں تو اِتنی واضح ہیں کہ پہچاننے میں ذرا بھی مشکل نہیں ہوتی مثلاً:

تھیٹر میں کیا کام منا ۔ نہ ملے دام ۔۔۔ اب بیچتے پھرتے ہیں وہ اقبال اور اسلام

اِسی طرح اِن حریصانِ تعریف و داد کو دیے جانے والے یہ مشورے بھی طنز کی کیا شاہ ارمثالیں ہیں:

*ہ کہ استاد ہو سکو مشہور ۔۔۔ چند شکرے ضرور *پلا کرو

ن م توصیف *بھی سے مدام ۔۔۔ اپنے *یروں کو تم اچھالا کرو

خواجہ صا # کی اس غزل کو پڑھ کر ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی کا ''قصیدۂ شہر آشوب (در شکوۂ روزگار و معاصرانِ جہا - شعار)* یاد آ ہے جو اُنھوں نے۔ ان کے متذکرہ بالا شہر آشوب کے تتبع میں لکھا ہے۔[20] ادیبوں شاعروں کی عمومی نفسیات پر خواجہ صا # کی Ä* صحِ مشفق''، بڑے کمال کی چیز ہے، اور Ä ''دعویٰ'' تو اِس ب میں حرفِ آ ہے۔ یہ شاعروں کی ''آف دی ر k رڈ'' گفتگو ہے۔ منا . معلوم ہو ہے کہ پوری ہی Ü کر دی جائے:

میں نے پڑھ لی ہے کلیاتِ میر
میر میں آہ کے سوا کیا ہے
کوہِ الفاظِ شعرِ غا ب میں

اِک پرِ کاہ کے سوا کیا ہے

شعرِ اقبال پڑھ کے حیراں ہوں
کو . و ماہ کے سوا کیا ہے؟

یوں تو C ہے اِک جہاں شاعر
لیکن اِک میں ہوں اِک فلاں شاعر
اور پھر وہ بھی ہے کہاں شاعر

خواجہ صا # کی شاعری کا ا- اور موضوع ‌‌+ گی کا ٹنا ہے۔ وہ حر - کے قائل ہیں اور* یا L آمیز رویے سے سخت متنفر ہیں۔ اُن کے کئی شعر حر - پیدا کرنے والے ہیں۔ اِسی طرح تنہائیت اُن کا ا- خاص الخاص موضوع ہے، 1 اِس میں نفسِ مضمون مہجوری والا نہیں ہے۔ اُن کا لہجہ سپاٹ محسوس ہو* ہے جس میں گداز اور رومانو$ کم Ā آتی ہے۔ لفظِ تنہا کے بہت سے مترادفات اُن کی شاعری میں ا- عجیب غنا* * وقار سکون اور گہرائی پیدا کرتے ہیں: عدم، د ٭ -، صحرا، بیگانہ/ بیگانگی، راہ، رہگزر، رہ نورد، امید، سایہ، سیاہ، سیاہ راہ، مسافر، ز a، کہاں، کہیں* ید، مدت، گھومنا، پھر*، اٹھنا، جا* ۔ ایسی دو غزلوں کے مطلعے دیکھیے :

رنگِ رخ زرد، چشمِ نم تنہا	جن لوگوں کو دیکھا تھا ہم نے کم تنہا
جن کو دیکھا نہ تھا کبھی تنہا	اب وہ پھرتے ہیں ہر گھڑی تنہا

حقیقتِ د* کی تلاش اور د* و$ بھی خواجہ صا # کے خاص موضوع ہیں، اور لفظِ د* کے مترادفات کی ا- لمبی فہر - اُن کے ہاں ملتی ہے: حاصل، مدت، ز a *، رخ، ماضی، آج/ کل، عمر، + گی، زمانہ، گھڑی۔ بلکہ اِس موضوع پر تو پوری پوری غزلیں بھی ہیں۔ ایسی دو غزلوں کے مطلعے دیکھیے :

یہ جو ہے مہر و ماہ کی د*	نہیں منزل، ہے راہ کی د*
ذرۂ خاک جو Kا ن تو صحرا د*	آدمی قطرۂ *چیز تو د* یہ د*

ا- غیر معمولی* بات جو آشوب کے حوالے سے ذکر کرنے کی ہے وہ یہ کہ اِس میں مزاحیہ شاعری* بالکل نہیں ہے، اور جس کے نہ ہونے کے* وجود یہ مجموعہ بوجھل نہیں لگتا۔ بے شک یہ ساری شاعری سماج، حالات اور ذات کا رد* ہے جو قاری کو افسردہ تو کر* ہے کہ یہی اِس کا مقصود ہے، لیکن مایوس* بالکل نہیں کر* ۔ آشوب گیر الفاظ سے آشوب آور مضامین کو یوں بیان کر* کہ آدمی میں مایوسی جنم نہ لے، خواجہ صا # کا شا* . سے بڑا کمال ہے۔ اُن کے کلاس فیلو جنابِ اقبال فیروز نے بھی لکھا ہے کہ:

> ۔۔۔شاعر کے ذہنی افق پر آشوبِ ذات سے لے کر آشوبِ حالات، آشوبِ حالات سے لے کر آشوبِ شش جہات -- ہر طرح کے آشوب و اضطراب نے اپنے ا٭ ات مرتسم کیے ہیں اور اِن ا٭ ات کو اُن کی قوتِ بیا6 نے شعر کے قا . میں ڈھال* دیا ہے۔ ...... دل شکستگی اور رنجوری کے اِس گھیراؤ میں وہ [خواجہ صا #] غم/ فتہ اور اداس تو ضرور ہے 1 مکمل مایوسی اُس کے ا i ب پر کبھی غلبہ نہیں* پا سکی۔ ایسی مایوسی جو Kا ن کو کفر و ضلا - کے + ھیروں میں دھکیل دیتی ہے۔[۲۱]

آشوب کے موضوعاتی مطالعے کو مضمون آفرینی کے ذکر پہ ختم کر* ہوں۔ مضمون آفرینی اصلاً شاعر کی قوت ہے جس کے مختلف محرکات ہوتے ہیں مثلاً عام شاعر کے لیے اُس کا ماحول . # کہ بڑے شاعر کے لیے اُس کی تہذی$ ۔ مضمون سے مضمون نکالنا بھی اِسی ذیل میں * ہے۔ لیکن اِس کی اصل کسی مستقل اہمیت کے موضوع کو * اور * ہے۔ طاقت کی مرا$ کو ختم کر کے وابستہ عناصر (Stakeholders) کو شریکِ اقتدار کر* جسے انگریزی میں Decentralization (اقتدار کی نچلی سطح -- منتقلی) کہتے ہیں، ای- ایسا مضمون ہے جو مجھے نہ صرف اردو شاعری میں بلکہ مغربی شاعری میں بھی نہیں 5۔ اپنے مطالعے کی محدود$ کے اعتراف کے ساتھ میں قارM کو اِس دڑ*یافت میں شری- کر* چاہوں گا کہ خواجہ صا # کے ہاں یہ مضمون مجھے 5 ہے۔ اپنی اصل کے اعتبار سے یہ مضمون شاعروں کی مقتدرہ اور اوقات ہی سے* ہر کا ہے۔ جسے کبھی گھوڑا اور میدان نہیں 5 وہ کیا جانے کہ چوگان کھیلنے اور لڈو کھیلنے میں کیا فرق ہے۔ چنانچہ یہ *بات واضح ہے کہ ایسا مضمون صرف اُس بیدار مغز اور ہوش مند فکری شاعر کو سوجھ سکتا ہے جو ز+ گی کا بڑا حصہ حقیقی Kl نی مسائل سے نبرد آزمائی میں اور بڑے انتظامی عہدوں پہ رہتے ہوئے گ* ار چکا ہو اور شاعری کرتے ہوئے بھی گل وبلبل والے افسانوی ماحول سے اور محبوب کی کمر کو ڈھو+ نے* پنے سے بچا رہا ہو۔ یہ ای- شعر دیکھیے جو میری دا a میں ب+ اردو غزل بلکہ پوری شعری روا$ میں ای- *پی+ ہے:

وہی عوام کی قسمت +ل سکے گا یہاں
کہ جس کی ذات میں طاقت کا ارتکاز نہ ہو

خواجہ صا # کا ب+ شعراء میں مجید امجد سے تعلق سورج اور روشنی کی طرح یوں لازم وملزوم ہے کہ چھپائے نہیں چھپتا۔ مثلاً اُن کا یہ شعر:

وہ لوگ جو کہ حق پہ قر*بان ہوگئے ہیں
*رتیخِ ز+ گی کا عنوان ہوگئے ہیں

پڑھتے ہی مجید امجد کی ای- شاہکارÄ ''مشاہیر*یاد آتی ہے:

کیا لوگ تھے، جن کی اَ/ دن پہ/تلوار چلی، ...... اِک سرد ٹپ/ ...... اِک خون میں لتھڑی ہوئی کروٹ/ اور وقت کے سیمیں دھارے پہ/ اِک سطر لہو کی چھوڑ گئے! / اچھے تھے وہ جن کو سولی کی/ رسی سے لٹک کر نیند آئی/ اِک تیز کھٹک، اِک سرد ٹپ/ اور وقت کی دb چیخوں میں/ اِک شبد کی شکتی چھوڑ گئے ---[۲۲]

*یا پھر یہ شعر:

سلام اُن پہ تہِ تیغ بھی جنھوں نے کہا:
جو ترا حکم، جو تیری رضا، جو تو چاہے[۲۳]

یہ موضوع ظاہراً پیش* پا افتادہ بھی لگتا ہے اور طویل تو ہے ہی۔ چنانچہ میں اُن کے دوای- ایسے پہلوؤں کی* بات کروں گا جن کے* بارے میں مجھے+ ازہ ہے کہ اردو ادب کے طا . علموں کی توجہ شا+ فوری طور پہ اُن کی طرف نہ جا سکے۔ خواجہ صا # سائنس کے طالبِ علم رہے اور اپنی افتاد کو اِس سے غیر ہم آہنگ* پاتے ہوئے خود کو ادب کی طرف لے آئے، لیکن اُن کی شاعری میں سائنسی شعور کی کارفرمائی جگہ جگہ پہ ملتی ہے۔ میرا+ ازہ ہے کہ اُن کی اِس ò کی ت M. میں جہاں اِدرا - انگریزی میں* پولر سائنسی Āیت کا مطالعہ کارفرما ہے وہیں مجید امجد کا مطالعہ بھی بہت اہمیت رr ہے۔ مجید امجد کا سائنسی شعور حیرت* ک حد- ایسا در - تھا کہ (میرے مطالعے میں آنے والی) اردو شاعری میں بلیک ہول تھیوری (جو ب- بینگ تھیوری کی نقیض ہے) کا ذکر . سے پہلے اُنھوں نے کیا ہے۔ یہ اُن کے وسیع المطالعہ ہونے ہی کی دلیل نہیں بلکہ تجز*یاتی اور تقابلی مطالعے کی صلا A پہ بھی دال ہے۔ ہمارے بیشتر پڑھے لکھے لوگوں کے علم میں بھی یہ* بات نہیں ہے ب- بینگ تھیوری چیلنج ہو کر . کی فنا ہو چکی ہے[۲۴] اور اب اِس کا حوالہ دینا ویسی ہی سادگی ہے جیسے کائنات کو چار عناصر (آگ* پانی، ہوا،

مٹی) کا مر . بنا* یہ جیسے سورج اور چاند ستا روں کو آسمان کی چھت سے لٹکے ہوئے یہ جڑے ہوئے خیال کرنا۔ خواجہ صا # کے کلام سے سائنسی شعور کی صرف ای۔ مثال e ہوئے اُن کا مصرع: ع اور ہیں دور بہت دور سدیم۔ دل دیکھیے۔ یہاں سدیم nebula کا ترجمہ ہے۔ (اِس کی توضیح کے لیے کسی منا . K ئیکلو پیڈ یا ئی لغت یہ انٹر M سے رجوع کیجیے کہ یہاں یہ طوا – اور اردو ادب والوں کی عمومی دلچسپی کے موضوعات سے الگ ای۔ گفتگو شروع ہو جانے کا L ہوگا۔)

ا n من (Johann Peter Eckermann) سے اپنے مکالموں [۲۵] میں گوئٹے نے شاعری کی دو اقسام بیان کی ہیں: جلوت کی شاعری (Occasional poetry) اور خلوت کی شاعری (Seclusion poetry)، اور کہا ہے کہ جلوت کی شاعری لمبی نظموں میں ہوتی ہے اور خلوت کی شاعری چھوٹی نظموں میں۔ راقم کی طالبعلمانہ رائے میں یہ بات . وا در – ہے نہ کہ کاملاً، اور گوئٹے کی بیان کردہ شاعری کی اقسام میں یہ '' تمیم'' پیش کرنے کی جسارت راقم نے شاعری کے اُس کے دور سے آج – کے سفر کی وجہ سے کی ہے۔ شاعری کے اِسی جلوتی پہلو کے بارے میں ڈاکٹر محمد دین تاثیر نے لکھا ہے کہ:

> شاعری طبعاً گیت ہے اور گیت اپنی لے کی وجہ سے طبعاً مل جل کر گائے جانے کے لیے موزوں ہے اور جماعتی بات کے اظہار کی صلا A ر T ہے۔ [۲۶]

مجید امجد کی لمبی نظمیں بھی خلوت ہی کی شاعری ہیں، جس کی ای۔ وجہ یہ ہے کہ اُنھوں نے مشاعرے کے لیے کلام شاذ ہی کہا ہے۔ خواجہ صا # نے اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں مجید امجد کی شاعری کی جن جہات کا گہرا اثر قبول کیا ہے اُن میں یہ ò سرِ فہر – ہے۔ چنانچہ اُن کی ابتدائی دور کی نظمیں چھوٹی بھی ہیں اور خلوت کی شاعری بھی ہیں۔ البتہ اُن کی زہ – ین شاعری کا ای۔ بڑا حصہ اپنے موضوعات اور انتخابِ لغت کے اعتبار سے جلوت کی شاعری ہے، لیکن طویل Ä اُن کے ہاں نہیں ملتی۔ یہ بات شاعری کے سَبک کا ای۔ پہلو ہے یعنی سَبکِ پاکستانی کا۔

خواجہ صا # C دی طور پر Descriptive (بیا 6) شاعر ہیں۔ وہ اصطلاح/ علامت لانے کی بجائے مفہوم بیان کرنے اور تفہیمانے کو ترجیح دیتے ہیں۔ مثلاً اُن کے ہاں اقبال کی بولہبی، حیدری، بوذری وغیرہ جیسی علامات نہیں ملتیں۔ وہ سیدھا سیدھا اُن معانی کو بیان کرتے ہیں جن کی طرف یہ علامتیں دلا – کرتی ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اُن کی زہ – ین شاعری میں جوشِ بیان میں اضافے کی وجہ سے صرف ای۔ علامت ''پرویزی'' در آئی ہے لیکن اِس پرویزی کا پرویز . دشاہِ ایران سے کوئی تعلق نہیں (چنانچہ اِسے پرویز + ی نسبتی سمجھنا زیادہ در – ہوگا)۔ اقبال کی شاعری کی طرح اُن کی شاعری بھی فکری شاعری ہے لیکن اقبال کی طرح اُنھوں نے کوئی ''کردار'' پیدا نہیں کیا۔ جیسے ہمارے کلا Q ادب میں داستان میں عیاروں کا کام پھنسے ہوئے سرداروں کو آزاد کرنا اور اردوئے لشکر کا انتظام کرنا ہے ویسے شاعری میں اور خصوصاً فکری شاعری میں کرداروں سے بڑے کام لیے جاتے رہے ہیں۔ بہ + شاعری میں یہ روا $ کلیۃً ختم ہوگئی ہے جس کی ای۔ وجہ یہ ہے کہ یہ کردار ہوٹ ہو جاتے ہیں۔ اِس دعوے کی مثال میں اقبال کا شاہین پیش کیا جاسکتا ہے۔ مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ خواجہ صا # نے، اقبال کے برخلاف، خود سے کوئی تمثال خانہ (Imagery) نہیں تراشا بلکہ اپنے موضوعات کے منا . متنوع مہیا تمثال خانہ استعمال کیا ہے۔ کردار پیدا نہ کرنا بھی بہ + شاعری کا سَبک ہے۔ نیز یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ خواجہ صا # نے (اقبال کے برخلاف) ''مغرب'' کو ''اسلام'' کے متضاد کے طور پر Ä نہیں کیا۔

لفظیات کے پیمانے پر اُن کی شاعری کا اقبال سے تقابل کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے ہاں کافِ تصغیر اور اسمائے مصغر کا

استعمال ملتا ہے مثلاً طا ٔک ہ ٔک (نغمۂ ساز ِن حجاز) وغیرہ۔ خواجہ صا # اِس کے بر عکس *یۓ تنکیر او *یۓ وحدت کا استعمال کرتے ہیں مثلاً ٹ ے، خا کی (وردی پوش)، وغیرہ۔ اقبال کی طرح وہ بھی لفظ، معنی اور علامات کی حرمت کا خیال رp ہیں اور مذہبی اور سیاسی پسِ منظر کے حامل لفظوں کو اُن کے اصل معانی میں استعمال کرتے ہیں۔ جس طرح اقبال کی شاعری میں مسلمانوں کے مقصد سے ہٹ جانے اور منزل کھو ن ^ پر تلخی گھلی ہوئی ہے اُسی طرح خواجہ صا # کی شاعری میں قیام پاکستان کے بعد پاکستانیوں کے ساتھ ہونے والے ایسے حادثے پر ایسے ہی *ثرات *ۓ جاتے ہیں۔ اُن کی تلخی کئی ای جگہ پر بہت Iں ہوگئی ہے۔ مزاج اور خیالات وقت سے ساتھ بدلتے ہیں۔ Âم اور فکر کو لے کر چلنے والے شعراء میں یہ چیز بغور مطالعے سے واضح Ã آتی ہے۔ مثلاً اقبال کی (پروفیسر کلیم الدین احمد کے الفاظ میں) پیغمبرانہ شاعری جو ع اٹھو مری د* کے غریبوں کو جگا دو کےÈ مستانہ سے شروع ہوئی تھی، چلتے چلتے اتحادِ امت کا خواب پورا نہ ہونے پر خاصی * بے -- آ گئی۔[۲۷] کچھ *لکل ایسا ہی خواجہ صا # کے ہاں ہے۔ آغازِ شباب میں وہ اقبال کی طرح امت اور مسلمان *موں سے بہت امیدیں لگائے ہوئے تھے۔ مثال لیجیے کہ اپنیÄ ''انقلابِ عراق'' (۱۹۵۸ء، یعنی کالج کے زمانے میں) میں وہ عرب، مصر، اردن، عراق اور شام کے کسی روز متحد ہونے کی امیدیں آنکھوں میں سجائے ہوئے ہیں۔ آنے والی ± سے اُن کی یہ امیدیں پوری نہ ہو N تو بے چھا گئی، اور نتیجۃً لہجے کی تلخی بڑھ گئی۔

خواجہ صا # نے مجموعی طور پر شعر کی حرمت کا خیال ایسے # از میں رکھا ہے کہ یہ روا$ سے الگ نہ ہونے *ئے۔ مثال لیجیے کہ اُن کی شاعری کے ای تھوڑے سے حصے پر رومانی شعراء مثلاً اختر شیرانی، حفیظ جالندھری اور سید عبدالحمید عدم وغیرہ کی ذرا ذرا سی چھوٹ پڑی ملتی ہے۔ یہ ا*ثرات اِس لیے ہونے بھی چاہییں کہ رومانی شعراء بھی ہماری شعری روا$ کا حصہ ہیں۔ چنانچہ خواجہ صا # کے گنتی کے چند شعروں میں خیالی د* کی *دکاری، معصیت کے *رے میں ذرا سے فلسفیانہ # از میں *ت کر *مسلمانوں سے بڑے حصے سے اخلاق و کردار کے اعلیٰ مقامات پر فا ٔز ہونے کی امید لگا ، وغیرہ، جیسے فراری *تÃ آتے ہیں۔ لیکن اِن شعروں میں کہیں شکوہ ہے تو اس کا # از اقبال جیسا بلند آہنگ نہیں ہے کہ بعد میں جوابِ شکوہ لکھنا ضروری ہو جائے بلکہ عدم جیسا میٹھے بولوں والا ہے کہ *داں آپ بھی مسکر # ہوگا۔

شاعری کی ہیئت کے اعتبار سے شعراء کا *ہم فرق و تقابل کر ای معمولی اور سامنے کی کسوٹی ہے۔ مثلاً غا ، اور اقبال میں بڑا شاعر کون ہے؟ اِس کا جواب، بقول ڈاکٹر خورشید رضوی، یہ ہے کہ غا ، غزل کا شاعر ہے اور اقبالÄ کا، لہٰذا اِن میں تقابل ہو ہی نہیں سکتا۔[۲۸] *لکل اِسی طرح مجید امجدÄ بلکہ *Ä کا شاعر ہے، چنانچہ اُس کا تقابل بھی کسی غزل گو سے کیا جا *ی بے سوادی ہے۔ خواجہ صا # نے آشوب میں پیش کردہ اپنی شاعری سے خود کو غزل اورÄ دونوں میں یکساں کا ٔیاں پن والا شاعر *$ کیا ہے۔ یہی وجہ ہوئی ہے کہ راقم نے خواجہ صا # کی شاعری کو اِن دونوں بڑے شاعروں کی شاعری کے تناظر میں دیکھا ہے۔ اور یہ *ت واضح ہے کہ راقم کو یہ ات اِس لیے ہوئی ہے کہ خواجہ صا # کی شاعری فکری و موضوعاتی شاعری ہے جو اصلاًÄ کی کائنات ہے، خواہ اِسے [موضوعاتی] غزل ہی کی ہیئت میں لکھاH ہو۔

اردو کے بڑے اور کلاQ شعراء کے ہاں چونکا دینے اور ڈرامائی ا*ثرات والی شاعری بھی ملتی ہے۔ مثلاً غا ، کی مشہور غزل: ع غنچۂ شگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں اور جیسے اقبال کا ''جا *مہ''۔ خواجہ صا # کی شاعری میں یہ چیز *لکل نہیں ملتی، اور نہ ہی مجید امجد کے ہاں ملتی ہے۔[۲۹] یہ اُن کے خلوتی مزاج کی وجہ سے ہے۔ شاعری کی یہ قسم گوئٹے کے الفاظ میں ''جلوتی'' ہے۔ خواجہ صا # C دی طور پر دروں بین ہیں اور اِسی لیے اپنی شاعری کے ای بڑے حصے میں ''خود کلامی'' کے شاعرÃ آتے ہیں۔ اُن کی شاعری میں خود

کلامی کی بے حد خوبصورت تصویریں Ã آتی ہیں۔ خصوصًا اُن کا یہ شعر تو خود کلامی بلکہ سرگوشی کی úئندہ تصویر ہے جسے اِس موضوع پر اشعار کے/ڑے سے/ڑے انتخاب میں بھی جگہ ملے گی: ؎

مسکراتے گلوں کا مستقبل　　　　سوچ کر میری آ ç بھر آئی

ذاتی احساسات کا بیان کلا Q غزل کی مرغوب ادا نہیں ہے اگرچہ یہ کبھی کبھی اِسے قبول ضرور کر لیتی ہے۔ یہ تبھی ہو* ہے کہ . # غزل گو ماہرِ فن ہو۔ . + غزل کی رسمیات میں چو è سماجی موضوعات نے جا´ جگہ بنالی ہے اور سکہ بند روایتی موضوعات کو خاصا پیچھے دھکیل دِ* ہے اِس لیے غزل کے تغزل کا جسے انگر. ی شاعری کی تقسیم [۳۰] کے تحت Love Poems اور Poems about Love سے ممتاز کیا جاسکتا ہے، بہت خیال رکھنا ضروری ہو H ہے۔ راقم کے نز د ی- اِس* ت کے حق میں دلائل لانے کی ضرورت نہیں ہے کہ یہ فرق ملحوظ رہنا چاہیے۔ خواجہ صا # کے ہاں سماجی موضوعات کے بیان میں عام دکھیارے Kl نوں کے ساتھ ساتھ محنت کشوں کی آواز بھی واضح ہے۔ یہ چو è اُن کا ذاتی تجربہ نہیں ہیں اور یہ اُن کی کلیدی علامتیں اور موضوعات بھی نہیں ہیں اِس لیے ملوں کی چمنیوں کا دھواں اور مشینی دور کے Kl ن کا نو> جیسے علائم . # مثلاً فیض کے کلام میں آ N تو اِنھیں Love Poems کی قبیل کی Ä کہا جائے گا، لیکن اگر خواجہ صا # کے کلام میں اِن اور اِن سے متعلقہ الفاظ اور مضامین آ N تو اِن کا معتدبہ حصہ لازمًا Poems about Love کی ذیل میں رکھا جائے گا۔ (میں اعتراف کر* ہوں کہ اردو میں اِن دونوں رویوں کے لیے منا . اصطلاحات/ اصطلاحی ¨ اکیب مجھے نہیں سوجھ رہیں۔) خواجہ صا # کے ہاں اِس کی ای- ہی مثال ہے: ؎

چمنیوں سے ملوں کی چاروں طرف　　　　پ1¨ ہے سوادِ شہر میں دُود

شاعری Ç دی طور پر لطف è کو پڑھی جاتی ہے۔ جس شاعری کا لطف عام ہو اُس کی* ثیر میں کلام نہیں۔ خواجہ صا # کی شاعری کا ای- ,ڑا حصہ چو è سہلِ ممتنع کی مثال ہے اِس لیے سبک اور لطیف ہے۔ شاعری کو لفظوں کا چیستان بنا دینا کہ کچھ بھی نہ بچے، شا+ . سے ,ڑا عیب ہے۔ ¨ قی پسندی جیسا سیدھا سادا Ã یہ بھی جس کے روشن پہلو* دہ ہیں اور سماج کی چلاّتی ضرورت ہیں، لفظوں کے بے محا. پتھراؤ کی وجہ سے+* م ہوا؛ اور . # کہنے کو کچھ نہ رہا اور اچھے لفظوں کا بھی تیسرے درجے کے لوگوں پر ضائع ہو ہو کے پلیتھن نکل H تو ا ِم کار ابہام آلودگی سے بلند خیالی کی اساطیری فضا بنانے کی سعی کی گئی۔ یہ آ ´ ی شعلہ تھا جو ¨ قی پسند ادب میں بھڑ کا۔ ¨ قی پسندی کے امام شاعر فیض ہیں۔ اُن کی شاعری اِس لیے بھی چلی کہ وہ محض بحیثیتِ شاعر ہونے کے نہیں بلکہ کھلی آنکھوں والے اور تعلیم* فتہ ہونے کے L سے، اِس حقیقت سے خوب آگاہ تھے، چنانچہ اپنی شاعری کو ایسے حادثے سے بچا لے گئے۔ ¨ قی پسند . ¨ قی پسندی چھوڑ کر شاعری شروع کر دے، اِس کا کوئی اعتبار نہیں۔ چنانچہ ای- فیض کے علاوہ . ¨ قی پسند شعراء صرف ¨ قی پسندی ہی فرماتے رہے ہیں۔ خواجہ صا # کی شاعری بھی ابہام، اساطیر $، ماورائیت اور سماجی و ثقافتی پس منظر سے فرار $ سے دور ہے اِس لیے مشہور ہی نہیں بلکہ ضرب المثل بن جانے کی پوری صلا A ر b ہے۔ (یہ جملہ لکھتے وقت ای- پرانے شاعر* د آئے جو مدت ¨- شاعری کے* م پر دھما چو/ڑی مچاتے رہے ہیں۔ پہلے اقبال پر ہاتھ صاف کیا* ت نہ بنی۔ پھر فیض کی شہرت پر کسمساتے رہے* ت پھر بھی نہ بنی۔ کئی دیوانوں کی اشا (کے بعد بھی اُن کا ای- شعر ¨- ز* ن زدِ عام نہ ہوا۔ اُن کا یہ قول دل کی سیاہی سے لکھے جانے کے قابل ہے کہ ''مشہور شاعری کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔'' سیدھی سی *ت ہے کہ اگر شاعری ایسا ہی استغناء پسند کام ہے تو کوئی اور کام کر 8 چاہیے۔ جملۂ معترضہ تمام ہوا۔) [۳۱]

خواجہ صا # کے مختلف شعراء کے مضامین اور اسلوب کا اثر قبول کرنے کے ضمن میں یہ* بات واضح رہنی چاہیے کہ چوè اُنھوں نے شاعری کی کلاQ ، 4 کلاQ اور + روای$ کا ... بنی سے مطالعہ کیا ہے اور مثلاً اتباعِ میر و داغ وغیرہ کی عبرت* ک مثالیں دیکھی ہیں اس لیے نہای$ سمجھ داری کے ساتھ اور کسی سے ٹکرائے بغیر اپنا راستہ خود نکالا، اور خوب نکالا۔ چنانچہ اُن کی شاعری میں ''اتباع'' نہیں، ''اثر'' ڈھو+ا جا سکتا ہے۔ اُنھوں نے بڑے تیقظ کے ساتھ اپنی روش الگ رکھی اور خود بنائی ہوئی راہ پر منزلیں ماریں، نیز اقبال و فیض اور اکبر و حالی کی طرح کسی کو اپنا حریف نہیں سمجھا اور اپنی بات بیان کر دی ہے۔ اُن کا کلام اِن معنی میں منفرد ہے کہ ذرا توجہ سے پڑھا جائے تو فوراً پہچا* جا* ہے۔ وہ مشہور شعراء کی وجوہِ شہرت بہت بہتر طور پر جا... ہیں اِس لیے کسی بڑے* م سے خوامخواہ نہیں دبتے۔ اور، جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہوا، چوè وہ یکسو مزاج رp ہیں لہٰذا کسی چلتی ہوا کے ساتھ فوراً چل پڑتے* کسی بڑھتے شور میں اپنی آواز کو 5 نے کی غلطی نہیں کرتے۔ کسی ادب وال کی دھما دھم* کسی کے کلام کی ظاہری لش پش اُن کی رفتار کو نہیں پ اتی۔ اُنھوں نے مشہور شاعری کی مشہور تراکیب بہت کم استعمال کی ہیں۔ مجھے پورے مجموعے میں صرف یہ ملی ہیں: رہ نوردِ شوق، رگِ جاں، لبِ لعلیں، دشتِ وفا، خوار و زبوں۔ معلوم ہوا کہ وہ اپنے موضوع کے حسبِ حال تراکیب خود گھڑتے ہیں۔ نیز اِس سے یہ فا+ہ بھی ہوا ہے کہ اُن کی شاعری کسی معاصر *یا قدیم شاعر کی صدائے* بازگشت معلوم نہیں ہوتی۔ مز+ یہ کہ مشہور کلام کا اقتباس بھی تحسین کی ایک صورت ہے، لیکن خواجہ صا # نے تحسینیت کا یہ اوزار سوائے دو تین مصرعوں کے کہیں استعمال نہیں کیا۔ جو بھی خیال آدمی کو سوجھتا ہے وہ لفظ کا لبادہ اوڑھ کر دماغ میں آ* ہے۔ خیال کا یہ لبادہ مجرد لفظ بھی ہو سکتا ہے اور مر بھی۔ خیال کا توارد خارقِ عادت نہیں ہے۔ لیکن آمدہ خیال کا لباس اگر کوئی مشہور ترکیب بنی ہے تو یہ* بات واضح ہے کہ خیال نہیں سوجھا بلکہ ترکیب لاشعور سے اُٹھ کر آئی ہے* اِس ترکیب ہی کے گرد کوئی مینا کاری ہوئی ہے، اور اصلاً یہاں خیال کی تجسیم نہیں ہوئی بلکہ حافظے کو تحریک ملی ہے۔ چنانچہ واضح ہوا کہ مشہور ترکیب کا استعمال خیال کی* زگی* یا نئے پن (Originality of thought) کی علامت نہیں ہے۔ خواجہ صا # کی اِس موضوع پر بطورِ خاص توجہ کا L ، ظاہراً، یہی ہے۔

خواجہ صا # کی شاعری میں سبکِ* پ کستانی کی کارفرمائی اور وفور کے در ترت مطالعے کے لیے اُن کے فن پر حافظ، سعدی اور مولا* روم وغیرہ کے اثرات کا تفصیلی جائزہ لیا جا* چاہیے کیوè اُن کی شاعری میں فارسی روای$ کے بھی خاصے اثرات ہیں۔ اُن کی جلوتی* یا سماج دوست شاعری کا ایک معتدبہ حصہ موضوعات کی حد- نظیر اکبر* بادی سے... اور ترت حاوی اثر لیے محسوس ہو* ہے۔ اُن کی شاعری میں ن+ گی کی بے مقصدی$ سے شدی+ اکتاہٹ اور چھوٹی بحروں اور لفظوں کو انتہائی حد- لفظی معنوں میں استعمال کرنے کے بہت سے مقامات ہیں جہاں اُن کا لہجہ حالی سے ملنے لگتا ہے۔ لیکن اِس سے یہ مطلب نہ لیا جائے کہ اُن کی شاعری میں حالی والا ''سپاٹ پن** پایا جا* ہے۔ یہ غلط فہمی اِس لیے بھی ہو سکتی ہے کہ اُنھوں نے ن+ گی کا غالب حصہ تحقیقی و انتظامی سرگرمیوں میں گزارا ہے اور خود کو شعر گوئی سے* بالجبر روکے رکھا ہے۔ آشوبِ سیاست اور پوری قوم کی قوم کے فرنگیت مآب ہو جانے کے حادثے پر اُن کے کلام میں اکبر والی غیرتِ قومی و ملّی والی لہر بھی* پائی جاتی ہے اگرچہ اُن کی دورِ+ی کی شاعری میں اِس کی شدت میں اضافے کی وجہ سے اُن کا لہجہ مولا* ظفر علی خاں سے نسبتاً* زیادہ ملتا ہے، لیکن شورش والا شدی+ اور ... صحافتی لہجہ اُن کے ہاں یکسر مفقود ہے جوÄ کے پس منظر کے ہٹ جانے کے ساتھ ہی* بالکل لفظوں کا جمع* بازار معلوم ہونے لگتا ہے۔

خواجہ صا # کی شاعری پر صفِ اوّل کے مشرقی اور دیسی شعراء کے اثرات* یا بلکہ یوں کہیے کہ مضامین اور اسلوب میں اِن سے مماثلتیں ذکر کی گئیں۔ اِن کا بیان اجمالی رکھاH کیوں کہ اِن سے عام پڑھے لکھے اردو دان لوگ واقف ہیں۔ خواجہ صا # کی شاعری کے* بارے میں غیر معمولی* بات یہ ہے کہ اچھی انگریزی شاعری کے مضامین اور صفِ اوّل کے مغربی شعراء کے عمیق مطالعے کے تو*

اِ ات اُن کے شعور میں موجود ہیں اور اِنھوں نے اُن کی شاعری میں اپنے1/4ر کے راستے تلاش کیے ہیں۔ میں یہاں نمونے کے طور پر چند شعراء کا ذکر کرتا ہوں جنھیں میں نے بی ایس سی کے زمانے میں کچھ نہ کچھ پڑھ لیا تھا اور جنھیں خواجہ صا # بھی پڑھ چکے ہیں۔ اُنھوں نے انگریزی اور اردو شاعری کی طویل روایت کو توجہ سے پڑھا ہے اور ماصفا کے مصداق اِن کی خوبیوں کے جامع ہیں۔ چوè وہ اردو شاعری کی روایت اور شعریت سے دیرینہ اور گہرا تعلق رp ہیں، ادب کی اُٹھتی بیٹھتی تحرr ں کا کامل شعور رp ہیں اور شاعری کی ہر ہیئت و مضمون سے گہری آ گاہی بھی رp ہیں، چنانچہ میں بجا طور پر توقع رr ہوں کہ وہ اِن . ٹھاٹھیں مارتے دریاؤں سے سیراب ہونے کے بعد اپنی ساٹھ سال سے زیادہ عرصے پر پھیلی ہوئی شاعری میں بہت کچھ سموئے ہوئے ہوں گے۔ اِس بات کا خاطر¶ن رہنا ضروری ہے کہ جو موتی خواجہ صا # نے چنے اُن کا اظہار انگوٹھی میں جڑے ہیرے کی طرح ہو اَ یہ مشرقی شعریت، مشرقی تہذیب اور مشرقی Ã یہ کائنات سے پوری واقفیت نیز ہمدردی کے بغیرÄ کیاH ہو ، لیکن اُن کے اِن موضوعات پر عالمانہ عبور اور کسی مغربی روایت کے مرعوبِ محض نہ ہونے کی وجہ سے اِس کی کیفیت ایسی ہے جیسے دودھ میں ملی ہوئی الائچی، کہ اِس کی خوشبو اور احساس ہر جگہ یکساں بکھرے ملتے ہیں۔ چنانچہ یہ . کچھ اردو شاعری کو بہت ثروت مند بناH ہے۔ اُنھوں نے انگریزی شاعری کا مطالعہ آغازِ شباب ہی سے کیا ہے لیکن اُن کی ابتدائی دور کی شاعری میں بھی رومانی آشفتگی نہیں پائی جاتی اور نہ ہی وہ مغرب کے رومانی اور فطرت پسند شاعروں کے سے انداز میں اپنے ماحول کے استعارات و تشبیہات اور علامتوں سے کام لے کر . ت اور مناظر کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ اِسی طرح اُنھوں نے انگریزی شاعری کے مخصوص سانچوں یعنی بحر یا ہیئت کا استعمال بھی نہیں کیا، جیسے ساM وغیرہ۔

آگے چلنے سے پہلے اِس بات کی صرا # ضروری ہے کہ مختلف الثقافت شعراء کے یکساں مضامین اور ملتے جلتے اسلوب کو اَ بہت ہی سرسری یا سرسریانہ انداز میں ذکر کیا جائے تو . ہم فرق کی وضا # نہیں ہو پاتی۔ مثلاً گوئٹے نے . # خواجہ شمس الدین محمد حافظِ شیرازی کا گہرا مطالعہ کیا تو اتحادِ فکر وÃ کی فراوانی کی وجہ سے اُسے اپنا جڑواں بھائی قرار دے دیا۔[۳۲] یہ اعترافِ کمال کی ایک شاندار صورت تھی۔ اِس سے تحریک پا کر Nicholas Boyle نے گوئٹے کی شخصیت وفن کا مطالعہ کرتے ہوئے اُسے ''حافظ ثانی'' یا ''حافظِ ثانی'' (Alias) قرار دے دیا۔[۳۳] حالاè یہ بات معلوم ہے کہ مشرق و مغرب کا فرق، بقول ڈاکٹر سید عبداللہ، ناقابلِ عبور ہے۔ میں نے کوشش کی ہے کہ گلہائے رنگارنگ کے اختلاف سے اتحادِ صفات و مضامین کو تصویر کروں۔ نیز یہ صرا # بھی ضروری ہے کہ اِن شعراء سے تقابل کا مقصد مغرب کی . وقار شعری روایت سے مربوط کسی بڑے شاعر کے نسبتاً ہلکے کلام سے انتخاب کرکے اُسے ہلکا بتانا نہیں ہے بلکہ میں نے کوشش کرکے لافانی ادب پاروں میں اہم مقام رp والے ٹکڑے ہی منتخب کیے ہیں۔

صفِ اوّل کے مغربی شعراء میں ملٹن ایک مشکل شاعر ہے۔ مضامین سے قطعِ Ã اُس کی شاعری میں غیر معمولی تراکیب اور الفاظ کا غیر معمولی استعمال جگہ جگہ رکنے پر مجبور کرتا ہے، مثلاً love labour'd song، high-climbing hill، وغیرہ۔[۳۴] لیکن یہ رکنا تحیر کی وجہ سے نہیں ہوتا کہ شاعری کے مضمون و ماحول سے ہٹا کر متنیت میں سراَ داں کر دے بلکہ قاری اِن دامن کش لسانی پیکروں سے بغل گیر ہوتے اور اِن کے حسن کی تحسین کرتے ہوئے آگے نکل جاتا ہے۔ اِسی طرح قواعدی اور تصریفی غیر رواجی پن جیسے اسمِ صفت کو متعلق فعل یا اسم بنا دینا، فعل کو اسم یا اسمِ صفت بنا دینا یا مصدر ہی کو فعل بنا دینا، وغیرہ، بھی اُس کے ہاں ملتا ہے۔ اِس قسم کی اسلوبی و لسانی . زv ی اَ مضامین کی ادائیگی میں نوی حیثیت رb ہو تو خوبی کہلائے گی۔ ملٹن کے ہاں یہی ہوا ہے اور یہ خصوصیات اُس کی شاعری کے ماتھے کا جھومر ہیں۔ زبان کا غیر روایتی استعمال خواجہ صا # کے ہاں اَ کہیں ہے تو حیرت ناک طور . لکل اِسی نوعیت اور مقدار کا ہے،

چنانچہ اِس کی بہت ہ Ð تصویریں اُن کے متن میں* نواں* نواں Ā آجاتی ہیں: شام 1 کو ہے، قوسِ قزح پہنے ہوئے حوریں، حشرِ منصور، کردار رکھنا، مالی مدد ہو* مالی، خاکی پوش، کیا ہے خاکیوں نے . کو خاکی (خاکیوں بمعنٰی وردی پہنے ہوئے فوجی اور خاکی بمعنٰی مٹی میں رول دینا* مارکر زمین میں گاڑ دینا)، وغیرہ۔ مثلاً ا- شعر دیکھیے: ۔

مرنے والوں کا رہا* م جو ہ پھر کیا مرگئے ہ اُنھیں کیا ہ دے گا یہ دوام

ملٹن کی طرح اُن کے ہاں بھی ز ن کا ایسا استعمال شعر کی شعر$ کی قیمت ہ نہیں ہے۔" اکیب کے رواجی بہاؤ کے خلاف چلنا بھی ذرا د ے لیے رکنے ہ مجبور کرتا ہے جیسے "کیب دار و رسن کو ضرورتِ شعری کی وجہ سے رسن و دار کہنا۔ یہاں -- تو روا ہے۔ لیکن اگر کوئی شاعر مثلاً "کیب آب و ہوا کو ہوا و آب کہہ جائے تو ت نہیں بنے گی بلکہ بھد اڑے گی۔ اردو کے شعراء میں لسانی توڑ پھوڑ کا # از ا- وقت میں بہت ` (شکر ہے کہ آج تقریباً اِن سبھی شعراء کو آرام ہے)۔ ''کا اور لے دوڑی'' کے مصداق رلوگوں نے اِسی خوش فعلی کو شاعری سمجھ لیا اور (اِن میں کے کچھ جو نسبۃً بہتر تھے وہ معنی کی جستجو کو مضمون کی تلاش ہ افضل قرار دیتے دیتے) یہ بھول گئے کہ لفظی شوراشوری اُسی شاعری میں ہوتی ہے جو پیغام* مضمون* مقصد سے تہی ہو، اور اگر یہ خوش فعلیاں مضمون دار شاعری میں ہوں تو کسی وقتی ضرورت کی وجہ سے ہوتی ہیں نہ کہ مستقل ادارے کے طور ہ۔ ایسا شاعر اگر کسی شور مچاتی تحری- کا ú ئندہ ہو$ بھی ز دہ د- نہیں چل **- اقبال نے لغت کا قارون اگر چہ مذہبی بھو Z ؤں کو کہا ہے ۳۵ لیکن راقم کی رائے میں اِس "کیب کی عام تطبیق (Integration) بھی کی جاسکتی ہے۔ # مضمون و موضوع بلکہ مصرعے -- چھوڑ کر صرف لفظ و محاورے اٹھانے والے کور ذوقوں میں اٹھنا بیٹھنا مقدر ہو جائے تو اسی لفظ زی کو شاعری کی معراج سمجھ لیا جا ہے۔ جو شعر ساز محض الفاظ کے پس و پیش سے تمثیلات تیار کرتے ہیں اور ی لفظی و محاوراتی موشگافیوں ہی کو مقصودِ فن سمجھ ہیں اُن کی سادگی نیز کم کوشی ہ رحم ہے۔ ایسے شاعر جن کی متاعِ سخن گو کبھی غزل کے مسلمات کے مترادف تھی لیکن اُن کا شعور عروضی مناقشوں اور لفظی صنعت گر یوں -- محدود رہا آج اُن کی روا$ میں پیو - شاعری بھی لکل ہی بھلا دی گئی ہے وجودیکہ وہ اپنے وقتوں میں خوب طمطراق سے چھپے، مشاعروں میں چھتیں اُڑواتے رہے اور کئی کئی دیوان یادگار چھوڑ گئے۔ ذرا سوچنا چاہیے کہ عمارت کی خوبی و خوبصورتی بیان کی جاتی ہے نہ کہ اُس میں لگے گارے چونے اور اینٹوں کی۔ خواجہ صا # نے ایسے لوگوں کا افسوسناک ا م بھی بیان کیا ہے: ۔

اخباروں میں جو لوگ چھپا کرتے تھے ہر روز خاک اوڑھ کے قبروں میں ہیں سوئے ہوئے گمنام

اور یہ بھی بتا یا ہے کہ اچھے شاعر کو کیا کرنا چاہیے (یہاں اِس شعر کے صرف لفظی معنی لیجیے کیو ê اصلاً یہ شعر طنز کا پہلو لیے ہوئے ہے): ۔

اچھے شاعر وہ ہیں جو اے خواجہ حلقہ ہائے ادب کے ہیں* پابند

مغربی شاعروں میں امریکی شعراء میں مضامین کی صفائی، خیال کی وضا # اور غیر ضروری استعارات و تشبیہات سے ہ ہیز ú یں خصوصیات ہیں۔ ۳۶ خواجہ صا # کی شاعری میں بھی صفات کا یہ پورا ‡ Ā ہے۔ امریکی شاعروں میں وہ را ٹ فرا ٹ سے ز دہ متا محسوس ہوتے ہیں۔ ۳۷ اُن کے ہاں سفر، منزل، قدم، دوڑ، فاصلہ اور متعلقہ الفاظ ا- خاص استعارہ ہیں جو عام طور سے Ā آتے ہیں۔ ہ گی سفر میں ہے اور ہر آدمی چلتا ` جا رہا ہے۔ وہ کہیں رکتا ہے $ بھی سفر ہی میں ہو ہے کیو ê رکنا سفر ہی کا مقدمہ ہو ہے۔ اُن کے ہاں اَن دیکھے راستوں کے رے میں # یتہ کی اور دیکھے بھالے راستوں ہ چلے چلنے سے حاصل ہونے والی بے اطمینانی

کا ذکر کئی طرح سے ہے، یہاں -- کہ کبھی بے حاصلی کی کیفیت بھی محسوس ہوتی ہے۔ اپنے ضبط کی وجہ سے اُنھوں نے جن راستوں کا سفر نہ کیا اُن کے * رے میں احساسِ محرومی اُن کے ہاں البتہ نہیں ملتا۔ اِسی طرح اُنھیں لوگوں سے الگ چلنے کا شوق اِس لیے نہیں ہے کہ منفرد Ã آ N اور پھرا یہ وقت کے بعد متاسف ہوں بلکہ یہ انتخاب اورا اف اپنے طے کیے ہوئے ضابطوں کے تحت *۔ قاعدہ ہو* ہے اور جس کے { ئج کو وہ دل سے قبول کرتے ہیں۔ اُنھیں منزل کے کھونے کا احساس ضرور ہو* ہے لیکن راستوں کے غلط ہونے کا نہیں کیو è راستہ اُنھوں نے سوچ سمجھ کے منتخب کیا ہو* ہے۔ را. ٹ فرا ٹ میں البتہ دوسرا رویہ ملتا ہے، لیکن وہ اِسے پوری ادَبی * ینتداری سے ادا کر* ہے۔ اُس کی The Road Not Taken سے یہ لائنیں دیکھیے:

I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence;
Two roads diverged in a wood, and I
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.[۳۸]

راستے کے غلط (* یا انوکھے) انتخاب پ* سف کی یہ کیفیت جو اُ ز گی کے آ ی حصے میں پیدا ہو تو آدمی اِس کے ا* سے اُس . پ بھی شکرا ارنہیں ہو* جو کہ: اکی جناب سے ملH ہو* ہے۔ خواجہ صا # میں راستے کے انتخاب کے * رے میں یہ حسرت * ک رویہ نہیں ** پ جا* * یا ا یہ دوسری کیفیت کہ تقدیر کے غا . آ جانے پ سپر ڈال دینا، یعنی بے اطمینانی تو ہے لیکن اِسے ز گی کا لازمی حصہ سمجھ کے قبول کر لیا جائے جس میں و *D* سف نہ ہو۔ آ د* میں آدمی وہ سبھی کچھ تو حاصل نہیں کر* جس کی تمنا* کوشش کی ہو: ے

سوچا تھا جوانی میں، د* کو+ ل دیں گے   د* نے ہمیں لیکن پ# چاپ + ل ڈالا

مذہب کے * رے میں خواجہ صا # کا رویہ نہا$ احترام والا ہے۔ لیکن مذہب فروشوں اور مذہب کے پ دھانوں کے استحصال کی وجہ سے اُن کا دل بجھا بلکہ جلا ہوا ہے۔ اِس کا اظہار کئی طرح سے ہو* ہے۔ ے

جو شخص الفتِ د* سے بے *ز نہ ہو   پڑھے ہزار úزیں 1 ú ز نہ ہو

*ی: ے

نیکیوں کی بھی : ا توفیق دے   آپ کا کتنا مقدس *م ہے

اور: ے

دل میں بھرا ہے زہرِ ہلاہل   قے سے ظاہر پ ہیزگاری

یہ اِن مصرعوں: ع تو ہے عادل 1 تیری د میں کیوں اور ع : ا+ ا ے ا« ف کی میں داد دیتا ہوں میں تو شا+ ار 5 حیاں سنائی گئی ہیں، اور * لخصوص اِس شعر میں تو: ے

د* کے کار* رمیں . # دخل ہی نہ دے   خواجہؔ گلہ کریں تو کریں کیا : ا سے ہم

بہت ہی کھلے لفظوں میں شکوہ کیاH ہے۔ وغیرہ۔ اِس + ازِ تخاطب کے * رے میں فوراً اور ظاہراً تو یہی Ã * ہے کہ اِس میں اردو کے

رومانی شعراء مثلاً اقبال اور عدم کی جھلک ہے۔ سید عبدالحمید عدم سے خواجہ صا # کی طویل * زمندی اور اُن کی شاعری کے دیرینہ مطالعے سے یہ ممکن بھی ہے۔ لیکن ذرا غور کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ اُن کے لاشعور میں نہیں بلکہ گہرے مطالعے کے پیچھے رابرٹ براؤننگ[۳۹] کی Pippa's Song کی یہ گار لائن ہے:

God's in His Heaven, All's Right With the World[۴۰]

خواجہ صا # کے ہنجارِ شاعری میں ڈرامائیت کا عنصر* چیختے چنگھاڑتے لفظ* مضامین نہیں ہیں۔ وہ مبالغہ آمیز الفاظ (Superlative) میں گفتگو نہیں کرتے۔ اگرچہ اُن کی شاعری سرگوشی کی شاعری نہیں ہے ہم یہ* نگِ دہل بھی نہیں ہے۔ کہیں خود کلامی کا انداز ہے اور کہیں تخاطب کا، لیکن کہیں للکار نہیں ہے۔ اُن کے ہاں* زور کے ڈولے پر ہاتھ مار کر دکھانے کا سا ا- بھی مصرع نہیں ہے جیسا کہ سماجی موضوعات پر لکھنے والے بہت سے شاعروں کی کل شعری کائنات ہوتی ہے* مثلاً جیسی ییٹس[۴۱] کی اِس لائن میں ہے:

And I the elder and more terrible[۴۲]

یہ بھی مزاج میں ضبط کی علامت ہے۔ ییٹس الفاظ کے ڈرامائی دروبست اور بلند آہنگ الفاظ کا شاعر ہے۔ مجھے اندازہ ہے کہ خواجہ صا # نے ییٹس کا طویل مدت تک اور گہرا مطالعہ کیا ہے لیکن اُن کی شاعری میں موضوعات کی حد تک تو کہیں کہیں اُس سے مماثلت Ã آتی ہے (مثلاً ع ہر چوک میں بھکاریوں کے غول دیکھیے) لیکن انتخابِ لغت اور الفاظ کے دروبست میں ایسا نہیں ہے۔

خواجہ صا # کی شاعری کا موازنہ ٹینی سن کے ساتھ بھی کیا جاسکتا ہے جس سے کئی خصوصیات میں وہ حیرت انگیز مماثلت رکھتے p ہیں۔[۴۳] ٹینی سن عہدِ وکٹوریہ کا . سے بڑا شاعر ہے جو Oxford Dictionary of Quotations میں ییٹس کے بعد . سے زیادہ اقتباس کیا H ہے۔ وہ چھوٹی نظموں کا شاعر ہے اور اُس کے موضوعات میں روزمرہ حالات سے لے کر منظر نگاری اور کلا Q اسطوریات تک چیزیں شامل ہیں۔ وہ عروض کا لا* نی ماہر ہے اور یونانی ولاطینی عروض کو انگریزی میں رائج کرنے والا ہے۔ نیز حروفِ صحیحہ کی مدد سے الفاظ میں موسیقیت پیدا کرنا اُس کی خاص خوبی ہے۔ اسلوب، مضامین اور لفظ کے استعمال میں خواجہ صا # . سے زیادہ ٹینی سن سے قریب Ã آتے ہیں۔ چنانچہ اُن کے ہاں لفظوں میں موسیقیت کو بنانا، عروض کی پابندی اور فارسی، عربی و ہندی عروض کے اردو میں استعمال، اور چھوٹی نظمیں کہنا جیسی خوبیاں ٹینی سن سے مماثل Ã آتی ہیں، اور Ä کی خصوصًا لمبائی کے معاملے میں وہ مجید امجد سے متاثر نہیں ہوئے۔ البتہ منظر نگاری، اسطوریات* خیالیہ اُن کے ہاں* لکل نہیں ہے اور اِس کی وجہ یہ ہے کہ یہ عناصر . غزل اور Ä کی رسومیات میں شامل نہیں ہیں۔ ٹینی سن کے ہاں پایا جانے والا ا- اور شدید احساس ماضی پرستی (Nostalgia) ہے جس کا خواجہ صا # کے ہاں پتہ نہیں ملتا؛ یہ بظاہر طبیعتوں کے اختلاف کے ساتھ ساتھ ٹینی سن کے طویل العمر اور Poet Laureate ہونے کی وجہ سے ہے۔ مثلاً اُس کی ا- مشہور Ä Break, Break, Break کا یہ سٹینزا دیکھیے:

At the foot of thy crags, O Sea!
But the tender grace of a day that is dead
Will never come back to me.[۴۴]

اِس میں ماضی پرستی بھی ہے، اور جو چیز کثرتِ استعمال سے بیکار ہو جائے اور بار بار سامنے آنے کی وجہ قدر بھی کھودے اُس کا نوحہ بھی ہے، جو زیادہ زندہ ہونے پر زخم زدہ ہونے کا L ہوتا ہے۔ ماضی پرستی یقیناً کوئی خوبی والی صفت نہیں ہے۔ خواجہ صا # نے ماضی کو یاد

ضرور کیا ہے اور پورے خشوع و خضوع سے کیا ہے، لیکن ذرا توجہ سے دیکھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ اُن کی ماضی کی یہ یادگیری نوسٹلجیا کی تیزابیت سے خالی ہے، اور صرف تیزابیت ہی سے خالی نہیں بلکہ اس میں نوسٹلجیا کا سلو پوائزن بھی نہیں ہے۔

وہ زخمِ دل کہ مدتوں سے تھا بھرا ہوا　　فصلِ بہار آئی تو پھر سے ہرا ہوا

ماضی کے حادثات مجھے یاد آ گئے　　جب بھی سکونِ قلب میسر ذرا ہوا

روایت (Tradition) ایک ایسا لفظ ہے جس کے معنی کبھی متعین نہیں ہو سکے۔ ہم وہ تمام تصورات جو اِس سے جڑے آتے ہیں، ''قدامت'' اور ''معمول میں ہونا'' کے معنی لیے ہوئے ہیں۔ روایت کے معاملے میں کسی بھی استاد شاعر سے موازنہ کرنا اسلوبِ تنقید کے چبائے ہوئے نوالوں کو دوبارہ چبانے کے برابر ہے۔ روایت کے ذیل میں ایلیٹ[۴۵] کا ایک جملہ معروف ہے:

کسی شاعر کا نہ صرف عمدہ کلام بلکہ انتہائی منفرد کلام بھی وہی ہوگا جس میں مرے ہوئے شاعر یعنی متقدمین پوری قوت سے اپنی لافانیت تسلیم کرا رہے ہوں گے۔[۴۶]

یہ قول اصلاً ابن المعتز (م:۱۶/ جولائی ۸۶۸ء) کا ہے جس کا حوالہ ایلیٹ نے نہیں دیا۔ ابن المعتز نے اپنی کتاب البدیع میں عملی تنقید کے اصول وضع کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

یہ سمجھنے کے لیے کہ کون شاعر بہتر ہے، یہ ضروری ہے کہ شاعروں کے ہم معنی اشعار کا موازنہ کیا جائے اور دیکھا جائے کہ اِس معنی کو کون بہتر طریقے سے ادا کرتا ہے۔ اگر یہ معنی عام ہے تو کیا کسی شاعر نے اِس میں توسیع کی ہے یا کوئی نیا پہلو پیدا کیا ہے۔[۴۷]

اِس مضمون کا موضوع ایلیٹ یا کسی اور فنکار کے خیالات کی اصلیت یا سرقہ وغیرہ کا مطالعہ نہیں اِس لیے یہاں ایلیٹ کی بات میں ملٹن کا یہ مقولہ نقل کرتے ہوئے آگے چلتے ہیں کہ:

ماخوذ کو اگر بہتر نہ بنایا جاسکے تو وہ سرقہ کہلاتا ہے۔[۴۸]

ایلیٹ اردو والوں کے سروں پر آسیب کی طرح کھیلتا رہا ہے اور ایک لمبا زمانہ اردو والوں پر ایسا گزرا ہے کہ اُس سے اقتباس کرنا پڑھا لکھا ہونے کا ثبوت، ایک ادبی فیشن اور گویا مغربی ادب سے شناسائی کا شناختی کارڈ بن گیا تھا۔ بلکہ شناختی کارڈ بھی کیوں کہیے، راشن کارڈ کہیے۔ میں خواجہ صاحب کے کلام کی کچھ جہات کا ذکر ایلیٹ کے حوالے سے کروں گا، لیکن اس صراحت کے ساتھ کہ اُن پر ایلیٹ کے اثرات، در حقیقت اصطلاحی معنی میں نہیں ملتے۔ پہلی بات وقت اور وقت کی لافانیت (Eternity) کے بارے میں اُس کا نظریہ ہے۔ وقت کی لافانیت کے موضوع کو تقریباً ہر قابلِ ذکر شاعر نے اپنا موضوع بنایا ہے۔ ایلیٹ کی مشہور لائنیں دیکھیے:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.[۴۹]

کسی بھی لفظ کی رٹ لگانے سے اُس کا اثر پیدا کرنا ایک سطحی خیال ہے جس سے صرف فوری، لیکن انتہائی عارضی اور صرف صوتی اثر لیا جا سکتا ہے — کام ختم، اثر خلاص۔ وقت وقت کی رٹ لگانے سے وقت کی قدر پیدا نہیں ہوتی بلکہ الٹا چھیڑ بن جاتی ہے۔ ایسی شاعری جس میں صرف انقلاب انقلاب کا لفظ دوہرایا جائے ہو، ضروری نہیں ہے کہ انقلاب کی ضرورت کو پورا بھی کرے۔ ترقی پسندوں کی مثال سامنے ہے، کہ جو شاعر انقلاب انقلاب کی مالا جپتے رہے اُن کے لیے یہی لفظ گلے کا ہار ہے۔ کیا نماز کے لیے کھڑے ہو کر نماز بولے جانے سے یا تسبیح پکڑ کر تسبیح تسبیح کہے جانے سے عبادت ادا ہوتی ہے؟ میں ایک ستم رسیدہ سیدھی سادی خاتون کو جانتی ہوں جو بیچاری استغفار کی تسبیح میں ہر دانے پر استغفار استغفار پڑھتی جاتی تھی۔ آیۃ الکرسی کی تسبیح کا مخفف کرسی کرسی بھی ہماری ایک قوم کا یادگار ہے۔ دل کا پیالہ خالی کیے بغیر لگائی گئیں اللہ اللہ کی ضربوں کا بھی کچھ حاصل حصول نہیں ہوتا۔ القصہ محبت، عشق، دکھ، درد، خوشی، غم، وغیرہ وغیرہ لفظ اُس وقت تک مطلب ادا نہیں کرتے جب تک کہ اِن کے مناسب ماحول نہ بنایا جائے، اور یہ معلوم ہے کہ ماحول بھی دوسرے بے شمار لفظوں سے ہے۔ استاد شاعر تو بسا اوقات وہ لفظ ہی نہیں کہتے جس کے گرد خیال اور موضوع کو بُنا جاتا ہے۔ مجھے ایسی بڑی سے بڑی (بڑی اِس لیے کہ بڑی ہے) مثال الیگزینڈر پوپ [۵۰] کی You Know Where You Did Despise کی اِن لائنوں میں ملتی ہے:

You know where you did despise...
Yet what more than all we prize
Is a Thing of little Size,
You know where.[51]

موضوع کی طرف آیئے۔ وقت کا لفظ مجرد شکل میں خواجہ صاحب نے اپنے پورے مجموعے میں صرف دو بار استعمال کیا ہے لیکن یہ اُن کا ایک اہم اور کلیدی موضوع ہے جو وقت کے سیال ہونے کے معنی میں عصر، زمانہ، دور، آج، کل، گھڑی، صبح، دوپہر، شام، دن، رات، ابتدا، انتہا، زندگی، ماضی، حال، مستقبل، طویل، سفر، راستہ، وغیرہ وغیرہ کی صورت میں آیا ہے۔ اوپر اقتباس کی گئی ایلیٹ کی جاندار اور پُر از معنی لائنوں میں لفظِ وقت مجرد طور پر تین زمانوں یعنی ماضی، حال اور مستقبل پر پھیلی ہوئی لافانیت اور قدر کے اظہار کے لیے آیا ہے۔ چنانچہ وقت کی ہر گفتگو اُنہی الفاظ کے ساتھ (اختلافِ زبان سے قطعِ نظر) ممکن ہے جو خواجہ صاحب کے کلام سے ڈھونڈ کر اوپر درج کیے گئے ہیں۔ خواجہ صاحب کے ہاں وقت کی قدر اور لافانیت کے اظہار کی چند مثالیں دیکھیے:

نہ تو آغاز نہ انجام کسی کو معلوم	کوئی سمجھا ہے نہ سمجھے گا کہ ہے کیا دنیا
انقلابات بہت آئے 1 کیا جانے	انقلابات ابھی دیکھے گی کیا کیا دنیا
قیصر و جم کا نشاں تک نہیں باقی خواجہ	درسِ عبرت ہے، نہیں کوئی تماشا دنیا
حباب آسا ہیں بحرِ زندگی میں	ہماری ابتدا کیا انتہا کیا

وقت کی لافانیت نیز سیالیت پر اُن کا ایک مصرع تو ایسا ہے کہ طویل تقریروں پر بھاری ہے: ع انتہا یہ ہے کہ رازِ ابتدا ملتا نہیں۔ اب ذرا ایلیٹ کی مذکورہ لائنوں میں طرزِ تخاطب پر غور کیجیے تو اِن میں ایک طرح کا علامتی پن اور مخاطبین سے بہت اونچے مقام پر کھڑا ہونے کا ماحول پایا جاتا ہے۔ خواجہ صاحب کے مندرجہ بالا اشعار میں مخاطبین کی سطح پر آکر بات کرنے کا عنصر نمایاں ہے اور کوئی اونچا مقام نہیں پایا جاتا بلکہ خود کلامی کی سی کیفیت ملتی ہے، یعنی وہی (گوئٹے کے الفاظ میں) خلوتی شاعری!

آگے چلنے سے پہلے ای- جملۂ معترضہ۔ ایلیٹ کی شاعری میں وقت (Time) کی اصطلاح در آنے کا ای- نواحی پس منظر ہے جس سے کم سے کم فزکس کا ہر طالبِ علم بخوبی واقف ہے۔ اُن دنوں (بیسویں صدی کی دوسری دہائی کا آ' ، پہلی جنگِ عظیم کے فوراً بعد کا زمانہ) میں پروفیسر البرٹ آئن سٹائن کے حر - ، رفتار اور حجم کو قائم بلذات (Absolute) اقدار ماننے کے قدیم Ã یے کے مقابلے میں اِنھیں اضافی (Relative) وجود تسلیم کرانے اور وقت کو بحیثیتِ چوتھا بعد (Dimension) قرار دینے کے عہد ساز Ã یے کی *بازگشت ہر پڑھے لکھے طبقے میں چل رہی تھی۔ اِس Ã یے کو آسان اردو الفاظ میں یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ کوئی قدر تنِ تنہا کارآ نہیں ہوسکتی مثلاً بھلائی کو۔ ائی کے تناظر میں* تنا ۔ ستے* جائے گا، روشنی کو اندھیرے سے، ٹھنڈک کو گرمی سے، زندگی کو موت سے، آج کو کل سے، اب کو ۔ سے، ایمان کو کفر سے، علم کو جہل سے، د* کو آ ت سے، M کو حیوا M سے، آدمیت کو بہیمیت سے، مامتا کو پتا سے، M کو مردانگی سے، قدیم کو ۔ سے، روایات کو فرسودگی سے، خالق کو مخلوق سے، وغیرہ۔ چنانچہ برِ عظیم پاک و ہند میں اقبال نے بھی بالکل اسی دور میں زمان و مکان (Time & Space) کی اصطلاحوں کو Ä کر شروع کیا۔ وجہ یہی تھی کہ اقبال ۔ تعلیم یافتہ تھے اور مغرب میں چلنے والی تازہ بحثوں سے آگاہ اور مربوط۔ ایلیٹ نے بھی سائنسی ترقی اور X دات نیز سائنسی بحثوں اور تحقیقات کے رخ سے آگاہی کی وجہ سے اس موضوع کو Ä کیا اور گہری تین کیں۔ وقت سیال ہے اور بڑی تیزی سے گزر ہے لیکن یہ جاتا کہاں ہے، اِس کی کوئی خبر نہیں۔ وقت کی ای- خوبی (سائنس کی اصطلاح میں خاصیت: Attribute) یہ بھی ہے کہ یہ پلٹ نہیں سکتا، چنانچہ ہر لمحہ یادگار ہے کیونکہ یہ دوبارہ کبھی نہیں آئے گا۔ قرآنِ پاک کی آ$ ...[52] میں اللہ تعالیٰ نے یہی تو فرمایا ہے۔ ایلیٹ نے اِس موضوع کو Ä کرنے کے لیے اِس آ$ کی تفسیر میں درج مفسرین کی بحثوں اور اُن کے نتائج کو بھی پڑھا ہے۔ راقم کا یہ دعویٰ ثبوت کے ساتھ ہے۔ مثلاً دیکھیے تفسیر ابنِ کثیر (از علامہ ابنِ کثیر، متوفّی ۱۳۷۳ء) میں سورۂ رحمٰن کی تفسیر میں متعلقہ آ$ کی ذیل بحثیں اور ایلیٹ کی زیرِ ÄÃ کا تیسرا حصہ یعنی "No 3 of "4 Quartets"۔[53]

آشوبِ ذات کے اظہار میں C دی وجہ ذات پر بیتنے والا* روا سلوک اور جبر ہوتی ہے۔ شاعری کی رسمیات میں یہ ذات Ð ادی بھی ہوسکتی ہے اور اجتماعی بھی۔ ای- واقعہ* یاد آیا۔ کئی سال پہلے ای- خاتون جو لاہور کے ای- قدیم سرکاری کالج سے تحقیقی مقالہ لکھ رہی تھیں اور ماشاء اللہ بچوں والی تھیں، مجھ سے بوجوہ قریب ہوتی گئیں۔ ازدواجی زندگی کا رونا اور 5 زمت وغیرہ میں ۱« فیوں کا رونا، اور چونکہ اُن دنوں میری ازدواجی زندگی ہچکولے کھا رہی تھی اس لیے مزید قریب ہونے کی کوشش، وغیرہ۔ اُن سے کہیں خواجہ صا # کا ذکر ہوا تو چھوٹتے ہی فرمانے لگیں کہ خواجہ صا # نے اپنی بیگم کا پی ایچ ڈی کا تھیسس لکھا ہے۔ میں ٹھہرا سادہ آدمی۔ میرے منہ سے فوراً نکلا کہ چلیں خواجہ صا # نے تو اپنی بیگم کا تھیسس لکھا ہے، لوگ تو دوسروں کی بیویوں کے تھیسس لکھتے ہیں۔ مجھے معلوم نہ تھا کہ یہ چوٹ ہے جو شوِیِ بخت* بالکل صحیح جگہ پر لگی ہے۔ بس یہ ای- طرح سے آ ی فون* $ ہوا۔ موضوع کی طرف لوٹیے۔ اِس قسم کے ''الزامات'' K نی اور معاشرتی نفسیات کو ' اب کر دیتے ہیں بلکہ نفسیاتی مسائل اور الجھنیں پیدا کر دیتے ہیں۔ خواجہ صا # نے ایسے مسائل میں سے گزرتے وقت جو رویہ رکھا ہے اُسے یوں بیان کیا ہے:

پہلے تو کیا کیا تھا # رہتا ہوں اب عشق کا مجھ پہ اگر کوئی لگا دے الزام

نیز ای- مصرع دیکھیے: ع کہ وفا موردِ الزام ہوئی جاتی ہے۔ مجھے یہ شعر ایلیٹ کی ان لائنوں سے مقناطیس کے یکساں سروں کے قریب آنے پر پیدا ہونے والی کیفیت کا حامل محسوس ہوا:

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. [۵۴]

ایسے مواقع سے اَ رنے کے لیے کئی Kا نی رویوں میں سے یہ بھی ا- ہے۔ اور ظاہر ہے کہ یہ طر i ., ڈ* .رKا نوں سے مخصوص ہے۔

ملنا اور چھوڑ جا*، تعلق C اور ٹوٹنا، وغیرہ، عمومی Kا نی حالات ہیں۔ طبیعتیں اِن کا مختلف اِ ث لیتی ہیں۔ کہیں یہ روگ بن جا* ہے تو کہیں جان چھوٹتی ہے۔ کہیں یہ لاوے کی طرح + رہی + رپکتا اور کلبلا* ہے جس سے بہت ابیاں پیدا ہوتی ہیں۔ چنانچہ اِس کا شعری اظہار کئی طرح سے اور مختلف سطح کی شدتوں سے ہو* ہے۔ ایلیٹ یہ لائنیں دیکھیے:

In the disfigured street

He left me, with a kind of valediction,

And faded on the blowing of the horn. [۵۵]

ذرا سی* .ت, پہ جھنڈی کرا دینے، الگ ہو جانے اور + گی بھر کا* نہ توڑ e والے رویے, پہ یہ ا- *ڑ نہ ہے۔ یہ کلا Q شاعری کا ا- پیش افتادہ مضمون ہے۔ خواجہ صا # کے ہاں اِس کا اظہار دیکھیے جس میں للچاؤ، گھگھیاہٹ* یہ مڑ مڑ کر پیچھے دیکھنے کی تصو یہ نہیں بلکہ پہاڑوں جیسا استقلال اور استغناء Ã* ہے:

تیرا غم ہی مجھے غنیمت ہے   کیا ہے اَ وصل و اO ط نہیں

* یہ در ہے کہ یہاں لفظِ غنیمت پس # ہ کے معنی میں* یہ ہے نہ کہ لوٹے ہوئے* یہ زہے نصیب مل رہنے والے کے معنی میں۔

شاعری کا ا- اور عام موضوع دو چہرگی سے Đت ہے جس کا وفور مشرقی و مغربی کلا Q شاعری میں جتنا کمیاب ہے، .+ یہ شاعری میں اُتنا ہی زو ڈ* یہ ب ہے۔ ہر چمکتی چیز سو* نہیں ہوتی۔ ظاہر میں ہمدردی اور میٹھا Ã آنے لیکن اصلاً سفاکی والا یہ رویہ Kا نوں میں شد+ یہ بے چینی اور Đت پیدا کر* ہے اور خون کے ڈ* .ؤ کو غیر معتدل کر دیتا ہے۔ اِس کا بیان ہی ایسا Đت آ گیں ہو* ہے کہ ġ/ ,پڑھنے والے کی حما $ کو فوری کھینچتا ہے تو جن, پہ یہ اَ رتی ہے اُن کا تو کیا ہی پوچھنا۔ اِس کے* .رے میں کئی طرح کے ردِ عمل ہو h ہیں: /ڑھنا اور ,. دا ث ت کر*، پھٹ, پہ*، فساد انگیزی، ڈ* .نی* یہ مسلح . وجہد کر*، وغیرہ۔ شیلے [۵۶] اُن رومانوی شعراء میں سے ہے جنھوں نے کہنے کچھ اور کرنے کچھ والے لوگوں اور رویوں کے معاملے میں عدمِ تشدد کا, پہ چار کیا۔ شیلے کے ''عدمِ تشدد'' کے Ã یے کو مفیدِ مطلب* پہ کر گا+ ھی نے بطورِ سیاسی* پہ لیسی اختیار کیا۔ [۵۷] ہندوستان میں تقسیم سے قبل عدمِ تشدد کا ڈھول اِتنی شدت سے HÇ یہ کہ اِسے* ڑ* ڑ پہ t* والے بے حمیتی کا آ ی سنگِ میل بھی عبور کر گئے اور دوسرا گال پیش کرنے والوں کے ساتھ جا ملے۔ انگر یہ نے حکومت چو è مسلمانوں سے P* تھی اور محض مسلمان ہو* ہی ہر سزا کے لیے کافی . م تھا اِس لیے خصوصاً مذہبی سیاسی جماعتیں C یہ د, پہ ستی کے ٹھپے سے بچنے کے لیے اِس قسم کے È ے لگانے والوں سے سیاستاً ہم آہنگ ہو جا* یہ کرتی تھیں۔ تقسیم سے پہلے مشہور مذہبی سیاسی جماعتوں کے قوم, پہ ہندوؤں کے ساتھ جا ملنے کی ا- یہ بھی وجہ تھی۔ یہاں -- کہ گا+ ھو $ کے لخلخے کی سرشاری میں گا+ ھی جی سے جامع مسجد دہلی میں تقر, یہ بھی کرا لی گئی۔

موضوع کی طرف آئیے اور دوچہرگی کے مضمون کا خواجہ صا # کے ہاں اظہار اور مختلف سطحیں دیکھیے : ۔

پہلے یہ گماں تھا کہ بہت نیک ہیں واعظ — اب *پ س سے دیکھا ہے تو کردار کھلے ہیں

واعظوں کے دلوں میں پوری طرح — فرقہ بندی کی ہے بھری *. رود

آج ہر # ھے کا دعویٰ ہے یہی — مجھ پہ روشن *. طنِ *. یم ہے

جس کو جانچو کم نہیں شیطان سے — جس کو ,پ کھو فتنۂ *. یم ہے

یہ آ ی دوشعر تو گوٗ حرفِ آ بلکہ آ ی کیل ہیں۔ منتہیانِ : اپہچان کو پہچاننے کا کوئی آلہ کسی کے *پ س نہیں۔ جتنی دکا# اری صفائے قلب یعنی پیری مر± ی کے * م ,پ ہوتی ہے اُتنی ںú زروزے ,پ بھی نہیں ہوتی کیوè اِن میں تو پھر کسی نہ کسی عبادت کا رسمی لبادہ اور *پ بندی چاہیے ہوتی ہے۔ پیری مر± ی میں تو نہ ہینگ لگتی ہے نہ پھٹکری اور رَ۔ بھی چوکھا آ ہے اور پیر اور مر± بیٹھے بیٹھے مکہ مدینہ چھوڑ اللہ کے عرش اور کرسی ,پ سے ہو آتے ہیں، یعنی وہاں جہاں معراج کے سفر میں اللہ کے نبی صلی اللہ علیہ وسلم کو بھی نہیں لے جاH یا تھا۔ بس ا ۔ آنکھیں بند کرنے کی دِ ہے اور بغیر ٹکٹ سفر شروع! نیز سماجی تناظر میں دیکھیے تو یہ شعر اینکر مافیا اور اُس کے حواری لال بو جھکڑوں کا حال بتا ہے جن کے *پ س د * کے ہر مسئلے کا تیار حل موجود ہو ہے۔ شیلے کے ہاں دوچہرگی کے رویے کا جوKl نوں کی Kl نوں سے لگائی گئی امیدوں ,پ *پ نی پھیر دیتا ہے، مطالعہ کرنے کے لیے صرف دو لائنیں دیکھیے جو اُس کی مشہوÄ Ode To A Skylark سے لی گئی ہیں:

From rainbow clouds there flow not
Drops so bright to see [۵۸]

شیلے نے یہ خیال کلاQ شعر کی مخصوص رسمی *. ن میںÄ کیا ہے جس میں حسرت بھی ٹپکتی ہے لیکن اِس سے اِس کردار کے *. رے میں کسی کرا : کا اظہار نہیں ملتا، . # کہ خواجہ صا # نے . ± شاعری کی رسمیات اور موضوعات کو * ہے اور نسبتہً سخت الفاظ میں، جس سے یہ کردار کسی ہمدردی کا مستحقÄ نہیں آ ۔ یہ بھی . ± شاعری کا سبک ہے۔

بولتا وہ ہے جس کا کچھ لگا ہو ہے۔ بلکہ بولنے کا حق بھی اُسے ہے جس کا کہ کچھ لگا ہوا ہو۔ بوڑھے لوگ معاشرے میں . # کسی *. ت ,پ اپنی حیثیت جتاتے ہوئے کچھ کہتے ہیں تو اِسے اصولاً اُن کا حق جاننا چاہیے۔ اُن کا بہت کچھ لگا ہو ہے (مِن جملہ جوانی کی قوتیں، .* . ت اور دV وسائل) تبھی وہ اِس کی امید کرتے ہیں کہ اُن کی سنی جائے * ی اُن کی بنائی ہوئی تبیوں کو چلنے * ی جائے۔ خاص طور سے وہ لوگ جنھوں نے آزادیِ وطن کے لیے عملاً . وجہد کی اور قر. * ں دی ہوں اُن کا وطن کے معا5ت میں بولنQ بھی ہے۔ عام رویہ یہ ہے کہ وقت اَ رنے کے ساتھ ساتھ اِس بولنے میں .* . ت کی شدت روما M کے عنصر کی ,پ ورش کرنے لگتی ہے۔ بسا حالات یہ چیز ,. ھتے ,. ھتے تمغوں کی » ئی سے اعتراف کیے جانے کی خواہش اور وطن کے مرا ی شہروں کے ,. ے چوکوں میں اپنا مجسمہ ۔ لگا دیکھنے کی ہوس دل میں پلوانے لگتی ہے۔ لیکن اا اِن ''کارکنانِ تحریکِ آزادی'' کا یہ بولنا متوا ہو جائے اور اِس میں نئ ± کی تحقیر کی آمیزش بھی ہو جائے تو اِسے م سے م الفاظ میں اجتماعی تعلّی ہی کہا جائے گا۔ صفِ اوّل کا شا ی ہی کوئی شاعر ہو جس نے وطن کی محبت میں نہ لکھا ہو لیکن یہ بھی در ہے کہ بطورِ موضوع خواجہ صا # سمیت اِسے بہت سے سمجھ دار شعراء نے وظیفۂ حیات کے # از میں نہیں ,* ۔ اپنیÄ *پ کستانی بوڑھوں کا انہ'' میں خواجہ صا # نے ایسے لوگوں کے .* . ت کا سہج سہج سے طنزیہ اظہار کیا ہے۔ یہÄ اردو میں اِس موضوع ,پ Irony کی ا ۔ شا# ار اور ,پ اتی ہوئی مثال ہے۔ ,. ے مغربی رومانی شاعروں میں کیٹس [۵۹] کے ہاں اِس سے متحد الموضوع متن کو

اُس کی مشہورÄ Ode on a Grecian Urn میں دیکھیے:

When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou sayst,
"Beauty is truth, truth beauty," – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.[۶۰]

شعر*یت کا مقتدرہ لفظ ہے معنی نہیں، کیوèمعنی+ لتے رہتے ہیں . # کہ لفظ اپنی صورت اور جگہ,پ قائم رہتے ہیں۔ یوں سمجھیے کہ لفظ عمارت ہیں اور معنی مکین؛ مکین آتے جاتے رہتے ہیں . # کہ مکان وہیں کا وہیں کھڑا رہتا ہے۔ مضمون کو عمارت کا رَ- روغن سمجھ لیجیے۔ اِس مفروضے کیCدیِ,پ راقم کی رائے میں,ڑے شاعر کی ا یِ- خصوصیت یہ ہے کہ اُس کے الفاظ بوسیدگی کا شکار نہیں ہوتے بلکہ اِتنے مضبوط ہوتے ہیں کہ اُس کا کلام ہر دور میں نئے معنی کو اپنے ہاں ٹھہرا سکتا ہے چنانچہ ہر دور میں چل سکتا ہے (Peaceful coexistance)۔ اِس*. ت کو مختصراً یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ,ڑی شاعری وہ ہے جو,پ انی نہ ہوتی ہو۔ اور ایسی شاعری کو*. وجود کرنے کے لیے الفاظ (نیز مضامین) کا چناؤ نہا$ اہم ہے اور دور رس نگاہ اور گہری توجہ چاہتا ہے۔ یہ الفاظ ہی ہیں جن,پ ہر دور کاÕد اپنا مطالعہ استوار کر* ہے۔,پ وفیسر عا+ صدیق کے,ُ دیِ- :

> الفاظ اُن اشارات کی حیثیت رp ہیں جن کے ذریعے تنقید شعر کے معمے کو حل کرتی ہے۔ گو*یِ الفاظ وہK* ت ہیں جن,پ چل کرÕد داخلی احساس کی اُس عمارت میں داخل ہو* ہے جو شعر کا مبدا اور منشا ہے۔[۶۱]

چنانچہÕد کو,ڑے شاعروں میں ا یِ- دوسرے کے مماثل ا,ث ات مل جاتے ہیں، اور یہ ملنے چاہییے بھی ہیں۔ تنقیدِ شعر میں ا یِ- جملہ در - لفظی معنوں میں بلاخوفِ " د+یِ لکھ ڈ*یِ جا* ہے کہ فلاں شاعر فلاں سے متا,ث ہے، اور پھر یہ نتیجہ بھی سنا ڈ*یِ جا* ہے کہ ا/ ز+یِ نہ ہو* تو بکر بھی نہ ہو*، مثلاً ا/ غا . نہ ہو* تو اقبال بھی نہ ہوتے*. ت در - ہے۔ لیکن یہ*,ث $. کر* کہ اقبال کی مملکتِ فکر و فن میں وہ کون کون سے علاقے ہیں جن,پ غا . کا ا,ث غا . ہے، ابتدائی درجوں کے طلبہ والی چند تعلیمی مشقوں کی حد سے آگے نہیں جا* ۔ میری اِس کاوش میں کسی شاعر کی ہوئیت* یِ نہوئیت سے بحث نہیں۔ میں نے کوشش کر کے خواجہ صا # کے کلام سے ایسے . ;یِے دڑ*یِ فت کر کے قارM کو اپنی دڑ*یِ فت میں شر یِ- کیا ہے (دڑ*یِ فت کا لفظ یہاں کم,"ین قوت والے معنی میں استعمال کیا ہے) جہاں میں نے اِن مغربی مشاہیر و علمائے فن کے تناور درختوں کی چھاؤں، پھوٹتے چشموں کی جھراجھر، لہلہاتی کھیتیوں کی,"ـَ-* یِ مہکتے پھولوں کے رَ- و بو*,پ ئے ہیں۔ نیز یہ صرا # بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ مندرجہ انگر,یِ ی شاعری کا اردو" جمہ میں نے نہ صرف اِس لیے نہیں کیا کہ اِس مضمون کے قاری کو اِس کی حا. # نہیں بلکہ اِس لیے بھی کہ مجھ سے مور ذ بح نہیں ہو* ![۶۲]

منا . معلوم ہو* ہے کہ آشوب کے*. رے میں چند طالبعلمانہ تحفظات کو بھی ذکر کر ڈ*یِ جائے۔ پہلی*. ت یہ ہے کہ خواجہ صا # کی شاعری کی," تیبِ زمانی ا/ چہ واضح ہے لیکن چاہیے تھا کہ ہر غزل/Ä کے ساتھ سنۂ تحر,یِ لکھ ڈ*یِ جا* ۔ شاعری کے اِس قسم کے غیر معمولی مجموعوں کے لیے یہ ا یِ- ضروری چیز ہے۔ ا/* ریخ نہ ہو تو یہ کسی بھی قسم کے +ہ مطالعے (تحقیقی، نفسیاتی، وغیرہ) کی راہ میں ا یِ- ,ڑی رکاوٹ ہوتی ہے۔ دوسری *. ت یہ ہے کہ Ä "کہاں تھیں تم؟" اور اِس کے بعد والی تین غزلوں کو ا یِ- عنوان کے تحت ہو* چاہیے۔ بلکہ ا/ متحد الموضوع ہے تو اِس سے پچھلی Ä *د+ہ ربط" کو بھی اِسی ا/ وپ میں شامل ہو* چاہیے۔ اِسی طرح ابتدائیہ "در مدحِ خود" اچھا ہے لیکن اُن کے سابقہ ابتدائیوں کے قماش کا نہیں ہے۔

ایسا ابتدائیہ لکھنا خواجہ صا # کا مزاج نہیں ہے۔ اُن کے مر$ کردہ بہت سارے شعری مجموعوں پہ لکھے اُن کے ابتدائیے اپنے اپنے موضوع پہ مونولاگ کی حیثیت رp ہیں۔ اس ابتدائیے کی اِ- خوبی، البتہ، یہ ہے کہ یہ اُن کی زیرِ تصنیف آپ بیتی کا اِ- مکمل ب بن H ہے۔

آشوب میں شامل سارا ہی کلام انتخاب ہے۔ جس شاعر کی شاعری کا جغرافیہ اور فکر کی سمت متعین ہو جائے اُس نے اگر Ã یہ ضرورت کے تحت کوئی مضمون Ã کر دیا ہو تو اِس سے اُس کے ہنجارِ شاعری پہ کوئی اثر نہیں پڑتا، بلکہ وہ صاف پکڑا جاتا ہے کیوè ایسے ہی موقع پہ وہ کچھ ''بے سُرا'' سا ہو جاتا ہے۔ ایسا ہنگامی نوعیت کا کلام اخبار یا رسالوں کی حد- چھپنا ہی ٹھیک ہوتا ہے۔ چنانچہ ایسے کلام کو اوّل تو شاملِ دیوان کرنا ہی نہیں چاہیے، لیکن اگر کر بھی لیا جائے تو اِسے معرضِ بحث و تنقید میں لانا ہوا کو مٹھی میں بند کرنے کے ا- ہے۔ مثال لیجیے کہ ملکہ وکٹوریہ کا مرثیہ ''اشکِ خوں'' ۶۳ کلامِ اقبال میں کوئی وقعت نہیں رکھتا، اور نہ ہی اِس کے مرتبے کی تخفیف کرتا ہے۔ اور نہ ہی مثلاً کلیاتِ باقیاتِ شعرِ اقبال میں شامل کلام نے، جس کا آ- ی حصہ تو اصحافیانہ نُقلِ محفل بلکہ دفع الوقتی ہے، اقبال کے مقام پہ کوئی مثبت یا منفی اثر ڈالا ہے۔ مثنویِ معنوی میں شامل فحش اشعار اور مثالوں سے مولانا روم کی مثنوی کی قدر b ہے۔ خواجہ صا # نے اپنے کلام میں ایسے مضامین اور اشعار کو شامل نہیں کیا جو اُن کے شعری مرتبے کی تخفیف کرتے ہوں یا اُن کے اٹھ بیٹھ اور مزاج سے لگا نہ کھاتے ہوں۔ لیکن دو شعر مجھے ایسے ملے ہیں جنھیں میں اُن کے مزاج اور اِس مجموعے کی ٹون (Tone) کے خلاف سمجھتا ہوں۔ آشوب کی اِ- خاص صفت یہ ہے کہ عام قاری بھی اِسے پڑھتے ہوئے W نہیں ہے (اور استاد شعراء کے ایسی ریڈ ایبلٹی والے مجموعے کم ہی ہوتے ہیں) لیکن ہوا یہ ہے کہ پڑھتے پڑھتے . # اِن دونوں شعروں کی بار آتی ہے تو یوں لگتا ہے جیسے یہاں کا $ (پ پوسٹ) نے اصلاح دے دی ہو۔ بلکہ یوں کہہ لیجیے کہ یہ دونوں شعر ایسے سُر (ن کا مصغر: Toneme) ہیں جو ہلکا سا Discordant Note (بے سُرا پن) لے آئے ہیں۔ پہلا شعر دیکھیے:

: ا ہی جانے کہاں کھوگئی مری منزل   کہ *ر* ر اُنہی رستوں سے میں اُ ہوں

خواجہ صا # کے ماحول کے لوگ جا... ہیں کہ اُن میں راستے کے انتخاب کے بارے میں یہ رویہ، جو حسرت *ک بھی ہو سکتا ہے، ہرگز نہیں پایا جاتا۔ وہ K ن ہیں، اور K ن ضرورت مند ہوتا ہے۔ لیکن اِ- ضرورت کے لیے وہ کہیں بار رجا N، یہ ممکن نہیں۔ بلکہ اِس پہ تو شرط + بھی جا سکتی ہے۔ دوسرا شعر ہے:

ہم آئے . # میخانے میں $ ایسا دور   ہم -- نہ پہنچ *پائی* دہ ہم رہ گئے خالی جام

میں کبھی یہ تسلیم نہیں کر سکتا کہ خواجہ صا # کہیں نیچے والا ہاتھ بن کر بھی کھڑے ہوں گے۔ اُن کا تو خمیر ہی مختلف ہے۔ اب صورتِ حال یہ ہے کہ یہ پہلا شعر ''آشوبِ حالات'' میں سے ہے اور دوسرا ''آشوبِ ذات'' میں سے۔ یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ پہلا شعر ذاتی حوالے سے نہیں ہے بلکہ اجتماعی یا سماجی حوالے سے ہے یا جیسے سیاسی یا قومی حوالے سے ہے، لیکن دوسرے شعر کی نسبت تو یہ Licence بھی نہیں لی جا سکتا۔ اور خواجہ صا # نے یہ ''شاعرانہ چھوٹ'' کہیں مانگی بھی نہیں ہے۔

اِسی طرح متذکرہ بالا شعر والی غزل کے مقطع میں اِ- ایسی ''غیر حقیقی* بات ہے جو اہلِ ظواہر کے لیے ہوئے معنی سے بھی مختلف ہے بلکہ سائنس بھی اِسے قبول نہ کرے گی کیوè اب تو سائنسی تحقیقات کا قبلہ بھی در -- ہوتا جا رہا ہے۔ کہاں پہلے سائنس پہ یہ الزام لگایا جاتا تھا کہ اِسے پڑھنے والے: اسے دور ہو جاتے ہیں اور کہاں د* یہ دن دیکھ رہی ہے کہ اللہ اور اُس کے آ- ی رسولؐ پہ اور روزِ قیامت پہ ایمان لانے والے زیادہ پڑھے لکھے لوگ وہ ہیں جو سماویات کی رصدگاہوں سے لے کر حیاتیاتی 8 ریوں میں کام کر رہے ہیں۔ کیا کبھی سوچا جا سکتا تھا کہ NASA ہیڈ کوارٹرز میں سو فیصد کافرانہ ماحول میں کام کرنے والے یہودی و عیسائی بلکہ: * پہ -- سائنسدان

بھی مسلمان ہو شروع ہوجا N گے، اور وہ بھی اِتنی تعداد میں کہ حکومت کو مصیبت پڑ جائے؟ [۶۴] یہ لوگ مخلوق پر تحقیق کرتے ہوئے اُس کی گہرائی میں اُترتے ہیں تو وہاں ایک راستہ ملتا ہے جو سیدھا خالق تک لے جاتا ہے۔ موضوع کی طرف آیئے اور یہ شعر دیکھیے:

مدت سے* رے خوار و زبوں پھرتے ہیں خلاؤں میں　　　　خواجہ بے مقصد اَ دِش کا ہو* ہے یہی ا م

بہت ادب سے عرض کرتا ہوں کہ یہ تشبیہہ ناقص معلوم ہوتی ہے۔* رے بے مقصد تو نہیں پھر رہے کیونکہ یہ اللہ کے کونیاتی Â م میں بندھے ہوئے چل رہے ہیں اور اپنے مدار سے ذرا سا بھی اِدھر اُدھر ہونے کی صلاA نہیں دیے گئے۔ مصادر چلنا اور پھرنا میں لطیف سا فرق ہے جو اِس موقع کے لیے یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ چلنا کسی منزل کی طرف جانے کو کہتے ہیں اور پھرنا آوارہ گردی کو۔ اِس مفروضے کی روشنی میں ستاروں کی حرکت چلنا ہے نہ کہ پھرنا۔ یہ ضرور ہے کہ ایک Â م میں بندھے ہوئے چلنے اور ہمہ وقت چلتے ہی رہنے (Perpetual motion) کی وجہ سے اِن اِ. امِ فلکی کی حرکت کو، برائے تفہیم، کولھو کے بیل کی حرکت کی مثل قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن کیا کولھو کے بیل کی حرکت کو ''بے مقصد'' کہا جاسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ نہیں۔ ہاں اِس حرکت کو ''بے منزل'' ضرور کہا جاسکتا ہے۔ (ممکن ہے کہ یہ شعر زمانۂ طالبعلمی کا ہو۔)

تحفظات کے ضمن میں آخری گزارش یہ ہے ''آشوبِ حالات'' والے حصے میں وقتی اور کم تر فعال گی والی شاعری کی تھوڑی سی مقدار شامل ہوگئی ہے جس کی ایک وجہ دوستوں کا اصرار ہوسکتی ہے اور دوسری وہ جو ڈاکٹر انور محمود خالد نے بیان کی ہے، کہ آشوب خواجہ صا # کے ''بڑھاپے کی اولاد'' ہے، اور بڑھاپے کی اولاد کسے عزیز نہیں ہوتی۔ [۶۵] آشوب کا اگلا c آتے تک سیاسی منظر نامہ بدل جانے کی وجہ سے یہ حصہ شاید خود ہی چھیج پسیج جائے۔ وقتیا جانے والی شاعری (یعنی وہ شاعری جو Out-of-date ہوجاتی ہے) کو میری طالبعلمانہ رائے میں شاعری کے سنجیدہ مجموعوں کا حصہ نہیں C چاہیے، اگر چہ اِس کے کچھ اپنے فائدے بھی ہیں۔

یہ طالبعلمانہ تحفظات، بصد ادب، اور اِس درخواست کے ساتھ، پیش کیے جارہے ہیں کہ اگر یہ قصورِ فہم کے زائیدہ ہوں تو معاف کردیے جا N، اور اگر کسی لائق ہوں تو اِن پر توجہ فرمالی جائے۔ اردو کی کل شعری کائنات میں ایسے مجموعے بہت کم ہیں جن میں، بقول رشید حسن خاں، ہر صفحے پر منتخب اشعار کی تعداد زیادہ ہو۔ [۶۶] آشوب ایک ایسا ہی کمیاب مجموعہ ہے۔

(اعتذار)

گوئٹے کے نزدیک بڑے شاعر کی خصوصیت تعمیری کلیت (Architectonica) ہے۔ [۶۷] آرنلڈ کے نزدیک بڑے شاعر کی خصوصیات سادگی (Simplicity)، ترتیب (Order)، سالمیت (Wholeness) اور معروضیت (Objectivity) ہیں۔ [۶۸] ایلیٹ کے نزدیک بڑے شاعر کے لیے سارا ادب پڑھنا ضروری نہیں بلکہ روایت سے گہری آشنائی ضروری ہے، اِتنی گہری کہ اُسے اپنی ہڈیوں میں اُترتی ہوئی محسوس ہو۔ ہم سائنس کے لوگ تجرباتی مطالعے کے لیے مہیا معیارات کو اپنی تعلیم و تربیت کی C د پر استعمال میں لاتے ہیں اور اگر کہیں ضروری ہوجائے تو اپنی ثقافت اور روایت کی روشنی میں کچھ ظن و تخمین بھی کر e ہیں چنانچہ ہماری پسند و ناپسند اصولاً معروضی حقائق کے تجزیاتی { ئج پر F ہوتی ہے۔ سنجیدہ شاعری کے مطالعے میں مذکورہ بالا تینوں ماہرینِ فن کے متذکرہ معیارات لائٹ ہاؤس کی طرح میرے رہنما اور پیش Ã رہتے ہیں۔ میری ادبی تربیت کا ایک بڑا ماخذ والٹر پیٹر کی اقتدار دار کتاب Appreciations (۱۸۸۹ء) [۶۹] ہے جو '' Ú کی K ن دہی'' کی بجائے ''کمال کی تعریف'' کے صحت مند رویے کی وجہ سے ادبی تنقید کی د* میں لازوال اعتبار b ہے۔ پروفیسر غازی صدیق نے مشرقی شعریات، مشرقی تہذیب اور مشرقی Ã یہ کائنات کی تفہیم کے ساتھ پیٹر کے اِس تحسینی طریقۂ تنقید کو برتتے ہوئے اردو ادب کے کچھ وقار موں پر تنقیدی مقالے لکھے جو اُن کی کتاب تحسینیات (۲۰۰۵ء) میں شائع

ہوئے۔ یہ اِس طریقۂ تنقید کی اردو ادب میں اب تک واحد کتاب ہے، اور مجھ کو فہم نے اِس منبعِ فیض کی بھی کچھ ورق گردانی کی ہے۔ اسی طرح شان الحق حقی کی نکتۂ راز اور نقد و نگارش کی بھی، جو پیپر کا حاوی اثر لیے ہوئے ہیں۔ نیز ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی کی بہت سی تحریریں، علی الخصوص، مجھ ادبی۔ ہر آدمی کے لیے اردو کی تہذیبی روایت کے تصورِ کائنات کو سمجھنے کے آلات رہی ہیں گو میرا قصورِ فہم ہمیشہ اڑے آتا رہتا ہے۔ ایسی ہی ایک تحریر ''میر کی شعری روایت'' ہے۔[۱۷]

اپنے مطالعے کی روشنی میں میں نے ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کی ذات میں بڑے شاعر کی خصوصیات اور اردو کی قدیم و جدید شعری روایت کی دکانِ ہمہ سامان (One-Stop Shop) کا جو سودا بیچا، اُسے ادب کے سنجیدہ طالب علموں کے سامنے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ملاحظہ کیجیے: http://en.wikipedia.org/wiki/Reductionism۔ نیز ملاحظہ کیجیے اِس سائٹ کے External Links جہاں کئی اور سائٹوں پر Reductionism سے متعلق بحث ملتی ہے۔

۲۔ اقبال: کلیاتِ اقبال (اردو)، اتحادِ ملی: ص-۱۸۶

۳۔ فیض: نسخہ ہائے وفا، ''ڈھاکہ سے واپسی پر''، مشمولہ ''شامِ شہرِ یاراں''، ص-۵۳/۵۲۷

۴۔ پروین شاکر: ماہِ تمام، ص-۱۱۷ (وہ کہیں بھی گیا لوٹا تو میرے پاس آیا / بس یہی بات ہے اچھی میرے ہرجائی کی؛ عام طور سے پہلے مصرع میں 'کہیں' کی جگہ 'جہاں' لکھا ملتا ہے جس کی وجہ شاید یہ ہے کہ گلوکار مہدی حسن نے اِسے ایسے گایا ہے۔)

۵۔ فاروقی، شمس الرحمن: ''میر کی شعری روایت''، مشمولہ ''تنقیدی افکار''، ص-۱۲

۶۔ اقبال: کلیاتِ اقبال (فارسی)، ص-۲۰۳

۷۔ ملاحظہ کیجیے: http://www.enotes.com/herbert-read-criticism/read-herbert

۸۔ غالب کا شعر ہے: ؎ بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل / کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے۔ اس سے اگلے شعر کا دوسرا مصرع ہے: ع بنا ہے عیش تجمل حسین خاں کے لیے۔ یعنی غالب یہ کہہ رہا ہے کہ تجمل حسین خاں کی مدح کے لیے غزل سے بڑا سانچہ چاہیے یعنی قصیدہ، کیونکہ غزل میں وہ ربط نہیں ہو سکتا جو قصیدے میں ہوتا ہے۔ قصیدہ غزل کی طرح ایک مختلف مزاج کا نہیں بلکہ نامیاتی وحدت (Organic Unity) ہونے کی بجائے ایک طرح سے شاعر کے نفسیاتی تسلسل (Psychological Sequence) پر مبنی ہوتا ہے جس میں اظہارِ بیان کے کئی موڑ آتے ہیں۔ لوگ ترکیب ''تنگنائے غزل'' کے لفظی معنی لیتے ہوئے یہ مراد لیتے ہیں کہ غزل میں بہت سے موضوعات کا اظہار نہیں کیا جا سکتا، جو ظاہر ہے کہ ''منشائے غالب'' نہیں ہے۔

۹۔ چوہان، حافظ صفوان محمد: ''شان الحق حقی: میرے محسن اور مربی''، مشمولہ اخبارِ اردو، مقتدرۂ قومی زبان، اسلام آباد، شمارہ جون ۲۰۰۸ء، ص-۳۸؛ یہ جملے یوں تھے: شان الحق حقی ہمارے دور کے وہ واحد شاعر ہیں جنھوں نے روایت کی کامل پاس داری کی ہے۔ پہیلیاں اور (کہہ مکرنیاں) وغیرہ تو بالکل سامنے کی بات ہے، روایت سے جڑاؤ یعنی روایت کے بارے میں ایک (خاص قسم کا Fundamentalist) رویہ بھی اُن کی غزلوں میں ملتا ہے۔ آپ اردو کے ابتدائی دور کے شعرا میں مثلاً قلی قطب شاہ کی غزلوں میں گیت کی چھوٹ پڑتی دیکھتے ہیں۔ یہ چیز آج کی تو چھوڑیے، اب سے دو تین صدی پہلے تک کے اردو شعرا میں بھی نہیں ملتی۔ حقی صاحب کی ایک گیت آمیز غزل کا مطلع دیکھیے: ؎ سونی کالی رات ہے، جی پر بھاری سی / آ تم سے بات کہیں اک پیاری سی۔.....

۱۰۔ غالب: صدیقی، پانی میں ماہتاب، ص-۱۴۷

۱۱۔ مشفق خواجہ: سخن ہائے گسترانہ، ''یہ نقطۂ نظر کا نہیں، نظر کا اختلاف ہے''، ص-۱۲۶

۱۲۔ مختار مسعود: لوحِ ایام، ص-۲۸۰

۱۳۔ یہاں اِس مشہور مزاحیہ شاعر کا* م لکھنا اِس لیے منا ۔ نہیں کہ اُن کا انتقال ہو H ہے۔اصلاً شعر گوئی میں اِتنا رواں ہے* کہ روزانہ کالم شعر میں لکھا جائے، ا ی** ب خوبی ہے لیکن چو e یہاں ذکر سخن گسترانہ * ہے اس لیے اُن کا* م نہیں لکھا جا رہا۔صحافتی ادب سے متعلق لوگ اِن کے* م سے خوب واقف ہیں۔

۱۴۔ فاروقی، شمس الرحمٰن: ''اقبال کا لفظیاتی Â م''، مشمولہ ''اقبالیات کے سو سال''، ص-۲۳۵

۱۵۔ میر تقی میر: دیوانِ میر (جلد اوّل)، ص-۱۴۷

۱۶۔ غا ۔ نے بحر فعلن فعلن استعمال کرتے ہوئے جو غزل لکھی اور شاملِ دیوان نہ کی اُس کا مطلع ہے: ؎ وحشی بن صیاد نے ہم رم خوردوں کو کیا رام کیا / رشتۂ چاکِ جیبِ درِ ± ہ صرفِ قماشِ دام کیا؛ دیوانِ غا ۔ اردو نسخۂ عرشی (گنجینۂ معنی)، ص-۲۸

۱۷۔ القرآن: سورہ ق: ۱۶ (...)

۱۸۔ ا ی مشہور حدیث* ک کے الفاظ جن کا مفہوم ہے کہ K ن کا پیٹ قبر کی مٹی ہی بھر سکتی ہے (حرص کی مذمت میں)۔

۱۹۔ ۔ ات، شیخ قلندر بخش: بحوالہ آسماں محراب (مجموعۂ کلام ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی)، ص-۶۱

۲۰۔ فاروقی، شمس الرحمٰن: ''قصیدۂ شہر آشوب (در شکوۂ روزگار و معاصرانِ جہا - شعار)'' مشمولہ ''آسماں محراب''، ص-۵۵

۲۱۔ اقبال فیروز: ''آشوب پُر آشوب''، مشمولہ ماہنامہ ''الحمراء'' لاہور، اگست ۲۰۱۲ء، ص ص-۲۸ و ۲۹

۲۲۔ مجید امجد (کلیات): مشاہیر، ص-۴۰۱

۲۳۔ مجید امجد (کلیات)، ص-۲۱۶

۲۴۔ بلیک ہول تھیوری اور ب- بینگ تھیوری پر غیر تکنیکی اور عام فہم ز* ن میں فرق 5ظہ کیجیے:

news.nationalgeographic.com/news/2010/04/100409-black-holes-alternate-universe-mul

۲۵۔ کتاب کا مکمل متن 5ظہ کیجیے:

www.hxa.name/books/ecog/Eckermann-ConversationsOfGoethe-1828.html

۲۶۔ * ثیر، ڈاکٹر محمد دین: ''ادب اور سماجی ز± گی''، مشمولہ ''نثر * ثیر''، ص-۴۳

۲۷۔ 5ظہ کیجیے: http://www.allamaiqbal.com/publications/journals/review/apr64/3.htm

۲۸۔ اقبال اور غا ۔ کی شاعری کے فرق کے* رے میں یہ* ت ار جملہ ڈاکٹر خورشید رضوی صا # نے اپنے گھر میں ا ی 5قات میں کہا۔(۲۰۰۷ء)

۲۹۔ ڈرامائی کیفیات والی شاعری مجید امجد کے ہاں بھی* لکل نہیں ملتی۔ یہ موضوع اِس مضمون کے دا' رے سے* ہر ہے، لیکن اِس لیے اشارۃً ذکر کیا ہے کہ راقم کی رائے میں مجید امجد اور خواجہ صا # کی شاعری کے تقابلی مطالعے میں یہ ا ی C دی موضوع C ہے۔

۳۰۔ 5ظہ کیجیے: http://robothink.blogspot.com/2005/09/general-theory-of-love.html

۳۱۔ اِس شاعر کا* م لکھنا اِس لیے منا ۔ نہیں کہ اِنھوں نے جو کہنا تھا کہہ چکے ہیں اور اب شاعری سے ریٹا' ہو گئے ہیں۔

۳۲۔ 5ظہ کیجیے: http://www.archive.org/details/memoirsgoethewr03vitrgoog

۳۳۔ مکمل متن 5ظہ کیجیے: http://www.guardian.co.uk/books/2000/jan/30/biography

۳۴۔ 5ظہ کیجیے: http://www.poetry-archive.com/m/milton_john.html

۳۵۔ اقبال کا یہ شعر ہے: ؎ قلندر ، دو حرفِ لا اِلٰہ کچھ بھی نہیں رکھ / فقیہِ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا؛ کلیاتِ اقبال (اردو)* لِ جبریل، ص-۳۶۸

۳۶۔ امریکی شاعری کی یہ خصوصیات عام طور سے مشہور ہیں چنانچہ اِن کے لیے کسی حوالے کی ضرورت نہیں۔

۳۷۔ 5ظہ کیجیے:http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Frost

۳۸۔ 5ظہ کیجیے:http://en.wikipedia.org/wiki/The_Road_Not_Taken_(poem)

۳۹۔ 5ظہ کیجیے:http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Browning

۴۰۔ 5ظہ کیجیے:http://www.englishverse.com/poems/pippas_song

۴۱۔ 5ظہ کیجیے:http://en.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare

۴۲۔ 5ظہ کیجیے:http://www.enotes.com/julius-caesar-text/act-ii-scene-ii

۴۳۔ 5ظہ کیجیے:http://www.online-literature.com/tennyson/

۴۴۔ 5ظہ کیجیے:http://www.poetryfoundation.org/poem/174585

۴۵۔ ایلیٹ کا جملہ ہے*ر [شعور آدمی کو نہ صرف اِس* ت پر مجبور کر* ہے کہ وہ اپنے دور کی ± کو اپنی ہڈیوں میں !" اہوا محسوس کر کے لکھے (...... with his own generation in his bones) بلکہ اُس کے# راحساس کی ا- ایسی کیفیت بھی پیدا کر* ہے کہ وہ ہومر سے لے کر اُس کے اپنے زمانے اور ملک "- کے سارے یورپی ادب کو بیک وقت ایسے تجربے کی شکل میں اپنے# رموجود* پ ئے جو$ نئ" M اختیار کر* رہتا ہے۔(بحوالہ: مغربی تنقید کا مطالعہ- افلاطون سے ایلیٹ"- ؛ص-۲۰۵)۔

۴۶۔ بحوالہ: مغربی تنقید کا مطالعہ- افلاطون سے ایلیٹ"- ؛ص-۲۰۶

۴۷۔ بحوالہ: ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعر*یت،ص-۳۹۷

۴۸۔ ملٹن کا یہ جملہ یوں ہے: For such kind of borrowing as this, if it be not bettered by the borrower, among good authors is accounted plagiary.۔ 5ظہ کیجیے:http://www.luminarium.org/sevenlit/milton/miltonquotes.html۔ ملٹن کے اِس جملے کا متن میں درج کردہ" جمہ ڈاکٹر خورشید رضوی کا کیا ہوا ہے۔

۴۹۔ 5ظہ کیجیے:http://www.mum.edu/msvs/9199TerryBrunt.html؛ Buirnt Norton (No 1 of "4 Quartets")

۵۰۔ 5ظہ کیجیے:http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Pope

۵۱۔ 5ظہ کیجیے:http://www.poetryfoundation.org/poem/174178

۵۲۔ القرآن: سورہ الرحمٰن:۲۹

۵۳۔ 5ظہ کیجیے:http://en.wikipedia.org/wiki/Ibn_Kathir

۵۴۔ 5ظہ کیجیے:http://www.mum.edu/msvs/9199TerryBrunt.html؛ Buirnt Norton (No 1 of "4 Quartets")

۵۵۔ 5ظہ کیجیے:http://www.mum.edu/msvs/9199TerryBrunt.html؛ Little Gidding (No 4 of "4 Quartets")

۵۶۔ 5ظہ کیجیے:http://en.wikipedia.org/wiki/Percy_Bysshe_Shelley

۵۷۔ 5ظہ کیجیے:http://en.wikipedia.org/wiki/Mohandas_Karamchand_Gandhi

۵۸۔ 5ظہ کیجیے:www.poetsgraves.co.uk/Classic%20Poems/Shelley/ode_to_a_skylark.htm

۵۹۔ 5ظہ کیجیے:http://en.wikipedia.org/wiki/John_Keats

۶۰۔ 5ظہ کیجیے:http://englishhistory.net/keats/poetry/odeonagrecianurn.html

۶۱۔ عا+ صدیق:''شعر اور اصولِ انتقاد''، مشمولہ ''تحسینیات''، ص-۴۸

۶۲۔ ''مور کو ذبح کرٖ'' میں نے اب-- کہیں نہیں پڑھا۔ آپ اِسے خانہ ساز محاورہ کہہ h+ ہیں۔ میرے والد صا # نے ا یـ*. را یـ بہت اچھے شعر (غالبًا: ۔ تم میرے+ پس ہوتے ہوگویا/. # کوئی دوسرا نہیں ہوٹ) کے+ رے میں فرٹایا تھا کہ اس کی شرح کرٖ ایسا ہے جیسے مور کو ذبح کرٖ۔ میں نے یہی جملہ یہاں دوہرٖا ہے۔

۶۳۔ اقبال: کلیاتِ+ قیاتِ شعرِ اقبال (متروک اردو کلام)، مرٖ$ صابر کلوروی: ''اشکِ خوں'' (۱۱۰ اشعار پر مشتمل ملکہ وکٹوریہ قیصرۂ ہند کا مرثیہ جو مطبع مفیدِ عام لاہور سے ۱۹۰۱ء میں پمفلٹ کی صورت میں بھی شائع ہوا)، ص ص-۴۹- ۶۳

۶۴۔ 5ظہ کیجیے:http://free-minds.org/forum/index.php?topic=9597227.0

۶۵۔ ڈاکٹر انور محمود خالد: ''خواجہ محمد زکرٖیا کا ''آشوب''، مشمولہ ماہنامہ ''الحمراء'' لاہور، جون ۲۰۱۱ء، ص-۲۷

۶۶۔ رشید حسن خاں نے یہ جملہ*پنی میں ماہتاب'' کے+ رے میں رائے دیتے ہوئے لکھا۔ اُن کے جملے ہیں: میں نے آپ کے والد کا سارا کلام پڑھا۔ ہر صفحے پر منتخب اشعار کی تعداد+ دہ ہے۔...... (5ظہ کیجیے کتاب مذکور کا فلیپ)

۶۷۔ 5ظہ کیجیے:en.wikipedia.org/wiki/Category:Works_by_Johann_Wolfgang_von_Goethe

۶۸۔ 5ظہ کیجیے:www.literaryjewels.com/2008/07/poetry-as-criticism-of-life-matthew.html

۶۹۔ والٹر پیٹر کی Appreciations کا مکمل متن 5ظہ کیجیے:http://www.gutenberg.org/ebooks/4037

۷۰۔ عا+ صدیق: تحسینیات، مجموعۂ مضامین، مغربی+ پکستان اردو اکادمی، لاہور (جون ۲۰۰۵ء)

۷۱۔ فاروقی، شمس الرحمٰن: ''میر کی شعری روا$''، مشمولہ ''C یـ د''، ص-۹

مآ:/ مصادر/ منابع:

الف: رسائل و 4+

ا: ششماہی ''C یـ د''، مجلّہ دراساتِ اردو، مانی مرکز+ ن و ادب، لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سا® ، لاہور (جلد دوم، شمارہ-۲، ۲۰۱۲ء)

۲: ماہنامہ ''اخبارِ اردو''، مقتدرۂ قومی+ ن اسلام+ د (شمارہ جون ۲۰۰۸ء)

۳: ماہنامہ ''الحمراء''، لاہور (شمارہ ہائے جون و اگست ۲۰۱۱ء)

ب: اِنٹرM (انگرٖیزی ہجائی M میں چند منتخب سائٹیں)

archive.org
en.wikipedia.org (many articles)
englishverse.com
gutenberg.org
poetry-archive.com

ڈاکٹر شکیل پتافی
پرنسپل، گورنمنٹ پو ٹ / گریجو$ کالج، جام پور
ضلع راجن پور

خواجہ فرید ؒ کی پسندیدہ بحر

HazratKhwajaGhulamFarid was a Saraikipoet par excellence. Through his inimitable poetry, he introduced SaraikiLanguage and Saraikiculture throughout the world. People have been enjoying his melodious lyrics for the last one hundred and fifty years. His Deewan comprising 272 Kafis is a unique work in verse. KhwajaFarid's poetry has not only profundity of thought; it also demonstrates numerous metrical experiments. The given essay discusses the prosodic system in the poetry of KhwajaFarid. Of all the meters employed in his poetry, Behr-e-Mutqarib is his favourite. KhwajaFarid wrote more than two hundred Kafis using this metre. This aspect of KhwajaFarid's poetry has so far eluded the attention of researchers on Faridiat.

خواجہ فرید ؒ نے ویسے تو کئی ز*بانوں میں شعر کہے لیکن انہیں جو شہرت سرائیکی شاعری میں حاصل ہوئی ہے، وہ کسی اور سرائیکی شاعر کے حصے میں نہیں آئی۔ خواجہ فرید ؒ کی شاعری آسان ہونے کے ساتھ ساتھ بے حد مشکل بھی ہے۔ # -- اس شاعری کے مخصوص مزاج کو سمجھ نہ لیا جائے اور اس کے # ر چھپے ہوئے صوتی اور عروضی آہنگ کو در*یافت نہ کر لیا جائے، ہم خواجہ فرید ؒ کو نہیں سمجھ h۔

خواجہ فرید ؒ کی شاعری ان کے فنی کمال اور ان کی شخصی نفسیات کا سچا اظہار ہے۔ انہوں نے لفظوں کی صوتیات کو جس # از میں u*یں کیا ہے، اس سے لفظوں کی معنوی قدریں نکھر گئی ہیں اور سارے لفظ، معنوی$ کے نئے بھیس + ل کر سامنے آ گئے ہیں۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق کے مطابق:

> ''کسی شخص کی قادر الکلامی سے مراد یہ نہیں ہے کہ وہ ز*بان کے کتنے لفظ جا{ ہے* یا اس کا ذخیرہء الفاظ کتنا وسیع ہے۔ بلکہ اس سے مراد وہ قابلیت ہے جس سے وہ نئے الفاظ و" اکیب وضع کر سکتا ہے۔ فرید ؒ کے دیوان میں کل ۸۱۶۷، الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ اکثر شعراء، اد*باء اور فصحاء کا ذخیرہ الفاظ اتنا ہی ہو* ہے لیکن جس مہارت، اعتماد اور قابلیت سے خواجہ سا N نے جانے پہچانے لفظوں کو نئے معنے دیے ہیں وہ عام* پے کے ماہر ز*بان کے بس کا روگ نہیں''۔ ا

خواجہ فرید ؒ کی لفظی کار v ی سے منسلک ا یک ایسا عروضی Âم بھی ہے، جس کی وجہ سے ان کی شاعری میں، "نم، + ., اور، ردم

**پ جاﷲ ہے۔ چوè ان کی شاعری موضوع کے اعتبار سے Kنی (Human) ہے'اس لیے ان کی شاعری کا عروضی ردم' Kنی اقداراور Kنی ہمدردی کے .ٔ بوں کو مزﷲ خوبصورت بنا کے پیش کرنے کی صلا A رT ہے۔ شاﷲ یہی وجہ ہے کہ خواجہ فرﷲؒ کی شاعری,ˆنم اورﷲ. کی وجہ سے اعلیٰ اخلاقی قدروں کا درس دیتی ہے'اورﷲ ر [' عمرانی و کائناتی جبر کے سامنے Kنی شاˆ# کو ﷲ ہ ر p کا ا- وسیلہ بن جاتی ہے۔خواجہ فرﷲ کی شاعری ا- ایسے عروضی Âم سے جڑی ہوئی ہے' جس میں عربی عروض کے ساتھ ساتھ ہندی اوزان کی آمیزش بھی کی گئی ہے۔خواجہ فرﷲ کی شاعری کو پڑھنے والا عام طور.. یہ سمجھتا ہے کہ کہیں کہیں مصرعے بے وزن ہونے لگ گئے ہیں' لیکن حقیقت میں ایسا نہیں۔ دراصل ان کا شعری آہنگ عام بول چال کی طرح ہے' جیسے کوئی مفکر * فلسفی رک رک کے* ت کر رہا ہو* کہ ğ والا غور سے سنے اوراس کی* ت کو دل میں * رلے۔ چنانچہ اس مقصد کے لیے خواجہ فرﷲؒ نے اپنی شاعری میں ایسی بحریں استعمال کی ہیں جن سے ان کے صوفیانہ ر- اور عوامی مزاج کا کھوج ملتا ہے۔ دیوانِ فرﷲؒ (سرائیکی) کی کافیاں ویسے تو' بحر ر.' بحر ہزج' بحر کامل' بحر متدارک اور بحر متقارب میں ہیں۔لیکن' بحر متقارب وہ بحر ہے جس میں خواجہ فرﷲؒ نے تقریباً دوسو کافیاں کہی ہیں۔ایسے لگتا ہے جیسے ''متقارب'' خواجہ فرﷲ کی پسندﷲ ہ بحر ہے۔ زحافات سمیت جس کی تمام شکلوں کو انہوں نے* بھی ہے اور اس بحر میں بہت سارے نئے اضافے بھی کیے ہیں۔

''متقارب'' کا مطلب ہے.ٔ د-* قر$ ﷲ۔ چوè اس میں ''ﷲ'' اور '' L'' قر$ قر$ ہوتے ہیں اس لیے اس بحر کا* م ''متقارب'' رکھاH ہے۔[۲] ''فعولن'' اس بحر کا رکن ہے' اور یہ بحر' مثمن یعنی آٹھ رکنی استعمال ہوتی ہے۔شعرائے عجم نے اس بحر کو بہت ساری شعری تخلیقات میں استعمال کیا ہے۔[۳] بحر متقارب کے حوالے سے خواجہ فرﷲؒ کی شاعری کا عروضی جا.ٔہ پیش کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ اس بحر کے زحافات کی تفصیل کو سمجھ لیا جائے۔

بحر متقارب مثمن سالم .... àÔçÃÊ àÔçÃÊ àÔçÃÊ àÔçÃÊ

''فعولن'' کے معروف زحافات سات ہیں[۴] لہذا' زحافات کے فروع کی تفصیل یہ ہے۔

۱۔	قبض	ÙçÃÊ بضم لام	(مقبوض)
۲۔	قصر	ÙçÃÊ بسکون لام	(مقصور)
۳۔	.ٔف	ØÃÊ بفتح عین وسکون لام	(محذوف)
۴۔	ثلم	àxÃÊ بسکون عین	(اثلم)
۵۔	,ثم	ØÃÊ بسکون عین' لام مضموم Å^Ê وی مستعمل ہے۔	(اثم)
۶۔	بتر	ÄÊ	(ابتر)
۷۔	سبغ	á¡ÃÊ بسکون عین áŸçÃÊوی مستعمل ہے۔	(مسبغ)

زحافات کے نتیجے میں ''فعولن'' سمیت ارکانوں کی کل آٹھ ý.ٔ ہیں جو یہ ہیں۔ فعول' فعلن' فعولن' فعلان' فعولان'

فعل، فاع، فع۔ لہذا بحر متقارب کل آٹھ شکلوں میں موجود ہے جن کے* م یہ ہیں۔

۱۔ بحر متقارب مثمن سالم	....	àôçÃÊ àôçÃÊ àôçÃÊ àôçÃÊ	(دو مرتبہ)
۲۔ بحر متقارب مثمن مقبوض	....	ÙçÃÊ àxÃÊ ÙçÃÊ àxÃÊ	(دو مرتبہ)
۳۔ بحر متقارب مثمن مقصور	....	àôçÃÊ àôçÃÊ àôçÃÊ ÙçÃÊ	(دو مرتبہ)
۴۔ بحر متقارب مثمن محذوف	....	àôçÃÊ àôçÃÊ àôçÃÊ ØÃÊ	(دو مرتبہ)
۵۔ بحر متقارب مثمن اثلم	....	àxÃÊ àxÃÊ àxÃÊ àxÃÊ	(دو مرتبہ)
۶۔ بحر متقارب مثمن ا ثرم	....	Å^Ê àôçÃÊ Å^Ê àôçÃÊ	(دو مرتبہ)
		ØÃÊ àôçÃÊ ØÃÊ àôçÃÊ	(دو مرتبہ)
۷۔ بحر متقارب مثمن مسبغ	....	àôçÃÊ àôçÃÊ àôçÃÊ á¡ÃÊ	(دو مرتبہ)
۸۔ بحر متقارب مسدس سالم	....	àôçÃÊ àôçÃÊ àôçÃÊ	(دو مرتبہ)

یہ بحر زیادہ تر مثمن استعمال ہوتی ہے۔[۵] عام طور پر مذکورہ آٹھ ارکان کے اختلاط سے ۳۲ وزن سامنے آتے ہیں جو اردو غزل/Ä میں استعمال کیے جا h ہیں، لیکن اگر مضاعف، مجزو، مشطور اور معشر بھی 5 دیے جا N تو بحر متقارب سے کل نوے ۹۰ وزن حاصل ہوتے ہیں جبکہ سید قدر بلگرامی نے اس بحر سے چھیانوے ۹۶ وزن حاصل کرنے کا دعویٰ کیا ہے(۶)۔ خواجہ فریدؒ نے نئے عروضی تجربے کرکے بحر متقارب کے اوزان میں مزید اضافے کیے ہیں۔ اکرم قریشی کے مطابق خواجہ فریدؒ نے:

(i) بحور متقارب مثمن مزاحف کا چوتھا رکن خارج کرکے چھیاسی ۸۶ نئے اوزان حاصل کیے۔

(ii) بحور خمسیہ مثمن مزاحف کے اجتماعی جواز سے ساٹھ ۶۰ اوزان اX د کیے۔[۷]

*$ ہوا کہ بحر متقارب اور بحر متدارک کے ارکانوں کے اختلاط سے ۱۴۶، اوزان اX د کرکے خواجہ فریدؒ نے * عروضی تجربہ حاصل کیا ہے۔ عربی عروض کے مطابق بحر متقارب میں متدارک کا رکن ''فاعلن'' استعمال کرنے کی اجازت نہیں ہوتی لیکن خواجہ فریدؒ نے اس کے لیے ہندی اوزان سے رعا$ حاصل کی ہے۔ بحر متقارب (بھجنگ پر*یت) اور بحر متدارک (* بھنگہ) چوè دونوں آٹھ رکنی بحریں ہیں اس لیے ان کے استعمال سے زحافات کے چاروں جوڑے پیدا ہو جاتے ہیں، مثلاً:

Å^Ê	àôçÃÊ	àxÂ^Ê	àxÂ^Ê	
Å^Ê	àôçÃÊ	àxÃÊ	àxÂ^Ê	
àxÃÊ	àxÃÊ	àxÂ^Ê	àxÂ^Ê	
àxÂ^Ê	Å^Ê	àôçÃÊ	àxÂ^Ê	(وغیرہ)

دونوں بحروں کے ارکان کی اس M سے ہندی عروض (پنگل) میں ماترائوں کی تعداد مساوی ہو جاتی ہے۔ اس لیے خواجہ فرید کی شاعری عربی عروض کے ساتھ ساتھ ہندی اوزان پر بھی پوری اترتی ہے۔ ہندی اوزان کی بحث چھیڑنے سے پہلے بحر متقارب اس کے زحافات اور اس کے ارکانوں کے مختلف اوزان کا ذکر ضروری ہے۔

دیوانِ فرید کے عروضی مطالعے سے خواجہ فرید کی اس پسندیدہ بحر کی مختلف شکلیں اس انداز میں سامنے آئی ہیں۔ کافی نمبر ۱۱ میں بحر ''متقارب مثمن اثلم سالم الآخر'' کی ایک شکل ملاحظہ فرمائیں:

اَنْ رِیئے	وہانے	جوبن	دے	مانے	سہرے	کمانے	اجڑیئے ٹکانے
Dà33Öç333Ã333Ê à333x333Ã333Ê à333Öç333Ã333Ê à333x333Ã333ÊE				Dà33Öç33Ã333Ê à333x333Ã333Ê à333Öç333Ã333Ê à333x333Ã333ÊE			
جھر	دی	جھرانے	ڈھولن	نہ	جانے	دلڑی	مسّا بے وس رلائے ۸
Dà333Öç333Ã333Ê à333x333Ã333Ê à333Öç333Ã333Ê à333x333Ã333ÊE				Dà33Öç33Ã333Ê à333x333Ã333Ê à333Öç333Ã333Ê à333x333Ã333ÊE			

یہ کافی ''مربع ہند'' میں ہے اور اس کے چاروں مصرعے ارکانوں کی یکساں M سے ہیں۔ دیوانِ فرید میں اس جیسی مثالیں بہت کم ہیں۔ اکثر کافیوں میں مختلف مصرعے ارکانوں کی مختلف M سے Ä کیے گئے ہیں۔ مثلاً کافی نمبر ۱۷ متقارب مثمن مزاحف کی ایک شکل ملاحظہ فرمائیں:

دردوں ٹھڈڑیں آہیں کڈھدی رو رو ڈیواں *.ک

Dà333Öç333Ã333Ê Å^33333Ê à3333x3333Ã3333Ê à3333x3333Ã3333ÊE   DÅ^333333333Ê à333333Öç333333Ã333333Ê à333333x333333Ã333333ÊE

ڈکھڑا اک نہ مانودا ۹

Dà3333x3333Â^33333333Ê à33333x33333Ã33333Ê à33333x33333Ã33333ÊE

یہ کافی ''مثلث بند'' میں ہے اور اس کے تینوں مصرعے الگ الگ وزن میں ہیں۔ لیکن کمال مہارت ہے کہ مطلع کے علاوہ اس کافی کے سارے بندوں کے پہلے مصرعے آپس میں ہم وزن ہیں اور دوسرے و تیسرے مصرعے آپس میں وزن میں ہیں۔ اس جیسی مثال شاید کسی اور شاعر کے کلام میں نہیں ملتی۔

کافی نمبر ۱۳ میں ایک اور عروضی تجربہ سامنے آیا ہے۔ مطلع کے علاوہ یہ کافی سات اشعار پر مشتمل ہے۔ سارے شعروں کے پہلے مصرعے مختلف ارکانوں کی M سے ہیں جبکہ دوسرے مصرعے ایک ہی وزن میں ہیں۔ پہلے مصرعوں میں اگر چہ ارکانوں کی M مختلف ہے لیکن ماترائوں کی تعداد پوری ہے اسی طرح دوسرے مصرعے پہلے مصرعوں سے ماترائوں کی کم تعداد سے Ä کیے گئے ہیں۔ پہلے مصرعے ۱۶ اور دوسرے ۱۲ ماترائوں پر مشتمل ہیں۔ نمونے کے پانچ شعر دیکھیں:

اَنْ رِیئے	*ز	حسن	دے	مانے	زیورٔ	تیور	وسرٔیے
Dà333x333Ã333Ê à333Öç333Ã3333Ê Å^333333Ê à3333x3333Ã3333ÊE				Dà33333x33333Ã33333Ê à33333x33333Ã33333Ê à33333x33333Ã33333ÊE			

وسرئیے کجلے سرخیاں مینڈ*یں بولا بینسر وسر*ے

Dà³³³x³³³Ã³³³Ê à³³³x³³³Ã³³³Ê à³³³x³³³Ã³³³Ê à³³³³x³³³³Ã³³³³ÊE Dà³³³³³x³³³³³Ã³³³³³Ê à³³³³³x³³³³³Ã³³³³³Ê à³³³³³x³³³³³³Ã³³³³³³ÊE

درد # یشے دل دی موڑی بیا کل جوہر وسر*ے

Dà³³³Ûç³³³Ã³³³Ê Ùç³³³³Ã³³³³Ê Ø³³³³Ã³³³³Ê à³³³³x³³³³Ã³³³³ÊE Dà³³³³³x³³³³³Ã³³³³³Ê à³³³³³x³³³³³Ã³³³³³Ê à³³³³³x³³³³³³Ã³³³³³³ÊE

دیٔ کنشتہ، دوارہ، مندر مسجد à وسر*ے

Dà³³³x³³³³Ã³³³³Ê à³³³³Ûç³³³³Ã³³³³Ê Ùç³³³³Ã³³³³Ê Å^³³³³³³³ÊE Dà³³³³³x³³³³³Ã³³³³³Ê à³³³³³x³³³³³Ã³³³³³Ê à³³³³³x³³³³³Ã³³³³³³ÊE

ویساں کیچ فر± نہ مڑساں Õ ,, دا ڈر وسر*ے۱۰

Dà³³³Ûç³³³³Ã³³³³Ê Ùç³³³³Ã³³³³Ê Å^³³³³³³³Ê à³³³³x³³³³Ã³³³³ÊE Dà³³³³³x³³³³³Ã³³³³³Ê à³³³³³x³³³³³Ã³³³³³Ê à³³³³³x³³³³³³Ã³³³³³³ÊE

خواجہ فر±ؒ نے غزل کی ہیئت میں جتنی کافیاں کہی ہیں ان میں سے بعض کے پہلے مصرعے دوسروں سے ,ڑے ہیں۔ جیسے مذکورہ*۔ لا کافی بطور مثال سامنے ہے لیکن بعض کافیوں میں اشعار کے پہلے مصرعے چھوٹے اور دوسرے ان سے ,ڑے ہیں۔ کافی نمبر ۵۸ بحر متقارب مثمن مزاحف کی ا۔ شکل ہے۔ اس میں اشعار کے پہلے مصرعے ۱۶ ،اور دوسرے ۱۹ ما* اؤں ,پ مشتمل ہیں، مثال 5 حظہ فرما N ۔

لاکر*ری *ر و ساریو کھوٹ فر$ کمائیوں سوہنا *ر۱۱

Dà³³³Ûç³³³Ã³³³Ê Å^³³³³³Ê à³³³³x³³³³Ã³³³³Ê à³³³³x³³³³Ã³³³³ÊE DÅ^³³³³Ê à³³x³³Ã³³³Ê à³³³Ûç³³³Ã³³³Ê Å^³³³³³Ê à³³³x³³³Ã³³³ÊE

ان مثالوں سے*. $ ہو* ہے کہ خواجہ فر±ؒ مصرعوں کی تقسیم کا مکمل شعور ر p تھے۔ ان کے عروضی تج*.ت سے ان کے علمی تبحر اور عروضی شعور کا پتا چلتا ہے۔ بحر متقارب کے حوالے سے خواجہ فر±ؒ کی شاعری کا جا'ہ e ہوئے جو اہم*.ت سامنے آتی ہے، وہ یہ ہے کہ ا۔ تو بحر متقارب خواجہ فر±ؒ کی پسند± ہ بحر ہے اور دوسرا یہ کہ بحر متقارب میں زحافات کے *. ؤ ارکانوں کی جتنی* ý وجود میں آتی ہیں، ان میں متقارب اثلم کا رکن ''فعلن'' خواجہ فر±ؒ کا پسند± ہ رکن ہے۔ انہوں نے ہر کافی بلکہ ہر مصرعے میں ''فعلن'' کا استعمال ضرور کیا ہے۔ ڈاکٹر محمد امین کا بھی یہی خیال ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''خواجہ فر±ؒ کی کافیوں کا ا۔ امتیازی وصف یہ ہے کہ انہوں نے مختصر بحر استعمال کی ہے۔ ہر مصرعے میں فعلن کے ارکان مختلف زحافوں کے ساتھ مربع استعمال کئے گئے ہیں یعنی چار ارکان استعمال ہوئے ہیں۔ بعض جگہ کمی بیشی بھی ہے۔ الفاظ کو سرائیکی تلفظ کے ساتھ استعمال کیا H ہے''۔۱۲

میرے خیال میں خواجہ فر±ؒ کے ,'د۔ متقارب اثلم کے رکن ''فعلن'' کے پسند± ہ ہونے کی ا۔ وجہ یہ ہے کہ صوفی شاعر ہونے کے*. طے انہوں نے اپنے محبوبِ حقیقی کے لیے جو صفاتی*. م استعمال کیے ہیں وہ سارے ''فعلن'' کے وزن میں

ہیں۔ چوè انہوں نے ہر کافی میں یہ*۔ م استعمال کرکے اپنے محبوبِ حقیقی کو مخاطب کیا ہے اور اس سے عشق و اسرار کی*۔ تیں کی ہیں اس لیے ''فعلن'' کی تکرار ہر کافی بلکہ ہر مصرعے میں Ã آتی ہے۔ مثلاً چند صفاتی*۔ م 5 حظہ فرمائیے جو ''فعلن'' کے وزن میں ہیں: قبلہ۔ اقدس۔ خالق۔ قادر۔ اول۔ آ ۔ مرشد۔ مولا۔ خا+۔ ڈ*۔ سانول۔ دلبر۔ ماہی۔ ڈھولا۔ سوہنا۔ ہادی۔ جانی۔ ڈھولن' وغیرہ۔

خواجہ فر+ؒ نے اپنی شاعری میں جن اشخاص کے*۔ م بطورِ تلمیح استعمال کیے' ان میں پیغمبر' اولیاء اور روایتی عشقی کردار بھی ز* دہ,ت ''فعلن'' کے وزن,پ ہیں: مثلاً آدم۔ احمد۔ یوسف۔ موسیٰ۔ عیسیٰ۔ یحییٰ۔ یونس۔ عربی۔ غوثی۔ قطبی۔ سرمد۔ لیلیٰ۔ مجنوں۔ سسی۔ پنوں۔ سوہنی۔ صا,۔ جوگی۔ رانجھن۔ شیریں۔ چوچک۔ سیفل۔ مارو۔ مومل۔ سومل۔ پنل۔ لعلو۔ قمرو۔ ر*' وغیرہ۔

عشق ومحبت اور تصوف کے راز و *ز کے لیے خواجہ فر+ؒ نے جو علامتیں استعمال کیں' وہ بھی ''فعلن'' کے وزن میں ہیں: مثلاً' ظاہر۔*طن۔ عقبیٰ۔ صوفی۔ غافل۔ صورت۔ عاشق۔ مظہر۔ ذاتی۔ عا+۔ زاہد۔ مستی۔ سولی۔ مرلی۔ بنسی۔ اصلی۔ نقلی۔ روہی۔ تتڑی۔ دلڑی۔ کلھڑی۔ مٹھڑی۔ جندڑی۔ گندڑی۔ بندڑی۔Cں۔ رمزاں۔ منتاں۔ زاز*یں۔* نگھاں۔ مونجھاں۔ جھوکاں۔,۔ ہوں' وغیرہ۔

اب' ہارسنگھار اور اوڑھنے پہننے والی چیزوں کے*۔ م دیکھیے: سرخی۔ مہندی۔ چنزی۔ بولا۔ بینسر۔ بیڑا۔ سرمہ۔ بچھوا۔ لو*پ۔ چوڑا۔ قہ۔ ریٹا۔ بوچھن۔ کنگن۔ مخمل۔ سہرے۔ جھمکے۔ گانے۔ بندے۔ نورے۔ ونگاں۔ والیاں' وغیرہ بھی ''فعلن'' کے وزن میں ہیں۔

* ریخ کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ بحر متقارب بہت سارے سرائیکی شاعروں کی محبوب بحر رہی ہے۔ خواجہ فر+ؒ سے پہلے جو بھی سرائیکی شاعری ہوئی ہے اس میں پ اغ اعوانؒ کی ''ہیر'' [۱۳] اور مولوی لطفؔ علی کی ''سیف الملوک'' [۱۴] ز* دہ مشہور ہیں۔ اہم*ت یہ ہے کہ دونوں شاعروں نے ا- ہی بحر اور ا- ہی وزن استعمال کیا ہے۔ یعنی دونوں نے متقارب اثلم کے رکن ''فعلن'' کی سات مرتبہ تکرار سے ۲۸ ما,ت ے فی مصرعے کا حساب رکھ کر شاعری کی ہے۔ مولوی لطفؔ علی کے بعد کم از کم چار شاعروں نے ''سیف الملوک'' کے قصے کو اپنے اپنے مخصوص + از میں Ä کیا ہے۔ ان میں میاں محمد بخش جہلمی [۱۵]' مخدوم محمد بخش [۱۶] سلطانؒ سومرو [۱۷] اور خادم حسینؒ مخفی [۱۸] شامل ہیں۔ ان تمام شاعروں نے بحر اور وزن وہی رکھا ہے جو مولوی لطف علی نے,* تھا۔ خواجہ فر+ؒ کے بعد ان کے شاگردوں نے بھی اپنے استاد کے راستے,پ چلتے ہوئے اپنی ز* دہ,ت شاعری بحر متقارب میں کی ہے۔ [۱۹]

اس میں کوئی شک نہیں کہ خواجہ فر+ؒ نے اپنی شاعری میں الفاظ کے حسن کو,قرار ر p ہوئے ان کی عروضی,ت M کا,ڑا خیال رکھا ہے۔ الفاظ کی بناوٹ میں ان کے عروضی تصرفات جہاں ا- ماہر ز*ن دان کا ثبوت فراہم کرتے ہیں وہاں الفاظ کے حسن اور ان کی ا+پ,یی کا بھی کامل ادراک ہو* ہے۔,پ وفیسر شو - مغل کے بقول:

''وہ کافیوں کے لئے ایسے عمدہ الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں کہ,پڑھنے والا اس کی گو*گوں کیفیات سے متا,ث ہوئے

بغیر نہیں رہ سکتا۔ بعض اوقات وہ لفظوں کی بناوٹ میں بھی اس طرح تصرف کرتے ہیں کہ اس سے اثر انگیزی دوبالا ہو جاتی ہے''۔۲۰

الفاظ کا یہ تصرف کہیں کہیں پوری بحر میں بھی Ã ہے۔ مثلاً کافی نمبر۲۶۶ میں بحر متقارب' مزاحف کے ساتھ ساتھ محذوف شکلوں میں بھی استعمال کی گئی ہے۔ یہ کافی' مطلع کے علاوہ پانچ بندوں پر مشتمل ہے۔ ہر بند کے چار مصرعے ہیں اور ہر مصرع بحر کی ایک الگ شکل میں ہے۔ نمونہ ملاحظہ فرمائیے:

سوز	گداز	دی	تول	وچھاواں	دکھ	ڈوہاگ	دی	سیجھ	سہاواں
Dà333Ôç333Ã333Ê Ùç3333Ã3333Ê Ùç3333Ã3333Ê Å^333333333ÊE					Dà333Ôç333Ã333Ê Ùç3333Ã3333Ê Å^3333333Ê à3333x3333Ã3333ÊE				
*ر	غماں	دا	گل	وچ	*پواں	درد	دی	*نہہ	سر#ی	ہے۲۱
Dà333x333Ã333Ê à333x3333Ã3333Ê à3333Ôç3333Ã3333Ê Å^3333333ÊE					DÄ3333Ê à3333Ôç3333Ã33333Ê Å^333333333Ê à33333x33333Ã33333ÊE				

خواجہ فریدؒ نے بحر متقارب میں جو نئے وزن دریافت کیے' وہ ان کی عروض شناسی کا بہت بڑا ثبوت ہے۔ مثلاً کافی نمبر۵۴ دیکھیے۔ اس کافی کو عموماً غزل کی ہیئت میں لکھا جاتا ہے' حالانکہ è یہ ایک بحر یہ ہے۔ جس کا ہر مصرع مکمل اور قافیہ وار ہے۔ خواجہ فریدؒ کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے اس کا ہر مصرع دو حصوں میں تقسیم کر کے بحر کو دو مختلف شکلوں میں Compose کیا ہے۔ یعنی مصرعے کا پہلا دور ایک بحر میں اور دوسرا کسے دوسرے وزن میں ہے۔ مثلاً

خوش	تھی	نینھ	نبھاوں	رُس	نہ	سانول	*یار۲۲
Dà333333Ôç333333Ã333333Ê Ùç333333Ã333333Ê Ø333333Ã3333333ÊE				DÅ^33333333333Ê à333333x333333Ã333333Ê à333333x333333Ã333333ÊE			

نمونہ آپ نے ملاحظہ فرمایا۔ مصرعے کا پہلا دور متقارب اثرم' متقارب مقبوض اور متقارب سالم کے ایک ایک رکن سےÄ کیاH ہے۔ جبکہ دوسرے دور میں متقارب اثلم اور اثرم کے رکن استعمال ہوئے ہیں۔ اس طرح کی اور بہت ساری مثالیں دیوانِ فرید میں موجود ہیں۔

دیوانِ فریدؒ کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ بحر متقارب کے استعمال میں خواجہ فریدؒ نے جہاں عروضی تجربے کر کے نئے اوزان دریافت کیے' وہاں انہوں نے اس بحر کے روایتی اوزان کو بھی برتا ہے۔ یعنی ضروری نہیں کہ خواجہ فریدؒ نے ہر کافی میں * عروضی تجربہ کر کے روایت شکنی سے کام لیا ہو' بلکہ انہوں نے شاعری کی روایتی اقدار کا لحاظ رکھا' اور بحر متقارب کے قدیم اوزان میں بھی کافیاں کہیں۔ مثلاً کافی نمبر۲۵۶ ''بحر متقارب مثمن اثلم'' وزن میں ہے۔ مطلع سے لے کر آخر تک اس کافی کا کوئی ایک مصرع بھی اس بحر کی کسی اور شکل میں نہیں۔ کافی کا مطلع ہے:

گیوں لوڑھ کلھڑی وچ کن کپر دے
رودھے ڈتونی پچھلی عمر دے

آ گے ا یہ بند کا وزن 5حظہ فرمائیے:

تیئں *.جھ جیویں اصلوں نہ جیواں تیڈیں اکھیں دے سامھے ,پیواں

Dà333ç333Ã333Ê à333x333Ã333Ê à333ç333Ã3333Ê à3333x3333Ã3333ÊE Dà333ç333Ã333Ê à333x333Ã333Ê à333ç333Ã3333Ê à3333x3333Ã3333ÊE

مارو مریلا توں بن نہ تھیواں بٹھ ڈینہہ ہجر دے اوکھے اَ/ر دے[٢٣]

Dà333ç333Ã333Ê à333x333Ã333Ê à333ç333Ã3333Ê à3333x3333Ã3333ÊE Dà333ç333Ã333Ê à333x333Ã333Ê à333ç333Ã3333Ê à3333x3333Ã3333ÊE

خواجہ فرِ+یؒ کو بحر متقارب کا استعمال اتنا مرغوب تھا کہ انہوں نے دیوانِ فرِ+یؒ میں موجود' تین ہندی کافیوں (کافی نمبر٧٠'٨٥'١٥٩) میں سے پہلی دو کافیاں اس بحر میںÄ کی ہیں۔ البتہ کافی نمبر١٥٩' خالصتاً ہندی بھاشا عروض میں ہے۔ ہندی کافیوں میں اَ/ چہ بے شمار الفاظ مار واڑی اور پوربی ژ.نوں کے ہیں۔[٢٤]لیکن خواجہ فرِ+یؒ نے ان الفاظ کے صوتی آہنگ کو عربی عروض کی کسوٹی,پ' کھا اور ان الفاظ کو ہندی تلفظ میں استعمال کرکے بہت,ڈ اعلمی کام سرا م ژ*یہ۔ کافی نمبر٧٠ میں سے مثال 5حظہ فرمایئے۔ یہ کافی ''ذوقافیتین'' یعنی دوہرے قافیے والی ہے اور متقارب مثمن مزاحف میں ہے۔ اس کافی میں زحافات کی کئ ٔ ÿ. استعمال کی گئی ہیں۔اس کے ہر بند کے پہلے دو مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہیں۔ تیسرا مصرع مطلع کے پہلے مصرعے کے مطابق ہم قافیہ اور چوتھا مصرع مطلع کے دوسرے مصرعے کے*... بع ہم قافیہ اور ہم وزن ہے۔کافی کا مطلع یہ ہے:

بندرا بن میں کھیلے ہوری
شام دوارے میرو لال

ادھر مدھر موں ہنسی *.جے چوراسی لکھ ساج آ واجے

Dà3333ç3333Ã3333Ê Ùç3333Ã3333Ê Ùç33333Ã33333Ê Å^33333333ÊE Dà3333ç3333Ã3333Ê Å^333333Ê à3333ç33333Ã33333Ê Å^3333333ÊE

بھولی کاَ*یہ تاَ*یہ موری سن کے Hیان انوکھے خیال[٢٥]

Dà333x333Ã333Ê à333x333Ã333Ê à333x333Ã333Ê à3333x3333Ã3333ÊE DÙç3333Ã3333Ê Å^333333Ê à3333x3333Ã3333Ê à3333x33333Ã33333ÊE

خواجہ فرِ+یؒ نے جس طرح ہندی کافیوں کو عربی اوزان میں,*... ہے' اسی طرح سرائیکی کافیوں میں ہندی بحروں کے تجربے بھی کیے ہیں۔ حیرت کی*.ت یہ کہ ہندی اوزان کو انہوں نے عربی' فارسی عروض کے طر j ,پ استعمال کیا ہے۔ یعنی عروضی ارکان کا حساب ر p ہوئے انہوں نے وقفے کی,پ وانہیں کی۔ مثلاً بعض مقامات,پ انہوں نے فعل' فاع اور فع کو مساوی لیا ہے' حالاè ہندی میں ان کے ما,ٓ ے یکساں نہیں۔ اس لیے مصرعوں میں جھول محسوس ہوٗ* ہوا Ã آ*... ہے اور عام آدمی یہ سمجھتا ہے کہ شاٗ+ی مصرعے بے وزن ہو گئے ہیں۔

ہندی میں علم عروض کو ''پنگل'' کہتے ہیں جس کی Cیہ دسنسکرت کے چھند شاستر,پ F ہے۔ سنسکرت عروض کا آغاز' پنگل" رشی کی کتاب ''پنگل چھند سوٗ'' سے ہوا ہے جو دو سو قبل مسیح میں تصنیف کی گئی۔[٢٦]

خواجہ فر+ؒ کی بعض کافیاں مطلع سے علاوہ چار چار مصرعوں والے بندوں پہ مشتمل ہیں۔ یہ M دراصل ہندی شاعری کے اصولوں کے مطابق ہے۔ کیوè ہندی گیت میں ہر چھند کے چار چار پ ن (مصرعے) ہوتے ہیں۔ پہلے اور تیسرے پ ن کو ''وشم پ ن'' یعنی طاق مصرعے کہا جاتا ہے اور دوسرے و چوتھے پ ن کو ''سم پ ن'' یعنی ñ مصرعے کہتے ہیں۔ جس چھند کے چار مصرعوں کی - (آہنگ) یکساں ہو اسے ''سم چھند'' کہتے ہیں۔ مثلاً دیوانِ فر+ؒ کی کافی نمبر۶۵، ۵۳، ۸۷، ۸۴، ۱۰۸، ۱۶۳، وغیرہ ''سم چھند'' کی عمدہ مثال ہیں۔ لیکن اگر طاق مصرعے اور ñ مصرعے الگ الگ وزن میں ہوں تو اسے ''اردھ سم چھند'' کہتے ہیں۔ خواجہ فر+ؒ نے ہندی اوزان کی رعا$ سے اردھ سم چھند یعنی 4 مساوی چھند کا اہتمام بھی کیا ہے۔ دیوان فر+ؒ میں کافی نمبر۱۸۹، ۲۰۸، بطورِ ثبوت موجود ہیں۔ اگر کسی بند کے ''وشم'' کو ''سم'' میں اور ''سم'' کو ''وشم'' میں+ ل ہو جائے تو ہندی اصطلاح میں وہ ''سورٹھا'' بن جاتا ہے۔ خواجہ فر+ؒ نے اپنی شاعری میں یہ ہندی تجربہ بھی کیا ہے۔ مثلاً کافی نمبر۱۶۷، کا مطلع 5حظہ فرمائیے:

آ چنوں رل *یر پیلھوں پکیاں نی وے۲۷

Dà³³³³ˣ³³³³Ã³³³³³Ê à³³³³³ˣ³³³³³Ã³³³³³Ê à³³³³³ˣ³³³³³Ã³³³³³ÊE DÅ^³³³³³³³³³Ê à³³³³³ˣ³³³³³³Ã³³³³³³Ê à³³³³³³ˣ³³³³³³Ã³³³³³³ÊE

یہ وزن عام طور پر اُردو 'دوہے' کی بحر میں ''فعلن فعلن فعلن ۔فعلن فعلن فاع'' کی M سے استعمال ہوتا ہے لیکن خواجہ فر+ؒ نے اس کے وشم اور سم کی M کو+ ل کر اسے سورٹھا بنا دیا ہے۔

عربی اور ہندی عروض میں C دی فرق یہ ہے کہ عربی عروض میں لفظوں کی حر - کو C دی اہمیت حاصل ہوتی ہے جبکہ ہندی عروض میں الفاظ کے ماترے (حروف) اہم سمجھے جاتے ہیں۔

یہاں ای- وضا # ضروری ہے کہ ہندی چھندوں میں صرف ماترا وں کی تعداد پوری کر دینا کافی نہیں ہوتا' کیوè ایسا کچھ تو - ی جملے میں بھی کیا جا سکتا ہے۔ ہندی شاعری بھی الفاظ کے ردم اور آہنگ کے تسلسل کا تقاضا کرتی ہے۔

اس لیے خواجہ فر+ؒ نے بھی اپنی شاعری میں ردم اور آہنگ کا خیال رکھا ہے۔ ای- دو مثالیں 5حظہ فرمائیے:

۱۔ *یر نہ *پواں پئی کرلاواں۲۸ .... فاع فعولن فعلن فعلن ۱۶ ماترے (صحیح)

*یر نہ *پواں کرلاوں پئی .... ۱۶ ماترے (غلط)

۲۔ تن من دے وچ تیر۲۹ .... فعلن فعلن فاع ۱۱ ماترے (صحیح)

تیر تن من دے وچ .... ۱۱ ماترے (غلط)

*** $ ہوا کہ خواجہ فر+ ہندی چھندوں کے... تتبع میں صرف ماترا وں کی گنتی کو پورا نہیں کرتے بلکہ شعری آہنگ کو Ã مد ر p ہوئے الفاظ کی صوتیاتی M کا بھی خیال ر p ہیں۔

ہندی پنگل کے مطابق چھندوں میں اکثر ارکان کے زحافات کو استعمال کرنے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ اگر ہندی اوزان کو عربی ارکان کے پیمانے سے پرکھا جائے تو پورے مصرعے میں ارکان کی شکل یکساں رہ جاتی ہے۔ اس لیے دوحرفی ارکان سے لے کر سات حرفی ارکان تک ہر رکن پورے مصرعے میں اپنی ایک ہی شکل پر قرار رہتا ہے۔ اس اعتبار سے ہندی عروض میں بحروں کے نام حروف کی تعداد کے مطابق ہوتے ہیں۔ ہمارا آج کا موضوع چونکہ بحر متقارب ہے لہٰذا اس بحر میں ارکان کی جتنی شکلیں استعمال ہوتی ہیں ان میں سے دوحروف (فع) سے لے کر چھ حروف (فعولان) تک والے رکن شامل ہیں۔ ہندی میں ان کے نام یہ ہیں:

۱۔	ÄÊ	دوحرفی رکن	دوکل	ڑگن
۲۔	Å^ÊKØÃÊ	تین حرفی رکن	,تکل	ڈھگن
۳۔	ÙçÃÊKà×ÃÊ	چارحرفی رکن	چوکل	ڈگن
۴۔	àÔçÃÊ	*پنچ حرفی رکن	@کل	ٹھگن
۵۔	áŸçÃÊ	چھےحرفی رکن	شٹ کل	ٹگن

اب ان ارکان کے مطابق جوجو ہندی بحریں وجود میں آتی ہیں ان کی تفصیل پیش ہے۔اس کے بعد ہم نے دیکھا کہ خواجہ فرید نے ان میں سے کس ہندی بحر کو استعمال کیا ہے:

دوحرفی	شری چھند	ÄÊ ÄÊ ÄÊ ÄÊ	۱۶	ماترے	(فی شعر)
تین حرفی	مہی چھند	ØÃÊ ØÃÊ ØÃÊ ØÃÊ	۲۴	ماترے	(فی شعر)
تین حرفی	سار چھند	Å^Ê Å^Ê Å^Ê Å^Ê	۲۴	ماترے	(فی شعر)
چارحرفی	کاما چھند	à×ÃÊ à×ÃÊ à×ÃÊ à×ÃÊ	۳۲	ماترے	(فی شعر)
چارحرفی	رمن چھند	à×ÃÊ à×ÃÊ à×ÃÊ à×ÃÊ(متدارک)	۳۲	ماترے	(فی شعر)
*پنچ حرفی	ششی چھند	àÔçÃÊ àÔçÃÊ àÔçÃÊ àÔçÃÊ	۴۰	ماترے	(فی شعر)
*پنچ حرفی	,*پہ چھند	à×Â^Ê à×Â^Ê à×Â^Ê à×Â^Ê(متدارک)	۴۰	ماترے	(فی شعر)
*پنچ حرفی	@ چھند	á¡ÃÊ á¡ÃÊ á¡ÃÊ á¡ÃÊ	۴۰	ماترے	(فی شعر)
چھےحرفی	اُشا چھند	áŸçÃÊ áŸçÃÊ áŸçÃÊ áŸçÃÊ	۴۸	ماترے	(فی شعر)
چھےحرفی	*ری چھند	àÔçÃËÚ àÔçÃËÚ àÔçÃËÚ àÔçÃËÚ	۴۸	ماترے	(فی شعر)

اس فہرست کے بعد ہندی بحروں کی پرکھ کا طریقہ جاننے کے لیے دوحرفی بحر ''شری چھند'' کو بطور مثال ëپیش ہیں۔ یہاں ضروری ہے کہ دوحرفی رکن ''فع'' کی مناسبت سے مصرعوں کے الفاظ بھی دو دوحرفوں پر مشتمل ہوں۔ ہندی شاعری کا

C دی اصول بھی یہی ہے*۔ ہم آج کل اس اصول کا خیال نہیں رکھا جا* ۔ مثلاً سرائیکی شعر دیکھیے ۔

اے	وی	تھی	گے	مل	پو	جے	کر

DÄ333333333333Ê Ä333333333333Ê Ä333333333333Ê Ä333333333333ÊE DÄ333333333333Ê Ä333333333333Ê Ä333333333333Ê Ä333333333333ÊE

اب ہندی شاعری میں اس کی مثال دیکھیے :

مو ہن مُکھ من اُس کی جے ہے

DÄ333333333333Ê Ä333333333333Ê Ä333333333333Ê Ä333333333333ÊE DÄ333333333333Ê Ä333333333333Ê Ä333333333333Ê Ä333333333333ÊE

خواجہ فر+یؒ نے ہندی شاعری کے ان اصولوں کو بعض مقامات پہ مدÃ رکھا ہے‘ لیکن ہندی شاعری میں چوè ماتے (حروف) ڈ*یدہ اہمیت رp ہیں‘ اس لیے .# -- دیوانِ فر+یؒ کی ا5 کا مسئلہ حل نہیں ہو* ‘ ہم وثوق سے اس شاعری کو ہندی چھندوں کے اصولی معیار پہ نہیں پرکھ h ۔جناب عبداللطیف بھٹی نے بھی دیوان فر+یؒ کی از سرِ نو کتا$ کا بڑا خوبصورت مشورہ ڈ*یا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ’’اج وی خواجہ صا # دے ایں دیوان دی دڑ*ہ کتا$ کرن دی لوڑھ ہے۔کیوں جو خواجہ صا # دے کافیں دے # رجیڑھے چھند ورتیئے گن‘ انہا N دے مطابق کافیں کوں دڑ*ہ لکھن دی لوڑھ ہے۔ جیندے *٠ل دیوان دی جان +ی آسان تھی ویسی تے خواجہ فر+یؒ دی شاعری دے فنی محاسن ڈ*یدہ کھل تے سامنے آسن‘‘۔۳۰

*۔ ہم خواجہ فر+یؒ کی شاعری میں سے بطور نمونہ ’’کاما چھند‘‘ کی ای- مثال دیکھیے۔ بحر متقارب کا‘ رکن ’’فعلن‘‘ خواجہ فر+یؒ کا محبوب رکن ہے۔ ہندی میں ’’کاما چھند‘‘ میں کی جانے والی شاعری ’’فعلن‘‘ کے وزن پہ پوری اترتی ہے۔ اس بحر کی مسدس شکل دیکھیے :

تھیواں صدقے صدقے *ی شہر مدینہ۳۱

Dà3333x3333Ã33333Ê à33333x33333Ã33333Ê à33333x33333Ã33333ÊE Dà3333x3333Ã33333Ê à33333x33333Ã33333Ê à33333x33333Ã33333ÊE

SS SS SS SS SS SS

تجزیہ۔ فی پن = ۳ گھر

فی گھر = ۲ لگھو (S)

فی لگھو = ۲ اکشر/ وزن۔ (۱۲+۱۲=۲۴ ماترے۔فعلن=سگن)

بحرِ متقارب میں ۔ م کی گنجائش بہت کم ہوتی ہے، لیکن خواجہ فرید کی شاعری میں کئی مقامات پر ۔ م استعمال ہوا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ یہ شاعری بادی النظر میں بے وزن محسوس ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً کافی نمبر۱۲، ۱۰۴، ۱۱۰ وغیرہ کے مطلعے ا ۔ م ہیں۔ بعض کافیوں میں الفاظ اور بعض میں حرف بطور ۔ م استعمال ہوئے ہیں۔ کافی نمبر۱۰۴ کا مطلع دیکھیے:

ڈکھاں سولاں کیتم کک سا N

ہن موت بھلی بے شک سا N[۳۲]

اس مطلع کے پہلے مصرعے کا پہلا لفظ ''ڈکھاں'' اور دوسرے مصرعے کا پہلا لفظ ''ہن'' بطور ۔ م استعمال ہوئے ہیں۔

خواجہ فرید نے جس طرح بحرِ متقارب کے مختلف اوزان کو مختلف شکلوں میں برتا ہے، اس طرح ہندی اوزان کی بھی مختلف صورتیں استعمال کر کے نئے اوزان دریافت کیے ہیں۔ اس جیسے ملغوبے سے گویا ایک سمپورن راگ بن جاتا ہے، جس میں دو راگوں کی مرکیاں، توڑے اور سرتیاں شامل ہو کر آہنگ میں نکھار پیدا کر دیتی ہیں۔

خواجہ فرید نے ہندی اوزان کا بہت کم استعمال کیا ہے۔ صرف ''کاما چھند'' کو انہوں نے کامل حالت میں برتا ہے، ورنہ انہوں نے زیادہ تر انحصار عربی اوزان پر کیا ہے۔ ویسے بھی عربی اوزان کے مقابلے میں ہندی بحریں کوئی جاذبیت اور اثر نہیں رکھتیں۔ معروف ہندی ادیب پنڈت اجودھیا سنگھ تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''اُردو بحروں میں کھڑی بولی کا روز مرہ اور بول چال جس خوبی سے استعمال کیا جاتا ہے اور جس قدر اثر آفرینی پیدا ہوتی ہے، عام طور پر ہندی چھندوں میں نہیں۔ جس آسانی سے کھڑی بولی کے افعال اُردو بحروں میں کھپتے ہیں ہندی چھندوں میں نہیں''۔[۳۳]

المختصر، بحرِ متقارب خواجہ فرید کی پسندیدہ بحر ہے۔ زحافات سمیت اس بحر کی مختلف شکلوں کا استعمال دیوانِ فرید کے صوتی حسن کو مزید نکھار دیتا ہے۔ خواجہ فرید علم عروض کا مکمل شعور رکھتے تھے اور انہوں نے نئے عروضی سانچے دریافت کر کے اپنے علمی قد کاٹھ کو مزید بلند کیا ہے۔ سرائیکی شاعری کے قدیم شعراء میں سے وہ واحد شاعر ہیں جنہوں نے عربی اور ہندی بحور کی آمیزش سے اتنے اچھے عروضی تجربے کیے ہیں کہ جس کی مثال پورے سرائیکی ادب میں نہیں ملتی۔ وہ واحد صوفی شاعر ہیں، جو عربی، فارسی عروض کے ساتھ ساتھ ہندی پنگل کا گہرا مطالعہ رکھتے ہیں۔ انہوں نے اپنی شاعری میں حسن اور ندرت پیدا کرنے کے لیے روایتی عروضی سانچوں کو بھی توڑا ہے اور نئے عروضی تجربے کر کے اپنے فن کو نکھارنے کی کامیاب کوشش بھی کی ہے۔ یہی خواجہ فرید کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق۔ فرد فرید، سرائیکی ادبی بورڈ ملتان، جون ۱۹۸۸ء۔ ص ۳۵۰

۲۔ احسان دانش۔ خضرِ عروض، مکتبہ دانش، لاہور، سن ندارد۔ ص ۴۱

۳۔ صہبائی۔ حدائق البلا ٔ (* ج ۔ ڈپو' لاہور۔ص۲۱۶

۴۔ (i) علامہ ذوقی مظفر نگری۔تسنیم فصا # والعروض' لاہور' ۱۹۹۴ء۔ص۳۸

(ii) ڈاکٹر محمد اسلم ضیا۔علم عروض اور اُردو شاعری' مقتدرہ قومی ز ن' اسلام ۔ ذ ۱۹۹۷ء

۵۔ نواز شہانوی۔شاعری دے ا'. ،م شعر وسخن' شہانی' ضلع بھکر' مارچ ۱۹۹۷ء۔ص۱۶۲

۶۔ سید غلام ؛ قدر بلگرامی۔قواعد العروض' مقبول اکیڈمی' لاہور' سن+ ارد۔ص۲۱۰

۷۔ محمد اکرم قریشی۔ اوزانِ دیوانِ فرید'.. ،م ثقافت' ملتان' دسمبر ۲۰۰۵ء۔ص۱۳۔۱۸

۸۔ دیوانِ فرید۔قیس فریدی (مر$) 'جھوک پبلشرز' خان پور' اٹھویں چھاپ ۲۰۰۴ء۔ص۲۶

۹۔ ایضاً،ص۳۰

۱۰۔ ایضاً،ص۲۷-۲۸

۱۱۔ ایضاً،ص۰۷

۱۲۔ ڈاکٹر محمد امین۔خواجہ فرید۔فکر وفن' سرائیکی ادبی بورڈ' ملتان' ۲۰۰۱ء۔ص۲۱

۱۳۔ پ اغ اعوان۔ ہیر پ اغ اعوان' پنجابی ادبی بورڈ' لاہور' اکتو ۱۹۸۷ء

۱۴۔ مو لطف علی۔سیفل* مہ' سرائیکی ادبی مجلس' بہاولپور' ۱۹۹۸ء

۱۵۔ میاں محمد بخش۔سیف الملوک' سنگ میل Å X ' لاہور' ۱۹۹۸ء

۱۶۔ مخدوم محمد بخش۔سیف الملوک' فیض Å X 'رحیم* رخان' ۱۹۹۲ء

۱۷۔ سلطان سومرو۔سیف الملوک (قلمی نسخہ)' مملوکہ: قیس فریدی

۱۸۔ خادم حسین مخفی۔سیف الملوک' دلچسپ سرائیکی سنگت' لیاقت پور' ۱۹۹۶ء

۱۹۔ راقم الحروف کی ز طبع تصنیف ''خواجہ فرید اور ان کے شا ' د'' میں یہ ساری تفصیل موجود ہے۔

۲۰۔ بحوالہ: حمید الفت ملغانی (مر$) سلک سلوک فریدی' سرائیکی ادبی بورڈ' ملتان' ۲۰۰۰ء ۔ص۴۷

۲۱۔ دیوانِ فرید۔ص۲۵۴

۲۲۔ ایضاً،ص۶۶

۲۳۔ دیوانِ فرید۔ص۲۴۴

۲۴۔ محمد اسلم میتلا۔فرید* مہ،. ،م ثقافت' ملتان' ۱۹۹۹ء ۔ص۱۲۷

۲۵۔ دیوانِ فرید۔ص۹۷

۲۶۔ ڈاکٹر جگدیش گپت۔ ہندی ساہتیہ کوش‘ Hیان منڈل‘ بنارس۔ص ۴۵۱

۲۷۔ دیوانِ فر+یؒ۔ص۱۶۴

۲۸۔ ایضاً،ص۱۱۵

۲۹۔ ایضاً،ص۲۳۰

۳۰۔ عبداللطیف بھٹی۔ چھند پتری‘ پہلا پکھ‘ جھوک پبلشرز‘ ملتان‘ دسمبر۲۰۰۶ء۔ص۱۵

۳۱۔ دیوانِ فر+یؒ۔ص۱۵۰

۳۲۔ ایضاً،ص۱۰۹

۳۳۔ بحوالہ: ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی۔ اُردو اور ہندی کے ۔+ی مشترک اوزان، انجمن ۔ ّقی اُردو* پکستان‘ کراچی‘ ۱۹۸۹ء۔ص۲۵

افتخار احمد p ی
لیکچرار گورنمنٹ شالیمار کالج، لاہور

پنجابی لوک ادب میں مغل بادشاہ اکبر اعظم کا کردار

In this article the writer has described the character of Mughal emperor Akbar-e-Azam in Punjabi folk literature.In the beginning of the article, the writer has discussedwhen and how the Mughal state was established. After that the writer has thrown light on the character and characterization of Akbar through folk literature.Folk songs and folk stories are found in the local languages of Hindustan about Akbar which show his popularity.

ظہیر الدین محمد بابر نے پانی پت کی پہلی لڑائی میں سلطان ابراہیم لودھی کو شکست دے کر سلاطین دہلی کے دور کا خاتمہ کر دیا اور 1526ء میں اس نے مغلیہ سلطنت کی بنیاد رکھی۔ بابر کی وفات کے بعد اس کا بیٹا ہمایوں تخت نشین ہوا۔ ہمایوں نے اپنی نا اہلی کی وجہ سے شیر شاہ سوری سے شکست کھائی۔ ہمایوں کے بعد اس کا بیٹا اکبر اعظم تخت پر بیٹھا۔ اکبر اعظم نے ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کو مضبوط بنیادیں فراہم کیں۔ اُس نے مذہبی تعصبات سے بالاتر ہو کر بحیثیت حکمران ہندوستان کے تقریباً تمام مذاہب کے لوگوں کو اپنے دربار میں نمایاں مقام دیا۔ اسی وجہ سے عام حلقوں میں یہ بات گونج رہی تھی کہ بادشاہ اکبر نے لادینیت اختیار کر لی ہے۔ اقتدار عالم خان کے مطابق:

> 1581ء کے بعد اکبر ترک اسلام کا مرتکب ہو گیا تھا۔ شیخ احمد سرہندی کا دعویٰ غیر مسلموں کے لئے اکبر کے نرم رویئے کا بنیادی طور پر اسلام کے خلاف اس کا ردِعمل تھا۔ مذہبی برداشت و رواداری کی اکبر کی پالیسی کے بہتر جائزے کیلئے اس کے شخصی عقائد کی اہمیت کی وضاحت ہی اس دعوے سے ہوتی ہے۔[1]

لیکن ہم اپنے اس مقالے میں اکبر اعظم کے کردار کا جائزہ پنجابی لوک ادب کے ذریعے لیں گے۔ اکبر کے بارے میں ہندوستان کی مقامی زبانوں میں لوک گیت اور لوک کہانیاں پائی جاتی ہیں۔ جس سے اس کی مقبولیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ پنجابی لوک ادب میں بھی اس کی انسان دوستی اور شہنشاہانہ کردار دونوں ملتے ہیں۔

اکبر بادشاہ جس وقت ہندوستان پر بڑی شان و شوکت سے حکومت کر رہا تھا اور اسے کسی کی پرواہ نہیں تھی اس وقت پنجاب کے ایک دلیر نوجوان دُلا بھٹی نے اس کے خلاف بغاوت کی۔ مہر کا چیلوی کے مطابق:

> دُلے نے وڈھیاں ہو کے اکبر بادشاہ دے اوہناں طرفداراں تے سرکاری کارواراں اتے حملے کرنے شروع کر دتے، جنہاں اکبری فوجاں دی مدد کیتی۔ دلے نے اپنے علاقے وچ اک تھرتھلی پا دتی سی تے حکومت دے ظالمانہ نظام نوں اوتھلے کر چھڈیا سی۔[2]

دُلا بھٹی نے اکبر بادشاہ کو اس طرح للکارا تھا۔

میں بھوراں دلی دے کنگرے تے بھاجڑ پا دیاں تخت لہور[3]

(میں دلی کے کناروں کو ہلا دوں اور تخت لاہور میں تھرتھلی مچا دوں)

دُلا بھٹی کی بغاوت کی اطلاع اکبر*. دشاہ کو میدھے کھتری نے دی تھی جس کی وضا # لوک ادب میں اس طرح ہوتی ہے۔

اک جمیا پنڈی وچ سورما، ماں لدھی دے گھر لال
اوہدے جمن نوں رو*یں را*ں، وچ C یں رون کراڑ
جے توں اکبر*. دشاہ پڑھ کے لے لے دُلّے دی سار
جے توں پتہ نہ لیا اوس دا، آجانی تینوں ہار ۴

(پنڈی Y. یں میں ا یک سورما پیدا ہوا، ماں کا* م لدھی ہے۔اس کے پیدا ہونے سے محلوں کی را*ں بین کر رہی ہیں جبکہ دکانوں میں کراڑ بھی پریشان ہیں۔ا/ تو اکبر*. دشاہ ہے تو پھر دلے کی خبر لے۔ا/ تو نے اسکی خبر نہ لی تو ا یک دن تجھے شکست کا سامنا کر*ن پڑے گا)

ا

اکبر*. دشاہ اپنے در*. ر میں بہادر جوانوں سے اس طرح مخاطب ہو* ہے۔

کوئی وچ کچہری سورما، مینوں دیوے بنھ وکھال
جیندے دُلّے نوں لیاوے بنھ اوہدے ای پٹکے*ل ۵

(تم میں سے کوئی ایسا ہے جو اس سورمے کو کچہری میں*+ ھ کر لائے۔مجھے یہ*+ ہ حا ت میں چاہیے۔جاؤ اور اسے اسکے پٹکے سے*+ ھ کر لاؤ)

اکبر*. دشاہ کے جواب میں دلا بھٹی مغل فوج پر حملہ کر دیتا ہے۔

ول ول ماراں مغلاں*یں ڈھا*ں دیواں پور دے پور اتھل
میں پڑھ کے گھوڑا پھیر لاں میری جگت تے رہ جائے گل
کون کمینہ *. دشاہ آوے دُلّے جوان تے چل ۶

(جی چاہتا ہے میں مغلوں کی فوجوں کو مار کر پورا تھل بھر دوں۔ # گھوڑے پر بیٹھوں تو میری دہشت پوری د*میں پھیل جائے *. دشاہ کمینہ کون ہو* ہے جو دلے جوان پر حملہ آور ہو)

''دُلّے بھٹی کی وار'' میں بتا یا H ہے کہ دُلّا بھٹی پنڈی Y. یں ضلع حافظ*. د کا رہنے والا تھا۔اس کے*. پ دادا کو مغلوں نے قتل کر د*یا تھا۔اس لئے دُلّا بھٹی بھی مغل حکومت کو مالیہ دینے سے انکار کر دیتا ہے اور اپنے*. پ دادا کا+ لہ8 چاہتا ہے۔لیکن اس کی ماں اسے کہتی ہے کہ وہ جھک کر وقت/ ارلے۔آگے سے دلا بھٹی پنجاب کی غیرت اور بہ ائی کی علامت بن کے اپنی ماں کو جواب دیتا ہے۔

دُلّا مُکھ توں بولدا، ما* نوں کہہ ٹھکور
میرا دُلّا نہ رکھدیوں، رکھدیوں کجھ ہور
چار چک میں بھٹی نے کھاونے دینے شکر و انگر بھور

ماراں اکبر والیاں ڈالیاں،+ وں جا 3 دلا راٹھور
میرے بیٹھاں بکی لکھی، جیہڑی , دی سنب ٹکور
میں $ آس بگے شیردا، میرے شیراں ورگے طور
جمنا تے مرجا* اوڑک اڈ* پنجرے وچوں بھورے

(دلا ماں کو ہلا کے کہتا ہے کہ تم میر* م دلانہیں کچھ اور رکھتیں۔ میں تو چاروں چک کھا جاؤں گا اور انہیں شکر کی طرح بکھیر دوں گا۔ # میں نے اکبر کے ساتھیوں کو مارا تو تم پھر ہی دلے کو جانو گی۔ میں گھوڑی پہ سوار ہوں جو چشمے کی طرح چلتی ہے۔ میں بگے شیر کا Q ہوں اور میرے شیروں جیسے طور طر j ہیں)

اکبر* دشاہ مرزا Â م کو فوجیں دے کر دلا بھٹی کو پکڑنے کے لیے بھیجتا ہے لیکن دلا بھٹی کے آگے مرزا Â م اور اس کی فوجیں ٹھہر نہ سکیں۔

۲

دُلاّ بھٹی کی بغاوت کی وجہ سے اکبر* دشاہ نے بھٹی قبیلے کو تباہ و* دکر* ی۔

دُلّے واہی تلوار سجے ہتھ* ل دتیاں دلاں وچ کلڑ* یں* پ
آ+ ی گھوڑی دُلّے دی ویکھ کے مرزے نے ہاتھی * بٹھا
بھج کے لدھی دے پیریں بہہ H ی دُلّے دا بن H ی دھرم بھرا
اگے پئے نوں شیر نہیں کھا+ ا، لدھی دُلّے نوں * سمجھا
دُلّے نی تیغا ں ماڑ* یں، *+ ھا لئیاں چھڑا[۸]

(بھوکا پیاسا دلا سور مارب کا* م لے کر گھوڑی پہ بیٹھا اور زور سے گھوڑی کو دوڑاتے ہوئے میدان B میں داخل ہ H ی۔ دلے نے دا N ہاتھ سے یوں تلوار گھمائی کہ دلوں کو ہلا* ی۔ دلے کی گھوڑی آتے دیکھ کر مرزا نے خوف سے اپنی گھوڑی بٹھا دی اور بھاگ کے لدھی (دلے کی ماں) کے* پ وَں میں بیٹھ H ی اور دلے کا دینی بھائی بن H ی۔ تو لدھی نے دلے کو سمجھا* ی کہ شیر آگے پڑے شکار کو نہیں کھا*)

دُلاّ بھٹی چوڑ چپٹی، روٹی کتنی کھاسیں[۹]

دُلاّ بھٹی نے اکبر* دشاہ کے خلاف جو بغاوت کی اس کا. ال* اس کی ماں پ پڑا۔ اس کے گھر والوں کو سزا N بھگتنا پڑیں اور مالی نقصان بھی. دا* ے کر* پڑا۔

دُلّے * یں کیتیاں، لدھی اگے آئیاں[۱۰]
(دلے کے کیے کی سزا لدھی کو بھگتنی پڑی)

ای- لوک گیت میں بتا* H ی ہے کہ دلا بھٹی کسی طرح بیٹیوں اور بہنوں کی عزت بچانے کیلئے لوگوں سے لڑ* تھا۔ ای- سُندری* م کی لڑکی کے ماں* پ مر چکے تھے۔ اس علاقے میں سے ای- دفعہ اکبر* دشاہ گذر* ہے۔ زمیندار فیصلہ کرتے ہیں کہ سندری کو* دشاہ کی: مت میں پیش

کر کے اس سے Åام e ہیں۔ دلا بھٹی کو. # اس*. ت کا پتا چلتا ہے تو وہ سندری کو اپنی بیٹی بنا کر اس کی شادی کر دیتا ہے۔ پنجاب کے ہندو آج بھی اس واقعہ کی* یاد ۔ تہوار کے طور پر مناتے ہیں۔ لوہڑی کے اس تہوار میں لڑکے لڑکیاں گھر گھر جا کر لوہڑی مانگتے ہیں اور یہ گیت گاتے ہیں۔

سندر مندریئے ہو
تیرا کون وچارا ہو
دلا بھٹی والا ہو
دلے دھی *ویہی ہو
سیر شکر آئی ہو[11]

۳

''ملک مر+ اور چندر ہڑا کی وار'' میں اکبر*. دشاہ کے دور کے دو سرداروں کی لڑائی کا ذکر ہے۔

کابل وچ مر+ خاں، پھڑ*یے +ٹ زور
چندر ہڑالے فوج کو، پڑھیا +ٹ طور
دوواں کندھاواں منہ جڑے دا مامے دور
شستر پوجے سو*یں، +ھے ٹور
ہولی کھیلے چندر ہڑا، ر- لگے سور
دوویں طرفاں جٹیاں، سروگن کور
میں وی راؤ سدائساں، و*یے لاہور
دوویں سورمے ساہمنے، جھوجھے اُس ٹھور[12]

''جودھا پو*. نیے کی وار'' میں جودھا اور و یادو بھائی تھے۔ یہ دونوں حملہ آور تھے۔ ان کے*. پ کا* م پو*. نی تھا۔ یہ یتیموں، مسکینوں اور دC ں کے ہمدرد تھے۔ یہ جنگل میں ہمیشہ*. غی رہے۔ انہوں نے کبھی بھی کسی سے ہار نہیں مانی تھی۔ اکبر*. دشاہ نے انہیں خط لکھا کہ تم جنگل کے *. دشاہ ہو۔ اس لئے تم دونوں بھائی ڈاکے مارنے بند کر دو۔ لیکن دونوں بھائیوں نے اکبر*. دشاہ کی*. لکل بھی پرواہ نہ کی۔

کہی کیتی جودھ بیر، پور*. نی گلاں بھا*یں
جودھ بیر پو*. نیے، دوئے گلاں کرن کرا*یں
فوجاں چاڑھیاں *. دشاہ اکبر نے بھار*یں
سنمکھ ہوئے راجپوت شستری رن کا*یں[13]

(جودھا اور بیر دونوں بھائیوں نے*. دشاہ اکبر کے سامنے کھری کھری سنا N ۔ جس کے نتیجے میں اکبر*. دشاہ نے اپنی فوجوں کو ان پر چڑھائی کا حکم د*یا۔ لیکن دونوں بھائیوں نے اس کی*. لکل پرواہ نہ کی)

’’جیمل پھتا کی وار‘‘ میں بتا یH ہے کہ راجا جیمل .B اور فتح .B دو سگے بھائی تھے اور اَ ھ چتوڑ کے رہنے والے تھے۔ راجا جیمل اکبر *. دشاہ کا 5زم تھا جو تھوڑے ہی عرصے میں اعلیٰ عہدے پ فا ہو یH ۔جس کی وجہ سے دوسرے 5زموں نے اس سے حسد کر شروع کر دیا اور *. دشاہ کو اس کے خلاف کرنے کا منصوبہ بنا یا۔ اس کے لئے انہوں نے بیرم خان دوتی کا سہارا لیا۔ بیرم خان نے اÅم کے لالچ میں آ کر اکبر *. دشاہ کو جیمل .B کے خلاف بھڑکا یا کہ جیمل کے پ س چیزیں کو Uن کا نگارا، ہاتھی، دریائی گھوڑا اور سندلا م کی بیٹی ہے جو تمہارے لائق ہے اور جیمل نے تمہیں بتا یا- نہیں۔ اگلے دن .# جیمل دربار میں حاضر ہوا اور اس نے دربار *. دشاہ کو سلام کیا لیکن *. دشاہ نے جواب نہ دیا تو جیمل نے جواب نہ دینے کی وجہ پوچھی *. دشاہ نے کہا کہ تمہارے گھر میں چار چیزیں ہیں اور میرے لائق ہیں تو نے ان کے بارے میں مجھے کیوں نہیں بتا یا اور طیش میں آ کر اکبر *. دشاہ نے جیمل فتح .B سے اسکی بیٹی کا رشتہ مانگ لیا اسکی وضا # ا- لوک وار میں اسطرح ہوتی ہے۔

متے ہوئے دربار وچ راجہ جیمل *یا
اکبر *. دشاہ جلال دین حضور بلایا!
بیٹی دے دے جیملا تینوں *. دشاہ فرمایا
دل وچ جھوریں جیملا، *پ نے *پ کٹایا[۱۴]

(.# دربار میں راجہ جیمل *یا تو اسے *. دشاہ اکبر نے اپنے حضور بلایا اور کہا کہ تم مجھے اپنی بیٹی کا رشتہ دے دو۔ جیمل نے دل میں سوچا کہ ضرور کسی گنہگار نےH ہ کٹایا اور *. دشاہ کو میری بیٹی کے متعلق بتایا)

۴

.# اکبر *. دشاہ راجا جیمل سے اس کی بیٹی کا رشتہ مانگتا ہے تو راجا جیمل اس کا جواب اس طرح دیتا ہے۔

بولے راجہ جیملا، سن اکبر غازی!
چھنے دا دھگڑ نہ پکے، جیہدا مُڈھ پ الی
دادا تیرا تمرلنگ، جن بکری چاری
دادی تیری نوں جانیے، چکی پیسن ہاری
ماں تیری نوں جانیے، ہو نجھے بھیڈاں دی واڑی
چاچے تیرے نوں جانیے، ساڈے ہلاں دا ہالی
بھین تیری نوں جانیے، ٹکڑے منگن ہاری
کل تیرا بن یH آ/ ہ، کوٹ لہور *ری
ساڈا اَ ھ چتوڑ ہے، تیری دلی *ری
دھی دا ڈولا منگداN، کون ا ایں *جی
تینوں بیٹی دین نوں مُغلا، ساڈا پ# نہیں راجی
لہو دا پیالہ تیار اے بھریں گے تول ازی[۱۵]

(راجہ جیمل بولا اکبر غازی میری بات سنو۔ تمہارا دادا تمرلنگ تھا جو بکریاں پ تا تھا۔ اور تمہاری دادی کو بھی جا . . . ہیں جو چکی

پیستی تھی۔ماں تمھاری کا کی بھیڑیں چراتی تھی۔ چچا تمھارے ہمارے ہالی تھے اور بہن تمھاری روٹی کے ٹکڑے مانگتی تھی۔تم بیٹی کا رشتہ مانگنے والے کون ہوتے ہو۔اے مغل بادشاہ تمہیں بیٹی کا رشتہ دینے کو ہمارا جی راضی نہیں)

بیربل اکبر بادشاہ کا نوکر تھا۔ایک دن اکبر بادشاہ لال قلعے کی سیر کر رہا تھا۔اس کا منہ مغرب کی طرف تھا۔وہ مونچھوں کو تاؤ دیتے ہوئے سوچ رہا تھا۔اس کی آنکھیں سرخ انگارہ دکھائی دے رہی تھیں۔بیربل نے اس سے اندازہ لگایا کہ بادشاہ نے قندھار پر چڑھائی کا سوچ لیا ہے۔اس نے بیرم خان جنرل کو فوج تیار کرنے کا حکم دیا۔فوج نے قندھار پر حملہ کر دیا۔

ایک لوک کہانی میں اس واقعے کی وضاحت اس طرح ہوتی ہے۔

"بادشاہ پچھیا ہے، بیرم، اکھے، جی"۔"دھیان کیوں گا جے۔سانوں کیوں لاگے؟" اوس آکھیا،"تساں حکم نہیں دتا قندھار تے دھاوا۔""میں تاں کوئی نہیں دتا"۔اکھے،"ایس بیربل آکھیا ہے"۔بیربل! کیوں آکھیا ہئی؟"اوس آکھیا"جیس ویلے لہندے آلے پاسے نہ قلعے دی اُتے توں چڑھیا ہیں تاں تیرا اسدھا مونہہ قندھار نوں ہا۔تو ہیں شوہ پر نوں وٹ دتا ہے۔میں سمجھیا ہاں۔تیرینا سال ہے ٹکا نہیں پیا تا دا۔بادشاہ اج غضب ناک ہے حملہ کریندا اے"۔بادشاہ آکھیا"تینوں مشیراں دے وچ جگہ دتی جاندی ہے۔دربار دی کچہری وچ تیتھوں مشورہ لیا جاسی۔"[١٦]

بیربل کی طرح ملاں دو پیازہ بھی اکبر بادشاہ کے دور کا کردار ہے۔اس کی بیوی بڑی خوبصورت ہوتی ہے۔اس لئے اکبر بادشاہ اس کو اٹھارہ ہزار سپاہیوں کا منصب دار بنا کر قندھار پر حملہ کرنے کو کہتا ہے۔ملاں کی غیر موجودگی میں اکبر بادشاہ اس کی بیوی کو قابو کرنے کی کوشش کرتا ہے۔اس کی وضاحت ایک لوک کہانی میں اس طرح ہوتی ہے۔

۵

بادشاہ پیغام بھیجنے شروع کر دتے بادشاہ پیغام عشقیہ لکھے۔اگوں اوہ قیامت دے حوالے لکھے بادشاہ آکھیا"میں تیتھوں مسئلے نہیں پچھدا۔میں تینوں بے عزت کریساں۔نہیں تاں میرا آکھیا من۔"اوس آکھیا میں کنجری نہیں ہاں،توں کہنا ایں میرا منظور کرتے رات آرہو۔بادشاہ کہنا منظور کیتا۔اوس نے کھانے تیار کیتے بادشاہ دے پیش کیتے۔ستاں دی رنگت آپو آپ ہے۔خوشبو آپو آپ ہے۔جنس آپو آپ ہے۔پہلے کولوں لگ کے ستویں تک سواد اکو ہے بادشاہ وجہ پچھی۔اوس آکھیا"جی! اگے وی عورتاں ہین تہاڈے گھر۔ساڈی شکل دا فرق ہوسی۔عقل دا فرق ہوسی۔بولی دا فرق ہوسی۔لباس دا فرق ہوسی پر میں اوہا عورت ہاں۔ اوس حُسن کدی نہ دیندا مینوں۔اج بک بیگانے مرد دا ہتھ مینوں جھلنا پیا اے۔جیہڑی عصمت میں بچائی رکھی ہے۔اج اوہ تباہ ہو رہی ہے"۔عورت روون کڈھ چھڈی بادشاہ نوں رحم آ گیا۔بادشاہ آکھیا،توں میری دین دی بھین تے واسطہ اداای۔آہنی ہیں رات کٹیناں نہیں تاں لگا جاں۔اوس آکھیا"بھرا بن کے ساری عمر بیٹھا رہو"۔سیج وچھا دتی اوس ملاں دی۔[١٧]

اکبر بادشاہ موسیقی کے بھی بہت زیادہ دلدادہ تھے۔ان کے دربار میں اکثر موسیقی کی محفلیں سجتیں۔انہیں نہ صرف موسیقی سے گہرا شغف تھا بلکہ وہ سنگیت کاروں اور موسیقاروں کی سرپرستی بھی کرتے تھے۔اس کے بارے میں فرانسیسی لینی ڈیل وواس طرح رقمطراز ہیں۔

ہندوستانی ماخذ کے ذریعے جتنے بھی کہ دستیاب ہیں ہم سنگیت سے اکبر کے تعلق کے مختلف پہلوؤں کو یکجا کر سکتے ہیں،بطور ایک

سنگیت کار، دھنوں کے مرتب کرنے والے اور سرسنگیت کے سامع کے ہی نہیں بلکہ سرسنگیت کے Ã یہ سازوں اور سنگیت کاروں کے سر پر ست کے بھی اس کا کردار سامنے آتا ہے جس کی قابل حوالہ مثال دربار ر سرتاج سنگیت تان سین 1562-89ء تھا۔[۱۸]

ایک لوک کہانی میں اس کی وضاحت ہمیں اس طرح ملتی ہے۔

> اکبر جلال دین بادشاہ دے دربار دا گویا تان سین۔ اوہدی بڑی مشہوری ہا کہ ایہدے مقابلے دا گویا کوئی نہیں۔ اللہ دا امر ایسا C کہ اٹھ گویئے ہور آ گئے رل کے، اساں اج تان سین دا مقابلہ کرنا ہے۔ ایہناں اٹھاں آ کے بادشاہ اگے درخواست کیتی۔ اسیں ہاں اٹھ گویّے پھلانے پھلانے سنھ دے رہن آلے۔ جیہڑا تہاڈا گویا ہے تان سین، اسا ڈا تھوڑا جیہا دل ہے ایہدے نال اڑن کان۔ بادشاہ اگے چاہندے ہاں روÕں بھئی دربار را ساڈے سجے رہن۔ اکبر جلال دین آکھیا، ٹھیک ہے آ جاؤ۔[۱۹]

ایک دفعہ اکبر جلال دین کچہری لگا کر بیٹھا ہوا تھا اور محمد خان پٹھان اور احمد خان بھٹی اس کے دا N بN بیٹھے ہوئے تھے۔ اچانک ایک نے کے درخت کے پتے گرنے لگے۔ بادشاہ نے نجومی سے پوچھا کہ کوئی ایسا طریقہ ہے کہ پودا پھر سے ہرا بھرا ہو جائے۔ نجومی نے بتایا کہ کوئی ایسی پاکباز عورت ہو جو پانچ وقت کی نمازی اور تہجد گزار ہو۔ اگر وہ ایک رات اس کے نیچے بیٹھ کر عبادت کرے اور پھر دم کئے ہوئے پانی کے چھینٹے اس درخت پر مارے تو یہ ہرا بھرا ہو جائے گا۔ اس کی وضاحت ایک لوک کہانی میں اس طرح کی گئی ہے۔

۶

> ''اوس آکھیا، ''نجومی''، ''جی'' اس پتر پے ڈھہندن، ایہدے ہیٹھ میں چھاں لئی ہے۔ کوئی طریقہ ہے کہ درخت سبز ہو جائے؟'' اوس ایلے نجومی بول کے آکھیا، بادشاہ سلامت! بی بی ہووے پنج وقت دی نماز، تہجت خوان، قرآن دی منزل، جتی ستی تے سخی، اوہ ساری رات ایہندے ہیٹھ بندگی کرے، پڑھ کے کلمہ نبیؐ دا بھرکے پانی دی کرولی۔ مارے چھٹا درخت ہرا ہو جائے''۔ بادشاہ بول کے آکھیا، ''بھری کچہری دے وچ کوئی ہے ایسا بندہ جیہندی بی بی وچ ایہہ صفتیں۔ انگل کھڑی کر دیوے''۔ اک واری وی۔ بادشاہ آکھیا، دوجی واری وی، جیس ایلے تیجھی واری آکھیا۔ بادشاہ احمد خان بھٹی انگل کھڑی کر چھڈی۔ احمد خان نال بادشاہ دا اگے وی بڑا پیار ہا۔ اوس آکھیا ''احمد خان، ! تیری بی بی وچ ایہہ صفتاں ہین۔
>
> اوس آکھیا، ''جی میں تاں ای اُنگل کھڑی کیتی ہے۔ جے اوہدے وچ ہاین۔'' اوس ویلے بادشاہ بڑا راجی ہویا۔''[۲۰]

محمد خان پٹھان اکبر بادشاہ کے پاس بیٹھا ہوا تھا۔ جب احمد خان بھٹی نے اپنی بیوی کی پاکدامنی اور پاکبازی کا دعویٰ کیا تو محمد خان پٹھان سے برداشت نہ ہوا، اس نے احمد خان بھٹی کو نیچا دکھانے کے لیے ایک کٹنی ڈھونڈی کہ وہ کسی طرح احمد خان بھٹی کے گھر کے راز اسے لا دے اور اس کے بدلے میں وہ اسے پانچ سو روپے دے گا۔

> محمد خان پٹھان ہک مکاراں ڈھوڈھی، ہن آہدن مکاراں اسمان نوں پاڑ کے ٹاکی لا آئی ہن اسمان نوں تاں ٹاکی نہیں لگدی ایہہ اکھان ہے اہے مکاراں ڈھوڈی پنج سو روپیہ دینا کیتا۔[۲۱]

اکبر بادشاہ نے ہندوستان پر بڑی شان وشوکت سے حکومت کی جس کی وجہ سے اس نے اپنا ایک منفرد مقام بنا لیا ہوا تھا۔ اس کی وضاحت ایک اکھان کے ذریعے اس طرح ہوتی ہے۔

اکبر جیہا ۔دشاہ پیلو جیہاں ۔ # ں کوئی ہو ں کوئی ہوسی وت [۲۲]

(اکبر جیسا ۔دشاہ، پیلو جیسا ۔ # نہ پہلے کوئی راہے نہ اب کوئی ہوگا)

مختصر یہ کہ ۔دشاہ اکبر کا رخ میں بلند مقام ہے۔اس نے ۔ے جاہ وجلال کے ساتھ حکومت کی اور ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کو مضبوط دیں فراہم کیں،اس نے مذہبی توں سے ۔ لا ہو کر بحیثیت ن تمام مذاہب کے لوگوں کو اپنے د ۔ ر میں ں جگہ دی۔ ۔ے ۔ے نوجوان اس کے جاہ وجلال سے کا تھے۔لیکن لوک ادب کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں پتا چلتا ہے کہ اکبر ۔دشاہ کے دورِ حکومت میں کچھ ایسے دلیر اور بہادر نوجوان بھی ہو گذرے ہیں۔جنہوں نے اکبر ۔دشاہ کے خلاف بغاوت کی اور سر نہ جھکا ۔ جیسے دُلاّ بھٹی نے اپنے ۔پ دادا کے قتل کا لہ کے لیے اکبر ۔دشاہ کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔اس کے علاوہ لوک ادب میں ہمیں جیمل پھتا اور و ۔جودھ اکبر ۔دشاہ کی حکم عدولی کرتے آتے ہیں۔لیکن ۔ # ہم مجموعی طور پر اس عہد کا تجزیہ کرتے ہیں تو یہ چیز آسانی دیکھی جاسکتی ہے کہ اس عہد نے اپنے عہد میں دوسرے مذاہب کے ۔ صلا لوگوں سے بھی فا ۔ ہ اٹھا اور انہیں اعلی عہدوں پر فا کیا۔اس کی اس بصیرت کی وجہ سے ہندوستان میں خوشی کا دور دورہ ہوا۔پنجابی لوک ادب اس کی شخصیت کے دونوں پہلوؤں کو ں کر ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ اقتدار عالم خان،''اکبر کی شخصیت،خوبیاں اور د ۔ رے میں نقطہ تنقید'' سہ ماہی تاریخ،شمارہ نمبر27،2005ء،ص117

۲۔ مہر کا چیلوی،پنجاب دے سورمے،لاہور:فیاض پریس،1985ء،ص26

۳۔ شفقت تنویر مرزا،پنجاب لوک ریت،مترجم:ڈاکٹر امجد علی بھٹی،اسلام آ ۔ د:دو ، 2014ء،ص163

۴۔ شفقت تنویر مرزا،ص224

۵۔ شفقت تنویر مرزا،ص224

۶۔ شفقت تنویر مرزا،ص25-224

۷۔ احمد سلیم،مر ،لوک واراں ،اسلام آ ۔ د:نیشنل کو آف دی آرٹس فوک لورر چ ، 1971ء،ص31-30

۸۔ احمد سلیم،ص59

۹۔ نثار ۔ ھڑ، لوک تواریخ،لاہور:سانجھ،2008ء،ص216

۱۰۔ احسان ۔جوہ، آکھن لوک سیانے ، لاہور:پنجابی انسٹیٹیوٹ آف لینگوئج آرٹ اینڈ کلچر،جلد اول،2006ء،ص379

۱۱۔ احمد سلیم، جدید پنجابی ادب اک سوالیہ نشان ،کراچی،ر کتاب،1986ء،ص17

۱۲۔ کر ۔ پل سنگھ کسیل، پنجابی ساہت دا اتہاس ۔ لہ:بھاگ پہلا،1971ء،ص509

۱۳۔ پروفیسر سریندر سنگھ کوہلی، پنجابی ساہت دا اتہاس ،لدھیانہ:چوتھا ، 1955ء،ص262

۱۴۔ احمد سلیم، لوک واراں،ص65-64

۱۵۔ احمد سلیم، لوک واراں،ص 66

۱۶۔ سعید بھٹا،راج کہانی ،لاہور:سانجھ،2013ء،ص34

۱۷۔ سعید بھٹا،کمال کہانی،لاہور:سانجھ،2006ء،ص79-78

۱۸۔ فرا ۔ لینی ڈیل وو،''اکبر اور موسیقی'' سہ ماہی تاریخ،شمارہ نمبر27،2005ء،ص239

۱۹۔ سعید بھٹا،راج کہانی،ص65

۲۰۔ سعید بھٹا،راج کہانی،ص71

۲۱۔ سعید بھٹا،راج کہان،ص72

۲۲۔ شو مغل، سرائیکی اکھان،جلد اوّل،ملتان:جھوک پبلشرز،2005ء،ص17

ڈاکٹر محمد طاہر قریشی
لیکچرار، شعبۂ اردو، ڈی۔ جے۔ سندھ گورنمنٹ سائنس کالج
کراچی۔

اردو ملّی شاعری پر B. آزادی ۱۸۵۷ء کے اثرات

The poetry depicting the sentiments and aspirations of the Muslimsof the worldis calledMilli Poetry.The sense of 'millat' has always existed in Urdu Poetry. It was highlighted at times before the 1857 War of Independence.After this war Urdu poets focused their attention on the affairs of Muslim community of the Subcontinent more passionatelythan before.Almost all the Muslim poets expressed their sentiments through the Milli poetry.In a short period of time the magnitude and standard of Milli Poetry extensively increased. In this article the impact of the 1857 War are discussed and examples of such verses are presented which were composed after the said war.

Key Words: Urdu Milli Poetry,The 1857 War of Independence

جس شاعری کا تعلّق ملّت اسلامیہ سے ہو وہ ملّی شاعری ہے۔ اردو شاعری کے بغور مطالعے سے یہ بات $. ہوتی ہے کہ اردو شاعری میں ملّی شعور ہمیشہ سے موجود تھا اور اردو کے بعض شعراء زلف محبوب کے ساتھ ساتھ زلف ملّت کے بھی اسیر رہے ہیں* ہم یہ در - ہے کہ B. آزادی ۱۸۵۷ء سے قبل اردو کی ملّی شاعری کیفیت اور کمیت دونوں لحاظ سے نسبتہً کم مایہ رہی ہے۔ لیکن اس کی وجہ یہ ہے. # -., ی بھلی مسلمانوں کی حکومت رہی انھیں اپنے ملّی تشخص کی حفاظت کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ لیکن سلطنت ہاتھ سے جاتے ہی انھیں اپنی منفرد ملّی شنا# کو بچانے کی فکر لاحق ہوگئی گو* یقول اقبال:

ع ملک ہاتھوں سےHیا ملّت کی آنکھیں کھل گئیں

اب چھو*. اہر شاعر غم جا* ں اور غم دوراں کے علاوہ غم ملّت میں بھی مبتلا ہوHیا اور اردو کی ملّی شاعری کمیت کے لحاظ سے وسیع اور کیفیت کے لحاظ سے وقیع - ہوگئی۔ زیA مقالے میں اردو کی ملّی شاعری کا جا ئزہ اسی تناظر میں لیاHیا ہے کہ B. آزادی نے اردو کی ملّی شاعری پر کیا اثرات مر$ کیے ہیں۔

(الف) ابتدائی کامیابیاں اور شعراء کی توقعات:

جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء ہماری* ریخ کا خوں چکا* ب ہے۔ غیر ملکی تسلّط کے خلاف اٹھ کھڑے ہونے کا سہرا ہندو اور مسلمان دونوں کے سر ہے۔ دونوں قوموں کاQیدی مقصد غیر ملکی قبضے سے اپنے وطن کو آزاد کر* تھا۔ بہادر شاہ ظفر جیسے بے بس اور کمزور* دشاہ کی قیادت کو ہندو مسلمان دونوں نے قبول کیا تھا اور ہندو سرفروشانِ وطن اور راجاؤں نے آ ی مغل* دشاہ کی سلطنت اور تخت دہلی کے کھوئے ہوئے وقار کی بحالی کے لیے پورا زور صرف کیا تھا۔ اس سے ظاہر ہو* ہے کہ مسلمان* دشاہوں کے ادوار میں بحیثیت قوم ہندوؤں سے کیسا فراخ دلانہ سلوک

کیاHیِ تھا ورنہ مغل سلطنت کی ڈوبتی ہوئی کشتی کو بچانے کے لیے ہندو رہنما کبھی بھی آگ کے دریا میں چھلانگ نہ لگاتے۔[1] البتہ کئی مسلمان شعراء نے اس Bَ کو ملّی تناظر میں بھی دیکھا ہے۔

جوش و جذبے سے معمور انقلابی جلد ہی دہلی پر قبضہ کرنے میں کامیاب ہوگئے۔ دوسری طرف عظیم مجاہد مولوی احمد اللہ شاہ کو، جو انگریزوں کی قید میں تھے، لوگوں نے جیل کی دیواریں توڑ کر رہا کروالیا۔[2] اسی قسم کی اور کامیابیوں نے نہ صرف عوام بلکہ خواص کے دلوں میں بھی امید کے چراغ روشن کردیے۔ وہ مجاہدین کے رہنماؤں کو نجات دہندہ سمجھنے لگے اور ان کی بعض روایتوں کوÃ# از کر کے تمام توقعات ان سے وابستہ کرلی گئیں۔ بہادر شاہ ظفر بھی قدرتی طور پر ایسی ہی خوش آئند امیدوں کے اسیر ہوگئے۔ ان سے ایک قطعہ منسوب ہے جو ''صادق الاخبار'' (دہلی) ۱۲ ذی الحج ۱۲۷۳ھ میں چھپا تھا۔[3] جس میں دشمنوں کے خاتمے کی توقعات ظاہر کی گئی ہیں۔ اس قطعے کا ذکر جیون لال نے بھی اپنی ڈائری میں کیا ہے۔[4]

لشکر اعدا الٰہی آج سارا قتل ہو
گورکھا گورے سے*۔ گو۔ « ری قتل ہو
آج کا دن عید قرباں کا جبھی جا 3 گے ہم
اے ظفر تہ تیغ .# قاتل تمھارا قتل ہو

اسی صفحے پر دو اور قطعات بہادر شاہ ظفر کے حوالے سے محمد غلام علی مشتاق کے بھی موجود ہیں:

عید ہر سال تمھیں تہنیت آمیز رہے
غرق خوں جان عدو خنجر خوں ریز رہے
قتل کفار ہوں اور فتح مبارک ہو ظفر
*۔م کو بھی نہ جہاں میں سر انگریز رہے

اور:

¾ت و فتح کا ایک دھوم سے لشکر آیا
دل سے .#*۔م ظفر . کی ز۔ں پر آیا
عید پر عید خوشی پر ہو خوشی آج تمھیں
لو مبارک ہو کہ دشمن تہ خنجر آیا[5]

انقلابی سوچ کے حامل ''دہلی اخبار'' کی ۲۴ مئی ۱۸۵۷ء کی اشاعت میں صفحۂ اول پر مولانا محمد حسین آزاد کی ایک Ä شائع ہوئی تھی جس کا عنوان ''تاریخ انقلاب عبرت افزا'' تھا۔ لیکن انقلاب کی ناکامی کے بعد آزاد کی گرفتاری کا وارنٹ جاری ہوا Hیِ تھا اور وہ فرار ہوگئے تھے۔ Ä کے چند اشعار درج ذیل ہیں:

ہے کل کا ابھی ذکر کہ جو قومِ «ربَی
تھی صا# اقبال و جہاں بخش و جہاں دار
تھی صا# علم و ہنر و حکمت و فطرت
تھی صا# جاہ و حشم و لشکر جرّار
اللہ ہی اللہ ہے جس وقت کہ نکلے
آفاق میں تیغ غضب حضرت قہّار
یہ ساC وہ ہے کہ نہ دیکھا نہ سنا تھا
ہے اَ دش دوراں بھی عجب اَ دش دوّار
. جوہر عقل ان کے رہے طاق پہ رکھّے
. *.خن +تبیر و ۔د ہوگئے بیکار
کام آئی نہ علم و ہنر و حکمت و فطرت
پورب کے تلنگوں نے لیا . کو یہیں مار
حکّام «ربَی کا بہ ایں دانش و بینش
مٹ جائے¶ں خلق میں اس طرح سے یـ*.ر
اس واقعے کی *پئی یہ آزاد نے *۔ریخ
دل نے کہاقـل فـا عتبـرو یـا اولـی الابـصـار ۶

جنگِ آزادی کے۔ مور رہنما مولوی احمد اللہ شاہ مدراسی آزادی کی . وجہد میں غالبًا . سے*یدہ متحرک تھے۔تحریـ آزادی کے . ہی رہنما بشمول بخت خان ان کی عزت کرتے تھے۔ ۷ ان کی بہادری اور جنگی مہارت کو ہرایـ نے۔اج تحسین پیش کیا ہے۔ ۸ 'سوانح احمدی' فتح محمد۔ $لکھنوی کی ایـ مثنوی ہے جس میں مولاٰ۔ احمد اللہ شاہ مدراسی کے حالاتÄ کیے گئے ہیں۔ ۹ نومنتخب اشعار درج کیے جاتے ہیں:

جو مکتب سے ان کو فرا۔(ملی
.ڑھا سوئے شمشیر شوق دلی
ہوا دل کو ذوق سفر پھر قبول
پئے اقتباس حضور رسولؐ
چلے سر کے بل جاں رِ نبیؐ
ہوئے خاک بوس مزارِ نبیؐ

اور۔ وجہد آزادی کے دوران مولوی احمد اللہ شاہ کی کیفیت کی عکاسی اس طرح کی گئی ہے:

نہ پروا تھی کچھ حشمت و جاہ کی
طلب تھی فقط اپنے اللہ کی
«رئی سے جو حکم پیکار تھا
ہر اک شخص سے اس کا اظہار تھا۱۰

مثنوی ’’*** Gالاسلام‘‘ .B آزادی کے دوران تصنیف ہونے والی ای-** ب مثنوی ہے۔ شاعر محمد علی محمد، وزیر الدولہ امیر الملک محمد وزیر خاں بہادر3/4ت .B کی سرکار سے وابستہ تھا۔ را 1 ن میں لکھی گئی یہ مثنوی .B آزادی کے اسباب، حالات و واقعات اور اثرات کے بیان پر مشتمل ہے۔ مثنوی کے مر کی رائے میں مذکورہ مثنوی شاعری کے لحاظ سے چاہے اہم نہ ہو1 .B آزادی کی ای- بے حد اہم دستاویز ہے۔۱۱

فرنگیوں کی ریشہ دوانیوں کا ذکر کرتے ہوئے شاعر کہتا ہے:

مٹانے پہ ہوئے دینِ محمدؐ
کہ اٹھ جاوے یہ آM محمدؐ

مجاہدین کی ابتدائی کامرانیوں پر شاعر خوشی کا اظہار اس طرح کرتا ہے:

کیا 3/4انیوں کا تخت، *راج
ڈ اسلامیوں کو ہند کا راج
بجا دینِ محمدؐ کا جو ڈنکا
اودھ کی سرزمیں سے *بہ d
یہ جھنڈا جو کھڑا تم نے کیا ہے
اور اس پہ *م حضرتؐ کا لیا ہے
کہ یہ دینِ محمدؐ کا Kں ہے
ہر اک شخص اس کے اوپر جاں فشاں ہے

شاعر اپنی تمناؤں کا اظہار کرتے ہوئے مزید کہتا ہے:

مراد اس سے یہی . مل کے ۔ سنگ
کفر کفار سے *نہجار سے .B [کذا]

کہ یہ دینِ محمدؐ *تازہ ہووے
قوی پشت و بلند آوازہ ہووے
تمامی ہند میں ہو دین اسلام
رہے *.قی نہ کفر و شرک کا *.م
سوا دین محمدؐ کے کوئی دین
رکھیں *.قی نہ ہندوستان * چین ۱۲

مندرجہ* لاشعری امثال واضح طور پر اُس ملّی عصبیت کی غماز ہیں جو ہر مسلمان کے قلب و ذہن میں کم و بیش موجود ہوتی ہیں خواہ اس کا اظہار کبھی کبھی ہی کیوں نہ کیا جائے۔

(ب) تباہی و*.دی کی عکاسی:

جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء کی* کامی ایک ایسا سانحۂ عظیم تھا ''جو شعرائے اردو کے لیے* یانۂ عبرت سے کم نہ تھا''۔۱۳ جس نے ہماری قومی اور معاشرتی ز* گی پر وہ اث* ات مر$ کیے ہیں ''جو قوموں کے مزاج اور مقدر دونوں کو ت* ل* کرتے ہیں اور اس میں کسے کلام ہے کہ اسلامیان ہند کی تہذR اور سیاسی ز* گی کا گذشتہ صد سالہ ارتقا بڑی حد- انھی اث* ات کا مرہون ہے''۔۱۴ اردو کے شاعروں نے اس پُر آشوب دور کی* جمانی بہ حسن و خوبی کی ہے اور چند مصلحت آمیز مستثنیات کو چھوڑ کر متعدد شعراء نے کہیں کھل کر کہیں رمز و کنایہ کے پردے میں حاکمانِ وقت کی بے مہری اور سنگ دلی کو خوب اجاگر کیا ہے۔۱۵ بعض شاعروں نے تو بہ Nنفیس B میں حصہ لیا تھا۔ بعضوں کو بغاوت کے الزام میں پھا´ بھی دی گئی اور کچھ دورانِ B بھی شہید ہوئے۔۱۶ اس سے یہ* $ ہوتی ہے کہ جن کو ''گفتار کا غازی'' سمجھا جا* رہا تھا وہ وقت پڑنے پر ''کردار کے بھی غازی'' نکلے اور تھوڑی دیر کے لیے ہی سہی انھوں نے شاعروں کے سر سے یہ الزام ضرور مٹا* کہ یہ لوگ محض گل و بلبل اور ورخسار کی فرضی داستانوں میں گم رہتے ہیں اور معاشرے کے سیاسی اور سماجی معا5ت سے انھیں کوئی سروکار نہیں ہو*۔

لیکن جنگِ آزادی* کام ہوئی اور انتقامی بے سے مغلوب انگریزوں نے صرف مسلمانوں کو تختۂ مشق بنایا حالاں کہ ہندو اور مسلمان دونوں ہی قومیں جنگِ آزادی میں شریک تھیں۔ لیکن فاتح انگریزوں کا سارا قہر مسلمانوں پر ہی* زل ہوا۔ اس دور کی بے سروسامانی، *.دی اور ویرانی، افسردگی اور شکست خوردگی کی عکاسی کو شاعروں نے بڑی دل سوزی کے ساتھ پیش کیا ہے گویا ''عوام کی بے بسی و مایوسی ان کی اپنی بے بسی و مایوسی بن کر شعر کے قالب میں ڈھلی ہے''۔۱۷ اور غالب ایسا شاعر جو اپنے آپ کو جنگِ آزادی سے غیر متعلق* $ کرنے کے لیے ایڑی چوٹی کا زور لگا* رہا۔۱۸ یہ کہنے پر مجبور ہوا:

بس کہ فعّال ما ,± ہے آج
ہر سلحشور انگلستاں کا
گھر سے *.زار میں 3 ہوئے
زہرہ ہو* ہے آب Kں کا

چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے
گھر بنا ہے نمونہ ﷺ اس کا
شہر دلّی کا ذرہ ذرہ خاک
تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا[۱۹]

سقوطِ دلّی کا بعد شہر آشوبوں کا ا۔ * سلسلہ وجود میں ؑ۔ اس دور کے شہر آشوب میاں داد خاں سیّاح کے شہر آشوب کو چھوڑ کر ۔ کے ۔ ؎۔ دیٔ دلّی سے متعلق ہیں۔[۲۰] اور مختلف ہیئتوں میں لکھے گئے ہیں۔ بیشتر میں ''مرثیے اور نوحے کا رَ۔ آH ہے''۔[۲۱] اور ایسا ؑ فطری تھا۔ دلّی کے ۔ دے میں بہت سے شاعروں نے اپنی تہذR اور ثقافتی شکست کا ماتم کیا ہے۔ اور دہلی کو محور اور مرا بنا کر اپنی بے بسی، کس میرسی اور ذلّت کی الم ؑک داستا 3 بیان کی ہیں۔ بے شک تمام شہر آشوبوں کا مرجع محض مسلمان قوم نہیں ہے اور ؑ۔ دہ ؑ شاعروں نے ملّی نقطۂ Ā کو کم اور وطنی اور تہذR حیثیت کو ؑ۔ دہ مدĀ رکھا ہے ؎۔ یں ہمہ قابل ذکر تعداد میں ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں جہاں شاعر امّت مسلمہ کی زبوں حالی ؑ یہ کناںĀ آتے ہیں۔

مرزا ؑ ن علی بیگ خان نے جو شاعری میں غا ۔ کے شاؑ د تھے اور سالک تخلص کرتے تھے، ''نوا سنجی و دوستاں طرازی'' کے عنوان سے ا۔ شہر آشوب مسدس کی ہیئت میں لکھا تھا جس کے ا۔ بند میں مسلمانوں کے یکے از شعائرِ ملّی، مسجد (جامع مسجد دہلی) کی و ۔ انی کا ؑ کرہ اس طرح کیاH ہے:

ہجوم مسجد جامع کا کیا کروں اظہار
صف 5 ئکہ ہوتی جہاں Ú ز ؑ ار
ہر ا۔ صف میں نہ رہتا مصلّیوں کا شمار
اب اس کو دور ہی سے دیکھنا ہوا دشوار
Ú ز ہے نہ اذاں ہے، نہ کوئی ؑ ہے
. # اس کو دیکھیے خالی تو جی بھر ؑ ہے[۲۲]

حافظ غلام دستگیر المتخلّص مبین نے بھی مسدس کی ہیئت میں شہر آشوب لکھا تھا۔ جس میں شقاوت اور بے دردی کے مناظر دیکھ کر کربلا کی * ؑ زہ کی گئی ہے:

نہ دیکھا تھا جو ستم وہ فلک سے اب دیکھا
یہ وہ ہے حادثہ جس سے جگر بھی ٹکڑے ہوا
ؑ ر کے سامنے W کو ہائے قتل کیا
غم آئے * ؑ د نہ کیونکر جناب اصغرؑ کا
یہ کربلا کا نمونہ دکھاتی ہے دہلی
ؑ ر کو É پسر ۔ رلاتی ہے دہلی[۲۳]

مبین ہی کی ای۔ غزل میں، جو شہر آشوب کا بھرپور ر َ۔ لیے ہوئے ہے، صاف صاف مسلمانوں پہ ڈھائے گئے ظلم و ستم کو عذاب سے تعبیر کیا H ہے۔ اور امتِ مصطفیٰ ﷺ V کی تنگی دور کرنے کے لیے ربّ العزت سے التجا کی گئی ہے:

ہوئے دفن جو کہ ہیں بے کفن، انھیں رو ا. بہار ہے
کہ فرشتے پڑھتے ہیں فاتحہ نہ K ن ہے نہ مزار ہے
ہوئی تنگ امّت مصطفیؐ، نہیں صدمہ اٹھتا عذاب کا
کہیں رحم جلد ہو : اا. ے وقت کا تو ہی ر ہے[۲۴]

*. صر دہلوی، آتش کے شا/ د تھے۔ ان کا قلمی دیوان احمد سلیم اللہ کے ذاتی کتب خانے سے ڈاکٹر ابوالخیر کشفی کو د7 ب ہوا۔ جس میں تین غزلیں ۱۸۵۷ء سے متعلق ہیں۔۲۵ مخطوطے کی رنخ کتا $ ۱۸۶۲ء ہے۔ مسلمانوں کی بے چارگی کی منظر کشی کرتے ہوئے صر کہتے ہیں:

نقش ہر منظر دہینہ مٹا آنکھوں سے
چا نی چوک میں وہ خون مسلماں دیکھا

اور آتش کے مصرعے پ/ ہ لگائی:

لہو اس درجہ ارزاں ہو H مرد مسلماں کا
''شہادت *.مہَ بلبل ہے ہر پتہ گلستاں کا''

نیز:

فرنگی کی Ã میں .م ہے ایمان کی دو۔
کھلا ہے آج اپنے واسطے دروازہ ز اس کا[۲۶]

داغ جیسا معاملہ بندی کا شاعر بھی جامع مسجد دہلی کے لیے اس قسم کے .* ت کا اظہار کر ہے:

* : اا مسجد جامع کا رہے *.م بلند
کعبے والے کہیں وہ آئی اذانِ دہلی[۲۷]

مشہور عالم دین مولوی امام بخش صہبائی کے H قتل پہ مفتی صدرالدین آزردہ اپنی آزردگی کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

کیوè آزردہ نکل جائے نہ سودائی ہو
قتل بے .م جو اس طرح سے صہبائی ہو[۲۸]

ای۔ مشہور آشوبیہ غزل، جو متنازع بھی ہے، بہادر شاہ ظفر اور حسامی دونوں کے .م سے منسوب ہے۔ علی جواد ز ی[۲۹]، ڈاکٹر نعیم احمد[۳۰] اور ڈاکٹر معین الدین عقیل[۳۱] کے .د ی۔ مذکورہ غزل بہادر شاہ ظفر کی ہے۔ لیکن تفضّل حسین خان کو دہلوی کی مرتبہ ''فغان دہلی'' میں (جو

.B آزادی کے صرف چھے سال بعد شائع ہوئی تھی) مذکورہ غزل کوا یک C فقیر شاعر حسّامی سے منسوب کیا H ہے۔[۳۲] اس کی G مولا
صلاح الدین احمد[۳۳] قاضی عبدالودود[۳۴] اور ڈاکٹر محمود الرحمٰن[۳۵] نے کی ہے۔

علی جواد زیدی نے نیشنل آرکائیوز کی دستاویزات کے حوالے سے $ کیا ہے کہ یہ غزل ظفر ہی کی ہے۔ حسامی کو موسیقی سے لگاؤ تھا اور وہ اکثر ظفر کی یہ غزل مؤثر انداز سے گاتے تھے۔ غالباً اسی لیے یہ غزل ظفر کے بجائے ان کے نام سے منسوب ہوگئی۔[۳۶] ڈاکٹر نعیم احمد نے اپنی کتاب ''شہر آشوب'' میں اس غزل کو بہادر شاہ ظفر سے منسوب کرتے ہوئے اسٹیٹ h ل لائبریری حیدرآباد (دکن) کے مخطوطے کا حوالہ دیا ہے۔[۳۷] اور ڈاکٹر معین الدین عقیل نے اپنے مقالے میں بہادر شاہ ظفر کے نام سے اس غزل کے تین شعر لکھے ہیں۔[۳۸] تاہم انھوں نے اس کا حوالہ نہیں دیا۔ دوسری طرف تفضّل حسین خان کو . دہلوی (شاگرد داغ .)[۳۹] نے مذکورہ غزل کو حسامی کے نام سے اپنی مرتّبہ کتاب ''فغان دہلی'' میں درج کیا ہے اور کو . کی ہی سند پر مولانا صلاح الدین احمد اور قاضی عبدالودود نے G کی ہے۔ اور اس کے علاوہ شان الحق حقّی نے ''نشید حریت'' میں اس غزل کو حسامی سے منسوب کیا ہے۔ تاہم انھوں نے اس کے متنازع ہونے کی K+ ہی بھی کی ہے۔[۴۰]

یہ تو تھیں خارجی شہادتیں، جہاں تک داخلی شہادت کا تعلق ہے۔ غزل کا جائزہ e یہ معلوم ہوتا ہے کہ اول تو غزل کے اشعار کی تعداد میں اختلاف ہے۔ علی جواد زیدی نے دس اشعار U کیے ہیں۔ # کہ ڈاکٹر نعیم احمد نے . رہ اشعار درج کیے ہیں۔ اور تفضّل حسین کو . کے ہاں تیرہ اشعار ملتے ہیں نیز بعض اشعار میں لفظی تغیّرات بھی موجود ہیں اور ترتیب M بھی یکساں نہیں ہے۔ مشترک اشعار کو الگ کر لیا جائے تو صرف سات اشعار ایسے ہیں جو تینوں مرتّبین کے ہاں کچھ لفظی تغیّرات کے ساتھ موجود ہیں۔ اور ڈاکٹر معین الدین عقیل کے مندرجہ تینوں اشعار ان سات اشعار میں شامل ہیں۔ وہ سات اشعار اپنی اصل حالت میں i بق زیدی مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ گئی یک بیک جو ہوا پلٹ، نہیں دل کو میرے قرار ہے
کروں اس ستم کا میں کیا بیاں، مرا غم سے سینہ فگار ہے

''فغان دہلی'' میں دوسرا مصرع یوں ہے:

کروں غم ستم کا میں کیا بیاں، میرا غم سے سینہ فگار ہے

۲۔ یہ رعایا ہند تبہ ہوئی، کہو کیا کیا ان پہ جفا ہوئی
جسے دیکھا حاکم وقت نے، کہا یہ بھی قابل دار ہے

''فغان دہلی'' میں پورا شعر اس طرح ہے:

یہ رعایا ہند تباہ ہوئی، کہوں کیا کیا ان پہ جفا ہوئی
جسے دیکھا حاکم وقت نے، کہا یہ تو قابل دار ہے

۳۔ یہ کسی نے ظلم بھی ہے سنا کہ دی پھانسی لاکھوں کو بے گنہ
ولے کلمہ گویوں کی سمت سے ابھی ان کے دل میں بخار ہے

''فغان دہلی''میں پورا شعریوں درج ہے:

یہ ستم کسی نے بھی ہے سنا کہ دی پھا َ لاکھوں کو بےH ہ

ولے کلمہ گویوں کی طرف سے یہی دل پہ ان کے غبار ہے

۴۔ نہ تھا شہر دہلی، یہ تھا اک چمن، کہو کس طرح کا تھا* یں امن

جو خطاب تھا وہ مٹا *یِ فقط اب تو اجڑا *یر ہے

''فغان دہلی''میں:

ولے شہر دہلی یہ تھا چمن کہ تھا . طرح کا یہاں امن

جو خطاب اس کا تھا مٹH فقط اب تو اجڑا *یر ہے

۵۔ *. و روز پھول میں جو تُلے، کہو خار غم کو وہ کیا سہے

ملے طوق قید میں . # انھیں، کہا گل کے+ لے یہ ہار ہے

''فغان دہلی'' کے مطابق:

*. وروز پھولوں میں جو تُلیں، کیوں نہ خار غم سے وہ پ# گلیں

ملے طوق قید میں . # انھیں، کہا+ لے گل کے یہ ہار ہے

۶۔ جو سلوک کرتے تھے اور سے، اب ہیں دیکھو وہ کس طور سے

وہ ہیں تنگ ِ خ کے جور سے، رہا تن پہ ان کے نہ* رہے

''فغان دہلی''میں مصرع اولی اس طرح درج ہے:

جو سلوک کرتے تھے اور سے، انھیں دیکھو ہیں کس طور سے

۷۔ کیا ہے غم ظفرؔ تجھے حشر کا، جو : ا نے چاہا تو ,, 5

ہمیں ہے وسیلہ رسولؐ کا، وہ ہمارا حامیٔ کار ہے

''فغان دہلی''میں مقطع یوں ہے:

کیا حسا@ ڈر تجھے حشر کا، جو : ا رکھے تجھے ,, 5

تجھے ہے وسیلہ رسولؐ کا، کہ وہ تیرا حامیٔ کار ہے

بظاہر بعض فنّی اسقام (جیسے امن کو. وزنِ چمن* + ھنا وغیرہ) کے ہوتے ہوئے اس غزل کو ظفر سے نسبت دینا ذرا مشکل معلوم ہو* ہے نیز کلیات ظفر میں بھی یہ غزل موجود نہیں ہے۔ ایسی صورت میں شان الحق حقّی کی رائے ہی صا$ معلوم ہوتی ہے۔ جنھوں نے اس غزل کے

تعارف میں لکھا ہے:

''۱۸۵۷ء کے بعد کا کچھ کلام جو بہادر شاہ ظفر سے منسوب ہے دراصل اس کے غم خواروں کی ٹوٹی پھوٹی نوحہ خوانی تھی جو ظفر کی طرحوں میں کہی گئی تھی اور شاید ان کے کلام سے خلط ملط بھی ہوگئی ہے۔ایسی ہی ایک مشہور غزل یہ ہے جسے عوامی شاعری میں شمار کرنا چاہیے۔اسے بعض لوگ حسامی سے منسوب کرتے ہیں۔جو ایک C* فقیر کا نام ہے جس کی زبان سے اس غزل کو بہت لوگوں نے سنا ہے۔''[۴۱]

بہرحال مذکورہ غزل اپنے درد و سوز اور حسنِ بیاں کی وجہ سے بہت مقبول رہی اس لیے ''فغان دہلی'' کے دیباچے میں مولانا صلاح الدین احمد کہتے ہیں ''یہ غزل اگرچہ فنی اسقام سے معمور ہے لیکن اس مجموعے کی نظموں میں شاید یہی سب سے زیادہ معروف و مقبول ہے''[۴۲] اور اسی مقبولیت اور ایک خاص پس منظر کے پیش نظر اس غزل کا نسبتاً تفصیلی تذکرہ کیا H ہے۔غزل میں جہاں ہند کی رعایا کی تباہی کا ذکر ہے وہاں صرف مسلمانوں کو خصوصی طور پر ہدف بنانے کا تذکرہ بھی ملتا ہے۔آخر میں شاعر شافع محشر ﷺ V کو وسیلہ بنا کر خوف محشر سے محفوظ رہنے کی نوید بھی سناتا ہے۔

(ج) انجمن پنجاب کے مشاعرے:

انجمن پنجاب ۲۱، جنوری ۱۸۶۵ء میں لاہور میں قائم ہوئی۔[۴۳] انجمن کا مکمل نام ''انجمن اشاعت مطالب مفیدہ'' تھا۔انجمن کے تحت دس موضوعاتی مشاعرے منعقد ہوئے۔[۴۴] اگرچہ یہ انجمن حکومت وقت کی مرضی و ایما سے قائم ہوئی تھی۔[۴۵] 1 ان مشاعروں میں حکومت کے خلاف بھی اشعار پڑھے گئے۔[۴۶] *ہم سوائے حالی اور آزاد کے کوئی U یں شاعر ان مشاعروں میں شریک نہیں ہوا* یں ہمہ حالی کے خیالات میں انقلابی تبدیلی کا آغاز ان ہی مشاعروں سے ہوا تھا۔[۴۷] ڈاکٹر صفیہ* نو کا خیال ہے کہ مئی ۱۸۷۴ء* جولائی ۱۸۷۵ء جاری رہنے والے ان مشاعروں کو وطن پرستانہ شاعری کا نقطہ آغاز کہا جاسکتا ہے۔[۴۸] بعض منظومات ۱۸۷۵ء کے بعد کی صورت حال اور تہذیR وملّی آشوب کی آئینہ دار ہیں۔[۴۹] لیکن معروف شعراء کے اِ ن اور بعض نو آموز شاعروں کی فکری اور فنی لحاظ سے کمزور نظموں کے* ان مشاعروں کی منظومات کا پایۂ اعتبار کچھ زیادہ بلند نہیں ہے۔[۵۰] لیکن ان ہی مشاعروں میں حالی نے ''# وطن'' جیسی Ä بھی پڑھی ہے جس نے نہ صرف قومی اور ملّی شعور کو بیدار کیا بلکہ اس موضوع پر ہونے والی شاعری کے ابتدائی Ý ش بھی فراہم کیے۔[۵۱] اسی لیے ڈاکٹر محمد صادق کی ان مشاعروں کے بارے میں یہ رائے کہ ''یہ کسی قومی، ملّی رجحان کے مظہر نہیں تھے اس لیے* پ Gار{ نج حاصل نہیں ہوئے''۔[۵۲] محض . واَ ہی درست ہے حقیقت یہ ہے کہ انجمن کے ان موضوعاتی مشاعروں نے شاعروں کے ذہنوں کو. اِدراک متاثر کیا اور عظیم* پ ک و ہند میں *. لعموم اور مسلمانوں میں*. لخصوص بیداری کا احساس پیدا ہوا۔[۵۳] اسی وجہ سے انجمن پنجاب اردو ادب میں سنگِ میل کی حیثیت رb ہے۔[۵۴] اس میں شک نہیں کہ علی گڑھ تحریک سے قبل اردو شاعری میں اجتہاد کی نئی تحریک اسی انجمن کے ذریعے شروع ہوئی تھی۔جس نے بعد میں سرسیّد کی اصلاحی تحریک کے لیے راہ ہموار کی۔[۵۵] لیکن اتنی* بات یقیناً صحیح ہے کہ ان مشاعروں میں بطور خاص ملّی شاعری کے نمونے بہت ہی کم Ā آتے ہیں۔قابل ذکر نمونہ حالی کی Ä ''حبِ وطن'' ہے جو اگرچہ وطنیت کے. بے کو مد Ā رکھ کر لکھی گئی ہے لیکن ایک آدھ بند ایسا بھی ہے جس کا تعلق صرف مسلمانوں سے ہے:

ہوئے یثرب کی سمت .# راہی
سیّد بطحیٰ کے ہم راہی
رشتے الفت کے سارے توڑ چلے
اور *.لکل وطن کو چھوڑ چلے
گو وطن سے چلے تھے ہو کے خفا
,پ وطن میں تھا . کا جی اٹکا
دل لگی کے بہت ملے ساماں
,پ نہ بھولے وطن کے ریگستاں
دل میں آٹھوں پہر S تھے
سنگر‌ِیزے زمین بطحا کے
گھر جفاؤں سے جن کی چھو‌ٹ تھا
دل سے رشتہ نہ ان کا ٹو‌ٹ تھا[۵۶]

اگر چہ انجمن پنجاب کے مشاعروں نے ملّی شاعری کو فروغ دینے میں کوئی ز‌یدہ کردار ادا نہیں کیا اور سوائے ا‌ی‌ آدھ شعری مثال کے اور مثالیں بھی نہیں ہیں لیکن اس مقام پ‌ اس کا‌ت کرہ بطور خاص اس لیے کیاH‌ ہے کہ اس انجمن میں بھی جو ملّی مقاصد کے علی الرغم محض وطنی اور قومی مقاصد (اور وہ بھی ا‌ی‌ محدود پیمانے پ‌) کو مدA رکھ کر قائم کی گئی تھی، مسلمان شاعر کا ملّی شعور. وئے کار آ کر رہا۔

(د) علیحدہ ملّی تشخص کا واضح شعور:

,عظیم‌ پ‌ک و ہند کے مسلمانوں میں ہمیشہ سے اپنے علیحدہ تشخص کا احساس موجود تھا۔ اگر چہ اس کا اظہار کم ہوا لیکن ہوا ہے‌ ہم .# --۔ سلطنت تھی، اقتدار تھا انھوں نے اپنی منفرد شنا‌#‌ ,پ ز‌یدہ زور نہیں د‌ی۔ لیکن .# .B آزادی ک‌ن کامی کا سارا ملبہ صرف مسلمانوں ,پ اگ اا اور دوسرے مذاہب کے لوگ مجموعی طور پ‌ ہدف نہیں بنائے گئے تو قدرتی طور پ‌ مسلمانوں میں بے چینی کا احساس پیدا ہ‌ شروع ہوا۔ اسی احساس نے آہستہ آہستہ ان میں بہ حیثیت مسلمان قوم کے ی‌ جہتی پیدا کی اور انھوں نے اپنے او‌پ ڈھائے جانے والے مظالم کو ا‌ی‌ مخصوص زاویۂ نگاہ سے دیکھا۔ مسلمانوں کو حیرانی اس‌ ‌ت پ‌ تھی کہ .B آزادی میں ان کے ساتھ ساتھ ہندو بھی .ا. کے شر‌ی‌ تھے لیکن انگر‌یزوں کی انتقامی کارروائیوں کا رخ صرف مسلمانوں کی سمت رہا اور دوسرے یہ کہ ہندوؤں نے .‌ڑی تیزی سے‌ لتے ہوئے حالات کے مطابق خود کو ڈھال لیا۔ ویسے بھی مسلمانوں کے بجائے انگر‌یزوں کی حکومت ان کے لیے محض آقا کی تبد~ تھی۔[۵۷] ہندوؤں کے اس رویّے نے بھی مسلمانوں کو تنہا کر د‌ی اور وہ مسلم قومیت کے بھولے ہوئے سبق کا پھر سے اعادہ کرنے میں مصروف ہو گئے۔ یہ بے L نہیں تھا کہ متعدد مسلمان شاعروں کے ہاں مسلمانوں کی کس مپرسی اور بے چارگی کی عکاسی گہرے رنگوں سے کی گئی ہے اور سقوطِ سلطنت پ‌ آ 2 بہانے کے ساتھ ساتھ

''؍عظیم کی ملّت اسلامیہ'' کی حا ۔ زار پر بھی ماتم کیاH ہے۔اورکہیں کہیں اپنے دین ومذہب کے تحفظ کی دعا بھی مانگی گئی ہے۔مثلاً:

فدا علی عیش اپنے شہرآشوب بنام ''شہرآشوب مسمیٰ بہ انقلاب لکھنؤ'' میں کہتے ہیں:

ہائے اس شہر پہ کس طرح کی آفت آئی
کھا گئی کس کی Ã کون قیامت آئی
کفر و اسلام میں کچھ فرق نہیں اب زنہار
عفو کر عفو گنہ گار ہیں ہم اے غفّار
مکرِ ابلیس سے ہر وقت بچا ہم کو
دینِ اسلام پہ د* سے اٹھا ہم کو
ضعفِ اسلام، الٰہی نہیں دیکھا جا
دینِ احمدؐ کا بجے چار طرف پھر ڈنکا
کفر کے چال چلن سے ہمیں ہر وقت بچا
عہد شاہی کی طرح شہر کو ۴.د دکھا
عیش بس روچکے دکھڑا یہ دعا کا ہے مقام
عرض کر*.رگہِ حق میں کہ اے ربّ ۴م
پھر اسی طرح سے ۴.د ہو یہ شہر تمام
دینِ احمدؐ کی .تی ہو، قوی ہو اسلام[۵۸]

علیحدہ ملّی تشخص کے ضمن میں اسی مقالے میں دی گئی چند شعری امثال مختصراً پیش کی جاتی ہیں جن میں شاعروں کی مخصوص ملّی عصبیت واضح طور پر جھلکتی ہے۔

حکیم آغا جان عیش اپنے شہرآشوب میں اپنے مسلمان ہم وطنوں کی در+ ری پر*.رگاہِ رب العزت میں فر*یدکناں ہیں اور التجا کرتے ہیں:

انہی مکینوں سے پھر وہ مکان ہوں ۴.د
الٰہی عیش جگر خستہ کا بھی کر دل شاد
رکھ امن میں اسے اور اس کی آل اور اولاد
بحق سیّدکو 2ؐ و آلــــــہ الامــــجــــاد
پھر اس کو ویسا ہی ۴.د کر : اے کریم
بحق سورۂ یٰسین و سورۂ حٰم[۵۹]

غا . کے مشہور قطعے میں، جو پیچھےاُ رچکا،اِ- شعرصرف اورصرف مسلمانوں کی بے بسی ظاہرکر* ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ غا .
جیسے روادار اور غیر متعصّب شخص کے ہاں بھی اپنے علیحدہ ملیّ تشخص کا احساس موجود تھا۔ جووقت پڑ نے پہ ں ہو کے رہا:

شہر دہلی کا ذرّہ ذرّۂ خاک

تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا

شاگرِ دِغا . ،مرزاقر ن علی بیگ سالک بھی اِ- مسلمان کی حیثیت سے جامع مسجد دہلی کی و یانی پہ افسردگی کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

ںاز ہے نہ اذاں ہے، نہ کوئی جا* ہے

.# اس کو دیکھیے خالی تو جی بھر * ہے

افسردگی کے اس احساس کے پیچھے اپنی الگ شنا # کا تصور واضح طور پہ دکھائی دیتا ہے۔ غلام دستگیر مبین بھی تمام ہندوستانیوں کا ماتم
کرنے کے بجائے صرف امّت مصطفیٰ ﷺ پہ * زل عذاب سے پناہ مانگتے ہوئے اور : اسے رحم طلب کرتے ہوئے Ā آتے ہیں:

ہوئی تنگ امّت مصطفیٰؐ، نہیں صدمہ اٹھتا عذاب کا

کہیں رحم جلد ہو*ِ : ا! بُرے وقت کا تو ہی* ر ہے

مصا $ وابتلا کے اس دور میں شاعر اپنے ہم مذہبوں کی حا - پہ فکر دکناں ہے جو مخصوص ملیّ عصبیت کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ اس ملیّ
عصبیت سے داغ ایسا + مشرب شاعر بھی خالی نہیں ہے وہ اپنے شہر آشوب میں دعا گو ہیں:

*ِ : ا! مسجد جامع کا رہے *م بلند

کعبے والے کہیں وہ آئی اذان دہلی

پچھلے صفحات میں بہادر شاہ ظفر رحسامی کی متنازعہ غزل پیش کی جا چکی ہے جس میں اگر چہ ہند کی رعا یا کی تباہی کا بھی ذکر ملتا ہے لیکن اِ-
شعر میں صرف ''کلمہ گویوں'' پہ ڈھائے جانے والے مظالم کا + کرہ کیا H ہے:

یہ کسی نے ظلم بھی ہے سنا کہ دی پھا لاکھوں کو بے گنہ

ولےکلمہ گویوں کی سمت سے ابھی ان کے دل میں بخار ہے

اگر اس غزل کو ظفر کی ملکیت قرار دے* جائے تو اس سے یہ* ت بھی ضرور * $. ہو جاتی ہے کہ ''شہنشاہ ہند'' بھی، جن کی رعا یا میں
ہندو، مسلم، سکھ اور عیسائی . ہی شامل تھے اور جن کے خلاف مذہبی تعصب کی کوئی اِ- بھی مثال * رخ میں نہیں ملتی، بحیثیت مسلمان اپنی منفرد
شنا # سے نہ صرف آگاہ ہے بلکہ اس کا اظہار کرنے میں بھی تامّل نہیں کر* نیز آ ی شعر میں شاعر سرورِ کو 2 ﷺ کی حما $ اور وسیلے کے
آسرے پہ خود کو خوفِ محشر سے محفوظ بھی رکھنا چاہتا ہے:

کیا ہے غم ظفر تجھے حشر کا، جو : ا نے چاہا تو 5..

ہمیں ہے وسیلہ رسولؐ کا، وہؐ ہمارا حامیِ کار ہے

ظاہر ہے کہ شافع محشرﷺ کی شفا کے سزاوار صرف کلمہ گو ہی ہو سکتے ہیں۔

پچھلے صفحات میں محمد علی محمد نامی شاعر کی مثنوی ''G الاسلام'' سے کئی اشعار Ü کیے گئے ہیں جس میں شاعر نے انگریزوں کے خلاف B. کو کفر و اسلام کی B. کے طور پر پیش کیا ہے۔ اسے ہندوستان کی نہیں دینِ محمدﷺ کی زیادہ فکر ہے:

مٹانے پر ہوئے دینِ محمدؐ
کہ اٹھ جاوے یہ آئینِ محمدؐ

وہ بطور مسلمان ''¾انیوں'' کی ناکامی پر اظہار مسرت کرتے ہوئے کہتا ہے:

کیا ¾انیوں کا تخت، * راج
ہوا اسلامیوں کو ہند کا راج

وہ متّحد ہو کر کفّار سے B. کا مشورہ دیتا ہے کہ:

تمامی ہند میں ہو دینِ اسلام
رہے *.قی نہ کفر و شرک کا *.م
سوا دینِ محمدؐ کے کوئی دین
رکھیں *.قی نہ ہندوستان * چین

مندرجہ بالا مثالوں سے $. ہوتا ہے کہ مسلمانوں میں اپنے منفرد اور دوسری قوموں سے الگ قومی تشخّص کا احساس، جو کہ پہلے سے موجود تھا، B. آزادی کی ناکامی کے بعد زیادہ ابھر کے سامنے آیا ہے ویسے بھی اگر اقلیت وہ اپنے آپ کو غیر محفوظ تصوّر کرنے لگے تو ردِ عمل میں ان میں یک جہتی اور اتّحاد کا پیدا ہونا لازمی ہو جاتا ہے۔ اگر یہ احساس نہ ہو تو من حیث القوم اقلیت کا وجود ہی خطرے میں پڑ جائے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تقریباً ہر جگہ اکثر$ اپنی عددی برتری کے زعم میں رہتی ہے اسے اپنے # راتّحاد و اتّفاق کی اتنی ضرورت محسوس نہیں ہوتی کیوں کہ انھیں کہیں سے بھی خطرہ در پیش نہیں ہوتا۔ لیکن اقلیت وہ کا متّحد ہونا اس کی مجبوری بن جاتی ہے۔ مسلمانوں کے ساتھ بھی، اگر چہ دیر سے، ایسا ہی ہوا۔ کافی عرصے تک تو انھیں سلطنت کے چھن جانے کا غم ستاتا رہا اور # وہ صدمے کی کیفیت سے باہر نکلے تو زE حقائق یکسر+ ل چکے تھے اب وہ اوّل درجے کے شہری سے تیسرے درجے کے مشکوک شہری سمجھے جانے لگے تھے۔ اب نہ صرف ان کی سیاسی آزادی چھن چکی تھی بلکہ بعض مقامات پر ان کی مذہبی آزادی بھی خطرے میں تھی یا کم از کم مسلمان ایسا محسوس کرتے تھے۔ لہٰذا ان تمام باتوں نے مل کر مسلمانوں کو آہستہ آہستہ متّحد ہونے اور اپنی الگ شنا # کا اصرار کرنے پر مجبور کر دیا۔ اس رویّے کا اظہار شاعری میں بھی ہوا اور گل و بلبل اور ورخسار کی اسیر شاعری میں وطنی اور ملّی موضوعات نے بھی اب زیادہ بار پانا شروع کر دیا۔ غور طلب بات یہ ہے کہ B. آزادی سے پہلے جتنی بھی ملّی شاعری ہوئی ہے بالعموم کم معروف شعراء کی جانب$ سے ہوئی ہے۔ لیکن B. آزادی کے بعد تو ''گویا قومی شاعری کا بند کھل پڑا یہاں کون ایسا شاعر تھا جو قوم کے درد میں مبتلا نہ ہو''۔[۶۰]

حقیقت یہ ہے کہ انیسویں صدی کے اختتام تک ملّی شاعری اپنی C. دیں مضبوط کر چکی تھی اور معروف و غیر معروف ہر دو قسم کے شعراء نے اپنا روئے سخن قوم اور ملّت کی طرف کر لیا تھا۔ جس کی نظیریں بعد کے ادوار میں کثرت سے دیکھی جا سکتی ہیں۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ ۔B آزادی کے ۔رے میں تفصیلات کئی مقالات وکتب میں دیکھی جاسکتی ہیں۔مثلاً:

ساورکر،وی۔ڈی۔''دی انڈین وار آف انڈی پینڈینس''(The Indian War of Independance)

قادری،محمد ایوب،''۔B آزادی ۱۸۵۷ء،واقعات وشخصیات''

مہر،غلام رسول،مولا'' :اٹھارہ سوستاون کے مجاہد'' وغیرہ

۲۔ شفیع،محمد،۱۹۵۷ء،''۱۸۵۷ء''،ص ۲۳۱

۳۔ بحوالہ:قریشی،عبدالرزاق،''نوائے آزادی''،ص ۷

۴۔ بحوالہ:رضوی،خورشید مصطفیٰ،''۔B آزادی ۱۸۵۷ء''،ص ۵۶۰

۵۔ بحوالہ:قریشی،عبدالرزاق،محولہ۔لا،ص ۷

۶۔ بحوالہ:مسعود،طاہر،ڈاکٹر،''اردوصحافت انیسویں صدی میں''،ص ۳۶۴۔۳۶۵ و نیز صدیقی،محمد عتیق،''ہندوستانی اخبارنویسی''(کمپنی کے عہد میں)،ص ۳۸۴

۷۔ نورانی،سیّدامیر حسن،''۔ ریخ ۔B آزادی''(حصہ دوم)،مشمولہ:''فروغ اردو''،لکھنؤ(۔B آزادی نمبر)،ص ۱۷۱

۸۔ تفصیلات کے لیے5حظہ کیجیے:مہر،غلام رسول،مولا'' :اٹھارہ سوستاون کے مجاہد''

معین الحق،سید،ڈاکٹر،''۔B آزادی کا مجاہد اعظم''،مشمولہ:روزنامہ''امروز''(کراچی)

رضوی،خورشید مصطفیٰ،''۔B آزادی ۱۸۵۷ء''،ود V

۹۔ مہر،غلام رسول،مولا'' ،محولہ۔لا،ص ۶۲

۱۰۔ ایضاً،ص ۶۲۔۶۹ و نیز قادری،محمد ایوب،محولہ۔لا،ص ۹۳۔۱۰۳

۱۱۔ ضیاءالحسن،ڈاکٹر،ناصر عباس نیّر (مر)،''مثنوی Gالاسلام''،مشمولہ:''۱۸۵۷ء کی ۔B آزادی اور ۔ن وادب''،ص ۲۴۵

۱۲۔ ایضاً،ص ۲۴۵۔۲۶۲

۱۳۔ ذوالفقار،غلام حسین،ڈاکٹر،''اردوشاعری کا سیاسی وسماجی پس منظر''،ص ۲۲۷

۱۴۔ احمد،صلاح الدین،مولا'' ،دیباچہ''فغان دہلی''،ص ۷

۱۵۔ ایضاً،ص ۸

۱۶۔ عقیل،معین الدین،ڈاکٹر،''تحریک آزادی میں اردو کا حصہ''،ص ۱۲۸

۱۷۔ محمود الرحمان،ڈاکٹر،''۔B آزادی کے اردو شعراء''،ص ۱۱۲

۱۸۔ 5حظہ کیجیے:''خطوط غا ''(خصوصاً ۔B آزادی کے بعد تحریر کردہ خطوط) اور غا کی فارسی تصنیف''دستنبو''،مترجم،مخمور سعیدی،مرزا ناصر علی ی،غا اکیڈمی،کراچی،اشا ۱۹۶۹ء

۱۹۔ ''دیوان غا ''،کامل،مر،کالی داس گپتا رضا،ص ۳۴۶؛مقام تعجب ہے کہ آ ی شعر کو نہ تو ڈاکٹر سیّد مجاور حسین نے اپنے مقالے''اردوشاعری میں قومی ۔ جہتی کے عناصر''(ص ۲۹۳) میں اور نہ ہی علی جواد زیدی نے''اردو میں قومی شاعری کے سوسال''(ص ۸۰) میں راج کے لائق

سمجھا ہے۔۔ # کہ ز# ی نے تو مقطع -- درج کیا ہے۔شا# اس کی وجہ ان حضرات کا وہ مخصوص قو R نقطۂ Ã ہو جس کے تحت ہندو اور مسلمان ا۔ ہی قوم ہیں اور مذکورہ شعر میں چوè صرف مسلمانوں کی تباہی اور * دی کا منظر پیش کیا H ہے اس لیے اسے درخور اعتنا نہیں سمجھا H۔

۲۰۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر، ''مبا #''، ص۲۳۰

۲۱۔ ایضاً

۲۲۔ کو ۔ دہلوی، تفصّل حسین خان (مر$)، ''فغان دہلی''، ص۶۷۔۷۳

۲۳۔ ایضاً، ص۱۲۰۔۱۲۹

۲۴۔ ایضاً، ص۱۹۶

۲۵۔ ''اردو شاعری کا سیاسی # ر [پس منظر''، ص۳۲۰

۲۶۔ ایضاً، ص۳۲۰۔۳۲۱

۲۷۔ ''گلزار داغ''، ص۲۲۸

۲۸۔ کو ۔ دہلوی، تفصّل حسین خان، محولۂ ۔ لا ص۴۷

۲۹۔ ''اردو میں قومی شاعری کے سو سال''، ص۶۷

۳۰۔ ''شہر آشوب''، ص۲۸۱

۳۱۔ ''تحر - آزادی میں اردو کا حصہ''، ص۱۱۳

۳۲۔ ص۹

۳۳۔ دیباچہ ''فغان دہلی'' (اشا (نو)، ص۹

۳۴۔ ''متفرقات''، مشمولہ: ''آج کل'' (دہلی)، B آزادی نمبر، ص۹۴

۳۵۔ ''B آزادی کے اردو شعراء''، ص۱۳۱

۳۶۔ ''اردو میں قومی شاعری کے سو سال''، ص۶۷

۳۷۔ ص۲۸۱

۳۸۔ ''تحر - آزادی میں اردو کا حصہ''، ص۱۱۳

۳۹۔ مالک رام، ''تلامذۂ غا ۔''، ص۲۵۰

۴۰۔ ص۵۸

۴۱۔ ایضاً

۴۲۔ ص۹

۴۳۔ * قب، عارف، ''انجمن پنجاب کے مشاعرے''، ص۲۱

۴۴۔ ایضاً، ص۹

۴۵۔ * نو، صفیہ، ڈاکٹر، ''انجمن پنجاب * ریخ و: مات''، ص۱۰۴

۴۶۔ ایضاً،ص ۳۶۷

۴۷۔ سدید،انور،ڈاکٹر،''اردو ادب کی تحریکیں''،ص ۳۸۱

۴۸۔ ''انجمن پنجاب* ریخ و: مات''،ص ۳۷۳

۴۹۔ *قب،عارف،محوّلہ* لا،ص ۵۱

۵۰۔ ایضاً،ص ۴۶

۵۱۔ ایضاً

۵۲۔ ''* ریخ ادبیات مسلما* ریخ پ ک و ہند''(جلد نہم)،ص ۳۲۷

۵۳۔ * نو،صفیہ،ڈاکٹر،محوّلہ* لا،ص ۳۷۳

۵۴۔ اختر،سلیم،ڈاکٹر،''اردو ادب کی مختصر ترین* ریخ''،ص ۳۴۸

۵۵۔ ذوالفقار،غلام حسین،ڈاکٹر،''اردو شاعری کا سیاسی و سماجی پس منظر''،ص ۳۳۳ و نیز عقیل،معین الدین،ڈاکٹر،''تحری- آزادی میں اردو کا حصہ''،ص ۲۴۸

۵۶۔ ''کلیات Ä حالی''(جلد اوّل)،ص ۳۹۶

۵۷۔ قریشی،اشتیاق حسین،ڈاکٹر،''عظیم* ک و ہند کی ملّت اسلامیہ''(اردو* جمہ)،ص ۲۷۳

۵۸۔ جعفری،سیّد مقام حسین،''تحقیقی نوادر''،ص ۲۱-۲۶

۵۹۔ کو . تفضّل حسین خان،محوّلہ* لا،ص ۱۱۰-۱۱۱

۶۰۔ حقی،شان الحق،''نکتۂ راز''،ص ۳۰۹

فہرست اسنادِ محوّلہ

- احمد،صلاح الدین،۱۹۵۴ء،دیباچہ،مشمولہ:''فغان دہلی''،مرتبہ تفضّل حسین خان کو . ،اکادمی پنجاب،لاہور،اشاعتِ نو
- احمد،نعیم،ڈاکٹر(مرتبہ)،۱۹۶۸ء،شہر آشوب،مکتبہ جامعہ،نئی دہلی،* راوّل
- اختر،سلیم،ڈاکٹر،۲۰۰۵ء،اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ،سنگ میل Å X ،لاہور،ستائیسواں c
- * نو،صفیہ،۱۹۷۸ء، انجمن پنجاب، تاریخ و خدمات،کفا$ اکیڈمی،کراچی،* راوّل
- پنجاب یونیورسٹی،۱۹۷۲ء، تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند(نویں جلد)،لاہور،* راوّل
- *قب،عارف،۱۹۹۵ء، انجمن پنجاب کے مشاعرے،الوقار Å X ،لاہور
- جعفری،سید مقام حسین،۱۹۷۴ء،تحقیقی نوادر،* شر مصنف خود،کراچی،* راوّل
- حالی،الطاف حسین،۱۹۶۸ء،کلّیات نظم حالی(جلد اوّل)،مرتبہ،ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی،مجلس* قی ادب،لاہور،* راوّل حقی،شان الحق، ۱۹۷۲ء،نکتۂ راز،ملّت پریس،کراچی
- داغ دہلوی،س ن،گلزار داغ،مطبع محمد تیغ بہادر،لکھنؤ
- ذوالفقار،غلام حسین،ڈاکٹر،۱۹۶۶ء،اردو شاعری کا سیاسی اور سماجی پس منظر،جامعہ پنجاب،لاہور
- رضوی،خورشید مصطفیٰ،۱۹۵۹ء،جنگ آزادی ۱۸۵۷ء،* پرنٹنگ پریس،دہلی،* راوّل

- رضوی،علی جواد(مرتب)،۱۹۵۹ء، اردو میں قومی شاعری کے سو سال،پرکاشن شاکھا،محکمۂ اطلاعات اتر پردیش،الہ آباد
- سدید،انور،ڈاکٹر،۱۹۹۶ء،اردو ادب کی تحریکیں،انجمن ترقی اردو پاکستان،کراچی،طبع سوم
- شفیع،محمد،۱۹۵۷ء،۱۸۵۷ء،مکتبۂ جدید،لاہور،طبع اوّل
- صدیقی،محمد عتیق،۱۹۵۷ء،ہندوستانی اخبار نویسی (کمپنی کے عہد میں)،انجمن ترقی اردو ہند،علی گڑھ
- ضیاءالحسن،ڈاکٹرو ڈاکٹر ناصر عباس نیّر (مرتبین)،۲۰۰۸ء،مثنوی تائید الاسلام،از محمد علی محمد،مشمولہ:''۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی اور زبان و ادب''،کلیہ علوم شرقیہ،پنجاب یونیورسٹی،اورینٹل کالج،لاہور
- عبداللہ،سید ڈاکٹر،۱۹۶۵ء،مباحث،مجلس ترقی ادب،لاہور،طبع اوّل
- عبدالودود،قاضی،۱۹۵۷ء،متفرقات،مشمولہ:''آج کل''(جنگ آزادی نمبر)،دہلی،شمارہ اگست
- عقیل،معین الدین،ڈاکٹر،۲۰۰۸ء،تحریک آزادی میں اردو کا حصہ،مجلس ترقی ادب لاہور،طبع اوّل
- غالب،اسداللہ خاں،۱۹۹۰ء،دیوان غالب،مرتب،کالی داس گپتا رضا،انجمن ترقی اردو پاکستان،کراچی،طبع اوّل
- قادری،محمد ایوب،پروفیسر،۱۹۷۶ء،جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء (واقعات و شخصیات)،پاک اکیڈمی،کراچی
- قریشی،اشتیاق حسین،ڈاکٹر،۱۹۸۹ء،برعظیم پاک و ہند کی ملّت اسلامیہ،مترجم،ہلال زبیری،شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ، کراچی یونیورسٹی،طبع چہارم
- قریشی،عبدالرزاق،۱۹۵۷ء،نوائے آزادی،ادبی پبلشرز،بمبئی
- کشفی،سید محمد ابوالخیر،ڈاکٹر،۱۹۷۵ء،اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر،ادبی پبلشرز،کراچی
- کوکب،تفضّل حسین خان(مرتب)،۱۹۵۴ء،فغان دہلی،اکادمی پنجاب،لاہور،اشاعتِ نو
- مالک رام،۱۹۵۷ء،تلامذۂ غالب،گلوب پبلشرز،لاہور
- محمود الرحمٰن،ڈاکٹر،۱۹۸۶ء،جنگ آزادی کے اردو شعراء،قومی ادارہ برائے تحقیق تاریخ و ثقافت،اسلام آباد،طبع اوّل
- مسعود،طاہر،ڈاکٹر،۲۰۰۲ء،اردو صحافت انیسویں صدی میں،فضلی سنز،کراچی،طبع اوّل
- مہر،غلام رسول،مولانا،۱۹۷۱ء،اٹھارہ سو ستاون کے مجاہد،شیخ غلام علی اینڈ سنز،لاہور
- نورانی،سید امیر حسن،۱۹۵۷ء،تاریخ جنگ آزادی (حصہ دوم)،مشمولہ:''فروغ اردو''(جنگ آزادی نمبر)،لکھنؤ

ڈاکٹر سبینہ اویس اعوان

لیکچرار، شعبہ اردو

گورنمنٹ پو ٹ اَ یجو$ کالج., ائے خواتین، سیالکوٹ

احمد+ یم قاسمی کی نعتیہ شاعری: چند جہتیں

Many famous poets wrote Hymns and Naats. One of to those eminent poets, Ahmad NadeemQasmi,also wrote a lot of Naats such as "Jammal". In fact, his collection namedas "Jammal" has prominent dimensions. His way of narration is quite simple and alluring. Through this article, an effort is made to introduce his awesome Naatiapoetry and his unique style.Despite his 'progressive' tendencies,he had deep religious affiliations.Through his captivating Naats, we can observe the feelings and sensitivity of him. He had used simple but rhythmic language to allure the hearts of the lovers of Hazrat Mohammad (P.B.U.H). Thus his way of narration created a beautiful atmosphere for the readers. In fact, he did not use hyperbole or exaggeration. Instead of this, he had adopted a moderate way. He had depicted the immense qualities of our Holy Prophet (P.B.U.H) in a sublime way.

Æ گوئی کے فن کو عظیم اور مشکل, ین صنفِ سخن کہا جا* ہے۔اس لیے کہ حمد و Æ کی سرحدیں ا- دُوسرے سے اس طرح مِلی ہوئی ہیں کہ شاعر کی معمولی سی لغزش اسے Æ کی حدود سے حمد اور منقبت کی حدود میں داخل کر سکتی ہے۔ Æ نگاری کا موضوع وسیع اور عظیم ہے اس لیے کہ اس کا تعلق د* کی عظیم شخصیت اور محسنِ ꟿ K کی مدح کر* ہے جس کے ذاتی و صفاتی مرا$ اتنے ارفع ہیں کہ اللہ رب العزت نے خود ان کی مدح فرمائی۔ اور اپنے بندوں کو ان کی توصیف کا حکم *۔ چناں چہ آں حضرت محمدؐ کی ذاتِ اَ امی خود اپنے خالق کی ممدوح ہے ایسے ممدوح کے متعلق کچھ عرض کر* انتہائی مشکل ہے۔

ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

> یہی وہ مشکل ہے جس کے L کہا جا* ہے کہ .# - کوئی شخص شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ توحید و رسا - اور عبود$ کے* زک رشتوں کو پوری طرح نہ سمجھتا ہو اور اپنے .*ت و افکار اور عقا+ و خیالات کے اظہار میں ان رشتوں میں کامل ہم آہنگی نہ پیدا کر سکتا ہو وہ قادر الکلامی اور غیر معمولی طباعی کے* وصف Æ گوئی کے منصب سے حقیقی معنوں میں عہدہ., آ نہیں ہوسکتا۔[1]

Æ گوئی ا- مشکل فن ہے اور عبادت بھی۔فن کے لیے جس *ضت کی ضرورت ہوتی ہے وہی *ضت اس صنفِ سخن کے لیے بھی*/۔ ی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر شعرا شعر گوئی کا آغاز غزل،Ä، قطعہ*ی *.ع سے کرتے ہیں لیکن .# اُن کی فنی *ضت انتہا کو پہنچ جاتی ہے تو وہ Æ گوئی کی جا$ مائل ہوتے ہیں۔ احمد+ یم قاسمی نے بھی شعر گوئی کا آغاز Ä سے کِیا اور .# اُن کا ارتقائی فن, قی کی منازل طے کر* ہوا اس مقام, پہنچH جہاں فن عبادت کا درجہ اختیار کر 8 ہے تو پھر اُنھوں نے Æ گوئی

کا دامن تھاما کہ احمد+ یم قاسمی کی شاعری موضوعاتی اور ہیئتی سطح پر مختلف رنگوں میں جلوہ گر ہوتی ہے مثلاً ا یک طرف حمد و Æ کے رنگ ہیں تو دوسری جانب غزل کی وسیع و عریض دنیا۔ جس میں عشق و محبت کے آفاقی جذبے کے ساتھ زندگی کے دوسرے موضوعات بھی اُبھرتے ہیں کہیں نظمیں موجود ہیں جن میں شگفتگی اور رعنائی Ã آتی ہے اور کہیں قصائد ، مرثیے اور سلام سے دلی جذبات کا اظہار ملتا ہے 1+ یم کے صوفیانہ اور عارفانہ مزاج کی ترجمانی ان کی Æ سے ہوتی ہے وہ ا یک زود گو اور قادرالکلام شاعر تھے ان کی نعتیہ شاعری کا مجموعہ ''جمال'' کے نام سے اگست ۲۰۰۰ء میں منظرِ عام پر آیا۔ ''جمال'' ا یک ایسے شاعر کی نعتوں کا مجموعہ ہے جو مقامِ عبدیت سے آشنا ہونے کے ساتھ جذبے کے وفور سے بھی واقف ہے۔

آں حضورؐ کی تشریف آوری سے قبل پوری کائنات شبِ دیجور کا ہولناک منظر پیش کر رہی تھی 1 آپؐ جلوہ گر ہوئے تو ایسی پُرنور صبح کا آغاز ہوا جس کے اُجالوں سے بزمِ ہستی ہمیشہ روشنی کشید کرتی رہے گی۔ نبی آخر الزماںؐ کی بعثت سے جو انقلاب آیا اس نے ہر قسم کی برائی کا قلع قمع کر دیا، مصلحت اور منافقت کی زنجیریں ٹوٹ گئیں: ظلم و جبر، فرسودگی اور دورِ جاہلیت کا خاتمہ ہوا۔ غریب، مساکین اور کمزوروں کے ناتواں اجسام میں ایمان کی روح پھونک کر قوتِ حیات بخشی گئی۔ عورت نے عظمت پائی اور دُختر کشی کا سدِ باب ہوا۔ غرض مصیبت کے اندھیروں میں چمکتے ہوئے انقلاب کی آمد اور اس کی برکتوں سے دنیا کے گوشے گوشے میں پھیلے اُجالوں اور خوشبوؤں کا ذِکر عمدہ انداز میں کِیا ہے:

اِمتیازات مٹانے کے لیے آپؐ آئے
ظلم کی آگ بجھانے کے لئے آپؐ آئے
آدمیّت سے تھا محروم گلستانِ حیات
اور یہ پھول کھلانے کے لیے آپؐ آئے
قیصریت تھی اُدھر اور اِدھر اصنام گری
ان فصیلوں کو گرانے کے لیے آپؐ آئے[۲]

شاعر جذبے کے وفور سے بھی آشنا ہے اور آپؐ کی بنی نوعِ انسان پر نوازشوں سے بھی مغلوب ہے اس لیے وہ دستِ بہ دُعا ہے:

قطرہ مانگے جو کوئی اُسے دریا دے دے
مجھ کو کچھ اور نہ دے ، اپنی تمنّا دے دے
وہ جو آسودگی چاہیں ، اُنھیں آسودہ کر
بے قراری کی لطافت مجھے تنہا دے دے[۳]

+ یم تاریخِ اسلامی پر بھی دسترس رکھتے تھے انہوں نے اپنے علمی کمالات سے Æ کے فطری جمال کو بوجھل نہیں ہونے دیا بلکہ ان کی روایت نہایت سادگی و سلاست کے ساتھ احسانات مصطفیٰؐ کا تذکرہ بھی کِیا ہے:

کافر کو بھی شعورِ وجودِ خدا دیا
اُس نے تو دشت کو بھی گلستاں بنا دیا

....

Ðت کے بُت کدے سے نکالے صنم تمام

اور طاق پہ پراغِ محبت جلا ۃیہ

....

جو جاہلیتوں کی فضا میں پلے بڑھے

اُن کو بھی ﺗ+گی کا سلیقہ سکھا ۃیہ

+'یم نے حضورؐ کی حیاتِ مبارکہ اور سیرت کو جوشِ عقیدت اور قوتِ متخیلہ کے ساتھ بیان کِیا ہے۔ علاوہ ازیں ان نعتوں میں حقائق و معارف کے پہلو بہ پہلو نبی کریمؐ کے حسن و جمال، عادات و خصائل، شمائل و فضائل اور معجزات کا بیان بھی موجود ہے۔

میرا کمالِ فن ، ,ـــے حُسنِ کلام کا غلام

*بت تھی جاں فزا ,ـــی ، لہجہ تھا دِل ۃ. تیرا

....

اے مرے شاہِ شرق و غرب *ۃنِ جویں غذا ,ـــی

اے مرے بوۃیہ نشیں ! سارا جہاں گدا ,ـــا

....

جمال! دل ,ـــا، آئینہ مثال!

تجھ کو ,ـــے عدو نے بھی دیکھا ، تو ہوHیہ ,ـــا[۴]

حضورۃ پکؐ ایسی عظیم ہستی ہیں جو خالق و مخلوق کو بیک وقت محبوب ہے۔ یہ عظیم الشان ہستی خالق اور محبوب کے مابین نقطہء اتصال کا درجہ رbd ہے۔ اس ہستی کا مسلمانوں کے دل و دماغ پہ ایسا راج ہے کہ ان کے ذِکرِ جمیل کے لیے میلاد کروائے جاتے ہیں اور محبت کا ایسا عالم ہے کہ اُن کا*م نوکِ ۃ.ں پہ آتے ہی آنکھوں سے آنسو رواں ہو جاتے ہیں۔ آپؐ عالمِ ₦ Ƙ میں کامل اور بے مثال ہیں۔ روزِ ازل سے دورِ حاضر- اس ہستی کی نظیر نہیں ملتی۔ آپؐ ہی وجہِ تخلیقِ کائنات ہیں+'یم ان تمام امور کو منفرد رتـ و آہنگ کے ساتھ بیان کرتے ہیں:

اس :ا سے مجھے کیسے ہو مجالِ انکار

جس کے شہ *پرۂ تخلیق کا عنوان تُو ہے

....

تیرے دم سے ہمیں عرفانِ :ا+ 5

نوعِ Ƙں پہ :ا+ کا احساں تُو ہے

....

تیرا کردار ہے احکامِ :ا کی *G

چلتا پھر* ، Ã * ہوا قرآں تُو ہے[۵]

حافظ لدھیانوی لکھتے ہیں:

''+ یم صا # حضورؐ کی تعلیمات کو Kl نی ارتقا، دین کا منشور اور وقار Kl نی کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ ان کے ہر قول اور ہر عمل کو رہنمائے عالم M Kl تصور کرتے ہیں، ان کے نقش کف* کو پ اغِ ہدا$ خیال کرتے ہیں، ان کا ایمان ہے کہ اگر Kl ن حضورؐ کی تعلیمات پر عمل پیرا ہو جائے تو سارا خلفشار مٹ جائے، ... ی کا جنوں ختم ہو جائے، مساواتِ Kl نی کا شعور پیدا ہو، رنگ و ± کا امتیاز مٹ جائے اور د* امن وسکون کا گہوارہ بن جائے''۔[۶]

اوصافِ محمدؐ کے بیان میں +یم کا . یہ بھی صادق ہے اور م و احتیاط کی* پ سداری بھی موجود ہے۔ الفاظ کی بے ساختگی، + ازِ بیاں کی شیفتگی اور ان کے لہجہ کی مٹھاس شاعر کے صدقِ .* ت کی عکاس ہے ۔ +یم آپؐ کی ثناخوانی کرتے ہوئے بہتر سے بہترین الفاظ کی جستجو میں رہتے ہیں ۔ +یم کی شاعری علم وفکر کے ساتھ ساتھ شاعر کے .* تِ محبت کا ارتعاش و التہاب بھی ہے۔ وہ اس امر پر والہانہ یقین ر p ہیں کہ آنحضرتؐ کی ذاتِ اَ امی کائنات میں بے نظیر ہے ان کی نعتیہ شاعری شگفتگی اور دل آو .ی کی حامل ہونے کے ساتھ ساتھ قار M کو مسحور بھی کرتی ہے:

عالم کی ابتدا بھی ہے تو ، انتہا بھی تو
. کچھ ہے تُو ، 1 ہے کچھ اس کے سوا بھی تُو
تو اک بشر بھی اور : ا کا حبیب بھی
نورِ : ا بھی تُو ہے ، : ا کا پتا بھی تُو[۷]

+یم کو احساس ہے کہ Æ کہتے ہوئے ان کے لفظ لفظ سے محبت اور دِلکشی ٹپک رہی ہے نہا$ رازداری سے بتاتے ہیں

ہے میرے لفظ لفظ میں اَ حسن و دِلکشی
اس کا ہے راز ، مرا معیار آپؐ ہیں

+یم کا دل حُبِ t ئیؐ سے سرشار ہے۔ یہ Æ کی و. انی سرمستی کو زادِ آ ت سمجھتے ہیں۔ ان کے نعتیہ اشعار سے یوں محسوس ہو* ہے کہ جیسے وہ فیضانِ خاص کے انوار اور رحمت کو اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں۔ خاور Ý ی لکھتے ہیں:

''یوں محسوس ہو* ہے شاعر آپؐ کی بے** یں رحمت کے اِ- اِ- اشارے کو بچشم خود دیکھ رہا ہے اور جہاں آپ کے لطف و کرم سے فیضیاب ہو رہا ہے وہاں . ب و کیف کے عالم میں اپنا دامن *ز پھیلائے آپ کے د* ر سے شفقت و رفعت کے گہر ہائے آب دار سمیٹنے کے لیے بے* ب بھی ہے''۔[۸]

+یم رحمت اللعالمین کے اسمِ مبارک کو ش . کی* ریکی میں ستارہ سمجھتے ہیں۔ شاعر غموں کی دُھوپ میں آپؐ کے سایہ دیوار میں آسودگی محسوس کرتے ہیں۔ +یم نے اسمِ محمدؐ کو اپنے دل میں اس طرح * را ہے کہ ان کی دھڑکنوں میں شامل ہو H ہے وہ نبی *پ کؐ کو ہر دُکھ کا مداوا اور ہر درد کا چارا سمجھتے ہیں ۔ حافظ لدھیانوی کا خیال ہے کہ:

''+یم ہر اُفتاد کے مداوا کے لیے حضورِ اکرمؐ کی ذاتِ اَ امی کی طرف رجوع کرتے ہیں اور انہی سے دردمندانہ لہجے

میں مسلما٭ نِ عالم کی سربلندی کے لیے التجا کرتے ہیں''۔[۹]

+ ایم کو یقین ہے کہ اگر ہمارے ٭ لہ وشیون اور ۔ یہ صادق نے ٭ رگاہِ رسولؐ ۔۔ رسائی حاصل کر لی تو تمام دکھ ختم ہو جا N گے وہ حضوؐر اکرم کو ما۔ اے الم سُناتے ہیں وہ دِل سوختہ اور ۔ دوختہ افراد کی کہانی سُناتے ہوئے آپؐ سے ا« ف کے طلبگار ہیں:

قافلے نکلے ہیں ، قصدِ چمن آرائی ہے

یہ وہ Ki ں ہیں جو دل سوختہ ، ۔ دوختہ ہیں

اور پھر نہا$ بے بسی کے عالم میں یوں ۔ گو٭ ہوتے ہیں:

آپ ہی قدر کریں ، آپ ہی ا« ف کریں

فقط احساس کی بیدا٭ یں + وختہ ہیں

ان کے ہوŠں سے .. ستے ہیں مساوات کے گیت

اور محلوں میں شہنشاہ .. افروختہ ہیں[۱۰]

ا۔ ایسے دور میں جہاں امن و آشتی کے بجائے استحصال اور قتل و غارت کا ٭ زار گرم ہو۔ جمہور$ کے .. دے میں آمر$ کا دور ہو ماد$ .. ستی، دہشت گردی، نفسی نفسی ٭ ا« فی اور دV رذائل اخلاق نے اپنے .. پھیلائے ہوں ایسی صورتِ حالات میں + ایم آپؐ سے امداد کے خواستگار ہوتے ہیں تو ان کے پیش Ã اُمتِ محمدی کو اطاعتِ رسولؐ کی طرف بلا٭ ہے وہ اپنی Æ کے ذریعے اُمت مسلمہ کو عشق رسولؐ کے .. چم تلے جمع کرنے کے خواہش مند ہیں٭ کہ Âم مصطفوی کا سو یاا f ع ہو سکے اور مسلمان اپنا کھو٭ ہوا وقار د٭ رہ حاصل کر سکیں۔

+ ایم کا نعتیہ شاعری کی جا$ متوجّہ ہونے کی دو وجوہ تھیں۔ا۔ خا٭ انی پس منظر اور دوسرا عصر حاضر کا تقاضا۔ دورِ حاضر کے لا دینی عہد میں ۔ # کہ مسلم معاشرہ ستی شہرت اور دو ۔ کے جا٭ ٭ جا٭ حصول کو ۔ کچھ سمجھتا ہے اور دین کی صالح اقدار و ر٭ یت کو اپنی کج فہمی کی + و ۔ ماضی کا حصہ متصور کر٭ ہے ۔ ایسے صاحبِ فکر شخص کی ضرورت تھی جو ان اقدار و ر٭ یت کو ادب وشعر کا موضوع بنائے۔ دورِ حاضر میں ان ٭ گفتہ بہ حالات وواقعات اور افراد کی عادات .. ان کا دل کُڑھتا ہے نہا$ کرب سے کہتے ہیں:

آج Ki ن کی پہچان ہوئی ہے دُشوار

آج تقدیس کا معیار زر+ وزی ہے

آج تہذ$ کے .. دے میں ہے Ki ن کُشی

امن کے ٭ م پہ + بیر جہاں سوزی ہے[۱۱]

+ ایم نے حضوؐر کی شانِ اقدس میں جو اشعار موزوں کیے ہیں وہ اپنے عصر کی تصو ۔ ہے۔+ ایم کے نعتیہ اشعار کے مطالعے سے مترشح ہو٭ ہے کہ مسلمانوں کی خستہ حالی، بے توقیری، ذ ۔ و رسوائی اور ٭ کامی ٭ مرادی کا اصل L حضور اکرمؐ کی تعلیمات اور آپؐ کے اسوۂ حسنہ کی پیروی سے ا اف ہے۔ دُ ٭ وی اور مالی مفادات نے اُنھیں روحانی اقدار سے بے بہرہ کر٭ ہے لہٰذا + ایم دِلسوزی کے + از میں آنحضرتؐ کی : مت میں فر٭ د کناں ہیں:

ا ۔ *.ر اور بھی بطحا سے فلسطین میں آ
راستہ دۃ ہے مسجدِ اقصیٰ تیرا[۱۲]

+'یم کے دل میں محبت کی وہ لطیف اور* پاکیزہ فضا موجود ہے جو د*وی مفادات سے مبرا ہے۔+'یم اس فضا کی ‚ ۃ جمانی کرتے ہوئے حقیقت کا دامن نہیں چھوڑتے۔عقیدت مند اور حقیقت پسندی کی دل کش آمیزش نے اُن کے نعتیہ اشعار کو مؤثر اور پُرسوز بنا ۃ ی ہے۔

مَیں کہ راضی بہ رضائے رب ہوں
کوئی حسرت ہے تو حسرت اُن کی
مَیں کہ ہر حال میں ہوں شُکر بہ .
کوئی حا.# ہے تو حا.# اُن کی[۱۳]

حضوؐر سے محبت ہمارا سرمایہ حیات ہے یہی وہ نقدِ ‡ گی ہے جو ہر دو جہاں میں ذہنی آسودگی اور روحانی*.لیدگی کا ضامن ہے۔+'یم حیات و کائنات کی اس رمز سے بخوبی آگاہ ہیں۔اُنھوں نے اپنی Æ گوئی کی C دہی .: بہ # رسولؐ پر رکھی ہے ۃ کہ وہ دونوں جہانوں میں کامیاب اور سرخ وٹھہریں۔اگرچہ+'یم نے حضوؐر کی ثنا گوئی کی لیکن جادۂ اعتدال سے*.ہر قدم نہیں رکھا۔وہ *.رگاہِ رسا ۔ کی عظمت اور جلا ۔ کا بھرپور ادراک رp ہیں عشق کا اظہار بھی *زمندانہ اور سلجھے# از میں کرتے ہیں۔یہ عشق شاعر کو ا ۔ ‚ تڑپ،لگن اور اضطرابی کیفیت سے دوچار کرۃ ہے۔وہ ذِکرِ حبیب مصطفیؐ میں کھو جاۃ ہے اور اس کے# رۃ گی کی شمع نبی آ ۔ الزماں پر پروانہ وار رہونے کے لیے بے قرار ہوتی ہے۔+'یم کے کلام میں الفاظ کا نزول و بم انہی داخلی کیفیات کی ‚ ۃ جمانی کرۃ ہے۔حافظ لدھیانوی لکھتے ہیں:

> ''+یم صا # کی نعتیہ شاعری فنی عروج کا مرقع ہی نہیں بلکہ آپؐ سے بے**پایاں محبت کا خوب صورت اظہار ہے۔ Æ کے لیے جن لوازمات کا ہو# ضروری ہے وہ انتہائی آب و ۃ ب کے ساتھ+یم صا # کی نعتیہ شاعری میں موجود ہیں...... وہ مدحتِ مصطفیؐ میں انتہائی احتیاط سے کام e ہیں۔یہ*پاسِ ادب کا پہلو اُن کی نعتیہ شاعری کا Ü یاں حصہ ہے''۔[۱۴]

+'یم کا نعتیہ کلام نبی آ ۔ الزماں کے حضور شاعر کے .: بہ عزت و احترام اور محبت و الفت کی غمازی کرۃ ہے اور شاعر کی عقیدت و محبت کا پر تو Æ کے ہر شعر میں . ¤ ہے۔

میری پہچان ہے سیرت اُن کی
میرا ایماں ! ہے محبت اُن کی
Æ میری ہے اشارہ اُن کا
پھول میرے ہیں تو نکہت اُن کی[۱۵]

+'یم نے اپنی Æ کو عشق رسولؐ کے شدی اور سچے .: بوں میں ڈھالا ہے+'یم کی Æ ا ۔ ایسے دل کی آواز ہے جو محبت سے

آشنا ہے ان کے نعتیہ اشعار میں سرکارِ دو عالم کے ساتھ عشق کا وہ ارفع مقام بھی آ* ہے جہاں دل کی دھڑکنوں میں دماغ کا ردھم اور سلیقہ Ã آ* ہے اور دوسری جا$ دماغ کے نہاں خانوں -- دل کی وارفتگی اور شیفتگی کے آ* ر بھی اُبھرتے ہیں۔ سرکارِ دو عالمؐ کی ذاتِ *. -- کے ساتھ عشق اور تعلق کی یہ مثال قابلِ ستایش ہے۔ڈاکٹر ŋ احمد احمد+ یم قاسمی کی Æ گوئی کے حوالے سے رقمطراز ہیں:

احمد+ یم قاسمی کی نعتیں عشق و محبت، ذوق وشوق اور وارفتگیِ فکر کے ساتھ ساتھ اُن کا ا- اہم ادبی حوالہ بھی ہیں۔[۱۶]

احمد+ یم قاسمی کے *.طن میں درِ مصطفیٰ. حاضری کی شد+ تمنا موجود تھی جوں ہی معاشی حالات سازگار ہوئے تو اُنھوں نے گنبد خضرا اور خانہ کعبہ کے سایے میں پہنچنے میں* خیر نہ کی کیوں کہ د* وی وسائل اور . بہ صادق اکٹھے مِل جا N تو درِ مصطفیٰ کے + ار کی تمنا تشنہ نہیں رہ سکتی۔+ یم کو حج M. اللہ کی سعادت ۱۹۸۸ع میں نصیب ہوئی وہ مدینہ منورہ میں قیام کے دوران اپنے *.ت و احساسات کو بیان کرتے ہوئے اپنی کم مایگی کا اظہار بھی کرتے ہیں۔+ یم کی بعض نعتیں اس وقت کی* یادگار ہیں . # وہ عازمِ حج و* یارت ہوئے وہاں+ یم اپنے حبیب دو عالم کے شہر کے انوار سے +ہ و دِل منور کرتے ہیں۔ یہ* بندہ Ý ش اُن کی شاعری میں جگمگا رہے ہیں۔ درج ذیل نعتیہ اشعار+ یم کے سفرِ حج کا تحفہ ہیں۔شاعر نے نبی* پ کؐ کی مدح میں دِلی *.ت کا اظہار نہا$ سادہ، شیریں اور فخریہ+ از میں کیا ہے۔

.# بھی مَیں ارضِ مدینہ پہ `
دِل ہی دِل میں بہت *ِ ہوں
تیرا پیکر ہے کہ اک ہالۂ نور
جالیوں سے تجھے دیکھ *ِ ہوں
کتنی پیاری ہے ,ے شہر کی دُھوپ
خود کو اکسیر بنا *ِ ہوں
آج ہوں مَیں تیرا دہلیز نشیں
آج مَیں عرش کا ہم *پایہ ہوں[۱۷]

+ یم کے تخیل نے وہ تمام لوازم ا- جگہ جمع کر دیے ہیں جو شہرِ نبی کی *یارت سے متعلق ہیں اس مقدس مقام میں داخل ہونے کے لیے+ یم نے ماحول کا ایسا نقشہ کھینچا ہے جس میں* پ کیزگی ہی* پ کیزگی ہے:

وہی ماحول کی *پ کیزہ لطافت دیکھی
مَیں نے تو شہرِ مدینہ ہی میں .A دیکھی[۱۸]

+ یم شہرِ نبیؐ کی *یارت سے قلب و روح کو سیراب کرتے ہیں وہ خطہ* پ ک جہاں نبی آ ' الزماں نے اپنی حیاتِ طیبہ کے دس .س بسر کیے+ یم بھی د*.رِ اقدس میں حاضری سے اپنے قلب و ذہن کو منور کرتے ہیں۔ وہ درِ مصطفیٰ سے وابستگی کو حاصلِ + گی سمجھتے ہیں۔+ یم کے نعتیہ اشعار میں شعری اور ادبی لطافتوں کے ساتھ خلوص اور تمناؤں کا اظہار بھی ہے اپنے مقام کی کمزوری اور شانِ رسا -ؐ کی رفعت کا احساس بھی ہے اور یہ تمام کیفیتیں اُن کے کلام میں جوش، ,پ، لگن اور خلوص کی آمیزش سے نہا$ + لیع

مضامین پیدا کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کا کلام محبانِ رسولؐ کے لیے جاذبِ توجُہ ہے +ایم حضوؐر کے دامن سے داE وابستگی کے تمنائی ہیں ان کے جسم کا رُواں رُواں عشق محمدؐ سے سرشار اور د+ ارِ روضہ اقدس کے لیے مضطرب ہے +ایم ہمسائیگی گنبدِ خضرا کے تمنائی ہیں۔ حافظ لدھیانوی اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:

''رسول اللہ کی محبت ان کے اشعار میں نئے + از سے جلوہ گر ہونے لگی۔ قربِ رسولؐ کی ضیا* شیوں نے ان کے افکار کو نئی* زگی، نئی روشنی بخشی، ان کے نعتیہ فن کو نکھارا اور ان کے کلام میں مشاہدہ کا حسن جلوہ گر ہونے لگا۔[۱۹]

+ایم کی Æ میں عقیدت و عشق کا وفور بھی موجود ہے وہ حضوؐر کی بشری اور نوری جہات کا وقوف ر p ہیں۔ وہ نبی* پ کؐ کی ذاتِ اقدس کے حوالوں سے اس د* کی* ریکیوں کو نورِ اسلام کے اُجالوں سے روشن کرنے کے خواہش مند ہیں۔ Æ اُن کے ایمان کا حصہ اور عقیدے کی مظہر ہے۔

لوگ کہتے ہیں کہ سایہ ؛ ے پیکر کا نہ تھا
مَیں تو کہتا ہوں ، جہاں بھر پہ ہے سٓایہ تیرا

....

مَیں تجھے عالمِ اشیا میں بھی* پ 8 ہوں
لوگ کہتے ہیں کہ ہے عالم *.لا تیرا[۲۰]

حضرت عائشہؓ کی بیان کردہ روا$ ''á ÷0ÒÁ'' کے مضمون کو نہا$ خوب صورت + از سے بیان کرتے ہیں:

تیرا کردار ہے احکامِ : ا کی G*
چلتا پھر* ، Ã * ہوا قرآن تُو ہے[۲۱]

چوں کہ +ایم نے Æ اپنے داخل کے تقاضے پر لکھی اس لیے ز* ن ان کے راستے میں کبھی مخل نہیں ہوئی۔ اُنھوں نے اپنی Æ میں حسنِ ز* ن و بیاں کے تمام قرینے آزمائے تشبیہ و استعارہ سے کام لیا۔ اُن کی تشبیہات متحرک اور کیف آور ہیں ان میں . ت *زگی کی اے شان موجود ہے۔ مثلاً

مجھ کو تو اپنی جاں سے پیارا ہے اُن کا*م
. ہے اگر حیات ، ستارا ہے اُن کا*م[۲۲]

+ایم کے نعتیہ اشعار میں عربی، فارسی اور ہندی ؛ اکیب کا فن کارانہ استعمال شعر کے حسن و دل کشی میں اضافے کا مو. #C ہے ان کے نعتیہ کلام میں مستعمل ؛ اکیب میں سے چند نمونے کے طور پر پیش کی جاتی ہیں مثلاً نقشِ کفِ* پ، معجزۂ حسن صوت، زمزمہ صدا، مطلعِ انوار، تجسیم حق، حق نواز، علاجِ گر دشِ لیل و نہار، بے وقعت و بے مایہ، لحنِ : ا، شاہ شرق و غرب، *نِ جویں وغیرہ +ایم اے خاص سلیقہ سے ان ؛ اکیب کو استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً:

اے مرے شاہِ شرق و غرب *نِ جویں غذا ؛ ی
اے مرے بو* نشیں ! سارا جہاں گدا ؛ ا

....

دل میں اُ" تے حرف سے ، مجھ کو 5 پتا تیرا
معجزہ حسنِ صوت کا ، زمزمۂ صدا ," ا[۲۳]

+ یم کے نعتیہ کلام کی ممتاز خصوصیت بیان کی سادگی، عام فہم + از اور رسا - مآبؐ سے خلوص ہے۔ اس لیے ان کے نعتیہ اشعار پُر معنی، پُرسوز اور پُر* ثیر ہیں۔ سادہ الفاظ اور خوش آہنگ " اکیب سے + یم کلام کو پُر* ثیر بناتے ہیں۔

میرا معیار غزل خوانی ہے
حرفِ سادہ میں بلا(اُن کی
وقت اور فاصلہ ,, حق لیکن
میرا فن کر* ہے بیعت اُن کی[۲۴]

+ یم کے عقیدے کی پختگی عملی ز+ گی میں تعلیماتِ رسا - کے اِ" وÓذ اور وسیع شعری تجربے کی + و - ہے اُن کے قلم سے ایسے اشعار نکلے جنھیں اردو Æ کی روا$ میں دلکشی کا مو# قرار* جا سکتا ہے۔ نہا$ فخریہ + از میں کہتے ہیں:

یہ لطف غا" و اقبال -- نہیں محدود
+ یم کو بھی صداقت نگار تُو نے کیا[۲۵]

نبی آ ' الزماں کا + کرۂ حیات + یم کی ز+ گی کا وظیفہ خاص رہا۔ اس وظیفہ خاص کی نمود شعری پیکر کی صورت میں ڈھال کر ''جمال'' کی صورت اختیار کرH اور صاحبانِ ذوق سے ' اجِ تحسین بھی وصول کر چکا ہے۔ اس نعتیہ مجموعہ کا مطالعہ د+ ہ و دِل کو طما M بخشتا ہے یہی وجہ ہے کہ یہ رسمی و اکتسابی شاعری نہیں بل کہ ا- سچے، کھرے اور درد بھرا دِل ر p والے K ن دو - شاعر کی روح کی آواز ہے۔ اس کا مطالعہ ہر صاحبِ ذوق کے لیے سرشاری کا وسیلہ C ہے یہ مجموعہ نبی* پ کؐ سے شاعر کی محبت اور صادق ,: بوں کا ا- *پ کیزہ اظہار ہے۔ پیشÃ مجموعہ میں شامل نعتیں موضوع اور اسلوب کے لحاظ سے Æ گوئی کی صنف کو اعتماد بخشتی ہیں وہیں اردو Æ گوئی کی* رخ میں عمدہ اضافہ بھی ہے + یم کی نعتیہ کاوشوں کی ستائش عز: احسن اس طرح کرتے ہیں:

> ''احمد+ یم قاسمی نے غزل کے اسلوب میں سرکارِ رسا - مآبؐ کا ایسا سر*پ لکھا ہے جو آپؐ کی سیرت کے نور سے مستنیر ہے۔ ''جمال'' کی شاعری میں عقیدت کا مقدس ,: بہ فن اس طرح ڈھلH ہے کہ عقیدت اور شعر کی تخلیقی دانش میں ا- حسین توافق (Harmony) پیدا ہH ہے''۔[۲۶]

اردو Æ نگاری نے اگر چہ موضوعاتی، ہیئتی اور فنی اعتبار سے ا- طویل سفر طے کیا ہے۔ ابتدا سے* حال Æ نگاری کئی $ نئے تجر* ت سے گذری۔ ان تجر* ت میں احمد+ یم قاسمی کا بھی خاطر خواہ حصہ ہے۔ + یم کی Æ کے تجز* تی مطالعہ سے درج ذیل امور منظر عام ,پ آتے ہیں:۔

ا:۔ + یم نے قدیم Æ گو شعرا کے ما# صرف سر*پ نگاری سے کام نہیں لیا بل کہ د V کمالات، معجزات اور د V معا5تِ حیات کو بھی منظر عام ,پ لائے ہیں۔

۲:۔ ان نعتوں میں حضورؐ کی ذاتِ* ,, کات کے حوالے سے K نی مسائل کا حل تلاش کرنے* طل کے سامنے ڈٹ

جانے اور شر کی قوتوں کا مقابلہ کرنے کا اظہار بھی موجود ہے۔

۳:۔ +'یم کی نعتیہ شاعری کا محور سیرت محمدؐ، عشق رسولؐ اور اسوۂ رسولؐ کی پیروی ہے۔

۴:۔ +'یم نے عشقِ رسولؐ میں ڈوب کر نعتیں کہی ہیں۔ اس طرح ان کی نعتیں : ا آ گہی، اور خود آ گہی کا مظہر بن گئی ہیں۔

۵:۔ +'یم کے کلام کی ûاِیں خوبی :ِ بہ و خیال کی یکجائی ہے۔

۶:۔ +'یم نے منفرد اور اِ' انگیز+ ازِ بیاں سے Æ کے مضامین میں نئی معنوۂ$ اور لُطف پیدا کر\$ِ ہے۔

+ یم کی نعتوں میں متذکرہ\$ِ لا خوبیوں کے علاوہ دو خصوصیات بطورِ خاص متوجّہ کرتی ہیں اِ- اظہار کا خاص سلیقہ اور قرینہ اور دوسرا Æ کے محدود مضامین میں*: زگی اور*: ثیر۔

صدی صدی کی تواریخ آدمیت میں
,"ی مثال نہیں ہے ، ,"ا جواب نہیں[۲۷]

....

+ یم پہ ,"ے احسان ہیں اس قدر جن کا
کوئی شمار نہیں ہے ، کوئی حساب نہیں

+'یم اپنے مخصوص لہجے اور منفرد+ از کی+ و - دv معاصرین شعرا میں الگ پہچان رp ہیں۔" قی پسند تحرِ- کے سرَا م رُکن ہونے کے*ِ وجود ان کے تصورات دینی رجحا*ت کے حامل رہے۔" قی پسند شعرا میں صنفِ Æ کے حوالے سے احمد+ یم قاسمی منفرد پہچان رp ہیں۔+'یم کے مثبت+ ازِ فکر اور پختگی فن کو معاصرین نے بہت سراہا ہے۔الطاف حسین قریشی اپنے مضمون ''اِ- عہد ساز شخصیت کے ان مٹ Ýش'' میں رقمطراز ہیں:

''اُن کے ہاں اپنے دِین اور اپنی اخلاقی وتہذR قدروں سے گہرا لگاو بہت ûاِیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قاسمی صا # کے قلم سے ایسی ایسی خوب صورت اور روح پرور نعتیں تخلیق ہوئی ہیں جو قلوب واذہان کو اِ- نئے+ از کی*: زگی اور سرمستی » کرتی ہیں''۔[۲۸]

بلا شبہ غزل+'یم کی شاہراہِ حیات میں سنگِ میل کی حیثیت رb ہے لیکن Æ اُن کی منزلِ مقصود ہے۔ غزل کی طرف ان کی رغبت ان کی شاعری کی ضرورت تھی لیکن Æ کی جا$: لگاو اُن کی روح کی آواز، یہ آواز .# دِل میں اُبھرتی+'یم دو زانو ہو کر بیٹھ جاتے، سرِ عقیدت خم کر دیتے پھر نبی آ الزماںؐ سے محبت اپنی و. انی کیفیات کو منا . الفاظ میں بیان کر دیتے۔+ یم کی بیٹی ڈاکٹر*: ہید+ یم کا کہنا ہے:

.# سرکارِ اقدس کی*ِ د* تی تو*ِ جی نعتیہ اشعار سے اپنے بے قرار دِل کو تسکین دیتے۔[۲۹]

+'یم نے جہاں حضورۂ*ک ؐ سے بے پناہ عقیدت کا اظہار کیا ہے وہیں سیرتِ مصطفیٰ کو دِلوں میں بسانے اور اتباعِ رسولؐ کی دعوت بھی دی ہے جس پر عمل پیرا ہو کر د* و آ ت کے لیے وسیلہ ت اور ذاتِ کبڑ*ِئی سے قر$ کا بہترین ذریعہ سمجھتے ہیں۔ عا.ِ ی کے ساتھ دُعا گو ہیں کہتے ہیں:

قطرہ مانگے جو کوئی ، تو اُسے دریا دے دے
مجھ کو کچھ اور نہ دے ، اپنی تمنا دے دے
میں اس اعزاز کے لائق تو نہیں ہوں لیکن
مجھ کو ہمسائیگی گنبدِ خضرا دے دے[۳۰]

یٰسین قمر لکھتے ہیں:

قاسمی صا # کی نعتوں میں اِ ٹ+ ِ ی کا اِ- جہاں آ#. د ہے۔ اُن کی نعتوں کا حرف حرف کانوں میں رس گھولتا ہوا فکر وÃ کو مشکبو کرتا ہوا اور قلب و جاں کو منور کرتا ` جاتا ہے۔[۳۱]

احمد+ یم قاسمی نے اپنے نعتیہ اشعار میں تخلیقی جوہر اور فن کارانہ صلاحیتوں کو بڑی خوبی سے برتا ہے ۔ ان کی خلاّقانہ ذہنیت اور فن کارانہ تخیل کے* . وجود+ یم کا عقیدت مند دل نہا$ عا.ؔی سے خاصہء خاصانِ رسل کی مد # سرائی میں مصروف رہا۔ انھوں نے نبی آ ؔ الزماں کی مدح سرائی خلوص ومحو$ اور .ؔ بہ ایمانی کے ساتھ کی ہے۔+ یم کی نعتیں اردو Æ گوئی کے سرمایے میں دلکش اضافہ ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری ،اردو غزل، نعت اور مثنوی، الوقار Å X لاہور،ص۲۶۰۔
۲۔ احمد+ یم قاسمی، جمال، بیاض لاہور، اگست۲۰۰۰ع ص۸۵۔
۳۔ احمد+ یم قاسمی، جمال، بیاض لاہور، اگست۲۰۰۰ع ص۵۸۔
۴۔ احمد+ یم قاسمی، جمال، بیاض لاہور، اگست۲۰۰۰ع ص۱۰۲۔
۵۔ احمد+ یم قاسمی، جمال، بیاض لاہور، اگست۲۰۰۰ع ص۲۵۔
۶۔ حافظ لدھیانوی ’’احمد+ یم قاسمی فن وشخصیت‘‘ مشمولہ ،مٹی کا سمندر، از ضیا سا. ، مکتبہ القریش لاہور، ۱۹۹۱ع، ص۶۵۳۔
۷۔ احمد+ یم قاسمی، جمال، ص۶۸۔
۸۔ خاور Ý ی ’’احمد+ یم قاسمی کی Æ‘‘ مشمولہ سہ ماہی ادبیات، اسلام آ. د، جلد۱۷، شمارہ۱۰۵، ۲۰۱۱ع، ص۱۷۶۔
۹۔ حافظ لدھیانوی ’’احمد+ یم قاسمی فن وشخصیت‘‘ مشمولہ مٹی کا سمندر، از ضیا سا. ، مکتبہ القریش لاہور، ۱۹۹۱ع، ص۶۵۴۔
۱۰۔ احمد+ یم قاسمی، جمال، ص۹۰۔
۱۱۔ احمد+ یم قاسمی، جمال، ص۸۹۔
۱۲۔ احمد+ یم قاسمی، جمال، ص۴۲۔
۱۳۔ احمد+ یم قاسمی، جمال، ص۳۷۔
۱۴۔ حافظ لدھیانوی ’’احمد+ یم قاسمی فن وشخصیت‘‘ مشمولہ مٹی کا سمندر، از ضیا سا. ، مکتبہ القریش لاہور، ۱۹۹۱ع، ص۶۵۴۔
۱۵۔ احمد+ یم قاسمی، جمال، ص۳۷۔
۱۶۔ ڈاکٹر ŋ احمد ’’احمد+ یم قاسمی کی Æ نگاری‘‘ مشمولہ نعت رنگ، شمارہ ۰۹، ۲۰۰۳ع، ص۳۱۴۔
۱۷۔ احمد+ یم قاسمی، جمال، ص۹۷۔

۱۸۔ احمد+ یم قاسمی، جمال،ص۱۱۰۔

۱۹۔ حافظ لدھیانوی ''احمد+ یم قاسمی فن وشخصیت'' مشمولہ مٹی کا سمندر،از ضیا سا۔ ، مکتبہ القریش لاہور۔

۲۰۔ احمد+ یم قاسمی، جمال،ص۴۱۔

۲۱۔ احمد+ یم قاسمی، جمال،ص۵۲۔

۲۲۔ احمد+ یم قاسمی، جمال،ص۷۰۔

۲۳۔ احمد+ یم قاسمی، جمال،ص۲۴۔

۲۴۔ احمد+ یم قاسمی، جمال،ص۳۷۔

۲۵۔ احمد+ یم قاسمی، جمال،ص۶۴۔

۲۶۔ عز:ز احسن ''Æ کی تخلیقی سچائیاں'' مشمولہ اقلیم نعت،کراچی،۲۰۰۳ع۔

۲۷۔ احمد+ یم قاسمی، جمال،ص۷۷۔

۲۸۔ الطاف حسن قریشی ''ا- عہد ساز شخصیت کے ان مٹ Ýش'' مشمولہ افکار،کراچی، جلد۳۰،شمارہ۵۸،۵۹، جنوری فروری۱۹۷۵ع۔

۲۹۔ ڈاکٹر*: ہید+ یم احمد ندیم قاسمی شخصیت و فن'،اکادمی ادبیات اسلام آ۔ د،۲۰۰۹ع،،ص۲۵۷

۳۰۔ احمد+ یم قاسمی، جمال،ص۵۹۔

۳۱۔ یٰسین قمر ''در محمدؐ کا۔ # آئے تو صدا دیتا ہے'' مشمولہ ماہنامہ بیاض،لاہور،نومبر۲۰۰۶ع،ص۱۵۳۔

فا ہ اکبر
اسسٹنٹ پ وفیسر، گورنمنٹ ڈ/ ی کالج. اے خواتین، چو*ں

تجزیہ. مقدمۂ فرہنگِ آصفیہ

Farhang-e-Asifia is the first comprehensive dictionary of Urdu language that consists of fifty five thousand lexical items,idioms,terminologies and proverbs. It has been compiled within thirty years during 1867 to 1897. By discussing the initiation and development of Urdu language, the elegance andrhetoric of this language and literature have been described in the exordium of Farhang-e-Asifia. By considering the amalgamation of Sansikrat and Persian, BrijBhasha and PurbiBhaka (in the ancient history of the continent) as the base of Urdu language, the impact of Muslim regimes, the role of colonial British government in the propagation andadvancement of Urdu language and literature,havebeen mentioned. Hence the exordium of the Farhang is a rich source of information regarding various aspects of Urdu language. This article attempts at critically reviewing the same muqqadima of the Farhang-e-Asifia.

سیّداحمد دہلوی نے اپنی طویل المدت کاوش اور مبسوط و جامع تصنیف ''فرہنگِ آصفیہ'' کا مقدمہ قلم بند کرتے ہوئے اُردو ز* ن کی ابتدا و ارتقا اور فصا # وبلا (کو جس دلچسپ اور موثر پیرائے میں بیان کیا ہے، اس کا ا- بھرپور تجزیہ پیش : مت ہے۔ سید احمد دہلوی کی یہ کاوش انیسویں صدی کے آ ی تین , وں (۱۸۶۷ء-۱۸۹۷ء) میں تکمیل* پ ئی۔ ان کے بیان کے مطابق ابتدا میں جو ز* ن صرف قلعہءِ معلّیٰ اور شاہجہان* دہلی -- محدود تھی وہ آہستہ آہستہ کشمیر سے راس کماری اور کلکتہ سے کراچی -- مادری ز* ن کا درجہ* پ گئی۔ ازاں بعد پشاور، کو@، شیلا- ، افغا ن اور ہندوستان سے* ہر عدن، مالد$ پ ، . ائرِ سیلون، d ، +* مان، سنگاپور، ہا- کا- ، عرب، ا ی ان، ت کی مصر، شام، روم، طا 6، روس، چین، جا پ ن، امریکہ، . منی، فرانس، آسٹریلیا، افر i ، الغرض د * کے ہر کونے میں اُردو ز* ن بولنے والے . # اپنے معاشی، معاشرتی اور مذہبی مقاصد کے تحت سکو$+ پ ہوئے تو ان علاقوں میں اُردو ز* ن کا بول* لا ہوا۔ اور یہ* ت تو اظہر من الشّمس ہے کہ ز* نِ اُردو نے ا- مخلوط ز* ن ہونے کی حیثیت سے مختلف المذاہب، مختلف الاقوام اور مختلف النسل* . وں، سیاحوں* دشاہوں اور درویشوں کے* ہمی میل جول سے فروغ* پ ۔

سید احمد دہلوی کے مطابق کسی نئی ز* ن کے وجود میں آنے کا ا- ,. ا تو یہ ہو* ہے کہ ا- ملک کی ز* ن میں کسی دوسرے ملک کی ز* ن شامل ہو* شروع ہو جائے۔ اس کی وجہ تجارت* پھر فا ومفتوحین کا* ہم اختلاط و ارتباط بھی ہو سکتا ہے۔ اس ضمن میں وہ ۱۱۹۳ء میں, پ تھی راج کے زمانہ (بعہدِ شہاب الدین غوری) میں ا- ہندی شاعر چندکوی کی تصنیف '' پ تھی راج راسا'' میں عربی اور فارسی الفاظ کے استعمال کی مثال پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح سکندر لودھی کے زمانہ ۱۴۸۸ء میں کبیر جی (م: ۱۵۱۸ء) اور ا* ۔ (۱۴۶۹ء-۱۵۳۸ء) کی تصنیف میں عربی اور فارسی کے الفاظ کے* پ ئے جانے کا+ کرہ کرتے ہیں۔ تبد~ ز* ن کا دوسرا کسی ز* ن کے الفاظ میں ثقا - اور حروف کے مخارج میں دقت کا پیش* ہے لہٰذا کسی ز* ن میں بگاڑ کے سہل الادا الفاظ اور مخارج ا- نئی ز* ن کے وجود کا* بن جاتے ہیں۔ اسی طرح

سنسکرت سے پراکرت اور پراکرت سے پالی۔ اور دوسری طرف سریانی سے عبرانی اور عبرانی سے عربی زبان کا وجود عمل میں آیا۔ زبان میں تبدیلی کا تیسرا سبب یہ ہے کہ کسی درویش، ولی، اوتار، مذہبی پیشوا، مجتہد العصر یا پیغمبر کی زبان سے ادا ہونے والے الفاظ رائج الوقت زبان کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ایسے الفاظ وظائف، دعاؤں اور بھجنوں وغیرہ کے ذریعے جلد قبولِ عام کا درجہ پا جاتے ہیں۔ برصغیر کی سرزمین پر کرشن چندر اور رام چندر دو ایسے اوتار گزرے ہیں جو مذہبی اور اخلاقی رہنما ہونے کے ساتھ ساتھ زبان پر بھی پوری طرح اثرانداز ہوئے۔ کرشن چندر برج بھاشا اور رام چندر پوربی بھاکا کے فروغ کا باعث بنے۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ خواتین مردوں کی نسبت رسوم و رواج کی پابندی میں سریع العقیدت ہوتے ہوئے تبدیلیِ زبان میں پیش قدمی کرتی ہیں۔ اس کا چوتھا سبب یہ ہے کہ دیگر ممالک کی تعلیمی، اخلاقی، ادبی اور مذہبی کتب کو شاملِ نصاب کرنے سے بھی زبان میں بڑی حد تک تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ زبانوں کے ارتقا اور فروغ پانے میں ایک لچک اور وسعت ہر دور میں کارفرما رہی ہے۔ اس ضمن میں جناب شمس الرحمٰن فاروقی کا درج ذیل بیان قابلِ غور ہے کہ:

> ''زبان کے بارے میں پہلا اصول یہ ہے کہ وہ کسی منطقی قاعدے کی پابند نہیں۔ سماع کی پابند ہے اور سماع غیر منطقی بھی ہوسکتا ہے، بلکہ اکثر ہوتا بھی ہے۔ زبان کے بارے میں دوسرا قاعدہ یہ ہے کہ اس میں بہت سی باتیں منطقی اصول یا عقلی دلیل کی پابند بھی ہوسکتی ہیں۔ ایسے منطقی اصول یا عقلی دلیل کو قیاس کہتے ہیں۔ لیکن قیاس کو سماع پر فوقیت نہیں۔ قیاس اسی حد تک معتبر ہے، جس حد تک وہ سماع کے خلاف نہ ہو، اسی سے یہ بات بھی نکلتی ہے کہ زبان پہلے بنتی ہے اور زبان میں جو کچھ رائج ہے، اس کو دیکھ کر ہم اس کے قاعدے مرتب کرتے ہیں۔ ان قاعدوں کو Grammer یا Syntax یا قواعد یا صرف ونحو کہتے ہیں۔''[۱]

سید احمد دہلوی اپنی کتاب حقائق کے پیشِ نظر تیرہ سو برس قبل مسیح منوچہر کے عہد میں سام، نریمان اور رستم کی برصغیر میں آمد کی بابت بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ والیِ قنوج سوراج رائے نے خوشگوار تعلقات قائم کرنے کی غرض سے اپنی بھانجی کو رستمِ دستان کے ساتھ رشتۂ ازدواج میں منسلک کردیا۔ اس کے بعد افراسیاب کا پچاس ہزار ترکوں کو برصغیر میں آباد کردینا اور پھر ایک وقت میں ایک لاکھ سواروں کے ساتھ حملہ آور ہو جانا۔ ازاں بعد ۹ سو برس قبل از مسیح برصغیر پر راجہ بھرت کی تخت نشینی کے دوران اس ملک کے بیشتر علاقوں کا کیکاؤس کے زیر سلطنت رہنا۔ اس سب کچھ کو سید احمد دہلوی اُردو کی بنیاد پڑنے کا زمانہ قرار دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں اسی دوران مغربی حصوں میں متھرا کے اضلاع میں برج بھاشا اور برصغیر کے مغربی حصوں میں پوربی بھاکا وجود میں آئی، جس نے بعد میں اُردو کو بنیاد فراہم کی۔ سید احمد دہلوی کی تحقیق کے مطابق سنہ عیسوی سے ۶۰۶ برس قبل آریہ قوم کے عہد میں جب کیخسرو کی فارس پر اور بخت نصر کی بابل پر حکومت تھی تو دریں اثنا بادشاہ کیخسرو کی آبنائے ہلسپونٹ (بسفورس سے دریائے سندھ) پر حکمرانی سے اس کے لشکر میں موجود ایرانی و تورانی سپاہیوں کی زبان شمالی ہند پر اثرانداز ہونے لگی۔ اسی باعث پنجاب اور سندھ کی زبان فارسی آمیز ہوگئی۔ کیخسرو کے ۱۰۰ برس بعد داراب فارس کا بادشاہ بنا اور یہ پانچ سو برس قبل مسیح کا زمانہ تھا۔ داراب برصغیر پر حملہ آور ہوا۔ اس کی تاریخ سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ اسے برصغیر میں دو طرح کے لوگوں اور دو طرح کی زبانوں کا سامنا کرنا پڑا۔ ایک کالے اور قوی ہیکل لوگ جو مقامی اور دراوڑی نسل کے تھے۔ ان کی دراوڑی زبان ایرانیوں کی سمجھ سے باہر تھی۔ دوسرے گورے اور چھریرے بدن کے آریہ نسل کے لوگ، جن کی زبان فارسی اور سنسکرت کا امتزاج ہونے کے باعث ایرانیوں کے لیے قابل فہم تھی۔ سید احمد دہلوی نے اپنی تحقیق کے مطابق ماضی بعید میں سنسکرت اور فارسی کے امتزاج کو اُردو زبان کی بنیاد قرار دیا ہے اور اس کے شواہد بیان کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''ہندوستان کی اصلی زبان تو جو تھی وہ تھی کیونکہ وہ آریہ یعنی ایرانی قوم کے ایک دفعہ ہی آپڑنے اور قدم جما کر یہیں ڈیرے ڈال دینے سے اصلی باشندوں کے ساتھ ساتھ روپوش ہوتی چلی گئی۔ جو لوگ پنجاب کے شمالی پہاڑوں پر چڑھ گئے وہ وہاں لے گئے۔ جو دکن کی طرف اُتر گئے اُدھر لے پہنچے۔ اسی وجہ سے اگر قدیم زبان کے بعض الفاظ کا کچھ پتا چلتا ہے تو شمال کی پہاڑی یا جنوب کی دکنی اقوام مثلاً تامل، بھیل، اُڑیا، تلنگو وغیرہ میں چلتا ہے۔۔۔ البتہ آریہ قوم کی وہ مردہ زبان جو آج کل کی بول چال یا

تصانیف سے زمانہ کی بے قدری، اپنے سرپرستوں کی عدم توجہی کے L! دم پ اتی اور اپنے آپ کو قالبِ بے جان کا مصداق بناتی ہے۔ اپنے عروجی زمانے کے علوم وفنون* یہ مذہبی کتب سے روزِ روشن کی طرح یہ دکھا رہی ہے کہ ہمارا اصل مسکن ا یان کہو* ی توران، ایشیا کے سطح مرتفع بتاؤ* ی جیحون وسیحون کے ب ڑے ب ڑے میدان۔۔۔ ہمارے بولنے والے ادھر ہی سے آئے اور وہاں کی ز* ب ن جو ز+* پ ز+* ی زرتشت کے زمانے سے ملتی ہوئی اپنے ساتھ لائے اور اسی کو ٹکسالی پ ڑھا کر سنسکرت* ی دیؤ ب نی ی اس زمانہ کے شرفا وعلما کی بول چال خواہ دز* ب ری ز* ب ن قرار دی ی۔۔۔ حال میں ملک سندھ سے ای پ انی کتاب کسی یور à کے ہاتھ آئی تھی، جس کے ای طرف سنسکرت عبارت تھی اور دوسری طرف قدیم فارسی۔ ان دونوں میں بہت کم فرق** پ ی جا* تھا۔ اس سے بھی یہی* ب $ ہے عجب نہیں جو اوّل اوّل فارسی آمیز سنسکرت مدت -- ہند میں بھی جاری رہی ہو۔" [۲]

سنسکرت کے عروج وزوال کی داستان کچھ یوں ہے کہ اس کے مشکل الفاظ اور دقت طلب مخارج کی* پ بندی سے گھبرا کر عوام الناس نے پ اکرت اور* پ لی کو سنسکرت پ ـ جیح دی۔ ساکھی منی نے ۵۴۳ قبل مسیح میں+ ھ مذہب کو راج دھرم قرار دی ی تو* پ لی اور پ اکرت کو مز+ ی فروغ 5 ـ1 ہمن جو سنسکرت کی تنزلی، ؤ+ ی کی+ اعتقادی اور ذاتوں کی تمیز کے اُٹھ جانے سے بہت* لاں تھے، پندرہ سو سال کی سعیِ پیہم کے نتیجہ میں سنسکرت کو دؤ ب رہ ز+ ہ کرنے میں کامیاب ہوگئے اور ۸۵ ب س قبل مسیح میں بکرما A ی نے سنسکرت کو ازسرِ نو ـ قی دی۔ اسی دور میں "شکنتلا" لکھا H ی۔ راجہ شالباہن (۷۷ء) نے بھی اپنے دور میں سنسکرت او ب ہمنوں کو قدر کی نگاہ سے دیکھا ـ ب ہمنوں نے آٹھویں صدی عیسوی میں اپنے پ انے عقیدے کے مطابق ب ی ان کے* م سے اٹھارہ کتابیں تصنیف کیں ـ1* ب لآ سنسکرت کی خواص پسندی نے اسے عوام الناس میں oo% نہ دی اور یہ ز* ب ن ب عظیم میں زوال+ پ ی ہوکر ب منی میں فروغ پ نے لگی۔ وہاں اس کے بولنے، سمجھنے اور لکھنے والے بہت قابل لوگ پیدا ہوگئے، اعلیٰ* پ ئے کی لُغات مر$ ب ہونے لگیں۔ لہٰذا آج تمام د* کی نسبت ب منی میں سنسکرت کا قابلِ قدر ذخیرہ موجود ہے۔

ب عظیم میں ا یانیوں کے بعد یؤ ب نی وارد ہوئے۔ ۳۲۷ قبل مسیح میں سکندر بن فیلقوس رومی کا اور ۳۲۳ ب س قبل مسیح اس کے جانشین صلیقوس (سلوکس) کا ب عظیم پ پ ڑھائی کر* اور مقامی راجہ چندر گپت کا بغرض صلح ومحبت اس کی بیٹی کو شرفِ زو A ی بخشا اس کے بعد صلیقوس کا میگاستھن* می ای یورپی افسر کو اپنی عز ب بیٹی کے* پ س چندر گپت کے دز* ب ر میں چھوڑ جا*، پھر میگاستھن کا ای طویل عرصہ -- اس سرزمین پ رہنا اور یؤ ب نی ز* ب ن میں اس ملک کی ب سے پہلی* ریخ لکھنا، ازاں بعد صلیقوس کے ای جانشین کا جو کہ حاکم اسان تھا، یؤ ب نی حکومت سے منحرف ہو کر پنجاب اور مالوہ وغیرہ پ قابض ہو جا* ۔ اس کے بعد اس علاقے کا ای طویل مدت -- اس کے ای ولی عہد کی حکمرانی میں رہنا یہ* ب $ کر* ہے کہ ہندوستانیوں اور یؤ ب نیوں میں ا/* ب ہم میل جول رہا ہے تو لسانی ہم آہنگی بھی یقیناً رہی ہے۔ اس طرح یہاں کی فارسی آمیز سنسکرت میں یؤ ب نی الفاظ بھی شامل ہوگئے۔

ب عظیم میں ا یانیوں اور یؤ ب نیوں کی آمد کے صدیوں بعد عربوں نے بھی اس سرزمین کا رخ کیا اور ا یان کی طرح ب عظیم میں بھی اپنی حکومت کی C ی درکھ دی۔ ب عظیم میں اسلامی حکومتوں کے دوران* ب قاعدہ سرکاری مدارس تو نہ تھے 1 مسا ب ، مکا $ ب اور خاÕ ہیں وغیرہ مذہبی درس گاہوں کے طور پ کام کر رہی تھیں۔ اس طرح ب # لسانی اعتبار سے عربی اور فارسی کے ا ث ات محض خواص -- محدود رہنے کے* ب وجود ب عظیم کی ز* ب ن میں پوری طرح داخل ہوگئے تھے تو بعد ازاں انگری ب وں کی آمد اور ان کے یہاں پ قدم جما e ی سے سرکاری سطح پ انگری ب ی ز* ب ن کو رائج کرنے سے مقامی ز* ب ن پ اس کے ا ث ات کوئی ڈھکے چھپے نہ رہے کیو è عام گھر W خواتین جن کے بچے سرکاری سکولوں میں ز ی تعلیم تھے وہ بھی* پ س، فیل، کاپی، پنسل، سلیٹ، پ ائمری، مڈل او* ٹ ئم وغیرہ جیسے الفاظ سے بخوبی واقف ہوگئیں۔ سید احمد دہلوی ب عظیم پ اسلامی اور مغربی حکومتوں کے* ب ؤ مر$ ب ہونے والے لسانی ا ث ات کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''غزنوی خاٹ ان کی دوسو دس سال کی حکومت نے جو۹۷۶ء سے ۱۱۸۶ء-- رہی۔غور خاٹ ان کی سلطنت نے جس کا۵۸.س ,اغ روشن رہا۔غلاموں کے خاٹ ان نے جن کی غلامی میں۸۴.س بسر ہوئے۔خلجیوں نے جنھوں نے ۳۰.س -- ہندوستان میں حکمرانی کی۔خاٹ انِ تغلق نے جو۹۴.س حکمران رہا۔خاٹ انِ سادات نے جس نے ۳۶ سال سے ;ٰ دہ عمر نہ *ٰ ئی۔خاٹ انِ لودھی نے جو۷۶.س-- اپناڈنکا بجاٰ رہا۔خاٹ انِ مغلیہ نے جو۳۳۱.س-- ہند کا ,اغ روشن کیٰ رہا۔اپنی اپنی ;ٰ ن کے کون سے الفاظ تھے جو ہند میں نہ پھیلائے۔اور ہندی ;ٰ ن کی کون سی رسمیں،اصطلاحیں اور عادات تھیں جنھیں خود اختیار نہ کیا۔غرض . کوگڈمڈ کر کے عجیب نسخہءِ معجون مر . تیار کر ;ٰ۔اسی زمانے کے اخیر میں کہ خاٹ انِ مغلیہ نےٰ ,وَں لپیٹنے شروع کر دیئے تھے۔مغربیٰ دشاہوں نے مختلف طرh ں سے ہند کی سرزمین پر* ,وَں رکھنا شروع کیا۔کبھی ,تگیز یوں ---۔کبھی ولندیزیوں نے،کبھی ڈUرک والوں نے،کبھی فرانسیسیوں نے اپنی اپنی ڈیڑھ M کی مسجد بنائی اور ۲۶۱.س -- یہاں کی ہوا کھائی۔جن کو جوجگہ راس آئی وہیں رہ ,ڑے اور اب-- ہیں۔1 ان . سے ;ٰ دہ جلال اور استقلال کے ساتھ جو منصفانہ حکومت آئی وہ انگریزی کی حکومت ہے۔اس نے+ امنی کو مٹا کر امن قائم کیا۔سرکشوں کا سر کچلا اور ۱۳۴.س سے اب -- ,ت قی ,ت قی کرتی چلی جاتی ہیں۔''[۳]

,عظیم کی ہندو مسلم اقوام کےٰ ہم ارتباط وانسلاک کا نتیجہ یہ ہوا کہ مسلمان مصنفین نے اَ ,. ج بھاکا اور سنسکرت میں مہارت حاصل کی تو ہندو لکھاریوں نے بھی عربی اور فارسی الفاظ کو اپنی تصانیف میں پوری طرح ;ٰ۔اس ضمن میں اَ ای- طرف امیر خسرو کے گیت۔دو سخنے، پہیلیاں اور کہہ) *ں قابل داد ہیں اور شیر شاہ سوری کے عہد میں محمد جائسی کے گیت اور دوہے،خان خاٰ ں کے اشلوک،پشتک،پوتھیاں اور کجکول وغیرہ پیش Ã ہیں تو اس کے ساتھ ساتھ کبیر جی اور اَ ;ٰ -- کے دوہوں،شبدوں،ساc ں اور اَ نتھوں میں بھی ملفوظات کا استعمال قابل تحسین وآفرین ہے۔علاالدین خلجی اور محمد شاہ تغلق کے عہد حکومت(آٹھویں صدی ہجری)میں مبارز خان کے ارادۂ سفر,حضرت شیخ شرف الدین قلندر ;ٰ نی پتی(م:۷۲۴ھ/۱۳۲۳ء)کا ای- دوہہ ہندی اور فارسی ;ٰ ن میں 5 حظہ ہو:

سجن سکارے جا N گے اور 2 مریں گے روئے ، + ھنا ایسی رین کی بھور کدھی نہ ہوئے

من شنیدم *ٰ ر من فردا رود راہِ شتاب ، *ٰ الٰہی ٰ قیامت,. نہ آ+ ٰ آفتاب

اسی دور میں امیر خسرو(۱۲۵۳ء-۱۳۲۵ء)جیسیٰ بغہءِ روزگار ہستی کے کلام میں ہندی اور فارسی کا امتزاج 5 حظہ ہو:

ہندو بچہ بہ بیں کہ عجب حسن دھرے چھے ، ,. وقت سخن گفتن مکھ پھول جھرے چھے

پورب کے رہنے والے بھگتی تحری- کے . سے ,ڑے شاعر اور اَ ;ٰ -- کے پیشوا کبیر(م:۱۵۱۸ء)نے عربی،فارسی اور ,ت کی ;ٰ ن کے الفاظ استعمال کرتے ہوئے پنجاب سے لے کر بہار-- بولی جانے والی ;ٰ ن کو+ ہ ;ٰ ئندہ بناٰ ٰ۔اس ضمن میں ڈاکٹر جمیل جالبی کا کہنا ہے کہ:

''کبیر کے احسان کو اُردو ادب کیٰ ریخ کبھی فراموش نہیں کرسکتی۔کبیر نے ای- ایسے زمانے میں . # ٰ اَ ٰ ی ,ڑی ;ٰ ن نئی تہذR قوتوں کے سہارے اُٹھنے کے لیے ہاتھ* ,وَں مار رہی تھی،اس کی وسعت واہمیت کو محسوس کر کے اپنی صلاحیتوں کے اظہار کا ذریعہ بناٰ اور بہ آوازِ بلند اعلان کیا:''سنسکرت ہے کوپ جل،بھاشا بہتا .۔''یہ عوام کے نئے شعور کی آواز تھی اور مستقبل کا سورج اسی طرف سے f ع ہو رہا تھاٰ ریخ شاہد ہے کہٰ ریخ کا کوئی عمل،کوئی واقعہ* کوئی حادثہ بلا L اچا-- وجود میں نہیں آ جاٰ۔اُردو ;ٰ ن بھی اپنی ,+ شکل میں اچا-- وجود میں نہیں آ گئی۔صدیوں کے معاشرتی،تہذR،سیاسی، معاشی اور لسانی حالات وعوامل نے اس ;ٰ ن کو سہارا ;ٰ اور ضرورت نے مسلمانوں کے طویل اقتدار کے ساتھ اسے ہندوستان

کے ای۔ گوشے سے دوسرے گوشے تک پہنچا دیا۔''[۴]

اکبرِ اعظم کے عہد میں ۔ # ہندو مسلم ۔ ہم شیر وشکر ہوگئے تو لسانی ارتباط بھی تیز ہوگیا۔ بعدازاں شاہجہان نے شاہجہان آباد کی بنیاد رکھی اور لال قلعہ اس لشکری زبان کو اُردو کا نام دیا اور قلعہ معلّٰے کے لاہوری دروازے کے سامنے اُردو بازار کے نام سے ایک بازار بھی موسوم کیا گیا۔ اب اُردو میں تراجم کے سلسلے بھی شروع ہوئے۔ قرآن پاک کے تراجم، شہادت نامے اور قصہ چہار درویش وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ فارسی محاورات کو ہندی میں ترجمہ کیا جانے لگا۔ عربی اور فارسی اسموں اور مصدروں کو ہندی مصدروں کی علامت لگا کر اُردو بنا لیا گیا۔ اسی طرح کے اجتہاد میں امیر خسرو کے ہاں ''چلنا'' سے ''چلیدن'' بنا کر فارسی میں استعمال کرنے کی ایک واضح مثال ہے۔

یہاں ۱۹۲۸ء میں پیش کردہ حافظ محمود شیرانی کا نظریہ ''پنجاب میں اُردو'' بھی بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ وہ اُردو اور پنجابی کی مطابقت کے تحت پوری تحقیق کے ساتھ ثابت کرتے ہیں کہ دونوں زبانوں میں ساٹھ فیصد سے زیادہ الفاظ باہم مشترک ہیں۔ دونوں زبانوں کے اسما و افعال، ضمیریں اور اسم اشارہ وغیرہ ایک سے ہیں لہٰذا اُردو زبان برج بھاشا کی نسبت پنجابی زبان کے زیادہ قریب ہے۔

اُردو زبان و ادب کے بلند پایہ شعرا و ادبا کی لسانی و ادبی خدمات کے باعث اُردو کی ٹکسالی زبان کو ملک میں وہی مقام حاصل ہوا جو شیراز کی زبان کو ایران میں، عربی کو مکّہ میں، فرانسیسی کو پیرس میں اور انگریزی کو لندن میں حاصل تھا۔ یہ حقیقت ہے کہ کسی زبان میں غیر زبان کے بے میل اور بے تکے جوڑ دراصل مُخاطب میں ٹاٹ کے پیوند کے مترادف ہوتے ہوئے ناخوشگوار اور غیر مضبوط ہوتے ہیں لیکن اُردو زبان کو اس کی پختگی اور مضبوطی کے باعث زبانِ ریختہ قرار دیا گیا۔ ذیل میں معروف شعرا کے اشعار زبانِ ریختہ کے پختہ، مضبوط اور قابلِ رشک ہونے پر دال ہیں:

کس کس طرح سے مِیْر نے کاٹا ہے عمر کو	اب آخر آن کے یہ ریختہ کہا	(مِیْر)
جو یہ کہے کہ ریختہ کیونکر ہو رشکِ فارسی	گفتہء غالب ایک بار پڑھ کر اسے سنا کہ یوں	(غالب)
عارفؔ یہ ریختہ بھی نہیں فارسی سے کم	دیوان سیکڑوں مرے ایران تلک گئے	(عارفؔ)
یہ ریختہ وہ ہے کہ کوئی ڈھا نہیں سکتا	عارفؔ نہیں دیکھی ہے یہ تعمیر کسی نے	(عارفؔ)

اُردو زبان و ادب میں مختلف رنگوں کے امتزاج کے باعث ڈاکٹر وحید قریشی کا کہنا ہے کہ:

''اُردو زبان و ادب کی تشکیل میں جن عناصر نے کام لیا ان کے دو پہلو اہم ہیں: (الف) ہندآریائی روایت (ب) وسط ایشیائی عجمی روایت۔ اُردو زبان و ادب کے ارتقا میں آغاز سے لے کر ۱۸۵۷ء تک انہی دونوں روایتوں کی آمیزش ملتی ہے۔ آغاز مقامی ہندآریائی اثرات سے ہوا اور ۱۸۵۷ء تک پہنچتے پہنچتے اس پر وسط ایشیائی اثرات حاوی ہوگئے اور ادبی افکار، روایات اور لسانی سانچوں میں عجمیت نمایاں رجحان قرار پائی۔''[۵]

سید احمد دہلوی نے اس مقدمہ میں اصنافِ ادب و شعر میں انیسویں صدی تک ہونے والی تصنیفی ترقی کو بھی ایک ترتیب سے پیش کیا ہے۔ لہٰذا اُردو زبان و ادب کی ابتدا و ارتقا کے باعث ان معتدبہ حقائق کا ذخیرہ اور سوانح اعتبار سے مستند ہونے اور اوّل اوّل ایک معتبر لغت نویس کی جانب سے لغت کے مقدمہ کی صورت میں فراہم ہونے انتہائی قابلِ قدر ہے۔ گو بعد میں ان ذخیرہ حقائق کو اُردو ادب کی تاریخوں میں جستہ جستہ بیان کیا جا چکا ہے اور یہاں انھیں دہرانے کی ضرورت بھی شاید نہ تھی لیکن مقدمہ کی صورت میں مرتب کیے گئے اس قدیم ترین مآخذ کے تجزیے میں اس اوّلین اور بیش قیمت متاع سے اغماضِ نظر روا نہ رکھتے ہوئے راقمہ نے انھیں بیان کرنا ضروری سمجھا ہے اور یہ سید احمد دہلوی کی دقیق النظری کا

ثبوت بھی ہے۔اُردو ژ. ن کی ت قی و ت وتیج کے اٹل ہونے کی ٭. $ سید احمد دہلوی کا درج ذیل بیان بھی قابلِ 5 حظہ ہے۔

''ہمارے زمانے کی تہذR اور شرd نہ ژ. ن یہی قرار ٭ پ ئی۔ گو آپس کے جھگڑے اور خود غرضانہ ٭ پ لیسی اسے نقصان پہنچانے میں کمی نہ کرے 1 یہ ژ. ن اب مٹنے والی نہیں۔ ریل نے اسے عام بلکہ عالمگیر بنا ژ ی گو ٭ ی اُردو ژ. ن ہند کی ملکی ژ. ن ہو گئی۔ نہ یہ مسلمانوں کی خاص ژ. ن ہے نہ ہندوؤں کی نہ کسی اور کی۔ یہ تو اپنے دیس کی سہل المخارج، سریع الفہم، ہمہ گیر، ہمہ صفت موصوف، عام پسند ژ. ن ہے۔ جس کے لیے مدارس کے تعلیمی کاÐس نے بھی سرکار سے یہ درخوا ت کی ہے کہ وہاں کی دیسی ژ. نوں میں اُردو بھی تسلیم کی جائے۔ ہماری ژ. ن کوئی اکل کھری ژ. ن نہیں۔ اس میں . ژ. نوں کی کھپت اور سمائی ہے۔ یہ اسی نے صلا A اور ملنساری ٭ پ ئی ہے کہ ہر ای ژ. ن کے الفاظ خواہ کسی لہجہ اور کیسے ہی مشکل مخرج سے تعلق کیوں نہ رکھیں اس میں بآسانی . ٭ ن ہو جاتے ہیں۔ ت کی کا 'غ'۔ عربی کا 'ع' فارسی کی 'ژ'۔ اٹلی کی 'ث'۔ سنسکرت کا 'ش'۔ ہندی کا 'ڈھ'۔ انگر ی کی 'ٹ'۔ غرض جس ژ. ن کا سخت سے سخت اور ن م سے ن م لفظ چاہو اس میں r پ لو اور اُردو ژ. ن بولنے والے سے اس کے اصلی تلفظ کی موافق نکلوا لو۔ اس کی وجہ کیا ہے؟ یہی کہ ہمارے ملک میں دیس دیس کی آب وہوا کا لطف ہے۔ ہر ای موسم کا سماں موجود ہے۔ ہمارے ملک والے جس غیر ژ. ن کو چاہتے ہیں اس عمدگی اور خوبی سے بولنے لگتے ہیں کہ اس کے اہلِ ژ. ن بھی تمیز نہیں کر h کہ یہ غیر دیس کا آدمی ہماری بولی بول رہا ہے۔''[٦]

قدیم ت ین Kا نی ٭ ریخ کے پیشِ A سید احمد دہلوی کے مطابق علم طبقات الارض کی تحقیق کی رو سے یہ ٭. ت قابلِ غور ہے کہ د٭ میں Kا ن کا وجود کم از کم بیس ہزار سال اور ژ ی دہ سے ژ ی دہ ای لاکھ. س پ ٭ ہے۔ فنِ تعلیم کو ٭ پ نچ ہزار. س قدیم کہہ h ہیں۔ طر i ء تعلیم کی Xا دحضرت مسیحؑ سے تین ہزار. س قبل کی ہے۔ ژ. نوں کے وجود پ غور کریں تو # ازہ ہو٭ ہے کہ موجودہ دور میں تین سے چار ہزار ژ. 3 ٭ پ ئی جاتی ہیں 1 ان میں سے کسی ژ. ن کو پورے وثوق سے اولین ژ. ن قرار دینا ای امر محال ہے کیو è ہم کسی ٭. ت کی ابتدا کا صحیح تعین نہیں کر h 1 اس کی اولین ہیئت اور ت اش ن اش کے بعد پیش آمدہ ت میمی صورت اور آئندہ متوقع ت قی ٭ ی فتہ صورت کا # ازہ ضرور کر h ہیں جیسا کہ مسٹر کو $ پوٹلس کے مطابق د ژ ی ؤں میں ہر صدی کے بعد پتھر اور چونہ وغیرہ کی تہیں جم جاتی ہیں اور تقریباً بیس ہزار تہیں اکثر د ژ ی ؤں میں ٭ پ ئی جاتی ہیں۔ ان بیس ہزار پ انی تہوں میں سے Kا نی استخوان کا ڈھانچ د ژ ی فت ہو٭ اس ٭. ت کا غماز ہے کہ آدمؑ سے قبل بھی کوئی مخلوق یہاں ٭. د تھی اور ژ. نوں کی ٭ ریخ یہ ٭. $ کرتی ہے کہ. س ہا. س ت حرکات و i ت اور آوازوں ہی سے کام چلتا رہا 1 بعد میں ای انقلابی صورت سامنے آئی جو Kا ن کے قوائے عقلی کی مرہونِ منت ہے۔ اس پ سید احمد دہلوی یوں رقمطراز ہیں کہ:

''اوّل قوتِ مدرکہ جس سے ہر چیز کا ادراک ہو٭ ہے۔ دوم قوتِ حافظہ جس سے ہر ای ٭. ت دماغ میں محفوظ یعنی ٭ ی د رہتی ہے۔ سوم قوتِ متخیلہ یعنی خیالی قوت جو دماغ میں ای صورت پیدا کرتی ہے۔ چہارم عقل یعنی قوتِ تمیز۔ پس ٭. معنی صوت ٭ ی لغت انہی چاروں مرحلوں کو طے کر کے بنا یعنی پہلے ہمیں کسی ٭. ت کا خیال ٭ ی۔ وہ خیال حواسِ خارجہ سے پکا ہو کر قوتِ مدرکہ کے حضور میں پہنچا۔ قوتِ مدرکہ نے اسے حافظہ کو سوX۔ حافظہ نے قوتِ متخیلہ سے اس کی صورت بنوائی۔ قوتِ متخیلہ نے اسے عقل کے سپرد کیا۔ عقل نے اس میں امتیازی قوت بخشی۔ اس وقت وہ ہمارے ارادہ کے موافق ژ. ن پ ٭ ی اور ہوا سے ہماری دلی خواہش کے موافق اپنے منہ سے بولتی ہوئی تصو یعنی آواز بنوائی۔ پس یہی آواز ہمارے مکنون فی الذہن ٭ ی ما فی الضمیر لفظ خواہ لغت کی صورت بن کر ہماری ژ. ن سے صادر ہوئی اور اس طرح صدور پکڑنے سے وہ ٭. معنی لفظ ٭. معنی کلمہ کہلانے کی مستحق ٹھہری۔''[٧]

Kا ن ٭ ی حیوان کے Á کا پہلا اُستاد سانس کو خیال کیا جا ٭ ہے جو اس کے بولنے کا L ہے 1 درحقیقت آواز پیدا کرنے کا اُستاد سانس

نہیں بلکہ تصادم ہے۔تمام آوازوں اورموسیقی کی C یدہوا کا تصادم ہے۔ہوا کی لہروں میں ہونے والی کمی بیشی اوران کے Ö ,ڑھنے سے موسیقی اورآوازوں کو C یدفراہم ہوتی ہے۔جانوروں کی آوازان کے پھیپھڑوں سے ہوکر/ رتے ہوئے سانس کے زیروبم سے M پتی ہے۔اور اسی طرح Kl نی آوازاپنے سانس کے زیروبم کے تحت اسی قدرمہذب# از میں اپنے مخارج پر قدرت ر p ہوئے مختلف الفاظ کی ادائیگی پر قادرہوتی ہے۔ہم دیکھتے ہیں کہ سیداحمد دہلوی اپنی عالمانہ بصیرت کے* (اُردوز*ن دانی کے ساتھ ساتھ Kl نوں کے جسمانی قویٰ کے مطابق ان کی ز*ن سے مختلف حروف کے مخارج اورادائے تلفظ کی متنوع کیفیات سے بھی بخوبی آگاہ تھے لہٰذا بیان کرتے ہیں کہ مختلف ممالک کے* شندوں کے ۔ ولہجہ میں** پیجانے والا فرق ان ممالک کی آب وہوااور Kl ن کے منہ، دانتوں، ہو Šں اور ز*ن کی سا # کے متفرق ہونے کے* (ہو* ہے۔اس کی توضیح کے لیے سیداحمد دہلوی کا درج ذیل اقتباس پیشِ Ã رہے:

''پہاڑی حیات ہوں گے توان کی آواز پہاڑوں کے کھڈوں،اونچے نیچے ٹیلوں،گھاٹیوں اور K* روں میں ٹکرا کراپنی گونج سے ای- ایسا سلسلہ اورلہر پیدا کرے گی کہ ان کی اصل آواز کوجیسی وہ منہ سے صادر ہوئی تھی جوں کا توں نہیں رہنے دے گی بلکہ بلاارادہ گٹکری کالطف حاصل ہوجائے گا۔پہاڑی لوگوں کے گیت اس امر کے شاہد ہیں۔علیٰ ہذا m میدانوں کے رہنے والوں کی آواز میں وہی ہمواری،سلا - اورروانی* پئی جائے گی جومیدان کے لوگوں کے لیے موزوں ہے اورجیسے* نگر کے لوگوں میں کرختگی ہے۔ویسی ہی ان کے الفاظ میں بھی خشو$ ہے۔جس طرح کی کھادز* ی کے* شندون میں می ہے اسی طرح کی ان کی ز*ن میں بھی می اور 5 ئمت ہے۔عرب جیسے خشک ملک کی ز*ن اہ Šں کی ز*ن سے کس قدر مشابہہ ہے۔انگلستان جیسے سمندری . ; یہ کی بولی دز*یئی جانوروں سے کتنی مطابقت ر b ہے۔یہاں-- کہ حرفوں کی طرزِتحریر میں بھی دز*یئی لہروں کا لطف* ہے۔ا یان کی سر ~ بولی اپنے ملک کی معتدل آب وہوا کا ا کس خوبصورتی سے* $. کررہی ہے۔''[۸]

یہ حقیقت ہے کہ ابتدا میں صرف کارز*ری ضرورتوں کے تحت الفاظ مر$ ہوئے 1 وقت/ رنے کے ساتھ ساتھ *.ت کے اظہار کی ضرورت پیش آئی تو خوشی،غم اور د v کیفیات کے اظہار کے لیے بھی الفاظ وجود میں آئے اور جانوروں اور چیزوں کے* م ان کی صفات اوراشکال وافعال کے پیشِ Ã رکھے گئے۔ملکوں اورشہروں کے* م ان کی کسی خاصیت* یا ان کے دز*یفت کرنے والوں اور بسانے والوں کے *.موں پر رکھے گئے۔مثلاً ملک ہند کا* م بھارت ورش راجہ بھرت کے* م پر رکھا H یا ۔دہلی راجہ دہلواور لاہور راجہ رام چندر کے W لاہو کی* یادگار ہے۔بغداد سے مراد وہ* غِ داد ہے، جہاں نوشیروان عادل دز*رلگاتے اورمظلوموں کی دادرسی کرتے تھے۔اسی طرح محاورے،ضرب الامثال اورتمثیلیں وغیرہ ۔ کے ۔ اپنے پسِ منظر میں صدیوں کا نچوڑ ر p ہیں۔سیداحمد دہلوی نے علمِ ز*ن دانی کو بہ نظرِ تعمق دیکھا اور ''فرہنگِ آصفیہ'' کے مقدمہ کے تیس تیس صفحات میں تمام حقائق کو پوری طرح بیان کیا ہے۔ز*نِ اُردو کی شُستگی اورروانی کے* $. ان کا زیرِ Ã بیان بھی قابلِ غور ہے:

''جوں جوں زمانہ/ ز*H یا پچھلے الفاظ ز*ن کے ر/ ے کھا کھا کر منجھتے صاف ہوتے اور گُھل گُھل کر سیلس W گئے۔جس طرح سا$ ہرسال اپنی کینچلی+ ل کرنئی نئی پوشاک پہنتا ہے۔اسی طرح الفاظ بھی ادپر پڑھ پڑھ کر اش اش* پتے اور ہر زمانے کار- دکھاتے گئے۔ا/ ذرا توجہ سے دیکھا جائے تو بخوبی* $. ہوجائے کہ جن الفاظ کو ہم مردہ* یا ای- قالبِ بے جان تصور کررہے ہیں۔یہ ۔ .ڑے .ڑے واقعات کا مرقع یعنی ای- ز* ہ* ریخ اور ہمارے. رگوں یعنی کل Kl نوں کے خیالات،عمری واقعات،دنیوی ودینی* ریخ،ہرزمانے کے اخلاق ورواج اور جملہ سر/ شتوں کا ای- بے حد ذخیرہ ہے۔''[۹]

''فرہنگِ آصفیہ'' کی+ وین کا سہرا سیداحمد دہلوی کے سر ہے۔انھوں نے* وجودِ عُسرت و U ستی کے اس کام کو .ڑی لگن اور جا x نی

سے ا م ۃ ـ ۔ان کا کہنا ہے کہ اس ز ۔ن میں مختلف تصانیف ۃ لیفات اور اخبارات و اجم کی کثرت نے اسے بہت جلد طفولیت سے شباب، شباب سے کہو اور کہو سے شیخوخیت اور شیخوخیت سے ۔ڈھاپے پہنچا ۃ ـ 1 اس میں فنِ لغات و مصطلحات کی کمی کے ۔ یہ ز ۔ن ابھی گونگی تھی اور سید احمد دہلوی نے اس ۔ راَ اں کو یکہ و تنہا اپنے کندھوں e ہوئے آئندہ نسلوں کو عمدہ لغات کے قیمتی انے سے بہرہ ۔ب کیا۔ان کی یہ ماتِ اُردو ز ۔ن کی قی کے ۔ب میں سنہری حروف میں لکھے جانے کے قابل ہیں۔انھوں نے ۱۸۰۲ء میں ڈاکٹر جان گلکر کے ہاتھوں لکھی جانے والی انگریزی اُردو اَ ائمر کا کرہ کرتے ہوئے اُردو ز ۔ن کے قو کو ۔ نامکمل اور غیر مکتفی قرار دیتے ہوئے یہ ہدا $ کی کہ اس کی وینِ محض ا ـ آدمی کے بس کی ۔ت نہیں ہے۔انھوں نے اپنے کام کی ۔ $ یہ شکوہ کیا کہ وہ دشمنانِ ز ۔ن کی د ۔۔ دکا شکار ہو گئے۔ان کا وینِ فرہنگِ آصفیہ کا یہ کام جو ۵۵ ہزار لغات، محاورات، روزمرّے، اصطلاحات اور ضرب الامثال F ہے، کل تیس (۳۰) ۔س میں یہ ء تکمیل کو پہنچا۔دورانِ کار روپے پیسے کے حصول میں کمی کے ۔ اس کاوش کو منقسم صورت میں منظرِ عام لانے کی کوشش بھی کی گئی ۔ لآ دولتِ آصفیہ نے اس کی کامل طبا کی سر پرستی اپنے ذمے لی اور سلطانِ حیدر ۔ دکن میر محبوب علی کی نظرِ التفات اور مالی اعا $ کے ۔ سید احمد دہلوی کی شبانہ روز محنت ٹھکانے لگی۔ان کا خیال ہے کہ ہمیں اپنی ز ۔ن کے ساتھ وہی محبت b چاہیے جو ماں ۔پ کو بچوں کے ساتھ اور بچوں کو ماں ۔پ کے ساتھ ہوتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی،مضمون: ز ۔ن اور استعاراتی ز ۔ن،مشمولہ:مباحث (۱) مدیر: ڈاکٹر تحسین فراقی،معاون مدیران: ڈاکٹر رفاقت علی شاہد، ڈاکٹر اشفاق احمد ورک،امجد طفیل،آر۔آر پرنٹرز لاہور، جون ۲۰۱۲ء،ص ۹

۲۔ سید احمد دہلوی،مر$: فرہنگِ آصفیہ (مقدمہ)،سنگِ میل X Å لاہور،۱۹۸۶ء،ص ۱۷، ۱۸

۳۔ ایضاً،ص ۱۹

۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر،تاریخِ ادبِ اُردو (اوّل)،مجلسِ قی ادب لاہور،طبع چہارم: جون ۱۹۹۵ء،ص ۴۷

۵۔ وحید قریشی، ڈاکٹر،اُردو ادب کا ارتقا___ایک جائزہ،القمر انٹر پرائزز لاہور،طبع اوّل: ۲۰۰۶ء،ص ۶

۶۔ سید احمد دہلوی،مر$: فرہنگِ آصفیہ (مقدمہ)،سنگِ میل X Å لاہور،۱۹۸۶ء،ص ۲۲

۷۔ ایضاً،ص ۲۷

۸۔ ایضاً،ص ۲۵، ۲۶

۹۔ ایضاً،ص ۲۹

پنکی جسٹن

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو

جناح یونیورسٹی برائے خواتین، کراچی

اردو اور پنجابی صوتیات کا تقابلی مطالعہ: چند خصوصیات و امتیازات

Phonetics is a branch of linguistics that studies human speech in a scientific way.Each language has its own sound system.In this paper some properties of Punjabi and Urdu phonetics have been discussed highlighting their dissimilarities. Previous work in Punjabi phonetics shows that speech patterns of Punjabi are the same as that of Urdu.The purpose of the comparison of both the languages is also to clarify that Punjabi has some characteristic sounds that may not be found in Urdu.

تکلّمی آوازوں یا اصوات کے سائنسی مطالعے کا نام صوتیات ہے۔[1] صوتیات کی حیثیت اور اہمیت کے سلسلے میں ہمیشہ افراط و تفریط سے کام لیا جاتا رہا ہے۔ ابتدا میں وہ حروف کی طفیلی رہی، بعد ازاں معنیات کا شعبہ بھی اس میں شامل ہو گیا اور وقت کے ساتھ ساتھ فونیمیات، توضیحی/ امراور تشریحی لسانیات بھی اس میں شامل ہو گئی۔[2] بہر حال کسی بھی زبان کا صوتیاتی تجزیہ کرتے ہوئے ہمیں تلفظی صوتیات (Articulatory Phonetics)، سمعیاتی صوتیات (Accousstic Phonetics) اور سمعی صوتیات (Auditory Phonetics) کا مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔[3] اس مقالے میں ہم صوتیات کی صرف ان چند خصوصیات کو زیرِ بحث لائیں گے جو اردو اور پنجابی زبان کی صوتیات میں ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ پنجابی صوتیات ہر اعتبار سے اردو صوتیات سے مختلف ہے، لیکن ہمارے ہاں اس طرف کوئی خاص توجّہ نہیں دی گئی اور اسے زیادہ تر اردو صوتیات کی عینک پہن کر ہی دیکھا گیا۔ مصوّتوں و مصمتوں کا تعین اردو صوتیات کے بل بوتے پر کیا گیا ہے۔ [illegible] کیدو وغیرہ پر کبھی کوئی خاص توجہ نہیں دی گئی، اسی وجہ سے پنجابی زبان کے چند خاص مسائل آج بھی جوں کے توں موجود ہیں اور خاص توجّہ حاصل نہیں کر سکے۔ پنجابی صوتیات کے مقابلے میں اردو صوتیات پر کافی حد تک کام ہوا ہے لیکن تقابلی مطالعے کے سلسلے میں غالبًا کوئی ایسی کوشش نہیں کی گئی، جس میں دونوں زبانوں کی صوتیات کے فرق کو واضح کیا گیا ہو۔ راقمہ نے اپنے اس مقالے میں بالخصوص ان تمام مسائل کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے جو پنجابی صوتیات میں امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی پنجابی زبان تحریری طور پر لکھے جانے کے باوجود ترقی سے بہت دور ہے۔ راقمہ کی تحقیق سے اتفاق یا اختلاف رائے ہو سکتا ہے، کیوں کہ زبان بالخصوص صوتیات کے سلسلے میں کوئی بھی حتمی رائے قائم کرنا ناممکن ہے، ہر زبان پر آب و ہوا اور لوگوں کی آمد و رفت کا اثر ہوتا ہے، شاید اسی لئے کہا جاتا ہے کہ ہر کوس کے فاصلے پر زبان بدل جاتی ہے۔[4] پنجابی کے بارے میں بھی یہ مثل مشہور ہے کہ بارہ میل کے بعد بولی بدل جاتی ہے۔ ڈاکٹر کے ایس بیدی کے بقول پنجاب کا ہر دریا ایک علاقے کو دوسرے علاقے سے جدا کرتا ہے۔ اس بنا پر دو آبہ کی بولی میں خفیف سا اختلاف پایا جاتا ہے۔ پنجاب کی اس قدرتی تقسیم نے پنجابی زبان پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ جہاں پنجاب کے محلِ وقوع، آب و ہوا، میدانی اور کوہستانی علاقوں نے پنجابی زبان کو متاثر کیا، وہاں مختلف اقوام نے جو وقتاً فوقتاً پنجاب پر حملہ آور ہوتی رہیں، اس پر کافی حد تک اثر انداز ہوئیں۔ ان حملہ آور اقوام نے اپنے اپنے لسانیاتی [illegible] کے

نئے نئے الفاظ سے پنجابی زبان کو مالا مال کر دیا اور اس کے کینڈے اور ڈیل ڈول میں بھی نمایاں تغیر پیدا کیا۔[5]

پنجاب کے کئی حصص میں منقسم ہے۔ سارے خطے کی زبان تو پنجابی ہے لیکن مقامی بولیاں (Dilects) بھی پنجابی زبان کے زیرِ سایہ ترقی کر رہی ہیں۔ مرکزی پنجابی معیاری زبان کا درجہ حاصل کر گئی باقی حصص میں معمولی اختلاف سے علاقائی بولیاں مروّج ہیں۔[6] عین الحق فرید کوٹی کے بقول صدیوں سے اس زبان کی تین بولیاں مروّج رہی ہیں اور یہ تینوں بولیاں پنجاب کے تین حصوں میں عمودی تقسیم سے تعلق رکھتی ہیں۔ تقسیم سے پہلے کے پنجاب کے چوتھائی حصے یعنی انبالہ کی کمشنری میں ہریانوی زبان بولی اور لکھی جاتی تھی۔ درمیانی اور سب سے بڑے حصے میں جو کہ جالندھر، لاہور اور راولپنڈی ڈویژنوں پر مشتمل تھا، پنجابی رائج تھی۔ ملتان اور ڈیرہ جات میں ہندکو یا مغربی پنجابی بولی جاتی رہی ہے۔ ان تینوں علاقوں کی زبانوں میں اس قدر قرابت پائی جاتی ہے کہ ضلع ہزارہ کا رہنے والا لدھیانے یا فیروز پور یا ساہیوال اور ملتان کی زبان بآسانی سمجھ سکتا ہے۔[7] گویا ہم کہہ سکتے ہیں کہ پنجاب کے مختلف علاقوں کی بولیوں میں و لہجے کے اختلاف کے باوجود اس کی وحدت اپنی جگہ مسلّم ہے۔

پنجابی زبان کے بارے میں کی جانے والی مندرجہ بالا بحث کے نتیجے میں اس زبان کا صوتیاتی تجزیہ اور بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ ہمیں علم ہو سکے کہ اس زبان کی وہ کون سی خصوصیات ہیں جس کی بنا پر یہ تحریر میں تقریباً زیادہ دور ہے۔ دنیا کی تمام زبانوں کی اصوات کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ مصوّتے Vowels، مصمتے Consonants۔ ان کو تحریری صورت میں لانے کے لیے عالمی علامات کا ایک سیٹ وضع کیا گیا ہے جسے بین الاقوامی صوتیاتی حروف (International Phonetic Alphabates) اور مختصراً آئی پی اے (IPA) کہا جاتا ہے۔ ان علامات کے ذریعے ہم دنیا کی کسی بھی زبان کو اس کے صحیح تلفظ و آہنگ کے ساتھ نہ صرف تحریر کر سکتے ہیں بلکہ صحیح تلفظ اور و لہجے کے ساتھ بول بھی سکتے ہیں، کیونکہ ان علامات میں صوت کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔[8] ۱۸۸۸ء میں بین الاقوامی صوتی انجمن (L' Association International Phonetique) بنی اور اسی سال بین الاقوامی صوتی ہجا کی تشکیل ہوئی۔ بحث و تمحیص کے بعد ان میں وقتاً فوقتاً ترمیمات اور اضافے ہوتے رہے۔ اس ہجا میں یہ اہتمام ہے کہ کسی بھی زبان کی منفرد آوازوں کے لئے بوقت ضرورت نئی علامات کے اضافے کی اجازت ہے۔[9] ان علامات کی مدد سے ہم کسی بھی زبان کی ادائیگی میں مہارت حاصل کر سکتے ہیں، یعنی توجہ، تربیت اور مشق کے ذریعے ادا کی صراحت و وضاحت میں مہارت حاصل ہو سکتی ہے۔[10]

مصوّتے:

مصوّتوں میں سانس کا بہاؤ روکے بغیر آواز ادا ہوتی ہے لہٰذا ان چند جین مندرجہ ذیل وجوہات کی بنا پر ان کی تقسیم کرتے ہیں۔

۱۔ زبان کا کون سا حصہ اوپر اٹھتا ہے یعنی تلفیظ کا کام کرتا ہے۔

۲۔ زبان کتنی اوپر اٹھتی ہے۔

۳۔ بند کشادہ میں زبان سے نیچے رہتی ہے اس کے بعد بتدریج اوپر اٹھتی ہے۔ واضح رہے کہ بند میں وہ تالو کو چھو کر ہوا کا راستہ بند نہیں کر دیتی۔ اس حالت میں بھی وہ دیگر مصوّتوں کے مقابلے میں زیادہ نیچی رہتی ہے۔[11]

انگریزی اور اردو میں آگے کے مصوّتے کشیدہ (ہونٹ پھیلے) پیچھے کے مدوّر (گول) ہوتے ہیں۔ اردو میں چودہ مصوّتے ہوتے ہیں۔[12]

۲۰۱۲ء میں تحریر کردہ ایک تحقیقی مقالے کے مطابق پنجابی زبان میں تین آگے کے مصوّتے، دو درمیانی مصوّتے اور تین پیچھے کے ہیں، پیچھے کے مصوّتے گول ہوتے ہیں۔[۱۳] راقمہ کی تحقیق کے مطابق پنجابی حروفِ علّت کا اگر تجزیہ کریں تو بعض مصوّتے زیادہ طویل محسوس ہوتے ہیں H۔ن چندجین کے بقول بھی مصوّتے تین قسم کے ہوتے ہیں۔خفیف،طویل،طولانی۔طویل مصوّتوں کو ادا کرنے میں خفیف کے مقابلے میں تقریباً دگنا وقت لگتا ہے۔مقدارِ وقت کے علاوہ دونوں کے محلِ تلفیظ میں بھی قدرے فرق ہوتا ہے۔عموماً مختصر مصوّتے طویل مصوّتوں سے کسی قدر نیچے ادا کیے جاتے ہیں۔تیسری قسم بہت طویل کی ہے جسے ہم طولانی کہہ h۔ یں۔یہ عام بول چال میں نہیں ہوتی بلکہ کسی لفظ پر زیادہ زور دے کر بولنے میں یا کسی کو پکارتے ہوئے فجائیہ کلمات میں سنائی دیتی ہے۔مثلاً پوجا کے ā میں ''اوم'' کسی کو دور سے پکارتے ہوئے،مثلاً āh یا اچھا!وغیرہ۔[۱۴] پنجابی زبان میں طولانی مصوّتے کا استعمال درج ذیل مثالوں سے وضع کیا جا رہا ہے۔اختلاف رائے ہو سکتا ہے کیوè مشرقی ومغربی پنجاب میں پنجابی بولیوں میں فرق انھی چیزوں کے زیادہ زیادہ ہے۔

پنجابی میں پھول بمعنی Flower میں مصوّتہ ''o'' طویل مصوّتہ ہے اور پھول بمعنی تلاش میں مصوّتہ طویل سے زیادہ وقت لے رہا ہے۔اسی طرح تھوک بمعنی لعاب کی نسبت تھوک بمعنی زیادہ یا ان گنت میں طویل مصوّتہ زیادہ وقت لے رہا ہے۔یہاں اس بات کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ دونوں میں کیدیبل (stress) کا بھی فرق ہے،جس کا ذکر آگے کیا جائے گا۔اکثر جگہ الفاظ کو نچلے،ہموار یا بلند آہنگ پر ادا کر کے بھی طولانی مصوّتے استعمال کیے جاتے ہیں۔مثلاً کیو بمعنی کہو اور کیو بمعنی گھی میں دیکھا جائے تو کیو بمعنی گھی میں مصوّتہ ''o'' کو نچلے آہنگ پر ادا کرتے ہوئے کھینچ کر بولا جا رہا ہے۔یہ عمل صرف طویل مصوّتے یعنی (Long vowels)-- محدود نہیں۔مختصر مصوّتوں میں بھی اس کی مثالیں موجود ہیں۔مثلاً ٹ بمعنی cut میں (u) کی لمبائی ٹ بمعنی کم کی نسبت چھوٹی ہے۔اسی طرح کل بمعنی آنے والا یا گزرا ہوا کل میں (u) کی لمبائی کل بمعنی بھیجنا کی نسبت کم ہے۔راقمہ کے خیال میں ان کے اتار چڑھاؤ کی وجہ سے مصوتہ کی لمبائی میں فرق پیدا ہو رہا ہے اور ان کے ذیل میں اس کو تفصیل سے بیان کیا جائے گا۔

راقمہ کی تحقیق کے مطابق پنجابی زبان کے صوتی Âم میں ہکاری بندشیے (aspirated plossive) آوازوں کو بے آواز Voice less کہنا آسان ہے،اسی لئے پھ،تھ،ٹھ،کھ،چھ کی آوازیں تو موجود ہیں 1 بھ،دھ،جھ اور گھ کی آوازیں اپنی مشکوک آوازوں[۱۵] سے تبدیل ہو جاتی ہیں۔مثلاً

پنجابی	اردو	تبدیل شدہ آواز
''بھ''		
پنگ (نچلا آہنگ)	بھنگ	بھ،پ
پنگڑا	بھنگڑا	بھ،پ
پید (نچلا آہنگ)	بھید	بھ،پ
''دھ''		
تمک	دھمک	دھ،ت
تکّا	دھکّا	دھ،ت
تی	دھی	دھ،ت
''ڈھ''		

ٹولک	ڈھولک	ڈھ،ٹ
ٹلّن	ڈھلّن	ڈھ،ٹ
ٹیری	ڈھیری	ڈھ،ٹ
''جھ''		
چنڈا	جھنڈا	جھ،چ
چکڑ	جھکڑ	جھ،چ
چولی	جھولی	جھ،چ
''گھ''		
کوڑا	گھوڑا	گھ،ک
کول	گھول	گھ،ک
کوٹنا	گھوٹنا	گھ،ک

پنجابی زبان کوتحریر کرنے کے لئے گورمکھی اور شاہ مکھی رسم الخط استعمال کیا جاتا ہے،اور دونوں رسم الخط میں یہ آوازیں آج بھی اردو کی طرح تحریر کی جاتی ہیں،جس کی وجہ سے تحریر تقریر سے دور ہوجاتی ہے۔مختلف ادوار کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں.

بابا فرید:

فریدا کالے مینڈے کپڑے کالے مینڈے دیس

گہنی بھریا میں پھراں لوک کہن درویش [۱۶]

شعر میں ''کہن''کو(کہن)اور''بھریا''کو بھریا تحریر کیا گیا ہے۔

انیسویں صدی؛،

چودھری شہاب الدین:

اہناں قضیاں دی جے کرخبر ہندی،اساں بھروچ آؤن کاس نوں سی

وسدے گھراں نوں آپ اجاڑ کے تے،ٹبرٹور لیاؤن کاس نوں سی

بھاجڑ ڈھو کے دیس بدیس ہوکے،ہتھیں اونٹ کماؤن کاس نوں سی

جیہڑے جانگلی لوک بنا دیتھے،ڈیرا اوہناں دا چاؤن کاس نوں سی [۱۷]

کراں (نچلا آہنگ)کو''گھراں''اورٹو(نچلا آہنگ)کو''ڈھو''تحریر کیا گیا ہے۔

بیسویں صدی؛احمد راہی:

بھیڑ پوے تے بیبلا، کون آندا ئی درد ونڈان

جھکڑ چلن فریباں دے ،دیوے سچ دے گل ہو جان

یار وی بھلدے یاڑیں، جنڈیں ٹنگ دیہن کمان[۱۸]

بھیڑ، جھکڑ، بھلدے بمعنی پیڑ، چکڑ (نچلا آہنگ)، پُلدے (نچلا آہنگ) تحریر کیا گیا ہے۔

گویا ایک طویل عرصہ گزر جانے کے باوجود صورتِ حال جوں کی توں ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ غیر اہلِ زبان کے لئے اس کو صحیح تلفظ کے ساتھ پڑھنا اور سمجھنا تقریباً ناممکن ہے۔

لرزشی آوازیں (Trill)

پنجابی زبان کے بعض لہجوں میں Trill[19] آوازوں کی مثالیں بھی موجود ہیں۔ گیان چند جین کے بقول دونوں ہونٹوں یعنی دو لبی (Bilabial) کی Trill بچوں کے کھیل میں سنائی دیتی ہے۔ لیکن باقاعدہ مصمّتہ کے طور پر نہایت شاذ ہے۔ یہ صرف ایک زبان کے ایک لفظ میں ملتی ہے۔ وہ زبان میکسیکو کی خاکنائے پر بولی جانے والی ایک ریڈ انڈین زبان (Isthmus Zapotec) ہے۔ انگریزی میں سردی کی کثرت سے ایک فجائی کلمہ brr جیسا ادا کیا جاتا ہے۔ اس میں بھی دو لبی ارتعاشی مصمّتہ بن جاتا ہے۔[20] اندرونِ سندھ میں پرکری زبان میں جب کوئی کام غلط ہو جائے تو arr جیسا کلمہ ادا کیا جاتا ہے، یعنی (ر) کی آواز Trill ہوتی ہے۔ پنجابی زبان کی بعض بولیوں میں (ر) کی آواز Trill ادا کی جاتی ہے مثلاً رات، ٹریکٹر وغیرہ۔ اسی طرح پنجابی و سرائیکی میں بھی آواز غُنّی معکوسی آوازیں (Voiced retroflax nasal) کہا جاتا ہے، موجود ہیں۔ سنسکرت، دراوڑی اور مراٹھی زبانوں میں یہ کھل کر (ن) سے مختلف ادا کی جاتی ہے۔ ہندی میں اس کا تلفظ صرف عالمانہ بولی میں ہوتا ہے۔ بول چال کی ہندی اور اردو میں یہ ٹ، ٹھ، ڈ، ڈھ سے قبل آتا ہے۔ مثلاً گھنٹہ، ٹھنڈا، منڈھ معکوسی مصمّتوں سے پہلے کا (ن) معکوسی تلفظ ہی سے ادا ہوتا ہے، یعنی نوکِ زبان اُلٹ کر تالو کو چھوتی ہے کہ اسی مقام سے متعاقب مصمّتے کو ادا کر دے سماعی اثر بالکل دندانی (ن) جیسا ہوتا ہے۔[21] راقمہ کو گیان چند جین کے اس بیان سے اختلاف ہے۔ کسی بھی زبان میں کسی مصمّتے کی آواز کی موجودگی کا تعین کرنے کے لئے اسے لفظ کے شروع، درمیان، آخر، تینوں مقام پر دیکھا جاتا ہے۔ اگر وہ تینوں جگہ پر اپنی آواز ایک جیسی رکھتا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ وہ مصمّتہ اس زبان میں موجود ہے اور اگر کسی مقام پر آواز تبدیل ہو رہی ہے تو تجزیہ کیا جائے کہ یہ تبدل مشروط ہے یا آزاد۔ تبدل کا عمل زیادہ تجزیہ چاہتا ہے۔ گیان چند جین کی تحریر کردہ مثالوں میں ٹ، ڈ، ٹھ، ڈھ بذاتِ خود معکوسی مصمّتے ہیں ان سے قبل آنے والا (ن) جب ان معکوسی مصمّتوں کے ساتھ مل کر ایک مصمّتی خوشے Consonant Cluster کے طور پر آتا ہے تو (ن) دندانی ہونے کے باوجود جب زبان معکوسی مصمّتے کو ادا کرنے کے لئے مڑتی ہے تو ان کا دورانیہ اتنا کم ہوتا ہے کہ دونوں آوازیں ایک ہی مقامِ تلفظ (Place of articulation) پر محسوس ہوتی ہیں۔ یہاں دو چیزیں اہم ہیں:

ا۔ سماعی اثر کی بنیاد پر کسی مصمّتے کے بارے میں فیصلہ کرنا درست نہیں، دوم یہ کہ ن معکوسی کو واضح طور پر محسوس کرنے کے لئے سندھی زبان کے (ون) [illegible] اور پنجابی زبان کے ([illegible]) میں ن کی آواز واضح طور پر الگ محسوس ہوگی۔ میرے خیال میں ڈ سے پہلے ن آنے کے باوجود ن معکوسی محسوس نہیں ہو رہا ہے۔ میواتی بولی میں ن زیادہ تر معکوسی ادا کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر سہیل بخاری کے بقول ''ن'' کی معکوسی شکل راجستھانی، ہریانی، پنجابی، گجراتی، سندھی اور مغربی مرہٹی میں موجود ہے۔[22]

کسی زبان کا صوتیاتی تجزیہ کرتے ہوئے ہمیں اس زبان میں تبدل کے عمل کو ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے۔ دا... نے کہا تھا کہ انسان کی ذات چونکہ نہایت غیر مستحکم اور تغیر پذیر ہے اس لیے زبان بھی بہت مستحکم یا طویل العمر نہیں ہو سکتی، دوسرے انسانی لوازم مثلاً رسوم اور لباس کی طرح زبان کو بھی زمان و مکان میں بدلتے رہنا ہے۔[23]

ہرتبد~ کا پہلا مظہر* تو کسی فو4 کی ذ~ صورت میں* خودفو4 میں تبد~ کی شکل میں ہو* ہے اس لیے ر [اعتبار سے صوتی تبدیلیوں کی حسب ذیل چار قسمیں ہیں۔ (۱)شق (۲)ادغام (۳)ضر* تعدیم (۴) فو4[۲۴]

یہاں اس امر کی وضا # ضروری ہے کہ محققین نے صوتی تبادل کے جو اصول وضع کیے ہیں وہ ہمہ گیر نہیں ہیں کیوèا یہ* ن کی ا یہ آواز دوسری* ن میں* دوسرے عہد میں کسی دوسری آواز سے+ ل جاتی ہے، لیکن یہ تبد~ ہر مقام پرA نہیں آتی یعنی خود صوتی تبادل بھی یکساں نہیں۔[۲۵] خود ا یہ ہی* ن کی مختلف بولیوں میں ا یہ آواز بعض جگہوں پر کسی دوسری آواز سے+ ل جاتی ہے۔ اس سلسلے میں H ن چند جین نے بھی کافی تفصیلی بحث کی ہے۔C دی طور پر تبدیلیاں دو قسم کی ہوتی ہیں۔

۱۔ سیاق* مشروط تبد~ ۲۔آزاد تبد~

۱۔ مشروط تبد~:

مشروط تبد~ کے عمل کو واضح کرنے کے لئے ہمیں کسی بھی صوت کو شروع آ* اور درمیان تینوں صورتوں میں دیکھنا ہوگا کہ وہ صوت تینوں مقامات پر ا یہ جیسی ہے* کچھ جگہوں پر اپنی مشکوک آواز سے+ ل جاتی ہے۔ پنجابی* ن کی بعض بولیوں میں ''گ'' کی آواز ابتدا اور آ* میں اپنی اصل حا - میں رہتی ہے۔ # کہ درمیان میں مشکوک آواز ''غ'' سے+ ل جاتی ہے۔ مثلاً

ابتدا	وسط	تبدیل شدہ	آ*
گل(* ت)	تگاری(مٹی اٹھانے والی)	تغاری	منگ(ما*)
گڈی(گاڑی)	چگنا(پر+ وں کا دانہ کھا*)	چغنا	پ* (پگڑی)
گال(گالی)	1وں(پیچھے)	مغروں	اگ(آگ)

ا/ کسی لفظ میں یہ تبد~ اپنے آگے پیچھے آنے والے کسی مصمتے کے صوتی ا* کی وجہ سے نہیں تو یہ مشروط تبد~ کہلائے گی۔ بعض اوقات ا یہ ہی آواز ا یہ ہی جگہ پر بعض اوقات+ ل جاتی ہے اور بسا اوقات نہیں۔ مثلاً ''پنجابی* ن میں ''ب'' کی آواز کو دیکھیں:

ابتدا میں

بکری*+ ر، بول،* (پودا)

وال(* ل)، وبچنا(بیچنا)، واری(* ری)، وسنا(*)

سیاق* مشروط تبد~ پر ا* + از ہونے والے ممکنہ مشروط عناصر مندرجہ ذیل ہو h ہیں۔

الف۔ لفظ کی جگہ:

عام طور پر غنہ آوازیں بعض حروف صحیح میں مل جاتی ہیں کیوè وہ ا یہ ہی مقام تلفظ سے * ہیں مثلاً اردو میں بھنبھور کہتے ہوئے ''ن'' کی آواز ''م'' میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ بھ اور بھ کے درمیان میں آنے والی غنّی آواز ''ن'' اس لئے ''م'' میں+ ل رہا ہے کیوں کہ ''بھ'' کا مقام تلفظ Place of Articulation دولبّی Bi labial ہے اور غنّی آوازوں میں دولبّی ''م'' ہے اس لئے وہ خود بخود غنّی دولبّی Nasal Bilabial میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ اس طرح کی بیشتر مثالیں مختلف* نوں میں تلاش کی جا سکتی ہیں۔

ب۔ # ازِتلفیظ (Manner of articulation) میں تبد~:

غُنّہ (ں والی آوازیں) ماحول میں حروفِ علّت بھی غُنّہ ہوجاتے ہیں۔

۲۔ غیرمشروط یا آزادتبد~:

یہ اس وقت پ ئی جاتی ہے . # آوازیں صوتی طورپ ا- جیسی ہوں لیکن ان کے اختلاف کی نوعیت مختلف ہوں اس کی تین اقسام ہیں۔ (H ن چندجین نے ''عام لسا* ت'' پ بہت تفصیلی بحث کرتے ہوئے بیشتر اقسام مع امثال بیان کی ہیں، لیکن ہم مختصراً تین C دی اقسام پ *.ت کریں گے۔)

الف۔ آزادتبد~:

یہ اس وقت پ ئی جاتی ہے . # دوآوازیں ہرمقام پ ا- دوسرے سے + ل جاتی ہوں۔ مثلاً پنجابی ز. ن میں گھ، بھ، دھ، ڈھ، جھ کی آوازیں ہرمقام پ*. لترM ک، پ، ت، ٹ، چ سے + ل جاتی ہیں۔

ب۔ اD ادی آزادتبد~:

کچھ صورتوں میں بعض لوگ ا- ہی آواز کو ہمیشہ ا- ہی طر j سے ادا کرتے ہیں۔ (اس کی مختلف وجوہات ہوسکتی ہیں مثلاً بولنے کی ابی، ذاتی پسند، دو ز 3 بولنا وغیرہ) پنجابی ز. ن کے مختلف لہجوں میں اس طرح کی بیشتر مثالیں موجود ہیں۔ جیسے: چلم کو چمل، دیگچی کو دیچگی، آرام کو ارمان، ز ی دتی کو جاستی وغیرہ۔

ج۔ محدود آزادتبد~:

یہ اس قسم کی آزادتبد~ ہے جو کسی خاص ماحول میں پ ئی جاتی ہے۔ یہ عمل مصوّتوں اور مصمّتوں دونوں میں ہوسکتا ہے۔ مثلاً: م کو زم Ä کو نظم، حکم کو حکم وغیرہ اس میں اکثر ساکن الاوسط عام لہجے میں مفتوح الاوسط ہوگئے۔

*- نی ز. ن: Tonal language

*- نی ز. نوں میں آہنگ *- ن کا فرق بھی الفاظ کے معنی میں اسی طرح فرق پیدا کر- ہے جیسے صوتیہ کی تبد~ معنی میں فرق پیدا کرتی ہے۔ ا- ہی لفظ مختلف *- ن پ بولنے سے اس کے معنی مختلف ہوجاتے ہیں۔ یہ خصوصیت جن ز. نوں میں پ ئی جاتی ہے انھیں *- نی ز 3 کہا جا- ہے *- ن کا اطلاق ا- صوت رکن ی اس سے بڑے صوتی ٹکڑے پ ہو- ہے۔ د* میں *- نی ز. نوں کی تعداد بھی خاصی ہے اور *- ن کی تعداد مختلف ز. نوں میں مختلف ہوتی ہے۔ مثلاً شمالی چینی میں چار، تھائی ز. نوں میں پ نچ، و$ می میں چھ *- ن پ ئے جاتے ہیں۔[۲۶] وِمر کے مطابق چینی ز. ن میں ا- لفظ کو سروں کے ہیر پھیر سے ۹۸ مفاہیم میں لیا جا- ہے۔[۲۷] ہندآری ئی ز. نوں میں پنجابی ز. ن میں *- نی ز. نوں کی خصوصیات موجود ہیں اور تحقیق سے یہ. ت $. ہوچکی ہے کہ یہ بہت ز دہ *- نی ز. ن ہے۔[۲۸] بلکہ یوں کہنا چاہیئے کہ *- ن پنجابی ز. ن کی امتیازی خصوصیت ہے[۲۹] اور تلفظ کی ادائیگی میں اہم کردار ادا کرتی ہے بلکہ لغوی اعتبار سے تلفظ کی بہتر ادائیگی کرنے میں مدد دیتی ہے۔[۳۰] تحری ی صورت میں اس کے لئے کوئی مخصوص علامات وضع نہیں ہے۔ صرف تقری ی حد- موجود ہے ا- تحقیق کے مطابق *- ن اوœ (High) یعنی (Low) دمیدہ (Aspirated) آواز ہے *. لخصوص مصوّتہ (h) ادا کرتے ہوئے یہ عمل ز دہ واضح ہو- ہے۔ . # ''h''

کی آواز بلند آہنگ مصوتوں جھ، گھ، دھ، بھ اور ڈھ میں کسی لفظ کے آ ٰ میں استعمال ہو تو (h) کی آدھی آواز دراصل بلند آہنگ پر ادا ہو رہی ہوتی ہے۔ [۳۱] مثلاً:

bojha/pocket	بوجھا بمعنی A.
Kadh/take out	کڈھ بمعنی باہر نکالنا
Kandh/Wall	کندھ بمعنی دیوار [۳۲]

راقمہ کے خیال میں ان لفظوں کو ادا کرتے ہوئے (h) کی آواز ادا نہیں ہوتی بلکہ بلند آہنگ پر ادا کرتے ہوئے زور (stress) دیا جا رہا ہے۔

اسی تحقیق کے مطابق # (h) کی آواز بلند آہنگ مصوتوں کے بجائے کسی بھی مصوتے کے ساتھ درمیان یا آ ٰ میں ادا کی جائے تو یہ نچلے آہنگ پر ادا کی جائے گی مثلاً:

کِنا بمعنی کن لوگوں نے	Kinnah/who
چڑھ	charhh/ climb
نہاتا [۳۳]	nhatta/bathed

ان مثالون میں بھی راقمہ کے خیال میں اردو زبان کے زیرِ اثر (h) کی آواز لفظ کے آ ٰ میں محسوس کی جارہی ہے جو کہ درست نہیں۔ تلفظی صوتیات کا تعلق آوازوں کی ادائیگی سے ہے اور ادائیگی کی C پر ہم ان کی علامات وضع کرتے ہیں۔ چڑھ اور نہاتا کا پنجابی تلفظ چڑ اور ** ہے اور نچلے آہنگ پر ادا کیا جاتا ہے۔ # ہم لفظ جھنڈا ادا کرتے ہیں تو جھ کے بجائے چ ادا کرتے ہیں اور نچلے آہنگ پر بولتے ہوئے ''h'' کی آواز ادا نہیں کرتے۔ اسی طرح گھ، دھ، بھ، ڈھ میں بھی ''h'' کی آواز ادا نہیں ہوتی اور وہ بالترتیب M ک، ت، پ، ٹ سے بدل جاتی ہے۔ لہٰذا ان آوازوں کو پنجابی زبان کے کھاتے میں ڈالنا درست نہیں۔ راقمہ کے خیال میں مغربی پنجاب کی زبان میں دمیدہ (Aspirated) آوازوں کا وجود ہی نہیں البتہ مشرقی پنجابی کی بعض علاقائی بولیوں میں بعض دمیدہ آوازیں موجود ہیں۔ اسے ہم مندرجہ ذیل مثالوں کے ذریعے سمجھ h ہیں۔

ہموار آہنگ	کوڑا بمعنی چابک
نچلا آہنگ	کوڑا بمعنی گھوڑا
بلند آہنگ	کوڑا بمعنی بادام

لفظ کوڑا کو ہموار آہنگ، نچلے آہنگ اور بلند آہنگ پر ادا کرنے سے معانی میں تبدیلی ہو رہی ہے۔ [۳۴]

ہموار آہنگ	ٹل ٹلنا کا فعلِ امر
بلند آہنگ	ٹل مویشی کے گلے کا Q
نچلا آہنگ	ٹل سورج کے ڈھلنے کا فعلِ امر
ہموار آہنگ	کیو کہنا کا فعلِ امر

نچلا آہنگ	کیوکھی
ہموار آہنگ	ڈ کاٹنا کا فعلِ امر
نچلا آہنگ	ڈکم تھوڑا
ہموار آہنگ	کل دن
نچلا آہنگ	کل بھیجنا کا فعلِ امر
ہموار آہنگ	ٹول تلاش
نچلا آہنگ	ٹول ڈھول

*۔۔ کیدۂ زورٔ بل (Stress):

ہم لفظوں کوادا کرتے ہوئے لفظ کے ہر رکن کی تلفیظ میں۔ ا۔ قوت صرف نہیں کرتے ۔قوت کی کمی بیشی سے بل کا تعین ہو* ہے۔[۳۵] مختلف زٔ۔ نوں میں بل کی شدت میں خاصا فرق ہو* ہے۔بعض زٔ۔ نوں مثلاً فرنچ میں نہ ہونے کے۔ ا۔ ہے بعض دوسری زٔ۔ نوں مثلاً ہنگیرین میں یہ بہت زٔ یدہ ہو* ہے۔انگر۔ یزی ان دوانتہاؤں کے@ ہے اور اردو میں انگر۔ یزی کی نسبت کم[۳۶] پنجابی میں اردو کی نسبت زٔ یدہ بل استعمال ہو* ہے،اسی وجہ سے غیر اہل زٔ۔ ن تلفظ صحیح ادا کرنے کے۔ وجؤ ہموار پنجابی ادا کرے گا۔ یۂ ہمواری لفظ کے ارکان میں بل کے غلط استعمال کا نتیجہ ہے۔[۳۷] عبدالسلام صا # کے خیال میں اردو زٔ۔ ن میں بل کا وجود ضرور ہے 1 اس کا کوئی خاص Â م مقرر نہیں ہے، نہ لوگوں میں اس کا شعورٔ* پیٔ جا* ہے۔وجود اس لیے ضروری ہے کہ کسی بھی زٔ۔ ن کے تکلّم میں ا یَ لہجے کو شروع سے آ ۔۔ ۔ قرار رکھنا* ممکن ہو* ہے۔[۳۸]

سرمد صا # کی تحقیق کے مطابق* کیدی مصوّتے کا دورا 6 غیر* کیدی صوت رکن کی نسبت زٔ یدہ لمبا ہو* ہے صوتیاتی طور۔ پ لمبے مصوّتے صوتیاتی مصوّتوں سے بہت زٔ یدہ۔ ڈھے ہوئے ہوتے ہیں۔ عام طور۔ پ ابتدائی مصوّتوں میں* کیدی تبد ~ کی صلا A غیر ابتدائی مصوّتوں کی نسبت کم ہوتی ہے۔[۳۹]

بعض زٔ۔ نوں میں* کیدٔ یَ بل مفہوم میں تبد ~ کا CL ہے H یَ ن چندجین کے بقول اردو میں بل مفہوم۔ پ ا * # ازنہیں ہو* اس لیے اس کی اس قدر اہمیت نہیں لیکن اس کا وجود ضرور ہے۔[۴۰] پنجابی زٔ۔ ن میں نہ صرف بل کا استعمال بہت زٔ یدہ ہے بلکہ بل کی C یٔ د۔ پ معنوں میں تبد ~ کا رجحان بھی موجود ہے۔ مثلاً

پنجابی زٔ۔ ن میں تھوک بمعنی لعاب میں* کیدآ ۔ ی صوت رکن۔ پ ہے،لیکن اگر* کید پہلے صوت رکن۔ پ کریں تو تھوک بمعنی زٔ یدہ* یٔ ان گنت کے معنوں میں ہوگا۔اسی طرح پنجابی میں پھول بمعنی پھُول میں اگر* کیدآ ۔ ی صوت رکن۔ پ ہے۔تو معنی پھُول کے ہوں گے لیکن اگر* کید پہلے صوت رکن۔ پ ہے تو بمعنی تلاش ہوں گے۔تیسری مثال کھول کی ہے۔اس میں اگر* کید پہلے صوت رکن۔ پ ہو تو معنی کھولنے کے فعلِ امر کے ہوں گے اور اگر* کید دوسرے صوت رکن۔ پ ہو تو معنی کھُلنے کے فعلِ امر کے ہوں گے۔اسی طرح وِچ میں* کید پہلے صوت رکن۔ پ ہو تو معنی بیچنے کے ہوں گے اور اگر* کید دوسرے صوت رکن۔ پ ہو تو معنی درمیان کے ہوں گے۔

اردو اور پنجابی صوتیات کے تقابلی مطالعے کے سلسلے میں بیان کئے جانے والے تمام مسائل کے لئے نئی علامات کا وضع ہو* بہت ضروری ہے* کہ پنجابی زٔ۔ ن کے تحر۔ یری اور تقر۔ یری فرق کو ختم کیا جاسکے۔اس کے لئے ماہر لسا* ت کی توجہ کی اشد ضرورت ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ صدیقی،خلیل،آواز شناسی،بیکن بکس،گلگشت ملتان،۱۹۹۳ءص ۱۷

۲۔ ایضاً۔

۳۔ عبدالسلام،ڈاکٹر،عمومی لسانیات،رائل ۔ کمپنی،۱۹۹۳ءص ۱۸

۴۔ قریشی،احمد حسین،پنجابی ادب کی تاریخ،س۔ن ص ۱۶

۵۔ بیدی،کے،ایس،ڈاکٹر،متین ہندوستانی زبانیں،مطبع اردوشری گوروتیغبہادر خالصہ کالج قرول باغ،دہلی ۱۹۶۱ءص ۴۸ تا ۴۹

۶۔ ایضاً۔

۷۔ کوٹی،فرید،عین الحق''پنجابی زبان کی ابتدائی نشوونما''مشمولہ:رسالہ''تاریخ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہندوستان،ص ۲۱۲

۸۔ سروان لتا Sarwan Lata {challenges for Design of Pronunciation Lexiconn Specification for PLS punjabi language}pg 56 ,

۹۔ جین گیان چند،عام لسانیات،مطبع ترقی اردو بیورو،نئی دہلی،۱۹۸۵ء،ص ۱۱۴

۱۰۔ صدیقی،خلیل،محولہ بالا ص ۲۶

۱۱۔ جین،محولہ بالا ص ۱۰۷ تا ۱۰۹

۱۲۔ ایضاً۔

۱۳۔ ای،آر،شیلی پڈا،روپیندردیپ کور،ای،آر ندھی(Er.sheilly Padda,Rupinderdeep Kaur,Er.Nidhi)
{Punjabi Phonetic:Punjabi TeXt to IPA Conversion}International Journal of Emerging Technology and advanced Engineering; Volume 2,Issue 2012 pg 475

۱۴۔ جین،محولہ بالا ص

۱۵۔ مشکوک آوازیں ایسی آوازوں کو کہا جاتا ہے جن کا مقامِ تلفظ یا تلفظ کار یکساں ہو۔

۱۶۔ کشتہ،مولابخش،پنجابی شاعراں دا تذکرہ،سن ندارد،ص ۱۶ تا ۱۷

۱۷۔ فقیر،محمد فقیر،پنجابی زبان وادب کی تاریخ،سنگ میل Å X ،لاہور،۲۰۰۲ء،ص ۱۵۴

۱۸۔ ایضاً،ص ۲۲۶

۱۹۔ وہ آوازیں جن کو ادا کرتے ہوئے زبان بار بار ٹکرائے،Trill آوازیں کہلاتی ہیں۔

۲۰۔ جین،محولہ بالا ص ۹۶

۲۱۔ ایضاً،ص ۹۴

۲۲۔ بخاری،سہیل،ڈاکٹر،اردو کی زبان،فضلی سنز لمیٹڈ ۱۹۹۷ء،ص ۳۹

۲۳۔ جین،محولہ بالا ص ۳۹۱

۲۴۔ ایضاً،ص ۳۹۲

۲۵۔ بخاری، محوّلہ بالا، ص ۳۹

۲۶۔ جین، محوّلہ بالا، ص ۱۴۹

۲۷۔ ایضاً۔

۲۸۔ اے، جی ہاؤدری کورٹ (A.G Haudri Court,) {Tone in punjabi}ParisC.N.R.S 1971 pg57

۲۹۔ سنگھ، ہرکیرت (Singh Harkirat) {Prominent features of punjabi language} Burau Punjabi university Patiala,pg 144

۳۰۔ بھاٹیہ ٹی، کے (Bhatia,T.K) 1997{Punjabi ,A Congnitive.Descriptive Grammer},London/New york;Routledge,pg 246

۳۱۔ http://en.wikibooks.org/wiki/punjabi/phonetics ۲۰ اگست، ۲۰۱۴ء۔

۳۲۔ ایضاً۔

۳۳۔ ایضاً۔

۳۴۔ سوارن لتا (Swaran Lata) محوّلہ بالا، ص ۵۸

۳۵۔ جین، محوّلہ بالا، ص ۱۴۱

۳۶۔ ایضاً، ص ۱۴۴

۳۷۔ ایضاً۔

۳۸۔ عبدالسلام، محوّلہ بالا، ص ۸۷

۳۹۔ سرمد حسین ''Phonetic Correlates of Lexical Stress in urdu'' ص ۱۲۷

۴۰۔ جین، محوّلہ بالا، ص ۱۴۶

اسنادِ محوّلہ

☆ بخاری، سہیل، ڈاکٹر، اردو کی زبان، فضلی سنز لمیٹڈ ۱۹۹۷ء،

☆ بیدی، کے، ایس، ڈاکٹر، تین ہندوستانی زبانیں، مطبع اردو وشری گورو تیغ بہادر خالصہ کالج قرول باغ، دہلی ۱۹۶۱ء

☆ Bhatia,T.K 1997{Punjabi ,A Congnitive.Descriptive Grammer,London/New york;Routledge,pg

☆ جین، گیان چند، عام لسانیات، مطبع ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۵ء

☆ Singh Harkirat {Prominent features of punjabi language} Burau, Punjabi university Patiala

☆ سرمد حسین ''Phonetic Correlates of Lexical Stress in urdu'

☆ صدیقی، خلیل، آواز شناسی، بیکن بکس، گلگشت ملتان، ۱۹۹۳ء

☆ عبدالسلام، ڈاکٹر، عمومی لسانیات، رائل بک کمپنی، ۱۹۹۳ء

☆ فقیر،محمد فقیر،ڈاکٹر،پنجابی زبان وادب کی تاریخ،سنگ میل Å X ،لاہور۲۰۰۲ء

☆ قریشی،احمد حسین،پنجابی ادب کی تاریخ،س۔ن

☆ کوٹی،فر± ،عین الحق ''پنجابی ژ۔ن کی ابتدائی نشوونمأ''مشمولہ:رسالہ تاریخ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستانِ و ہندوستان

☆ Haudri Court,A.G{Tone in punjabi}ParisC.N.R.S 1971,Er.sheilly Padda,Rupinderdeep Kaur,Er.Nidhi {Punjabi Phonetic:Punjabi TeXt to IPA conversion} Inter national Journal of Emerging Technology and advanced Engineering; Volume 2,Issue 2012

☆ Swaran Lata {challenges for Design of Pronunciation Lexiconn Specification for PLS punjabi language}

☆ http://en.wikibooks.org/wiki/punjabi/phonetics ۲۰اگست،۲۰۱۴ء۔

سلیمان
پی ایچ-ڈی سکالر (اُردو)
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام۴ د

راحمد فاروقی بحیثیت محقق

Professor Nisar Ahmad Farooqi is one of those researchers who acquired mastery on historical, cultural, literary and spiritual aspects of Islamic civilization of the subcontinent. Literary and historical fields are included in the research of Prof.Farooqi. He has full command overcreative prose that is why the same taste is found in his research articles. His research is not only for the sake of research but for the sake of life. His style is very simple. He has adopted the most difficult internal aspect in research and the facts are put forth with solid arguments. His research farsightedness is crystal clear form his research on Meer and Ghalib. The editing of the unpublished letters and manuscript "Amroha" of Ghalib is his greatest achievement. As Prof. Farooqi is considered an establishedscholar of mysticism in South Asia, the editing of the manuscripts of Sufis is considered his noble and greatest task. This article explores his person in the capacity of a researcher.

راحمد فاروقی (۱۹۳۴ء-۲۰۰۴ء) اردو ژ ن و ادب کے ا ۔ آ ر نویس محقق اور جنوبی ایشیا میں تصوف کے مستند عالم مانے جاتے ہیں۔ انہوں نے پچاس سے زائد کتب اور سات سو سے زیادہ تحقیقی مضامین لکھے ہیں۔ راحمد فاروقی ژ ۔ ا پ دیش کے ضلع امروہہ میں پیدا ہوئے۔ ان کا شجرہ © خلیفہ دوم حضرت عمر فاروقؓ سے جا ملتا ہے۔ ابتدائی تعلیم گھر پ حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ مشرقی ژ 3 بھی گھر پ ہی سیکھیں اور بعد میں جامعہ علی اُ ڑھ سے اُردو و عربی میں ایم اے کیا۔ ۱۹۷۷ء میں "فنِ تاریخ عندالمسلمین فی العصر" پ دہلی یونیورسٹی نے انھیں ڈاکٹر $ کی سند » کی۔ ا فاروقی صا # دہلی یونیورسٹی سے ۱۹۶۴ء میں بحیثیت ۔ + عربی ر+ رمنسلک ہوئے اور ت قی کرتے کرتے ۱۹۸۵ء میں شعبہ عربی کے پ وفیسر اور بعد میں صدرِ شعبہ بن گئے۔ وہ ۲۰۰۲ء میں مذکورہ 5زمت سے ریٹا ٔ ہوگئے۔ انھیں اپنی ز+ گی ہی میں بہت سارے اعزازات سے نوازا H ۔ ۱۹۸۲ء میں دہلی اُردو اکیڈمی ایوارڈ. ائے تحقیق اور ۱۹۸۳ء میں ہندوستان کے صدر ذیل سنگھ نے انھیں خصوصی سندِ امتیاز سے نوازا۔ وہ ۱۹۸۷ء میں Ýش ادبی ایوارڈ. ائے تحقیق اور بہار اُردو اکیڈمی کا قاضی عبدالودود ایوارڈ. ائے تحقیق حاصل کرچکے ہیں۔

راحمد فاروقی اردو ژ ن و ادب کے اعلیٰ* پ ئے کے محقق تھے۔ وہ ان تمام اوصاف سے متصف تھے جو ا ۔ محقق کے لیے لازمی ہوتے ہیں۔ کیوè ان اوصاف کے بغیر ا ۔ محقق اپنی ذمہ دا ژ ں احسن طر j سے ادا نہیں کرسکتا۔ وہ ہمہ گیر شخصیت کے مالک تھے ۔ انھیں عربی ، فارسی ، اردو اور انگر ی ژ نوں پ مکمل عبور حاصل تھا۔ ان کی ذات میں توازن اور اعتدال موجود تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے تحقیقی کام کو اُٹھا کر دیکھ لیں تو اس میں عجلت پسندی Ãنہیں آتی اور جہاں -- ہوسکا ہے انھوں نے تحقیق کے اعلیٰ معیار کو. قرار رکھا ہے۔ بقول سراج à :

ڈاکٹر راحمد فاروقی کی ۔ M میں چوè ادب او ریخ کے شعبے شامل ہیں اور وہ تخلیقی لکھنے پ قادر ہیں اس اعتبار سے ان کے تحقیقی مضامین میں بھی وہی چاشنی ملتی ہے اور وہی لطفِ بیان Ã ہے جس کا تقاضا اعلیٰ ۔ ین تخلیقی اوصاف کی حامل تحریوں سے کیا جاسکتا ہے۔[۲]

اردو تحقیق و وین کے حوالے سے جن محققین نے کام کیا اُن کا کام دو طرح کی کتابوں پ مشتمل ہے۔ ای وہ کتابیں ہیں جو تحقیق و وین پ منضبط تصور کی جاتی ہیں۔ جیسے ڈاکٹر خلیق انجم کی ''متنی تنقید''، ڈاکٹر تنویر احمد علوی کی ''اصولِ تحقیق و ترتیب متن'' اور ڈاکٹر H ن چند کی ''تحقیق کا فن'' وغیرہ۔ دوسری قسم کی کتابیں وہ ہیں جو ای ہی مصنف کے مختلف تحقیقی مقالات پ مشتمل ہوتی ہیں۔ راحمد فاروقی کی کتابیں ''تلاشِ میر'' اور ''تلاشِ غالب'' بھی اسی آ الذکر نوعیت کی کتابیں ہیں۔

''تلاشِ میر'' راحمد فاروقی کی میرؔ کے حوالے سے تحقیقی مضامین پ مشتمل وہ کتاب ہے جو ۱۹۹۴ء میں انجمن ۔ قی اُردو (ہند) سے چھپ کر سامنے آئی۔ مذکورہ کتاب کے دیباچے میں خلیق انجم لکھتے ہیں:

> میر پ جتنا تحقیقی کام راحمد فاروقی نے کیا ہے وہ انھیں میر شناسوں میں ممتاز حیثیت دلا ہے۔ اس لئے کہ میرؔ کے * رے میں معلومات کے اتنے مصادر نہیں ملتے جتنے مثلاً غا کے حالات و کمالات پ مل جاتے ہیں۔[۳]

اگر ''تلاشِ میر'' کا بہ نظرِ غا مطالعہ کیا جائے تو میرؔ کے حوالے سے فاروقی صا # کی تحقیقی بصیرت کا بخوبی + ازہ ہوجا ہے۔ محققینِ میرؔ میں یہ مرتبہ صرف راحمد فاروقی کو حاصل ہے کہ انھوں نے   سے پہلے اس * ت کا انکشاف کیا کہ ذکرِ میر کا نور'' پ اغ ہدا $'' سے مستعار ہے اور شا میرؔ نے خان آرزوؔ کی یہ لغت سامنے رکھ کر عبارت آرائی کی مشق کی ہے۔[۴] فاروقی صا # کی اس تحقیق کے نتیجے میں بعد ازاں بہت سارے محققین نے میرؔ کی فارسی نگاری کے اس پہلو پ تفصیل سے روشنی ڈالی۔ فاروقی صا # نے '' + کرہ معشوق چہل سالہ'' کے حوالے سے یہ تحقیق کی ہے کہ میرؔ نے معشوق چہل سالہ کی پھبتی مؤلف + کرہ پ کسی ہے اور یہ کسی کتاب کا * م نہیں ہے بلکہ قائم کا + کرہ ''مخزنِ نکات'' ہے۔ اس حوالے سے وہ لکھتے ہیں۔

> میں نے اپنے مضمون میں یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ میرؔ کی مراد یہ ہے کہ خاکسار نے ای + کرہ لکھا اور اسے اپنے ''معشوق چہل سالہ'' سے منسوب کر* ۔ یعنی میر نے یہ پھبتی اس + کرے کے مولف پ کسی ہے۔ اس سے حضرت مولا * عرشی نے بھی اتفاق کیا اور '' + کرہ معشوقِ چہل سالہ'' کے * رے میں ای مختصر نوٹ ''ہماری * ن'' میں شائع کر* تھا۔ لیکن آج -- یہ معلوم نہ ہوسکا کہ آ وہ + کرہ کون سا ہے؟ لیکن بہت غور و فکر کے بعد اس نتیجہ پ پہنچا ہوں کہ یہ + کرہ ''معشوق چہل سالہ'' موجود ہے اور شائع ہو چکا ہے اس + کرے کے مولف کا * م محمد قائم اور + کرے کا عنوان ''مخزنِ نکات'' ہے۔[۵]

 راحمد فاروقی نے میرؔ کے + کرہ ''نکات الشعرا'' اور قائم کے ''مخزنِ نکات'' کا زمانی تعین کرتے ہوئے میرؔ کے + کرے کو زمانی لحاظ سے قائم کے + کرے پ مقدم * تھا 1 بعد میں اس دعوے سے پلٹتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> نکات الشعرا کو معلوم + کروں میں تقدم زمانی حاصل ہے۔ لیکن اب میں اس سے رجوع کر چکا ہوں۔ میرا موجودہ خیال یہ ہے کہ قائم چا + پوری کا ''مخزنِ نکات'' بہ اعتبارِ M * لیف ''نکات الشعرا'' سے زماناً مقدم ہے * کم از کم دونوں ای ہی زمانے میں اس طرح مر $ ہوئے ہیں کہ ای کو دوسرے پ ۔ جیح دینا مشکل ہے * وقت یہ کہ مرجح قوی نہ ہو۔[۶]

میؔر پر تحقیقی کام کرنے والے بیشتر محققین جیسے ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی ، مولوی عبدالحق ، ڈاکٹر سید عبداللہ وغیرہ اب تک لکھتے آئے ہیں کہ میؔر نے سرہند میں یقینؔ کے دادا شاہ عبدالاحد عرف شاہ گل وحدتؔ سے 5 قات کی تھی۔ راحمد فاروقی نے یقینؔ کا شجرہ © ڈھونڈ کر یہ $ کیا کہ میؔر کی 5 قات وحدتؔ سے نہیں ان کے W ''محمد ß'' سے ہوئی تھی۔ فاروقی نے میؔر کے دیوانِ فارسی کی تدوین و M کا کام شروع کیا تھا 1 . # انھیں علم ہوا کہ ڈاکٹر . مسعود رضوی یہ کام کر رہے ہیں تو انھوں نے اپنے مسودات بھی . صا # کی : مت میں پیش کر دیے جس کا نیر صا # نے اعتراف بھی کیا ہے۔

کلیاتِ میؔر میں ۲۳۲ اشعار پر مشتمل مثنوی ''شعلۂ شوق'' شامل ہے۔ اس مثنوی کے مآ : کے * رے میں راحمد فاروقی کی تحقیق یہ ہے کہ ''اس مثنوی کا مآ : شوق نیموی کی مثنوی سوز و گداز ہے ۔''[۷]

میؔر پر تحقیقی کام کے حوالے سے راحمد فاروقی کا . سے اہم کا ز مہ ''ذکرِ میر'' کی M تدوین اور ترجمہ ہے۔ فاروقی صا # کی اس کاوش کے حوالے سے احمد یم قاسمی لکھتے ہیں :

> پروفیسر راحمد فاروقی پر صغیر کے مور محقق ہیں۔ انہوں نے ''ذکرِ میر'' کی M تدوین، تصحیح متن اور مختلف نسخوں کے تقابل کے سلسلے میں تحقیق کا حق ادا کر * ہے۔[۸]

راحمد فاروقی کا ا یک اور تحقیقی کا ز مہ ''تلاشِ غالب'' ہے۔ یہ کتاب ۱۹۶۹ء میں پہلی مرتبہ کوہ نور پریس دلی سے شائع ہوئی۔ اس کتاب کا پہلا مضمون ''غا . کی آپ بیتی'' ہے جو انھوں نے ۱۹۶۳ء میں Ý ش (لاہور) کے آپ بیتی نمبر کے لیے M * تھا۔ اس ''آپ بیتی'' کی . سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کا مواد فاروقی صا # نے خطوطِ غا . سے ا : کیا ہے۔ اس کتاب کا دوسرا اہم تحقیقی مضمون ''نوادرِ غا . (ا)'' ہے جس میں غا . کے H رہ غیر مطبوعہ فارسی خطوط اور ا یک اُردو خط پیش کیا H ہے۔ یہ خطوط اور کہیں نہیں ملتے۔ اس کا مآ : قلمی بیاض ہے جو راحمد فاروقی کے ذخیرہ ذاتی میں ہے۔ اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> میں آج مرزا غا . کے ا یک درجن غیر مطبوعہ خطوط ''Ý ش'' کے توسط سے غا . پسندوں کی : مت میں پیش کر رہا ہوں ان میں ا یک خط اردو کا بنام تفتہ اور H رہ خطوط فارسی میں لکھے گئے ہیں۔ جن میں آٹھ نواب مصطفٰی خان شیفتہ وحسرتی کے : م ہیں * قی تین خطوط کے مکتوب الیہم نبی بخش حقیر، مرزا ہر گو پال تفتہ اور مولوی فضل اللہ ہیں۔ ان کا مآ : قلمی بیاض ہے جن کے عنوان، جامع کا : م سال * لیف * سنہ کتا $ کچھ معلوم نہیں۔[۹]

فاروقی صا # نے اپنی تحقیقی بصیرت سے کام لے کر نہ صرف ان خطوط کی تدوین کی بلکہ اس کا زمانہ بھی متعین کیا۔ لکھتے ہیں:

> اس میں ا5 کی بے شمار غلطیاں ہیں۔ اس کے خط کی روش اور ظاہری حلیے سے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ یہ ۱۸۵۲ء سے پہلے لکھے گئے ہیں۔ یہ نسخہ ۱/۲ ۷x۱/۲ ۱۱ سا : کے ۱۷ سطری مسطر پر لکھا ہوا ہے۔ ہر سطر میں تقریباً ۱۷، ۱۸ الفاظ ہیں۔ متن کی روشنائی سیاہ اور عنوا * ت شنگرفی ہے۔[۱۰]

ان خطوط کے علاوہ راحمد فاروقی نے غا . کا ا یک اور * در خط دریافت کر کے تدوین کے بعد شائع کیا تھا۔ یہ خط سرسید احمد خان کے : م لکھا H تھا۔ اس خط میں سرسید کے ''منصف فتح پور'' ہونے کا ذکر موجود ہے۔ فاروقی صا # کے مطابق یہ خط ۱۸۴۲ء کے بعد لکھا H ۔ اس حوالے سے وہ لکھتے ہیں:

> اس خط میں سرسید کے برادرِ بزرگ سید محمد (مالک سید الاخبار دہلی) کا بھی حوالہ ہے جن کا انتقال ۱۸۴۶ء میں ہوا تھا۔ اس طرح زمانۂ کتا $ ۱۸۴۲ء سے ۱۸۴۶ء کے مابین قرار * تا ہے۔[۱۱]

غا . کے حوالے سے راحمد فاروقی کا ا- اور تحقیقی کا ؓ مہ غا . کے کچھ غیر مطبوعہ کلام کو منظر عام پہ لا ؓ ہے۔ رسالہ ’’عیدی‘‘ میں ’’اشعار متفرق‘‘ کے ز ِ عنوان غا . کے قطعات و ؓ عیات Ü ہیں۔ فاروقی صا # کے ن ؓ د - اس رسالے میں دو قطعات غا . کے طبع زاد ہیں 1 لاکھ کوششوں کے ؓ وجود اِن کی ؓ رىخِ تخلیق ‌ آمد نہ ہوسکی۔ اگر یہ رسالہ غا . کی ز ؓ گی میں چھپا تھا تو پھر اس کے ؓ ر [ثبوت کیوں معلوم نہیں۔

راحمد فاروقی کی تحقیقی بصیرت کا # ازہ اس ؓ ت سے بخوبی لگا ؓ جاسکتا ہے کہ . # مالک رام کی شہرہ آفاق کتاب ’’تلامذۂ غالب ‘‘ شائع ہوئی تو انہوں نے ’’تلامذۂ غا . پہ ا- Ã‘‘ میں مالک رام کی تحقیقی K محات کی ¶K# ہی کی۔ مثلاً مالک رام نے ’’تلامذۂ غالب ‘‘ میں منشی غلام بسم اللہ بسمل میرٹھی کے حال میں لکھا ہے: ’’Æ بھی کہتے تھے۔ چنانچہ نعتوں کا ا- مجموعہ ؓ لۂ بسمل‘‘ کے عنوان سے شائع کیا H تھا۔‘‘ [۱۲] جبکہ راحمد فاروقی کے مطابق ؓ لۂ بسمل‘ کا ا- نسخہ ان کے ذاتی کتب خانے میں موجود ہے۔ یہ نعتوں کا مجموعہ ہرگز نہیں۔ اس طرح مالک رام نے غا . کے معروف ؓ ین شاگر د مولا ؓ الطاف حسین حالی کے حوالے سے لکھا ہے۔ ’’اردو کے علاوہ فارسی اور عربی میں بھی یکساں دستگاہ تھی اور ان ؓ نوں میں بھی ان کا مختصر دیوان موجود ہے۔‘‘ [۱۳]

فاروقی صا # کی تحقیق یہ ہے کہ حالی کا اُردو دیوان تو عام طور پہ مل جا ؓ ہے لیکن عربی اور فارسی میں ان کا کوئی دیوان نہیں۔ ’’تلامذۂ غالب ‘‘ میں تحقیقی K محات کے حوالے سے فاروقی صا # لکھتے ہیں:

> تلامذۂ غا . میں متعدد اشعار اس طرح Ü ہوتے ہیں جو وزن میں نہیں ہیں۔ ان میں کہیں سہو کا ؓ $ ہے اور کہیں خود مولف سے K ح ہوا ہے۔ [۱۴]

چنانچہ راحمد فاروقی نے اپنی تحقیقی صلا A کو ؓ وئے کار لاتے ہوئے ان تمام اشعار کی تصحیح کی۔ جو بحیثیت ا- اعلیٰ محقق، ان کے مقام ومرتبے کا بین ثبوت ہے۔

راحمد فاروقی صرف ’’مخطوطہ شناس‘‘ ہی نہیں بلکہ مخطوطات کے د ؓ ؓ فت کنندہ بھی ہیں۔ غا . صدی تقریبات کے موقع پہ غا . کی اکثر کتابیں چھپوانے کا اہتمام کیا H تھا کہ اس دوران ۱۵۰ سال -- گوشۂ گمنامی میں پڑا ہوا کلام غا . کا ’’نسخہ امروہہ‘‘ فاروقی صا # کے توسط سے سامنے ؓ ؓ - اس حوالے سے وہ لکھتے ہیں:

> اب -- د ؓ ؓ فت ہونے والی ’’غالبیات‘‘ کے سلسلے کی چیزوں میں . سے ؓ ؓ دہ اہم اور قابل قدر د ؓ ؓ فت یہی نسخہ ہے۔ دیوان غا . کا یہ خطی نسخہ ہے آئندہ نسخہ امروہہ لکھا جائے گا۔ ۶۳ اوراق پہ مشتمل ہے۔ اس کا سا ؓ ۱/۲ ۵ x ۱/۲ ۷ ہے، ہر صفحے پہ اوسطاً تین کالم ہیں اور ہر کالم میں تقریباً نو سطریں ہیں۔ لیکن تمام نسخے میں کالم ؓ سطر کی کوئی ؓ پبندی نہیں ہے، یہ پورا دیوان مرزا غا . کے اپنے قلم سے لکھا ہوا ہے اور اس ؓ ؓ ور کرنے میں قوی شواہد موجود ہیں۔ [۱۵]

راحمد فاروقی نے اس نسخے کی ؓ وین و ؓ M میں بہت عرق ریزی سے کام لے کر یہ انمول سرمایہ غا . پہ تحقیق کرنے والوں کے لیے فراہم کیا ہے۔

مرزا اسد اللہ خان غا . کے حوالے سے فاروقی صا # کی اہم تحقیقی کاوش غا . کے مہر ساز ؓ رالدین علی خان کے احوال وکوائف د ؓ ؓ فت کر ؓ ہے۔ ؓ رالدین علی خان نے غا . کی چھے مہریں بنا N - غا . کی مہروں کے ؓ رے میں . سے پہلے مالک رام نے ’’ادبی د ؓ‘‘ لاہور میں ا- مضمون لکھا تھا۔ غا . نے خود بھی اپنے متعدد خطوط میں ؓ رالدین نے کا ذکر کیا ہے۔ سر

سید احمد خان نے ''آثار الصنادید'' طبع ۱۸۴۳ء میں + رالدین خان کو مہر سازی کے فن میں u نہ روزگار لکھا ہے۔ فاروقی صا # اپنی تحقیقی بصیرت کی بنا پر + رالدین خان کے بارے میں لکھا ہے:

+ رالدین علی خان شاہی خوشنویس تھے۔ فن خطاطی میں & اور ¬ دونوں کے ماہر تھے۔ انھوں نے خوش نویسی اس عہد کے مشہور خطاط سید امیر رضوی معروف بہ میر پنجہ کش سے سیکھی تھی۔ انھیں بہادر شاہ ظفر کے دربار سے ''وحید العصر مرu رقم'' خطاب 5 تھا۔ وہ ہندی اور انگریزی زبانوں سے بھی واقف تھے اور ان زبانوں میں بھی مہریں تیار کرتے تھے۔ سلطنت مغلیہ کے خاتمے کے بعد حکومت برطانیہ 6 نے بھی ان کے خطاب کو جاری رکھا۔ جو بھی وا ۰ ائے ہند میں آتا تھا اس کی سرکاری مہر + رالدین علی خان ہی بناتے تھے۔ انھیں اس کے لئے خلعت اور × Å م گورنمنٹ سے ملتا تھا۔[۱۶]

مرزا اسداللہ خان غا . # ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے دوران اپنے گھر میں محصور ہو کر رہ گئے تو انھوں نے ایام غدر کا روزنامچہ ''دستنبو'' کے نام سے لکھا۔ واضح رہے کہ ۱۸۵۷ء کی شورش ایک ایسا اہم واقعہ تھا جس سے متاثر ہو کر بہت سارے انگریزوں اور ہندوستانیوں نے ڈائریاں تحریر کیں جو بعد میں شائع ہوN ہیں۔ غا . کی ڈائری یا روزنامچے کی وقعت کے حوالے سے راحمد فاروقی رقم طراز ہیں۔

اس میں دو عیب ہیں۔ ایک اسلوب کا دوسرا مواد کی ر [حیثیت کا۔ اسلوب میں تو انھوں نے یہ کوشش کی کہ اپنی فارسی دانی کا لوہا بھی لگے ہاتھوں منواتے چلیں جس پر انھیں بہت ناز تھا اور ر [مواد کا عیب یہ ہے کہ انھوں نے اپنی پنشن اور دربار کے نمبر بچانے اور بہادر شاہ ظفر کی تخت نشینی کا سکہ کہنے کا داغ مٹانے کیلئے ہندوستانی تلنگو کے مظالم تو بیان کئے 1 یہ نہ ارشاد ہوا، توپ سے کیا پھیلا ہے۔[۱۷]

''ریاض الافکار'' از وزیر علی عبرتی عظیم آبادی فارسی نگاروں کا ایک اہم تذکرہ ہے۔ اس تذکرے کے قلمی نسخے نایاب ہیں۔ فاروقی صا # کی تحقیق کے مطابق:

اس تذکرے کے بہت کم نسخوں کا علم ہے۔ ایک خطی نسخہ کتب خانہ: ابخش پٹنہ میں محفوظ ہے۔ دوسرا نسخہ محبّ و) م ڈاکٹر مختارالدین کے ذخیرہ کتب میں ہے۔ موخر الذکر ۶۹ اوراق پر مشتمل ہے۔ اس کا مسطر ۱۲ سطری شکستہ شفیعا امیز روشنائی متن سیاہ اور عنوانات کی شنگرفی ہے۔ سائز ۷ x ۱۱ ہے۔[۱۸]

اردو کے دو عظیم شعراء یعنی میر و غا . پر فاروقی صا # کی ایک اور تحقیقی کاوش یہ ہے کہ میر کے حوالے سے انھوں نے دہلی کالج اُردو میگزین کا خصوصی شمارہ ۱۹۶۴ء میں شائع کیا جسے آج بھی ''میریات'' میں ایک سنگِ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ اس کے علاوہ رسالہ ''نقوش'' کا جو خصوصی شمارہ میر نمبر شائع ہوا تھا وہ بھی راحمد فاروقی کی تجویز پر مرتب ہو کر سامنے آیا تھا۔ علاوہ ازیں فروری ۱۹۶۰ء میں ''اردوئے معلیٰ'' کا جو خصوصی شمارہ غا . کے حوالے سے شائع ہوا۔ اس کی اشاعت کے بعد فاروقی صا # نے ''اردوئے معلیٰ غا . نمبر'' پر سیر حاصل مضمون لکھ کر بہت ساری K محات کی # ہی کر لی۔ فاروقی صا # کے مذکورہ مضمون کے صرف ایک مثال سے ہم اندازہ لگا h ہیں کہ تحقیقی عمل میں وہ کس حد تک باریک بینی سے کام لیتے ہیں:

قاضی عبدالودود صا # نے ایک جگہ غا . پر اعتراض کیا ہے کہ وہ عربی سے اتنے نابلد تھے کہ ضمیر مذکر و مونث --

کی تمیز نہ تھی۔ چنانچہ انہوں نے ا یـ جگہ اپنی والدہ کو ''مدِ ظلہ العالیٰ'' اور دوسری جگہ ملکہ وکٹوریہ کے لیے ''خلداللہ ملکہ'' لکھا ہے غا ۔ کے تتبع میں اس غا ۔ نمبر نے بھی یہ غلطی کی ہے۔شذرات کے بعد مدح کے کچھ اشعار دیئے ہیں جن کے عنوان میں ''آ 3 اسما سعیدی'' کو ''متعلم'' لکھا ہے۔[19]

راحمد فارقی کی ا یـ اور تحقیقی کاوش ''+ٔ کرہ مقالات الشعرا'' از قیام الدین حیرت اکبر۴ ۔دی کی+ وین و،ٔ M ہے ۔ مذکورہ+ٔ کرہ ۱۶۹ فارسی گوشعراء کے مختصر+ٔ کرے اور انتخابِ کلام ,پ مشتمل ہے ۔+ٔ کرے کے مؤلف قیام الدین حیرت اکبر۴ ۔دی کے*۔رے میں ژ یدہ معلومات نہیں ملتیں ۔*ٔ ہم فاروقی صا # کی تحقیقی عرق ر,ٔ ی کے نتیجے میں حیرتؔ کے حوالے سے ابتدائی معلومات کا سراغ ملH یـ ۔فاروقی صا # لکھتے ہیں :

> حیرتؔ کا حال شعرائے فارسی کے+ٔ کروں میں عموماً نہیں ملتا ۔ البتہ ''سفینۂ ہندی'' مولفہ بھگوان داس ہندی (نسخہ : ابخش پٹنہ، قلمی ۔۱۲۲۰ھ ۔ورق ۲۶ ب),پ اس کا مختصر حال اور چار شعر موجود ہیں۔[20]

راحمد فاروقی کے,ٔ د یـ مؤلف کے+ٔ کرے کو دیکھ کر یہ# ازہ ہو*ٔ ہے کہ ان کو فارسی و عربی ژ ۔ن سے خوب واقفیت حاصل ہے۔ اس+ٔ کرے میں اس نے اپنی عمر ۵۰ سال بتائی ہے جس کی بنا,پ حیرتؔ کا سنہ ولادت ۱۷۳۰ء قرار*ٔ ہے ۔ فاروقی صا # کے تحقیقی بیان کی بنا,پ اس+ٔ کرے کے صرف ا یـ خطی نسخے کا ہمیں علم ہے جو ۱۸۱۳ء کا مقطوع ہے[21] اور رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے۔ چنانچہ انھوں نے اِسی کوC یـد بنا کر اس+ٔ کرے کی+ وین کی۔ اس حوالے سے وہ لکھتے ہیں ۔

> یہ نسخہ اAَ چہ بہت صاف اور خوشخط نہیں ہے لیکن اسے احتیاط سے,پ ڑھاH یـ ہے اور صرف چند اشعار ایسے ہیں جن کی صحت فی الوقت دوسرے ذرائع سے نہیں ہوسکتی۔ ان کے سامنے ''کذا'' لکھ ژ یـH یـ۔ مقالات الشعراء کا دوسرا خطی نسخہ شاہان اودھ کے کتب خانے میں تھا لیکن وہ نسخہ اب*ٔ پید ہو چکا ہے۔[22]

آب حیـــات ، از مولا+ٔ محمد حسین آزاد اُردو+ٔ کرہ نگاری کی روا$ میں ا یـ اہم,ٔ ین+ٔ کرہ شمار ہو*ٔ ہے ۔ یہ+ٔ کرہ پہلی*۔ر ۱۸۸۰ء میں وکٹوریہ,پ یس لاہور سے شائع ہوا۔''آب حیـــات'' کے پہلے+ٹ C میں مومن خان مومنؔ جیسے اہم شاعر کا ذکر۔ موجود نہیں تھا۔ اس*۔$ ڈاکٹر راحمد فاروقی لکھتے ہیں :

> +ٔ کرہ وٓ*ٔ ریخ کی ا یـ اہم*ٔ لیف ''آب حیـــات'' وجود میں آتی ہے تو اسکے پہلے+ٹ C میں مومن خان کا سرے سے*ٔ م ہی نہیں۴ یـ ۔ الطاف حسین حالی نے آب حیات کی اشا ؎ اولیٰ ,پ تبصرہ کرتے ہوئے اس,پ احتجاج کیا تو محمد حسین آزاد نے عذر لنگ پیش کیا کہ میں نے ان کے حالات جاننے کیلئے بہت سے لوگوں سے رابطہ کیا۔ کسی نے میری مدد نہیں کی ۔ حالاè محمد حسین آزاد شاہ جہان۴ ۔د دہلی میں مومن کے گھر سے ژ یدہ فاصلے,پ نہ رہتے تھے۔آب حیات کی*ٔ لیف کے وقت دہلی میں ایسے لوگوں کی خاص تعداد موجود تھی جو ذاتی طور,پ مومن کو جا... تھے اور ان کے حالات بتا h تھے۔ دیوان مومن چھپا ہوا موجود تھا۔ ۔# حالی کو یہ عذر معلوم ہوا تو انھوں نے مومن خان کے سوا¤ حالات ، ا ê فنی محاسن,پ*ٔ قدانہ تبصرہ اور انتخاب کلام تیار کر کے محمد حسین آزاد کو بھیجا۔ اب ان کیلئے کوئی بہانہ *۔قی نہ رہا اور دوسرے+ٹ C میں مومن بھی*۔ دل*ٔ خواستہ شامل کر لئے گئے ۔ یہ*۔ت قابل ذکر ہے کہ آب حیات میں مومن کے*۔رے میں اب جو کچھ ملتا ہے وہ ۔ حالی کے قلم سے لکھا ہوا ہے۔[23]

شیخ غلام ہمدانی مصحفی اُردو* ن کے آ رگو شعراء میں شمار ہوتے ہیں۔ ان کے دیوان کے قلمی نسخے تعداد میں* پنچ ہیں۔ جو *۔ لتر M نسخہ رام پور، نسخہ* é پور، نسخہ کتب خانہ دارالعلوم دیوبند، نسخہ لکھنؤ لائبریری اور نسخہ پنجاب یونیورسٹی لاہور لائبریری ہے* ہم ان* پنچ نسخوں میں اساسی متن کے حوالے سے فاروقی صا # کی رائے یہ ہے:

اساسی متن رام پور کے نسخے کا ہے جو دیوان اول کے معلوم نسخوں میں قدیم ترین یعنی ۱۷۹۶ء کا لکھا ہوا ہے۔ یہ شاہان اودھ کے کتب خانے میں بھی رہ چکا ہے۔ اس سے خود مصحفی نے شہزادہ سلیمان شکوہ کیلئے لکھوا* تھا۔[۲۴]

راحمد فاروقی کو بر صغیر میں تصوف کی روا$ پر عملی وÃی دونوں حوالوں سے کمال حاصل تھا۔ انھیں اس* ت کا احساس تھا کہ اکثر بزرگوں اور صوفیائے کرام کے حالات و ملفوظات کے نہا$ قیمتی مجموعے ضائع اور* پید ہوگئے ہیں* کتب خانوں کی الماریوں میں بند پڑے ہیں۔ چنانچہ ان کی ہمیشہ یہ کوشش رہی کہ صوفیائے کرام کی سیرت وسوانح اور ملفوظات کی تحقیق +* وین اس طرح کرلی جائے کہ آئیندہ کے لیے سند رہے۔ ''×ملفوظات'' راحمد فاروقی کے ان تحقیقی مضامین کا مجموعہ ہے جو گزشتہ کئی برسوں میں مختلف اوقات میں لکھے گئے۔ ان مضامین کو پڑھ کر ا یک طرف فاروقی صا # کی تحقیقی بصیرت کا پتہ چلتا ہے تو دوسری طرف رموزِ تصوف پر ان کی گہری نگاہ کا بھی # ازہ ہو* ہے۔

''احسن الاقوال'' جو کہ آٹھویں صدی ہجری کے ادبی ملفوظات کا مستند مجموعہ ہے اور جس کو حضرت خواجہ Âم الدین اولیاء کے حالات کا ایک اہم ماخذ سمجھا جا* ہے، کے قلمی نسخے* پید ہیں* ہم فاروقی صا # اس حوالے سے لکھتے ہیں۔

اس کتاب کے قلمی نسخے بہت کم ملتے ہیں راقم الحروف کے علم میں صرف ایک نسخہ ہے جو پروفیسر محمد حبیب کے کتب خانے میں تھا۔[۲۵]

خواجہ Âم الدین اولیاء کا اپنے چہیتے مرید حضرت امیر خسرو سے بہت گہرا تعلق تھا۔ ''سیر الاولیا*'' ''فوائد الفواد'' جیسی قدیم کتابوں سے یہ # ازہ نہیں ہو* کہ حضرت امیر خسرو کو اپنے پیر و مرشد سے خلافت بھی حاصل تھی* ہم اس حوالے سے راحمد فاروقی کی تحقیق یہ ہے کہ ''لطائفِ اشرفی'' جلد نمبر ۱، ص ۳۶۰ میں امیر خسرو کو ''از خلص خلفاء ومخصوص + ما'' لکھا H ہے۔[۲۶] جس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ امیر خسرو کو مرشد کی طرف سے خلافت » ہوچکی تھی۔ چشتی اور سہروردی آ ں کے* رے میں* ر [قطعیت کے ساتھ یہ فیصلہ کر* دشوار ہے کہ کون پہلے ہندوستان کی سرزمین پر وارد ہوا۔ * ہم راحمد فاروقی کی تحقیق کے مطابق:

سہروردی سلسلے کی پہلی خاÕہ ملتان میں حضرت شیخ بہاؤالدین ذکر* (۶۶۱-۶۶۶ھ) نے قائم کی۔ جبکہ چشتی خاÕہ خواجہ معین الدین چشتی اجمیری نے ۶۳۴ھ قائم کی اس سے بظاہر مؤ الذکر کو اولیت کا شرف حاصل ہے۔[۲۷]

۔ فرید کا جو پنجابی کلام ''گرنتھ صا #'' میں شامل ہے، وہ مسلمانوں کے قدیم ماخذ میں نہیں ملتا بلکہ سینہ بہ سینہ۔ -- پہنچا تھا اور اس کو ارجن دیو نے ''گرنتھ صا #'' میں شامل کیا تھا۔ اس حوالے سے راحمد فاروقی اپنی تحقیق کی C دپر لکھتے ہیں:

یہ حضرت**۔ فرید کا کلام ہوسکتا ہے اس کی ایک شہادت تو یہ ہے کہ اس کا اÕب کسی دوسری شخصیت سے نہیں ملتا۔ دوسری داخلی شہادت یہ ہے کہ اس میں مسلماتِ صوفیہ کے خلاف کچھ نہیں ہے۔[۲۸]

واضح رہے کہ خطوط کی طرح روز* مچے بھی* دا شت پر F دستاویزات ہیں۔ جہاں -- اُردو میں پہلے اور قدیم ترین روز* مچے کا تعلق ہے تو اس* ۔$ راحمد فاروقی کی تحقیق یہ ہے:

جہاں تک میری معلومات کا تعلق ہے اُردو میں ۔ سے قدیم روز* مچہ اینگلو+ ین تھامس ہیدرلے کا ملتا ہے جسے میں نے در* یفت کیا تھا اور اپنے تفصیلی تعارف کے ساتھ رسالہ Ý ش لاہور میں چھپو* یا تھا۔[۲۹]

راحمد فاروقی کی تحقیقی کاوشوں اور سرگرمیوں کا اگر جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ انھوں نے تحقیق کو ا یک مشغلے کے طور پر نہیں اپنایا بلکہ اسے پوری زندگی حرزِ جاں بنائے رکھا۔ انھوں نے تحقیقی ز* بان سادہ رکھی اس لیے ان کا اسلوب سادہ اور رواں ہے۔ فاروقی صا # نے تحقیقی میدان میں داخلی شواہد حاصل کرنے کا دشوارگ* ار راستہ اختیار کیا اور ہمیشہ دلائل کے ساتھ حقائق کو پیش کیا۔

حوالہ جات

۱۔ عملۂ ادارت، انسائیکلو پیڈیا ادبیاتِ عالم، اکادمی ادبیات، اسلام* آباد، ۲۰۰۳ء، ص ۹۱۰
۲۔ سراج à (دیباچہ) مشمولہ، نقدِ ملفوظات، مصنفہ: راحمد فاروقی، ادارۂ ثقافت اسلامیہ، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۱۵
۳۔ خلیق انجم (دیباچہ) مشمولہ، تلاش میر، مصنفہ: راحمد فاروقی، انجمن ترقی اُردو ہند، نئ دہلی، ۱۹۹۴ء، ص ۹
۴۔ راحمد فاروقی، تلاشِ میر، انجمن ترقی اردو ہند، نئ دہلی، ۱۹۹۴ء، ص ۱۳
۵۔ ایضاً، ص ۱۶۶
۶۔ ایضاً، ص ۱۶۶
۷۔ ایضاً، ص ۱۳۶
۸۔ احمد+ یم قاسمی (دیباچہ) مشمولہ، میر کی آپ بیتی، مصنفہ: راحمد فاروقی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۱۰
۹۔ راحمد فاروقی، میر کی آپ بیتی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۱۰
۱۰۔ ایضاً، ص ۸۴
۱۱۔ راحمد فاروقی، تلاش غالب، کوہ نور پریس، دہلی ۱۹۶۹ء، ص ۱۱۶
۱۲۔ مالک رام، تلامذۂ غالب، مکتوب پبلشرز اُردو* بازار، لاہور، سن+ ارد، ص ۴۹
۱۳۔ ایضاً، ص ۷۶
۱۴۔ راحمد فاروقی، تلاش غالب، کوہ نور پریس، دہلی، ۱۹۶۹ء، ص ۲۰۱
۱۵۔ ایضاً، ص ۱۵۸
۱۶۔ راحمد فاروقی، غالب کے مہر ساز: بدرالدین علی خان، مشمولہ ''غا * مہ'' غا انسٹی ٹیوٹ، نئ دہلی، شمارہ جولائی ۲۰۰۳ء، ص ۴۱-۴۲
۱۷۔ راحمد فاروقی (مرتّب) خواجہ حسن نظامی - شخصیت اور ادبی خدمات، ہنامہ کتاب Ú، جامعہ نگر، نئ دہلی، ۱۹۹۴ء، ص ۱۱۸
۱۸۔ راحمد فاروقی، تلاشِ غالب، کوہ نور پریس، دہلی، ۱۹۶۹ء، ص ۱۹۶
۱۹۔ ایضاً: ۱۶۶
۲۰۔ راحمد فاروقی، (پیش گفتار) مشمولہ، مقالات الشعراء، مصنفہ: قیام الدین حیرت اکبر* آبادی، علمی مجلس، دہلی، سن+ ارد، ص ۷
۲۱۔ ایضاً، ص ۱۱
۲۲۔ ایضاً، ص ۱۱
۲۳۔ راحمد فاروقی، کچھ مومن کے بارے میں، مشمولہ، غالب نامہ، غا انسٹی ٹیوٹ، نئ دہلی، شمارہ جنوری ۱۹۹۹ء، ص ۲۱۱
۲۴۔ غلام ہمدانی مصحفی، کلیات مصحفی، مرتّبہ: راحمد فاروقی، قومی کو± ۔ ائے فروغ اردو* بان، نئ دہلی، ۲۰۰۳ء، ص ۹
۲۵۔ راحمد فاروقی، نقد ملفوظات، ادارۂ ثقافت اسلامیہ، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۹۳
۲۶۔ ایضاً، ص ۱۴۷
۲۷۔ ایضاً، ص ۲۰۱
۲۸۔ ایضاً، ص ۲۰۳
۲۹۔ راحمد فاروقی، (مرتّب) خواجہ حسن نظامی - شخصیت اور ادبی خدمات، ماہنامہ کتاب Ú، جامعہ نگر، نئ دہلی، ۱۹۹۴ء، ص ۱۱۹

ڈاکٹر محمد آصف اعوان
ایسوسی ایٹ پروفیسر
شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

اقبال کے ایک مکتوب الیہ۔ مہاراجہ سرکشن پرشاد

Maha Raja Sir KishanPershad's real name was Pershootam Das. He was a poet and prose writer of Urdu and Persian. He was a very generous and humane person. He had great love and respect for Iqbal. Iqbal wrote severalletters to him. In this article, a brief life sketch of Maha Raja and essence of Iqbal's letters to his name have been described.

یمین السلطنت مہاراجہ سرکشن پرشاد اُردو اور فارسی کے ممتاز شاعر، ادیب، فن خطاطی کے ماہر مصوری اور موسیقی کے دلدادہ، علم نجوم اور رمل میں کامل اور فنون سپہ گری کے شوقین تھے۔ مہاراجہ عربی، فارسی، سنسکرت اور انگریزی جیسی چاروں زبانوں سے واقف اور علم وادب کا بہترین ذوق رکھتے تھے۔ وہ ایک ایسے کھتری خاندان سے تعلق رکھتے تھے جس نے عہدِ مغلیہ میں راجہ ٹوڈرمل اور عہدِ آصفیہ میں مہاراجہ چندو لال جیسی عظیم شخصیتیں پیدا کیں۔ چندو لال کی ادب پروری، مہمان دوستی، داد ودہش اور شخصیت کی چھاپ اتنی گہری تھی کہ ایک زمانے میں حیدرآباد چندولال کا حیدرآباد کہلاتا تھا، یہی چندولال مہاراجہ کشن پرشاد کے جدِ اعلیٰ تھے۔[1]

مہاراجہ سرکشن پرشاد ۲۸ فروری ۱۹۶۴ء کو پیدا ہوئے۔ والد کا نام راجہ ہری کشن تھا۔ مہاراجہ کشن پرشاد کے دادا مہاراجہ نریندر پرشاد تھے جو چندولال کے نواسے تھے۔ ابتداء میں مہاراجہ سرکشن پرشاد کا نام پرشوتم داس تھا۔[1] مہاراجہ نریندر پرشاد نے کشن پرشاد کہہ کر پکارا اور پھر یہی نام چل نکلا۔ ابتدائی تعلیم و تربیت انھوں نے ہی نے کی۔ بہت بڑی جاگیر وراثت میں پائی۔ بڑے بڑے عہدوں پر فائز ہوئے۔ ۱۹۱۰ء میں دوسری بار آصفیہ کے وزیر اعظم مقرر ہوئے۔ دربارِ آصفیہ سے یمین السلطنت اور سرکارِ انگلشیہ سے ''سر'' کا خطاب پایا۔ حیدرآبادی رقم طراز ہیں:

> مہاراجہ کی مہتم بالشان شخصیت اپنی گوناگوں صلاحیتوں اور اوصاف کے ساتھ حیدرآباد کی ہمہ جہتی زندگی کی نصف صدی پر چھائی ہوئی ہے۔ ان کے تذکرے کے بغیر حیدرآباد کی کوئی سیاسی، سماجی اور ادبی تاریخ مکمل نہیں ہوسکتی۔[2]

مہاراجہ صاحب ایک وسیع المشرب آدمی تھے۔ مندروں میں قشقہ لگاتے، مسجدوں میں نماز پڑھتے، مجالس عزا میں اشک بہاتے اور حال وقال کی محفلوں میں سر دھنتے تھے۔[3]

خواجہ اجمیری سے بے پناہ عقیدت تھی اسی لیے اپنے ایک بیٹے کا نام خواجہ پرشاد رکھ دیا۔ انتہائی فیاض شخص تھے۔ جیبیں خالی کرنے کے لیے بھرتے تھے، اُن کے ہاتھوں سے سچ مچ سونے چاندی کے فوارے اُبلتے تھے۔[4]

لوگوں سے بے حد ادب واحترام سے ملتے، ملنسار اور منکسر المزاج تھے۔ علم پرور اور علم دوست تھے۔ علامہ اقبال سے بے

انتہا عقیدت اور محبت ر p تھے۔ ۱۹۱۰ء میں اقبال حیدر آ باد گئے تو مہاراجہ سرکشن پرشاد نے خود مہمان نوازی کی۔ شہر میں اقبال کے اعزاز میں کئی ای تقریبات کا اہتمام ہوا۔

۱۹۱۳ء میں مہاراجہ کشن پرشاد نے اجمیر اور پنجاب کا سفر کیا۔ ۱۷ جولائی ۱۹۱۳ء کو لاہور پہنچے اور اقبال سے 5قات ہوئی۔ اس 5قات سے اقبال اور مہاراجہ سرکشن پرشاد کے مابین موجود وموا a اور uنگت کو مزید تقویت ملی۔ ۱۹۲۹ء میں اقبال جامعہ عثما6 کی دعوت پر دوسری مرتبہ حیدر آ باد گئے۔ اقبال نے وہاں دو توسیعی لیکچر دیئے۔ ۱۵ جنوری ۱۹۲۹ء کو منعقد ہونے والے اجلاس کی صدارت مہاراجہ سرکشن پرشاد نے کی، اُنھوں نے اقبال کے لیکچر کے بعد اپنے صدارتی کلمات ادا کرتے ہوئے کہا:

> جامعہ عثما6 کی دعوت پر سر اقبال کی عالمانہ تقاریر کے سلسلے میں اس لیکچر کی صدارت میرے لیے ای خوش گوار فریضہ ہے۔ ڈاکٹر اقبال کے ذکر کے ساتھ ہی اُن کی تصنیفات کے انمول اور وسیع گنجینوں کا ای لامتناہی تصور پیش Ã ہوجا تا ہے۔ ڈاکٹر اقبال جس مقصدِ حیات کو اپنے علم وعمل سے پورا کر رہے ہیں، وہ Kا نی ترقی کو د* کے لیے سود مند بنانے اور روحا M کے اعلیٰ مدارج کو حاصل کرنے کا راستہ بتاتے ہیں۔ ڈاکٹر اقبال تصوف اور عرفان کی آغوش میں پل کر حکیم ہوئے اور اُن کے حکیمانہ خطبات سے ہم کو یکساں مستفید ہونے کا اب* بلشافہہ موقع 5 ہے جس کی ہم عزت اور قدر کرتے ہیں۔[۵]

اقبال کی زندگی کے آ خری دنوں میں ۹ جنوری ۱۹۳۸ء کو حیدر آ باد کے ٹاؤن ہال میں پہلا یومِ اقبال منا H۔ اس دن ہونے والے ای اجلاس کی صدارت مہاراجہ سرکشن پرشاد نے کی، اس موقع پر مہاراجہ نے اپنی تقریر میں کہا:

> اُردو شاعری کے جنم بھوم میں آج کا دن ای* یادگار دن ہے کیوں کہ آج ہم سر اقبال جیسے مشہور اور مقبول شاعر کی خصوصیات کی داد وتحسین کے لیے جمع ہوئے ہیں ۔۔۔ حقیقت میں اقبال جس بین الاقوامی شہرت کا مالک ہے وہ اس کا جائز حق ہے اور اس کا پیام فرزندانِ مشرق کبھی فراموش نہ کرسکیں گے۔[۶]

مہاراجہ سرکشن پرشاد کی Ä و F علمی وادبی تصنیفات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ ''اقبال بنام شادؔ'' میں محمد عبداللہ چغتائی نے چوہتر کتب کی فہرست دی ہے۔ ان میں سے چند تصانیف کے نام D ذیل ہیں:

۱- دینِ حسین	۲- ماتمِ حسین (منظوم)
۳- دینِ مبین	۴- جام جہاں Ú (ہندوستان)
۵- سفر شادنگر	۶- ب* تِ شاد
۷- خم کدۂ شاد	۸- +ٔ رِشاد
۹- رُ* عیاتِ شاد (۳ حصے)	۱۰- سرمایۂ سعادت

مہاراجہ سرکشن پرشاد کا ۹ مئی ۱۹۴۰ء کو انتقال ہوا۔

اقبال کے مہاراجہ سرکشن پرشاد کے*۔م خطوط ، ان دونوں شخصیات کے مابین قرR اور مخلصانہ تعلقات ، وضع داری ، وسیع المشربی ، ادبی ہم مزاجی اور* بھی ادب واحترام کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ بے تکلفی ایسی کہ اقبال راز کی* توں میں شری- کرنے کے لیے مہاراجہ سرکشن پرشاد کا انتخاب کرتے ہیں اور اُن سے کہتے ہیں کہ ''کئی* تیں راز کی آپ سے کرنی ہیں'' (٦)اور احترام کا یہ حال ہے کہ ہر خط میں مہاراجہ کو ''سرکار'' کہہ کر مخاطب کرتے ہیں۔ اقبال نے اپنے خطوط میں کئی ا- جگہ مہاراجہ کے شخصی اوصاف کا ذکر کیا ہے۔ا- خط میں رقم طراز ہیں:

واللہ قبائے وزارت کے نیچے شاعری و درویشی ،سپہ/ ی اور: ا جانے کیا کیا کمالات آپ نے چھپا رکھے ہیں۔۷

مہاراجہ فارسی ز* ن پر مکمل مہارت رp تھے اور اُردو کے ساتھ ساتھ فارسی ز* ن میں بھی شعر کہتے تھے۔ اقبال ا- خط میں مہاراجہ کی ا- فارسی غزل کی تعریف یوں کرتے ہیں:

فارسی غزل ''کیستم من'' .# پڑھی گئی تو ا* ب ذوق سرمست ہوگئے۔ واقعی لا جواب غزل ہے۔ انہی* توں سے اقبال آپ کا/ دہ ہے۔ امارت ،عزت ،آ و ، جاہ وحشم عام ہے1 دل ا- ایسی چیز ہے کہ ہر امیر کے پہلو میں نہیں ہو- ۔کیا خوب ہوا/ سرکارِ عالی کا فارسی دیوان مر$ ہوکر دہ افروزِ اہل بصیرت ہو۔۸

اقبال کے دل میں مہاراجہ کے لیے بہت قدر ومنز -تھی۔ ا- دفعہ مہاراجہ نے اقبال سے مثنوی ''اسرارِ خودی'' کے بیس نسخے قیمتاً بھجوانے کی گذارش کی تو اقبال نے اُنھیں لکھا :

سرکار کی فرمائش کے مطابق بیس نسخے آج ارسال : مت ہوں گے1 آپ جنس سخن کے جوہری ہیں ا/ آپ اپنی بلندی سے نیچے اُ- کر مشتری کی حیثیت اختیار کریں تو آپ کا اختیار ہے۔ میں آپ کو مشتری نہیں تصور کر سکتا اور اس واسطے وی پی* رسل کر کے بھیجناH ہِ کبیرہ سمجھتا ہوں۔۹

ا- خط میں اقبال مہاراجہ سے اپنی محبت کا اظہار یوں کرتے ہیں:'' خوش نصیب ہیں وہ لوگ جن کو اس ' قہ پوش امیر کی ہم ..می میسر رہے۔''اس میں کوئی شک نہیں کہ سرکشن پرشاد ا- بہت اہم ز- - کے انتہائی مرفہ الحال مہاراجہ تھے1 اقبال کی اُن کے ساتھ محبت کسی غرض* لالچ کی پردہ دار نہ تھی۔ وہ خود ا- خط میں لکھتے ہیں کہ ''K نی قلب کے لیے اس سے بڑھ کر زبوں بختی اور کیا ہوسکتی ہے کہ اس کا خلوص پردۂ اغراض ومقاصد ہوجائے۔''مہاراجہ .# جولائی ۱۹۱۳ء میں لاہور آئے تو اقبال نے اسٹیشن پر اُن کا استقبال کیا۔ مہاراجہ کی یہ اقبال سے دوسری* لمشافہہ 5 قات تھی۔ مہاراجہ اقبال کے کلام اور علمی مرتبہ سے تو واقف تھے ہی ، اب اُنھیں اقبال کو ز* دہ قر$ سے دیکھنے اور اُن کے معاشی تفکرات ومسائل سے بھی آگاہ ہونے کا موقع 5 ، چنانچہ لاہور سے حیدر* د واپس پہنچتے ہی اُنھوں نے اقبال کو فکر معاش سے بے * ز کرنے کے لیے ا- / اس قدر وظیفے کی پیش کش کی۔ اقبال نے اس پیش کش کے جواب میں ۲۶ اکتو ۱۹۱۳ء کو مہاراجہ کے*۔م ا- خط تحری کیا جس میں اُنھوں نے ا/ چہ اپنی گھرW ذمہ داریوں ، معاشی تفکرات اور مسائل کا ذکر کیا ہے1 مہاراجہ کی طرف سے وظیفے کی پیش کش کو بڑی خوب صورتی سے یہ کہہ کر* ل *:

یہ*۔ت مروت اور*۔ی$ سے دور ہے کہ اقبال آپ سے ای۔ بیش قرار تنخواہ*۔پ ئے اور اس کے عوض میں کوئی ایسی : مت نہ کرے جس کی اہمیت بقدر اس مشاہرے کے ہو۔[۱۲]

اقبال کے مہاراجہ کے*۔م ۱۱- اکتو۔ ۱۹۲۱ء کے خط سے پتہ چلتا ہے کہ*۔ی - حیدر*۔د کے وزی۔اعظم سر اکبر حیدری نے اقبال کو ۱۹۲۰ء میں جامعہ عثما6 حیدر*۔د میں قانون کا۔پ وفیسر W کی پیش کش کی 1 اقبال نے بوجوہ یہ پیش کش منظور کرنے سے انکار کر*۔ی۔[۱۳] مہاراجہ سرکشن۔پ شاد ای۔ انتہائی۔پ ڑھے لکھے ،علم دو - اور ادب نواز K ن تھے چنانچہ اقبال .# اُن کے*۔م خطوط رقم کرتے ہیں تو ایسا شستہ اور دل کش طرزِ تحری۔ اپناتے ہیں کہ اکثر خطوط ادب وK ء کا بہترین نمونہ پیش کرتے ہیں۔ نیز خطوط میں موقع ومحل کے مطابق اسا+ ہ کے اشعار درج کرنے سے خطوط کی ادبی چاشنی دوچند ہوجاتی ہے۔ اقبال نے بعض خطوط میں علم ود*۔ئی کے ایسے موتی بکھیرے ہیں کہ قاری خطوط کا مطالعہ کرتے ہوئے*۔ر*۔ ر رُک کر غور کرنے اور ان سے لطف + وز ہونے لگتا ہے۔ چند مثالیں 5 حظہ ہوں:

> زمانہ ابتدا وانتہا کی قیود سے آزاد ہے، اشیا کو اپنے ہاتھ کے لمس سے۔پ* کر دیتا ہے۔ بحمداللہ ''دل'' اس ا^ سے متا^ ہونے کی صلا A نہیں رr ۔[۱۴]

> عورت Âم عالم کی خوشبو ہے اور قلب کی Ûز۔[۱۵]

> تجربے نے یہ اُصول سکھا*۔ی کہ جس معشوق سے*۔ی دہ محبت ہو، اُس سے اُصولاً*۔ی دہ بے اعتنائی کرنی چاہیے۔[۱۶]

اقبال کے خطوط بنام مہاراجہ سرکشن۔پ شاد اس لحاظ سے بھی بہت اہم ہیں کہ اِن خطوط کے مطالعہ سے بعض انتہائی اہم اُمور کی۔پ دہ کشائی ہوتی ہے۔ مثلاً اقبال مثنوی ''اسرارِ خودی'' کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> قسم ہے : ائے واحد کی ! جس کے قبضے میں میری جان ومال وآ۔ و ہے میں نے یہ مثنوی ازخود نہیں لکھی بلکہ مجھ کو اس کے لکھنے کی ہدا$ ہوئی ہے اور میں حیران ہوں کہ مجھ کو ایسا مضمون لکھنے کے لیے کیوں انتخاب کیا H۔[۱۷]

اقبال ای۔ خط میں لفظ ''خودی'' کے معنی ومفہوم کی وضا # یوں کرتے ہیں:

> لفظ خودی میرے خیال میں تشخص ذاتی کے معنوں میں مستعمل ہوا ہے .... جہاں جہاں یہ لفظ میں نے استعمال کیا ہے اس سے مراد تشخص ذاتی*۔ی احساس Ñ ہے۔[۱۸]

اسی طرح ای۔ خط میں تصوف کے*۔ رے میں اپنا نقطۂ Ã یوں بیان کرتے ہیں:

> اگر کوئی شخص تصوفِ وجودیہ کی مخالفت کرے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ تصوف کا مخالف ہے۔ حقیقی اسلامی تصوف اور چیز ہے۔ تصوفِ وجودیہ مذہب اسلام سے قطعاً تعلق نہیں رr اور مذہبِ ہنود سے گو تعلق رr ہے+ ہم ہندوؤں کے لیے سخت مضر*۔$ ہوا ہے۔ ہمارے صوفیا کی کتابوں میں اس امر۔پ ای۔ عجیب وغری$ بحث موجود ہے کہ ''گسستن'' اچھا ہے*۔ی ''پیوستن'' اور صوفیا کا اس میں اختلاف ہے۔ اسلامی تصوف کا دارومدار ''گسستن''۔پ ہے۔

تصوف وجودیہ کا ''پیوستن'*۔ فناہ۔ اگر میں نے ''گسستن'' کی حماہ$ کی ہے تو کوئی+ (نہیں کی۔صوفیا میں سے جن لوگوں نے مجھ پہ اعتراض کیا ہے وہ خود اپنے تصوف کے لٹرZ سے آگاہ نہیں معلوم ہوتے۔[۱۹]

اقبال کے شاد کے*: م خطوط علمی وادبی نوعیت کے بھی ہیں اور ذاتی و~ احوال کے آئینہ دار بھی۔ اقبال کہیں مہاراجہ کو اپنی والدہ کے انتقالِ پہ 5ل کی خبر دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

امسال میرے لیے عید،محرم کا حکم رb ہے۔ والدۂ) مہ چھ سات ماہ سے بیمار تھیں، ۹ نومبر کی صبح کو اُن کا انتقال ہH۔[۲۰]

اور کہیں مہاراجہ کے بچوں کی علا - پہ اپنے"دد کا اظہار کرتے ہیں۔[۲۱] ا- خط مورخہ ۳۱ -اکتو. ۱۹۱۶ء میں راجہ گوبند پہ شاد کی وفات پہ افسوس کیاH ہے اور ا- دوسرے خط محررہ ۲۴ -اکتو. ۱۹۲۳ء میں شاد کی صا # زادی کے انتقال پہ رنج و الم او"- سف کے ب*ت کا اظہار کیاH ہے۔[۲۲] کہیں دردØس اور اُ دہ کی تکلیف کا ذکر ہے تو کہیں لاہور کے موسمِ اُ ما کی بے رحمی کا+ کرہ۔ غرض اقبال کے شاد کے*: م خطوط میں محبت والفت، خلوص ومروت، علم وادب، سنجیدگی ومتا$، بے تکلفی اور*ہمی عقیدت کے سبھی ر- موجود ہیں جس سے اقبال اور مہاراجہ سرکشن پہ شاد کے مابین گہرے قرR تعلقات کا# ازہ کر* مشکل نہیں۔ مہاراجہ کے*: م اقبال کے خطوط کی کل تعداد ننانوے ہے۔

حوالہ جات

۱۔ محمد عبداللہ چغتائی (مر$)، ''اقبال بنام شاد''، .م اقبال، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص۴

۲۔ Ā حیدر# دی، ''اقبال اور حیدر# د (دکن)''، اقبال اکادمی* پکستان، کراچی، ۱۹۶۱ء، ص۱۹۹

۳۔ ایضاً،ص۱۳

۴۔ ایضاً،ص۵۱

۵۔ ایضاً،ص۵۴

۶۔ محمد اقبال، ''کلیات مکاM اقبال (جلد اوّل)''، (مرتبہ: سید مظفر حسین. نی)، اُردو اکادمی، دہلی،۱۹۹۲ء، ص۵۴۷

۷۔ ایضاً،ص۲۵۶

۸۔ ایضاً

۹۔ ایضاً،ص۴۱۱،۴۱۲

۱۰۔ ایضاً،ص۵۷۴

۱۱۔ ایضاً،ص۵۸۱

۱۲۔ ایضاً،ص۲۶۱

۱۳۔ ایضاً، (جلد دوم)، ص۲۸۳

۱۴۔ ایضاً، (جلد اوّل)، ص۲۷۸

۱۵۔ ایضاً،ص۴۴۳

۱۶۔ ایضاً،ص۴۰۱،۴۰۵

۱۷۔ ایضاً،ص۴۸۷،۴۹۱

۱۸۔ ایضاً،ص ۵۰۵، ۵۰۶

۱۹۔ ایضاً،ص۵۰۵

۲۰۔ ایضاً،ص۳۱۲

۲۱۔ ایضاً،ص۷۰۳

۲۲۔ ایضاً، (جلد دوم) ،ص۴۸۴

ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو
علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، اسلام آباد

ڈاکٹر نجم الاسلام بہ نام نذر صابری

Dr. Najmul Islam was a renowned teacher, scholar and researcher of Urdu literature. He started an esteemed Urdu research journal "Tehqiq" from the University of Sindh. Owing to his hard work in editing and sincerity "Tehqiq" achieved an exemplary status among Urdu journals. Dr. NajmulIslam was a man of wide learning and a prolific writer. To unveil hidden treasures and to bring out the works of reclusive researchers was his mission. Therefore, he was always in search of rarities. He was introduced to paleographer, researcher and writer, Nazr Sabri through an article and immediately established contact with him through letters. His two letters to Nazr Sabri are found carrying immense literary significance. In this article these two lettersare presentedwith brief footnotes.

[۱]

اُردو کے نام ور محقق اور استاد ڈاکٹر نجم الاسلام ہمارے عہد کے اُن گنے چنے اصحابِ علم میں شامل تھے جنھوں نے زندگی بھر محنت، جاں فشانی اور ذوق و شوق کے ساتھ کام کر کے علم و تدریس اور تحقیق کے شعبوں کی ثروت میں اضافہ کیا ہے۔ ان کے غیر معمولی کارنامے ہمیشہ ادب و تحقیق کے طلبہ کے لیے مشعلِ راہ کا کام دیں گے۔ ڈاکٹر نجم الاسلام کا اصل نام نجم الدین صدیقی تھا۔ وہ یکم جولائی ۱۹۳۳ء کو بجنور (یو پی۔ بھارت) میں پیدا ہوئے۔ ان کے والدِ گرامی کا نام شہاب الدین صدیقی تھا جو علی گڑھ کے فارغ التحصیل تھے۔ ڈاکٹر نجم الاسلام کی ابتدائی تعلیم قاضی محلّہ کے ایک پرائمری سکول سے آغاز ہوئی۔ ۱۹۴۷ء میں گورنمنٹ ہائی سکول بجنور سے میٹرک کا امتحان درجۂ اوّل میں پاس کیا۔ انٹر میڈیٹ اور بی اے کی تعلیم میرٹھ کالج میں حاصل کی۔ ۱۹۵۶ء میں بھارت سے پاکستان ہجرت کی۔ پاکستان آنے کے بعد بھی تعلیم کا سلسلہ جاری رکھا۔ ۱۹۶۰ء میں جامعۂ سندھ سے ایم اے اور اسی جامعہ سے ۱۹۶۹ء میں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ ان کے مقالے کا موضوع ”دیوانِ دہلی کی ...“ تھا جو ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں کی زیرِ نگرانی مکمل ہوا۔ ہجرت کے بعد غزالی کالج، حیدر آباد میں لیکچرر مقرر ہوئے، مختصر عرصے کے لیے اس ادارے کے پرنسپل بھی رہے۔ ۱۹۷۰ء میں سندھ یونی ورسٹی کے شعبۂ اُردو سے وابستہ ہوئے۔ ۱۹۷۷ء میں ترقی پا کر شعبے کے چیئرمین مقرر ہوئے اور سبک دوشی تک اسی منصب پر فائز رہے۔ ۳۰ رجون ۱۹۹۲ء میں ملازمت سے سبک دوش ہوئے تاہم شعبۂ اُردو سے بہ طور وزیٹنگ پروفیسر اور مدیرِ مجلّہ تحقیق کی حیثیت سے وابستہ رہے۔

سندھ یونی ورسٹی کے شعبۂ اُردو سے اپنی صدارت کے زمانے میں انھوں نے ایک تحقیقی مجلّے ”تحقیق“ کا اجرا کیا۔ انھوں نے محنت اور سعی و کاوش سے اس مجلّے کو ایک اہم تحقیقی مجلّے کی حیثیت عطا کی۔ انھوں نے ہند و پاکستان کے اکابر محققین اور علمائے ادب سے قلمی

تعاون حاصل کر کے تحقیق کو ا یـ مثالی مجلّہ بنا دِ یـ Ðnïvi کے ا یـ شمارے پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی رقم طراز ہیں:

پ کستانی جامعات میں تحقیقی سرا میوں کی کمی کا شکوہ اور معیارِ تحقیق پر عدمِ اطمینان کا اظہار بلعموم کیا جا* ہے 1 اس کے برعکس بعض حوصلہ افزا مثالیں بھی سامنے آتی ہیں۔ شعبۂ اُردو، سندھ یونی ورسٹی کا تحقیقی مجلّہ اس کی ا یـ مثال ہے۔ یہ کہنا* بلکل بجا ہو گا کہ کسی* پ کستانی یونی ورسٹی کے شعبۂ اُردو کا یہ سے معیاری اور بلند* پ یہ تحقیقی رسالہ ہے۔(á †Ïö] á^33Û3q†3i، لاہور؛ شمارہ مارچ ۲۰۰۱ء)

ڈاکٹر نجم الاسلام زِ* گی بھر تعلیم و* ریس اور تحقیق و تصنیف میں مصروف رہے۔ طلبائے تحقیق کی رہبری و رہنُمائی کے ساتھ ساتھ انھوں نے شان دار اور بے مثال علمی و تحقیقی کا* مے سرا م دیئے۔ ان کے تحقیقی، تصنیفی اور علمی کام کی تفصیل حسبِ ذیل ہے:

☆ 6ñþ†Ò oi†ãe [۱۹۵۳ء]
☆ àÚ] oÛö^Â [۱۹۵۵ء]
☆ Ïþ äÛÇþæ [۱۹۶۰ء]
☆ h]æ àm [۱۹۸۹ء]
☆ l ^Ãö^_Ú [۱۹۹۰ء]
☆ kñþ^Šþ] à§vÚ [,* جمہ]
☆ lôñe] ß‰ oâ ,ì äq]ç ÛvÚ , á^Ú‡ [,* جمہ]
☆ lôñe] å^ Ò†mÜ [,* جمہ]
☆ - ßa æ [منظوم* جمہ]
☆ p…^ ,þ äö^ÏÚ lônÛ‰…

بے پناہ علمی و تحقیقی مصروفیات کے* وجود ڈاکٹر نجم الاسلام نے اُردو دُ* کے اہم محققین، علما اور اسا* ہ سے گہرے مراسم اور روابط پیدا کیے اور انھیں 5 قاتوں اور مراسلت سے ہمیشہ قائم رکھا۔ وہ کثیر المطالعہ اور وسیع الاحباب تھے۔ # کہیں کسی اہم کتاب کا انھیں علم ہوا، اسے حاصل کر کے دم لیا۔ زیرِ Ã مضمون میں شامل ان کے دو خط ان کے اسی وصف کی غمازی کرتے ہیں۔

[۲]

* رضا. ی عہدِ قری$ کی ا یـ ممتاز علمی و ادبی شخصیت تھے۔ انہوں نے شعر و ادب اور تحقیق و* وین کے میدانوں میں اَ اں قدر : مات ا م دی ہیں۔ وہ شاعر، محقق اور مخطوطہ شناس تھے۔ ان کا اصل* م غلام محمد ہے۔ وہ یکم نومبر ۱۹۲۳ء کو ملتان میں پیدا ہوئے۔ ان کا* بئی وطن جالندھر ہے۔ ان کے والدِ محترم کا* م مولوی علی بخش تھا، جو مولا* نواب الدین صا. ی رمداسیؒ کے د - اَ فتہ تھے۔ * رضا. ی نے گورنمنٹ ہائی سکول جالندھر سے a ک، اسلامیہ کالج جالندھر سے بی اے اور پنجاب یونی ورسٹی سے ڈپلوما ان لائبریرین ش پ کی تحصیل کی۔ تعلیم سے فرا* کے بعد اسلامیہ کالج جالندھر میں کتاب دار مقرر ہوئے۔ ہندوستان کی تقسیم کے بعد لاہور آ گئے اور یہاں پنجاب پبلک لائبریری میں اسسٹنٹ کیٹلاَ کی حیثیت سے کام شروع کیا۔ ۱۹۴۸ء میں گورنمنٹ کالج کیمبل پور [حال ا* -] میں کتاب دار مقرر ہوئے اور سبک دوشی [۱۹۸۳ء] *- اسی ادارے سے وابستہ رہے۔ صا. ی صا # نے ۱۹۵۷ء میں محفلِ شعر و ادب اور ۱۹۶۳ء میں مجلسِ نوادراتِ علمیہ کی C یدرکھی۔ ان اداروں نے ا* - کے علمی و ادبی افق کی** بنی میں اضافہ کیا۔ مجلسِ نوادراتِ علمیہ کے زیرِ اہتمام مخطوطات کی دو نمائشیں منعقد ہو N جنھیں ملک بھر میں قدر کی Ã سے دیکھا H یـ* رضا. ی نے ولی دکنی کے معاصر، ا* - کے اولین اُردو و فارسی شاعر شاکر اٹکی کا á]çm شائع کیا۔ شیخ محمود اشنویؒ کی کتاب èm^3Æ á^3Ó3ÚŸ] oÊ äjÊ†ÃÚ á^Ú^ö] á^ÓÛö]æ کو پہلی* بار اصل مصنّف کے* م کے ساتھ شائع

کیا ۔ رصا. ی کی د v تصانیف لیفات و ینات میں Î 3 ä Ú ^ ñ Î (محمد زاہد اٹکی)،]j 3 í ^3 h ç3 á ¾Ë†]uŠ(à]0Û†]é Êo

†33 |]0 3Û 3Ó 3ç 3é (¾3 شیخ اللہ بن عبدالسلام)) [...Ú33Ç333^á]i Ô (Êj333^h 3ç] 0 Ô (þ3ç] ...]l Â3x3Û 33n ä) Ê`3†‰%k

Ú3 í 3_3ç <3^ l ÊÂ†eo D) 0,ôl ß^ñô ، ¾33ç]ñ3†)Ú3ß`3s]0 3† ^ 0ßËÄ]0ÃfÂ^ (شیخ زین الدین الخوافی الہروی) اور æ]Ú3^þ , +o

Ñç (مجموعۂ Æ) شامل ہیں ۔ رصا. ی ۱۱ر دسمبر ۲۰۱۳ء کو راہیِ ملکِ عدم ہوئے۔

[۳]

ڈاکٹر نجم الاسلام نے تحقیق مہ کے ا۔ مضمون میں رصا. ی اور ان کی تحقیقی سرا میوں کا احوال پڑھ کر ان سے رشتۂ مراسلت کی طرح ڈالی۔ افسوس کہ یہ سلسلہ چند ا۔ خطوں ۔ محدود رہا۔ ذیل میں ڈاکٹر نجم الاسلام کے دو غیر مطبوعہ خط پیش کیے جا رہے ہیں۔ یہ خط ڈاکٹر صا # کے تحقیقی ذوق وشوق کے گواہ ہیں۔ راقم نے ان پر مختصر حواشی رقم کیے ہیں جن سے یقیناً ان کی تفہیم میں معاو $ ملے گی۔

[۴]

خط نمبر: ۱

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

<u>University of Sind</u>

Chairman
Department of Urdu

۵ر فروری ۱۹۹۲ء

جناب) م! سلام و آداب

گورنمنٹ کالج لاہور کے مجلّے ''ivÏnĐ ^Úä''[۱] شمارہ اول، دسمبر ۱۹۹۱ء سے آپ کی مر $ کردہ کتاب ''Æ^mè]ŸÚÓ^á ---''[۲] کا علم ہوا (حسام لاہوری پر ا۔ مضمون [۳] میں اس کا ذکر تھا)، یہ کوشش حاصل کر لی، اور آپ کی محنت سے مستفید ہوا۔ تحسین و تبر۔ کے لیے یہ خط لکھتا ہوں۔ آپ کی دوسری لیفات چھپ گئی ہوں تو ن دہی فرما N کہ کہاں ملیں گی۔ مجلس نوادراتِ علمیہ ا ٹ۔[۴] اب ۔ اور کیا کچھ طبع کرا چکی ہے اور اس کے پ س نوادر کون کون سے ہیں؟ آپ نے مولا محمد علی مکھڈی[۵] کے کتاب خانے کی فہر ۔ تیار کی تھی، کیا اس کی ا۔ Ü مل سکتی ہے؟ از راہِ کرم جواب سے مشرف فرما N۔

مخلص

نجم الاسلام

(صدرِ شعبہ)

بہ: مت فاضل ا امی رصا. ی صا #

ا۔ میونسپل پلازہ، ا ٹ۔

خط نمبر:۲

University of Sind

Chairman
Department of Urdu

۱۰رمئی ۱۹۹۲ء

محترمی صا. ی صا # ! سلام و آداب

/ امیٔ مہ مؤرخہ ۳۰؍مارچ مجھے ملHی تھا جس سے معلوم ہوا کہ مجلسِ نوادراتِ علمیہ اٹ- اب --* پنچ کتابیں شائع کر چکی ہے اور یہ کہ á^ÓÚŸ] èm^Æ کے علاوہ (جو پہلے ہی مجھے آپ کی عنا$ سے مل چکی تھی) مزید کتابیں آپ بھیجنے والے ہیں۔

یہ تینوں کتابیں اور ان کے ساتھ مزید ایک کتاب ''äÚ¡Â åÿ³Ò„³i'' ''p†e^ ' oj 2 o‰],Ú… h]çþ oÊç ' [6] آپ کی طرف سے گذشتہ ماہ کہ ۱۲*تاریخ کو موصول ہوئی، تہِ دل سے آپ کا ممنون ہوں۔]ç³þ lõ… änÛ×Â اور [7] o‰…^Ê lõ>ç_í Úõk ³‰†³`Ê [8] کے لیے خاص طور پر آپ کا ممنون ہوں۔ یہ پُر از معلومات ہیں اور کشش رb ہیں۔: انے چاہا تو کبھی اٹ- پہنچ کر آپ سے *زحاصل کروں گا اور ان نوادر میں سے کچھ کو دیکھنا چاہوں گا۔

Î åÿ Ú Îñ^ اور [9] åÿÒ„i h]çþ à‚,Ö] کو بھی میں نے شوق اور دلچسپی سے پڑھا ہے۔ å]ç‚ †Ò^ [10] کو بھی دیکھنا چاہتا ہوں۔ اس کی فوٹو کاپی میرے ٔ چےپ تیار کرا کر ڈاک سے روانہ فرما N تو کرم ہوگا۔

á^Ó³ÚŸ] èm^³Æ پر جیسا اچھا مقدمہ آپ نے لکھ دٔیا ہے اس کے بعد کسی مضمون کی گنجائش کہاں رہتی ہے۔ اگر آپ منا سمجھیں تو اس مختصر رسالے کا اردو ترجمہ کر کے عنا$ فرما N۔ شعبہ کے رسالے ''Ðnïvi'' [11] شمارہ ہفتم میں چھاپ کر ہمیں خوشی ہوگی۔ [12]

آپ کا مخلص

نجم الاسلام

(صدرِ شعبہ)

بہ: مت فاضل اَ امیٔ رصا. ی صا #
ا-میونسپل پلازہ، اٹ- شہر

حواشی و تعلیقات

۱۔ گورنمنٹ کالج [موجودہ یونی ورسٹی] لاہور کا تحقیقی مجلّہ ہے۔ اس کے بانی مدیر ڈاکٹر سیّد معین الرحمٰن تھے۔ تحقیق مہ کا شمارۂ اوّل دسمبر ۱۹۹۱ء میں شائع ہوا۔

۲۔ کتاب کا پورا نام á^ÓÛô]æ á^Ú^ô] äjÊ†ÅÚ o³Ê á^³Ó³ÚŸ] èm^³Æ ہے۔ علامہ اقبال نے اسے عراقی کی تصنیف کہا، بعض علما نے یہ

دلائل عین القضاۃ ہمدانی کی تصنیف لکھا ہے۔اس کا اُردو ترجمہ پروفیسر لطیف اللہ نے کراچی سے شائع کیا ہے۔ رصابری اب بھی اپنے اس مؤقف پر قائم ہیں کہ یہ شیخ تاج الدین محمود اشنوی کی تصنیفِ لطیف ہے۔

۳۔ یہ مضمون ’’حسام لاہوری کی ایک غزل‘‘ کے عنوان سے ä3333Ú^333þ Ð33ñÏ33V333i کے شمارہ اوّل ۹۲-۱۹۹۱ء میں اشاعت پذیر ہوا۔مضمون نگار عبدالعزیز ساحر ہیں۔

۴۔ مجلسِ نوادراتِ علمیہ اٹک کی بنیاد ۱۹۶۳ء میں رکھی گئی۔مجلس کے اغراض ومقاصد میں ضلع اٹک کے علمی سرمائے کا جائزہ،ان کی اشاعت کا اہتمام اور نوادرات کی نمائشوں کا انعقاد تھا۔مجلس نے مخطوطات کی دو نمائشوں کے انعقاد کے علاوہ کئی نوادر کی اشاعت کا اہتمام کیا۔اس ادارے کی روح رواں رصابری تھے۔اس کے ممبران کی تعداد چالیس کے لگ بھگ ہے۔مجلس کو قائم ہوئے پچاس سال ہونے کو ہیں۔

۵۔ *م ورصوفی، عالم اور شاعر مولانا محمد علی مکھڈی ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۰ء کو بٹالہ ضلع امرتسر میں پیدا ہوئے۔آپ کے والدِ گرامی کا نام مولانا محمد شفیع تھا۔سلسلۂ نقش بندیہ کے نام ور بزرگ شاہ غلام علی نقش بندی دہلوی آپ کے خالہ زاد بھائی تھے۔مولانا محکم الدین مکھڈی کے حلقۂ شاگردی سے اس طرح وابستہ ہوئے کہ ان کے وصال کے بعد مکھڈ شریف کو ہی مستقل مستقر بنالیا۔پیر پٹھان شاہ محمد سلیمان تونسوی کے دستِ گرفتہ اور خلیفۂ مجاز ہوئے۔۱۸۳۷ء میں خالقِ حقیقی سے جاملے۔مزار مکھڈ شریف میں مرجعِ خلائق ہے۔ان کے فارسی اور پنجابی کلام کو محمد سا Â می نے hð†vÚ ^Â کے عنوان سے ۲۰۰۵ء میں مرتب وشائع کیا۔

۶۔ äÚ ¡ Â å†Ò„i oÊç ' h]çþ ,Ö] àm ,Ú... 2 o‰] oj ' p†e^ رصابری نے مرتب کیا جو ادارۂ فروغِ تجلیاتِ صابریہ،اٹک کے زیرِ اہتمام شائع ہوا۔اس تذکرے میں حافظ مظہر الدین اور مولانا دوست علی کے مضامین شامل ہیں۔علامہ نواب الدین رمداسی اپنے وقت کے نامور عالم اور صوفی تھے۔صابری صاحب ان کے دامن گرفتہ تھے۔

۷۔]çþ lq... Â ä33ñÛ3x3Â ان ایک سو H رہ مخطوطات کی توضیحی فہرست ہے جو مجلسِ نوادراتِ علمیہ،اٹک کے زیرِ اہتمام منعقدہ پہلی نمائشِ مخطوطات [۱۹۶۳ء] میں رکھے گئے تھے۔فہرست نگار رصابری ہیں۔اس فہرست کو مجلسِ نوادراتِ علمیہ،اٹک نے شائع کیا۔سالِ اشاعت درج نہیں۔

۸۔ اس سے Ê`3†‰3õk þŠ3 í 3ä a^3p ì _o Ê^…‰o ÚÓã ; †m Ì مراد ہے۔یہ فہرست مولانا محمد علی مکھڈی کے کتب خانے میں موجود ۲۳۴ فارسی مخطوطات پر مشتمل ہے۔مخطوطات کو الف بائی ترتیب کے ساتھ درج کیا گیا ہے۔فہرست نگار رصابری ہیں۔یہ فہرست ۱۳۹۳ھ کو مجلسِ نوادراتِ علمیہ،اٹک [کیمبل پور] کے زیرِ اہتمام شائع ہوئی۔

۹۔ Îüÿä Ú ^ñ Î خواجہ محمد زاہد اٹکی کی تصنیف ہے۔جو سلسلۂ نقش بندیہ مجددیہ سعدیہ معصومیہ کے مشائخ کے تذکار پر مشتمل ہے۔یہ کتاب مجلسِ نوادراتِ علمیہ اٹک کے زیرِ اہتمام ۱۹۸۶ء میں شائع ہوئی۔Î3 ' ÿä Ú ^ñ Î کو رصابری نے مرتب کیا؛انھوں نے شیخ سعدی لاہوری کے حالات اضافہ کردیئے۔دوسری بار یہ کتاب نومبر ۲۰۰۶ء میں مجلس ہی کے زیرِ اہتمام شائع ہوئی۔

۱۰۔ اٹک کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر شاکر اٹکی کا فارسی دیوان ’’ m3çÛá ^3Ò† ‘‘ کے نام سے رصابری اور سیّد رفیق بخاری نے مرتب کیا جو ۱۹۷۰ء میں مجلسِ نوادراتِ علمیہ اٹک کے زیرِ اہتمام شائع ہوا۔فارسی دیوان کے آخر میں شاکر کی اُردو کی تین غزلیں اور ایک دوہا

بھی شامل ہے۔شاکراٹکی کے اُردو کلام کی دریافت سے یہ بات رد ہو جاتی ہے کہ شمالی ہند میں ولی دکنی کے اُردو دیوان کے بعد شعر وادب کو فروغ ملا۔

۱۱۔ سندھ یونی ورسٹی جام شورو کے شعبۂ اُردو کا تحقیقی مجلّہ۔ڈاکٹر نجم الاسلام اس مجلّے کے بانی مدیر ہیں۔ اس کا پہلا شمارہ ۱۹۸۷ء میں شائع ہوا۔اب تک اس کے اٹھارہ شمارے شائع ہو چکے ہیں۔ یہ ایچ ای سی کے منظور شدہ جرائد کی فہرست میں شامل ہے۔مجلّے کے موجودہ مدیر ڈاکٹر سید جاوید اقبال ہیں۔

۱۲۔ افسوس کہ صاحبزادی صاحبہ کا ترجمہ نہ کر سکے۔

کتابیات

☆ رفیق احمد خاں [مدیر اعلا]؛ تحقیق (ڈاکٹر نجم الاسلام نمبر حصّہ اوّل)؛ حیدرآباد؛ شمارہ جنوری تا مارچ ۲۰۰۲ء

☆ سلیچ، ڈاکٹر محمد احمد؛ Ü×Î Øa] lôñÊæ؛ اکادمی ادبیات پاکستان؛ اسلام آباد؛ ۲۰۰۸ء

☆ شاد، ارشد محمود؛ [Ü×Î Øa] 10 Ô :؛ پنجابی ادبی سنگت، لاہور؛ ۲۰۰۰ء

☆ رضا، ی [کیفیت نگار]؛ çþ] ...lq ÂÛ×ãn؛ مجلسِ نوادراتِ علمیہ، لاہور؛ [۱۹۶۳ء]

☆ Âمی، محمد سا؛ Úvt†hd Â^Â؛ Â میہ دارالاشا ، ملکھڈ شریف؛ ۲۰۰۵ء

ذوالفقار علی

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو

گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج، راولپنڈی

ڈاکٹر محمد افضل حمید

گورنمنٹ میونسپل کالج، فیصل آباد

''نظر نامہ'' میں یورپ کی معاشرت

The article is written to reflect how the writer, MehmoodNizami, has shown in his travelogue "NazarNama" modern aspects of travelogue and given new turn to travelogue writing by changing it from external expression into internal one. The writer has made some countries, especially of Europe, which he travelled, part of his heart and soul. He perceived ecstatic experiences and initiative revelation in those cities, like Paris, Rome and London, when his heart-beat gets connected with the most prominent facets of those cities. He keeps his heart and mind open to perceive and feel about the place he visits as an oriental tourist. He depicts society and civilization of the area. He also uses flash-back technique in his travelogue. He embellishes his style by using powerful imagination to depict scenes in his travelogue. He creates humour by using satire. He relates romantic experiences in his writings. His use of similes and metaphors are matchless and new. Taking all these aspects into account, this paper offers a critical review of the book.

اردو سفرنامہ ابتدا سے ہی یورپ کی معاشرت کا عکاس رہا ہے۔ ''عجائباتِ فرنگ'' کے بعد محمود نظامی کے سفرنامہ ''نظر نامہ'' کو اردو سفرنامہ کی تاریخ میں ایک امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ محمود نظامی نے ''نظر نامہ'' میں یورپ کی معاشرت کے عمدہ مرقعے پیش کیے ہیں۔ وہ بطور سفرنامہ نگار اردو کے بعض سفرنامہ نگاروں جیسی ممتاز شہرت تو نہ حاصل کر پائے لیکن اُن کا تحریر کردہ سفرنامہ ''نظر نامہ'' اردو میں ایک خاص اور منفرد مقام کا حامل ضرور ہے جسے ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی اور ڈاکٹر انور سدید جیسے محققین و ناقدین کی مکمل تائید حاصل ہے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا لکھتے ہیں:

> محمود نظامی کی واحد مکمل تصنیف ''نظر نامہ'' ہے جو بعض ملکوں کی سیر و سیاحت کے تاثرات پر مشتمل ہے۔ اسے اردو کے بہترین سفرناموں میں شمار کیا جاتا ہے۔[1]

''نظر نامہ'' کی اہمیت اس لیے بھی بڑھ جاتی ہے کہ یہ محض مختلف یورپی اور ایک بعید مشرقی ملک کے تہذیب و تمدن سے آشنا کرتا ہے بلکہ اسی کی مدد سے ہمیں اپنے خطۂ ارضی کی بعض توانا اور بھرپور جھلکیاں بھی دیکھنے مل جاتی ہیں۔ اِن جھلکیوں میں جہاں مغرب پر مشرق کی تہذیبی بالادستی

قائم ر p کا عنصر شامل ہے، وہیں مشرق پہ مغرب کی تمدنی لادستی حاصل کرنے کی وجوہ بھی معلوم ہوتی ہیں۔اس طرح ''نظر نامہ'' مجموعی طور پہ د * کی دوانتہاؤں (مشرق اور مغرب) کی انتہائی گہری اور درتصوییں کھینچ کر رکھ دیتا ہے جس میں لوگوں کے طرزِ بود و باش، رسوم و رواج، اقدار و روایت، معاشرت و معاشیات کے مرقع ہیں۔اگر یہ کہا جائے کہ اردو کے کسی اور سفرنامے کو ایسا اعجاز حاصل نہیں ہے تو بے جا نہ ہوگا اور شاید اسی لیے ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی یہ کہنے پہ مجبور ہو جاتے ہیں کہ '' ... سفر نامے کا آغاز Â مہ سے ہوتا ہے۔''[۲]

محمود Â می نے عمیق مشاہدے، گہرے مطالعے اور وسعتِ Ã کا جو ثبوت ''نظر نامہ'' میں مہیا کیا ہے، اس کی مثال ملنا مشکل ہے اور اس حوالے سے ... لکل ہی مشکل ہے کہ انہوں مصر کا ذکر کیا ہے تو حال کا رخ ماضی کی طرف موڑ ... اور اس قدر گہرائی میں ... گئے کہ تقریباً چھ ہزار ... س کی ... ریخ زمانہ حال کی کھڑکیوں سے جھانکتی محسوس ہونے لگی لیکن ... # وہ یورپی ممالک ... شہروں کا ذکر کرتے ہیں تو ماضی کی * ... فت کی بجائے تہذR وتمدنی تفاوت و خلیج کی گہرائیوں کو پاٹنے کی کوشش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔اگر چہ ''نظر نامہ'' ا یہ ہی مصنف کے قلم کا شاہکار اور ابواب بندی کے اعتبار سے ا یہ دوسرے سے گہرے ربط کی حامل تصنیف ہے لیکن اِن ابواب میں سے * زارِمصر'' کو علیحدہ کر ... جائے تو سفر نامہ ... دہ متر $ حا ... میں آجائے گا اور * زارِمصر'' اپنی علیحدہ شنا # بنانے میں کسی اور ... کا محتاج نہ رہے گا۔اس کا ... یہ ہے کہ * زارِمصر'' کا مصنف قرآن کا حافظ اور ... ریخ کا رسیا دکھائی دیتا ہے۔ # کہ د V ابواب کا مصنف ماہر سماجیات اور علمِ بشر ... یت کا ذہین طا ... علم دکھائی دیتا ہے۔علاوہ ... یں ہر قدم پہ رونما ہونے والے واقعات کا سرا وہ کسی نہ کسی طرح سے ماضی سے جوڑ دیتا ہے اور ماضی کی یہ * ... فت ماضی قر $ سے بعید ... پھیلی دکھائی دیتی ہے جس سے ماضی و حال ... جان ہو کر قاری کی معلومات میں بھی خاطر خواہ اضافہ کرتے ہیں اور ذوقِ تخیل کی بھرپور تسکین بھی۔ا یہ مثال 5 حظہ کیجئے:

> میں پھر سوچنے لگا کہ ... # دو تین گھنٹے کے بعد ... ین قاہرہ کے قر $ پہنچے گی تو شاید رات کی وجہ سے شہر پناہ کے دروازے بند ہوں گے اور ہمیں ... ہر ہی رک ... پڑے۔پھر شاید ہم ... مسافر، گارڈ اور ڈرائیور شہر کی فصیل کے نیچے جا کر پھا ... کھولنے کے لیے محافظوں اور نگا ... نوں سے درخوا ... کریں گے اور وہ ... رسے ڈا $ کر کہیں گے کہ اتنی رات گئے دروازہ کھولنے کا حکم نہیں۔ہمیں پو پھٹنے کا انتظار کر ... چاہیے۔پھر فجر کا ... را نکلے گا۔اذان گونجے گی۔مرغ بولے گا۔آدمیوں کی آواز آئے گی اور آ ... کار چابیوں کے گچھے کی جھنکار ہوگی۔پھر بھاری قفل کے کھڑکھڑانے کا شور سنائی دے گا اور دیو قامت دروازے کے اونچے $، کئی تنومند حبشی غلام ا یہ مہیب ... اہٹ کے ساتھ پیچھے کو دھکیلتے ہوئے لے جا N گے۔[۳]

اگر ''نظر نامہ'' کا بغور مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ہر قدم پہ ایسی ہی سبک و شیریں اور علم و ادب سے لتھڑی تحریر اچا ... ہی قاری کو ماضی کے کسی منظر نامے کو دیکھنے پہ مجبور کر دیتی ہے۔یہ عمل اس قدر رواں اور سلیس ہے کہ قاری کو ا ... ازہ ہی نہیں ہو ... کہ وہ ... وقت کی حدود کو * ... ر کر کے کہیں دور ماضی کی سیر میں مگن ہو چکا ہے۔ویسے تو یہ امر '' Ã ... مہ'' کے ہر * ... ب میں دکھائی دیتا ہے لیکن ... زارِمصر' میں اس لیے ... دہ کشش کا حامل بن جا ... ہے کہ مصر اپنی تہذ $ ... ریخ کے حوالے سے دلچسپ اساطیر کا مرا ... رہا ہے جس کے ... ت آج ... المحو $ کے تیار کردہ اہرام کی صورت میں موجود ہیں۔محمود Â فی نے ان اہرام کی سیر کے دوران میں بھی ہر قدم اٹھاتے ہوئے ... ریخ کی ... فت کرنے کی غیر محسوس 1 پُر لطف کوششیں کی ہیں۔یہی صورتِ حال ہمیں ''روم ... مچہ'' میں بھی دکھائی دیتی ہے جہاں محمود Â می کے ... ات ... ریخ کے جھروکوں سے دلائل وصول کرتے دکھائی دیتے ہیں ... ہم '' Ã ... مہ'' کے د V ابواب اس ... ر [گہرائی ... پہنچنے سے قاصر رہتے ہیں اور چند

ا یہ صدیوں سے ہی واپس لوٹ آنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح ''بسبیل لندن''، ''ش f عِ پیرس'' اور* لآ میکسیکو'' میں بھی محمود Âمی* ریخ کے جھروکوں سے جھانکنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں لیکن غیر مدلل اور سطحی Ã کے سوا قاری کو* دہ کچھ نہیں ملتا۔ اس کے* وجو ڈاکٹر خواجہ محمد زکر* یا کا یہ بیان بے جا نہیں معلوم ہو* :

> یوں معلوم ہو* ہے جیسے سفر* مہ نگار کے* پس مشاہدے اور مطالعے کا خاصہ وقت ہے اور وہ اپنے تجر* بات سے پڑھنے والوں کے دلوں پر بھی ان ممالک کے متنوع اور منفرد Ýش ابھار* جا* ہے۔ اس کی C یدی وجہ یہ ہے کہ محمود Âمی اِن ممالک کے سفر پر روانہ ہونے سے پہلے خالی الذہن نہیں تھے بلکہ وہاں کی* ریخ، تہذ$ یب وتمدن، منظر* مہ، رسوم ورو* یات، ادب اور فنونِ لطیفہ وغیرہ سے بخوبی واقف تھے۔ ان کی وسعتِ مطالعہ ان کی معاون تھی۔۔۔ انہوں نے اپنے مطالعے، مشاہدے، تجربے، تخیل اور دلسوزی کو اس طرح آمیخت کر کے سفر* مے کا روپ* دیا ہے کہ یہ عام سفر* موں سے مختلف ہو Hیا ہے۔[۴]

ڈاکٹر خواجہ محمد زکر* یا کے اِس بیان میں جامع طور پر ''نظر نامہ'' کی تمام خوبیاں سمٹ آئی ہیں جن کی وجہ سے ''Ã* مہ'' آج بھی ادب کے قار M کے ذوق کا سامان کر* محسوس ہو* ہے۔ محمود Âمی نے مصر کی طرح مغربی تہذ$ یب کے بلند مرا/ کز لندن، روم اور پیرس جیسے شہروں کو اس خوبصورتی اور رعنائی سے حافظے کی لوح پر ابھارا ہے کہ قاری نہ صرف ان مقامات کو اپنی آنکھوں سے دیکھ 8 ہے بلکہ یہ شہر اس کے دل میں جگہ بناتے بھی محسوس ہوتے ہیں۔ یوں دکھائی دیتا ہے کہ محمود Âمی نے ہر شہر کو ایک علامتی Ä کی طرح پڑھا ہے یعنی# سطحی Ã سے دیکھا تو اس کے اسرار Ã وں سے اوجھل رہے لیکن جونہی اس کی گہرائیوں میں جھانکا تو اس کی بوقلمونی آشکار ہو گئی اور اسرار کے* دل چھٹ گئے۔ جیسا کہ لندن کی* بس کے حوالے سے اُن کا کہنا ہے:

> میں لندن کو بھی اس کی مخصوص* بس کی وجہ سے آنکھیں کھولے بغیر پہچان سکتا ہوں کیو è نکہ یہ* بس میں نے اور کسی شہر میں سونگھی ہے نہ یہ وہاں پیدا ہو سکتی ہے۔ اس کے لیے کہر، دھند اور ا۔ سے اٹی ہوئی فضا* بارش، اولے اور برف کے نم اور کارخانوں، آتشدانوں، موٹروں اور ریل گاڑیوں کے دھو M کا ایسا امتزاج ضروری ہے جو لندن کے سوا کہیں ممکن نہیں۔[۵]

جیسا کہ پہلے بیان کیا Hیا کہ ''نظر نامہ'' مشرقی و مغربی تہذ$ یب وتمدن کا تقابلی جا ئزہ بھی پیش کر* ہے جس میں مماثلت و تفاوت ہر دو طرح کے رجحا* نات کی آمیزش دکھائی دیتی ہے۔ اس لیے ''Ã* مہ'' اس امر پر شاہد ہے کہ محمود Âمی جہاں بھی جاتے ہیں، انہیں مشرق کی کسی بھی مثال کے لیے ''لاہور'' سے بڑھ کر کوئی شہر Ãنہیں آ* جو اس حقیقت پر دال ہے کہ انہیں ذاتی طور پر لاہور کی تہذ$ یب میں مشرقیت کی تمام تر خوبیاں گھلی ملی اور اپنی اعلیٰ ترین شکل میں محسوس ہوتی ہیں۔ یورپ کے* بازاروں میں چلتے پھرتے* . وں سے اشیائے فرو# کا مول تول کرنے کا ذکر ہو* یا سڑکوں پر تجاوزات کا معاملہ مغرب سے مشرق کا تقابل لاہور کے ہی* بازاروں اور گلیوں سے ہی ہو* ہے۔ اس حوالے سے یہ مثال دلچسپی سے خالی نہ ہو گی جس میں وہ وینس کے* پانیوں کا* لاب ú راوی سے رشتہ جوڑ ڈالتے ہیں:

> وینس میں بعض لوگوں کو نہروں کے بند بند نیلے* پانی سے بو آتی ہے۔ انہیں اس تعفن سے یوں محسوس ہو* گو* یا ان* پانیوں کے نیچے ہزاروں گلی سڑی مچھلیاں پڑی ہیں جنہوں نے* پانی کو خراب اور فضا کو مکدر کر رکھا ہے 1 مجھے اِن* پانیوں میں سے ہر جگہ وہی جاں پرور اور وہی جاں نواز خوشبو آئی تھی جو د* ریائے راوی کے مغربی کنارے پر کامران کی* بارہ دری کے قری$ ب ان مٹیالے سا* پانیوں سے آ* یا کرتی ہے۔[۶]

Â*٭ مہ کی ای- اور خصوصیت یہ ہے کہ محمود Â می عام سفر٭ مہ نگاروں کی طرح مغربی تہذی$ وتمدن کے کھوکھلے، قبیح، غیر اخلاقی اور M K سوز واقعات سے, دہ اٹھا کر قاری کو دعوتِ لذت وÂ رہ نہیں دیتے بلکہ ٹھوس حقائق, F محض سرسری Â ڈالتے ہوئے غیر آلودہ قلم کے ساتھ ہی آ گے, ڈھ جاتے ہیں جس کی وجہ سے اُن کا یہ سفر٭ مہ لذ+ خانہ کی صف میں شامل ہو کر داد و دہش کی بلند٭ یں چھونے سے قاصر رہتا ہے۔انھوں نے یورپ کی ایسی معاشرت کے ضمن میں نہ صرف پیرس کے٭ $ کلبوں کا نقشہ کھینچا ہے بلکہ وہاں کی رقص وسرود کی محفلوں کا ذکر بھی کیا ہے لیکن جیسے کیا ہے، وہ+ از انہی کے ساتھ مخصوص ہے، کسی اور سفر٭ مہ نگار کو ایسا اعجاز حاصل نہیں ہے۔مثال کے طور, درج ذیل اقتباس پیش کیا جا٭ ہے:

> ہم ای- چھوٹی سی ڈیوڑھی کو طے کرتے ہوئے ای- وسیع 41 روشن کمرے میں پہنچے جس میں تقریباً سوا ی- عورتیں اور مرد ای- دوسرے سے مصروفِ گفتگو تھے۔کمرے کی٭ ریکی کو سگری$ کے کثیف دھو N نے اور بھی, اسرار کرد٭ ی تھا۔شراب کی بو اور عطر٭ یت کی مہک کے عجیب وغری$ امتزاج سے فضا بوجھل ہو رہی تھی۔گلاس کی کھنک٭ توں کے شور اور قہقہوں کی گونج نے مل جل کر ماحول کو حد درجہ جا+ ار بنا رکھا تھا۔[۷]

اس حوالے سے ڈاکٹر سید محمد عارف کا بیان ضرور محل Â رہنا چاہیے جو لکھتے ہیں:

> ای- اور خصوصیت ’’Â*٭ مے‘‘ کی اس کی مشرقیت اور حیاداری ہے۔مغربی د* کی جنسی بے راہ روی اور حیا سوزی کا وہ رخ جو عام سفر٭ موں میں سفلی لذ M کا عنصر لیے ہوئے ہو٭ ہے اور جو سفر٭ مے کی مقبولیت میں C ی دی محرک کا کام کر٭ ہے محمود Â می کے ہاں نہیں ملتا۔[۸]

اگر دیکھا جائے تو کلچر کی د* میں فرانس آج بھی ویسا ہی ہے جیسا صدیوں قبل تھا۔سیاسی تنزل سے اس کی شائستگی اور کشش میں کوئی کمی واقع نہیں ہوئی۔یہاں کے شہر اور دیہات کے دلکش مناظر کی عکس کشی کے ساتھ ساتھ محمود Â می نے ہر دو مقامات کے مکینوں کے رویوں اور مزاج کی شائستگی کا کھلے دِل سے جو اعتراف کیا ہے، وہ اُن کی اپنی وسعت Â ہی نہیں وسعتِ قلبی کا منہ بولتا ثبوت بن جا٭ ہے۔اُن کا خیال ہے کہ شہروں اور دیہاتوں کے رہنے والے افراد کے رویوں اور مزاج کی شائستگی اُن کی ذاتی چیز نہیں ہے بلکہ اُن کا قومی ورثہ ہے جسے وہ نہا$ سنبھال کر رکھے ہوئے ہیں۔علاوہ ازیں فرانس کے معاشرے میں کنبے٭ ی گھرانے کا احساس اُنہیں مغربی طرزِ عمل سے. اکر کے مشرقی طرزِ احساس سے قری$, کر دیتا ہے۔فرانس کے گھرانے٭ ی کنبے کی صورت میں رہنے والے افراد ای- دوسرے کا ہاتھ بٹاتے ہیں، ای- دوسرے کے دکھ سکھ میں شری- ہوتے ہیں، ای- دوسرے کی ضرو٭ یت کا خیال ر p ہیں اور ہمارے مشرقی گھرانو٭ لخصوص. صغیر کے گھرانوں کی طرح ± در ± گھرانے ای- دوسرے کے ساتھ پیو - چلے آتے ہیں اور اپنے. رگوں کو اُن کا جا٭ مقام دینے کے ساتھ ساتھ نسلِ نو کی بہتر, ورش کی ذمہ دا٭ یں بھی پوری کرتے ہیں۔اس حوالے سے محمود Â می نے اپنے مشاہدات کو خاص طور سے قلم بند کر٭ منا . سمجھا ہے اور لکھا ہے:

> فرانسیسیوں کی ای- او٭ ت میرے حافظے میں ابھر آئی جو ہماری اپنی ایشیائی قدروں کی آئینہ دار ہے۔۔۔چین کی ما # فرانس بھی کنبوں کے ایسے اجتماع کا دوسر٭ م ہے جہاں ہر شخص اپنے گھرانے کے ارکان کے ساتھ, ڑے گہرے تعلق کے ساتھ وابستہ ہو٭ ہے۔۔۔ # انگر٭ ی کوئی دوسرا مغربی اپنے کنبے کا ذکر کر٭ ہے تو اس کا مطلب اپنی بیوی اور بچوں سے ہو٭ ہے لیکن فرانس میں کنبے سے مراد ہوتی ہے بیوی اور بچے، ماں او٭ پ، بھائی اور بہنیں، ماموں اور چچا، خالا N اور

پھوپھیاں، بہنوئی اور بھاوجیں۔یعنی پورا ددھیال اور پوراننھیال۔[۹]

آج اکیسویں صدی میں ''نظر نامہ'' کا مطالعہ کرتے ہوئے۔ # ہم ہندوستانی اور پاکستانی ثقافت میں عائلی زندگی کا منظر دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ہندوستانی عائلی کلچر فرانسیسی عائلی کلچر کے قریب تر ہے۔ # کہ پاکستانی عائلی کلچر کی شاخیں یورپی طرزِ حیات سے ملتی محسوس ہوتی ہیں۔اس کا سبب وہ انفرادیت، خودغرضی اور نفسانفسی ہے جس نے ہرفرد کو اپنی معیشت اور اپنی ذات بھرنے پر مجبور کر دیا ہے اور وہ اپنے بہنوں بھائیوں کو تو بہت پہلے Ā نظرانداز کرنے کی طرف راغب ہو چکا تھا، اب والدین کو بھی خود پر بوجھ تصور کرنے پر مجبور ہو رہا ہے۔اس بحث سے قطع Ā کہ یہ موضوع سے خارج ہے، ہمیں فرانس میں پھرتے ہوئے محمود Âمی اور مصر میں پھرتے ہوئے محمود Âمی میں کچھ فرق دکھائی پڑتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ یورپی تاریخ کا انہوں نے زیادہ مطالعہ نہیں کر رکھا تھا۔مصر میں سیر کرتے ہوئے تو وہ فلیش بیک کی تکنیک استعمال کرتے ہوئے فراعین مصر کے دور تک رسائی حاصل کر لیتے ہیں اور اُس ماحول کی مکمل عکاسی کر ڈالتے ہیں۔یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک سفر نامہ نگار نہیں بلکہ اس دور کا ایک فرد ہیں جس کے ماحول کا وہ نقشہ کھینچ رہے ہیں۔یورپ کی عمارات اور فنِ تعمیر کا ذکر کرتے ہوئے اُن کی تاریخ دانی پر تو حرف ضرور آتا ہے لیکن یہاں کی عمارات وفنِ تعمیر کے نادر نمونوں پر بات کرتے ہوئے انہوں نے متخیلہ کی بجائے مطالعہ سے ہی کام لیا ہے جس کی وجہ سے اُن کا قلم ادیب کا قلم نہیں بلکہ ایک ماہرِ تعمیرات کا قلم بن جاتا ہے۔

''نظر نامہ'' اپنی تکنیک وہیئت کے ساتھ ساتھ اسلوب کے اعتبار سے مثالی رویے کا حامل ہے جس کا سبب زبان وبیان پر گرفت اور الفاظ ومحاورے کی موزوں بندشیں ہیں۔''نظر نامہ'' پڑھتے ہوئے کہیں بھی محسوس نہیں ہوتا کہ ہم ثقیل زبان اور نامانوس الفاظ وتراکیب کے نرغے میں پھنس کر تحریر کے لطیف احساسات کو کھو رہے ہیں۔سبک وشریں اور مترنم سی تحریر ہمارے ذہن وتخیل کی آبیاری کا بھرپور سامان کرتی ہے اور ہم محمود Âمی کے ساتھ قدم سے قدم ملا کر دنیا کے مختلف ممالک کی نہ صرف سیر سے لطف اندوز ہو رہے ہیں بلکہ ایک صاف گو رفیق کی ہمراہی میں ہمیں وہ اجنبی سرزمینیں بھی مانوس لگنے لگتی ہیں جنہیں ہم میں سے کئی افراد نے کبھی نہیں دیکھا۔اگر یہ کہا جائے کہ ''Ā نامہ'' کی جان اُس کے اسلوب میں ہے تو بالکل بے جا نہ ہوگا کیونکہ محمود Âمی نے اپنے مطالعات ومشاہدات اور تجربات کو جن الفاظ کے ذریعے سے پیش کیا ہے، وہ الفاظ جملے کے زیر وبم میں مکمل طور پر ضم ہیں۔یہ اُن کے تخیل کا کرشمہ ہے کہ انہوں نے اپنی زبان دانی کا بھرپور اظہار مذکورہ تصنیف میں کیا ہے۔بقول ڈاکٹر انور سدید :

> محمود Âمی سفرنامے میں عقل اور وجدان کی بلندیوں کو بیک وقت مَس کرتے ہیں اور اپنے آپ کو کسی ایک زمانے تک محدود نہیں رکھتے۔اس کا فائدہ یہ ہوا کہ سفرنامہ صرف سیاح کے مشاہدات Ā تک محدود ہو کر نہیں رہ گیا بلکہ اس کی فنی وسعت میں بھی اضافہ ہوا ہے اور محمود Âمی نے ایک ایسے سفری راہنما کا فریضہ سرانجام دیا ہے جو ناظر کو منظر کے موجود زاویوں اور اس کی گمشدہ تاریخ سے بھی آگاہ کر دیتا ہے۔[۱۰]

اگرچہ ڈاکٹر انور سدید نے ''نظر نامہ'' اور محمود Âمی پر کچھ اعتراضات بھی وارد کیے ہیں تاہم اُن کی حیثیت ثانوی ہو کر رہ جاتی ہے کیونکہ ''نظر نامہ'' بہرحال اردو ادب کی تاریخ میں اپنا مقام ومرتبہ متعین کرنے میں کامیاب رہا ہے۔اس کا سبب یہ بھی ہے کہ محمود Âمی نے جہاں مروجہ سفرنامہ نگاری کے میدان سے باہر نکل کر ایک نئی فضا سے قارئین کو روشناس کرایا ہے، وہیں اپنی علمیت کا ایسا بھرپور اظہار کیا ہے جو کہیں بھی بے جا اور فضول محسوس نہیں ہوتا۔اُن کے بیانات میں کہیں جھول ہے اور نہ ہی زبان میں کرختگی، اُن کے پیرایۂ اظہار میں تصنع ہے اور

نہ ہی کلام میں تصنع جو اُنہیں نہ صرف بہت سے سفر نامہ نگاروں میں ممیّز کرتا ہے بلکہ قیامِ پاکستان کے بعد کے سب سے بڑے سفر نامہ نگار کا درجہ بھی دلا دیتا ہے۔ علاوہ ازیں یہ امر بھی اُن کے مقام و مرتبے کی بلندی کا C ہے کہ انہوں نے ''نظر نامہ'' میں یورپی طرزِ معاشرت کی عکاسی کرتے ہوئے کہیں بھی مشرقیت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا بلکہ ان کا مذکورہ سفر نامہ مشرقی زاویۂ Ã سے یورپ کی تمدنی، معاشرتی اور تہذR گی کی بھرپور جھلک پیش کرتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ زکریا، ڈاکٹر خواجہ محمد، مقدمہ: ''نظر نامہ''، لاہور: الحمد Å X، ۲۰۱۲ء، ص ۲۵

۲۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر، ۔ + سفر نامہ چند تناظر، مشمولہ: بازیافت، لاہور: پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، شمارہ ۹، جولائی دسمبر ۲۰۰۶ء

۳۔ محمودÂ می، ''نظر نامہ''، مرتبہ و مقدمہ: ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ص ۶۲۔۶۳

۴۔ زکریا، ڈاکٹر خواجہ محمد، مقدمہ: ''نظر نامہ''، ص ۲۹۔۳۰

۵۔ محمودÂ می، ''نظر نامہ''، مرتبہ و مقدمہ: ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ص ۱۵۲

۶۔ ایضاً، ص ۱۰۵

۷۔ ایضاً، ۳۳۵

۸۔ محمد عارف، ڈاکٹر سید، محمودÂ می صا # طرزِ سفر نامہ نگار، مشمولہ: الـــزبیـــر، سفر نامہ نمبر، بہاول پور: اردو اکادمی، شمارہ ۳، ۴، ۱، جلد نمبر ۳۶۔۳۷، ۹۸۔۱۹۹۷ء، ص ۲۲۵

۹۔ محمودÂ می، ''نظر نامہ''، مرتبہ و مقدمہ: ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ص ۲۱۱۔۲۱۲

۱۰۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب میں سفر نامہ، لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۷ء، ص ۲۸۳

سلیم سہیل
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو
ایف جی قائد اعظم ڈگری کالج، چکلالہ سکیم-III، راولپنڈی

سہیل احمد خان کی داستان شناسی

(داستانیOداور ہمارا تہذR حافظہ)

This article has been divided into two parts. The first part deals with general discussion of Dastan. The second part takes a holistic look at the work of Suhail Ahmad Khan,one of most authentic critics of this genre. The word 'dastan' is Persian and can be translated as "tale" or "story". There are long as well as short dastans in Persian. In India the genre was not only adopted but also transformed. For the richness of imagination, the diversity of adventures and the interlocking of the real world and imaginary realms, the best examples of Urdu dastans can be rated as unique. Some of these dastans are short, from 150 to 200 pages, but in a few cases can be as long as thousands of pages. In fact, "Dastan-e-Amir Hamza", a very comprehensive example of the genre, consisting of interconnected tales, is spread over 47 volumes in its published form on nearly 45,000 pages. Many equally long dastans exist only in manuscript form and have never been printed. The nearest equivalents to Urdu dastans in western literature are the Odyssey, The Golden Ass, The Arthurian Cycle, and the *Nibelungenlied*.

اُردو کی داستانی تنقید میں ایسےOدکم ہیں جنھوں نے داستانوں کی تفہیم کے لیے کسیCیدی مابعد الطبیعاتیÂم کو اپنا حوالہ بنا کر اپنے سفر کا آغاز کیا ہے ۔اس سفر کی مباد*یات اور راہ کیK *ں جاننے سے پہلے مابعد الطبیعات کی اصطلاح کو سمجھنا ضروری ہے ۔سہیل احمد خان نے داستانوں کو. # اپنے مطالعے کا مرکز بنایا تو اس وقت داستانی ادب کیÃیCدوں پر تو دو ایک کتابیں لکھی گئی تھیں (میری مراد کلیم الدین احمد کی کتاب اردو *بان اور فن داستان گوئی اورHین چند جین کی تصنیف اردو کی داستا 3 ی سے ہے)1عملی تنقید کے حوالے سے کوئی ایسا کام نہیں ہوا تھا جس میں کلیت کا احساس ہو۔ اس وقت (یہ اسّی کی دہائی کا آ تھا) داستانی ادب پر بڑا اعتراض یہ کیا جا* تھا کہ صا # یہ تو حر - اور عمل سے خالی کسی جناتی مخلوق کا پر چار کر* ہوا ادب ہے ۔یہاں پر مابعد الطبیعاتی اصطلاح کو سمجھا جا سکتا ہے۔

مابعد الطبیعات ظاہر ہے طبیعات سے آگے کی چیز ہے ۔طبیعات مادے کا علم ہے ۔مادے کی بڑی خوبیوں میں حر - بھی شامل ہے اور عمل بھی۔ اس حر - اور عمل کا تقاضا کرنے والوں کو اپنے تقاضے سے پہلے یہ سوچنا چاہیے کہ مابعد الطبیعات سے مادی لوازمات کی تلاش کیوں کر، کر رہے ہیں۔شا*ید اس تلاش کی بھی ضرورت نہ پڑتی اگر فاضل معترضین آرائش محفل کے ہیرو حاتم کی +گی کو ذہن میں رp ۔

جارج اسٹائنر نے فن کے*ش کی ایک مثال یہ دی ہے کہ اگر ہم نے سیزان کا بنایا ہوا ''L *یا'' اس کی تصویروں کی ''کرسی'' صحیح معنوں میں دیکھ لی ہے تو ''L *یا'' ''کرسی'' ہمارے لئے وہ نہیں رہیں گے جو پہلے تھے۔سہیل احمد خان کی داستانی تنقیدیں

پڑھنے کے بعد آپ کو جن بھوت اس سیاق وسباق میں Ã نہیں آ N گے جس میں Ã آتے ہیں ۔

اس *ت کو تسلیم کرنے میں کوئی + امت نہیں ہونی چاہیے کہ یہ جنوں بھوتوں سے بھری ہوئی کہا * ں ہمارا تہذ R حافظہ ہیں ۔ اس حافظے کی * یافت کے حوالے سے انتظار حسین نے الف لیلہ پر لکھتے ہوئے آج کے کہانی لکھنے والے کو یہ مشورہ * تھا کہ موجود O ر میں اگر کوئی رابطے کا اہتمام مقصود ہے تو اپنے تہذ R حافظے کو فراموش نہ کرے اور اگر تہذ R حافظے کو کام میں لاؤ گے تو آج کے قاری سے مکالمہ ممکن ہے ۔[۱]

سہیل احمد خان کی فکر بھی اسی تہذ R حافظے کی * یافت کرتی Ã آتی ہے ۔داستان کی تفہیم کے حوالے سے وہ کسی روائتی دانش کی تلاش میں سرگر داں Ã آتے ہیں ۔ اگر چہ اول اول # انہوں نے داستانوں کو سمجھنا شروع کیا تو ان متون کی قفل کشائی کے لئے مغربی کلید کا استعمال کیا (میری مراد جوزف کیمپ بل اور مرسیا ایلیاد کے خیالات کے حوالے سے ہے) 1 ان کے پیر و مرشد محمد حسن عسکری نے خط لکھا کہ ان مطالعات میں مشرقی / روائتی دانش کی حامل کتابوں فصوص الحکم ،منطق الطیر ، تذکرہ غوثیہ ،فتوحات مکیہ ،کشف المحجوب کا مطالعہ کیا ہے اور یہ کہ مشرق کو جاننے کے لئے مغرب کا راستہ کتنا در - ہے ؟ان استفہامیوں کا جواب اثبات میں نہ * کر سہیل احمد خان نے اپنا مقالہ پھاڑ * ۔اس مشورے کے بعد سہیل احمد خان نے محمد حسن عسکری کا بتا یہوا راستہ اختیار کیا اور داستانوں کے بحر ذخار میں سیا # کے لئے مشرقی دانش کا سہارا لیا ۔فر± الدین » ر کی مثنوی منطق الطیر کو سامنے رکھا اور حاتم کو دیئے جانے والے سات سوالوں اور سلوک کی سات منازل کے متوازی رکھ کر داستانی ادب کی تفہیم میں ا ی- حیرت انگیز سفر کی C د رکھی ۔اس سے ا ی- * ت کھل کر سامنے آئی کہ داستانی ادب اپنے مفاہیم کے اعتبار سے وہ کچھ نہیں جو ہم سمجھتے ہیں اس کی د * لامحدود ہے ۔[۲]

یہ لامحدود د * کیا ہے؟ اتنا سیدھا سوال نہیں ۔اس کے جواب کے تلاش میں گھاٹ گھاٹ کا * نی C پڑ * ہے ۔داستانی متون کو مشرقی دانش کے تناظر میں دیکھنا پڑ * ہے ۔سہیل احمد خان نے داستان کی اکہری تعبیریں نہیں کیں بلکہ متنی سیاق وسباق میں مشرقی اصطلاحات کو متوازی ر p ہوئے دانش کے ا ی- بڑے دھارے سے تخاطب کو ممکن بنانے کی سعی کی ہے ۔ * نی، جو اپنی بصیرت کے حوالے سے معروف ہیں بکھری ہوئی کائنات کو chaos سے تعبیر کرتے ہیں اور اس O ر کو سمیٹنے اور کوئی ا ی- ò دینے کے عمل کو kosmos کہتے ہیں ۔ان اصطلاحات کا اطلاق سہیل احمد خان کی داستانی تنقیدوں پر * ہے جنہوں نے داستان کی اتنی بکھری ہوئی د * کو فکری سمت دی ۔اس سمت ú ائی میں ا ی- طرف مولا * روم ،فر± الدین » ر ،غوث علی شاہ قلندر ،عبدالکریم الجیلی ،خواجہ بندہ نواز گیسو دراز ،محمد ارکون ،اشرف علی تھانوی کے * م اور دوسری طرف مشرقی دانش سے دلچسپی ر p والے علماء رینے گینوں ،فرتھ جوف شواں ٹیٹس ب ک ہاٹ ،میری لو * ون فرا * ، ہنری کوربیں ، جوزف کیمپ بل ،مرسیا ایلیاد ، لیوس ممفورڈ اور مشرقی دانش سے دلجوئی ر p والوں کا مر حسین ¾ کی کتاب '' The Encounter of Man and Nature '' کو اپنے مطالعات کا مرکز بتا یا ہے ۔سہیل احمد خان نے طلسم ، ہیرو اور تبد ~ قا کو اپنے مطالعے کی کلید کے طور پر متعارف کرا * ہے ۔طلسم کی رائج اور مضحکہ خیز تعبیروں سے ہٹ کر اسے Ñ ا وآفاق کی ہم آمیزی کا سمت ú دکھا یا ہے ۔طلسم کو ا ی- بڑے کو * تی عمل میں رکھ کر د * کو سمجھنے کی کوشش کی ہے ۔اس کوشش میں مشرقی دانش کے اشتراکی عناصر کی سمت ú ائی بھی کی ہے اور بتا یا ہے کہ کس طرح منطق الطیر میں سیمرغ اور طلسم اجرام واجسام میں مرغ اسرار کی تلاش کو تصوف کے بڑے دھارے میں اشتراکی عناصر کے طور پر دکھا یا ہے ۔سہیل احمد خان نے â شکوہ * دی کی طلسم گوہر * ر کے طلسم میں طلسم کشا کو بچے کے روپ میں دکھانے کے عمل کو ابن عربی کی فصوص الحکم میں بچپن کی تعبیروں سے جوڑا ہے اور بتا یا ہے کہ بچہ کس طرح کائناتی اسرار کو اپنے * طن میں جگہ دے کر ان کی تسخیر کر * ہے ۔

داستانی تنقید کے اس مطالعے کے دوران یہ رمز دھیان میں رہنی چاہیے کہ سہیل احمد خان کے داستانی مطالعات کا مرکز داستانوں کی علامتی کائنات ہے ۔اُردو داستانوں پر تنقیدی اعتبار سے # سید وقار عظیم * کلیم الدین احمد نے قلم اٹھا یا تو ان کے پیش Ã جو تنقیدی معیارات تھے وہ فکشن سے متعلق تھے اور ان میں داستانی فضا کی تفہیم کے لئے افسانے اور * ول کی فضا کو سامنے رکھ کر

{ئج کا استخراج کیاH‌ِ تھا۔سہیل احمد خان کی تخصیص یہ ہے کہ انہوں نے داستانی ادب کو خالصتا ا‌ِ علیحدہ ادبی صنف کے طور‌ٖ رکھ کر اس کی معنوی جہات سے روشناس کر‌ٗ‌ِ ۔ انہوں نے یہ احساس دل‌ٗ‌ِ کہ بلاشبہ داستا 3 اپنی اکہری سطح‌ٖ رزم و‌ٖ‌ٖم کے مرقعوں ،جنس کے چٹخارے اور تخیل کی اڑانوں کے ساتھ ساتھ اپنے* ‌ٖطن میں گہری رمزی فضا لئے ہوئے ہیں۔یہ فضا‌ٖ ‌. Ñ M سے متعلق ہے۔اس‌ٖ ‌. Ñ M کے فکری سوتوں کی تلاش میں سہیل احمد خان مشرقی ومغربی ما‌ٗ کی کائنات کا پتہ* ‌پنی کر دیتے ہیں ۔اپنے ودیعت کردہ ‌ٖ Ð اور منطقی ذہن کے طفیل وہ داستانی متون کوحشو وزو# سے* ‌پک کرتے ہوئے ا‌ِ راستہ بناتے جاتے ہیں ایسا راستہ،جو داستانی عجائبات میں سیا # کا وسیلہ بن جا* ہے۔

ان عجائبات کو جو کہ ہمارا تہذR حافظہ تھے ،ہم ‌- پہنچنے میں پتا نہیں کتنے مصائ$ جھیلنا‌ٖڑے۔یہ ا‌ِ الگ کہانی ہے جس کی مبا*‌ِیت دلچسپ اور حیرت انگیز ہیں۔اٹھارویں صدی میں ا‌ٗ ‌ٖ‌ٖ صغیر کے طباعتی Âم کو دیکھا جائے تو چھاپے خانے اتنے عام نہیں تھے۔انیسویں صدی میں ‌. # کتب کو اشا ؛ کا منہ دیکھنا نصیب ہوا تو مختصر قصوں کو بھی اشا ؛ کا منہ دیکھنا نصیب ہوا۔یہ قصے* ‌.غ و بہار،ارائش محفل (قصہ حاتم طائی) مذہب عشق (قصہ گل بکاؤلی)فسانہ عجائب وغیرہ چھپے لیکن طویل داستانوں کو شائع نہیں کیاH‌ِ حالاں کہ انیسویں صدی کے نصف اول میں بھی‌ٖ‌ٖڑے* ‌پئے کے داستان گوموجود تھے۔

لکھنو میں مطبع نولکشور کا قیام انقلاب آفریں* ‌.$ ہوا۔مطبع نے داستان امیر حمزہ کو چھیالیس ضخیم جلدوں میں شائع کر ڈالا۔اس طرح جو داستان گو تھے وہ داستان نویس بن گئے۔اس کا‌ٖ‌ٖڑا فا# ہ یہ ہوا کہ جو داستا 3 وہ سناتے تھے وہ چھپ کرمحفوظ ہو گئیں۔''بوستان خیال '' ا‌ِ اور داستانی سلسلہ ہے جو انیسویں صدی میں شائع ہو* رہا ۔افسوس یہ ہے کہ نولکشور نے صرف تین داستان گووں کا کام شائع کیا اور دوسروں کوÃ # از کر‌ٗ‌ِ ۔بہت سی داستا 3 مختلف کتب خانوں میں آج بھی موجود ہیں۔ان کا ‌. سے‌ٖ‌ٖڑا ذخیرہ سابق ‌ٗ‌ِ رام پور (بھارت) میں ہے ۔ان غیر مطبوعہ داستانوں کا تنقیدی* ‌ِ تحقیقی جا‌ٗہ e* ‌ِ ان کو مدون کر کے شائع کرانے‌ٖ آج ‌- توجہ نہیں دی گئی۔

انیسویں صدی کا نصف آ‌ٗ گو* ‌ِ داستانوں کا سنہرا دور تھا۔داستان امیر حمزہ (۱۸۵۰سے ۱۹۱۷) اور بوستان خیال کے طویل آ ں کی اشا ؛ اس امر کی پختہ دلیل تھی کہ ان کے قارM ‌ٖ‌ٖ صغیر میں‌ٖ‌ٖڑی تعداد میں موجود تھے۔بیسویں صدی کے ساتھ ہی داستان کی صنف کا زوال شروع ہوH‌ِ ۔داستان گو اور داستان نویس تو موجود تھے لیکن ان کا لکھا شائع نہ ہو سکا۔خود دہلی میں میر* ‌.قر علی موجود تھے لیکن کسی نے میر* ‌.قر علی سے داستان لکھوا کر شائع کرنے کی زحمت نہ کی۔

مغرب سے مرعو‌.M کی ابتدا تو ۱۸۵۷ء میں ‌. وجہد آزادی کی* کامی کے ساتھ ہی ہو گئی تھی۔ ‌. سے پہلے مروج اردو شاعری‌ٖ نکتہ چینی ہوئی اور اسے فرسودہ ،‌ٖ از تکرار اور غیر حقیقی شے قرار ‌ٗ‌ِ H‌ِ ۔داستانوں‌ٖ اس قدر سختی سے تنقید نہیں ہوئی۔اس کا L یہ تھا کہ شاعر کو اہم سمجھا جا* تھا، داستانوں کو بہت سے لوگ ادب کا حصہ بھی قرار دینے کے لئے تیار نہ تھے۔بیسویں صدی میں د* تیزی سے+ لی۔پہلی عالمی ‌.B کے آشوب کے بعد روسی انقلاب کے نتیجے میں یہ تصور عام ہوH‌ِ کہ ادب سے معاشرے کو+ لنے اور انقلاب کی راہ ہموار کرنے کا کام کیا جا* چاہیے۔اس کے لئے ‌/ڑی حقیقت پسندی کو ضروری سمجھاH‌ِ ۔‌ٖانے قصوں اور داستانوں کو رجعت پسند معاشرے اور طبقہ امراء کا دل بہلاوا سمجھ کر ‌ٗ دن زدنی ٹھیر* ‌ِH‌ِ ۔داستانوں‌ٖ الزام لگا کہ وہ فرضی واقعات‌ٖ مشتمل ہوتی ہیں۔پلاٹ کا کوئی واضح تصور نہیں رکھتیں ،کردار ‌ِ رخے اور اکہرے ہوتے ہیں اور کبھی+ لتے نہیں ۔طوا ‌- اور فضول تکرار بہت ہے اور جہاں ‌- افادی$ کا تعلق ہے تو داستان سے اس کو کوئی سروکار نہیں ہو* ۔‌ٖقی پسند ادب کی تحر‌ِ کی مقبولیت نے جس کے‌ٗ‌ٗدی‌ِ ادب کا واقعیت پسند اور افادی$ پسند ہو* لازمی تھا، داستانوں کو ادب کے دا‌ٗ‌ٗرے سے تقریبا* ‌.ہر دھکیل ‌ٗ‌ِ ۔

بیسویں صدی کے نصف آ‌ٗ میں بعض Õدوں کو احساس ہوا کہ اردو کا داستانی سرمایہ نہ صرف ادب کا حصہ ہے بلکہ ادبی اہمیت کا حامل بھی ہے اسے بے دردی سےÃ # از کیا جا* ‌ٖ‌ٖڑی جہا ‌- ہوگا۔ ‌. سے پہلے کلیم الدین احمد نے داستانوں کے دفاع

میں ایک مغز کتاب لکھی ۔ اس کے بعد محمد حسن عسکری نے طلسم ہوش رُبا سے ایک مختصر انتخاب شائع کیا ۔اس انتخاب سے یہ دکھانا مقصود تھا کہ داستان گو محض خیالی دنیا کی تعمیر نہ کرتے تھے بلکہ انہوں نے اردگرد کی حقیقی دنیا کو بھی بڑی باریکی سے دیکھا تھا۔ [۳]

اس کے بعد رفتہ رفتہ داستانوں سے جو بے پروائی برتی جاتی تھی وہ کم ہوتی گئی خود ترقی پسند تحریک بھی کمزور پڑ چکی تھی ۔ اور ادب کی تفہیم کے نئے زاویے سامنے آنے شروع ہو گئے ۔اس میں داستانی ادب کا اپنے پڑھنے والوں پر بڑا قرض تھا جس کی ادائیگی مضامین کی صورت میں سامنے آرہی تھی ۔محمد سلیم الرحمٰن نے بیتال پچیسی پر ہائینرخ سیمر کے مضمون کا ترجمہ ''شرپر روح کی فتح'' [۴] کے عنوان سے کیا ۔محمد حسن عسکری ،شمیم احمد ،شمیم حنفی ،عزیز احمد ،جیلانی کامران ،انتظار حسین ،محمد کاظم ،مظفر علی سید نے مضامین کی صورت میں داستانوں کو اپنی تنقید کا مرکز بنایا ۔ داستانی ادب پر سب سے زیادہ تنقیدی توجہ شمس الرحمٰن فاروقی نے کی۔ داستانی مطالعات سے متعلق ان کی چار جلدوں پر مشتمل کتاب ساحری، شاہی، صاحبقرانی، داستانی تنقید میں دیر تک یاد رکھی جائے گی۔

سہیل احمد خاں نے ان تمام ناقدین سے ہٹ کر اپنے لئے ایک علاحدہ راستہ چنا۔ایسا راستہ جس کی طرف لوگ خود ہی جا... تھے ۔ ایسا نہیں کہ انہوں نے اپنے پیشروں کے کام کو دیکھا نہ ہو۔سہیل احمد نے نہ صرف یہ مضامین پڑھے بلکہ بعض نقادوں کے مضامین پر اپنی رائے بھی ظاہر کی ۔ایک مضمون ،جو جیلانی کامران نے لکھا تھا اور سہیل احمد خان نے اس کی تعریف بھی کی لیکن جہاں پر جیلانی کامران غلط فہمی کا شکار ہوئے اس مقام کے متعلق بھی بتایا کہ وہ مذہب عشق میں تاج الملوک کے عورت کو جنس سے آزادی اور حبشی کے روپ میں آنے کو رنگ اور نسل کی قید سے چھٹکارا قرار دیتے ہیں ۔سہیل احمد خان نے ان خیالات کا متنی سیاق وسباق تلاش کیا اور بتایا کہ تاج الملوک ان اعمال کو اپنے لئے باعث ندامت قرار دیتا ہے اور جو عمل باعث شرمندگی ٹھہرے اس کا احساس تفاخر سے نہیں جوڑا جاسکتا ۔

سہیل احمد خان نے کافی کلپ کو دانش کے بڑے سوتوں کے ساتھ جوڑا اور اس کی جڑیں وجودی معاملات سے جوڑیں ۔داستانی ادب کی کافی کلپ کے اثرات کافکا،آئینسکو اور اردو ادب میں انتظار حسین کی دو کہانیوں آخری آدمی اور کافی کلپ سے تلاش کیے ۔ہیرو کے حوالے سے ایک علاحدہ مضمون لکھا ۔سہیل احمد خان نے جوزف کیمل کی کتاب ''*A hero with a thousand faces*'' کو متوازی رکھ کر کی ہیرو کی معنویت پر روشنی ڈالی ۔

یہ تنقید درج بالا کتابوں کے خلاصے نہیں بلکہ ان کا پورا متنی سیاق و سباق موجود ہے جس کی وضاحت حواشی میں آتی ہے۔سہیل احمد خان کے ہاں مشرقی اور مغربی حوالے اپنے باطن میں ایک گہری رمزی دنیا لئے ہوئے ہیں ۔ضرورت اسے جاننے کی ہے۔اپنی آنکھوں سے تعصب کا چھلکا اتار کر متن کے ساتھ رشتہ قائم کرنے کی ہے

آج میں ایک بات کہ ٹھیک ہے مغرب کا تخلیقی وتنقیدی سرمایہ عروج پر ہے لیکن مشرقی لوگوں کے لئے ایک بات وجہ افتخار رہے گی کہ موسیوں گلاں اگر الف لیلہ کا ترجمہ نہ کرتا تو شاید مغرب میں *ٹلکین ،ہیری پوٹر اور شرلک ہومز کے ناول اس قدر شہرت حاصل نہ کر پاتے ۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ داستان امیر حمزہ ،بوستان خیال اور الف لیلہ کو ہم اپنے مطالعات کا مرکز بنائیں ۔چھوٹے قصے جن میں طلسم فصاحت طلسم حیرت،گلشن جاں فزا ، فسانۂ دل فریب گلشن نوبہار اور پتا نہیں کتنے قصے دوبارہ اشاعت کے منتظر ہیں انہیں چھاپیں یہی ڈاکٹر سہیل احمد خان کی خواہش تھی اور یہی عمل خیر کا تسلسل ہے۔

حوالے

١ انتظار حسین، (س ن) علامتوں کا زوال، لاہور: سنگ میل Å X

٢ سہیل احمد خاں، مجموعۂ سہیل احمد خاں، لاہور: سنگ میل Å X، ۲۰۰۹ء

٣ محمد حسن عسکری، انتخاب طلسم ہوش ربا، لاہور: مکتبۂ جدید، س ن

۴ محمد سلیم الرحمٰن، شرپر روح کی فتح،مشمولہ، داستان درد داستاں، سہیل احمد خاں (مرتب) ،لاہور: قوسین، ۱۹۸۷ء

محمد اسرار خان
شعبۂ اُردو، اسلام آباد ماڈل پوسٹ گریجویٹ کالج، H-8
اسلام آباد

سرئیلزم کیا ہے؟

Surrealism was an important movement of art and literature in the 20thcentury. This movement has been based upon the psychoanalysis of Freud. According to surrealism, the truth in reality is hidden in the un-consciousness. And to unearth this truth needs freedom from social and moral constraints. Surrealism in fact is the name of rebellion against applied art and literature, religion, morality, philosophy, science and wisdom pseudo literary and social attitudes and expression of facts hidden in un-consciousness. This paper introduces surrealism and basic debates surrounding it.

سرئیلزم بیسوی صدی میں ادب اور مصوری کی معروف و ہمہ گیر تحریک تھی، جس کے لیے اُردو میں ورائے واقعیت، ماورائے حقیقت یا ماورا واقعیت جیسی اصطلاحات مستعمل ہیں۔ سرئیلزم، جس کی بنیاد فرائیڈ کی تحلیل نفسی پر رکھی گئی ہے، انسانی لاشعور کے نہاں خانوں میں گھس کر حقائق کی دریافت کا نام ہے۔ سرئیلزم کے مطابق اصل سچائی وہ ہے، جو انسان کے لاشعور میں پوشیدہ ہے، اور جس کے آزادانہ اظہار میں انسان جھجک محسوس کرتا ہے۔ سرئیلزم کے مطابق لاشعور میں موجود اصل سچائی کے اظہار کے لیے معاشرتی اوراخلاقی پابندیوں کی قید سے آزادی ضروری ہے۔ یعنی جب تک انسان خود کو عقلی اور منطقی حد بندی سے آزاد نہیں کرے گا، اصل سچائی کو منظرِ عام پر نہیں لا سکے گا۔ سرئیلزم دراصل بیسوی صدی کے مروجہ علوم وفنون، مذہب، اخلاقیات، فلسفہ، فرسودہ ادبی و سماجی رویوں کے خلاف بغاوت اور لاشعور میں پوشیدہ صداقتوں اور دبی ہوئی خواہشات کے اظہار کا نام ہے۔

تاریخ سے ثابت ہے کہ انسان نے ہر دور میں ذاتی، معاشی ومعاشرتی، غرض ہر قسم کے مسائل کو حل کرنے کے لیے ہر ممکن کوشش کی۔ سترہویں اوراٹھارویں صدی سے پہلے یورپ والوں نے مذہب تو کبھی فلسفہ کا سہارا لے کر مسائل کو سُلجھانے کی کوشش کی، لیکن وہ ان دونوں کی کارکردگی سے مطمئن نہیں ہوئے، اوراپنے مسائل کے حل کے لیے عقل اور سائنس وٹیکنالوجی کی طرف رجوع کیا، اور یوں ریشنلزم کی تحریک شروع ہوئی۔ سائنس نے جب کئی مسائل کا حل بخوبی نکالا تو وہ عقل اور سائنس کے گرویدہ ہوگئے۔ لیکن یورپ والوں کو شدید پریشانی اور مایوسی کا سامنا اُس وقت ہوا جب پہلی جنگِ عظیم میں سائنس کے ایجاد کردہ جنگی آلات نے انسانی امن کے پرزے اُڑا دیے۔

۱۹۱۴ء میں جب پہلی جنگِ عظیم کا آغاز ہوا تو دنیا کے ممالک عموماً، جبکہ یورپ خصوصاً اس جنگ کی تباہ کاریوں کی زد میں آگیا۔ اس جنگ کے اثرات دوردراز تک پھیل گئے۔ ہزاروں انسانی جانیں اس آگ اور خون کی ہولی کی نذر ہوگئیں۔ اس دور کے ادیب سایوں

نے نوجوان ± کے ذہنوں کو بھی جکڑ لیا۔پہلی .Bٔ عظیم کا واقعہ یورپ والوں کے لیے* .لکل * تھا اور اس ,.ڑے سانحے کی تباہ کاڑ* یں ان کے ,. دا ٔ ۃ سے* .ہر تھیں۔اَ/ ا یـ طرف شکست خوردہ قوموں کے دلوں میں .+یـ ٹیکنالوجی اور .+یـ جنگی آلات کے لیےĐ ت کی آگ بھڑک اُٹھی ،تو دوسری طرف فاتح اقوام اخلاقیات کے دا,ٔ ے سے تجاوز کر گئے،اس لیے اس .Bٔ کے خلاف شد+یـ ردعمل شروع ہوا۔دvطبقوں کے ساتھ ساتھ اس .Bٔ کے ا,ٔ ات یورپ کے قلم قبیلے ,پ بھی گہرے ,پڑے۔ردعمل کے طور ,پ . سے پہلے ۱۹۱۶ء میں چند ادیبوں نے مل کر ا یـ ادبی تحر یـ کا آغاز کیا،جسے ’’ڈاڈاازم‘‘ کے*٠م سے موسوم کیاHیـ۔اس ادبی تحر یـ کی قیادت روما6 سے تعلق ر p والے ’’,ٹسٹن زارا‘‘ کر رہے تھے۔سرئیلزم ,پ تفصیلی بحث کرنے سے پہلے ’’ڈاڈاازم‘‘ ,پ مختصر گفتگو ضروری ہے ، کیوè سرئیلزم ’’ڈاڈاازم‘‘ ہی کی ا یـ شاخ تھی۔

ڈاڈاازم کی ادبی تحر یـ ۱۹۱۶ء میں سو.. رلینڈ کے شہر ’’زیورخ‘‘ سے شروع ہوئی۔۱۴ جنوری ۱۹۱۶ء کو مختلف شاعروں ، ادیبوں اور مصوروں نے زیورخ کے ا یـ ہال میں اجلاس منعقد کر کے اس ادبی تحر یـ کی Cیـ درکھی،جس کے سرکردہ اراکین میں ,ٹسٹن زارا کے علاوہ .من شاعر ہیوگو* .ل ،السائٹین مصور ہینس ارپ ، کولون کے میکس ارنسٹ اور* .رجیلڈ ، ,.لن کے راؤل ہوس من (Raul Haus Mann) اور ہیولسن .ـ (Huelsen Beck)،نیو* یـ رک کے شہرت* یـ فتہ مصور مارسل دُوشاں اور پیرس کے پکابیا، آ+ رے ,. یٹن *,پ ل ایورلارڈ،لوئی آراگان،فلپ سو*,پ ٹ اور را. ٹ ڈینوس بھی اس تحر یـ کے علمبرداروں میں شامل تھے۔ ڈاڈاازم نیچرلزم کے خلاف ردعمل کے طور ,پ اُبھری تھی ۔اس تحر یـ نے اس وقت کے مروجہ تمام ادبی *Ā یـ ت ،تصور اخلاق و تہذ یـ$ ،فرسودہ ادبی و اخلاقی اور مروجہ سماجی رویوں کے خلاف شد+یـ ردعمل کا اظہار کیا ، اور فلسفے ، مذہب ،اخلاق ،علم و فن اور تمام اخلاقی اقدار کیÔ کی ۔

چوè ڈاڈاازم سے تعلق ر p والوں نے مروجہ روایتیÂ م کے خلاف جو راستہ اختیار کیا تھا،وہ انتہا پسندانہ تھا،اور ہر رجحان کے خلاف لکھنا ہی اس کا مقصد تھا،اس لیے دvحلقوں نے اس کو تنقید کا¶K نہ بنا* یـ ،جبکہ خود ڈاڈاازم سے منسلک اراکین بھیĀ ی اعتبار سے دو حصوں میںC شروع ہو گئے۔اَ/ چہ اس تحر یـ کے اس منفی پہلو کے ساتھ کچھ مثبت پہلو بھی ہیں ،مثلاً اس تحر یـ نے ادب و فن کے مروجہ سانچوں کو توڑ کر نئے سانچوں کی تشکیل اور ادبی و فنی اقدار کو سکون سے ت دلا کر تحرک کی صورت » کی،اور ادیبوں اور شاعروں کو نئے راستوں ,پ گامزن کرنے میں مدد دی ،لیکن پھر بھی آ+ رے ,. یٹن کو اس تحر یـ کے مقاصد کے حصول میں کچھ تشنگی محسوس ہوئی ۔’’ ڈاڈاازم‘‘ صرف اور صرف مروجہ اقدار اور ہر رجحان کے خلاف لکھنے کی* ,پ بند تھی ،اس لیے آ+ رے ,. یٹن نے اس *,پ بندی کو توڑنے کی خواہش ظاہر کی۔اَ/ چہ ,ٹسٹن زارا اس تحر یـ کو ہر صورت قائم رکھنا چاہتے تھے،لیکن آ+ رے ,. یٹن اس کو آگے ,.ڑھانے کے لیے کوشش کرنے لگا اور ا یـ نئی تحر یـ ’’سرئیلزم‘‘ کیC یـ در p لگا۔ڈاڈاازم سے وابستہ کئی فن کاروں نے آ+ رے ,. یٹن کے خیالات سے اتفاق کیا،اور یوں ۱۹۲۴ء میں ڈاڈاازم کا جوش آٹھ ,. س کے عرصہ میں ہی بیٹھHیـ ،اور ا یـ نئی تحر یـ ’’سرئیلزم‘‘ نے جنم لیا۔اس تحر یـ کے لیے آ+ رے ,. یٹن اور اس کے ساتھیوں نے پہلی .Bٔ عظیم کے اختتام کے بعد سے ہی کوششیں شروع کر دی تھیں۔آ+ رے ,. یٹن ۱۹۲۲ء میں ڈاڈا تحر یـ سے الگ ہHیـ اور اس نے دو سال بعد یعنی ۱۹۲۴ء میں* .قی اراکین میکس ارنسٹ، * .رجیلڈ،راؤل ہوس من،ہیولن .ـ ،پکابیا* ,پ ل ایولارڈ،لوئی آراگان،فلپ سو*,پ ٹ اور را. ٹ ڈینوس کے ساتھ مل کر ڈاڈاازم کے مختلف *Ā یـ ت ،طر !یـ اظہار اور مروج ادبی و لسانی تصورات کو چھوڑ کر اپنے لیے ا یـ نئے راستے کا انتخاب کیا،جس کو ’’سرئیلزم‘‘

کا٠م ڈ* H ۔

سرئیلزم کے معنی ہیں حقیقت سے ماورا ا۔ اورحقیقت۔سرئیلزم ظاہری اور عقلی حد بندی سے ,, ے حقائق کی تلاش کا سفر ہے۔ جن مقاصد کے حصول میں ڈاڈاازم کی تحر ۔*• کام ہوگئی، سرئیلزم نے وہ مقاصد تخیل کی + و ۔ لاشعور کے نہاں خانوں میں تلاش کرنے کی کوشش کی۔سرئیلزم کی تحر ۔ نے ڈاڈاازم کی بغاوت اورانکاراور K نی لاشعوراورخوابوں کو 5 کرآزادانہ طریقۂ اظہارکی C د رکھی۔ اس تحر ۔ کے علمبرداروں کے مطابق سچائی وہ نہیں جو ہمیں Ã آتی ہے، بلکہ اصل سچائی وہ ہے جو ہمارے لاشعور میں ہے،لیکن اس کے اظہار,, معاشرے نے* ,, بندٹیں لگائی ہیں۔سرئیلسٹ فن کاروں کے مطابق K ن کو ہر حوالے سے آزادی ملنی چاہیے۔ان کے مطابق K ن کو عقل وفہم کی اُ فت سے آزاد ہوکر خیالات و *,, ت کا اظہار کرٓ چاہیے۔بقول ڈاکٹر فردوس انور قاضی:

> ’’سرئیلزم کی تحر ۔ کا نقطۂ Ã یہ تھا کہ جو جی چاہے لکھو۔اس میں خاص اصول اور قواعد کی کوئی اہمیت نہیں تھی ، بلکہ ذہنی اعتبار سے جو خیالات پیدا ہوں ، جس + از میں ذہن میں پیدا ہوں ، انھیں سوچے بغیر بھی لکھ h ہو ، لکھتے چلے جاؤ۔‘‘[۱]

سرئیلسٹ اپنے خوابوں اور لاشعور میں چھپی ہوئی سچائی کو ,, لش کر کے سامنے لاٰ چاہتے تھے۔اس تحر ۔ کا مقصد یہ تھا کہ ذہن کو مکمل طور,, آزاد کیا جائے۔جس طرح جو خیال جس وقت آئے ،اسے جوں کا توں پیش کر ٖ جائے۔سرئیلزم کی تحر ۔ نے ان تمام مروجہ* ,, بندیوں کے خلاف آواز اٹھائی اوراُس صداقت کو سامنے لانے کی کوشش کی جواب ۔ صرف خوابوں اور لاشعور کی د * میں معاشرتی اوراخلاقی* ,, بندیوں کی وجہ سے دبی ہوئی تھی۔ ر [اعتبار سے سرئیلزم کی جڑیں رومانوی تحر ۔ سے جاملتی ہیں،کیو è اس کے Ã یۂ فن کی اساس K نی ذہن کی مطلق آزادی کے تصور,, قائم ہے۔بقول ڈاکٹر سہیل احمد:

> ’’سرئیلزم کی تحر ۔ ا۔ بغاوت،ا۔ للکارتھی،جس نے ادب اورفن کے بنے بنائے سانچوں کوتوڑا اور K نی + گی کی ا۔ نئی معنو $ تلاش کرنے کی کوشش کی۔یہ معنو $ اس تحر ۔ کے ’’انکار‘‘ ہی میں پوشیدہ ہے۔‘‘[۲]

ڈاکٹرانورسد + سرئیلزم کے *,, رے لکھتے ہیں:

> ’’اس تحر ۔ کے تحت فنون میں ان تمثالوں کو پیش کیا H ،جو شعور اور لاشعور کے سنگم ,, تخلیق ہوتی ہیں اورفن کار کے داخل کی آ ç انھیں جس صورت میں د ٓ] ہے،اسی صورت میں کاغذ ,, منتقل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔چنانچہ سرئیلزم کی تحر ۔ آزاد تلازمۂ خیال کو ا۔ ایسی ,,۔ صورت میں پیش کرنے کا دعویٰ کرتی ہے جس میں ذہنی تمثال حقیقت کے مماثل نہیں ، بلکہ خود ہی عین حقیقت ہے۔‘‘[۳]

سرئیلزم واقعیت کی محدودد * سے آگے 3 کی بھر پور کوشش تھی ،جو بیسوی صدی کی ,, ی فنی وادبی تحر ۔ *. $ ہوئی۔ + گی کو ہر حوالے سے + ل دینا سرئیلسٹ فن کاروں کا مقصدِ فن ٹھہرا۔اس تحر ۔ کا طر i کار فرائیڈ کی تحلیل نفسی* شعور کی رو سے مل جا + ہے۔

+ رے,, یٹن کے مطابق سرئیلزم کا مقصد آزادنفسیاتی عمل کے تحت تخلیقات پیش کرٓ ہے۔شا + اس لیے + رے,, یٹن نے فرائیڈ کی تحلیل نفسی اور خوابوں اور لاشعور کی سچائی کو توجہ دی ۔ان کے مطابق سرئیلسٹ اد $ اورشاعر لاشعور کی صداقتوں کو اصل صورت میں پیش کرٓ ہے۔اُ چہ لاشعور کی د * سے پیش کردہ حقائق ، *,, ت واحساسات بظاہر بے ربط،منتشر اور بکھری ہوئی صورت

میں منظر عام پر آتے ہیں ،لیکن غوروفکر کے بعدان .*.ت وخیالات میں اک خاص ربط اور خاص قسم کاÄ وضبط تلاش کیا جاسکتا ہے۔ Kl نی لاشعور میں مختلف قسم کے .*.ت،خیالات اوراحساسات منتشر صورت میں موجود ہوتے ہیں۔ان میں کچھ ایسے بھی ہوتے ہیں جن کا معاشرتی قیود* یا اخلاقی* پابندیوں کی بنا پر Kl ن آزادانہ اظہار نہیں کرسکتا۔ یہ سچائیاں دبی ہوئی ضرور ہوتی ہیں، لیکن ختم نہیں ہوا کرتیں اور کبھی کبھی موقع* پاکر یہ تمام سچائیاں، عالم بے خودی* یا عالم خواب میں *بھیس+ بدل کر بکھری اور منتشر صورت میں اظہار* پاتی ہیں۔ بقول ڈاکٹر عارف*ثاقب:

> ''سرئیلزم کے مطابق ظاہری اور حسی عالم کے علاوہ بھی اک ماورائی عالم ہے، جو ہمارے روزمرہ کے تجربوں سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔اس عالم-- رسائی تحت الشعوری تخیل ہی سے ممکن ہے۔ .# -- Kl ن اپنے آپ کو عقلی اور منطقی + ازفکر سے آزاد نہیں کرے گا، اس وقت-- تحت الشعوری تخیل اُبھر نہیں سکتا۔''[۴]

سرئیلزم کی تحریک کا اگر بغور جائزہ لیا جائے تو واضح ہوگا کہ اس ادبی تحریک نے دوحوالوں سے مروجہ طر i کار کے خلاف قلم آزمائی کی ،یعنی موضوعات اور طریقۂ اظہار دونوں قسم کی تبدیلی اس تحریک کا مقصد تھا۔سرئیلسٹ فن کاروں کا کام صرف چیزوں کو اس طرح پیش نہیں کرنا تھا، جس طرح کہ وہ بظاہرÄ آرہی ہیں، بلکہ ان کا اصل مقصد ظاہر کے پیچھے چھپی ہوئی حقیقتوں-- رسائی حاصل کرنا تھا،جس کاÄرہ صرف داخل کی آç سے ہی کیا جاسکتا ہے۔اس طرح وہ Kl نی .*.ت اور نفسیات کو اگر فت میں 8 چاہتے تھے،اوراسی مقام پر سرئیلزم اور دvتحرr ں کے راستے .الگ ہوجاتے ہیں۔بقول اد$سہیل:

> ''سرئیلسٹ فن کاروں کے رنگ وروغن میں ڈھل کر اک شے وہ نہیں رہ جاتی ،جیسی* دی النظر میں دکھائی دیتی ہے، بلکہ وہ ہوتی ہے ،جس کی تشکیل اس کے خصائل اور نفسیات کی مدد سے اس کے* طنی تناظر میں ہوتی ہے، یہاں وہ اپنی کجی اور ٹیڑھے پن کے ساتھ Ä آتی ہے۔اسی مقام پر فکروفن کے دائرے میں سرئیلزم اپنی معاصر پیش روتحرk ت سے مختلف ہوجاتی ہے۔''[۵]

آ+ رے بریٹن، جو اس تحریک کا اہم Ä یہ ساز تھا، نے Kl نی نفسیات کو مدÄ رکھ کر ۱۹۲۵ء میں سرئیلزم کی تحریک کا. قاعدہ منشور شائع کیا۔اس منشور میں اکثروبیشتر ادبی خیالات سے بحث کی گئی تھی ۔اس کے ساتھ ساتھ اپنےÄ*یت کی تشہیر کے لیے مختلف رسائل بھی جاری کیے ۔اس منشور کے چیدہ چیدہ نکات مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ ادب اورفن میں موضوعات اورطریقۂ اظہار دونوں سطح پر تبدیلی l* ۔

۲۔ شاعری* یا ادب میں خیال کو مروجہ قیود سے آزاد کر کے اصل صورت میں پیش کرنا ۔

۳۔ آزاد نفسیاتی عمل کے تحت ،یعنی تحت الشعور میں ڈوب کر تخلیقات پیش کرنا ۔

۴۔ تلازمہ اشکال کی بلند حقیقت کو** ۔

آ+ رے بریٹن اس منشور میں سرئیلزم کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ خیال کی ایسی پیش کش جس پر عقل وادراک کی کوئی قدغن نہ ہو۔یعنی منطق اور عقلیت کے محدوددائرے کو توڑ کر آگے سفر کرنا ۔آ+ رے بریٹن نے تحلیل نفسی کے* وا آدم سیگمنڈ فرائیڈ کے

خیالات میں گہری دلچسپی لی اوراس تحر یـ کی C یـ دفرائیڈ کے Ã یہ تحلیل نفسی اورخوابوں کی تعبیر پر رکھی ،کیوè آ+ رے.. یٹن کے Ã یے کے مطابق Ki ن کے* طن کی د* کی من وعن عکاسی لازمی تھی، جس کے لیے Ñ کوٹٹولنے کی ضرورت محسوس ہوئی ۔آ+ رے.. یٹن نے فرائیڈ کے Ã* یت میں اُس وقت گہری دلچسپی لی . # وہ نفسیات کا طا ب علم تھا۔نفسیات کے ساتھ ساتھ ان کوادب سے بھی گہرالگاؤ تھا۔فرائیڈ نے تحلیل نفسی اورخوابوں کی, ت جمانی کا جوطر i کارKi نی نفسیات اوراس کے لاشعورکودر* یفت کرنے میں استعمال کیا تھا، آ+ رے.. یٹن نے اسی طر i کارکوادب میں استعمال کیا۔بقول ڈاکٹرسہیل احمد:

''فر+ڈ کی خوابوں کی تشریح اس نئے رجحان کی علمی C یـ دبن گئی،کیوè لاشعورکی*. معلوم د* کی سیا # روزمرہ کی حقیقت سے آگے منطق کی جکڑبندیوں سے دورکسی مطلق صداقت کی تلاش*. $ ہوئی۔اس طرح سرئیلزم ا یـ مہم تھی، جس میں خواب میں چیزوں کی+ ل جانے والی اشکال اورمعروض اورموضوع کے ا یـ دوسرے میں مدغم ہونے کا تماشا دکھائی دیتا تھا۔''[٦]

فرائیڈ کی اہمیت اورسرئیلزم کی تحر یـ پر اُس کے ا ثرات کے* رے میں محمدحسن عسکری لکھتے ہیں:''بیسویں صدی کی ب سے بڑی* یـ کم سے کم ب سے ہنگامہ پرور تحر یـ ''Surrialism'' بھی فرائیڈ کے بغیر*. ممکن تھی۔اس اَ وہ کی تخلیق اور سماجی تنقید دونوں اس کی مرہونِ منت ہیں۔''[٧]

فرائیڈ نے Ki نی دماغ کے پوشیدہ گوشے در* یفت کرکے جاگتی ز+ گی کے واقعات کوخوابوں سے 5 نے کی کوشش کی تھی، اوراس طرح اس نے کامیابی کے ساتھ Ki ن کے* طنی حقائق -- رسائی حاصل کی ۔سرئیلزم بھی جاگنے کوخواب سے 5 نے کی کوشش ہے۔آ+ رے.. یٹن کے مطابق، . # -- سوئے ہوئے اورجاگتے ہوئے خوابوں کوآپس میں مدغم نہیں کیاجا+ ،روزمرہ کے حقائق سے آگے اصل حقائق -- رسائی ممکن نہیں ،یعنی صرف اورصرف تصورات کی مدد سے امکا* ت -- رسائی ممکن ہے۔بقول زوارحسین:

''د* ئے خواب کے*. محدوداسرار،تمام عقلی،اخلاقی،مذہبی اورجمالیاتی تصفیوں سے ز* یدہ اہمیت کے مستحق ہیں۔خواب تمام مشکلات کاحل ہیں،کیوè وہ Ki نی ذہن کی ز* یدہ قابل اعتماد،معتبراوراصلی خصوصیات کوالہامی + از سے فاش کردیتے ہیں۔''[٨]

تحلیل نفسی اورخوابوں کی, ت جمانی کیاہے؟اوراس طریقۂ کارکے مطابق کس طرح Ki ن کے* طنی د* میں چھپی ہوئی سچائیوں کودر* یفت کیاجاسکتاہے ۔اس* ب میں چندلمحات کے لیے سیگمنڈفرائیڈ کی طرف رجوع کرنے کی ضرورت ہے۔فرائیڈ کے مطابق تحلیل نفسی سے مراد Ñ کوٹٹول کر+ رونی حقائق اورپوشیدہ خیالات کودر* یفت کر*. ہے۔فرائیڈ کے مطابق کبھی کبھی Ki ن ہنسی میں پناہ لے کراپنے غم کوچھپانے کی کوشش کر* ہے۔یعنی بظاہراَ ا یـ Ki ن ہنس رہاہے تواس کامطلب یہ نہیں کہ وہ واقعی خوش ہے۔اس ہنسی کے پیچھے جگرسوز آہیں بھی ہوتی ہیں،جن کو چھپانے کی Ki ن کوشش کر* ہے، اورخودکوبظاہرا یـ ہنس مکھ Ki ن کے روپ میں پیش کر* ہے* یـ کچھ * تیں ایسی جن کااظہاروہ آزادانہ طورپر نہیں کرسکتااورجھجکتاہے۔ان جگرسوختہ آہوں اورچھپی ہوئی* توں کاپتہ،جن کے اظہارمیں Ki ن ڈر،خوف* یـ جھجک محسوس کر* ہے، اس صورت میں لگا یـ جاسکتاہے، . # اس کے* طن کوٹٹولا جائے ۔بقول پر وفیسرعبدالحی علوی:

''تحلیل نفسی سے عموماً تین معنی مراد لیے جاتے ہیں،اورتینوں ہی اپنے اپنے طورپر در ست ہیں:

ا۔ علم طب کا وہ خاص طر i ، جسے ؤ*؛ یونیورسٹی کے سابق پ وفیسر سیگمنڈ فرائیڈ نے عصبی کمزوریوں کے علاج کے لیے آزما*یا۔

ب۔ ا ی- خاص طر i ، جس سے Ñ کے عمیق طبقات کا انکشاف کیا جا* ہے۔

ج۔ نفسیات کا ایسا مسلک جو صرف فرائیڈ کی تحقیقات کو ا ی- Âم کی صورت میں پیش کر* ہے۔''۹

لاشعور کا انکشاف فر+ٹ کا اہم کا*ٔ مہ ہے۔اس انکشاف کے حوالے سے ان کا کہنا تھا کہ *ڈ.ئی ہوئی*٠ گوار خواہشات لاشعور میں جا/ٔیں ہوجاتی ہیں اور معاشرے کے مطالبات سے متصادم ہوکر نفسیاتی Âم کو درہم ۔ ہم کر دیتی ہیں۔لاشعور جبلتوں اور*ڈ.ئی ہوئی خواہشات کی آماجگاہ ہے، جو اپنی اصل صورت میں شعور کی سطح پ نہیں اُبھر سکتیں، صرف تحلیل نفسی ہی سے انھیں شعور کی سطح پ *لا یا جاسکتا ہے۔

۱۹۰۰ء میں فرائیڈ نے خوابوں کی, ت جمانی کا طر i کار بھی وضع کیا ، اور اپنی معرکہ آرا کتاب ''Interpretation of Dreams'' *یہ '' خوابوں کی, ت جمانی'' شائع کی۔خواب کی تعبیر اور ت جمانی فرائیڈ کا بہت ,.ٹا کا*ٔ مہ ہے۔فرائیڈ سوتے میں ذہن کے عمل کو خواب *کاٗ م دیتے ہیں۔ان کے مطابق خوابوں میں گہرے معانی چھپے ہوتے ہیں، جو ت جمانی سے آشکار ہو h ہیں۔خواب کی پیدائش، آرزو اور خواہش کی پیدائش پ F ہے۔جہاں کہیں آرزو نے جنم لیا، تو اس کی تکمیل کے لیے Kl ن خواب دیکھنا شروع کر* ہے۔ *بلخصوص وہ خواہشات ، جن کی تکمیل واقعاتی د* میں ممکن نہیں ۔یعنی*٠ آسودہ خواہشات ، جن کی تکمیل کا سامان Kl ن خواب میں ہی ڈھو+ٹ نے کی کوشش کر* ہے۔یعنی Kl ن کی جن خواہشات کی تسکین ظاہری د* میں نہیں ہوتی وہ ان کی تشفی عالمِ خیال و خواب میں کر8 ہے۔بعض اوقات Kl ن عالم خواب میں ,.ٹے ,.ٹے کا*ٔ مے ، جو وہ جاگتے ہوئے سرا م نہیں دے سکتا، سرا م دیتا ہے۔*یہ کسی*٠ آسودہ*یہ جنسی خواہش کی تکمیل وغیرہ۔بقول کرامت حسین:

> ''فرائیڈ کے ,ٔ دی- خواب ہمارے لاشعور کی تعبیر کے لیے ا ی- نہا$ معتبر ذریعہ ہیں، کیوè*. العموم انھی کے ذریعے سے ہماری وہ دبی ہوئی خواہشات ، جن کی تسکین بیداری کی حا - میں نہ ہوئی ہو*یہ نہ ہوسکتی ہو، اپنے اظہا*یہ نکاس کا راستہ اختیار کرتی ہیں۔''۱۰

فرائیڈ کے خیال میں خواب کے دو پہلو ہوتے ہیں ا ی- ظاہری اور دوسر*ا .طنی ۔خواب کی, ت جمانی کا مقصد*. طنی پہلو کو اجا/ کر*ٔ ہو* ہے ، جو اس کا اصل موضوع ہے۔خواب کا تیسرا عمل بھی ہے اور وہ یہ کہ خواب میں بیشتر خیالات و تصورات مرئی پیکروں کی ýٓ اختیار کر e ہیں ۔ا/ Kl ن کسی چیز سے محروم ہے ، تو وہ اپنی خواہش کی تکمیل علامتی + از میں دیکھے گا*. لغ Kl ن ہمیشہ کسی *٠ آسودہ خواہش کی تسکین کے لیے خواب دیکھے گا۔ان دبی ہوئی خواہشات کی تسکین سیدھے سادے طر j سے ممکن نہیں ہوتی ، اس لیے وہ تسکین کے حصول کے لیے بھیس+ ل کر نمودار ہوتی ہیں۔مثلاً عالم خواب میں اُ*٠ ، در ٔ#*یہ پہاڑ پ ,ٹھنا، وغیرہ علامات ہیں، جن کا مطلب کچھ اور ہو* ہے، لیکن ان علامات کے + رمعنی پوشیدہ ہوتے ہیں، جن کو سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔Kl ن کی دبی ہوئی خواہشات ، علامات کی صورت میں خوابوں میں ظاہر ہوتی ہیں اور ان علامتوں کو سمجھے بغیر خوابوں کی, ت جمانی ممکن نہیں۔بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

''تحلیل نفسی اس طریق علاج کا* م ہے، جسے ا j بی مریضوں کے علاج کے لیے فرائیڈ نے وضع کیا تھا، جس کی اساس لاشعور اور اس کے مختلف مظاہر، جیسے خواب وغیرہ کی تشریح و تفہیم پر استوار ہے ،اور جس میں جنس اور اس کے متنوع مظاہر اہم ت ین کردار ادا کرتے ہیں۔''[۱۱]

فرائیڈ نے تحلیل نفسی کی روشنی میں مذہب، تمدن، اخلاق اور آرٹ وغیرہ پر بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔اس نے ادب اور آرٹ کے* رے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے ،سرئیلزم نے انھی خیالات کو د بنا کر اپنے Ã یت کو پ وان پ ھا یا۔فرائیڈ کے مطابق فن کار دراصل ایسا شخص ہو* ہے جو حقیقت کا سامنا کرنے کے بجائے اس سے منہ موڑ 8 ہے۔وہ تخیل کی مدد سے ا یـ نئی د* تخلیق کر* ہے، جس کے* رے میں وہ بے حد سنجیدہ ہو* ہے ،اور ہر ممکن طر j سے اسے پُرکشش بنانے کی کوشش کر* ہے۔وہ اپنی دبی ہوئی خواہشات* لخصوص جنسی خواہشات کی تشفی کے لیے تخیل کی د* کا سفر کر* ہے، اور اپنی تمام خواہشات کو جن کی تکمیل واقعاتی د* میں ممکن نہیں، اسی تخیلاتی د* میں تکمیل سے ہمکنار کر* ہے۔اس کے ساتھ وہ تخیل کی د* سے حقائق کی د* میں لوٹ کر آ* ہے کیو è وہ اپنی مخصوص صلا A سے کام لے کر تخیلات کو حقیقت کا* ر نـ بخشتا ہے۔فرائیڈ کے مطابق اگر عام لوگ اپنی* آسودہ خواہشات کو منظر عام پر لا N گے ،تو لوگ ان سے Ð ت کرنے لگیں گے،لیکن یہی کام . # فن کار کر* ہے تو لوگ اس سے حظ اُٹھاتے ہیں،کیو è فن کار اپنے فن کو. وئے کار لا کر ان Ð ت آمیز خواہشات میں تھوڑی سی تبد~ پیدا کر کے ایسے لطیف پیرائے میں بیان کر* ہے ،اور قار M کو ایسے مقام پر پہنچا* ہے، جہاں وہ شرم محسوس کرنے کے بجائے اپنے خوابوں او* آسودہ خواہشات سے لطف # وز ہوتے ہیں۔فرائیڈ کے مطابق ا یـ عام K ن اور فن کار میں یہی فرق ہے کہ فن کار تخیل کی د* میں اپنے تمام* آسودہ خواہشات و* ت کی تکمیل کر کے وہاں کھو کر نہیں رہ جا* ، بلکہ تخیل کی مدد سے* مکمل تصو یوں کو نہ صرف مکمل کر کے لطف ومسرت کا ر نـ بخشتا ہے ، بلکہ انھیں الفاظ* یا اصوات کی صورت میں قید کر کے واقعات کی د* میں لوٹ کر بھی آ* ہے،اور جس طرح فن کار اپنی محرومیوں کی تشفی کا سامان عالم تخیل میں کر* ہے ،اسی طرح قار M وسامعین اس کی تحر یوں میں اپنی دکھوں اور محرومیوں کا مداوا* پ تے ہیں،اور ا یـ گونہ اطمینان محسوس کرتے ہیں۔اس طرح لوگ ان کے تخیلات کو حقائق ہی کے عکس سمجھنے لگتے ہیں،اور اس طرح وہ عام لوگوں میں ہیرو کا مقام* پ 8 ہے۔فرائیڈ کے Ã یہ فن کے* رے میں علی عباس جلال پوری لکھتے ہیں:

> ''فر#ڈ کہتا ہے کہ ہمیں ادب اس لیے اچھا لگتا ہے کہ اس کے طفیل ہم اپنے ''جاگتے ہوئے خوابوں'' سے شرم محسوس کیے بغیر ان سے محظوظ ہوتے ہیں۔اس کے خیال میں دوسرے لوگوں کی طرح شاعر اور فن کار بھی حکومت ،شہرت، دو ت اور عورتوں کی محبت کے تمنائی ہوتے ہیں،لیکن اپنی نفسیاتی مجبوریوں کے* (9 ان کے حصول کے لیے کوئی حقیقت پسندانہ کوشش نہیں کر* پ تے۔اس مقصد کے لیے وہ تخلیق فن سے رجوع کرتے ہیں۔۔۔فر#ڈ کہتا ہے کہ ا یـ فن کار عالم تخیل میں . چیزیں* پ 8 ہے۔''[۱۲]

فرائیڈ کی تحلیل نفسی نے اہل مغرب کے اخلاق کے ساتھ ساتھ فنونِ لطیفہ پر بھی گہرے ا* ات ثبت کیے ہیں۔فر#ڈ کے خیال میں جنسی . بے کے ساتھ ساتھ ہر اُس . بے کا اظہار، جس کے اظہار میں ہم ہچکچاہٹ اور جھجک محسوس کرتے ہیں، کا بے دھڑک اظہار نفسیاتی صحت مندی کے لیے ضروری ہے۔مغربی د* میں اد $ طبقہ نے فرائیڈ کی تحلیل نفسی کو ادب و فن میں انتہائی اہم اضافہ

قرار دی،اورادب میں اس کے فروغ کے لیے ہرممکن کوششیں کیں*۔ ول نگاروں میں پ و ۔ ،جائس،ورجیناوولف وغیرہ نے شعور کی رواورآزادتلازمہ خیال کی تکنیک تحلیل نفسی ہی سے ا: کی ہے۔اس کے علاوہ ڈاڈا،مکعبیت اور* الخصوص سرئیلزم (ورائے واقعیت) کی تحری۔ تحلیل نفسی کی مرہونِ منت ہے۔

سرئیلزم سے وابستہ شاعروادی$ اورمصوروں نے سیگمنڈ فرائیڈ کی تحلیل نفسی اورخوابوں کی تـ جمانی کوG دبنا کراپنے خوابوں کوحقیقت سے 5 نے کی کوشش کی۔اس طرح فرائیڈ کی خوابوں کی تشریح اس تحری۔ کیC د بن گئی۔چوé سرئیلزم تمام فنونِ لطیفہ کی علمبر دارتھی،اس لیے اس تحری۔ میں شاعراورمصوردونوں طبقوں نے ،ڑھ پڑھ کرحصہ لیا۔سرئیلسٹ شاعر اورمصورخوابوں کے بکھرے ہوئے مناظرجوں کے توں شاعری اورمصوری میں پیش کرتے تھے،اوراس تجز+ی قسم کے آرٹ میں چھپی ہوئی سچائیاں تلاش کرتے تھے۔شعراء واد* ء میں آ+ رے، یٹن ،لوئی آراگاں،دینے شار،را. ٹ ڈیسنوس،انتونن آرتواس تحری۔ میں شامل تھے۔سرئیلسٹ شعراء نے اسلوب کا* طریقہ کاروضع کیا۔اس خودکاراسلوب میں بیک وقتÄ و دونوں کی خوبیاں جمع ہوگئیں۔یہ شعراءلفظی صنعت اَ ی اورتمثال کاری کے قائل تھے۔لفظیات کونئے نئے ڈھنگ سے، تنااورا۔ مضمون کوسور۔ سے*+ ھنااان کامحبوب مشغلہ تھا۔محبت،جنس اورخواب کی تمثالیں ان کے اسلوب میں ڈھل کرنئ معنو$ میں+ ل گئیں۔سرئیلسٹ شاعری بکھری ہوئی صورت میں تخلیق* پ تی ،لیکن اس اO رکے پیچھے تنظیم کاکوئی نہ کوئی اعلیٰ اُصول ڈھو+ نے کی کوشش کی جاتی تھی۔سرئیلسٹ شعراء نے تجربے ومشاہدے کووسعت دےکراس کے طر i کارکو+ ل ڈالااورعقلیت کی محدودد*کو+ رکرکےنئ اوروسیع د* کودر* فت کرنے کی کوشش کی ۔

سرئیلزم کی تحری۔ سے مصورطبقہ* لخصوص ز* دہ متا* ہوا۔اَ چہ اس تحری۔ کے منشورمیں مصوری کاذکربہت ہی کم تھا،لیکن رفتہ رفتہ اس تحری۔ کے ز یسایہ مصوری کوبہت فروغ 5،اوربعد میں سرئیلزم مصوری کی تحری۔ بن کراُبھری ۔اس تحری۔ کے تحت سرئیلسٹ مصوری کی کئی اقسام :ـ چلی گئیں۔ان مصوروں میں سلواڈورڈالی،میکس ارنسٹ،آ+ رے میسن ،رینے Gٹ،جون میرو،شر r* پ ل کلی ،پکاسو،یوس ٹینگائے (Tanguy)وغیرہ پ اس تحری۔ کے گہرے ا* ات پڑے۔اس تحری۔ کی روسے یہ لازمی قرار*: کہ مصوری اورمجسمہ سازی کے فنون،شاعری ہی کےصورت آفرین تغیرکوظاہرکرے۔

سرئیلسٹ مصوروں نے فرائیڈ کےخوابوں کی تعبیرکےطریقہ کارکوG دبنا کرمصوری کی د* میں وسعت پیدا کی۔فرائیڈ کے مطابق عالمِ خواب میں دکھائی دینے والے مناظر،تصورات بہت عجیب وغری$ ،بے ربط اوربیک وقت متضادقسم کے ہوتے ہیں۔بعض اوقات بیک وقت اتنی مختلف چیزیں دیکھنے کوملتی ہیں،جن کاا۔ دوسرے سے کوئی تعلق نہیں ہ*: ،اورنہ ان چیزوں کے سرپیرکاپتہ چلتاہے۔مثلاً بعض اوقات Kا ن کاجانورسے مکالمہ کر: ،گیدڑکوشیرپ حملہ کرتے ہوئے دیکھنا،کچھوے کاتندوے کی طرح دو*:*،کسی بلند* لا پہاڑکو* پ نی میں تیرتے ہوئے دیکھنا۔بظاہرخوابوں کے ان مناظرکی بے ربطی میں کوئی معنو$ نہیں ،1فرائیڈ کے مطابق ہماری ذہنی ز+ گی میں کوئی چیز بلاوجہ* اتفاقی نہیں ہوتی ،اس لیے خوابوں کے بےمعنی مناظرکے پس منظرمیں کوئی نہ کوئی حقیقت ضرور موجود ہوتی ہے۔سرئیلسٹ مصوروں نے بھی علامات اورادغام(تصورات اورخیالات کوسمیٹ کرمختصرصورت میں ظاہرکر:)کےتحت خیالات اورتصورات کومختصرطور پ مختلف تصو یوں کے روپ میں ظاہرکرنے کی کوشش کی۔جس طرح کارٹون (Cartoons) کی صورت میں ادغام کی بہترین مثالیں دیکھی جاسکتی ہیں،سرئیلسٹ مصوروں کی تصو یوں میں بھی کچھ اس قسم کے مناظر دیکھنے کو ملتے ہیں۔بقول کرامت حسین:

''ایک کارٹون میں آدمی کے خد وخال اور ایک گیدڑ، بھیڑیے اور شیر کے خد وخال کو یوں یکجا کیا جاسکتا ہے کہ اس کی *ٹانگیں گیدڑ کی سی ہوں، جسم بھیڑیے، کا سا ہو اور چہرہ شیر کا سا ہو۔'' ۱۳

Ki ن عالم خواب میں اکثر دو*ی دو سے زیادہ مقامات کو اکٹھا کر کے ایک اور مقام کی صورت میں *ی دو*ی دو سے زیادہ آدمیوں کو 5 کر ایک اور آدمی کے روپ میں دیکھتا ہے۔یعنی ہر ایک میں سے کچھ اجزا کو لے کر ان کا باہمی ادغام کر دیا جاتا ہے۔مثلاً فرائیڈ کا ایک خواب ادغام کی اچھی مثال ہے۔فرائیڈ نے خواب میں ایک ڈاکٹر کو دیکھا، جس کی ڈاڑھی نہیں تھی ،لیکن عالم خواب میں ایسی لمبی ڈاڑھی کے ساتھ دیکھا، جو درحقیقت اس کے چچا کی تھی۔فرائیڈ کے مطابق اس کا وہ چچا انتہائی بے وقوف آدمی تھا۔فرائیڈ کے چچا اور ڈاکٹر کے ادغام سے یہ حقیقت سامنے آگئی کہ فرائیڈ کے خیال میں وہ ڈاکٹر اچھا Ki ن نہیں تھا۔فرائیڈ کے خوابوں کے اس طر i کار کے مطابق سرریئلسٹ مصوروں نے بھی بے شمار تصویریں بنا N ،جن میں مختلف چیزوں کے ادغام سے نئی نئی سچائیاں وضع کرنے کی کوشش کی گئی۔یعنی بظاہر ایک چیز کا دوسری چیز کے ساتھ کوئی تعلق دکھائی نہیں دیتا تھا،لیکن سرریئلسٹ مصوران مختلف چیزوں کے 5پ سے کوئی نئی سچائی دکھانے کی کوشش کرتے تھے۔

ان مصوروں میں ہسپانوی مصور سلواڈور ڈالی (Salvader Dali) کا *م اہمیت کا حامل ہے۔سلواڈور ڈالی ۱۹۲۹ء میں اس تحریک سے وابستہ ہوئے اور اپنی غیر معمولی ذہا$ ،جوشیلے پن اور حاضر جوابی کی+ و- شہرت* پ گئے۔وہ نہا$ مختصر لمحات میں زیادہ سے زیادہ تصاویر بنانے پر قدرت رکھتا تھا۔ان کی تصویروں کی ورائے شعور کیفیات +مصوری کا اہم موڑ ہیں۔سلواڈور ڈالی کا آئل کینوس بعنوان (The Persistence of Memory) سرئیلزم کا بے مثال شاہکار ہے۔تصویر میں ایک آ L زدہ خالی لینڈ سکیپ ہے ،جس میں چار گھڑ*یں دکھائی گئی ہیں۔ان میں سے ایک گھڑی Ki نی پوڑ $ کے سر پر پگھلتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔دو گھڑ*یں فضا میں معلق دکھائی گئی ہیں ،جو تقریباً پگھل چکی ہیں،جبکہ ایک گھڑی اصلی حا- میں دکھائی گئی ہے۔مصور نے اس عجیب وغر$ آ L زدہ تصویر کے ذریعے بتانے کی کوشش کی ہے کہ Ki ن وقت کے ظالم دیو کی قید میں مقید اور اس دیو کے سامنے بے بس ہے۔گھڑیوں کے پZ سے یہ*؛ ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ساری چیزیں وقت کے دا ئرے میں فنا ہو رہی ہیں۔

سرریئلسٹ مصوروں کی فہر- میں ایک اور اہم مصور آ+ رے میسن ہے۔مصوری کا پیشہ اختیار کرنے سے پہلے وہ فوج میں سپاہی تھا۔ان کی تصویروں میں B. سے پیدا شدہ ماحول کی عکاسی U یں ہے۔آ+ رے میسن نے مصوری کا خاص اسلوب اختیار کیا، جس کو خاصا سراہا H اور جو (Four Elements) کے *م سے جا* پہچا* جا* ہے۔تمثیل کاری کے میدان میں آ+ رے میسن نے خاصا کام کیا۔Ki نی سر کا پھول *ی ستارہ کی شکل اختیار کر* ،پہاڑ کی تقلیب عورت میں ہو، کیڑے مکوڑے کا بہادر جنگجو*ی ایثار کا پتلا بن جا* ،وغیرہ ان کی تمثیل کاری کے اچھے نمونے ہیں۔اس طرح اس نے سرئیلزم کی مصوری کو نئے جہانوں سے متعارف کرا*ی۔

۱۹۲۶ء میں ایک اور مصور رینے G ٹ (Rene Magritte) نئے + از کے ساتھ جلوہ گر ہوا۔ان کی مصوری کی خاص اور حیران کن *ت اس کی سادگی تھی۔وہ اپنا مواد روزمرہ کی +گی سے 8 ،اور قوت متخیلہ کی+ و- تصویروں میں تحیر کے *ر پیدا کر*۔ان کی تصویریں اکثر مبہم قسم کا ماحول فراہم کرتی ہیں۔مثلاً ''دیوار، جو دروازہ *$. ہوتی ہے''،''+ھی گلی، جو محل کی طرف جاتی ہے''،''پھولوں کے گلدستہ میں بم''،''ایک *پ دری میں چھپا ہوا قاتل'' وغیرہ۔بقول اد$ سہیل:

''G ٹ کی بہت سی تصوی یں اسی طرح کے ابہام سے پُر ہیں۔مثلاً ''کھڑکیاں دوسری کھڑکیوں کی جا$ نگراں''،''ای گم شدہ جالی بندکمرے میں گھوڑادوڑ رہاہے''۔''در# جن کے پتے پ+ ے ہیں''۔اس کی بوالعجبی دیکھیے۔وہ اپنی تصوی میں ای معمولی* پ$ پیش کر ہے اوراس کے نیچے لکھ دیتاہے۔''یہ* پ$ نہیں ہے''اوردیکھنے والے کویہ یقین آنے لگتاہے کہ واقعی یہ* پ$ نہیں ہے،چوè اسے G ٹ نے* پ$ نہیں بنای ہے،اس لیے لازماً یہ * پ$ نہیں ہوگی۔''[۱۴]

''پکاسو'' کی مصوری پ بھی سرئیلزم کی تحری کے گہرے نقش ثبت ہوگئے تھے۔ان کی بہت سی تصوی یں اس تحری کے زیرِ ا ٔ عجیب وغری$ مناظرپیش کررہی ہیں۔اس کی دو تصوی یں خصوصیت کی حامل ہیں ۔ای اس کی بنائی ہوئی شہرۂ آفاق تصوی ''گیرنیکا''اوردوسری''شاخ پ پ+ ہ*'' بالخصوص اس رجحان کی علمبردار ہے۔

ان تمام مصوروں نے تخیل کا سہارالے کرتصاوی کے پ دے میں مکمل آزادی ،بلاروک ٹوک اور بے دھڑک اپنے .* ت کااظہارکیا۔بظاہران تصوی وں کے مختلف حصوں میںÄ وضبط* کوئی ربط دکھائی نہیں دے رہا،لیکن یہ تصوی یں روزمرہ کی حقیقی ز+ گی سے ہٹ کرکسی اورد* کاÂ رہ کراتی ہیں۔ان تصاوی کی شبیہیں خوابوں کی د* سے تعلق رb ہیں،جو پوری طرح واضح نہیں ہیں۔ان کے اردگ د کا ماحول ماورائی د* سے تعلق رr ہے ،جن کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں۔یہاں چیزوں کوتوڑمروڑ کرپیش کیاH ہے،اوراس توڑ پھوڑ کا مقصدنئی د* کی تعمیر ہے۔یہاں چیزیں کواپنی اصلی صورت میں نہیں،بلکہ تخیل کی مدد سے ان کی ٔ ÿ+ ل+ ل کرد کھائی گئی ہیں۔بقول پ وفیسرنسیم نیشوفوز:

''سرئیلسٹ مصور کے لیے تکنیک کی کچھ* دہ ہی اہمیت تھی۔وہ ایسے خیال کااظہارکر* چاہتے تھے،جوعقل وفہم کے کنٹرول سے آزادہو۔وہ اپنے خوابوں اوردماغی کیفیات کوکسی بھی ذریعہ سے پینٹ کر* چاہتے تھے۔وہ بیک وقت لاشعور،4 شعوراورتحت الشعور کے اسرارکو* چاہتے تھے۔غالباً یہ وجہ تھی کہ عام اشیاء ان کے کینوس پ عجیب وغری$ ، بھیا - اور .* تی اشکال " چلی گئیں۔''[۱۵]

ڈاکٹرسہیل احمدسرئیلسٹ مصوری کے* رے لکھتے ہیں:

''واقعیت کی تلاش کے بجائے واقعیت میں پوشیدہ امکا* ت کی تلاش ان مصوروں کاC دی طر i کارہے۔واقعیت * معروض کے وہ عناصر جوبھلادیے گئے ہیں،K1 نی لاشعور میں پوشیدہ ہیں،یہ مصوران خوابیدہ عناصرکواپنی تصوی وں کے ذریعے جگا* چاہتے تھے۔''[۱۶]

سرئیلسٹ مصوراپنی ان خواہشات کودو* رہ ز+ ہ کر* چاہتے تھے ،جوعرصہ دراز سے ان کے لاشعور میں خوابیدہ پ ی تھیں۔چوè اس سے پہلے ان مصوروں کو ان خوابیدہ خواہشات کے اظہارکاکوئی طر i ہاتھ نہیں آ* تھا،اس لیے سرئیلزم کوغنیمت جان کر تصاوی کے پ دوں میں ان کا بھرپوراظہارکیا۔سرئیلزم کی تحری بہت جلد ای بین الاقوامی تحری بن گئی اور بیلجئیم ، چیکوسلواکیہ ،جا پ ن، فرانس،انگلستان،اسپین ،امریکہ اورلاطینی امریکہ - اس تحری کادا ٔ ہ پھیلH ۔سرئیلزم کے ا ٔ ات اتنی تیزی سے پھیلتے گئے کہ ایسا موقع بھی آ* کہ بیک وقت اٹھارہ ممالک کے مصوروں نے اس تحری کی مصوری کی U ئش میں شر - کی۔اس تحری سے متعلق

ہرمصور$ نئی تلاش میں سرَا م رہتااورسرئیلزم کے دامن کونئے نئے امکا* ت سے بھردیناچاہتاتھا۔بقول,پ وفیسرنسیم نیشوفوز:

''سرئیلزم کا مصورٹھوس اور تجر±ی دونوں قسم کی علامات تخلیق کرنے کو منا . سمجھتا ہے ۔ سرئیلزم کا مقصد داخلی و خارجی حقیقت کی حدود کوتوڑکرا یـ ایسی ماورائی حقیقت (Super Reality) کوتخلیق کرٗ* ہے ،جہاں حقیقت و غیرحقیقت ،عمل اور و. ان آپس میں مل جا N اور ساری Ǩ نی ن± گی,پ چھا جا N ۔''[۱۷]

سرئیلزم کی تحریـ ادب اورمصوری کی عالمی تحریـ تھی ،جس کازمانہ ۱۹۲۵ء سے ۱۹۴۰ء-- C ہے۔ادب اورآرٹ کی دوسری تحر r ں کے مقابلے میں سرئیلزم کی عمر بہت کم ہے ،1اس کے اِ* ات دوسری تحر r ں کے مقابلے میں ز*یدہ ہیں۔اس میں کوئی شک نہیں کہ اس مختصر سے عرصے میں اس تحریـ نے آرٹ اورمصوری کی د*میں انقلاب,*پ کیا۔ادب میں اس تحریـ کی » یہ ہے کہ Ä کی لطافت بخش کر. اہ را -- طریقۂ اظہار کے بجائے رمزیہ+ ازِتحر,یکوفروغ د*یـ۔خواب اورحقیقت کو5یاورلاشعورکومصوری کے حلقہ میں داخل کرکے ایـ رنَـ سے بیسویں رنَـ پیداکیے۔

یہ*.ت روزروشن کی طرح عیاں ہے کہ ن± گی ارتقائی حوالے سے آگے,.ڑھنے اورمسلسل تغیرات کا*م ہے۔Ǩ نی خیالات ، .*ت اورÃ*یت میں تبد~ پیداہو*ن± گی کی اٹل حقیقت ہے۔لہذا سرئیلزم کی تحریـ بھی اس تغیر سے خودکونہ بچاسکی۔اَ/ ایـ طرف اس تحریـ نے آرٹ اورمصوری میں . ت کے رنَـ بھردیے،تودوسری طرف یہ بھی حقیقت ہے کہ یہ تحریـ +نظمی اور بے ربطی اورO ر,پF منفی تحریـ تھی۔سرئیلسٹ فنکاروں کے,*دیـ محض لاشعوری اتفاقات,پ انحصارکر*،فن کے اکتسابی حسن کو* کافی قراردے کراسے یکسرÃ+ ازکر* اورن± گی کی تمام پیچیدگیوں کاحل صرف خوابوں کوقراردینا،مسائل کاحل نہیں، چنانچہ ۱۹۳۰ء کے بعدیہ تحریـ کمزور,پڑگئی ،کیوè سیاسی اورمعاشرتی حالات کے سازگارہونے,پ وہ ادی$ ومصورجو.B عظیم اول کے*. (اپنی محرومیوں کاازالہ کرنے کے لیے اس تحریـ سے وابستہ ہوگئے تھے،Ã*یت کی تبد~ کے شکارہوگئے۔سرئیلزم کی تحریـ کے کچھ ارکان نے مارکسزم میں پناہ لی اورکچھ دوسری تحر r ں سے متا* ہوکراس تحریـ سے علیحدہ ہوگئے،اوراس طرح آہستہ آہستہ سرئیلزم کی یہ ادبی تحریـ دوسری انقلابی تحر r ں میں ضم ہوتی چلی گئی۔1اس امرسے انکارممکن نہیں کہ سرئیلزم مکمل طور,پ ختم نہیں ہوئی ۔چوè یہ تحریـ اپنے ساتھ اظہارکے نئے طر j لائی تھی،اس لیے یقیناً ادب ومصوری میں نئے اضافے کا*. (بنی ۔اَ/ چہ سرئیلزم اب *.قاعدہ تحریـ نہیں رہی،1 اس تحریـ کے نئے اسالیبِ اظہارکاآرٹ اورادب میں اب بھی مشاہدہ کیاجاسکتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ فردوس انورقاضی،ڈاکٹر، اُردوافسانہ نگاری کے رجحا*ت،مکتبہ عالیہ،لاہور*.ردوم ، ۱۹۹۹ء،ص،۲۶۷

۲۔ سہیل احمد،ڈاکٹر، ''سرئیلزم''،مشمولہ ،ماہِ نو،کراچی،فروری، ۱۹۹۱ء ،ص،۳

۳۔ انورسد± ،ڈاکٹر، اُردوادب کی تحریکیں،انجمن,*قی اُردو*پ کستان ،۱۹۹۶ء ،ص،۱۰۸

۴۔ عارف*ثاقب،ڈاکٹر، بیسویں صدی کاادبی طرزِاحساس ،غا . Ú،لاہور، ۱۹۹۹ء ،ص،۴۰

۵۔ ادی$ سہیل ، ''سرئیلزم کامرحلہ وارسفر''،مشمولہ،ادبیات،اسلام*.د،اکادمی ادبیات*پ کستان،۱۹۹۶ء ،ص،۴۵۴

۶۔ سہیل احمد،ڈاکٹر، ''سرئیلزم''،مشمولہ ،ماہِ نو،کراچی،فروری، ۱۹۹۱ء ،ص،۵

۷۔ محمد حسن عسکری، مجموعہ محمد حسن عسکری، سنگ میل Å X ،لاہور، ۱۹۹۴ء، ص،۲۴۹

۸۔ زوار حسین ، ماورا واقعیت (سرئیلزم) مشمولہ، ماہِ نو، کراچی، مارچ، ۱۹۹۱ء، ص،۳۱

۹۔ عبدالحی علوی، پروفیسر، فلسفہ ۔+ کے : وخال، مرتبہ، پروفیسر خواجہ غلام صادق، نگارشات ،لاہور، ۱۹۸۶ء، ص،۲۶۹

۱۰۔ کرامت حسین ، مباد یت نفسیات، ایم ۔آر۔ ادرز، لاہور، س ن، ص،۳۵۴

۱۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نفسیاتی تنقید، مجلس ترقی ادب ،لاہور، ۱۹۸۶ء، ص،۵۳

۱۲۔ علی عباس جلال پوری، ''فر'' مشمولہ، فنون، لاہور، مئی ، جون، ۱۹۷۰ء، ص،۳۳

۱۳۔ کرامت حسین ، مباد یت نفسیات، ایم ۔آر۔ ادرز، لاہور، س ن، ص،۳۶۳

۱۴۔ اد $ سہیل ، ''سرئیلزم کا مرحلہ وار سفر''، مشمولہ، ادبیات، اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان، ۱۹۹۶ء، ص،۴۵۶

۱۵۔ نسیم نیشوفوز، پروفیسر، سرر L ازم کیا ہے؟، مشمولہ، قومی زبان ،کراچی، اپریل ، ۱۹۹۶ء، ص،۵۹

۱۶۔ سہیل احمد، ڈاکٹر، ''سرئیلزم''، مشمولہ ، ماہِ نو، کراچی، فروری، ۱۹۹۱ء، ص،۷

۱۷۔ نسیم نیشوفوز، پروفیسر، سرر L ازم کیا ہے؟، مشمولہ، قومی زبان ،کراچی، اپریل ، ۱۹۹۶ء، ص،۶۰

ایبسٹریکٹ (اختصاریہ)

(Abstract)

(شمارہ-۱۱)

کامران عباس کاھ%
لیکچرر، شعبہ اُردو
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آ باد

محمد اسحاق خان
اسٹینٹ پسٹ (اُردو)
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آ باد

- **اردو، فارسی اورعربی کہاوتوں کی شعری اسناد (جواردولغت بورڈ کی لغت میں درج نہیں)**

ڈاکٹر روف* پ ریکھ

ڈاکٹر روف* پ ریکھ کا شمار اُردو کے*٠ مور اور درجہ ا7٠ د,پ فا,٠ اسا+٠ ہ میں ہو* ہے۔ اس مقالے میں انہوں نے کہاوت اور محاورے کے فرق کی وضا # کرنے کے ساتھ ساتھ اُردو، فارسی اورعربی کہاوتوں کے اس ذخیرے کی¶K+ ہی بھی کی ہے جو تہذR حافظے سے فراموش ہوتی جا رہی تھیں۔

- **امیر مینائی کی ا- غیر مطبوعہ فرہنگ: حمائل* ریخ**

ڈاکٹر ا. ارعبدالسلام

امیر مینائی کو* ریخ گوئی سے خاص شغف تھا۔ انھوں نے اپنی کئی تصانیف کے*٠ م بھی* ر [رکھے۔ وہ ا- شاعر، نثار +٠ کرہ نگار، مکتوب نگار اور لغت نویس تھے۔ ان کا ادبی کام مختلف اصنافِÄ و ,پ پھیلا ہوا ہے۔ ان کی شخصیت کا ا- پہلو* ریخ گو شاعر کا بھی ہے جس کی طرف توجہ نہیں دی گئی۔ اس مقالے میں امیر مینائی کے انہی پہلوؤں کو ز یِ بحث لا* یِH ہے اور حمائل تاریخ کا مقالہ نگار نے تحقیقی جا,٠ ہ لیا ہے۔

- **کیٹلر کی لغت وقواعد: موضوعاتی مطالعہ**

ڈاکٹر غلام عباس

''معیار'' کے شمارہ جون* دسمبر۲۰۱۱۲ء میں ''کیٹلر کی لغت وقواعد۔۔۔ چندنئی دز* یِ فتیں'' کے عنوان سے مصنف کا ا- مقالہ شائع ہو چکا ہے۔ ز یِÃ مقالہ گذشتہ مقالے کا دوسرا حصہ ہے۔ اس مقالے میں کیٹلر کی مر$ کردہ لغت وقواعد کی اہمیت کا جا,٠ ہ لیاH ہے۔ محقق کے خیال میں ا- ایسی تحر یِ کی ضرورت اب بھی موجود ہے جس میں ایسا موادموجودہو جو کہ ز یِÃ کتاب اوراس کے مشمولات کا واضح نقشہ ذہن میں لا سکے۔

- **ادب: مسلمان فلاسفہ کی Ã میں**

ڈاکٹر عزیز ابن الحسن

اس مقالے میں مقالہ نگار نے مسلمانوں کی ادبی روا$ کے اہم اور مرا ی مسئلے* موضوع کی تلاش کی کوشش کی ہے۔ مقالہ نگار کا خیال ہے کہ مسلم حکما کے ن دی شاعری ای تخیلی بیان ہے جو محاکات رÜ کے ذریعے حقائق اور کلیات کو ا فت میں لاتی ہے۔ یعنی بہترین شاعری وہ ہے جو حقیقت کی کامل Ü ہو۔ مسلمانوں کی ادبی روا$ کا اصل سروکار تصور حقیقت سے ہے اور اس کے ذیل میں نفسِ Ki نی کی حقیقت اور اس کے مختلف قویٰ، Ñ ، روح اور متخیّلہ سے بھی ادب کا تعلق رہا ہے۔ اس مقالے میں مسلمان فلاسفہ کے انہی تصورات ادب کو زیر بحث لا یا H ہے۔

- **پریم چند کی* ول نگاری کا پس منظری اور فکری مطالعہ**

ڈاکٹر بلال سہیل

اس مقالے میں محقق نے اُردو* ول کے پس منظر سے بحث کرتے ہوئے پریم چند کی* ول نگاری کی مختلف فکری توجیہات کو موضوع بنا یا ہے۔ پریم چند کے* ولوں کا رومانوی اور حقیقت پسند Ã یت کے ذیل میں بخوبی محاکمہ کیا ہے۔ مقالہ نگار اس پس منظر کو بھی زیر بحث لا یا ہے جو پریم چند کی حقیقت نگاری کی وجہ W ہیں۔

- **معاصر اردو* ول اور عصر$**

کامران عباس کاظمی

کسی بھی عہد کا ادب اپنے ر [شعور کی روشنی میں پرکھا جا* ہے اور اپنے عصر کے سماجی اور عمرانی پس منظر میں جا™ جاسکتا ہے۔ عصر$ مزاج تنقیدی نقطہ Ã* ول کو اس کے ر [، سماجی اور تہذR شعور کے پس منظر میں رکھ کر دیکھتا ہے۔ عصر$ مزاج تنقید کے ذریعے ہی* ول کے موضوعات اور اس کے نقطہ Ã کو در ست تناظر میں دیکھنا ممکن ہوسکتا ہے۔ محقق نے زیر Ã مضمون میں اکیسویں صدی کی ابتدا میں لکھے جانے والے* ولوں کا احاطہ عصر$ مزاج تنقیدی نقطہ Ã سے e کی کوشش کی ہے۔

- **اُردو افسانے کا موضوعاتی ارتقاء (آغاز* قیام* پکستان)**

ثمرہ ضمیر

اردو ادب میں افسانہ مغرب سے آ یا اور اب اس صنف کی عمر سو سال سے زائد ہو چکی ہے۔ اپنی نوعیت کے اعتبار سے یہ ایسی صنف ہے جس میں موضوع، خیال، جذبے، احساس، تجربے کا اظہار بڑی کامیابی، خوبصورتی اور ہنر کاری سے کیا جاسکتا ہے۔ اس مقالے میں مصنفہ نے اُردو افسانے کے+ لتے موضوعات اور ان کے تنوعات سے بحث کی ہے اور اس امر کا جائزہ لیا ہے کہ کن سیاسی، سماجی اور اقتصادی مسائل کے پیش Ã افسانے کے موضوعات+ لتے آئے ہیں۔

- **بر+ اردو افسانہ میں واحد متکلم کی روا$**

ڈاکٹر رابعہ مقدس

کردار نگاری افسانے کا اہم جزو ہے۔ اُردو افسانے میں متنوع کرداروں کا جہان آ باد ہے۔ زیر Ã مضمون میں مصنفہ نے بر+ اردو افسانے میں واحد متکلم کرداروں کی نفسیاتی اور سماجی توجیہہ تلاش کرنے کی سعی کی ہے۔ مصنفہ نے اس پہلو کا جائزہ بھی لیا ہے کہ کن حالات میں تخلیق کار واحد متکلم کرداروں کا سہارا لیتا ہے۔

- **ڈاکٹر سلیم اختر کے افسانوں میں علامات کا استعمال**

· ہید ز

ڈاکٹر سلیم اختر کی شہرت بطور Õ دمسلّم ہے لیکن بطور افسانہ نگار بھی تخلیقی ادب میں وہ ممتاز مقام کے حامل ہے۔ مقالہ نگار نے ان کے افسانوں کے علامتی اسلوب کا محاکمہ بخوبی کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں. تی جانے والی مختلف علامتوں کا نفسیاتی، سماجی پس منظر اور عصری آشوب کے ذیل میں احاطہ کیا ہے۔

- **اردو شاعری کی رسومیات، سبک* پ کستانی اور محاسنِ کلامِ خواجہ**

ڈاکٹر حافظ صفوان محمد چوہان

اِس مضمون میں اردو شاعری سے متعلق کچھ رسمی* توں کے بعد پہلا حصہ فن اور اُس کی کچھ جہات کا مطالعہ ہے، دوسرا اور تیسرا موازنہ ہے اور چوتھا خواجہ محمد زکر* کے مجموعۂ کلام کے* رے میں عمومی رائے کے حوالے سے ہے۔ مقالہ نگار نے نہا$ عمیق Ãی سے خواجہ محمد زکر* کی شاعری کے محاسن کو اجاگر کیا ہے۔

- **خواجہ فر+ کی پسند+ ہ بحر**

ڈاکٹر شکیل پتافی

خواجہ فر+ نے ویسے تو کئی ز* نوں میں شعر کہے لیکن انہیں جو شہرت سرائیکی شاعری میں حاصل ہوئی ہے وہ کسی اور سرائیکی شاعر کے حصے میں نہیں آئی۔ خواجہ فر+ کی لفظی کار V ی سے منسلک ای- ایسا عروضی Âم بھی ہے جس کی وجہ سے ان کی شاعری میں ترنم + .. اور ردم* * جا* ہے۔ زیِ Ã مضمون میں مصنف نے خواجہ فر+ کے عروضی Âم میں موجود ان کی پسند+ ہ بحر اور اس کے استعمال کا احاطہ کیا ہے۔

- **پنجابی لوک ادب میں مغل* دشاہ اکبر اعظم کا کردار**

افتخار احمد p ی

اس مقالے میں مقالہ نگار نے پنجابی لوک ادب میں اکبر اعظم کے کردار کا جا٘ ہ لیا ہے۔ اکبر کے* رے میں ہندوستان کی مقامی ز* نوں میں لوک گیت اور لوک کہا*ں وغیرہ موجود ہیں جس سے اس کی مقبولیت کا # ازہ ہ* ہے۔ پنجابی لوک ادب میں بھی اس کی Ki ن دوستی اور شہنشا : دونوں ر- ملتے ہیں اور مقالہ نگار نے اکبر کے انہی پہلوؤں کو پنجابی لوک ادب میں دیکھنے کی سعی کی ہے۔

- **اُردو ملی شاعری پ B آزادی ۱۸۵۷ء کے ا ات**

ڈاکٹر محمد طاہر قریشی

۱۸۵۷ء کی B آزادی .. صغیر کی* ریخ کا ای- المناک* ب ہے۔ ادب اپنے عہد کا عکاس ہ* ہے۔ اس مقالے میں اسی سوال کا مقالہ نگار نے جواب تلاش کیا ہے۔ ۱۸۵۷ء میں لکھا جانے والا شعری ادب اس سماجی شعور کا حامل ہے جو اس وقت .. صغیر کے لوگوں کو درپیش تھا۔ مقالہ نگار نے ایسی بہت سی نظموں، غزلوں اور ان کے شعراء کا تعارف * ہے جو B آزادی اور اس کی* کامی کے آشوب کو ظاہر کرتی ہیں۔

- **احمد+ یم قاسمی کی نعتیہ شاعری: چند جہتیں**

ڈاکٹر سبینہ اویس اعوان

اردو ادب کے*٘ م ور شعرا نے حمد اور Æ میں طبع آزمائی کی ہے۔ احمد+ یم قاسمی نے بھی Æ لکھ کر نبی آ ٘ الزماںؐ سے اپنی محبت کا اظہار کِیا ہے۔ زیرِ Ã مضمون میں احمد+ یم قاسمی کے اردو نعتیہ مجموعہ ''جمال'' کے حوالے سے اُن کے تصورات اور عقیدت کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ شاعر نے شستہ+ از اور عام فہم الفاظ میں جہاں اپنا مُدعا بیان کِیا ہے وہیں نبی*ؐ پ کؐ سے مدد کی درخوا ۔ بھی کی ہے۔ اس مضمون میں احمد+ یم قاسمی کی چند نعتیہ جہتوں کی تفہیم کی کوشش کی گئی ہے۔

- **تجزیہ۔ مقدمۂ فرہنگِ آصفیہ**

فا ٘ ہ اکبر

اُردو لغات میں ''فرہنگِ آصفیہ'' ممتاز اہمیت کی حامل فرہنگ ہے۔ اس مقالے میں محقق نے اس فرہنگ کے مقدمے کو زیِ بحث لاِ یِ ہے۔ یہ مقدمہ اُردو ز*ِ ن کے آغاز و ارتقاء اور ز*ِ ن کے جغرافیائی اور سیاسی وطن کے پس منظر کو بھی بیان کر ٘ ہے۔ محقق نے اس سارے پس منظر کو بخوبی کھنگالا ہے اور مقدمے کے تمام پہلوؤں کا بہ اسناد احاطہ کیا ہے۔

- **اردو اور پنجابی صوتیات کا تقابلی مطالعہ: چند خصوصیات و امتیازات**

پنکی جسٹن

اس مقالے میں صوتیات کی صرف ان چند خصوصیات کو زیرِ بحث لاِ یِ H ہے جو اردو اور پنجابی ز*ِ ن کی صوتیات میں ای- دوسرے کی ضد ہیں۔ مصنفہ کے خیال میں پنجابی صوتیات ہر اعتبار سے اردو صوتیات سے مختلف ہیں لیکن ہمارے ہاں اس طرف کوئی خاص توجّہ نہیں دی گئی اور اسے ز*ِ دہ ٘ اردو صوتیات کا حصہ ہی سمجھا H ہے۔ اس مقالے میں مقالہ نگار نے اُردو اور پنجابی صوتیات کا ای- نئے زاویے سے تجزیہ کیا ہے۔

- **راحمد فاروقی بحیثیت محقق**

سلیمان

راحمد فاروقی اُردو ز*ِ ن و ادب کے ای- ٓ یِ رنویس محقق اور جنوبی ایشیا میں تصوف کے مستند عالم مانے جاتے ہیں۔ انہوں نے پچاس سے ز+ کتب اور سات سو سے ز*ِ دہ تحقیقی مضامین لکھ رکھے ہیں۔ مقالہ نگار نے فاروقی صا # کی مختلف ادبی جہات میں سے ان کی ای- ò ''محقق'' کا احاطہ کیا ہے اور ان کے تحقیقی کا ٘ موں کا تجزیہ کیا ہے۔

- **اقبال کے ای- مکتوب الیہ- مہاراجہ سرکشن پرشاد**

ڈاکٹر آصف اعوان

اقبال کے مکتوب الیہ افراد کی تعداد کافی ہے۔ زیِ Ã مضمون میں محقق نے اقبال کے ای- مکتوب الیہ مہاراجہ سرکشن پرشاد کا تعارف ز*ِ یِ ہے۔ یہ خطوط پہلے شائع ہو چکے ہیں لیکن اس مقالے میں ان خطوط میں زیِ بحث آنے والے چند اہم علمی و ادبی سوالات موجود ہے اور مقالہ نگار نے مکتوب نگار اور مکتوب الیہ کے علمی و ادبی مراسم کا بخوبی احاطہ کیا ہے۔

- **ڈاکٹر نجم الاسلام بہ*ٗ م+ ٘ رصلا ی**

ڈاکٹر ارشد محمود*ٗ شاد

ڈاکٹر نجم الاسلام اور+ ٘ رصلا ی دونوں اصحاب عہدِ قر$ِ کی ممتاز علمی و ادبی شخصیات ہیں۔ اس مقالے میں ان دونوں احباب کے مابین مرقوم مکتوب کو جمع کیا H ہے اور محقق نے حواشی و تعلیقات کے ذریعے ان مکتوب کی علمی و تحقیقی اہمیت کو جاگر کیا ہے۔ یہ مکتوب چند نہا$ِ اہم اور*ٗ در کتب کی K+ ہی بھی کرتے ہیں اور محقق نے حواشی میں ان کتب کا تعارف بھی ز*ِ یِ ہے۔

- **''Â* مہ'' میں یورپ کی معاشرت**

ذوالفقار علی رڈاکٹر محمد افضل حمید

''عجائباتِ فرنگ'' کے بعد محمود Âمی کے سفر* مہ ''Â* مہ'' کو اردو سفر* مہ کی* رہخ میں ا یک امتیازی حیثیت حاصل ہے۔مقالہ نگاروں نے اس مقالے میں اس امر کی وضا # کی ہے کہ محمود Âمی نے ''Â* مہ'' میں یورپ کی معاشرت کے عمدہ مرقعے پیش کیے ہیں۔ وہ بطور سفر* مہ نگار اردو کے بعض سفر* مہ نگاروں جیسی ممتاز شہرت تو نہ حاصل کر* پ ئے لیکن اُن کا تحر یر کردہ سفر* مہ ''Â* مہ'' اردو میں ا یک خاص اور منفرد مقام کا حامل ضرور ہے۔

- **سہیل احمد خان کی داستان شناسی (داستانی Õد اور ہمارا تہذ R حافظہ)**

سلیم سہیل

اردو میں داستان شناسی کی روا$ ز* دہ مستحکم نہیں ہے۔ اس مقالے میں مقالہ نگار نے* مور داستان شناس سہیل احمد خان کی ادبی : مات کا محاکمہ کیا ہے اور داستانی تنقید میں ان کے مقام و مرتبے کے تعین کی کوشش کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے منفرد اسلوب کا احاطہ بھی بخوبی کیا ہے۔

- **سرئیلزم کیا ہے؟**

محمد اسرار خان

سرئیلزم بیسوی صدی میں ادب اور مصوری کی معروف و ہمہ گیر تحر یک تھی، جس کے لیے اُردو میں ورائے واقعیت، ماورائے حقیقت* ماورا واقعیت جیسی اصطلاحات مستعمل ہیں۔ سرئیلزم ظاہری اور عقلی حد بندی سے پ رے حقائق کی تلاش کا سفر ہے۔ اس مقالے میں مقالہ نگار نے اس ہمہ گیر فکری تحر یک کے آغاز اور سماجی پس منظر کا بخوبی احاطہ کیا ہے اور اس تحر یک کے ردِعمل میں پیدا ہونے والے فکری ما: ات کو بھی پ p کی کوشش کی ہے۔

- **مابعد نو آ* ز* تی مارکس ازم اور مزاحمتی ادب* ول تشنگی کا مطالعہ**

ڈاکٹر منور اقبال احمد رڈاکٹر محمد شیراز دستی

اس مقالے میں مقالہ نگاروں نے مابعد نو آ* ز* یت اور مارکس ازم میں موجود اشتراکات کے حوالے سے چند مغربی* قدین کے افکار کا جا ئزہ لیا ہے اور اس نتیجہ پ پہنچے ہیں کہ یہ دراصل ا یک ہی زاویہ Â کے حامل Â* یت ہیں* ول تشنگی کے تجزیے میں ان دو ادبی Â* یت کی مطابقت کے فریم ورک کو منطبق کرنے کی کوشش کی ہے۔مصنفین کا خیال ہے کہ ردِنو آ* ز* یت اور مارکسی مزاحمت دونوں اس* ول میں ساتھ ساتھ* پ ئے جاتے ہیں۔

- **منتخب* پ کستانی اور امریکی مابعد 9/11 افسانوں میں تہذیبوں کے تصادم کے Â یے کی Ú ئندگی**

â رحمٰن رڈاکٹر محمد سفیر اعوان

اس مقالے میں مصنفین نے 9/11 کے بعد کے* پ کستانی اور امریکی منتخب افسانوں کا جا ئزہ لیا ہے۔ مز± اس امر کا جا ئزہ لیا Ḫ ہے کہ ہنٹنگٹن کا Â یہ ''تہذیبوں کا تصادم'' کس حد ت* پ کستانی اور امریکی افسانہ نگاروں کی فکر کو متاث کر** ہے اور انہوں نے اپنے تخلیقی ادب میں اس Â یے کے اث ات کو کتنا قبول کیا ہے* ردِعمل کا اظہار کیا ہے۔

- **بپسی سدھوا کے*· ول Cracking India اور خشو$ سنگھ کے*· ول Train to Pakistan میں تقسیم کے وقت رونما ہونے والے سا ت کے صدموں کا* ر [جا ٔ ہ: ا یہ تقابلی مطالعہ**

ڈاکٹر مظہر حیات/سا ٔ ہ اختر / بشریٰ خانم

تقسیم ہند اُردو ادب کے ساتھ ساتھ انگر ی ادب کا بھی موضوع بنی ہے اور اس تقسیم کے نتیجے میں پیدا ہونے والے Kl نی سا ت نے ہر دو ادب کو متا ؒ کیا ہے۔ مذکورہ مقالہ میں مقالہ نگاروں نے ,, صغیر کے دو اہم*· ول نگاروں جن کا تعلق اقلیتوں سے ہے، کہ*· ولوں کا تنقیدی جا ٔ ہ لیا ہے۔ ان دونوں*· ولوں کا موضوع تقسیم اور اس سے پیدا ہونے والے سا ت سے ہے۔ مقالہ نگاروں نے یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ ان*· ولوں میں*· ول نگاروں نے اس سا¢ کو کس حد- غیر جانبدار ہو کر دیکھنے کی سعی کی ہے۔

- **اجو کا ,, یخت کی روا$ میں ''متبادل'' تھیٹر**

محمد سلیم

,, یخت نے مغربی تھیٹر میں سیاسی اور سماجی مزاحمت کی داغ بیل ڈالی۔ ,, یخت کے Ã* یت کے مماثل* پ کستان میں اجوکا تھیٹر نے موضوعات کا چناؤ کیا۔ ۸۰ء کی دہائی میں طویل آمر$ کے خلاف جہاں ادب کی د V اصناف میں مزاحمتی موضوعات در آئے وہی تھیٹر میں اجوکا تھیٹر نے مزاحمت کی روا$ کو اپنا یہ۔ مقالہ نگاروں نے اجوکا تھیٹر کے موضوعات کا ,, یخت کے Ã* یت کے ضمن میں جا ٔ ہ e کی کوشش کی۔

- **ہیر کے کردار کا مابعد . + مطالعہ**

ملک حق نواز دانش / ڈاکٹر منور اقبال احمد

پنجابی ادب میں ہیر رانجھا کی داستان کو مختلف صوفی شعراء نے موضوع بنا یہ۔ اس مقالے میں نئے بنے والے وڈیو گانے ''میں نئیں جا* کھیڑ* یں دے*· ل'' میں ہیر کے کردار کی مختلف سطحوں کا مابعد . + نقطہ Ã سے مطالعہ کیا H ہے۔ اور مقالہ نگار نے اس گانے کے بصری مواد کو تنقید کا K نہ بنا یہ ہے اور یہ بتا یہ کہ اس گانے میں ہیر کی جو تصو یکشی کی گئی ہے وہ صوفی شعراء کی شاعری میں پیش کی جانے والی ہیر سے یکسر مختلف ہے۔

Research Journal

Me'yar

11

January-June 2014

Department of Urdu

Faculty of Language & Literature

International Islamic University, Islamabad

Recognized journal from HEC

Patron-in-Chief

Prof. Dr. Masoom Yasinzai, Rector, IIUI

Patron

Prof. Dr. Ahmad Yousif A. Al-Draiweesh, President, IIUI

Editor

Dr. Aziz Ibnul Hasan

Co-Editor

Dr. Muhammad Safeer Awan

Advisory Board

- Dr. Khwaja Muhammad Zakria , Professor Emeritus, Punjab University, Lahore
- Dr. Muhammad Fakhrul Haq Noori , Ex-Chairman Urdu Department, Oriental College, Lahore.
- Dr. Robina Shehnaz, 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-Kalam Qasmi, Dean, Urdu Department, Aligarh Muslim University, India.
- Professor Qazi Afzal Hussain, Urdu Department, Aligarh Muslim University, India.
- Dr. Sagheer Afraheem, Urdu Department, Aligarh Muslim University, India.
- Dr. Christina Oesterheld, Urdu Department, Heidelberg University, Germany.
- 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

Contents

Editorial

Urdu Section

➢ Poetic References to Urdu, Persian and Arabic Proverbs (those not included in the dictionary of Urdu Lughat Board)	Dr. Rauf Parkih	**9**
➢ An Unpublished Dictionary of Ameer Meenaee: A historical perspective	Dr. Ibrar Abdul Slam	**31**
➢ Ketelaar Dictionary and Grammar: A thematic study	Dr. Ghulam Abbas	**59**
➢ Literature: Muslim Philosophers' Perspective	Dr. Aziz Ibnul Hasan	**81**
●●●●		
➢ Contextual and Thematic Study of Premchand's Novels	Dr. Bilal Sohail	**93**
➢ Contemporary Urdu Novel and Contemporary Consciousness	Kamran Abbas Kazmi	**111**
➢ Thematic Evolution of Urdu Short Story: An analysis	Sumra Zameer	**123**
➢ The Tradition of First Person Singular in Modern Urdu Short Story Narrative	Dr. Rubia Maqaddas	**135**
➢ Symbolism in Dr. Saleem Akhtar's Short Stories	Naheed Naz	**141**
●●●●		
➢ Conventions of Urdu Poetry, Pakistani Poetic School, and Characteristic Features of Khawaja's Poetry	Dr. Hafiz Safwan Muhammad Chowan	**153**
➢ Favorite 'Bahr' of Khawaja Fareed	Dr. Shakil Ptafi	**193**
➢ Character of Mughal Emperor Akbar-e-Azam in Punjabi Folk Literature	Mr. Iftikhar Ahmed Sehire	**207**
➢ Impact of 'War of Independence-1857' on Nationalist Urdu Poetry	Dr. Muhammad Tahir Qurashi	**215**
➢ Some Dimensions of Ahmad Nadeem Qasim's "Natia" Poetry	Dr. Sahbeena Awais Awan	**233**
●●●●		
➢ An Analysis of the 'Muqademah' of Farhang-e-Asfia	Fakhra Akbar	**245**

➢	A Comparative Study of Urdu and Punjabi Phonetics	Pinky Justin	**253**
➢	Nisar Ahmad Farooqi as a Researcher	Mr. Suliman	**265**
➢	An Addressee of Iqbal: Maharaja Sir Kishan Parshad	Dr. Asif Awan	**273**
➢	Dr Najmul Islam's Letters to Nazar Sabri	Dr. Arshad Mahmood Nashad	**279**
	●●●●		
➢	Representation of European Culture in *Nazarnama*	Zulfiqar Ali/ Dr. M. Afzal Hameed	**285**
➢	Sohail Ahmed Khan's Critique of Folktales (A Critic of Folktales and our Cultural Memory)	Saleem Sohail	**291**
➢	What is Surrealism?	Muhammad Israr Khan	**295**
	●●●●		
➢	Index Volume 10	Syed Kamran Kazmi / M. Ishaq Khan	**307**

English Section

➢	Postcolonial Marxism and Resistance Literature: A Study of *Tishnagi.*	Dr. Munawar Iqbal Ahmad, / Muhammad Sheeraz Dasti	**1**
➢	Traces of Clash-of-Civilizations Thesis in Selected Pakistani and American Post-9/11 Short Stories.	Muneeba Rehman / Dr. Muhammad Safeer Awan	**11**
➢	Historiographic Study of Partition Trauma in BapsiSidhwa's*Cracking India* and Khushwant Singh's *Train to Pakistan*: A Comparative Study.	Mazhar Hayat, Saira Akhtar/ BushraKhanum	**23**
➢	Ajoka: An Alternative Theatre in Brechtian Tradition.	Muhammad Saleem	**37**
➢	*Heer*in Popular Imagination: A Comparative Analysis of the Historical and the Modern Media Image of Heer.	Malik Haq Nawaz Danish/ Dr. Munawar Iqbal Ahmad	**45**

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.

POSTCOLONIAL MARXISM AND RESISTANCE LITERATURE: A STUDY OF *TISHNAGI*

By:
Munawar Iqbal Ahmad, PhD
Associate Professor
Department of English, International Islamic University, Islamabad, Pakistan
&
Muhammad Sheeraz Dasti, PhD
Department of English, International Islamic University, Islamabad, Pakistan

Abstract

The regional languages have contributed a substantial body of work with major postcolonial concerns of resistance in almost all such locations that experienced colonization. This paper explores the literary journey of Postcolonial Marxism in the Indo-Pak Subcontinent as reflected in Tishnagi, a novel by Rasheed Nadvi. The article reviews the critical works that trace the commonalities and differences between two theoretical horizons namely Postcolonialism and Marxism. The review leads to a framework that blends some elements of the two theories and allows a Postcolonial-Marxist study which, though contentious, has been employed here to investigate the patterns of social and anticolonial movements documented as fictionalized history in Tishnagi. It is found that anticolonial and Marxist lines of resistance are overlapping in the novel under study, providing a rationale for the combination of the two areas of study.

Key terms: Postcolonial Marxism, Resistance Literature, *Tishnagi*

1. Background

Literary postcoloniality is often discussed with reference to works written in English while works in regional/local languages are often not considered worthy of ‘scholarly’ critiques in the light of European and American ‘high theory’. The fact, however, is that, more than the works produced in English, it is the regional/local languages that have contributed a substantial body of work with major postcolonial concerns in almost all such regions that experienced colonization. The Indian subcontinent is no exception. This paper is a brief

exploration of one such work written in the context of postcoloniality in the subcontinent. There have been numerous postcolonial and Marxist voices in Pakistan since 1947: Bapsi Sidhwa's *Ice-Candy-Man* (1989), Sara Suleri's *Meatless Days* (1989), Ahmed Ali's *Twilight in Delhi* (1994), Nadeem Aslam's *Maps for Lost Lovers* (2004), Mohsin Hamid's *Moth Smoke* and *The Reluctant Fundamentalist* (2007), Kamila Shamsie's *Burnt Shadows* (2009), and many more. Pakistani Urdu literature is particularly rich in such themes as exploitation, colonization and oppression. Almost all the prominent writers in Urdu, such as Sa'adat Hassan Manto, Abdullah Hussain, Ahmad Nadeem Qasmi, Qudrat Ullah Shahab, Mumtaz Mufti, Mustansar Hussain Tararr, and others, have created works with major postcolonial themes either as the main text or the sub-text. Fiction writers of other Pakistani languages have also given some space to the issues related to Pakistan's colonial past and post-Independence conditions. In Pashto, writers like Master Khan Gul, Master Karim, Mehdi Shah Bacha, Ajmal Khattak, Qalander Momin, etc. have produced fictional works with postcolonial subtexts. Likewise, in Sindhi, Abdul Qadeer Junejo, and Muhammad Usman Deepali are the prominent figures whose work can easily be dubbed as resistance literature. Fiction writers of Balochi, such as Hanif Shareef, Hafeez Hassan Abadi, Saba Dashtiari, Atta Shad, have also created works with undercurrents of postcoloniality and resistance. Similarly, a trace of postcoloniality may also be found in the works of Saraiki writers such as Aslam Rasoolpuri and Mushtaq Gadi.

Historically, fictional works produced before and after 1947 in the regions that now constitute Pakistan have been strongly influenced by Marxist praxis as during the 1930s and 1940s many writers joined what was known as *Taraqi Pasand Tehreek* or Progressive Writers Movement. Due to their focus on power relations among various socio-economic classes, many writers of various Pakistani languages have traditionally opted social and economic disparities and political struggles resulting thereof as their major themes. The materialist critique of Marxism, like Feminism, has been influential in (de)shaping the course of postcolonial theory as a discourse of resistance. That explains why so many postcolonial critics and creative writers have Marxist leanings.

2. Postcolonial Marxism

Since European and American imperial and neo-imperial projects have been driven by capitalism, a number of theorists have traced the essential link between Marxism and Postcolonialism as ideologies of resistance. Aijaz

Ahmed's *In Theory* (1992), Gayatri Spivak's "Can the Subaltern Speak?" (1988), Aditya Nigam's "Marxism and the Postcolonial World: Footnotes to a Long March" (1999), Nimtz's "The Eurocentric Marx and Engels and Other Related Myths" (2002), Jani's "Marx, Eurocentrism, and the 1857 Revolt in British India" (2002), are some of the famous theoretical studies on this theme. These and many other works (such as Robinson, 1983; Young, 2001; Noyes, 2003; Alan, 2001; Camara, 2008; Buck-Morss, 2000; Gugelberger, 1985, Larsen, 2002; etc) study the ways in which Marxist and postcolonial struggles exploit each other. Nimtz (2002), Jani (2002), Benita Parry (2002), E. San Juan Jr. (2002), Wilkerson (2011), etc explore how Marxism has been used in anticolonial struggles, and how it deals with the bad effects of capitalism, imperialism and colonialism. It is agreed, by many, that the primary concern of both the movements is same. Hence, Bartolovich and Lazarus' *Marxism, Modernity, and Postcolonial Studies* (2002) advocates "a Marxist postcolonial studies" as "Marxism is crucial to understanding and, ultimately, changing circumstances such as uneven development, modernity, industrialization, geopolitical tension and conflict, socioeconomic polarization that are of primary concern to postcolonial studies" (Groening, 2004, p. 193-194). However, Marxism and postcolonialism are not without differences. The biggest difference is that while postcolonialism allows pluralism, particularly in terms of classes, Marxism strictly discourages accommodating more than one class. Many studies bring into the limelight their contrasting areas and how they are mutually irreconcilable, though most of such works acknowledge the relationship between the two movements, considering it a kind of "troubled relation" (Moore-Gilbert, 2001, p. 9). Blending them together may have threatening implications for postcolonial studies but it would have a positive effect on Marxism. Some Marxists go as far as suggesting the abolition of the separate discipline of postcolonial studies. Admitting the importance of the postcolonial movement, they allow a "subsumption of its objects of study within Marxist traditions" (Moore-Gilbert, 2001, p. 11), thus supporting the area of postcolonial Marxism. The present paper, a case study of Urdu novel *Tishnagi*, explores the extent to which this type of subsumption has been fictionalized in resistance literature of the Subcontinent.

3. Tishnagi: A travelogue of the resistant

Tishnagi, written by Rasheed Nadvi, is structured in the manner of a travelogue, a young man's journey against the forces of oppression in the colonized subcontinent. In the first few chapters, however, it appears to be a romantic

reading. But the phrases like *mehkoom qaum* – colonized nation (Nadvi, 2007, p. 24), *azadi ki fiza* – environment of freedom (p. 25), *dusri qaum ke ghulam* – slaves of the other nation (p. 30), and *azadi ke talabgar* – seekers of freedom (p. 30), in the fourth and fifth chapters of the novel reveal that revolt and revolution are not far behind romance. Although the thread of postcoloniality remains intact till the end of the text, yet from ninth chapter onwards, the story revolves, predominantly, around the theme of socialist activities. It turns out to be a Marxist reading in chapter fifteen in which the laborers are praised with comments like: *mazdoor ki insani rag hamesha jagti rehti hae* i.e. humanism always remains alive in a laborer (p. 128) and *mazdoor ke dil ki tarah mazdoor ki jhonprri min bhi wus'at hoti hae* i.e., a laborer's hut is vast just as his heart is (p. 129). The protagonist while working as a manager in a firm, where thousands of laborers work, decides to involve them in his anti-colonial movement (p. 135). This is the point where Marxism and postcolonialism are reconciled and they stay so till the end of the book.

Mohsin, the protagonist of the book, has an interesting identity: he is a young and intelligent orator, a poet, and the only son of a landlord. He falls in love with a British girl Mary, participates in the struggle against the British rule, is imprisoned and escapes from jail with a laborer, Nooru, who has rescued a poor girl, Naju, from a wicked *Seth*. Following their escape, Nooru, Naju and Mohsin go to Daru Basti near the borders of Burma. Naju dies accidentally there, and Mohsin and Nooru go to Rangoon where Mohsin starts working as a manager in a firm. This is the point when the protagonist's worldview is changed and he starts organizing the laborers in order to fight capitalism and colonialism. However, before his anti-colonial socialist ideas mature, he meets Manorma who is his old college fellow. This meeting proves catastrophic for Mohsin and his newly conceived plan to achieve his ambition. Mohsin is forced by the owner of the firm to leave the country in order not to establish a permanent bond with his niece Manorma because Mohsin is a Muslim and Monorma a Hindu, and, of course, in Rangoon Mohsin is a worker while Manorma is a capitalist's niece. Mohsin arrives in Russia and witnesses the laborers' power there which strengthens his belief in Marxism as an anti-colonial and anti-capitalistic ideology. Back in India, as a result of an agreement between the government and the leaders of independence movement, all the political prisoners are released. Consequently, Mohsin comes back to the subcontinent and starts working on propagating anti-colonial socialist agenda in Lahore. On his way back to Lahore, he also meets Manorma and tells her why

he had to leave Rangoon earlier. Due to this news and the shock of separation caused by her own uncle, she dies. Carrying these bitter memories and unfulfilled personal desires, Mohsin dreams a classless society which will, in turn, fight colonialism. He opens a hostel where poor, unwanted students reside and all the expenses of their studies are afforded by Mohsin. He even declares all his belongings as collective public property for the poor students living there. Another girl of rich background is impressed by his poetry and ideals, and poses to be in love with him. Her betrayal leads Mohsin to a road accident where he dies.

A number of questions can be posed to study this novel. For example, does *Tishnagi* reflect or resist the dominant ideologies? In British India, racism, religion, caste system and an economic system based on capitalism shape a hegemonic social superstructure which is continuously resisted by the protagonist and some other characters of the novel. For instance, Mary loves Mohsin by breaking the barriers of the binaries such as colonizer/colonized and white/colored. Mohsin leaves the peaceful life at his feudal father's home, joins the anti-colonial struggle and goes to jail and then works for the socialist cause giving away the whole of his property to the young socialists.

Another question may be: Does the subaltern speak through the text? Though almost all the main characters Mohsin, Marry, Manorma and Rashida originally belong to the bourgeoisie background, they do not represent upper class and have been portrayed as resistant figures. On the other hand all the major characters, except Mary, are colonized and the anti-colonial oration and actions of the protagonist are given due space in the text. So, in Marxist terms, the subalterns have little voice but I anti-colonial terms subalterns have been given enough space in the text.

Prolitariats, though unable to qualify as the novel's leading characters, are part of the action: Nooru attempts to kill the *Seth*; Naju bravely speaks against the *Seth* in the court, breaking the imposed silencing. Dilijeet survives against all odds and does not marry the wicked Rajindar; and Mohsin spits on the face of the wealthy *Moulvi*—who might harm him owing to his power to issue a *fatwa*—for not helping the starving girls living in his neighborhood. Thus the ideological positioning of various characters in the novel reveals the Marxist politics of the writer.

Dickens (1999) in his *Great Expectations* deals with a basic question which is whether it is possible for an individual to ever comfortably change his/her

identity along with his/her class. Yes, *Tishnagi*'s protagonist undergoes such a transformation as he regresses from a bourgeoisie social state to a proletariat one. However, this transformation comes at the cost of his personal happiness and life itself: Mohsin has to lose Rashida and two other girls who truly love him. The protagonist's social regression, in terms of social classes, changes economic position too as he leads an ordinary worker's life in Rangoon. However, it is interesting that his struggle for revolution is matched by his fascination with romance as he falls in love at least three times in the novel, mostly with rich girls, though, all of them stand by him and support his socialist cause, as well.

Nadvi has constructed a narrative where various social classes clash: it is also a negotiating staircase (Bhabha, 1994) which provides a third space to those living on the upper and lower floors. Here, while on one hand, Mohsin shows a downwards mobility by stepping down from bourgeoisie position, on the other hand, the poor girls residing in Mohsin's "Friends' Hostel" have climbed a few steps upwards, as now they are seen playing lawn tennis and enjoying the living conditions that are not less than those present at the Government College Hostel. So, this neutralization of social polarity creates a liminal space, a kind of comfort zone for those indulging in anti-colonial socialist struggle.

The author of *Tishnagi* considers "economic base" as an important factor and criticizes the existing superstructure that consists of law, politics, philosophy, religion, etc. However, the writer does not like following socialist manifesto blindly. Even the hero of *Tishnagi*, who idealizes Russian socialism, declares:

I do not oppose any religion of India. I am against those people who do wrongs and are prejudiced. These people exploit religion in order to deceive others. (Nadvi, 2007, p. 353; translated from Urdu by authors)

Here, the protagonist departs from the dominant Marxist thought which condemns all religions since it believes religions have always been in connivance with the forces of oppression and exploitation.

Hans Bertens (2001, p. 84) states, "For Marxism the basis of any society is its economic organization, which then gives rise to certain social relations." This is true of *Tishangi*. The so-called friendship of Rashida and Fakhra is based on the economic conditions. Then Rashida leaves Mohsin and goes on to marry an I.C.S., who is the son of a feudal lord of India, thus choosing money and status over love and revolution. So, in the novel, human relations are determined on

the basis of economic conditions. In this way, the writer has expressed his social realism and has refrained from creating any idealistic plot situations. His characters are very human as they range from the altruistic rebels like Mohsin, the protagonist, to Rashida who cares more for her own wellbeing.

Freedom is an important theme in the book. The word *azadi* has been used for about forty five times in the novel referring not only to 'freedom from' but also 'freedom to': freedom from colonial oppression, freedom from gangster capitalism, freedom from social and caste disparities, as well as freedom to speak, and so on.

The writer has mixed this anti-colonial struggle with the theme of romance as the socialist protagonist is depicted as a romantic figure who falls in love with a number of women. Most of them happen to belong to rich families, except Soshi who is of humble background and, fails to win his attention. The writer has not followed the usual formula of a young, angry man of poor socio-economic background falling for the lure of socialism and beautiful, rich girls; rather, it is the socially privileged characters who espouse the revolutionary cause.

4. Conclusion

Tishnagi reveals a face of British India where capitalism, colonialism, imperialism, social inequality, economic disparity, exploitation and oppression were at work. The voices of resistance, irrespective of their ideological affiliations and social background, were united in their journey against the colonial project. However, the text shows that originally Marxism provided the required impetus to organize people against the colonial rule. But the politics of the writer is tinged with the local sensibility which is shaped by the religious ambience of the Indo-Pak Subcontinent. Therefore, one may concur that the subsumption of Marxism with religious instinct has further sharpened the anti-colonial credentials of the protagonist.

References

Ahmed, A. (1992). *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso.

Alan, J. (2001). Hegel and Black History. News & Letters: the Journal of Marxist-Humanism.

Ali, A. (1994). *Twilight in Delhi*. New York: New Directions Publishing.

Ashcroft, B. Griffith, G. Tiffin, H. (1989). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge.

Aslam. N. (2004). *Maps for Lost Lovers*. London: Faber & Faber.

Bartolovich & Lazarus, N. (Eds.). (2002). *Marxism, Modernity, and Postcolonial Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bertens, H. (2001). Literary Theory: The basics. London: Routledge.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.

Buck-Morss, S. (2000). "Hegel and Haiti." *Critical Inquiry*, *26*: 821-265.

Camara, B. (2008). Marxist Theory, Black/African Specificities, and Racism. Lanham, MD: Lexington Books.

Dickens, C. (1999). *Great Expectations*: *A Norton Critical Edition*. New York: Routledge.

Groening, S. (2004). Review of *Marxism, Modernity, and Postcolonial Studies*. *Cultural Critique*. Retrieved from http://muse.jhu.edu/journals/cul/summary/v057/57.1groening.html.

Gugelberger, G. M. (Ed.). (1985). *Marxism and African Literature*. London: James Currey.

Hamid, M. (2007). *The Reluctant Fundamentalist*. New York: Harcourt.

Jani, P. (2002). 'Marx, Eurocentrism, and the 1857 Revolt in British India'. In Crystal Bartolovich & Neil Lazarus (Eds.), *Marxism, Modernity, and Postcolonial Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, (pp. 81-97).

San Juan, E. Jr. (2002). "Postcolonialism and the problematic of uneven development". In Crystal Bartolovich & Neil Lazarus (Eds.), *Marxism, Modernity, and Postcolonial Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. 221-239.

Larsen, N. (2002). "Marxism, Postcolonialism, and *The Eighteenth Brumaire*". In Crystal Bartolovich & Neil Lazarus (Eds.), *Marxism, Modernity, and Postcolonial Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moore-Gilbert, B. (2006). Marxism and Postcolonialism Reconsidered. *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, 7(2): 9-27. http://www.jstor.org/stable/41274143

Nadvi, R. (2007). *Tishnagi*. Lahore: Biaz Group of Publications.

Nigam, A. (1999). "Marxism and the Postcolonial World: Footnotes to a Long March," in *Economic and Political Weekly*, Vol 34, 1/2: 33-43, available at http://www.jstor.org/stable/4407547

Nimtz, A. (2002). "The Eurocentric Marx and Engels and Other Related Myths." In Crystal Bartolovich & Neil Lazarus (Eds.), *Marxism, Modernity and Postcolonial Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Noyes, J. K. (2003). Hegel and the Fate of Negativity after Empire. Postcolonialism Today: Theoretical Challenges and Pragmatic Issues. Virtual Symposium of the Open Semiotics Resource Center.

Parry, B. (2002). Liberation theory: Variations on themes of Mrxism and modernity. In Crystal Bartolovich & Neil Lazarus (Eds.), *Marxism, Modernity, and Postcolonial Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Robinson, C. J. (1983). *Black Marxism: the Making of the Black Radical Tradition*. London: Zed Books.

Shamsie, K. (2009). *Burnt Shadows.* London: Bloomsbury Publishing.

Sidhwa, B. (1989). *Ice-Candy-Man.* New Delhi: Penguin Books.

Spivak, G. C. (1999). *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Spivak, G. S. (1988). "Can the Subaltern Speak?" In Cary Nelson & Lawrence Grossberg (Eds.) Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana/ Chicago: University of Illinois Press.

Suleri, S. (1989). *Meatless Days*. Chicago: Chicago University Press.

Wilkerson, B. D. B. (2011). Marxism vs. Postcolonialism. Retrived from http://wilkersonessayist.wordpress.com/2011/05/03/marxism-vs-post-colonialism/.

Young, R. (1990). *White Mythologies: Writing, History and the West*. London: Routledge.

Young, R. (2001). "Marxism and the National Liberation Movements." Postcolonialism: An Historical Introduction. Oxford: Blackwell. 167-181.

Young, R. (2001). *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.

Acknowledgements:

We are thankful to Dr. Abdul Aziz Sahir, Dr. Abdullah Jan Abid, Mr. Mubarak Ali Lashari, Dr. Hakim Ali Brurro, Mr. Zia-ur-Rehman Baloch, and Mr. Waeem Wagha for their valuable discussions on postcolonial Marxist works in various Pakistani languages such as Urdu, Pashto, Sindhi, Balochi and Saraiki.

Traces of Clash-of-Civilizations Thesis in Selected Pakistani and American Post-9/11 Short Stories

Muneeba Rehman
Lecturer at COMSATS Institute of Information Technology, Virtual Campus, Islamaabd.
&
Muhammad Safeer Awan (PhD)
Assistant Professor in English
International Islamic University Islamabad.

Abstract

The crumbling of the Twin Towers on September 11, 2001, along with altering the world's geo-political scenario radically, became the pretext for the on-going war on terror, military invasions, contravention of civil liberties and a renewed era of American imperialism. Notably, after a considerable time since the Cold War, a group of Islamic militants attacked the military and economic centers of the US flagrantly on 9/11 and so the whole Muslim world incurred the wrath of the superpower. In the days following the attacks, Muslims were subjected to intense prejudice and racial profiling in both communal and governmental spheres. Literature, being the reflection of the society, could not stay impervious to it, and registered its impact in the form of poetry, fiction and drama. Pakistan, sharing its border with Afghanistan and being an ally of the US, has been enormously affected by this war against terror. Phenomena like ideological polarization, religious extremism, suicide bombings, drone attacks, ethnic and sectarian violence have developed and are increasing unremittingly due to Pakistan's involvement in the war on terror. In this context, Pakistani literature in both English and Urdu has responded to the critical events and represented the viewpoint on 9/11 of this part of the world. Six selected short stories written in America and Pakistan have been compared here to find out their approach towards the 9/11 attacks. Whether the selected American and Pakistani short stories deem 9/11 as an intense clash of Islam and the West as predicted by Huntington in 1996 or view it as a human tragedy is a question central to this study.

9/11 as Clash of Civilizations?

Since the fateful day of September 11, a lot of theories have been invoked to explain the reason of what incited a group of Islamic militants to attack the Twin Towers and kill 2977 Americans. From among the plethora of explanations given by the cultural theorists, foreign policy experts and political analysts, only one is authenticated officially by the American government. According to them, that feat of terrorism carried out by 19 hijackers of Arabic descent was a brutal

and blatant attack against the sovereignty and freedom of the US. It was a clear realization of the speculation of clash between Islam and the West given by Samuel Huntington in 1996. This reliance of the official story on Huntington's thesis created a discourse around 9/11 that deemed Muslims as Others, resulting in a collective environment of hostility, xenophobia and bias against the whole Muslim community.

In the post-9/11 period, insistence of Huntington on religion being the major cause of difference and hence conflict among the civilizations made him famous in the US media who sought to explain the 9/11 attacks simply in terms of the West/Islam dichotomy. In his article, "The Clash of Civilizations?", he states, "It is my hypothesis that the fundamental source of conflict in this new world will not be primarily ideological or primarily economic. The great divisions among humankind and the dominating source of conflict will be cultural" (1993, p. 22). Although civilizations are exceedingly pluralistic entities, Huntington asserts that it is their religious ideology that forms the basis of their relationship with other civilizations: "Even more than ethnicity, religion discriminates sharply and exclusively among people" (p. 27). As an historical example of this kin-country rallying on the basis of common religious roots, he cites Russian war in Afghanistan in which all the Muslim countries including Pakistan, Saudi Arabia and Palestine supported the Taliban with troops, weaponry, and funds. Similarly, the attack of a small group of Muslim militants when interpreted through the lens of cultural-clash paradigm gave another meaning to the whole scenario in which the American prosperity, secularism and ideals of democracy were threatened by the Muslim fundamentalists in the form of attacks on the twin towers. Eric Neumayer and Thomas Plümper in their article, "International Terrorism and the Clash of Civilizations" state,

> According to Huntington, one should expect a particularly strong clash between Islam and the West given the legacy of fourteen centuries of conflict. This conflict ultimately stems from similarities in the aspirations of the two civilizations – as universalistic and missionary– with simultaneous fundamental differences in culture and religion. (2009, p. 715)

Huntington thinks that there is some problem intrinsic to Islam and it lies not in the difference between Western and Islamic civilizations; he states in *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, "The underlying problem for the West is not Islamic fundamentalism. It is Islam, a different civilization whose people are convinced of the superiority of their culture and are obsessed with the inferiority of their power" (1996, p. 217). Michael Dunn affirms this in his article "'The 'Clash of Civilizations' and the 'War on Terror'": "So: 'Islam' hates "Western civilization" because of "what it is". This is a clear depiction of a 'clash of civilizations' which is – significantly – not caused by the policies or actions of "Western civilization", but simply because 'they' hate 'us'" (2006, p.

3). Demeaning the fundamental values of a religion leads to Othering of all Muslims who are seen as followers of a backward ideology with no potential to welcome change and adapt themselves to technologies of a globalized world. After 9/11, Bush government and the mainstream media endorsed the stereotypical image of the Muslims and presented them as hostile to the western values. In words of Anna Hartnell, “Representations of September 11 in news media, film, and literature that emerged in the first few years after the event tended to restate and reaffirm the centrality of the West” (2011, p. 477).

9/11 in American Culture and Literature

Jeffrey Melnick (2009), in his book *9/11 Culture: America Under Construction,* has explained at length how the event of 9/11 has shaped (and continues to shape) the American popular culture in its aftermath. It has become the dominant theme and leitmotif in the fabric of American popular culture; it is present directly or indirectly, in every work of art that is created in the post-9/11 scenario. Melnick concedes that 9/11 has added variety and innovation to the American cultural landscape in many ways, yet at some points it loses its influence due to its overemployment. Its rampant use in every cultural artifact produced in the post-9/11 period is due to its utility in terms of money and the sacred touch that it renders to cultural works, and for this reason it is used “as a cheap shout-out—a way to establish authority, seriousness of purpose, [and] marketability” (2009, p. 7).

Despite the substantial material worth of 9/11 in cultural art, when a considerable time passed, there were calls to stop being obsessive about 9/11 and to get over it. This was achieved to some extent in 2005 when “filmmakers were no longer worried about breaking any post-9/11 rules” (p. 20). It was then when people became able to joke about it and the movies like *The Aristocrats* and *South Park* contributed “to remove the aura of sanctification” (p. 20). The withdrawal of the sacred and inviolable connotations that were attached with the tragedy made it available for interpretation and atypical usage. This was an important point in the evolution of 9/11 in its cultural sense as then it was “repurposed for non-9/11 cultural work” (p. 20). Moreover, artists started expressing their qualms about the previously fixed interpretations of the attacks. “[T]he total American innocence” and the culture of celebrating victimhood was questioned in fictional works which according to Melnick “overturn[ed] the applecart of 9/11 memorialization” (p. 23).

9/11 had a profound impact on the literature produced in the US and also in the rest of the world. Themes of terrorism, religious fundamentalism, American exceptionalism, status of immigrants and Islamophobia could be seen in all post-9/11 fictional works; some directly commented on the events of the day and its fallout while, others just used it as one element in the broader narrative. A brief survey of 9/11 fiction shows that some writers do resort to stereotyping Muslims

and reiterating the official story of the US government that relies heavily on Huntington's civilizational clash thesis, whereas some try to grasp the complexity and variety of this event by maintaining an objective stance. Yet there are others who criticize the American reaction to the tragedy and charge the government and media for using the death of victims for promoting their political aims. Apart from that, the ethnic American response of fiction to the attacks differs considerably from that of the American.

Utilizing the sentimental and shock-value of the attacks, the US administration created an environment where there was no room for dissent. Any critical voice that tended to question the official motives was categorized as anti-nationalist and blasphemous as in violating the sanctity of the memory of the dead (Ramanan, 2010, p. 126). Accordingly, in cultural artifacts and literature the September 11 attacks were "politicized, co-opted [and] distorted" (2008, p. 1) as Keniston and Quinn argue in their article "Representing 9/11: Literature and Resistance". Exploring the political role of resistant literature, they suggest that 9/11 literature offers "critiques of and challenges to political discourses that seek to simplify or fix the meaning of 9/11" (p. 3). Literature refigures the complex reality of the attacks by providing multiple viewpoints and painting it in different colors every time it seeks to represent it. Literature through its figurative language and defamiliarization finds creative ways to face the catastrophe; it is complex and thus grasps the emotional gravity and psychological problems that the characters face. In this way, it "resists reifying 9/11" (10), "offers a way beyond binary thinking" (p. 14), refuses "incommensurability, and prompt[s] attempts to place 9/11 into an historical framework" (p. 3). Keniston and Quinn value the "salutary intransigence" of post-9/11 writings as they promote alternative meanings of 9/11 by "paradoxically complicat[ing] and even transcend[ing] the events of a single day" (p. 15).

9/11 is said to be the most terrible catastrophe that struck America. Reiterated in this absolutist vocabulary, it was called by numerous critics "an inaccessible, incommensurable and unrepresentable event", a day of such mammoth proportion that the world history lacks another example like it (Karavanta, 2010, p. 3). In such a context, literature's ability to grasp the tragedy was questioned; it was argued that words could not grasp the complexity of 9/11 and in words of Martin Amis "all the writers on earth were reluctantly considering a change of occupation" (2002). Besides, the attacks were said to be "a cultural rupture" and discontinuity in history (Rothberg, 2008, p. 123); in the continuous time of history they were seen as a fissure, a line that divides the time in 'before and after' 9/11. In such challenging times, literature has a significant function to perform in terms of contextualizing 9/11 in history and countering a fixed meaning of 9/11. Reading Delillo's *Mao II*, Rothberg in his article "Seeing Terror, Feeling Art: Public and Private in Post-9/11 Literature" (2008) shows how pre-9/11 and post-WW II works resemble 9/11 and address the questions

that it raises, thus asserting that 9/11 is not a rupture in history and works of art dealing with tragedies of its kind can show ways to solve the conundrum that is 9/11. Rothberg, through his reading of *Mao II*, Delillo's essay "In the Ruins of the Future" and some poems, clarifies the link between terror and mass culture. They are similar in the sense that they both weaken the relationship between "private and public" and "seeing and feeling", so "terrorism [is to be considered] in relation to other aspects of mass-mediated society" (p. 123) and the task of a writer in such taxing times is to oppose the Manichean polarities in which the meaning of 9/11 is officially framed. He should "meet terrorism on its own terrain" and "address the world in multiple languages from the vulnerable position of a "half-dressed foreigner"" (p. 128). In the age of war on terror, he argues, literature "begun the critical post-9/11 tasks of bridging the public and the private, the local and the global, and our faculties of seeing feeling and understanding" (p. 124). Similarly, Rothberg suggests that Delillo's "In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September" intelligently avoids "retreating into an us/them logic" and proposes the establishment of "a post-secular alternative republic" which is cosmopolitan, inclusive and "finds a place for headscarf-clad citizens" as well (p. 130).

Terrorists and Victims in Masood Mufti's *Shanākht* (Identity) and Updike's *The Varieties of Religious Experience*

The very title of Updike's story bespeaks of his approach. He tries to build a connection between the character's doings and their religious ideology. It turns out that the "variety of religious experience" of the terrorists is most fundamentalist and medieval. Driven by the promise of infinite paradise, they feel a higher purpose is being fulfilled in killing the innocent. They see all Americans as infidels and themselves as believers and martyrs of the future. Thus Updike, making the most of his pseudo-scholarship of the Quran, ridicules not only the terrorist that may have been a natural reaction, but also his religion. He, like Amis cracks the joke about the misinterpretation of the Arabic word for houris; he thinks that God actually meant 'raisins' which they translated as virgins. These jokes and tone of contempt in talking about the terrorist's religion show that Updike is not so objective in his treatment of the 9/11 event. Even through the character of Don Kellogg, he doubts the concept of God who takes pleasure in human suffering, but commenting on the increased church attendance after 9/11, he says humans are fools as the harder God hits them, the more eagerly they revert to him for mercy and blessings. Moreover, Updike's story depends on certain fixed dichotomies, for instance Dan Kellogg, his daughter and granddaughter are shown as innocent victims in contrast to the terrorists who are evil. Also, paradoxically it is shown that the believers kill in the name of God, and rob the faith of people like Kellogg as he becomes an atheist after seeing the misery of the 9/11 victims. Amis, in his story also reiterates cultural clichés about the terrorists making his story fail at giving some helpful insight in

the psyche of the attackers. On the other hand, Masood Mufti's story, *Shanākht* (Identity), also deals with the question of identity crisis that got renewed importance after September 11, 2001. Though, his story shows that he thinks cultural identities and religious ideology to be important markers in the post-9/11 world, his story does not employ the same evil/good and terrorist/victim polarities. It does not blame Americans for the mental agony and problems his protagonist faces as a Muslim American after 9/11. Rather, he tries to explore the reasons behind the newfound irrational practice of generalizing all Arabs and Asians as terrorists. Logically, he interprets this to be primarily a government-created phenomenon; the administration using the tool of media disseminated the notions of terrorism as linked with a particular religion and race; they purposely cultivated xenophobia among the nation to justify the subsequent war on terror. In this respect, Masood's approach differs from that of Updike's.

In addition, it is seen that Muslims in Updike's story appear as only perpetrators of the crime, other Muslims who got marginalized and feared deportation or imprisonment due to being labeled as terrorists never find a place in their story. They remain silenced. On the contrary, Masood Mufti's *Shanākht* (Identity) gives voice to the Other group that is involved in this 'war on terror'. They also show Muslims to be one of the victims of the September 11 attacks as they suffered heavy losses in terms of money and human life. Yet, Mufti makes no effort to justify the actions of the terrorists or try to present the sufferings of Americans as trivial or inconsequential.

The Terrorist as Demonic Other in Ammar Masood's *9/11* and Martin Amis's *The Last Days of Muhammad Atta*

In *The Last Days of Muhammad Atta*, Martin Amis clarifies his take on the subject of 9/11 by characterization. The protagonist of his story, Muhammad Atta, is presented as a sadist and a pervert who is obsessed with death and killing people. Amis shows Atta to be a person hopeless of any good happening in this world. He hates life and all its vibrancy including women, children, and music. After going through the story Atta appears to be a demon, a bestial character who finds the idea of 'jihad' and militant Islam appealing. Here, Amis through his fictional portrayal of the mental processes of Muhammad Atta tries to ridicule the concept of the rewards that God promises to the believers. Atta is an educated person so he doesn't believe in the notion of getting seventy houris as an afterlife reward. Pankaj Mishra endorsing the point says Amis's account of the terrorist relies on "some widely circulated clichés". "Constipation as well as sexual frustration torments Amis's Mohammed Atta who, though preparing to bring down America, is detained by an arcane point about virgins in paradise" (2007). Objectivity that should inform a writer while tackling this sensitive subject seems to be missing from his story. To probe into the psyche of a terrorist on the last day of his life is to explore a whole way of life, a culture to which he belongs. This demands research into authentic Islamic sources that

shape up the mind of Atta, but as Mishra puts it, Amis "visited the websites of Koranic pseudo-scholarship" (2007).

In the whole narrative Amis's tone in describing the Sheikh, his disciples and their faith is ridiculing and derisive. He likens the Sheikh to an animal with lips looking like a dog and hands like a lobster's. As Jones and Smith put it, "the 9/11 novels offer little apprehension of the jihadist psyche" (2010, p. 945) this stereotyping and demonization denies readers any chance to understand the inner workings of the mind of a terrorist. As a contrast, the Urdu short story, *9/11*, by Ammar Masood is characterized by an inner monologue of the terrorist that shows him to be capable of reason and logic. Although, the moment of realizing the truth comes to him when it is too late to change the destiny he has chosen for himself, the overpowering desire to hug the sleeping child shows that like all human beings he can feel love. His ideology is embedded in tradition and notion of honour, yet the brutality of the idea of killing an innocent child steers his mind on the way to recognize his essential human self. Masood's portrayal of the final thoughts of the terrorists and the hopeful message it conveys is in sheer contrast to the sexually frustrated, mentally and psychologically ill Atta who is a single-dimensional character, having no positive traits.

Humanity Challenged—Emotional and Psychological Impact of 9/11 in Zahida Hina's *Nīñd kā Zard Libās* (Sleep's Yellow Apparel) and Don Delillo's *Still-life*

Viewing 9/11 as a tragedy on human level was the first response of an average American, people watching the towers fall on TV and those who were present on the site wept for the ones who died in the towers. Everyone tried to share the pain of the families whose loved ones died painful deaths as firefighters, as WTC workers, as pedestrians or tourists who, owing to their ill luck, happened to be in the towers on that lethal morning of September 11. The tragedy was said to be so enormous that words fell short to describe it. At such a moment of crisis, when there was a dire need to give expression to the feeling of pain and suffering, writers wrote about the tragedy. In addition to giving expression and meaning to the attacks, they found creative ways to deal with trauma through their writings. This served a therapeutic purpose that was much needed at that time. In the stories that I have discussed in previous chapters, I found that writers from both the USA and Pakistan have tried to capture the human side of 9/11.

Unlike Updike, Delillo in his short story, *Still-life*, focuses on how a survivor from the WTC deals with the memory of the attacks. His life changes drastically; he reunites with his wife and son whom he left a year and a half ago. His mental suffering is graver than his physical injury. The images of the burning towers, smoke and sight of blood, his friends dying before his eyes become a part of a troubled memory that transforms in "a dream, a waking image". Even when is anesthetized by the doctors for a minor operation, he sees his friend Rumsey

sitting in their office chair. The sedative is useless in repressing the memory of the traumatic event, 9/11. Still in the following days, he tries to get over it by listening to classical music that is full of noise, by immersing himself into the quotidian routine. He picks up his son from school, goes to play with him in the park, cooks and follows his therapy plan like a prayer ritual. Keith's obsessive following of his exercise routine is actually not to care for his twisted wrist: "it wasn't the torn cartilage that was the subject of this effort. It was the chaos, the levitation of ceilings and floors, the voices choking in smoke" (p. 12). Routine life and the repetition of chores is what soothe him and he utilizes them to fight the trauma he passes through.

Delillo, by showing how Lianne and Keith's relationship changes after the attacks makes a statement on the fast-paced lives an average American lives. What helps recover Keith is the process of reflection. "He began to think into the day, into the minute." There is a sense of stillness in Keith's life after he survived the catastrophe, it is certainly "being away from… all the streaming forms of office discourse" that makes him sensitive and perceptive about life's details again. He is able "to see what he was doing"; able to find meaning in the same relationship that seemed meaningless before. 9/11 and being a survivor did not change Keith or Lianne but the difference it brought was that "now… he was watching".

Avoiding the cultural clash rhetoric and focusing on the human suffering and even wider implications of 9/11, Delillo brings up the subject of consumer culture that he deems as harmful to the essential humanity of people as terrorism (that is the attacks, precisely). In the story, Keith and Lianne get closer to each other, as the sense of tragedy, an extraordinary thing, makes them value each other more. Keith, who was disinterested towards Lianne's need of emotional and physical intimacy, seems to soften in the aftermath of the attacks. The mere thought of death is what bridges the gap in their relationship. Watching the footage of the falling towers, Lianne thinks, "she knew she'd never felt so close to someone, watching the planes cross the sky." Keith was expected to die in the towers but he is here with her and in this way Delillo establishes 9/11 as a restorative of human intimacy, contact and communication. These are the essential human values that consumer culture robs a society of. Driven by the infinite charms of the consumer culture their lives were dedicated to earning money, leaving no time for "actual communication" with each other. As Keith says that they "used to say everything, all the time", but they did not listen to each other and "it practically killed" them. That is where the problem lies and for this reason now Lianne listens to him "mind and body" as she thinks that "listening is what would save them this time, keep them from falling into distortion and rancor." In words of Adam Thurschwell, "both Keith and Lianne find that they are ready to forego this game of (female) hyper-analysis and (male) resistance" (2007, p. 301). The tragedy of 9/11 bears a positive influence

on them. By making the circles of the personal and the political intersect, Delillo presents 9/11 not as a rupture in history or an incommensurable event. The tragedy affected the lives of people in varied ways; it was not only death, grief and depression, as for Lianne and Keith it brought reunion.

In the same way, Keith who used to be a busy, indifferent businessperson feels a sense of "contained elation in these times". Previously, he "used to want to fly out of self-awareness" but now through his long spells of contemplation and newfound habit of observing things, he is well on the way to "self-disclosure". As Lance Rubin suggests, that in some way a terrorist act is also a means to free people from the invasion of mass media culture. Analyzing the function of the lethal lullaby in *Lullaby,* she writes,

> [T]he lullaby in *Lullaby* can be read as a Derridian *pharmakon* of both poison and cure…At the same time, the lullaby is also positioned as a *form of resistance* to the imposition of any absolutist discourse. That is, the poem is imagined as the solution to the fearful self-censorship and imperialist ideology that characterized post-9/11 discourse. (2008, p. 164)

It is as if narrowly escaping death has made Keith come to consciousness, he's "easing inward", trying to focus more on his inner self (the spiritual) than the outer (or the physical). Giving the ordinary and commonplace a novel touch, and defamiliarizing the reality is what the tragedy does for Lianne, for previously she took things for granted, as "not more ordinary than usual" but in the post-9/11 time she realizes that "she was wrong about was ordinary" and that there is always "a deep fold in the grain of things". Her superficial approach towards life is now changed to seeing and valuing profundity in common things.

In the narrative Delillo contrasts the co-option of the attacks by the media that turned it into a global spectacle with the healing power of literature and art. Lianne, though, not a witness of the falling towers, sees it fall infinite times on the television. She finds the footage so terrible that every time she sees it, she thinks of turning off the TV but could not do so. She is overpowered by the feelings of sympathy and dread. The footage showing the plane flying through the clear blue sky and then hitting the towers "entered [her] body, that seemed to run beneath her skin". In contrast to the devastating effect of the footage, there is the therapeutic power of Giorgio Morandi's Still-life paintings that adorn her mother's apartment. Lianne finds them "serenely self-possessed", holding a mystery around the crude contours of the bottles, jugs and biscuit tins. The color composition and use of light gives it an "obscure" touch, "a reconnoiter inward", that asks the onlooker to appreciate its depth. Visual images of the destruction of the towers only made it more difficult for Lianne to make sense of the post-traumatic world, but in contrast to that still-lifes have a soothing effect on her psyche. This foregrounds the importance of art and literature in the age of terrorism.

In addition to presenting literature as providing man a refuge, a creative way to deal with the complexities of 9/11, there is something more that Delillo is hinting at. Lianne has never discussed the paintings and how its Italian name sounded "ominous" to her with her mother who studied the paintings. In not talking about them, there is the desire to preserve their enigmatic beauty. As she says, "Let the latent meanings turn and bend in the wind, free from authoritative comment". Perhaps, in interpreting the 9/11 event, Delillo also wishes it "to be free from authoritative comment". Adam Thurschwell sees this desire as a "veiled plea to resist the impulse to impose meaning on an event whose overwhelming human significance lies precisely in the way that the negativity of death drains all meaning from the world" (2007, p. 302). According to him, *Still-Life* teaches its readers to avoid framing the tragedy in fixed polarities, and this can be achieved "by engaging in the loving, mourning identification-without-appropriation that Delillo himself identifies...with the attitude of the writer and artist" (p. 302). This attitude of treating the tragedy with an open, flexible mind, and keeping it open to interpretation is what might help the people in getting something positive out of it. Like Keith watching the second plane struck the towers admits that they became "a little older and a little wiser". Keith's observation is explained by Richard Gray, delineating upon the reactions to tragedy he likens it to a fall from innocence to experience, "as an initiation into deeper, darker and more adult forms of knowledge; they were "lost," perhaps, but they had also "grown up" (2011, p. 14).

Sharing the same pain of human suffering of those affected by the war on terror, Zahida Hina's short story *Nīñd kā Zard Libās* (Sleep's Yellow Apparel) highlights the miserable death of a young Afghan girl who becomes the target of an American drone. Hina, too, views 9/11 through the eyes of a humanist, and focuses on the lethal consequences of the war on terror. Being a Pakistani author and a voice of the third world, she is concerned with the sufferings of the weeping humanity in Afghanistan. Parveen, the protagonist of the story, is an exceptionally intelligent and curious girl of twelve. She is displaced from her home in Kabul when her house turned into rubble by the American bombings. Her two siblings and one hand are also lost in the attack. After coming to live at her cousin's place in Bajor, she writes a letter to President Bush, complaining about the atrocities his military has inflicted upon them. Parveen's eventual death and her dissenting letter come to speak for the whole Afghan nation who faced war and injustice despite having no connection with the September 11 attacks. It exposes the hypocrisy of UN's claims of justice and respect for human rights. Hina implies in the story that the emblem of human rights also treats other nations with prejudice and discriminates them on the basis of religion and culture. Representing the Other in the US/Them polarity, she holds America responsible for sustaining the phenomenon of suicide bombings. Parveen's letter tells of a young "filmy style chap" who was fond of watching Bollywood flicks and his mud house had posters of his favourite actresses pasted on its walls.

However, incited by the violent attacks on his people, he decides to become a suicide bomber, resolved to take revenge for what the US forces have done to his countrymen. America's injustice is not limited to their imperial foreign policy, but they also exploit their invaded countries economically. As Parveen writes of her mother that in order to earn bread for the family, she embroidered traditional Afghan kurtas that were taken to America via NGOs. Parveen knows that there they were sold at a high price, "but only few coins were the fate of [her] mother". This economic injustice contributes in doubly-marginalizing the women of Afghanistan, who are already subjugated by the patriarchy of their society.

In short, the Urdu short story writers, Masood Mufti, Ammar Masood, and Zahida Hina have a slightly changed focus as they highlight the plight of immigrants living in the US or of the wretched human beings suffering in Afghanistan. On the other hand, Updike, Amis and Delillo focus on the immediate effects of the tragedy on Americans or the ones who died or got injured in the towers. Moreover, it is noted that all the stories written in English focus on what initiated the attacks, its motivation, its pretext, whereas, the stories of Urdu deal with the aftermath, how the US reacted, how the immigrants got affected and how the world, then, paid back in blood for the audacity of 19 Arab men.

References

Amis, M. (2002, June 1). The voice of the lonely crowd. *The Guardian*. Retrieved May 15, 2012, from http://www.guardian.co.uk/books/2002/jun/01/philosophy.society

Amis, M. (2006, September 17). The Last Days of Muhammad Atta. *The Martin Amis Web*. Retrieved May 15, 2011, from http://www.martinamisweb.com/commentary_files/lastdays_backup.pdf

Delillo, D. (2007, April 9). Still-Life. *The New Yorker*. Retrieved March 5, 2011, from http://www.newyorker.com/fiction/features/2007/04/09/070409fi_fiction_delillo

Dunn, M. (2006). 'The Clash of Civilizations' and the 'War on Terror'. *49th Parallel*, 20: Winter 2006: 1-12.

Gray, R. (2011). *After the Fall: American Literature Since 9/11.* London: Wiley-Blackwell.

Hartnell, A. (2011). Violence and the Faithful in Post-9/11 America: Updike's Terrorist, Islam, and the Specter of Exceptionalism. *MFS Modern Fiction Studies*, 57: 3: 477- 502.

Hina, Z. (2009). Nīñd kā Zard Libās. *Dunyāzād*, 25:176–88.

Huntington, S. P. (1993). The Clash of Civilizations? *Foreign Affairs,* 72: 3: 22-49.

Huntington, S. P. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.

Karavanta, M. (2010). M. Karavanta on C. Cilano's *From Solidarity to Schisms*. *European journal of American studies*, Reviews 2010: 1: 1-4. Retrieved from http://ejas.revues.org/7836

Keniston, A., & Quinn, J. F. (2008). Introduction: Representing 9/11: Literature and Resistance. In A. Keniston& J. F. Quinn (Eds.). *Literature after 9/11*. (pp. 1-15). New York, NY: Routledge.

Masood, A. (2007). 9/11. In *Mū⍰ābbāt kā Nīlā Rāng*. Lahore: Jahangir Books.

Melnick, J. (2009). *9/11 Culture: America Under Construction.* United Kingdom: Wiley-Blackwell.

Mishra, P. (2007, May 19). The End of Innocence. *The Guardian*. Retrieved April 6, 2012, from http://www.guardian.co.uk/books/2007/may/19/fiction.martinamis

Mufti, M. (2002). Shanākht. *Funūn,* (Lahore) 117 (April-Aug.): 113–29.

Neumayer, E., & Plümper, T. (2009). International Terrorism and the Clash of Civilizations. *British Journal of Political Science,* 39: 04: 711-734.

Ramanan, M. G. (2010). The West and Its Other: Literary Responses to 9/11. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies,* 42: 125-136.

Rothberg, M. (2008). Seeing Terror, Feeling Art: Public and Private in Post-9/11 Literature. In A. Keniston& J. F. Quinn (Eds.), *Literature after 9/11*. (pp. 123-142). New York, NY: Routledge.

Rubin, L. (2008). "We're the Culture That Cried Wolf": Discourse and Terrorism in Chuck Palahniuk's *Lullaby*. In A. Keniston& J. F. Quinn (Eds.), *Literature after 9/11*. (pp. 161-179). New York, NY: Routledge.

Thurschwell, A. (2007). Writing and Terror: Don Delillo on the Task of Literature After 9/11. *Law and Literature*, 19:2: 277-302.

Updike, J. (2002, November). The Varieties of Religious Experience. *The Atlantic*. Retrieved May 10, 2011, from http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2002/11/varieties-of-religious-experience/2630/.

Historiographic Study of Partition Trauma in Bapsi Sidhwa's *Cracking India* and Khushwant Singh's *Train to Pakistan*: A Comparative Study

Mazhar Hayat, PhD
Assistant Professor of English, Govt. Postgraduate College Samanabad, Faisalabad
Saira Akhtar
Lecturer in English, Govt. College University, Faisalabad
&
Bushra Khanum
Department of English, Govt. College University, Faisalabad

Abstract

Partition is an event which has redesigned and reshaped the destiny of South Asia in entirely new dimension. The Subcontinent is the land of three major religions: Islam, Hinduism and Sikhism. All the three religions which have a long history of living together have also ruled the subcontinent for centuries. This cohabitation of hundreds of years resulted in creation of a common culture and a common identity for the people. This common culture and identity was based upon intercultural and inter-religious harmony. Partition of 1947 provoked communal hatred among followers of different religions which led to the escalation of unprecedented violence resulting in loss of millions of lives. A great deal of non-literary and literary work is produced on the event. Historians have focussed on the issues of freedom whereas literary writers have spent much ink on partition as a trauma. However, these writers have interpreted partition trauma in different ways due to the influence of particular frames of reference. Their perspective on partition is conditioned by their communal, ethnic and nationalistic sentiments. Bapsi Sidhwa and Khushwant Singh are among the prominent writers of the subcontinent who have interwoven the historiographic thread into the fabrics of literature with particular reference to the partition narrative. The historiographic reading of Bapsi Sidhwa's Cracking India and Khushwant Singh's Train to Pakistan aims to investigate the convergences and divergences in the perspective of the two writers on the event of partition.

Key Words: Historiography; partition trauma; intercultural; nationalism; communal hatred; religious reciprocity

1- Introduction

Historiography refers to the study of the process through which the knowledge of history is gained and channelized. It encompasses the writings of the story and the role of historical method by taking into consideration various elements such as authorship, rendering, mode, bias and audience. So, the study of historiography is not the direct study of historical events rather it analyses the

interpretation of the historical events in the individual works of writers and historians. Hence, historiographic study comprises the study of history as well as the biography of the author. Aviezer Tucker (2009) in *A Companion to the Philosophy of History and Historiography* explains the difference between history and historiography. The author says, “The scope of history is that of literate human civilization and the scope of historiography is the study of documentary evidence generated by such civilizations to infer descriptions of their past and evolution” (p. 2).

The writing of fiction which generally deals with the depiction of fictitious/imaginary tale is sometimes interwoven with the threads of history. Many novelists have constructed the plots of their stories on historical events. In recent years, traditional boundaries between genres and disciplines are being repudiated in the wake of movement towards interdisciplinarity. As a result, there is much emphasis on similarities between history and fiction. Post-structuralists are conspicuous for emphasising the convergences between history and fiction. They do not recognise traditional generic boundaries of discourse. In the words of Edgar Lawrence Doctorow, “There is no longer any such thing as fiction or nonfiction; there's only narrative” (in Flis, 2010, p. 11)

The partition of 1947 created two independent countries: India and Pakistan. The event is marked for violence and carnage. “Independence brought in its wake one of the bloodiest carnages in the history of India. The upshot of this was that twelve million people had to flee leaving their home; nearly half a million were killed” (Tank, 2011, p. 44). Unfortunately, historical writings of partition do not represent that trauma, and therefore lamented by many for this fact. Commenting on lack of genuine writings on partition trauma, Alok Bhalla says, “There is not just a lack of great literature, there is, more seriously, a lack of great history” (In Kousik Adhikari, 2013). In fact, this comes true when we look at Indian historiography that focuses more on the independence than on partition, more on the propagation of nationalism than on the conflicting forces that lead towards partition. For instance, Indian historic writings for a long time followed a traditional nationalist discourse, where the great Congress, the only national political party of India, and its leaders were always given prime importance; and the emphasis was always on the importance of national integration. Hence, the Indian nationalist narrative essentially told the stories and happenings that led towards independence and abstained itself from telling the divisive forces that caused partition.

Literature being the bearer of cultural significance is essential in order to fully understand a particular time period in history along with historical documents. History is assumed to be the upholder of factual accounts of past events and is marked with objectivity. But there is not a possible way for historians represent the objective and unbiased report of events. They generally pick and choose the facts they want to present and assign meanings behind those chosen facts. While artists and writers are considered to be more alive to what happens around them. Indeed, they respond much actively to the contemporary situation.

A lot of literature has been written on the Partition of the sub-continent. The dominant trend of fiction at that time was realism. The fiction writers were more actively responding to the riot-ridden contemporary situations. However, many of the writers projected Partition by presenting carnage scenes of bloody partition, and focused much of the demented hatred between Muslims and Hindus. Historians generally agree that literature represented Partition better. For example, Sugata Bose and Ayesha Jalal, in their book *Modern South Asia: History, Culture, Political Economy on South Asian History*, enunciate that "The colossal human tragedy of the partition and its upholding consequence has been better conveyed by the more sensitive originating artists and writers---for instance in Saadat Hasan Manto's short stories and Ritwik Ghatak's Film ---than by historians" (2004, p. 164).

Many writers, both Pakistani and Indian, have written on partition in their literary works. Most prominent among them are Saadat Hasan Manto, Khushwant Singh, Malgonkar, Bapsi Sidhwa, Anita Desai and Amitav Ghosh. Saadat Hasan Manto (1948) in *Siyah Hashye* (Black Borders) presents the unbiased and realistic picture of Partition, because his narrative transcends religious and communal differences. He is not concerned with people's religion, their beliefs and rituals. Instead, he looks upon them only as human beings. Khushwant Singh's (2012) *Train to Pakistan* untangles the violence that erupted during the time of Partition. Manohar Malgonkar's (1965) *A bend in the Ganges*, explores the revolutionary violence, that broke out in the colony that was employed by the colonised nation as a political strategy to achieve their political goals of freedom. Bapsi Sidhwa's *Cracking India* (2012) is acknowledged as the most representative partition novel by a Pakistani writer. Instead of dealing with the creation of Pakistan, it focuses more on the tragedy of Partition and its fallout. Furthermore, the novel deals with the miseries and sufferings of women during partition violence.

As the present study deals with comparative study of *Cracking India* and *Train to Pakistan*, it is appropriate to briefly review the plots of both the novels.

Cracking India as the title indicates signifies the cracks which had happened not merely in India as a geographical entity but also in the psyches of the people, diverse cultures and intercommunal harmony of the region. In the novel, Bapsi Sidhwa describes the communal tension and turbulence during the partition through the narration of Lenny – an eight year old handicapped Parsi girl from Lahore. Lenny's visualisation of the terror which has gripped the city of Lahore is depicted through the tragic story of her Hindu Ayah – Shanta. Ayah's feminine charm fascinates men of varying backgrounds, occupations and religions. Of her suitors, Masseur and Dilnawaz (*Ice Candy Man*) have developed strong rift against each other in order to win her favours. Lenny is gradually becoming conscious of the amorous advances of Ayyah as well as the changing socio-political changes around her. The rumour of the partition of subcontinent is the talk of the town. The popular political slogans of political processions are independence from British imperialism and an independent country for the Muslims of India.

One day, the riots erupted in Lahore in a far off locality from Lenny's residence which caused numerous deaths of the innocent people on both sides. The news of violence and killing spreads like wild fire. Soon, the fire of revenge and communal hatred takes over the entire province of Punjab. Taking undue advantage of the turbulent situation, Ice Candy Man, out of sheer hatred and jealousy gets Masseur killed to pave way for Ayah. Subsequently, he receives the worst shock when he comes across the ghastly scene of the mutilated dead bodies of the Muslim passengers on Lahore railway station while he was waiting for his sisters who had to arrive from Gurdaspur.

Train to Pakistan depicts a heart rending account of the trauma of Partition in the Indian village of Mano Majra situated on the banks of river Sutlej. The population of the village consists of the Sikhs and the Muslims who have been living together for centuries quite peacefully. Sikhs are the landed gentry of the village and the Muslims are their peasants. The district magistrate of the area is a Hindu, namely, Hukam Chand. The peaceful and harmonious life of the village is disturbed when a group of robbers kill the local money lender – Ram Lal. The police arrests Juggat Singh, a local notorious dacoit and a newly arrived young man namely Iqbal in connection with the murder.

The nearby railway bridge occupies a central position in the daily life and routine of the inhabitants of the village. They adjust and regulated their daily activity in accordance with the timing of the arrival and the departure of the

trains. They are quite indifferent to the political issue of partition and independence. The peace and harmony of the village is shattered when a train from Lahore arrives and is found to be packed with dead bodies of the Sikhs. This tragic incident provides an opportunity to the outsiders and political activists to incite communal hatred and vendetta.

2- Discussion

There is a general consensus among Pakistani and Indian writers of partition narrative over the horrendous sight of partition which has affected millions of people and even continues to affect them and their countries till today. But they differ in interpretation of the event because their responses and interpretation are conditioned by their particular frames of reference. Same is the case with Bapsi Sidhwa and Khushwant Singh. The narrative of the two novels unfolds the fact that the violence, horror and trauma in the subcontinent during partition was unleashed only when people on the both sides of the divided happened to receive train full of human corpses. So it is the train that is the sole cause of uncontrolled violence and bloodshed.

2.1 Convergences in Sidhwa and Singh on partition trauma

Both the writers consider partition as a tragedy. They narrate the miseries and the sufferings of their people during migration across the frontiers. Bapsi Sidhwa writes about the sudden changing socio-political climate of Lahore (during partition). Khushwant Singh focuses on the communal tension which escalated in Mano Majra in the wake of the partition which slaughtered and uprooted millions of people and also deprived them of their homes, land, belonging and relation.

Furthermore, both the novels establish intercultural and inter-religious harmony in pre-partition society of the sub-continent. Khushwant Singh narrates that life in Mano Majra commences with the words of Azan, a religious call which is followed by the Sikh priest's prayers. The day comes to an end with the same cycle of religious reciprocity. The train's arrival and departure to and from Lahore to other regions of the country symbolises geographical unity of India. Other writers like Attia Hosain (1992) in *Sunlight on a Broken Column* and Chaman Nahal (2001) in *Azadi* have also depicted cultural and communal harmony among followers of different religions before it was broken into pieces by the political upheavals that ensued the partition.

Similarly, Bapsi Sidhwa narrates the same story of mutual co-existence between Hindus, Muslims, Sikhs and the Parsees.

Muslims and Sikhs lived together like brothers irrespective of considering their religion, culture before partition. They shared each other sorrows and happiness. They considered the children of their friends of another religion as their own. To participate in one anothers festivals, ceremony, happy occasions were considered as an honour (2012, p. 105).

Individualism and possessiveness are the prominent themes of both the novels. Individualism is a natural human sentiment which highlights the moral worth of an individual in terms of his contribution towards society. In *Train to Pakistan,* Khushwant Singh tries to establish this trait of the Sikhs whom he depicts as generous and magnanimous. Juggat Singh who finally turns out to be protagonist of the story saves the train due to the presence of his beloved in it. Juggat Singh was absorbingly in love with the daughter of Imam Bakhs, Nooran. He remained committed to her till end. As soon as he comes out of the prison, he immediately rushes to his village and enquires from his mother about the whereabouts of Nooran. On knowing about her departure through train, he ensures that she reaches Pakistan safe and sound. Ralph Crane (1992) in *Inventing India: A History of India in English-Language Fiction* says that "the portrayal of the essential humanity of the individuals by Singh shows that love and humanity can win against all odds of the world" (p. 148). But during the partition riots, this generosity and humanity that Sing showed in *Train to Pakistan* is not recorded in other non-literary discourses. Singh gives the new identity to the Sikhs. This is the portrayal of the Indian perspective on Partition.

In *Cracking India*, we come across a similar representation of individuals as this novel signifies the presence of Parsee being an integral part of the society during the turmoil. The Parsee characters like Godmother (Rodabai) and Lenny's mother who symbolise selfhood and devotion, feel the pain for humanity and try to save the women as much as possible. Sidhwa portrays these Parsee characters as heroic and humanitarian who try to save the lives and property of all human beings irrespective of their religious affiliations. When a Hindu girl, Ayah Shanta, requests Godmother to manage her freedom from the clutches of cruel Ice Candy Man, the Godmother secures her from the merciless Ice Candy Man and sends her to her family in India. Sidhwa also shows that Parsee women are devoted wives and mothers: they remain faithful, and serving. They follow the moods of their husbands. In the whole novel, we do not find a towering character like Godmother who sharp witted having indefatigable stamina, social commitment and boundless love for humanity. In spite of her old age, she has marvellous sense of humour, power to mould and modify not only the

individuals but also the system. She is authoritative and has the ability and understanding to handle the crisis. Her authoritative tone makes Ice Candy Man speechless when she makes him realise of the infidelity he has shown towards Ayah: "Is that why you had her lifted off – let hundreds of eyes probe her- so that you could marry her? You would have your own mother carried off if it suited you! You are a shameless badmash! Nimakharam! Faithless!" (2012, p. 78).

All the narrators of the partition confirm that women were the worst victims of the cruelties perpetrated during partition. They were kidnapped and brutally raped; their children were killed before them on the both sides of border. In *Cracking India* the worst scene was Ayah's kidnapping by Ice Candy Man and Muslim mob. She was forced to prostitute her body and was sent to *Kotha (Red area)* unwillingly. Though at the end of novel she gets free from the chains of Ice Candy Man and is sent to her family Amritsar. But rest of her whole life she will be marked as defilement during partition. She will suffer mentally, psychologically and emotionally. People "can't stand their women being touched by other men" (p. 227).

In *Train to Pakistan*, Khushwant Singh highlights the cruelties that were perpetrated on women. He describes the tragedy of Sundari, who after the fourth day of her marriage, was going to Gujranwala with her husband to her new house. Hina was fresh still on her hands. She was day dreaming of her new life with her husband. Bus was attacked by the Muslims. Her husband was stripped naked and dismembered before her eyes and she was gang raped.

The mob made love to her. She did not have to take off any one of her bangles. They were all smashed as she lay in the road, being taken by one man and another and another. That should have brought her a lot of good luck (2012, p. 187).

Cruelties of partition were not confined to any particular class or gender. Even the children were not spared. Sidhwa's concern for the miseries and sufferings of the children during partition establishes her as a keen observer of life and events. She even takes into account the psychological traumatic conditions of the children during the partition. But Khushwant Singh only presented sufferings of the adults to reflect upon the complexities of the partition.

2.2 Divergences in Sidhwa and Singh on Partition Trauma

In terms of historiography, Bapsi Sidhwa and Khushwant Singh differ from each other because they interpret the trauma of partition from different angles, perspectives and frames of reference. Sidhwa in *Cracking India* narrates that the atrocities by the Hindus and the Sikhs were started by the Hindus and Sikhs.

Muslims retaliated after receiving the train full of the mutilated bodies of Muslim refugees coming from India. “A train from Gurdaspur has just come in; everyone in it is dead butchered. There are no young women among the dead! Only two young gunny bags full of women’s breasts” (2012, p. 159). She also narrates the brutal behaviour of the Sikhs who had turned maniac after listening to the address of Master Tara Singh who incited them to attack Muslims. “The Sikhs milling in a huge blob in front wildly waved their swords, kirpans and hockey-sticks and punctuate their shriek with roar: Pakistan ‘murdabad’ death to Pakistan!.... And the Muslims shouting: so? We’ll play Holi with their blood.” (p. 134). However, Sidhwa does not use any abusive words to show the hatred of Muslims for Hindus and Sikhs.

Whereas in *Train to Pakistan*, Singh tries to establish that Sikhs had no plan to do any harm to Muslims. They considered them their brothers and were ready to save them from all problems of partition. Sikhs did not even retaliate when they received first train full of mutilated dead bodies of Sikhs. But after watching the second train full of dead bodies of Sikhs, they lost their composure and attacked train of Muslim refugees going to Pakistan.

Singh blames Muslims and calls them by bad names. “Their intentions were evil. Muslims are like that you can never trust them” (2012, p. 126). He also criticises Baluch soldiers for participating in killing Hindus and Sikhs. “The Baluch soldiers have been shooting people whenever they were sure there was no chance of running into Sikh or Gurkha troops” (p. 130). Singh’s biased treatment of Muslims is also reflected in the portrayal of the Muslim characters. All the Muslims of Mano Majra are inferior to the Sikhs and are their peasants. They obey Sikhs and depend on them to fulfill their necessities. Even the singer (Haseena) who comes to entertain the Hindu deputy commissioner is Muslim. Nooran, the daughter of Muslim Imam who has illegitimate relationship with a Sikh scoundrel Jugga belongs to a low caste of weavers. Above all the Muslim Imam is a blind person which suggests his ignorance. He does neither know about his daughter’s relation with a Sikh nor does he know about people’s opinion regarding his daughter. Khushwant Sing uses word *Pig* for Muslims to show the hatred of Sikhs for them after the bloody clashes started between the two communities, “What we are to do with all these pigs we have with us? They have been eating our salt for generations and see what they have done” (p. 166). These words clearly show how much hatred and intolerance had grown with the passage of time.

The theme of partition cannot be completed without highlighting the sufferings of the refugees. Sidhwa uses the imagery of the "Waves of Muslim refugees" which symbolises the horrible consequences of partition.

Khushwant Sing gives a similar account of atrocities being inflicted upon refugees of other religions. He describes the story of Sundari. After the fourth day of her marriage, she was going to Gujranwala with her husband to her new house. Hina was still fresh on her hands. Bus was attacked by the Muslims. Her husband was stripped naked and dismembered before her eyes. She was gang raped. "The mob made love to her. She did not have to take off any one of her bangles. They were all smashed as she lay in the road, being taken by one man and another. That should have brought her a lot of good luck" (2012, p. 187). The writer also described the condition of refugees that came in Mano Majra from Pakistan.

Sidhwa did not favour any particular community or group while describing the event of partition. She says all communities equally participated in the destruction and brutality to make partition rather worst. She presented the whole event neutrally and objectively.

Sidhwa was much conscious about the social and cultural differences and biases between Hindus and Muslims. She says that though there was much co-operation between them for centuries yet there was a big wall of social and cultural differences. A Hindu will not touch his food in the presence of a Muslim. A Hindu considers that his kitchen gets polluted with the presence of a Muslim. "One man's religion is another man's poison… He (Brahim Pandit) looks at his food as if it is infected with maggots" (p. 112). This shows the deep hatred and disliking of the caste Hindus for the Muslims, who followed blindly the ideology of purity. This hatred of the Hindu forced the Muslims to work for their own identity. So, they demanded a separate homeland for the Muslims of India. "The partition was caused by a complicated set of social and political factors including religious differences and the end of colonialism in India" (Agatucci, 2006) Sidhwa also argues that British rulers are also responsible for this holocaust because the decision of the division of India into two states was an ill-planned one as the English rulers were in a haste to pull out of India after Second World War. "There were many reasons of the destructive results of the existence of these two states; one of them was Britain's decision to leave India immediately without settling all affairs" (Crispin Bates, 2011).

However, Khushwant Sing is highly subjective in his descriptions of the event. He shows that Sikhs by nature are very loyal and peace-loving. They are quite

harmless. They have much courage and stamina to withstand all hardships. They are not revengeful until complelled to retaliate. Except for a group of bad persons, no native Sikh of Mano Majra gave any injury to the Muslims when they were leaving village. The writer even glorifies Juggat for sacrificing his life to save the passengers going to Pakistan.

Regarding Sidhwa's perspective on partition, Crane (1996) in *A Passion for History and Truth Telling: The Early Novels of Bapsi* argues that Sidhwa, a Pakistani writer, writes against official version of Partition. But this is her own independent judgement on the Partition. She affirms that the act of partition is based upon brutality, inhumanity and unnaturalness. She questions that while Muslims and Hindus were living together from centuries, then why did the Muslims demand for a separate homeland. She argues that Muslims betrayed India by the demand of its division. The Hindu Ayah is a symbol of India and she is abducted and taken away by the Muslims against her will. Sidhwa does not reveal her identity. Instead she says that Muslims' demand for partition after centuries of their rule over India is the worst betrayal. Ice Candy Man's decision to make Ayah prostitute shows the disgrace heaped upon Shanta (India) by her own lovers (Muslims).

Khushwant Singh who considers partition as an illogical step reveals his Indian identity and projects the official ideology of India. He emphasizes that two communities have inseparable social, cultural and political past. Furthermore, Singh affirms that Sikhs killed Muslims only in retaliation. Besides, all the Muslims were living a fearless life in Sikh Majority villages. Nooran, a Muslim girl who conceives a child of, Juggat Singh, Jugga, claims that she carries his child "Beybey, I have jigga's child inside me" (2012, p. 139). Commenting on it, Muhammad Ayub Jajja (2012) says, "Singh uses this child inside the body of Mother girl fathered by a Sikh as a metaphor for the intermingling of the Hindu-Muslim strands and the Hindu Sikh contribution to it" (p. 5). It indicates the joint social, cultural and political past of the Hindus, Muslims and the Sikhs and their peaceful co-existence, indivisibility of combined and hybrid identity. But the threat of partition played havoc with all this unity and harmony.

These interpretations of the event point to Singh's partiality and subjectivity. Furthermore, Singh in his novel affirms that only Sikh and Hindu women are pious and honourable. They will commit suicide but let not touch any person themselves except their husband. "Our Hindu women are so pure that they would rather commit suicide than let a stranger touch them" (p.22). Sub inspector confirms that Sikh Women killed their children and themselves but did not

handover themselves to strangers, Muslims. “Women killed their own children and jumped into well that filled to the brim with corpses” (p. 22).

In *Train to Pakistan,* Singh (2012) uses the personification of the river Sutlej that flows from Pakistan to India. The river is a silent witness to all the atrocities.

They were murdered. An old peasant with a grey beard lay flat on the water. His arms were stretched out as if he had been crucified. His mouth was wide open and showed his toothless gums, his eyes were covered with film, his hair floated about his head like a halo. He had a deep wound on his neck which slanted down from the side to the chest (p. 151).

The author further narrates that the river was steamed with dead bodies and the kites and vultures were seen hovering over the floating carcasses. “They pecked till the corpses themselves rolled over and shooed them off with hands which rose stiffly into the air and splashed back into the water” (2012, p. 151).

Like Hindus, Muslims and Sikhs, Parsees have their own perspective on partition. But unlike the other writers, Parsee novelists did not express their opinion openly. But Bapsi Sidhwa has highlighted all the facets of Parsee mind during the partition in Cracking India. Sidhwa projects this world through the mind of Lenny, an invalid Parsee girl. Sidhwa’s mind is free from religious prejudice. Her motive to re-write the history is very clear. She wants to justify Pakistani point of view about partition. Her support for Pakistani perspective does not mean her support for official version of Pakistan on partition. She feels that the books written on the partition by English and Hindu writers/historians cannot project the Pakistani perspective. She explains her intention in her conversation with David Montenegro:

The main motivation grew out of my reading of a good deal of literature on the Partition of India and Pakistan… what has been written by the British and the Indians. Naturally they reflect their bias. And they have, I felt after I’d researched the book, been unfair to the Pakistanis. As a writer, as a human being, one does not tolerate injustice. I felt whatever little I could do to correct an injustice I would like to do. I have just let facts speak for themselves and through my research I found out what the facts were (In Roy, 2010, p. 64).

Her support for Pakistani perspective on partition also represents the psyche of Parsees who are adaptable by nature and are ready to mould themselves according to the need of the time and place.

Both the writers clearly reflect their perspective on the politics and politicians. Sidhwa praises Jinnah but depicts Gandhi through the words of Lenny:

He is knitting. Sitting cross-legged on the marble floor of a palatial veranda, he is surrounded by women. He is small, dark, shriveled, old. He looks just like Hari, our gardener, except he has a disgruntled, disgusted and irritable look, and no one's dare pull off his dhoti! He wears only the loin-cloth and his black and thin torso in naked (2012, p. 83).

She deconstructs his much propagated image and presents him not as a political saint but only as a faddist.

Sidhwa's condemnation of Nehru is covert and concealed. She takes special care to mention how Nehru influences the Viceroy, overshadows Jinnah, and slaughters Muslims interest. "But that Nehru, he is a sly one … Jinnah or no Jinnah! Sikh or no Sikh! Right law, wrong law, Nehru will walk off with the lion's share…And what's more, come out of it smelling like the Queen-of-the Kotha!" (p. 125),

Sidhwa portrays the Sikh saint as a militant spitting fire. She paints him as a trouble maker in white Kurta and a sheathed Kripan. "His chest is diagonally swathed in a blue band from which dangles a decoratively sheathed Kirpan. The folds of his loose white pyjamas fall above his ankles; a leather band round his waist holds a long religious dagger" (p. 132).

In *Cracking India*, Sidhwa not only breaks up the portrayal of non-Muslim religious and political leaders, but also tries to show the real character of Pakistani leaders especially Jinnah that has been tarnished by the British and the Hindus. She feels that Jinnah's role as depicted by the Indians and the British is absolutely unfair and smacks of prejudice. "Sidhwa in Ice Candy Man not only tries to resurrect the image of Jinnah but also seeks to demystify the images of Gandhi and Nehru. Jinnah in the novel is highlighted as an ambassador of Hindu Muslim unity" (R. Roy, 2010, p. 64).

Commenting on the condition of politics, Singh affirms that "Gandhi disciples are minting money. They are as good saints as the crane. They shut their eyes piously and stand on one leg like a yogi doing penance, as soon as a fish comes near--- hurrup" (2012, p. 22). He condemns Gandhi for keeping silent on the atrocities perpetrated on Hindus and the Sikhs by the Muslims "What is happening on the other side in Pakistan does not matter to them. They have not

lost their homes and belongings, they haven't had their mothers, wives, sisters and daughters raped and murdered in the streets" (p. 22).

3. Conclusion:

The historiographic reading/study of the two texts alongwith ample references to other texts for the sake of comparison establishes that both Bapsi Sidhwa and Khushwant Singh consider partition as a trauma. They equate it with evil and destruction. Both of them emphasise upon peaceful co-existence in pre-partition India. However, they agree that this mutual co-existence and communal harmony was not without difficulties and challenges. As far as Singh is concerned, his perspective on partition confirms to the official Indian position which takes partition as artificial, unnatural, illogical and undesirable. In contrast to Singh, Sidhwa's perspective on the undesirability of partition does not subscribe to the official Pakistani position. She persistently raises questions about the rationale of partition and continues to highlight the price of partition in more than one way. She shows that the millions of victims of Partition have paid a heavy price for freedom. The traumatic experiences of the refugees during partition will continue to haunt their memories and lives for years. This helps the readers to have a fresh assessment of Partition. She has her own independent judgement on partition which establishes her intellectual honesty and integrity. Sidhwa's autonomous and independent perspective on partition has also been endorsed and claimed by N. Zaman (2001) in *A Divided Legacy*.

In comparative term, Khushwant Singh is subjective in his interpretation of the events. He apparently blames both the communities equally for carnage and killings. However, he suggests that the violence was started in the Muslim dominated areas and the Sikhs started killing only in retaliation. In this way, Singh conforms to the persistent pattern running through the novels by Sikh writers. He continues to identify himself with the Sikh community in the portrayal of different aspects of Partition. While associating himself with the Sikh community and by portraying the Muslims as lesser and lower people, Singh again upholds official Indian perspective. On the other hand Singh in *Train to Pakistan* projects and highlights the details of the violence committed by the Muslims against the Sikhs. Sidhwa's portrayal of the violence that accompanies and ensues the partition is realistic, neutral and objective. She affirms that both the communities are equally responsible for the cruelties and atrocities.

The study further indicates that Sidhwa like a postcolonial writer also focuses upon the controversial role and the conduct of British government during

Partition. She rejects the euro-centric and imperialistic assumptions of superiority and portrays the British rulers from the perspective of the Indian. To sum up, Sidhwa emerges as a superior writer to Khushwant Singh due to her impartiality, objectivity and intellectual integrity in dealing with the different aspects of Partition.

References

Adhikari, K. (November 29, 2013). The Partition Literature and Popati Hiranandani's Writing on Partition. Retrieved from http://literaryyard.com/2013/11/29/the-partition-literature-and-popati-hiranandanis-writing-on-partition/ retrieved on 16-7-2014

Agatucci, C. (2006). Introduction to Cracking India. Retrieved from http://web.cocc.edu /cagatucci/classes/hum210/coursepack/crackingindia.htm on 16-07-2014

Bates, C. (2011). *The hidden history of partition and its legacies.* Retrieved from http://www.bbc. co.uk/history/ british/modern/ partition194701. Shtml #three on 16-7- 2014

Bose, S. & Jalal, A. (2004). *Modern South Asia: History, culture, political economy*, New Delhi: Oxford University Press.

Crane, R. (1992). *Inventing India: A history of India in English language fiction*. London: Macmillan.

Crane,R. J.(1996). *A Passion for history and truth telling*:*The early novels of Bapsi*. New Delhi: Prestige Books.

Flis, L. (2010). Factual Fictions: Narrative Truth and the Contemporary American Documentary Novel. UK: Cambridge Scholars Publishing.

Hosain, A. (1992). *Sunlight on a broken column*. New Delhi: Penguin Books.

Jajja, M. A. (2012). Portrayal of partition by Bapsi Sidhwa and Khuswant Singh: A comparative study. Retrieved from http:// www.bzu.edu.pk/PJSS/ Vol32No12012/ Final_PJSS-32-1-16.pdf on 16-07-2014

Malgonkar, M. (1965) *A bend in the Ganges.* USA: The Viking Press

Manto, S, H. (1948/2009). *Siyah hashye.* Lahore: Sang-e-meel.

Nahal, Ch. (2001). *Azadi*. India: Penguine Books.

Roy, R. (2010). *South Asian partition fiction in English from Khushwant Singh to Amitav Ghosh.* Amsterdam: IIAS/ Amsterdam University Press

Sidhwa, B. (1991/2012). *Cracking India*. Lahore: ILQA Publications.

Singh, K. (1956/2012). *Train to Pakistan*. India: Penguine Books.

Tank, N. D. (2011). *Political Consciousness in the Post-independence Indian English Novels* (Unpublished doctoral dissertation). Rajkot, Saurashtra University.

Tucker, A. (2009). *A companion to the philosophy of history and historiography*.Uk: Blackwell Press.

Zaman, N. (2001). *A divided legacy*. Karachi: Oxford University Press.

AJOKA: AN ALTERNATIVE THEATRE IN BRECHTIAN TRADITION

By:
Muhammad Saleem
Assistant Professor
Govt. Postgraduate College, Sheikhupura.

Abstract

The paper investigates the political role of Ajoka theatre of Pakistan that is programmatically devised to produce interrogative performances which enlist the audience to question the prevailing ideologies. This ideological theatre poses a challenge to the religious, social and political hegemonies that are in ascendance since 1980s when General Zia-ul-Haque imposed military rule in the country, banned political parties and usurped the basic rights of the citizens in the name of his own sense of Islamization process. In that theocratic state, life became miserable for the minorities and women were further alienated and marginalized. That process is believed to have culminated in the 'talibanisation' of Pakistani society and culture, undermining the role of fine arts, cultural production and a tolerant worldview. Hypocrisy in public sphere, philistinism, puritanism and uncritical life patterns which are closely linked with this backward looking religiosity, devoid of a broader moral sense, have been the target of Ajoka productions.

Invoking theories of Bertolt Brecht, the celebrated German playwright, the theatrical performances of Ajoka are analysed to reflect on contemporary visions about and versions of Pakistan where socio-political problems are growing in kind as well as in degree and where the widespread commercial theatre works in collusion with the existing ideologies.

Key words: Brecht; Political Theatre; Epic Theatre; Ajoka Theatre; Gestic Acting; Dialectical Theatre

Dramatic theatre that remained in vogue across the world for quite a long time was based upon Aristotle's theory of tragedy as discussed in his book *Poetics*. This Aristotelian brand of dramaturgy and theatricalization that exclusively dealt with the flux in emotional content of the audience promoted, patronized and popularized some specific concepts in the realm of drama studies, such as linear plot, subjectivity, and suspense as integral part of dramatic performances. The privileged class hero starts his heroic/tragic journey to rigorously pursue a private emotion or a personal whim (Steer, 1968, p. 636-649). A powerful game involving sheer emotions of the spectators is set on. The audience, driven by empathy, feel compelled to lose themselves in the world of the actor who in turn merges himself into the character whose role he is playing on the stage. The tightly knit plot, along with the inevitability of tragic catastrophe, keeps the

spectators in a state of trance who fix their gaze upon the denouement; minimum chance is provided to let their intellect interact with the plot of the play enacted before them. Resultantly, the dramatic theatre becomes part of the campaign carried out by the other ideological state institutions like education, media and religion etc. to favour, maintain and defend the statues quo-oriented dominant ideologies of the social formation. Augusto Boal (1979) terms this disposition and practice that was pursued widely and uncritically across the globe, from ancient times down to the present under different tags and labels like Greek tragedy, classical drama, expressionism and naturalism as a disturbing act; it remained an active agent, in the form of dramatic art, as the champion of the cause and ideology of the hegemonic forces (p. 22-32). Its status quo driven policies always aimed at the continuity of the current ideological relations and hegemonic configuration in the given social formation.

Bertolt Brecht (1898-1956) brought about a revolution in the theatrical practices of the modern world. Brecht's Epic theatre that afterwards evolved into dialectical theatre is commonly understood, in Hegelian terms, as an anti-current to the current of Aristotelian theatricality (Mumford, 2009, p. 80-86). Brecht, a rebellious voice in terms of form and content of the play text and acting on the stage, politicized the theatre and topicalized the thematic content of the theatrical performances to intellectually awaken the audience to the prevailing problems of the people in a specific temporal setting; his way of presenting the historicized world as a manmade but ideologically and criminally constructed phenomenon generates the possibilities as well as need of change at the hands of the audience charged in the hall in a new orientation (Brecht, 1984, p. 170-190). A Brechtian playtext/theatrical performance is the metaphor of a diphthong, a movement from one position to a totally different position; the audience primarily come to the hall to be entertained but they leave the hall as mission oriented figures to bring necessary change in the actual situations of their real life. Opposite to the Aristotelian theatricality, Brecht-theatre is, mainly, democratic in thematizing and theatricalizing the social problems of the masses.

This avant-garde in theatrical world inspired so many intellectuals, theatre practitioners and theatre critics across the globe to set and maintain the Brechtian tradition. Ajoka theatre, based in Lahore, is closely linked to the Brechtian theatre in its programme, form and social objectives. Altaf (2012) says that Nadeem, the resident playwright of Ajoka, "combines entertainment with important social messages, continuing in the tradition of Brecht" (para. 7). It was founded by Madeeha Gauhar, its Artistic Director, in the early 1980s, in the backdrop of imposition of the military regime in Pakistan at the hands of General Zia ul Haque. The army dictator, in league with regressive minded clerics, promulgated such laws in the name of Islamization in the country that it became nearly impossible for women to get any support from the law against

sexual violence and harassment. (Saigol, 2010, p.3). If a woman failed to prove that she was raped, by producing evidence of four pious men, she was deemed punishable by the law. Extramarital sex was termed as an offence against the state. What's more, persecution of minorities and widespread exploitation of the weaker sections of the society were the main features of Zia regime (Afzal-Khan, 2005). All these factors contributed to the ill-treatment meted out to the dispossessed elements in different areas. Ajoka, which literally means contemporary, reflects the very character of the theatre to topicalize its themes on the stage. No doubt, Shahid Nadeem, the playwright for Ajoka and Brecht belong to different regions, cultures and times but they share similar social conditions that force them to produce political playtexts that shake the spectators to see through the ideological dangers lurking around them. Nadeem says that the target of his political playwriting and Ajoka productions is to entertain as well as to shake up the audience intellectually by exposing them to the unjust social structures that needs to be changed (as cited in Erven, 1992, p. 161-170). It is a means to train the spectators critical thinking and responsible social beings who detect the ideological mindset behind the social ills and commonplace practices.

A lot of research was generated about Brecht's political plays and the theatrical performances that were carried out on Berlin Ensemble. John Willet got hold of the scattered writings of Brecht on his theories about the theatre and translated and compiled them in the form of a book, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. This is an original commentary by Brecht himself on various aspects of his ideological theatre. *Gestic* acting that stands for critical enactment of a character by a demonstrator, socially constructed playtext that addresses the intellect of the audience and episodic plot are the main areas that Brecht focuses on. Meg Mumford's recent book *Bertolt Brecht* (2009) is another excellent writing on the conceptual framework of Brecht-theatre. She introduces the causes, processes and aims of Brecht's epic theatre. On the contrary, Ajoka has yet to receive critical attention. There are only few and inadequate commentaries on the role and social impact of Ajoka theatre in Pakistan. Fauzia Afzal-Khan's book *A Critical Stage: The Role of Secular Alternative Theatre in Pakistan* (2005) presents some comments upon Ajoka. The present research is an exclusive study of Ajoka.

Brecht was a playwright as well as a marked theorist of theatre. From early twentieth century to his death in 1956, he continued to present his theatrical views and theories. The techniques Brecht employed in his plays and performances are generally called *Verfremdung*—the distancing devices. These are political instruments to break the trance of the spectators in the theatre hall and intellectually awaken them to seek a practical solution for the social problems that are manmade therefore changeable. Political in makeup, the distancing devices transform the character of playtext, theatrical performance

and audience. They are so many in numbers but only the foregrounded ones like episodic composition of plot, narrator and narration, dialecticality in characters, situations, moves and premises, gestic acting, plot interrupting songs and dances, ideologically constructed images, and the Brechtian comic are included here for analysis.

The aims and objectives of an alternative theatre demand specific aesthetic techniques and socially evolved thematic material. The first thing that grips our attention in the theatrical performances of Ajoka is a departure from the linear plot that was given maximum attention in the dramatic theatre. Following Brecht who was an advocate of a nonlinear plot, Nadeem composes plays for Ajoka productions that are generally episodic in character. Again and again the audience are exposed to interruptions in the flow of action. The purpose of this technique is to bring the spectators out of trance to remind them that they are in the theatre and what they are watching on the stage is not reality but an illusion of reality (Esslin, 1980, p. 113-116). The attention of the audience that was fixed upon the end of the play is shaken; their gaze is invited to the socially constructed text and they are alerted to the rational aspect of the problem. *Woman of Sorrow*, an Ajoka production, is the story of a Bangladeshi lady who is brought to Pakistan by human traffickers. On her arrival, she is sold to a lecherous person who continues to exploit her in each respect. Tired of sexual and social exploitation, one day she burns herself publicly. The news catches the attention of national and international media. Therefore, under media pressure, a high level commission is constituted by the governments of Pakistan and Bangladesh to investigate the issue. Three Bangladeshi women, Ambiya, Moeena and Fatima who are also exported to Pakistan in the name of marriage and job continue to visit the grave of Dukhini, secretly. Fatima's owner runs a racket of prostitution where she is daily sold for money; Ambiya is the second wife of a Pakistani who does not allow her to come out of the house and enjoy social life; she works as a slave at his home doing homely chores all day; Moeena is sold as a maid but she is a sexual object for her master. They tell their narratives of woe to each other near Dukhini's grave and also make a plan to run away both from their present self-insulting version of life and the fate of Dukhini. On that occasion, the agents come and tell them that they cannot go back to Bangladesh because the route they adopted via India to come to Pakistan has been sealed. They are convinced by the agents to be transported to the Gulf States for job prospects there. In this way, they are expected to be sold there to the new customers. Various techniques are adopted to create a nonlinear plot in the play: the text is divided into 16 scenes; the small-sized events are devised to appear in quick succession; the moment a character produces a gest, intervention by the other character is materialized. The consciousness of the text is also not subjective; it is the discourse that automatically situates the audience in a specific historical context and they take up the issue as the judge feels it necessary to produce his judgment after hearing

the point of views of parties involved in litigation (Althusser, 2005, p. 146-151). How Pakistan and Bangladesh can be called sovereign states? Aren't women treated as commodities? Isn't the exploitation of women due to unequal distribution of wealth? The fragmented plot and the open ended ending of the play raises such type of questions for the reader and the audience.

Ajoka plays are composed with implicit or explicit narrators or both. These narrators are basically political commentators who produce their critical remarks over the socially constructed situations to enlighten the reader and the audience. This is another device to keep the audience away from suspense and empathy; they are intellectually driven towards the flat aspects of the dominant ideology to replace them with secular and new ones. An Ajoka performance entitled *The Acquittal* that targets the military rule of Zia ul Haque is relevant to be mentioned here. The stage is a jail cell where four women are facing various types of sentence. A teenage girl, Jamila, is married to a very old widower whose own daughter is a grown up lady. When Jamila grows up, she feels that her aged husband is unable to satisfy her emotionally, socially and sexually, therefore she establishes relations with Feroz. The old man thrashes Jamila so much that she cannot recover for weeks. She is permanently tied to the cot by her husband as punishment. One day, she steals an opportunity to free herself, take an axe, and kills the old man there and then. Marium, an insane woman, dances at a tomb in Lahore and the police put her in jail for her anti-Islamic 'culture.' She get pregnant as a result of repeated sexual violence by the jail wardens. Zahida, a political activist, is also put in the jail for her hunger strike against antihuman and anti-women ordinances and policies. The play is a narrative that Zahida relates on the stage, when she is released from the jail. No doubt, she is an important character of the text but predominantly she produces her critical commentaries as a narrator upon the cruelties of the military. Zahida in her interaction with other jailed women raises questions like 'what crime you are here for?', 'can any woman survive without her purse?', 'who is the child's father?', 'why hasn't she been released yet?'. These questions of the narrator compel the audience to seek rationale answers. This is a successful ploy to awaken them to such type of challenging issues in their real life. This narrator also produces her comments directly upon the inhuman exploitation of women at the hands of the male in a specific period of history. While analyzing the horrible life of these prisoned women Zahida says: "I was not able to write in my diary for many days. I didn't know what to write, words failed me. Perhaps the right words have not been invented to describe what was unfolding before us. After all, men have invented both language and the dictionary. Philosophers, poets, linguists, those who have not lived through these experiences wouldn't know where to find the words to describe them. Whenever I started writing, tears would fall on the page instead of ink". The jail-cell is the metaphor of the entire society where women are at the mercy of powerful patriarchal system.

These critical narrators in the plays propel the mind of the audience to make a strong opinion against all those social pressures, laws, forces and customs which are ideologically constructed phenomenon. The spectator is charged in the hall to wage a campaign against such ideologies in the social milieu of their life.

Dialectical acting, text, situations, characters, scenes and points of view are intentionally placed side by side in Ajoka performances. This strategy that Brecht learnt from Hegel is also employed by Nadeem to enable the audience see the contrast between the opposing points of view. In a play *Granny for All Seasons*, the young Sabeen is flanked by the conservative paternal grandmother, Sabira, and the liberal minded maternal grandmother, Tahira. Sabira opposes Sabeen's desire for higher education as well as her acting career. Tahira as a contrast favours Sabeen's ambitions. Whenever Sabira expresses her regressive mindset, Tahira generates the opposite view cordially. For example, one morning the audience see Sabira upset because Sabeen is going to college without taking breakfast. Tahira finds a chance to inform Sabira that Sabeen as a growing child is more in need of freedom than a healthy breakfast. The first and second scenes of the play *Woman of Sorrow* are also put side by side to foreground the two opposing processes. In the first scene there is no dialogue but a procession of Bangladeshi women that are being trafficked across the Indian border to Pakistan is shown. In the second scene a lot of conversation is going on between two high ranking Pakistani and Bangladeshi officials but without any result. The critical audience are exposed to the helplessness of the abducted women whose trade is being pursued by a small group of ill-bred agents, unchecked by the governments of Pakistan and Bangladesh. The dialecticization of the two scenes forces the audience to be active supporters of the helpless individuals like the women being trafficked in this play.

Tragedy is a genre that is deeply linked with the concept of inevitability of doom and fall of man. Aristotle and his followers believed in the role of fate in human life but the political theatre that was developed by Brecht in the modern times is inclined towards the genre of comedy. This political comedy is different in its structure than social comedy; the former is the outcome of contradictions in the society that is ideologically materialized under the thumb of some dominant hegemony. The comic satirizes, in a ridiculous manner, the irrational practices of an ideological construct. In this way the unjust is not only belittled in importance, it is also presented as a phenomenon that is crying for healthy replacement. This aspect of Ajoka theatre, under Brecht's influence, is perhaps the most important feature to dub it as an alternative stage. Pakistan has been a laboratory for experimentation of so many ideologies. The Ajoka theatre has been instrumental in creating public awareness about these hegemonies. Unlike tragedy, comedy does not explicitly challenge hierarchical social formation. Ajoka play *Burqavaganza* is quite relevant here. The play thematizes

the new culture of intolerance in Pakistan. The presentation of Osama bin Laden in clownish colours invites generous ridicule from the audience. This comic performance also ridicules the idea of love in the puritanical culture. Like other members of the regressive society, Khoobroo and Haseena, the lovers in the play, appear in veils to meet in a park. But they do not get opportunity to enter into their amorous affairs. The other mask clad people lecherously interfere in the love life of the lovers. At last their love culminates in marriage. One day again they are in the park and they say 'Love is the best recipe'. Since this word 'love' is considered taboo in this new ‘culture’, they are charged with the heinous crime of 'being in love'. As a result, the lovers who are now husband and wife are sentenced to death by stoning publicly. This exaggerated treatment generates a lot of comedy that is subversive to the values and practices of some intolerant social segments of Pakistan.

Ajoka productions are interspersed with songs and dances; these elements are used as a political ploy because they cater to critical commentaries upon various ideological dominations. Besides, the dance and song sequences work as distancing strategies to interrupt the narrative again and again. Recurrent interruptions in the theatrical performance are always favourite for a political playwright. They push the audience to avoid empathy and awaken them to thoughtful and rational aspect of the problem being staged. *Black is My Robe* is an Ajoka performance that deals with the tactics of a *Pir*, the feudal-cum-spiritual figure of a village. This Pir retains ownership of the only well in the village. Wasaya, the water carrier, works as an employee of the Pir to sell water to the villagers. This poor fellow is exploited ideologically and economically at the hands of the Pir. One day, Opera, a stranger in the village, suggests Wasaya to establish his own business by carrying water from a distant well. The Pir does not like it and gets Wasaya’s ox poisoned. When Ditta discovers a well in the locality, the fake spiritual leader gets him killed and occupies the well. Opera mobilizes the villagers and they expel the Pir from the village. In this theatrical performance there are many songs and dances that further the political sub-text of the play. People, at the start of the play, are shown as successfully interpellated in the ideological world of the Pir. The villagers who are subjected ideologically to the commands of the religious leader consider him a shadow of God. They often assemble before the Pir for blessings. Their following song is an address to the Pir:

> We have come at your door.
>
> Please fulfill our wishes.
>
> You give life to those who are seriously ill.
>
> You give children to the women who are barren.
>
> Keep away those with evil eyes.
>
> You have power over the wind and the water.

The content of the song is essentially political that mobilizes the conscience of the audience to see through the ideological simplicity of the villagers and the interrogative text employed by Nadeem to create ridicule in the ideological discourse. Thus Ajoka adopts and adapts many Brechtian theatrical techniques for its own politics to challenge the oppressive and exploitive ideological social constructions in contemporary Pakistan.

References

Afzal-Khan, F. (2005). *A critical stage: The role of secular alternative theatre in Pakistan*.

Calcutta, India: Seagull Books.

Althusser, L. (2005). *For Marx*. New York, NY: Verso.

Boal, A. (1979). *Theater of the oppressed.* (Charles A. & Maria-Odilia L. McBride. Trans.).

London, UK: Pluto Press.

Brecht, B. (1984). *Brecht on theatre: The development of an aesthetic*. (J. Willet, Trans.).

London, UK: Methuen.

Erven, E. V. (1992). *The playful revolution: Theatre and liberation in Asia*. Bloomington &

Indianapolis: Indiana University Press.

Esslin, M. (1980). *Brecht: A choice of evil*s. London, UK: Eyre Methuen.

Kabir, A. (2010, July 1). Theater and Social Change in Pakistan: The Plays of Shahid Nadeem.

The South Asian Idea Weblog. Retrieved from http://thesouthasianidea. wordpress.com

.2012/07/01/theater-and-social-change-in-pakistan-the-plays-of-shahid-nadeem/

Mumford, M. (2009). *Bertolt Brecht*. London, UK: Routledge.

Nadeem, S. (2008). *Selected plays*. Karachi, Pakistan: Oxford University Press.

Saigol, R. (2010). *Policing culture.* Retrieved from http://tribune.com.pk/story/16110/policing- culture/

Steer, W. A. J. (1968). Brecht's epic theatre: Theory and practice. *The Modern Language*

Review, *63* (3).636-649.

Heer in Popular Imagination: A Comparative Analysis of the Historical and the Modern Media Image of Heer

By:
Malik Haq Nawaz Danish
Department of English
Govt. Postgraduate College, Gojra
&
Munawar Iqbal Ahmad, PhD
Associate Professor
Department of English, International Islamic University, Islamabad, Pakistan

.

Abstract

Heer is a popular lore and its female protagonist, Heer, is embedded in the public's imagination both due to the written text and the visual narratives that adapted it for popular consumption. Postmodernism rejects the distinction between the high and the popular art as a modernist heresy. In order to explore the relevance of postmodernism, an attempt is made here to study a song "Kheriyan Day Naal", which has won applauds from the audience for its rich vocals (sung by Shafqat Amanat Ali, one of the finest singers of Pakistan). Apart from its rich vocals by this classical/pop singer, the visuals of the song call for an in-depth analysis. The song illustrates the traces of postmodernism in its video when metanarratives of the past are being challenged and new mininarratives are produced and mediated.

Key terms: Postmodernism; folklore; Heer

Introduction

"Kheriyan day Naal" is not just a song. In fact, it refers to the tragedy of Heer Ranjha, the most prominent figures of romance and unrequited love, like Romeo and Juliet, Sussi and Punhoon, Laila and Majnoo, and Shereen and Farhad. Heer was a simple girl in the village of Siyyal in district Jhang of Punjab, while Ranjha belonged to Takht Hazara. They both belonged to the tribes that nourished old enmities against each other. "In this town of Siyals, Heer and Ranjha fell in immortal love, here the tale of their romance started, here their love reached its climax, here it met its tragic end" (Sheeraz, 2013, p. 172). They sacrificed their lives for the sake of love but didn't give up the struggle. The sacred bond of love between them seemed to be mystical. Heer was engaged to be married to a man belonging to a tribe, Kheray, but she refused to fulfill this family commitment against her will. Her parents and the members of the tribe forced her to accompany them as a bride to the tribe of Kheray. The response she gave is versed by different writers as her refusal to go

with them: “Nae main jana kheriyan day naal.” She clearly mourned and implored to her parents not to force her to join them. Many writers have written the account of her refusal in different contexts. Some of them also borrowed the name of Heer for mysticism like Baba Bullah Shah and Peer Waris Shah. Heer in Punjabi and Urdu poetry is treated as a symbol of sincerity and purity. Her love for Ranjha has been interpreted in mystical terms. The death she embraced was also a heroic one as she had been poisoned by her family. Sheeraz puts in: “…after hearing of Heer’s death, Ranjha could labor for only a few long breaths and then fell on the ground. His brothers leapt forward to pick him. But he had already breathed his last, in order to go to where his Heer was already” (Sheeeraz, 2013, p. 187).

Analysis

First of all, the language of the song is a mixture of Urdu and Punjabi, fragmented, but is celebrated. The story of Heer actually belongs to Punjabi language and has been told in various moods by different writers. In this song, the attempt to maintain the impression of Heer is somehow Postmodernist. The beginning of the song is in Punjabi language and so are the punch lines: "Nae jaana Kheriyan day naal". In the second line of the first stanza, there is again a combination of Urdu and Punjabi (fragmented) when the writer says "Mujhko to Rab **da** Jamaal". The word Da is Punjabi word in the texture of Urdu. Similarly, a Punjabi word "Maaye" is also employed in the same fashion. "Na bhaij na Maaye mujhko". The opening line of the song also enjoys the combination of two languages where the word "Mujy" is a not a Punjabi word. The second line of the beginning is a transition from Punjabi language to Urdu language. "Jis Ranjhay sang saans juri wo Ranjha ha is dees". This change is frequent in the course of the song. Secondly, the theme of the song is the refusal of Heer to submit to the rivals, i.e., Kheray. It should have been sung by a female artist rather than a male singer expressing the emotions of helplessness in the context. In Urdu, there is a literary device known as "Raikhti" in which a male artist adopts the characteristics of a female and writes or sings. This is evident in mystical poetry of Baba Bullay Shah and Peer Waris Shah and many others. The usage of this literary device is to emphasize the submissive attitude towards the Lord and the liability which a female owes to her husband. Baba Bullay Shah observes himself in the submission to his mentor and writes,

"Main jaana joogi day naal."

"Mayjaee aan lakh heeraan iss nu Tay may kiss gintee which aawan.[1]"

The use of Raikhni is somehow different as projected in the song. The incline is not towards the Lord, nor has it been employed in the mystical sense.

As far as this song is concerned in the context of mysticism, it clearly rebels the theme of mysticism or submission to the Beloved. Moreover, Baba Bullay Shah metaphorically writes that she will accompany her beloved with all formalities of embellishment. This is one way of quoting duties or liabilities of a wife towards her husband, but in this song, such concept is missing. Even the mystical, pure character of Heer is postmodernised in the visuals of this song. Heer, as a character, is a symbol of purity and sanctity, the devotion towards beloved and a sign of loyalty. The concept of Heer in the song is far removed from the traditional concept of Heer as a mystic character. Heer is portrayed as a "Call Girl" submitting herself to the "Customers" instead of Ranjha, or her Beloved. The concept of embellishment in mystical poetry is metaphorical, but the embellishment of the so called Heer in the song is to attract the customer and to ensure "business". The bright makeup of Heer in the song clearly speaks out the motives of embellishment. The simplicity in the character of Heer is distorted in the song when she attends parties, drinks, dances and addicts drugs. Heer was a simple country girl without pomposity in her character, whereas the postmodern Heer in the song breaks away from the conventions, norms of the society enjoying relations. The conception of Heer was that of a simple country girl with the tendency to submit herself in the way of love and sincerity till the very end of her life without getting despaired. Moreover, the word "Heer" symbolizes the attitude of sincerity and loyalty, and it was successfully employed by the writers and mystics of Modern era. Heer of the Modern era is not just a character; rather it is a term that expresses submissive attitude towards beloved, purity and extreme loyalty. She is such a noble character, that nothing besides sincerity and purity can be expected, but the Heer of Post modern era is quite different from that of the traditional one. She can be any girl who attends parties, drinks, dances, makes loves out of sincerity and commitment. She is fashionable and fickle in nature. She is not chaste enough to be compared to the traditional Heer of the past. The Chastity of the modern Heer is above board and unquestioned, but the chastity of Postmodern Heer can be inferred only by

[1] Bullay Shah, a mystic poet. The mystical poem can be retrieved from http;// http://qausain.wordpress.com/2009/10/17/main-jana-jogi-de-naal/

observing her resentment and repentance after making love to the customers, when the “business” is over.

Another evidence of postmodernism is in the punch line of the song that declares the displeasure of Heer to comply with the orders of her parents to company the rivals (Kheray), but throughout the song, such a situation never exists. Heer (so called) is accompanied by so many customers but at her own will. No one compels her to go and enjoy illicit relations with a smile on her face. She has no connection as far as the relation of Heer and Kheray is concerned. The punch line of the song is refusal to her mother on going along with the rivals (Kheray), but she willingly submits herself to the customers without any obligation and nowhere can we find the mother of Heer convincing her for the expedition. The main theme of refusal shows a paradox, a contradiction. The postmodern Heer is not forced by anyone to company the rivals, but she herself offers herself to be accompanied. The theme of refusal is not more than the conflict of mind and even there we find the postmodern Heer having a weaker will and potential to face the odds. Moreover, in line number 13 and 14 (see appendix), there is a confession that she has been brought to the consciousness by the love lighted by Ranjha and she is able to look for the destiny with her closed eyes, but such “Consciousness” is seen only when she repents after making love with her customers. It is not the consciousness that Heer would have been brought about in her days.

Another distinction we find in the song is the immature death of Ranjha before Heer embraces death. The real story (for instance as recounted in Sheeraz, 2013) illustrates the death of Heer before Ranjha in the hands of her tribe. Ranjha in the song gives appearance in the form of a ghost, unnoticed by Heer in every scene. Heer was poisoned by her tribe and lost her life of hardships and challenges, but the postmodern Heer in the song looses her life due to overdrinking and drug addiction. She earned her death at the cost of her postmodern life style, not by the odds, too heavy to be bore. Heer embraced unearned sufferings throughout her life, but the postmodern Heer doesn’t seem to be at pins and needles till the very end. Nowhere throughout the song we find her to be oppressed or tortured mentally or emotionally.

At the death bed, she is being taken to the hospital and many journalists and press reporters gather on the scene to give coverage. Despite the fact that the death is not heroic, she claims importance in the postmodern world.

The scene of the eternal life in the song highlights the union of the two souls. But the point of contradiction is how Heer is purged of her sins? If the union of the two souls is destined, then why Heer dies a shameful death? The reunion of the souls seems illogical, but in the postmodern context, Heer with certain traits and characters even can be purged off her sins.

As far as the background music of the song is concerned, it does not relate the entire effects of melancholy in the song. Heer and Ranhja are folk characters and the music of the song should have accommodated folk tunes. On the other hand, the music of the song does not confirm itself to the entire theme of the refusal. The punch line of the song even deviates from classical to rock music in the background. Throughout the song, only the notes of the flute make a link of the story with the real one. The tunes and the melody the song enjoys is postmodern in its nature, even there we can find fragmented parts of different disciplines of music merged together.

Moreover, the character of Heer is purely folk, but the entire song projects the life in a populated city, and most of the people exposed are aristocratic. The folk tale of Heer Ranjha is citified. It is not a story of rustics in a village rather the busy and lusty life of the urbanized people. Heer in the postmodern world is urbanized with all the characters and traits of aristocracy of the postmodern world.

Overall, the song projects the character of Heer in a postmodern context. Not only the sole character of Heer is post modernized, but the odds and the events in her life are also post modernized. The challenges of the postmodern world are much harsher than the odds of modern era and the struggle to maintain the identity is also one of the biggest challenges for the post modern individuals.

References

Baudrillard. (1983). Simulations, Semiotext(e), Inc.

Habermas. (1980). "*Modernity—an incomplete Project*". Retrieved on 22th Oct, 2014 http://www.aphotostudent.com/wp-content/.../ habermas _ modernityproject.pdf

Jenkins, K. (1991). *Re-thinking History*. Routledge: London.

Lyotard. (1979). *The Postmodern Condition*. Manchester: Manchester University Press.

Sheeraz, M. (2013). *Heer-Ranjha*: A folk tale from Pakistan. *Pakistaniaat: A journal of Pakistan Studies*, *5*(2): 171-187.

Appendix

The Song

Na Maaye na bhaij mujy main nae jana pardees
Jis Ranjhay sang saans juri who Ranjha ha is dees
Main nae jana Kheriyan day naal
Main nae jana Kheriyan day naal
Loog kahen usay ranjha jogi
Mujhko to rab da jamal
Jaane na jaane log ne jaane
Wooh janay mera haal
Na bhaij na maaye mujhko
Main nae jana nai jana
Nai jana main nae jana
Main nae jana main nae jana Kheriyan day naal
Band ankhoon say raah dikhay
Ranjhae wo joot jagae
Ranjha mera deen dharam
Ranjha ha kul khudai
Na bhaij na maaye mujhko
Main nae jaana nae jaana
Nai jana main nae jaana
Main nae jaana Kheriyan day naal