تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

معیار

۱۴
جولائی - دسمبر ۲۰۱۵ء

INTERNATIONAL ISLAMIC UNIVERSITY
ISLAMABAD

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

معیار ۱۴
جولائی - دسمبر ۲۰۱۵ء
شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

مقالہ نگاروں کے لیے ہدایات

- ☆ معیار تحقیقی وتنقیدی مجلّہ ہے جس میں اردو زبان وادب کے حوالے سے غیر مطبوعہ مقالات HEC کے طے کردہ ضوابط کے مطابق شائع کیے جاتے ہیں۔
- ☆ تمام مقالات اشاعت سے قبل Peer Review کے لیے مختلف ماہرین کو بھیجے جاتے ہیں جن کی منظوری کے بعد مقالات معیار میں شائع کیے جاتے ہیں۔
- ☆ مقالہ ارسال کرتے ہوئے درج ذیل اصولوں کو ملحوظ رکھا جائے جو کہ آج کی ترقی یافتہ علمی دنیا میں بالعموم رائج ہیں۔ مقالہ A4 جسامت کے کاغذ پر ایک ہی جانب کمپوز کروا کر بھیجا جائے۔ جس کے متن کا مسطر ۵x۸ انچ میں رکھا جائے۔ حروف نوری نستعلیق میں ہوں جن کی جسامت ’’۱۲‘‘ پوائنٹ ہو۔ مقالے کے ساتھ انگریزی زبان میں اس کا خلاصہ (Abstract) (تقریباً ۱۰۰ الفاظ) اور عنوان ضرور شامل کیا جائے۔ مقالے کی CD بھی ساتھ ضرور ارسال فرمائیں۔ یعنی مقالے کی ’’ہارڈ‘‘ اور ’’سوفٹ‘‘ کاپی دونوں ارسال کی جائیں۔
- ☆ مقالے کے عنوان کا انگریزی ترجمہ، مقالہ نگار کے نام کے انگریزی ہجے اور موجودہ سٹیٹس نیز مکمل پتہ درج کیا جائے۔
- ☆ معیار میں بالخصوص اردو زبان وادب کے درج ذیل موضوعات پر مقالات شائع کیے جاتے ہیں۔ تحقیق، لسانیات، تدوین متن و تحقیق متن کے موضوعات، علمی وتنقیدی مباحث، مطالعہ ادب، تخلیقی ادب کے تنقیدی وتجزیاتی مباحث اور مطالعہ کتب۔
- ☆ مقالہ میں استعمال ہونے والے تمام حوالہ جات وحواشی کی نمبر ترتیب ایک ہی ہوگی اور مقالہ کے آخر میں حوالہ جات وحواشی درج ذیل طریقے سے دیے جائیں گے۔

ا۔ مطبوعہ کتب کا حوالہ:

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

ب۔ مطبوعہ مقالات کا حوالہ:

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

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

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

د۔ ترجمہ کا حوالہ:

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

ہ۔ اخبار کی کسی تحریر کا حوالہ:

سلیم الدین قریشی، ’’ہم نے کیا کھویا کیا پایا‘‘ مشمولہ: روزنامہ جنگ، کراچی، ۲۳ رمئی ۲۰۰۸ء، ص ۷

و۔ مکتوب کا حوالہ:

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

ز۔ ریکارڈ یا ذخیرے کا حوالہ:

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

ح۔ انٹرنیٹ، آن لائن دستاویز کا حوالہ:

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

- ☆ مقالے کے آخر میں کتابیات شامل نہ کی جائیں۔
- ☆ مندرجات کی تمام تر ذمہ داری محققین رمقالہ نگاروں پر ہوگی۔
- ☆ معیار میں اشاعت کے لیے آنے والے مقالات تاریخِ موصولی کی ترتیب سے شائع کیے 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 کیے جانے کی صورت میں اسے انتظار کی فہرست میں رکھا جائے گا۔

بسم الله الرحمن الرحيم

تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

معیار

۱۴

(جولائی۔دسمبر۲۰۱۵ء)

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

ہائر ایجوکیشن کمیشن پاکستان سے منظور شدہ

سرپرست:

پروفیسر ڈاکٹر محمد معصوم یاسین زئی، امیر جامعہ

نگران:

پروفیسر ڈاکٹر احمد یوسف الدرویش، صدر نشین جامعہ

مدیر:

ڈاکٹر عزیز ابن الحسن

معاون مدیر:

ڈاکٹر محمد شیراز دستی

مجلسِ مشاورت:

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، پروفیسر ایمریطس، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری، سابق صدر شعبۂ اردو، اورینٹل کالج، لاہور
ڈاکٹر روبینہ شہناز، صدر شعبۂ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
سویامانے یاسر، ایسوسی ایٹ پروفیسر، اوساکا یونیورسٹی، جاپان
ڈاکٹر محمد کیومرثی، صدر شعبۂ اردو، تہران یونیورسٹی، ایران
ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی، ڈین شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، انڈیا
پروفیسر قاضی افضال حسین، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، انڈیا
ڈاکٹر صغیر افراہیم، شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، انڈیا
ڈاکٹر 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: 051-9019506

برقی پتہ: meyar@iiu.edu.pk

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

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

ترتیب و تزئین: محمد اسحاق خان

ٹائٹل: زاہدہ احمد

ISSN:2074-675X

ترتیب

ابتدائیہ

• شان الحق حقی اور ترقی اُردو بورڈ کی لغت	عرفان شاہ	۹
• قاضی عبدالودود: وضاحتی کتابیات	ڈاکٹر سہیل عباس خان	۳۷
• ترجمہ نگاری: ادبیات میں زرنگاری اور سحرنگاری کی ایک درخشاں روایت	غلام شبیر رانا	۷۱
• کلامِ سلطان باہو کا ایک منظوم اُردو ترجمہ	ڈاکٹر محمود الحسن بزمی	۹۵
• اقبال ادبی تنقید کے تناظر میں (بحوالہ خصوصی: شمس الرحمٰن فاروقی)	صفدر رشید	۱۱۱
• اقبالؔ کے ایک ہم عصر ـــــ امینؔ حزیں	ڈاکٹر فاخرہ اکبر	۱۲۱
• اقبال اور نیطشے میں فکری مماثلتیں ایک تحقیقی مطالعہ	پروفیسر بشریٰ قریشی	۱۳۵
• محسنات شعر-کلامِ غالب میں	ڈاکٹر بصیرہ عنبرین	۱۴۳
• سیّد سجاد حیدر یلدرمؔ بطور شاعر	ڈاکٹر محمد امتیاز	۱۷۵
• گل خان نصیر کی اردو شاعری	فیصل ریحان / ڈاکٹر عزیز ابن الحسن	۱۸۵
• مجید امجد کی غزل: سیاسی زاویہ	ڈاکٹر عابد سیال	۱۹۷
• عارف عبدالمتین کی اُردو غزل کے ترقی پسندانہ	ڈاکٹر نبیل احمد نبیل	۲۰۵
• جدید اُردو نظم کی تین آوازیں اور فکرِ گوتم	ڈاکٹر طارق محمود ہاشمی / محمد عدنان اقبال	۲۲۱
• طلسمانہ (Fantasy) کیا ہے؟	ڈاکٹر سلیم سہیل	۲۳۵
• ''آئینہ خانہ'' کا تنقیدی جائزہ: مزاحمتی تناظر میں	خرم علیم	۲۵۱
• ابتدائی ترقی پسند ناول اور عصریت	ڈاکٹر کامران عباس / ارشد محمود	۲۵۹
• عالمی رزمیہ ادب کے مماثلتی عناصر کا تقابلی جائزہ	طارق علی شہزاد	۲۷۹
• ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' اور ''غلام باغ'' میں کارفرما تاریخی تصورات کا تقابلی جائزہ	رخسانہ بی بی	۲۸۹
• شعور کی رو اور اردو ناول	مظہر عباس	۳۰۹
• نذر سجاد کے ناولوں میں عورت: سماجی تہذیب کے تناظر میں	ناہید ناز	۳۱۹

☆☆☆

- اختصاریہ (Abstract) (شمارہ-۱۴) | ڈاکٹر مظہر علی طلعت / محمد اسحاق خان | ۳۳۵

انگریزی مضامین

- محسن حامد کے ناول ''موتھ سموک (Moth Smoke) میں بعد از ایٹمی پاکستان کی عکاسی | ڈاکٹر منور اقبال احمد | ۵
- اقبال اور ٹیگور کی شاعری میں ''خودی'' کا تصور: ایک تقابلی جائزہ | راحیلہ اختر / ڈاکٹر مظہر حیات | ۱۹
- ایک نسوانی لوک روایت: ''دوران سیلاب شادی'' میں دلہن کا سہ جزوی جہیز | کومل شہزادی | ۳۷
- ''فن، عشق اور زمان'' پر قاری کے تاثرات: ''حسن کوزہ گر'' اور ''ایک یونانی کلش کا قصیدہ'' کا تقابلی جائزہ | شہریار خان | ۵۱

ابتدائیہ

تحقیقی مجلوں کی یہ مجبوری ہے کہ ان میں تخلیقی مضامین اور مواد بھی تحقیقی رنگ لئے ہوئے ہوتا ہے۔ تخلیقی مضامین میں تخلیقی عنصر مصنف کی تخلیقی اپچ اور آزادہ روی سے انجام پاتا ہے۔ پھر دوسری سمت میں قاری بھی موجود ہوتا ہے جو تخلیقی مواد کی قوتِ ترغیب کے تحت تخلیق کو پورا پورا پڑھ ڈالتا ہے۔ یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ خود قاری کے اندر ایک اپنی جمالیاتی لگن بھی ہوتی ہے جو محظوظ ہونے پر آمادہ رہتی ہے اور اپنے جمالیاتی معیار کو ترفع دینے کے لیے خود کو تخلیق کے ترفع پر آمادہ کرنے والے عناصر کے حوالے کر دیتی ہے۔

آج شاعری اور فکشن دونوں کا قاری سو سال قبل کے معصوم قاری سے بہت فاصلے پر آ پڑا ہے۔ اگلے زمانوں میں اصناف روایتی تھیں اور قاری معصوم تھا۔ اس میں زندگی کی گھمبیرتا کی موجودہ شکل نہیں تھی۔ اس قاری کا ذوق ذہنی و نفسیاتی پیچیدگیوں سے آلودہ نہ تھا۔ ذوق کی سلامتی، معصومیت اور پاک دامنی قاری کو قرآت کے عمل کے دوران تخلیق کی تمام جمالیاتی جہتوں سے جوڑ دیتی تھی۔ لیکن آج یہ سوال کہ موجودہ قاری کس نہج کا ہے، اس سوال سے جڑا ہوا ہے کہ آج کے انسان کی ذہنی ساخت کیا ہے۔ آج کا انسان اشیا کی ماہیت سے زیادہ ان کے استعمال سے معاملہ رکھتا ہے۔ اسی طرح آج کا قاری بھی تخلیقی ادب سے لطف اندوزی کی معصومیت سے بہت دور جا پڑا ہے اور اس کی وجہ موجودہ دور کے نت نئے تصورات اور تھیوریز ہیں۔ قاری کی ذاتی بے ذوقی اس کے لیے نقصان کا سبب ہوا کرتی ہے مگر موجودہ دور کی ادبی تنقید اور نظریہ کی پیدا کردہ بد ذوقی نے تو ایک طرف ادب کو مشینی بنا دیا ہے اور دوسری قاری کے مزاج کو بھی ریاضیاتی فارمولوں کا عادی کر دیا ہے۔ اصل خرابی یہی ہے۔ آج کی تخلیق اور تنقید دونوں قاری کو ہر طرح سے متاثر کرتی ہیں لیکن اگر نہیں کرتیں تو قاری کے ذوقِ جمال کی تشکیل نہیں کرتیں۔ موجودہ تنقید، یعنی مابعد جدیدیت کی تنقیدی نظریہ بازی ایک صحرائے خشک کا سفر ہے۔ آج کے سائنسی ترقیوں کے زیر اثر یہ مابعد جدید تنقید اور تخلیقات سائنسی بھی ہوتی ہیں، تجزیاتی بھی ہوتی ہیں، لسانیاتی فلسفوں کی بھول بھلیوں میں بھی گم رہتی ہیں لیکن یہ تھیوریز آج کے قاری کو، جو پہلے ہی کم ذوقی سے تر دامن ہے، شاعری کی خوبصورتی، افسانے کے فن اور زبان کے اعلیٰ ذوق سے آشنا نہیں کرتیں۔

اردو شاعری کی ادبی روایت میں اچھے شعر پر محفل کا جھوم اٹھنا کس قدر قوی جمالیاتی قدر تھا، اور اس معاشرے نے ذوق کی اس پرورش اور تشکیل میں کیا کردار ادا کیا تھا، آج کے تنقیدی مباحث اس کا بہت کم شعور رکھتے ہیں۔ خراب حالی کا یہ عمل آج کے انسان کی نہ حیران ہونے کی منفی صلاحیت سے تشکیل پایا ہے۔ آج کی تنقید ہمیں ذہنی خوراک تو دیتی ہے جس سے ہمارے عصبی نظام میں ہلچل ہو جاتی ہے لیکن اس سے ہماری آتشِ شوق کو مہمیز نہیں ملتی۔ یہی آج کی تخلیق اور تنقید سے با ذوق قاری کا شکوہ ہے۔ مابعد جدید تنقید جس انتہائی آخری نقطے پر ادب کو لے آئی ہے اس نقطے سے واپسی کا ضروری زادِ سفر ذوقِ ادب اور سوزِ عشق و جنوں کی بیداری سے مشروط ہے۔

معیار کے اس شمارے میں تحقیقی وتنقیدی نظری مباحث اور ناول، داستان، افسانہ اور شاعری کی کشود کرنے والے مقالات شامل ہیں۔ امید ہے کہ معیار شمارہ چودہ کے مضامین اردو ادب کے سنجیدہ اور عام قاری کے ذوق ادب کی پرورش اور بڑھوتری میں مددگار ثابت ہونگے۔

معیار کا شمارہ ۱۴ آپ کے سامنے ہے اور آپ کی رائے کا منتظر ہے۔

مدیر

عزیز ابن الحسن

عرفان شاہ

استاد شعبہ اردو، سراج الدولہ گورنمنٹ ڈگری کالج، نمبر۲، کراچی

شان الحق حقی اور ترقی اُردو بورڈ کی لغت

Shanul Haq Haqqee (15th September, 1917-11th October, 2005) was a versatile genius having multi-dimensional vision and knowledge. He is also a great linguist, lexicographer, researcher, scholar, critic, translator, biographer, fiction writer, an acknowledged great poet, a story writer for children, humorist, copywriter and a publicist. His respected father Moulvi Ahteshamuddin was also a great lexicographer poet, researcher and writer of great eminence.

His creative works include various genres of Urdu literature in which he has shown his creativity and exhibited his new experiences in them. In his works his approach and vision had various angles and innovations. His writings in respect of credibility and correctness of language attained status of a certificate of perfection. His special interest in lexicography represents his command of language. During his honorary appointment in Urdu Development Board, Karachi, he served for many noble services which include his lexicographic work on Urdu dictionary and issuance of quarterly "Urdu Nama". He also remained associated as Chief Editor Urdu Monthly "Mah-e-Nau" Karachi.

دلّی کی سرزمین اولیاء اللہ کی خاک نشینی کے سبب علم و ادب کا گہوارہ ہے۔حضرت شیخ عبدالحقؒ محدث دہلوی بھی ایک ایسی ہی بابرکت ہستی ہیں جن کے طفیل معرفت اور علم وادب کی ایسی شمعیں روشن ہوئیں جن پر اردو کو ناز ہے۔شان الحق حقی (۱۵رستمبر۱۹۱۷ء۔ ۱۱راکتوبر۲۰۰۵ء) بھی اسی خانوادے سے تعلق رکھتے ہیں۔ان کے والد گرامی مولوی احتشام الدین لغت نویسی میں یگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔حقی صاحب کی طبیعت میں فطری طور پر ادب سے لگاؤ اور زبان وبیان کی فنی جزئیات سے دلچسپی تھی۔یہ ہی سبب ہے کہ انہوں نے تمام عمر زبان کے مسائل اور الفاظ کی تشریح پر خصوصی توجہ مرکوز رکھی۔کارسرکار کے اہم مناصب پر فائز رہنے کے باوجود لسانیات ،شاعری،تنقید، صحافت،افسانہ،بچوں کے لئے منظوم ومنثور تخلیقات اور لغت نگاری پر علمی اور تحقیقی کام کو آخری سانس تک سنجیدگی کے ساتھ صرف قومی زبان اردو کے فروغ ونفاذ اور ادب کی ترویج کے لئے صلہء وستائش کی تمنا کئے بغیر انجام دیا۔’شان الحق حقی اور ترقی اُردو بورڈ کی لغت‘ایک ایسی شخصیت کی علمی جہتوں کا جائزہ ہے جو حقیقتاً ہمہ جہت ہے۔حقی صاحب کی ادبی خدمات تقریباً ستّر سال پر محیط ہے،جو نہ صرف ہشت پہلو بلکہ اردو زبان کی تحقیقی، علمی وادبی استعداد کے لئے استد لال ہے۔اِن کے ادبی نظریات وتخلیقات اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ وہ سچے عاشقِ ’اردو‘ تھے۔ان کا سرمایہ تصنیف وتالیف اس بات کی گواہی ہے کہ حقّی صاحب نے تنہا زبان وادب کی جو خدمت کی ہے وہ انہیں ادب کے ہراول دستے کی صف اول میں ممتاز کرتی ہے۔اس موضوع کی اہمیت

وافادیت انتہائی اہم اس لئے بھی ہے کہ حقّی صاحب کو کسی ایک صنف میں ہی دسترس حاصل نہ تھی بلکہ انہوں نے جس صنف میں بھی قلم آزمائی کی اسے درجہ کمال پر پہنچایا۔لغت نویسی،زبان کے مسائل اور ادب میں آپ نے جو نئے تجربات کیے وہ لسانیات کے باب میں فکرونظر کے نئے زوایے فراہم کرتے ہیں۔

شان الحق حقی اور ترقی اُردو بورڈ کی لغت

قائداعظمؒ نے واضح الفاظ میں یہ اعلان فرمایا تھا کہ پاکستان کی سرکاری زبان اردو ہوگی۔افسوس اس پر عمل درآمد آج تک نہ ہوسکا، آزادی کے اوائل سالوں میں بیوروکریسی میں اکثریت مخلص خادم وطن افراد کی تھی۔اس لئے اردو کو سرکاری زبان کے طور پر رائج کرنے کے اقدامات ترجیحات میں شامل رہے۔وزارت تعلیم کے پیش نظر ایک ایسے ادارے کا قیام تھا جس کے تحت بنیادی مسائل کو حل کر کے جلدازجلد' اردو' کو قائداعظمؒ کے فرمان کے مطابق' سرکاری زبان' کا درجہ دینے کے ساتھ ہی ہر سطح پر اردو کے فروغ ونفاذ کو ممکن بنایاجاسکے۔اس بارے میں بورڈ کے معتمدثانی شان الحق حقی لکھتے ہیں:

''اردو زبان کی ترقی کے لئے ایک بورڈ کے قیام کی تجویز ابتدائی برسوں سے حکومت کے سردخانے میں پڑی ہوئی تھی۔۔۔۱۹۵۸ء میں حضرت جوشؔ ملیح آبادی نے سرکاری رسالے' آج کل' دہلی کی ادارت سے پنشن یاب ہوکر پاکستان کا قصد کیا۔اور اپنے بعض قدردان اوربہی خواہ ذی اثر حضرات کے ذریعے صدر اسکندرمرزا تک رسائی حاصل کی تو حکومت کو' ترقی اردو' کی اسکیم یاد آئی،اور جوشؔ کے طفیل ایک ادارہ'اردو ڈویلپمنٹ بورڈ' کے انگریزی نام سے قائم ہوگیا ان کو بورڈ کے ایک ممبر کے طور پر شامل اورلٹریری ایڈوائزر کے عہدے پر مقرر کردیا گیا''۔[۱]

ترقی اردو بورڈ کے قیام میں اپنی سعئ جمیلہ کے بارے میں حضرت شبیرحسن خان جوشؔ ملیح آبادی رقمطراز ہیں:

''سہروردی صاحب[حسین شہید سہروردی] کو وزیراعظم بنادیا گیا اور میں فکر میں پڑ گیا کہ'باب قرطاس وقلم' (ایکاڈمی آف لیٹرز) کے نام سے جومنصوبہ طیّار کیا ہے اس کو سہروردی صاحب کی بارگاہ میں کیوں کر پیش کروں۔اور جب میں نے اپنے ایک مخلص دوست منّان خان ایڈووکیٹ سے اس کے متعلق مشورہ کیا تو انہوں نے کہا کہ میرے ایک بہت اچھے دوست ہیں محمود الحق عثمانی صاحب جو سہروردی صاحب کے مقربِ خاص ہیں ان سے کہوں گا کہ وہ آپ کو سہروردی صاحب سے ملا دیں چنانچہ ایک روز منان خان ،عثمانی صاحب کولیکر خود میرے گھر آگئے اور معاملہ طے ہوگیا اس کے دوسرے ہی دن عثمانی صاحب نے مجھے سہروردی صاحب سے ملا دیا،سہروردی صاحب نے میری تجویز کو بہت پسند کیا اور وعدہ فرمایا کہ میں اکیڈمی قائم کرادوں گا۔لیکن میری بدبختی دیکھئے کہ دوسرے ہی دن عثمانی اور سہروری کے مابین ایسا بگاڑ پیدا ہوگیا کہ ان کی آمدورفت ہی بند ہوئی۔۔۔بیگم شائستہ اکرام[ڈاکٹر بیگم شائستہ اکرام اللہ] کراچی آگئیں۔اور آفتاب احمد خان صاحب وزیراعظم کے سکریٹری بلکہ دستِ راست بن گئے۔۔۔بیگم صاحبہ، سہروردی کی رشتے کی

بہن تھیں،انہوں نے میرے مبالغہ آمیز' محامد و محاسن' کچھ اس طرح دلنشین کر دیئے کہ سہروردی صاحب جو خود بھی ایک ادبی اور صاحب جوہر آدمی تھے،مجھ پر بے حد مہربان ہوگئے۔ اس اثناء میں زبیری صاحب مرحوم[عترت حسین زبیری]تعلیمات کے سیکریٹری کے عہدے پر فائز ہوگئے۔۔۔اور مجھے مشورہ دیا کہ فنانس سیکریٹری ممتازحسن صاحب سے مل لو۔انہوں نے مجھ سے یہ کہا کہ آپ کی اکاڈمی کی تجویز بہت لمبی چوڑی ہے اگر آپ اس کو تدوین لغت تک محدود کر دیں تو فنانس اس کی منظوری دے دے گا، مجھے اپنی اس تجویز کے بچاؤ پر افسوس ہوا۔لیکن میں بے چارہ کرہی کیا سکتا تھا،ناچار اسی شکل کو غنیمت سمجھا، میں نے ان کی بات مان لی'ترقی اردو بورڈ' وجود میں آ گیا''۔۲۰

جوشؔ ملیح آبادی کے بیان اور شان الحق حقی کی تائید سے یہ بات حتمی ہے کہ 'ترقی اردو بورڈ' کے قیام کا سہرا یقیناً جوشؔ صاحب کے سر ہے وزارت تعلیم حکومت پاکستان کی قراردادنمبر ایف۱۱۔۳/۵۷۔ای 17بتاریخ ۱۴ جون ۱۹۵۸ء کے ذریعے 'ترقی اردو بورڈ' کا قیام عمل میں آیا،جس کی روح سے بورڈ کے مقاصد میں آکسفورڈ انگلش ڈکشنری (کلاں) کی نہج پر اردو کی ایک جامع لغت کی تدوین کے علاوہ اردو کی ترقی کے سلسلے میں وہ ضروری کام بھی انجام دینا شامل تھے جو حکومت اسے تفویض کرے۔

بورڈ کی عملاً تشکیل سے قبل ہی مشیر تعلیم ایس ایم شریف کی سفارش پر وزارت تعلیم نے جوشؔ ملیح آبادی کا تقرر،مشیر ادبی کے۲/ جون۱۹۵۸ء کو بورڈ میں کیا۔جبکہ اس کی منظوری معاہدے کی شرائط اور مشیر ادبی کے فرائض طے کرنے کے لئے بورڈ کی نامزد کردہ خصوصی کمیٹی کا جلسہ وفاقی مشیر تعلیم کے کمرہ اجلاس میں۱۰/ اکتوبر۱۹۵۹ء کو شام ساڑھے پانچ بجے منعقد ہوا۔جس میں مندرجہ ذیل اکابرین شریک ہوئے۔

۱۔ جناب ممتازحسن،صدر

۲۔ بیگم شائستہ اکرام اللہ،نائب صدر

۳۔ جناب ایس ایم شریف،مشیر تعلیم (بلحاظ رکن)

۴۔ جناب ڈاکٹر مولوی عبدالحق،مدیر اعلیٰ اعزازی(لغات اردو)

۵۔ شان الحق حقی،سیکریٹری

جوشؔ صاحب کے فرائض کے بارے میں طے پایا کہ بورڈ جو کتابیں شائع کرے گا اس کے مسودات کو جانچنا اور مطبوعات کی نگرانی،لیکن ان امور میں جو لغت سے تعلق رکھتے ہیں مدیر اعلیٰ سے ہدایت لیں گے نیز یہ کہ مولوی عبدالحق صاحب اگر کچھ مزید فرائض جوشؔ صاحب کے ذمہ کرنا چاہیں تو تجویز کر سکتے ہیں،صدر جوشؔ صاحب کے کام پر نگرانی رکھیں گے اور ان کے کام کی ایک ششماہی رپورٹ مرتب کی جائی گی۔بیگم شائستہ اکرام اللہ نے جوشؔ صاحب سے پانچ سالہ معاہدے کی تجویز دی جبکہ مولوی عبدالحق کی رائے تھی کہ جوشؔ صاحب کو وہ فرائض سپرد کئے جائیں جو افسرانتظامی اور سیکریٹری انجام دیتے ہیں لیکن ان تجاویز سے باقی اراکین نے اتفاق نہیں کیا۔

بورڈ میں مشیر ادبی کی حیثیت سے جوشؔ صاحب کو تین سال کیلئے معاہدے پر رکھنے کی منظوری اس شرط پر دی گئی کہ یہ معاہدہ دونوں جانب سے چھ مہینے کے نوٹس پر قابل فسخ ہوگا اور معقول جواز موجود ہونے کی صورت میں ایک مہینے کے نوٹس پر ختم ہوسکے گا، قابل تجدید ہوگا۔ مشاہرے کی مد میں ایک ہزار پانچ سو روپے ماہوار، علاوہ الاؤنس، حسبِ قواعد، یعنی کل ۱۶۵۰ روپے ماہوار ادا کیا جائے گا۔

ترقی اردو بورڈ کے تاسیسی اراکین مندرجہ ذیل تھے۔

۱۔	جناب ڈاکٹر ممتاز حسن احسن	صدر بورڈ، کراچی وسیکریٹری مالیات حکومت پاکستان
۲۔	ڈاکٹر بیگم شائستہ اکرام اللہ	نائب صدر، کراچی
۳۔	جناب عترت حسین زبیری	رکن، بورڈ وسیکریٹری وزارت تعلیمات پاکستان
۴۔	جناب ڈاکٹر مولوی عبدالحق	مدیر اعلیٰ، اردو لغت، رکن وصدر انجمن ترقی اردو پاکستان
۵۔	جناب جوشؔ ملیح آبادی	مشیر ادبی ولغت، رکن
۶۔	ڈاکٹر شہید اللہ	رکن، صدر شعبہ بنگالی، راجشاہی یونیورسٹی (ڈھاکہ)
۷۔	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	رکن، صدر شعبہ اردو، جامعہ کراچی
۸۔	جناب رازق الخیری	رکن، مدیر ماہنامہ 'عصمت' کراچی
۹۔	جناب شان الحق حقی	رکن، وزارت اطلاعات ونشریات، حکومت پاکستان، کراچی
۱۰۔	جناب پیر حسام الدین راشدی	رکن، سندھی ادبی بورڈ، کراچی
۱۱۔	ڈاکٹر سید عبداللہ	رکن، پرنسپل اورینٹل کالج، لاہور
۱۲۔	جناب عبدالحفیظ کاردار	رکن ومعتمد، نائب مشیر تعلیم، وزارت تعلیمات پاکستان

بورڈ کا پہلا اجلاس ۳۰ر جولائی ۱۹۵۸ء کو ہوا۔ جس میں لغت کے منصوبے کی تفصیلات طے کرنے کے لئے ایک کمیٹی مقرر کی گئی جس نے آوکسفرڈ ڈکشنری (کلاں) کی وسعت، نہج اور معیار پر مبنی لغت کی اشاعت کے بارے میں سفارشات پیش کیں۔ جنہیں فروری ۱۹۵۹ء میں منظور کیا گیا اور ڈاکٹر مولوی عبدالحق، بابائے اردو نے یکم مارچ ۱۹۵۹ء کو مدیر اعلیٰ اردو لغت کا منصب چھ سو روپے ماہوار اعزازیہ کے ساتھ سنبھالا[۳۰] مولوی صاحب کی منشاء کے مطابق مختصر عملے کا تقرر ہوا۔ مولوی عبدالحق لغت کا کام ترقی اردو بورڈ میں کرنے کی بجائے انجمن ترقی اردو پاکستان کے دفتر میں اپنے مقرر کردہ مدیران لغت کے ساتھ کرتے تھے۔ ترقی اردو بورڈ جوشؔ ملیح آبادی اور تدوین لغت کے بارے میں مولوی عبدالحق کے تحفظات کے بارے میں شان الحق حقی لکھتے ہیں کہ:

''مولوی عبدالحق صاحب نے پہلے اجلاس میں شرکت سے گریز کیا، جس میں ان کا نام لغت کے مدیر اعلیٰ

کے طور پر تجویز کیا گیا، بورڈ کے ارکان ان کی خدمت میں یہ پیش کش لے کر حاضر ہوئے تو مولوی صاحب نے بورڈ سے اپنی برات کا اظہار کیا، اور کہا کہ جوش ملیح آبادی مقرر کئے جا چکے ہیں انہی سے کام لیجئے، میری کیا ضرورت ہے۔۔۔وہ اس بھروسے پر پاکستان منتقل ہوئے تھے کہ اردو یہاں کی قومی وسرکاری زبان بنے گی۔حکومت کو اردو کی ترقی کے لئے جو کام بھی کرانے ہوں گے 'انجمن ترقی اردو' ہی کے سپرد کئے جائیں گے۔یہ تحریک پاکستان کے زمانے میں گویا تحریک کا ایک ذیلی ادارہ یا کم ازکم مویدوہمنوا سمجھی جاتی تھی۔۔۔زبان ایک 'حساس' مسئلہ بن گئی تھی، حکومت کو ہر قدم پھونک پھونک کر رکھنا تھا، وہ اس معاملے میں کسی آزاد ادارے پر بھروسہ نہیں کرسکتی تھی، معاملات کی باگ دوڑ اپنے ہی ہاتھ میں رکھنا چاہتی تھی، چنانچہ اس نے اردو کی ترقی کے لئے ایک علیحدہ بورڈ بنایا تو یہ بات مولوی صاحب کو خوش نہیں آسکتی تھی، وہ کہتے تھے کہ آخر انجمن کس لئے ہے، انہوں نے بڑی ردّوکد کے بعد لغت کا مدیراعلیٰ بننا اس شرط پر قبول کیا کہ جوش صاحب کا لغت سے کوئی تعلق نہ ہوگا اور اس کے لئے جو عملہ مقرر کیا جائے اس کا انتخاب وہ خود کریں گے''۔ ۴۰؎

جوش ملیح آبادی' یادوں کی برات' میں اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''بورڈ بن گیا تو انجمن ترقی اردو کے صدر مولوی عبدالحق صاحب کو رکنیت کی دعوت دی گئی مولوی صاحب مجھ کو ناپسند کرتے تھے اس لئے انہوں نے یہ جواب دیا اگر مجھ کو لغت کا چیف ایڈیٹر نہیں بنایا گیا تو میں رکنیت کی دعوت کو ٹھکرادوں گا۔ممتاز حسن صاحب نے مولوی عبدالحق صاحب کی اس ضد پر منھ بنایا۔۔۔لیکن، کچھ سوچ کر منظور کرلیا، اب کیا تھا عبدالحق چیف ایڈیٹر ہوگئے، انجمن ترقی اردو کے دفتر میں لغت کا کام ہونے لگا۔۔۔عبدالحق صاحب نے کوئی 'سوایا ڈیڑھ برس تک' مجھ سے کوئی کام ہی نہیں لیا۔۔۔تنگ آکر میں نے آخر ممتاز صاحب کو لکھا کہ مجھ سے لغت نویسی کا کام لیا جائے، اور جب انہوں نے مجھ کو لغت نویسی پر مقرر کردیا، تو مولوی عبدالحق صاحب کو اس قدر تاؤ آگیا کہ وہ ادارت ورکنیت، دونوں سے دست برداری پر آمادہ ہوگئے''۔ ۵؎

ترقی اردو بورڈ کے قیام میں عملاً جناب ممتاز حسن سیکریٹری مالیات اور ڈاکٹر عترت حسین زبیری مشیر وزارت تعلیم حکومت پاکستان کا مرکزی کردار تھا، تشکیل بورڈ کے وقت حکومت نے صرف لغت سازی کے منصوبہ سے اتفاق کیا تھا، جس کی تصدیق جوش صاحب بھی کرتے ہیں۔بورڈ کے تحت باقی منصوبوں کی تکمیل میں جناب ممتاز حسن صدر اور شان الحق حقی سیکریٹری کی ذاتی دلچسپی اور کاوشوں کا دخل ہے، جنہوں نے اردوزبان کے فروغ اور نفاذ کے لئے بورڈ کی محدود حکومتی امداد میں سے کفایت شعاری اور قومی جذبہء خدمت سے سرشار ذاتی مراعات لینے اور اسراف کرنے سے اپنے آپ کو الگ رکھا۔شان صاحب بورڈ میں اپنی شمولیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

''بورڈ کی تشکیل ہوئی تو اس کے بارہ ارکان میں خاکسار کا نام بھی شامل تھا یہ جناب ممتاز حسن اور

ڈاکٹرعترت حسین کی ذرّہ نوازی تھی، ہر دو حضرت تدوین لغت سے میرے والد مرحوم[مولوی احتشام الدین] کے شغف اور خود میری دلچسپی سے واقف تھے،ورنہ میں اس وقت وزارت اطلاعات کے محکمہ فلم ومطبوعات میں فقط ایک اسسٹنٹ ڈائریکٹر تھا''۔ ۶؎

مولوی عبدالحق بورڈ کے زیرنگرانی لغت کی تدوین کے حق میں نہ تھے،اس بارے میں شان الحق حقی صاحب کا بیان ہے کہ:

''بورڈ سے پہلی ملاقات میں مولوی صاحب نے یہ پیش کش بھی رکھی تھی کہ بورڈ اُسی لغت[لغت کبیر] کو کیوں نہ لے لے جو ابھی چھپی نہیں،دوسری لغت کی ضرورت ہی کیا ہے''۔ ۷؎

بورڈ کے منعقدہ اجلاس ۲/ فروری ۱۹۵۹ء میں لغت کی تدوین کے بارے میں منظورہ کردہ سفارشات میں ڈاکٹر عترت حسین زبیری کی یہ تجویز بھی شامل تھی کہ اردو لغت کو آکسفورڈ ڈکشنری کے نمونے پر تاریخی اصول پر مدون کیا جائے۔بورڈ کی تشکیل کے ضمن میں تدوین لغت، جوشؔ ملیح آبادی اور مولوی عبدالحق صاحبان کا ذکر یہاں اس لئے ضروری تھا کہ آگے آنے والے ان نکات کو سمجھنے میں مدد ملے گی جو اردولغت کے ذیل میں زیر بحث آئیں گے۔

شان الحق حقی کی اردولغت (تاریخی اصول پر) کے لئے خدمات

وزات تعلیم وتحقیقاتِ علمی حکومت پاکستان نے[ابتداً وزارت تعلیم کا مکمل نام یہ ہی ہوا کرتا تھا] مراسلہ نمبر ایف۱۱-۳/۵۷ ای وی بتاریخ ۱۴ جون ۱۹۵۸ء کے تحت شان الحق حقی کو ترقی اردو بورڈ کراچی کا تاسیسی رکن نامزد کیا،بعدازاں ۲۸/اپریل ۱۹۵۹ء کو انہیں معتمد بورڈ بھی بنادیا گیا،شان الحق حقی نے بورڈ میں اٹھارہ سال چار ماہ چار دن خدمات انجام دیں،گرچہ انکی رضا کارانہ خدمت لغتِ جلدہفت دہم (سترھویں) تک ہرموقع پر بورڈ کوحاصل کررہی ہے بلکہ رجوع کرنے پر دستیاب رہیں۔یہ بھی اہم بات ہے کہ مدیراعلیٰ پروفیسر ڈاکٹر ابواللیث صدیقی بھی (جلد اول تاششم) شان الحق حقی سے مشاورت ہرقدم پرلیتے رہے جس کی تصدیق دفتری مراسلات اورنجی خطوط سے تو ہوتی ہے لیکن کسی بھی موقع پر مدیراعلیٰ نے اس کا اعتراف لغت کے کسی دیباچے میں نہیں کیا۔

'ترقی اردو بورڈ' کراچی میں عملاً لغت کی تدوین ۱۹۶۰ء سے شروع ہوئی،آکسفورڈ کی کلاں لغت المعروف آکسفورڈ انگلش ڈکشنری جو نیوانگلش بھی کہلائی،اس میں انگریز کی تین پشتوں کے تمام طبقات نے ستر برس تک اسمیں حصہ لیا اور تیرہ(۱۳) جلدوں کا یہ منصوبہ ۱۹۲۸ء میں پائے تکمیل کو پہنچا۔جبکہ جرمنی آکیڈمی آف سائنس ان برلن اور انسٹی ٹیوٹ گوٹن کن کے زیرنگرانی سولہ(۱۶) جلدوں کے بتیس(۳۲) حصوں پرمشتمل جرمن ڈکشنری،' ترقی اردو بورڈ' کی تاسیس کے بعد۱۹۶۱ء میں منظر عام پرآئی۔ پاکستانی قوم بجا طور پر اردو کی عظیم الشان لغت کی نصف صدی میں تکمیل پرفخر کرسکتی ہے[لیکن اس پرمسلسل نظرثانی کا کام جاری رہنا چاہیے]۔

شان الحق حقی کی اردولغت (تاریخی اصول پر) کے لئے خدمات کا مطالعہ کرنے سے قبل اردولغت (تاریخی اصول پر) کی چند ظاہری، معنوی اور معلوماتی نکات پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔

(i) اردولغت منصوبہء کے بانی ڈاکٹر عترت حسین زبیری تھے۔

(ii) لغت کا نام پہلے اردو (کلاں) لغت پھر محیط اردولغت (اسی نسبت سے بورڈ کے مطبع خانہ کا نام 'محیط پریس' رکھا گیا) اور حتمی طور پر اردولغت (تاریخی اصول پر) طے پایا۔

(iii) اردولغت (تاریخی اصول پر) کی تدوین کے اصول وضوابط اور معیار کو آکسفورڈ انگلش ڈکشنری کے مطابق رکھا گیا ہے۔

(iv) ابتداً اردولغت کو منصوبہء تیرہ (۱۳) جلدوں پر مشتمل تھا جو بائیس (۲۲) جلدوں میں مکمل ہوا۔

(v) ہر جلد (جہازی) سائز (۱۱x۹/۴) ایک ہزار صفحات [سوائے جلد اول اس کے کل صفحات بشمول ضمیمہ ایک ہزار ایک سو پچانوے (۱۱۹۵) میں] ہر صفحہ دو کام اور ہر کالم ۵۰ سطری ہے۔

(vi) دلکش اور جاذب اردولغت (تاریخی اصول پر) محمد جمیل ۸۰ کی خطاطی کا فن پارہ ہے۔

(vii) اردولغت پر جلد اول تا چہارم (۱-۴) ناشر، ترقی اردو بورڈ جلد پنجم (۵) پر اردو ڈکشنری بورڈ جلد ششم تا شانزدہم (۶-۱۶) اردولغت بورڈ قوسین میں (ترقی اردو بورڈ) جبکہ جلد ہفت دہم تا بیست و دوم (۱۷ تا ۲۷) اردولغت بورڈ، کراچی وفاقی وزارت تعلیم، حکومت پاکستان کا خودمختار ادارہ۔

(viii) اردولغت (تاریخی اصول پر) کا آغاز (الف مقصورہ) سے کیا گیا جبکہ تمام لغات (اردو/فارسی) (الف ممدوھ) سے شروع ہوتے ہیں۔

(ix) اردولغت جلد اول تا ہفتم (۱۔۷) ہینڈ کمپوزنگ اور قدیم طریقہ طباعت کے ذریعے منصہء شہود پر آئیں۔

(x) اردولغت جلد ہشتم (۷) کو پاکستان کی طباعتی تاریخ میں کمپوٹر کمپوزنگ کے ذریعے نسخ میں شائع ہونے والی 'پہلی کتاب' کا اعزاز حاصل ہے۔

(xi) اردولغت جلد اول تا شانزدہم (۱۔۱۶) نسخ پر شائع ہوئی۔

اردو لغت (تاریخی اصول پر)

مطبوعہ جلدیں (سن وار)

شمار	جلد	مدیر اعلیٰ	سن طباعت	مشمولات
(۱)	جلد اول	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	(۱۹۷۷)	الف مقصورہ (الف)......تا......ایہاں اوہاں
(۲)	جلد دوم	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	(۱۹۷۹)	الف ممدودہ (آ) ...... تا ...... بیبہار
(۳)	جلد سوم	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	(۱۹۸۱)	بھ ......تا...... پر یہوا
(۴)	جلد چہارم	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	(۱۹۸۲)	پڑ......تا ......تحریراً
(۵)	جلد پنجم	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	(۱۹۸۳)	تحریری ......تا تھیئڑ
(۶)	جلد ششم	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	(۱۹۸۴)	ٹ ......تا ...... جہاں گرد
(۷)	جلد ہفتم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۸۶)	جہاں گردی......تا ...... چھیہ
(۸)	جلد ہشتم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۸۷)	ح ......تا ...... دانا
(۹)	جلد نہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۸۸)	داناؤں کی دُور بلا......تا...... دھنک
(۱۰)	جلد دہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۸۹)	دھنک ......تا ...... ریہو
(۱۱)	جلد یازدہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۹۰)	رھ......تا ......سن
(۱۲)	جلد دوازدہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۹۱)	سن ......تا ......صیہونیت
(۱۳)	جلد سیزدہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۹۱)	ض......تا ......فکر ہر کس بقدر ہمت اوست
(۱۴)	جلد چاردہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۹۲)	فکراً ......تا......کمشیرن/کشمیرنی
(۱۵)	جلد پانزدہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۹۳)	کشمیری......تا...... گر......گرانا
(۱۶)	جلد شانزدہم	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	(۱۹۹۴)	گرگر بدیا سرسر عقل/گیان ......تا ......لوگڑا
(۱۷)	جلد ہفت دہم	مرزا نسیم بیگ (قائم مقام)	(۲۰۰۰)	لوگن ......تا ......مستزادہ
(۱۸)	جلد ہژدہم	ڈاکٹر یونس حسنی	(۲۰۰۲)	مستسعاد......تا......منھ ہے کہ بلا
(۱۹)	جلد نوزدہم	ڈاکٹر رؤف پاریکھ	(۲۰۰۳)	منہا......تا ......نشاپور
(۲۰)	جلد بیستم	ڈاکٹر رؤف پاریکھ	(۲۰۰۵)	نشانات......تا ......نھ
(۲۱)	جلد بیست ویکم	ڈاکٹر رؤف پاریکھ	(۲۰۰۷)	و......تا...... ہزار ہا
(۲۲)	جلد بیست ودوم	فرحت فاطمہ رضوی (قائم مقام)	(۲۰۱۰)	ہزاری......تا......یئی

’اردو لغت‘(تاریخی اصول پر) کا فنی جائزہ کیونکہ موضوع کا حصہ نہیں اس لئے اب ہم شان الحق حقی کی ان خدمات کا ذکر کرینگے جو انہوں نے ’اردو لغت‘ کے لئے انجام دیں ہیں۔ترقی اردو بورڈ کی تشکیل کے ذکر میں جوش صاحب اور مولوی عبدالحق صاحب کے معاملات کا تذکرہ کرتے ہوئے ہم نے لکھا تھا کہ لغت کی تدوین اور بورڈ کے معاملات کو بہتر انداز میں سمجھنے میں معاون ہونگے یہاں اس بات کا اعادہ اس لئے کیا ہے کہ ہم ساری توجہ شان الحق حقی کی ان خدمات کو واضح کرنے پر رکھیں گے جو تدوین لغت کے ضمن میں بورڈ کی تاریخ کا ناقابل فراموش باب ہے۔جوش صاحب اور مولوی عبدالحق صاحب کے درمیان سردمہری اور لغت کے کام کو سنجیدگی سے نہ لینے کے سبب وہ فرض بھی حقی صاحب نے اتارے جو ان پر واجب بھی نہیں تھے۔حقی صاحب اہل زبان ہونے کے ساتھ ہی ایک ماہر لغت نگار زبان پر کامل قدرت کے مالک اور استاد شاعر مولوی احتشام الدین حقی دہلوی (پیدائش ۱۸۸۲ء وفات ۱۹۴۵ء) کے فرزندارجمند اور وارثِ لغت نویسی تھے،اس لئے تدوین لغت سے میلان طبع موزوں تھا۔ چند مستند معتمد اہل دانش مولوی احتشام الدین حقی کو انجمن ترقی اردو ہند کے منصوبہءلُغت کبیر کا مدون کار کہتے ہیں لیکن یہ ہی وہ تناؤ تھا جو بورڈ کے وجود میں آنے کے بعد بھی حقی صاحب اور مولوی صاحب کے درمیان تدوین لغت کے لئے کشیدہ فضاء کا سبب رہا جبکہ جوش صاحب اپنے مخصوص مزاج علمی وادبی مقام ورتبے کی وجہ سے مولوی عبدالحق کو کبھی مقرب نہ ہوسکے۔

اس بات میں دورائے نہیں کہ قیام بورڈ کا اولین مقصد اردو لغت کی تدوین اور اس کے خالق جوش ملیح آبادی تھے اردو کی ترقی اور فروغ کے لئے یقیناً یہ جوش ملیح آبادی کی عظیم قربانی تھی کہ انہوں نے فطری مزاج کے برخلاف مدیراعلیٰ اردولغت کے منصب کے لئے مولوی عبدالحق کے مطالبے پر ان کے حق میں تعظیماً ردعمل سے گریز کیا اور ان کے مشورے کے پابند ہونے پر بھی رضامند رہے۔

بورڈ کے پہلے معتمد عبدالحفیظ کاردار ایک سال سے کچھ زائد عرصے خدمات انجام دینے کے بعد جنوری ۱۹۵۹ء کو واپس اپنے سابقہ محکمے (تعلیمات) چلے گئے حکومت نے شان الحق حقی صاحب کو معتمد بناتے ہوئے انتظامی اور لغت کے معاملات کے لئے جوابدے کیا۔مولوی عبدالحق صاحب نے تدوین لغت کے مدیر کے طور پر ڈاکٹر شوکت سبزواری، سید ہاشمی فرید آبادی اور ڈاکٹر محمد شہید اللہ کا تقرر کرتے ہوئے انہیں اپنے پاس انجمن ترقی اردو کے دفتر میں ہی لغت کے کام پر معمور کیا۔بورڈ کا مرکزی دفتر شہر کے ایک کونے (ڈرگ روڈ) اور شعبہء لغت کا دفتر دوسرے کونے سے (شارداودیا مندر، واقع مشن روڈ) تھا، اس تقسیم کی وجہ مولوی عبدالحق کا جوش ملیح آبادی کے ساتھ ایک جگہ نہ بیٹھنا تھا۔اس صورت حال سے تدوین لغت میں حائل ہونے والے مسائل کے بارے میں حقی صاحب لکھتے ہیں:

> ’’مجھے اعزازی سیکریٹری مقرر کردیا گیا۔۔۔اس سے پہلے میرا بورڈ سے اتنا ہی تعلق تھا کہ جب جلسہ ہوا تو شرکت کے لئے چلا آیا،دفتر بہت دور ڈرگ روڈ پر لال کوٹھی کے پاس تھا،لہذا جانا آنا بھی آسان نہ تھا،اب یہ ذمہ داری مجھ پر آپڑی تو جانا روز کا معمول بن گیا،ممبر اور سیکریٹری کی حیثیت سے مجلس ادارت کا بھی ازروئے عہدہ رکن تھا اور حکومت کی ہدایت کے مطابق مجھے رفتار کار پر نظر رکھنی تھی۔میں نے پہلے ہی

دن فرداً فرداً اصحاب عملہ کے پاس جا کر ملاقات کی اور پوچھا کہ کون صاحب کیا کام کرتے ہیں ایک صاحب نے جو اسکالر بھرتی ہوئے تھے بتایا کہ میں مطالعہ کتب کرتا ہوں،کام کے الفاظ پر نشان لگاتا جاتا ہوں۔معلوم ہوا کہ ایک ہی کتاب کوئی تین مہنے سے ان کے مطالعے میں ہے میں نے وہ ان سے لے لی اور اگلے دن پڑھ کر واپس کردی کام کے الفاظ پر نشان لگا دیئے،ایک اور صاحب نے کہا وہ کارڈنویسی میں کتاب پر سے نشان زدہ الفاظ اور جملے کارڈوں پر کتاب اور صفحے کے حوالے کے ساتھ نقل کرتے ہیں آج طبیعت ٹھیک نہ تھی چند ہی کارڈ لکھ سکے ہیں۔معلوم ہوا کہ کارڈ نویس صاحبان دن بھر میں تیس پنتیس کارڈ لکھ لیتے ہیں میں نے ان سے بھی وہ کتاب لے لی اور رات تو کالی ہوئی مگر اگلے دن انہیں سوا سو کارڈ لکھ دے دیئے اور کہا کہ دن بھر میں جتنے کارڈ لکھے جائیں میری میز پر رکھوا دیا کریں میں شام کو آتا ہوں مجھے دلچسپی ہے دیکھ لیا کروں گا اگلے دن اٹھا لیا کریں اب وہ کس منہ سے میرے سامنے تیس پنتیس کارڈ رکھیں۔مسکرا کر کہا،آپ کی اور بات ہے آپ کا مقابلہ تو مشکل ہے مگر خاصی کھلبلی مچی۔۔۔ایک دن میں انجمن کے دفتر بھی مدیر صاحبان سے ملاقات کے لئے پہنچا۔ڈاکٹر سبزواری،مولوی سید ہاشمی فرید آبادی یہ دو اصحاب ادارت کے لئے مقرر ہوئے تھے،اور ڈاکٹر محمد شہید اللہ ہندی الفاظ کی اصل واشتقاق لکھنے پر کہ سنسکرت بھی جانتے تھے۔اور اردو فاسی بھی بے شک وہ کام کے لئے موزوں آدمی تھے،ڈاکٹر سبزواری اس وقت موجود نہ تھے میں نے دیکھا کہ سید ہاشمی صاحب ایک رجسٹر پر لغت لکھ رہے ہیں میں نے کہا کہ ہاشمی صاحب لغت تو کارڈوں پر تیار ہوتی ہے بعد میں کوئی اضافہ اس مسودے میں کیا گیا تو کیونکہ ہوگا اور اس میں تو سندیں بھی نہیں،سندیں آئیں گی تو کیوں کر کھپائی جائیں گی۔انہوں نے کہا ہم تو مولوی صاحب کی مرتب کردہ لغت ہی کو نقل کر رہے ہیں اب اس میں اور اضافہ کیا ہوگا اور ہو تو پشت کا صفحہ خالی چھوڑتے ہی جاتے ہیں کچھ کھسیانے بھی ہوئے کہ یہ اس نے اچھی گرفت کی۔۔مگر میں ان کی لغت نگاری کے اس طریقے کو دیکھ کر حیران رہ گیا دراصل سب وقت گھلانے اور کام کو ٹالنے کی باتیں تھیں لوگوں کے دل میں خواہ مخواہ یہ خیال بیٹھ گیا تھا،خصوصاً عملہء لغت کے دل میں کہ مولوی صاحب اس ادارے اور لغت نویسی کو اپنی لغت[لغت کبیر] کے ہوتے ہوئے چلنے نہیں دیں گے۔'تم بھی چلے چلو یونہی جب تک چلی چلے'،بورڈ سے پہلی ہی ملاقات میں مولوی صاحب نے یہ پیش کش بھی رکھی تھی کہ بورڈ اُسی لغت کو کیوں نہ لے لے جو ابھی چھپی نہیں،دوسری لغت کی ضرورت ہی کیا ہے''۔۹؎

اردو ڈکشنری بورڈ(ترقی اردو بورڈ)اور اردو لغت کے منصوبے کے بارے میں مولوی عبدالحق کے معتقدین نے ہمیشہ حقائق کو مبالغہ آرائی سے جھٹلانے کی کوشش دیدی دلیری سے کی ہے ملاحظہ فرمائیے:

''لغت کبیر اردو۱۰؎ کے لئے حکومت نے مولوی صاحب[مولوی عبدالحق] کی حیات میں ہی اردو لغت بورڈ قائم کردیا تھا بلکہ مولوی صاحب کو اس کا مدیر اول اور سرپرست(مولوی صاحب،مدیر اعلیٰ تھے،سرپرست کبھی نہیں رہے)بھی مقرر کردیا تھا کسی معاوضے کے بغیر[مولوی صاحب کا معاوضہ ۵۰۰ روپے ماہوار تھا]اس

طرح انجمن نے ایک بڑے ادارے کو جنم بھی دیا،جس نے تادم تحریر اٹھارہ جلدیں مرتب وشائع کر دی ہیں خودمولوی صاحب کے زمانے میں بے شمار الفاظ کے کارڈ بن چکے تھے۔انجمن پہلے لغات کے نمونے بورڈ بننے کے بعد بھی شائع کرتی تھی[انجمن اپنے رسالے'اردو' میں لغت کبیر کے نمونے شائع کرتی تھی نہ کہ اردو لغت (تاریخی اصول پر) کے'' ۔۱۱

اس صورتحال میں ہر گزرتے دن کے ساتھ اضافہ ہوا،حقی صاحب تدوین لغت میں ضوابط کی پابندی کے ساتھ ہی کام کی رفتار کو بھی مناسب حد میں رکھنا چاہتے تھے کہ منصوبہ اپنے طے شدہ وقت پر مکمل ہوسکے،مسئلہ اپنی جگہ کہ کام آگے بڑھے تو کیسے؟سرکاری ملازمت کے تحفظ کا احساس سست روی اور تساہل سے ہٹنے نہیں دیتا تھا،دوسری طرف جوشؔ صاحب وقت کے پابند باقاعدہ دفتر آتے اور اپنا دفتر سجائے خالی بیٹھے رہتے یا ملاقاتیوں کا مجمع لگا رہتا،اس معاملے پر حقی صاحب رقمطراز ہیں:

''انہیں (جوشؔ صاحب) مجلس ادارت بھی شریک نہ کیا گیا یہ بات ہمارے لئے بڑی الجھن کا سبب تھی،بجٹ کے سلسلے میں حکومت کی طرف سے پوچھا گیا کہ ہر فرد کی بابت فرداً فرداً بتایا جائے کہ کیا کام کرتے ہیں میں نے جوابی مراسلہ مولوی صاحب کی خدمت میں ملاحظے کے لئے بھیجا تو ان کی طرف سے یہ لکھا ہوا آیا کہ:

''ص ۲ پارہ ۲ میں یہ بتایا گیا ہے کہ مدیراعلیٰ اعزازی کے لئے ایک ہمہ وقتی سینئر افسر کی ضرورت ہے۔ادبی مشیر جوشؔ صاحب یہ کام انجام دیتے ہیں، یہ صحیح نہیں۔۔۔لغت کے سلسلے میں کسی ادبی مشیر کے تقرر کی سفارش نہیں کی اور نہ ادبی مشیر کا لغت کی تدوین سے کوئی تعلق رہا ہے اس پارے کو حذف کر دیا جائے'' ۔۱۲

اس کے بعد تدوین لغت کے وہ تمام بنیادی کام جو مدیراعلیٰ اور مدیران کو کرنا چاہیے تھے اپنے فرائض منصبی میں شامل نہ ہونے کے باوجود حقی صاحب نے محبِّ اردو ہونے کے ناطے انجام دیئے اور اس سلسلے میں مولوی عبدالحق سے مشاورت کا عمل بھی جاری رہا بہرحال مدیراعلیٰ تو وہی[مولوی عبدالحق] تھے، اس ضمن میں اپنی مشاورت اور کام کے حوالے سے حقی صاحب کا ایک بیان ملاحظ ہو:

'' میں نے اس کے بعد مدیروں کے کارڈ کا نمونہ تیار کیا، انہیں یکجا کیا،محفوظ اور ترتیب سے باندھ کر رکھنے کے لئے ایک فیتے دار طبلق کا نمونہ بھی خود ہی قینچی سے کاٹ کر اور فیتہ چپکا کر مولوی صاحب کی خدمت میں بھجوا دیا کہ اگر منظور فرمائیں تو مدیر صاحبان کے لئے اس طرح کے کارڈ اور طبلق تیار کروا دیئے جائیں'' ۔۱۳

ایسے بے شمار چھوٹے چھوٹے لیکن اہم امور حقی صاحب نے مسلسل انجام دیئے، لیکن مولوی عبدالحق نے ان کی مشاورت اور تجاویز کو کثرت سے نظرانداز کیا۔شان الحق حقی نے اردو لغت کے منصوبے کو قومی جذبے کے ساتھ اپنے اہم سرکاری منصب کے ساتھ مجموعی طور پر اٹھارہ سال اعزازی طور پر زندگی کی پہلی ترجیح کے طور پر انجام دیا،منصوبہء لغت کے لئے ان خدمات کو اجاگر کرنا مقصود ہے جو اردو لغت کی تکمیل کے لئے کلیدی نوعیت کی تھیں اور ان میں حقی صاحب کا کردار عملاً

مرکزی نوعیت کا ہے۔اردولغت (تاریخی اصول پر) کا بنیادی خاکہ کی مجلس اعلیٰ سے منظوری شان الحق حقی کی ذاتی کاوش تھی۔ جس سے مجلس ادارت اور تدوین کاروں کو مثبت راہ ملی اور وہ عرق ریزی کی مشقت سے بھی دور رہے۔لغت کے لئےحقی صاحب کا پیش کردہ خاکہ اور رہنما اصول۔

☆ **اصول ترتیب وتسوید اردولغت (تاریخی اصول پر)**

i) غایت وحدودِکار

۱۔ یہ لغت تاریخی اصول پر مرتب کی جارہی ہے اور اس میں حتی الوسع انگریزی کی کلاں آکسفورڈ ڈکشنری کا اتباع کیا گیاہے،

چنانچہ اس میں اردو کے تمام متداول،متروک، نادرالاستعمال مفرد اور مرکب الفاظ،محاورات اور امثال درج کئے گئے ہیں نیز منتخب اعلام اور اقوال بھی جو کسی عنوان سے لغت کے حکم میں آتے ہیں یا لغت میں جگہ پانے کے لائق ہیں شاملِ لغت کئے گئے ہیں۔

۲۔ دوسری زبانوں کے مرکب اور مفرد دخیل الفاظ بھی جو اردو ل بول چال میں رائج ہیں یا کسی زمانے میں رائج تھے یا اردو تصانیف میں استعمال ہوئے ہیں،عموماً شامل کئے گئے ہیں۔

۳۔ مقامی الفاظ بھی جو کسی خاص خطے سے مخصوص ہیں اور اردو مصنفین کی تحریروں میں ان کے استعمال کی مثالیں مہیا ہیں، درج لغت ہوئے ہیں پاکستانی زبانوں کے الفاظ جو اردو میں شامل ہوگئے ہیں یا اردو مصنفین نے برتے ہیں جہاں تک ممکن تھا شامل کئے گئے ہیں۔

۴۔ ترکیب کے ذیل میں وہ الفاظ بھی آتے ہیں جو اسم اور فعل یا اسم اور فعلِ امدادی سے مل کر بنے ہیں(یہ بطور تابعات درج ہوئے ہیں) اور وہ بھی جو مستقل سابقوں یا لاحقوں سے مل کر بنے ہیں،ہر ترکیب لغت نہیں بنتی،البتہ جہاں ترکیب لگی بندی صورت رکھتی ہے،یاترکیب سے معنی میں اضافہ ہوتاہے،یااجزائے ترکیب کا مفہوم علیحدہ علیحدہ مبہم یا ناقص ہے،وہاں مرکب کو مستقل کلمہ شمار کیا گیاہے،ترکیب ناقص بھی ہوتی ہے جیسے: اب کے،اب تہ تب،اب جب وغیرہ (متعلقاتِ فعل) اور تام بھی،جیسے: اب آؤ تو جاؤ کہاں،(روزمرہ) اب اللہ ہی اللہ (فقرہ)

۵۔ مختلف علوم وفنون کی مخصوص اصطلاحات کو بھی عموماً لغت میں جگہ دی گئی ہے،خصوصاً جو بنیادی نوعیت کی ہیں،لیکن ذیلی یاتحتی اصطلاحات عموماً خارج رکھی گئی ہیں کیونکہ ان سے خصوصی دلچسپی رکھنے والے عموماً ان کی تشریح وتفصیل لغت میں نہیں بلکہ متعلقہ علم وفن کی خصوصی کتابوں میں تلاش کریں گے۔جیسے: قضیہ مطلقہ عامہ،سیدھا مشک ہند،الٹا مشک ہند: (مخصوص پینترے)،جذام الاظلفار،بحررمل مطوی مخبون وغیرہ،صرف مشک ہند ،جذام اور رمل کی تشریح کافی ہے۔

۶۔ اعلام میں سے صرف وہی درج کئے گئے ہیں جو ادب میں کسی خاص مجازی معنی میں مستعمل ہے جیسے حاتم بمعنی سخی،رستم بمعنی بہادر،بکثرت ادب میں استعمال ہوتے ہیں اور ان کی طرف تلمیح کی جاتی ہے،جیسے: طور،یوسف وغیرہ،یہی

کلیہ معروف القاب پر بھی عائد ہوتا ہے ،جیسے: اسداللہ شرخدا،امام آخرالزماں،ذوالنورین،امام اعظم،روح اللہ،کلیم اللہ،بکرماجیت،کرشن کنھیا،سلطان الہند،غریب نواز،گنج بخش،محبوب سبحانی،قائداعظم،شاعرمشرق۔

۷۔ سابقے اور لاحقے میں مستقل کلمات کے طور پر لائق اندراج خیال کئے گئے ہیں،مثلاً ا،ان،بن،بے(سابقہ نفی)، ان (لاحقہ حاصل مصدر)جیسے :اتران،اُٹھان،وا(لاحقہ تحقیر وتصغیر) ،جیسے: بھڑوا،رنڈوا،گھروا،مٹھوا،ان میں نیم لاحقے اور نیم سابقے بھی شامل ہیں،یعنی وہ جو سابقے یا لاحقے کے طور پر استعمال ہونے کے علاوہ علیحدہ بھی مستعمل ہیں یا کسی با معنی کلمے سے مشتق ہیں،مثلاً (سہ رنگا،سہ درہ،سہ راہہ) آمیز،آمیزی (رنگ آمیزی،کم آمیز) باختہ(آبروباختہ،حواس باختہ)۔

۸۔ لغت میں عریاں الفاظ کا اندراج ناگزیر ہے۔جُملہ اعضائے بدن کے ناموں کے علاوہ فحش،بازاری،سوقیانہ،عوامی ،ہرقسم کے الفاظ اور محاورے ،یہاں تک کہ دشنام وغیرہ بھی لغت کے دائرے سے خارج نہیں ہیں،لیکن تشریح میں متانت ملحوظ رکھی گئی ہے،اورحتی الامکان مذموم مثالوں کے اندراج سے احتراز کیا گیا ہے۔

۹۔ تاریخی اصول کے تحت ہر لفظ کے استعمال کی مثالیں تابمقدور زبان کے ہر دور سے مع حوالہ پیش کی گئی ہیں اور الفاظ کے معنی یا تلفظ میں عہد بعہد جوتبدیلیاں وقوع ہورہی ہیں ان کو واضح کیا گیاہے اس سلسلے میں حسب ذیل تین دور قائم کئے گئے ہیں جس سے کم ازکم ایک مثال درج کرنے کی کوشش کی گئی ہے:

(۱) از ابتدا تا ۱۷۰۰ء

(۲) از ۱۷۰۰ء تا ۱۸۵۷ء

(۳) از ۱۸۵۷ء تاحال

چونکہ مرتبین لغت کا منصب وضع لغت نہیں ہے اس لئے تالیف میں اپنی طرف سے الفاظ یا اصطلاحات وضع کرنے سے پرہیز کیا گیا ہے،صرف معلومہ الفاظ کا احاطہ کیا گیاہے اور اختلافات کو واضح کردیا گیاہے البتہ تشریحات کی عبارتیں مرتبین نے اپنی (بلکہ اپنی اپنی) زبان میں اور اپنے اپنے محاورے کے مطابق لکھی ہیں جس سے وہ مانوس ہیں اور جو بہرحال مستند بھی ہے۔

ii) اُصولِ تدوین

طریق اندراج

ہر لفظ کو ترتیب تہجی سے اعراب مکتوبی کے ساتھ درج کرنے کے بعد اس کا تلفظ اعراب ملفوظی کے ذریعے ظاہر کیا گیاہے، پھر قواعدی (صرفی) حیثیت بتائی گئی ہے، پھر متبادل تاریخی مروجہ شکل (اگر کوئی ہے) پھر معنی کی تشریح کی گئی ہے اورمختلف معنی کی صورت میں ہر معنی کے تحت علیحدہ مثالیں تاریخ واردرج کی گئی ہیں اس کے بعد ضروری ہوا تو (فائدہ) کے زیرعنوان کسی خاص لغوی نکتے کی وضاحت کی گئی ہے جوتشریح کے علاوہ ہے آخر میں اشتقاق درج کیا گیا ہے۔

ترتیبِ تہجی

(i) لغت میں جو ترتیب تہجی اختیا کی گئی ہے اس کی تفصیل وترتیب یہ ہے :

ا، آ، ب، بھ، پ، پھ، ت، تھ، ٹ، ٹھ، ث، ج، جھ، چ، چھ، ح، خ، د، دھ، ڈ، ڈھ، ذ، ر، رھ، ڑ، ڑھ، ز، ژ، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ک، کھ، گ، گھ، ل، لھ، م، مھ، ن، نھ، و، ہ، (ۃ)، ء، ی، ے۔

فائدہ ان سے سب حروف کلمہ کے شروع میں نہیں آتے ،لیکن یہ سب اردو مستقل اصوات کے ترجمان ہیں اور علیحدہ صوتیوں(Phonemes) کی حیثیت رکھتے ہیں لہٰذا ان سب کا بطور مجرد حروف کے اندراج کیا گیا ہے،اور لفظ کی ترتیب میں بھی انہیں علیحدہ علیحدہ حروف شمار کیا گیا ہے۔

(ii) واومعروف کو واومجہول پر اور یائے معروف کو یائے مجہول پر ترجیح دی گئی ہے ،یعنی بڑی،بڑے سے پہلے درج ہوا ہے، یہ ترجیح صرف وہاں دی گئی ہے، جہاں 'ی یا' لفظ کے آخر میں سالم شکل میں آئی ہے، کلمے کے درمیان صرف معروف یا مجہول آواز کی بنا پر نہیں، کیونکہ ترتیب میں صرف شکل قابل لحاظ ہوتی ہے نہ کہ آواز، چنانچہ 'پی'، 'بے' سے پہلے درج کیا گیا ہے۔

(iii) رھ، ڑھ، لھ، مھ، نھ، اور ء کو علیحدہ حروف گردانا گیا ہے، کیونکہ یہ خواہ شروع میں نہ آئیں یا کم آئیں ،لیکن اردو الفاظ میں بھ، تھ، کھ، گھ، وغیرہ ہی کی طرح موجود ہیں ۔

(iv) تالے مدورہ (ۃ) اگرچہ صوتی ولغوی اعتبار سے حرف ت کی ہم قیمت یا اس کا بدل ہے، لیکن بلحاظِ صورت چھوٹی یاہائے ہوز کی ہمشکل ہے: لہٰذا اسے ترتیب تہجی میں چھوٹی کے بعد رکھا گیا ہے جہاں املا اردو میں دونوں طرح مروج ہے وہاں لفظ کا اندراج تائے قرشت یا فوقانی (ت) کے لحاظ سے کیا گیا ہے اور متبادل صورت اسکے مقابل درج کردی گئی ہے۔

(v) ترتیب تہجی کے ساتھ ساتھ اعرابی ترتیب کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے چنانچہ فتحہ سب سے پہلے اس کے بعد کسرہ اور آکر میں پیش، مثلاً اُدھر، اِدھر، اُدھر وغیرہ۔

املا

املا کے ضمن میں حسبِ ذیل اصول اختیار کئے گئے ہیں:

۱۔ ی (معروف) اور ے (مجہول یا لین) میں تفریق ملحوظ رکھی گئی ہے، چھوٹی ی صرف معروف آواز کے لئے اور بڑی 'ے' مجہول اور لین آواز کے لئے استعمال کی گئی ہے۔

۲۔ ہائے دوچشمی صرف مخلوط آوازوں کے لئے استعمال کی گئی ہے۔

۳۔ ہندی اصل کے الفاظ کے آخر میں عموماً 'ہائے مختفی' کی بجائے الف لکھا گیا ہے، لیکن چونکہ ان میں سے بعض الفاظ کثرت سے 'الف' کی بجائے 'ہائے مختفی' سے لکھے جاتے ہیں ان کی یہ متبادل شکل بھی اصل لفظ کے مقابل درج

کردی گئی ہے۔

۴۔ 'ہمزہ' جو اکثر عربی اسما کے آخر میں آتی ہے، اسے مجرد الفاظ سے حذف کردیا گیا ہے البتہ اشتقاق کے ذیل میں اصل عربی لفظ' ہمزہ' کے ساتھ درج کیا گیا ہے، ترکیب میں جہاں 'ہمزہ' تلفظ میں آتی ہے وہاں لکھی گئی ہے۔

۵۔ اردو کلمات میں جہاں' ہمزہ' کی آواز پیدا ہوتی ہے وہاں' ہمزہ' لکھی گئی ہے۔

۶۔ ان مرکب الفاظ کو جو یکجا ہوکر ایک کلمہ شمار ہوتے اور بکثرت تحریر میں آتے ہیں، عموماً ملا کر لکھا گیا ہے، جیسے:

امسال، منجانب، وغیرہ لیکن جہاں ایسے مرکباب تحتی الفاظ کے طور پر آتے ہیں وہاں لامحالہ دولغت ہوگئے ہیں۔م: 'قلم' کے تحت قلم دان، 'تا' کے تحت تاوقتیکہ۔

۷۔ مصادر میں جہاں دو'نون' ساتھ آئے ہیں انہیں' ن' مشدد میں تبدیل نہیں کیا گیا۔

۸۔ اگر املا میں اختلاف یا تنوع پایا جاتا ہے، تو وہ صورت قابل ترجیح خیال کی گئی ہے جو صوتی لحاظ سے مروج تلفظ کے زیادہ مطابق ہے۔

۹۔ 'الف' اور' ہ' پر ختم ہونے والے الفاظ میں امالہ بڑی' ے' سے ظاہر کیا گیا ہے اور' ح' یا' ع' پر ختم ہونے والے الفاظ میں جہاں امالہ واقع ہوا ہے وہاں' ع' یا' ح' کے ماقبل حرف کے نیچے کسرہ تصور کیا گیا ہے۔

اعراب

لغت میں مندرج ہر کلمے کے اعراب تفصیل سے دیے گئے ہیں اور مختلف فیہ الفاظ کا تلفظ بھی واضح کردیا گیا ہے۔

اوقاف ورموز

جدید مستند طریقے کی پابندی کی گئی ہے اور وہی علامات اختیار کی گئی ہیں جو انگریزی اور اردو کی جدید علمی تحریروں میں برتی جارہی ہے۔مختصراً:

۱۔ وقفہء کامل کے لئے ڈیش کی جگہ نقطہ (ختمہ) لگایا گیا ہے۔

۲۔ وقفہء خفیف کے لئے کوما (،) اور مرکب جملوں میں مفہوم کی صراحت اور تحتی جملوں میں تمیز کے لئے حسب موقع نصف وقفی سیمی کولن (؛) استعمال کیا گیا ہے۔تشریح میں معنی کی ایک ہی شق کے اندر خفیف فرق کو واضح کرنے کے لئے بھی سیمی کولن استعمال کیا گیا ہے، جیسے: مان، پاس، لحاظ، توقیر، قدر شناسی؛ اعتراف کولن (:) تفصیل واقتباس کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے یا دو عبارتوں کو مربوط کرنے کے لئے، نیز حوالے میں صفحہ نمبر ۷ سے پہلے، اس صورت میں کہ کتاب کی کسی ایک جلد کا حوالہ دیا ہو، جیسے: سرسید، مضامین، ۵: ۳۰۰) افقی خط یا ڈیش (-) کا استعمال شاذ ہوا ہے اور ہائی فن (-) کا بالکل نہیں، ڈیش حذف کو ظاہر کرنے کے لئے آیا ہے، جیسے:

ناچ نہ جانوں (- جانے)، آنگن ٹیڑھا، یا جان کے تحت (- سے جانا)، یہاں ڈیش جان کا قائمقام ہے۔آڑا

خط(/) متبادل الفاظ کے درمیان لگایا گیا ہے، جیسے: اباجان/ جانی، ستارہ(*) کسی کتاب کے نام کے ساتھ اس بات کی علامت ہے کہ یہ کسی اور زبان (مثلاً فارسی) کی کتاب ہے، جس میں کوئی اردو لفظ آیا ہے۔ کسی لفظ کی تشریح کے آخر میں اس بات کی علامت ہے کہ مثالوں کے ختم پر فائدہ کے تحت کچھ مزید روشنی اس کے معنی یا استعمال پر ڈالی گئی ہے۔ علامت استفہام (؟) جیسے کہ اردو میں عام طور پر رائج ہے، جملے کے آخر میں آتی ہے اوراس کا دہن جملے کی طرف رکھا گیا ہے، یہ مشتبہ یا تحقیق طلب مقامات پر بھی لگائی ہے۔

تفصیلِ علامات

> ماخوذ، از ، م : اصطرلاب > لاط۔

< مبدل بہ، م: ف : گل + آب < ع: جلاّب۔

+ علامتِ تجزیہ، ع :(ذات) + ال + جب۔

= مساوی یا بمعنی، م :[س، اد، سابقہ (=زیادہ) + ردھیہ (=رکاوٹ ڈالنا) ؛ ا : الجھٹ (=الجھاوٹ (رک) کی تخفیف) + ا، لاحقہ وصفی]

(قوسین) اصل کلمہ کے بعد برائے اعراب ملفوظی؛ متن کے ساتھ برائے حوالہ یا توضیح مزید، اشتقاق میں برائے مادّہ یا تفصیل و توضیح۔

- مرکبات کے اندراج میں اصل لفظ کا قائمقام۔

* (ستارہ) تشریح کے آخر میں (فائدہ) کی طرف رجوع کا اشارہ، حوالہ کتب میں غیر اردو کی علامت۔

... (نقاط) اسناد یا امثال بھی حذفِ عبارت کی علامت۔

،،، (واوین) اقتباسات یا امتیازات کی علامت۔

مخففات

اردو رسم الخط میں خود اتنا اختصار موجود ہے کہ مخففات کی زیادہ ضرورت نہیں لہذا ان کا استعمال محدود رکھا گیا ہے۔

☆ **فہرست مخففات**

ا =اردو	اپ = اپ بھرنش
اضا = اضافت	اف = افعال
امث = اسم مونث	امذ = اسم مرکز
انگ = انگریزی	اوستا = اوستائی

پ = پراکرت	پا = پالی
پر = پرتگالی	تر = ترکی
تن = تنوین	ج = جمع
جج = جمع الجمع	خف = خفیفہ
د = دیواں	رک = رجوع کریں
س = سنسکرت	سک = سکون
شد = تشدید	ص = صفحہ
صف = صفت	ضم = ضمہ
ع = عربی	عبر = عبرانی
عور = عورات،عورتوں کی بول چال	غم = غیرملحوظ
ف = فارسی	فت = فتحہ
فر = فرانسیسی	ف ل = فعلِ لازم
ف م = فعلِ متعدی	ق = قلمی
قب = مقابلہ کریں	ک = کلیات
کس = کسرہ	لاط = لاطینی
لین = لینہ	م = مثال
مث = مونث	مج = مجہول
مخ = مخلوط	مخت = مختص
مذ = مذکر	مع = معروف
مغ = مغنونہ	م ف = متعلقِ فعل

کلمات کی قسمیں

مندرج کُل الفاظ کی تعریف وتقسیم حسب ذیل فہرست کے مطابق ہے:

اسمِ مذکر : م : گھوڑا ،اعتبار، ترانہ، درری، قطعہ، قصیدہ

اسم مونث : م : بکری، جنگ، لوری، کٹنی، غزل ،رباعی۔

متعلق فعل : م : اچانک، آہستہ، روزانہ، صریحاً۔

صفت : م : چھوٹا، گاڑھا، قدیم، مشہور، بھاری۔

حرف : (اس تعریف میں حرفِ جار، استفہام، عطف، نفی، تخصیص وغیرہ جملہ حروف شامل ہیں) : م : پر، میں، تک، کو، کیوں، نہیں، اور، لیکن، و، ز (مخفف از) وغیرہ۔

ضمیر : م : یہ، وہ، میں، تم۔

فعلِ لازم : م : بگڑنا، اچھلنا، کودنا، گرنا، نکلنا، مٹکنا۔

فعلِ مستعدی : م : بگاڑنا، اچھالنا، گرانا، کھولنا، کھلانا، بنانا۔

محاورہ : کوئی ایسی ترکیب جس میں کوئی فعل (جس کی گردان بھی کی جاتی ہے) ایک یا ایک سے زائد الفاظ سے مل کر مجازی معنی دے۔م : آبرو اتارنا، پانی پھیرنا، گل کھلانا، کھل کھیلنا، غم کھانا۔

روزمرہ : الفاظ کی کوئی ایسی بندش جو اہل زبان کی بول چال میں رائج ہو اور جس میں ردو بدل ٹکسال باہر یا غیر فصیح سمجھا جائے۔ م : اللہ دے اور بندہ لے ؛ آنکھوں سے نہیں دیکھا کانوں سے سنا ہے۔

کہاوت : کوئی ایسی ترکیب نحوی جو عموماً اپنے حقیقی معنوں سے متجاوز ہو کر بطور مثل بولی جاتی ہو، م : ناچ نہ جانوں آنگن ٹیڑھا؛ انوکھے گانو میں اونٹ آیا، لوگوں نے جانا پرمیشر آیا؛ منھ لگائی ،ڈومنی گاوے تال بے تال۔

فقرہ : کوئی ایسی بندھی ٹکی نحوی ترکیب جو مختلف جذبات، محسوسات، خیالات، مطالب وغیرہ (جیسے تحسین، دعا، شرط، قسم، طنز، نفرت، انکار، استہزاء، تنبیہ وغیرہ) کے اظہار کے موقع پر استعمال کی جاتی ہو، م : سبحان اللہ معاذ اللہ، اپنا منہ تو دیکھو، اللہ اللہ کرو۔

فجائیہ : م : آہا، واہ واہ، اوہو، حبذا، بل بے، بللے۔

حکائی یا نقلِ صوت (حکایت الصوت) : م : دھڑ دھڑ، چوں چوں، کھٹ کھٹ، غائیں غائیں، سائیں سائیں۔

عَلَم : اسمائے معرفہ، م : سکندر، افلاطون، فرہاد، فرعون، اس ذیل میں

القابات تو خطابات بھی شامل ہیں: م : یداللہ، ذوالقرنین۔

سابقہ، نیم سابقہ : سابقہ، جو محض بطور سابقہ مستعمل ہو، م :ن (نہوت، نکما، نگھرا) ؛ آن(ان بن، ان کہی) ؛ نیم سابقہ جو بغیر سابقہ بھی مستعمل ہو، جیسے، نیم :م: (نیم رس، نیم جان، نیم آستین، نیم قد) بد،م : (بدگہر، بد خصلت، بد زیب)۔

لاحقہ،نیم لاحقہ : لاحقہ، جو محض بطور لاحقہ،مستعمل ہو، م : ناک (اندوہ ناک،غضبناک)، نیم لاحقہ،جو بغیر لاحقہ بھی مستعمل ہو، م : کش (دلکش ،نیم کش، کدوکش) فائدہ

(۱) لفظ کے لغوی وقواعدی تعارف میں جمع الجمع،قدیم اور شاذ کی اصطلاحیں بھی استعمال کی گئیں ہیں۔

(۲) ذیلی مرکبات کے تعارف میں مرکب اضافی،مرکب تو صیفی ،مرکب عددی،مرکب نحوی،مرکب وصفی،اور مرکب عطی کو واضح کیا گیا ہے۔

(۳) اشتقاق کے ذیل میں مصدر، حاصلِ مصدر،اسمِ کیفیت،حالیہ تمام،حالیہ نا تمام اور موضوع کی اصطلاحیں استعمال کی گئیں ہیں۔

توضیح : (’موضوع‘ سے عبارت وہ الفاظ ہیں جو کسی دوسری زبان کے قاعدے پر ڈھالے گئے ہوں اور اپنی اصل زبان میں معتبر نہ ہوں)۔

iii) متبادل اشکال

کسی لفظ کی قواعدی حیثیت (کلمے کی قسم) بیان کرنے کے بعد اگر اس کی کوئی مثال یا اشکال پائی جاتی ہیں تو وہ درج کی گئی ہیں یہ متبادل اشکال اگر لفظ کی شکل سے مماثل اور ترتیب تہجی کی رو سے قریب ہی وقع ہوئی ہیں تو ان کا علیحدہ اندراج نہیں کیا گیا لیکن اگر کسی لحاظ سے مفید سمجھا گیا ہے تو علیحدہ بھی اندراج کیا گیا ہے۔

iv) تشریح نگاری

(i) تشریح نگاری میں حتمی الامکان اختصار سے کام لیا گیا ہے ۔ پہلے عموماً تعریف وتشریح اور پھر مترادفات درج کیے ہیں۔اگر کوئی لفظ اسی شکل میں دو یا زیادہ قوعدی حیثیت رکھتا ہے تو ا۔ب۔ج کی ترتیب سے علیحدہ شقیں قائم کی گئی ہیں۔

(ii) جن ہمشکل الفاظ کی اصل و اشتقاق مختلف ہے ان کا علیحدہ علیحدہ اندراج کیا گیا ہے۔

(iii) کسی کتاب کا اقتباس یا اس کی تخلیص بطور تشریح یا جزو تشریح درج ہے، تو اس کا حوالہ قوسین میں دے گیا ہے۔ اگر اقتباس یا اندراج کسی متداول لغت سے کیا گیا ہے تو اس کا حوالہ بلاتخصیص جلد وصفحہ قوسین میں درج کر دیا گیا ہے۔

(iv) اسما وصفات عموماً بطور واحد مذکر درج کئے گئے ہیں ،افعال بطور،مصادر، کسی لفظ کی مونث یا جمع یا مغیرہ حالت کا عنوان اسی صورت میں قائم کیا گیا ہے، کہ وہ کسی محاورے، کہاوت، مقولے وغیرہ کا جزِو اول ہو، یا اس کے ساتھ تحتی الفاظ یا مرکبات کا سلسلہ ہو۔

۷) اسناد

اسناد یعنی الفاظ کے استعمال کی مثالیں معنی کی ہر شق کے تحت علیحدہ علیحدہ تاریخی ترتیب سے مع حوالہ درج کی گئی ہیں۔

(i) سنین کے اندراج میں سن تصنیف یعنی کتاب کے پہلے ایڈیشن یا مسودے کی تکمیل کے سن کو ترجیح دی گئی ہیاگر یہ دریافت نہ ہوا تو مصنف کا سن وفات درج کیا گیا ہے، ایسی صورت میں مصنف کا نام کتاب سے پہلے درج ہے۔ اور یہ اس بات کی علامت ہے کہ مندرج سن مصنف کا سنِ وفات ہے نہ کہ کتاب کا سنِ تصنیف یا سنِ تالیف، جہاں سن غیر محقق ہے وہاں اس کے ساتھ سوالیہ نشان لگا دیا گیا ہے۔

(ii) جن کتابوں کی ایک سے زائد جلدیں ہیں ان کے حوالے میں کتاب کے نام کے بعد پہلے جلد کا عدد، اس کے بعد کولن اور اس کے بعد صفحے کا نمبر درج ہے۔

(iii) جو کتابیں کسی دوسری زبان سے ترجمہ کی گئی ہیں ان کا نام اگر اصل کتاب کے نام سے مختلف ہے تو اس کے ساتھ ترجمے کا لفظ نہیں لکھا گیا ہے، اگر مماثل ہے تو لکھا گیا ہے۔

(iv) اسناد کے اندراج میں حسبِ ذیل مقاصد پیش نظر رہے ہیں۔

(الف) لفظ کی تاریخ متعین کرنا کہ تاریخ کے کس کس دور میں اس کے استعمال کی دستاویزی سند مہیا ہے۔

(ب) لفظ کے معنی اور استعمال کی وضاحت کہ یہ کس کس طرح ،کس کس محل پر استعمال ہوا ہے تا کہ لفظ کا تعارف زیادہ مفصل اور مکمل ہو۔

(ج) لفظ کے رواج کی حدود یا وسعت کا تعین کہ شاذ ہے یا کثیر الاستعمال، کسی عہد میں ایک ہی مصنف یا ایک ہی علاقے میں ملتا ہے، یا متعدد مصنفین کے ہاں مختلف شہروں یا علاقوں میں۔

(د) چیدہ ادبی اقتباسات پیش کرنا، جن میں کوئی لفظ وارد ہوا ہو اور اس رابطے کی بنا پر اس میں ایک نئی معنویت پیدا ہو گئی

ہو۔ چنانچہ ہر مثال یا سند صرف لغوی معنی کی وضاحت نہیں کرتی، بلکہ اکثر صورتوں میں مختلف مثالیں مختلف فوائد رکھتی ہیں اس بنا پر بعض صورتوں میں ایک ہی دور یا ایک ہی سن کی ایک سے زائد مثالیں پیش کی گئی ہیں لیکن بالعموم انتخاب اسناد میں اختصار سے کام لیا گیا ہے۔(آکسفورڈ ڈکشنری) میں اس کے برخلاف مثالیں کثرت سے درج کی گی ہیں اور بیشتر ذخیرہ اسناد کو مسترد کرنے کی بجائے لغت میں کھپا دیا گیا ہے)۔

vi) توضیع مزید

اسناد کے بعد بعض نحوی نکات کی مزید وضاحت جہاں ضروری ہوئی کردی گئی ہے۔

vii) اشتقاق کا طریق اندراج

تشریح، اسناد، افعال اور فائدہ کے بعد عمودی بریکٹ کے درمیان اشتقاق درج کیا گیا ہے، اس میں پہلے لفظ کی اصل بتائی گئی ہے، مثلاً: ا (= مخفف اردو)، ع (= مخفف عربی)، ف(= مخفف فارسی) وغیرہ، اس کے بعد مادہ قوسین میں درج کیا گیا ہے، مرکب اجزاء کا تجزیہ کیا گیا، اور لفظ کے اصل واشتقاق کی بابت کوئی اختلاف ہے تو اس کو بھی مختصراً لکھ دیا گیا ہے۔

viii) اعراب ملفوظی کا ضابط

لغت میں لائق غور باتیں یہ ہیں کہ ہائیے علیحدہ حروف شمار کئے گئے ہیں اور یہ حسب ذیل ہیں:

بھ، پھ، تھ، ٹھ، جھ، چھ، رھ، ڈھ، رھ، ڑھ، کھ، گھ، لھ، مھ، نھ، (کل ۱۵)

ان میں سے بعض حروف کلمے کے شروع میں نہیں آتے، ان کی علیحدہ تقطیع نہیں قائم کی گئی (رھ، ڑھ، مھ، تھ)، لیکن ان پر تشریحی حاشیہ ضرور شامل ہوگا جیسے کہ ہر حرف پر ہوتا ہے اسی طرح 'ڑ' سے بھی کوئی لفظ شروع نہیں ہوتا لیکن بطور حرف ہجا اس کا اندراج اور اس پر حاشیہ ضرور ہوگا کل حروف تہجی کی تعداد ۵۳ ہے۔

ix) اعراب مکتوبی کا اندراج

اعراب مکتوبی، اردو میں ۱۵ واول یا مصوتے آتے ہیں۔ ان میں سے بعض کی غنائی شکلیں بھی ہیں ان کے علاوہ کچھ دوہری آوازیں بھی ہیں، جنہیں انگریزی میں (Diphthong) کہتے ہیں لیکن انگریزی کے برخلاف اردو میں ان کو ہمیشہ دواعراب سے واضع کیا جاتا ہے کوئی ایک حرف دوہری آواز ادانہیں کرتا، جیسے کہ انگریزی میں 'y' یا 'i' بلکہ 'u' اور 'a' وغیرہ بھی دوہری آواز پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً (Daring, Serious, High, My) وغیرہیں۔ وہ ان تمام مصوتے جو اردو یا دوسری زبانوں کے الفاظ میں واقع ہوتے ہیں اس لغت میں درج ہونگے۔

اس کے ساتھ ہی حقی صاحب نے شعبہ کارڈ کیبنٹ قائم کیا اور اس کے لئے ٦٠ خانوں پر مشتمل کئی کیبنٹ

بنوائے، ہر خانے میں ایک ٹرے یا کشتی ہوتی ہے جس کے درمیان میں ایک سلاخ جس میں ان کارڈوں کو منصبط کر دیا جاتا ہے۔ جن پر الفاظ، معانی اور سند درج ہوتی ہیں۔ آج بورڈ میں تین لاکھ سے زائد کاڈران کیبنٹ میں محفوظ ہیں، مطالعہ کتب کے لئے حقی صاحب نے مغربی ومشرقی پاکستان[موجودہ بنگلہ دیش] جو کبھی ہمارے ملک کا حصہ تھا کے طول وعرض سے اسکالروں کی مدد حاصل کی، پانچ سو سے زائد اہل علم نے یہ فریضہ انجام دیا اس طرح کم وقت میں وسیع ذخیرۂ کتب کا مطالعہ ممکن ہوا۔

لغت، کے لئے بورڈ کی پہلی مجلس ادارت جس نے ابتدا طے شدہ منصوبہء لغت کی بارہ(۱۲) جلدوں میں سے آٹھ(۸) کا کام اول جلد کی اشاعت سے قبل مکمل کرلیا تھا اس کی ترتیب یوں تھی۔

☆ **مجلسِ ادارت**

(۱) ڈاکٹر شوکت سبزواری، صدر، مدیر اول

(۲) ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، رکن

(۳) حفیظ ہوشیار پوری، رکن

(۴) شان الحق حقی، رکن ومعتمد ادارہ

(۵) مولانا نسیم امرہوی، مدیر

لغت کے مسودے تیار مجلس ادارت کے سامنے رکھے جاتے، حقی صاحب کیوں کہ مسائل زبان ولغت کے بارے میں انتہائی محتاط رویہ رکھتے تھے، اور ممکنہ کوشش کرتے کہ کوئی غلطی نہ رہ جائے، اسی امکان کو دور کرنے کے لئے انہیں کی تجویز پر ادارتی مجلس مشاورت قائم کی گئی، تاکہ مسودات پر نظر ثانی کا کام بھی ماہرین کے تعاون سے اطمینان بخش ہوسکے۔

شان الحق حقی نے اردولغت (تاریخی اصول پر) کے لئے جو مخلصانہ خدمات انجام دیں، وہ تاریخِ اردو زبان وادب کا انمٹ حصہ ہیں۔ انہوں نے تدوین لغت کا خشک کام جس شگفتہ انداز سے کیا وہ انہی کا خاصہ ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس محسن اردولغت کے ساتھ ارباب بورڈ نے جو روش رکھی، اس سے محبان اردو کو صدمے سے دوچار ہونا پڑا، اردولغت کی پہلی جلد کی اشاعت کے موقع پر حقی صاحب کو پس پشت بلکہ گم نامی میں رکھنے کی قصداً کوشش ایسے افراد سے منسوب ہے، جن کے قدمیدانِ لغت میں شان الحق حقی کے سامنے پور برابر ہیں۔ جلد اول کی اشاعت ۱۹۷۷ء کے وقت حقی صاحب بورڈ سے سبکدوش ہوچکے تھے، لیکن پریس کاپی کی تیاری کے تمام مراحل مکمل کر گئے تھے۔ اس کے باوجود جلد اول کے تعارف میں بورڈ کے صدر محمد ہادی حسین نے صفحہ 'ج' پر حقی صاحب کا ذکر انتہائی مختصراً صرف انتظامی حوالے سے کیا اور ایک لفظ بھی تدوین لغت کے ضمن انکے قلم سے حقی صاحب کے لئے ضبط تحریر نہ ہوسکا، اسی طرح مدیر اعلیٰ ڈاکٹر

ابواللیث صدیقی نے بھی اپنے مقدمے میں حقی صاحب کا کسی طور پر ذکر نہ مناسب خیال نہ کیا جبکہ صفحہ 'ز' پر ایسے اصحاب کے نام بھی نہ بھولے جن کی خدماتِ جلیلہ سے سب واقف ہیں۔

ان دو اصحاب سے بڑھ کر، مدیراول کے مولانا نسیم امرہوی نے' کچھ اس لغت کے باب میں' کے زیرعنوان طباعت میں تاخیر کے اسباب کے ذیل میں' ہم اس موقع پر شان الحق حقی۔۔۔کے بہت بہت شکر گزار ہیں کہ ان کے تیار کئے ہوئے کارڈ پر ہر اعتبار سے لغت کے معیار پر پورے اترے اور وہ سب وقت بچ گیا جو ان۔۔۔کی سب سے زیادہ مہیا کی ہوئی مثالوں کا کتابوں سے مقابلہ کرنے میں خرچ ہوتا' ۱۴ مولانا نسیم امرہوی، مدیراول نے قلم کا سارا زور لگا کر یہ ثابت کرنے کی کوشش فرمائی ہے کہ حقی صاحب صرف کارڈ نویس تھے۔لغت نویس نہیں۔ساتھ ہی یہ ماننے پر مجبور بھی تھے کہ سب سے زیادہ اسناد حقی صاحب نے فراہم کیں ہیں،اس بارے میں مولانا نسیم امرہوی نے ایک مضمون میں لکھا:

''شان الحق حقی نے رکن مجلس ادارت کی حیثیت سے پورے مسودے کا مطالعہ کیا۔۔۔ٹائپ کئے ہوئے مسودے کے حاشیے پر اپنے مشورے تحریر فرمائے،جن کی روشنی میں ۔۔۔پریس کاپی کی تیاری شروع ہوگئی۔۔۔تقریباً دولاکھ کارڈ سابق سیکریٹری جناب شان الحق حقی نے ذاتی دلچسپی سے لکھے ہیں''۔ ۱۵

مدیراول مولانا نسیم امرہوی کا بیان اس بات کا کھلا اعتراف ہے کہ حقی صاحب کی اردولغت (تاریخی اصول پر) کے لئے خدمات سے انکار ممکن ہی نہیں،جلد اول،۶/ اپریل ۱۹۷۸ء کو منظر عام پر آئی تھی،اور ٹھیک ایک ماہ بعد مولانا نسیم امرہوی کا یہ اعتراف ان کے 'ملامتِ ضمیر' کی دلیل ہے۔

شان الحق حقی تدوین لغت کے جس منصوبے سے منسلک ہوئے تھے، وہ کُل بارہ جلدوں پر مشتمل تھا۔ بورڈ کے منتظمہ اردوشعبہء لغت سے وابستہ چند افراد کا یہ الزام کہ شان الحق حقی نے لغت کی اشاعت میں تاخیر کی اور وقت پر کام مکمل نہیں کیا،حقائق کے برخلاف ہے، بلکہ حقیقت یہ ہے کہ انہوں نے طے شدہ وقت میں دگنا کام کیا۔حقی صاحب ۱۹۷۶ء میں اردوڈکشنری بورڈ(ترقی اردو بورڈ) کے معتمد کی حیثیت سے مستعفی ہوئے،لغت کا منصوبہ ۱۹۶۰ء میں شروع ہوا،اور ۱۹۷۳ء تک نسیم شاد کے مطابق:

''لغت کی دس جلدیں مکمل ہوچکی ہیں اور باقی دو پر کام جاری ہے جو اگلے سال تک تیار ہوجائیگی''۔ ۱۶

تدوین لغت کے لئے حقی صاحب کتنا ذخیرہ چھوڑ گئے تھے،اس بارے میں مدیراعلیٰ جلدہشردہم(اٹھارویں)ڈاکٹر یونس حسنی کا بیان ملاحظہ فرمایئے:

''اس جلد(اٹھارویں) کی اشاعت کے ساتھ بورڈ میں موجود حتمی مسودہ مکمل طور پر کام میں لایا جاچکا تھا اور اب روز کھودنے اور روز کھانے کا معاملہ درپیش تھا''۔ ۱۷

ڈاکٹر یونس حسنی کے اس اظہار سے بھی یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ حقی صاحب نے تدوین لغت کے معاملے میں تساہل نہیں کیا، البتہ وہ کام کے معاملے میں اوروں کو بھی مستعد دیکھنا چاہتے تھے اور شاید اسی لئے ہدف تنقید بنے۔حقی صاحب کے کام کرنے اور کروانے کے بارے میں جمیل الدین عالی لکھتے ہیں:

''ایک زمانے میں بورڈ کے صدر جناب ممتاز حسن مرحوم تھے۔۔۔ مجھے حقی صاحب کے بارے میں ان کی ایک بات برابر یادرہتی ہے وہ فرماتے تھے حقی صاحب میں آپ ادیبوں کے لحاظ سے ایک بڑا عیب یہ ہے کہ وہ خود تو محنت کرتے ہی ہیں مگر چاہتے ہیں کہ بورڈ کے سب کارکن بھی محنت کریں،آپ ان سے خفا رہئے مگر یاد رکھئے کہ وہ بیک وقت بہت لائق اور مستعد کارکن ہیں ایسے لوگ آپ کو بہت کم ملیں گے''۔ ۱۸

حقی صاحب کے بارے میں ترقی اردو بورڈ کے رویے اور لغت کے لئے ان کی خدمات کے بارے میں بورڈ سے وابستہ رہنے والے ممتاز شاعر جون ایلیا لکھتے ہیں:

''شان الحق حقی۔۔کی ذرہ پروری اور خوردنوازی کے باعث مجھے یہ شرف حاصل ہوا کہ ترقی اردو بورڈ کے ایک ناچیز لغت نویس کی حیثیت سے کام کروں۔۔۔انہوں نے بڑے نامساعد حالات میں بہت مطمئن ہوکر بے لوث اور بے عذضانہ خدمات انجام دیں ہیں،اس عظیم لغت کی جس کی مثال بہت سی زبانوں میں ملنی مشکل ہے۔مگر حقی صاحب کو مطعون ومطرود ہی قرار دیا گیا،داد کبھی نہیں دی گئی''۔ ۱۹

بورڈ نے جب بھی شان الحق حقی سے تدوین لغت کے سلسلے میں مشاورت طلب کی، انہوں نے کھلے دل کے ساتھ اس معاملے پر اپنی علمی رائے اور اقدامات تجویز کئے،مثلاً حقی صاحب نے ۱۶/ اکتوبر ۱۹۸۴ء کو قواعدِ اندراج واوقاف کے لئے بعنوان 'ادارتی کمیٹی کی توثیق کے لئے تجاویز' بورڈ کو مراسلہ بھیجا جس میں لکھا کہ:

قواعدِ اندراج واوقاف

۱۔ جن الفاظ کی اصل واشتقاق مختلف ہے ان کی علیحدہ شقیں بنائی جائیں اور ان کے تابعات بھی علیحدہ درج ہوں۔مسودے میں کہیں کہیں خلط ملط پایا جاتا ہے۔

۲۔ متبادل کے لئے او بلیک استعمال ہو،قابل حذف کے لئے بریکٹ۔او بلیک کے بعد ایک چھوٹے ڈیش کا مطلب یہ ہوگا کہ پچھلے دوالفاظ بدلے گئے ہیں،دو ڈیش تین الفاظ کے قائمقام ہوں گے اگر زیادہ پیچیدگی ہو تو نیز لکھ کر اندراج کرکے دوہرایا جاسکتا ہے۔

۳۔ (رک) ہموار طور پر کلمے کے بعد آئے جسکی رجوع کرانا مقصود ہے۔

۴۔ اعراب مکتوبی پابندی سے لگائے جائیں،یائے معروف کے ماقبل،جب کلمہ کے بیچ میں آئے،کسرہ اور واو معروف

کے ماقبل پیش لگانا چاہیے۔

۵۔ شہد، جیٹJet، ٹھہرنا وغیرہ میں پہلے حرف پر جو زبر ہے، اس کے لئے 'فتحہ' اختیار کیا گیا تھا، اس کے بغیر ہماری زبان یا رسم الخط ناقص قرار پاتا ہے، گویا اس آواز کو ادا کرنے سے قاصر ہے، حالانکہ یہ آوازیں خود ہماری زبان میں موجود ہیں اسی طرح ابتداء، معالجہ (Comet) (کامٹ) وغیرہ میں ت، ل، م کے نیچے جو زیر آتا ہے اس کے لئے کسرہ مخففہ کی اصطلاح وضع کی گئی تھی، انہیں ترک نہیں کرنا چاہیے، ورنہ صحیح تلفظ کے اظہار میں ایک مستقل معذوری لاحق رہے گی۔

۶۔ اوقاف کے استعمال میں باقاعدگی ضروری ہے ہم نے انگریزی کا نظام اوقاف اپنا لیا ہے جو اب دنیا بھر میں رائج اور بہت معقول ہے وقفہ کامل کے لئے بھی جناب ہادی حسین مرحوم کی تجویز پر طے پایا تھا کہ نقطہ (فل اسٹاپ) استعمال کیا جائے، کیونکہ ڈیش کا اپنا مقام اور محلِ استعمال ہے ٹائپ کی طباعت میں نقطہ واضح ہوگا اور کوئی اشتباہ پیدا نہ ہوگا، یہ ہر زبان کے بنیادی مسائل ہیں اور اردو میں مستقل طور پر لٹکے نہیں رہنے چاہییں۔ بورڈ کی لغت مطلوبہ معیار قائم کرسکتی ہے۔ اوقاف کا استعمال ذہانت کے ساتھ کرنا چاہیے، جہاں جملہ ختم ہو وہاں وقفہ کامل، تشریحات میں مترادف الفاظ یا جملوں کے درمیان سیمی کولن، اگر سلسلہ کسی قدر تبدیلی کے ساتھ اور آگے چلے تو مزید تقسیم یا توضیح معانی کے لئے کولن مثال کے طور پر:

'چوڑی کی وضع کا جالی دار زیور جو کلائی میں پہنتے ہیں، اگر گھنگرو دار؛ پری بند؛ پری چھنک؛ پری چھن؛ جوئی'۔

دیگر:

'آنکھوں کا ایک مرض جس میں دن کو سورج کی روشنی کے سبب دکھائی نہیں دیتا، رات کو دکھائی دیتا ہے؛ روزکوری'۔

دیگر:

'دنیا میں گھومنا پھرنا؛ سیاحی؛ (مجازاً) بیکار گھومنا، آوارہ گردی'۔

دیگر:

'ہمت ہارنا؛ شکست مان لینا؛ عاجز ہوجانا'۔

ممکن ہے یہ خیال کیا جائے کہ اوپر کی مثالوں میں سیمی کولن کی جگہ کوما سے کام چل سکتا ہے لیکن بعض صورتوں میں اشتباہ پیدا ہونا لازم ہوگا اسے اصول کی پیروی مفید ہوگی تاکہ الفاظ اور مفہوم واضح رہے اور کسی موقع پر گنجلک واقع نہ ہو۔ اس سلسلے میں انگریزی لغات کے طریق کا مطالعہ مفید ہوگا، جو اصول انہوں نے اپنے تجزیے کی بناء پر اختیار کئے ہیں، ہمارے لئے بھی مفید ہوسکتے ہیں، یہ قواعد تمام علمی دنیا میں برتتے جاتے ہیں، ہمیں اپنی بے قاعدہ روش پر اصرار نہیں

کرنا چاہئے ۔خالی نقطے(...) حذف کو ظاہر کرینگے،اور لمبی لکیر(Paren Thesis) توضیع یا جملہ معترضہ وغیرہ کے طور پر حسب قاعدہ، جملے کے دونوں جانب آئیگی یا کومے کے ذریعے بھی جملہ معترضہ تو بند کیا جاسکتا ہے۔متبادل جہاں ختم ہووہاں کو ما ضروری ہے،تا کہ معلوم ہو کہ یہاں سے سلسلہ دوبارہ جاری ہوا۔اشتقاق کے اندراج میں دخیل الفاظ سے پہلے زبان کا حوالہ ضروری ہے، کولن کے ساتھ جہاں تک دریافت ہو مادہ یا(دھاتو) درج ہونا چاہیے کہ یہی اشتقاق نگاری کا اصل مقصد ہوتا ہے جو انہی لوگوں کے لئے کی جاتی ہے جن کو اس سے خصوصی دلچسپی ہو۔ماڈہ بریکٹ کے اندر درج ہوگا۔

۷۔ اشتقاق کے اندراج میں پہلی شرط یہ ہے کہ قریب ترین ماٰخذ یا مخرج کی طرف رجوع کیا جائے اس لئے اردو الفاظ کی پراکرتی شکل سنکسرت سے پہلے مذکور ہونی چاہئے ہم اصطرلاب کی اصل بتانے کے لئے ایک دم لاطینی (Strolabuim) یا یونانی(Astrolabum) پر نہیں پہنچیں گے۔ کیونکہ یہ لفظ ہم نے عربی سے لیا ہے،اور وہی ہمارا قریب ترین ماٰخذ ہے اسی طرح پراکرتی شکل سنسکرت پر مقدم ہے ۔لہذا ترتیب یہ ہوگی :اردو میں قدیم شکل،پراکرت،سنسکرت تمام الفاظ جو ہندی اردو میں مشترک ہیں انہیں اردو شمار کیا جائے گا نہ کہ ہندی۔ نام کے فرق سے زبان کی تعریف نہیں بدل جاتی یہ طریقہ اردو الفاظ کو ہندی لکھ کر اشتقاق سے دستبردار ہوجانے کا درست نہیں۔پلیٹس پابندی سے پراکرت شکل درج کرتاہ۔(Turner) ٹرنر کی نیپالی ڈکشنری میں اشتقاق اور بھی تفصیل سے درج کیا گیاہے یعنی اکثرجگہ دوسری پراکرت اصل کی زبانوں میں بھی لفظ کی مماثل صورتیں درج کردی ہیں؛ ہم کوئی نئ تحقیق نہ کرسکیں تو کم ازکم تحقیق شدہ مواد کو رد نہ کریں،اضافت کے لئے جو ہمزہ تراکیب میں آتی ہے۔املا کا لازمی جزو ہے اسے ترک نہیں کرنا چاہئے: جیسے کلمہء شہادت،دیدۂ بینا مسودے میں شاذ ونادر ہی نظر آتی ہے۔

شان الحق حقی صاحب کی اردولغت(تاریخی اصول پر) سے کسی نہ کسی طور پر علمی وعملی وابستگی رہی اور انہوں نے پورے انہماک کے ساتھ تدوینِ لغت کے منصوبہ میں اپنا بھر پور کردارادا کیا،جس کا اعتراف کرتے ہوئے ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

> ’’جناب شان الحق حقی صاحب کا مخلصانہ وفراخ دلانہ تعاون اردولغت بورڈ کو ہروقت حاصل رہا، اورلغت کی ترتیب وتدوین نیز طباعت کا کام تیزی سے آگے بڑھتا رہا۔۔۔بیرونی اسکالر کی حیثیت سے مسودے پر نظر ثانی کرنے والے حضرات خصوصاً جناب شان الحق حقی صاحب بھی ساتویں جلد کی تکمیل میں برابر کے شریک ہیں‘‘ ۔[۲۰]

اس تفصیلی مطالعہ سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ حقی صاحب کی اردولغت (تاریخی اصول پر) سے وابستگی ’سترھویں‘ جلد کی اشاعت تک قائم رہی،اور انہوں نے جوعلمی وتحقیقی سرمایہ بورڈ کے لئے چھوڑا وہ ’اٹھارویں‘ جلد کی

اشاعت تک کام آیا، انہوں نے کسی بھی مرحلے پر تدوین لغت کے کام سے اپنے آپ کو الگ نہیں کیا اور نہ ہی کبھی یہ سوچا کہ بورڈ نے میرے ساتھ حق تلفی کی ہے تو میں بھی کام میں رکاوٹ بنو بلکہ انہوں نے ثابت کیا کہ ان کی لگن صرف اور صرف خدمتِ اردو کے لئے ہے، صلہء وستائش کے لئے نہیں۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ شان الحق حقی ،خودنوشت ’’افسانہ درافسانہ‘‘مشمولہ ماہنامہ’افکار‘ کراچی، قسط ۲۷،فروری ۱۹۹۴ء،ص ۱۷

۲۔ جوشؔ ملیح آبادی،یادوں کی برات،مکتبہ شعروادب ،چوہدری اکیڈمی لاہور،۱۹۸۵ء ،ص ۲۸۸

۳۔ حقی،’’مراسلہ‘‘، بحوالہ ت اب/۴(۴) ۵۹ ،بتاریخ ۲۴ /۷/ ۶۰،مملوکہ راقم

۴۔ حقی،قسط ۲۷،فروری ۱۹۹۴ء،ص ۲۰

۵۔ ملیح آبادی،ص ۲۹۱

۶۔ حقی،قسط ۲۷،فروری ۱۹۹۴ء،ص ۲۰

۷۔ محولہ بالا،ص ۲۲

۸۔ محمد جمیل، خطاطِ بےمثل محمد یوسف دہلوی بن محمد الدین کے شاگردِ خاص تھے۔حقی صاحب نے بھی خطاطی محمد یوسف دہلوی سے سیکھی تھی۔محمد یوسف دہلوی کیمبرج کے گریجویٹ تھے۔ہجرت کے بعد اردواکیڈمی سندھ،ایم اے جناح روڈ نزدریڈیو پاکستان،کراچی کی فٹ پاتھ پر احباب کے ساتھ خوش گپیاں لگاتے تھے۔ایک دن اسی سڑک (ایم اے جناح روڈ) کوعبور کرتے ہوئے ٹریفک حادثے میں جاں بحق ہوئے۔(راقم)

۹۔ حقی، قسط ۲۷،فروری ۱۹۹۴ء،ص ۲۱

۱۰۔ ’لغت کبیر‘ ریاست حیدرآباد دکن ،بھارت کے والی میر عثمان علی خان کی سرکار نے اردو کی ایک جامع لغت کا منصوبہ بنایا اور اس کا نگراں مولوی عبدالحق کو مقرر کرتے ہوئے بارہ سوروپے ماہوار کا وظیفہ چوبیس سال تک مسلسل جاری رکھا۔دوسری جانب مولوی عبدالحق نے لغت کی ذمہ داری پانچ سو روپے ماہوار پر مولوی احتشام الدین حقی دہلوی(شان الحق حقی کے والد) کو سونپ دی۔آپ ٹرپپل ایم اے (تاریخ،فارسی،انگریزی) ہونے کے ساتھ ہی شاعری میں ناداںؔ دہلوی سے معروف تھے۔مولوی عبدالحق کی خواہش تھی کہ انجمن ترقی اردوہند کے تحت مرتب ہونے والی’ لغت کبیر‘ ان کے نام سے موسوم ہو۔جبکہ حقیقت یہ ہے کہ ۲۰ سال مسلسل اور متواتر دن رات لگا کر مولوی احتشام الدین حقی نے یہ لغت ترتیب دی تھی۔ مزید تفصیلات کے لئے دیکھئے ’یادوں کا سفر‘ اخلاق احمد دہلوی،ص ۱۰۶ سے ۱۵۴۔اس بارے میں جناب انتظار حسین روزنامہ ’ایکسپریس‘ کراچی مورخہ ۱۶جنوری ۲۰۱۲ء میں اپنے کالم’ بندگی نامہ‘ میں لکھتے ہیں۔اس منصوبے [لغت کبیر] کے بانی اور منتظم تو

مولوی عبدالحق تھے اس بزرگ [مولوی احتشام الدین حقی دہلوی] کی ساری محنت پھر انہی سے منسوب ہوئی۔(راقم)

۱۱۔ جمیل الدین عالؔی،'حرف چند' مشمولہ تاریخِ انجمن ، بابائے اردو مولوی عبدالحق کے بعد،شہزاد منظر انجمن ترقی اردو پاکستان،۲۰۰۲ءص ز

۱۲۔ حقی،قسط ۲۷،فروری۱۹۹۴ء،ص۲۴

۱۳۔ محولہ بالا،ص۲۲

۱۴۔ نسیم امروہوی، اردولغت(تاریخی اصول پر)،جلد اول،ترقی اردو بورڈ کراچی ۱۹۷۷ء،ص ر

۱۵۔ امروہوی،''اردولغت ایک داستانِ دیدہ ودل'' مشمولہ، روزنامہ جنگ کراچی،۵رمئی ۱۹۷۸ء

۱۶۔ نسیم شاد،'ترقی اردو بورڈ کا مسئلہ' مشمولہ، روزنامہ مشرق کراچی ۲۷ر جون ر۱۹۷۳ء

۱۷۔ ڈاکٹر یونس حسنی،''دیباچہ'' اردولغت (تاریخی اصول پر) جلد ہشردہم ۲۰۰۲ء،ص و

۱۸۔ جمیل الدین عالؔی،نقار خانے میں،مشمولہ، روزنامہ'جنگ' کراچی ۸رنومبر۱۹۷۶ء

۱۹۔ جون ایلیا،'نسیم کی غزل پر کچھ باتیں' مشمولہ ارمغانِ نسیم ،ش ۱،جنوری تا اپریل۲۰۰۹ء،نسیم امروہوی میموریل سوسائٹی کینیڈا،ص۳۰

۲۰۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری،''دیباچہ'' اردولغت (تاریخی اصول پر) جلدہفتم ،۱۹۸۶ء،ص ر

ڈاکٹر سہیل عباس خان

استاد شعبۂ اردو،

جامعہ ٹوکیو برائے مطالعات خارجی، جاپان

قاضی عبدالودود: وضاحتی کتابیات

Qazi Abdul Wadood is considered a renowned critic of Urdu literary world particularity his authority on Ghalib studies is still established. The articles of Qazi Abdul wadood have been widely published in authentic and renowned journal of Urdu world. This article is an attempt to critically analyze his autobiographical and literary contributions in ___ way. He never compromised on the quality of his research works that's why a tendency of intellectual differences from his contemporary critics has been an overwhelming feature of his work. This article encompasses the life history of Qazi Abdul wadood , his literary contributions and the other works of criticism, particularly the books who were self-published by the author. This article is also a historical quest of Woodoodian studies to further the literary horizon of Urdu World. The works on Woodood have also been discussed in here. So in a way this article is a comprehensive research study of Qazi Abdul Wadood's personality as an artist and a critic. Moreover his works, and his research contribution have also been the central theme of this article.

قاضی عبدالودود جہان آباد (بہار) کی مشہور بستی کاکو میں اپنے نانیہالی مکان میں پیدا ہوئے۔تاریخ ولادت میں اختلاف ہے۔عطا کاکوی نے خاندانی کاغذات کے مطابق ،۱۳۱۳ھ/۱۸۹۶ء، ذی قعدہ، اپریل مئی۔وہاب اشرفی نے اپنی کتاب 'قاضی عبدالودود' میں مئی ۱۸۹۶ء۔ساہتیہ اکیڈمی ،دہلی ۱۹۸۷ء نے بہ زبان انگریزی 'انسائیکلو پیڈیا آف انڈین لٹریچر' (چیف ایڈیٹر :امریش دتا) مرتب کروایا ہے اس میں ۱۸۹۶ء۔نادم بلخی کی کتاب شعاع ادب (اشاعت :۱۹۹۳ء) میں بھی یہی سال ولادت ملتا ہے۔گویا سن ولادت پر تو اتفاق ہو گیا لیکن تاریخ ولادت قطعیت کے ساتھ نہیں ملتی۔

قاضی عبدالودود نے اردو ،فارسی اور عربی کی درسی کتابیں گھر پر پڑھیں ۔اس کے بعد کلام پاک حفظ کرنا شروع کیا۔ابتدائی دنوں کے معلموں میں انھوں نے مولانا سید سلیمان اشرف (ساکن محلّہ مبردا، بہار شریف) (علی گڑھ میں دینیات کے استاد اور صدر شعبہ رہے) کا ذکر کیا ہے۔ قاضی صاحب نے گھر پر ہی عربی صرف ونحو کی کتابیں پڑھیں ، پھر جامی کی شرح کافیہ کا درس لیا۔اس کے علاوہ منطق میں شرح تہذیب کے اتمام کے بعد قطبی پڑھنا شروع کی مگر اس کا مطالعہ ناتمام رہا۔ناتمام رہ جانے والی کتابوں میں 'شرح وقایہ'اور 'مختصر معانی' بھی ہیں۔اس دوران حفظ کلام پاک کا سلسلہ بھی جاری رہا۔قاضی عبدالودود کے والد ماجد کی شدید خواہش تھی کہ قاضی صاحب عالم و فاضل کی سند حاصل کریں، کلام

پاک حفظ کریں اور رمضان شریف میں ختم تراویح کی ذمہ داریاں ادا کریں۔مگر مشیت ان سے کوئی کچھ اور کام لینا چاہتی تھی۔حفظ کے دوران ہی والد صاحب کا انتقال ہوگیا۔ان کے انتقال کے چند ماہ بعد قاضی صاحب نے حفظ کلام پاک کیااور ایک سال رمضان میں تراویح سنانے کی سعادت بھی حاصل کی ۔عطا کاکوی کے والد ماجد سید شاہ غفور الرحمٰن کاکوی (قاضی عبدالودود کے حقیقی نانا سید شاہ لطف الرحمٰن کے حقیقی منجھلے بھائی) نے قطعہ تاریخ حفظ کلام پاک کا لکھا، جس میں 'حافظ و قاری ہوئے' سے مادہ تاریخ ۱۳۲۷ھ متخرج ہوتا ہے۔یعنی قاضی عبدالودود نے چودہ برس کی عمر میں کلام پاک حفظ کرلیا۔

شکر ہے اللہ کا عبدالودود

حفظ قرآں کرکے فارغ ہوگئے

حمؔد کو تاریخ کی تھی جستجو

بولا ہاتف 'حافظ و قاری ہوئے' (۱۳۲۷ھ)

قاضی عبدالودود کے والد قاضی عبدلوحید، ذہنی طور پر فاضل بریلوی مولانا احمد رضا خاں کے علم وفضل اور ان کی تحریک سے متاثر تھے۔انھوں نے اس تحریک کی اشاعت کے لئے ایک ماہنامہ 'تحفۂ حنفیہ' جاری کیا تھا اور ایک مدرسہ بھی قائم کیا تھا، جس پر ان کی آمدنی کی ایک بیحد خطیر رقم صرف ہوئی تھی۔ان کے انتقال کے بعد بھی یہ رسالہ دو برسوں تک جاری رہااور بہ حیثیت مدیر قاضی صاحب کا نام چھپنے لگا۔قاضی عبد الوحید کے انتقال کے بعد فاضل بریلوی کی تحریک پر پیلی بھیت کے مشہور عالم وصی احمد صاحب جو محدث سورتی کہے جاتے تھے اور جو قاضی عبدالودود کے والد کے قائم کردہ مدرسے میں مدرس اول بھی رہ چکے تھے، اسی غرض سے پٹنہ آئے تھے کہ قاضی صاحب کو مزید تعلیم کے لئے پیلی بھیت لے جائیں ،مگر قاضی صاحب نے وہاں جانے سے انکار کردیا۔

تعلیم:

قاضی عبدالودود کی والدہ نے تعلیم حاصل کرنے کی راہ میں ان پر کسی قسم کا جبرنہیں کیا۔اس معاملے میں انھیں ان کے راستے میں آزاد نہ چھوڑ دیا۔چنانچہ گھر پر قاضی کی انگریزی تعلیم شروع ہوئی۔کچھ دنوں کے بعد محمڈن اسکول، پٹنہ میں داخل ہوئے پھر علی گڑھ میں تیسرے درجے میں داخل کئے گئے ۔موریسن کورٹ میں جگہ نہ ملنے کے سبب چند روز سرسید کورٹ کے بعض طلبا کے ساتھ اور چند روز مولانا سید سلیمان اشرف کے ساتھ قیام کا اتفاق ہوا۔پھر جلد ہی مورسین کورٹ میں انھیں جگہ مل گئی۔پھر وہاں سے میکڈانلڈ ہوسٹل میں منتقل ہوگئے جہاں صدر یار جنگ کے صابزادے محمد عبدالرحمٰن خاں شروانی سے ان کے تعلقات پیدا ہوئے جو عمر بھر قائم رہے۔تیسرے درجے کا امتحان پاس کرنے کے بعد مزید تعلیم حاصل کرنے کے لئے ان کا انگلستان جانے کا ارادہ تھا۔اس ارادے کے تحت بلگرامی ٹیٹوریل کالج علی گڑھ میں انھوں نے داخلہ لیا۔یہ کالج علی گڑھ میں میجر سید حسن بلگرامی نے قائم کیا تھا۔یہاں انگریزی ، لاطینی ،جرمن اور فرانسیسی زبانوں کے علاوہ سائنس ،ریاضی اور تاریخ بھی پڑھائی جاتی تھی۔اس کالج میں داخلہ لینے والے طلبا کا مقصد اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے

کے لئے یورپ جانا ہوتا تھا۔قاضی صاحب کے اس کالج میں داخلے کے تقریباً ڈیڑھ سال بعد ۱۹۱۵ء میں بلگرامی صاحب کا انتقال ہو گیا اور یہ کالج بند ہو گیا۔دریں اثنا یورپی جنگ بھی چھڑ گئی ۔چنانچہ قاضی صاحب نے یورپ جانے کا ارادہ سردست ترک کر دیا اور پٹنہ سے ۱۹۱۶ء میں پرئیویٹ امیدوار کی حیثیت سے میٹریکولیشن کا امتحان فرسٹ ڈویژن میں پاس کیا۔ ۱۹۱۸ء میں پٹنہ کالج سے فرسٹ ڈویژن میں انھوں نے آئی اے میں سند لی۔آئی اے میں ان کے مضامین اردو، انگریزی ،فارسی ،منطق اور تاریخ تھے ۔پھر یہیں سے امتیاز کے ساتھ ۱۹۲۰ء میں انھوں نے بی اے کی سند لی۔بی اے میں بھی بہ استثنائے منطق قاضی صاحب کے مضامین وہی تھے جو آئی اے میں تھے ۔یہی زمانہ تھا جب قاضی صاحب تحریک ترک موالات میں شریک ہوئے ۔جس کے سبب دوتین سال تک تعلیمی سلسلہ منقطع رہا۔مارچ ۱۹۲۳ء میں تعلیمی سلسلہ مکمل کرنے کے لئے انھوں نے انگلستان کا سفر اختیار کیا۔ابتدامیں کچھ روز وہ جرمنی میں بھی رہے جہاں انھیں جرمن زبان سیکھنے کا موقع ملا ۔۱۹۲۷ء میں کیمرج سے اقتصادیات میں ٹرائی پوس(Tripos) حاصل کیا۔اس دوران تعطیلات میں وہ فرانس بھی جاتے رہے اوروہاں فرانسیسی زبان سیکھتے رہے ۔ٹرائی پوس ،حصہ اول و دوم کے امتحان میں انھیں نمایاں کامیابی ملی۔اس دوران فلسفہ اور نفسیات کے مضامین بھی ان کے مطالعے میں رہے ۔۱۹۲۹ء میں مڈل ٹمپل ان (Middle Temple Inn) سے بار ایٹ لا ہوئے اور اسی سال اپنے وطن (پٹنہ) لوٹ آئے۔یہاں آ کر انھوں نے بیرسٹری کا ارادہ کیا بلکہ پریکٹس بھی شروع کی مگر کچھ خرابی صحت اور کچھ اپنے مزاج کی افتاد کے باعث یہ سلسلہ ختم ہو گیااور پھر باضابطہ طور پر علمی ،ادبی و تحقیقی کاموں کی طرف متوجہ ہو گئے۔

علالت:

قاضی صاحب ابھی کیمرج سے ٹرائی پوس کا دوسرا حصہ مکمل نہ کر پائے تھے کہ شدید طور پر پلوریسی کا شکار ہو گئے ۔چند ماہ کیمرج میں ایک ہی سینی ٹوریم میں زیر علاج رہے بعد ازاں ڈاکٹروں کے مشورے پر علاج اور تبدیلی آب و ہوا کی غرض سے مونتانا(سوئزرلینڈ) میں بھی مقیم رہے۔قاضی صاحب کی پنڈت جواہر لال نہرو سے پہلی بالمشافہ ملاقات وہیں ہوئی ۔اس زمانے میں پنڈت نہرو اپنی اہلیہ کملا نہرو کے علاج کے سلسلے میں سوئزر لینڈ میں قیام پذیر تھے ۔قاضی صاحب کے علاج کے سلسلے میں سوئزر لینڈ کے قیام اور پنڈت نہرو اور ان کی اہلیہ کملا نہرو سے روابط اور مراسم قائم ہوئے۔

سیاحت:

قاضی عبدالودود نے اپنے علم میں کشادگی اور وسیع النظری کے لئے ملک اور بیرون ملک کے متعدد سفر کئے ۔یہ سفر ۱۹۳۳ء میں برطانیہ سے شروع ہوا ۔جہاں انھوں نے یورپ میں فرانس ،سوئزر لینڈ،جرمنی ،ہالینڈ اوراٹلی کے کچھ حصے دیکھے۔ہندوستان آنے کے بعد تحقیق کے سلسلے میں بھی بہت سے اسفار کئے۔تقسیم ہند کے بعد کراچی ،حیدرآباد، لاہور اور ڈھاکہ بھی گئے۔

ادبی زندگی کا آغاز:

قاضی صاحب کے والد کو علم و ادب سے گہرا لگاؤ تھا۔ان کے زمانے میں قاضی صاحب کے گھر پر آگرہ اخبار آیا

کرتا تھا۔بچپن سے ہی یہ اخبار قاضی عبدالودود کے مطالعے میں رہا۔ہوش سنبھالنے کے بعد حسرت موہانی کے ماہنامہ 'اردوے معلیٰ' کی چند پرانی جلدیں بھی مطالعے کے لئے منگوائیں ۔پھر یہ رسالہ مسلسل منگواتے رہے ۔قاضی صاحب پر'اردوے معلیٰ' کے مطالعے کا اتنا گہرا اثر ہوا کہ ان پر کانگریسی اثرات غالب آ گئے ۔پھر دھیرے دھیرے یہ غلبہ کم ہوا اور آخرش ختم ہوگیا۔اسی زمانے میں الہلال کے شمارے بھی مطالعے میں رہنے لگے ۔مطالعے کے ساتھ ساتھ لکھنے کی تحریک بھی ملتی رہی۔ چنانچہ بقول صدر الدین فضا،قاضی کا پہلا مضمون شاید آگرہ احوال ،آگرہ اخبار میں شائع ہوا۔یہ اخبار ان کے والد کے یہاں آیا کرتا تھا۔مضمون نویسی کا شوق بڑھتا گیا اور رفتہ رفتہ یہ شوق تحقیق کی طرف لے گیا۔ڈاکٹر خلیق انجم کے مطابق قاضی صاحب کا پہلا مقالہ پٹنہ کے ایک رسالے المصباع کے اپریل ۱۹۲۳ء کے شمارے میں شائع ہوا۔مقالے کا عنوان تھا ''ذکر خواجہ امین الدین امین ،ذکر حضور وسلیم''۔یہ کوئی باقاعدہ مقالہ نہیں تھا۔علی ابراہیم خاں خلیل نے امین ،حضور اور سلیم کے بارے میں اپنے تذکرے گلزار ابراہیم میں جو کچھ لکھا تھا ،قاضی صاحب نے اسے نقل کرکے مقالے کی شکل دی تھی۔قاضی صاحب نے عنفوان شباب میں شاعری بھی کی اور فارسی اشعار کے اردو ترجمے بھی کئے تھے۔قاضی عبدالودود کی ادبی زندگی کا باقاعدہ آغاز افسانہ نگاری سے ہوا تھا۔۱۹۱۳ء میں آگرہ اخبار میں ''جذبات حسرت کے مصور'' کے فرضی نام سے ایک افسانہ بھی شائع ہوا تھا۔۱۹۳۶ء میں جب معیار کا اجرا کیا تو اس کے لئے فرضی نام سے ایک افسانہ لکھا۔افسانے کا عنوان 'ایک ہونہار نوجوان' تھا۔اس کے علاوہ چند انگریزی کہانیوں کے اردو ترجمے بھی کئے۔

انجمن ترقی اردو سے وابستگی:

۱۹۱۸ء میں مولوی عبدالحق کے ایما پر خان بہادر سید ضمیر الدین احمد نے پٹنہ میں انجمن ترقی اردو کی شاخ قائم کرنے میں جن تین نوجوانوں کو اپنا معاون منتخب کیا، ان میں ایک قاضی عبدالودود بھی تھے ۔ان کے علاوہ ڈاکٹر محمد زبیر صدیقی اور سید محمود شیر تھے ۔اس طرح قاضی صاحب کا شمار انجمن ترقی اردو ،شاخ پٹنہ کے بانیوں میں ہوتا ہے۔۱۹۲۳ء میں قاضی صاحب انگلستان چلے گئے ،وہاں سے واپسی کے بعد چند احباب کے ساتھ مل کر انھوں نے انجمن کو صوبائی شکل دی۔نئی صورت میں لیڈی انیس امام اس انجمن کی صدر اور قاضی عبد الودود سکریٹری مقرر ہوئے اور ایک عرصے تک اردو کی بقا کے لئے وسیع پیانے پر اپنی خدمات پیش کرتے رہے ۔رسالہ'معیار' مارچ ۱۹۳۶ء میں اسی انجمن کی طرف سے جاری کیا گیا ،جو قاضی صاحب کی خرابیِ صحت اور دوسرے امور کے باعث پانچ سات شماروں سے زیادہ نہ نکل سکا۔قاضی صاحب صحافت سے بھی وابستہ رہے۔

انعامات و اعزازات:

قاضی عبدالودود نے تقریباً نصف صدی تک پرورش لوح وقلم کی ۔ان کی علمی و ادبی اور محققانہ خدمات کے صلے میں انھیں سرکاری ،نیم سرکاری نیز ادبی اداروں نے انعامات و اعزازات سے بھی سرفراز کیا۔سب سے پہلے حکومت ہند کی جانب سے صدر جمہوریۂ ہند کے ہاتھوں انھیں (Certificate of honour in Persian) پیش کیا گیا۔۱۹۷۵ء

میں غالب انسٹی ٹیوٹ ،دہلی نے فخر الدین علی احمد غالب ایوارڈ برائے اردو فارسی تحقیق سے سرفراز کیا، ساتھ ہی ایک توصیفی تمغا بھی پیش کیا۔قاضی عبدالودود کی غیر معمولی علمی وادبی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے غالب انسٹی ٹیوٹ ،دہلی نے ۲۱؍نومبر۱۹۸۳ء کو پٹنہ میں اعلیٰ پیمانے پر ایک جلسے کا اہتمام کیا۔یہ جلسہ پہلے دہلی میں ہونے والا تھا مگر قاضی صاحب اپنی علالت کے سبب دہلی جانے سے قاصر تھے ،لہٰذا یہ جلسہ پٹنہ میں ہی منعقد کیا گیا۔اس جلسے میں قاضی صاحب کو انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے ایک طلائی تمغا اور سپاس نامہ پیش کیا گیا۔یہ تمغا غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے اس وقت کے بہار کے گورنر اخلاق الرحمٰن قدوائی کے ہاتھوں پیش کیا گیا۔اس جلسے میں انسٹی ٹیوٹ کے نائب صدر یونس سلیم کے علاوہ بڑی تعداد میں صاحبانِ علم و ادب کی جانب سے قاضی صاحب کو زبردست خراج عقیدت پیش کیا گیا۔اس موقع پر ایک کتابچہ بھی شائع ہوا ،جس میں مالک رام، پروفیسر مسعود حسین خاں، پروفیسر سید امیر حسن عابدی ، پروفیسر محمد حسن ،گوپال متل ،رشید حسن خاں، پروفیسر گوپی چند نارنگ اور ڈاکٹر خلیق انجم کی آرا شامل ہیں۔

شادی واولاد:

قاضی صاحب کی شادی ۱۹۰۱ء کے آس پاس ان کی والدہ کی خواہش کے تحت شاہ نظام الدین کی صاحبزادی اور خان بہادر سید ضمیر الدین احمد ،صدر گلی ،پٹنہ سٹی کی نواسی سے ہوئی۔ابھی رخصتی بھی نہیں ہوئی تھی کہ ڈیڑھ سال کے اندر ہی ان خاتون کا انتقال ہو گیا۔پھر ۱۹۲۲ء میں قاضی صاحب کی دوسری شادی پٹنہ سٹی کے سربرآوردہ وکیل اور سرکاری پلیڈر شاہ رشید اللہ صاحب فرحت کی صاحبزادی سے ہوئی جن کے بطن سے صرف ایک لڑکے قاضی محمد مسعود ہوئے۔

اہلیہ کا انتقال:

قاضی صاحب کی اہلیہ بلڈ پریشر کی پرانی مریضہ تھیں۔۱۹۶۰ء میں ان کے پیٹ میں رسولی (Tumour) نکل آئی، جس کا آخر کار اپریشن کرانا پڑا۔اس کے بعد بظاہر مرض میں افاقہ تو ضرور ہو گیا لیکن وہ بیمار رہنے لگیں ،جسمانی طور پر کمزوری آ گئی ،ہائی بلڈ پریشر کے سبب ۱۵؍جون ۱۹۷۹ء کو غسل خانے میں غش کھا کر گر پڑیں۔فوری علاج کے سبب طبیعت کچھ سنبھل گئی مگر تیسرے ہی دن ۱۷؍جون کو فالج کا شدید حملہ ہوا اور دوسرے دن ۱۸؍جون کی صبح انتقال کر گئیں۔قاضی صاحب پر اس حادثۂ جانکاہ کا شدید اثر ہوا۔وہ ایک عرصے تک سکتے کے عالم میں رہے۔اہلیہ کے انتقال کے بعد کچھ دن قاضی صاحب پر سکتے کا عالم ضرور رہا ،ان پر ایک قسم کی خموشی کی کیفیت بھی رہی مگر پھر دھیرے دھیرے معمولات زندگی کی طرف لوٹ آئے ۔یہ الگ بات ہے کہ وہ اندر سے بالکل ٹوٹ چکے تھے۔

وفات:

قاضی صاحب طالب علمی کے زمانے میں پلوریسی میں مبتلا ہوئے اس کا اثر ان کی صحت پر تادیر رہا۔۱۹۷۰ء کے آس پاس پھر بیمار رہنے لگے ۔۱۹۷۳ء میں اختلاج قلب کا شدید دورہ پڑا۔دلی میں کچھ روز زیر علاج رہنے اور صحت یاب ہونے کے بعد گھر واپس آ گئے۔اہلیہ کے انتقال کے ایک ماہ بعد ہی جولائی ۱۹۷۹ء سے داہنے پاؤں کی انگلیاں شل رہنے لگیں اور داہنے ہاتھ نے کام کرنے سے انکار کر دیا۔جس کے سبب قاضی صاحب خود کو ذہنی طور پر مفلوج سمجھنے لگے۔لکھنے

پڑھنے کا کام بھی متاثر ہوا۔اسی عالم میں ۲۵ رجنوری ۱۹۸۴ء کو پٹنہ میں انتقال کر گئے۔(محسن رضا نقوی،قاضی عبدالودود ،ایک مختصر خاکہ،پٹنہ: ملا شادمان لائبریری،۲۰۰۵ء،صفحہ ۱۱ تا ۲۲ کی تلخیص)

تصانیف و تالیفات:

☆ آوارہ گرد اشعار،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ اثبات بہار

☆ اردو ادب میں ادبی تحقیق کے بارے میں،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ اردو شعر و ادب ،چند مطالعے ،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

مشمولات: اردو کا پہلا واسوخت (معاصر ستمبر ۱۹۴۱ء)

نانک پنتھی فرقہ کا ایک قدیم دہلوی شاعر :بدھ سنگھ قلندر(پگڈنڈی ۱۹۵۹ء)

نعیم دہلوی (مہر نیمروز ،کراچی ،مئی ۱۹۵۷ء)

مثنوی محمد یار خاں امیر :برسات (ندیم ،جولائی ۱۹۴۲ء)

سنتوکھ رائے بیتاب دہلوی (معاصر حصہ ۲)

مرثیہ ظہور علی خلیق (معاصر حصہ ۴)

مثنویات مرزا رکن الدین عشق دہلوی (مجلس حیدر آباد ،جنوری ۱۹۶۰ء)

بندرا بن راقم (تحریک دہلی ،ستمبر ۱۹۵۷ء)

مثنوی اکبر علی خاں اکبر (معاصر حصہ ۱)

کلام طپش (معاصر ،دسمبر ۱۹۴۲ء)

دیوان نوا (نوائے ادب ،بمبئی ،جولائی ۱۹۵۸ء)

دیوان افسر (نگار مارچ ،۱۹۶۳ء)

دیوان آغا علی خاں مہر (نیا دور ،اگست ۱۹۶۱ء)

سراج نظم مصنفہ ناسخ (معاصر حصہ ۲)

غمگین دہلوی (برہان ،دہلی ،اکتوبر ،۱۹۶۰ء)

انشائے مومن (معاصر حصہ ۱۶،۱۷)

بخشی الملک راجہ الفت رائے بہادر الفت (تحریک ،دہلی ،جون ۱۹۵۹ء)

دیوان اوج (معاصر حصہ ۱۳)

مثنوی گل صنوبر (نیا دور، نومبر ۱۹۵۹ء)

دیوان نوازش (آجکل، جولائی ۱۹۶۲ء)

ایک انگریز مستشرق کا سرقہ (معاصر حصہ ۱)

مرگ انیس (معاصر حصہ ۱)

میر انیس کے غیر مطبوعہ اشعار (اردو، اپریل ۱۹۳۸ء)

مرگ دبیر (معاصر حصہ ۱)

خواجہ اسد قلق لکھنوی اور ان کا شہر آشوب (معاصر حصہ ۱۷)

میر مونس کا غیر مطبوعہ قطعہ (معاصر حصہ ۲)

مجموعہ اشعار حسین علی خاں شاداں (ماحول ۲/۳، ۳، ۴)

واجد علی شاہ کا سفر کلکتہ (قومی زبان، پاکستان، یکم جون ۱۹۶۰ء)

ایک قدیم بیاض کے منتخبات (معاصر حصہ ۱۴)

دیوان سید محمد آزاد کے اردو اشعار (معاصر حصہ ۳۵)

بہار کی اردو شاعری (صدائے عام، عید نمبر ۱۹۵۳ء)

ارمغان بہار

کلام نالاں (معاصر، اگست ۱۹۴۱ء)

کلام ثابت عظیم آبادی (معاصر، جولائی اگست ۱۹۴۲ء)

کلام علی ابراہیم خاں خلیل (معاصر، جون ۱۹۴۲ء)

کلام میر ضیاء دہلوی (معاصر، مارچ ۱۹۴۲ء)

کلام فدوی (معاصر، جولائی ۱۹۴۱ء، اگست ۱۹۴۲ء)

کلام دل (معاصر، اپریل ۱۹۴۱ء)

کلام رضا عظیم آبادی (معاصر، اکتوبر ۱۹۴۱ء)

کلام جوشش عظیم آبادی (اردو، جنوری ۱۹۳۶ء)

راسخ کا غیر مطبوعہ کلام (معاصر، مارچ، ستمبر، اکتوبر ۱۹۴۲ء)

کلام غلام علی حیدری (معاصر، جون۱۹۴۲ء)

کلام یوسف عظیم آبادی (معاصر، جولائی ۱۹۴۲ء)

سلطان عظیم آبادی کے منتخب اشعار(معاصر، حصہ۲)

کلام ضیا عظیم آبادی (معاصر، اگست۱۹۴۲ء)

دہ مجلس فضلی (معاصر حصہ۴)

نو بہار یعنی قصہ گل وصنوبر از بنی نارایِن جہاں(نیا دور، جولائی ۱۹۵۹ء)

داستان عشاق (سب رس، حیدر آباد، نومبر دسمبر ۱۹۵۹ء)

سلطان القصص از مہجور بنارسی (آجکل، دہلی، اکتوبر ۱۹۵۹ء)

اردو کا پہلا تاریخی ناول (معاصر حصہ ۲)

اردو نثر (اڈورڈ ہنری پالمر)(معاصر حصہ ۲)

بہاریات ۔ایک قدیم ناول نقش طاؤس(معاصر حصہ۲)

خواجہ عبدالرؤف عشرت(اشارہ، پٹنہ،۱۹۶۲ء)

نکات سخن (اردو ادب، اکتوبر۱۹۵۱ء)

☆ اشتر وسوزن، پٹنہ: ادارۂ تحقیقات اردو، ۱۹۶۴ء

مشمولات:

عمدۂ منتخبہ یعنی تذکرۂ سرور: مرتبہ خواجہ احمد فاروقی، ص ۱۔۶۰

شاد کی کہانی شاد کی زبانی (باب اول): مرتبہ محمد مسلم عظیم آبادی، ص ۶۱۔۱۲۸

☆ بہار کے اخبار بہار کی روشنی میں، پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۶ء

☆ تبصرے، پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء

☆ تحقیقات ودود(مفرقات)، پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء

☆ تدوین کلامِ دلدار

☆ تذکرہ شعرا، مؤلفہ امین اللہ طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود ۔۱۹۵۴ء

☆ تعین زمانہ، پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء، ۱۵۱ص

مشمولات:

(۱) آبرو۔۳۰ (۲) آتمارام کھتری ،راجہ۔۲۹ (۳) آثم ،حفظ اللہ۔۳۹ (۴) آذرکیوان۔۱۰ (۵) آزاد،غلام محمد خاں۔۳۸ (۶) آزاد،محمد فاضل احمد آبادی۔۳۸ (۷) آزاد،محمد مقیم اکبری۔۲۴،۴۴ (۸) آزاد ،مرزاارجمند (۹) آزردہ،مفتی صدرالدین خاں۔۷ (۱۰) آشفتہ،مرزامحمد صالح۔۳۸ (۱۱) آہ،میرمہدی۔۴۸ (۱۲) ابوطالب خاں،مرزا۔۲۱ (۱۳) ابوالمعانی، شیخ۔۲۶ (۱۴) احترام خاں۔۲۷ (۱۵) احمدخاں،میر۔۱۷ (۱۶) اختر اجمیری،شیخ سعد اللہ۔۴۴ (۱۷) اسدیارخاں،شیخ اسداللہ۔۲۰ (۱۸) اسیر،علی محمد خاں۔۵۱ (۱۹) اشرف خاں،خواجہ محمد عاصم۔۲۹ (۲۰) اشک،میرعلی حسن۔۲۲ (۲۱) اصلح،علی خاں۔۲۷ (۲۲) اظہر،میرغلام علی۔۳۸ (۲۳) اعجازاکبرآبادی،شیخ محمد سعید۔۲۶،۲۴ (۲۴) افصح،شاہ فصیح۔۲۱ (۲۵) الفت اصفہانی،محمد علی۔۲۰ (۲۶) امان اللہ بنارسی،حافظ۔۲۷ (۲۷) امدادعلی خاں۔۳۹ (۲۸) امیرمینائی۔۳۷ (۲۹) امین عظیم آبادی،حکیم۔۲۲ (۳۰) انجام،عمدۃ الملک امیرخاں۔۱۷ (۳۱) انجم ،محمد علی خاں۔۳۸ (۳۲) انس،سید محمد مرزا۔۳۸ (۳۳) انصاف،غلام یحییٰ۔۳۰ (۳۴) اوحدالدین بلگرامی۔۳۹ (۳۵) ایمن،احمد قلی خاں۔۴۴ (۳۶) باقر،باقر علی۔۹ (۳۷) باقی خوستی،میر۔۲۰ (۳۸) بانیہ ،بھوپت رائے۔۳۵ (۳۹) ببرعلی خاں،حکیم۔۳۹ (۴۰) بقراط خاں،حکیم محمد ہادی۔۲۷ (۴۱) بوتراب خاں۔۳۹ (۴۲) بوعلی خاں شیرازی۔۲۸ (۴۳) بیرنگ،مرزامحمدی بیگ۔۴۴ (۴۴) بیگمی،مالحہ بانو۔۲۰ (۴۵) پروانہ،جسونت سنگھ۔۹ (۴۶) پیام اکبرآبادی۔۳۴ (۴۷) تحقیق عظیم آبادی،میر محمد علیم۔۲۰ (۴۸) تسکین۔۳۹ () تسلیم،امیراللہ۔۶ (۴۹) تصور، سیدامام۔۳۹ (۵۰) تعشق لکھنوی۔۳۱ (۵۱) تقی بہاری قادری ،محمد۔۲۹ (۵۲) تلاش ،حافظ محمد جمال۔۴۵ (۵۳) تمناعظیم آبادی،خواجہ محمد علی۔۱۷ (۵۴) تنہا۔۹ (۵۵) ثابت عظیم آبادی،اصالت خاں۔۲۱ (۵۶) ثابت قدم خویشگی۔۲۷ (۵۷) جعفرمسیح خاں،میر۔۳۹ (۵۸) جنون،مرزاارجمند۔۳۵ (۵۹) جواہر رقم،میرشمس الدین۔۱۶ (۶۰) جودت،مرزا ایوب بن محمد سلیم بدخشی۔۴۵ (۶۱) جوش ،محمدعلی۔۴۲ (۶۲) جویا،داراب بیگ۔۱۸ (۶۳) چھچل پسر جوہر۔۳۹ (۶۴) حاجی،مرزا۔۴۳ (۶۵) حبیب ،سید حبیب الرحمٰن۔۵۰ (۶۶) حجام،عنایت اللہ۔۳۹ (۶۷) حسام،حسام الدین۔۴۳ (۶۸) حسام الدین ،شیخ۔۲۱ (۶۹) حسرت،جعفر علی۔۵،۴۶ (۷۰) حسن علی۔۴۳ (۷۱) حسن علی،میر۔۲۲ (۷۲) حشمت دہلوی ،محمد علی۔۱۳ (۷۳) حکمت خاں،سید۔۲۸ (۷۴) حمید،سید باقر مرزا۔۴۰ (۷۵) حیا،شیورام داس۔۳۶ (۷۶) حیدرحسین ،میر نواب۔۴۰ (۷۷) حیدر،غلام حیدر خاں۔۴۰ (۷۸) خلیق،میر۔۷ (۷۹) خوشحال رائے اکبرآبادی۔۲۷ (۸۰) خوشدل دہلوی ،میرمحمد قائم۔۲۸ (۸۱) خیالی،منشی خیالی رام۔۲۰ (۸۲) داغ،میر مہدی۔۴۸ (۸۳) دیدہ،آغرخاں۔۴۰ (۸۴) دیوانہ دہلوی، سرب سکھ۔۱۴ (۸۵) ذاکرخلف ماہر۔۴۰ (۸۶) ذوالفقار علی خاں،نواب۔۳۲ (۸۷) ذہین،حسن علی خاں۔۲۷ (۸۸) راجی،آقا ابراہیم ۔۲۶،۴۵ (۸۹) رائج ،میر محمد علی سیالکوٹی۔۴۵ (۹۰) رائے نوندھ کھتری۔۱۶ (۹۱) رحیم داد خاں،عبدالرحیم۔۳۷ (۹۲) رزم فرخ آبادی،حسین علی۔۳۲ (۹۳) رسا اکبرآبادی،ایزدبخش۔۱۸ (۹۴) رشکی،منشی ہزاری لعل۔۱۰ (۹۵) رشید،مصطفیٰ مرزا۔۴۰ (۹۶) رمال،شیخ جان محمد۔۱۷ (۹۷) روحی،سید جعفر۔۲۲ (۹۸) روشن الدولہ وزیر اودھ۔۳۳ (۹۹) روشن رائے کمبوہ،راجہ۔۱۹ (۱۰۰) ریاضی،امام الدین۔۳۶ (۱۰۱) زائرالہ آبادی،شیخ محمد فاخر۔۱۸ (۱۰۲) زنِ شیخ جان محمد رمال۔۱۷ (۱۰۳) سالم،حاجی محمد اسلم کشمیری۔۴۵ (۱۰۴) ساماں جونپوری،میر محمد ناصر۔۳۴ (۱۰۵) سبحان علی

خاں۔۳۲(۱۰۶)سبقت،سکھ راج۔۳۵(۱۰۷)سبقت،مرزا مغل۔۳۳(۱۰۸)سخن،میر عبدالصمد۔۴۵(۱۰۹)سخی، پرورش علی
خاں۔۴۰(۱۱۰)سر بلندخاں ،خواجہ محمد موسیٰ۔۱۶(۱۱۱)سرخوش۔۳۵(۱۱۲)سعید نبی خاں پوربی۔۲۸(۱۱۳)سیاح،حاجی
عبداللہ۔۴۱(۱۱۴)شاد،سید احمد حسین۔۳۲(۱۱۵)شاداں بہاری۔۱۵(۱۱۶)شاعر،سید محمد بلگرامی۔۱۵(۱۱۷)شاعر،گل محمد
خاں۔۲۱(۱۱۸)شاہ چھڑا۔۴۸(۱۱۹)شاہ حاتم۔۱۱(۱۲۰)شاہ محمد رحیم،مفتی۔۵۰(۱۲۱)شریف خاں دہلوی، حکیم۔۳۷
(۱۲۲)شکر،سیداحمد حسین۔۳۲(۱۲۳)شورش عظیم آبادی،غلام حسین۔۲۶(۱۲۴)شوق،الٰہی بخش۔۴۰(۱۲۵)شہداد خاں
خویشگی۔۳۷(۱۲۶)صابر،احمد مرزا۔۴۱(۱۲۷)صاحب مارہروی،صاحب عالم۔۸(۱۲۸)صداقت،محمد ماہ۔۳۶(۱۲۹)صفدر
محمد خاں،سید محمد شوشتری۔۲۱(۱۳۰)صنعت،مغل خاں۔۳۶(۱۳۱)صواب،شیخ محمد اشرف سید پوری۔۴۰ (۱۳۲) طالب،
طالب علی۔۱۶(۱۳۳)ظریف خاں،حاجی۔۲۹(۱۳۴)ظہور،ظہور علی۔۷(۱۳۵)عابد،خواجہ عبدالرحیم نقشبندی۔ ۱۷ (۱۳۶)
عابدعلوی لاہوری،شیخ محمد۔۲۸(۱۳۷)عاقل بیگ خاں کمل پوش۔۲۷(۱۳۸)عاقل بیگ بخشی،مظفر خاں۔۲۷(۱۳۹)عاقل ،
خواجہ محمد عاقل۔۳۶(۱۴۰)عالی شاہ ابوالمعالی۔۴۱(۱۴۱)عباس علی خاں۔۴۱(۱۴۲)عبدالستار خاں سمرقندی۔۲۹
(۱۴۳)عبرت احمد۔۳۶،۴۵(۱۴۴)عزت،شیخ سعد الدین۔۲۶(۱۴۵)عزیز،یوسف علی خاں۔۴۱(۱۴۶)عشرت
گیاوی،احمد علی۔۸(۱۴۷)عشق،حسین مرزا۔۴۱( )عشق۔۴۱(۱۴۸)عطا امروہوی،عطا اللہ۔۳۵(۱۴۹)علی احمد خاں
کوکہ۔۲۸(۱۵۰)علی اصغر خاں۔۲۸(۱۵۱)علی اکبر خاں شیرازی،حکیم۔۲۹(۱۵۲)علی حامد خاں۔۲۷(۱۵۳) عمر،محمد
۔۳۳(۱۵۴)عنایت اللہ۔۴۱(۱۵۵)عیاش،میر یعقوب۔۳۳(۱۵۶)عیسیٰ ،خواجہ۔۱۶(۱۵۷)عیشی۔۱۰(۱۵۸)غالب بہادر
بیگ خاں دہلوی۔۴۲(۱۵۹)غلام سرور ،سرور بن غلام محمد۔۴۹(۱۶۰)غلام عباس۔۴۷(۱۶۱)غلام علی خاں،اسمٰعیل علی
خاں۔۲۸(۱۶۲)غلام قطب الدین۔۴۱(۱۶۳)غلام محمد،مفتی۔۴۹(۱۶۴)غلام مرتضیٰ خاں،حکیم۔۴۱(۱۶۵)غیرت علی، میر
حبیب اللہ۔۲۸(۱۶۶)فائز،فتح محمد۔۴۵(۱۶۷)فتح پوری محل۔۲۰(۱۶۸)فتح علی خاں۔۷(۱۶۹)فقیردہلوی،میر شمس
الدین۔۱۳(۱۷۰)فولاد خاں،سید بدیع الزماں۔۳۰(۱۷۱)فیضان،آقا ابراہیم۔۲۶،۴۵(۱۷۲)قابل،مغل خاں۔ ۳۶
(۱۷۳)قاسم حسین خاں۔۶(۱۷۴)قبول کشمیری،عبدالغنی۔۲۲(۱۷۵)قتیل ،مرزا۔۲۲(۱۷۶)قدرت اللہ، شیخ۔۲۶
(۱۷۷)قدر بلگرامی،غلام حسنین۔۷(۱۷۸)قطب الدین خاں دہلوی،نواب۔۱۰(۱۷۹)قول،جمال اللہ خاں۔ ۲۷
(۱۸۰)کاظم علی،میر۔۴۲(۱۸۱)کالے صاحب ،میاں۔۳۳۔۴۲(۱۸۲)کرامت،خواجہ کرامت اللہ پانی پتی۔ ۴۲
(۱۸۳)کلو،میر علی اسد خاں۔۳۷(۱۸۴)کلیم اللہ اکبر آبادی،شیخ۔۸(۱۸۵)کوکب ،مرزااحمد علی ۔۵۰(۱۸۶)کوکلتاش
خاں،خواجہ صدرالدین۔۲۹(۱۸۷)گجراتن مادرِ جرأت۔۴۷(۱۸۸)گمانی،مرزا۔۴۲(۱۸۹)لطیفہ گو،شیخ علی۔۴۰ (۱۹۰)
مبارک خاں،میر۔۲۷(۱۹۱)مبشر خاں،میر محمد قاسم۔۲۲(۱۹۲)مبتلا۔۴۱(۱۹۳)محبّ اللہ بن نور اللہ۔۲۶(۱۹۴)محزوں
،سید محمد حسین۔۱۸(۱۹۵)محزوں ،غلام حسین ،اورنگ آبادی۔۴۲(۱۹۶)محسن مرزا۔۴۳(۱۹۷)محمد حسن ،شیخ۔۷(۱۹۸)محمد
خاں بغدادی،سید۔۲۹(۱۹۹)مخلص خاں،محمد بیگ۔۲۶(۲۰۰)مرثیہ گو،میر ضمیر۔۱۰(۲۰۱)مرحمت خاں،محمد ابراہیم۔ ۱۷
(۲۰۲)مستانہ ،رائے میکو لعل۔۳۷(۲۰۳)مستعدخاں،محمد۔۲۲(۲۰۴)مستقیم خاں۔۲۱(۲۰۵)مسیحا۔۸(۲۰۶)مصباح
،مصباح المغنی۔۵۱(۲۰۷)مصیب الہ آبادی،غلام قطب الدین۔۱۸(۲۰۸)مطیر ،سید حسین۔۲۳(۲۰۹)معتصم ،خواجہ۔۱۶

(۲۱۰)معجز ،نظام خاں۔۴۵(۲۱۱)معزالدین خاں بہادر۔۴۲(۲۱۲)معزالدین خاں لکھنوی ،نواب۔۳۷ (۲۱۳) مفلس، محبّ علی۔۴۲(۲۱۴)مقبل صفا ہانی۔۸(۲۱۵)مقرب خاں۔۲۸(۲۱۶)منتظر۔۶۔۱۸(۲۱۷)منتہی ،امام قلی خاں۔ ۳۶ (۲۱۸)منشا،مرزااحمد۔۱۶(۲۱۹)منیر ابن شاہ نصیر۔۴۲(۲۲۰)موزوں ،فرزندعلی۔۴۲(۲۲۱)موسیٰ مار تین خاں فرنگی۔ ۶ (۲۲۲)مومن خاں،میر محمد مہدی۔۵(۲۲۳)میر خاں،میر محمد مہدی۔۵(۲۲۴)محمد بن میر احمد خاں۔۲۴(۲۲۵)ناجی،آقا محمد حسین خاں۔۴۵(۲۲۶)نالاں عظیم آبادی ،میر وارث علی۔۱۹(۲۲۷)نامی ،امولک رائے۔۴۳(۲۲۸)نجات،مرزا عتیق اللہ۔۲۲(۲۲۹)نصر تیار خاں بارہہ ،سید۔۲۱(۲۳۰)نصر الدولہ نصیرعلی خاں۔۴۳(۲۳۱)نعیم۔۴۳(۲۳۲)وارستہ،سیالکوٹی مل۔۱۹(۲۳۳)واصل ،محمد واصل خاں کشمیری۔۳۷،۴۳(۲۳۴)والدہ امیر خاں انجام۔۳۰(۲۳۵)وداد،سلیمان علی خاں۔۹(۲۳۶)وصفی ،محمد سرفراز علی۔۴۳(۲۳۷)ولی اللہ بن حبیب اللہ۔۲۰(۲۳۸)ہدایت اللہ جالیسری ۔ ۴۳ (۲۳۹)ہدایت اللہ زریں رقم۔۱۸(۲۴۰)ہرنرائن کھتری۔۲۸(۲۴۱)یادگار خاں،امیر بیگ۔۲۷(۲۴۲)یحییٰ عظیم آبادی،شاہ محمد یحییٰ۔۱۱۔

☆ جہان غالبؔ، پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء،۲۹۴ص

اشاریہ رفہرست:

(۱)آبادی ۔۱۶۴(۲)آثار غالب۔۱۷۴(۳)آذرکیواں۔۲۸،۲۰۵(۴)آذری،۱۔۲۰۵(۵)آرزو۔۱(۶)آزاد بلگرامی۔۷۰(۷)آشوب دہلوی۔۵۱(۸)آغا محمد حسین۔۱۴۵(۹)آفتاب عالم تاب۔۳۰(۱۰)آئینہ غالب۔۱۶۳ (۱۱)ابوالقاسم خاں۔۱۹۳(۱۲)احمد حسین خاں۔۲۱۷(۱۳)احمد حسین ،رسواؔ،سید۔۱۶۱(۱۴)احمد مرزا۔۱۹۷(۱۵)اختر،قاضی محمد صادق خان۔۳۰۔۱۴۶(۱۶)ارشادحسین خاں۔۱۴۰(۱۷)اسد دہلوی۔۳۰(۱۸)اسدی،حکیم ابونصرعلی۔۳۲(۱۹)اسلامک ریسرچ ایسوسی ایشن مسیلنی میں قاضی عبدالودود کا مقالہ ’’بادمخالف کی اولین روایت‘‘۔۱۵۷(۲۰)اسمٰعیل حسین منیر، سید۔۱۶(۲۱)اشرف حسین خاں،نواب۔۷۰(۲۲)افسوں۔۱۴۱(۲۳)افصح۔۹(۲۴)افضل،میر افضل علی۔۱۷۳(۲۵)اکبر بیگ،مرزا۔۱۲۰(۲۶)اکبر علی،سید۔۱۶۸،۲۱۵(۲۷)اکرام الدین۔۱۵۴(۲۸)الف بیگ۔۱۶۲(۲۹)الٰہی بخش خاں معروف۔۱۴۱(۳۰)امام الدین ،میر۔۱۵۳(۳۱)امتیاز خاں ،مولوی۔۲۱۶(۳۲)امداد علی خاں،دیکھئے آشوب دہلوی۔۵۳(۳۳)امدادعلی خاں بہادر،راجہ۔۲۱۵(۳۴)امداد علی شاہ،میر۔۱۶۸،۲۲۱(۳۵)امراؤ بیگم۔۲۱۵(۳۶)امید سنگھ۔۹۰(۳۷)امیر بیگ۔۲۱۷(۳۸)امیر علی خاں،نواب سید۔۲۰(۳۹)امیراللہ تسلیم۔۲۷ (۴۰) امیراللغات ۔ ۳۱(۴۱)انتخاب غالب۔۲۱۱،۲۱۳(۴۲)انتخاب یادگار۔۳۱،۹۲(۴۳)اندرون خانہ۔۱۶۵ (۴۴)انملی ۔ ۲۰۵ (۴۵)اوج،(عبداللہ خاں)۔۱۷،۲۰۸(۴۶)اوحدی۔۱۰(۴۷)اورنگ خاں۔۹۶(۴۸)اے کس مابیکسی مابیں قافلہ شد واپسی مابیں۔۲۳۰(۴۹)باطن۔۴(۵۰)باغ دودر۔۱۴۸،۱۵۳،۲۰۴(۵۱)باقرعلی۔۷(۵۲)ببرعلی خاں۔۱۷۰،۲۱۳ (۵۳) بحر۔۹ (۵۴)بدرالدین احمد ،سید۔۹۶(۵۵)بدری داس،پنڈت۔۱۴۴(۵۶)برق۔۵(۵۷)برکات حسن۔۶(۵۸)برگ سبز۔۱۹۸(۵۹)بروایں دام بر مرغ وگرنہ۔۲۲۷(۶۰)بزم داغ(احسن مارہروی)۔(۶۱)بلوک مین۔۳۳ (۶۲)بنارسی ۔

۱۶۸(۶۳)بنسی دھر،منشی۔۱۷(۶۴)بنو بیگم۔۱۶۶(۶۵)بولی خلد۔۱۷۶(۶۶)بہارستان اشعار۔۱۶۷(۶۷) بہروپ۔۱۹۶
(۶۸)پان۔۲۰(۶۹)پرتوستان۔۱۵۶(۷۰)پنج آہنگ۔۱۵۵(۷۱)پیغمبر دورنو۔۱۹۷(۷۲)تاریخ ادبیات(ڈاکٹر محمد
صادق)۔ ۲۳۱(۷۳)تخیل کا خدا۔۱۹۸(۷۴)تذکرۂ عشقی عظیم آبادی۔۹۷/۳(۷۵)ترجمۂ غالب۔۱۸۲(۷۶)ترک
شراب۔۱۶۱،۲۰۹(۷۷)ترکمان۔۱۴۶(۷۸)تضمین گلستان۔۲۰(۷۹)تقریظ مثنوی مہر۔۲۰۲(۸۰)تلامذۂ غالب۔ ۱۶۵
(۸۱)تمباکو۔۲۰(۸۲)ثناءاللہ خاں،ثنا۔۷۲(۸۳)ثنائی،خواجہ حسین مشہدی۔ ۲۰۹ (۸۴) جانو۔ ۱۹۵ (۸۵)جرأت۔۲،
۳۳(۸۶)جعفر چہارم۔۲۰۹(۸۷)جھلکیاں۔۱۷۷(۸۸)جوالا سنگھ۔۷۳(۸۹)جوالا سہائے۔۱۷۷،۲۰۷ (۹۰)
جوالا ناتھ، پنڈت۔۷۴(۹۱)جواہر۔۱۶۷(۹۲)جوزف جارج۔۲۱۵(۹۳)جہان غالب۔۱۴۸ (۹۴)چائے۔۲۲،۲۰۰
(۹۵)چراغ دہلی۔۱۴۱(۹۶)حزیں۔۷۴(۹۷)حسن علی۔۷۴(۹۸)حسن علی بیگ،مرزا۔۱۸(۹۹)حسن علی و جان
محمد۔۲۱۸(۱۰۰)حسین علی،خلیفہ۔۲۱۶(۱۰۱)حقیر،میر چھوٹے صاحب۔۱۷۳(۱۰۲)خاش وخماش۔۱۳۰(۱۰۳)خالق الفاظ
ومعنی۔۱۹۷(۱۰۴)خضر سلطان،مرزا۔۷۴(۱۰۵)خفائی۔۱۵۶(۱۰۶)خلیل و فوق۔۹۸(۱۰۷)خمستان کیفی۔ ۹۹ (۱۰۸)
خواجہ بخش درزی۔۶۶(۱۰۹)خویشہ ناب۔۱۴۷(۱۱۰)دانشمندان آذربائیجان۔۲۳۸(۱۱۱)دبستان مذاہب۔۲۸، ۱۴۷ (۱۱۲)
دردو داغ،مثنوی۔۳۳(۱۱۳)دستور شگرف۔۲۲(۱۱۴)دستنبو۔۸۸(۱۱۵)دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے۔۱۹۷(۱۱۶)دیوان
بیدلؔ۔۲۱۶(۱۱۷)دیوان شوکت۔۱۶۷(۱۱۸)دیوان عارف۔۲۱۶(۱۱۹)دیوان مہدی۔ ۹۷/۶ (۱۲۰) ذوق۔۳۵
(۱۲۱)راحت روح۔ ۲۰۴ (۱۲۲) راحت،محمود بیگ۔۱۵۶(۱۲۳)راؤ،شیوراؤ۔۱۹۵(۱۲۴)رودکی۔۱۵۷(۱۲۵)ریاض
الافکار۔۳۸(۱۲۶)ریاض لطیف۔۲۲(۱۲۷)ریختی۔۷۵(۱۲۸)زردشت۔۳۹(۱۲۹)زہرہ(خواہر مشتری)۔۱۴۴ (۱۳۰)
سحابی۔۱۵۶(۱۳۱)سراپا سخن۔۷۵(۱۳۲)سراج الدین علی خاں،قاضی۔۳۹(۱۳۳)سراج المعرفت۔ ۹۷، ۱۲۰
(۱۳۴)سرمۂ سلیمانی(ازتقی اوحدی)۔۸۹،۲۲۵(۱۳۵)سروری۔۱۱(۱۳۶)سعید نفیسی۔۱۱(۱۳۷)سفرنگ دساتیر۔ ۲۰۸
(۱۳۸)سکندر بیگم۔۱۷۶(۱۳۹)سلامت علی خاں حکیم۔۲۱۷(۱۴۰)سلیمان شکوہ۔۱۶۲(۱۴۱)سمن خاں، شاہ۔۱۵۲، ۲۱۵
(۱۴۲)سودا۔۴۰(۱۴۳)سوویت جائزہ۔۱۶۶(۱۴۴)شاہ رخ،مرزا۔۵۲،۱۴۸(۱۴۵)شاہ صاحب۔۱۵۲(۱۴۶)شائق،شاہ
سردار۔۱۷۳(۱۴۷)شوق وثبات،شاہ امین احمد شاہ (امیر الدین)۔۳۱۰(۱۴۸)شہرت،مرزا حاجی۔۷۶،۵۶(۱۴۹)شیخ
احمد۔۱۶۱(۱۵۰)شیدا۔۲۲(۱۵۱)شیر زماں خاں۔۱۹۹(۱۵۲)شیریں۔۲۰۷(۱۵۳)شیریں وخسرو۔۸۹(۱۵۴)صادق خاں
اختر،قاضی محمد۔۱۲۵(۱۵۵)صدرالدین خاں آزردہؔ۔۱۴(۱۵۶)صدیق حسن خاں،نواب۔ ۳۰،۵۵ (۱۵۷)صرصر۔ ۱۵۳
(۱۵۸)طالب علی،میر۔۱۷۶(۱۵۹)طرہ باز خاں۔۱۷(۱۶۰)طلسم راز۔۲۳(۱۶۱)ظاہر(حکیم میر مہدی(۱۶۲)ظفری بیگم۔
۱۴۹،۱۵۴،۱۵۵(۱۶۳)ظہور الدین علی۔۲۱۴(۱۶۴)ظہور علی،ظہور۔۱۰(۱۶۵)عاشور بیگ،مرزا۔۵۵،۱۹۷(۱۶۶)عالی،مرزا
عالی۔۱۵۵(۱۶۷)عبدالجلیل بلگرامی۔۷۶(۱۶۸)عبدالرحمٰن ہدہد۔۸۶(۱۶۹)عبدالرسول استغنا۔۷۰ (۱۷۰) عبدالقادر
غمگین۔۷۶(۱۷۱)عبداللہ،سید۔۱۷،۲۰۸(۱۷۲)عبداللہ خاں علوی۔۱۳۴، ۱۵۵(۱۷۳)عزیز الدین ۔ ۷۸ (۱۷۴)
عسکری،محمد حسن۔۷۸(۱۷۵)علوی،عبداللہ خاں۔۱۳۴،۱۵۵(۱۷۶)علی اصغر حکمت۔۲۴،۳۳۸(۱۷۷)علی بخش خاں۔۷۹
(۱۷۸)علی حسن خاں۔۲۱۷(۱۷۹)علی گڑھ میگزین۔۱۷۳(۱۸۰)عماد۔۲۳(۱۸۱)عنایت علی۔۱۶۴(۱۸۲)عود ہندی۔ ۱۷۵

۲۰۱، (۱۸۳)عید قتلِ عمر۔۱۴۸(۱۸۴)عیش۔۸۳(۱۸۵)غالب،مرزا۔۱۸۹،۱۹۶،۱۹۸(۱۸۶)غالب اور تلامذۂ غالب۔۱۷۲،۲۰۰(۱۸۷)غالب اورتتیں۔۱۷۶(۱۸۸)غالب اور ذال فارسی۔۱۶۸(۱۸۹)غالب بلند خیال۔۱۹۶ (۱۹۰) غالب خستہ کے بغیر۔۱۹۷(۱۹۱)غالب کا اسلوب نگارش۔۱۷۰(۱۹۲)غالب کاالحاقی کلام۔۱۷۲۔۱۹۸(۱۹۳)غالب کاانداز بیان۔۱۹۹(۱۹۴)غالب کی ایک عروضی غلطی۔۹۷/۲(۱۹۵)غالب کی قنوطیت۔۲۰۰(۱۹۶)غالب کی یاد میں۔۱۹۷(۱۹۷)قیصر،مرزاخدابخش۔۱۵۵(۱۹۸)قیصرالتواریخ۔۲۰۷(۱۹۹)کاشف الحقائق۔۲۴(۲۰۰)کرامت علی شہیدی۔۷۶(۲۰۱)کرامت علی صفا،میر۔۱۴۶(۲۰۲)کرار حسین۔۱۵۴،۲۰۸(۲۰۳)کرم علی،میر۔۱۹۴(۲۰۴)کرنیل بَرن۔۵۳(۲۰۵)کشف اللغات۔۸۹(۲۰۶)کنز التواریخ۔۱۷۲،۲۰۱(۲۰۷)گفتۂ غالب۔۱۹۲ (۲۰۸)گلزارخلیل۔ ۱۷۸ (۲۰۹)گلستان سخن۔۵۸،۱۵۱(۲۱۰)گل شاہ۔۱۵۲(۲۱۱)گلشن بے خار۔۲۵(۲۱۲)گنجینۂ غالب۔۱۶۳(۲۱۳)گوسی خانساماں۔۲۱۸(۲۱۴)لغات متفرقہ برہان قاطع۔۳۲۷(۲۱۵)ماہ نو،کراچی۔۱۶۴(۲۱۶)متایامنا۔۲۰۵(۲۱۷)مثنوی ششم (درکلیات فارسی)۔۶۰(۲۱۸)مجموعہ دہلی۔۱۵۵(۲۱۹)مجہول الاسم ڈومنی۔۱۸(۲۲۰)محبوب الالباب۔۲۶(۲۲۱)محمد حسن خاں بہادر،نواب۔۲۱۵(۲۲۲)محمد علی خان۔۴۸(۲۲۳)محمد میر۔۵۹(۲۲۴)محمود بیگ،راحت۔۱۴۴ (۲۲۵)محمود ،سید۔ ۶۶(۲۲۶)محو،عبدالحکیم۔۱۹۹،۱۵۵(۲۲۷)محمد بیگ۔۱۵۶(۲۲۸)مٹرو۔۱۵۴(۲۲۹)مخطوطہ ٔ دیوان غالب۔۹۷/۱ (۲۳۰)مرأت خیالی ۔۱۴۴(۲۳۱)مرزامغل۔۱۹۵(۲۳۲)مستقیم ،خواجہ۔۱۹۶(۲۳۳)مسیتا بیگ۔۴۹(۲۳۴)مشرف الدولہ،میر ولایت علی۔۱۵۲(۲۳۵)معما۔۱۷(۲۳۶)مقدمہ برہان قاطع (محمد معین)۔۲۲۳(۲۳۷)ملحقاتِ برہان قاطع۔ ۲،۳، ۲۲۸(۲۳۸)من آن پندارم۔۲۰۲(۲۳۹)مناقب العارفین۔۴۷(۲۴۰)منشی احمد۔۱۶۸(۲۴۱)منشی بال مکن ،بے صبر۔۱۷۵(۲۴۲)منیر شکوہ آبادی۔۶۶(۲۴۳)مومن علی ،شیخ۔۱۷(۲۴۴)مہہ آباد۔۲۲۰(۲۴۵)میخانۂ آرزوسرانجام ۔ ۴۹،۹۷/۲(۲۴۶)میکش،میراحمد حسین۔۲۰۹(۲۴۷)ناظروحیدالدین۔۱۹۳(۲۴۸)نجف،غلام محمد خاں۔۱۷۳(۲۴۹)نسیم اللہ۔۸۴(۲۵۰)نصیرالدین۔۸۵(۲۵۱)نصیرالدین حیدر۔۵۰(۲۵۲)نظام الدین،حافظ۔۲۱۸(۲۵۳)نقش وفا۔۱۷۷ (۲۵۴)نگارستان فارس۔۲۲۰(۲۵۵)نوادر غالب۔۱۶۹(۲۵۶)نہال چند،دیوان۔۱۷۷،۲۰۷(۲۵۷)نیاز حسین خاں، میر۔ ۱۵۷(۲۵۸)نیاز علی۔۱۷۵(۲۵۹)وارث علی خاں۔۱۵۳(۲۶۰)وارث علی خاں،حکیم۔۱۴۸(۲۶۱)واصل خاں۔۸۵(۲۶۲)وزیر الدین ،شیخ۔۸۵(۲۶۳)وفادار۔۱۱۹(۲۶۴)یحییٰ۔۱۵۴(۲۶۵)یک عمرناز شوخی۔ ۱۷۴ (۲۶۶)Selection from Ghalib, 182۔۱۸۲۔

تتمۂ جہاں غالب کا اشاریہ:

(۱)ابوسعید ابوالخیر کی رباعی اور غالب۔۲۸۸(۲)ابوالکلام آزاد اور غالب۔۲۸۵ (۳)افسوس/فسوس۔ ۲۸۵ (۴)اوستا۔۲۸۷(۵)برپروشاں۔۲۸۸(۶)بسمل۔۲۸۹(۷)دساتیر۔۲۸۷(۸)دساتیر سے غالب کی واقفیت۔۲۸۸ (۹)دیوان حافظ نسخۂ گوالیار مرتبۂ جان جاکوب پر غالب کی تقریظ۔۲۹۱(۱۰)زند وپازند۔۲۸۷(۱۱)شوارمہ و شورابہ۔۲۹۳(۱۲)شیعہ مسئلہ۔۲۹۲(۱۳)غالب اور دوسرے لغت نویس۔۲۸۶(۱۴)غالب اور فارسی گویان ہند۔۲۹۱(۱۵)غالب اور فرہنگ آرائی ناصری۔۲۸۲(۱۶)غالب اور فرہنگ نگاران ہند۔۲۸۶،۲۹۱(۱۷)غالب اور قاطع

برہان۔۲۸۶(۱۸)غالب اور ہندو۔۲۹۲(۱۹)غالب کا مذہب۔۲۹۱،۲۹۲(۲۰)غلام رسول مہر۔۲۸۵(۲۱)فرہنگ معین میں قاضی صاحب کی 'غالب بحیثیت محقق' سے استفادہ۔۲۸۵(۲۲)گالی گلوت۔۲۸۶(۲۳)مخالفین غالب اور فرہنگ جہانگیری۔۲۸۶(۲۴)منگل(مریخ)اور غالب۔۲۹۳(۲۵)موید میں سراج سے استفادہ۔۲۸۶(۲۶)ناسخ وچند و لال اور غالب۔۲۹۱۔

☆ چند اہم اخبارات و رسائل، پٹنہ:ادارہ تحقیقات اردو،۱۹۹۳ء،۲۲۱ص

فہرست:

(۱)اسعد الاخبار۔معاصر۴۳۔۱۹۴۲ء۔ص۷(۲)قران السعدین۔ماحول فروری۔اپریل ۱۹۶۰ء۔ص۵۲(۳)پٹنہ ہرکارہ۔معاصر (عیدجدید)۱۵۔ص۵۵(۴)اخبارالاخبار مظفرپور۔مجلس حیدر آباد،اپریل جولائی ۱۹۶۰ء۔ص۶۱(۵)اخبار الاخبار مظفر پور اور سید احمد خاں۔فکر و نظر جولائی ۱۹۶۰ء۔ص ۶۶(۶)گلدستۂ شعرا پٹنہ۔معاصر (عہد جدید)ح ا۔ ص۷۲(۷)گلدستہ بہار۔بہار کی خبریں،۱۵/اگست ۱۹۶۲ء۔ص۷۷(۸)اردو انڈین کرانکل پٹنہ۱۸۸۵ء۔معاصر (عہدجدید)ح۳۔ص۸۲(۹)اردو بہار ہیرلڈ وانڈین کرانکل۔معاصر (عہدجدید)ح۵۔ص۱۷۷(۱۰)ماہنامہ ادیب،پٹنہ۔اشارہ،پٹنہ،فروری ۱۹۵۹ء۔ص۱۸۰(۱۱)الپنچ،۱۹۰۲ء۔معاصر (عہدجدید)ح۱۷۔ص۱۸۸(۱۲)الپنچ،پٹنہ،(جنوری تا جون ۱۹۰۳ء)۔چراغ رہ،کلکتہ،جون،جولائی ۱۹۵۹ء۔ص۱۹۹(۱۳)بہار(ماہنامہ)۔ماہنامہ اشارہ،پٹنہ،نومبر ۱۹۶۰ء۔ ص۲۰۴(۱۴)لسان الصدق۔سالنامہ شاعر بمبئی،۱۹۶۰ء۔ص۲۰۹(۱۵)نوائے کیمرج۔چراغ کلکتہ،اپریل مئی ۱۹۵۹ء۔ص۲۱۲

☆ دردؔ و سوداؔ،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ دیوانِ جوشش عظیم آبادی،مرتبہ قاضی عبدالودود،دہلی: انجمن ترقی اردو ہند،۱۹۴۱ء،

فہرست:

(۱)عرض حال۔۳(۲)مقدمہ۔۷(۳)جوشش تذکروں میں۔۷(۴)جوشش کے حالات۔ ۱۹ (۵)تصانیف۔۳۶ (۶)زبان اور املا۔۴۶(۷)جوشش کی شاعری۔۷۱ (۸) حواشی۔ ۸۹ (۹)دیوان: غزلیات۔ ا (۱۰)متفرق اشعار۔۲۲۱ (۱۱)رباعیات۔۲۲۳(۱۲)مخمسات۔۲۲۸(۱۳)مثنویات۔۲۳۲(۱۴)قطعات۔۲۳۹ (۱۵)قصائد۔۲۴۲(۱۶)ضمیمہ۔۲۵۷ (۱۷)غلط نامہ۔۲۶۷(۱۸)مزیداغلاط۔۲۷۱(۱۹)اشارات ومخففات۔۲۷۲۔

☆ دیوان رضا عظیم آبادی، پٹنہ: ادارہ تحقیقات اردو،نقش اول ۱۹۵۶ء،نقش ثانی ۱۹۸۴ء،۸۰ص

☆ دیوان نعیم،،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ دیوان نوازش،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۳ء

☆ زبان شناسی (اردو/فارسی)،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ شاہ کمال علی کمال دیوروی اور ان کی تصانیف ،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ شعراے اردو کے تذکرے ،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ شہر آشوب قلق

☆ عبدالحق بحیثیت محقق ،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ عیارستان ،پٹنہ:ادارہ تحقیقات اردو ،۱۹۵۷ء

تبصرہ:

اس میں تین کتابوں پر تفصیلی تبصرے شامل ہیں۔(۱)دیوانِ فائز :مرتبہ مسعود حسن رضوی ،ص ا۔۱۷(۲)مرقع شعرا :مرتبہ ڈاکٹر رام بابو سکسینہ ،ص ۱۸۔۲۶(۳)میر تقی میر؛ حیات اور شاعری : مؤلفہ خواجہ احمد فاروقی ،ص ۲۷۔۱۹۲

☆ غالب بحیثیت محقق ،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ فارسی شعر و ادب ،چند مطالعے

مشمولات: دیوان نجیب الدین جرباد قانی (مجلّہ علوم اسلامیہ علی گڑھ ،دسمبر ۱۹۶۱ء)

ہشت بہشتِ امیر خسرو مرتبہ سلیمان اشرف (معاصر حصہ ۱۸)

انتخاب دیوان نظیری (آہنگ ،جولائی اگست ۱۹۶۰ء)

دیوان حسن بیگ شاملو گرامی (نذر ذاکر)

دیوان ترابی (آہنگ ،مارچ اپریل ۱۹۶۰ء)

راماین بیدل معروف بہ نرگستان (معاصر حصہ ۲)

بشارۃ الامامت (دوسرا ورژن) (معاصر اپریل مئی ۱۹۴۲ء)

بشارۃ الامامت (پہلا ورژن) (ندیم ستمبر ۱۹۳۷ء)

دیوان نوعی (فکر و نظر اکتوبر ۱۹۶۰ء)

دیوان ساحر کاکوروی (تحریر ا/۳۔۴، ۱۹۶۷ء)

معارضہ حزیں و آرزو (معاصر حصہ ا،۲)

دیوان فغفور (معاصر حصہ ۱۸)

مثنوی مجہول الاسم (معاصر حصہ ۱۸)

نصرت کا ایک آوارہ گرد شعر (معاصر مارچ ۱۹۴۱ء)

جامی کا ایک آوارہ گرد شعر (شاعر خاص نمبر ۱۹۵۹ء)

مجد ہمگر کی ایک مشہور رباعی (شاعر خاص نمبر ۱۹۵۹ء)

کلیات انوری: صحیح سال کتابت (خدابخش جرنل شمارہ ۲)

دیوان حافظ: خدابخش نسخہ مغلیہ (خدابخش جرنل شمارہ ۴)

شہرہ آفاق

اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید (معاصر حصہ ۱۹)

روضۃ الشہدا از کاشفی (معاصر حصہ ۱۸)

تذکرہ نصر آبادی (معاصر حصہ ۱۹)

مظفر نامہ یعنی تاریخ صوبہ بنگال از کرم علی (ندیم، اپریل ۱۹۳۸ء)

بوستان سیاحت از نعمت اللہ بن اسکندر (معاصر حصہ ۱۸)

مناقب غوثیہ از محمد صادق شامی سعدی (معاصر حصہ ۱۸)

حدائق الشعرا (معاصر فروری ۱۹۴۱ء)

حدائق الشعرا (شاعر خاص نمبر ۱۹۵۹ء)

زردشت نامہ از زرتشت بہرام بن پژدو (معاصر حصہ ۱۸)

جواہر الاسرار از آذری (معاصر حصہ ۱۸)

نظام التواریخ از ابوسعید عبداللہ (معاصر حصہ ۱۸)

تاریخ قم از حسن علی قمی (معاصر حصہ ۱۸)

تاریخ بخارا (معاصر حصہ ۱۸)

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

☆ قاطع برہان اور رسائل متعلقہ مرزا غالبؔ، مرتبہ قاضی عبدالودود، دہلی، ادارہ تحقیقات اردو، ۱۹۶۷ء، ۲۹۷ص

فہرست:

(۱) عنوان ـ ہ (۲) فہرست ـ ز (۳) تعارف ـ ڈاکٹر ذاکر حسین ـ ط ـ ی (۴) پیش گفتار ـ قاضی عبدالودود ـ ک (۵) قاطع برہان ـ ۱ ـ ۱۷۴ (۶) سوالات عبدالکریم ـ ۱۷۵ ـ ۱۹۰ (۷) لطائف غیبی ـ ۱۹۱ ـ ۲۴۲ (۸) نامۂ

غالب۔۲۴۳۔۲۶۰(۹) تیغ تیز۔۲۶۱۔۲۹۵

مختلف آراء متعلقہ:

(۱۰) قاطع برہان۔۱(۱۱) سوالات عبدالکریم۔۱۷۵(۱۲)لطائف غیبی۔۱۹۱(۱۳) نامۂ غالب۔۲۴۳(۱۴) تیغ تیز۔۲۶۱

عکس:

(۱۵)تصویر غالب(۱۶) قاطع برہان و درفش کاویانی (صفحہ اول،طبع اول)مقابل ۔۱(۱۷) قاطع برہان ،سرورق طبع اول۔۲(۱۸)درفش کاویانی ،سرورق طبع اول۔۱۷۴(۱۹)سوالات عبدالکریم (صفحہ آخر ،طبع اول)۔مقابل ۔۱۷۵(۲۰)سوالات عبدالکریم (صفحہ اول ،طبع اول)۔۱۷۶(۲۱)لطائف غیبی (صفحہ اول ،طبع اول) مقابل۔ ۱۹۱(۲۲)لطائف غیبی (سرورق ،طبع اول)۔۱۹۲(۲۳)نامۂ غالب (صفحہ اول ،طبع اول)۔۲۴۴(۲۴) تیغ تیز(صفحہ اول ،طبع اول)۔مقابل ۔۲۶۱(۲۵) تیغ تیز(سرورق ،طبع اول)۔۲۶۲

☆ قطعات دلدآر (بہار کے قدیم شاعر دلدار بیگ دلدآر کا کلام)مرتبہ قاضی عبدالودود، پٹنہ: ادارہ تحقیقات اردو،

☆ کچھ ابوالکلام کے بارے میں،پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء،۵۶ص

فہرست:

(۱)مولانا ابوالکلام کی قدیم تحریریں (۱۹۰۲ء)''الپنچ''(نقوش ،۱۹۶۰ء)۔۷(۲)جشن تاجپوشی کا کلکتہ میں دلچسپ مشاعرہ(۱۹۰۲ء)''الپنچ''(اردو ادب ،آزادنمبر،۱۹۵۹ء)۔۱۴(۳)بعض قدیم تحریریں (۱۹۰۰ء۔۱۹۰۲ء)(اردو ادب ،آزادنمبر،۱۹۵۹ء)۔۲۰(۴)تقریظ وتبصرۂ تذکرہ صادقہ(۱۳۱۹ھ)(اردو ادب ،آزادنمبر،۱۹۵۹ء) تذکرۂ صادقہ اور لسان الصدق(آج کل ۔جون ۱۹۵۹ء)۔۲۷(۵)لسان الصدق(۱۹۰۳ء)(شاعر ،سالنامہ،۱۹۶۰ء)۔۳۴(۶)ابوالکلام آزاد لا حافظہ۔۳۷(۷) آزاد کے بارے میں قاضی صاحب کی ایک خودنوشت تحریر۔۳۹(۸)مولانا آزاد (وغیرہ) کے بارے میں ۱۹۳۷ء کا ایک اہم خط۔۴۱(۹)مکاتیب قاضی صاحب؛بنام ڈاکٹر بیدآر۔۴۷(۱۰)ابوالکلام آزاد پر ایک کتاب کا انتساب :''قاضی عبدالودود کے نام''۔۵۵

☆ کچھ شاد عظیم آبادی کے بارے میں

مشمولات:حرفے چند

پیش گفتار

شاد کی کہانی شاد کی زبانی (دوسرا ورژن ،اشتر وسوزن۱۹۶۴ء)

مکتوبات شادعظیم آبادی(معاصر پٹنہ ستمبر۱۹۴۱ء)

الہامات شاد(معاصر پٹنہ ستمبر ۱۹۴۱ء)

الہامات شاد اور ابجدی کی تنقیص (معاصر دسمبر ۱۹۴۱ء)

قاضی عبدالودود: عبدالمالک آروی کی تنقید کا جائزہ (معاصر دسمبر ۱۹۴۱ء)

تذکرۃ الاسلاف (نوائے ادب بمبئی جنوری ۱۹۶۳ء)

شاد عظیم آبادی اور حیدر آباد (تحریک دہلی مارچ ۱۹۶۱ء)

درد و شاد (تحریک دہلی نومبر ۱۹۵۷ء)

بیدل اور نوائے وطن (نقوش لاہور اکتوبر ۱۹۵۸ء)

فریاد اور ان کے دو شاگرد (ندیم گیا ستمبر ۱۹۴۱ء)

ضمیمہ:

شاد کی کہانی شاد کی زبانی پر تبصرہ (پہلا ورژن) (صبح دہلی ۱۹۶۲ء)

ذیل ضمیمہ:

سرورق (شاد کی کہانی شاد کی زبانی)

ڈاکٹر ذاکر حسین صاحب کا شکریہ

فہرست موضوعات

☆ کچھ غالبؔ کے بارے میں (حصہ اول)، پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء

مشمولات:

(۱) کتب خانہ خدا بخش اور غالبؔ (۲) مقالہ افتتاحیہ (بین الاقوامی غالبؔ سیمنار ۱۹۶۹ء) (۳) غالبؔ کی عظمت (۴) غالبؔ کے اشعار کا فارسی مجموعہ (۵) غالبؔ کے کلیات نظم فارسی کا قدیم ترین موجودہ نسخہ (۶) غالبؔ کے کلیات نظم فارسی قصیدہ (۷) غالبؔ کے ایک قصیدے کا اولین ممدوح (۸) سبد چین (۹) غالبؔ اور خان آرزو (۱۰) غالبؔ کی غزل گوئی کے پانچ دور (۱۱) دیوان غالبؔ کے دو نسخے (۱۲) مکتوبات غالبؔ (۱۳) غالبؔ کے فارسی خطوط (۱۴) غالبؔ نے اردو میں خط وکتابت کب سے شروع کی (۱۵) میر صفیر بلگرامی اور مرزا غالبؔ (۱۶) غالبؔ کے خطوط صفیر بلگرامی کے نام (۱۷) غالبؔ اور بہار (۱۸) مجموعہ دہلی اور غالبؔ (۱۹) عہد شاہ جہانی کا ایک ادبی مناقشہ اور غالبؔ (۲۰) بزمِ معاصر

☆ کچھ غالبؔ کے بارے میں (حصہ دوم)، پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء

مشمولات:

(۱) برہان قاطع اور ہندوستان (۲) محرق قاطع برہان (۳) آبچیں (۴) قاطع برہان اور نپے وابدام (۵) لطائف

غیبی(۶) قاطع القاطع (۷) سوالات عبدالکریم (۸) ایک رسالہ(۹) درفش کاویانی :طبع پاکستان(۱۰) تیغ تیز(۱۱) شمشیر تیز تر (۱۲) آغا احمد علی اور غالبؔ(۱۳) غالبؔ اور زبان پہلوی(۱۴) دساتیر(۱۵) کچھ دساتیر کے بارے میں(۱۶) غالبؔ اور زال فارسی(۱۷) تحقیق بریوشان(۱۸) استر اور غالبؔ(۱۹) غالبؔ کا عروضی اعتراض(۲۰) غالبؔ اور تبیّن(۲۱) خطوط غالبؔ(۲۲) نادرات غالبؔ(۲۳) نادر خطوط غالبؔ(۲۴) مکاتیب غالبؔ(تین مضامین)(۲۵) ذکرِ غالبؔ(۲۶) احوالِ غالبؔ(۲۷) تبصرۂ خطوط غالبؔ(۲۸) مطالعۂ غالبؔ(۲۹) سرگزشتِ غالبؔ

☆ کلام شادؔ، پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ گارساں دتاسی، پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ مآثر غالبؔ، باراول ،۱۹۴۹ء(پٹنہ: ادارہ تحقیقات اردو،۱۹۹۵ء)،۱۲۰ص

فہرس:

عرض حال: پانچ

التماس: چھ

حصہ اول: (الف) اردو نثر: (۱) دیباچہ لطائف غیبی۔۱ (۲) دیباچہ تیغ تیز۔۲ (۳) ایک استغنا۔۳ (۴) خط اردو بنام میر ولایت علی (۵) دو فارسی شعروں کے مطالب۔۶

(ب) اردو نظم: (۱) اشتہار پنج آہنگ۔۷ (۲) غزل اردو۔۸ (۳) رباعی درہجوم سعادت علی۔۸ (۴) فردیات۔۹

(ج) فارسی نثر: (۱) تقریظ قاطع برہان۔۹ (۲) تقریظ سفرنگ دساتیر۔۱۰ (۳) تقریظ دری کشا۔۱۱

(د) فارسی نظم: (۱) نامۂ منظوم بنام جوہر۔۱۱ (۲) تین معمے۔۱۲ (۳) رباعی۔۱۳ (۴) فردیات۔۱۳

حصہ دوم: بتیس خطوط پر مشتمل ہے۔

(۱) خطوط بنام مرزا احمد بیگ تپاںؔ۔۲۵ خطوط۔۱۴ (۲) خواجہ محمد حسن ۔۳ خطوط۔۲۵ (۳) خواجہ فیض الدین حیدر شائق ۔۲ خطوط۔۲۵ (۴) خطوط بنام خواجہ محمد حسن۔۲۷ (۵) خواجہ فخر اللہ۔ ایک خط۔۲۸۔ (۶) حواشی آثر غالب۔۳۰

حواشی حصہ اول:

(۱) حواشی نثر اردو۔۳۱ (۲) حواشی نظم اردو۔۴۲ (۳) حواشی نثر فارسی ۔۴۸ (۴) حواشی نظم فارسی۔۴۰

حواشی حصہ دوم:

(۱) واشی خطوط فارسی ۔۴۹ (۲) غالب کی دو تحریروں کا عکس۔۶۲ (۲) آثر غالب کے بارے میں قاضی صاحب کی ایک تحریر کا عکس۔۶۵ (۳) طبع اول کے ہردو سرورق کا عکس۔۶۷

حواشی واستدراکات: از ڈاکٹر حنیف نقوی ۔۶۹

پس گفتارؒ:

(ا)از ڈاکٹر حنیف نقوی ۔۱۰۰(۲)از ڈاکٹر مختار الدین احمد۔۱۰۸

☆ محمد حسین آزادبحیثیت محقق ،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۸۴ء

☆ مسرت افزا۔امیر الدین احمد۔۵-۱۱۹۲ھ۔قاضی عبد الودود۔معاصر۔۱۹۵۴ء

☆ مصحفیؔ اور ان کے اہم معاصرین ،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ میرؔ، پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

رسالہ:

☆ ماہنامہ معیار(۱۹۳۶ء)(قاضی صاحب کے رسالے کا مکمل عکس)،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۸۸ء

مضامین قاضی عبدالودود، رسایل میں:

''آب حیات اور طبقات الشعرا''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۴۔۱۹۵۳ء

''آب حیات کے دو مآخذ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۱۔۱۹۵۱ء

''آزاد بحیثیت محقق''۔قسط ا۔نوائے ادب بمبئی۔اپریل ۱۹۵۶ء

''آزاد بحیثیت محقق''۔قسط۲۔نوائے ادب بمبئی۔جولائی ۱۹۵۶ء

''آزاد بحیثیت محقق''۔قسط۳۔نوائے ادب بمبئی۔اکتوبر ۱۹۵۶ء

''آصف الدولہ کا جشن ہولی اور افسوسؔ کی مثنوی''۔معاصر۔پٹنہ۔حصہ ا۔۱۹۵۱ء

''آوارہ گرد اشعار''۔قسط ا۔معاصر۔پٹنہ۔حصہ ا۔۱۹۵۱ء

''آوارہ گرد اشعار''۔قسط۲۔معاصر۔پٹنہ۔حصہ۲۔۱۹۵۱ء

''آگرہ احوال''۔آگرہ اخبار

''اردو انڈین کرنیکل پٹنہ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۳

''اردو بہار ہیرالڈ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۵

''اردو کا پہلا تاریخی ناول''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۲۔جنوری ۱۹۵۲ء

''اردو کا پہلا واسوخت''۔معاصر۔پٹنہ۔ستمبر ۱۹۴۱ء

''استفسارات''۔معاصر۔پٹنہ۔اگست ۱۹۴۱ء

''اسعد الاخبار آگرہ''۔معاصر۔پٹنہ۔جون ۱۹۴۲ء

''اسعد الاخبار آگرہ''۔قسط۲۔معاصر۔پٹنہ۔جولائی ۱۹۴۴ء

''اسعد الاخبار آگرہ''۔قسط۳۔معاصر۔پٹنہ۔اگست ۱۹۴۴ء

''اسعد الاخبار آگرہ''۔قسط۴ ۔معاصر۔ پٹنہ۔ستمبر ۱۹۴۴ء
''اسعد الاخبار آگرہ''۔قسط ۵۔معاصر۔ پٹنہ۔اکتوبر ۱۹۴۴ء
''اسعد الاخبار آگرہ''۔قسط۶ ۔معاصر۔ پٹنہ۔نومبر ۱۹۴۴ء
''اسعد الاخبار آگرہ''۔قسط ۷۔معاصر۔ پٹنہ۔دسمبر ۱۹۴۴ء
''اسعد الاخبار آگرہ''۔قسط ۸۔معاصر۔ پٹنہ۔جنوری ۱۹۴۵ء
''اشارات''۔معاصر۔ پٹنہ۔فروری ۱۹۴۱ء
''اشارات''۔معاصر۔ پٹنہ۔مارچ ۱۹۴۱ء
''اشارات''۔معاصر۔ پٹنہ۔فروری ۱۹۴۲ء
''اشارات''۔معاصر۔ پٹنہ۔اگست ۱۹۴۲ء
''اشارات''۔معاصر۔ پٹنہ۔مئی ۔جون ۱۹۴۳ء
''اصول تحقیق''۔آج کل۔دہلی ۔اگست ۱۹۶۷ء
''اقتباس سفینۂ خوشگو''۔نوائے ادب بمبئی۔جولائی ۱۹۵۷ء
''انتخاب دیوان آنند رام مخلصؔ''۔نوائے ادب بمبئی۔اکتوبر ۱۹۵۰ء
''انشاؔء کا غیر مطبوعہ کلام''۔معاصر۔ پٹنہ۔ح ۸
''انشاؔء کی مثنوی خالص ہندستانی زبان میں''۔معاصر۔ پٹنہ۔ح ا۔۱۹۵۱ء
''انشائے مومنؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۶۔۱۹۶۰ء
''انشائے مومنؔ''۔معاصر۔ پٹنہ۔ح ۱۷۔۱۹۶۰ء
''ایک انگریز مستشرق کا سرقہ''۔معاصر۔ پٹنہ۔ح ا۔۱۹۵۱ء
''ایک قدیم بیاض کے منتخبات''۔معاصر۔ پٹنہ۔ح ۱۴۔۱۹۵۹ء
''ایخ ۱۹۰۲ء''۔معاصر۔ پٹنہ۔ح ۱۷۔۱۹۵۲ء
''ایک قدیم ناول :نقش طاؤس''۔معاصر۔ پٹنہ۔ح ۲۔۱۹۵۲ء
''آوارہ گرد اشعار''۔تحقیق۔پٹنہ۔ح ا۔۱۹۶۱ء
''آوارہ گرد اشعار''۔نقوش ۔لاہور۔جولائی ۱۹۶۰ء
''برہان قاطع اور ہندوستان''۔نوائے ادب ۔بمبئی۔اکتوبر ۱۹۶۳ء
''برہان قاطع اور ہندوستان''۔نوائے ادب ۔بمبئی۔اپریل ۱۹۶۵ء
''بزم خاص''۔معاصر۔ پٹنہ۔ح ۲۔۱۹۵۲ء
''بزم معاصر''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۵۔۱۹۴۴ء

''بزم معاصر''۔معاصر۔ پٹنہ۔ح ۷۔۱۹۴۴ء

''بزم معاصر''۔معاصر۔ پٹنہ۔ح ۹۔۱۹۴۵ء

''بشارۃ الامامۃ''۔معاصر۔ پٹنہ۔اپریل ۱۹۴۲ء

''بشارۃ الامامۃ''۔معاصر۔ پٹنہ۔مئی ۱۹۴۲ء

''بہار (ماہنامہ)''۔اشارہ۔پٹنہ۔نومبر ۱۹۶۰ء

''بندرابن راقمؔ''۔تحریک۔دہلی۔ستمبر ۱۹۵۷ء

''بہار میں اردو زبان و ادب کا ارتقاء''(ڈاکٹر اختر اورینوی کی کتاب)۔قسط ۱۔نوائے ادب۔بمبئی۔اکتوبر ۱۹۵۸ء

''بہار میں اردو زبان و ادب کا ارتقاء''(ڈاکٹر اختر اورینوی کی کتاب)۔قسط ۲۔نوائے ادب۔بمبئی۔جنوری ۱۹۵۹ء

''بہار میں اردو زبان و ادب کا ارتقاء''(ڈاکٹر اختر اورینوی کی کتاب)۔قسط ۳۔نوائے ادب۔بمبئی۔اپریل ۱۹۵۹ء

''بہار میں اردو زبان و ادب کا ارتقاء''(ڈاکٹر اختر اورینوی کی کتاب)۔قسط ۴۔نوائے ادب۔بمبئی۔جولائی ۱۹۵۹ء

''بہار میں اردو زبان و ادب کا ارتقاء''(ڈاکٹر اختر اورینوی کی کتاب)۔قسط ۵۔نوائے ادب۔بمبئی۔اکتوبر ۱۹۵۹ء

''بیاضِ عنایت حسین خاں مہجورؔ''۔نوائے ادب۔بمبئی۔جنوری ۱۹۶۰ء

''بیدلؔ اور تذکرہ خوشگوؔ''۔معارف۔اعظم گڑھ۔مئی ۱۹۴۲ء

''بیدلؔ اور تذکرہ خوشگوؔ''۔معارف۔اعظم گڑھ۔جولائی ۱۹۴۲ء

''تذکرۂ صادقہ اور لسان الصدق''۔آج کل۔دہلی۔جون ۱۹۵۹ء

''تذکرۂ مسرت افزا''۔معاصر۔پٹنہ۔ ح ۵۔۱۹۵۷ء

''تذکرۂ مسرت افزا''۔معاصر۔پٹنہ۔ ح ۶۔۱۹۵۸ء

''تذکرۂ مسرت افزا''۔معاصر۔پٹنہ۔ ح ۷۔۱۹۵۸ء

''تذکرۂ مسرت افزا''۔معاصر۔پٹنہ۔ ح ۸۔۱۹۵۹ء

''تذکرۂ مسرت افزا''۔معاصر۔پٹنہ۔ ح ۱۴۔۱۹۵۹ء

''تذکرۂ یوسف علی خاں''۔نوعائے ادب۔بمبئی۔اپریل ۱۹۵۱ء

''تعارف''۔معیار۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۳۶ء

''تعارف''۔معیار۔پٹنہ۔مئی ۱۹۳۶ء

''تعین زمانہ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۔۱۹۵۱ء

''تعین زمانہ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۲۔۱۹۵۲ء

''تعین زمانہ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۳۔۱۹۵۲ء

''تعین زمانہ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۸۔۱۹۵۲ء

’’تعین زمانہ‘‘۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۰۔۱۹۵۷ء
’’تعین زمانہ‘‘۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۸۔۱۹۶۲ء
’’تعین زمانہ‘‘۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۲۳۔۱۹۶۲ء
’’توضیحات‘‘۔نیا دور۔لکھنؤ۔نومبر ۱۹۵۹ء
’’تیغ تیز‘‘۔فکر ونظر۔علی گڑھ۔جولائی ۱۹۶۱ء
’’تاریخِ ادبیات ہندوی و ہندوستانی‘‘۔صحیفہ۔لاہور۔۱۹۵۷ء
’’تاریخِ ادبیاتِ اردو مصنفہ محمد صادق‘‘۔نوائے ادب۔بمبئی۔اکتوبر ۱۹۶۷ء
’’تاریخِ ادبیات ہندوی از دتاسی‘‘۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۱۔۱۹۶۷ء
’’تبصرہ خطوط غالبؔ‘‘۔معاصر۔پٹنہ۔اکتوبر ۱۹۴۳ء
’’تبصرہ خطوط غالبؔ‘‘۔معاصر۔پٹنہ۔جولائی ۱۹۴۴ء
’’تبصرہ کتب‘‘۔(تاریخ صحافت اردو از امداد صابری)(مصحفی اور ان کا کلام از ابواللیث صدیقی،افسر امرہوی)۔ معاصر۔پٹنہ۔ح ۷۔۱۹۵۴ء
’’تبصرہ کتب‘‘۔(مطالعۂ غالب از مرزا جعفر علی خاں آثر لکھنوی)(ولی گجراتی از ظہیر الدین مدنی)۔ معاصر۔ پٹنہ۔ح ۷۔۱۹۵۴ء
’’تذکرۃ الابرار‘‘۔(خلاصہ)۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۸۔۱۹۵۴ء
’’تذکرہ الاسلاف‘‘۔نوائے ادب۔بمبئی۔جنوری ۱۹۶۳ء
’’تذکرۂ شورش‘‘۔نوائے ادب۔بمبئی۔جنوری ۱۹۶۳ء
’’تبصرہ فرہنگ آصفیہ‘‘۔خدا بخش لائبریری جرنل۔پٹنہ۔ن ۲۔۱۹۷۸ء
’’تبصرہ فرہنگ آصفیہ‘‘۔خدا بخش لائبریری جرنل۔پٹنہ۔ن ۳۔۱۹۷۸ء
’’تبصرہ فرہنگ آصفیہ‘‘۔خدا بخش لائبریری جرنل۔پٹنہ۔ن ۴۔۱۹۷۸ء
’’تبصرہ فرہنگ آصفیہ‘‘۔خدا بخش لائبریری جرنل۔پٹنہ۔ن ۵
’’تبصرہ فرہنگ آصفیہ‘‘۔خدا بخش لائبریری جرنل۔پٹنہ۔ن ۱۹
’’پٹنہ ہرکارہ‘‘۔۱۸۵۵ء۔۱۹۵۶ء۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۵
’’جہان غالبؔ‘‘۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۔۱۹۵۱ء
’’جہان غالبؔ‘‘۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۲۔۱۹۵۲ء
’’جہان غالبؔ‘‘۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۴۔۱۹۵۳ء
’’جہان غالب‘‘۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۷۔۱۹۵۴ء

''جہان غالب''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۹۔۱۹۵۶ء
''جہان غالب''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۲۳۔۱۹۵۶ء
''جہان غالب''۔مطالعہ۔پٹنہ۔فروری ۱۹۶۹ء
''جہان غالب''۔مطالعہ۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۷۱ء
''جہان غالب''۔شاعر۔بمبئی۔مارچ ۱۹۶۹ء
''چند الفاظ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۷۔۱۹۵۴ء
''چند الفاظ اور طریق استعمال''۔صبح نو۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۶۳ء
''حافظ اور ذال فارسی''۔نقوش۔لاہور۔۱۹۶۶ء
''حواشی''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۱۸۔۱۹۶۲ء
''خاتمۂ خلاصۃ الافکار''۔نوائے ادب۔بمبئی۔جولائی ۱۹۵۱ء
''خاش اور خماش اور غالبؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۶۔۱۹۶۰ء
''خواجہ عبدالروٴف عشرتؔ''۔اشارہ۔پٹنہ۔اگست ۱۹۶۲ء
''داستانِ عشاق''۔اشارہ۔پٹنہ۔اگست ۱۹۶۲ء
''دردؔ اور شادؔ''۔تحریک۔دہلی۔اگست ۱۹۷۳ء
''دردِ دل مصنفہ خواجہ میر دردؔ''۔آج کل۔نئی دہلی۔اکتوبر ۱۹۶۰ء
''دریائے لطافت''۔معیار۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۳۶ء
''دریائے لطافت''۔معیار۔پٹنہ۔مئی ۱۹۳۶ء
''دریائے لطافت''۔معیار۔پٹنہ۔جولائی ۱۹۳۶ء
''دساتیر''۔نقوش۔لاہور۔سالنامہ ۱۹۶۶ء
''دہ مجلس فضلی''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۴۔۱۹۵۳ء
''دیوان آغا علی خاں مہرؔ لکھنوی''۔نیا دور۔لکھنؤ۔اسپیشل نمبر۔۱۹۶۱ء
''دیوان افسرؔ''۔نگار۔رامپور۔مارچ ۱۹۶۳ء
''دیوان اوجؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۱۳۔۱۹۵۸ء
''دیوان اوجؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۱۴۔۱۹۵۹ء
''یوان ترابیؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۱۴۔۱۹۵۹ء
''دیوانِ جوششؔ''۔معیار۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۳۶ء
''دیوانِ دوم معروف''۔معیار۔پٹنہ۔مئی ۱۹۳۶ء

''دیوانِ رضاؔ عظیم آبادی''۔معاصر۔پٹنہ۔مئی ۱۹۴۶ء

''دیوانِ راغبؔ''۔معیار۔پٹنہ۔جولائی ۱۹۳۶ء

''دیوانِ غالبؔ کے دو نسخے''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۲۔۱۹۵۷ء

''دیوانِ غالبؔ کے دو نسخے''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۳۔۱۹۵۸ء

''دیوان نجیب الدین جرباذقانی''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۳۔۱۹۵۸ء

''دیوانِ نواؔ''۔نقوش۔لاہور۔جنوری ۱۹۶۲ء

''دیوانِ نوازشؔ''۔آج کل۔نئی دہلی۔جولائی ۱۹۶۲ء

''دیوان نوعیؔ''۔فکر ونظر۔علی گڑھ۔اکتوبر ۱۹۶۰ء

''دیوان یقینؔ''۔مرتبہ فرحت اللہ بیگ۔اشارہ۔پٹنہ۔جنوری ۱۹۶۰ء

''دلّی کا دبستان شاعری از نورالحسن ہاشمی''۔ہماری زبان۔علی گڑھ۔۸؍فروری ۱۹۵۹ء

''دلّی کا دبستان شاعری از نورالحسن ہاشمی''۔ہماری زبان۔علی گڑھ۔۸؍مارچ ۱۹۵۹ء

''ڈاکٹر محمد زبیر صدیقی''۔اورنگ۔پٹنہ۔۱۵؍اپریل ۱۹۷۶ء

''ذکر خواجہ امین الدین امینؔ''۔المصباح۔پٹنہ۔اپریل ۱۹۲۳ء

''رامائن بیدلؔ المعروف بہ نرگستان''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۲۔۱۹۵۲ء

''روز روشن''۔بہار کی خبریں۔پٹنہ۔(آزادی نمبر)۔۱۹۶۱ء

''زبان شناسی''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۲۵۔۱۹۶۱ء

''زبان شناسی''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۲۶۔۱۹۶۱ء

''سال وفات آبروؔ''۔معیار۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۳۶ء

''سراج المعرفت''۔فکر ونظر۔علی گڑھ۔اپریل ۱۹۶۲ء

''سراج نظم مصنفہ ناسخؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۲۔۱۹۵۲ء

''سفر آشوب''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۷۔۱۹۶۲ء

''سفینۂ ہندی''۔نوائے ادب۔بمبئی۔اکتوبر ۱۹۵۷ء

''سنتوکھ رائے بیتابؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۲۔۱۹۵۲ء

''سوداؔ اور مکینؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۔۱۹۵۱ء

''سوداؔ کے کبت''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۔۱۹۵۱ء

''شادؔ عظیم آبادی اور حیدر آباد''تحریک۔دہلی۔مارچ ۱۹۶۱ء

''شاہ کمال علی کمالؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔مئی ۱۹۴۱ء

''شاہ کمال علی کمالؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔جون ۱۹۴۱ء
''شاہ کمال علی کمالؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔جولائی ۱۹۴۱ء
''شاہ کمال علی کمال''۔معاصر۔پٹنہ۔اگست ۱۹۴۱ء
''شاہ کمال علی کمالؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔ستمبر ۱۹۴۱ء
''شاہ کمال علی کمالؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔اکتوبر ۱۹۴۱ء
''شاہ کمال علی کمالؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔نومبر ۱۹۴۱ء
''شاہ کمال علی کمالؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔دسمبر ۱۹۴۱ء
''شاہ کمال علی کمال''۔معاصر۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۴۲ء
''شاہ کمال علی کمالؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔فروری ۱۹۴۳ء
''شمشیر تیز تر''۔نقوش۔لاہور۔اگست ۱۹۶۱ء
''شمع محفل''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۸۔۱۹۶۲ء
''شادؔ کی کہانی ،شاد کی زبانی'' (تبصرہ)۔مشمولہ اشتر وسوزن۔مطبوعہ ادارۂ تحقیقات اردو۔پٹنہ۔۱۹۶۴ء
''صحت متن''۔تحریک ۔دہلی۔
''صوبۂ بہار میں گیارھویں صدی کی اردو کا نمونہ''۔معیار ۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۳۶ء
''طبقات الشعرا ہند''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۔۱۹۵۶ء
''عبدالحق بحیثیت محقق''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۳۔۱۹۵۸ء
''عبدالحق بحیثیت محقق''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۴۔۱۹۵۹ء
''عبدالحق بحیثیت محقق''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۵۔۱۹۵۹ء
''عمدۂ منتخبہ یعنی تذکرہ سرورمرتبہ خواجہ احمد فاروقی پر تبصرہ''۔مشمولہ اشتر و سوزن۔مطبوعہ ادارۂ تحقیقات اردو۔پٹنہ۔۱۹۶۴ء
''عہد شاہجہاں کا ایک ادبی مناقشہ اور غالبؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۵۔۱۹۵۴ء
''غالبؔ اور بہار''۔مطالعہ۔پٹنہ۔جنوری ۱۹۶۹ء
''غالبؔ اور پنج آہنگ''۔معیار۔پٹنہ۔جون ۱۹۳۶ء
''غالبؔ کے دولطیفے''۔معیار۔پٹنہ۔جون ۱۹۳۶ء
''غالبؔ : سراپا سخن اور غالبؔ''۔معیار۔پٹنہ۔جون ۱۹۳۶ء
''تذکرۂ سرور اور غالبؔ''۔معیار۔پٹنہ۔جون ۱۹۳۶ء
''غالبؔ اور تیئں''۔معیار۔پٹنہ۔جون ۱۹۳۶ء

''غالبؔ بحیثیت محقق''۔مشمولہ نقد غالبؔ مرتبہ مختار الدین احمد

''غالبؔ کے اشعارِ فارسی کا ایک مجموعہ''۔فکر ونظر۔علی گڑھ۔اپریل ۱۹۶۰ء

''غالبؔ کے بارے میں بعض وضاحتی امور''۔نقوش ۔لاہور۔فروری ۱۹۶۹ء

''غالبؔ کے فارسی خطوط: ایک نیا مجموعہ''۔ماہ نو۔کراچی۔فروری ۱۹۶۲ء

''غالبؔ کے کلیات نظم فارسی کا قدیم ترین موجود نسخہ''۔مجلّہ علوم اسلامیہ۔علی گڑھ۔دسمبر ۱۹۶۰ء

''غالبؔ کی غزل گوئی کے پانچ دور''۔مطالعہ۔پٹنہ۔جنوری ۱۹۶۹ء

''غالبؔ نے اردو خط وکتابت کب سے شروع کی''

''غالبؔ کے خطوط صفیرؔ بلگرامی کے نام''۔آج کل۔نئی دہلی۔اگست ۱۹۵۲ء

''غیر مطبوعہ کلام میرؔ:قصیدہ درشکایت نفاق یاران زماں''۔دلی کالج میگزین۔۱۹۶۲ء

''فارسی تذکرے اور ریختہ گوشعرا''۔نوائے ادب۔بمبئی۔اپریل ۱۹۵۷ء

''فہرست کتب خانہ گارساں دتاسی''۔نوائے ادب۔بمبئی۔جنوری ۱۹۵۸ء

''قصائد مصحفیؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔جولائی ۱۹۴۳ء

''قصیدہ مصحفیؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔نومبر ۱۹۴۲ء

''قطعاتِ جوششؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔فروری ۱۹۴۱ء

''قاضی عبدالودود'' (خودنوشت حالات)۔نقوش۔لاہور۔(آپ بیتی نمبر)۔۱۹۶۴ء

''کچھ انشاؔ کے بارے میں''۔نوائے ادب۔بمبئی۔جنوری ۱۹۵۱ء

''کچھ انشاؔ کے بارے میں''۔نوائے ادب۔بمبئی۔اکتوبر ۱۹۵۴ء

''کچھ سوداؔ کے بارے میں''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۲۔۱۹۵۲ء

''کچھ میر حسنؔ کے بارے میں''۔بہار کی خبریں۔پٹنہ۔جنوری ۱۹۶۱ء

''کریم الدین اور گارساں دتاسی''۔دلی کالج میگزین دہلی۔(کالج نمبر)۔۱۹۵۳ء

''کلام ثابتؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔جولائی ۱۹۴۲ء

''کلام دلؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔اپریل ۱۹۴۱ء

''کلام دلدارؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔دسمبر ۱۹۴۳ء

''کلام راسخؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔ستمبر ۱۹۴۲ء

''کلام راسخؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔اکتوبر ۱۹۴۲ء

''کلام رضاؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔اکتوبر ۱۹۴۱ء

''کلام رضاؔ ثابت عظیم آبادی''۔معاصر۔پٹنہ۔اگست ۱۹۴۲ء

''کلام غلام علی حیدری''۔معاصر۔پٹنہ۔جون ۱۹۴۲ء
''کلام فدویؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔جولائی ۱۹۴۱ء
''کلام میر ضیاءؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۴۲ء
''کلام نالاںؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔اگست ۱۹۴۱ء
''کلیات سوداؔ کا خطی نسخہ''۔نوائے ادب۔بمبئی۔جولائی ۱۹۶۱ء
''کلیم الدین احمد''۔نقوش۔لاہور۔جنوری ۱۹۵۵ء
''کلیات میر کی اولین اشاعت''۔دلی کالج میگزین۔میر نمبر۔۱۹۶۲ء
''گلدستۂ بہار''۔بہار کی خبریں۔آزادی نمبر
''گلدستۂ شعرا پٹنہ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۴۔۱۹۵۹ء
''گلستان سخن''۔دلی کالج میگزین۔کالج نمبر۔۱۹۵۳ء
''گلشن بیخار''۔نوائے ادب۔بمبئی
''گلشن سخن''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۲۷
''گارساں دتاسی کا مرتبہ دیوان ولیؔ''۔خدابخش لائبریری جرنل۔شمارہ ۱۲
''لسانیات''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۔۱۹۵۱ء
''لطائف سعادت مصنفہ انشا''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۴۔۱۹۵۳ء
''لکھنؤ کا دبستان شاعری''۔ساغر۔پٹنہ۔جولائی ۱۹۴۴ء
''لسان الصدق''۔شاعر۔بمبئی۔(سالنامہ)۔۱۹۶۰ء
''ماہنامہ ادیب پٹنہ''۔اشارہ۔پٹنہ۔فروری ۱۹۵۹ء
''متفرقات''۔آج کل۔نئی دہلی۔اگست ۱۹۵۷ء
''مثنوی اکبر علی خاں اکبرؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۰۔۱۹۵۷ء
''مثنویات راسخؔ''(مرتبہ ممتاز احمد پر تبصرہ)۔ہماری زبان۔علی گڑھ۔نومبر ۱۹۵۸ء
مثنویات رکن الدین عشقؔ دہلوی
مجموعہ اشعار حسین علی خاں شاداںؔ
''محرق قاطع برہان''۔نوائے ادب۔بمبئی۔اپریل ۱۹۶۲ء
محکمہ۔''معیار''۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۳۶ء
محکمہ۔''معیار''۔پٹنہ۔اپریل ۱۹۳۶ء
''محکمہ دیوان معروفؔ''۔دیوان جوششؔ،خطبات دتاسی۔معیار۔پٹنہ۔۱۹۳۶ء

محکمہ:''سال وفات نجف خاں و سال آغاز تذکرہ مصحفی''،تصحیح دیوان معروف۔معیار۔پٹنہ۔جون ۱۹۳۶ء
محکمہ:''دریاے لطافت''،ایک ایرانی مجتہد اور عظیم آباد،شرف جہاں کا ایک شعر۔معیار۔پٹنہ۔جولائی ۱۹۳۶ء
مرثیہ ظہور علی خلیق۔''معاصر''۔پٹنہ۔ح۴۔۱۹۵۳ء
مرزا قتیل۔''معاصر''۔پٹنہ۔ح۴۔۱۹۵۳ء
مرزا محمد علی فدوی از سید محمد حسنین (تبصرہ)۔''صنم''۔پٹنہ۔بہار نمبر۔۱۹۵۹ء
مرگ انیس۔''معاصر''۔پٹنہ۔ح۱۔۱۹۵۱ء
مرگ دبیر۔''معاصر''۔پٹنہ۔ح۱۔۱۹۵۱ء
''مصحفی اور انشاء''۔اردو ادب۔علی گڑھ۔جنوری ۱۹۵۱ء
''مصحفی اور جرأت''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۲۔۱۹۵۲ء
''مصحفی اور سودا''۔اردو ادب۔علی گڑھ۔اکتوبر ۱۹۵۰ء
''مصحفی کا سال وفات''۔معارف۔اعظم گڑھ۔اکتوبر ۱۹۳۷ء
''مصحفی کا غیر مطبوعہ کلام''۔معاصر۔پٹنہ۔فروری ۱۹۴۳ء
''مصحفی کے قصیدے''۔معاصر۔پٹنہ۔مئی ۱۹۴۳ء
''مطالعات''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۱۸۔۱۹۶۲ء
''مطبوعاتِ جدیدہ''(دیوان معروف،دریاے لطافت اور نکات الشعراء پر تبصرے)۔معیار۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۳۶ء
''مطبوعاتِ جدیدہ''(خطبات دتاسی)۔معیار۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۳۶ء
''مطبوعاتِ جدیدہ''(دیوانِ تاباں)۔معیار۔پٹنہ۔جولائی ۱۹۳۶ء
''مطبوعاتِ جدیدہ''۔معاصر۔پٹنہ۔ستمبر ۱۹۴۱ء
''مطبوعاتِ جدیدہ''۔معاصر۔پٹنہ۔اکتوبر ۱۹۴۱ء
''مطبوعاتِ جدیدہ''۔معاصر۔پٹنہ۔نومبر ۱۹۴۱ء
''مطبوعاتِ جدیدہ''۔معاصر۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۴۲ء
''مطبوعاتِ جدیدہ''۔معاصر۔پٹنہ۔مئی ۱۹۴۲ء
''مطبوعاتِ جدیدہ''۔معاصر۔پٹنہ۔جون ۱۹۴۲ء
''مطبوعاتِ جدیدہ''۔معاصر۔پٹنہ۔اگست ۱۹۴۲ء
''معروضات''۔معیار۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۳۶ء
''معروضات''۔معیار۔پٹنہ۔مئی ۱۹۳۶ء
''معروضات''۔معیار۔پٹنہ۔جون ۱۹۳۶ء

''معروضات''۔معیار۔پٹنہ۔جولائی ۱۹۳۶ء

مقالہ''افتتاحیہ''(مشمولہ بین الاقوامی غالب سیمنار:مرتبہ یوسف حسین خاں،کلیدی خطبہ)۔۱۷رفروری ۱۹۶۹ء

''مقدمہ''۔معاصر۔پٹنہ۔ح۱۷۔۱۹۶۱ء

''مقدمہ دیوان رضاؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔جنوری ۱۹۴۳ء

''مقدمہ دیوان رضاؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔فروری ۱۹۴۳ء

''مکاتیب غالبؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۴۳ء

''مکاتیب غالبؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔اپریل ۱۹۴۳ء

''مکاتیب غالبؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔مئی ۱۹۴۳ء

''مکتوبات غالبؔ''۔معاصر۔پٹنہ۔اپریل ۱۹۴۲ء

مولانا ابوالکلام کی قدیم تحریریں۔''نقوش''۔لاہور۔اگست ۱۹۶۰ء

میر تقی میرؔ۔''معیار''۔پٹنہ۔مئی ۱۹۳۶ء

میر ضاحک دہلوی۔''علی گڑھ میگزین''۔(طنزوظرافت نمبر)۔۱۹۵۳ء

میر ماشاء اللہ خان مصدرؔ۔''معاصر''۔پٹنہ۔ح۲۔۱۹۵۲ء

نادرخطوط غالبؔ۔''معاصر''۔پٹنہ۔جنوری ۱۹۴۳ء

نعیم دہلوی۔''دلّی کالج میگزین''۔دلّی نمبر۔۱۹۵۹ء

''نوبہار یعنی قصۂ گل وصنوبر''،از بنی نراین جہاں۔نیا دور۔لکھنؤ۔جولائی ۱۹۵۹ء

نئی مطبوعات(۱۔وقائع عالم شاہی۔۲۔ذکرغالبؔ از مالک رام۔۳۔نورالمعرفت از ولی۔۴۔خطوط اکبرؔ۔۵۔اصطلاحات اقبالؔ۔۶۔تاریخ ہندی قرون وسطیٰ جلد۲،از ناظر۔۷۔پرچھائیں اور اس کا دوسرا رخ از حکیم الدین)۔معاصر۔پٹنہ۔ح۲۔۱۹۵۲ء

نئی مطبوعات(۱۔نادرات غالبؔ از امتیاز علی عرشیؔ۔۲۔چھان بین،از جعفرعلی خاں اثرؔ لکھنوی۔۳۔دیوان فائزؔ مرتبہ مسعودحسن رضوی ادیب)۔معاصر۔پٹنہ۔ح۱۔۱۹۵۱ء

نئی مطبوعات(۱۔میر تقی میرؔ:حیات اور شاعری۔۲۔کلام انشاء:مرتبہ محمد عسکری۔۳۔احوالِ غالب:مرتبہ مختار الدین احمد)۔معاصر۔پٹنہ۔ح۹۔۱۹۵۶ء

نئی مطبوعات(۱۔میر تقی میرؔ:حیات اور شاعری،از خواجہ احمد فاروقی،قسط ۲۔۲۔وجیہ الدین وجدیؔ از محمد عمر پر تبصرے)۔معاصر۔پٹنہ۔ح۱۰۔۱۹۵۷ء

یادداشت۔معاصر۔پٹنہ۔ح۱۷۔جولائی ۱۹۶۰ء

یادداشت۔معاصر۔پٹنہ۔ح۱۸۔جولائی ۱۹۶۲ء

یاداشت۔معاصر۔پٹنہ۔ح ۱۹۔جولائی ۱۹۶۲ء

یاداشت۔اشارہ۔پٹنہ۔اگست ۱۹۶۱ء

مخمس سال وفات آبرو۔''معیار''۔پٹنہ۔مارچ ۱۹۳۶ء

ہماری زبان۔''معیار''۔پٹنہ۔جون ۱۹۳۶ء

واجد علی شاہ کا سفر کلکتہ۔''معیار''۔پٹنہ۔جون ۱۹۳۶ء

قاضی عبدالودود پر کتابیں:

☆ قاضی عبدالودود ،ایک مختصر خاکہ،محسن رضا نقوی،پٹنہ: ملا شادمان لائبریری،۲۰۰۵ء،۵۶ص

فہرست:

(۱)محتاط قلم ۔۴(۲) باب اول : اجداد اورخاندان ۔۵(۳)باب دوم :سوانح عمری۔۱۱(۴)باب سوم: چنداہم مطبوعات ۔۲۲(۵)باب چاہرم: اختتامیہ۔۴۱(۶) قاضی عبدالودود کی ایک نمائندہ تحریر'صحت متن'۔۴۴

☆ قاضی عبدالودود کی علمی اور ادبی خدمات ،ڈاکٹر محمد نور اسلام(علیگ)،دہلی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۰ء

فہرست:

(۱)اظہار تشکر۔۷(۲)پیش لفظ۔۹(۳)حصہ اول:حالات زندگی۔۱۷(۴)حصہ دوم: فکروفن۔اشاریہ تصانیف ومقالات قاضی عبدالودود ۔۱۱۷(۵)اردو میں تحقیق کی روایت۔۱۱۹(۶)اصول تحقیق قاضی صاحب کی نظرمیں۔۱۳۷(۷) قاضی صاحب بحیثیت محقق۔۱۴۱(۸) قاضی صاحب اور اردوشعرا کے تذکرے۔۱۷۸(۹) قاضی صاحب اور مرزا غالبؔ۔۱۹۳(۱۰) آوارہ گرد اشعار۔۲۲۳(۱۱) کتابیات۔۲۳۱

☆ قاضی عبدالودود،وہاب اشرفی ،(ہندوستانی ادب کے معمار)،نئی دہلی: ساہتیہ اکیڈمی،پہلا ایڈیشن ۱۹۹۹ء،۲۷ص

فہرست:

پیش گفتار۔۷

حیات قاضی عبدالودود۔۹

قاضی عبدالودود کی بعض نگارشات تعارف۔۱۴

پس گفتار۔۶۲

فہرست مطبوعات قاضی عبدالودود،۱۷

☆ یادگار نامہ قاضی عبدالودود ،مرتبین :پروفیسر نذیر احمد، پروفیسر مختارالدین احمد، پروفیسر شریف حسین قاسمی،نئ دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ،۲۰۰۰ء،۴۶۱ص

مشمولات:

ترتیب:(۱) سپاس گزاری: بدرِ دُرریز احمد۔۸(۲) پیش لفظ: پروفیسر نذیر احمد۔۹(۳) من کہ قاضی عبدالودود۔۔: قاضی عبدالودود۔۱۱(۴) قاضی صاحب کے دو غیر مطبوعہ خطوط: قاضی عبدالودود۔۲۴(۵) قاضی صاحب: پروفیسر مختارالدین احمد۔۲۹(۶) قاضی صاحب ؛عالم اور انسان: پروفیسر سید حسن عسکری۔۶۳(۷) ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے: پروفیسر محمد حسن۔۸۲(۸) قاضی عبدالودود اور تنقیدِ آب حیات: پروفیسر گیان چند جین۔۹۶(۹) قاضی عبدالودود کا رویۂ تحقیق: ڈاکٹر شمس بدایونی۔۱۲۴(۱۰) غالب اور عہد غالب کی ادبی فکر اور تخلیقی ماحول: پروفیسر شمیم حنفی۔۱۴۲(۱۱) پروفیسر لوئی ماسی نیون کی وابستگی منصور حلاج سے: پروفیسر داؤد رہبر۔۱۵۳(۱۲) اختلافِ نسخ کی نشان دہی: پروفیسر نیر مسعود۔۱۸۰(۱۳) برصغیر میں عوارف المعارف کے رواج پر چند شواہد: جناب عارف نوشاہی۔۱۸۷(۱۴) بہ سلسلۂ تدوین کلام غالب: جناب رشید حسن خاں۔۱۹۸(۱۵) نوآبادیاتی فکر اور اردو کی ادبی و شعری نظریہ سازی: پروفیسر ابوالکلام قاسمی۔۲۱۵(۱۶) تاریخ فیروز شاہی مؤلفہ ضیاء الدین برنی: پروفیسر اقتدار حسین صدیقی۔۲۳۱(۱۷) تاریخ مظفری ؛تنقیدی جائزہ: پروفیسر ظہیرالدین ملک۔۲۵۸(۱۸) فضلی کی نثر: ڈاکٹر نجم الاسلام۔۲۹۹(۱۹) اقبال اور بلیک: پروفیسر اسلوب احمد انصاری۔۳۲۵(۲۰) مصحفی کا سالِ ولادت: پروفیسر حنیف نقوی۔۳۴۷(۲۱) ایک قدیم ضرب المثل: پروفیسر نذیر احمد۔۳۷۳(۲۲) مرزا زین الدین عشق دہلوی: پروفیسر مختارالدین احمد۔۳۸۹(۲۳) چہار بہار: پروفیسر امیر حسن عابدی۔۴۱۳(۲۴) دیوان جمال الدین ہانسوی: پروفیسر شریف حسین قاسمی۔۴۳۵

کتابیات

☆ قاضی عبدالودود، آوارہ گرد اشعار، پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء

☆ ایضاً، اردو ادب میں ادبی تحقیق کے بارے میں، پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء

☆ ایضاً، اردو شعر و ادب ،چند مطالعے ،پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء

☆ ایضاً، اشتر و سوزن، پٹنہ: ادارۂ تحقیقات اردو، ۱۹۶۴ء

☆ ایضاً، بہار کے اخبار بہار کی روشنی میں، پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۶ء

☆ ایضاً، تبصرے، پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء

☆ ایضاً، تحقیقات ودود (مفرقات)، پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء

☆ ایضاً، تذکرہ شعرا ، مؤلفہ امین اللہ طوفان ،مرتبہ قاضی عبدالودود۔۱۹۵۴ء

☆ ایضاً،تعین زمانہ،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،جہان غالبؔ،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،چند اہم اخبارات و رسائل،پٹنہ: ادارہ تحقیقات اردو،۱۹۹۳ء

☆ ایضاً،دردؔ و سوداؔ،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،دیوان رضا عظیم آبادی، پٹنہ : ادارہ تحقیقات اردو،نقش اول ۱۹۵۶ء،نقش ثانی ۱۹۸۴ء

☆ ایضاً،دیوان نعیم،،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،دیوان نوازش،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۳ء

☆ ایضاً،دیوانِ جوشش عظیم آبادی ،مرتبہ قاضی عبدالودود ،دہلی: انجمن ترقی اردو ہند،۱۹۴۱ء

☆ ایضاً،زبان شناسی (اردو،فارسی)،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،شاہ کمال علی کمال دیوروی اور ان کی تصانیف ،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،شعرائے اردو کے تذکرے،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،عبدالحق بحیثیت محقق،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،عیارستان ،پٹنہ :ادارہ تحقیقات اردو ،۱۹۵۷ء

☆ ایضاً،غالب بحیثیت محقق،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،فرہنگ آصفیہ پر تبصرہ،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری ،۱۹۸۱ء

☆ ایضاً،قاطع برہان اور رسائل متعلقہ مرزا غالبؔ ،مرتبہ قاضی عبدالودود، دہلی،ادارہ تحقیقات اردو،۱۹۶۷ء

☆ ایضاً،قطعات دلدارؔ (بہار کے قدیم شاعر دلدار بیگ دلدارؔ کا کلام)مرتبہ قاضی عبدالودود، پٹنہ: ادارہ تحقیقات اردو ،

☆ ایضاً،کچھ ابوالکلام کے بارے میں،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری ،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،کچھ غالبؔ کے بارے میں (حصہ اول)،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،کچھ غالبؔ کے بارے میں (حصہ دوم)،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،کلام شادؔ،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،گارساں دتاسی،پٹنہ: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،مآثر غالبؔ،بار اول ،۱۹۴۹ء(پٹنہ: ادارہ تحقیقات اردو،۱۹۹۵ء)

☆ ایضاً،محمد حسین آزادبحیثیت محقق،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۸۴ء

☆ ایضاً،مسرت افزا۔امیر الدین احمد۔۵-۱۱۹۲ھ۔قاضی عبد الودود۔معاصر۔۱۹۵۴ء

☆ ایضاً،مصحفیؔ اور ان کے اہم معاصرین ،پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ ایضاً،میرؔ، پٹنہ:خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری،۱۹۹۵ء

☆ محسن رضا نقوی،قاضی عبدالودود ،ایک مختصر خاکہ،پٹنہ: ملا شادمان لائبریری،۲۰۰۵ء

☆ محمدنور اسلام(علیگ)،ڈاکٹر ،قاضی عبدالودودکی علمی اور ادبی خدمات ،دہلی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۰ء

☆ نذیراحمد:،پروفیسر،مختارالدین احمد،پروفیسر،شریف حسین قاسمی،پروفیسر،مرتبین،یادگار نامہ قاضی عبدالودود،نئی دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ،۲۰۰۰ء

☆ وہاب اشرفی،قاضی عبدالودود،(ہندوستانی ادب کے معمار)،نئی دہلی: ساہتیہ اکیڈمی،پہلا ایڈیشن ۱۹۹۹ء

ڈاکٹر غلام شبیر رانا

ترجمہ نگاری: ادبیات میں زر نگاری اور سحر نگاری کی ایک درخشاں روایت

This article encompasses the goals, targets and importance of translations and translation studies. It also discusses the semantic relationship between creative writers and translators. The article also negotiates successfully with the issues regarding translations and substantiates this narrative that translation is not merely the system of providing synonyms of target language, but also the aesthetic synchronization of two different civilizations and cultures. Beside translations, as a historical tradition, a number of important translations and translators from Pakistan has also been the pivotal debate in this article. The contemporary discourse of translations may not be completed without discussing the contribution of regional literature(s) and translations which has added value in current shape of literature(s) representing different social and cultural identities, particularly renowned Pashto poet Rahman Baba's poetry and its aesthetic and artistic translation in Urdu language by Prof. Taha Khan has been the center of this discourse. The phase of translation studies whose important contributors were Sajjad Haider Yaldrum , Pro. Talha khan, Mahar Ul Haq Avli, Prof. Muhammad Afaq, and Ahmed Siddiqui, has been discussed thoroughly and how these intellectuals have contributed towards this novel genre that has broadened the literary horizon. So in a way this article is an analysis of the art of translation, translation studies in general, its limitations, and an overview of translations in Urdu from classical and contemporary regional literary texts.

دو تحریری زبانوں میں ترجمے کا عمل سنجیدہ فعالیت، گہری معنویت اور لسانی اہمیت کا حامل سمجھا جاتا ہے۔اپنی نوعیت کے اعتبار سے ترجمہ ایک ماخذی زبان کے تحریری متن کو دوسری ترجمہ والی زبان کے تحریری متن میں تبدیل کرنے کی کاوش ہے۔جہاں تک ماخذی زبان سے ترجمہ قبول کرنے والی زبان کو اسالیب اور مفاہیم کی ترسیل کا تعلق ہے تو یہ بات واضح ہے کہ ترجمہ اپنے مآخذ کے قریب تر تو ہو سکتا ہے لیکن اس کی اپنے مآخذ کے ساتھ من وعن مطابقت بعید از قیاس ہے۔ تاریخ کے ہر دور میں برصغیر کی مقامی زبانوں میں ادیبوں کی تخلیقی فعالیت نے خُوب رنگ دکھایا ہے۔اس خطے کے فن کاروں نے ستاروں پہ کمند ڈالنے، خون بن کر رگِ سنگ میں اُترنے اور قلب و روح کی اتھاہ گہرائیوں میں اُتر کر اپنی اثر آفرینی کا لوہا منوانے والی تخلیقات پیش کر کے لوحِ جہاں پر اپنا دوام ثبت کر دیا۔ابد آشنا تاثیر کی حامل اِن طبع زاد تخلیقات نے سنگلاخ چٹانوں، جامد و ساکت پتھروں، بے حِس پہاڑوں اور چلتے پھرتے ہوئے مُردوں اور مجسموں کو بھی موم کر دیا اور اپنی مسحور کُن تخلیقی فعالیت سے جہانِ تازہ کی نوید سنائی۔اس کے باوجود اس مردم خیز دھرتی کے زیرک تخلیق کار عالمی

کلاسیک سے بے نیاز نہ رہ سکے اوراخذ ،استفادے اور تراجم کا ایک لائق صد رشک وتحسین سلسلہ ہر دور میں جاری رہا ۔تراجم کوتخلیقی آہنگ سے مزین کرنے میں ان مترجمین کے کمالِ فن کا عدم اعتراف نہ صرف تاریخ ادب کے حقائق کی تمسیخ اورصداقتوں کی تکذیب ہوگی بل کہ یہ ایک ایسی غلطی ہوگی کہ جسے ناشکری اور احسان فراموشی پر محمول کیا جائے گا۔ عالمی کساد بازاری اور قحط الرجال کے مسموم ماحول میں چربہ ساز ،سارق،کفن دُزد اور حیلہ جُوعناصر نے اپنے مکر کی چالوں سے گلشنِ ادب کی حسین رُتوں کو بے ثمر کرنے میں کوئی کسر اُٹھانہیں رکھی۔تخلیق ادب جو دیدۂ بینا کا معجزہ تھا اسے کا تا اور لے دوڑا قماش کے مسخروں، اجلاف و ارذال اور سفہا نے بچوں کا کھیل بنا دیا ہے ۔سراپا بے بصری اور کور مغزی کا نمونہ بنے یہ ابلہ اپنی جسارتِ سارقانہ، دُزدیٔ عاجلانہ اور سرقہ کو نہایت ڈھٹائی سے رتبۂ الہام دینے اورقارئینِ ادب کی آنکھوں میں دُھول جھونکنے پر اُدھار کھائے بیٹھے ہیں۔

عالمی کلاسیک کے براہِ راست تراجم مترجم کی فکری بالیدگی،عظمتِ کردار،عزتِ نفس، اعلاذہن و ذکاوت اور ذوقِ سلیم کے مظہر ہوتے ہیں۔اس کے برعکس چربہ ساز ،سارق اورکفن دُزدعناصر کی جسارت سارقانہ ان تنگِ انسانیت کرگس زادوں کے ذہنی افلاس،نمود ونمائش کی ہوس،علمی تہی دامنی،فکری بے بضاعتی اور جہالت کو سامنے لاتی ہے۔یہ حقیقت اظہر من الشمس ہے کہ عالمی کلاسیک کا کسی دوسری زبان میں براہِ راست ترجمہ کرنا چربہ سازی اور سرقہ سے بدر جہا بہتر ہے۔ مترجم دو ثقافتوں کے مابین ایک غیر جانب دار ثالث کا کردار ادا کرتا ہے ۔اس کی علمی فضیلت،دونوں زبانوں کے ادب پر خلاقانہ دسترس، دیانت اور ثقاہت کی بنا پر دونوں ثقافتوں کو اس سے انصاف کی توقع ہوتی ہے ۔ وہ محض ایک زبان کے الفاظ کے متبادل دوسری زبان کے الفاظ کا انتخاب کر کے مفاہیم اور مطالب کو پیش نہیں کرتا بل کہ وہ اپنی بصیرت اورذہن و ذکاوت کو بروئے کار لاتے ہوئے فکر و خیال کے ارتقا ،زبان کی ثروت مندی اورعصری آگہی کے بارے میں تفہیم کینئے امکانات سامنے لانے پر قادر ہوتا ہے۔وہ مقامی اور دیسی ثقافت کی ترقی اور اسے عالمی معیار عطا کرنے کی خاطر ہرقسم کی علاقائی ،لسانی اور مقامی حدود سے آگے نکل کر سوچتا ہے اورنئے زمانے ،نئی صبح و شام کی جستجو اس کا مطمحِ نظر ٹھہرتا ہے۔ ترجمہ کومحض ایک بین اللسانی عمل سے تعبیر کرنا درست اندازِ فکر نہیں بل کہ ترجمہ نگاری اپنی نوعیت کے اعتبار سے ایک انتہائی پیچیدہ اور معنی آفریں فعالیت ہے ۔

تراجم کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے لیے سال 1953 سے ہر سال تیس ستمبر کو ترجمہ کا عالمی دن منانے کے سلسلے کا آغاز ہوا ۔اس کے ہمہ گیر تعلیمی ،تخلیقی،نفسیاتی،تہذیبی اور ثقافتی پہلوؤں پر توجہ دینا از بس ضروری ہے ۔کسی زبان سے ترجمہ کرتے وقت مترجم کی حیثیت ایک دو لسانی ثالث کی ہوتی ہے جسے دونوں زبانوں کے ساتھ پورا پورا انصاف کرنا ہوتا ہے۔تراجم کی لسانی ،ادبی اور تاریخی اہمیت کا ادبی تاریخ کے ہر دور میں اعتراف کیا گیا ہے ۔گورنمنٹ کالج جھنگ میں پروفیسر رانا عبدالحمید خان (پرنسپل) کی ہدایت پر سال 1926 میں شعبہ تالیف و ترجمہ کا قیام عمل میں لایا گیا۔اس شعبے میں پروفیسر غلام رسول شوق،پروفیسر حکیم محمد حسین،لال چند لالہ اور سردار پریم سنگھ نے تراجم پر توجہ مرکوز رکھی۔کالج کا ادبی مجلّہ اردو ،انگریزی اور ہندی تین زبانوں میں شائع ہوتا تھا ۔ قیام پاکستان کے بعداس مجلّے میں ہندی حصہ کی جگہ پنجابی حصے نے لے لی ۔اس رجحان ساز ادبی مجلّے میں بھی عالمی ادب کی منتخب تحریروں کے تراجم شائع ہوتے رہے۔ اس تاریخی تعلیمی

ادارے سے فارغ التحصیل ہونے والے جن ممتاز طالب علموں نے تراجم کے فروغ میں فعال کردار ادا کیا ان میں رجب الدین مسافر، کبیر انور جعفری،محمد شیر افضل جعفری، ڈاکٹر وزیر آغا،ڈاکٹر عبدالسلام،مجید امجد ،صاحب زادہ رفعت سلطان،امیر اختر بھٹی،حاجی محمد یوسف ،سردار باقر علی خان،سید جعفر طاہر،عبدالغنی ،خادم مگھیانوی، مہر محمد امیر خان ڈب ، میاں رب نواز، میاں محمد علی ،محمد خان ،سید مظفر علی ظفر،غلام علی خان چین،ڈاکٹر محمد کبیر خان، محمد شریف خان ،نور احمد ثاقب ،محمد حیات خان سیال، حاجی محمد حسین ،دیوان احمد الیاس نصیب، رانا ارشد علی خان ، عاشق حسین فائق،مہر بشارت خان ،سجاد بخاری اور گدا حسین افضل کے نام قابلِ ذکر ہیں۔گورنمنٹ کالج جھنگ میں شعبہ انگریزی ادبیات کی شیکسپیئر سوسائٹی(Shakespeare Society) جو سال 1926 سے تراجم کے فروغ میں فعال کردار ادا کر رہی تھی اس کے زیر اہتمام کئی انگریزی ڈراموں کا اردو میں ترجمہ کیا گیا اور انھیں کالج کی ڈرامیٹک کلب نے کالج کے سٹیج پر پیش کیا۔گزشتہ صدی کے ساٹھ کے عشرے میں پروفیسر خلیل اللہ خان نے انگریزی زبان کے عظیم ادیب اور ڈرامہ نگار شیکسپیئر کے مشہور طربیہ اور المیہ ڈراموں کے اردو تراجم کیے اور انھیں گورنمنٹ کالج جھنگ کی ڈرامیٹک کلب کے زیر اہتمام سٹیج پر پیش کر کے برصغیر میں اردو سٹیج ڈرامے کی تاریخ میں انقلاب بر پا کر دیا۔گورنمنٹ کالج جھنگ میں تدریسِ اردو پر مامور اس عظیم ماہر تعلیم ، ترجمہ نگار، ڈرامہ نگار اور ڈرامے کے اس نابغۂ روزگار ہدایت کار نے تراجم کے فروغ میں جو اہم کردار ادا کیا اس میں کوئی ان کا شریک و سہیم نہیں ۔ان کے تراجم کے مخطوطے گورنمنٹ کالج جھنگ کی ڈرامیٹک کلب کے ریکارڈ میں محفوظ ہیں۔پروفیسر خلیل اللہ خان کی اچانک وفات نے ڈرامہ کے شائقین کی روح کو زخم زخم اور دل کو کرچی کرچی کر دیا۔ان کی الم ناک وفات کے بعد ان کی یاد میں پروفیسر ڈاکٹر عبدالسلام (نوبل انعام یافتہ پاکستانی سائنس دان اور اس کالج کے سابق طالب علم)سائنس بلاک کے سامنے واقع ایک وسیع میدان میں خلیل اللہ خان میموریل سٹیج تعمیر کیا گیا ہے ۔اس تاریخی سٹیج پر ہر سال مارچ کے مہینے کے وسط میں ڈرامہ فیسٹیول کا انعقاد ہوتا ہے جس میں نئے تخلیق کاروں کے ڈراموں کے علاوہ پروفیسر خلیل اللہ خان کے عالمی ادب سے کیے گئے کسی ایک منتخب ڈرامے کو بھی سٹیج پر پیش کیا جاتا ہے ۔اس وقت پروفیسر خلیل اللہ خان کے فرزند پروفیسر ریحان خلیل جو گورنمنٹ کالج جھنگ میں شعبہ انگریزی سے وابستہ ہیں،ڈرامیٹک کلب کے نگران ہیں ۔وہ اپنے عظیم والد کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے بڑے انہاک سے عالمی ادب کے بلند پایہ ڈراموں کے تراجم میں مصروف ہیں۔

پروفیسر خلیل اللہ خان کے ترجمہ کیے گئے درج ذیل ڈرامے آج بھی بے حد مقبول ہیں :

جولیس سیزر(Julius Ceasr)،ہیملٹ (Hamlet)،اوتھیلو(Othelo)رومیو اور جو لیٹ (Romeo and Juliet)،میکبتھ (Macbeth)،وینس کا تاجر (Merchant Of Venice)،جیسا تم پسند کرو(As you like it)

اعلا و ثانوی تعلیمی اداروں،کالجز اور جامعات میں اساتذہ اور طلبا و طالبات نے ہمیشہ عالمی ادب کی نمائندہ عظیم تخلیقات میں گہری دلچسپی لیے ۔اس طرح تراجم کا قابل قدر سلسلہ بھی ساتھ ساتھ جاری رہا ہے ۔گورنمنٹ کالج جھنگ کے سابق پرنسپل پروفیسر سید عبدالباقی (عثمانیہ) نے تراجم کی اہمیت کو اجاگر کرنے پر زور دیا۔اپنے ذوقِ سلیم کو بروئے

کار لاتے ہوئے انھوں نے خود بھی انگریزی زبان کے کلاسیکی ادب کے بلند پایہ ادب پاروں کے اردو زبان میں تراجم کیے۔ وہ کہا کرتے تھے کہ تعلیمی اداروں اور جامعات میں کیے جانے والے تراجم کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ ایک فرانسیسی طالبہ نے عثمانیہ یونیورسٹی (حیدرآباد دکن) کے شعبہ ترجمہ میں برصغیر کی مقامی زبانوں میں کیے جانے والے تراجم پر اپنا پی ایچ۔ڈی سطح کا تحقیقی مقالہ مکمل کیا۔

اس نا تمام کائنات میں دما دم کُن فیکوں کی جو صدا سنائی دے رہی وہ اس حقیقت کی غماز ہے کہ زندگی مسلسل تغیر و ارتقا کی زد میں ہے اور سیکڑوں دورِ فلک ابھی آنے والے ہیں ۔ادب اور فنون لطیفہ میں نئے تجربات کا سلسلہ ہمیشہ سے جاری ہے۔ دنیا کے ترقی یافتہ ممالک میں بولی جانے والی بڑی زبانوں میں تخلیقِ ادب اور تنقید و تحقیق کے نئے میلانات اور متنوع تجربات نے فکر ونظر کی کایا پلٹ دی ہے ۔تیزی سے بدلتے ہوئے ان حالات میں تیسری دنیا کے پس ماندہ ممالک میں بسنے والے تخلیق کار اپنی زبان کو روایتی کیفیات ،سکوت و انجماد کے صدمات اور فرسودہ تصورات کے جان لیوا سانحات سے نجات دلا کر نئے تجربات سے روشناس کرانے کی کوششوں میں ہمہ وقت مصروفِ عمل رہتے ہیں۔تہذیب وتمدن کے فروغ کی یہ انفرادی نوعیت کی مساعی جہاں نئے اور دل کش اسالیب کو رو بہ عمل لانے پر آمادہ کرتی ہیں وہاں ان کے معجز نما اثر سے زبان میں وسعت اور ہمہ گیر ترقی کے نئے امکانات بھی پیدا ہوتے چلے جاتے ہیں۔ادب اور ثقافت کے شعبوں میں ترجمہ نگاری کی افادیت و اہمیت مسلمہ ہے ۔ایک زبان سے دوسری زبان میں تخلیقی ادب کا ترجمہ دراصل دوسری تہذیب سے قریبی ربط کا مؤثر وسیلہ ہے۔اس طرح دوسری زبان کی فکری منہاج ،معمولاتِ زندگی اور تہذیبی اور ثقافتی اقدار کے بارے میں حقائق سے آگاہی حاصل ہوتی ہے ۔مترجم کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ اس دنیا میں اس طرح زندگی بسر کی جائے کہ عالمی سطح پر تہذیبی و ثقافتی تقابل ،انجذاب اور نمو کو یقینی بنانے کی کوششیں پیہم جاری رہیں۔اس عمل سے اخلاقی اور قدرتی محاسن کی نمو میں بہت مدد ملتی ہے ۔پاکستانی زبانیں اس خطے کے قومی کلچر کی آئینہ دار ہیں۔ یہاں کے باشندے اپنی مقامی زبانوں کے فروغ میں جس قدر دلچسپی لے رہے ہیں اس سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ قومی کلچر اور قومیت ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں ۔پاکستانی قوم کو اپنے اسلاف کے علمی و ادبی کارناموں پر ہمیشہ ناز رہا ہے ۔اپنے آبا کی ادبی میراث کو وہ دِل و جاں سے عزیز رکھتے ہیں۔اس کے ساتھ ساتھ وہ علوم وفنون کے نئے چشموں سے سیراب ہونے کے بھی آرزو مند ہیں تا کہ جدید دور کے نئے تجربات کے ذریعے احساس ،شعور اور تخلیق کی نئی شمعیں فروزاں کر کے مہیب سناٹوں ،جان لیوا سکوت اور سفاک ظلمتوں کی پیدا کردہ تقلیدی روش ،بے عملی ،کاہلی اور اضمحلال کے مسموم اثرات سے نجات حاصل کی جا سکے۔

تراجم کے ذریعے تاریخی شعور اور تاریخ کے مسلسل عمل کے بارے میں مثبت اندازِ فکر پروان چڑھانے کی مساعی ثمر بار ثابت ہوتی ہیں۔دور دراز علاقوں کی تہذیب و ثقافت ،تاریخ ،تمدن اور معاشرت کا بہ نظر غائر جائزہ لینے سے دِل میں احتساب ذات کا روّیہ بیدار ہوتا ہے ۔اس طرح قومی کلچر میں انجذاب اور قبولیت کا غیر مختتم سلسلہ چل نکلتا ہے ۔تراجم کے ذریعے معاشرتی زندگی میں رائے عامہ کو عصری آگہی کے اعجاز سے بیدار کیا جا سکتا ہے ۔عصبیتوں کے پھُنکارتے ناگوں کا سراخوّت و مروّت کے عصا سے کُچلا جا سکتا ہے ۔بے لوث محبت ،بے باک صداقت اور حریتِ فکر و عمل کا پرچم تھا

م کر جہد وعمل کا لائق صد رشک وتحسین سلسلہ افراد کی ذہنی بیداری اور فکر و خیال کی جدت کو یقینی بنا دیتا ہے ۔جس کے ماحول میں تراجم تازہ ہوا کے جھونکے کے مانند قریۂ جاں کو معطر کر دیتے ہیں۔تخلیق ادب کے نئے اسالیب ،حسین ودل کش سانچوں ،نئی اصناف اور افکار کی بوقلمونی کے دھنک رنگ مناظر تراجم کا ثمر ہیں۔ثقافتی میراث اورعلوم وفنون کی نسل درنسل منتقلی بلا شبہ زیرک ،فعال اور مستعد تخلیق کاروں کی مساعی کی مرہونِ منت ہے ۔اس مقصد کے لیے وہ عالمی ادب کے وسیع مطالعہ کو شعار بناتے ہیں۔

ہرتخلیق کار جب اپنے تخلیقی عمل کا آغاز کرتا ہےتو وہ زبان میں ادبی شعریات کےمتنوع خدو خال سامنے لانے کی مقدور بھر سعی کرتا ہے ۔زبان کو ثروت مند بنانے کے سلسلے میں اس کی تخلیقی فعالیت وقت کا اہم ترین تقاضا سمجھا جاتا ہے ۔اس کے بعد مترجم اپنے ذوقِ سلیم کو بروئے کار لاتے ہوئے اپنی زبان کو دوسری زبان کے ادب کے اُن عظیم فن پاروں سے مالا مال کرنے کا آرزو مند ہوتا ہے جن کی پوری دنیا میں دُھوم مچی ہوتی ہے ۔ترجمے کے ذریعے اس کی یہ خدمت اس کی اپنی زبان کو دوسری زبانوں کے ادبیات کی مسحور کُن عطر بیزی سے مہکانے کی لائق تحسین کاوش سمجھی جاتی ہے ۔ عالمی کلاسیک اُفقِ ادب پر مثل آفتاب ضو فشاں ہوتی ہیں ایک حساس تخلیق کار نگاہوں کو خیرہ کر دینے والی ایسی تخلیقات کی ضیاپاشیوں سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ دنیا کی بڑی زبانوں کے نابغۂ روزگار ادیبوں نے عالمی ادبیات کا دامن اپنے متنوع تخلیقی تجربات سے مالا مال کر دیا ۔دنیا کی بڑی زبانوں کے عظیم ادب پاروں کا چھوٹی اور نسبتاً کم ترقی یافتہ زبانوں میں ترجمہ لسانی ارتقا کے لیے ناگزیر ہے ۔عالمی کلاسیک کا کوئی شاہ کار جب مترجم کے قلب ونظر کو مسخر کر لیتا ہے تو معاً اس کے دِل میں یہ خیال آتا ہے کہ کیا ہی اچھا ہو کہ اس کے اہلِ وطن اور ہم زبان بھی اس لافانی تخلیق سے حظ اُٹھا سکیں ۔ ایسی بیش بہا تخلیق کا مطالعہ کرتے وقت وہ یقیناً تنہا ہوتا ہے ۔اس کے بعد جب وہ عالمی ادب کی اس ابد آشنا تخلیق کا اپنی زبان میں ترجمہ کر لیتا ہے تو اسے معلوم ہوتا ہے کہ اب اس کے سارے ہم زبان اور راز داں بھی اس عمل میں شریک ہو گئے ہیں ۔اس وقت اس کی خوشی کا کوئی ٹھکانہ نہیں رہتا جب وہ اس نوعیت کی دوہری شرکت کو یقینی سمجھ لیتا ہے ۔سب سے پہلے تو وہ تخلیق کا ذاتی طور پر مطالعہ کرتا ہے اس کے بعد ترجمہ کی صورت میں اپنے معاصرین کو بھی اس میں شامل کر لیتا ہے ۔یہ دوہری شرکت اس کے لیے دوہری خوشیوں کی جو نوید لاتی ہے وہ اس کے لیے سرمایۂ زیست بن جاتی ہے۔یہاں مناسب ہو گا کہ کچھ بڑے مترجمین کی علمی و ادبی خدمات پر ایک نظر ڈالی جائے۔

پاکستان کے صوبہ خیبر پختون خوا کے شہر پشاور سے تعلق رکھنے والے دانش ور محمد طٰہٰ خان نے اپنی زندگی تصنیف و تالیف کے کاموں کے لیے وقف کر رکھی تھی ۔ان کی زندگی میں ان کی بیس وقیع تصانیف شائع ہوئی جن سے اردو ادب کی ثروت میں اضافہ ہوا ۔نظم اور نثر کا یہ گنج گراں مایہ جو بیس تصانیف پر مشتمل ہے انھیں شہرت عام اور بقائے دوام کے دربار میں بلند منصب پر فائز کرنے کا وسیلہ ثابت ہوا ۔ ان کی اہم تصانیف میں بنیادی اردو ،داستان کربلا ،ظریفانہ شاعری کی کلیات اور کلیات رحمٰن بابا کا منظوم اردو ترجمہ شامل ہیں ۔کلیات رحمٰن بابا کو پشتو زبان سے سے اردو زبان میں ترجمہ کرنے پر انھوں نے بہت جاں فشانی ،توجہ اور قلبی وابستگی کا ثبوت دیا۔ یہ کٹھن اور صبر آزما کام پر ان کی تین سال کی شبانہ روز محنت کا ثمر ہے۔ان کے ترجمے ''متاعِ فقیر'' کو پوری دنیا میں زبردست پزیرائی ملی ۔اردو زبان میں تراجم کے حوالے سے

یہ بہت بڑی کامیابی تھی،اس کی بہ دولت پاکستانی ادبیات کو عالمی ادبیات میں ممتاز مقام حاصل ہوا ۔کلیات رحمٰن بابا کے اردو ترجمے کی اہمیت اور افادیت کو عالمی سطح پر تسلیم کیا گیا اور اس شاہ کار ترجمے کا مخطوطہ برٹش میوزیم لندن میں محفوظ کر لیا گیا ۔یہ ان کا ،پشتو اور اردو زبان کا اور خاص طور پاکستان کا بہت بڑا اعزاز ہے کہ دنیا بھر کے ادیب ان کے افکار کی جو لانیوں سے استفادہ کر رہے ہیں ۔تراجم کے ذریعے دو تہذیبوں کو قریب تر لانے کی ان کی شان دار مساعی کو دنیا بھر کے ادبی حلقوں میں سراہا گیا ۔ممتاز ادیب پروفیسر آفاق صدیقی جنھوں نے شاہ عبداللطیف بھٹائی کے سندھی کلام ''شاہ جو رسالو'' کا اردو میں ترجمہ کیا تھا وہ محمد طٰہٰ خان کے بہت بڑے مداح تھے ۔محمد طٰہٰ خان تراجم کی اہمیت پر ہمیشہ زور دیتے تھے ۔پروفیسر اسیر عابد نے دیوان غالب کا جو منظوم ترجمہ پیش کیا اسے وہ پاکستان کی علاقائی زبانوں اور قومی زبان کے مابین ربط کی ایک صورت سے تعبیر کرتے تھے ۔محمد طٰہٰ خان کا ایک اور کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے خوشحال خان خٹک کے پشتو کلام کا اردو ترجمہ کیا ۔ان کی علمی ،ادبی اور قومی خدمات کی بنا پر جریدہ ء عالم پر ان کا دوام ثبت ہو گیا۔حکومت پاکستان نے ان کی فقید المثال ادبی خدمات کے اعتراف میں انھیں 2007 میں پرائڈ آف پرفارمنس کے اعزاز سے نوازا۔

رحمٰن بابا کے کلام کے منظوم اردو ترجمے میں محمد طٰہٰ خان کی فنی مہارت زبان و بیان پر خلاقانہ دسترس اور علم عروض پر عبور کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے۔انھوں نے رحمٰن بابا کے کلام کے فنی محاسن کو قارئین ادب کے سامنے لانے کے سلسلے میں جس تنقیدی بصیرت کا ثبوت دیاہے وہ ان کے تبحر علمی کی دلیل ہے ۔خاص طور پر صنائع بدائع کو ترجمے میں بھی پیش نظر رکھا گیا ہے ۔ان کے ترجمے میں تخلیق کی چاشنی کا کرشمہ قاری کو مسحور کر دیتا ہے ۔رحمٰن بابا کی کئی غزلیں ایسی ہیں جن کا ترجمہ کرتے وقت محمد طٰہٰ خان نے اسی بحر ،ردیف اور قافیے کو استعمال کیا ہے جو رحمٰن بابا نے کیے ہیں ۔بادی النظر میں یوں لگتا ہے کہ رحمٰن بابا نے خود اردو زبان میں شاعری کی ہے اور اپنے اشہبِ قلم کی خوب جولانیاں دکھائی ہیں ۔نیچے دی گئی اردو زبان میں ترجمہ شدہ غزل میں محمد طٰہٰ خان نے رحمٰن بابا کی پشتو غزل کی طرح صنعت عکس و تبدیل کو نہایت خوش اسلوبی کے ساتھ استعمال کیا ہے ۔اس صنعت میں ایک با کمال تخلیق کار پہلے مصرعے میں جو مضمون پیش کرتا ہے دوسرے مصرعے میں اس کا عکس شعر کی بازگشت کی صورت میں قاری کو حیرت زدہ کر دیتا ہے ۔

سر ہوا ساماں ہوا ،صدقہء جاناں ہوا
صدقہ ء جاناں ہوا ،سر ہوا ساماں ہوا
سب گل و ریحاں ہوا گیسوئے جاناں مجھے
گیسوئے جاناں مجھے سب گل و ریحاں ہوا
جو زیاں نقصاں ہوا ،ہجر میں اے جاں ہوا
ہجر میں اے جاں ہوا ،جو زیاں نقصاں ہوا
وصل کہ ہجراں ہوا دونوں مجھے ہیں عزیز

دونوں مجھے ہیں عزیز ،وصل کہ ہجراں ہوا

آخری شعر میں رحمٰن بابا نے جو مضمون پیش کیا ہے وہی مضمون ان سے پونے دو سو سال بعد مرزا اسداللہ خان غالب نے کچھ اس طرح اپنے ایک شعر میں بیان کیا ہے:

وداع و وصل جداگانہ لذتے دارد

ہزار بار برو ،صد ہزار بار بیا

غالب کے اس مشہور شعر کو صوفی غلام مصطفیٰ تبسم (پیدائش: امرتسر (بھارت) 1898،وفات: لاہور (پاکستان)1978) نے پنجابی زبان کے قالب میں اس طرح ڈھالا ہے:

بھانویں ہجر تے بھانویں وصال ہووے وکھو وکھ دوہاں دیاں لذتاں نیں

میرے سوہنیا جا ہزار واری ،آجا پیاریا تے لکھ وار آجا

اپنی پشتو شاعری میں رحمٰن بابا نے صنعت تشابہ کو جس مہارت سے استعمال کیا ہے وہ ان کے اسلوب کا امتیازی وصف ہے ۔اس نوعیت کے فنی تجربوں کے ذریعے اس نابغہء روزگا تخلیق کا ر نے پشتو شاعری کو نئے تخلیقی امکانات سے رو شناس کرایا ۔محمد طٰحہ خان نے رحمٰن بابا کی شاعری کے منظوم ترجمے میں ان تجربات کی جانب مبذول کرائی ہے ۔نیچے دی گئی غزل میں صنعت تشابہ کے ذریعے کلام میں حسن پیدا کیا گیا ہے ۔اس قسم کے شعری تجربوں کے چشمے رحمٰن بابا کی شاعری اس طرح پھوٹتے ہیں کہ گلشن ادب میں تخلیقات کے گل ہائے رنگ رنگ ان سے سیراب ہو جاتے ہیں ۔

برابر ہے یہاں شمس وقمر اور شکل دلبر کی

مقابل قامت محبوب ہے سرو صنوبر کی

نہ میں ہوں شہد کی مکھی نہ میں گل کا شکر خورا

لب محبوب سے لیتا ہوں لذت شہد وشکر کی

عجب معجز نمائی ہے مشام جاں نے پائی ہے

غبار کوچہء جاناں میں خوشبو مشک و عنبر کی

فراق یار سے، غارت گری سے،قتل سے توبہ

کہ تینوں میں یہاں تکلیف ہوتی ہے برابر کی

پاکستان کے ذرائع ابلاغ کی ترقی میں محمد طٰحہ خان نے گہری دلچسپی لی ۔وہ ایک با کمال براڈ کاسٹر تھے ۔وہ ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر جو پروگرام بھی پیش کرتے اسے بہت پذیرائی ملتی ۔پاکستان ٹیلی ویژن اور ریڈیو کے مشاعروں میں ان کی

شرکت سے محفل کی شان دو بالا ہوجاتی ۔انھوں نے تخلیق فن کے لمحوں میں جو کچھ بھی لکھا وہ تپاکِ جاں سے لکھاان کا منفرد اسلوب قلب اور روح کی گہرائیوں میں اتر جاتا ہے ۔اردو زبان میں تراجم کے فروغ کے لیے ان کی خدمات ہمیشہ یاد رکھی جائیں گی۔

اردو ادب میں تراجم کا باقاعدہ سلسلہ جو منشی تیرتھ رام فیروز پوری(پیدائش :1885،وفات:1954) سے پہلے جاری تھا منشی تیرتھ رام فیروز پوری کے انگریزی کی جاسوسی کہانیوں کے اردو تراجم سے مزید تیز ہوگیا ۔مولانا ظفر علی خان اورظفر عمر زبیری اس کے معاصر تھے ۔یہ دونوں گریجویٹ تھے مگر منشی تیرتھ رام فیروز پوری میٹرک سے آگے نہ جا سکا ۔اس کے ساتھی ظفر عمر زبیری نے ''نیلی چھتری'' کے عنوان سے انگریزی ناول کا اردو ترجمہ پیش کیا۔ اُسے قارئین ادب نے بہ نظر تحسین دیکھا اور اُردو زبان میں تراجم کی صورت میں تازہ ہوا کی ایک ایسی لہر آئی جس نے نہ صرف فکر ونظر کی کایا پلٹ دی بل کہ اس کے معجز نما اثر سے اذہان کی تطہیر وتنویر کا اہتمام بھی ہوا۔منشی تیرتھ رام فیروز پوری کی آنول نال تو فیروز پور میں گڑی تھی لیکن سال 1930 میں میٹرک کرنے کے بعد وہ روزگار کی تلاش میں جب لاہور پہنچا تو دِل اسی شہر بے مثال میں لگ گیا۔جب سال 1947 میں وہ لاہور سے ہجرت کر کے بھارت روانہ ہوا تو جالندھر میں مستقل ٹھکانہ بنا لیا لیکن لاہور کی یادیں اس کی زندگی کا بیش بہا اثاثہ تھیں وہ ہمیشہ لاہور کی ان حسین یادوں کے سحر میں کھویا رہتا۔ اس زمانے میں لاہور میں شمس العلما مولوی ممتاز علی کے ادارے دار الاشاعت پنجاب کے زیر اہتمام خواتین کے رسالے''تہذیب نسواں ''اور بچوں کے مجلّے ''پھول'' میں اس کے تراجم شامل ہوتے تھے۔ اسی ادارے کے مجلّات کے معاونین میں غلام عباس، مولانا عبدالمجید سالک اور احمد ندیم قاسمی بھی شامل تھے۔ سال 1918 میں امتیاز علی تاج نے شیکسپیئر کے مشہور ڈراموں کے اردو تراجم پیش کیے جن میں "A Midsummer Night,s Dream" کو''ساون رین کا سپنا'' کے نام سے بہت شہرت ملی ۔اس کے علاوہ منشی محبوب عالم کے ادارے''پیسہ اخبار پریس'' کے زیر اہتمام شائع ہونے والے مقبول ہفت روزہ''پیسہ اخبار'' میں بھی اس کے تراجم شائع ہوئے ۔منشی تیرتھ رام فیروز پوری کا نام ہی اس زمانے میں ترجمے کے بلند معیار اور ادبی وقار کی پہچان سمجھا جاتا تھا۔اس کے تراجم قارئین کی راتوں کی نیند دُاڑا دیتے تھے ۔منشی تیرتھ رام فیروز پوری نے ایک سو پچاس کے قریب انگریزی کتب کے تراجم کیے جو ساٹھ ہزار سے زائد صفحات پر مشتمل تھے۔ان تراجم سے قارئین نے نسل در نسل استفادہ کیا ۔ بھارت منتقل ہونے کے بعد اس کے مضامین اور تراجم اس دور کے مقبول ادبی مجلّہ''ادیب''الہ آباد میں سال 1910 تا سال 1913 کی اشاعتوں میں تواتر سے شائع ہوتے رہے ۔ترجمہ نگاری کی اس لہر کے اُردو ادب پر دور رس اثرات مرتب ہوئے ۔سید سجاد حیدر یلدرم اور متعدد ادیبوں نے تراجم کے ذریعے اپنے متنوع تجربات سے اُردو زبان وادب کا دامن گل ہائے رنگ رنگ سے مزین کر دیا اور اردو میں ترجمہ نگاری کی روایت پروان چڑھنے لگی ۔مظہر الحق علوی نے انگریزی زبان کے نامور ناول نگار ایم۔جی ۔لیوس (Mathew Gregory Lewis)کے ناول کا اردو ترجمہ'' خانقاہ''پیش کیا تو اِسے قارئین نے بہت پسند کیا ۔مصنف ایم۔جی۔لیوس (پیدائش : 1775-07-09وفات:1818-05-10)کا امتیاز یہ ہے کہ اس نے انگریزی زبان میں پُر اسرار اور ہیبت ناک ناول لکھ کر اپنے منفرد اسلوب کا لوہا منوایا ۔لفظی مرقع نگاری سے ماحول کو ہیبت اور دہشت سے لبریز بنانے کے سلسلے میں

ایم ۔جی ۔لیوس کی تصانیف کو سنگِ میل کی حیثیت حاصل ہے ۔ خانقاہ میں مصنف نے تارک الدنیا راہبوں ، پادریوں اور گوشہ نشین مرد وخواتین کی جعل سازی ،دوہری شخصیت ،ملمع سازی ،مکر کی چالوں ،منافقت ،عیاری اور جنسی جنون کا پردہ فاش کیا ہے ۔اُس نے واضح کیا ہے کہ بادی النظر میں کواکب جس طرح دکھائی دیتے ہیں اُس طرح ہر گز نہیں ہوتے ۔تارک الدنیا راہبوں کی مثال بالکل ہاتھی کے دانتوں جیسی ہے جو کھانے کے اور جب کہ دکھانے کے اور ہوتے ہیں۔یہ بازی گھر کُھلا دھوکا دے کر سادہ لوح لوگوں کی آنکھوں میں دُھول جھونک کر اپنا اُلو سیدھا کرتے ہیں۔اس ناول میں ابلیس نژاد درندوں کو آئینہ دکھایا گیا ہے جنھوں نے تقدس اور پارسائی کا لبادہ اوڑھ رکھا ہے ،ان بد قماش درندوں کے مظالم ،جنسی جنون ،شقاوت آمیز نا انصافیوں ،مریضانہ ذہنیت ،کور مغزی ،بے بصری اور بے رحمانہ عصبیت کے باعث زندگی کی تمام رُتیں بے ثمر ،کلیاں شرر اور آہیں بے اثر ہو کر رہ گئی ہیں ۔خانقاہ جب پہلی بار 1796 میں شائع ہوا تو یورپ کے متعصب پادریوں نے اس کے خلاف شدید ردِعمل کا اظہار کیا ۔اپنے بارے میں تلخ حقائق کی تاب نہ لاتے ہوئے وہ اس قدر سیخ پا ہوئے کہ اس ناول کے مطالعہ ،اس کے کتب خانوں اور گھروں میں رکھنے کی ممانعت کر دی گئی۔ چربہ ساز ،سارق ،کفن دُزد ،جو فروش گندم نُما اور بگلا بھگت تنگ انسانیت کم ظرف مسخروں کا چیں بہ جبیں ہونا قابل فہم ہے ۔اپنی خامیوں اور کوتاہیوں کو تسلیم کرنے اور اُن سے تائب ہونے کے لیے جس ظرف کی ضرورت ہوتی ہے یہ لوگ اُس سے عاری ہوتے ہیں۔ انگریزی زبان کے اس شاہ کار ناول کے ترجمہ کا مطالعہ کرتے وقت قاری کو اردو زبان کے ممتاز شاعر اور ادیب شبیر حسن خان جوش ملیح آبادی (پیدائش :1898-12-05 وفات :1982-02-27) کی نظم ''فتنۂ خانقاہ'' یاد آتی ہے جوش کی اس نظم سے چند اشعار پیش خدمت ہیں :

ایک دِن جو بہرِ فاتحہ ایک بنتِ مہر و ماہ
پہنچی نظر جھکائے ہوئے سُوئے خانقاہ
زُہاد نے اُٹھائی جھجکتے ہوئے نِگاہ
برپا ضمیرِ زُہد میں کُہرام ہو گیا
اِیماں دِلوں میں لرزہ بر اندام ہو گیا

مظہر الحق علوی نے عالمی ادبیات کے اعلا فن پاروں کو اردو زبان کے قالب میں ڈھال کر دو تہذیبوں کے سنگم کو یقینی بنا دیا۔ برام سٹوکر(Bram Stoker) جس کا عرصۂ حیات (پیدائش :1847-11-8،وفات:1912-04-20) ہے اپنے عہد کا مقبول مصنف تھا۔اُس کے ناول ڈریکولا(Dracula) کا ترجمہ قاری کو حیرت زدہ کر دیتا ہے ۔ برطانیہ کی ایک ممتاز ناول نگار میری شیلے(Mary Shelley) جس کا عرصۂ حیات پیدائش :1797-08-30،وفات :1851-02-01 ہے ،کے ناول فرنکنسٹائن (Frankestein) کا اردو ترجمہ قارئین ادب ہمیشہ یاد رہے گا۔تین جلدوں پر مشتمل یہ انگریزی ناول لندن سے پہلی بار 1833 میں شائع ہوا ۔اِس ناول کی پُوری دنیا میں دُھوم مچ گئی۔مظہر

الحق علوی نے اِس ناول کا جو ترجمہ کیا ہے وہ جہاں اُن کے ابد آشنا تخلیقی وجود کا اثبات کرتا ہے وہاں قاری کو زندگی کے اسرار و رموز سے بھی آگاہ کرتا ہے۔اس کے علاوہ انھوں نے انگریزی زبان کے مشہور ادیب اور ناول نگار رائیڈر ہیگرڈ (Rider Haggard) کے ناولوں پر بھی توجہ مرکوز رکھی ۔اس مصنف نے شی سلسلہ (She Series) کے جو ناول لکھے وہ ہیبت ناک مہماتی اسلوب اور سنسنی خیز فضا کے باعث قارئین میں بے حد مقبول ہوئے ۔مظہر الحق علوی نے اس سلسلہ کو نہایت دل نشیں اسلوب کے ساتھ اُردو کے قالب میں ڈھالا ۔وہ رائیڈر ہیگرڈ (پیدائش :1856-06-22 وفات :1925-05-14) کے اسلوب سے بہت متاثر تھے ۔رائیڈر ہیگرڈ کے ضخیم مہماتی ناولوں کا اردو ترجمہ کر کے انھوں نے اپنے ذوقِ سلیم کا ثبوت دیا ۔ان کے جو تراجم قارئین ادب میں بہت مقبول ہوئے ان میں ''روح کی پکار''، ''خونخوار ''،فرعون کی آپ بیتی''،آدم خور قبیلہ''،''فرعون وکلیم''،''بھونرا'' اور ،'' الیشہ''،اپنے دور میں اس قدر مقبول ہوئے کہ ان کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے ۔

مظہر الحق علوی نے اپنی زندگی تصنیف و تالیف کے کاموں کے لیے وقف کر رکھی تھی ۔ان کی زندگی میں ان کی ایک سو سے زائد وقیع تصانیف شائع ہوئی جن سے اردو ادب کی ثروت میں اضافہ ہوا ۔تخلیقی ادب اور عالمی ادبیات کے تراجم کا یہ گنج گراں مایہ جو ایک سو سے زائد تصانیف پر مشتمل ہے انھیں شہرت عام اور بقائے دوام کے دربار میں بلند منصب پر فائز کرنے کا وسیلہ ثابت ہوگا۔ ان کی اہم تصانیف میں انگریزی ناولوں کے تراجم ،طبع زاد افسانے اور بچوں کی کہانیاں شامل ہیں ۔اردو زبان میں تراجم کے حوالے سے مظہر الحق علوی کی خدمات بہت اہم ہیں ۔ ان کی بدولت اُردو ادبیات کو عالمی ادبیات میں ممتاز مقام حاصل ہوا ۔ اُردو زبان میں ترجمہ نگاری نے اب ایک مضبوط اور مستحکم روایت کی صورت اختیار کر لی ہے۔یہاں مناسب ہو گا کہ اُردو میں ترجمہ نگاری کے ارتقا اور اس کے اعجاز سے منصۂ شہود پر آنے والی تصانیف پر طائرانہ نگاہ ڈال لی جائے۔محمد طٰہٰ خان کے کلیات رحمٰن بابا کے اردو ترجمے کی اہمیت اور افادیت کو عالمی سطح پر تسلیم کیا گیا اور اس شاہ کار ترجمے کا مخطوطہ برٹش میوزیم لندن میں محفوظ کر لیا گیا ۔یہ ان کا پشتو اور اردو زبان کا اور خاص طور پاکستان کا بہت بڑا اعزاز ہے کہ دنیا بھر کے ادیب ان کے افکار کی جولانیوں سے استفادہ کر رہے ہیں ۔محمد طٰہٰ خان نے ہمیشہ مظہر الحق علوی کی ترجمہ نگاری کو بہ نظرِ تحسین دیکھا ۔تراجم کے ذریعے دو تہذیبوں کو قریب تر لانے کی ان کی مساعی کو دنیا بھر کے ادبی حلقوں میں سراہا گیا ۔ان کا خیال تھا کہ مترجم دو مختلف زبانوں کے ساتھ مسلسل رابطے میں رہتا ہے اور ترجمہ کی فعالیت کے دوران دونوں زبانوں بیچ بچاؤ کرتا ہوا دونوں کے باہم روابط کے مؤثر ،محفوظ اور معتبر استفادے کے پہلو تلاش کرتا ہوا جہانِ تازہ کی جانب اپنا سفر جاری رکھنے کی سعی کرتا ہے ۔ ممتاز ادیب پروفیسر آفاق صدیقی جنھوں نے شاہ عبداللطیف بھٹائی کے سندھی کلام ''شاہ جو رسالو'' کا اردو میں ترجمہ کیا تھا وہ مظہر الحق علوی کے بہت بڑے مداح تھے ۔محمد طٰہٰ خان تراجم کی اہمیت پر ہمیشہ زور دیتے تھے اور مظہر الحق علوی کے اسلوب کو منفرد اور مثالی اسلوب سے تعبیر کرتے تھے ۔ پروفیسر اسیر عابد نے دیوان غالب کا جو منظوم پنجابی ترجمہ پیش کیا اسے وہ پاکستان کی علاقائی زبانوں اور قومی زبان کے مابین ربط کی ایک صورت سے تعبیر کرتے تھے۔پروفیسر اسیر عابد نے مظہر الحق علوی کے تراجم کا عمیق مطالعہ کیا اور ان سے گہرے اثرات قبول کیے ۔اُردو زبان میں ترجمہ نگاری کی اِس لہر نے تخلیق کاروں کے فکر و نظر کو

اِس طرح مہمیز کیا کہ وہ ہر لحظہ نیا طُور نئی برقِ تجلّی کی کیفیت سامنے لانے کی جستجو دِل میں لیے نئے تصورات کی اساس پر اپنے قصر شاعری کی تعمیر کرتے ہیں ۔ان کے فکر و خیال کے سوتے زندگی کے مسائل اور واقعات سے پھوٹتے ہیں ۔ان کے خیالات قاری کے فکر ونظر کو مہمیز کرتے ہیں ۔ان کی شاعری متعدد نئے تجربات کے یقینی ابلاغ کی صورت میں قاری کو حیرت زدہ کر دیتی ہے ۔ان کے شعری تجربات قاری کو ایک منفرد ،متنوع ،دل کش اور مانوس تجربے سے آشنا کرتے ہیں ۔ان کا شگفتہ ،عام فہم اور پر لطف پیرایۂ بیان ایک ایسے وسیع تر تناظر میں سامنے آتا ہے جو قاری کو شعور اور فکر وخیال کی وسیع وعریض وادی میں مستانہ وار گھومنے کی دعوت دیتا ہے ۔وہ دل کی بات اس خلوص سے لبوں پر لاتے ہیں کہ قاری کو یوں محسوس ہوتا ہے کہ تخلیق کار نے ید بیضا کا معجزہ دکھایا ہے ۔ان کی دروں بینی اور جذبوں کی صداقت کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے۔وہ اپنی داخلی کیفیات کو مخفی نہیں رکھتے بل کہ اپنے جذبات واحساسات کو من وعن الفاظ کے قالب میں ڈھال کر اپنے متنوع تجربات سے قاری کو ایک جہان تازہ کی نوید سناتے ہیں ۔

ہوک سی اٹھی دل میں آنسوؤں نے شہ پائی

دیکھ اے غم دوراں پھر کسی کی یاد آئی

بے کھلی کلی دل کی بے کھلے ہی مرجھائی

تم کہاں تھے گلشن میں جب نئی بہار آئی

دل کے ایک گوشے میں تیرے پیار کی حسرت

جیسے شہر خوباں میں کوئی شام تنہائی

کون ہاں وہی آفاق جانتے ہیں ہم اس کو

ہوشیار دیوانہ ،باشعور سودائی

پروفیسر محمد آفاق احمد صدیقی ایک کثیر التصانیف ادیب تھے ۔ان کی کتب کو دنیا بھر میں شرف پذیرئی ملا۔ان کی علمی ،ادبی ،صحافتی اور قومی خدمات تاریخ کے اوراق میں آب زر سے لکھنے کے قابل ہیں ۔انھوں نے تراجم ،شاعری ،تنقید ،تحقیق اور تدریس کے شعبوں اپنی خداداد صلاحیتوں کا لوہا منوایا۔ان کی تصانیف کی متعدد جہتیں ہیں جو کہ ان کے صاحب اسلوب ادیب ہونے کی دلیل ہے ۔انھوں نے تمام اصناف ادب میں طبع آزمائی کی لیکن ان کی ترجمہ نگاری نے ان کو منفرد اور ممتاز مقام عطا کیا ۔سندھی کلاسیکی شاعری بالعموم اور شاہ عبداللطیف بھٹائی کی شاعری کا بالخصوص اردو زبان میں جو ترجمہ اس عظیم تخلیق کار نے کیا ،وہ اپنی مثال آپ ہے ۔ ان تراجم کے اعجاز سے جہاں فکر و خیال کو ندرت ملتی ہے وہاں اس کے بصیرت افروز مباحث سے علوم کو ایک جہان تازہ کی جھلک دکھائی دیتی ہے ۔ ان تازہ افکار کے وسیلے سے قاری کو نئے خیالات ، نئے تصورات اور نئے علوم سے آگاہ ہونے کا موقع ملتا ہے ۔انھوں نے اپنے مسحور کن اسلوب سے ذہنی بالیدگی اور وسیع النظری کو یقینی بنایا ۔ان کے تراجم نے اردو زبان وادب کو متعدد نئے ،منفرد ،حسین اور سدا بہار اسالیب

سے روشناس کرایا۔ انھوں نے اردو زبان کے ذخیرہ ءالفاظ میں تراجم کے ذریعے اضافہ کیا۔ان کی اس علمی خدمت کے ذریعے اردو زبان کے دامن میں گل ہائے رنگ رنگ کی فراوانی ہوگئی ۔نئے مضامین اور موضوعات کی آمد سے تخلیقی یکسانیت اور جمود کا قلع قمع ہوگیا۔تجربات ،مشاہدات ،ابلاغ اور اسالیب کے نئے در ہوتے چلے گئے ۔اردو میں ترجمہ نگاری کی جو شمع انھوں نے فروزاں کی اس کی بہ دولت سفاک ظلمتیں کافور ہوگئیں اور تراجم کی لہر سے ہر طرف ہلچل مچ گئی۔ان کی تصانیف نے اردو زبان و ادب کے قارئین اور تخلیق کاروں کو جدت تخیل اور فکری تنوع کی وہ راہ دکھائی جس سے وہ پہلے نا آشنا تھے۔ان کی درج ذیل تصانیف ان کے لیے شہرت عام اور بقائے دوام کا وسیلہ ثابت ہوں گی ۔

ادب جھروکے (مضامین)،ارمغان عقیدت ،ادب زاویے ،احوال سچل (انتخاب کلام سائیں سچل سرمست)،بابائے اردو وادیٔ مہران میں ،بوئے گل نالۂ دل (شیخ ایاز کا اردو کلام)،بڑھائے جا قدم ابھی (سال اشاعت 1965)،بساط ادب (تنقیدی و تحقیقی مضامین)،پیام لطیف (شاہ عبداللطیف بھٹائی کا کلام اور پیام)پاکستان ہمارا ہے (ملی نغمے)،تاثرات (تنقیدی مضامین)،جدید سندھی ادب ،جدید سندھی ادب کے اردو تراجم (تحقیق)،ریگ زار کے موتی (شمالی سندھ کے شعرا)،ریزۂ جاں (شعری مجموعہ) سال اشاعت 1966 ،سیرۃ البشر (تہذیب کا سفر)،سرلطیف (گیت)،شاہ عبد اللطیف بھٹائی اور عصر حاضر ،شخصیت ساز (مضامین)،شاعر حق نما (سچل سرمست کی شاعری اور شخصیت)،شاہ جو رسالو: تصنیف شاہ عبداللطیف بھٹائی (منظوم اردو ترجمہ)،صبح کرنا شام کا (خودنوشت)سال اشاعت 1998،عکس لطیف (شاہ عبداللطیف بھٹائی کی شخصیت اور شاعری)سال اشاعت 1974،قلب سراپا (شاعری)سال اشاعت 1964،کوثر و تسنیم (حمد و نعت)سال اشاعت ,1949،کلاسیکی ادب :ایک مطالعہ ، شاہ عبداللطیف لطیف کی شاعری اور شخصیت (تحقیق اور تنقید)،شکیلہ رفیق :فن اور شخصیت (تنقید)

ثقافت کے بارے میں یہ بات مسلمہ ہے کہ یہ افراد کی معاشرت ،جبلت اور طرزِ زندگی کی آئینہ دار ہوتی ہے ۔اس میں فکر و خیال اور جبلتوں کے اضطراری انعکاس کا کرشمہ دامنِ دِل کھینچتا ہے ۔اس کی جلوہ آرائی سے تہذیب وتمدن کے ارتقا کے احساس و ادراک میں مدد ملتی ہے ۔ ثقافتی اقدار کی بالیدگی جہاں قلبی وجدان،ذہنی سکون اور اطمینان کا وسیلہ ثابت ہوتی ہے وہاں اس کے اعجاز سے روحانی سوز وسرور کی لازوال دولت بھی میسر آتی ہے ۔تراجم کے ذریعے ثقافتی میراث کی منتقلی کا افادیت سے لبریز عمل سدا جاری رہتا ہے۔زبان میں مضامین ،موضوعات،اور خیالات کی تونگری،تخلیقی فعالیت کی ہمہ گیری اور جذبۂ شوق کی بے کرانی تراجم کی مرہونِ منت ہے ۔ مترجم جب قلم تھام کر ترجمے پر مائل ہوتا ہے تو وہ ثقافتی اقدار کی ترسیل کے لیے اس بات کا التزام کرتا ہے کہ اس کے ترجمے پر قاری کو پختہ یقین ہو۔وہ اس بات کو اچھی طرح سمجھتا ہے کہ اگر کسی تخلیق یا ترجمے پر قاری کا اعتماد اور یقین متزلزل ہو جائے تو سارا عمل سرابوں کی بھینٹ چڑھ جاتا ہے اور ساری محنت اکارت چلی جاتی ہے ۔شوکت جمیل نے غالب کی شاعری کو انگریزی زبان کے قالب میں ڈھال کر جہاں غالب کے ساتھ اپنی قلبی وابستگی اور والہانہ محبت کا ثبوت دیا ہے وہاں پوری دنیا کو غالب کی عظمتِ فکر سے روشناس کرانے میں بھی اہم کردار ادا کیا ہے ۔ پنجابی تہذیب وثقافت کے شیدائی پروفیسر اسیر عابد نے تراجم کو ثقافتی ارتقا کے لیے ناگزیر سمجھتے ہوئے اس طرف توجہ دی۔ پروفیسر اسیر عابد نے دیوانِ غالب کا جومنظوم پنجابی ترجمہ پیش کیا ہے وہ اپنی مثال

آپ ہے۔ اس منظوم ترجمے کی چند مثالیں پیش خدمت ہیں:

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا (غالب)

اوکھی گل اے کم کوئی آسان ہووے
ایہہ وی سوکھا نہیں، بندہ انسان ہووے (اسیر عابد)

دِل نہیں ورنہ دکھاتا تجھ کو داغوں کی بہار
اِس چراغاں کا کروں کیا کارفرما جل گیا (غالب)

دِل ہوندا تے آپے تینوں بلدے داغ وِکھاندا
میں ایہہ دِیوے کتھے بالاں بالن والا بلیا (اسیر عابد)

تُو اور سُوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دُکھ تری مژہ ہائے دراز کا (غالب)

اودھر تُوں پیا ویکھیں غیراں ولے ڈُونگھی ڈُونگھی اَکھ
ایدھر مینوں رڑکا تیریاں لمیاں لمیاں پلکاں دا (اسیر عابد)

زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی
کیوں ترا راہ گزر یاد آیا (غالب)

اینویں کیویں لنگھ حیاتی جانی سی
خورے کاہنوں تیرا لانگھا یاد پیا (اسیر عابد)

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا (غالب)

اَت اُجاڑاں جیہیاں اَت اُجاڑاں نیں
تھلاں برتے ڈِٹھیاں جُھگا یاد پیا (اسیر عابد)

موت کا ایک دِن معین ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی (غالب)

پکی گل اے مرنا اِک دِن متھیا اے

نیندر کا ہنوں جھلی آوندی نہیں (اسیر عابد)

آگے آتی تھی حالِ دِل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی (غالب)

اَگے دِل دے حالوں ہاسڑ آوندی سی
ھُن کسے وی گلوں بھیڑی آوندی نہیں (اسیر عابد)

جانتا ہوں ثواب طاعت وزہد
پر طبیعت ادھر نہیں آتی (غالب)

منیا متھے ٹیکیاں اجر ودھیرے نیں
ایسے پاسے طبع کُپتی آوندی نہیں (اسیر عابد)

حُسن غمزے کی کشاکش سے چُھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد (غالب)

رُوپ سنگھاراں دی کھیچل تُوں چُھٹیا میرے پچھوں
شُکر اے! ظالم لوکاں وی سوں ڈِٹھا میرے پچھوں (اسیر عابد)

منصبِ شیفتگی کے کوئی قابل نہ رہا
ہوئی معزولیٔ انداز و ادا میرے بعد (غالب)

عشق دی جوگ کماون والے، ٹلے منہ نہیں کردے
ہیراں ڈِنگے چیر، نہ متھے ٹِکا میرے پچھوں (اسیر عابد)

آئے ہے بےکسیٔ عشق پہ رونا غالب
کس کے گھر جائے گا سیلابِ بلا میرے بعد (غالب)

عشق دی بے وسیاں اُتے غالب روندا ٹُریا
ویکھ ایہہ ہڑھ کہیڑے ویہڑے وڑدا میرے پچھوں (اسیر عابد)

عالمی ادب سے برصغیر کی مقامی زبانوں میں تراجم کے اعجاز سے مقامی زبانوں کے ادبیات کی ثروت میں اضافہ ہوا ۔سال 1982 میں ادب کا نوبل انعام لینے والے، طلسمی حقیقت نگاری کے علم بردار عالمی شہرت کے حامل ادیب گبریل گارسیا مارکیز کی تصنیف ’’A Chronicle Of Death Fore Told‘‘ کو افضل احسن رندھاوا نے پنجابی زبان

کے قالب میں ڈھالا ۔یہ ترجمہ ''پہلوں توں دسی گئی موت دا روزنامچہ'' کے عنوان سے سامنے آیا جسے بہت پزیرائی ملی ۔پنجابی زبان سے اردو زبان میں تراجم کی روایت اب مستحکم صورت اختیار کر چکی ہے۔مشرقی پنجاب (بھارت) کے قصبے جیتو کی بھینی فتح سے تعلق رکھنے والے گور دیال سنگھ(پیدائش:دس جنوری 1933) کا شمار پنجابی زبان کے ممتاز ادیبوں اور اہم ناول نگاروں میں ہوتا ہے۔ اس کے سماجی حقیقت نگاری سے مزین دل کش اسلوب کے حامل مقبول ناول ''مڑھی دا دیوا''(چھوٹے مندر کا ٹمٹماتا ہوا چراغ)جو سال 1964 میں شائع ہوا قارئین میں بہت مقبول ہوا۔اس ناول کا انگریزی میں ترجمہ ''The Last Flicker'' کے نام سے گوردیال سنگھ نے سال 1960 میں کیا۔حال ہی میں اس کا اردو ترجمہ لاہور میں مقیم ادیب محمد اسلم نے کیا ہے۔اس ناول کا مکمل اردو ترجمہ لاہور سے 1935 سے مسلسل شائع ہونے والے رجحان ساز ادبی مجلّے ''ادب لطیف'' نے اپنی دسمبر 2015 کی اشاعت میں شائع کیا ہے ۔اس ناول میں پنجاب کے دیہاتوں کی زندگی کی حسین لفظی مرقع نگاری کی گئی ہے۔فرد کی زندگی سے وابستہ جذبات،احساسات، پیمان وفا ،رقابت،تنہائی اور حسد کے ہاتھوں رونما ہونے والے مد و جزر کا احوال اس میں پوری شدت سے جلوہ گر ہے ۔سماجی تنظیمی ڈھانچے کے سخت گیر ضوابط،معاشرتی زندگی کے تضادات اورمعاشرتی زندگی میں ظالم و سفاک ،موذی و مکاردرندوں کی شقاوت آمیز ناانصافیوں کے باعث فرد کے داخلی احساسات ،عزت نفس اور انا کو مکمل طور پر منہدم کرنے کا سلسلہ ہمیشہ جاری رہتا ہے ۔مجبور اور دکھی انسانیت کے صدمات کے سب ہنگامے اس ناول کا موضوع ہیں۔محترمہ کشور ناہید نے عالمی ادب کی عظیم ادب پاروں کو اردو زبان کے قالب میں ڈھال کر جس خوش اسلوبی سے اردو کے دامن میں گلہائے رنگ رنگ سجائے ہیں وہ ان کی انفرادیت کی دلیل ہے ۔ان کے اسلوب کے کثیر اللسانی تجربات اور زبان وبیان پر ان کی خلاقانہ دسترس کے اعجاز سے اظہار و ابلاغ کے نئے در وا ہوتے چلے جاتے ہیں۔چلّی (Chile) سے تعلق رکھنے والے شاعر پابلو نرودا(Pablo Neurda,B:12-07-1904,D:23-09-1973) کا شمارعالمی شہرت کے حامل ادیبوں میں ہوتا ہے ۔پابلو نرودا کو سال 1953 میں لینن امن انعام سے نوازا گیا اور سال 1971 میں ادب کا نوبل انعام ملا ۔پابلو نرودا نے حریتِ فکر وعمل کا علم بلند رکھتے ہوئے حریتِ ضمیر سے جینے کے لیے جو طرزِ فغاں اپنائی اس نے تیسری دنیا کے مظلوم عوام کے لیے طرزِ ادا کا درجہ حاصل کر لیا ۔ پاکستان میں محترمہ کشور ناہید نے پاکستانی زبانوں کی ترقی اور قومی کلچر کے فروغ کا عزم کر رکھا ہے ،انھوں نے بڑی خوش اسلوبی سے پابلو نرودا کی شاعری کو اردو زبان کے قالب میں ڈھالا ہے ۔ ان تراجم کے ذریعے اصل ادب پاروں میں نہاں تخلیق کار کے انفرادی آہنگ اور اجتماعی شعور کی گرہیں کھلتی چلی جاتی ہیں اور قاری ان تراجم کے وسیلے سے نہ صرف ماضی کے حالات اور حال کے تغیرات و ارتعاشات سے آگاہ ہوتا ہے بل کہ آنے والے دور کی ہلکی سی تصویر بھی دیکھ سکتا ہے ۔کولمبیا یونیورسٹی کی طرف سے محترمہ کشور ناہید کو بہترین مترجم کا ایوارڈ ملا اس کے علاوہ انھیں آدم جی ایوارڈ (1969)منڈیلا ایوارڈ (1997)بچوں کے ادب پر یونیسکو ایوارڈ سے بھی نوازا گیا ۔حب الوطنی کے جذبے سے سرشار ہو کر انھوں نے عالمی کلاسیک کے تراجم پر اپنی توجہ مرکوز کر رکھی ہے ۔محترمہ کشور ناہید نے جس غیر معمولی تخلیقی فعالیت اور بصیرت کو بروئے کار لاتے ہوئے ترجمے کو تخلیق کی چاشنی سے آشنا کیا ہے اس کا اندازہ ان کے تراجم سے کیا جا سکتا ہے۔ان تراجم نے اردو زبان و ادب کے فروغ میں اہم کردار ادا

کیا ہے۔

تاریخ گواہ ہے کہ تہذیب و ثقافت کی ترسیل زمان ومکان کی حدود سے آگے نکل جاتی ہے۔اس مقصد کے لیے تخلیق کاروں نے ہر عہد میں اس جانب متوجہ کیا کہ اگر کسی خطے میں آئینِ نو سے ربط پیدا نہ ہو سکے اور وہاں طرزِ کہن پر اڑنے کی روش عام ہو جائے تو یہ تمدن و معاشرت ،تہذیب و ثقافت اور تاریخ کے مسلسل عمل اور تاریخی شعور کے ارتقا کے لیے انتہائی برا شگون ہے ۔اس سے علوم فنون کے قصرِ عالی شان کی تعمیر کا تسلسل مکمل انہدام کے قریب پہنچ جاتا ہے جسے پھر مستحکم بنیادوں پر استوار کرنے میں کامیاب ہونا ممکن ہی نہیں ۔

پتھر ہو کہ موتی جام کہ دُر جوٹُوٹ گیا سوٹُوٹ گیا

زندہ قومیں اپنی علمی میراث کی نہ صرف حفاظت کرتی ہیں بل کہ اس میں اضافے کے لیے مسلسل جدو جہد کرتی رہتی ہیں ۔اپنے اسلاف سے ملنے والی علمی میراث میں اضافہ کے لیے ضروری ہے کہ نئی تصانیف کے ساتھ ساتھ تراجم کے ذریعے بھی اس کی ثروت میں اضافے کی کوشش کی جائے۔معاشرتی زندگی کے ذہنی اور جذباتی روپ دیکھتے ہوئے تخلیق کار علوم وفنون کے نئے آفاق کی جستجو میں جس انہاک کا مظاہرہ کرتا ہے اس کا واضح ثبوت یہ ہے کہ برصغیر کی مقامی زبانوں کے ادب پاروں کے انگریزی تراجم اب یورپ میں مقبول ہو رہے ہیں ۔پاکستان کے شہر قصور میں آسودۂ خاک پنجابی زبان کے عظیم صوفی شاعر بلھے شاہ کی شاعری کا انگریزی ترجمہ جو کرتار سنگھ دگل نے کیا ہے وہ اس سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

بلھے شاہ (سید عبداللہ شاہ قادری ،پیدائش: سال 1680،وفات : سال 1757) کا پنجابی کلام درج ذیل ہے:

گھڑیالی دیو نکال نی
میرا پیا گھر آیا
گھڑی گھڑی گھڑیال وجاوے
رین وصل دی پیا گھٹاوے
میرے من دی بات نہ پاوے
چا سٹو گھڑیال نی

بلھے شاہ کے مندرجہ بالا کلام کا پنجابی ترجمہ جو کرتار سنگھ دگل (پیدائش: راول پنڈی، یکم مارچ، 1917،وفات: امرتسر چھبیس جنوری 2012) نے کیا ہے وہ پیش خدمت ہے:

Sack the gong man
My love has come home today
He strikes the gong time again and again
And shortens my night of dance and song

If he were to listen to me

He would throw away the gong

آزادی کے بعد پاکستان میں تراجم کی جو نئی لہر آئی ہے اس نے ہر صنف ادب کو نیا آہنگ عطا کیا ہے ۔کئی ممتاز ادیبوں نے تخلیقی عمل کے ساتھ ساتھ تراجم کو اپنی دلچسپی کا محور بنایا۔توحید احمد نے برطانیہ کی ممتاز ٹرانسلیشن تھیورسٹ اور تقابلِ ادبیات کی دانش ور سوزن بیسنٹ(Susan Bassnet,B:1945) کی دو کتب کا عمدہ پیرائے میں اردو ترجمہ کیا ۔ترجمہ نگاری کے اسلوب اور فن کے موضوع پر لکھی گئی یہ دونوں کتب فن ترجمہ نگاری کے بارے میں معلومات کا مخزن ہیں اور انھیں ترجمہ نگاری کے قواعد وضوابط کی تفہیم اور تراجم کے فروغ میں سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے ۔توحید احمد نے''علوم ترجمہ''اور''تقابلی ادب'' کے نام سے سوزن بیسنٹ کی درج ذیل کتب کا اردو ترجمہ کیا:

1. Foregrounding translation(1980)
2. Comparative literature as a literary strategy (1993)

برطانیہ کی یونیورسٹی آف واروک (University Of Warwick)میں دس سال تک پرو وائس چانسر کے منصب پر فائز رہنے والی اور بیس سے زیادہ کتب کی مصنفہ اس زیرک،فعال ،مستعد اور معاملہ فہم خاتون نے فن ترجمہ نگاری کے فروغ کے لیے انتھک جد و جہد کی ۔اس جامعہ کے مرکز ترجمہ میں اس کی تدریسی خدمات کا ایک عالم معترف ہے سال 2009 میں جب یہ ترجمہ مرکز بند ہوا تو اس میں ان کی خوہشات کے مطابق تراجم کا بیش بہا ذخیرہ جمع ہو چکا تھا۔محترمہ یاسمین حمید نے حال ہی میں اردو زبان کے تریسٹھ ممتاز پاکستانی شعرا کی دو دو منتخب نظموں کے انگریزی تراجم پر مشتمل اپنی مرتبہ وقیع کتاب''پاکستان اردو درس'' پیش کر کے تراجم کی ثروت میں اضافہ کیا ہے۔اس سے قبل ڈاکٹر نجم السحر ،مشرف علی فاروقی اورصدیق اعوان نے تراجم کے فروغ کے لیے بہت کام کیا ۔اردو زبان میں ترجمے کی روایت بہت قدیم اورعظیم ہے۔مغل بادشاہ اورنگ زیب کے زمانے میں جب معروف صوفی شیخ سعد اللہ گلشن نے ولی (پیدائش :اورنگ آباد مہاراشٹر ،سال1667 ،وفات ،احمد آباد گجرات ،سال 1707) کوفارسی ادب کے مضامین اور خیالات سے استفادہ کا مشورہ دیا ۔سعد اللہ گلشن نے کہا کہ فارسی زبان کے مضامین کو اپنی غزل میں استعمال کرو تو اپنی اصلیت کے اعتبار سے یہ تخلیق کار کو تراجم کی طرف مائل کرنے ہی کی ایک صورت ٹھہرتی ہے ۔اس طرح ولی سے مجید امجد تک وجہی سے حسرت کاس گنجوی تک متعدد اردو ادیبوں نے عالمی ادبیات کی نمائندہ تخلیقات کو اردو کے قالب میں ڈھالا اور تراجم کا یہ لائق صد رشک وتحسین سلسلہ آج تک جاری ہے۔اردو نثر میں بھی تراجم کے ذریعے اردو ادب کی ثروت میں بے پناہ اضافہ ہوا ۔میرامن نے باغ و بہار میں ترجمے کا جو معیار پیش کیا وہ ہر اعتبار سے لائق تحسین ہے اور اردو نثر میں تراجم کے ذریعے بہت وسعت پیدا ہوئی ۔سید سجاد حیدر یلدرم(پیدائش:1880،وفات:1943) نے ترکی ادب کے افسانوں کو اس فنی مہارت سے اردو کے قالب میں ڈھالا کہ ترجمے پر تخلیق کا گمان گزرتا ہے ۔ترکی کے عثمانیہ عہدِ حکومت کے دوران ترکی کے متعدد تخلیق کار حکومت وقت کے عتاب اور ہوائے جوروستم کے مسموم ماحول سے بچنے کے لیے اپنے وطن کو خیر باد کہہ کر پیرس چلے گئے۔ان تخلیق کاروں کی علامت نگاری اور ادبی جمالیات پر سید سجاد حیدر یلدرم نے بھر

پورتوجہ دی اور انھیں اردو زبان میں متعارف کرانے کی کوشش کی۔ افسانوں کے تراجم میں انھوں نے تمام کرداروں کو اردو زبان اور اس کے قارئین کی ضرورت کے تحت اپنی تہذیب اور معاشرت میں ڈھالا ۔ رومان پسندی پر مبنی سید سجاد حیدر یلدرم کی سال 1900 میں ''معارف'' کے صفحات رنگ جمانے والی اس کاوش کو سر سید احمد خان اور ان کے ممتاز رفقائے کار کی علی گڑھ تحریک کی مقصدیت اور عقلیت پسندی کا ردِ عمل خیال کیا جاتا ہے جس کی تازگی، ندرت اور تنوع قاری کی توجہ کا مرکز بن گئی ۔ ممتاز افسانہ نگار سعادت حسن منٹو کا ابتدائی ادبی سرمایہ روسی زبان کے افسانوں کے تراجم پر مشتمل ہے ۔ مترجم نہایت محنت کے ساتھ تخلیق کار کے فکر و خیال کی تہہ تک پہنچنے کی سعی کرتا ہے اور تخلیقی فعالیت کی باز یافت کو اپنا مطمح نظر قرار دیتا ہے ۔ ترجمے کے کسی علاقے کی تاریخ ،تمدن و معاشرت اور تہذیب و ثقافت پر دُور رس اثرات مرتب ہوتے ہیں۔اس لیے ترجمے کو علم بشریات کے ماہرین نے ہمیشہ اہم قرار دیا ہے اور اس عمل کو علم بشریات سے وابستہ علم سے تعبیر کیا ہے ۔تراجم کے اعجاز سے زمانے اور گردشِ لیل و نہار کے متعدد نئے مناظر سامنے آتے ہیں۔اس اعتبار سے دیکھا جائے تو تراجم کی محض لسانی اہمیت ہی کا نہیں بل کہ اس کی بشریاتی ضرورت اور افادیت کا جادو بھی سر چڑھ کر بولتا ہے ۔

گورنمنٹ کالج ،لاہور میں سوندھی ٹرانسلیشن سوسائٹی کے زیر اہتمام عالمی ادب کے تراجم کی سمت میں سال 1953 کے بعد سے مثبت پیش رفت ہوئی۔یہاں تخلیق اور ترجمے کے ایک لائق صد رشک و تحسین سلسلے کا آغاز ہوا۔ چیخوف کے مشہور افسانوں کے اردو تراجم اس سلسلے کی کڑی ہیں۔اس عرصے میں جن ممتاز ادیبوں نے تراجم کی طرف توجہ دی ان میں اشفاق احمد ،حنیف رامے،سلیم گیلانی، مظفر علی سید ،صدیق کلیم، جیلانی کامران اور انعام الحق کے نام قابلِ ذکر ہیں۔انعام الحق نے ٹالسٹائی کی تخلیقات کے تراجم پر توجہ مرکوز رکھی۔اس کے علاوہ ڈاکٹر نجم السحر نے روسی زبان کے اصل مآخذ سے اردو زبان میں تراجم کر کے اردو ادب کی ثروت میں قابل قدر اضافہ کیا۔ عالمی ادبیات کی نمائندہ تصانیف کے تراجم سے اردو ادب کی ثروت میں اضافہ کرنے کی مساعی لائق تحسین ہیں۔گورنمنٹ کالج،لاہور میں تدریسی خدمات پر مامور پروفیسر قیوم نظر نے تراجم کے فروغ میں گہری دلچسپی لی۔ وہ حکومت پنجاب کے قائم کردہ دفتری اردو زبان کے ترجمہ بورڈ کے سیکرٹری بھی رہے ۔ترجمہ نگاری میں ان کی مہارت کا ہر سطح پر اعتراف کیا گیا۔ والٹ وٹمن کی تخلیق ''خوب صورت عورتیں'' میں پری چہرہ اور مہ جبیں حسیناؤں کے شباب کو ڈھلتے سائے سے تعبیر کر کے شاعر نے حسن کی نا پائیداری کو واضح کیا ہے ۔ اس نظم کا اردو ترجمہ جو قیوم نظر نے کیا ہے وہ ملاحظہ ہو:

خوب صورت عورتیں

تخلیق : والٹ وٹمن ,اردو ترجمہ : قیوم نظر

عورتیں بیٹھی ہیں یا محوِ خرام ناز ہیں ، کچھ ڈھلتا سایہ ہیں

تو کچھ اٹھتی بہار

خوب صورت ہیں بہت اٹھتی بہاریں ،لیکن ان سے خوب تر ہے

ڈھلتے سایوں کا نکھار (1)

مترجم اپنے ذاتی جذبات اور احساسات اور خیالات سے گریز کرتے ہوئے اصل ماخذ زبان کے تخلیق کار کے جذبات، احساسات اور خیالات کو ترجمے والی زبان میں اس طرح منتقل کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ اس کی اپنی شخصیت نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے اور قاری وجدان کی کیفیت سے سرشار ہو کر اصل ماخذ زبان کے تخلیق کار کی شخصیت اور جذبات و احساسات کے بارے میں مثبت شعور و آگہی سے متمتع ہوتا ہے۔قحط الرجال کے موجودہ زمانے میں فرد کی بے چہرگی اور عدم شناخت کا مسئلہ روز بہ روز گمبھیر ہوتا چلا رہا ہے۔یاس و ہراس کے مسموم ماحول میں ہوس کے مارے طالع آزما عناصر کی غاصبانہ دستبرد کے باعث زندگی کا تمام منظر نامہ گہنا گیا ہے۔مترجم کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ سمے کے سم کا تریاق تلاش کیا جائے اور اصل ماخذ زبان میں فطرت کے تخلیقی نظام میں جلوہ آرا جمالیاتی اسالیب اور حیات کی وہ تاب و تواں جو نگاہوں کو خیرہ کر رہی ہو اسے ترجمے والی زبان میں پیش کیا جائے تا کہ اس زبان میں بھی فکر و خیال کی تازگی ، اسلوب کی ندرت اور رعنائی کی جھلک دکھائی جا سکے ۔ اصل ماخذ والی زبان سے ترجمہ والی زبان میں نئے خیالات کی منتقلی مترجم کے لیے ایک ایسی فعالیت ثابت ہوتی ہے جو اس کی زندگی کی تمام مصروفیات پر حاوی ہوجاتی ہے۔اس کی دلی تمنا ہوتی ہے کہ قارئینِ ادب کو ذہنی سکون کی دولت سے متمتع کیا جائے خواہ اس مقصد کے لیے اسے اپنے آنسو ہنسی کے خوش رنگ دامنوں میں چھپانے پڑیں۔

سائنس اور ٹیکنالوجی کے فروغ کے موجودہ زمانے میں برق رفتار ترقی نے ثابت کر دیا ہے کہ پرِ زماں تو پروازِ نور سے بھی کہیں بڑھ کر تیز ہے جس نے سماجی اور معاشرتی زندگی کی کایا پلٹ دی ہے ۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اجتماعی اور معاشرتی اقدار میں نہایت سرعت سے تبدیلیاں وقوع پزیر ہورہی ہیں ۔ مترجم کو اس بات کا شدت سے احساس ہوتا ہے کہ عالمی ادب میں ان حالات میں اسلوبیاتی تغیر وتبدل کا جو غیر مختتم سلسلہ جاری ہے اس کا مطالعہ وقت کا اہم ترین تقاضا ہے۔ وہ اپنی تہذیب و ثقافت اور مقامی زبان کی ادبی روایات کوپیہم رواں دیکھنے کا آرزومند ہوتا ہے اور اس عالم آب وگل میں موجود مظاہر فطرت کی طرح وہ اپنی مادری زبان کی ادبی روایات کو تابندہ اورضوفشاں دیکھنا چاہتا ہے۔اسلوب اور ہئیت کے جمالیاتی عناصر کوملحوظ رکھتے ہوئے ترجمہ نگاروں نے تراجم کے ذریعے جوصدرنگی کیفیت پیش کی ہے اس کا کرشمہ دامن دل کھینچتا ہے۔اس طرح بیرونی ثقافت اور مقامی ثقافت میں جذب وقبول کا دل کش سلسلہ شروع ہو گیا ۔ پاکستانی ثقافت کی موجودہ صورتِ حال مخلوط اور مرکب نوعیت کی ہے جس نے صدیوں کا ارتقائی سفر طے کیا ہے۔تاریخ کا مطالعہ کر نے سے یہ حقیقت معلوم ہوتی ہے کہ ٹیکسلا ، ہڑپہ اور موہنجوڈرو سے جوتہذیبی و ثقافتی آثار ملے ہیں وہ ہر اعتبار سے قابل فخر ہیں۔ ادب اور فنون لطیفہ ایک حرکی عمل کے تحت مسلسل مائل بہ ارتقا رہتے ہیں ۔خوب سے خوب تر کی جستجو ہی زندگی کی تاب وتواں اور حرکت وعمل کو ظاہر کرتی ہے۔ترجمہ نگار کی زندگی میں ترجمہ نگاری کے دوران کئی سخت مقامات آتے ہیں لیکن ماخذ زبان سے ترجمہ والی زبان میں ثقافتی ورثہ کی منتقلی کا حرکیاتی کردار ادا کرنے میں وہ جس انہماک کا مظاہرہ کرتا ہے وہ اس کی مستقل مزاجی کی دلیل ہے ۔ وہ ستائش اور صلے کی تمنا سے بے نیاز رہتے ہوئے روشنی کا یہ سفر جاری رکھتا ہے وہ اچھی طرح جانتا ہے کہ تراجم کی فیض رسانی کا سلسلہ لمحوں پر نہیں بل کہ صدیوں پر محیط ہوتا ہے۔اس کی وہ فعالیت جسے موجودہ مادی دور میں کم اہمیت دی جاتی ہے آنے والی نسلیں اس کی اہمیت کا اندازہ لگائیں گی اور ان کے کام کی حقیقی

تحسین کر سکیں گی۔ اردو زبان کی ظریفانہ شاعری کے فروغ میں سید ضمیر جعفری نے فعال اور مؤثر کردار ادا کیا۔ سید ضمیر جعفری نے اپنی مشہور کتاب ''ولایتی زعفران'' میں انگریزی زبان میں لکھی گئی انگریز شعرا کی مقبول نظموں کو جس فنی مہارت کے ساتھ اردو زبان کے قالب میں ڈھالا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے ۔انگریزی نظموں کے یہ منظوم تراجم اصل ماٰخذ کے قریب تر ہیں۔ کرنل محمد خان کی ترجمہ نگاری کی خاص بات یہ ہے کہ اپنے تراجم میں انھوں نے کرداروں اور مقامات کو بھی مقامی آہنگ عطا کیا ہے ۔ان تراجم کے مطالعہ سے قاری دیارِ مغرب کے بجائے اپنی دھرتی کا ماحول دیکھ کر ششدر رہ جاتا ہے ۔ برصغیر کے مقامی باشندے سسی و پنوں ،شیریں وفرہاد اور راول جگنی کی کہانیوں میں تو دلچسپی رکھتی ہے لیکن انھیں دیارِ غیر کے ماحول اور وہاں کے کرداروں سے کوئی دلچسپی نہیں۔اسی لیے ایک زیرک مترجم کی حیثیت سے کرنل محمد خان نے یہی کوشش کی ہے کہ ترجمے کو مقامی رنگ اور دیسی ماحول سے مزین کیا جائے۔ذیل میں کرنل محمد خان کی اردو نثر میں ترجمہ نگاری کا ایک نمونہ پیش کیا جاتا ہے جسے قارئینِ ادب نے پسند کیا ۔اصل ماخذ کے ایک اقتباس اور ترجمہ سے ایک ٹکڑے کے مطالعہ سے قارئین کو مترجم کے منفرد اسلوب کو سمجھنے میں مدد ملے گی جسے ترجمہ نگاروں نے بالعموم پیشِ نظر رکھا ہے :

One afternoon I found Petey lying on his bed with an expression of such distress on his face that Iimmediately diagnosed appendicitis. “Don’t move,” I said, “Don’t take a laxative. I’ll get a doctor.”

“Raccoon,” he mumbled thickly.

“Raccoon?” I said, pausing in my flight.

“I want a raccoon coat,” he wailed.

I perceived that his trouble was not physical, but mental. “Why do you want a raccoon coat?”

“I should have known it,” he cried, pounding his temples. “I should have known they’d come back when the Charleston came back. Like a fool I spent all my money for textbooks, and now I can’t get a raccoon coat.”

“Can you mean,” I said incredulously, “that people are actually wearing raccoon coats again?”

“All the Big Men on Campus are wearing them. Where’ve you been?”

“In the library,” I said, naming a place not frequented by Big Men on Campus.

He leaped from the bed and paced the room. “I’ve got to have a raccoon coat,” he said passionately.

“I’ve got to!”

“Petey, why? Look at it rationally. Raccoon coats are unsanitary. They shed.

They smell bad. They weigh too much. They're unsightly. They—"

"You don't understand," he interrupted impatiently. "It's the thing to do. Don't you want to be in the swim?"

"No," I said truthfully.

"Well, I do," he declared. "I'd give anything for a raccoon coat. Anything!"

My brain, that precision instrument, slipped into high gear. "Anything?" I asked, looking at hinarrowly.

"Anything," he affirmed in ringing tones.(2)

کرنل محمد خان نے امریکی مزاح نگار میکس شلمین(Max Shulman B: 14-03-1919 D:28-08-1988)کے مضمون کے مندرجہ بالا انگریزی اقتباس کو جس خوش اسلوبی سے اردو زبان کے قالب میں ڈھالا ہے وہ قاری کو مقامی ماحول میں سب حقائق کو سمجھنے کے قابل بناتا ہے۔ترجمے کا یہ اقتباس درج ذیل ہے:

ترجمہ: دوسرے روز کیا دیکھتا ہوں کہ شاہد بستر میں لیٹا ہوا ہے اور چہرے پر اس قدر جان لیوا کرب طاری ہے گویا پیٹ کا السر پھٹنے والا ہو۔ میں نے متفکر ہوتے ہوئے کہا:

''شاہد تمھاری حالت اچھی نہیں ۔ اب ہلنا مت میں ڈاکٹر کو بلاتا ہوں۔''

شاہد ایک نحیف آواز میں بولا'' ڈاکٹر نہیں ، پوستین ۔''

'' کیا ہوا ہے پوستین کو؟'' میں نے دروازے سے مڑتے ہوئے پوچھا۔

'' مجھے پوستین چاہیے'' شاہد نے دہرایا۔

مجھے پتا چل گیا کہ شاہد کا عارضہ جسمانی نہیں ، روحانی نہیں بل کہ پوستینی ہے ۔ بہر حال پوچھا:

''کیا کروگے پوستین کو؟''

''پہنوں گا اور کیا کروں گا ۔ ارشاد نے پہن رکھی ہے۔ ندیم نے پہن رکھی ہے۔ میں ہی احمق تھا ۔ سارے پیسے کتابوں پر خرچ کر دیے اور اب پوستین کے لیے جیب میں کوڑی بھی نہیں۔''

لیکن شاہد میاں ،'' پوستین تو ایک پرانا فیشن ہے ۔کبھی ہمارے دادے ، نانے پہنا کرتے تھے ۔''

''تمھیں دادے ، نانے نظر آرہے ہیں ۔مگر کیمپس کے لڑکے نظر نہیں آتے ؟ دیکھتے نہیں ہمارے کتنے ہم جماعت پوستینیں پہنے پھر رہے ہیں؟ تم ہوتے کہاں ہو؟''

'' میں لائبریری میں ہوتا ہوں ۔'' میں نے لائبریری اس لیے کہا کہ بڑے لوگ اکثر لائبریری سے پرہیز کرتے ہیں ۔

شاہد اٹھ کھڑا ہوا اور کسی قدر چلاّ کر کہنے لگا :

’’ تم لائبریری کے کیڑے ہوتو ہو ، میں نہیں ۔ مجھے بڑے لوگوں میں اٹھنا بیٹھنا ہے۔ میں پوستین لے کر رہوں گا۔‘‘

میں نے پیار سے سمجھایا ’’ دیکھوشاہد ذراعقل سے کام لو ۔ پوستین مضرصحت چیز ہے۔ اس سے بُو آتی ہے۔ یہ بھاری بھی ہے اور بھدی بھی ۔ پھر جہاں بیٹھوتھوڑی سی اُون بہ طور یادگار جھڑ جاتی ہے۔‘‘

’’ بھئی رہنے دواپنی فلاسفی کو ۔پوستین فیشن ہے اور میں پوستین لے کر رہوں گا۔خواہ مجھے کچھ قربانی ہی کرنا پڑے۔‘‘

’’پیاری سے پیاری چیز بھی قربان کر دو گے؟‘‘

’’بالکل کر دوں گا۔‘‘

سید ضمیر جعفری نے ’’ولایتی زعفران‘‘ کے عنوان سے انگریزی زبان کے ممتاز مزاح گوشعرا کی ظریفانہ شاعری کا منظوم اردو ترجمہ پیش کیا ہے ۔ یہ تراجم اپنی شگفتگی اور بے ساختگی کی وجہ سے بہت پسند کیے گئے۔فریڈرک اوگڈن ناش (Frederic Ogden Nash,B:19-08-1902,D:19-05-1971) کا شمار ممتاز امریکی مزاح نگاروں میں ہوتا ہے ۔اس کی گل افشانیٔ گفتار سے محفل کشتِ زعفران میں بدل جاتی ہے ۔مثلاً

Why did the Lord give us agility,

If not to evade responsibility?

فریڈرک اوگڈن ناش کی ظریفانہ شاعری کا منظوم ترجمہ کرتے وقت سید ضمیر جعفری نے تخلیق کار کے اصل متن کے قریب تر پہنچنے کے لیے نہایت سہل ،سادہ اور عام فہم اسلوب اپنایا ہے ۔نظم ’’چالاک مسافر‘‘ قاری کو حیرت زدہ کر دیتی ہے کہ کس طرح در بہ در اور خاک بہ سر پھرنے والا ایک خستہ حال فاقہ کش مسافر چند لمحوں کے لیے باغ میں پناہ لینے کے بعد اپنے مکر کی چالوں سے باغ کے مالک کو باغ سے ایسے نکال دیتا ہے جیسے دودھ سے مکھی نکال کر باہر پھینک دی جاتی ہے ۔اس قسم کے طالع آزما اور عیار گھس بیٹھیے حادثۂ وقت کے نتیجے میں معاشرتی زندگی میں اپنی جہالت کا انعام پا کر ہر طرف ہنہناتے پھرتے ہیں۔انگریزی سے ترجمہ کی گئی نظم ’’چالاک مسافر‘‘ زندگی کی بے اعتدالیوں کے ہمدردانہ شعور کی مظہر ہے :

چالاک مسافر

مسافر کی آواز

اجازت ہوتو آ جاؤں

تمھارے باغ کے اندر

ذرا سی دیر ستا لوں

مسافر ہوں

تھکا ہارا ہوا بھی ہوں

باغ کا مالک

چلے آؤ چلے آؤ

مسافر شوق سے آؤ!

مسافر

اجازت سے سخی داتا

کہ اِن لوکاٹ کے سرسبز پیڑوں سے

یہ میٹھے رس بھرے میوے

یہی دو چار دانے (خیر ہو تیری)

چمن سے توڑ کر کھا لوں

کہ بُھوکا ہوں کئی دِن سے

مالک

مسافر! شوق سے کھاؤ

کچھ اپنے ساتھ لے جاؤ

مسافر گرج دار آواز میں

ارے تُو کون ہے کُبڑے، یہاں کیا کام ہے تیرا

یہ سارا باغ ہے میرا

نِکل جا مجھ کو باغیچے کا پھاٹک بند کرنا ہے

نکلتا ہے کہ دُوں گردن پہ اِک تھپڑ کرارا سا (4)

اردو سمیت برصغیر کی تمام مقامی زبانوں کی حیثیت علمی و ادبی خزائن کو وصول کرنے والی زبانوں کی ہے ۔ان زبانوں نے اقتضائے وقت کے مطابق اصل ماخذ زبانوں سے نئے خیالات اور نئے اسالیب قبول کرنے میں کبھی تامل نہیں کیا۔یہی وجہ ہے کہ ان زبانوں کے دامن میں تراجم کی صورت میں گل ہائے رنگ رنگ کی فراوانی نہاں خانۂ دِل کو معطر کر دیتی ہے۔ان تراجم کو مواد،موضوعات،پیغامات اوراسالیب کے اعتبار سے اصل مآخذ کے قریب ترین متبادل کی

حیثیت سے قارئینِ ادب نے ہمیشہ قدر کی نگاہ سے دیکھا۔تراجم میں لسانی اور اسلوبیاتی تجربات قارئین اور تخلیق کاروں کے دلوں کو خوب سے خوب تر کی جانب عازمِ سفر رہنے کا ولولۂ تازہ عطا کرتے ہیں۔یہ عمل ترجمہ والی زبان کو ارتقائی مدارج طے کرنے میں مدد دیتا ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ بہ حوالہ: صدیق کلیم: نئی تنقید، سوندھی ٹرانسلیشن سوسائٹی، گورنمنٹ کالج لاہور، 1965` صفحہ 213

2. Max Shulman :"Love is a fallacy" included in Modern American Prose ,edited by Brother Antony Cyril,The Macmillan Company New York,1961,Pge,96-

۳۔ محمد خان کرنل: بدیسی مزاح، جنگ پبلشرز، لاہور، اشاعت دوم، جون 1997، صفحہ 82۔

۴۔ سید ضمیر جعفری: نشاط تماشا (فکاہی کلیات) سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1993، صفحہ 276۔

ڈاکٹر محمود الحسن بزمی
شعبۂ اُردو پنجابی ، جی سی یونیورسٹی لاہور

کلامِ سلطان باہو کا ایک منظوم اُردو ترجمہ

Poetical translations of known and popular poets of different languages are common. The main objective of these works was to introduce the prominent poets of a specific language to the readers of other language so that the readership and vastness of literature among different languages takes place simultaneously. This practice is seen in Punjabi and Urdu languages where the poetical works of important and popular poets were translated from one language to other language. In this article the poetical translation of the poetry of Sultan Bahu is discussed by a well known classical and mystical Punjabi poet, Abdul Majeed Bhatti.

معروف اور مقبول شعرا کے تراجم دوسری زبانوں میں ہوتے رہتے ہیں ۔ ان تراجم کا اصل مقصد یہی ہوتا ہے کہ ایک زبان کے علمی سرمایے کو دوسری زبانوں کے قارئین سے متعارف کروایا جائے ۔ اسی طرح تراجم کے ذریعے بیک وقت مختلف زبان کے علم و ادب کی حدیں بھی وسیع ہوتی ہیں اور حلقہء قارئین بھی بڑھتا رہتا ہے ۔ اردو اور پنجابی زبانوں کے اہم اور مقبول شعرا کے کلام کے منظوم تراجم کی روایت بہت مضبوط ہوتی دکھائی دیتی ہے ۔ اس مضمون میں پنجابی کے کلاسیکی صوفی شاعر سلطان باہو کے کلام کے کا منظوم اُردو ترجمہ جو عبدالمجید بھٹی نے کیا اُس کو زیرِ بحث لایا گیا ہے ۔

سلطان باہو کا نام پنجابی زبان و ادب اور خصوصی طور پر پنجابی صوفیانہ شاعری کے حوالے سے نہایت معزز و محترم ہے ان کی بے شمار کتب ان کے علمی و ادبی تفوق کی آئینہ دار ہیں ۔ پنجابی زبان میں ان کی اثر آفرین شاعری ابیات یا سی حرفی کی ہئیت میں موجود ہے جہاں یہ سننے پڑھنے والوں کے دل و دماغ کو معطر و منور کرتی ہے وہاں یہ اخلاق و دانش کا عظیم خزینہ بن کر سامنے آتی ہے ان کی شاعری میں تصور توحید و رسالت علم و عمل کی اہمیت تصورِ عشق و مرشد کے نہایت گراں قدر نکات بہت سادہ مگر جامع انداز سے اجاگر کیے گئے ہیں ۔

سلطان باہو کی شاعری کی انہی خوبیوں کی بنا پر کچھ صاحبانِ علم و ہنر اور متلاشیانِ درد و محبت نے کلام باہو کی تفہیم کا دائرہ زیادہ وسیع کرنے کے لیے اس کے منثور و منظوم تراجم اردو زبان میں کیے تو لوگوں نے ان کو ہاتھوں ہاتھ لیا۔ ان لوگوں میں عبدالمجید بھٹی[۱]، مسعود قریشی[۲]، سرور مجاز[۳]، شفیع عقیل[۴]، شریف کنجاہی[۵] اور شفقت تنویر مرزا[۶] وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں ۔ زیرِ نظر مضمون میں کلام سلطان باہو کا منظوم اردو ترجمہ جو عبدالمجید بھٹی نے کیا کا مختصر جائزہ لیا گیا ہے ۔ بھٹی صاحب بابا فرید الدین مسعود، شاہ حسین اور بلھے شاہ کے کلام کے منظوم ترجمے بھی کر چکے

ہیں ۔

عبدالمجید بھٹی کا منظوم اردو ترجمہ ''ابیات سلطان باہوؒ'' (منظوم ترجمہ) کے عنوان سے ۱۹۶۷ء میں انجمن ترقی اردو، پاکستان کراچی کے اہتمام سے پہلا ایڈیشن منظر عام پر آیا جو ہمارے زیر مطالعہ ہے ۔ یہ کتاب حکومت پاکستان کی کمیٹی برائے منتخب ادب کے تعاون سے مطبوعات انجمن کے سلسلہ نمبر ۳۲۵ کے تحت شائع ہوئی۔ اس کتاب کا پیش لفظ جمیل الدین عالی نے لکھا جبکہ حرف آغاز اور سلطان باہو کی زندگی اورفن کے بارے میں مضمون مترجم یعنی عبدالمجید بھٹی کا تحریر کردہ ہے۔ اس کتاب میں سی حرفی کی ترتیب سے ردیف الف (۲۰ بند) ب (۹ بند)، پ (۷ بند)، ت (۷ بند)، ث (۲ بند)، ج (۱۸بند)، چ (۲ بند)، ح (۱ بند)، خ (۱ بند)، د (۱۳ بند)، ر (۸ بند)، ز (۲ بند)، س (۶ بند)، ش (۱ بند) ص (۲ بند)،ض (۱ بند)، ط (۲ بند)، ظ (۱ بند)، ع (۲۳ بند)، غ (۱بند)، ف (۲ بند)، ق (۱بند)، ک (۱۱ بند)، گ (۳ بند)، ل (۴ بند)، م (۱۲ بند)، ن (۹ بند)، و (۵ بند)، ہ (۵ بند) اور ی (۱ بند) کے تحت کل ایک سو تراسی (۱۸۳) ابیات کا منظوم ترجمہ دیا گیا ہے۔اصل متن کے ہر بیت کے بالمقابل اردو ترجمہ ہے ۔ کتاب کل ۲۱۶ صفحات پر مشتمل ہے ۔ جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے کہ عبدالمجید بھٹی نے پنجابی کے اہم صوفی شعراء کے کلام کو منظوم اردو میں ڈھالنے کا گراں قدر کام سر انجام دیا اس سلسلے میں بابا فرید، بلھے شاہ اور شاہ حسین کے کلام کا کیا ہوا بھٹی صاحب کا منظوم ترجمہ بھی منظر عام پر آ چکا ہے۔ چنانچہ سلطان باہو کے ابیات کا منظوم اردو ترجمہ بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے۔صفحہ ۳ اور ۴ پر مندرجات کے عنوان کے تحت ابیات ردیف'' الف'' تا ''ی''صفحات ۱۶ تا ۲۱۶ تک کی فہرست دی گئی ہے۔

پیش لفظ (حرفے چند) از جمیل الدین عالی معتمد اعزازی انجمن ترقی اردو پاکستان صفحہ ۵ تا ۶ ، مترجم کی طرف سے حرفِ آغاز صفحہ ۷ تا ۹ اور مترجم ہی کے قلم سے حضرت سلطان باہو کے بارے میں مضمون صفحہ ۱۰ تا ۱۴ موجود ہیں۔

چونکہ اس ترجمے کے ساتھ حضرت سلطان باہو کا پنجابی کلام بھی دیا گیا ہے یعنی ایک صفحے پر پنجابی کلام اور پھر اس کے مد مقابل منظوم اردو ترجمہ نظر آتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں

> ''میں نے ترجمے کو متن کے تقابل سے دیکھنے کے لئے اور حسن کتابت کو ملحوظ رکھتے ہوئے یہ کٹھن راہ اختیار کی ہے کہ مصرع کا ترجمہ مصرع میں ہو اور شعر کا ترجمہ ایک ہی شعر میں ہو اور بحریں بھی وہی اختیار کی ہیں جو صوفی شعراء نے استعمال کی ہیں''۔ ۸

عبدالمجید بھٹی نے اپنے اس ترجمے میں ابیات کی ترتیب بازار میں دستیاب اکثر نسخوں کی طرح حروف تہجی کے اعتبار سے رکھی ہے اور ایک حرف تہجی کو بطور باب بنا کر اس سے شروع ہونے والے سب ابیات اس کے ساتھ دے دیئے ہیں ۔

کتاب کے اصل متن اور ترجمے میں کچھ کتابت کی غلطیاں رہ گئی ہیں جن کے لئے الگ سے کوئی ''صحت

نامہ‘‘ موجود نہیں ہے۔ یوں تو بہت ساری غلطیاں ہیں مگر ان غلطیوں میں سے صرف چند ایک کی نشاندہی کی جاتی ہے:

چیڑاں (چیراں معنی کھجوریں) ص ۳۶ ، جے باہو سد پچھیوے ہو (سچ پچھیوے ہو) ص۲۴، آدّھی (ادّھی) ص ۲۴، کونوں (کولوں) ص۲۴ ، ییچے امام تے ییچے قبلے (پنجے) ص۵۲، ہونوں (ہونون) ص ۵۶، راہی (راضی) ص ۵۷ ، مجلیٹھی (مجیٹھی) ص۶۲، پُر پرے (پریرے) اور ترکھیڑے (تکھیرے) ص۶۴، دو ولیاں (دو ڈلیاں) ص۶۴، تاہی (ماہی) ص ۱۴۶، خرمُوزے (خربوزے) ص ۱۴۸، پار (یار) ص۱۵۴، دَل دَل (دِل دِل) ص ۱۳۱، جَب (حُب) ص۲۴ وغیرہ۔

کلام باہو کے پنجابی متن میں سینکڑوں الفاظ ہیں جن کی املاء میں فرق ہے مختلف مجموعوں میں وہ مختلف طریق پر لکھے ہوئے ملتے ہیں اور اس کا اثر ترجمہ کرنے والوں پہ بھی پڑا ہے، اس کی وجہ شاید یہ ہوسکتی ہے کہ بازار میں دستیاب نسخوں میں کافی اختلاف ہے کیونکہ سلطان باہو کا اپنا تحریر کردہ یا ان کے زمانے میں تحریر کردہ کوئی نسخہ منظر عام پہ نہیں آیا بلکہ سلطان باہو اور ان کے کلام کے ملنے والے نسخوں کے درمیان دو سو سال کا عرصہ بنتا ہے ان کا کلام زیادہ تر مذہبی اجتماعات یا روحانی محفلوں اور عرسوں میں پڑھنے اور گانے والے قوال یا گلوکار حضرات سے سن کر قلمبند کیا گیا ہے ۔ اس بنا پر کسی نسخے کو مستند نہیں مانا جاسکتا البتہ شریف صابر کا کلام باہو کا تصحیح شدہ نسخہ ۱۹۹۶ء میں اور ڈاکٹر سید نذیر احمد کا مرتبہ ۱۹۸۱ء والا نسخہ اس متن کے زیادہ قریب نظر آتے ہیں جو خانوادہ سلطان باہو کے چشم و چراغ اور عالم و محقق صاحبزادہ سلطان الطاف علی نے ۱۹۷۵ء میں مرتب کر کے شائع کیا۔ سلطان باہو نے بھی دیگر پنجابی شاعروں کی طرح کچھ علامتیں استعمال کی ہیں جو ہماری زندگی اور رہن سہن میں عام ہیں مثلاً لعلاں دے ونجارے، چنڈورا، پیکے ،سوہرے، مارُو بیلے، بُلبل وغیرہ۔

پنجابی کے بعض الفاظ کے مترادف اردو میں نہیں ملتے چنانچہ وہ ترجمے میں ویسے کے ویسے استعمال کر لیے جاتے ہیں اور پھر منظوم ترجمے میں یہ مسئلہ اور بھی سنگین نظر آتا ہے اس لئے منظوم اردو ترجمے میں بعض پنجابی اور ہندی الفاظ کو صوتی حسن اور مقامی رنگ و آہنگ کی مناسبت سے بعینہٖ ہی درج کر لیا جاتا ہے ۔ ابیات باہو کے حوالے سے ایسے کچھ الفاظ یہاں بھی دیئے جاتے ہیں: گُت ، کفنی، پنج، الفی، جَس ،تنبو، وَنّ، دُھونی، دودھ کی دھاریں، رجھائے، پرم، ہوائی، بکھڑے، انبر، گھنیری۔

لیکن بھٹی صاحب نے کچھ ایسے الفاظ بھی استعمال کیے ہیں جن کے مترادفات اردو میں آسانی سے مل جاتے ہیں ترجمے کی صحیح روح یہی ہوتی ہے کہ ان پنجابی الفاظ کی بجائے ان کے اردو مترادفات لائے جائیں جو زیادہ حسن پیدا کرتے ہیں۔

عبدالمجید بھٹی نے سلطان باہو کے کلام کا جو ترجمہ کیا ہے وہ ایک قابل تحسین مثال ہے ان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ کلام باہو کا ردیف وار جو منظوم ترجمہ کرتے ہیں تو اس امر کا اہتمام کرتے ہیں کہ پنجابی بیت میں سی

حرفی کی روایت کے مطابق جس حرف سے پہلا مصرعہ شروع ہوتا ہے اسی طرح منظوم ترجمے میں بھی یہی انتظام روا رکھا جائے اور ترجمہ شدہ بند کے پہلے مصرعے کے پہلے لفظ کا پہلا حرف اسی مناسبت سے سامنے آئے۔

(پنجابی کلام) ت تدوں فقیر شتابی بندا جد جان عشق وچ ہارے ہو

(اردو ترجمہ) تب ہو فقیر کا رُتبہ حاصل جان جو عشق میں ہارے ہو۹

(پنجابی کلام) ج جیوندیاں مر رہناں ہووے تاں ویس فقیراں بہیے ہو

(اردو ترجمہ) جیتے جی مرنا چاہیں تو پہنیں لباس فقیراں ہو ۱۰

(پنجابی کلام) ر راہ فقر دا پرے پریرے اوڑک کوئی نہ دسّے ہو

(اردو ترجمہ) راہیں فقر کی لمبی بکھڑی انت نہ کوئی سوجھے ہو۱۱

(پنجابی کلام) م مرشد وانگ سنیارے ہووے جہڑا گھت کٹھالی گالے ہو

(اردو ترجمہ) مرشد ہو زرگر جیسا جو ڈال کٹھالی میں گالے ہو۱۲

بھٹی صاحب چونکہ بیک وقت اردو اور پنجابی میں شاعری کرتے رہے اور یہ کہ وہ پنجاب کے رہنے والے تھے اس لیے پنجاب کی زبان اور تہذیب و تمدن سے بخوبی واقف تھے۔ پھر ان کی تربیت پنجابی شعر کہنے کی بھی تھی اس لئے پنجابی زبان سے بڑی حد تک آشنائی نے ان کے ترجمے میں یہ کمال پیدا کر دیا ہے کہ وہ پنجابی متن کے قریب رہتے ہیں۔ ان کا یہ منظوم ترجمہ اردو دان طبقے کے لئے شاعری کا اسلوب مہیا کرتا ہے جبکہ ابیات باہو کے دوسرے ترجمہ نگاروں کو یہ وصف کم نصیب ہوا ہے۔

ان کے منظوم اردو ترجمہ کا جائزہ لینے سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اکثر مفہوم کو واضح کرنے میں کامیاب ٹھہرے ہیں۔ اس کی چند مثالیں۔

پنجابی الف اللہ جد دِتی وکھالی از خود ہویا فانی ہو

قرب وصال مقام نہ منزل اوتھے جسم نہ جانی ہو

نہ اوتھے عشق محبت کائی نہ اوتھے کون مکانی ہو

عینوں عین تھیوسی باہو سِر وحدت سبحانی ہو

اردو ترجمہ

اللہ کا دیدار ہوا جب اپنی فنا پہچانی ہُو
قرب وصال مقام نہ منزل جسم نہ کوئی جانی ہُو
پھر کیا عشق؟ محبت کیسی؟ کیسے کون و مکانی ہو
عین العین ہوا باہو سرِ وحدت سبحانی ہُو ۱۳؎

بھٹی صاحب کے منظوم ترجمے میں شاعر کی فکر اور اس کا بھرپور اظہار بہت باکمال طریقے سے نظر آتا ہے اگرچہ انھوں نے کئی الفاظ من وعن کلام باہو کے ہی استعمال کر لیے ہیں جیسے'' قرب و وصال''،'' مقام''،'' منزل ''،'' جسم''، جانی''،عشق''،'' محبت''،''کون و مکانی''،'' سرِ وحدت''وغیرہ یہ الفاظ عربی اور فارسی کے تھے جو مترجم نے اردو میں استعمال کیے البتہ پنجابی ترکیب''عینوں عین'' کے لیے''عین العین'' کا متبادل بہت مناسب لگ رہا ہے ۔بھٹی کے ترجمے میں شاعر کی روح اسی کامیابی سے محسوس ہو رہی ہے ۔

پنجابی الف

ادھی لعنت دُنیا تائیں ، ساری دنیا داراں ہو
جنہاں راہ صاحب دے خرچ نہ کیتی لین غضب دیاں ماراں ہو
پئیو اں کولوں پُتر کوہاندی ، بھٹھ دُنیا مکاراں ہو
جنہاں ترک دنیا تھیں کیتی باہو لیسن باغ بہاراں ہو

اردو ترجمہ

آدھی لعنت دُنیا پر ہے دنیا دار پہ ساری ہو
خرچ نہ راہ خدا میں کریں جو اُن پر عذاب ہے بھاری ہو
باپ گلے کاٹیں بیٹوں کے تف جگ کی مکاری ہو
دُنیا تیاگی باہو جنہوں نے ان کا بخت بہاری ہو ۱۴؎

اس بند کے ترجمے میں پہلے تین مصرعوں میں کلام کا ترجمہ اسی خوبصورتی کے ساتھ کیا گیا ہے جو شاعر کے ہاں نظر آتا ہے البتہ چوتھے مصرعے میں''باغ بہاراں'' کے لیے'' بخت بہاری'' کا متبادل محلِ نظر ہے لیکن مصرعے کا پہلا حصہ ترکِ دنیا کے حوالے سے''دنیا تیاگی'' ترجمہ کر کے مترجم نے کمی پوری کر دی ہے ۔ہم جانتے ہیں کہ موسم بہار کے لیے اردو میں''بادِ بہاری'' کی ترکیب عام مستعمل ہے ۔جیسے اردو کے معروف کلاسیکی شاعر انشاء اللہ خاں انشاء نے استعمال کیا ہے ۔

؎ نہ چھیڑ اے نکہت بادِ بہاری راہ لگ اپنی تجھے اٹھکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں ۱۵؎

پنجابی　　ھ　　ہور دوانہ دل دی کاری کلمہ دل دی کاری ہو

کلمہ دور زنگار کریندا، کلمے میل اُتاری ہو

کلمہ ہیرے لعل جواہر کلمہ ہٹ پساری ہو

ایتھے اوتھے دوہیں جہانیں باہو کلمہ دولت ساری ہو

اردو ترجمہ　　کاری دوا نہیں کوئی دل کی کلمہ دوا ہے کاری ہو

کلمہ زنگ اُتارے، دھوئے کلمہ غلاظت ساری ہو

کلمہ ہیرے، لعل، جواہر کلمہ دوکان ہے بھاری ہو

دونوں جہاں میں ہے کلمہ ہی باہو دولت ساری ہو　　۱۶؎

اس بند کے کامیاب ترجمے نے شاعر کا مضمون بہت خوبصورتی اور اثر آفرینی کے ساتھ اردو زبان میں منتقل کر دیا ہے البتہ تیسرے مصرعے میں ''ہٹ پساری'' سے مراد پنساری کی دوکان مراد ہے جو مختلف قسم کی ادویات، خوش کن مہک آفرین جڑی بوٹیوں کا ذخیرہ ہوتا ہے اور وہاں جانے والا اپنے دل و دماغ معطر ہوتے محسوس کرتا ہے۔ مترجم نے اس کے لیے بھاری دوکان کا متبادل سامنے رکھا ہے۔ اگرچہ اس سے مراد ہر طرح کی مفید غیر مفید اشیا کا وافر تعداد میں موجود ہونا ہو سکتا ہے لیکن مہک اور خوش بو کا تصور اور خیال قریب بھی پھٹکتا نظر نہیں آتا۔ اس کے باوجود مترجم نے بند کا اجمالی خیال کماحقہ واضح کر دیا ہے۔

پنجابی　　ن　　نہیں فقیری جلّیاں مارن سُتیّاں لوگ جگاون ہو

نہیں فقیری وہندیاں ندیاں سُکیاں پار لنگھاون ہو

نہیں فقیری وچ ہوا دے مصلے پا ٹھہراون ہو

فقیری نام تنہیں دا باہو دل وچ دوست ٹھہراون ہو

اردو ترجمہ:　　نہ تو فقر ہے مار کے نعرہ سوئے ہوؤں کو جگانا ہو

نہ تو فقر ہے دریا سے بن بھیگے پار لنگھانا ہو

اور نہ فقر ہوا پہ مصلی پھینکنا اور بچھانا ہو

فقر ہے اپنے دوست کو باہو اپنے من میں بسانا ہو　　۱۷؎

اس بند کا ترجمہ پورے کا پورا شاعرانہ فکر اردو قارئین کی تفہیم کے لیے واضح کرتا نظر آتا ہے خاص طور پہ پہلے مصرعے میں پنجابی ''جلیاں مارن'' کے متبادل کے لیے'' نعرہ مارنا'' تھوڑا سا شاعر کی فکر سے دور نظر آتا ہے کیونکہ جلیاں ڈالنا سے مراد ہے سالک ذکر کرتے ہوئے وجد کی کیفیت میں سر گھماتے ہوئے جسم کو متحرک کرتا ہے ۔جبکہ نعرہ اونچی آواز سے لگایا جاتا ہے جو میدان یا دنگل میں فوجی یا پہلوان لگاتا ہے اس زور دار آواز سے جہاں وہ مخالف کو للکار کر دباؤ میں لاتا ہے وہاں اپنا اندرونی خوف ختم کر کے اپنا عزم و حوصلہ مضبوط کرتا ہے ۔ بہر حال مترجم شاعر کی فکر کے قریب رہ کر پنجابی مفہوم کو اردو میں کامیابی سے منتقل کرتا نظر آتا ہے ۔

یہ مثالیں تو عبدالمجید بھٹی کے تقریباً کامیاب منظوم ترجموں کی تھیں لیکن جب ہم ان کے کئے ہوئے کلام سلطان باہو کے منظوم اردو ترجمہ کا بغور تجزیاتی مطالعہ کرتے ہیں اور ترجمہ کا اصل پنجابی متن سے تقابل کرتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ ان کی منظوم اردو ترجمہ نگاری میں کچھ خامیاں بھی ہیں جن کی بنا پر ان کا یہ فن پارہ محل نظر ہو جاتا ہے۔سب سے بڑی وجہ تو یہ ہے کہ عبدالمجید بھٹی نے کلام باہو کے جس پنجابی متن کا منظوم ترجمہ کیا ہے وہ ان کا اپنا مرتب کردہ ہے۔ انہوں نے کہیں بھی یہ حوالہ نہیں دیا کہ وہ کونسا نسخہ استعمال کر رہے ہیں اور نہ ہی اختلاف نسخ کی نشاندہی کی ہے اور نہ ہی اپنی طرف سے ترمیم، اضافے یا قیاسی تصحیح کا ذکر کیا ہے، لہٰذا ہم ان کے کیے ہوئے ترجمہ کا جائزہ لیتے ہوئے ان کے دیئے ہوئے متن سے ہی موازنہ کریں گے اگرچہ بغور دیکھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ وہ ملک فضل دین یا چنن دین کے شائع کردہ سلطان باہو کے کلام کو ہی سامنے رکھتے ہیں لیکن بعض الفاظ کی املاء میں وہ ان سے اختلاف بھی کر جاتے ہیں ۔عبدالمجید بھٹی کے پنجابی متن میں کچھ اختلاف جو کسی حد تک غلطی بھی محسوس ہوتا ہے اس طرح نشاندہی کی جاسکتی ہے:

بھٹی ؎ کیا حال اُن کا باہو جنہوں نے پی کو نہ رکھا راہی ہو ۱۸

مجوزہ درست ؎ کیا حال ان کا باہو جنہوں نے پی کو نہ رکھا راضی ہو

بھٹی ؎ خالص نیل پُرانے اُتّے نہیں چڑھدا رنگ مجلیٹھی ہو ۱۹

مجوزہ درست ؎ خالص نیل پُرانے اُتّے نہیں چڑھدا رنگ مجیٹھی ہو

بھٹی ؎ چوداں طبق دلے دے کے اندر آتش لائے حُجرے ہو ۲۰

مجوزہ درست ؎ چوداں طبق دلے دے اندر آتش لائے حجرے ہوئے

بھٹی ؎ جو کوئی اس دی کرے تباہی اس نام اللہ دالدّھا ہو ۲۱

مجوزہ درست ؎ جو کوئی اس دی کرے سواری اُس نام اللہ دالدّھا ہو

بھٹی ؎ ملیا دوست نہ باہو انہاں نوں کہتی جوٹ ترٹی ہو ۲۲

مجوزہ درست ؎ ملیا دوست نہ باہو انہاں نو چوڑ نہ کیتی ترٹی ہو

چونکہ عبدالمجید متن ہی میں تبدیلی کر دیتے ہیں اس لئے ترجمے میں بھی کافی تبدیلی آ جاتی ہے اس کے علاوہ جہاں متن صحیح بھی دیا ہے وہاں بھی وہ ترجمے میں غلطی کر جاتے ہیں جس سے اصل مفہوم واضح نہیں ہو پاتا اس کی کچھ مثالیں درج ذیل ہیں۔

(ا) الف الله چنبے دی بوٹی مرشد من مرے وچ لائی ہو

نفی اثبات دا پانی ملیس ہر رگے ہر جائی ہو

اندر بوٹی مشک مچایا جاں پھلن پر آئی ہو

منظوم ترجمہ: الف الله چنبیلی کی بوٹی من میں مرشد نے ہے لگائی ہو

نفی اثبات کا پانی ملا تو رَگ رَگ میں لہرائی ہو

بوٹی میں خوشبو بھر دی جب پھولنے پر وہ آئی ہو ۲۳

دوسرے مصرعے میں شاعر کے بقول ہر رگ اور ہر جگہ پہ وہ پانی پہنچا ہے جس سے ماسوا اللہ کے انکار اور صرف اللہ کے اقرار کا سبق پڑھایا گیا ہے۔ تیسرے مصرعے میں بوٹے نے جب پھول نکالے تو خوشبو چاروں طرف پھیل گئی۔ جبکہ ترجمہ نگار کے نزدیک مفہوم یہ بنتا ہے کہ بوٹی کو جب اللہ کے علاوہ ہر چیز کے انکار اور صرف اللہ کے ہونے کے اقرار کا پانی ملا تو وہ جسم کی ہر رگ میں لہرا اُٹھی اور پھر مرشد نے اس بوٹی کے پھول نکالنے کے وقت ایک خاص طرح کی خوشبو اس کے اندر بھر دی۔ یہ مطلب اور مفہوم قطعاً مراد نہیں ہے اور ترجمہ شعری حسن اور تاثیر سے محروم ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعر کہنا چاہ رہا ہے کہ نفی اثبات کا پانی اس بوٹی یا پودے کی رگ رگ سے گزرتا ہوا ہر جگہ یا سائنس کی زبان میں ہر پلانٹ سیل (plant cell) تک پہنچا ہے اور اس عمل سے پودے نے جو پھول نکالے تو ان کی مہک سے اندر کا ماحول مہک اٹھا اور باہر کا ماحول اعمال کی درستی اور خوش خلقی سے معطر ہو گیا شاعر کے مفہوم کو مترجم کما حقہ، بیان کرنے سے قاصر رہے۔

(۲) الف الله صحیح کیتوس، جداں چمکیا عشق اگوہاں ہو

رات دہیں دیوے تانگھڑے نت کر کے اگوہاں سوہاں ہو ۲۴

بھٹی صاحب پہلے بند کا ترجمہ کرتے ہوئے اگوہاں سے عقبی مراد لیتے ہیں حالانکہ اس سے مراد روز ازل یا آفرینش ہے ترجمہ میں ''تا'' دینے سے مراد حرارت اور گرمی پہنچا کر ازلی عہد اور اقرار کو دل کے قریب رکھنا اور مراد مقصود سمجھنا ہے جبکہ مترجم کے نزدیک اک مٹھی جلن سے اصل راز تک پہنچنا مراد ہے بہت دور جا کر یہ بات سمجھی جا سکتی ہے مگر اس سے تفہیم کا عمل متاثر ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ ترجمہ ملاحظہ ہو۔

ترجمہ: الله کو پہچان لیا، جب عشق عقبی سے لگایا ہو

پل پل کی اک میٹھی جلن سے کچھ کچھ بھید کو پایا ہو ۲۵

(۳) الف　　ازل ابدتوں صحیح کیتوس ، ویکھ تماشے گزرے ہو
چوداں طبق دے دے کے اندر آتش لائے حجرے ہو

ترجمہ:　　اول آخر برحق دونوں جو رس رنگ میں گزرے ہو
ان کے لئے ہیں چودہ طبق میں روشن آگ کے حجرے ہو　۵۶

چونکہ ان دو مصرعوں میں متن کی دو غلطیاں ''توں'' بجائے ''نوں'' اور ''دے کے'' بجائے ''دلے دے'' ہیں اس لیے یہاں بھی مترجم نے غلط ترجمہ کر دیا ہے۔

(۴) ب　　بغداد شہر دی کیا نشانی ، اُچیاں لمیاں چیزاں ہو
تن من میرا پُرزے پُرزے جئوں درزی دیاں لیراں ہو
ایہناں لیراں دی گل کفنی پا کے رلساں سنگ فقیراں ہو
بغداد شہر دے ٹکڑے منگساں باہو کرساں میراں میراں ہو

ترجمہ:　　باہو ہر شے ہے بغداد کی اونچے درجے والی ہو
تن من میرا پُرزے پُرزے کترن سی درزی کی ہو
بنوں فقیر پہن کے گلے میں اس کترن کی کفنی ہو
میں بغداد میں ٹکڑے مانگوں کر کے میراں میراں ہو　۲۷

اس بند کے پہلے مصرعے میں '' اُچیاں لمیاں چیزاں'' کی بجائے ''اُچیاں لمیاں چیراں'' (اونچی لمبی کھجوروں کے درخت) مُراد ہیں یعنی بغداد شہر کی نشانی یہ ہے کہ یہاں داخل ہوتے ہی کھجوروں کے لمبے درخت نظر آتے ہیں ۔ شاعر کے برعکس مترجم کہتے ہیں کہ بغداد کی ہر شے اونچے درجے والی ہے اور یہ ترجمہ بالکل غلط ہے۔اور یہ اسی بناء پر ہوا کہ مترجم نے ''چیراں'' کی بجائے ''چیزاں'' کو متن سمجھ لیا ہے۔

(۵) پ　　پڑھ پڑھ حافظ کرن تکبّر ملاں کرن وڈیائی ہو
گلیاں دے وچ پھرن نمانے بغل کتاباں چائی ہو
جتھے ویکھن چنگا چوکھا اوتھے پڑھن کلام سوائی ہو
دوہیں جہانیں مُٹھے باہو جنہاں کھادی ویچ کمائی ہو

ترجمہ: پڑھ پڑھ عالم کریں تکبّر ، مُلّا کریں بڑائی ہو
لے کے کتب بغلوں میں بچارے کریں کوچہ پیمائی ہو
اونچی دکان جہاں پر دیکھن دُونی کریں پڑھائی ہو
دونوں جہاں سے جائیں باہو کھائیں جو بیچ کمائی ہو ۲۸

پہلے دوسرے مصرعے کا ترجمہ مفہوم کو قدرے واضح کرتا ہے مگر آخری دونوں مصرعوں کا ترجمہ مفہوم کو واضح نہیں کر پاتا چنگا چوکھا سے مراد اونچی دوکان نہیں بلکہ کسی چیز کا معیار اور مقدار میں بہتر اور زیادہ ہونا مراد ہے اسی طرح مُٹھّے سے مراد دونوں جہانوں میں خالی ہاتھ اور محروم رہنا ہے۔ ''دونوں جہاں سے جائیں'' کا مفہوم اگرچہ بن تو جاتا ہے مگر شعری حُسن متاثر ہوتا ہے۔

(۶) ت تُلہ بَنّھ توکل والا ، ہو مرادنے تریئے ہُو
جیں دُکھ تھیں سکھ حاصل ہووے اوہنیں دُکھیں مول نہ ڈریئے ہو
فان مع العسر یسرا آیا چت اوسے تے دھریئے ہو
اوہ بے پرواہ درگاہ ہے باہو اوتھے رو رو حاصل بھریئے ہو

ترجمہ: تقویٰ توکل کا پُشتارہ لے کر سفر کو جائیں ہو
جس دُکھ سے سکھ حاصل ہو اس دکھ سے خوف نہ کھائیں ہو
اپنا دھیان فان مع العسر یسرا پہ لگائیں ہو
بے پرواہ کے در پر باہو روئیں اور پچھتائیں ہو ۲۹

''تُلہ'' پنجابی کا لفظ ہے اس سے مراد ایسا سہارا (گھاس پھوس کا گٹھا یا کشتی) جس سے دریا پار کیا جاتا ہے جبکہ مترجم نے اس کے لئے پشت پہ رکھے سامان ''پشتارہ'' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ تُلے کے اوپر بیٹھتے ہیں جبکہ پشتارہ اپنی پشت پہ اُٹھا کر اور خود تیر کر دریا پار کیا جاتا ہے۔

(۷) ج جے چاہیں وحدت رب دی مَل مرشد دیاں تلیاں ہو
مرشد لُطفوں کرے نظارہ گل تھیون سب کلیاں ہو
انہاں کلیاں وچوں اک لالہ ہوسی گل نازک کل پھلیاں ہو
دوہیں جہانیں مٹھے باہو جنہاں سنگ کیتا وولیاں ہو

ترجمہ: جو کوئی چاہے عشق حقیقی پیر کے پاؤں پکڑے ہو
ایک نظر مرشد کر دے تو کھل جاتے ہیں غنچے ہو

ان کلیوں سے نازک پھول اور پھولوں سے پھل آئے ہو

دو جگ میں ہیں خوشدل باہو جو اچھوں میں بیٹھے ہو ۳۰؎

پہلے دو مصرعوں کا ترجمہ، مفہوم تو تقریباً واضح کر دیتا ہے مگر تیسرے اور چوتھے مصرعے کا ترجمہ غلط کیا ہے ''کلیاں'' کی بجائے ''گلاں'' ہے یعنی پھولوں اور ان پھولوں میں سے ایک لالہ کا پھول ہے جو تمام پھولوں میں سے نازک ہے ۔ چوتھے مصرعے میں بھی ''مٹھے'' دراصل ''مُٹھے'' (محروم) ہے اور ''وودلیاں'' کی بجائے ''دو ڈلیاں'' ہے جس کا مطلب ناپائیدار دنیاوی دولت ہے ۔ متن میں غلطی کی بنا پر ترجمہ درست نہیں ہو سکا۔ یہاں ترجمہ نگار اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ اس سے پہلے وہ ''مٹھے'' کا ترجمہ '' دونوں جہاں سے جائیں'' کر چکے ہیں تو یہاں پھر اسی لفظ کا ترجمہ '' خوش دل'' کیسے ہو سکتا ہے ملاحظہ ہو ص:۴۸ اور ۴۹ بند ''پ'' ایسے ناقص ترجمے کی مزید مثالیں صرف شاعر کے مصرعہ اور اس کا ترجمہ شدہ مصرعہ دے کر بیان کی جاتی ہیں:

(۸) عشق جیہا اشراف نہ کوئی جہڑا نہ چھڈّے طالب زردے ہو

عشق ایسا اشراف ہے جو دولت کے بندھن توڑے ہو ۳۱؎

عشق جب در آتا ہے تو دولت کی طلب اور کشش ختم ہو جاتی ہے ۔ دولت کے بندھن توڑنا مفہوم واضح تو کرتا ہے لیکن یہاں دولت کی حرص اور خواہش ختم ہونا بہتر ہوتا۔

(۹) میں قربان تنہاں توں باہو جہڑے اکس نگاہ جگاون ہو

باہو میں قربان ان پہ جو سوئی نظروں کو ہس جگاتے ہو ۳۲؎

اصل متن کے برعکس اور مبہم ترجمہ کی کچھ مثالیں جگہ قلت کے پیش نظر نشان زدہ الفاظ کے ذریعے دی جاتی ہیں:

پنجابی: دوئیں جہاں غلام اس باہو جڑا <u>ہونوں صحیح کریندا ہو</u>

ترجمہ: باہو غلام اس کا دو جگ میں <u>ہو کو جو سچ پہچانے ہو</u> ۳۳؎

پنجابی: راہ فقر دا مشکل باہو گھر <u>اَنّ نہ میرا رِدھا ہو</u>

ترجمہ: فقر کی راہیں بکھڑی باہو <u>اَنّ نہ گھر میزا کے ہو</u> ۳۴؎

پنجابی: جب دنیا دی رب تھیں موڑے ، <u>ویلے فکر کچیوے ہو</u>

سہ طلاق دُنیا نوں دیئے جے باہو سَدُّ پچھیوے ہو

ترجمہ: دنیا کی چُپ رَبّ سے موڑے <u>کوئی کرے مت غفلت ہو</u>

تین طلاقیں دیں دُنیا کو <u>باہو جو لیں مت ہو</u> ۳۵؎

پنجابی: ہر دم یاد رکھیں ہر ویلے سوہنا اُٹھدا بہندا ہُو

ترجمہ: ہر دم پیارا یاد رہے جلوہ ہر آن دکھائے ہو [۳۶]

پنجابی: وِچّ کُوزے، وِچّ مُصلّےٰ وچ مسجدیاں دیاں ہزاراں ہو

کامل مرشد ملیا باہو اوہ آپے لیسی ساراں ہو

ترجمہ: اس میں کُوزے مُصلّےٰ سجدے سب ہیں ایک قطار میں ہو

کامل مرشد باہو رکھے گا اپنے دربار میں ہو [۳۷]

پنجابی: ترک دُنیا دی تاہیں ہوسی، جد فقر ملیسی خاصہ ہو

ترجمہ: ترک جبھی دُنیا ہو کامل مرشد جو مل جائے ہو [۳۸]

پنجابی: تاڑی مار اڈاؤ نہ باہو اسیں آپے اُڈن ہارے ہو

ترجمہ: ٹھٹھے اڑاؤ نہ باہو ہم اُٹھ جانے کو ہیں بے چارے ہو [۳۹]

اب ذیل میں سلطان باہو کی ایک بیت کو درج کیا جاتا ہے جس کا متن عبدالمجید بھٹی کے منظوم ترجمے ہی سے لیا ہے اور اس کے بعد بھٹی صاحب کا ترجمہ بھی دیا جا رہا ہے:

ذ ذاتے نال نہ ذاتی رلیا، سو کذّاب سدیوے ہو
نفس کُتے نوں بنّھ کراہاں چا قیمہ قیم کچیوے ہو
ذات صفاتی نوں مہنہ آوے جداں ذاتی شوق نہ پیوے ہو
تے نام فقیر تنہاں دا باہو قبر جنہاندی جیوے ہو

ترجمہ: ذ ذات سے واصل ہو نہ سکے تو وہ جھوٹا کہلائے ہو
نفس پلید کو ایسا ماریں قیمہ سا ہو جائے ہو
ذات صفات پہ حرف آئے جو شوق نہ پیاس بجھائے ہو
ان کا نام فقیر ہے باہو جن کی گور سہائے ہو [۴۰]

بھٹی صاحب کے وضع کردہ مندرجہ بالا بیت کے متن کا اب اگر سلطان باہو کے دیگر تین مستند نسخوں سے تقابل کیا جائے تو پتہ چلے گا کہ بھٹی صاحب نے غلط متن درج کر کے ترجمے کو کس طرح اُلٹ کر دیا ہے۔ اس سلسلے میں صرف پہلا اور تیسرا مصرعہ سامنے رکھ کر فرق واضح کیا جاتا ہے۔

پہلا مصرعہ:

ڈاکٹر نذیر	ذاتے نال نہ ذاتی رلیا سوکم ذات سدیوے ہو[۴۱]
شریف صابر	ذاتی نال نہ ذاتی رَلیا سوکم ذات سڈیوے ہو[۴۲]
سلطان الطاف	ذاتی نال ناں ذاتی رلیا سوکم ذات سدیوے ہو[۴۳]

تیسرا مصرعہ:

ڈاکٹر نذیر	ذات صفاتوں مہنا آوے جد ذاتی شوق نہ پیوے ہو
شریف صابر	ذات صفاتوں میہنا آوے ذاتی شوق نہ پیوے ہو
سلطان الطاف	ذات صفاتوں مہناں آوے جداں ذاتی شوق نہ پیوے ہو

پنجابی شعرا کے منظوم اردو ترجمے کرتے ہوئے عبدالمجید بھٹی جب خود پنجابی متن کو بھی اپنی مرضی سے مرتب کر کے پیش کرتے ہیں تو غلط متن اور غلط ترجمے کی ایسی مثالیں ان کے ہاں کثرت سے مل جاتی ہیں ۔اس طرح کی مثالوں سے یہ واضح ہوتا ہے کہ جناب عبدالمجید بھٹی نے کلام سلطان باہو کا خوبصورت ترجمہ کر کے اگرچہ اردو دان طبقے کو فکرِ سلطان باہو کے قریب لانے میں قابل تعریف کردار ادا کیا مگر بعض جگہ تسامحات کی بنا پر اثر آفرینی میں کمی بھی آئی اور اس کی بڑی وجہ کلام باہو کا مدوّن نسخہ سامنے نہ ہونا تھا چنانچہ بھٹی صاحب بعض جگہوں پر اپنے قیاس سے کام لے کر کلام باہو درج کرتے نظر آتے ہیں، اس سلسلے میں بھٹی صاحب کی پنجابی صوفی شعرا کے کلام کو اردو نظم میں ترجمہ کرنے کی کاوش کو پنجابی زبان و ادب کیشناو شناسا ڈاکٹر سعید بھٹا یوں دیکھتے ہیں :

> ''منظوم ترجمہ ادب دی سبھ توں اوکھی گھاٹی اے۔عبدالمجید بھٹی ہوراں لئی تاں ہور وی اوکڑاں سن ۔ پنجابی دے کلاسیکی ادب بارےتنی تحقیق اودوں شروع ہو رہی سی تے کوئی اجیہا متن نہیں سی جیہدے بارے سکالر اک مٹھ ہوون ۔ جدوں متن وچ ای جھول ہوون تاں ترجمے دا حلیہ وگڑنا ای سی۔''[۴۴]

بات کو سمیٹتے ہوئے آخر پہ یہی نتیجہ پیش کیا جا سکتا ہے کہ اگرچہ عبدالمجید بھٹی کے منظوم ترجمہ کلام سلطان باہو میں مدوّن شدہ متن کی عدم دستیابی کی وجہ سے کچھ کمیاں نظر آتی ہیں اور وہ بعض جگہوں پہ شاعر کی فکر اور مفہوم سے ذرا دور ہو جاتے ہیں اس کے باوجود انھوں نے اس ہر دلعزیز اور اثر آفرین شاعری کو اردو زبان میں منظوم صورت میں منتقل کر کے اس کا لسانی حوالے سے دائرہ وسیع کر دیا ہے اور اردو دان طبقے کی اکثریت پنجابی شاعری کی روح اور مخصوص ترنم و غنائیت سے واقف ہو کر ایک مخصوص ذہنی سرشاری کی حالت میں کلام باہو گنگناتی رہتی ہے ۔ یہ بلاشبہ ایک قابل صد تعریف کاوش ہے ۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ عبدالمجید بھٹی کی ابیاتِ باہو (منظوم اردو ترجمہ) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی نے ۱۹۶۷ء میں بڑے اہتمام سے شائع کیا۔ اس کے کل صفحات ۲۱۶ ہیں۔

۲۔ مسعود قریشی کی عکس باہو (سلطان العارفین حضرت سلطان باہو کے کلام کا اردو ترجمہ) کے نام سے لکھی گئی کتاب جس میں منتخب بند مع منظوم ترجمہ شامل ہے۔ اس کا چھٹا ایڈیشن لوک ورثے کا قومی ادارہ، اسلام آباد، ۱۹۸۰ء میں منظر عام پر آیا جس کے کل صفحات ۲۱۲ تھے۔

۳۔ سرور مجاز کی تالیف باہو حضرت سلطان باہو کے پنجابی ابیات کا منظوم اردو ترجمہ کا تیسرا ایڈیشن میلان پبلشر لاہور نے شائع کیا جس کا سال طباعت موجود نہیں ہے جبکہ کل صفحات ۱۲۸ ہیں۔

۴۔ شفیع عقیل کا سلطان باہو کے بارہ ابیات کا ترجمہ منظوم مشمولہ؛ پنجاب رنگ جو مرکزی اردو ورڈ لاہور نے ۱۹۶۸ء میں شائع کیا۔ انھوں نے پنجابی متن نہیں دیا نہ ہی کسی نسخہ کا حوالہ دیا ہے سی حرفی کی مخصوص ہیئت بھی استعمال نہیں ردیف کی تکرار موجود ہے۔ مرکزی اردو بورڈ، ۱۹۶۸ء صفحہ نمبر ۳۳ تا ۳۵ درج ہے۔

۵۔ شریف کنجاہی کی پنجابی شاعری سے انتخاب کے نام سے مرتب کی گئی کتاب میں آٹھ ابیات کا منظوم ترجمہ ہے جو ۱۹۸۳ میں اکادمی ادبیات پاکستان اسلام آباد نے شائع کیا۔ ص:۲۸ تا ۲۹ پہ یہ ابیات مع منظوم ترجمہ موجود ہیں۔

۶۔ شفقت تنویر مرزا کا ۳۲ ابیات کا ترجمہ ماہ نو، کراچی، استقلال نمبر ۱۹۵۴ ص ۵۶ تا ۵۸ جبکہ خیابانِ پاک، ادارہ مطبوعات، کراچی ۱۹۵۶ء کے ص ۶۵ تا ۱۷ درج کیے گئے ہیں۔

۷۔ عبدالمجید بھٹی کا، منظوم اردو ترجمہ کلام بابا فرید جو ۱۹۶۹ء میں پنجاب پرنٹنگ پریس لاہور سے شائع ہوا کل صفحات ۱۴۰ تھے۔ ان کی دوسری کتاب کافیاں شاہ حسین (منظوم اردو ترجمہ) لوک ورثہ کا قومی ادارہ، اسلام آباد ۱۹۷۷ء جبکہ طبع اوّل پنجابی ادبی اکیڈمی لاہور نے ۱۹۶۱ء میں شائع کیا کل صفحات ۱۵۹ تھے اور تیسری کتاب کافیاں بلھے شاہ مع منظوم اردو ترجمہ جس کے چار ایڈیشن ہیں، پہلی بار ۱۹۵۵ء دوسری بار ۱۹۸۰ء تیسری بار ۱۹۸۷ء اور چوتھی بار ۱۹۹۷ء میں شائع ہوئے کل صفحات ۹۴ کافیاں شامل ہیں۔

۸۔ بھٹی، عبدالمجید، ابیات سلطان باہو، منظوم ترجمہ (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۶۷) ص: ۵۷۔۵۸

۹۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۵۷۔۵۸

۱۰۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۷۸۔۷۹

۱۱۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۱۰۶۔۱۰۷

۱۲۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۱۸۲۔۱۸۳

۱۳۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۱۸۔۱۹

۱۴۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۲۴۔۲۵

۱۵۔ یہ شعر کلاسیکی اردو شاعر انشا اللہ خاں انشاء کے کلیات انشاء مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی شائع کردہ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹ء کی ردیف ''ن'' میں شامل ہے جبکہ تقی عابدی کی کتاب انشا اللہ خاں انشاء شائع کردہ القمر، لاہور سن ندارد

کے صفحہ ۱۶۱ پر بھی موجود ہے۔

۱۶۔ بھٹی، عبدالمجید، ابیات سلطان باہو، منظوم ترجمہ، ص: ۲۱۴۔۲۱۵

۱۷۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۲۰۲۔۲۰۳

۱۸۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۵۷

۱۹۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۲۶

۲۰۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۲۰

۲۱۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۲۲

۲۲۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۶۸

۲۳۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۱۶۔۱۷

۲۴۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۱۸

۲۵۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۱۹

۲۶۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۲۰۔۲۱

۲۷۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۳۶۔۳۷

۲۸۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۴۸۔۴۹

۲۹۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۵۴۔۵۵

۳۰۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۶۴۔۶۵

۳۱۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۷۲۔۷۳

۳۲۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۷۲۔۷۳

۳۳۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۲۰۔۲۱

۳۴۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۲۲۔۲۳

۳۵۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۲۴۔۲۵

۳۶۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۳۲۔۳۳

۳۷۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۳۴۔۳۵

۳۸۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۳۴۔۳۵

۳۹۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۸۲۔۸۳

۴۰۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔۔ایضاً، ص: ۱۰۲۔۱۰۳

۴۱۔ نذیر احمد، پروفیسر ڈاکٹر، کلام سلطان باہو، دوسرا ایڈیشن (لاہور: پیکجز لیمٹیڈ، ۱۹۹۹ء) ص: ۴۳ بیت نمبر ۳۸

۴۱۔ شریف صابر، شریف صابر، مکمل ابیات باہو ،سو دھن ہار محمد شریف صابر، (لاہور: سید اجمل حسین میموریل سوسائٹی، ۱۹۹۴ء) ص: ۴۷ بیت نمبر ۹۴

۴۳۔ الطاف علی، پروفیسر ڈاکٹر، ابیات باہو سلطان ،ترجمہ وتشریح، تحقیق (بھیرہ: الفاروق بک فاؤنڈیشن، ۱۹۷۵ء) بیت نمبر ۴۹

۴۴۔ سعید بھٹا، ڈاکٹر، کلام بابا فرید دا منظوم اردو ترجمہ، مشمولہ: مجلہ تحقیق (لاہور: کلیہ علوم اسلامیہ و شرقیہ، پنجاب یونیورسٹی) ص: ۲۸۸

ماخذ

۱۔ الطاف علی، پروفیسر ڈاکٹر، ابیات باہو سلطان (ترجمہ وتشریح، تحقیق)، بھیرہ: الفاروق بک فاؤنڈیشن، ۱۹۷۵ء

۲۔ بھٹی، عبدالمجید، ابیات سلطان باہو، منظوم ترجمہ، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۶۷

۳۔ بھٹی، عبدالمجید، ابیاتِ باہو (منظوم اردو ترجمہ) کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۶۷ء

۴۔ بھٹی عبدالمجید، کلام بابا فرید، لاہور: پنجاب پرنٹنگ پریس، ۱۹۶۹ء

۵۔ بھٹی عبدالمجید، کافیاں شاہ حسین (منظوم اردو ترجمہ) لوک ورثہ کا قومی ادارہ، اسلام آباد ۱۹۷۷ء

۶۔ بھٹی عبدالمجید، کافیاں بلھے شاہ مع منظوم اردو ترجمہ، اسلام آباد، ۱۹۸۰

۷۔ پنجاب رنگ لاہور: مرکزی اردو بورڈ لاہور، ۱۹۶۸ء

۸۔ تنویر بخاری، پنجابی اردو لغت، لاہور: اردو سائنس بورڈ ۱۹۸۹ء

خیابانِ پاك، ادارہ مطبوعات، کراچی ۱۹۵۶ء

۹۔ شریف صابر، مکمل ابیات باہو سو دھن ہار محمد شریف صابر، لاہور: سید اجمل حسین میموریل سوسائٹی، ۱۹۹۴ء

۱۰۔ شریف کنجاہی پنجابی شاعری سے انتخاب اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان اسلام آباد، ۱۹۸۳ء

۱۱۔ ماہ نو، (استقلال نمبر) کراچی، ۱۹۵۴ء

۱۲۔ مجلہ تحقیق، لاہور: کلیہ علوم اسلامیہ وشرقیہ، پنجاب یونیورسٹی

۱۳۔ ملک چنن دین فضل دین، گلزار، باہو شرح ابیات حضرت سلطان باہو، ۱۹۶۵ء

۱۴۔ نذیر احمد، پروفیسر ڈاکٹر، کلام سلطان باہو، دوسرا ایڈیشن، لاہور: پیکجز لیمٹیڈ، ۱۹۹۹ء

۱۵۔ نور محمد کلاچوی مرتبہ، انوار سلطانی، چھٹا ایڈیشن، ۱۹۷۰ء

صفدر رشید

اقبال ادبی تنقید کے تناظر میں

(خصوصی حوالہ: شمس الرحمٰن فاروقی)

Allama Muhammad Iqbal is one of the lucky poets of the world on which much has been written during their lives. In Pakistan, Iqbal is important also being the ideological creator of this country. Most of what has been written about Iqbal or his poetry is about his thoughts and philosophy. This article highlights that our traditional Urdu criticism didn't do justice with Iqbal as a poet. Much has been written on Iqbal as a philosopher. So Iqbal's poetry should be appreciated according to the literary standards. However, Saleem Ahmad's and Shams urRehmanFaruqi's criticism falls in the category of literary criticism.

اردو ہی کی نہیں بلکہ اگر تمام زبانوں کی بات کی جائے تو اقبال کا شمار ان شعرا میں ہوتا ہے جن پر بے پناہ لکھا گیا ہے۔ اردو میں تو بلاشبہ ان پر سب سے زیادہ لکھا گیا ہے۔ اس کی بہت سی وجوہات میں سے ایک وجہ برصغیر کے حالات اور مخصوص دور بھی ہے اور دوسرا بڑا سبب ان کا مملکت پاکستان کا ''روحانی خالق'' اور قومی شاعر ہونا ہے۔ ان کے فن اور زندگی کی تفہیم و تعبیر کے لیے باقاعدہ ادارے موجود ہیں۔ اقبال اکادمی، بزم اقبال اور ہماری جامعات میں قائم اقبالیات کے شعبوں سے ہروقت کچھ نہ کچھ ہوتے رہنے کی صدا آ رہی ہے۔ اقبال ان خوش قسمت ادیبوں میں سے ہیں جنھیں ان کی زندگی میں بے پناہ مقبولیت اور محبت ملی اور تقسیم ہندوستان کے بعد اس مقبولیت اور عقیدت میں اضافہ ہی ہوا۔ تقسیم سے قبل مسلمان گھرانوں میں یہ عام بات تھی کہ بچوں کو اقبال کے اشعار اہتمام سے یاد کروائے جاتے تھے۔

اقبال کے حوالے سے یہاں صرف یہ دیکھنا مقصود ہے کہ اقبالیاتی تنقید میں فاروقی کی تنقید کہاں کھڑی ہے اور اسے کس زمرے میں رکھا جا سکتا ہے اور یہ کہ فاروقی ادبی معیارات کی مدد سے اقبال کو کس طرح ایک عظیم شاعر قرار دیتے ہیں۔ اقبال کے ساتھ بہرحال ایک زیادتی ہوئی کہ انھیں صرف مسلمانوں بلکہ برصغیر کے مسلمانوں بلکہ پاکستان کے مسلمانوں کا شاعر بنا دیا گیا۔ اقبال کے حوالے سے تحریروں کا ایک انبار ہے، لیکن ان میں سے کتنی تحریروں میں واقعی اقبال کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے؟ اقبال کو محدود سے محدود تر کر دیا گیا۔ ڈاکٹر شمیم حنفی تشخیص کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

> ''اقبال کو سمجھنے کے لیے تنقید، تحقیق اور تشریح کے نام پر جو تحریریں سامنے آئی ہیں، ان میں معقولیت کا تناسب افسوس ناک حد تک کم ہے، تعبیر کی کثرت نے اصل حقیقت کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ پیشتر تحریروں میں اقبال مرکزی موضوع سے زیادہ لکھنے والے کے ذہنی اور جذباتی آسیب یا اس کی معذوریوں کے اظہار کا بس بہانہ بن کر رہ گئے ہیں۔ اقبال پر تنقید میں عصبیت کا، تحقیق میں بد مذاقی

کا اور تشریح میں بے سمتی کا جیسا بے تحاشا اظہار ہوا ہے، اس کے پیش نظر اقبال خاصے مظلوم دکھائی دیتے ہیں۔'' (۱)

اگر اقبال پر تنقیدی ذخیرے کا جائزہ لیا جائے تو زیادہ تر تین طرح کی تحریریں نظر آتی ہیں:

۱۔ اپنے ذہن میں پہلے سے موجود خیالات وتصورات کو اقبال میں تلاش کر کے تشریح کر دینا۔ غالب حصہ ایسی ہی تحریروں کا ہے۔

۲۔ نظریاتی اختلاف کی بنا پر بعض نقادوں نے ہرصورت اقبال کی مخالفت کرنی ہے۔ اس میں خاص طور پر ترقی پسند ادیب شامل ہیں۔ یہی اقبال کا المیہ ہے کہ اقبال کی تحسین وتردید ان کے خیالات ونظریات کی بنیاد پر ہے نہ کہ ان کی شاعری کی بنیاد پر۔

۳۔ تیسری طرح کی تحریروں میں جامعاتی مقالات شامل ہیں۔ زیادہ تر مقالات کے لیے شعر اقبال سے واقفیت بھی ضروری نہیں۔ ایک انبار لگا ہوا ہے جن میں قسم ہاقسم کے نظریات کا رشتہ اقبال سے جوڑا گیا ہے۔ اسی طرح مختلف فلسفوں اور فلسفیوں سے اقبال کی فکر کا تعلق تو بالکل سامنے کی چیز ہے۔ اقبال سے متعلق تمام ہی شخصیات مثلاً ڈورلیس احمد، اقبال کے احباب، ذاتی ملازم وغیرہ پر اچھے کام ہو چکے ہیں۔

اگر کسی پہلو پر خطرناک حد تک کم کام ہوا ہے تو وہ اقبال بطور شاعر ہے۔ گویا irony یہ ہے کہ اقبال کے نام پر ہونے والے کام میں سب سے کم کام کلامِ اقبال پر ہوا۔ اقبال کی شخصیت اور افکار پر جو کام ہوا وہ یقیناً اقبال کا حق تھا، لیکن اقبال بحیثیت شاعر اقبال ہے نہ کہ صرف ومحض اپنے افکار ---- خواہ وہ ان کی شاعری میں بیان ہوئے ہوں، خطوط میں یا خطبات میں ----- کی بنا پر۔

دوسرا المیہ یہ ہے کہ افکار کے سلسلے میں بھی محض تشریحی انداز اختیار کیا گیا نہ کہ تجزیاتی۔ اقبال پر کام کے لیے خود بخود ایک دائرہ مقرر ہو گیا جس سے تجاوز کرنا حدِ ادب شمار ہونے لگا۔ یہاں تک کہ خطرہ تھا کہ سلیم احمد کو بھی اقبال دشمنوں کی صف میں نہ کھڑا کر دیا جائے۔ اقبال کے بارے میں قیام پاکستان کے فوری بعد دو متضاد رویے تھے اور اس کا سبب اقبال بحیثیت مفکر ہے۔ محمد حسن عسکری نے بروقت تشخیص کرتے ہوئے بہت پہلے ایک اہم بات کہی:

''بہر حال اقبال کی عظمت کا تقاضا یہ تھا کہ اسے سمجھا جاتا، اس کے متعلق اچھی باتیں سنی جاتیں اور باتیں بھی کیونکہ اعتراضات سے ''مفکروں'' کی عظمت میں فرق آ سکتا ہے، مگر شاعر کی عظمت اس سے ماورا ہے۔''(۲)

اسی طرح ایک اور جگہ لکھتے ہیں: ''ہم نے اقبال کے ذہن اور شخصیت کو صرف ایک فلسفی اور مفکر کے ذہن اور شخصیت کی حیثیت سے دیکھا ہے شاعر کی حیثیت سے نہیں۔ حالانکہ ان دونوں شخصیتوں کے مطالبات بالکل الگ الگ ہیں۔'' (۳)

جن باتوں کی طرف حسن عسکری نے قیام پاکستان کے بعد اشارہ کیا تھا ان پر خاطر خواہ توجہ نہ دی گئی ، دو

قومی نظریے اور جناح سے عسکری کی جذباتی وابستگی بھی تھی۔ لہٰذا ان سے بہتر کون سا ادیب اور نقاد ہوگا جسے اقبال بطور مفکر ہی بھاتا ہو۔ دراصل عسکری بہت دور تک دیکھ رہے تھے وہ اقبال کو صرف پاکستانیوں یا مسلمانوں کا شاعر نہیں دیکھنا چاہتے تھے۔

ابتدا ہی سے اقبال کے فن کی بجائے ان کے فلسفے ان کی فکر اور سیاست کو زیادہ موضوع بحث بنایا گیا۔ اقبالیات میں ہونے والے کام کے بارے میں آل احمد سرور چند جملوں میں بھر پور جائزہ لیتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''اقبال سے اس قدر شغف میں اقبال شناسی کی لے کس حد تک ہے اور اقبال کو کھونٹی بنا کر اپنی قبا ٹانگنے کا رویہ کس قدر؟ میرا خیال ہے کہ اردو تنقید میں چونکہ ابھی تک تشریح یا تحسین یا پھر تنقیص کا رویہ زیادہ عام ہے اس لیے اقبال کا حق ابھی تک ادا نہیں ہوا۔ کسی بڑے شاعر کے مطالعے میں پہلی چیز یہ دیکھنی ہوتی ہے کہ وہ کیا کہتا ہے اور کس طرح کہتا ہے۔ اس جملے کے پہلے جز پر کچھ زیادہ ہی توجہ ہوئی ہے مگر دوسرے پر نسبتاً کم دھیان دیا گیا ہے۔'' (۴)

اقبال کے فن کے حوالے سے وقیع کام ہو چکے ہیں لیکن اگر اس کام کو اقبال کے فکر و فلسفے پر ہونے کے کام کے سامنے رکھیں تو اسے اس کا عشر عشیر ہی کہا جا سکتا ہے۔

اقبالیات میں ہونے والے ہر طرح اور ہر سطح کے کام کے بیچوں بیچ ایک اور طرح کا کام سمندری رو کی مانند ہے ۔نہیں معلوم اسے کس زمرے میں رکھا جائے، لیکن اتنا واضح ہے کہ مستقبل قریب اور بعید میں اسی طرح کی تنقید اقبال کی عظمت کی تفہیم کے لیے کارگر ثابت ہوتی رہے گی۔ ایسا نہیں کہ دیگر تنقیدی کام کم وقعت ہیں۔ بات صرف اتنی ہے کہ اس کام کی نوعیت کم و بیش ایک جیسی ہے۔ ادبی نقاد کا منصب یہ ہے کہ وہ بغیر کسی منفی یا مثبت تعصب کے آزادانہ اور ادبی معیاروں کی روشنی میں اپنی ذاتی رائے قائم کرے۔ یہ بہت کڑا معیار ہے اور عام طور پر اس سے احتراز کرنے میں ہی عافیت سمجھی جاتی ہے کیونکہ کم تخلیقات اور تخلیق کار اس معیار کی زد سے بچ پاتے ہیں۔ لیکن اقبال کو اس معیار سے کیونکر خطرہ ہو۔ اور نہ ہی یہ معیار اپنے باطن میں اقبال کے لیے کوئی توہین کا پہلو لیے ہوئے ہے بلکہ اقبال کو کمزور جان کر اس کے گرد باڑ لگا دینا ضرور توہین کا پہلو لیے ہوئے ہیں۔ اقبال کو جب پہلے ہی مسلمانوں کا عظیم مفکر جان کر اور مان کر تنقید ہوگی تو یہ اقبال سے بھی ناانصافی ہوگی اور تنقید سے بھی۔ کیا ادبی تنقید کے کسی بھی معیار سے مثلاً شیکسپیئر یا گوئٹے یا حافظ کو کوئی خطرہ ہے؟ بلکہ ان کی عظمت تو قائم ہی ان معیارات کی وجہ سے ہے۔ بڑے آدمی یا فنکار کے کسی ایک آدھ پہلو سے اختلاف کرنے کا مطلب ہرگز اس کی توہین نہیں ہوتا۔ اقبال اور تنقید کی کمزور ادبی روایت پر بات کرتے ہوئے سلیم احمد کہتے ہیں کہ ایک اور چیز جو ہمیں اقبال کے بارے میں آزادانہ طور پر سوچنے سے روکتی ہے وہ ادبی تنقید کے بارے میں ہمارا رویہ ہے کیونکہ بنیادی طور پر ہماری روایت تقریظوں کی روایت ہے یا پھر ہجویات کی ۔سلیم احمد لکھتے ہیں:

> ''تنقید کے بارے میں ہمارا پہلا سوال یہ ہوتا ہے کہ ''مخالفت میں لکھا گیا ہے یا موافقت میں؟'' ہم اختلاف کو مخالفت سمجھتے ہیں اور اتفاق کو موافقت۔ ہماری سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ ادبی پرکھ کا کام

مخالفت یا موافقت سے مختلف کام ہے اور تنقید کے معنی ہرگز مداحی یا قداحی کے نہیں۔ اقبال کے بارے میں ہم ابھی مداحی کے رویے سے آگے نہیں بڑھے ہیں جبکہ اندر ہی اندر ہم مخالفت سے بھی زیادہ ایک خطرناک رجحان کا شکار ہو رہے ہیں۔ یعنی لاتعلقی کا۔۔۔ ہم اقبال کے موضوعات پر بات کرتے ہیں، ان کے خیالات کو دہراتے ہیں مگر اپنے آپ سے یہ سوال کبھی نہیں پوچھتے کہ ان خیالات کا ہم سے، ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی سے کیا تعلق ہے؟'' (۵)

سلیم احمد بجا طور پر شکایت کرتے ہیں کہ ہمارے اہم ترین نقادوں مثلاً فراق، عسکری، مجنوں گورکھپوری، رشید احمد صدیقی وغیرہ نے اقبال کی طرف اس طرح توجہ نہیں کی جس طرح ہونی چاہیے تھی۔ نتیجہ یہ کہ اقبال پر اب تک جو لکھا گیا ہے اس کا نوے فیصد حصہ اقبال کے خیالات اور نظریات کی تشریحات ہیں۔ سلیم احمد اقبال کے فکر اور فلسفے سے دستبردار نہیں ہوتے بلکہ صرف یہ چاہتے ہیں کہ شاعر اقبال کہیں فکر کے زیر بار نہ آ جائے۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ خیالات ہمارے لیے اس لیے اہم ہیں کہ ان کے ذریعے اقبال نے بڑی شاعر پیدا کر کے دکھائی ہے، یعنی ان خیالات کی اہمیت اقبال کی شاعرانہ شخصیت سے الگ کر کے نہیں متعین کی جانی چاہیے۔ کوئی اور شاعر ان خیالات کی بدولت پست درجے کی شاعری پیدا کر سکتا ہے یا یہ غیر شاعری کا آلہ کار بن سکتے ہیں۔ اس لیے اقبال کے خیالات کی اہمیت ان کی شاعرانہ قدر و قیمت میں ہے۔ اقبال کے خیالات کو ان کی شاعری سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔

اقبال کے بارے میں سلیم احمد کے بہت سے خیالات سے اختلاف کیا گیا ہے مگر ایک بات یقینی ہے کہ ان کی تنقید ادبی تنقید کی ذیل میں آتی ہے۔ مثلاً ان کی اس بات پر توجہ دینے کی ضرورت ہے کہ اقبال کی شاعری کو فکر کی شاعری کہا جاتا ہے۔ مداح اسے اقبال کی تعریف سمجھتے ہیں اور مخالف ان پر فلسفہ یا خیالات موزوں کرنے کا الزام لگاتے ہیں۔ اس طرح المیہ یہ ہوا کہ اقبال کے مداح اور مخالفین اس پر متفق ہیں کہ اقبال شاعر نہیں تھے۔

اس طویل تمہید کی ضرورت اس لیے پیش آئی تا کہ فاروقی کی اقبال پر تنقید کو صحیح پس منظر میں دیکھا جا سکے۔ اقبال پر فاروقی کی تنقید کو حسن عسکری، آل احمد سرور اور سلیم احمد کی تنقید کا تسلسل کہا جا سکتا ہے۔ اسلوبیاتی نقاد ہونے کی حیثیت سے بھی فاروقی متن کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور ادبی معیارات سے اقبال کے فن کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ عمومی رویے فاروقی کے ہاں ہر تنقیدی تحریر میں نظر آتے ہیں۔

اقبال پر فاروقی نے زیادہ نہیں لکھا۔ اقبال پر ان کی بکھری تحریریں ''خورشید کا سامانِ سفر'' میں یکجا صورت میں ہیں۔ اس میں سات درج ذیل مضامین شامل ہیں:

۱۔ یے ٹس، اقبال اور ایلیٹ

۲۔ آسمان کے بدلتے ہوئے رنگ، غالب اور اقبال

۳۔ اقبال کا لفظیاتی نظام

۴۔ اقبال کا عروضی نظام

۵۔ تفہیم اقبال

۶۔ اقبال کے حق میں ردعمل

۷۔ اردو غزل کی روایات اور اقبال

ان کے علاوہ پانچ مضامین انگریزی میں ہیں جو" How to Read Iqbal? Essasys on Iqbal, urdu Poetry and literary theory" میں شامل ہیں:

1. How to Read Iqbal?
2. Is Iqbal the poet , relevent to us today?
3. Iqbal's Romantic Dilemma.
4. Iqbal, the Riddle of Lucretius, and Ghalib
5. The image of Satan in Iqbal and Milton.

ہر بڑے نقاد سے اختلاف کے پہلو تو نکلتے ہی ہیں، اہم بات یہ ہے کہ فاروقی کی اقبال پر یہ چند تحریریں ادبی تنقید کے دائرے سے باہر نہیں ہیں۔ کتاب کے ناشر کی طرف سے اس توقع کا جائز طور پر اظہار کیا گیا ہے کہ فاروقی کے یہ وقیع مضامین اقبالیات کے موضوع پر دور رس اثرات کے حامل ہوں گے ۔اگرچہ میر اور غالب کے مقابلے میں فاروقی نے اقبال پر کم لکھا ، لیکن جو لکھا وہ سمندر میں گم ہونے والی شے نہیں ہے۔ کچھ سوالات ہیں جن پر توجہ دی جانی چاہیے اور کچھ پرانے سوالات کے تازہ جواب ہیں، جنہیں غور سے سننا چاہیے۔

کتاب کے دیباچے میں فاروقی اقبال سے اپنے جذباتی رشتے کے بارے میں بتاتے ہیں کہ وہ اقبال پر اپنا اسی طرح کا حق سمجھتے ہیں جس طرح کا حق وہ اپنے والد پر سمجھتے تھے، کہ وہ مشکل کے وقت ان کی دستگیری کریں گے، کوئی مسئلہ پوچھیں گے تو وہ صحیح حل بتائیں گے، ان کی رہنمائی کریں گے، اس جذباتی تعلق کے باوجود فاروقی یہ بھی کہتے ہیں:

> "اس وقت میری جھولی میں "اقبالیات" کے نام سے یہی آٹھ اردو مضامین اور اتنے ہی انگریزی مضامین ہیں۔ لیکن میری زندگی کا بڑا حصہ اس طرح کی ادبی فضا تیار کرنے میں صرف ہوا جس میں اقبال سے محبت کرنے کے لیے مسلمان، یا فلسفی یا سیاسی کارکن ہونا ضروری نہ ہو لیکن ادب شناس اور ادب دوست ہونا، بالخصوص اردو فارسی ادب کا مزاج داں اور مزاج شناس ہونا ضروری ہو۔" (۶)

وہ صاف صاف کہتے ہیں کہ اقبال نے انھیں مایوسی اور بے معرفی میں غرق ہونے سے بچایا، لیکن اس کی وجہ ان کا "پیغام" نہیں، بلکہ ان کی شاعری تھی ۔ اقبال کی شاعری میں پیغام پر اعتراض کرنے والے نقاد بھی یہ بات مانتے ہیں کہ اقبال نے شاعر کا منصب پوری طرح نبھایا ہے ۔تاہم کوئی بھی شاعر اقبال کی تقلید نہیں کر سکا۔ سلیم احمد اس کو اقبال فراموشی کہتے ہیں۔ لیکن ضروری نہیں کہ یہ اقبال فراموشی ہی ہو، یہ درست ہے کہ اساتذہ میں سے ہر ایک کے مقلد مل جاتے ہیں۔ اقبال کی تقلید کیوں نہ کی جا سکی؟ یہ سوال ایک گہرے تجزیے کا تقاضا کرتا ہے۔ اس کا جواب محض یہ نہیں ہونا چاہیے کہ اقبال کی شاعری ایک جزیرہ ہے۔

کلیم الدین احمد کے نزدیک اقبال بڑے شاعر نہیں ہیں کیونکہ دنیا کی بڑی جامعات اور علمی اداروں میں اقبال کا ذکر نہیں ہوتا۔ یہ انتہائی کمزور دلیل ہے۔ فاروقی کا کہنا ہے کہ شاعر کی بڑائی سب سے پہلے خود اس کی اپنی ادبی تہذیب کے معیاروں سے جانچی جانی چاہیے۔ غزل کی شعریات کے ضمن میں بھی فاروقی کا یہی اہم نکتہ تھا جسے انھوں نے خوب پھیلایا۔ اپنے معیاورں سے پرکھنے کے بعد دیکھا جاتا ہے کہ غیر تہذیبوں میں جن شاعروں کو بڑا مانا جاتا ہے ان کے تناظر میں ہمارا شاعر کہاں کھڑا ہے۔ اور ان دونوں معیارات کی رو سے اقبال بڑے شاعر ٹھہرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ایک اور پہلو جو اقبال کو دیگر بڑے شعرا سے ممتاز کرتا ہے یہ ہے:

> ''اقبال کی تہذیبی شناخت میں سنسکرت، فارسی، عربی، جرمنی اور عمومی طور پر انگریزی کی ادبی اور فکری روایات شامل ہیں۔ اردو اور پنجابی ان پر مستزاد ہیں۔ پھر علوم کو لیجیے تو فلسفہ، الہیات، تصوف، قانون، ادب، اقتصادیات، سیاسیات یہ سب اقبال کے فریطے میں ہیں۔ ایسی[ایسے] شاعر کی فکری توانائی اور ادیبانہ تونگری کا بھلا کچھ ٹھکانا ہوگا؟'' (۷)

اقبال پر فاروقی کا ہر مضمون کوئی نہ کوئی اہم اور منفرد نکتہ لیے ہوئے ہے لیکن ''خورشید کا سامان سفر'' میں تین مضامین خاص طور پر نہایت اہم ہیں یعنی ''اقبال کا لفظیاتی نظام''، ''اقبال کے حق میں ردِعمل'' اور ''اردو غزل کی روایت اور اقبال'' ان کے علاوہ ''تفہیم اقبال'' کے نام سے ایک گفتگو ہے جو عرفان صدیقی، شمس الرحمٰن فاروقی اور نیر مسعود کے مابین ہے۔ ان چار تحریروں کو اس لیے اہم کہا جا رہا ہے کہ ان میں اقبال شاعر اور اقبال مفکر کا قضیہ خاص طور پر زیر بحث ہے۔ ذیل میں ان تینوں مضامین میں فاروقی کے مؤقف کو پیش کیا جا رہا ہے:

''اقبال کا لفظیاتی نظام'' میں فاروقی شکایت کرتے ہیں کہ اب تک اس سوال کا کوئی مفصل جواب نہیں ملا کہ اقبال بڑے شاعر کیوں تھے۔ عام طور پر دو طرح کے جواب دیے جاتے ہیں، جن سے دو گروہ سامنے آتے ہیں۔ ایک گروہ کے مطابق ان کی عظمت کا راز ان کے افکار اور فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی یا اسلامی تصورات میں ہے۔ دوسرا گروہ اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو اہمیت تو دیتا ہے اور ان کے شکوہ الفاظ، آہنگ کی بلندی، استعارہ وتشبیہہ وغیرہ کے بارے میں بات کر کے آخر میں ثابت یہی کرتا ہے کہ اقبال بڑے مفکر تھے۔ حالانکہ شعر میں بیان کردہ افکار کی بنیاد پر شعر کو اچھا کہنا دراصل شاعری کی حقیقت سے انکار ہے اور یہ شاعرانہ سچائی اور سائنسی سچائی میں فرق نہ کرنے کا نتیجہ ہے۔

موضوعات اور افکار کی بنا پر اقبال کو بڑا شاعر بنانے والے نقادوں سے یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ وہی موضوعات اور افکار جب دوسرے شاعر استعمال کرتے ہیں تو ان میں اور اقبال میں کیا تخصیص رہ جاتی ہے۔کہا جا سکتا ہے کہ اقبال نے اپنے افکار کو بہتر شاعرانہ لباس میں پیش کیا ہے۔ لہٰذا وہ بہتر شاعر ٹھہرتے ہیں۔ لیکن اس طرح بات نہیں بنتی کیونکہ پیرایۂ اظہار کی خوبیوں کی فہرست ہر شاعر کی تیار ہوسکتی ہے اور اقبال کا اختصاصی کارنامہ ثابت نہ ہو سکے گا۔

عموماً یہ دکھایا جاتا ہے کہ اقبال نے فلسفوں اور فلسفیوں سے کیا سیکھا۔ یہ سوالات بھی اہم ہیں لیکن یہ اسی صورت اہم ہیں کہ اقبال ایک بڑے شاعر تھے نہ یہ کہ ان سوالات کے جواب اہم تھے۔ ایسی تنقید دراصل شاعری کو

پڑھے بغیر اس میں بیان کردہ خیالات کو پڑھانا چاہتی ہے۔ فاروقی کے مطابق:

> ’’سچ تو یہ ہے کہ اردو شاعروں سے زیادہ اقبال کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ان کے افکار کو حتی الامکان پسِ پشت ڈال کر ان کی شاعری پر توجہ صرف کی جائے کیونکہ اردو کے تمام شاعروں (بشمول غالب) سے زیادہ اقبال کے یہاں ایسے خیالات کی فراوانی ہے جن کے بارے میں یہ دھوکا ہوتا ہے کہ انھیں شاعری سے الگ کر کے بھی دیکھا جا سکتا ہے اور ان کی صحت، یا گہرائی یا وسعت پر بحث ہو سکتی ہے۔ شاعری تو آسانی سے گرفت میں آتی نہیں لیکن ہر لحظہ ہے مومن کی نئی شان پر نعرۂ تکبیر لگانے کے لیے کسی خاص محنت یا مطالعے کی ضرورت نہیں پڑتی اس لیے ہم سب اس آسان کام کو بحسن وخوبی انجام دینے کا بیڑا اٹھائے پھرتے ہیں۔‘‘ (۸)

افکار اقبال پر اتنی زیادہ بحث کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اقبال اردو کے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بہت جلد خود کو منوا لیتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شاعرانہ خوبی کو سامنے کی چیز سمجھ کر چھوڑ دیا گیا۔ دوسرا یہ کہ کلامِ اقبال میں اتنے متنوع خیالات مل جاتے ہیں کہ ہر قاری کے ہاتھ کچھ نہ کچھ لگ جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اقبال کے افکار ان کی شاعری کی ہی مرہونِ منت ہیں۔ یہ ممکن نہیں کہ ان افکار کو کسی اور پیرائے میں بیان کیا جائے اور پھر بھی وہ اقبال کے افکار رہ جائیں اور اگر اقبال کی فکر کو ان کی شاعرانہ انفرادیت کے تابع نہ رکھا جائے تو پھر کلام نہیں اس کی مفصل شرح کافی ہوگی۔

یہ مفروضہ قائم کرنے کے بعد کہ اقبال کا شاعرانہ حسن ان کی افکار پر مقدم ہے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان کی شاعرانہ زبان کے خواص کیا ہیں۔ ہر بڑا شاعر زبان کو اپنے طور پر برتتا ہے اگرچہ عمومی مشابہتیں موجود رہتی ہیں۔ فاروقی کا نکتہ یہ ہے کہ مثلاً چاروں عظیم شاعر میرؔ، انیسؔ، غالبؔ اور اقبال مناسبت لفظی کے ماہر تھے چاروں کے ہاں مناسبتِ لفظی ذرا مختلف انداز میں ظاہر ہوا ہے۔ اقبال کے ہاں مناسبت الفاظ تسلسل کا کام کرتی ہے۔ یہاں الفاظ اگلے بلکہ بہت بعد میں آنے والے الفاظ کی جانب اشارہ کرتے ہیں اور اس طرح بظاہر بے ربط اشعار مربوط ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح ان چاروں کے ہاں کلیدی الفاظ موجود ہیں۔ مثلاً اقبال کے کلیدی الفاظ درج ذیل ہیں: گل، بو، شمع، لالہ، شاہین، شعلہ، حسن، عشق، دل، عقل، خورشید، فکر وغیرہ۔ کلیدی الفاظ استعمال کثرت سے ہوتے ہیں اور معنی خیز ہوتے ہیں۔ بال جبریل کو بانگِ درا پر اسی لیے فوقیت ہے کہ بالِ جبریل میں کلیدی الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں اور ان میں علامتی رنگ آ گیا ہے۔ دوسرا یہ کہ اقبال کی طویل نظموں پر یہ اعتراض ہے کہ ان میں واقعاتی بیانیہ یا حتی کہ جذباتی تسلسل کا فقدان ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ طویل اور نسبتاً طویل نظموں میں لفظی دروبست کی بنا پر تسلسل اور وحدت قائم ہوئی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ مثلاً ’’ذوق وشوق‘‘ کی تخصیص اس کے موضوع میں نہیں ہے، اس لیے کہیں اور تلاش کرنی ہوگی۔

انتشار کے باوجود طویل نظمیں متحد اور مکمل اسی لیے ہیں کہ تمام مصرعے ایک دوسرے سے داخلی معنوی ربط رکھتے ہیں۔ نظم اور خاص طور پر طویل نظم اقبال کی فنکاری یکتائی رکھتی ہے، جس کا بدل ممکن نہیں۔ اقبال کی نظم کی اصل قوت اسی یکتائی میں ہے۔ اسی طرح پتہ چلتا ہے کہ اقبال کی شاعرانہ شخصیت ان کی فلسفیانہ اور مفکرانہ شخصیت پر

انحصار نہیں کرتی۔ اس مضمون میں فاروقی بہت واضح اور مدلل انداز میں دراصل اپنا یہ نقطہ نظر پیش کرنا چاہتے ہیں کہ اقبال پر ادبی تنقید نہ ہونے کے برابر ہے۔ اقبال ہر حوالے سے بڑا شاعر ہے۔ اقبال میں یہ صلاحیت موجود ہے کہ سفاک ادبی تنقید کا سامنا کر سکے۔ اس لیے شاعر اقبال کو کوئی خطرہ نہیں۔ اقبال یقیناً بڑے مفکر بھی ہیں لیکن ان کا فکر اس لیے بڑا ہے کہ وہ بڑے شاعر ہیں۔ اقبال کے فکر کا بدل ممکن ہے مگر ان کی شاعری بے بدل ہے۔ بہت سی نظموں کے مرکزی موضوع پر بہت سے شاعر طبع آزمائی کر چکے ہوتے ہیں، مثلاً ذوق و شوق کا مرکزی موضوع عشق رسولؐ ہے۔ لیکن یہ نظم اگر لافانی ہے تو محض موضوع کی بنا پر نہیں کہ ہر نعت کا یہی موضوع ہے۔ اس کی عظمت کہیں اور ڈھونڈنا ہوگی اور یہی چیز اقبال کو یکتا اور بڑا شاعر بناتی ہے۔ ''اقبال کے حق میں ردعمل'' میں بھی فاروقی اس معاملے کو مزید پھیلاتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''شاعر کا مرتبہ یہ ہے کہ وہ ہم کو خواب دیکھنا سکھاتا ہے۔ یہ نہیں کہ وہ ہمارے ہاتھ میں سپاہی کی تلوار یا حجام کا استرا یا جلوس باز کا جھنڈا رکھ دیتا ہے۔ اقبال کے ساتھ زیادتی یہی ہوئی کہ وقتاً فوقتاً ان کو فلسفہ باز، لٹھ باز، تلوار باز کہہ کر ہم نے سمجھا کہ ان کی تعظیم کر رہے ہیں۔'' (۹)

فاروقی اس مضمون میں کہتے ہی کہ اقبال کے ساتھ یہ المیہ ہوا کہ ان کی زندگی میں ان کی پرستش ہوئی اور موت کے بعد اس پرستش میں اضافہ ہوا۔ انھیں ایک سیاسی نظریے کے بانی، حکیم الامت، شاعر مشرق، وغیرہ کہا گیا لیکن انھیں شاعر کسی نے نہ مانا۔ ''اپنوں'' اور نہ ''غیروں'' نے۔ ''اہلِ زبان'' نے اقبال کو مستند نہیں مانا۔ کسی بھی کمتر درجے کے ''اہل زبان'' شاعر کو اقبال پر فوقیت دی گئی۔ اقبال نے اپنے کام پر اعتراضات کے جواب بھی لکھے لیکن جب اہل زبان کے اعتراضات میں کمی نہ ائی تو اقبال نے خود ہی کہہ دیا کہ وہ شاعر نہیں ہیں اور ممکن ہے کہ اگلی نسلیں انھیں شاعر ہی نہ سمجھیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاعر نہ ہونے کے دعوے کے باوجود اقبال شاعری پر شعوری محنت کرتے تھے اور اپنا کلام حذف بھی کرتے تھے ان کا رویہ ایک بڑے اور ہوش مند فنکار کا تھا۔

اقبال کو غیر شاعر بنانے کا آغاز غالبًا سر عبد القادر کے بانگ درا کے دیباچے سے ہوتا ہے۔ اسی طرح اقبال پر اولین تنقیدی مضامین کی فہرست پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ کس طرح بنیاد ہی ٹیڑھی رکھی گئی۔ چند مضامین حسبِ ذیل ہیں:

ہمارا قومی شاعر (۱۹۳۲ء)

اقبال، وطنیت، پین، اسلامزم اور سیاسی تحاریک (۱۹۳۴ء)

اقبال اور سیاسیات (قبل ۱۹۳۸ء)

اقبال کا پیام حیات (قبل ۱۹۳۸ء)

علامہ اقبال اور فلسفۂ تصوف (قبل ۱۹۳۸ء)

پروفیسر عالم خوند میری کے مضامین جو بعد میں ''اقبال: کشش و گریز'' کے نام سے شائع ہوئے

اسی طرح اقبال کے بارے میں اس متھ نے بھی نقصان پہنچایا کہ ان کا کلام ''الہامی'' ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا

ہے انھیں فنی باریکیوں سے کیا لینا دینا۔ یہ سب کچھ تو اقبال کے دوستوں کے ہاتھوں ہوا۔ ترقی پسند نقادوں نے بھی اقبال کی مخالفت ان کے پیغام کی بنا پر کی۔ یعنی دونوں حلقوں نے کلامِ اقبال پر غیر ادبی معیار ہی مسلط کیے۔ دونوں طرح کی تنقید کا انتہائی نتیجہ ایک ہی نکلا، یعنی اقبال بطور شاعر اہم نہیں ہیں۔

فاروقی پر اعتراض ہے کہ انھوں نے ترقی پسند تحریک اور فکر کے خلاف منصوبہ بندی کر کے مسلسل لکھا۔ شاعر اور مفکر اقبال سے ان کی عقیدت واضح ہے۔ تاہم وہ اس تنقید سے نالاں ہیں جس نے اقبال کو محدود کر کے رکھ دیا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مختلف گروہ اپنے مفادات کے لیے اقبال کو استعمال کر رہے ہیں۔ اقبال شاعر اور فلسفی کی بحث گذشتہ کچھ عرصے سے زور پکڑ رہی ہے۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ اقبال دراصل فلسفہ و شعر کے حسین امتزاج کا نام ہے لیکن وہ اس تنقیدی سوال کو غیر اہم جانتے ہیں کہ اقبال پہلے شاعر ہیں یا فلسفی؟ ان کے نزدیک اس کا حتمی جواب اتنا آسان بھی نہیں نہ اقبال کی عظمت اس پر منحصر ہے۔

بات اتنی سادہ بھی نہیں کہ اقبال کی عظمت اور ان کے مستقبل کا تعلق اس سوال سے نہ ہو، تاہم وہ انتہائی اہم بات کی طرف توجہ دلاتے ہیں کہ: ''اقبال کی شاعری کا تذکرہ یا ان کی شعری عظمت کا اعتراف، اقبال کی توہین یا ان کے فکر و فلسفہ کی اہمیت گھٹانے کے مترادف نہیں ہے۔۔۔'' (۱۰)

جگن ناتھ اپنے ایک مضمون میں یہ سوال بھی اٹھاتے ہیں کہ کیا اقبال صرف مسلمانوں کے شاعر ہیں؟ وہ مزید شکایت شکا کرتے ہیں کہ:

> ''اقبال کی شاعری کا ذکر کرتے ہی بات کا رُخ بالعموم ان کے سیاسی، مذہبی اور سماجی نظریات کی جانب مبذول ہو جاتا ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعری پر کچھ کہنے سننے کے عوض ان کا فلسفہ حیات اور اس سے وابستہ مسائل موضوع گفتگو بن جاتے ہیں۔'' (۱۱)

''اردو غزل کی روایت اور اقبال' میں فاروقی اقبال کی غزل اور نظم کا بھرپور دفاع کرتے ہیں اور بعض اٹھنے والے اعتراضات کا جواب دیتے ہیں۔ ادبی تنقید کے دائرے میں رہتے ہوئے یہ مضمون اقبال کی غزل کے دفاع پر صفِ اول کی تحریر ہے۔ دراصل اقبال کی غزل کا مزاج اپنی ہم عصر یا انیسویں صدی کے آخر کی غزل سے مختلف ہے۔ غزل کی پوری روایت مدِ نظر نہ رکھی جائے تو اقبال کی غزل کھٹکتی ہے۔

اقبال پر ان مضامین کے علاوہ فاروقی کا ایک اور مضمون ہے جو ''دنیا زاد' میں بعنوان ''اقبال کا اقبال' چھپا۔ یہاں فاروقی اس سے بحث کرتے ہیں کہ علمی حلقوں میں یہ سوال کیوں اٹھ رہا ہے کہ اقبال کا کلام نوجوانوں میں کیوں مقبول نہیں ہے؟ فاروقی اس پر تفصیل سے روشنی ڈالتے ہیں کہ جن پیمانوں پر دیگر مشاہیر ادب مثلاً شیکسپیئر، یا رومی وغیرہ کا کلام آج بھی معنویت رکھتا ہے اور اہر ہر زمانہ ان میں اپنا آئینہ دیکھتا ہے تو اسی پیمانے پر اقبال کو بھی پورا اترنا چاہیئے، کینکہ اقبال کا فن اس قابل ہے کہ وہ کبھی غیر متعلق نہیں ہو گا۔ اسی طرح فاروقی ایک اور سوال کی جانب توجہ مبذول کرواتے ہیں کہ اقبال کا کلام ہمیں آج کی دنیا کے بارے میں کچھ کیوں نہیں بتاتا؟ فاروقی کا کہنا ہے:

> ''اقبال کے ''پیغام کے بجاے ان کی شاعری کو پڑھیں تو ہمارے بعض مسائل حل ہو سکتے ہیں۔ مثلاً پہلی

بات تو یہی کہ اقبال تنہا نہیں ہیں۔ وہ ہماری تہذیب کے بعض بنیادی مظاہر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ غالب کے بغیر اقبال کا تصور نہیں ہوسکتا۔ اور بیدل کے بغیر غالب کا امکان نہیں۔ اور عرفی اور فیضی وغیرہ کے بغیر بیدل کا امکان نہیں۔ لہٰذا ہمیں اپنی یہ عادت ترک کرنی ہوگی کہ اقبال کو تنہا، منفرد اور اپنے اگلوں سے الگ کوئی شاعر سمجھا جائے۔ لطف یہ ہے کہ ہم لوگوں نے اقبال پر ہر چھوٹے بڑے فلسفی کا اثر ڈھونڈنے میں بہت زور مارا ہے، لیکن یہ پوچھنا بھول گئے کہ اقبال کن شعری روایتوں کے پروردہ ہیں؟ حقیقت یہ ہے کہ ہند اسلامی تہذیب، اور بالخصوص اس کے اس اظہار کو سمجھے بغیر، جسے سبک ہندی کہا جاتا ہے، اقبال کی شاعری کی کلید ہمارے ہاتھ نہیں آسکتی۔'' (۱۲)

ہماری مجموعی تنقیدی روایت میں فنی سطح پر اسلوبیات کو زیر بحث نہیں رکھا جاتا۔ شاعر کا فنی مقام اس کی فکر تک محدود سمجھا جاتا ہے۔ فاروقی نے ''اقبال کا لفظیاتی نظام'' اور ''اقبال کا عروضی نظام'' پر بہت باریک بینی سے کلام اقبال کے محاسن عیاں کیے ہیں۔ اردو غزل میں لسانی اور فنی تبدیلیوں کو اقبال نے کس حد تک تبدیل کیا۔ اس سلسلے میں ''اردو غزل کی روایت اور اقبال'' ایک اہم مضمون ہے۔

حواشی و حوالہ جات

۱۔ ''اقبال کو سمجھنے کے لیے''، مشمولہ: اقبال اور عصرِ حاضر کا خرابہ، اکادمی بازیافت، کراچی، ۲۰۱۰ء، ص ۱۵

۲۔ ''اقبال کے خلاف ایک مہم''، مشمولہ: مقالات محمد حسن عسکری، جلد اول، علم و عرفان پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۱ء، ص ۲۷۷

۳۔ ''یوم اقبال کیسے منائیں''، مشمولہ ایضاً، ص ۲۸۶

۴۔ دانشور اقبال، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۲ء، ص ۶

۵۔ ''اقبال۔ اقبالیات اور ہم'' مشمولہ: اقبال ایک شاعر قوسین، لاہور، بار دوم، ۱۹۸۷ء، ص ۱۶۔۱۷

۶۔ خورشید کا سامانِ سفر، دیباچہ، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، پاکستان، ۲۰۰۸ء، ص ڈ۔ذ

۷۔ ایضاً، ص ڑ

۸۔ ایضاً، ص ۴۱

۹۔ اقبال کے حق میں ردعمل، ایضاً، ص ۱۱۴

۱۰۔ اقبال بحیثیت شاعر، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۷ء، ص ۱۳

۱۱۔ اقبال کی شاعری، مشمولہ اقبال بحیثیت شاعر، ص ۲۹۴

۱۲۔ اقبال کا اقبال، مشمولہ دنیازاد ۲۸، مدیر آصف فرخی، شہرزاد: کراچی، اگست ۲۰۱۰ء، ص ۲۷

ڈاکٹر فاخرہ اکبر
اسسٹنٹ پروفیسر، گورنمنٹ ڈگری کالج برائے خواتین چونیاں

اقبالؔ کے ایک ہم عصر ـــــ امینؔ حزیں

Ameen-e-Hazeen was one of the most devoted followers of Allama Iqbal in the first half of 20th Century. All his thoughts and ideas were just like Iqbal's. He was firmaly related with Quaomi, Milli and Islahi movements of that time. His poetry is full of hope, optimism, and enthusiasm. Now a days this type of poetry is as essential as it was at the time of freedom movement. Therefore we should take keen interest in poetry of Iqbal and his followers in this critical period.

ہے یہ اعجازِ نغمہء اقبال   اب عجم کو عجم نہیں کہتے

(امینؔ حزیں)

بیسویں صدی کا نصف اول اُردو شاعری میں نئے اسالیب و موضوعات کی ترقی و ترویج کا ایک ایسا دور ہے کہ جس میں سرزمین پنجاب سے اٹھنے والی قومی، ملی اور اصلاحی تحریک ایک ادبی اور صحافتی یلغار کی صورت اختیار کر گئی حتیٰ کہ فرزندانِ قوم کے دل و دماغ میں اٹھنے والی ہیجانی کیفیات بھی جوش و جذبے کی حدود سے گزر کر مصمم ارادوں کی شکل میں ڈھلنے لگیں اور ازاں بعد برِعظیم کی آزادی کا پیش خیمہ ثابت ہوئیں۔ اس دور میں پنجاب کی سرزمین پر اقبال کی حیثیت ایک آفتابِ عالمتاب کی سی ہے۔ ان کے فکری و فنی اثرات اپنے وقت کے سیاسی، سماجی اور علمی و ادبی حلقوں اور ان سے منسلک شخصیات ہی کے لیے نہیں بلکہ آئندہ بہت سے ادوار اور ان کی عہد ساز شخصیات کے لیے بھی فیض رساں ثابت ہوئے۔

اقبال کے معاصرین میں قومی، ملی اور اصلاحی فکر و نظر کے حامل دیگر بہت سے رفقا میں خواجہ محمد مسیح پال (۱۸۸۴ء ـ ۱۹۶۸ء) کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں ۔ مگر ''گلبانگِ حیات''، ''سرودِ سرمدی'' اور'' نوائے سروش'' جیسے تین بڑے دیدہ زیب اور خوش آہنگ مجموعہ ہائے کلام کے اس خالق کا کلام بھی دیگر بہت سے شعری مجموعوں کی طرح عدم توجہی کا شکار ہونے کے بعد طاق نسیاں ہو گیا۔ امینؔ حزیں کی شعری تخلیقات کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے بے شمار پیش پا افتادہ مضامین کا رنگ اقبالؔ کے رنگِ سخن کے مماثل ہے۔ اقبالؔ اور امینؔ حزیں میں جو قدریں مشترک تھیں ان میں اول یہ کہ دونوں کے خاندان کشمیر سے آ کر پنجاب میں آباد ہوئے، دوم یہ کہ دونوں کا آبائی شہر سیالکوٹ تھا، سوم یہ کہ دونوں نے شمس العلما سید میر حسن کے سامنے زانوئے تلمذ طے کیا اور چہارم یہ کہ دونوں کے شعری مجموعوں (بانگِ درا اور گلبانگِ حیات) کا پیش لفظ شیخ سر عبدالقادر نے رقم کیا۔ اور شیخ عبدالقادر ''گلبانگِ حیات'' کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

''مولوی صاحب کو اپنے شاگردوں میں عربی، فارسی اور اُردو ادبیات کا صحیح مذاق پیدا کرنے میں خاص مہارت تھی۔ وہ نہایت خاموشی سے علمی خدمات انجام دیتے تھے اور کبھی کسی اعزاز یا مفاد کے حکومت سے

طالب نہیں ہوئے۔ جب انھیں خطابِ شمس العلما ملا تو انھیں خود حیرت ہوئی کہ اس خطاب نے انھیں کیسے ڈھونڈ لیا۔ اس کے متعلق مشہور ہے کہ یہ خطاب سر اقبالؔ کی ایک اتفاقی گفتگو کا نتیجہ تھا۔ان دنوں کسی عالم یا مصنف کو خطاب دینے کا معاملہ زیرِ غور تھا۔گورنر نے سر اقبال سے پوچھا کہ آپ کسی عالم کو جانتے ہیں جو اس امتیاز کے لیے موزوں ہو۔ سر اقبالؔ نے اپنے استاد کا نام لیا۔گورنر نے دریافت کیا۔''ان کی تصانیف کون کون سی ہیں؟'' اقبالؔ نے جواب دیا ''ایک تو میں ہوں۔'' اس پر گورنر صاحب نے مسکرا کر کہا۔''یہ تصنیف تو خوب ہے۔''اقبالؔ نے کہا اس قسم کی کچھ اور بھی ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ لوگ کتابیں بناتے ہیں مولوی صاحب کتابوں کے مصنف بناتے ہیں۔'' یہ جواب کارگر ہوا اور جو فہرستِ خطابات اس گفتگو کے بعد شائع ہوئی اس میں مولوی صاحب کا نام آفتابِ عالم تاب بن کر چمکا۔مولوی میر حسن صاحب کی جو ''اس کی قسم کی کچھ اور'' تصانیف ہیں ان میں سے ایک جناب حزیں سیالکوٹی ہیں۔''[1]

اقبالؔ نے اپنے کلام میں جس عزم، حوصلے اور ہمت کی بات کی ہے اس کا پرچار امینِ حزیں کے کلام میں بھی جا بجا ملتا ہے کیونکہ یہ جرات و جواں مردی اس دور خاص کا اہم تقاضا اور خاص ضرورت تھی۔ یہ وہ وقت تھا جب برعظیم کے باشندوں کو سیاسی و سماجی محکومی کا طوق اپنی گردنوں میں چبھتا ہوا محسوس ہونے لگا تھا۔اس دور میں جذبہ حریت سر اٹھانے لگا اور قفس سے رہائی حاصل کرنے کا احساس بھی تیز تر ہو گیا۔اس احساس کی شدت اور ہمہ گیری کا یہ عالم تھا کہ اقبالؔ بھی فرطِ مسرت سے یہ کہنے لگے:

گئے دن کہ تنہا تھا میں انجمن میں　　　یہاں اب مرے راز داں اور بھی ہیں

بالآخر یہ سبھی راز داں اقبالؔ کے ہمنوا بن گئے ان سب ہمنواؤں نے مل کر جمہور کو بھی قوتِ پرواز کے راز سے آگاہ کر دیا۔ تاہم قویٰ کے مجتمع ہو جانے کے باعث قفس کی بندشیں ڈھیلی پڑنے لگیں اور آزادی سے ہمکنار ہونے کا آغاز ہو گیا۔اس ضمن میں ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کا ایک بیان ملاحظہ ہو:

''دورِ اصلاح کے بعد بیسیوں صدی کا آغاز ہمہ گیر تبدیلیوں کے جلو میں ہوا۔گزشتہ دور میں ملکی باشندوں کی حالت اس پر بریدہ طائر کی سی تھی جسے بے بس کر کے قفس میں ڈال دیا گیا ہو اور صیاد اسے پابندیِ آداب سکھا رہا ہو۔اصلاحی دور میں طائرِ قفس نے صیاد سے بھی بہت کچھ سیکھا اور زمانے کے استاد سے بھی، حتیٰ کہ اس کے پر و بال بھی از سرِ نو نکل آئے۔ البتہ درِ قفس ابھی بند پڑا تھا اور اس کے لیے سازگار حالات کے علاوہ جدو جہد کی بھی ضرورت تھی۔''[2]

آزادی کی اس جنگ کو جیتنے کے لیے اقبالؔ نے اپنے ہم وطنوں میں جو ولولہ تازہ پیدا کرنے کی کوشش کی بلکہ خود کہا: اک ولولۂ تازہ دیا میں نے دلوں کو اس کی تقلید میں برعظیم کے دیگر بہت سے شعرا کے ساتھ امینِ حزیں بھی پوری طرح کوشاں و سرگرداں نظر آتے ہیں۔ ان کے کلام میں جوش و جذبہ کا اظہار بارہا ملتا ہے۔نمونہ کلام ملاحظہ ہو:

مشکلیں سنگِ فساں ہیں تیغِ جراءت کے لیے　　　ٹھوکریں ہیں تازیانہ اسپِ ہمت کے لیے

وہ بھلا خاطر میں کیا لائیں تجھے چرخِ کبود	نردباں پستی ہے جن کی عرشِ رفعت کے لیے

(گلبانگِ حیات، ص ۸۶)

نگاہِ دیدۂ ادراک تیز تر کر لے	جو پیش آئیں مہمات ان کو سر کر لے
طلسمِ فطرتِ چالاک ٹوٹ جائے گا	ذرا سی غور سے اس پر اگر نظر کر لے

(نوائے سروش، ص ۲۷)

ناکامیوں سے زیر نہ ہونا ہے زندگی	جینے سے یعنی سیر نہ ہونا ہے زندگی
جینا مثالِ برق تڑپنے کا نام ہے	خاکِ لحد کا ڈھیر نہ ہونا ہے زندگی

(نوائے سروش، ص ۳۲)

اے عقابی نگاہ کے مالک!	چھوڑ وادی کے آشیانے کو
سہل ہے سہل زیر کر لینا	اپنی پرواز سے زمانے کو

(نوائے سروش، ص ۳۸)

خودی اور خود آگہی کا وہ احساسِ لطیف جو افرادِ قوم میں انفرادی اور اجتماعی خودی کی بیداری کا باعث بنتا ہے، اس کا اہتمامِ خاص امینؔ حزیں کے کلام کو پیرویِ اقبالؔ کا ضامن قرار دیتا ہے۔ اقبالؔ نے فرد کو خودی کا جوہر شناس بننے کے تلقین کی ہے کیونکہ یہ وہ نسخہ اکسیر ہے جو اقوام کے لیے طاقت اور سر بلندی کا پیش خیمہ ثابت ہو سکتا ہے۔ معاصرینِ اقبالؔ میں جو لوگ جذبہء خودی کے مقلدین و مبلغین رہے ان میں امینؔ حزیں کا نام اس اعتبار سے زیادہ اہمیت کا حامل نظر آتا ہے کہ انھوں نے جذبہ خودی کے فروغ اور ترویج کے لیے ایک موثر پیرایہ اظہار اختیار کیا ہے۔ بسا اوقات وہ سالارِ کارواں کی آواز میں آواز ملاتے ہوئے اس کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہو گئے ہیں۔ اور خودی کا جوہرِ خاص میسر آجانے سے انسان کی چمک دمک میں جو اضافہ ہوتا ہے اس کی ترجمانی امینؔ حزیں کے درج ذیل اشعار سے پوری طرح عیاں ہے:

”جو سوز ہے تیری رگ رگ میں کیا برق میں یا خورشید میں ہے؟
جو حسن ہے تیری فطرت میں کیا ماہ میں یا ناہید میں ہے؟
ہے تو ہی وہ مصحفِ یزدانی، یکتا ہے جو دہر کے مکتب میں
اوروں کی وہ تمت میں بھی نہیں جو شان تری تمہید میں ہے“

(نوائے سروش، ص ۲۰)

ذرۂ ناچیز تعمیرِ بیاباں تجھ سے ہے	تو بظاہر خاک ہے لیکن خیاباں تجھ سے ہے

اپنے نورِ سرمدی یعنی خودی میں ڈوب جا ماہ کا جلوہ ضیائے مہرِ تاباں تجھ سے ہے''

(گلبانگِ حیات،ص۷۲)

دریا کے تموج میں دریا کی خودی پنہاں گوہر کے تجمل میں قطرے کی خودی نازاں

ہر چیز خودی سے ہے ارضی کہ سماوی ہو مہر و مہ و انجم میں ہے اس کی خودی تاباں

(گلبانگِ حیات،ص۸۴)

ہے متاعِ بے بہا ذوقِ خودی زندگی کی شاں اسی جوہر سے ہے

ہر تب و تابِ حیات اس کے طفیل روشنی دراصل اسی اخگر میں ہے

(سرودِ سرمدی،ص ۶۷)

پختہ ہو جتنا امیں ذوقِ خودی اتنے ہی فکرونظر ہوں گے بلند

فرد اس کے فیض سے فردِ فرید امتیں ذوق خودی سے ارجمند

(سرودِ سرمدی،ص ۶۸)

خودی اور خودآگہی کا احساس وہ احساسِ بلند ہے جو ارتقائے زندگی کی جان ہے اقبالؔ جب یہ کہتے ہیں کہ:

اُٹھا نہ شیشہ گرانِ فرنگ کے احساں سفالِ ہند سے مینا و جام پیدا کر

تو دراصل وہ باشندگانِ برعظیم کو ایک ایسی کلیدِ کامیابی سے روشناس کراتے ہیں جو ہر دور میں یکساں قابلِ عمل اور قابلِ قدر قرار دی جاسکتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اپنی کتاب ''ہندوستان کی تحریک آزادی اور اُردو شاعری'' میں لکھتے ہیں:

''اقبالؔ ہندوستان کی آزادی کے سچے خواہاں تھے اور سامراج دشمنی کا گہرا احساس رکھتے تھے۔ بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں جب ملک میں سودیشی تحریک کا آغاز ہوا تو اقبالؔ نے بھی چند مضامین لکھے جن میں انھوں نے بتایا کہ ہندوستان کی غلامی اور افلاس کا اصل سبب اس کی صنعتی پس ماندگی ہے۔ جب تک ہندوستان صنعتی طور پر ترقی نہیں کرتا، بیرونی تسلط سے نجات ممکن نہیں۔'' [۳]

اپنے اسی مضمون کے تحت ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، سردار جعفری کے ایک اقتباس کا حوالہ دیتے ہیں:

''شروع بیسویں صدی میں ہندوستان میں جو قومی آزادی کی لہر اونچی اٹھ رہی تھی اور ہندوستان کے بورژا طبقے میں جو خودشناسی اور خودنگری پیدا ہو رہی تھی۔ (اقبال کی شاعری میں) وہ فلسفہء خودی کی شکل میں ڈھلنے لگی۔ یہ انتہائی مہلک ہتھیاروں کے مسلح سامراج کے مقابلے میں ایک محکوم قوم کی ابھرتی ہوئی تحریکِ آزادی کی داخلی اور جذباتی طور سے اپنے آپ کو مضبوط بنانے کی کوشش ہے۔ یہ خودی معمولی چیز نہیں یہ کائنات کی روح و دل ہے۔ ساری دنیا اس کی ہے۔ اقبالؔ اس کے سامنے خدا کو بھی خاطر میں نہیں لاتے،

یزداں بہ کمند آور اے ہمتِ مردانہ۔اقبالؔ نے اس خودی کو''مردِ قلندر''اور شاہین کا پیکرِ محسوس دیا ہے اور ابھرتی ہوئی تحریکِ آزادی کی ساری خصوصیات اس کے اندر بھر دی ہیں۔'' [۴]

یہاں اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ خودی کا ہونا اور نہ ہونا زندگی کو انفرادی اور اجتماعی ہر دو اعتبار سے بہت زیادہ متغیر کر سکتا ہے۔ زندہ قومیں اپنی خودی کے بل بوتے پر زندہ رہتی ہیں اور اپنی خودی کے تحفظ و تقدم کے لیے ہر ممکن طریق سے کوشاں بھی رہتی ہیں۔ امینؔ حزیں اس کی بابت مزید یوں رطب اللساں ہیں:

خودی کی آنکھ نہ جھک جائے بزمِ ہستی میں　　کہ جھک گئی تو یہ بے نور ہو کے رہتی ہے
جب اس کی ہوتی ہے فرعونیوں سے آویزش　　خودی کلیم، خودی طور ہو کے رہتی ہے
خودی پہ جان چھڑکتے ہیں وہ جو جانتے ہیں　　کہ دب گئی تو یہ مقہور ہو کے رہتی ہے

(گلبانگِ حیات،ص۷۳)

خفتہ ہے خودی جس کی ناقص ہے شعور اس کا　　بے نطق کلیم اس کا بے شعلہ ہے طُور اس کا
آئی ہی نہیں جس کے لب پر یہ مئے باقی　　بے کیف حیات اس کی بے لطف سرور اس کا

(گلبانگِ حیات،ص۸۴)

دلیلِ راہ چراغِ خودی اگر ہو جائے　　قدم مسافرِ ہستی کا تیز تر ہو جائے
مقامِ عالیِ عرفان ذات ہے یعنی　　خودی یہی ہے کہ تجھ کو تری خبر ہو جائے
تری نگاہ کو رفعت کا خوف ہے ورنہ　　نہیں محال کہ تو زیر سے زبر ہو جائے

(گلبانگِ حیات،ص۳۴)

امینؔ حزیں کے کلام میں کچھ اشعار باعتبار ارتباطِ الفاظ و معانی اس درجہ اقبالؔ کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں کہ انھیں دیکھ کر دل و دماغ بے ساختہ انھیں اقبالؔ ہی کا رنگ قرار دیتا ہے۔ یہاں اقبال اور امینؔ حزیں کے کلام کی کچھ گہری مماثلتیں ملاحظہ ہوں:

امینؔ حزیں کا ایک شعر ہے:

ہے طوفاں دربغل جس موجِ مضطر کا ہر اک قطرہ　　اسے کیوں جستجو ہو راحتِ آغوشِ ساحل کی

اس شعر کو دیکھ کر اقبالؔ کا زیرِ نظر شعر یاد آتا ہے:

خطر پسند طبیعت کو ساز گار نہیں　　وہ گلستاں کہ جہاں گھات میں نہ ہو صیاد

جوہر ذاتی کی چمک دمک کی اہمیت کی بابت جب اقبالؔ یہ کہتے ہیں کہ:

نہ ہو طبیعت ہی جن کی قابل وہ تربیت سے نہیں سنورتے　　ہوا نہ سرسبز رہ کے پانی میں عکس سروِ کنارِ جُو کا

امینؔ حزیں اقبالؔ کی پیروی میں یوں رقمطراز ہوئے ہیں:

بزم ہر رنگ ہے صاحب نظراں بزمِ شہود | کھول کر دیدۂ دل دیکھیے نیرنگِ نمود
دخل ماحول کا بھی ہے کسی حد تک لیکن | جوہرِ ذات ہے اکثر اثر اندازِ وجود

(گلبانگِ حیات، ص۴۷)

اقبالؔ کا ایک خیال ہے:

خدا اگر دلِ فطرت شناس دے تجھ کو | سکوتِ لالہ وگل سے کلام پیدا کر

اسی خیال کو امینؔ حزیں کچھ اس طرح بیان کرتے ہی:

دیدۂ دل کا کھولنا سیکھو | یعنی فطرت سے بولنا سیکھو
پر نشیمن میں بیٹھے کے نہیں | ان کو گلشن میں تولنا سیکھو

(نوائے سروش، ص ۶۶)

امینؔ حزیں کا شعر:

جو غنچے شاخ سے رہے پیوستہ اے امیںؔ | اک دن گلِ شگفتہ ہوئے اور ثمر ہوئے

بلاشبہ اقبالؔ کے مصرعہ ''پیوستہ رہ شجر سے امیدِ بہار رکھ'' کا ترجمان ہے۔

اسی طرح امینؔ حزیں کا یہ شعر:

تجھ کو تری ہی آنکھ سے دیکھ رہی ہے کائنات | بات یہ راز کی نہیں خود اپنا احترام کر

اقبالؔ کے درج ذیل شعر کی توضیح معلوم ہوتا ہے:

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے | خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

شاکی تقدیر بنتے ہوئے عمل سے فارغ ہوکر بیٹھ رہنے کے مضمون کو اقبالؔ یوں بیان کرتے ہیں:

خبر نہیں کیا ہے اس کا مطلب خدا فریبی کہ خود فریبی | عمل سے فارغ ہوا مسلمان کر کے تقدیر کا بہانہ

امینؔ حزیں اس کیفیت کا اظہار کچھ اس طرح کرتے ہیں:

جو ہر افتاد کو تقدیر سے تعبیر کرتے ہیں | خود اپنی خود فریبی کی وہی تشہیر کرتے ہیں
یہ جبر و قدر کے مارے ہوئے خوش فہم کیا جانیں | ہمیں تخریب کرتے ہیں ہمیں تعمیر کرتے ہیں

(گلبانگِ حیات، ص ۶۸)

اقبالؔ جب یہ کہتے ہیں کہ:

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی | یہ خاکی اپنی فطرت میں نہ نوری ہے نہ ناری ہے

تو اقبالؔ کے اس مضمون کی عکاسی امینؔ حزیں کے درج ذیل قطعے میں ہوتی ہے:

فلک کو کوستے ہیں نالہء شب گیر کرتے ہیں | جو پاداشِ عمل پر شکوۂ تقدیر کرتے ہیں
مکافاتِ عمل کا مسئلہ مشکل نہیں اتنا | یہ جنت ہو کہ دوزخ خود ہمیں تعمیر کرتے ہیں

(گلبانگِ حیات، ص ۶۸)

امینِؔ حزیں تدبیر کو تقدیر پر فوقیت دیتے ہوئے اسی موضوع کے تحت مزید یہ کہتے ہیں کہ:

جو کل ہونا ہے اس کی آج ہی تدبیر کرتے ہیں | کہ دور اندیش یوں تقدیر کی تعمیر کرتے ہیں
زبانِ فلسفہ میں ''حال'' کہتے ہیں امینؔ جس کو | ہم اپنی قسمتیں اس لوح پر تحریر کرتے ہیں

(گلبانگِ حیات، ص ۶۸)

امینِؔ حزیں اپنے زیرِ نظر قطعات میں بھی ذوقِ عمل کی تاکید کرتے ہوئے یہ بیان کرتے ہیں کہ زلفِ تقدیر کو بہر طور شانہء تدبیر سے سنوارا جا سکتا ہے۔

امروز اگر تیرا ہے آئینہء فردا | اے مردِ خدا! کیوں اسے صیقل نہیں کرتا
صیقل سے ابھر آئیں گے جو نقش ہیں دھندلے | کھنچ جائے گا بے ساختہ تقدیر کا نقشہ

(گلبانگِ حیات، ص ۱۲۷)

جب موقلم ادارک کا فطرت سے ملا ہو | تخئیل کا صندوقچہ رنگوں سے بھرا ہو
جب فکرِ رسا میں نہ ہو خاکوں کی کمی کچھ | نقاش ہی خود کس لیے تصویر بنا ہو؟

(گلبانگِ حیات، ص ۱۶۷)

تقدیر کے کوہِ گراں کو سر کرنے کے لیے تدبیر کے جس آلہ کار کی ضرورت درپیش ہوتی ہے وہ انسان کے جوہرِ ذاتی میں پوشیدہ ہے اور جوہرِ ذاتی کے موئثر استعمال کے لیے مضبوط قوتِ ارادی درکار رہوتی ہے۔مگر اس کے برعکس متزلزل ارادوں کا مالک کبھی اپنے جوہرِ ذاتی سے بھرپور فائدہ نہیں اٹھا سکتا۔ پروفیسر محمد منور اپنی تصنیف ''ایقانِ اقبال'' کے ایک مضمون بعنوان ''علامہ اقبالؔ کا تصورِ تقدیر'' کے تحت لکھتے ہیں:

> ''سوچ سمجھ کر کوئی فیصلہ کرنا آسان کام نہیں، سوچا سمجھا فیصلہ وہی افراد کر سکتے ہیں جن کی ذات میں ''توحید'' موجود ہے۔منتشر شخصیت کے مالک افراد ''کہیں ایسا نہ ہو جائے کہیں ایسا نہ ہو جائے'' کی اذیت ناک کیفیت میں مبتلا رہتے ہیں۔ فیصلہ ایک طرح کا اثباتِ خودی ہے اور حضرت علامہ کے الفاظ میں ''۔۔۔خودی کا اظہار اس وحدت میں ہوتا ہے جسے ہم کیفیاتِ نفسی کی وحدت کہتے ہیں۔'' ۔۔۔سقراط نے

کہا تھا''Know thyself'' (عرفانِ ذات حاصل کرو)، یہ بھی کہا''Choose thyself'' (انتخابِ ذات کرو)، جس کا مطلب ہے کہ تم کس حیثیت میں زندگی بسر کرنا چاہتے ہو، کون سی منزل مقرر کی ہے۔ حضرت علامہ اسی فیصلے کو انتخابِ تقدیر کہتے ہیں۔کون سی تقدیر اختیار کرنا چاہتے ہو کا استفسار اس لیے جائز ہے کہ آدم میں تکوینِ ذات کا امکان موجود ہے۔ جہاں وہ یہ جان سکتا ہے کہ وہ کیا ہے، وہاں وہ یہ فیصلہ بھی کر سکتا ہے کہ اُسے کیا ہونا چاہیے۔ چنانچہ اس کی تکوین لحظہ بہ لحظہ عمل میں آتی رہتی ہے کچھ حالتیں مر جاتی ہیں، کچھ حالتیں پیدا ہوتی چلی جاتی ہیں۔ کچھ شخصیت پیچھے رہ جاتی ہے کچھ آگے بڑھ جاتی ہے۔ خود حضرت علامہ کے الفاظ ہیں''ہماری تکوین کی ضرورت ہی یہ ہے کہ ہم وہ کچھ نہ رہیں جو ہیں۔ زندگی کا راستہ گویا موت درموت سے گزرتا ہے۔''[۵]

امینؔ حزیں کے کلام میں ان کے دیگر معاصر شعرا کی طرح حکمت اور معرفت کی باتیں اکثر''تجلیات''، ''معارف'' اور''حقائق''وغیرہ جیسے عنوانات کے تحت بھی ملتی ہیں مگر اس کے باوصف ان کی مختلف عنوانات کی حامل نظمیں پیرویِ اقبال کا منہ بولتا ثبوت ہیں جن میں''شعورووجدان''،''ستارۂ صبح''،''زندگی کا مقامِ محمود''،''ترانہءِ مرغِ اسیر''،''خودی خدائے خودی کے حضور''،''قوانینِ حیات''،''قوانینِ خودی''،''حیرتِ دل''،''نگاہِ شوق''،''گل و خار''،''گل و شاعر''،''اقبال بارگاہِ باری تعالےٰ میں'' اور''سرشتِ آدم خا کی خطا ہے'' وغیرہ جیسی نظمیں اقبالؔ کی نظموں کی طرح تمثیلی رنگ کے ساتھ ساتھ بسا اوقات مکالماتی طرزِ بیان کی حامل بھی ہوتی ہیں۔ اور یہ نظمیں اپنے تمثیلی انداز میں مفاہیم و مطالب کی ادائیگی پر پوری قدرت رکھتی ہیں۔

دنیائے شعر و ادب میں اقبالؔ کے بعد بہت کم نام ایسے ہیں جن کا پورا کلام قومی، ملّی اور اصلاحی نقطۂ نظر کا حامل ہو سکتا ہے۔ دراصل یہ وہ احساسِ خاص ہے جو طبائع خاص ہی کو ودیعت ہوتا ہے اور پھر ان کی وساطت سے جمہور کو منتقل ہو جاتا ہے۔

امینؔ حزیں کے زیرِ نظر اشعار اس حقیقت کے ترجمان ہیں کہ شعور کے نور سے وجدان اور یقین کے مراحل طے کرنے والے دل ہی نگاہِ فطرت میں باریاب ہوتے ہیں۔ سجدوں کی تڑپ سے محروم جبیں دراصل جبیں کہلانے کی مستحق نہیں ہو سکتی۔ عمل سے بیزار بازو مارِ آستین سے کم نہیں ہوتے، نگاہ کا پنچھی اگر رنگ و بو کے دام میں الجھ کر رہ جائے تو پھر وہ پردہ دری، نکتہ رسی اور دور بینی کا کام انجام نہیں دے سکتا۔ بقول امینؔ حزیں:

سجود کی جس جبیں میں پیہم تڑپ نہیں وہ جبیں نہیں ہے
عمل سے بیزار ہو جو بازو وہ اصل میں مارِ آستیں ہے
نگہ وہ کیا جو تڑپ کے رہ جائے دامِ دنیائے رنگ و بُو میں
نگہ وہی ہے جو پردہ در ہے جو نکتہ رس ہے جو دور بیں ہے

(گلبانگِ حیات، ص ۳۸)

امینؔ حزیں پیروی اقبالؔ میں فرزندان توحید کو ارتقائی منازل طے کرنے کے لیے پُرعزم رہنے کی تلقین کرتے ہوئے کہتے ہیں:

نگاہِ پردہ در کی آرزو کر | دلِ بالغ نظر کی آرزو کر
نگہ گنج آفریں ہے کیمیا ہے | نہ گوہر کی نہ زر کی آررزو کر

(گلبانگِ حیات، ص ۴۰)

مسافر ہے سفر کی آرزو کر | تو راہِ پرخطر کی آرزو کر
یہی شمشیرِ رزمِ زندگی ہے | امیںؔ! دل کی جگر کی آرزو کر

(گلبانگِ حیات، ص ۴۰)

ارتقائے زیست کے مراحل طے کرنے کے لیے نگاہِ پردہ در اور دل بالغ نظر کا میسر آنا ضروری ہے۔ ازاں بعد نگہِ استغنا میں زروگوہر ہیچ اور بے وقعت ہو کر رہ جاتے ہیں۔ امینؔ حزیں دل وجگر کو شمشیرِ رزمِ زندگی قرار دیتے ہیں کہ ان کے بغیر کارزارِ عمل میں سرخروئی ناممکن ہے۔

امینؔ حزیں اپنے وجود کو کیف و سرود کی سرمستی میں منسوبِ ساقی کرتے ہوئے مئے معرفت کے نشہء خاص کے تموج کا دم بھرتے ہوئے کہتے ہیں:

میں رندِ میکدۂ ہست و بود ہوں ساقی! | کہ بزمِ ناز میں تیری نمود ہوں ساقی!
خودی کا جام مجھے دے کے دے دیا کیا کچھ! | ترے ہی جو دوسخا کا وجود ہوں ساقی!
مرے پیالے میں دونوں جہاں ہیں عکس فگن | میں اپنی ذات میں بزمِ شہود ہوں ساقی!

امینؔ حزیں اپنی ایک نظم بعنوان ”لا یُغیرّ واللہ بِقومِ حتّٰی یّغَیرُوامَا بِاَنفُسِہِم“ کے تحت لکھتے ہیں:

فطرتِ چالاک سے رہتی ہے اکثر گفتگو | کسی طرح بن کر بگڑ جاتی ہیں اقوام وملل؟
ایک ہی قانون ہے تعمیر اور تخریب کا | اور اس کی دسترس میں ہیں سب اسباب وعلل
نام اس قانونِ قدرت کا ہے ”تغییرِ خودی“ | موت ملت کی خودی کی استواری میں خلل

(گلبانگِ حیات، ص ۱۰۹)

اقوام وملل کی تعمیر وتخریب میں دراصل ان کے اپنے ہی اعمال کارفرما ہوتے ہیں۔ اور انھیں اپنی غفلتوں اور کوتاہیوں کی سزائیں بہرطور بھگتنا پڑتی ہیں۔ یہی موضوع اقبالؔ کا بھی موضوعِ خاص ہے۔ فرماتے ہیں:

خدا نے آج تک اس قوم کی حالت نہیں بدلی | نہ ہو جس کو خیال آپ اپنی حالت کے بدلنے کا

(اقبالؔ)

فطرت افراد سے اغماض تو کر لیتی ہے　　　　نہیں کرتی مگر اقوام کی غلطی کو معاف

(اقبالؔ)

اقبالؔ کے ایسے مقلدین کی تعداد بہت کم ہے جنھوں نے قومی، ملی اور اصلاحی سطح پر زوال پذیر اقدار کی طرف قارئینِ ادب کی توجہ مبذول کروانے کی سعی کی ہے۔ اور اس کا باعث تہذیبی انحطاط، ذہنی انتشار اور سیاسی خلفشار ہی ہو سکتا ہے کیونکہ وقت اور حالات جب ایسی صورت اختیار کرتے ہیں تو بہت سے اعلیٰ و ارفع اخلاقی رویّوں کی پامالی کا عمل رونما ہونے لگتا ہے۔

اسی صورتِ حال کی نشاندہی ڈاکٹر تحسین فراقی کے درج ذیل اقتباس سے بخوبی ہوئی ہے۔

> ''یہ ایک طرفہ ماجرا ہے کہ اُردو ادب میں کیفیت اور کمیت ہر دو اعتبار سے اسلامی اقدار کا ایک نہایت قلیل حصہ منتقل ہوا ہے۔شاید اس کا سبب یہ ہو کہ اُردو ادب نے اپنی ترقی کے مدارج ہمارے تہذیبی انحطاط کے زمانے میں طے کیے۔ چنانچہ انگریز کی حکمرانی کے زمانے میں ادب کا ایک حصہ صرف آفاق کے محدود دائرے میں گھومنے لگا اور انفس کی وسعتوں پر گرد جمنے لگی۔ اشپنگلز نے کہا کہ جب اقوام روحانی قوت اور اہم تہذیبی اقدار کی اشاعت کے فریضے سے بے نیاز ہو کر محض مادی ضرورتوں اور آسائشوں کے لیے وقف ہو جائیں تو ان میں دوسروں کو متاثر کرنے کی صلاحیت کم ہو جاتی ہے اور وہ داخلی امراض کا شکار ہو کر کمزور ہو جاتی ہیں اور ان کا کلچر بھی ضعیف ہو جاتا ہے۔ مسلمان اور اُردو ادب کے ساتھ بھی یہی المیہ پیش آیا بلکہ اس سے بڑھ کر یہ کہ اس پر ایک غیر ملکی بدیسی حکمران کا تسلط ہو گیا اور بقول ٹائن بی سیاسی غلامی ایک بہت بڑی لعنت ہے جس سے سلطنت کے سوتے خشک ہونے لگتے ہیں۔'' [۶]

یہاں اس زندہ حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ اندھیرا جب شدید ہو جاتا ہے تو کوئی مردِ حق ضرور ایک روشن چراغ کا روپ دھار کر تاریک راستوں کو جگمگانے لگتا ہے۔ پھر اس کی لَو سے مزید قندیلیں بھی جگمگا اٹھتی ہیں اور اس طرح اس دور کی تاریکی چھٹنے لگتی ہے۔ اقبالؔ تو اپنے دور کے وہ مہرِ عالمتاب ہیں جن کی ضیا آئندہ زمانوں کے لیے بھی ناگزیر ہو گئی اور اس سے چمک دمک حاصل کرنے والے ستارے بھی شبِ دیجور کو جھٹپٹے کا رنگ بخشنے پر قدرت رکھنے لگے۔ قومی، ملی اور اصلاحی سطح پر اقبالؔ کے افکار و نظریات کی روشنی آنے والے وقتوں کے ہر دور میں مشعلِ راہ ثابت ہو سکتی ہے۔ لہٰذا اس سے مستفید ہونے کا سلسلہ کبھی منقطع نہیں ہونا چاہیے۔ اس ضمن میں سینیر تجزیہ نگار اور صحافی جناب منّو بھائی اپنے ایک کالم بعنوان: ''ہماری عمریں لمبی ہو رہی ہیں زندگیاں گھٹ رہی ہیں'' کے تحت لکھتے ہیں:

> ''بڑی شدت سے یہ احساس اجاگر ہو رہا ہے کہ ہم بہت تیز رفتاری سے قائداعظم محمد علی جناح کے علاوہ علامہ محمد اقبالؔ سے بھی دور ہوتے جا رہے ہیں اور مجھے یاد پڑتا ہے کہ فیض احمد فیضؔ نے ایک بار جنگ فورم سے خطاب کرتے ہوئے فرمایا تھا کہ: ''جب تک ہم علامہ اقبالؔ کے قریب رہیں گے محفوظ رہیں گے۔ علامہ اقبالؔ سے دوری ہمیں غیر محفوظ کر دے گی اور کوئی بڑی سے بڑی فوج بھی ہماری حفاظت نہیں کر

سکے گی۔'' اس وقت مجھے یہ فیض صاحب کا بیان کچھ عجیب سا لگا تھا اور فیض صاحب کے ساتھ جن نظریات کو منسوب کیا جاتا تھا ان کی بھی تردید ہوتی تھی مگر آج لگتا ہے کہ فیض کا یہ خیال بالکل صحیح تھا اور علامہ اقبالؔ کے فرزند جاوید اقبال نے بھی اپنی یادداشتوں میں بھی یہی لکھا ہے پاکستان علامہ اقبالؔ اور قائداعظم سے بڑی تیزی سے لاتعلق ہوتا جا رہا ہے۔ خدا اس پاکستان کی حفاظت کرے جس کے بارے میں فیض صاحب نے یہی کہا تھا:

چلو آؤ تم کو دکھائیں ہم جو بچا ہے مقتل شہر میں
یہ مزار اہلِ صفا کے ہیں یہ ہیں اہلِ صدق کی تربتیں'' ۷

جب کوئی قوم اپنے قومی ہیروز کی نیک نامی سے آنکھیں چرانے لگے اور ایسے چھوٹے بڑے رابطوں سے کٹنے لگے جو اسے اپنی تہذیب اور اپنی شناخت سے جوڑتے ہیں تو پھر بحیثیت قوم اس کا زندہ رہنا مشکل ہو جاتا ہے کیونکہ کسی بھی قوم کا اچھا یا برا ہونا اس کے زندہ افراد کے اقوال و افعال کا مرہونِ منت ہوتا ہے۔ اور اس کی تاریخ خواہ کتنی ہی شاندار کیوں نہ ہو اس کا حوالہ صرف ''پدرم سلطان بود'' تک محدود ہو کے رہ جاتا ہے۔ بقول اقبالؔ:

تھے تو آبا وہ تمہارے ہی مگر تم کیا ہو ہاتھ پر ہاتھ دھرے منتظرِ فردا ہو

آج ضرورت اس امر کی ہے کہ اپنی تاریخ اور اپنے اسلاف کے کارناموں سے اگر کوئی عظمت یا عبرت کا سبق ہم لے سکتے ہیں تو وہ ہماری اپنی صوابدید پر منحصر ہے۔ پھر اس سبق کو عمل میں لاتے ہوئے کوئی ایسا لائحہ عمل مرتب کرنا جس سے نہ صرف ہم بلکہ پوری نوع انسانی فیض یاب ہو سکے۔ گویا وہ سبق خیر ہی خیر اور بھلائی ہی بھلائی پر مبنی ہو۔ کوئی بھی قوم اپنے افراد کے بہیمانہ اور انسانیت سوز رویوں کے باعث اقوامِ عالم میں سر اٹھا کے جینے کا حق کھو دیتی ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اس کی گذشتہ تاریخ کے سنہری ابواب بھی قصۂ پارینہ بن کے رہ جاتے ہیں۔ ایسی صورت میں ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ قوم اپنے ان محدود مگر مستند افراد کے افکار و نظریات کی طرف بار بار رجوع کرے جو اعلیٰ و ارفع اقدار کی پاسداری کا علم بلند کیے ہوئے ہوتے ہیں۔ کیونکہ در اصل وہی لوگ انسانی روح کی اعلیٰ تربیت کے فن سے آشنا ہیں۔ ورنہ یہ حقیقت تو سب پر عیاں ہے کہ انسان اگر کچھ متشدد رویوں کے غلبے کے تسلط سے خود کو بچا نہیں پاتا تو وہ جانور ہی نہیں جانور سے بھی بدتر ہو جاتا ہے۔ لہٰذا روح انسانی بہر کیف تربیت کی متقاضی ہے۔ اس سلسلے میں اقبالؔ کا درج ذیل بیان قابلِ ملاحظہ ہے:

''انسانیت کو آج تین چیزوں کی ضرورت ہے: کائنات کی روحانی تعبیر، فرد کا روحانی استخلاص اور ایسے عالمگیر نوعیت کے بنیادی اصول جو روحانی بنیادوں پر انسانی سماج کی نشوونما میں رہنما ہوں۔'' ۸

ذہنی، روحانی، جذباتی اور اخلاقی اعتبار سے تربیت یافتہ انسان جب اپنے جوہر ذاتی کو استعمال میں لانے کا ہنر جان لیتا ہے تو بلا شبہ عروج کی طرف گامزن ہو جاتا ہے۔ پھر ایک ایسی کیفیت پیدا ہوتی ہے جس کی بابت اقبالؔ یوں رطب اللسان ہوئے:

عروجِ آدمِ خاکی انجم سہمے جاتے ہیں کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مہِ کامل نہ بن جائے

اسی مفہوم کی حامل امینؔ حزیں کی ایک نظم ''انسان'' کے درج ذیل اشعار بھی قابلِ غور ہیں:

فرشتے شوق سے لینے لگے ہیں نام ترا
اب ان کی آنکھ سے اوجھل نہیں مقام ترا

تری نمود کی فطرت بھی ہو گئی قائل
تو ہی امام ہے کوئی نہیں امام ترا

غرورِ وسعت و پہنائیِ ''مکاں'' ٹوٹا
بچھا ہوا نہیں کیا ''لا مکاں'' میں دام ترا؟

شرابِ عشق ترستے ہیں جس کو آفاقی
اسی سرورِ مجسم سے پُر ر جام ترا

مجال کس کی ہے اتنی کہ تیرے منہ آئے
بلا سکوت ۔ قیامت بکف کلام ترا

اسی مقام کو کہتے ہیں ''عبدہٗ'' کا مقام
خدائے پاک کا رتُو ماسوا غلام ترا

قسم ہے مجھ کو امینؔ حزیں کے وجداں کی
بنے گا بدر کبھی ماہِ ناتمام ترا

(گلبانگِ حیات،ص۱۲۴)

یہ بات سو فیصد درست ہے کہ انسان کو اس کی عظمت کا احساس دلانا اور وقتاً فوقتاً یہ احساس دلاتے رہنا اس لیے بھی ضروری ہے کہ وہ زندگی کے مختلف محاذوں پر لڑتے ہوئے معراجِ انسانیت کو بہر طور پیشِ نظر رکھے اور ایسے کارہائے نمایاں انجام دینے کے لیے کوشاں رہے جو اس کی احسن تقویم پر پیدا شدہ فطرت کا تقاضا ہیں۔اور عین ممکن ہے کہ یہی کارہائے نمایاں آئندہ نسلوں کے لیے مہمیز کا کام انجام دیں اور اس طرح نسل در نسل ارتقائی مدارج طے کرتا ہوا یہ انسان بالآخر ہر زہر کا تریاق ڈھونڈ نکالنے میں کامیاب ہو جائے۔مگر ایسا صرف اسی صورت میں ممکن ہے جب ہر اٹھنے والا قدم فلاح اور خیر ہی کی طرف اٹھے تاکہ ادب جو بیک وقت تفسیرِ حیات، تعمیرِ حیات اور تطہیرِ حیات کا دم بھرتا ہے، اپنے گرد و نواح میں بکھری ہوئی خیر اور فلاح کو عمل میں لاتے ہوئے بہت بلند پایا فن پاروں کی تخلیق کا ضامن بن جائے۔ گویا لکھنے والے کا قلم جو کچھ بھی لکھے وہ سچ ،صحیح اور خوش آئند ہو۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اپنے ایک مضمون ''ادب اور قومی شعور'' میں لکھتے ہیں:

> ''یہ طے ہے کہ کوئی ادیب اور فنکار معاشرے کے ربط اور ذمے داری سے آزاد نہیں ہوسکتا۔ ادیب در اصل اپنے معاشرے کے جذبات کا قدرے آزاد نمائندہ ترجمان ہوتا ہے۔ معاشرے کی نمائندگی اور افراد بھی کرتے ہیں مگر ادیب معاشرے کا حساس ترین نمائندہ ہوتا ہے جس کا قلب قومی زندگی کی نازک ترین جذباتی لہروں کو اوروں سے کئی زیادہ محسوس کرتا ہے، قدرت کی یہ عجوبہ مخلوق اسرارِ الٰہی میں سے ہے۔ اسے ایک خاص قسم کی عصباتی ، اعصابی اور نفسیاتی شخصیت عطا کی جاتی ہے۔ اس لیے بعض اوقات اس مخلوق کو''ترقی یافتہء الہام'' یا جدید سوشیالوجی کی اصطلا ح میں Chrismatic مخلوق کہا جاتا ہے۔اور اس کی قومی ذمے داری بھی کچھ زیادہ ہی ہوتی ہے۔''[۹]

قومی ذمے داری سے عہدہ برا ہونے کا یہ عمل ''جانے کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک'' کی مصداق بے شمار مشکلات کو سر کرتے ہوئے ارتقاء کی طرف گامزن ہونے کا ہے کیونکہ ارتقاء کا عمل قدم قدم آگے بڑھتا ہے اور مسافتوں کی

طوالتیں اپنے اندردشواریاں لیے ہوئے ہوتی ہیں۔مگر حصولِ منزل کی تڑپ جب تمام اضطرابیوں کے لیے چابک بن جاتی ہے تو منزل تک رسائی کے امکانات روشن ہونے لگتے ہیں۔امینؔ حزیں کی ایک غزل کے زیرِ نظر اشعار ان حقائق کا انکشاف کرتے ہیں:

بیتابیِ نگاہ سے اہل نظر ہوئے ۔۔۔ مانندِ شمع سوز سے ہم خودنگر ہوئے

پرواز کی خلش کو نشیمن نہیں عزیز ۔۔۔ دانے جنھیں نمو کا جنوں تھا شجر ہوئے

جو نونہال طالبِ بالیدگی رہے ۔۔۔ پھولے وہی چمن میں وہی بارور ہوئے

کھولی صدف نے جن کے لیے تربیت کی گود ۔۔۔ ابرِ بہار کے وہی قطرے گہر ہوئے

جو غنچے شاخ سے رہے پیوستہ اے امینؔ ۔۔۔ اک دن گلِ شگفتہ ہوئے اور ثمر ہوئے

(گلبانگِ حیات،ص۵۲)

اصلاح پسندی کی رو میں بہہ کر اس دور کے دیگر شعرا کی طرح امینؔ حزیں نے بھی اپنے اشعار میں تنقید کی کاٹ اور سرزنش کے تازیانے سے کام لیا ہے۔کہتے ہیں:

بادۂ ناب سے پُر اس لیے پیمانہ نہیں ۔۔۔ دست و بازو میں ترے جراتِ رندانہ نہیں

واعظِ شہر جو رندوں کو برا کہتے ہیں ۔۔۔ آپ کی اپنی روش بھی تو بزرگانہ نہیں

نوجوانوں کو امینؔ دیکھ کے جی جلتا ہے ۔۔۔ صورتیں کچھ بھی سہی سیرتیں مردانہ نہیں

(گلبانگِ حیات،ص۵۳)

جینے کی حقیقت سے ممکن نہیں آگاہی ۔۔۔ جب تک نہ رگِ جاں میں تو حشر بپا کر لے

یا حرفِ غلط بن کر مٹ صفحۂ ہستی ۔۔۔ یا زیرِ نگیں اپنے یہ ارض و سما کر لے

(نوائے سروش،ص ۴۸)

امینِؔ حزیں پیرویِ اقبالؔ میں عشق کی اہمیت کو اجاگر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

جہاں بھی ہے حیات کا وجود کائنات میں ۔۔۔ حیات عشق میں ہے اور عشق ہے حیات میں

اسی کے فیض سے یمِ حیات موج خیز ہے ۔۔۔ اسی کے دم سے وسعتیں فضائے ممکنات میں

(نوائے سروش،ص ۴۷)

سر شیخ عبدالقادر گلبانگِ حیات کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں کہ امینؔ حزیں کے کلام کی قدر و قیمت کا اندازہ کرتے ہوئے نیاز فتح پوری نے انھیں کچھ یوں دادِ سخن دی ہے:

''اگر آپ اسے مبالغہ نہ سمجھیں تو عرض کروں کے آپ کے ادبیات و قطعات بالکل جدید چیز ہیں، اور ان کی اشاعت از بس ضروری ہے۔ بعض بعض مقامات پر آپ نے اس حسن کے ساتھ اپنے مطلب کو ادا کیا ہے کہ ذوقِ سلیم وجد میں آجا تا ہے۔ آپ کے نظریہ سے میں بالکل متفق ہوں اور اس کی اشاعت کا موید۔''۱۰

یہاں یہ کہنا بجا ہے کہ امینؔ حزیں کا کلام اپنے عہد کی قومی، ملی اور اصلاحی تحریکوں کا علمبردار ہونے کی بنا پر بہت بامقصد اور قابلِ قدر قرار دیا جاسکتا ہے ایسا کلام زندگی کی حقیقتوں سے آشنا ادیب ہی کے قلم کی پیداوار ہوسکتا ہے۔ بقول امینؔ حزیں:

زندگی ہے امیںؔ وہی ناکام　　　جو حقیقت سے آشنا نہ ہوئی

حوالہ جات

۱۔ سر شیخ عبدالقادر، پیش لفظ'' گلبانگِ حیات''از امینؔ حزیں، الفیصل ناشران اُردو بازار لاہور، مئی ۲۰۰۶ء، ص (الف)

۲۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر، اُردو شاعری سیاسی اور سماجی پس منظر، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۳۴۴

۳۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ہندوستان کی تحریکِ آزادی اور اُردو شاعری، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۳۷۹

۴۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ہندوستان کی تحریکِ آزادی اور اُردو شاعری، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۳۸۰

۵۔ پروفیسر محمد منور، ایقانِ اقبال، اقبال اکیڈمی پاکستان، طبعِ چہارم ۲۰۱۲ء، ص ۶۱، ۶۲

۶۔ تحسین فراقی، ڈاکٹر، جستجو، ندیم یونس پرنٹرز لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۲۰، ۲۱

۷۔ منو بھائی، کالم بعنوان: ''ہماری عمریں لمبی ہو رہی ہیں زندگیاں گھٹ رہی ہیں''، جنگ، ۷ فروری ۲۰۱۶ء، ص ۳

۸۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر، تجدیدِ فکریاتِ اسلام (علامہ اقبال کے انگریزی خطبات کا اُردو ترجمہ) از ڈاکٹر وحید عشرت، طبعِ سوم، ۲۰۱۱ء، ص ۹

۹۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، ادب وفن، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی لاہور، جون ۱۹۸۷ء، ص ۲۷۱

۱۰۔ نیاز فتح پوری، پیش لفظ، ''گلبانگِ حیات''، الفیصل ناشرانِ کتب اُردو بازار لاہور مئی ۲۰۰۶ء، ص (ج)

۱۱۔ امینؔ حزیں، گلبانگِ حیات، الفیصل ناشرانِ کتب اُردو بازار لاہور، مئی ۲۰۰۶ء

۱۲۔ امینؔ حزیں، نوائے سروش، الفیصل ناشرانِ کتب اُردو بازار لاہور، اگست ۲۰۰۶ء

۱۳۔ امینؔ حزیں، سرودِ سرمدی، الفیصل ناشرانِ کتب اُردو بازار لاہور، جولائی ۲۰۰۶ء

پروفیسر بشریٰ قریشی
شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج برائے خواتین
ماڈل ٹاؤن ڈیرہ غازی خان

اقبال اور نیطشے میں فکری مماثلتیں ایک تحقیقی مطالعہ

Iqbal is a philosopher poet. it would be better to say that he is the first great poet of the east who included critical thinking in his poetry.

In his poetry along with, Quran, Hadith and Sunnah, the Islamic History, philosophy of the east and the west and the theories of different scholars are reflecting themselves. some critics have pointed some similarities between Iqbal and Nietzsche and blamed that Iqbal has borrowed the concept of "Mard-e-Momin" from Nietzsche's superman but this is not completely justifiable. Iqbal'sMard-e-Momin is a complete picture of beautiful and spiritual values while Nietzsche's superman get its form from passionate power and aetheism. In this article, it has been tried that the comparative analysis of Iqbal and Nietche has been evaluated in a critical way and the ambiguity has been traced out.

اقبال کس ویژن کے شاعر تھے وہ برصغیر پاک و ہند کی تاریخ کا وہ روشن ستارہ ہیں جو یہاں کی تاریک رات کو روشنی بخشنے کی غرض سے ایک مشن کے پر چاک کے طور پر سامنے آئے ۔انہوں نے مشرق کے زوال و انحطاط اور مغرب کے عروج و غلبے کا بغور مطالعہ اور تجزیہ کیا ۔مشرق کی کسل مندی، جہالت اور اطاعت شعاری اور مغرب کے استحصال اور مادہ پرستی پر ان کا دل خون کے آنسو روتا تھا ۔ وہ انسانیت کی روحانی اور مادی اقدار کے درمیان صحت مندانہ توازن کے خواہش مند تھے ۔ وہ اس بات کے حامی تھے کہ انسان کو اپنی صلاحیتوں اور روئے ارض کے اہم ترین شخص کے طور پر اپنے کردار سے آگاہ ہونا چاہیے ۔ ذات کے اس علم سے آراستہ افراد کو معاشرے کی تعمیر کرنی چاہیے اور مل جل کر رہنے کے ساتھ ساتھ یکساں حیثیت میں ایک دوسرے کا احترام کرنا چاہیے۔

اقبال کی نظر میں اس کا صرف ایک ہی راستہ تھا کہ اللہ تعالیٰ کی حاکمیت کو تسلیم کر لیا جائے اور قرآن کی صورت میں انسانیت کو ودیعت کیے گئے قوانین پر اسی طرح عمل کیا جائے جس طرح پیغمبر اقدس حضرت محمدؐ نے کر کے دکھایا ۔ اپنے اس تخیل کی صورت گری اور اظہار کے لیے انہوں نے دنیا بھر کے علوم کو کھنگال ڈالا البتہ زیادہ ترفیض تاریخ اسلامی سے حاصل کیا ۔مگر اس کے ساتھ ساتھ عالمی فلسفیانہ نظریات ، ادبیات ، تاریخ انسانی اور دیگر مذاہب کے مطالعات سے بھی خوب استفادہ کیا۔ یہی وجہ ہے ان کے فکر وفن میں جو گہرائی، وسعت اور ہمہ گیری ہے اسے سمجھنے کے لیے انسانی شعور کی روشنی چاہیے۔ انسانیت اور انسان دوستی کا شعور اان کے تمام افکار وخیالات کے گرد گھومتا ہے ۔ وہ بنیادی طور پر ایک فلسفی

تھے، شاعری ان کا ذریعہ ابلاغ تھا مگر شاعری اور فلسفہ کو انھوں نے اس طرح نبھایا کہ پچھلے ایک ہزار سال میں اس کی مثال کہیں نہیں ملتی ۔

امیر شکیب ارسلان نے ایک دفعہ کہا تھا ۔۔۔۔۔۔''اور ان میں شاعری اور فلسفہ دونوں اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ اس کی مثال کسی اور بڑے مفکر میں دکھائی نہیں دیتی ۔''[۱]

اقبال نے مشرق اور مغرب کے فلسفیوں سے استفادہ کیا مگر کسی ایک فلسفے کے ساتھ نہیں بہہ گئے بلکہ انھوں نے ان فلسفیوں سے وہ خیالات لیے ہیں جو ان کے انسان دوستی کے نظریات کو تقویت پہنچاتے ہیں ۔

یہ بات طے ہے کہ انسانی زندگی، ماحول اور فطرت ناسازگار کے خلاف لڑنے کے ساتھ ساتھ بقائے دوام حاصل کرنا چاہتی ہے ۔ اس دوہری کشمکش کے نتیجے میں انسان ارتقائی منازل طے کرتا جا رہا ہے ۔ نتیجے کے طور پر ایک نیا انسان پیدا ہو رہا ہے یہی نیا انسان مختلف فلسفیوں کا موضوع سخن رہا ہے اور جرمن فلاسفر نیطشے کی اصلاح میں ''فوق البشر''(Super man) ہے ۔ ایمرسن اسے ''انسان بالا''(Over man) کہتا ہے ۔ افلاطون نے اسی مثالی شخصیت کو ''فیلسوف'' کہا ہے ۔ ارسطو اسے ''مثالی انسان'' کہتا ہے ۔ اروبندو گھوش ''مرد کامل'' کی اصطلاح استعمال کرتا ہے جبکہ علامہ اقبال اسے ''مرد مومن'' سے تعبیر کرتے ہیں ۔

اقبال کے بعض ناقدین ''تصور مرد مومن'' کو مغربی فلاسفروں کے افکار کا مرہون منت قرار دیتے ہیں ۔

''پروفیسر ای۔ جی۔ براؤن لکھتے ہیں۔

اقبال کے تمام فلسفے کی اساس نیطشے کا فلسفہ ہے اور ان کا انسان کامل نیطشے ہی کے فوق البشر کا مثنیٰ ہے ۔''[۲]

حالاں کہ ایسا نہیں ہے، نیطشے کے ''فوق البشر'' کا تصور مادیت پر مبنی ہے ۔ ایمرسن کے ہاں جس (Over man) ''انسان بالا'' کا تصور ہے عین ممکن ہے کہ نیطشے نے یہ تصور وہاں سے لیا ہو۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اسلامی ادب سے یہ اصطلاح اس طرح اخذ کر لی ہو کہ اسے مادیت کے رنگ میں پیش کر دیا ہو کیونکہ نیٹشے مادیت کا حامی ہے ۔ اِس کا ''فوق البشر'' اخلاقی پابندیوں کی قید سے آزاد ہے اس کے نزدیک رزم گاہ حیات میں نیکی اور عدل نہیں بلکہ قوت کی ضرورت ہے تاکہ غلبہ واقتدار حاصل ہو ۔ وہ ضمیر، گناہ، موت، دوزخ، رحم اور عدل جیسے اہم اور بنیادی تصورات کو انسانی کمزوری پر محمول کرتا ہے ۔ انھیں دل سے مٹا دینا چاہتا ہے ۔ وہ خدا کے وجود کا منکر ہے ۔ لفظ نفس (Spirit) اس کے ہاں استعمال نہیں ہوتا ۔

علامہ اقبال ''اسرار خودی'' کے انگریزی ترجمے کے دیباچے میں یہی کہتے ہیں کہ اس کے نزدیک زندگی کی پہلی منزل کا نشان وہ اونٹ ہے جو اس کے خیال میں بوجھ اٹھانے والی طاقت کا حامل ہے، دوسری منزل کا نشان شیر ہے جو رحم سے عاری ہو کر دوسروں کو جان سے مار ڈالتا ہے ۔ رحم نیٹشے کی نگاہ میں نیکی نہیں بدی ہے ۔ تیسری منزل کا نشان بچہ ہے یعنی ''فوق البشر'' نیکی اور بدی کی منزل سے بچے کی طرح بالا تر اور کسی قانون کا پابند نہیں رہتا ۔ یہ خالص مادیت پرستی ہے جو انسانی خودی کو دیو کی شکل میں تبدیل کر دیتی ہے اور نیطشے کے خیال میں انسانی بقاء کا تصور محض یہ ہے کہ یہ کائنات اور

اس کی ہر شے جاندار و بے جان فنا کے بعد دوبارہ اسی حالت میں وجود میں آئے گی ۔ یہ فنا اور بقاء کا عمل بار بار ہوتا رہے گا ۔

وہ اس کائنات میں کسی روحانی مقصدیت کو تسلیم نہیں کرتا ۔ اس کے نزدیک تاریخ میں کسی اخلاقی اصول کی کارفرمائی نہیں ۔ عدل، نیکی ،فرض ،محبت جیسے اخلاقی تصورات بے معنی ہیں ۔ تاریخ کا عمل محض اقتصادی قوتوں کی کارفرمائی کا نتیجہ ہے، اگر کوئی اصول اس پر اثر انداز نظر آتا ہے ،وہی حق پر ہے ۔

یہاں نیطشے کے نظریات کارل مارکس سے ملتے ہیں ۔ تاریخ کی مادی تعبیر کا تصور ہیگل نے پیش کیا تھا کہ تاریخی اسباب کے زیر اثر اقتدار کا آخرکار مزدور طبقہ کے ہاتھ میں منتقل ہوکر رہے گا ۔ اس لیے مزدوروں کا فرض ہے کہ وہ سرمایہ داروں کے ہاتھ سے جبراً چھین لیں اور دنیا میں ایک نئے معاشرتی نظام کی بنیاد رکھیں ۔کارل مارکس کی اشتراکیت کا لب لباب یہی تھا جبکہ نیطشے کا خیال ہے کہ تاریخی عوامل کے زیر اثر انسان برتر اقدار کی قوت سے محروم ہوکر رہ گیا ہے ۔اپنا حق واپس لینے کے لیے انسان کا فرض ہے کہ وہ برتر انسانوں کی خاموشی سے خدمت کرے تاکہ وہ اپنا کھویا ہوا مقام حاصل کرسکے ۔

علامہ قبال نے ''پیام مشرق''،حکیم حیات ،گوئٹے کے ''مغربی دیوان'' کے جواب میں لکھی ۔ اس کے دیباچے میں اقبال خود اسرائیلی شاعر ہائنا کا اظہار خیال کوٹ کرتے ہیں ۔

> ''۔۔۔۔اس دیوان سے اس امر کی شہادت ملتی ہے کہ مغرب اپنی کمزور اور سرد روحانیت سے بے زار ہوکر مشرق کے سینے سے حرارت کا متلاشی ہے ۔''۳

گوئٹے شروع سے ہی مشرقی تخیلات کی طرف مائل تھا ۔وہ فارسی تو نہیں جانتا تھا البتہ جرمن میں کیے گئے تراجم سے اس نے سعدی اور حافظ کو پڑھا تو اس کے تصورات وتخیلات کو بھی جذب کیا ۔ یوں ''مغربی دیوان''تخلیق ہوا۔ اقبال لکھتے ہیں ۔

> ''خواجہ حافظ کے علاوہ گوئٹے اپنے تخیلات میں شیخ عطار، سعدی ،فردوسی اور عام اسلامی لٹریچر کا بھی ممنون احسان ہے ۔''۴

مغربی دیوان کے تقریباً سوسال بعد''پیام مشرق''،لکھی گئی اور علامہ اقبال کے کہنے کے مطابق''اس کا مدعا زیادہ تر ان اخلاقی مذہبی اور ملی حقائق کو پیش نظر لانا ہے جن کا تعلق افراد واقوام کی باطنی تربیت سے ہے ۔''۵

''پیام مشرق''،میں جہاں دوسرے مغربی فلسفیوں کے بارے میں اظہار خیال کیا گیا ہے وہاں نیطشے کے بارے میں بھی تین نظمیں ملتی ہیں جو واضح طور پر اقبال اور نیطشے کے نظریات کے فرق کو ظاہر کرتی ہیں ۔ پہلی نظم ''شوپن ہارونیطشا ''کے عنوان سے ہے ۔

مرغے ز آشیانہ بسیر چمن پرید
خارے زشاخ گل بہ تن نازکش خلید
بدگفت فطرت چمن روزگاررا
از درد خویش وہم زعم دیگراں تپید
داغے ز خون بیگنہے لالہ راشمرد
اندر طلسم غنچہ فریب بہار دید
گفت اندریں سرا کہ بنایش فتادہ کج
صبحے کجا کہ چرخ در و شاہ مہانہ شی
نالید تا بجوصلہ آں نوا طراز
خوں گشت نغمہ وزر دو چشمش فروچکید
سوز فغاں او بہ دل ہدہدے گرفت
بانوک خویش کار زاندام او کشید
گفتش کہ سود خویش زجیب زیاں برآر
گل از شگاف سینہ ز رناب آفرید
درماں زدرد ساز اگر خستہ تن شوی
خوگر بہ خار شوکہ سراپا چمن شوی[۶]

شروع میں میں نطشے شوپن ہار کا مقلد تھا اور شوپن ہار قنوطیت مطلقہ کا علمبردار تھا کہ ہر طرف دکھ، مصیبت اور واویلا ورنج کا دور دورہ ہے۔ انسان اس چکر سے نجات حاصل نہیں کرسکتا۔ وقتی طور پر اسے موسیقی یا دیگر فنون لطیفہ کے ذریعے کچھ سکون میسر آسکتا ہے لیکن ان دکھوں سے نجات صرف موت ہے، لیکن نطشے کے خیال میں زندگی اپنی تمام تر تکالیف کے باوجود اس قابل ہے کہ اس سے پورا پورا استفادہ کیا جائے۔

نظم میں ایک پرندہ درخت سے اڑا تو اسے کانٹا چبھ گیا۔ اس پر تو اس نے واویلا کرنا شروع کردیا۔ اس کے پاس ہی ہد ہد بیٹھا تھا، اس نے چونچ سے وہ کانٹا نکال دیا اور اس کی تکلیف کی علت دور کردی۔ دنیا میں پرندے کی طرح انسان مختلف دکھوں اور غموں میں ساری زندگی گھرا رہتا ہے مگر جس نے درد بنایا ہے اس نے اس کا درماں بھی پیدا کیا ہے۔ اس لیے انسان کو اس دنیا کے چمن میں ''خو بہ خار'' ہونا چاہیے۔

دوسری نظم ''نطشے'' کے نام سے ہے۔

از سستی عناصر انسان دلش تپید
فکر حکیم پیکر محکم تر آفرید
افگند در فرنگ صد آشوب تازۂ
دیوانہ بکار گہ شیشہ گر رسید ![7]

تیسری نظم کا نام بھی ''نیٹشا'' ہے، لکھتے ہیں ۔

گر نوا خواہی زپیش اوگریز
درنے کلکش غریو تندراست
نیشتر اندر دل مغرب فشرد
دستش از خون چلیپا احمر است
آنکہ بر طرح بت خانہ ساخت
قلب اومومن دماغش کا فراست
خویش رادر نار آں نمرود سوز
زانکہ بستان خلیل ؑ از آز راست[8]

اس نظم کے فٹ نوٹ میں درج ہے کہ ''نیطشا'' نے مسیحی فلسفہ اخلاق پر زبردست حملہ کیا ہے ۔ اس کا دماغ اس لیے کافر ہے کہ وہ خدا کا منکر ہے ۔ گوبعض اخلاقی نتائج میں اس کے افکار مذہب اسلام کے بہت قریب ہیں'' قلب او مومن دماغش کافر است'' نبی کریم ﷺ نے اس قسم کا جملہ امیہ ابن الصالت (عرب شاعر) کی نسبت ارشاد کیا تھا ۔(9)

دنیا میں اشیاء کا ادراک کرنے کے دوطریقے ہوتے ہیں ،ایک طریقہ وہ ہے جو حواس خمسہ کے مشاہدے پر مبنی ہوتا ہے ۔ اس طریقے سے کسی شے یا حقیقت کا ادراک حواس خمسہ کے ذریعے ہوتا ہے ۔علم منطق کا طریقہ یہی ہے ۔ عام علوم وفنون اسی طریق کار کو استعمال کرتے ہوئے حاصل کیے جاتے ہیں اس طریقے کو''خبر''،''منطق'' یا ''عقل'' کہتے ہیں ۔

اس کے مقابلے میں حقائق دریافت کرنے کا ایک اور بھی طریقہ ہے ۔ اس میں حواس خمسہ ظاہری سے کام نہیں لیا جاتا بلکہ حواس خمسہ باطنی پر بھروسہ کیا جاتا ہے ۔اس دنیا کے حقائق جاننے کے لیے مشاہدے سے نہیں مکاشفے سے کام لیا جاتا ہے ۔اسے ''القا''،''کشف''، ''شہود''،''وحی'' اور ''الہام'' کے نام سے یاد کیا جاتا ہے ۔ اسی کو''طریق نظر''یا ''بصیرت''بھی کہہ سکتے ہیں ۔

اقبال کے نظریات کی اساس اس کا ''فلسفہ خودی'' ہے اور فلسفہ خودی کا روح رواں تصور فقر ہے ۔ تصور فقر دو

چیزوں سے مرکب ہے ذکر اور فکر۔

ایک کافر میں جب شان فقر پیدا ہوتی ہے تو وہ رہبانیت اختیار کرلیتا ہے ۔مسلمان میں یہ شان پیدا ہوتی ہے تو خشکی اور تری یعنی ساری دنیا میں ہنگامہ برپا ہوجاتا ہے ۔زندگی کے متعلق کافرانہ نگاہ راہبانہ ہوتی ہے اور مسلمان کا زاویہ نظر مجاہدانہ ہوتا ہے اور وہ شہادت کو زندگی سمجھتا ہے ۔ صاحب فقر وہ شخص ہے جو توحید کو اپنے اندر جذب کرلے ۔ جس کی زندگی سے توحید کا رنگ عیاں ہوتا ہے ۔ جو ہر حال میں توحید کے تقاضوں پر عمل کرتا ہو۔جس نے اپنی روح کو توحید کے معنی سے ہم آہنگ کرلیا ہو۔ بقول اقبال ؂

خودی کا سر نہاں لا الہ الا اللہ

خودی ہے تیغ فساں لا الہ الا اللہ

توحید ایک ضرب کاری ہوتی ہے جو انسان کی ''میں'' کو توڑتی ہے ۔ یہی کافر اور مومن کی خودی میں امتیاز پیدا کرتی ہے ۔فقر کافر کچھ اور ہے اور فقر مومن کچھ اور ۔اقبال نے کہا ہے ۔

فقر قرآں ؟ احتساب ہست وبود

نے رباب ومستی و رقص و سرود

فقر کافر، خلوت دشت ودراست

فقر مومن ، لرزہ بحر و براست

زندگی آں راسکون غار و کوہ

زندگی ایں راز ز مرگ باشکوہ

اقبال کے مرد مومن اور نیطشے کے سپر مین میں یہی واضح فرق ہے ۔ اقبال کے مرد مومن میں عشق، فقر، ہمت و رواداری ،کسب حلال اور تخلیقی سرگرمیوں میں حصہ لینے کی صلاحیت بدرجہ اتم پائی جاتی ہے ۔انسانی سیرت کی بالیدگی میں عشق کی بہت اہمیت ہے ۔ اقبال لکھتے ہیں۔

مرد خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ

عشق ہے اصل حیات ،موت ہے اس پر حرام

تیزوسبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رو

عشق خود ایک سیل ہے ،سیل کو لیتا ہے تھام

عشق کی تقویم میں عصر رواں کے سوا

اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام !

عشق دم جبرئیل ، عشق دل مصطفیٰ

عشق خدا کا رسول ، عشق خدا کا کلام

عشق کی مستی سے ہے پیکر گل تابناک

عشق ہے صہبائے خام ، عشق ہے کاس الکرم

عشق فقیہ حرام، عشق امیر جنود

عشق ہے ابن السبیل ، اس کے ہزاروں مقام !

عشق کے مضراب سے نغمہ تار حیات

عشق سے نور حیات، عشق سے نارحیات[۱۰]

انسانی عمل کا کوئی دائرہ ہو،ذکر وفکر کا کوئی حلقہ ہو ،عشق ہر جگہ مشعل راہ ہے جو انسان کے قلب کو ذوق عمل اور خلوص عطا کرتا ہے کیونکہ وہ چاہتا ہے کہ وہ جو کام کررہا ہے توفیق خداوندی کررہا ہے اور یہی شان فقر ہے ۔جوش عمل اس میں ہمت بھردیتی ہے ۔رواداری اور مستقل مزاجی سے کام کرتے ہوئے اور حلال رزق کے ساتھ یعنی بااخلاق رہ کر وہ معاشرے میں زندگی بسر کرتا ہے تو ایک نیا جہاں تخلیق کرتا ہے ۔

نطشے اپنی عمر کے آخری دور میں دیوانگی میں مبتلا ہوگیا تھا ۔اقبال کا خیال ہے کہ یہ دیوانگی جذب وعشق کی فراوانی کا نتیجہ تھی ۔ وہ اپنے مذہبی تجربات کا درست تجزیہ نہ کرسکا اور بدقسمتی سے اسے کوئی قابل اعتماد اور روحانی رہنما بھی میسر نہ آسکا ۔[۱۱]

اس کا مقصد یہ ہوا کہ انسان کو جذب وعشق کی منازل میں باہوش اور خود کو متوازن رکھنے کے لیے قابل اعتماد روحانی رہنما کی ضرورت ہوتی ہے ،ورنہ انسان کے بہک جانے کا خطرہ ہر وقت رہتا ہے ۔یہی بات اقبال کا ایک مرد کامل کی طرف لے جاتی ہے جس سے وہ عشق کرتا ہے ۔وہ ہیں محمدؐ ۔

تخلیق کائنات کی علت ''حقیقت محمدیہ'' ہے ۔آپ جملہ افراد انسانی میں اشرف اوراکمل ہیں ۔آپ ہی کے فیض اور برکت سے دوسروں کو یہ شرف حاصل ہوا کہ وہ اشرف المخلوقات کہلائے ۔

''انسان کامل''حضرت محمدﷺ حقیقت کا مظہر ہیں ۔ وہ کائنات کا ایک ایسا خلاصہ ہیں جن کی ذات میں خدا کی صفات کاملہ منعکس ہوتی ہیں ۔حقیقت محمدیہؐ کائنات کی تخلیقی حقیقت ہے ۔بنی نوع انسان جب تک ان سے عشق کرتے رہیں گے انسان کامل (Super man) بننے کی طرف گامزن رہیں گے ۔کیونکہ انسان کامل تخلیق کائنات کی علت ہے ۔

لوح بھی تو قلم بھی تو،تیرا وجود الکتاب

گنبد آبگینہ رنگ، تیرے محیط میں حباب

عالم آب وخاک میں تیرے ظہور سے فروغ
ذرۂ ریگ کو دیا تونے طلوع آفتاب
شوکت سنجر وسلیم ، تیرے جلال کی نمود
فقر جنید و بایزید، تیرا جمال بے نقاب
تیری نگاہ ناز سے دونوں مراد پا گئے
عقل ، غیاب وجستجو! عشق ، حضور واضطراب[۱۲]

اس بحث کا ماحصل یہ ہے کہ اقبال اور نیطشے میں کہیں کہیں فکری مماثلتیں ضرور ہوں گی مگر اقبال کا جہاں اور ہے اور نیطشے کی دنیا اور ۔۔۔۔ اقبال کا مردمومن احکام خداوندی کا تابع فرمان ہے اور اپنے عقب میں رسول ہاشمیؐ کی شخصیت اور تعلیمات کو مضبوط حوالے کے طور پر تسلیم کرتا ہے ۔اس لیے اقبال پر یہ گمان کرنا کہ وہ نیطشے کا مقلد ہے مناسب نہیں ۔ نیطشے تو کہہ دیا کہ نعوذ باللہ خدا مر گیا ہے۔مگر اقبال تو توحید اور خدا کی حاکمیت کو اپنے پورے ایمان کے ساتھ تسلیم کرتا ہے۔[۱۳]

حواشی وحوالہ جات

۱۔ عبدالواحد، سید، اقبال بحیثیت مفکر ،مشمولہ مضمون ، ماہ نو ، لاہور، اقبال نمبر، 1977ء، ص282

۲ ۔ واجد رضوی ، دانائے راز ،مشمولہ مضمون ، ماہ نو، لاہور، اقبال نمبر 1977ء ص147

۳ ۔ اقبال ، علامہ محمد، دیباچہ پیام مشرق ،صفحہ 3

۴۔ ایضاً ص 3

۵۔ ایضاً ص ، 92،ص4

۶۔ اقبال، علامہ محمد،پیام مشرق ،ص 43

۷ ۔ ایضاً ص 81

۸۔ ایضاً ص 70

۹۔ اقبال، علامہ محمد، بال جبریل ،ص58

۱۰۔ علامہ اقبال ، نظم مسجد قرطبہ ،بال جبریل

۱۱ ۔ ڈاکٹر باقر حسین ، ڈاکٹر، نطشے اور اقبال ،مشمولہ مضمون تجدید نو ، اسلام آباد، 1991،ص30

۱۲ ۔ بحوالہ ایضاً ص، 32

۱۳۔ خیال امروہی ، ڈاکٹر، نطشے اور اقبال ،مشمولہ مضمون تجدید نو ، اسلام آباد 1991،ص30

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین
ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اردو،
پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور

محسناتِ شعر- کلامِ غالب میں

This article offers an analytical study of Mirza Ghalib's poetry from the point of view of poetical rhetorical devices of similes, metaphors, kenaya and majazmursal, not only to add formal beauty to his poetry, but also to enhance the meaning content in it. After emphasizing this fact, the article proceeds to examine the beauty and meaning produced by the verbal and semantic features which fall in the domain of ilm-e badi' and for the first time highlights the role of rhetorical devices in enhancing the effects and impression in Ghalib's poetry. Especially, this role has been explored in producing effectiveness, brevity, eloquence and musicality in Ghalib's poetry and it has been tried to establish that poetical and rhetorical devices are equally important in the creation of the deep and peculiar sensibility which is characteristic of Ghalib's poetry. It is worth noting here that the articles relies more on applied and analytical approach than mere gathering of verses, which has led to some new discoveries.

کلاسیکی علوم شعری میں علمِ بیان اور علمِ بدیع کو اساسی فنی و شعری علوم میں شمار کیا گیا ہے۔ اُردو شاعری ان دونوں سے متعلق محاسن سے اپنی رمزیت و معنویت میں اضافہ کرتی آئی ہے۔ یہ ایسے علوم فنّی ہیں جن سے جدید عہد کا شاعر بھی نابلد نہیں۔ مرزا غالبؔ نے محاسنِ بیان و بدیع کو بڑی روانی، بے ساختگی اور فنّی کرشمہ کاری کے ساتھ برتا۔ انھوں نے اپنی فارسی دانی کے باعث متذکرہ محسناتِ شعر کے بیان میں ایسا رنگ جمایا، جو فنی اعتبار سے ممتاز ہے۔ غالبؔ نے ان محاسن کو محض کلام کی خوب صورتی کا ذریعہ نہ بنایا، بل کہ ان شعری خوبیوں کے ذریعے اپنے اشعار میں معنی آفرینی اور خیال انگیزی کے اوصاف کو اجاگر کیا۔

مرزا غالب اُردو شاعری میں فکری و فنّی دونوں حوالوں سے ممتاز ہیں۔ انھوں نے نہ صرف نادر افکار سے متعارف کرایا بل کہ اپنے اچھوتے اسلوب سے اُردو شاعری میں گراں قدر اضافے کیے۔ غالب کا تخیل اردو کی شعری روایت کو تقویت دیتا ہے۔ اس بے مثل تخیل کی وساطت سے انھوں نے مبالغے کا موثر استعمال کیا اور متنوع شعری خوبیوں میں مہارت کا ثبوت دیا۔ شعری محاسن میں غالب کی زیادہ تر توجہ علم بیان اور علم بدیع کی خصوصیات کی طرف رہی۔ وہ فارسی ادب سے اثر پذیر تھے چناں چہ ان کے کلام میں متذکرہ شعری خوبیاں نئے رنگ و آہنگ کے ساتھ جگہ پاتی نظر آتی ہیں۔ غالبؔ کے ہاں مذکور شعری وسائل ان سے قبل کے اُردو شعرا کے مقابلے میں خاصے مختلف، متنوع اور منفرد ہیں۔

۱۴۴

بیان اور بدیع کے شعری وسائل کو کسی بھی شاعر کی قدرتِ قلم کا کمال گردانا جاتا ہے۔ ان سے شاعر کی کاری گری کے اظہار کے ساتھ ساتھ فکری و موضوعاتی سطح پر اس کی وسعت کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ غالب کے ہاں علمِ بیان کے چاروں فنّی مباحث یعنی تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنائے اور پھر ان چاروں صورتوں کی ذیلی اقسام سے متعلق فنی اختصاصات پوری مہارت کے ساتھ ملتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ علمِ بیان، بلاغتِ شعر کے سلسلے میں ممتاز و ممیّز ہے اور اس علم کے تحت شاعر کے پیشِ نظر مرادی معانی رہتے ہیں۔ غالب اس علم سے اپنی گہری واقفیت کا ثبوت دیتے ہیں۔ غالب نے تشبیہ کو نہ صرف زینت و زیبائش کا ذریعہ بتایا بل کہ اس کے استعمال سے معنویتِ کلام میں اضافہ کیا۔ اسی طرح ان کے استعارات ان کے انانیت سے بھرپور رنگ و آہنگ کے عکاس ہیں۔ ان کے بعض استعاروں میں علامت بننے کی خاصیت موجود ہے اور یہ اپنی پیش کش کے اعتبار سے اکثر اوقات رمزی و علامتی رنگ میں ڈھل جاتے ہیں۔ غالب کے استعارے ان کے بعض تلازمات سے بھی گہرے طور پر مل گئے ہیں، مثلاً آگ اور خون کے تلازموں کو انھوں نے نہایت عمدگی سے استعارے کے قالب میں ڈھالا۔ انھوں نے مجاز مرسل اور کنائے کے شعری وسائل سے بھی استفادہ کیا اور کمال یہ ہے کہ ان کے ہاں زیادہ تر مقامات پر آورد کے بجائے آمد کا احساس ہوتا ہے اور بیش تر فکری پہلو مقدم رہا ہے۔ کلام میں تخیّل کی آمیزش گہری ہونے کے باوجود غالب کی فکری نادرہ کاری ہر مقام پر بحال رہتی ہے۔ ان کے کنائی اسلوب میں بعض اوقات زندگی کے بڑے بڑے حقائق کی گرہ کشائی ہوتی ہے۔ کلامِ غالب میں موجود علم بیان کے یہ محاسن غالبؔ کی شعری قدرومنزلت کا بہ خوبی سراغ دیتے ہیں۔

دوسری طرف علمِ بدیع جو ہمارے ادب میں زیادہ تر آرائشی درجہ حاصل کیے ہوئے ہے، غالب اسے آرائش و سجاوٹ کے ساتھ ساتھ معنی آفرینی کا ذریعہ بھی بناتے ہیں۔ ان کے ہاں صنائع بدائع لفظی اور صنائع بدائع معنوی دونوں کے حوالے سے بےمثل قدرتِ کلام کا اظہار ہوا ہے۔ ان کے کلام میں کثرت سے برتی گئی صنائع لفظی میں صنعتِ قلب، صنعتِ لزوم مالا یلزم، صنعتِ فوقانیہ یا فوق النقاط، صنعتِ تحتانیہ یا تحت النقاط، صنعتِ عاطلہ، صنعتِ ترصیع، صنعتِ ترافق، صنعتِ مسمط، صنعتِ سجع، صنعتِ ذوقافیتین، صنعتِ تکرار، صنعتِ تجنیس، صنعتِ اشتقاق، صنعتِ شبہ اشتقاق، صنعتِ ردالعجز علی الصدر اور علی الحشو، صنعتِ تنسیق الصفات، صنعتِ قطار البعیر، صنعتِ تلمیح، صنعتِ تضمین، صنعتِ سیاقۃ الاعداد اور صنعتِ ملمّع شامل ہیں۔ دوسری طرف معنوی صنائع بدائع کی ذیل میں وہ صنعتِ تدبیج، صنعتِ ایہام، صنعتِ ایہام تضاد، ایہام تناسب، تاکید المدح بمایشبہ الذم، تاکید الذم بمایشبہ المدح، صنعتِ متحمل الضدّین یا صنعتِ توجیہ، صنعتِ استتباع، صنعتِ ادماج، صنعتِ جمع، صنعتِ مزاوجہ، صنعتِ قول بالموجب، صنعتِ مذہب کلامی، صنعتِ ایرادالمثل، صنعتِ تجرید، صنعتِ تجاہل عارفانہ، صنعتِ رجوع، صنعتِ حُسن تعلیل، صنعتِ تعجب، صنعتِ مبالغہ و تصلیف، صنعتِ تفریق، صنعتِ تقسیم، صنعتِ جمع، صنعتِ جمع و تفریق اور صنعتِ جمع و تقسیم، صنعتِ مراعاۃ النظیر، صنعتِ لف ونشر، صنعتِ اعتراض یا حشو، صنعتِ سوال و جواب، صنعتِ تشابہ الاطراف، صنعتِ اطراد، صنعتِ عکس، صنعتِ مشاکلہ اور صنعتِ ترجمۃ اللفظ سے استفادہ کرتے ہیں اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ علمِ بدیع سے موثر استفادے کے نتیجے میں شعرِ غالب میں تجزیاتی و تفہیمی حوالے سے گراں قدر نکات ملتے ہیں۔

۱۴۵

کلامِ غالب میں محاسنِ بیان اور غالب کے طریقِ استعمال پر نظر دوڑائی جائے تو متنوع صورتیں ملتی ہیں۔تشبیہاتِ غالب کے سلسلے میں اہم ترین پہلو یہ ہے کہ غالب نے روایتی طریقۂ تشبیہ میں جدّت پیدا کی۔ یہ درست ہے کہ وہ فارسی اندازِ تشبیہ کو اپناتے ہیں لیکن یہی انداز جب اردو میں استعمال ہوتا ہے تو اس کا رنگ جداگانہ ہو جاتا ہے۔ غالبؔ کے ہاں حسی و عقلی دونوں طرح کی تشبیہیں ملتی ہیں۔ وہ بڑی مہارت کے ساتھ حِس باصرہ، شامہ، ذائقہ، لامسہ اور سامعہ کی وساطت معنی آفرینی کرتے ہیں۔ ان کی حسّیاتی تشبیہوں میں خاصی معنویت اور تازگی ہے۔ دوسری طرف یہاں عقلی و تخّیلی اور قیاسی و خیالی تشبیہات بھی ہیں جو زیادہ تر فکری زاویے ابھارنے میں معاون ٹھہری ہیں۔حرکت وتحرک تشبیہاتِ غالب کا اختصاصی پہلو ہے۔ نیز، آگ اور خون کے تلازموں سے تشکیل پانے والی تشبیہوں سے شعرِ غالب میں جدّت پیدا ہوئی ہے۔ غالب نے ارکانِ تشبیہ کی کمی بیشی سے ترتیب پانے والی مختلف انواعِ تشبیہ کو کمال مہارت سے پیش کیا ہے اور اس ضمن میں ان کے ہاں کم و بیش تمام معروف صورتیں ملتی ہیں۔یہ حقیقت ہے کہ انھوں نے اردو کے کلاسیکی تلازماتِ شعر کو نو بہ نو انداز دیئے۔ یہ تلازمات خواہ آبی ہوں یا گلستانی، حرکی ہوں یا جامد، تلمیحی ہوں یا اساطیری، عشقیہ یا خمریہ، صحرائی یا کوہستانی سبھی کو غالب نے بڑی مہارت سے برتا ہے اور ان کی تشبیہوں میں یہ سارے تلازماتِ شعر بہت نکھر کر سامنے آئے ہیں۔ یہ کہنا بے جا نہیں کہ غالب نے اس میدان میں مشاقیِ سخن کا بھرپور اظہار کیا ہے۔غالب کی حسّیاتی تشبیہوں میں حواسِ پنجگانہ کی شمولیت سے بڑی جان دار فضائیں ترتیب پاتی ہیں جب کہ عقلی وتخیلی تشبیہیں تفکر وتفلسف کے عناصر کی پیش کش میں فعال ہیں۔یہاں مشبہ اور مشبہ بہ ہر دو حسی اور ہر دو عقلی دونوں کے حوالے سے مثالیں دیکھیے جو عمدگی سے توضیحِ معنی کا فریضہ انجام دے رہی ہیں اور ان سے کلام کی شعریت میں بھی بخوبی اضافہ ہوتا ہے:

کاوش کا، دل کرے ہے تقاضا کہ ہے ہنوز
ناخن پہ قرض اس گرہِ نیم باز کا(۱)

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرّہ، مثلِ جوہرِ تیغ، آب دار تھا(۲)

غیر کی منّت نہ کھینچوں گا پئے توفیرِ درد
زخم مثلِ خندۂ قاتل ہے سرتاپا نمک(۳)

حلقے ہیں چشم ہائے کشادہ بہ سوئے دل
ہر تارِ زلف کو نگہِ سرمہ سا کہوں(۴)

۱۴۶

برشکالِ گریۂ عاشق ہے، دیکھا چاہیے
کھل گئی مانندِ گل سو جا سے دیوارِ چمن(۵)

تشبیہاتِ غالب میں جامد وساکن اورحرکی ومتحرک دونوں حوالے سے ندرت ملتی ہے۔تاہم تحرک وتسلسل فکرِ غالب کا امتیاز ہے جس کے عقب میں اُن کے تخیل کی وسعت و جدت کارفرما ہے۔ چناں چہ ان کی متحرک قوتِ تخیل بھرپور حرکی تشبیہوں کی تشکیل میں معاون ٹھہرتی ہے اور اس کے نتیجے میں ایسی پُرتحرک تشبیہیں سامنے آتی ہیں:

ہنوز اک پرتوِ نقشِ خیالِ یار باقی ہے
دلِ افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا(۶)

خانہ ویراں سازیِ حیرت تماشا کیجیے
صورتِ نقشِ قدم ہوں رفتۂ رفتار دوست(۷)

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے
جس میں کہ ایک بیضۂ مُور آسمان ہے(۸)

اُس چشمِ فسوں گر کا اگر پائے اشارہ
طوطی کی طرح آئینہ گفتار میں آوے(۹)

خامہ میرا کہ وہ ہے بارُبدِ بزمِ سخن
شاہ کی مدح میں یوں نغمہ سرا ہوتا ہے(۱۰)

کلام غالب تفکر وتفلسف کے عناصر کی پیش کش میں منفرد ہے۔فنی اعتبار سے 'تشبیہ تمثیل' تشبیہ کی وہ فرع وہ ہے جس کے تحت شاعر کلام میں استدلالی رنگ پیدا کرتا ہے اور یوں گویا پڑھنے والے کے سامنے ایک بھرپور فکری منظرنامہ ترتیب دیتا ہے۔غالب 'تشبیہِ تمثیل' کو اپناتے ہوئے اپنی بات کی وضاحت بہ ذریعہ مثال یا دلیل لاتے ہوئے پوری وضاحت کے ساتھ اس انداز سے کرتے ہیں کہ پڑھنے والا گردوپیش کی دنیا پر ان کے تفلسف وتفکر پر مبنی مزاج سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ علاوہ ازیں تشبیہ کی اس نوعیت کے استعمال سے کلامِ غالب میں 'سبکِ ہندی' کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے۔ ایسے استدلالی ومثالی انداز کے نمایندہ تشبیہی اشعار ملاحظہ ہوں:

۱۴۷

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام
مہرِ گردوں ہے چراغِ رہگزار باد یاں(۱۱)

جاں فزا ہے بادہ، جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہو گئیں(۱۲)

ہوئے اُس مہر وش کے جلوۂ تمثال کے آگے
پر افشاں جوہر آئینے میں، مثلِ ذرہ روزن میں(۱۳)

آگ سے پانی میں بجھتے وقت اُٹھتی ہے صدا
ہر کوئی درماندگی میں نالے سے ناچار ہے(۱۴)

ہر مہینے میں جو یہ بدر سے ہوتا ہے ہلال
آستاں پر ترے مہ ناصیہ سا ہوتا ہے(۱۵)

سیاہی جیسے گر جائے دمِ تحریر کاغذ پر
مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی(۱۶)

غالب نے استعارات کے سلسلے میں بھی خاصی جدت کا اظہار کیا۔ وہ ارکانِ استعارہ (مستعارلہ اور مستعارمنہ) کی کمی بیشی سے پیدا ہونے والی اقسام کی نمود بڑے دل کش اسلوب میں کرتے ہیں۔ان کے ہاں حسی اور عقلی دونوں طرح کے استعارے دل پذیر رنگ میں پیش ہوئے۔استعارات غالب حواسِ پنجگانہ کو متحسس کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں اور ایسے اشعار میں خاصی دل آویزی ہے۔ دوسری طرف غالب کے عقلی و تخئیلی استعارے مفکرانہ شان رکھتے ہیں اور اس انداز کے حامل اشعار سے غالب نے فکر انگیزی کے عناصر اجاگر کیے ہیں۔ غالب کا تخیّلاتی ذخیرہ متاثر کن ہے۔ وہ اکثر اوقات ایسے تلازمات کو بہ طور مستعارہاے منہ لاتے ہیں جو اشعار میں پیچیدگی پیدا کرتے ہیں اور شعر کی تفہیم کے لیے تفحص و تدبر سے کام لینا پڑتا ہے۔ غالب کا استعارہ دراستعارہ یا استعارۂ گسترده (Extended Metaphor) کو اپنانے کی طرف خاصا رجحان ہے۔ ان کے کلام میں پہلوداری کا وصف نمایاں کرنے میں ایسے استعاروں کا اہم کردار

۱۴۸

ہے۔ غالب کے استعارے حرکی اور تجسیمی بھی ہیں اور اکثر مقامات پر تلمیحی و اساطیری استعاروں نے کلام کے حسن و معنویت میں اضافہ کیا ہے۔ شعرِ غالب میں استعارے کی کم و بیش تمام اقسام نمود کرتی ہیں۔ وہ واحد اور مرکب دونوں صورتوں کا حصول ممکن بناتے ہیں۔ غالب اپنے کلام میں تمثیلی و تلمیحی اور اساطیری استعارے لانے پر خاص قدرت رکھتے ہیں اور ایسے مواقع پر پڑھنے والے کے لیے مکمل پس منظر سے واقفیت ضروری ہو جاتی ہے۔ ذیل میں غالب کے اُردو کلام میں دل کشی پیدا کرنے والے حسیاتی و تخیلاتی استعارات پیش کیے جاتے ہیں:

ے خانۂ جگر میں یہاں خاک بھی نہیں
خمیازہ کھینچے ہے بُتِ بیداد فن ہنوز(۱۷)

ہم سے چھوٹا قمار خانۂ عشق
واں جو جاویں، گرہ میں مال کہاں(۱۸)

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو
توڑا جو تُو نے آئینہ، تمثال دار تھا(۱۹)

یک ذرّۂ زمیں نہیں بیکار باغ کا
یاں جادہ بھی فتیلہ ہے لالے کا داغ کا(۲۰)

تازہ نہیں ہے نشۂ فکرِ سخن مجھے
تریاکیِ قدیم ہوں دُودِ چراغ کا(۲۱)

غالبؔ مجازِ مرسل کا استعمال کرتے ہوئے اس کی کم و بیش تمام اہم صورتوں کو مہارت کے ساتھ اپنا گئے ہیں اور وہ اس حوالے سے زیادہ تر فرسودہ طرز کو منسوخ کر کے نئے انداز کی بنیاد رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں زیادہ تر جزو بول کر کل مراد لینا، کل بول کر جزو مراد لینا، ظرف بول کر مظروف اور مظروف بول کر ظرف مراد لینا، سبب بول کر مسبب مراد لینا اور مسبب بول کر سبب مراد لینا، آلہ بول کر صاحبِ آلہ مراد لینا، زمانۂ سابق کا اطلاق زمانۂ حال پر کرنا اور اسمِ پدر کا اطلاق فرزند پر کرنا وغیرہ جیسی صورتوں کو غالب کی جدت پسند طبیعت نے بڑی ذہانت سے کلام کا حصہ بنایا ہے اور ان کا سحر کار تخیل اس سلسلے میں خیال انگیزی کا متاثر کن اہتمام کرتا ہے۔ غالب کے کلام میں مجازِ مرسل کی متذکرہ صورتیں ذیل

۱۴۹

کے اشعار سے ظاہر ہیں:

میں بھی منھ میں زبان رکھتا ہُوں
کاش پوچھو کہ مدّعا کیا ہے(۲۲)

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دکھ تری مژہ ہائے دراز کا(۲۳)

ہیں بسکہ جوشِ بادہ سے شیشے اُچھل رہے
ہر گوشۂ بساط ہے سر شیشہ باز کا(۲۴)

حضرتِ ناصح گر آئیں، دیدہ و دل فرش راہ
کوئی مجھ کو یہ تو سمجھا دو کہ سمجھائیں گے کیا(۲۵)

لکھتا ہوں اسؔد سوزشِ دل سے سخنِ گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت(۲۶)

میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے(۲۷)

ہو رہا ہے جہان میں اندھیر
زلف کی پھر سرشتہ داری ہے(۲۸)

بلا سے! گر مژۂ یار تشنۂ خوں ہے،
لکھوں کچھ اپنی بھی مژگانِ خوں فشاں کے لئے(۲۹)

۱۵۰

اردو شاعری میں کنائی اسلوب عشقیہ شعر پاروں کی جان سمجھا گیا ہے۔ غالب کے ہاں کنایات کی قریب و بعید دونوں صورتیں ملتی ہیں۔ خصوصاً کنایۂ بعید کو برتتے ہوئے غالب نے مشکل پسندی کا ثبوت دیا ہے۔ وہ اپنے کنائی اسلوب میں صفت و موصوف اور لازم و ملزوم دونوں کے علائق کو مدنظر رکھتے ہوئے قوت پیدا کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کی شاعری کو گنجینۂ معنی کا طلسم بنانے میں ان کے کنایوں کا اہم کردار ہے۔ وہ کنائے کی پیچیدہ صورتیں ترتیب دینے میں رمز، ایما، تلویح اور تعریض جیسی انواع و اقسام سے کام لیتے ہیں اور اس ضمن میں بھی اکثر اوقات اپنے پیش رو اور معاصر شاعروں سے کہیں آگے نکل گئے ہیں۔ غالب کے رمزی و ایمائی انداز میں اتنی شیرینی و حلاوت ہے کہ پڑھنے والا لطف اٹھائے بغیر نہیں رہتا۔ مزید براں انھوں نے اردو کے اکثر محاورات و ضرب الامثال کو بہ طور کنایہ لا کر گہری معنویت کا حصول کیا ہے جس سے ان کے کلام کی رمزیت بڑھ گئی ہے۔ بعض اوقات غالب کی تشبیہیں ان کے کنایوں کے ساتھ مل کر جداگانہ لطف پیدا کرتی ہیں۔ اسی طرح شوخی و ظرافت ان کے کنایوں کا امتیازِ خاص ہے جس کی وساطت غالب کے کنائے آفاقی حقائق کی پیش کش میں معاون ٹھہرے ہیں۔ ذیل میں کنایاتِ غالب کے متذکرہ زاویوں پر مبنی اشعار درج کیے جاتے ہیں:

اُس کی امت میں ہوں میں، میرے رہیں کیوں کام بند
واسطے جس شہ کے غالب گنبدِ بے در کھلا(۳۰)

کیا کس نے جگرداری کا دعویٰ؟
شکیبِ خاطرِ عاشق بھلا کیا(۳۱)

تھی خبر گرم کہ غالب کے اڑیں گے پرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا(۳۲)

ہے خبر گرم ان کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا(۳۳)

دہنِ شیر میں جا بیٹھیے لیکن اے دل
نہ کھڑے ہو جیے خوبانِ دل آزار کے ساتھ(۳۴)

۱۵۱

مجبوری و دعویٰ گرفتاریِ الفت
دستِ تہ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے(۳۵)

کہتے ہوئے ساقی سے حیا آتی ہے ورنہ
ہے یوں کہ مجھے دردِ تہِ جام بہت ہے(۳۶)

دوسری طرف علمِ بدیع کے سلسلے میں غالب کے ہاں محسنات لفظیہ ہوں یا محسناتِ معنویہ دونوں حوالوں سے جداگانہ رنگ ملتا ہے۔ وہ اُس زمانے کے شعری چلن کے مطابق محسنات شعر کو محض تزئین و آرائش کلام کے لیے نہیں اپناتے بل کہ معنی آفرینی میں اضافے اور قدرت کلام کے اظہار کے لیے ان سے استفادہ کرتے ہیں۔ غالبؔ کا کمال یہ ہے کہ ان کے ہاں صنائع بدائع کی خوبیاں بھی علم بیان کے محاسن کی طرح بادی النظر میں معلوم نہیں ہوتیں، قدرے غور و تفحص کے بعد ہی معلوم ہو پاتا ہے کہ یہاں کسی فنی خوبی سے استفاضہ کیا گیا ہے۔ بعض مقامات پر ایک ہی شعر میں دو تین یا اس سے زائد محسنات لفظیہ و معنویہ کے اشتراک سے شعر پارہ خوب صورتی کا حامل ہو گیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ اُس دور میں ایک مروج فنّی ضابطہ تھا کہ وسائل شعری کو کلام میں لا کر فن شعر پر اپنی گرفت کا اظہار کیا جائے لیکن غالبؔ جیسا نادرہ کار جب انھیں متداول محسنات کو اپنی قدرت کلام کے اظہار کا وسیلہ بناتا ہے تو روایتی انداز کے بجائے جدت پسندانہ فنی تغیرات محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ اس میں کوئی دوسری رائے نہیں کہ غالب کے کلام پر شارحین نے نقد شعر کے جوگراں بہا نکات پیش کیے، ان کے عقب میں صنائع بدائع لفظی و معنوی کے استعمال کے نتیجے میں در آنے والی لفظی دقتیں بھی پیش پیش رہیں۔ مزید براں فارسی شاعری کی عظیم شعری روایت سے گہری واقفیت اور اس زبان میں شعری اظہارات نے غالب کے ہاں فن بلاغت کے اس پہلو کو نکھارنے میں اہم کردار ادا کیا۔ یہ امر انھیں معاصر و ماقبل کے اردو شعرا سے برتر کر دیتا ہے اور اس کے باعث بعض محسنات اچھوتے رنگ میں نمود کر کے ان کے شعری وقار میں اضافہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

محسنات لفظیہ کے سلسلے میں یہ بات معلوم ہے کہ صنائع بدائع لفظی شعر پارے کے ظاہری حسن و عذوبت کو دوچند کرنے میں فعال کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ علم بدیع کا وہ حصہ ہے جس کے تحت شاعر ایسی خوبیاں کلام میں لاتا ہے جو بدیہی و ظاہری طور پر شعر پارے کو کشش اور لطافت عطا کرتی ہیں۔ علمائے بلاغت نے صنائع بدائع لفظی کو شعر کی تزئین و آرائش کے سلسلے میں نہایت ضروری گردانا ہے اور اس کے تحت ایسی صنعتوں سے متعارف کرایا ہے جو شعر کے ظاہری پیکر کو رعنائی عطا کرتی ہیں اور یہ وہ صنائع ہیں جو کلام کو آہنگ و تناسب سے ہم کنار کرتے ہیں، نیز موسیقیت اور غنائیت جیسے ظاہری اوصاف پیدا کرنے میں معاون ٹھہرتے ہیں۔ شاعران کے تحت ایسے الفاظ کا انتخاب کرتا ہے جو متذکرہ حوالے سے اہم ہوتے ہیں۔ اس طرح یہ محسنات پیکر سخن کو مزین کرتے ہیں اور بعض اوقات اس کے معنی پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ غالب کے ہاں جن لفظی صنعتوں کے ذریعے کلام میں فنی ریاضت و مشاقی کا واضح اظہار ملتا ہے، ان میں صنعت قلب، صنعت لزوم مالایلزم یا

۱۵۲

صنعت التزام، صنعت فوقانیہ یا فوق النقاط، صنعت تحتانیہ یا تحت النقاط، صنعت عاطلہ اور صنعت تاریخ کا شمار کیا جا سکتا ہے۔ یہ وہ صنعتیں ہیں جو دیگر لفظی صنائع کے مقابلے میں زیادہ تر محنت و ریاضت سے عبارت ہیں اور شاعر کا مقصد ان کی وساطت اپنی قدرت کلام کا اظہار کرنا ہے۔ شعر کی باطنی دل کشی سے ان کو سروکار نہیں، یہ صرف ظاہر حسن آفرینی سے عبارت ہیں۔ متذکرہ صنعتوں میں غالب کے ہاں صنعت فوقانیہ اور صنعت تحتانیہ زیادہ استعمال ہوئی ہیں، اس قدر کہ بسا اوقات پڑھنے والا حیرت میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ بہ ظاہر بے ساختہ اور شعریت سے بھرپور شعر پارے بھی ان کے اہتمام سے ریاضت و محنت کا اظہار کرتے ہیں۔ شاید ہی اُردو شاعری میں اس کی کوئی دوسری مثال ملتی ہو۔

صنعت قلب کے تحت غالب اپنے کلام میں دو لفظ اس طرح لاتے ہیں کہ ایک کے حروف کی ترتیب اُلٹ دینے سے دوسرے لفظ کا حصول ہو جاتا ہے، شعر دیکھیے:

مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل
سن سن کے اُسے سخن ورانِ کامل
آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل وگر نہ گویم مشکل(۳۷)

لاکھ عقدے دل میں تھے لیکن ہر ایک
میری حدِ وسع سے باہر کھلا(۳۸)

ان اشعار میں بالترتیب کلام اور کامل اور لاکھ اور کھلا، وہ الفاظ مصنوع ہیں جن کی وساطت سے غالب نے فنی ریاضت کا یوں اظہار کیا کہ ان کے حروف کی ترتیب الٹنے سے کلام میں مذکور دوسرے لفظ کا حصول ہو جاتا ہے۔ پڑھنے والا شعر پارے کی داد دیتا ہے اور شعر کی مہارت فنی کا بخوبی احساس ہو جاتا ہے۔

کلام غالب میں صنعت التزام یا صنعت لزوم مالا یلزم کا استعمال زیادہ تر فارسی اشعار میں ہوا ہے جب کہ صنعت تاریخ کے تحت غالب نے فنّ تاریخ گوئی سے دل چسپی رکھنے کے باعث خاصا استفادہ کیا۔ غالب کے فارسی کلام میں یہ صنعت زیادہ اظہار کرتی ہے جب کہ اردو کلام میں انداز کچھ یوں ہے:

ہوئی جب میرزا جعفر کی شادی
ہوا بزم طرب میں رقصِ ناہید
کہا غالبؔ نے تاریخ اس کی کیا ہے؟
تو بولا ''انشراح جشنِ جمشید''(۳۹)

۱۵۳

تناسب کے اعتبار سے کلام غالب میں صفت منقوطہ اور غیر منقوطہ (تحت النقاط اور فوق النقاط) سے زیادہ استفادہ ملتا ہے اور کمال یہ ہے کہ یہ صنعتیں اتنی روانی سے استعمال ہوتی ہیں کہ پڑھنے والا پہلی نظر ڈالنے پر ان کا قیاس و گمان نہیں کر سکتا۔ البتہ صنعت عاطلہ یا صنعت مہملہ و غیر منقوط کا (جس کے تحت شاعر کلام میں ایسے الفاظ لانے کا اہتمام کرتا ہے جن کے تمام حروف غیر منقوط ہوں) تناسب مکمل شعروں کی صورت میں غالب کے ہاں کم ہے۔ تاہم مصاریع کی امثلہ خاصی مِل جاتی ہیں۔صنعت منقوطہ کلام غالب میں بہ کثرت ہے جسے دو مزید صورتوں یعنی تحت النقاط اور فوق النقاط کے تحت کلام میں لایا جاتا ہے تاہم خال خال ایسی مثالیں بھی مل جاتی ہیں جن میں مکمل طور پر اشعار منقوطہ ہیں، خواہ وہ فوقانیہ شکل میں ہوں یا تحتانیہ رنگ میں مرقوم ہوں۔ غالب صنعت تحت النقاط یا تحتانیہ کو برتتے ہوئے اپنے کلام میں ایسے الفاظ لے کر آتے ہیں، جن کے تمام نقاط حروف کے نیچے آئیں۔اسی طرح صنعت فوق النقاط یا فوقانیہ کو برتتے ہوئے غالب اپنے کلام میں ایسے لفظ لاتے ہیں جن کے تمام تر نقاط حروف کے اوپر ہوں۔ یوں متذکرہ صنائع لفظی کے ذریعے کلام غالب میں ریاضت فنی کا اظہار ہوتا ہے اور پڑھنے والا ان کی مشاقیِ سخن کی داد دیئے بغیر نہیں رہتا۔

غالب کا کلام ترنم و نغمگی کے اعتبار سے ممتاز ہے۔ صنائع لفظی کے ذریعے پیدا ہونے والی اختصاصی خوبی موسیقیت و غنائیت ہے۔ اس خیال کی تائید اس کے تحت در آنے والی بعض مترنم صنعتوں سے بخوبی ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں صنعت ترافق، صنعت مسمط یا صنعت سجع، صنعت ترصع اور صنعت تکرار خصوصیت کے ساتھ نمایاں ہیں۔ غالب نے ان صنائع لفظی میں سے صنعت تکرار کو بہ کثرت برتا جب کہ دیگر متذکرہ صنائع لفظی بھی جہاں کہیں کلام میں آئے ہیں شعر پارے کی نغمگی میں اضافے کا سبب بنے ہیں۔ اولاً صنعت مسمط کو دیکھیں تو یہاں یہ اپنے لفظی معنوں یعنی پرندوں کے گانے کی اصوات کی صورت جزوِ کلام بنی ہے۔ غالب کے ہاں تسجیع کرتے ہوئے اس کی تینوں صورتوں یعنی ''سجع مطرف یا متوازی'' ''صفت متوازن یا سجع ہم سنگ'' اور ''سجع متوازی یا سجع ہمسان'' کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ یوں متوازن کے تحت انھوں نے ایک ہی وزن کے دو ٹکڑے، مطرف کے تحت دو مختلف اوزان کے ٹکڑے اور متوازی کے تحت ایسے دو ٹکڑے کلام میں لانے کی کوشش کی ہے جو وزن میں تو مختلف ہیں لیکن شکلاً مختلف نہیں۔ مثالیں دیکھیے:

اے شہنشاہِ فلک منظرِ بے مثل و نظیر
اے جہاندارِ کرم شیوۂ و بے شبہ و عدیل
تیرا اندازِ سخن شانۂ زلفِ الہام
تیری رفتارِ قلم جنبشِ بالِ جبریل (۴۰)

صنعت ترافق کو لاتے ہوئے غالب نے اپنے شعر کے دونوں مصرعوں یا مسلسل شعروں کے چار مصرعوں یا زیادہ کو یوں موزوں کیا ہے کہ ان کے اول، دوم، سوم یا چہارم کر دینے سے کوئی فرق نہیں پڑتا اور موسیقیت کے حصول میں یہ بے مثال ٹھہرتے ہیں، جیسے:

۱۵۴

حسد سزائے کمالِ سخن ہے کیا کیجے
ستم بہائے متاعِ ہنر ہے کیا کہیے (۴۱)

اے ترا غمزہ، یک قلم انگیز
اے ترا ظلم، سر بسر انداز (۴۲)

اسی طرح صنعت ترصیع کے تحت غالب ایک مصرع موزوں کر کے اس کے مقابل دوسرا مصرع یوں لائے ہیں کہ پہلے مصرعے کا پہلا لفظ، دوسرے مصرعے کے پہلے لفظ کا اور پہلے مصرعے کا دوسرا لفظ، دوسرے مصرعے کے دوسرے لفظ کا ہم قافیہ آتا ہے۔ لفظاً چوں کہ یہ صنعت جواہر کے جڑنے سے عبارت ہے اس لیے اسے ''مصرّع'' کے نام سے بھی موسوم کیا گیا اور یہ امر واضح ہے غالب نے موسیقیت وغنائیت کے حصول میں اس صنعت سے خوب خوب استفادہ کیا ہے، مثالیں دیکھیے:

انھیں سوال پہ زعمِ جنوں ہے کیوں لڑیئے؟
ہمیں جواب سے قطع نظر ہے کیا کہیے (۴۳)

بیدلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں (۴۴)

متذکرہ صنائع لفظی کے ساتھ ساتھ وہ صنعت جو کلام غالب میں بہ کثرت اپنائی گئی اور جس کے ذریعے بھی موسیقی شعر کے اوصاف پیدا ہوئے، صنعت تکریر یا تکرار ہے۔ اس صنعت کو غالب نے اکثر وبیش تر اپنایا اور اس کے تحت وہ شعر میں کسی ایک لفظ یا چندلفظوں کوتکرار کے ساتھ اس طرح بار بار لائے ہیں کہ معنی میں تاکید کی صورت ابھرتی ہے۔ غالب نے تکرار کو بڑی مہارت کے ساتھ اپنایا اور محققین علمِ بلاغت کی بیان کردہ ساتوں صورتیں یعنی تکریرِ مطلق، مثنیٰ، مشبہ، مستانف و مجدد، مع الوسائط، مؤکد اور حشو کی متنوع صورتیں لا کر نت نئے تجربے کیے ہیں۔ یہ صنعت کلام غالب میں بڑی شدت و کثرت کے ساتھ اپنائی گئی اور ایسی متعدد مثالیں مل جاتی ہیں جن میں موسیقیت دیدنی ہے اور پڑھنے والا شاعر کے کمال فن کی داد دیئے بغیر نہیں رہتا، جیسے:

عرضِ نیازِ عشق قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے، وہ دل نہیں رہا (۴۵)

۱۵۵

میں بھی رک رک کے نہ مرتا، جو زباں کے بدلے
دشنہ اک تیز سا ہوتا مرے غمخوار کے پاس(۴۶)

غالب چھُٹی شراب پر اب بھی کبھی کبھی
پیتا ہوں روزِ ابر و شبِ ماہتاب میں(۴۷)

عشق مجھ کو نہیں، وحشت ہی سہی
میری وحشت، تری شہرت ہی سہی(۴۸)

غالب نے صنائع لفظی کے استعمال سے اپنے کلام میں تاثیر شعری کا حصول بھی ممکن بنایا۔ ان کے ہاں بعض لفظی صنعتیں ایسی ہیں جو ظاہری ٹیپ ٹاپ میں اضافے کا سبب تو بنی ہی ہیں لیکن ان کے استمداد سے کلام کی تاثیر بڑھ گئی ہے۔ ان صنعتوں میں صنعت تجنیس، صنعت اشتقاق، صنعت شبہ اشتقاق، صنعت ردالعجز علی الابتدا، ردالعجز علی الحشو مع التکرار، ردالعجز علی الصدر، صنعت قطار البعیر اور صنعت تنسیق الصفات کثرت سے موزوں ہوئی ہیں۔ بالخصوص صنعت تجنیس کے سلسلے میں حیران کن امر یہ ہے کہ اس کی کم و بیش سبھی صورتیں ملتی ہیں اور ان پُرتاثیر صنعتوں میں سب سے زیادہ برتی جانے والی، لفظی خوبی بھی یہی ہے۔ یہاں اوّلاً ردالعجز علی الصدر، ردالعجز علی العرض، ردالعجز علی الحشو مع التکرار، ردالعجز علی الحشو مع الاشتقاق، اور ردالعجز علی الابتدا مع التکرار کے حوالے سے شعر دیکھیں:

ان صنائع میں غالب صنعت اشتقاق اور شبہ اشتقاق سے شعر کی تاثیر و عذوبت بڑھاتے ہیں اور تاثیر لفظی کی ذیل میں انھوں نے ان دونوں سے فائدہ اٹھایا ہے۔ صنعتِ اشتقاق کے تحت غالب نے کلام میں ایک ہی مادے یا مصدر سے مشتق ایسے الفاظ لانے کا اہتمام کیا ہے جو معنوی اعتبار سے متفق ہوں جب کہ شبہ اشتقاق کے تحت وہ بظاہر ایک ہی مادے سے مشتق الفاظ کو لاتے ہیں لیکن غور کرنے پر معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ ایک مادے سے نہیں، مثالاً پہلے صنعتِ اشتقاق کے حوالے سے شعر دیکھیے:

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں (۴۹)

سبدِ گل کے تلے بند کرے ہے گلچیں
مژدہ اے مرغ کہ گلزار میں صیاد نہیں (۵۰)

۱۵۶

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی (۵۱)

اسی طرح صنعتِ شبہ اشتقاق کا رنگ ملاحظہ ہو:

جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہرچند آتش بار ہے (۵۲)

خانہ ویراں سازیِ حیرت تماشا کیجیے
صورتِ نقشِ قدم ہوں رفتۂ رفتارِ دوست (۵۳)

غالب صنعت قطار البعیر اور صنعت تنسیق الصفات سے بھی شعر کی تاثیر بڑھاتے ہیں۔اول الذکر کے تحت وہ مصرعِ اول کے آخری لفظ کو مصرع ثانی کے پہلے لفظ کے طور پر لاتے ہیں، جب کہ ثانی الذکر کے تحت وہ کسی شے یا شخص کے اوصاف کا تواتر کے ساتھ ذکر کرتے ہیں اور دونوں ہی صنعتوں کے نتیجے میں شعر پارے کی تاثیر بڑھ جاتی ہے۔ قطار البعیر کا انداز دیکھیے:

بک رہا ہوں جنوں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی (۵۴)

یاد رہے کہ صنعتِ تنسیق الصفات غزل کے بجائے غالب کے قصیدوں میں زیادہ نظر آتی ہے۔تاثیر شعری میں اضافے کے ضمن میں غالب نے سب سے زیادہ صنعت تجنیس سے استفادہ کیا ہے۔اس کی متعدد صورتیں ان کے ہاں ملتی ہیں اور وہ اسے بہ کثرت اپناتے ہیں۔ یہ کہہ سکتے ہیں کہ شعر غالب کے مطالعے کے دوران میں تجنیس کی کم وبیش ہر ایک قسم سے واسطہ پڑتا ہے اور اس حوالے سے کافی اشعار مِل جاتے ہیں:

میں نے روکا رات غالب کو وگرنہ دیکھتے
اُس کے سیلِ گریہ میں گردوں کفِ سیلاب تھا(۵۵)

رہزنی ہے کہ دلستانی ہے؟
لے کے دل، دلستاں روانہ ہوا(۵۶)

۱۵۷

دریاے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک

میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا(۵۷)

دیکھا اسد کو خلوت و جلوت میں بارہا

دیوانہ گر نہیں ہے تو ہشیار بھی نہیں(۵۸)

متقابل ہے قابل میرا

رک گیا دیکھ روانی میری(۵۹)

صنائع لفظی میں شامل صنعتِ تضمین، تلمیح، سیاقۃ الاعداد اور صنعت ملمعؔ وہ صنعتیں ہیں جو کلام کی بلاغت میں اضافے کا سبب بنتی ہیں۔ غالب نے اُردو کلام میں تو تضمینوں کی طرف کم توجہ کی البتہ فارسی کلام میں یہ کثرت سے ملتی ہیں۔ دوسری طرف صنعتِ تلمیح ان کے متعدد اشعار میں ملتی ہے اور غالب کے کلام میں بلاغت شعر میں اس کا کردار نمایاں ہے۔ وہ اپنی اُردو غزلیات میں قرآنی و ادبی روایات پر مبنی تلمیحوں کے ساتھ ساتھ مختلف تاریخی اشخاص و اماکن اور وقائع سے متعلق معروف تلمیحات کو بڑے سلیقے سے نبھاتے ہیں۔ البتہ ان کا تلمیحی سرمایہ بھی اُردو سے کہیں زیادہ فارسی میں کمال دکھاتا ہے۔اسی طرح صنعت ملمّع یا ''ذوالِلسانین'' کا تناسب کلام غالب (اُردو) میں خاصا ہے جس کا ایک بڑا سبب غالب کا فارسی زبان سے گہرا شغف ہے۔ غالب اپنی طبیعت کے ہاتھوں مجبور تھے، چناں چہ بڑی بے ساختگی سے پورے کا پورا مصرع فارسی میں رقم کر دیتے ہیں یا کہیں کہیں عربی کے ٹکڑے بھی ملتے ہیں، البتہ ان کا تناسب فارسی کلام میں زیادہ ہے۔لفظی صنعتوں میں صنعتِ سیاقۃ الاعداد یا ''اعداد شمار'' اہمیت کی حامل ہے۔ غالب نے اس صنعت کو ماقبل کے شعرا کے مقابلے میں زیادہ گہرائی سے برتا جس کے نتیجے میں یہ لفظی صنعت بلاغت و ایجاز پیدا کرنے میں معاون ٹھہری ہے۔ اشعار دیکھیے:

الجھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ

جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیونکر ہو(۶۰)

اُسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا

جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا(۶۱)

۱۵۸

میں اور صد ہزار نوائے جگر تراش
تو اور ایک وہ نہ شنیدن کہ کیا کہوں(۶۲)

متذکرہ صنائع لفظی کلام غالب کی تزئین و آرائش کے ساتھ ساتھ ایجاز و بلاغت، تاثیر شعری، ترنم ونغمگی، اور فنی ریاضت و مشاقی کے اظہار و ابلاغ میں موثر ٹھہرے ہیں۔ لفظی صنعتوں کو غالب نے اتنی مہارت سے استعمال کیا ہے کہ یہ ان کے معنوی نظام کے ساتھ مکمل رچاؤ کے ساتھ پیش ہوئی ہیں۔ مطالعہ شعر کے دوران میں ان صنعتوں کی شناخت لطف دیتی ہے اور غالب کی اغراض شعر کے پیش نظران کی شمولیت سے معنوی پرتیں کھلتی ہیں۔

دوسری طرف کلام غالب میں محسنات معنویہ کا خاصا دل کش اور دل پذیر اظہار ہوا ہے۔ غالب معنوی صنعتوں کے استعمال سے اپنے شعر پاروں کے فکری پہلوؤں کو بڑی خوب صورتی کے ساتھ اُبھارتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ معنوی محسنات کلام کی ظاہری خوب صورتی میں اضافے کا سبب تو بنتے ہی ہیں، کلام کو باطنی و داخلی اعتبار سے بھی ارفع مقام سے ہم کنار کرتے ہیں۔ ایسی صنعتیں بلاغتِ شعر میں نمایاں کردار ادا کرتی ہیں۔ میمنت میر صادقی نے اپنی کتاب **واژہ نامۂ ہنر شاعری** میں اس جانب توجہ دلائی ہے کہ تزئین و آرائش کلام کے ساتھ ساتھ معنوی صنعتیں شعر کو عمق و گہرائی بھی عطا کرتی ہیں جس سے لطف کلام بڑھ جاتا ہے۔(۶۳) اسی طرح میر جلال الدین کزازی اپنی معروف تصنیف **بیـــــان** انھیں ''آرایۂ درونی'' سے موسوم کرتے ہوئے اشارہ کیا ہے کہ ان کے تحت معنوی ابعاد لفظوں کے ساتھ مربوط ہوتے ہیں۔(۶۴) بلاغتِ شعر کے اہم اردو محقق سید عابد علی عابد نے **البیـــان** میں معنوی صنعتوں کے عقب میں کارفرما جستجو اور شعری غرض و غایت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ معنوی صنعتیں اپنانے کے لیے فن کار کو چاہیے کہ الفاظ کے استعمال میں محتاط رہے اور صرف ایسے الفاظ ہی استعمال کرے جو صوتی یا لفظی و معنوی اعتبار سے مربوط ہوں۔(۶۵) گویا اگر فن کار اپنے کلمات کی دلالتوں پر غور کرنے کے بعد مفہوم کے ابلاغ و اظہار کے لیے انھیں اس طرح استعمال کرے کہ تمام صوتی اور معنوی تلازمے قائم رہیں تو کامیاب ٹھہرے گا۔

مرزا غالب کے کلام کو متذکرہ فنّی نکات کی روشنی میں دیکھا جائے تو یہ جان کر حیرت ہوتی ہے کہ غالب معنوی صنعتوں کی غرض و غایت سے بہرطور آگاہ ہیں۔ ان کے ہاں معنوی صنعتوں کے ذریعے ذومعنویت پیدا ہوئی ہے اور ایہامی حسن نکھرا ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے زیادہ تر صنعت ایہام، صنعت ایہام تضاد، صنعت تاکید المدح بما یشبہ المدح، صنعتِ تاکید الذم بما یشبہ المدح، صنعت متحمل الضدّین یا صنعت توجیہ، اور صنعت ادماج کی طرف رجوع کیا، بالخصوص صنعت ایہام اور ادماج کی طرف ان کا رجحان زیادہ ہے۔ یہاں ایہام کی شعری اسناد درج کی جاتی ہیں:

وا حسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر(۶۶)

۱۵۹

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو، ستمگر! ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کھا بھی نہ سکوں(۶۷)

ڈالا نہ بیکسی نے کسی سے معاملہ
اپنے سے کھینچتا ہوں خجالت ہی کیوں نہ ہو(۶۸)

کیا خوب، تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا؟
بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے(۶۹)

اِدماج کا رنگ درج ذیل ابیات سے ظاہر ہے:

کیونکر اُس بُت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز (۷۰)

اُلجھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ
جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیونکر ہو (۷۱)

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی(۷۲)

اسی طرح غالب صنعت متحمل الضدین یا صنعتِ توجیہ کے سلسلے میں بلاغتِ شعر میں یوں اضافہ کر گئے ہیں:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا (۷۳)

یوسف اُس کو کہوں اور کچھ نہ کہے خیر ہوئی
گر بگڑ بیٹھے تو میں لائقِ تعزیر بھی تھا (۷۴)

۱۶۰

ہے ہے خدانخواستہ وہ اور دشمنی
اے شوق منفعل یہ تجھے کیا خیال ہے (۷۵)

صنعت تاکید المدح بمایشبہ الذم اور تاکید الذم بمایشبہ المدح کے ضمن میں غالب کے فارسی کلام میں کافی مثالیں مل جاتی ہیں جب کہ اُردو شاعری میں غزل کے بجائے قصیدہ نگاری میں یہ رجحان ضرور ملتا ہے اور اس کے تحت غالب اپنے کلام میں اس انداز سے مدح کرتے ہیں کہ اس پر ذم کا گمان گزرتا ہے لیکن بغور دیکھنے پر معلوم ہوجاتا ہے کہ اس کی غایت مدح کرنا ہی تھی یا پھر برعکس صورت پیدا ہوتی ہے یعنی کلام میں کسی کی مذمت یوں کی جاتی ہے کہ مدح کا التباس ہونے لگتا ہے۔

غالب نے اپنے اُردو کلام میں محسنات معنویہ کو شعر میں زور اور دلالت پیدا کرنے کا وسیلہ بھی بنایا۔ اس ضمن میں وہ صنعت قول بالموجب، صنعت مذہب کلامی اور صنعت ایراد المثل سے جزوی طور پر استفادہ کرتے ہیں جب کہ صنعت جمع کا استعمال زیادہ ہے جس کے تحت وہ مختلف چیزوں کو ایک حکم کے تحت یک جا کر دیتے ہیں۔ اولاً صنعت قول بالموجب کے تحت دلالت کلام میں اضافے کا رنگ دیکھیے جہاں غالب نے کسی شخص کے کلام کے معنی خلاف مراد یوں لیے ہیں بشرطے کہ ویسا قرینہ پایا بھی جائے:

میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں (۷۶)

اسی طرح صنعت مذہب کلامی کو اپناتے غالب نے اپنے کلام کو دلائل و براہین کا مرقع بنا دیا ہے اور اس طرح وہ دلالت کلام میں اضافہ کرتے ہیں۔ یہ صنعت کثرت سے ان کے کلام میں پائی جاتی ہے، مثلاً:

پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے
رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور (۷۷)

زنّار باندھ سبحۂ صد دانہ توڑ ڈال
رہرو چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر (۷۸)

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پُرخار دیکھ کر (۷۹)

زور اور دلالت پیدا کرنے میں صنعتِ ایراد المثل بھی غالب کی معاون ٹھہری ہے اور اس کے ذریعے وہ اپنی بات کو

۱۶۱

دلالتوں اور مثالوں سے واضح تر کر دیتے ہیں۔ اس صنعت کو نبھاتے ہوئے وہ کسی ضرب المثل یا محاورے یا کسی کہاوت کو کلام میں لے آتے ہیں۔ بسا اوقات یہ محاورے یا کہاوتیں یا ضرب الامثال کنایوں کی صورت بھی کلام میں در آتی ہیں اور اس صنعت کا حصول ممکن ہوتا ہے، جیسے:

کاو کاوِ سخت جانہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا (۸۰)

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے (۸۱)

اے پرتوِ خورشیدِ جہاں تاب ادھر بھی
سائے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے (۸۲)

اسی طرح صنعت جمع کے استعمال سے غالب بعض امور کو ایک ہی حکم کے تحت لاتے ہیں اور زور کلام میں اضافہ ہونے کے ساتھ کلام مدلل بھی ہو جاتا ہے۔ انداز یہ ہے:

جراحت تحفہ، الماس ارمغاں، داغِ جگر ہدیہ
مبارک باد اسد، غمخوارِ جانِ درد مند آیا(۸۳)

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغ محفل،
جو تری بزم سے نکلا وہ پریشاں نکلا(۸۴)

چار موج اٹھتی ہے طوفانِ حوادث ہر سو
موجِ گل، موجِ شفق، موجِ صبا، موجِ شراب(۸۵)

بغور دیکھا جائے تو وہ صنائع لفظی جو غالب کے کلام میں دلالت اور زور پیدا کرنے کا سبب بنے ہیں، ان کی پیش کش کا انداز کم وبیش ملتا جلتا ہے۔ یاد رہے کہ ان میں سے صنعتِ ادماج، مذہب کلامی اور ایہام وہ صنعتیں ہیں جن کی طرف غالب کا میلان زیادہ ہے اور انھوں نے ان کی مدد سے اسلوب کی دل کشی بڑھا دی ہے۔

مبالغہ و استعجاب غالب کے کلام کا ایک جزو لازم ہے۔ غالب کے ہاں اس شعری وصف کی تینوں حالتیں یعنی تبلیغ،

۱۶۲

اغراق اور غلو جا بجا دکھائی دیتی ہیں۔ یہ وصف اُن کے انائی مزاج کا نتیجہ بھی ہے اور بعض صنائع معنوی کی وساطت سے بھی شعر غالب میں اس انداز کی شمولیت ہوئی ہے۔ ایسی صنعتوں میں صنعت تجرید، صنعت تجاہل عارفانہ، صنعت رجوع، صنعت حسن تعلیل، صنعت تعجب، صنعت مبالغہ اور صنعت تصلیف شامل ہیں۔ واضح رہے کہ ان میں سے بھی صنعت مبالغہ، صنعت حسن تعلیل اور صنعت تصلیف کا تناسب دیگر معنوی محسنات کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ صنعت تجرید کے تحت غالب نے زیادہ تر خود اپنی ذات سے خطاب کا رویہ اپنایا ہے اور صورت کچھ یہ ہے کہ گویا متکلم نے خود کو اپنا غیر تصور کر لیا ہے۔ تجرید سے چوں کہ ایک مدح ایسے انداز میں کی جاتی ہے کہ اس سے دوسری مدح حاصل ہو جاتی ہے، لہٰذا کلام میں مبالغہ پیدا ہو جانا عین فطری ہے۔ مثالاً غالب کے شعر دیکھیں:

دل لگا کر آپ بھی غالب مجھی سے ہو گئے
عشق سے آتے تھے مانع میرزا صاحب مجھے(۸۶)

واقعی دل پر بھلا لگتا تھا داغ
زخم لیکن داغ سے بہتر کھلا(۸۷)

اسی طرح صنعت تجاہل عارفانہ یا 'تجاہل عارف' یا 'سوق المعلوم' یا 'مساق' کے ذریعے غالب جان بوجھ کر انجان بننے کا رویہ اپناتے ہیں، یوں کلام میں مبالغہ بڑھ جاتا ہے۔ جیسے:

نصرت الملک بہادر مجھے بتلا کہ مجھے
تجھ سے جو اتنی ارادت ہے تو کس بات سے ہے (۸۸)

موت کا ایک دن معین ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی(۸۹)

صنعت رجوع کے تحت غالب نے کلام میں اوّلاً کسی فرد، چیز یا مظہر کی صفات بیان کر کے اُسے باطل قرار دیا ہے اور پھر نسبتاً بہتر صفت کی طرف رجوع کیا ہے جس سے ان کے پیش کردہ نکات میں مبالغہ پیدا ہو جاتا ہے۔ یوں ایک صفت کی نفی سے ایک نئی صفت کا اثبات بات کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے میں معاونت کرتا ہے۔ تاہم غالب کے ہاں اس کا استعمال اُردو قصاید اور فارسی شاعری میں زیادہ ہے، اردو غزل گوئی میں مثالیں نہیں ملتیں۔

صنعتِ حسن تعلیل کے بارے میں یہ طے ہے کہ یہ شعر میں مبالغے کے عنصر کو بڑھاتی ہے۔ کلاسیکی شعری روایت شاہد ہے کہ شعرائے اردو نے اس خصوصیت کے استعمال سے گوناگوں محاسن ابھارے اور اس کے تحت جب کسی امر کی حقیقی کی بجائے شاعرانہ وجہ پیش کی جاتی ہے تو شعر میں مبالغے کا بڑھ جانا ایک فطری امر ہے۔ غالب کے ہاں بھی کافی مثالیں

۱۶۳

مل جاتی ہیں، جیسے:

تا کہ تجھ پر کھلے اعجازِ ہوائے صیقل
دیکھ برسات میں سبز آئینے کا ہو جانا(۹۰)

گلشن میں بندوبست بہ رنگِ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در ہے آج(۹۱)

ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر(۹۲)

تھیں بنات النعشِ گردوں دن کو پردے میں نہاں
شب کو ان کے جی میں کیا آئی کہ عریاں ہو گئیں(۹۳)

صنعت تعجب کے استعمال سے غالب نے اپنے کلام میں اس امر کا اہتمام کیا ہے کہ کسی کیفیت، تجربے یا مشاہدے کو بہ صورت تحیر رقم کریں۔ غالب ایک مفکر اور فلسفی شاعر تھے۔ چناں چہ تفکر و تفلسف کے عناصر ان کے کلام میں حیرت انگیز خصوصیات پیدا کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں تعجب خیزی کے یہی محاسن جب صنعت استفہام کے ساتھ مل جاتے ہیں تو شعر میں دو گونہ لطف پیدا ہوتا ہے اور یہی رنگ ان کے لہجوں پر مبنی اشعار میں بھی ابھرتے ہیں۔ متذکرہ حوالوں سے شعری اسناد دیکھیے :

جبکہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے(۹۴)

غالب نے صنعتِ تصلیف یا تعلّی کے ذریعے بھی کلام میں مبالغے کا عنصر پیدا کیا ہے۔ اس صنعت کے تحت وہ یہ اہتمام کرتے ہیں کہ اپنی ذات کے حوالے سے کسی قسم کی برتری ظاہر کریں۔ جس سے شعری تعلّی بھی پیدا ہوتی ہے اور شخصی بالاتری بھی ____ انداز کچھ یوں ہے:

۱۶۴

ریختے کے تمہیں اُستاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا(۹۵)

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیاں اور(۹۶)

ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا
صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے(۹۷)

سب سے بڑھ کر صنعت مبالغہ امور شعر کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے میں معاون ٹھہرتی ہے۔ وہ ''تبلیغ'' کے ذریعے تو بہت سے مقامات پر ایسے مبالغے کی تشکیل کرتے نظر آتے ہیں جو عقلاً و عادتاً ہر دو اعتبار سے ممکن ہو اور جا بجا ایسے شعر پارے مل جاتے ہیں۔ اسی طرح 'اغراق' کے ذریعے عقلاً ممکن اور عادتاً ناممکن مبالغہ سامنے آتا ہے جب کہ ''غلو'' کی صورت بھی جو عقلاً و عادتاً دونوں لحاظ سے مبالغے کو ناممکن قرار دینے کا عمل ہے، کلامِ غالب میں بہ کثرت ملتی ہے۔ غالب کے ہاں تعجب خیزی اور تصلیف آفرینی میں صنعت مبالغہ کا کلیدی کردار ہے اور ان کے غلو کے حامل شعر پارے خاصا لطف دیتے ہیں۔ اس حوالے سے بے شمار مثالیں مل جاتی ہیں، جیسے:

عرض کیجے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں ہے
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا(۹۸)

میں نے روکا رات غالب کو، وگرنہ دیکھتے
اس کے سیلِ گریہ میں گردوں کفِ سیلاب تھا(۹۹)

باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حال پر
ہر گل تر ایک چشمِ خوں فشاں ہو جائے گا(۱۰۰)

اللہ رے ذوقِ دشت نوردی، کہ بعدِ مرگ
ہلتے ہیں خودبخود مرے اندر کفن کے پاؤں(۱۰۱)

۱۶۵

شعر میں تقابلی فضائیں ترتیب دینے میں محسنات معنویہ کا نہایت اہم کردار ہے۔ وہ صنعتیں جو کلام غالب میں تقابل و موازنہ کے اوصاف پیدا کرتی ہیں، ان میں صنعت طباق یا تضاد سرفہرست ہے۔ یہ صنعت غالب کے ہاں بہ کثرت استعمال ہوئی۔ دیگر صنائع معنوی میں صنعتِ عکس، صنعتِ موازنہ و مقابلہ، صنعتِ تفریق، صنعتِ تقسیم، صنعتِ جمع وتفریق، صنعتِ جمع وتقسیم، صنعتِ جمع وتفریق وتقسیم نمایاں ہیں۔

تضاد یا طباق وہ معنوی صنعت ہے جس کے تحت شاعر اس امر کا اہتمام کرتا ہے کہ کلام میں الفاظ متضاد کو اپنے پیش کردہ امور کی توضیح میں بہ صورت مقابلہ و موازنہ لائے۔ اگر یہ متضاد الفاظ حقیقی و واقعی اعتبار سے ایک دوسرے کی ضد ہوں تو طباق ایجابی و اثباتی، اور اگر یہ الفاظ، لفظ نفی کے ساتھ کسی امر کے ہونے یا نہ ہونے کا اظہار کریں تو طباق سلبی و منفی، کہلاتے ہیں۔ غالب نے اس معنوی صنعت کو بے حد سلیقے کے ساتھ نبھایا اور کم وبیش ان کی ہر ایک غزل میں ایک سے زائد مقامات پر یہ صنعت ظاہر ہوتی ہے اور کلام کے معنوی حسن کو دوچند کر دیتی ہے۔ بعض اوقات ایک ہی شعر میں دو دو تین تین متضاد صورتیں آ جاتی ہیں یہاں تک کہ کبھی ایک شعر میں اور کبھی شعر کے ایک جزو میں بھی الفاظ متضاد معنویتِ کلام کو بڑھاتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہاں طباق کی دونوں صورتوں کے حوالے سے اشعار دیکھیے:

(ا) طباقِ ایجابی:

تھا خواب میں خیال کو کچھ تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی، نہ زیاں تھا، نہ سود تھا(۱۰۲)

بہ فیضِ بیدلی نومیدیِ جاوید آساں ہے
کشائش کو ہمارا عقدۂ مشکل پسند آیا(۱۰۳)

در پہ رہنے کو کہا اور کہہ کے کیسا پھر گیا
جتنے عرصے میں مرا لپٹا ہوا بستر کھلا(۱۰۴)

(ب) طباقِ سلبی:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا(۱۰۵)

۱۶۶

عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے، وہ دل نہیں رہا(۱۰۶)

پلا دے اوک سے ساقی جو ہم سے نفرت ہے
پیالہ گر نہیں دیتا نہ دے شراب تو دے(۱۰۷)

صنعتِ جمع و تفریق کے تحت شعر پارے میں کچھ چیزیں یا اُمور جمع کیے جاتے ہیں اور پھر اُن پر کسی ایک حکم کا اطلاق کر دیا جاتا ہے اور کچھ امور کی نفی کی جاتی ہے۔ یہ امر نہ صرف کلام میں بلاغت کی تشکیل کرتا ہے بل کہ شعر پارے میں موازنے کی فضا بھی ترتیب دیتا ہے۔ صنعتِ تفریق میں کلام میں ایک ہی قسم کی چیزوں کے درمیان تفریق ظاہر کی جاتی ہے اور تقابلی انداز جنم لیتا ہے جب کہ صنعتِ تقسیم کو اپناتے ہوئے تقابلی رنگ یوں ظاہر ہوتا ہے کہ کچھ امور شعر میں مذکور کر کے ہر ایک چیز کو اس کے تناسبات پر تعین کی قید سے منقسم کر دیا جاتا ہے۔ اسی طرح جمع و تفریق و تقسیم متذکرہ حسابی نوعیت کی صنائع کی ملی جلی صورت ہے، جس کے لیے اولاً چیزوں کو ایک حکم کے تحت یک جا کیا جاتا ہے، پھر ان سے متعلق کوئی ایسی بات کی جاتی ہے جو ان میں فرق ظاہر کر دے اور ہر چیز کے مناسبات تعین کے ساتھ بیان کیے جائیں، متذکرہ حسابی انداز کی صنعتوں کے حوالے سے غالب کے شعر دیکھیے:

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
وہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں(۱۰۸)

کیا وہ بھی ہے گنہ کش و حق ناشناس ہیں
جانا کہ تم بشر نہیں خورشید و ماہ ہو(۱۰۹)

کہا ہے کس نے کہ غالب برا نہیں، لیکن
سوائے اس کے کہ آشفتہ سر ہے، کیا کہیے(۱۱۰)

غالب نے صنعتِ عکس کے تحت کلام کے اجزا میں سے مقدم کو موخر اور موخر کو مقدم لانے کا اہتمام کر کے مقابلہ و موازنہ کا حصول کیا ہے، رنگ دیکھیے:

وفورِ اشک نے کا سنانے کا کیا یہ رنگ
کہ ہو گئے مرے دیوار و در، در دیوار(۱۱۱)

۱٦۷

ہے خیال حسن میں حسن عمل کا سا خیل

خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا(۱۱۲)

اسی ضمن میں خود صنعتِ موازنہ و مقابلہ قابلِ ذکر ہے جس کی فنّی غرض و غایت ہی تقابل کے رنگ میں شعری حُسن اور معنوی آفرینی کا اہتمام کرنا ہے، غالب کا انداز کچھ یوں ہے:

تو اور سوے غیر نظر ہائے تیز تیز

میں اور دکھ تری مژہ ہائے دراز کا(۱۱۳)

وہ صنائع معنوی جو کلام غالب میں تاثیر کا سبب بنے ہیں۔ ان میں صنعتِ مراعاۃ النظیر ،صنعتِ لف ونشر،صنعتِ اعتراض یا حشو،صنعتِ سوال و جواب،صنعتِ تشابہ الاطراف،صنعتِ اطراد،صنعتِ مشاکلہ اورصنعتِ ترجمۃ اللفظ شامل ہیں۔اس میں کوئی شک نہیں کہ کلام غالب میں اثر آفریں صنائع معنوی میں صنعتِ مراعاۃ النظیر کا کردار اہم ہے جہاں لفظوں کو ایک دوسرے کی رعایت سے لایا گیا ہے اور تمام تر تلازماتی حوالے پیشِ نظر رہے ہیں۔ مراعاۃ النظیر کے سلسلے میں غالب نے حسن وعشق کے تلازمات بہ کثرت برتے ہیں۔عشقِ حقیقی ہو یا کہ مجازی، وہ دونوں حوالوں سے جذبۂ عشق کا اظہار کرتے ہیں۔ عاشق کی گریہ وزاری اور محبوب کے حُسن و جمال کی پیش کش کرتے ہوئے ان کے کلام میں متعدد ترادفات ملتے ہیں جن کے ذریعے کلاسیکی شاعری کے اس اہم اورکلیدی موضوع کی بھرپور تصویر کشی ہو جاتی ہے، جیسے:

سر کھجاتا ہے، جہاں زخمِ سر اچھا ہو جائے

لذتِ سنگ بہ اندازہ تقریر نہیں(۱۱۴)

صنعتِ مراعاۃ النظیر کی ایک اور قابلِ ذکر صورت خمریاتی تلازموں کی ہے جس کے تحت غالب مے و مینا کے تلازمات کو ترتیب دیتے ہوئے عشقیہ و داخلی واردات کی صورت گری کرتے ہیں، انداز دیکھیے:

پیوں شراب اگر خم بھی دیکھ لوں دو چار

یہ شیشہ و قدح و کوزہ و سبو کیا ہے(۱۱۵)

غالب نے دشت نوردی، آبلہ پائی اور مسافرت و مہاجرت کے تلازمات پیشِ نظر رکھتے ہوئے بھی صنعتِ مراعاۃ النظیر سے استفادہ کیا اور ایسے مقامات پر شاعر کی پیش کردہ کیفیات بھرپور اثرانگیزی رکھتی ہیں۔ اسی طرح وہ بعض اصطلاحات کو بھی مراعاۃ النظیر ی اوصاف سامنے رکھتے ہوئے اشعار میں یوں لائے ہیں کہ شعر پُر معنی ہو جاتا ہے اور ان کے نقطۂ نظر کا ارسال کمال بلاغت سے ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں قانونی یا کاروباری نوعیت کی اصطلاحات خاصا لطف دیتی ہیں خصوصاً جب انھیں خالص عشقیہ کیفیات کی ترسیل کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔غالب نے گلستانی اور بہاریہ تلازموں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اپنے کلام کو رنگینی و تاثیر بخشی اور اس عمل میں صنعتِ مراعاۃ النظیر ان کی بھرپور معاونت کرتی ہے، شعر دیکھیے:

۱۶۸

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا(۱۱۶)

بعض مقامات پر غالب نے آبی اورصحرائی تلازمات کو سامنے رکھتے ہوئے بھی مراعاۃ النظیر کی خوبی دکھائی ہے اورکہیں کہیں وہ فلکی تلازمات سے شعر کی بُنت وتعمیر کرتے ہیں اور کلام میں تمام تر ایسے الفاظ لے آتے ہیں جو اس حوالے سے مراعاۃ النظیر ی پہلو رکھتے ہوں، مثلاً:

کیوں اندھیری ہے شبِ غم، ہے بلاؤں کا نزول
آج ادھر ہی کو رہے گا دیدۂ اختر کھلا(۱۱۷)

غالب کے ہاں صنعتِ مراعاۃ النظیر کا ایک اہم پہلو وہ ہے جہاں وہ تحریر وتسوید کے تلازمات کے ذریعے بیان کی خوب صورتی اجاگر کرتے ہیں۔ ایسے مواقع پر شعر میں دل کشی پیدا ہو جاتی ہے، جیسے:

ایک جا حرفِ وفا لکھا تھا، سو بھی مٹ گیا
ظاہراً کاغذ ترے خط کا، غلط برادر ہے(۱۱۸)

بلاغتِ شعر ہی کے ضمن میں غالب صنعتِ لف ونشر کی مرتب، غیر مرتب اور معکوس الترتیب صورتوں کو پوری مہارت سے نبھاتے ہیں اور یہ صنعت بھی ان کے کلام میں کثرت سے موجود ہے، رنگ دیکھیے:

سبزۂ خط سے ترا کاکلِ سرکش نہ دبا
یہ زمرد بھی حریفِ دمِ افعی نہ ہوا(۱۱۹)

خانہ زادِ زلف ہیں، زنجیر سے بھاگیں گے کیوں
ہیں گرفتارِ وفا، زنداں سے گھبرائیں گے کیا(۱۲۰)

لاکھوں لگاؤ، ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ، ایک بگڑنا عتاب میں(۱۲۱)

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو برا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے(۱۲۲)

۱۶۹

باہم دگر ہونے میں دل و دیدہ پھر رقیب
نظارہ و خیال کا ساماں کئے ہوئے(۱۲۳)

تیسری معنوی صنعت جس کا تناسب کلامِ غالب میں قدرے زیادہ ہے، صنعت ترجمۃ اللفظ ہے، غالب نے اُردو، ہندی اور فارسی کے الفاظ بہ صورت ترجمہ لا کر خوبیاں اجاگر کی ہیں، شعر دیکھیے:

لیتا ہوں مکتبِ غمِ دل میں سبق ہنوز
لیکن یہی کہ رفت، گیا اور بود، تھا(۱۲۴)

رازِ معشوق نہ رسوا ہو جائے
ورنہ مر جانے میں کچھ بھید نہیں(۱۲۵)

یہ حقیقت ہے کہ معنوی صنعتوں کو استعمال کرتے ہوئے غالب نے اپنے کلام کی رعنائی و دل کشی میں اضافہ کیا اور وہ انھیں فکر انگیزی کے اظہار کے لیے ایک موثّر وسیلہ سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھیں برتتے ہوئے غالب ایک باکمال شاعر ٹھہرے ہیں اور لفظی صنعتوں کے مقابلے میں ان کے اُردو کلام میں معنوی صنعتوں کا تناسب بھی زیادہ ہے۔ صنائع بدائع کے ان متنوع پہلوؤں نے غالب کے کلام کو 'گنجینۂ معنی کا طلسم' بنا دیا ہے۔ غالب کے قوت و توانائی سے بھرپور اسلوب میں بے مثل تشبیہات و استعارات اور کنایات، نیز مجاز مرسل کے متعدد علائق و مناسبات کے ساتھ ساتھ محسناتِ لفظیہ و معنویہ گہری ندرت اور معنویت سے ہم کنار ہیں۔ دراصل غالب متذکرہ تمام تر محاسنِ شعر سے ایک ایسے جدت پسندانہ اسلوب کی تشکیل کر رہے تھے جو ایک جانب بیدل، ظہوری، عرفی، نظیری، حزیں اور فیضی وغیرہ جیسے شعرا کے تحرک آمیز خیالات سے اثرات قبول کرتا نظر آتا ہے تو دوسری جانب ہندوستان میں مروج فنی و شعری ضابطوں کی روایت سے ہرگز بے خبر نہیں ہے۔ غالب کے پیش کردہ موضوعات ان کے فنی سانچوں سے پورے طور پر ہم آہنگ ہیں۔ وہ چوں کہ اعلیٰ درجے کا لسانی و تہذیبی شعور رکھتے تھے لہٰذا مترنم اور متحرک آہنگ میں بڑے ہی گہرے تخیلی پیکر ترتیب دیتے ہیں۔ دل چسپ امر یہ ہے کہ انھوں نے بعض محاسنِ کلام کو ایجاز و اختصار کے حصول کے استعمال کیا اور بعض کو توضیح و صراحت کے لیے برتا لیکن دونوں صورتوں میں ایمائیت، پہلو داری اور معنویت مقدم رہی۔ غالب بہ یک وقت پیچیدہ اور مبہم شعری خوبیوں سے عسیر الفہم شعر تشکیل دینے اور سادہ و صریح محاسنِ شعر سے ابہام و اختصار پیدا کرنے پر قادر ہیں۔ ان کے ہاں بعض ایسی لفظی صنعتیں جن کی حیثیت محض تزئین و آرائش کی ہوا کرتی تھی، مطبوع و مقبول بن جاتی ہیں۔ وہ ایک دیدہ ور شاعر تھے اور ان کا فن مجددانہ حیثیت رکھتا ہے۔ غالب کے ہر ایک 'رنگین نکتہ دلکش' سے فنی خوبیاں ہویدا ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالب نے فکری اعتبار سے تو بلند پایہ شعر تخلیق کیے ہی لیکن فنّی لحاظ سے بھی وہ ایک نئے رجحان کے بانی ٹھہرے جو موزونیت الفاظ اور ادائیگی بیان میں منفرد اور ممیّز تھا۔

۱۷۰

حواشی وحوالہ جات

۱۔ غالب ،دیوانِ غالب (مرتبہ) حامد علی خان، پنجاب یونیورسٹی،کراچی، ۱۹۶۹ء،ص۱۱۔
۲۔ ایضاًص۱۵۔
۳۔ ایضاًص۶۲۔
۴۔ ایضاًص۱۷۔
۵۔ ایضاًص۷۶۔
۶۔ ایضاًص۹۔
۷۔ ایضاًص۴۳۔
۸۔ ایضاًص۱۱۲۔
۹۔ ایضاًص۱۴۱۔
۱۰۔ ایضاًص۱۴۵۔
۱۱۔ ایضاًص۸۵۔
۱۲۔ ایضاًص۹۰۔
۱۳۔ ایضاًص۹۲۔
۱۴۔ ایضاًص۱۱۶۔
۱۵۔ ایضاًص۱۴۵۔
۱۶۔ ایضاًص۱۸۰۔
۱۷۔ ایضاًص۵۴۔
۱۸۔ ایضاًص۶۸۔
۱۹۔ ایضاًص۱۵۔
۲۰۔ ایضاًص۲۸۔
۲۱۔ ایضاًص۲۸۔
۲۲۔ ایضاًص۵۔
۲۳۔ ایضاًص۱۱۔
۲۴۔ ایضاًص۱۱۔
۲۵۔ ایضاًص۱۸۔
۲۶۔ ایضاًص۴۱۔
۲۷۔ ایضاًص۱۳۱۔

۱۷۱

۲۸۔ ایضاً،ص۱۳۳۔

۲۹۔ ایضاً،ص۱۸۸۔

۳۰۔ ایضاً،ص۱۲۔

۳۱۔ ایضاً،ص۲۰۔

۳۲۔ ایضاً،ص۲۱۔

۳۳۔ ایضاً،ص۲۴۔

۳۴۔ ایضاً،ص۵۸۔

۳۵۔ ایضاً،ص۱۸۴۔

۳۶۔ ایضاً،ص۱۸۶۔

۳۷۔ ایضاً،ص۲۱۸۔

۳۸۔ ایضاً،ص۱۹۹۔

۳۹۔ ایضاً،ص۲۱۶۔

۴۰۔ ایضاً،ص۲۰۴۔

۴۱۔ ایضاً،ص۱۶۳۔

۴۲۔ ایضاً،ص۵۷۔

۴۳۔ ایضاً،ص۱۶۳۔

۴۴۔ ایضاً،ص۱۹۱۔

۴۵۔ ایضاً،ص۳۴۔

۴۶۔ ایضاً،ص۵۸۔

۴۷۔ ایضاً،ص۷۹۔

۴۸۔ ایضاً،ص۱۱۹۔

۴۹۔ ایضاً،ص۸۰۔

۵۰۔ ایضاً،ص۸۳۔

۵۱۔ ایضاً،ص۱۳۰۔

۵۲۔ ایضاً،ص۱۱۶۔

۵۳۔ ایضاً،ص۴۳۔

۵۴۔ ایضاً،ص۱۷۵۔

۵۵۔ ایضاً،ص۱۴۔

۱۷۲

۵۶۔ ایضاً،ص۲۴۔

۵۷۔ ایضاً،ص۳۲۔

۵۸۔ ایضاً،ص۹۱۔

۵۹۔ ایضاً،ص۱۵۰۔

۶۰۔ ایضاً،ص۱۰۳۔

۶۱۔ ایضاً،ص۱۹۔

۶۲۔ ایضاً،ص۱۷۔

۶۳۔ میمنت میر صادقی، واژہ نامۂ ہنرِ شاعری، کتاب مہناز، تہران، طبعِ دوم ۱۳۷۶۔

۶۴۔ کزازی، میر جلال الدین، بیان (زیباشناسی سخن پارسی)، کتاب ماد، تہران، طبعِ چہارم، ۱۳۸۱۔

۶۵۔ عابد علی عابد، سید، البیان، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول، ۱۹۸۹ء

۶۶۔ ایضاً،ص۴۸۔

۶۷۔ ایضاً،ص۷۲۔

۶۸۔ ایضاً،ص۹۸۔

۶۹۔ ایضاً،ص۱۱۲۔

۷۰۔ ایضاً،ص۵۶۔

۷۱۔ ایضاً،ص۱۰۳۔

۷۲۔ ایضاً،ص۱۴۹۔

۷۳۔ ایضاً،ص۳۰۔

۷۴۔ ایضاً،ص۳۱۔

۷۵۔ ایضاً،ص۱۱۵۔

۷۶۔ ایضاً،ص۹۵۔

۷۷۔ ایضاً،ص۵۱۔

۷۸۔ ایضاً،ص۴۹۔

۷۹۔ ایضاً،ص۴۹۔

۸۰۔ ایضاً،ص۱۔

۸۱۔ ایضاً،ص۱۳۶۔

۸۲۔ ایضاً،ص۱۸۴۔

۸۳۔ ایضاً،ص۱۔

۱۷۳

۸۴۔ ایضاً،ص۵۔

۸۵۔ ایضاً،ص۴۰۔

۸۶۔ ایضاً،ص۱۵۶۔

۸۷۔ ایضاً،ص۱۲۔

۸۸۔ ایضاً،ص۲۱۱۔

۸۹۔ ایضاً،ص۱۳۰۔

۹۰۔ ایضاً،ص۳۸۔

۹۱۔ ایضاً،ص۴۴۔

۹۲۔ ایضاً،ص۴۹۔

۹۳۔ ایضاً،ص۹۰۔

۹۴۔ ایضاً،ص۱۳۱۔

۹۵۔ ایضاً،ص۳۱۔

۹۶۔ ایضاً،ص۵۱۔

۹۷۔ ایضاً،ص۱۸۸۔

۹۸۔ ایضاً،ص۴۔

۹۹۔ ایضاً،ص۱۴۔

۱۰۰۔ ایضاً،ص۲۲۔

۱۰۱۔ ایضاً،ص۱۰۰۔

۱۰۲۔ ایضاً،ص۲۔

۱۰۳۔ ایضاً،ص۷۔

۱۰۴۔ ایضاً،ص۱۲۔

۱۰۵۔ ایضاً،ص۲۷۔

۱۰۶۔ ایضاً،ص۳۴۔

۱۰۷۔ ایضاً،ص۳۱۔

۱۰۸۔ ایضاً،ص۸۳۔

۱۰۹۔ ایضاً،ص۱۰۲۔

۱۱۰۔ ایضاً،ص۱۶۳۔

۱۱۱۔ ایضاً،ص۴۷۔

۱۷۴

۱۱۲۔ ایضاً،ص۱۲۔

۱۱۳۔ ایضاً،ص۱۱۔

۱۱۴۔ ایضاً،ص۷۵۔

۱۱۵۔ ایضاً،ص۱۴۶۔

۱۱۶۔ ایضاً،ص۹۔

۱۱۷۔ ایضاً،ص۱۲۔

۱۱۸۔ ایضاً،ص۱۱۶۔

۱۱۹۔ ایضاً،ص۸۔

۱۲۰۔ ایضاً،ص۱۸۔

۱۲۱۔ ایضاً،ص۷۹۔

۱۲۲۔ ایضاً،ص۱۷۰۔

۱۲۳۔ ایضاً،ص۱۸۷۔

۱۲۴۔ ایضاً،ص۲۔

۱۲۵۔ ایضاً،ص۷۷۔

ڈاکٹر محمد امتیاز

شعبۂ اُردو، سرحد یونیورسٹی آف سائنس اینڈ انفارمیشن ٹیکنالوجی پشاور

سیّد سجاد حیدر یلدرؔم بطور شاعر

Sayed sajjad HaidarYaldram (1880- 1943) was an Urdu short story writer, travel writer, translator, linguist, essayist and humorist. He is regarded as one among the pioneers of short story writers. He occupies an eminent position among the romantic prose writers. He also tested the mettle of his pen in the art of poetry writing, which has remained unknown to most of the critics and researchers. This reading aims at discussing the characteristics of his poetry and evaluating his position among his contemporary poets.

یہ بات شاید بہت کم لوگ جانتے ہوں کہ سیّد سجاد حیدر یلدرم (۱۸۸۰ء۔۔۔۱۲/اپریل ۱۹۴۳ء) شاعر بھی تھے۔ ان کی ادبی زندگی اور شخصیت کا یہ پہلو ناقدین اور محققین سے پوشیدہ رہا اور کسی نے اس حوالے سے کوئی ذکر نہیں کیا۔ ورنہ اپنے نام کے ساتھ ہمیشہ اُنھوں نے اپنا تخلص ''یلدرم'' استعمال کیا ہے۔ یلدرم ترکی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی برق، بجلی کے ہیں۔ لفظ یلدرم کے حوالے سے سیّد سلیمان ندوی لکھتے ہیں: ''یلدرم، مشہور ترکی سلطان بایزید کا لقب تھا۔ چونکہ وہ اپنے دشمنوں کی بے خبری میں ان کے سروں پر اس تیزی سے آکر گرتا تھا کہ لوگ اس کو یلدرم کہتے تھے۔''[۲] سیّد سجاد حیدر کو ترکی سے دلّی لگاؤ تھا اور ترکی میں ایک عرصے تک رہے اس لیے یہ تخلص رکھا۔

سیّد سجاد حیدر یلدرؔم کی شاعرانہ زندگی پر تین افراد نے کچھ لکھا ہے۔ ایک مضمون، مشتاق احمد زاہدی نے بعنوان ''یلدرم بحیثیت شاعر''، دوسرا، سیّد مبارز الدین رفعت، ''شعرِ یلدرم''، اور تیسرا مضمون، احفاد حسین، ''یلدرم کی شاعری''۔ یہ تینوں مضمون ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر، امرتسر میں شامل ہیں۔

مشتاق احمد زاہدی، سیّد سجاد حیدر یلدرؔم کے ہم جماعت اور دوست تھے۔ سب سے پہلے اُنھوں نے یلدرم کی شاعری کے متعلق دنیائے ادب کو آگاہ کیا۔ ان کا مضمون ''یلدرم بحیثیت شاعر'' پہلے پہل ۱۹۴۳ء میں رسالہ ادیب جلد نمبر ۵ بابت ماہِ ستمبر ۱۹۴۳ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد یہی مضمون ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر[۳] میں مدیر؛ امریک آنند نے دوبارہ شائع کیا۔ سیّد مبارز الدین رفعت، جنھوں نے یہی یلدرم نمبر ترتیب دیا ہے۔[۴] انھوں نے یلدرم پر ''شعرِ یلدرم'' کے عنوان سے جو مضمون لکھا ہے وہ مشتاق احمد زاہدی کے مضمون کی بازگشت ہے اور اُنھوں نے یلدرم کے شعری زندگی پر کوئی نیا اضافہ نہیں کیا ہے اور نہ کوئی نیا کلام بطور نمونہ پیش کیا ہے۔ جہاں تک احفاد حسین کے مضمون ''یلدرم کی شاعری'' کی بات ہے تو بحیثیت مجموعی یہ مضمون اچھا ہے۔ جس میں نہ صرف یلدرؔم کے کلام سے نمونے پیش کیے گئے بلکہ یلدرم کی شاعری کے خصائص بھی بیان کیے ہیں۔ اسی یلدرم نمبر میں رشید احمد صدیقی کا بھی ایک مضمون

ہے،'' یلدرم کی یاد میں''۔ اس مضمون میں یلدرم کی شخصیت اور نثری خوبیوں کے ذکر کے ساتھ ایک دو مقامات پر مختصر طور پر ان کی شاعری کا ذکر بھی ہوا ہے۔

جیسا کے آغاز میں ذکر ہوا کہ یلدرم کی شاعرانہ صفت پر ناقدین اور محققین کی نظر نہیں رہی اور ہم عصر لوگوں میں سے صرف مشتاق احمد زاہدی ، مبارزالدین رفعت ، احفاد حسین اور رشید احمد صدیقی نے ہی لکھا۔ لیکن ان کا لکھا بھی اتنا نہیں کہ یلدرم کی شاعرانہ مقام و مرتبے کا تعین ہو سکے۔ لہٰذا اس مضمون میں ان کی ادبی زندگی کے اس رخ پر قدرے تفصیلی بحث کے علاوہ ان کا بطور شاعر مقام و مرتبہ کے تعین کی سعی کی جائے گی۔

سیّد سجاد حیدر یلدرم کا باقاعدہ کوئی شعری مجموعہ تو نہیں ہے تا ہم ان کے دور میں چھپنے والے مختلف ادبی رسائل میں ان کا کلام بکھرا پڑا ہے۔ نیرنگ خیال، جہانگیر، ادیب، سہیل، وغیرہ میں ان کا کلام چھپتا رہا۔ یہ تو ہم نہیں کہہ سکتے کہ سیّد سجاد حیدر یلدرم کو اُردو کے صفِ اوّل کے شعرا میں کھڑا کیا جا سکتا ہے اور نہ ان کے کلام میں یہ بات ہے کہ'' کم کہا ہے مگر انتخاب ہے''۔ ہم نے پگڈنڈی یلدرم نمبر کے علاوہ دیگر رسائل سے ان کا جو کلام جمع کیا اُس میں زیادہ تر پگڈنڈی نمبر میں اکٹھا کیا گیا ہے۔ ابھی تک ہمیں ان کی دو غزلیں اُردو میں، دو فارسی میں، تین فردیات اور چالیس (۴۰) نظمیں ملی ہیں۔ درحقیقت ان کی شاعری کا یہی گراں بہا سرمایہ ہے۔ اس سرمایے کو پیشِ نظر رکھ کر ان کے کلام کے فکری و فنی محاسن پر بحث ہوگی۔

آج سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں ، مضامین اور انشائے لطیف کا ہی ذکر بار بار آتا رہتا ہے اور ان کی شاعری جوان کے ذوق کی صحیح ترجمان ہے سے عموماً لوگ ناآشنا ہیں۔ بقول رشید حسن خان: '' تنقید کا یہ انداز بہت کارآمد ہے کہ شاعر کے منتخب اور نمائندہ حصّۂ کلام پر تفصیلی نظر ڈالی جائے اور محاسنِ کلام کو واضح کر کے مرتبہ کا تعین کیا جائے۔''۵ لیکن ہمارے پاس تو یلدرم کا سرمایہ ہی قلیل ہے لہٰذا پورا سرمایہ پیشِ نظر رہے گا۔

جیسا کہ ابھی ذکر ہوا کہ ہماری دریافت کے مطابق کے ان کی غزلوں کی تعداد ۲ ہیں جن میں سولہ (۱۶) اشعار ہیں ۔ ان سولہ شعروں میں مشکل سے ایک آدھ شعر ایسا ہے جس کو گوارا کیا جاسکتا ہے ورنہ سب اشعار میں روایت اور رسمیت ہے۔ ملاحظہ کیجیے یہ چند اشعار: ؎

بنے ہیں ہونٹ مرے نالہ و فغاں کے لیے
ہے سینہ وقف مرا سوزشِ نہاں کے لیے

کوئی زمانہ کا شاکی، کوئی فلک کا ہے
ہمارے سارے گلے ، اپنے مہرباں کے لیے

ہلاک کر کے رہے گا مجھے تغافل دوست
ہے اک نگاہ کا اغماض نیم جاں کے لیے

بُھلا دے یادِ وطن جب میں جانوں اے غربت
وطن کا عشق ہے اک روگ میری جاں کے لیے ۶؎

بے حس ہے گرچہ داغ بظاہر قمر میں ہے　　غم کی کسک ہمارے ہی داغِ جگر میں ہے
طفلی میں تیرہ بخت تو پیری میں تیرہ بخت　　کیا فرق ہم نشیں مرے شام وسحر میں ہے
سجاؔد بے قرار لیے قلب بے قرار　　ہر وقت رہ نورد ہمیشہ سفر میں ہے ۷؎

گو کہ غزلوں کے ان اشعار میں اثر و کیف تو کم ہے لیکن یہ سجاد حیدر یلدرم کی دل کی آواز ہے۔ غزلیہ اشعار میں گرمی پیدا کرنا ان کے بس کی بات نہیں تھی۔ رہے سجاد حیدر یلدرؔم کے ۳ فردیات لہٰذا وہ بھی ملاحظہ کیجیے:۔

تمھیں خبر بھی ہے کچھ کیسا بدنصیب ہوں میں　　سفر میں تم ہو مگر اصل میں غریب ہوں میں
واہ کس کے واسطے تو ہو گیا عشرت کدہ　　انڈمن کیوں ہند کے واسطے منحوس زنداں ہو گیا
سیّدیں و سرؔور و قدوائی کا ذکر و خیال　　داد بھی یہ ہو گیا اور یہ ہی درماں ہو گیا ۸؎

ان فردیات میں بھی کوئی بات ایسی نہیں جو دل و دماغ کو اپیل کرے۔ محض رسمیت ہے۔ طرزِ ادا اور اندازِ بیان بھی بے رنگ اور سپاٹ ہے جس سے تاثیر دور کی آواز ہو کر رہ گئی ہے۔

☆

سیّد سجاد حیدر یلدرؔم کے کلام کا اصل حصّہ وہی ہے جو منظومات پر مشتمل ہے۔ منظومات معیاری ہیں اور لطافت و پاکیزگی کی صفات سے بھی لبریز ہیں۔ یہی حصّہ ان کے کمال کی کارگاہ ہے۔ اور اسی سبب سے سجاد حیدر یلدرؔم کا نام صفِ اوّل کے نظم گو کی صف میں محفوظ رہے گا۔ یلدرم کی نظمیں پڑھ معلوم ہوتا ہے کہ انھیں شاعری میں ملکہ حاصل تھا۔

یلدرؔم باقاعدہ شاعری تو نہیں کیا کرتے تھے بلکہ کبھی کبھی کسی واقعہ سے متاثر ہو کر ایک چھوٹی سی نظم میں چند اشعار موزوں کر لیتے تھے۔ یہی بات عبد الماجد دریابادی نے بھی کہی ہے کہ: ''عموماً شعر نہ کہتے، بس ایسے ہی تاثیر کے موقعہ پر کہہ لیتے۔'' ۹؎ اور ان کے شاعری کے حوالے سے مشتاق احمد زاہدی کہتے ہیں:

''سیّد سجاد حیدر صاحب اس معنی میں شاعر نہیں تھے کہ وہ بڑے بڑے مشاعروں میں دادِ سخن حاصل کرتے، اور صاحبِ دیوان ہوتے۔ لیکن اس معنی میں شاعر ضرور تھے کہ شعر کہتے اور اچھا شعر کہتے تھے۔ ان کا تو سنِ طبع جس طرح نثر میں شوخ وطرار تھا۔ اسی طرح نظم میں بھی ہوا سے باتیں کرتا تھا۔'' ۱۰؎

مثلاً ان کی پہلی نظم ''مرزا پھویا'' ہے۔ یہ نظم انھوں نے طالب علمی کے زمانہ میں لکھی تھی۔ اُن کے مضامین کے مجموعے خیالستان میں شائع ہو چکی ہے۔ اس نظم کا شانِ نزول جو دلچسپی سے خالی نہیں سجاد حیدر یلدرؔم کے ہم جماعت مشتاق احمد زاہدی نے یوں بیان کی ہے:

''اس نظم میں لکھنؤ کے ایک نوجوان علی گڑھ کالج میں نئے نئے داخل ہوکر اپنے گھر خط لکھتے ہوئے کالج کی زندگی کی مصائب کا رونا روتے دکھائے گئے ہیں۔ ان نوجوان صاحب کی نظمی تصویر جو سیّد سجاد حیدر صاحب نے کھینچی ہے وہ ''مرزا پھویا'' کے نام ہی سے ظاہر ہو جاتی ہے۔ یہ ''مرزا پھویا'' کالج میں'' ''خالہ اماں'' کہلاتے تھے۔ کیوں کہ جس دن پہلی دفعہ یہ اکّے سے اُتر کر بورڈنگ میں داخل ہوئے ہیں تو حضرت ڈھیلا پاجامہ پہنے ہوئے تھے۔ اس ہیئت کذائی کو دیکھتے ہی یار لوگوں نے اُن پر خالہ اماں کی پھبتی کہہ دی جو ہمیشہ کے لیے چپک کر رہ گئی۔ مگر سیّد صاحب نے اپنی نظم میں اُن کو ''مرزا پھویا'' کا خطاب دے کر اُن کے حلیے کو بدل دیا۔''[۱۱]

اس نظم کا پورا عنوان: ''مرزا پھویا علی گڑھ کالج میں''، ہے۔ اس نظم سے چند اشعار ملاحظہ کیجیے ؎

ہو وطن سے کبھی جُدا نہ کوئی — گھر سے بے گھر ہو اے خدا نہ کوئی
درد غربت سہا نہیں جاتا — رنج فرقت کہا نہیں جاتا
یاد احباب کی جو آتی ہے — دل سے اک درد سا اُٹھاتی ہے
ایک صاحب اودھ میں رہتے تھے — مرزا پھویا، سب ان کو کہتے تھے
کیا کہوں تھا کہیں چمن ان کا — لکھنؤ تھا کبھی وطن ان کا
اپنے ماں باپ کے دُلارے تھے — اور عزیزوں کے وہ پیارے تھے
باتیں کرنے میں بھی لجاتے تھے — غیر شخصوں سے سہم جاتے تھے [۱۲]

اسی طرح سجاد حیدر یلدرمؔ کی زوجہ نذر سجاد حیدر کی بہن ثروت آراء کی جوانی میں وفات پر چھے اشعار پر مبنی نظم؛ ''ثروت آراء (مرحومہ) (ہمشیرۂ نذر سجّاد صاحبہ کی یاد میں)''، کے عنوان سے کہی۔ اس نظم کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے اور یلدرمؔ کی شاعرانہ کمال کی داد دیجیے:

دل سے جاتا ہی نہیں آہ خیالِ ثروت — کیا جوانی میں ہوا خشک نہالِ ثروت
اس نے راحت کبھی دُنیا میں نہ دیکھی آکر — اشک افشاں رہا ہر شخص یہ حالِ ثروت
حورِ عین بن کے الٰہی وہ رہے جنّت میں — اور باقی رہے دُنیا میں مثالِ ثروت [۱۳]

غم کے موقع پر سجاد حیدر یلدرمؔ نے جن الفاظ و تراکیب کا استعمال کیا ہے وہ غم کی کیفیت کے لیے ہی مناسب ہیں۔ پر جب خوشی کا لمحہ ہو تو قلم میں روانی کے ساتھ مسرّت کا پہلو بھی شاد فرحاں رہتا ہے اور الفاظ کے انتخاب و استعمال میں روانی ہوتی ہے۔ مثلاً امتیاز علی تاج اور حجاب اسمٰعیل کی شادی پر جو ۹ اشعار ''تاج و حجاب'' کے عنوان کے تحت موزوں کیے۔ وہ سجاد حیدر یلدرم کے فن کارانہ صلاحیتوں کا منہ بولتا ثبوت ہے، ملاحظہ کیجیے:

اس میں کچھ نکہت ارمانِ فزا آتی ہے | ناز کرتی ہوئی جو باد صبا آتی ہے
واہ کیا خوب ہے زہرہ عطارد کا یہ عقد | وجد میں جس سے کہ روح اُدبا آتی ہے
قیس و لیلیٰ کو سکھائیں گے یہ درس اُلفت | ان کو تفسیر رہ و رسم وفا آتی ہے
نہ سُنی ہو تو اسے سُن لو حجاب اسماعیل | تاؔج کے دل سے یہ ہر لحہ صدا آتی ہے

''لے حجابانہ بیا از درِ کاشانۂ ما
کہ کسے نیست بجز دردِ تو درخانۂ ما''۱۴؎

اپریل ۱۹۴۱ء میں یلدرم کی بھتیجی عذرا خاتون ۱۵؎ کی شادی یلدرؔم کے چھوٹے بھائی ڈاکٹر سید وحیدالدین حیدر کے بیٹے سعید الدین حیدر سے ہوئی تھی۔ اس موقعہ پر یلدرم نے ایک نظم فارسی میں ''عذرا وسعید'' کہی ہیں اور ایک نظم اُردو میں ''عذرا حیدر کے نکاح کے موقع پر'' کہی۔ ۱۶؎ اسی طرح شادی بیاہ کے موضوعات پر یلدرؔم نے چند اور نظمیں بھی کہیں ہیں لیکن بخوف طوالت اور موضوع کے تکرار سے بچنے کے لیے نمونۂ کلام پیش نہیں کیا جارہا۔

اپریل ۱۹۳۴ء میں یلدرم حج بیت اللہ کے لیے تشریف لے گئے۔ ۱۷؎ یلدرم کے حج پر جانے کا قصہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں ان کے دوست مشتاق احمد زاہدی یہ قصہ یوں بیان کرتے ہیں:

''سجاد صاحب کی طبعیت اچھی نہ تھی۔ یعنی مرض ذات الجنب سے خدا خدا کر کے نجات پائی تھی مگر اُن کی حج بیت اللہ کا شوق ایسا دامن گیر ہوا کہ گھر والوں سے لڑ بیٹھے۔ اور کسی کے روکے نہ رُکے۔'' ۱۸؎

اپنے ذوق وشوق کا اظہار اس رنگ میں کیا۔

کوئی اب شامل اربابِ وفا ہوتا ہے | آج وہ مائلِ انداز جفا ہوتا ہے
کوئی اب داخل زندانِ بلا ہوتا ہے | کوئی اب عیش و تنعم سے جُدا ہوتا ہے
چھوڑ کر کعبہ کو اب جائیں کہاں لات و منات | اُن پہ کیوں ظلم یہ اے میرے خدا ہوتا ہے ۱۹؎

حج بیت اللہ کا شوق لیے جہاز رحمانی میں سوار ہوئے۔ اسی کے عرشہ سے اپنے دلی کیفیات کا اظہار ''عزمِ حجاز'' میں کیا اور مومؔن کے مشہور مصرع۔ ''مومن چلا ہے ایک بُت پارسا کے ساتھ'' پر نہایت دل کش انداز میں تضمین کی ہے۔ میاں بشیر احمد مدیر؛ ہمایوں کو ایک خط میں لکھتے ہیں: ''مکرمی۔ ہندوستان چند ماہ لے لیے چھوڑ رہا ہوں۔ اور جا کہاں رہا ہوں؟ کعبے کو۔ اس بوالعجبی پر چند اشعار میں اظہارِ خیال ہے:

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میرؔ پھر ملیں گے اگر خدا لایا''۲۰؎

اب نظم ''عزمِ حجاز'' سے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

تھا میں اسیر ِ حلقۂ زلفِ بتانِ ہند لیلیٰ سے منہ کو موڑ کے ریحانہ چھوڑ کر
لیکن ہوا ہوں جب سے کہ میں عازم حجاز احباب کو وہ لطفِ کریمانہ چھوڑ کر
تو سُن رہا ہوں چاروں طرف سے یہی صدا دیکھو تو گمرہی بت وبت خانہ چھوڑ کر
''مومن چلا ہے کعبے کو اک پارسا کے ساتھ'' ۲۱

کعبے کے سامنے پہنچے تو جذبات کا دریا اُمڈا۔ اپنے مالک سے شکوہ و شکایت اور حرف و حکایت ہونے لگی، دنیائے اسلام کی حالت اور یورپی اقوام کی حرص و آز سے کس مسلمان کا دل رنجور نہیں۔ کعبے کے سامنے کھڑے ہوکر کس درد سے فرماتے ہیں۔۲۲ ان اشعار میں اُس زمانے کے سیاسی حالات کی عکاسی بھی ملتی ہے۔نظم ''کعبہ کے سامنے'' سے یہ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

آوارہ گرد آج ترے در پہ ہے کھڑا اللہ کیا کشش ہے ترے آستانے میں
مسلم کو جس طرح سے ستاتے ہیں اہلِ دیر ہے پاسباں حرم کا بھی ماہر ستانے میں
واقف ہے تو کہ درد بھرا ہے ہمارا حال کیا تیرے آگے درد بھروں اس فسانے میں
طیارہ کامران پہ ہے جدّہ پہ ہے جہاز تو اپنے گھر کو خود ہی بچا اس زمانے میں ۲۳

یلدرم نے چھوٹی بحروں میں بھی اچھی نظمیں کہیں ہیں۔ اس کی ایک مثال ''شملہ کالکا لائن پر ایک نظارہ'' ہے۔ رشید احمد صدیقی کا کہنا ہے کہ یہ سجاد صاحب کی یہ نظم اُن کی رنگینی، رسائی طبع، سیرت کی پاکیزگی اور اُن کے نقطۂ نظر کی دلآویزی کی ترجمان ہے۔۲۴

ماتھے پہ بندی آنکھوں میں جادو
ہونٹوں کی بجلی گرتی تھی ہر سُو
چال لچکتی بات مہکتی
جیسے کسی نے پی ہو دارُو
انکھڑیاں ایسی جن میں تھے رقصاں
لحمہ میں رادھا لحمہ میں راھو
ایسی پھڑک تھی خلق تھی حیراں
ریل پہ آیا کہاں سے آہو ۲۵

یلدرم کی زیادہ تر نظمیں شخصیات پر ہیں۔ نظموں میں اُن شخصیات سے یلدرم کے جذباتِ محبت ،دلّی وابستگی اور

گہرے مراسم کا پتہ چلتا ہے۔ عموماً اُنھوں نے شادی بیاہ کے رسومات کے موقع پر اور یا وفات پر گہرے رنج وغم کا اظہا کیا ہے۔ سجاد حیدر یلدرم کا دردمند دل خود بھی روتا اور دوسروں کو بھی رولاتا۔ ایسی ہی نظموں میں ایک نظم ''ہم دم دیرینہ'' سر محمد یعقوب کی یاد میں کہی ہے۔ اس نظم کے پہلے دو بند ملاحظہ کیجیے جن میں نہ صرف اُن کی دلی کی ترجمانی ہے بلکہ شاعرانہ کمال بھی اعلیٰ درجے کا ہے۔ ؎

اے دوست دیا ساتھ نہ احباب کا تم نے — یہ شرط رفاقت تھی ہمیں چھوڑ گئے تم
مضبوط پکڑتے تھے سر رشتۂ اُلفت — یہ کیا کہ جھٹک کر اسے خود توڑ گئے تم

اے عالم فانی سے نظر پھیرنے والے
ہے کوئی کشش تجھ کو یہاں پھیر جو لائے

کس کس کو دیا ہمت عالی سے سہارا — وہ ڈوب گیا جس نے ہزاروں کو اُبھارا
شریں سخن و دوست نواز، انجمن آراء — یعقوب سا اب کوئی نہ آئے گا دوبارا

وہ جو کہ لُٹا دیتا تھا احباب پہ دولت
وہ پیکرِ اخلاص و تمثالِ محبت ۲۶

اسی طرح داغؔ کی وفات پر ۱۹۰۵ء میں بغداد سے اُنھوں نے ''مرثیہ داغ'' لکھا اور اگست ۲۷ میں ''سر سید احمد خان مرحوم'' کے عنوان کے تحت مخمس کی ہیئت میں چار بندوں پر مشتمل ایک نظم کہی ہے۔

حصّہ نظم میں جو اشعار اوپر بطور نمونہ پیش کیے گئے اگر انصاف کی نظر سے دیکھا جائے تو اُن کا ہر ہر لفظ اثر میں ڈوبا ہوا ہے۔ اشعار پُر درد ہیں۔ جذبات پُر سوز اور پاکیزہ ہیں۔ یلدرؔم کی نثر میں جس طرح مناظر کی رنگینی اور بوقلمونی ہے اسی طرح نظموں میں بھی ہیں۔ ایسی نظموں کی مثال؛ انتہائے یاس، شملہ کا لکا ریلوے پر ایک نظّارہ، نغمۂ مسرّت، جُرأتِ رندانہ، رخصتِ شباب، دیکھا نظارا ہم نے تمھارا، ترانۂ شوق، بُلبُل، کشمیر وحُسنِ کشمیر، ہے۔ موخر الذکر نظم سے چند اشعار دیکھیے کہ کس قدر منظر نگاری اور جذبات کی فراوانی ہے: ؎

یا اُنھیں جامۂ شاہانہ پہنایا ہوتا — یا اُنھیں فخر حسیناں نہ بنایا ہوتا
تو نے جنت جو یہ دنیا میں بنا رکھی ہے — کاش شیطاں کبھی اس میں نہ آیا ہوتا
مجھ کو طوبیٰ کا نہیں چاہیے سایۂ ہرگز — ان چناروں ہی کا فردوس میں سایہ ہوتا

حوض کوثر کے عوض چشمۂ شاہی ہی ملے
یہ نہیں ہوگا تو منعم سے ہمیں ہوں گے گِلے ۲۷

اسی نظم کے آخر بند میں ان کی قوتِ متخلیہ اور طرب انگیز ہیجان دیکھیے: ؎

ہم کو اس عالمِ بالاں کی خبر ہے معلوم — جس کی مدت سے ہے دنیا میں پڑی ایسی دھوم
پیش ازیں نیست کہ کشمیر کی ہوگی اک نقل — وہ بھی دھندلی سے پریشاں سی مثال موہوم
جب میں سمجھوں گا کہ بر آئی تمنائے دِلی — اک کشمیری ہو، خنجر ہو ، مرا ہو حلقوم
تھے جو لا یعنی صنم ان کی پرستش ہوئی منع — نہیں کشمیر میں اصنام پرستی مذموم
پاؤں پر دخترِ دہقاں کہ وہ رکھ دیتا سر — کبھی کشمیر میں آجاتا اگر قیصرروم

میں بھی اے کاش کسی وادی ہی میں کھو جاؤں
یا کسی حُسن کی دیوی پہ فدا ہو جاؤں[۲۸]

یلدرم کی پہلی نظم ’’ مرزا پھویا‘‘ ہے اور آخری نظم جو انھوں اپنے وفات سے چند ماہ قبل لکھی ’’ ایک غم زدہ دوست کے نام‘‘ کے سے عنوان کہی۔[۲۹] یہ نظم انھوں نے اپنے دوست مشتاق احمد زاہدی کو مخاطب کر کے کہتے ہیں: ۔

نہ مرنے کی کرنا کبھی آرزو — شکستہ نہ کر اپنا جام و سبو
غرض زاہدی یہ نصیحت سُنو ! — جیو گرچہ جینے میں غم ہی سہو
مگر کر رہا ہے جو یہ وعظ و پند — نہیں خود نصیحت پہ وہ کار بند
وہ دنیا سے نو مید و بے زار ہے — غم و رنج کا اس پر انبار ہے[۳۰]

احفاد حسن نے ان کی نظموں کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

’’ ان نظموں میں ایک شان ہے جو صرف پیدائشی اور فطری شاعروں کے کلام کا حصّہ ہوتی ہے۔ ایک ایک حرف سے بے ساختگی اور جذبات کی صحیح ترجمانی ٹپکتی ہے۔ افسوس کہ زمانے کی گوناں گوں مشکلات اور پیچیدگیوں نے مہلت نہ دی ورنہ وہ تارا جو آج نظر کی سرزمین پر طلعت آمیز ہے ، اقلیم نظم پر بھی بہت ممکن تھا کہ آفتاب کمال بن کر ضوفشاں ہوتا۔‘‘[۳۱]

سجاد حیدر یلدرؔم کی پہلی نظم ’’ مرزا پھویا‘‘ اور آخری نظم ’’ ایک غم زدہ دوست کے نام‘‘ کے درمیان کتنا شعری سرمایہ رسائل کے اوراق میں دفن اور بکھرا پڑا ہوگا اور یہ کہ غیر مطبوعہ کلام کتنا ہوگا ؟ یہ بات ابھی تک تحقیق طلب ہے اور محقق و نقاد کے لیے دعوتِ فکر ہے۔ اگر محقق اور نقادان کے زندگی کے اس پہلو کو منور کردیں گے تو ان کی ادبی زندگی کی تصویر مکمل ہوجائے گی ۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ سیّد معین الرحمٰن اپنی کتاب مطالعۂ یلدرم کے دیباچہ میں لکھتے ہیں: ’’ یلدرم اپنی سیرت کی تابانی اور فکر وفن کی جلوہ سامانی کی وجہ سے جس منزلت کے مستحق تھے، وہ اُنھیں نقادوں اور ادبی مورخوں کے ہاتھوں کبھی میسر نہیں آئی ۔ اُن پر بہت کم توجہ کی گئی اور اگر کچھ لکھا بھی گیا ہے تو اب وہ عام قاری کی دسترس میں نہیں۔ زیرِ نظر کتاب مطالعہ یلدرم اس احساس سے

پیش نہیں کی جارہی کہ اس سے یلدرم کے مطالعے کا حق ادا ہوگیا ہے، لیکن اتنی اُمید ضرور ہے کہ یہ کتاب ہمارے نقادوں اور ادب کے عام طالب علموں کے لیے مطالعۂ یلدرم کی تحریک اور ترغیب کا باعث ہوگی اور یلدرم پر سرسری مقالوں سے بڑھ کر بات، کتابوں تک پہنچے گی۔''

(سید معین الرحمٰن، مطالعۂ یلدرم (دیباچہ)، نذر سنز، لاہور ۱۹۷۱ء، ص ۳۔۴)

لیکن افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ سیّد معین الرحمٰن نے اپنی کتاب میں یلدرم کی ادبی زندگی کے اس رُخ کو نظر انداز کر دیا ہے حالاں کہ ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر، تو کم از کم اُن کے پیشِ نظر تھا جس میں یلدرم کا کلام چھپا ہے اور جس کا ذکر اُنھوں دیباچے کے حاشیہ میں ان الفاظ میں کیا ہے:

''یلدرم پر مختلف اصحاب کے چھوٹے بڑے پان سات مطبوعہ مضامین اور تاثرات وغیرہ پر مشتمل ایک مجموعہ'' سجاد حیدر یلدرم '' ۱۹۴۶ء میں شائع ہوا(مرتب: سید مبارز الدین رفعت؛ناشر: ادارۂ دانش وحکمت، حیدر آباد دکن،)پندرہ برس بعد یہی مجموعۂ مضامین اضافوں کے ساتھ رسالہ پگڈنڈی (امرتسر) کے یلدرم نمبر کے طور پر شائع ہوا۔ اس کے علاوہ یلدرم پر کوئی اور قابل ذکر، مستقل چیز نہیں ملتی۔''

(سید معین الرحمٰن، کتاب مذکور، ص ۳۔۴)

۲۔ مولانا سیّد سلیمان ندوی،'' سجاد حیدر یلدرم''، مشمولہ؛ ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر۔ص ۲۹

۳۔ ماہنامہ پگڈنڈی پر سنہ اشاعت نہیں ہے۔ نثار احمد فاروقی کی'' پیش گفت'' اور مبارزالدین رفعت کی ''عرضِ مرتّب'' والی تحریریں اپریل ۱۹۶۱ء کی ہیں لہٰذا پگڈنڈی یلدرم نمبر کی سنہ اشاعت اپریل ۱۹۶۱ء ہے۔

ماہنامہ پگڈنڈی امرتسر، سیّد سجاد حیدر یلدرم نمبر، جلد ۹، شمارہ: ۵، مدیر: امریک آنند، ادارۂ ادبستان اُردو، ہال بازار امرتسر، مرتبہ: سیّد مبارز الدین رفعت۔

۴۔ اس حوالے سے ماہنامہ پگڈنڈی کے مدیر امریک آنند کا کہنا ہے:'' ہم ادارے کی طرف سے سیّد مبارزالدین رفعت کے شکر گزار ہیں کہ اُنھوں نے ایسی محنت اور عرق ریزی سے یہ مفید نمبر ترتیب دیا اور ادارہٗ ادبستان اُردو کو اشاعت کے لیے مرحمت فرمایا۔''(امریک آنند'' جانِ سخن'' پگڈنڈی ص ۲۲)

۵۔ رشید حسن خان،'' غزلیاتِ حالی کا جائزہ''،(مضمون) مشمولہ؛ احوال و نقد حالی، مرتبہ: محمد حیات خان سیال، شمیم حیات سیال، نذر سنز۔ لاہور، ۱۹۸۱ء، ص۹۲

۶۔ ماہنامہ، پگڈنڈی، یلدرم نمبر، امرتسر، ص ۲۳۶

۷۔ ایضاً، ص۔۲۹۴

۸۔ ایضاً، ص۲۴۲

۹۔ مولانا عبد الماجد دریابادی، صدق، اپریل، ۱۹۴۳ء، ص ۲۶

۱۰۔ (الف)۔ رسالہ ادیب، ستمبر ۱۹۴۳ء (ب) ماہنامہ،'' پگڈنڈی، یلدرم نمبر، امرتسر، ص ۲۳۶

۱۱۔ ماہنامہ،'' پگڈنڈی، یلدرم نمبر، ص ۱۳۱

۱۲۔ ایضاً، ص۲۲۴

۱۳۔ ماہنامہ، نیرنگ خیال، لاہور، مدیر: حکیم محمد یوسف حسن، بابتِ اکتوبر، ۱۹۳۰ء، ص۱۶

۱۴۔ ماہنامہ، نیرنگ خیال، سالنامہ، لاہور،۱۹۳۳ء،ص۸

۱۵۔ جوان کے منجھلے بھائی سیّد نصیرالدین حیدر کی صاحبزادی تھی۔

۱۶۔ یہ نظم، ٹونک راج، میں جولائی ۱۹۴۰کو شائع بھی ہوئی۔

۱۷۔ نذر سجاد حیدر،'' سیاح کی بیوی''،مشمولہ؛ ماہنامہ، پگڈنڈی، یلدرم نمبر،ص ۲۴۷

۱۸۔ مشتاق احمد زاہدی،'' سیّد سجّاد حیدر یلدرمؔ بحیثیت شاعر،مشمولہ: ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر،ص۱۳۲۔

۱۹۔ ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر،ص۲۴۱

۲۰۔ مکتوب بنام؛میاں بشیر احمد، مدیر؛ ہمایوں، جولائی ۱۹۴۳ء

۲۱۔ ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر،ص۔۲۳۷

۲۲۔ مبارز الدین رفعت،''شعرِ یلدرم''،مشمولہ: ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر۔ص۱۴۰

۲۳۔ ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر۔ص۲۳۷

۲۴۔ رشید احمد صدیقی،''یلدرم کی یاد میں''،مشمولہ:ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر۔ص۱۰۰

۲۵۔ ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر،ص۲۲۷

۲۶۔ ایضاً،ص۔۲۳۹

۲۷۔ ایضاً،ص۲۹۸۔

۲۸۔ ایضاً

۲۹۔ قرۃ العین حیدر،'' جہاں پھول کھلتے ہیں''،مشمولہ : ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر۔ص۵۲

۳۰۔ ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر۔ص۲۴۰

۳۱۔ احفادحسن،''یلدرم کی شاعری''،مشمولہ : ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر۔ص ۲۵۹

کتابیات

۱۔ رفعت ،سیّد مبارز الدین (مرتبہ) ماہنامہ پگڈنڈی امرتسر، سیّد سجاد حیدر یلدرم نمبر، جلد ۹، شمارہ: ۵، مدیر: امریک آنند، ادارۂ ادبستان اُردو، ہال بازار امرتسر

۲۔ سیال ،محمد حیات خان،شمیم حیات سیال(مرتبہ) احوال و نقد حالی،: ،نذر سنز۔ لاہور، ۱۹۸۱ء

۳۔ سید معین الرحمٰن ، مطالعۂ یلدرم ، نذرسنز ،لاہور۱۹۷۱ء،

۴۔ رسالہ ادیب، ستمبر۱۹۴۳ء

۵۔ ماہنامہ، صدق ،شمارہ بابت ماہِ اپریل،۱۹۴۳ء

۶۔ ماہنامہ، نیر نگ خیال،لاہور، مدیر: حکیم محمد یوسف حسن، بابتِ اکتوبر، ۱۹۳۰ء

۷۔ ماہنامہ، ہمایوں،مدیر: میاں بشیر احمد، شمارہ بابت ماہِ جولائی ۱۹۴۳ء،

فیصل ریحان
پی ایچ-ڈی سکالر (اُردو)
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر عزیز ابن الحسن
ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اُردو
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

گل خان نصیر کی اُردو شاعری

Gul Khan Naseer was a prominent Baloch poet, critic, historian and a well known politician. He was one of those poets and writers, who also played an active role in politics. Gul Khan Naseer is said to be the last important poet of Balochi. Interestingly, he also created some works in Urdu and Brahvi as well. This article represents a research base critical analysis of his Urdu poetry. The study shows his power of expression and socio-political landscape of Baluchistan in his Urdu poetry in detail.

بلوچستان میں اُردو شعری روایت کا آغاز انیسویں صدی کے وسط میں محمد حسن براہوی سے ہوتا ہے۔ مگر اسے پایۂ اعتبار بیسویں صدی کے آغاز میں ملا۔ جن لوگوں نے یہاں اردو شعری روایت کو پائیدار بنیادوں پر استوار کیا۔ ان میں سید عابد شاہ عابد، محمد حسین عنقا، یوسف عزیز مگسی اور گل خان نصیر شامل ہیں۔ یہ امر افسوناک ہے کہ گل خان نصیر کا تذکرہ بلوچستان کی اردو شاعری پر لکھی گئی تحقیقی وتنقیدی کتب کے حاشیے پر ہی ملتا ہے۔ حالانکہ شاعری اور دیگر ادبی کمالات کی بناء پر وہ اپنے ہمصروں میں ممتاز نظر آتے ہیں۔

گل خان نصیر(۱۹۱۴-۱۹۸۳) نہ صرف بلوچستان بلکہ پاکستان کے ایک قد آور سیاستدان، ترقی پسند دانشور، مؤرخ، بلوچی ادب کے نقاد اور اُردو و بلوچی بالخصوص بلوچی کے اہم ترین شاعر تھے۔ ان کی فعال سیاسی زندگی، سرگرم سماجی شخصیت، مدبرانہ قیادت اور ان سب کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجے کے ادبی وعلمی کمالات نے بلوچستان کے ادبی اور سیاسی افق پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ حقیقت یہ ہے کہ بلوچستان کی جدید ادبی اور سیاسی تاریخ گل خان نصیر کے تذکرہ کے بغیر نامکمل رہے گی۔ انہیں جدید بلوچی شاعری کا ملک الشعراء کہا جاتا ہے اس کے علاوہ وہ ایک اہم نثر نگار کا درجہ بھی رکھتے ہیں۔ شاعری کے ساتھ ساتھ دیگر موضوعات پر ان کی کل تصانیف کی تعداد ۲۰ سے زائد ہے۔

گل خان نصیر نے اپنی تخلیقی زندگی کی ابتدا اُردو اور براہوی میں شعر گوئی سے کی۔ انہوں نے جدید تعلیم کے حصول کے لیے اسلامیہ کالج لاہور میں داخلہ بھی لیا تھا۔ مگر پھر آشوب چشم میں مبتلا ہونے کی وجہ سے انہیں تعلیم کو خیر باد کہہ کر واپس بلوچستان جانا پڑا۔ (۱) مگر انہوں نے اُردو شاعری کا سلسلہ جاری رکھا۔ قیامِ لاہور نے جو کہ مختصر عرصہ پر مشتمل تھا، ان کی فکر ونظر میں جو وسعت

اور کشادگی پیدا کی تھی اس کی جھلک ان کی اردو شاعری میں اسلوب، ہیئت اور موضوعات کی سطح پر بخوبی دیکھی جاسکتی ہے۔ چونکہ ان کی اُردو شاعری ایک طویل عرصے تک کتابی صورت میں یکجا ہوکر سامنے نہ آسکی تھی۔ لہٰذا اس کا بھرپور تجزیاتی مطالعہ اب تک نہیں کیا گیا۔ جو ایک آدھ کاوش کی بھی گئی تو وہ مختصر تعارفی مضمون تک محدود رہی۔ظاہر ہے کہ لکھنے والوں کی بحث ان ہی نظموں تک رہی جن تک ان کی رسائی بہ آسانی ہوسکی۔ یہی صورت ان پر لکھی گئی ان ایک دو کتابوں میں نظر آتی ہے جو اب تک سامنے آئی ہیں۔ پھر چاہے وہ جامعاتی سطح پر لکھا گیا ایم فل کا مقالہ ہو یا کسی ادارے کی طرف سے گل خان نصیر کے فن وشخصیت پر شائع کی گئی کتاب ہو۔ ایسی کتابوں اور مضامین میں گفتگو کا بیشتر حصہ ان کی سیاسی جدوجہد کو موضوع بحث بناتا نظر آتا ہے۔ ان کی اُردو اور بلوچی شاعری کے حوالے سے ان کے فن کا خالصتاً تنقیدی مطالعہ کم ملتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ مواد ومتن کی عدم دستیابی سے زیادہ ان کے ناقدین میں تنقیدی بصیرت کی کمی، تحقیق سے عدم دلچسپی، غیر جانبداری کا فقدان اور جلد بازی جیسے عناصر ہیں۔حقیقت یہ ہے کہ گل خان نصیر کے سیاسی قدوقامت (بلوچستان میں دو چار لوگ ہی ان کی ہمسری کر سکتے ہیں) سے قطع نظر ان کی ہمہ جہت ادبی شخصیت اس قدر پہلودار اور دلچسپ ہے کہ اس کے مختلف پہلوؤں پر تحقیقی وتنقیدی کام کے خاطرخواہ امکانات موجود ہیں۔گل خان نصیر اپنی سیاسی سرگرمیوں اور انقلابی افکار کے باعث اکثر حکمرانوں کے عتاب کا نشانہ بنے اور کئی مرتبہ قید و بند کی صعوبتوں سے گزرے۔مگر' زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی' کے مصداق دورانِ قید بھی انہوں نے اپنی تخلیقی سرگرمیاں جاری رکھیں۔نصیر کی کئی شعری ونثری تصانیف ایسی ہیں جو زمانہ اسیری میں لکھی گئیں۔ ان کی قید و بند کا زمانہ خاصا طویل رہا انہوں نے خود ایک موقع پر کہا:

> ''۱۹۲۱ سے ۱۹۷۳ء تک مجھے کئی بار جیل جانا پڑا۔ غالباً اس عرصے میں کوئی سال ایسا نہیں گیا جس میں مجھے جیل کی زیارت نہیں کرنی پڑی۔'' (۲)

گل خان نصیر نے شاعری کی ابتدا اُردو میں شعر کہنے سے کی اور ایک عرصہ تک وہ اُردو میں ہی شعر کہتے رہے مگر پھر یوں ہوا کہ انہوں نے اُردو میں شعر کہنا ترک کردیا اور اپنی مادری زبان بلوچی کو ذریعہ اظہار بنا لیا۔ ان کے مزاج میں یہ تبدیلی کیوں آئی اس کی بنیاد وہ واقعہ بنا جب انہیں ۱۹۴۲ء میں باچا خان اور خدائی خدمت گاروں نے ایک کانفرنس میں شرکت کے لیے چارسدہ (خیبر پختونخواہ) بلایا تھا۔نصیر کے بقول:

> ''میں اور میرے ساتھی گئے وہاں تقریباً کانفرنس کی پوری کارروائی پشتو میں ہوئی۔ اگرچہ میں پشتو سے کچھ زیادہ بلد نہ تھا تاہم میں ان کے اس عمل سے بہت متاثر ہوا۔ یہاں تک کہ تمام نظمیں بھی پشتو میں پڑھ کر سنائی گئیں پھر مجھ سے مطالبہ کیا کہ میں بھی شاعر ہوں اپنا کلام سناؤں۔ میں نے عذر کیا کہ میں اس وقت تیار نہیں ہوں اگلی نشست کے دوران سناؤں گا میرا یہ عذر مان لیا گیا۔ چنانچہ کانفرنس کی اس نشست کے بعد میں نے دریا کا رخ کیا۔ میں نے سوچا کہ رب جس طرح بھی ہو مجھے اپنی زبان میں شاعری کرنی ہے اور اپنی زبان ہی میں کانفرنس میں اپنی شاعری سناؤں گا۔ چنانچہ دریا کے کنارے میں نے ایک طویل بلوچی نظم 'بیا اے بلوچ' (آ اے بلوچ) تخلیق کی اور کانفرنس کی اگلی نشست میں بہت جوش اور جذبے سے سنائی اس طرح میں نے بلوچی شاعری کی ابتداء کی۔'' (۳)

بعد میں یہ نظم ان کے پہلے مجموعہ کلام گل بانگ میں اسی عنوان کے تحت شائع ہوئی۔گل خان نصیر نے اس نظم کی تخلیق کے بعد اپنی توجہ بلوچی میں شعر کہنے پر مرکوز کر دی۔ اور جلد ہی اس قدر شاعری تخلیق کر لی کہ وہ ایک کتاب کی صورت اختیار کر گئی۔بعض

لوگوں کے نزدیک 'بیا اے بلوچ' نصیر کی بلوچی میں پہلی نظم نہیں ان کے مطابق وہ اس نظم کی تخلیق سے پہلے ۱۹۴۰ء میں بلوچی میں ایک نظم 'گوک پروش' کے شہیدوں کے بارے میں لکھ چکے تھے (۴) تاہم واحد بخش بزدار کی یہ بات درست نہیں ہے کہ چارسدہ کے واقعہ کے بعد ''وہ اُردو شاعری کو چھوڑ چھاڑ کر مکمل طور پر بلوچی شاعری کی طرف راغب ہوگئے''۔ (۱۱۱) کیونکہ کارواں کے ساتھ میں شامل کلام کے نیچے درج تاریخوں سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ان کا بیشتر اُردو کلام بعد کے زمانے سے متعلق ہے۔

گل خان نصیر خان کا اُردو کلام ان کی زندگی اور بعد میں بھی وقتاً فوقتاً مختلف اخبارات و رسائل کی زینت بنتا رہا۔ لیکن شاید وہ اسے کتابی صورت دینے پر قصداً راغب نہیں تھے۔ کیونکہ ان کے کئی شعری مجموعے اور دیگر نثری تصانیف یکے بعد دیگرے شائع ہوکر سامنے آتے رہے۔ مگر انہوں نے اپنی اردو شاعری کو کتابی شکل دینے کی کوشش نہ کی۔ تاہم اس کا مسودہ ان کے پاس موجود رہا۔ جو ان کی وفات کے بعد بھی ایک طویل عرصہ تک سامنے نہیں آ سکا اور ان کی صاحبزادی گوہر ملک جو بلوچی زبان کی ایک اہم افسانہ نگار کے طور پر ابھی شناخت رکھتی تھیں کے پاس منتظر اشاعت رہا۔ وہ بھی اسے اپنی زندگی میں زیور طبع سے آراستہ ہوتے نہ دیکھ سکیں۔ ان کی وفات کے بعد گل خان نصیر کا اُردو مجموعہ کلام کارواں کے ساتھ کے عنوان سے ڈاکٹر شاہ محمد مری نے ۲۰۱۱ء میں مہر در پبلیکیشنز کوئٹہ سے شائع کیا اور یوں آخر کار بلوچی کے آخری سب سے بڑے شاعر کا اُردو شعری مجموعہ قارئین تک پہنچا۔ اس مجموعے میں ان کی اُردو کی ۳۹ تخلیقات، پانچ بلوچی نظموں کے اُردو تراجم جبکہ دس فارسی نظمیں کی شامل ہیں۔ اس کا پیش لفظ اور تعارفی مضمون بعنوان 'گل خان نصیر کی شاعری' بالاترتیب شاہ محمد مری اور یوسف گچکی کے قلم سے ہیں۔ اس مجموعے کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس میں موجود مواد کو سن وار شائع کیا گیا ہے۔ شاہ محمد مری کے بقول خود شاعر نے مسودے میں ہر تحریر کے نیچے اُس کی تاریخ تخلیق معہ دن مہینہ، سال درج کردی تھی۔ البتہ بعض نظموں کے نیچے تاریخ درج نہیں ہے۔ اس تاریخ وار اندراج سے جہاں نظموں کے عرصہ تخلیق کا پتہ چلتا ہے وہاں اس سے شاعر کے ذہنی وفکری ارتقا کو سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے۔

یہاں ایک اہم سوال پیدا ہوتا ہے اور وہ یہ کہ کیا اس مجموعے میں گل خان نصیر کا سارا اردو کلام شامل ہے؟ اس نہایت اہم سوال کا جواب اثبات میں نہیں دیا جا سکتا۔ یعنی کارواں کے ساتھ میں نصیر کا کُل اُردو کلام شامل نہیں ہے۔ ایسے شواہد موجود ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ گل خان نصیر کی کچھ نظمیں اس مجموعہ کلام میں شامل نہیں ہیں۔ اس میں شامل نظموں کی کُل تعداد ۳۹ ہے۔ واضح رہے کہ یہ بحث صرف اُردو تخلیقات سے متعلق ہے۔ اس میں اُن کی بلوچی نظموں کے اُردو تراجم اور فارسی نظمیں شامل نہیں ہے۔ جبکہ آغا محمد ناصر نے ان کی نظموں کی کل تعداد ۴۷ بتائی ہے۔ ان کے بقول ''میر گل خان نصیر کا اُردو کلام سینتالیس (۴۷) نظموں اور غزلوں پر مشتمل ہے جو ۱۹۳۳ سے ۱۹۵۰ء کے عرصے میں لکھی گئی اور ان کی بیٹی کے پاس محفوظ ہیں۔'' (۵)

آغا محمد ناصر نے اپنی کتاب بلوچستان میں اُردو شاعری کی تسوید کے دوران شاید یہ مسودہ دیکھا تھا جس کا اظہار انہوں نے درج بالا سطروں میں کیا۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ نصیر کی کم از کم آٹھ (۸) نظمیں اس مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔ آغا ناصر نے اپنی کتاب میں نصیر کی کئی نظمیں ان کے تعارف کے ساتھ شامل کی ہیں۔ ان میں سے تین غزلیں ایسی ہیں جو کارواں کے ساتھ میں شامل نہیں ہیں۔ ان تینوں غزلوں کے الگ الگ مطلع ذیل میں دیئے جاتے ہیں۔

اٹھ کے اب دنیا میں پھر جینے کا ساماں کیجیے

آج اس کانٹے کو ہمرنگِ گلستاں کیجیے

غیروں سے شکایت یہ مرا کام نہیں ہے
سچ بات ہے اپنوں سے بھی آرام نہیں ہے
اُٹھ اے قوم بلوچی اٹھ یہ اندازِ دل ربائی
دکھا دے آج پھر دنیا کو وہ شان مسیحائی (۶)

لال بخش رند نے ان کی ایک اورنظم کا پتہ دیا ہے ان کے بقول پاکستان بننے سے ایک ماہ قبل یعنی جولائی ۱۹۴۷ء میں انہوں نے 'پاکستان کے معنی پنجابی راج' کے عنوان سے اُردو میں ایک نظم لکھی تھی۔ (۷) یہ نظم بھی زیرنظر مجموعے میں شامل نہیں ہے۔ لال بخش رند کے بقول اس نظم میں میرگل خاں نصیر نے یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ:

''پاکستان کے قیام سے برصغیر کی ساری مسلمان آبادی کو فائدہ نہیں پہنچے گا بلکہ ایسا لگتا ہے کہ اسلام کے نام پر پنجاب کے کچھ لوگ ایک علیحدہ ملک قائم کرنا چاہتے ہیں چونکہ پاکستان میں سب سے بڑا اور قومی صوبہ پنجاب ہوگا۔ لامحالہ وہی باقی صوبوں پر راج کرے گا اور چھوٹے صوبے ہمیشہ اس کے مطیع رہیں گے''۔ (۸)

دیکھا جائے تو یہ خیال اس وقت ہندوستان کے کئی مسلمان راہنماؤں نے ظاہر کیا تھا۔ اس حوالے سے جو اہم ترین نام ذہن میں آتا ہے وہ مولانا ابوالکلام آزاد کا ہے جو ایسی ہی رائے رکھتے تھے۔ پاکستان کے موجودہ حالات، صوبائی حق خودمختاری اور معاشی حقوق کے تناظر میں نصیر کا یہ خیال ایسا بے جا بھی نہ تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ آج تک وفاقی سطح پر حکومت سازی کا فیصلہ پنجاب ہی کرتا ہے۔ جس سے دیگر صوبوں میں احساس محرومی یا شراکت اقتدار سے محرومی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ جو بلوچستان اور سندھ میں اس وقت اپنی انتہائی سطح کو چھو رہا ہے۔ بلوچستان کی حالیہ شورش کی ایک بڑی وجہ یہی احساس محرومی ہے۔ خیر یہ تو جملہء معترضہ تھا۔ یہ مضمون اس بحث کا متحمل نہیں۔ آمدم برسرِ مطلب اصل بات تو نصیر کا اس موضوع پر ایک نظم لکھنا ہے۔ جس سے وہ اپنے سیاسی شعور کا مظاہرہ کرتا ہے کہ یہ مسئلہ آج تک زیر بحث چلا آتا ہے۔ اب اگر گل خاں نصیر نے واقعی اس موضوع پر نظم لکھی تھی تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ اور اس طرح کی دیگر نظمیں ان کے مجموعہ کلام میں شامل کیوں نہیں۔ اس حوالے سے دیباچے میں بھی کوئی وضاحت نہیں ملتی۔(۹) حالانکہ ضروری تھا کہ ان کا تمام دستیاب اردو کلام شامل اشاعت کر دیا جاتا تاکہ قارئین کو ان کا کُل کلام میسر آجاتا۔ اس کے حُسن وقبح کا فیصلہ ان کے قاری اور ناقد کرتے۔ اگر ان کا کچھ کلام بالکل ابتدائی نوعیت کا ہے یا اسلامی رجحانات کی عکاسی کرتا ہے۔ تو اس میں پریشانی کی کیا بات ہے۔ ایسے کلام سے ان کے طبعی میلان اور ذہنی ارتقا کا مطالعہ کرنے میں مدد ملتی۔ اس سے گل خاں نصیر کی بعد میں ابھرنے والی انقلابی شخصیت پر کچھ فرق نہ پڑتا۔

گل خاں نصیر کی اُردو شاعری کے بارے میں ایک اور نکتہ حل طلب ہے۔ وہ یہ کہ اس کا دورانیہ متعین نہیں ہے۔ قرآئن کے مطابق انہوں نے بیسیویں صدی کی تیسری دہائی کے اوائل سے اُردو شاعری کا آغاز کیا تھا اور نوشہرہ والا واقعہ رونما ہونے کے بعد ان کی توجہ اُردو سے بلوچی شاعری پر مبذول ہو کر رہ گئی تھی۔ یوسف رجا چشتی نصیر کی اُردو شاعری کے زمانے پر بحث کرتے ہوئے قطعی طور پر لکھتے ہیں ''گل خاں نصیر کی اُردو شاعری ۱۹۳۳ء سے ۱۹۵۰ء تک کے زمانے کی تخلیقات پر مشتمل ہے۔'' (۱۰) آغا محمد ناصر نے بھی ان کی شاعری کا یہی زمانہ تحریر کیا ہے جس کا حوالہ آگے آچکا ہے۔ جبکہ عبداللہ جان جمالدینی اس بارے میں کہتے ہیں کہ ''انہوں نے براہوی شعر تب کہنے شروع کیے جب وہ سکول کی نچلی جماعتوں میں تعلیم حاصل کر رہے تھے جب کالج پہنچے تو

انہوں نے اُردو میں شعر کہنا اختیار کیا۔'' (۱۱)

جہاں تک گل خاں نصیر کی شاعری کے آغاز کے بارے میں کہا جاتا ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری کی ابتداء براہوی زبان میں شعر کہنے سے کی یہ بھی کہا جاتا ہے کہ انھوں نے اپنی کتاب مشہد نا جنگ نامہ جو ۱۹۸۱ء میں شائع ہوئی تھی اور جو میر نصیر خاں نوری کی ان لڑائیوں کے بارے میں ہے جسے بلوچ تاریخ میں 'جنگِ مشہد' کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس منظوم تاریخ کو گل خاں نصیر نے اس وقت مکمل کیا تھا جب وہ آٹھویں جماعت کے طالب علم تھے۔ (۱۲) اُن کی اُردو شاعری کا آغاز کالج ہی کے زمانے سے ہوا۔ کالج کی تعلیم کے لیے گل خاں نصیر نے اسلامیہ کالج لاہور میں داخلہ لیا تھا لیکن سیکنڈ ائیر کے دوران آنکھ کی سخت تکلیف کے باعث انہیں کالج چھوڑ کر واپس کوئٹہ جانا پڑا تھا۔ اور یہ زمانہ ۳۲۔۱۹۳۱ کا تھا۔ (۱۳) یوں کہا جاسکتا ہے کہ ان کی اُردو شاعری کا آغاز ۳۱۔۱۹۳۰ میں ہوا۔ تاہم ان کے مجموعہ کلام کاروان کے ساتھ میں جو پہلی غزل یا غزل مسلسل ملتی ہے۔ ان کے نیچے درج تاریخ تخلیق ۲۵ فروری ۱۹۳۴ء ہے۔ یہ ان کی معروف ترین غزل ہے۔ اسے غزل مسلسل کہنا بہتر ہوگا ان کی اس غزل کو نہ صرف اپنے زمانۂ تخلیق میں قبولیت عام کی سند ملی بلکہ یہ غزل آج بھی اسی طرح مقبول ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ اس سماجی و سیاسی تناظر میں لکھی گئی تھی جب ہندوستان بھر میں آزادی کی تحریک زوروں پر تھی اور بلوچستان میں لوگوں کو ان کے کم از کم بنیادی انسانی حقوق یعنی سیاست میں حصہ لینا اور آزادی اظہار تک حاصل نہ تھے۔ ہندوستان کی سطح پر قائد اعظم محمد علی جناح علامہ اقبال اور دوسرے مسلم لیگی رہنما بلوچستان کے سیاسی حقوق کے لیے اپنی آواز اٹھا رہے تھے جبکہ بلوچستان میں یوسف عزیز مگسی، صمد خان اچکزئی اور دیگر اکابرین تحریر و تقریر سے اس مشن کو آگے بڑھا رہے تھے۔ یوسف عزیز مگسی وہ پہلے شخص میں جنہوں نے نہ صرف اپنی شاعری میں بلوچستان کو ایک معروض کے طور پر بیان کیا بلکہ اپنی قوم کو شعور دینے کے لیے شاعری کو پیغام کا ذریعہ بنایا۔ اس نظر سے دیکھا جائے تو وہ اس وقت مولانا حالی، اقبال اور ظفر علی خان کے پیرو کار تھے۔ یہ حقیقت ہے کہ اپنی تخلیقی زندگی کے ابتدائی دور میں گل خاں نصیر انہی لوگوں کے زیر اثر رہے۔ انہوں نے یوسف عزیز مگسی اور محمد حسین عنقا کی طرح شاعری میں اپنی قوم کے زوال کو نہ صرف بیان کیا بلکہ انہیں سیاسی شعور سے بہرہ ور کرنے کی کوشش بھی کی۔ ایک طرح سیانہوں نے اقبال و حالی کے تتبع میں اہل بلوچستان کو خوابِ غفلت سے بیدار کرنے کے لیے اپنی شاعری کو ذریعہ بنایا۔ اس حوالے سے ان کی معروف غزل یوں ہے۔

آ گیا وقت امتحانِ بلوچ — اب ہے کچھ اور آسمانِ بلوچ
قید سے کیوں انہیں ڈراتے ہو — طفلِ ناداں نہیں جوان بلوچ
خوفِ زنداں نہیں بلوچوں کو — جان پر کھیلنا ہے شانِ بلوچ
ملک و ملت کے واسطے قربان — مال و دولت عزیز و جانِ بلوچ
ہوئے گی آخر ایک دن آزاد — آج گر بند ہے زبانِ بلوچ
زورِ باطل سے دب نہیں سکتا — دیکھ لے ! آزما! کمانِ بلوچ
کچھ نہیں ہے مگر خدا کے سوا — جس سے قائم ہے آن بان بلوچ
رکھ توقع نصیر خالق پر — ہے وہ خلاق پاسبانِ بلوچ

یہ غزل لکھتے وقت گل خاں نصیر کی عمر بیس سال تھی۔ اس غزل یا غزلِ مسلسل کی جامعیت، ندرت اور سیاسی و مقامی حوالے

کے با کمال اظہار سے خیال آتا ہے کہ یہ گل خاں نصیر کی اولین اُردو تخلیق نہیں ہوسکتی ۔وہ ضرور اس غزل کی تخلیق سے پہلے طبع آزمائی کرتے رہے تھے۔یہ اور بات ہے کہ ان کا ایسا کلام اب ہمارے سامنے نہیں ہے۔

شاید انہوں نے اپنے کلام کا انتخاب کرتے ہوئے ابتدائی کلام خود ضائع کردیا ہو یا پھر ان کے رفقا نے ان کی بعض ابتدائی نوعیت کی تخلیقات کو فنی یا لسانی کمزوریوں کے سبب اہم نہ سمجھا ہو۔ اگر واقعی ایسی کوئی بات ہے تو ان کی ابتدائی تحریروں کو ضرور منظر عام پر آنا چاہیے۔ اگر غالب جیسے بڑے شاعر کی آٹھ دس سال کی عمر میں پتنگ بازی پر لکھی ہوئی مثنوی دستیاب ہوسکتی ہے جس کا زمانہ تحریر اندازاً ۱۸۰۷ء بتایا جاتا ہے ۔اور اس سے غالب جیسی شخصیت کے مقام و مرتبے میں کوئی فرق نہیں پڑا تو بلوچی کے 'ملک الشعراء' کے اولین اُردو کلام تک رسائی کیوں نہیں ہوسکتی ۔یقیناً اس سے نصیر کے مقام مرتبے پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔ پھر گل خان نصیر نے تو آٹھویں جماعت کے دوران براہوی میں پوری ایک منظوم کتاب لکھ ڈالی تھی تو یہ کیسے ممکن ہے کہ اس وقت یعنی قریباً ۱۳،۱۴ سال کی عمر سے ۲۰ سال کی عمر تک انہوں نے اُردو میں کچھ نہ کہا ہو۔ چنانچہ بلوچستانی ادب کے سنجیدہ طالب علموں اور محققین پر یہ فرض عائد ہوتا ہے کہ وہ نصیر کے اولین اُردو کلام کا سراغ لگا کر اسے منظر عام پر لے آئیں۔تب ہی ان کی اُردو شاعری کے صحیح دور کا تعین ممکن ہوگا۔

نصیر کے مجموعہ کلام کارواں کے ساتھ پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے جو پہلی حقیقت سامنے آتی ہے۔ وہ یہ کہ ان کے اُردو کلام کا بیشتر حصہ نظموں پر مشتمل ہے۔ ان میں صرف سات آٹھ ایسی غزلیں ہیں جو اگرچہ ہیں تو غزل کی ہیئت میں تاہم انہیں غزل مسلسل کہنا بہتر ہوگا ۔کیونکہ ان میں ایک ہی خیال کی رو ملتی ہے اور یہ اپنے مزاج میں غزل کی بجائے نظم کے قریب ہیں۔لہٰذا یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ نصیر بنیادی طور پر نظم کے شاعر ہیں۔ان کا شمار بلوچستان میں اُردو نظم کے ان بنیاد گزاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے پہلے پہل یہاں اُردو نظم کو باقاعدہ رواج دینے کی کوشش کی۔ ایسے دیگر لوگوں میں یوسف عزیز مگسی اور محمد حسین عنقا کے نام شامل ہیں۔نصیر کی نظمیں بہ لحاظ ہیئت پابند، معری، مثنوی، آزاد نظم اور غزل کی صورت میں ملتی ہیں۔ جبکہ موضوعات کے حوالے سے ان کی شاعری کا بیشتر حصہ بلوچستان سے محبت، ظالمانہ رسم و رواج اور جاگیردارانہ نظام کے خاتمے ، بلوچوں کی آزادی و بقا اور بہتر مستقبل کے خوابوں پر مشتمل ہے۔ البتہ کہیں کہیں ان کی سوچ مقامیت سے بالا تر ہوکر بین الاقوامی سطح پر اپنا اظہار کرتی نظر آتی ہے۔تب ان کے موضوعات طبقاتی تقسیم کے ناروا مظاہر، عدم مساوات، ترقی پسندی، عالمی بھائی چارہ اور امن عالم کی خواہش بنتے ہیں۔

بلوچستان اور بلوچ قوم سے محبت نصیر کی رگوں میں خون کی مانند رواں نظر آتی ہے اسی جذبے کے تحت وہ خوانین قلات کے انگریزوں سے معرکے پر طویل نظمیں لکھتے ہیں اور بلوچ سر زمین کے سپوتوں کو خراج تحسین پیش کرتے ہیں۔ جنہوں نے ہتھیار ڈالنے کی بجائے دو بدو لڑتے ہوئے اپنی زندگی کی قربان کی۔ ان کی ایسی دو نظمیں شہادت خان محراب خان اور شہادت میر مہراب خان غازی کے عنوانات سے ہیں جو سادہ منظوم بیانیے پر مشتمل ہیں۔اسی پیرائے میں ان کی دیگر دو نظمیں 'یاد اسلم' اور بوفات نواب یوسف علی خاں مرحوم ہیں۔ جو ہر دو شخصیات کی وفات حسرت آیات اور بلوچستان میں ان کے ترقی پسندانہ شخصی کردار سے متعلق ہیں۔لیکن ان کی شاعری صرف گزرے ہوئے لوگوں کے نوحے لکھنے تک محدود نہیں۔ بلکہ وہ بلوچوں خصوصاً نوجوان بلوچ کو بیداری اور حرکت کو تعلیم بھی دیتے ہیں۔ وہ اپنے علاقے اور وطن کی کسمپرسی اور پسماندگی کا ذمہ دار جاگیرداری اور سرداری نظام کو سمجھتے ہیں۔ چنانچہ وہ اپنی کئی نظموں میں طبقاتی نظام اور عدم مساوات کے خلاف اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔اس ذیل میں ان کی دو نظمیں 'راج کرے سردار' اور 'قبائلی سرداروں سے' بالخصوص قابل ذکر ہیں۔نظم 'راج کرے سردار' سے دو بند ملاحظہ ہوں:

بچے روو نین گنوائیں
بوڑھے در در ٹھوکر کھائیں
چھپ چھپ مائیں نیر بہائیں
بھیک ملے نہ ادھار۔ رے بھیا
راج کرے سردار
بلک بلک کر بچے روئیں
بھوکے پیٹ سجنوا سوئیں
سجنی گھر کی لاج ڈبوئیں
توند بھرے زردار۔ رے بھیا
راج کرے سردار (۱۵)

طبقاتی ناسور نہ صرف بلوچستان میں بھی موجود تھا بلکہ اب تک ہے ۔ اس دور کے ہندوستان بھر میں اس کی ہولنا کی نے معاشرے کو حد درجہ مایوس اور اضمحلال کا شکار کر رکھا تھا۔ آج بھی جاگیردارانہ سماج اور سرمایہ دارانہ معاشی نظام ہی دراصل پاک و ہند کے بڑے مسائل میں سے ایک ہے۔ جس کی بدولت کئی حوالوں سے ان ہر دو ممالک کے معاشروں میں انتشار، بے چینی اور بد امنی فروغ پاتے رہے ہیں۔ شاہ محمد مری اس حوالے سے گل خاں نصیر کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''گل خان کی اُردو شاعری طبقاتی حوالے سے بہت ڈائریکٹ اور واضح ہے وہ اپنی اُردو شاعری میں کھل کر مزدور، کسان اور عام بلوچ کے گن گاتے ہیں۔ وہ سرداروں، زرداروں کی مخالفت کسی بھی لگی لپٹی کے بغیر کرتے ہیں۔ سامراج دشمنی ان کی اُردو شاعری کا ایک توانا ستون ہے۔''۔ (۱۶)

گل خاں نصیر طبقاتی نظام کے خلاف ہی 'غزل سرا' نہیں ہوتے بلکہ وہ اپنے قبائلی معاشرے اور روایتی سماج میں پائے جانے والے غلط اور مکروہ رسم و رواج کے خلاف بھی کھل کر نعرۂ حق بلند کرتے ہیں۔ چاہے وہ شادی کے حوالے سے لب و لور کی بات ہو یا جرگہ سسٹم کی خرابیاں، جس سے آئے دن ان کے اہل وطن اور عام بلوچ دوچار ہوتے ہیں۔ یہ ایسی رسومات ہیں جو عرصہ قدیم سے قبائلی معاشرے میں چلی آتی ہیں اور آج بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود ہیں۔ جرگہ سسٹم قبائلی نظام کی اہم علامت ہے۔ یہ ایک طرح کا متوازی عدالتی نظام ہے جس میں مختلف قسم کے جھگڑوں کا تصفیہ قبائلی سرداروں اور روساء کا اجلاس کرتا ہے۔ اس کے حق و مخالفت میں آج بھی وزنی دلائل دیے جاتے ہیں۔ تاہم برسرزمین دیہات بلکہ شہروں میں بھی اکثر فیصلے ان جرگوں کے ذریعے ہوتے ہیں۔ گل خاں نصیر اور ان کے رفقا و ہمعصر مثلاً یوسف عزیز مگسی عبدالعزیز کرد، عبدالصمد خاں اچکزئی اور دیگر نہ صرف جدید تعلیم سے بہرہ ور تھے بلکہ ان کا شعور حد درجہ ترقی یافتہ تھا یہ لوگ نہ صرف پرانے رسم ورواج کا خاتمہ چاہتے تھے بلکہ بنیادی انسانی حقوق کے پر جوش علمبردار تھے اور سمجھتے تھے کہ ان کے اہل وطن ان رسوم بد کے ہوتے ہوئے شرفِ انسانیت سے صحیح طور پر روشناس نہیں ہوسکتے۔ اس پر مستزاد یہ حقیقت کہ اُس عہد کی انگریز سرکار ایسے قبائلی جرگوں کو اپنے مذموم اور نو آبادیاتی مقاصد کے لیے بے دریغ استعمال کررہی تھی۔ مثلاً

یوسف عزیز مگسی کو ۱۹۳۰ء میں صرف ایک مضمون لکھنے کی پاداش میں ہزاروں روپے جرمانہ اور ایک سال کی نظر بندی کی سزا جرگے کے ذریعے دی گئی۔گل خاں نصیر اپنے ساتھیوں اور ابنائے وطن پر جرگے کے نام پر ہونے والے ظالمانہ سلوک پر کیسے خاموش رہ سکتے تھے۔انہوں نے اس ظلم کے خلاف اپنے جذبات کا منظوم اظہار یوں کیا:

ہماری شومئی قسمت کی اک تصویر ہے جرگہ　　بلوچوں کے مٹانے کی یہ اک تدبیر ہے جرگہ
ہوا حُب وطن کے جرم کا جو شخص بھی عاصی　　تو اس کا سر اڑانے کے لیے شمشیر ہے جرگہ
جنہیں خواہش ہے صحرائے وطن میں لالہ کاری کی　　انہیں نخچیر کرنے کے لیے اک تیر ہے جرگہ
یہ جرگہ دشمن آئین و قانون و شریعت ہے　　ہمارے واسطے اک دوزخی تعزیر ہے جرگہ (۱۷)

گل خاں نصیر کی اس طرح کی غزلوں یا نظموں میں ان کا سماجی وسیاسی شعور اپنی ارفع شکل میں نظر آتا ہے۔ ان کے کلام میں مقامی لفظیات، دھرتی کی بوباس سے آشنا لہجہ، زمین کے مسائل، اور موضوعات کو نظم کرنے کا میلان حاوی نظر آتا ہے۔ دراصل گل خاں نصیر کے عہد میں دنیا بھر کی نو آبادیات میں غلامی سے آزادی کی تحریکیں چل رہی تھیں۔ جگہ جگہ عوام اپنے تئیں انقلاب برپا کرنے کی جدوجہد میں عملاً شریک تھے۔ کہیں کہیں وہ اس کا کامیاب تجربہ کر چکے تھے مثلاً روس میں۔ ہندوستان میں بھی سیاسی سرگرمیاں عروج پر تھیں۔نصیر نہ صرف عالمی سطح پر ہونے والی ان تبدیلیوں سے آگاہ تھے بلکہ وہ خود بھی اپنے سماج اور علاقے کی حد تک عملاً اس تحریک آزادی میں شامل تھے۔ بلوچستان بھی نصیر اور ان کے ساتھیوں کے توسط سے نئی کروٹ لے رہا تھا۔عوام میں سیاسی شعور کی بیداری کی مہم میں کئی راہنما پابندیوں کے باوجود تحریر وتقریر کے ذریعے حصہ لے رہے تھے۔ سیاسی حوالے سے نصیر ہراول دستے میں شامل تھے۔اس پر مستزادوہ شاعری کا ملکہ بھی رکھتے تھے۔ لہٰذا انہوں نے اپنی شاعری میں ایک بڑے مقصد کو پیش نظر رکھا اور پھر ساری عمر اس پر کار بند رہے۔ وہ خود کہتے ہیں:

> ''میرے خیال میں ایک شاعر جسے اپنے وطن اور قوم کا درد ہو، سب سے زیادہ اثر اپنے اطراف میں پھیلے ہوئے لوگوں کی بدحالی پسماندگی اور قومی جبر سے قبول کرتا ہے۔ میری شاعری بنیادی طور پر اپنے عوام کی مادی اور ذہنی پسماندگی اور ان سے نجات حاصل کرنے کی جدوجہد کا عکس ہے۔'' (۱۸)

آخری سطر میں نصیر نے گویا اپنا نظریۂ فن بیان کردیا ہے۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ان کی ساری اُردو شاعری بلکہ بلوچی شاعری بھی ان کی اس بات کی شاعرانہ یا منظوم تفسیر ہے۔شاید ہی وجہ ہے کہ ہمیں ان کی شاعری میں قلبی واردات یا غم جاناں کا تذکرہ نہیں ملتا۔نصیر نے عشق مجازی کا دروازہ خود پر بند کر رکھا تھا انہوں نے کبھی اس رنگین دروازے سے جھانکنے کی کوشش نہ کی۔ ان کی کوئی محبوبہ نہیں ہے یا کم از کم اردو شاعری کی حد تک نہیں ہے۔جس کی اداؤں سے انہیں پیار ہو یا جس کے حُسن کے ترانے نصیر نے گائے ہوں۔کوئی ایسا مٹی کا پیکر یا آسمانی پری جس نے نصیر کے دل کو گدگدایا ہو نظر نہیں آتی۔ یہ بات ایک شاعر کے حوالے سے حیرت انگیز ہے ایک ایسے ماحول اور علاقے میں جس کی شعری روایت میں محبوبہ کے تذکروں سے دیوان بھرے پڑے ہوں۔مثلاً بلوچستان میں ہی سمو کے حوالے سے مست کی مثال ہمارے سامنے ہے۔مگر نصیر اس حوالے سے بالکل الگ کھڑے نظر آتے ہیں۔یوں لگتا ہے ان کے تمام سروکار بلوچ عوام اور ان کی امنگوں سے ہیں۔ وہ اپنی آنکھوں میں ہمیشہ عوام کے خواب سجاتے رہے۔شاید اردو شاعری کی روایت میں نصیر تنہا شاعر ہے۔جس کی شاعری میں عشق مجازی کے حوالے سے ایک شعر نہیں ملتا۔ ایک

بھی ایسا شعر جس میں حسن وعشق کے لطف یا وصل و ہجر کا بیان ہو۔ شاعری میں نصیر کی صرف ایک محبوبہ ہے اور وہ ہے ان کی سر زمین بلوچستان ۔جس کے ترانے وہ پہلے اردو اور بعد میں بلوچی میں گاتے رہے۔

جہاں تک مختلف شعراء کے اثرات کا تعلق ہے تو نصیر کے کلام میں ہمعصر اور ماقبل کے کئی اُردوشعرا کے رنگ اپنی ہلکی سی چھب دکھاتے ہیں۔نصیر پر لکھنے والوں نے اپنے مضامین میں حالی، اقبال اور یوسف عزیز مگسی کے ان پر اثرات کا تذکرہ کیا ہے۔ وہ خوداس بارے میں رقمطراز ہیں:

''کچھ عرصہ علامہ اقبال سے متاثر رہا مگر ادب کے حوالے سے میں نے سب سے زیادہ اثر ۱۹۳۶ کی ترقی پسندتحریک سے لیا۔'' (۱۹)

حالی کے اثرات ان کی دونظموں 'مرے دیس کے نواجوں سو رہے ہیں' اور 'نوائے وقت' میں زیادہ واضح نظر آتے ہیں۔ جبکہ یوسف عزیز مگسی کے اثرات مختلف نظموں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔خصوصاً ان کی نظم 'حلف نامۂ آزادی' سراسر یوسف عزیز کی تقلید میں لکھی گئی ہے۔ جہاں تک اقبال کے اثر کا تعلق ہے تو یہ گل خاں نصیر کی شاعری میں واضح نظر آتا ہے۔ البتہ ان کے ہاں اقبال جیسی بلند خیالی، بلند آہنگی اور خطابیہ لہجہ نہیں ملتا۔ نہ ہی ان کے ہاں اقبال ایسی وسعتِ خیال اور موضوعات کا تنوع ملتا ہے۔ ان کے کلام میں جا بجا ایسے الفاظ اور تراکیب ملتی ہیں جن میں کلامِ اقبال سے استفادہ کی جھلک نظر آتی ہے۔ مثلاً حُب وطن، صحرائے وطن، تیغِ جوہر دار، مردِ مجاہد، خاکِ مذلت، مست خرام، رندِ کہن، مغربی نبات، دشتِ ناپیدا کنار، محنتِ پیہم، طائرِ مردار خور، نعرہء لادینی و مستانہ، قطرۂ بے مایا، اندازِ جہاں داری، ابنائے وطن ، شہبازِ خاراں، پیروئ درسِ قراں، تعمیرِ جہانِ نو، تازہ جہاں، اور دستور کہن وغیرہ۔ ان الفاظ وتراکیب میں اقبال کا عکس صاف نظر آتا ہے۔ مگر یہ صرف تراکیب تک ہی محدود نہیں بلکہ نصیر کے مصرعوں، شعروں اور نظموں میں بھی اقبال کے لہجے کی بازگشت ملتی ہے۔ ان کے ساتھ ساتھ نصیر پر فیض اور حفیظ جالندھری کے اسالیب کے اثرات بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان کی ایک نظم 'ایثارِ رایئگاں' نہ صرف فیض کا لہجہ بلکہ ان کی معروف نظم 'صبح آزادی' کا مضمون ظاہر کرتی نظر آتی ہے۔'ایثار رایئگاں' کے چند بند ملاحظہ ہوں:

مجھ سے اے دوست گرانبارئ امروز نہ پوچھ
میرے افکارِ پریشاں کو پریشان نہ کر
میرے جذبات پہ احساس کے چرکے نہ لگا
میری بگڑی ہوئی تقدیر پہ ارمان نہ کر
غم نصیبوں کا یہاں مونس و غم خوار کہاں
کس سے ہم اپنے غم و رنج کا اظہار کریں
ہم غریبوں کے لیے طالعِ بیدار کہاں
کیسے ہم قسمتِ خوابیداہ کو بیدار کریں
کیا یہی تھی وہ تمنا، وہ سرِ رشتہ کار

جس پہ ابنائے وطن بھینٹ چڑھائے لاکھوں
کیا اسی خواب کی تعمیر اجاگر کرنے
سربکف ہوکے گھر وبار لٹائے لاکھوں (۲۱)

جبکہ حفیظ جالندھری کے اثرات کی ذیل میں نصیر کی وہ مختصر بحر کی نظمیں آتی ہیں ۔جو بہت رواں، مترنم اور موسیقیت سے لبریز ہیں۔ ان میں اُٹھ اے بلوچ نوجواں، جھک نہ جائے یہ علم، بلوچ کا گیت اور یہ تو پرانی ریت ہے ساتھی وغیرہ شامل ہیں۔نظم 'اُٹھ اے بلوچ نوجواں' کے چند بند اس بات کی وضاحت کے لیے پیش کیے جاتے ہیں:

سپیدہ دم ہوا عیاں بڑھا چلا وہ کارواں
یہ کہہ رہا ہے سارباں نہیں یہ خواب کا سماں
تو کارواں کے ساتھ چل بڑھا کے قوتِ عمل
نہ ہو جہاں میں مضمحل کہ کاہلی میں ہے خلل
یہ قید وبندِ جاں گسل نکل تو ان کو توڑ کر
صبو وجام چھوڑ کر نشاط و عیش چھوڑ کر
دلوں کو دل سے جوڑ کر حوادثوں کو موڑ کر
تو مردِ کار زار بن شجاع و شہسوار بن
دلیر و جاں نثار بن جوانِ کامگار بن
عدو پہ برق بار بن جلا کے ان کو خاک کر
وطن کو ان سے پاک کر قبائے رسم چاک کر
نہ خوف کر نہ باک کر لگا نشانہ تاک کر(۲۲)

فیض وحفیظ کے یہ اثرات بتاتے ہیں کہ طبعِ نصیر نے ہر استاد سے فیض اٹھایا ہے۔گل خاں نصیر کی شاعری کا ایک حیرت ناک پہلو ہندی الفاظ کا کثیر اور متواتر استعمال ہے۔ ان کی مختلف نظموں میں ہندی الفاظ کا استعمال بالکل فطری محسوس ہوتا ہے۔ جو اس بات کی دلیل ہے کہ یا تو وہ ہندی زبان سے واقف تھے ۔اوریا پھر کلاسکی اُردو میں استعمال ہونے والے ہندی الفاظ اور ان کے مزاج سے پوری طرح آشنا تھے۔ یہ الفاظ ان کی نظموں میں اجنبی محسوس نہیں ہوتے بلکہ ان کے شعروں میں پوری طرح جذب اور گندھے ہوئے لگتے ہیں۔ ان ہندی الفاظ سے ان کی نظموں میں روانی اور موسیقیت پیدا ہوتی ہے۔یعنی وہ ہندی الفاظ تخلیقی سطح پر برتنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ ان الفاظ میں نین، نیر، سجنوا، سجن، بجار، ویت، نیاری، جتنا، اوتار، بھکشا، نیا، آشا، انیائے، دھنوان، بھگوان، ایمان، پرجا، پاپی، دُشت، بدھی اور سیوک وغیرہ ہیں۔ یہ امر دلچسپ ہے کہ ان میں سے بیشتر الفاظ جن نظموں میں استعمال ہوئے ہیں وہ گل خاں نصیر کی بہترین تخلیقات میں سے ہیں۔ اسلوب کے حوالے سے بھی اور موضوع کے اعتبار سے بھی۔ یہاں گل خاں نصیر مقامیت سے اوپر اٹھتے ہوئے آفاقی سطح پر بات کرتے اور مسائل کی نشاندہی کرتے نظر آتے ہیں۔

اگر گل خاں نصیر کے اُردو کلام کے حوالے سے ان کی نمائندہ نظموں کی بات کی جائے تو ان میں ان کی پہلی وہ دو غزلیں بھی

شامل ہوں گی جو بلوچ اور جرگہ کے حوالے سے غزل مسلسل کہلائیں گی۔ ان میں سے پہلی 'آ گیا وقتِ امتحانِ بلوچ' اور دوسری 'ہماری شومئی قسمت کی اک تدبیر ہے جرگہ' کے مصرعوں سے بالترتیب شروع ہوتی ہیں۔ دیگر اہم نظموں میں راج کرے سردار، بولان، کون چلے یہ چال، نوائے وقت اور اُٹھ اے بلوچ نوجوان شامل کی جاسکتی ہیں۔ ان نظموں میں نصیر کا فن اپنی اعلیٰ شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ ان نظموں کے علاوہ ان کا بیشتر کلام عمومی لب و لہجے اور مختلف مضامین کو منظوم انداز میں بیان کرتا نظر آتا ہے۔ جبکہ وزن اور بحر کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کے مسائل بھی بعض جگہ ان کی شاعری میں نظر آتے ہیں۔ کئی جگہ تو فصاحت کا کم سے کم ادبی معیار تک نظر نہیں آتا مثلاً اس مصرعے میں دیکھیے ع رہِ طلب میں خراب ہوکر میں دل کی بتی جلا رہا ہوں

یہاں دل کی بتی کی ترکیب مصرعے کو غارت کرتی دکھائی دیتی ہے۔ بعض ایسے نکات ان کی اردو شاعری کے کمزور پہلو کو اجاگر کرتے ہیں۔ تاہم ان فنی کوتاہیوں کے باوجود بلوچستان کی شعری روایت کے تناظر میں گل خاں نصیر کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اُردو شاعری میں تخلیقی سطح پر بلوچستان کے تاریخی، ثقافتی اور جغرافیائی خط و خال کو اجاگر اور مصور کرنے میں اولیت کا سہرا بھی گل خاں نصیر کے سر جاتا ہے۔ انہوں نے اُردو شاعری کو بلوچستان کے ان متنوع رنگوں سے آشنا کیا۔ جو اس سے پہلے ناپید تھے اور پھر جن سے بلوچستان کے بعد کے شعراء مثلاً عین سلام، عطا شاد اور دیگر نے زیادہ خوبصورتی کے ساتھ اور وسیع پیمانے پر اپنی شاعری کا ہنر کدہ سجایا۔ ان کی ایک مختصر اور نا تمام نظم 'بولان، اس حوالے سے بطور مثال پیش کی جاتی ہے یاد رہے اس کا زمانہ تخلیق ۱۹۴۸ء ہے۔

خشک و بے مہر چٹانوں کا تراشیدہ حصار
تپشِ مہر سے جھلسی ہوئی سنگین دیوار
جھریاں چہرۂ پرہول پہ ادواروں کی
گھاؤ رستے ہوئے، شمشیر سے قہاروں کی
پیرِ فرتوتِ کہن سالہ زابل کی طرح
بھنویں سکڑی ہوئی ابھرے ہوئے ماتھے پہ تناؤ
جیسے کوہزاد سے رستم کے بگڑ جانے پر
اس نے زابل کے بلوچوں پہ نظر ڈالی تھی!
اس طرح آج بھی بولان کی گھاٹی ہر دم
اُسی مشتاق مگر تند نظر سے ہم کو
دیکھتی ہے کسی کو ہزاد سے ٹکرانے کو ۲۳

اس نظم کا شمار گل خاص نصیر کی اہم نظموں میں ہوتا ہے۔ انہوں نے اپنی اس طرح کی نظموں کی تخلیق سے بلوچستان میں اُردو میں نظم کی روایت کی نہ صرف بنیاد رکھی بلکہ اس میں نئے امکانات کا در کھولا۔ جس سے آنے والے سالوں میں یہاں نظم کی روایت مضبوط سے مضبوط تر ہوتی گئی۔ حقیقت یہ ہے کہ مقدار میں نہایت قلیل ہونے اور اپنی تمام تر فنی کمزویوں کے باوصف گل خاں نصیر کی شاعری نے بیسویں صدی میں بلوچستان میں اُردو شعری روایت کو استحکام بخشنے میں نہایت اہم کردار ادا کیا ہے۔ اگر وہ اُردو شعر گوئی قصداً ترک نہ کرتے اور اسے سنجیدگی سے ذریعہ اظہار بنائے رکھتے تو ان کے تخلیقی امکانات اس بات کی شہادت دیتے ہیں کہ وہ آج اُردو کے ایک اہم شاعر ہوسکتے تھے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ عبدالصبور، ورثہ، بلوچی اکیڈمی، کوئٹہ،۲۰۰۵، ص ۱۷۔

۲۔ گل خاں نصیر، میں اور میرا فن، مشمولہ اخبار اُردو، جلد ۱۹، شمارہ ، جلد۱۱، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد،۲۰۰۳ء، ص ۴۷۔

۳۔ بزدار، واحد بخش، میر گل خاں نصیر شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات، اسلام آباد، ۲۰۰۶، ص ۳۴، ۳۵۔

۴۔ ایضاً ص ۳۵، حواشی میں مصنف نے یہ وضاحت کی ہے کہ اس بات کا انکشاف ان پر یوسف عزیز مگسی نے ایک بالمشافہ ملاقات میں کیا۔ تاہم انہوں نے یہ نہیں بتایا کہ آیا یہ کہیں شائع ہوئی تھی یا قلمی صورت میں موجود ہے یا پھر ضائع ہوچکی ہے۔

۵۔ ناصر، آغا محمد، ڈاکٹر، بلوچستان میں اُردو شاعری، کوژک پبلشرز کوئٹہ، ۲۰۰، ص ۹۸۔

۶۔ ایضاً ص ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲۔

۷۔ شیخ، نور: مرتب: میر گل خاص نصیر شخصیت، شاعری اور سیاست، عوامی ادبی انجمن، کراچی ۱۹۹۳، ص ۶۷۔

۸۔ ایضاً۔

۹۔ ڈاکٹر شاہ محمد مری نے نہ صرف دیباچہ لکھا ہے بلکہ 'کارواں کے ساتھ' کی اشاعت انہی کی مرہون منت ہے ان کے بقول یہ ذمہ داری گل خاں نصیر کی صاحبزادی گوہر ملک نے ان کے سپرد کی تھی۔

۱۰۔ یوسف رجا چشتی، ۲۰۰۳، ص ۸۶۔

۱۱۔ شیخ، نور محمد، ۱۹۹۳، ص ۴۳۔

۱۲۔ بزدار، ص ۱۷۔

۱۳۔ ایضاً ص ۱۲،

۱۴۔ نصیر، گل خاں، کارواں کے ساتھ، مہر در پبلیکیشنز، کوئٹہ، ۲۰۱۱، ص ۲۸۔

'کارواں کے ساتھ' میں 'جس' کی بجائے 'جب' ہے اور مصرعہ یوں ہے۔ جب سے قائم ہے آن بان بلوچ، جبکہ آغا محمد ناصر کی کتاب 'بلوچستان میں اُردو شاعری' میں 'جب' کی بجائے 'جس' ہے دیکھیے صفحہ ۱۰۱۔ یہی مفہوم کے لحاظ سے قرین قیاس ہے۔ ہوسکتا ہے 'جب' پروف کی غلطی سے در آیا ہو۔

۱۵۔ ایضاً، ص ۶۵۔

۱۶۔ ایضا، ص ۱۲۔

۱۷۔ طاہر، سیمی نغمانہ، ڈاکٹر، بلوچستان میں ابلاغ عامہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۲۰۰۶، ص ۱۶۲۔

۱۷۔ ایضاً، ص ۳۰۔

۱۸۔ بزدار، ص ۹۷۔

۱۹۔ ایضاً۔

۲۰۔ واحد بخش بزدار کی کتاب میر گل خاص نصیر شخصیت اور فن میں یہ نظم بعنوان 'عمر رائیگاں' موجود ہے دیکھیے۔ ص ۱۰۲۔

۲۱۔ نصیر، ۲۰۱۱ء، ص ۸۲۔

۲۲۔ ایضاً، ص ۵۳۔

۲۳۔ ایضاً، ص ۶۸۔

ڈاکٹر عابد سیال
فارن ایکسپرٹ (اردو)، فیکلٹی آف ایشین لینگوئجز اینڈ کلچرز،
گوانگ تانگ یونیورسٹی آف فارن سٹڈیز، گوانگ زوٗ، چین

مجید امجد کی غزل: سیاسی زاویہ

Majeed Amjad is one of the prominent poets of modern era of Urdu poetry. He is known to be a trend setter poet of Nazm, however, his ghazal is equally important with regard to its thematic approach as well as stylistic characteristics. His poetry very expressively manifests his political vision in every genre of poetry he composed. However, his way of expression is different and a bit indirect as compared to his contemporary poets. He expressed sorrows, miseries and problems of the common people caused due to political exploitation and social injustice. This article is an attempt to analyze Majeed Amjad' sghazal in this context.

مجید امجد کی شاعری کا زمانہ، ان کی دستیاب مدوّن اور مرتب شاعری کی روشنی میں، ۱۹۳۲ء سے شروع ہوتا ہے جب وہ کالج میں ایف اے کے طالب علم تھے۔ اتفاق ہے کہ یہی ''انگارے'' کی اشاعت کا سال ہے جو ادبی محاذ پر سیاسی جبر اور سماجی گھٹن کے خلاف کئی عشروں سے پنپتے شعور کے پھٹ پڑنے کی مثال ہے۔ یوں مجید امجد کی شاعری کا آغاز ایک ایسے زمانے سے ہوتا ہے جو برصغیر میں عملی سیاست کے تموّج اور عوامی سطح پر سیاسی شعور کی پختگی کا زمانہ ہے۔ نمایاں سیاسی حوالہ اس زمانے کے ادب کے عمومی خصوصیت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مجید امجد کے ابتدائی دور کی نظمیں بھی ان کے گہرے سیاسی شعور کا اظہار ہیں جو ''یہی دنیا'' جیسی نظموں میں دھیمے سروں اور ''نفیرِ عمل'' جیسی نظموں میں نعرے کی حد تک پہنچتی ہوئی بلند آہنگی کے ساتھ موجود ہے۔

اس تناظر میں اگر مجید امجد کی غزل کا مطالعہ کیا جائے تو صورت حال مختلف نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر خواجہ زکریا کی مرتبہ ''کلیات مجید امجد'' کے دوسو سے زائد صفحات پلٹنے کے بعد ۱۹۵۰ء میں کہی گئی ایک غزل میں یہ شعر آتا ہے جس سے کھینچ تان کر کوئی سیاسی معنی نکالا جا سکتا ہے:

چکیدِ اشکِ فراواں سے ہے کشید شراب
جہانِ قیصروجم میں تہی پیالہ پھرو

(۱۹۵۰ء)(۱)

اس سے اگلے سال کی ایک غزل کا یہ مطلع بھی اس مطالعے میں شامل کیا جا سکتا ہے جو ایک طرف ان کے ایک مرغوب موضوع تقدیر کے جبر کا ایک زاویہ سامنے لاتا ہے اور دوسری طرف سماجی مرتبے کے تفاوت کو روحانی مساوات کی دلیل

سے قطع کرنے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے۔

ترے فرقِ ناز پہ تاج ہے،مرے دوشِ غم پہ گلیم ہے
تری داستاں بھی عظیم ہے ، مری داستاں بھی عظیم ہے

(۱۹۵۱ء)(۲)

بعد کے تین چار سال کی غزلوں میں مجید امجد کے ہاں زیادہ وضاحت کے ساتھ رزم گاہِ جہاں میں شعور و ادراک کے ساتھ زندہ رہنے کی سعی کا اظہار ہوتا ہے۔لیکن یہ اشعار اسلوب کی ندرت کے باوجود سیاسی شعور کے حوالے سے عمومی مضامین کے حامل ہیں۔بیدار حسیت کے ساتھ زندہ رہنے کی آرزو، زمانے سے ٹکرا جانے کے عزم کا اظہار جس میں نالہ و فریاد کے ناشنیدہ رہنے کا قلق بھی شامل ہو جاتا ہے۔

تم اک جزیرۂ دل میں سمٹ کے بیٹھ رہے
مری نگاہ میں طوفانِ صد زمانہ رہا

نہ شاخِ گل پہ نشیمن نہ رازِ گل کی خبر
وہ کیا رہا جو جہاں میں قلندرانہ رہا

(۱۹۵۲ء)(۳)

اور

انھی کی زندگی جو چل پڑے ہیں
تری موجوں سے ٹکرانے ، زمانے

(۱۹۵۳ء)(۴)

نہیں سنتا کوئی مجھ کشتۂ آلام کے شکوے
کیے میں نے ہر اک ایواں کی چوکھٹ تھام کے شکوے

(۱۹۵۶ء)(۵)

۱۹۵۷ء میں مجید امجد کی ایک ایسی غزل سامنے آتی ہے جس میں ان کے سیاسی شعور کی تمام جہتیں وضاحت کے ساتھ نمودار ہوتی ہیں۔ نئے دور کی بشارتوں کا راز، نظامِ سیاست، تصورِ وطن، جرأت و جسارت، اور موجود و آئندہ کے بارے میں انھوں نے نہایت واضح انداز میں اپنے افکار کا اظہار کیا ہے۔غزل کے حوالے سے مجید امجد کے سیاسی شعور کی دریافت کے لیے اس غزل سے بہتر کوئی اور تخلیق ان کے سرمائے میں شاید ہی ملے۔

وہ شے جو ایک نئے دور کی بشارت ہے
ترے لہو کی تڑپتی ہوئی حرارت ہے
نظامِ کہنہ کہ سائے میں عافیت سے نہ بیٹھ
نظامِ کہنہ تو گرتی ہوئی عمارت ہے
وطن چمکتے ہوئے کنکروں کا نام نہیں
یہ تیرے جسم تری روح سے عبارت ہے
یہ کہہ رہی ہے صدا ٹوٹتے سلاسل کی
کہ زندگی تو فقط اک حسین جسارت ہے
یہ اک جھلک ہے بدلتے ہوئے زمانوں کی
جبیں جبیں پہ شکن بھی کوئی بجھارت ہے
چمن میں اہلِ چمن کے یہ طور، ارے توبہ
کلی کلی کی ہنسی خندۂ حقارت ہے
دلوں کی جھونپڑیوں میں بھی روشنی اترے
جو یوں نہیں تو یہ سب سیلِ نور اکارت ہے

(۱۹۵۷ء)(۲)

اس غزل میں غزل مسلسل کا رنگ موجود ہے اور اس کے اشعار مل کر ایک ایسا منظر نامہ مرتب کرتے ہیں جو اس دور کی سیاسی ہلچل کی تصویر بھی ہے اور جس میں اس کے مضمرات کی جھلک بھی ہے۔ کم مستعمل قافیوں کے نئے پن کے احساس کے ساتھ ساتھ اس غزل میں ایک داخلی ہلچل کی کیفیت بھی نظر آتی ہے۔ ایک دبا دبا جوش اور فیصلہ کن انداز اس عہد کی سیاسی فضا میں موجود تناؤ اور بیداری کی لہر کی خبر دیتا ہے۔ اس غزل کے ایک شعر میں تصورِ وطن کے حوالے سے ایک نہایت اہم نکتہ سامنے آتا ہے۔ اقبال نے مغرب کے تصورِ وطن، جس کی بنیاد جغرافیے پر تھی، کے برعکس اسلامی وطنیت کا تصور پیش کیا جس کا تعلق روحانی اور ذہنی علاقے سے ہے۔ ع اسلام ترا دیس ہے تو مصطفوی ہے۔ اس تصور کی تشریح اکثریت نے کچھ ایسے انداز سے کی جس سے اس وطنیت کا روحانی دائرہ براعظموں کو عبور کرتا ہوا امت مسلمہ کی عالمگیر وحدت میں تو ڈھل گیا لیکن ارضی وابستگی کے اس لازمی عنصر کو معدوم ہی کر دیا گیا جس کا انقطاع نہ اسلام کا تقاضا تھا اور نہ اقبال کا منشا۔ نتیجہ ثقافتی اور تہذیبی وابستگی کے سوال پر پیدا ہونے والے شناخت کے اس بحران کی صورت میں نکلا، قیامِ پاکستان کے بعد کے تین عشرے جس کا حل تلاش کرنے کی جستجو میں گزر گئے تا آنکہ سقوطِ ڈھاکا کے سانحے نے سوال

کرنے کی ہمت بھی چھین لی۔ شناخت کے اسی حوالے سے مجید امجد نے صراحت کے ساتھ کہا ہے کہ وطن ترے جسم اور تری روح سے عبارت ہے۔ یہ تصورِ وطن کی ایک ایسی فطری صورت ہے جس میں فکری توازن بحال کرنے کا سامان موجود ہے۔ اسی طرح ٹوٹتے سلاسل کی صدا، جسارت، بدلتے زمانوں کی جھلک ایک منظر ہے تو جبینوں پر شکنیں اور خندۂ حقارت دوسرا منظر جو خلقِ مقہور کے بدلے ہوئے تیور دکھاتے ہیں۔ اور آخر پہ یہ بیان کہ اگر دلوں کی جھونپڑیاں روشن نہیں ہوتیں تو سیلِ نور اکارت ہے، اپنی جگہ فیصلہ بھی ہے اور انتباہ بھی۔ یوں یہ پوری غزل نہایت بلیغ انداز میں اپنے عہد کا داخلی اور خارجی سیاسی منظر دکھاتی ہے۔

اک تم کہ مرگِ دل کے مسائل میں جی گئے
اک ہم کہ ہیں بہ کشمکشِ جان و تن پڑے

(۱۹۵۹ء)(۷)

ان شعروں کے تقریباً بارہ سال بعد دو ایسی غزلوں کا پڑاؤ آتا ہے جن میں خارجی سیاسی واقعات کے فوری اور بلاواسطہ بیان کی صورت نظر آتی ہے۔ یہ غزلیں ۱۹۷۱ء کی ہیں اور جنگ کے مناظر اور کیفیات کی تصویرکشی ان میں موجود ہے۔ پہلی غزل یہ ہے:

جنگ بھی تیرا دھیان بھی ، ہم بھی
سائرن بھی ، اذان بھی،ہم بھی
سب تری ہی اماں میں شب بیدار
مورچے بھی، مکان بھی، ہم بھی
تیری منشاؤں کے محاذ پہ ہیں
چھاؤنی کے جوان بھی، ہم بھی
دیکھنے والے یہ نظارا بھی دیکھ
عزم بھی، امتحان بھی، ہم بھی
اک عجب اعتماد سینوں میں
فتح کا یہ نشان بھی، ہم بھی
تو بھی اور تیری نصرتوں کے ساتھ
شہر میں ٹکّا خان بھی، ہم بھی

(۱۹۷۱ء)(۸)

اس غزل کی داخلی ساخت اور ہیئت کا اچھوتا پن اور اس کی لفظیات کی ندرت پر بات کرنے کے لیے تو الگ مضمون درکار ہے؛ اس کے موضوعات و کیفیات بھی ایسی ہیں جو اردو غزل کی روایت میں کم یاب ہیں۔ خارجی مظہر اور داخلی کیفیت کی باہم آمیزی مجید امجد کا خاصہ ہے۔ بقول ڈاکٹر اسلم انصاری:

> ان کا تخلیقی شعور خارجی حقائق کے ادراک اور داخلی واردات کے متشکل ہونے کا ایک انوکھا نقطۂ اتصال تھا۔ اگرچہ ہر سچّے شاعر کا تخلیقی شعور کم و بیش یہی وظیفہ سرانجام دیتا ہے لیکن مجید امجد کے یہاں تخلیق تجربہ کئی راستوں سے ہوتا ہوا اور کئی جہتوں کی نقش گری کرتا ہوا ایک ایسا معنوی پیرایہ اختیار کرتا ہے جو اپنے ہی جیسے ایک بے حد انوکھے اور منفرد لفظی اسلوب کے ساتھ پیوست ہوتا ہے۔ (۹)

جنگ، سائرن اور اذان کی یکجائی سے رزمیہ کیفیت ابھارنا اور اس میں جذبے کی استقامت اور بیان کی لطافت کے پہلو بیک وقت برقرار رکھنا مضمون کی تلاش اور اسلوب کی تراش کا ایسا نمونہ ہے جس کی مثال اردو غزل کی روایت میں شاذ ہی ملے گی۔ اسی طرح مورچوں، مکانوں اور مکینوں کی شب بیداری اور منشاؤں کے محاذ کی بات بھی اردو غزل کے کان میں پہلی دفعہ ہی پڑی ہے۔ اور پھر آخری شعر۔ اس شعر پر مجھے اکثر غالب کا وہ مصرع یاد آتا ہے کہ ع بنا ہے عیش تجمل حسین خاں کے لیے۔ اس مصرعے میں اس نام کی برجستگی دیکھ کر ایسا لگتا ہے کہ یہ نام رکھا ہی اسی لیے گیا تھا کہ غالب اسے اس مصرعے میں چست کر سکے۔ اسی طرح مجید امجد نے ٹکا خان کے نام کو اس کے سیاسی حوالے کے ساتھ ساتھ ایک جمالیاتی زاویہ عطا کر کے اس کی عمر بڑھا دی ہے۔

ایک اور غزل جس کے خطابیہ ردیف کی وجہ سے اس کا عنوان ''اے قوم'' رکھ کے اسے نظموں کے کھاتے میں ڈالا گیا ہے، وہ بھی اسی طرح کی لفظیات سے سجی ہوئی ہے۔

پھولوں میں سانس لے کہ برستے بموں میں جی
اب اپنی زندگی کے مقدس غموں میں جی
وہ مائیں، جن کے لال لہو میں نہا گئے
صدیوں اب ان کے آنسوؤں، اکھڑے دموں میں جی
جب تک نہ تیری فتح کی فجریں طلوع ہوں
بارود سے بھری ہوئی ان شبنموں میں جی
ان آبناؤں سے ابھر، ان ساحلوں پہ لڑ
ان جنگلوں میں جاگ اور ان دمدموں میں جی
پیڑوں سے مورچے میں جو تجھ کو سنائی دیں
آزاد ہم صفیروں کے ان زمزموں میں جی

بندوق کو بیانِ غمِ دل کا اذن دے
اک آگ بن کے پوربوں اور پچھموں میں جی

(۱۹۷۱ء)(۱۰)

اس غزل میں بھی مجید امجد نے اپنی اسی تجربے کو بڑھاوا دیا ہے کہ خارجی سیاسی واقعات کی کھردراہٹ کو لطافت میں، ان کے ہنگامی ہیجان کو دیرپا ٹھہراؤ میں، ان سے متعلق اکہری سپاٹ اور بے حس تمثالوں کو جیتے ہمکتے استعاروں میں کیسے بدلنا ہے۔ یہ دراصل موضوع کو مضمون میں بدلنے کی بات ہے۔ مجید امجد نے سیاسی موضوعات کو خالص غزل کے مضامین کا درجہ دے کر اس کی دماغ جھنجھوڑنے والی شدت کو حواس میں سرایت کرتی ہوئی آگہی بنا دیا ہے۔ بلراج کومل لکھتے ہیں:

مجید امجد جس معاشرے میں پیدا ہوئے، پلے بڑھے، جوان ہوئے اور حدودِ حیات و مرگ کے پار چلے گئے، غلاظتوں اور ناہمواریوں کا معاشرہ تھا۔ اس میں اندرونی اور خارجی جبر واستبداد بھی تھا اور استحصال بھی۔ اس لیے مجید امجد کے کلام کی ایک واضح سطح ایک ایسے حساس انسان کے ردِعمل کی سطح ہے جو زندگی کے مظاہر کی ارضی تفصیلاتِ روز وشب بغور دیکھتا ہے لیکن ان خراشوں اور زخموں کو دیکھ کر اداس ہو جاتا ہے جن سے ان کے معاشرے کے زیادہ تر چہرے ملوث ہیں۔(۱۱)

اس کے بعد کی غزلوں کے جن اشعار میں سیاسی حوالہ موجود ہے وہ اس سے بھی زیادہ لطیف اور گہرا ہے۔ یہ چونکہ ان کی آخری عمر کی شاعری ہے اس لیے اس کے لہجے میں انکشاف اور تیقن کے عناصر نمایاں ہیں۔لطافت و گہرائی اور انکشاف و تیقن کے یہ عناصر باہم آمیز ہو کر مجید امجد کے ہاں ایک ایسے فقیرانہ رویے کا روپ دھار لیتے ہیں جس میں زندگی کو کسی نہ کسی طور نباہنے کا نقطہ نظر موجود ہے۔صورت حال سے غیر مطمئن رہنا اور زندگی کرتے چلے جانا دونوں رویے ان کے ہاں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔حمید نسیم لکھتے ہیں کہ ''مجھے کلیات کے مطالعے سے یہ اندازہ ہوا کہ مجید امجد فطری طور پر فقیر منش ہیں۔ صورتحال کے خلاف ہونا ان کے لیے ایک فطری تقاضا ہے۔صرف ایک فیشن ایبل تحریک سے وابستگی کا اظہار نہیں۔''(۱۲)

اس ڈھب سے جئیں، سینوں کے شرر، جھونکوں میں گھلیں، قدروں میں تلیں
کاوش ہے کوئی مشکل تو یہی، کوشش ہے کوئی ممکن تو یہی

(۱۹۷۲ء)(۱۳)

سوادِ نور سے دیکھیں تو تب سراغ ملے
کہ کس مقام کی ظلمت ہے کس جہاں کے لیے
ترس رہے ہیں سدا خشت خشت لمحوں کے دیس
جو میرے دل میں ہے اس شہرِ بے مکاں کے لیے

(۱۹۷۳ء)(۱۴)

مل کر سب تعمیر کریں، اک ارماں
اک یہ ملک، اور رزق، اور گیت، اور خوشیاں
جیتی مٹی! تیرے نام کی ٹھنڈک
میرے اک اک گرم آنسو میں پنہاں
گلی کوئی بے نام، مکاں بے نمبر
ہے آباد مرا گھر، کنعاں کنعاں

(۱۹۷۳ء)(۱۵)

وفات سے ایک سال پہلے کی ایک معروف غزل کے یہ چند اشعار بھی نمایاں سیاسی زاویہ رکھتے ہیں۔

جب ایک سانس گھسے، ساتھ ایک نوٹ پسے
نظامِ زر کی حسیں آسیا، جو تو چاہے
بس اک تری ہی شکم سیر روح ہے آزاد
ب اے اسیرِ کمندِ ہوا، جو تو چاہے
جو تیرے باغ میں مزدوریاں کریں امجد
کھلیں وہ پھول بھی اک مرتبہ، جو تو چاہے

(۱۹۷۳ء)(۱۶)

سیاسی اور معاشی نظاموں کی جکڑ میں آئے ہوئے پیروجواں ان اشعار کے کردار ہیں۔شکم سیر روح کی ترکیب پورے انسان کی بات کرتی ہے جوجسم اور روح کا مرکب ہے، جن کے الگ الگ تقاضے ہیں۔ انسان شکم پروری کرتا ہے تاکہ اس کا تقاضا پورا ہوتو وہ آگے بڑھ کر روح کے مسائل کی طرف متوجہ ہو،لیکن اس سے اگلا دام حرص و ہوا کا ہے۔ لہٰذا اس کشمکش میں انسان کا ارادہ ہی اس کا مقام ہے یعنی اب اے اسیرِ کمندِ ہوا جو تو چاہے۔

اس پورے تناظر میں دیکھا جائے تو مجید امجد کی غزل سیاسی شعور کا ایک ایسا نمونہ پیش کرتی ہے جو ادراک کے حوالے سے گہرا اور مکمل ہے اور اظہار کے حوالے سے لطیف و منفرد۔ مجید امجد اپنے گردوپیش پر نظر کرتا اور نظر رکھتا ہوا چوکس حواس کا شاعر ہے۔ درویشی و استغنا اور کم آمیزی کی زندگی گزارنے والا یہ تخلیقی آدمی جب اپنی شاعری میں منکشف ہوتا ہے تو ہنگامۂ دنیا کے عین بیچ میں کھڑا نظر آتا ہے۔

خود اپنے غیب میں بن باس بھی ملا مجھ کو
میں اس جہان کے ہر سانحے میں حاضر بھی

(۱۹۷۳ء)(۱۷)

حواشی وحوالہ جات

۱۔ مجید امجد، کلیات مجید امجد، مرتبہ: ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ص۲۰۹

۲۔ ایضاً، ص۲۱۸

۳۔ ایضاً، ص۲۳۳

۴۔ ایضاً، ص۲۴۰

۵۔ ایضاً، ص۲۸۱

۶۔ ایضاً، ص۲۹۱

۷۔ ایضاً، ص۳۳۱

۸۔ ایضاً، ص۶۱۴

۹۔ اسلم انصاری، دیباچہ مجید امجد: بیاضِ آرزو بکف از سید عامر سہیل، بیکن بکس، ملتان، ۱۹۹۵ء، ص۱۱

۱۰۔ مجید امجد، کلیات مجید امجد، ص۶۱۵

۱۱۔ بلراج کومل، ''مجید امجد ایک مطالعہ'' مشمولہ گلاب کے پھول، مرتبہ: محمد حیات خاں سیال، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۷۸ء، ص۱۱۴

۱۲۔ حمید نسیم، کچھ اور اہم شاعر، فضلی سنز، کراچی، س ن، ص۹۰

۱۳۔ مجید امجد، کلیاتِ مجید امجد، ص۶۶۰

۱۴۔ ایضاً، ص۷۰۳

۱۵۔ ایضاً، ص۷۱۴

۱۶۔ ایضاً، ص۷۱۶

۱۷۔ ایضاً، ص۷۱۹

ڈاکٹر نبیل احمد نبیل
اسسٹنٹ پروفیسر، یونیورسٹی اوف ایجوکیشن، لاہورر

عارف عبدالمتین کی اُردو غزل کے ترقی پسندانہ

Arif Abdul Mateen is a progressive bard whose Ghazal (lyrical poetry) 60 tinged with aesthetic values ,is a fine amalgamation of subjectivity and objectivity .Moreover,it is reflective of social realism. His poetry is based on his enviable educational and artistic access and his profound thoughts and vision. After the partition (1947) if we discuss the renowned poets of the era, the names of Faiz Ahmed Faiz, Zaheer Kashmiri, Sahir Ludhianivi, Ahmed Nadeem Qasmi and Arif Abdul Mateen appear on the canvas of mind. He derived all the metaphors and symbols from the progressive movement and aged them critically in his poetry. Ideologically, he remained associated with progressive till his last breath. His poetry reflects the sense of deprivation prevailed in the lives of the proletariat class. He raised a strong agitating voice against the exploitation of the power oriented bourgeoisie.

عارف عبدالمتین نے اپنے شعری سفر کا آغاز امرتسر (بھارت) سے کیا۔ اُن کی شاعری پر آغازِ سفر میں گورنمنٹ کالج امرتسر کے اساتذہ اختر حسین رائے پوری، ایم ڈی تاثیر اور فیض احمد فیض کا رنگ نظر آتا ہے۔ مذکورہ اساتذہ انجمن ترقی پسند مصنفین سے وابستہ تھے، عارف عبدالمتین اپنے مذکورہ اساتذہ سے متاثر ہوئے اور ترقی پسند تحریک سے وابستگی اختیار کی۔ انھوں نے اختر حسین رائے پوری کے زیرِ اثر ترقی پسند نظریات سے گہرے اثرات قبول کیے۔ اس ضمن میں عارف عبدالمتین اپنے انٹرویو میں کہتے ہیں:

> ”تحریکی اثرات میں نے ”انجمن ترقی پسند مصنفین“ اور ”حلقہ اربابِ ذوق“ سے قبول کیے، شخصی فیوض اپنے اساتذہ علامہ محمد عبداللہ فلسفی، خواجہ صادق حسن، مولانا غلام ربانی، ڈاکٹر ایم ضیاالدین، فیض احمد فیض، ایم ڈی تاثیر، اختر حسین رائے پوری، پروفیسر کرامت حسین جعفری اور پروفیسر ڈاکٹر دلاور حسین سے حاصل کیے“(۱)

عارف عبدالمتین کی شاعری کے آغاز کے دور میں ”انجمن ترقی پسند مصنفین“ بہ طور ایک تحریک کے اپنے عروج پر تھی۔ ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند افکار و نظریات نے اُردو شاعری پر اپنے دُور رس اثرات مرتب کرنا شروع کر دیے تھے۔ عارف عبدالمتین کی شاعری کے اولین دور میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے متوازی ”حلقہ اربابِ ذوق“ کا قیام عمل

میں آ چکا تھا۔اس پلیٹ فارم نے بھی اکثر شعرا کے نظریات ،مزاج اور رویوں کو متاثر کیا ۔ اُردو ادب کی ان دو بڑی تحریکوں نے شاعری ،افسانہ، ناول ایسی اہم اصناف کوفکری وفنی اعتبار سے بڑی حد تک متاثر کیا ۔اپنے عہد کی مذکورہ تحریکوں سے شعراو ادبا بڑی حد تک اثرات قبول کیے بغیر نہ رہ سکے۔

عارف عبدالمتین اگرچہ'' حلقہ اربابِ ذوق'' سے بھی منسلک رہے ،لیکن ان کے افکار ونظریات پر''انجمن ترقی پسند مصنفین'' گہرے اثرات دیکھنے کو ملتے ہیں ۔ وہ تقسیم کے بعد لاہور آ گئے اور انجمن ترقی پسند مصنفین،لاہور سے وابستگی اختیار کی۔ترقی پسند مصنفین سے تعلقِ خاطر کے ضمن میں اپنے شعری مجموعے'' سفر کی عطا'' کے انتساب عارف عبدالمتین لکھتے ہیں:

''فیض احمد فیض اور ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کے نام جن کی عظمتوں کے نقوش میرے دل و دماغ کا قیمتی اثاثہ ہیں''(۲)

عارف عبدالمتین نے اپنے شعری مجموعے'' سفر کی عطا'' کا انتساب دو بڑے ترقی پسند ادیبوں کے نام کیا ہے۔اس سے ان کے ترقی پسند افکار ونظریات اور ذہنی وفکری وابستگی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ کس قدر ترقی پسند تحریک کے حامی اور پیروکار تھے۔ اختر حسین رائے پوری سے متاثر ہونے کے کارن عارف عبدالمتین کے افکار ونظریات میں ترقی پسندانہ رجحانات نے راہ پائی ،ترقی پسند تحریک نے اُن کے ذہن وفکر اور غزل کو ایک نئی جہت،نیا اندازِ نظر،نیا رُجحان اور رویہ عطا کیا۔اس سیاق میں عارف عبدالمتین اپنے اُردو مضامین کے مجموعے'امکانات'' کے انتساب میں لکھتے ہیں:

''ترقی پسند تحریک کے نام.........جس نے زندگی اورفن کے متعلق میرے نظریات کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا''(۳)

محولہ بالا اقتباسات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ عارف عبدالمتین اپنے ترقی پسندانہ افکار ونظریات کا اعلان خود کر رہے ہیں۔ ان کی غزلوں میں ترقی پسند موضوعات، ان کی فکری ونظریاتی بالغ نظری کا بین ثبوت ہیں۔ انھوں نے اپنے معاشرے کے مصائب و مسائل کوغزل کے اشعار میں فنی پختگی ساتھ تخلیق کا پیراہن عطا کیا ہے،وہ''ادب برائے زندگی'' کے قائل ہیں ۔ان کی شاعری خارجی زندگی کے آشوب اور پرولتاری طبقے کی حقیقی صورتِ حال کی نمایندہ وترجمان ہے۔ عارف عبدالمتین ایک باکمال ترقی پسند شاعر ہیں۔ ان کی غزلوں میں انسانی حیات اورصورتِ حال کے تلخ تجربات تخلیقی پیرائے میں جلوہ گر ہوئے ہیں۔ ان کی بیشتر غزلیں سیاسی ،سماجی اور جمالیاتی موضوعات کی غمازی کرتی ہیں۔ انھوں نے خارجی موضوعات کے ساتھ ساتھ داخلی موضوعات کو بھی اپنے کلام میں تخلیق کیا ہے،یہی وجہ سے ان کا کلام اثر آفریں اور متاثر کن ہے مگر ان کی شاعری میں انسانی سماجی صورتِ حال کا تخلیقی بیانیہ خارجی حقائق کے مختلف عناصر و مظاہر کے طور سے اپنی پوری قوت کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے۔اس حوالے سے شمشاد راجہ رقم طراز ہیں:

''دراصل عارف اپنی جذباتی ساخت اورمزاج کے اعتبار سے داخلیت پسند ہے ،لیکن ابتدا میں وہ جن فکری اور ذہنی رجحانات کا تاثر قبول کر چکا تھا۔وہ تاثر اس کی شخصیت میں کچھ اس طرح رچ بس گیا تھا کہ وہ اپنی

افتادِ طبع کے مطابق فنی صلاحیتوں سے کام نہ لے سکا تھا لیکن بعد میں خارجی دباؤ کے تحت اسے اپنی ذات کے اندر جھانکنے پر مجبور ہونا پڑا''(۴)

عارف عبدالمتین'' انجمن ترقی پسند مصنفین'' کے رکن اور لاہور شاخ کے سرگرم تخلیق کار کے طور سے نمایاں اہمیت کے حامل ہیں۔تحریک سے ان کی وابستگی تا عمر رہی وہ عملی طور پر بھی اور نظریاتی طور پر بھی ترقی پسند تھے۔اس سیاق و تناظر میں عارف عبدالمتین کے چند اشعار ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں:

صلیبِ غم مجھے منظور ہے نگارِ چمن
گلِ نشاط تو مہکیں گے تیرے دامن میں

ہم مشعلِ خورشید ہیں قندیلِ قمر ہیں
جلتے ہیں شب و روز مگر دہرِ نگر ہیں

تم دربار کے پروردہ ہو ہم پیکار کے رسیا ہیں
تم کیا جانو سر کٹوانا ، ہم کیا جانیں سر کا خم

زہر کو امرت لکھ نہ سکیں گے ، ہاتھ قلم ہر چند کرو
اپنا فن ہے حسن صداقت ،فن کی امانت اپنا قلم

افکار ہمارے سرِ گلزار رہیں گے
تن اپنے قفس میں ترے صیاد رہیں گے

عارف عبدالمتین کے ہاں داخلیت بھی خارجیت کا عکس لیے ہوئے ہے۔ان کی داخلیت انفرادی نہیں بلکہ اجتمائی فائدے کی صورت میں نظر آتی ہے۔اُن کے یہاں داخلی جمالیاتی عناصر بھی خارجی زندگی کی صورتِ حال سے ہی تعبیر و عبارت ہیں، پسند بھی ہیں چوں کہ اُن کا دل پرولتاری طبقے کے ساتھ دھڑکتا ہے ،اسی لیے ان کے کلام میں خارجی زندگی کی زیادہ عکاسی ہوئی ہے۔ان کے اشعار میں'' گلِ نشاط تو مہکیں گے'' عزم و حوصلہ نمایاں تو ہوگا۔عارف عبدالمتین کی غزلوں میں حقیقت نگاری کا حسن قابلِ دید ہے،وہ اپنے سماج کے دردو کرب اور مسائل و مشکلات کو اپنے اشعار میں سادگی کے ساتھ سمو لینے پر قدرت رکھتے ہیں۔ملکی حالات خواہ کیسے بھی ہوں ،ظلم کی رات خواہ کتنی ہی تاریک کیوں نہ ہو ،انسانی ہمت اور کدو کاوش سے حالات کو تبدیل کیا جا سکتا ہے،عارف عبدالمتین اس فکر کے ساتھ رشتہ مستحکم کیے ہوئے ہیں کہ طلوعِ سحر بہر طور ہو کر رہے گی مگر اس کے پرولتاری طبقے کو جد و جہد سے کام لینا ہوگا۔ان کے اشعار میں نا مساعی

حالات سے نبرد آزمائی کا حوصلہ بھی ہے اور نئے سرے سے جدوجہد کرنے کا پیام بھی ہے۔ ان کی شاعری میں خارجی زندگی کی عکاسی کے ساتھ ساتھ تغزل، گداز اور داخلیت کا رنگ بھی عدیم النظر ہے۔ان کی غزل کے ایمائی پہلو ان کی شاعرانہ ہنرمندی کا منہ بولتا ثبوت ہیں،وہ شعر کو شعر بنانے کے ہنر پر قدرت رکھتے ہیں۔ عارف عبدالمتین درحقیقت غیر طبقاتی سماج کی تشکیلِ نو کے قائل ہیں مگر ان کے یہاں سرمایہ دارانہ جکڑ بند کے خلاف احتجاج کی لے بھی پوری قوت کے تیز تر ہوتی ہوئی محسوس کی جا سکتی ہے۔وہ اپنے افکار و نظریات کے ذریعے دنیا کے مکروہ چہرے کو بدلنے پر کامل یقین رکھتے ہیں۔ان کی شاعری کے اس سیاق و تناظر کو کامل القادری اس انداز سے واضح کرتے ہیں:

''عارف کی شخصیت اور شاعرانہ یافت میں حسن اعتدال کا سونا چمکتا ہے۔ اسی سلیقے سے وہ غیر طبقاتی سماج کی تشکیل کے خواب اور طبقاتی سماج کے شدائد سے نباہ کیے جا رہا ہے۔ وہ افادی ادب کا قائل ہے اور شاعری کو بھی حصول مقاصد کا ایک کارآمد حربہ سمجھتا ہے۔ لہٰذا اس کی آرزومندی نو بہ نو پیرہن میں جلوہ نما ہوتی ہے۔ وہ معاشرے کی ہو بہو تصویر کشی کرتا ہے اور اسے بدلنے کی آرزو بھی''(۵)

عارف عبدالمتین نے شاعرانہ منشور ''انجمن ترقی پسند مصنفین'' اور حلقہ اربابِ ذوق سے حاصل کیا ہے۔وہ پرولتاری طبقے کے لیے دولت کی مساویانہ تقسیم اور اس کی آزادی کے علم بردار شاعر ہیں،وہ اشتراکی نظام کے حامی ہیں اور معاشرتی استحصال کے خلاف مزاحمت کرتے ہیں۔ انھوں نے استعماری صورتِ حال کو رد کرنے کی فکر کے ساتھ ساتھ سامراجی بورژوا طبقے اور اس کے گماشتوں پر اپنے کلام میں کاری ضرب لگائی ہے۔ عارف عبدالمتین زمین پر آباد انسانوں کی بھوک ،جہالت ،غربت اور ان کے حقوق کی پامالی نہیں دیکھ سکتے تھے۔ وہ سامراج کے نافذ کیے ہوئے ،اس نظام کے خلاف صف آرائی کرتے رہے۔انھوں نے سیاسی جبر کا مشاہدہ کیا اور اپنے اس مشاہدے کو اپنے اشعار کے قلب میں یوں ڈھال دیا:

حاکمِ شہر! شہادت سے وہ بچنے کے لیے
پاس سے گزرے ہیں احباب بھی بیگانہ صفت

عارف عبدالمتین نے اپنی غزلوں میں سامراجی نظام کی کھلی مخالفت کی ہے اور وہ سامراج اور حکمران طبقے کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتے دکھائی دیتے ہیں،انھوں نے سامراج کے نوکر کو بھی ہدفِ تنقید بنایا ہے، اس ''نوکر شاہی'' کے جبر و استداد کو مسترد کر دیا ہے۔ ان کا رویہ کبھی کسی بھی صورت میں مصلحت آمیز نہیں رہا اور وہ انسان دشمن عناصر کی نشان دہی کرتے ہیں۔اس ضمن میں اُن کا یہ شعر ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔:

مصلحت کیش نہیں جن کی بصیرت عارفؔ
کب حقائق کو بیاں کرتے ہیں افسانہ صفت

میر کے اس شعر کا ایک مطلب تو مسئلہ جبر و قدر ہے اور دوسرا مطلب اس عہد کے سیاسی ماحول سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔ عارف نے سیاسی جبریت کا اظہار واضح طور پر کر دیا ہے، وہ اپنے اس انداز میں میر سے متاثر نظر آتے ہیں ،یہ شعر دیکھیے:

لب اپنے مقفل ہیں خیال اپنے گرفتار
کچھ سادہ مزاج اب بھی ہمیں کہتے ہیں مختار

عارف عبدالمتین کی میؔر کے رنگ میں کہی گئی، ایک غزل کے دیگر اشعار ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں:

مغلوب ہے تن روح تو مفتوح نہیں ہے
مر جاؤں گا لیکن ، نہیں مانوں گا کبھی ہار

پازیب کی جھنکار بہت خوب ہے لیکن
کم تر نہیں زیبائی میں تلوار کی جھنکار

مقبول ہیں اشعار مرے اپنے اثر سے
عارفؔ مری شہرت نہیں منت کش دربار

اردو شاعری کے مطالعہ سے اس امر کا پتا چلتا ہے کہ ہر عہد کے شعرا نے میر و غالب کو خراجِ تحسین پیش کیا ہے اور ان کے رنگِ شاعری سے اثرات بھی قبول کیے ہیں۔میؔر کے شعری شعور تک پہنچنے کی ہر شاعر نے کوشش کی ہے ،لیکن ان کا سا نہیں ہو پایا۔عارف نے بھی ایسی ہی ایک کوشش کی ہے اور اس کوشش کے نتیجے میں ان کی شاعری پر میر کا رنگ دیکھا جا سکتا ہے۔انھوں نے ترقی پسند نظریات کے تخلیقی بیانیے کے لیے مصرع سازی کا ہنر میر سے سیکھنے کی سعی کی ہے۔ اس ضمن میں عارف عبدالمتین کی ایک غزل کے چند اشعار ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں،مگر ترقی پسند فکر کا دامن ان کی رہنمائی برابر کے چلا جاتا ہے:

چراغِ حقیقت جلا کر چلے
حجاباتِ ظلمت اٹھا کر چلے

جیئے ہم چمن میں بہ اندازِ گل
ہر اک سمت خوشبو اڑا کر چلے

جلے یوں ، سراپا ہوئے آفتاب
شبِ غم کی سطوت مٹا کر چلے

خمِ موج سے ابر بن کر اٹھے
سرِ دشت دریا بہا کر چلے

محولہ بالا اشعار میں عارف نے میرؔ کا شعری اسلوب کی پیروی بھی کی ہے مگر خیالات بورژوا طبقے کے خلاف ان کے غم و غصے کی شدت کی بھی غمازی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ان اشعار میں عارف کے شعور میں میر کا شعور سرگوشی کرتے دکھائی دیتا ہے۔ ان اشعار میں عارف کہتے ہیں کہ راستے کی رکاوٹیں ، اذیتیں اور صعوبتیں آخر کار اپنے انجام کو پہنچ کر ختم ہو جائیں گی۔عارف عبدالمتین کا رنگِ تغزل ملاحظہ کیجیے:

اے خزاں زدہ پتے ، تجھ کو کچھ پتا ہو گا
کارواں بہاروں کا کس طرح لٹا ہو گا

کیسے نرم جاں سبزہ ، خاک میں ملا ہو گا
خشمگیں بگولوں نے ، رقص جب کیا ہو گا

کس کے بال و پر جل کر راکھ ہوئے ہوں گے
شاخِ گل کے پہلو سے شعلہ جب اُٹھا ہو گا

جب ہوائے زہر آگیں ، ہونکتی چلی ہو گی
کیسے لالہ زاروں نے خوں اگل دیا ہو گا

کیسے ہونٹ غنچوں کے سی دیے ہوں گے
کیوں ترانہء گلشن بے صدا ہوا ہو گا

عارف عبدالمتین کی پرولتاری طبقے کو خزاں دیدہ پتے کی مانند محسوس کرتے ہیں اور اس سے اس کے لٹنے کے حوالے اصرار و استفسار کرتے ہیں اور خود کلامی کی سی کیفیت ان کے در آتی ہے مگر وہ حالات سے مایوس نہیں ہوتے بل کہ حالات کو بدلنے کے ایقان پر قائم رہتے ہیں ،مزید یہ کہ صبحِ بہار پر اُن کا یقین قائم و دائم رہتا ہے،انھیں اس کا کامل یقین ہے کہ تاریکی کی تلچھٹ تک باقی نہ رہے گی،وہ کسی بھی صورت میں مید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔ ان کے کلام میں ہلکی ہلکی کسک کے ساتھ رجائیت کی کیفیت کے آثار کبھی معدوم نہیں ہوتے ۔ ان کا یہ رنگِ تغزل ان کی شاعرانہ ہنرمندی اور ان کی فطری چہکار پر دلالت کرتا ہے جو ان کی فطری حساسیت کا زائیدہ و پروردہ ہے۔ ان کے یہاں داخلیت کے

عناصر خارجی زندگی کے حقائق کے آہنگ سے تعبیر وعبارت ہیں۔ عارف عبدالمتین کی شاعری میں خارجی زندگی کے مسائل ومصائب ان کی حساسیت کے آئینہ دار ہیں ۔ان کا میلانِ طبع عصری آشوب،انسانی بے چارگی کے الم ناک پہلوؤں سے اپنی شاعری کا خمیر کشید کرتا ہے۔ انسانی دُکھوں کا المیہ ان کی شاعری میں گداز اور تغزل کی شدت کو تیز تر کردیتا ہے۔ ان کی غزل کے جمالیاتی محاسن،غنائی دل کشی ،پیکر تراشی ،ان کی ذات کی اداسی ،ملال ،حزن وغم ناکی داخلی نہیں بل کہ خارج کی زائیدہ و پروردہ ہے عارف عبدالمتین کا دل اپنے طبقے کے لوگوں کے ساتھ دھڑکتا ہے ،ان کو سماج کی ناانصافیوں کا ملال ہے،ان کا غم ذاتی نوعیت سے زیادہ خارجی نوعیت ہے اور طبقاتی سماج کی جکڑبندیوں کے جن مختلف رنگوں اور پہلوؤں سے تعبیر وعبارت ہے،اس ضمن میں کامل القادری ،عارف عبدالمتین کے رنگِ سخن کا تجزیہ اس انداز سے کرتے ہیں:

”عارف دل گداختہ رکھتا ہے۔اس کی غزل میں نہ صرف حسنِ بیان ،غنائیت اور ارتسامی (Impressionistic) کیفیات ہیں بلکہ عصری میلانات اور دستِ گل رخاں کی خراشیں بھی ہیں ،بے بسی ،بے چارگی اور کسمپرسی کی کیفیتیں عزم وحوصلہ اور خرد فروزی کے باوجود اس کے طرزِ احساس کا جزو لاینفک ہیں وہ حزیں اور اداس طبیعت کا مالک ہے لیکن یہ اداسی ،یہ حزن ،یہ درد وکسک فانی یا میر سے مختلف ہے یہ اس کے اس شعور کا عطیہ ہے کہ منزل مراد نہ پا سکے لہٰذا حسرت ایک ترساں ترساں کیفیت میں ڈھل گئی ہے ۔ اس کا دکھ معاشرے کی ناہمواری اور طبقاتی سماج کے کوکھ سے جنم لیتا ہے۔ کچھ انفرادی اور احوال وظراف کی بھی دین ہوگا لیکن مجموعی طور پر اہلِ محفل کا غم ہی غزل کے سانچے میں ڈھلتا ہے“ (۶)

ان کی داخلی کیفیت ایک عجیب کیفیت کا نام ہے عارف عبدالمتین ایک سائنسی سریت کے شاعر ہیں ،وہ ایک ترقی پسند اور اپنے طبقے کے لوگوں کے لیے دردِ دل رکھنے والے شاعر ہیں،وہ اپنے عہد کی غیر مساویانہ دولت کی تقسیم پر پُر ملال ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کی سیاسی صورتِ حال سے بھی پوری طرح واقف ہیں،وہ نظام کی تاریکی پر بھی تخلیقی انداز میں دکھ کا اظہار کرتے ہیں اور عہد کی تیرگی پر سوال اُٹھاتے ہیں اور اپنے معروض کے مکروہات کا تخلیقی پیرائے میں اظہار کرتے ہیں۔ اس سیاق وتناظر میں ان کے یہ اشعار دیکھے جا سکتے ہیں:

بے اُجالا اس قدر سورج کبھی نکلا نہ تھا
یوں تو شب کو بھی اندھیرا تھا ،مگر اتنا نہ تھا

سچ ہے پہلے بھی ستم طوفاں کے ہم سہتے رہے
اِس طرح پانی مگر سر سے کبھی گزرا نہ تھا

عارف عبدالمتین کی شاعری خارجی زندگی اور خارجی صورتِ حال کے مختلف پہلوؤں اور متنوع رنگوں سے عبارت ہے ۔انھوں نے عام آدمی کے مصائب ومسائل اور پرولتاری طبقے کی سماجی زندگی اور سماجی صورتِ حال کو اپنی غزل کا موضوع بنایا ہے،اور اس کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کے محکوم ومجبور،اقتصادی سطح پر پسماندہ، دکھوں اور کرب میں مبتلا افراد کی

نوحہ خوانی کی ہے۔ اُن کی شاعری کہیں کہیں احتجاجی روپ دھار لیتی ہے۔عارف عبدالمتین کی شاعری میں رومانوی رنگ بھی جلوہ پیرا ہے ،ان کی غزل میں عشق ومحبت کی باتیں بھی ملتی ہیں ۔جن کا تعلق اُردو غزل کی روایت سے بہت گہرا ہے، لیکن وہ روایت میں جدت کے خواہاں ہیں ۔ اُن کی شاعری ندرت کے متنوع پہلوؤں کی غماز ہے ۔ ڈاکٹر انور سدید نے عارف عبدالمتین کی غزل پر تبصرہ کرتے ہوئے تحریر کیا ہے:

> ''عارف کی غزل جس کھلی فضا میں سفر کرتی ہے، اس کا ایک بدیہی نتیجہ یہ ہے کہ اس کے ہاں صحرا اور سمندر کی علامتیں وسعت، پھیلاؤ اور کشادگی کی مظہر ہے''(۷)

عارف عبدالمتین سامراج کی طرف سے آنے والی کلفتوں سے دل برداشتہ نہیں ہوتے اور نہ حادثوں سے خوف زدہ ہوتے ہیں اور نہ ہی کسی خوف کسی قسم کے خوف میں مبتلا ہوتے دکھائی دیتے ہیں،وہ اپنی فکر کو اپنے لیے خوش کن خیال کرتے ہیں ان کے یہاں سامراج بورژوا سے ڈر خوف کی کیفیت سے مزید حوصلے کی آثار پیدا ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ،جبر کی قوتیں ان کے پائے استقلال میں ذرا بھی لرزش پیدا کرتی ہوئی محسوس نہیں ہوتیں،ان کی غزلیں فکری وفنی حوالے سے مستحکم تو ہیں مگر ترقی پسندانہ نظریات ان کا نہایت مضبوط حوالہ ہیں،اس حوالے سے ان کے یہ اشعار توجہ طلب ہیں:

اے سفینۂ ہستی کھول بادباں اپنا
چل پڑی ہوا اب تو ، جس ہے گماں اپنا

حادثے میری پریشانی کا باعث کیوں ہوں
ان کی یلغار سے بگڑا میں، تو سنور جاؤں گا

دورِ جدید کے شعرا میں ظہیر کاشمیری اور عارف عبدالمتین کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے ،انھوں نے اپنے انفرادی اسلوب کی وجہ سے ایک نمایاں مقام حاصل کیا ۔ انھوں نے غزل کو ایک وقار عطا کیا اور اسے داخلی اور خارجی جذبوں کا پیکر بنا کر پیش کیا۔عارف عبدالمتین کی نگاہِ دُوران کے عصری سیاسی وسماجی شعور کی غمازی کرتی ہے،سقوطِ ڈھاکہ کے سیاق و تناظر پر بھی ان کی گہری نظر ہے اور اس کے ساتھ ساتھ انسان کو انسان کے مارنے کا دُکھ بھی ان کی غزل کے مختلف اشعار کا موضوع بنتا دکھائی دیتا ہے،جس پر ان کا گہرا رنج اور ملال ہے۔ انسان کی ترقی ہی اس کی تباہی کا سبب بھی بنتی ہے ،اس کا بھی انھیں شدت سے احساس ہے۔اس ضمن میں ان کے درج ذیل اشعار دلیل کا فریضہ سرانجام دیتے ہیں:

میرا بازو کٹ گیا عارفؔ مری تلوار سے
یہ وہ منظر ہے جسے تاریخ کم دکھلائے گی

میں اپنے خون میں نہاتا رہا سدا عارف
یہ کائنات ملی مجھ کو کربلا کی طرح

میری عظمت کا نشاں ، میری تباہی کی دلیل
میں نے حالات کے سانچے میں ڈھالا خود کو

عارف عبدالمتین نے سقوطِ مشرقی پاکستان یعنی قیام ملک کے تھوڑے ہی عرصے بعد ایک بازو کے کٹ جانے کا اظہار ایمائی پیکر تراشی کے ذریعے کیا ہے۔انھوں نے انقلابی شاعری کی ہے اور ان کی شاعری کے کئی پہلو ہیں ،انھوں نے اشتراکی اور سیاسی رویوں سے اپنا شعری اسلوب تشکیل دیا ہے۔عارف عبدالمتین نے جب شاعری کا آغاز کیا تو ترقی پسند تحریک اپنے پاؤں جما چکی تھی اور ترقی پسند شعرا نے غزل کو اس کام کے لیے غیر مناسب خیال نہیں کیا،زیادہ تر ترقی پسند شعرا نے اپنے افکار ونظریات کے تخلیقی بیانیہ کے لیے نظم کو اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے موزوں خیال کیا یہی وجہ ہے کہ اس دور میں نظم کو بڑی حد تک نہ صرف فروغ حاصل ہو بل کہ پذیرائی بھی ملی اور نئے نئے موضوعات سے نظم کے کینوس کو وسعت ملی مگر عارف عبدالمتین نے نظم نگاری کے ساتھ ساتھ غزل گوئی میں بھی اہم مقام حاصل کیا، ان کی غزلوں کا استعاراتی کا نظام مضبوط وتوانا ہے،عارف عبدالمتین کی غزل پر ڈاکٹر انور سدید تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''عارف کی غزل نے اس کے فلسفہ فکر ، فلسفہءفن اور فلسفہ زندگی کے زندگی کے تمام راز ہائے گراں مایہ جو اس کے بطون میں پوشیدہ تھے بنات النعش گردوں کی طرح مجھ پر عریاں کر دیے اور اب مجھ پر ایک نیا جہانِ معنی آشکار ہونے لگا'' (۸)

اُردو غزل میں عام طور پر زندگی سے گریز اور فطرت سے کنارہ کشی اختیار کی جاتی ہے ،لیکن عارف عبدالمتین کی غزل میں روایتی غزل کا سا انداز نہیں، انھوں نے دوسرے ترقی پسند شعرا کی طرح اپنی غزلوں میں زندگی اور فطرت کے عمومی تقاضوں کو شامل کیا ہے۔ یہی ان کی غزلوں کا طرۂ امتیاز ہے۔عارف کی شاعری محبت کی شاعری ہے ،وہ انسان کو آپس میں محبت اور یگانگت سے رہتے ہوئے دیکھنے کے خوہاں ؤ ہیں۔ اُن کی غزل میں صلیب کا استعارہ جا بجا مختلف صورتوں میں استعمال ہوا ہے۔انھوں نے اپنے درد وکرب کو اجتماعی رنگ میں پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ عارف عبدالمتین کی غزل میں جذبوں کی وسعت بے حد نمایاں ہے ،اس حوالے سے ان کے یہ اشعار ملاحظہ توجہ طلب ہیں:

بانٹ جی بھر کے اسے دہر کے محروموں میں
پیار دولت تو نہیں ہے کہ جو گھٹ جائے گا

مہک اُٹھے گی فضا میرے تن کی خوشبو سے
میں عود ہوں کبھی آ کر کوئی جلائے مجھے

چراغ ہوں تو فقط طاق کیوں مقدر ہو
کوئی زمانے کے دریا میں بھی بہائے مجھے

اپنے بچوں کی طرف غور سے جب بھی دیکھا
کتنے ہی رنگوں میں بکھرا ہوا پایا خود کو

اے دوست تری آنکھ جو نم ہے تو مجھے کیا
میں خود ہنسوں گا ، تجھے غم ہے تو مجھے کیا

کیا میں نے کہا تھا کہ زمانے سے بھلا کر
اب تو بھی سزاوارِ ستم ہے تو مجھے کیا

بھولا تو نہ ہو گا تجھے سقراط کا انجام
ہاتھوں میں ترے ساغرِ سم ہے تو مجھے کیا

عارف عبدالمتین کی زندگی کئی طرح سے کرب سے دوچار ہوئی ،ایک انھیں تقسیم کا دکھ تھا تو دوسرے انھیں زمانے کی بےحسی اور ملک میں طبقاتی نظام کا غم لاحق تھا۔ وہ سب انسانوں کے دکھ کو بھی اپنا دکھ ہی سمجھتے تھے۔ عارف نے اپنا یہ دکھ ملائمت اور آواز کی نرمی کے ساتھ اپنے شعروں کی صورت بیان کر دیا۔ انھوں نے اپنے نرم کومل اور دھیمے لہجے میں ہر وہ بات کہہ دی ہے جو ان کے دل و دماغ میں تھی اور اس کام کے لیے انھوں نے تلخ اور ترش لہجہ اختیار نہیں کیا ۔عارف عبدالمتین کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ ان کا شمار ترقی پسند غزل کے اولین شعرا میں ہوتا ہے۔اس سلسلے میں سرور ارمان رقم طراز ہیں:

''عارف صاحب کی غزل میں جمال آفرینی اور جدت پسندی اپنی تمام رعنائیوں اور رفعتوں کے ساتھ موجود ہے۔ وہ غزل کو روایتی اور جمالیاتی قدروں کی نگہبانی کرتے ہوئے سماج کے سائنسی بنیادوں پر ارتقا اور جدید رجحانات کو تسلیم کرتے ہوئے، اس کی عمارت کی تعمیر کرتے ہیں اور اپنی غزل کو نہ تو نعرہ بازی بناتے ہیں اور نہ ہی اسے محض تصوراتی اور ماورائی جہان میں محصور رکھتے ہیں'' (۹)

عارف عبدالمتین کا مکتبِ فکر حقیقت پسند اور اشترا کی ہے۔ وہ محض جمالیاتی قدروں کی عکاسی ہی پر نہیں رکھتے بل کہ حقیقت پسندی ہی ان کی فکری صورتِ حال اظہار کا جزوِ لاینفک ہے،یہی رنگ ان کی شاعری کی بنیادی پہچان ہے جو ان کی شاعری کی موزیک کو تشکیل دیتا ہے۔ ان کی غزلوں میں انسانی زندگی کا داخلی کرب،مسائل و مصائب،آلامِ زمانہ جو

بسا اوقات خارجی پیکروں سے تعبیر وعبارت ہوتا ہے،اس کے ساتھ ساتھ مقصدیت اور شعریت کے بھرپور نمونے ملتے ہیں۔ ترقی پسند نظریے کے حامی شعرا کے ہاں ادب اور زندگی ایک ہی ہے۔ وہ زندگی کے بغیر کے ادب کا تصور نہیں کرتے ۔ وہ ادب کو محض تفریح کا ذریعہ نہیں سمجھتے بل کہ ادب کو زندگی کے مسائل ومصائب اور آلامِ دنیا کے حل کا ایک طاقت ور ذریعہ تصور کرتے ہیں کہ ادب کے ذریعے سماج میں عام آدمی کے شعور کو اُجاگر کیا جا سکتا ہے ۔ترقی پسند نظریے کے حامی ادیبوں نے مزدور کو معاشرے کا ہیرو بنا کر دکھایا ہے اور اس کے ساتھ محبت کا اظہار والہانہ انداز میں کیا ہے۔ انھوں نے اپنی الگ پہچان کے لیے اپنے آپ کو مزدور طبقے کا نمایندہ بنایا ہے۔ان کی ساری وفاداریاں پسماندہ،مفلس،اقتصادی محرومیوں کا شکار غریب ، مظلوم ،مزدور طبقے کے ساتھ وابستہ ہیں۔ ان کے شاعرانہ مزاج کے حوالے سے ڈاکٹر انور سدید ’’اردو ادب کی تحریکیں‘‘ میں لکھتے ہیں:

’’عارف عبدالمتین کا شمار ان ترقی پسند شعرا میں ہوتا ہے جنھوں نے غریبی اور غیور مزاجی کا اعلان کیے بغیر ترقی پسند نظریات پر غیر متزلزل اعتماد کا اظہار کیا۔ عارف کی شاعری معنوی طور پر ایک مخصوص آئیڈیل کی تلاش سے تعبیر ہوتی ہے اور ان کے ہاں رجائیت کا خوش آئند پہلو نمایاں ہے‘‘(۱۰)

پروفیسر عارف عبدالمتین ارتقا کے عمل کے نتیجے میں سماجی تبدیلی پر یقین رکھنے والے شاعر ہیں جو معاشرتی حقیقت پسندی کے قائل ہیں وہ ایسی حقیقت نگاری کو پسند کرتے ہیں جس میں اشتراکیت کا پہلو بھی موجود ہو، جہاں پرولتاری طبقہ غربت کی چکی میں پس نہ رہا ہو،وہ طبقاتی نظام کے خلاف مضبوط فکر کے شاعر ہیں۔ان کی غزلوں میں فلسفہ اشتراکیت کی مثالیں بہ کثرت دیکھنے کو ملتی ہیں:

حاکم کی نگاہوں میں خطا کار نہیں ہیں
منصور کے منصب کے طلب گار نہیں ہیں

مشکوک ہے ان لوگوں کے کردار کی عظمت
اس دور میں جو لوگ سرِ دار نہیں ہیں

بجا کہ زیست ہے پیہم مفاہمت لیکن
یہ لفظ وہ ہے کہ میری لغت سے خارج ہے

چلی جو بادِ حوادث تو دل نے تن کے کہا
یہ شاخ ٹوٹ تو سکتی ہے جھک نہیں سکتی

عارف عبدالمتین کی شاعری میں سیاسی عدم استحکام ،سماجی مسائل اور معاشرتی ناہمواریوں کی عکاسی تخلیقی پیرائے میں

دیکھنے کو ملتی ہے۔ عارف عبدالمتین کی غزل پر تبصرہ کرتے ہوئے سرور ارمان ''زربفت'' میں رقم طراز ہیں:

''عارف عبدالمتین کی شاعری ایک ایسی تحریک ہے جو نہ ٹھہراؤ اور جمود کا شکار ہوتی ہے نہ شکست خوردگی کی ندامت قبول کرتی ہے اور نہ مایوسی اور ناامیدی کی گنہگار ہوتی ہے۔ فلسفہء اشتراکیت سے غیر مشروط اور غیر متزلزل وابستگی کے باوصف اشتراکی حقیقت نگاری کے عناصر کا ان کی شاعری میں اساس کا درجہ رکھنا بعید از قیاس نہیں، ان کے پاس زندگی، ان کی رفعت و ارفعیت ، انسانوں کے مضبوط اور منصفانہ خدوخال انسانی قدروں کے تحفظ اور فروغ اور شاعری میں ان تمام عناصر کو رجائیت کے شعور کے ساتھ شامل کرنے کے حق میں ٹھوس دلائل موجود ہیں۔ اسی لیے وہ گریز اور مصلحت کو اپنی شاعری میں جگہ نہیں دیتے، ان کی فکر شعورِ ذات اور کائنات سے مالا مال ہے،اور شعورِ ذات اور شعورِ کائنات کے امتزاج کو اپنی شاعری کی اساس بنانے والا شاعر یقیناً اشتراکی حقیقت نگاری ہی کے بلند مرتبہ پر فائز ہونے کا سزاوار ہے'' (۱۱)

عارف عبدالمتین اپنی غزل میں استعاروں کا بہ کثرت استعمال کرتے ہیں۔ یہ استعارے عارف عبدالمتین کے خلاقانہ ذہن کی پیداوار ہیں مگر ترقی پسندانہ افکار و نظریات سے ہی ان استعاروں کا خمیر گندھا ہوا نظر آتا ہے، ان استعاروں میں ایک تحریک اور برق رفتاری کا عنصر بھی نمایاں انداز سے جلوہ پیرا ہوتا ہے۔ ان کے بیش تر استعاروں میں ترقی پسند فکر کی ترجمانی کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ عارف عبدالمتین کی شاعری کا ایک خاصا یہ ہے کہ بیسویں صدی کی اردو غزل میں ان کے منفرد رنگِ سخن کے کارن ان کا نام نمایاں نظر آتا ہے۔ان کے یہاں عصری و سماجی شعور اس تربیت کا بھی نتیجہ ہے جو انھیں اپنے اساتذہ کے طفیل نصیب ہوا۔ عارف عبدالمتین کی غزل کہیں بھی جمود اور جگالی کا شکار نظر نہیں آتی، وہ ترقی پسندانہ افکار و تصورات کو اپنے احساس کی چھلنی سے گزار کر ترفع کے ساتھ اپنے مخصوص ڈھنگ میں خلق کرنے پر قدرت رکھتے ہیں ،یہی وہ وصفِ خاص ہے جو انھیں انفرادی انداز عطا کرتا ہے ،وہ متنوع جہات و موضوعات کے شاعر ہیں ،اس حوالے سے ان کے درج ذیل اشعار دیکھے جا سکتے ہیں:

بہت کٹھن ہے گھنے جنگلوں میں میرا سفر
کراہتا ہوں درختوں میں میں ہوا کی طرح

سرحدِ نظر کیا ہے منزلِ سفر کیا ہے
ساتھ لے کے نکلے ہیں ، ہم تو آسماں اپنا

عارف عبدالمتین اپنی شاعری میں کھلی فضاؤں اور روشنیوں کو متعارف کرواتے ہیں ،یہی وجہ ہے کہ ان کی غزل مسلسل سفر کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ ان کے اشعار سفر کرتے دکھائی دیتے ہیں ۔ لفظ خدوخال نکال لیتے ہیں، بولنے لگتے ہیں ،باتیں کرنے لگتے ہیں، عارف کے منفرد لہجے اور صداقتِ اظہار نے انھیں نمایندہ شعرا میں لا کھڑا کیا ہے۔ عارف عبدالمتین نئی نسل کے لیے ایک درس گاہ ہیں۔ جہاں تجربات اور مشاہدات کر کے ایک نیا ادب تخلیق کیا جا سکتا ہے۔

ان کی شاعری میں تحرک کے عناصر سے اس لیے عبارت ہے کہ وہ بنیادی طور پر زندگی کی حرکیات پر یقین رکھتے ہیں ۔ اسی لیے انھوں نے ترقی پسند ادبی تحریک کا نہ صرف اپنے لیے انتخاب کیا بل کہ مذکورہ ادبی تحریک میں بھر پور حصہ بھی لیا۔

اشتراکی ادیبوں نے اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے گھٹن زدہ کلیت پسندی اور جبریت کے خلاف نئی علامتوں کا بھر پور استعمال کیا ہے ۔اس علامت نگاری کی وجہ سے اردو کو ایک نیا طرزِ احساس نصیب ہوا،جو درحقیقت ترقی پسند طرزِ فکر کی ہی دین ہے۔ عارف عبدالمتین کی شاعری میں ترقی پسندانہ علائم و رموز کا بھر پور تخلیقی استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ انھوں نے اپنے آدرش اور ادعا کے تخلیقی اظہار کے لیے علامتوں کا نئے سلیقے اور قرینے سے استعمال کیا ہے۔ وہ ادب کے متحرک کرداری پہلوؤں اور لحظہ بہ لحظہ بدلتی ہوئی زندگی میں پرولتاری طبقے کی پہلے سے بہتر زندگی کی حرکیات پر یقین رکھنے والے رجائیت پسند شاعر ہیں جو معاصر عالمی آشوب کی بورژوا طاقتوں کے خلاف توانا شعور وفکر کے داعی ہونے کے ساتھ ساتھ طبقاتی نظام کے خلاف اپنی شاعری میں اپنے مافی الضمیر کا بھر پور تخلیقیت کے ساتھ اظہار کرتے ہیں ، ان کے نزدیک موضوع کی اپج، ہیئت کے تجربات کا تقاضا ضرور کرتی ہے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ شاعر کو موضوع اور فنی اعتبار سے ترقی پسند ہونا چاہیے، اس ضمن میں عارف عبدالمتین کے یہ اشعار ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں:

نہ میرے پاس زر و سیم تھے نہ مسندِ خاص
تجھے بھلا مری عظمت کا علم کیا ہوتا

سج گئیں میری کتابیں ہر دکان کے شیلف میں
اور عارف میرے بچے گھر میں بھوکے سو گئے

جب سرِ دار کوئی کھنچتا ہے
لوگ عارف کو یاد کرتے ہیں

ہشیار تھے سب ، دام میں آئے نہ ہم آواز
تھی رفتگی سی مجھ کو گرفتار ہوا میں

عارف عبدالمتین اپنے ذاتی اور ملکی نامساعد حالات کا سامنا کرتے ہیں مگر وہ طبقۂ اشرافیہ سے کسی بھی قسم کا سمجھوتہ نہیں کرتے ،وہ اس معاملے میں کسی مصلحت کا شکار بھی نہیں ہوتے۔ ان کی شاعری سے ان کا عہد پوری طرح جھلکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ وہ سچائی کا پرچم بلند کیے ہوئے ہیں ۔ بسا اوقات ان کی آواز نظام کی جبریت کے خلاف شدید تر صورت بھی اختیار کر لیتی ہے۔ انھوں نے نامساعد حالات کا سامنا دلجمی کے ساتھ کیا ہے۔اس حوالے سے سرور ارمان رقم لکھتے ہیں:

’’عارف عبدالمتین کی غزل کی خوبی ہے کہ جب وہ غزل کہتے ہیں تو پھر غزل ہی کہتے ہیں ۔نہ کہیں احتجاج

کا پرچم اٹھاتے ہوئے زندہ باد اور مردہ باد کے فلک شگاف نعرے لگاتے ہیں اور نہ کبھی اسیرِ تروتازگیٔ لب و رخسار ہو کر بے منزل سرشاری و سرمستی کی راہوں پر چل نکلتے ہیں۔ وہ لطیف جذبوں کا اظہار بھی باوقار اور آبرومندانہ انداز میں کرتے ہیں وہ شعریت کے حسن اور فن کی توقیر کو ساتھ ساتھ لے کر چلتے ہیں' (۱۲)

عارف عبدالمتین نے اردو غزل کو ایک معیار عطا کیا ہے۔ انھوں نے شاعری کو بنی نوع انسان کی فلاح و بہبود کے لیے نہایت اہم ذریعہ خیال کیا ہے۔ ترقی پسند ادیبوں نے جس اشتراکی سماج کا خواب دیکھا تھا، عارف عبدالمتین نے اپنی شاعری کے ذریعے اس خواب کو تعبیر کا پیراہن عطا کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ انسانی دیا کو روشن تر دیکھنے کے آرزومند ہیں، اسی لیے کدوکاوش پر ان کا یقین پختہ تر ہے:

ہنستے ہوئے جینے کی تمنا میں مری ہے
وہ شمع کہ رستے میں ہواؤں کے جلی ہے

میں اپنے خون میں نہاتا رہا سدا عارف
یہ کائنات ملی مجھ کو کربلا کی طرح

میری عظمت کا نشاں ، میری تباہی کی دلیل
میں نے حالات کے سانچے میں نہ ڈھالا خود کو

میرا بازو کٹ گیا عارف مری تلوار سے
یہ وہ منظر ہے جسے تاریخ کم دکھلائے گی

عارف عبدالمتین کی غزل میں شعورِ زندگی ملتا ہے، ان کی صدا دراصل سماجی حقیقت کا اظہار ہے، جسے انھوں نے شعری رنگ میں پیش کیا ہے۔ وہ اپنے گردوپیش کے حالات سے بے خبر نہیں بل کہ زمانے کے حالات سے پوری طرح آگاہ ہیں۔ وہ کہیں بھی کسی مقام پر مایوسی کا شکار نظر نہیں آتے بل کہ ان کی رجائیت ایک عزم اور ولولہ پیدا کرتی ہے۔ انھوں نے اپنے ردِعمل کا اظہار یوں کیا ہے:

جنگل ہے شہر اور شکاری ہیں ہر طرف
آیا ہوں گھر میں صورتِ آہو ڈرا ہوا

شہر کے زنداں نے پہنا دیں وہ زنجیریں مجھے
میری وحشت کو میسر دل کا صحرا بھی نہیں

مانا کہ ہر اک گام پر اندیشۂ جاں ہے
ہٹنا نہیں سیکھا ہے مگر اپنی ڈگر سے

غم نہ کر عارف اگر ہے بند ساحل کی ہَوا
بادباں کو کھول ، کشتی کو کھلے پانی میں لا

عارف عبدالمتین نے سماج کو اساس اور اہم اکائی تصور کیا ہے اور اس پر کئی ایک عمدہ غزلیں کہی ہیں۔ انھوں نے اُردو غزل کو نئے فکری زاویے سے روشناس کروایا ہے ۔عارف عبدالمتین نے اپنے منفرد اسلوب اور توانا لہجے اور بے باک اندازِ سخن سے اُردو غزل کو ایک نئی جہت سے ہم کنار کیا ہے۔اردو شاعری کا زیادہ تر حصہ روایتی ہے، اس میں فارسی شاعری کی تقلیدِ عام نظر آتی ہے مگر عارف عبدالمتین نے روایتی غزل سے انحراف کی صورت اختیار کی ہے ،وہ روایت میں ترقی پسند نظریات کے قائل ہیں ، انھوں نے روایت میں وسعت پیدا کر کے اس کی محدود حدوں کو پھیلانے میں اپنا بھر پور کردار ادا کیا ہے ،اس حوالے سے ڈاکٹر حسرت کاسگنجوی ''مفیض'' میں لکھتے ہیں:

''عارف عبدالمتین ایک نظریاتی شاعر ہیں ۔ ان کا رجحان زیادہ تر انقلاب اور اشتراکیت کی طرف ہے لیکن ان کے ہاں عام انقلابیوں کی طرح گھن گرج نہیں ہے۔ اشتراکیت سے کمٹ منٹ کے طور پر ان کی شاعری کا بہت سا حصہ نظریات کے فروغ اور تبلیغ پر مبنی ہے''(۱۳)

عارف عبدالمتین کی غزل میں طبقۂ اشرافیہ کے خلاف صدائے احتجاج کی گونج اور بازگشت،تخلیقیت اور شاعرانہ ہنرمندی کے ساتھ ابھرتی ہے مگر کہیں بھی نعرہ نہیں بنتی،اپنی فنی خوبیوں سے منصۂ شہود پر پھیلتی جاتی ہے ،ان کی غزل میں سیاسی و سماجی رنگ فکری و فنی بالیدگی کے ساتھ نمایاں ہو کر منظرِ عام پر آتا ہے،عارف عبدالمتین ترقی پسند شاعری کے اربابِ اربعہ(فیض، ندیم،ظہیر، عارف) میں شمار ہوتے ہیں۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ سہ ماہی ،مفیض (عارف عبدالمتین نمبر)،گوجرانوالہ۱۹۹۳ء،ص۱۶

۲۔ عارف عبدالمتین ،سفر کی عطا،(لاہور:ٹیکنیکل پبلشرز،۱۹۸۷ء)

۳۔ عارف عبدالمتین ،امکانات،(لاہور:ٹیکنیکل پبلشرز،۱۹۸۸ء)

۴۔ سہ ماہی ،مفیض (عارف عبدالمتین نمبر)،گوجرانوالہ۱۹۹۳ء،ص۱۸۹

۵۔ سہ ماہی ،مفیض (عارف عبدالمتین نمبر)،گوجرانوالہ۱۹۹۳ء،ص۲۳۹

۶۔ سہ ماہی ،مفیض (عارف عبدالمتین نمبر)،گوجرانوالہ۱۹۹۳ء،ص۲۴۴

۷۔ سہ ماہی ،مفیض (عارف عبدالمتین نمبر)،گوجرانوالہ۱۹۹۳ء،ص۱۰۵

۸۔ سہ ماہی ،مفیض (عارف عبدالمتین نمبر)،گوجرانوالہ۱۹۹۳ء،ص۹۰

۹۔ ادبی سلسہ،زربفت،نارووال،س ن،ص۱۲

۱۰۔ انورسدید،ڈاکٹر،اردو ادب کی تحریکیں،(کراچی :انجمن ترقی اردو ،۱۹۸۵ء)،ص۵۱۸

۱۱۔ ادبی سلسہ،زربفت،نارووال،س ن،ص۱۲

۱۲۔ ادبی سلسہ،زربفت،نارووال،س ن،ص۱۲

۱۳۔ سہ ماہی ،مفیض (عارف عبدالمتین نمبر)،گوجرانوالہ،۱۹۹۳ء،ص۱۱۷

ڈاکٹر طارق محمود ہاشمی
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج یونی ورسٹی، فیصل آباد
محمد عدنان اقبال
سکالر ایم فل اُردو، گورنمنٹ کالج یونی ورسٹی، فیصل آباد

جدید اُردو نظم کی تین آوازیں اور فکرِ گوتم

Gotam is founder of Budhism. His philosophy of peace and love has impressed mankind all over the world. He has remained a very attractive character for fiction writers. It is a noticeable point that modern Urdu poetry is much influenced by him. From Iqbal to contemporary age, many poets has written poems that are based on his philosophy. These poets have expressed not only biographical aspects of his life but also seen his personality as metaphoragaist bloodshed.

جدید اردو نظم نے جہاں متنوع اور لا تعداد موضوعات اور افکار کو اپنے دامن میں سمویا وہاں اِس پر مختلف تہذیبوں، تحریکوں اور تاریخی شخصیات کے اثرات بھی واضح دکھائی دیتے ہیں۔ اردو نظم کے آغاز میں ہندی اور بعد ازاں مغربی فکر کے اثرات واضح طور سے دکھائی دیتے ہیں۔ جدید اردو نظم پر نامور اہلِ دانش، قابلِ قدر مفکرین، فلسفیوں اور دیگر تاریخی شخصیات جنہوں نے اپنے کردار و عمل سے انسانی تہذیب و تاریخ پر گہرے اثرات مرتب کیے، کے اثرات واضح طور سے دکھائی دیتے ہیں۔ جدید اردو نظم میں جن شخصیات اور اہلِ دانش کی فکر کو بطورِ خاص موضوع بنایا گیا، ان میں اہم نام مہاتما گوتم بدھ کا ہے۔ جدید اردو نظم پر گوتم بدھ کے اثرات نمایاں ہیں۔ جدید اردو نظم نگاروں نے گوتم کی فکر اور فلسفے کو اپنا موضوع بنایا اور گوتم کا ذکر علامتی، استعاراتی اور تلمیح کے طور پر بھی کیا ہے۔ چند جدید اردو نظم نگاروں نے گوتم بدھ کے فلسفے کو بطورِ خاص اپنی نظموں کا موضوع بنایا اور بیشتر اردو نظم نگاروں نے چند نظموں میں جزوی طور پر گوتم کا ذکر کیا ہے۔ تاہم جن جدید اردو نظم گو شعرا کے ہاں گوتم بدھ کے فکر و فلسفے کے اثرات نمایاں ہیں، اُن میں ستیہ پال آنند، ڈاکٹر اسلم انصاری اور اشرف یوسفی کے نام نمایاں ہیں۔

جدید اردو نظم میں ستیہ پال آنند ایک توانا آواز ہیں۔ ستیہ پال آنند نے گوتم کی فکر کو بطورِ خاص اپنا موضوع بنایا۔ ان کا شعری مجموعہ ''تتھا گت نظمیں'' گوتم کی فکر کے حوالے سے لائقِ ذکر ہے۔ مذکورہ شعری مجموعے کی تمام نظموں میں گوتم بدھ کے فلسفے کو منظوم صورت میں بیان کیا گیا ہے۔ ستیہ پال آنند کا شعری مجموعہ ''تتھا گت نظمیں'' گوتم بدھ کے افکار و تعلیمات کے حوالے سے نہایت اہم ہے۔ ۲۰۱۵ء میں شائع ہونے والے اس شعری مجموعے کا انتساب بھکشو آنند کے نام ہے۔ اس شعری مجموعے میں نظموں کی تعداد انتیس ہے۔ مجموعے کے آخر پر ستیہ پال آنند کا مختصر تعارف اور ستیہ پال آنند کا مضمون ''تتھا گت نظموں کے نزول کی کتھا'' کے عنوان سے درج ہے۔ اس مضمون میں انہوں نے گوتم بدھ کے خاص

چیلے آنند اور صدیوں بعد کھوکھر قبیلے سے منسلک آنند کی داستان بیان کی ہے اور دعویٰ کیا ہے کہ ان کا تعلق بھی کھوکھر قبیلے کے آنند سے ہے۔

آنند سنسکرت زبان کا لفظ ہے اور تاریخی اعتبار سے گوتم بدھ کے خاص چیلے کا نام بھی آنند ہے۔ گوتم بدھ خود کو تتھا گت کہا کرتے تھے۔ مذکورہ شعری مجموعے کی پہلی نظم ''نرواں کا کوئی راستہ نہیں ملتا'' کے عنوان سے ہے۔ اس نظم میں انہوں نے گوتم کے خاص چیلے آنند کی کہانی بیان کی ہے اور خود کو اسی آنند کا وارث بتایا ہے مگر شاعر کو افسوس ہے کہ وہ آنند بھکشو کی طرح اپنے گیان کو بانٹ نہ سکا:

میں تتھا گت کا چہیتا، پہلا چیلا
آج کے یگ کے سفر کا (اور حضر کا)
ستیہ پال آنند اتنا جانتا ہوں
میں نے خود کو کس طرح دھوکا دیا ہے
مجھ کو بھکشا سے غرض تھی
صرف لینا جانتا تھا
مانگ کر کھانا ہی میرا اوڑھنا تھا
مجھ کو اس کا علم کب تھا
مانگنے والے کی جھولی میں کسی کو
دان دینے کے لیے کچھ بھی نہیں ہوتا۔۔۔
سوائے گیان کی دولت کے، یعنی
آگ، چٹکی بھر نمک، تھوڑے سے چاول ۔۔۔(۱)

نظم ''یسوع'' میں ستیہ پال آنند نے گوتم کے اس وعظ کی طرف اشارہ کیا ہے کہ بھکشو آنند نے گوتم سے مکتی اور آواگون کے چکر سے نجات پانے کا طریقہ دریافت کیا مگر گوتم نے اسے نصیحت کی کہ آنے والے جنم میں گوتم پانچ صدیاں بعد یسوع کی شکل میں دوبارہ جنم لے گا اور تمام بھکشو یسوع کے مخالف ہوں گے۔ بھکشو آنند اور گوتم بدھ کے مکالمے کو ستیہ پال آنند نے منظوم صورت میں یوں بیان کیا ہے:

دست بستہ
پھر کہا آنند نے، بھگوان، میں آواگون سے
مکت ہونا چاہتا ہوں

روح کو آزاد کرنا چاہتا ہوں!

بدھ بولے
میں تو اب اس جسم کا چولا بدلنے جا رہا ہوں
جانتا ہوں تم سبھی شاگرد میرے
آنے والے اس جنم میں بھی مرے ہمراہ ہو گے
جس میں مجھ کو دائمی مصلوبیت کی وہ سعادت بھی ملے گی
جس کو پا چکنے سے میں آوا گون سے
چھوٹ کر نروان حاصل کر سکوں گا
میرے پیروکار، تم آنند۔۔۔ اور دیگر سبھی دو
''بدھ کی میں شرن میں جاتا ہوں'' کہہ کر
سنگھ میں شامل ہوئے تھے
آنے والے اس جنم میں
(جو کہ میرا آخری ہے)
تم مرے ایمان سے منکر، مجھے کاذب کہو گے
تم مری مصلوبیت میں دوسروں کا ساتھ دو گے!(۲)

گوتم بدھ نے مکتی یا نروان کو حصول کے لیے کسی نئے بندھن کو رکاوٹ قرار دیا۔ ایک بار آنند دان میں کسی فاقہ کش عورت سے بچہ لے آیا۔ گوتم نے اسے نئے بندھن سے بچنے کے لیے وہ شیر خوار بچہ کسی عورت کو دان دینے کا درس دیا۔ خیرات لے کر خیرات بانٹنا بدھ مت مذہب میں جائز اور مقدس کام ہے۔ ستیہ پال آنند کی نظم ''رضاعت'' کے چند مصرعے اس معاملے پر روشنی ڈالتے ہیں:

دان لے کر دان دے دینے میں کیا حجت ہے بھکشو؟
جاؤ، دیکھو، اس نگر میں
عورتیں ہوں گی جو بچوں کو ترستی پھر رہی ہیں
کوئی گھر ڈھونڈو۔۔۔ کسی عورت کی خالی گود بھر دو
اس طرح تم بھی نئے بندھن سے مکتی پا سکو گے
یاد رکھو۔۔۔ دان لے کر دان دے دینے کی کوئی حد نہیں ہے!(۳)

ستیہ پال آنند کی نظم ''اپنے حصے کا ثمر'' گوتم بدھ کے نظریہ آوا گون پر روشنی ڈالتی ہے۔ ہندو مذہب میں آوا گون کا

نظریہ ایک اہم مذہبی عقیدے کے طور پر جانا جاتا ہے۔ گوتم بھی کسی نہ کسی شکل میں آواگون کے عقیدے پر اعتقاد رکھتے تھے۔ اس نظم میں شاعر نے گوتم سے ایک بھکشو کے مکالمے کو بیان کیا ہے۔ گوتم کے مکالمے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ بدھ مت مذہب میں آواگون ایک مذہبی عقیدہ ہے مگر گوتم کا ماننا ہے کہ انسان کے اعمال (کرم) کسی صورت ضائع نہیں ہوتے اور ان کی سزا و جزا اگلے جنم میں ملتی ہے۔ گوتم کا ماننا ہے:

فکر و قول و فعل کی کوئی برائی
اس جنم میں یا کسی پچھلے جنم میں کی گئی اچھائیوں کو
ختم کر دیتی ہے۔۔۔ جیسے رنگ اک تصویر کے
آلائشوں کی گرد سے، ماحول کی آلودگی سے
ماند پڑ کر ختم ہو جاتے ہیں آخر
ہاں، عمل کی عمدگی سے تم اگر نیکی کرو تو
فکر و قول و فعل کی آلودگی، ساری برائی
اس جنم کی، یا کسی پچھلے جنم کی صاف ہو جاتی ہے (۴)

ستیہ پال آنند کی نظم ''ہست اور نیست'' گوتم کے تصورِ خدا کو آشکار کرتی ہے۔ شاعر نے مذکورہ نظم کے آخر میں ایک تحریر میں یہ دعویٰ کیا ہے کہ بدھ مت مذہب میں جنت اور دوزخ کا کوئی تصور موجود نہیں ہے۔ مذکورہ نظم کو شاعر نے تین حصوں میں تقسیم کیا ہے اور ہر حصے میں بھکشو آنند جب گوتم سے خدا، جنت اور دوزخ کے بارے میں استفسار کرتا ہے تو گوتم یوں گویا ہوتا ہے:

چپ رہا کچھ دیر بھکشو، پھر یکا یک بول اٹھا
''جنت دوزخ نہیں ہیں، تو تتھا گت
کیا خدا جیسی کوئی ہستی نہیں ہے؟''

''ہاں، خدا جیسی کوئی ہستی نہیں ہے!''
بدھ کی آواز میں نرمی تھی، لیکن
گومگو کی کوئی کیفیت نہیں تھی (۵)

یہ بات یاد رہے کہ گوتم بدھ دیوی دیوتاؤں اور خدا کے وجود سے انکاری نہیں تھا بلکہ وہ خدا پر حد درجہ اعتقاد اور عبادات کو بے سود تصور کرتا تھا۔ گوتم کا یہ ماننا تھا کہ اس دنیا میں ایسی کوئی ہستی نہیں جسے نیست نہ ہو۔ گوتم درحقیقت انسان

کو خدا پرستی سے باز رہنے کا درس دیتا ہے۔تا کہ انسان کسی دوسری ذات پر انحصار کرنے کی بجائے خود پر انحصار اور اعتماد کرے۔محمد مظہر الدین صدیقی اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''بدھ مت انسان سے خود اعتمادی کا مطالبہ کرتا ہے۔اس کا دعویٰ ہے کہ انسان اپنی کوشش اور جد و جہد سے زندگی کی بلند ترین منازل تک پہنچ سکتا ہے۔''(۶)

جب بھکشو گوتم سے کائنات ، خدا، قدرت اور ہستی سے متعلق دریافت کرتے ہیں تو گوتم یوں جواب دیتا ہے:

''ہاں، کوئی ہستی نہیں ہے
ایک مفروضہ ہے ہستی کا تصور
ہست کیا ہے؟ نیست کیا ہے؟
ایسا استفسار ہی بے معنی و مقصد ہے، بھکشو!
ہست کا کوئی تصور
نیست کے حتمی تصور کے بنا ممکن نہیں ہے!''(۷)

گوتم بدھ نے جب لوگوں کو مواعظ دینے کا آغاز کیا تو لوگ جوق در جوق بدھ کے حلقہ عقیدت میں داخل ہونے لگے۔گوتم بدھ مختلف مواقع پر سنگھ جماعت میں شمولیت کے خواہش مندوں کو سنگھ جماعت میں داخلے کے اصول وضوابط بتاتے اور لوگوں کو سیدھی راہ دکھاتے۔ستیہ پال آنند نے گوتم کے مواعظ کو منظوم شکل میں بیان کیا ہے۔اس شعری مجموعے کی آخری سات نظمیں گوتم کے مواعظ پر مشتمل ہیں۔شاعر ان نظموں کو''بھیڑ سے یہ کہا تتھا گت نے'' کے عنوان کے تحت قلمبند کیا ہے۔اس حصے میں پہلی نظم ''نئی آنکھیں'' کے عنوان سے ہے جس میں گوتم اپنے عقیدت مندوں کو بتاتے ہیں کہ سنگھ جماعت میں داخلے کے لئے سب سے اہم شرط یہی ہے کہ بھکشو اپنی تمام آرزوؤں اور خواہشات کے ساتھ ساتھ اپنے تمام رشتوں اور سابقہ زندگی کو ترک کر کے حلقہ گوتم میں داخل ہو:

ماں کی آغوش ، ماتھے پر بوسہ
چھاتیوں میں بھری ہوئی شفقت
بہنوں کا پیار ، بھائیوں کے چہرے
اور ان سب سے منسلک وہ گھر
جس کی چوکھٹ پھلانگ آئے ہو!
اس لئے جاؤ لوٹ کر اک بار
پہلی آنکھوں کو گھر کی چوکھٹ پر

دفن کر آؤ، تا کہ دیکھ سکو

نئی آنکھوں سے سنگھ کی جانب!(۸)

اس شعری مجموعے کے مذکورہ ذیلی حصے میں دوسری نظم ''سایہ'' کے عنوان سے ہے۔ گوتم انسان کے سائے کے حوالے سے اپنے بھکشوؤں سے یوں گویا ہوتا ہے۔

بھیڑ سے یہ کہا تتھا گت نے

چڑھتا سورج ہو، ڈھلتا سورج ہو

بیٹھ کر کے چلو گے تو، لوگو

اپنا سایہ ہی خود سے کچھ آگے

چلتا پاؤ گے اور تم اس کے(۹)

نظم ''پیڑ کا ٹو گے'' میں ستیہ پال آنند نے گوتم بدھ کے تصورِ محبت پر روشنی ڈالی ہے۔ گوتم نے بھکشوؤں کو نہ صرف انسانوں سے محبت کرنے کا درس دیا بلکہ حیوانات اور نباتات سے بھی محبت اور اچھے سلوک کا حکم دیا۔ وہ اپنے پیروکاروں سے مخاطب ہوتے ہیں:

پھل، جو ہر آتے جاتے موسم میں

سارے گاؤں کے کام آتے تھے

آم، انجیر، بیر، جامن، سیب

ناریل، سنگترہ، انار، کھجور

بے دھیانی میں سب گنوا بیٹھے!

بھیڑ سے یہ کہا تتھا گت نے

پیڑ بھائی ہیں، دوست، ساتھی ہیں

ان کو مت کاٹو، ان سے پیار کرو(۱۰)

ستیہ پال آنند کے مذکورہ شعری مجموعے کا مجموعی طور سے جائزہ لیا جائے تو یہ مجموعہ انتیس نظموں پر مشتمل ہے اور اس کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں گوتم اور آنند سمیت دیگر بھکشوؤں کے سوال و جواب پر مشتمل مکالموں کو نظمیہ صورت میں بیان کیا گیا ہے۔ جبکہ دوسرے حصے میں گوتم کے افکار و خیالات کو مواعظ کی صورت میں بیان کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں کل بائیس نظمیں شامل ہیں۔ یہ تمام نظمیں مکالماتی انداز میں تخلیق کی گئی ہیں۔ ان نظموں میں گوتم سے مختلف بھکشو مختلف مسائل پر استفسار کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ گوتم اپنے تئیں خود کو تتھا گت کہا کرتے

تھے۔ تتھا گت اصل میں پالی زبان کا لفظ ہے اور سنسکرت زبان میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس لفظ کے مختلف معانی ملتے ہیں جن میں سے ایک معنی قدرتی صلاحیت بھی ہے۔ اس شعری مجموعے میں تمام بھکشو گوتم بدھ کو تتھا گت پکارتے دکھائی دیتے ہیں۔

گوتم بدھ کے ساتھ جن بھکشوؤں کو مذکورہ شعری مجموعے میں مکالماتی گفتگو کرتے دکھایا گیا ہے، ان میں سب سے اہم نام آنند کا ہے۔ تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو آنند، گوتم بدھ کا سوتیلا بھائی تھا جو گوتم بدھ کے حلقۂ عقیدت میں داخل ہوا۔ آنند کو گوتم کے خاص پیروکار یا بھکشو کی حیثیت حاصل ہے۔ چند نظموں میں کشپ نامی بھکشو بھی گوتم کے ساتھ مکالمہ کرتے دکھایا گیا ہے۔ علاوہ ازیں دیگر بھکشو بھی گوتم سے مختلف مسائل و معاملات میں استفسار کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

مذکورہ نظموں میں مکالمے کے انداز میں شاعر گوتم کے افکار و خیالات اور فلسفے پر روشنی ڈالتا ہے۔ ان نظموں میں شاعر نے مکالماتی انداز کی آڑ لے کر گوتم کے جن خیالات و تعلیمات پر روشنی ڈالی ہے، ان میں سے ایک اہم فلسفہ گوتم کا نظریہ آواگون ہے۔ ہندو عقیدے کے مطابق انسان ایک جنم سے مکتی کے بعد دوسرا جنم لیتا ہے اور اس جنم سے چھٹکارا حاصل کرنے کے بعد کسی نئے روپ میں ظاہر ہوتا ہے۔ گوتم بھی اس ہندو عقیدے پر کسی نہ کسی شکل میں یقین کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ گوتم کا یہ ماننا ہے کہ انسان موت کے بعد نئے جنم میں داخل ہو جاتا ہے اور گوتم خود ایک جنم میں حضرت عیسیٰؑ کی صورت میں ظہور پزیر ہوں گے۔ اس جنم میں تمام بھکشو ان کی جان کے دشمن بن کر سامنے آئیں گے۔ اس کے ساتھ ساتھ گوتم کا یہ بھی ماننا ہے کہ ہر جنم میں انسان کے اعمال کا بدلہ اسے اگلے جنموں میں ملتا ہے۔ کسی بھی انسان کی موت کی صورت میں اسے اس خاکی جسم سے تو چھٹکارا مل جاتا ہے مگر اس کے اعمال باقی رہتے ہیں۔ گوتم کے دوسرے اہم فلسفے میں خدا کے تصور اور تصورِ جنت و دوزخ شامل ہیں۔ گوتم کے خدا کے بارے میں تصور پر ستیہ پال روشنی ڈالتے ہوئے کہتے ہیں کہ گوتم خدا کے وجود سے انکاری نہیں تھا مگر وہ خدا اور اس کی قدرت پر اعتقاد نہیں رکھتا تھا۔ وہ عبادت کو وقت کا ضیاع سمجھتا اور خدا پر اعتقاد رکھنے والوں کو کمزور انسان خیال کرتا۔ جنت، دوزخ اور تقدیر کے بارے بھی گوتم کے تصورات واضح نہیں تھے۔ وہ کسی جنت اور دوزخ کے وجود پر یقین نہیں رکھتا اور نہ ہی انسانی تقدیر پر ایمان لاتا ہے کیونکہ ان کا خیال ہے کہ تقدیر پر اعتقاد انسان کو عمل سے دور لے جاتا ہے۔

اس شعری مجموعے میں شاعر نے سنگھ جماعت میں داخلے کی بنیادی شرائط کو بھی نظم کیا ہے۔ سنگھ جماعت میں داخلے کی بنیادی شرائط میں ماضی سے قطع تعلقی کو اہمیت حاصل ہے۔ انسان کو اپنے تمام رشتوں اور نفسانی خواہشات سے چھٹکارا پانا نروان کے حصول کے لیے سب سے زیادہ ضروری ہے۔ اس کے علاوہ گوتم سے ذاتی زندگی کے بارے میں بھی بھکشو استفسار کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

ستیہ پال آنند نے ''تتھا گت نظمیں'' میں گوتم بدھ کے افکار و تعلیمات پر بھر پور روشنی ڈالی ہے۔ انہوں نے گوتم بدھ کے فلسفے پر لاجواب نظمیں تخلیق کی ہیں۔ اس ضمن میں انہوں نے براہِ راست اسلوب ہی کو اپنایا اور مکالماتی انداز اور

خطابیہ انداز میں افکارِ گوتم کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ گوتم کے افکار و فلسفے، تعلیمات اور بدھ مت مذہب کے بارے میں ستیہ پال آنند کا شعری مجموعہ بعنوان ''تتھا گت نظمیں'' ایک عمدہ شعری دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔

ساٹھ کی دہائی میں جن شعرا نے شعرگوئی کا آغاز کیا، ان میں ڈاکٹر اسلم انصاری کا نام بھی خاصا اہم ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری میں روایتی اسالیب سے وابستہ رہ کر جدت کی نئی راہیں نکالیں۔ وہ ایک صاحبِ طرز شاعر، بالغ نظر نقاد، سنجیدہ ماہر اقبالیات اور نامور محقق ہیں۔ ان کی شاعری کا بنیادی موضوع محبت ہے لیکن محبت کے مختلف زاویے ان کے ہاں دکھائی دیتے ہیں۔ اس حوالے سے وہ خود لکھتے ہیں:

> ''عنفوانِ شباب میں مرے لیے بھی محبت صداقت اور حسن ایک ہی حقیقت کے مختلف نام تھے۔ اس لیے کہ تب اور آج بھی میرے نزدیک عقلی صداقتوں تک رسائی حسن تک رسائی اور حسن تک رسائی، عقلی صداقتوں تک رسائی کے مترادف ہے۔''(۱۱)

ڈاکٹر اسلم انصاری کی طویل نظم ''مرے عزیزو! تمام دکھ ہے'' گوتم بدھ کے فلسفۂ غم کی بھرپور عکاسی کرتی ہے۔ یہ نظم کل چونتیس مصرعوں پر مشتمل ہے۔ اس نظم میں شاعر نے گوتم بدھ کے آخری وعظ کو موضوع بنایا ہے۔ اگرچہ مذکورہ نظم کو گوتم بدھ کے کسی وعظ کا ترجمہ تو نہیں کہا جا سکتا مگر یہ نظم گوتم کے فلسفۂ غم کی عکاسی ضرور کرتی ہے۔ نظم کے آغاز میں گوتم بدھ اپنے بھکشوؤں کو جمع کرتا ہے اور ان سے یوں مخاطب ہوتا ہے:

> ''مرے عزیزو،
> مجھے محبت سے تکنے والو
> مجھے عقیدت سے سننے والو،
> مرے شکستہ حروف سے اپنے من کی دنیا بسانے والو
> مرے الم آفریں تکلم سے انبساطِ تمام کی لازوال شمعیں جلانے والو
> بدن کو تحلیل کرنے والی ریاضتوں پر عبور پائے،
> سکھوں کو تجے ہوئے بے مثال لوگو،(۱۲)

مذکورہ مصرعوں میں گوتم کے آخری وعظ کو شاعر خود اپنی زبانی بیان کر رہے ہیں مگر ان کے مخاطب عام لوگ نہیں ہے بلکہ کڑی ریاضت اور نفسانی وجسمانی آرزوؤں کو مار کر ابدی مسرت پانے کے خواہش مند افراد ہیں۔ شاعر سنگھ جماعت میں شامل اپنے بھکشوؤں سے مخاطب ہے جنہوں نے ابدی مسرت کے حصول کے لیے تمام دنیاوی رشتوں اور نفسانی خواہشات کو ترک کر دیا۔ بقول محمد افتخار شفیع:

> ''یہاں شاعر کے مخاطب بھی عام لوگ نہیں بلکہ وہ لوگ ہیں جو بدن کو تحلیل کرنے والی ریاضتوں کے بعد سکھ کو تج کے حیات الم آفریں تکلم سے من کی بستیوں کو بسانا چاہتے ہیں۔ یہاں بدھا کے بھیس میں

شاید اسلم انصاری محوِ کلام ہیں جو گوتم کے ابد گیر لہجے میں حیات و ممات کے مخفی گوشوں سے پردہ اٹھاتے ہیں۔،،(۱۳)

آ گے چل کر گوتم کا کردار اپنی موت اور شکست و ریخت کا اعلان کرتا ہے۔ وہ اپنے سامعین کو آگاہ کرتا ہے کہ اس کی زیست کا وقت اب پورا ہو چکا ہے اور بہت جلد موت کا آہنی پنجہ اسے دبوچ لے گا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گوتم بدھ اپنی موت کے لمحات سے آگاہ ہے:

حیات کی رمزِ آخریں کو سمجھنے والو۔۔۔عزیز بچو،۔۔۔میں بجھ رہا ہوں
مرے عزیزو، میں جل چکا ہوں
مرے شعورِ حیات کا شعلہ جہاں تاب بجھنے والا ہے
مرے کرموں کی آخری موج مری سانسوں میں گھل چکی ہے
میں اپنے ہونے کی آخری حد پہ آ گیا ہوں (۱۴)

نظم کے اگلے حصے میں گوتم اپنے فلسفۂ غم سے سامعین کو آگاہ کرتا ہے۔ وہ یہ راز آشکار کرتا ہے کہ انسان کا وجود اور انسانی زندگی کرب کی مختلف اشکال ہیں۔ انسان اس دنیا میں غیر یقینی صورتِ حال سے دوچار ہے۔ جدائی تو انسان کو دکھی اور غمزدہ کرتی ہی ہے مگر وصل بھی دکھ ہی کی ایک قسم ہے کیونکہ ملنے والے وصل کے بعد ضرور جدا ہوں گے اور انسانی زندگی کو ہر سو دکھوں نے گھیر رکھا ہے۔ بدھا کہتے ہیں:

> "It is true that every thing in this life is transitory and filled with uncertainity, but it is lamentable that anyone should ignore this fact and keep on trying to seek enjoyment and satisfaction of his desires."(15)

گوتم کا خیال ہے کہ جو دکھ کی حقیقت کو پا گیا وہ کائنات کے پوشیدہ رازوں سے واقفیت حاصل کر گیا اور ابدی مسرت کا حصول بھی ان افراد کے لیے آسان ہو جاتا ہے۔ گوتم کا کردار اس وعظ میں دکھ کی مختلف اشکال کی وضاحت کرتے ہوئے اپنے سامعین سے یوں مخاطب ہوتا ہے:

میں دکھ اٹھا کر۔۔۔مرے عزیزو!۔۔۔میں دکھ اٹھا کر
حیات کی رمزِ آخریں کو سمجھ گیا ہوں: تمام دکھ ہے
وجود دکھ ہے، وجود کی یہ نمود دکھ ہے
حیات دکھ ہے، ممات دکھ ہے

یہ ساری موہوم و بے نشاں کائنات دکھ ہے! (۱۶)

اسلم انصاری نے اپنی نظم ''میرے عزیزو! تمام دکھ ہے'' میں گوتم بدھ کے فلسفۂ غم کی تصویر کشی کی ہے۔ نظم کے آغاز میں شاعر نے مذکورہ نظم کو گوتم کا آخری وعظ قرار دیا ہے۔ شاعر نے نظم میں گوتم کا کردار تراشا ہے جو اپنی موت سے قبل اپنے بھکشوؤں اور پیروکاروں سے مخاطب ہو کر زندگی کے سربستہ رازوں سے پردہ اٹھاتا ہے اور دکھ کی حقیقت بتاتا ہے۔ مذکورہ نظم میں شاعر نے خطابیہ لہجے میں گوتم کے کردار کی مدد سے گوتم کے فلسفۂ غم کو اجاگر کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

اشرف یوسفی جدید اُردو نظم کا معتبر نام ہے۔ وہ ایک عرصے سے اردو شعر و ادب سے وابستہ ہیں۔ انہوں نے اردو نظم کے ساتھ ساتھ اُردو غزل میں بھی تخلیقی کاوشیں کیں تاہم جدید اُردو نظم کی طرف ان کا میلان غزل کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ اشرف یوسفی نے اپنی نظموں میں اساطیر سے بہت کام لیا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ان کا اساطیری مطالعہ نہایت وسیع ہے۔ انہوں نے اپنی نظموں میں اساطیری کردار بھی تراشے ہیں۔ موضوعاتی اور اسلوبیاتی ہر دو سطح پر اشرف یوسفی کی نظمیں ان کے پختہ شعری شعور کی غماز ہیں۔

اشرف یوسفی کی طویل نظم ''کپل سنگھاسن کے شاہ زادے زمیں سے نافہ تلاش کرنا'' میں کپل وستو کے شہزادے سدھارتھ سے گوتم بدھ بننے کے سفر کو شعری صورت میں بیان کیا گیا ہے۔ نظم کے آغاز میں شاعر نے شہزادہ سدھارتھ کی پرُتعیش زندگی کا نقشہ یوں کھینچا ہے:

ترے مکٹ میں وہ بیش قیمت زر و جواہر تھے جن کی ساحر چمک نے عالم کو اپنی گردش میں باندھ رکھا ہے وہ
نگینے کہ جن کی ضَو سے قلم کی حرمت بھی ڈگمگائے وہ آبگینے کے رنگِ مے سے شعاعیں پھوٹیں (۱۷)

مذکورہ بالا دو بند گوتم کی ابتدائی زندگی کی عیش و عشرت کو ظاہر کرتے ہیں۔ انتیس سال کی عمر تک گوتم بدھ نے پُرتعیش زندگی گزاری اور دنیا کے مصائب سے بے گانہ رہے۔ راجہ شدودھن کے محل کی خوبصورتی اور شان و شوکت کا نقشہ شاعر نے بڑے عمدہ طریقے سے ان مصرعوں میں کھینچا ہے۔ مہکی ہوئی فضائیں، پھولوں سے لدے ہوئے باغات، شان و شوکت، بہتی ندیاں اور پُرشکوہ عمارات جیسے مناظر کی تصویر کشی سے شہزادہ سدھارتھ کے ابتدائی ایام کی عیش و عشرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ نظم کے اگلے حصے میں شاعر شہزادہ سدھارتھ میں آنے والی حیرت انگیز تبدیلی کا ذکر کرتا ہے:

مگر یہ کیا کہ تیری آنکھیں اس استراحت نواز بستر پہ اپنی نیندوں سے منحرف ہیں
اس عیش و عشرت سے روکشیدہ اور اپنے ماحول سے گریزاں
بس ایک موہوم آرزو میں تو اپنے خوابوں کا ہاتھ تھامے سخن کی پُرخار وادیوں
میں گلیم پوشوں سے آملا ہے
یہ خواب پارے یہ لوحِ آفاق کے ستارے ورق ورق جو اُتر رہے ہیں

نبوتوں کی بشارتیں ہیں
یہ ''اوحیٰ آحیٰ'' یہ نورِ مطلق جو ایک مرکز سے آئینوں پر اُتر رہا ہے، یہ ابتلا میں
غبارِ گریہ سے متصف ہے
یہ سب صحیفے جو شہرِ عشرت کے ساکنوں پہ اگر اُترتے تو صرف شاہوں کے ہاتھ آتے
کپل سنگھاسن کے شاہ زادے میں جانتا ہوں کہ تیری مٹی میں نخلِ رویا پنپ رہا ہے
ترے لہو میں نمو کا رس تھا جو تیری مٹی میں بارشوں نے جگا دیا ہے (۱۸)

شاعر مذکورہ بالا مصرعوں میں شہزادہ سدھارتھ کے اندر آنے والی بے پناہ تبدیلی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ شہزادے سدھارتھ کو ہر آسائش ہر سامانِ حیات بھی سکون نہ دے سکا اور سکون اور فکری بالیدگی کی تلاش میں اس نے اپنے گھر بار، تمام رشتہ داروں، والدین، بیوی اور بچے اور دنیاوی آسائشوں کو خیر باد کہہ دیا اور جوگ اختیار کر لیا۔ شاعر مزید بتاتا ہے کہ گوتم سے منسلک افراد کو گوتم کے باطن میں برپا ہونے والے ہیجان کا قطعی طور اندازہ نہیں تھا کہ گوتم زندگی کی تمام آسائشوں اور عیش وعشرت سے بھرپور زندگی کو تیاگ کر نروان کی تلاش میں جنگلوں کی طرف نکل جائے گا:

ترے سنگھاسن کے چوب داروں، ترے وزیروں ترے پیادوں، تری کنیزوں نے کب یہ سمجھا تھا
کب یہ دیکھا کہ تیرے اندر وہ نخلِ رویا کی خوشبوئیں ہیں
بنوں میں جس سے ہوائے تازہ
گلاب چہروں پر جس سے غازہ
شفق کے رُخ پر گلال جس سے
طلوعِ حسنِ خیال جس سے
گداز ہجر و وصال جس سے
چراغِ شامِ ملال جس سے
یہ دشت جس سے غزال جس سے
یہ نخلِ رویا کی خوشبوئیں ہیں کہ جن سے اندر کی آنکھ کھلتی ہے اور انساں
ظہورِ فطرت میں نورِ وحدت کو دیکھتا ہے
یہ کس نے سمجھا یہ کس نے دیکھا

تری جبیں کی چندر ماریکھا

یہ تیری انگلی پہ ایک ستارہ

یہ آنکھ کا دوسرا کنارہ، اسی ستارے کی روشنی میں تو لوحِ محفوظ پڑھ رہا ہے (۱۹)

شاعر نے نظم میں اُن درد انگیز جذبات و احساسات کو زندہ کرنے کی کوشش کی ہے جو ہر قسم کی سہولیات اور آسائشوں کے باوجود گوتم بدھ کے دل و دماغ کو گرفت میں لے لیتے ہیں۔ نظم کے آخری طویل بند میں شاعر نے گوتم کے اساطیری کردار کی مدد سے اپنے عصر اور سماج کے المیے کو بھی آشکار کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ رومانوی اور دل فریب منظر کشی شروع ہونے والی نظم عصرِ حاضر میں انسان کو درپیش سماجی اور معاشی مسائل اور انسانی کرب پر آ کر ختم ہو جاتی ہے:

کپل سنگھاسن کے شاہ زادے تجھے خبر ہے تو جس قبیلے سے اپنا رشتہ بنا رہا ہے

یہ خواب خوشبو سے پلنے والے چھتوں کے عادی نہیں رہے ہیں

کوئی لبادہ بدن پہ پورا نہیں رہا ہے

کوئی بھی پودا ہو شاہ زادے! وہ اپنی مٹی کے ساتھ پلتا ہے اپنی آب و ہوا میں پھلتا ہے

نخل رویا کو شیش محلوں سے کیس نسبت یہ نخل رویا ہے شاہ زادے ہماری مٹی کا پیڑ ہے یہ

ہماری مٹی میں سانس لے گا (۲۰)

اشرف یوسفی نے مذکورہ نظم میں گوتم کا اساطیری کردار تراشا ہے اور اس کی پوری زندگی کا نقشہ بھرپور انداز میں کھینچا ہے۔ نظم کا آغاز تمثال کاری سے ہوتا ہے اور شاعر شہزادے سدھارتھ کی پُر آسائش زندگی کو شعری صورت میں بیان کرتا ہے اور پھر حصولِ نروان کی خاطر گوتم کے مراقبے کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ عمران ازفراس نظم کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

> ''یوسفی کی نظم'' کپل سنگھاسن کے شاہ زادے زمیں سے نافہ تلاش کرنا'' اس ذہنی مجاہدہ کی بہترین نمائندگی کرتی ہے۔ نظم میں ہندی اسطورہ سے استفادہ کیا گیا ہے۔ نظم گوتم بدھ کے راج محل سے جنگل تک کے سفر کا بہترین اظہاریہ ہیں۔ ۔۔۔ اشرف یوسفی کی یہ نظم محض گوتم بدھ کے حالات و واقعات کا بیانیہ نہیں بلکہ اس ساری صورتِ حال کے جوڑتا ہے جو گوتم کے فکری عرفان کا حاصل ہے اور اُس رزمیہ داستان کا حصہ بناتا ہے جو آج جاری و ساری ہے۔'' (۲۱)

شاعر نے گوتم کا اساطیری کردار تراش کے عہدِ حاضر میں رزمیہ صورتِ حال اور انسانی مصائب کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ اسی طرح انھوں نے اپنی نظم ''مکتب'' میں برگد کے بوڑھے درخت کی تلمیح بھی استعمال کی ہے۔ برگد کا یہ درخت جو صدیوں سے گیان بانٹ رہا ہے۔ دانش کی علامت کے طور پر بھی سامنے آتا ہے۔ اسی طرح ان کی چند دیگر نظموں میں بھی گوتم بدھ کے اساطیری کردار کی طرف اشارہ کیا گیا ہے مگر ان کی طویل نظم ''کپل سنگھاسن کے شاہ زادے زمیں سے

نافہ تلاش کرنا'' گوتم کے حوالے سے خصوصی اہمیت کی حامل ہے۔

جدید اردو نظم پر فلسفہ گوتم بدھ کے اثرات کا مجموعی طور سے جائزہ لیا جائے تو کئی نامور اور قابل قدر شعرا نے اپنی نظموں میں گوتم بدھ کے افکار و نظریات کو موضوع بنایا۔ اس ضمن میں سب سے اہم نام ستیہ پال آنند کا ہے جنھوں نے اپنے شعری مجموعے بعنوان ''تتھا گت نظمیں'' میں گوتم کے افکار و خیالات کو آشکار کیا۔ یہ شعری مجموعہ دو حصوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصے میں مکالماتی انداز میں بھکشو آنند اور دیگر پیروکاروں کے ساتھ گوتم کے مکالموں کو نظم کیا گیا ہے۔ اس مکالماتی انداز کی آڑ میں شاعر نے گوتم کے افکار و تصورات کو بیان کیا ہے۔ ان میں گوتم کے خدا کے بارے میں نظریات، جنت اور دوزخ کے بارے میں گوتم کے افکار، گوتم کا فلسفۂ غم اور حصولِ نروان کے طریقوں پر بھرپور بحث کی گئی ہے۔ دوسرے حصے میں شاعر نے تتھاگت کے عام لوگوں اور بھکشوؤں کے اجتماعات سے مواعظ کو نظم کی صورت میں بیان کیا گیا ہے۔ اس شعری مجموعے میں شاعر نے کلی طور پر گوتم کی فکر کو موضوع بنایا ہے۔

گوتم بدھ کی فکر کے حوالے سے ڈاکٹر اسلم انصاری اور اشرف یوسفی کی نظمیں بھی پڑھنے سے تعلق رکھتی ہیں اور مذکورہ دونوں شعرا نے اپنی نظموں میں گوتم بدھ اور ان کے افکار کو بھرپور انداز سے موضوع بنایا ہے۔

حواشی و حوالہ جات

۱۔ ستیہ پال آنند، تتھا گت نظمیں، نئی دہلی: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، ۲۰۱۵ء، ص:۱۰، ۱۱

۲۔ ایضاً، ص:۱۵، ۱۶

۳۔ ایضاً، ص:۲۶

۴۔ ایضاً، ص:۳۴، ۳۵

۵۔ ایضاً، ص:۱۲

۶۔ محمد مظہر الدین صدیقی، اسلام اور مذاہبِ عالم، لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، بارِ ششم، ۱۹۹۹ء، ص:۲۲

۷۔ ستیہ پال آنند، تتھا گت نظمیں، ایضاً، ص:۵۳

۸۔ ایضاً، ص:۱۱۷، ۱۱۸

۹۔ ایضاً، ص:۱۳۰

۱۰۔ ایضاً، ص:۱۳۲

۱۱۔ اسلم انصاری، ڈاکٹر، تکلمات، لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۰۰ء، ص:۲۵

۱۲۔ اسلم انصاری، ڈاکٹر، خواب و آگہی، ملتان: کاروانِ ادب، بارِ دوم، ۱۹۹۳ء، ص:۱۰۸

۱۳۔ محمد افتخار شفیع، ڈاکٹر اسلم انصاری: شخصیت اور فن، اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۱۰ء، ص:۶۴

۱۴۔ اسلم انصاری، ڈاکٹر، خواب و آگہی، ایضاً، ص:۱۰۸۔۱۰۹

15. The Teaching of Buddha, Tokyo: Kasaido Printing Co.Ltd, 1995 A.D, P: 196

۱۶۔ اسلم انصاری، ڈاکٹر، خواب و آگہی، ایضاً، ص:۱۰۹، ۱۱۰

۱۷۔ اشرف یوسفی، بیل اُس دریچے کی، فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۰۷ء، ص:۸۰

۱۸۔ ایضاً، ص:۸۰، ۸۱

۱۹۔ ایضاً، ص:۸۲

۲۰۔ ایضاً، ص:۸۳، ۸۴

۲۱۔ عمران ازفر، اشرف یوسفی کی نظم: امکان کا تخلیقی انکشاف (مضمون)، مشمولہ: نقاط، سہ ماہی ادبی جریدہ، شمارہ ۱۱، فیصل آباد: نقاط مطبوعات، دسمبر ۲۰۱۲ء، ص:۱۶۸، ۱۶۹

ڈاکٹر سلیم سہیل (محمد اقبال)

اسسٹنٹ پروفیسر اردو،

ایف۔جی قائداعظم ڈگری کالج، سکیم تھری، چکلالہ کینٹ، راولپنڈی

طلسمانہ (Fantasy) کیا ہے؟

Fantasy is a way of making the unreal and the imaginary seem as if all fantastical appearances were a part of life, exactly as dreams are a reality but take place on a plane which has no tangible existence.

Urdu dastans are steeped in fantasy but when the progressive movement in literature became a sort of norm, fantasy was sidelined. However, a fresh critical appraisal of fantastic literature has enabled us to look at fantasy from a more sympathetic perspective.

طلسمانہ:

اچھے بھلے لوگ بھی یہی سمجھتے ہیں کہ طلسمانہ (Fantacy) محض ایک ادبی یا نیم ادبی صنف ہے، ایک طرح کا دل بہلاوا، ایک خیالی دنیا جس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں۔ پہلا نکتہ تو یہ یاد رکھنا چاہیے کہ جو بات انسانی ذہن میں آ گئی اور وہاں سے تقریر وتحریر یا رنگ و آہنگ میں منتقل ہوگئی وہ غیر حقیقی نہیں رہی۔ دوسری بات جو اور بھی زیادہ اہم ہے یہ ہے کہ کوئی فرد ایسا نہیں جس کی زندگی میں طلسمانہ کا دخل نہ ہو۔ ہم اپنی زندگی کا کم و بیش ایک تہائی حصہ سوتے میں گزارتے ہیں۔ جو بیداری کے عالم میں گزارتے ہیں اس کا بھی صحیح علم نہیں کہ وہ کیا ہے۔ رسولِ کریمؐ نے فرمایا کہ لوگ سو رہے ہیں جب مریں گے تب جاگیں گے۔ قصہ مختصر، زندگی کا تہائی حصہ کم نہیں ہوتا اور ہر آدمی خواب دیکھتا ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ انھیں خواب نظر نہیں آتے۔ وہ غلط فہمی میں مبتلا ہیں۔ سائنسی تحقیق سے ثابت ہو چکا ہے کہ ہم سب سوتے ہوئے خواب دیکھتے ہیں۔ دقت صرف یہ ہے کہ جو خواب ہمیں گہری نیندیں نظر آتے ہیں وہ بالکل یاد نہیں رہتے۔ خواب میں ہم ان لوگوں سے ملتے ہیں اور باتیں کرتے ہیں جو مر چکے یا جن سے بچھڑے مدتیں ہوگئیں اور جن کی کوئی خیر خبر نہیں۔ خواب میں ہم خود کو مانوس جگہوں پر پاتے ہیں، گو بعض اوقات یہ مانوس جگہیں تبدیلیوں سے خالی نہیں ہوتیں۔ خواب ہی میں ہم ایسی جگہیں دیکھتے ہیں جو ہم نے جیتے جی کبھی دیکھی نہیں۔ یہ مقامات نامانوس ہونے کے علاوہ عجیب و غریب بھی ہوتے ہیں۔ جب یہ ذہن، جو قدرت کی طرف سے ہمیں ودیعت ہوا ہے، ہر رات ہمارے لیے کسی نامعلوم پردۂ سیمیں پر طلسمانہ تخلیق کرتا رہتا ہے تو طلسمانہ کو حقیقت کی ایک اور سطح کیوں نہ تصور کیا جائے؟

ادب اور طلسمانہ کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ادب کے دو قدیم ترین اور اعلیٰ نمونوں یعنی گل گامیش اور ہومر کی اودیسی میں ہم جا بجا طلسمانہ کے دوچار ہوتے ہیں۔ طلسمانہ کا پرانے وقتوں سے رواج ہے۔ سائنس فکشن ایک نئی صنف ہے اور اس کا آغاز انیسویں صدی میں سائنس کی روز افزوں اہمیت کے ساتھ ہوا۔ بعض اوقات طلسمانہ اور سائنس فکشن میں

فرق کرنا آسان نہیں ہوتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ طلسمانہ میں سب کچھ ممکن ہے۔ تخیل کو بے مہار آزادی میسر ہے۔ مستند سائنس فکشن میں یہ دعویٰ کیا جاتا ہے کہ جو آج ممکنات میں سے نہیں وہ آنے والے برسوں یا صدیوں میں حقیقت کا روپ دھار لے گا۔ طلسمانہ کو ممکن سے واسطہ نہیں۔ اس لحاظ سے طلسمانہ کی کوئی جامع تعریف ممکن نہیں رہتی۔ صرف اس کی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔

جو فکشن بظاہر حقیقت پسندانہ معلوم ہوتا ہے اس میں بھی کچھ نہ کچھ طلسمانہ پہلو موجود ہوتے ہیں۔ مثلاً ''فسانۂ آزاد'' میں آزاد کی ترکی جا کر روس کے خلاف جنگ میں حصہ لینا ایک طرح کا طلسمانہ ہے۔ پہلے طلسم کشا طلسم فتح کرنے نکلتے تھے اور ان پر کئی حسینائیں عاشق ہو جاتی تھیں۔ سرشار اپنی ظاہری حقیقت پسندی کی بنا پر طلسمی داستان نہیں لکھ سکتے تھے۔ لیکن آزاد اور خوجی کی صورت میں انھوں نے امیرحمزہ اور عمر وعیار کو بطرزِ دیگر پیش کیا ہے۔ آزاد پر بھی کئی یورپی حسینائیں فریفتہ ہو پاتی ہیں۔

طلسمانہ کے بارے میں سب سے بہتر بات جو کہی گئی ہے یہ ہے کہ جب اس کا پس منظر ہماری دنیا ہو تو اس میں جو واقعات بیان کیے جاتے ہیں وہ یہاں پیش آنا ناممکن ہیں۔ جب کسی اور دنیا کا ذکر ہو تو یہ یاد رکھنا چاہیے کہ ایسی دنیا سردست ناممکن ہے چاہے اس خیالی دنیا کے سیاق وسباق میں بیان کی ہوئی کہانی وحدت کی حامل کیوں نہ ہو۔

انیسویں اور بیسویں صدی کے فکشن میں طلسمانہ کے عناصر ہر طرف نظر آتے ہیں کیوں کہ سائنسی ایجادات، تبدیلیوں اور دریافتوں کی وجہ سے لکھنے والے ہمیشہ یقین سے نہیں کہہ سکتے کہ کیا حقیقت ہے اور کیا فریب یا واہمہ ہے۔ ناول چاہے محاکاتی یا حقیقت پسندانہ کیوں نہ ہو اس میں غیر حقیقی عناصر داخل ہوتے رہتے ہیں۔ جیمز جوائس ہو یا ٹامس مان یا کافکا یا پچھلی چند دہائیوں میں سامنے آنے والے وسطی اور جنوبی امریکا کے جادوئی حقیقت نگار، سب بہ یک وقت دو دنیاؤں میں آتے جاتے رہتے ہیں۔ ایک جو حقیقت پسندانہ اور جانی پہچانی ہے اور دوسری جو خواب آلودہ اور غیر حقیقی ہے۔ اندازہ ہے کہ حقیقت اور فریب کا باہم دگر اثرانداز ہونا آنے والے وقت میں بڑھتا چلا جائے گا۔ فی الواقع حقیقت (Virtual Reality) میں آنے والے دور کی جھلک نظر آتی ہے۔

اردو کی تنقیدی تاریخ میں ادبی اصطلاحات کے بیان سے لے کر ان کی شرح تک جو اغماض برتا گیا اس کی مثال دنیا کی کسی دوسری زبان و ادب کی تاریخ میں نہیں ملتی۔ اردو کی ادبی تاریخ کا باضابطہ آغاز اگر سترھویں صدی سے کیا جائے تو آغاز سے لے کر تاحال اس امر کی اہمیت کو نہیں سمجھا گیا کہ علوم کی دنیا میں اصطلاح کا کیا مقام ہے۔ جن زبانوں کے ادب میں اصطلاحات شامل رہیں وہ آج کس مقام پر ہیں۔ اس کی بیّن مثال یونانی ادب کی ہے کہ اپنے آغاز سے ہی لکھنے والوں کی بالغ نظری نے ہوا میں تیر نہیں چلائے بلکہ ہر مظہر کی شرح و بسط میں توازن اور اعتدال کا ثبوت دیتے ہوئے مظاہر کو ان کے نام دیے ہیں۔ اصطلاح نام ہی تو ہے۔ کسی بھی ادبی اقلیم میں داخل ہونے کا ایک راستہ، ایک طرح کی کنجی کسی بھی علمی معاملے کو سلجھانے کی۔

''جس طرح چھوٹی سیپ میں سمندر کی صدائیں گونجتی ہیں اس طرح علمی اصطلاحیں اپنے اندر تصورات اور

افکار کی گونج کو سمیٹے ہوئے ہوتی ہیں۔اصطلاحات علوم کی زبان ہیں۔ اگر ان کا فہم ہوتو علم حاصل ہوتا ہے اور فہم نہ ہوتو علم سطحی رہتا ہے'' (۱)

بہ ہر حال یہاں جس اصطلاح سے تعارف مقصود ہے وہ طلسمانہ سے متعلق ہے ۔جس کا بیان اردو ادب میں نہ ہونے کے برابر ہے اور اس کی ذمہ داری اردو زبان و ادب کے خدمت گزاروں پر برابر آتی ہے۔

اردو میں کسی بھی انگریزی اصطلاح کے بیان کا رائج طریقہ یہ ہے کہ جتنی بھی لغات ہیں انھیں اکٹھا کیا جاتا ہے اور ان لغات میں سے مطلوبہ اصطلاح کو پہلے انگریزی میں لکھ کر بعد میں اس کا کچاپکا ترجمہ کر دیا جاتا ہے۔ اس طریقے سے یہ سمجھا جاتا ہے کہ گویا اصطلاح کے بیان کا بوجھ سر سے اتر گیا مگر یہ معاملہ اتنا سیدھا نہیں ہے۔اصطلاحیں علوم کے باطن میں اتنی پیوست ہوتی ہیں کہ انھیں بغیر کسی سیاق و سباق کے بیان نہیں کیا جاسکتا ۔ ادبی اصطلاحات کے بیان میں منتخب ادبی اصطلاحات کے مؤلفین نے اس بات کا خیال رکھا ہے اور زبان وادب کے ماضی و حال اور مستقبل میں اس اصطلاح کے امکانات کی سمت نمائی کی ہے۔ یہاں اس بیان کی روشنی میں ایک اصطلاح ایکٹ act کے حوالے سے بیان میں اختصار اور جامعیت دیکھتے ہیں :

''ڈرامے کو جن بڑے بڑے حصوں یاابواب میں تقسیم کیا جاتا ہے انھیں ایکٹ کہتے ہیں۔ قدیم یونانی ڈراموں میں ایکٹ کا تصور موجود نہیں۔ اغلب ہے کہ نشاۃ الثانیہ کے دوران میں قدیم ڈراما نگار سینیکا (۴ق م۔۶۵ء) کے زیر اثر یورپی ملکوں میں ڈرامے کو پانچ حصوں میں بانٹنے کا رواج پڑا۔ پانچ حصوں کی یہ تقسیم مدتوں چلی۔ آخر انیسویں صدی میں جب پرانی روایتوں کی گرفت ڈھیلی پڑی تو اس پابندی سے نجات مل گئی۔ چار اور تین ایکٹ کے ڈرامے لکھے جانے لگے ۔ اب ایک اور دو ایکٹ کے ڈرامے بھی عام ہیں ۔ڈراما کتنے ایکٹ پر مشتمل ہونا چاہیے ،اس کا کوئی اصول نہیں ۔ یہ تقریباً مکمل طور پر ڈرامانگار کی مرضی ہے کہ وہ اپنے ڈرامے کو کتنے حصوں یا ابواب میں تقسیم کرنا چاہتا ہے۔'' (۲)

یہاں پر ہم نے دیکھا کہ ایکٹ کے حوالے سے کس اختصار اور ابلاغ کے حامل ایک اقتباس میں ایکٹ کا نظری اور عملی حوالہ سامنے آیا۔ ادبیات عالم میں طلسمانہ کا آغاز تخلیق ادب کے ساتھ ہی ہوگیا تھا ۔گل گامیش کی داستان کی داستان اس کی عمدہ مثال ہے مگر اس اصطلاح کا اردو میں بھرپور تعارف نہیں کروایا گیا۔

طلسمانہ کا اگر انسانی زندگی میں حصہ نکالا جائے تو شاید بہت زیادہ ہو۔ہمیں زندگی میں دن رات دو چیزوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ ایک تو زندگی کے حقائق ہیں اور دوسرے خواب۔یعنی زندگی حقیقت اور خواب کے ادغام سے اپنا چہرہ بناتی بگاڑتی ہے اور طلسمانہ کی اصل اگر دیکھی جائے تو دو چیزیں بہت متحرک نظر آتی ہیں: حقیقت اور خواب۔ ضرورت اس امر کی تھی کہ حقیقت یا خواب کو کیسے دکھایا جائے تو طلسمانہ کا سہارا لیا گیا۔حقیقت اپنی سطح پر پیچیدہ عنصر ہے اور خواب اپنے اعتبار سے گنجلک۔ دونوں کی اپنی اپنی محدودات ہیں۔ دونوں کے اپنے اپنے اختیارات ہیں۔ دونوں کا تعلق الگ الگ دنیاؤں سے ہے۔ مگر ایسا ہمیشہ نہیں ہوتا کہ خواب اور حقیقت ایک دوسرے سے فاصلے پر رہیں۔ کبھی ایسا ہوتا ہے کہ

حقیقت خواب بن جاتی ہے اور خواب حقیقت کا روپ دھار لیتے ہیں۔ جہاں حقیقت اور خواب کا ادغام ہوتا ہے وہیں طلسمانہ کی سرحدیں اپنی پوری وسعت کے ساتھ دامن پھیلائے خیر مقدم کرتی نظر آتی ہیں۔ اگر خواب کی طاقت انسانوں کے پاس نہ ہوتی تو زندگی ایک جیسی عادات کو دہرانے کی بے مزہ سرگرمی بن کے رہ جاتی۔ یہ خواب ہی ہیں جو زندگی کو کروٹ دیتے ہیں۔ کچھ نیا سرانجام دلوانے کی سبیل کرتے ہیں۔ روکھی پھیکی زندگی میں خوشی کا بیج ڈالتے ہیں جس سے پھوٹنے والی کونپل حسن کی ترجمانی کرتی نظر آتی ہے۔ طلسمانہ جامد زندگی کا پرچار نہیں کرتا۔ طلسمانہ حرکت کا دوسرا نام ہے۔ آپ زندگی میں حرکت اور تنوع کو نکال کر دیکھیں، حاصل جمع صفر نکلے گا۔ تکرار کسی بھی کام میں قابل ستائش عنصر نہیں ہوتا۔ طلسمانہ تکرار کو ختم کرتا ہے، جمود کو توڑتا ہے۔ طلسمانہ انسانی تخیل میں ہوا کے تازہ جھونکے کی مانند ہے جو باطنی حبس سے نجات کا ذریعہ بنتا ہے۔

> Fantasy, or phantasy,replies auntie,clearing her throat , is from the greek paraolalit, "a making visible,, ...or in greek to imagine , hare visions, 'and to show'. And she summarizes the older uses of the word in English: An appearance, a phantom, the mental process of sensuous perception, the faculty of imagination, a false notion, caprice or whim.(3)

مندرجہ بالا تعریف کے حوالے سے ایک بات سمجھ میں آتی ہے کہ ہم اپنے محدود مآخذ کی روشنی میں بعض اصطلاحات کا دائرہ کتنا تنگ کر دیتے ہیں یعنی اردو ادب میں طلسمانہ کی اصطلاح صرف خوابوں اور جنّوں بھوتوں کی کہانیوں کے حوالے سے جانا جاتا ہے مگر اصلاً اگر دیکھا جائے تو سارے کا سارا ادب ہی اس اصطلاح کی روشنی میں دیکھا جاسکتا ہے۔ یعنی طلسمانہ چیزوں کو دکھانے کے قابل بناتا ہے اور قدیم یونان میں وسعت نظری اور کچھ ظاہر کرنے کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ یعنی زبانیں جیسے جیسے اپنا ارتقائی سفر طے کرتی جاتی ہیں ساتھ ساتھ ان کے حوالے سے وابستہ تصورات بدلتے چلے جاتے ہیں اور نئے نئے معانی ان میں داخل ہوتے رہتے ہیں۔ خیال جب اپنا چہرہ دکھاتا ہے تو ضروری نہیں کہ ہمیشہ اس میں مافوق الفطرت عناصر کا دخل ہو۔ خیال پر حد نہیں لگائی جاسکتی۔ خیال کا تعلق ہماری روزمرہ کی حقیقی زندگی سے بھی ہوسکتا ہے۔ طلسمانہ، جو خیال ہی کی ایک صورت ہے، لازم نہیں ہمیشہ اپنا تعلق ماورائی دنیا سے قائم رکھے۔ طلسمانہ عناصر کی مدد سے ہم اس چلتی پھرتی زندگی کی تصویریں بنا سکتے ہیں۔ زندگی کی بگڑتی ہوئی شکل میں سلجھاؤ کی صورت نکال سکتے ہیں۔ اپنی فہم اور نظر میں وسعت لا سکتے ہیں۔

ہم اپنے تمام امورِ زندگی، ذہنی وسعت یا ذہنی تنگی سے بناتے، بگاڑتے ہیں۔ خیال ذہن کا زائدہ ہوتا ہے۔ طلسمانہ خیال کو جلا بخشتا ہے اور اسی جلاؤ میں فرد آسودگی کی سبیل کرتا رہتا ہے۔ طلسمانہ مافوق الفطرت اجزا پر مشتمل ہوتا ہے مگر اس کا پیغام مافوق الفطرت نہیں ہوتا۔ اس میں ماضی، حال، مستقبل سے ورا بھی وقت کی کئی سطحیں ہوتی ہیں۔

اُرسلا کے لی گوین اس اصطلاح کا انگریزی پس منظر بیان کرتی ہیں۔ یعنی ایک مظہر، پرچھاواں، احساسات کی ترنگ، ذہنی استعداد ایک غلط نظریہ، ذہنی انتشار۔ اب ایک اصطلاح اپنے باطن میں کتنی مختلف دنیائیں لیے ہوئے ہے جو

بہ ظاہر ایک جیسی محسوس ہوتی ہیں۔طلسمانہ کے ضمن میں اگر دیکھا جائے تو یہ ہونے اور نہ ہونے کے درمیان کی صورت حال ہے۔آپ اگر اپنے ذہن میں تصویر بناتے ہیں تو یہ عمل طلسمانہ کی ذیل میں آتا ہے مگر جب عملی حوالے سے اس تصویر کا حقیقت میں کوئی روپ دیکھنا چاہتے ہیں تو مایوسی ہوتی ہے۔یعنی یہ حقیقت اور خواب کے درمیان آنکھ مچولی کھیلتا رہتا ہے اور زندگی گزرتی رہتی ہے ،ایک ہی وقت میں مستعد بھی ہے اور منتشر بھی ہے ۔ اس استعداد اور انتشار سے کہانیاں بُنتے رہتے ہیں اور لوگ انھیں پڑھتے جا رہے ہیں ۔لمحہ موجود میں جے کے رولنگ کے ناول ہیری پوٹر طلسمانہ کی مقبولیت کی نادر مثالیں ہیں ۔

اُرسلا کے لی گوین ،ایک طلسمانہ فکشن کے انتخاب میں ،طلسمانہ کا تعارف کراتے ہوئے مزید وضاحت کرتی ہیں کہ اس عمل کے ذریعے چیزوں کے ساتھ اپنے آپ کو جوڑا جاتا ہے یعنی فرد اپنی تنہائی دور کرنے کے لیے کبھی اپنے شاندار ماضی کو یاد کرتا ہے تو کبھی تابناک مستقبل کے محل سجا لیتا ہے۔ یہ عمل اسے روحانی ونفسیاتی تشفی پہنچاتا ہے۔اس میں فرد چیزوں کو شکست و ریخت کے عمل سے گزارتا رہتا ہے اور چیزیں بنتی بگڑتی رہتی ہیں۔کبھی اسے مطلوبہ اقلیم میں داخلے کی اجازت ملتی ہے اور کبھی مایوس لوٹنا پڑتا ہے۔ انسان اپنے داخل میں خود کو جوڑتا رہتا ہے ۔منتشر خیالات میں کھویا رہتا ہے جن کا کوئی حقیقی وجود بھی نہیں ہوتا۔طلسمانہ ایک طرح کا کولاژ ہے جس میں شان وشکوہ ، وسعت نظری ، غلط نظریات ،حسین تصورات،خواب،حقائق،شکوک وشبہات،طلسم،چھوٹے چھوٹے نگینوں کی طرح جڑے ہوئے ہیں۔

ماریو برگس یوسا نے اپنی کتاب'' نوجوان ناول نگار کے نام خط''جس کا ترجمہ محمد عمر میمن نے کیا ہے،طلسمانہ کے بارے میں بعض جگہوں پر اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔

''اس میں شک نہیں کہ جب کوئی شخص ......مثلاً دون کیہوتے یا مادام بوواری ......فکشن کو حقیقی زندگی سے خلط ملط کرنے پر اصرار کرتا ہے اور اس بات کی کوشش کہ زندگی فکشن سے ملتی جلتی ہو، تو نتائج تباہ کن ہو سکتے ہیں۔'' (۴)

''شاید سب سے ممتاز اور واضح طور پر متباین اختیارات ''حقیقی ''دنیا اور ''فنتاسی'' (Fantastic)دنیا ہے۔'' (۵)

''تو اب یہاں ہمارے سامنے نقطۂ نظر کی دو مثالیں جن میں حقیقی اور فنتاسی کے درمیان ایک تعلق پایا جاتا ہے۔ یہ مخالفت ایک طرح کا بنیادی تضاد ہے جو اس صنف کا مابہ الامتیاز ہے جسے ہم فنتاسی کہتے ہیں......اگر ہم اس نقطہ نظر کی چھان بین اپنے وقت کے فنتاسی ادب کے ممتاز ترین مصنفین (ایک سریع فہرست بہم پہنچانے کے لیے بوہیس،کورتا زار، کال وینو،رولفو، پئیر دمند یارگ ،کافکا،گارسیامارکیز،ایلخو کار پین تئیر کے نام لیے جا سکتے ہیں) کی نگارشات میں کریں تو معلوم ہوگا کہ ان دو الگ تھلگ کائناتوں کو اکٹھا کرنا......حقیقی اور غیر حقیقی یا فنتاسی، جس طرح راوی اور بیانیے نے ان کی تجسیم یا نمائندگی کی ہوتی ہے...... یہاں تک یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ فنتاسی ادب کے کسی لکھنے والے کی خلاقیت کا انحصار سب سے پہلے

اس طریقے پر ہوتا ہے جس کے ذریعے سطح حقیقت کے اعتبار سے نقطہ نظر اس کے فکشن میں اظہار پاتا ہے۔'' (۶)

''اختتاماً ، میں تمھیں فنتاسی ادب کا ایک نظریہ یاد دلانا چاہتا ہوں جسے عظیم فرانسیسی اور بجیین نقاد اور انشاء پرداز روژے کائل لووا نے (اپنی ''انتولوڑی دیو فانتاستیک کی تمھید میں'') پیش کیا ہے۔ بہ قول کیلوس، حقیقی فنتاسی ادب دانستہ پیدا نہیں کیا جاتا؛ یہ کسی ادیب کی شعوری کاوش کا نتیجہ نہیں ہوتا جو فنتاسی قصہ لکھنے کھڑا ہو۔ کیلوس کے خیال میں حقیقی فنتاسی ادب ناقابل یقین، حیرت انگیز، محیر العقول، عقلی اعتبار سے ناقابل تشریح افعال، جن کی پیش اندیشی نہ کی گئی ہو اور جو غالباً لکھنے والے کی توجہ میں نہ آئے ہوں کے برجستہ الہام کا حاجت مند ہوتا ہے۔......آدمی کہہ سکتا ہے کہ یہ ایسا ادب ہے جو ''موتو پروپریو motuproprio'' کے قالب میں نمودار ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں، یہ فکشن فنتاسی کہانیاں نہیں بیان کرتے ہیں؛ یہ بذات خود فنتاسی ہیں۔'' (۷)

طلسمانہ، طلسمانوی ایک ہی زنجیر کی مختلف کڑیاں ہیں۔ ان سب میں بہت پیچیدگیاں ہیں۔ چھلاوے کی سی کیفیات ہیں۔ طلسمانہ چھپن چھپری ہے۔ جس میں کئی ابہام ہیں ، بے وقوفیاں ہیں ، دھوکے ہیں اور دماغ کی پیچ کھاتی ہوئی حالتیں ہیں ۔ طلسمانہ کا سفر سیدھا سفر نہیں ہے کہ آپ ایک ہی ڈگر پکڑیں اور آپ کو منزل مل جائے، یہاں تو کئی بن باس، کالے کوس کاٹنے پڑتے ہیں اور کسی سراب کے سہارے سفر طے کرنا پڑتا ہے ۔ سراب چونکہ طلب کو ظاہر کرتا ہے اور طالب پر واجب ہے کہ اس کا پیچھا کرے اگر وہ ایسا نہیں کرتا تو اس کا مطلب ہے کہ طلب صادق نہیں ہے۔ طلسمانہ میں بھی چاہتے نہ چاہتے ہوئے دھوکہ کھانا پڑتا ہے۔ سراب کا پیچھا کرنا پڑتا ہے۔ ضروری نہیں کہ اس تمام کشٹ کے بعد گوہرِ مراد ہاتھ آ جائے۔ بعض اوقات تو خیال کا سفر سراب سے سراب تک کا سفر بن جاتا ہے۔ ایسا نہیں ہوتا کہ آپ جو جس طرح کرنا چاہیں، کرنے بیٹھیں تو اسی طرح انجام کو پہنچ جائے۔ خیال ایک تسلسل کا نام ہے جس میں واقعات کی تان صاحبِ خیال کو کبھی طمانیت پہنچاتی ہے اور کبھی بے زار کر دیتی ہے۔ مگر سفر لازم ہے۔ خیال لازم ہے۔ آپ کچھ سوچو گے تو پاؤ گے۔ تبدیلی اس وقت تک نہیں آ سکتی جب تک انسان تبدیلی کے خیال کو ذہن میں نہیں لاتا۔ طلسمانہ نقش گر ہے۔ تصور بناتا بھی ہے اور مٹاتا بھی ہے۔ مگر یہ سب ایک خواب جیسی بے اختیاری میں ہوتا ہے۔ ایسے جیسے ذہنِ انسانی پر کوندہ لپک جائے۔ کسی کھڑکی کا پٹ جو ہوا کے زور سے بند ہو کر ایک لمحے کے لیے مبہوت کر دیتا ہے۔ ایک زلزلہ جس سے آدمی لرز کے رہ جاتا ہے۔ یہ سبھی ذہن کی صورتیں ہیں اور طلسمانہ انھی اشکال میں اپنا وجود ثابت کراتا رہتا ہے۔

اب اردو لغات میں طلسمانہ کی تعریف دیکھیے اوکسفرڈ اردو انگریزی لغت کے مطابق :

۱ خیال ،صورت گری ، ایجادی قوت، اختراع کا مادہ

۲ انوکھا ذہنی نقش ، نیا تخیل ، جاگتی آنکھوں کا خواب ،واہمہ

۳ انوکھی طرز کی اختراع (۸)

جامع انگلش اردو ڈکشنری کے مطابق :

۱ فنطاسیہ، سراب خیال

۲ واہمہ، ذہنی شبہ

۳ قوت متخیلہ ،قوت واہمہ

۴ انوکھی وضع

۵ تصور، غیر موجود یا معدوم اشیا کی ذہنی خاکہ کشی (۹)

قومی انگریزی اردولغت کے حوالے سے:

''سراب خیال،فنطاسیہ ، بے لگام تخیل کی تخلیق ،بار بار نگاہوں کے سامنے آنے والا خیال یا اختراع، واہمہ، قوت واہمہ، ذہنی تصورخصوصاًجب وہ مضحکہ خیز یا عجیب وغریب ہو'' (۱۰)

یہاں ایک بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ تمام مرتبین نے بالترتیب ایک دوسرے کی اطاعت میں وہی مطالب درج کیے ہیں جو ۱۹۹۵ میں حقی صاحب نے بیان کیے تھے۔ جامع انگلش اردو ڈکشنری۱۹۹۸میں چھپی اور قومی انگریزی اردو لغت ۲۰۰۲میں چھپی۔ یہاں پہلی رائے ،جس کی اطاعت کی گئی ہے، کو دیکھا جائے تو خیال سے مراد کونسا خیال،صورت گری سے مراد کیسی صورت گری۔ ایجادی قوت تو کون سی ایجادی قوت غرض ان تعریفوں میں تکرار بہت زیادہ ہے، یہاں تو یہ التزام نظر آرہا ہے کہ بہت سے مطالب قاشوں کی صورت میں لکھ دو،کوئی ایک تو درست ہوگا۔اس سب کی کچھ وجوہات ہیں ۔مرتب جب لغت مرتب کرتا ہےتو وہ جس زبان کی لغت مرتب کر رہا ہوتا ہے، اس میں مطلوبہ لفظ کی جڑیں تلاش کرتا ہے۔ ظاہر ہےلفظوں کا بھی خاندان ہوتا ہے۔ اگر کوئی اجنبی لفظ در آئے تو اس کی وضاحت کے لیے اس زبان سے رجوع کیا جانا چاہیے ،جس زبان سے وہ لفظ آیا ہے۔تو مسائل کس قدر کم ہو جائیں گے۔ ہاں اگر لفظ کوکلیت سمجھ کر قیاسی تعبیر کریں گےتو وہ کبھی اپنی اصل صورت نہیں بتاپائے گا۔ اردو میں انگریزی الفاظ کے ساتھ یہی کچھ ہوا ہے کہ زبان کا سیاق وسباق جانے بغیر اگر کسی لفظ کو بیان کیا جائے گا تو سہو کے امکانات زیادہ ہوجاتے ہیں۔بہتری اسی میں ہے کہ مدون دونوں زبانوں سے واقفیت حاصل کرے۔

مگر یہاں ہماری دلچسپی کا علاقہ طلسمانہ سے ہے۔ یہاں تک چند باتیں واضح ہوئی ہیں کہ طلسمانہ یونانی لفظ ہے ،جس کا مطلب ہے چیزوں کو دکھانے کے قابل بنانا۔ اب کسی چیز کو کیسے دکھانا ہے ،اس بات کا انحصار طلسمانہ لکھنے والے پر ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہ کہیں خواب اور حقیقت کے سنگم پر کھڑی ہے ۔تیسری بات یہ ہے کہ طلسمانہ کے ذریعے فرد خود کو چیزوں کے ساتھ جوڑتا ہے۔ ایک رشتہ قائم کرتا ہے۔ اپنے آپ کو زندگی کے ساتھ جوڑتا ہے۔ چوتھا نکتہ یہ ہے کہ انسانی زندگی میں صرف سکھ ہی سکھ تو نہیں ہیں، دکھ بھی ہیں تو طلسمانہ انسانی دکھوں پر پھاہا رکھتا ہے۔ اس کے غم کا ساتھی بنتا ہے یعنی اسے اگر حقیقت میں کچھ حاصل نہیں ہو رہا تو طلسمانہ اسے خوابوں کی دنیا میں سب کچھ عطا کر دیتا ہے۔مگر اس عطا

کا طریقہ میکانکی ہرگز نہیں۔ پیش بینی سے طلسمانہ کو کد ہے۔منصوبہ بندی کبھی بھی اس صنف کا حصہ نہیں رہی۔ یہاں زیادہ زور شعور کی رو کا چلتا ہے۔فرد کا سارا لیکھا اسی رو میں چھپا ہے۔ خیال پر کسی طرح کی کوئی قدغن نہیں لگائی جا سکتی۔ آپ اپنے ذہن پر پابندی نہیں لگا سکتے کہ وہ اس خیال کو سوچے، اس خیال کو سوچ کے پاس نہ پھٹکنے دے۔ یا یہ خیال نیک ہے یا بد ہے۔ یہ خیال رہ نمائی کرتا ہے، یہ خیال گمراہ کن ہے۔ نیکی والے، رہ نمائی والے خیال اچھے ہوتے ہیں لہٰذا ذہنِ انسانی کو انھی خیالات کو جگہ دینی چاہیے۔ ایسا ہرگز نہیں ہے۔ ذہن آزاد ہے اور وہ اپنی ترنگ میں چلتا جا رہا ہے۔طلسمانہ اسی ترنگ کی کسی کروٹ کا نام ہے جو ہمیں خیال کی نزول صورتوں سے واقف کراتا ہے اور ہم کچھ نہ کچھ باطنی دنیا میں جھانکنے کے قابل ہو جاتے ہیں۔ ورنہ تو اندر کی سیاحت ناممکنات میں سے ایک ہے۔طلسمانہ میں پلک جھپکنے میں آدمی کہیں کا کہیں پہنچ جاتا ہے۔

یہ ایک حوالے سے فرد کی نفسیاتی الجھنوں کو سلجھاتا ہے۔اس کی تحلیل نفسی کرتا ہے۔ اور ہر مشکل بلکہ ناممکن مقامات پر اس کے لیے سکھ اور آسائشات کا سامان کرتا ہے۔ یہ محض خیالی محلات نہیں بلکہ اس میں انسان کے لیے راحت کے کچھ در ہمیشہ وا رہتے ہیں۔ یہ انسانی باطن میں تازہ ہوا کے جھونکے کی طرح آتا ہے اور وہ سب غم بھول جاتا ہے، جو فی زمانہ ایک بڑی خدمت ہے اور لمحہ موجود کے انتشار، دہشت، خوف اور کرب کا سب سے بڑا علاج۔ کیا وجہ ہے کہ ہیری پوٹر خریدنے کے لیے بک سٹورز پر لائنیں لگ جاتی ہیں ۔ یہ بات سوچنے کی ہے کہ اکیسویں صدی کے عقلیت پرست معاشرے میں خواب اتنی مقبولیت اختیار کر گئے تو اس کی وجہ سمجھ میں آتی ہے کہ انسان نے عقل سے بہت دکھ اٹھا لیے، اب وہ کوئی تسلی چاہتا ہے۔ وہ خواہش کرتا ہے کہ اس کے زخموں پر کوئی مرہم رکھے۔ یہ کام طلسمانہ نہایت عمدگی سے کرتا ہے۔

ہمارا معاشرہ اس نہج پر چلنا شروع کرتا ہے کہ ہمارے نقاد ہمیں یہ کہہ کر مایوس کر دیتے ہیں کہ یہ خیالی باتیں ہیں۔ یہ کارِ بے کار اں ہے، بھلا حقیقت سے اس کا کیا تعلق؟ اپنے بچوں کو جنوں بھوتوں کی کہانیاں پڑھا کر ان کا مستقبل تاریک نہ کرو۔ انھیں کوئی نہیں سمجھاتا کہ یہ بچوں کو لاشعوری طور پر پختہ بنائیں گی۔ یہ کہانیاں ان کے اذہان کو بلوغت دیں گی۔ ان کے اذہان کو تخلیق کی طرف لے جائیں گی۔ وہ ایجادات کرسکیں گے۔ یہ تمام ایجادات کو اگر دیکھا جائے تو یہ واہمہ ہی تو تھیں جسے بعد میں حقیقت کا روپ ملنا نصیب ہوا اور وہ ایجادات آج انسان کی زندگی میں انقلاب لے کر آئی ہیں۔

طلسمانہ میں قدم قدم پر دماغ عجائبات کا سامنا کرتا ہے۔طلسمانہ میں ذہن پہلے کسی مظہر کی تصویر بناتا ہے، جو اپنے خیال کی حد تک بہت خوبصورت، دل کو ڈھارس بندھانے والا اور اس کی نا آسودگی کو راحت میں بدلنے کا وسیلہ ہوتا ہے مگر جب اس تصویر کو حقیقت میں بدلنے کا لمحہ آتا ہے تو وہ خیال ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے۔ساتھ نہیں دے سکتا یہ معاملہ ہو جاتا ہے:

عالم کسو حکیم کا باندھا طلسم ہے

ایک طلسمی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔طلسمانہ نئے نئے تصورات بجھاتا ہے، جو انسانی نفسیات کی پیچیدگیوں میں سلجھاؤ لے کر آتے ہیں۔طلسمانہ کا اور انسانی نفسیات کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔ انسان، جو لاشعوری طور پر اپنے خوابوں اور خیالوں

کا قیدی ہے۔ وہ نہ چاہتے ہوئے بھی خود ہی خود میں ٹوٹتا بنتا رہتا ہے اور اس کی یہ توڑ پھوڑ اس کی ذات کی تعمیر نو میں بڑی ممد ثابت ہوتی ہے۔ اس کے باطن میں چلنے والے آروں سے اگر کوئی چیز بچاتی ہے تو وہ خواب ہی ہیں۔ سہانے خواب، کرب میں مبتلا کر دینے والے خواب۔

طلسمانہ کا سب سے بڑا احسان ہم پر یہ ہے کہ اس کی مدد سے ہم اس دنیا کا جو اپنے ظاہر میں ایک ہے کسی دوسری دنیا سے تقابل کرسکتے ہیں۔ظاہر ہے یہ دنیا تو ایک ہے، اس کے متوازی اپنے داخل میں کوئی دوسری دنیا بسانی پڑے گی، جو اس سے بعض صورتوں میں مختلف ہوگی۔طلسمانہ فکشن کے ایک انتخاب میں انتھالوجی کے مدوّن ایرک ایس۔ راب کن لکھتے ہیں۔

> The problem with the real world, frankly, is that it is the only one we have. To be sure, the real world is not an intolerably restricted world, at least not for most of us in the industrialized nations with our jet travel and air conditioning and long -distance tele phone communication, but once you have been frisked at airport security a few times or have paid those ever-rising electric bills or have been called out of the bath by enough wrong numbers, you might well prefer a flying carpet are change less cockaigne or telepathy. Where do you find them? In fantastic worlds. (11)

مدون اس بات کو تسلیم کر رہا ہے کہ حقیقی دنیا ایسی بھی نہیں کہ یہ بالکل ناقابل برداشت حد تک پابندیوں سے بھری ہوئی ہو۔ ہاں مگر اس صورت میں جب اس ایجادات سے بھری ہوئی دنیا میں، جب جہاز میں بٹھانے سے پہلے سختی سے تلاشی لی جائے یا بجلی کے بڑھے ہوئے بل، ائر کنڈیشنز یہ سب کچھ دستیاب ہیں مگر کہیں بھی آپ کو فوری دستیابی میں کوئی رکاوٹ پیش آتی ہے تو آپ خود کو اگر کسی چیز کی دستیابی سے مخصوص کرنا چاہتے ہوتو وہ سب کچھ آپ کو خیالوں کی دنیا میں ملے گا۔ یعنی خیال آپ کو اس ایجاد سے لطف اندوز ہونے کا موقع فراہم کرے گا۔ ان تمام ایجادات کی معنویت اپنی جگہ پر قائم و دائم ہے مگر اگر کسی کے پاس یہ سب کچھ نہیں اور یقیناً ہمارے جیسے پسماندہ معاشرے میں تو بالکل نہیں تو خواب فرد کا ساتھ دیتے ہیں۔انسان جب اپنے اردگرد پتوں کی طرح بکھری لاشیں اور بم سے اڑے ہوئے چیتھڑے دیکھتا ہے تو اس کی حالت متوازن نہیں رہتی۔اس کو اگر اس کرب ناک فضا سے کوئی چیز نکال سکتی ہے تو وہ صرف طلسمانہ ہے، جس کی تخلیق اردو ادب کے موجودہ منظر نامے میں بالکل نظر نہیں آتی ہے۔

انگریزی لغات کی روشنی میں طلسمانہ:

"Chamber's 20th century Dictionary"

"A film, a story etc, not based on realistic characters or settings, preoccupation with thoughts associated with unobtainable desires.(12)

"The Oxford English Dictionary"

"Imagination' the process or the faculty of forming mental representations of things not actually present." (13)

"Cambridge International Dictionary of English"

"A pleasant situation that you enjoy thinking about, but which is unlikely to happen or the activity of thinking itself." (14)

"A Dictionary of Literary Terms"

"Fantasy literature deals with imaginary worlds of fairies, dwarves and other non-realistic phenomena" (15)

"A hand Book of Literature"

"Fantasy usually employed to designate a conscious breaking free from reality. The term is applied to a work that takes place in a nonexistent and unreal world, such as fairyland or concerns incredible and unreal characters or employs physical and scientific principles not yet discovered. Fantasy may be employed merely for a whimsical delight of author or reader or it may be the means used by the author for serious comment on reality.(16)

"Encyclopedia Britannica"

" Imaginative fiction dependent for effect on strangness of setting and of characters e.g.

1. William Shakespear's "A Midsummernight's Dream"
2. Jonathan Swifft's "Gullivers Travels"
3. T.H. White's "The Once and Future King"

"Encyclopedia of World Literature"

"The term fantasy fiction refers to a specialized type of romance story on which the characters are idealized heroes and villains and the settings remote and exotic.Such fiction tends to make free use of magic and enchantment as well as other non-rational or supernatural forces and imagery in a way designed to evoke dream like atmosphere ….. (17)

یہ بات غور طلب ہے کہ اردو کا کلاسیکی سرمایہ تو داستانوں کی صورت میں طلسمانہ کا پرچار کرتا نظر آتا ہے لیکن جدید ادبی متون میں طلسمانہ بالترتیب کم ہوتا نظر آتا ہے۔ اس کے بہت سے محرکات ہو سکتے ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ بیسویں صدی کی ایجادات اور سائنسی طرز فکر نے معاشرے میں تعقل کے عمل دخل کو زیادہ کیا۔ اگر دیکھا جائے تو بیسویں صدی میں دو جنگوں اور اگر برصغیر کی تاریخ دیکھی جائے تو تقسیم کے کرب میں ٹوٹے ہوئے لوگوں کو طلسمانہ میں پناہ لینی چاہیے

تھی۔ مگر یہاں صورت حال الٹ ہے۔ ہاں اگر داستان امیر حمزہ کو لیا جائے تو اس کی تخلیق کا زمانہ پہلی جنگ عظیم کے ساتھ کا ہے مگر بعد میں منظر ایک دم صاف ہو گیا۔ اردو کے جدید ادب میں کرشن چندر ،اشفاق احمد، محمد خالد اختر،حجاب امتیاز علی کی بعض کہانیوں اور ناولوں میں اس طرز احساس کا اظہار ملتا ہے۔ کرشن چندر کی ''ایک وائلن سمندر کے کنارے''، ''ایک گدھے کی سرگزشت''، ''گدھے کی واپسی''، ''ایک گدھا نیفا میں''۔ نسیم حجازی، احسن فاروقی، محمد خالد اختر کا ناول ''بیس سو گیارہ''۔ اشفاق احمد کا ''طلسمِ ہوش افزا''۔ حجاب امتیاز علی، ''پاگل خانہ''۔ ایس ایم جمیل واسطی، ''پنگل کا جزیرہ''۔ تو یہ کوششیں ہیں جو ہمیں اردو ادب میں نظر آتی ہیں، اس کے برعکس مغرب میں سائنس فکشن کی ذیل میں بہت سارا فکشن تخلیق کیا گیا۔

ہمارے ہاں طلسمانہ کے کم ہونے کے پس پردہ محرکات کا جائزہ لیا جائے تو اس میں زیادہ دخل ہماری ذہنی آرام پسندی کا ہے۔ ظاہر ہے حقیقت کا بیان تو سادہ لفظوں میں ہو جاتا ہے اور اس کے لیے زیادہ ذہنی ورزش کی ضرورت نہیں پڑتی اور مصنف ہونے کا دم چھلہ بھی لگ جاتا ہے۔ مگر طلسمانہ کی تخلیق اتنا سیدھا معاملہ نہیں، یہاں تو دماغ کو کئی پُر پیچ راہوں سے گزرنا پڑتا ہے پھر کہیں جا کے آپ کو منزل مُراد ملتی ہے۔

برصغیر کا دماغ اس ذہنی مشق سے گزرنے کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ ہم تحریر میں آسانیاں تلاش کرتے ہیں۔ ہم سے پہلے لوگ لمبی سانس کے مالک تھے۔ محمد حسین جاہ، احمد حسین قمر، منشی تصدق حسین ان لوگوں کی طرف دیکھیں تو انھوں نے کس اعتماد، صبر اور ذہنی مشقت کا ثبوت دیا اور داستان امیر حمزہ کی صورت میں اردو زبان کو اتنا ثروت مند کیا کہ مغرب کے فکشن میں اس کی مثال نہیں ملتی۔ مغربی لوگ ہمارے اس تخلیقی سرمائے پر انگشت بدنداں نظر آتے ہیں کہ برصغیر میں داستان امیر حمزہ کی چھیالیس جلدیں لکھی گئیں، جو نہ صرف لکھے جانے تک محدود رہیں بلکہ انھیں چھپائی کے عمل سے بھی گزارا گیا۔

ہم بلا شبہ اپنے اس سرمائے پر فخر کر سکتے ہیں۔ بیسویں صدی میں اردو ادب، جو اپنے آغاز ہی میں نظم و نثر کے متنوع اسالیب اپنے دامن میں سمیٹ چکا تھا، ایک نئے بہلاوے میں آ گیا۔ وہ بہکاوہ ترقی پسند تحریک کی صورت میں تھا، جو ہمارے کئی دماغوں کو چاٹ گئی۔ ٹھیک ہے اس بات کی بہت اہمیت ہے کہ مزدور کو اور پسماندہ طبقوں کو ان کا حق ملنا چاہیے مگر یہاں تو یہ طبقہ اتنا غالب نظر آتا ہے کہ بیسویں صدی کے ادیب آدھی صدی اسی لکیر کو پیٹتے رہے اور ایک طرح سے اکہری سوچوں کے کارخانے بناتے رہے۔ ادب میں نئے خیالات کا دخل بہت ہی کم رہا۔ اور نتیجہ ہمارے سامنے ہے۔ شاعری تو بہت کی جارہی ہے، اس کے برعکس فکشن اتنا نہیں۔ اس میں محنت نہ کرنے کا عمل دخل زیادہ ہے کہ شاعری تو آسانی سے کہیں بھی بیٹھ کر کی جا سکتی ہے، نثر کے لیے پورا اہتمام کرنا پڑتا ہے۔ تو یہ عوامل بنے کہ فکشن تو زبان میں پہلے ہی کم تھا چہ جائیکہ فکشن میں تجربات کیے جاتے طلسمانہ کا حامل فکشن بنایا جاتا۔

اصل میں ہماری ذہنی تربیت ہی ان خطوط پر کی گئی کہ پڑھتے ہوئے جہاں بھی ذہن کو تھوڑی سی مشکل سے گزرنا پڑے، ہم وہ کتاب فوراً بند کر دیتے ہیں نتیجتاً ہمارا ادب سطحی خیالات کا ایک ہیولا سا بن گیا، جس میں انسانی جذبات اور

تصورات کی پرکھ کے ریاضیاتی فارمولے نظر آتے ہیں۔ ریاضی بھی چیزوں کو منطق دیتی ہے مگر یہاں وہ معروضیت نہیں بلکہ جذبات کی الجبریائی تعبیریں زیادہ دیکھنے کو ملتی ہیں۔

ہمارے اذہان آسانیاں تلاش کرتے ہیں جبکہ طلسمانہ میں بعض اوقات بہت غور کرنا پڑتا ہے تب کہیں آپ فن پارے سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں ۔ اس لیے نتیجہ صفر ہے ۔ ہمارا معاشرہ ،جس میں انتشار جس تیزی سے وارد ہوا ہے،سجاؤ سلجھاؤ کی طرف جاسکتا ہے تو وہ ایک تجزیے کا متقاضی ہے۔ایک غیر جانبدار تجزیہ۔طلسمانہ تجزیہ ہی تو ہے۔ ہاں اس میں حقیقت کا عمل دخل اس طرح نہیں جس طرح ترقی پسند ادب میں ہوتا ہے، اس کے برعکس طلسمانہ نگار لاشعوری طریقے سے معاشرتی ناہمواریوں پرنشتر زنی کرتا رہتا ہے۔ اس کی مثال اردو میں لکھا جانے والا طلسمانہ فکشن کا سرمایہ ہے جس میں کرشن چندر ایک گدھے کی مدد سے انتظامی ناہمواریوں کی سمت نمائی کرتے نظر آتے ہیں۔

ای ایم فاسٹر نے اپنی کتاب Aspects of the novel میں طلسمانہ کو انسانی اور غیر انسانی موجودات میں تطابق کا وسیلہ قرار دیا ہے۔ فاسٹر کا خیال ہے کہ ناول دو چیزوں کا مجموعہ ہے: ایک انسانی کردار دوسرا غیر انسانی موجودات۔ ظاہر ہے ان دو چیزوں کے ملنے سے ہی کوئی فن پارہ وجود میں آئے گا۔طلسمانہ ان دونوں عناصر کو آپس میں ملاتا ہے۔ ایک کردار حقیقت میں اگر کوئی تقریر کررہا ہوتا ہے، جو سماجی حقیقت نگاری سے متعلق ہوتی ہے۔خیال کی رو میں اچانک وہ کسی اور ہی اقلیم میں پہنچ جاتا ہے اور سامعین، جو اس کی تقریر سن رہے ہوتے ہیں، اس اچانک تبدیلی میں تخیل کی سطح پر کہیں اور چلے جاتے ہیں۔ ایک طلسمی دنیا میں جہاں سب تبدیلیاں غیبی طاقتوں کے زیر اثر سرزد ہورہی ہوتی ہیں۔ یہی طلسمانہ ہے خیال اور حقیقت کا تال میل۔ یعنی اگر آپ ایک چیز کے بارے میں سوچنے کی حد تک تو حقیقت کے اسیر رہیں مگر جب اس کا مادی وجود دیکھنے کی خواہش جنم لے تو اسے مجسم نہ دیکھ سکیں۔

''اس لیے آیئے ہم ''فنتاسی'' کی جانب سے ہوا، پانی، پہاڑ، کیڑے مکوڑے، حافظہ کی فروگزاشت، تمام زمانی واقعات واتفاقات، ہنسی مذاق اور موت کی سرحد سے اس طرف بسنے والے تمام تر موجودات کو مخاطب کریں'' (۱۸)

ایک مختلف زاویے سے ہم دیکھیں تو ہمارے خیالات طلسمانوی ہی تو ہیں۔ جو کچھ ہم اپنے دماغ میں سوچتے ہیں ضروری نہیں کہ وہ اسی طرح موجود بھی ہو۔ بعض صورتوں میں کامیابیاں بھی نصیب ہو جاتی ہیں۔تمام سائنس دان جب اپنے ذہن میں کسی ایجاد کا خاکہ تیار کرتے ہیں تو خاکہ ایک طلسمانہ ہی ہوتا ہے۔ طیارے کا تصور کہاں سے آیا؟ ظاہر ہے سائنس دانوں نے پرندوں کو اڑتے ہوئے دیکھا تو یہ تمنا پیدا ہوئی کہ انسان بھی فضا میں اڑ سکتا ہے۔ پھر کیا تھا۔ اس پر تجربات کیے اور اب ہم سالوں کے فاصلے دنوں میں طے کر لیتے ہیں۔ ایک حوالے سے تمام علوم ٹھوس شکل میں آنے سے پہلے واہمے ہی تو تھے۔ان واہموں کو انسانوں نے سخت محنت کے بعد حقیقت کا پیرہن دیا۔حقیقت اپنی اصل میں کیا ہے، اس کا کوئی ریاضیاتی فارمولا آج تک سامنے نہیں آیا۔انسانی علوم کی دنیا میں طلسمانہ ہو یا کوئی اور صنف، سب کچھ انسان کو سہولت پہنچانے کی کوششوں سے وابستہ ہے کہ کس طرح زندگی کی مشکلات پر فتح حاصل کی جائے اور زندگی گزارنے کے

عمل کو آسان بنایا جائے۔ طلسمانہ بھی اس جانب ایک قدم ہے۔ طلسمانہ میں اور خاص طور پر داستان میں طلسمانہ ضروری نہیں کہ شہزادوں، شہزادیوں کی رومانی زندگی کی عکاس ہو اور ان کے سراپے، چہل، پھبتیوں کی حامل زبان رکھے ہوئے ہو۔ یہ سب کچھ ضروری نہیں بلکہ دو چیزیں طلسمانہ کو اور زیادہ ثروت مند کرتی ہیں اور وہ ہیں کرب اور دہشت، اس حوالے سے محمد سلیم الرحمٰن نے حنیف رامے پر تعارفی نوٹ لکھتے ہوئے بڑے بصیرت افروز نکات کی طرف توجہ مبذول کروائی ہے۔ وہ اپنے تعارف میں لکھتے ہیں۔ (یہ تعارف اگرچہ حنیف رامے کی مصوری سے متعلق ہے لیکن اس میں طلسم ہوشربا، جو طلسمانہ کی ایک عمدہ مثال، سے متعلق کچھ تصویریں تھیں جنھیں حنیف رامے نے بنایا تھا) خیر یہ معاملہ تھوڑا مختلف ہے ہمیں یہاں طلسمانہ سے متعلق خیالات سے علاقہ رکھنا چاہیے:

> ''طلسم ہوشربا، میری پسندیدہ کتاب ہے۔ پرانے وقتوں کی بات ہے کہ حنیف نے اس کے لیے کچھ تصویریں بنائیں اور جب وہ مصور ایڈیشن میری نظر سے گزرا تو مجھ پر بجلی سی گری۔ میں نے محسوس کیا کہ ان تصویروں کی پراز تعقید اور کابوسی سیرت کتاب سے کوئی مناسبت نہ رکھتی تھی۔ میرے خیال میں طلسم ہوشربا کا تقاضا تھا کہ تصویریں بہت رومانی ہوں اور ان میں رنگین پنسلوں سے مدہم، خواب ناک بلکہ خوابیدہ رنگ بھرے جائیں حنیف کی تصویروں سے وہ خواب آلودہ اور تسکین دہ تناظر اتھل پتھل ہو گیا جو ہوشربا کے حوالے سے میرے ذہن میں محفوظ تھا جس تخلیقی آدمی نے ان تصویروں کو وجود بخشا تھا، وہ مجھے بہت اجنبی معلوم ہوا میں نے اس کے ہاتھوں دکھ اٹھایا تو اسے بد ذوق سمجھا۔ مدتوں بعد مجھ پر یہ انکشاف ہوا کہ دہشت اور کابوس تو طلسمانہ کے خمیر میں شامل ہیں، خواہ بر ملا سامنے نہ آئیں اور حنیف کی بنائی ہوشربا، تصویریں موضوع سے بہت مشابہت رکھتی تھیں اور یہ احساس مجھے ابتدا میں نہ ہوا تھا۔ مدتوں بعد مجھے پتا چلا کہ ڈراؤنی اور ناگوار تصویریں میری آنکھوں کو بیدار کرتی تھیں۔'' (۱۹)

پتا چلا کہ دہشت بھی بیداری ہی کا ایک عمل ہے یہی وجہ ہے کہ مغرب میں ڈراؤنی فلمیں کثیر تعداد میں بنائی جاتی ہیں۔ ان میں اکثریت طلسمانوی عناصر کی حامل فلمیں ہوتی ہیں جو ہمارے اعماق میں چھپے خدشات، خوف اور زنگ کو اتارنے کا باعث بنتی ہیں۔ یعنی طلسمانہ کو پڑھنے کی افادی صورتیں بھی ہیں جن سے ہم اپنے قلب و اذہان کی تربیت کر سکتے ہیں۔ طلسمانہ ہمارے دماغی قفل کھول، بلکہ توڑ کر کہیں باطن میں تربیت کا ایک عمل لیے ہوئے ہے، جو کارِ خیر کے اس تسلسل میں فرد کے ہمراہ رہتا ہے۔

مگر ضرورت صرف تفہیم کی ہے اگر ہم ہی ڈرتے رہے تو شاید ہمیں بلوغت کو پہنچتے ہوئے بہت سارا سفر طے کرنا پڑے جس کے ہم متحمل نہیں ہو سکتے۔ کیوں کہ بہت سا وقت پہلے ہی گزر چکا ہے۔ طلسمانہ کے آغاز کے حوالے سے کوئی مبسوط دستاویز ایسی نہیں کہ ہم کہہ سکیں اس زمانے سے باضابطہ طور پر طلسمانہ کی تخلیق عمل میں آنا شروع ہوئی۔ ایک حوالے سے دیکھا جائے تو اس کائنات کی معلومہ تاریخ میں، جس رات کسی فرد نے پہلا خواب دیکھا، وہیں سے طلسمانہ کا آغاز ہوا۔ قدیم انسان چونکہ پڑھا لکھا نہیں تھا اس لیے وہ اپنے اس عمل کو کوئی نام نہیں دے سکتا تھا، خواب اس کے لیے ایک مختلف دنیا تھی جس میں حقائق اور واہمے آپس میں اس طرح ملے ہوتے تھے کہ ایک دوسرے سے جدا کرنا مشکل تھا۔ قدیم

انسان یہ خیال تو کرتا ہوگا کہ وہی کچھ نہیں جو محض ہم جاگتے ہوئے دیکھتے ہیں بلکہ ایک اور بھی ایسی دنیا ہے جس سے ہمارا رابطہ عالم خواب میں ہوتا ہے۔جس میں ہمیں وہ کچھ حاصل ہوجاتا ہے جس کے بارے میں ہم کبھی حقیقتاً سوچ بھی نہیں سکتے۔اس کا ذہن خواب اور اصلیت کو الگ الگ سمجھنے لگا۔خواب اور حقیقت کی اس دوئی نے طلسمانہ لکھوانے کا آغاز کیا۔ انسانوں نے خود سے ایک ایسی دنیا بنانا شروع کردی جو کہیں خواب کے قریب کی دنیا تھی جس میں کئی ناآسودہ خواہشات کو آسودگی نصیب ہوئی۔کئی تشنہ آرزوئیں اور امنگیں پوری ہوئیں۔وہ معرکے جن کے سر کرنے کا انسان سوچا کرتا تھا وہ سر ہوئے۔ وہ جنگی سورما، جن کو شکست دینا ممکن نہ تھا طلسمانہ فکشن میں انھیں ہرانا ممکن ہوگیا۔

آہستہ آہستہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ تخلیق کاروں نے حقیقت کے کرب سے بچنے کے لیے اور اس کا سامنا کرنے کے لیے اپنے لیے اوراپنے قارئین کے لیے ایسی دنیا کی تخلیق شروع کردی جس میں انسان داخل ہوکر اپنے لیے خوشی کا سامان کرسکتا تھا۔خوشیاں، جو ان کی زندگیوں سے کہیں روٹھ گئی تھیں حاصل کرسکتا تھا اور یہ سب کچھ طلسمانہ کی وجہ ہی سے ممکن ہوا ورنہ تو انسان تقدیر کے جبر سہتے سہتے ہمت ہار جاتا۔قدیم انسان اور جدید انسان کی زندگی کا تقابلی جائزہ لیا جائے تو اس میں خاصا فرق نظر آتا ہے۔اس بُعد کی کئی سطحیں ہیں۔پہلی سطح تو اس کی زندگی کا معیار ہے۔قدیم انسان کے پاس معیار زندگی کو بہتر بنانے والے وہ لوازمات نہیں تھے جن کی بنیاد پر جدید انسان بیزاری سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لیے ایک بٹن دباتا ہے اور دنیاجہان کی معلومات ،تفریحات وآسائشات اسے اس کی چوکھٹ پر مل جاتی ہیں۔قدیم انسان کے پاس یہ سب کچھ نہیں تھا، وہ زندگیاں ایک جیسی تھیں۔یکسانیت سے پُر ایک ہی رخ کا سفر تھا، جسے سب مسافر طے کررہے تھے۔ان کی زندگیوں میں اگر کوئی تبدیلی واقع ہوئی بھی تھی تو درد اور کرب کی صورت میں،کسی آمر کے جبر سے تعبیر اس تبدیلی میں دکھ ہی دکھ تھا۔ایک طرف یکسانیت کی ماری بکھری اورٹوٹی زندگی اور دوسری طرف اس پر دکھ کی ضربیں۔فرد اس صورت حال سے ٹوٹ کر رہ جاتا ہے۔ ہاں اس صورت حال میں اگر کہیں سے اس کا سکھ کا سامان ہوتا ہے تو وہ خوابوں کی صورت میں۔خواب ڈھارس بندھاتے ہیں۔خواب تسلی بن جاتے ہیں اور انسان راحت محسوس کرتا ہے۔

ان خوابوں نے قدیم لکھنے والوں کو زبان دی جس کی بنیاد پر ان میں تخلیق کا بیج پروان چڑھا۔ظاہر ہے آمر خواہ کتنا ہی ظالم کیوں نہ ہو،کسی کو اپنے جبر کی وجہ سے خواب دیکھنے سے نہیں روک سکتا۔ یہ خواب کی دولت فرد کے ساتھ ہمیشہ رہتی ہے۔ ادب کی ماہیت کو بہ نظر تعمق دیکھا جائے تو یہ خواب ہی تو ہے۔ تبدیلی کا خواب، دنیا کو خوبصورت دیکھنے کا خواب، دنیا کو تبدیل کرنے کا خواب،طلسمانہ بھی انھی خوابوں سے بھرا ہوتا ہے۔ یہ بھی انسان کے باطن کی گہری سطحوں کو چھوتا اورٹٹولتا ہے ۔ ہم طلسمانہ اور ادب کو الگ الگ نہیں کر سکتے۔ ادب معاشرتی بگاڑ کی طرف سمت نمائی کرتا ہے، ان میں سلجھاؤ کی ترکیبیں بناتا ہے۔طلسمانہ ہمیں بتاتا ہے کہ دنیا ایک بے کنار ماجرا ہے۔ اس میں جو کچھ نظر آرہا ہے اس سے در پردہ بہت کچھ موجود ہے جس تک انسان کی ابھی رسائی نہیں ہوئی اور تھوڑی سی کوشش سے وہ ان مظاہر کو اپنی گرفت میں لے سکتا ہے۔

کسی بھی سطح پر اگر ہم کوئی تبدیلی لانا چاہتے ہیں تو پہلے ہمیں اس مظہر سے واقفیت حاصل کرنا ہوگی۔ پہلے یہ جاننا ہوگا کہ تبدیلی کن سطحوں پر لائی جاسکتی ہے۔تبدیلی کی نوعیت کیا ہے اور اسے کس طرح سلجھایا جا سکتا ہے۔ ادب اس معاملے میں ہماری مدد کرتا ہے اورطلسمانہ ان خواہشات کے لیے کہیں تخیل میں جگہ بناتا ہے۔تخیل جو خوابوں کا گھر ہے جہاں ارمان پلتے ہیں اور بعض صورتوں میں دکھ بھی جنم لیتے ہیں۔ ہم ادب اور تخیل کو الگ نہیں کر سکتے۔ اسی طرح تخیل کا

طلسمانہ سے گہرا تعلق ہے تو طلسمانہ اور ادب اپنی اصل میں ایک ہی ہیں۔طلسمانہ ادب ہے اور ادب طلسمانہ۔ ادب اور طلسمانہ ایک ہی تصویر کے دو رخ ہونے کے باوجود کہیں بہت دوری پر کھڑے ہیں۔ اس خیال کا زیادہ اطلاق اردو ادب پر ہوتا ہے۔ انگریزی ادب تو صدیوں سے طلسمانہ سے بھرا پڑا ہے۔اس کے برعکس ہمارا ادب اس عنصر سے یکسر خالی ہے۔ اس کی کئی وجوہات ہوسکتی ہیں۔

مغرب کا طلسمانہ میں اس قدر دلچسپی لینا اس خیال کو مضبوط کردیتا ہے کہ جدید دنیا کی ایجادات، نیا طرز زندگی، گلوبلائزیشن، دنیا کا عالمی گاؤں بن جانا ایک جاندار پہلو ضرور ہے مگر انسان خواہ قدیم دنیا کا ہو یا جدید زمانے کا اس کی زندگی سے ہم طلسمانہ کو نکال نہیں سکتے۔ اگر نیند اس کے مقدر میں ہے تو وہ خواب بھی دیکھے گا اور جب خواب دیکھے گا تو اپنے دل میں کسی اور دنیا سے قربت محسوس کرے گا جو اسے خود بخود طلسمانہ کے دیار میں لے جائے گا۔طلسمانہ کا فی زمانہ اردو کے ادب سے خالی ہونا ہماری ذہنی کیفیات کا عکس ہے کہ ہم کس طرح تخلیقی طور پر بنجر ہو چکے ہیں۔حقیقت کے بیان سے ہمارا ادب بھرا پڑا ہے اور حقیقت بھی اکہری حقیقت نگاری مگر جہاں بھی دماغ سے اختراع کا معاملہ سامنے آتا ہے تو ہمارے تخلیق کار کتراتے نظر آتے ہیں۔ شاید وہ محنت کرنا ہی نہیں چاہتے۔ظاہر ہے ان کے مقاصد اگر کم مشقت سے پورے ہورہے ہیں اورانہوں نے قارئین کو اپنی ڈگر پر چلالیا ہے تو پھر خیر ہی خیر ہے۔ ہمارا ادب اگر محدود تصورات کو لیے ہوئے ہے تو اس کی وجہ بھی ہم خود ہیں۔ انگریز تو آکر اردو میں نہیں لکھیں گے ہمیں خود ہی کچھ کرنا ہوگااور جدید رویوں کو قبول کرنا ہوگا۔ برصغیر میں داستانی ادب اگر نظر آتا ہے اور وہ بڑی حد تک طلسمانہ کا حامل ہے تو اس کی وجہ وہ نواب اور روٗسا ہیں جو وقت گزارنے کے لیے داستانیں سنتے تھے۔صرف نواب اور روٗسا ہی داستانیں نہیں سنتے تھے۔ بوستانِ خیال کے شروع میں میر تقی خیال نے جو لکھا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ داستان گو چائے خوانوں میں بھی داستان سناتے تھے۔ اس لیے داستان گوؤں پر واجب تھا کہ وہ کچھ نیا گھڑیں اور نوابین کو سنائیں۔ دوسرے حوالے سے لکھنؤ کے لوگوں کا عام رجحان بھی تفریح کی طرف تھا۔ آصف الدولہ کی عنایات کی وجہ سے لکھنؤ میں زندگی اپنے جوبن پر تھی، آج کے زمانے کی طرح ڈش انٹینا اور کیبل تو تھے نہیں۔لوگ داستانیں سن کر خود کو مصروف رکھتے تھے۔ اس زمانے کی داستانیں نہ چھپنے کا بڑا سبب یہ تھا کہ اٹھارھویں صدی تک کوئی چھاپہ خانہ نہیں تھا۔ جو کچھ سنایا جاتا تھا وہ اکثر رزق ہوا ہو جاتا تھا۔قلمی نسخوں کی صورت میں محفوظ ہو جاتا تھا۔

انیسویں صدی میں جب چھاپہ خانے عمل میں آئے تو ان قصوں کے چھپنے کا آغاز ہوا۔ باغ و بہار، آرائش محفل (قصہ حاتم طائی) مذہب عشق (قصہ گل بکاؤلی)، فسانہ عجائب چھپ کر سامنے آئے۔ طویل داستانیں شائع نہیں ہوئیں۔ انیسویں صدی کے نصف اول میں بڑے داستان گوموجود تھے لیکن ان سے کسی نے داستان نہیں لکھوائی۔داستانوں کی چھپائی کے حوالے سے کہیں انقلابی کام نظر آتا ہے تو مطبع نول کشور کا قیام ہے۔اس مطبع نے چھیالیس ضخیم جلدوں کی صورت میں داستان امیر حمزہ چھاپی جو طلسمانہ کے عناصر سے بھرا ہوا ہے۔ بوستان خیال ایک اور داستانی سلسلہ تھا۔ یوں جو داستان گو تھے وہ داستان نویس بن گئے۔نول کشور نے صرف تین داستان گوؤں کا کام چھاپا، باقی لوگوں کو نظر انداز کر دیا۔ اور اب بھی رام پور کے کتب خانوں میں داستان کا بڑا سرمایہ مدونین کا انتظار کر رہا ہے۔

طلسمانہ کے ان مباحث میں سب سے دلچسپ بات جو قاری کی توجہ اپنی طرف مبذول کرواتا ہے وہ یہ ہے کہ آج کی دنیا عقل کی دنیا ہے اس کے باوجود ترقی یافتہ ممالک اور ریاست ہائے متحدہ امریکہ جو بالخصوص سپر پاور بھی ہے وہاں

پچھلے پچاس برسوں میں طلسمانہ نگاروں نے اردو داستانوں کی طرز پر کئی کئی ضخیم جلدوں میں ناول لکھے ہیں جن کی فضا داستانوں سے مشابہت رکھتی ہے ثابت ہوا کہ آج بھی طلسمانہ انسانوں کی بڑی نفسیاتی ضرورت پوری کرتا ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ سہیل احمد خاں، محمد سلیم الرحمٰن ، منتخب ادبی اصطلاحات ، لاہور: جی سی یونیورسٹی ، ۲۰۰۵ء، ص۹

۲۔ ایضاً، ص۱۴

3. K. Leguin, Ursla, Anthology of Fantasy Fiction, London, Cambridge University Press, 2005 ,P6

۴۔ محمد عمر میمن، (مترجم)، نوجوان ناول نگار کے نام خط، کراچی: شہرزاد، ۲۰۱۰ء، ص۱۵

۵۔ ایضاً، ص۷۶

۶۔ ایضاً، ص۸۰

۷۔ ایضاً، ص۹۸

۸۔ حقی، شان الحق، (مرتب)، اوکسفرڈ اُردو انگلش ڈکشنری ، کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۵ء، ص۵۶۵

۹۔ کلیم الدین احمد، (مدیرِاعلیٰ) ، جامع انگلش اُردو ڈکشنری ، دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ زبانِ اُردو ، ۱۹۹۸ء، ص۵۱۳

۱۰۔ جمیل جالبی، (مرتب) ، قومی انگریزی اُردو لغت ، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان ، ۲۰۰۲ء، ص۷۴۴

11. S.Rabkin, Fantastic worlds, New York, oxford University press, 1979, P3

12. E.M kirk palric, chamber's 20th century Dictionary, Singapore, chamber's., 1983, P456

13. Oxford, The oxford English Dictionary, 2nd Edition, Claendon Press, 1989, P723

14. Paul. Procter, Cabmridge International Dictionary of English, London, Cambridge University Press, P503

15. Martin Gray, "A Dictionary of Literary Terms", Hong Kong: Langmans York Press, 2001, P84

16. Hugh Holman&William Harmon, A Hand Book of Literature, USA, MacMillan, Publishing Company, 1986, P198

17. Frederick Ungar & Lina mainiero, Encyclopedia of world Literature in 20th Century, New York, Frederick unger Publishing co., vol. 4, 1976, P101

۱۸۔ قاسمی، ابوالکلام، (مترجم)، ناول کا فن، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۲ء، ص۹۴

۱۹۔ محمد سلیم الرحمٰن، (س ن)، محمد حنیف رامے ، مشمولہ سویرا شمارہ ۳۷، ص۳۵

خرم علیم
ریسرچ سکالر جی سی یونیورسٹی، لاہور

”آئینہ خانہ“ کا تنقیدی جائزہ : مزاحمتی تناظر میں

Akhtar hussain jafery is a great poet of Urdu modern poem. Modern poem is being continued as from noon meem rashid and meera g. akhtar's stylistics is very different from his contemporary poets specially in azad poem. Akhtar has been considered a metaphor of resistance. Most of critics has pointed out akhtar's resistance against anti-democratic rulers.
in this article I highlighted this particular property of akhtar's poem.. Aaina khana is his ever impressed book which indicates whole shadow of his work . i discussed aaina khana's poem in perspective of resistance literature.

اختر حسین جعفری کا نام اردو شعر و ادب میں بہت زیادہ تواتر سے تو نہیں لیا جاتا البتہ اُن کے شعری نظام کو نظر انداز کرنا بھی مناسب خیال نہیں کیا جاتا۔ اگر چہ ان کے محض دو شعری مجموعے منظرِ عام پر آ سکے لیکن ان کے شعری تجربات اور کارناموں کی بدولت انہیں اردو نظم میں ایک معتبر مقام ضرور ملا ہے۔ اختر حسین جعفری کی شعری حسیات نہ صرف عصری معاشی، معاشرتی اور روحانی رویوں کی عکاسی کرتی ہیں بلکہ اجتماعی لاشعور کی پرتوں کو کھولنے کی کوشش کرتی بھی دکھائی دیتی ہیں۔ اُن کے عہد کی حکومتوں کے استحصالی رویے، اظہارِ رائے پر پابندی، سیاسی اور معاشی عدم استحکام، آمریت کی کالی چادر اور فرد کے گرد زندگی کے تنگ ہوتے گھیرے نے جہاں دیگر حساس دل و دماغ کے حامل افراد کو شعر و ادب کی صورت میں آواز بلند کرنے پر مجبور کیا، وہیں اختر حسین جعفری بھی اس صورتِ حال سے دو چار ہو کر علمِ بغاوت بلند کرنے پر مجبور ہو گئے۔ انہوں نے اپنی آنکھوں کے سامنے ایک طرف آمریت کے ہاتھوں جمہوریت کا قتلِ عام ہوتے دیکھا اور دوسری جانب فرد کی ذاتی اور اجتماعی زبان بندی نے اختر حسین جعفری کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور وہ اپنے معاصر افراد کی زبان بننے پر مجبور ہو گئے۔ اس طرح مزاحمتی شاعری کی وہ روایت جو جعفر زٹلی، نظیر اکبر آبادی، حسرت، راشد، فیض سے ہو کر آگے بڑھی تھی، اختر حسین کی صورت میں مزید طاقت پکڑنے میں کامیاب ہو گئی۔

اختر حسین جعفری سے قبل اردو شاعری میں مزاحمت یا تو براہِ راست دکھائی دیتی تھی یا پھر تشبیہ اور استعارے میں ملفوف نظر آتی تھی۔ تاہم راشد اور فیض نے استعارے کو اس قدر وسعت عطا کر دی تھی کہ وہ ہر طرح کے معانی و مفہوم کو اپنے اندر سمونے کی اہلیت پا گیا تھا جب کہ اس منزل کی آخری سیڑھی علامت کی مدد سے طے کرنے کے لیے اختر حسین جعفری نے میدانِ عمل میں قدم رکھا۔ انہوں نے علامت اور استعارے کو انتہائی بلیغ سطح پر نہ صرف برت کر دکھایا بلکہ اس خوبی سے نبھایا کہ بغاوت کی نمایاں آواز بن گئے۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ اختر حسین جعفری اُن معدودے چند

شاعروں کی فہرست میں رکھے جانے کے قابل ہیں جنہوں نے منفرد اسلوب کے ساتھ ساتھ اپنا الگ اور بالکل جداگانہ تخلیقی نظام بھی تشکیل دیا تو بے جا نہ ہوگا کیونکہ ان کے ایک ایک لفظ اور ایک ایک استعارے میں جہانِ معنی کا در کھلتا ہے جس کے بارے میں احمد ندیم قاسمی یہ کہنے پر مجبور ہو گئے:

''وہ ایک بے مثال طلسم کار تھا۔ وہ جب جذبے کو چھوتا تھا تو اسے کائنات گیر بنا دیتا تھا اور جب لفظ کو مَس کرتا تھا تو اسے نئے مفاہیم سے جگمگا دیتا تھا۔ ۔۔۔ اس نے اپنی نظموں کے ایک ایک مصرعے کو Perfection کی مثال بنا دیا۔ اس کی شاعری کے معیار اس کی محبت کے معیاروں کی طرح کھرے اور اونچے تھے۔ علامتیں اس کے ہاں بولنے لگتی ہیں اور استعارے اس کے ہاں چمکنے لگتی ہیں۔''(۱)

ایسی شاعری جو فوری طور پر حلق سے نیچے اتر جائے، اختر حسین جعفری کا مقصود نہ تھی۔ انہوں نے ہمیشہ جداگانہ انداز اور اسلوب کو پیش نظر رکھا۔ لوگ ان کی شاعری کے بارے میں اور ان کی شاعری کے بارے میں کیا کہتے ہیں، انہوں نے اس کی قطعاً پرواہ نہیں کی بلکہ اپنی ہی ڈگر پر چلتے رہے جس پر چلتے چلتے وہ بیان، اسلوب اور جہانِ معنی کی اس منزل تک پہنچے جہاں ان کا کوئی اور ثانی نظر نہیں آتا۔ مثلاً:

اٹھائیں فرشِ سماعت سے لفظ لفظ کی خشت
صدا کے خشک سمندر کو چھان کر دیکھیں
کہاں ہے جوہرِ صورت کہاں زرِ معنی
جگائیں حرف کو خوابِ سفر سے اور پوچھیں
کہاں وہ قصر ہے جس کے کھلے دریچے میں
دکھائی دیتا ہے مفہوم کا نیا چہرہ
اڑائیں فکر کے باغوں سے تتلیوں کے پرے
پروں نے جن کے چھپا لی ہے اصلِ اندیشہ
وہ روشنائی وہ خوشبوئے غم کشید کریں
شامِ جاں نے جو قرطاس پر نہیں لکھی (۲)

حقیقت یہ ہے کہ اختر حسین جعفری اردو ادب کے وہ واحد شاعر ہیں جن کی شاعری مکمل طور پر مزاحمتی ادب کی ذیل میں رکھے جانے کے قابل ہے۔ ان کی پہلی نظم سے لے کر آخری نظم تک مسلسل مزاحمتی رویہ دکھائی دیتا ہے۔ انہوں نے عصری معروضی حالات یعنی سیاسی صورتِ حال اور اپنے عہد کے مسائل کو سمجھتے ہوئے ایک بلند ترین سطح پر اپنے تخیل کو الفاظ کا

روپ دیا ہے۔ تاہم ان کی شاعری سمجھنے کے لیے ہمیں علامت اور خواب کے باہمی تعاملات کو سمجھنے کی ضرورت پڑے گی۔

انسان کا ذہن لفظ اور تصویر (Image) کے ذریعے (Medeium) سے سوچتا ہے۔ جس طرح انسان کو دیکھنے کے لیے آنکھ کی ضرورت ہے، اسی طرح سوچنے کے لیے اسے عکس و الفاظ کی ضرورت ہوتی ہے۔ چنانچہ اختر حسین جعفری کی شاعری میں یہ دونوں اجزا یعنی الفاظ اور امیجز اپنی فن کاری اور بوقلمونی دکھاتے ہیں۔ اس کے بعد وہ علامات کا بہت موثر اور بلیغ ترین استعمال کرتے ہیں کیونکہ شاعر کے پاس جتنے خواب ہوں گے، اتنی ہی اس کے پاس علامتیں اور استعارے ہوں گے اور اگر شاعر اپنے خواب کو علامتی نظام میں بیان کرنے کا اہل ہو تو اس کے خواب، اس کی علامتیں اور اس کے استعارے قاری کے خواب، قاری کے استعارے اور قاری کی علامتیں بن جاتی ہیں۔ یوں شاعر اور قاری کے درمیان ابلاغ کا مسئلہ کافی حد تک حل ہو جاتا ہے۔ اختر حسین جعفری نے بھی بہت سے خواب دیکھے اور یہ خواب کسی عام ذہن کے نہیں تھے بلکہ ایک بڑے تخلیق کار کے خواب تھے۔ اس لیے انہوں نے اپنے خوابوں کو علامتوں اور استعاروں اور امیجز میں بیان کیا ہے۔ یہ خواب ہی ہوتے ہیں جو کسی بھی ذہن میں انقلاب اور مزاحمت کے آثار کو تخلیق کرتے ہیں۔ اختر حسین جعفری کے ہاں ہمیں ایک مربوط خواب، علامت کا پیراہن پہنتا دکھائی دیتا ہے۔ انہوں نے نہ صرف بند آنکھوں بلکہ کھلی آنکھوں سے بھی خواب دیکھے اور یہی خواب علامتیں بن کر ''آئینہ خانہ'' میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر:

بھور سمے اور وافر پانی
میرے قد سے میرے سائے سے بالا، آبی دیواریں
اِک دیوار کے سائے میں اس جسم سے سے دکھ کی کالک دھولُوں
سارے شہر سے چھپ کر رولوں
مٹھی میں جس خواب کا زر ہے
جس سندیس کی خوش بو میرے دیس گئی تھی
وہ کاغذ، وہ پیلا آنسو
دور کہیں پاتال میں نامحرم پتھر کے نیچے رکھ دوں
باہر نکلوں تو ساحل پر ہنستے چہروں کی جگ مگ میں
روئی آنکھ کی سرخی کوئی اور نہ دیکھے (۳)

اختر حسین جعفری کی شاعری میں اس حوالے سے بہت انفرادیت پائی جاتی ہے کہ انہوں نے اپنے شعری نظام کی بھر پور تربیت کی ہے۔ لفظوں کے ذریعے اور سطور کے درمیان معنی کے کئی چاند نظر آتے اور غائب ہو جاتے ہیں مگر کچھ اس انداز

سے کہ قاری سمجھتا ہے کہ اس نے کچھ نیا دیکھا ہے، کچھ نیا پڑھا ہے۔ اُن کی شاعری کا ایک معجزہ یہ بھی ہے کہ وہ بہت مہارت کے ساتھ اپنے اسلوب کو بھی منفرد بناتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ معنی کو بھی ایک بلند ترین سطح تک لے جاتے ہیں۔ بلا شبہ ان کی شاعری بیسویں صدی کے ادب میں بالکل نئی آواز بن کر ابھرتی ہے۔جعفری صاحب نے اس دور کے انسان کے داخلی اور خارجی مسائل کی بھر پور نمائندگی کی ہے۔ بیسویں صدی میں جہاں انسان لا یعنیت اور بیگانگی کے کرب سے گزر رہا تھا اور اس کے سامنے اپنی ہی شناخت کا بھاری پتھر پڑا ہوا تھا، وہ بے بس بھی تھا اور داخلی آدرش اور سیاسی صورتِ حال میں کھڑا سسک رہا تھا، وہاں پر جعفری صاحب نے اپنی شاعری کے ذریعے داخلی اور خارجی سطح پر مزاحمتی کرب کی خوب نیابت کی ہے۔اس ضمن میں گوپی چند نارنگ کا یہ بیان ملاحظہ کرنے کے قابل ہے:

> ’’حال ہی میں بعض نئے شاعروں نے اردو کا رشتہ ایک بار پھر عالمی رجحانات سے جوڑ دیا ہے۔ ان میں سے وہ رجحانات خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں جو جدید دور کے ثقافتی انتشار، آدرش کے فقدان اور انسان کے بے چہرہ ہونے کے تصور سے پیدا ہوئے ہیں۔ ان کے زیر اثر جو نئی شاعری لکھی جا رہی ہے، وہ نئی نسل کے اس انسان کی آواز ہے جس کے پاس نہ اقدار کا سرمایہ ہے نہ آدرش کا آئینہ اور جس کا وجود خود اس کے لیے سوالیہ نشان بن گیا ہے۔‘‘(۴)

یہ جدید شاعری کا ہی اعجاز ہے کہ اس نے فرد کو اس امر کا درک دیا کہ حقیقی زندگی کیا ہوتی ہے؟ مثالی معاشرے کیسے قائم ہوتے ہیں اور حقیقی آزادی کیا شے ہے؟ یہ جدید شاعر ہی جس نے گل و بلبل، لب و رخسار، زلف و گیسو کی گفتگو سے نکل کر انسان کے بنیادی مسائل کو بیان کیا ہے۔ وطنِ عزیز بھی ظلم، استحصال، طبقاتی کشمکش، دولت کی غیر منصفانہ تقسیم، عدم رواداری، بار بار مارشل لا کے نفاذ، انسانیت کی تذلیل جیسی غیر اخلاقی معاشرتی اقدار میں گھرا ہوا ہے۔ یہی وہ تازیانہ ہے جو بار بار اختر حسین جعفری کے دل و دماغ پر برستا ہے کیونکہ وہ حقیقی طور پر جمہوریت پسند انسان تھے۔ وہ اپنے وطن اور ہم وطنوں سے بہت محبت کرتے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر بڑا شاعر اپنے عہد کا ضمیر ہوتا ہے اور شاعر کا کام یہی ہے کہ وہ اپنے آدرش اور نظریے میں اپنے سننے اور پڑھنے والوں کو بھی شامل کرے۔ چنانچہ اختر حسین جعفری نے حاکمِ وقت کے سامنے سچ کی آواز بلند کی اور علمِ حق مسلسل بلند رکھا جب کہ آمرِ وقت کو بھی علم تھا کہ اگر یہ آواز خاموش نہ کی گئی تو شعور دوسرے انسانوں تک منتقل ہو جائے گا۔ اسی لیے اس نے جبراً اس حق کی آواز کو خاموش کروانے کی ہر ممکن سعی کی مگر اختر حسین جعفری نہ صرف اپنے نظریے، اپنے آدرش پر قائم رہے اور اس حوالے سے انہوں نے کسی قسم کے خطرے کی پروا نہ کی۔ وہ اپنا فرض ادا کرتے رہے اور اپنی شاعری میں علامتیں تخلیق کر کے اپنے نظریے کا اظہار کرتے رہے۔ بلا شبہ یہ اعصاب کی جنگ تھی اور اس جنگ میں صرف اختر حسین جعفری ہی نہیں بلکہ ان کے پورے خاندان کو بے شمار خطرے لاحق تھے۔ اس کے باوجود انہوں نے کبھی بھی اپنے منصب سے نیچے اترنا یا پیچھے ہٹنا گوارا نہیں کیا:

سولی سے عیسیٰ اترے تو تیز ہوا کا زور تھمے

قاتل ہاتھوں کا زخم بھرے

تخت سے عیسیٰ کب اترے گا

عہد ہمارا، عہدِ ملامت، عہدِ خجالت

ایک اپاہج کی بیساکھی کتنے لنگڑوں کے کام آئے

ہم سب لنگڑے اور اپاہج سب کے جسموں پر ناسُور ہیں اور اس کے اعجاز کا

مرہم کم مقدار ہے صبر طلب ہے اور گراں ہے

مریم جس کے بال کھلے ہیں

کب تک وہ ماں اپنے پسر کے حرفِ دعا کا پیشِ عدالت ورد کرے گی

سحرِ ملامت کب ٹوٹے گا

تخت سے عیسیٰ کب اترے گا

سولی سے عیسیٰ اترا تو گردن خم تھی

سولی سے عیسیٰ اترا تو اپنی خبر، اپنے الہام سے شرمندہ تھا (۵)

اختر حسین جعفری کا مزاحمتی رنگ ''آئینہ خانہ'' میں زیادہ واضح دکھائی پڑتا ہے۔ جب وہ کہتے ہیں کہ ''سفر کی رات تعاقب میں ہے سگِ مامور'' تو اُن کا مقصد واضح نظر آتا ہے کہ وہ اس سگ سے نالاں و پریشاں ہے جس کو فرد کی نگرانی پر مامور کیا گیا ہے۔ یقیناً یہاں پر سگ کا استعارہ کسی ایسے فرد کی طرف اشارہ کرتا ہے جسے حکومت کی جانب سے جاسوسی اور نگرانی پر مامور کیا گیا ہے کہ مخالفین اور باغیوں کا کھوج لگائیں۔ یہ سگ نما افراد قدموں کے نشانات سے اُن بدنوں کا سراغ لگا ہی لیں گے اور اس کام میں چاند بھی بادلوں کی اوٹ سے نکل کر مزید دشمنِ جاں بن جائے گا۔ ''آئینہ خانہ'' کی تمام نظمیں ہی چونکہ مارشل کے تناظر میں لکھی گئی ہیں، اس لیے مزاحمتی استعارے ڈھونڈ نکالنے زیادہ دقت کا کام نہیں۔ قاسم یعقوب لکھتے ہیں:

> ''شاعری انسانی احساسات پر مبنی ہونے کی وجہ سے معاشرتی عروج و زوال کی عکاسی بھی کرتی ہے، یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں معاشرے کے سارے خدو خال بھی دکھائی دیتے ہیں اور دوسری جانب یہ آئینہ خود بھی معاشرے کی تخلیق ہوتا ہے، گویا دونوں ایک دوسرے کی تبدیلی کا سبب ہوتے ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز رہتے ہیں''۔(٦)

بنیادی انسانی حقوق کی سلبی، ظلم و استبداد کے گہرے بادل، سرکاری اداروں کی بے حرمتی، ہر آنکھ اور ہر زبان پر پہرہ ایک طویل تاریک رات کی سراسیمگی ہے۔ عجیب طرح کی خوف میں لبریز فضا ہے جس کی وجہ سے ہر فرد دہشت زدہ ہے۔ کوئی بھی فرد قدم اٹھانے کو تیار ہے اور نہ ہی کلمہ حق بلند کرنے کو اپنا فرض خیال کرتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ سورج، چاند، ستارے، ہوا غرض فطرت کا ہر نمائندہ بھی ظلم و استبداد میں استحصالی قوتوں کا ساتھ دینے پر مجبور ہے۔ صاف دکھائی دیتا ہے کہ اختر حسین جعفری نے اس تمام فضا کو ظالم حکمرانوں کے استحصالی رویوں کے استعارے بنا کر پیش کیا ہے۔ بلا شبہ نظم ''آئینہ خانہ'' ان کے تخلیقی وجدان کی عمدہ ترین شکل ہے جسے پچیس ٹکڑوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر ٹکڑا ایک تخلیقی اکائی ہے جو اپنی اپنی جگہ پر انفرادی حیثیت کا حامل بھی ہے اور ایک مجموعی تاثر کا پیش کار بھی۔ ڈاکٹر سلیم اختر ایک جگہ بیان کرتے ہیں:

> ''بعض اوقات شاعر غالبؔ کے الفاظ میں مشاہدۂ حق کی گفتگو کو ''ساغر و مینا'' کے پیرایے میں بیان کرتا ہے۔ یا اقبال کے الفاظ میں ''برہنہ حرف'' نہیں کہتا۔ وہ میرا جی کی مانند نئی علامات سے کام لیتا ہے، راشد کی مانند نئے استعارے لاتا ہے۔ مجید امجد کی طرح نئی لفظیات تلاش کرتا ہے اور اختر حسین جعفری کی مانند بین السطور بھی بہت کچھ کہہ جاتا ہے۔ یوں قاری کو واشگاف واضح اسلوب کی بجائے ایسا اسلوب ملتا ہے جس میں ذہنی طور پر خالی جگہوں کو پُر کرنا پڑتا ہے۔''(۷)

علامت اور استعارے کی طرح اختر حسین جعفری نے تراکیب کو بھی جدت، کثرت اور بوقلمونی عطا کی ہے۔ ترکیب نگاری بذاتِ خود ایک تخلیقی عمل ہے جو الفاظ پر شاعر کی گرفت کی غماز ہوتی ہے۔ غالبؔ، اقبالؔ، مجید امجدؔ، راشدؔ کے بعد اختر حسین جعفری واحد شاعر ہیں جن کے ہاں ہمیں اتنی تراکیب دکھائی دیتی ہیں جنہیں شمار کرنا ممکن نہیں۔

یہ صبحِ حشر بھی میری ہے، پرسشیں بھی مری
شفاعتیں بھی خود اپنے ہنر سے مانگتا ہوں
اٹھا رہا ہوں زمیں سے دو نیم حرف کا چاند
دکھا رہا ہوں وہ انگشتِ معجزہ جس پر
کہیں ہے مہرِ ستارہ، کہیں خطِ تنسیخ
چھپا رہا ہوں تہِ سنگ استخوانِ صدا
چھپا رہا ہوں وہ مقتل جہاں پہ لفظوں نے
فراقِ حسنِ تمنا نے خودکشی کر لی

وہ یقیں بھی ہیں فردِ حساب میں موجود

کہ جن کا زیورِ غم میں نے خود اتارا ہے

سکوت چھین لیا ہے کہ خود کلام کروں (۸)

اس سے واضح ہوتا ہے کہ اختر حسین جعفری کی شاعری میں تراکیب کی کس قدرت کثرت و ندرت ہے اور یہ تراکیب بہت موثر بھی ہیں۔ یہ تراکیب صرف تراکیب ہی نہیں رہتیں بلکہ اس سے بڑھ کر علامت اور استعارے کے پیکر میں ڈھل جاتی ہیں اور ہر ترکیب اپنے اندر ایک واضح، تند اور بھر پور مزاحمتی رویے کو سموئے ہوئے ہے۔ یہ اعجاز صرف اختر حسین جعفری کے ساتھ مخصوص تو نہیں کیا جا سکتا لیکن انہیں اُن چند شعرا کی صف میں لازمی کھڑا کرنا پڑے گا جنہیں لفظ اور ترکیب پر پوری قدرت حاصل۔ یہ امر محض اختر حسین جعفری کی ترکیب بندی سے مختص نہیں ہے، ان کی مکمل شاعری اس ذیل میں رکھے جانے کے قابل ہے جہاں نظریہ شاعر کے لفظ لفظ سے ٹپکتا ہی محسوس نہیں ہوتا، قاری کے دل میں اترتا اور شعور کی ایک تازہ لہر وارد کر دیتا ہے جس سے مزاحمتی رویوں کو بھر پور توانائی ملتی ہے۔مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ڈاکٹر سعادت سعید کے الفاظ میں ''آئینہ خانہ'' کی حقیقت یوں واضح ہو گی:

> ''اختر حسین جعفری کے ''آئینہ خانہ'' میں داخل ہونے والے جن منظروں اور عکسوں کا مشاہدہ کرتے ہیں وہ تفریحی اور نشاطی یا عشرتی نہیں ہیں دل خون کرنے والے ہیں، درد آفریں ہیں، کربلائی یادیں تازہ کرتے ہیں، شاعر کے تخیل اور خواب کے آئینے میں ان تصویروں کو سامنے لا رہے ہیں، جن سے بچ نکلنے میں کمرشل ادیبوں کا بھلا ہوتا ہے، اگر کسی علاقے سے آزادی اظہار جیسی نعمت کو ختم کر دیا جائے تو حاکموں کے بنائے ہوئے وحشیانہ قوانین پر آزادی سے عمل درآمد ہوتا ہے۔ شاعر اور خصوصاً حقیقی شاعر ایسی صورت حال میں خاموش نہیں رہ سکتا، اگر اقتدار کی جنگوں میں انسانی حقوق کے علم بردار مصلوب ہو جائیں تو عوام کو جابر ہاتھی کچل کر گزر جاتے ہیں، شاعر اور خصوصاً حقیقی شاعران منظروں پر چیخ اٹھتا ہے اور اپنے ضمیری آئینوں کو حقائق کے روبرو لے آتا ہے۔''(۹)

حواشی و حوالہ جات

۱۔ قاسمی، احمد ندیم، دیباچہ: آخری اجالا مصنفہ: اختر حسین جعفری، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء

۲۔ اختر حسین جعفری، آئینہ خانہ، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص ۸۱،۸۲

۳۔ اختر حسین جعفری، آئینہ خانہ، ۲۱۴

۴۔ نارنگ، گوپی چند، ادبی تنقید اور اسلوبیات، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص ۲۲۵

۵۔ اختر حسین جعفری، آئینہ خانہ،ص۵۵۔۵۶

۶۔ قاسم یعقوب، اردو شاعری پر جنگوں کے اثرات ،فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۱ء،ص ۱۱

۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، مجموعہ ڈاکٹر سلیم اختر، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء،ص ۲۷۵

۸۔ اختر حسین جعفری، آئینہ خانہ،ص۱۰۰۔۱۰۱

۹۔ سعادت سعید، ڈاکٹر، کلاسیکی رکھ رکھاؤ کا جدید شاعر،مشمولہ: فنون، شمارہ نمبر۲۲ مئی تا جون ۱۹۸۵ء، لاہور،ص۲۷۴

ڈاکٹر کامران عباس کاظمی

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

ارشد محمود

لیکچرر، شعبہ اُردو

گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج چکوال

ابتدائی ترقی پسند ناول اور عصریت

When an artist encompasses the representative intellectual tendencies in his creations, he, in fact, reflects the episteme and determining the reality of present age. So the progressive writers maintained their uniqueness in a way that they adhered to their particular era and expressed the zeitgeist.

Progressive writers strengthened the tradition of portraying the inner self boldly. Hence they brought literature close to the concrete facts. Among the pioneer and representative progressive novelists, Sajjad Zaheer, Ismatchughtai, krishanchander are very prominent. These novelists observed the material life very closely and revealed its inner feelings. They selected and touched such sensitive themes of human life which were prohibited earlier.

They dreamt of the humanitarian society free from class conflict, gender discrimination, social exploitation, cultural chaos, sense of slavery and colonial tyranny. To establish a society based upon equality envisaged by the communist manifesto was their common subject. Progressive writers seem to represent their age by reflecting the contemporary consciousness.

روسی انقلاب کے بعد مارکسی نقطۂ نظر کو دنیا بھر میں مقبولیت ملی۔ تمام اہم تحریکات نے مارکسیت کو بطور منشور اپنایا۔ دنیا اشتراکیت کی طرف راغب ہوئی سو ہندوستان میں بھی مخصوص سامراجی تمدنی فضا کے باعث اشتراکی نظریات تیزی سے قبولیت حاصل کرنے لگے۔ ادیب بالعموم اپنے ماحول اور تمدنی فضا سے متاثر ہوتے ہیں۔ تخلیق کار اپنے سماجی حالات سے بصیرت حاصل کرتا ہے اور ہم عصر اقدار اور خیالات پر تنقید کر کے غالب فکری رجحان کا ساتھ دیتا ہے۔ یہ عمل ناول نگار کے ہاں زیادہ واضح ہوتا ہے کیونکہ اسے مکمل زندگی کا نقشہ پیش کرنا ہوتا ہے۔ اس لیے یہ امکان بہت کم ہوتا ہے کہ ناول نگار کے تصورات اپنے عہد کی تسلیم شدہ حقیقتوں اور تصورات سے متصادم ہوں گے بلکہ وہ اپنے عہد کے نمایاں رجحانات اور رویوں کی عکاسی کرتا ہے۔ ناول نگار کا سماجی شعور اپنے سماج کی تاریخ و تہذیب میں پیوست ہوتا ہے اور وہ

تاریخ کے نتائج سے مستقبل کے امکانات کی تلاش کرتا ہے۔ترقی پسند تحریک کے قیام کے بعد برصغیر کے تمام اہم لکھنے والے ترقی پسند افکار سے متاثر ہوئے۔ ترقی پسند افکار کے فروغ اور ناول نگاروں کے ہاں ان کی قبولیت کا احاطہ کرتے ہوئے ڈاکٹر یوسف سرمست لکھتے ہیں:

> ہندوستان میں بھی ناول نگاروں کا سیاسی جدوجہد کو پیش نہ کر کے افراد کی ذہنی آسودگی اور اشتراکیت کی طرف بڑھتے ہوئے رجحان کو پیش کرنا بھی اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ اس دور کے ناول نگار اپنے عہد کے غالب فکری رجحانات کو ظاہر کر رہے تھے۔ کیونکہ دنیا کے حالات کچھ ایسے تھے جس کی وجہ سے قومی مسائل پس منظر میں چلے گئے تھے۔[۱]

دنیا بھر کی نا آسودگی، معاشی بحران، اقتصادی کساد بازاری، غیر یقینی مستقبل، دوعظیم جنگوں کے درمیان کی سراسیمگی نے ایک بے چینی کی حالت پیدا کر رکھی تھی۔ دنیا بھر میں اشتراکیت کی طرف رغبت کا رجحان بڑھ رہا تھا۔اسی عہد کے ہندوستان کے اہم ناول نگار مارکسیت طرف مائل نظر آتے ہیں۔ جب فن کار اپنے عہد کے نمائندہ فکری رجحانات کو اپنی تحریر میں لے آتا ہے تو گویا وہ اپنی عصریت کا اظہار کر رہا ہوتا۔اس اعتبار سے ترقی پسند تخلیق کار انفرادیت کے حامل ہیں کہ وہ اپنے عہد کی عصریت سے منسلک تھے اور اس کا اظہار بھی کر رہے تھے۔ترقی پسند تحریک نے ادیبوں میں بلا جھجک اپنا مافی الضمیر ادا کرنے کے رجحان کو تقویت دی۔تحریک سے وابستہ تخلیق کاروں نے میسر آزادی کا ہر رخ پہ استعمال کیا اور باغیانہ اور انقلابی رجحان نے تحریک سے غیر وابستہ ادیبوں کو بھی متاثر کیا۔ترقی پسند تحریک نے اردو ادب کی بطور مجموعی روش بدل دی اور اردو ادب عالمی ادب کے رجحانات سے متاثر بھی ہوا اور اس کی عکاسی بھی کرنے لگا۔تحریک کی نمائندہ اور امتیازی خصوصیت حقیقت نگاری ہے۔حقیقت نگاری کا یہ رجحان اس دور کے اردو ناولوں میں بطور خاص ملتا ہے جو ما قبل کے ناولوں میں موجود نہیں تھا۔

دراصل حقیقت نگاری کی جدید لہر سائنسی علوم کی مرہون منت ہے۔ جدید سائنس نے عقلیت پسندی کو فروغ دیا جس سے تشکیک کی فضا پیدا ہوئی۔ سائنسی شعور نے ہی واقعات اور اشیا کی اصل ماہیت کا فہم پیدا کیا اور ان کے اظہار میں ماورائیت سے ورا حقیقت نگاری کا انداز اپنایا۔کائنات اور اس کے مظاہر سے نئے مادی رشتوں کی تشکیل نے ایک سطح کی قنوطیت کو بھی جنم دیا۔ترقی پسند تحریک سے متاثر ناول نگاروں کی تحریروں میں اس قنوطیت کے واضح اثرات ملتے ہیں۔

ناول ایک ایسی صنف سخن ہے جس میں کسی بھی عہد کی عکاسی اس عہد کے تاریخی، سماجی، ثقافتی اور سیاسی سیاق کے حوالے سے کی جا سکتی ہے۔ جبکہ حقیقت نگاری ناول کے موضوع قصہ کی اساس سمجھنے میں معاون ہوتی ہے۔ترقی پسند تحریک کا زیادہ اثر افسانہ اور نظم پر رہا۔ افسانہ بطور خاص ناول سے زیادہ مقبول ہوا۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ افسانہ فوری سرایت کر جانے والی اور موثر صنف سخن ہے۔ اسی لیے ترقی پسند افسانے نے صحت مند روایات کے ساتھ نئے سماجی موضوعات کو اپنے اندر سمویا اور مقصدیت کا اظہار کھل کر کیا اور جلد قبولیت حاصل کر لی۔ جدید تجربات اور تصورات کا اظہار

ناول میں بھی ہوا لیکن ناول کو افسانے جتنی مقبولیت حاصل نہ ہوسکی۔ البتہ ناول میں جنگ، سماجی استحصال، طبقاتی تفاوت، معاشی تضادات اورسامراج مخالف رویوں وغیرہ کا اظہار بخوبی ہوا۔ بقول ڈاکٹر عثمان فاروق:

مارکس ازم اور اس کے ساتھ ساتھ دوسرے جدید سائنسی علوم کی روشنی میں اس عہد کے ناول نگار نے بھی ان محدود امکانات سے اپنے آپ کو باہر نکال لیا۔ جس میں اس صدی کی ابتدائی دہائیوں میں کہانی کا رالجھا ہوا نظر آتا ہے۔ -- بلاشبہ ترقی پسند تحریک کے ناول نے انسان کی مادی زندگی کو قریب سے اور بہ نظر غائر دیکھا ہے اور وجود کے مخفی حصوں کی نقاب کشائی بھی کی ہے۔ اس ناول نے جہاں مہم جوئی اور ایڈونچر کی چھان بین کی ہے وہاں واردات دروں کا بھی معائنہ کیا ہے۔[۲]

ترقی پسند تحریک کی امتیازی خصوصیت اس کی حقیقت نگاری ہے۔ترقی پسند لکھنے والوں کی زیادہ توجہ افسانے پر رہی لیکن اردو ناول بھی نئے سماجی و معاشی پس منظر میں ان کی خصوصی توجہ کا مستحق ٹھہرا۔ زندگی اور اس کے ہمہ جہت پہلوؤں کی طرف ترقی پسند مصنفین کا رویہ زیادہ معروضی، بے باک اور حقیقت پسندانہ تھا۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ ناول نگاروں میں سے ہر ایک کا رجحان منفرد اور طرز فکرو احساس جدا ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ ان ناول نگاروں کا سجاد ظہیر کے استثنا کے ساتھ تعلق متوسط طبقہ سے تھا۔ اس لیے یہ اپنے طبقے کی کہنگی، فرسودہ روایات،رسوم و رواج، بوجھ بن چکی اخلاقی اقدار کے خلاف احتجاج کی علامت بن کر ابھرے۔ ترقی پسند تحریک کا ایک اور مثبت پہلو یہ تھا کہ پہلی بار اردوادب اشراف طبقات سے نکل کر عام طبقات کی رسائی میں آیا اور عام طبقات کی زندگی کو بھی موضوع بنانے لگا۔ ان مصنفین نے سماج میں موجود طبقاتی آویزش کو موضوع بنایا۔ جدید نفسیات کے ذریعے ناول کو نئے نئے موضوعات سے کشادہ دامن کیا۔ ترقی پسند ناول نے مثالیت پسندی اور تصور پرستی کی شکستہ دیوار کے سائے میں بیٹھے کرداروں کو حقیقت پسندی کی سنگلاخ زمینوں کا باسی کر دیا۔ اب یہ کردار فرسودہ اور کہنہ سماجی و اخلاقی اقدار کے خلاف بغاوت اور آزادی، انصاف، مساوات، طبقاتی تقسیم کی نفی اور انسان دوستی جیسے تصورات کے حامی کے روپ میں سامنے آئے۔

ترقی پسند ناول نگاروں کی اولین اور نمائندہ فہرست میں سجادظہیر، عصمت چغتائی، کرشن چندراور عزیز احمد کا نام نمایاں ہے۔ ترقی پسند ناول نے انسان کی مادی زندگی کو قریب سے دیکھا ہے اور اس کے وجود کے داخلی احساسات کی نقاب کشائی بھی کی ہے۔ وہی ادب پر تاثیر ہوتا ہے جس میں اس کے تخلیقی عہد کا سماجی شعور جھلکتا ہو۔ ترقی پسند مصنفین نے اپنی عصریت کو شناخت کیا اور اس کا بھر پور اظہاران کے تخلیقی ادب سے بھی جھلکتا ہے۔ قاضی عبدالغفار کو بالعموم اردو کا پہلا ترقی پسند ناول نگار سمجھا جاتا ہے۔ جیسا کہ عزیز احمد کا خیال ہے کہ'' قاضی عبدالغفار کا 'لیلہ کے خطوط' پہلا ترقی پسند ناول ہے''[۳] اسی خیال کے حامی ڈاکٹر سہیل بخاری بھی ہیں۔ ان کے بقول:

قاضی عبدالغفار اردو ناول کے پہلے ترقی پسند ناول نگار ہیں۔ انھوں نے انگریزی ناولوں کے اس طرز پر جو اٹھارویں صدی عیسوی میں انگلستان اور فرانس میں عام تھا، دو ناول 'لیلیٰ کے خطوط' اور 'روز نامچہ یا مجنوں کی

ڈائری، تحریر کیے ہیں۔۔۔ اردو ناول قاضی صاحب کی کوشش سے پہلی بار اس طرز سے واقف ہوا۔[۴]

ناول کا قصہ اپنی انشاپردازی کے حوالے سے رومانویت کے پہلو لیے ہوئے ہیں۔ صرف موضوع قصہ کے سبب اسے ناقدین نے ترقی پسند ناول شمار کیا ہے۔ گو کہ خود مصنف کا منشا یہ ہے کہ اسے ناول نہ کہا جائے لیکن ان مکتوب کی ترتیب اور واقعات قصہ اسے ناول بنا دیتے ہیں۔ البتہ موضوع میں ایسی گنجائش موجود ہے کہ کردار مثالیت پسندی کا شکار ہو رہے ہیں۔ مثلاً طوائف کا عاشق ہر حال میں اس طوائف کو اپنانا چاہتا ہے۔ یہیں سے معلوم ہوا کہ ترقی پسند مصنفین کا تصور انسان بھی مثالی ہے۔ ناول کی زبان اور اس کا تخیل اس میں ایک خاص رومانی فضا کا تاثر قائم کر دیتے ہیں۔ فقط اس کا موضوع چونکہ مروج سماجی اقدار سے بغاوت ہے اس لیے اسے ترقی پسند ناول گردانا گیا۔ اپنے عصر سے یہ ناول فقط اتنا ہم آہنگ ہے کہ مصنف نے متوسط طبقات کی منافقت، اعلیٰ طبقات کی مفاد پرستی اور سماجی اخلاقی حدود و قیود کی جکڑ بندیوں کو موضوع بنایا ہے۔

اردو ناول نگاری میں جس ناول نے ایک نیا رخ متعین کرنے اور جدید علوم کی رہنمائی میں عصریت کو بیان کرنے کا ڈول ڈالا وہ صحیح معنوں میں سجاد ظہیر کا ناول ''لندن کی ایک رات'' ہے۔ موضوعات کے تنوع، سیاسی، سماجی تفریق، سامراجی ہتھکنڈوں اور نفسیاتی عوامل کا امتزاج اس ناول میں ملتا ہے۔ یہ ناول لندن میں ہی لکھا گیا تھا۔ اس کے کردار ہندوستان کے خوشحال گھرانوں کے افراد ہیں جو لندن میں بغرض اعلیٰ تعلیم موجود ہیں۔ یہ تمام کردار مہذب ہیں مغربی جدیدیت کے ہندوستانی نمائندے ہیں۔ سامراجی ناانصافیاں ان کا موضوع ضرور بنتی ہیں لیکن یہ ان کے خلاف مزاحم نہیں ہیں۔ جدید سائنسی علوم نے پرانے اعتقادات ختم کر دیے ہیں اور یہ تمام کردار تشکیک کی فضا میں سانس لے رہے ہیں۔ ناول کی فضا جدید لندن سے متاثر ہے۔ اس کے موضوع میں خالص ترقی پسند نظریات کا دخل کم ہے۔ سوائے اس کے کہ کردار اس ذہنی کشمکش کا شکار ہیں کہ وہ ہندوستان میں نو آبادیاتی گردانے جاتے ہیں جبکہ لندن کی اس فضا میں انھیں دیگر افراد کے ساتھ برابری کے حقوق حاصل ہیں ایسے حقوق انگریز سامراج کے ساتھ خود اپنے وطن بھارت میں انھیں کیوں حاصل نہیں؟ یہی ذہنی کشمکش ان سے تقریریں تو بہت اچھی کرا لیتی ہے مگر عمل کی قوت سے یہ سب کردار محروم ہیں۔ دراصل ان میں سے بیشتر کا تعلق ایسے طبقات سے تھا جو سامراج کی پشت پناہی سے وجود میں آئے تھے۔ اس لیے وہ اپنے مربیوں کے خلاف مزاحمت کا خیال تک نہیں لا سکتے تھے۔ یہ کردار عمل سے زیادہ فکر پر یقین رکھتے ہیں۔ تشکیک کی فضا نے زندگی کی ناپائیداری کا احساس گہرا کر دیا تھا۔ دو عظیم جنگوں کے درمیان کے وقفے نے اس ناپائیداری کے رجحان کو تقویت دی تھی۔ اس لیے ان کرداروں کی فکری ساخت بھی ژولیدگی کا شکار ہے۔ کرداروں کی تقاریر نما مکالموں میں اشتراکی پروپیگنڈہ خوب کیا گیا ہے۔ ناول البتہ اشتراکی فکر کے بجائے مغربی جدیدیت سے زیادہ متاثر معلوم ہوتا ہے۔ تمام کردار انسانی آزادی اور مساوات کے قائل ہیں اور خود کو ہر مرحلہ پر مہذب ثابت کرنے کی کوشش میں مبتلا ہیں۔ یہ ناول ہندوستانی طلبہ کے متعلق ہے جن کی زندگیاں یورپ کی آزاد فضا میں گذر رہی ہیں۔ ناول کے آغاز میں انگریز

سامراج اور ہندوستانی نوآبادیات کے مابین موجود سیاسی اور معاشی رشتوں پر بحث ہے۔ گوکہ اس کے کردار لندن کی رنگین فضا کا حصہ بن چکے ہیں لیکن ان کے دلوں کی دھڑکنیں عام ہندوستانی مزدوروں، کسانوں اور عام انسانوں کے ساتھ دھڑکتی ہیں۔ یہ کردار مختلف طبقات سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی نسل اور قوم بھی مختلف ہے لیکن یہ سب اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لیے آئے ہیں اور انھیں ہندوستان کا غلام ہونا کھلتا ہے اور یہ آزادی کے طلب گار ہیں اور ان کی آزادی کی طلب میں شدت اس باعث بھی زیادہ ہے کہ یورپ کی آزاد فضا انھیں متاثر کر رہی ہے۔ ناول نگار کا سیاسی شعور واضح ہے۔ وہ ہندوستان کی غلامی کو اس تاریخی عمل میں رکھ کر دیکھ رہے ہیں کہ جہاں مزاحمت ختم ہو چکی ہے اور لوگ ذاتی مفادات کے حصول کے لیے کچھ بھی کہنے اور کرنے کو آمادہ ہو جاتے ہیں۔ مثلاً اعظم اور راؤ کے مکالمے میں مصنف نے اپنے سیاسی شعور کا اظہار کیا ہے:

> ہم کالے آدمیوں کی جان کیڑے مکوڑوں کے برابر ہے اور قصور ضرور ہمارا ہی ہوگا! ہم ہندوستانی اسی لائق ہیں ۔ کمینے، ذلیل، بزدل، جوتا کھاتے ہیں مگر انگریزوں کی خوشامد سے باز نہیں آتے۔۔۔ خیال تو کرو ۳۵ کروڑ انسان اور ایک لاکھ سے بھی کم انگریز ان پر مزے سے حکومت کرتے ہیں۔۔۔ ہندوستان میں ذلیل سے ذلیل انگریز کا رتبہ بڑے سے بڑے ہندوستانی سے بڑھ کر ہے۔ یہاں انگلستان میں چاہے انگریز مرد ہمارے جوتے صاف کرے اور انگریز لڑکیاں ہم سے محبت کریں مگر سویز کے اس پار تو ہم سب ’کالا لوگ‘ ’نیٹوز‘ غلاموں سے بدتر سمجھے جاتے ہیں۔[۵]

ناول کا کردار ’راؤ‘ ہندوستانی سماج کی حالت پر طنز کرتا ہے گویا وہ ناراض نسل کا نمائندہ کردار ہے۔ ناول کے کردار اپنے عصر کے نمائندہ ہیں۔ وہ بیسویں صدی کے جدید ذہن کی پیداوار ہیں اور پرانی اقدار سے انحراف کر کے جدید اقدار کو اپنا رہے ہیں۔ البتہ ان کا بنیادی مسئلہ عمل کے بجائے فکر برقرار رہتا ہے۔ ان کی اقدار مستقل اور پائیدار ہیں اور نہ ہی کوئی اور رشتہ مستقل یا پائیدار ہے۔ گویا وہ محبت میں بھی شدت نہیں رکھتے اور نہ ہی نفرت انھیں کسی باغیانہ جذبے پر ابھارتی ہے۔ ڈاکٹر سید علی حیدر ناول کی عصریت کو موضوع بناتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ’’لندن کی ایک رات‘‘ میں اس نا آسودگی کا احساس ملتا ہے جو نوجوانوں کے دلوں میں پرورش پا رہی تھی۔۔۔ یہ ناول اپنے دور کے ہندوستان کے سیاسی و سماجی حالت کا عکاس ہے اور ہندوستانی زندگی کے مختلف رجحانات، اہم مسائل اور نوجوان ذہن کے جذبات و نفسیات کا ترجمان ہے۔[۶]

ناول نگار نے ہندوستانی سماج کا معروضیت کے ساتھ مطالعہ کیا ہے اور ان ہندوستانی نوجوانوں کی ذہنی کشمکش کی عکاسی کی ہے جو انگلستان اعلیٰ تعلیم کے لیے گئے تھے اور انھیں وطن کی غلامی کا احساس ستاتا ہے۔ ان میں ایسے بھی کردار ہیں جو یہ تسلیم کر چکے ہیں کہ انگریز نوآبادکار کے خلاف مزاحمت بے کار ہے اور وہ بظاہر حقیقت پسندی کا مظاہرہ کرتے ہوئے اس نظام کا حصہ بن جانے پر آمادہ ہیں مثلاً عارف کا کردار جو ابھی آئی۔ سی۔ ایس امتحان کا امیدوار ہے مگر وہ ابھی

سے یہ سمجھتا ہے کہ حاکموں کا ساتھ دینا چاہیے۔ وہ اپنے ہم وطنوں کو بھی مطالبہ آزادی پر گولی مارنے کو اپنے سرکاری فرائض منصبی میں شمار کرتا ہے۔ گویا اس کا ذہن نو آباد کار کے سیاسی و سماجی شعور کے ساتھ لگا کھاتا ہے اور وہ خود کو نو آباد کار کے رنگ میں رنگنا چاہتا ہے۔

اس ناول کی خوبی یہ ہے کہ اس میں ہندوستان میں پیدا آزادی کی لہر، اس عہد کی سیاسی زندگی، معاشرتی اقدار اور بعض عصری تحریکات کا احوال ملتا ہے۔ انگلستان کی آزاد فضا اور ہندوستان کی تحریک آزادی کے تضاد نے وہاں مقیم طلبا کے ذہنوں کو منتشر کر رکھا ہے۔ اس کے اکثر کردار عصری مسائل پر پائیدار سوچ سے عاری ہیں۔ نعیم جیسے کردار اسی لیے انفعالی کیفیت کا شکار ہیں کہ وہ ذہنی انتشار میں گھرے ہوئے ہیں اور راؤ کا کردار منفی عمل پر آمادہ ہے۔ ناول کے کردار جگہ جگہ انگلستان کی تہذیبی زندگی سے اپنے وطن کی تہذیبی زندگی کا موازنہ کرتے ہیں اور اس وجہ سے ان کے لہجے اکثر معذرت خواہانہ ہوتے ہیں۔ ناول کا موضوع فقط ہندوستان کی عصری صورتحال نہیں بلکہ اشترا کی فلسفہ بھی زیر بحث رہتا ہے۔ مثلاً احسان کا کردار جو انقلابی ہے، اشترا کی ہے اور وطن کو آزاد دیکھنا چاہتا ہے اسے سامراج سے نفرت ہے اور چاہتا ہے کہ انگلستان میں مقیم ہندوستانی طلبہ یہاں کی رنگینیوں میں کھو کر نہ رہ جائیں بلکہ ہندوستان کے زوال کو مدِ نظر رکھیں اور واپس جا کر آزادی کی جدوجہد میں شریک ہوں۔ وہ اشترا کی خیالات کا مالک ہے اور اس کے خیال میں صرف نو آباد کار ہی نہیں بلکہ نام نہاد اعلیٰ طبقات جو انگریز سامراج کے نمک خوار ہیں، وہ بھی ہندوستان کی آزادی کی راہ میں رکاوٹ ہیں:

> تم سب کے سب رئیس، بنئے، مہاجن، بیرسٹر، وکیل، ڈاکٹر، پروفیسر، انجینئر، سرکاری نوکر جونک کی طرح ہو اور ہندوستان کے مزدوروں اور کسانوں کا خون پی کر زندہ رہتے ہو۔ ایسی حالت قیامت تک قائم نہیں رہے گی۔ کسی نہ کسی دن تو ہندوستان کے لاکھوں کروڑوں مصیبت زدہ انسان خواب سے چونکیں گے بس اسی دن تم سب کا ہمیشہ کے لیے خاتمہ ہو جائے گا۔[۷]

سجاد ظہیر کا سیاسی شعور واضح ہے۔ ان کا تہذیبی شعور دو تہذیبوں کے مابین موجود خلیج کی درست نشاندہی کرتا ہے۔ ہندوستان کی عصری صورتحال ہر لمحہ ناول سے متواتر منعکس ہوتی ہے۔ ہندوستان کے سیاسی و سماجی حالات کی عکاسی خوب کی گئی ہے۔ ناول سے اس عہد کے ہندوستان کی تہذیبی زندگی کے رجحانات اور دیگر نفسیاتی عوامل اور حالات و کیفیات کی تصویر کشی ملتی ہے۔ ''لندن کی ایک رات'' کا موضوع کوئی ایک تہذیب یا ایک شہر کا ماحول نہیں ہے بلکہ یہ ناول معاشرتی سطح پر پیدا ہونے والے مختلف کرداروں کے ذہنوں میں ابھرتے سوالوں کا احوال ہے۔ ناول کی عصریت وہ شعور ہے جو غلام ہند میں آزادی کی حرارت پیدا کر رہا ہے اور ایسے کرداروں کے سماجی شعور سے بھی فنکار آگاہ کرتا ہے جو حالات میں تبدیلی کی جھلک نہیں دیکھ پا رہے۔ ناول میں کردار اپنے خیالات کے اظہار کے لیے لمبے لمبے مکالموں کا سہارا لیتے ہیں جس سے ناول کا قصہ مجروح ہوتا ہے۔ سو فنی اعتبار سے نئے تجربات کا حامل ہونے کے باوجود قصہ کے بنیادی سقم ناول میں موجود ہیں۔

''لندن کی ایک رات'' کے بعد سے کافی عرصہ تک کوئی ایسا ناول نہیں آیا جو فنی اعتبار سے بہتر ہو۔قریباً سات برس بعد ۱۹۴۳ء میں کرشن چندر کا ناول ''شکست'' سامنے آیا:

> یہ ناول ایک لحاظ سے ''لندن کی ایک رات'' میں سامنے آنے والے فکری رویئوں کی توسیع نظر آتا ہے۔ یہاں کی رومانی فضاؤں کے باوجود ہر جگہ اسی ذہنی انتشار کا پرتو ہے جو اس عہد کا ایک عام عطیہ ہے۔[۸]

''شکست'' کے بارے میں متضاد آراء پڑھنے کو ملتی ہیں۔ مثلاً عزیز احمد کی رائے ہے''کم سے کم ایک اردو ناول ترقی پسند تحریک نے ایسا پیدا کیا ہے جو اردو زبان کے بہترین ناولوں میں شمار کئے جانے کا مستحق ہے۔ یہ ناول کرشن چندر کا 'شکست' ہے۔''[۹] جب کہ اس سے ایک بالکل ہی متضاد رائے ڈاکٹر احسن فاروقی کی ہے''ان (کرشن چندر) کی پہلی ناول ''شکست'' اس میدان میں ان کی صاف شکست کی مثال ہے۔''[۱۰] اس بیان کی وجہ بیان کرتے ہوئے وہ مزید لکھتے ہیں''ناول مقصد لے کر چلتی ہے جو کہیں کہیں مکالموں ہی تک رہ جاتا ہے۔ مجموعی حیثیت سے مقصد کی شکست فاش نظر آتی ہے۔''[۱۱] اردو ناول کے جدید عہد میں ''شکست'' اپنی بعض خوبیوں کی وجہ سے انفرادیت کا حامل ہے۔ ''شکست'' کرشن چندر کے تمام ناولوں میں فنی اعتبار سے زیادہ بہتر ہے۔ اس ناول میں کشمیر کی زندگی کو موضوع بنایا گیا۔ کرشن چندر کی تخلیقات کا معتدبہ حصہ کا منظر کشمیر ہے۔ وہ کشمیر کے باسیوں کی غربت اور استحصال کو اکثر جگہوں پر موضوع بناتے ہیں۔ ناول کا موضوع ''روایتی جاگیردارانہ سماج کی کشمکش ہے۔''[۱۲] ناول میں دو کہانیاں متوازی چلتی ہیں۔ ایک شیام اور ونتی کا قصہ ہے اور دوسرا موہن سنگھ اور چندرا کی محبت کا قصہ ہے۔

پریم چند اپنے عہد کی مشکلات سے آگاہ ہیں اور عصری مسائل کا ادراک رکھتے ہیں - ''شکست'' میں عصری مسائل، بے چینی اور سماجی کرب کو موضوع بنایا گیا ہے۔ گویا یہ ناول محض نوجوان مرد اور عورت کی محبت کی داستان نہیں بلکہ اس عہد کی سیاسی اور سماجی زندگی کا احاطہ بھی کرتا ہے۔ شیام اس ناول کا ہیرو ہے۔ البتہ منٹو کے خاکے ''مرلی کی دھن'' کے موضوع اور اپنے زمانے کے معروف فلمی ہیرو شیام سے خاصی مماثلت رکھتا ہے۔شیام کے کردار کی انفعالیت کا تجزیہ کرتے ہوئے جگدیش چندر ودھاون لکھتے ہیں:

> شیام باغیانہ اور انقلاب پسندانہ خیالات کا حامل ہے اور وہ فرسودہ اور بوسیدہ معاشرے کو بدل کر رکھ دینا چاہتا ہے لیکن اسے اپنے نظریات کو عملی جامہ پہنانے کی ہمت و حوصلہ نہیں۔ اس کی یہی بے عملی اور پست ہمتی اسے ایک انفعالی کردار بنا دیتی ہے۔[۱۳]

شیام اور علی جو دونوں کردار سماجی و سیاسی تبدیلیوں اور معاشرتی خرابیوں پر فلسفیانہ بحث کرتے رہتے ہیں۔ ''لندن کی ایک رات'' کے کرداروں کی طرح ''شکست'' کے کردار بھی محض فکری مباحث ہی کرتے پائے جاتے ہیں، عمل کی قوت سے محروم رہتے ہیں۔ شیام اشتراکی فلسفے کا علمبردار ہے اور علی جو کو اس کی متواتر تبلیغ کرتا ہے۔''شکست'' کا موضوع سماج اور محبت کرنے والوں کی آویزش ہے ۔کرداروں کی محبت کی ناکامی کا ذمہ دار سماج اور اس کی روایت پسندانہ مذہبی تنگ

نظری ہے۔ طبقاتی کشمکش اور مذہبی اجارہ داری، رسوم و رواج میں جکڑے انسان مسلسل استحصال کا شکار ہو رہے ہیں اور وہ اسے بدلنے کی خواہش میں خود رزق خاک ہو جاتے ہیں۔ مثلاً چندرا اپنے محبوب موہن سنگھ کو نہیں مل سکتی کہ مذہب کے اجارہ دار پنڈت سروپ کشن کو یہ گوارہ نہیں کہ راجپوت نسل خراب ہو، اسی طرح شیام برہمن ہے اور وہ نیچ ذات اور سماج کی دھتکاری ہوئی ونتی سے شادی نہیں کرسکتا، نہ ہی ونتی کی خودکشی پہ کوئی افسوس کا اظہار کرتا ہے۔ خالد اشرف اس عصری صورتحال کا تجزیہ ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> کرشن چندر کا یہ ناول ایک حد تک رومانوی اور اصلاحی ہے جو ہندو سماج کی زمانہ قدیم سے مروجہ ذات پات کی درجہ بندی کے خلاف تحریر کیا گیا ہے۔۔۔مصنف نے اس ناول میں فطرت کی گود میں جن کرداروں کی زندگی کو ترتیب دیا ہے ان کے گرد فطرت کا حسن اور پاکیزگی کا ہالہ ضرور موجود ہے۔ لیکن وہ سب کے سب نیم مردہ ہیں۔ شکست اور محرومی ان کا مقدر ہے ان کے معصوم خواب جاگیرداری تہذیب کے ظالم شکنجے کی جکڑ میں آ کر دم توڑ جاتے ہیں۔[۱۴]

اس ناول کی اہمیت نئی اور پرانی قدروں کی آویزش کی وجہ سے ہے۔ ناول نگار عصری حسیت سے آگاہ ہے اور اپنے عصر کے تقاضوں کو سمجھنے اور اس کے مطابق ڈھل جانے پر اذہان کو آمادہ کرتا ہے۔ شاید اسی لیے ناول کا نقطہ نظر اصلاحی محسوس ہوتا ہے۔ کرشن چندر اپنے کرداروں کے ذریعے معاشرتی مسائل بیان کرتے ہیں۔ مثلاً شیام ترقی پسند یا اشتراکی خیالات کی وجہ سے طبقاتی کشمکش، خودغرضی، سماجی جبر و استحصال، عدم مساوات وغیرہ سے نجات کا طالب ہے اور علی جو ایک عملی انسان نظر آتا ہے۔ اس کے نظریاتی آدرش بڑے نہیں ہیں وہ دنیا دار آدمی ہے جبکہ شیام عملیت پسندی سے عاری ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شیام جو کہ ایک واضح نصب العین کا حامی ہے آخر سماجی تبدیلی کے لیے جدوجہد سے کیوں کتراتا ہے؟ اس کا ایک سیدھا سا جواب یہ ہے کہ اس کا تعلق متوسط طبقات سے ہے جو صرف نظریات کے سہارے زندہ رہتے ہیں۔ شیام عمل سے عاری ہے مگر مساوات کا متلاشی ہے۔ وہ مساوات کا اس لیے بھی قائل ہے کہ اس طرح اسے جدوجہد کیے بغیر سماج میں برتر حیثیت حاصل ہونے کا امکان ہے۔ علی جو کے لیے مساوات، اشتراکیت، طبقات محض اصطلاحیں ہیں۔ اس کا تصور سماج بالکل مختلف ہے۔ وہ عوام کو منتشر قوت خیال کرتا ہے اور بجا طور پر درست سمجھتا ہے کہ ایک خاص طبقہ ہمیشہ حکمران رہا ہے۔ شیام اور علی جو کے مابین سیاست اور اشتراکیت پر دلچسپ بحث ہوتی ہے۔ علی جو کی باتیں کڑوی ہیں مگر ان میں صداقت ہے۔ علی جو کا نقطہ نظر ہے کہ جسے تبدیلی کہتے ہیں، ہندوستان کے مخصوص مزاج میں اس کا گذر نہیں ہے۔ وہ سماج کی بے رحم طاقت کا ہمنوا ہے ''سماج بڑی بھاری طاقت ہے۔ سماج انسان کی اجتماعی عقل اجتماعی قوت کا دوسرا نام ہے۔ سماج سے انحراف کسی صورت اچھا نہیں ہوسکتا۔''[۱۵]

دراصل یہی کرشن چندر کا بھی عصری شعور ہے البتہ وہ اس رومانوی خواب کے اسیر بھی ہیں کہ دنیا بدلے گی۔ لیکن علی جو انسان اور سماج کے رشتے کی عملی حقیقت کو سمجھتا ہے گویا کرشن چندر اس صورتحال سے آگاہ ہیں کہ انسان صدیوں کی

غلامی کا خوگر ہو چکا ہے۔ اچھا ادب اپنے زمانے کا عکاس ہوتا ہے۔ کرشن چندر کے ناولوں میں بھی بدلتی ہوئی زندگی کی عکاسی ہوتی ہے البتہ وہ ایک خاص مثالیت پسندی سے چھٹکارا حاصل نہیں کر سکے۔ اپنے عہد کے محددات علم کا بیان اور نظریہ کی ترویج ''شکست'' میں بخوبی ہوئی ہے۔ مناظر فطرت کا بیان تو ان کی رومان پسندی کا اظہار ہے اور انسانی مسائل، انسان کی غربت، بھوک، سرمایہ داری کا فریب، استحصال، سرمایہ و محنت کی کشمکش، سامراجی ذہنیت اور خود سامراجی حکمرانوں کی ریشہ دوانیاں، طبقاتی جدوجہد وغیرہ ان کے ناول کا موضوع ہیں۔ کرشن چندر کی عصری آگہی کی وضاحت ڈاکٹر اعجاز علی ارشد نے ان الفاظ میں کی ہے:

> بعض ایسے امور جو رومانی اور اشتراکی نظریات سے متصادم نہیں تھے ان کی توجہ کا مرکز بنے۔ فرد اور سماج کے تغیر پذیر رشتوں، فرد کے داخلی تضادات اور تیز رفتار معاشرے میں تمام تر مادی آسودگیوں کے باوجود انسانی روح کی تشنگی پر انھوں نے نگاہ ڈالی۔ انسان خود اپنے ہی تضادات کا کس طرح شکار ہو جاتا ہے، اس کا بھی مشاہدہ کیا۔ بدلتے ہوئے مسائل و حالات کے ساتھ جذباتی اور ذہنی رویوں کی تبدیلی کو بھی دیکھا اور اسے اپنے ناولوں میں پیش کیا۔ [۱۶]

کرشن چندر نے اس ناول میں ہندوستان میں پیدا ہونے والی سیاسی، سماجی اور اخلاقی تبدیلیوں کے لیے ایک نئے ذہن کی تیاری میں مصروف نظر آتے ہیں۔ ناول کے بعض کردار سماجی حقیقت نگاری کے آئینہ دار ہیں۔ کرشن چندر انسان دوست فن کار ہیں اس لیے ان کے ہاں مثالیت کے عناصر کی بہتات ہے البتہ وہ اپنے عصر کے بھی نبض شناس ہیں۔ سیاسی، سماجی، اخلاقی اقدار کے بدلنے سے ذہنوں میں آنے والی تبدیلیوں سے وہ آگاہ ہیں اور اس امر سے بھی بخوبی واقف ہیں کہ سماج کو روایتی اقدار کو ترک کرنا ہوگا۔ یوسف سرمست لکھتے ہیں:

> یہ ناول اس طرح جدید دور کے انتشار اور بے چینی اور کرب کو بھی پوری طرح سے پیش کرتا ہے۔ قدروں کی تبدیلی سے نوجوانوں کے ذہنوں میں اور خیالات میں جو تبدیلیاں ہو رہی تھیں یا پیدا ہو چکی تھیں ان کو بھی اس ناول میں ہر جگہ نمایاں کیا گیا ہے۔ [۱۷]

کرشن چندر کا عہد اشتراکی حقیقت نگاری کا عہد تھا۔ ترقی پسند تحریک اپنے عروج پر تھی۔ کرشن چندر بھی اپنے عصر کے مزاج علم (Episteme) سے آگاہ تھے اور اس کا اظہار ''شکست'' میں خوب ہوا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے آغاز کے وقت جس اخلاقیات کا مظاہرہ ادب میں کیا جا رہا تھا ظاہر ہے وہ نوآبادیات کا پیدا کردہ تھا۔ نوآبادیات مفتوحہ سماج کے افراد میں ان کے تاریخی رشتے منقطع کر کے انھیں اپنے دیے ہوئے تاریخی و تہذیبی شعور سے ہم کنار کر دیتے ہیں۔ سو افراد معاشرہ اپنی نوآبادیاتی حیثیت تبدیل نہ کر سکنے کی وجہ سے سامراج کی خواہشات کی تکمیل میں منہمک ہو جاتے ہیں۔ ''انگارے'' کی اشاعت نے جس اخلاق باختگی کے سوال کو شدومد سے اٹھایا تھا اسے نوآبادیات نے اپنے حق میں استعمال کیا اور کتاب پر پابندی لگا دی۔ <u>اس پابندی کو اس سوال کے ساتھ جوڑ کر دیکھنا چاہیے کہ کیا سامراج اپنے نوآبادیاتی</u>

مقاصد اور مفادات کی راہ میں انسان کی فطری اور جبلی خواہشات کے اظہار کو رکاوٹ تو نہیں سمجھ رہا تھا؟ کہیں ایسا تو نہیں تھا کہ انھیں احساس ہو گیا ہو کہ اگر نفسی و نفسیاتی کیفیات کے اظہار کا بند در کھل گیا تو اس کے راستے سے آزادی اظہار اور اس کے طفیل کامل آزادی کی لہریں موجزن ہو جائیں گی؟ یا پھر نوآبادیات کو پسند نہیں تھا کہ محکوم اقوام جدید یورپی علوم تک رسائی حاصل کر سکیں۔

سوال کچھ بھی ہو مگر اردو ادب میں انسان کی نفسی و نفسیاتی خواہشات کا حقیقت پسندانہ اظہار ہونے لگا تھا۔ ''امراؤ جان ادا'' کے بعد پہلی بار عصمت کے ناولوں میں عام طبقات کی خواتین موضوع بننے لگیں۔ عصمت چغتائی نے لکھنو کے مسلم متوسط گھرانوں کی لڑکیوں کی ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی کشمکش کو موضوع بنایا اور ان سے پیدا ہونے والے مسائل کا بے باکانہ اظہار کیا۔ عصمت کے ناولوں میں عورتوں کی نفسیاتی کیفیات، جنسی ہیجان، جذباتی کشمکش اور ایسے مسائل کی پیش کش ہے جن کا ابھی ہندوستان کی عورتوں کو ادراک بھی نہیں تھا۔ ایسے ماحول میں جہاں عورت اپنی جبلی خواہشات کو کچلنے میں شرافت سمجھتی ہو اور گھٹن کے شکار ہونے کو تقدیر خیال کرتی ہو بلکہ اسے اس گھٹن کا احساس تک بھی نہ ہو، اس ماحول میں عصمت نے اپنے شعور اور آگہی کی بدولت عورت کے نفسیاتی و جنسی مسائل کو موضوع بنایا۔ ان پر عریاں نگاری کے الزامات بھی عائد ہوئے۔ ابتداً ترقی پسندوں نے ان الزامات کو رد بھی کیا البتہ بعد ازاں ترقی پسند ناقدین نے ہی عصمت اور منٹو کو آڑے ہاتھوں لیا۔ البتہ مجنوں گورکھپوری ترقی پسندی کے ناطے عصمت کی عریاں نگاری کا دفاع کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''عصمت نے جس بے باکی اور جرأت کے ساتھ ان پردوں کو فاش کرنا شروع کیا ہمارے ادب میں اس کی کمی تھی اور اس کی ایک حد تک ضرورت بھی تھی۔''[۱۸]

اکثر ترقی پسندوں نے فرائڈ کے نفسیاتی تصورات سے خود کو ہم آہنگ نہیں سمجھا لیکن بیشتر کے ذہنوں پر فرائڈ سوار ضرور رہا ہے۔ ان کا زندگی کی نفسی و نفسیاتی جہات دیکھنے کا رویہ فرائیڈ ین ہے اسی ناطے وہ عریاں نگاری کو آزادی اظہار کا لازمہ سمجھتے ہیں اور اس پر معترض ہونے والوں کو رجعت پسند قرار دیتے ہیں۔ عصمت کی تخلیقی منہاج کو گو کہ ترقی پسندوں نے عریاں نگاری سے خارج قرار دیا ہے لیکن ایسا درست نہیں۔ جنس نگاری عصمت کی تحریروں میں بعض اوقات مقصود بالذات بن جاتی ہے۔ وہ ناول میں ایسے جملے بار بار استعمال کرتی ہیں جن سے بچا جا سکتا تھا یا اشارہ کر کے گذرا جا سکتا تھا۔ بعض اوقات وہ محض کوئی جملہ لکھنے کے لیے وقوعے کا رخ موڑ لیتی ہیں۔ البتہ یوسف سرمست کا خیال ہے کہ جنس نگاری عصمت کا مدعا نہیں ہے بلکہ وہ ایسے انداز سے تذکرہ کرتی ہیں کہ اس سے ایک ''تنفر کا احساس'' ابھرتا ہے۔ دراصل عصمت اپنے ناولوں کو مقبول بنانے کے تمام گر جانتی تھیں اس لیے وہ ایسے تمام مصالحے استعمال میں لاتی ہیں جو ناول کی مقبولیت کا باعث ہو سکیں۔ ایسی عریاں نگاری کی مثالیں ''ٹیڑھی لکیر'' اور ''معصومہ'' میں بکثرت موجود ہیں۔ ''ٹیڑھی لکیر'' تقسیم ہند سے قبل شائع ہونے والا عصمت کا نمائندہ ناول ہے۔ اس کی کہانی ایک کردار ''شمن'' کے گرد گھومتی ہے اور اس کی زندگی کے مختلف مدارج کا احاطہ کرتی ہے۔ ناول کا موضوع شمن کی زندگی کے مختلف گوشوں کو نمایاں کرنا ہے اور اس کی زندگی کے اتار

چڑھاؤ کو پیش کرنا ہے۔مختلف واقعات اور حالات کو پیش کرنے میں عصمت نے ڈرامائی طریقہ کار اختیار کیا ہے۔

اس ناول کی اہمیت فقط یہ ہے کہ اس کا ایک کردار جو محبت کی محرومی کا شکار ہے وہ آئندہ زندگی سے کیسے مقابل ہوتا ہے۔ البتہ ناول میں عہد سامراج کے متوسط مسلم گھرانوں کے تہذیبی بحران کا نقشہ بھی نظر آتا ہے۔سماج کی عمومی خود غرضی، مفاد پرستی، معاشی تنگ دستی اور معاشرتی ناہمواری بھی ناول کا موضوع بنتے دکھائی دیتے ہیں۔عصمت کا خیال ہے کہ یہ ناول نفسیاتی جنسی مسائل کے حوالے سے نہیں ہے بلکہ انھوں نے ماحول کے شخصیت پر اثرات کو ظاہر کیا ہے۔ عصمت نے ناول ''ٹیڑھی لکیر'' میں ایک ایسا کردار پیش کیا ہے جس کی زندگی ٹیڑھی لکیر ہے اور اس کے اس ٹیڑھ پن، اس کی فکری اور عملی کجروی میں اس کے ماحول کو ضرور دوش دیا جا سکتا ہے اور یہ ماحول اس عہد کے تمام مسلمان متوسط شہری طبقات کا ماحول تھا۔عورت اور متوسط طبقے سے تعلق ہونے کے ناطے خود عصمت کو عورتوں کے احوال کا اچھا تجربہ تھا۔''ٹیڑھی لکیر'' کی فضا محدود ہے۔ ناول کا مرکز متوسط طبقات کی زندگی اور اس کے تجربات و مشاہدات ہیں۔ ناول میں کرداروں کی داخلی زندگی ابھارنے پر عصمت نے توجہ مرکوز رکھی ہے۔

ہندوستانی سیاست، طبقاتی استحصال اور اقتصادی صورتحال کا جائزہ ناول کے اس حصے میں موجود ہے جہاں شمن اور افتخار کا معاشقہ بیان ہوتا ہے۔ یہ شمن کی زندگی کی تیسری منزل ہے۔ یہاں عصمت کے ترقی پسندانہ خیالات کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ شمن جیسی لڑکی ایسے آدرش کا اظہار کر سکتی ہے، ناول کا یہ حصہ نظریاتی ہے۔ جرمنی کے حملہ آور ہونے کے واقعے پر افتخار اور شمن میں مکالمہ ہوتا ہے تو ہندوستان کی غلامی بھی موضوع بنتی ہے۔عصمت کا سیاسی شعور یہ جانتا ہے کہ دوسری جنگ عظیم میں ہندوستانی خون کو بے مول بہا دیا گیا ہے اور جس آزادی کے عوض یہ خون مانگا گیا تھا وہ سویرا ابھی کہیں دکھائی نہیں دیتا۔اسی طرح ناول میں ہندستانیوں کی انگریزوں سے نفرت کا اظہار بھی ملتا ہے لیکن یہ سب معاملات قصہ میں گوکہ آمیخت ہو کر نہیں آئے لیکن شمن کی خارجی زندگی کی تصویر کشی کرتے ہوئے عصمت نے عالمی سیاست کے حالات کو بھی موضوع بنایا ہے۔ افراد قصہ ان حالات سے کیسے متاثر ہوتے ہیں ان کے داخلی احساسات کے پیکر بھی پیش کیے گئے ہیں۔شمن ہندوستان کی آزادی کے لیے ترقی پسند گروہ میں شمولیت اختیار کرتی ہے اور بطور سرگرم کارکن کے خدمات بھی انجام دیتی ہے۔ ناول میں ترقی پسندوں پر طنز کی سی کیفیت بھی موجود ہے۔طنز کی یہ لہر سماج کی دیگر خامیوں تک پھیلی ہوئی ہے۔ ناول میں مندرج کچھ واقعات قصہ کا لازمی جزو بن کر سامنے نہیں آتے مثلاً دوسری جنگ عظیم والا حصہ لگتا ہے کہ مصنفہ نے ضخامت اور ناول کا کینوس بڑھانے کے لیے شامل کیا ہے۔عصمت نے جنگ کے واقعات کا ذکر ضرور کیا ہے اور ہندوستان پر جنگ کے اثرات بھی دکھائے ہیں مگر یہاں وہ کامیاب نہیں ہو سکیں اور نہ ہی اس سے کوئی مقصد حاصل ہوتا ہے۔ جنگ کا تذکرہ ناول کے قصہ میں آمیخت ہو کر نہیں آیا بلکہ غیر ضروری محسوس ہوتا ہے۔ اس ناول کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے کرداروں کو ابھارتے ہوئے عصمت نے زندگی کے بہت سے حقیقی پہلوؤں کی عکاسی کی ہے۔عصمت کا پختہ خیال ہے کہ انسان حالات کے سامنے بے بس ہے اور وہ ماحول کے مطابق خود بخود ڈھلتا رہتا

ہے۔سید وقار عظیم عصمت کے فن پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> عصمت نے اپنے ذاتی مشاہدات کو گہرے فکر اور وسیع تخیل میں سمو کر مکمل طور پر قاری کے مشاہدات بنا دینے کا کام جس طرح ''ٹیڑھی لکیر'' میں انجام دیا ہے اب تک کوئی عورت ناول نگار انجام نہیں دے سکی تھی۔[۱۹]

ناول میں مسلم متوسط طبقات کی تہذیبی کشمکش کا پہلو دلچسپ ہے۔''ٹیڑھی لکیر'' عصمت کا نمائندہ ناول ہے۔ ان کے باقی ناول اس ناول کے فنی شعور سے آگے نہیں بڑھ سکے۔عصمت کا فنکارانہ شعور اپنے عصر کی آگہی تو رکھتا ہے اور وہ بیدار مغز تخلیق کار بھی ہیں مگر سماجی و تہذیبی شعور کو ناول کی فضا میں گوندھ کر نہیں لا سکیں۔نظریاتی اساس کہانی کی تہہ میں گھل مل کر نہیں آئی تاہم اپنے عصر کے اعتبار سے یہ کامیاب تخلیقی کاوش تھی۔عصمت کا تہذیبی شعور متوسط مسلمان گھرانوں کی اندرونی عکاسی بخوبی کرتا ہے۔ وہ روزمرہ کی بول چال کا استعمال خوب جانتی ہیں۔عصمت واقعات قصہ سے زیادہ کردار قصہ کو ترجیح دیتی ہیں اور کہانی کو کرداروں کے عمل پر آگے بڑھاتی ہیں اور یہی ان کی کامیابی ہے۔

پریم چند اردو ناول کو سماجی حقیقت نگاری کی جس سطح پر لے آئے تھے ترقی پسند تحریک کے لیے لازمی تھا کہ وہ نئے سنگ میل مقرر کرے اور ناول کو نئی جہات تک لے کے جائے۔ ایسا دو حوالوں سے ممکن تھا، یعنی بدلتی ہوئی زندگی اور جدید علوم کی آمد سے اثر پذیر ہوتی زندگی نیز سماجی و ثقافتی تغیر کو موضوع بنایا جائے اور ساتھ ہی مغرب میں ہونے والے تخلیقی تجربات سے بھی استفادہ کیا جائے۔ ترقی پسند مصنفین نے دونوں سے استفادہ کیا۔ اس ضمن میں ''لندن کی ایک رات'' خاص طور پر قابل ذکر ہے کہ جس میں جدید نفسیاتی تصورات کو بھی ترقی پسند افکار کے ساتھ برتا گیا اور ہندوستانی تہذیب کے علی الرغم صنعتی یورپ کی تہذیبی و سماجی زندگی، تشکیک پسندی، آزاد جنسی تعلقات، نیا معاشرتی ماحول، آزاد اور غلام اقوام کی کشمکش کو موضوع بنایا گیا۔ سجاد ظہیر کے بعد یورپی معاشرت، جنسی آزاد خیالی، نفسیاتی کشمکش، تہذیبی ماحول کی گھٹن وغیرہ کو عزیز احمد نے موضوع بنایا۔عزیز احمد نے برصغیر کے بورژوا سماج، جاگیردارانہ طرز عمل، طبقاتی تفاوت کے علاوہ فرد کی جنسی زندگی یا جنس زدگی کو بھی موضوع بنایا ہے۔ عزیز احمد اردو کے ابتدائی ناول نگاروں میں اہمیت کے حامل تخلیق کار ہیں۔ ان کے موضوعات بھی دیگر لکھنے والوں سے الگ اور منفرد ہیں۔''ہوس''، ''مرمر اور خون''، ''گریز''، ''آگ''، ''ایسی بلندی ایسی پستی'' اور ''شبنم'' جیسے ناول لکھنے کے بعد انھوں نے اپنی تخلیقی صلاحیت کا دھارا بدل لیا البتہ یہ ناول اردو ناول نگاری کی روایت میں منفرد مقام رکھتے ہیں۔عزیز احمد کی ناول نگاری کی مجموعی فضا رومانوی طرز احساس کی حامل ہے اور یہ رومان جنسی ہیجان کی حدوں تک پہنچتا دکھائی دیتا ہے۔ رومان اور جنس کا امتزاج بالآخر کسی سماجی مسئلے کی نشاندہی پہ ختم ہوتا ہے۔ البتہ عزیز احمد کے ناولوں کے حوالے سے یہ تاثر قائم رہتا ہے کہ وہ عریاں نگاری سے دامن نہیں بچا پائے۔اس دور کے ناول نگاروں کا یہ عام چلن تھا کہ وہ حقیقت نگاری کے زیر اثر عریاں نگاری کو جائز سمجھتے تھے۔ البتہ عریاں اور فحش میں حد فاصل برقرار رکھنا مشکل امر ہے۔''گریز'' ایسا ناول ہے جسے ''ہوس'' اور ''مرمر اور خون'' کی طرح عزیز احمد نے اپنانے

سے انکار نہیں کیا۔ البتہ ان کے خیالات کی یہ تبدیلی بہرحال اس زمانے کی ہے جب وہ ناول نگاری سے قطع تعلق کر چکے تھے۔ عزیز احمد حقیقت نگاری سے بھی بڑھ کر فطرت نگاری کو ترجیح دیتے ہیں۔ زندگی کی پیش کش وہ فطرت کے اصولوں کے مطابق کرنا چاہتے ہیں۔شاید اسی لیے عزیز احمد جنسی کیفیات کے اظہار میں نہایت بے باک ہیں۔عزیز احمد کا عہد مذہبی تشکیک پسندی، عقلیت پرستی، سائنسی تعقلات پر یقین کا دور تھا۔ عریاں نگاری دراصل ہر طرح کی مذہبی اور سماجی اخلاقی قدروں سے بیزاری کے نتیجے میں بطور بغاوت پیدا ہوتی ہے لیکن یہ بغاوت کوئی تعمیری رخ متعین نہیں کر سکی۔ عزیز احمد بھی انسان کی داخلی کشمکش اور اندرونی خلفشار کو موضوع بناتے ہیں اس لیے وہ کرداروں کی جذبات نگاری بخوبی کرتے ہیں البتہ اس عہد کی تشکیک پسندی ان کے تمام ناولوں کا حصہ ہے۔ وہ فطرت کی پیروی کو انسان کا بنیادی وظیفہ قرار دیتے ہیں اور اس پر سماجی قیود کو فرسودہ خیال کرتے ہیں۔ ڈاکٹر یوسف سرمست ''ہوس'' کے حوالے سے عزیز احمد کی جذبات نگاری کو سراہتے ہیں ان کا مزید خیال ہے کہ عزیز احمد کے ناول میں جنس محبت کا ذیلی جذبہ بن کر آئی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> اس ناول میں انھوں نے مختلف جذبات کے نازک فرق کو بھی نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس ناول میں انھوں نے ''محبت'' اور ''ہوس'' کے فرق کو بڑی عمدگی سے نمایاں کیا ہے گو ''ہوس'' عزیز احمد کا سب سے پہلا ناول ہے لیکن اس میں بھی جذبات کے اتار چڑھاؤ کی وہ بہترین عکاسی کرتے نظر آتے ہیں۔ عزیز احمد انسانی فطرت کے بہترین نباض ہیں۔[۲۰]

عزیز احمد البتہ نفسیاتی اور جذباتی کیفیات کا اظہار خوب کرتے ہیں۔ ناول کی سنجیدگی کا معیار یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ اپنے سماج کی درست عکاسی کرے اور ناول کا قصہ کوئی ایک مجموعی تاثر اور ایک گہری فکر قاری پر ثبت کرے۔ البتہ عزیز احمد کے یہ دونوں ابتدائی ناول گہرے سماجی شعور سے عاری ہیں اور نوجوانی کے مچلتے جذبات سے آگے نہیں بڑھ سکے۔ نوجوانی کی جنسی خواہشات کا اظہار ان کا اصل موضوع رہتا ہے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ یہ اپنے عہد کے قبول عام ادب (Popular literature) کا حصہ ٹھہرتے ہیں۔ اسی لیے ان دونوں ناولوں کو بعد ازاں عزیز احمد نے مسترد کر دیا تھا۔

جذباتی کیفیات کے اتار چڑھاؤ کے بیان کا یہ رجحان ان کے دیگر ناولوں میں بھی موجود ہے البتہ ''گریز''، ''آگ'' اور ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں عزیز احمد کا سیاسی و سماجی شعور زیادہ پختہ صورت میں سامنے آیا ہے۔ ان میں ہندوستان کی منتشر تہذیب، تہذیبی اختلاط، سیاسی استحصال کا احساس، معاشی تفاوت، طبقاتی تفاوت وغیرہ کی آگہی زیادہ ملتی ہے۔ ان کی فطرت نگاری کا کمال یہ ہے کہ وہ اصل حقائق کی پیش کش کا عالمانہ سلیقہ رکھتے ہیں۔ البتہ جنس نگاری ایسا وصف ہے جو ان کے تمام ناولوں میں موجود ہے۔ اگر جنسی اظہار کا موقع نہ بھی ہو تو وہ عصمت کی طرح ایسا موقع خود نکال لیتے ہیں۔عزیز احمد کے کردار جنسی ناآسودگی کا شکار ہیں۔ یہ ناآسودگی اس ماحول کی بھی ہے جو انھیں درپیش ہے۔ جس ہیرو پر عزیز احمد نے زیادہ توجہ صرف کی ہے وہ ناول ''گریز'' کا ہیرو ''نعیم'' ہے اور وہ بھی عورت سے پہلا تعلق جنس کا ہی

قائم کرتا ہے۔''گریز'' کے حوالے سے یہ بات درست ہے کہ اس کا ہیرو روایتی محبت کا اسیر نہیں بلکہ وہ جنسی جذبہ کو محبت کے جذبہ میں ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے۔''گریز'' کے موضوعات کو سراہتے ہوئے ڈاکٹر یوسف سرمست لکھتے ہیں:

ایک ہندوستانی آئی، اے، ایس کی ذہنیت انگلستان جا کر کیا ہو جاتی ہے، زندگی کو وہ کس رنگ سے دیکھتا ہے اور اس کی زندگی میں عیش کوشی اور لذت پرستی، یورپ کے ماحول سے جس طرح داخل ہوتی ہے اس کی بہترین تصویر 'گریز'' میں پیش کی گئی ہے۔''گریز'' زندگی سے گریز ہے۔ زندگی کے تلخ حقائق سے گریز ہے۔ حد یہ کہ محبت اور عشق کی تلخیوں سے بھی ناول کا ہیرو نعیم گریز کرتا ہے۔ نعیم ناول کا مرکزی کردار ہے۔ یہ کردار بیسویں صدی کے تمام اہم رجحانات کا آئینہ دار ہے۔ نہ تو اس کے پاس اخلاقی قدروں کا واضح تصور ہے نہ ہی مذہبی بندشوں کا لحاظ وہ ایک تشکیک کی حالت میں ہے۔ وہ سائنس اور نئے علوم اور نئے نظریات سے پوری طرح واقف ہے لیکن اس آگہی کی وجہ سے وہ زندگی سے غیر مطمئن ہے۔[۲۱]

ناول میں ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۲ء تک کا زمانہ ہے۔ گویا یہ دو عظیم جنگوں کے درمیان کا دور ہے اس لیے قلوب منتشر ہیں۔ اذہان خوف زدہ، دماغ نئے سائنسی تعقلات کی بھول بھلیوں میں گم ہیں اور تاریخی، تہذیبی اور سماجی عوامل تیزی سے بدل رہے ہیں۔ خود ہندوستان میں جدید علوم نے ہر طرح کے اذہان کو متاثر کیا ہے۔ جدید فکریات اور سماجی سائنسی نظریات کی آگہی نے ہندوستان کے محکوم سماج میں اپنے حقوق، انسانی مساوات وغیرہ کے تصورات کو جنم دیا ہے اور اس شعور نے آزادی کی تحریک کو مہمیز لگا دی ہے۔ جدید سائنسی ترقی کی بدولت ذرائع ابلاغ کی دستیابی نے نئے نظریات کو پھیلانے اور ذہنوں کو متاثر کرنے کے عمل کو تیز کر دیا ہے۔ شاید اسی لیے اس عہد کے قریباً تمام ناولوں کے ہیرو نہایت ذہین کردار ہیں۔ ''نعیم'' ''لندن کی ایک رات'' کا ہو یا ''گریز'' کا اسے ہندوستان کی محکومی کھلتی ہے۔ اسی طرح ''اداس نسلیں'' کا نعیم، گو کہ وہ مجہول کردار ہے، لیکن ہندوستان کی محکومی اس کا بھی مسئلہ ہے۔ عزیز احمد نے جنگوں کے اس درمیانی وقفے کے عہد کے یورپ کی معاشرت اور عالمی سیاست کو نہایت عمدگی اور مکمل عصری شعور کے ساتھ بیان کیا ہے۔ گویا ''گریز'' اپنے سیاسی، سماجی اور تہذیبی ماحول کو موضوع بنائے یا اس کے انتشار سے جنم لیتی نفسیاتی کشمکش، جنسی گھٹن اور بے راہ روی کو موضوع بنائے، اپنے عصر کی عصریت کا جامع احاطہ کرتا ہے۔ نعیم اور اس جیسے دیگر کردار اپنے عصری حالات سے آگاہ ہیں۔ بیسویں صدی کے علوم سے روشناس ہیں جو انھیں زندگی کے متعلق آگہی بخش رہے ہیں اور یہ آگہی انھیں ناآسودہ کیے رکھتی ہے۔ ''گریز'' کی اہمیت بھی اسی امر میں ہے کہ اس میں اس عہد کی غیر یقینی اور بے اطمینانی کو پوری شدت سے پیش کیا گیا ہے۔ بالخصوص ہندوستان کے بارے میں مغرب کو کس طرح بے خبر رکھا جا رہا ہے۔ اس کا احساس مغرب میں ۱۹۴۰ کے آس پاس کے حالات دیکھ کر ہوتا ہے۔ نعیم کے اندر یہ بے اطمینانی دو طرفہ ہو جاتی ہے کہ ایک طرف مغرب اس کے ملک کی صورتحال سے بے خبر ہے اور دوسری طرف ظلم کی سیاہ رات ہے جو ختم ہونے میں نہیں آ رہی۔ البتہ نعیم کا مجموعی رویہ گریز کا ہے۔ مثلاً وہ ''لندن کی ایک رات'' کے اپنے ہم نام ہیرو کی طرح عمل کی قوت سے

محروم ہے۔ زندگی کے تلخ حقائق سے وہ آگاہ ہے مگر انھیں بدلنے کی عملی کوشش اس میں مفقود ہے۔ وہ تو محبت بھی نہیں کر سکتا محض جنسی تلذذ کا حصول اس کا مقصد ہے جو بجائے خود عملیت سے فرار ہے۔ یہ ایسا کردار ہے جو سماجی اور تہذیبی اعتبار سے ایک دوراہے پر کھڑا ہے بلکہ تاریخی اعتبار سے بھی اسے نئی صورت حال درپیش ہے۔ مغرب کی چمک دمک اسے متاثر ضرور کرتی ہے مگر اس کا کھوکھلا پن بھی ظاہر ہے اور مشرق اپنی روایت پرستی اور قدامت پسندی کے باعث جدید علوم و فنون کا ساتھ نہیں دے پا رہا۔ نعیم اس عہد کے انتشار اور بے اطمینانی کا نمائندہ کردار ہے۔

عزیز احمد نے اپنے ناولوں میں سماج میں پھیلی برائیوں کو بھی براہ راست موضوع بنایا ہے۔ سائنسی ایجادات، صنعتی ترقی اور جدید علوم کی وجہ سے عام ذہنوں میں تبدیلی رونما ہو رہی تھی اور ساتھ ہی اخلاقی و مذہبی قدریں بھی روبہ زوال تھیں۔ بے اطمینانی سماج کا عام چلن تھا گویا افراد معاشرہ ذہنی تذبذب اور بے چینی کا شکار تھے۔ ’’گریز‘‘ ان سب امور کی ترجمانی کرتا ہے۔ ناول کے ہیرو نعیم کی ذہنی کیفیات اس کی زندگی کی داخلی و خارجی ناآسودگی کا نتیجہ ہیں اور جذباتی کیفیت اپنے عصر کی شکست و ریخت کی نمائندہ ہے۔ مغربی سیاسی صورتحال، جنگ کی سراسیمگی، اخلاقی زبوں حالی، معاشی مسائل اور معاشرتی زندگی کی جھلک بھی ’’گریز‘‘ میں جابجا موجود ہے۔ گویا یہ ناول اپنے عہد کے ذہنی، سیاسی، معاشی اور اخلاقی بحران کے پس منظر میں آگے بڑھتا ہے۔ عزیز احمد کا سیاسی شعور اپنے عہد کے سیاسی انتشار سے آگاہ ہے اور اس انتشار کی وجوہات بھی جانتا ہے:

> سیاسی صورت حال پیچیدہ ہے۔ بہت زیادہ۔ تمہارے سر میں یہ خیال کہاں سے سما گیا کہ میونک (میونخ) کی شرمناک صورت حال کے بعد ہم بچ جائیں گے۔۔۔ دنیا بھر کی حالت ذلیل ہے۔ فرانس میں دلاوئے ایک غیر سرکاری آمرانہ حکومت چلا رہا ہے۔ یہاں کا جو حال ہے سو ہے ہی۔ ترکی، اس جمہوری گلّے میں نئے رنگروٹ بھیڑ کی طرح بھرتی ہوا ہے۔ پولینڈ میں بدترین قسم کی فوجی آمریت ابھی تک باقی ہے۔ لیکن بہر حال انہی ممالک کو اس زمانے کی سب سے بڑی بدنہاد طاقت سے مقابلہ کرنا ہے۔ دان تسگ کے معاملے میں ہٹلر اگر کوئی قدم نہ اٹھائے تو اس کے وقار کو اس ملک میں صدمہ پہنچے گا۔ جہاں وہ اگر برسر اقتدار رہنا چاہے تو اس صدمے کو برداشت نہیں کر سکے گا۔ یعنی جرمنی میں۔ اگر وہ قدم اٹھائے اور جمہورتیں مقابلہ نہ کریں تو ہٹلر مرغ کی طرح بانگ دے گا اور جمہوریتوں کا وقار خاک میں مل جائے گا۔ اگر ہٹلر قدم اٹھائے اور جمہورتیں مقابلہ کریں۔ تب تو ظاہر ہے کیا نتیجہ ہوگا۔ جنگ۔۔۔[۲۲]

عزیز احمد کے ناول ’’آگ‘‘ میں عصری صورتحال زیادہ شدت سے ظاہر ہوئی ہے۔ ’’گریز‘‘ میں ہندوستانی عصریت بالعموم مغربی تناظر میں دکھائی دیتی ہے لیکن ’’آگ‘‘ میں براہ راست ہندوستان موضوع ہے۔ کرشن چندر کے ناول ’’شکست‘‘ کے بعد ’’آگ‘‘ دوسرا ناول ہے جس کا پس منظر وادی کشمیر ہے۔ غربت اور سماجی استحصال دونوں ناولوں کا مشترکہ موضوع ہے۔ ’’آگ‘‘ کے موضوع کے حوالے سے سلیمان اطہر کا کہنا ہے:

''گریز'' کے پس منظر میں اپنے عہد کی سیاست جس قدر بھی ہو''آگ'' میں اس کا تناسب افزوں ہو گیا ہے۔ یہ سیاست مقامی بھی ہے اور عالمی بھی۔ بنیادی طور پر کشمیر، کشمیر کی تہذیبی زندگی بلکہ کشمیری مسلمانوں کی تہذیبی زندگی''آگ'' کا موضوع ہے۔[۲۳]

اس ناول کا زمانہ ۱۹۰۸ء سے ۱۹۴۲ء تک کا ہے۔ ناول دو حصوں پر''شنیدہ'' اور''دیدہ'' پر مشتمل ہے۔ دراصل ناول کشمیر کی سیاسی، تمدنی، جغرافیائی اور تاریخی زندگی کے تناظر میں ہندوستانی زندگی کی مرقع کشی کرتا ہے۔ ہندوستان کی سیاسی، تہذیبی، سماجی اور معاشی صورتحال میں جو تبدیلیاں ہو رہی ہیں اس کے براہ راست اثرات کشمیر کی زندگی اور سماج پر بھی مرتب ہو رہے ہیں۔''آگ'' میں کشمیر کو موضوع بنانے کا خیال، ممکن ہے کہ عزیز احمد کو''گریز'' لکھتے ہوئے ہی آ گیا ہو کیونکہ''گریز'' کے آخر میں نعیم کشمیر پہنچ جاتا ہے۔ یہاں یعنی''گریز'' میں بھی ناول نگار نے کشمیر کی سماجی زندگی کو موضوع بنایا ہے۔ کشمیر جسے جنت نظیر کہا جاتا ہے لیکن وہ آگ میں گھرا ہوا ہے۔ کشمیر اور اس کے عوام کے مقدر میں بھوک، افلاس، استحصال، استبداد، حق تلفی اور عصمت فروشی ہی ہے:

اپنے ملک کی حالت دیکھ کر میری آنکھوں میں خون اتر آتا ہے۔ ہم لوگوں سے بھیڑ بکریاں گھوڑے خچر اچھے ہیں۔ وہ مار کھاتے ہیں تو کبھی کبھی سرکشی بھی کرتے ہیں۔ ہمیں تو کسی چیز کا احساس ہی نہیں۔ یہ بھوک دیکھیے، یہ غربت دیکھیے، یہ افلاس، یہ سب دیکھ کر میرا خون کھولتا ہے۔[۲۴]

''آگ'' ایک کشمیری خاندان کی تین نسلوں کی کہانی ہے۔ ناول نگار نسل در نسل ہونے والے استحصال اور استحصالی طبقات کی داستان لکھنا چاہتا ہے۔ ناول میں کشمیری زندگی کے تمام نشیب و فراز موضوع بنتے ہیں جو بالعموم تمام برصغیر کے لوگوں کی سماجی زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں۔ کہانی اس عہد کی ہندوستانی سیاست کو بھی موضوع بناتی ہے اور ہندوستان کی معاشرت اور معیشت بھی زیر بحث آتے ہیں۔ دراصل مصنف کو احساس ہے کہ یہاں کا سماج ایک مسلسل آگ میں جل رہا ہے اور کشمیر جو برصغیر کی خوبصورتی کا استعارہ بھی ہے، اس کے آگ میں جلنے سے ناول نگار کی مراد برصغیر کی خوبصورتی کا سامراج اور اس کے گماشتوں کے ہاتھوں نابود ہونا ہے۔ یہ آگ دراصل نئے سماجی حالات، سیاسی استحصال، اقتصادی کسمپرسی، آزادی کے شعور اور نظام بدل دینے کی آگ ہے۔ عزیز احمد کا سیاسی شعور ہندوستانی تاریخ میں اس امر سے آگاہ ہے کہ یہاں غلامی اب مزاجوں کا حصہ بن گئی ہے اور یہ تہہ در تہہ غلامی کشمیر کی زندگی ہی نہیں بلکہ اس عہد کے عام ہندوستانی کی زندگی کو بھی متاثر کر رہی ہے:

ناول نگار کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ہندوستان ہی نہیں بلکہ دنیا کی تبدیلی کے پس منظر میں کشمیری زندگی کی تبدیلی کو پیش کرنے کی انتہائی کامیاب کوشش کی ہے۔ نئے حالات کی رو نئے خیالات کی آمد، نئے رجحانات، نئی بیداری، نئی سماجی اور سیاسی تبدیلی کشمیری زندگی میں سرایت کرتی دکھائی گئی ہیں۔[۲۵]

''ایسی بلندی ایسی پستی'' عزیز احمد کا مقبول ناول ہے۔ ناول کا بنیادی فریضہ ہے کہ وہ جس عصر کو اپنا موضوع بنا رہا

ہوتا ہے اس کے سماجی مسائل اور حالات کا جامع اظہار بھی اس میں ہونا چاہیے۔ یہ ناول بھی ''آگ'' کی طرح ایک سماج کی عکاسی کرتا ہے اور یہ سماج حیدرآباد دکن کا ہے۔ حیدرآباد کی اشرافیہ اور جاگیردارانہ طبقہ اس کا موضوع ہے۔ حیدرآباد کی تہذیب اور اس میں آنے والی تبدیلیاں عزیز احمد کے اپنے مشاہدے میں تھیں اس لیے اس جاگیردارانہ تہذیب کو انھوں نے پوری واقعیت کے ساتھ سمیٹ لیا ہے۔ ''آگ'' کے علاوہ عزیز احمد کے ہر ناول میں حیدرآباد کی تہذیبی جھلک ملتی ہے البتہ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں یہ تہذیبی عناصر زیادہ ہیں بلکہ اس ناول کا پس منظر ہی حیدرآباد ہے۔ اس ناول میں نچلے اور متوسط طبقات کی زندگی اور ان کی معاشرت بھی مل جاتی ہے لیکن اونچے اور اعلیٰ طبقے کی معاشرتی زندگی نمایاں ہے۔ اہم کرداروں کا تعلق اشرافیہ سے ہے۔ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' عزیز احمد کے گہرے مشاہدے کا آئینہ دار ہے۔ یہ ناول حیدرآباد کے بالخصوص طبقہ امرا کی معاشرت کو موضوع بناتا ہے۔ گو کہ حیدرآباد پر براہ راست انگریز حکمران نہیں تھے لیکن انگریزی تہذیب کے اثرات وہاں کے طبقہ امرا پر مرتسم ہوئے۔ ناول کا موضوع ہند اسلامی اور مغربی تہذیب کی آمیزش سے اثر پذیر طبقہ امرا ہے۔ یہ طبقہ دراصل مغرب کی کورانہ تقلید کر رہا ہے جس میں رقص و سرود، مے نوشی کی محفلیں، ہوس رانی و دیگر خرابیاں جاگیردارانہ سماج کی خرابیوں سمیت موجود ہیں۔ دکن کی تہذیبی معاشرت بھی زوال کا شکار ہے اور ناول میں اس کے زوال کی عکاسی کی گئی ہے۔ زوال آمادہ سماج کی عکاسی کرتے ہوئے عزیز احمد ایک مبصر کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ یعنی وہ سماج کو بے تعلقی سے دیکھتے ہیں۔ اسی لیے یوسف سرمست نے عزیز احمد کے فن کو ''غیر شخصی'' (Impersonal) کہا ہے۔ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں کرداروں کے بجائے زیادہ تر توجہ زندگی کی پیش کش پر ہے اور اس پس منظر میں کرداروں کو اہمیت دی گئی ہے۔ عزیز احمد کے مختلف ناولوں کا جائزہ لیتے ہوئے ڈاکٹر عبدالسلام لکھتے ہیں:

> ''گریز'' صرف کرداری ناول ہے جس میں نعیم کی زندگی کی مکمل تصویر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ''شبنم'' میں بھی زور زندگی پر نہیں بلکہ کردار پر ہے۔ نعیم کی طرح شبنم بھی معاشرے کی لازمی پیداوار نہیں بلکہ انفرادی کردار ہے۔۔۔ ''آگ'' اور ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں زور زندگی پر ہے۔ ان کے کردار محض انفرادی ہستیاں نہیں وہ اپنے معاشرے کے نمائندے ہیں۔[۲۶]

مغربی جدیدیت کے آنے سے پیدا ہونے والی طبقاتی کشمکش، روبہ زوال تہذیبی عمل اور دولت مند طبقات کی اخلاقی و ذہنی پستی کے خوبصورت مرقعے اس ناول میں ملتے ہیں۔ حیدرآباد کی اس تہذیب کا المیہ یہ ہے کہ یہ نہ تو پوری طرح مشرقی اقدار کو چھوڑ پائی ہے اور نہ ہی مکمل مغربیت کا لبادہ پہن سکی ہے۔ گویا ریاست میں ہونے والی سماجی و معاشرتی تبدیلیاں سماجی خلفشار کا باعث بن رہی ہیں۔ عزیز احمد نے روسا اور اشرافیہ طبقات کی ذہنی حالت کا نقشہ خوب کھینچا ہے۔ مثلاً ایک موقع پر شہر کے کچھ رئیس تاش کھیل رہے اور ریڈیو پر کچھ لوگ پاک و ہند کی تقسیم کی تفصیل سن رہے ہیں، یہاں انھوں نے اس تاریخی عمل کی طرف اشارہ کیا ہے جو ہندوستان میں صدیوں سے جاری ہے اور متوسط اور نچلے طبقات کی تقدیر جس کا نشانہ ہے:

''کیا ہوا؟ دیوان بہادر نے اُن بیوقوفوں میں سے ایک سے پوچھا جو ہال سے ریڈیو سنتے سنتے باہر آ گیا تھا۔''تقسیم۔کٹا چھٹا پاکستان۔''

''بنگال اور پنجاب بھی تقسیم ہو گئے'' ایک اور نے اطلاع دی۔

''چلو اچھا ہوا۔'' دیوان بہادر نے اطمینان سے کہا اور پھر اپنے پتوں کی طرف دیکھ کر کہا ''نو پڑ'' پھر بُرج ہوتا رہا''

''لاہور کدھر گیا۔'' کسی نے کسی اور سے پوچھا۔

''فی الحال تو اُدھر ہی ہے،مگر اصلی تصفیہ حدود کا کمیشن کرے گا۔'' کسی نے کسی کو جواب دیا۔

برج ہوتا رہا۔ لاہور کہیں جائے چاہے جتنی تقسیم در تقسیم ہو۔ دیوان بہادر اور آرائش جنگ کو معلوم تھا کہ نظم و نسق انہیں کے ہاتھ میں رہے گا۔ وہی بلائے جائیں گے۔[۲۷]

گویا ان ذی جاہ اور صاحب اقتدار لوگوں کو تقسیم کے اس معاملے سے کوئی غرض نہیں البتہ وہ تاریخ کے اس ناگزیر عمل سے آشنا ہیں کہ حکومت تو بہر حال انھیں ہی کرنی ہے۔ انھیں اس بات کا بھی احساس ہے کہ ان کے مفادات ہر صورت میں محفوظ رہیں گے۔ اخلاقی زبوں حالی میں یہ طبقہ مغرب پرست ہے اور قدیم جاگیردارانہ تمدن کو بھی باقی رکھنا چاہتا ہے۔ کیونکہ یہ دونوں عوامل ان کے مفادات کو تحفظ دینے والے ہیں۔یہی ذہنی انحطاط ہے جو اس سیاسی شعور کے راستے میں مزاحم ہے جو آنے والی تبدیلی کی چاپ سن سکے۔ البتہ تاریخی عمل سے اخذ نتائج سے وہ آگاہ ہیں کہ حکومت بنانے کے لیے خدمات انہی کی حاصل کی جائیں گی۔

عزیز احمد اس تاریخی شعور سے بھی آشنا ہیں جو زرعی ہندوستان میں سست رفتار تبدیلی کا باعث رہا ہے اور سماجی سطح پر ان طبقات کا بھی شعور رکھتے ہیں جو در آنے والی تبدیلی میں مزاحم ہیں۔عزیز احمد بعد ازاں جس مسلم ثقافتی شعور کی طرف لوٹ آئے تھے وہ ان کے ان ناولوں میں تقریباً ناپید ہے۔ اس کی زیادہ جامع وضاحت، جس سے عزیز احمد کے تہذیبی شعور کے خدوخال نمایاں ہو جاتے ہیں، ڈاکٹر فاروق عثمان نے ان الفاظ میں کی ہے:

اشتراکی انقلاب (۱۹۱۷ء) مغربی تعلیم، قیام انگلستان اور پھر سب سے بڑھ کر ناول میں پریم چند کی سیکولر روایت نے انہیں مسلم ثقافتی شعور سے دور کر کے اشتراکی کل ہند قومیتی شعور سے زیادہ قریب کر دیا ہے۔[۲۸]

عزیز احمد کے ناول اپنے عہد کی جامع نمائندگی کرتے ہیں ۔ اس عہد کے خلفشار کو سلجھانے کی سنجیدگی اور انتشار کی عکاسی ان کا خاصہ ہے وہ کرداروں کی داخلی و خارجی زندگیوں کو بھر پور معنویت سے پیش کرتے ہیں۔تہذیبی پس منظر اور حقیقی سماجی حالت کو پیش کر کے عزیز احمد نے اپنے ناولوں کو اپنے عصر کی تاریخ بنا دیا ہے۔

''ہوس'' کا موضوع تھا عورت کی المناک صورتحال، استحصال اور پردے کی مشرقی روایت جس نے عورت کو مزید

بے دست و پا کر دیا تھا جبکہ ''مرمر اور خون'' کا بنیادی موضوع غربت ہے۔ جنسی ہوس اور نا آسودگی دونوں ناولوں کے معیار متاثر کرتی ہے۔ ''گریز'' میں عزیز احمد نے نعیم کے حوالے سے مشرق اور مغرب کی تہذیبی و معاشرتی صورتحال کی تقابلی عکاسی کی ہے۔ جبکہ ''آگ'' میں کشمیر کی پسماندگی کو موضوع بنایا ہے جو دنیا بھر میں آنے والی تبدیلیوں سے بے خبر استحصال کا شکار ہو رہا ہے۔ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' دکن کی زوال آمادہ معاشرت کی عکاسی ہے۔ ناول کے تمام کردار بظاہر آسودہ اور مطمئن معلوم ہوتے ہیں لیکن یہ ان کی ظاہری کیفیت ہے۔ تمام کردار کسی محرومی کا شکار ہیں، کسی کرب سے گذر رہے ہیں۔ ان کی روح بحران سے بچ نکلنا چاہتی ہے مگر بحران کا شکار ہے۔ دراصل وہ پورا معاشرہ ہی بحران کا شکار ہے جو کبھی شاندار بلندی رکھتا تھا مگر اب ایسی پستی رکھتا ہے۔

ترقی پسند ناول نگاروں نے زندگی کے ایسے موضوعات کو چنا جو اس سے قبل ممنوع تھے۔ طبقاتی کشمکش، صنفی امتیاز، سماجی استحصال، تہذیبی خلفشار، احساس غلامی، سامراجی جبر، اشتراکی نظریات پر مبنی مساوات کے حامل سماج کا خواب بالعموم ان کا موضوع تھے۔ ترقی پسند ناول نگار بالعموم اپنے عصری شعور کا اظہار کرتے ہیں اور اپنے عصر کی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں۔اردو ناول میں نفسیاتی دروں بینی کا اظہار بھی خوب ہوا۔ بیسویں صدی کی ابتدا کی ہیجان خیزی اور اس کے انسانی داخل میں مرتب اثرات بھی ناول نگاروں کا موضوع بنے لیکن جنسی موضوعات کا چرچا زیادہ رہا ہے۔البتہ اردو ناول کا یہ دور درست معنوں میں حقیقت نگاری کا دور ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ یوسف سرمست، ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول،ص ۳۰۳

۲۔ فاروق عثمان، ڈاکٹر، اردو ناول میں مسلم ثقافت،ص ۲۶۰

۳۔ عزیز احمد، ترقی پسند ادب،ص ۱۱۵

۴۔ سہیل بخاری، ناول نگاری ۔ اردو ناول کی تاریخ وتنقید،ص ۲۵۲

۵۔ سجاد ظہیر، لندن کی ایک رات، نیا ادارہ، لاہور، طبع چہارم، ۱۹۷۴ء،ص ۱۰

۶۔ سید علی حیدر، ڈاکٹر، اردو ناول: سمت و رفتار، شبستان، شاہ گنج، الہ آباد، ۱۹۷۹ء،ص ۱۵۴

۷۔ سجاد ظہیر، لندن کی ایک رات،ص ۶۷، ۶۸

۸۔ فاروق عثمان، ڈاکٹر، اردو ناول میں مسلم ثقافت،ص ۲۶۳

۹۔ عزیز احمد، ترقی پسند ادب،ص ۱۸۹

۱۰۔ احسن فاروقی، ڈاکٹر، ادبی تخلیق اور ناول، مکتبہ اسلوب، کراچی، طبع اول، ۱۹۶۳ء،ص ۱۷۸

۱۱۔ احسن فاروقی، ڈاکٹر، ادبی تخلیق اور ناول، ص ۱۷۸

۱۲۔ خالد اشرف، ڈاکٹر، برصغیر میں اردو ناول، ص ۳۱

۱۳۔ جگدیش چندر ودھاون، کرشن چندر: شخصیت اور فن، نگارشات، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۶۱۱

۱۴۔ خالد اشرف، ڈاکٹر، برصغیر میں اردو ناول، ص ۳۲

۱۵۔ کرشن چندر، شکست، الحمرا پبلشنگ، اسلام آباد، ۲۰۰۲ء، ص ۵۵

۱۶۔ اعجاز علی ارشد، ڈاکٹر، کرشن چندر کی ناول نگاری، ناشر: ازخود مصنف بہ تعاون مہاراشٹرا اردو اکادمی (انڈیا)، طبع دوم، ۲۰۰۷ء، ص ۱۶، ۱۷

۱۷۔ یوسف سرست، ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول، ص ۳۷۸

۱۸۔ مجنوں گورکھپوری، نکات مجنوں، کتابستان، الہ آباد، باراول، ۱۹۵۷ء، ص ۳۲۵

۱۹۔ سید وقار عظیم، داستان سے افسانے تک، ص ۱۲۵

۲۰۔ یوسف سرست، ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول، ص ۳۴۵

۲۔ یوسف سرست، ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول، ص ۳۴۷، ۲۴۸

۲۲۔ عزیز احمد، گریز، ص ۲۴۹

۲۴۔ عزیز احمد، آگ، تخلیقات، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۸

۲۵۔ یوسف سرمست، ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول، ص ۳۷۳

۲۶۔ عبدالسلام، ڈاکٹر، اردو ناول بیسویں صدی میں، ص ۴۸۲

۲۷۔ عزیز احمد، ایسی بلندی ایسی پستی، مکتبہ جدید، لاہور، طبع اول، ۱۹۸۴ء، ص ۲۵۶

۲۸۔ فاروق عثمان، ڈاکٹر، اردو ناول میں مسلم ثقافت، ص ۲۷۷

طارق علی شہزاد

عالمی رزمیہ ادب کے مماثلتی عناصر کا تقابلی جائزہ

This article covers the common elements of Classical Epics in literature of the world. We found that there are many common factors in all classical epics. All the poets have followed these factors. A long distance of time is there between these epics and difference of Languages, cultures and religions etc. are also present but it is amazing that all the epics are same in so many ways. That is why, these epics are ever green from hundreds and thousands of years.

رزمیہ ادب کو زیرِ بحث لانے سے قبل ضروری ہے کہ یہ جان لیا جائے کہ ادب کیا ہے؟ ادب عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی دعوتِ طعام کے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اپنی کتاب ''اشاراتِ تنقید'' میں لکھتے ہیں:۔

''چونکہ عربوں کے نزدیک مہمان نوازی حسنِ اخلاق کی علامت تھی، اس لیے رفتہ رفتہ لفظ 'ادب' تہذیب اور حسنِ اخلاق کے معنوں میں استعمال ہونے لگا۔ بعد میں جب ادب کو بیان و اظہار کے ''تحریری ذریعے'' کا مترادف قرار دیا گیا تو تہذیب، اخلاق اور تزکیہ نفس کا بنیادی تصور اس میں داخلی کیفیت کی حیثیت سے لازمی موجود رہا۔''

وقت گزرنے کے ساتھ پہلے تعلیم، پھر فن اور آخر میں تخلیق کو ادب مان لیا گیا۔ ظاہر ہے یہ ایک دو دن میں نہیں ہوا بلکہ اس عمل میں صدیاں لگ گئیں۔ موجودہ دور میں ادب کو صرف تعلیم، فن یا تخلیق ہی نہیں تصور کیا جاتا بلکہ اس کو فنونِ لطیفہ میں شامل کیا گیا ہے اور اس میں بہت وسعت آ گئی ہے۔ ادب کے معنی و مفہوم میں جب وسعت آ گئی تو ضروری ہو گیا کہ اس کو مختلف حصوں میں بانٹ دیا جائے۔ یوں آج ہمارے سامنے ادب کی مختلف صورتیں موجود ہیں جو مزاحیہ، المیہ اور رزمیہ ادب وغیرہ ہیں۔ عالمی کلاسیکی ادب کا مطالعہ کرتے وقت یہ سوال اکثر سامنے آتا ہے کہ اس میں کون سا ادب رزمیہ ہے اور کونسا نہیں؟ تاہم یہ بات شک سے بالاتر ہے کہ دنیا کا بہت سا کلاسیکل ادب بنیادی طور پر رزمیہ ہے جس میں جنگ کے واقعات بیان کیے گئے ہیں یا جنگ کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ مثلاً:۔

i. ہومر کی Iliad ایک رزمیہ ہے جس میں ٹروجنز اور سپارٹنز کی جنگ و جدل کی کہانی ہے۔ اس میں جنگجو اور بہادر ہیکٹر، سرکش اور دلیر ایکلس وغیرہ ایسے کردار ہیں جن کو رزمیہ دنیا میں بے مثال مقام حاصل ہے۔

ii. ملٹن کی ''پیراڈائز لوسٹ'' بھی ایک رزمیہ ہے جس میں شیطان کو خدا کے دربار سے راندۂ درگاہ کر کے نکالا جاتا ہے۔ وہ بغاوت کا علم بلند کرتا ہے اور خدا کے فرشتوں کے خلاف کئی جنگیں کرتا ہے۔ آخر میں وہ ذلیل ہو کر شکست کھاتا ہے۔ یوں ''پیراڈائز لوسٹ'' بھی ایک رزمیہ نظم قرار پاتی ہے۔

iii. سنسکرت کی ''رامائن'' بھی ایک رزمیہ ہے جس میں رام اور راون کی جنگ بنیادی عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔ رام

اپنی بیوی کو راون کی قید سے چھڑانے کے لیے سمندر پر پل بنا کر سمندر کو پار کر جاتے ہیں اور راون سے جنگ کر کے اپنی بیوی کو حاصل کرتے ہیں۔ اس جنگ میں کمب کرن، اِندر جیت اور راون مارے جاتے ہیں۔

iv. سنسکرت زبان کی ہی ''مہابھارت'' بھی ایک رزمیہ ہے جس کی بنیاد پانڈووں اور کوروں کی جنگ پر ہے۔ کورو اور پانڈو ایک ہی باپ کی اولاد تھے۔ باپ کے مرنے کے بعد تخت و تاج پانڈو کو ملا مگر وہ جلد ہی مر گیا۔ اب حکومت اس کے بھائی دھرت راشٹر کو عارضی طور پر دی گئی کیونکہ وہ نابینا تھا۔ جب دھرت راشٹر کے بیٹے جوان ہوئے تو انھوں نے پانڈوں کو جو سابق راجہ پانڈو کے پانچ بیٹے تھے، اُن کا حق دینے سے انکار کر دیا۔ ہندوؤں کے اوتار کرشن، پانڈووں کے طرف دار تھے۔ اس کشمکش کا نتیجہ ایک خوفناک جنگ کی صورت میں برآمد ہوا جس میں تمام کورو مارے گئے اور تخت و تاج پانڈووں کے حصہ میں آیا۔ یوں یہ نظم بھی ایک رزمیہ ہے۔

دنیا کا ہر بڑا رزمیہ ادب چند اہم عناصر پر مشتمل ہوتا ہے۔ اگر ہم دنیا کی تمام رزمیہ ادبیات کا جائزہ لیں تو پتہ چلے گا کہ ادب کے ہر شاہ پارے میں یکساں فنی محاسن پائے جاتے ہیں۔ اردو ادب میں عالمی ادب کے تراجم کافی عرصے سے ہو رہے ہیں اور اس وقت دنیا کے ہر بڑے ادب پارے کا ترجمہ اردو زبان میں موجود ہے۔ اسی لیے اب ہمارے لیے یہ جاننا بہت آسان ہو چکا ہے کہ وہ کون سے عناصر ہیں جو شہرۂ آفاق رزمیہ ادب پاروں میں مشترک ہیں۔

جب ہم عالمی رزمیہ ادب پاروں کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں پہلی چیز یہ پتہ چلتی ہے کہ دنیا کا ہر ادب عرفانی ہے۔ ہر زبان کا ادیب اپنی تصنیف کے شروع میں اپنے اپنے عقیدے کے مطابق اپنے رب یا معبود کی مدد کا طالب ہوتا ہے۔ پنجابی زبان کی مثال لیں تو اس کے مشہور وارث شاہ نے اپنی شہرہ آفاق لافانی تخلیق ''ہیر'' کی تخلیق کے وقت ابتدائی اشعار میں اللہ تعالیٰ کی حمد و ثنا کی ہے۔

اوّل حمد خدا دا ورد کیجے، عشق کیتا سو جگ دا مول میاں
پہلے آپ ہی رب نے عشق کیتا، معشوق ہے نبی رسول میاں

عالمی ادب کی رزمیہ شاعری کی بات کریں تو ہومر سے آغاز کرتے ہیں جو یونانی زبان کا عظیم شاعر ہے۔ اس نابینا شاعر نے ادب کی دنیا کو نئی بینائی عطا کی۔ اس کی مشہور تصنیف Iliad ہے جس میں اس نے ٹرائے کی فتح کی کہانی بیان کی ہے۔ ہومر نے Iliad کا آغاز کچھ یوں کیا ہے۔

''تم جو جلیل القدر اور عظیم الشان ''ادا'' کی چوٹیوں سے حکومت کرتے ہو
اور اے شمس الضحیٰ جس کی نگاہوں اور کانوں سے دنیا کی کوئی چیز مخفی نہیں''

دنیا کا ہر ادب حمد و ثنا سے شروع ہوتا ہے تاہم سیکولر اور کمیونسٹ افراد کا ادب اس سے مبرا ہے۔ کارل مارکس کی کتاب ''داس کیپیٹل''، اور اس قبیل کے دیگر ادیبوں کی کتب کا آغاز حمد و ثنا کے بغیر ہے۔

عالمی ادب کا موازنہ کرنے پر یہ مطابقت بھی ملتی ہے کہ دنیا کے ہر ادب میں ایسی ہستیاں موجود ہیں جو دوسروں کے دکھ درد کا بوجھ اٹھاتی ہیں اور ان کو ہر رنج و غم سے نجات دے کر ابدی سکون دیتی ہیں۔ مثلاً عیسائی عقیدہ ہے کہ حضرت عیسیٰؑ نے تمام عیسائیوں کے گناہوں کا بوجھ اٹھا سولی برداشت کی اور آسمانوں پر چلے گئے۔ اس عقیدے کو مغربی ادب میں

خاص جگہ دی گئی ہے۔ہندو عقیدے کے مطابق بھگوان شیو نے بھی زمانے کے گناہوں کا زہر پی کر دنیا کو نجات دی۔مہابھارت اور رامائن کے علاوہ تمام ویدوں میں بھی اس بات کا ذکر بار بار کیا گیا ہے۔ اب یہ بات تحقیق طلب ہے کہ یہ عقیدہ واقعی درست ہے یا بعد میں آنے والوں نے گناہ کے جواز کے طور پر اس کو اپنایا ہے؟ غالب گمان یہ ہے کہ اس بات کو گناہ کے جواز کے طور پر اپنایا گیا ہے اور اس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔

داستان کا بنیادی عنصر ''حیرت'' ہے۔ حیرت کے ضمن میں ایسی عجیب وغریب اور مافوق الفطرت دنیا کا تذکرہ بھی ملتا ہے جو پڑھنے والوں کو ورطۂ حیرت میں ڈال دے۔ عالمی ادب کا موازنہ کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ ہر ادب میں مافوق الفطرت سیاحت کا تذکرہ ضرور کیا گیا ہے۔ اردو ادب میں ہر داستان ایسی مافوق الفطرت سیاحت سے بھری پڑی ہے۔ باغ و بہار کو دیکھ لیں یا فسانۂ عجائب کو، محیر العقول سفر و سیاحت کے بے شمار واقعات دکھائی دیں گے۔اطالوی شاعر دانتے کی شہرہ آفاق تصنیف Divine Comedy کا ہیرو Aeneas ٹرائے کی تباہی کے بعد بھاگ جاتا ہے اور دنیا کے کئی ملکوں کی سیاحت کرتا ہے۔حتیٰ کہ دوزخ ،برزخ اور جنت تک پہنچ جاتا ہے اور وہاں کی سیر کرتا ہے۔ اسلامی ادب و تاریخ میں واقعۂ معراج صراحت کے ساتھ بیان ہوا ہے۔ نبی پاکﷺ کو اللہ تعالیٰ نے جسمانی ملاقات کے لیے آسمانوں پر اپنے پاس بلایا اور جنت دوزخ کی سیر کروائی گئی۔ یہ بات بہت واضح ہے کہ غیر ملکی ادب میں واقعہ معراج کی نقل کر کے جنت دوزخ اور مافوق الفطرت دنیا کی سیاحت کے واقعات بیان کئے گئے ہیں۔اسی طرح ''مہابھارت'' سنسکرت کا عظیم رزمیہ ہے۔ مہابھارت میں جب ارجن اور اس کے بھائیوں کو اس کے چچا زاد بھائی دھوکہ دے کر جلا وطن کر دیتے ہیں تو زمانۂ جلاوطنی میں وہ جنت میں جا کر راجہ اندر سے ناچ گانا سیکھتا ہے اور بعد میں کئی خفیہ ہتھیار اور ان کے استعمال کا فن حاصل کرتا ہے تا کہ زمانہ جلا وطنی اور جنگ میں اس کے کام آئیں۔ اسی طرح رامائن میں بھی جب رام کو ان کا والد جلا وطن کر دیتا ہے تو وہ جنگلات میں بھٹکتے اور عجیب وغریب مافوق الفطرت واقعات کا سامنا کرتے ہیں۔

عالمی ادب کا موازنہ کرنے پر یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ہر بڑے رزمیہ ادب میں فرمانبرداری اور نافرمانی کو بنیادی حیثیت دی گئی ہے۔ہر عالمی کلاسیک کی بنیاد فرمانبرداری یا نافرمانی پر ہے۔ جان ملٹن کی ''پیراڈائز لوسٹ'' کی بنیاد ہی نافرمانی ہے۔ خدا نے شیطان کو جب اپنا حکم ماننے کو کہا تو اس نے غرور وتکبر کیا اور نافرمانی کی۔ اسی نافرمانی اور غرور کی وجہ سے وہ خدا سے بھی جنگ کرنے پر آمادہ ہو گیا۔ بعد میں خدا نے اس کے خلاف تادیبی کارروائی کی جس کو پیراڈائز لوسٹ میں تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔''مہا بھارت'' کو دیکھا جائے تو اس میں بھی جنگ کا سبب نافرمانی تھی۔ کوروؤں اور پانڈوؤں میں صلح کروانے کے لیے جب کرشن پانڈوؤں کی طرف سے سفیر بن کر دریودھن کے پاس جاتے ہیں تو وہ نافرمانی پر اتر آتا ہے اور ان کو گرفتار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کرشن کی نافرمانی پر پانڈو سیخ پا ہو جاتے ہیں اور اس کے نتیجے میں مہا بھارت کی جنگ چھڑ جاتی ہے۔ اسی طرح رامائن میں رام اپنے باپ کے حکم پر بہت فرمانبرداری کے ساتھ ۱۷ سال کی جلا وطنی قبول کرتے ہیں۔ اسی جلاوطنی کے دوران ان کی بیوی سیتا کو راون اغوا کر کے لے جاتا ہے جس کو قید سے چھڑوانے کے لیے رام لنکا پر حملہ کر دیتے ہیں اور راون کو قتل کر کے سیتا کو چھڑا لیتے ہیں۔

دنیا کے ہر ادب میں طاقتور ولن کا تصور موجود رہا ہے۔ جب ہم عالمی ادب کا موازنہ کرتے ہیں تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ دنیا کے ہر ادب میں طاقتور ولن موجود ہے اور اس کو بہت زیادہ اہمیت بھی حاصل ہے۔ جان ملٹن کی پیراڈائز لوسٹ میں شیطان بہت زیادہ عبادت گزار تھا مگر وہ آگ سے پیدا ہوا، اس بات پر وہ مغرور بھی تھا۔ جب خدا نے اس کو اپنا حکم

ماننے کو کہا تو وہ نافرمان ہو گیا اور اس نے ایک طاقتور ولن کی شکل اختیار کر لی۔ یہاں تک کہ اس نے خدا سے جنگ کی۔ جان ملٹن نے شیطان کو طاقتور ولن تسلیم کیا ہے اور اس کو جلتی ہوئی پہاڑی پر موجود پہاڑ سے تشبیہہ دی ہے۔

....And Satan to his royal seat

Hign on a hill for blazing, as a mount

Raised a mount

سنسکرت کے عظیم رزمیہ ''رامائن'' کو دیکھیں تو اس میں بھی طاقتور ولن کا تصور موجود ہے۔ راون ایک خطرناک ولن ہے جس نے دیوتاؤں کو کئی جنگوں میں شکست دی ہے۔ اسی طرح اس کا بھائی اِندر جیت بھی طاقت اور سطوت کی علامت ہے جس نے دیوتا اندر کو شکست دی ہے اور اندر جیت کا خطاب پایا ہے۔ اگر مہا بھارت کا جائزہ لیں تو اس بھی کئی طاقتور ولن موجود ہیں جن میں کورووں کا سب سے بڑا بھائی دریودھن سرِ فہرست ہے۔ اس کے علاوہ اشوتھاما بھی ایک خطرناک وِلن ہے جس کو امر رہنے یعنی نہ مرنے کا انعام حاصل ہے۔ سوفیکلز کا شاہکار ڈرامہ Oedipus Rex عالمی ادب کا اہم سنگِ میل ہے۔ اس میں ایک خطرناک ولن موجود ہے جس کا نام Sphinx ہے۔ یہ انسان کے چہرے اور شیر کے جسم والی ایک بلا ہے جو راستے سے گزرنے والے ہر فرد سے سوال پوچھتی ہے اور غلط جواب دینے پر اس کو مار ڈالتی ہے۔ Oedipus Rex کا ہیرو Oedipus اس بلا کے سوال کا درست جواب دیتا ہے جس پر بلا خودکشی کر لیتی ہے۔

عالمی ادب کے شاہ پاروں میں باکمال خطابت کے بہت سے روپ ملتے ہیں۔ ہر ادب میں ہیرو ایک باکمال خطیب ہوتا ہے جو اپنی برمحل اور پرتاثیر تقریر سے ہر چیز کا نقشہ بدل کر رکھ دیتا ہے۔ پیراڈائز لوسٹ میں شیطان ایک طاقتور ولن ہونے کے ساتھ ساتھ ایک بہترین مبلغ بھی ہے۔ جب اس کو خدا کی فوجوں کے ہاتھوں ابتدائی شکست ہوتی ہے تو وہ اپنے ساتھیوں کو جوش دلانے کے لیے ایک پرزور تقریر کرتا ہے اور کہتا ہے۔

Stood up, in a flame of zeal

That current of his fury this opposed

مہابھارت میں جب جنگ شروع ہونے لگتی ہے تو ارجن دیکھتا ہے کہ اس کے اپنے ہی بھائی اور اپنے ہی بزرگ اس کی تلوار کے سامنے ہیں۔ وہ ہتھیار رکھ دیتا ہے اور لڑنے سے انکار کر دیتا ہے۔ اس موقع پر کرشن جو ایک رتھ بان کی حیثیت سے ارجن کے ساتھ ہیں، ارجن سے خطاب کرتے ہیں اور جنگ میں حصہ لینے پر آمادہ کرتے ہیں۔ یہ خطاب سنسکرت ادب کا بہت بڑا سرمایہ ہے اور ''بھگوت گیتا'' کہلاتا ہے۔

رامائن میں کافی مقامات ہیں جہاں پر ہمیں پرجوش اور بہترین خطابت دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً جب رام بندروں کے بادشاہ سگریو کو اس کا تخت و تاج دلانے کے لیے اس کے بھائی بالی کو مار ڈالتے ہیں تو بالی مرنے سے پہلے رام سے شکوہ کرتا ہے کہ اس نے دھوکے سے اس کو مارا ہے۔ اس موقع پر رام اس کو ایک درس دیتے ہیں جو خطابت کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس خطاب کو سن کر بالی سکون کی موت مر جاتا ہے۔ اسی طرح جب رام لنکا پر حملہ کرتے ہیں تو راون مدد کے لیے اپنے بھائی کمب کرن کے پاس جاتا ہے۔ کمب کرن اس کو لعن طعن کرتا ہے کہ اس نے عورت کو اغوا کر کے غلط کام کیا ہے۔ اس پر راون اس سے خطاب کرتا ہے اور اپنی پرجوش خطابت سے اس کو جنگ میں حصہ لینے پر آمادہ کرتا ہے۔ اس کے

علاوہ جب راون مرنے لگتا ہے تو رام اپنے بھائی لکشمن کو اس کے پاس بھیجتے ہیں تاکہ وہ اس آخری وقت میں راون سے کچھ مفید باتیں سیکھ سکے۔ راون خوش ہو کر لکشمن کو جہاں بانی اور دنیا داری کے بارے میں کئی باتیں بتاتا ہے۔

نیکی اور بدی ایسے تصورات ہیں جن پر کسی بھی رزمیہ ادب کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ عالمی ادب کا موازنہ کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ ہر ادب میں نیکی اور بدی کو مرکزی اہمیت دی گئی ہے۔ مغربی ادب میں Adam and Eve یعنی حضرت آدمؑ اور حضرت حواؑ کو نیکی جبکہ Satan یعنی شیطان کو بدی کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ پیراڈائز لوسٹ میں شیطان خدا سے بغاوت کر کے بدی کا علمبردار بنتا ہے جبکہ حضرت جبرائیلؑ اور حضرت میکائیلؑ اس سے جنگ کرتے ہیں اور اس کو شکست فاش دیتے ہیں۔ ان کو نیکی کی علامت کے طور پر بیان کیا جاتا ہے۔ مہابھارت میں شری کرشن، ارجن، بھیم اور یدھشٹر وغیرہ نیکی کے علمبردار ہیں جبکہ ان کے مقابلہ میں دریودھن، سکونی اور کرن کے کردار منفی کردار ہیں۔ رامائن میں رام، لکشمن، سیتا، بالی، ہنو مان وغیرہ مثبت جبکہ راون، اندرجیت اور کمبھ کرن وغیرہ منفی کردار ہیں۔ عہد نامہ قدیم کو دیکھیں تو اس میں حضرت عیسیٰ اور ان کے حواری مثبت جبکہ یہودیوں کے ربی اور بادشاہ قیصر وغیرہ منفی کردار ہیں۔

ہر ادب میں جنت دوزخ اور سزا جزا کا بہت مضبوط تصور رہا ہے۔ جب ہم دنیا کے کلاسیکی ادب کا موازنہ کرتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ ہر ادب میں سزا جزا اور جنت دوزخ کا تصور موجود ہے۔ Paradise Lost میں جنت کا خوبصورت انداز میں ذکر جگہ جگہ موجود ہے مثلاً

....Eden stretched her line towards

From Auron easturad to teh royal

of great selevcia;

پیراڈائز لوسٹ کا تو عنوان ہی ''جنت گم گشتہ'' ہے اور یہ ساری کی ساری نظم انسان کی اس جنت کے ذکر میں ہے جو حضرت آدمؑ کی خطا کی بدولت اس سے چھن چکی ہے۔ مہا بھارت میں جلاوطنی کے بعد ارجن، راجہ اندر سے ملنے جنت جاتا ہے اور اس سے ناچ گانے کی تربیت لیتا ہے۔ یہاں پر ایک اپسرا اس پر فریفتہ ہو جاتی ہے اور اس کو وہاں سے واپس آنا پڑتا ہے۔ مہابھارت میں ہی بھیشم جب زخمی ہو کر میدانِ جنگ میں تیروں کے بستر پر لیٹتا ہے تو اس کی ماں گنگا بار بار اس کے پاس آتی ہے اور اس کو اپنے ساتھ جنت لے جانے کی ضد کرتی ہے۔ اسی ہومر کی Iliad میں یونانیوں کے ہاتھوں ٹرائے کی تباہی کے بعد ایک شہزاد اینس ٹرائے سے نکلنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور بہت سے ملکوں کی سیر کرتا ہے اور جنت اور دوزخ میں بھی جاتا ہے۔

عالمی ادب کا موازنہ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ دنیا کے ہر ادب میں عورت کے کردار کو بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے۔ کبھی کبھی عورت کے گرد ساری کہانی گھومتی ہے تو کبھی عورت بالواسطہ اپنا کردار ادا کرتی ہے۔ مثال کے طور پر قدیم عبرانی ادب میں حضرت عیسیٰ کی والدہ حضرت مریمؑ، فرعون کی بیوی حضرت آسیہؑ اور یمن کی ملکہ بلقیس کے کردار مرکزی ہیں اور ان کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ ماریہ جون آف آرک فرانس کی ایک بہادر خاتون تھی جس نے اپنی قوم کے لیے کئی جنگیں لڑیں اور فتوحات سمیٹیں۔ انجامِ کار انگریزوں کے ہاتھوں گرفتار ہو زندہ جلا دی گئی۔ فرانسیسی ادب میں ماریہ جون

آف آرک کو حریت کا نشان بنا کر بہت سے شاہکار ناول اور افسانے تخلیق کئے گئے ہیں۔ ہومر کی Iliad میں سپارٹہ کی ملکہ ہیلن کو ٹرائے کا شہزادہ پیرس بھگا کر لے جاتا ہے۔اس کا خاوند مینی لاؤس اس کو واپس لانے کے لیے ایک ہزار جہازوں میں یونانی فوج لا کر ٹرائے پر چڑھائی کر دیتا ہے اور اس کو تہس نہس کر دیتا ہے۔ ہومر کی Iliad سے ملتی جلتی کہانی سنسکرت کی رزمیہ داستان رامائن کی ہے جس میں رام کی بیوی سیتا کو راون اٹھا کر لے جاتا ہے اور رام اس کی واپسی کے لیے لنکا کو تباہ کر دیتا ہے۔ یوں رامائن کا مرکزی کردار بھی ایک عورت ہے۔ مہا بھارت کے رزمیہ میں بھی جنگ کی بنیادی وجہ ایک عورت دروپدی ہے۔ دروپدی پانچوں پانڈووں کی مشترکہ بیوی تھی۔ بھرے دربار میں پانڈو جوے میں دروپدی کو ہار جاتے ہیں۔ کورو اسی دربار میں دروپدی کی توہین کرتے ہیں جس پر پانڈو کوروں سے انتقام کی قسم کھاتے ہیں۔ یوں مہابھارت کی عظیم جنگ ہوتی ہے جس میں کورو مارے جاتے ہیں اور فتح پانڈووں کی ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے مہابھارت کی کہانی کا مرکزی کردار بھی ایک عورت ہے۔

عالمی ادب کا موازنہ کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ ہر ادب میں کسی نہ کسی مذہبی شخصیت کو ضرور مرکزی اہمیت دی گئی ہے مثلاً پیرا ڈائز لوسٹ میں اللہ تعالیٰ کی ذات، حضرت آدمؑ، حضرت جبریلؑ، حضرت میکائیل وغیرہ ایسی ہستیاں ہیں جن کی مذہبی حیثیت مسلمہ ہے۔Iliad میں دیوتا مشتری کی ملکہ،شہزادہ پیرس کو حاصل کرنا چاہتی ہے مگر اس کے انکار پر وہ ٹروجن پر جنگ مسلط کر دیتی ہے جس سے ٹرائے تباہ ہو جاتا ہے۔ اوڈیسی میں ایکلس اپالو دیوتا کا مندر تباہ کر دیتا ہے جس پر اپالو دیوتا ناراض ہو جاتا ہے اور جنگ جیتنے کے باوجود ایکلس مارا جاتا ہے۔Iliad میں زیوس، اپالو، ایفرڈائٹ وغیرہ جیسے دیوتاؤں اور ان کے کارناموں کا جگہ جگہ ذکر ہے۔ سوفیکلز کے ڈرامہ Oedipus Rex میں جگہ جگہ اپالو دیوتا اور ڈیلفی کا ذکر ہے جس کی بددعا سے Rex تباہ ہو جاتا ہے اور انجام کار خود کو اندھا کر لیتا ہے۔ اسی طرح مہا بھارت کے بہت سے کردار ہندوؤں کے لیے مذہبی تقدس رکھتے ہیں مثلاً شری کرشن، جن کو ہندو اوتار مانتے ہیں۔ رامائن کے ہیرو راجہ رام کو بھی ہندو اوتار کا درجہ دیتے ہیں۔

عالمی ادب کا موازنہ ہمیں بتاتا ہے کہ رزمیہ ادب میں جگہ جگہ پر جنگی حکمت عملیاں دکھائی دیتی ہیں۔حتیٰ کہ دھوکے سے دشمن کو مارنے کے واقعات بھی ملتے ہیں۔ Iliad میں ٹروجنز نے جنگ جیتنے کے لیے لکڑی کے گھوڑے میں سپاہی چھپا کر شہر کے اندر پہنچا دیئے جنھوں نے شہر کے دروازے کھول دیئے اور یونانی فوج نے ٹرائے شہر کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ Iliad میں ہی شہزادہ پیرس نے اپنے ایک دوست پولی ڈورس کو قیمتی تحائف دے کر تھیریس کے بادشاہ کے پاس بھیجا مگر اس نے مدد کرنے کی بجائے تحائف کو قبضہ میں لے کر پولی ڈورس کو مار ڈالا۔ Iliad میں آگا ممنون اور پیرس کی جنگ ہوتی ہے۔ جنگ میں آگاممنون جیت رہا ہوتا ہے اور پیرس بھاگ کر ہیکٹر کے پاس چلا جاتا ہے۔ ہیکٹر اپنے بھائی کو بچانے کے لیے آگاممنون کو مار ڈالتا ہے۔ مہابھارت میں کرشن جنگ جیتنے کے لیے ارجن سے کہہ کر کرن کو مروا ڈالتے ہیں اور ارجن کے اعتراض کرنے پر کہتے ہیں یہ میدان جنگ ہے اور جنگ جیتنا تمہارا فرض ہے۔ اس فرض کے لیے تم جو بھی کرو گے وہ جائز ہوگا۔ رامائن میں رام، سگریو کو بچانے کے لیے اس کے بھائی بالی کو لاعلمی میں مار ڈالتے ہیں جب وہ بالی کے ساتھ جنگ میں مصروف ہوتا ہے۔

عالمی رزمیہ ادب کا موازنہ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ ہر رزمیہ کلام یا ادب میں مافوق الفطرت کردار، ان کے ہتھیار اور خوبیوں وغیرہ کو بہت زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ ہومر کے Iliad میں ایکلس ناقابلِ تسخیر ہے کیونکہ اس پر دنیا کا کوئی

ہتھیار اثر نہیں کرتا۔ پیراڈائز لوسٹ کا جائزہ لیں تو شیطان بہت طاقتور ہے اور اس کے پاس بہت زیادہ طاقتیں ہیں جن کی مدد سے وہ خدا سے بھی جنگ شروع کر دیتا ہے۔ رامائن میں رام کی تیر اندازی کو دیو مالائی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ راجہ جنک کی بیٹی سیتا کے سوئمبر میں رام شو جی کی کمان میں تیر چلا کر سیتا کو جیت جاتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ راون کے ساتھ جنگ کے دوران رام اس کے بارہ سروں کو تیر کے ایک ہی وار میں کاٹ کر ناممکن کو ممکن کر دیتے ہیں۔ مہابھارت میں ارجن کی تیر اندازی کا ذکر بھی دیومالائی انداز میں کیا گیا ہے۔ وہ دروپدی کے سوئمبر میں ناممکن نشانہ بازی کر کے دروپدی کو جیت جاتا ہے۔ مہابھارت کے آخر میں دریودھن کی ماں اس کو دعا دیتی ہے جس سے دریودھن کا اوپری جسم لوہے کا بن جاتا ہے۔ اس کے علاوہ بھیشم کو اپنی مرضی سے جینے اور مرنے کا انعام ملتا ہے۔ مہابھارت میں جگہ جگہ ''برہما استر'' کا ذکر ملتا ہے جو ایک ایسا ہتھیار ہے جس کی مدد سے دشمن کی ساری کی ساری فوج کو ایک لمحے میں تباہ کیا جا سکتا ہے۔

اس کے علاوہ ہر عالمی رزمیہ ادب میں بہادروں کو بے بسی سے مرتے ہوئے دکھایا گیا ہے جس سے پڑھنے والوں کے دل رنج و الم میں ڈوب جاتے ہیں۔ ہومر کے Iliad میں ایکلس ناقابلِ تسخیر ہے لیکن بدقسمتی سے اس کے جسم کے واحد کمزور مقام ایڑی میں ایک تیر لگتا ہے جس سے اس کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ Iliad میں ہی ہیکٹر ٹرائے کا بہادر سپاہ سالار اور شہزادہ تھا مگر وہ ایکلس کے ہاتھوں بے بسی سے مارا گیا اور ایکلس نے اس کی لاش کو مسخ کیا۔ مہابھارت میں بھیشم ناقابلِ تسخیر ہے مگر ارجن ایک ہیجڑے کے پیچھے چھپ کر اس پر وار کرتا ہے اور یوں اس بہادر کی موت بے بسی سے ہو جاتی ہے۔ دریودھن کو اس کی ماں کی دعا ملتی ہے جس کے بعد اس کا اوپری جسم لوہے کا بن جاتا ہے۔ اس کے بعد وہ بہادری سے بھیم سے جنگ کرتا ہے مگر بھیم دھوکے سے اس کی ٹانگوں پر وار کرتا ہے اور اس کی ٹانگیں توڑ کر اس کو مار ڈالتا ہے۔ اسی طرح مہا بھارت میں ارجن کے بیٹے ابھیمنیو کو بہت سارے کورو سپاہ سالار مل کر مار ڈالتے ہیں۔

ہر بڑے عالمی رزمیہ ادب میں بہادروں کی موت کے بعد ان کی لاش کی بے حرمتی کے مناظر ملتے ہیں۔ مہابھارت میں بھیم اپنے دشمن دشاسن کو قتل کرنے کے بعد اس کی چھاتی چیر کر خون پیتا ہے اور پھر کچھ خون اپنی مٹھی میں بھر کر دروپدی کے بال اس خون سے دھوتا ہے۔ ہومر کی Iliad میں ایکلس ہیکٹر کو مارنے کے بعد اس کی لاش کی بے حرمتی کرتا ہے اور اپنے گھوڑے سے باندھ کر لے جاتا ہے۔ بعد میں ہیکٹر کے باپ کی درخواست پر مسخ لاش اس کو واپس کر دیتا ہے۔

دنیا کے کلاسیکل رزمیہ ادب کا موازنہ کریں تو پتہ چلتا ہے کہ اس میں سیاسی رنگ غالب رہا ہے مثلاً ملٹن کی پیرا ڈائز لوسٹ میں شیطان سیاسی اقتدار حاصل کرنے کا خواہش مند ہے جس کے لیے وہ جنگ سے گریز نہیں کرتا۔ مہابھارت کی جنگ اصل میں دو سیاسی گروہوں کی جنگ تھی جو اپنے اپنے ملکوں کے ترجمان تھے۔ دریودھن ہستنا پور کا ولی عہد تھا جبکہ پانڈو واندر پرست کے حکمران تھے جس پر دریودھن قابض تھا اور جس کو دریودھن نے واپس کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ اسی وجہ سے مہا بھارت کی جنگ ہوئی۔ رامائن بظاہر تو مذہبی رزمیہ نظم ہے لیکن حقیقت میں اس میں بھی سیاسی رنگ موجود ہے۔ بعض تاریخ دانوں کے نزدیک راون کی لنکا موجودہ سری لنکا ہے اور رامائن ہندوستانیوں کے سری لنکا پر پہلا حملہ کرنے کی داستان ہے۔

المیہ سے مراد رنج و غم ہے۔ رنج و غم کا عنصر ایسی چیز ہے جو دنیا کے ہر ادب میں موجود رہا ہے چاہے وہ ڈرامہ ہو،

شاعری ہو یا رزمیہ۔ المیہ کا عنصر عالمگیر ہے اور ہر عالمی ادب کا لازمی جزو بھی۔ اردو ادب میں بہت سے نامور مرثیہ لکھے گئے ہیں مثلاً اقبال نے اپنی والدہ کی وفات پر جو مرثیہ لکھا وہ اب تک مشہور ہے۔

پھول بن کر اپنی تربت سے نکل آتا ہے یہ

موت سے گویا قبائے زندگی پاتا ہے یہ

اسی طرح غالب اردو ادب کے مشہور شاعر ہیں۔ ان کے المیہ شاعری اپنی جگہ پر مقام رکھتی ہے مگر انہوں نے ایک مشہورِ عالم مرثیہ تحریر کیا جوان کے لے پالک عارف کی موت پر تھا۔

تم ماہِ شب چار دہم تھے مرے گھر کے

پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشہ کوئی دن اور

شیلے انگریزی کا مشہور شاعر ہے جس کے دو مرثیے بہت مشہور ہوئے۔ پہلا مرثیہ اس نے اپنے عہد کے مشہور شاعر لارڈ بائرن کی موت پر لکھا۔

Thou wert the morning star

among the living,

Ere ty fair light had fled

شیلے نے اسی طرح ایک اور مرثیہ Keats کی موت پر لکھا جو انگریزی کا ایک اور عہد ساز شاعر تھا اور شیلے کا ہم عصر بھی۔ یہ مرثیہ بھی انگریزی ادب میں بہت شہرت رکھتا ہے۔

I weep for Adonais...he is dead

O, Weep for Adonais!

عالمی ادب میں کئی مقام پر رخصت کے دردناک مناظر ملتے ہیں۔ Ilied میں ہیکٹر جنگ پر جانے سے پہلے اپنی بیوی سے کہتا ہے۔

Can not tell wheter I shall come

back to them again, or am doomed

to fall the Achaean this very day

اسی طرح وِرجل کی مشہور نظم Aeneid میں ٹرنس جنگ پر جانے سے پہلے شہزادی سے رخصت طلب کرتا ہے۔ شاعر نے اس موقع پر دردناک مناظر بیان کئے ہیں کہ کس طرح آنسوؤں سے اس کے گال تر ہو جاتے ہیں۔

The tears steamed down her

cheeks, aflame and feverish from

the deep flush spreading quickly

over her heated countenance

دنیا کے ہر مشہور ادب میں کہیں نہ کہیں کوئی نہ کوئی فلسفہ ضرور بیان کیا جاتا ہے۔ یہ فلسفہ جتنی عمدگی سے بیان کیا جائے گا، اتنا ہی عمدہ ادب نکھر کر سامنے آئے گا۔ اس کی چند مثالیں کچھ یوں دی جاسکتی ہیں۔ واقعہ کربلا کو شاعروں نے فلسفہ کے لیے بیان کیا ہے۔ شعراء کے مطابق بظاہر تو میدان جنگ میں حضرت امام حسینؓ شکست کھا گئے تھے مگر اصل میں وہ فتح مند ہوئے تھے اور مرگ یزید کی ہوئی تھی۔

قتلِ حسین اصل میں مرگ یزید ہے

اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

انگریزی ادب کے مشہور شاعر Tenison نے اپنی شاعری میں کائنات کا فلسفہ کچھ یوں بیان کیا ہے۔ اس کے مطابق یہ سورج، چاند، ستارے اور سمندر قادرِ مطلق کی بصیرت کا شاہکار ہیں۔

The sun, the moon, the stars, the

seas, the hills and plains,

Are not these a soul! the

Vision of Him who aregns

جان ملٹن نے پیراڈائز لوسٹ میں کئی جگہ پر خوبصورت فلسفہ بیان کیا ہے۔ اس کے مطابق نہ کوئی محبت، نہ کوئی نفرت، نہ زندگی اور نہ موت اس کے حکم کے بغیر ہے اور نہ ہی کسی کو جنت میں جانے کی اجازت اس کے حکم کے بغیر مل سکتی ہے۔

Nor love thy life, nor hate; but

Live well; how long or short

What thou liv'st,

permit to heaven

فلسفہ کے اعتبار سے ٹالسٹائی کی وار اینڈ پیس کو بہت اہمیت حاصل ہے جس میں اس وقت کی بہترین تمثیلیں بیان کی گئی تھیں۔ ایک جگہ پر وہ لکھتا ہے۔

"Yes, death is awakening"

یعنی ٹالسٹائی نے موت کی آمد کو جاگنے سے تشبیہہ دی ہے جبکہ عام طور پر موت کو نیند کے مترادف کے طور پر لیا جاتا ہے۔ اس طرح کے فلسفے ٹالسٹائی نے پوری کتاب میں جگہ جگہ بیان کئے ہیں۔

مہابھارت کا ایک حصہ بھگوت گیتا پر مشتمل ہے۔ بھگوت گیتا کرشن جی کے وہ پند و نصائح ہیں جو وہ ارجن کو اس وقت دیتے ہیں جب وہ جنگ شروع ہونے سے پہلے اپنے رشتہ داروں کو دیکھ کر لڑنے کا ارادہ بدل دیتا ہے۔ کرشن اس کو

سمجھاتے ہیں کہ فرض ہی انسان کی شان ہے اور مجبوری بھی۔ جو انسان جتنا اچھا فرض ادا کرے گا، دونوں جہانوں میں اتنا ہی معزز ٹھہرے گا۔

- اے ارجن میں فوق الروح ہوں، میں ہر ذی روح کے دل میں ہوں، میں ہی ابتدا ہوں، میں ہی وسط ہوں اور میں ہی انتہا ہوں۔
- موت تو برحق ہے
- روح کے لیے کسی بھی وقت مرنا یا جینا نہیں ہوتا۔ وہ ہمیشہ زندہ رہتی ہے۔
- کرم یوگ (فرض) سے بڑھ کر انسان کی مکتی اور نجات کا کوئی بہتر راستہ نہیں ہے۔
- عمل کر، نتیجہ کی فکر نہ کر۔

اس ساری بحث سے پتہ چلتا ہے کہ ہر بڑا رزمیہ اپنے اندر الہامی خصوصیات رکھتا تھا۔ اس کو تخلیق کرنے والے نے شعوری یا لاشعوری طور پر اس میں ایسے رنگ بکھیر دیے جو ایک طرف تو ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور دوسری طرف اس کے شاہ کار کو ابدی زندگی عطا کرتے ہیں۔ یہ مشترکہ عناصر عالمی ادب کے رزمیہ شاہ پاروں کے ماتھے کا جھومر ہیں اور آنے والی کئی صدیوں تک اس کے حسن کو چار چاند لگاتے رہیں گے۔

حوالہ جات

۱۔ اشرفی، وہاب، ڈاکٹر: تاریخ ادبیاتِ عالم اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۸ء

۲۔ عابد، عابد علی، پروفیسر: اصولِ انتقادِ ادبیات لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء

۳۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر: اشارات تنقید لاہور، مکتبہ خیابانِ ادب، ۱۹۷۲ء

۴۔ معصوم رضا: اردو شاعری کے خدوخال، عالمی تناظر میں کراچی، پرنٹیکس، ۲۰۰۸ء

۵۔ ہادی حسین: مغربی شعریات لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۷ء

۶۔ یاسر جواد، مترجم، بھگوت گیتا لاہور، نگارشات، ۲۰۰۳ء

۷۔ یاسر جواد، مترجم، رامائن لاہور، نگارشات، ۲۰۰۵ء

۸۔ یاسر جواد، مترجم، مہابھارت لاہور، نگارشات، ۲۰۰۳ء

Websites

1- http://www.nvcc.edu/home/ataormina/eng256/support/litcompare.htm

2- www.wikipedia.org

3- www.paradiselost.org/

4- www.theatrehistory.com/ancient/oedipus001.html

5- http://www.poemhunter.com/homer/

6- www.holybooks.com/divine-comedy-dante-alighieri/

رخسانہ بی بی

''کئی چاند تھے سرآسماں'' اور ''غلام باغ'' میں کارفرما تاریخی تصورات کا تقابلی جائزہ

"Kaey Chand They Sar-e-Asman" by Shams ur Rehman Farooqi and "Ghulam Bagh" by Mirza Athar Baig are a valuable addition to fiction. Indo Islamic civilization of 18th century has been discussed in "Kaey Chand They Sar-e-Asman". On the other hand, existing conflict between the rulers and the masses in the era of colonization has been highlighted in "Ghulam Bagh" In this research article the comparative analysis of the both aforementioned novels has been highlighted in a new way.

اُردو ناول کی تاریخ کا دامن آغاز سے تا حال کئی اہم اور یادگار ناولوں سے مالا مال ہے۔ موضوعات اور تکنیک دونوں حوالوں سے اہم ناول منظر عام پر آئے اور اُردو کو ناول کے شعبے کو وقار حاصل ہوا۔ اِس ذیل میں ناول کی تکنیک، موضوعات اور فکروفن پر کئی تنقیدی اور تحقیقی کتب چھپ چکی ہیں جن میں کونسا ناول، ناول کی اہمیت اور اچھوتے پن کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ بیسویں صدی کی ثروت مندی اپنی جگہ لیکن اکیسویں صدی کا پہلا عشرہ بھی معیاری ناولوں سے خالی نہیں ہے۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ اکیسویں صدی کے ابتدائی برسوں ہی میں ایسے دو ناول منصۂ شہود پر آئے جن کی بدولت اُردو ناول کے وقار میں بے پناہ اضافہ ہوا اور ناول عالمی سطح کے ادب میں جگہ پانے کے قابل ہوا۔

پہلا ناول 'کئی چاند تھے سرآسماں' ہندوستان اور دوسرا ناول 'غلام باغ' پاکستان میں لکھا گیا لیکن ایک ہی سال میں چھپنے والے دونوں ناولوں میں فکری اور فنی حوالوں سے کئی مقامات پر مماثلتیں اور کئی جگہوں پر تضادات ملتے ہیں۔ اوّل الذکر ناول زمانی حوالے سے جہاں ختم ہوتا ہے۔ دوسرا ناول تقریباً وہیں سے شروع ہو جاتا ہے۔ اِس اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ دونوں ناول بیسویں صدی کے دوملکوں اور دو معاشروں کی عکاسی اور ترجمانی کرتے ہیں لیکن مندرجات اور مشتملات کے حوالے سے ان میں تسلسل پایا جاتا ہے اور یہ بات خوش کن ہونے کے ساتھ ساتھ حیرت انگیز بھی ہے اور قاری کی یہ حیرانی ہی تخلیق کو تکمیل کی منزل سے آشنا کرتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی اور مرزا اطہر بیگ کو جدید اُردو ناول کے نمائندوں کے طور پر پیش کیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ ان ناولوں میں پانے والے، تاریخی شعور اور سماجی حقیقت نگاری کو قطعی طور پر فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ناول ایک عہد کے تخلیقی منظرنامے کے دو اہم حوالے ہی نہیں بلکہ مستقبل کے ناول نگار بھی خود ان ناولوں کی تکنیک، تاریخی، تنقیدی، تہذیبی وتمدنی اور سماجی شعور کی گرفت سے آزادی محسوس نہیں کریں گے۔ بڑی تخلیق اپنے عہد تخلیق ہی کی عکاسی نہیں کرتی بلکہ مستقبل کی تاریک راہوں کو بھی روشن کرنے میں اپنا کلیدی کردار ادا کرتی ہے۔ اِس کی مثالیں ناول کے ساتھ ساتھ دوسری اصنافِ ادب میں بھی تلاش کی جاسکتی ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی اور مرزا اطہر بیگ اُردو ناول کو جس مقام پر لے آئے ہیں۔ یہ آنے والے عہد کے ناول نگاروں کے لیے چیلنج ہے کہ وہ اتنے معیاری ناول کیونکر لکھ پائیں گے۔ بالعموم یہ ہوتا ہے کہ ایک عہد کی تخلیق کی بڑی مچھلی، گرد و پیش کی دوسری تخلیقات کی چھوٹی مچھلیوں کو کھا جاتی ہے مگر یہ بات بلا خوف، تردید کہی جاسکتی ہے کہ مذکورہ دونوں ناول ایک ہی عہد (بلکہ ایک ہی برس) میں لکھی اور قبول عام کا درجہ حاصل کرنے والی دو اہم تخلیقات (ناول) ہیں۔

دو یا دو سے زیادہ تخلیقات جو یک موضوعی ہوں یا مختلف الموضوع، موازنہ یا تقابل کرنا اِس اعتبار سے درست معلوم نہیں ہوتا کہ دونوں اپنی اپنی جگہ دو روشن چراغوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ہاں چراغوں کی لو، سائز، روشنی وغیرہ کو ضرور زیر بحث لایا جاسکتا ہے۔ زیرِنظر مقالے میں مذکورہ دونوں ناولوں کا میں نے اسی حوالے سے جائزہ لینے کی کوشش کی ہے اور اسے ایک چیلنج کے طور پر قبول کیا ہے۔ اس لیے (جیسا کہ میں پہلے لکھ چکی ہوں) کہ دونوں ناولوں میں کچھ اشتراکات اور کچھ اختلافات موجود ہیں۔ سو اس حقیقت کو مدنظر رکھے بغیر موازنہ یا تقابل نہیں ہوسکتا۔ میرا مقصد کسی ناول کو بڑا یا چھوٹا، اہم یا غیر اہم ثابت کرنا ہرگز نہیں۔ میں دراصل اکیسویں صدی کے ابتدائی حصے کے دو اہم ناولوں کا ایک ساتھ موضوعاتی، فنی اور فکری جائزہ لینا چاہتی ہوں تاکہ معلوم ہو سکے کہ ایک عہد میں سانس لینے والے دو بڑے ذہن کس طرح سوچتے اور ماضی پر نگاہ دوڑانے، گزرنے وقتوں کی عبارت کو پڑھنے کا انداز کیا ہے؟ اور تاریخ کے بارے میں اِن کا نقطہ نگاہ کیا ہے؟

کئی چاند تھے سرآسماں ناول کا عنوان احمد مشتاق کے اِس شعر سے مستعار لیا گیا ہے:

کئی چاند تھے سرِ آسماں کہ چمک چمک کے پلٹ گئے
نہ لہو مرے ہی جگر میں تھا نہ تمہاری زلف سیاہ تھی(۱)

ناول کو تاریخی حوالے سے دیکھیں تو یہ مغلیہ سلطنت کے خاتمے کے دور تک محیط ہے یعنی برصغیر کی صدیوں پرانی تہذیب دم توڑ رہی تھی اور اس کی جگہ نئی انگریزی تہذیب اپنے قدم مضبوط کر رہی تھی۔ یہ وہ دور تھا جب عظیم الشان مغل سلطنت سمٹ کر دہلی تک محدود ہوگئی تھی۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ ساتھ ہندوستان میں انگریزی راج کا عروج ہو رہا تھا اور انگریز ملک پر قابض ہونے کے لیے ہر قسم کی سیاسی حکمت عملی اپنا رہے تھے۔

ناول کا مرکزی کردار وزیر بیگم ہے اور پورا ناول اس کی زندگی کے اردگرد گھومتا ہے۔ وہ ایک ایسی شخصیت ہے جو بے باک، بے خوف اور خود سر ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اسے اپنے انفرادی وجود کا اس قدر احساس ہے کہ وہ اپنی زندگی کا ہر فیصلہ خود کرتی ہے:

''سات ہی آٹھ برس کی تھی جب اسے اپنے حسن کی قوت اور اس قوت کو برتنے کے لیے اپنی بے نظیر اہمیت کا احساس ہوگیا تھا۔''[۲]

وزیر خانم کو مشرقی خواتین کے طور طریقے پسند نہ تھے جو شادی کے بعد زندگی بھر شوہر، ساس، اور بچوں کی خدمت کرے اور چولہے چوکے میں لگی رہتی ہیں۔ وزیر بیگم کی بہن جب اسے شادی کے لیے رضا مند کرنے کی کوشش کرتی ہے

تو ان کے درمیان ہونے والی گفتگو سے وزیر بیگم کے کردار کے بارے میں بھی پتہ چلتا ہے بڑی بہن سمجھاتے ہوئے کہتی ہے:

''عورت کے لیے مرد ضروری ہے، مرد کے لیے عورت ناموس ہے اور عورت کے لیے مرد وارث ہے۔''

''چلئے وارث ہی سہی۔ لیکن نکاح تو ضروری نہیں۔''

''تو کیا حرام کاری کرے گی؟ لڑکی خدا سے ڈر۔''

بس دو بول پڑھ دینے سے جو حرام تھا حلال ہو گیا؟

اور آپ کی بیٹی ان قصائیوں کی چھری سے حلال ہو گی تو وہ کچھ نہ ہوا باجی سن رکھو۔ میں شادی ہرگز نہ کروں گی، لیکن کرتی بھی تو ان موئے چپڑ قناتی خوچے والوں، ٹکڑ گدے قلا عوذی مولویوں، بھک منگے وظیفہ خوار نمائشی شریف زادوں سے تو ہرگز نہ کرتی۔''

اور نہیں تو کیا تیرے لیے کوئی نواب، کوئی شاہزادہ آئے گا۔؟''

''شاہزادہ تقدیر میں لکھا ہو گا تو آئے گا ہی نہیں تو نہ سہی۔

مجھے جو مرد چاہے گا اسے چکھوں گی پسند آئے گا تو رکھوں گی نہیں تو نکال باہر کروں گی۔''[۳]

آنے والے دنوں نے ثابت کیا کہ وزیر خانم نے جس مرد کو چاہا اس سے شادی کی شہزادہ بھی اس کا مقدر بنا البتہ فراغت اور سکون کے دن اس کی زندگی میں بہت کم آئے اس کردار کے ذریعے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ارادے کی مضبوطی اور کردار کی علوہمتی کے باوجود کچھ اور بھی ہے جو انسانوں کی زندگی پر اثر انداز ہوتا ہے اور شاید یہی حالت اس مغلیہ تہذیب اور سلطنت کی بھی ہے جو وزیر خانم کی آنکھوں کے سامنے زوال کی منزلیں طے کر رہی تھی وزیر خانم کی طرح مغلیہ تہذیب بھی تمام خوبیوں کی حامل ہے۔

مغلیہ سلطنت اور وزیر خانم میں ایک طرح کی ہم آہنگی ہے اور دونوں ہی کو ہندوستانی تہذیب کے بدلتے ہوئے زوال آمادہ منظر کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔اور درج بالا شعر وزیر خانم کی زندگی پر بھی صادق آتا ہے اور مغلیہ سلطنت پر بھی اس لیے 'کئی چاند تھے سر آسماں' کا عنوان ایک تاریخی استعارہ ہے اور ایک ناول کے عہد اور موضوع کے حوالے سے اسے مغلیہ دور اور وزیر خانم کی زندگی کے آخری دور کا ایک بلیغ استعارہ قرار دیا جا سکتا ہے۔'غلام باغ' کا عنوان بھی تاریخی استعارہ کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ مرزا اطہر بیگ اس بارے میں کہتے ہیں:

''غلام اور باغ ایک دوسرے کی ضد ہیں باغ زندگی کی علامت ہے اور غلام اسیری کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے یہی صورت حال ایک سطح پر ناول کی فضا بنتی ہے۔''[۴]

اب دیکھیں باغ زندگی کی، خوشیوں کی، آزادی کی علامت ہے جبکہ غلام اسیری کی غلبہ کی علامت باغ کی علامتی حقیقت دیکھیں تو اس میں مثبت قوتیں پروان چڑھتی ہیں اور ترقی اپنے عروج پر ہوتی ہے سوچ کے نئے دریچے کھلتے ہیں

ہر طرف خوشیاں خوشیاں ہوتی ہیں۔

ایک باغ جسے آزاد ہونا چاہیے اگر غلام بن جاتے تو اس کا حشر بہت بھیانک ہوتا ہے یعنی آج ہم آزاد ہوتے ہوئے بھی غلامی کی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ ہم اپنی سوچ میں اپنے افکار میں اپنے عمل میں آزادنہیں اور آج بھی استعماری قوتوں کے شکنجے میں بری طرح جکڑے ہوئے ہیں۔

انسان کا انسان پر غلبہ اور دوسرے انسان کومحکوم بنانا اس بات کو اس ناول کا موضوع بنایا گیاہے۔ چنانچہ 'غلام باغ' کا عنوان بھی تاریخی حوالے سے دیکھیں تو استعارہ ہے۔ ایک ایسی قوم کا ایک ایسے ملک کا جو استعماری قوتوں کے شکنجوں میں جکڑا ہوا ہے اور اس کے بظاہر بااختیار لوگ بھی اپنے فیصلوں میں اور اپنی سوچوں میں آزادنہیں اور اپنے نفس کے غلام ہیں۔

انگریز آج یہاں پرنہیں ہے ساٹھ ستر سال ہوئے ہمیں آزادی ملے ہوئے لیکن ہم ان کی دی ہوئی غلامی کی فضا میں آج بھی سانس لے رہے ہیں اور ان کی قید سے چھٹکارہ نہیں پا سکے۔ کیونکہ انہوں نے ہماری سوچ کو جکڑا ہوا ہے ہمارے پاس اپنا کچھ بھی نہیں چنانچہ 'غلام باغ' کا عنوان بھی اپنے موضوع اور عہد کے حوالے سے بہت اہمیت کا حامل بھی ہے اور تاریخی علامتی حیثیت بھی رکھتا ہے ۔نو آباد کاروں نے ہمیں جو سوچ دی اس کے مطابق ہم آج بھی زندگی گزار رہے ہیں کیونکہ آج بھی ان کی غلامی سے چھٹکارانہیں پا سکے۔

'کئی چاند تھے سر آسماں' کا عہد تاریخی اعتبار سے اٹھارویں اور انیسویں صدی کی زوال پذیر مغل حکمران تہذیب پر مبنی ہے اس میں مغل حکمرانوں کے اس خاص عہد کو موضوع بحث بنایا گیا ہے جب انگریز ہندوستان پر پوری طرح حاوی ہو رہے تھے اور مغل حکومت کا دیا تقریباً بجھنے کے قریب تھا اور برصغیر کی صدیوں پرانی تہذیب دم توڑ رہی تھی اور اس کی جگہ انگریزی تہذیب اپنے قدم مستحکم کر رہی تھی۔ یہ عہد وہ عبوری دور ہے جب نئی و پرانی نسل نئی تہذیب کو اپنانے میں لیس و پیش کر رہی تھی۔ امجد طفیل روز نامہ اوصاف میں 'کئی چاند تھے سر آسماں' پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''کئی چاند تھے سر آسماں بجا طور پر تہذیبی تاریخ کو تخلیقی انداز سے پیش کرنے کی کوشش ہے...... مکانی اعتبار سے یہ ناول کشمیر، لاہور، راجپوتانہ، فرخ آباد اور دہلی کے علاقوں پر محیط ہے اور لسانی اعتبار سے ۱۷۵۰ء سے ۱۸۵۰ء تک کے درمیانے سو سالوں کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ اس ناول کا مکانی علاقہ تو یوپی ہے ہند اسلامی تہذیب میں اٹھارویں صدی ہی سے یورپی تہذیب کے تال میل کے سبب تبدیلیاں رونما ہونے لگی تھیں۔ ان تبدیلیوں کے واضح آثار رونما ہونے لگے تھے۔ یہ ناول اس ساری صورت حال کو کرداروں کی زباں میں پیش کرتا ہے۔''[۵]

چنانچہ 'کئی چاند تھے سر آسماں' کا عہد اور موضوع دونوں تاریخی ہیں اور اس ناول میں خاص عہد کو موضوع بنایا گیا ہے جو تاریخی اعتبار سے انتشار اضطراب اور کشمکش کا دور ہے اس طرح اس کا عہد اور موضوع بھی تاریخی حوالے سے اہمیت کا حامل ہے اور جس عہد کو موضوع بنایا گیا ہے وہ موضوع یقیناً حقیقی اور تاریخی اعتبار سے مستند حیثیت رکھتا ہے۔ 'غلام

باغ' کا عہد موجودہ زمانہ ہے اس میں نو آبادیاتی ماحول کو پیش کیا گیا ہے لیکن پھر اس کا تعلق یکدم حال سے جوڑا گیا ہے کہ برصغیر پاک و ہند کا انسان نو آبادیاتی نظام سے نکلنے کے بعد آج کس مقام پر کھڑا ہے۔

اس کا عہد انگریزوں کی ہندوستان میں حکومت قائم ہونے سے شروع ہوتا ہے اور آج تک بلکہ آنے والے زمانے تک محیط ہے اور اس کا موضوع بھی کسی مخصوص عہد سے تعلق نہیں رکھتا بقول سہیل احمد خاں:

'غلام باغ بہت وسیع دائرے کا ناول ہے اس میں ماضی کی آسیبی پرچھائیاں، حال کی بے ترتیبی اور مستقبل کا الجھاؤ ایک دوسرے سے متصادم دکھائی دیتے ہیں۔''[۶]

اس اقتباس سے غلام باغ کے موضوع و عہد کا تعین ہو جاتا ہے کہ یہ ناول تاریخی اعتبار سے بہت اہم ہے اور نو آبادیاتی اور مابعد نو آبادیاتی دور کا بیان اِس میں ملتا ہے جو ایک اہم دور ہے۔

'کئی چاند تھے سر آسماں' کا عہد و موضوع ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی تک کا ہے جبکہ غلام باغ کا عہد یہاں سے شروع ہو کر حال تک کو محیط ہے 'کئی چاند تھے سر آسماں' میں ہندوستان کی مٹتی ہوئی تہذیب کا عکس دکھایا گیا ہے اور ایک خاکستر ہوتی تہذیب کے زوال، ابتذال اور شکست و ریخت کو موضوع بحث بنایا گیا ہے جبکہ 'غلام باغ' میں اس مٹتی ہوئی تہذیب کے بعد کے اثرات اور پھر استعماری شکنجوں سے آزادی کے بعد کی آج کی زندگی کا عکس ہے جس میں انسان آزاد ہوتے ہوئے بھی غلامی کی زندگی گزار رہا ہے اور اس زندگی کی افراتفری اور انتشار کا بہت انوکھے انداز سے نقشہ کھینچا گیا ہے جو یقیناً قابل ستائش ہے۔ مرزا اطہر بیگ روزنامہ 'ایکسپریس' کو دیئے گئے انٹرویو میں کہتے ہیں:

''ناول میں نو آبادیاتی دور کے بعد کو ہی نہیں پہلے کے دور کو بھی بیان کیا ہے۔ نو آبادیاتی دور کا جو عہد چنا ہے ۱۸۶۰ء کے قریب کا دور ہے جب انگریز پوری طرح یہاں قدم جما چکے تھے اور اسی دور میں تہذیبی اور تعلیمی ادارے بھی تشکیل پا رہے تھے نو آبادیات کے بعد جو جبر اور ذلت کی شکلیں یہاں رائج رہیں اس کا احوال بھی آپ کو ملتا ہے۔''[۷]

چنانچہ عہد اور موضوع کے حوالے سے دونوں ناول انتہائی اہمیت رکھتے ہیں۔ ناولوں میں 'کئی چاند تھے سر آسماں' کا عہد زوال پذیر مغلیہ حکومت کا عہد ہے یہ گھن کھاتی ہوئی تہذیب کی واضح نشانی ہے اور اس ناول میں مغلیہ حکومت کے خاتمے سے پہلے کے زمانے اور اس زمانے کی بدعنوان شخصیات کا انتخاب شاید اسی لیے کیا ہے کہ وہ زوال کی نشاندہی کر سکیں اس کے ساتھ ساتھ اس ناول میں ہند اسلامی کلچر یا مخلوط تہذیب اور مختلف مذاہب سے تعلق رکھنے والے ہندوستانی باشندوں کے درمیان پائی جانے والی یگانگت و رواداری کو مختلف زاویوں سے اجاگر کیا گیا ہے یہ تمام چیزیں اس کے موضوع کا اہم حصہ ہیں جب شمس الدین ولیم فریزر کے قتل میں ملوث ہوتے ہیں اور انہیں یہ اندیشہ لاحق ہوتا ہے کہ انہیں سزا ہو گی تو ایک عمر رسیدہ سکھ اجاگر سنگھ ان کے پاس آتا ہے اور کہتا ہے:

''میں آپ کے والد ماجد بڑے نواب صاحب کے زمانے میں ان کا خاص پرکارہ تھا ان کے سر گباش ہونے کے کچھ دن پہلے میں نواب کی ملازمت سے وظیفہ حسن خدمت لے کر وطن واپس چلا گیا تھا اور آج صبح خبر سن

کر گاؤں سے دوڑا چلا آیا ہوں...... سرکار کا اقبال بلند رہے میری سانڈنی سوکوس سے ادھر دم لینے والی نہیں۔'' اس نے عرض کی۔'عالی جاہ چند مدت کے لیے میرا لباس پہن لیں اور سانڈنی میری پر سوار ہو کر آج ہی رات سکھوں کے ملک کے لیے نکل چلیں میں واہے گورو کی قسم کھا کر کہتا ہوں سرحد پر میری قوم کے لوگ آپ کو ہاتھوں ہاتھ لیں گے اور پورے عزت اور آبرو سے آپ کو لاہور کے قلعے میں پہنچا دیں گے۔''[۸]

اس طرح بادشاہ ثانی اور مہاراجی سندھیا کے باہمی تعلقات کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہے مہاراجی سندھیا کو بادشاہ نے 'فرزند دلبند' کا خطاب دیا اور اس کے ساتھ نائب السلطنت بھی مقرر کیا جو کہ اہم اور غیر معمولی بات تھی۔اس کے علاوہ محرم کی مجلسوں اور عزاداری میں ہندو، سنی شیعہ سبھی شریک ہوتے ہیں اور مل کر نوحے پڑھتے ہیں ماتم کرتے ہیں یہاں ناول میں برصغیر کی ہند اسلامی تہذیب وثقافت کی یکجہتی کو واضح کیا گیا ہے۔

جبکہ'غلام باغ' میں بتایا گیا ہے کہ آج کا انسان اخلاقی طور پر کس قدر گر چکا ہے استعماری شکنجوں میں جکڑا آج کا انسان بظاہر آزاد ہے لیکن حقیقی طور پر اپنے نفس کا غلام ہے اور استعماری قوتوں نے ہمارے ذہنوں کو اس قدر غلام بنا رکھا ہے کہ ہم غلامی کے خول سے باہر نہیں نکل پا رہے اور دوسرے مذاہب تو بہت دور کی بات ہم مسلمان یہاں تک کہ خون کے رشتے بھی اپنی پہچان کھو چکے ہیں ہر طرف صرف اور صرف ترجیحات کا معاملہ ہے زہرہ کا تعلق اپنے بھائیوں اور ماں کے ساتھ ایسا ہی ہے۔ عطائی کی وفات کے بعد وہ بالکل اکیلی ہو جاتی ہے اس کی ماں اور بھائی اس کی ذہنی کیفیت کو سمجھ ہی نہیں پاتے اور وہ صرف اپنی شان وشوکت اور مرتبہ کے چکر میں رہتے ہیں اور وہ اپنی ماں اور بھائیوں کو کبھی اپنا نہیں سکتی۔ماں اور بھائیوں کے ساتھ اس کے تعلقات کے بارے میں جاننے کے لیے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''عارفہ بیگم کے خیال کا سلسلہ ٹوٹ گیا اور پھر سے شروع ہوا تو اس کی سمت بدل گئی...... بڑا بیٹا دوپہر کے کھانے میں نہ آ سکے گا اور کھانے کی میز پر اُسے پھر اُن دو عورتوں کے ٹھنڈے چہرے دیکھنے کو ملیں گے جن میں سے ایک اس کی بہو ہے اور دوسری بیٹی اور دونوں اس سے نفرت کرتی ہیں۔مگر کیا وہ زہرہ کے بارے میں یقین سے ایسا کہہ سکتی ہے کہ وہ اس سے نفرت کرتی شاید نہیں...... بیرونی دروازے کے پاس سے کار کے ہارن کی آواز آئی۔ چوکیدار نے دروازہ کھولا اور اُس گھر کا ڈرائیور زہرہ کے بھائی کو گاڑی میں بٹھائے اندر داخل ہوا پچھلی نشست پر بیٹھے اُس بھاری بھرکم گورے چٹے نوجوان،'کاروباری بھائی آدمی'، نے اپنی گولڈ فریم کی گول شیشیوں کی عینک سے گھر کے وسیع سبزہ زار کو پانی میں ڈوبا ہوا دیکھا ناپسندیدگی کی ایک لہر اس کے جسم میں دوڑ گئی باہر سڑکیں بھی اگرچہ غلیظ پانی اور کیچڑ میں ڈوبی تھیں مگر پتہ نہیں کیوں اُسے یقین تھا کہ اُس کے گھر کے اندر کے کھلے حصے پر اُس اچانک ٹوٹ برسنے والی بارش کا کچھ اثر نہ ہو گا مگر ایسا نہ تھا بارش ہر جگہ ایک جیسی ہی برستی تھی۔''[۹]

''غلام باغ'' میں نو آبادیاتی دور سے نکلنے کے بعد آج کے انسان کی کیفیت کا ذکر کیا گیا ہے کہ وہ کتنا خود غرض ہے اور اس کے ساتھ ساتھ بے بس بھی 'کئی چاند تھے سر آسماں' میں موجود ہند اسلامی مخلوط ثقافت کیسے کمزور ہوئی اور مختلف

فرقوں ، گروہوں اور مذاہب کے لوگ ایک دوسرے سے کیسے متنفر اور خون کے پیاسے ہو گئے 'غلام باغ' میں اس کے اثرات بتائے گئے ہیں یعنی استعماری قوتوں نے ہندوستان کو ہر طرح سے نقصان پہنچایا اور ان کی سو سال کی حکومت نے برصغیر سے تمام روایات تہذیب و ثقافت چھین لی اور ہم آج تک ہم ان کے شکنجوں میں پھنسے ہوئے ہیں انہوں نے ہمارے اخلاق، اقدار تہذیب مذہب یہاں تک کہ رشتوں کو بھی متاثر کیا ہے اور اسی کے اثرات 'غلام باغ ' میں ملتے ہیں۔یعنی 'کئی چاند تھے سر آسماں' میں برصغیر کے زوال پذیر ہونے تک کا عہد کا بیان ملتا ہے اور اسی تہذیب کو موضوع بنایا گیا ہے تو 'غلام باغ' میں زوال پذیر نو آبادیاتی دور سے نکلنے کے بعد کے انسان پر اس کے اثرات کا تذکرہ بہت عمدگی سے بیان کیا گیا ہے۔چنانچہ دونوں ناولوں کا عہد اور موضوع اگرچہ ایک جیسا نہیں 'کئی چاند تھے سر آسماں' کا موضوع اور عہد اٹھارویں سے انیسویں صدی کی زوال پذیر تہذیب کا دور ہے یہ عرصہ ۱۸۵۷ء تک کو محیط ہے جبکہ 'غلام باغ' کا عہد اور موضوع ۱۸۵۷ء سے زمانہ حال تک ہے بلکہ اس میں زمانہ مستقبل کے بارے میں پیش گوئیاں ملتی ہیں اس کا دائرہ کار وسیع ہے۔

پہلے ناول میں اٹھارویں اور انیسویں صدی کے زوال پذیر معاشرے کی وجوہات اور حالات و واقعات کا بیان ملتا ہے آخر الذکر میں زوال کے بعد نو آبادیاتی دور اور پھر اس سے نکلنے کے بعد آج کی صورت حال کا ذکر ملتا ہے۔اگر ان دونوں ناولوں کے پلاٹ کے حوالے سے بات کی جائے تو دونوں میں تضاد ہے۔ پلاٹ کو ناول میں خاص اہمیت حاصل ہے اگر کہانی کو روح کہا جائے تو پلاٹ اس کا جسم کہلائے گا ناول کا پلاٹ حالات و بیان اور واقعات کی کلاسیکی تنظیم ہے دوسرے لفظوں میں حالات، واقعات کو تسلسل سے بیان کرنا پلاٹ کہلاتا ہے مثلاً پہلے ایک واقعہ پھر دوسرا ، پھر تیسرا یعنی تمام واقعات منطقی ترتیب سے بیان کیے جاتے ہیں۔'کئی چاند تھے سر آسماں' کا پلاٹ ان تمام معیارات پر پورا اترتا ہے بقول فیروز عالم :

> ''کئی چاند تھے سر آسماں کا پلاٹ اس قدر مربوط ہے کہ ایک باب کے ختم ہوتے ہوتے اس میں سے دوسرے باب کا پس منظر طلوع ہوتا دکھائی دینے لگتا ہے قصے کا تانا بانا کچھ اس طرح کا ہے کہ قاری کا تجسس ہمہ وقت برقرار رہتا ہے اور یہ سوچتے ہوئے ورق گردانی کرتا رہتا ہے کہ دیکھیے آگے کیا ہوتا ہے۔ دوسرے بہت سے ناولوں کی طرح آپ محض ادھر ادھر سے پڑھ کر نہیں سمجھ سکتے اس کا سبب ہے وہ تسلسل جس نے پورے ناول کو ایک سڑی میں پرو رکھا ہے۔''[۱۰]

اس ناول کا پلاٹ ایک عہد کی تہذیب اور ثقافت پر مبنی ہے تمام کردار اور واقعات ناول کے پلاٹ سے مطابقت رکھتے ہیں آغاز میں کہانی موجودہ زمانے سے شروع ہوتی ہے اور دستاویزات سے ناول کا آغاز ہوتا ہے اور پھر وسیم جعفر جو وزیر بیگم (ناول کا مرکزی کردار) کے پڑنواسے ہیں اور انہیں اپنے آباؤ اجداد کے بارے میں معلومات چاہیں اس کے بعد وزیر بیگم کے پردادے مخصوص اللہ سے کہانی کا آغاز ہوتا ہے اور پلاٹ منطقی ربط و تسلسل سے آگے بڑھتا ہے اگرچہ بعض جگہ جزئیات کی وجہ سے تفصیلات کا بہت زیادہ بیان ملتا ہے لیکن اگر غور کریں تو یہ تمام تفصیلات بے معنی نہیں یہ وہ تفصیلات

ہیں جو چار نسلوں کے حوالے سے سامنے آئی ہیں بقول مظہر جمیل:

''فکشن میں بہت سی باتیں فضا سازی اور کہانی کے منظر نامے میں وقت کی گہرائی اور دبازت پیدا کرنے کے لیے بھی بیان کی جاتی ہیں جسے عرف عام میں ابعادی تاثر (Dimentional effect) کا نام دیا جاتا ہے یہاں ان تفاصیل کو جہاں معاشرتی تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کو اجاگر کرنے کے لیے استعمال کیا گیا ہے وہیں ان تفصیلات سے وقت رواں (Time sequence) زمینی وابستگی مقامات موقوعہ اور لوکیل (Locale) کے درمیان ربط وتسلسل قائم کرنے کا کام بھی لیا گیا ہے۔''[۱۱]

پلاٹ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ جتنا تاریخی ہوگا اتنا ہی ناول کامیاب ہوگا تو اس حوالے سے ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کا پلاٹ مربوط، منطقی اور تاریخی ہے اور پلاٹ کے تانے بانے نہایت مہارت سے لیے گئے ہیں۔'غلام باغ' کے پلاٹ میں منطقی ترتیب نہیں ملتی یہ ناول اُتار چڑھاؤ کی صورت میں آگے بڑھتا ہے اِس میں کئی مدوجزر ملتے ہیں اس ناول میں واقعات آگے جاتے ہیں ختم ہوتے ہیں پھر پیچھے آتے ہیں پھر آگے بڑھتے ہیں'غلام باغ' میں اس تکنیک کو استعمال کیا گیا ہے جس میں پلاٹ اتنا اہم نہیں ہوتا اس میں اُردو ناول کے روایتی انداز سے ہٹ کر نئی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ رضی عابدی'غلام باغ' کی کہانی کے بارے میں تبصرہ کچھ یوں کرتے ہیں:

"The story is neither a linear narrative nor does it follow the tech techniques of the stream of consciousness or impressionism. At one level it is a study of predicament of the individuals in the modern world. In a way the study can be seen as a juxtaposition of soliloquies." [۱۲]

غلام باغ میں جو تکنیک استعمال کی گئی ہے اردو میں اس کی روایت نہیں ملتی، عبداللہ حسین ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''غلام باغ'' اپنے مقام میں اردو روایت سے قطعی ہٹ کر ہے بلکہ انگریزی ناول میں بھی یہ تکنیک نا پید ہے اس کے ڈانڈے یورپی ناول خاص طور پر فرانسی پوسٹ ماڈرن ناول سے ملتے ہیں۔''[۱۳]

چنانچہ'غلام باغ' میں پلاٹ منظّم صورت میں نہیں بلکہ اس کے واقعات و حالات بکھری ہوئی صورت میں ہیں اس کی کہانی میں افراتفری اور بے ربطی موجود ہے۔اس حوالے سے رضی عابدی کچھ یوں تبصرہ کرتے ہیں:

"As such there seems to be no story in the novel, if a story has a beginning, a middle and an end. However, it is built on a number of stories thrown haphazardly here and there. While this shows the prevailing chaos, aspiring to Hermaphrodite." [۱۴]

گویا'غلام باغ' عام روایت سے ہٹ کر لکھا گیا ہے اور اس کی تکنیک یورپی ناول خا طور پر فرانسی ناول سے ملتی

ہے یہ اور نئے دور کی شروعات سے ناول میں جو تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں۔ وہ اِس ناول میں بھی موجود ہیں۔ اِس طرح یہ اُردو ناول میں گراں قدر اضافہ ہے۔

'کئی چاند تھے سر آسماں' کے کردار تاریخی اور حقیقی ہیں اور ہر کردار ایک طرز زندگی کا نمائندہ ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار وزیر خانم کا ہے جو بہت جاندار کردار ہے اس کردار سے متعارف ہونے سے پہلے بنی ٹھنی سے متعارف ہوتے ہیں اور بنی ٹھنی ہی اصل میں وزیر خانم ہے۔ وزیر خانم داغ دہلوی کی والدہ ہیں جو اردو کے ممتاز شاعر تھے داغ اُردو کی کلاسیکی شاعری میں ایک الگ اہم مقام رکھتے ہیں۔ ناول کی پوری کہانی وزیر خانم کی زندگی کے گرد گھومتی ہے یہ ایک ایسا کردار ہے جو ہے تو حقیقی اور تاریخی مگر پہلے یہ کردار وقت کی دُھند میں گم تھا لیکن اس ناول کے ذریعے یہ کردار پورے رنگ و آہنگ کے ساتھ ہمارے سامنے ہے وزیر خانم کو ۱۸۵۷ء کے بعد کے مقبول ترین اُردو شاعر مرزا داغ کی والدہ ہونے کا شرف حاصل ہے علامہ اقبال نے مرزا داغ کو 'آخری شہر جہاں آباد' کہا تھا کیونکہ ان کے ساتھ ہی کلاسیکی غزل کی ہماری عظیم روایات بھی اختتام پذیر ہوتی ہے اس کی شخصیت اور وجود کی وجہ سے ناول میں رومانی رنگ بھی ہے اور بیان کردہ واقعات کو مرکزی اہمیت بھی اس کی وجہ سے ملتی ہے۔

اس کے علاوہ غالب، شمس الدین، مارسٹن بلیک ولیم فریزر، داغ مرزا فخرو، بہادر شاہ ظفر، حکیم، احسن اللہ، ذوق اور باقی چھوٹے چھوٹے کردار اردو ادب کے اور ہندوستان کی اٹھارویں انیسویں صدی کے زندہ اور تاریخی کردار ہیں جو ادبی تاریخ کا حصہ بھی ہیں اور ان میں قلعے کی نامور ہستیاں بھی شامل ہیں۔ان کرداروں کے ذریعے اس دور کی معاشرت کی جھلکیاں ملتی ہے ہیں نہ صرف جھلکیاں بلکہ اٹھارویں، اُنیسویں صدی کا پورا معاشرہ آب و تاب کے ساتھ ہمارے سامنے موجود ہے اور ہم اِس میں اپنے آپ کو چلتا پھرتا محسوس کرتے ہیں۔

'غلام باغ' کے تمام کردار اپنے موضوع کے حوالے سے عمدہ ہیں اس میں چار کردار جو مرکزی حیثیت کے حامل ہیں جن میں کبیر، زہرہ، ناصر اور ہاف مین شامل ہیں۔ بظاہر تو یہ کردار حقیقی نہیں اور نہ ہی تاریخی اہمیت رکھتے ہیں لیکن اگر آج کے دور میں دیکھیں تو تاریخ کے معنی بدل گئے ہیں تاریخ ضروری نہیں کہ بڑے لوگوں کی ہو بلکہ عام انسان کی بھی تاریخ ہوتی ہے اور تاریخ کا تعلق ماضی سے نہیں بلکہ حال بھی تاریخ ہے تو اس حوالے سے یہ کردار بھی تاریخی ہیں'غلام باغ' چونکہ استعارہ ایک ایسے ملک کا جو استعماری شکنجوں میں جکڑا ہوا ہے۔ یہ ملک یقیناً پاکستان ہے۔امجد طفیل اس بارے میں کچھ یوں وضاحت کرتے ہیں:

> ''غلام باغ ایک حقیقی جگہ ہے جہاں صدیوں کے آثار تہہ در تہہ موجود ہیں اور ایک کیفے کے ذریعے یہ زمانہ حال سے جڑا ہوا ہے اور اس کیفے میں 'کبیر' اور 'ڈاکٹر ناصر' کے کردار کائنات کے آغاز میں کھڑے ہیں۔ تعمیر وتخریب کا عناصر ان کرداروں سے یوں جڑے ہوتے ہیں کہ ہمیں بیک وقت چیزیں بنتی اور ٹوٹتی محسوس ہوتی ہیں۔ رشتے ایک تکون کی صورت میں موجود ہیں لیکن یہ ایک ایسی تکون ہے جس کا ایک زاویہ ہمیشہ

چھوٹا پڑ جاتا ہے۔ ناول کا محل وقوع شہر لاہور ہے جو اپنے تہذیبی اور سماجی معنویت کے ساتھ ناول میں موجود ہے لیکن اصل جگہ جہاں واقعات تشکیل پاتے ہیں۔ وہ غلام باغ ہے جو آثار قدیمہ کا عجائب گھر ہے جہاں صدیوں کے آثار تہہ در تہہ موجود ہیں اور آرکیالوجسٹ اس بات پر یقین کرتے ہیں کہ اس جگہ سے موہنجو ڈارو اور ہڑپہ کا تہذیبی ورثہ بھی دریافت کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح یہ 'غلام باغ' ارض پاکستان کی علامت میں ڈھل جاتا ہے۔''[۱۵]

اس طویل اقتباس سے اس ناول کا دائرہ کا تعین ہوتا ہے اور اس میں موجود کردار آج کے دور کے حقیقی کردار ہیں جن میں کبیر کا کردار ایک باغی کا کردار ہے جو اس ساری صورت حال جس میں وہ زندگی گزار رہا ہے جو بظاہر آزاد ہے لیکن حقیقی طور پر غلامی کی زندگی گزار رہا ہے اس صورت حال میں اس کی باغیانہ سوچ اس کی ہذیانی گفتگو اس کی پھڑ پھڑاہٹ بالکل درست ہے اس کے ساتھ ساتھ باقی کردار جن میں یاور عطائی، امر جان نواب ثریا جان نادر جنگ یہ تمام کردار اپنے طبقے اور ترجیحات سے مکمل کردار ہیں اور بہت اہمیت رکھتے ہیں۔

چنانچہ 'کئی چاند تھے سر آسماں' کے کردار ہیں تو تاریخی جو یقیناً اپنی جگہ مسلم ہیں مگر 'غلام باغ' کے کردار فرضی ہونے کے باوجود ہمیں اپنے ارد گرد کی دنیا سے زیادہ حقیقی محسوس ہوتے ہیں اور تاریخ کا حصہ بن گئے ہیں۔ وزیر خانم اور زہرا کے کردار میں مماثلت ہے دونوں کردار ناول میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں اگر وزیر خانم کو دیکھیں تو پورا ناول اسی کی زندگی کے گرد گھومتا ہے اور اٹھارویں انیسویں صدی کی پوری تصویر اسی کی وجہ سے ہمارے سامنے ہے بنی ٹھنی کی پر اسراریت میں بھی وزیر خانم کی موجودگی ہے اور اس کی زندگی میں جتنے بھی مرد آئے وہ ایک تو بہت اہم شخصیات کے مالک تھے اور پھر تمام کے تمام وزیر خانم کی محبت میں پوری طرح ڈوبے حسن و جمال میں کھوئے ہوئے تھے مارسٹن بلیک جیسا انگریز بھی اس کے حسن کی غلامی کرتا ہے اور اسے دیکھتے ہی اس پر فریفتہ ہو جاتا ہے شمس الدین جیسا نواب بھی پوری طرح اس کے سحر میں گرفتار ہے جب وہ فریزر کے ہاں پارٹی میں جاتی ہے تو وہ دیکھتے ہی اس کے حسن کے سامنے ہار مان جاتا ہے۔ اس کے حسن میں کے سحر میں گرفتار نواب کے یہ جملے دیکھیں:

''ہمارے لیے آپ رازوں کا پر اسرار دریا ہیں وزیر خانم ہم بے سہارا آپ کے دریائے حسن سے اور اپنے دریائے شوق میں بہے جاتے ہیں۔''[۱۶]

پھر مرزا فخرو کو دیکھیں تو اگرچہ عمر میں اس سے بہت چھوٹا ہے اور پھر اس وقت وزیر خانم چار بچوں کی ماں بھی تھی اور زمانے کے حوادث نے بھی اس کے حسن کو متاثر کیا تھا اس کے باوجود مرزا فخرو بھی اس کے سحر میں گرفتار ہوتا چلا گیا اور آخر اپنے محل کی ملکہ بنا دیا چنانچہ وزیر خانم پورے ناول پر چھائی ہوئی ہے اور اپنے دور کے تمام اہم مردوں کو اپنے سحر میں گرفتار کیا ہوا ہے۔

اسی طرح 'غلام باغ' کا نسائی کردار زہرہ بھی انہیں خوبیوں کی مالک ہے۔ زہرہ اس ناول میں مرکزی حیثیت رکھتی

ہے اس کے سحر انگیز حسن نے اس ناول میں موجود تمام مرد کرداروں کو اپنی گرفت میں لیا ہوا ہے اور کوئی بھی اس سے آزاد نہیں ہوسکتا ہے وہ اپنے ماضی کے بارے میں جاننا چاہتی ہے اور اسے ماضی کی کھوج اور اپنی شناخت کی تلاش اُسے کبیر ہاف مین اور ڈاکٹر ناصر (جو اس ناول کے بنیادی تین کردار ہیں) کے گروہ کا حصہ بنا دیتی ہے زہرہ کا حسن بھی وزیر خانم کی طرح بے پناہ تخریبی قوت رکھتا ہے۔ امجد طفیل اس بارے میں لکھتے ہیں:

''یہ تخریبی قوت ہاف مین کو نامردی کے قریب لے جاتی ہے کبیر کو موت کے منہ میں دھکیل دیتی ہے اور ڈاکٹر ناصر کو اخلاقی اعتبار سے کھوکھلا بنا دیتی ہے۔''[۱۷]

زہرہ ناول میں موجود تمام مردوں ہاف مین جو کہ انگریز آرکیالوجسٹ ہے اسے زہرہ سے عقیدت ہے اور وہ اسے ملکہ صبا کہتا ہے اپنی دوست گرٹر کو اس کی وجہ سے نظر انداز کرتا ہے جس کی وجہ سے وہ زہرہ سے بہت زیادہ نفرت کرتی ہے۔ ناصر کو زہرہ سے عشق ہے اور اس کی یہ کیفیت آخر تک برقرار رہتی ہے جبکہ کبیر اس سے مسحور ہے کبیر اور زہرا مقناطیسی کشش رکھتے ہیں یہ دونوں ایک دوسرے کو تسخیر کرنا چاہتے ہیں زہرا اپنے حسن و بے باکی سے اور کبیر لفاظی سے گویا زہرہ پورے ناول میں مرکزی حیثیت رکھتی ہے اسی لحاظ سے اس کی مماثلت وزیر خانم سے واضح ہے مگر مجموعی طور پر دیکھیں تو وزیر خانم کا کردار زیادہ جاندار ہے اس کی وجہ سے یہ ہے کہ ہر کردار زمینی اور حقیقی ہے جبکہ زہرہ کا کردار زمینی نہیں لگتا اس میں عام عورتوں کی طرح خصوصیات نہیں اس کی باتیں اس کی بے باکی وغیرہ روز مرہ زندگی میں اتنی اہمیت نہیں رکھتی اور اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ 'غلام باغ' پورا ناول ہی لایعنیت پر مبنی ہے اس وجہ سے اس کردار میں بھی لایعنی اور تحیر موجود ہے چنانچہ واقعات و حالات کے لحاظ سے یہ کردار بھر پور ہے دونوں کردار اپنے عہد اور موضوع کے حوالے سے بھر پور اور مکمل ہیں۔

'کئی چاند تھے سر آسماں' کے کردار اس دور کے تاریخی کردار ہیں اور اپنے عہد اور موضوع کے اعتبار سے موزوں ہیں جبکہ 'غلام باغ' کا عہد اور موضوع نو آبادیاتی دور سے شروع ہوتا ہے اور آج تک محیط ہے اور اس میں نو آبادکاروں نے نو آبادیاتی باشندوں کی زندگی ان کی تہذیب و ثقافت پر گہرا اثر ڈالا اور اس اثر کی بدولت وہ آج بھی غلام ہیں وہ اضطراب کی کیفیت میں ہیں اسی لیے ناول کے تمام کردار نارمل اور عام انسان کی طرح نہیں ہیں۔ بلکہ ان کی زندگی لایعنیت، تحیر ہے اور کچھ بھی ان کی مرضی کے مطابق نہیں ہوتا نو آبادکار کی دنیا مقامی باشندوں کی دنیا کو خارج کرنے کے اصول پر قائم ہوتی ہے اور وہ اپنی شخصیت، ثقافت، علمی ورثے اپنے سیاسی نظریات اپنے فنون کے بارے میں جو آرا پھیلاتا ہے وہ نو آبادیاتی دنیا کے افراد کی شخصیت ثقافت علم وفنون کے متعلق موجود آرا کے متضاد اور انہیں بے دخل کرنے والی ہوتی ہیں اور مقامی باشندوں کے پاس چونکہ اقتدار نہیں ہوتا اس لیے وہ نو آبادکار کی دنیا کے اوصاف کو خارج نہیں کرسکتی اور وہ اضطراب اور انتشار کا شکار ہو جاتی ہے۔ بقول ڈاکٹر ناصر عباس نیر:

''اپنی اس محرومی کا ادراک نو آبادتی دنیا دو صورتوں میں کرتی ہے محرومی کے خاتمے کی صورت میں اور محرومی

کے سبب کی صورت میں پہلی صورت میں وہ نو آباد کار کی دنیا کو جذب کرنے کی کوشش کرتی اور دوسری صورت میں وہ نو آباد کار کو اپنی محرومی کا سبب سمجھتی ہے اور اس کے خلاف بغاوت کا تصور کرتی اور شاذ و نادر مظاہرہ کرتی اور اپنی باز یافت پر مائل ہوتی ہے مگر سب صورتوں میں وہ نو آباد کی دنیا کے اخراج سے قاصر رہتی ہے۔''[۱۸]

یہ ناول چونکہ نو آبادیاتی پس منظر میں لکھا گیا ہے اور نو آبادیاتی نظام سے نکلنے کے بعد آج جو صورت حال ہے یہاں کے لوگوں کی اسی کیفیت کا بیان اس میں ملتا ہے اس لیے اس ناول کے تمام کردار بھی نو آبادیاتی اثر میں ہیں ان میں بعض کردار جنھوں نے انگریز نو آباد کاروں کی دنیا کو جذب کیا وہ نواب ثریا جاہ نادر جنگ، امیر جان، نجم الثاقب وغیرہ جیسے کردار بن گئے اور جنھوں نے اس کے خلاف بغاوت کے وہ کبیر زہرہ اور ڈاکٹر ناصر بن گئے چنانچہ کردار کے حوالے سے دیکھا جائے تو 'غلام باغ' کے کردار اپنے عہد اور موضوع کے حوالے سے بالکل مکمل اور عمدہ ہیں اگرچہ بظاہر ان کی گفتگو میں ربط و تسلسل نہیں انتشار ہے بے ربطگی ہے اضطراب ہے یہ اور ان کی گفتگو بعض اوقات بالکل بے معنی ہو جاتی ہے لیکن یہی تو خوبی ہے اس ناول کی اس کے تمام کردار اور فضا اس عہد اور موضوع کے حوالے سے اپنی جگہ درست اور مکمل ہیں۔

اگر ہم لسانی اعتبار سے دونوں ناولوں کا جائزہ لیں تو 'کئی چاند تھے سر آسماں' ایک عمدہ ناول ہے اس ناول میں جس عہد کو موضوع بنایا گیا اسی زبان کا استعمال کیا گیا ہے یعنی اس ناول میں اٹھارویں انیسویں صدی میں مستعمل زبان کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں اور تاریخی اعتبار سے دیکھیں اس ناول میں زبان کی ساری وہ سطحیں استعمال ہوئی ہیں جن کو جانے بغیر ہندوستان کے تاریخی عہد کا مرقع کھینچا ممکن نہیں تھا جس میں تمام ادبی شخصیات سانس لے رہی تھیں۔ ڈاکٹر منصور احمد قریشی 'کئی چاند تھے سر آسماں' زبان کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''اس ناول میں زبان و بیان مکالموں کرداروں اور بیانیہ گفتگو میں اس عہد کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں اور ایسا کوئی لفظ استعمال نہیں کیا گیا جو اس عہد میں مستعمل نہ تھا۔''[۱۹]

ناول کا ہر پہلو نمایاں ہے ناول نگار کا مزاج اور میلان بھی مختلف مزاجوں اور رنگوں کو سمجھنے سمجھانے کا رہا ہے مزید برآں ناول کا بھی یہی تقاضا تھا کہ اس دور کی زباں لہجے اور طرز تخاطب کو برتا جائے بے شمار الفاظ محاورے، ضرب الامثال جو اس زمانے کی گرد فراموش کاری میں دفن ہو چکے تھے ان کی بازیافت کی گئی ہے۔

اس طرح بے شمار محاورے اور ضرب الامثال ایسے ہیں جن پر فی زمانہ مغائرت کی چھاپ نظر آتی ہے ہر صفحہ پر کئی کئی الفاظ انجان اور غیر مانوس دکھائی دیتے ہیں لیکن عہد قدیم میں جو الفاظ مستعمل رہے ہیں اور ناول کے واقعاتی سیاق و سباق کے ذریعے ہم ان کے معنی و مفہوم تک پہنچ جاتے ہیں۔ مظہر جمیل 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کی لفظیات کی اہمیت اُجاگر کرتے ہوئے اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:

''کئی چاند تھے سرِ آسماں' کا گلوسری لفظیات کا خصوصی مطالعہ ضروری اور مفید ہو گا کہ ہر عہد کی تہذیب اپنے ماضی الضمیر کو مروجہ لفظیات کے ذریعے ظاہر کرتی ہے۔''[۴۰]

اگر چہ 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کی زبان عہد موضوع اور کرداروں کے حوالے سے مستند ہے اور یہ بلاشبہ بہت مشکل کام ہے جس کو احسن طریقے سے نبھایا گیا ہے لیکن یہ خوبی اس ناول کی خامی بھی بن گئی ہے مسئلہ یہ ہے کہ عام قارئین کو چھوڑیں خود اردو کے شاعروں اور ادیبوں میں کتنے لوگ ہیں جو اس زبان کو ناول کی مطلوبہ روانی کے ساتھ پڑھ سکیں اور سمجھ سکیں بہت کم ناول کو پڑھنے اور زبان کو سمجھنے کے لیے لغت کا سہارا لینا پڑتا ہے لیکن یہ خوبی اور خامی ایک دوسری سطح پر چیلنج بھی بنتی ہے کہ اس ناول کے ذریعے اردو کی بنیاد تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کریں۔

'غلام باغ' کی زبان کے حوالے سے بات کی جائے تو بظاہر اس کی زبان بہت سادہ ہے لیکن حقیقتاً اس میں بہت پیچیدگی پائی جاتی ہے اور ناول کے مجموعی 'ڈیزائن کے نقطہ نظر سے اسے دیکھا جائے تو یہ ایک توانائی حاصل کر لیتی ہے جو کہ روایتی زبان میں تلاش کرنا مشکل ہے۔عبداللہ حسین ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے اس کی زبان کے بارے میں یوں رقمطراز ہیں:

''کہتے ہیں فکشن میں زبان کا مخصوص استعمال بھی ایک کردار کی حیثیت رکھتا ہے مرزا کی زبان یوں تو عام فہم لگتی ہے مگر ناول کے مکمل ڈیزائن میں رکھ کر دیکھیں تو اس میں ایسی تنومندی دکھائی دیتی ہے جو روایتی زبان و بیان کی قدرت میں نہیں پائی جاتی۔''[۴۱]

چنانچہ ناول کی زبان کے حوالے سے بھی ہمیں دلچسپ صورت حال ملتی ہے ناول کے بعض حصوں میں زبان کو ایک خاص نوع سے تشکیل دینے کی کوشش کی گئی ہے شاید کسی حد تک کہا جا سکتا ہے کہ ادبی تھیوری میں ساختیت اور پس ساختیت کے مباحث سے ناول نگار نے اثرات قبول کیے ہیں اور زبان کی نئی تشکیل کی ہے۔

ناول میں ایسے مقام آئے ہیں جہاں زبان اپنا مقصود خود بن جاتی ہے اور ناول کا بیانیہ ٹھہرا ہوا نظر آتا ہے زبان کا یہ استعمال فکشن کی جدلیات میں سلسلہ واقعات کو آگے بڑھانے کی بجائے روکتا ہے جیسے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''بیوروکریٹ کے کمرے میں بھی جگہوں کے احساس منطق کے عمل دخل کا قائم و دائم ہے جو عمل قائم دخل دائم، عمل دائم، دخل دائم، عمل دائم، دخل قائم دخل، دائم عمل، دائم دخل، دائم قائم دخل عمل دخل دخل، عمل عمل، دائم دائم، قائم قائم۔

...... اس دائم دائم سطح پر جو اشیاء سب سے زیادہ قائم قائم ہیں وہ تین ٹیلی فون ہیں جن میں کوئی کسی بھی، دائم قائم کے لمحے میں بج پڑتا ہے۔تو سائل یا سائلوں میں کچھ دخل دائم ہو جاتے ہیں پھر وہ ایک دائم عمل، احساس کے ساتھ سنتا ہے اور دائم دخل لہجے میں بات کرتا ہے تو کچھ اور سائل دخل دخل سے ہو کر قائم دخل

ہو جاتے ہیں۔‘‘[۲۲]

زبان کے ساتھ یہ برتاؤ یقیناً انوکھا ہے اور صرف یہیں پر نہیں بلکہ اس کی کئی اور مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں جہاں معلوم ہوتا ہے کہ ناول نگار زبان کے ساتھ کھیل رہا ہے اور ناول میں زبان زندہ کردار میں تبدیل ہو رہی ہے۔

زبان کے ساتھ ایک خاص قسم کا برتاؤ اُن مقامات پر بھی ملتا ہے جہاں کبیر بے معنی ہذیان زدہ خیالات کا بیان ہے۔ اس طرح بعض جگہ زبان میں موجود ابہام کے عنصر کے ذریعے کرداروں کے درمیان ہونے والے مکالموں کی بے معنویت کو آشکار کیا گیا ہے یہ لسانی برتاؤ بہت قوت کے ساتھ ’غلام باغ‘ میں ملتا ہے جو یقیناً اہمیت کا حامل ہے۔عارف وقار’غلام باغ ‘ کی زبان پر یوں بحث کرتے ہیں:

’’اگر آپ بیسویں صدی کے دوران فکشن میں ہونے والے مختلف النوع تجربات سے آگاہ ہیں تو ’غلام باغ‘ کی نثر اور اس کے بیانیے کی بنت آپکو اجنبی محسوس نہیں ہو گی اور ذرا سا غور کرنے پر آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ مصنف نے زبان کی ان مجبوریوں، پابندیوں اور کم مائیگیوں کے چیلنج کو قبول کیا ہے جو کسی بھی غیر روایتی فکر اور نادر طرز ادا کے راستے کی دیوار بن سکتی ہیں اور پھر روایتی زبان کے سانچے میں رہتے ہوئے غیر روایتی بات کر کے دکھائی ہے۔ زبان و بیان کا یہ سارا کھیل اپنے جوہر میں لمحہ موجود کو گرفت میں لینے کا کھیل ہے۔‘‘[۲۳]

چنانچہ دونوں ناول زبان کے حوالے سے اہمیت کے حامل ہیں۔’کئی چاند تھے سرِ آسماں‘ کی زبان اس دور اور عہد کی زبان ہے جس میں ناول تخلیق ہوا اور یہ عہد اٹھارویں، انیسویں صدی کا مغل حکومت کا زوال پذیر دور ہے اور اس میں اس دور کے مستعمل الفاظ ملتے ہیں اور ناول نگار کا زبان پر مکمل عبور ہے اس زبان کو استعمال کرنے کے لیے لغات کا سہارا بھی لیا گیا ہے جہاں اس کے ذریعے اُس عہد کی زبان کی باز یافت کی گئی ہے اور ہم اس عہد کی زبان سے واقفیت حاصل کرتے ہیں وہاں اس کو سمجھنا بھی بہت مشکل ہو گیا ہے اور عام قاری تو کیا ادب کی بڑی شخصیات کے لیے بھی لغات کے سہارے کے بغیر اس زبان کو سمجھنا مشکل لگتا ہے۔

اسی طرح ’غلام باغ ‘ کی زبان کو دیکھیں تو یہ اپنے موضوع کے اعتبار سے موزوں ہے کیونکہ اس ناول کا موضوع نو آبادیاتی باشندوں کا اضطراب انتشار اور پھڑ پھڑاہٹ کی کیفیت کا بیان ہے تو اس صورت میں زبان کی یہ لایعنیت اور جذباتی کیفیت انوکھی نہیں بلکہ اپنی جگہ بالکل درست اور مکمل ہے۔لیکن اس کا فلسفیانہ انداز عام قاری کی سمجھ سے بہت بالا تر ہے۔ چونکہ ناول نگار فلسفہ کا استاد ہے اس نے تاریخی اور تہذیبی عناصر کو فلسفیانہ انداز میں بیان کیا ہے اور اس کی فلسفیانہ سوچ ،فلسفیانہ الفاظ ناول میں حد درجہ زیادہ ہیں جس نے اس کی زبان کو مشکل بنا دیا ہے اور یہ فلسفیانہ انداز بعض جگہ بہت ابہام اور اپسرڈی لیے ہوئے ہیں اور یہی چیز اس ناول کی مقبولیت میں کمی اور خامی کا سبب بن سکتی ہے۔

ان تمام خوبیوں خامیوں کے باوجود دونوں ناولوں کی زبان اپنے موضوع کے حوالے سے بالکل موزوں ہے اور

لسانی اعتبار سے کئی نئی پرتیں کھولتی ہے۔واقعات کے حوالے سے دیکھیں تو 'کئی چاند تھے سرآسماں' اور 'غلام باغ' دونوں ناولوں میں بہت سے واقعے ہیں جو تاریخی حوالے سے اہمیت کے حامل ہیں دونوں ناولوں کے واقعات میں تاریخ کا کڑوا تصور ملتا ہے ریشمی لباس کے پیچھے بھدا پن اور سفا کی ملتی ہے۔ماضی ہو یا حال بالائی طبقے کے لوگ زینہ چڑھنے کے لیے خوشامدیں کرتے ہیں اپنے اقتدار اور مرتبہ کے حصول کے لیے اخلاقی طور پر گراوٹ کا شکار ہو جاتے ہیں ان کا طریقہ کار ایک ہی ہے۔

'کئی چاند تھے سرآسماں' میں جس معاشرت کی جھلک ملتی ہے وہ ایک خاص نوابی معاشرہ ہے اس میں مسلمان حکومت کا خاتمہ ہو رہا ہے اور اس کی جگہ استعماری قوتیں لے رہی ہیں۔ یہ ہند اسلامی تہذیب کے عروج نہیں بلکہ اس کی خاکستر ہوتی ہوئی تہذیب کی فضا کا شہرآشوب ہے جس کی عمارت تاریخی اور دستاویزی شہادتوں کی بنیاد پر استوار کی گئی ہے۔

اس دور میں وزیر خانم جیسی عورتیں معاشرے کا ایک اہم اور فعال طبقہ تھیں جنہیں نام نہاد تہذیبی علامت کا درجہ بھی حاصل تھا ان کا شمار طبقہ نشاط اور طوائفوں میں نہیں ہوتا تھا بلکہ اشرافیہ کے تہذیبی نظام نے اس کو طبقاتی سطح پر قدرے قبولیت کی سند دے رکھی تھی 'بن نکاحی' بیویاں عام طور پر عام 'نکاہی' بیویوں کے ہم پلہ تو نہ تھیں لیکن اس معاشرتی منصب کی عدم موجودگی میں بھی یہ خوش فہم مخلوق کم و بیش ویسی ہی تمکنت کا اظہار کرتی تھیں جو منکوحہ بیویوں کا مقدر ہوا کرتا تھا زیادہ تر نوابین اور رؤسا کے اخلاف میں ان کی اولادوں کو وہ عزت و مرتبہ تو نہ ملتا تھا جو منکومہ بیویوں کے بطن سے پیدا ہونے والے بچوں کو تھا البتہ ان کی تربیت عام شرفا کے بچوں کی طرح ہوتی تھی جائیداد اور وراثت کا معاملہ بھی جس کی لاٹھی اس کی بھینس والا تھا لیکن یہ بات کم تو نہیں تھی کہ باپ کا نسبی تعلق غیر قانونی ازواج کی حامل اولاد کو بھی حاصل تھا۔

ہندوستانی نواب و رؤسا تو کیا انگریز حکومت کے چھوٹے بڑے لوگ افسر بھی اسی معاشرتی اور اخلاقی صورت حال سے فیض یاب ہوتے تھے۔ ہر انگریز ایک نہیں بلکہ چھ چھ ہندوستانی بی بیاں رکھتا تھا۔اختر لونی کے حرم میں گیارہ ہندوستانی بیبیاں تھیں اس طرح ولیم فریزر کئی بیویوں پر تصرف رکھتا تھا اور امرد پرستی کا شوق اس پر مستزاد تھا غرض ناول میں جن انگریز حکمرانوں اور افسروں کے تذکرے آتے ہیں ان سب کی بابت بالعموم بات طے تھی کہ متعدد جنسی عیاشیوں کے علاوہ ہندوستانی عورتوں کا طبقہ ان کے تصرف میں رہتا تھا جن سے اولادیں بھی پیدا ہوتی تھیں لیکن یہ اولادیں قانونی وراثت سے محروم ہی رہتیں۔جیسے ناول میں فاروقی نے لکھا ہے:

> ''بیبیاں سب بیبیاں ہیں ہندو یا مسلمان کم ذات یا اعلیٰ، تعلیم یافتہ یا اہل حرفہ ایسی کوئی تہہ نہیں نہ تعداد کی کوئی شرط ہے، پھر سب کا مرتبہ آپس میں برابر ہے اس فرق کے ساتھ کہ جس بی بی کا صاحب جتنا بڑا آدمی ہوگا، اتنی ہی بلند حیثیت اس بی بی کی ہوگی اکثر ایسا ہوتا تھا کہ کم ذات بیبیوں کو چھوڑ کر بہتر بی بی کر لی جاتی اور پرانی بی بی اپنے نطفے اور اس کے بطن کی اولاد کو بالکل نظر انداز کر دیا جاتا اگر کوئی انگریز اپنی بی بی کے حق میں اعلان بھی کر دیتا یا بیان کرتا کہ یہ میری منکومہ یا 'بیوی' ہے تو بھی انگریزی قانون اور کمپنی

ضوابط میں ایسی شادی کے کچھ معنی نہ ہوتے ان کے نزدیک شادی وہی درست تھی جو عیسائی رسوم کے مطابق ہو یا جسے کمپنی کی منظور شدہ انگریزی عدالت کے سامنے انجام دیا گیا ہو اور افسر عدالت کے دستخط اور گواہیاں نکاح نامے پر ثبت ہوں لیکن انگریزوں کی نکاحی بیویوں کا بھی اپنی اولاد پر کوئی خاص دعویٰ یا حق نہ ہوتا تھا حد سے حد یہ ہوتا کہ ان کے دو نام رکھے جاتے ایک عیسائی اور ایک ہندوستانی ہندو یا مسلمان بچوں کی تربیت کا بیشتر حصہ فرنگی اصولوں پر کیا جاتا اگر تو سات آٹھ برس کا ہونے پر بچے (لڑکا یا لڑکی) کو ماں سے بجر یا اس کی مرضی سے ولائت روانہ کر دیا جاتا۔ ایسی صورت میں اگر اولاد ہندوستان واپس آتی یا اپنی ماں کے بارے سب کچھ معلوم ہوتا تو شاید ماں کو ڈھونڈ نکالے ورنہ دونوں دنیائیں میں الگ تو ہو چکی تھیں بیچ میں کالا پانی حائل ہو یا نہ ہو۔''[۲۴]

غرض اس معاشرے کے سب ہی صاحب اختیار و اقتدار لوگ عورتوں کے بارے میں یکساں ظالمانہ رویے کے کامل تھے وزیر خانم جیسی خوش نصیب عورتیں تو خال خال ہی ہوں گی جنہیں نواب شمس الدین نے مستقل جائیداد کا قبالہ لکھ دیا تھا لیکن وراثت اور ترکے میں وہاں بھی کوئی گنجائش نہ تھی یہاں تک کہ ان سے پیدا ہونے والی اولاد تک حق تو ریت سے محروم رہی اور نواب مرزا داغ دہلوی فیروز پور ولوہار کی جاگیروں سے ایک حصہ بھی پانے کے حق دار نہ سمجھے گئے۔

خود نواب شمس الدین جس کی والدہ ایک میواتی خاتون تھیں جن سے نواب احمد بخش والی فیروز پور ولوہار نے بعد میں نکاح بھی پڑھوالیا تھا لیکن فرزند اکبر ہونے کے باوجود ان کی ولی عہدی کا استحقاق آخر وقت تک باعث نزاع رہا کہ ان کی والدہ غیر کفو اور ان کی پیدائش کے وقت بن نکاہی تھیں ان کے سوتیلے بھائیوں کو جو ان پر فوقیت تھی وہ واحد اسی سبب تھی۔

اس ناول میں ہم دیکھتے ہیں کہ وزیر خانم کے باپ کی شادی ایک ڈیرے دارنی اکبری کی بیٹی سے ہوئی لیکن یوسف اور اس کی بیوی دونوں مذہبی اور شریف تھے منجھلی بیٹی عمدہ بیگم جب نواب یوسف علی خان کے متوسلین میں شامل ہوئی تو یوسف سادہ کار پر یہ بات گراں گزری لیکن وزیر خانم کے مارسٹن بلیک کے ساتھ چلے جانے پر باپ کی نیم رضا مندی بھی شامل رہی ہے ناول اس معاملے میں زیادہ تفصیلات تو فراہم نہیں کرتا لیکن بین السطور معاشرتی اور اخلاقی دوغلے پن کے عناصر صاف نظر آتے ہیں۔

گویا منافقت اور ظاہر داری اس عہد کے نمائندہ کردار تھے۔ اسی طرح جب آغا مرزا تراب علی سے وزیر بیگم کے نکاح مرحلہ آتا ہے تو اس وقت داغ دس گیارہ سال کا تھا تو اس کا یہ کہنا کہ بے شک ماضی کے سائے میں زندگی گزارنا ممکن نہیں اس لیے ماں کو اس بات کا حق ہے کہ وہ اپنی آئندہ زندگی میں نکاح یا کوئی اور ایسی صورت، جو مناسب خیال کرتی ہو اختیار کرسکتی ہے اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ معاشرے میں اس طرح کے چلن کو معیوب نہیں سمجھا جاتا تھا۔

اسی طرح ایک اور اہم بات سامنے آتی ہے کہ ہمارے طبقے کے امراء اور شرفا نے شروع ہی سے کس طرح انگریزوں

کی خوشامدیں بھی کیں عہدہ اور مرتبہ حاصل کرنے کے لیے وہ اخلاقی طور پر نچلی سطح پر کھڑے نظر آتے ہیں۔شمس الدین کے والدنواب احمد بخش نے ایک انگریز کی جاں بچائی اور اس کے صلے میں لارڈ لیک نے فیروز پورجھرکہ اور سانگرس کے اضلاع بطور خاص جا گیر عطا کی اور فخر والدولہ، دلدورا الملک 'رستم' کے ساتھ سند دی اس طرح وہ والی ریاست ہوئے۔

احمد بخش خاں کی انگریز پرستی اور خوشامدی طبیعت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ انہوں نے بلی ماراں میں جونئی حویلی بنوائی اس پر اپنا یا اپنے خاندان کے کسی فرد کا نام لکھوانے کے بجائے 'حویلی جمیس اسکنر صاحب بہادر' کندہ کرایا۔خاندان لوہا دور کے لوگ غالبؔ سے رشتہ داری کا ذکر بڑے فخر سے کرتے تھے کیونکہ اسی کی بیوی ان کے خاندان سے تھی۔اس بارے میں علی حیدر ملک کا کہنا ہے:

''نواب احمد بخش خاں کے چھوٹے بھائی مرزا الٰہی بخش معروف کی بیٹی امراؤ بیگم مرزا غالب کو بیاہی تھیں لیکن اس کے باوجود انگریزوں کی ہدایت پر غالب کو پانچ ہزار روپے سالانہ وظیفہ جو ملتا تھا نواب احمد بخش نے خواجہ حاجی نامی ایک فرد مجہول کو اس میں سے ہزار روپے کا حصہ دار بنا دیا احمد بخش نے خواجہ حاجی کو یہ انعام اس لیے دیا تھا کہ اس نے غالب کے چچا مرزا نصیر اللہ بیگ خان کے انتقال کے بعد ان کا مال و اسباب لوٹ کر احمد بخش خان کی نذ کر دیا تھا۔''[۲۵]

اس اقتباس سے بھی ان کی اخلاقی برائیوں کا پتہ چلتا ہے پھر فتح اللہ بیگ، فریزر کے قتل کے بعد غالب کے ساتھ سب سے پہلے پہنچنے والوں میں تھا اور جھپٹ کر لاشے پر گرا اور نعرہ لگایا۔

''ہائے شمس الدین نے تجھے نہ چھوڑا''[۲۶]

یہ واقعہ فریزر کے قتل کو نیا رخ دینے والا تھا اس میں صرف انگریز پرستی ہی وجہ تھی ورنہ یہ شمس الدین کے رشتہ میں بھائی تھا اور کوئی ذاتی دشمنی بھی نہ تھی۔یہ تمام واقعات اس بات کی نشاندہی کرتے ہیں کہ امراء اور شرفا کے طبقہ نے اپنے اقتدار حاصل کرنے کے لیے انگریزوں کی خوشامدیں کیں انہیں اپنی عورتیں پیش کیں۔ یہاں ہر طرف ترجیحات کا معاملہ ہے اور اخلاقی طور پر انتہائی گرے ہوئے لوگ ملتے ہیں۔

غلام باغ میں بھی جن بڑے طبقہ کے لوگوں کا ذکر ملتا ہے وہ اخلاقی طور پر بہت پست ہیں وہ بھی اقتدار اور جاہ و مرتبہ اور اپنی جنسی خواہش جو انسان کی جبلی خواہش ہے اس کو پورا کرنے کے لیے کسی بھی حد تک جا سکتے ہیں۔اس میں چاہے امرجان ہو یا نجم الثاقب، نواب ثریا جاہ نادر جنگ ہو یا غیاث پگل اپنی ترجیحات کے لیے انسانی درجے کی سطح سے بہت نیچے گر جاتے ہیں۔

دونوں ناولوں میں ایک ہی چیز کا بیان چلتا ہے کہ چاہے ماضی ہو یا حال ہو ہمارے امراء اور شرفا نے کامیابی اور بلندی زینہ چڑھنے کے لیے اپنی عورتیں انگریزوں کو پیش کیں اور وہ راستہ اپنایا جو ان کو شرفا کی صف میں شامل کر سکے

بظاہر یہ لوگ شرفا اور امراء کی صف میں شامل ہیں لیکن حقیقتاً یہ انتہائی رزیل اور اخلاقی طور پر بہت گرے ہوئے لوگ ہیں۔ بالائی طبقہ کے لوگوں کے ریشمی لباس کے پیچھے بعد امن سفائی اور ذلالت چھپی ہوئی ملتی ہے۔ دونوں ناولوں کا اس موضوع پر ایک ہی نقطہ نگاہ ہے اور یہی ان میں مماثلت بھی ہے۔ 'کئی چاند تھے سر آسماں' میں اٹھارویں، اُنیسویں صدی کے عہد کے شرفا کی اخلاقی برائیوں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ 'غلام باغ' میں اس دور سے لے کر آج کے وقت تک کے بالائی طبقہ کے لرزیل ہونے کا ذکر ملتا ہے۔

اس کے علاوہ ایک اور اہم بات قابل ذکر ہے جو ان دونوں ناولوں میں مماثلت رکھتی ہے اور تاریخی تقابل کے حوالے سے ایک اور چیز تاریخی تقابل کے حوالے سے اہمیت کی حامل ہے وہ یہ کہ امراء شرفاء اور بالائی طبقے کے لوگ چاہے وہ 'کئی چاند تھے سر آسماں' کے عید کے نواب ہوں یا 'غلام باغ' کے آج کے عہد کے امبر جان جیسے لوگ ہوں ان کی جنسی بھوک ایک جیسی ہے۔ جنسی تسکین جو انسان کی جبلت میں شامل ہے اس کا بھر پور ذکر دونوں ناولوں میں لیا گیا ہے۔ مرد کی جبلی بھوک 'عورت' ہی ہے اور اس کی اس بھوک کا تذکرہ دونوں ناولوں میں موجود ہے تاہم 'غلام باغ' میں کھل کر سامنے آتا ہے۔ یادعطائی جو ازل نسل سے تعلق رکھتا ہے اپنے زدیل ہونے کا بدلہ اس اونچے طبقے سے اس طرح لیتا ہے کہ انہیں اپنے سامنے ننگا کر دیتا ہے اور ان کی سب سے بڑی کمزوری کو قابو کرتا ہے اور اس طرح اپنے خاندان کا بدلہ لیتا ہے۔

اسی طرح 'ٹھگوں' کا کر دونوں ناولوں میں آیا ہے ٹھگوں کے بارے میں تفصیل بھوانی رانی کی متھ بجائے خود ایک دلچسپ داستان ہے۔ 'کئی چاند تھے سر آسماں' میں اس کا بیان بہت تفصیل سے ملتا ہے جب مرزا آغا تراب سون پور سے واپسی پر بہار کے ٹھگوں کے ہاتھوں مارے جاتے ہیں اس وقت ناول میں دیوی بھوانی کی متھ اور اس کے پجاریوں کی ٹھگ بازیوں کی تفصیل ایک الگ اور اہم تاریخی وتہذیبی حوالہ بنتی ہے۔ اسی طرح 'غلام باغ' میں بھی ٹھگوں کا ذکر ملتا ہے کبیر کو یورپی مصنف کی ایک کتاب ملتی ہے جس میں ہندوستان کے ٹھگوں کے بارے میں اور ٹھگ بازی کی متھ کے بارے میں آگہی دی گئی ہے اور اس میں ہندو مسلم دونوں کا دیوی بھوانی کے بارے میں عقیدہ یکساں ملتا ہے یہاں مسلمانوں کے اعتقاد اور ان کے مذہب پر اس کے مذہب پر گہرا طنز بھی ملتا ہے اور مسلمانوں کے عقیدے پر سخت تنقید کی گئی ہے۔

دونوں ناولوں کا جائزہ لیں تو 'کئی چاند تھے سر آسماں' میں ٹھگوں کی کہانی بہت تفصیل اور جامع انداز میں بیان ہوئی ہے اور وہ ایک دلچسپ داستان کی شکل اختیار کر لیتی ہے جبکہ 'غلام باغ' میں اس کا بیان زیادہ تفصیل سے نہیں اور اس میں صرف مسلمانوں کو مذہبی لحاظ سے طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔

بحیثیت مجموعی طور پر دونوں ناول تاریخی اعتبار سے بلند مقام رکھتے ہیں۔ 'کئی چاند تھے سر آسماں' جس عہد کو موضوع بنایا گیا ہے وہ مائل بہ زوال تھا اس میں تاریخی شعور کی گہری کارفرمائی نظر آتی ہے اور مصنف جس عہد کی تاریخ وتہذیب کی جھلکیاں دکھا رہا ہے اس سے اسے مکمل آگہی ہے جبکہ ''غلام باغ'' میں تاریخی شعور کا بیان ہوا ہے اِس میں تاریخی

تصورات مبہم ہے مگر اِس کی یہی لایعنیت اِسے اُردو ناول میں اہم اورمنفرد مقام عطا کرتی ہیں۔ دونوں ناول اُردو ناول کی گراں قدر اضافہ ہے۔ اِن ناولوں کی صورت میں جو موضوعاتی ،تکنیکی تجربے کیے گئے ہیں وہ یقیناً قابل ستائش ہیں اور آنے والے ناول کو باثروت بنانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ احمد مشتاق: کلیاتِ احمد مشتاق، الہ آباد: شب خون کتاب گھر، بار دوم،۲۰۰۴ء،ص ۱۶۱

۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی: کئی چاند تھے سر آسماں، کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۶ء،ص ۱۶۷

۳۔ کئی چاند تھے سر آسماں،ص ۱۷۵

۴۔ مرزا اطہر بیگ: انٹرویو مقالہ نگار: رُخسانہ بی بی، لاہور: جی۔سی۔یونیورسٹی،۲۳/ مارچ ۲۰۰۸ء، بوقت ۱۰:۱۲، دوپہر

۵۔ امجد طفیل: کئی چاند تھے سر آسماں،مشمولہ: روزنامہ اوصاف،سنڈے میگزین،۱۴/جنوری ۲۰۰۷ء،ص ۱۱

۶۔ مرزا اطہر بیگ: انٹرویو، روزنامہ ایکسپریس، لاہور: ۲۹/اکتوبر ۲۰۰۹ء،ص ۱۶

۷۔ سہیل احمد خان، ڈاکٹر: غلام باغ (فلیپ)، لاہور: سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء

۸۔ کئی چاند تھے سر آسماں،ص ۴۹۲

۹۔ مرزا اطہر بیگ: غلام باغ، لاہور: سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء،ص ۳۱۹-۳۱۶

۱۰ فیروز عالم: اُردو ناول کی تاریخ کا سنگ میل،مشمولہ: شب خون خبرنامہ، الہ آباد: فروری تا جولائی ۲۰۰۸ء،ص ۲۵-۲۶

۱۱۔ مظہر جمیل: غلام باغ کا تجزیاتی مطالعہ،مشمولہ: ماہنامہ ادبِ لطیف، لاہور: شمارہ ۱۲/ دسمبر ۲۰۰۸ء،ص ۲۹۴

۱۲۔ Razi Abadi: Writer Bloc: "*Theatre of the Absurd*" The nation, sunday, May 6, 2007, P 9.

۱۳۔ عبداللہ حسین: غلام باغ (فلیپ) لاہور: سانجھ پبلی کیشنز، اشاعت دوم، ۲۰۰۷ء

۱۴۔ Razi Abadi: Writer Bloc: "*Theatre of the Absurd*" The nation, sunday, May 6, 2007, P:9.

۱۵۔ امجد طفیل: غلام باغ کا تجزیاتی مطالعہ، ماہنامہ ادبِ لطیف، لاہور: شمارہ ۱۲، دسمبر ۲۰۰۸ء،ص ۱۲۵

۱۶۔ کئی چاند تھے سر آسماں،ص ۲۶۴

۱۷۔ امجد طفیل: غلام باغ کا تجزیاتی مطالعہ،ص ۱۲۵

۱۸۔ ناصرعباس نیر: نو آبادیاتی کی صورتِ حال، مشمولہ: ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی اور زبان و ادب، مرتبین: ڈاکٹر ضیاء الحسن، ڈاکٹر ناصر عباس نیر، کلیہ علومِ شرقیہ، لاہور: پنجاب یونیورسٹی، اورینٹل کالج، ۲۰۰۸ء، ص۲۶۵-۲۶۴

۱۹۔ منصور احمد، ڈاکٹر: کئی چاند تھے سر آسماں کا تاریخی اور تہذیبی پس منظر، ادبی مجلّہ راوی، لاہور: گورنمنٹ کالج، ۲۰۰۸ء، ص۴۲

۲۰۔ مظہر جمیل، سید: ص ۳۱۹

۲۱۔ عبداللہ حسین، غلام باغ (فلیپ)

۲۲۔ غلام باغ، ص ۵۰۸-۵۰۷

۲۳۔ عارف وقار: غلام باغ، اُردو ادب میں اہم واقعہ، بی بی سی ڈاٹ کام، لاہور: ۴؍جنوری ۲۰۰۷ء، ص۲۰۶۴

۲۴۔ کئی چاند تھے سر آسماں، ص ۱۷۷-۱۷۶

۲۵۔ حیدر علی ملک: کئی چاند تھے سرآسماں، مشمولہ، فیصل آباد: ماہنامہ نقاط، قاسم یعقوب (مدیر)، ص۳۲۳

۲۶۔ کئی چاند تھے سر آسماں، ص۴۶۴

مظہر عباس
گورنمنٹ ولایت حسین اسلامیہ کالج ملتان۔

شعور کی رو اور اردو ناول

Freud's theory of Unconscious reveal that man lives in two worlds, the exposed world of conscious and the imperceptible world of unconscious, synchronically. Modern psychology suggests that unconscious stimulates most of human activities. This concept influenced Modern Fiction Writers to delineate their characters with both introspective and exptrospective significance. The writers, with variegated techniques, tried to reach the covert unconscious to explore the unrevealed internal reality. "Stream of Consciousness" is one of their most effective techniques which attempts to harmonize and organize the chaotic inner world of their characters by analyzing them at both subconscious and unconscious level to explore their present, past and future concerns. This research paper is an attempt to analyze the manner and range of the technique of stream of consciousness in Urdu Novel.

اردو تلخیص

فرائیڈ کے نظریۂ لاشعور نے انسان کو یہ آ گہی بخشی کہ وہ بیک وقت دو دنیاؤں میں زندگی بسر کر رہا ہے۔ ایک شعور کی دنیا جو نگاہوں کے سامنے ہے، دوسری لاشعور کی دنیا جو نظروں سے اوجھل اور پوشیدہ ہے۔جدید علمِ نفسیات کے مطابق اِنسان کے زیادہ تر اعمال اور افعال کا محرک لاشعور ہوتا ہے۔اِس لیے جدید فکشن رائٹرز نے کرداروں کے خارجی منظر نامے کے ساتھ ساتھ کرداروں کے داخل کی دنیا کو زیادہ اہمیت دی۔لاشعور کی اِس اوجھل اور پیچیدہ دنیا تک رسائی حاصل کرنے اور پوشیدہ داخلی حقائق کی بازیافت کے لیے فکشن رائٹرز نے مختلف فنی وسائل کا اِستعمال کیا ہے۔اُن میں سب سے اِہم ''شعور کی رو'' ہے۔اِس تکنیک کے اِستعمال سے فن کار کردار کی غیر مرتب اور غیر مربوط ذہنی کیفیات کو مرتب اور مربوط بنانے کا کام لیتا ہے۔''شعور کی رو'' کی تکنیک کے ذریعے فنکاروں نے اپنے کرداروں کے ''تحت الشعور''اور ''لاشعور'' تک رسائی حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ ماضی ،حال اور بعض اوقات مستقبل کے کسی تجربے یا ممکنہ تجربے کو ایک تسلسل میں پرو دیا ہے۔شعور کی رو کو ادب میں سب سے زیادہ ناول میں برتا گیا ہے۔اِس مضمون میں جائزہ لیا گیا ہے کہ اردو ناول میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو کہاں اور کس انداز میں

اِستعمال کیا گیا ہے۔

لاشعور کی اوجھل اور پیچیدہ دنیا سے رابطہ قائم کرنے اور ان حقیقتوں کی بازیافت کرنے کے لیے جن کا ادراک ظاہر کی دنیا میں ممکن نہیں، فن کار متخیلہ سے کام لیتا ہے اور مختلف تکنیکوں سے ان پوشیدہ حقیقتوں کو عیاں کرنے کی کاوش کرتا ہے۔''شعور کی رو'' ایسی ہی تکنیک ہے جس سے کام لے کر ایک تخلیق کار، لاشعور میں مستور حقیقتوں کا فن کارانہ انداز میں اظہار کرتا ہے۔ بیشتر محققین اور ناقدین کے بقول''شعور کی رو'' کی اصطلاح پہلی بار امریکی فلسفی اور ماہر نفسیات ولیم جیمز (William James) نے استعمال کی۔ ولیم جیمز نے اس اِصطلاح کو داخلی تجربات تک رسائی کے لیے استعمال کیا۔ [۱]

ولیم جیمز اپنے آپ سے انسانی ذہن کی گفتگو کے سیال اور مربوط پہلوؤں پر زور دینا چاہتا تھا۔ اس اعتبار سے اس کی یہ اصطلاح بیک وقت ایک موضوع بھی ہے اور اُسلوب بھی۔ اس کا کہنا تھا کہ ہر ذہنی کیفیت ہمارے ذاتی شعور کا حصہ ہوتی ہے جب کہ ذاتی شعور سے وابستہ تمام ذہنی حالتیں اور کیفیتیں ہر وقت تبدیلی کی زد پر ہوتی ہیں یعنی ہر لمحہ تبدیل ہوتی رہتی ہیں اور پھر یہ کہ یہ ذہنی حالتیں یا کیفیتیں، زندگی میں پیش آنے والے واقعات، حادثات یا اشیاء میں سے بعض سے متاثر ہوتی ہیں اور بعض سے متاثر نہیں ہوتیں۔ [۲]''شعور کی رو'' کو ادب میں سب سے زیادہ ناول کی صنف میں برتا گیا ہے۔ مغرب میں عام اندازے کے مطابق پہلے پہل''ڈوروتھی رچرڈسن'' اور''ورجینا وولف'' نے شعور کی رو کو اپنے ناولوں میں استعمال کیا۔ جیمز جوائس نے اس تکنیک کو نقطۂ کمال تک پہنچا دیا اور بڑی حد تک اس کے مزید امکانات باقی نہ رہے۔ ولیم جیمز نے کرداروں کی داخلی دنیا تک رسائی حاصل کرنے کے لیے شعور کی رو کی تکنیک کو استعمال کیا اس حوالے سے جارج لوکاچ لکھتے ہیں:

"I refer to the fact that with Joyce the stream of consciousness technique is no mere stylistic device; it is itself the formative principle governing the narrative pattern and the presentation of character."[۳]

ولیم فاکنز نے اس تکنیک کو انتہائی فن کارانہ انداز میں اپنے ناولوں میں برت کر دکھایا۔ ناول اور شعور کی رو کے گہرے رشتے کے پیشِ نظر جوزف شپلے، شعور کی رو کی اصطلاح کی وضاحت ناول کے تناظر ہی میں کرتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"The supposed unending and uneven flow of the mind presented in recent fiction. The novelist permits many seemingly 'irrelevant ideas'. Drawn in by loose association to bob up in the main stream of the story."[۴]

''شعور کی رو'' کی تکنیک جدید مغربی فکشن کی اہم تکنیک ہے جس کے پیچھے جدید نفسیات کے نظریات اور ان کے ساتھ بیسویں صدی کے معروضی حالات کا گہرا ہاتھ ہے۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد انسانی طرزِ احساس ایک نئے موڑ پر آ کھڑا ہوا۔ سیاسی ابتری، تہذیبی انحطاط اور معاشرتی اقدار وروایات کی شکست و ریخت عمل میں آئی۔ جس کے نتیجے میں انسان اپنے باطن کی طرف متوجہ ہوا۔ فرائیڈ کی نفسیات کے مطالعے نے اسے چند باتیں بہت اچھی طرح سمجھا دی تھیں کہ

ایک تو انسان کے افکار و اعمال پر شعور سے زیادہ لاشعور کی گرفت ہے اور دوسرا یہ کہ انسان کی پوشیدہ ذہنی زندگی غیر مرتب اور غیر مربوط ہے، لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی معلوم ہوا کہ فرد کی زبان سے ادا ہونے والا کوئی لفظ بھی بے معنی نہیں، وہ ہر لفظ اپنی لاشعوری کیفیت کے زیرِ اثر ادا کرتا ہے۔

بڑا فنکار شعور کی رو کے ذریعے کرداروں کی صرف داخلی کیفیات کا ہی اظہار نہیں کرتا بلکہ ان کا رشتہ خارجی عوامل سے بھی قائم کردیتا ہے۔شعور کی رو کی تکنیک سے اصل میں فن کار کردار کے ذہن کی غیر مرتب اور غیر مربوط کیفیات کو مرتب اور مربوط بنانے کا کام لیتا ہے۔ اس کے لیے طریقۂ کار ایسا اختیار کیا جاتا ہے کہ عقلی اور شعوری کاوش ملوث نہ ہو جو شعور کی رو کے اظہار کی بے ساختگی کو متاثر کردے۔ یہی وہ نکتہ ہے جو سمجھنا ضروری ہے۔عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ شعور کی رو سے بے ربطی پیدا ہوتی ہے، لیکن حقیقت اس کا الٹ ہے۔ یہ مختلف کڑیوں کو آپس میں ملاتی ہے مگر واقعات کی ان کڑیوں کو جو بظاہر کنکریٹ وجود نہیں رکھتیں۔ اس بات کو ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش نے بہت موثر انداز میں بیان کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''شعور کی رو کی تکنیک کی مدد سے لکھی گئی افسانوی تحریر، کردار کی ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی زندگی کی کشاکش کو (جس سے اس کا ماضی، حال، مستقبل بیک وقت متحرک ہوتا ہے) سامنے لاتی ہے، نیز جس طرح کائناتی سطح پر تغیرات کا ایک Disorder موجود ہے مگر اس کے بطون میں Order کی جھلک ملتی ہے، کچھ اس طرح شعور کی رو، کے تحت لکھی جانے والی فکشن میں بظاہر جو Disorder نظر آتا ہے، اس کے اندر ایک Order(نظم یا ترتیب) موجود ہوتی ہے، مگر جسے جاننے کے لیے زیرک نگاہی اور باریک بینی کی اَشد ضرورت ہے، ورنہ واقعات، احساسات اور کیفیات کی ڈور خود میں اُلجھ کر ایک ایسا گورکھ دھندا یاLabyrinth بن جائے گی کہ جس میں بنیادی گرہ کو پکڑنا کارِ دارد ہو کر رہ جائے گا۔''[۵]

''شعور کی رو'' کی تکنیک کے تحت جنم لینے والے کرداروں کی معروضی سطح پر فعالیت بہت کم ہوتی ہے، یہ ذہنی سطح پر زیادہ متحرک ہوتے ہیں۔ یعنی ان کرداروں میں ذہن کی کارستانی یا کارفرمائی بنیادی اہمیت اختیار کرلیتی ہے ۔ یوں کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ''شعور کی رو'' خیالات کے اس جنگل کو سامنے لاتی ہے جو انسانی ذہن میں ''خودرو'' یا ان خیالات اور تصورات سے پٹا پڑا ہوتا ہے جو معروضی حالات اور سماجی کیفیات سے مل کر پیدا ہوتے ہیں____ اس جنگل میں آدمی گم ہوجاتا ہے اور وہ حالات اُبھر کر سامنے آجاتے ہیں جو آدمی کو گم کرنے کا سبب ہوں۔[۶] جدید دور میں زندگی کی پیچیدگیوں، بڑھتے ہوئے سماجی مسائل اور ان کا شکار انسان اور اس انسان کا احساسِ تنہائی، محبت اور رفاقت سے محرومی کو سمجھنے کے لیے اُردو ناول نگاروں نے اس تکنیک کا بھرپور اور موثر استعمال کیا ہے۔ اُردو ناول کی روایت میں ''لندن کی ایک رات'' وہ پہلا ناول ہے جس میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو استعمال کیا گیا ہے۔

سجاد ظہیر کے ناول ''لندن کی ایک رات'' کو جدید اُردو ناول کا نقطۂ آغاز کہا جاسکتا ہے۔ سجاد ظہیر مغرب میں جدیدیت کے زیرِ اثر لکھے جانے والے ناول اور اس کی تکنیک سے آگاہ تھے اس لیے انہوں نے اس ناول میں ہندوستان

کے غلام معاشرے کے مختلف کرداروں کے ذہنی، جذباتی اور رومانی کرب کو اس ناول میں پیش کیا ہے۔ یہ نوجوان لندن میں تعلیم کی غرض سے آئے ہوئے ہیں۔ ان کرداروں کے باطن اور روحانی کرب تک رسائی کے لیے ناول نگار نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو استعمال کیا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> ''سجاد ظہیر نے پہلی بار اس ناولٹ میں شعور کی رو کی تکنیک کو جزوی طور پر لیکن کامیابی اور تخلیقی مہارت کے ساتھ برتا ہے۔ اس میں داخلی تصویر کشی اور تلازمۂ خیال کی بست و کشاد کے فن کارانہ شعور سے کرداروں کو اچھوتے زندہ پیکر دیے گئے ہیں اس طرح یہ ناول بھی اپنی تکنیک، نقطۂ نظر اور فنی ساخت کے اعتبار سے جدید امکانات کی بشارت ثابت ہوا۔''[۷]

''لندن کی ایک رات'' اپنے عنوان کے مطابق ایک رات کے زمانی دورانیہ پر مشتمل ہے، لیکن اس ایک رات میں ناول نگار نے ہندوستان اور مغربی سماج کے سیاسی، سماجی، معاشرتی، تہذیبی اور جنسی زندگی کو مختلف کرداروں کے ذریعے پیش کیا ہے۔ ہر کردار کی انفرادی، نجی زندگی، خارجی اور داخلی شخصیت کو بھی پینٹ کیا گیا ہے۔ نظریاتی اختلافات، سیاسی وابستگیاں، محبتوں اور عداوتوں کو فنی چابکدستی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اعظم اور جین کی محبت، ہیرن پال اور شیلا گرین کی محبت، اعظم اور راؤ کے درمیان سیاسی مکالمہ، نعیم الدین، احسان، کریمہ بیگم اور عارف سب کرداروں کی داخلی اور خارجی زندگی اور نظریات کو مکالموں، شعور کی رو کے ذریعے مرکزی پلاٹ سے جوڑا گیا ہے۔

جین کے سوا ناول کے سبھی کردار سیاسی طور پر غلام ہندوستان سے تعلق رکھتے ہیں اور کسی نہ کسی سطح پر تحریکِ آزادی سے جڑتے ہیں۔ نعیم اس ناول کا مرکزی کردار ہے جو تاریخ کا طالب علم ہے اور ڈاکٹریٹ کے لیے تحقیقی مقالہ لکھ رہا ہے۔ وہ کئی برسوں سے انگلستان میں مقیم ہے۔ مقالہ مکمل نہ کرسکنے کی وجہ اس کی نالائقی نہیں بلکہ اپنے سیاسی، سماجی منظرنامے سے فرار ہے۔ یوں ایک رات پر مشتمل یہ ناول ہندستان کی سیاسی غلامی، آزادی کی سیاسی جدوجہد، استعماری جبریت، طبقاتی نظام کی عدم مساوات اور اس سارے منظرنامے میں کرداروں کی شکست و ریخت کو سمیٹے ہوئے ہے۔ اعظم اور راؤ بار میں جاتے ہیں جہاں ٹام اور جم نامی دو انگریز ہندوستان کے سیاسی، سماجی حالات پر طنزیہ گفتگو کرتے ہیں۔ ان کی یہ گفتگو راؤ کے کرب کو بڑھا دیتی ہے۔ اس کی ذہنی رو اسے جلیانوالہ باغ کے سانحے کی طرف لے جاتی ہے۔ وہ اس ہجوم کا حصہ بھی ہے راوی بھی اور ناظر بھی۔ یہاں ناول نگار نے شعور کی رو کا تخلیقی استعمال کیا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''راؤ کی آنکھوں کے سامنے یکبارگی ہندوستانیوں کی ایک بھیڑ نظر آئی، جس میں زیادہ تر غریب میلے کچیلے کپڑے پہنے ہوئے لوگ تھے۔ جن کے چہروں پر دھوپ اور ہوا اور بھوک کے اثر سے جھریاں اور گڑھے پڑے ہوئے تھے ___ گورے بندوقیں لیے ہوئے سامنے کھڑے ہیں۔ مشین گنیں بھی ہیں ___ وہ اکیلا میدان میں کھڑا ہے سارا مجمع غائب ہوگیا، سامنے گورے کھڑے ہیں اور چاروں طرف اِدھر اُدھر خون کے دَھبے، گرم تازہ خون اور زخمی انسان اور مردے ___ کوئی مُنہ کے بل پڑا ہے اور اس کے ہاتھ پیٹ کے نیچے دبے ہوئے ہیں ___ ایک زخمی جس کے پاؤں پر گولی لگی ہے اور جو درد کی شدت سے زور زور سے

چلا رہا ہے۔ یہ ہے تکلیف۔ اس کا نام ہے درد۔ اس شراب کے گلاس کو تو ذرا دیکھو۔ اس کی تیزی غائب، اس کی ٹھنڈک ندارد۔ اس کا رنگ بدل گیا۔ سیاہ سی گاڑھی چیز گہرا سرخ رنگ۔ خون گرم۔ تازہ خون۔ یا خدا۔''[۸]

''راؤ'' کی داخلی کشمکش ہندوستان کے سیاسی منظرنامے سے جڑی ہے۔ برطانوی سامراج کے استعماری اور ظالمانہ ہتھکنڈے اسے داخلی طور پر بے چین اور کرب کا شکار کیے ہوئے ہیں۔ راؤ ذات کے کرب اور عدم تحفظ کا شکار ہے۔ وہ اپنے غصے اور ناگواری کا اظہار دل ہی دل میں ایک گالی کی صورت کرتا ہے۔

ماضی اور حال کی زمانی ترتیب ختم کرنے اور کرداروں کی ذہنی کیفیات تک رسائی حاصل کرنے کے لیے ''شعور کی رو'' کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ ''شیلا گرین'' راؤ کی ملنے والی ہے۔ راؤ کے بلاوے پر نعیم الدین کی پارٹی میں شرکت کے لیے وہ وقت سے ذرا پہلے آ جاتی ہے۔ نعیم اور شیلا گرین آپس میں اجنبی ہیں۔ نعیم کو سمجھ نہیں آتا کہ وہ اس انجان لڑکی سے کیا اور کس طرح بات کرے۔ وہ اسے سگریٹ پیش کرتا ہے اور عجیب سی الجھن کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس وقت نعیم کی ذہنی کیفیت کو شعور کی رو کی تکنیک سے پیش کیا گیا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''آخر یہ کون ہے؟ کیا کرتی ہے؟ راؤ اس سے کہاں ملا ہوگا۔ یہ خوبصورت لڑکی ہے۔ خوبصورت، لیکن میں؟ مجھے کوئی خوبصورت کہہ سکتا ہے؟ مجھ پر کوئی لڑکی عاشق نہیں ہوتی۔ اس کی آخر کیا وجہ ہے؟ میں موٹا بہت ہوں۔ میرے اور عشق کے درمیان میری توند حائل ہے معلوم نہیں یہ لڑکی کیا سمجھتی ہے۔ توند سے کیا ہوتا ہے۔ اکثر دنیا کے بڑے بڑے انسانوں کی توندیں تھیں، لیکن اگر توند نہیں تو پھر کون سی چیز۔ شاید مجھے عورت سے بات کرنے کا سلیقہ نہیں۔ اب یہ لڑکی اتنی دیر سے یہاں ہے اور مجھ سے ایک بھی ٹھکانے کی بات نہیں کی جاتی ـــــ آخر مجھ میں کون سی کمی ہے؟''[۹]

عزیز احمد کا ناول ''گریز'' اپنے موضوع اور کرافٹ کے اعتبار سے اُردو ناول کی روایت میں ایک اچھا اضافہ قرار دیا جاتا ہے۔ اس ناول میں شعور کی رو کی تکنیک سے بھرپور کام لیا گیا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار ''نعیم'' زمانۂ طالب علمی سے لے کر ناول کے اختتام تک جن داخلی مسائل، کشمکش اور تضادات کا شکار رہا اس کو شعور کی رو کے ذریعے پیش کیا گیا۔ آئی۔ سی۔ ایس میں منتخب ہونے اور سکالرشپ ملنے کے بعد اس کی وقعت بڑھ جاتی ہے۔ وہ ''بلقیس'' کے عشق میں بہت شدت کے ساتھ مبتلا ہو چکا ہے۔ اس وقت کے خیالات کو شعور کی رو کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ عشرت منزل اس کی تصورات کی دنیا ہے۔ جہاں اس کے خواب رہتے ہیں۔

''دن کی گرمی میں نعیم اپنی ٹوٹی پھوٹی آرام کرسی پر لیٹ جاتا تو عشرت منزل پہنچ جاتا۔ عشرت منزل میں بہت سی تصویریں تھیں ـــــ عشرت منزل میں آہستہ آہستہ بلقیس کی تصویر کھینچ رہی تھی۔ یہ تصویر مجسمہ بن گئی اور مجسمہ چلنے پھرنے لگا۔ زندہ ہو کر یہ مجسمہ اور بہت سے مجسموں کی طرح، کبھی سب کے ساتھ کبھی تنہا عشرت منزل میں نعیم کے ساتھ گشت لگاتا، کبھی بیداری میں، کبھی خواب میں، کبھی اس حالت میں جب حو

اس نیم خفتہ اور نیم بیدار ہوتے ہیں۔''[۱۰]

''کرشن چندر'' کا شمار اُردو کے ممتاز فکشن رائٹرز میں کیا جاتا ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں اور ناولوں میں جدید تکنیکی تجربات بھی کیے ہیں۔ ان کے ہاں شعور کی رو، تلازمۂ خیال، فلیش بیک وغیرہ جیسی جدید تکنیک کا تخلیقی مہارت سے استعمال نظر آتا ہے۔ ان کے معروف ناول ''شکست'' میں شعور کی رو کا استعمال فنی چابکدستی سے نظر آتا ہے۔ ناول میں ہندوستانی معاشرے میں موجود طبقاتی تفاوت اور ذات پات کے نظام کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس عدم مساوات کے حامل سماج میں محبت جیسے فطری جذبے پر کس طرح شدید قدغنیں لگی ہیں اس کا عکاس یہ ناول ہے۔ اس ناول میں موجود کئی محبت کی کہانیاں ہیں جو اپنی تکمیل کرنے سے قاصر رہیں۔ کہیں ذات پات اور کہیں مذہب اور کہیں معاشی عدم مساوات جذبوں سے زیادہ طاقتور بن کر پیار کرنے والوں کے درمیان حائل ہوجاتے ہیں۔ ''شیام'' کالج میں بی اے کا طالب علم، نئے خیالات کا مالک، انقلابی فکر سے دنیا کو بدلنے کا خواہش مند اپنے اِرد گرد موجود لوگوں، بلکہ اپنے گھر کے لوگوں کے خیالات میں تبدیلی لانے سے قاصر رہا۔ اس شکست و ریخت، ردِعمل، ذہنی اُجاڑ پن کو ظاہر کرنے کے لیے ''شعور کی رو'' کو استعمال کیا گیا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''منگنی؟ یہ کس کی منگنی ہو رہی تھی؟ وہ اسی بے خیالی کے انداز میں سوچنے لگا۔ یہ سارا اہتمام کس لیے کیا جارہا ہے؟ سندور کے ایک ذلیل، حقیر، گول سے ٹیکے کے لیے، جو ایک پتھر کے بت کی جبیں پر اس لیے لگایا جائے تا کہ صدیوں تک اک بدنما سرخ کوڑھ کے داغ کی طرح جھلملاتا رہے، عجیب لوگ ہیں یہ بھی، یہ کیسی دنیا ہے، دلیل، سچائی، انصاف، اسے خالی خولی الفاظ معلوم ہونے لگے۔''[۱۱]

قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں بھی شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک سے بھرپور کام لیا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے سبھی کردار ذہنی خلفشار کا شکار ہیں۔ وہ ہندوستان کی آزادی کی جدوجہد میں شامل سہی، ہندوستان کی تقسیم کے خلاف ہیں، لیکن کچھ کر سکنے میں ناکام ہیں۔ تقسیم کا عمل، انتشار، فسادات، قتل و غارت، اقدار کی شکست و ریخت، مروت، محبت اور رواداری پر قائم ہزار سالہ ہند اسلامی تہذیب کا خاتمہ قرۃ العین حیدر کے کرداروں کے کرب، تنہائی اور دُکھ کا سبب ہے۔ یہ سبھی کردار اعلیٰ تعلیم یافتہ ہیں۔ اس لیے اس بدلتے منظرنامے پر اندر ہی اندر تلملاتے، کڑھتے اور غم و غصہ کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے کرداروں کی داخل کی دنیا کو آشکار کرنے کے لیے شعور کی رو کا بھرپور استعمال کیا ہے۔ ویسے تو ان کے سبھی ناولوں میں یہ جدید تکنیک استعمال ہوئی ہے، لیکن یہاں ان کے دو ناولوں کا ذکر کیا جائے گا۔ ''سفینۂ غمِ دل'' قرۃ العین حیدر کا دوسرا ناول ہے۔ یہ ناول ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا۔ اس ناول کا زمانی دورانیہ ۱۹۴۲ء سے لے کر تقسیم ہندوستان کے بعد تک پھیلا ہوا ہے۔ یہ ناول قرۃ العین حیدر کے پہلے ناول ''میرے بھی صنم خانے'' سے نسبتاً زیادہ فنی پختگی کا حامل ہے۔ اس لیے یہاں اس کا اور ''آخرِ شب کے ہمسفر'' کا انتخاب کیا گیا ہے۔

فواد، اورن راج ونش، ایلمر ریکسٹن، علی، عالیہ، نادرہ، راحیل، ریاض، میراثنی غرض سبھی کردار اعلیٰ تعلیم یافتہ اور انتہا درجے کے ذہین لوگ ہیں۔ ہندوستان میں آنے والی تبدیلی اور تقسیم کے عمل کے دوران فسادات اور موت کا تماشا دیکھ

چکے ہیں۔ اس لیے ذہنی طور پر زیادہ متحرک ہیں۔ اس لیے ناول میں زیادہ تر شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال اور خود کلامی کی تکنیک کا استعمال نظر آتا ہے۔ ویسے بھی ناول کی راوی ''میں'' ایک ایسا کردار ہے جس کے والد کا انتقال ہوا اور اس کا شدید دُکھ اور کرب اس ناول کے بیانیہ میں نظر آتا ہے۔ راوی ''میں'' قرۃ العین حیدر کا اپنا کردار محسوس ہوتا ہے اس لیے اس ناول پر سوانحی رنگ گہرا نظر آتا ہے۔[۱۲] ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''راستہ جس کے کنارے میں بیٹھی تھی، میں نے دیکھا کہ بہت دور تک لہراتا چلا گیا ہے۔اب اس پر سے متواتر طرح طرح کے لوگ گزر رہے تھے جن کو میں نے اب تک نہ دیکھا تھا۔بہت سی جانی پہچانی شکلیں بھی تھیں۔وہ بلوائی تھے جنہوں نے ابھی ۹ جون کو اعلان سن کر میرے باپ کا گھر جلایا تھا۔گوپال پور کے کسان تھے۔فادر اینتھنی تھے۔فواد بھی تھا۔۔۔'' [۱۳]

''ریاض'' اس ناول کا ایک اہم کردار ہے جو پاکستان سے تعلق رکھتا ہے اور اعلیٰ عہدے پر فائز ہے، لیکن وہ بھی اپنی زندگی سے مطمئن نہیں ہے۔ اس کی ذہنی کیفیات کو ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

''آخر شب کے ہمسفر'' قرۃ العین حیدر کا ایک اہم ناول ہے۔ اس ناول میں انھوں نے بنگال کی مسلح انقلابی تنظیم، تحریک کے سربراہ ''ریحان'' کی جدوجہد، اس تحریک کا اختتام غرض پوری پچاس سالہ جدوجہد آزادی کو موضوع بنایا ہے۔ اس ناول کی اس حوالے سے بھی اہمیت ہے کہ ناول نگار نے بنگال کی مکمل زندگی کو، پورے تہذیبی اور ثقافتی منظرنامے کے ساتھ پیش کیا ہے۔قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں بھی جدید فنی وسائل سے بھرپور کام کیا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر اختر پرویز کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو لکھتے ہیں:

''قرۃ العین حیدر ایسی ناول نگار ہیں، جن کے ناولوں کی تکنیک پر سب سے زیادہ مغربی اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ انھوں نے جیمز جوائس اور ورجینیا وولف کی طرح جہاں ایک طرف شعور کی رو کی تکنیک سے کام لیا ہے وہاں دوسری طرف خودکلامی، ڈائری اور خط کی تکنیک کو بھی کامیابی سے برتا ہے۔'' [۱۴]

''آخر شب کے ہمسفر'' میں ایک اہم کردار ''پادری بینر جی'' کا ہے۔ پادری بینر جی کے سماجی اور ذہنی پس منظر کو پیش کرنے کے لیے شعور کی رو سے کام لیا گیا ہے۔ ناول سے اقتباس ملاحظہ ہو:

''وہ وقت اور یہ آج کی رات ـــ یہ مطمئن بڑھاپا ـــ یہ محفوظ خانہ خدا ـــ سکونِ قلب ـــ انہوں نے پرانے خواب جھٹک کر اپنی ماں کو یاد کیا۔نجات جس کی قسمت میں نہ تھی۔ ماں۔تو تو بت پرستی کی گمراہی میں مبتلا ہی دوسری دنیا کو چلی گئی۔ اب تیری روح اس اندھیرے میں ۔ اس اندھیرے میں جانے کہاں ہوگی۔ یہ سب کیا ہے؟'' [۱۵]

''چارلس بارلو'' برطانوی سامراج کا نمائندہ کردار ہے۔ یہ کردار اپنی داخلی سطح پر انفرادیت کا حامل سہی، لیکن اجتماعی سطح پر دیکھا جائے تو برطانوی استعماریت کا اہم پرزہ بھی ہے اور نمائندہ بھی۔ اس کی خود پسندی، اپنے ماضی، اپنے خاندان اور اپنے کلچر پر غرور اور مخصوص ''آقائی سوچ'' کو شعور کی رو کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''یہ ہندوستانی جو آج کل، انڈین کلچر کا نعرہ لگا رہے ہیں۔ان کی یہ 'انڈین کلچر' ان ہی بے چارے وکٹورین بڈھوں نے دریافت کر کے دنیا کے سامنے پیش کی تھی۔ آج ہم ان وکٹورین بڈھوں کو بدماغ، برخودغلط سمجھتے ہیں اور غالباً وہ ایسے تھے بھی۔ کیا قدیم رومَن باقی دنیا کو وحشی نہیں سمجھتے تھے؟ انیسویں صدی کے برطانیہ کا ایک فرد ہونا بدمذاق تھوڑا ہی ہوگا۔ برٹش امپائر____ ! پوری انسانی تاریخ میں اس سے زیادہ عظیم الشان یا جبروت سلطنت پہلے کہیں قائم نہ ہوئی تھی! چناں چہ یہ بڈھے۔ گرنیڈ ڈیڈ اور ڈیڈ اور ان کے ساتھی خرد ماغم اور ذراخبطی سے تھے، مگر کیا دولت اور طاقت کے بَل پر امریکہ بدماغ اور برخودغلط نہیں ہوگیا؟ اور مزید ہوتا جائے گا____ جب کہ اس کے پاس تہذیب بھی نہیں ہے؟''[۱۶]

انتظارحسین کے ناولوں میں بھی' شعور کی رو' کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ انتظارحسین کے ناولوں کے زیادہ تر کردار قیامِ پاکستان کے نتیجے میں آدھے اُدھورے پاکستان آئے ۔ ان کی زیادہ تر یادیں ہندوستان سے وابستہ ہیں اس لیے ان کی سوچیں زیادہ تر اسی عہد اور ان لوگوں کے گرد گھومتی رہتی ہیں جنھیں تقسیم نے جدا کر دیا۔ ''بستی'' کا مرکزی کردار ''ذاکر'' اپنے ماضی کی کچھ یادوں کو کرید رہا ہے اور یہاں شعور کی رو کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔

''اس نے سوچا (ذاکر) یہاں آنے کے بعد نہ میں نے اسے خط لکھا، نہ اس نے کوئی خط بھیجا۔ یادوں کی گھنی بدلی پھر اُمنڈنے لگی تھی۔ نیم تاریک راستے، پھر مکمل تاریکی، پھر کوئی منور منطقہ، ایک جگمگاتی یاد صابرہ اب کتنی لمبی ہوگئی تھی اور سینہ اس کا کتنا اُبھر آیا تھا کہ اب اسے وہ ہمیشہ دوپٹے سے ڈھانپے رکھتی تھی، پر وہ گول گول اُبھار پھر بھی چھلکتے چھلکتے رہتے۔ باتیں ان میں آپس میں کبھی زور زور سے ، کبھی ہولے ہولے____ دروازہ پٹنے کی آواز 'کھولو' یاد کے منور منطقے سے اچانک واپس آتے ہوئے۔''[۱۷]

''آگے سمندر ہے'' کا آغاز ہی مرکزی کردار ''جواد'' کے تلازمہَ خیال سے ہوتا ہے۔ ناول کا آغاز 'جواد' اور 'مجو بھائی' کے مکالمے سے ہوتا ہے۔ جہاں مکالمہ نہ ہونے کے برابر ہے اور بار بار جواد کی ذہنی رو بھٹک کر کہیں سے کہیں جانکلتی ہے۔ یہاں شعور کی رو کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔اس طرح قاری کو جواد کی داخلی کیفیات اور کردار کے مزاج کا اندازہ ہوتا ہے۔

''بات کہاں سے شروع ہوئی تھی، اب میں خود مخمصے میں پڑ گیا____ کیونکہ ہر بات سے پہلے بھی کوئی بات ضرور ہوتی ہے۔تو بس سمجھ لیجیے بات درختوں سے شروع ہوئی تھی۔ عجیب بات ہے، بات کہاں سے شروع ہوتی ہے اور کہاں جا کر ختم ہوتی ہے۔مگر ختم کہاں ہوتی ہے۔ یہی تو مسئلہ ہے ، کاش کہیں جا کر ختم بھی ہوجایا کرتی تو اصل میں بات درختوں ہی سے چلی تھی۔ بلی کی بات تو بعد میں نکلی، بالکل اس طرح جیسے بات سے بات نکلتی ہے۔''[۱۸]

'جواد' جب ہندوستان جاتا ہے وہاں اپنی حویلی کو دیکھ کر تو گویا یادوں کا ایک پٹارا کھل جاتا ہے۔ یہاں شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعے ناول نگار نے وقت کی روایتی تقسیم کو توڑا ہے۔ماضی اور حال کو ایک اِکائی میں پرو دیا ہے۔

''____ پھر میرا گمشدہ وجود منّن کی صورت میرے سامنے آ کھڑا ہوا۔ وجود جو میرے لیے اب صیغۂ غائب تھا۔ اچکن پہن کر سلمہ ستارہ ٹنکی ٹوپی سر پر جما کر جھجکتے جھجکتے امام باڑے میں اس کا داخل ہونا اور دادا میاں کے پہلو میں بیٹھ جانا____ اس کے بعد امام باڑہ غائب، پھر دادا میاں کی دوسری تصویر، پرانی حویلی کی بیٹھک، بندے علی آئے بیٹھے ہیں۔''[۱۹]

عبداللہ حسین کا ناول ''اُداس نسلیں'' جدید اُردو ناول کی روایت میں ایک معتبر حوالہ ہے۔ اس ناول میں بھی 'شعور کی رو' کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔ نعیم ایک طویل، ہنگامہ خیز، کشمکش کا شکار زندگی گزارنے کے بعد پُرسکون ہوجاتا ہے۔ وہ پُرسکون زندگی جینا چاہتا ہے۔ وہ اپنی بیوی ''عذرا'' سے اپنے سابقہ رویے پر معافی مانگتا ہے۔ وزارتِ تعلیم میں انڈر پارلیمنٹری سیکرٹری کی ملازمت شروع کر دیتا ہے، مطالعہ کرتا ہے۔ انیس الرحمٰن (پارلیمنٹری سیکرٹری) کے فارم پر طویل مکالمے کرتا ہے، لیکن ایک دن جب آزادی اور انقلاب کے نعرے لگاتے ہوئے ایک بہت بڑا ہجوم عمارت کو گھیرے ہوتا ہے۔ اس وقت اسے اپنے بھائی ''علی'' کا چہرہ نظر آتا ہے۔ اسے احساسِ زیاں ہوتا ہے۔ اس کے سامنے اس کی گمشدہ جوانی تھی، اس کی ساری گذشتہ جدوجہد تھی، اس کی زندگی تھی۔ وہ تمام ارادے، اُمنگیں، ولولے، وہ ساری جدوجہد محض اس دن کے لیے کی گئی تھی۔ اس نے سوچا: ''محض اس دن کے لیے؟''[۲۰] ماضی اور حال سے جڑا یہ سارا رائیگانی کا منظر نامہ شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعے سامنے آتا ہے۔

'شعور کی رو' کا تخلیقی استعمال مستنصر حسین تارڑ کے ناولوں میں بھی استعمال نظر آتا ہے۔ ''راکھ'' کا مرکزی کردار مشاہد تعلیم یافتہ، باشعور اور جہاندیدہ انسان ہے۔ مذہب کے حوالے سے اس کا زاویہء نگاہ روایتی نہیں ہے۔ وہ مذہب کی آنکھ سے دیکھنے کے بجائے، انسان اور اس کے کردار کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ اِس وسیع المشربی کے پیچھے اُس کے باپ 'ملک اللہ داد' کی تربیت اور مزاج بھی شامل ہے۔ وہ مذہب، قومیت اور وطن کے نام پر انسانی جانوں کی قربانی کو ایک اور انداز سے دیکھتا ہے۔ قادر آباد کی جھیل پر ڈیکائے لگائے شکار کے انتظار میں بیٹھا ہے۔ اس کے وجود میں شکار کے لیے پہلے جیسی بے چینی نہیں، وہ پچاس سال کا ہو چکا، اس لیے مُرغابیوں کے بجائے وہ وقت، انسان، انسانی اقدار، رشتوں پر غور کر رہا ہے، اور احساسِ زیاں کا شکار ہے۔ اس کی داخلی کیفیات کو شعور کی رو کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے:

''یہ آس پاس کب تک ہے؟ اس میں ہیشگی تو نہیں اور اس سارے وسیع علاقے میں کہ جس میں قادر آباد بیراج کے پانیوں کے ذخیرے اور ان میں اُگے۔۔۔ آخر میری قربانی کی کیا ضرورت تھی۔۔۔ نسلِ انسانی کا سب سے بڑا کا نامہ۔۔۔ ایک فخر۔۔۔ ایک بلند بانگ آئیڈیل قربانی ہی تو ہے۔ اور قربانی آپ کو کہاں لے جاتی ہے؟۔۔۔ کافرستان کے وہ الٹر، وہ بڑے بڑے پتھر جن پر لاکھوں بھیڑ بکریاں کٹیں اور اُن کا خون بہا۔۔۔ تو پتھر تو پتھر ہی رہا اس پر کیا اثر ہوا۔۔۔ یا جن کی قربانی ہوئی۔۔۔ مرضی سے ہاتھ میں پرچم پکڑے ہوئے یا مرضی کے خلاف جنہیں دھکیل دیا گیا ان سب کا End Result کیا ہوا؟۔۔۔ تمام جنگوں کا End Result کیا ہوا؟۔۔۔ ٹھنگ۔۔۔ ٹھنگ۔۔۔ ڈسٹ اِن ٹو ڈسٹ خاک در خاک اور راکھ راکھ میں۔۔۔''[۲۱]

عرض اُردو ناول نگاروں نے شعور کی رو کی تکنیک سے بھرپور استفادہ کیا۔انہوں نے وقت کی روایتی تقسیم کو توڑ نے کے ساتھ ساتھ اپنے کرداروں کی داخلی کیفیات، رجحانات اور کشمکش کو نہ صرف سامنے لائے بلکہ اس داخلی منظرنامے کو خارج کے ساتھ مربوط بھی کیا ہے۔

حوالہ جات

1. J.A. Cudden: *"Dictionary of Literary Terms and Literary Theory"*, P. 919
2. James William: *"Text Book of Phychology"*, Dover Publications, New York, 1950, P:150-154
3. George Lukacs: *"The Ideology of Modernism"*, 20th Century Literary Criticism, Edited by David Lodge, Longman, London, 1972, P:475
4. Shiplay Joseph: *"Dictionary of World Literary Terms"*, The Philosophical Library, New York, 1974, P.119

۵۔ سلیم آغا قزلباش،ڈاکٹر:جدید اردو افسانے کے رجحانات انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، ۲۰۰۰ء، ص ۲۱۷

۶۔ فردوس انور قاضی ، ڈاکٹر:اردو افسانہ نگاری کے رجحانات مکتبہ عالیہ، لاہور، ص ۲۳۷

۷۔ قمر رئیس، ڈاکٹر:''جدید اُردو ناول (تشکیل سے تکمیل تک)''(مضمون)، مشمولہ جدیدیت کا تنقیدی تناظر مرتبہ ''اشتیاق احمد''، بیت الحکمت ،لاہور ، ۲۰۰۶ء، ص ۵۶۷

۸۔ سجاد ظہیر:لندن کی ایک رات دانیال، کراچی، ۲۰۰۵ء، ص ۲۰

۹۔ ایضاً، ص ۳۶، ۳۷

۱۰۔ عزیز احمد: گریز الحمرا پبلشنگ، اسلام آباد، ۲۰۰۰ء، ص ۱۲

۱۱۔ کرشن چندر:شکست ساقی بک ڈپو، دہلی، ۱۹۴۵ء، ص ۲۷۸، ۲۷۹

۱۲۔ عبدالسلام، ڈاکٹر:''تقسیم کے بعد اُردو ناول''(مضمون)، مشمولہ اردو نثر کا فنی ارتقا، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۱۱۷

۱۳۔ قرۃ العین حیدر:''سفینۂ غمِ دل''، مکتبۂ جدید، لاہور، بار اوّل، ۱۹۵۲ء، ص ۳۰۶

۱۴۔ اختر پرویز، ڈاکٹر:''آخرِ شب کے ہمسفر پر ایک تنقیدی نظر''(مضمون)، مشمولہ ''قرۃ العین حیدر خصوصی مطالعہ''، مرتبین: سید عامر سہیل، شوکت نعیم قادری، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۰۳ء، ص ۳۴۲

۱۵۔ قرۃ العین حیدر: آخرِ شب کے ہمسفر سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۴۳

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۸۰

۱۷۔ انتظار حسین:بستی نقشِ اول کتاب گھر، لاہور، ۱۳۹۹ھ، ص ۶۲-۶۳

۱۸۔ انتظار حسین: آگے سمندر ہے سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۵-۶

۱۹۔ ایضاً، ص ۱۱۳

۲۰۔ عبداللہ حسین: اُداس نسلیں قوسین، لاہور، ۱۹۸۴ء، ص ۵۷۱

۲۱۔ تارڑ، مستنصر حسین ، راکھ سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۱ء، ص ۱۴

ناہید ناز
پی ایچ۔ ڈی سکالر (اُردو)
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

نذر سجاد کے ناولوں میں عورت: سماجی تہذیب کے تناظر میں
(آہ مظلوماں اور حرماں نصیب کی روشنی میں)

Nazar Sajjad (1892-1967) was outstanding Urdu Fiction writer of her time. She wrote almost twelve novels and hundreds of Short Stories. More than six collections of Short Stories can be prepared from her writing. She also wrote her memoirs (Roznamcha) and diary (Sarguzasht) that were published in Tehzeeb-i-Niswan of Lahore and Ismat of Karachi. But it is deplorable that in the books of history of Urdu fiction only a few lines are found about her literary achievements. Although her fiction is the cultural compound of the last decades of the nineteenth and first decades of the twentieth century. The excellent samples of native Hindustani culture customs and norms, ways of living and interaction of local culture with west after the advent of British, are found in her fiction. The different dimensions of the specific role of woman in Hindustani culture are found in her literary art.

This article is an attempt to throw light on the particular role of Hindustani woman in Nazar Sajjad's novels Aah-e-Mazlooman and Hurman Naseeb.

ہندوستانی تہذیب چند برس کا قصہ نہیں بلکہ اپنے اندر صدیوں کا سماجی، سیاسی، تہذیبی ورثہ سموئے ہوئے ہے۔ جن کا سراغ قبل از مسیح کے ہزاروں برس بیش تر کی تواریخ سے لگایا جاسکتا ہے۔ سندھ کی تہذیب قبل از مسیح کی زرخیز اور شائستہ تہذیب رہی ہے۔ ہندوستان کی سرزمین تاریخ انسانی کی ابتدا سے اپنی زرخیزی، شادابی اور حسن ارضی کی بناپر بیرونی اقوام کے لیے باعث کشش رہی ہے۔ لہذا ہندوستان کی تہذیب نے گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا ہے اور رنگ رنگ کے سماجی اقدار اور وایات کی امین رہی ہے۔ آریاؤں کی آمد، مسلم تاجروں اور حملہ آوروں کی آمد، سلاطین دہلی، مغلیہ حکمران صدہا سالوں سے ہندوستانی سرزمین میں وارد رہے‘ بسے اور یہاں کی تہذیب پر خارجی اثر وتعامل کا سلسلہ بھی جاری رکھا۔ مغل حکمران اورنگ زیب عالم گیر کی وفات (۱۷۰۷ء) کے بعد ہزاروں میل کا فاصلہ طے کرکے انگریز قوم ایسٹ انڈیا کمپنی کی تجارتی بنیادوں پر ہندوستان آئی۔ سورت اور بنگال میں تجارتی مراکز قائم کرنے کے ساتھ ساتھ ہندوستانی طرزِ معاشرت اور تہذیب وثقافت پر اپنے تہذیبی اثرات بھی مرتب کرنے لگی۔ یہ حقیقت ہے کہ سماجی اقدار ہمہ دم متغیر رہتی ہیں۔ یہ تغیر کبھی آہستہ روی سے رونما ہوتے ہیں اور کبھی سیاسی انقلابات کی بدولت ایکا ایکی معاشرے

کا تہذیبی وتمدنی نقشہ بدلنے لگتا ہے:

۱۸۵۷ء ہماری تاریخ کا وہ موڑ ہے جس نے نہ صرف سیاسی واقتصاری حیثیت سے مسلمانوں کو شدید دھچکا پہنچایا بلکہ ذہنی، فکری اورتہذیبی لحاظ سے بھی انہیں کش مکش اور تذبذب میں مبتلا کردیا۔ انگریزی حکومت اور انگریزی تعلیم کے ساتھ مغربی افکار واقدار کا سیلاب اس تیزی اور قوت سے آیا کہ برصغیر کے باشندوں کے طرزِ فکر، طرزِ احساس اور طرزِ عمل کو برق رفتاری سے بدلنے لگا ۔۔۔اب جو مغربیت کے اثر سے عقلیت ،نیچر، سائنس ، مادیت ، ارضیت، افادیت اور اجتماعیت کو بنیادی قدروں کی حیثیت حاصل ہونے لگی تو اس کا اثر مسلمانوں کے دینی، فکری اور تہذیبی تصورات پر بھی ہوا۔ وہ صرف مغربی علوم وفنون ہی نہیں بلکہ مغربی تہذیب وتمدن سے بھی مرعوب ہوکر اس کی تقلید کرنے لگے۔ ۱

اس تہذیبی انحطاط اور دگرگوں سیاسی حالات میں ہمارا ادب پروان چڑھا۔ سیاسی بدحالی اور اقتصادی تباہ کاریوں نے اذہان وقلوب میں عجب طرح کا خلفشار پیدا کیا۔ زندگی میں توازن اور اعتدال کے فقدان کی بنا پر متوازن اور معتدل ادب کی توقع عبث تھی۔ ادب ، تہذیب کا مفسر اور ترجمان ہوا کرتا ہے۔ وہ تفسیر حیات اور تنقید حیات دونوں فریضے ادا کرتا ہے۔ خارجی تہذیبی وثقافتی عوامل ،فکر ونظر کے غالب رجحانات ، باالفاظ دیگر کسی معاشرے کے روح عصر سے متاثر بھی ہوا کرتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ زندگی کے تغیر پذیر حالات کے ساتھ مطابقت پذیر رجحانات کا حامل بھی ہوتا ہے۔ ادب کے اثرات یک لخت رونما نہیں ہوتے بلکہ وہ دھیمی دھیمی آنچ کے سے تاثر کا حامل ہوتا ہے جو زندگی کے متنوع جہات میں دھیرے دھیرے داخل ہوتا ہے اور غیر شعوری طور پر اپنا وجود داخل کرتا چلا جاتا ہے۔ انیسویں صدی کا ادب ایسی تہذیبی ،سیاسی اور سماجی انحطاط پذیری کا ترجمان ہے۔ اس زوال آمادہ تہذیبی ، سیاسی ، معاشی اور ادبی انحطاط پذیری میں سرسید (۱۸۱۷ء__۱۸۹۸ء) کی ہمہ جہت شخصیت نے منہ کے بل گری ہندوستانی مسلم قوم کو اپنے پاؤں پر کھڑا ہونا سکھایا، انگریزی حاکم قوم سے مصالحت کے گر سکھائے، تعلیم وتنظیم کے اصول بتائے، اور زندگی کے حقائق سے نبرد آزما ہونے کا سلیقہ دیا۔ کیوں کہ:

تمدنی اقدار کے اس تغیراتی دور میں وہی قوم اور معاشرہ خود کو سنبھال سکتا ہے جو مردہ اور کہنہ اقدار کی لاش سے لپٹا نہ رہے ۔یہ چڑھتے سورج کی پوجا نہ تھی بلکہ مستقبل کے تقاضوں سے عہدہ برآہ ہونے کا احساس تھا، جس نے ان سے اس اصلاحی تحریک کا آغاز کرایا جس نے ہندوستان بھر کے تعلیمی، تمدنی ،فکری ،ادبی دھاروں کا رخ بدل کر رکھ دیا۔ ۲

ہندوستان میں سرسید احمد خان کی علمی، تہذیبی ، سیاسی اور عمرانی جہات میں جہاں دیگر شعبہ ہائے زیست میں روشن خیالی اور تعقل پسندی فروغ پذیر ہوئی وہاں عورت کو بھی اپنے وجود کی بصیرت وآگہی کا درک ملا۔ اگر چہ یہ تبدیلی اپنے نقطہ آغاز میں طبقہ اشرافیہ کے ہاں آئی جبکہ غریب عورت کی تقدیر میں وہی جبر وتشدد کا عمل جاری رہا۔عورت کے لیے تعلیم زہر قاتل سے کم نہ گردانی گئی کہ اس سے عورت کا اخلاق خراب ہونے کا احتمال تھا۔عورتوں کی تعلیم کے حامیوں کو کافر تک کہا گیا۔

’’البتہ بہت سے روشن خیال امراء ورؤسا اور اور پیشہ ورافراد نے اپنی عورتوں کو جدید تعلیم دلانا شروع کردی تھی چنانچہ طبقۂ بالا کی اپنی خواتین نے تعلیم نسواں کی مہم چلائی۔ طبقہ ٔ بالا کی ان خواتین کے والدین اور شوہروں کے

بہت زیادہ اثرورسوخ تھے اس لیے کٹر مذہبی حلقوں کی طرف سے جب اس مہم کی مخالفت کی گئی تو انہوں نے اس کا ڈٹ کر مقابلہ کیا۔ وہ اس پوزیشن میں تھیں کہ اس کا جواب دے سکیں۔"۳

نذر زہرا(۱۸۹۲ء__۱۹۶۷ء) المعروف بہ بنتِ نذر الباقر (نذر سجاد حیدر یلدرم) کا شمار بھی انہیں خواتین میں ہوتا ہے جو سرسید تحریک کے روشن خیال طبقۂ اشرافیہ میں حقوق نسواں تحریک کی سرخیل رہیں ۔ ان کے والد نذر الباقر فوجی کمسیریٹ ایجنٹ ، فلائنگ آفریدی بنے۔ جگہ جگہ اڑتے پھرتے تھے۔ مصطفائی بیگم(والدہ) سیالکوٹ میں اپنے ساس سسر کے پاس رہتیں ۔ ان کے دادا میرمظہر علی اکسٹرااسسٹنٹ کمشنر رہے تھے ۔ میر نذر الباقر سیالکوٹ چھاؤنی Vitling Agent بھی رہے۔ فوجی گوداموں سے رسد فراہم کرکے سپلائی یونٹ کو روانہ کرتے ۔ طبیعت دار، دریا دل ، شاہ خرچ اور جودوسخا کے مرقع تھے۔۴

قراۃ العین حیدر، اپنی والدہ نذر زہراء کے بیان کردہ واقعات کی تفصیل بیان کرتے ہوئے ، انہیں کی زبانی لکھتی ہیں:

پاپا پیدائشی روشن خیال تھے ۔ ایک عدد یوریشین بڑھیا میم لڑکیوں کی تعلیم کے لئے ملازم رکھتی تھی۔ بڑی لڑکی نذر زہراء کو ڈاکٹری پڑھوانے کا ادارہ رکھتے تھے۔ بہن ان کی اکبری بیگم غیر معمولی طور پر ذہین اور لکھنے کی خداداد صلاحیت رکھتی تھی۔ ۵

نذر زہراء کی پرورش ایسے ہی عالی شان گھرانے میں ہوئی۔محل سرا، سواری کے لیے ڈولی ، پالکی، بھگی، گھر میں نوکر خانساماں، "گون اور جاکٹ" ، "بال چھٹکائے ہوڑیناں جیسی"، "برقندازوں کی طرح کمر کس کے پیٹیاں باندھ رکھی ہیں۔ ۶ یہ انداز واطوار بیسویں صدی کے آغاز کے ہندوستان میں محض طبقہ اشرافیہ تک ہی محدود تھے۔ جن کا شمار امراء ونوابین میں ہوتا تھا۔ ان کا خاندان نسل درنسل اعلیٰ عہدے داروں پر مشتمل تھا۔لیکن مشرقی طور اطوار اپنی جگہ قائم تھے کہ نذر زہراء کی پھوپھی اکبری بیگم تہذیب نسواں کی معروف ترین ناول نگار ہونے کے باوجود بھی فرضی نام استعمال کرتی تھیں ۔ ان کا پہلا ناول گلدستہ محبت میں مصنفہ نے "عباسی مرتضیٰ" کے فرضی مردانہ نام سے پبلک پریس مراد آباد سے چھپوایا ۔ ۷

کٹر شیعہ ہونے کے باوجود ، ماتم سے اجتناب کرتیں، توہمات ، بدعتوں ، قبر پرستی اور تعزیہ پرستی کے خلاف اعلان جنگ کیا۔ اگرچہ بے حد شیعہ اور عاشقانِ حسینؓ بھی تھیں گھر میں اربعین تک کے لیے امام باڑہ سجایا جاتا۔ ۸

بقول قراۃ العین حیدر:

دراصل اماں سرسید کی تربیت نسل کے دور سے تعلق رکھتی تھیں۔ مذہب میں اعتدال پسندی اور رواداری جن کا مسلک تھا۔ اسی وجہ سے علی گڑھ کالج میں سُنی اور شیعہ مساجد الگ الگ بنانے کی شدید مخالفت کی گئی تھی۔۔۔ان کے مزاج میں انگریزیت بہت تھی اور یہ اس دور کی خصوصیت تھی جو ان کی نوعمری کا زمانہ تھا۔۔۔اماں میں Sense of Humour بہت تھا اور وہ اپنی بذلہ سنجی کے لیے مشہور تھیں۔ وہ جہاں بھی رہیں، ان کے خالص انگلش سٹائل کے لنچ ، ڈنر اور ٹی پارٹیاں بہت مشہور تھیں۔۔۔وہ ایک بے حد منتظم اور Independent خاتون تھی۔ جب والد مرحوم کا کسی دوسرے ضلع کا تبادلہ ہوتا تو سارا انتظام گھر کے سامان کی پیکنگ سے لے کر مال گاڑی میں فرنیچر رکھوانے تک خود اپنی نگرانی میں کرتیں۔۔۔اماں نے بہت سی باتوں میں پہل کی۔ دوہرہ دون میں جب شادی کے بعد آئیں تو انہوں

نے لڑکیوں کا ایک اسکول بھی قائم کیا۔لکھنو کا مسلم گرلز ہائی اسکول (جواب کرامت حسین گرلز ڈگری کالج ہے) اسکول کی Govering Body میں انہیں نامزد کیا گیا۔۔۔۔علی گڑھ مسلم گرلز کالج کے قیام میں عبداللہ بیگم کی دست راست رہیں لیکن کبھی خواتین کی پروفیشنل قسم کی لیڈر نہیں بنیں اور یہ ساری خدمات خاموشی سے انجام دیتی رہیں۔ البتہ حقوق نسواں کے متعلق مضمون نویسی میں پیش پیش تھیں اور بڑی بے خوفی کے ساتھ قدامت پرست طبقے سے ٹکر لی۔ ان کے اصرار پر اور ان کی تقلید میں یوپی کے مسلم اشرافیہ کے بہت سے گھرانوں میں پردہ کی رسم ترک کی گئی ۔ اماں نے والد مرحوم کے ہمراہ شمالی ہند کی بہت سیاحت کی۔ وہ اعلیٰ ترین ماڈرن زندگی میں بھی اسی آسانی اور اطمینان سے شامل رہتی تھیں جس اطمینان کے ساتھ وہ پردے دار قدامت پسند سوسائٹی میں شریک ہوجاتی تھیں یعنی ان میں Adaptability کی صلاحیت بدرجہ اتم موجود تھی۔ دوسروں کی دل آزاری بالخصوص مذہب کے بارے میں نکتہ چینی گناہ سمجھتی تھیں۔ ۹

بنت نذرالباقر (نذر سجاد کا قلمی نام جونام کی پردہ دری کی بنا پر رکھا تھا) نے چھوٹی سی عمر میں ایک مضمون کا ترجمہ لکھا جو ٹائمز آف انڈیا بمبئی کے ہفتہ وار رسالہ میں کہ اب السٹریٹڈ ویکلی آف انڈیا کہلاتا ہے، شائع ہوا، جس پر مہارانی بڑودہ نے انہیں سونے کا تمغہ عنایت کیا، ۱۹۰۹ء میں مولوی سید ممتاز علی نے بچوں کا ہفتہ وار اخبار ''پھول'' جاری کیا جس میں بنت نذرالبقر کو اعزازی ایڈیٹر مقرر کیا۔اسی زمانے میں انہوں نے بچوں کے لیے باتصویر کہانی ''سلیم کی کہانی''، ''پھولوں کا ہار''، ''دکھ بھری کہانی''، ''سچی رضیہ اور اس کی بکری''،لکھیں جنہیں پنجاب ٹیکسٹ بک کمیٹی نے سکولوں کے اردو نصاب میں شامل کیا۔مصنفہ کا پہلا ناول اختر النساء بیگم دارالاشاعت پنجاب لاہور نے ۱۹۱۰ء میں شائع کیا۔آہ مظلوماں بھی شاید اسی سال چھپا۔اس وقت اردو کے اکابرؒ علامہ راشد الخیری، ڈاکٹر اقبال، شیخ عبدالقادر، سجاد حیدر یلدرم اور بنت نذرالباقر سمجھے جارہے تھے۔۱۰

ڈاکٹر ریحانہ کوثر ''نذر سجاد کی سوانحی تحریریں'' کے زیرعنوان مقالے میں رقم طراز ہیں کہ نذر سجاد حیدر نے بیسیوں ناول اور افسانے لکھنے کے علاوہ تحریک تعلیم و آزادیٔ نسواں کے موضوع پر اتنا زیادہ لکھا ہے کہ اس کے سرسری ذکر کے لیے بھی متعدد صفحات کی ضرورت ہے۔۱۱

ڈاکٹر ریحانہ کوثر نے اسی مقالے میں نذر سجاد حیدر کی سوانحی تحریروں (روزنامچہ اور ایام گذشتہ) جو ''تہذیب نسواں'' اور ''عصمت'' نامی رسائل میں شائع ہوئیں، کے حوالے سے لکھا ہے :

> یہ تحریریں بیان کی سادگی ، بے ساختگی اور سچائی کے نقطہ نظر سے ایسی وقیع ہیں کہ ان کے حسن و جمال کا اندازہ نہیں کیا جاسکتا۔ حیرت ہے کہ ان تحریروں کو ایسا کچھ زیادہ قدیم نہ ہونے کے باجود آپ بیتی اور سوانح نگاری کے بارے میں لکھنے والوں نے یکسر نظر انداز کئے رکھا ۔جب کہ یہ تحریریں ہمارے ادب کی دواہم شخصیات (مسز یلدرم اور سجاد حیدر یلدرم) کے بارے میں بیش بہا معلومات کا خزینہ ہونے کے ساتھ ساتھ اس دور کی سماجی اور تہذیبی زندگی کے بارے میں بھی کسی دستاویز سے کم نہیں ہیں۔ ۱۲

یہاں ڈاکٹر ریحانہ کوثر کی آراء سے اتفاق کرتے ہوئے اس بات کی توسیع کی جاتی ہے کہ نہ صرف سوانحی حوالے سے ان کی

تحریروں کونظر انداز کیا گیا بلکہ بحیثیت ناول نگار اور افسانہ نگار بھی ان کا نام اردوادب کی تاریخ سے مٹا ہوا ہے۔ بنظر غائر دیکھا جائے تو ان کا فن اپنے عہد کی تہذیب کا آئینہ ہے جس میں سماج کے بدلتے اقدار وروایات کے تمام پہلو موجود ہیں۔ اسلوب کی سادگی اور بیان کی نفاست اس پر مستزاد۔

نذرسجاد حیدر کے عصری ماحول، آبائی تعارف اور شخصی تعمیر وتشکیل میں شامل عناصر کا پس منظر تحریر کرنے کا مقصد بھی یہی تھا کہ ان کے ناولوں کا تجزیہ پیش کرنے سے قبل، ان کے ماحول کا تہذیبی ومعاشرتی منظر نامہ سامنے آسکے تا کہ قارئین ،ان کے فن کے پس پشت محرکات وعوامل تک رسائی حاصل کرسکیں اور ان کے فن کی بہتر تفہیم ممکن ہو سکے۔ مولانا رازق الخیری (فرزندراشدالخیری) رسالہ ''ساقی'' کراچی کے جوبلی نمبر میں نذرسجاد حیدر کے فکشن کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

> ''عورتوں میں افسانوی ادب کی ابتداء انہوں نے ہی کی ۔ ان کے افسانے اکثروبیش ترحقوق نسواں کی حفاظت اورآزادی نسواں کی حمایت میں لکھے گئے ۔ان کے درجنوں افسانوں میں سے جومختلف رسائل میں شائع ہوئے نصف درجن کے قریب مجموعے شائع ہوسکتے تھے۔لیکن آج تک ایک مجموعہ بھی کتابی شکل میں نہیں چھپا۔حالانکہ ان کے ناول باربار چھپتے ہیں اور ہاتھوں ہاتھ نکلتے ہیں۔'' ۱۳

نذرسجاد حیدر نے کم وبیش بارہ ناول قلم بند کیے جن میں اختر النساء بیگم ، آہ مظلوماں ، حرماں نصیب ، مالی کی بیٹی ، جانباز،نجمہ ، ثریّا، دکھ بھری کہانی شامل ہیں۔ زیرنظر مقالے میں آہ مظلوماں اور حرماں نصیب کے خصوصی مطالعے کی روشنی میں ہندوستان کے تہذیبی پس منظر کے حوالے سے عورت کی حیثیت وکردار پر بحث کی جائے گی۔جس میں نذرسجاد کی تخلیقی شخصیت کے لاشعوری اظہارات ،عورت کے مسائل سے ان کی دلچسپی اوران کے حل کے لیے اضطراب اور ذوقِ عمل کا سراغ بھی لگایا جائے گا۔

انیسویں صدی کے نصف آخیر اور بیسویں صدی کے ابتدائی عشروں کی تہذیبی کش مکش ،نوآبادیاتی عہد میں قدامت اور جدت کے مابین امتزاج وانتشار کے رویوں نے ماضی پرستی، ناسٹالجیا اور رومانیت کے ساتھ ساتھ روایت شکنی کے غالب رجحانات کو بھی نمو بخشی۔ نذرسجاد کی شخصیت اورفن دونوں میں یہ اثرات بدرجہ اتم دیکھے جاسکتے ہیں۔ جوان کی شخصیت کے نظری وعملی سماجی پہلوداریوں میں جبکہ ان کے فن کے موضوعاتی وتکنیکی جہات میں جلوہ گر ہیں۔ترقی پسند تحریک میں ضبط شدہ کتاب انگارے میں رشید جہاں کی کہانی جس میں عورت کے حقوق کی پاسداری اور آزادی کے مسئلے کو اٹھایا گیا تھا، دراصل اسی سوچ کی صدائے بازگشت ہی تو تھی جوحجاب امتیاز علی اور نذرسجادحیدر کی ابتدائی کہانیوں میں طاقتور انداز میں اظہار پذیر ہوئیں۔ یہ ناول او ر افسانے عورت کی مجہولیتِ محض کی داستانیں نہیں بلکہ ان میں عورت اپنے وجود کی مجروحیت سے آشنا بھی ہے اوراس کی چبھن سے روح کوشعوروآ گہی دینے کی آرزومند بھی ۔مسز عبدالقادر کا افسانہ ''شگوفہ'' ،حجاب اسماعیل (حجاب امتیازعلی) کا 'بیمارغم'، ممتاز شیریں کا ''گھر تک'' اور نذرسجاد حیدر کا ناول حرماں نصیب عورت کے وجودی تشخص کے استعارے ہیں جن میں عورت خود آگاہ ہے۔ اپنے نفس کی مجروحیت کو سمجھتی ہے اور کہیں کہیں علم بغاوت بھی بلند کرتی ہے۔نذرسجاد حیدر کے ناول آہ مظلوماں اور حرماں نصیب بحیثیت عورت اپنے زخم کریدنے کی داستانیں ہیں ،جن میں جوش بیاں، تخیل آفرینی ،جزیات نگاری اورحسن اسلوب تخلیق کار ہ کی

ذہنی اپچ، فنی مہارت اور قدرت بیاں کا ثبوت ہے۔

آہ مظلوماں میں ہندوستانی تہذیب کے پس منظر میں عورت کے مختلف روپ تمام تر جزیات کے ساتھ دکھائے گئے ہیں۔ ناول میں دو کہانیاں مرحلہ وار آگے بڑھتی ہیں۔ بنیادی موضوع، مرد کی دوسری شادی کے نتیجے میں پہلی بیوی کی کس مپرسی اور اندرونی کرب والم کی عکاسی پر مشتمل ہے۔ دونوں کہانیوں میں مرکزی کردار ''بیوی'' کے ہیں جن کی پرداخت میں انسانی نفسیات کے جذبی پہلو کی گرہ کشائی خوب صورت اسلوب میں کی گئی ہے۔ جوں جوں واقعات آگے بڑھتے ہیں،مختلف کرداروں کے رنگ روپ نکھرتے چلے جاتے ہیں۔ دونوں کہانیوں کے پلاٹ خطِ مستقیم کی صورت میں پروان چڑھتے ہیں۔ ابتداء، نقطہ عروج اور انجام۔ واضح رہے کہ اس دور میں علامتی وتجریدی اسالیب مروج نہ تھے بلکہ یہی روایتی طرزِ نگارش فکشن میں رائج تھا۔ آہ مظلوما میں تحریر کردہ دونوں کہانیوں کو علاحدہ کر کے لکھا جاتا تو وہ طویل افسانے بن سکتے تھے لیکن موضوعی تحاد کی بنا پر انہیں بصورت ناول یکجا کیا گیا ہے۔

ناول کا آغاز ''فصل اوّل'' سے کیا گیا ہے۔ ہر فصل کے آغاز میں فصل میں مندرج واقعات سے مناسب حال شعر تحریر کیا گیا ہے۔ ناول کی ایک کہانی مرفّہ الحال گھرانے کے ایک فرد مرزا عزیز الرحمٰن (اکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر، لدھیانہ) کی دوسری شادی کے گرد گھومتی ہے جو نہایت چالاکی سے اپنی فرماں بردار، از حد پیار کرنے والی بیوی کو میکے (آگرہ) بھیج دیتا ہے اور دوسری شادی کے لیے راستہ صاف کرتا ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ راولپنڈی تبادلہ ہوجانے کا بہانہ تراشتا ہے۔ مصنوعی پریشانی اپنے اوپر طاری کرتا ہے۔ بیگم (مرزا عزیز الرحمٰن کی بیوی) ڈپٹی صاحب (خاوند) کی اس مضطرب کیفیت سے اندر ہی اندر گھلتی چلی جاتی ہے۔ مشرقی بیوی ہونے کے ناتے اس کے کردار میں ''شک'' کا مادہ نہیں ڈالا گیا۔ البتہ سو طرح کے وسوسے اس کے دل میں ضرور پیدا ہوتے ہیں جن کا اظہار وہ کسی سے نہیں کرتی۔ حالاں کہ چمپا اور گلاب (گھر کی خادمائیں) بھی ڈپٹی صاحب کے بدلے رویے اور گھر کے اندرونی اضطراب کو بھانپ لیتی ہیں۔

اطاعت گزاری اور فرماں برداری کے خمیر میں گندھی بیگم (ڈپٹی کی پہلی بیوی) اپنے خاوند کے حکم کی بجا آوری کرتی، بادل نخواستہ مع اپنے بچے ''رحمٰن'' آگرے کا رخ کرتی ہے: ''جو آپ کی مرضی۔ اس سے مجھے انکار نہیں۔ لیکن خوشی کیسی؟ آپ تو یہاں پریشانیوں میں ہوں اور میں خوشیاں مناؤں۔ یہ کیسے ہوسکتا ہے۔ مجھے آپ سے زیادہ اور کوئی عزیز نہیں''۔۱۴

یہ جملے ہندوستانی عورت کے پرخلوص جذبات کا بے ساختہ اظہار ہیں جو اپنی خوشی کو اپنے مرد کی خوشی سے مشروط کر دیتی ہے۔ ''فصل سوم'' میں ڈپٹی کی بیگم کے آگرہ آمد کے بعد کا منظر ہے۔ ''حامد منزل'' میں ان کی بہن (تمکنت)، بھابیاں (بیگم حامد علی، بیگم محمود علی، بیگم محمد علی) اس کی پریشانِ قلبی کے بابت دل لگی کر رہی ہیں۔ ساتھ ہی ''مس جارج'' اور ''مس ولیم'' بھی بیٹھی ہیں۔ ناول میں انگریز کرداروں کی موجودگی، نذر سجاد کے عہد کی تہذیبی اور سماجی اقدار میں تبدیلی کی نمائندہ ہیں۔ ہندوستان میں ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد طبقۂ اشرافیہ میں انگریزوں کا عمل دخل بڑھتا چلا گیا جو تہذیبی اقدار میں تغیرات کا باعث بنا۔ انگریزوں کو خود بھی حکومتی امور بحسن وخوبی سرانجام دینے کے لیے ہندوستانی تہذیب، رہن سہن، رسوم ورواج، حتیٰ کہ اعتقادات ومذہبی اقدار سے شناسائی ضروری تھی۔ یہاں بھی ''مس جارج'' اور ''مس ولیم'' کے کرداروں میں اردو شعر وشاعری سے شغف دکھایا گیا ہے۔

بیگم کی بہن اور بھائیوں کی مکالمہ آرائی میں ہندوستانی عورت کی مظلومیت، بے بسی وبے کسی عیاں ہے۔ لیکن احتجاجی رویہ

اور باغیانہ روش کہیں نظر نہیں آتی۔''سلطنت آرا:۔سب کیا۔وہی جومردوں کا شعار ہے۔ مجھے ایک منشی کے خط سے معلوم ہوا ہے۔کوئی خراب عورت پلے پڑ گئی ہے+تمکنت آرا:۔(بے اختیار روکر) ہائے ہائے اب کیا ہوگا؟ آپ کیا کریں گی؟ سلطنت آرا:۔ہوتا کیا۔ اورمَیں کرتی کیا؟ جیسے اورصدہا بے کس بے بس میری مظلوم بہنیں اپنے دن گزار رہی ہیں۔میں بھی گزارلوں گی۔'' ۱۵ جیسے مکالمے ہندوستانی عورت کی بے کسی کے استعارے ہیں۔

''فصل پنجم'' میں ڈپٹی عزیزالرحمٰن کی دوسری بیوی کا منظر نامہ سامنے آتا ہے۔ جوہندوستانی عورت کاایک اور روپ ہے۔ شاطرانہ انداز، عیارانہ رویہ،منافقت بھرالہجہ، نذرسجاد نے یہ کردار نہایت چابکدستی سے پینٹ کیا ہے جس سے انہوں ہندوستان کے طبقۂ اشرافیہ کی خواتین کا تقابل حقیر اور نیچ خاندان کی عورتوں سے کیا ہے ۔ ڈپٹی کی ''نئی بیوی'' ان عورتوں کا نمائندہ کردار ہے۔ ڈپٹی عزیز الرحمٰن کے مکان پر بیگم(پہلی بیوی) کی راولپنڈی آمد اورنئی بیوی کے استقبال کا یہ منظر ملاحظہ کریں:

> ڈپٹی عزیزالرحمٰن صاحب کے مکان پر گاڑی کھڑی ہے، ڈپٹی صاحب بیوی کو اتروا کر اندر چلے۔رشید الملک بھی ساتھ تھے۔صحن میں داخل ہوتے ہی بیگم نے برقع اٹھا کر دیکھا کہ عمدہ لباس وزیور سے آراستہ ان کے استقبال کے لیے کوئی بی بی کھڑی ہے ۔جونہایت تیزی سے ان کے قدموں پر جھکی اور سلام کیا، رشید الملک تو ایک غیرعورت کودیکھے ہی باہر چلے گئے اورڈپٹی صاحب وہیں کھڑے رہے۔بیگم اس کو دیکھ کر سخت متعجب ہوئیں اورمیاں سے دریافت کیا کی یہ کون ہیں؟ اس سے بیشتر کہ وہ کچھ جواب دیں ۔اس نے کہا،عورت ، جناب آپ کی ادنیٰ خادمہ ۔ ۱۶

اسی طرح کی چالبازی اور مکاری''بیگم'' (پہلی بیوی) کے رخصت کے وقت بھی دکھائی تا کہ ڈپٹی صاحب کا دل لبھا سکے: ''اس وقت زرین نے ایک اور چالبازی دکھائی ،سوار ہوتے وقت بیگم سےمل کرخوب روئیں اور جب ان کی گاڑی روانہ ہوئی توشکر کاکلمہ پڑھا''۔ ۱۷ بیگم کی بیماری کے دوران بھی ڈپٹی صاحب (میاں) کادل جیتنے کے لیے''بیگم'' کے سرہانے بیٹھی رہی اور دکھادکھا کے خدمت کرتی رہی ۔ یہ جملے ملاحظہ کریں:

> ڈپٹی :میں ابھی باہر چلا گیا تھا ۔ایک ضروری کام تھا اور خدمت گاریں توہر وقت موجود رہتیں ہیں ۔یہ(زرین جان) بھی کسی وقت ان کے پاس سے نہیں اٹھیں۔رشیدالملک :بے شک یہ آپ سب کا احسان ومہربانی ہے۔مگر میں تو گلاب کوکہتا ہوں۔ بیمارکی خبرگیری سے زیادہ اور کونسا ضروری کام تھا جووہ تنہا چھوڑ کر چلی گئی۔زرین۔جہاں تک ہوسکتا ہے میں ایک منٹ کوبھی انہیں اکیلا نہیں چھوڑتی۔ میں نے آج تک زیادہ کام کے خیال سے اپنی دونوں نوکرانیوں گل جان والماس کوبھی یہیں بلالیا ہے۔ ۱۸

زرین جان کے کردار کی مکاری سے مولوی نذیر احمد کے ناول''مراۃ العروس'' کی ''کٹنی'' کا کردار ذہن میں آتا ہے۔ نوآبادیاتی عہد کی ہندوستانی تہذیب میں شرفاء کے گھروں میں ایسی عورتیں مختلف روپ دھار،لوٹنے کے غرض سے موجود تھیں۔ زرین جان ،عورت کاانفعالی اورمجہول کردارنہیں بلکہ اردوفکشن کی تاریخ کا وہ نسوانی کردار ہے جو اپنے اندرموجودمنفی تاثر کی بناپر مثبت عوامل کی استناد کے لیےٹھوس بنیادفراہم کرتا ہے۔اس کے برعکس بیگم (پہلی بیوی) سلطنت آرا کا کردار خالص مشرقی کردار ہے جس میں مشرقی بیوی کی تمام خوبیاں بدرجہ اتم موجود ہیں۔شوہر کے ساتھ وفاداری، اطاعت گزاری، ضبط وتحمل ،مفاہمتی رویّے ، ہر حال

میں رشتوں کے تقدس واحترام کالحاظ جیسے خصائل ، ہندوستانی شرفاء خواتین کا طرۂ امتیاز ہیں۔ اس کہانی میں بیگم(سلطنت آرا) کامیاں کی دوسری شادی پر مغموم رہنا، اندر ہی اندر گھٹنا لیکن بظاہر مطمئن نظر آنا ، میاں کی عزت وآبرو کے لحاظ سے مہر بہ لب ہونا، خالص ہندوستانی عورتوں کے سماجی رویے ہیں جو پدری معاشرے کے عائلی زندگی کی نمائندگی کرتے ہیں ۔ اگرچہ کہیں کہیں احتجاجی لہر بھی نظر آنے لگتی ہے۔ بیگم (سلطنت آرا) کے میاں کی دوسری شادی کی اطلاع ملنے پر،تمکنت آرا (چھوٹی بہن) کا خط میں تحریرکردہ یہ جملہ:''باجی جان ! آپ کومعلوم ہے کہ چھوٹا بھائی کس قدر آزاد ہے۔ وہ تو آج کہہ رہاتھا کہ میں پرواہ نہیں کرتا ہندوستانی جھوٹی شرم کی ۔ بھائی جان اجازت دیں تو میں ابھی باجی جان کے مہروں کی نالش کردوں''۔ ۱۹ احتجاج کی علامت ہے۔رشید الملک (سلطنت آرا کا بہنوئی) اسے راولپنڈی سے آگرہ لے جانے کے لیے آیا تو اسکے لہجے میں بھی احتجاج تھا:

رشیدالملک :نہیں جناب میں عیادت کونہیں آیا ۔ لینے کو آیا ہوں۔ اس دوزخ میں جس کو آپ نے بہشت سمجھ رکھا ہے ۔اگر چندروز بھی اور رہیں تو خاتمہ ہوجائے گا۔ میں ایک منٹ نہیں ٹھہرنا چاہتا اور نہ اس ظالم سنگ دل کو دیکھنا۔ ۲۰

ایک اورجگہ نفرت آمیز جذبات کا اظہار ان الفاظ میں ہوا ہے:

رشیدالملک ،باجی جان ! آپ کچھ نہ بولیں ،میرادل سخت جل رہاہے۔ یہی شکرکریں کہ میں خاموش ہوں ۔میں نے سخت ضبط کررکھا ہے۔ میرادل ان کے دیکھنے کونہیں کرتا ۔پاس کیوں لیٹوں؟ ۲۱

ہندوستانی طرزمعاشرت اور اس میں عورت کی کم حیثیتی ،نذر سجاد کو ہمہ وقت بے چین ومضطرب کیے رکھتی ہے۔ ان کا فن 'عورت' کی داخلی وخارجی کیفیات کا مرقع ہے۔

آہ مظلوماں کی دوسری کہانی 'فصل دوم' سے شروع ہوکر 'فصل ہشتم' پرختم ہوجاتی ہے۔ یہ کہانی بھی مرد (عظمت اللہ) کی دوسری شادی کے متعلق ہے جو پہلے ہی دوبچوں کا باپ ہے ۔آبادی بیگم (عظمت اللہ) کی ماں ، اپنی کم سخن، خدمت گزار،تابعدار بہو کے مقابلے میں مالدار بھانجی کو بہوبنا کر لے آئیں اور زبیدہ (پہلی بیوی) کومع اپنے بچوں کے ، پرانی حویلی جس میں ڈھورڈنگر باندھے جاتے تھے ،بھیج دیا۔ اس کہانی میں زبیدہ کا کردار ناول میں موجود دوسری کہانی کی بیگم (ڈپٹی کی پہلی بیوی) سے ملتا جلتا ہے ۔وہی اطاعت گزاری، پاس ناموس روایات،مفاہمتی رویے ، راضی برضائے خدائے مجاز دونوں کرداروں کو باہم مماثل کردیتا ہے۔ فرق ہے تو خاندان کا ۔''بیگم'' کا خاندان مرفہ الحال ، آسودہ خاطر تھا۔ تین مالدار بھائیوں کی بہن ،نوکرچاکر، پالکی نالکی، بڑی حویلی میں پلی بڑی جبکہ زبیدہ (عظمت اللہ کی پہلی بیوی) بے آسرا ،بن ماں باپ کے ،مجبور اور بے کس، جس کا اس گھر کے سوا کوئی ٹھکانہ نہ تھا۔ لہٰذا میاں اور ساس کے حکم پر پرانے کھپریل میں جاپڑی ۔نئی حویلی میں عظمت اللہ کی شادی کے شادیانے بجنے لگے ۔یہاں ''زبیدہ'' کی صورت میں ہندوستانی عورت کی تصویر ملاحظہ کیجیے:

اب ذرا اس بدنصیب کی حالت دیکھیں جس کا راج بھاگ بلکہ تخت وتاج آج لٹا ہے ۔ اس بیچاری سے چھین کردوسری کودیا گیا ہے۔ وہ غم زدہ کھپریل میں جھاڑو دے رہی تھی۔جس وقت باجے کی آواز آئی اس کا دل اور ہاتھ کانپنے لگے ۔جھاڑو ہاتھ سے گرگئی اور بے اختیار آنکھوں سے آنسونکل آئے ۔دیوار سے سہارا دے کروہیں کی وہیں بیٹھی رہ گئی ۔آدھ گھنٹا اسی حالت میں گزرگیا ۔۔آفرین ہے زبیدہ کے حوصلے پر ۔گھرسے نکالاملا، خاندان چھنا،

سوکن پڑی ،ساس،سسر جان کے دشمن اور وہ پھرسوت کا منہ دیکھے جانے کو تیار۔صرف اس خیال سے کہ شاید ساس رضامند ہوجائیں اور مجھے خدمت کے لیے ہی پھر گھر میں بلالیا جائے۔ ۲۲

اس کہانی میں عورت کا دوسرا روپ آبادی بیگم(زبیدہ کی ساس) کا ہے جو ہندوستانی ساس کا روایتی کردار ہے ۔بہو پر ظلم ڈھانے والی ، بہنوں بیٹیوں کے ساتھ مل کر بہو کے خلاف سازشیں کرنے والی ۔یہ کردار ہمارے معاشرے کے ازدواجی جہت کا زندہ جاوید کردار ہے جو اپنی تمام تر خصائص کے ساتھ ہر دور میں موجود رہا ہے۔تیسرا اہم کردار نئی دلہن (عظمت اللہ کی دوسری بیوی) کا ہے ۔یہ کردار بھی ہندوستانی طرز معاشرت میں دوسری بیوی کے تمام تر خصائص کا مرقع ہے ۔شاطر، عیار، سازشی، خاوند کو پہلی بیوی کے خلاف بھڑکانے والا، خاندان پر اپنی دھاک بٹھانے والا ۔اس کہانی میں زبیدہ پر جادوٹونے کا الزام لگا کر ساس اور میاں کے دل میں اس کے خلاف نفرت کی آگ کو مزید ہوا دی۔

کہانی کا اختتامیہ ،ناول میں موجود دوسری کہانی سے ملتا جلتا ہے۔ دوسری بیوی کا میاں کو چھوڑ دینا، میاں کی بے بسی و بے کسی اور پھر پہلی بیوی کی طرف مراجعت کا عمل۔یہ تمام منظر نامہ بیسویں صدی کے آغاز کے ہندوستان کی تہذیبی زندگی کے ازدواجی رخ کا نمائندہ ہے جس میں عورت کے اٹکل پچو، مکروفریب اور مظلومیت کی داستانیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں ۔یہاں نذر سجاد نے عورت کے دونوں روپ (اچھا اور برا) ہمارے سامنے پیش کردیئے ہیں لیکن یہ دونوں ''ٹائپ'' روپ ہیں ۔زبیدہ (عظمت اللہ کی پہلی بیوی) او ربیگم (ڈپٹی کی پہلی بیوی) فرشتہ صفت کردار ہیں جن سے کبھی خواب وخیال میں بھی نافرمانی یا بغاوت نہیں ہوسکتی ۔جبکہ نئی دلہن (عظمت اللہ کی دوسری بیوی) ، زرین جان (ڈپٹی کی دوسری بیوی) اور آبادی بیگم (عظمت اللہ کی ماں) بدی کے نمائندے ہیں ۔جن میں شر، سازش اور تخریب وانتشار کے سوا کسی اچھائی کی توقع عبث ہے۔ ان کرداروں میں ارتقا کی گنجائش نہیں رکھی گئی ۔ناول کا مرکزی خیال اور اس کا نچوڑ بھی نذر سجاد نے خود ہی حوالۂ قلم کردیا ۔ناول کی اختتامیہ عبارت ملاحظہ کیجیے:

> یہ شریف بیبیوں ہی کا حوصلہ ہے کہ اس قدر ظلم وستم سہ کر بھی ویسی ہی وفادار وجان نثار رہتی ہیں۔ یہ شوہر پرستی نہیں تو اور کیا ہے؟ ایک شریف وتعلیم یافتہ بی بی سے بڑھ کر دنیا میں مرد کا کوئی ہمدرد نہیں۔مگر بی بی بھی وہ بیوی کہلانے کی اصل مستحق ہو ورنہ ایسی بیویاں جیسی کہ ڈپٹی صاحب کی دوسری عورت تھی ، باعث بربادی ہیں۔مگر افسوس کہ ہندوستان میں تو اس قسم کی ناجائز شادیوں کی آندھی چل رہی ہے جس میں کمی نہیں۔ بلکہ طوفان پر ہے مگر کوئی اس طرف توجہ نہیں کرتا۔لیڈران اور ریفارمرانِ قوم تو بہتیرے ہیں لیکن اس کے انسداد کی کسی کو فکر نہیں۔آخر وہ بے بس وبیکس فرقہ بھی اسی قوم کا ایک حصہ ہے ۔جس پر نہایت بے دردی سے اندھا دھند ظلم ہورہا ہے۔مگر آہ کسی کو پرواہ نہیں ۔۲۳

ناول کے آخری سطور میں خطابیہ انداز اختیار کرتے ہوئے مردوں سے مخاطب ہوکر لکھتی ہیں:

> اے ہم بے بسوں کی قسمتوں کے مالکو! لِلّٰہ اس طرف بھی توجہ کرو۔سوچو تو ان مظلوموں میں بھی جان ہے گو دل ودماغ تو ظلم سہتے سہتے عرصے سے مرمٹ چکا ہے۔ مگر جان تو ابھی باقی ہے جس طرح حیوانات کو جانور جان کر آزار نہیں دیتے اسی طرح ان مظلوم جان داروں پر بھی رحم کرو۔ترس کھاؤ۔ خدا کے واسطے ترس کرو اور اس بادستم کی روک تھام کی تدبیر کرو۔جو بادِ صَرصَر کی طرح مرجھائے سکھائے نہیں ۔ہمیں تباہ وبرباد کیے ڈالتی ہے۔ اول تو ہمیں

زور سے رونا ہی نہیں آتا اور اگر روئیں بھی تو نالہ وفریاد کی اجازت ہی نہیں ۔رحم کی جا تمہیں آجاتا ہے غصہ الٹا ہم پر تو یہ مثل صادق ہے کہ ''ظالم مارے اور رونے نہ دے''ہمیں تاکید ہے کہ ''ہم ظلم کریں ،تم سہو ۔ہم ماریں تم نہ روؤاور نہ حرف شکایت زبان پر لاؤ۔بس اندر ہی اندر جل جل کر گھٹ گھٹ کر مرجاؤ۔مگر اُف نہ کرو۔ نالہ وفریاد کجا ہم تابعدار مظلوم یہ حکم بھی مانتی ہیں اور نالہ وفریاد یعنی اپنی حقوق طلبی کا نام بھی نہیں لیتیں۔ بلکہ اس کو خلاف شرافت سمجھے ہوئے ہیں۔ جب بہت ہی دم گھٹنے لگتا ہے تو نہایت آہستہ نیچی سی آہ بھر کر صبر کر لیتی ہیں۔ ایسی حالت میں بھلا ہم خود کیا کر سکتی ہیں؟ اس لیے نہایت ہی مسکنت وعاجزی کے ساتھ آپ ہی سے صدہا بہن ،ہزار ہا دردمند دلوں کی التجا ہے کہ اے ہمارے ہمدرد باپو! حقیقی خیر خواہ بھائیو! خدا کے واسطے ہم پر رحم کر کے سب سے پہلے ہماری خبر لو ۔تب تو ہم بھی ریفارمر کہیں گے۔خواہ کسی قدر اصلاحیں کیوں نہ کرو،ہمیں کیا؟ ہماری زندگیاں تو یوں ہی جل جل کر گھٹ گھٹ کر مر مر کر برباد ہو رہی ہیں ؎

مبتلا جب ہم آفتوں میں ہیں
کس طرح تم کو رہبر جانیں
کثرت ازدواج جب ہو دور
تب تمہیں ہم ریفارمر جانیں ۲۴

نذر سجاد کا ناول آہ مظلوماں فصل اول ،فصل دوم۔۔۔کے ذیلی عنوانات کے تحت تحریر کیا گیا ہے۔جس میں ذیلی موضوعات کا تعارف ،عنوان کے آغاز میں مناسبت والے شعر سے کیا گیا ہے۔لیکن ناول ''حرماں نصیب''میں ذیلی عنوانات،مندرج موضوعات کے مطابق رکھے گئے ہیں۔ جیسے ناول کا آغاز ''دکھیا''نام کے ذیلی عنوان سے ہوا۔ جو ناول کے مرکزی کردار''فیروزہ'' کی طویل خودکلامی پر مشتمل ہے۔حرماں نصیب کی کہانی ہندوستان کے اونچے مسلم گھرانے کی پڑھی لکھی عورت کے گرد گھومتی ہے جو دومحبتوں (محبوب اور بھائی) کے درمیان مضبوط تعلق استوار کیے اپنی زندگی بتادیتی ہے ۔ ناول کا آغاز'فیروزہ' کی طویل خودکلامی سے ہوتا ہے جس میں مایوسی،تنہائی ، لاحاصلی ، بھائی کے اچانک موت کے صدمے سے مضمحل اور اس کے فراق میں سرگرداں جذبات عیاں ہیں۔'فیروزہ'ہندوستانی اشرافیہ کے متمول خاندان کی بیٹی ہے ۔جونوآبادیاتی عہد کے ہندوستانی تہذیب وثقافت ،طرز زیست اوررسوم وروایات پر مغربی تہذیبی اثرات کے ابتدائی نموکی نمائندہ ہے لیکن یہ اثرات محدودے چند ہیں۔'فیروزہ' کے کردار میں عشق کے مشرقی آداب ،رسوم وقیود ، پاس ناموس عشق ، خودداری واستقلال ، میر کے نظریۂ عشق کی یادتازہ کردیتے ہیں ۔ناول کے آغاز میں'فیروزہ' کو جوگن کے روپ میں بستی سے دور جنگل میں ایک خانقاہ کے قریب ایک جھونپڑی میں علائق خلق سے ماورا، بھائی کے فراق میں مجنوں دکھایا گیا ہے جہاں اس کا عرصہ ٔدراز سے بچھڑا محبوب (ظفر) اپنے باپ کے ساتھ خانقاہ کی زیارت کے لیے آتا ہے۔ اس کی مجنونانہ کیفیت پر متعجب ومضطرب ہوجاتا ہے، ساتھ لے جانے کے لیے کہتا ہے لیکن وہ انکار کردیتی ہے۔ظفر (فیروزہ کا محبوب) نواب افسرالدولہ، افسرالملک بہادر کا اکلوتا بیٹا بمبئی میں فیروزہ کا پڑوسی رہا تھا۔ نوجوانی میں ہی ایک دوسرے پر فریفتہ ہوگئے تھے ۔ظفر پانچ سال بعد انگلستان سے انجینئری پڑھنے کے بعد دیرہ دون واپس آیا تو فیروزہ کو نہ پا کر سخت مایوس ہوا حتٰی کہ

مجنون ہوگیا۔ اس کی ماں 'افسر دلھن' بیٹے کی بے چینی اور دیوانگی کا الزام 'فیروزہ' کے سر لگا کر اسے کوستی رہتی تھی۔ وہ ظفر کی شادی کی خواہاں تھیں لیکن ظفر مسلسل انکار کرتا رہا۔ 'فیروزہ' کو جھونپڑی میں دیکھ کر اس کی آس بندھی لیکن اس کی مایوسی لوٹ آئی جب ایک دن اس نے فیروزہ کو کسی نوجوان کے ساتھ جھونپڑی میں دیکھا اور اگلے روز وہ جھونپڑی میں نہ تھی (وہ لڑکا اس کا چچا تھا جو اسے اپنے ساتھ بمبئی لے گیا جہاں فیروزہ کے والدین تھے اور اس کے مرے بھائی کی قبر بھی وہاں تھی)۔

یہاں سے 'فیروزہ' اور 'ظفر' کا تعلق طویل مدت کے لیے منقطع ہوجاتا ہے۔ فیروزہ، ظفر کی دی ہوئی، بے نگ انگشتری ہردم پہنے رکھتی جبکہ سیاہ بنارسی ساڑی اور معمولی سفید ریشمی بلاوس میں رہتی۔ بڑے گھر کی بیٹی تھی، نازونعم میں پلی بڑھی، ہر طرح کے عیش وآرام میسر تھے لیکن دل کی ویرانی کا کیا مذکور! ظفر نے 'فیروزہ' سے مایوس ہوکر بادل نخواستہ شادی کرلی، جبکہ فیروزہ، ڈاکٹری پڑھنے امریکہ چلی گئی۔ پانچ سال بعد ظفر اور صفدر (ظفر کا تایا زاد اور گہرا دوست) مع اپنے خاندان والوں کے ''مسوری'' سیروسیاحت کے لیے جاتے ہیں، وہاں ان کی ملاقات 'فیروزہ' کی بہن 'زہرہ' اور بہنوئی (کامران) سے ہوتی ہے۔ انہیں کے توسط سے ظفر کو فیروزہ کے بارے میں معلومات ملتی ہیں۔ اس کی آمد کا پتہ چلتا ہے تو عشق کی بجھی راکھ میں سے چنگاری از سرنو بھڑکنے لگتی ہے۔ اسی دوران 'فیروزہ' کا ایک اور طلب گار 'اسحاق' کا کردار بھی مختصر دورانیئے کے لیے آتا ہے۔ لیکن نامراد ہی رہتا ہے۔ ظفر اور فیروزہ کی ملاقات بھی ہوجاتی ہے۔ لیکن فیروزہ کی زندگی کا رخ تبدیل ہو چکا ہوتا ہے۔ فیروزہ کی طرف سے ادا کردہ یہ جملے ظفر اور فیروزہ کے باہمی تعلقات کا اختتامیہ ہیں، جب فیروزہ نے ظفر پر اپنی زندگی کا مصرف واضح کردیا:

> ہاں ظفر! آخر میں اپنی بے کار زندگی جسے اس روز تم نے ختم نہ ہونے دیا تھا کسی کام میں لگاتی۔ اس سے زیادہ موزوں میں نے اپنے لیے کوئی شغل نہ پایا کہ بے بس اور بے کس غریب مریضوں کی خدمت کروں اور پیارے فیروز کی روح کو ثواب پہنچانے کی غرض سے مریضوں کو امداددوں۔ بس اب بقیہ زندگی اسی کام میں بسر کروں گی۔۔۔اگر شادی نصیب میں ہوتی تو میرا فیروز زندہ رہتا۔ جس سے میرا دل زندہ رہتا اور شادی اسی شخص کے ساتھ ہوتی۔ جس سے ایک بار عہد کیا تھا۔ تمہارے خیال میں فیروزہ اس قدر بے وفا، عہد شکن اور وعدہ وپیمان قائم رکھ کر کسی اور سے شادی پر رضامند ہوجاتی؟ ۔۔۔۔میرا ایک پیارہ اس گلشن حیات سے بے پھولے پھلے نیست ونابود ہوگیا تو خدا دوسرے ہی کو سرسبز وبامراد کرے۔ ۲۵

فیروزہ نے اپنے دل کی اداسی وویرانی کو غریبوں کے لیے مسوری میں ہسپتال بنوا کر آباد کیا۔ جو اس کی بلند حوصلگی اور غم والم میں مفعولیت کے بجائے فعالیت کا آئینہ دار ہے۔ ظفر اور فیروزہ کے کرداروں کے خصائل میرحسن کے ''سحر البیان'' کے اور دیاشنکرنسیم کے ''گلزارِنسیم'' کے کرداروں کی یاد دلاتے ہیں جن میں عورتوں کے کردار فعال ہیں، حوصلہ مند ہیں، متحرک ہیں جبکہ مرد کردار مجہول، پست حوصلہ اور دوسروں پر انحصار کرنے والے ہیں۔ ظفر کی آہ وبکا، گریہ وزاری، بات بات پر بے ہوش ہوجانا، قوت ارادی اور قوت فیصلہ کی کمی جیسے خصائص مفعولیت کا پتہ دیتے ہیں۔ جبکہ 'فیروزہ' فعال، حوصلہ مند او رحقیقت پسند کردار ہے جو اپنی زندگی کا اچھا مصرف بنانے کا حوصلہ رکھتی ہیں اور اس پر عمل درآمد بھی کرلیتی ہے۔

'فیروزہ' ہندوستانی تہذیب کی عورت کا نمائندہ کردار ہے جو ہندوستانی رکھ رکھاؤ، وضع داری اور مخصوص مشرقی اقدار وضوابط

کے تمام پہلو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے ۔بستی سے دور جنگل میں کسی سادھو کی خانقاہ کے قریب جھونپڑی میں رہائش پذیر تھی لیکن جھونپڑی کے اندرون میں ہندوستانی عورت کی سلیقہ شعاری کا منظر دیکھیے :

یہ کوٹھڑی چونکہ سلیقہ شعار جوگن کے رہنے کی جگہ تھی ۔ اس لیے تمام سامان قرینے سے لگایا تھا۔ ایک طرف زمین پر بستر بچھا ہوا تھا ۔دوسری طرف تین چار مونڈھے رکھے ہوئے تھے۔ ایک لوہے کی چھوٹی میز پر ایک سیاہ رومال ، چند کتب اور کچھ تصویریں رکھی ہوئی تھیں۔ ایک بانس کی الماری پر تین چار مٹی کے برتن ،رکابی ،پیالے وغیرہ چنے ہوئے تھے۔ ۲۶

خانقاہ میں ظفر کی فیروزہ سے ملاقات، فیروزہ کا مخصوص طرزِ عمل ، ضبط وتحمل کا مظاہرہ ، پانچ سال کی طویل مفارقت کے بعد وصل کے باوجود ظفر کو واپس بھیجنے پر مُصر ، فیروزہ مشرقی پاس ناموس عزّ رکھتی ہے اور عشق کی آگ میں شعلے کی طرح بھڑکنے کی بجائے دھیمی دھیمی آنچ میں جلنے کو ترجیح دیتی ہے۔ فیروزہ کا ظفر کو ملنے سے منع کرنا اور اپنی عائلی زندگی میں مطمئن رہنے کی تاکید کرنا، مشرقی تہذیبی اقدار ہیں جو عورت کی اخلاقی تربیت کا جزو لازم ہے۔ کیوں کہ ہندوستانی طرز معاشرت میں عورت کا مردوں کے ساتھ آزادانہ ربط وتعامل معیوب سمجھا جاتا ہے۔ بالخصوص نوآبادیاتی عہد سے قبل کی ہندوستانی تہذیب میں یہ امور ناشائستگی کے زمرے میں شمار ہوتے تھے۔ ہندوستانی معاشرت میں عائلی زندگی کی مخصوص اقدار وضوابط رہی ہیں ۔ فیروزہ کے یہ جملے انہی کی طرف اشارہ کناں ہیں:

مَیں نے سنا ہے تمہاری شادی ہوچکی ہے۔ بال بچے بھی ہیں۔ اب تمہارا مجھ سے اسطرح چھپ کر ملنا تمہاری بیوی کی نظروں میں قصور ہوگا۔ ۲۷ اب تم کسی اور کے ہو اور تمہیں اپنا کہنا گناہ سے کم نہیں۔ ۲۸ فیروزہ بے چین ہوکر) ظفر بس اب رنج نہ کرو۔ جو کچھ ہونا تھا ہوگیا ۔ بے شک میری طرف سے تم پر بہت سختی ہوئی ۔مگر میں رنج وغم سے دیوانی ہورہی تھی ۔ اس وقت بھی گو تمہاری جدائی کا خیال فیروز کی جدائی سے کم نہ تھا مگر جب وہ برداشت کررہی تھی تو یہ بھی کیا ۔ مجھے معاف کردو اور خوشی سے اپنے بال بچوں میں زندگی بسر کرو۔ ۲۹ کیوں کہ میں دیکھتی ہوں کہ میری غیر موجودگی میں تم فیروز کی قبر پر بھی جاتے رہے ہو اور اپنی طرف سے ایک پرحسرت شعر بھی اس کے سنگ مزار پر کندہ کروایا ہے۔ یقیناً میری قبر سے بھی محبت کروگے۔ بس اب تمہار اہمارا اسی قدر تعلق ہوگا۔ یہ کہتے کہتے فیروزہ کی آواز بھراگئی اور آنسو آنکھوں سے چھلکنے ہی کو تھے کہ زہر کے گھونٹ کی طرح ان کو آنکھوں ہی میں پی گئی۔ ۳۰

یہاں فیروزہ کا ضبط وتحمل بھرا رویہ، خالص ہندوستانی عورت کا ترجمان ہے جہاں عورت کو رنج وغم کی کیفیات میں جارحانہ اقدام کی بجائے خود ضبطی اور تحمل وبرداشت سکھایا جاتا ہے۔ جہاں پھوٹ پھوٹ کر رونے اور آہ وبکا کی بجائے آنسو ضبط کرنے کی تاکید کی جاتی ہے ۔ فیروزہ ،جس نے اپنے بھائی اور محبوب (ظفر) سے جدائی کے بعد ان کی تصاویر کو لاکٹ بنا کر سینے سے لگائے رکھا،لیکن دنیا کی نظروں سے اوجھل۔ اس نے نہ صرف خود کو سنبھالا بلکہ ظفر کو بھی صبر وہمت کی تاکید کی: '' ظفر کیسی باتیں کرتے ہو، ہوش میں آؤ ۔ دنیا کبھی انسان کی مرضی کے موافق نہیں ہوسکتی۔ جو کچھ پڑے اسے صبر وشکر سے مردانہ وار برداشت کرو۔''۳۱

ایک اور موقع پر کہتی ہیں :

ظفرتم مردہوکرایک عورت سے بھی کم حوصلہ دل رکھتے ہو۔آخر میں زندہ ہوں۔جس طرح میں تمہاری جدائی میں عمر بسرکروں گی اسی طرح تم بھی زندگی کے بقیہ دن صبروشکر سے گزاردو۔ ۳۲

فیروزہ کومشرقی اقدارکی پاسداری کاہردم لحاظ رہتاہے۔ظفرکی بے تابی اور اضطراب پراسے تاکیدکرتے ہوئے کہتی ہے:

ظفر اب جوباتیں بے سود اوررنج دہ ہیں ان کے کرنے سے کیافائدہ اورتم انہیں چھیڑوتوتم اپنی بیوی کے مجرم ہو۔میرامالک تو سوائے تمہارے نہ کوئی ہوا نہ ہوگا ۔مگرتمہاری تمام محبت کی ایک اور دعویدار ہے ۔تمہارا فرض ہے کہ تم اس سے محبت کرواو ر اس کوخوش رکھو۔ بیوی سے چھپ کرمجھ سے ملنایا مجھ سے محبت کرنا اخلاقی گناہ اور خدا کا گناہ ہے۔۳۳

فیروزہ کی تحمل مزاجی کی ایک اور مثال دیکھیے:

پیارے ظفرمحض اسی لیے میں تم سے بے التفاتی سے پیش آئی کہ مجھے یقین تھا ملاقات سے تمہاری گذشتہ محبت میں پھرجوش آجائے گا اورمیں تمہاری اہلیہ کی گناہ گاربنوگی۔لوسوارہو۔اب خداکے سپرد۔ ۳۴

فیروزہ نے خودکو بھائی اورمحبوب کی یادوں کے حصار میں مقیدکرلیا تھا۔سیاہ رنگ کالباس ،اسی رنگ کابلاؤس اور سیاہ بوٹ ، زیور وغیرہ میں سوائے ایک بے نگینے کی انگشتری کے اور کچھ نہ تھا ۔ہاں گلے میں وہ سنہری زنجیر ضرورتھی۔۳۵ سیاہ رنگ کالباس غم والم کے مواقع پر پہناجاتاہے ۔یہ روایت مشرق ومغرب میں مشترک ہے ۔انگشتری وہ تھی جوفیروزہ کوآغازمحبت میں ظفرنے بطورنشانی دی تھی اور خانقاہ میں فیروزہ نے اس انگشتری کے نگینے کوچور چورکر کے کھاکرخودکشی کرنے کی کوشش کی تھی ۔ جسے ظفر نے عین موقع پر دیکھ کر اس سے وہ نگینہ لے لیا۔تب سے یہ انگشتری بے نگینہ فیروزہ کے پاس موجودتھی ۔ جسے وہ سرمایۂ حیات سمجھتی تھی اور گلے کی سنہری زنجیر میں فیروز(بھائی) اورظفر(محبوب) کی تصاویرآویزاں تھیں جسے وہ ہروقت پہنے رکھتی تھی۔ فیروزہ نے وہ انگشتری ظفربیگم (ظفرکی بیوی) کے ہاتھ میں پہنادی جوظفر نے انگلستان روانہ ہونے سے قبل اسے پہنائی تھی جواس بات کاعہد تھاکہ ظفر، فیروزہ سے ہی شادی کرے گا ۔اب چونکہ وہ عہدٹوٹ چکا تھالہذا فیروزہ نے بچشمِ نم وہ انگشتری ظفربیگم کو پہنادی کہ’’حق بحقدار رسید‘‘ ۳۶

دیگرنسوانی کرداروں میں بیگم ظفرکاکردار اپنے مخصوص رویوں ، خاوندکی تابعداری ، پاس ناموس اور وضع داری میں ہندوستانی تہذیب واقدار کی نمائندہ ہے ۔ وہ ظفراور فیروزہ کے گذشتہ واقعات عشق اورتجدیدملاقات سے واقفیت کے باجود خودضبطی ، اعلیٰ ظرفی اورتحمل مزاجی کامظاہرہ کرتی ہے اور بدگماں نہیں ہوتی ۔مسوری میں آخری رات، جب ظفر بیگم اورصفدربیگم (ظفرکے چچازادکی بیوی) کی دعوت ان کی دوست بیگم حسین بیگ کے ہاں تھی ،’’دونوں بیویاں کوئی گیارہ ایک بجے تک دعوت سے فارغ ہوکرکوٹھی میں واپس آگئیں مگر دیکھا کہ ظفر اب تک نہ آیا تھا۔ظفر بیگم سے ضبط نہ ہوسکا۔مسہری پر پڑکر خوب پھوٹ پھوٹ کرروئیں کیونکہ انہیں یقین تھا کہ ان کا پیاراشوہر آج فیروزہ سے رخصت ہونے گیاہے اور وہیں اسے دیرلگی رہی ہے۔‘‘ ۳۷ یہاں ظفربیگم کا اضطراب کسی احتجاجی اورمزاحمتی رویے میں تبدیل نہیں ہوتا بلکہ وہ روکراپنا کیتھارسس کرلیتی ہے۔

حرماں نصیب ہندوستان کے اعلیٰ طبقے کےمسلم گھرانے کی کہانی ہے جونوآبادیاتی عہد میں مغربی اثرات کے تحت بدلتی اقدار او ررسوم ورواج سے متاثر بھی نظرآتا ہے اورکہیں کہیں اس کا مقلدبھی ۔یہ تقلید ناول میں کہیں کہیں نظربھی آتی ہے جیسے نوجوان

جنٹل مین (ظفر) کی وضع قطع ''نوجوان ایک بادامی ریشمی سوٹ پہنے ہوئے تھا۔ سر پر ترکی ٹوپی تھی اور عینک لگائے ہوئے تھا''۔ ۳۸ جنٹل مین کے باپ کی خانقاہ کے ساتھ عقیدت جبکہ جنٹل مین کی بے زاری اور تمسخرانہ انداز مغربی تہذیب کے جیتے ابھرتے نقش ہیں۔یہاں باپ کے اپنی اولاد پر براہ راست طنزیہ جملے اور لہجے کی کرختی ملاحظہ کیجیے:

> انگریزی پڑھ کر نہ معلوم تم نالائقوں کا مزاج کون سے آسمان پر پہنچ جاتا ہے۔ابھی کسی انگریز کی کوٹھی ہوتی تو کس فخر سے ملنے جاتے۔مگر ایک نیک بزرگ سے ملنے کے لیے دوقدم چلنے کے لیے دم نکلتا ہے۔وہ خدا کا پیارا سادھوا سے کیا پڑی ہے،جو کسی سے ملنے ملانے کو جوتیاں چٹخاتا پھرے۔ ۳۹

> نواب بیگم افسر(ظفر کی والدہ) کے جملے : اے بہن کیا کہوں وہ کسی طرح مانتا ہی نہیں ۔نیچری تو پہلے ہی تھا ۔مگر اس پانچ برس کے عرصے میں ولایت رہ کر تو پورا عیسائی ہوگیا۔ہرچند اصرار سے کہا کہ اپنی منتیں اپنے ہاتھ سے چڑھا مگر ایک نہیں مانتا۔۴۰

افسرمحل ، نواب الدولہ ، افسرالملک بہادر کی زمانہ حال کے مطابق نئے فیشن کی عالی شان کوٹھی ، بچوں کی دیکھ بھال کے لیے یورپین گورنس کا تقرر،ہنی مون منانے کی روایت ، اعلیٰ نسل کے مردوزن کا انگریزوں کے ساتھ ربط وتعامل،گھریلو تعلقات ، ناول میں موجود انگریزی کردار(جیسے مس سٹیلی ، لیڈی صاحبہ) ، انگریزی الفاظ کا استعمال (فٹن ، سینی ٹوریم ،پاپا، ایجنٹ ، پلیگ ،شوفر، لیمونیڈ ، ڈنر) ہندوستانی طرزمعاشرت پر مغربی اثرونفوذ کی مثالیں ہیں۔لیکن عورت کا مخصوص ہندوستانی کردار ہر روپ میں جلوہ کناں ہے۔ خواہ وہ بیوی کی صورت میں ہو یا محبوبہ کے روپ میں۔ہر رخ میں ہندوستانی اقدار وروایات اٹل ہیں۔

رومانی اسلوب میں تحریر کردہ ان ناولوں آہ مظلوماں اور حرمان نصیب کو پڑھتے ہوئے عجیب سرمستی وبے کیفی طاری ہوجاتی ہے۔منظرکشی، مکالمہ نگاری اور جذبات نگاری میں کمال فن کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔ ہجروفراق کی کیفیات ، وصل میں خودساختہ ضبط وتشنگی کے پہلو دار سلسلے، نذرسجاد کی انسانی نفسیات پر گرفت کا ثبوت ہیں۔ ناولوں میں موجود مختلف مواقع پر مکالموں کی صورت میں جذبات قلبی کا ٹھہرا ٹھہرا اور سنبھلا سنبھلا اظہار، جہاں قاری کے قلب ونظر میں سرایت کرتا چلا جاتا ہے،وہاں ہندوستان کی مخصوص رومانی فضاکے جذبی ضبط وتحمل کی دھیمی دھیمی آنچ میں سلگنے کا درک بھی دیتا ہے۔ رومانیت اور حقیقت کا حسین امتزاج ، قلب وذہن کے مابین کش مکش کا دل آویز مرقع ہے۔

نذرسجاد کے ہاں خودکلامی اور مکالمہ دونوں تکنیک کا استعمال کامیابی سے ملتا ہے۔ حالانکہ اس دور میں فکشن زیادہ تر بیانیہ صورت میں ہی چڑھا۔ بالخصوص جہاں عورت کی کہانی قلم بند ہوئی ، وہاں مکالموں کی ضرورت محسوس نہ ہوئی کہ زندگی کا اصل رنگ ہی یہی تھا ۔عورت ایک بیانیہ ہی تو تھی ۔ چپ چاپ فرائض نبھانے والی،اپنے وجود سے نا آشنا ،پدرسری معاشرے میں رشتوں پرقربان ، تو مکالمہ کہاں سے جنم لیتا؟

ہندوستانی سماج میں حقوق نسواں کی تحریک کاعلم اٹھائے ،نذرسجاد ہمہ دم متحرک اور فعال رہیں ۔صدیوں پرانی روایات واقدار کے مقابلے میں مغربی اثرات کے تحت عورت کی بیداری ، شعوروآگہی کا سفر، ضبط اوراحتجاج کے درمیان کی کیفیت کا دل نشین اظہار نذرسجاد کے فن کا خاصا ہے۔ ان کا فن عورت کی داخلی وخارجی کیفیات کا مرقع ہے ۔مختلف تہذیبی ادوار میں عورت کا مجہول اورمنفعل

کردار جو مرد نے اسے سونپا، اس نے صدیوں نبھایا، نذر سجاد اس کے خلاف دامے، درمے، قدمے، سخنے صف آرا ہے بلکہ اس تحریک کی سرخیل بھی ہے۔ وہ روایتی پگڈنڈیوں میں نئے نئے راستے تلاش کرتی ہے۔ رومانی طرز فکر میں مقلوف احتجاجی رویہ، بین السطور موجود رہتا ہے لیکن وہ کھوکھلا نعرہ نہیں بنتا بلکہ شعور کی پختگی، مہذب طرز احساس اور تہذیبی شائستگی کے حدود و قیود میں جلوہ گر ہے۔

حوالے و حواشی

۱ شمس الدین صدیقی، ڈاکٹر، ادبی منظر ۱۸۵۷ء تا ۱۹۱۴ء، مشمولہ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند (جلد چہارم)، لاہور: پنجاب یونیورسٹی (طبع اول)، ۱۹۷۲ء، ص ۳۰۔

۲ سلیم اختر، ڈاکٹر، مرزا رسوا کا نظریہ ناول نگاری، مشمولہ داستان اور ناول، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص ۹۹۔

۳ حنا جیلانی، سماجی اور سیاسی تحریکیں اور خواتین، مشمولہ عورت زبان خلق سے زبان حال تک، انتخاب و ترتیب، کشور ناہید، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء، ص ۲۷۴۔

۴ یہ معلومات قراۃ العین حیدر کی تصنیف کار جہاں دراز ہے (جلد اول، دوم، سوم)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶ء کے صفحہ نمبر ۱۴۵، ۱۴۶ سے لی گئی ہیں۔

۵ قراۃ العین حیدر، کار جہاں دراز ہے، ص ۱۴۷۔

۶ کار جہاں دراز ہے، ص ۱۴۸۔

۷ بقول قراۃ العین حیدر، یہ نسخہ اب نایاب ہے، صرف ایک نسخہ قراۃ العین حیدر کے پاس موجود ہے، بحوالہ 'کار جہاں دراز ہے'، (حوالہ جات) حوالہ نمبر ۹، ص ۱۸۹۔

۸ کار جہاں دراز ہے، ص ۱۵۲۔

۹ یہ تفاصیل قراۃ العین حیدر کی تصنیف 'کار جہاں دراز ہے' کے صفحہ نمبر ۹۸۸ تا ۹۹۵ سے لی گئی ہیں۔

۱۰ کار جہاں دراز ہے، ص ۱۵۹۔

۱۱ ریحانہ کوثر، ڈاکٹر، نذر سجاد کی سوانحی تحریریں، مشمولہ معیار-۹ تحقیقی و تنقیدی مجلّہ، بین الاقوامی یونیورسٹی، اسلام آباد: جنوری تا جون ۲۰۱۳ء، ص ۳۹۵۔

۱۲ ریحانہ کوثر، ڈاکٹر، نذر سجاد کی سوانحی تحریریں، محولہ بالا، ص ۳۹۹۔

۱۳ ''زہرا'' ناولٹ از ناظم بنی زادہ کا ترجمہ، مطبوعہ کالج بک ڈپو علی گڑھ ۱۹۰۲ء بحوالہ پروفیسر ثریا حسین، انتخاب یلدرم، اتر پردیش، اردو اکیڈمی، لکھنؤ: ۱۹۸۵ء، ص ۲۳، ۲۴۔

۱۴ نذر سجاد حیدر، آہ مظلوماں، لاہور: دارالاشاعت، ۱۹۳۳ء، ص ۳۔

۱۵ آہ مظلوماں، ص ۱۵۔

۱۶ ایضاً، ص ۲۱۔

۱۷ ایضاً، ص ۶۸۔

۱۸ ایضاً، ص ۸۹-۹۰

۱۹ ایضاً، ص ۵۰۔

۲۰ ایضاً، ص ۵۹-۶۰۔

۲۱ ایضاً، ص۶۵۔

۲۲ ایضاً، ص۱۸۔

۲۳ ایضاً، ص۱۰۳۔

۲۴ ایضاً، ص۱۰۳،۱۰۴۔

۲۵ نذر سجاد حیدر، حرمان نصیب، لاہور: دارالاشاعت پنجاب، ۱۹۳۸ء، ص ۷۵۔

۲۶ حرمان نصیب، ص ۱۸۔

۲۷ ایضاً، ص ۷۱۔

۲۸ ایضاً، ص۷۹۔

۲۹ ایضاً، ص۷۷۔

۳۰ ایضاً، ص ۸۰۔

۳۱ ایضاً، ص۳۴۔

۳۲ ایضاً، ص۸۵۔

۳۳ ایضاً، ص۳۶۔

۳۴ ایضاً، ص۸۷۔

۳۵ ایضاً، ص۹۱۔

۳۶ ایضاً، ص۹۴۔

۳۷ ایضاً، ص۷۲۔

۳۸ ایضاً، ص۶۔

۳۹ ایضاً، ص۴۲۔

۴۰ ایضاً، ص۴۳۔

ایبسٹریکٹ (اختصاریہ)

(Abstract)

(شمارہ-۱۴)

ڈاکٹر مظہر علی طلعت
ٹیچنگ ریسرچ ایسوسی ایٹ، شعبہ اُردو
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد
محمد اسحاق خان
اسٹینو ٹائپسٹ (اُردو)
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

- **شان الحق حقی اور ترقی اردو بورڈ کی لغت**

عرفان شاہ

زیرِ نظر مقالہ میں مقالہ نگار نے اردو کے مشہور نثر نگار، شاعر اور لغت نگار شان الحق حقی کی علمی زندگی کا احاطہ کرتے ہوئے حقی صاحب کے ترقی اردو بورڈ میں لغت کے مرتب کرنے کے عمل کا جائزہ لیا ہے۔ یقیناً حقی صاحب کا اردو بورڈ میں علمی و ادبی کام ایک اہم باب کی حیثیت رکھتا ہے۔ مقالہ نگار نے شان الحق حقی صاحب کے اس علمی کام پر روشنی ڈالی ہے۔

- **قاضی عبدالودود: وضاحتی کتابیات**

ڈاکٹر سہیل عباس خان

قاضی عبدالودود اردو کی تاریخ ادب میں ایک معروف محقق، مدون اور ممتاز ادیب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ زیرِ نظر مقالے میں مصنف نے قاضی عبدالودود کی زندگی ان کی علمی و ادبی سرگرمیوں اور ان پر لکھی جانے والی کتب کی وضاحتی کتابیات مرتب کی ہے۔ مصنف نے یہ نقطہ نظر پیش کیا ہے کہ قاضی عبدالودود ایک مختلف الجہت نابغے کی حیثیت رکھتے ہیں۔

- **ترجمہ نگاری: ادبیات میں زر نگاری اور سحر نگاری کی ایک درخشاں روایت**

غلام شبیر رانا

اس مقالے میں مصنف نے ترجمہ نگاری کے موضوع پر لکھتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ ترجمہ نگاری کا مطلب ایک زبان سے دوسری زبان میں مواد کی صرف منتقلی نہیں ہے۔ بلکہ ترجمہ نگاری دونوں زبانوں کے ایک دوسرے میں پیوست ہونے اور شرکت کرنے کا نام ہے۔ ترجمہ نگار نے جدید اور قدیم دونوں ادوار کے اہم ترین مترجمین کی خدمات کا بھی ذکر کیا ہے اور عالمی کلاسیک کے تراجم کی تاریخ کو بھی شامل مضمون کیا ہے۔

- **کلام سلطان باہو کا ایک منظوم اردو ترجمہ**

ڈاکٹر محمود الحسن بزمی

زیرِ نظر مقالے میں پنجابی کے کلاسیکی صوف شاعر سلطان باہو کے کلام کے منظوم اردو ترجمے پر بحث کی ہے یہ ترجمہ عبدالمجید بھٹی نے کیا ہے۔ صوفیا کے کلام کا ترجمہ اس بات کا متقاضی ہوتا ہے کہ صوفیا کے پیغام کی اصل حقیقت ترجمہ میں منتقل ہو جائے۔ اس ترجمے کے اس طرح کے مسائل پر مضمون نگار نے تفصیل سے گفتگو کی ہے۔

- **اقبال ادبی تنقید کے تناظر میں (بحوالہ خصوصی: شمس الرحمٰن فاروقی)**

صفدر رشید

اقبال کا شمار ان شعراء میں ہوتا ہے جن پر بے پناہ لکھا گیا ہے۔ زیرِ نظر مضمون میں اقبال پر شمس الرحمٰن فاروقی جیسے معروف ادیب اور نقاد کی تنقیدی آراء پیش کی گئی ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اقبال پر شرح و بسط سے بحث کرتے ہوئے اقبال کو ایک عظیم شاعر اور اردو ادب کا اہم ستون قرار دیا ہے۔

- **اقبال کے ایک ہم عصر- امینِ حزیں**

ڈاکٹر فاخرہ اکبر

اس مضمون میں مصنفہ نے اقبال کے ایک اہم ہم عصر-امین حزیں کی زندگی پر روشنی ڈالی ہے۔ اقبال اور امینِ حزیں دونوں کشمیری تھے اور دونوں کا تعلق سیالکوٹ سے تھا۔ مضمون میں جابجا اقبال کے اشعار کو پیش کر کے مصنفہ نے اپنے بنیادی تھیسز کے لیے بنیادیں مہیا کی ہے۔

- **اقبال اور نیطشے میں فکری مماثلتیں ایک تحقیقی مطالعہ**

پروفیسر بشریٰ قریشی

اقبال کے فلسفے میں مردِ مومن کا تصور ایک اہم بنیادی تصور ہے۔ انیسویں صدی کے مشہور جرمن فلسفی نیطشے نے بھی اپنی کتاب ''پس زرتشت نے کہا'' میں مافوق البشر کا تصور پیش کیا ہے۔ مصنفہ نے اقبال کے مردِ مومن اور نیطشے کے مافوق البشر کے تصورات کے درمیان مماثلت اور اختلاف دونوں پر بحث کی ہے اور اقبال کے تصور مردِ مومن کے نیطشے کے تصورِ انسان سے مختلف ہونے کا نتیجہ نکالا ہے۔

- **محسنات شعر- کلامِ غالب میں**

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین

پیش کردہ مضمون میں مقالہ نگار نے اردو کے معروف کلاسیکی شاعر اسد اللہ خان غالب کی شاعری کے حُسن اور مواد کی عظمت کو اپنے احاطہ تحریر میں لانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ مضمون نگار کی یہ کوشش غالبیات کے وسیع ورثے میں ایک نئی طرز کا اضافہ ہے۔

- **سیّد سجاد حیدر یلدرم بطور شاعر**

ڈاکٹر محمد امتیاز

سجاد حیدر یلدرم کا نام اردو ادب کے ایک اہم رجحان رومانویت کے حوالے سے تاریخِ ادب اردو میں پہچانا جاتا ہے۔ سجاد حیدر یلدرم کی نثر پر بہت سی تحریریں ملتی ہے لیکن ان کی ادبی زندگی میں شاعری کا بھی ایک حصہ موجود ہے۔ زیرِ نظر مقالے میں مضمون نگار نے سجاد حیدر یلدرم کی شاعری کو موضوع بحث بناتے ہوئے یلدرم کے شاعری کے ورثے کو منظرِ عام پر لانے کی سعی کی ہے۔

- **گل خان نصیر کی اردو شاعری**

فیصل ریحان / ڈاکٹر عزیز ابن الحسن

گل خان نصیر بلوچستان کے اہم اور معروف ادیب اور شاعر تھے۔ انہوں نے براہوی، بلوچی اور اردو غرض بہت سی زبانوں میں ادب کو اعلیٰ شاعری کے نمونے دیئے ہیں۔ زیرِ نظر مضمون میں مقالہ نگار نے گل خان نصیر کی اردو شاعری کا احاطہ کیا ہے۔

- **مجید امجد کی غزل: سیاسی زاویہ**

ڈاکٹر عابد سیال

مجید امجد کا نام اردو شاعری کے بیسویں صدی کے اختتام کے زمانے کے اہم شاعر کی حیثیت کا حامل ہے۔ زیرِ نظر مقالے میں مصنف نے مجید امجد کی شاعری پر بحث کرتے ہوئے مجید امجد کے شاعرانہ تجربے پر فنکارانہ روشنی ڈالی ہے۔

- **عارف عبدالمتین کی اردو غزل کے ترقی پسندانہ عناصر**

ڈاکٹر نبیل احمد نبیل

ترقی پسند تحریک اردو ادب کی اہم تحریکوں میں شمار ہوتی ہے۔ زیرِ نظر مضمون میں عارف عبدالمتین نے اردو ادب کی تاریخ میں ترقی پسند تحریک کے ایک اہم ادیب عارف عبدالمتین کی اردو غزل میں ترقی پسندانہ عناصر پر روشنی ڈالی ہے۔

- **جدید اردو نظم کی تین آوازیں اور فکرِ گوتم**

ڈاکٹر طارق محمود ہاشمی / محمد عدنان اقبال

زیرِ نظر مقالہ میں مضمون نگار نے اردو ادب کے اہم شاعر ستیہ پال آنند، ڈاکٹر اسلم انصاری اور اشرف یوسفی جیسے جدید اردو شعراء کے کلام میں گوتم بدھ کے فلسفہ حزن یاس کی بازیافت کی ہے اور مضمون میں اسلم انصاری کی معروف نظم ''میرے عزیزو تمام دکھ ہے'' کا تجزیہ بھی پیش کیا ہے۔

- **طلسمانہ (Fantasy) کیا ہے؟**

ڈاکٹر سلیم سہیل

طلسمانہ یا (Fantasy) کا تعلق داستانوں سے اور فکشن کی اصناف سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ طلسمانہ کو عموماً محیرالعقول واقعات سمجھ کر اسے مثبت قرار نہیں دیا جاتا۔ مضمون نگار نے اس مقالے میں طلسمانہ کی اہمیت بیان کی ہے اور طلسمانہ کو اس انداز میں دیکھا ہے کہ طلسمانہ پن ادب کو تخلیقت اور نئے خیالات سے نوازنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔

- **''آئینہ خانہ'' کا تنقیدی جائزہ: مزاحمتی تناظر میں**

خرم علیم

مضمون ''آئینہ خانہ'' کا تنقیدی جائزہ میں مصنف نے ترقی پسند ادیب اور شاعر اختر حسین جعفری کی شاعری کو موضوعِ بحث کرار دے کر ان کی شاعری پر تنقید اور ان کی شاعری کے حسن و قبح پر شاعرانہ نقطہ نظر سے بحث کی ہے۔ اس میں جا بجا ترقی پسندی کے بارے میں اہم تفاصیل بھی موجود ہیں۔

- **ابتدائی ترقی پسند ناول اور عصریت**

ڈاکٹر کامران عباس / ارشد محمود

زیرِنظر مقالے میں اردو ناول کو ''ادب برائے زندگی'' کے نقطہ نظر سے ہندوستان کی ناول کی تاریخ میں مشہور ترقی پسند ادیب سجاد ظہیر کے ناول ''لندن کی ایک رات'' اور عزیز احمد کے ناول ''شکست'' کا ادب کے عصری نقطہ نظر سے تنقیدی جائزہ لیا ہے۔

- **عالمی رزمیہ ادب کے مماثلتی عناصر کا تقابلی جائزہ**

طارق علی شہزاد

زیرِنظر مضمون میں عالمی رزمیہ ادب کے مماثلتی عناصر کا تقابلی جائزہ لیا گیا ہے۔ مضمون نگار نے اپنے اس مقالے میں دنیا کے عظیم کلاسیکی ادب میں موجود کلاسیکی رزمیوں، داستانوں اور مذہبی متون کا ایک تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔

- **''کئی چاند تھے سرآسماں'' اور ''غلام باغ'' میں کارفرما تاریخی تصورات کا تقابلی جائزہ**

رخسانہ بی بی

مصنفہ نے اپنے اس مضمون میں شمس الرحمٰن فاروقی کے ناول ''کئی چاند تھے سرآسماں'' اور مرزا اطہر بیگ کے ناول ''غلام باغ'' میں اشتراکات اور موضوع کی ہم رنگی کو بیان کرتے ہوئے دونوں ناولوں کا پس نوآبادیاتی تجزیہ کرنے کی سعی کی ہے۔

- **شعور کی رو اور اردو ناول**

مظہر عباس

اردو ناول میں بہت سی تکنیکوں کا استعمال ناول کی ماہیت کا لازمی جزو بن چکا ہے۔ مصنف نے اس مضمون میں ناول نگاری کی ایک تکنیک ''شعور کی رو'' پر بحث کی ہے اور اس تکنیک کی بہت سے ادیبوں کے ناول میں فنکارانہ استعمال کو بحث کا موضوع بنایا ہے۔

- **نذر سجاد کے ناولوں میں عورت: سماجی تہذیب کے تناظر میں**

ناہید ناز

اس مضمون میں مصنفہ نے نذر سجاد کے ناولوں میں عورت کو تہذیبی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ مصنفہ نے ناول کے کرداروں، ناولوں کا بیانیہ اور ناول کے تاریخی وتہذیبی تناظر کو بیان کرتے ہوئے نذر سجاد کے ناول کی خوبیوں کی عکاسی کی ہے۔

- **محسن حامد کے ناول ''موتھ سموک (Moth Smoke)'' میں بعداز ایٹمی پاکستان کی عکاسی**

ڈاکٹر منور اقبال احمد

محسن حامد کا ناول (Moth Smoke) بعد از آزادی، بعداز استعماریت اور سوویت جنگ، سب سے اہم بعد از ایٹمی پاکستان کی عکاسی کرتا ہے۔ یہ ناول سیاسی پالیسوں، تاریخی واقعات اور جنگوں کے لاہور شہر کی زندگی پر اثرات کا جائزہ لیتا ہے۔ مزید یہ کہ کس طرح امیر امیر تر ہوتا جا رہا ہے اور غریب غریب تر ہوتا جا رہا ہے۔ محسن حامد نے اس چیز کو ایٹمی دھماکوں سے تشبیہ دی ہے جس کے بہت زیادہ نقصانات ہیں۔ اس مقالہ میں ڈاکٹر منور اقبال احمد نے مئی ۱۹۹۸ء میں پاکستان اور انڈیا کے ایٹمی دھماکوں پر لکھاری کا نقطہ نظر پیش کیا ہے۔

- **اقبال اور ٹیگور کی شاعری میں ''خودی'' کا تصور: ایک تقابلی جائزہ**

راحیلہ اختر رڈاکٹر مظہر حیات

راحیلہ اختر اور ڈاکٹر مظہر حیات نے اقبال اور ٹیگور کے خودی کے تصور کو نئی جہتوں سے روشناس کروایا ہے۔ دونوں شاعروں نے اپنے تئیں پوری کوششیں کی ہے کہ کسی طرح برصغیر کے لوگوں کی غلط نمائندگی (Representation) جو کہ نو آبادیاتی نظام کے تحت پیش کی گئی ہے کو صحیح انداز سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ یہ مقالہ دونوں شعراء کی نو آبادیاتی نظام کے خلاف مشترکہ مماثلاتی جدوجہدی خصوصیات اور ان کی موجودہ دور میں افادیت کو اجاگر کرتا ہے۔

- **ایک نسوانی لوک روایت: ''دوران سیلاب شادی'' میں دلہن کا سہ جزوی جہیز**

کومل شہزادی

شاعرانہ (Imagery) نقش کے ذریعے چیزوں کو بہت گہرے انداز میں سمجھا جاسکتا ہے۔ مقالہ نگار نے توفیق رفعت کی نظم ''دوران سیلاب شادی میں دلہن کا سہ جزوی جہیز'' میں پانچ مختلف عناصر مع اپنی ذات کو پانچ مشرقی عناصر زمین، ہوا، پانی، آگ اور پتھر سے ربط کیا ہے۔ کومل شہزادی نے جہیز کے تین عناصر کو پنجاب کی لوک روایت کی تین (Archetypal) خواتین کی یاد کو تازہ کرنے کے لیے بہترین انداز میں استعمال کیا ہے۔

- **''فن، عشق اور زمان'' پر قاری کے تاثرات: ''حسن کوزہ گر'' اور ''ایک یونانی کلش کا قصیدہ'' کا تقابلی جائزہ**

شہریار خان

ن-م راشد جدیدیت کی تحریک کے روح رواں کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ ان کی نظم ''حسن کوزہ گر'' محبت اور فن کے درمیان اور فنکار اور تخلیق کے درمیان باوی تعلق کو پیش کیا ہے۔ اس مقالہ میں شہریار خان نے ن-م راشد کی نظم ''حسن کوزہ گر'' اور Keats کی نظم "Ode to Grecian URN" جو کہ دونوں مختلف زماں و مکاں میں لکھی گئی ہیں کے درمیان متوازی مماثلتیں بیان کی ہیں۔ دونوں نظمیں محبت ادب اور لافانیت کو مختلف انداز سے رجوع کرتی ہیں۔ اس مقالہ کا نظریاتی فریم ورک Baumgarten اور Kant کے جمالیاتی نظریات، لاکان کے منو شلیشن (Psychoanalysis) اور ہنری برگساں کے وقت کے نظریات (Time Theories) کے مطابق عمل پیرا ہے۔

Research Journal

Me'yar

14

July-Dec 2015

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 Sheeraz Dasti

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

➢	Shan ul Haq Haqi and the Vocabulary of Urdu Promotion Board	Irfan Shah	**9**
➢	Qazi Abdul Wadood: Explanatory Bibliography	Dr Sohail Abbass	**37**
➢	Art of Translation: Show of Wealth and Enchantment in Dazzling Tradition of Literature	Ghulam Shabir Rana	**71**
➢	A Ballad Urdu Translation of Sultan Bahu's Work	Dr Mahmood ul Hasan Bazmi	**95**
➢	Iqbal in the Light of Literary Critic(Special Reference: Shams ur Rehman Farooqi)	Safdar Rasheed	**111**
➢	Iqbal's One Contemporary-Ameen Hazeen	Dr Fakhra Akbar	**121**
➢	An Investigatory Study of Idealist Similarities Between Iqbal and Nietzsche	Professor Bushra Qureshi	**135**
➢	Mehsaat Couplets:in Ghalab's Poetry	Dr Baseera Ambreen	**143**
➢	Syed Sajjad Haider Yaldrum as a Poet	Dr Muhammad Imtiaz	**175**
➢	Urdu Potery of Gul Naseer	Faisal Rehan/ Dr Aziz Ibnul Hasan	**185**
➢	Majeed Amjad's Ghazal:Political Angle	Dr Abid Seyal	**197**
➢	Postmodernism in Urdu Ghazals of Arif Abdul Mateen	Dr Nabeel Ahmad Nabeel	**205**
➢	Three Voices of Latest Urdu Poem Genre and Gotham's Idealist	Dr Tariq Mahmood Hashmi/ Muhammad Adnan Iqbal	**221**
➢	What is Fantasy?	Dr Saleem Sohail	**235**
➢	A Critical View of "Place of Mirror": in Terms of Resistance Literature	Khurram Aleem	**251**

➢	Initial Modernist Novel and Contemporariness	Dr Kamran Abbass / Arshad Mehmood	**259**
➢	Comparative Analysis of Similar Elements in World Epic Literature	Tariq Ali Shahzad	**279**
➢	Comparative Analysis Historical Conceptualization in *"Kai Chand Thay Sir e Asman"* and "*Ghulam Bagh"*	Rukhsana Bibi	**289**
➢	Driftage of Conscience and Urdu Novel	Mazhar Abbass	**309**
➢	Woman in Novels of Nazar Sajjad:in Terms of Social Culture	Naheed Naz	**319**

●●●●

➢	Index Volume 14	Dr. Mazhar Ali Talat / M. Ishaq khan	**335**

English Section

➢	Representation Of Post-Nuclear Pakistan In Mohsin Hamid's*moth Smoke*	Dr. Munawar Iqbal Ahmad	**5**
➢	The poetics of self in Iqbal and Tagore: A comparative study	Raheela Akhtar/ Dr. Mazhar Hayat	**19**
➢	A legacy of folk-brides: The triadic-dowry in *wedding in the flood*	Komal Shahzadi	**37**
➢	Art, Love and Time: A Comparative Study of Hassan Kozagar and Ode on a Grecian Urn	Sheheryar Khan	**51**

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.

REPRESENTATION OF POST-NUCLEAR PAKISTAN IN MOHSIN HAMID'S*MOTH SMOKE*

Prof. Dr. Munawar Iqbal Ahmad
Department of English
International Islamic University, Islamabad

Abstract

Mohsin Hamid's Moth Smoke reflects post-independence, postcolonial, post-Soviet war, and most importantly post-nuclear Pakistan. The novel is set in Lahore and shows how political policies, historical events, proxy wars have affected life in this city. Moral and economic corruption is at its peak, and the divide between the rich and the poor is widening. The poor protagonist, Daru, is shown on a constant downward flight whereas his friend, Ozi, the representative of the rich of Lahore, is enjoying a soaring upward movement. This conflict is theorized by Hamid as nuclear fissure as it will also result into destruction at the societal level and its magnitude would be that of the atomic explosion. This paper explores Hamid's engagement with the nuclear tests conducted by Pakistan and India in May 1998.

Keywords: Pakistani fiction; Post-nuclear Pakistan; Moth Smoke

Mohsin Hamid's debut novel *Moth Smoke* (2000) is set in the 1990s, a time in Pakistan's history when its social, political, and economic problems multiplied due to a plethora of reasons:1) Political instability and internal strife due to the bitter political rivalry between the two mainstream parties, that is, Pakistan People's Party and the Pakistan Muslim League; 2) Deepening economic crisis due to the flight of capital and the absence of Foreign Direct Investment (FDI), as political stability remained anillusion in Pakistan; 3) Nuclear stand-off with India in 1998 and the resultant economic sanctions by the international community; 4) The Kargil conflict with India and its aftermath; 5) Dismissal of Sharif government and the imposition of martial law by General Musharraf; 6) The military regime of Musharraf and its impact on Pakistan's society, politics and economics; and 7) Radicalization of Pakistani society.

Moth Smoke is a powerful critique of the ruling elite of Pakistan andneo-colonialism which took roots right after the British divided India into two states. In the novel, Hamid portrays that "other Pakistan" which exists at

the fringes of Pakistani society but controls its economy and power structures. It is every candid portrayal of drug use, adultery, betrayals and class relations within the Pakistani elite, ruling Pakistan since independence in 1947. The post-independence post-nuclearizationsociety depicted in *Moth Smoke* appears to be ruthless, immoral, and driven by lust for money. Before further discussion about the novel and its contextualization of contemporary Pakistan, I would sum up the story and important episodes of the novel for the benefit of the reader.

Moth Smoke is set in Lahore, Pakistan, and is mainly about Darashikoh or Daru,as he is lovingly called by his friends. It is unfortunate for him that he is poor while his friends Mumtaz and Aurangzeb or Ozi, with whom he grew up, are rich. Mumtaz is Ozi's unfaithful wife. Daru spent a normal life until he was in college but then his friends departed for the USA leaving him behind. So, while they wereon a dream journey to get higher education in the States, Daru had to do so inLahore, and this was despite the fact that Daru was cleverer than many of his friends. However, he was destined to study under the local teachers, with their*desi*pedagogical styles, one of them being Professor Julius Superb. He measures the unfair treatment that life meted out to him in strange ways, one being the fact that his rich friends would afford imported bottle of alcohol for Rs. 4000, while he could only get the one for Rs. 800. For him, such comparisons never stop as he can neither change his lot nor his surroundings. Daru's friend Ozi could afford an American studentship because his father was a corrupt official. When Ozi comeback to Lahore, he starts earning money. Unlike him, Daru has no degree from a developed country so he goes jobless until Ozi's father helps him to secure a position in a local bank as a cashier. In such a state, he was even unable to afford electricity for air-conditioning (see a detailed discussion on importance of air-conditioning in Scott, 2014).

Most of the story is told from Daru's point of view, chronicling events as he loses his job and gradually slips into a life of poverty and escapism. However, what makes it a modernist narrative is the nature of an unreliable narrator. Therefore we are also privy to the accounts of Ozi, Mumtaz and Murad Badshah, the rickshaw driver who also leads a gang

of low criminals and provides Daru drugs.Through these narrators of Daru’s story, Hamid establishes the existence of varied points of view, a sort of polyphony in the course of the story. Gradually Daru’snarrative grows claustrophobic. It gives the reader a fair chance to develop his own judgment. In the final analysis, it becomes clear that no character is innocent and no character is absolutely honest even with himself/herself. The only character that can be treated with least scepticism is that of Mumtaz who has setup a double life for herself in order to deal with the bad choices she has made.

Both Daru and Mumtaz are drawn towards each other inexorably, just as a moth is drawn to its own destruction on a candle flame, in order to drown their failures insex, drinking and drugs. In fact, the metaphor is much more elaborate and isapplicable to all the characters bent upon their own destruction. This is in a cleartake-off from the Mughal rulers’ self-destructive propensity in the wars ofsuccession, Hamid's central characters are relentlessly drawn towards suchdestruction through a spectacular downfall.

The novel is about inordinate ambitions, resentment, betrayal, greed and classconflicts in the time when Pakistan was about half a century of years old and very enthusiastic in maintaining nuclear deterrence. The strongest representation is that of society’s moral corruption.

Daru, who had left the rich circles of Lahore for long, got anotherchance of joining it again when Ozi returned from the USA along with his wifeand a kid. As a matter of fact, the night Ozis returns Daru loses his job andbecomes reliant on drugs and Ozi’s wife financially as well as emotionally.

She’s drawn to me just as I’m drawn to her. She can’t keepaway. She circles, forced to keep her distance, afraid ofabandoning her husband and, even more her son, for too long.But she keeps coming like a moth to my candle staying longerthan she could, leaving late for dinners and birthday parties,singeing her wings. She is risking her marriage for me, herfamily, her reputation. And I, the moth, circling her candle,realize that

she’s not just a candle. She’s a moth as well,circling me.’’(Hamid, 2000, p. 203-204)

Like a good play, the novel allows all the characters to recount their perspectiveon the story of their lives. An insight into each character has been given verycleverly. Why a rickshaw driver had to become a drug supplier to Daru andothers? Why Ozi takes corruption as inevitable in life? Why Mumtaz feels itimportant to sleep with her husband’s closest friend? And why Daru had to turntowards selling the drugs eventually? Everyone has some reason to be “bad”, as ifinexorably, with a certain determinism upon which they have no control. Hamid’semployment of multiple narrative voices indicates that history is more than a setof events in the past to be told; it is also the feelings and ideas that differentpeople have about the events. However, Hamid has brought out a novel that givessomething bigger than just a political metaphor. The non-linear account of Daruhas drawn tributes from the other writers. Lahiri writes: “Every other chapterpulls away from Daru and from the linear sequence of the novel, granting MuradBadshah, Mumtaz and Ozi extended soliloquies that both lighten and complicatethe scope of Daru's increasingly claustrophobic vision” (Lahiri, 2000).Corruption is the key target of Hamid’s social criticism. In terms of material corruption, Ozi’s character is significant. However, Hamid does not only show how they do it rather goes a step further to show how they rationalize it. Forexample, Ozi expresses his personal justification in the following words:

You have to have money these days. The roads are fallingapart, so you need a Pajero or a Land Cruiser. The phone linesare erratic, so you need a mobile ... Thanks to electricity theftthere will always be shortages, so you have to have agenerator. The police are corrupt and ineffective, so you needprivate security guards ... You accept that you can't change thesystem [so you] create lots of little shell companies, and opendollar accounts on sunny islands far, far away.(Hamid, 2000, p. 185)

Daru, who primarily represents sexual corruption and middle class, has further slipped on the social and economic ladder. As he isunable to pay

even his electricity bill, he decides to support himself by sellingdrugs by teaming up with his dealer, a rebellious rickshaw driver. Commenting onthis illicit yet complex relationship, Ira Pande writes in her review article:

A hideous Faustian tale follows as Daru gets sucked into alove affair with the bored Mumtaz. She plays Helen to hisFaustian theme of damnation and leaves him a brokencriminal. The end, as in all moral tales, has strong overtones ofretribution, except that the victim and the villain interchangeplaces. (Pande, 2000, para. 5)

In clear allegorical terms, Hamid has opened his book with a reference from theImperial history of the Mughals whose relevance to contemporary Pakistan isunmistakable. As Pande also mentions: “No reader can afford to be unmoved bythe strong allegorical tones that underlie Hamid's cleverly crafted book. Take thenames, Darashikoh, Aurangzeb, Mumtaz -- Mughal names all, associated with thegreatest tales of medieval love and tragedy, and redolent with violence andgrandeur” (Pande, 2000, para. 7).

Coming back to the point, my aim in this paper is to develop a critique of *Moth Smoke* as a postcolonial text representing postcolonial Pakistan. Pakistan faces typical socio-political and economic problemsthat confront many other postcolonial countries. The first intriguing question is this: towhat extent these problems are due to a colonial hangover and to what extent thenew ruling elite is responsible to perpetuate that colonial system to continue theexploitation of the masses. The upper classes – driving around the city in theirwhite BMWs, partying on floodlit lawns, indulging in illicit alcohol and drugs,and dancing to music specially mixed for the occasion by famous London DJs –have acquired this wealth from the corruption of state money which Pakistan getsin the form of loans from the western powers and international banks for playingthe role of a satellite state of America. In this regard Pakistan is no different fromsome other postcolonial countries.

The education system of Pakistan, for instance, is just a replica of the Macaulay model in which the richand the poor, the ruling elite and the

common masses, go to separate schools anduniversities. *Moth Smoke* presents, then, an indictment of "development", multinationalcorporations, international finance, and neo-colonial education.

However, this novel seems more a critique of the local ways than the colonial legacy. Hamid is among the young writers who creativelyresponded to the two crises which exerted most negative impact on its society,economy and politics, that is, Pakistan's nuclear tests in May 1998, andradicalization of a significant segment of society due to Pakistan's role in the Soviet warand more recently the war on terror under American bidding. Growing up in Pakistan, Hamid saw forhimself how disruptive social upheaval and political instability are and how theyaffect every facet of a society.Nuclearization is seen as a catalyst in Moth Smoke that widens the divide between the rich and the poor in Pakistan.

MothSmoke illustrates very well this divide between the rich and the poor of Pakistan.Although Darashikoh "Daru" Shezad himself is not rich, his connections allowhim to imitate the lifestyle of the wealthy from time to time. His constantawareness of the wealth around him highlights the gulf between those who haveand those have not. "Set against this exotic backdrop of nuclear confrontation anda miasma of corruption, cronyism, and kickbacks, Hamid unfolds an oddlyfamiliar tale that's equal parts hard-boiled fiction and yuppie-descent-into-drugs and alcohol"(Adamthwaite, 2000).

Sudip Bose uses 'nuclear' metaphors for the fissures that these characters gothrough their personal lives while the tragedy of a whole nation gradually unfolds:"Like the atoms that must be split for a fission bomb to explode, modern-dayLahore is itself divided: between old and new, rich and poor, conservative andliberal"(Bose, 2000, para. 2).

This socio-economic fissure between various classes is generateddue to the unequal distribution of wealth. Commenting on this aspect of *MothSmoke*, Orin C. Judd writes, "The frustration and anger of the less fortunate in acountry whose ruling class is thoroughly corrupt and where

the economic divideis so vast that the wealthy can insulate themselves from the rules that bind the restof the society, and can nearly avoid physical contact with the lower classes”(Judd, 2006).

When in a country the elites go on enjoying all the privileges and still do not carefor the laws, when the upper classes indulge in exploitation and maltreatment ofthe lower ones, when they have all the power and authority to run the state as theywant to, they somehow create for themselves hatred among the lower classes. Thecontrast of extreme affluence and utter poverty, alienation, and deprivation causeanger in the deprived and the less fortunate. Consequently, some of them refuse tolive in a state of continuous insult and resort to illegal means of their own to fightinjustice and change the well-entrenched socio-economic order.

Daru's critique of Ozi and his corrupt father is accompanied by an obviouslonging to enjoy the same social status. This flammable blend of bad tastingcontempt and desperate jealousy proves to be the fuel for his implosion andbecomes the main metaphor of the novel. Hamid is perhaps writing the storywhich is larger than individuals and the issues related to them. The rivalrybetween Ozi and Daru may also stand for the one between Pakistan and India centered around nuclear race.Daru represents the present day Pakistan that is always in one or the other conflictwith India. Pakistan always tries to hold an important position in the modernstrategic design not only for economic gains but also to assert national identity (see Costin, 2005). They would compete their neighbours in testing their atomicbombs and would become the atomic power without caring what cost they mayhave to pay. It is ironical that the poor Pakistanis celebrate their being an atomicpower by firing off Kalashnikov rounds in the air while the rich celebrate thesame by sitting in their drawing rooms and drinking Black Label. The poor are ofcourse unaware of the fact that the price for the Black Label will also be shuntedonto them.Professor Julius delivers a lecture on air-conditioning that is superb."There are two social classes in Pakistan," he says:

The first group, large and sweaty, contains those referred to asthe masses. The second group is much smaller, but itsmembers exercises

vastly greater control over their immediateenvironment and are collectively termed the elite. Thedistinction between members of these two groups is made onthe basis of control of an important resource: air-conditioning.You see, the elite have managed to re-create for themselve theliving standards of say, Sweden, without leaving the dustyplains of the subcontinent....They wake up in air-conditionedhouses, drive air-conditioned cars to air-conditioned offices,grab lunch in air-conditioned restaurants (rights of admissionreserved), and at the end of the day go home to their airconditionedlounges and relax in front of their wide-screenTVs. (Hamid, 2000, p. 102-103)

The tool of air-conditioning in a light mood helps Mohsin Hamid reveal thecorridors of power and pelf.But the most tragic example of the callousness and inhumanity of the elite is theincident where Ozi crushes a teen-age boy to death while driving his Pajero. Ozihas a desire to put some fear into the people who have smaller cars than his. Heignores the red light and thus hits a boy on bicycle. Daru is a witness of theaccident. "The boy's body rolls to a stop by the traffic signal that winks green,unnoticed by the receding Pajero"(p. 96). Elizabeth White comments, "The fecklesslife of upper-class youth of Pakistan, who talk on cell phones as they speedthrough congested lanes in their oversized, air-conditioned SUVs, oblivious totraffic lights, regulations, cyclists, beggars, and rickshaws…"(White, 2006).Ozi'sinhumanity is further highlighted when Daru tells him that he saw what happened.

But "Ozi's lips stretch. Flatten. Not a smile: a twitch. 'We'll take care of hisfamily…I'll make sure they're compensated" (Hamid, 2000, p. 97). It makes Daru feel disgusted.Instead of showing his deep remorse and guilt, Ozi still thinks in terms of moneyalone, that money can buy anything. The masses are not only crushed physicallyand economically but also psychologically. This is the case with Daru who loseshis self-esteem and respect. His present condition has been described by MuradBadshah in the following words: "…Darashikoh was in rather difficult straitshimself: he was in debt, had no job, and was saddled with the heaviest weight ofpride and self-delusion I have ever seen one person attempt to carry" (p. 63).

Another example of the socio-economic exploitation of the lower class by thewealthy classes is the case of Dilaram who runs a brothel in HeeraMandi, the reddistrict of Lahore. Explaining to Mumtaz, who is writing an article on the life ofprostitutes, how she got started in the business. Dilaram narrates the story, "I wasa pretty girl…The landlord of our area asked me to come to his house. I refused,so he threatened to kill my family. When I went, he raped me"(p. 50). Beginningwith this incident she tells Mumtaz about a series of similar events that followed.Ultimately she is sold in the Bazar and becomes a professional herself. Thisreference to a landlord is deliberate on the part of the novelist who perhaps wishesto make his picture of Pakistani society complete by mentioning this veryimportant part of the society controlled by the feudal lords, and how they controlthe lives and destinies of the peasants working for them.

It is not the corruption of the elite alone which is the subject of Hamid's scathingsatire. The corruption of the ruling elite has a trickledown effect. For example,through MuradBadshah's narration we come to know that the war between therickshaw-owners and the newly introduced yellow-cabs is waged in which manypeople lose their lives. The under-privileged and the poor, in some cases, resort torobberies and other crooked practices. It is not only a matter of existence. Overambitionand the desire to live an easy life are strong motives to entice the less privileged like Daru to live a secret and criminal life. Daru has lost all his desireto improve his social status when he loses the job. For Daru the company of Oziand his wife Mumtaz, proves paralyzing. His fascination with Mumtaz and envyof Ozi eventually pushes him into the vicious circle of corrupt courts. TehminaDurrani's book, *My Feudal Lord,* set in the '70s and '80s, depicts a Lahore that isdisturbing enough. But Hamid's 1990s Lahore shows us to what depths a societycan stoop when corruption rules the roost. In fact, to my understanding, the city ofLahore is painted and described as one of the heroes of the book. Withunscheduled load-shedding, uneven narrow roads, streets occupied by thecriminals and terrorists, air full of gun-powder and tear gas by the

police, and theabsence of any basic civic amenities, the survival of the city is no less than heroic.

Nuclearization is one of therecurringthemes of the book. As I have stated earlier, the nuclear competition between Pakistan andIndia quietly mirrors Daru'srelationship with Ozi while building the tension anddiscomfort in their environment. Pakistan is a country where, as discussed, the ruling class iscorrupt and the economic disparity is so wide that the haves can have immunityagainst laws of the country while the have-nots can have frustration and criminalidentity. However, in a post-nuclear context a wave of visceral pride runs acrossall the sections of the society when it is propagated that now the Muslims,particularly Pakistani Muslims also have the bomb just as the Christians, Jews,and Hindus have it. The race and rivalry between India and Pakistan to gainpower and to challenge each other has its parallel in the novel where Daru andOzi are the rivals. In the book, Daru and Ozi discuss the possible apocalypticscenario after India tested its nuclear capability at the Pokharan site on 11 May1998. It also satirizes the great outpourings of joy on the part of the members andsympathizers who organized festivities and handed out celebratory sweetmeats onthe streets after the successful nuclear tests. Arunthati Roy is her book *The End ofImagination* rightly criticizes the madness that gripped India and Pakistan as theydecided to show their nuclear muscles:

May 1998. It'll go down in history books, provided of coursewe have history books to go down in. Provided, of course, wehave a future. There is nothing new or original to be said aboutnuclear weapons. There can be nothing more humiliating for awriter of fiction to have to do than restate a case that has, overthe years, already been mede by other people in other parts ofthe world, and made passionately, eloquently andknowledgeably.(Roy, 1999,p. 121-22)

The reaction of saner segments in Pakistani society was no different than that ofRoy in India. Eqbal Ahmad wrote, "Nuclearisation of nationalism has furtherdegraded India's environment. The tests have worsened the xenophobia ofHindutva supporters" (Ahmad, 1998, para. 6). When

Pakistan followed India's nuclearsabre-rattling, Ahmad responded: "I saw on television a picture more awesomethan the familiar mushroom cloud of nuclear explosion. The mountain had turnedwhite. I wondered how much pain had been felt by nature. God's most wondrouscreation"(Ahmad, 1998, para. 1).

Nationalism which creates war euphoria among the masses to serve thepoliticians' agenda is a clear target of Hamid's criticism. The socio-economicstratification between the haves and the have-nots is minimized by using themilitary conflict with the eternal enemy across the border. The news of war withIndia brings the individuals under one flag. Hamid's Pakistan stands forcontemporary US, Israel, China, India or any other country. "Hamid's book is justa prologue to a frightening tragedy that will one day emerge from this siblingrivalry that has become an unending war of succession between our two nations"(Pande, 2000, para. 12).

The ghost of the atomic bomb holds the centre stage in the novel. It comesdramatically as an apparition and brings troubles for the poor wretched people.For example after the nuclear explosions a storm comes and sweeps the electricityposts, thus causes prolonged power breakdown across the new nuclear power. Soour hero, Daru, is left miserable and powerless against the moths flock around thewax candles only to be destroyed.

The propensity to mutual destruction by a potential nuclear war is aptly summedup through the central metaphor of the book, that is, a moth circling a flame. Daruand Manucci watch a moth: "A few times he seems to touch the flame, but dances off unhurt. Then he ignites like a ball of hair, curling into an oily puff of fumeswith a hiss. The candle flame flickers and dims for a moment, then burns as brightas before. Moth smoke lingers"(Hamid, 2000, p. 139). Hamid has made effective use of myth andhistory in developing the theme of self-destruction in which Pakistan and Indiaare involved. Daru's ambition to imitate the life style of the ultra-rich iscomparable to the ambition of Icarus, the mythical figure that embodies all typesof self-destruction. By flying too high and

too near the sun, in spite of thewarnings of his father Daedelus, the ancient artificer, Icarus met his end in thesea. In a similar way, Daru, the modern-day Icarus, rarely admits his ownmisdemeanor and immoral behaviour, always trying to shift the blame of his fallto factors external to himself. Whatever be the reason of Daru's decline, he isultimately like a moth spiraling around the candle flames like Mumtaz and fallsfrom a respectable position of a banker to the depths of a drug seller. Daru'sdownward flight is comparable to yet another tragic hero, that is Milton's Satanwho starts as the rebellious hero and leader of the fallen angels but ends upcrawling like a snake, the 'lowest' of all animals.

The sacrificial attraction of the moth towards the candle flame is used as ametaphor of disparaging love in Urdu literary traditions. To Hamid, nuclear bombis also a destructive love and fascination exactly as the use of heroin and theillegitimate affair between Mumtaz and Daru is; and it happens in a situation which "playshost to a fundo convention the weekend after the Kamikaze moth`s last flight. Thebearded boys are celebrating our latest firecracker with parades, marches andspeeches. The score is 6 to 5 and we`re up"(p. 139).

The most significant socio-political trait of the 1990s Pakistan was that it was stillreeling from the consequences of Russian occupation of Afghanistan and theresultant influx of millions of Afghan refugees within its borders. As a result,drugs, illegal arms, and the Jehadist*madrasahs* (religious seminaries) became anorm in the Pakistani social fabric.

Moth Smoke was published a year before the September-11 attacks in America and Pakistan's fateful alliance with the United Sates in the 'war on terror'. Though there are clear references to the radicalization of Pakistani society in this novel, but the reasons for this social change are attributed to Russian aggression in Afghanistan and Pakistan's participation in the proxy war of the United States in Afghanistan. The Zia regime dragged Pakistan into this war from which it isstill reeling socially, economically and politically. At the turn of the new century and millennium, a new war, much more devastating in consequences was

launched by the United States in which Pakistan once again became its frontline ally to fight an enemy that is unknown. It should be regarded as one of the greatest ironies of history that this time around, too, the United States once again found a more pliable military regime in place in Islamabad to do its bidding. Thiswar is still on but the consequences of this fateful alliance with the United States are already visible. The Pakistani society has further deterioted due to new wave of extremism. In a nutshell, *Moth Smoke*is a novel that documents Pakistan's troubled history. It gives a successful critique of the divide between the rich and the poor that is affected by and contributes to radicalization and nuclearization of the country.

References

Ahmad, Eqbal (1998). 'When Mountains Die', *Dawn,* 4 June.

Bose, S. (2006).Book Review.http:// archive.salon.com/ books/ review/ 2000/01/06/hamid/index.html. 18 May

Costin, R. K. (2005).Rejecting the Myth: Characterizations of Emerging Adulthood in Three Contemporary Novels.MA thesis at UNC Wilmington.

Hamid, M. (2000).*Moth Smoke*. New York: Riverhead Books.

Judd, Orrin C. (2006) 'Moth Smoke 2000' www.brothersjudd. com/index.cfm/fuseaction /reviews.detail/book id/4 12/ Moth%20Smoke.htm> 20 May.

Lahiri, Jhumpa (2000). Review article 'Money Talks in Pakistan'. *New YorkTimes* (March 12)

Pande, I. (2000). Book Review 'Strange Love in Lahore'.*India Today* (May 1).

Roy, A. (1998). *The End of Imagination*.London: Deecee Contemporary Series.

Scott, B. (2014). Mohsin Hamid and the Novel of Globalization.MA thesis at East Carolina University.

White, Elizabeth (2006). 'Book Review'. http://www.persimmonmag.com/summer2000/bre_sum2000_10. htm>29 May, 2006.

The poetics of self in Iqbal and Tagore: A comparative study

Raheela Akhtar
Lecturer in English
Government College for Women Ghulam Muhammadabad Faisalabad.
&
Dr. Mazhar Hayat
Associate Professor/Chairman
Department of English Government College University Faisalabad.

ABSTRACT

Comparative studies in its Eurocentric form is on a fast decline since the rise of postcolonial studies but it is a flourishing discipline among postcolonial comparatists who invoke comparative study between subaltern texts to recuperate and establish the voice of the marginalized societies. Dr Muhammad Iqbal and Rabindranath Tagore are the two eminent poets of the subcontinent who used their art to lend intellectual authority to the forces of resistance against imperial rule. Both the poets try to reconstruct the identity of their people whose culture and history have been misrepresented by the colonial discourse. Iqbal and Tagore take inspiration from pre-imperial spiritual and cultural heritage of their societiesto recuperate true self of their people. This research article invokes comparative study of the poetics of self in Iqbal and Tagore to identify commonalities in the poetic responses of the two poets to the peculiar socio-political scenario of their land under imperial rule as well as specificities arising out of particular spiritual frames of reference. The study also explores the contemporary relevance of the poetics of Iqbal and Tagore as a critique of neo imperial world order.

Keywords: Self, Identity, Culture, Spirituality, Education, Neo-imperialism

The issue of self and identity is a major preoccupation of postcolonial writers, theorists and comparatists in the wake of colonial representation of history and culture of the colonized societies. Postcolonial writers strive to bring their people out of the abyss of ignorance and tyranny onto the path of freedom and collective hope. They raise voice against imperial discourse and socio-political cultural injustices and oppression. “The native is not just fighting for or appealing for inclusion in the

colonial system; he is, rather, offering his own philosophical and political system as a solution to the problems of the colonial masters" (Raja, 2008, p.49).Comparative literature which is on a fast decline in its Eurocentric form has become one of the most important fields of literary activity in postcolonialstudies. Postcolonial comparative model provides opportunity to evaluate cultural and historical significance of the works of postcolonial writers, their ability to change and shape the perceptions of their people, their strength to kindle dignity and self in them and their timeless influence to guide them in future. "Comparative literature from this perspective is a political activity, part of the process of reconstructing and reasserting cultural and national identity in the postcolonial period"(Bassnett, 1998, p.39).

Dr. Muhammad Iqbal and Rabindranath Tagorehave left indelible prints on the life, culture, thought, philosophy and history of the people of the Subcontinent. They aestheticized their political and ideological philosophies to galvanize people for resistance and to embrace their tarnished legacy for self-subsistent future. The poetics of Iqbal and Tagore works to restore the identity and self of 'doubly marginalized' people who not only faced foreign subjugation but also endured the obsolete customs of their cultures.

Iqbal and Tagore were well aware of colonial conspiracy of tarnishing Indian identity. So, both the writers have featured this concern in their poetic responses to the socio-political conditions of the society. Tagore is a cultural representation of Hindus in subcontinent whereas Iqbal represents Muslim culture and consciousness. Both the writers use indigenous themes and techniques to motivate their masses to work for cultural resurgence. Iqbal and Tagore bolster self through spirituality - an earmark of East which is always delineated with its spiritualism by West. In fact Tagore is always "viewed in the West as the embodiment of Eastern mystical wisdom" (Reisman, 2012, p.143).Subcontinent is a place of many religions which form different cultures. Spirituality is a cultural aspect of its people. The rituals and traditions of religions being practiced here have many similarities. Iqbal and Tagore though belong to different religions yet they share spiritual value of their religions for their

people. They use spiritualidentity of their people to bolster their cultural identity. Iqbal says:

> And there at every sunrise let our sweet chanting move
>
> The hearts of all who worship, pouring them wine of love:
>
> Firm strength, calm peace,shall blend in the hymns the votary sings_
>
> For from love comes salvation to all earth's living things.

(tr Kiernan, 2004, p.20)

Both the poets are equally critical of the unprogressive traditions and attitudes existing in their society which helped the colonizers to subdue them. They remind their people of their past glory and cultural heritage. Iqbal recalls the great Muslim history embedded in Indian culture to galvanize Muslims of India to struggle against oppression and to attain self-reliance. Similarly, Tagore revisits Hindu traditions and history. He evokes contumacy and awareness in his people as their culture and traditions were hijacked by the imperialists. Tagore expresses his optimism about the revival of pre-imperial cultural values. The poet says:

> And when old words die out on the tongue, new melodies break forth from the heart;
>
> and where the old tracks are lost, new country is revealed with its wonders.

(Tagore, 2002, p.53)

Keeping in view the above mentioned perspective of the poetry of Iqbal and Tagore, this article invokes comparative study of poetics of self in the light of the following questions.

1: For how long are the two poets Iqbal and Tagore similar or otherwise in challenging imperial narrative and representation of native histories and identities through their poetics of spiritual and cultural self?

2: To what extent is the poetics of cultural and spiritual identity of Iqbal and Tagore is relevant in mounting critique of neo-imperialism?

Spiritual and Cultural Self in Iqbal and Tagore:

Iqbal and Tagoreare socially-committed poets of subcontinent. They reject the notion of 'art for art's sake' as well as the myth of universality of text. They affirm that literature maintains roots in its culture by recreating it in literary expressions. Poetry is a cultural product which attracts mass participation. It works as a unifying bond for faith, culture and history. Poet has potential to express people's sentiments which they feel but cannot articulate. Iqbal condemns artists who present superficial ideas in their art instead of guiding society. In*India's Artists* the poet says:

> Their fantasy, death-bed of love and passion;
>
> Their sunless minds the burials-vaults of nations;
>
> In their idolatrous halls Death's portrait hangs,
>
> Their art, like a priest's soul, sickens of life;

(tr Kiernan, 2003, p.200)

Similarly, Tagore believes that writers should use their art to promote progressive ideas in readers. He condemns ambiguity and obscurity of expression in the works of authors. In his poem *The Authorship*he criticizes equivocal writings through a child who complains his mother for not understanding his father's ambivalent and doublespeak writings. Tagore says:

> You say that father writes a lot of books, but what he writes I don't understand.
>
> He was reading to you all the evening, but could you really make out what he meant?
>
> What a nice stories, mother, you can tell us! Why can't father write like that, I wonder?

(Tagore, 2013, p.146)

Iqbal and Tagorewere wellawareof their nation's spiritual and intellectual enervation. They chiseled solutions to this miserable situation by challenging the backwardness and anti-intellectual behavior of people. They used their art for intellectual and cultural reawakening of their people from their centuries' old intellectual and social apathy. Iqbal blames obscurantist Mullahs[1] for misleading people and filling the house of Almighty with idols of suspicion, superstition and dogmatism. Pharisees and charlatan involved their followers in rituals rather than understanding the message of God .They presented Quran not as a guidance for human beings to explore the secrets of universe and to know the real strength and status of man but to be a book for Phylactaxy. In *God Addressing the Angels*Iqbalsays:

> Why these curtains draped between the Creator and his creatures.
>
> Drive out of my Church these elders of the Church!

(In Majeed, 2005, p.166)

Similarly, Tagore also questions number of religious customs and rituals which generated moral degradation and social discrimination in society. He revolutionizes Bengali literature and art to shed the backwardness from it. He criticizes discrimination of people on the basis of caste as untouchable were not allowed to visit temples. They are not considered able enough to contact God, spiritual purification is also constrained to

the high classes. He speaks against the social subjugation of dalits[2] and women. Tagore bravely spoke against the cruel policies of British government in India. He was the first one to return his knighthood to the Government to protest against the massacre of innocent people at Jalianwala Bagh[3] by British police. By renouncing the award he showed his solidarity with the common man of his land whose life was of no worth to the rulers. Tagore rejects all the existingsocio-political and cultural barriersin order to restore the pre-imperial and pre-feudal freedom and heritage of his land. He donated all his Nobel Prize (1913) money and the royalty of his book*Gitajali*(1910)to his educational institute which he established to teach natives their real worth and status in society. Tagore's distinctive poetic content won international recognition. "Tagore's writings were centered on the cosmology of the Indian race; he became a personification of India-a kind of spiritual envoy" (In Tagore, 2013, ix).

For Iqbal and Tagore aesthetics and politics are inseparable. They believe that philosophies are formed to improve the vision and action of society. Thoughts, vision and actions of people should be connected so that individual and social character of societies could be modified. Iqbal and Tagore find solution of prevailing anxiety and anger in society in their religious faiths. Their specific religious beliefs have commonalities as both are rooted in Eastern spiritualism. The two writersmobilized natives against the colonial rule, social elites as well asagainstobsolete customs. In *Song Offerings* Tagoresings for freedom:

> Where the mind is without fear and the head is held high;
>
> Where knowledge is free;
>
> Where the world has not been broken up into fragments by narrow domestic walls;
>
> Where the mind is led forward by thee into ever-widening thought and action-

Into that heaven of freedom, my Father, let my country awake.

(Tagore, 2002, p.51)

Iqbal castigates his people for their resignation and reminds them of their real strength and glory. The poet says:

Why for one lost home mourn, when grief

Can find so many a lodging-place?

You are a falcon born to soar,

Still with your wings new heavens keep pace;

(tr Kiernan, 2004, p.90)

Iqbal and Tagore affirm that spiritual strength of an individual lies in humanism. They believe that God lives not only among masses but also within man. God is near to man's heart and no need to searchhim in skies and secluded meditations. Tagore asks people who spend time in temples, 'chanting and singing' (Tagore, 2002, p.27) to attain the essence of God in every object of universe through communion with nature."Tagore's realism is free from crude materialism. He rejects alienation from common humanity" (Muthukumar, 2013, p.460). He presents the vision of God who doesn't sit at high throne but moves among the laborers and toilers. The poet says:

He is there where the triller is tilling the hard ground and where the path maker is breaking the stones.

Put off thy holy mantle and even like him come down the dusty soil!

(Tagore, 2002, p.27)

Iqbal argues that if a person wants to raise his self he should develop Divine qualities in his personality which enables him to act as Vicegerent of God in this world. This completes man and turns himinto 'Murd-e-

Kamil'[4] (the perfect man) of Iqbal. He becomes the embodiment of truth, morality and chivalry. "For him poetry, like all fine arts, is genuine and insignificant only when it impinges dynamically on life, deepening its appreciation, quickening its pulse, and illuminating its fundamental purpose with insight"(Saiyidain, 1992,p.2). Iqbal claims that his philosophical ideas revolve around Quaranic teachings. In *Israr-i-Ramoz*(1915) he elaborates that his vision and thoughts are rooted in the teachings of Quran.He seeks guidance from Almighty and the messenger of Allah. He considers Prophet (P.B.U.H) as the real vanguard or a Saki for Uma[5]. So, he seeks invocation from the prophet in *Gabriel's Wing* in the following words:

> Set out once more that cup, that wine, oh Saqi-
>
> Let my true place at last be mine, oh Saqi!

(tr Kiernan, 2004, p.66)

Tagore's spiritual force is common man. He believes that God's attention can be attained by having relationship with his creatures. He is a true man of his land who tries to raise the lost self of his people which is faded in the daily pressures and hardships of life. He motivates the masses to rise and speak against social atrocities as God is on their side. The strength of God can bring confidence and courage to the people. The poet says:

> Give me the strength never to disown the poor or bend my knees before insolent might.
>
> Give me the strength to raise my mind high above daily trifles.
>
> And give me the strength to surrender my strength to thy will with love.

(Tagore, 2002, p.52)

For him as God lives among masses, so his presence is revealed in their actions. It is his presence which keeps us away from all sins and evils. For him deity is guide and guru who shows right path to man and uplifts him to move further to face the tribulations of life. Trials and misfortunes gear up man for more wisdom and enlightenment. Distress and adversity brings man near to God. Tagore expresses his gratitude for being rejected. The poet says:

> Day by day thou art making me worthy of
> thy full
>
> acceptance by refusing me ever and anon,
> saving me
>
> from perils of weak, uncertain desire.

(Tagore, 2002, p.30)

Known for his spiritualism in West, Tagore is not a Theist. His religion is the religion of man."Tagore believedin the Religion of Man, seeing the divine in man's inner soul. His God is in man, in nature, in the soul of the seasons, in innocence, in beauty-- in the very cycle of existence" (Ghosh, 2012, p.2).Indian culture is deeply embedded in spiritual values of its peopleand helps discover the relationship between soul and God. Iqbal and Tagore both take nature as a teacher and guide. Everything around the world symbolizes God's reflection. They believe that nature endows every person with certain abilities and qualities which distinguish him from others. Man's relation with nature revitalizes his potentials. Iqbal and Tagore reinvigorate the relationship between culture and nature in their poetry by using influential cultural and natural symbols, images, metaphors and diction. Their culture specific poetic devices and techniques strengthen their aim of restoring national self and identity. Iqbal is an indigenous poet in its true sense. For him "understanding of the nature of self is essential for understanding of the nature of culture and the principle of its growth. Iqbal regarded self as the basis of the entire organization of life" (Rahim, 2015, p.725). Iqbal's *Man and Nature* is replete with cultural and Eastern smiles, metaphors, images and diction. The use of metaphor of 'Sora Shams'[6] is purely

Islamic. The diction of this poem is rich in novel and unique Urdu words. Iqbal complains that he is also a part of this vast and sublime universe but why is he leading a life of slavery and disgrace? Nature answers back to man with a great message which is essence of Iqbal’s whole philosophy. Nature replies:

> You are creation’s gardener, flowers live only in your seeing,
>
> By your light hangs my being or not-being;
>
> ……………….
>
> If you would weigh your worth at its true rate,
>
> No longer would ill-faring or ill-doing be your fate!

(tr Kiernan, 2004, p.8)

Iqbal creates parables in verse to motivate his people to rise against their miserable and pathetic condition. His ‘Children poems’i.e ‘*A Mother’s Dream*, ‘*A Cow and a Goat’*, ‘*A Spider and a Fly’*are clear instances of his poetic parables which provide cognitive enlightenment to children, youth and elders equally.

Tagore belongs to Bengal region which is known for its rains, forests and rivers. So, boats, waves, colors, leaves are his assets for conveying his sadness and emptiness. His Bengali identity is prominent in his expressions. He sees happiness and pleasure in the natural objects of his surroundings. The winds which bring freshness to his mind are seasonal winds of his land which have strength to fly away his sadness. As he says:

> I started up from my dream and felt a sweet trace of a strange fragrance in the south wind.

(Tagore, 2002, p.36)

He expresses his sadness on missing an enjoyable moment.

> On the day when the lotus bloomed, alas, my mind was straying, and I knew it not. My basket was empty and the flower remained unheeded

(Tagore, 2002, p. 36)

The image of 'lotus' is purely Hindu and Eastern. Lotus flower is a sacred symbol in Hindu religion. It is found in all religious scriptures of Hinduism. In fact the holy Gods like Lord Vishnu and Lord Brahma are always depicted as sitting on this holy flower. It is a spiritual symbol which reflects divinity and spiritual wisdom. Its buds contain Divine potential as it blossoms through dirty water but it maintains its purity and beauty uncontaminated. Its gradual development is related with man's development in the realm of spirituality. Bengal is known for its rainy seasons. The arrival of Monsoon brings life and bliss for people. Summer in East is ripening time of crops which brings happiness and pleasure to people. However, it is unbearable heat which makes life hard. It is the longest season of the year in East. So, people often relate their inner feelings of wait and anxiety with it. Tagore's rich cultural imagery in the following lines expresses the activities of Summer. The poet says:

> Today the summer has come at my window with its sighs and murmurs;
>
> and the bees are plying their minstrelsy at the court of the flowering grove.

(Tagore, 2002, p.21)

The music of subcontinent revolves around the rainy season. Music and songs are part of Bengali culture in particular and of Indian culture in general. Music and musical instruments are part and parcel of Indian religious activities. In Hinduism Bhajan and Kirtan are common musical forms for expressing devotion to the Divine power. In Sikhism Shabad Kirtan is form of Hymns and in Buddhism Honkyoku is a form of music played by monks. Similarly, the images of 'wealth of gold', 'banyan

tree', doves etc instantly give a feel of Hindu culture and Indian environment. Even Islam which is not originated in India also adopted a musical hymn in form of Qwali. So, cultural and spiritual imagery is the most vital poetic tool in the poetry of Iqbal and Tagore.

Education a Tool to Restore Indigenous Self:

Iqbal and Tagore are educationists. They consider education system a powerful and productive tool to form a vibrant society. A well designed education system can inculcate selfhood and dignity in students. For Iqbal and Tagore, economic, political and cultural decolonization in the oppressed societies can be achieved through proper education. Iqbal and Tagore's philosophy of education forms an important part of their poetry and also consists of their lectures. Both the poets exhort upon the academia to provide opportunities to students to inculcate self-assurance and self-assistance in them. Teachers should awake fighting spirit in pupils against oppression in society. Students should be able enough to critically observe their political and social conditions. In *Gabriel's Wing* Iqbal says:

> The empire of To-day on him who fishes
>
> To-morrow's pearl up from Time's undertow.

(tr Kiernan, 2004, p.78)

Academic system of any society should reflect clearly its aims and ideology. It should groom students to be responsible and progressive members of society."These traits are continuous struggle, strength to face hardships of life with courage and clear perception"(Iqbal, 2015). Educational institutions should eliminate fear, deceitfulness, treachery and hypocrisy from students. In '*Rumuz-i-Bekhudi*' (1918) Iqbal says that all evils breed in coward heart. In thepoem*TheSchools*poet criticizes modern schools which are making students cramming machines and robots. Iqbal says:

> A falcon's eye were yours by nature's right,

> Slavishness left them only a poor wren's sight,
>
> And the schools hid from them those mysteries
>
> That yield to hill's and desert's still assize.

(tr Kiernan, 2004, p.190)

The focus of Tagore's philosophy of education is moral and spiritual upbringing of children. He argues that every child is an asset of society and he should be provided appropriate environment for exploring his inner self. For him, education is perfection. Commenting on Tagore's philosophy of education Pushpanathan says, "Perfection here implies that the students must try to develop every aspect of his personality and all the abilities and power with which he has been endowed by nature" (2013, p.43).Tagore established a university in Bengal at his native place called Santiniketan. The school was started with five students only but gradually it rose to a status of Visva-Bharati University. The purpose of this institution was to utilize the rural environment for the promotion of education because of its proximity with nature. Tagore believes that learning in open air with nature is more effective and fruitful. He rejects walled institutions because they restrain thoughts and observation of students. Tagore expresses his frustration over the restricted atmosphere of schools in The *Flower-School.* He uses metaphor of a 'flower' for children which bloom occasionally in rainy season and do not remain on earth throughout the year. A child in the poem says to his mother:

> Mother, I really think the flowers go to school underground.
>
> They do their lessons with doors shut, and if they
>
> want to come to play before it is time, their
>
> master makes them stand in a corner.

(Tagore, 2013, p.141)

Tagore is against restricted time for learning. He feels that man should be free to enjoy his task as long as he wants to. In Viswa-Bharati University he introduced a method of teaching and learning in which students and teachers are free to learn and seek until they are satisfied. In a poem *Vocation*a child admires different professions in which people do things of their own choice without restriction of time. A child says to his mother:

> When the gong sounds ten in the morning
> and I walk to school by our lane,
>
> Every day I meet the hawker crying,
> "Bangles, crystal bangles!"
>
> There is nothing to hurry him on, there is
> no road he must take, no place he must go
> to, no time when he must come home.

(Tagore, 2013, p.143)

Tagore envisions his children to be brave, courageous, open minded, self-critical and self- reliant. He wants them to be explorative, curious, and wise in understanding worldly and spiritual matters. He desires to see them fully rooted in their Indian culture and traditions.

Iqbal and Tagore envision an education system which enjoins upon moral and spiritual growth of students based on interaction between mind and matter.

Relevance of Iqbal and Tagore's Poetics in Neocolonial World:

In neocolonial world, West is still ruling in form of cultural and economic hegemony. Traditional colonialism was involved only in political domination over oppressed nations whereas this "neocolonialism is partly a planned policy of advanced nations to maintain their influence in developing countries, but it is also simply a continuation of past practices…." (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 2003, p. 452). Decolonization provided an opportunity to the once colonized societies to decolonize their pre-imperial cultural heritage but the

economic hegemony of Europe has hampered this process. Iqbal condemns Western 'Charters and Bills of Rights' (Kiernan, 2004, p.52) and calls them rhetoric of a capitalist in order to deceive consumers. Iqbal awakes his people that the Western system and progress which is so fascinating and tempting is actually a way towards eternal slavery. Iqbal predicts continuation of colonial capitalistic dominance in future. The poet says:

> This paint and perfume, this mirage,
>
> A garden's blooming face
>
> You thought, simpleton, and your cage
>
> A downy nesting-place.

(tr Kiernan, 2004,p. 52)

Tagore also expresses similar feelings regarding continuation of imperial mindset. He says:

> The song that I came to sing remains unsung to this day.
>
> I have spent my days in stringing and in unstringing my instrument.
>
> The time has not come true, the words have not been rightly set;
>
> only there is the agony of wishing in my heart.
>
> The blossom has not opened; only the wind is sighing by.

(Tagore, 2002, p.29)

Iqbal and Tagore encourage people to follow paths of success measured in their culture, traditions and needs rather than following oppressor's ways of economic and cultural dependency. Theyforesaw the capitalistic intentions of divide and rule. The existing globalized culture is pushing

back the individual identity of nations and perpetuating the capitalistic influence everywhere. The material strength is controlling all systems of world. In this scenario, Iqbal and Tagore's poetics of self and identityremains relevant as a critique of corporate imperialism.

Conclusion:

To sum up the comparative analysis of the poetics of Iqbal and Tagore, It is concluded that the two poets have used pre-imperial spiritual and cultural heritage of their societies to counter colonial representation of their cultural and historical identity as well as to motivate their societies to regain it. However, the poetic responses of the two poets to the then prevailing socio-political conditions of their societies are contextualized in their particular frames of difference as the two poets have two different religious identities. In Post-partition era, both in Pakistan and India indigenous political descendants of colonizers have established their political and cultural hegemony on the basis of elite culture patronized by the imperial powers. So, the poetics of Iqbal and Tagore retains its appeal as a redemptive literature to decolonize minds and cultures of postcolonial societies.

Notes:

1: Mullah: It is a title for Muslim religious cleric who supervises a mosque and also provides religious information to followers.

2: Dalits: It isa lowest caste in Hindu community. Dalits are considered untouchables and are not allowed to attend temples.

3: Jalianwala Bagh: It isa place in Punjab where a ruthless massacre of innocent people was done by British police. These people were celebrating New Year of Punjabi calendar.

4: Murd-e-Kamil: It means a guide and vanguard. Iqbal considers Holy prophet (P.B.U.H) a murd-e- kamil. Following the teachings of prophet Muhammad (P.B.U.H) turns a common man into a murd-e-kamil.

5: Uma: It means that the whole Muslim society is a nation.

6: Sora Shams: It is a chapter in Quran.

References

Ashcroft,B., Griffiths,G.& Tiffin,H. (2003). *The Post-colonial studies reader*.London and New York: Routledge.

Bassnett, S. (1998). *Comparative Literature*. Oxford, UK: Blackwell.

Fanon, F. (1961). *The Wretched of the Earth*. (R. Philcox, Trans.). New York: Grove Press.

Ghosh, M. (2012). Indian English Poet Rabindranath Tagore: An English Connection. Galaxy:

International Multidisciplinary Research Journal. Retrieved from www.galaxyimrj.com/*V1/n2/Madhumita.pdf*

Iqbal, J. (2015). *Afkaar-i-Iqbal*. Lahore: Sang-e-Meel Publications.

Kiernan, V. G. (2004). *Poems from Iqbal, renderings in English verse with comparative Urdu text*. Pakistan: Oxford University Press.

Majeed, S. (2005). *Culture and identity: Selected English writings of Faiz*. Pakistan: Oxford University Press.

Muthukumar, M. (2013). Noble thoughts of Nobel Laureates: Spiritual salvation in Gitanjali and

The Waste Land. In *The Dawn Journal*. Vol.2, Issue 2. Retrieved fromhttp://journaldata base.info/articles/noble_thoughts_nobel_laureates.html

Pushpanathan, T. (2013). Rabindranath Tagore s philosophy of education and its influence on

Indian education. *International Journal of Current Research and Academic Review*.

Volume 1, Number 4. (2013). pp. 42-45. Retrieved from www.ijcrar.com/vol-4/T.%20Pushpanathan.pdf

Rahim, A. A. (2015). The Spirit of Muslim Culture According to Muhammad Iqbal.

International Journal of Social Science and Humanity. Vol. 5, No. 8. pp. 727-729. Retrieved from www.ijssh.org/papers/547-K015.pdf

Raja, M. A. (2008). Muhammad Iqbal: Islam, the West, and the Quest for a Modern Muslim Identity. *The International Journal of the Asian Philosophical Association.* Volume 1. pp. 37-47. Retrieved from www.asianpa.net/assets/upload/articles/2YGsUVLnh0gKxCid.pdf

Reisman, R. M. C. (2012). *Critical Survey of Poetry Asian Poets*. USA: Salem Press.

Saiyidain,K.G. (1992). *Iqbal's Educational Philosophy*. Lahore: Ashraf printing press.

Tagore, R. (2002). *Gitanjali*. India: Full Circle Publishing.

Tagore, R. (2013). *Rabindranath Tagore Selected Poems*. New York: Harper Press.

A LEGACY OF FOLK-BRIDES: THE TRIADIC-DOWRY IN *WEDDING IN THE FLOOD*

Komal Shahzadi
Department of English
International Islamic University, Islamabad

ABSTRACT

Poetic imagery is an interesting field that sometimes probesinto depth to see,"how the images strike responsively on resonant points in the racial unconscious, producing the emotive power of archetypes and myth" (Holman & Harmon, 1986, p. 250).In this connection, the present study focuses on Taufiq Rafat's Wedding in the Flood where the story is related through an omniscient narrator giving voice to the perceptions of fourdifferent personas in the poem along with his own. Stylistically theycorrespond to the pentagonal-pattern of classic elements in Eastern symbology namely earth, air, water, fire, and -an additional element to the medievaltheory of 'humours' - ether. In a folk-tale-like narratorial stance, all of themmentiontriadic-dowry-items of the bride that powerfully invokes the memory of three archetypal women in Punjab folk lore.

Key words: Taufiq Rafat's poetry, folk women, the classic elements, stylistic-narratology

Those who have gone

never return.

...

Water does not tell tales:

it reflects only

what it sees.

(Daud Kamal, *Outsideness*: lines 11-12 & 18-20)

And this 'reflection' of water has meditatively engaged plurality of writers to produce volumes of literature; a literature that narrates, relates

or retails the stories of those who after havingspent their lives near or upon water are gone forever[1]. But these are not merely the stories of death;they are also the stories of life. The stories of life having joys and sorrows -the stories of water-like life, cleansing lovingly or destroying eerily but constantly moving,ebbing, throbbing, rushing and flowing far away, leaving behind only the intricate yetpowerful watermarks in its wake.One such landmark in Pakistani poetry on 'water' is Taufiq Rafat's *Wedding in the flood* (1985, p.134-6). A tragicomedy that starts with the merry notes of marriage (a promise for the continuity of life in its own right) but ends at sad tunes of death (a full stop on a mortal's existence in this world) [2].

Rafat who used to "bandy words in a foreign tongue" (1985, p. 24) wrote a body of literature in English "permeated with persons, places and passions that can only be called Pakistani" (Tahir, 1997, p. vii). *Wedding in the flood* conflates the conventions of medieval narrative poems and centuries old traditions of *dastaans* (or folk lore) from Indus-region(*Ibid*,p. xii) through its seemingly simple yet stylistically complex narratorial design. The scene is of a rural marriage taking place at the bank of some unknown river during the season of formidable rains and flood. Instead of telling a long rigmarole by one external observer, the omniscient narrator includes the "narratised speech" (Barry, 2010, p. 239) of four characters. So the poem getsfive free-verse-paragraphs.They are furtherlinkedwith each other through a repetition of triadic dowry of the bride.

Being "a true craftsman like a carpenter who chisels the wood and carves out a great masterpiece" (Tahir, 2009) Rafat 'chisels out' the details about time and place.Likewise the selection of pentagonal schemata at the hands of this 'true craftsman' is not a chance happening. The count of number for Rafat is quite important.Being adept in oriental and occidental symbology he knew the significance of basic elements that constitute a link between 'nature without' (the cosmos) and 'nature within' (the human being).If we focus on the "linguistic evidence" (Barry, 2010, p. 211) of verb phrases introducing thought processes: "***sobs*** the bride's mother", "***gloats*** the bridegroom", "***thinks*** the bride"

and "***grumbles*** the bridegroom's father"- they are starkly persistent.Concentrating on this "linguistic evidence" (Bary, 2010, p. 211) one resolves that justlike characters in medieval comedy of humour, personas in this poem are caricatured for comic effects, like a"cartoonist enlarges the most characteristic feature of a face, and ... all other qualities lost sight of" (Long, 1909, p. 160).

The first verse paragraph (lines 1-17) starts with depressing wails of the bride's mother and depicts her humour, closely allied with earth. By perceiving her daughter's *rukhsati* as final departure, calling her 'the shy one', casting doubts about her 'faring amongst strangers', mentioning 'the lunch', indulging in details of the dowry (***a cot, a looking-glass, a tin-trunk***,/beautifully painted in green and blue) and following the progress of *baraat* (the wedding party) till 'even the stragglers are out of view'; she fulfils all the qualities of a melancholic person, being "backward, thoughtful, unenterprising, gluttonous, affected, and sentimental" (Holman & Harmon, 1986, p. 245).In short, her main concern is about down to earth realities.

Whereas in the second stanza (lines 18-26), we find the cheerful, gloatingbridegroom, thinking about his bride and making castles in the air. This sanguine person proves that he is "beneficent, amorous, and joyful" (Holman & Harmon, 1986, p. 245) through his promise to 'forgive her ***the cot and the trunk /and looking-glass***', by glimpsing 'her slim fingers gripping the palankeen's side', and naming her as 'a pot-licking wench'. And indeed he shows "a dominance of blood" (*Ibid*), a capacity 'to think with heart' in romantic strains. His alliteratively musical line, 'I like the look of her hennaed hands', gives the most beautiful and the only *bridal* image in the poem (as far as the beauty of bride is concerned). To use Rafatite diction, this imageis not "an ocean in a waste of words, /but gently glow, as a gul-mohar glows, /among the splendid everyday shishams" (1985, p. 84-5).

On the other hand, 'It is dark in the palankeen ... and the roof is leaking', where we find the bride absorbed in thinking (lines 27-34) while her 'feet are wet'. The phlegmatic bride is "pale, dull and cowardly" (Holman &

Harmon, 1986, p. 245) since she is 'cold and scared',and her only concern while making a lot of complaints about her predicament, is: The rain will ruin ***cot, trunk, and looking-glass***, andRafat proves her lack of courage in a stylistic manner.As mentioned earlier, numbers play an important role in this poem. Every narrator with the exception of bride and bridegroom has been given a space of 17 lines each.While ridingin the 'palankeen on the shoulders of foursome', the brideis receiving jerks with every rising foot. Under excessive rain the muddy track must have become slimy, the movement of palankeen bearers slippery, andthe resulting impactshockinglyjoltythus she realises 'they would hurry, but their feet are slipping,/and there is a swollen river to cross'. Thisgesture of concern by otherwise an unemotional and stolidly calm person, stylistically is a moment of "the *anagnorisis... self*-recognition" (Barry, 2010, p. 224), a moment of dawn after some shock. "*I have been licking too many pots*", must have been the after-effect.But here she chokes and shows a lack of confidence to confess, to take responsibility. Perhaps it is that missing line in her8-lined discourse that should be there to counterbalancebridegroom's(having 9 lines).

Next in lines 35-51, we find the grumbling, protesting (though in a muted way) the bridegroom'sangry father, burning in his rage like a coal.The choleric man has all the characteristics of an "easily angered, impatient, vengeful and obstinate" (Holman & Harmon, 1986, p. 245) person. Because he shows his displeasure, 'they might have given a bullock at least ... Instead, we are landed with ***/a cot, a tin trunk, and a looking-glass***', and jumps to a ready conclusion, 'all the things that she will use!' Hence, he gives the bride a silly title, 'The *silly* girl's been licking too many pots' and despite Ferryman's earlier warning, 'Come back before three ... or you'll not find me here', he stubbornly refuses to change his opinion, 'but whoever heard /of a marriage party arriving on time?'

So far earth, air, water, and fire; the four cornerstones in western elemental theory have been placed by Taufiq Rafat. But the poem continues across the western thought and into the eastern elemental philosophy[3] to synthesise 'four elements and seven planets' - a concept given by Omar Khayyam, the iconoclastic poet of Persian Rubaiyat[4].

Thus in the last verse paragraph the third person narrator with ether like qualities takes the queue.

Traditionally this "external focalisation" being named as "omniscientnarration" (*Ibid*, p. 232-3), makes it perfectfor celestial characteristics. Five sentences in this stanza (lines: 52-68) correspond to five symbolic qualities associated with theether (*akaash* or sky), namely "superiority, dominion, cosmic power (with destructive forces of storms), supernatural forces, and spiritual ascension and aspiration" (Tresidder, 2004, p. 444). In the first sentence, the vantage point of the narrator is set high above in the sky taking a vertical filmic long shot capturing the whole scene in one glance, 'Bridegroom and bride and parents and all, /the ferryman waits; he knows you will come, /for there is no other way to cross'. Next, thesovereignty and dominion is evident through this command, 'The river is rising, so quickly aboard /with your ***cot, tin trunk, and looking-glass***'. The imagery in third sentence using rhetorical questioning and hyperbole at the same time is simply tempestuous, giving the climax: Who has seen such a brown and angry river /or can find words for the way the ferry /saws this way and that, and then disgorges /its screaming load? Fourth sentence isanti-climactic, the shortest but supernaturally great in literary effect; a synecdoche to signify the call of death by drowning,'The clarinet fills with water'.And now the *dénouement* - the concluding sentence is the longest one in the whole schema of the poem,

Oh what a consummation is here:

The father tossed on the horns of the waves,

and full thirty garlands are bobbing past

the bridegroom heaved on the heaving tide,

and in an eddy, among the willows downstream,

the coy bride is truly bedded at last.

Does it involve spiritual ascension or aspiration of the narrator? Or in other words,has the poetic justice been achieved? We will return to this point later.

Both stylistically and narratologically, *Wedding in the flood* could be rated as amodern version of *dastaan*(Tahir, 1997, p. xii). Rafat pulls his readers into the folds of a culturalambiance from the very first words, ‘They are taking my girl forever’. The opening has a rural resonance:*Jitthydolilathayuthonjanazautthey* meaning where she descends (as bride) from there she must ascend (as body). The ‘foursome bearing the palankeen on their shoulders’ (powerfully reminding the pyre-bearers) gravitate the brideto tragic catastrophe of her watery grave. Thus“the *peripeteia* ... or a reversal of fortune” (Barry, 2010, p. 224) makes this poem a complete whole where,“the first line is tied to the last” (Shamsie, 2007, p. 286) thematically.Other cultural thematic of the tale, reinforced through “the *hamartia*” or fault of the bride “which motors the whole story” (Barry, 2010, p. 245) is her ‘pot-licking’habit, may be an innocent crimeyetominous enough tobring loads of rain on her wedding day.

But most vehemently forceful, a replica of age old customs is the dowry of the bride.Repeated like incantations with varying tones that are in tune with affectations, aspirations, doubts, malice and authority of thecharacters show Rafat’screativity. Consider the linguistic data, highlighted here: ‘**two *sturdy lads carrying the dowry/***(a cot, a looking-glass, a tin-trunk, /beautifully painted in green and blue)***/lead the way***’; ‘***I’ll forgive her*** the cot and the trunk /and looking-glass’; ‘***the rain will ruin*** cot, trunk and looking-glass’; ‘***instead, we are landed with*** /a cot, a tin trunk, and a looking-glass’; and ‘***quickly aboard/with your*** cot, tin trunk and looking-glass’.Stylized in the background is a constant music of rain - started as ‘drizzling’; it keeps on gathering force, ‘will the rain never stop?’; it ‘will ruin cot, trunk and looking-glass’; then it changes tosplash in squalls, ‘Dear God, how the rain is coming down’; and finally it whirls ‘rising’ waves of water into frantic and frenzied‘brown and angry river’.Thus acombination of nature within and nature without, of pouringrain and repetitivenarrativity strikes the “racial unconscious”

(Holman & Harmon, 1986, p. 250) of the reader intriguingly like some metaphoric hieroglyph. It seems that in set wedding tradition of posing riddles to test a bridegroom'sknowledgein rural Punjab (Pakistani folklore, n.d)Rafat, a sage of cultural legacy is trying to ask or to communicate something deeper and beyond this apparent story of the bride - something allegorical, something symbolic.

There are'nine and twenty ways of reciting tribal lays', they say. Likewise there could bemany options possible to solve this puzzlebut one sure liesat the niche of folk tales.Because Rafat's literary tastes and pursuits harboured a special liking for them. A careful scrutiny of most popular amongst them revealsthat trigonometric dowry items of the bride match with the details ofHeer Ranjha, Sassi Punnu, and Sohni Mahiwal.Tales that take us to the aromatic fields of Punjab lovingly named as 'the land of five rivers', and along the banks of Indus and Chenab, the birthplace of these romantic sagas. Sumptuously beautiful heroines, Sassi, Sohni and Heer were both the kind of faces (Long, 1909, p. 4) as well as names (Barry, 2010, p. 238) capable of launching a thousand ships.

We find, young and "innocent" Deedu of Ranjhas got mesmerised by the legendary fame of Siyal's Heer and left his native TakhtHazarafor his journeyJhangwards, "lovewards" while "playing magic" on his flute. His magic that could "put even birds resting in trees into a kind of ecstasy"brought the blessings of "five saints" and earned a free crossing over Chenab in a boat. As luck would had it, this boat bedecked with a *palang*(colourful bed or cot) belonged to Heer herself. Being tired he got allured to slumber in it only to be awakened by "angry" voice of Heer and into love's eternal gaze (Sheeraz, 2013, p. 172-6). Rest of the story is a series of secretive meetings (while Ranjha's melodic flute playing love tunes), disclosure of secret, trials of jealousy, sufferings of separation, manoeuvring of miracles, and finally the proclaiming of Heer's hand. On a happy note he left for TakhtHazara to bring his *baraat*.

Another story related to river Chenab (literally, a combination of*chann* meaning moon and *aab*meaning water) is of a potter girlwho used to

draw “floral designs on earthenware” at her father’s shop. One day a trader IzzatBaig came from Bukhara to buy clay pots but lost his heart to this Sohni girl (literally, the beautiful). He kept on visiting till all his *mohars* (gold coins) spent and he was given a job and title of *Mahiwal* (buffalo-man). Sohni could not remain intact for long and the rumours of their love got circulating. The hostile family arranged her marriage and “bundled her off in the *doli* (palanquin)”. Mahiwal became a hermit and got settled opposite her new house across the river. Soon their night rendezvous started despite her marriage; and despite the fact she didn’t know the art of swimming but found a solution in her work of art. Night after night,shefloated acrossusing an ‘earthen pitcher’ while the water of Chenab,a sheet of molten glass gleamed with her moonlike face’s reflection over its calm surface (Love legends of Punjab, n.d). But her secret could not remain in dark for long.

Similar is the legend of Sassi (literally, the full moon) who also floated, but over the waves of mighty Indus.The Brahmin girl was declared ominous at the time of her birth. To save her life and their honour the parents put her in a*sanduq* (wooden chest) and threw it into the ebbing river. A washer man of Bhambore saved and raised her. The exuberant beauty fell in love with young prince of Makran, Punnu who came to marry her.But hostile brothers took him back on the back of a camel. Sassi could not bear the pangs of separation and ran towards Makran on foot.Despite thirst and hunger, exhaustion and injuries she continued her journey. Nature took pity on and a spring spurted in the desert. Later to avoid the malice of a shepherd, she prayed and the land slit to take her into its bosom (Aqeel, 1997, p. 98-114).

Thus, Sassi’s life that was saved by her parents while putting her into a box “found eternal refuge” in the “womb of a hillock” (Bhambore, n.d). Other doomed lovers also perished in same ironic way. Sohni whose life depended on the earthenware and on the calm surface of Chenab that used to reflect her “with answering looks /Of sympathy and love[5]”, was provided with anunbaked pitcher; and lost her dear life inthe wild, stormy, andflood raked waves of the river. Heer who was daydreaming for her lover’s return was given poison and madeasleep in death’s eternal

chamber. Hence, in the light of these folkloric details,the **cot, trunk, and looking glass**in *Wedding in the flood* become allegorical and symbolic images forHeer's bed, Sassi's box, and Sohni's reflection.But this affinity does not end here.

The image of Rafat's nameless *the bride* along with the bride-to-be (Heer), the run-away-bride (Sohni) andthe bona-fide-bride (Sassi), bring us to yet another underlying "emotive power of archetypes and myth" (Holman & Harmon, 1986, p. 250). For bride in East is not a simple concept,on philosophical planeit is synonymous to western 'shepherd'. In English pastures he is the man taking care of flocks and on the same analogy Jesus Christ is *the Shepherd*, acaretaker of humanity (Tresidder, 2004, p. 436). In pastorals it is used as a "conventional codeword" for poets, like inSpenser's twelve monthly poems, *The Shepheardes Calendar* (Holman & Harmon, 1986, p. 362).Similarly, *the bride* in Indus region is a context-specific word. In traditional sense it is used for a woman on her wedding but in mystic tradition it denotes the emotions and yearnings of a poet or the human heart. Bulleh Shah wrote his *Baramaha* (twelve monthly) poem revolving around the (outer) cyclic nature and the (inner) agony of bride who is separated from her lover husband (Bara Maha, n.d). So thematically, the tragedy of these brides, their untimely death when they were so young and beautiful is something larger than what meets the eyes.

Culturally, these lovesome figures, who were the beloveds and themselves the lovers, have attained permanent niches in the temple of love. Their vibrant legacy is consecrated not only in films and songs but also through myth, art and literature of Southeast Asia. Sassi's grave became a place of veneration for many who visit the valley of Lasbella (Bhambore, n.d). Sohni got an iconic status in ArpanaCaur's modernist paintings for decades; her "love beyond measure" - is the title of series of paintings that showcase Sohni in modern day's skyscraper world as embodiment of human courage (Ami, 2015).Heer's been saluted by Taufiq Rafat with a unique poetic verve.As mentioned earlier, in the *dastaan*of*Heer,*'*palang*'is that point of departurewhere Heergets mesmerised by the sleeping-waking beauty of Ranjha (lying in her bed).

And that is even before she has the chance to listen to much acclaimed melodious tunes of his flute. Centuries acrossin the closing lines of*Wedding in the flood*, the bride is 'truly *bedded* at last'. It seems as if the roles have been exchanged, here *she* is given the place of *Ranjha*, as a stylistic tribute to: "*RanjhaRanjhakardihunmeinaapayRanjhahoyi /SadomeinuDheedoRanjhaHeer nah aakho koyi*"[6].

Above all it is in channels of nature that they are loved most. They say"Sohni was drowned, but her soul still swims in water" of the river Chenab (Love legends of Punjab, n.d.). The miraculous spring is gushingand throbbing that once had quenchedSassi in sandy rugged terrain of Makran(Aqeel, 1997, p. 110). And still yet,the orchestral waves of Chenabsing the mystic tales of HeerSiyal."Thenthe whole atmosphere echoes with the melodious sound of Ranjha's flute. The waves go dancing to its tunes. *We belong to Heer's palang*; *we belong to Ranjha's flute*;*we belong to their love*;... they say" (Sheeraz, 2013, p.187). Hence, by leaving their memories in the flowing nature, these love smitten brides have earned an epithetical reference: *The ones whose names were writ in water*[7]!

Likewise, in the closing imagery of *Wedding in the flood*, when other members of the wedding group, after riding the sea-sawing wilder waves of the river are prosaically washed out from the narrative; the 'coy bride', after whirling in an 'eddy', is finally given to death's embrace in a calm and placid downstream. With willows, wailing and watching their own reflection on the surface; the bosom of river-bed lodging her like a cradle; and the overall scene shielding her from world's gaze like a box or coffin - her final resting place is not less than a tribute that the bride gives to her folk ancestors.

NOTES

1 Homer's the *Iliad* and the *Odyssey* encompassing the whole Mediterranean basin; the Old English poems *Beowulf* around the coasts of Baltic; Walcott's *Omeros* about Caribbean Sea and *the Seafarer* about the hardships of life travelling the 'ocean's highways' are few examples of western poetry. Whereas, the East Indian *Mahabharata* and famous

South Asian *dastaans* in verse like *Heer Ranjha*, *Sassi Punnu*, and *Sohni Mahiwal* developed at the banks of mighty rivers.

[2] It is to give a tribute to Taufiq Rafat's translation, "one point settles it all" of Bulleh Shah's poem, *gal iknuktyvichmukdiaey* (Khan, 2015).

[3] Wikipedia holds that five basic "fundamental powers" on which this cosmos is based in *Vedic* thought is related with *bhumi*(earth), *jala*(water), *agni*(fire), *pavan*(air/wind) and *akaash* (aether or void).

[4] Here is the complete quatrain (Macaulay, n.d. p.78):

You who are product of the four elements and seven planets

And because of that Four and this Seven in perpetual agitation

Drink wine; I have told you more than a thousand times

There is no coming back for you, when you're gone, you're gone.

[5] As cited by Christine Froula in her seminal essay, 'when Eve reads Milton: undoing the canonical economy' (Peterson, 1992, p.149).

[6] Taufiq Rafat has rendered this extremely popular Sufi couplet of Waris Shah as: "Ranjha Ranjha I cried till only Ranjha is there /I'm transformed, now Heer has disappeared" (Aslam, 2015).

[7] Used here in a metaphorical sense is Keats' self-selected epitaph (though he considered it in literal sense), "Here lies the one whose name was writ in water" (Christie, 2011).

REFERENCES

Ami, D. Immeasurable love. http://www.hrisouthasian.org/index.php?option=com_content&view=article&id=98:immeasurablelove&catid=6:lovelegend&Itemid=13.Retrieved on 5 May, 2015.

Aqeel, S. (2008). *Pakistan keelokdastanain*. Islamabad: National Language Authority.

Aslam, I. (2015). 'Bulleh Shah revisited' in *Dawn*, 19 January.

Barry, P. (2010). *Beginning theory: an introduction to literary and cultural theory*. New Dehli: Viva Books.

Christie, E. Writing in wax, writing in water. https://postmedievalcrowdreview.wordpress.com/papers/christie. Retrieved on 25 April, 2015.

Gandharatrails.com. Bhambore. http://www.gandharatrails.com/destinations/details/Bhambore.html. Retrieved on 18 May, 2015.

Holman, C. H. & Harmon, W. (1986). *A handbook to literature*. New York: Macmillan.

Khan, U. (2015). 'Finding flair in verse' in *Dawn,* 13 May.

Long, W. J. (1909). *English Literature: its history and its significance for the life of the English-speaking world.* London: Ginn and Company.

Lokeseva.com. Love legends of Punjab. https://archive.is/omazm#selection-511.0-731.37 Retrieved on 15 May, 2015.

Macaulay, D. *Elemental philosophy: earth, air, fire, and water as environmental ideas*.

http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/textidx?c=acls;cc=acls;view=toc;idno=heb30719.0001.001. Retrieved on 2 April, 2015.

Newwrolldencyclopedi.org. Pakistani folklore. http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Pakistani_folklore. Retrieved on 5 May, 2015.

Peterson, A. (1992). *Longman critical readers: John Milton*. London: Routledge.

Rahman, T. (intro.) (1997). *A selection of verse: Daud Kamal.* Karachi: OUP.

Rafat, T. (1985). *Arrival of the Monsoon: Collected Poems 1947-1978*. Lahore: Vanguard Press.

Sikhiwiki.org. Bara maha. http://www.sikhiwiki.org/index.php/Bara_Maha#Katak**.** Retrieved on 2 April, 2015.

Sheeraz, M. (2013). '*Heer-Ranjha*: a folk tale from Pakistan translated by Muhammad Sheeraz',*Pakistaniaat: A Journal of Pakistan Studies* 5 (2): 171-187.

Shamsie, M. (2007). 'Complexities of homes and homelands in Pakistani English poetry and fiction', in Lal, M., and S. Paul Kumar (eds),*Interpreting homes in South Asian literature*. Dehli: Pearson Longman, pp 256-268.

Tahir, M. A. (2009). 'A man and a master' as reported in 'Taufiq Rafat _ absence that becomes constant presence' in *Dawn,* 9 November.

Tahir, M. A. (ed.) (1997). *A selection: Taufiq Rafat*. Karachi: Oxford University Press.

Tresidder, J. (ed.) (2004). *The complete dictionary of symbols in myth, art and literature*.
London: Duncan Baird Publishers.

Wikipedia, the free encyclopedia. Classical element.
http:// en.wikipedia.org/wiki/Classical_element. Retrieved on 2 April, 2015.

Art, Love and Time: A Comparative Study of Hassan Kozagar and Ode on a Grecian Urn

Sheheryar Khan
Assistant Professor of English
Govt Post Graduate College, Attock

Abstract:

Noon Meem Rashid, a prominent Pakistani poet, is considered one of the front-runners of the Modernist movement in Urdu poetry. His Persianized diction, avant-garde sensibility and atypical themes make him stand out among his contemporaries. His poem 'Hassan Koza gar' is an apostrophe that attempts to traverse a trodden yet elusive domain - the relationship between love and art, between the artist and his creation. Hassan, the potter, dwells on the philosophy of love, time, art and self and his musings take us to his imaginative microcosm. This microcosm is created by a 'sad god' with the bricks and mortar of his imagination in which his enunciation itself becomes the act of creation. The speaker is Hassan, the potter, who lives in Baghdad, perhaps in the middle ages, and his addressee is Jahan Zad, his beloved, though he appears to construct his own 'self' through this invocation to an 'other'. The poem seems to have many parallels with Keats "Ode on a Grecian Urn" even though both exist in a separated space-time coordinates. In Keats' poem the addressee is the Urn, the object of art, while the speaker is the poet and strangely there is no reference to the personality of the artist while in case of Hasan Kozagar, it is the poet who seems to be out of the frame. Both works approach the questions of love, art and immorality from different perspectives and yet it would be interesting to draw a parallel between the two. The theoretical framework of the study is grounded in the aesthetic theories of Baumgarten and Kant, Lacanian psychoanalysis and Time theories of Henry Bergson.

Key Terms:
Love, Art, Time, Desire, Lacan, Psychoanalysis, Kant, Baumgarten, Bergson,

Introduction

The poetic milieu of Indian sub-continent has always been dominated by 'ghazalites' but we see an upsurge of 'nazm' writing in the years leading to the Partition. Whether it was the influence of European Modernism which had almost spent its force up till then or the yearning for an imposed order and coherence brought it about, is just a matter of conjecture. Faiz's revolutionary ardour, Meera Ji's privy sensibilities and MajeedAmjad's philosophical musings all found their expression in Nazm form. NoonMeem Rashid lived and wrote in the same age and though in his early years he did try his hand at the established tradition of 'ghazal', very soon he got disillusioned with the fetters and shackles imposed by its form and subject matter. 'Nazm' allowed him a freedom, not only of form but also of subject matter, and this resulted in a kind of experimentation hitherto unknown in Urdu poetry. As Rashid (n.d.)himself has put it; "For a Modernist poet not only there is no restriction on form but also he has limitless possibilities for the subject matter. In fact, the reason for the freedom of form is that it might not impede the development of ideas" (p.91).

On the other hand, Keats lived and wrote in a completely different spatio-temporal setting but it would be interesting to read his "Ode on a Grecian Urn" alongside Rashid's "Hassan Kozagar" as both poems have analogous conceptual base. Keats have compared and contrasted two worlds; one is of 'representation' and other of 'lived experience' and the poem draws its appeal from the tension between the two;

> "Two distinct worlds, therefore, confront us and each other in the Ode on a Grecian urn. On the one hand the ancient Greek world imitated directly from nature and suggestive of harmony and happiness, and on the other the greatly differing world of the poet's own experience" (Godfrey, 1966, p. 49).

Human experience like that of love and its representation in art has a curious relationship with time and both these poems attempt to analyse the nature of this experience.

Art

What is the nature of the relationship between the 'self' and its 'creation'? Whether the artist acts just as a mediator between art and reality or art is an expression of his 'self' or 'consciousness'? How can a 'subjective' experience of the artist transcend the limits of space and time and attain an 'objective' status? Baumgarten attempts to answer this question by differentiating between a rational enquiry and an aesthetic judgment. For him a rational enquiry divides the world into a subject, who is doing the perceiving and object which is being perceived and this divide is responsible for the distinction between a 'subjective' experience and an 'objective' truth (Cazeaux, 2000, p. 3). But aesthetic experience does not divide the world into a subject and a predicate rather it 'unifies' them and the subjective and the objective merge into one whole. Kant takes this argument further by establishing the fact that the subject cannot know the world 'in itself' as experience is mediated through senses and consciousness. For Kant beauty does not lie in an object rather the subject's way of perception makes that thing beautiful.

> To say, This flower is beautiful, is tantamount to a mere repetition of the flower's own claim to everyone's liking. The agreeableness of its smell, on the other hand, gives it no claim whatever: its smell delights [*ergötzen*] one person, it makes another dizzy. In view of this [difference], must we not suppose that beauty has to be considered a property of the flower itself, which does not adapt itself to differences in people's heads and all their senses, but to which they must adapt themselves if they wish to pass judgment on it? Yet beauty is not a property of the flower itself. For a judgment of taste consists precisely in this, that it calls a thing beautiful only by virtue of that characteristic in which it adapts itself to the way we apprehend it (p. 145).

This implies that aesthetic experience does not presume the distinction between the subject and the object but it is the blending of the two.

In Keats' 'Ode on Grecian Urn", the urn seems to be an object – a site, where the boundaries of the subjective and objective meet. The urn

unites them at a higher level and this unification gives birth to a new work of art i.e. a poem. We can say that the iconic final message of the urn; "Beauty is Truth; truth beauty that is all/ Ye know on earth and all ye need to know" (p. 282)takes this unification a bit further as it seems to imply that the realm of the aesthetic (subjective) and the realm of rational(objective) overlap and the distinction between the two, if any, is artificial. Consciousness is rooted in the world and it is consciousness that structures our epistemological categories and consequently the rational and the aesthetic are the same.

In Rashid's poem "Hassan Kozagar", we discern this relationship from a different focal point as Hassan mourns loss of connection between his subjective self and objects of his creation. The pang of separation has alienated him from his artistic creation as his pots though

Gilo rang o roghankimakhlooq e bejan (Rashid, 1988, p. 254)

(the unanimated beings of clay and colour)

Voice their concern at the indifference of their creator in these words;

Wo Sargohshiyo men ye kehte

Hassan Kozagar ab kahanhy

Wo hum se khudapneamal se

khudawand bun krKhudayonkimanindhyroyegirdan.(Rashid, 1988, p. 254)

(They would whisper to themselves/ "Where is Hassan Kozagar/ How he has become oblivious of us- his own handiwork/ Like a god heedless of his creation").

On one level, Hassan – the pottor – has lost connection with his pots, his creation but at the same time his voice or his consciousness – brooding over this loss - is giving birth to another kind of art i.e. poetry. The divorce between his consciousness and his creation is superficial as its awareness has heightened his sensibilities which has resulted in poetic creativity. The subjective and objective are sublated at a higher level and again we discern a unification of the two in the poetic expression. If

Keats' poem effaces this distinction between the subjective and objective by generating a discourse on the nature of art, Hassan Kozagar does that by transforming the very discourse into an art form.

Love

In the 'Ode on a Grecian Urn', Keats seems to eulogize the love represented on the urn and by comparing it to the ordinary love, deems it far above 'all human passions" (Keats, p. 282). "Moved to ecstasy and envy by the happiness emanating from the figures and their environment, he has gone on to contrast with it the sorrowful reality of the human condition, especially in the experience of love" (Godfrey, 1966, p. 45). For Keats, the represented love, though devoid of passion and consummation, is eternal;

More happy love! more happy, happy love!

For ever warm and still to be enjoy 'd,

For ever panting, and for ever young;

All breathing human passion far above, (Keats, 1982, p. 282)

Keats rejects ordinary human passion on the ground that it "leaves a heart high-sorrowful and cloy'd" (p.282) and "a burning forehead, and a parching tongue" (p. 282). Does it indicate that the fulfilment of desire leads to a kind of disillusionment and it is just the anticipation of the desired object that keeps the interest alive? In case of the lovers on the urn the answer would be 'yes'. Keats specifically mentions this fact that the represented love is better because it is unconsummated and he also invokes this association between Beauty and Love. Love is always with Beauty and as Beauty, in the real world, is short lived so inadvertently, Love, which is dependent upon it, is also transient. Keats injection here about the nature of desire is postmodernist as it brings to mind the Lacanian concept of desire.

Lacan is of the view that Desire is 'lack' and its true nature is always veiled. Desire exceeds need and it is a chain of signifiers without signifieds and it lies in the realm of fantasy and has nothing to do with

reality. Desire is a fantasy of fullness, a wholeness which is, in fact, a veil for the projection of our own narcissistic self. Desire is just an illusion of this fullness otherwise, as already mentioned, it is ‘lack’ and the veil is necessary for our desires to persist. If we come too close to our object of desire, and if the veil is lifted, we would meet our own narcissistic self. Thus desire is not about fulfilment, on the contrary, it depends upon keeping our distance (Lacan, 1999, p.637).

For Keats this anticipation, “forever warm and still to be enjoyed” (p.282) renders the represented desire its peculiar charm. Its fascination does not lie in its fulfilment but in a continual deferral of fulfilment. The bold lover cannot kiss “though winning near the goal” (Keats, 1982, p. 282) but he has this consolation that she cannot fade;

Forever wilt thou love, and she be fair! (Keats, 1982, p. 282)

It is on this ground, as already mentioned, Keats seems to be disillusioned with the nature of ordinary human passion. When the veil of desire is rendered we come across our own fantasy, our own narcissistic projection and this leaves the heart “sorrowful and cloy’d” (Keats, 1982, p. 282). The world depicted on the urn is not real, it is more than real because it is fantasy. Its unheard melodies are sweeter, leaves of its trees would never “bid the spring adieu” (Keats, 1982, p. 282), its unconsummated love would always be warm and its imaginary village is hyperreal. The world of the urn is a signifier without a signified that can be constructed and reconstructed ad infinitum in the realm of fantasy and this is the reason that despite being “unravished bride of quietness” (Keats, 1982, p. 282)and “foster-child of silence” (Keats, 1982, p. 282)the urn can express

A flowery tale more sweetly than our rhyme (Keats, 1982, p. 282)

On the other hand, Hassan Kozagar celebrates not the unconsummated passions of lovers, frozen in time and fixed in the memory of a work of art, but its repertoire deals with the feelings and emotions of Hassan – the artist himself. In Canto I of the poem, Hassan tells us that it has been nine years that he set eyes on Jehanzad for the first time and he has spent all these nine years in contemplation of the radiance of her eyes..

Everything that Hassan tells us about love in canto I of the poem constructs an idealized image of Jehanzad at the level of fantasy; the way he suffered the pangs of separation, how he got isolated from his art, family and even his own self. The light of her eyes illuminated his spirit and the same light not only can revive his deadened artistic sensibilities but also can resuscitate a new Hassan out of him. He became oblivious of everything and instead of moulding decanters and goblets of clay; he sculpted dreams with the stuff of his imagination. At this stage, Hassan's love is unconsummated like the 'bold lover' of Keats but there is hope for fulfilment and Canto II of the poem hints at this consummation;

Jehanzad

Nishatussshab e be rah raviki

Men kahantakbholon?

Zor e maitha, ke mere hath kilarzish thee

Keussraat koi jaamgira toot giya (Rashid, 1998, p.443)

(Jehanzad! How can I forget the joy of that ecstatic night, Was it the intoxication of wine or was it some inner shudder? That night a goblet dropped and broke)

On one hand, Hassan is talking about the ecstasy of consummation but in the very next line he tells us about the breaking of a decanter. Does this mean that ecstasy was followed by disillusionment – rending of the veil of desire? At metaphorical level it can be interpreted as the same sorrowfulness and cloyment that Keats has talked about and which is associated with ordinary human passion and which the lovers on the urn would not experience. The difference between the two poems is that Keats just stops there and does not delve into the nature and cause of this disillusionment while Hassan does explore it further when he equates love with narcissistic projection. As Lacan has said that love is caught up in our fantasies and thus it is not an 'other' that we love but an idealized image of that 'other' constructed through and in fantasy. "That's what love is. It's one's own ego that one loves in love, one's own ego made real on the imaginary level" (Lacan,1999, p. 142). Hassan says;

Tu mere samneaainarahi

Sar e bazaar, dareeche men, sar e bister e sanjabbhi

To mere samneaainarahi

Jis men kuchbhinazraayanamuje

Apni hi sooratkesiwa (Rashid,1988, p.444)

(You were a mirror to me, in the bazaar, in the window, in my bed - and I saw nothing in that mirror but my own visage)

The play of desire is always enacted on the stage of fantasy and fantasy is the projection of our own ego and thus meeting with this ‘other’ is confronting our own ‘ego. For Hassan, Jehanzad is a mirror in which he cannot see anything but his own reflection;

Iss men kuchbhinazraatanahen

Ab aik he sooratkesiwa(Rashid, 1988, p. 444)

(Now nothing else is visible in it except one visage)

At the moment of consummation, this reflection of the ‘self’ in the ‘other’, this rending of the veil of desire, leads to disillusionment as it dawns on the subject that his object of desire is a mirror in which he has projected his own self. Hassan muses that love is cyclic as it comes back to its point of origin;

Ishq se kis ne magrpayahykuchapnesiwa

Aye Jehanzad,

Hyharishqsawalaesakeaashiqkesiwa

Isskanahen koi jawab

Yahikafihy k baatinkisadagoonjuthe(Rashid, 1988, p.448)

(One only finds one’s own ‘self’ in love, Jehanzad!, Every love is a question and the lover is its only answer – Its enough that one can hear the echo of one’s own self)

So Canto I of the poem, just like represented love of the urn, constructs an idealized image of love and the object of love at the level of fantasy but in the next two Cantos Hassan comes to realize that this idealized image is the phantom of his own brain, a projection of his own ego. Therefore, we see that in Canto II and III, he does not contemplate the parts of his beloved rather his musings are of more philosophical nature as if he has experienced that sorrowfulness and cloyment that Keats has talked about. It is in Canto IV, after hundreds of years of his earthly existence, now that he is transformed into a disembodied voice, he again mentions the beauty of Jehanzad and how it inspired him to create imperishable objects of art. Desire is all about keeping our distant from the object of desire and without this distance desire cannot persist as coming too close to it would rend the veil.

Time

Few poets endeavoured to evaluate the working of their own consciousness during the creative process; Coleridge in 'Ode on Dejection' and Ted Hughes in 'Thought Fox' can be quoted as examples. But most of the notable poems that deal with artists or artistic creation are set in a distant past. Browning's "Andrea Del Sarti" and the two poems under discussion come to mind. Possibly, the distant setting allows the poets to analyze creative process in a state of neutrality but there is no denying the fact that there exists a close affinity between art and time. It is believed that art transcends time and space and its perpetuity in contrast to temporality of human existence has haunted poets and artists throughout history. The artist or the 'creative self' is temporal and consequently the interpreter must also read a work of art in a spatio-temporal setting. If a work of art is created in time and must be interpreted in time then its perpetuity, though paradoxically, becomes 'relative'.

Memory is experience accumulated in time and this in turn constructs the 'self'. 'Self' is a narrative, a history written for us and by us and through this we make our existence meaningful. Just like an artist who shapes and moulds new forms out of the same material, our identity is also

constructed in time out of the same lived experience and yet every 'self', like every work of art, is unique. Henri Bergson distinguishes between the time that exists independently and is understood in spatial terms which he calls mechanical time and 'Duree', the psychological or pure time perceived by the 'self' (Bergson, 2002, p.5).The psychological/mechanical time dichotomy of Bergson has been treated rather atypically in the poems as the artist and his art seem to transcend both. The object of art exists in linear time yet itinerates the past, the present and the future at the same time and thus defies the linearity of mechanical time. It seems to have its own consciousness and consequently its own Duree and thus it exist like a 'self' yet an 'other' for the artist. The object of art would always invoke and refer to the 'self' that created it yet it continues to exist long after the extinction of that 'self'. In a way, a work of art deconstructs the binary opposition of 'self' and 'other' as it exists on the margins of both.

The Grecian urn is the 'foster-child'(Keats, 1992, p.282) of silence and 'slow time'(Keats, 1992, p.282) , it 'teases us out of thought/ As doth eternity "(Keats, 1992, p.282) and it is also referred to as 'sylvan historian'(Keats, 1992, p.282) in the poem and these epithets draw attention to the fact that it exists diachronically but also it is something that is beyond time. It belongs to the past but it is still here in the present and it 'shalt remain in midst of other woe'(Keats, 1992, p.282) and thus the urn has this ambivalent relationship with time i.e. it is temporal and atemporal at the same time. Its beauty must be linked with the temporal perception and experience of the observer otherwise it would lack warmth and colour. Keats's poem is a reading, an interpretation but this reading is not objective in the strictest sense of the word as it is tainted by the subjective perceptions of the poet.

On the other hand, Rashid's poem is about the artist himself, the 'self' that creates and how the history of this 'self' is constructed in time. In the beginning of Canto I Hassan recapitulates how he suffered pangs of separation for nine years but these nine years, mechanical time that is, got frozen in his memory as he says;

Jahanzad no salka dour yunmujpeguzra

Kejesekisishehr emadfoon par waqtgzre (Rashid, 1988, p.255)

(Jahanzad! This period of nine years passed as if time moves on a dead city)

The psychological time is frozen but the external time is not and later in the poem Hassan compares the movement of time with that of the potter's wheel. It is the circular motion of the wheel that shapes and moulds goblets and decanters for the potter and in the similar fashion, time creates and destroys the identities of human beings.

ZamanaJahanzadwochaakhyjispe

Surahi o meena o jam o subokimanind

Buntebigartehan insane

Men insan hon lekin

Ye no sal jog hum k qalib men gzre

Hassan Kozagar iktoda e khaakhy

Jis men numkaasrtaknaehy(Rashid, 1988, p.257)

(Jehanzad! Time is like a potter's wheel on which like goblets and decanters, men' self is created and destroyed. I am a man but the nine years that I suffered has turned this Kozagar into a piece of sod in which no moisture can be found)

Here the 'self' is equated with a work of art created on the 'wheel of time' and the boundary between the artist and his creation is blurred. Like clay, that needs moisture for its being moulded into an artistic object, the artist also needs this moisture or inspiration not only to create a work but also to shape his own 'self'. But these nine sufferable years have taken out of him the 'essence' or the 'moisture' that is essential for the creative process. The external time, chaak-the potter's wheel continued to move in these nine years but his psychological time got frozen, and he himself turned to sod and thus despite the circular motion

of the wheel, his 'self' remained fixed like a buried city. And this was the time when his creative abilities also took leave of him as he says;

Ye woh dour tha k jis men men ne

Kbiapneranjoorkozoonkijanib

Palatkrnadekha(Rashid, 1988, p.253)

(This was the time that I never paid attention to my sad pots)

The equation of the movement of the potter's wheel with that of time is interesting as it seems to negate the linearity of external time by deeming it circular and repetitious. This premise is ratified when in Canto II, Hassan describes time as a 'moth' that crawls on walls, mirrors, decanters, glasses, cups, goblets and potter's pit;

Waqtkia chez hytujantihy?

Waqtaikaesapatangahy

Jo dewaronpeaainyonpe

Paimanope, sheeshonpe

Mre jam o subu, mretagharonpe

Sadareengatahy(Rashid, 1988, p.445)

(You know what time is. Time is a moth that crawls forever on walls and mirrors, on decanters and glasses, on goblets and potter's pit)

The emphasis is on continuity of time but this continuity needs not be linear as the very next lines suggest;

Reengatewaqtkemanindkabi

Loat ke aye ga Hassan kozagarsokhatajan be shayd(Rashid, 1988, p.445)

(Perhaps one day, like crawling time, Hassan Kozagar would also return)

Why does Hassan say that he would return like this crawling time? Does it mean time repeats itself or moves in a circle? There is evidence in support of this argument when in Canto IV of the poem, the disembodied

voice of Hassan tells us that after thousands of years, in another city, another Hassan Kozagar is reliving the same experience;

Hassan naamkaikjawankoza gar – iknayeshehr men –

Apnekozaybunatahua, ishqkrtahua

Apnemaaziketaroon men hum se proyagayahy (Rashid, 1988, p.542)

(Another younger Hassan Kozagar, in a new city, who is making pots and is in love is connected to us through the past)

The lines clearly suggest that even the mechanical or external time is not linear and the progression of history is an illusion. We live the experiences that have been lived before and Keats also reminds us of the same when he says that the urn "shalt remain, in midst of other woe than our" (Keats, 1982, p. 282).

If time is cyclic and if 'self' is constructed in time then it implies that the 'self' repeats itself and 'becoming' never realizes into 'being'. The psychological time, or the history of the 'self' is just a reflection of the events represented in the mechanical time that too just repeats itself endlessly. There is this possibility that this dialectic of the 'self' and 'time' may sublate into a higher unity of art and attain a kind of perpetuity. But this perpetuity can only have meaning if it is recognised and analysed in relation to contemporary experience and thus in a way it would be still dated. The figures on the Grecian urn gain significance and meaning only when the poet relates them to his own lived experience and the same is true of Hassan's pots. Hassan mocks the archaeologists/interpreters who are trying to interpret his art because the archaeologists' scientific study can never uncover the essential nature of the pots as they do not study them in relation to lived human experience. So art, though eternal in relation to mechanical time, remains to be interpreted by the 'self', the psychological/temporal being to give it a timeless meaning.

This cyclic conception of being and experience brings to mind the idea of 'eternal recurrence' as conceived by Nietzsche "that all things recur eternally and we ourselves along with them, and that we have already

been here times eternal and all things along with us" (p.178) and this seems to be a negation of the Hegelian dialectical progression. But here we can safely assume that art is such a medium that transcends this vicious cycle and provides the possibility of sublimation. Human experience and ideas may recur but art grasps this experience and makes it stand out. Both these poems seem to suggest that the timelessness of art is not just its perseverance against the ravages of mechanical time but its relationship with the lived human experience that recurs eternally.

References

Bergson, H. (2002). *Key Writings.* (Ed) Keith Ansell Pearson And John Mullarkey.: New York. Continuum.

Cazeaux, C. (2000). *The Continental Aesthetics Reader*. Lahore: Routledge.

Derria, J.& Craig O. (1979).*The Parergon*: *October*, ,., 9:3-41.Massachusetts, MIT Press.

Godfrey, D.R. (1966).*Keats and the Grecian urn*". *Hermathena,* No. 100: 44-53.

Kant, I. (1987). *Critique Of Judgment*. Hackett Publishing.

Keats, J.(1982). *Complete Poems*:Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Lacan, J. (1999). *Écrits: The First Complete Edition in English*: London. W W Norton & Company.

Lacan, J, Miller, J, & Forrester, J. (1991). *The Seminar of Jacques Lacan. Book 1, Book 1,*. New York; London: W.W. Norton & Company.

Nietzsche, F. (2006).*Thus Spoke Zarathustra:*New York: CUP.

Rashid,N.M. (1988*). Kuliyat-e-Rashid*:Lahore: Mavara Publishers.

Rashid,N.M. (n.d.) "What is Modernism." *Shair – o – Hikmat*. HaiderabadDaccan. Vol 3. N.M. Rashid Number.