تحقیقی وتنقیدی مجلّہ

معیار

جنوری-جون ۲۰۱۹ء
۲۱

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

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 ۱۴ پوائنٹ ہو۔ مقالے کے ساتھ انگریزی زبان میں اس کا خلاصہ (Abstract) (تقریباً ۱۰۰ الفاظ) اور عنوان ضرور شامل کیا جائے۔ مقالے کی CD بھی ساتھ ضرور ارسال فرمائیں۔ یعنی مقالے کی ''ہارڈ'' اور ''سوفٹ'' کاپی دونوں ارسال کی جائیں۔

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

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

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

ا۔ مطبوعہ کتب کا حوالہ:

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

ب۔ مطبوعہ مقالات کا حوالہ:

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

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

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

د۔ ترجمہ کا حوالہ:

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

ہ۔ اخبار کی کسی تحریر کا حوالہ:

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

و۔ مکتوب کا حوالہ:

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

ز۔ ریکارڈ یا ذخیرے کا حوالہ:

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

ح۔ انٹرنیٹ، آن لائن دستاویز کا حوالہ:

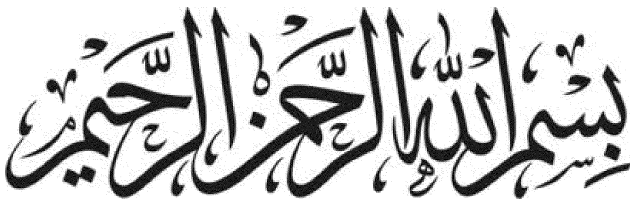
http://hin.minoh.osaka-u.ac.jp/urdumetresample/urdu0527.html (مورخہ: ۱۹ جولائی ۲۰۱۱ء: بوقت ۸:۲۴ رات)

☆ مقالے کے آخر میں کتابیات شامل نہ کی جائیں۔

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

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

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



بسم الله الرحمن الرحيم

تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

معیار

۲۱

(جنوری۔جون ۲۰۱۹ء)

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

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 / حسن مجتبیٰ

ٹائٹل: زاہدہ احمد

ISSN:2074-675X

ترتیب

ابتدائیہ

۱	رقعاتِ سرمد	محمد سہیل عمر	۹
۲	منٹو کی ایک نادر و نایاب تحریر	ڈاکٹر اسد فیض	۲۹
۳	سندھ کے مشائخِ چشت کی سوانح نگاری اور سوانح عمری (محرکات، اسلوب اور تجزیہ)	ڈاکٹر ذوالفقار علی دانش	۳۷
۴	اُردو املا کے مسائل اور مباحث	ڈاکٹر عبدالستار ملک	۶۱
۵	عمر ریوابیلا کے ناول ماتم ایك عورت کا تجزیاتی و کرداری مطالعہ: موجودہ دور کے تناظر میں	وسیم عباس	۹۵
۶	اختر النسا بیگم اور ٹیڑھی لکیر میں نسائی کرداروں کا تقابلی مطالعہ	غزل یعقوب	۱۰۹
۷	اردو ناول راکھ میں مزاحمتی کردار کا نفسیاتی مطالعہ	ڈاکٹر طاہر نواز	۱۲۳
۸	قیام پاکستان سے قبل خواتین افسانہ نگاروں کے افسانوں میں خود کلامی کے تجربات	ڈاکٹر غلام فریدہ	۱۳۳
۹	پاکستانی خواتین کے فکشن میں لکشمن ریکھا کو پار کرنے کی علامت: ارادی اور غیر ارادی عمل کا قضیہ	ڈاکٹر عنبرین صلاح الدین	۱۴۳
۱۰	جوش ملیح آبادی کی شاعری کے موضوعات اور خصائص	وسیم عباس گل / ڈاکٹر شبیر احمد قادری	۱۵۳

۱۱	عزیز حامد مدنی اور معاصر شعرا: تقابلی مطالعہ	ڈاکٹر فہیم اقبال کاظمی/ڈاکٹر کامران عباس کاظمی	۱۷۱
۱۲	معارف نامے: پروفیسر مولوی محمد شفیع بہ نام ڈاکٹر محمد حمید اللہ (دوسری قسط)	محمد ارشد	۱۹۷
۱۳	کلیم الدین احمد کی تنقید میں جدید و مابعد جدید تنقیدی تصورات کے متعلق اشارات (تیسری قسط)	محمد اشرف مغل	۲۳۵

☆☆☆

•	اختصاریہ (Abstract) (شمارہ-۲۱)	ڈاکٹر مظہر علی طلعت/ محمد اسحاق خان	۲۶۳

ابتدائیہ

اکیسویں صدی کے ہنگام نے جہاں عالمی سیاسی، سماجی اور معاشی منظرنامے کو بدلا ہے وہاں عالمی ادب کے افق پر نظریات وافکار کی صورت میں بھی بہت کچھ نیا طلوع ہو رہا ہے۔ انفارمیشن ٹیکنالوجی کی ترقی نے طرزِ زندگی کے ساتھ ادبی طور طریقوں کو بھی بدل دیا ہے۔ اصنافِ شعر ونثر میں نئے نئے موضوعات بار پا رہے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ نئے ہیئتی تجربات بھی کیے جا رہے ہیں۔ یہ امر خوش آئند بھی ہے کہ بہر حال اس سے جمود کا تاثر ختم ہوتا ہے۔ آج کا سماج بدل چکا ہے۔ لوگوں کے ادبی ذوق بدل چکے ہیں۔ آج کے قاری کے پاس معلومات حاصل کرنے کے بہت سے وسائل موجود ہیں۔ آج کے قاری کو اپنی زبان کے ادب کے علاوہ دیگر زبانوں کے ادب تک آسان دسترس حاصل ہے۔ ایسی ہی صورتحال کا سامنا اردو زبان کے ادیب اور قاری کو بھی ہے۔ ادب کی اس صورتحال نے تقابلی مطالعے کو فروغ دیا ہے اور یہ ادب کے فروغ کے لیے از حد ضروری بھی ہے۔ یہ بدلاؤ صرف تخلیقی سطح پر ہی نہیں بلکہ تحقیقی وتنقیدی سطح پر بھی نظر آتا ہے۔ ادبی معیارات کے ساتھ ساتھ تحقیقی وتنقیدی معیارات بھی بدل رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو میں تحقیقی وتنقیدی پیراڈائیم نہ صرف شفٹ ہو رہا ہے بلکہ اس کا کینوس بھی وسیع ہوتا جا رہا ہے۔

انٹرنیٹ کی بدولت آج کے محقق کے لیے کتب تک رسائی آسان ہو چکی ہے۔ ای لائبریری کی سہولت ہر بڑی لائبریری میں بھی موجود ہے۔ تحقیق میں جدید ذرائع کے استعمال سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ یہ امر تو خوش آئند ہے کہ آج کے نوجوان اسکالرز تحقیقی حوالے سے ان جدید سہولیات سے پوری طرح فائدہ اٹھا رہے ہیں تاہم یہ ضروری ہے کہ اس سے تحقیقی معیار میں بہتری نظر آئے۔

جامعاتی تحقیق میں ایک بڑا حصہ جرائد کا بھی ہوتا ہے۔ معیار کے لیے یہ مقامِ مسرت ہے کہ وہ اپنی اشاعت کے اکیسویں مرحلے میں داخل ہو رہا ہے۔ ایک دہائی کے اس تحقیقی سفر میں معیار نے جامعاتی/اداراتی تحقیقی جرائد میں اپنا ایک خاص مقام بنایا ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ معیار کی بروقت اشاعت اور مقالہ جات کا موضوعاتی تنوع ہے۔ معیار میں شائع ہونے والے مضامین کو ہائیر ایجوکیشن کمیشن کے طے کردہ اصول وضوابط کے مطابق شائع کیا جاتا ہے۔ مضامین کی اشاعت کے وقت اس بات کا بھی خیال رکھا جاتا ہے کہ مختلف اصنافِ ادب سے متعلق مضامین کو شامل کیا جائے۔

اس شمارے میں ۱۴ مضامین شامل کیے گئے ہیں جو ناول، افسانہ، سوانح عمری، شاعری، لسانیات اور تنقید سے متعلق ہیں۔ محمد ارشد کے مضمون ''معارف نامے: پروفیسر مولوی محمد شفیع بہ نام ڈاکٹر محمد حمید اللہ'' اور محمد اشرف مغل کے مضمون ''کلیم الدین احمد کی تنقید میں جدید و مابعد جدید تنقیدی تصورات کے متعلق اشارات'' جن کو طوالت کی وجہ سے دو حصوں میں تقسیم کیا گیا تھا اس شمارے میں ان مضامین کے دوسرے حصے شائع کیے گئے ہیں۔ امید ہے میعار کے قارئین شمارے میں شامل مقالات پر اپنی قیمتی رائے سے حسبِ دستور آگاہ فرمائیں گے۔

مدیر

عزیز ابن الحسن

محمد سہیل عمر

رقعاتِ سرمد

This article presents the recently found manuscript, Persian text and Urdu translation of the Ruq'at-i Sarmad, the Epistles attributed to Sarmad Sa'id, the last great master of the Ruba'i genre in Persian, whichhad appeared in print for the first and only time in May, 1926, from Shah Jahani Press, Delhi.
Key Words: Sarmad; Epistles; Persian Literature; Quatrains; Sufism.

پیش رس– مترجمین

رقعاتِ سرمد کی یہ اشاعت اور اس کے تراجم قطعاً اتفاقی بلکہ حادثاتی ہیں۔ ایک دوست کی مدد کرنے کرانے میں اس کٹھنائی سے بھی گذرنا پڑ گیا ورنہ پینتالیس برس تصوف کی چھاؤں میں گذارنے اور فکریاتِ تصوف سے بساط بھر استفادہ کرنے کے باوجود ہمیں کبھی ہندوستانی تصوف کے اس فکری دھارے سے طبعی مناسبت اور دلچسپی محسوس نہیں ہوئی جسے علامہ اقبال ''تصوفِ وجودی'' کا نام دیا کرتے تھے۔ انہی میں ایک نام محمد سرمد سعید [المعروف بہ سرمد شہید] بھی ہے۔ ہندوستان کی فکری تاریخ میں محمد سرمد سعید کی حیثیت ایک نیم افسانوی کردار ایسی ہے۔ عالمِ بے بدل اور عارفِ باکمال و صوفیِ باصفا سے لے کر کافر و زندیق تک ہر خطاب ان کے حصے میں آیا۔ ان کی رباعیات تو معروف ہیں لیکن ان کی سوانح ہمیشہ کچھ گنجلک اور بھید بھری داستانوں کے نرغے میں رہی ہے۔ یہ قضیہ سرمد کے ہم عصر مورخین اور تذکرہ نگاروں سے ہی شروع ہو جاتا ہے اور ۲۰ ویں صدی میں مولانا ابوالکلام آزاد تک پھیلتا نظر آتا ہے۔ مولانا اپنے جنّاتی اسلوبِ نگارش کی پاسداری میں متعلقہ اشعار ٹانکنے کے لیے آس پاس کی بے محل نثر تو بے محابا لکھتے چلے گئے لیکن نفسِ مسئلہ حل کرنے میں ہماری قطعاً کوئی رہنمائی نہیں کی۔ مولانا ابوالکلام آزاد اور ان سے پہلے اور بعد کے سب مصنفین نے سرمد کے حالات کے لیے شیر خان لودھی کی مراۃ الخیال کو [شاید قریب العہد ہونے کی وجہ سے] سب سے زیادہ مستند مانا ہے بلکہ مولانا تو اپنی نثرِ مبالغہ میں یہاں تک کہ گذرے کہ ''۔۔ سے زیادہ معتبر راوی سرمد کے لیے نہیں ہو سکتے'' حالانکہ مراۃ الخیال سرمد کی شہادت کے ۲۳ سال بعد ۱۱۰۲ھ میں مرتب ہوئی۔ ان میں سے کسی نے بھی دبستانِ مذاہب کو لائقِ اعتناء نہیں جانا جبکہ سرمد سے دبستانِ مذاہب کے مصنف، میرذوالفقار علی آذر اردستانی، کی ملاقات ۱۰۵۷ھ۔۱۶۴۷ء میں [یعنی سرمد کی شہادت] ۱۰۷۰ھ۔۶۵۹ء [سے ۱۳ سال پہلے] حیدرآباد میں ہوئی تھی اور دونوں میں تبادلہ خیال اور علمی تعاون ایسا تھا کہ ذوالفقار اردستانی کی فرمائش پر سرمد نے اس کے لیے توریت کے کچھ حصّے، بالخصوص ''کتابِ آفرینش Genesis''، ابھے چند سے ترجمہ کروائے اور میرذوالفقار علی کے ساتھ بیٹھ کر نظرِ ثانی کی۔ میرذوالفقار علی اردستانی نے اسے ''صحیفہ آدم'' کا عنوان دیا ہے اور ان کی نظر میں اسے ''سرِّ صحیفہ توریت'' Heart of the Torah کی حیثیت

حاصل ہے۔ یہی متن [دیکھیے، ضمیمہ اوّل] دبستانِ مذاہب کے مصنف نے شاملِ کتاب کیا اور اس علمی کدّ وکاوش کی غرض بھی وہیں بیان کر دی۔ ان کا مقصد یہ تھا کہ دینِ موسوی میں تصوّرِ خدا اور تصوّرِ انسان نیز تخلیق اور معاد سے متعلق یہودی عقائد کے بارے میں معلومات حاصل کر سکیں۔ ان کے اپنے الفاظ میں:

''نامہ نگار [وہ اپنی جانب 'نامہ نگار' کے الفاظ سے اشارہ کرتے ہیں، یعنی آج کی زبان میں 'راقم الحروف'] کو دانشمندانِ یہود کی صحبت میں بیٹھنے اور ان کے احوال ونظریات سے آگہی حاصل کرنے کا اتفاق نہیں ہوا تھا اور ان کے عقائد کے بارے میں جو کچھ اغیار کی کتابوں میں درج تھا ان سے اسے التفات نہ تھا کہ وہ سب مبنی بر مخاصمت تھا۔۔۔ ابھے چند نے توریت کے کچھ حصّے میرے لیے فارسی میں ترجمہ کیے جو 'نامہ نگار' نے سرمد کو دکھا کر، آیاتِ توریت میں ان کی نشاندہی کے مطابق تصحیحات کرنے کے بعد 'داخلِ نامہ' [یعنی شاملِ کتاب] کر دیئے، اور وہ یہ ہے: نظرِ دوّم، در صحیفه آدمؑ''۔

یہی وہ نکتہ تھا جس نے ہمارے یہودی دوست اور ہم کار، ربّی ڈاکٹر ایلون گوشین کو متوجہ کیا۔ ربّی ڈاکٹر ایلون گوشین ایلیا بین المذاہب انسٹیٹیوٹ Elijah Interfaith Institute کے سربراہ اور بہت پڑھے لکھے شخص ہیں۔ سرمد شہید کے بارے میں عام طور پر بتایا گیا ہے کہ وہ یہودی نژاد تھے اور اپنے آبائی مذہب میں ایک روحانی مقام اور بلند دستگاہِ علمی کے حامل تھے۔ دبستانِ مذاہب کے مصنف نے ان کا تذکرہ جس طرح رقم کیا ہے اس سے بعض لوگوں کو یہ گمان بھی گذرا کہ سرمد سعید ہندوستان کی ان شخصیات میں سے تھے جو بیک وقت ایک سے زاید مذاہب کی پیروی کر رہے تھے۔ اسلام اور ہندومت سے سرمد کا تعلق تو واضح ہے لیکن دبستانِ مذاہب کا اندراج پڑھ کر بعض قارئین کو مزید یہ تاثر ملا کہ شاید اسلام کے پیروکار ہونے کے ساتھ ساتھ سرمد اپنے آبائی مذہب یہودیت سے بھی منسلک رہتے تھے۔ بین المذاہب ہم آہنگی پر کام کرتے ہوئے ایک تحقیق کے دوران کسی نے ربّی ایلون کو بھی سرمد کی جانب متوجہ کیا اور دبستانِ مذاہب کے اندراج کا انگریزی ترجمہ ان کو فراہم کیا۔ موصوف کو مختلف اسباب کی بنا پر اس موضوع سے دلچسپی تو تھی ہی، سرمد اور یہودیت سے ان کے زندہ تعلق کے مزعومہ حوالے نے مہمیز کا کام کیا اور سرمد کے بارے میں مزید کھوج کرید ربّی ایلون کو رقعاتِ سرمد تک لے آئی۔ رقعاتِ سرمد [فارسی] کی مئی ۱۹۲۶ء کی صرف ایک اشاعت کا ذکر ملتا ہے، اصل کتاب نہایت کمیاب ہے۔ ربّی ایلون فارسی نہیں پڑھ سکتے لہٰذا ہم سے مدد کے خواستگار ہوئے لیکن مئی ۱۹۲۶ء کی فارسی اشاعت نہ ربّی ایلون کے پاس تھی نہ پاکستان میں کسی کتب خانے میں دستیاب ہو سکی؛ واحد حوالہ خلیق احمد نظامی صاحب کا تھا۔ ربّی ایلون نے دیوناگری نقل البتہ فراہم کر دی تھی جو بغرضِ حوالہ شاملِ اشاعت کی جا رہی ہے۔ [دیکھیے، ضمیمہ دوم]۔ دیوناگری متن سے الٹی زقند لگا کر دوبارہ فارسی متن کی تشکیل اور اس کے اردو اور انگریزی ترجمے کا کام جاری تھا کہ ایک نوجوان محقق طارق اشفاق صاحب کی کاوشوں سے علی گڑھ یونی ورسٹی کے کتب خانے میں موجود رقعاتِ سرمد کا مخطوطہ دستیاب ہو گیا۔ صفحاتِ مابعد میں اسی مخطوطے کا عکس [دیکھیے، ضمیمہ سوم] دیوناگری اور فارسی متن اور اردو نیز انگریزی ترجمہ پیش کیا جا رہا ہے۔ ان رقعات کا جزواً یا کلاً انتساب سرمد سے کیا جا سکتا ہے یا نہیں اور ربّی ایلون کے

پیشِ نظر Multiple Religious Identities کا جو مسئلہ تھا اس کے ضمن میں ان سے کچھ رہنما اشارے اخذ کیے جا سکتے ہیں یا نہیں، اس پر کچھ عرض کرنا سرِ دست ہمارے لیے ممکن نہیں۔ اپنے طور پر ہم نے جو رائے قائم کی ہے اس کا سطورِ ذیل میں اظہار کیا جا رہا ہے۔

رِبّی ایلون نے سرمد اور یہودیت سے ان کے تعلق کے مبحث سے اپنے تعارف اور شغف کا تذکرہ یوں کیا ہے:

> I discovered a text that has been known by many, but I believe has never before been read in detail and for the information it can reveal to us. This is the Chapter in the *Dabistan*, a 17th century work of comparative religion, written in Persian. Each of its chapters is devoted to another religion. The chapter on Judaism relies in Sarmad as informant and in the process provides us with information on his life. In fact, it is the earliest, and therefore the most authoritative reference to Sarmad, by a contemporary. Reading this text opened up a new perspective on Sarmad. My close reading opened up the question of Sarmad's religious identity and if and in what way he maintained a conscious Jewish identity. If so, I had discovered a Jewish Sarmad, or Sarmad the Jew. As it turns out, Jewish scholars had discussed Sarmad's Jewishness based on some of the text under discussion. I believe, however, that the present study brings this question to a new level of complexity and sophistication, and allows us to revisit the question of Sarmad's religious identity. ۱۳

ایک سے زاید مذاہب سے بیک وقت تعلق رکھنے کے جواز یا مثال کے طور پر دبستانِ مذاہب کے اندراج کو بطور شہادت پیش کرنا کئی لحاظ سے محلِ نظر ہے۔ رقعاتِ سرمد کی تدوین اور اردو انگریزی ترجمے کے بعد ہم نے اس نظر سے دبستانِ مذاہب کے اصل فارسی متن کا از سرِ نو جائزہ لیا۔ جو ترجمہ رِبّی ایلون کے زیرِ استعمال تھا اس کو بھی فارسی متن سے ملا کر دیکھا گیا۔ ایک طرف اگر انگریزی ترجمے میں فاش اغلاط تھیں تو دوسری جانب اسلام کی مذہبی/علمی روایت کے گہرے اور مفصل علم کی کمی معاملے کو اس کی درست صورت میں دیکھنے اور سمجھنے میں حارج تھی۔ دونوں اسباب نے مل کر اس غلط فہمی کو جنم دیا جو سطورِ ماقبل میں سرمد کو حوالہ بنا کر ایک سے زائد مذاہب سے بیک وقت تعلق رکھنے کے مسئلے پر رِبّی ایلون کے اقتباس میں نظر آتی ہے۔ معاملے پر ہماری رائے درجِ ذیل ہے:

> Lastly, but most importantly, the question of keep engaging with the Scripture of one's previous faith tradition (reading, teaching, translating etc. as a conclusive proof of being a "practitioner of multiple religious identities." I have a completely different take on it and my opinion does not stem from my personal predilection. In fact it is grounded in a long standing illustrious tradition of Islamic scholarship that dates back to the Prophetic times when the Prophet

would encourage the learned (in language and Scripture) among his Companions who had come from the Jewish background to read and teach, along with the Qur'an, the Tanakh in Hebrew. The most outstanding example is of his Companion 'Abd Allah ibn Salam, the Jewish Rabbi, who later accompanied Caliph 'Umar on the occasion of the surrender of Jerusalem and helped him in demarcating the exact place of the Temple/Holiest of the Holy which had been turned into a garbage dump by the Christians. 'Abd Allah ibn Salam is known to have the practice of reading the Torah every day and had brought his recitation in line with the customary Muslim practice of reading one *juz* of the Qur'an every day thus completing the cycle in 30 days. Further to it, the Prophet assigned the task of learning Aramaic and Syriac (the original languages of the Christian Bible) to some of the younger companions who were gifted for languages.

Two more points need to be added here before arriving at what I have to say. Firstly, this practice has its Scriptural proof and validity in the verses that declare, *"We have revealed the Torah wherein there is guidance and light"* and *"We have revealed the Injil wherein there is guidance and light."* Secondly, Islamic scholarship, especially the Tafsir tradition (Qur'anic exegesis) considers the Hebrew Scriptures as the second best source of Qur'an interpretation (first being the Qur'an itself) and the third source is the Hadith corpus. Hence its practical need that stems from the fact that the Qur'an contains a lot of references to Biblical history which cannot be understood completely without having recourse to the Jewish and Christian Scriptures. Therefore, the Islamic scholars were always eager to avail of the opportunity of learning firsthand about these Scriptures and from these Scriptures. The most recent example (of early 20th century) is of Hamid al-Din Farrahi, the great Qur'an exegete and the founder of the 20th century school of Qur'an interpretation based on "internal coherence", who had avidly learnt Hebrew from a Jewish scholar named Gabriel, living in Aligarh at that time. The upshot is this: When the author of the Dabistan made his request and when Sarmad responded to it or when Sarmad imparted teachings of the Torah (along with other Scriptures) to Abhay Chand they were both acting according to an established practice of Islamic scholarship. Reading more into it and seeing a "practitioner of multiple religious identities" at work would be, according to my lights, a misplaced judgment! The author of the Dabistan is explicit about it when he says, *"this writer never had the chance of meeting the wise among the Jews and gaining information about*

(their religion) and whatever was found in the books written by the "others" with regard to their beliefs did not attract him since ....".

ایک سے زاید مذاہب پر بیک وقت عمل کے قضیے کو برطرف کرنے کے علاوہ ہم چنداور باتیں بھی قارئین کے گوش گذار کرنا چاہتے ہیں۔

رباعیاتِ سرمد غیرضروری حدتک مشہور ہیں، رقعاتِ سرمد ضرورت سے کم معروف اورنایاب ہیں! ان رقعات میں علمی، عرفانی اعتبار سے اور تصوف کی فکریات کے حوالے سے کوئی خاص بات ہے بھی نہیں؛ بس اس زمانے کے ذوقِ سجع بندی اور مقفّیٰ نثر کا عامیانہ سانمونہ ہے جو سخن سازی کا شوقین اور اس نوع کی منشیانہ نثر پر دسترس رکھنے والا کوئی بھی وقائع نویس، انشاپرداز بہ آسانی معرضِ تحریر میں لاسکتا ہے! رقعات میں فکری گہرائی بھی مفقود ہے اور مفاہیم تو معاصر ہندوستان کے ''دوں نظر و کم سواد'' متصوفین [ہندو مسلمان دونوں] کے ہاں چلتے ہوئے نمائشی خیالات وتصورات کے عکسِ دل ناپذیر سے زیادہ کچھ نہیں ہیں۔ رقعات کے ساتھ اتنا وقت صرف کرنے کے بعد میر صاحب کا درجِ ذیل شعر پڑھنے کو جی چاہتا ہے:

ہوا ہے عارفانِ شہر کو عرفان بھی اوندھا
کہ ہر درویش ہے مارا ہوا عشقِ الٰہی کا

سرمد جیسی نابغہ روزگار شخصیت سے ان رقعات کی کوئی چیز لگّا نہیں کھاتی۔ کہاں وہ سرمد کا عارفانہ مزاج، ذہن کی برّاقی، بے پناہ علم اور ذوقِ تلّہ اور کہاں یہ پست درجے کی بناوٹی انشاپردازی!

رِبّی ایلون کے پیشِ نظر Multiple Religious Identities کا مسئلہ تھا۔ ایک سے زاید مذاہب سے بیک وقت تعلق رکھنے کے مسئلے پر رقعاتِ سرمد سے انہیں مزید اشارات میسر آسکے یا نہیں؛ اس پر کچھ عرض کرنا سرِ دست ہمارے لیے ممکن نہیں۔ ہماری آراء کا اظہار سطورِ ماقبل میں کیا جاچکا ہے۔ ترجمے میں رِبّی ایلون کی مدد کرتے ہوئے ۹۵ برس بعد سرمد سے متعلق ایک دستاویز بہرحال دوبارہ منظرِ عام پر آگئی۔ یہی اس محنت کا حاصل ہے۔ ممکن ہے اس میدان کے محققین اور ہندوستان کی فکری تاریخ سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے یہ کسی اعتبار سے مفید ہوسکے۔ فارسی اور اردو متن حواشی اور توضیحات سے معرّی ہیں؛ تفصیلی حوالوں، صوفیانہ اصطلاحات کی شرح، لغوی اور تاریخی نکات کی تخریج اور وضاحتی اندراجات کے لیے قارئین کو انگریزی ترجمے سے رجوع کی زحمت کرنا ہوگی۔

محمد سہیل عمر/ ڈاکٹر خالد ندیم

لاہور، فروری، ۲۰۱۹ء

رقعاتِ سرمد

برادرم محمد رحیم را آنکہ رحیم و کریم، قہار و جبار، ستار و غفار صفات است، اللہ واحد اسمِ ذات است۔ اے عزیز! صفاتِ خدا از ذات است و ایں مقام چہ جائے تعجبات است؛ عاشق را ہر روز روزِ عید و ہر شب شبِ برات است؛ از کسیکہ دایم در ملاقات است؛ نہ در بندِ حیات است و نہ در قیدِ ممات است۔ قالوا انّا للہ وانّا الیہ راجعون اشارات است؛ والسلام علینا وعلیٰ عباد الصالحین در التحیات است؛ تا خاص و عام دانند کہ دوست را با دوست التفات است؛ فہم من فہم؛ عقل و نفس رام شُد، مقصود تمام شُد۔

مردِ مُصلّی نماز گذار را آنکہ اے عُربدہ باز ایں عُربدہ بازی! بر نماز و مصلّی چہ بازی؟ بہ فقیران مکُن دم بازی؛ بازی بازی بریش بابا بازی یا کہ با بروتِ قلندران بازی؛ اے مردِ مُلّا، واے مردِ قاضی! فقیر از صحبتِ ناجنس کے است راضی؛ قلندر را در سر است بے نیازی؛ از بسکہ شاہد بازی؛ نہ طالبِ زر نہ بارِ انسان بر خر؛ نہ شوقِ ترکی و تازی نہ میل بازی؛ نہ مائلِ حال نہ طالبِ استقبال نہ ذکرِ ماضی؛ رفیع قلندر را ایں طریق است، اے مردِ نمازی! فہم من فہم۔

اے خود نما! تا چند خود نمائی؛ واے باد پیما تا کے باد پیمائی؛ واے غیر آشنا از کدام آشنائی گفتگو داری با عاشقانِ شیدائی؛ اگر چیزے داری باید کہ بنمائی و الّا خود را چہ می نمائی؛ تو ہمچو مگس بر دُکانِ حلوائی؛ رفیع قلندر را چہ از کلچہ بہ نانِ خطائی؛ تو از کجا و انسان از کجا اے عاشقِ ہر جائی! ہمہ چشم تا چہ می نمائی؛ ہمہ گوشم تا چہ می فرمائی؛ می بینم آنچہ می نماید، ایں است بینائی و می شنود آنچہ می فرماید، ایں است شنوائی؛ اگر مردی، باید کہ مردمیت را بیازمائی ورنہ در جرگہ مردان رُسوا شوی اے مردِ روستائی! **فہم من فہم۔**

برادرم شاہ نعمت اللہ را آنکہ دریائے توحید چنان عمیق است کہ کونین در وغریق است؛ شناورانِ دریا را کدام رفیق است؛ آنکس مُوحِّد تحقیق است۔ پس اے عزیز! مُوحِّد آں است کہ نہ شاہد را داند نہ مشہود را؛ نہ مقصد را داند نہ مقصود را؛ نہ راکع را داند نہ مرکوع را؛ نہ ساجد را داند نہ مسجود را؛ نہ خود را داند نہ موجود را؛ نہ عبد را داند نہ معبود را؛ خود شاہد است وخود مشہود؛ خود مقصد است وخود مقصود؛ خود عابد خود معبود؛ خود راکع است وخود مرکوع؛ خود ساجد است وخود مسجود؛ خود خود است وخود موجود؛ خود عدد است وخود معدود؛ رفیع قلندر را ایں طریق است؛ در سخن تفریق است؛ اگر دریافتی ہمچو شقیق است والّا ہنوز ناتحقیق است۔ **فہم من فہم**

برادرم عبدالنبی را آنکہ گفت وشنید کار انسان است؛ از انسانیت گذشتہ باشد آنکس محرم من عرف اللہ کل لسانہ است؛ مردِ اہل را ایں نشان است نہ آثارِ صورت بے نشان است؛ خوشتریں ہمچو لعل درکان است؛ نہ برائے نفسِ حریصِ سرگردانست؛ نہ مائلِ ہریسہ وروغنی نان است؛ نہ طالبِ قلیہ وزیر بریان است؛ نہ شوق بر کبابِ مرغ و گوشتِ حلوان است؛ نہ ہمچو مگس بر گردِ خوان است؛ چیزے کہ بیخواست رسد خواہشِ آں است؛ رفیع قلندر را ایں گزران ہمچو مردان است۔ **فہم من فہم۔**

بندگی شاہ باقی را آنکہ فقیر آنکس کہ خودرا از خود گذاشتہ باشد؛ یا جبّہ ودستار برداشتہ باشد یا گندم وجَو کاشتہ باشد یا مسجد وچاہ ساختہ باشد؛ اے برادر فقیر آنست کہ در قمار خانہ عشق نقدِ جان در باختہ باشد نہ کہ بر درِ سلطان ووزیر خودرا انداختہ باشد۔ چنانچہ می فرماید زبادشاہ وگدا فارغم بحمدللہ۔ گدائے خاکِ درِ دوست بادشاہِ من است۔

برادرم شیخ نظر باز را آنکہ دل مدہ باکس کہ نیست دریں عالم کس؛ اے مردِ بیکس؛ اللہ بس؛ یارسول اللہ ہوس؛ ہمتِ عاشق است وبس؛ تا چند نگری پیش وپس؛ تا کہ نفس زنی چوں جرس؛ بیا رام اے مرغ دریں قفس؛ شہپر مزن عبث؛ چنانچہ می فرماید:

تسلیم شَو اے مرغِ گرفتار بمردن
کز دامِ محبت بیرون شُدنت نیست

ہر چند گُل را صحبت اُفتاد بہ خار وخس امّا منصبِ پروانہ نمی دہند بہ مگس۔

اے صاحبِ حسن در وفا کیش
کیں حسن وفا نہ کند با کس
آخر بہ زکوٰۃ تندرستی
فریادِ دل شکستگاں رس

بہ عبدالرزاق، اے رازقِ مطلق واے روزی رسانندہ دانا واحمق؛ رفیع قلندر را تا چند گردانی از مغرب تا مشرق؛ مسافتِ دنیا تالبِ گور یکدم است، الحق؛ آنچہ نصیب است بہم می رسد، معلق؛ پس چرا در تاخت باخت آری، گاہ برسمند و گاہی بہ ابلق؛ امادم نہ باید زد، مطلق؛ چنانچہ خبر می دید لایسئل عما یفعل، حق؛ پس تا کہ در مدرسہ وخانقاہ خوانی سبق؟ اگر مردی، باش طالبِ حق؛ مرو جا بجا ناحق۔ فہم من فہم۔

برادرم عبدالنبی را آنکہ اے برادر فقیر لا یحتاج است؛ صاحبِ تخت وتاج است؛ ہر روزہ ہزار عالم اُورا خراج است؛ نہ قلندر باکس وکُو محتاج است و نہ ہمچو مریض در پےِ علاج است۔ آں برادر را مفہوم باشد از بسکہ دردِ او بیعلاج۔ چنانچہ حافظ [شیرازی] می فرماید:

می گفت طبیب از سرِ حسرت چو مرا دید ہیہات کہ رنجِ تُو ز قانونِ شِفا رفت

فہم من فہم۔

بندگی سید نظام الدین را آنکہ دنیا ہر چند شہرِ رنگین ست امّا در شہر آشیاں نمی گیرد آنکس کہ شہباز وشاہین است؛ سیرِ آن بیرون از آسمان وزمین است؛ بامنصورِ حلاج برسرِ دار والانشین است؛ رفیع قلندر فارغ از دنیا و دِین

است؛ ازالّا اللہ ہمیں است؛ محمد رسول اللہ ایمان و یقین است و ابتدا از چناں و چنیں است؛ انا لیلی و لیلی از سخن مبتدی است و انا الحق حالِ منتہی است؛ ابتدا و انتہا ایں است؛ کار نہ بیش ازیں است۔ فہم من فہم۔

طالبِ خدا را آنکہ در طلب و ارادت وجودت حجاب است۔ در ہمہ حال با مہجوری درعینِ وصال، از خود بیرون آئی فی الحال؛ تا بنقاب بینی رُوے آں صاحبِ جمال و خود را بہ خود بینی لا مثال؛ چنانچہ می فرماید:

در ہرچہ نظر کُنم بہ تحقیق
با غیر سُوے کُجا نشینم
چُوں گشت یقین کہ نیست جز من
بے خود شوم و بہ خود نشینم

فہم من فہم۔

یارِ عزیز را آنکہ قلندر بادشاہ است؛ با تخت و تاج و کُلاہ است و با حشمت و جاہ است و با لشکر و سپاہ است؛ تختِ خسرو و کُلاہِ قباد در چشمِ اُو کاہ است؛ ہر سحر اُو با نالہ و آہ است؛ نہ ہر کس را با اُو راہ است؛ بندہ درگاہ است و غُلامِ دَولت خواہ است؛ محمد رسول اللہ تکیہ و پناہ است؛ در راہِ وفا خاک و سیاہ است؛ دایم در ذکرِ قل ھو اللہ است؛ در سر لا الہ الا اللہ مقصود محمد رسول اللہ است؛ محرمِ نسیم اللہ است؛ در دعویِٰ محبت با گواہ است؛ دیدہ و دانستہ بے گناہ است؛ امّا واجب القتل خواہ مخواہ است؛ دلِ عاشق خرگاہ است؛ بادشاہ را در اُو خواب گاہ است؛ نہ ہر خاص و عام را منزل گاہ است۔ **فہم من فہم۔**

برادرم عبدالنبی را آنکہ قلندر الفِ اللہ است؛ نہ در قیدِ ما سوی اللہ است؛ مقصود از اِلا اللہ است و پشت و پناہ محمد رسول اللہ است: کُو زندہ بوصلِ جان و جانی۔

برادرم غلام محی الدین را آنکہ مردمِ قلندر با خدا یارِ غار است؛ با مردمِ دنیا اُو را چہ کار است؛ دع الخلق حاشا اظہار است؛ ظاہر و باطن محرمِ اسرار است؛ بر امر و نہی استوار است؛ ازاں سبب لایقِ دیدار است؛ خدا پرستی بسے دشوار است؛ از خود گذشتن نہ آساں کار است؛ ایں سخن شربت بہ ہر بیمار است؛ اگر دریافتی منفعت بسیار است؛ از قولِ مشایخ استغفار است؛ از فعلِ زاہد بیزار است؛ بہ ایں بزرگی بہ قیدِ ریش و دستار است۔ **فہم من فہم۔**

برادرم فرخ بیگ را آنکہ بستر دل محصول است؛ آں کس را کہ در ذکرِ لا الہ اِلّا اللہ مشغول است محمد رسول اللہ موصول است؛ ایں حکایت نہ منطق نہ اصول است؛ علمِ عالم درایں مجہول است؛ لایقِ ایں مرتبہ ردّ و قبول است؛ ایں دَولت نہ در ہر مقبول است تا نہ دانی کہ ایں سخن از مردمِ فضول است۔ **فہم من فہم۔**

برادرم غلام محی الدین را آنکہ عاشق مبتلاے یار است؛ از روزِ ازل سایلِ دیدار است؛ با سُو دوزیاں اُو را چہ کار است؛ حدیثِ عشق در گفتار است؛ دردِ عاشق نہ در اظہار است؛ علاجِ بسے دشوار است؛ خال و خط و کاکُل بسیار

است؛ چشم و ابرو در ایں بازار است؛ لب و دندان انبار است؛ ذقن و جبین وقد و کمر در کار است؛ پس دریابد ہر کہ ہشیار است؛ ایں تفریدرا جمع کردن و بستن کارِ صاحبِ اظہار است ۔ **فھم من فھم۔**

برادرم شکراللہ بہاری را آنکہ جان و جاناں جدا نیست؛ بندہ خود خدا نیست؛ خود را دیدن روا نیست؛ احمد را دیدن خطا نیست؛ چشمِ احول لائق دوا نیست؛ ظاہر و باطن جز مصطفیٰ نیست؛ کور را منفعتِ توتیا نیست؛ چنانچہ می فرماید: انا احمد بلا میم؛ امّا ایں صدا در گوشِ ہر بے سروپا نیست ۔ **فھم من فھم۔**

برادرم محمد تقی را آنکہ خوردن و نوشیدن بسیار است؛ اما حیوان کہ قُوتِ اُو ہر خس و خار است، نہ اِنسان را کہ مشتاقِ لقاے یار است؛ پلاؤ شش رنگ تیار است؛ مزعفر و قلیہ و نان با مصالح واچار است؛ نان چپاتی و کبابِ مرغ و گوشتِ حلوان است؛ امّا نفسِ عاشق را میل بریں عار است ۔ **فھم من فھم۔**

برادرم عبدالنبی را آنکہ از کار و بارِ دنیا بیزار باش؛ تارکِ ایں مردار باش؛ با مدعی خبر دار باش؛ دایم در استغفار باش؛ تالبِ گور ہشیار باش؛ مایلِ دیدار باش؛ در ملکِ وجود کم آزار باش؛ مرد ریں شہر بیدار باش؛ اگر مردی، بُردبار باش؛ مردمِ خدا یار باش؛ ہمچو رفیع قلندر با دلدار باش؛ در دعویِٰ محبت استوار باش ۔ **فھم من فھم۔**

برادرم شیخ جمال را آنکہ خود جمیل و خود جمال است؛ جمالِ جاناں دیدن عین وصال است؛ درست وزیبا دیدن عین زوال است؛ در کسوتِ خوبی بے مثال است؛ در بیابانِ محبت بے پر و بال است؛ اللہ جمیلٌ ویحب الجمال است؛ خود را خود بیند آنچہ خیال است؛ واقف ایں سرّ حضرت سلمان و بلال است؛ رُوے جاناں بے خط و خال است؛ دریں مقام چہ جاے قیل وقال است؛ منصبِ ایشاں ہر حال است ۔ **فھم من فھم۔**

برادرم شاہ نعمت اللہ را آنکہ نامحرم را دریں کوچہ راہ نیست؛ ہر کس لایقِ خدمتِ بادشاہ نیست؛ یاذکرِ مدام بفکرِ تمام، پس دعویِٰ عشق آں گواہ نیست؛ جز عاشق دیگر زرد و سیاہ نیست؛ طالبِ دنیا را حرمت دراں درگاہ نیست؛ بر تجملِ دنیا عاشق را نگاہ نیست؛ دنیا در چشمِ عاشق کم از کاہ نیست؛ عاشق مایلِ گنج و گاہ نیست؛ دل فارغ از نالہ و آہ نیست؛ رفیع قلندر را حاجتِ مسجد و چاہ نیست؛ از عیشِ بہشت و عذابِ دوزخ پروای نیست ۔ **فھم من فھم۔**

برادرم شیخ غلام محی الدین را آنکہ طالبِ مولیٰ بے نیاز است؛ از آں سبب کہ خدا کارساز است؛ نہ پابر نشیب و فراز است؛ عاشق خود سرفراز است؛ ایں حکایت از دور و دراز است؛ تا نپنداری کہ ایں سخن از مجاز است؛ عاشق شہبازِ بلند پرواز است؛ در خلوتِ معشوق محرمِ راز است؛ از بسکہ ہمیشہ با سوز و ساز است؛ از سر تا جان گداز است؛ تا ندانی کہ عاشق بے نماز است ۔ **فھم من فھم۔**

برادرم غلام محی الدین را آنکہ عاشق صاحبِ قرار است؛ دایم مستغرق در نظارہ دلدار است؛ فارغ از جبّہ و دستار است؛ با روزہ و نماز چہ کار است؛ از نشیمنِ بہشت و سایہ طوبیٰ عار است؛ تا نہ پنداری کہ دیوانہ است بکارِ خود ہشیار است ۔ **فھم من فھم۔**

رقعاتِ سرمد

برادرم محمد رحیم کے لیے: یوں ہے کہ رحیم و کریم، قہّار و جبّار، ستّار و غفّار اسمائے صفاتی ہیں، صرف اللہ اسمِ ذات ہے۔ اے عزیز! صفاتِ خداوندی ذات سے ہیں، سو اس میں تعجب کی کیا بات ہے؛ عاشق کے لیے ہر دن عید اور ہر رات شب برات ہے؛ کہ وہی تو دائم درملاقات ہے؛ نہ اس کے لیے بندِ حیات ہے نہ قیدِ ممات ہے۔ کہتے ہیں کہ انا للہ وانا الیہ راجعون ازقبیلِ اشارات ہے؛ والسلام علینا وعلی عباد اللہ الصالحین در التحیات ہے؛ تاکہ ہر خاص و عام جان لے کے دوست کو دوست سے التفات ہے۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا؛ عقل و نفس رام ہوئے، مقصود تمام ہوا۔

***

مردِ مصلّی نماز گذار کے لیے: اے عربدہ باز کب تک یہ جھگڑا بازی! نماز اور مصلّے کا کیا کھیل بنا رکھا ہے؟ فقیروں سے یہ دھوکے بازی مت کر؛ کھیل، کھلواڑ، باپ کی داڑھی سے کھلواڑ یا کہ قلندروں کی ریش و بروت سے کھلواڑ؛ اے مردِ ملّا، اے مردِ قاضی! فقیر صحبتِ ناجنس سے کب ہوا ہے راضی؛ قلندر کے سر میں ہے بے نیازی؛ کہاں کی شاہد بازی؛ نہ طالبِ زر نہ انسان کی صورت میں بارِ خر؛ نہ عربی گھوڑوں کا شوق نہ ترکی گھوڑوں کا؛ نہ کھیل سیمیلان؛ نہ مائلِ حال ہے، نہ مستقبل کا طلبگار، نہ ماضی کی یاد میں ڈوبا ہوا؛ قلندر والا مقام کا یہی طور طریقہ ہے اے مردِ نمازی!

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

اے خودنما! یہ دکھاوا کب تلک؟ اور اے بادپیما، یہ کارِ بے مصرف کب تلک؟ اے غیر آشنا، عاشقانِ شیدائی سے کس آشنائی کی بات کر رہا ہے؛ اگر پلے کچھ ہے تو لا، دکھا، ورنہ یہ کیا خودنمائی کیے جا رہا ہے؛ تو حلوائی کی دوکان پر مکھی کی طرح ہے؛ قلندر والا مقام کو کلچہ کیا اور نان خطائی کیا؛ اے عاشق ہرجائی، تو کہاں اور انسان ہونا کہاں؛ ہماری آنکھیں لگی ہوئی ہیں کہ تو کیا دکھائے گا؛ ہم ہمہ گوش ہیں کہ تو کیا فرمائے گا؛ دکھاؤ وہی جو دیکھا ہو، اسے دیکھنا کہیں گے؛ کہو وہی جو سنا ہو، اسے شنوائی کہا جائے گا؛ اگر مرد ہو تو مردی آزماؤ ورنہ طائفۂ مرداں میں رسوا ہو کر رہ جاؤ گے، اے مردِ دہقان۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

برادرم نعمت اللہ شاہ کے لیے: بات یوں ہے کہ بحرِ وحدت ایسا گہرا ہے کہ دونوں جہان اس میں ڈوبے ہوئے ہیں؛ اس سمندر کے پیراک کا رفیق کون! وہ جو خود حقیقتاً مُوَحِّد ہو؛ پس اے عزیز مُوَحِّد وہ ہے جو نہ شاہد جانے نہ مشہود؛ نہ مقصد جانے نہ مقصود؛ نہ رکوع کرنے والے کو جانے نہ مرکوع کو؛ نہ سجدہ گذار جانے نہ مسجود؛ نہ خود کو جانے، نہ جانے موجود؛ نہ بندہ

جانے نہ معبود؛ خود ہی شاہد خود ہی مشہود؛ خود مقصد، خود مقصود؛ خود عابد، خود معبود؛ خود راکع، خود مرکوع؛ خود ساجد، خود مسجود؛ خود ہی خود اور خود موجود؛ خود عدد اور خود معدود؛ رفیع قلندر کا یہی طریق ہے۔ بیان میں آ کر بات بکھر جاتی ہے؛ اگر یہ نکتہ پالیا تو تم ہم میں سے ہوئے وگرنہ ہنوز مقامِ تحقیق سے دور۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

برادرم عبدالنبی کے لیے: دیکھیے، کہنا سننا انسان کا کام ہے؛ جو مَن عَرَّفَ اللهُ کَلَّ لِسانَه [جسے اللہ نے گیان دیا اس کی زبان بندی ہوگئی] کا راز دار ہوا، وہ اس (عام) انسانی مرتبے کے آگے نکل گیا۔ مردانِ اہل کی یہی نشانی ہے کہ نہ کہ بے نشان کے آثارِ صورت؛ کان کے لعل کی طرح یہی خوب ترین ہے؛ نفسِ حریص کے لیے سرگرداں نہیں؛ مائل بر ہر ریسہ وروغنی نان نہیں؛ طالبِ قلیہ اور زیر بریاں نہیں؛ شوقینِ کبابِ مرغ اور گوشتِ حلوان نہیں؛ مکھی کی طرح اردگردِ دسترخوان نہیں؛ بن مانگے ملے جو اس کی خواہش ہے؛ قلندرِ والا مقام کی مردوں کی طرح یونہی گذران ہے۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

بندگی شاہ باقی کے لیے: جان لیجیے کہ فقیر وہ ہے جس نے خود کو خود سے چھڑا لیا، نہ وہ جس نے جبّہ و دستار سجا لیا، یا گندم و جو اگا لیا، یا مسجد اور کنواں بنا لیا؛ اے برادر، فقیر وہ ہے جس نے قمار خانہ عشق میں نقدِ جان کو داؤ پر لگا دیا؛ نہ کہ وہ جس نے سلطان و وزیر کے در پر خود کو گرا دیا! کہا گیا ہے نا کہ ہم تو شاہ و گدا دونوں سے آزاد ہیں، بحمد اللہ۔ وہ جو خاکِ کوچہ یار ہے، ہمارا بادشاہ ہے۔

***

برادرم شیخ نظر باز کے لیے: کسی سے دل نہ لگائیے کہ اس دنیا میں کوئی ہے ہی نہیں؛ اے مردِ بیکس، اللہ بس، یا رسول اللہ ہوس؛ عاشق کی ہمت ہے اور بس؛ آگے پیچھے دیکھنا کب تلک! یہ گھنٹی کی طرح سانس کھینچنا کب تلک! اے پرندے، اس پنجرے میں چین سے بیٹھ؛ یونہی بے کار پر نہ پھڑ پھڑا؛ کہا گیا ہے کہ:

اے مرغِ گرفتار مرنے پر راضی ہو جا
کہ محبت کے جال سے اب تیری رہائی نہیں ہونے کی

پھول خواہ گھاس پھونس میں جا گرا ہو، پروانے کا منصب مکھی کو تو نہیں دیا جا سکتا:

اے صاحبِ حسن، وفا کیش ہو جا
کہ اس حسن نے کسی سے وفا نہیں کی
تندرستی کی زکوٰۃ نکال
اورٹوٹے ہوئے دلوں کی فریاد سن!

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

عبدالرزاق کے نام: اے رزاقِ مطلق! دانا اور احمق کو یکساں روزی دینے والے؛ رفیع قلندر کو کب تلک مغرب سے مشرق تک سرگرداں رکھیے گا؛ حق یہ ہے کہ قبر کنارے تک مسافتِ دنیا بس دم بھر کی ہے؛ جو نصیب میں ہوگا، مل جائے گا، یہ معلق ہے؛ پس خود کو کاہے کے لیے اس بھاگ دوڑ میں ڈال رہا ہے، کبھی اسپِ سفید اور کبھی چتکبرے گھوڑے پر؛ تجھے تو مطلقاً بات ہی نہیں کرنا چاہیے؛ خبرِ صادق (قرآن) میں آیا اور یہی حق ہے کہ لا یُسئَلُ عما یَفعَلُ ... (اس سے اس کے کیے بارے نہیں پوچھا جا سکتا مگر وہ سب جوابدہ ہونگے)؛ پس مدرسہ و خانقاہ میں یہ سبق خوانی کب تلک! اگر مرد ہے تو طالبِ حق بن، اِدھر اُدھر، ناحق آنا جانا مت کر۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

برادرم عبدالنبی کے لیے: اے برادر، فقیر بے احتیاج ہے؛ صاحبِ تخت و تاج ہے؛ ہزار عالم کا اسے روزانہ خراج ہے؛ نہ قلندر اِس کا، اُس کا محتاج ہے اور نہ بیماروں کی طرح درپے علاج ہے۔ ہمارے بھائی کو سمجھ لینا چاہیے کہ اسے دردِ لا دوا ملا ہے، وہ بے علاج ہے۔ جیسا کہ حافظِ شیرازی نے فرمایا تھا: مجھے دیکھ کر طبیب حسرت سے بول اٹھا/ افسوس کہ تیرا مرض قانونِ شفاء سے باہر ہے۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

بندگی سید نظام الدین کے لیے: ہر چند دنیا شہرِ رنگین ہے لیکن شہر میں وہ آشیاں بندی نہیں کرتے جو شاہباز و شاہین ہیں؛ کہ ان کی پرواز بیرون از آسمان و زمین ہے؛ منصورِ حلاج کے ساتھ دار پر والانشین ہیں؛ قلندرِ بلند مقام فارغ از دنیا و دین ہے؛ یہی الا اللہ ہے؛ محمد رسول اللہ ایمان و یقین اور ابتداء چناں و چنیں ہے؛ ''میں ہی لیلیٰ، لیلیٰ'' تو متبدیوں کی بات ہے اور انا الحق منتہی کا حال ہے؛ یہ ہے ابتداء اور انتہا؛ ازیں بیش کچھ نہیں۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

طالبِ خدا کے لیے: طلب واردات میں خود تیرا وجود تیرا حجاب ہے؛ ہر حال میں، مجبوری اور عین وصال میں، اپنے حال میں خود سے گذر جا؛ تبھی اس صاحبِ جمال کا روئے بے نقاب دیکھ سکے گا اور خود کو خود سے دیکھ پائے گا، لامثال۔ جیسا کہ کہا گیا:

جو کچھ بھی بہ نظرِ تحقیق دیکھوں
غیر کے ساتھ کہاں جگہ پاؤں!
جب یہ یقین آ گیا کہ میرے سوا کچھ نہیں
تو بے خود ہوا اور اپنے ساتھ ہو لیا!

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

یارِ عزیز کے لیے: جانیے کہ قلندر بادشاہ ہے؛ صاحبِ تخت و تاج و کلاہ ہے؛ باحشمت و جاہ ہے اور صاحب لشکر و سپاہ ہے؛ خسرو کا تخت اور کلاہِ قباد اس کی نگاہ میں پرِ کاہ ہے؛ اس کے لیے ہر صبح نالہ و آہ ہے؛ نہ ہر کس و ناکس کو اس سے رسم و راہ ہے؛ وہ بندہ درگاہ ہے اور غلامِ دولت خواہ ہے؛ محمد رسول الله اس کا تکیہ و پناہ ہے؛ راہِ وفا میں خاک ہے اور راکھ ہے؛ اس کا ذکر دائم قل ہوالله ہے؛ سر میں لا اله الا الله ہے؛ مقصود محمد رسول الله ہے؛ محرمِ نسیمِ الٰہی ہے؛ اس کے دعویٰ محبت پر گواہی ہے؛ جانتے ہیں اور دیکھ رہے ہیں کہ بے گناہ ہے؛ پھر بھی خواہی نہ خواہی واجب القتل ہی ٹھہرایا جائے گا؛ عاشق کا دل وہ وسیع خیمہ گاہ ہے جس میں بادشاہ کی خواب گاہ ہے؛ ہر خاص و عام یہاں پڑاؤ نہیں کر سکتا۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

برادرم عبدالنبی کے لیے: جانیے کہ قلندر اللہ کا الف ہے؛ وہ ماسوی اللہ کا اسیر نہیں ہے؛ غرض الا الله سے ہے؛ اس کا پشتیبان اور پناہ محمد رسول الله ہے؛ کہ وہ وصلِ جانِ جاناں سے زندہ ہے۔

***

برادرم غلام محی الدین کے لیے: قلندر لوگ خدا کے یارِ غار ہیں؛ دنیا کے لوگوں سے انھیں کیا سروکار؛ خلق سے بھاگتے، ان کے سامنے اظہار سے گریزاں ہیں؛ ظاہر اور باطن دونوں میں محرمِ اسرار ہیں؛ امر و نہی پر استوار ہیں؛ اسی لیے

لائقِ دیدار ہیں؛ خداپرستی بہت دشوار ہے؛ خود سے گذر جانا کوئی آسان کام نہیں؛ یہ باتیں ہر بیمار کے لیے شربت ہیں؛ اگر تم نے پالیا تو منفعت بے شمار ہے؛ قولِ مشائخ سے استغفار؛ کارِ زاہداں سے بیزار؛ کہ بہ ایں بزرگی ڈاڑھی اور دستار میں گرفتار!

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

برادرم فرخ بیگ کے لیے: بساطِ دل اس کے لیے محصول (مقامِ حاصلات) جو لا الہ الا اللہ کے ذکر میں مشغول ہے؛ محمد رسول اللہ موصول (جہاں پہنچے گا) ہے؛ یہ حکایت نہ منطق نہ علمِ اصول؛ عالموں کا علم اس میں مجہول؛ اس مرتبہ ردّ وقبول کے لائق ہے؛ یہ دولت مقبولان میں سے ہر ایک کو نہیں ملتی؛ کہیں یہ نہ سمجھنا کہ یہ باتیں بے کار کے لوگوں کی سخن سازی ہے۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

برادرم شکر اللہ بخاری کے لیے: جان (آتما) اور جانِ جاناں (پرم آتما) الگ الگ نہیں؛ بندہ خود خدا نہیں؛ خود کو دیکھنا روا نہیں؛ احمد کو دیکھنا خطا نہیں؛ بھینگی آنکھ کی دوا نہیں؛ ظاہر و باطن جز مصطفیٰ نہیں؛ اندھے کو توتیا کا فائدہ نہیں؛ چنانچہ فرمایا انا احمدِ بلا میم (میں بے میم کا احمد ہوں)؛ تاہم یہ صدا ہر بے سر و پا شخص کے کانوں کے لیے نہیں۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

برادرم محمد تقی کے لیے: کھانا پینا تو بہت ہے مگر حیوان کا جس کی غذا گھاس پھونس ہے نہ کہ انسان جو لقائے یار کا اشتیاق رکھتا ہے؛ چھ رنگ کا پلاؤ تیار ہے؛ منر عفر اور قلیہ و نان بامسالہ و اچار ہے؛ نان، چپاتی، مرغ کے کباب اور حلوان گوشت رکھا ہے؛ لیکن عاشق کے جی کا ان پر مائل ہونا باعثِ عار ہے۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

برادرم عبدالنبی کے لیے: اے بھائی، دنیا کے لین دین سے ہاتھ اٹھا؛ اس مردار کو چھوڑ؛ دعوے کرنے والوں سے ہوشیار رہ؛ ہمیشہ در استغفار رہ؛ قبر کنارے تک چوکس رہو؛ مائلِ دیدار رہو؛ عالمِ وجود میں کم آزار رہو؛ بس اس شہر میں جاگتے رہنا؛ اگر مرد ہے تو بردبار بن؛ اللہ والوں کا دوست بن؛ قلندر والا مقام کی طرح دلدار کے ساتھ رہ؛ محبت کے دعوے میں استوار رہ۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

برادرم شیخ جمال کے لیے: (اللہ) خود جمیل اور خود جمال ہے؛ جمالِ جاناں کی دید، عینِ وصال ہے؛ (خود کو) درست اور اچھا جاننا عینِ زوال ہے؛ خوبیوں کے ذخیرے میں بے مثال؛ بیابانِ محبت میں بے پر و بال ہے؛ اللہ جمیل و یحب الجمال ہے؛ خود کو خود دیکھنا، یہ خیال ہے؛ حضرت سلمان و بلال کے اس راز کا بھیدی ہے؛ روئے جاناں بے خط و خال ہے؛ اس مقام کے بارے میں قیل و قال کی کیا گنجائش ہے؛ ہر حال ان کا منصب ہے۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

برادرم شاہ نعمت اللہ کے لیے: اس کوچے میں نامحرم کا گذر نہیں؛ ہر کوئی شاہی خدمت کے لائق نہیں ہوتا؛ دائمی ذکر اور فکرِ تمام کے ساتھ؛ اس کے دعویِٰ عشق کا کوئی گواہ نہیں؛ عاشق کے سوا کوئی روسیاہ نہیں؛ دنیا کے طالب کو اس درگاہ میں حرمت نہیں ملتی؛ دنیا کی شان و شوکت پر عاشق کی نگاہ نہیں؛ عاشق کی نظر میں یہ دنیا گھاس کی پتی سے بھی کم ہے؛ عاشق خزانے اور دفینے پر مائل نہیں؛ اس کا دل آہ و نالہ سے فارغ نہیں؛ رفیع قلندر کو مسجد اور کنویں کی حاجت نہیں؛ بہشت کے عیش اور عذابِ دوزخ کی اسے پرواہ نہیں۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

عاشق صاحبِ قرار ہے؛ ہمیشہ نظارہ دلدار میں غرق ہے؛ جُبّہ و ستار سے فارغ ہے؛ نماز، روزے سے کیا سروکار ہے؛ اسے جنت کے نشیمن اور سایہ طوبیٰ سے عار ہے؛ کہ یہ نہ سمجھ لینا کہ دیوانہ بہ کارِ خویش ہشیار ہے۔

جس نے بوجھا، اس نے جانا۔

***

برادرم شیخ غلام محی الدین کے لیے: طالبِ مولیٰ بے نیاز ہے؛ اس سبب سے کہ خدا کارساز ہے؛ نہ پاؤں برنشیب و فراز ہے؛ عاشق تو خود سرفراز ہے؛ یہ حکایت از دور و دراز ہے؛ کہ تم کہیں یہ نہ سوچو کہ یہ مجاز کی بات ہے؛ عاشق اونچا اڑنے والا شاہباز ہے؛ محبوب کی خلوت کا محرمِ راز ہے؛ از بسکہ ہمیشہ سوز و ساز والا ہوتا ہے؛ عقل سے روح تک پگھل چکا ہے؛ کہ تو یہ نہ سمجھے کہ عاشق بے نماز ہے۔

جس نے بوجھا اس، نے جانا۔

حواشی اور توضیحات—پیش رس: مترجمین

1. Ataullah, Iqb?l N?mah, Sh. M. Ashraf, Lahore, 1946, Vol. I. p. 78. Revised one volume edition, Iqbal Academy Pakistan, Lahore, 2007, p. 112.

عطااللہ، اقبال نامہ، اقبال اکادمی، ۲۰۰۷ء، ص ۱۱۲۔

۲۔ ''اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ تصوفِ وجودی سرزمین اسلام میں ایک اجنبی پودا ہے جس نے عجمیوں کی دماغی آب و ہوا میں پرورش پائی ہے۔''

ر۔ک: شیر خان لودھی، مراۃ الخیال، (مرقومہ ۱۱۰۲ھ)، بمبئی، ۱۳۲۴ھ، ص- ۳۴۲؛ علی قلی والا داغستانی، [م-۱۱۸۴ھ]، ریاض الشعراء نسخہ خطی، پنجاب یونی ورسٹی لائبریری، شمارہ PF-I-17، (مرقومہ ۱۱۶۱ھ)، نسخہ ۱۱۹۳ھ/ ۱۷۷۹ء، فولیو ۱۱۳ب، فولیو ۱۱۳ الف، ص-۳۹ ؛ لطف علی خان بیگ آذر، آتشکدہ آذر، محمد علی علمی، ایران، ۱۳۳۷ ش، ص- ۲۵۰؛ صمصام الدولہ شاہنواز خان، ماثر الامرا، کلکتہ، ۱۸۸۸/۱۸۹۴ء، جلد اول، ص- ۲۲۶ اور ۲۲۷، (مرقومہ ۱۱۶۱ھ)؛ داراشکوہ، سفینۃ الاولیاء لکھنؤ، ۱۸۷۲ء، (مرقومہ ۱۰۴۹ھ) ص- آخرِ کتاب؛ بختاور خان، مراۃ العالم، تدوین، ساجدہ علوی، لاہور، ۱۹۷۹ء، جلد دوم، ص- ۵۹۶ اور ۵۹۴؛ محمد افضل سرخوش، کلمات الشعراء، تہران، ۱۳۱۶ھ، ص- ۱۴۱ اور ۱۴۲؛ نواب صدیق حسن خان، شمعِ انجمن، بھوپال، ۱۲۵۳ھ، ص- ۲۰۹ سے ۲۱۱؛ رضا علی ہدایت، ریاض العارفین، تہران-لکھنو، ۱۸۷۳ء، ص-۱۴۰، ۳۵۲ اور ۳۵۳؛ تھامس ولیم بیلی، مفتاح التواریخ، نولکشور لکھنؤ، ۱۸۶۸ء؛ اردو ترجمہ؛ ملک محمد علی خان ہاشمی سندیلوی، تذکرۂ مخزن الغرائب، تدوین: محمد باقر، مجلدات ۱، ۲، ۱۹۶۸ء، مجلدات ۳ تا ۷، اسلام آباد، ۱۹۹۴ء؛ نواب سراج الدین علی خان آرزو، تذکرۂ مجمع النفائس، تدوین: زیب النساء علی خان، ۳ مجلدات، اسلام آباد، ۲۰۰۴ء (Rieu, Persian Manuscripts, Vol. II, p. 1081)؛ میر حسین دوست سنبھلی، تذکرۂ حسینی، نولکشور لکھنؤ، ۱۲۹۲ھ، ص ۱۴۵، ۱۴۶؛ محمد اسلم انصاری پسروری، فرحۃ الناظرین، (غیر مطبوعہ، مرقومہ ۱۱۶۱ھ)، اردو ترجمہ اور حواشی، ایوّب قادری، کراچی، ۱۹۷۲ء، ص-۹۳، ۹۴؛ مرزا محمد طاہر نصر آبادی، تذکرہ طاہر نصر آبادی، تدوین: وحید دستگردی، تہران۔ مزید دیکھیے: مجیب اللہ ندوی، سرمد اور اس کی رباعیاں، معارف، ندوۃ، اعظم گڈھ، جلد ۵۷، شمارہ ۵، ۱۹۴۶ء، ص- ۳۳۹ تا ۳۵۸؛ جلد ۵۷، شمارہ ۶، ص- ۴۵۴ تا ۴۶۷؛ جلد ۵۸، شمارہ ۱، ص- ۴۴ تا ۶۵۔ معاصر اور ما بعد کے مغربی مصنفین نوٹ ۶ کے تحت دیکھیے:

۳۔ ''مولانا ابوالکلام آزاد تو نثر کا آرائشی فریم صرف اپنے پسندیدہ فارسی اشعار ٹانکنے کے لیے استعمال کرتے ہیں، ان

کے اشعار بے محل نہیں ہوتے، ملحقہ نثر بے محل ہوتی ہے۔ وہ اپنی نثر کا تمام تر ریشمی کوکون [کویا] اپنے گاڑھے گاڑھے لعابِ ذہن سے فارسی شعر کے گرد بنتے ہیں۔'' مشتاق احمد یوسفی، آبِ گم، دانیال، کراچی، ۱۹۹۹ء، ص-۲۶۔

۴۔ ابوالکلام آزاد، سرمد شہید، ادبستان، لاہور، ۱۹۷۳ء، ص-۳۳۔

۵۔ ر۔ک: شیر خان لودھی، مراۃ الخیال، بمبئی، ۱۳۲۴ھ، ص-۳۲۴۔

۶۔ ر۔ک: میر ذوالفقار علی اردستانی، دبستانِ مذاہب، کانپور، ۱۳۲۱ھ؛ ہمارے پیشِ نظر جو نسخہ ہے وہ اقبال اکادمی پاکستان کو حکومتِ ایران کا تحفہ تھا اور ۱۲۷۱ھ/ ۱۸۵۰۱ء کی سنگی اشاعت کا عکسی نسخہ ہے۔

The authorship of the Dabistan has been much debated. Starting from Charles Rieu, (*see Catalogue of Persian Manuscripts in the British Museum,* London, 1879, Vol. I, p. 142) names of many candidates have been suggested for its authorship. Since some of the Persian manuscripts of the Dabist?n in the British Museum had mentioned the name of Muhammad Amin Nama Nigar, Rieu attributed it to him on the basis of the fact that the author of the Dabistan refered to himself as in nama nigar (this writer, the author of this work, the scribe) which is a common mannerism of Persian writers, something similar to what we find as "the undersigned ventures to say….)! Since Muhammad Amin had the *nomé dé plume* of "Nama Nigar" Rieu was misled by the similarity. Then from William Jones (1798: Muhsin Fani) to Rahim Rezazadeh Malik, *(*Ed. *Dabistan-i Madhahib*, Two Vols., Tehran, 1342 S.: Kaykhusrow Asfandyar, son of Adhar Kaywan, the mentor of Mowbadshah the author) various names were suggested. The scholarship now agrees on the name of M?r Zulfiqar Ali Adhar Urdistani AKA Mulla Mowbad or Mowbadshah. Encyclopaedia Iranica has recorded the details of the controversy very accurately (http://www.iranicaonline.org/ articles/ dabestan-e-madaheb). While translating the Dabistan text and rechecking the original sources, various manuscripts/old editions of the Dabistan and related materials my views have also precipitated toward the conclusion that it was written by Mir Zulfiqar Ali Adhar Urdistani Sasani AKA Mulla Mowbad or Mowbadshah. The materials to which the Encyclopaedia Iranica did not have access (like G. M. Khan, Ed. Shams-al-Dawla Shahnawaz Khan, Maa'thir al-umara, Calcutta, 1888) and the Diwan of Mowbadshah, also complete this trajectory: 1) Mir Zulfiqar Ali Urdistani AKA Mulla Mowbad or Mowbadshah was connected with Adhar Kaywan while living in Patna and was trained by him 2) A collection of Mowbadshah's verses (ca. 3,000 couplets) is preserved in the

public library in Patna (Askari, pp. 85-104). Some fragments from these verses are quoted in the Dabistan, including the opening poem, which contains the word "Dabistan" in the first couplet and the pen name "Mowbad" in the last (Askari, pp. 90-91). Furthermore, most of the personal and place names mentioned in Mowbadshah's Divan also turn up in the Dabistan, and the opinions and beliefs expressed in both books have much in common. The internal evidence also proves Mowbadshah to be a man of great erudition and insight and also very well versed in Islamic learning.

Select Sources:

S. H. Askari, "Dabistan-i Madhahib and Diwan-i Mubad," Indo-Iranian Studies Presented for the Golden Jubilee of the Pahlavi Dynasty of Iran, ed. F. Mujtabai, New Delhi, 1977, pp. 85-104.; Azad Belgrami, Ma'athir al-kiram, Agra, 1910; Esma'il Paša Bagdadi, Idah al-maknun I, Istanbul, 1945, p. 442. M. A. Da'i al-Eslam, Farhang-e nizami, Hyderabad (Deccan), 1346-58/1927-39; W. Erskine, "On the Authority of the Desatir, with Remarks on the Account of the Mahabadi Religion Contained in the Dabist?n," Transactions of the Literary Society of Bengal 2, 1818, pp. 395-98; Rahm-Ali Khan Iman, Muntakhab al-lata'if, Tehran, 1349 = 1309-10 Š./1930-31; W. Ivanow, Concise Descriptive Catalogue of the Persian Manuscripts in the Collection of the Asiatic Society of Bengal, II, Calcutta, 1928, p. 1134; W. Jones, "The Sixth Discourse on the Persians," Asiatic Researches 2, 1789, pp. 43-66; repr. New Delhi, 1979; V. Kennedy, "Notice Respecting the Religion Introduced into India by the Emperor Akbar," Transactions of the Literary Society of Bombay 2, 1818, pp. 265-86; Abd-al Rahim Mawlawi, Lubab al-ma'arif al-ilmiya, Peshawar, n. d.; A. Monzawi, Fehrest-e noskhahha-ye khatti-e ketab-khana-ye Ganjbakhsh II, Islamabad, 1359/1940, p. 471; Samsam-al-Dawla Šahnavaz Khan, Ma'athir al-umara, Calcutta, 1888; Dabistan-i Madhahib, Ed. Rahim Rezazadeh Malik, 2 Vols., Tehran, 1342 S.; Manucci, Storia do Mogor or Mughal India, 4 Vols., Eng. Tr. Archibald, London, 1891, Rept. 1981, p. 228; Bernier, p. 228;

7. www.elijah-interfaith.org

8. The Dabistan or School of Manners, TRANSLATED FROM THE ORIGINAL PERSIAN, WITH NOTES AND ILLUSTRATIONS, by DAVID SHEA, PRINTED FOR THE ORIENTAL TRANSLATION FUND OF GREAT BRITAIN AND IRELAND, BENJAMIN DUPRAT/ ALLEN AND CO., LEADENHALL-STREET, LONDON, 1843. Charles Rieu "presaged" me when, in 1879, he had remarked, with regard to the English translation of Shea and Troyer, "..but it cannot be depended on for accuracy.", Catalogue of Persian Manuscripts in the British Museum, London, 1879, Vol. I, p. 141.

۹۔ یعنی رقعاتِ سرمد شہید، جو منشی قربان علی بسمل نے اپنے شاہجہانی پریس دہلی میں 23 محرم 1345ھ میں طبع کرائے [بارِاوّل]۔

10. Khaliq Ahmad Nizami, The Encyclopaedia of Islam, New Edition, Vol. VII, Brill, 1993, pp. 452.

۱۱۔ جس دوست نے رِبّی ایلون کو دیوناگری متن تیار کر کے دیا تھا وہ شاید فارسی میں کمزور تھے؛ متن کے بہت سے مقامات سر توڑ کوشش کے باوجود گرفت میں نہیں آتے تھے!

۱۲۔ کتب خانہ علی گڑھ یونی ورسٹی، ضمیمہ فارسیہ، ۱/۰۷۔

13. Alon Goshen-Gottstein, "Scripture and Memory- The Jewish and Multiple Religious Identity of Sa'id Sarmad," (unpublished article).

۱۴۔ دیکھیے حاشیہ ۸۔

15. Qur'an,5:44-46.

۱۶۔ چند حوالوں کا تذکرہ ہو چکا، مزید کچھ یہاں درج کیے جا رہے ہیں۔

The Rubaiyat of Sarmad, translated by Syeda Saiyidain Hameed, Indian Council for Cultural Relations, Azad Bhavan, Indraprastha Estate, New Delhi-l10002,1991; Ezikiel, Sarmad the Jewish Saint of India, Punjab, India, (3rd Ed. 1988); Paul Smith, Ruba'iyat of Sarmad, Book Heaven, Victoria, Australia, 2012, ISBN 978 1479346615; M. G. Gupta, Sarmad Saint, Delhi, India, 2010, ISBN 978 8191002980.

ابوالکلام آزاد، سرمد شہید، ادبستان، لاہور، ۱۹۷۳ء۔

۱۷۔ ہندو گیانیوں کی نمائندہ عبارت کے لیے دیکھیے ضمیمہ چہارم۔

۱۸۔ یاد رہے کہ میر صاحب کی دلی میں ''درویش'' کا لفظ ملنگوں، تارکِ عبادات، نشہ باز، بہروپیوں کے لیے

استعمال ہوتا تھا۔

۱۹۔ جو اس زمانے کا کیا آج کا بھی کوئی ماہر صاحبِ علم تیار کر سکتا ہے۔ ہمارے احباب ہی میں سے احمد جاوید صاحب یا تحسین فراقی صاحب اس سے بہتر اور دلنشین عبارت ''تخلیق'' کر سکتے ہیں۔

***

حواشی اور توضیحات ــ ترجمہ

۲۰۔ تمام اسلامی زبانوں کے عارفانہ ادب میں یہ مقولہ کسی نہ کسی شکل میں ملتا ہے: گل سمجھی تے رولا کی؟۔

۲۱۔ دیگ کی کھرچن، تہِ دیگ۔

۲۲۔ لایسئل عما یفعل وہم یسئلون، قرآن، ۲۳:۲۱۔

ڈاکٹر اسد فیض
ایسوسی ایٹ پروفیسر
اسلام آباد ماڈل کالج فار بوائز،
سیکٹر F-10/3 اسلام آباد (پاکستان)

منٹو کی ایک نادر و نایاب تحریر

Manto is acknowledged as one of the famous literary figures in Urdu literature. His essay, "Impact of French Revolution on Art" which could not be published due to unknown reasons, was explored in an Indian literary manager, October 1935.

This essay candidly reveals Manto's keen interest in the literary translations plus his intellectual evolution. It also shows Manto's creative flow and how far is important, affiliation with the attachment with literature and literary discourse for the intellectual development of a writer.

برصغیر میں تیس کی دہائی میں ادب میں تراجم کا سرگرم دور تھا۔ ادبی جرائد کے صفحات غیر ملکی افسانوں، نظموں اور نثری تحریروں کے تراجم سے اَٹے پڑے تھے۔ ایسے میں برصغیر کے طول و عرض میں جن ادیبوں نے لکھنے کا آغاز کیا وہ ابتدا میں تراجم کی طرف متوجہ ہوئے۔ ان لکھنے والوں میں اردو افسانہ کے منفرد فنکار سعادت حسن منٹو بھی تھے۔ جنہوں نے لکھنے کی ابتدا صحیح معنوں میں تراجم سے کی اور ان کا پہلا قابل ذکر کام فرانسیسی ادیب وکٹر ہیوگو کی کتاب کا ''سرگذشت اسیر'' کے نام سے ترجمہ ہے جو اگست ۱۹۳۳ میں اردو بک سٹال لاہور کے زیر اہتمام چھپ کر منظر عام پر آیا۔ منٹو نے بعد ازاں وکٹر ہیوگو کے ایک افسانہ کا ترجمہ بھی ''ماہی گیر'' کے عنوان سے کیا۔ البتہ منٹو کا پہلا مضمون ''میکسم گورکی۔ ملت احمر کا مایہ ناز مفکر'' رسالہ ہمایوں لاہور کے دسمبر ۱۹۳۴ کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ یوں منٹو کی مضمون نگاری کا آغاز دسمبر ۱۹۳۴ میں ہوا۔ اس سے قبل وہ مساوات امرتسر کے لئے فلم پر تبصرہ بھی تحریر کر چکے تھے۔ ترجمہ نگاری کے ذوق اور مہارت نے منٹو کو مضمون نویسی کی طرف راغب کیا۔ منٹو نے اس سے آگے بڑھ کر مئی ۱۹۳۵ میں عالمگیر لاہور کا روسی ادب نمبر اور ستمبر ۱۹۳۵ میں ماہنامہ ہمایوں لاہور کا فرانسیسی ادب نمبر مرتب کیا۔ جس میں منٹو کے تراجم بھی شائع ہوئے۔ منٹو کے مضامین کی پہلی کتاب ''منٹو کے مضامین'' مکتبہ اردو لاہور سے ۱۹۴۲ میں شائع ہوئی۔ اس میں اٹھارہ مضامین شامل اشاعت تھے۔

اس تحریر میں منٹو کے ایک مضمون کا تعارف کرانا مقصود ہے۔ جو ''انقلاب فرانس کا آرٹ پر اثر'' کے عنوان سے آگرہ کے جریدہ ماہ نامہ ''کنول'' میں ماہ اکتوبر ۱۹۳۵ (جلد ۱ شمارہ ۴) کے شمارہ میں صفحہ ۳۲ سے ۳۳ پر شائع ہوا۔ اِس مضمون کا مکمل متن اور تذکرہ منٹو کی کتابوں میں موجود نہیں۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ تحریر حوادث زمانہ سے متذکرہ جریدہ کے

صفحات پر ہی پوشیدہ رہی۔ ہندوستان اور ہمارے ہاں جرائد کی تاریخ وتفصیل سے متعلق شائع ہونے والی کتب میں بھی ''کنول'' کا تذکرہ نہیں ملتا۔تیس کی دہائی میں لاہور کی طرح ہندوستان میں آگرہ، دہلی اور لکھنو اردو زبان کے مرکز خیال کئے جاتے تھے

قیاس ہے کہ ماہنامہ کنول کا آگرہ سے اجرا ۱۹۳۵ میں عمل میں آیا(۱)اس کے مدیر منظر صدیقی اکبر آبادی (۱۹۰۹۔۱۹۷۱) تھے۔وہ سیماب اکبر آبادی کے فرزندِ اکبر تھے۔علامہ سیماب اکبر آبادی (۱۸۸۰۔۱۹۵۱) کا شمار علامہ اقبال کے بعد ہندوستان کے مقبول شعرا میں ہوتا ہے۔اُن کے خاندان نے ہندوستان میں ادبی جرائد کی ایک الگ اور منفرد تاریخ مرتب کی ہے۔۱۹۲۳ میں انہوں نے آگرہ سے ایک جریدہ ''پیمانہ'' جاری کیا جو ۱۹۲۵ تک شائع ہوتا رہا پھر ۱۹۲۹ میں ہفتہ وار ''تاج'' کی اشاعت کا ڈول ڈالا۔۱۹۳۰ میں آگرہ سے پندرہ روزہ شاعر کی طباعت کا آغاز کیا جو بعد ازاں ماہنامہ ہوکر ممبئی سے تاحال شائع ہورہا ہے۔''کنول'' بھی سیماب خاندان کی ادبی وصحافتی کاوشوں کا نتیجہ تھا۔یہ مضمون جو انقلاب فرانس سے قبل اور مابعد فرانس میں مصوری کے آغاز وارتقا پر روشنی ڈالتا ہے۔منٹو کی آرٹ سے دلچسپی اور وابستگی کا بھی مظہر ہے۔اس شمارے میں منٹو کے ایک اور بچپن کے ساتھی ابوسعید قریشی کے روسی شاعری کے تراجم بھی صفحہ ۵۶۔۵۵ پر ''دعوت روح، بادام کے درخت، خزاں کا منظر شائع ہوئے ہیں۔اس سے یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ یہ تحریریں منٹو اور ابوسعید قریشی نے براہ راست مدیر کو اشاعت کے لئے بھجوائی ہونگی۔

انقلاب فرانس کا آرٹ پر اثر

فرانس کے مصوروں پر انقلاب فرانس کا اثر معلوم کرنے کے لئے اٹھارویں صدی کی مصوری پر ایک طائرانہ نظر ڈالنا ازبس ضروری ہے۔فرانسیسی اکاڈیمی جس کا سنگ بنیاد ۱۶۴۸ء میں رکھا گیا تھا اور جس کی غرض وغائت آرٹ کی پرورش اور نشر واشاعت تھی اب ایک منظّم جماعت میں تبدیل ہوکر تباہ کن طریقے پر مظالم برپا کررہی تھی۔ان صناعوں کو جو اکاڈمی کے ممبر نہ تھے اپنے کاموں کی عوام میں نمائش کرنے کی اجازت نہ تھی اور اکاڈمی کے ممبروں کو بھی دوسری جگہ اپنی تخلیق کردہ چیزیں پیش کرنے کی ممانعت تھی۔اُن میں سے ایک سیرس نامی مصور واقعی اس بنا پر اکاڈمی سے باہر نکالدیا گیا تھا کہ اُس نے اپنی ایک تصویر(The Poet of Marsilles) کو روپیہ پیدا کرنے کی خاطر آزادانہ عوام میں پیش کیا تھا۔عام لوگوں کے لئے اکاڈمی نے صرف یہ رعایت رکھی تھی کہ سال میں ایک بار اُس کے دروازے اُن پر کھلتے تھے۔قدیم بادشاہت کے زیر عہد آخری نمائش میں جو ۱۷۸۹ء میں منعقد کی گئی، صرف تین سو پچاس تصاویر جمع ہوسکیں۔۱۷۹۱ء میں نیشنل اسمبلی نے اعلان کیا کہ نمائش کے دروازے ہر صناع کیلئے کھلے ہیں خواہ وہ فرانسیسی ہو یا غیر ملکی یہ نمائش (Loure) میں منعقد ہوئی اور اس میں ۷۹۴ تصاویر پیش ہوئیں ''عہدِ خطر'' ۱۷۹۳ء کے دوران میں ایک ہزار سے زائد تصاویر کی نمائش کی گئی۔۱۷۹۵ میں نمائش کردہ تصویروں کی تعداد تین ہزار سے زیادہ ہوگئی تھی ان اعداد وشمار سے ظاہر ہے کہ

فرانسیسی انقلاب نے مصوروں کو اپنی تصاویر کی نمائش کرنے کی عام اجازت دیدی تھی۔اس کے علاوہ سلطنت کی مالی حالت کونظر انداز کرتے ہوئے انقلابی حکومت نے ۴۴۲۰۰۰ فرانک کی ایک رقم خطیر صناعوں کی قدر افزائی کے لئے وقف کردی۔ یہ رقم ہر سال انعاموں کی صورت میں تقسیم کیجاتی تھی۔اب عجائب خانوں کا انتظام ایک باقاعدہ جماعت کے سپرد کردیا گیا ہے۔۲۷ جولائی ۱۷۹۳ کو اسمبلی نے متفقہ طور پر یہ فیصلہ کیا کہ (Loure) میں ایک نگارخانہ قائم کرنا چاہئیے اور یہ کہ صنعت کے وہ خزانے جو پادشاہی محلوں ،خانقاہوں اور امراء کے محلوں میں بکھرے پڑے تھے اس جگہ اکٹھے کرنے چاہئیں۔اسمبلی کے اِسی اجلاس میں ایک لاکھ فرانک کی رقم آرٹ سے متعلق اشیا کی خرید کے لئے منظور کی گئی۔جب ملک کے کچھ حصوں میں جاہل اور وحشی لوگوں کا ایک گروہ قیمتی مقبروں، کتب خانوں اور آرٹ کے خزانوں کو تباہ و برباد کررہا تھا۔انقلاب کے قائد فنون لطیفہ اور قدیم عمارات کی نگہداشت کے لئے اپنا اضطراب ظاہر کررہے تھے گو انقلاب نے حتی الامکان ہم عصر آرٹ کی نشرواشاعت اور قدیم آرٹ کے نمونوں کو محفوظ و مامون رکھنے کی سعی کی مگر وہ صحیح معنوں میں سنگتراشی یا مصوری کا بہترین فن کار پیدا نہ کرسکا۔ہم اس مضطرب زمانے کے آرٹ میں ایک حیوانی قوت اور حقیقت کی موجودگی کا تصور کرسکتے ہیں مگر یہ حقیقت ہے کہ فرانس کے اس انقلابی دور کی تمام تصاویر سرد ہیں اور ان میں سب سے زیادہ نقص یہ ہے کہ وہ تمام کی تمام بے روح ہیں۔

انگلستان کے آرٹ میں مسرت خیز رومانیت کا عنصر غالب نظر آتا ہے مگر انقلابی فرانس کے مذاق کا رجحان زیادہ تر قدیم مصوری کی طرف تھا۔وہ قوم جو اپنے حقیقی آرٹ کی رفتہ خوبیوں کو دوبارہ حاصل کرنا چاہتی تھی قدرتی طور پر اسی کی طرف مائل ہونا چاہئیے تھی اور جیسا کہ سیاسیات میں اسکی نگاہ، ایتھنز کی بجائے روما پر تھی، اس کے پیش نظر قدیم مصوری روما ہی سے متعلق تھی۔وہ شخص جس نے فرانسیسی مصوری کا رخ ایک نئی سمت بدل دیا جیکوئس لوئی ڈیوڈ تھا جو مشہور مصور بوشر (Bausher) کا شاگرد ہونیکے علاوہ اس کا رشتے دار بھی تھا بوشر کی شاگردی چھوڑ کر وہ دائین (۱۸۰۹۔۱۷۱۶) کا شاگرد ہوگیا۔جس کے ہمراہ وہ روما گیا۔اس وقت دئین کو اس شہر میں فرانسیسی اکاڈیمی کا ڈائریکٹر مقرر کردیا گیا۔روما میں ڈیوڈ عہد عتیق کی مصوری کے مطالعہ میں مصروف ہوگیا اور اسی کے تتبع میں تصاویر تیار کرنا شروع کیں جنہیں پیرس کی نمائش میں اچھی کامیابی نصیب ہوئی۔انقلاب کے زمانے میں ڈیوڈ، رابس پٹری کا مداح ہوگیا اور گورا بس پیٹری کی شکست کے بعد اس کی جان خطرے میں تھی مگر اس نے عہد خطر کے اختتام تک اپنے آپ کو کمال ہوشیاری سے بچائے رکھا اس عرصے میں وہ سیاسات کو برطرف کرکے بڑے انہماک سے آرٹ کی خدمت میں مصروف رہا۔جب پادشاہی اکادمی کی مسمار شدہ عمارات پر فرانسیسی ادارہ قائم ہوا تو ڈیوڈ کو فنون لطیفہ کے شعبے کا رکن مقرر کیا گیا اور دوسرے ممبروں کے انتخاب کا نازک کام بھی اُسی کے سپرد کیا گیا۔اب فرانسیسی آرٹ میں ڈیوڈ کا رتبہ بہت بلند ہوگیا۔دیگر انقلابیوں کی طرح ڈیوڈ بھی فرسٹ کونسل کی استعداد سے بہت متاثر ہوا اس کے نزدیک وہی جدید رومنوں کا مناسب سیز رتھا۔ایک روز جبکہ وہ بونا پارٹ کی

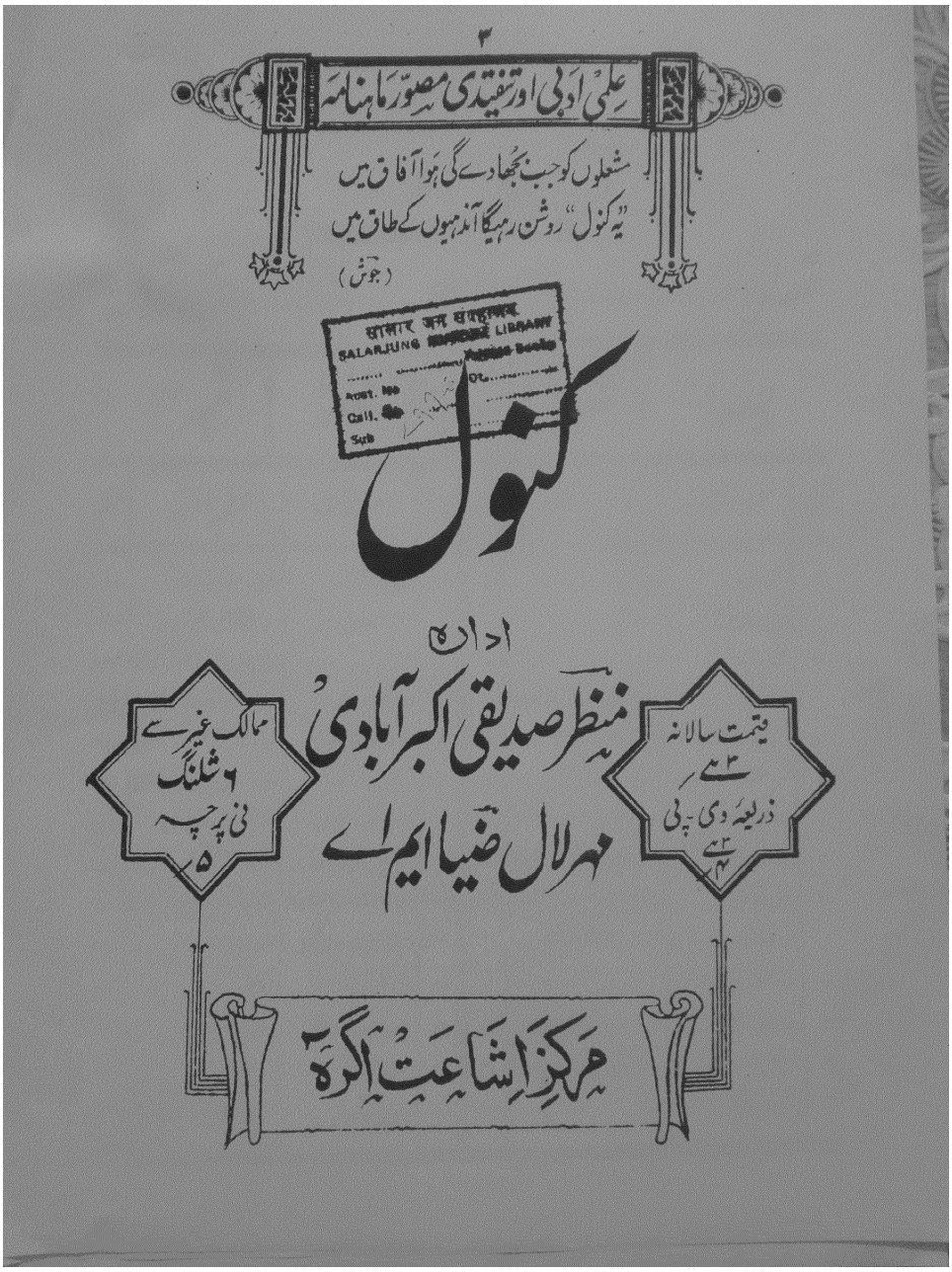
تصویر تیار کرنے میں مشغول تھا اُس نے اپنے شاگردوں سے کہا ''یہ وہ انسان ہے، جس کے لئے ازمنہ قدیم میں قربان گاہیں تیار کی جاتیں۔ ہاں بونا پارٹ ایک ہیرو ہے'' مگر ڈیوڈ اپنے ہیرو کی تصویر مکمل نہ کر سکا اس لئے کہ نپولین طویل نشستوں سے بہت گھبراتا تھا۔ اس کے علاوہ اُسے تصویر کے صحیح نقوش کے متعلق کوئی خاص خیال نہ تھا۔ وہ اگر مصور سے کسی چیز کا طالب تھا تو وہ یہ تھی کہ اس کی بنی ہوئی تصویر عوام کی پسندیدگی حاصل کر سکے چنانچہ ڈیوڈ نے اس کے مذاق کے مطابق چند ایسی تصویریں تیار کیں جن میں بونا پارٹ اپلپس کو طے کرتے ہوئے اور اپنی فوج میں ''عقاب'' تقسیم کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے گویا یہ تصاویر ڈرائنگ کے لحاظ سے بالکل صحیح ہیں مگر دیگر فنی خوبیاں ان میں مفقود ہیں۔

ڈیوڈ کی شاہکار تصاویر چند (Portraits) ہیں جن میں زیادہ قوت اور زندگی موجود ہے ان کی تیار کردہ تصاویر میں ''مادام ری کمبیئر'' کو ایک خاص رتبہ حاصل ہے گو یہ تصویر مصور کے نزدیک مصوری کا ایک ادنی وحقیر نمونہ تھی اور وہ ایک مرتبہ اُسے تلف کرنے پر بھی آمادہ ہو گیا تھا دراصل معاملہ یہ تھا کہ ''مادام ری کمبیئر'' اپنی تصویر کو نامکمل چھوڑ کر ڈیوڈ کے ایک شاگرد کے پاس چلی گئی جوان دنوں مصوری میں اچھا نام پیدا کر چکا تھا۔ اس واقعہ کے چند سال بعد ڈیوڈ کے شاگرد کی عامیانہ مصوری سے متنفر ہو کر مادام ری کمبیئر ایک بار پھر ڈیوڈ کے پاس آئی اور اس سے استدعا کی کہ وہ اس کی تصویر کو مکمل کر دے مگر مصور نے یہ کہکر اس کی درخواست ٹھکرا دی ''مادام'' مصوروں کا مزاج بھی عورتوں کی طرح تغیر پسند ہوتا ہے۔ اس تصویر کو نامکمل حالت ہی میں رہنے دیجئے''

واٹرلو کے بعد ڈیوڈ کو چ نے انقلاب میں بڑی سرگرمی سے حصہ لیا تھا ۱۸۱۶ء میں فرانس سے جلاوطن کر دیا گیا چونکہ اُسے اپنی خواہش کے مطابق روما میں جانے کی اجازت نہ تھی۔ اس لئے وہ بروسلز میں اقامت پزیر ہو گیا۔ اسی جگہ ۱۸۲۵ء میں اس کی وفات ہوئی۔ جلاوطنی کے ایام میں بھی ڈیوڈ کو اپنے سکول کا امام تسلیم کیا جاتا تھا۔ یورپ ڈیوڈ اور اس کے شاگرد مصوروں کا مرہون منت ہے کہ انھوں نے قدیم مصوری کو حیات نو بخشی۔ اس زمانے کے مصوروں میں مادام الزبتھ لوئی لی برن کافی امتیاز رکھتی ہے اس کے علاوہ گروس، انگریس اور گویا بھی بہت مشہور ہیں جن کی تخلیق کردہ تصاویر آج تک قدر کی نگاہوں سے دیکھی جاتی ہیں۔

حواشی

۱۔ ماہ نامہ کنول آگرہ کے متذکرہ شمارہ پر جلد ۱ شمارہ ۴ پر درج ہے۔ اس لئے یہ قیاس ہے کہ یہ جریدہ جولائی ۱۹۳۵ میں چھپنا شروع ہوا



۳

علمی ادبی اور تنقیدی مصور ماہنامہ

مشعلوں کو جب بجھا دے گی ہوا آفاق میں
"یہ کنول" روشن رہیگا آندھیوں کے طاق میں
(جوش)

सालार जंग LIBRARY
SALARJUNG LIBRARY
Acc. No.
Call. No.
Sub

کنول

ادارہ

منظر صدیقی اکبرآبادی

مہرلال ضیا ایم اے

قیمت سالانہ
۳ ؎
ذریعہ وی۔پی
۳ ؎

ممالک غیر سے
۶ شلنگ
فی پرچہ
۵

مرکز اشاعت آگرہ

۵

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

تعارف

تصاویر:- (۱) حضرتِ مولانا نیاز فتحپوری ایڈیٹر نگار ---- (۲) نوعروس ---- (۳) آرٹی ہے شرابِ بھول بکر

جلد ۱ | کنول اکتوبر سنہ ۱۹۳۵ء | نمبر ۴

نمبر شمار	عنوانات	ناظم یا ناثر	صفحہ	نمبر شمار	عنوانات	ناظم یا ناثر	صفحہ
۱	صفحۂ تعارف	ایڈیٹر	۵	۱۵	انقلابِ فرانس کا آرٹ پر اثر	حضرتِ سعادت حسن منٹو	۳۲
۲	کنول معاصرین کی نگاہ میں	معاصرینِ کنول	۶	۱۶	نوعروس (نظم)	حضرتِ جوش ملیح آبادی	۳۴
۳	شذرات	ایڈیٹر	۹	۱۷	ناثرینِ اردو	حضرتِ لطیف الدین احمد اکبرآبادی	۳۵
۴	مرکزِ اردو	ابوالفاضل حضرتِ راز چاندپوری	۱۱	۱۸	اے گل (نظم)	حضرتِ مولانا درد کاکوروی	۳۹
۵	تاثرات (غزل)	حضرتِ ساغر نظامی مدیر ایشیا	۱۴	۱۹	جنتِ کشمیر کی سیر	حضرتِ محمد عبدالشکور خاں اکبرآبادی بی۔اے	۴۰
۶	شعر و حکمت (رباعیاں)	حضرتِ جوش ملیح آبادی	۱۵	۲۰	قرطاس (فسانہ)	حضرتِ لطیف الدین احمد اکبرآبادی	۴۳
۷	نواب ظہیر الدولہ وزیرِ اودھ	حضرتِ خواجہ عبدالرؤف عشرت لکھنوی	۱۶	۲۱	داغِ جگر (غزل)	حضرتِ جگر مرادآبادی	۵۱
۸	جمشیدی و فغفوری (غزل)	حضرتِ ابوالہدیٰ سید رزمی بھوپالی	۱۸	۲۲	تحقیقِ زبان و ادب	حضرتِ مولانا تپش امروہوی	۵۲
۹	چینی نقاشی	مہرلال ضیا فتح آبادی ایم۔اے	۱۹	۲۳	اے دوست (رباعیاں)	حضرتِ شاہد صدیقی اکبرآبادی	۵۴
۱۰	دل ہے کہ جبیں ہے (غزل)	حضرتِ رعنا اکبرآبادی	۲۱	۲۴	دعوتِ روح (روسی نظمیں)	حضرتِ ابو سعید قریشی	۵۵
۱۱	دل کا شوالہ سونا پڑا ہے (نظم)	ایڈیٹر	۲۲	۲۵	طرزِ نگارش	ایڈیٹر	۵۸
۱۲	انصاف پسند جج (فسانہ)	حضرتِ دریا انصاری جیوری	۲۳	۲۶	جان کیٹس کے دو خط	حضرتِ نسیمی تنائی	۶۰
۱۳	روح کا پیمانہ (نظم)	مہرلال ضیا فتح آبادی ایم۔اے	۲۸	۲۷	معلومات	ادارہ	۶۱
۱۴	چتا کی آخری چنگاری (فسانہ)	ایڈیٹر	۲۸	۲۸	یوپی میں اردو	حضرتِ انتظام اللہ الشہابی اکبرآبادی	۱۱-۱۴

ہونیکے علاوہ اُسکا رشتہ دار بھی تھا۔ بوشر کی شاگردی چھوڑ کر وہ ڈیین (۱۷۱۶-۱۸۰۹) کا شاگرد ہوگیا۔ جس کے ہمراہ وہ روما گیا۔ اسوقت ڈیین کو اس شہر میں فرانسیسی اکاڈمی کا ڈائرکٹر مقرر کردیا گیا۔

روما میں ڈیوڈ عہدِ عتیق کی مصوری کے مطالعے میں مصروف ہوگیا اور اسی کے تتبع میں تصاویر تیار کرنا شروع کیں جنھیں پیرس کی نمائش میں اچھی کامیابی نصیب ہوئی۔ انقلاب کے زمانے میں ڈیوڈ، رابس پئیری کا مداح ہوگیا اور گو رابس پئیری کی شکست کے بعد اس کی جان خطرے میں تھی مگر اس نے عہدِ خطر کے اختتام تک اپنے آپ کو کمال ہوشیاری سے بچائے رکھا۔ اس عرصے میں وہ سیاسیات کو برطرف کرکے بڑے انہماک سے آرٹ کی خدمت میں مصروف رہا۔

جب پادشاہی اکاڈمی کی مسمار شدہ عمارات پر "فرانسیسی ادارہ" قائم ہوا تو ڈیوڈ کو فنونِ لطیفہ کے شعبے کا رکن مقرر کیا گیا اور دوسرے ممبروں کے انتخاب کا نازک کام بھی اُسی کے سپرد کیا گیا۔ اب فرانسیسی آرٹ میں ڈیوڈ کا رتبہ بہت بلند ہوگیا۔

دیگر انقلابیوں کی طرح ڈیوڈ بھی "فرسٹ کونسل" کی استعداد سے بہت متاثر ہوا اسکے نزدیک یہی جدید رومنوں کا مناسب سیزر تھا۔ ایک روز جبکہ وہ بونا پارٹ کی تصویر تیار کرنے میں مشغول تھا اُس نے اپنے شاگردوں سے کہا "یہ وہ انسان ہے، جس کے لئے ازمنۂ قدیم میں قربانگاہیں تیار کی جاتیں — ہاں بونا پارٹ ایک ہیرو ہے"۔ مگر ڈیوڈ اپنے ہیرو کی تصویر مکمل نہ کرسکا اس لئے کہ نپولین طویل نشستوں سے بہت گھبراتا تھا۔ اسکے علاوہ اُسے تصویر کے صحیح نقوش کے متعلق کوئی خاص خیال نہ تھا۔ وہ اگر مصور سے کسی چیز کا طالب تھا تو وہ یہ تھی کہ اسکی بنی ہوئی تصویر عوام کی پسندیدگی حاصل کرسکے۔ چنانچہ ڈیوڈ نے اسکے مذاق کے مطابق چند ایسی تصویریں تیار کیں جن میں بونا پارٹ ایلپس کو طے کرتے ہوئے اور اپنی فوج میں "عقاب" تقسیم کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ گویا یہ تصاویر ڈرائنگ کے لحاظ سے بالکل صحیح ہیں مگر دیگر فنی خوبیاں ان میں مفقود ہیں۔

ڈیوڈ کی شاہکار تصاویر چند ([illegible]) ہیں جنہیں زیادہ قوت اور زندگی موجود ہے انکی تیار کردہ تصاویر میں "مادام ری کیمیر" کو ایک خاص رتبہ حاصل ہے۔ گو یہ تصویر مصور کے نزدیک مصوری کا ایک ادنیٰ و حقیر نمونہ تھی اور وہ ایک مرتبہ اُسے تلف کرنے پر بھی آمادہ ہوگیا تھا۔ دراصل معاملہ یہ تھا کہ "مادام ری کیمیر" اپنی تصویر کو نامکمل چھوڑ کر ڈیوڈ کے ایک شاگرد کے پاس چلی گئی جو اندنوں مصوری میں اچھا نام پیدا کرچکا تھا۔ اس واقعہ کے چند سال بعد ڈیوڈ کے شاگرد کی عامیانہ مصوری سے متنفر ہوکر مادام ری کیمیر ایکبار پھر ڈیوڈ کے پاس آئی اور اُس سے استدعا کی کہ وہ اس کی تصویر کو مکمل کردے مگر مصور نے یہ کہہ کر اس کی درخواست ٹھکرادی "مادام، مصوروں کا مزاج بھی عورتوں کی طرح تغیر پسند ہوتا ہے — اس تصویر کو نامکمل حالت ہی میں رہنے دیجئے"۔

واٹر لو کے بعد ڈیوڈ کو جسنے انقلاب میں بڑی سرگرمی سے حصہ لیا تھا ۱۸۱۶ء میں فرانس سے جلاوطن کردیا گیا۔ چونکہ اُسے اپنی خواہش کے مطابق روما میں جانے کی اجازت نہ تھی اس لئے وہ بروسلز میں اقامت پذیر ہوگیا۔ اسی جگہ ۱۸۲۵ء میں اس کی وفات ہوئی۔

جلاوطنی کے ایام میں بھی ڈیوڈ کو اپنے اسکول کا امام تسلیم کیا جاتا تھا۔ یورپ ڈیوڈ اور اُس کے شاگرد مصوروں کا مرہونِ منت ہے کہ انھوں نے قدیم مصوری کو حیاتِ نو بخشی۔

اس زمانے کے مصوروں میں مادام الزبتھ لوئی لی برن کافی امتیاز رکھتی ہے اسکے علاوہ گروس، انگریس، اور گویا بھی بہت مشہور ہیں جن کی تخلیق کردہ تصاویر آج تک قدر کی نگاہوں سے دیکھی جاتی ہیں۔

سعادت حسن منٹو

ڈاکٹر ذوالفقار علی دانش

اسسٹنٹ پروفیسر اردو،

گورنمنٹ پریمیئر ڈگری کالج نارتھ ناظم آباد، بلاک ایچ، کراچی

سندھ کے مشائخِ چشت کی سوانح نگاری

(محرکات، اسلوب اور تجزیہ)

Monastic thoughts of "Chishtias" are famous in the subcontinent for centuries. Patriarchs of "Chishtias" have played a pivotal role in spreading the monastic literature in the subcontinent. There are a lot of Urdu biographies are available in the thesaurus of monastic literature in Sindh. Like other kinds of monastic literature, the Patriarchs of "Chishtias" have also written many biographies. In this article, those biographies are discussed which were related to "Chishtias Chain" of Sindh. Main objectives of discussion biographies are Love, strong attachment with their patriarchs and to preserve the life history of their "Sheikhs". Although the writers have not adopted the technical method of writing biography but the fact is that they are still beneficial and helpful to the people, especially for those who attached themselves with the Monastic System. Monastrial biographies are neglected in the history of Urdu literature. Keeping their importance in view, they should be given their due place in the History of Urdu literature.

Key words: Monastic Literature,PatriarchsChishti Sindh،biographies

کلیدی الفاظ: (۱) سندھ (۲) شیخ، مشائخ (۳) سوانح (۴) چشت (۵) خانقاہی ادب (۶) تصوّف

سوانح یا خودنوشت نثری ادب کی وہ صنف ہے جس میں کسی فرد کے حالاتِ زندگی اور تجربات ضبطِ تحریر میں لائے جاتے ہیں۔ رفیع الدین ہاشمی کے خیال میں یہ کوئی مستقل صنفِ ادب نہیں ہے، بلکہ مقالہ نویسی ہی کی ایک شکل یا قسم ہے۔[۱] رفیع الدین ہاشمی کے اس خیال سے اختلاف کیا جاسکتا ہے کیوں کہ اردو ادب میں حالؔی کی تحریر کردہ سوانح عمریوں کے بعد، یہ ایک باقاعدہ صنف کے طور پر جانی اور پہچانی جاتی ہے۔ اس کا اعتراف ڈاکٹر یونس حسنی نے یوں کیا ہے کہ ''اِسے [سوانح نگاری کو] باقاعدہ فن کی صورت میں رائج کرنا حالی کا کارنامہ ہے۔''[۲] یہی نہیں سوانح نگاری کے فن پر تحقیقی مقالات بھی شائع ہو چکے ہیں۔ ان میں الطاف فاطمہ کی کتاب ''اردو میں سوانح نگاری کا فن'' اہم ہیں۔ سوانح نگاری کو اس لیے بھی

مقالہ نویسی کہنا درست نہیں ہے کہ اِن دونوں کے اصول بھی علاحدہ ہیں۔ سوانح نگاری کے دو اہم اصول درج ذیل ہیں۔

(۱) سوانح نگار کا اُس فرد سے جس کی سوانح لکھنا مقصود ہو، اُس سے تعلقِ خاطر اور دل چسپی ضروری ہے کیوں کہ اگر یہ نہ ہو تو وہ حالات و واقعات معلوم کرنے میں محنت اور جستجو سے کام نہیں لے سکے گا۔ جس کے نتیجے میں حقائق اُس سے قلم بند نہیں ہو سکیں گے۔

(۲) سوانح نگار کا شخصیت سے جذباتی لگاؤ، تحقیقی ذوق اور تنقیدی شعور سوانح کو معیاری اور بلند پایہ بنانے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔[۳]

اردو ادب میں جو ابتدائی سوانح عمریاں تحریر کی گئیں، اُن کا ایک مقصد زوال پذیر قوم کو اپنے قابلِ فخر رہنماؤں کے کارناموں سے آگاہی دے کر ان میں جوش و خروش اور ملّت کے لیے کچھ کرنے کا جذبہ پیدا کرنا تھا۔ گویا ان کا ایک اہم مقصد قوم کی اصلاح تھا۔ خانقاہی ادب میں بھی سوانح نگاری کے مقاصد میں اصلاحی، اخلاقی اور روحانی تربیت شامل ہیں۔ ہمارے زیر بحث مقالے میں سلسلۂ چشت بالخصوص سندھ سے وابستہ مشائخ کی سوانح نگاری اور سوانح عمریوں کے محرکات، اسلوب اور لوازمے کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔

شاہ آغا محمدؒ کے حالاتِ زندگی کو شاہ میرزا نذیر احمد نیازیؒ نے ''تذکرہ حضرت شاہ آغا محمدؒ'' کے عنوان سے قلم بند کیے ہیں۔ یہ تذکرہ قیامِ پاکستان سے قبل لکھا گیا تھا مگر اس کا اصل مسوّدہ چوری ہو گیا۔ پھر کچھ مسوّدہ مِلا، جس میں ترمیم و اضافہ صاحبِ تذکرہ کے فرزند ارجمند میرزا مصطفیٰ حسین اور نبیرۂ صاحبِ تذکرہ ڈاکٹر میرزا اختیار حسین نے کیا۔ بالخصوص ڈاکٹر میرزا اختیار حسین نے موقع بہ موقع کتاب میں حاشیے اور وضاحتیں تحریر کی ہیں۔ سوانح سے قبل ڈاکٹر میرزا اختیار حسین کیف نیازی کا تحریر کردہ ایک مقدمہ اور دیباچہ بھی شامل ہے۔ ''مقدمہ'' تصوُّف کی تعریف، اس کی اہم اصطلاحوں، تصوّف پر اعتراضات اور ان کے جوابات پر مشتمل ہے۔ جب کہ دیباچے میں اولیائے کرامؒ اور شاہ آغا محمدؒ کے کردار اور ان کی خدمات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس کے علاوہ زیرِ بحث تذکرے کے بارے میں معلومات بھی دیباچے میں درج ہیں۔

حالاتِ زندگی میں سنِ پیدائش نہیں دیا گیا اور نہ ہی اندازہ لگانے کی کوشش کی گئی۔ صرف اس قدر لکھا ہے کہ ''آپؒ باعتبار واقعات بحساب سنِ ہجری دنیا میں ۸۶، ۸۷ برس رونق افروز رہے۔ ۱۳۳۴ھ میں واصل الی اللہ ہوئے۔''[۴] جب کہ صفحہ نمبر ۳۷ پر تحریر ہے کہ اُن کا وصال ۱۹۱۸ء میں ہُوا۔ تقویمِ تاریخی کے مطابق ۱۳۳۴ھ میں دو ماہ ۱۹۱۵ء اور باقی ۱۰ ماہ ۱۹۱۶ء کے ہیں۔ ویب سائٹ www.agharang.org اور کتاب میں وصال ۱۳، ذی القعدہ ۱۳۳۴ھ مطابق ۱۷، اگست ۱۹۱۸ء درج ہے۔[۵] ہجری اور عیسوی سنین میں مطابقت نہیں ہے۔ ہجری سال کے حساب سے اُن کا سنِ وصال ۱۱ یا ۱۲ ستمبر ۱۹۱۶ء بنتا ہے، نہ کہ ۱۷، اگست ۱۹۱۸ء۔ اس حساب سے سنِ پیدائش ۱۲۴۸ھ یا ۱۲۴۷ھ ہو سکتا ہے۔ پوری کتاب

میں سنین جیسے اہم پہلو سے اعراض برتا گیا ہے۔ یہی نہیں ویب سائٹ پر بھی جو حالاتِ زندگی دیے ہیں، ان میں بھی سنین نہیں دیے گئے ہیں۔ بزرگوں کے بارے میں درست معلومات کی فراہمی اور حالاتِ زندگی آنے والی نسلوں کی رہنمائی کا اہم ذریعہ ہوتے ہیں۔ اس کی سب سے بہ ترصورت تو یہ ہے کہ بزرگ اپنے حالاتِ زندگی خود ہی قلم بند کر دیں۔ بصورتِ دیگر کم از کم اپنی زندگی ہی میں اِسے قلم بند کرا دیں۔ موجودہ رو بہ زوال اور منطقی عہد میں جب درست کوائف اور واقعات نہیں ملتے تو ماضی کے بزرگوں کے غیر منطقی اور غیر مصدقہ حالات پر اعتراض ہوتے ہیں۔ راقم کی رائے کے برخلاف یہ نقطۂ نظر بھی جنم لیتا ہے کہ حالاتِ زندگی خود تحریر کرنے یا تحریر کرانے سے اس سے نمود و نمائش کا پہلو نکلتا ہے۔ اس نقطۂ اعتراض کا جواب یہ ہے کہ اہلِ تصوُّف اس بات کو بہتر جانتے ہیں کہ ہر عمل کا دارومدار نیّت پر ہوتا ہے۔ جب وہ خود حالات قلم بند کریں یا کرائیں گے تو یقیناً اس میں اعتدال اور سچائی بھی ہوگی۔ یہ سچّائی راہِ سلوک کے مسافروں کے لیے راہ نمائی کا ذریعہ بنے گی جو بزرگوں کی زندگی کا ایک اہم مقصود رہا ہے۔

اس سوانح میں شاہ آغا محمدؒ کی زندگی کے بارے میں معلومات کم اور واقعات زیادہ بیان کیے گئے ہیں۔ جن پر خانقاہی رنگ چڑھا ہُوا ہے۔ یہ واقعات بچپن سے لے کر اخیر دم تک کے ہیں جو پُر تاثیر ہیں۔ ان واقعات سے قاری کو نصیحت حاصل ہوتی ہے۔ بزرگوں کی سوانح کا اصل مطمحِ نظر بھی یہی ہوتا ہے کہ ان کے حالات کے مطالعے سے قلوب کو گرمی اور نرمی حاصل ہو۔ صاحبِ تذکرہ کے فرزندِ اصغر میرزا مصطفیٰ حسینؒ کا تحریر کردہ ضمیمہ بھی کتاب میں شامل ہے۔ جن کا وصال کراچی میں ہُوا۔ شاہ آغا محمدؒ کے وصال کے بارے میں معلومات اسی ضمیمے میں شامل ہیں۔ ان میں بھی میرزا اختیار حسین نے ترمیم و بہتری کی ہے۔ دوسرا ضمیمہ میرزا اختیار حسین کا تحریر کردہ ہے۔ جس میں اُن کے شجرۂ طریقت کی تفصیل دی گئی ہے۔ اس کے علاوہ ان سلاسل کا تذکرہ بھی کیا ہے، جن سے انھوں نے فیض پایا تھا۔

''تذکرہ حضرت شاہ آغا محمدؒ'' کے محرکات کا تذکرہ تو کہیں نہیں کیا گیا مگر دیباچے کی عبارت اور خانقاہی نظام سے وابستہ افراد کی تحریر کا بنیادی مقصد اصلاحِ افراد ہے جو واقعات سوانح میں بیان کیے گئے ہیں، ان میں بھی اصلاحی پہلو نمایاں ہے۔ ان سے ایمانِ کامل، درویشی اور توکل کی صفت پیدا ہوتی ہے۔

''تذکرہ حضرت شاہ آغا محمدؒ'' کا اسلوب بہت پُر اثر ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے جس طرح پُر تعیش زندگی گزار کر فقیری اختیار کی۔ مصائب کا صبر و عزم سے مقابلہ کیا اور یہ سب پریشانیاں اور دکھ اللہ کی راہ اٹھائے۔ جس کی وجہ سے ان کے دل میں اللہ اور اس کی مخلوق سے محبت پیدا ہوگئی۔ دل گداز ہوگیا اور اس کی تاثیر اسلوب میں آ گئی۔ اسلوب کا انداز بیانیہ ہے۔ جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں، وہ عمومی زندگی سے متعلق ہیں۔ مگر کچھ الفاظ پرانے معنوں میں بھی استعمال کیے گئے ہیں۔ اب وہ اِن معنوں میں مستعمل نہیں ہیں۔ جیسا کہ مثالِ اسلوب میں گروہ یا قبیلے کے لیے ''فرقے'' کا استعمال اور ''راستہ چھوڑ کر آزو باز و میدان میں ہو جاتے''[۶] موقع بہ موقع اردو اور فارسی اشعار کا استعمال کیا گیا

ہے۔اسلوب دیکھیے۔

''امراً سے جیسا واسطہ اور ارتباط تھا، عموماً اس شہر کے لوگ جانتے تھے۔نہ دعوتوں میں اور نہ مراسمِ دنیا میں شریک ہوتے تھے۔ملاقات بھی اگر کسی سے ہوگئی تو غنیمت تھا۔خود کسی سے ملنے کی کوشش نہ کرتے تھے اور نہ خواہش۔کہیں برسرِ راہ ملاقات ہوگئی تو ہوگئی مگر غریبوں سے، وہ انس تھا کہ دیکھنے والے حیرت کرتے تھے۔جبل پور میں ایک ستارسازوں کا فرقہ تھا جو پُتلی والوں کے نام سے مشہور تھا۔وہ لوگ بہت غریب اور سادہ لوح تھے۔تقریباً سب لوگ حضرت صاحبؒ سے بیعت تھے۔۔۔۔جیسا کہ عرض کیا گیا یہ فرقہ نہایت غریب اور سادہ لوح لیکن بہت خوش عقیدہ تھا، ان میں سے ایک مرید لعل خاں کو آپ نے ایک مرتبہ بہت پریشان دیکھا۔استفسارِ حال فرمایا، اُنھوں نے اپنی حالت اور عسرت کی شکایت کی، آپ بہت متاثر ہوئے اور ایک اسم ان کے ذہن کے مطابق یاد کرایا اور اس کی ترکیب سمجھادی کہ اسے اس طرح پڑھتے رہو، چناں چہ لعل خاں صاحب کچھ دنوں بعد کافی خوش حال ہوگئے۔''[۷]

''تذکرہ حضرت شاہ آغا محمدؒ'' کا پہلا ایڈیشن ۱۹۶۷ء میں اور دوسرا ۲۰۰۴ء میں جماعت السالکین، خانقاہ آغائیہ مرتضویہ ٹرسٹ کراچی نے شائع کیا۔

سید شریف الحسن کی مرتب کردہ ''سیرتِ ذوقی'' شاہ سید محمد ذوقیؒ کی سوانح حیات ہے۔یہ کتاب ''تربیۃ العشاق'' میں صفحہ ۴۲۹ تا ۵۰۳ کل ۷۴ صفحات پر مشتمل ہے۔یہ دو حصّوں پر مشتمل ہے۔ایک حصّہ اُن کی شخصیت، کردار اور صفات و عادات پر مشتمل ہے، جب کہ دوسرا حصّہ واقعاتِ زندگی پر مبنی ہے۔عموماً سوانح حیات میں واقعاتِ زندگی کو آغاز میں دیا جاتا ہے، بعد ازاں شخصیت و سیرت پر بحث کی جاتی ہے۔اس کے برعکس ''سیرتِ ذوقی'' میں سیرت کو پہلے اور حالاتِ زندگی کو بعد میں پیش کیا گیا ہے۔

شاہ سید محمد ذوقیؒ کی سیرت میں جن پہلوؤں کو پیش کیا گیا ہے، اُن میں آپ کا حلیہ بھی شامل ہے۔اس سے قبل ایک حدیث درج کی ہے۔جس کا ترجمہ ہے کہ ''وہ، وہ لوگ ہیں، جن کے دیکھنے سے خدا یاد آجاتا ہے۔'' پھر خانقاہی نظام کی ایک کم زوری کی طرف لطیف سا اشارہ کر کے اُن کا سراپا بیان کیا ہے۔عموماً خانقاہوں میں مشائخ سے ملنے جائیں تو اُن کے مریدین شیخ کی تعریف میں وہ کچھ بیان کر دیتے ہیں، جسے سُن کر شیخ بھی شرما جائے۔بقول ایک شیخ ''مرشد خود نہیں اُڑتا، اُسے اس کے مریدین ہَوا میں اڑاتے ہیں۔'' سید شریف الحسن کے بقول شاہ سید محمد ذوقیؒ کے گرد اِس قسم کا کوئی حلقہ نہیں تھا۔ممدوح کا سراپا مصنف نے اس خوب صورتی سے کھینچا ہے کہ ان کا نقشہ آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔شخصیت کے دیگر پہلوؤں میں لباس، نظریۂ تصوُّف، مسلک اور دیگر روحانی معاملات کو پیش کیا گیا ہے۔بعد ازاں عادات و خصائل میں غصّہ، حِلم، نفاست، صفائی، خوراک، سونا اور آرام، خوش طبعی، حافظہ، موسیقی سے لگاو، سیاسی مسلک اور موجودہ ترقی کے

بارے میں نقطۂ نظر بیان کیا گیا ہے۔ آخری الذّکر کو موجود حالات کے پیش نظر دیکھا جائے تو زندگی، ترقی اور دنیا کے بارے میں درست رائے قائم کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔ ان کا سیاسی نقطۂ نظر یہ تھا کہ ہندوؤں کے ساتھ مِل کر کام نہیں کیا جائے۔ دیگر علمائے کرام کے برعکس وہ سرسید کی تعریف کرتے تھے کہ انھوں نے مسلمانوں کو الگ راستہ دکھایا۔ ان کا خیال تھا کہ مسلمانوں کا اپنا سیاسی ادارہ ہونا چاہیے۔(۸) سائنسی ترقی کے بارے میں وہ یہ نقطۂ نظر رکھتے تھے کہ لوگ اشیا کے غلام ہو رہے ہیں اور یہ رویّہ انسان کو انسانیت سے دور کر رہا ہے۔ اگر ہم اپنے حقیقی مقصدِ حیات کو پیش نظر رکھ کر، اِن اشیا سے استفادہ کریں تو اس سے وقت کی جو بچت ہوگی، اسے اللہ کے کاموں میں استعمال کیا جا سکتا ہے۔[9] اسی طرح انھیں اردو زبان پر عبور تھا۔ اس حوالے سے ایک واقعہ بھی درج کیا گیا ہے کہ ایک مرتبہ چند دوستوں، جن میں جسٹس شاہ دین اور ڈاکٹر اقبال بھی شامل تھے، ان کے درمیان یہ طے ہُوا کہ جو کوئی اردو لفظ کی جگہ کسی اور زبان کا لفظ استعمال کرے گا، اُس پر ایک پیسہ جرمانہ ہوگا، ان پر کبھی جرمانہ نہیں ہُوا۔ ایک مرتبہ انھیں ''ریل کا سفر'' پر مضمون اس نیت سے لکھنے کے لیے دیا کہ اب کس طرح جرمانے سے بچیں گے، مگر انھوں نے ریل کے لیے دخانی گاڑی، ٹکٹ کے لیے پروانہ راہ داری اور اسٹیشن کے لیے اڈّے کا لفظ استعمال کر کے، یہ مرحلہ بھی طے کر لیا۔[10]

مصنف نے واقعاتِ زندگی کے بیان میں بھی ایک خاص ترتیب ملحوظ رکھی ہے۔ پہلے ممدوح کے جدِّ امجد کے بارے میں بیان کیا پھر ان کے والد سید ابو جمال الدینؒ کے حالاتِ زندگی سے متعلق بنیادی معلومات اختصار سے فراہم کی ہیں۔ ان میں ولادت، تعلیم اور سرکاری ملازمت کی تفصیلات شامل ہیں۔ شاہ سید محمد ذوقیؒ کے بارے میں جو معلومات فراہم کی گئی ہیں، انھیں مختلف عنوانات دیے ہیں۔ یہ عنوانات فہرست میں شامل ہیں۔ جس سے قاری کی رسائی درکار معلومات تک بآسانی ہو جاتی ہے۔ حالاتِ زندگی میں صرف زندگی کے اہم واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ جن میں اُن کی صحافتی کارناموں اور سیاسی سرگرمیوں کا بھی ذکر ہے۔

الغرض سید شریف الحسن کی ''سیرتِ ذوقی'' ذوقیؒ کی زندگی کے بارے میں نہ صرف معلومات فراہم کرتی ہے بلکہ اُن کی شخصیت کے بھی بیش تر پہلوؤں کی ترجمانی کرتی ہے۔ جس کے مطالعے سے سالکین استفادہ کر سکتے ہیں۔ نمونۂ نثر ملاحظہ کیجیے۔ جس میں ان کا سراپا بیان کیا گیا ہے۔

> ''بعض لوگوں کی شخصیت کو اُن کے پرستار بناتے ہیں اور جن لوگوں کا ان کے گرد حلقہ ہوتا ہے، وہ پہلے سے آنے والے کو ذہنی طور پر تیّار کر لیتے ہیں۔۔۔ شاہ صاحبؒ کے گرد اس قسم کا کوئی حلقہ نہ تھا لیکن اُن کا نورانی اور رعب دار چہرہ خود بتاتا تھا کہ وہ ایک بڑی ہستی ہیں۔۔۔ شاہ صاحب قبلہؒ میانہ قد کے تھے، اُن کا جسم بہت مضبوط اور گٹھا ہُوا تھا۔ اُن کا چہرہ سنجیدہ مگر شگفتہ تھا۔ پیشانی بڑی چوڑی اور کشادہ تھی اور اس پر لمبی لمبی شِکنیں غور و فکر کا پتا دیتی تھی۔ آپؒ کے سر پر بال بہت کم تھے، آپ کشادہ ابرو تھے بھنویں بہت گھنی اور لمبی

تھیں۔ آنکھیں سیاہ نہ تھیں، لیکن اُن سے ایک خاص قسم کی ذہانت ٹپکتی تھی ۔۔۔ آپؒ کے رخسار بھرے بھرے اور اُبھرے ہوئے تھے۔ ناک بھی پُر گوشت تھی اور نتھنے بڑے بڑے تھے۔ آپؒ کی داڑھی گھنی اور گول تھی، [جو] بال اور بھنوؤں کی طرح بالکل سفید تھی۔ آپ کی انگلیاں بھی پُر گوشت تھی اور کسی قدر گاؤ دم تھیں، آپؒ کا تمام جسم نہایت سڈول اور خوب صورت تھا۔ سینہ خوب چکلا اور بھرا ہُوا تھا۔ توند تھی لیکن بد وضع اور باہر نکلی ہوئی نہیں معلوم ہوتی تھی۔ پیر آپ کے نسبتاً چھوٹے چھوٹے تھے۔ چلنے میں آپؒ چھوٹے چھوٹے قدم اُٹھاتے تھے۔ آپؒ کی چال بہت سبک اور تیز تھی۔ فالج کے حملے سے قبل بالکل نو جوانوں کی طرح چلتے تھے اور بہت چلتے تھے۔''[۱۱]

''سیرتِ ذوقی'' کی پہلی اشاعت محفل ذوقیہ کراچی کے تحت ۱۳۷۷ھ/۱۹۵۸ء میں ہوئی۔ ہمارے پیش نظر طبع ششم ۱۴۲۸ھ/۲۰۰۷ء ہے۔

بابا ذہین شاہ تاجیؒ کا شمار، اُن صوفیاے کرام میں ہوتا ہے جو علمی حیثیت میں بھی ایک اعلا مقام رکھتے تھے۔ ابنِ عربی کی کتب کے تراجم اور رسالہ تاج کے خصوصی شمارے علمی، ادبی، سیاسی اور خانقاہی ادب کے حوالے سے اہم کارنامے ہیں۔ ذہین شاہ تاجیؒ کی تحریر کردہ ''تاج الاولیا'' آپ کے دادا مرشد سید محمد بابا تاج الدینؒ کی سوانح ہے۔ اس سوانح میں ڈاکٹر محمد محمود احمد کا مقدمے کے علاوہ مولانا سید مناظر احسن گیلانی، مولانا محمد فاضل شمسی اور ڈاکٹر سید محمود کی تحریریں بھی شامل ہیں۔ ان کے ساتھ مؤلفِ کتاب بابا ذہین شاہ تاجیؒ کی ایک تحریر ''اشارات'' کے عنوان سے کتاب کا حصّہ بنی ہے۔ جس میں تصوّف کی اصطلاحات کی تشریحات اور صوفیانہ پہلوؤں کو بیان کیا گیا ہے۔ ان میں سے چند موضوعات یہ ہیں؛ عشقِ الٰہی عشقِ رسول ﷺ، اقسامِ ذکرِ الٰہی، مجاہدات اور ذکر وفکر کا دور، شق القمر وغیرہ۔ پھر ''صفاتِ جذب وسلوک'' کے عنوان میں اقسامِ ولایت، قطبِ زمانہ، کشف، جذب وسکر اور برزخ وغیرہ پر بحث کی گئی ہے۔ اس کتاب کے بارے میں ڈاکٹر محمد محمود احمد لکھتے ہیں کہ ''اس تذکرے سے پہلے بھی بابا صاحبؒ کے متعدد تذکرے لکھے جا چکے ہیں اور جو تذکرہ بھی لکھا گیا ہے، وہ حسنِ عقیدت کے ساتھ اور تلاش جستجو کے بعد ہی سپردِ قلم ہُوا ہے لیکن جس حسن وخوبی، تحقیق اور ذوق و عرفان کے ساتھ مولانا نے یہ تذکرہ تحریر فرمایا ہے اور جس برزخ میں یہ لکھا گیا ہے، وہ مولانا ممدوح کا ہی حصّہ ہے۔''[۱۲]

'تاج الاولیا'' کا بنیادی محرک مؤلف کی بابا تاج الدینؒ سے والہانہ عقیدت ہے۔ اس کے علاوہ ایک وجہ سلسلۂ تاجیہ کی تاریخ کو محفوظ کرنا بھی رہا۔ اس میں بابا یوسف شاہ تاجیؒ کے وصال و تدفین سے لے کر خانقاہ کی تعمیر، سلسلہ میں پیدا ہونے والی بدگمانیوں کے ساتھ سلسلے کی خدمات کو بیان کیا گیا ہے۔ ''تاج الاولیا'' کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں بابا تاج الدین اولیاؒ کے خلیفہ بابا یوسف شاہ تاجیؒ کی لکھی ہوئی ''مثنوی اسرارِ تاج'' بھی شامل کی گئی ہے۔ اس مثنوی میں حمد و نعت، اوصاف ابوالبشر آدم علیہ السلام، ختم نبوت ﷺ، مناقب پنجتن پاکؓ و صحابہ کرامؓ کے بعد بابا تاج الدین اولیاؒ کے

حالات کو صنفِ مثنوی میں پیش کیا ہے۔ دو اشعار ''خدا کے دوست'' کے عنوان سے پیشِ خدمت ہیں۔

'' خدا کے دوستوں کی مرضی بھی حق کی مشیت ہے
ہمیں تو ان کے قدموں میں ہی بس حاصل بریّت ہے
خدا کے لطف کا بادل جہاں چاہے وہاں برسے
مشیت دیکھ لو اس کی کوئی پی لے کوئی ترسے''[۱۳]

'تاج الاولیا'' میں بابا تاج الدینؒ کے مفصّل حالاتِ زندگی کے ساتھ، ان کی کرامات کو تفصیلی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ بیش تر کرامتی واقعات زندہ لوگوں کے بیان کردہ ہیں۔ اس میں اُن مسودات سے بھی استفادہ کیا گیا ہے جو بابا یوسف شاہ تاجیؒ نے صاحبِ سوانح کے متعلق تحریر کیے تھے۔ اس کتاب کی اہم خصوصیت محبت و عقیدت کا پہلو ہے جس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس کتاب کی کتابت خود مؤلف نے کی تھی۔ یہ سوانح اس حوالے سے بھی انفرادیت کی حامل ہے کہ اس میں بابا تاج الدین اولیاؒ کے خلفا اور خاص مریدین کے بارے میں بھی معلومات فراہم کی گئی ہیں۔ اسی ضمن میں مؤلف نے اپنے مرشد بابا یوسف شاہ تاجیؒ کے حالاتِ زندگی بھی تحریر کیے ہیں۔ جس میں کشف و کرامات کا بڑا حصّہ ہے۔ اِن کے بھی خلفا کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ اس کتاب کی افادیت میں اضافے کے لیے سید عبدالواحد کی دو تحریریں بھی شامل کی گئیں ہیں۔ ایک کا عنوان ''بارگاہ تاج اولیا میں علامہ اقبال کی عقیدت'' اور دوسرے کا ''سرتاجِ اولیا بابا تاج الدینؒ'' ہے۔ اول الذّکر میں علامہ اقبالؒ کے خطوط جو مہاراجہ شادؔ کو لکھے گئے تھے۔ ان کے اقتباس پیش کیے گئے ہیں۔ جن سے بابا تاج الدینؒ سے ان کی محبت اور عقیدت کا پتا چلتا ہے۔ ایک تحریر ''سیر نا گپور'' (اردو کا پہلا رپورتاژ) تحسین سروری کی بھی شامل ہے۔ جس میں مہاراجہ شادؔ کے سفر نامے کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ اِس حوالے سے درج ذیل اقتباس اردو سفر نامے میں دل چسپی رکھنے والوں کے لیے اہمیت کا باعث ہوگا۔

'' اردو میں سفر ناموں کی کافی تعداد پائی جاتی ہے، بعض سفر ناموں کو بڑی اہمیت بھی حاصل ہے، لیکن مہاراجہ کشن پرشاد کے سفر نامے بھی اس قابل ہیں کہ وہ اردو کے معیاری سفر ناموں میں جگہ پا سکیں۔ مہاراجہ کے سفر نامے تاریخ کے ایک خاص ماحول کی سیر کراتے ہیں اور ساتھ ہی معلومات کا خزانہ بھی ہیں۔ یہی وہ سفر نامے ہیں، جن کے ذریعے ہم مہاراجہ شادؔ کے عقائد اور ان کے صلح کل مشرب سے واقف ہوتے ہیں۔''[۱۴]

'تاج الاولیا'' کی تاریخی اہمیت بھی ہے کہ اس میں بابا تاج الدین اولیاؒ کے حوالے سے ہندوستان میں پیش آنے والے کئی سیاسی واقعات پر روشنی پڑتی ہے۔ قیامِ پاکستان کے بارے میں بھی معلومات فراہم کی گئی ہیں۔ ان کے علاوہ

قیامِ پاکستان کے بعد خانقاہ کی تعمیر کے سلسلے میں انتظامی حالات سے آگہی بھی اس سوانح سے حاصل ہوتی ہے۔سلسلے تاجیہ کے اختلافات کو بھی سوانح کا حصّہ بنایا گیا ہے۔خانقاہ کے معمولات اور اس کی تعمیری تفصیلات بھی اس کتاب میں پیش کی گئی ہیں۔کتاب کا دوسرا حصہ افتخار احمد عدنؔی کا تحریر کردہ ہے۔جس میں ذہین شاہ تاجیؒ اور ان کے خلیفہ بابا انور شاہ ذہینی تاجیؒ کے حالاتِ زندگی کو مختصر بیان کیا گیا ہے۔

'تاج الاولیا'' کا اسلوب عام فہم مگر ادبی نوعیت کا ہے۔نثر میں روانی ہے۔چند ایک مواقع پر اشعار کا استعمال بھی کیا گیا ہے جو اردو اور فارسی میں ہیں۔اگر فارسی اشعار کا اردو ترجمہ بھی دے دیا جاتا تو اردو قاری اشعار سے زیادہ محظوظ ہو سکتے تھے۔تحقیقی انداز کی جھلک بھی کچھ مقامات پر موجود ہے۔خاص کر سنِ پیدائش اور سلسلۂ نسب کے بارے میں۔بابا تاج الدینؒ کے ارشادات کو من وعن نقل کیا گیا ہے۔جس میں ایک بے تکلفی اور مشفقانہ لہجہ نظر آتا ہے۔ہندی الفاظ کا استعمال بھی دکھائی دیتا ہے۔جو ہندی لفظ اردو میں رائج نہیں ہیں،ان کے اردو ترجمے دیے گئے ہیں۔اقتباس دیکھیے:

''واکی شریف کے جنگل میں نصف شب کے بعد دریا کے کنارے حضور [بابا تاج الدینؒ] رونق افروز تھے۔چودھویں کا چاند اپنی پوری تابانیوں کے ساتھ ندی کے پانی میں جھلمل جھلمل کر رہا تھا۔شجر،حجر،لباسِ نور میں ملبوس تھے۔فضا خاموش تھی۔حضور نے ماہ نیم ماہ کی طرف دیکھا اور یہ شعر پڑھا۔

ایک اشارے میں کیا چاند کا دل دو ٹکڑے
عاشق اس آن کو برچھی کی انی کہتے ہیں

اور انگشتِ شہادت سے چاند کی طرف اشارہ فرماتے ہوئے''اس آن کو برچھی کی انی کہتے ہیں۔'' زوردار لہجے میں فرمایا۔

چاند کے دو ٹکڑے ہو گئے اور چند لمحوں میں ایک ہو گئے

بگوشِ معنی زحق شنیدم منم محمد منم محمد
جمالِ خود را خود آفریدم منم محمد منم محمد
محمد میں فنا جب ہو گئے باقی محمد ہیں''
جہاں میں جس جگہ دیکھو گے تم ساقی محمد ہیں [۱۵]

حاشیے میں مذکورہ واقعے کے راوی عبدالغنی فلائنگ آفیسر کا کراچی کا پتا بھی دیا ہے۔جن کے والد نے یہ واقعہ دیکھا تھا۔

'تاج الاولیا'' کی اشاعت ادارہ تعلیم وثقافت اسلامی، کراچی کے تحت ہوئی ۔دیگر اشاعتی تفصیلات درج نہیں ہیں۔البتہ ڈاکٹر محمد محمود احمد کا مقدمہ جنوری ۱۹۵۹ء میں تحریر کیا گیا ہے۔[۱۶] جس سے پتا چلتا ہے کہ اس کا اوّل ایڈیشن ۱۹۵۹ء یا ۱۹۶۰ء میں شائع کیا گیا ہوگا۔

''مختصر تذکرہ شاہ ولی محمدؒ'' میں میر پور خاص میں خانقاہِ چشتیہ کے بانی اور سلسلۂ چشتیہ کو فروغ دینے والے حکیم سید اکرام حسین شاہ سیکریؒ کا تحریر کردہ ہے۔مصنف نے مختصراً شاہ ولی محمدؒ کے حالاتِ زندگی کو قلم بند کیا ہے۔اِس تذکرے کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں شاہ ولی محمدؒ کا شجرۂ نسب مکمل دیا گیا ہے۔صرف شجرے ہی پر اکتفا نہیں کیا گیا بلکہ کچھ بنیادی معلومات بھی فراہم کی گئی ہیں۔لکھا ہے کہ حضرت امام علی رضاؓ سے لے کر حضرت مخدوم سید ابوالخیرؒ تک آٹھ بزرگ مدینہ منورہ ہی میں رہے۔۱۷ ان کے بعد والے بزرگان کی معلومات سنین کے ساتھ دی گئی ہیں۔ یہ معلومات مختصر ہیں۔بعد ازاں صاحبِ تذکرہ شاہ ولی محمدؒ کی پیدائش، بچپن، تعلیم، اساتذہ کا تذکرہ اختصار سے کیا گیا ہے۔انؒ کی تصانیف میں سے ایک کا تذکرہ کیا ہے جو عربی اور فارسی کے قواعدِ صرف ونحو پر مشتمل ہے۔

شاہ اکرام حسین سیکریؒ نے شاہ ولی محمدؒ کے حالاتِ زندگی رقم کرنے کے لیے ابتدائی اور اوّلین مآخذ سے استفادہ کیا ہے۔مؤلف لکھتے ہیں کہ ''درگاہ شریف کے قدیم کاغذات سے ظاہر ہے، ۴، ذی الحج ۱۲۵۰ھ مطابق ۱۸۳۴ء یوم پنج شنبہ [جمعرات] کو سیکر میں طبیبِ سرکاری کے عہدے پر مامور ہوئے۔''[۱۸]

''مختصر تذکرہ شاہ ولی محمدؒ'' کی ایک صفت یہ بھی ہے کہ جہاں صاحبِ تذکرہ شاہ ولی محمدؒ کا ذکر کیا گیا ہے، وہاں اُس دور کی سیاسی تاریخ پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔گویا اُن کی حیات کو تاریخ سے جوڑنے کی سعی کی گئی ہے۔اس تذکرے سے پتا چلتا ہے کہ ۱۲۳۳ھ میں اجمیر کو انگریزوں نے فتح کر لیا تھا۔[۱۹] ایک اور مقام پر لکھا ہے کہ آپؒ کے اخلاق سے متاثر ہو کر ایجنٹ گورنر جنرل (AGG) نے ان سے بیعت کی تھی۔[۲۰] مگر یہ ذکر نہیں کیا گیا کہ اے۔جی۔جی نے اسلام قبول کیا تھا یا نہیں؟ بیعت کرنے کی اہمیت اپنی جگہ مگر اسلام لانے یا نہ لانے کا ذکر بھی ضروری تھا۔زیرِ بحث تذکرے میں شاہ ولی محمدؒ کی بیعت، رشد وہدایت اور تبلیغی خدمات کا بیان بھی ہے۔کتاب کا ایک حصّہ اُن پر لکھی گئیں منظوم مناقب پر مشتمل ہے جو سید اکرام حسین چشتیؒ نے مختلف شعرا سے لکھوائیں ہیں۔

سوانحی کتب اور تذکرے کا مقصد سالکین کے لیے بالخصوص اور عوام الناس کے لیے بالعموم مثالی حالاتِ زندگی پیش کر کے، اُن میں اچھائیوں کی ترغیب اور برائیوں سے روکنا مقصود ہوتا ہے تاکہ نیک لوگوں کا معاشرے میں پلڑا بھاری رہے اور زندگی پُرسکون، آسان اور سہل ہو جائے جو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ کم یاب ہوتی جا رہی ہے۔زندگی کے اس معاشرتی پہلو کا تذکرہ وفا راشدی نے یوں کیا ہے۔

''سائنس کے اس ترقی یافتہ میں جب کہ انسان، انسانیت کو ترستا ہے۔خلوص، محبت اور رواداری کا فقدان

ہے ع

صدق و اخلاص و صفا باقی نہ ماند

کی وجہ یہ ہے کہ ہم مذہب و روحانیت سے بہت دور جا چکے ہیں۔ ہم ایسی گُھٹی گُھٹی فضا اور گھناؤنے ماحول میں سانس لے رہے ہیں۔ جہاں بقول حضرت جگر مرادآبادی مرحوم

جہل خرد نے دن یہ دکھائے

گھٹ گئے انساں بڑھ گئے سائے

ان حالات کے پیش نظر ماحول اور معاشرے کی اصلاح و تطہیر کی خاطر ایسے لٹریچر کی اشد ضرورت ہے جو اللہ اور رسولؐ کی تعلیمات، اسلاف کے کارناموں اور اسلام کی عظمتوں کا حامل ہو۔''[۲۱]

سوانحی ادب کے بارے میں وفا راشدی کی یہ رائے بھی اہمیت کی حامل ہے کہ'' سوانح و تذکرے قوم کے اخلاق و کردار سنوارنے اور روحانی تربیت میں مدد دیتے ہیں اور آنے والی نسلیں ان سے روشنی کا کام لیتی ہیں۔'' [۲۲] کتاب کی تالیف کا ایک محرک یہ بھی تھا کہ شاہ ولی محمدؒ کے وصال کو سو سال ہونے والے تھے۔[۲۳]

''مختصر تذکرہ شاہ ولی محمدؒ'' کا اندازِ بیان سادگی لیے ہوئے ہے۔ ہر قاری اس کتاب سے استفادہ کر سکتا ہے۔ ادبی رنگ کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔ بہت سی معلومات کو سنین کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔ یہ ایک مختصر معلوماتی تذکرہ ہے۔ جس میں کرامات کا ذکر نہیں ہے۔ ایک واقعہ مذکور ہے، جس سے بھی ممدوح کی ماورائی صفت کا گمان نہیں ہوتا۔ کتاب کا اسلوب ملاحظہ کیجیے:

''خلافت و اجازت کے بعد ہی آپؒ کی ذاتِ اقدس سے ہدایت و عرفاں کا چشمۂ فیض جاری ہونے لگا۔ تعجّب کی بات یہ ہے کہ اکثر بزرگان مشائخ کو درجہ ریاضاتِ شاقہ اور عرصۂ طویل کے بعد نصیب ہُوا کرتا ہے۔ کو وہ بہت جلد حاصل ہو گیا اور آپ ؒ کے مریدین و معتقدین بہت جلد کمالات کو پہنچنے لگے، اِس سے حضرت مسکین شاہ صاحبؒ کے روحانی تصرّف اور آپ کی استعداد اور فطری قابلیت کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے۔''[۲۴]

''مختصر تذکرہ شاہ ولی محمدؒ''، ۳۰، دسمبر کو مکمل ہُوئی اور اس کی پہلی اشاعت ۱۹۶۳ء اور دوسری ۲۰۰۰ء میں ہوئی۔ اس تذکرے کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کا فارسی ترجمہ ڈاکٹر خضر نوشاہی اور سندھی ترجمہ محمد موسیٰ بھٹو نے کیا۔ یہ دونوں طبع ہو چکے ہیں۔ شاہ اکرام حسین کی تمام کتب جناب تاج محمد چشتی ایم۔اے نے عاریتاً فراہم کی۔ موجودہ صورت میں خانقاہ کی لائبریری مقفّل ہے۔ جس میں شاہ اکرام حسین سیکریؒ کی مطبوعہ اور غیر مطبوعہ کتب موجود ہیں۔ اس لیے ان کتب

کے حصول میں کافی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا۔

شاہ اکرام حسین سیکریؒ کی ایک اور کتاب 'تذکرہ امام حسین علیہ السلام'' کی اشاعت کا محرک اس کی ماہِ محرم میں اشاعت اور پیش لفظ کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ محرم الحرام جو حضرت امام حسینؓ کی شہادت کا مہینا ہے، اس موقع کی مناسبت سے مصنف نے ہر سال ایک کتاب اہلِ بیت کے بارے شائع کرنے کا ارادہ کیا تھا۔ اِس تذکرے کی اشاعت سے قبل بھی اسی مہینے میں حضرت امام حسینؓ کی شخصیت پر ایک مختصر رسالہ شائع اور مفت تقسیم کیا گیا تھا۔ اسی سلسلے کو مستقل جاری کرنے کی نیّت کے لیے ایک تنظیم ''ادارہ بُستانِ رسول'' کی داغ بیل ڈالی گئی۔ جس کے مہتمم سید ساجد علی حسنی تھے۔ کتاب کا آغاز'' بنام جہاں دار و جان آفریں'' کے عنوان سے کیا ہے۔ جس میں حمدیہ اور نعتیہ نثر اور اہلِ بیت کی توصیف بیان کی گئی ہے۔ اس کے بعد کتاب کا باقاعدہ آغاز علامہ اقبال کے اس شعر سے کیا گیا ہے۔

شہادت ہے مطلوب و مقصودِ مومن
نہ مالِ غنیمت نہ کشور کشائی

آغاز میں ایک سوال اُٹھایا گیا کہ جب حضور ﷺ کو شہادت کا ذوق وشوق تھا تو آپؐ کو یہ مرتبہ کیوں حاصل نہیں ہُوا؟ اس ذوق وشوق کے بارے میں ایک حدیث بھی بیان کی گئی ہے۔ اس کی توجیہ یہ بیان کی ہے کہ اگر آپؐ شہید ہوجاتے تو مسلمان منتشر ہوجاتے، جیسا کہ جنگِ احد میں آپؐ کی شہادت کی افواہ سُن کر مسلمانوں کی حالت ہوئی تھی۔ بعد ازاں شہادت کی دو قسمیں سرّی اور جہری کی تعریف بیان کی گئی ہیں۔ جن میں سے اول الذّکر حضرت امام حسنؓ اور ثانی الذکر حضرت امام حسینؓ کو حاصل ہوئیں، کیوں کہ شہادتِ جہری میں شہادت کی تشہیر ہوتی ہے اور ہر خاص و عام کو اس سے آگہی ہوتی ہے۔ اس مقصد کے لیے قدرت نے جو التزامات کیے، انھیں سید اکرام حسین چشتیؒ نے تفصیل سے بیان کیا ہے۔ اس میں اندازِ بیان اور اسلوب کی روانی بھی موجود ہے۔ ملاحظہ کیجیے۔ شہادت جہری کا تذکرہ فرمانے کے بعد تحریر کرتے ہیں:

''اس شہادت کا دارومدار تشہیر و اعلان پہ ہے، اسی وجہ سے اولاً اس شہادت کی خبر وحی میں حضرت جبرئیل علیہ السلام کی زبانی معلوم ہوئی اور دیگر فرشتوں نے بھی آن حضرتؐ کی خدمت میں حاضر ہو کر عرض کی اور آن حضرت ﷺ اور حضرت علی کرم اللہ وجہہ نے بھی قبلِ وقوع واقعہ، اِس شہادت کی خبریں بڑی شد و مد سے دیں، یہاں تک کہ کوئی دقیقہ اس کے اشتہار اور شہرت کا باقی نہ چھوڑا۔ آثارِ شہادت ارضی و سماوی اس کے اظہارِ عام کے لیے واقع ہوئے۔ مثلاً خاک مبدّل ہوگی اور پتھروں سے خون جاری ہوا، یہاں تک کہ بیت المقدّس کا کوئی پتھر ایسا نہ تھا، جس کے نیچے تازہ خون بہتا ہوا نہ پایا گیا ہو۔ آسمان سے خون کا برسنا غیب سے رونے کی آوازیں آتی تھیں اور جنّات نوحہ کرتے تھے۔ شہیدوں کی لاشوں کی حفاظت صحرائی درندوں اور

سہائم نے کی، اس سے چاروں طرف اور بھی شہرت ہوگئی۔ قاتلوں کی ناک میں سانپ گُھسے اور حضرت امام عالی مقام کی شہادت کے بعد ہی سے قاتلان امام انواع واقسام کی عقوبتوں میں گرفتار ہوگئے اور اس واقعہ کے بعد دس پانچ سال بھی زندہ نہ رہے۔ اونٹوں کا گوشت کڑوا ہوگیا اور عرب کے دستور کے موافق جب عورتیں زعفران اپنے من سے مَلتی تھیں تو وہ سیاہ ہوجاتا تھا، روزِ روشن اندھیری رات میں تبدیل ہوگیا تھا۔ ان تمام واقعات کے وقوع پذیر ہونے کا مطلب یہ تھا کہ تمام حاضر وغائب اس واقعہ ہوش ربا سے مطلع اور آگاہ ہوجائیں اور تا قیامت یہ غم دنیا میں یادگار رہے۔''[۲۵]

پورے تذکرے میں عقیدت ومحبت کا یہی رجحان نمایاں ہے۔ سوانح میں عظمتِ امام حسینؑ کے مختلف پہلوؤں کا تذکرۂ احادیث کی روشنی میں کیا گیا ہے۔ جن کتب سے استفادہ کیا گیا ہے، ان کے نام دیے گئے ہیں۔ مگر معلومات کے تفصیلی حوالے نہ ہونے کے برابر ہیں۔ یعنی تحقیقی انداز بہت ہی کم ہے۔ اس عنوان کے اختتام پر معین الدین چشتیؒ کی دو فارسی رباعیات بلا ترجمہ دی گئی ہیں۔ راقم کا خیال ہے کہ اردو قارئین کے لیے تحریر کردہ کتب میں دیگر زبانوں کے اشعار یا نثری جملوں کا اردو ترجمہ دینا چاہیے۔

شہادتِ سرّی اور جہری کے بعد شاہ اکرام چشتیؒ نے حضرت امام حسینؓ کے حالاتِ زندگی کو کسی قدر تفصیل سے بیان کیا ہے۔ آپ کی پیدائش نسب، بچپن اور تربیت کو بیان کیا ہے۔ بچپن کے اُن واقعات کو پیش کیا ہے، جن سے آپؓ کی عظمت اور آپ ﷺ کی ان ؓ سے محبت کا پتا چلتا ہے۔ اس مختصر سوانح میں بیش تر وہ واقعات پیش کیے ہیں، جن میں امام حسینؓ کی عظمت کا تذکرہ آپؐ نے مختلف واقعات اور موقع پر کیا ہے۔ ایسی احادیث کو بھی بیان کیا گیا ہے، جن سے حضور ﷺ کی امام حسینؓ سے غیر معمولی محبّت کا پتا چلتا ہے۔ پھر چاروں خلفاے راشدینؓ کے عہد میں انؓ کی اہمیت کا تذکرہ ہے۔ جیسا کہ خلیفۂ اوّل حضرت ابوبکر صدیقؓ کے عہد میں امام حسینؓ کو دیکھ کر آپ ﷺ کی یاد تازہ کرلیا کرتے تھے۔ جب کہ حضرت عمر فاروقؓ کو اپنے فرزند سے بھی زیادہ محبت اور ترجیح دیا کرتے تھے اور اس کا برملا اظہار فرمایا کرتے تھے۔ اِس حوالے سے دو تین واقعات بھی پیش کیے ہیں۔ حضرت عثمانؓ کا جب بلوائیوں نے محاصرہ کیا تو حضرت علیؓ کے کہنے پر امام حسنؓ اور امام حسینؓ نے حضرت عثمانؓ کی حفاظت کی ذمّے داری نبھائی۔ حضرت علیؓ کے عہد میں جنگِ جمل کے بعد حضرت عائشہؓ کو مدینے منوّرہ لے جانے کے لیے امام حسینؓ کے ساتھ روانہ کیا۔ حضرت علیؓ کی شہادت کے بعد امام حسینؓ نے امام حسنؓ کی معاونت فرمائی۔ ایک موقع پر کچھ افراد نے امام حسینؓ سے بیعت کرنے کی خواہش کا اظہار فرمایا تو انھوںؓ نے ان کو منع فرمادیا۔

کچھ واقعات اس طرح کے بھی درج کیے ہیں، جن سے امام حسینؓ کی سیرت کے پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے۔ اس تذکرہ کو معلوماتی بنانے کے ساتھ اصلاحی پہلو اجاگر کرنے کے لیے اُن کے کچھ ملفوظات بھی پیش کیے ہیں۔ جن کے

اسلوب میں اختصار پایا جاتا ہے۔امام حسینؓ کی شہادت کے واقعہ کو انتہائی مختصر بیان کیا ہے۔مؤلف کی خواہش تھی کہ آئندہ سال واقعہ کربلا پر روشنی ڈالی جائے گی۔شاید یہ خواہش بر نہیں آئی۔ ہندوستان کے دو ایسے محیر العقل واقعات بھی پیش کیے ہیں۔جن سے امام حسینؓ کی روحانی مرتبہ کا بھی پتا چلتا ہے۔ پہلا واقعہ تقسیم ہند سے قبل سیکر میں مؤلف کے ساتھ پیش آیا۔ جب کہ دوسرے کا تعلق ہندوستان کے مقام جاورہ سے ہے۔آخری الذّکر کو بڑی تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔کتاب کے آخری جزو میں مؤلف اور دیگر شعرا کا حضرت امام حسینؓ کو منظوم خراجِ تحسین ہے۔اِن شعرا میں سید ضامن علی حسنی نارلوی ،مؤلف کا سلام اور مولانا شاہ نیاز احمد بریلویؒ،علامہ اقبالؒ،سید حشمت حسین حشمت،مرزا غالب اور خادم اجمیری کا کلام شامل ہے۔

کتاب کا اسلوب رواں اور پُر تاثیر ہے،الفاظ عام فہم ہیں۔ ہندی رنگ کی جھلک بھی کہیں کہیں دکھائی دیتی ہے۔جملے اختصار لیے ہوئے ہیں۔واقعاتی اندازِ بیان دل چسپی کا حامل ہے۔اسلوب کی مثال دیکھیے۔

> ''حضرت نے محی الدّین احمد سے کہا، ہوشیار رہنا۔خیال ہوتا ہے کہ آج شاید پھر زیارت ہو، چناں چہ اسی شب نو بجے ٹیکری پر سے غُل ہُوا کہ زیارت ہوئی اور ٹیکری شریف پر اس وقت کئی ہزار آدمیوں کا مجمع تھا۔ یہ غل سُن کر حضرت ڈیرے سے باہر آئے اور مع ہمراہیان خود ایک مقام پر دست بستہ مؤدب کھڑے ہو گئے۔دیکھا کچھ سوار مسلح اور مکمل اسی میدان ریت پر،ان کے ساتھ روشنیاں ہیں،مثل مشعل کے،ظاہر میں کوئی مشعل نہیں تھی۔ان حضرات کے لباس اور جسم سے یہ روشنی پیدا ہو رہی تھی۔''[۲۶]

''تذکرۂ امام حسین علیہ السلام''، کو ادارہ بُستانِ رسول حیدرآباد نے مارچ ۱۹۷۰ء/محرم الحرام ۱۳۹۰ھ میں شائع کیا۔

''میرے مرشد حضرت عارفی''مولانا مفتی محمد رفیع عثمانی کی تصنیف ہے،جیسا کے نام ہی سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ یہ تصنیف مصنف نے اپنے مرشد کے لیے تحریر کی ہے۔اِسے ایک مکمل اور جامع سوانح نہیں کہا جا سکتا ،کیوں کہ اس میں ممدوح حضرت عارفیؒ کی زندگی کے بارے میں ابتدائی معلومات نہیں دی گئی ہیں۔ بلکہ اس میں اُنؒ کے اُس وقت سے حالات بیان کرنا شروع کیے ہیں،جب سے مصنف نے ہوش مندی کی زندگی شروع کی۔اس کتاب کے مطالعے سے صاحبِ سوانح کے معمولات اور کردار پر واضح روشنی پڑتی ہے۔جس انداز سے یہ کتاب تحریر کی گئی ہے،اُس سے سوانح نگار کے بارے میں بھی خاصی معلومات حاصل ہو جاتی ہے۔زیرِ بحث کتاب کا اندازِ تحریر خودنوشتانہ ہے۔جس میں مصنف پوری کتاب میں اپنے ممدوح کے ساتھ ساتھ رہتے ہیں۔اِس اندازِ تحریر کی وجہ سے کتاب میں دل چسپی کا عنصر آخر تک قائم رہتا ہے۔

کتاب کے مطالعہ سے یہ بات بہت نمایاں طور پر سامنے آتی ہے کہ ڈاکٹر محمد عارفیؒ نہ صرف شاعری کا ایک اعلا ذوق

رکھتے تھے بلکہ زبان و بیاں پر قدرت رکھنے والے شاعر بھی تھے۔جن کے اشعار میں صوفیانہ مضامین غزلیہ انداز میں جلوہ گر ہوئے ہیں۔ نیز اُن کے معمولات بالخصوص ہومیوکلینک اور مجالس کا تذکرہ بار بار آیا ہے۔ڈاکٹر محمد عارفی کی سیرت کے جن پہلوؤں پر اس کتاب میں روشنی ڈالی گئی ہے،اُن میں سے ایک اہم پہلو وقت کی قدر ہے۔انھوں نے زندگی گزارنے کا ایک نظام الاوقات طے کر رکھا تھا۔جس پر وہ ساری زندگی ثابت قدم رہے۔اس وقت کی پابندی کے بارے میں مصنف تحریر فرماتے ہیں:

''زندگی کے تمام کاموں کے لیے صبح سے رات تک کا ایک نظام الاوقات مقرر تھا،جس کی پابندی صحت و بیماری میں اس طرح فرمایا کرتے تھے کہ ان کو دیکھ کر گھڑی ملائی جاسکتی تھی،جب تک بیماری کی شدت سے بالکل بے بسی نہ ہوجائے معمولات میں فرق نہ آنے دیتے تھے۔''[۲۷]

یہ مختصر سوانح ایک سو گیارہ (۱۱۱) صفحات جو عام کتابی سائز سے بھی کچھ چھوٹے سائز میں ہے۔جس میں انؒ کی خانقاہی خدمات کا تذکرہ بھی کیا گیا ہے،جس سے پتا چلتا ہے کہ کلینک کے ساتھ وہ ہفتے میں دو مجالس کیا کرتے تھے۔ایک خصوصی اور ایک عمومی۔عمومی نشست تو جمعہ کو منعقد ہوا کرتی تھی۔جس میں مرد و خواتین کی بڑی تعداد شریک ہُوا کرتی تھی۔اس وجہ سے لاؤڈ اسپیکر کا استعمال ناگزیر ہوجاتا تھا۔جب کہ خصوصی نشست میں مخصوص افراد آیا کرتے تھے۔مگر کسی کے آنے پر پابندی نہیں تھی۔اسی لیے بہت جلد اس محفل میں بھی تعداد اس قدر ہوگئی کہ لاؤڈ اسپیکر کا استعمال کیا جانے لگا۔اس مخصوص نشست کی روحانیت اور پُر کیف ماحول کا اندازہ مصنف کے اس بیان سے بخوبی کیا جاسکتا ہے۔''پیر کی اس پُر کیف مجلس کا کچھ حال ذکر کرنا چاہتا ہوں۔۔۔لیکن سمجھ میں نہیں آرہا،کیا کہوں؟ کس طرح کہوں؟ قوتِ بیان کہاں سے لاؤں؟ کہہ بھی سکوں گا یا نہیں؟''[۲۸]

اگرچہ ''میرے مرشد حضرت عارفی'' ایک مختصر سوانح ہے مگر اس میں خانقاہی اور صوفیانہ نکات اس انداز سے پیش کیے گئے ہیں کہ یہ ایک کتاب کسی بھی خانقاہی ادب کی سوانح سے کم معلوم نہیں ہوتی۔صرف چند باتیں پیش کرتا ہوں،ایک موقع پر مصنف کسی دعوت میں شریک تھے جس میں ایک گھنٹے تاخیر تھی۔اس وقت کو غنیمت جان کر وہ اپنے مرشد ڈاکٹر محمد عارفیؒ کے ہاں تشریف لے گئے۔جب محمد رفیع عثمانی سے پوچھا گیا،کیسے آنا ہُوا تو حقیقت بیان کردی،اس کے جواب میں بے ساختہ فرمایا ''بھئی آپ نے ہمیں یہ کیوں بتایا؟ ہم یہ سمجھ کر خوش ہو رہے تھے کہ ہمارے ہی پاس آئے ہیں،آپ نے یہ بتا کر ہماری خوشی آدھی کردی۔''[۲۹] یہ ہے وہ نکتہ جسے شیخ سعدیؒ نے فرمایا تھا کی ''دل بدست آرد کہ حج اکبر است'' کسی کا دل خوش کرنا،حج اکبر ہے۔اسی طرح انھوں نے سالکین اور عوام و خواص کی تربیت کا جو انداز اختیار کیا تھا۔وہ بھی اپنی مثال آپ تھا،یہ طریقۂ تربیت موجودہ دور کے مشائخ کے لیے مشعلِ راہ ہے۔یہ اندازِ تربیت غیر محسوسانہ ہوتا تھا۔حدیث کے مطابق آسانی پیدا کرنے کے قائل تھے۔اس طرح سے ذکر و فکر کی ترغیب دیا کرتے تھے کہ طالب کو کسی مشکل کا احساس

نہ ہوتا تھا۔اس تربیتی پہلو کا مطالعہؒ کے رسالے ''معمولات یومیہ ومختصر نصاب اصلاح نفس'' میں کیا جاسکتا ہے۔[۳۰]

کتاب کا بنیادی محرک تو مرشد کی محبت اور عقیدت ہی ہے۔اس کا ایک اور سبب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ جب دارلعلوم کے ماہ نامہ رسالے ''البلاغ'' کا خصوصی شمارہ ''عارفی نمبر'' شائع کیا جارہا تھا تو مولانا مفتی محمد رفیع عثمانی نے بھی اپنے خیالات کا تحریری اظہار کیا جو اُس شمارے میں شائع ہوئے۔بعدازاں ''ادارۃ المعارف'' کراچی نے افادہ عام کے پیشِ نظر اسے کتابی صورت دے دی۔[۳۱]

اس کتاب کی اہم خصوصیت اس کا اندازِ تحریر ہی ہے، جو عموماً سوانح میں نہیں ہوتا۔خودنوشتی اندازِ بیان نے اس میں وہ روانی اور دل کشی پیدا کردی ہے کہ قاری کا دل بے اختیار کتاب کو پڑھتے رہنے پر مجبور کردیتا ہے۔کتاب کے اختتام تک یہی صورت رہتی ہے۔دل چاہتا ہے کہ کتاب جاری رہے۔زیرِ بحث کتاب کے اسلوب کی خاص بات یہ بھی ہے کہ اس میں ڈاکٹر محمد عارفیؒ کے موتی جیسے اشعار موضوع کی مناسبت سے ایسے پرو دیے ہیں کہ جیسے یہ اشعار ان ہی مواقع کے لیے تخلیق کیے گئے ہوں۔اس انداز سے مفتی محمد رفیع عثمانی کے شعری ذوق کے ساتھ اپنے مرشد اور ان کی شاعری سے خاص محبّت کا پتا چلتا ہے۔مصنف کی تحریر کا نمونہ دیکھیے:

> ''جس سے بھی ملتے، اُسے دعاؤں سے نہال فرمادیتے تھے، آپ سے، جس کا بھی تعلق تھا، وہ یہ محسوس کرتا تھا کہ حضرت کو مجھ سے خصوصی محبت ہے، حیرت ہوتی تھی کہ اتنی مصروفیت میں ہزاروں اہلِ محبت کا حق الگ الگ کیسے ادا کرتے ہیں؟ اور جس کے دل میں اللہ تعالیٰ کی محبت سمائی ہوئی ہو، وہ اتنی محبتوں کو اپنے دل میں کیسے جمع کرتا ہے؟ لیکن دیکھا جائے تو درحقیقت یہ ایک ہی محبت کے لیے بے شمار مظاہر تھے۔محبوب کی ہر چیز محبوب ہوتی ہے، لہٰذا اللہ تعالیٰ جو محبوبِ حقیقی ہیں، ان کی ہر مخلوق سے آپ کو محبت تھی، ایک مرتبہ فرمایا کہ: ''اللہ تعالیٰ کی محبت کا مصرف یہ ہے کہ اللہ تعالیٰ کی اطاعت کرو اور مخلوق خدا سے محبت کرو۔''[۳۲]

اس کتاب کی جدید اشاعت شوال ۱۴۲۲ھ/جنوری ۲۰۰۲ کو ادارۃ المعارف کراچی سے ہوئی۔''عرضِ ناشر'' جمادی الثانی ۱۴۱۵ھ کا تحریر کردہ ہے۔اس کے مطابق پہلا ایڈیشن نومبر ۱۹۹۴ء میں شائع ہوا ہوگا۔

پروفیسر فیاض کاوشؔ وارثیؒ کو سوانح نگاری میں ایک خاص ملکہ حاصل ہے۔وہ کتاب مختصر تحریر کریں یا مفصّل ہر دو میں کمال کا درجہ رکھتے ہیں۔اُن کی تحریر کو اسلوب کے سبب علمی وادبی حلقوں میں پسند کیا جاتا ہے۔بزرگان دین اور اولیائے کرام سے خاص محبّت رکھتے تھے۔یہی وجہ ہے کہ انھوں نے زندگی کی آخری کتاب بھی برصغیر کی مشہور ہستی ''خواجہ غریب نوازؒ'' کی سیرت پر تحریر فرمائی۔یہ وہ ہستی ہے، جنھوں نے برصغیر میں چشتیہ سلسلے کو عام کیا اور دوسرے ممالک تک بھی پہنچایا۔ان میں افغانستان، ملایا، انڈونیشیا اور جنوبی افریقہ اہم ہیں۔

''خواجہ غریب نوازؒ'' ایک انتہائی مختصر کتاب ہے۔اس میں مصنف نے خواجہ غریب نوازؒ کی حیاتِ مبارکہ کی بنیادی اوراہم معلومات مثلاً سنِ ولادت، جائے ولادت ،اجداد، تعلیم وتربیت،مرشد کی محبت،اُن کے حرمین شریفین سے ہندوستان کے سفر، اجمیر میں کس طورانھوں نے سلسلۂ تبلیغ شروع کیا، اُس کے کیا اثرات مرتب ہوئے ،ان سب کومختصراً بیان کردیا۔ملاحظہ کیجیے:

''برِّصغیر پاک وہند میں تبلیغِ اسلام کی بنیادوں کوآپ نے اپنی خداداد روحانیت کے زور سے جواستحکام بخشا ،تاریخ میں اس کی مثال نہیں ملتی! کی مقناطیسی شخصیت کے اثر سے لوگ فوج درفوج دائرۂ اسلام میں داخل ہونے لگے۔

کلمہ پڑھتے ہیں دیکھ کرتم کو بُت بنائے ہیں خدا نے کیسے'' [۳۳]

حضرت خواجہ غریب نوازؒ کی زندگی کے ساتھ، اُن کے ۲۰ کے قریب ملفوظات اورمحفلِ سماع کے آداب بھی بیان کیے ہیں۔ابتدائیے میں قدرت اللہ بیگ نے فیاض کاوشؔ وارثی کے حالات،علمی خدمات اور کردار کے بارے میں تحریر کیا ہے۔فیاض کاوش وارثیؒ کی اولیائے کرام سے محبت اورعقیدت، کتاب کا بنیادی محرک بنی۔جس کا اظہار قدرت اللہ بیگ نے ابتدائیے میں کیا ہے۔انھوں نے وصیت کی تھی کہ انھیں میر پورخاص کے چشتی بزرگ خواجہ عبدالمجید چشتی سلیمانیؒ کے سائے میں دفن کیا جائے۔اس وصیت پرعمل بھی ہُوا۔[۳۴] راقم بھی اس تدفین میں شریک تھا۔وہ تحریر کے ذریعے تبلیغ کے خواہش مند تھے۔جس کے لیے وہ بھرپور سعی کرتے رہے۔اب اُن کے شاگرد یہ فریضہ انجام دے رہے ہیں۔ادارہ ''شرکتِ اسلامیہ'' میر پورخاص اسی مقصد کے تحت بنایا گیا تھا۔فیّاض کاوش اس کے روح ورواں تھے۔[۳۵] اولیائے کرام سے محبت اورتحریر کے ذریعے تبلیغ کی خواہش کا ثبوت، اُن کی تحریرکردہ کتب ہیں۔کتاب ''خواجہ غریب نوازؒ'' کے اسلوب کی مثال ملاحظہ کیجیے:

''اجمیر میں وارد ہوکرآپ نے ایک کھلے میدان میں ڈیرہ جمایا، وہاں کے راجا کے خدام نے آکر کہا کہ یہاں تو راجا کہ اونٹ بیٹھتے ہیں، وہاں سے یہ کہہ کراٹھ کھڑے ہوئے کہ: اچھا اب اونٹ ہی بیٹھتے رہیں! چناں چہ جب راجا کے اونٹ یہاں آکر بیٹھے تو بیٹھے کے بیٹھے ہی رہ گئے۔!!! شتربانوں نے اٹھانے کی لاکھ کوشش کی مگر وہ اٹھنے کا نام نہ لیتے تھے، آخرعاجز آکر شتر بانوں نے حضرت خواجہ کے حضور معافی طلب کی۔آپؒ نے معاف فرمادیا تو اونٹ فوراً کھڑے ہوئے، یہ دیکھ کرسب حیران رہ گئے۔''[۳۶]

یہ کتاب غالباً ۱۹۹۹ء میں لکھی گئی اور اس کی اشاعت اکتوبر ۱۹۹۹ء میں، کے وصال کے بعد شرکتِ اسلامیہ میر پورخاص کے زیرِاہتمام ہوئی۔

مولانا محمد سہیل جن کی تصنیف ''مردِ باصفا'' زیرِ بحث ہے۔سوانح نگار کا تعلق کراچی سے ہے مگر اب مدینہ منورہ ہجرت کر گئے ہیں۔شاید اسی سبب نام کے ساتھ مہاجر مدنی کا لاحقہ استعمال کرتے ہیں۔اس کے علاوہ اِن کے مرشد صوفی محمد اقبالؒ بھی نام کے ساتھ ''مہاجر مدنی'' استعمال فرمایا کرتے تھے۔مرشد کی تقلید بھی اس کا ایک سبب ہوسکتا ہے، پھر اِن دونوں الفاظ کا تعلق آپ ﷺ سے بھی ہے اور آپؐ کی محبت خانقاہی نظام کا اہم ترین جزو ہے۔مولانا محمد سہیل کا تعلق کراچی اور سندھ سے آج بھی قائم ہے۔ ہر رمضان المبارک میں کراچی آکر خانقاہ میں مہینے بھر کے اعتکاف کا اہتمام کرتے ہیں اور پورے پاکستان سے لوگ مختلف ایّام کے لیے اعتکاف میں شریک ہوکر فیوض و برکات حاصل کرتے ہیں۔ راقم کو بھی یہ شرف حاصل رہا ہے کہ تین دن رمضان المبارک میں کورنگی کی خانقاہ میں اُن کی صحبت سے مستفیض ہوا۔

مولانا محمد سہیل کی تصنیف ''مردِ باصفا'' صوفی محمد اقبال مہاجر مدنیؒ کی سوانح حیات ہے۔اِسے مصنف نے پندرہ ابواب میں پیش کیا ہے، اِن ابواب کو کوئی عنوان نہیں دیا گیا ہے مگر ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہر باب میں حالاتِ زندگی کے کسی ایک خاص پہلو کو پیش کیا گیا ہے۔جس سے صوفی محمد اقبالؒ کے زندگی کے اُس گوشے سے خاصی شناسائی ہوجاتی ہے۔مثلاً پہلے باب میں صاحبِ سوانح کے حالاتِ زندگی پر روشنی ڈالی گئی ہے۔جس میں ؒ کی ولادت، بچپن، تعلیم، خاندان، والدین اور حصولِ علم کے لیے اسفار وغیرہ کی تفصیل دی گئی ہے۔بہن بھائیوں کے نام تحریر کیے ہیں مگر دیگر معلومات بہت ہی کم دی ہیں۔نیز والد کے وصال اور والدہ کے تقوے کا ذکر ہے مگر وصال یا حیات کی مزید کچھ تحریر نہیں کیا ہے۔اِس باب کے مطالعے سے ممدوح کی شخصیت کا ایک خاص تأثّر ذہن پر مرتسم ہوجاتا ہے۔انھیں صرف حصولِ علم کا ذوق وشوق ہی نہیں تھا بلکہ عشق کی وہ چنگاری ان کے دل میں پیدا ہوگئی تھی، جس کی خواہش اہل اللہ کیا کرتے ہیں۔ اسی لیے اساتذہ بھی اُن کی قدر کیا کرتے تھے۔اس کا اندازہ اُس گفتگو سے لگایا جاسکتا تھا جو انھوں نے اپنے بڑے بھائی سے بیماری کی حالت میں فرمائی تھی۔صوفی محمد اقبالؒ نے فرمایا تھا کہ اللہ کا ہم پر بڑا احسان ہے کہ ہمیں اس نے مسلمان گھرانے میں پیدا فرمایا۔اگر ہماری عمر کروڑ سال ہو اور ساری زندگی عبادت میں گزار دیں پھر مر جائیں، اس طرح کی زندگی کئی بار ملے اور عبادت میں گزرے، پھر بھی اللہ کا شکر ادا نہیں ہوسکتا۔مؤلّفِ کتاب سہیل احمد نے ان کے مزاج کے بارے میں فارسی کا یہ شعر ترجمے کے ساتھ درج کیا ہے۔

نخواہم جُز تو یک ساعت تفکر در دگر کردن

کہ در ہر دو جہاں جاناں ندارم جُز تو دلدارے

میں نہیں چاہتا کہ تیرے علاوہ ایک لمحہ بھی کسی دوسرے کے بارے میں سوچوں، کیوں کہ دونوں جہانوں میں، اے محبوب! تیرے سوا میرا کوئی مقصود نہیں۔(۳۷) بقولِ غالب

جان دی، دی ہوئی اسی کی تھی
حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہُوا

۳۴۴صفحات پر مشتمل یہ سوانح صوفی محمد اقبال مہاجر مدنیؒ کے مفصل اور جامع حالاتِ زندگی پر مشتمل ہے۔جس میں ان کے روحانی سفر، پاکستان سے مدینے کا سفرعلمی،تبلیغی اور خانقاہی نظام کی ترویج، عادات، اخلاق، صفات اور خوبیوں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔جن سے اُن کی شخصیت اور کردار کی عظمت کے وہ پہلو سامنے آتے ہیں جو سالکین اور عوام النّاس کی زندگی کے لیے اکسیر کا درجہ رکھتے ہیں۔صاحبِ سوانح ؒ کے بارے میں مجازین کے مشاہدات، خیالات اور تاثرات کو بھی کتاب کی زینت بنایا گیا ہے۔صرف عقیدت مندوں کے خیالات ہی کتاب میں شامل نہیں کیے گئے ہیں بلکہ اُس دور کے اکابرین اور معاصرین کی نظر میں انؒ کا کیا مقام تھا، وہ بھی اس سوانح کا حصّہ ہے۔ان میں شیخ الحدیث مولانا محمد زکریا ؒ،مولانا محمد یوسف دہلویؒ،مولانا ابوالحسن علی میاںؒ،مولانا منظور نعمانیؒ،مولانا محمد یوسف لدھیانویؒ،مفتی محمد تقی عثمانی وغیرہ شامل ہیں۔

صوفی محمد اقبالؒ کے خطوط بھی اس سوانح کا جزو ہیں۔جن سے اُن کے نظریۂ تبلیغ، اندازِ تبلیغ اور زندگی کے اصلاحی پہلوؤں پر گہری نظر کا پتا چلتا ہے۔خطوط کے ساتھؒ کی چند تحریریں بھی اس کتاب کی وقعت میں اضافے کا سبب بنی ہیں۔اِن میں شریعت وطریقت کا تلازم، بہت شرم ناک وخطرناک عالم گیر زہریلے اثرات اور ان سے بچاؤ،نسبتِ اویسی اور دیارِعرب میں چندروز شامل ہیں۔انؒ کی تصانیف وتالیفات کی تفصیل اور مختصر تعارف بھی دیا گیا ہے۔آخر میں انؒ کے مجازین کی چار اقسام بیان کر کے، ان کے پتے بھی اصلاحی پہلو سے درج کر دیے گئے ہیں۔پہلی قسم ان خلفا کی ہے جو صوفی محمد اقبالؒ سے بیعت ہوئے، استفادہ کیا اور پھر مُجاز بیعت ہوئے۔جس میں مؤلف مولانا سہیل احمد کا نام بھی قسمِ اوّل میں تیسوین (۳۰ ویں) نمبر پر درج ہے۔دوسری قسم اُن حضرات کی ہے جو انؒ سے بیعت نہیں تھے مگر مجاز بیعت تھے۔تیسری قسم میں وہ شخصیات شامل ہیں جو پُرانے مشائخ سے مُجاز تھے۔مگر ان سے استفادہ کیا یا اجازت طلب کی۔ایسے افراد کو انھوںؒ نے تبرکاً بیعت کی اجازت مرحمت فرمائی۔چوتھی قسم میں وہ حضرات شامل ہیں جنھیں اجازتِ مقیدہ عنایت کی گئی۔جب کہ تین افراد کو مجازِ صحبت بھی عطا کی۔کتاب کے آخر میں ان کی ۶۳ تصانیف وتالیفات درج کی گئی ہیں۔

''مردِ باصفا'' کی ایک خاصیت یہ بھی ہے کہ صاحبِ سوانح صوفی محمد اقبالؒ نے جن اکابرین سے فیض حاصل کیا، ان کے بھی مختصر حالات حاشیے میں درج کر دیے ہیں۔جن سے نہ صرف اُن اکابرین کا تعارف ہو جاتا ہے بلکہ ایسا اندازِ تحریر اختیار کیا گیا ہے کہ حالاتِ زندگی کے مزید مطالعے کی ترغیب ملتی ہے۔ان میں پروفیسر الشاہ جلیل احمدؒ [۳۸] اور شاہ محمد زبیر کے حالات [۳۹] بھی شامل ہیں۔

کتاب کے محرکات کا تذکرہ مؤلف نے ابتدائیہ میں کیا ہے۔تحریر فرماتے ہیں کہ ''حضرت اولیاءُ اللہ کے نامِ مبارک

ہی سے دل میں ایک لذّت وحلاوت پیدا ہوتی ہے اور جیسا کہ ان حضرات کی زیارت سے، حسبِ حدیث پاک (اِذَا رُؤُا ذُکِرَ اللّٰہ) دل میں اللہ کی یاد نصیب ہوتی ہے۔ ایسے ہی ان کے حالات پڑھنے سننے سے دین کی عملی تصویر قلوب میں سماجاتی ہے اور ان کے واقعات، عبرت، نصیحت اور قلوب وروح کے لیے نشاط وانشراح کا ذریعہ ہوتے ہیں۔ جس کے نتیجے میں عقائد میں پختگی، ایمانی کیفیات میں زیادتی اور اعمال میں دل بستگی پیدا ہوتی ہے۔''[۴۰] گویا بزرگوں کے حالاتِ زندگی کے مطالعے سے افکار واعمال میں مُثبت تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔ موجودہ دور میں خانقاہی نظام میں جس طرح وراثتی گدی نشینی کا طریقہ رائج ہُوا ہے، اس طریقے میں ایسے وارث بھی گدّی نشین ہوجاتے ہیں ہیں، جن کی خانقاہی تربیت ہوئی ہوتی ہے نہ وہ صوفیانہ تعلیمات سے آشنا ہوتے ہیں۔ وہ گدّی نشین ہوکر جو گُل کھلاتے ہیں، انھیں دیکھ کر خانقاہی نظام پر انگلیاں اُٹھتی ہیں۔ ایسے دور میں صوفیائے کرام اور اولیائے کرام کے حالاتِ زندگی اللہ کی بڑی نعمت ہیں۔

''مردِ باصفا'' کا اندازِ بیان سادگی اور روانی لیے ہوئے ہے۔ کہیں کہیں تحقیقی انداز بھی نظر آتا ہے۔ بعض مقامات پر قرآن واحادیث کے حوالے نہیں دیے گئے ہیں۔ یقیناً یہ تحریر میں برمحل آئے ہیں۔ کتاب کے لوازمے کے بارے میں مصنف نے واضح انداز میں تحریر کردیا ہے کہ ''جو کچھ لکھا گیا ہے وہ یا تو چشمِ دید حالات ہیں یا بعض باتیں حضرت اقدس کی زبان مبارک سے سُنی ہوئی ہیں یا بعض معتمد حضرات کی روایات ہیں۔ جن کے اسمائے گرامی بھی بین القوسین یا حاشیے میں ذکر کردیے گئے ہیں۔[۴۱] اسلوب میں فارسی اور اردو اشعار کا استعمال موقع کی مناسبت سے کیا گیا ہے۔ چند مقامات پر فارسی اشعار کے اردو معنی بھی درج کیے ہیں۔ عام فہم اسلوب کی وجہ سے عام اردو دان بھی اس سوانح سے استفادہ کرسکتا ہے۔ طرزِ تحریر میں رموز واوقاف کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ جس سے بیان میں کہیں ابہام باقی نہیں رہا۔ کتاب کی تصحیح خوانی میں مؤلف کے ساتھ پروفیسر محمد ظفر فاروقی اور پروفیسر محمد یعقوب خاور کی کاوشیں بھی شامل ہیں۔ طرزِ تحریر کا نمونہ ملاحظہ کیجیے، جس میں صوفی محمد اقبالؒ کے نکاحِ مسنونہ کا ذکر ہے۔

> ''کچھ کام کے سلسلے میں فیصل آباد تشریف رکھتے تھے، وہیں نکاح کا طے ہُوا۔ ؒ کے برادرِ مکرم ڈاکٹر محمد اسلم صاحب، لاہور میں تھے۔ آپؒ نے ان کو اطلاع دی، وہ جلدی جلدی تشریف لے آئے، انھوں نے کہا کہ ایک اور اچھی جگہ آپؒ کے نکاح کے لیے مَیں نے تجویز کی ہوئی تھی۔ آپؒ نے ان سے کہا کہ یہ بتائیں کہ دینی اعتبار سے یہ جگہ مقدّم ہے یا وہ؟ انھوں نے کہا، ہاں دینی اعتبار سے تو یہی مقدّم ہے۔ چلو اب انتظامات بتاؤ کیا کیا کرنے ہیں۔
>
> نکاح کے روز، خاندان کے بعض افراد نے پائنچا ٹخنوں سے اوپر دیکھا تو کہا؛ ''تھوڑا سا نیچے کرلو۔'' آپ نے مزید اوپر کرلیا، اس بات سے وہ لوگ نہایت متعجّب ہوئے اور ان کو یقین ہوگیا کہ اس شخص میں ایمان ویقین اور اتباعِ شریعت کا غیر معمولی جذبہ کارفرما ہے۔ کی استقامت فی الدّین اور صدق واخلاص ہی کا اثر تھا کہ

خاندان کے افراد بھی رفتہ رفتہ دین کی طرف بڑھنے شروع ہو گئے۔ کئی افراد بعد میں آپ ؒ سے بیعت بھی ہوئے اور بعض مُجاز بھی ہوئے۔ نکاح بہت سادگی سے مسجد ہی میں ہُوا۔'' [۴۲]

مولانا سہیل احمد کی کتاب ''مردِ باصفا'' کو مکتبہ حضرت شاہ زبیر کراچی نے پہلی مرتبہ ۲۰۰۲ء میں شائع کیا۔

''محمد ابوظفر شروانی چشتی قادریؒ سوانح مبارک و کرامات'' کے مصنف صاحب زادہ انعام الرحمٰن شروانی چشتی قادری ہیں، جو ممدوح کے فرزند ہیں۔ اس لیے کتاب میں فراہم کردہ معلومات کو کسی سند کی ضرورت نہیں رہتی۔ اس سوانح میں صرف حالاتِ زندگی ہی نہیں دیے گئے ہیں بلکہ تصوُّف کے کچھ پہلوؤں کی شرح بھی بیان کی گئی ہے۔ جیسے معجزہ اور کرامات کی تعریف اور ان کا فرق تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ جب کہ استدراج کی مختصر تعریف بیان کی گئی ہے، جس سے اس کا تصوّر واضح ہو جاتا ہے۔ [۴۳] اسی طرح سماع کے بارے میں بھی مناسب بحث کی گئی ہے۔ سماع کی دلیل میں شاہ عبداللطیف بھٹائیؒ کے واقعہ اور کشف المحجوب کا حوالہ دیا گیا ہے۔ لیکن اس ضمن میں اس شعر کی درست کتابت نہیں ہو سکی، خواجہ غریب نوازؒ کے خلیفہ کی خواجہ بختیار کاکیؒ پر جس شعر کو سُن کر وجدانی کیفیت طاری ہوئی تھی۔ درست شعر یوں ہے۔

کشتگانِ خنجرِ تسلیم را

ہر زماں از غیب جانے دیگر است

جب کہ کتاب میں دوسرے مصرعے کے شروع کے دو الفاظ پہلے مصرع میں درج کر دیے گئے ہیں۔ بیعت کے حوالے سے رائج اس خیال کی تردید کی گئی ہے کہ روحانی علوم کے لیے ایک ہی استاد ہونا ضروری ہے۔ جس کی سند میں یہ حدیث بھی پیش کی ہے کہ ''حکمت کو گم شدہ مال سمجھو، جہاں پاؤ اسے اپنا مال سمجھو۔'' مثال میں خواجہ غریب نوازؒ کے بارے میں لکھا کہ انھوں ؒ نے سترہ بزرگان سے فیض حاصل کیا۔ [۴۴] اسی طرح عوام و خواص میں بزرگوں کے عرس ہجری تاریخ میں منانے کا طریقہ رہا ہے۔ اس میں عیسوی تاریخ کے حساب سے منانے کا بھی ذکر کیا ہے۔ اس ضمن میں حضرت شاہ حسینؒ لاہوری اور چند بزرگانِ ہندوستان کا نام لیے بغیر ذکر کیا ہے کہ ان کے عرس عیسوی کے مطابق منائے جاتے ہیں۔ راقم کو معلوم ہے کہ کراچی کے ایک بزرگ قلندر بابا اولیاؒ کا عرس ۲۷ جنوری اور راول پنڈی کے ایک بزرگ محمد حسین کا عرس عموماً اکتوبر کے مہینے کی کسی بھی تاریخ کو ہوتا ہے۔ ممدوح کا تعلق چشتی کے ساتھ قادری سلسلے سے بھی ہے۔ اس لیے شیخ عبدالقادر جیلانیؒ کے مختصر حالات اور چند اقوال بھی سوانح میں تحریر کیے گئے ہیں۔

انعام الرحمان چشتی نے مذکورہ سوانح میں محمد ابوظفر چشتی قادریؒ کے بیش تر اہم حالات پیش کر دیے ہیں جو ایک سوانح میں ضروری ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ انھوں نے ممدوح کی جائے اور سنِ پیدائش، خاندان، تعلیم و تربیت کے مشائخ کا تذکرہ، اولاد، خلفا، حلیہ، خصائل، وصال اور تدفین، قطعہ تاریخِ وصال، کرامات وغیرہ بیان کرنے کے ساتھ، ان ؒ کی

خانقاہ کے معمولات ، خانقاہ کی تعمیری تفصیلات اور پتا، اہم مریدین کا ذکر اور ان کے اسفار کو بھی وضاحت سے بیان کیا ہے۔ اِن معلومات کی پیش کش میں بہتری کی گنجائش محسوس ہوتی ہے۔ جیسا کہ ان کے حلیے اور اولاد کا ذکر وصال کے بعد بیان کیا گیا ہے۔ انھیں آغاز میں تحریر کیا جاتا تو مناسب ہوتا۔ اسی طرح اولاد کے بارے میں تفصیلات نہیں دی گئی حتّا کہ نام بھی نہیں دیے گئے۔ سلسلہ چشت کی وجہ تسمیہ میں تحریر کیا ہے کہ ''اس سلسلے کے یکے بعد دیگرے چار جید بزرگان عظام حضرت خواجہ ابی احمد بن فرسانہ، حضرت خواجہ ابی محمد بن ابی احمد، حضرت خواجہ ابی یوسف اور حضرت خواجہ قطب الحق والدین مودود گزرے ہیں، جن کی بود و باش چشت میں تھی۔''[۴۵] جب کہ تصوُّف کی مستند کتب میں سلسلہ چشت کی وجہ یہ لکھی گئی ہے جب خواجہ ممشاد دینوریؒ کے پاس ابو اسحاق شامیؒ ارادت کے لیے آئے تو انھوں ؒ نے ان سے فرمایا کہ آج سے تم کو چشتی کہا جائے گا، تم خواجہ چشت بنو گے۔ سب سے پہلے جن بزرگ کے ساتھ چشتی نام آیا ہے وہ ابو اسحاق شامیؒ ہی ہیں۔[۴۶]

کتاب کے محرکات کے بارے میں مؤلف انعام الرحمٰن چشتی تحریر فرماتے ہیں۔

> ''اولیأ اللہ (اللہ کے دوست) کی سوانح مبارک اور ان کی کرامات کی تصنیف کا مقصد عوام الناس کو ان پاک باز ہستیوں کے کردار و عمل سے روشناس کرا کر صاحبِ مطالعہ کے دل میں ان بزرگانِ دین کی عظمت، محبت اور انسیت پیدا کرنا اور ان کے دلوں میں اللہ کے ان نیک بندوں کے نقشِ قدم پر گام زن ہونے کی جستجو پیدا کرنا مقصود ہے۔''[۴۷]

اس کتاب کو تحریر کرنے میں احتیاط سے کام لیا گیا ہے۔ غیر مستند اور غیر مصدقہ حالات سے اعراض برتا ہے جو عموماً بزرگوں کے حالاتِ زندگی کے ساتھ نتھی کر دیے جاتے ہیں۔ اس پہلو کا تذکرہ بھی مصنف نے کیا ہے۔[۴۸]

''حضرت خواجہ محمد ابو ظفر شروانی چشتی قادریؒ، سوانح مبارک و کرامات'' کا اسلوب عام فہم ہے کیوں کہ مصنف کا نظریہ ہے کہ ''عام قاری کے دل میں ایسی کتابوں سے دل چسپی پیدا کرنے کے لیے ضخیم کتابوں کے بجائے سبک و سلیس کتب تحریر کی جائیں تا کہ قاری کی مطالعہ میں دل چسپی برقرار رہے۔''[۴۹] زیرِ بحث کتاب اس کی عملی مثال ہے۔ کتاب میں جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں، وہ روز مرّہ زندگی میں مستعمل ہیں۔ بیان میں حد درجے سادگی ہے۔ معلومات کی فراہمی میں بعض مقام پر جملوں کے بڑے ہونے سے اسلوب کی روانی متاثر ہوتی ہے۔ جب کہ واقعات کے بیان میں روانی نمایاں ہے۔ بعض معلومات کی تکرار بھی کتاب میں آ گئی ہے۔ مثلاً اُن کی کتاب ''حقیقتِ بیعت'' کے ترجمے کا تذکرہ ص ۳۳ کے ساتھ، ص ۳۵ پر بھی کیا گیا ہے۔ اسی طرح ہجرت کا ذکر ص ۲۱ اور ۳۶، اہل چشت کو اہلِ بہشت بھی کہا جاتا ہے، یہ بیان ص ۴۳، ۴۴ اور ۴۷ صفحے پر بھی ہے۔ کئی مقامات پر قرآنی آیات اور احادیث کو تحریر کیا گیا ہے۔ بیش تر مقام پر ان کے حوالے بھی دیے گئے ہیں۔ احادیث کے حوالے میں صرف کتاب کے نام پر اکتفا کیا گیا ہے۔ اردو اور فارسی اشعار کو

بھی جابجا لکھا گیا ہے۔ دوایک مقام پر فارسی اشعار کا ترجمہ بھی دیا گیا ہے۔ اسلوب کا اندازہ ذیل کی تحریر سے کیا جاسکتا ہے۔

''حضرت قبلہؒ نہایت پرکشش نورانی چہرہ مبارک کے حامل تھے۔ رنگ گورا، دراز قد، چھریرا جسم مبارک، انتہائی وجیہہ وشکیل، چہرہ مبارک پر ہر وقت رعب ونورانیت غالب رہتی۔ دیدہ زیب، صاف ستھرا لباس پسند فرماتے۔ لباس میں سفید رنگ مرغوب تھا۔ کُرتا پاجامہ زیادہ پسند تھا۔ آخری ایام میں کرتا شلوار بھی استعمال فرمائی۔ کہیں تشریف لے جاتے تو شروانی ضرور زیبِ تن فرماتے۔ طبیعت میں حد درجے انکسار تھا، ہر آنے والے کی دل جوئی اور تواضع فرماتے، گفتگو انتہائی نرم لہجے اور منکسر المزاجی سے فرماتے۔ محتاجوں اور مساکین کی حد درجے معاونت فرماتے۔ تمام نمائشی جگہوں پر جانے سے گریز فرماتے لیکن مریض کی عیادت وتعزیت کے لیے ضرور تشریف لے جاتے اور مریض کی اس طرح دل جوئی فرماتے کہ وہ اپنے آپ کو تن درست محسوس کرنے لگتا۔ صاحبِ خانہ کی تواضع قبول فرماتے۔ بعض جگہوں پر اہلِ خانہ کی مجبوری کے پیشِ نظر پانی مانگ کر پی لیتے اور اہلِ خانہ کی تسکین فرمادیتے۔''[۵۰]

صاحب زادہ انعام الرحمٰن شروانی کی کتاب ''حضرت خواجہ محمد ابوظفر شروانی چشتی قادریؒ، سوانح مبارک وکرامات'' کو دسمبر ۲۰۰۵ء میں مکتبہ درگاہ شریف، بابِ ظفر، حسین آباد، حیدرآباد نے شائع کیا۔

سندھ کے خانقاہی ادب میں جو مشائخ چشت سے متعلق جو سوانح تحریر کی گئی ہیں۔ اُن کے محرکات میں تو مماثلت موجود ہے یعنی اپنے شیخ سے محبت وعقیدت کا پہلو، اصلاحی نقطۂ نظر اور اپنے اکابر کے حالاتِ زندگی کو محفوظ کرنے کا جذبہ موجود ہے۔ البتہ اسلوب میں تنوع پایا جاتا ہے۔ کچھ سوانحوں میں ادبی اسلوب موجود ہے اور کچھ میں عمومی انداز برتا گیا ہے۔ تحقیقی رجحان شاذ شاذ ہی دکھائی دیتا ہے۔ جب کہ عقیدت کے پیشِ نظر تنقیدی پہلو نہ ہونے کے برابر ہے۔ البتہ اُن کی افادیت ہر دور میں رہے گی۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ رفیع الدین ہاشمی، اصنافِ ادب، سنگِ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۱۶۰۔

۲۔ یونس حسنی، ڈاکٹر، کاوشیں، فرہنگ، میرپورخاص، اشاعت دوم، ۲۰۰۳ء، ص ۴۷۔

۳۔ رفیع الدین ہاشمی، اصنافِ ادب، ص ۱۶۱۔

۴۔ نذیر احمد نیازیؒ، شاہ میرزا، تذکرہ حضرت شاہ آغا محمدؒ، جماعت السالکین، خانقاہ آغائیہ مرتضویہ ٹرسٹ، کراچی، اشاعت دوم، ۲۰۰۴ء، ص ۴۱۔

۵۔ محوّلہ بالا، ص ۱۸۳، ۱۸۴۔

۶۔ محوّلہ بالا،ص۸۹۔

۷۔ محوّلہ بالا،ص۱۳۴،۱۳۵۔

۸۔ شریف الحسن،سید،سیرتِ ذوقی ،مشمولہ ''تربیۃ العشاق''،محفلِ ذوقیہ،کراچی،طبع ششم،۲۰۰۷ء،ص۴۷۲۔

۹۔ ایضًا۔

۱۰۔ محوّلہ بالا،ص۴۶۸،۴۶۹۔

۱۱۔ محوّلہ بالا،ص۴۳۱،۴۳۲۔

۱۲۔ ذہین شاہ تاجی، تاج الاولیا،ادارہ تعلیم وثقافت اسلامی،کراچی،سن ندارد،ص۷۔

۱۳۔ محوّلہ بالا،ص۸۹۔

۱۴۔ محوّلہ بالا،۴۶۷،۴۶۸۔

۱۵۔ محوّلہ بالا،ص۱۳۸،۱۳۹۔

۱۶۔ محوّلہ بالا،۱۲۔

۱۷۔ اکرام حسین سیکری،شاہ، مختصر تذکرہ شاہ ولی محمد،خانقاہ چشتیہ،میرپورخاص،طبع دوم،۲۰۰۲ء،ص ۱۷۔

۱۸۔ محوّلہ بالا،ص۲۳۔

۱۹۔ محوّلہ بالا،۲۳۔

۲۰۔ محوّلہ بالا،ص۲۵۔

۲۱۔ محوّلہ بالا،ص۳،۴۔

۲۲۔ محوّلہ بالا،ص۴،۵۔

۲۳۔ محوّلہ بالا،ص۱۰۔

۲۴۔ محوّلہ بالا،ص۲۹۔

۲۵۔ اکرام حسین چشتی،سید،تذکرۂ امام حسین علیہ السلام ،ادارہ بُستانِ رسول،حیدرآباد،۱۹۷۰ء،ص۱۰۔

۲۶۔ محوّلہ بالا،ص۵۷۔

۲۷۔ رفیع عثمانی،مولانا مفتی محمد،میرے مرشد حضرت عارفی ،ادارۃ المعارف،کراچی،جدید اشاعت، ۲۰۰۲ء،ص۷۹۔

۲۸۔ محوّلہ بالا،ص۵۳۔

۲۹۔ محوّلہ بالا،ص۷۰۔

۳۰۔ محوّلہ بالا،۸۱۔

۳۱۔ محوّلہ بالا،ص۳۔

۳۲۔ محوّلہ بالا،ص۸۰،۸۱۔

۳۳۔ فیاض احمد خان کاوش، پروفیسر، خواجہ غریب نوازؒ ،شرکتِ اسلامیہ، میر پور خاص، اشاعتِ اوّل، ۱۹۹۹ء ،ص۱۲۔

۳۴۔ محوّلہ بالا،ص۳۔

۳۵۔ محوّلہ بالا،ص۵۔

۳۶۔ محوّلہ بالا،ص۱۰۔

۳۷۔ سہیل احمد، مولانا، مرد صفا، مکتبہ حضرت شاہ زبیر، کراچی، اشاعتِ اوّل، ۲۰۰۲ء، ص۹۔

۳۸۔ محوّلہ بالا،ص۱۰۶تا۱۰۹۔

۳۹۔ محوّلہ بالا،۱۱۳تا۱۱۷۔

۴۰۔ محوّلہ بالا،ص ف۔

۴۱۔ محوّلہ بالا،ص ر۔

۴۲۔ محوّلہ بالا،ص۴۰۔

۴۳۔ انعام الرحمٰن شروانی، صاحب زادہ، حضرت خواجہ محمد ابو ظفر شروانی چشتی قادریؒ ،سوانح مبارک و کرامات، مکتبہ درگاہ شریف، بابِ ظفر، حیدر آباد، ۲۰۰۵ء، ص۱۳۰تا۱۳۳۔

۴۴۔ محوّلہ بالا،ص۱۷۔

۴۵۔ محوّلہ بالا،۴۳۔

۴۶۔ خلیق احمد نظامی، تاریخ مشائخ چشت، مشتاق بک کارنر، لاہور، سن ندارد، ص۱۶۰،۱۶۱۔

۴۷۔ انعام الرحمٰن شروانی، صاحب زادہ، حضرت خواجہ محمد ابو ظفر شروانی چشتی قادریؒ ،سوانح مبارک و کرامات، ص۸۔

۴۸۔ محوّلہ بالا،ص۱۰۔

۴۹۔ ایضًا،

۵۰۔ محوّلہ بالا،ص۱۱۱۔

ڈاکٹر عبدالستار ملک

سینئر سبجیکٹ سپیشلسٹ اردو

گورنمنٹ بوائز ہائر سیکنڈری سکول اٹک شہر

اُردو املا کے مسائل ومباحث

Urdu orthography has been a controversial and burning issue since long. Although, scholars have endeavored to fix the problems through introduction of new rules yet still this problem needs more concentration of the linguists to root out. This article discusses the role and services rendered by National Language Authority Islamabad and Indian Board of Promotion of Urdu Language with the underpinning by critical analysis to find the concrete solutions of the existing problems.

املا کی تعریف:

''املا'' کا لفظ بابِ افعال سے عربی مصدر ہے اور عربی میں اس کا صحیح املا ہمزہ کے ساتھ ہے جبکہ اُردو میں بغیر ہمزہ کے ہے۔ املا کے لغوی معنی ہیں ''پُر کرنا، یاد رکھنا، لکھنا، لکھوانا'' اور ''رسی دراز کرنا''۔[1]

اُردو میں اس کے دو مفہوم لیے جاتے ہیں۔

ایک کسی زبان کی عبارت کو اس کے رائج رسم الخط کے مطابق معیاری اور قابلِ قبول صورت میں تحریر کرنا اور دوسرا مفہوم یہ کہ ایک شخص بولے اور دوسرا سن کر لکھے۔ جسے انگریزی میں Dictation کہتے ہیں۔ یہاں ہمارا موضوع بحث پہلی صورت ہے۔ ماہرین زبان وادب نے املا کی مختلف تعریفیں کی ہیں۔

ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کے مطابق:

''لفظوں کی صحیح تصویر کھینچنے کو املا کہتے ہیں''۔[2]

ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان کے بقول:

''املا دراصل لفظوں میں صحیح صحیح حرفوں کے استعمال کا نام ہے''۔[3]

مولوی غلام رسول کے نزدیک:

''کسی زبان کی عبارت یا لفظوں کو اس کی لکھاوٹ کے طریقے پر درست لکھنا املا کہلاتا ہے''۔[4]

رشید حسن خاں رقم طراز ہیں:

''اُردو کے رسم الخط کے مطابق لفظ میں حرفوں کی ترتیب کا تعین، ترتیب کے لحاظ سے اس لفظ میں شامل حروف کی صورت اور حرفوں کے جوڑ کا متعارف طریقہ، ان سب کے مجموعے کا نام املا ہے۔''[۵]

مندرجہ بالا تعریفوں میں سے رشید حسن خاں کی تعریف زیادہ جامع ہے۔ جو املا کے جملہ پہلوؤں پر محیط ہے۔ اس تعریف سے تین بنیادی نقاط سامنے آتے ہیں:

۱۔ لفظ میں حروف ترتیب کے مطابق درست ہوں۔

۲۔ حروف اپنے اپنے مقام پر درست شکل میں ہوں۔ ان کی ترکیبی شکلیں بھی درست ہوں۔ مثلاً عموماً حروف کی تین اتصالی شکلیں بنتی ہیں تو اس بات کا دھیان رکھا جائے کہ یہاں کون سی شکل (ابتدائی، وسطی، آخری) ہوگی۔ حروف کے اتصالی اصولوں کی پابندی کی جائے۔

۳۔ حروف کے جوڑ اور پیوند کا طریقہ بھی صحیح ہو۔ یعنی ان کی کشش، شوشے، گوشے، مرکز، دائرے وغیرہ بھی درست ہوں۔

یہاں ایک نکتہ کا اضافہ کرنا چاہوں گا کہ حروف کی تعداد کا تعین ضروری ہے۔ مراد یہ ہے کہ دیکھا جائے کہ لفظ میں کتنے حروف ہیں۔ یعنی کسی لفظ کے لیے جتنے حروف مخصوص ہوں اسے انھی حروف کی مدد سے لکھا جائے۔ مثلاً 'لیے' لکھتے وقت اگر 'ے' کے نیچے نقطے بھی لگا دیے جائیں اور اوپر ہمزہ بھی ڈال دیا جائے تو یہ املا غلط ہے۔ اسی طرح علم بمعنی جھنڈا کو ''ع ل م'' کی بجائے ''ال م'' سے لکھنا صحیح نہ ہوگا نیز حسبِ ضرورت اعراب زبر، زیر، پیش تشدید وتنوین وغیرہ کا استعمال بھی ضروری ہے۔ مختصر یہ کہ املا سے مراد یہ کہ الفاظ کو مقرر کردہ اصول وضوابط کے مطابق اس طرح لکھا جائے کہ پڑھتے وقت انھیں صحیح تلفظ کے ساتھ ادا کیا جا سکے۔

اُردو املا میں معیار اور اصول وضوابط کا تعین:

املا کی اصلاح اور معیار بندی ایک مسئلہ رہا ہے۔ املا کی معیار بندی ہی سے املا کی صحت و یکسانیت ممکن ہے۔ املا میں بے ضابطگی تحریر کی صحت کو متاثر کرتی ہے، جس سے زبان کو صدمہ پہنچتا ہے۔ کسی بھی زبان کی بقا اور اس کی علمی وادبی ترقی کے لیے املا کا تعین ضروری ہے۔

تمام زبانوں میں املا کے قاعدوں کی سختی سے پابندی کی جاتی ہے اور کسی لفظ کا تلفظ اپنے رائج الوقت املا سے خواہ کتنا ہی مختلف کیوں ہو، اسے مقرر اور متعین املا سے ہی لکھا جاتا ہے۔ انگریزی کی مثال ہمارے سامنے ہے۔

تدریسی نقطۂ نظر سے بھی اس کی بہت اہمیت ہے۔ درسی کتابوں میں جو انتشار واختلاف کی کیفیت ہے۔ اس سے اسی صورت چھٹکارا پایا جا سکتا ہے کہ اُردو املا کے اصول وضوابط متعین ہوں اور ہر سطح پر ان کی پابندی کی جائے۔

عام لکھاری ہو یا ادیب، صحافی ہو یا کالم نگار، کاتب ہو یا ناشر سب ان اصولوں کو مدِ نظر رکھیں۔ بالخصوص درسی کتابوں کے مصنّفین، ٹیکسٹ بک بورڈز کے اربابِ اقتدار اور کاتب و ناشر کو اس امر کا خصوصی خیال رکھنا چاہیے۔ کیونکہ جو نقوش بچوں کے ذہن پر ابتدائی عمر میں مرتسم ہو جاتے ہیں وہ مٹائے نہیں مٹتے۔

بقول ڈاکٹر عبدالستار صدیقی::

''ہر زبان کے لیے ضروری ہے کہ اس کے املا کے قاعدے منضبط ہوں اور ان قاعدوں کی بنیاد صحیح اصول پر ہو۔ اگر قاعدے معین نہ ہوں تو زبان کی یک رنگی اور یکسانی کو سخت صدمہ پہنچنے کا اندیشہ ہوگا''۔ [۶]

سوال پیدا ہوتا ہے کہ املا کے اصولوں کا تعین کن بنیادوں پر ہوگا۔ اصلاحِ املا کے مباحث پر مختلف قسم کے مکاتب فکر نظر آتے ہیں۔ ایک گروہ کا خیال ہے کہ املا اپنی اصل سے قریب رہنا چاہیے جبکہ دوسرے کا نقطہ نظر یہ ہے کہ جیسا بولو ویسا لکھو، لیکن دونوں انتہا پسندانہ نظریات ہیں۔ بہتر راستہ اعتدال کا ہے۔ اگر چہ اصل سے انکار ممکن نہیں لیکن روایت اور چلن سے بھی صرف نظر نہیں کیا جا سکتا۔ وارث سرہندی رقم طراز ہیں:

کسی زبان میں قواعد و قیاس کی اتنی اہمیت نہیں ہوتی جتنی رواج اور چلن کی۔۔۔ چونکہ زبان کسی خود ساختہ قاعدے کی پوری طرح پابند نہیں ہوتی۔ اس لیے ہر زبان میں قاعدے سے استثنا کی مثالیں مل جاتی ہیں اور ماہرین زبان و قواعد رواج کو قیاس پر اور اہل زبان کے روزمرہ کو قواعد پر ترجیح دینے پر مجبور ہیں۔ [۷]

اس میں کوئی شک نہیں کہ روایت اور چلن کی بڑی اہمیت ہے اور زمانے کے تقاضوں کے مطابق مروج املا میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ لیکن آخر معیار بھی کوئی چیز ہے۔ ڈھیل ایک حد تک ہی دی جا سکتی ہے۔

ہم روایت کے ساتھ صوتیات و قواعد کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے۔ مظہر علی سید نے اس بات کو یوں بیان کیا ہے

''املا کو اگر روایت کا ایک مظہر قرار دیا جائے اور صوتیات کو اجتہاد کا، تب بھی روایت اور اجتہاد میں ایک متوازن مطابقت اہل علم کے تہذیبی کردار کا تقاضا ہوگا۔'' [۸]

حاصل کلام یہ کہ اصلاح کی ضرورت ہر دور میں رہی ہے اور ہمیشہ رہے گی۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ابتدا ہی سے رسم الخط اور املا کی اصلاح کا عمل جاری نہ رہتا تو آج جس ترقی یافتہ صورت میں یہ موجود ہے نہ ہوتا، لیکن اصلاحی عمل میں اس امر کو خاص طور پر پیش نظر رہنا چاہیے کہ اس کی حدود کیا ہوں؟ تا کہ اعتدال و توازن کا دامن ہاتھ سے نہ چھوٹے اور زبان کی ہیئت کذائی مسخ نہ ہو۔

اگر چہ حرف و صوت کی مطابقت ہی املا کی معراج ہے لیکن ''جیسا بولو ویسا لکھو'' کا اصول املا میں ممکن نہیں، لہجے کی تمام نزاکتوں کو املا میں سمونا ناممکن ہے۔ یہ تو اہل زبان کی پیروی سے ہی ممکن ہے۔

ڈاکٹر عبدالستار صدیقی مرحوم نے لکھا تھا:

> لوگ اکثر املا کو بھی زبان سمجھ بیٹھے ہیں، حالانکہ املا تو لفظوں کی تصویر کھینچنے کی ایک کوشش ہے، جو ہمیشہ کامیاب نہیں رہتی۔ املا کے قاعدے کیسے ہی ہمہ گیر اور مکمل بنائے جائیں۔ زبان کی پوری اور سچی ترجمانی ان سے مشکل ہی سے ہوسکتی ہے۔ ایک ''کوئی'' کا لفظ ہم کئی طرح پر ادا کرتے ہیں۔[۹]

انتہا پسندانہ اصلاحات کو قبول عام حاصل نہیں ہوسکتا۔ اُلٹا انتشار اور بگاڑ پیدا ہوتا ہے۔ ماضی میں انجمن ترقی اُردو ہند اور رشید حسن خاں کی اصلاحات کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں، جنھیں قبولیت کا درجہ حاصل نہ ہوسکا۔ اس لیے اصلاحِ املا کے لیے متوازن اور متناسب پیمانہ ہی درست ہے۔ نہ تو الفاظ کے ماخذ و تاریخ کی بنا پر ان کے املا کا تعین کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی رائج الوقت املا کی اندھی تقلید کی جاسکتی ہے۔ اُردو املا کی اصلاح کا مسئلہ بہت پیچیدہ اور اختلافی رہا ہے۔ املا کے قاعدے منضبط کرنے کے لیے علما و فضلا کی طرف سے عہد بہ عہد کوششیں کی جاتی رہیں۔ یہ کوششیں انفرادی بھی ہوئیں اور اجتماعی بھی۔ بیسوی صدی سے قبل اُردو املا کی اصلاح کی کوئی باقاعدہ، مربوط اور منظّم کوشش تو نظر نہیں آتی، تاہم اصلاحِ زبان اور اصلاحِ سخن کے ساتھ شعرا کے ہاں اصلاح املا کی طرف بھی توجہ دی جاتی رہی۔ ان میں خان آرزو، انشا اللہ خاں انشا، پنڈت دتاتریہ کیفی جیسے ماہرینِ زبان کی تصریحات خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اُردو املا کی پہلی کوشش خان آرزو نے کی۔ اِن کی تصنیف ''نوادرالالفاظ'' میں جہاں الفاظ کے تلفظ اور معنی سے متعلق بحث کی گئی ہے۔ وہاں انھوں نے بعض الفاظ کی املا پر بھی گفتگو کی اور بعض قاعدے بھی وضع کیے۔ انشا اللہ خاں انشا نے ''دریائے لطافت'' میں اور پنڈت دتاتریہ کیفی نے ''کیفیہ'' میں زباندانی کے دوسرے مسائل کے ساتھ املا کی طرف بھی توجہ کی۔ اسی طرح دیگر شعرا و ادبا کے ہاں بھی املا کی تصحیح کے لیے غور و فکر کی مثالیں ملتی ہیں۔ شاہ عالم کی تحریکِ اصلاحِ زبان کے زیر اثر فصیح و غیر فصیح کے مباحث اور الفاظ کے ترک و اظہار کے ساتھ تلفظ اور املا کی درستی پر بھی زور دیا گیا۔ املا کی درستی کا احساس اور مباحث ہمیں غالبؔ کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ انیسویں صدی کے آغاز میں املا کی معیار بندی اور اصلاح کے لیے فورٹ ولیم کالج کلکتہ نے بھی اپنا کردار ادا کیا۔

بیسویں صدی کے فضلا میں مولانا احسن مارہروی اور ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے اصلاحِ املا کے باب میں گراں قدر کام کیا۔ اِن ماہرین نے رسائل کے ذریعے اُردو املا پر اپنے خیالات کا اظہار کیا اور کئی ایک الفاظ پر بحث کر کے ان کی درست تحریر کی وضاحت کی۔

> ''اُردو املا کی اصلاح کی باقاعدہ اور ہمہ گیر کوشش غالباً پہلی بار مئی ۱۹۰۵ء کے فصیح الملک کے ذریعے منظرِ عام پر آئی۔ جس میں مولانا احسن مارہروی نے کئی تجویزیں پیش کی۔''[۱۰]

املا کی معیار بندی کی پہلی باضابطہ کوشش انجمن ترقی اُردو (ہند) نے کی اور ۱۹۴۳ء میں املا کمیٹی کی تشکیل کر کے املا

کے مسائل پر باقاعدہ غور شروع کیا اور کئی اجلاس میں مباحث کے بعد انجمن نے سہ ماہی رسالے اُردو کے جنوری ۱۹۴۴ء کے شمارے میں سفارشات پیش کیں۔

بیسویں صدی کے ربعِ اوّل میں شائع ہونے والی لغات میں بھی کسی حد تک اصلاحِ املا کی کوشش نظر آتی ہے۔ مثلاً نور اللغات میں اور امیر اللغات میں الفاظ و محاورات کو صحتِ املا کے ساتھ درج کرنے کی کوشش کی گئی۔ اگرچہ ان لغات میں اس وقت کا مروج املا بھی درج ہو گیا ہے۔ انفرادی سطح پر سب سے اہم شخصیت ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کی ہے۔ جنھوں نے اپنی صلاحیتوں کا بڑا حصہ اُردو املا کے لیے وقف کر دیا۔ انجمن ترقی اُردو کی رسم الخط و املا کی اصلاحات انھی کی مرہونِ منت ہیں۔

''اُردو املا'' کے نام سے مولوی غلام رسول نے ایک کتابچہ ۱۹۶۰ء میں حیدر آباد سے شائع کیا۔ عبدالغفار مدہولی نے اپنے تدریسی تجربوں کی بنا پر ''اُردو املا کا آسان طریقہ'' کے نام سے ۱۹۶۲ء میں دہلی سے ایک کتابچہ شائع کیا۔ ۱۹۷۲ء میں رشید حسن خاں کی کتاب ''اُردو املا'' منظر عام پر آئی۔ اس کے بعد املا کے مسائل پر مسلسل تحریریں منظر عام پر آئیں۔ جن کی ایک جھلک کتابیاتِ ''اُردو املا اور دوسرے مسائل''، مرتبہ ابوسلمان شاہجہان پوری، مطبوعہ مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد میں دیکھی جا سکتی ہے۔

تقسیم برصغیر کے بعد حکومت ہند نے علمی کتابوں کی اشاعت کے لیے ترقی اُردو بورڈ قائم کیا۔ یہاں ایک مرتبہ پھر ادارہ جاتی سطح پر اصلاحِ املا کی طرف توجہ دی گئی اور ترقی اُردو بورڈ (بھارت) نے ۱۹۷۳ء میں ایک املا کمیٹی مقرر کی۔ جس کے صدر ڈاکٹر عابد حسین اور اراکین ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور رشید حسن خاں تھے۔ اس املا کمیٹی کی سفارشات ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ''املا نامہ'' کے نام سے مرتب کر کے ۱۹۷۴ء میں شائع کیں۔ املا نامہ کے پہلے ایڈیشن پر سخت تنقید کی گئی اور بعض سفارشات سے اختلاف کرتے ہوئے نظرِ ثانی کا مطالبہ کیا گیا۔ املا نامہ کا دوسرا نظرِ ثانی ایڈیشن ۱۹۹۰ء میں شائع ہوا۔

قیامِ پاکستان کے بعد کئی اہم پاکستانی اداروں نے اپنی تصانیف کے لیے املا کا تعین کیا۔ اِن اداروں میں اُردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی، اور ترقی اُردو بورڈ کراچی خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ترقی اُردو بورڈ کراچی نے تدوینِ لغت کے دوران خصوصیت سے املا کے مسائل کو چھیڑا۔ چنانچہ اس ادارے کے ترجمان ''اُردو نامہ'' میں املا پر متعدد مضامین ملتے ہیں۔ پاکستان میں اُردو املا کی معیار بندی کے لیے سب سے منظّم کوشش مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد نے کی۔ جس نے (۲۴ تا ۲۶ جون ۱۹۸۵ء) ایک سہ روزہ سیمینار منعقد کیا۔ سیمینار کے پانچ اجلاس ہوئے، چار اجلاس میں مقالات پڑھے گئے اور بحثیں ہوئیں۔ پانچویں اجلاس میں ۱۴ سفارشات مرتب کی گئیں۔ چونکہ یہ سفارشات مفصل نہیں تھیں۔ اس لیے ان کی تفصیلات مرتب کرنے کے لیے ایک کمیٹی تشکیل دی گئی جس کے اراکین ڈاکٹر فرمان فتح پوری، پروفیسر شریف کنجاہی، مظفر علی سید، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر ممتاز منگلوری، ڈاکٹر محمد صدیق خان شبلی اور اعجاز راہی

تھے۔اس کمیٹی کے اجلاس ۲۲ تا ۲۴ اکتوبر ۱۹۸۵ء راولپنڈی میں منعقد ہوئے۔سمینار کی سفارشات پر غور وفکر کیا گیا۔ ہر سفارش کے بعد مثالیں درج کی گئیں اور بعض مسائل جو پہلے سفارشات میں شامل نہیں تھے، انھیں زیرِ بحث لا کر کل ۲۴ سفارشات منظور کی گئیں جن کی تفصیل ماہنامہ اخبارِ اُردو جنوری ۱۹۸۶ء میں موجود ہے۔اُدھر ہندوستان میں ترقی اردو بورڈ ہند کی کوششیں قابلِ قدر ہیں۔

خوش قسمتی سے کہ وقت کے ساتھ ماہرین کی کاوشوں کے نتیجے میں املا کے پیچیدہ مسائل کی گھتیاں سلجھائی جا چکی ہیں۔صرف چند امور حل طلب ہیں۔اس طرح کے اختلافی امور کے بارے میں اداراتی سطح پر مشاورت کی ضرورت ہے۔ ذیل میں مقتدرہ قومی زبان اور ترقی اردو بورڈ ہند کی املا کی سفارشات کا تجزیہ کیا گیا ہے۔

> مقتدرہ قومی زبان کی سفارشات کی تفصیل پہلے ماہنامہ اخبارِ اُردو (جنوری ۱۹۸۶ء) میں ڈاکٹر محمد صدیق شبلی کی مدون کردہ ہے اور دوبارہ مارچ ۱۹۹۹ء (ماہنامہ اخبارِ اُردو) میں شائع ہوئیں جن کی تدوین ڈاکٹر اعجاز راہی نے کی۔[11]

> حیران کن بات یہ ہے کہ دونوں مرتبین املا کمیٹی کے معزز اراکین میں سے ہیں۔لیکن ان کی بیان کردہ سمینار کے انعقاد کی تاریخوں میں بھی فرق ہے اور نظر ثانی کرنے والی کمیٹی کے اجلاس کی تواریخ میں بھی اختلاف ہے اور دونوں شماروں کی سفارشات میں بھی بعض عنوانات میں تخفیف وتکثیر ہے۔ہم نے ڈاکٹر اعجاز راہی کی مرتب کردہ سفارشات مطبوعہ مارچ ۱۹۹۹ء (ماہنامہ اخبارِ اُردو) کو پیشِ نظر رکھا ہے اور جہاں جنوری ۱۹۸۶ء (ماہنامہ اخبارِ اُردو) کے شمارے کے مطابق سفارشات میں کوئی اضافی بات ہے تو اُسے بھی درج کر دیا ہے۔دوسری طرف انڈیا میں ترقی اردو بورڈ ہند نے بھی اردو املا پر سفارشات مرتب کیں جو پہلی بار املا نامہ طبع اول (۱۹۷۴) میں شائع ہوئیں۔املا نامہ کا دوسرا نظرِ ثانی ایڈیشن ۱۹۹۰ء میں شائع ہوا۔یہاں اسی ایڈیشن کی سفارشات کو سامنے رکھا گیا ہے۔[12]

الف مقصورہ:

عربی لفظوں کے آخر میں اگر الف ہو اور اُسے کھینچ کر ہمزہ کی آواز تلفظ میں نہ پیدا کی جائے تو ایسے الف کو مقصورہ کہتے ہیں۔یہ عموماً الف کی صورت میں لکھا جاتا ہے۔مثلاً دوا، سوا، قضا وغیرہ۔لیکن بعض مقررہ لفظوں میں بصورت ی (یا) لکھا جاتا ہے۔جیسے موسیٰ، عیسیٰ، یحییٰ وغیرہ۔الف مقصورہ کی مثالوں مصطفیٰ، لیلیٰ، اعلیٰ، ادنیٰ، عیسیٰ وغیرہ میں جو ''ی'' ہے وہ نہ تو خود متحرک ہے اور نہ حرفِ ماقبل سے اعراب کے ذریعے ملتی ہے۔اِس لیے حرف کے آخر میں واقع ''ی'' بالکل آواز نہیں دیتی بلکہ اِس سے ماقبل الف مقصورہ پوری آواز دیتا ہے۔الف مقصورہ عربی تصور ہے۔اُردو میں اس کا وجود نہیں لیکن اُردو میں ایسے عربی الفاظ جن میں الف مقصورہ مستعمل ہے، قابل ذکر تعداد میں ہیں۔اس لیے اس کا استعمال املا

کا اہم مسئلہ ہے۔

الف۔ املا کمیٹی مقتدرہ نے علیحدہ اور علاحدہ کی دونوں صورتیں درست قرار دی ہیں[۱۳]

جبکہ املا کمیٹی ترقی اُردو بورڈ ہند کی سفارشات کے مطابق علیحدہ یا علٰیحدہ درست نہیں، اسے علاحدہ لکھنا چاہیے۔[۱۴]

اگر دیکھیں تو ابتدا سے علیحدہ لکھنے کا رواج چلا آ رہا ہے۔اس لیے اب علاحدہ لکھنا تمام پرانے اور مروج املا کی نفی ہے۔

ب۔ املا کمیٹی مقتدرہ نے ماوٰی اور نصاریٰ وغیرہ کو الف مقصورہ[۱۵] سے جبکہ املا کمیٹی ترقی اُردو بورڈ ہند نے ماوٰی اور نصاریٰ کو الف سے لکھنے کی سفارش کی ہے۔[۱۶]

اس طرح کے تضادات ابہام پیدا کرتے ہیں۔

ج۔ مقتدرہ کمیٹی نے بعض عربی الفاظ کو دو طرح سے لکھنا جائز قرار دیا ہے۔مثلاً رحمٰن، رحمان، اسمٰعیل، اسماعیل، اسحٰق، اسحاق وغیرہ۔[۱۷] اس سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللہ کی رائے زیادہ وقیع ہے۔

۱۔ آیاتِ قرآنی لکھتے وقت قرآنی، املا برقرار رکھی جائے۔

۲۔ اسمائے حسنٰی، اسمائے انبیا اور دیگر قرآنی اعلام میں قرآنی رسم الخط استعمال کیا جائے: مثلاً اسمٰعیل، اسحٰق، الرحمٰن، یٰسین (استثنا لقمان، سلیمان، ابراہیم، مولانا، شیطان لیکن جہاں عربی عبارت یا آیتِ قرآنی ہو، وہاں یہ الفاظ بھی اس قاعدے سے مستثنیٰ نہیں ہوں گے)

۳۔ اگر الف مقصورہ بشکلِ یاء ہو تو اِسے یائے مدورہ (ی) سے لکھنا ضروری ہے۔مثلاً:

مصطفیٰ، عیسیٰ، حتیٰ کہ، فتویٰ۔[۱۸]

یہ بات بہت اہم ہے۔عربی میں الف مقصورہ (کھڑا الف) کو کھینچ کر پڑھا جاتا ہے۔جبکہ اُردو میں جب سادہ الف لکھتے ہیں تو ایسا نہیں ہوتا۔اس لیے جب عربی تلفظ مقصود ہو تو الف مقصورہ ہی درست ہوگا۔مثلاً جب اسماعیل لکھا ہوگا تو وہ لازماً کسی عام شخص کا نام ہوگا لیکن جب ''اسمٰعیل'' لکھا ہوگا تو یہ واضح ہو جائے گا کہ یہ عام نام نہیں بلکہ فرزندِ ابراہیمؑ، حضرت اسمٰعیلؑ (ذبیح اللہ) کا نام ہے۔ترقی اُردو بورڈ کا یہ فیصلہ مستحسن ہے کہ قرآن پاک کی سورتوں، اسمائے صفات اور عربی تراکیب میں قرآنی املا برقرار رکھی جائے۔

الف لام اور عربی مرکبات:

ان کی ذیل میں مقتدرہ نے تو شمسی اور قمری کا ذکر نہیں کیا محض عربی کے ایسے مرکبات جن کے درمیان ''الف لام''

لکھا جاتا ہے، اُن کا ذکر کر دیا ہے۔ جبکہ ترقی اُردو بورڈ نے شمسی حروف لکھ دیے ہیں۔ بہتر ہوتا کہ قمری حروف بھی لکھ دیے جاتے تا کہ خلطِ مبحث کا امکان نہ رہتا کیونکہ عربی کے ایسے الفاظ کی قابلِ ذکر تعداد اُردو میں موجود ہے۔ عربی و فارسی تعلیم نہ ہونے کی وجہ سے اساتذہ کی بڑی تعداد بھی ان سے نابلد ہے۔ اس لیے اس سطح کی سفارشات میں دونوں طرح کے حروف کی تقسیم کا ذکر موجودہ حالات کے پیشِ نظر لازم ہے۔

عربی الفاظ کے وسط میں ''ال'' جب استعمال ہوتا ہے تو کبھی متلفّظ ہوتا ہے اور کبھی نہیں۔ مثلاً الشّمس میں ''ل'' کی آواز معدوم ہے اور القمر میں موجود ہے۔ ''ل'' کے تلفظ کی بنیاد پر عربی کے تمام حروفِ تہجی (اٹھائیس) کو دو برابر حصوں ''شمسی و قمری'' میں تقسیم کیا جاتا ہے:

شمسی حروف: ت، ث، د، ذ، ر، ز، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ن، ل (۱۴)

عربی کے ایسے مرکب الفاظ جن میں کسی شمسی حرف سے پہلے ''ا ل'' آئے تو ''ا ل'' کی آواز نہیں نکلتی ہے اور بعد کا شمسی حرف مشدّد ہو جاتا ہے۔ جیسے عبدالرّحمٰن، ظہیرالدّین، عبدالستّار، افضل الذّکر وغیرہ۔

قمری حروف: ا، ب، ج، ح، خ، ع، غ، ف، ق، ک، م، و، ہ، ی (۱۴)

عربی کے ایسے مرکب الفاظ جن میں قمری حروف سے پہلے اگر ''ا ل'' آئے تو ''ا'' کی آواز نہیں نکلتی صرف ''ل'' کی آواز ادا ہوتی ہے اور ''ا'' سے ماقبل حرف متحرک ہو کر ''ل'' سے مل جاتا ہے۔ مثلاً شق القمر، عبدالحمید، لسان الغائب، اسی قیاس پر بالفرض، بالعموم، بالکل، دارالحکومت وغیرہ میں الف نہیں پڑھا جاتا۔ الف کی آواز نہ نکلنے کی ایک تیسری صورت بھی ہے کہ عربی کے چند مخصوص الفاظ جن کے درمیان ''ا'' پر ہمزہ ہوتا ہے۔ اِس پر بھی ''ا'' کی بجائے ہمزہ آواز دیتا ہے۔ مثلاً جرأت، تأثر، تأمل وغیرہ۔

ت۔ط:

ترقی اُردو بورڈ کی املا کمیٹی نے دوسرے الفاظ کے ساتھ ''طوطا'' کو بھی ت سے لکھنے کی سفارش کی ہے۔[۱۹] اگر ہم مروج املا کو دیکھیں تو ''تو تا'' کا اُردو میں چلن نہیں۔

مقتدرہ نے رواج اور چلن کے مطابق درست فیصلہ کیا ہے کہ ''طوطا'' کو ط سے لکھنا بہتر ہے۔[۲۰]

نیز ترقی اُردو بورڈ نے تائے مدورہ اور تائے تازی کے استعمال کی بھی وضاحت کر دی ہے۔ صلوٰۃ، زکوٰۃ، مشکوٰۃ کو تائے مدورہ سے اور حیات، نجات، منات، مسمات، توریت کو ت سے لکھنے کی سفارش کی ہے۔[۲۱]

بلاشبہ عربی کے بہت سے حروف کا اُردو تائے مدروہ کی بجائے تائے عربی سے چلن ہو گیا ہے۔ اصول پر رواج اور چلن کو

تقدم حاصل ہے۔اس لیے اب اسی کی پیروی کرنی چاہیے۔

تنوین:

جب کسی لفظ پر تنوین ہوگی تو وہ اُس کے آخر میں ''ن ساکن'' کی آواز دے گی۔تنوین صرف خالص عربی الفاظ سے مخصوص ہے۔فارسی ،اردو میں نہیں آتی۔مثلاً انداز اً، رسیداً لکھنا غلط ہے۔کسی حرف پر دو زبر، دو زیر یا دو پیش ہونے کو تنوین کہتے ہیں۔تنوین ن کی آواز دیتی ہے۔عربی میں پیش اور زیر کی تنوین بھی عام ہے۔لیکن اُردو میں زیادہ تر زبر کی تنوین ہی مستعمل ہے۔مثلاً اتفاقاً، غالباً،فوراً وغیرہ۔

> املا کمیٹی مقتدرہ نے تنوین کے باب میں سفارش کی ہے کہ عربی کے تائے مدور''ۃ'' پر ختم ہونے والے الفاظ جو اردو میں چھوٹی ہ سے لکھے جاتے ہیں ان پر عربی قاعدے سے ہی تنوین لگائی جائے جیسے ارادہ سے ارادۃً ، دفع سے دفعتہً ،کلیہ سے کلیۃً[۲۲]۔

حالانکہ ماہرین کی اکثریت کے مطابق زیادہ مناسب یہ ہے کہ''الف'' کا اضافہ کر کے تنوین لگائی جائے مثلاً دفعتاً، کلیتاً وغیرہ۔ڈاکٹر فرمان فتح پوری[۲۳] ،ڈاکٹر سید عبداللہ[۲۴] اور ڈاکٹر آفتاب احمد[۲۵] جیسے علما کی یہی رائے ہے۔

اُردو لغت (تاریخی اصول پر) میں دونوں طرح کا املا درج ہے۔تنوین کے ضمن میں مقتدرہ کی سفارشات میں لفظ ''انداز اً'' بھی شامل ہے۔یہاں مذکورہ فیصلے کے خلاف اندازہ کی'' ہ ''ہٹا کر اور الف بڑھا کر تنوین لگائی گئی۔حالانکہ ''اندازہ'' فارسی لفظ ہے ۔اس پر تنوین نہیں آتی۔تنوین صرف خالص عربی الفاظ سے متعلق ہے۔اس کی جگہ قریباً لکھنا چاہیے۔

> املا کمیٹی ترقی اُردو بورڈ (ہند) کا فیصلہ زیادہ مناسب ہے کہ ایسے الفاظ میں الف کا اضافہ کر کے تنوین لگائی جائے۔[۲۶]

ذ،ز:

> املا کمیٹی مقتدرہ نے مندرجہ ذیل الفاظ''ذ'' سے لکھنے کی سفارش کی ہے۔''باج گذار، بذلہ، پذیرائی، خدمت گذار، دل پذیر، درگذر، ذات، ذرّہ، راہ گذار، سرگذشت، شکر گذار، عرضی گذار، گذارش، گذشتہ، گذرنا، گذارنا، مال گذاری، گذرگاہ'' وغیرہ۔[۲۷]

اِس ضمن میں صورتِ حال یہ ہے کہ مذکورہ الفاظ میں کئی تو''ذ'' سے درست ہیں اور کئی''ز'' سے درست ہیں۔حقیقت میں''گزارش، عرضی گزار، گزرنا، گزارنا، گزرگاہ، شکر گزار، خدمت گزار، باج گزار، مال گزار وغیرہ کو''ز'' سے لکھنا چاہیے اور دل پذیر، ذات، ذرا، ذرّہ، سرگذشت، بذلہ کو''ذ'' سے لکھنا بہتر ہے۔

سفارشات املا کمیٹی ترقی اُردو بورڈ ہند کے فیصلے کے مطابق فارسی مصادر گذشتن، گذاشتن اور پذیرفتن کے جملہ مشتقات بقول ڈاکٹر عبدالستار صدیقی ذال سے لکھنے صحیح ہیں گذشتہ، گذشتگان، گذرگاہ، درگذر، رہ گذر، راہ گذار، پذیررفتہ پذیرائی، سرگذشت، واگذاشت، اثر پذیر، دل پذیر۔ گزاردن (بہ معنی ادا کرنا پیش کرنا) کے مشتقات کو ''ز'' سے لکھنا صحیح ہے۔ جیسے: گزارش، باج گزار، خدمت گزار، شکرگزار، نمازگزار، عرضی گزار، مال گزاری، گزرنا، گزارنا۔[۲۸]

رشید حسن خاں نے مدلل وضاحت کی ہے:

> مختصر یہ ہے کہ چھوڑنے اور چلنے کے معنی میں گذشتن، گذاشتن اور گذارن کو ''ذ'' سے لکھا جائے گا اور ادا کرنے یا شرح وتفسیر کے معنی میں گزاردن کو ''ز'' سے لکھا جائے گا۔۔۔۔ یہ بات ایک اصول کی حیثیت سے یاد رکھنے کی ہے کہ اُردو، ہندی، انگریزی وغیرہ کے الفاظ میں ہمیشہ ز لکھی جائے گی، ذال کا تعلق صرف فارسی اور عربی الفاظ سے ہے۔[۲۹]

ژ:

دونوں کمیٹیوں نے ''ژ'' سے بننے والے متعدد الفاظ کی مثالیں پیش کیں۔ لیکن ایک اہم لفظ کی نشاندہی نہیں کی جن میں اکثر غلط مبحث کا خدشہ ہوتا ہے۔ مثلاً: عموی طور پر لفظ ''اژدہام'' لکھا جاتا ہے لیکن درست املا ''ازدحام'' ہے۔

نون غنہ:

نون غنہ کا بھی درست استعمال ضروری ہے۔ نون غنہ نون کی انفی (Nasalised) آواز ہے۔ غنہ کے معنی ہیں ''گنگناہٹ''۔ کچھ آوازیں ایسی ہیں جن کو ادا کرتے وقت ہوا منہ کی بجائے ناک سے نکلتی ہے۔ اِن کو غنہ (Nasal) آوازیں کہتے ہیں۔ ناک بند کر کے غنہ کی آواز نہیں نکالی جاسکتی۔ اگرچہ صحیح نون کی آواز بھی ناک کی مدد سے نکلتی ہے۔ لیکن جب نون کی آواز خفت کے ساتھ گنگناہٹ لیے ہوئے ہو تو اِس کو غنہ کہتے ہیں۔ نون غنہ کے لیے دو علامات رائج ہیں۔ ایک مفرد تحریری صورت میں ترکیب کے آخر میں بغیر نقطے کے نون لکھا جاتا ہے مثلاً ماں، آسماں، زمیں وغیرہ۔ دوسرا ایسی ترکیبی صورت میں، جب حروف کے بیچ میں آئے، جیسے آنکھ، دانت، اینٹ وغیرہ، تو اس کی صوری علامت ن کے اوپر چھوٹی شکل میں نون غنہ ''ں'' ہے۔ جب نون غنہ خود لفظ کا آخری حرف ہو تو اُس سے پہلا حرف ضرور حرفِ علت ہوگا۔ جیسے رواں دواں، میں، دھواں وغیرہ۔ مگر جب نون غنہ لفظ کا آخری حرف نہ ہو تو اِس سے پہلے حرفِ علت کا ہونا ضروری نہیں۔ جیسے رنگ، ڈھنگ وغیرہ۔

سید بدرالحسن نے نون غنہ کے چند قاعدے درج کیے ہیں۔

۱۔ نون غنہ ہونے کے لیے ضروری ہے کہ یا تو ''نون'' سے قبل حروفِ رابط (الف، و، ی، ے) میں سے کوئی حرف ہو

اورحرفِ رابط مع نونِ غیر متحرک مشترکہ طور پر کسی اعراب کے ذریعے حرفِ ماقبل سے ملتے ہوں۔جیسے

[الف کے ساتھ]تواں، جہاں، رواں، کواں، نواں، دسواں وغیرہ

[(و) کے ساتھ]اونچا، بھوں، پاؤں، گاؤں، پونچا، جوں، مونہ۔وغیرہ

[(ی) کے ساتھ]جبیں، کہیں، وہیں، نہیں، یہیں، وغیرہ

[(ے) کے ساتھ]بھینس، بھینگا، مینھگا، لینھگا، کوئیں، وغیرہ

اِس قاعدے میں ایک اشتباہ پیدا ہوتا ہے کہ آنچل، آنسو، آنگن وغیرہ الفاظ میں حرفِ رابط الف سے قبل کوئی اور حرف نہیں ہے۔ پھر اِن الفاظ میں نون کیوں غنہ ہوا؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ الف کے اوپر جو مَد ہے وہ بھی ایک حرف یعنی الف کی ایک شکل ہے۔

۲۔ نون کے غنہ ہونے کا دوسرا قاعدہ یہ ہے کہ نون غیر متحرک کے بعد اگر (و) متحرک ہوتو بھی نون غنہ ہوجاتا ہے۔جیسے بھنور، چنور، کنول، گنوار، سنوار وغیرہ۔

۳۔ نون کے غنہ ہونے کا تیسرا قاعدہ یہ ہے کہ نون غیر متحرک کے بعد اگر (گ) بھی غیر متحرک ہواور دونوں حروف اُن سے ماقبل حرف سے کسی اعراب کے ذریعے ملتے ہوتو بھی نون غنہ ہوجاتا ہے۔ جیسے آہنگ، بانگ، بھنگ، جنگ، پتنگ، تنگ، نہنگ وغیرہ۔ اِس قاعدہ میں بھی ایک اشتبا پیدا ہوتا ہے کہ انگور، انگارا، بنگال، جنگل، چنگل، گنگا، ننگا وغیرہ الفاظ میں (گ) گو کہ متحرک ہے، پھر نون غنہ کیوں ہوا؟ اصل میں اِن الفاظ میں نون غنہ ہے ہی نہیں۔صرف روانی سے بولنے میں نون غنہ معلوم ہوتا ہے۔

واضح ہو کہ نون غنہ کبھی متحرک نہیں ہوتا۔اگر نون غنہ کے نیچے زیر کی اضافت بھی لگانی ہوتو نون غنہ نہیں رہتا۔جیسے نوشیرواں کے نیچے اُس کی صفت عادل کو ظاہر کرنے کے لیے اگر زیر کی اضافت لگانی ہوتو نون غنہ نہیں رہے گا۔اُس کا تلفظ نوشیرواں کی بجائے نوشیروانِ عادل ہوگا۔[۳۰]

نون غنہ مقامی الفاظ میں بھی مستعمل ہے۔مثلاً کنواں، دھواں وغیرہ۔فارسی کے جو الفاظ اُردو زبان میں عام طور پر رائج ہیں اُن کے متعلق قاعدہ یہ ہے کہ اگر وہ بلا اضافت ہوں تو اہل زباں کے رواج کے خلاف اُن کے نون کا اعلان کیا جاتا ہے۔لیکن ترکیب میں نون کا اعلان جائز نہیں۔مثلاً جان، شان، مکان کہنا درست ہے۔لیکن اگر آفتِ جاں یا رگِ جاں کہنا ہوگا تو ترکیب فارسی کے باعث اعلانِ نون جائز نہیں ہوگا۔

شان الحق حقی کے نزدیک غنائیت کی حسب ذیل صورتیں ہیں:

ا۔نون غنہ:

الف۔ یہ لفظ کے آخر میں آئے تو سالم شکل میں لکھا جاتا ہے اور نقطے کے بغیر۔

ب۔ جب کہ دو مصمتوں کے درمیان آئے اور غنایت حرفِ ماقبل سے مخصوص نہ ہو۔ جیسے رنگ، ڈنگ، بنکار، اونٹھ، سینچنا۔ ایسی صورت میں حرفِ ماقبل اور حرفِ مابعد ''بشمول غنہ'' ایک رکنِ تہجی، "Syllable" قرار پاتے ہیں اور ایک ساتھ ہی ادا ہو سکتے ہیں، جدا نہیں کیے جا سکتے۔

۲۔ حرکتِ غنائی یا (مغنونہ): جبکہ حرفِ ماقبل کی حرکت میں غنائیت شامل ہو، جیسے آنچل (آں+چل)، آنسو، سنورنا، سنگھار، کنوارا، جھنکانا، یہاں نون غنہ کے برخلاف دو سلیبل بن جاتے ہیں۔ جنھیں ایک ساتھ ادا نہیں کیا جا سکتا۔

۳۔ نون مخلوط: وہ ہے جس کی غنائیت حرفِ ماقبل کو غنائی بنانے کی بجائے، حرفِ مابعد کے ساتھ بطورِ حرفِ صحیح یا نیم حرفِ صحیح پیوست ہو، جیسے بندر، دھندا، قندیل، کُنڈی۔ ایسی صورت میں حرفِ مابعد کے لیے زبان کو تالو سے ہٹانا نہیں پڑتا۔ یہی اس کے مخلوط ہونے کی پہچان ہے۔[۳۱]

ترقی اُردو بورڈ ہند کمیٹی نے وضاحت کی ہے کہ کسی لفظ کے ''ن'' کے بعد ''ب'' ہو تو نون کی آواز ''م'' میں بدل جاتی ہے۔ مثلاً گنبد، انبار وغیرہ[۳۲]

جبکہ مقتدرہ کمیٹی نے اس طرح کوئی وضاحت نہیں کی۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کب ''ن کی آواز م'' سے بدل جاتی ہے۔ تو اصول یہ ہے کہ اگر عربی و فارسی الفاظ میں ''ب'' سے قبل ''ن'' ساکن ہو تو نون غنہ کی آواز ''م'' سے بدل جاتی ہے۔ لیکن اُردو، ہندی الفاظ جن میں ''م'' کی آواز ''ب'' سے پہلے آتی ہے۔ انھیں نون غنہ کی بجائے م سے ہی لکھنا چاہیے۔

بقول رشید حسن خاں قاعدہ یہ ہے کہ ''عربی فارسی کے جن لفظوں میں نون ساکن کے بعد ب ہو، ان میں ان زبانوں کے قاعدے کے موافق نون لکھا جائے گا، مگر پڑھا جائے گا میم جیسے انبار، انبساط، جنبش، وغیرہ۔۔۔ عربی فارسی کے علاوہ اور زبانوں کے الفاظ میں میم لکھا جائے گا۔[۳۳]

مقتدرہ املا کمیٹی کی سفارش میں بعض الفاظ ایسے بھی ہیں جن کا شاید کامل طور پر فیصلہ نہ ہو سکا اور آخر لفظ کے دونوں تلفظ اور املا برقرار رکھے گئے ہیں، مثلاً:

> پیترا، پینترا، چوچلہ، چونچلہ، کیچلی، کینچلی، کیچوا، کینچوا، جھوک، جھونک، سپولیا، سنپولیا، سیکڑا، سینکڑا، موچھ، مونچھ وغیرہ۔[۳۴]

مذکورہ املا میں: سپولیا، چوچلا، کیچوا (کیچ سے) سیکڑا اور جھونک (نوک جھونک)، مونچھ (منہ سے)، پیترا، کیچلی۔ درست املا ہے کیونکہ اہل علم اس طرح بولتے ہیں۔ دراصل ''سانپ'' اور ''سپ'' دونوں لفظ ''Snake'' کے

لیے استعمال ہوتے رہے ہیں۔ پنجابی اور ہریانی میں ''سپ'' سے لکھنؤ میں سانپ ہوگیا۔ اہل لکھنؤ نے ''سانپ'' سے ''سنپولیا'' کہنا شروع کر دیا لیکن پرانی لغات میں ''سپولیا'' ہی ہے۔ لہٰذا اسے برقرار رہنے دیا جائے یوپی کے اہل زبان ''سپولیا'' ہی بولتے ہیں۔ اس طرح ''کیچ'' کی مناسبت سے ''کیچوا'' درست ہے۔ ''منہ'' کی مناسبت سے مونچھ بولا جاتا ہے۔ اسی طرح ''سپیرا'' بھی درست ہے۔ پرندوں کی چونچ کی نسبت سے ''چونچلا'' اختراع کیا گیا۔ لیکن درحقیقت یہ ماں اور بچے کے تعلق سے ہے۔ جو ''لاڈ'' کے معنوں میں آتا ہے۔ اہل زبان ''چوچلا'' ہی بولتے ہیں (یہ خالص اُردو لفظ ہے اس لیے ''ہ'' سے لکھنا درست نہیں۔) ''جھونک'' (ڈالنے، لڑنے، پھینکنے کے معنی میں درست ہے) یعنی ''آگ میں جھونک دو'' ان کی ''نوک جھونک'' لگی رہتی ہے۔ اور ''جھوک''، ''ڈولنے، لہرانے'' کے معنی میں استعمال ہوتی ہے۔ یعنی ''پتنگ جھوک مار گئی'' یہ دونوں الگ الگ لفظ ہیں۔ بعینہٖ اہل زبان 'سیکڑہ'۔ اور 'پیترا' بولتے ہیں۔

اُردو لغات میں اکثر دونوں الفاظ مل جاتے ہیں۔ لیکن جس لفظ سے دیگر روزمرہ یا محاورات بنائے جاتے ہیں وہ درحقیقت درست ہوتا ہے مثلاً: موچھ اور مونچھ دونوں لکھے ہیں، اس کے نیچے ''مونچھ کا بال ہونا، مونچھوں پر تاؤ دینا وغیرہ ''مونچھ'' سے لکھا ہے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد نے موچھ غلط املا میں اور درست املا کی فہرست میں ''مونچھ لکھا ہے۔[۳۵] ڈاکٹر شوکت سبزواری نے بھی ''مونچھ'' لکھا ہے۔[۳۶] اور فرہنگ تلفظ میں ''مونچھ'' درج ہے۔[۳۷]

تشدید:

تشدید کے لغوی معنی ہیں، شدت پیدا کرنا، زور دینا، دہرانا، سخت کرنا، قوی کرنا، مضبوط کرنا وغیرہ۔ جب کسی آواز میں شدت پیدا کرنی ہو تو تشدید سے مدد لیتے ہیں۔ ایک جنس کے دو حرفِ صحیح کا ادغام تشدید ہے۔ مثلاً بچّہ، کتّا، امّی، محبّت وغیرہ۔ تشدید کی صوری علامت تین دندانے ہیں۔ جس کی شکل (ّ) ہے۔ یہ علامت عربی رسم خط کی ایجاد ہے۔ تشدید یا مصمتوں کا دوہرا پن عربی زبان کی طرح اُردو کی بھی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ تشدید کا طریقہ عربی و اُردو میں یکساں ہے۔ جب کسی لفظ میں ایک جنس کے دو حرف آپس میں اِس طرح ملے ہوں کہ پہلا ساکن اور دوسرا متحرک ہو تو تحریر میں اِس کے بجائے ایک ہی حرف لکھا جاتا ہے لیکن تلفظ میں دو بار آواز دیتا ہے۔ ایک بار بطورِ ساکن کے اور دوسری بار بطورِ متحرک کے، یعنی حرفِ واحد کے دو بار آواز دینے کا نام تشدید ہے۔ لسانیات کی زبان میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ جب دو مصمتے متواتر آئیں اور اِن کے درمیان کوئی مصوتہ نہ ہو تو اِن کو دو بار لکھنے کی بجائے ایک بار لکھتے ہیں۔ ایسی صورت میں اِن دونوں حروف کے اول و آخر مصوتہ کا ہونا ضروری ہوتا ہے۔ تشدید حروفِ علت (و۔ی) پر بھی ہو سکتی ہے۔ و اور ی جب مشدد ہوتے ہیں تو حرفِ علت کی حیثیت میں نہیں ہوتے بلکہ حروفِ صحیح ہوتے ہیں اور کسی صوت کا رخ متعین کرنے کی بجائے خالص صوت ہوتے ہیں۔ تشدید کی صورت میں پہلا مصمتہ مختصر اور دوسرا طویل آواز دیتا ہے۔ تشدید عربی میں عام ہے، فارسی میں اِس کا سراغ نہیں ملتا۔ عربی کی آوازوں کو مشدّد (شمسی) اور غیر مشدّد (قمری) میں بانٹ دیا گیا ہے۔ عربی

کے کچھ الفاظ ایسے ہیں جو اصل کے اعتبار سے آخر میں مشدّد تھے لیکن اُردو میں اِن کی تشدید گر گئی۔ لیکن جب وہ ترکیب میں استعمال ہوتے ہیں تو تشدید لگائی جاتی ہے۔ جیسے سدِّ باب، ظلِّ سبحانی وغیرہ۔ ترقی اُردو بورڈ کی سفارشات میں تشدید کا ذکر ہے۔ لیکن تشدید کے لیے کوئی قاعدہ کلیہ نہیں بتایا گیا۔ املا کمیٹی مقتدرہ قومی زبان نے اس کی وضاحت نہیں کی۔

ڈاکٹر محمد آفتاب احمد ''تشدید (ّ) کا استعمال'' کے عنوان سے اِس کی یوں تصریح کرتے ہیں:

اُردو الفاظ میں جب ایک جیسے دو حرف ساتھ ساتھ آجائیں تو عام طور پر ان پر تشدید لگا کر صرف ایک حرف لکھا جاتا ہے، جیسے: بلّی = ب ل ل ی، ابّا = ا ب ب ا، امّاں = ا م م ا ں، کتّا = ک ت ت ا وغیرہ۔ لیکن امم، کشش، سسک وغیرہ الفاظ پر تشدید لگا کر م، ش یا س کو ایک نہیں کیا جاتا۔ اس کا قاعدہ یہ ہے: 1۔ کہ جب کسی لفظ میں دو ایک جیسے حرف ساتھ ساتھ آجائیں، ان میں اگر پہلا حرف ساکن ہو اور دوسرا متحرک تو تشدید لگا کر ایک حرف لکھا جاتا ہے، لیکن پڑھنے میں دوبارہ آتا ہے، جیسے: بِ ل لِ ی = بلّی، اَب بَ ا = ابّا، اَ م مَ ا ں = امّاں، ک ت تَ ا = کتّا وغیرہ۔ میں پہلا حرف ''ل، ب، م اور ت'' ساکن ہے اور دوسرا متحرک ہے۔ 2۔ جب کسی لفظ میں دو ایک جیسے حرف ساتھ ساتھ آجائیں اور اگر ان میں پہلا حرف متحرک ہو اور دوسرا ساکن یا دونوں متحرک ہوں تو دونوں حرف لکھے جائیں گے، جیسے: اُ مَ م = امم = دونوں م لکھے جائیں گے۔ کَ شِ ش = کشش = دونوں ش لکھے جائیں گے۔ سِ سَک = سسک = دونوں س لکھے جائیں گے۔ مُ م تَ ح ن = ممتحن = دونوں م لکھے جائیں گے۔ افتتاح اور اختتام میں دونوں 'ت' لکھی جائیں گی کیونکہ دونوں 'ت' متحرک ہیں۔ 3۔ کچھ الفاظ ایسے بھی ہیں جہاں ایک حرف تین بار پڑھا جاتا ہے۔ ایسے لفظ پر تشدید آئے گی اور وہ صرف دوبارہ لکھا جائے گا۔ لیکن ان میں ایک حرف کا متحرک ہونا ضروری ہے، جیسے: الَ ل لِ ے = اللّے، ت لَ ل لِ ے = تللّے، ت ق رُ رْ = تقّرر، م ک رْ رَ ر = مکرّر، م ح ق قِ ق = محقّق، م خَ ف فِ ف ا ت = مخفّفات وغیرہ۔ 4۔ سابقے یا لاحقے کی صورت میں اس قاعدے کا اطلاق نہیں ہوتا، مثلاً، جاننا، ماننا، بننا، سننا وغیرہ میں آخری ''نا'' لاحقہ ہے اور سرراہ، سررشتہ وغیرہ میں ''سر'' سابقہ ہے۔ یہ تمام دو لفظ شمار ہوتے ہیں۔ لہٰذا ان پر تشدید لگا کر دو حرف کو ایک نہیں کیا جاتا۔ دونوں ''ن'' اور دونوں ''ر'' الگ الگ لکھے جائیں گے۔ اسی طرح ترکیب کی صورت میں اگر ایک لفظ کا آخری حرف اور دوسرے لفظ کا پہلا حرف ایک جیسے ہوں تب بھی تشدید نہیں لگائی جاتی کیونکہ یہ بھی دو لفظ شمار ہوتے ہیں۔ مثلاً سنگِ گراں میں دو ''گ'' ایک ساتھ آئے ہیں لیکن الفاظ الگ ہیں۔ لہٰذا یہ بات یاد رکھی جائے کہ تشدید کا عمل اکیلے لفظ سے متعلق ہے۔ ۵۔ عربی کا ''ال'' بھی الگ شمار ہوتا ہے لہٰذا اگر شروع میں دو ''ل'' اکٹھے آجائیں تب بھی تشدید نہیں لگے گی۔ جیسے ''اللسان''، ''الليث'' وغیرہ میں دو 'ل' ساتھ ساتھ ہیں۔ یہاں

تشدید نہیں آئے گی۔لیکن ترکیب میں آئے گی۔ ۶۔اُردو الفاظ کا آخری حرف ساکن ہوتا ہے۔''رد، رب، ظن ،سر، وغیرہ الفاظ میں آخری حرف د، ب، ن، ر، ساکن اور بغیر تشدید کے ہیں لیکن درحقیقت ان پر تشدید ہے جو ترکیب میں ظاہر ہوجاتی ہے جیسے: ردّ بلا، سدِّ باب، ربُّ العزت، ربِّ زدنی، ظنِّ غالب، سّرِ کائنات وغیرہ ۳۸۔

واؤ اور واؤ معدولہ:

املا کمیٹی مقتدرہ نے درج ذیل الفاظ کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ دونوں طرح لکھے جاسکتے ہیں: دگنا، دوگنا، مٹاپا، موٹاپا، نکیلا، نوکیلا۔[۳۹] جبکہ املا کمیٹی ترقی اُردو بورڈ ہند نے لُہار، دگنا، دہرا اور ہندُستانی کو درست قرار دیا ہے اور ایسے الفاظ کو بغیر واؤ کے لکھنے کی سفارش کی ہے۔[۴۰]۔

اگرچہ عمومی طور پر دہرا، دہرائی اور دگنا وغیرہ مروج ہے لیکن ان الفاظ کے ماخذ کی طرف رجوع کریں تو معاملہ برعکس ہے۔چونکہ یہ سب اسم کیفیت ہیں اور لفظ ہندوستان اسم ظرفِ مکان ہے۔اس لیے ان کی اصل کی طرف رجوع کرنے سے باآسانی وضاحت ہوسکتی ہے۔مثلاً لفظ ، دوگنا، دو سے ماخوذ ہے، د سے نہیں۔موٹاپا، موٹا سے ماخوذ ہے، مٹا سے نہیں، نوکیلا، نوک سے ماخوذ ہے نک سے نہیں۔اسی طرح لوہار، دوہرا اور ہندوستان بالترتیب لوہا، دوہرا اور ہندو سے ماخوذ ہیں۔

نیز درسی کتابوں میں واؤ معدولہ کی و کے نیچے لکیر لگانے پر دونوں کمیٹیوں کی سفارشات میں اختلاف ہے۔
ترقی اُردو بورڈ ہند کے مطابق ایسے الفاظ جن میں واؤ کے بعد الف ہوتا ہے، ان کا صوتی ماحول طے ہے اور ان میں کسی نشان کی ضرورت نہیں[۴۱]

جبکہ مقتدرہ نے دونوں قسم کے الفاظ میں و کے نیچے زیر لگانے کی سفارش کی ہے۔[۴۲]

عربی اور فارسی کے بعض مستعار و دخیل الفاظ میں واو لکھا تو جاتا ہے لیکن پڑھا نہیں جاتا، اِسے واؤ معدولہ کہتے ہیں۔ فارسی میں یہ و ہمیشہ خ کی آواز اور ایک مصوتے کی آواز کے بعد لکھی جاتی ہے۔واؤ معدولہ کے بعد حرفِ علت نہ ہو تو عموماً حرفِ سابق کو پیش دے کر واؤ کو تلفظ سے ساقط کر دیا جاتا ہے۔جیسے خود، خوش۔واؤ معدولہ کے بعد الف ہو تو حرفِ سابق کی حرکت زبر سے بدل جاتی ہے۔جیسے خواب، خواہش وغیرہ۔ایسی صورت میں نہ تو و خود متحرک ہوگا اور نہ خ کے اعراب کے ساتھ ملا ہوگا۔لیکن اگر خ کے بعد و یا تو خود متحرک ہو یا خ سے اعراب کے ذریعے ملا ہو تو ایسی صورت میں و پوری آواز دیتا ہے۔مثلاً خواتین، خوب، خون، خوف وغیرہ۔واؤ کے بعد ے ہو تو و آواز نہیں دیتی ۔جیسے خویش وغیرہ۔

عربی الفاظ میں اگر واؤ متحرک نہ ہو اور اُس کے بعد الف لام کے ساتھ کوئی قمری حرف آئے تو واؤ کی آواز نہیں نکلتی۔ یہ معدولہ کہلاتا ہے۔ مثلاً ابوالحد، ابوالحسن، ابوالکلام وغیرہ۔ معدولہ کی ایک قسم یہ بھی ہے کہ عربی کے بعض الفاظ میں و کے اوپر ہمزہ ہوتی ہے۔ جو یا تو خود متحرک ہوتی ہے اور یا پھر حرفِ ماقبل سے اعراب کے ذریعے ملی ہوتی ہے۔ ایسی صورت میں ہمزہ آواز دیتی ہے اور و ساکن رہتا ہے۔ مثلاً مؤرخ، مؤلف، رؤسا وغیرہ۔ بعض مقامی الفاظ میں بھی واؤ خفیف سی آواز دیتا ہے مثلاً ہوا، ہوئی، جوا وغیرہ۔

ہائے مختفی:

اُردو میں مختفی کا وجود نہیں بلکہ ہائے مختفی فارسی کی چیز ہے جو لفظ کے آخر میں ہ کی بجائے الف کی آواز دیتی ہے۔ جیسے کعبہ، قبلہ وغیرہ۔

> بقول مولوی عبدالحق: ''بعض فارسی حروف کے آخر میں ''ہ'' لگی ہوتی ہے۔ یہ اصل لفظ کا جز نہیں ہوتی بلکہ زائد ہوتی ہے اور اِس کا تلفظ زبر کا سا ہوتا ہے۔ گویا یہ اعراب کا کام دیتی ہے۔ جیسے ہفتہ، روزہ، ایسی ''ہ'' کو ہائے مختفی کہتے ہیں۔''[۴۳]

دونوں کمیٹیوں نے یہ سفارش کی ہے کہ عربی فارسی کے علاوہ دیگر زبانوں کے الفاظ جن کے آخر میں الف کی آواز آتی ہے، انھیں ہائے مختفی کی بجائے ''الف'' ہی سے لکھا جائے۔ تاہم جو مقامی الفاظ ہائے مختفی سے رواج پا چکے ہیں یا انھیں ''الف'' سے لکھنے سے معنی میں التباس ہوتا ہے، انھیں ''ہائے مختفی ہی سے لکھا جائے۔

مقتدرہ کمیٹی کی سفارشات میں یہ تصریح کی گئی ہے کہ عربی فارسی کے ایسے الفاظ جنھیں اُردو میں بہ تصرف استعمال کیا جاتا ہے، انھیں دونوں طرح لکھا جا سکتا ہے۔ اس میں طلبہ اور صوفیہ کی مثال دی گئی ہے۔[۴۴] اس ضمن میں عرض یہ ہے کہ صوفیہ بطور نام اس صورت میں مستعمل ہے لیکن صوفی کی جمع کے معنوں ''صوفیا'' درست ہوگا، اور طلبا طلیب کی جمع ہے جبکہ فی زمانہ لفظ ''طلیب'' عربی میں متروک ہے۔ اس لیے طالب کی جمع طلبہ درست ہے۔

> انسائیکلو پیڈیا آف اسلام کے فیصلے کے مطابق ہندی الاصل الفاظ کے آخر میں ''ہ'' کے بجائے الف استعمال کیا جائے؛ مثلاً پتا، راجا، پہیا، دھبا۔[۴۵]

> یورپی ناموں کے آخر میں ''ہ'' کے بجائے الف لکھا جائے، یہ ظاہر کرنے کے لیے یہ عربی سے ماخوذ نہیں؛ مثلاً آسٹریا، بلگیریا۔۔۔ خالص ہندی الفاظ کے آخر میں الف آئے گا۔ مثلاً پتا۔ ماسوائے اِن اعلام کے جو ہ کے ساتھ مروج ہو چکے ہیں؛ مثلاً بنگالہ، آگرہ، کلکتہ۔[۴۶]

ایک اور اہم نکتہ جس کا املا کمیٹی مقتدرہ نے ذکر نہیں کیا جبکہ ترقی اُردو بورڈ نے کیا ہے وہ یہ کہ ہائے ملفوظ کے لیے کہ

، بہ، اور سہ کے نیچے محض لٹکن لگا دی جائے [۴۷] اور موجودہ درسی کتابوں میں بھی ایسا نظر آ رہا ہے۔ لیکن جو املا تلفظ کے قریب تر ہے، وہ کہہ، بہہ، سہہ بوزن رَہ ہے نہ کہ بوزن چہ ہے۔

ڈاکٹر فرمان فتح پوری رقم طراز ہیں:

> شبیہہ اور جیہہ میں دو ''ہ'' آتی ہیں پہلی ہائے ملفوظ کی حیثیت میں، دوسری ہائے مختفی کی حیثیت سے، ان لفظوں کو اسی طرح لکھنا چاہیے۔۔۔ الفاظ کے آخر میں جب ہائے مختفی ماقبل سے متصل ہو کر آئے گی تو صرف ایک مختصر شوشے کے ساتھ لکھی جائے گی جیسے مہ ، بہ ، نہ ، یہ وغیرہ۔ لیکن اگر ہائے ملفوظ ہوگی تو دو شوشے آئیں گے جیسے کہہ (کہا)، سہہ (سہا سے)، بہہ (بہا سے) [۴۸]

خواجہ غلام ربانی مجال کے خیال میں:

> ایسے الفاظ جن کی ہائے ملفوظی کو اُردو میں ہائے مختفی کی ٹیک دی جاتی تھی کہ درست تلفظ کی جانب رہنمائی ہو جائے، یہ ہائے ملفوظی حرفِ سابق کی اشباعی حالت باعث ملفوظی ہیں۔ یہ طریقہ قریباً ایک صدی سے مروج ہے۔
>
> بَہہ، تَہہ، سَہہ، کَہہ، شَہہ، گَہہ، نِگَہہ، سِیَہہ، گُنَہہ
>
> جو لوگ ان الفاظ کو بَہ، تَہ، سَہ، کَہ، شَہ، گَہ، نِگَہ، سِیَہ، گُنہ لکھتے آئے ہیں یا انھوں نے ایسا لکھنا شروع کر دیا ہے وہ یہ کیوں نہیں سوچتے کہ ان الفاظ بارے ابہام کا پیدا ہونا اور بڑھتے جانا املائی بدنظمی کے علاوہ سراغ معانی کو مسدود کیے جائے گا۔ [۴۹]

پنڈت دتاتریہ کیفی لکھتے ہیں:

> کاف بیانیہ وغیرہ کہ لکھنا چاہیے۔ اسی طرح فارسی سہ اور بہ کو یوں لکھنا چاہیے، مگر سہنا، بہنا، کہنا کے صیغوں کو اِس طرح لکھنا چاہیے۔ سَہہ، بَہہ، کَہہ (سَہہ گیا، بَہہ گیا، کَہہ گیا) تا کہ اوپر لکھے ہوئے لفظوں سے التباس نہ ہو۔ [۵۰]

اگرچہ مذکورہ بالا ماہرین زبان کے دلائل اپنی جگہ درست ہیں لیکن اب درسی کتابوں میں بھی تشبیہ، کہ وغیرہ لکھا جا رہا ہے۔ مقتدرہ کو اس کا حتمی فیصلہ دینا چاہیے۔

ہائے مخلوط:

برصغیر کی اکثر دوسری زبانوں کی طرح ہائیت بھی اُردو کی ایک خاص صفت ہے۔ ہائے ہوز کی تین قسمیں ہیں۔ ایک وہ جو لفظ کی ابتدا، وسط اور آخر میں ہر جگہ پوری آواز دیتی ہے۔ اِسے ہائے ملفوظی کہتے ہیں۔ جیسے ہاتھی، بہار، سیاہ

وغیرہ۔دوسری قسم ہائے مختفی کہلاتی ہے جوصرف عربی اور فارسی الفاظ کے آخر میں آتی ہےاور اپنی پوری آواز نہیں دیتی۔مختفی کے معنی ہیں پوشیدہ، غیر واضح۔اِس کی آواز بھی الف کی خفیف آواز ہوتی ہے۔جیسے کتبہ،نغمہ، جلسہ وغیرہ۔تیسری قسم ہائے مخلوط (ھ) ہے۔جوعربی وفارسی میں ہائے ہوز کی متعدد شکلوں میں سے ایک شکل مانی جاتی ہے۔لیکن اُردو میں یہ شکل مخصوص حروف کے ساتھ مخلوط آواز دیتی ہے۔ہائے مخلوط کسی لفظ کے شروع میں نہیں آتی اور نہ کبھی متحرک ہوتی ہے یہ اپنے ماقبل حرف کے ساتھ مل کر اُس کے اعراب کے تحت مخلوط آواز دیتی ہے۔اُردو میں پندرہ حروف ایسے ہیں جن کے ساتھ ''ہ'' مل کر ایک نئی آواز دیتی ہے اور اِسے مخلوط التلفظ کہتے ہیں۔صورت میں یہ''ہ'' ماقبل حرف سے جدا ہوتی ہے مگر آواز میں پہلے حرف سے مخلوط (ملی ہوئی) ہوتی ہے۔اِسے دوچشمی ''ھ'' سے لکھتے ہیں۔جیسے بھائی، پھول، پھیلا وغیرہ۔ہائیہ صوت (بھ، پھ،تھ وغیرہ)ایک تالیفی (Complex) آواز ہے۔جو''ہ'' اور ماقبل مصمتے کی تالیف وترکیب سے بنتی ہے۔

> املا کمیٹی مقتدرہ نے ہائیہ حروف کی تعداد نہیں لکھی جبکہ املا کمیٹی ترقی اُردو بورڈ ہند نے، بھ، پھ،تھ، دھ،ٹھ، ڈھ، جھ، چھ، کھ، گھ اور ڑھ کو اُردو کی بنیادی ہائیہ آوازیں قرار دیا ہے۔جبکہ اس کے مطابق رھ،لھ،مھ،نھ، وھ،یھ میں بھی ہکاریت کا شائبہ ہے۔[۵۱]

ان میں وھ اور یھ کا استعمال عام نہیں ہوسکا اور نہ ہی ہمارے قاعدوں میں مروج ہے۔دونوں کمیٹیوں نے جن الفاظ میں ہ کی آواز دوسرے حروف سے مل کر مرکب آواز دیتی ہو،انھیں ہائے مخلوط سے لکھنے کی سفارش کی ہے مثلاً انھیں،تمھیں ،ننھا، کمھار، کولھو وغیرہ۔

ہمزہ:

عربی زبان میں ہمزہ ایک حرف ہے۔لیکن اُردو میں یہ ایک املائی علامت ہےاور اِس کی اپنی آواز نہیں۔ہمزہ اُس وقت استعمال ہوتا ہے جب کسی لفظ میں دو مصوتے (VOWELS) ایک ساتھ آتے ہیں اور دوسرے مصوتے پر ہمزہ کی علامت لگائی جاتی ہے۔مثلاً گئے، جایئے، آیئے، کئی وغیرہ۔ہمزہ''ی ''اور '' و '' کے ساتھ وہی کام دیتا ہے جو مَد الف کے ساتھ۔یعنی جہاں ی اور و کی آوازیں معمول سے بڑھ کر اور کھینچ کر نکالی جائیں وہاں اِسے بطورِ علامت لکھ دیتے ہیں۔ہمزہ کی دو علامتیں ہیں۔ایک عین بلا دائرہ یعنی''ء''اور الف منحنی یعنی '' ٔ ''۔

> املا کمیٹی مقتدرہ قومی زبان کے مطابق''عربی کے ایسے الفاظ جو الف کے بعد ہمزہ پر ختم ہوتے ہیں،انھیں ہمزہ کے بغیر لکھا جائے مثلاً ابتدا، ادبا، املا، انشا وغیرہ[۵۲] ترقی اردو بورڈ نے بھی یہی تجویز دی ہے۔[۵۳]

ہمزہ اور اضافت کے زیرِعنوان مقتدرہ قومی زبان نے یوں صراحت کی ہے

الف۔ اگر مضاف کے آخر میں ہائے مختفی ہے تو مضاف کے لیے ہمزہ کا استعمال کیا جائے جیسے تشنۂ کربلا، پیمانۂ صبر، جذبۂ دل، جلوۂ مجاز، خانۂ خدا، دیوانۂ دل، نالۂ شب، نذرانۂ عقیدت، نشۂ دولت، نغمۂ فردوس۔

ب۔ جو لفظ الف یا واؤ پر ختم ہوتے ہیں، ان کے بعد اضافت کے لیے ہمزہ اور یے (ئے) لکھی جائے۔ اردوئے معلیٰ، بوئے گل، دعائے سحری، دنیائے فانی، صدائے دل، گفتگوئے خاص، کوئے یار، نوائے ادب۔[۵۴]

ترقی اردو بورڈ ہند نے بعینہ یہی تجاویز دی ہیں البتہ دو شقوں کا اضافہ کر دیا ہے، اول: ی والے الفاظ بھی لکھے ہیں مثلاً شوخیٔ تحریر، زندگیٔ جاوید، دوم: ان کے مطابق باقی تمام حالتوں میں اضافت کسرہ سے ظاہر کی جائے گی۔ جیسے دلِ دردمند، دامِ موج، پرتوِ خیال، جزوِ بدن وغیرہ۔[۵۵]

ایک اختلافی صورتِ حال مقتدرہ قومی زبان کی املا کمیٹی کی سفارشات میں بھی یہ ہے کہ ''ے'' ''ی'' اور ''و'' پر ختم ہونے والے بعض الفاظ کی اضافت ''ء'' کے بغیر لکھنے کی سفارش کی ہے۔ مثلاً ''پیروِ میر''، ''سعیِ لاحاصل'' ''نفیِ خودی'' ''وادیِ سندھ'' ''وحیِ آسمان'' وغیرہ۔[۵۶]

ایسی صورت میں کلیہ یہ بتایا جاتا ہے کہ ''ی'' صرف ایک حرکت قبول کرتی ہے جبکہ یہاں صرف ''ی'' سے کام نہیں چل سکتا۔ کیونکہ ''اے'' کی آواز بھی شامل ہے۔ بقول ڈاکٹر آفتاب احمد:

وجہ یہ ہے کہ ''الف، واؤ، ی اگر لفظ کے آخر میں آئیں یا درمیان، ہمیشہ ساکن ہوں گے یا صرف ایک حرکت قبول کریں گے۔ اگر اِن پر دو حرکت ہوں گی تو ''ء'' یا تشدید کا سہارا دینا پڑے گا۔ خاص طور پر ''ی یائے'' دو حرکتوں کو قبول نہیں کر سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ ماہرین زبان و ادب نے ''ی اور ے'' پر ''ہمزہ'' لگایا ہے۔ ''الف ی یا ے'' خصوصاً جب لفظ کے آخر میں ہوں تو ساکن ہونے کے سبب اپنے پہلے حرف سے مل کر آواز دیتی ہے۔ اِس لیے جب اِس کے ساتھ دوسری آواز یا حرکت شامل کی جائے گی تو اِن حروف پر تشدید یا ''ہمزہ'' مع زیر لگانا پڑے گا۔[۵۷]

انھوں نے ادیب و شعرا کے کلام بھی بہت سی مثالیں دی ہیں۔ مثلاً شوخیٔ رندانہ، مبادیٔ اقبال، ساقیٔ بزم، دیوانگیٔ شوق، محرومیٔ قسمت، وادیٔ ایمن، رعنائیٔ تعمیر، بیدارئ شب وغیرہ۔ وہ مزید لکھتے ہیں:

عربی میں بھی یہی طریق کار ہے۔ یعنی ''ی'' آخر میں یا تو موقوف ہوگی یا اس پر صرف ایک حرکت ہوگی اور اگر دو حرکتیں ہوں گی تو ''ی'' پر ''ء'' یا تشدید ضرور آئے گی کیونکہ ''ی'' زیر کے ساتھ دو حرکتیں قبول نہیں کر سکتی:

☆ ان اللہ علی کل شئیٍ قدیر

☆ ولا حول ولا قوۃ الا باللہ العَلیِّ العظیم [۵۸]

ڈاکٹر شوکت سبزواری رقم طراز ہیں:

زندگی کی ''ی'' میں کسرۂ اضافت کی قائم مقامی کی صلاحیت نہیں، اساتذہ، جاذبہ، داعیہ وغیرہ الفاظ کی ''ہ'' فارسی جامہ، نامہ وغیرہ کلمات کی ''ہ'' کی طرح ہے۔ اضافت میں اِن کے ساتھ ہائے مختفی کا سا سلوک کیا جائے اور اِن کی ''ہ'' پر ہمزہ لکھا جائے۔ [۵۹]

اِس سے ڈاکٹر آفتاب نتیجہ اخذ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

لہٰذا ہم اس طرح لکھیں گے (زندگی+ء+فانی) نہ کہ (زندگی+یِ+فانی) کیونکہ اُردو میں تشدید کی بجائے ''ء'' کو قبولِ عام کا درجہ حاصل ہے۔ اِس لیے ''وحیِ الٰہی''، ''گرمیِ بازار''، ''زندگیِ فانی'' لکھنا درست ہے اور ''وحیِ الٰہی'' یا ''گرمیِ بازار'' لکھنا درست نہیں۔ [۶۰]

مقتدرہ کے مطابق عربی کے ایسے الفاظ جن کے درمیان الف پر ہمزہ لکھا جاتا ہے مثلاً تأثر، تأسف، تأمل، جرأت، وغیرہ اور ایسے الفاظ جن کے درمیان واؤ مفتوح آتا ہے جیسے مؤثر، مؤخر، مؤذن وغیرہ اسی انداز میں لکھے جائیں [۶۱] جب کہ ترقی اردو بورڈ نے ہمزہ کے ساتھ اور بغیر ہمزہ دونوں طرح جائز قرار دیا ہے۔ [۶۲]

ان الفاظ پر مندرجہ بالا اصول کے مطابق ہمزہ آنا چاہیے۔ ترقی اُردو بورڈ ہند کی سفارشات میں سوءِظن اور سوئے ظن، سوءِادب اور سوئے ادب، سوءِہضم اور سوئے ہضم دونوں املا درست قرار دیئے گئے ہیں۔ [۶۳]

حالانکہ مندرجہ بالا اصول کے مطابق جب ایک ہی آواز ہلکے سے جھٹکے سے نکلے گی تو ''ء'' اور ''ی'' دونوں آئیں گے۔ اس طرح دوسرا املا فصیح ہوگا۔

مقتدرہ نے کیے، دیے، لیے، جیے، اٹھیے وغیرہ کو ہمزہ کے بغیر صرف ی کے ساتھ اور چائے، آئے، لائے، مٹائے وغیرہ کو ہمزہ سے لکھنے کی سفارش کی ہے۔ [۶۴]

ترقی اردو بورڈ نے بھی اس امر سے اتفاق کیا ہے۔ ''لیے'' اور ''گئے'' کے قبیل کے الفاظ میں ''ء'' کے استعمال کی وضاحت کا اصول ترقی اُردو بورڈ نے بیان کیا ہے۔ [۶۵] ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اس اصول کی ایک اور مقام پر زیادہ وضاحت کی ہے:

جہاں دو مصوتے ساتھ آئیں مثلاً اٹھایئے/آیئے/ وہاں ہمزہ لکھا جائے گا، اس کے مقابلے پر جہاں دو مصوتے ساتھ نہیں آتے مثلاً کیے/ لیے وہاں ہمزہ نہیں لکھا جائے گا۔ اس بات کو سہولت کی خاطر یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ جہاں حرفِ ماقبل مکسور ہوگا/کِ یے/لِ یے/ وہاں ہمزہ نہیں آئے گا۔ [۶۶]

مقتدرہ کمیٹی نے اس طرح کے اصول کی بات نہیں کی۔

وصل وفصل (مرکبات میں حروف کو ملا کر یا توڑ کر لکھنا):

اُردو میں ایسے الفاظ ومرکبات بہت سے ہیں جن کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے لکھنا مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ اسی طرح وہ الفاظ ومرکبات بھی بکثرت ہیں جنھیں ملا کر لکھنا بھی اچھا نہیں لگتا۔ زیادہ بڑے الفاظ جو لکھنے میں گنجلک، پیچیدہ اور بدنما معلوم ہوتے ہیں، اُن کے ٹکڑے کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن ہر مرکب کے ٹکڑے کرنا مناسب نہیں۔ حرفوں کو ملا کر لکھنا بھی اُردو کی اہم خاصیت ہے۔ لیکن اِس میں کوئی شک نہیں کہ اِس خاصیت کا انتہائی استعمال وبالِ جان بن جاتا ہے۔ دو مفرد الفاظ کو الگ الگ لکھنا بالکل درست ہے۔ مثلاً آپ کا، تم کو، اِس لیے، اِس طرح، مجھ کو وغیرہ۔ لیکن ایسے مرکبات جو ایک کلمے کا حکم رکھتے ہوں، انھیں خواہ مخواہ منفصل کرنا التباس کا باعث بنتا ہے۔ دوسرا یہ کہ املا کی خوبصورتی اور دیدہ زیبی کا بھی خیال پیشِ نظر رہنا چاہیے کیونکہ اگر الفاظ میں بدنمائی آئے گی تو اُس سے آسانی ختم ہو جائے گی۔

مرکبات کے سلسلے میں دونوں کمیٹیوں کی سفارشات میں تضاد اور انتشار ملتا ہے۔ مقتدرہ نے انفارمل، انسٹیٹیوٹ، پارلیمنٹ، شیکسپیئر، کینڈی جیسے مروج الفاظ کو توڑ کر لکھنے کی سفارش کی۔[۶۷] جبکہ ترقی اُردو بورڈ نے بے کار، بے شک، بے باک، بے دخل، بے خود، بے دل، بے دم، بے ہوش، بے کل جیسے مروج الفاظ کو جوڑ کر لکھنے کی سفارش کی۔[۶۸] اس کمیٹی نے سابقہ اَن کے ذیل میں انجان کو ان جان لکھا ہے[۶۹]، جبکہ اسے ملا کر لکھنے کا چلن ہے۔ دونوں کمیٹیوں نے ہمزہ کے ذیل میں لفظ انشاء اللہ لکھا ہے اگرچہ انشاء اللہ مروج ہے لیکن قرآنی املا ان شاء اللہ ہے اور یہی درست ہے۔ ڈاکٹر رؤف پاریکھ لکھتے ہیں:

> حقیقت یہ ہے کہ انشاء اللہ رائج ہونے کے باوجود غلط ہے، کیونکہ ان شاء اللہ ایک عربی ترکیب ہے۔ جس میں ''اِن'' کے معنی اگر ہیں اور یہ ''شاء'' (بمعنی چاہنا) سے الگ ایک لفظ ہے، جبکہ ''انشاء'' ایک علاحدہ لفظ ہے اور عموماً تحریر یا شعروادب یا تصنیف وغیرہ کے معنوں میں آتا ہے۔ اسے ''ان شاء اللہ'' ہی لکھنا چاہیے جس کے معنی ہیں ''اگر اللہ نے چاہا''۔ ''انشاء اللہ'' کا تو مفہوم ہی کچھ اور ہوگا۔[۷۰]

مقتدرہ قومی زبان کی سفارشات میں بیدل اور بیخودی کی مثالیں بھی توجہ اور غور وفکر کی طالب ہیں۔ ان الفاظ کا املا بے دل اور بے خودی مروج ہے۔

دونوں کمیٹیوں نے چونکہ، چنانچہ، جبکہ، حالانکہ، کیونکہ وغیرہ جیسے الفاظ کو جوڑ کر لکھنے کی سفارش کی ہے لیکن درسی کتابوں اور حکومتی اداروں مثلاً مجلس ترقی ادب کی تصانیف میں خلاف ورزی دیکھنے میں آتی ہے۔

مقتدرہ قومی زبان کی سفارشات (مطبوعہ جنوری ۱۹۸۶ء)[۷۱] اور ترقی اُردو بورڈ (ہند)[۷۲] کی سفارشات میں

انگریزی لفظ Station کو الف کے ساتھ لکھا ہے۔لیکن اگر ماہرین لسانیات کی آرا کو دیکھا جائے تو سکون اول کا مسئلہ متنازعہ فیہ ہے اور اس مسئلے پر ماہرین دو گروہوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ایک گروہ ایسے الفاظ کے آغاز میں الف کی حمایت کرتا ہے اور دوسرے کا موقف یہ ہے کہ اب ہم اس تلفظ پر قادر ہو چکے ہیں اور ہمارے لیے سکون اول کا مسئلہ نہیں رہا۔اس لیے سٹیشن، سکول، سپیشل جیسے الفاظ میں ناحق الف کا اضافہ نہ کریں۔

امالہ:

امالہ کے لغوی معنی ہیں ''مائل کرنا''۔علمِ صرف کی اصطلاح میں زبر کو زیر کی طرف مائل کرنے کو امالہ کہتے ہیں۔

املا کمیٹی مقتدرہ قومی زبان کے مطابق:

ا۔ ایسے الفاظ جو ''ہ'' یا ''الف'' پر ختم ہوں یا ایسے الفاظ جن کے آخر میں ''ہ'' ہے لیکن وہ ''الف'' کی آواز دیتے ہوں اور ان کی جمع بڑی (ے) سے بن سکتی ہو، ایسے الفاظ کے بعد حروفِ مغیرہ (کو، سے، میں، پر، نے، کے، کا، کی، تک وغیرہ) کے آنے کی صورت میں ان کا ''الف'' یا ''ہ'' بڑی ''ے'' میں بدل جائیں گے۔مثلاً: آگرہ: آگرے کا تاج محل، اڈہ: اڈے پر، افسانہ: افسانے کا عنوان، دیوانہ: دیوانے کی بڑ، لڑکا: لڑکے نے، معاملہ: اس معاملے میں، مسئلہ: اس مسئلے کو، مرغا: مرغے کی ٹانگ، مکہ/ مدینہ: مکے سے مدینے تک

ب۔ تاہم عربی فارسی کے الفاظ جو الف پر ختم ہوتے ہیں امالہ قبول نہیں کرتے البتہ مقامات اور شہروں کے ساتھ امالہ استعمال ہوگا، جیسے:

ا۔ املا، انشا، دنیا، صحرا

۲۔ مکے، مدینے، کعبے، چارسدے، کوئٹے۔

ج۔ بعض ایسے مرکبات جن کے پہلے لفظ کی جمع بن سکتی ہے، وہ بھی امالے کے ساتھ لکھے جائیں گے، چاہے کوئی حرفِ مغیرہ ان کے بعد آئے یا نہ آئے، جیسے:

پہرے دار، تانگے والا، ذمے دار، رکشے والا، سٹے باز، مزے دار، مقدمے باز

د۔ بعض ایسے الفاظ جو الف نون غنہ (ں) پر ختم ہوتے ہیں اور ان کی جمع ''ی'' نون غنہ (ں) سے بنتی ہے، وہ بھی امالہ قبول کریں گے، جیسے:

دھویں سے، کنویں سے

ہ۔عربی کے ایسے الفاظ جو ''ع'' یا ''ع ہ'' پر ختم ہوتے ہیں اور ان کی آخری آواز بھی الف کی نکلتی ہے، وہ بھی امالہ

قبول کریں گے، جیسے:

برقعے میں، جمعے کو، (اس) قطعے میں، قلعے کے اندر، مصرعے، مرقعے، مقطعے، موقعے۔[۷۳]

ترقی اُردو بورڈ کے مطابق:

جب ہائے خفی والے الفاظ (پردہ، عرصہ جلوہ، قصہ) محرف ہوتے ہیں تو تلفظ میں آخری آواز ''ے'' ادا ہوتی ہے۔ املا میں بھی تلفظ کی پیروی ضروری ہے۔ چنانچہ بندے (کا)، پردے (پر)، عرصے (سے)، جلوے (کی)، مے خانے (تک)، افسانے (میں)، غصے (میں)، مدرسے (سے)، مرثیے (کے)۔[۷۴]

مقتدرہ قومی زبان کی سفارشات میں لفظ اڈہ لکھا گیا ہے جو مقتدرہ کی اپنی سفارشات (ہائے مختفی) کے مطابق اُردو لفظ ہونے کے ناتے ''اڈا'' ہے۔

اُردو لغت بورڈ نے یوں وضاحت کی ہے:

جو کلمات ''الف'' یا ''ہ'' پر ختم ہوتے ہیں ان کے امالے میں حرف آخر کو بڑی ''ے'' سے بدل دیا گیا ہے، جیسے: گھٹنے پر، پیمانے سے وغیرہ؛ مگر ''ح'' یا ''ع'' پر ختم ہونے والے الفاظ میں ایسی کوئی تبدیلی نہیں کی گئی؛ البتہ تیسرے حرف کو مکسور کر دیا گیا ہے، جیسے، مطلعِ میں اور برقعِ کو وغیرہ۔[۷۵]

نور اللغات میں امالہ کے تحت سولہ قاعدے درج کیے گئے ہیں۔ اِسی طرح دوسرے بہت سے ماہرین نے بھی امالہ پر تفصیلی مضامین لکھے ہیں اور متعدد مثالیں دیں ہیں۔ لیکن اکثر قاعدوں میں اِتنے مستثنیات ہیں کہ صحیح معنوں میں کوئی صحیح قاعدہ نہیں رہتا۔ اِس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ امالے میں صوتی پہلو کو مدِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ جہاں الف اور ہائے مختفی پر ختم ہونے والا لفظ محرف صورت میں اپنی اصلی حالت پر بولنے میں بُرا معلوم ہو، وہاں امالہ لازم ہو جاتا ہے۔ مثلاً مقدمہ بازی، ذمہ داری، کرایہ داری کا امالہ کرنا سماعت پر گراں گزرتا ہے۔ اِسی طرح قبلہ اور کعبہ کا امالہ کرنا بھی درست نہیں۔ مقصد یہ کہ ایسے مرکبات جو معیاری زبان میں امالہ قبول نہیں کرتے، انھیں مستثنیات میں شمار کیا جانا چاہیے۔ اگرچہ اِس میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے۔

امالہ پر بہت سے ماہرین زبان مثلاً طالب الہاشمی نے اپنی تصنیف ''اصلاحِ تلفظ و املا''[۷۶]، ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے ''اُردو املا و قواعد'' (مسائل و مباحث)[۷۷] اور ڈاکٹر آفتاب احمد نے ''اُردو قواعد و املا کے بنیادی اصول''[۷۸] میں بحث کی ہے۔

اضافی نکات: ترقی اُردو بورڈ ہند

ترقی اُردو بورڈ ہند نے تین اضافی نکات کی بھی وضاحت کی ہے۔ جن کا ذکر مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد نے

نہیں کیا۔الف ممدودہ کے زیرِعنوان یوں تصریح ہے:

الف ممدودہ:

الف ممدودہ کا مسئلہ صرف مرکبات میں پیدا ہوتا ہے۔یعنی دل آرام لکھا جائے یا دلا رام۔ایسی صورت میں اصول یہ ہونا چاہیے کہ معیاری تلفظ کو رہنما بنایا جائے اور مرکب جیسے بولا جائے ویسے لکھا جائے:

بغیر مد کے: برفاب، تیزاب، سیلاب، غرقاب، سیماب، خوشامد، دستاویز، گلافتاب، تلخاب، سردابہ، برمابہ، مرغابی۔

مع مد کے: گردآلود، دل آویز، عالم آرا، جہاں آباد، دل آرا، دل آرام، دوآبہ، ابرآلود، خمارآلود، قہرآلود، زہر آلود، زنگ آلود، خون آلود، رنگ آمیز، دردآمیز، جہاں آرا، حسن آرا، خانہ آباد، عشق آباد، عدم آباد۔[۷۹]

اوپر کی فہرست میں ''گلافتاب'' لکھا گیا ہے جبکہ معمول میں ''گل آفتاب'' لکھا جاتا ہے۔

ممدودہ وہ حرف جس پر مد ہو اور کھینچ کر پڑھا جائے۔جیسے آم، آلو، آڑو اور مقصورہ وہ حرف جس پر مد نہ ہو اور کھینچ کر نہ پڑھا جائے۔جیسے اَب، اَمرود۔

ت، ۃ:

ترقی اُردو بورڈ ہند نے ت ۃ کے زیرِعنوان وضاحت یوں کی ہے:

اُردو کے حروفِ تہجی میں تائے مدوّر نام کی کوئی چیز نہیں لیکن اُردو میں گنتی کے چند عربی الفاظ ۃ سے لکھے جاتے ہیں۔جب تک یہ اسی طرح چلن میں ہیں، ان کو عربی طریقے سے لکھنا مناسب ہے: صلوٰۃ، زکوٰۃ، مشکوٰۃ۔البتہ اِس قبیل کے دیگر عربی الفاظ کے بارے میں ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کی رائے صحیح ہے کہ یہ اُردو میں ت سے لکھے جاتے ہیں اور اسی طرح چلن میں آچکے ہیں۔چنانچہ ان کو ت ہی سے لکھنا چاہیے۔ حیات، نجات، بابت، منات، مسمات، توریت۔[۸۰]

انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کی سفارشات کے مطابق:

اُردو میں عربی کے جو الفاظ جذب ہو چکے ہیں انھیں اُردو عبارت میں مروجہ اُردو شکل ہی میں لکھا جائے۔ البتہ جہاں عربیت کو قائم رکھنا مقصود ہو وہاں اصل عربی شکل برقرار رکھی جائے، مثلاً:

عربی شکل	اردو شکل	عربی شکل	اردو شکل
حیٰوۃ	حیات	نجٰوۃ	نجات
ربٰو	ربا	زکٰوۃ	زکات

استعفیٰ   استعفا[۸۱]

اوپر کی مثالوں میں ''زکات'' کی مثال محلِ نظر ہے۔

ث ، س ، ص:

ترقی اردو بورڈ ہند کے مطابق:

ث،س،ص کے زیرِعنوان قصائی، مسالا، مسل کو رواج اور چلن کے مطابق درست قرار دیا ہے۔

قصائی: اس کا رائج املا ص سے ہے اور یہی صحیح ہے۔ مسالا: دہلی میں مصالح تھا۔ لکھنؤ میں مسالا ہو گیا۔ اسی صورت کو اختیار کرنا چاہیے۔ مسل: روداد مقدمہ کے معنی میں اس کا املا س سے رائج ہے، اسی کو اپنانا چاہیے۔[۸۲]

مقتدرہ نے اس طرح کی کوئی وضاحت نہیں کی۔ انسائیکلو پیڈیا آف اسلام نے مذکورہ بالا نکات کے علاوہ درج ذیل الفاظ کے بارے میں طے کیا کہ:

☆

غلط	صحیح	غلط	صحیح
کی مانند	کے مانند	کی بجائے	کے بجائے
کے روسے	کی روسے۔	کے ابتدا سے	کی ابتدا سے[۸۳]

☆ جن الفاظ کی ابتدا میں حرف ''ب'' بمعنی 'میں' یا 'ساتھ' آتا ہے وہاں اسے لفظ کے ساتھ ملا کر لکھا جائے۔ مثلاً: بحالِ بد، بنفسِ نفیس، مابدولت، بشگفت، بایں ہمہ۔[۸۴]

اعداد (گنتی):

مقتدرہ قومی زبان کی سفارشات کے مطابق:

اعداد کو لفظوں میں لکھتے ہوئے درج ذیل طریقے سے لکھا جائے:

i۔ دو: دونوں، دوسرے، تین: تینوں، تیسرے، چار: چاروں، چوتھے، پانچ: پانچواں، پانچویں چھے، چھ: چھیوں، چھٹے، سات: ساتوں، ساتویں، آٹھ: آٹھوں، آٹھویں، نو: نووَں، نویں دس: دسووں، دسویں

ii۔ گیارہ سے اٹھارہ تک کے الفاظ ہائے ملفوظ سے لکھے جائیں: گیارہ، بارہ، تیرہ، وغیرہ

گیارہ سے اٹھارہ تک اعداد ترتیبی اور عصری میں ''ر'' سادہ آواز کی بجائے حرفِ تنفّسی یعنی رھ میں بدل جاتی ہے، جیسے گیارھواں، بارھواں، تیرھواں، وغیرہ، گیارھوں، بارھوں، تیرھوں وغیرہ۔

iii۔ اکتالیس سے اڑتالیس تک کی گنتی میں لام کے بعد ی کا استعمال ضروری ہے، جیسے: اکتالیس، بیالیس،

تینتالیس، چوالیس، وغیرہ

iv۔ذیل کے الفاظ نون غنہ کے ساتھ لکھے جائیں:

تینتیس، چونتیس، پینتیس، پینتالیس، سینتالیس۔[۸۵]

ماہنامہ اخبار اُردو جنوری ۱۹۸۶ء میں یہ اضافی سفارشات درج ہیں:

۱۔ ۵۱، ۸۱، ۹۱ کو درج ذیل کے مطابق دونوں طرح لکھا جاسکتا ہے۔

اکیاون: اکاون ، اکیاسی: اکاسی ، اکیانوے: اکانوے ،

۲۔ ۱۰۰ کے لفظ کو بھی دونوں طرح لکھا جاسکتا ہے:

سیکڑا: سینکڑا

۳۔ مندرجہ ذیل اعداد اس طرح لکھے جائیں:

۸۵: پچاسی ، ۹۵: پچانوے ، ۹۹: ننانوے

۴۔ ایسی گنتیاں جن کے اعداد ترتیبی بتاتے ہوئے مشکل پیش آتی ہے۔خصوصاً ۷۹ سے ۹۹ تک انھیں درج ذیل کے مطابق لکھا جائے:

۷۹واں یا ۷۹ویں ، ۸۹واں یا ۸۹ویں ، ۹۹واں یا ۹۹ویں

۵۔ درج بالا گنتیوں کی طرح بڑے اعداد کے ساتھ بھی ''واں'' کا اضافہ درست ہے، جیسے ۷۲۵واں، ۹۱۳واں وغیرہ۔

۶۔ ''دوم'' اور ''سوم'' کو ''دوئم'' اور سوئم'' نہ لکھا جائے۔[۸۶]

املا کمیٹی ترقی اُردو بورڈ ہند کے مطابق:

۱۔ لفظ دونوں یا دونو، نون غنہ کے ساتھ اور اس کے بغیر دونوں طرح لکھا جاتا ہے۔اس کا صحیح املا نون غنہ کے ساتھ ہے۔یعنی دونوں، تینوں، چاروں وغیرہ۔

۲۔ لفظ چھ کا املا کئی طرح کیا جاتا ہے، چھ، چھہ، چھے۔ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے چھے کی سفارش کی تھی لیکن چھے رائج نہیں ہوسکا۔چلن میں اس لفظ کا املا چھ ہے، اور اسی کو صحیح مان لینا چاہیے۔

۳۔ گیارہ سے اٹھارہ تک گنتیوں کے آخر میں ہائے خفی ہے۔اس لیے ان کے آخر میں ہمیشہ ہ لکھنی چاہیے۔بعض لوگ ان کا تلفظ نون غنہ سے کرتے ہیں (جیسے گیاراں) یہ لہجہ معیاری نہیں۔صحیح املا گیارہ،

بارہ، تیرہ..... ہے۔

۴۔ جب یہ گنتیاں اعدادِ وصفی میں تبدیل ہوتی ہیں تو ہائے خفی، ہائے مخلوط میں بدل جاتی ہے، یعنی:

گیارھواں، بارھواں، تیرھواں

۵۔ اسی طرح اعدادِ تاکیدی بھی ہائے مخلوط سے لکھنے چاہئیں:

گیارھوں، بارھوں، تیرھوں

۶۔ انتیس اور اکتیس ي سے صحیح ہیں۔

۷۔ اکتالیس سے اڑتالیس کی گنتیوں میں لام کے بعد کی ي ضرور لکھنی چاہیے:

اکتالیس، بیالیس، پینتالیس

۸۔ ذیل کے اعداد کبھی نون غنہ کے ساتھ اور کبھی اس کے بغیر بولے جاتے ہیں۔ ان کو نون غنہ کے ساتھ لکھنا صحیح ہے:

تینتیس، چونتیس، پینتیس، سینتیس، پینتالیس، سینتالیس، پینسٹھ

۹۔ اسی طرح ۵۱، ۸۱، ۹۱ کو کبھی بھی اضافہ ي اور کبھی اس کے بغیر لکھتے ہیں۔ انھیں ي سے لکھنا ہی صحیح ہے:

اکیاون، اکیاسی، اکیانوے

۱۰۔ لفظ سیکڑا نون غنہ کے ساتھ بھی مروج ہے، لیکن اسے بیشتر نون غنہ کے بغیر لکھتے ہیں، اور یہی مرجح ہے۔

۱۱۔ ۸۵، ۹۵، ۹۹ میں بعض لوگ الف سے پہلے ي بولتے ہیں، لیکن ان گنتیوں کا ترجیحی املا پچاسی، پچانوے اور ننانوے ہے۔

۱۲۔ اعدادِ وصفی بناتے ہوئے اگر عدد مصمتے پر ختم ہو رہا ہے تو اسے ملفوظی طور پر لکھنے میں کوئی دقت نہیں، مثلاً چوبیسواں، اڑتیسواں، باسٹھواں، اٹھترواں، لیکن جو عدد مصوتے پر ختم ہوتے ہیں، بالخصوص ۷۹ سے ۹۹ تک کی گنتیاں، ان کے اعدادِ وصفی بنانے کا آسان طریقہ یہ ہے کہ ہندسہ لکھ کر واں یا ویں بڑھا دیا جائے۔ گویا ۷۹واں یا ۷۹ویں، ۹۸واں یا ۹۸ویں۔

۱۳۔ سو سے آگے (یا سو کے دیگر تمام یونٹوں) کی وصفی گنتیوں کو بھی ہندسہ لکھ کر واں یا ویں کے اضافے سے لکھنا مناسب ہے۔

۱۴۔ ہزاروں، لاکھوں، کروڑوں، اربوں تو ملفوظی طور ہی پر لکھنا مناسب ہیں، لیکن بڑے اعداد مثلاً ۵۱۶، ۲۷، اکو وصفی صورت ہندسے کے بعد واں یا ویں کے اضافے سے لکھنا ہی مناسب ہوگا۔[۸۷]

املا کمیٹی مقتدرہ نے چھے، چھ دونوں لکھ دیئے ہیں۔ حالانکہ چھے مروج نہیں ہے اور انجمن ترقی اُردو ہند کی سفارشات کے باوجود رائج نہیں ہوسکا۔ املا کمیٹی ترقی اُردو بورڈ ہند نے چھ کو درست مانا۔ ڈاکٹر محمد آفتاب احمد نے چھ کے درست ہونے کی تصریح متعدد دلائل سے کی ہے۔[۸۸]

دونوں کمیٹیوں نے ۴۹، ۷۵، ۷۶، ۷۸ کی وضاحت نہیں۔ البتہ املا کمیٹی ترقی اُردو بورڈ (ہند) نے اعداد وصفی کے بیان میں اٹھترواں درج کیا ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے انچاس، پچھتر، چھتر لکھا ہے جبکہ عموماً تحریروں میں انچاس، پچھہتر، چھہتر مروج ہے۔ جبکہ آگے اسی گنتی میں ڈاکٹر صاحب نے خود ہی اٹھہتر درج کر دیا ہے۔ ان اردو ہندسوں میں ابھی تک التباس ہے۔[۸۹]

اسی طرح املا کمیٹی مقتدرہ کے مطابق اکیاون، اکاون، اکیاسی، اکاسی اور اکیانوے، اکانوے، دونوں طرح لکھا جاسکتا ہے۔ جبکہ املا کمیٹی ترقی اُردو بورڈ (ہند) کے مطابق بہ اضافہ ی اکیاون، اکیاسی اور اکیانوے لکھا جائے۔

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے اکیاون، اکیاسی اور اکیانوے لکھا ہے۔[۹۰]

جبکہ ڈاکٹر محمد آفتاب احمد یوں رقم طراز ہیں: ''91,81,51 کو بعض اصحاب فارسی کے زیر اثر اکیاون، اکیاسی اور اکیانوے بولتے ہیں۔ جبکہ جملہ مستند لغات میں اکاون، اکاسی اور اکانوے تحریر ہے اور اہل زبان بھی اسی طرح بولتے اور لکھتے ہیں۔[۹۱] املا کمیٹی مقتدرہ نے سیکڑا، سینکڑا دونوں طرح لکھ دیا ہے جبکہ املا کمیٹی ترقی اُردو بورڈ ہند نے سفارش کی ہے کہ اسے ''سیکڑا'' لکھا جائے۔ بیشتر ماہرین کا اسی پر اتفاق ہے۔

مندرجہ بالا بحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو گنتی میں ابھی تک بہت سے التباسات ہیں اور گنتی میں یہ عدم یکسانیت انتشار کا باعث ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ ابولبابہ شاہ منصور، مفتی، تحریر کیسے لکھیں، الفلاح، کراچی، ۲۰۰۷ء، ص ۲۳۴

۲۔ عبدالستار صدیقی، ڈاکٹر بحوالہ اردو املا و رموز اوقاف مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸ء، ص ۲

۳۔ ۲۔غلام مصطفیٰ خان، ڈاکٹر، جامع القواعد، حصہ نحو، اُردو سائنس بورڈ، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۱۷۸

۴۔ غلام رسول، اُردو املا، سلسلہ مطبوعات ادارۂ ادبیات اُردو شمارہ ۲۶۸، نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، چارکمان حیدرآباد، ۱۹۶۰ء، ص ۱۷

۵۔ رشید حسن خاں، اُردو املا، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۲۲

۶۔ عبدالستار صدیقی، ڈاکٹر، اُردو املا (مضمون) مشمولہ اُردو میں لسانیاتی تحقیق، مرتبہ ڈاکٹر عبدالستار دلوی، ص ۵۳

۷۔ وارث سرہندی، قواعد و املا کی بحث، مشمولہ اُردو املا و قواعد، (مسائل و مباحث)، مرتبہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۰ء، ص ۱۹۰

۸۔ مظہر علی سید، حرف وصوف کا رشتہ (مضمون)، مشمولہ، املا و رموز اوقاف کے مسائل، مرتبہ اعجاز راہی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص ۱۰۴

۹۔ عبدالستار صدیقی، ڈاکٹر، مقدمہ کلیاتِ ولی بحوالہ اُردو املا، از رشید حسن خاں، ص ۵۲۴

۱۰۔ ابومحمد سحر، ڈاکٹر، اُردو املا اور اس کی اصلاح، مکتبہ ادب، ۳۹ مالویہ نگر بھوپال، ۱۹۸۲ء، ص ۱۰

۱۱۔ اعجاز راہی (مرتب)، سفارشات: املا و رموز اوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، مارچ ۱۹۹۹، ص ۳۔۱۰

۱۲۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ہند)، سرحد اردو اکیڈمی (قلندر آباد) ایبٹ آباد، ۱۹۹۲، ص ۴۹۔۱۰۴

۱۳۔ اعجاز راہی (مرتب)، سفارشات: املا و رموز اوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو ص ۴

۱۴۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ہند)، ص ۵۲

۱۵۔ اعجاز راہی (مرتب)، سفارشات: املا و رموز اوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو ص ۳

۱۶۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ہند)، ص ۵۰

۱۷۔ اعجاز راہی (مرتب)، سفارشات: املا و رموز اوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو ص ۴

۱۸۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، اُردو انسائیکلو پیڈیا آف اسلام میں املا کے معمولات، مشمولہ اُردو املا و رموز اوقاف مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۶ء ص ۲۸۵

۱۹۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ہند)، ص ۵۹

۲۰۔ اعجاز راہی (مرتب)، سفارشات: املا و رموز اوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو ص ۵

۲۱۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ہند)، ص ۵۸

۲۲۔ اعجاز راہی (مرتب)، سفارشات: املا و رموز اوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو، ص ۵

۲۳۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اُردو املا و قواعد (مسائل و مباحث)، ص ۳۶۰۔۳۵۹

۲۴۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، اُردو انسائیکلو پیڈیا آف اسلام کے فیصلے، مشمولہ اُردو املا و رموز اوقاف مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی، ص ۳۸۲

۲۵۔ محمد آفتاب احمد، ڈاکٹر، اُردو قواعد و املا کے بنیادی اصول، نقش گر پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۲۰۰۶ء، ص ۲۴

۲۶۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ہند)، ص ۵۷

۲۷۔ اعجاز راہی (مرتب)، سفارشات: املا و رموز اوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو، ص ۵

۲۸۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ہند)، ص ۶۰

۲۹۔ رشید حسن خاں، اُردو املا، ص ۱۵۴۔۱۵۸

۳۰۔ سید بدر الحسن، صحت الفاظ، دار النور، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۱۸۵۔۱۸۶

۳۱۔ شان الحق حقی، لسانی مسائل و لطائف، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۶ء، ص ۱۷۳

۳۲۔ گوپی چند نارنگ (مرتب) املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ہند)، ص ۶۳

۳۳۔ رشید حسن خان، اُردو املا، ص ۱۸۱

۳۴۔ اعجاز راہی (مرتب)، سفارشات: املا و رموز اوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو ص ۶

۳۵۔ محمد آفتاب احمد ،ڈاکٹر ،اردوقواعد واملا کے بنیادی اصول (خصوصی مطالعہ)،نقش گر پبلی کیشنز ،راولپنڈی ، ۲۰۰۶ء،ص ۱۴۷

۳۶۔ شوکت سبزواری،ڈاکٹر،اُردوقواعد،مکتبہ اسلوب،کراچی،سن ندارد،ص ۵۸

۳۷۔ شان الحق حقی ،فرہنگ تلفظ،مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد،۲۰۰۲ء،ص ۹۱۲

۳۸۔ محمد آفتاب احمد،ڈاکٹر،اُردوقواعدواملا کے بنیادی اصول (خصوصی مطالعہ)،ص ۳۱۔۲۳

۳۹۔ اعجاز راہی (مرتب)،سفارشات:املاورموزاوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو،ص ۶

۴۰۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی،ترقی اردو بورڈ ہند)،ص ۶۷۔۶۹

۴۱۔ ایضا،ص ۶۹

۴۲۔ اعجاز راہی (مرتب)،سفارشات:املاورموزاوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو،ص ۶

۴۳ عبدالحق ،مولوی ڈاکٹر،اعراب (حرکات وسکنات)مشمولہ اُردو املاورموزِ اوقاف،مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی،ص ۱۸۶

۴۴۔ اعجاز راہی (مرتب)،سفارشات:املاورموزاوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو،ص ۴

۴۵ سید عبداللہ،ڈاکٹر، اُردو انسائیکلو پیڈیا آف اسلام میں املا کے معمولات ،مشمولہ اُردو املا ورموزِ اوقاف، مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی،ص ۲۸۷

۴۶۔ ایضا،ص ۲۸۸۔۲۸۹

۴۷۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)،املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی،ترقی اردو بورڈ ہند)،ص ۷۵

۴۸۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اُردو املا و قواعد (مسائل ومباحث ،مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۰ء، ص ۳۷۴۔۳۷۵

۴۹۔ خواجہ غلام ربانی مجال،اُردو میں عربی/ فارسی/ ہائے ھوزاور ہائے مختفی کا املائی مطالعہ، ماہنامہ اخبارِ اُردو مقتدرہ قومی زبان،اسلام،دسمبر ۲۰۰۷ء،ص ۵۱

۵۰۔ برجموہن دتاتریہ کیفی،کیفیہ،مکتبہ معین الادب،لاہور،۱۹۵۰ء،ص ۳۵۸

۵۱۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی،ترقی اردو بورڈ ہند)،ص ۷۶

۵۲۔ اعجاز راہی، مرتب سفارشات: املا و رموز اوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو، ص ۶

۵۳۔ گوپی چند نارنگ (مرتب) املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ہند)، ص ۸۱

۵۴۔ اعجاز راہی، مرتب سفارشات: املا و رموز اوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو ص ۸

۵۵۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ہند)، ص ۸۷۔۸۸

۵۶۔ اعجاز راہی (مرتب)، سفارشات: املا و رموز اوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو، ص ۸

۵۷۔ محمد آفتاب احمد، ڈاکٹر، اُردو قواعد و املا کے بنیادی اصول، ص ۵۰

۵۸۔ ایضاً، ص ۵۲

۵۹۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر، اُردو لسانیات، مکتبہ تخلیقِ ادب، کراچی، ۱۹۶۶ء، ص ۹۶

۶۰۔ محمد آفتاب احمد، ڈاکٹر، اُردو قواعد و املا کے بنیادی اصول، ص ۵۳

۶۱۔ اعجاز راہی (مرتب)، سفارشات: املا و رموز اوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو ص ۶

۶۲۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ہند)، ص ۸۲

۶۳۔ ایضاً، ص ۸۸

۶۴۔ اعجاز راہی (مرتب)، سفارشات: املا و رموز اوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو، ص ۷

۶۵۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ہند)، ص ۸۳۔۸۴

۶۶۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، اُردو زبان اور لسانیات، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۱۵۵

۶۷۔ اعجاز راہی (مرتب)، سفارشات: املا و رموز اوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو ص ۹

۶۸۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ہند)، ص ۹۴

۶۹۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، اُردو انسائیکلو پیڈیا آف اسلام میں املا کے معمولات، مشمولہ اُردو املا و رموز اوقاف مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی، ص ۲۸۶

۷۰۔ رؤف پاریکھ، ڈاکٹر، مقتدرہ کی املا کمیٹی کی سفارشات، مطبوعہ ماہنامہ اخبار اُردو، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، مارچ ۲۰۰۰ء، ص ۱۲

۷۱۔ محمد صدیق شبلی ،ڈاکٹر (مرتب)،کمیٹی برائے سفارشات املا ورموزِاوقاف کی روداد ،مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو،جنوری۱۹۸۶ء،ص۲۰

۷۲۔ گوپی چندنارنگ(مرتب)،املانامہ(سفارشات املاکمیٹی،ترقی اردوبورڈ ہند)،ص۹۷

۷۳۔اعجازراہی(مرتب)،سفارشات:املاورموزاوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبارارد وص۹

۷۴۔گوپی چندنارنگ(مرتب)،املانامہ(سفارشات املاکمیٹی،ترقی اردوبورڈ ہند)،ص۴۷

۷۵۔ نسیم امروہی، طریق اندراج و املا، مشمولہ اُردو لغت تاریخی اصول پر (جلد اول) اُردو لغت بورڈ ،کراچی ، ۱۹۷۷ء،ص ذ

۷۶۔ طالب الہاشمی، اصلاحِ تلفظ واملا، القمرانٹر پرائزز اُردو بازار، لاہور،۲۰۰۴ء،ص۷۷۔۷۹

۷۷۔فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اُردو املاوقواعد(مسائل ومباحث)،ص۳۴۵۔۳۴۹

۷۸۔ محمد آفتاب احمد، ڈاکٹر، اُردوقواعدواملاکے بنیادی اصول،ص۶۸۔۶۹

۷۹۔ گوپی چندنارنگ(مرتب)،املانامہ(سفارشات املاکمیٹی،ترقی اردوبورڈ ہند)،ص۵۵

۸۰۔ ایضا،ص۵۸

۸۱۔ سیدعبداللہ،ڈاکٹر،اُردوانسائیکلوپیڈیاآف اسلام میں املاکےمعمولات،مشمولہ اُردواملاورموزاوقاف مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی،ص۲۸۷

۸۲۔ گوپی چندنارنگ(مرتب)،املانامہ(سفارشات املاکمیٹی،ترقی اردوبورڈ ہند)،ص۶۲

۸۳۔سیدعبداللہ،ڈاکٹر،اُردوانسائیکلوپیڈیاآف اسلام میں املاکےمعمولات،مشمولہ اُردواملاورموزاوقاف مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی،ص۲۸۳

۸۴۔ ایضاً،ص۲۸۶

۸۵۔ اعجازراہی(مرتب)،سفارشات:املاورموزاوقاف مطبوعہ ماہنامہ اخبارارد وص۱۰

۸۶۔ محمد صدیق شبلی ،ڈاکٹر (مرتب)،کمیٹی برائے سفارشات املا ورموزِاوقاف کی روداد ،مطبوعہ ماہنامہ اخبار اردو،جنوری۱۹۸۶ء،ص۲۲

۸۷۔ گوپی چند نارنگ (مرتب) املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ ہند)، ص ۸۹۔۹۰

۸۸۔ محمد آفتاب احمد، ڈاکٹر، اُردو قواعد و املا کے بنیادی اصول، ص ۸۲۔۸۱

۸۹۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد (حصہ صرف)، ص ۳۲۶

۹۰۔ ایضاً، ص ۳۲۶

۹۱۔ محمد آفتاب احمد، ڈاکٹر، اُردو قواعد و املا کے بنیادی اصول، ص ۸۲

وسیم عباس
پی ایچ-ڈی (سکالر)
ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ

عمر ریوابیلا کے ناول ماتم ایک عورت کا
تجزیاتی و کرداری مطالعہ: موجودہ دور کے تناظر میں

Nowadays world becomes a global village. Everyone wants to know about culture and literature of the entire world .it is very difficult to learn every language of the world, so the translation plays the role of bridge to understand the group of these languages. Translation plays a very magnificent Role in the promotion and advertisement of different literature in any language. The tradition of translation has a historical back ground in history of literature. Asif Faurkhi is known as one of the best translators of Urdu literature. He gave most famous translated books to Urdu literature like "Sidhartha". He also translated one of the best novels of Omar Rivabella" Requiem for a women's soul" in Urdu language. He has the realistic approach of translation. This article discusses the characteristic analysis of the above-mentioned novel written by Omar Rivabella.

عمر ریوابیلا (Omar Rivabella) ارجنٹینا میں پیدا ہوئے لیکن کافی عرصے سے نیو یارک میں ادیب اور صحافی کی حیثیت سے کام کر رہے ہیں۔ وہ انسانی حقوق کے زبردست موید ہیں۔ ان کے متعدد افسانے اور مضامین لاطینی امریکہ میں شائع ہو چکے ہیں۔ ان کی بہت سی تحریریں انگیزی میں بھی ترجمہ ہوئی ہیں۔ یہ ناول انگریزی میں 1987ء میں شائع ہوا جسے ایک معروف مترجم آصف فرخی نے ''ماتم ایک عورت کا'' کے نام سے 2018ء میں سٹی بک پوائنٹ کراچی سے شائع کیا ہے۔ اس ناول میں مختلف قسم کے غیر انسانی رویوں کا بھرپور اظہار دیکھنے کو ملتا ہے۔ ناول میں معاشرے کے اندر پائے جانے والے انسانی اور غیر انسانی برتاؤ کو نہایت بے رحمی سے بیان کیا گیا ہے۔ مترجم آصف فرخی کے مطابق ''کرسچن سائنس مانیٹر نے اس کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس کتاب کو جھیل جانا مشکل ہے یہ شدید مذمت کرتی ہے اذیت کے پورے سلسلے کی ان حکومتوں کی جو اس کے لئے احکام جاری کرتی ہیں اور ان معاشروں کی بھی جو اسے برداشت کر لیتے ہیں۔

ہر لفظ کئی پرتوں میں لپٹا ہوتا ہے لفظ کی درست تفہیم وتعبیر کے لیے اس کے اندرون میں پنہاں متضاد ومتنوع مفاہیم اوران مفاہیم میں پنہاں مناظر کے ساتھ دیکھنے کی ضرورت ہوتی ہے تب ہی متن پوری وضاحت کے ساتھ قاری پر منکشف ہوتا ہے۔ لکھنے والے کے کرب کو آصف فرخی ناول کا نیا فن میں یوں بیان کرتا ہے۔

'' لکھنے کا مطلب ہے اندر کی طرف رخ کرنے والی اس نظر کو الفاظ میں تبدیل کر دینا، اس دنیا کا مطالعہ کرنا کہ جس میں وہ آدمی سفر کرتا ہے جب وہ اپنے آپ میں سمٹ جاتا ہے اور یہ سب کچھ صبر، استقامت، ہٹ دھرمی اور مسرت کے ساتھ کرنا، جب میں اپنی میز پر بیٹھا رہتا ہوں، دنوں، مہینوں، برسوں کے لیے اور خالی صفحوں پر آہستگی کے ساتھ الفاظ کا اضافہ کرنا چاہتا ہوں تو مجھے محسوس ہوتا ہے کہ اس دوسرے شخص کو نئے سرے سے عالم وجود میں لا رہا ہوں۔ اسی طرح جیسے کوئی اور شخص ایک ایک اینٹ پتھر جمع کر کے گنبد یا پل بنا رہا ہو۔ جو پتھر ہم ادیب لوگ استعمال کرتے ہیں وہ الفاظ ہیں۔''[۱]

ادب کی دنیا میں ترجمہ نگاری کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اور زندہ قومیں ہی ایسے کام کرتی ہیں جن سے ان کی ترقی اور سوچ کو وسعت ملے اور کسی دوسرے ممالک کے لوگوں کی عادات، احساسات، خیالات، کلچر، تہذیب وتمدن کو جانچنے کا موقع ملے ایسے میں ترجمہ نگاری کی اہمیت اور بھی مسلم ہو جاتی ہے۔ ترجمہ ایک فن ہے اور کوئی بھی فن آسان نہیں ہوتا۔

تاریخی اعتبار سے ترجمے کے دو ادوار بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ ایک وہ دور جس میں مسلمان عروج پر تھے اور دوسرا دور یورپ کی بیداری کا دور یعنی (Renaissance) کا زمانہ جب تخلیق کا عمل سست پڑ رہا ہو تو تراجم ایک نئی فضا قائم کرتے ہیں۔ جو کہ ایک تازہ ہوا کے جھونکے کا کردار ادا کرتا ہے۔ ترجمہ دراصل تخلیق سے ایک الگ عمل ہے۔ ترجمہ شعوری طور پر منتقلی کا نام ہے۔ یعنی انسان شعوری طور پر کسی متن کو اس طرح تبدیل کرتا ہے جیسے ایک برتن سے کسی چیز کو دوسرے برتن میں انڈیلنا۔ جب تخلیق کار کسی ناہمواری یا پابندی میں جکڑے ہوئے ہوں تو ایسے حالات میں افسانوں، ناولوں اور نظموں کے تراجم کا رجحان بڑھ جاتا ہے اس طرح ان پابندیوں سے آزادانہ لہجہ اور جبر سے چھٹکارا ملنے کی بنیاد کھڑی ہوتی ہے۔ ایسی صورت میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ بہت سے ادیبوں کی یہ ضرورت بن گئی ہے۔ تخلیق کار تہذیبی وسماجی صورتِ حال کے پس منظر میں یعنی پابندیوں اور جبر کے باعث تخلیقات پر مجبور ہوتے ہیں اور وہ باتیں جو وہ خود نہیں بیان کر سکتے تو ایسی باتوں کو سماج کے اندر اجاگر کرنے کے لیے ترجموں کی زبان استعمال کرتے ہیں تاکہ جبر اور سماجی گھٹن کے حالات سے قاری چیزوں کو ایک حد تک موجودہ تناظر میں محسوس کر سکیں۔ ترجمہ بڑی مشق اور خاص صلاحتیں چاہتا ہے اردو ادب میں محمد

عمر میمن، اجمل کمال، ظ انصاری، حسن عسکری، شاہد حمید، ارشد وحید اور آصف فرخی نے بڑا نام کمایا ہے۔ آصف فرخی کے مشہور تراجم میں، ''سدھارتھ'' ناول کا نیا فن اور ''ماتم ایک عورت کا'' عمدہ نمونے ہیں۔ اس سے یہ حقیقت آشکار ہوتی ہے کہ آصف فرخی ترجمہ نگاری کے اصولوں سے مکمل واقفیت رکھتے ہیں۔ اور ترجمہ نگاری سے مکمل انصاف کیا ہے۔ ماتم ایک عورت کا سماجی صبر اور اجتماعی گھٹن کے عہد میں غائب شیدہ افراد پر بیتنے والے حالات واقعات کا نوحہ ہے۔ دور حاضر میں دنیا کے مختلف خطوں اور مقامات میں اس قسم کے تشدد و جبر کا سلسلہ جاری ہے۔ اس لیے ماتم ایک عورت کا، ایک عورت کا ماتم نہیں یہ تو ظلم اور تشدد کی پرانی اور عصر کے تمام صورتوں کے خلاف باقاعدہ ایک آواز ہے۔ یہ حالت جبر کا نوحہ ہے۔ اس نوحے میں ان تمام مظلوم، بے بس اور لاچاروں کی آہیں شامل ہیں۔ جو تشدد کے سلسلے کے شکار ہیں جو تشدد کے عمل کا نشانہ بنتے آرہے ہیں۔ یہ ماتم محض کردار ''سوزانا'' کا ماتم نہیں ہے۔ یہ تو ہر اس عورت کا ماتم ہے جو ''سوزانا'' کے ساتھ اذیت کے عمل سے گزرے ہیں ان سب مظلوم کرداروں نے بے حس اور شدت پسندوں کے ہاتھوں جسمانی وذہنی اذیت کا سامنا کیا ہے۔

ماتم ایک عورت کا موضوع ایک ایسی فوجی آمریت ہے جس نے ملک پر شکنجے جیسی گرفت کو مضبوط کرنے کے لئے ہزاروں افراد کو غائب کر دیا ہے اور غائب ہو جانے والے اکثر لوگوں کی روداد یا ماتم کا اظہار ہے۔ اس کتاب کا دائرہ عمل لاطینی امریکہ کا ملک ہے۔ جہاں حکومت کے غیر انسانی رویوں کی ترجمانی کرتا ہوا ایک شاہکار ناول سامنے آیا ایک ناول نگار کے مطابق ''اسے صحیح معنوں میں ''شاک'' پہنچانے والی کتاب قرار دیا ہے۔

اس کہانی کا دائرہ عمل لاطینی، امریکہ کا ملک ارجنٹینا ہے۔ جہاں حکومت کی تبدیلی نے ایسی فوجی آمریت کو فروغ دیا ہے کہ جس نے ملک پر شکنجے جیسی گرفت کو مضبوط کرنے کے لیے ہزاروں افراد کو غائب کرا دیا ہے۔ انہیں ظلم اور بربریت کا نشانہ بننے والے لوگوں میں ایک مظلوم اور بے قصور عورت ''سوازنا'' کا کردار بیان کیا گیا ہے۔ جس نے اپنے قیدی ساتھیوں کی مدد سے اپنے اور دیگر قیدیوں پر ہونے والے ظلم اور تشدد کو مرحلہ وار رقم کیا اور ''لوئیزا'' کے ذریعے وہ خطوط ایک پادری ''فادر انتونیو'' تک پہنچائے فادر انتونیو نے ان خطوط کو پڑھا اور ایک اذیت ناک مراحل سے گزرا۔ اور اپنی ذہنی کیفیت کو ایک کرب سے گزار کر مینٹل ہسپتال پہنچ گیا۔ اس کہانی میں ظلم وتشدد، بربریت، اذیت اور استحصال کے نت نئے طریقے اور قیدیوں کی موت کی تفصیلات بیان کی گئی ہیں۔ کہانی کو جھیل جانا ایک بڑے حوصلے کی بات ہوگی۔

ناول کا موضوع جو خاص طور پر لاپتہ افراد ان کی اذیت ناک زندگی، گمشدگان کے لواحقین کی بے بسی اور معاشرے کی بے حسی کو نمایاں کرتا ہے۔ نہایت ہی باریک بینی کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ ناول گو کہ ارجنٹینا کی فوجی آمریت اور اس

کے خلاف جدوجہد کرنے والے انقلابی۔۔۔کاروں کے پس منظر میں لکھا گیا ہے مگر اس ناول کی ایک ایک سطر ایک ایک کردار پاکستانی سماج، وزیرستان کے لاپتہ افراد، کشمیر کی معصوم عورتوں، بلوچستان کے غائب شدگان اور اسی طرح ہر اس فرد کی عکاسی کرتی ہے جو اپنے حق کے لیے آواز اٹھائے، جو آزادی کے لیے نعرہ لگاتے ہیں جو اپنے لاپتہ افراد کی بازیابی کا رونا روتے ہوئے کبھی عدالتوں کے دھکے کھاتے ہیں اور کبھی پریس کلب کے باہر بھوک ہڑتالی کیمپ لگا کر اپنے پیاروں کی تصویریں سینے سے لگا کر لبوں پر ایک مسکراہٹ سجائے اپنی جاگتی آنکھوں میں اپنے پیاروں کی واپسی کا انتظار کی امید لیئے بیٹھے ہوتے ہیں۔

ریاست جب ناکام ہوتی ہے تو وہ اپنی ناکامیوں کا ملبہ کسی نہ کسی طرح سے مظلوم عوام پر ڈالنے کی کوشش کرتی ہے جس کی مثال ہمیں اسلام آباد میں کچی آبادی کے مکینوں کو بے دخل کر کے انہیں دہشت گرد قرار دے کر لاپتہ کرنے کی صورت میں نظر آتی ہے۔

> ''آئی ڈی پیز کے معاملے کو ترجیح دینی چاہیے کیوں کہ وہ اپنی مرضی سے اپنا گھر نہیں چھوڑتے وہ قدرت کی ستم گری کے باعث پناہ لینے پر مجبور ہوتے ہیں۔اور بعض اوقات ریاست خود انہیں اپنا گھر بار چھوڑنے کی ہدایت کرتی ہے۔''۲

فوجی آمریت سے پھیلنے والا خوف اور آمریت کے ذریعے طاقت کا جارحانہ استعمال کرتے ہوئے معاشرے کے اندر پھیلنے والے انتشار اور لوگوں کی نفسیات کو ناول میں بیان کیا گیا ہے۔ناول میں کچھ کردار انتونیو فادر جو کہ مظلوموں اور غائب شدہ افراد کے حق میں آواز اٹھانے سے روکتے ہیں اور اسے منع کرتے ہیں اس خوف کی وجہ سے کہ اسے بھی غائب کر دیا جائے گا۔آمریت کے دور میں ان کے دور خلاف آواز حق بلند کرنے والوں کو غائب کروایا جاتا ہے اس کے رشتہ دار ساری زندگی اس کی واپسی کے منتظر رہتے ہیں۔مگر اس انتظار کے باوجود بھی اس کی لاشیں ملتی ہیں یا پھر اس قدر تشدد کا نشانہ بنایا جاتا ہے کہ وہ اپنی سمعی، بصری اور ذہنی حالت کو اس سطح پر پہنچ جاتا ہے کہ وہ تمام عمر مینٹل ہسپتال میں گزارتا ہے۔کہانی میں ایک کردار اسی کڑی کا سلسلہ ہے جو ان تمام تر کیفیات سے گزرنے کے بعد اپنا ذہنی توازن کھو دیتا ہے۔ناول میں اس کا ذکر یوں ہوا ہے۔

> ''فادر انتونیو آج کل وفاقی ادارہ برائے ذہنی صحت کے اسپتال میں داخل ہیں، جمہوریہ کے دارالحکومت میں، جہاں مجھے ہفتے میں ایک مرتبہ ان سے ملنے کی اجازت ہے۔بڑے دکھ کے ساتھ میں آپ کو اطلاع دے رہی ہوں کہ سسٹر ٹڑا، جو ایک راہبہ ہیں اور جنہوں نے فادر انتونیو کی دیکھ بھالی اپنے ذمے لی ہے، یہ محسوس

کرتی ہیں کہ وہ دن بہت قریب آ گیا ہے۔ جب خداوند تعالی فادرانتونیو کو اپنے پاس بلا لے گا''۳

ناول میں قاری کو ایک ایسے کردار کی نفسیات پڑھنے کو ملتی ہے جو کہ واقعے کا کردار تو نہیں یعنی فادرانتونیو جو واقعات کو خطوط کے ذریعے پڑھ رہا ہے۔ یہ کردار خطوط پڑھ کر اذیت کو محسوس کرنے لگتا ہے تو اپنے وعظ میں تشدد اور اذیت رسانی کے خلاف ہو جاتا ہے۔ فادرانتونیو بحیثیت ایک مزاحمتی روئے اور ظلم و ناانصافی کے خلاف ایک باقاعدہ احتجاج ریکارڈ کراتا ہے۔ یہ کردار ضبط کی انتہا اور اذیت سہنے والے افراد کی عملی تصویر ہے کہ ظلم و تشدد کو پڑھنے والا کس حالت میں ہے تو جن پر ظلم پر کیا جا رہا ہے ان کی کیا حالت ہوگی؟ یہ احساس فادرانتونیو کے روح اور بدن کو دیمک کی طرح چاٹ گیا ہے۔ دیکھنے والوں کو یہ کردار نارمل انسان نہیں بلکہ ذہنی مریض نظر آتا ہے۔ نارمل اور غیر نارمل انسان کے بارے میں شہزاد احمد لکھتے ہیں:

''کوئی بھی ذہنی عمل یا حرکت اگر ایک حد سے تجاوز کر جائے تو ہم اس کو غیر نارمل قرار دیں گے۔۔۔ اگر ذہنی پریشانی یا خوف اس حد تک بڑھ جائے کہ ایک شخص کے لیے یک سوئی سے کوئی دوسرا کام کرنا مشکل ہو جائے تو ایسا شخص خوف یا پریشانی کی شدت سے عصبانیت (Neurosis) کا مریض کہلائے گا اور وہ غیر نارمل نفسیات کے لیے مطالعہ کا مضمون ہوگا۔۔۔''۴

ماتم ایک عورت کا ایک ایک سطر، ایک ایک کردار اذیت دینے والوں اور اذیت سہنے والوں کی کیفیات بہت باریکی اور جذبات کے ساتھ بیان کرتا ہے اذیت دینے والے انسانیت اور رحم دلی سے قاصر نظر آتے ہیں اور اس سانپ کی طرح نظر آتے ہیں۔ جو بھوک لگنے پر خود اپنے انڈوں کا شکار کر لیتا ہے۔ ناول میں اذیت دینے والوں نے ظلم اور بربریت کی ایک داستان رقم کی ہے اور نت نئے طریقوں سے قیدیوں کو سزائے دیتے ہیں اذیت دینے والے انسانیت کے درد سے عاری محسوس ہوتے ہیں ناول میں اس طرح کے حالات کا بیان یوں ہوتا ہے۔

''جب ان لوگوں نے مجھے پورا باندھ دیا تو ان دونوں عورتوں میں سے زیادہ عمر والی کی طرف گئے، اور جو استاد معلوم ہوتا تھا، بجلی کا تار اُسے لگانے لگا اور نارزا اور ایل رینگو دیکھتے رہے۔

زیادہ عمر کا آدمی بڑ بڑانے لگا، ''اینا۔۔۔ اینا۔۔۔ اینا'' اور میں ہڈیوں میں گودا جما دینے والی چیخیں سنتی رہی۔

اذیت دینے والا بار بار اُس عورت سے پوچھتا رہا کہ دہشت گردوں کا اسلحہ خانہ کہاں ہے۔ مگر وہ جواب سننے کے انتظار بھی نہ کرتا اور ''لا پیکانہ'' دوبارہ لگانے لگتا، کہ یہ مذاق کا وہ نام تھا جو انہوں نے اس شیطانی بجلی کے تار کو دے رکھا تھا۔ نارزا نے اذیت رسانی کا سلسلہ روک دیا اور زمین کا جوتا ڑ جوڑنے لگا، جو دوسری

عورت کے پیروں پر سے گر گیا تھا۔ وہ عورت نہیں، سولہ سال کی خوبصورت لڑکی تھی۔

اس نے جب تار سے میرا سر، میری آنکھوں کے پپوٹے اور میرے بازو چھوئے تو صدمے کی ایک لہر میرے سارے بدن میں آسمانی بجلی کی طرح تیر گئی، میرے دل کی دھڑکن کا انداز بدل گیا۔ مگر جب اس نے میری چھاتیوں کو چھوا تو مجھ درد ہی نہیں غصہ بھی آیا۔ وہ بجلی کا تار دھیرے دھیرے میرے پیٹ سے نیچے لاتا رہا اور سارا وقت میری لرزش دیکھتا رہا۔ اس نے کئی بار میری شرم گاہ کے گرد تار گھمایا اور اس کو تار سے چھو دیا۔

اچانک اس نے تار میرے مقعد میں گھسیڑ دیا اور بھیانک درد کی شدت سے مجھے دیوانگی کی سرحدوں تک لے آئی۔

اس دوران وہ مجھ سے بھی دہشت گردوں کے اسلحہ خانے کے بارے میں پوچھتا رہا، مگر اس نے بھی مجھے جواب دینے کا موقع نہیں دیا۔ اسی لمحے وہ شخص جو بڑی عمر کی عورت کو اذیت دے رہا تھا، لڑکی کی طرف مڑا اور بجلی کی تار اُس کی شرم گاہ میں ٹھونس دیا۔ لڑکی کا جسم پھڑک کر دوہرا ہو گیا اور بُری طرح کانپنے، اینٹھنے لگا۔ وہ انتظار کرتا رہا کہ جسم اپنے معمول پر واپس آئے، اور پھر اس کی چھاتیوں کی نوک پر بجلی کا تار چھوانے لگا۔

اینا اور ہتھکڑی پہنے ہوئے دونوں قیدی اس اذیت پسند کو چیخ چیخ کر گالیاں دینے لگے۔ ایک اور محافظ نے ریڈیو کی آواز تیز کر دی۔۵

ناول میں اذیت اور بربریت کی جو تصویر کشی کی گئی ہے اس کی مثال نہیں ملتی ناول پڑھتے ہوئے کئی بار اس اذیت کو اپنی رگوں میں سرائیت کرتا ہوا محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ناول کا تعلق ارجنٹینا میں ہونے والی آمریت سے پیدا ہونے والے حالات ہیں۔ لیکن ہمارا معاشرہ بھی دور حاضر میں اس قسم کی صورتحال کا شکار نظر آتا ہے ماورائے عدالت قتل، جعلی پولیس مقابلے ایک معمول بن چکے ہیں۔ ان تمام تر حالات اور غیر یقینی صورتِ حال میں پاکستانی سماج اور عدالتیں، قانون، صم بکم کی تصویر بنے بے بسی کی آخری حدوں کو پھلانگتا نظر آتا ہے خود مترجم آصف فرخی کے مطابق

''اس زبان کی ایک اہم ترین بات اس کی تکلیف ہے۔ اس میں ایک تکلیف پنہاں ہے۔ اور پھر اس ناول کی جو کہانی ہے کہ جو پادری کو جوں جوں واقعات کا علم ہوتا جاتا ہے، وہ ایک نفسیاتی کیفیت کا شکار ہوتا جاتا ہے۔ تو اس زبان کا ترجمہ کرنے میں بھی مجھے یہ لگا جیسے میرے اوپر تشدد ہو رہا ہے اور میں بڑی تکلیف میں ہوں۔ میں اس کا ترجمہ کرتا تھا اور پھر ایک آدھ صفحے کے بعد رکھ دیتا تھا۔ مجھے ایسا لگا کہ میں صدمے سے دو

چار ہوا ہوں۔ پڑھنے والا بھی اسی صدمے سے گزرتا ہے۔۶

ناول میں اذیت دینے والوں اور سہنے والوں کی نفسیات کا جو بیان ملتا ہے اس میں ہمیں انتونیو فادر کا کردار بڑا ہی کنفیوژن کا شکار نظر آ رہا ہے۔ وہ فادر جو کہ ظلم کو محسوس کر رہا ہے روکنے کی کوشش کرتا ہے تو خود کسی حد تک پہنچا تا ہے۔ اس کی کیفیت کا اندازہ ہمیں انتونیو فادر کے کردار سے بخوبی ہوسکتا ہے۔ ناول میں انتونیو فادر ایک ایسا محرک کردار ہے جو کہ اپنے اردگرد کے معاملات سے بخوبی آگاہ ہے لیکن اپنی بے بسی کی وجہ سے انجام مینٹل ہسپتال کو پہنچا تا ہے۔

''فادر مارٹن اور فادر ارنستو کا کہنا ہے کہ یہ سننے کے بعد فادر انتونیو قہقہہ مار کر ہنس پڑے اور کئی گھنٹے بے قابو ہو کر مسلسل ہنستے چلے گئے۔

ڈاکٹر کو دوبارہ بلوایا گیا اور اُس نے تجویز کیا کہ فادر کو ذہنی صحت کے ادارے لے جایا جائے، جہاں وہ اب ہیں۔

مجھے نہیں معلوم کہ وہ مجھے دیکھ کر خوش بھی ہوتے ہیں، کیوں کہ وہ ہر چیز کو بغیر کسی تاثر کے گھورتے رہتے ہیں۔

بعض مرتبہ وہ ایسے نام یا الفاظ بڑبڑاتے ہیں جنہیں صرف میں ہی سمجھ سکتی ہوں، وہ اس مسودے میں سے ہیں''۷

کسی بھی ناول کی عظمت کا انحصار کردار نگاری پر بھی ہوتا ہے اعلیٰ کردار نگاری کا دارومدار ناول نگار کی فنکاری پر منحصر ہے۔ ڈاکٹر سلام سندیلوی ناول نگار کی کردار نگاری کے متعلق لکھتے ہیں:

''وہ مختلف کرداروں کو ہمارے سامنے پیش کرے کہ ہماری آنکھوں کے سامنے ان کا نقشہ پھر جائے اور ہم ان کی شکل وصورت اور گفتار و کردار کو بھی نہ بھول سکیں۔۔۔ایک ماہر فنکار یہ جانتا ہے کہ کن جزئیات کا ذکر کرنا چاہیے اور کن کو ترک کر دینا چاہیے، تاکہ ناظرین خود اپنی قوتِ تخیل سے اس خلا کو پر کر لیں۔''۸

''ماتم ایک عورت کا'' وزیرستان میں غائب ہونے والے افراد ریاست کے وہ باشعور نوجوان کی بھی ایک کربناک نظر پیش کرتا ہے جو نوجوان ہماری قوم اور پاکستان کا اثاثہ ہیں آج وہی نوجوان گھر سے کالج کے لیے جاتے ہیں تو واپسی پر نامعلوم افراد سرعام اغوا کر کے لے جاتے ہیں۔ اپنے حق کے لئے آواز اٹھانا جرم و دہشت گرد قرار دے کر لاپتہ کئے جاتے ہیں۔

ناول کے ایک اہم کردار ''سوازنا'' جو کہ اپنی مظلومیت کے سبب قاری پر اثر انداز ہوتا ہے۔ ظلم کی تعریف ظالم

الگ طرح کرتا ہے۔مظلوم الگ طرح کی کرتا ہے۔لیکن ظلم کو دیکھنے والا پڑھنے والا ایک کربناک حالات کا شکار بنا رہ نہیں سکتا۔ناول میں انتہائی غیر انسانی رویوں کی ترجمانی کی گئی ہے۔''سوازنا'' اہم کردار ہے جس کے گرد کہانی گھومتی ہے۔ سوازنا کے ساتھ ہونے والے ظلم اور تشدد کے بیان کو خطوط کے ذریعے انتونیو فادر کے پاس پہنچایا جاتا ہے۔اس کردار پر بلکہ دیگر قیدیوں پر جو تشدد کیا جاتا ہے اس کا بیان خطوط میں کیا جاتا ہے۔انتونیو فادر جب سوازنا کے گھر ان کے والدین کے پاس جاتا ہے تو جن حالات کا ذکر وہاں ملتا ہے۔اس کا بیان ناول میں یوں کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر صاحب آرام کرسی پر بیٹھے تھے اور ان کی نظریں سامنے رکھے مرتبان پر کڑی ہوئی تھیں۔میں نے انہیں سلام کیا تب بھی انہوں نے کوئی حرکت نہ کی۔

جو مرتبان اُن کی توجہ کا مرکز بنا ہوا تھا، وہ کسی گاڑھے اور خون آلود سیال سے بھرا ہوا تھا اس میں کوئی ایسی چیز تھی جو پہلے پہل میری سمجھ میں نہیں آئی۔

''یہ کیا ہے؟''میں نے سوازنا کی ماں سے پوچھا۔

''دکھاؤ اسے دکھا دو اس کو۔'' اس سے پہلے کہ وہ عورت جواب دے پاتی، سوازنا کے والد اپنی اس ساکت حالت سے نکل آئے۔

''نہیں، ایدودو! خدا کے لیے نہیں!'' وہ گڑگڑانے لگی۔

میں میز کی طرف گیا، مرتبان اٹھایا اور اُس کا معائنہ کیا۔

میں اور بھی حیران رہ گیا جب اس کے اندر سے دھات کی کسی چیز کے مرتبان کے شیشے سے ٹکرانے کا چھنا کا سنا۔مرتبان میرے ہاتھ سے چھوٹتے چھوٹتے بچا۔میں قے کرنے والا تھا۔

اس کے اندر دو ہاتھ تھے جنہیں کلائی کے پاس سے کاٹا گیا تھا۔ایک ہاتھ کی بیچ والی انگلی پر انگوٹھی تھی۔وہ دونوں اس خون آلود سیال میں تیر رہے تھے جیسے کسی ہولناک رقص کی حالت میں ہوں۔اس انگلی پر جو انگوٹھی پہنی تھی وہ سوازنا کی منگنی کی انگوٹھی تھی۔۹

''ماتم ایک عورت کا'' جب اپنے اختتام کو پہنچتا ہے تو قاری کی حالت غیر ہوتی ہے کہ ایک بے بس اور لاچار انسان معاشرے میں موجودہ عدم مساوات اور غیر انسانی رویوں پر بات کرنا سوال اٹھانا مناسب نہیں سمجھتا۔راقم کے نزدیک ظلم کی تعریف مظلوم اور ظالم دونوں الگ طرح سے کرتے ہیں۔لیکن اس سے ہٹ کر ظلم کو دیکھنے والا، ظلم کو پڑھنے والا جن مراحل

سے گزرتا ہے اس میں انسان کی حالت کسی نفسیاتی مریض سے کم نہیں ہوتی۔لیکن معاشرہ تضادات کی ضد میں ہے۔تو ایسے حالات سے انسان کا واسطہ معمول کا قصہ بن گیا ہے۔ ناول میں غائب افراد مظلوم کرداروں کی کہانی کا ماتم ایک ایسی صورتحال کی طرف اشارہ جس کے بارے میں مترجم آصف فرخی کا کہنا ہے۔

''آصف فرخی: اذیت رسانی کے اس سارے عمل میں تین لوگ بار بار سامنے آرہے ہیں۔ پہلا شخص جو اس کا شکار ہے۔اس کے بارے میں ہم کس قدر جانتے ہیں کہ اس پر جسمانی یا نفسیاتی اثرات کیا مرتب ہوں گے۔خود ہمارے معاشرے میں بھی اس قسم کی دستاویزات ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ لوگوں پر کیا گزری۔لیکن دوسرا شخص جو اس سب کا ذمہ دار ہے،اس کی نفسیات کے بارے میں بھی آپ نے اشارہ کیا ۔ مجھے پھر بھی یہ شخص غیر حقیقی سا لگتا ہے۔ادھر میں کہانیں کے جس سلسلے پر کام کر رہا ہوں،تو ان کہانیوں میں ایسے کردار کو پیش کرنا میرے لیے ممکن نہیں ہو سکا جو اذیت پہنچاتا رہا ہو۔اس لیے میں اس کردار کی کھال کے اندر گھس نہیں سکتا۔بحر حال آپ نے بتایا ہے کہ وہ کون ہے اور کیا سوچتا ہوگا۔اس سے بھی زیادہ حیران مجھے وہ تیسرا آدمی کرتا ہے جو اذیت رسانی کی خبر اخبار میں پڑھتا ہے۔اور اس کو پڑھ کر اپنے اسی طریقے سے زندگی کرتا رہتا ہے۔کیا یہ محض اخباری آدمی ہے اور اس کے رویے کے ذمہ دار اخبارات ہیں۔اس ترجمے کے دوران میں یہ سوچتا رہا اور ڈرتا رہا کہ اس معاشرے میں ایسی مزید مثالوں کی تشہیر کی اور کیا ضرورت ہے،اور کہیں اس کتاب سے اذیت دینے والوں کو چند اور نئے طریقے نہ معلوم ہو جائیں۔اس کتاب کو پڑھ کر تھوڑی دیر کے لیے سنسنی محسوس کریں، پھر کتابوں کے ڈھیر میں واپس رکھ دیں۔''

''اس ناول کے ترجمے کا جواز یہی تھا''۱۰

ناول میں پیدائش سے موت تک کی زندگی میں جو واقعات کارفرما ہوتے ہیں اور جن حالات واقعات سے وہ گزرتا ہے ان کا ذکر ملتا ہے ناول کا موضوع زندگی اور اس کے مسائل کو حقیقی اور کھردرے انداز میں اجاگر کرنا۔

ڈاکٹر محمد حسن ناول کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''ادبی مرتبے کے ناولوں سے مراد وہ ناول ہیں جن میں موضوع کے اعتبار سے فکری صلاحیت اور طرز تحریر میں ادبی چاشنی موجود ہو۔۔۔گویا ناول کی عظمت کی بحث کا مدارس کی جمالیاتی اقدار کے ساتھ ساتھ ان کی فکری اقدار پر بھی ہے، جو قاری کے تصورات کو نئی سمت میں لے جاتا ہے اور زندگی کی بصیرت کو نیا موڑ دینا ہے۔''۱۱

ناول کے کردار پادری انتونیو اذیت سہنے والوں سے زیادہ اذیت کا شکار نظر آتا ہے۔اس کردار کو پڑھتے ہوئے محسوس کیا جاسکتا ہے کہ ایک نارمل انسان ایک کیفیت کو پڑھ کر کس قسم کی صورتحال کا شکار ہوتا ہے۔ایک ادارہ یا ایک گروہ جو کسی شک یا سہولت کار ہونے کی وجہ سے ریاست کے باشندوں کو اٹھاتا ہے اور غیر انسانی رویوں سے جسمانی اور ذہنی تشدد کا شکار بناتی ہے۔ان تمام تر حالات کو انور سن رائے یوں بیان کرتے ہیں۔

''یہ ناول اس اعتبار سے بہت اچھا ماڈل ہے کہ ایسی چیز کا ہونا، اور اس کی شخصیت پر کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں۔پھر دوسرے فرد کا اس کو پڑھنا اور پڑھتے ہوئے اس پر کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں۔تیسرا فرد جو اس کو لکھتا ہے، اس کے بارے میں ہمیں ناول سے کچھ معلوم نہیں ہوتا۔لیکن پادری کا کردار جو ہے، وہ جوں جوں پڑھتا جا رہا ہے۔وہ Disorder اس میں رونما ہوتا جا رہا ہے۔آہستہ آہستہ اس کے ملازمہ سے تعلقات منقطع ہوتے ہیں، اس کے سرمنز کا انداز تبدیل ہو جاتا ہے اور وہ آخر میں بالکل ایک منتشر شخصیت کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے۔تو میں سمجھتا ہوں کہ انتظار کی اصل حقیقت تک رسائی کے لیے منتشر شخصیت کا وسیلہ ضروری ہے۔جب تک آپ اس Disorder میں شامل نہیں ہوں گے، اس کی اصل ماہیت کو آپ اپنے شعور میں نہیں لا سکتے۔''۱۲

ماتم ایک عورت کا کا ہر سطر، ایک ایک کردار ہمارے عہد کے پاکستانی سماج کی عکاسی کرتا ہے۔جہاں ہمیں بلوچستان، کشمیر اور وزیرستان کے لاپتہ افراد کی ترجمانی ملتی ہے۔لیکن اس پہلو کی طرف کتاب کی پشت پر لکھا گیا جملہ ہی کافی ہے''اس کتاب کو جھیل جانا مشکل ہے، یہ شدید مذمت کرتی ہے اذیت کے پورے سلسلے کی۔ان حکومتوں کی جو اس کے لئے احکام جاری کرتی ہیں اور ان معاشروں کی بھی جو اسے برداشت کر لیتے ہیں۔کیا اس آخری فقرے کی ذد میں ہم اور آپ نہیں ہیں؟

اذیت دینے والوں کے پاس قومی سلامتی اور انتشار کو روکنے کی دلیل ہوتی ہے۔لیکن ظلم بربریت کے شکار افراد سے زیادہ ان حالات سے باشعور طبقہ جس قدر متاثر ہوتا ہے اس ظلم و بربریت کے سماج پر جو اثرات مرتب ہوتے ہیں۔اس کی مثال ہمیں پادری انتونیو کی صورت میں ملتی ہے۔اور اذیت کے عمل کو دفاع کرنے والوں کی کیفیت کا بیان ناول میں یوں کیا گیا ہے۔

''ان میں سے اکثر اتنے معصوم نہیں ہیں۔جتنے آپ سمجھ رہے ہیں۔بہر حال، اذیت رسانی سے لادینی عقائد کا خاتمہ ممکن ہو۔یہ جتنا بھی قابل نفرت معلوم ہو، ہمیں بعض مرتبہ اذیت پہنچانے والے لوگوں کی نفرت

اورظلم کا فائدہ اٹھانا چاہیے۔تا کہ ہم اپنی اخلاقی اقدار کی حفاظت کا مقصد حاصل کرسکیں''۔کپتان نے ایسے لہجے میں کہا کہ مجھے ذرا بھی شبہ نہیں رہا کہ اس کے اپنے خیال میں وہ سو فیصد درست تھا۔اس کی بات جاری رہی:

''اذیت پہنچانے والے آپ کے ناپسندیدہ ہوں گے،لیکن وہ بھی لاشعوری طور پر اپنی جان تک اس مقصد کے لیے قربان کردینے کو تیار ہیں۔ جسے وہ نیک اوراعلیٰ خیال کرتے ہیں۔''

''آپ اپنے آپ کو ولی قرار دیتے دیتے رک گئے۔''میں نے کہا۔

''وہ کچھ کرتے ہیں اپنے پیاروں کی بہتری کے لیے کرتے ہیں،بیوی،بچے،گھر والے۔اوراس کلیسا کے اعلا مقاصد کی حفاظت کے لیے بھی،جس کی نمائندگی آپ کرتے ہیں،فادر۔''۱۳

ماتم ایک عورت کا ناول کے آخر میں ایک مکالمہ پڑھنے کو ملتا ہے۔جس میں پروفیسر سید ہارون احمد،انور رائے،آصف فرخی مکالماتی انداز میں ایک دوسرے کے سوال و جواب کا سلسلہ جاری ہے۔اس میں اذیت دینے والوں اورسہنے والوں کی طرف آصف فرخی کا اشارہ ملتا ہے۔

ماتم ایک عورت کا ہرسطر ہرکردار ظلم و بربریت کا شکار ہےاس میں لوئزا،سوازنا،تنویر،سوازنا کا منگیتر،اینا، سلویا پوری،ایلیشاء،رولتو،اس سے بڑھ کے اذیت کے شکار انتونیو پادری کا کردار ہے جو کہ ظلم و بربریت کو پڑھ کر ایک نارمل انسان سے مینٹل ہسپتال تک پہنچ جاتا ہے۔ان حالات کو دیکھنے کے بعد ناول کے بعد میں شرکاء اذیت دینے والوں کی نفسیات پر ایک مکالمہ کرتے ہیں جن کو یہاں پر پیش کیا جاتا ہے۔

''انور رائے سن: جن لوگوں کو تشدد کرنے کے لیے ہمارے ریاستی اداروں میں استعمال کیا جاتا ہے۔ان کی سماجی زندگیاں بھی خاصی منتشر ہوتی ہیں۔ وہ اس تشدد کے اثرات کو کیسے overcome کرتے ہیں۔ہمارے ہاں سب سے زیادہ اندوہناک یہ ہے کہ ہمارے ہاں اس نفسیاتی کیفیت کا نفسیاتی بیماری ہی نہیں تسلیم کرتے۔ایسی ہی ایک واردات کے بعد اس کا نظام ہضم متاثر ہوجاتا ہے،اس کو نیند کم آتی ہے،اس کی فیملی لائف متاثر ہوتی ہے،میاں بیوی کے تعلقات متغیر ہوجاتے ہیں،ان سب چیزوں کا ہم نوٹس نہیں لیتے۔

ڈاکٹر ہارون احمد:لیکن یہ ایک ایسے شخص کے اوپر اثرات کی نوعیت بھی ذرا مختلف ہوتی ہے۔مثلاً پولیس فورس ہے اس میں کون لوگ کس طرح لیے جاتے ہیں۔ان کا چناؤ اس بات پر ہوتا ہے کہ کون زیادہ تشدد کرسکتا

ہے، زیادہ اثر لیے بغیر۔ اس کی مثال ان بچوں سے دی جاسکتی ہے جن میں Minimal Brain Damage کی کیفیت ہے۔ان میں بعض بچے ایسے ہیں جن میں تشدد کرنے کا رجحان زیادہ ہے۔مثلاً انھوں نے مرغی لی اور اس کی گردن توڑ مروڑ دی۔کہیں اس کو ماچس مل گئی تو اس نے آگ لگادی۔اب بعض شخصیات ایسی ہوتی ہیں جو تشدد کر کے ذاتی تسلی محسوس ہوتی ہے۔بچپن میں بھی ان میں یہ کیفیت ہوتی ہے۔اور جب بڑے ہوتے ہیں تو ایسے لوگ جو تشدد کرتے ہیں، ایسی جگہ جمع ہو جاتے ہیں اور اپنی فیملی سے ان کا رابطہ محدود ہوتا ہے۔آپ نے دیکھا ہوگا کہ جو لوگ پولیس میں ہیں، وہ چوبیس گھنٹے اس سلسلے میں رہتے ہیں، ان کی ڈیوٹی اس طرح کی ہوتی ہے۔۔۔۱۴

فوجی آمریت سے پھیلنے والا خوف اور آمریت کے ذریعے طاقت کا جارحانہ استعمال کرتے ہوئے معاشرے کے اندر پھیلنے والے انتشار اور لوگوں کی نفسیات کو ناول میں بیان کیا گیا ہے۔ناول میں کچھ کردار مظلوموں اور غائب افراد کے حق میں آواز اٹھاتے ہیں۔خصوصاً پادری انتونیو کی صورت میں لیکن پادری کو منع کیا جاتا ہے ڈرایا جاتا ہے کہ آپ بھی لاپتہ ہو سکتے ہیں یہ سب کچھ قومی سلامتی کے لیے ہو رہا ہے۔تاریخ انسانی میں یہ دیکھنے کو ملا ہے کہ فوجی آمریت کے دور میں ظلم اور لاپتہ افراد کے خلاف آواز حق بلند کرنے پر غائب کرایا گیا ہے۔اس دوران ذہنی اور جسمانی طور پر شدید تشدد کا نشانہ بنایا جاتا ہے یہ قیدی واپسی پر ایک نارمل انسان کی طرح زندگی نہیں گزار سکتا۔

لاپتہ افراد کے بارے میں عمومی تاثر دیکھنے سننے کو ملتا ہے اس میں یہ بیان کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ جو بھی افراد غائب کئے جاتے ہیں وہ ملک دشمن عناصر کے ہاتھوں استعمال ہو رہے ہیں۔ملک دشمن سرگرمیوں میں ملوث، دہشت گردی اور دیگر جرائم میں ملوث ہیں۔۔۔وغیرہ وغیرہ۔۔۔ملک کے اہم اداروں کی طرف سے آئے روز میڈیا پر لاپتہ افراد کے بارے میں اس قسم کی باتیں اور کہانیاں سنائی جاتی ہیں اور معصوم بے گناہ لوگوں کو مجرم بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ان تمام تر حالات کے بارے میں حفیظ بزادر لکھتے ہیں۔

''جب آپ کی عدالتیں اپنی رپورٹ میں یہ کہتی ہیں کہ جبری گمشدگیوں کے ذمہ دار آپ کے کچھ ادارے ہیں اور مسخ شدہ لاشوں کی برآمدگی بھی انہی سے ہو رہی ہے اور یو این ورکنگ گروپ جو کہ جبری گمشدہ لوگوں کے حوالے سے چھان بین کرنے کے لیے پاکستان آیا تھا۔وہ ابھی اپنی ابتدائی رپورٹ میں کچھ اس طرح کی بات کرتا ہے اور بلوچستان کی عوام کا عمومی تاثر بھی یہی ہے تو پھر یہ سب لوگ شاید غلط نہ ہوں تو اس میں یہ سمجھنا کچھ زیادہ مشکل نہیں ہے کہ جن کو ذمہ دار ٹھہرایا جا رہا ہے وہ دنیا کی نظروں کے سامنے، نیا منظر نامہ، نیا تھیٹر یا نئی کہانی سنانا چاہتے ہیں دنیا کو بتانا چاہتے ہیں۔۔۔''۱۵

''ماتم ایک عورت کا'' قاری پر ان معاملات کا اثر بہت جلد ظاہر ہونے لگتا ہے اور وہ اس ظلم اور بربریت کو محسوس کر سکتا ہے اس کہانی کو جھیل جانا قاری کے لیے ایک بہت بڑا امتحان ہے۔ ایک غیر یقنی صورتحال سے دوچار ہو جاتا ہے ان قیدیوں کے حالات پڑھ کر دماغ ماوف ہو جاتا ہے۔ براہ راست قاری کے دماغ پر اثر انداز ہونے والی کہانی اپنے آپ کو ایسے معاشرے کا حصہ سمجھ کر اس کہانی کو اپنے اندر سمو لینا بہت مشکل بات ہے۔ اذیت در اذیت تشدد اور انسانیت کی پامالی اخلاقی پامالی دیکھنے کو ملتی ہے۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ کسی بھی خطے میں جہاں ریاستی جبر اور گھٹن کا سامنا ہوگا وہاں اذیت تشدد اور مظلوموں کی ایسی بھیانک صورتیں ابھرتی ہونگی۔ ایسے میں یہ کہنا کسی حد تک مناسب ہوگا کہ عمر ریو ابیلا کا یہ ناول کوئی نیا تجربہ نہیں لیکن حالت حاضرہ کے پیش نظر اپنی نوعیت کا اہم ناول ہے۔ اس ناول کا دائرہ کار زمان و مکان سے ماورا ہے۔ ہمارے معروض میں ایسے واقعات معمول کا حصہ ہیں۔ تشدد انسانی جبلتوں میں سے ایک جبلت کا نام ہے۔ تشدد کی تاریخ انتہائی بھیانک ہے یہ تشدد کا عمل ہمیشہ مفادات کے ٹکراؤ کے پیچھے میں سامنے آتا ہے حاکم و محکوم، ظالم اور مظلوم اسے جنم دیتے ہیں۔ تشدد کی مختلف صورتیں ہوتی ہیں تشدد برائے تشدد، تشدد برائے تسکین الغرض! تشدد انسانی وجود سے باہر کی چیز نہیں یہ انسان کا رویہ ہے۔ عمر ریو ابیلا کا ناول ماتم ایک عورت کا معاشرے کے اجتماعی بے حسی اور ظلم کی تصویر ہے۔

حوالہ جات

۱۔ آصف فرخی، میرے والد کا سوٹ کیس، مشمولہ ناول کا نیا فن، سٹی بک پوائنٹ، کراچی، س اشاعت ۲۰۱۸ء، ص ۷۰

۲۔ آئی اے۔ رحمان، ریاستی ناکامی کی طویل داستان کا نیا باب، مشمولہ انتہا پسندی کے خاتمے کے لیے رواداری، دلیل پسندی اور انسانی حقوق کی اہمیت، سن اشاعت اپریل ۲۰۱۶ء، مدیر حفیظ احمد بزدار، پاکستان کمیشن برائے انسانی حقوق، ایوانجمہو رے ۱۰۷ء، ٹیپو بلاک، نیو گارڈن، لاہور، ص ۱۰۶ء

۳۔ آصف فرخی، ماتم ایک عورت کا، گلشن اقبال، کراچی، اشاعت ۲۰۱۸ء، ص ۱۲۱

۳۔ شہزاد احمد، فرائیڈ کی نفسیات، دور دور، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۹، ص ۱۲۴

۵۔ ایضاً، ص ۱۲۱

۶۔ آصف فرخی، ہارون احمد، پروفیسر، ڈاکٹر، انور سن رائے سے مکالمہ بعنوان خون جم رہا ہے آنکھوں میں، مشمولہ ماتم ایک عورت کا، ص ۱۴۹-۱۴۸

۷۔ ایضاً، ص ۱۲۲

۸۔ سلام سندیلوی، ڈاکٹر، ادب کا تنقیدی مطالعہ، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۹۱

۹۔ ایضاً، ص ۱۲۰

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۳۵

۱۱۔ محمد افتخار شفیع، اصناف نثر کتاب سرائے الحمد پبلشرز، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۲۷

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۴۹

۱۳۔ ایضاً، ص ۷۳-۷۵

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۳۳-۱۳۵

۱۵۔ ایسا کریں یا ایسا نہ کریں Make it happen Or let it Happen، مشمولہ انتہا پسندی کے خاتمے کے لیے رواداری، دلیل پسندی اور انسانی حقوق کی اہمیت، سن اشاعت اپریل ۲۰۱۶ء، مدیر حفیظ احمد بزدار، پاکستان کمیشن برائے انسانی حقوق، ایوان جمہور ۱۰۷، ٹیپو بلاک، نیو گارڈن لاہور، ص ۱۰۷

غزل یعقوب
ٹیچنگ ریسرچ ایسوسی ایٹ، شعبہ اردو
بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد

اختر النسا بیگم اور ٹیڑھی لکیر میں نسائی کرداروں کا تقابلی مطالعہ

This is a comparative study of two novels Tehrhee Lakeer and Akhtar U Nisa Begum. I tried to explore differences and commonalities of women's status in social context of colonial India. The study also deals with the position and role of women through the Female characters of these above mentioned novels. My research categorically deals with the issue of women empowerment in colonial society through the lens of Nazar Sajjad Haider and Esmat Chughtai.

اختر النسا بیگم اور ٹیڑھی لکیر دونوں ناول ہندوستانی معاشرے کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ دونوں مصنفین نے معاشرتی مسائل کی پیشکش اپنے اپنے نظریات کے تحت منفرد انداز میں کی ہے۔ نذر سجاد حیدر کا شمار ان مصنفین میں ہوتا ہے جنھوں نے ناول نگاری کے دورِ اولیں میں لکھنا شروع کیا۔ اس دور میں ناول نگاری کی صنف اپنے ارتقائی مراحل میں تھی اور موضوعات بھی محدود تھے۔ وہ دور عورت کی تعلیم و ترقی کے لیے ہموار نہیں تھا اسی لیے نذر سجاد حیدر نے خواتین کو شعور و آگہی دلانے کی کوشش کی اور اپنی تحریروں کے ذریعے یہ نظریہ پیش کرنے کی کوشش کی کہ تعلیم ہر شخص کا بنیادی حق ہے خواہ وہ مرد ہو یا عورت، دونوں معاشرے کے فعال رکن ہیں۔ نذر سجاد حیدر نے معاشرے کو جنسی تفریق سے ہٹ کر سوچنے کی ترغیب دی اور مرد و زن کو معاشرے میں برابری کا درجہ دیا۔ مصنفہ نے اپنے نظریات کی پیشکش کے لیے عورتوں کی تعلیم و ترقی کے حوالے سے درپیش مسائل کی عکاسی کی ہے۔ اختر النسا بیگم میں مرکزی کردار بظاہر تو پڑھا لکھا ہے لیکن اپنی سوتیلی ماں کی کم علمی اور کی وجہ سے اسے زندگی کا سفر کٹھن معلوم ہوا۔ نذر سجاد حیدر نے معاشرتی رویوں پر سخت تنقید کی ہے جو انسان کو مرد یا عورت میں تفریق کر کے ان سے جینے کا بنیادی حق چھین لیتا ہے۔ اختر النسا بیگم کی تخلیق سے پہلے بہت سے مصنفین نے اپنی تحریروں کے ذریعے معاشرتی اصلاح کی خدمات سرانجام دیں۔ یہ ناول بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جس میں معاشرتی اصلاح اور خاص کر اصلاح نسواں کی تحریک کو فروغ دیا گیا۔

عصمت چغتائی کا تعلق ناول نگاری کے ترقی یافتہ دور سے تھا۔ ٹیڑھی لکیر کی تصنیف کے وقت اردو ناول اپنی ارتقائی منازل طے کر چکا تھا اور اس کی مکمل صورت سامنے آ چکی تھی اور موضوعاتی اعتبار سے بھی متنوع موضوعات اس

صنف کا حصہ بن چکے تھے۔تاہم یہ عصمت چغتائی کا ہی خاصہ ہے کہ وہ ٹیڑھی لکیر میں کرداروں کی ذہنی ونفسیاتی الجھنوں اور جنسی مسائل کو جس کامیابی سے احاطہ تحریر میں لائی ہیں وہ ان سے قبل مرد مصنفین کے ہاں بھی نہیں ملتا۔عصمت چغتائی نے نا صرف اس دور کے ہندوستانی معاشرے کی تصویر کشی کی ہے بل کہ اپنے مشاہدے اور کمال فن سے وہ کرداروں کے نفسیاتی تجزیے کرنے اور جانچنے میں بھی کامیاب ہوئی ہیں۔انھوں نے معاشرتی مسائل کے پیش نظر فرد کے ذہن پر اثر انداز ہونے والے عوامل کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ان سے پہلے خارجی معاملات وموضوعات پر لکھا گیا تھا انھوں نے فرد کی داخلی دنیا اور کیفیات کو اپنا موضوع بنایا۔دونوں ناولوں کا تقابلی جائزہ ذیل کی سطور میں کیا گیا ہے۔

ا۔ تصورعورت:

دونوں ناولوں کا مرکزی کردار عورت ہے۔اور دونوں ناول عورت کی زندگی کا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔اختر النسا بیگم میں اختر کے حالات وواقعات کا بیان ہے اور ٹیڑھی لکیر میں شمن کی ذاتی زندگی اور اس کی ذہنی ونفسیاتی کیفیات کا بیان ہے۔تصورعورت کے حوالے سے بات کی جائے تو دونوں مصنفین نے منفرد کرداروں کی پیشکش کی ہے جو اپنے ارتقائی مراحل میں ہیں۔بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں جب عورت کا لکھنا اور پڑھنا تک معیوب سمجھا جاتا تھا۔ایسے میں اختر النسا کا اپنے گھر سے دور رہ کر تعلیم حاصل کرنا اور اعلیٰ تعلیم کے حصول سے اپنے حالات کو بہتر بنانے کی کوشش کرنا ایک انتہائی قدم تھا۔اگر چہ نذر سجاد نے اختر کو ایک کمزور بے بس کردار کی صورت میں دکھایا ہے لیکن کہیں نہ کہیں انھوں نے تعلیمی قابلیت اور اس کی اہمیت کو بھی اجاگر کیا ہے۔اختر کی سوتیلی والدہ کا کردار ایک زبردست منفی کردار کے طور پر ابھر کر سامنے آیا ہے جس کے فیصلوں کے آگے مرد بھی جھکنے پر مجبور ہیں۔وہ اپنے تمام فیصلے ہوشیاری اور سمجھداری کے ساتھ کرنے کی قدرت رکھتی ہے۔اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس دور میں بھی ایسی خواتین موجود تھیں جو اپنی صلاحیتوں اور خوبیوں کو منوانا جانتی تھیں۔مرکزی کردار کے حوالے سے بات کی جائے تو اختر کو بظاہر کمزور دکھایا گیا ہے لیکن یہاں چونکہ مقصود پڑھی لکھی اور ان پڑھ عورت میں تمیز کروانا تھا اسی لیے اختر کو اپنی والدہ کی سختیوں اور رکاوٹوں کا سامنا بھی کرنا پڑا۔وہ دور چونکہ تعلیم نسواں کے لیے سازگار نہ تھا اسی لیے نذر سجاد نے معاشرتی صورتحال کو مدنظر رکھتے ہوئے ایسی عورت کی تصویر کشی کی ہے جو اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے باوجود اپنی روایات سے جڑی ہوئی ہے تاکہ آئندہ آنے والی خواتین کے لیے یہ در بند نہ ہو جائیں لیکن آخر میں اختر النسا کو ایک کامیاب عورت کے روپ میں دکھایا گیا ہے جس سے تعلیم یافتہ عورت کی خود مختاری اور تعلیم کی اہمیت کی وضاحت ہوتی ہے۔نذر سجاد حدر نے عورت کی خود مختاری کو بطور خاص موضوع بنایا ہے۔وہ عورت کو خود مختار اور با اختیار دیکھنا چاہتی ہیں لیکن معاشرتی حالات کو مدنظر رکھتے ہوئے انھوں نے اپنے نظریے کی پیشکش کی ہے۔اختر النسا بیگم کے حوالے سے قرۃ العین حیدر یوں رقم طراز ہیں:

"امی نے چودہ برس کی عمر میں ایک نہایت ترقی پسند ناول لکھا۔جس کی ہیروئین اختر النسا بیگم نے مردوں کے معاشرے سے مظالم کا نہایت بے جگری سے مقابلہ کیا اور آخر میں فتح مند ہوئی۔[۱]

یہاں قرۃ العین حیدر کی اس رائے سے اختلاف کیا جا سکتا ہے کیوں کہ اختر النسا فتح مند تو ہوئی لیکن وہ معاشرے کے مردوں کے ہاتھوں استحصال کا نشانہ نہیں بنیں بل کہ اس کی اپنی سوتیلی ماں نے اسے مشکلات سے دوچار کیا۔نذر سجاد حیدر نے محض مرد کو مجرم نہیں ٹھہرایا بل کہ انھوں نے اس پہلو کو اجاگر کرنے کی کوشش بھی کی ہے کہ مرد خود عورت کے ہاتھوں مشکلات کا شکار ہے۔یہاں انھوں نے استحصال کی ذمہ داری محض مرد پر نہیں ڈالی بل کہ پورا معاشرہ اس کا ذمہ دار ہے جو انسان سے اس کے جینے کا بنیادی حق بھی چھین لیتا ہے۔

دوسری طرف عصمت چغتائی کے ناول ٹیڑھی لکیر کے حوالے سے بات کی جائے تو اس میں ایک ایسی عورت کی تصویر کشی کی گئی ہے جو حالات و واقعات کے آگے ہارنے والی نہیں ہے اس میں اتنی طاقت اور ہمت موجود ہے کہ وہ مخالفت کا سامنا کرتے ہوئے اپنے موقف پر ڈٹی رہے۔ناول کا مرکزی کردار شمن ہے جو روایتی عورت کے تصور سے یکسر مختلف نظر آتی ہے اور زندگی گزارنے کا اپنا ایک نصب العین رکھتی ہے۔شمن کی پیدائش ایک ایسے گھر میں ہوئی جہاں پہلے ہی بہت سے بچے موجود تھے اسی لیے وہ عدم توجہی کا شکار بھی رہی۔جس سے اس کی شخصیت میں منفی رویے پروان چڑھنے لگے،لیکن وہ ایک مضبوط کردار کے طور پر پیش کی گئی ہے۔

شمن کی ماں کے حوالے سے بات کی جائے تو وہ اسی روایتی عورت کی تصویر ہے جس کا مقصد حیات خاندان کی بڑھوتری ہے اور اس کے پاس اولاد کی تربیت تک کے لیے وقت نہیں۔شمن کی ماں پدرسری معاشرے کی ایک مجبور عورت کے طور پیش کی گ ء ہے جسے بچے پیدا کرنے کی مشین سمجھا گیا اس کے علاوہ اس کا کوئی اور مصرف نہیں جانا گیا۔لیکن شمن اس سے یکسر مختلف کردار کی صورت میں ابھرتی ہے جو اپنی اذدواجی زندگی کو کسی بھی سمجھوتے کے تحت گزارنا اپنی تحقیر سمجھتی ہے۔شمن کا کردار اس ہندوستانی معاشرے سے منحرف اور باغی کردار ہے جو نسائیت کے نام پر لگائی جانے والی پابندیوں سے خود کو آزاد تصور کرتی ہے۔شمن ان تمام معاشرتی رویوں سے منحرف ہے جو عورت کی آزادی اظہار پر لگائی جانے والی پابندیوں کو قابل تحسین سمجھتے ہیں۔اسے اپنی ذات میں موجود خوبیوں اور صلاحیتوں کا پوری طرح سے ادراک ہے اس لیے وہ کسی بھی قسم کی جکڑ بندیوں کو خاطر میں لائے بغیر اپنی زندگی کے فیصلے خود کرتی ہے۔

ٹیڑھی لکیر کا ایک اور اہم نسائی کردار ایلما ہے جو ہندوستانی معاشرے کے نام نہاد اصولوں سے باغیانہ رویہ اختیار کرتی ہے۔ہندوستانی معاشرے میں جہاں لڑکی کا اپنی مرضی سے شریک حیات کا انتخاب کرنا بھی معیوب سمجھا جاتا تھا۔وہاں اس نے بنا شادی کے ایک بچے کو جنم دے کر ہندوستانی معاشرے کی فرسودہ بنیادوں کو متزلزل کر دینے کی ہمت

کی۔اور بعد میں روایتی ماں کے کردار سے بھی انحراف کیا۔اس کے نزدیک سماج بذات خود کوئی اہمیت نہیں رکھتا بل کہ اصل اہمیت ذات کی ہے۔عصمت چغتائی نے سماجی رویوں پر طنز بھی کیا ہے اور روایتی تصور عورت کی عکاسی ان الفاظ میں کی ہے:

"عورت! کیا یہی تھی عورت جو حلوے کی مرغن قاب کی طرح سجا بنا کر کل ایک نئے مہمان کے سپرد کی جانے والی تھی۔۔۔یہ وقتی وارنش دو چار گھسوں میں اتر جائے گی اور دلہن صرف بیوی بن کر رہ جائے گی! لفظ بیوی کے خیال ہی سے شمن کے جسم میں کپکپی دوڑ گئی۔نوری کے نوجوان جسم سے لپٹے ہوئے درجنوں بچے، اور ہزاروں فکریں جونکوں کی طرح چپکی خون چوستی نظر آنے لگیں"[۲]

دونوں ناولوں کے مرکزی نسائی کرداروں کا تقابل کیا جائے تو ایک واضح ارتقائی شکل سامنے آتی ہے۔ایک طرف اختر النسا بیگم ہے جو باشعور ہونے کے باوجود معاشرتی دباؤ، رکھ رکھاؤ اور لحاظ کی وجہ سے اپنے لیے کسی قسم کا فیصلہ نہ کر پائی اور ظلم سہتی پیکر وفا و شعار بنی رہی لیکن جب ظلم اپنی انتہا کو پہنچ گیا تو اس نے اپنے لیے انتہائی قدم اٹھایا۔تو دوسری طرف شمن ہے جو زندگی میں ظلم سہنا تو درکنار اس کسی چھوٹی سی بات پر بھی اپنی ذات کو تکلیف دینا پسند نہیں کرتی۔بل کہ حالات سے ٹکر لینے کی صلاحیت بھی رکھتی ہے۔

اختر النسا بیگم کے ان پڑھ خاندان میں بیاہے جانے اور ایلما اور شمن کے شادی کے حوالے سے تصورات کا تقابل کیا جائے تو ٹیڑھی لکیر کے کردار زیادہ فعال نظر آتے ہیں۔جہاں عورت کی اپنی ذات اور اس کی محسوسات کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔اختر النسا کی شادی ایک ایسے گھر میں کی گئی تھی جہاں اس کا واسطہ اخلاقی طور پر گرے ہوئے جاہل خاندان سے پڑا اور انھوں نے اس کے لیے مسائل کھڑے کیے لیکن اس کے باوجود وہ ہندوستانی شرم و لحاظ کی پتلی بنی روایتی عورت کی طرح مجبور اور بے بس کردار کے طور پر سب سہتی رہی۔

اختر النسا اپنی زندگی کی مشکلات پر اپنے علم و عمل کی بنیاد پر قابو پا لیتی ہے۔لیکن ٹیڑھی لکیر میں صورتحال یکسر مختلف ہے، اس ناول میں عورت خود مختار ہے وہ اپنی زندگی کے فیصلے خود کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔اور اگر کسی قسم کے مسئلے سے دوچار ہو بھی جائے تو حالات کو سلجھانے کی کوشش کرتی ہے۔شمن کے کردار کے حوالے سے بات کی جائے تو وہ ایک خود مختار لڑکی ہے جو شادی کے معاملے میں ہندوستانی روایات سے منحرف ہے اس نے نا صرف اپنی پسند سے شادی کی بل کہ غیر مذہب، غیر ملک کے شخص سے شادی کی اور بعد میں جب اس کے ساتھ بھی نباہ نہ کر پائی تو بندھن ختم کر دیا۔دونوں ناولوں میں ایسے نسائی کردار موجود ہیں جو کہیں نہ کہیں خود مختار ہیں لیکن ٹیڑھی لکیر کے کردار اختر النسا بیگم سے زیادہ فعال ہیں اور اپنا ایک واضح نصب العین اور طاقت رکھتے ہیں۔

۲۔ سماجی حیثیت:

شخصیت کی تعمیر اور تشکیل میں معاشرہ اہم کردار ادا کرتا ہے۔ کسی بھی شخص کے حالات و واقعات اس کی شخصیت پر نمایاں طور پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ کسی بھی کردار کو سمجھنے کے لیے اس کے حالات و واقعات اور سماجی حیثیت کا معلوم ہونا بڑا ضروری ہوتا ہے۔ اسی سے اس کی انفرادیت کو پرکھنے میں مدد ملتی ہے۔ اختر النسا بیگما ور ٹیڑھی لکیر کی تصنیف دو الگ ادوار میں الگ سماجی و معاشرتی صورت حال میں ہوئی۔ اسی لیے دونوں ناولوں کے کردار مختلف عمل اور ردعمل ظاہر کرتے ہیں اور الگ نظریہ حیات لیے ہوئے ہیں۔ اختر النسا بیگم کی تصنیف کے دور کا تعین کیا جائے تو ایک ایسے معاشرے کا تصور ذہن میں ابھرتا ہے جو تعلیم نسواں کے حوالے سے اپنی تمام تر پابندیوں اور رکاوٹوں سے عبارت ہے۔ جہاں لڑکی کو اونچی آواز میں بولنے کی اجازت نہیں تھی اور اس کا گھر سے نکلنا بھی معیوب سمجھا جاتا تھا۔ اس صورت میں نذر سجاد حیدر نے تعلیم نسواں کی اہمیت و ضرورت کے تحت یہ نظریہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے کہ تعلیم یافتہ فرد ہی معاشرتی ترقی کا ضامن ہو سکتا ہے اور معاشرہ تب تک ترقی کی راہ پر گامزن نہیں ہو سکتا جب تک ہم اس کے اہم ستون یعنی عورت کو اتنا اختیار نہیں دیں گے کہ وہ معاشرتی ترقی کا بوجھ اٹھا سکے۔ عورت کی سماجی حیثیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ عورت کے بغیر معاشرہ ترقی نہیں کر سکتا لیکن اس دور کے ہندوستان میں اسے یہ حق حاصل نہیں تھا۔ نذر سجاد نے اپنی تحریروں میں عورت کی سماجی حیثیت کو بلند کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی مثال یوں ملتی ہے:

> "اگر بہتری قوم منظور ہے۔ تو سب سے پہلے جہاں تک ممکن ہو سکے۔ تعلیم نسواں عام کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ اس کا انتظام کر لیا تو سمجھنا چاہیے کہ ساری قوم سنبھل گئی۔ کیونکہ بے علم معراج ترقی پر پہنچنا ناممکن ہے۔ خواہ آپ کتنا ہی علم حاصل کر لیں۔ کبھی آگے نہ بڑھ سکیں گے۔ جب تک کہ دنیا میں اپنی سب سے پہلی رہنما عورتوں کو جن کی گود تمام قوم کا ابتدائی سکول ہے۔ چشمہ علم سے سیراب نہ کر سکیں گے۔۔۔" [۳]

اس دور کے ہندوستانی معاشرے میں عورت کی سماجی حیثیت اچھی نا تھی۔ اسے ضروریات زندگی تک سے محروم رکھا جاتا تھا۔ ایسے فیصلے جو اس کی پوری زندگی پر اثر انداز ہوتے، ان میں بھی اسے آزادی اظہار کی اجازت نہ تھی اسے ایک آبجیکٹ کی طرح برتا جاتا تھا۔ اس کی ایک مثال لڑکی کی بنا مرضی کے شادی کر دینا ہے۔ یا پھر صغر سنی کی منگنی اور شادی کا طے کر دینا جب بچے کو خود بھی اپنے اچھے برے، اپنی پسند ناپسند کا شعور نہیں ہوتا۔ اختر النسا بیگم کے ساتھ بھی ایسا ہی معاملہ پیش آیا، اس کی شادی اس کی رضامندی کے بنا اس کی سوتیلی ماں کی مرضی سے ایک ایسے شخص کے ساتھ طے پائی جس سے اس کی کوئی ذہنی ہم آہنگی نہ تھی بل کہ وہ اس کے معیار کا جوڑ بھی نہیں تھا۔ اختر ایک پڑھی لکھی سمجھدار اور فہم و فراست والی لڑکی تھی جب اس کے برعکس اس کا شوہر ان پڑھ شخص تھا لیکن یہاں مصنفہ کا مقصود چونکہ تعلیم کی اہمیت کو

ابھارنا تھا اس لیے نذر سجاد نے اختر کو اپنی تعلیمی قابلیت کی بنیاد پر حالات پر قابو پاتے دکھایا ہے۔

اختر النسا بیگم میں اختر کو سماجی طور پر کمزور کردار کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اختر نے اپنی زندگی کو اپنے شوہر اور حالات کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا اور اپنے لیے بھی کسی قسم کا کوئی فیصلہ لینے کا اختیار اپنے پاس نہ رکھا اس کی مثال ناول میں یوں ملتی ہے:

> "آہ پیاری نجم کو کیا لکھوں؟ بس کچھ نہیں لکھا جاتا۔ اور نہ آئندہ لکھا جا سکے گا۔ کیونکہ اب میں اپنے شوہر کی بے اجازت کوئی کام نہ کروں گی۔ گو انھوں نے مجھے اب تک کچھ نہیں کہا۔ لیکن آپ سب سے خط و کتابت کرنے کی میں ان سے اجازت نہ مانگوں گی۔ کیونکہ جس طرح میری زندگی نے پلٹا کھایا ہے اسی طرح میں بھی اس کے مطابق بسر اوقات کروں گی" [۴]

ناول میں بعض نسائی کردار طاقتور بھی دکھائے گئے ہیں جو اپنی مرضی سے اپنی فیصلے لینے میں خود مختار ہیں اور انھوں نے مردوں کی زندگی بھی اجیرن کر رکھی ہے لیکن انھیں قدیم روایات کی پاسداری کرتے ایسے کرداروں کے طور پر ابھارا گیا ہے جو اخلاقی گراوٹ کا شکار ہیں اور ان کے لیے اپنی ذات سے بڑھ کر کوئی شے بھی اہم نہیں ہے۔

دوسری طرف ٹیڑھی لکیر کے نسائی کرادروں کا مطالعہ کیا جائے تو اس کے کردار ایسے فعال کرداروں کی صورت میں ابھر کر سامنے آتے ہیں جو مصائب کے باوجود اپنی ذات کو کسی بھی طرح مدغم نہیں ہونے دیتے۔ شمن اس ناول کا زندگی سے بھرپور کردار ہے جو اپنی حیثیت کو منواتی ہے اور اپنے ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ وہ معاشرتی جبر کو قبول نہیں کرتی ہے بل کہ اس سے ٹکر لے کر اپنی ذات کا یقین دلاتی ہے۔ عصمت چغتائی کے ہاں عورت کی سماجی حیثیت نسبتاً بہتر نظر آتی ہے۔ اس کی ایک وجہ معاشرتی تبدیلیاں بھی ہیں۔ نذر سجاد کے ناول سے تقابل کیا جائے تو اس دور میں معاشرہ ہی اس بات کو قبول نہیں کرتا تھا کہ عورت پڑھنے لکھنے کے لیے گھر سے باہر آئے اور اپنے حقوق سے واقف ہو، لیکن عصمت چغتائی کے دور تک پہنچتے پہنچتے حالات کافی حد تک بدل چکے تھے اور عورت پر مسلط پردہ اور دیگر معاشرتی پابندیاں کسی حد تک کمزور پڑ چکی تھیں۔ اس صورت میں عورت سماجی طور پر بھی مضبوط ہو گئی تھی اور اپنے برے بھلے سے واقف تھی۔ عصمت چغتائی کے ہاں معاشرتی اقدار کی رد تشکیل نظر آتی ہے۔ انھوں نے سماج اور سماجی رویوں پر تنقید کی ہے اور غیر ضروری بندشوں کو توڑنے کی ترغیب دی ہے اس کی مثال ان کے اس جملے میں ملتی ہے: "جب ہم نے ہی سماج بنایا ہے تو ہم ہی توڑ بھی سکتے ہیں" [۵]

عصمت چغتائی کے نسائی کردار سماجی بندشوں میں الجھنے کی بجائے ان بندشوں کو توڑتے دکھائی دیتے ہیں۔ شمن کا

کردار اس کی اہم مثال ہے۔ محض شمن ہی نہیں بل کہ دوسرے کردار بھی ان جکڑ بندیوں سے آزاد ہونے کے لیے تیار ہیں اور روایتی طریق زندگی سے کسی حد تک اکتائے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ٹیڑھی لکیر کے کردار جدت پسند ہیں اور فرسودہ روایات کو اپنی راہ کی رکاوٹ نہیں بننے دیتے ۔اس کی ایک مثال ایلما کا کردار بھی ہے۔ایلما روایات سے منحرف ہے اور وہ اس میں مذہب تک سے بیگانہ ہے۔ وہ انسان کو تمام تر حدود و قیود سے آزاد ایک جاندار تخلیق سمجھتی ہے اور کوشش بھی یہی کرتی ہے کہ اس کی آزاد دنیا میں کوئی ایسی رکاوٹ نہ آنے پائے۔ایلما کے کردار کی وضاحت کے ساتھ معاشرے کی عکاسی شبنم رضوی نے ان الفاظ میں کی ہے:

> "عام طور پر بن بیاہی ماں بننے کا جب خطرہ ہوتا ہے تو لڑکی سماج اور کاندان کے ڈر سے لڑکے سے شادی کرنیکی خواہش کرتی ہے مگر یہاں سیتل بار بار شادی پر زور دے رہا ہے اور ایلما اسے نیچا دکھانے کے لیے اس کے بچے کو گرانے کو تیار ہے۔ یہ کردار نئی اور پرانی روایت کے بیچ کش مکش میں مبتلا دکھائی پڑتا ہے۔ایک جگہ تو وہ بغیر شادی کے افتخار کے بچے کی ماں بننے کی خواہش مند ہے اور جب یہ خواہش غیر شعوری طور سے سیتل سے پوری ہو جاتی ہے تو وہ محسوس کرتی ہے کہ "جسمانی طور پر تو میں واقعی بہت دن زندہ رہوں گی مگر میری روح مر چکی ہے"[۶]

یہاں عصمت چغتائی نے ایلما کو سماجی طور پر ایک مضبوط کردار کے طور پر پیش کیا ہے جو معاشرے میں برابری کی طلبگار ہے اور اپنی اہمیت جانتی ہے۔ان کے ہاں سماجی طور پر مضبوط نسائی کردار دکھائے گئے ہیں۔

۳۔ فیصلے کا اختیار:

اختر النسا بیگم میں اختر ایک ایسے کردار کے طور پر سامنے آئی ہے جو ابتدا میں اپنا کوئی نظریہ زندگی نہیں رکھتی۔اور خود کو حالات کے رحم و کرم پر چھوڑ دیتی ہے۔اختر نے حالات سے مفاہمت کا راستہ اختیار کیا اور باوجود اس کے کہ وہ ایک پڑھی لکھی باشعور لڑکی ہے، اس نے اپنے لیے کسی بھی قسم کا فیصلہ لینے سے گریز کیا۔اختر کی سوتیلی ماں نے جب اس کے لیے ان پڑھ لڑکے سے شادی کا جال بچھایا تو اس نے نا چاہتے ہوئے بھی فیصلہ اپنے بڑوں پر چھوڑ دیا بالکل اسی طرح جس طرح اس دور کی عام لڑکیاں اپنی زندگی کا اختیار دوسروں کو دے دیا کرتی تھیں۔شادی کے بعد اس کی زبوں حالی جب اپنی انتہا کو پہنچی اور شوہر اور خاندان کے دیگر افراد کی وفات کے بعد جب اسے کوئی اور راستہ سجھائی نہ دیا تو اس نے اپنی ذات کے بارے میں سوچا اور اپنی حالت کو بہتر بنانے کی کوشش کی۔ اور اپنی تعلیم کے بل بوتے پر اپنی زندگی گزارنے کے لیے نوکری اختیار کی۔

ناول میں اختر النسا کا کردار ایک ایسی عورت کی تصویر کشی کرتا ہے جسے اپنے حقوق کا ادراک ہے لیکن اس کے پاس قوت فیصلہ اور اتنا اختیار نہیں ہے کہ وہ اپنی خواہش اور پسند و ناپسند کو عملی جامہ پہنا سکے۔ ایسا بھی نہ تھا کہ اختر کو کوئی ایسا شخص میسر نہ تھا جو اس کی بنا پسند کی شادی کے خلاف کوئی قدم اٹھا سکے اور اسے اس مصیبت میں پھنسنے سے بچا سکے۔ لیکن اس نے شادی سے انکار کے موضوع پر کسی سے بات کرنا بھی گوارا نہ کیا اور جو اسے کچھ کہتا وہ اسے خاموش کروا دیا کرتی۔ اس کی مثال یوں ملتی ہے:

"۔۔۔مس صاحبہ کو اس سے بہت ہمدردی تھی۔ اختر کی شادی ان کو بالکل ناپسند تھی۔ اور بہت سمجھاتی تھیں کہ "تم انکار کر دو"۔ مگر اختر ہندوستانی شرم کی پتلی تھی۔ وہ ان کی اس قسم کی باتیں سن بھی نہ سکتی تھی۔ اور کہہ دیتی تھی کہ "آپ اس باب میں کچھ نہ کہیں جو میرے والدین کو منظور ہے وہ ہوگا"[۷]

اختر النسا نے خود کو وقت کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا اور ہندوستانی معاشرے کے کٹر نسطریات سے منحرف ہو کر اپنے والدین سے یہ پوچھنے تک کی جرات نہ کی کہ وہ کن لوگوں کے حوالے کی جا رہی ہے۔ لفظ "حوالے" پر غور کیا جائے تو واقعی اس دور کے ہندوستانی معاشرے میں لڑکی کی شادی محض سودے بازی بن کر رہ گئی تھی۔ جہاں اسے اس کی مرضی پوچھے بغیر ایک مالک سے دوسرے مالک کے سپرد کر دیا جاتا تھا۔ ایسے ماحول میں لڑکی کو یہ اختیار بالکل نہیں دیا جاتا تھا کہ وہ اس معاملے پر اپنی کسی بھی قسم کی رائے کا اظہار کرے۔ اختر النسا بیگم کا کردار اس دور کی ہندوستانی عورت کی تصویر کشی کرتا ہے جو علم و فہم اور شعور ذات کے باوجود اپنے لیے کسی بھی قسم کا فیصلہ لینے کی اہل نہیں۔ اور افسوس کے سوا اس کے پاس کوئی اور چارہ بھی نہیں۔ اس کی ایک مثال ان سطور میں ملتی ہے:

"۔۔۔افسوس مجھے اتنا بھی نہیں معلوم۔ کہ میں آج سے جن لوگوں کے سپرد کی گئی ہوں۔ وہ لوگ کون ہیں۔ کہاں کے ہیں؟ جس کے ساتھ میری زندگی بسر ہوگی۔ اس کی عادت، مزاج، اخلاق، تعلیم، عمر، خیالات، نام تک بھی تو مجھے معلوم نہیں۔ مجھے بیگم پر کچھ افسوس نہیں وہ سوتیلی ماں ہے۔ میرے ساتھ جو بھی کرے بجا ہے۔ ہائے افسوس تو پیارے ابا جان پر ہے۔ انھوں نے مجھ پر ذرا رحم نہ کیا۔ اور غیروں کی خوشی پر مجھے قربان کر دیا"[۸]

ٹیڑھی لکیر میں عورت کی سماجی حیثیت نسبتاً بہتر دکھائی گئی ہے۔ عصمت چغتائی کے نسائی کردار مضبوط اور فیصلے کا اختیار رکھتے ہیں اور سماجی طور پر مضبوط ہیں۔ ان میں شمن کا کردار سرفہرست ہے جو سماجی اقدار کو تحس نحس کر دینے کا جذبہ رکھتی ہے اور اپنے لیے اپنی من مانی ڈگر اختیار کرتی ہے۔ شمن قدیم ہندوستانی عورت سے قدرے مختلف ایک متحرک اور مضبوط کردار ہے۔ قدیم ہندوستانی معاشرے میں لڑکے تک کو اپنی شادی کے حوالے سے پسند کا اظہار کرنے کی اجازت

نہیں تھی لیکن عصمت چغتائی کے ہاں شمن کی صورت میں ایک باغی عورت کے طور پر ابھرتی ہے، جو نا صرف پسند کی شادی کرتی ہے بل کہ ذات پات، رنگ و نسل سے بالاتر ہو کر آئرش نوجوان سے شادی کر لیتی ہے ایسا کرنے سے وہ گویا پورے سماجی ڈھانچے کو متزلزل کر کے رکھ دیتی ہے۔ جو صدیوں سے اپنے اندر پیدا ہونے والی کسی بھی تبدیلی کو قبول کرنے سے گریزاں تھا۔ اور پھر سماجی دباؤ کے باوجود اس شادی کو کامیاب بنانے کی کوشش میں زندگی برباد نہیں کرتی۔ تاہم یہاں بھی اسے مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے کیونکہ وہ جس نکتہ نظر کے ساتھ جینا چاہتی ہے۔ وہ اس کے شوہر کے لیے قابل قبول نہیں ہوتا۔ چنانچہ نتیجہ دائمی جدائی کی صورت میں ابھرتا ہے۔

اسی طرح ایک کردار ایلما کا بھی پیش کیا گیا ہے جو بنا شادی کے ماں بننے کے باوجود اس شخص سے رشتہ ازدواج میں محض اس لیے بندھنا نہیں چاہتی کہ لوگ کیا کہیں گے؟ اسے اس کی کوئی پروا نہیں ہے کہ لوگ اس کے بارے میں کیا کہیں گے بل وہ اپنی مرضی کے مطابق اکیلی بچے کو جنم دے کر اسے اپنا لیتی ہے۔ وہ روایتی ماؤں کی طرح اس ناجائز اولاد کو قبول کرنے سے بھی قاصر ہے جس نے اس کی جسم کی بھوک کو مٹا کر روح کی پیاس بڑھا دی۔ یہاں اس تصور سے بھی انحراف کیا گیا ہے کہ بچے عورت کے پاؤں کی زنجیر بن جاتے ہیں۔ ایلما نے اپنے بچے کو اپنے پاؤں کی زنجیر تو نہ بننے دیا لیکن اسے ساتھ ساتھ لیے ضرور پھری۔ جس سے اس کے ممتا کے جذبے کی تسکین محسوس ہوتی ہے۔

۴۔ معاشرے کی عکاسی:

موضوع کے حوالے سے دیکھا جائے تو دونوں ناول ہندوستانی معاشرے کی صورتحال بیان کرتے ہیں بنیادی موضوع ہندوستانی معاشرہ ہی ہے۔ ثانوی طور پر دیکھا جائے تو اپنے عہد اور حالات کے حوالے سے کہیں نہ کہیں کوئی تفریق پائی جاتی ہے۔ اختر النسا بیگم ایک محدود حد تک ہندوستانی خواتین کی تصویر کشی کرتا نظر آتا ہے۔ اختر النسا بیگم کی اشاعت ۱۹۱۰ میں ہوئی اور ٹیڑھی لکیر ۱۹۴۴ میں منظر عام پر آیا۔ دونوں ناولوں کی تصنیف میں تین دہائیوں کا وقفہ پایا جاتا ہے۔ اختر النسا بیگم کی تصنیف کے دور میں ناول اپنی ارتقائی منازل طے کر رہا تھا اور عصمت چغتائی کے دور میں پہنچنے تک ترقی یافتہ دور میں داخل ہو چکا تھا۔ اس حوالے سے معاشرتی معاملات و مسائل بھی مختلف نوعیت کے ہو گئے تھے۔ پہلے دور میں عورت کے لیے حصول تعلیم ناممکنات میں سے تھا۔ جب کہ بعد ازاں فروغ تعلیم نسواں کی تحریکوں سے خواتین کے لیے بھی تعلیم و ترقی کی راہیں ہموار ہو چکی تھیں تو ادب میں عورت کی تصویر کشی بھی مختلف انداز میں کی گئی۔ اختر النسا بیگم میں ہندوستانی معاشرے اور خاص کر عورت کو موضوع بنایا گیا ہے جس میں اس کی تعلیمی ضروریات کو مدنظر رکھتے ہوئے نظریے کی تشکیل کی گئی ہے اس دور میں متعدد مصنفین نے تعلیم نسواں کے حوالے سے تحریریں لکھیں۔ جن کا مقصد خواتین کو تعلیمی زیور سے آراستہ کرنا تھا اس حوالے سے علی عباس حسینی یوں رقم طراز ہیں:

"اس اصلاحی دور میں۔۔۔کچھ پڑھی لکھی عورتوں نے چھوٹے قصے اور ناول بھی لکھے۔ان کا مقصد لڑکیوں کو صحیح تعلیم دینا تھا اور انتظام خانہ داری بتانا تھا۔ان کی غرض حسن وعشق کی کہانی سنانا نہ تھی اور نہ جنسیات،اقتصادیات وسیاسیات کے مسائل سے بحث ان کا مقصد تھا۔۔۔"[۹]

یہی صورت اختر النسا بیگم میں بھی ملتی ہے۔ناول میں نظریہ تعلیم کی حمایت میں پلاٹ کی تشکیل کی گئی ہے اور تمام حالات وواقعات اسی رجحان کی حمایت میں ترتیب دیے گئے ہیں تا کہ ہندوستانی معاشرے میں تعلیمی رجحان اور خاص طور پر تعلیم نسواں کا رجحان پروان چڑھ سکے۔ناول میں اختر النسا کا کردار اسی نظریے کے فروغ کے لیے تمام تر مصائب کا سامنا خاموشی اور تحمل سے کرنے پر مجبور ہے تا کہ علم کی اہمیت واضح ہو سکے کہ وہ کس طرح فرد میں تحمل پیدا کرتی ہے اور اسے معاشرے کا پرسکون فرد بناتی ہے۔

ٹیڑھی لکیر کی تصنیف کے دور تک حالات کافی سازگار تھے اور عورت کو کھل کر اظہار ذات کرنے کی اجازت تھی۔اور ناول میں دیگر فنی اور تکنیکی تبدیلیاں بھی رونما ہوئیں تھیں۔اس لیے عصمت چغتائی نے ایسے کردار پیش کیے جو جدید زندگی کے بعض معاملات میں الجھے ہوئے ہیں،جنھیں بظاہر تو کوئی الجھن نہیں ہے لیکن اندر ہی اندر ایک جہد مسلسل جاری ہے اور نفسیاتی الجھن میں مبتلا ہیں۔ انھوں نے اپنے ناول میں فرد کو بطور خاص موضوع بنایا ہے جس میں اس کی نفسیاتی کشمکش اور اس کے شخصی رویوں کا ذکر کیا ہے۔اس حوالے سے ڈاکٹر حمیرا سعید یوں رقمطراز ہیں:

"عصمت نے ناول میں فرد کو اس کی سماجی نفسیات کے ساتھ پیش کر کے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح فرد کی شخصیت اپنے ماحول کے حساب سے بنتی اور بگڑتی ہے"[۱۰]

اسی طرح ایک لڑکی سے عورت تک کے سفر اور اس کی ذہنی الجھنوں اور اسے پیش آنے والے معاملات کو بیان کیا گیا ہے یہاں عصمت چغتائی نے جنسی رویوں اور کیفیات کا اظہار بھی بے باکی کے ساتھ کیا ہے۔انھوں نے لڑکیوں کو درپیش مسائل کا باریکی سے مطالعہ کیا ہے اور ان مسائل کا ان کی نفسیات پر اثرات کا بیان بھی مدلل انداز میں کیا ہے گویا یہاں وہ ماہر نفسیات کی طرح نوجوان لڑکیوں کو درپیش مسائل کا جائزہ لیتی نظر آتی ہیں۔اس حوالے سے حمیرا سعید یوں رقمطراز ہیں:

"ٹیڑھی لکیر ایک ایسے کردار کی کہانی ہے جس کو عصمت نے اس کے بچپن اور جوانی کی نفسیات،جنسی خواہشات اور ذہنی کشمکش کے ساتھ پیش کیا ہے۔ناول کا مرکزی کردار شمشاد بیگم عرف شمن کا ہے جس کی شخصیت اپنے والدین کی بے توجہی سے بگڑتی جاتی ہے اور اس کا کردار ٹیڑھی لکیر ہو جاتا ہے"[۱۱]

یہاں ایک اہم موضوع والدین کی عدم توجہی کا بیان کیا گیا ہے جس میں ایک اشارہ مرد کی بالادستی اور عورت کی کم

مانگی کی طرف بھی کیا گیا ہے۔ ناول میں والدین کی عدم توجہی کی وجہ سے بچوں کی نفسیاتی بیماریوں کا ذکر کیا گیا ہے اور انھیں خاطر خواہ توجہ نہ ملنے پر جو ردعمل ان کی شخصیت کی خرابی کے طور پر ابھرتا ہے اسے خاص طور پر بیان کیا گیا ہے۔ عصمت چغتائی نے جنسی مسائل کی وجہ مناسب تربیت نہ ہونے کو قرار دیا ہے۔

"اور یہ سب ابا کا قصور تھا، کیا مجال جو اماں دودھ پلا جائیں، ادھر بچہ پیدا ہوا، ادھر آگرے سے گولن منگوائی۔ دودھ پلوئے اور بیگم کی پٹی سے پٹی جڑی رہے۔ پھر بھلا بچے کیوں سانس لیتے؟ گھر کیا تھا، جیسے گائے بیلوں کا باڑا، کھانا ہے تو پتیلوں، پینا ہے تو گھڑوں، سونا ہے تو گھر کا کونا کونا زندگی سے لبریز، چھلکنے کو تیار!۔۔۔۔" [۱۲]

دونوں ناولوں کے موضوعات پر بات کی جائے تو دونوں میں افراد کے معاملات و مسائل کو بیان کیا گیا ہے اختر النسا بیگم میں محض خارجی معاملات و مسائل کا بیان ملتا ہے جب کہ ٹیڑھی لکیر خارجی معاملات و مسائل کے انسانی ذہن پر اثرات کو بیان کرتا ہے یعنی اس میں فرد کے خارجی عوامل کے اس کے داخلی احساسات و جذبات پر بات کی گئی ہے۔ اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی نفسیاتی الجھنیں بھی ناول کا موضوع بنائی گئی ہیں۔ جب کہ اختر النسا بیگم میں محض واقعات کا بیان ملتا ہے۔ اور کرداروں کی خارجی الجھنیں معلوم ہوتی ہیں۔

عصمت چغتائی نے اس دور کے ہندوستانی معاشرے کی تصویر کشی اس خوبی سے کی ہے کہ اس دور کے مروجہ رسوم و رواج اور معاشرتی تنگ نظری کھل کر سامنے آتی ہے۔ اس دور میں عورت کی محکومی اور معاشرتی جبر کا اندازہ بھی ہو جاتا ہے۔ اس ضمن میں بیوہ کے ساتھ روا رکھا جانے والا سلوک اور اس پر زندگی کے تمام دروازے بند کر کے محض بیوگی کی چادر اوڑھ کر زندگی کے دن تمام کرنا، اس سماج کی عکاسی کرتا ہے جو مذہب تک سے منحرف ہے اور مذہبی طور پر عورت کو دیے گئے حقوق سے بھی کوتاہ ہو جاتا ہے۔ اس حوالے سے عصمت یوں رقم طراز ہیں:

"۔۔۔ زندگی کا سہارا ہی کیا تھا سوائے آہوں اور سسکیوں کے، یہ عمر اور رنڈاپا؟۔۔۔ چوڑیاں اور رنگین دوپٹہ نہیں اوڑھتی تو یہ سب لوگوں پر احسان نہیں تھا تو کیا تھا۔ رنڈاپے میں زندگی کے دن گزار کر وہ مرے ہوئے میاں کے ساتھ جیتے جاگتے، ساس سسر اور ماں باپ کا بھی تو سوگ کر رہی تھی، جب کوئی تہوار آتا تو وہ اپنا ناٹک شروع کر دیتی۔ ایک کونے میں منہ لپیٹ کر پڑ جاتی اور بین شروع کر دیتی۔ جلدی سے گھلی ہوئی مہندی پھنکوا دی جاتی۔ چوڑی والی کو ہش ہش کر کے ٹال دیا جاتا۔ سویوں کا زردہ پکنا ملتوی ہو جاتا۔۔۔" [۱۳]

عصمت چغتائی نے معاشرتی اصول و ضوابط پر کڑی تنقید بھی کی ہے۔ اور بیوہ کے ساتھ روا رکھے جانے والے

سلوک اوراس پر زندگی کی رنگینیوں کے در بند کر دینے کے مسئلے کو بطور خاص پیش کیا ہے۔انھوں نے معاشرتی قیود کیساتھ ساتھ فرد کی ذات پر زیادہ توجہ دی ہے اور فرد پر ان حالات کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے بڑی آپا کا کردار پیش کیا ہے جو ان بے جا پابندیوں کی وجہ سے برائی کی طرف گامزن ہو جاتے ہیں۔اوران کی رغبت ان چیزوں کی طرف ہو جاتی ہے جو اسلام میں منع ہیں۔اس کی وجہ بھی اسلامی تعلیمات پر عمل نہ کرنا بتایا گیا ہے۔

عصمت چغتائی نے سماجی رویوں کی عکاسی کرتے ہوئے رنگ ونسل کے تعصب کی عکاسی بھی کی ہے۔ ہندوستانی عوام ابھی بھی رنگ ونسل کے تعاصب سے باہر نہیں نکل سکی۔اور یہی وجہ ہے کہ انگریز کو گورے رنگ کے فرق کی وجہ سے امتیازی درجہ دیا گیا تھا،یعنی کالا حقیر اور گورا برتر مانا جاتا تھا۔عصمت چغتائی نے فرد کے ظاہر سے زیادہ اس کے باطن اور اس کی شخصیت کو اہمیت دی ہے اور اس کے ان خصائص کو فوقیت دی ہے جن کی بنیاد پر اسے امتیاز دیا جا سکتا ہے۔اس میں محض ظاہری فرق کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔

"اگر ابھی اس کی جگہ کوئی سفید قوم کی لڑکی ہوتی تو سر بازار اپنے سیاہ بھٹ میاں کو چٹاچٹ چومنے کا حق رکھتی تھی۔بل کہ فخریہ کہتی تھی کہ لو دیکھو میرے روپہلی حسن کی طاقتیں،کہاں کہاں کا جانور پھانس کر لاتی ہیں۔اور وہ سیاہ آدمی بھی اس روپہلی بارش سے کھل کر فخریہ کہتا کہ "دیکھو تم ہم کو کالا سمجھتے ہو مگر یاد نہیں کرشن جی بھی تو کالے تھے اور گوپیاں ان کی متوالی تھیں۔۔۔" مگر وہ،حقیر تھی" [۱۴]

درج بالا سطور میں محض رنگ ونسل کا تعصب ہی نہیں ابھرتا بل کہ مرد کی عورت پر بالا دستی کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔اس حوالے سے عصمت چغتائی نے شمن کے ساتھ شادی کے بعد پیش آنے والے مسائل کا احاطہ کیا ہے اور ہندوستانی معاشرے کی تنگ نظری پر تنقید بھی کی ہے کہ وہ کس طرح رسوم ورواج اور تعصّبات میں الجھ کر دوسرے شخص کے لیے زندگی کا حلقہ تنگ کر دیتے ہیں۔اور بے بنیاد مسائل میں الجھ کر اپنے وقت کے زیاں کا باعث بنتے ہیں۔شمن اور ٹیلر کو شادی کے بعد جن مسائل کا سامنا کرنا وہ دونوں اس کے لیے پہلے سے تیار تھے لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ معاملات سنگین ہوتے چلے گئے اور شمن لوگوں کی ناگوار نظروں کا سامنا نہ کر پائی یوں دونوں کی ذاتی زندگی متاثر ہوگئی۔

"اسٹیشن پر ایک دوسرے سے رشتہ داری ظاہر کرنے کی کوئی ضرورت نہ تھی۔اور کمپارٹمنٹ میں بھی اگر کوئی غور سے دیکھتا تو دونوں کو انسانیت سے زیادہ قریب رشتے میں منسلک تصور نہ کرتا۔وہ ایک دوسرے سے بے توجہ اپنی تنہائی ظاہر کرنے میں کوشاں تھے۔کوئی نہ دیکھتا ہوتا جب بھی حساس بنے غصے ہونے کو تیار رہتے۔ آوازوں پر کان لگائے رہتے کہ کہیں ان کے ہی متعلق کانا پھوسی نہیں ہو رہی ہے غیروں کی طرح ڈائنگ کار میں کھانا کھایا۔بل ادا کرتے وقت ٹیلر کے کان سرخ ہو گئے اور شمن نے بیرے کی ناقدانہ نظروں کا بڑی

مشکل سے مقابلہ کیا۔ دو بے جوڑ انسان اپنے جوڑ کے بے تکے پن کو شدت سے محسوس کر رہے تھے۔[۱۵]

دونوں مصنفین نے ایسی عورت کا تصور پیش کیا ہے جو معاشرے کا ایک ایسا فرد ہے جس پر کئی طرح کی پابندیاں عائد ہیں۔ کہیں وہ تعلیمی ضروریات کی تکمیل کے لیے تو کہیں ازدواجی زندگی کی خوشحالی کے لیے معاشرے کے اصولوں سے بغاوت کا راستہ اختیار کرتی ہے۔ دونوں ناولوں کے نسائی کردار اپنی خواہشات کی تکمیل کے لیے معاشرے کی جکڑ بندیوں سے فرار کی راہ اپناتے سہیں۔ کہیں وہ اس کے تمام مظالم کو برداشت کرتے ہوئے صبر سے ان کا مقابلہ کر کے اپنے مقصد کے حصول میں کامیاب ہوتے ہیں تو کہیں وہ ان بے جا پابندیوں کی تاب نہ لاتے ہوئے ان سے بغاوت کا راستہ اختیار کرتے ہیں۔ ناول میں ذیلی کرداروں میں ایسے نسائی کردار بھی ملتے ہیں جو معاشرتی دباؤ میں محض بچے جننے اور بیوگی میں زندگی بسر کرنے پر مجبور ہیں لیکن ان کی ذمہ داری ان کرداروں پر بھی آتی ہے جو اپنی حالت کو بدلنے کی خود سے کوئی کوشش نہیں کرتے۔ اس میں عورت کے لیے ایک تحریک بھی ہے کہ وہ خود اپنے مسائل پر قابو پانے کے لیے سرگرم عمل ہو جائے۔ جیسا کہ اختر کے کردار سے واضح ہوتا ہے۔ جب تک اس نے خود اپنے لیے حالات کو سازگار بنانے کی کوشش نہ کی حالات اس کے موافق نہیں ہوئے اس میں جستجو اور تڑپ کا ہونا بڑا ضروری امر ہے۔

ناولوں میں عورت کی سماجی حیثیت زیادہ مضبوط نہیں دکھائی گئی۔ انھیں کہیں نہ کہیں معاشرتی دباؤ سہنا پڑتا ہے لیکن اپنی حکمت عملی سے وہ اپنا ایک مقام بنانے میں کامیاب ہو جاتی ہیں۔ اختر کو بھی معاشرتی دباؤ کی وجہ سے تعلیم یافتہ ہونے کے باوجود کٹھن حالات کا سامنا کرنا پڑا۔ یہاں تک کہ بیوگی کے دن بھی تنہا کاٹنے پڑے لیکن اس نے حکمت عملی سے مزید تعلیم کا سلسلہ شروع کیا اور معاشی معاملات میں بھی خود مختار ہو گئی۔ یہی صورت شمن کی ہے وہ یوں تو ابتدا سے ہی باغی کردار کے طور پر سامنے آئی لیکن پھر بھی معاشرے میں اسے وہ خاص مقام نہ مل سکا جس کی حقدار وہ ایک فرد ہونے کی حیثیت سے تھی۔ معاشرے کے معزز افراد نے بھی اسے کبھی ایک عورت سے اوپر کچھ نہ سمجھا۔ ان کے لیے اس کے وجود کی قیمت اس کے شعور سے زیادہ تھی۔ دونوں کردار چونکہ پدرسری معاشرے میں موجود زندگی کے سفر پر گامزن ہیں اسی لیے انھیں پدر سری نظام کی تمام تر رکاوٹوں کا سامنا کرنا پڑا۔

فیصلے کے اختیار کے حوالے سے دونوں کردار مختلف صورتوں میں خود مختار ہیں لیکن اختر زیادہ تر معاشرے کے تابع نظر آتی ہے۔ اس کے لیے اپنی مرضی کے خلاف شادی کرنا بھی ایک مجبوری تھی۔ وہ اپنی زندگی کے اتنے بڑے فیصلے میں بھی خود مختار نہیں تھی۔ لیکن بعد ازاں شوہر کی وفات کے بعد اس نے اپنی زندگی کے تمام فیصلوں کے اختیارات معاشرے کے معزز افراد سے واپس لیے تا کہ اپنی زندگی بہتر بنا سکے۔ جب کہ شمن ایک خود مختار کردار کے طور پر ابھر کر سامنے آئی ہے جو اپنی زندگی کے بڑے سے بڑے فیصلے میں خود مختار ہے۔ اور اس نے زندگی کے ہر مرحلے پر خود اپنے فیصلے لیے۔

دونوں ناولوں میں ہندوستانی معاشرے کی عکاسی کی گئی ہے اور اسی سے متعلق معاملات ومسائل کی عکاسی کی گئی ہے۔اور اس معاشرے میں رہتے ہوئے نسائی کرداروں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ناولوں میں مصنفین نے اس دور کیسماجی،معاشرتی اور دیگر مسائل کی عکاسی بھی بخوبی کی ہے۔دونوں ناول اردو ناول کی تاریخ میں اہم باب ہیں۔جس سے اردو ادب میں نسائی کرداروں کی ارتقائی صورت سمجھنے میں معاونت ملتی ہے۔

حوالہ جات

۱ قرۃ العین حیدر،بحوالہ،اردو ناولوں میں نسائی حسیت،ازحمیرہ سعید،:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی،۲۰۰۹،ص ۶۶

۲ عصمت چغتائی،ٹیڑھی لکیر،مکتبہ اردو،لاہور،۲۰۰۱،ص ۲۳۵،۲۳۶

۳ نذر سجاد حیدر،اختر النسا بیگم،دارلاشاعت پنجاب،لاہور،۱۹۲۵ئص ۲۴۶

۴ ایضاً،ص ۱۲۸

۵ ٹیڑھی لکیر،ص ۲۴۲

۶ شبنم رضوی،عصمت چغتائی کی ناول نگاری: ٹیڑھی لکیر کی روشنی میں،نیو پبلک پریس،دہلی،۱۹۹۲،ص ۱۳۴

۷ اختر النسا بیگم،ص ۱۰۶

۸ ایضاً،ص ۱۰۴

۹ علی عباس حسینی،ناول کی تاریخ اور تنقید،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،ص ۳۴۲

۱۰ حمیرا سعید،اردو ناولوں میں نسائی حسیت،ص ۱۱۱

۱۱ ایضاً،ص ۱۱۱

۱۲ ٹیڑھی لکیر،ص ۱۰

۱۳ ایضاً،ص ۵۰

۱۴ ایضاً،ص ۴۳۹

۱۵ ایضاً،ص ۴۳۸

ڈاکٹر طاہر نواز
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد

اردو ناول راکھ میں مزاحمتی کردار کا نفسیاتی مطالعہ

Resistance is one of the most important subjects of modern fiction, especially in the people related to post-colonial or Common Wealth countries. Mustansar Hussain Tarar is also one of the most prominent fiction writers of Urdu language. He also belongs to a post-colonial country which has the history of resistance. After the partition, Mustansar Hussain Tarar is counted among the Urdu novelists who have different elements of resistance in their novels. He also has his own style of offering resistance in his novels. "Rakh" is one of his most popular novels and is based on the background of partition and its aftermath resisting against social injustices, cruel attitudes, unhealthy feelings and the society of male domination. In this article, I have tried my best to explore and elaborate the dominant ways in which resistance has been conceptualized within postcolonial studies through the Mustansar Hussain Tarar's Novel "Rakh" and its character Mardan Ali.

ادب میں مزاحمت کے لیے انگریزی اصطلاح Resistance استعمال کی جاتی ہے جس کے معنی مقابلہ، روک، مدافعت اور مزاحمت کے لیے جاتے ہیں جبکہ مزاحمت خود عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی روکنے کا عمل، روک ٹوک، رکاوٹ، ممانعت، تعرض، کسی پر تنگی کرنا کے ہیں۔ ادبی تنقید میں عموماً مزاحمت کا نوآبادیات اور مابعد نوآبادیات کے تناظر میں جائزہ لیا جاتا ہے۔ کیونکہ نوآبادیاتی اور مابعد نوآبادیاتی عہد میں جہاں سماجی اقدار کمزور اور عوام کے استحصال کی کثرت ہوتی ہے جبکہ اس کے ساتھ ساتھ معاشرہ مختلف مفاداتی گروہوں اور طبقات میں تقسیم ہوتا ہے مزاحمت کا کلچر زیادہ فروغ پاتا ہے۔ بقول David Jefferess:

> "The Idea of 'resistance' provides a primary framework for the critical project of postcolonialism. Resistance is a continual referent and at least implicit locus of much postcolonial criticism and theory, the failure, or deferral, of particularly in terms of the analysis of liberation in Africa, Southasia, and the Carribean."[1]

ڈاکٹر انوار احمد نے بھی ادب میں مزاحمت کو استعمار اور اس کے استحصالی حربوں کے خلاف آواز بلند کرنے والی تمام

کوششوں کو قرار دیا ہے۔ ان کے نزدیک استحصال زدہ اور اور پسماندہ طبقات میں اپنے بنیادی انسانی حقوق کے حوالے سے شعور بیدار کرنے کے لیے فنکار کی تمام شعوری کوششیں مزاحمت کے زمرے میں آتی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> مزاحمتی ادب کی اصطلاح کا اطلاق استعمار کی گرفت میں جکڑے یا استعماری اثرات میں اسیر معاشرے کے باشعور فن کار کی مصلحت سوزی، با آواز بلند حق کی گواہی اور آنے والے کل کو اجلا اور روشن بنانے کے خواب کا اعتبار پیدا کرنے کی تخلیقی کاوش پر ہوتا ہے۔ ۲

ہمارے ہاں عموماً مزاحمت کو ترقی پسندی سے تعبیر کیا جاتا ہے اور اس ترقی پسندی کے پسِ پردہ بھی بالادستی کی خواہش کارفرما ہوتی ہے ۔ حالانکہ مزاحمت صرف تغیر کے جلو میں نہیں چلتی۔ جس طرح عمل سے ردِعمل وجود میں آتا ہے اسی طرح طاقت اور قوت سے گریز اور مقابل کی قوتیں بھی پروان چڑھتی ہیں۔ مزاحمت صرف تغیر، تبدیلی یا تحریک کے واسطے نہیں ہوتی بلکہ جمود کی طاقتیں بھی اپنی بقا کے لیے اسی بھرپور قوت سے مگر مخالف سمت میں مزاحمت کو اپنائے رکھتی ہیں۔ جمود کی قوتوں کی مزاحمت تغیر کے خلاف اور غاصبیت کے تحفظ کے لیے ہوتی ہے جبکہ تغیر یا تحریک کی مزاحمت غاصبیت سے نجات اور محرومیوں کو حصول میں بدلنے کی جدوجہد سے عبارت ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مزاحمت کا لفظ اپنی تفہیم اور تشریح میں کہیں زیادہ معنوی وسعت کا حامل ہے۔

مزاحمت کا بنیادی تعلق اس پسماندہ طبقے کے ادب سے ہوتا ہے جو انہیں اپنی موجودہ حالت کے بدلنے اور بنیادی وسائل کی محرومی سے نجات دلانے کی خواہش سے آشنا کرتا ہے۔ ترقی پسند مزاحمت کے تشکیلی عناصر میں مقصدیت، انسان دوستی، حب الوطنی، آزادی کا بنیادی حق، معاشرے کے کچلے ہوئے طبقات یعنی عورت، مزدور اور کسان کے مفادات کا تحفظ، انسانوں کے باہمی تعلقات میں کھردری حقیقتوں کا واشگاف اظہار اور سماجی ضابطوں کو توڑنے کی خواہش سبھی کچھ موجود رہے ہیں۔ یہی وہ عناصر ہیں جن سے استحصالی قوتیں خائف رہتی ہیں۔ اردو ادب کے تخلیق کاروں کو جن حالات کا سامنا تقسیم سے پہلے تھا اس سے کہیں زیادہ حبس، جمود، سکوت، غاصبیت اور جبر کا سامنا تقسیم کے بعد کرنا پڑا۔

اردو افسانوی ادب میں مزاحمت کی تحریک قیامِ پاکستان سے بہت پہلے بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں سے ایک ایسے طبقے کے خلاف شروع ہو چکی تھی جو اپنے غاصبانہ تسلط کو حسبِ خواہش دوام دینے کے لیے ہر ممکن کوشش اور طریقہ بروئے کار لا رہا تھا۔ تقسیم کے بعد یہی وہ طبقہ تھا جو مقامی اکائیوں، بنیادی انسانی، لسانی اور سیاسی حقوق کی نفی کر کے بطور حکمران قابض ہو گیا۔ حاکم طبقے کے ساتھ جاگیرداروں، تاجروں، صنعتکاروں اور ملائیت کے گٹھ جوڑ اور ان کی استحصالی کوششوں نے عوام کے متوسط اور پسماندہ طبقات میں مایوسی اور غیر یقینی صورتحال کو جنم دیا۔ عموماً معاشرے کو دو طبقات میں تقسیم کیا جاتا ہے ایک وہ طبقہ جو استحصال کرتا ہے اور دوسرا وہ جس کا استحصال کیا جاتا ہے۔ انسان کا انسان کے ساتھ بے پناہ ایثار، قربانی اور محبت کے ساتھ ساتھ، ظلم، حیوانی برتاؤ اور دوسروں پر عرصہ حیات تنگ کرنے جیسے رویے بھی انسانی زندگی

ہی کا حصہ رہے ہیں اور آج بھی یہ رویے موجود ہیں۔ ایسے حالات میں استحصال زدہ طبقے میں بے چینی اور اضطراب کی کیفیت لازماً پیدا ہوتی ہے۔ ایسا ہی ماحول تھا کہ جس میں اردو ادب میں مزاحمت نے جنم لیا۔ بقول وارث علوی:

"مظلوم طبقہ اور مظلوم قوم کا ادب ہمیشہ احتجاج اور بغاوت کا ادب ہوگا۔" [۳]

فکشن میں مزاحمت کا تصور ہمارے ہاں زیادہ کثرت سے نہیں لایا گیا اور بالخصوص بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں جب ترقی پسند تحریک کا زور بھی نہیں رہا تھا۔ لیکن اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ اس عہد کے فکشن نگاروں نے اس سے صرفِ نظر کیے رکھا بلکہ معاشرے کے اندر سیاسی اور سماجی حوالے سے جو برائیاں موجود تھیں انہیں واشگاف الفاظ میں نہ سہی لیکن کہیں دھیمے انداز میں کہیں طنز و مزاح میں اور کہیں علامتی پیرایے میں بیان کرنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ پس اگر اس اعتبار سے دیکھا جائے تو قومی زندگی میں استحصال زدہ طبقات کے لوگوں کے ذہنوں کو جلا بخشنے والا جو ادب بھی وجود پذیر ہوتا رہا ہے وسیع تر معنوں میں آپ اسے مزاحمتی ادب سے ہٹ کر کوئی دوسرا نام نہیں دے سکتے۔ بقول ڈاکٹر خواجہ محمد ذکریا:

"اگر مزاحمتی ادب سے مراد وہ ادب ہے جو معاشرے کو جبر، ناانصافی، ظلم، تشدد وغیرہ سے نجات دلانے کے لیے ظالم سے آمادہ جنگ کرتا ہے تو ہر لکھنے والے کی کوئی نہ کوئی تحریر اس ضمن میں شمار کی جاسکتی ہے۔" [۴]

مخصوص تر معنوں میں مزاحمتی ادب کا تعین جبر و استبداد کے کسی ایک عہد کے حوالے سے زیادہ نمایاں حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ تاریخی اعتبار سے مزاحمتی ادب کا مطالعہ اپنے اندر بہت سارے تقاضے رکھتا ہے مگر زیادہ توجہ ہمیشہ اس مزاحمتی ادب پر مرکوز رہتی ہے جو قریب ترین استحصالی عہد میں ظہور پذیر ہوا ہو۔ تقسیم کے بعد پے در پے آمرانہ حکومتوں کے طویل دورانیے میں تخلیق ہونے والا نثری ادب اس مفہوم سے مزاحمتی ادب نہیں تھا کہ یہ ادب براہ راست کسی حکمران کے جبر و استبداد کے خلاف تھا بلکہ اس دور میں حکومتی سطح پر جو استحصالانہ سازشیں عمل میں آئیں ناول نگاروں نے ان سازشوں کو بے نقاب کرنے کے لیے طنز و مزاح اور علامتوں کا سہارا لے کر مزاحمت کا انداز اپنایا۔

مابعد نوآبادیاتی عہد کا ایک مسئلہ یہ بھی ہوتا ہے کہ نوآبادیاتی دور میں آزادی کی ہونے والی مختلف گروہی تحاریک نوآبادیات کے بعد زیادہ متحرک ہو جاتی ہیں۔ ان گروہوں کے افراد کا مقصد عوام کی فلاح و بہبود اور نوآبادیاتی عہد میں ہونے والے مظالم کے ازالے کی بجائے محض اقتدار کا حصول ہوتا ہے۔ اکثر یہ گروہی تقسیم اس قدر بڑھ جاتی ہے کہ کسی ایک گروہ کے لیے اقتدار کا حصول ناممکن ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ملک مزید انتشار کا شکار ہوتا چلا جاتا ہے اور ایک مخصوص وقت کے بعد عام لوگ یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ جس سنہری خواب کی تعبیر کے لیے انہوں نے قربانیاں دی تھیں وہ تو محض سراب ثابت ہوا۔ بلکہ نوآبادیاتی عہد کے مقابلے میں اس موجودہ نظام میں ان کا معیارِ زندگی زیادہ پست ہوا ہے تو وہ جو نوآبادیاتی نظام کے خلاف جذبہ تھا ایک بار پھر عود کر آتا ہے۔ یوں ایک بار پھر لوگوں میں مزاحمت کا جذبہ لوٹ آتا ہے اور یہ جذبہ معاشرے کی اوپری سطح سے نچلی سطح تک سرایت کر جاتا ہے۔ ادیب چونکہ اسی معاشرے کا ایک حساس

فرد ہوتا ہے تو وہ اس صورتحال سے سب سے زیادہ متاثر ہوتا ہے اسی لیے اس کی تحریر میں بھی مزاحمت کے عناصر زیادہ در آتے ہیں۔

مستنصر حسین تارڑ کا تعلق بھی اسی مابعد نوآبادیاتی دور سے ہے۔ جس میں آزادی کی تحریک کے بعد لاکھوں لوگ نہ صرف جان سے گئے بلکہ لاکھوں لوگ بے گھر بھی ہوئے۔ تحریک کے دوران مابعد نوآبادیات کے عہد کے لیے لوگوں نے ایسے سنہرے خواب دیکھے تھے جس میں ان کی انگریزی سامراجی دور کی محرومیوں اور تکلیفوں کا ازالہ ممکن تھا۔ اسی خواب کی تلاش میں ہزاروں بلکہ لاکھوں لوگوں نے اس نئی سرزمین کی طرف نہ صرف ہجرت کی بلکہ لاکھوں لوگ اس ہجرت کے دور ان اپنی جان سے بھی گئے۔ ہزاروں عورتوں کی عصمتیں پامال ہوئیں۔ بے سروسامانی کا ایسا دور تھا جہاں جنس ارزاں تھی اور ضروریات زندگی مہنگی۔ لیکن یہ کرب صرف آنے والوں ہی کا نہیں تھا بلکہ جو لوگ یہاں سے جا رہے تھے ان کو بھی ان ہی مسائل کا سامنا کرنا پڑ رہا تھا۔ نوآبادیاتی نظام سے آزادی کے بعد بھی لوگوں میں عدم تحفظ اور بے یقینی کا خوف کم نہ ہو رہا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے ادب میں سماجی مسائل کی تصویر کشی کہیں زیادہ کی گئی اور اس عہد کے ادیبوں میں مزاحمت کا عنصر زیادہ پایا جاتا ہے۔ مستنصر حسین تارڑ کے بقول:

> "میرے پاس اس بھول جانے والی روایت، بے وفائی، موت کی تمنائی، اداسی اور دنیا سے بیزاری کی کوئی توجیہ نہیں ہے۔ شاید اس کی بنیاد معاشرے کی ناہمواری، بے انصافی، تعصب اور تنگ نظری ہے جہاں آپ دل کی بات نہیں کہہ سکتے، اگر کہتے ہیں تو آپ کا گلا گھوٹنے کے لیے مقدس ہاتھ آگے آ جاتے ہیں۔ یوں آپ موت کی آرزو کرنے لگتے ہیں۔ اگرچہ میں۔۔۔۔ زندگی کے شور سے لطف اندوز ہوتا ہوں۔ لیکن میں پرانے زمانوں کا ایک شخص ہوں۔ مجھ میں دکھ سرایت کر گئے ہیں اس لیے مجھے وہی گیت پسند آتے ہیں جن میں رنج وغم اور پریشانیاں ہوں۔" ۵

مستنصر حسین تارڑ کا شمار تقسیم کے بعد اردو کے ان ناول نگاروں میں ہوتا ہے جن کے ہاں مزاحمت پائی جاتی ہے۔ اپنے ناولوں میں مزاحمت کی پیشکش کے حوالے سے ان کا اپنا ایک انداز ہے۔ ان کے ناولوں کے مزاحمتی کردار وعظ و نصیحت اور انقلابی تقریریں کرتے نظر نہیں آتے ہیں بلکہ وہ زندگی کو اس انداز میں بسر کرتے ہیں کہ وہ مزاحمت بن جاتی ہے۔ ان کے کرداروں کی مزاحمت انقلابی مزاحمت نہیں بلکہ معاشرتی نظام میں تفریق کے خلاف شدید داخلی ردِعمل ہے۔ تارڑ کے ناولوں کے اکثر کردار نچلے یا متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں کیونکہ ایک ترقی پذیر ملک میں اکثریت ایسے ہی لوگوں کی ہوتی ہے اور ان ہی لوگوں پر عرصہ حیات تنگ کر دیا جاتا ہے یوں ان کے ناولوں کے کردار عوام کی اکثریت کی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں۔ تارڑ کے کرداروں کی مزاحمت دراصل اس گھٹن کے خلاف ہے جو گھریلو ماحول، ریاستی استحصالی قوانین، مفاداتی سیاست، سماج، ریت اور اقدار کی صورت میں فرد پر مسلط کر دی جاتی ہے۔

مستنصر حسین تارڑ کا ناول راکھ بھی تقسیم کے پسِ منظر اور اس کے بعد کے حالات پر مبنی ہے جس میں سماج کی نا انصافیوں اور ظالمانہ رویوں، نا آسودہ جنسی جذبات وخواہشات، مردانہ جبر کے تعفن زدہ معاشرے، مذہبی تعصّبات کے خلاف مزاحمت پائی جاتی ہے جس کا سامنا آج کے سماج کو بھی اتنا ہی ہے جتنا مردان علی کے سماج کو تھا۔ ناول میں مزاحمتی رویے مردان علی کے ذریعے پیش کیے گئے ہیں۔ ملیر کینٹ کی بیرک نمبر تین کا رہائشی مردان علی جو کہ اس ناول کے ہیرو کا بھائی ہے اپنے عجیب وغریب حلیے اور طرزِ عمل کیساتھ ناول کی اسٹیج پر سامنے آتا ہے۔ ابتدا میں اس کا رویہ کسی ابنارمل انسان کی طرح لگتا ہے لیکن جوں جوں کہانی آگے بڑھتی ہے مردان علی کا کردار نکھرتا چلا جاتا ہے اور اس کے ہاں اخلاقی قدروں کی پاسداری کا شدید احساس ملتا ہے۔۔ بظاہر اپنی زندگی سے لاپرواہ، آوارہ مزاج، بچوں جیسی حرکات کرنے والا مردان علی ناول کے پلاٹ میں یوں سامنے آتا ہے:

"سیلن زدہ کچے فرش میں سے نکلتے بوٹوں اور گھاس کی باریک پتیوں کے اوپر وہ گچھا مچھا ہو کر ایک بچے کی طرح سویا ہوا تھا۔ اس کے سرہانے اس کا چھوٹا رک سیک، شیو کا سامان، سلیپنگ بیگ، ایک شلوار قمیض، کورے کاغذ اور چند بال پوائنٹ اور ایک کیمرہ۔۔ اور رک سیک کے برابر سیاہ ربڑ کے موٹے تلے والے سفری بوٹ تھے جنہیں ایک دوسرے کے ساتھ تسموں سے باندھ کر رکھا گیا تھا۔" ۶

مردان علی کا یہ انداز ناول میں کسی خاص واقعے یا منظر کے لیے نہیں ہے بلکہ اس کی زندگی اسی انداز سے ہی گزر رہی تھی جس سے قاری کا اس کے بارے میں تجسس بڑھتا جاتا ہے۔ قاری یہ جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ مردان علی کے اس رویے کے پسِ پردہ محرکات کیا ہیں؟ کیا وہ اپنے آپ کو اذیت دے رہا ہے یا پھر اس کے اس رویے کی وجہ کسی اور کردار کو تنگ کرنا ہے؟ مردان علی کی اس طرز کے پیچھے ماضی کا کوئی واقعہ ہے یا پھر یہ اس کی خلل دماغی ہے؟ اگر ماضی میں کچھ ہوا تھا تو وہ کیا تھا؟ یہ اور اس طرح کے کئی اور سوال قاری کے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں جو قاری کی اس کردار کے ساتھ دلچسپی کو بڑھاتے ہیں۔ مردان علی ایک متحرک کردار ہے جس کی شخصیت کے مختلف پہلو ناول کے پلاٹ کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ قاری کے سامنے آتے ہیں۔ یوں اختتام ناول تک یہ کردار قاری کے لیے دلچسپی کا باعث بنا رہتا ہے۔ ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

"اس نے اتنی آہستگی سے کہا کہ دری پر گچھا مچھا ہو کر ایک بچے کی طرح سویا ہوا مردان اگر جاگ رہا ہوتا اور اس کی طرف دیکھ رہا ہوتا تو بھی سن نہ پاتا۔" ۷

مردان علی کی بظاہر معمول سے ہٹ کر غیر مہذبانہ حرکات کی وجہ اس کا ماضی ہے۔ ڈھلتی عمر کیساتھ ماضی کا بوجھ اٹھاتا ہوا شخص مردان علی جس کی ایک ٹانگ میں لنگڑاہٹ ہے۔ ایک ایسا ماضی جس میں جبر، شکست اور شرمندگی شامل ہے۔ کسی ایک فرد کے ماضی کو تو بھلانا ممکن ہے لیکن افراد یا قوموں کے ماضی کو کیسے بھلایا جا سکتا ہے۔ مردان علی کے لیے یہ

صورت حال اس لیے بھی کربناک ہے کہ وہ خود اس ماضی کا حصہ رہا ہے تو اس کا حال کیسے شاندار ہوسکتا ہے۔ اسی وجہ سے اتنے سال گزرنے کے باوجود وہ خود کو ماضی کی قید میں محسوس کرتا ہے اور وہ خود کو اس سے آزاد نہیں کروا پاتا۔ وہ حال کو بھی ماضی کے آئینے سے ہی دیکھتا ہے:

"تم میری ڈارلنگ بھرجائی آگاہ ہو کہ اس دسمبر کے بعد میں ہمیشہ فرش پر سوتا ہوں۔۔ اس میں شائد میری تاریخ کا جبر شامل ہو۔۔ میں اپنے آپ کو اس قابل نہیں پاتا کہ پروقار طریقے سے ایک چارپائی پر سو سکوں۔۔۔ پتوں میں کھانا شاید ان زمانوں میں پریکٹیکل نہیں ہے۔۔ لیکن زمین پر سونا تو ممکن ہے۔۔"[۸]

اس ذلت بھری شکست کا اور اس کے نتیجے میں ہونے والی علیحدگی کے ذمہ دار کا تعین کون کرے گا جس کی بدولت مردان علی پروقار طریقے سے چارپائی پر نہیں سوسکتا۔ کون ہے جو فراخدلی کا مظاہرہ کرتے ہوئے اس ذمہ داری کو قبول کرے گا۔ وہ ایک شخص جس کے حکم کی تعمیل جنگ کے اس سین میں تمام کرداروں پر فرض تھی۔ وہ جو ایسے حالات میں بھی اپنے فرائض سے غافل ہو کر عیش ونشاط میں مصروف تھا۔ وہ جس نے آئین سے وفاداری نہ کی، جس نے حلف کا پاس نہ رکھا محض موت کے ڈر سے، اپنی جان بچانے کے لیے سرنڈر کر دیا۔ یا وہ عام کردار جنہوں نے اس سرنڈر والے حکم کی تعمیل کی۔ وہ عام کردار جو پیٹ اور جنس کی بھوک مٹانے کے لیے غریب، نہتے جھونپڑیوں میں کسمپرسی کی زندگی بسر کرتے لوگوں پر پل پڑے۔ جن کے نزدیک ایسے کمزور اور لاچار لوگوں کو مار دینا محض ایک فن تھا۔ محض تلوار کی دھار کو آزمانے کے لیے کچھ لاچار لوگوں کا قتل کیا ایک فن ایک گیم ہوسکتی ہے؟ یہی وہ کردار تھے جنہوں نے ریاست اور اس کے شہریوں کے بیچ نفرت کی دیوار اٹھادی تھی تو اس کا ذمہ دار مردان علی بھی تو تھا کہ وہ بھی ان کرداروں میں شامل تھا:

"میں نہیں تو پھر کون ہے بھرجائی۔۔۔" مردان کا چہرہ کرسمس لائٹس کی مدھم لو میں بھی متغیر ہوا" میں یہی تو جاننے کی کوشش کر رہا ہوں کہ ذمہ دار کون ہے۔۔ اتنے برس ہو گئے مجھے یہ سوال پوچھتے ہوئے کہ ذمہ دار کون ہے۔۔ اور اس سوال کا آغاز میں اس اعتراف سے کر رہا ہوں کہ میں بھی ذمہ دار ہوں۔۔۔" [۹]

بابر صاحب کا تعلق ایک بیوروکریٹ طبقے سے تھا۔ ان کا گھر اس ناول کی ایک اور اسٹیج ہے۔ اس اسٹیج پر بہت سے کردار سامنے آتے ہیں۔ شام کے وقت بابر صاحب کے گھر جمع ہونا جن کا معمول تھا۔ بابر صاحب کے گھر میں ہی ان کی دو بیٹیاں نازنین اور عارفین بھی رہتی تھیں۔ علیحدگی کی تحریک کے دوران نازنین اور عارفین پر جو کچھ بیتا اگرچہ مردان علی اس میں ملوث نہ تھا لیکن اس کی حساس طبیعت اس سب کا بھی ذمہ دار اسے ہی ٹھہراتی تھی:

"اس نے ہمیشہ ان کی طرف دیکھنے سے اجتناب کیا اور جب کبھی غیر ارادی طور پر اس کی نظر ان پر گئی تو اس کے کانوں کی لویں گرم ہو جاتیں اور ایک شدید احساسِ شرمندگی سے اس کا پورا بدن پسینے سے بھیگنے لگتا۔ انہوں نے جو کچھ بھی زیب تن کیا ہوتا وہ اسے کبھی نظر نہ آتا۔"[۱۰]

جب ایک معاشرہ بھٹک جائے، بچھڑ جائے، آوارہ ہو جائے یا پھر لاوارث، جس کے سامنے کوئی منزل نہ ہو، کوئی نصب العین نہ ہو، وہ معاشرہ جو قحط الرجال کا شکار ہو جائے تو اس معاشرے کے افراد گروہ در گروہ ایک دوسرے کے خلاف کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ایک دوسرے کے خلاف ہی صف آراء ہو جاتے ہیں۔ ایسے معاشرے کے افراد میں مردم بیزاری، تشکک اور قنوطیت کی روش پیدا ہوتی ہے جو رفتہ رفتہ ان کی سیاست، معاش، سماج، اور اخلاقیات میں نفوذ کر جاتی ہے۔ ذاتی مفاد پر اجتماعی مفادات کو قربان کر دیا جاتا ہے۔ ہر شخص اپنی ذات کو ہی خیر اور حق وصداقت کا معیار سمجھنے لگتا ہے۔ یوں ہر شخص اپنے آپ کو حق بجانب سمجھتے ہوئے نظام اور ریاست کے خلاف مزاحمت پر اتر آتا ہے۔ یہ انتشار اور بدنظمی کا دور ہوتا ہے اور یہ کسی بھی قوم یا ملک کے لیے بدترین دور کہلاتا ہے۔

ویسے بھی مزاحمت ہر مزاحم کو نفسیاتی طور پر اس کے حق پر ہونے کا جواز فراہم کرتی ہے۔ یہ مزاحمت مثبت ہو یا منفی، تحرک کی ہو یا جمود کی ہر فرد، گروہ یا قبیلہ خود کو حق پر سمجھتا ہے۔ مزاحمت پہلے پہل داخلی یعنی ذہنی سطح پر جنم لیتی ہے لیکن ناسازگار حالات یا موافق حالات کہ اکثر ناسازگار حالات اجتماعی مزاحمت کے لیے موافق ہی ہوتے ہیں اس کو بہت جلد خارجی یعنی عملی پہلو کی طرف لے آتے ہیں۔ اس مزاحمت کا داخلی پہلو مزاحم کے لیے جس قدر اذیت اور تکلیف کا باعث ہوتا ہے خارجی سطح پر اسی قدر مزاحمت متشددانہ رنگ اختیار کرتی ہے۔ اس مزاحمت کا ہر رنگ مزاحم کے لیے ذہنی تسکین کا باعث بنتا ہے۔ جس کی ایک مثال وہ وحشیانہ تشدد ہے جو بنگال میں تعیناتی کے دوران مردان علی نے اپنے چند ساتھیوں کے ساتھ کہ جب ایک روز وہ گشت پر تھا تو دیکھا:

> "وہ ادھر نظر بچا کے دیکھتے تھے صرف اس لیے کہ ان کے ستر نہ تھے اور ان کے تن بدن پر کچھ نہ تھا۔۔۔ وہ مادر زاد ننگے لٹکتے تھے۔۔ شائد انہیں ننگے کہنا بہت مناسب نہ تھا کیونکہ ان کے نفس کٹے ہوئے تھے اور وہاں صرف خون کے لوتھڑے تھے اور ان کے کان بھی نہیں تھے اور ناکیں صرف دو سوراخ تھے اور خون تھا جما ہوا۔۔ انہیں بے خبری میں مکتی باہنی نے آلیا تھا اور پورے بنگال کا بدلہ ان کے کانوں، ناکوں اور نفسوں سے لیا تھا۔۔۔۔۔ مردان اسی روز مکمل ہوا تھا۔"[11]

یہی وہ لمحہ ہے جب مردان علی اپنے آپ کو مکمل محسوس کرتا ہے، اس کا فلسفہ زندگی تبدیل ہو جاتا ہے اور وہ جنگ کو بے مصرف تصور کرتا ہے۔ کسی بھی نظریے یا مقصد سے ہٹ کر محض اقتدار کا حصول اس قدر اہم ہو سکتا ہے کہ اس کے لیے ایک پوری نسل کو جنگ میں جھونک دیا جائے اور ایک پوری نسل کو قتل کر دیا جائے۔ عام افراد جو اقتدار پر قابض رہنے کی خواہش یا اقتدار کے حصول کے لیے مددگار و معاون ثابت ہوتے ہیں محض ایک مہرے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے ان کی حیات کا End Result کیا ہے گمنامی، کسی بھی تاریخ کے بغیر اسی لیے مردان علی اپنی بیٹی سے کہتا ہے:

"ان سپاہیوں کو دیکھ رہی ہو۔۔۔تلواریں اور شاندار لبادے، پتھر میں سے نکلتے ہوئے۔سینکڑوں برس مکلی کی کسی قبر پر پہرہ دیتے رہے اور اب یہاں ہیں، بے کار اور بے مصرف، کسی بھی تاریخ کے بغیر۔۔۔سپاہی کا اختتام اسی طرح ہوتا ہے۔" [۱۲]

انسان کی دوسرے انسان پر غلبہ پانے کی سعی Lust of posession ہی اسے دوسرے انسانوں، ملکوں پر جنگ پر مجبور کرتی ہے۔ جنگ احترامِ آدمیت کو ختم کر دیتی ہے اور وحشی جنون کو فروغ دیتی ہے۔ ایسے حالات میں ڈر اور خوف جو فوبیا (Phobia) کی وجہ بنتے ہیں کسی بھی انسان کے اندر گھر کر لیتے ہیں۔ کسی ایک بہت ہی خاص واقعے کے بعد ایک حساس انسان نفسیاتی طور پر اپنے آپ کو ایک عام بیمار انسان سمجھتے ہوئے زندگی بسر کرنے لگتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کا ایگو تکلیفیں اٹھانے کا عادی بن جاتا ہے اور وہ انسان اپنی بڑھتی ہوئی تکلیف کی وجہ سے بدنصیبی کا ایک مجسمہ بن کر رہ جاتا ہے۔ اسے یوں محسوس ہوتا ہے، جیسے زندگی بہ ذات خود ایک بڑا گناہ ہے، اس لیے اسے بسر کرنے کے لیے بھی تکلیفوں کے ذریعے کفارہ ادا کرنا بہت ضروری ہے۔ انسان ایسے حالات کا سامنا کرنے سے کتراتا ہے، دور بھاگتا ہے جیسا کہ مردان علی نے سرنڈر کیے جانے کے واقعے کے وقت کیا تھا۔ اس نے ارادتاً اپنے آپ کو اس جگہ سے دور لے جانے کی کوشش کی، اس سمجھوتے کی جگہ سے جسے مردان علی ایک ذلت سمجھتا ہے:

"بھاگتا ہوا آزاد، مردان، ہانپتا ہوا، دانت نکوستا، ناریل کے جھکے ہوئے درختوں کے اندر ایک تقریباً کبڑا ہو چکا انسان بھاگتا تھا صرف اس لیے کہ اسے کسی سرینڈر کی میز پر نہ بیٹھنا پڑے۔" [۱۳]

یہ بھی مشاہدے کی بات ہے کہ بعض اوقات شدید ذہنی کشمکش، جو خواہشات کی عدم تکمیل کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے، کسی جسمانی علامت میں نمودار ہو جانے سے ختم ہو جاتی ہے اور مریض کو جسمانی تکلیف کے عوض ذہنی سکون میسر آ جاتا ہے۔ اس قسم کے تصفیہ کے عمل کو "اعصابی ہسٹریا" (Conversion Hysteria) کہتے ہیں۔ اس میں ایگو پوری کوشش کرتا ہے کہ تصفیہ کی یہ صورت قائم رہے تاکہ ذہنی کش مکش پھر سے پیدا نہ ہو۔ مردان علی کا بظاہر خود کو تکلیف میں رکھنا اور عجیب و غریب حرکات کرنا اس کا عملی نمونہ ہے۔ ماضی سے فرار کا یہ خوف اور اذیت کچھ ایک دن پر محیط نہیں ہے بلکہ یہ خوف مردان علی کے آئندہ تیئیس سالوں پر حاوی رہا ہے:

"تیئیس برسوں میں بہت دن رات ہوتے ہیں۔ ان سب راتوں اور دنوں میں وہ زنگ آلود کند اور گاڑھے خون میں لپٹی تلوار اس کے سامنے آہستہ آہستہ اس کے سامنے آتی رہی۔۔" [۱۴]

جبلی ہیجانات جو عام حالات میں شعور میں آ کر تسکین پاتے اور مسرت کا باعث بنتے ہیں لاشعوری دباؤ کی وجہ سے اذیت میں تبدیل ہو جاتے ہیں چونکہ جذبات دبائے نہیں جا سکتے اس لیے جب انہیں صحیح راستہ نہیں ملتا، تو وہ اپنے اخراج کے لیے کوئی دوسرا راستہ اختیار کر لیتے ہیں۔ جو کہ اکثر تشدد یا خود اذیتی کا ہوتا ہے اور مردان علی کا رویہ بھی خود اذیتی کا ہی

ہے۔جبلی خواہشات کی شدت یا احساسِ گناہ کی وجہ سے ایگو کو بار بار راہ فرار اختیار کرنی پڑتی ہے تو پھر اس قدیمی ردِعمل کی بجائے ایگو حفاظتی قسم کے خوف پیدا کر لیتا ہے، جنہیں بے معنی خوف، (Phobia) کہتے ہیں۔احساسِ گناہ جتنا زیادہ ہوگا، خوف اتنا ہی بڑھتا جائے گا۔مردان علی کا احساسِ گناہ اس کے نزدیک بہت بڑا ہے کہ وہ اپنے آپ کو اس عمل کا حصہ تصور کرتا ہے جو کہ ماضی میں نہ صرف ناخوشگوار تھا بلکہ قوم کے ماضی میں ایک دھبے کی صورت ہے۔

جب انسان اپنے اخلاقی معیار یا نصب العین سے گر کر کوئی کام کر بیٹھتا ہے تو اس میں احساسِ گناہ پیدا ہوتا ہے، جس کا ذہنی اظہار شعوری طور پر ضمیر کی آواز یا خود ملامتی کی شکل میں ہوتا ہے اور انسان اپنے آپ کو کچھ گھٹیا سا سمجھنا شروع کر دیتا ہے۔یہ احساس بہت تکلیف دہ ہوتا ہے، اس لیے انسان پوری کوشش کرتا رہتا ہے کہ اپنے معیار کو برقرار رکھے۔مردان علی کا خود ملامتی کا احساس اس قدر شدید ہے کہ وہ ناکردہ جرائم کی سزا اپنے آپ کو دے رہا ہے۔حتیٰ کہ عارفین اور نازمین کے معاملے میں بھی خود کو مجرم تصور کرتا ہے۔اور اس جرم کا احساس ہی اسے باقی زندگی مزاحمتی رویہ اپنائے رکھنے پر مجبور کرتا ہے یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں دیگر کرداروں کی نسبت مردان علی زیادہ مزاحمتی کردار کے طور پر سامنے آتا ہے۔

حوالہ جات

1. David Jafferess, Postcolonial Resistance culture, liberation and transformation,University of Toronto Press, 2008, P 3

۲۔ انوار احمد، ڈاکٹر، عالمی مزاحمتی شاعری، مشمولہ ماہ نو، فروری ۱۹۸۸ء، ص ۳۳

۳۔ وارث علوی، تیسرے درجے کا مسافر، نگارشات لاہور، ۱۹۸۶ء، ص ۱۸۸

۴۔ خواجہ محمد ذکریا، ڈاکٹر، اردو نظم کے پچاس سال، مضمون، مشمولہ پاکستانی اردو ادب کے پچاس سال، مرتبہ نوازش علی، ڈاکٹر، راولپنڈی، ۱۹۹۷ء، ص ۸۴

۵۔ مستنصر حسین تارڑ، ہم لوگ دکھ کی پیداوار ہیں، مشمولہ روزنامہ نئی بات، مورخہ ۲۰۱۶۔۰۶۔۰۵

۶۔ مستنصر حسین تارڑ، راکھ، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۲۸

۷۔ ایضاً، ص ۱۳۵

۸۔ ایضاً، ص ۶۰

۹۔ ایضاً، ص ۵۷

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۵۰

۱۱۔ ایضاً،ص۲۶۵

۱۲۔ ایضاً،ص۴۷۴

۱۳۔ ایضاً،ص۴۸۲

۱۴۔ ایضاً،ص۵۸۶

ڈاکٹر غلام فریدہ
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

قیام پاکستان سے قبل خواتین افسانہ نگاروں کے افسانوں میں خوکلامی کے تجربات

The use of various literary techniques is seen in Urdu fiction from the very beginning. One of the psychological techniques used by female fiction writers before partition is a monologue. Asmat Chughtai and Mumtaz Shireen are prominent female fiction writers of that era. In both of these, the rebellious way of social rhetoric is expressed through the monologue. In particular, the social pressure and its emotional tragedies are described by monologue and soliloquy. This article deals with all those reasons and motives that causes monologue in the fiction of pre- Pakistan women fiction writers.

اردو افسانے کی ابتدا ہی مختلف النوع فنی و تکنیکی تجربات کے رد و قبول سے ہوتی ہے۔ ابتدائی افسانہ نگاروں کے ہاں بیانیہ تکنیک کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں نفسیاتی تکنیکوں کا استعمال بھی ملتا ہے۔ تاہم یہ نفسیاتی تکنیکیں ہرگز شعوری کوشش کا نتیجہ نہیں ہیں بلکہ ان کے پس پردہ وہ لاشعوری محرکات موجود ہیں جو انسانی فطرت کا خاصہ ہیں۔ قیام پاکستان سے قبل اردو افسانہ نگاری کی جو روایت ملتی ہے اس میں مرد افسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ خواتین افسانہ نگار بھی قابل ذکر ہیں۔ اس وقت کے تناظر میں خواتین افسانہ نگاروں کی تعداد اگرچہ آٹے میں نمک کے برابر تھی لیکن یہ تمام خواتین اپنے عہد اور حالات کی نمائندہ افسانہ نگار ہیں۔ چنانچہ ان خواتین افسانہ نگاروں کے ہاں نفسیاتی دروں بینی اور ژرف نگاہی کا واضح اظہار ملتا ہے۔ اردو افسانے کی اسی روایت کا ایک اہم نام عصمت چغتائی ہے۔ عصمت چغتائی اردو افسانے کی روایت میں ایک باغیانہ آواز ہے۔ انھوں نے خانگی زندگی کی کٹھنائیوں اور جبر کو قریب سے دیکھا ہے۔ اس لیے ان کے افسانوں میں عورت کی یہ دبی ہوئی آواز خود کلامی کے ذریعے اظہار پاتی ہے۔ عصمت چغتائی سماجی پابندیوں اور عورتوں کے حوالے سے منافقانہ روش کے خلاف ہیں۔ چنانچہ ان کے افسانوں میں معاشرتی اصول وضوابط کے خلاف بغاوت کا روّیہ نظر آتا ہے۔ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی۔

> عصمت چغتائی نے اپنی کہانیوں کے ذریعے متوسط طبقے کی ان عورتوں کی ترجمانی کی ہے جو اب تک گونگی اور بے نام تھیں۔ انھوں نے ان کے باطن کی ان کہی کہانیاں ایسے دلچسپ انداز اور انھیں کی زبان، روزمرّہ و محاورہ میں ایسی بے باکی سے سنائی ہیں کہ اس سلسلے میں پہلے ایسی کہانیاں اس طور پر نہیں لکھی گئی تھیں۔[1]

اس وقت کے ہندوستانی معاشرے میں عورت گھر کی چار دیواری میں مقید ہو کر زندگی گزارنے پر مجبور تھی۔ اسے جذبات کے اظہار اور حقوق کے لیے آواز اٹھانے کی بھی آزادی نہیں تھی۔ رشتوں کے دائرے نے اسے مکمل طور پر محبوس زدہ زندگی گزارنے پر مجبور کر رکھا تھا۔ چنانچہ عورت اور مرد کے حقوق و فرائض میں عدم توازن نے جسمعاشرتی ناانصافی کو جنم دیا عصمت چغتائی کے افسانوں کے کردار اس کے خلاف آواز اٹھاتے نظر آتے ہیں۔ عصمت چغتائی عورت کے حوالے سے دوہرے معاشرتی معیارات سے شدید الجھاؤ کا شکار ہو جاتی ہیں۔ یہ الجھن ان کے کرداروں کی خود کلامی سے اظہار پاتی ہے۔

> راحت! کبھی یہ بھی سوچتی ہوں کہ ہم کب تک ظالم مردوں کی حکومت سہیں گے۔ کب تک وہ ہمیں اپنی لونڈیاں بنائے چار دیواری میں قید رکھیں گے۔ کب تک یوں ہم دبے مار کھاتے رہیں گے۔[۲]

عصمت چغتائی کے افسانوں کی پہچان ان کا یہی جرأت مندانہ اور بے باکانہ لب و لہجہ ہے۔ ان کے افسانوں میں مروجہ روایات اور مسلمّہ اقدار سے انحراف کا جو رجحان ملتا ہے اس کا محرک ان کی خانگی زندگی کی بدمزگیاں اور گھٹن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں عورت کی نفسیاتی ضروریات اور جذبات و احساسات کا برملا اظہار ملتا ہے۔ عورت کی نفسیاتی الجھنوں اور غلط معاشرتی اصول و ضوابط کے خلاف شدید بغاوت کا احساس ان کی کہانیوں میں داخلی خود کلامی کی ذریعے اظہار پاتا ہے۔ افسانہ ''نفرت'' میں انھوں نے بچپن کی نفرت اور ناپسندیدگی کو سماجی ناہمواریوں کے تناظر میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ بچپن کی کج روی نے مُنّو اور فخر النساء کے ذہنوں میں تنافر کے جس احساس کو ختم کر دیا ہے، وہ وقت گزارنے کے ساتھ ساتھ شدید ہوتا گیا۔

> اس کا جی چاہتا کوئی اس گوشت کے لوتھڑے کو چیل چلو کر دے۔ کوّوں کو کھلا دے۔ اس نے ایک نہیں ہزار دلہنیں دیکھی تھیں۔ پر اتنی ذلیل دلہن کاہے کو دیکھی ہوگی۔ رال تھی کہ اس کے منہ سے نالی کی طرح بہے جاتی اور سارے دالان میں پوتڑے تکونیاں پھیلی مہکا کرتیں۔[۳]

یہاں انھوں نے ہندوستانی معاشرے میں بے جوڑ شادیوں جیسے نام نہاد سماجی اور اخلاقی ضابطوں اور روّیوں کے انہدام کی کوشش کی ہے۔ ایک کمسن بچے کے ذہن میں دلہن کا حسین تصوّر موجود ہے، اسے نوزائیدہ بچی کے ساتھ منسوب کیے جانے سے جو شدید ٹھیس مُنو کو پہنچتی ہے اسے عصمت چغتائی نے بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ فخر النساء کی پیدائش نے مُنو کے بچپن میں جس بدمزگی اور بے قاعدگی کو جنم دیا ہے اسے وہ ساری زندگی معاف نہیں کر سکا۔ کمسنی کی یہ تکلیف اس کے لاشعور میں ایک حادثے کی صورت جاگزیں ہے اس لیے وہ فخر النساء کو تکلیف دے کر سکون محسوس کرتا ہے۔

> مُنو کا جی چاہتا اسے نمونیا ہو یا چیچک نکلے اور وہ مرے یا کم از کم اپاہج ہو جائے۔ اس کا جی چاہتا۔ اس کا موٹا سا دودھ بھرا پیٹ پھاڑ ڈالے۔ کئی مرتبہ اس نے ارادہ کیا کہ بڑا سا پتھر اٹھا چپکے چپکے جائے اور دھم سے اس پر پٹخ

مارے مگر عین وقت پر یا تو کوئی ادھر آ جاتا یا وہ خود ہی جاگ کر چلانے لگتی، یا پتھر بھاری ہوتا۔[۴]

عصمت چغتائی کے نسوانی کردار اردو افسانوی دنیا میں نوجوان لڑکیوں کے جنسی اور نفسیاتی مسائل لے کر سامنے آتے ہیں۔ وہ عہدِ بلوغت کی بے جا پابندیوں اور اس سے جنم لینے والے مشتعل اور باغی کرداروں کے خلاف ہیں۔ یہ دور نوجوان اذہان کے لیے انتہائی حساس دور ہوتا ہے اس لیے اس دور میں لڑکوں اور لڑکیوں کو بے جا معاشرتی قدغنوں سے بچانا چاہیے کیونکہ اس دور کی جذباتی گھٹن انھیں مجرمانہ سرگرمیوں میں ملوث کر دیتی ہے۔ ان کے زیادہ تر افسانوں کی کردار نوجوان لڑکیاں ہیں۔ یہ لڑکیاں گھریلو جبر اور گھٹن کے آگے بے بس ہیں۔ ان کے لیے واحد آزادی کا گوشہ گھر کا غسلخانہ ہے جہاں وہ اپنی پوری ذہنی و جسمانی آزادی کے ساتھ سوچ اور سمجھ سکتی ہیں۔

> غسل خانے کی فضا میں سوراج مل جاتا، آزادی، پر پرزوں سے آزاد۔۔۔ مزے سے چوکی پر سے نل کی پٹڑی پر وہاں سے میلے کپڑوں کے پاس پھر صابن لینے یا بیسن اتارنے الماری کے بالائی حصّہ پر آزادی سے پھدکا کرتیں۔ بے کار بے کار ہی وہ کلانچیں بھرتیں۔ ہوا جسم پر لپٹ جاتی۔ ہاتھ پیر ہلکے ہو جاتے صابن ملتیں چکنے چکنے ہاتھ ایسے پھسلتے کیا بتائے جیسے کسی نے ریشمی کپڑوں میں لپیٹ دیا ہو۔ بیسن ملتیں ہلکی ہلکی میٹھی میٹھی سوزش۔[۵]

مصنفہ اپنے معاشرے کی اس عورت سے سخت بدظن ہیں جو جسمانی مجبوریوں کو خود پر اس حد تک حاوی کر لیتی ہیں کہ ان کی اپنی ذات کہیں گم ہو کر رہ جاتی ہے۔ انھیں خاموش عورت کی خاموشی سے سخت نفرت ہے۔ ان کی آئیڈیل ایسی عورت ہے جو صدیوں پرانی زنجیروں کو توڑ کر اپنے حقوق کی بحالی کے لیے آواز اٹھائے۔ یہ آواز انکے کرداروں کے داخل کی آواز بن کر ان کے افسانوں میں اظہار پاتی ہے۔ ان خیالات کا اظہار وہ اپنے ایک مضمون میں کرتی ہیں۔

> آگرہ کی ان مردہ گلیوں میں پہلی بار مجھے اپنے لڑکی ہونے کا صدمہ ہوا۔ میں خدا کے آگے گڑگڑا کر دعا مانگتی۔ اے اللہ مجھے لڑکا بنا دے۔ مگر مجھے آگرہ کی ان شرمیلی دبی دبائی لڑکیوں سے مجبوراً بہنا پا جوڑنا پڑا اور مجھے معلوم ہوا کہ یہ ظاہر میں بھولی بھالی لڑکیاں بڑی چلتا پُرزہ ہیں جھکی جھکی نیم مدقوق لڑکیاں جو اپنے دل کی دھڑکن سے سہم جائیں۔[۶]

عصمت چغتائی نے عورت کو انسانی جبلت اور نفسیات کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ عورت کی داخلی کشمکش اور ذہنی الجھنوں کو اپنے افسانوں میں بیان کرتی ہیں۔ افسانہ ''چوتھی کا جوڑا'' میں انھوں نے ایسی نوجوان لڑکیوں کے داخلی کرب کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے جو اپنی ساری جوانی سہاگ کے جوڑے کی آرزو میں گزار دیتی ہیں۔ آنے والے رشتوں کی آہٹ ان کی زندگیوں میں چھوٹے چھوٹے بھونچال لاتی رہتی ہے۔

اس خیال ہی سے میری بی آپا کے چہرے پر سہاگ کھل اٹھتا۔ کانوں میں شہنائیاں بجنے لگتیں اور وہ راحت بھائی کے کمرے کو پلکوں سے جھاڑتیں۔ اس کے کپڑوں کو پیار سے تہ کرتیں جیسے وہ کچھ ان سے کہتے ہوں۔ ۷

بالآخر زندگی کے کسی موڑ پر جب امید کے دیئے ٹمٹمانے لگتے ہیں تو وہ خود زندگی کے آگے ہار جاتی ہیں۔ یہ افسانہ بیک وقت کئی نسوانی کرداروں کا المیہ ہے۔ ماں کا بھی جو بیٹی کے لیے چوتھی کا جوڑا سیتی سیتی اس کا کفن سینے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ کبریٰ جو سہاگ کے جوڑے کی آرزو میں دنیا سے سدھار گئی اور حمیدہ جو اپنی بہن کی زندگی سنوارنے کے لیے اپنی آبرو کی بھی قربانی دینے سے گریز نہیں کرتی۔ یہ کردار ہمارے گردوپیش کے حقیقی کردار ہیں۔ اور اس زمانے کے تباہ حال مسلمان گھرانوں کا نوحہ بن کر سامنے آتے ہیں جہاں گھر کی دہلیز پر بیٹھی جوان بیٹیاں بوڑھی ہو جاتی ہیں۔ حمیدہ کی ماں ساری زندگی بیٹی کے لیے چوتھی کا جوڑا سیتی رہی اور بالآخر انھی ہاتھوں سے جوان بیٹی کا کفن بھی سی رہی ہے۔ عصمت چغتائی نے اس بے زبان کردار کی داخلی آواز کو خود کلامی کے ذریعے بیان کیا ہے۔

تحمل کے بوجھ سے ان کا چہرہ لرز رہا تھا۔ بائیں ابرو پھڑک رہی تھی، گالوں کی سنسان جھرّیاں بھائیں بھائیں کر رہی تھیں جیسے ان میں لاکھوں اژدھے پھنکار رہے ہوں۔۔۔ لٹھے کی کان نکال کر انھوں نے چوپر تہ کیا، اور ان کے دل میں ان گنت قینچیاں چل گئیں۔ آج ان کے چہرے پر بھیانک سکون اور ہرا بھرا اطمینان تھا جیسے انھیں پکا یقین ہو کہ دوسرے جوڑوں کی طرح چوتھی کا جوڑا سیا نہ جائے۔۔۔ بی امّاں نے آخری ٹانکا بھر کے ڈورا توڑ لیا۔ دو موٹے موٹے آنسو ان کے روئی جیسے نرم گالوں پر دھیرے سے رینگنے لگے۔۔۔ وہ مسکرا دیں، جیسے آج انھیں اطمینان ہو گیا ہو کہ ان کی کبریٰ کا سُوا جوڑا بن کر تیار ہو گیا ہو۔ ۸

یہ افسانہ ہمارے معاشرے میں عورت کے اس روپ کو اجاگر کرتا ہے جو کنیز یا باندی کا ہے۔ عصمت چغتائی اس عورت کے بارے میں انسان دشمن سماج کے روّیے پر شدید احتجاج کرتی ہیں۔ سماجی نظام کی بھینٹ چڑھنے والی یہ عورتیں عصمت چغتائی کے افسانوں میں سراپا احتجاج نظر آتی ہیں۔

عصمت چغتائی نے عورت پر سماجی دباؤ اور اس کی جذباتی و جسمانی تذلیل کے المیوں کو خود کلامی کے ذریعے بیان کیا ہے۔ ان کے نسوانی کردار انفرادی ردِعمل کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ اس حوالے سے وہ اپنے کرداروں کی مجبوریوں کو معاشرتی معیارات اور اخلاقی و قانونی تقاضوں کے تناظر میں بیان کرتی ہیں۔ افسانہ ''یار'' میں انھوں نے غیر شرعی رشتوں کی سماجی حیثیت اور ان کے محرکات سے پردہ اٹھایا ہے۔ فریدہ اکبر کی بیوی ہے اور ریاض اس کے شوہر کا دوست ہے۔ اکبر کی دفتری مصروفیات، لاپرواہی اور بے اعتنائی فریدہ کو ریاض کے قریب کر دیتی ہے۔ وہ توجہ جو اکبر سے ملنی چاہیے تھی اسے ریاض دے رہا تھا اس لیے وہ نہ چاہتے ہوئے بھی ریاض کے سہارے کی محتاج بن گئی ہے۔ دونوں کے اس غیر شرعی

رشتے نے فریدہ کو جس معاشرتی تنقید سے دوچار کر دیا ہے اس کا ردِّعمل اس کردار کی خود کلامی کے ذریعے ہوتا ہے۔ عصمت چغتائی ایک معروضی مبصر کی حیثیت سے افسانے میں اس کردار کے داخلی مدوجزر سے آگاہ کرتی ہیں۔

> فریدہ کو ذرا کوفت ہوئی کتنے چیپ ہیں یہ لوگ۔۔۔اُنھ لعنت! انھیں کون سمجھائے۔ کئی بار لوگوں نے غلطی سے ریاض کو اس کا شوہر سمجھ لیا اسے بُرا نہ لگا۔ ضرور وہ لوگ احمق سے لگے۔ اُنھ کیا ہوتا ہے۔ ان باتوں سے کیا بگڑتا ہے۔[۹]

معاشرتی معیارات کے خلاف تذلیل اور ہتک کا یہ احساس اس کردار کے داخلی کرب کو ظاہر کر رہا ہے۔ اپنی زندگی کے بیس برس ریاض کی مالی و جذباتی وابستگی کے سہارے گزارنے کے بعد اس کے لیے یہ سوچنا مشکل ہو گیا ہے کہ وہ ریاض کی نہیں اکبر کی ذمہ داری ہے۔ چنانچہ افسانے کے اختتام پر فریدہ کا بھائی جب اسے ''یار'' کا طعنہ دیتا ہے تو وہ اس پر کسی ردِّ عمل کا اظہار نہیں کرتی کیونکہ وہ خود بھی کہیں نہ کہیں اس حقیقت کو تسلیم کر چکی ہے۔

> یار! فریدہ کا جی چاہا زور کا قہقہہ لگائے۔۔۔ریاض اس کا یار ہے۔ مگر ہنسی اس کے گلے میں سسک کر رہ گئی۔ بیس برس زن زن کرتے نظروں میں گھوم گئے۔ یار! دنیا کی نظروں میں ریاض اس کا یار نہ تھا، تو پھر کون تھا۔۔۔؟[۱۰]

عصمت چغتائی نے اپنے کرداروں کی ان نفسیاتی پیچیدگیوں کو بھی پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو خواب اور حقیقت کے تصادم سے جنم لیتی ہیں۔ افسانہ ''اس کے خواب'' میں انھوں نے حقائق سے نظریں چرانے والے ایک نوجوان کی ذہنی واردات کو خود کلامی کے ذریعے پیش کیا ہے۔ یہ نوجوان خارجی متعلقات سے منہ موڑ کر خوابوں کی دنیا میں رہنے کا اسیر ہے۔ خوابوں میں رہتے ہوئے جز وقتی مسرت اور سکون سے تو دوچار ہوتا ہے لیکن جونہی وہ حقیقی دنیا میں واپس آیا ایک بار پھر اسی تکلیف اور اذیت سے دوچار ہونے لگتا ہے۔ حقائق سے دوری کے سبب اسے باہر کی دنیا غیر مناسب اور بے ڈھنگی معلوم ہوتی ہے۔ عصمت چغتائی نے اس کردار کے داخلی تجزیے اور خود کلامی کے ذریعے اس کے محرکات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اس کردار کے ذہنی ہیجان کی اصل وجہ اس شخصیت کا احساسِ کمتری ہے۔ یہی احساس اسے ہر لمحہ بیرونی دنیا سے منہ موڑنے پر مجبور کرتا رہتا ہے۔

> افسوس اس کی اپنی گردن کُھردری اور دھوپ سے جلی ہوئی تھی اور قبل از وقت بال جھڑنے پر آمادہ تھے، مگر کوئی پرواہ نہیں، خواب میں ان باتوں کا جھگڑا نہیں ہوتا۔ بس تو ہزاروں لڑکیاں جو لازمی طور پر حسین اور جوان ہوتیں اس پر مرجاتیں۔ پلندے کے پلندے ڈاک سے خطوں کے آتے۔ کمرہ پھولوں کے تحفوں سے بھر جاتا۔ اور وہ ان کے عشق سے تنگ آجاتا۔ مگر ان میں سے سب سے زیادہ حسین اور جوان اس کا کہیں بھی پیچھا نہ چھوڑتی۔ وہ تو اس پر جان فدا کرتی۔ اور وہ کھنچتا، وہ لپٹتی یہ بھاگتا، وہ ندیدی بلی کی طرح اس کے

چاروں طرف گھومتی پر وہ گیانی سادھو کی طرح اسے دھتکارتا۔ وہ اس کی یاد میں تڑپتی۔ یہ اُسے بھول جاتا۔[۱۱]

اسی دور میں اردو افسانے میں خود کلامی کے حوالے سے ایک اور غالب نام ممتاز شیریں کا ہے۔ ممتاز شیریں کا شمار افسانہ نگاروں کی اس صف میں ہوتا ہے جو کرداروں کے خارجی کوائف سے زیادہ داخلی احوال میں دلچسپی رکھتی ہیں۔ ان کے بیشتر افسانے خودنوشت سوانح عمری کی شکل میں ہوتے ہیں۔ ممتاز شیریں کا تعلق افسانہ نگاروں کی اس صف میں ہوتا ہے۔ جنھوں نے نسائی نفسیات کو بیان کرنے کے ساتھ ساتھ ایک خاص قسم کی احتیاط کو ملحوظ رکھا ہے جسے ادبی بصیرت کہا جا سکتا ہے۔ ممتاز شیریں کو مشرقی عورت کی داخلی و خارجی زندگی کا جو تجربہ اور مشاہدہ میسر تھا اسے انھوں نے اپنی تخلیقیت اور نفسیاتی دروں بینی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں ہر عمر سے تعلق رکھنے والے ایسے کردار مل جاتے ہیں جن کی بصارت پر بھروسہ کر کے ہم عورت کے ظاہر و باطن کی ان گنت صداقتوں کا مشاہدہ کر سکتے ہیں۔ افسانہ ''آئینہ'' میں انھوں نے آئینے کے سامنے کھڑی ایک نوجوان لڑکی کی ذہنی کیفیات کو خود کلامی کے انداز میں اس طرح سے بیان کیا ہے۔

> ابھی ابھی آج ہی میرا رزلٹ معلوم ہوا ہے نا؟ رزلٹ اور آئینے نے خوشی کی تصویر پیش کر دی۔ سیکنڈ ڈویژن! اور میرے گال تمتما رہے تھے۔۔۔ ہونہہ! سیکنڈ ڈویژن بھی کوئی بڑی بات ہوئی میرے لیے؟ میں تو ہمیشہ جماعت میں اوّل آیا کرتی تھی۔ مجھے تو فسٹ ڈویژن میں کامیاب ہونا چاہیے تھا۔ ایک ہلکی سی تحقیر اور ناز۔۔۔ ارے میں یوں بھی بھلی معلوم ہوتی ہوں؟۔۔۔ پھر بھی اگر کسی دوسرے امتحان کا نتیجہ ہوتا تو کچھ پروا نہ تھی۔[۱۲]

واحد متکلم کی یہ خود کلامی محض اس کا جذباتی بیان نہیں بلکہ اس میں ایک نوخیز لڑکی کی پوری ذہنی واردات پوشیدہ ہے۔ اس عمر کی لڑکیوں میں ایک خاص قسم کی شوخی اور چنچل پن ہوتا ہے۔ وہ خود کو ہر طرح سے نمایاں کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ چنانچہ افسانے کی واحد متکلم بھی اپنی قابلیت پر نازاں ہے۔ اس کی شخصیت میں ایک خاص قسم کا احساسِ تفاخر موجود ہے جس کا اظہار اس کے داخلی بیان سے ہوتا ہے۔

> بی اے! ان دو ننھے سے حرفوں میں کتنی شان ہے۔ کتنا دبدبہ! اب تو میں گریجویٹ ہوں۔ آئینے کی تصویر پر رعب اور فخر چھا گیا۔۔۔ گویا میں اپنی صورت نہیں دیکھ رہی تھی بلکہ پردۂ فلم کی کسی ہیروئن کے چہرے پر بدلتے جذبات کو یا کسی مصور کی بنائی ہوئی تصویروں کو جن میں مصور نے خاص خاص جذبے کو کینوس پر کھینچا ہو۔[۱۳]

واحد متکلم کی یہ ساری گفتگو آئینے میں کھڑی اپنی تصویر کے ساتھ ہے۔ وہ اپنے جذبات کی خود ہی ہم راز ہے اس لیے تنہائی میں آئینے کے ساتھ ہم کلام ہے۔ افسانہ نگار نے نوجوان لڑکیوں کے سراپے میں خودستائی کے جس جذبے کو اُبھارنے کی کوشش کی ہے وہ اس عمر کی لڑکیوں کی ضرورت ہے۔ اس عمر کی لڑکیوں میں اپنی اہمیت کا احساس شدت سے سر اٹھاتا ہے

اس لیے وہ اپنے حسن و سراپے کے حوالے سے بے حد حساس ہو جاتی ہیں اور توجہ چاہتی ہیں۔ اس افسانے کی واحد متکلم کے لیے یہ سوچ ہی مسحور کن ہے کہ اس کی سہیلیاں اس کی کامیابی پر کس طرح اس کی ناز برداری کریں گی۔

> سب لڑکیاں مجھ پر ٹوٹ پڑیں گی۔ چھیڑتی چھیڑتی میرا ناک میں دم کر دیں گی اور میں بناوٹی غصّہ سے یوں منہ بنالوں گی۔۔۔ ارے تو غصّہ بھی مجھے بھاتا ہے۔ منہ پھلائے ہوئے بھی میں اچھی لگتی ہوں۔ یہ تو آج ہی معلوم ہوا۔۔۔ واللہ یہ آئینہ بھی بڑی انوکھی ایجاد ہے۔ اپنی تصویر کو جس پوز میں، جس پہلو میں چاہو، دیکھ لو، جس طرح بھی چاہے دیکھ لو۔۔۔ ہاں تو میں اپنے چہرے پر یوں مصنوعی غصّہ پیدا کرلوں گی۔[۱۴]

ابتدائی طور پر یہ افسانہ واحد متکلم کی جذباتی کیفیات کا اظہار معلوم ہوتا ہے۔ آگے چل کر واحد متکلم کی نانی کی وفات کہانی کو نیا رُخ عطا کرتی ہے۔ وفات کی یہ خبر سنتے ہی اُسے بچپن میں نانی کے ساتھ گزرا ہوا وقت یاد آتا ہے۔ یوں پوری کہانی یادوں کی صورت میں چلتی ہے۔ اس افسانے سے متعلق خود ممتاز شیریں کہتی ہیں۔

> ''آئینہ ایک تہہ دار افسانہ ہے جس کی مختلف سطحیں ہیں۔ پہلی سطح میں یہ صرف بوڑھی نانی کی کہانی معلوم ہوتی ہے لیکن یہ نانی کی پوری زندگی کے المیہ کی داستان کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ جوانی اور بڑھاپے کے ٹکراؤ، انسانی زندگی کی پہلی تازگی اور انسانی زندگی کی بوسیدگی کا تضاد اور زندگی طریے اور المیے کے تصادم سے آئینہ کی خاص فضا بنی ہے۔ خوشیوں، تمناؤں، اُمیدوں سے معمور زندگی کے طربیہ نشہ سے مخمور لڑکی اچانک زندگی کے المیہ سے دوچار ہوتی ہے اور یہ تصادم اور تضاد کا اہم موڑ ہے۔[۱۵]

یہ محض تبصرہ نہیں حقیقت بھی ہے۔ یہاں لفظ آئینہ میں بھی تہہ داری ہے۔ ایک آئینہ وہ ہے جس کے سامنے کھڑی لڑکی بن سنور رہی ہے جبکہ دوسرا آئینہ نانی جی کی ذات ہے جس میں یہ لڑکی اپنی دنیا اور اپنی شخصیت کا عکس دیکھتی ہے اور پھر نہ صرف اس کی شخصیت کا گہرا اثر قبول کرتی ہے بلکہ اپنی ذات کی نرگسیت سے بھی باہر نکل آتی ہے۔

ممتاز شیریں کے افسانہ ''انگڑائی'' میں بھی وہی جذباتیت اور خود ستائی نظر آتی ہے جو عنفوانِ شباب سے عبارت ہے تاہم اسے ہم شخصی ناآسودگی نہیں کہہ سکتے کیونکہ یہ ایک صحت مند جذبے کے طور پر سامنے آتی ہے۔ اس افسانے میں ممتاز شیریں نے ہم جنسیت کے موضوع کو چھیڑا ہے اور اس کے ہیجانی تجربات کو بیان کرنے کے ساتھ ساتھ اس کے محرکات کی طرف بھی توجہ دلائی ہے۔ ہم جنس پرستی عمر کے ایک خاص دور کا تقاضا ہے اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ایک نارمل انسان اس سے کنارہ کشی اختیار کر لیتا ہے۔ افسانہ ''انگڑائی'' کی گلنار بھی ایک ایسا ہی کردار ہے جو کالج کے زمانے میں اپنی ایک ٹیچر سے جذباتی رشتے میں ملوث رہی ہے۔ گلنار اور مس فنانس کے درمیان موجود یہ رشتہ عمر کے ایک خاص دور کی یادگار بن کر رہ گیا ہے۔

میرا نام اس چٹخارے سے لیتی تھیں گویا ان کے منہ میں لذیذ مٹھائی رکھی ہو۔ جب میری طرف دیکھ کر مسکراتی تھیں تو ان کا تبسّم کتنا محبت آمیز ہوتا تھا۔ میرے دل میں بے اختیار یہ خواہش پیدا ہوئی کہ انھیں مس فنانس کی بجائے ''اینجلنا'' کہا کروں یا کم از کم ایک بار چپکے سے کہہ دوں ''میری اینجلنا'' مگر مجھے کبھی جرأت نہ ہوئی تھی۔ ان کے سامنے کہتی نہیں تھی تو کیا؟ خطوں میں جو جی میں آیا لکھ دیتی تھی۔ [۱۶]

یہ جذباتی ہیجان عمر کے ایک خاص دور سے مشروط تھا چنانچہ جنسِ مخالف سے جذباتی سہارا ملنے کے بعد گلنار کے اندر اس روّیے کے خلاف ایک ردِّ عمل پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے اب یہ کردار فطری نشو ونما کے ساتھ آگے بڑھنے لگتا ہے۔ افسانے میں ہم جنسیت پرستی کا روّیہ دونوں کرداروں میں بیک وقت نظر آتا ہے۔ مگر جب گلنار کی منگنی پرویز سے ہو جاتی ہے تو پرویز کی محبت مس فنانس کے خیال پر غالب آجاتی ہے۔

پھر جیسے دماغ خیالات سے یکلخت خالی ہو گیا ہو اور ان کی جگہ پرویز! پرویز! پرویز! پرویز!۔۔۔ اور میں ایک حسین دنیا میں جا پہنچی۔ جذبات کی ایک رنگین دنیا۔ ہاں نہایت حسین کالج اور مس فنانس والی دنیا سے کہیں زیادہ حسین۔ [۱۷]

یہ ہم جنسیت پرستی کے خلاف فطری ردِّ عمل ہے جسے ممتاز شیریں نے گلنار کی ذہنی واردات کے ذریعے بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ گلنار اب اپنے اس گذشتہ تجربے پر پشیمان ہے اس لیے اس کا ازالہ کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس ردِّ عمل کا اظہار اس کی خود کلامی کے ذریعے ہوتا ہے۔

ہونہہ! میں انھیں کیسے حیران کر دوں گی! ساری پر نظر پڑتے ہی کہہ اٹھیں گی نا۔ ''کیسی خوبصورت ساری ہے۔'' اور میں بڑے فخر سے کہوں گی کہ یہ پرویز لائے ہیں۔ پرویز ہی کی باتیں کروں گی۔ خوشی سے جھومتی ہوئی انھیں بتاؤں گی کہ پرویز کس قدر حسین ہیں۔۔۔ جذبات کی شدت کا پورے طور پر اظہار کرتے ہوئے یہ بھی کہہ دوں گی کہ میں پرویز سے کتنی محبت کرتی ہوں۔ یہ سن کر بس جل ہی جائیں گی۔؟ [۱۸]

ممتاز شیریں کے افسانوں کے کردار جذباتی طور پر نا آسودہ ہیں۔ ''گھنیری بدلیوں میں'' ایک نو بیاہتا عورت کی جذباتی تشنگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ عورت اپنے شوہر سے توجہ اور محبت چاہتی ہے۔ چنانچہ اسے اپنے شوہر کی چھوٹی چھوٹی مصروفیات بھی اپنی رقیب معلوم ہونے لگتی ہیں۔ احساسِ تنہائی اور احساسِ بیگانگی اسے داخلی دنیا میں پناہ لینے پر مجبور کر دیتا ہے۔ ممتاز شیریں نے اس کردار کی داخلی کیفیات کو خود کلامی کے ذریعے بیان کیا ہے۔

وہ کوئی ان پڑھ لڑکی تو نہ تھی کہ کتابوں سے بیر رکھتی۔ اسے بھی کتابیں پسند تھیں، لیکن کوئی یوں بھی پڑھتا ہوگا۔ ان بے جان کاغذ کے تودوں کے سامنے اس کا دکھتا ہوا دل کوئی حقیقت نہیں رکھتا۔ جمیل کو اتنا بھی احساس

نہیں کہ وہ دن بھر اس کے انتظار میں کتنی اداس رہی ہے۔ اُف یہ انتظار! مسلسل انتظار! وہ اس وقت بھی اس کا انتظار کر رہی ہوتی۔ [۱۹]

قیام پاکستان سے قبل خواتین افسانہ نگاروں کے افسانوں میں میں خود کلامی کے رجحانات کا جائزہ لینے کے بعد یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان ابتدائی خواتین افسانہ نگاروں کے ہاں داخلی کلام اور ذہنی کیفیات کا بیان کرداروں کے لاشعوری محرکات کا نتیجہ ہے۔ اگرچہ اس عہد میں دیگر اصناف ادب کی طرح اردو افسانہ بھی مغربی تحریکوں اور رجحانات کا اثر قبول کر رہا تھا تاہم باضابطہ طور پر یہ تکنیکیں ابھی متعارف نہیں ہوئی تھیں۔ چنانچہ اس عہد میں خواتین افساہ نگاروں کے ہاں سماجی و معاشرتی قدغنوں کے خلاف بغاوت کا اظہار خود کلامی کے پیرائے میں ہوتا نظر آتا ہے۔ خواتین افسانہ نگاروں کے ہاں کرداروں کے لاشعوری محرکات، احساس کمتری، نا آسودہ خواہشات، جذباتی انخلا اور معاشرتی جبر و گھٹن کا اظہار ان کرداروں کے داخلی کلام سے منکشف ہوتا ہے۔ یوں یہ تکنیکیں فرد کے ذہنی و داخلی رویوں کے اظہار کے ساتھ ساتھ اردو افسانے کے ارتقا میں بھی ایک اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، عصمت چغتائی، مشمولہ: معاصر ادب، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۳۰

۲۔ عصمت چغتائی، جنازے، مشمولہ: کلیات عصمت چغتائی (مرتب)، طارق محمود، بُک ٹاک، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۳۶۸

۳۔ عصمت چغتائی، ایک بات، نیا ادارہ، لاہور، س ن، ص ۴۰

۴۔ ایضاً، ص ۴۱۔۴۰

۵۔ ایضاً، ص ۷۸۔۷۷

۶۔ عصمت چغتائی، دوزخ، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص ۱۳۳

۷۔ عصمت چغتائی، ایک بات، نیا ادارہ، لاہور، س ن، ص ۲۱۰۔۲۰۹

۸۔ ایضاً، ص ۲۲۳۔۲۲۲

۹۔ ایضاً، ص ۱۴۷

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۵۰

۱۱۔ عصمت چغتائی، چوٹیں، اردو اکیڈمی، سندھ، ۱۹۶۰ء، ص ۶۵۔۶۴

۱۲۔ ممتاز شیریں، اپنی نگریا، مکتبہ جدید، لاہور، بارِ دوم ۱۹۶۹ء، ص ۱۵

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۵

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۶

۱۵۔ دیباچہ (نقش ثانی)، اپنی نگریا، ایضاً، ص ۱۶۴

۱۶۔ ایضاً، ص ۵۲

۱۷۔ ممتاز شیریں، اپنی نگریا، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۴۲۔۴۱

۱۸۔ ایضاً، ص ۶۲

۱۹۔ ایضاً، ص ۶۹

ڈاکٹر عنبرین صلاح الدین
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ صنفی مطالعات،
یونیورسٹی آف مینجمنٹ اینڈ ٹیکنالوجی، لاہور

پاکستانی خواتین کے فکشن میں لکشمن ریکھا کو پار کرنے کی علامت: ارادی اور غیر ارادی عمل کا قضیہ

This article discusses the symbol of Lakshman Rekha in fiction by Pakistani women writers. Lakshman Rekha is the threshold between a woman's home and man's world that cannot be crossed. Hindu Mythology introduces us to the symbol of crossing Lakshman Rekha as an intentional act by women. This act of exercising one's own will is not considered to be appropriate in context of women. This research gives an analysis of intentionally and unintentionally crossing the threshold as depicted in fiction. This research takes into account fiction written by Pakistani women writers. It is evident through this study that women writers have elaborated the age-old context where a woman's crossing of the threshold marked as Lakshman Rekha intentionally or unintentionally, is a bad symbol for both home and society.

دہلیز، استعارے یا علامت کے طور پر فکشن میں جا بجا نظر آتی ہے۔ جنوبی ایشیائی روایت میں، عورت کے دہلیز پار کرنے کو روکنے کے لیے "لکشمن ریکھا" کی مضبوط علامت موجود ہے۔ ہندو دیومالا میں رامائن ایک اہم دستاویز ہے اور رامائن کے واقعات اور کہانیاں، مہابھارت کی طرح ہندو مذہب اور تہذیب سے وابستہ افراد کے انفرادی اور اجتماعی شعور کا حصہ ہیں۔ لکشمن ریکھا کی علامت رامائن میں ملتی ہے اور عورت اور مرد کے لیے دہلیز کے مفہوم کے فرق کو واضح کرتی ہے۔[1] رامائن میں لکشمن ریکھا، سیتا دیوی کو دہلیز پار کرنے سے روکنے کی علامت ہے۔ سیتا کی فرمائش پر رام سیتا کو جنگل میں لیا آتا ہے مگر اسے یہ حکم ملتا ہے کہ وہ رام کی کٹیا سے باہر نہیں جا سکتی۔ اسے گھر میں روکے رکھنے کے لیے رام کا بھائی لکشمن، دہلیز کے باہر ایک لکیر لگاتا ہے جسے لکشمن ریکھا کہا جاتا ہے۔ اس لکیر کو لگا کر سیتا کو اس کی نقل و حرکت کی حد بتائی جاتی ہے۔ سیتا کو اس لکیر کو پار کرنے سے منع کیا جاتا ہے۔ اس دیومالائی قصے میں سیتا، رام کی لگائی گئی اس لکیر کو الانگ لیتی ہے اور اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ راون اسے اٹھا کر لے جاتا ہے۔ لکشمن ریکھا کی علامت کا مفہوم اس واقعے کے بعد بہتر طور پر واضح ہوتا ہے۔ اگر سیتا لکشمن کی لگائی گئی لکیر پار نہ کرتی یعنی رام کے حکم کی فرمانبرداری کرتی تو محفوظ رہتی۔ جب اس نے لکشمن ریکھا کا پاس نہ کیا تو راون اسے اٹھا کر لے گیا۔ سیتا، ہندو دیومالا میں ایک ایسا کردار ہے جو دیگر کئی دیویوں کی

طرح[۲]، فرمانبرداری، قربانی اور پارسائی کی مثال ہے۔اس دیومالا میں یہ اجاگر کیا گیا ہے کہ سیتا جیسی کوئی بھی نیک عورت اگر دہلیز پار کرنے کی جرات کرے گی یعنی رام کی نافرمانی کرے گی تو دنیا کے راونوں کے ہاتھوں مشکل کا شکار ہوگی۔ لکشمن ریکھا کو الانگنے کی علامت کا مفہوم اپنی مرضی استعمال کرنا اور اپنے فیصلے خود کرنا ہے۔[۳] اس تحقیق میں پاکستانی خواتین مصنفین کے فکشن میں لکشمن ریکھا کی علامت کے استعمال کا جائزہ لیا گیا ہے۔خواتین مصنفین کے انتخاب میں اس بات کا خیال رکھا گیا کہ ان کے کم ازکم دو افسانوی مجموعے یا دو ناول شائع ہو چکے ہوں اور ان کا کام موقر ادبی جریدوں میں شائع ہو چکا ہو۔اس بنیادی معیار کے ساتھ ساتھ سنو بال طریقہ انتخاب (snowball sampling technique) کو بھی مدنظر رکھا گیا اور ہم عصر خواتین مصنفین سے رائے لے کر ایک فہرست مرتب کی گئی۔

گھر اور باہر کی دنیا: صنفی تقسیم

ایک پرانے انگریزی مقولے کے مطابق ''یہ دنیا مردوں کی ہے اور عورتوں کا ٹھکانہ گھر میں ہے''۔[۴] اس مقولے نے عورتوں کے ٹھکانے اور مرد کی دنیا کی تفریق بیان کی ہے۔عورت کے لیے گھر سے باہر قدم رکھنا، کم وبیش ہر دور، خطے اور نظام میں ایک ناپسندیدہ عمل سمجھا گیا اور کئی ثقافتوں میں عورتوں کو اس خراب عمل سے محفوظ رکھنے کے لیے روایتوں اور اقدار میں کئی باتیں، قصے، ضرب الامثال اور رواج شامل کیے گئے۔ایک بڑی مثال چین میں پابستگی[۵] کی رسم ہے۔ پابستگی کی تاریخ بہت پیچیدہ ہے اور اس تاریخ میں اس نتیجے تک پہنچنا مشکل ہے کہ اس کا آغاز ہی عورت کی نقل وحرکت محدود رکھنے کے لیے ہوا تھا یا پھر یہ رسم رقص کی وجہ سے شروع کی گئی اور پھر اشرافیہ، بالاخانوں، ملازموں سے ہوتے ہوئے عام لوگوں تک پہنچی۔ بہرحال، آغاز کی تاریخ سے قطع نظر، بعد میں چین کیپدرسری معاشریمیں اس رسم کو بڑے پیمانے پر اور ایک لمبے عرصے تک عورتوں کی گھر سے باہر نقل وحرکت کو محدود رکھنے کے ہی لیے استعمال کیا گیا۔[۶] ایک توجیہہ یہ بھی رہی کہ مرد کو عورت کے چھوٹے پیر پسند تھے۔[۷] مگر اصل مقصد نقل وحرکت کو محدود رکھنا ہی تھا۔چھوٹے پیروں کو پسند کرنا بھی اس ظلم کا جواز ہرگز فراہم نہیں کرتا، بلکہ مرد کی طاقت، حاکمیت اور اختیار ہی کا استعارہ ہے۔عورتوں کے پیروں کو اس طرح باندھا جاتا کہ پاؤں کی درمیانی ہڈی ٹوٹ جاتی اور عورت محدود نقل وحرکت کے ساتھ محتاجی کی زندگی گزارتی۔[۸] ان پیروں کو 'کنول پیر' (feetlotus) بھی کہا جاتا تھا۔بانو قدسیہ نے چین میں پابستگی کی رسم کو ایک افسانے میں کچھ ایسے بیان کیا، "کبوتری وضع کے پیر گو چلنیمیں مزاحمت کرتے تھے لیکن ان کبوتروں کے سہارے چلتی عورتوں کی چال میں ایک ایسی نزاکت پیدا ہو جاتی تھی جس سے چینی مردوں کی جمالیاتی حس کو بڑا سہارا ملتا تھا۔''[۹]

اسی طرح عورت کی نقل وحرکت روکنے کی دوسری بہت سی رسموں اور رواجوں کے ساتھ ساتھ، گھر اور باہر کی دنیا کے درمیان لکشمن ریکھا کھینچنے کو عورت کی نقل وحرکت کی حد کی علامت بنا دیا گیا۔اگر ہم پہلے درج کیے مقولے، ''یہ دنیا مردوں کی ہے اور عورتوں کا ٹھکانہ گھر میں ہے''، کو دیکھیں تو عورتوں کے ٹھکانے یعنی گھر کی حد کا تعین دہلیز سے ہوتا ہے۔دہلیز گھر

اور باہر کی دنیا کے درمیان عورت کے لیے لکشمن ریکھا ہے اور عورت اگر اسے پار کرے تو وہ اپنے ٹھکانے سے مرد کی دنیا میں داخل ہوتی ہے جہاں اس کا واسطہ راونوں سے پڑتا ہے۔عورت کا گھر ایک محدود ٹھکانے کا نام ہے جس کی حد دہلیز سے شروع ہو کر دہلیز پر ختم ہوتی ہے۔مرد کی دنیا دہلیز کے باہر ، دنیاوی امکانات کے پھیلاؤ پر مبنی ہے۔یعنی عورت کے لیے اگر گھر ٹھکانہ ہے اور باہر کی دنیا اس کی دنیا نہیں تو سب سے پہلا نتیجہ یہ ہے کہ امکانات کی وسیع دنیا اس سے چھین لی گئی ہے۔دوسرا اہم پہلو دہلیز کے باہر قدم رکھنے کے بعد عورت کے مقام کا تعین کرنا ہے۔ عورت یہ دہلیز صرف اپنے گھر کے حکمران مرد کے حکم اور اجازت سے پار کر سکتی ہے یا گھر کے کسی ایسے فرد کے ساتھ جسے ساتھ جانے یا لے جانے کی اجازت ہو۔کسی اجازت کے بغیر، اکیلے یا اپنی مرضی استعمال کرتے ہوئے دہلیز کے دوسری طرف جانا دراصل لکشمن ریکھا کو پار کرنا ہے۔اس عمل کو بپسی سدھوا نے اپنے ناول[۱۰] "The Bride" میں عورت کا اپنی خودی استعمال کرنا لکھا ہے۔ایک کردار نے کہا، "تم اس لڑکی کو جانتے ہو جو بھاگ گئی؟ میرا خیال ہے کہ اس نے اپنی تقدیر خود بنائی، اپنی 'خودی' استعمال کی۔ مجھے یقین ہے وہ (منزل پر) پہنچ جائے گی۔''[۱۱]

لکشمن ریکھا کو پار کرنے کی علامت: ارادی اور غیر ارادی عمل کا قضیہ

پاکستانی خواتین کے فکشن میں لکشمن ریکھا کی علامت کو، عورت کے ارادے اور اختیار کے اظہار کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔لکشمن ریکھا کی علامت واضح طور پر اپنے اساطیری معنی میں ہمیں فکشن میں دکھائی دیتی ہے۔بانو قدسیہ نے لکھا۔

> اسی طرح آہستہ آہستہ رشیدہ کی انانیا پنگیر دجوازوں، تاویلوں، اور منطقوں کی فصیل تعمیر کر لی تھی۔گھر سے پہلا قدم اُٹھانا مشکل ہوتا ہے۔ایک بار جب مہارانی سیتا باؤنڈری لائن الانگ گئیں۔تو سنگل دیپ تک کا سفر پلک جھپکنے میں ختم ہو گیا۔[۱۲]

اس اقتباس میں کہانی کے مرکزی کردار، رشیدہ کو مہارانی سیتا کہا گیا ہے اور اس طرح واضح ہو رہا ہے کہ 'باؤنڈری لائن' سے مراد لکشمن ریکھا ہے۔اس اقتباس میں بتایا گیا ہے کہ گھر سے باہر جانے میں پہلا قدم ہی باہر رکھنا مشکل ہوتا ہے اور جب یہ قدم اٹھا لیا جائے تو اس کے بعد کا سفر آسان ہو جاتا ہے۔ اقتباس کے اس جملے سے واضح ہوتا ہے کہ ارادتاً دہلیز پار کرنا اصل میں عورت کا اپنے ٹھکانے کو چھوڑنا ہے جو ازل سے اس کا ٹھکانہ بنا دیا گیا ہے۔لکشمن ریکھا پار کرنے کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ عورت نے اگر لکیر الانگ لی ہے یعنی اگر دہلیز پار کر لی ہے، تو اب اس کا اپنے ٹھکانے میں واپس آنا مشکل ہے۔ایسی عورت مشرقی روایات کی پاسدار نہیں۔ جمیلہ ہاشمی نے لکھا، "وہ یقیناً مشرق کی ان روایتوں سے دور تھی جہاں عورت کے لئے گھر سے باہر دہلیز پر قدم رکھنا ایک قہر ہے۔ جہاں سیتا اگر رام چندر کی کھینچی ہوئی لکیر سے باہر ہو جاتی ہے تو راون کے ہاتھوں گرفتار ہوتی ہے۔''[۱۳]

طاہرہ اقبال نے ایک افسانے میں لکھا،

---۔ ہمارے خاندان کی ریت روایت ہے کہ عورتیں حویلی سے باہر نہیں جاسکتیں۔ پھوپھی کا قصہ تو تجھے معلوم ہی ہے، پردادا جی مرحوم کی دو بیویاں زچگی کے دوران مر گئیں لیکن شہر اور ہسپتال توبہ، توبہ۔ نری بے حیائی، بے غیرتی۔ اور ہمارے خاندان کی غیرت اللہ، اللہ، اللہ، اللہ۔[۱۴]

اس اقتباس سے واضح ہو رہا ہے کہ دہلیز کے دوسری طرف، مردوں کے جہان میں عورتوں کا داخلہ پدرسری نظام کے لیے ایسا ناپسندیدہ عمل ہے کہ عورت کا مر جانا اس سے بہتر ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ بانو قدسیہ کے ناولٹ کی رشیدہ تو گاؤں سے شہر آنے والی ایک لڑکی تھی جو پڑھائی کے لیے گھر کی دہلیز پار کر کے گاؤں سے شہر آئی اور شہر میں آنے کے بعد اپنی اقدار اور روایات کی لکشمن ریکھا عبور کی۔ مگر طاہرہ اقبال کے افسانے میں دو عورتیں دورانِ زچگی گھر میں مر گئیں کہ ہسپتال جانا یا گھر سے نکلنا بے حیائی کے زمرے میں آتا تھا۔ یہاں عورتوں نے ارادی طور پر دہلیز پار نہیں کی بلکہ دہلیز پار کرنے کا تصور ہی ان کی جان لے گیا۔ یہ تصور، جس پر عمل نہیں کیا جانا تھا اور شاید اس کا اظہار بھی نہیں ہوا، مگر پدرسری معاشرے کے مرد کے ذہن میں اس تصور کی موجودگی ان کی جان لینے کے لیے کافی تھی۔ سو لکشمن ریکھا مادی طور پر ہی موجود نہیں ہوتی بلکہ ایک خیالی یا تصوراتی حیثیت میں بھی ٹھوس حقیقت سے کم نہیں ہوتی۔ طاہرہ اقبال کیا اس افسانے میں گھر کی دہلیز کے بارے میں لکھا ہے، "جس فصیل کے قریب پھٹکنے والے گھڑ سوار اور اونٹ سوار واجب القتل ٹھہرتے تھے اور جس ڈیوڑھی سے جھانکنے کے جرم میں ملک گام کی پھوپھی ماردی گئی تھی۔[۱۵]" یعنی گھر کے اندر موجود ڈیوڑھی سے باہر جھانکنا بھی عورت کے لیے لکشمن ریکھا عبور کرنا ہے اور اسے جان سے مارا جاسکتا ہے۔ گھر کی دہلیز کے تقدس اور گھر کے مردوں کی غیرت کا تقاضا یہ بھی ہے کہ ایسے مردوں کو بھی ختم کر دیا جائے جو کسی گھر میں جھانکتے پائے جائیں۔ نیلم احمد بشیر نے ایک افسانے میں یہ منظر کشی کی،

مٹھائیوں کی دکان میں مٹھائیاں دیکھ کر کس کافر کا دل للچائے بغیر رہ سکتا تھا، بالکونی کے نیچے کھڑے کتنے ہی درندے بھیڑیئے اپنی رال ٹپکاتی تھوتھنیاں اوپر اُٹھائے اپنی غلیظ نظروں سے محض ونڈو شاپنگ کر کے ہی دل خوش کر رہے تھے۔[۱۶]

سو گھر کے اندر کی کوئی جگہ بھی ایسی ہو سکتی ہے جہاں قدم رکھنا لکشمن ریکھا عبور کرنا گردانا جائے کیونکہ وہاں سے لکشمن ریکھا کے دوسری طرف موجود راون، جو گھر اور باہر کی دنیا کی روایتی تفہیم کرتے ہیں اور ان کے لیے باہر کی دنیا میں موجود عورت ایک خراب یا دستیاب عورت ہے، عورت کو باہر کی دنیا میں موجود عورت کی طرح ایک چیز یعنی object کے طور پر دیکھ سکتے ہیں۔ کئی ایسے اقتباس ان افسانوں اور ناولوں میں ملتے ہیں جہاں لکشمن ریکھا کو اس کے اساطیری مفہوم میں کسی واقعے یا کردار کے ذریعے پیش کیا گیا۔ غیر ارادی طور پر یا جبراً لکشمن ریکھا کو پار کرنے پر بھی عورت کو اسی

انجام کا سامنا کرنا پڑتا ہے جو ارادتاً پار کرنے پر ہوتا ہے۔

رفعت نے لکھا[۱۷]،

> مائی کریماں کی بڑی بیٹی ان ہنگاموں میں بچھڑ کر پٹیالہ کے کسی گاؤں میں رہ گئی تھی، گھر آ گئی ہے۔ کہتے ہیں صبح کا بھولا شام کو گھر آ جائے تو اسے بھولا نہیں کہتے۔ یہ کیسی بیٹی ہے جو بھری دوپہر میں واپس لوٹ آئی ہے۔ پر کوئی اسے خندہ پیشانی سے گلے لگا کر یہ نہیں کہہ رہا۔ خوش آمدید۔۔ جی صدقے۔۔ پر مجھے ایسا لگتا ہے کہ جب بیٹی گم ہوئی تھی تو ماں کے کلیجے کا پھوڑا بن گئی تھی۔ آئی ہے تو یہی ایسا درد بھرا زخم بن گئی ہے جس کی نہ تو مرہم پٹی ہو سکتی ہے نہ اسے کھلا چھوڑا جا سکتا ہے۔[۱۸]

اس اقتباس میں ہندوستان کی تقسیم کے وقت فسادات کا ذکر ہے۔ فسادات میں بے شمار جانیں گئیں، گھر اور اثاثے تباہ ہوئے اور لوگ لاپتا بھی ہوئے۔ تقسیم کے وقت، بقول فرخندہ لودھی، پانچ دریاؤں کی سرزمین پنجاب میں ایک "چھٹا دریا"[۱۹] بہہ رہا تھا۔ یہ خون کا دریا تھا۔ اس وقت بہت سی عورتیں بھی قتل، اغوا اور زبرجنسی[۲۰] کا شکار ہوئیں۔ ان عورتوں کا نہ زیادہ ذکر ہوا اور نہ ہی ان کے بارے میں زیادہ لکھا گیا۔ عورتوں کی یہ بڑی تعداد پرچھائیاں یا ہیولے بن گئی۔ زاہدہ حنا نے ایک افسانے میں لکھا، "برباد شہروں کی عورتیں بھلا کب لوٹتی ہیں۔۔۔۔ اپنے یہاں کی روندی ہوئی مسلمان، ہندو اور سکھ عورتیں کوڑے کرکٹ کی طرح یادفراموشی کی جھاڑو سے آزادی کے قالین کے نیچے چھپا دی گئی تھیں۔[۲۱]" یہ ایک بہت بڑا واقعہ تھا۔ ایک خطہ دو ملکوں میں تقسیم ہوا۔ مگر رفعت کے افسانے کا اقتباس بتا رہا ہے کہ ایسے بڑے واقعے میں بھی کوئی عورت اگر اغوا ہو جائے یا گم ہو جائے تو بھی وہی زیرِ عتاب ہوتی ہیا ور اپنے گھر، محلے اور گاؤں/ قصبے/ شہر کے لیے شرم کا باعث ہوتی ہے۔ مائی کریماں کی بیٹی لاپتا تھی تو یہ ایک بڑا دکھ تھا، واپس آئی ہے تو اس کا سواگت ویسے نہیں کیا گیا جیسے لاپتا ہو کر واپس آنے والے لڑکوں یا مردوں کا کیا جاتا ہے۔ اس کی واپسی پر خوش آمدید نہیں کہا جا سکتا کیونکہ ایک لڑکی گھر سے باہر اکیلی تھی اور اگر وہ پدرسری نظام کے مطابق سب سے بڑے ظلم یعنی زبرجنسی کا شکار ہوئی ہے اور زندہ بچ گئی ہے، تو یہ اس گھر کے لیے شرم کا باعث ہے۔ طاہرہ اقبال کے افسانے میں ایک کردار نے ایک لڑکی کی کہانی سنائی جس نے تقسیم کے وقت اپنے باپ کے کہنے پر کنویں میں چھلانگ لگا دی تھی، "پیونیکہا کھو میں نہا جا، نہا گئی۔"۔۔۔ "نہا گئی۔ نہا کے باہر نہ نکلی۔[۲۲]" اس اقتباس میں فسادات میں اس واقعے کا ذکر ہے جو ان گنت مقامات پر ان گنت دفعہ پیش آیا۔ فسادات کے دوران بے شمار لڑکیوں اور عورتوں نے از خود یا کسی کے کہنے پر کنوؤں، کھالوں، نہروں اور دریاؤں میں چھلانگ لگائی۔ اس کا واحد مقصد زبرجنسی سے محفوظ رہنا تھا کیونکہ یہ عمل جان سے چلے جانے سے بڑھ کر سمجھا اور بتایا گیا۔ یعنی اس مسئلے کا حل یہ ہے کہ عورت جان دے دے اور پدرسری نظام کے پیروکار اس بے عزتی سے بچ جائیں جو ان کے گھروں کی عورتوں کے زبرجنسی کا شکار ہونے سے انہیں ملے گی۔ سو گھر کی دہلیز سے ادھر، مردوں کی دنیا میں جو بھی ہوتا

ہے، وہ دہلیز سے باہر موجود عورت کے لیے، چاہے وہ اپنی مرضی سیگھر سے باہر ہے یا نہیں، لکشمن ریکھا کو پار کرنے کے مترادف ہے۔ یہاں لکشمن ریکھا کی علامت، گھر کی وہ دہلیز ہے جو عزت اور بے عزتی کے درمیان کھینچی گئی لکیر ہے۔ زاہدہ حنا ایک افسانے میں لکھتی ہیں، "ہر زمانے میں شہروں اور عورتوں کا ایک سا مقدر ہے۔[۲۳] "یعنی وہ ملکیت ہیں؛ انہیں فتح بھی کیا جا سکتا ہے اور پامال بھی۔ طاہرہ اقبال کے ایک افسانے میں ہمارے معاشرے کا ایک اور اہم مسئلہ اجاگر کیا گیا ہے جس میں بھی عورت کی نقل وحرکت محدود رکھنا موضوع ہے۔ عورت کا شوہر جب کسی دوسرے شہر یا دیس ملازمت کرتا ہو تو اس کے لیے بھی گھر کی دہلیز لکشمن ریکھا ہے۔ طاہرہ اقبال کے افسانے میں ایک عورت کا شوہر دوسرے دیس سے واپس نہیں آتا۔ اپنے اکیلے پن سے گھبرائی اور بچوں اور گھر کی ذمہ داریوں میں گھری عورت، دہلیز کی دوسری طرف اپنے لیے گوشہ عافیت ڈھونڈ لیتی ہے۔ پر ایک دن اس کا بیٹا اس سے پوچھتا ہے،

> "امی آپ اس وقت کہاں سے آ رہی ہیں۔ اور باہر یہ شور کیسا ہے؟" بے اندازہ شکوک وشبہات نے لڑکے کے چہرے کو کرختگی کے شکنجے میں جکڑ کر پختگی کی ایڑھ لگا دی تھی۔ جیسے وہ اس کا چھوٹا سا باپ یا بڑا بھائی ہو۔ اور وہ اس کی کرختگی اور پختگی کے سامنے سمٹتے سمٹتے محض بارہ سالہ بچی رہ گئی تھی۔[۲۴]

یہاں طاہرہ اقبال لکشمن ریکھا کو پار کرنے کے ایک اور رخ کی طرف اشارہ کر رہی ہیں۔ عورت کا مردوں کے جہان میں جانا اس قدر معیوب عمل ہے کہ کوئی بیٹا اپنی ماں سے بھی یہ سوال کر سکتا ہے۔ یہاں بیٹا ماں کو باپ یا بڑے بھائی کے روپ میں دکھائی دیتا ہے۔ ہمیں اردگرد بھی یہ جا بجا نظر آتا ہے کہ کوئی بڑی لڑکی اگر گھر سے باہر جاتے ہوئے چھوٹے بھائی کی انگلی پکڑ لے تو یہ تصور کیا جاتا ہے کہ وہ بڑا ہے سو لڑکی محفوظ ہے۔ عام طور پر یہ جملے سننے کو ملتے ہیں کہ بھائی کو ساتھ لے جاؤ یا چھوٹے بھائی بھی بڑے ہوتے ہیں۔ اس افسانے میں البتہ عورت کی طرف سے ایک جواب آتا ہے، "ہٹ پرے۔ جیسا باپ ویسا بیٹا، اس سے کیوں نہیں پوچھتا جس نے بغیر بتائے بغیر اطلاع دیے۔۔۔ ارے چھوڑو ہٹ جاؤ میرے رستے سے۔[۲۵] "یہاں وہ بیٹے کو یہ بتاتی ہے کہ وہ باپ کے غائب ہونے پر سوال نہیں کرتا مگر عورت سے دونوں باپ اور بیٹا سوال کرتے ہیں۔ طاہرہ اقبال نے اس طرح پدرسری معاشرے میں مرد کی فوقیت اور دہلیز کے روایتی تصور کو اجاگر کیا ہے۔ دہلیز مرد کے لیے جہانِ امکان کی طرف کھلنے والا رستہ ہے اور عورت کے لیے اسے مقید کرنا اور اس کی نقل وحرکت محدود کرنے والی لکشمن ریکھا ہے۔

عورت کو دہلیز یا لکشمن ریکھا کے اس پار موجود مردوں کی دنیا سے ڈرایا جاتا ہے۔ یہ بات ان کے ذہنوں میں بسا دی جاتی ہے کہ اس دہلیز کے اس طرف ان کے لیے خطرہ ہی خطرہ ہے۔ قرا? العین حیدر نے آگ کا دریا میں لکھا، "منو مہاراج نے لکھا ہے۔ عورت آزاد نہیں ہے، بالکل صحیح تھا۔ رامائن کی چھٹی کتاب میں تو یہاں تک لکھا تھا کہ خطرے کے وقت، شادی کے موقع پر اور عبادت کے سمے عورت باہر آ جائے تو قابلِ اعتراض نہیں۔"[۲۶] رامائن وہ امور گنوا رہی ہے جب عورت

لکشمن ریکھا کو عبور کر سکتی ہے۔عورتوں کو یہ بھی باور کروایا جاتا ہے کہ گھروں میں مردانہ اور زنانہ کمروں کی تقسیم کی طرح بہت سے معاملات بھی خالصتا مردانہ اور زنانہ ہوتے ہیں۔ان امور میں بالخصوص گھر سے باہر کے تمام معاملات شامل ہیں۔اسی طرح فیصلہ کرنا، لین دین کرنا، روپے کے معاملات سنبھالنا اور اپنی رائے یا کوئی نظریہ رکھنا بھی مردوں کا کام ہے۔عورتوں کی بڑی تعداد نے ان معاملات کو جوں کا توں قبول کیا۔ رضیہ فصیح احمد کیا یک افسانے میں ایک پھوپھی کا کردار بہت اہم ہے۔ یہ گھر میں موجود وہ عورت ہے جو گھر سے باہر کبھی اکیلی نہیں گئی۔اس عورت کے بارے میں سب کو یقین ہے کہ اسے اپنے گھر کا پتا بھی معلوم نہیں ہوگا اور نہ ہی اسے پیسوں کے حساب کتاب کا کچھ علم ہوگا۔ پھوپھی وہ عورت ہے جسے نہ دنیاوی معاملات کی سمجھ بوجھ ہے اور نہ ہی اس میں کوئی فیصلہ کرنے کی صلاحیت ہے۔ایک روز جب وہ بازار میں باقی گھر والوں سے جدا ہو جاتی ہے تو سب کو یہی پریشانی لاحق ہوتی ہے کہ وہ گھر واپس نہیں آئے گی۔مگر وہ گھر واپس آ جاتی ہے کیونکہ اسے گھر کا پتا معلوم ہوتا ہے اور اسے یہ بھی علم ہوتا ہے کہ گھر سے باہر جاتے ہوئے اس کی جیب میں پیسے ہونے چاہئیں۔ یہاں ایک اہم نقطے کی طرف رضیہ فصیح احمد نے توجہ مبذول کروائی۔رضیہ نے لکھا،

> آج کی عورت نے اپنے آپ کو اس طرح دریافت کر لیا ہے جس طرح پھوپھی نے خود کو گم ہو جانے والے دِن پالیا تھا۔مگر اس کے بعد بھی زندگی کے باقی دِن پھوپھی نے پہلے ہی کی طرح گزارے۔جس طرح آج بہت سی عورتیں اپنے آپ کو دریافت کر لینے کے بعد بھی زندگی کے دن مردوں کے تحفظ کے سائے میں عافیت و آتشی کے ساتھ گزارنا چاہتی ہیں اور ظاہر نہیں کرتیں کہ انہیں اپنے گھر کا پتا خوب یاد ہے۔انہیں خوب معلوم ہے کہ کون سی گاڑی کس وقت چلتی ہے اور کہاں پہنچاتی ہے۔[۲۷]

یہاں یہ بات اہم ہے کہ عورتوں کی ایک بڑی تعداد یہ جانتے ہوئے کہ وہ گھر سے باہر معاملات کو دیکھ سکتی ہے یا اہم امور کا فیصلہ خود کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے، پدرسری معاشرے میں اپنا اچھا مقام برقرار رکھنے کے لیے خود بھی یہ ظاہر نہیں کرتی کہ وہ اس مسئلے کو سمجھتی ہے۔ وہ حقیقی، ذہنی اور روایتی لکشمن ریکھاؤں کو آسانی سے شعوری سطح پر قبول کرتی ہے۔اسی طرح عورت کو وفاداری اور قربانی کی مثال بنا کر بھی لکشمن ریکھا کا پاس رکھنے کی ترغیب دی جاتی ہے۔خدیجہ مستور کے ایک کردار کریمن بوا کا یہی قصہ تھا۔ یہاں بھی واضح طور پر لکشمن ریکھا کی علامت استعمال کی گئی ہے۔افسانے کا اقتباس ہے،

> ''اب یہی دعا کریں چھوٹی دلہن کہ اس گھر سے لاش نکلے میری۔آج یہاں سے چلی جاؤں تو مرنے کے بعد مالکن مرحومہ کو کیا منہ دکھاؤں گی، وہ اپنے جیتے جی جہاں بٹھا گئیں، وہاں سے کیونکر پاؤں نکالوں۔'' سیتا نے رام کی کھینچی ہوئی لکیر سے باہر قدم رکھا تو راون اٹھا لے گیا تھا۔سیتا نے جیتے جاگتے رام کی حکم عدولی کی تھی مگر تم کریمن بوا مری ہوئی مالکن کا حکم نہیں ٹال سکتیں۔ پھر بھی سیتا سیتا رہیں اور تم کریمن بوا رہو گی، تم کو کون

جانے گا۔تمہارا قصہ کون لکھے گا۔[۲۸]

لکشمن ریکھا کے حصار میں قید لڑکیوں اور عورتوں کی تصویر کشی زاہدہ حنا نے کچھ ایسے کی ہے، "یہ وہ لڑکیاں ہیں جو شکر کے دریا میں صبر کی ناؤ کھیتی ہیں۔سب بھنورے میں پلی ہوئی، زنان خانوں کی اسیر۔وہاں سے رہائی ملے گی تو قبرستان آباد کریں گی۔[۲۹]" یہ وہ مثالی کردار ہے جس کی خواہش ایک پدرسری معاشرہ ایک اچھی عورت سے کرتا ہے۔یہاں لکشمن ریکھا ایک اچھی اور ایک خراب عورت کے فرق کو واضح کرنے والی لکیر ہے۔زنان خانوں میں قید لڑکیاں، قبرستان کے سفر سے پہلے کوئی سفر نہیں کر سکتیں۔

حاصلِ تحقیق

فہمیدہ ریاض نے لکشمن ریکھا پار کرنے والی ایک عورت کی کہانی سناتے ہوئے لکھا،

> اور بلند ہوتی ہوئی کلہاڑی۔۔۔ایک پرتشدد، خون میں لت پت تکمیل۔۔عورت کی؟ نسائیت کی؟ نسائیت کا مقسوم؟ چلی جانے والیاں۔۔اس نے ٹھٹرتی ہوئی سانس سے سوچا تھا۔۔اور ان کا انجام۔۔۔علامتی اور حقیقی۔۔جو دنیا کے بہترین مصنفوں نے صاف صاف لکھ دیا تھا۔[۳۰]

اس اقتباس کی طرح لکشمن ریکھا کے پار 'چلی جانے والیوں' کے انجام کے بھی کئی حوالے پاکستانی خواتین کے لکھے فکشن میں جا بجا ملتے ہیں۔لکشمن ریکھا پار کرنے کی علامت کے متفرق معانی خواتین مصنفین کے کام میں دکھائی دیتے ہیں۔ ان متفرق معانی اور مفاہیم کی بنیادی تقسیم ارادی اور غیر ارادی عمل ہے۔اس فکشن میں ارادی اور غیر ارادی عمل کی بھرپور عکاسی موجود ہے اور چند اہم اقتباسات جو مختلف ذیلی پہلوؤں کے عکاس ہیں، اس مقالے میں درج ہیں۔اہم بات یہ ہے کہ روایتی پدرسری تفہیم میں، جو کہ ان اقتباسات سے بھی واضح ہے، ارادی اور غیر ارادی طور پر عورت کے لکشمن ریکھا کو عبور کرنے کا ادراک ایک ہی طرح کیا گیا ہے اور نادانستہ عمل کی، جس میں غلطی سے لے کر اغوا، زبردستی اور قتل جیسے بہیمانہ انجام بھی شامل ہیں، ذمہ داری عورت کو دی جاتی ہے۔لکشمن ریکھا کی پاسداری کرنے میں عورت کو عزت، عافیت اور اچھے مقام کی نوید دی جاتی ہے اور وہ اچھی عورت کہلاتی ہے۔لکشمن ریکھا کی دوسری طرف، مرد کی دنیا میں ارادی یا غیر ارادی قدم رکھنے والی عورت غلطی پر ہوتی ہے پھر واضح طور پر ایک خراب عورت کہلائی جاتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ لینا ابراہیم (Leena Abraham)۔ Redrawing the LakshmanRekha é Gender differences and cultural constructions in youth sexuality in urban India۔ *South Asia: Journal of South Asian*

Studies۔لاہور: پنجاب یونیورسٹی۔۲۴(sI)۔صفحہ۱۳۳تا۱۵۶۔۲۰۰۱۔

۲۔ عنبرین صلاح الدین، ڈاکٹر۔ W*omen þs lives and images: Traditional symbolism in Pakistani Fiction*۔(غیر شائع شدہ پی ایچ ڈی کا مقالہ)۔لاہور: پنجاب یونیورسٹی۔۲۰۰۵۔

۳۔ عنبرین صلاح الدین، ڈاکٹر۔ Threshold: A spatial and ideological barrier in south Asian fiction - a case study of Pakistani women fiction writers۔*South Asian Studies*۔لاہور: پنجاب یونیورسٹی۔ والیوم۱۳، نمبر۱۔جنوری۲۰۱۶۔

4. It is a man's world; Woman's place is in the home"(anonymous)

5. Chinese foot-binding

۶۔ سڈنی ڈی۔گیمبل (Sidney D. Gamble)۔The disappearnce of foot-binding in Tnghsien۔*American journal of Sociology*۔۴۹، نمبر۲۔۱۹۴۳۔

۷۔ ہارورڈ لیوی (Howard Levy)۔*Chinese foot-binding: The history of a curious erotic custom*۔۱۹۶۶۔

۸۔ سی۔فریڈ بلیک (C. Fred Blake)۔Foot-binding in neo-Confucian China and the appropriation of female labour۔*Signs: Journal of Women in Culture and Society*۔۱۹۔۳۔Taibei: Nantianshuju۔۱۹۸۴۔

۹۔ بانو قدسیہ۔چہار چمن۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۲۰۰۴۔ص۲۷۹۔

۱۰۔ بپسی سدھوا۔The Bride۔*The Bapsi Sidhwa omnibus*۔لاہور: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس۔۲۰۰۶۔صفحہ۳۸۲۔

11. "You know, the girl who ran away? I think she forced her destiny, exercised her "khudi". I am sure she'll make it"

۱۲۔ بانو قدسیہ۔شہرِ بے مثال۔چہار چمن۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۲۰۰۴۔ص۴۶۴۔

۱۳۔ جمیلہ ہاشمی۔*تلاشِ بہاراں*۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۲۰۰۱۳۔ص۱۸۲۔

۱۴۔ طاہرہ اقبال۔*ریخت*۔اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز۔۲۰۰۳۔ص۳۰۔

۱۵۔ طاہرہ اقبال۔*ریخت*۔اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز۔۲۰۰۳۔ص۲۵۔

۱۶۔ نیلم احمد بشیر۔*ایک تھی ملکہ*۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۸۰۰۲۔ص۸۹۔

۱۷۔ رفعت۔*اِک اوپری کڑی*۔۱۹۹۶۔ص۴۲۔

۱۸۔ ''مائی کریماں دی وڈی دھی اوھناں رولیاں وچ وچھڑ کے پٹیالے دے کسے پنڈ وچ رہ گئی سی، گھر آ گئی اے۔ آکھدے نیں سویر دا بھُلیا شام نوں گھر آ جائے تے اوہ بھُلیا ہویا نہیں اکھاوندا۔ ایہہ کیہڑی دھی اے جیہڑی دو پہر ویلے پرت آئی اے۔ پر اونہوں کوئی ہسدے متھے گل لا کے ایہہ نہیں آہندا۔۔۔ جی آیاں نوں۔۔۔ جی صدقے۔۔ پر مینوں ایس طرح لگدا اے دھی گواچی سی تے ماں دے کلیجے دا پھوڑا بن گئی سی۔ آئی اے تے ایہو جیہا ٹیساں ماردا پھٹ سی جیہدے تے نہ پٹی بجھدی سی نہ اونہوں کھلا چھڈ یا جا سکدا سی'۔

۱۹۔ فرخندہ لودھی۔ چھٹا دریا۔*رومان کی موت*۔لاہور: دستاویز۔۱۹۹۷۔

۲۰۔ شعیب منصور نے اپنی ایک دستاویزی فلم "ورنہ" (۲۰۱۷) میں ریپ کے لیے زبر جنسی کی اصطلاح وضع کی جو اس مقالے میں استعمال کی جا رہی ہے۔

۲۱۔ زاہدہ حنا۔*رقصِ بسمل ہے*۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۲۰۱۱۔ص۱۷۹۔

۲۲۔ طاہرہ اقبال۔*ریخت*۔اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز۔۲۰۰۳۔ص۱۵۱۔

۲۳۔ زاہدہ حنا۔*رقصِ بسمل ہے*۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۲۰۱۱۔ص۱۷۹۔

۲۴۔ طاہرہ اقبال۔*ریخت*۔اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز۔۲۰۰۳۔ص۵۷۔

۲۵۔ طاہرہ اقبال۔*ریخت*۔اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز۔۳۰۰۲۔ص۵۸۔

۲۶۔ قراۃ العین حیدر۔*آگ کا دریا*۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۲۰۱۳۔ص۱۵۲۔

۲۷۔ رضیہ فصیح احمد۔جب پھوپھی کھوئی گئیں۔*مجموعہ رضیہ فصیح احمد*۔۱۹۸۴۔ص۱۸۱۔

۲۸۔ خدیجہ مستور۔*مجموعہ خدیجہ مستور*۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز۔۲۰۰۸۔ص۷۷۸۔

۲۹۔ زاہدہ حنا۔*راہ میں اجل ہے*۔لاہور: الحمد پبلی کیشنز۔۲۰۰۸۔ص۱۷۲۔

۳۰۔ فہمیدہ ریاض۔وہ چلی گئی۔*خطِ مرموز*۔کراچی: آج کی کتابیں۔۲۰۰۲۔ص۶۸۔

وسیم عباس گل
پی ایچ ڈی سکالر، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد
ڈاکٹر شبیر احمد قادری
ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد

جوش ملیح آبادی کی شاعری کے موضوعات اور خصائص

Josh Maleeh Abadi is one of those poets who have enlivened Urdu language regarding its expression. Themes of Josh's poetry are multifaceted as it covers mystic, religious, philosophical, revolutionary, scenic, intoxicant, satiric themes, etc. This treatise covers all the aforementioned genres of poetry. The learned treatise writer has skillfully described the whole poetic journey of Josh Maleeh Abadi, from its classical tradition to the modernist.

کسی شاعر یا فن کار کی عظمت کا تعین کیلنڈر کے اوراق کے ذریعے نہیں کیا جا سکتا شاعر اگر خود ایک روایت کا لیجنڈ بننے کی صلاحیت رکھتا ہے تو کسی پروپیگنڈے تعصب یا کسی سرکاری درباری سرپرستی کے بغیر بھی جریدۂ ادب عالم پر دوام کی مہر ثبت کر سکتا ہے۔ جوش کی شاعری اور شخصیت پر مدح وقدح کی دھوپ چھاؤں برابر پڑتی رہی ہے لیکن جوش اپنے بل پر روشن سے روشن تر ہوتے چلے جا رہے ہیں اِس کا سب سے بڑا سبب اہم اور عہد ساز آوازوں کو از سرِ نو تلاش کرنے کی ادبی ضرورت بھی ہے۔ جوش بعض دیگر اکابر شعراء کی طرح توہم شکنی، روایت کے بجائے درایت، انسان دوست، امن واخوت کا ایک استعارہ بن چکے ہیں جو اذہان ان اقدار کے چراغوں سے ایوان تمدن کو جگمگانا چاہتے ہیں وہ ضرور جوش ملیح آبادی کو ہم نوائی کریں گے۔

جوش کو اپنی فکری وراثت میں جو موضوعات ملے وہ مذہب، تصوف، مطالعہ فطرت اور فلسفیانہ ذوق وشوق سے عبارت تھے اِن تمام موضوعات کو جوش کی شاعری نے اپنے اندر سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ اور یہ بات بھی پیش نظر رہنی چاہیے کہ یہی وہ موضوعات ہیں جن سے اردو شاعری کی کلاسیکی روایت ہر دور میں چولے بدل بدل کر ہم کلام ہوتی ہے۔ یہاں پر امر وضاحت کے ساتھ بیان کرنا ضروری ہے کہ جوش کے کلام کے خصائص پر الگ سے ایک کتاب مرتب کرنا بھی کار دشوا نہیں زیر نظر مقالہ میں کلام خصائص کا شامل کیا جانا اس لیے ضروری ہے کہ جوش شناسی کے حوالے سے نو آموز فرد تعارفی طور پر واقف ہو سکے اسی بات کو مدنظر رکھتے ہوئے جوش کے کلام کے خصائص کا انتہائی اختصار سے جائزہ درج ذیل ہے۔

جوش کی صوفیانہ شاعری

جوش کے کلام میں صوفیانہ خیلات بہت کم پائے جاتے ہیں اِس کا سبب یہ ہے کہ وہ با قاعدہ صوفی نہیں تھے۔ عارضی طور پر اِن کا رجحان تصوف کی طرف ہوا مگر یہ رجحان مستقل نہ ہو سکا اِس کے باوجود اُن کے اشعار میں تصوف کہیں کہیں ایسے دکھائی دیتا ہے جس کی نہ تو کوئی مثال ہے نہ کوئی ثانی جوش نے ایک نظم ''فریب ہستی'' کے عنوان سے کہی اِس میں انہوں نے بتایا ہے کہ دنیا فانی ہے۔ دنیا کا نقشہ بہت سے شعراء نے اپنے کلام میں کھینچا ہے خصوصاً فارسی اور اردو کے صوفی شعرا کا یہ محبوب موضوع رہا ہے یہ موضوع خیام، حافظ، درد اور آتش وغیرہ کے ہاں حسین انداز میں ہے جوش نے بھی دنیا ئے بے ثباتی کو حسین انداز میں پیش کیا ہے وہ اپنی نظم ''فریب ہستی'' میں فرماتے ہیں:

چمن کی خاک نے کی تادیر عرق ریزی
کہ گھٹ کے آرزوئے تخم گل نہ رہنے پائے

گرہ لگائی پھر اک مثل نرگس مخمور
اور اس طرح کہ ہواؤں کی زد میں کھلی جائے

اور ان تمام مراحل کے بعد ایک کلی
چمن فروز ہوئی پتیوں سے منہ کو چھپائے

اور اس کے بعد دیکھا غروب کے ہنگام
پڑی ہوئی تھی سرِ خاک ناوک غم کھائے

''بیا کہ قصر امل سخت ست بنیاداست
بیار بادہ کہ بنیاد عمر برباداست''

(فکر و نشاط، ص ۱۸)

اس نظم کے آخر میں جوش حافظ کا شعر پیش کرتے ہیں جس میں دنیا کی بے ثباتی کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ جوش کے

تصوف پر تین مختلف قسم کے اثرات کا غلبہ دکھائی دیتا ہے۔

اول

شروع میں وہ حافظ سے متاثر تھے۔ حافظ کے ہاں فراریت ،فطرت کی جلوہ گری،خلوت پسندی اور رندانہ سرمستی موجود تھی جوش کے افکار اُن سے ملتے گئے اور جوش اپنے اشعار میں ان خیالات وافکار کی ترویج کرتے گئے۔

دوم

لکھنوی شعری روایت میں میر حسن سے آتش تک تصوف کا عنصر موجود ہے جو اُن کے ہاں آیا۔

سوم

ٹیگور کے ساتھ ساتھ تلسی داس میرابائی اور میر، گورونانک اور نظیر کو بھی اپنے پیش رو مانتے ہیں۔

ڈاکٹر محمد علی صدیقی جوش کے تصورِ خدا کے بارے میں لکھتے ہیں:

''جوش کا خدا صوفی کا خدا ہے، متصوف کا نہیں وہ مردِ خود آگاہ کا خدا ہے تصنعات کے گرداب میں متفرق مردِ کم نگاہ کا خدا نہیں۔''[۱]

جوش کی شاعری میں بہت زیادہ نہیں لیکن جتنی بھی تصوف کی مثالیں ملتی ہیں اُن کی اردو شاعری میں مثال نہیں:

جوش کی مذہبی شاعری

جوش کی مذہبی شاعری میں اُن کی طویل مسدس ''پیغمبر اسلام'' اور ''حضرت امام حسینؓ پر لکھے گئے سلام'' قابل ذکر ہیں ان میں انہوں نے حضور ﷺ اور حضرت امام حسینؓ سے بڑے خوبصورت انداز میں عقیدت کا اظہار کیا ہے۔ اُن کی مذہبی شاعری میں خدا کا تصور واضح طور پر اُن کے تصورات فلسفیانہ نوعیت کے ہیں۔ اشفاق حسین لکھتے ہیں:

''جوش کی شاعری کا بہت بڑا حصہ مذہبی شاعری کے زمرے میں آتا ہے۔ لیکن خدا اور کائنات کے حوالے سے جو سوالات جوش کے یہاں اٹھائے گئے ہیں وہ صرف فلسفیانہ تشکیک کی موشگافیاں ہی نہیں ہیں بلکہ اِس بات کا بھی بڑا واضح اعلان ہے کہ اب پُرانی وضع کردہ روائتیں جدید ذہن اور جدید انسان کو آسانی سے مطمئن نہ کرسکیں گی۔''[۲]

''پیغمبر اسلام'' میں حضور سے عقیدت ومحبت کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

اے مسلمانو! مبارک ہو نویدِ فتحِ باب　　لو وہ نازل ہو رہی ہے چرخ سے اُم الکتاب
وہ اٹھے تاریکیوں کے بامِ گردوں سے حجاب　　وہ عرب کے مطلعِ روشن سے ابھرا آفتاب

گم ضیائے صبح میں شب کا اندھیرا ہو گیا
وہ کلی چٹکی ، کرن پھوٹی ، سویرا ہو گیا

(شعلہ وشبنم،ص۲۰۷)

''حضرت امام حسینؓ پر لکھے گئے سلام'' میں حضرت امام حسین سے محبت اور عقیدت کا ظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

حسینؑ ابن علیؑ دنیا کو حیراں کر دیا تو نے سرابِ تشنگی کو آب حیواں کر دیا تو نے
نظر ڈالی تو ذروں کو جواہر میں بدل ڈالا قدم رکھا تو شعلوں کو گلستاں کر دیا تو نے
تری کشتیِ جاں کو غرق کرنے جب بڑھا طوفاں تو خود طوفاں کو غرق کشتیِ جاں کر دیا تو نے
ضمیر اہلِ وحشت اور ذاتِ اہلِ وحشت کو
بہم پیچیدہ و دست و گریباں کر دیا تو نے

(عرفانیاتِ جوش،ص۱۵۱)

جوش کی شاعری میں شباب

جوش کی شاعری کا ایک بہت بڑا حصہ شبابیت پر مشتمل ہے۔وہ خوبصورت لفظوں سے خوبصورت پیکر تراشتے ہیں نئی نئی تشبیہات اور استعاروں سے کام لیتے ہیں اور حسن کی تعریف میں وہ لفظوں کو شعروں کی لڑی میں پروئے جاتے ہیں شباب کی تصویر کشی اُن کی نظموں ''روپ متی''،''جنگل کی شہزادی''،''الھڑ کامنی'' اور ''اگر تو واپس نہ آتی'' میں بہترین طریقے سے کی گئی ہے۔وہ شباب کو اُس کے پورے لوازمات کے ساتھ بیان کرنے کے ماہر ہیں اِس سلسلے میں سولہ سنگار کیا لباس اور گل رنگ اداؤں کے سینکڑوں الفاظ کا خزانہ رکھتے ہیں۔

پروفیسر وصی رضا جوش کی شبابیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

''جوش صحیفۂ حسن وشباب کا پیامبر تھا۔اسی لیے اپنی ژرف نگاہی،قادرالکلامی سے گل حسن وشباب کو سورنگ سے باندھ کر اہل ذوق کے لیے مسرت وشادمانی کا ساز وسامان فراہم کر دیا۔یہی وجہ ہے کہ بلالحاظ مذہب و علاقہ،ہر صاحبِ ذوق اِس کے پر کیف کلام کو پڑھ پڑھ کر سر دھنتا ہے۔''[۳]

جوش کی نظموں میں شباب مچلے ہوئے شعلوں اور گرجتی ہوئی گھنگور گھٹاؤں کی صورت سامنے آتا ہے نظم جوانی کی رات میں لکھتے ہیں:

رخ لالہ گوں میں مچلتے ہوئے سے
جوانی کے شعلے جنوں کے شرارے

جو اُس روز اے جوش یوں جلوہ گر تھی
اُسے آج یوں کاش کوئی پکارے

(عروش وفرش،ص ۲۷)

''الہام وافکار'' کی ایک نظم ''شیب وشباب'' میں لکھتے ہیں:

اللہ ری گرجتی ہوئی گھنگور جوانی
رقاصہ ، قتالہ ، جوالہ ، جواں

القصہ خروشاں تھے ہرپے میں بہرآن
کم بخت جوانی کے گرجتے ہوئے طوفاں

(الہام وافکار،ص ۹۶)

جوش کے پاس شبابیات کا لفظی خزانہ ہے جس میں لکھنو بدرجہ اتم موجود ہے:

چہرے پہ ہے گرم لن ترانی
الھڑ کافر، نئی جوانی

طوفان ہیں دل ربائیوں کے
مُڑنے میں سبک کلائیوں کے

آنکھوں میں ہے تابِ صبح روشن
ہونٹوں میں شگفتگی کا مسکن

(نقش ونگار،ص ۱۸)

جوش کی شاعری میں شباب نے سرمستی کے جو نغمے چھیڑے ہیں۔ اِس کی تموج آفرینی سے کائنات کی دلکشی کا جو

نقشہ ابھرتا ہے وہ جاذب نظر ضرور ہوتا ہے ''جھومتی برسات'' میں جوانی کی ترنگیں فطرت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہیں جوش کی شاعرانہ نظر نے عالم خارجی کے کیف وکم سے جوانی کی امنگوں کے اثبات کا کام لیا ہے:

شاخوں میں جھما جھم ہے فضاؤں میں روانی
بہتی ہوئی چہکار، مچلتا ہوا پانی

بھنورے ہیں کہ اڑتی ہے کہانی پہ کہانی
بھیگے ہوئے پودوں کی یہ چبھتی ہوئی خوشبو
اے دولت پہلو
ہاں تان اڑا تان قمر پارہ و گلرو
اے دولت پہلو

جوش کی مفکرانہ اور فلسفیانہ شاعری

اگر چہ جوش کوئی با قاعدہ فلسفی نہیں تھا تاہم اُن کی شاعری میں فکر وفلسفہ کے پرتو پائے جاتے ہیں اِس کا سبب یہ ہے کہ انہوں نے مختلف مغربی مفکرین کے ادب کا گہرا مطالعہ کیا ہے۔ اور اُن کے نظریات سے فائدہ اٹھایا ہے۔

جوش خود لکھتے ہیں:

''ابتداء میں شرر اور سرشار کی نثر اور داغ اور انیس کی شاعری سے متاثر ہوا۔ آگے بڑھا مومن ومیر، غالب اور اکبر آبادی نے متاثر کیا پھر ٹیگور نے دل میں گھر کر لیا مگر وہ مجھ پر چھپا نہ سکے۔ پھر ورڈز ورتھ کو پڑھا اور اثر قبول کیا۔ پھر مجھے گوئٹے، ہٹشے، میکسم گورکی، شیلے، وکٹر ہیوگو، برگساں، شوپنہار اور کارل مارکس نے متاثر کیا۔ فارسی سعدی، نظیری، خیام، عرفی اور سب سے زیادہ حافظ نے دل پر اثر کیا جواب تک اور ہمیشہ رہے گا۔ ہندی میں تلسی داس اور کبیر سے متاثر ہوا۔''[۴]

حقیقت یہ ہے کہ جوش نے فلسفہ پڑھا کائنات کا بغور مطالعہ کیا۔ اس کے عملی اطلاق کو دیکھا۔ افکار کو شاعری میں بیان کیا اُن کو کسی ایک فلسفی کا تابع نہیں کیا جا سکتا البتہ اُن کے خیالات میں تضاد کم ہے۔ مثلاً عقل پسندی، مشیت اور انسان سے متعلق افکار پوری شاعری میں یکساں ہیں وہ ''خودی'' جیسا فلسفہ نہ دے سکے۔

خلیق انجم اُن کے فلسفیانہ افکار کے بارے میں لکھتے ہیں:

''جوش کے یہاں بھی تفکر ہے لیکن علامہ اقبال کے مقابلے میں کم درجے کا ہے۔ جوش انسان دوست ہیں،

غریبوں کے ہمدرد ہیں۔ سامراج دشمن ہیں لیکن ان کے لہجے میں سنجیدگی کے بجائے وہ تلخی وترشی ہے جو اُن کی بات کو دلنشیں نہیں ہونے دیتی۔''[۵]

جوش نے فضائے عالم کا مطالعہ گہرائی سے کیا ہے اور دنیا کے نشیب وفراز کا جائزہ لیا ہے۔ اس کے بعد انہوں نے نظریات قائم کیے، انہوں نے محسوس کیا ہے کہ اس دنیا میں ظلمت وروشنی، غم وحسرت، خوف وسکون بیک وقت موجود ہیں چنانچہ وہ اپنی نظم ''ظلمتیں'' میں لکھتے ہیں:

تیرگی لپٹی ہوئی ہے دہر میں ہرضو کے ساتھ
عربدہ کرتا ہے یاں ہر رستہ رہرو کے ساتھ

ہم نفس یادیں، ہمعہ برنائی و افسوں گری
بیوگی کا دبدبہ بھی ہے عروسِ نو کے ساتھ

اِس قدر بھی ناز فرماتا ہے کوئی اے چمن
دھوپ بھی ابر رنگارنگ کے پرتو کے ساتھ

حسن شیریں وغرور تاج کے کے ہوتے ہوئے
تیشۂ فرہاد کا دھڑکا بھی ہے خسرو کے ساتھ

(سیف وسبو، ص۴۷)

اِسی قسم کے خیالات جوش نے اپنی نظم ''روشنیاں'' میں بھی ظاہر کیے ہیں اِس نظم میں انہوں نے بتایا ہے کہ دنیا میں ظلمت کے ساتھ تنویر بھی ہے:

صرف ظلمت ہی نہیں دیکھ تنویریں بھی ہیں
کاوشِ تخریب کی ہلچل میں تعمیریں بھی ہیں
جس جگہ خورشید کی حدت سے عالم ہے خموش
واں کسی دیوار کے سائے میں تحریریں بھی ہیں

جس جگہ پانی میں ہے زہر ہلاہل کا اثر
واں ہوا میں چشمہ حیواں کی تاثیریں بھی ہیں
ٹوٹتا ہے سلسلہ کب زلف عنبر بیز کا
میں نے مانا طوق بھی ہے جوش زنجیریں بھی ہیں

(سیف وسبو،ص۷۵)

جوش نے شاعری میں اقبال کی طرح حرکت وعمل کا فلسفہ بھی پیش کیا ہے جوش نے دنیا کی ہر شے کو بے تاب قرار دیا ہے چنانچہ انہوں نے اپنی ایک نظم ''ہستی بے تاب'' میں اِسی فلسفے کو یوں بیان کیا ہے:

سکون نہ ڈھونڈھ کہ صبح ازل سے ہے اب تک
ضمیرِ ارض و سما روح مرد و زن بے تاب

کوئی اِدھر ہے پریشاں قبائے زر کے لیے
کسی کے دل میں ادھر حسرتِ کفن بے تاب

ادھر ترانہ مطرب سے بزم زیر و زبر
ادھر حسام کی جھنکار سے ہے رن بے تاب

اِدھر وصال میں زلف نگارِ ژولیدہ
ادھر فراق میں بستر کی ہر شکن بے تاب

(فکر ونشاط،ص۲۰۔۱۹)

جوش ملیح آبادی کا تصور انقلاب

جوش ملیح آبادی سیاسی وعمرانی شعور رکھنے والے اردو شعرا میں بلند مقام ومرتبہ رکھتے ہیں اردو شاعری کو سیاسی انقلاب کا تصور اقبال نے عطا کیا لیکن اِسے انقلابی آہنگ جوش ملیح آبادی نے عطا کیا۔اُن کی شاعری کا آغاز پہلی جنگ عظیم کے

بعد ہوتا ہے لیکن اس کا اصل رنگ سول نافرمانی ۱۹۲۹ء اور ترقی پسند تحریک کے زمانے میں نکھرتا ہے۔ ۱۹۳۰ء میں مولانا عبدالرزاق خان ملیح آبادی (ایڈمنسٹر آزاد ہند کلکتہ) نے انہیں ''شاعرِ انقلاب'' کا خطاب عطا کیا اُن کے لیے یہ خطاب اس لیموزوں سمجھا گیا کہ انہوں نے آزادی کے نغمے ایسے وقت میں لوگوں تک پہچائے جس وقت ہندوستان میں برطانوی سامراجیت کے سامنے کلمہ حق کہنا دشوار سمجھا جاتا تھا۔ جوش نے نزاعی موضوعات پر متعدد نظمیں لکھیں ''شکست زنداں کا خواب'' اور سائمن کمیشن ایسی نظمیں ہیں جنہوں نے جوش کے باغیانہ لب و لہجے کی الگ شناخت کروانا شروع کی۔ ۱۹۲۹ء میں ہندوستان میں جب سائمن کمیشن آیا تو اس نے ہندوستانیوں سے مفاہمت چاہی، اس صورت حال سے ہندوستانی سیاسی ذہن رکھنے والے دو گروہوں میں تقسیم ہو گئے ایک گروہ مفاہمت کے حق میں اٹھ کھڑا ہوا اور دوسرا گروہ اسے انگریز کی چال سمجھ کو اس کے مدمقابل آ کھڑا ہوا۔ اُن کے خیال میں جنگ آزادی کی تحریک کی سبک خرامی کو کند کر کے ہندوستانیوں کو منتشر کرنے کے لیے یہ چال چلی جا رہی تھی اس صورت حال کو جوش نظم ''جہانبانی'' میں یوں بیان کرتے ہیں:

اٹھائے گا کہاں تک جوتیاں سرمایہ داری کی
جو غیرت ہے تو بنیادیں ہلا دے شہر یاری کی

ازل سے نوعِ انسانی کے حق میں طوق لعنت ہے
کسی ہم جنس کی چوکھٹ پہ عادت سر جھکانے کی

نہ ہو مغرور اگر مائل بہ نرمی بھی ہو سلطانی
کہ یہ بھی ایک صورت ہے تجھے غافل بنانے کی

تڑپ پیہم تڑپ اتنا تڑپ برق تپاں بن جا
خدا را ، اے زمین بے حقیقت! آسماں بن جا

(شعلہ و شبنم، ص ۳۴، ۳۳)

''ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں کے نام'' وہ زندہ جاوید نظم ہے جس نے جوش کو بطور مجاہد آزادی شہرت دلائی۔ جس میں وہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے کارپردازوں کو وقت فرمان کے آگے گردن جھکانے کا مشورہ دیتے ہیں۔

خیر اب اے سودا گرو اب ہے تو بس اس بات میں
وقت کے فرمان کے آگے جھکادو گردنیں

اب کہانی وقت لکھے گا ، نئے مضمون کی
جس کی سرخی کو ضرورت ہے تمھارے خون کی

وقت کا فرمان اپنا رخ بدل سکتا نہیں
موت ٹل سکتی ہے یہ فرمان ٹل سکتا نہیں

(انتخاب کلیات جوش،ص ۳۷۔۳۵)

ڈاکٹر علی احمد خاں فاطمی ''ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں کے نام'' پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''جوش کی اس نوع کی نظمیہ شاعری نے غم وغصہ گھن گرج کا ایسا ماحول بنا دیا کہ مشاعرہ ہو یا رسالہ سب جگہ جوش کی شاعری میں چنگاریاں بسی ہوئی ہیں۔ ن۔م راشد نے ایک جگہ اعتراف کیا کہ ہمارے دور میں بہت کم ایسے شاعر ہیں جنہوں نے سیاسی آزادی کے لیے جوش سے زیادہ جوش وفروش سے کام لیا ہو کرشن چندر بھی کہتے ہیں کہ اس برصغیر میں انہوں نے اُس وقت حریت صداقت اور آزادی کے علم کو بلند کیا جب دوسرے لوگ انگریز کی شان میں قصیدے لکھتے تھے۔''[۶]

جوش کے ہاں نہ صرف سامراجیت کے خلاف جذبات ملتے ہیں بلکہ برصغیر کے عوامی دکھ درد، افلاس ناداری اور جہالت کو اپنی شاعری میں انہوں نے جابجا موضوع سخن بنایا ہے۔ ''انسان کا ترانہ''، ''باغی انسان''، ''پست قوم''، ''جھریاں''، ''مہاجن اور مفلس''، ''ضعیفہ''، ''بھوکا ہندوستان'' کسان اور ہماری سوسائٹی جیسی نظموں میں انہوں نے سماجی موضوعات پر پُر جوش اظہار خیال کرتے ہوئے ہم وطنوں کو بیدار کرنے کی کوشش کی ہے۔

ڈاکٹر یحییٰ احمد جوش کی انقلابی فکر کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''افکار جوش میں غریبوں کی ہمدردی، انقلاب کی تمنا نوجوانوں کی ولولہ انگریزی اور رجعت پسندوں پر تنقید خاص موجوعات ہیں قومی آزادی کا بھرم رکھا گیا ہے۔ انسان دوستی کو نصب العین کہا گیا ہے خوشامدی ٹولوں اور سرمایہ داری کی مخالفت ہے اور کاہلی پر تبصرہ ہے مہاجن کی مذمت ہے، تہذیبی تاریخی اور سماجی موضوعات

کے ساتھ ادبی محاذ پر بھی انہوں نے روشن فکر کی ترویج کی بھرپور کوشش کی ہے۔''۷

ترقی پسند تحریک کے بعد جوش کے انقلابی افکار میں استدلال اور معنویت کا اضافہ ہوا ہے بالشویک انقلاب کے بعد جوش کارل مارکس کو اپنا ہیرو سمجھتے ہیں۔ جوش مارکس کو دانائے راز قرار دیتے ہیں اور سلام پیش کرتے ہیں:

السلام اے مارکس اے دانائے راز
اے مریض انسانیت کے چارہ ساز

اے رفیق خستگان بے نوا
ناخدائے بندگانِ بے نوا

(عرش وفرش، ص۱۳۳)

جوش کے کلام میں انقلابی صفات شروع سے آخر تک اِن کے ساتھ رہیں کیونکہ جب کبھی جہاں کہیں وہ معاشرتی یا تہذیبی ناہمواریوں کو دیکھتے ہیں۔ جو عوام یا ملک کے حقوق استحصال کرتی ہیں وہ ان پر بے اختیار کاٹھ کی تلوار سے برسرِ پیکار آجاتے ہیں۔

جوش کی منظریہ شاعری

جوش ایک فطرت پرست شاعر تھا اُن کی شاعری کا سبب سے زیادہ نمایاں پہلو ذاتی مشاہدہ ہے انہوں نے جس منظر کا بیان پیش کیا ہے اُس کو اپنی آنکھوں سے بذاتِ خود دیکھا ہے۔ اِن کی منظر نگاری سودا اور ذوق کی بہاریہ تشبیب کی منظر نگاری سے جدا ہے جو سراسر خیالی اور قیاسی ہوتی ہے۔ جوش کی شاعری میں صداقت کے نگینے اور آئینے جھلکتے ہیں کیونکہ اُن کے مناظر اُن کے ذاتی مشاہدے پر مبنی ہیں۔

ڈاکٹر سلام سندیلوی لکھتے ہیں:

''جوش اِس قدر فطرت پرست شاعر ہیں کہ انہوں محض مناظر قدرت کے مشاہدے کے لیے اپنے سوتیلے چچا آصف خاں سے امانی گنج کے میدان میں دو بھیگے زمین خریدی اور ۱۹۲۰ء میں وہاں ایک نہایت خوبصورت کوٹھی دو منزلہ بنوائی جس کا نام ''قصر سحر'' رکھا، یہاں سے وہ عروس فطرت کے گیسو و رخسار کا نظارہ کرتے تھے۔''۸

جوش کی منظریہ شاعری پر انگریزی کے رومانوی شعرا بہت اثر انداز ہوئے ہیں انہوں نے ۱۹۲۲ء کے بعد ورڈزورتھ،

شیلے، بائرن اور کیٹس کی شاعری کا گہرا مطالعہ کیا جوش نے منظر پرستی ورڈزورتھ سے سیکھی ہے۔ ورڈزورتھ کی شاعری کی خصوصیات عینی مشاہدہ ہے جوش کی بھی منظریہ شاعری کا انحصار مشاہدات پر ہے۔ جوش نے جو مناظر فطرت اپنی آنکھوں سے دیکھے انہیں نظم کیا، جوش نے ایک نظم ''برسات کی چاندنی'' کے عنوان سے کہی ہے اس میں انہوں نے ذاتی مشاہدات کی روشنی میں برسات کی چاندنی کے مناظر پیش کیے ہیں لکھتے ہیں:

چرخ پر برسائے ہوئے بادل کے ٹکڑے جابجا
چاندنی ، تالاب سناٹا پپیہے کی صدا

سینہ امواج میں سیال چاندی کی تڑپ
طاقِ گل میں قطرہ شبنم کا چھوٹا سا دیا

نرم شاخوں کی لچک سرشار ساحل کا سکوت
دست کی خوشبو ، فضا کی تازگی ٹھنڈی ہوا

کانپتی لہروں سے اٹھتے ہیں غول کے زمزمے
جھومتے پودوں سے آتی ہے جوانی کی صدا

(حرف وحکایت،ص۲۰)

جوش فطرت سے لطف اندوز بھی ہوتے ہیں ان کی مختلف نظموں میں لطف اندوزی کا جذبہ موجود ہے مثال کے لیے اُن کی نظم ''البیلی صبح'' پیش کی جاسکتی ہے:

نظر جھکائے عروس فطرت جبیں سے زلفیں ہٹا رہی ہے
سحر کا تارا ہے زلزلے میں افق کی لوتھر تھرا رہی ہے

روشن روشن نغمہ طرب سے چمن چمن جشن رنگ وبو ہے
طیور شاخوں پہ ہیں غزل خواں، کلی کلی گنگنا رہی ہے

ستارہ صبح کی رسیلی جھپکی آنکھوں میں ہے فسانہ
نگار مہتاب کی نشیلی نگاہ جادو جگا رہی ہے

طیور بزم سحر کے مضطرب لچکتی شاخوں پہ گا رہے ہیں
نسیم فردوس کی سہیلی گلوں کو جھولا جھلا رہی ہے

شلو کا پہنے ہوئے گلابی ہر ایک سبک پنکھڑی چمن میں
رنگی ہوئی سرخ اوڑھنی کا ہوا میں پلو سُکھا رہی ہے

(شعلہ وشبنم،ص ۱۳۶۔۱۳۴)

اِس نظم میں جوش نے فطرت کوعروس کہا ہے یعنی وہ اس کے حسن سے محظوظ ہوتے ہیں انہوں نے مہتاب کونگار قرار دیا ہے نسیم کوفردوس کی سہیلی قرار دیا ہے بیلے کی کلی پر شبنم حسینہ موتی کسی کی ہیرے کی کیل معلوم ہوتا ہے۔غرضیکہ جوش نے فطرت کے حسن سے حاصل کیا ہے۔جوش نے جہاں ساکن فطرت کی عکاسی کی ہے سکوت لالہ وگل سے کلام پیدا کیا ہے وہاں فطرت کوزبان بھی بخشی ہے کے یہ حقیقت ہے کہ فطرت اپنا اظہار کرتی ہے۔جوش نے اپنی متعدد نظموں کے عنوانات ہی ایسے رکھے ہیں کہ فطرت بولتی محسوس ہوتی ہے۔

ڈاکٹرعقیل احمد لکھتے ہیں:

''فطری مناظر کو جوش نے بسااوقات جان ہی نہیں زبان بھی عطا کی ہے اُن کی نظم جذبات وفطرت میں مناظر کوصدا دیتے ہیں جیسے پہاڑ کی صدا ستارہ سحری کی صدا شفق کی صدا چاند کی صدا آفتاب کی صدا سمندر کی صدارات کی صدا فصل گل کی صدااور پھولوں کی صداموجود ہے یہ پوری نظم ترا کیب بند کی شکل میں ہے۔''[۹]

جوش کی منظر یہ شاعری میں مختلف پہلو پائے جاتے ہیں انہوں نے فطرت سے حظ بھی حاصل کیا ہے وہ اس کے حسن سے متاثر بھی ہوئے ہیں۔انہیں فطرت کی خاموشی بھی پسند ہے اس کے علاوہ اُن کوفطرت میں خدا کا جلوہ بھی دکھائی دیتا ہے دراصل جوش فطرت کے پرستار ہیں ہم جوش کواردو کا وڈزورتھ کہہ سکتے ہیں۔

جوش کے خمریات

اردوشاعری میں اس موضوع پر ہزاروں اشعار مل جائیں گےاور وہ وہ اپنی ساخت اور بناوٹ کے لحاظ سے بڑے

عمدہ شعر ہوں گے۔خمریات میں سرفہرست نام ریاض خیرآبادی کا آتا ہے۔لیکن جوش کے خمریات کے سامنے وہ سارے ایسے معلوم ہوں گے جیسے شراب کے مقابلے میں پانی۔جوش جہاں بھی شراب کا ذکر کرتے ہیں وہاں اُن کے سامنے سینکڑوں کی تعداد میں الفاظ جو رندی وسرمستی وسرخوشی سے متعلق ہیں ہاتھ باندھے کھڑے ہو جاتے ہیں فیض نے حافظ وخیام کی سرمستی کو سیاسی معنوں میں برتا ہے۔لیکن جوش نے شراب کو اُس کے اصل معنوں میں استعمال کیا ہے۔

ڈاکٹر یحییٰ احمد لکھتے ہیں:

''جوش نے خمریاتی خزانے کو شراب کے اصل معنوں میں استعمال کیا ہے غالباً یہاں عادت اور خصلت کا عمل دخل تھا ان پر اعتراض تھا کہ وہ قبلہ رندان جہاں بننے کے متمنی ہیں اور مئے خانے کا دروازہ لوگوں کے لیے وا کرنا چاہتے ہیں۔''[۱۰]

جوش نے سرمستی کے لیے جو خزانہ استعمال کیا وہ یہ ہے۔سبو، پیمانہ، مسیح، بوتل، بادہ پرستی، مستی، انگور، شراب، زرفشاں، مغبچے، پیرمغاں، سرخیل رندانِ جہاں، رند، نشہ، خمار، خرابات، نیش، خانہ خمار، حیّ علی الصبوح، مست، الھڑا کامنی، ساقی جام جم، زم کعبہ رندی، مے کدہ، آتش سیال، گلابی، ارغوانی، دارو، مخور آنکھیں، گلفام، گلابی نور، تلخ مئے، رندانِ خرابات، مئے ہوش ربا وغیرہ۔

جوش غالب، اقبال اور فیض سے زیادہ رندی کے شاعر ثابت ہوئے ہیں۔غالب نے خمریاتی خزانے کو لیا مگر سماج اور نفسیاتی مضامین کے بعد خمریات کو جگہ دی جبکہ جوش سیاسی اقدار کے برابر خمریاتی خزانہ لیے ہوئیہیں البتہ فارسی سے رندی کے الفاظ غالب اور جوش میں مشترک ہیں فیض اور جوش کا سیاسی ذہن ایک ہے۔مگر خمریاتی خزانے کا استعمال متضاد ہے۔

اس سلسلے میں میں جوش کی نظم چند جرعے کی مثال دوں گا جو اپنی نوعیت کی الگ اور منفرد نظم ہے اس میں انہوں نے مےنوشی کی کیفیات کے درجے نظم کیے ہیں جس کے باعث وہ خاص طور پر قابلِ لحاظ اور خصوصیت لیے ہوئے ہے۔

پہلے جرعے میں ہمارے شاعروں کے دل میں کوئی کروٹ سی لیتا ہے اور پھر:

یہ کس کی روح سن رہی ہے آہٹ
رگوں میں ہے کو مزے کی سنسناہٹ

زہے رفتار خون زندگانی
بغیر اسباب شادی شادمانی

سخن کی داد خود سے پار ہوں
کلی کی طرح کھلتا جا رہا ہوں

اس کیفیت میں اُسے ایک آواز آتی ہے ''بدمستی بہ از زہد ریائی'' تو پھر شاعر اُٹھالیتا اور دوسرے جرعے میں:

رگ و پے میں ہے غلطاں نوجوانی
ہر اک لمحہ ہے عمر جاودانی

یہ کیسی طرفگی ہے آج ساقی
صراحی میں ہے وجہ نور باقی

پھر وہی آواز آتی ہے اور وہ پھر تیسرا جرعہ لیکر ''زہد ریائی'' کو غرق کرنا چاہتے ہیں:

ندی ساون کی چڑھتی آرہی ہے
سوئے میخانہ بڑھتی آرہی ہے

سر میخانہ حوریں آرہی ہیں
نگاہیں رام رس ٹپکا رہیں ہیں

بڑھتا جاتا ہوں دریا ہو کہ وادی
مبارک دولت خود اعتمادی

تیسرے جرعے کے بعد اُسے پھر وہی آواز آتی ہے۔ خود اعتمادی پیدا ہو جانے کے بعد وہ پھر تعمیل میں ساغر بھرتا ہے اور چوتھے جرعہ میں:

عجب شہانہ کیفیت ہے طاری
ستاروں پر ہے میرا حکم جاری

چمکتی ہیں بتوں کی بالیاں سی
فضا پر بج رہی ہیں تالیاں سی

جوانی روح میں اٹھلا رہی ہے
نظر پر کاکلیں بکھرا رہی ہے

جب ہستی کے امتیاز بھی مٹ چکے ہیں تو پھر وہی آواز آتی ہے اور شاعر پھر تعمیل کرتا اور ساغر بھر لیتا ہے اور پانچویں جرعہ میں:

تعالی اللہ شان خود نمائی
بھر رہے خاک میں زور خدائی
ہتھیلی پر لیے ہیں گلستان کو
کہاں کا گلستاں سارے جہاں کو
مجھے ارض وسما سے کد نہیں ہے
وگرنہ مستیوں کی حد نہیں ہے

یہاں تک کہ مستی کے اندر نہ صرف ''ذہد یائی'' بلکہ خودی بھی غرق ہو جاتی ہے۔

جوش خمریات میں غالب اقبال اور فیض سے آگے ہیں مزید یہ کہ نسائی حسن جوشیات کے خمریاتی خزانے کو چمکا کر پیش کرتا ہے۔

ڈاکٹر عبدالغنی لکھتے ہیں:

''نسائی حسن کے ساتھ ارغوانی آمیزش سے ہی جوش کی شاعری کے تار و پود بنتے ہیں اور ان کے اشارات وعلامات کا پورا انظام اس مرکب کے اجزا وعناصر پر مشتمل ہے۔ شراب سے متعلق جو روایات اردو شاعری میں آرہی تھیں۔ جوش نے نہ صرف یہ کہ اُن سے پورا پورا فائدہ اٹھایا بلکہ واقعہ یہ ہے کہ ان میں بہت زیادہ اضافہ کیا ہے۔ اس اضافے میں اصلیت تنوع اور وفور ہے۔''[۱۱]

جوش شراب کی مستی کو جب حسن میں ملا کر جام تیار کرتے ہیں تو کیا صورت حال سامنے آتی ہے نظم ''حسن مخمور'' دیکھیے۔

جوش کی طنزیہ شاعری

جوش ملیح آبادی کے یہاں طنز کے نشتر بہت تیز ہیں مزاح اُن کی شاعری میں کہیں بھی موجود نہیں لیکن طنز، تضحیک حتیٰ کہ توہین کے عناصر موجود ہیں۔ ہجو گوئی میں وہ سودا کے برابر ہیں کیونکہ ایک مرتبہ نظم ''مولوی شروع کی تو جان بخشی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا وہ مخالف کو اُس کے گھر تک چھوڑ کے آتے۔''

''جوش کے کلام میں طنزیت نمایاں طور پر موجود ہے۔ انکی کمان وکمند میں ہر طبقے کے لوگ گرفتار ہیں انہوں نے انگریزوں کے دامن کی دھجیاں اڑائی ہیں۔ خانقاہ کے سجادہ نشینوں پر حملے کیے ہیں۔ ذاکر کے نقطہ نظر پر ضرب کاری لگائی ہے اور خاص طور پر مولویوں کی ڈاڑھی نوچی ہے۔''[۱۲]

جوش کے انقلابی کلام میں سیاست اور انگریزی پر گہرا طنز ملتا ہے۔ اُن کی مشہور نظموں میں ''ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں کے نام''، ''مقتل کانپور''، ''شکست زنداں''، ''زنداں کا گیت''، ''ماتم آزادی''، ''بھوکا ہندوستان''، ''کسان''، شامل ہیں جن میں سیاسی اور معاشی ومعاشرتی ناہمواریوں پر جوش نے طنز کیا ہے۔

''ماتم آزادی'' نظم میں لکھتے ہیں:

برطانیہ کے خاص غلامان خانہ زاد
دیتے تھے لاٹھیوں سے موجب وطن کی داد
جن کی لہر اک ضرب ہے اب تک سروں کو یاد
وہ آئی سی ایس اب بھی ہیں خوش وقت وبامراد
شیطان ایک رات میں انسان بن گئے
جتنے نمک حرام تھے کپتان بن گئے

(سرودوخروش، ص ۴۵)

اگر تصوف کے حوالے سے بھی دیکھیں تو نام نہاد مولوی اور عالم بے عمل اور مولوی بھی جوش کے ہاتھوں نہیں بچ پائے۔

اُن کی ایسی کئی نظمیں ہیں جن میں مال بٹورنے والے نقلی مولوی کی خبر لی گئی ہے۔ اُن کی ایسی نظموں میں ''انکشاف توحید''، ''جہاں میں تھا''، ''ذہن آدمیت''، ''صبوحی''، ''پشیمانی''، ''رحمتِ باجا'' میں تصوف پر جزوی تنقید کی گئی ہے۔

محسن احسان لکھتے ہیں:

''انہوں نے زاہد صوفی، مدرس، مولوی، مفتی، فقیر، فقیہہ، شیخ اور دیگر ریا کار وظاہر دار لوگوں کی مکاریوں کے پول کھول دیئے۔''[۱۳]

بہر حال جوش نے اردو شاعری کو جو سرمایہ عطا کیا ہے وہ زرِ خالص تو نہیں لیکن اِس میں سونے کے ذرات کی تابانی جگہ جگہ ملتی ہے۔ جوش کی شاعری میں لفظوں کا چلتا جادو بعض اوقات ان کے مفہوم پر حاوی ہو جاتا ہے لیکن لفظوں کے بھید تلاش کرنے کے لیے جوش کی شاعری کا مطالعہ ناگریز ہے۔ ہماری معاشرت کے جن رنگوں کی ترجمان یہ شاعری ہے۔ انہی رنگوں سے تاریخ وتہذیب کی آراستگی ہوئی ہے۔ جوش کے ہاں ہر رنگ کا اور وضع کا موضوع موجود ہے۔ اُن کی شاعری رنگا رنگ موضوعات سے مزین ہے۔ ان رنگوں کی آبداری میں بیرونی تحریکات اور بین الاقوامی اثرات کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ کل جب عالمگیر انسانی تہذیب کی بنیادیں استوار ہوں گی تو جوش کی شاعری کو نظر انداز نہیں کیا جا سکے گا کیونکہ اُس نے اردو شاعری کو نئے مضامین نئے موضوعات اور نئی وسعتوں سے آشنا کروایا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، ہمارے جوش صاحب، کراچی: ذیشان کتاب گھر، ۲۰۰۰ء، ص: ۳۳۰

۲۔ اشفاق حسین، جوش ایک زندہ کلاسیک مشمولہ: جوش شناسی، شمارہ ۴، کراچی: الفاظ فاؤنڈیشن، ۲۰۰۹ء، ص: ۱۲۱

۳۔ رضا، پروفیسر، جوش شاعر شباب، مشمولہ: افکار بیاد جوش نمبر، کراچی: ۱۹۷۲ء، ص: ۳۴۹

۴۔ نریش کمار، حضرت جوش ملیح آبادی سے انٹرویو، مشمولہ: ساقی، جوش نمبر، کراچی: ۱۹۴۳ء، ص: ۲۹۵

۵۔ خلیق انجم، جوش ملیح آبادی تنقیدی جائزہ، دہلی: انجمن ترقی ادب، ۱۹۹۱ء، ص: ۷

۶۔ علی احمد فاطمی، ڈاکٹر، جوش اور ترقی پسند تحریک، مشمولہ: جوش شناسی، (جوش سیمینار نمبر)، ص: ۸۴

۷۔ یحییٰ احمد، ڈاکٹر، عصر جاوید اور جوش ملیح آبادی، مشمولہ: جوش شناسی، ص: ۱۳۴

۸۔ سلام سندیلوی، ڈاکٹر، مزاج اور ماحول، لاہور: سفینہ ادب، س۔ن، ص: ۳۷۵

۹۔ عقیل احمد، ڈاکٹر، جوش کی شاعری کا تنقیدی جائزہ، مشمولہ: جوش تنقیدی جائزہ، ص: ۱۰۲

۱۰۔ یحییٰ احمد، ڈاکٹر، جوش ملیح آبادی کا شخصیت، افکار اور زبان و بیان، لاہور: نیاز پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص: ۸۲

۱۱۔ عبدالغنی، ڈاکٹر، جوش کے خمریات، مشمولہ: جوش تنقیدی جائزہ، ص: ۱۲۲

۱۲۔ سلام سندیلوی، ڈاکٹر، مزاج اور ماحول، ص: ۳۹۱

۱۳۔ محسن احسان، قلیل الفاظ کا کثیر المعانی شاعر، مشمولہ: ارتقا کراچی: ۱۹۹۹ء، ص: ۸۵

ڈاکٹر فہیم شناس کاظمی (فہیم اقبال)
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو
ڈاکٹر کامران عباس کاظمی
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

عزیز حامد مدنی اور معاصر شعرا: تقابلی مطالعہ

Aziz Hamid Madni is an important poet of Urdu Language. Although he was not a member of progressive movement, he also had the progressive thinking. There were many famous writers of Urdu Language in his era i-e N-M Rashid, Ali Sardar Jaffari, Saleem Ahmad, Majrooh Sultan Puri, Sahir Ludhianvi and Ahmad Nadeem Qasmi. To understand the poetry of Aziz Hamid Madni, a comparative study is very important. To meet this need, an effort has been in this article titled, "Aziz Hamid Madni and Contemporary Poets: Comparative Study."

عزیز حامد مدنی کے ہم عصر شعراء میں اسرار الحق مجاز، فیض احمد فیض، ن۔م راشد، علی سردار جعفری، اختر الایمان، سلیم احمد، مجروع سلطان پوری، مخدوم محی الدین، خلیل الرحمٰن اعظمی، ساحر لدھیانوی اور احمد ندیم قاسمی کے نام شامل ہیں۔ ان میں سلیم احمد کے علاوہ تقریباً تمام شاعر ترقی پسند تحریک میں شامل رہے یا ترقی پسند نظریات کے حامی رہے مثلاً ن۔م راشد اور خلیل الرحمٰن اعظمی وغیرہ۔ ان میں سے اکثر عزیز حامد مدنی کے قریبی دوست اور ہم پیشہ (ریڈیو کے ساتھی) اور ایک دوسرے کے فنی سفر کے گواہ بھی تھے۔ گو کہ مدنی صاحب ساری زندگی ترقی پسند کہلانے میں خوشی محسوس کرتے رہے تاہم ترقی پسند ناقدین نے انہیں اپنے قبیلے کا کبھی نہیں سمجھا۔ جیسا کہ پروفیسر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> بعض نام وہ ہیں جنہوں نے کبھی (ترقی پسند تحریک سے وابستگی) کا دم نہیں بھرا لیکن ان کے اظہار میں ترقی پسند دانش واضح طور پر برسر کار نظر آتی ہے۔ ن۔م راشد، اختر الایمان، مجید امجد، منیب الرحمٰن، عزیز حامد مدنی، شاذ تمکنت، مصطفیٰ زیدی، کشور ناہید، وحید اختر، پروین شاکر اور فہمیدہ ریاض کے یہاں جو سیاسی و سماجی شعور ہے، وہ فیض، مجاز، جذبی سردار جعفری، کیفی اعظمی، احمد ندیم قاسمی اور ساحر لدھیانوی سے قطعی مختلف اور بعض صورتوں میں زیادہ پختہ اور صائب ہے ان میں سے اکثر شعراء نے جدید انسان کی بے بسی اور ذات کے کرب کو بھی نظم کیا ہے، مسلمہ اوراذکار رفتہ اقدار و آئین کے خلاف ان کے ذہنی رویوں کا بخوبی پتہ چلتا ہے۔'' (۱)

جن شعراء نے ترقی پسند تحریک سے وابستگی کا دم نہیں تو بھرا مگر وہ اس دورِ تغیّر وابتری میں جی رہے تھے جس میں سیاسی وسماجی سطح پر ایک اضطراب برپا تھا، سوانہوں نے اظہار کے پرانے سانچے توڑ کر نئے راستے تلاش کئے اور زندگی کے تمام حوالوں روح، جسم، مادہ، ہستی نیستی، حیات وکائنات، کثرت ووحدت، تصوف وفلسفہ، عقائد وعلوم کے دیگر قدیم وموجود نظام ہائے فکر پر غور وفکر کیا اور اپنے اظہار کے لیے قدیم وجدید ادب اور جدید تر علامتوں واستعاروں اور تشبیہوں سے اپنے طرز بیان میں جدت وندرت کو تخلیقی رنگ دیا۔

عزیز حامد مدنی نے بھی اپنے تخلیقی عمل میں ہیئتوں کے مختلف تجربات کیے مثلاً چشم نگراں میں زیادہ تر نظمیں پانچ مصرعوں کے ایک بند (یہ بند کسی نظم میں زیادہ کسی میں کم) کے طرز پر لکھی ہیں، جو اقبال اور جوش کا انداز ہے۔ البتہ چند نظمیں نظم آزاد کی ہیئت میں لکھی ہیں، جن میں ''مادرِ گیتی''، ''انجم شناس''، ''کمین گاہ'' جن میں مصرعے کے وزن ٹوٹتے ہیں۔ البتہ ساری نظم ایک بحر میں ہے۔ بعض نظموں میں بند میں مصرعے سات بھی ہیں، چند نظمیں ایسی ہیں جو طویل ہونے کے باوجود مسلسل ہیں اور ان میں بند نہیں۔

دشتِ امکاں میں بھی کچھ ایسی ہی صورتحال ہے ''ایک رم خوردہ دریا''، ''سمندر کا بوڑھا خدا''، ''شہر کی صبح''، ایسی نظمیں ہیں جو نظم آزاد کی ہیئت میں ہیں۔ باقی تمام نظموں میں بندوں کے مصرعے تین، چار، پانچ اور سات تک بھی ہیں مگر وہ برابر اور ہم وزن مصرعوں پر مشتمل ہیں اور ان میں مدنی صاحب نے ردیف قافیے کا تکلف بھی روا رکھا ہے نخل گماں میں ''آغاز''، ''رات اندھیری تھی'' اور ''کالِ وقت'' (منظوم ڈرامہ) میں نظم آزاد کی ہیئت کو برتا گیا ہے اور ''روحِ عصر''، ''تماشائیان بزمِ سخن''، ''وقت''، ''سرچارلس چپلن''، ''پروفیسر جولین ہکسلے'' اور ''آج کی دنیا''، ''ڈزنی لینڈ''، ''پکاسو کا کبوتر''، ''تیرے ساحل پر رصد گاہوں کے در (دریائے سندھ)''، ''اک طلوع شب ہے قندیلوں سے (اسلام آباد کا سواد)''، ''میرا پیالہ''، ''موجِ نفس''، ''سمندر''، ''ماہی گیروں کی بستی''، ''ایک پرانی ٹائی کو دیکھ کر''، ''قرب مرگ''، ''سفینہ''، ''تعارف اور ایشیاء کی سوریلی تصویر''، ایسی نظمیں ہیں جو مثنوی کی طرز میں لکھی گئی ہیں اور نخل گماں میں ان نظموں کی تعداد دیگر ہیئتوں پر غالب ہے، دو مصرعے ہم قافیہ ردیف، نظم کے آخر تک مسلسل چلتے ہیں جبکہ اس کے علاوہ تین مصرعوں کے بند پر مشتمل بھی چند نظمیں نخل گماں میں شامل ہیں جن میں ''تازہ تر''، ''کمرہ''، ''روحِ باراں''، ''وقت کی قاش''، ''آخری رات'' شامل ہیں۔ مدنی کی بعض نظمیں دو مصرعوں سے شروع ہوتی ہیں پھر تین مصرعے پھر دو مصرعے اس طرح نظم اختتام پذیر ہوتی ہے۔ ''حرف وآگہی'' اس کی بہترین مثال ہے۔

مدنی کے نوطبع مجموعہ کلام گلِ آدم میں ان کی مشہور نظم ''میر باقر علی داستان گو''، ''سان فرانسسکو کی ایک شام''، ''نیو آرلینس میں بردہ فروشی کا مہرزدہ نیلام گھر''، ''بورن سٹریٹ''، ''نیو آرلینس کی ایک رات''، ''سرکلر ریلوے کے الف گیٹ پر''، ''پیوندرنگ (Malatt Girl)''، ''قرب کی ایک رات'' ایسی نظمیں ہیں جو نظم آزاد کی ہیئت میں ہیں۔ گل آدم کی

باقی نظمیں مدنی صاحب کے سابقہ مجموعوں دشتِ امکاں اور چشم نگراں کے انداز کی سی ہیں جو دراصل جوش اور اقبال کا ہی انداز ہے۔ حمید نسیم ''میر باقر علی داستاں گو'' کے حوالے سے لکھتے ہیں:

یہ نظم مدنی کی شاعری کا فکری سطح پر (Finale) ہے اس کی فکری سطح کا خلاصہ اس میں آ گیا ہے۔ فنی سطح پر یہ نظم (Grand Finale) نہیں بن سکی اپنے (Conception) میں مدنی فنی سطح پر ہے اسے اسلوبیاتی لباس پہنانے میں سطحِ عظمت پر نہیں، بہرحال یہ نظم زندہ رہے گی کہ مدنی کی فکر کا نچوڑ ہے۔ (۲)

گویا مدنی کے شعری موضوعات تو ارفع سطح قائم کر لیتے ہیں لیکن اسلوب مکمل ساتھ نہیں دیتا، اس کے باوجود حمید نسیم مدنی کے اسلوب کو اپنے معاصرین میں منفرد اور اس کی لفظیات کو نئی لفظیات قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

مدنی منفرد اسلوب کا باکمال نظم گو ہے اس کی لفظیات بھی کاملاً متعین ہو چکی ہیں جو نئی ہیں اور وسیع ہیں اوزان پر اسے مکمل قدرت حاصل ہے۔ اصوات کو مختلف بحور کی حد بندی میں اپنی غائت کے مطابق آہنگ عطا کرنا اب اس پر آسان ہو گیا ہے۔ (۳)

مدنی صاحب نے نظم اور غزل دونوں یکساں کہیں مگر ان کی نظم کی لفظیات اور ندرت غزل کے مقابلے میں مختلف ہے۔ بعض غزلیں تو اتنی روایتی آہنگ اور فضا میں (مگر نئے مضامین کے ساتھ) ہیں کہ یقین نہیں آتا کہ یہ دونوں تخلیقات ایک شاعر کی ہو سکتی ہیں۔ مثلاً ان کی یہ مشہور غزل دیکھئے۔

فراق سے بھی گئے ہم وصال سے بھی گئے
سبک ہوئے ہیں تو عیشِ ملال سے بھی گئے
جو بت کدے میں تھے وہ صاحبانِ کشف و کمال
حرم میں آئے تو کشف و کمال سے بھی گئے
ہم ایسے کون تھے لیکن قفس کی یہ دنیا
کہ پر شکستوں میں اپنی مثال سے بھی گئے

(دشت امکاں۔ ص ۸۵)

یہ پوری غزل کلاسیکی لفظیات اور ماحول کی حامل ہے لیکن نظم میں لفظیات اور ماحول یکسر بدل جاتا ہے، جیسا کہ ذیل میں نظم ''آخری ڈرامہ'' کا یہ حصہ ہے:

آخری ٹرام لڑکھڑاتی ہوئی
شل ، پریشان ، نیند سے بوجھل

شیڈ کے بازوؤں میں جاتی ہوئی
زنگ آلودہ بریک کی فریاد
کر گئی چند ساعتوں کے لیے
رہگذر کے سکوت کو آباد

(دشتِ امکاں۔ص نمبر ۷۵)

مگر نخل گماں اور گل آدم کی غزلوں میں بھی مدنی کے ہاں نئی لفظیات آتی ہیں اور نظم میں مزید جدید تر علامتیں اور استعارے نظم کے تاثر کو گہرا کر دیتے ہیں۔ مدنی کی غزل کے حوالے سے سلیم احمد لکھتے ہیں:

نخل گماں میں انہوں نے جو لب و لہجہ پیدا کیا ہے اس میں فارسیت مشرقیت کے ساتھ مل کر ایک عجب لطف دے رہی ہے۔ مدنی کے یہاں استعارات اور تشبیہات کا ایک نیا نظام ملتا ہے' سمندر' ہوا' صبح و شام کی کیفیات' کشتیاں اور کھیتیاں اور اس کے ساتھ بدلتے ہوئے معاشرتی پس منظر سے اٹھائے ہوئے نقوش اور جب یہ سب مل کر ان کے فکری نظام کا حصہ بنتے ہیں تو ان میں ایک ایسی تصویر کے آب و رنگ جھلک اٹھتے ہیں جو بڑے کینوس پر بنائی گئی ہو۔(۴)

نئی علامتوں کا ایک خزانہ جوش ملیح آبادی کی شاعری کے جدید دنیا سے باخبر ہونے کی دلالت کرتا ہے۔ مگر ان کی جدید علامتیں مدنی کی طرح تخلیقی شعری ابلاغ میں نہیں ڈھلتیں۔ حمید نسیم کے مطابق مدنی اس عہد کے دیگر شاعروں کی طرح جوش کا صرف مدح خواں ہی نہیں معنوی شاگرد بھی تھا۔ عزیز حامد مدنی کی نظم میں بالخصوص نئی علامتیں، استعارے اور تلازمے نظم کے موضوعات میں بھی تنوع پیدا کرتے ہیں اور ماحول کی یکسانیت کا طلسم توڑتے نظر آتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک نے نئے استعارات و تلازمات کے ساتھ ساتھ مروّج کلیشے توڑنے کا بھی کام کیا۔ ان شعرا نے نہ صرف نئی علامتیں تخلیق کیں بلکہ پہلے سے موجود علامتوں کو نئے معنی دیئے۔

نئی تہذیب، انسانی زندگی کو نئی ایجادات اور علوم جدید، میراثِ بزرگاں کم بہم آمیزی سے ایک زندہ اور مثبت اور خوشنما آئندکل بنادے گی یہی بات وہ (مدنی) نئے نئے استعاروں میں نظم میں کہتا چلا گیا۔ ریل' ہوائی جہاز' راڈار' جوش صاحب کے ہاں بھی یہ لفظ ملتے ہیں مگر وہاں محض فہرست اشیاء ہیں۔ نامیاتی کُل کا حصہ نہیں۔ جیسے ''لینن خدا حضور میں'' علامہ اقبال نے زندہ کرداروں کے طور پر استعمال کئے ہیں۔(۵)

مدنی کی ابتدائی فکری فضا پر اس عہد کے تقریباً سب شاعروں مخدوم، علی سردار' مجاز' جذبی' جاں نثار اختر' اختر الایمان' مصطفیٰ زیدی' اور دیگر کی طرح جوش کے اثرات غالب تھے۔ مدنی کے اولین مجموعے اور دشت امکاں میں بھی ایسے

اثرات موجود ہیں جو اس امر پر دلالت کرتے ہیں کہ باوجود اس کے کہ مدنی نئے تلازمات اور نئی علامتوں کا تخلیقی استعمال ہنرمندی سے کر رہے ہیں، وہ اپنے معاصرین سے بھی نہ صرف موضوع کی سطح پر بلکہ اسلوب اور ہیئت کے تجربات میں بھی استفادہ کر رہے ہیں اور سلیم احمد کے بقول:

> ہمارے دور میں مدنی کے سوا اور کوئی شاعر ایسا نہیں ہے جس نے اردو شاعری کے بڑوں (غالب۔ اقبال۔ جوش) سے وجدانی طور پر اتنی قربت محسوس کی ہو۔ مغربی شعراء میں ایلیٹ اور آڈن سے مدنی واضح طور پر متاثر ہوئے ہیں یہ سب اثرات چشم نگراں سے نخل گماں تک وجدان وشعور میں حل ہوتے رہے ہیں نخل گماں میں وہ اقبال کے بہت قریب نظر آتے ہیں۔(۶)

مدنی کا شعوری ارتقا عصر جدید کے افکار ونظریات سے عبارت ہے ان کی بود و باش مشرق کے بڑے شہروں میں رہی اور انہوں نے تحریک آزادی اور قیام پاکستان کے مسائل، ترقی پسند تحریک کے قیام اور اس کا عروج وزوال، مشرق ومغرب کی علمی وادبی تحریکوں کو بہت قریب سے بلکہ ان کے درمیان رہ کر دیکھا اور ان کی روح کو شاعری اور تنقید میں سمونے کی سعی کی ،اسی کے باعث ان کے شعری استعاروں میں تغیر اور وقت کا احساس شدت سے رونما ہوتا ہے اور دوسری طرف ان کی طبیعت کا اضطراب ان کی چھٹی حس کی حساسیت اور شاعرانہ وجدان کا غماز ہے۔ مدنی دشتِ امکاں کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> نئے ادب کے اٹھائے ہوئے سوالات اتنے الگ' ان کے متعلقات اتنے پیچیدہ ان کی زبان اتنی اجنبی ہے کہ وہ اپنے مفہوم کی ادائیگی کے لیے ایک نیا شعور یا تاریخ کا نیا رویہ چاہتی ہے۔ بیسویں صدی عیسوی سخن گسترانہ باتوں کی صدی ہے۔ بیابان کی اس تاریکی میں اس کا کنج فکر الگ' اس کے خضر الگ' اس کے آب بقا کی تاثیر الگ ہے۔ آج کا آدمی نیا ہے اس کے آداب واطوار' اس کی تعلیم وتربیت اس کی تہذیب وثقافت کا راستہ جدا ہے۔ ہر زمانہ حال کے الگ وجود کو عارف وعامی ''روحِ عصر'' بھی کہتے ہیں۔ یہ دورِ عظیم تغیر کا دور ہے۔(۷)

نیا پن، روحِ عصر اور تغیر مدنی کے محبوب استعارے ہیں اور سلیم احمد کے بقول اقبال کے بعد اردو شاعری میں سوائے مدنی کے ان مسائل کے حوالے سے کسی اور نے اتنی شدت اور کثرت سے نہیں لکھا۔ دراصل مدنی عصر حاضر کی ''انسانی تقدیر'' کے مسئلے سے دوچار تھے اور اس کے مستقبل کے بارے میں امید اور ایسے خوف کا شکار تھے جس نے ان کی ساری شاعری کو ''شعوری کشمکش'' کی شاعری میں ڈھال دیا۔ شمیم احمد اپنے مضمون ''عزیز حامد مدنی کی شاعری: میری نظر میں'' مدنی صاحب کو منفرد اور جداگانہ اسلوب کا حامل سمجھتے ہوئے بھی ان کی شاعری پر مجاز' فیض' راشد اور اختر شیرانی کے اثرات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> عزیز حامد مدنی ایک بالکل مختلف زمانے اور فضا کے شاعر ہیں' شاعری میں ان کی آمد سے قبل جدید شاعری کا ایک مکمل دور سامنے آچکا تھا اور اردو شاعری کی تاریخ میں شامل ہوگیا تھا یہی وجہ ہے کہ عزیز حامد مدنی کی

شاعری اپنے شعور، بصیرت اور جدید فکر کے حوالے سے ابتدا ہی میں اس دور کی اگلی کڑی معلوم ہونے لگتی ہے بلکہ اپنے ہم عصر سینئر شاعروں سے ہم آہنگ ہو کر اپنی شناخت بھی مقرر کرتی ہے۔ ان شعراء میں جوش، فیض، مجاز، ن۔م راشد اور کہیں کہیں اختر شیرانی، میراجی اور اختر الایمان کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ چشم نگراں کی آخری دور کی چند نظموں کو چھوڑ کر فیض، مجاز، اور راشد کا اثر دور تک نظر آتا ہے۔'' (۸)

ان شعراء سے متاثر ہونے کے باوجود مدنی کی شاعری اپنے مخصوص فکری لب و لہجے کے ساتھ ساتھ اپنے موضوعات اور تخلیقی عمل میں بیسویں صدی کے گہرے انسانی شعور اور مغرب کی وسیع علمی اور فکری کائنات سے جڑی ہوئی نظر آتی ہے۔ راشد کے مدنی کی شاعری پر اثرات کا تاثر دونوں کے فارسی لب و لہجے کی بنا پر پیدا ہوتا ہے مگر مدنی اور راشد کی فارسیت کی فضا جدا جدا ہے۔ مدنی غالب اور اقبال کی فارسیت سے متاثر ہیں، جبکہ راشد براہِ راست فارسی شعراء سے، دونوں کی شعری فضا بہت جداگانہ اور الگ مفاہیم اور موضوعات کی حامل ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:

جدید شاعروں میں عزیز حامد مدنی کو اس لیے اہمیت حاصل ہے کہ انہوں نے ندرت احساس اور اظہار کے ساتھ علامتوں کا رشتہ زندگی سے نہیں ٹوٹنے دیا ہے۔ رصدگاہ، فروس ٹروجن، چوہا، آپریشن تھیٹر، ٹرام، جیسی علامتی نظمیں اس لیے کامیاب نظمیں ہیں کہ ان میں فکر کی ایک اعلیٰ سطح ہے۔ جو مشاہدہ، تصور، ترتیب اور تزئین کے بنیادی جوہر کے ساتھ اپنے عہد کے سماجی رشتوں اور زندگی کے دوسرے مظاہر سے قوی رشتہ رکھتی ہے۔ عزیز حامد مدنی کی شاعری نے اردو نظم کو کئی سطحیں اور رخ دیئے ہیں۔ یہی وصف جب ان کی غزلوں میں ظاہر ہوتا ہے تو ایک نئی تازگی اور شگفتگی کا پتہ دیتا ہے۔ (۹)

مدنی کے معاصرین (نسبتاً ذرا سے سینئر شعراء) ن۔م راشد، مجید امجد اور اختر الایمان کے سوا کسی اور کے ہاں جدید حسیت، روح عصر اور علامتی تازہ کاری نہیں ملتی۔

روح عصر کی کسی عہد میں کیا مراد ہے، کیا مفہوم ہے؟ اسے آسان الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ کسی عہد کے بنیادی تقاضوں کی کشاکش، مذہبی تصورات و تاثرات، معاشی حالات اور طبقاتی کشمکش، کوئی فنکار اپنے عہد کے تہذیبی اور سیاسی حالات و واقعات سے اپنے آپ کو الگ نہیں رکھ سکتا۔ اس ضمن میں مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:

ادیب یا شاعر کبھی اپنے دور کے خطرات اور تضادات سے بے گانگی نہیں برت سکتا۔ زمانے کا دھرم جس کا نام ''روحِ عصر'' ہے زندگی کا قانون ہے، ادب پر بھی اس قانون کی متابعت فرض ہے۔ اور ترقی پسند ادیب دنیا کے اسباب و حالات اور ان کے نتائج کی طرف سے بے پروائی نہیں برت سکتا۔ (۱۰)

ممتاز حسن نے ''روحِ عصر کو ایک ایسی بنیادی وحدت سے تعبیر کیا ہے جس کا ہر جز ایک کل کے ساتھ محو حرکت رہتا ہے

اور یہ کلیت انفرادی اظہار کی آزادی کے لیے کوئی راستہ نہیں دیتی۔ دنیا کے اقدار و نظریات اور زندگی کے عمل کے اصول ہی روحِ عصر کی تشکیل کرتے ہیں اور انہی تضادات و افکار سے نئی فکر کی راہیں کھلتی ہیں جو ادب اور زندگی کے تغیرات کے فلسفہ کی تشریح و تعبیر کرتی ہیں۔

عزیز حامد مدنی کی ایک اور خوبی ان کی ''علامتی تازہ کاری'' ہے جو ان کے ہم عصروں میں جدید تر اسلوب کے حامل شعراء کے ہاں ناپید نہیں تو بھی مبہم یا مشکل ضرور ہیں۔ ن۔ م راشد اور اختر الایمان کی بہ نسبت مجید امجد اور میرا جی کے ہاں علامتی تازہ کاری نظر آتی ہے مگر میرا جی کی علامتوں کا ابلاغ مبہم ہے اور مجید امجد کی علامتیں دیہات سے جڑی ہوئی ہیں، جدید تہذیبی اور شہری علامتیں اپنے پورے ابلاغ کے ساتھ صرف مدنی کی شاعری میں رونما ہوتی ہیں۔ اپنی تمام تر معنویت اور پس منظر کے ساتھ ایک فضا بناتی ہیں۔

مثلاً ریل گاڑی کے حوالے سے مجاز اور جوش کی نظمیں صرف خارجی سطح پر اور مظاہر فطرت کی عکاسی تک محدود ہیں جبکہ مدنی کی نظم میر باقر علی داستان گو کی آخری مجلس میں ریل اور ریل کے انجن اور ہاتھی کا تصادم دو تہذیبوں کی کشمکش کی علامت اور عکاس ہے اور ہاتھی کی شکست کم علم قوم کی تہذیب کی شکست کی بڑی خوبی سے عکاسی کرتی ہے۔ حمید نسیم اس نظم کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> سارا قصہ نیا ہے، پلاٹ دو تہذیبوں کا تصادم ہے، ایک پرانی تہذیب ہے جو صدیوں کے شان و شوکت امارت و سطوت و جلال، علم و تحقیق اور فنون میں عظیم تخلیقات کی سرمایہ دار ہے، مگر پھر رو بہ زوال ہوئی تو نہ قوت و شوکت رہی نہ علم و تحقیق کی لو سب کچھ چھن گیا، دوسری طرف علم اور تحقیق۔ قدرت کو مسخر کرنے کے لیے شبانہ روز اعلیٰ دماغوں کی محنت۔ جب ان کے دو ایک سی شباہت رکھنے والے سمبل ایک دوسرے کے مقابل آئیں گے تو زوال کے گھن سے کھوکھلی تہذیب اور اس کے آثار (Visilbe Rembants) نئی جہاں کشا اور جہانگیر صاحب علم تہذیب کے سمبل کا کیا مقابلہ کریں گے۔ ناپید ہو جائیں گے۔ میں سمجھتا ہوں اس نظم میں مدنی نے اپنی عمر بھر کی شاعری میں علم و خرد کے نور کی جو برکات گنوائی تھیں۔ ان کا اجمال جس طرح پیش کیا تھا یہ نظم اس کا (Finale) ہے اس کا نقطہ تمام اور ماحصل ہے'' (۱۱)

علامتی تازہ کاری کی جیسی مثالیں مدنی کے ہاں موجود ہیں اس کی نظیر اردو شاعری میں دستیاب نہیں خصوصاً شہری اور جدید صنعتی زندگی کے حوالے سے مدنی صاحب کے مماثل کوئی شاعری نہیں۔ اختر الایمان کی علامت نگاری ہو، یا راشد، مجید امجد، فیض، سب کی علامتوں کا مرکز ایک طرح سے روایت سے متصل ہے۔ اختر الایمان کی نظم ''لڑکا'' انسانیت کے ضمیر کا اعلامیہ ہے۔ ان کی نظم تمثیل اور کردار نگاری سے تشکیل پاتی ہے۔ ان کی نظم ''نیا شہر'' اور ''میر ناصر حسین'' علامتی پیرائے میں ہیں مگر ان میں کہانی اور ڈرامے کے عناصر شامل ہیں۔ اختر الایمان کی لفظیات و آہنگ میں اردو کی شعری روایت اور

اسلوب کی خوبیوں کا امتزاج ہے۔ اس کا باوجود اس میں شعریت کی کمی اور لہجے کا سپاٹ پن نمایاں ہے جبکہ راشد اس شعریت کے ساتھ نظم آزاد میں تجربات کرتے ہیں اور کامیاب رہتے ہیں۔ راشد کی علامت نگاری کلاسک خصوصاً عربی و عجمی کلاسک اور مسلم تہذیب وثقافت پر محیط ہے۔ ان کے اندر تحریک احرار کا دور ہمیشہ زندہ رہا۔ ان کی شاعری میں نمرود، سبا، سلیماں، من وسلویٰ، ابولہب، اسرافیل، آگ، راہبہ، زمانہ، حسن کوزہ گر، جہاں زاد، تقریباً تمام تر علامتیں مسلم تہذیب وثقافت اور اس کے کلاسک ادب سے نمو پذیر ہوتی ہیں سوائے مسز سالاسانکا کے۔ عزیز حامد مدنی کے بقول:

> ایذرا پاؤنڈ جو کچھ ایک تاریخی اور ثقافتی ادراک کی اکائی کے لیے لاطینی کلچر کے سلسلے میں کرنا چاہتا تھا راشد نے اپنے تجربات کی حد میں ایران کے لیے اس تاریخی ثقافتی ادراک کی اکائی کے لیے کیا۔ ایک تازہ کاری اور مقصدیت دونوں شعراء کی نظموں میں کلیدی ہے۔ (۱۲)

ن۔م۔ راشد نے ۱۳ فروری ۱۹۵۳ء کو نیویارک سے اپنی ایک نظم ''سباویراں'' مدنی کو روانہ کی (جس کا حوالہ جدید اردو شاعری حصہ دوئم ص نمبر ۵۳ پر موجود ہے) یہ علامتی نظم شدید شکستگی اور بے بسی اور ناامیدی کی آئینہ دار ہے۔ راشد نے اپنے زمانے کی عکاسی کے لیے نظم آزاد کو جدید حسیت کے ساتھ عصر حاضر کا لب ولہجہ دیا اور جدید شاعری کو دانشورانہ فضا کا رویہ عطا کیا۔ مگر ان کی علامتیں اور فکری فضا اس وسیع وسعت پذیر کائنات گیر حد کے اندر ہے جسے دورِ تغیر سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، جس کی سمت اختر الایمان اور مدنی نے پیش قدمی کی اور اس کے بعد بہت سے جدید شعراء نے ان کی پیروی کرنے کی کوشش کی مگر وہ زیادہ دور نہ چل سکے۔

مدنی کی علامتیں شاعرانہ فضا میں ڈھل کر شعری تجربات کا حصہ بنتی ہیں۔ وہ تخلیقات کی سطح پر تیرتی نہیں رہتیں جیسا کہ جوش اور دیگر کے پاس ہے بلکہ وہ جز سے شعری تجزیے کے کُل میں ڈھل کر ایک نئی فضا کے عمیق احساس کی تعمیر کرتی ہیں۔

مدنی کی نئی علامت سازی کا سفر یوں تو ان کے مجموعے چشم نگراں سے آغاز ہوجاتا ہے مگر دوسرے اور تیسرے مجموعے دشت امکاں اور نخل گماں میں یہ سلسلہ مسلسل ارتقا پذیر نظر آتا ہے اور گلِ آدم میں اپنے عروج پر ہے۔ یہ سب کیسے ہوا؟ خود عزیز حامد مدنی چشم نگراں کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> آخر ایک دن دیوار دبستان کو آخری بوسہ دیا۔ باہر نکلے تو۔ ریل کی پٹریوں کا جال، اسٹاک ایکسچینج، ایئرپورٹ ٹارمیک، طیاروں کی آمدورفت، دلال، انشورنس، ایجنٹ، غذا کی کمی، نحیف بدن تھے۔ میری نظموں میں بڑے شہر کی زندگی ہے اس کا تضاد ہے اس کی بے روح وسفاک تند وتیز علامتیں ہیں۔ یہ انداز تحریر اس وقت شروع ہوا تھا جب میں پندرہ سولہ سال کا تھا مجھے اس بات کا شروع ہی سے احساس تھا کہ جدید معاشرے کا محاورہ بدلا ہوا ہوگا۔ (۱۳)

مدنی کی اہم علامتی نظموں میں چوہا' آخری ٹرام' رصدگاہ' فرس ٹروجن' آپریشن تھیٹر' پچھلے پہر کا چاند، ایئر پورٹ کی رات، کوئی شاخِ آشنا' نیند اور دیگر نظمیں شامل ہیں۔ ''چوہا'' جنگ عظیم دوئم کے بعد انتشار زدہ دنیا کے منظر نامے میں خوف' بھوک اور در بدر آدمی کی علامت ہے۔ جو ایک لقمۂ نان کے لیے' سکون سے نیند کرنے کے لیے' تباہی اور بربادی کے خوف سے سہما ہوا، چپ چاپ، بے روح زندگی بسر کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہے جب کہ آخری ٹرام میں مدنی صاحب کا فن انتہائی اعلیٰ سطح کو چھوتا ہے جب وہ ٹرام کی آواز کو کراہوں اور تھکن سے نڈھال بنا کر اسے عصر حاضر کی بھاگتی دوڑتی زندگی کی تصویر بنا دیتے ہیں۔

آخری ٹرام لڑکھڑاتی ہوئی
شل ، پریشان ، نیند سے بوجھل
شیڈ کے بازوؤں میں جاتی ہوئی
زنگ آلود بریک کی فریاد
کر گئی چند ساعتوں کے لیے
رہ گزر کے سکوت کو آباد

(آخری ٹرام)۔ص ۷۵

نخلِ گماں میں مدنی صاحب کی علامتوں کا دائرہ کائنات گیر ہو جاتا ہے اور ان میں تہذیب وثقافت سے جڑے کردار بھی سامنے آنے لگتے ہیں۔ نخلِ گماں میں وہ لیاری کراچی کے ماہی گیروں سے لے کر ڈزنی لینڈ تک ایک پرانی ٹائی اور بندوخان کی سارنگی سے لے کر سارقوں کی کشتیوں تک' شہیدانِ بیروت سے لے کر سرچالیس چیپلن تک برٹرینڈ رسل سے' پروفیسر ٹائن بی اور پروفیسر جولین ہکسلے تک کو بڑی سہولت اور شعریت کے ساتھ اپنی نظموں میں ڈھال لیتے ہیں اور دریائے سندھ کے کناروں پر پکا سوکا کبوتر اڑا دیتے ہیں۔ یہ سب کچھ اتنا آسان نہیں بہت مشکل مرحلہ تھا کہ دشت امکاں کے بعد مدنی صاحب اپنی قدیم علامتوں' رات' نیند' ٹرام اور چوہے کے حصار سے آگے نکلتے۔ مگر نخلِ گماں میں سوائے رات کے تقریباً تمام علامات کا سلسلہ نیا ہے۔ اس میں البتہ سمندر کی علامت بھی پورے ابلاغ کے ساتھ ترقی کرتی نظر آتی ہے وقت اور تغیّر ان کے پاس آغاز سے انتہا تک ہیں۔

عزیز حامد مدنی کی غالب علامتوں میں ''ہوا' رات، آگ، شہر، روح عصر' تغیر اور وقت ہیں ہوا' آزادی کی علامت ہے اور رات بیکرانی، خوف اور ڈر کی، آگ سرکشی اور بغاوت کی، شہر تہذیب وترتیب کی، تغیر کے معانی مدنی صاحب کے ہاں انقلاب کے ہیں' روح عصر کے معانی سماجی وثقافتی ارتقا کے مراحل کی عکاس ہے اور وقت ایسی لامحدود آمر اور مطلق

العنان قوت ہے جو سیماب پا ہے جو سب پر حکمراں ہے۔

مدنی صاحب کی طرح مجید امجد (جو نسبتاً مدنی صاحب سے سینئر ہیں) کی شاعری میں علامتی تازہ کاری کی رونظر آتی ہے گو کہ ان کی شاعری کا غالب حصہ حب الوطنی اور اپنی مٹی اپنی دھرتی سے محبت پر مبنی ہے مگر انہوں نے کھلی آنکھوں سے زندگی کے بدلتے ہوئے تغیرّات وانقلابات کا مشاہدہ کیا ہے۔ان کی فکر میں روح عصر کی کارفرمائی جابجا نظر آتی ہے۔ان کا مطالعہ وسیع تھا۔وہ فارسی انگریزی پر مکمل عبور رکھتے تھے۔مجید امجد کی شاعری کی اہم علامت ''سفر اور مسافر ہے، دیس اور پردیس ہیں مگر ان کے ساتھ انہوں نے عصر جدید کی ایجادات پر (کسی کے اتباع کے بغیر) ریل گاڑی' ریڈیو' ریلوے اسٹیشن' میونخ، ہوائی جہاز کے حوالے سے نظمیں کہی ہیں جو اپنے اسلوب اور موضوع کی بنا پر ان کی انفرادیت کی دلیل ہیں۔ عزیز حامد مدنی نے جدید اردو شاعری میں مجید امجد کی ایک نظم ''بس اسٹینڈ'' کو شامل کیا ہے۔خواجہ رضی حیدر کے مطابق:

> یہ نظم مجید امجد نے ۱۹۵۵ء میں لکھی تھی اور ان کے مجموعے ''شب رفتہ'' میں شامل ہے، یہ نظم اپنے موضوع اور معنوی وسعت میں بہت ندرت لیے ہوئے ہے۔اپنے بہاؤ میں ترقی پسندانہ رجحان کی حامل ہوتے ہوئے یہ نظم جدید رویے کی آئینہ دار ہے۔عزیز حامد مدنی نے مجید امجد کو ان شعراء میں شمار کیا ہے جن کے ہاں ہماری تہذیبی اور سماجی زندگی کی بنتی بگڑتی تہوں کا احوال واضح دکھائی دیتا ہے۔(۱۴)

مجید امجد کے شعری تجربات اور اسلوب اپنے عہد کے دیگر شعرا سے مختلف اور نیا پن لیے ہوئے ہیں۔ وہ ترقی پسند تحریک کے با قاعدہ کارکن تو نہیں تھے مگر بڑی حد تک ترقی پسند تھے، ان کے شاعرانہ موضوعات اس کے گواہ ہیں کہ وہ کائنات سماج اور انسان کے رشتے کو کس زاویے سے دیکھتے تھے۔ڈاکٹر محمد علی صدیقی لکھتے ہیں:

> اقبال کے بعد ابھرنے والے شعراء میں مجید امجد وہ واحد شاعر ہے جس نے سوچ' زبان اور لہجے کی حد بندیوں کو توڑ کر اپنی انفرادیت کا بھرپور احساس دلایا ہے، جب تک کوئی شاعر اپنی شخصیت' ماحول اور تہذیب کے قفس سے اپنی روح کو ایک آزاد پنچھی کی طرح اڑان بھرنے کا موقع عطا نہ کرے وہ کبھی عظمت کے اعلیٰ مدارج پر فائز نہیں ہوسکتا۔بیسویں صدی کی اردو شاعری میں یہ کام اقبال نے سرانجام دیا اور پھر اس کے بعد مجید امجد نے۔(۱۵)

مجید امجد کی اہم نظموں میں ایک نظم ''کنواں'' ہے جس کا موضوع مدنی صاحب کی شاعری کا بنیادی موضوع رہا ہے یعنی وقت۔ مدنی کے نزدیک وقت کی علامت زیادہ تر دریا کی علامت میں سامنے آتی ہے جبکہ مجید امجد نے وقت کو ''گھڑی'' کی شکل میں ''کنواں بنا دیا ہے، جو دائرہ وار حرکت پذیر ہے۔ تلمیذ فاطمہ برنی نے اس کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

مجید امجد کی نظم ''کنواں'' وقت کی دائرہ وار حرکت کا ایک جاندار عصری حوالہ ہے۔ کنواں اس جاودانی چکر کا حوالہ ہے، جو معاشی ناہمواری سے تعلق رکھتا ہے اور صدیوں سے جاری ہے۔ یہاں وقت کا جبر پہلے بھی نمایاں ہے، انسان کی یہ بے بسی وقت کی دائرہ وار حرکت کا حصہ ہے (مثال: بیلوں کی گردش ہے) دوسری نظم ''پنواڑی'' ہے جس میں پنواڑی کے مرنے کے بعد اس کا بیٹا ''پنواڑی'' بن جاتا ہے۔ اس نظم میں بھی وقت کی دائرہ وار حرکت اس سماجی اور معاشی نظام کو مضبوط کرتی ہے جس کے چکر سے نکلنے کے لیے انقلاب درکار ہوتا ہے۔(۱۶)

وقت کے حوالے سے ''کلیات مجید امجد'' میں بہت سی نظمیں ہیں۔ جن میں سے درسِ ایام' انقلاب' ننھے بچو' بیساکھ' پہیلی سے پہلے' پھولوں کی پلٹن' ہری بھری فصلوں' وغیرہ شامل ہیں۔ مگر مجید امجد وقت کے دائرہ وار سفر کے قائل ہیں اور وقت کے مستقیمی سفر کے حوالے ان کی شاعری میں موت کے نمودار ہونے سے نمایاں ہوتے ہیں یا روزانہ کی زندگی میں نظر آتے ہیں مثلاً:-

عدم کے راستے پر آنکھ میچے
کوئی آگے رواں ہے کوئی پیچھے

یہی صورتحال ''سفر درد'' میں بھی ہے اور ''طلوعِ فرض'' میں بھی۔ جس میں وقت گزراں کی مثالیں ہیں۔ نظم کی طرح غزل میں بھی مجید امجد کے پاس عصر جدید کی عکاسی بہت بھرپور انداز میں ہوتی ہے جس سے بعد آنے والے شعرا نے خوب خوب استفادہ کیا ہے۔ وہ غزل میں نامانوس' نئے الفاظ بڑی شعریت کے ساتھ شعر میں سمو لیتے ہیں مثلاً

میری مانند خود نگر تنہا
یہ ''صراحی'' میں پھول نرگس کا
رہیں دردوں کی چوکیاں چوکس
پھول لوہے کی باڑھ پر بھی کھلا
صبح کی دھوپ ہے کہ رستوں پر
منجمد بجلیوں کا اک دریا
دور سے دیکھو اونچا پُل اس شہر کا
پانیوں پر اک لوہے کی یہ کہکشاں

ص ۱۴۷۔ کلیات

قالینوں پہ بیٹھ کے عظمت والے سوگ میں جب روئے
دیمک لگے ضمیر اس عزتِ غم پر کیا اتراتے تھے

کلیاتِ مجید امجد۔ص ۱۵۷

مجید امجد پر اقبال کی شاعری کے اثرات غالب تھے جو ان کی تمام شاعری میں نمایاں نظر آتے ہیں وہ لکھتے ہیں:

وہ شے جو ایک نئے دور کی بشارت ہے
ترے لہو کی تڑپتی ہوئی حرارت ہے
وطن چمکتے ہوئے کنکروں کا نام نہیں
یہ تیرے جسم تری روح سے عبارت ہے

مجید امجد کا شمار عہد حاضر کے ان رجحان ساز نمائندہ شعراء کی فہرست میں ہوتا ہے جن میں ن۔م راشد اور فیض شامل ہیں۔مدنی صاحب سے ان کا تقابلی جائزہ صرف منتخب نظموں پر ہی ہوسکتا ہے کہ مجید امجد کی نئی علامات کا دائرہ ن۔م راشد سے قدرے وسیع اور اس دھرتی سے جڑا ہوا ہے مگر مدنی صاحب کی علامتیں شہری زندگی اور مجید امجد کی زیادہ تر علامتیں دیہاتی معاشرے سے متعلق ہیں۔سوان کا تقابل ممکن نہیں مگر ان کے نئے پن اور جدید حسیت اور نئے غیر مستعمل الفاظ کو شاعری میں ڈھالنے کی حکیمانہ فنکاری سے کسی کو بھی انکار نہیں۔عزیز حامد مدنی کے بقول ''علامتی نظر اپنی داخلی کیفیت سے پیدا ہوتی ہے اس کے مواد یا پس منظر کا جاننا ضروری نہیں ہوتا وہ ایک کیفیت کی ترجمانی پر ختم ہو جاتی ہے''۔

عزیز حامد مدنی کے معاصر اور مجید امجد کی طرح نسبتاً سینئر اور مدنی صاحب کے محبوب شاعر فیض احمد فیض ہیں۔فیض کی شاعری پر روایت کی گہری چھاپ کے باوجود ایک نوع کی تازگی' جدت اور ندرت ہے۔ن۔م راشد نقشِ فریادی کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> فیض کی نظم کا موضوع خواہ کوئی رومان ہو یا خواہ زندگی کی کوئی سنگین حقیقت' اس کا طریقہ کار' اس کی تیکنیک ہر جگہ ایک سی رہتی ہے اگر آپ اس کی نظموں کو دیکھیں تو شاید ہی کوئی تشبیہ ملے گی۔ وہ صرف ایسے الفاظ کا انتخاب کرتا ہے جو مل کر تاثر کے تاروں میں ایک شدید لیکن پائیدار ارتعاش پیدا کر دیں۔اپنی بعض نظموں مثلاً ''تہہ نجوم'' ایک منظر اور ''سرودِ شبانہ'' میں اسی قسم کی کاریگری سے کام لیا ہے لیکن اس کی نظم ''تنہائی'' اس نوع کی صناعی کی غالباً بہترین مثال ہے۔(۱۷)

اس نظم (تنہائی) میں تاروں کا ڈھلتا غبار' ایوانوں میں لڑکھڑاتے چراغ' اجنبی خاک' بے خواب کواڑ وغیرہ ایک زوال پذیر منظر کی پر تاثر عکاسی کرتے ہیں۔ن۔م راشد کے نزدیک یہ نظم ایک بڑی تخلیق ہے مگر وہ یہ بھی لکھتے ہیں، فیض کسی

مرکزی نظریے کا شاعر نہیں وہ صرف احساسات کا شاعر ہے اور وہ شدید احساس حسین الفاظ میں سمو دیتا ہے۔فیض کا یہ کمال ان کی بعد کی شاعری میں مزید کمال کو پہنچتا ہے۔

مدنی صاحب کے مطابق فیض کی بنیادی بات ان کا شعری تجربہ ہے مگر اس سلسلے میں دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ان کے شعری تجربے کا دائرہ کن پہلوؤں کو نمایاں کرتا ہے۔ڈاکٹر اشفاق احمد لکھتے ہیں:

> اقبال کے بعد فیض ہی ایسے شاعر تھے جن سے نئے علامتی نظام کے بننے اور مستحکم ہونے کی امید تھی لیکن فیض نے چونکہ نئی علامتیں استعمال نہیں کیں اس لئے نئے علامتی نظام کی تشکیل نہ ہوسکی۔(۱۸)

البتہ فیض کا کمال یہ تھا کہ انہوں نے پرانی علامتوں کو نئے مفاہیم عطا کئے اور قدیم علامتوں کی معنویت کو تبدیل کر دیا ۔معنویت اور اہمیت کے حوالے سے یہ پرانی علامتیں تازہ معلوم ہوتی ہیں اور شعری تجربے میں گھل مل کر ایک ندرت پیدا کرتی ہیں۔فیض نے چمن، قفس، ساقی، صیاد، صہبا، ستارے، رات، صبح، شام، زنجیر وغیرہ کی علامتیں وسیع تر معنوں میں استعمال کی ہیں۔ان کے ہاں چمن کا تصور، وطن ہے، قفس، غیروں کی غلامی، صبح، آزادی کی علامت، شام، خوف اور اندیشے کی علامت، صہبا بیرونی دنیا سے رابطے کی علامت اور ہمت اور حوصلے کی نوید، صیاد، عوام دشمن قوتیں، واعظ، شیخ محتسب بھی اسی سلسلے کی کڑی ہیں۔رات کا گرم لہو، جدوجہد اور سرفروشی کی علامت ہے۔وہ لکھتے ہیں:

محتسب کی خیر اونچا ہے اس کے فیض سے
رند کا ساقی کا خم کا سے کا پیمانے کا نام

صبا نے پھر در زنداں پہ آکے دستک دی
سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے

دامن میں ہے مشتِ خاک جگر ساغر میں ہے خونِ حسرتِ مئے
لو ہم نے دامن جھاڑ دیا لو جام الٹائے دیتے ہیں

فیض کا علامتی نظام نیا نہیں مگر ان کی شاعری کی مجموعی فضا میں ندرت اور شدت احساس ہے جس کا تاثر دیرپا اور گہرا ہے۔مدنی صاحب فیض کی نظم ''ملاقات'' کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> یہ نظم اشاریت کی ایک بڑی مثال ہے اس میں انہوں نے کسی ایک ہی استعارے پر توقف نہیں کیا ہے اس کیفیت کے تعمیر کرنے میں مختلف تلازمات اور شبہیں موجود ہیں اس نظم کے تین حصے ہیں۔مگر مرکزی خیال مصرع اول میں آ گیا ہے:

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے(۱۹)

یہ وہ عہد تھا جس میں انسانیت پر، زندگی کے راستے پر، گہرے سیاہ سائے مسلط تھے۔اس سیاہ رات میں صرف محبوب کی نظر ہی موجِ زر کی طرح دمکتی ہے اور جدائی کا غم ہی شرر بار ہے' غاصب سائے زرد پتے جابر قوت اور سرفروشوں کی علامتوں کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ جو اپنے جگر کا لہو دے کر افق پر صبح روشن کرتے جاتے ہیں۔

فیض کا عہد تغیر پذیر تھا مگر فیض نے شاعری میں زیادہ عمیق تجربے کرنے کے بجائے احساساتی سطح ہی کو پیش نظر رکھا زیادہ سے زیادہ کھیت سے فصل اگانے کے بجائے بھوک اگا دی۔فیض کی حبسیات کی شاعری میں جذبہ وفکر کی جداگانہ ندرت ہے اور بقول مدنی صاحب کے''زندگی کا برتر ادراک''ان کی حبسیاتی نظموں میں' شیشوں کا مسیحا' نثار میں تری گلیوں کے' دو عشق' تمہارے حسن کے نام' بڑی اہمیت کی حامل ہیں۔علی سردار جعفری' اختر الایمان' مجاز' مخدوم محی الدین' ساحر لدھیانوی' احمد ندیم قاسمی' خلیل الرحمٰن اعظمی' سلیم احمد اور ن۔م راشد کی نظموں کی فضاء اور علامتوں کے مقابلے میں مدنی صاحب کے نظم زیادہ وقیع وسیع، گہری معنویت اور نئی علامتوں کے ساتھ رونما ہوتی ہے۔سردار جعفری کی نظم' نئی دنیا کو سلام''۔ساحر لدھیانوی کی''پرچھائیاں''۔احمد ندیم قاسمی کی نظم''پتھر''،اختر الایمان کی نظم''لڑکا''،مخدوم محی الدین کی''چنبیلی کے منڈوے تلے''،مجاز کی نظم''آوارہ''جدید حسیت کی حامل نظمیں ہیں۔جن میں نئی علامتوں کا ایک سراغ ملتا ہے۔ ''نئی دنیا کو سلام'' کے حوالے سے سردار جعفری لکھتے ہیں:

''نئی دنیا کو سلام''میری سب سے طویل نظم ہے یہ نظم پیش کرتے ہوئے مجھے جھجک ہو رہی ہے جھجک کی وجہ خود اعتمادی کی کمی نہیں بلکہ نظم کا نیا پن ہے اور ٹیکنیک بھی نئی ہے۔(۲۰)

مدنی صاحب کے بقول یہ چونکا دینے والی نظم ہے نئے انداز کی نظم کی حیثیت سے وہ آپ اپنی مثال ہے اردو میں تمثیلی نظم کی حیثیت سے یہ پہلی ہے اس میں انہوں نے نئی ہیت''بلینک ورس''کو جس مثبت اور رواں انداز سے استعمال کیا ہے وہ ہماری شاعری کے مزاج اور اس کے آہنگ کی سمجھ کی بہت اچھی مثال ہے۔نظم آزاد کو ڈرامائی تشکیل کے لیے اردو میں انہوں نے استعمال کر کے بڑی حد تک اس تعصب کو مٹا دیا جو اس ہیت کے لیے لوگوں کے ذہنوں میں تھی جو پابند شاعری کے قائل تھے۔(۲۱)

نخل گماں میں مدنی صاحب کی ایک طویل نظم''کاکلِ وقت''ہے اور مدنی صاحب کی یہ نظم''منظوم ڈرامے''کے طور پر ۳۱ دسمبر ۱۹۵۴ء کو ریڈیو پاکستان کراچی سے نشر ہوئی۔ڈاکٹر اسلم فرخی لکھتے ہیں:

(نوٹ) جبکہ شمارہ آہنگ ۱۹۔۱۶ ستمبر ۱۹۵۴ء ایڈیٹر غلام عباس' سب ایڈیٹر محشر بدایونی کے مطابق''کاکل

وقت'' ۳۰ ستمبر ۱۹۵۴ء کو پیش کیا گیا۔ اس ڈرامے میں مدنی صاحب نے شاعرانہ تازہ کاری' رچے ہوئے اسلوب اور معاصر فکر کے چیلنج کو بڑی خوبی اور دیدہ وری سے یکجا کیا تھا۔ (۲۲)

سردار جعفری کی طویل نظم ''نئی دنیا کو سلام'' ۱۹۴۶ء میں شائع ہوئی تھی۔ سردار جعفری اور مدنی کی نظم کا موضوع مختلف ہے مگر کردار ایک سے ہیں۔ مدنی صاحب کی نظم میں سن رسیدہ مرد کی آواز' سن رسیدہ نسوانی آواز' نوعمر نسوانی آواز' نوعمر مرد کی آواز' کے عنوان سے چار کردار ہیں۔ جو اس صدی کی فکر اور انکشاف کے رجحان اور اس کے پیدا کردہ تغیرات کے معاشروں پر اثرات کو پیش کرتے ہیں ان آوازوں کی وضاحت کرتے ہوئے مدنی صاحب لکھتے ہیں:

زمانے کے انداز بدلیں گے'' اس نظم کا موضوع ہی بدلے ہوئے انداز ہیں نظم کی آسان ساخت کے لیے عہد گزشتہ کی آہستہ روی اور آسائش اور عہد نو کی تعمیر اور تیز رفتاری کی جھلکیوں کو چار آوازوں میں تقسیم کیا گیا ہے ۔ دو نسوانی آوازیں اور دو مردانہ آوازیں سن رسیدگی اور نوعمری کی نمائندہ ہیں۔ (۲۳)

''کاکلِ وقت'' میں ادوار اور تاریخ کے صفحات پلٹتے چلے جاتے ہیں اور اس نظم میں سب سے محرک اور طاقتور قوت بن کر وقت کا کردار سامنے آتا ہے اور عصر قدیم اور عصر جدید کی فکر کا آپس میں اپنی خوبیوں اور اوصاف حمیدہ کے بارے میں بھرپور مکالمہ ہے۔ نوعمر مرد کا کردار عصر حاضر کے آشوب کو بیان کرتا ہے اور آنے والی کل سے پرامید ہے۔

جبکہ سردار جی کی نظم ''نئی دنیا کو سلام'' میں نئے تصورات نئے امیج ہیں اور اس کے کردار ایک مرد ایک عورت (جاوید اور مریم) نقیب انقلاب ہیں، عورت کی نمائندہ جھانسی کی رانی کی روح ہے۔۔۔ جاوید اور مریم کی تقریر ذاتی نفرت' بغض وعناد اور کینہ پروری کی تلخیوں سے یکسر پاک ہے ان کی جنگ ایک خاص نظام حکومت اور ایک خاص تمدن سے ہے جس کی بنیاد جبر و تعدی پر ہے۔ جس میں دولت کی تقسیم غیر مساویانہ اور نامنصفانہ ہے۔'' (۲۴)

سردار جعفری اپنی اس نظم کے حوالے سے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

یہ منظوم تمثیل نہیں بلکہ تمثیلی نظم ہے۔ اس کے کردار' کردار نہیں علامتیں ہیں' کہانی یا پلاٹ نہیں بلکہ مبہم سا خاکہ ہے جس کو میں نے رنگ بھرنے کے لیے بنایا ہے واقعات کے بجائے واقعات سے پیدا ہونے والے جذبات' تاثرات اور احساسات پیش کئے ہیں۔ (۲۵)

اپنے موضوع کے حوالے سے، فن اور ندرت و جدت کے حوالے سے مدنی صاحب کی نظم ''کاکلِ وقت'' سردار جعفری کی نظم ''نئی دنیا کو سلام'' سے زیادہ اہم ہے مگر افسوس اس سمت کسی نے توجہ نہیں دی اور مدنی صاحب نے بھی بہت دیر میں اسے اپنے شعری مجموعے میں شامل کیا۔ دراصل ہر شعری تجربے کے پیش کرنے کا ایک وقت ہے اگر اس وقت کے بعد

وہ چیز منظر عام پر آئے تو اس کی اثریت اور شاعرانہ حیثیت میں چاہے کمی نہ ہو مگر اس کی اہمیت اور قدر و قیمت کے تعین میں بہت سے مسائل پیش آتے ہیں۔ مدنی صاحب کی نظم موضوع، فن اور تخلیقی تجربے کے حوالے سے جعفری صاحب کی نظم سے زیادہ اہم ہے مگر مدنی صاحب کی عدم توجہی کی بنا پر یہ اپنے اصل مقام سے محروم رہی۔

ہر شاعر کا اپنا اپنا نظام حیات اور فکری دائرہ ہوتا ہے جس کے ذریعے سے وہ سماج اور انسان کے رشتے کی اہمیت و افادیت کو سمجھتا ہے۔ مدنی صاحب کا عہد ادب اور فرد کی بیداری کا اور تغیر و تبدیلی کا عہد ہے جس میں جدید سے جدید تر انکشافات، ایجادات اور نظریات جنم لے کر معاشرے پر اثر انداز ہو رہے تھے۔ ذاتی اور اجتماعی سطح پر ادب میں زبردست تبدیلیاں آ رہی تھیں کہ ترقی پسند تحریک برصغیر میں نمود پذیر ہوئی اور اس کے اثرات ہر خاص و عام اور ہر صنفِ ادب پر پڑے، ہیت کے تجربات موضوعات میں جدت اور شاعرانہ فکر کے دائرے میں وسعت آئی۔ گو کہ اس کا آغاز حالی نے شاعری کی افادیت کے حوالے سے کیا تھا۔ ترقی پسند تحریک نے مارکسی نقطہ نظر سے عوامی ادب اور ادب کو انسانی فلاح و بہبود کا ذریعہ بنانے کے لیے کاوشیں کیں۔ اس دور میں مغرب کے شاعرانہ تجربات دخیل ہونے سے اردو شاعری کا اسلوب بھی بدلا جسے مدنی ''بدلا ہوا محاورہ'' کہتے ہیں۔ خاموش اور ساکت معاشرے میں مشین اور سائنسی ایجادات نے ہلچل مچا دی، فکر میں تفکر اور ادراک کے نئے زاویے، نئے رستے کھول دیے اس عہد میں پرورش پانے والے مدنی صاحب کی فکر زبردست تغیر کی زد میں آ گئی، اقبال جوش اور مغربی ادب کے مطالعے نے انہیں دنیا کو نئی طرح سے دیکھنے کا ڈھنگ عطا کر دیا۔ اور اس فکر کے زیر اثر ان کی اور ان کے ہم عصروں کی شاعری کی پرداخت ہوئی۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> جس طرح تجریدی مصوری سے نقالی کا مطالبہ بے معنی ہے اسی طرح شاعر سے یہ مطالبہ غلط ہے کہ وہ صرف اسی زبان میں بات کرے جو یا تو عقلیت کے دور کی ہے، یا دور اصلاح کی، یا ترقی پسندی کے دور کی۔ آج کے شاعر کی زبان دریا اور ساحل، نور اور ظلمت قفس اور آشیاں کے تلازمات اور مناسبات استعمال نہیں کرتی۔ آج کی زبان کا استعارہ آرائشی نہیں ہے بلکہ خیال کی پہنائی کو اسیر کرنے کے لیے ہے۔ یہ شاعری علامات کی شاعری ہے، یہ دیوار، سائے، چٹان، دھندلکے، صحرا، ویرانے، ناگ جیسی علامات کے ذریعے اس دور کے انسان کی واردات کہتی ہے یہ فوری اپیل کی شاعری نہیں ہے یہ غور و فکر کا تقاضہ کرتی ہے۔ نئی شاعری جنس زدہ نہیں ہے (ہماری قدیم شاعری خاص جنس زدہ تھی) یہ روح کے علاوہ بدن کو بھی مناسب اہمیت دیتی ہے مگر معنی خیز بات یہ ہے کہ جنسی جذبہ جو دبا ہوا تھا اور بہت سی نفسیاتی الجھنوں اور گرہوں کا باعث تھا اب کھلے میدان میں آ گیا ہے اور اس طرح ایک ذہنی طہارت کا سراغ دینے لگا ہے۔ (۲۶)

ن۔م راشد، اختر الایمان، منیب الرحمٰن، جاں نثار اختر، مخدوم، احمد ندیم قاسمی، وزیر آغا، مجروح سلطان پوری، ساحر لدھیانوی کا شعور اور فن ترقی پسند نظریات کا عکاس ہے۔ انہی سے ذرا پہلے مجید امجد، میراجی، خلیل الرحمٰن اعظمی کی شاعری کا

آغاز ترقی پسندی سے ہوا۔مگران کی فکراس دائرے سے نکل کرانسان اورزندگی کی کلیت کی تلاش میں نئی راہوں کی سمت مڑ گئی۔انہوں نے فلسفے اورنظریے سے وفاداری نبھانے کے بجائے زندگی اور وجود کی پیچیدگی کو سمجھنے کی کاوش کی اور ذہن و روح کی بیداری کی تلاش میں نکل پڑے،ان کی انفرادی کاوشیں اجتماعی فکر پر بھی اثر انداز ہوئیں اوراردو شاعری کو ترقی پسند فکر کی تازگی کے بعد ایک نئے اسلوب بیان اورندرت سے آشنا کیا مگران سب شعراء میں ایک امر بڑی حد تک عیاں ہے کہ سب نئے اسلوب اوراظہار کے نئے زاویوں کی تلاش میں تھے اوران کے ہاں علامتی تازہ کاری کی جستجو پائی جاتی ہے،جس کی روایت اقبال نے ڈالی تھی۔ علامتی اسلوب نے شاعری کی اثریت میں بے پناہ اضافہ کیا اورمختلف مفہوم مختلف زاویے سے پیش کیے،حالانکہ علامت اپنی جگہ خود بھی کثیر المفہوم تھی مگر معاصر شعراء کے ہاں مختلف زاویے سے ان کے استعمال نے اردو شاعری میں رنگا رنگی اور بلاغت وفصاحت کی جدید مثالیں قائم کیں۔فن انسان کو انسانی زندگی کے تجربات وحقائق سے دوچار کرتا ہے اورایک مخصوص سماج میں اس کے ہونے کا شعور وادراک اوراس کی زندگی کے مقاصد کی تشریح کرتا ہے' میراجی،راشد،فیض،سردار جعفری' اختر الایمان،مجید امجد سب کے ہاں زندگی کے حوالے اورتشریحات مختلف ہیں،کہیں روحانی' کہیں وجودی' کہیں داخلیت ہے' کہیں خارجیت۔جدید شعراء نے فکر وفن کے لیے نئی جولاں گاہیں تلاش کیں اورقدیم تصورات سے بغاوت کی مگر معدودے چندلوگوں نے روایت کے ساتھ جدت اورترقی پسندی کو اپنایا،ان میں ایک نام ظہیر کاشمیری کا ہے جو ترقی پسند تحریک کے سرگرم کارکن (امرتسر میں) اور باکمال شاعر تھے جو''ادب لطیف''اور''سویرا'' کے ایڈیٹر بھی رہے۔وہ احمد ندیم قاسمی کی طرح عظمتِ انسانیت کے قائل تھے۔اسی لیے انہوں نے اپنے پہلے مجموعے کا نام عظمتِ آدم رکھا۔ان کا مسئلہ شاعری کی ہیت سے زیادہ''مقصد''تھا۔قاسمی صاحب اورظہیر کاشمیری کا مقصد عظمتِ آدم ہے مگر دونوں کی سوچ میں مقام عظمت سمجھنے کے طریقۂ کار میں فرق تھا۔قاسمی صاحب ایک عام، سادہ،باکردار انسان کو عظیم سمجھتے تھے مگر ظہیر کاشمیری کا تصور عظمت آدم روایت سے بالکل جداگانہ تھا۔سجاد حارث کے مطابق:

> اقبال جب یہ کہتے ہیں کہ''تو شب آفریدی' چراغ آفریدم''تو ان اشعار میں وہ عظمتِ آدم کے تصور کو تجرید کی منزل سے کچھ آگے لے جانے کی کوشش کرتے ہیں۔عظمتِ آدم کے اس تجریدی تصور کو پہلی بار ترقی پسند ادیبوں ہی نے سائنسی اورعملی مفہوم دیا اورانہوں نے اس تصور کو ذہنی اورفکری دھند اور مابعد الطبعیاتی بکھیڑوں سے نکال کرلباس مجاز پہنایا۔ظہیر کاشمیری کے ہاں انسان اوراس کی عظمت کا تصور عصری حقیقتوں' سائنسی علوم اورفکری بصیرتوں کا ہی پیدا کردہ ہے۔اس عصری شعور نے ہی انہیں ترقی پسند تحریک سے وابستہ کیا۔انسانی عظمت کے لیے جہدو پیکار کا حوصلہ دیا اوران کے فکر وفن میں آگہی کے چراغ روشن کیے۔(۲۷)

عظمت آدم کے دیباچے میں ظہیر کاشمیری اپنے فنی سفر کو عظمتِ آدم کی جدوجہد کا رزمیہ قرار دیتے ہیں:

> میں نے اس وقت جو کچھ بھی لکھا ہے اس میں اگر کوئی فکری عظمت یا ہیتی چابکدستی ہے تو وہ انسانیت پرستی

ایسے آدرش کی مرہون منت ہے' اگر کوئی فنی پائندگی ہے تو مشرق ومغرب کی پائندہ انقلابی تحریکوں کی بخشی ہوئی ہے۔(۲۸)

ان کی علامتیں کلاسیکی ہیں اور شاعری کی فضا خارجی مگر انہوں نے نئے موضوعات کو نئی علامتوں اور تلازموں کے ساتھ تخلیق کیا ہے۔انہوں نے نظیر اکبرآبادی کے آدمی نامہ کی یاد تازہ کرتے ہوئے اسی عنوان سے نظم لکھ کر ان کے فکری تسلسل کو آگے بڑھایا ہے۔آدمی نامہ میں پانچ طویل نظمیں ہیں (۱) آدمی نامہ (۲) ایشیاء (۳) گل رخ (۴) آتش بازی کی رات (۵) نیا چاند۔ظہیر کا آدمی نامہ نظیر اور اقبال سے جدا فکر رکھتا ہے۔نظیر واقعیت کے شاعر ہیں اور اقبال کا آدمی مثالی ہے مگر نظیر کا آدمی حقیقی ہے۔یہ وہ انسان ہے جو زمانے کے ظلم وستم کا شکار اور صدیوں سے پابند سلاسل ہے، مجبور اور مفلس ہے مگر جس کے پائے ثبات کو لغزش نہیں۔جو انسانیت کے مقامات کو مرحلہ وار سمجھتا اور ان کی عقدۂ کشائی کرتا چلا جارہا ہے۔وہ ضمیر کی آزادی کا پاسبان ہے۔آزادی فکر وعمل کے نصب العین کے لیے کوشاں ہے۔ظہیر بیسویں صدی کے بالغ نظر سائنٹیفک شعور کے تہذیب یافتہ شاعر ہیں سوان کی اس نظم میں حقیقت پسندی، تاریخی شعور اور جدید علوم سے ابھرنے والے احساسات ہیں جن میں خوابوں کی رنگ آمیزی نہیں بلکہ تاریخ وتہذیب کا حقیقی شعور اور منظر نامہ ہے۔

حالی' اقبال' جوش ملیح آبادی' ساحر لدھیانوی' اور دیگر نے بھی طویل نظمیں کہی ہیں مگر ان کے ہاں مقصدیت سطح پر تیرتی ہے اور ساحر کی نظم میں رومانویت کا عنصر غالب ہے۔شعراء کی اکثریت نے اقبال اور جوش کی اتباع کے علاوہ عصری صورتحال اور فنی ضرورت کے پیش نظر نظم کو اپنایا۔ن۔م راشد، مجاز، میراجی' فیض' سردار جعفری' اختر الایمان' مخدوم وغیرہ نے نظم آزاد میں تجربات کئے، اس حوالے سے تصدق حسین خالد کو اولیت حاصل ہے مگر عمدہ شاعری کی مثالیں ان شعراء نے پیش کیں۔نظم ایسی صنف برصغیر میں اپنی مقبولیت میں غزل سے آگے بڑھتی نظر آنے لگی اس میں اقبال' جوش اور اختر شیرانی کی کاوشوں کو بھی دخل تھا، جنہوں نے نہ صرف موضوعات کی سطح پر نت نئے تجربات کیے بلکہ ہیئت و بحور میں بھی نئے موضوعات کو سمو کر اسے اعلیٰ فن پارہ بنا دیا۔یہ شاعر انگریزی شاعری اور یورپ کے جدید افکار سے متاثر تھے۔اس عہد کی شاعری میں عصری شعور' جدید موضوع، نیا اسلوب' جذبات کی فراوانی' آزادی فکر' اور آمریت اور فرسودہ رسم ورواج سے بغاوت ملتی ہے اور ان کے جلو میں نئی علامات وتشبیہات' جدید تراکیب اور استعاروں کا نیا جہاں نظر آتا ہے۔مدنی صاحب کے بقول اس عہد میں تبدیلی ہیت بھی شعری فکر کا مرکزی میلان ہوگئی تھی مگر یہ اس عہد کے بیدار شعور وادراک کی اہم ضرورت تھی۔

نئی شاعری کو نئے الفاظ' نئی علامات کی تلاش تھی۔جس کے ذریعے وہ اپنے تغیر پذیر معاشرے کے وہ تجربات و مشاہدات پیش کر سکے، جس سے برصغیر کی فضا کبھی آشنا نہ تھی۔جس نے ہر سطح پر زندگی کے تمام معمولات ہر طبقے ہر سماج کو شدید اضطراری کیفیت میں مبتلا کر دیا تھا۔۱۹۳۴ء سے ۱۹۴۷ء تک کی نسل اور اس کے بعد کے شعرا کے معاملات اور دائرہ

افکار مختلف تھے۔اول الذکر برصغیر کی آزادی کی جدوجہد اور نئے علوم کی حیرتوں اور وسعتوں میں گھرے زندگی کے تجربات ومشاہدات کو گرفت میں لانے کی کوشش کررہے تھے۔ان میں فیض، جوش، فراق، مجاز، راشد، میراجی جذبی، آل احمد سرور، سردار جعفری، ظہیر کاشمیری، خلیل الرحمٰن اعظمی، احمد ندیم قاسمی شامل تھے اور تقسیم کے ہنگاموں کے بعد اختر الایمان، جاں نثار اختر ساحر، محی الدین، مجروح سلطان پوری، سلیم احمد اور ناصر کاظمی تھے جو مختلف طبقہ ہائے نظریات سے تعلق رکھتے تھے مگر ہنگاموں اور تباہ کن خون ریزی نے برصغیر کے دامن پر جو داستاں آگ اور لہو سے لکھی تھی۔اس کے خون آلودہ اور جلے ہوئے اوراق سمیٹ رہے تھے۔سونئی نئی علامتوں اور نئے الفاظ وتراکیب اور نیا محاورہ ضروری تھا جو ان نئے پیدا ہونے والے جذبات وکیفیات کی ترجمانی کرسکے۔سید جابر علی جابر فنون کے جدید غزل نمبر میں لکھتے ہیں:

> آئی اے رچرڈز کی کتاب ''سائنس اور شاعری کے ردِعمل کے طور پر ٹی۔ایس ایلیٹ نے جو لیکچرز جدید ذہن'' کے عنوان سے دیا تھا اس میں انسانِ جدید کے پانچ اہم مسائل کا جائزہ لیا گیا ہے۔
>
> (۱) احساس تنہائی (۲) پیدائش اور موت کا مسئلہ (۳) کائنات کی لامحدود وسعت (۴) وقت کے تناظر میں انسان کا مقام (۵) انسان کی کم ادراکی۔
>
> تنہائی ان مسائل میں سرفہرست ہے۔لیکن انیسویں صدی کی رومانی شاعری میں بھی احساس تنہائی اسی قدر اہم موضوع تھا۔جس قدر بیسویں صدی میں ہے۔شیلے اور بائرن اور کیٹس کی شاعری میں یہ احساس مختلف جذبات کے ساتھ نظر آتا ہے۔(۲۹)

برصغیر اور ساری دنیا میں احساس تنہائی، رومانویت کی جدید لہر رومانوی عہد کی شاعری سے مختلف اس بنا پر ہے کہ یہ احساس تنہائی دو عظیم جنگوں کے بعد پیدا ہونے والے شدید خوف اور ڈر کی وجہ سے ہے جس نے معاشرتی انسان میں عالمگیر سطح پر عدم تحفظ کا خوف پیدا کردیا۔اس دنیا میں ہر انسان تنہائی اور بیگانگی کی دھند میں کھونے لگا۔اس عہد میں ظہیر کاشمیری، میراجی، منیر نیازی، مصطفٰے زیدی، تصدق حسین خالد، فیض، جوش وغیرہ کو بھی شدید احساس تنہائی تھا اور ہر ایک نے اس کا مداوا مختلف حوالے سے کیا۔اس تنہائی نے عالمگیر سطح پر اضطراری کیفیت کو گہرا کردیا۔انفرادی اور اجتماعی آزادی کے بڑھتے پھیلتے رجحانات اور احساسات نے تنہائی کی کیفیت کو اور دبیز کیا۔اس تنہائی نے اظہار وبیان کے داخلی اور خارجی سطحوں کی دریافت میں نئے اسالیب بیان تلاش کیے۔علامت، استعارے کی ارتقائی صورت ہے اور جدید شاعری کی اہم ضرورت بھی، جس کے ذریعے جدید طرز احساس کی عکاسی میں بہت زیادہ سہولت بھی حاصل ہوئی اور اردو شاعری میں تنوع بھی آیا۔

۱۹۴۷ء کے بعد جن شعراء نے اردو شاعری کو متنوع مضامین کی بہاریں عطا کیں، ان میں اختر الایمان، سلیم احمد، سردار جعفری، فیض احمد فیض، ن۔م راشد، میراجی، جاں نثار اختر، خلیل الرحمٰن اعظمی، احمد ندیم قاسمی، ساحر لدھیانوی، ناصر کاظمی، ابن انشا، باقی صدیقی کے نام شامل ہیں۔قاسمی صاحب کے لہجے میں تازگی اور علامات تازہ کا ایک سلسلہ نظر آتا ہے وہ نظم اور

غزل دونوں میں اپنی فنی اہمیت منواتے ہیں۔ مدنی صاحب قاسم صاحب کے حوالے سے لکھتے ہیں:

احمد ندیم قاسمی کی شاعری کا کمال یہ ہے کہ اس کی فضا سموم نہیں ملتی۔ ٹاؤن ہال سے پوری صنعتی اور حرفتی کی ہما ہمی الفاظ کا ایک ضمیر رکھتی ہے یہ خصوصیت ان کی شاعری میں ''رم جھم اور دھڑکنوں سے ان کے تازہ ترین مجموعہ کلام میں ملے گی۔ ان کے موضوعات کچھ اتنے دوسرے نہیں ہیں مگر ان کی نظر اور ہے یہ سارا ماحول ایک طلسم رکھتا ہے۔ جلال و جمال میں کئی نظمیں احساس وادراک' فطرت کے بکھرے ہوئے اشاروں اور انسانی زندگی کی کاوشوں' اس کے خواب اور شکستِ خواب کے درمیان ان کے استعجاب کی نہایت حسین علامتیں بنتی ہیں۔ ترقی پسند شعراء کے کلام میں اپنی روایت وتہذیب کا جو پاس ہے وہ اسے برصغیر کے تاریخی محرکات سے الگ نہیں کرتا اور ایک اسی طرح کا تسلسل احمد ندیم قاسمی کی شاعری میں بھی ہے۔ (۳۰)

قاسمی صاحب کی عمدہ نظموں میں ''انسان عظیم ہے خدایا' جوہری جنگ کے بعد ایک منظر، پتھر' سیاح کی ڈائری کا ایک ورق اور شعلۂ گل' دشتِ وفا اور محیط جیسے شاندار شاعری کے مجموعوں کی نظمیں اور غزلیں جو عصر جدید کی پوری سماجی اور حسی آگہی اور جدید علوم کی پوری کلیت کو اپنے سماجی اور عصری تناظر میں پیش کرتی ہیں۔

اختر الایمان اور میراجی دونوں اچھے شاعر ہیں مگر دبیز علامتوں کی تہوں میں ان کا شاعرانہ پن کہیں دب جاتا ہے۔ دونوں شاعروں کے شاعر ہیں اور ان کے ہاں بے کنار وسعتوں کو چھوتی ہوئی شاعری ہے مگر عمومی سطح پر اس کا ابلاغ نہیں ہوتا۔ شاعروں میں بھی میراجی کی نظم ''سمندر کا بلاوا'' زیادہ مشہور ہے اس نظم کے حوالے سے مدنی صاحب نے میراجی سے ملاقات کا احوال بھی رقم کیا ہے جو دلچسپی اور اپنے تاریخی حوالے کی بنا پر یہاں درج کیا جا رہا ہے:

بمبئی (ممبئی) کی ایک سہ پہر میں وائی ایم سی اے کے لاونج میں وشواستر اور حبیب تنویر (یہ دونوں صاحبان وائی ایم سی اے میں رہتے تھے) ان کا انتظار کر رہے تھے۔ میں بھی وہیں تھا مقررہ وقت پر سیڑھیوں پر چڑھتے ہوئے پہلے ان کا چہرہ' زلفیں' مالائیں گردن تک نظر آئیں اور یہ معلوم ہوا کہ کوئی ایک طشت میں کٹا ہوا سر لے کر آ رہا ہے جب یہ بات ان سے کہی گئی تو انہوں نے چند لمحوں کا توقف کیا ان کے ایک ہاتھ میں پانوں کی پڑیا تھی دو چھوٹے چھوٹے گولے اور ایک تار میں پروئے ہوئے سوراخ دار پیسے تھے جنہیں وہ پانوں کے لیے جمع کرتے تھے اور دوسرے ہاتھ میں دو ایک کتابیں ایک ڈائری میں کاغذ کا ایک پلندہ تھا۔ انہوں نے کاغذ کا یہ پلندہ نکالا جو ''مارکیوس ڈی سیڈ'' کی کتاب کی نقل تھی۔ بمبئی کی پبلک لائبریری میں صرف ایک کاپی محفوظ تھی۔ انہوں نے چند راتوں میں نقل کر لی ''سمندر کا بلاوا'' انہوں نے اس وقت سنائی تھی (چالیس اکتالیس سال پہلے کی بات ہے) (واضح رہے کہ یہ لیکچر ۱۹۸۸ء میں دیا گیا تھا) سمندر کا بلاوا سے اس وقت بھی اور آج بھی پال ویلری کی نظم (LE CIMETIERE MARIN) قبرستان اور سمندر

یاد آتی ہے۔فرانس میں ان کا شہر (SETE) سمندر کے کنارے ہے جس سے لگا ہوا قبرستان بھی ہے۔حال ویلری کے یہاں سمندر حرکت اور لاشعوری تخلیقی قوت کی علامت ہے (یہ نظم تئیس استزا کی نظم ہے)۔(۳۱)

اس نظم میں علامتوں کے اشارے جنسیت کی جانب ہیں۔مغرب کے زوال پرست شعراء کی طرح میراجی کے ہاں بھی شخصی تلاش اپنے حوالے سے تھی اور اس شخصی تلاش میں بقول مدنی صاحب کے امساکیت (IMSOCHISM) ایک ایذا پرستی کا رخ بھی تھا مغرب اور میراجی کے یہاں یہ پہلو (مارکیوس ڈی سیڈ) کے اثرات سے آیا تھا۔اور میراجی نے اس فکر کے تخلیقی اظہار کے لیے نظم معرا اور نظم آزاد میں تجربات کئے۔میراجی نے فکری نشستوں کے فروغ کے لیے حلقہ ارباب ذوق کی بنیاد رکھی مگر ان کی مسا کی فکر کا اثر ان کے کسی ساتھی پر نہیں ہوا، میراجی کی شاعری میں شعوری اور لاشعوری طور پر مرد وزن کی جنسی علامات آتی ہیں اور وہ قدیم ہندی دیومالا سے بھی علامات تراشتے ہیں۔مگر میراجی کا اسلوب انہیں سے شروع ہو کر انہیں پر ختم ہو گیا، لمحاتی سرشاری کی کیفیت کو ابدیت میں ڈھالتے ہوئے ان کے شعری تجربات سے البتہ فکر ونظر کے نئے رستے ہیت اور موضوع کے حوالوں سے کھلے۔

مدنی صاحب نے اپنے معاصرین کی بہ نسبت جدید اردو شاعری میں نئی فکر، روزمرہ کی زندگی، معاشرتی احوال اور اپنی تہذیب وتاریخ کو تخلیقی سطح پر منعکس کیا ہے۔اس میں نئے اسالیب، موضوع، ہیت اور مختلف اصناف سخن میں خوشگوار فضا پیدا کر دی، اس عہد کی شاعری کے ذریعے سے نئی علامات اور استعارات روزمرہ کی بول چال میں آنے لگے اور شاعری میں نئے محاورے نئی لفظیات نئی فکر اور فنی حسیت کا شعور آنے لگا۔یہ شعور اپنی تاریخ وتہذیب سے جڑا ہوا تھا اور یہ کسی ایک مکتبۂ فکر یا گروہ تک محدود نہیں تھا معاشرتی اتار چڑھاؤ اور سماجی وسیاسی تغیرات نے ہر ایک کو متاثر کر رکھا تھا۔اس نئے دور میں پاکستان اور ہندوستان کے اہم شعرا نے اپنے عصری اسلوب اور فن میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا ان میں اختر الایمان، سلام شہری، ساحر لدھیانوی، مصطفٰے زیدی حقیقت پسندی اور ترقی پسندی کے ترجمان بنے۔ضیاء جالندھری، صفدر میر علامتی اور امیجسٹ مکتبۂ فکر کے نمائندے تھے۔اس دور کے دیگر اہم شعراء میں حبیب جالب اور قتیل شفائی، محشر بدایونی، سلیم احمد، احمد ہمدانی، فارغ بخاری، رئیس فروغ، ظہور نظر، وزیر آغا، ابن انشا، خاطر غزنوی، جعفر طاہر، سجاد باقر رضوی، صہبا اختر، ناصر کاظمی، جیلانی کامران، منیر نیازی اور دیگر کے شاعرانہ اثرات دیگر شعراء پر بھی مرتب ہوئے اور جنہوں نے اردو شاعری میں گرانقدر اضافے کئے۔اسی طرح ہندوستان میں شاذ تمکنت، شہریار، کیفی اعظمی، منیب الرحمٰن، وشواستر عادل، خلیل الرحمٰن اعظمی، باقر مہدی، بلراج کومل، نریش کمار شاد، عمیق حنفی، محمد علوی اور تخت سنگھ جیسے شعراء شامل ہیں۔

مندرجہ بالا تمام شعراء مختلف الخیال مکتبۂ فکر سے تعلق رکھتے تھے۔اس عہد میں تیز رفتاری سے رونما ہونے والے تغیرات، تقسیم اور اس کے بعد کے مسائل، سماجی ابتری، اقدار کا زوال، نئے وطن کے مسائل، نئی تہذیب کی ترتیب وتنظیم اور ثقافت کی گم شدگی اور بازیافت کی جستجو نے ان سب پر یکساں اثرات مرتب کئے۔

ساحر کا کلام عصر جدید کی آ گہی اور روایت کا اپنا رنگ لیے ہوئے ہے ان کی آواز اس دور کے احتجاجی ادب کا ایک لازمی حصہ ہے۔ ساحر کی تغزل شناس طبیعت ان کی غزلوں سے زیادہ نظموں میں کارفرما نظر آتی ہے اسی دور میں سلام مچھلی شہری نے بدلتے ہوئے ماحول اور خارجی اشیاء کے ادراک سے اپنی دنیا الگ بسائی۔ ان کی شاعری اپنے دور کے رجحانا ت میں ایک انحرافی پہلو بھی رکھتی ہے۔ اردو شاعروں کی نئی نسل میں ناصر کاظمی اور حفیظ ہوشیار پوری دو الگ لب و لہجے کے شاعر ہیں۔ حفیظ کی غزلیں سادگی اور پرکاری کی حسین مثال ہیں۔

ناصر کاظمی کی شاعری اداس اور سوز میں گندھی ہوئی ہے۔ ان کے یہاں جدید حسیت کی رَو نے ان کی شاعری کو آبدار بنا دیا ہے۔ ان کا اسلوب اور موضوعات میر اور فراق گورکھپوری سے متاثر ہیں وہ اردو کے ان شاعروں میں سے ہیں جو ۱۹۴۷ء کے فسادات سے خاص طور پر متاثر ہوئے۔ اداسی اور تنہائی کی کیفیت اور فسادات کے تاثرات ان کی شاعری کو منفرد بناتے ہیں۔

ناصر نے اردو لفظیات کو نئے معنی عطا کئے اور غزل کے امکانات میں نئے نئے رخ تلاش کئے۔ ناصر کے ہم عصر شعرا ء میں سلیم احمد، خلیل الرحمٰن اعظمی اور مصطفیٰ زیدی شامل ہیں۔ جالب اور ناصر کی شاعری میں ماضی کی یادوں اور دکھوں کے حوالے سے مشترکہ فضا پائی جاتی ہے۔ باقی صدیقی کی شاعری میں طنزیہ اور تیکھا رویہ ہے اور ان کے اسلوب میں جدت اور ندرت ہے اردو اور ہندکو دونوں میں شعر کہتے تھے (وہ ریڈیو پشاور میں عزیز حامد مدنی۔ ن م راشد اور احمد فراز کے ساتھ رہے) ان کی غزلوں میں پرکاری، تہہ داری اور سادگی ہوتی ہے۔ سلیم احمد کی غزل، عزیز حامد مدنی کے بقول ہماری روایت کے قالب میں ڈھلی ہوئی ہے۔ بہ ظاہر معصوم مگر اندر سے بھی زندگی کے زاویہ پر سوال کرتی ہوئی کبھی بگڑ کر کبھی خفا ہو کر کبھی نہایت دوستداری میں زندگی کی پیکار میں شمولیت کی غزل ہے۔ ان کی شاعری کی طرح ان کی شخصیت بھی پیچیدہ اور تہہ دار تھی ان میں ہمہ وقت ایک پیکار کا عمل جاری وساری رہتا تھا۔ ان کی غزلوں، نظموں اور طویل نظم ''مشرق'' میں یہ عمل بہت نمایاں نظر آتا ہے۔ وہ کاغذ کے سپاہی کاٹ کر لشکر بناتے رہے۔ ان کے نزدیک صبر کرنا مرجانے کی علامت تھی۔ ان کی شاعری کی طرح ان کی نثر (تنقید) بھی مقبول ہے۔ ان کی شاعری میں بقول ڈاکٹر جمیل جالبی جدید حسیت بھی ہے اور روایت بھی، طنز و ہجو کا لہجہ بھی ہے اور جدید سائنسی دور کا شعور بھی۔

ہندوستان اور پاکستان میں مدنی صاحب کے ہم عصر شعراء نے نئے شعور کے ذریعے زندگی کی مختلف تہوں اور پرتوں کو دیکھا اور سمجھا۔ انہوں نے زندگی کے عام معاملات اور کربناک واقعات اور ذاتی وارداتوں اور حادثوں کے حوالے سے جدید حسیت اور عصری ادراک کے حوالے سے شاعری تخلیق کی۔ ان کی تخلیقات میں تشبیہات و استعارات، تلازمات و علامات، پیکر تراشی اور نقاشی کے ساتھ اسلوب کی انفرادیت نے کمالِ فن کے جوہر دکھائے۔ یہ اسلوب و فن روح کی گہرائی سے پیدا ہوا تھا اور اس کی لے میں ساری زندگی سمٹی ہوئی تھی۔ شاعری اور ادب جب عوامی ہوا تو اس نے اپنے اظہار کے

لیے نیا اسلوب، نیا استعارہ، نئی علامت اور نیا محاورہ تلاش کیا۔ اس جدت میں بغاوت اور سرکشی کی تیزی و تندی تھی مگر اس میں فکر و ادراک تجزیے اور تنقید کی رَو بھی تھی۔ جس نے میرؔ، غالبؔ، اقبالؔ، کبیرؔ، تلسی داس، مجاز، راشد، فیض اور سردار جعفری کے فکر و فن کے نئے حوالے تلاش کیے۔

ترقی پسند تحریک کے اوّلین دور میں زیادہ تر نظم گو شعراء تھے۔ اس دور میں ''ایسٹ انڈیا کمپنی'' (جوش)، ''جنگ اور انقلاب''، ''نئی دنیا کو سلام'' (علی سردار جعفری)، ''بول'' (فیض احمد فیض)، ''اندھیرا'' (مخدوم)، ''شفق سرخ'' (احمد ندیم قاسمی)، ''لمحہ غنیمت'' (ساحر) اور ''سرخ فوج'' (جاں نثار اختر) جیسی احتجاجی نظمیں تخلیق ہوئیں۔ اس دور کے شعراء و ادباء پہلی اور خصوصاً دوسری جنگ عظیم کے نتائج کا خمیازہ بھگت کر باشعور ہوئے تھے۔ انہوں نے جلیانوالہ باغ کی سفاکیت تحریک خلافت کی ناکامی، تحریک عدم تعاون، سول نافرمانی کی تحریک، انڈیا ایکٹ ۱۹۳۵ء کا فساد، ۱۹۴۲ء میں جہازیوں کی بغاوت، بنگال کا قحط اور پھر تقسیم ہندوستان کے موقع پر ہونے والے فسادات کو نہ صرف دیکھا تھا بلکہ زیادہ تر اس ہولناک منظر سے خود بھی گزرے تھے۔ اسی لئے اس دور کے شعراء اور ادباء نے جب تقسیم کے بعد بھی دو مملکتوں میں خراب صورتحال اور انسانی حقوق کی پامالی، سیاسی جماعتوں کے ستم، عسکری اداروں کا شب خون اور عوام کو مصائب و مسائل کے منجدھار میں ڈوبتے ہوئے دیکھا اور حکمرانوں اور پاسبانوں کی ظالمانہ اور آمرانہ عیاریاں دیکھیں تو فیض بھلا کیسے چپ رہتے انہوں نے کہا:

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
چلے تھے جس کے ہم یہ وہ سحر تو نہیں

ایسی فضا میں برصغیر کے منظر نامے پر مندرجہ بالا شعراء نے علمی اور سماجی شعور بیدار کرنے کے لیے کاوشیں کیں۔

مدنی صاحب کے ہم عصروں میں ایک نام جاں نثار اختر کا ہے۔ انہوں نے رومان اور حقیقت کے امتزاج سے اپنی شاعری کی ایک خوابناک فضا بنائی ہے۔ ان کی شاعری ترقی پسند فکر کی غماز ہے۔ ان پر جوشؔ کے اثرات بہت نمایاں ہیں۔ انہوں نے حالات اور ضرورت کے تحت متنوع موضوعات پر نظمیں کہی ہیں مگر ہر تخلیق میں فنی شعور اور سماجی ادراک پوری طرح نمایاں نظر آتا ہے۔ ان کی غزل نظم ہی کی طرح شاندار ہے۔ علی سردار جعفری اول و آخر ایک اشتراکی شاعر ہیں اور اس پر انہیں فخر بھی ہے۔ ان کی شاعری میں زندگی کا ارتقائی شعور اور انقلابی آہنگ ہے۔ انہوں نے نظم و غزل ہر صنف میں فکر سخن کی ہے اور ان کی شاعری میں ان کی انقلابی فکر نے تیز رو دریا کی کیفیت بھر دی ہے۔

مدنی اور ان کے معاصرین کا عہد ترقی پسند تحریک کے آغاز کا عہد ہے۔ ترقی پسند تحریک کے قیام کے ساتھ ہی جمود زدہ معاشرہ تیزی سے متحرک ہونے لگا۔ اذہان پر جمی اداسی اور مایوسی کی دھول ہٹی تو شعور و فکر پوری قوت کے ساتھ کچھ کر

گزرنے کے جذبے کے ساتھ متحرک ہوگئے۔اس دور میں مارکسزم،فرائیڈازم، وجودیت پسند، رومانوی اور اشاریت پسندی، بہت سے افکار ونظریات بیک وقت برصغیر کی روح میں متحرک تھے۔تخلیقی اور تنقیدی سطح پر ان کے اثرات میراجی، راشد، مجاز، فیض، علی سردار جعفری، خلیل الرحمٰن اعظمی اور دیگر کی تخلیقات کی صورت میں نمایاں ہونے لگے تھے۔موضوعات کے تنوّع، نظری اور فکری تحریکوں نے اردو شاعری کی کایا پلٹ دی۔نظیر اکبرآبادی کی بازیافت کا عمل شروع ہوا۔اقبال، جوش، اختر شیرانی، ٹیگور کے اثرات ہر خاص وعام پر پڑنے لگے۔خارجیت اور داخلیت کے مباحث کے در وا ہوئے۔نئی جمالیاتی، اشاراتی اور نفسیاتی تحریکیں سماجی حلقوں سے لے کر ادبی حلقوں تک میں سرگرم ہوگئیں۔ہر شاعر اپنے شعور و ادراک کے مطابق کچھ نیا کرنے اور اپنی ذمہ داری ادا کرنے میں منہمک تھا۔شاعروں کے اس ہجوم میں نئی نئی دلکش اور منفرد آوازیں تھیں، فنی اور تخلیقی تجربے تھے۔ہر ایک بساط بھر وقت کی رفتار کو جانچنے اور بدلنے میں مصروف کار تھا۔ان شعراء کے ساتھ ہی عزیز حامد مدنی بھی تھے جنہیں کبھی ترقی پسند قبول کرتے تھے اور کبھی نظر انداز۔

تاہم مدنی کے لیے ترقی پسند ہونا یا نہ ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا تھا۔ان کے نزدیک ادب کو اوّلیت کا مقام حاصل تھا۔انہوں نے ادب کی عالمی تحریکوں اور عالمی ادب کا مطالعہ کیا۔اسالیب اور ہیت کے تجربات کو سمجھا اور اپنے وقیع مقالے جدید اردو شاعری میں سمجھانے کی بھرپور سعی کی۔اپنی شاعرانہ روایات کا شعور حاصل کیا۔رومی وحافظ سے لے کر اقبال تک جوش سے لے کر اختر الایمان تک ہر شاعر کے تجربے پر ان کی گہری نظر تھی اور انہوں نے اپنی شاعرانہ کاوشوں سے اردو شاعری کی فضا میں گرانقدر اور ایسا بیش بہا اضافہ کیا جس کی نظیر اردو شاعری میں نہیں ملتی۔

ان کے یہاں تشبیہات واستعارات، علامت واشارت اور ایسی جدید امیجری اور موضوعات ملتے ہیں جو ان کے ہم عصروں میں ان کی انفرادیت کو ثبات بخشتے ہیں۔انہوں نے خود اپنی شاعری کو ''بڑے شہر کی شاعری'' قرار دیا اور اسی سے متعلق موضوعات نے ان کی نظم اور غزل کو جدت اور ندرت سے ہم کنار کیا۔ان کی شاعرانہ فنکاری نے ٹھوس اور خشک اشیاء کو بڑی خوبی کے ساتھ شاعرانہ مزاج کا حصہ بنایا۔جس کا اعتراف حمید نسیم اور خلیل الرحمٰن اعظمی جیسے نقاد بھی کرتے ہیں۔ان کی شاعری جدید اساطیر کی فضا بناتی ہے اور نئی شعری زبان اور عصری حسیت کا شعور بیدار کرتی ہے۔سلیم احمد کا ان کی شاعری پر ذیل کا تبصرہ درست ہے اور اس مقالے کا حاصل ہے:''عزیز حامد مدنی کی شاعری وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں ن۔م راشد کی شاعری کا سفر ختم ہوتا ہے''۔

حوالہ جات

۱۔ قمر رئیس پروفیسر۔سید عاشور کاظمی۔ترقی پسند ادب۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۰۷ء۔ص۔۴۲۱۔۴۲۲

۲۔ حمید نسیم۔پانچ جدید شاعر۔فضلی سنز۔کراچی۔۱۹۹۴ء۔ص۔۳۲۰

۳۔ حمید نسیم۔ پانچ جدید شاعر۔ فضلی سنز۔ کراچی۔ ۱۹۹۴ء۔ ص۔ ۲۹۰

۴۔ سلیم احمد۔ چشم نگراں سے نخل گماں تک۔ مشمولہ، مضامین سلیم احمد، اکادمی بازیافت۔ کراچی۔ ۲۰۰۹ء۔ ص۔ ۵۷۰

۵۔ حمید نسیم۔ پانچ جدید شاعر۔ فضلی سنز۔ کراچی۔ ۱۹۹۴ء۔ ص۔ ۲۶۱

۶۔ سلیم احمد۔ مضامین سلیم احمد۔ مرتب۔ جمال پانی پتی۔ اکادمی بازیافت۔ کراچی۔ ۲۰۰۹ء۔ ص۔ ۵۶۸

۷۔ عزیز حامد مدنی۔ دشت امکاں۔ اردو اکیڈمی سندھ۔ کراچی۔ جون ۱۹۶۴ء۔ ص۔ ۵۔ ۶

۸۔ شمیم احمد۔ مضمون۔ مشمولہ۔ سہ ماہی ادبیات۔ اسلام آباد۔ جلد ۴ شمارہ ۱۶۔ ۱۹۹۱ء۔ ص۔ ۲۵۲

۹۔ جمیل جالبی ڈاکٹر۔ نیا دور۔ پاکستان کلچرل سوسائٹی۔ کراچی۔ شمارہ ۲۹۔ ۳۰۔ سن ندارد۔ ص۔ ۲۶۰

۱۰۔ مجنوں گورکھپوری۔ شعر اور غزل۔ ایشیا پبلشرز۔ کراچی۔ سن ندارد۔ ص۔ ۱۹۳۔ ۱۹۴۔ ۱۹۵

۱۱۔ حمید نسیم۔ پانچ جدید شاعر۔ فضلی سنز۔ کراچی۔ ۱۹۹۴ء۔ ص۔ ۳۱۴

۱۲۔ عزیز حامد مدنی۔ جدید اردو شاعری۔ (حصہ دوم)۔ انجمن ترقی اردو پاکستان۔ کراچی۔ ۱۹۹۴ء۔ ص۔ ۵۰۔ ۵۱

۱۳۔ عزیز حامد مدنی۔ چشم نگراں۔ بیان پبلیکیشن۔ کراچی۔ ۱۹۶۲ء۔ ص۔ ۲۰۔ ۲۱

۱۴۔ ابن فرید۔ علامت کا تصور۔ مشمولہ علامت نگاری۔ بیت الحکمت۔ لاہور۔ ۲۰۰۵ء۔ ص۔ ۸۰

۱۵۔ خواجہ رضی حیدر۔ مجید امجد ایک منفرد آواز۔ سورتی اکادمی۔ کراچی۔ ۲۰۱۳ء۔ ص۔ ۳۰۰۔ ۳۰۱

۱۶۔ خواجہ رضی حیدر۔ مجید امجد ایک منفرد آواز۔ سورتی اکادمی۔ کراچی۔ ۲۰۱۳ء۔ ص۔ ۳۰۱

۱۷۔ تلمیذ فاطمہ برنی۔ مشمولہ۔ مجید امجد ایک منفرد آواز۔ سورتی اکادمی۔ کراچی۔ ۲۰۱۳ء۔ ص۔ ۲۲۹۔ ۲۶۲

۱۸۔ ن۔ م راشد۔ مقالات راشد۔ الحمرا پبلیشنگ اسلام آباد۔ ۲۰۰۲ء۔ ص۔ ۳۸۰

۱۹۔ اشفاق احمد ڈاکٹر۔ غزل کا نیا علامتی نظام۔ مشمولہ۔ علامت نگاری۔ بیت الحکمت۔ لاہور۔ ۲۰۰۵ء۔ ص۔ ۲۰۳

۲۰۔ عزیز حامد مدنی۔ آج بازار میں باجولاں چلو۔ اردو اکیڈمی سندھ۔ کراچی۔ ۱۹۸۸ء۔ ص۔ ۵۹۔ ۶۰

۲۱۔ عزیز حامد مدنی۔ جدید اردو شاعری حصہ دوئم۔ انجمن ترقی اردو پاکستان۔ کراچی۔ ۱۹۹۴ء۔ ص۔ ۶۳

۲۲۔ عزیز حامد مدنی۔ جدید اردو شاعری (حصہ دوم)، انجمن ترقی اردو پاکستان۔ کراچی۔ ۱۹۹۴ء۔ ص۔ ۶۳

۲۳۔ اسلم فرخی ڈاکٹر۔ گلدستہ احباب۔ مکتبہ دانیال۔ کراچی۔ ۱۹۹۴ء۔ ص۔ ۱۷۳

۲۴۔ عزیز حامد مدنی۔ نخلِ گماں۔ مکتبہ دانیال۔ کراچی۔ ۱۹۸۳ء۔ ص۔ ۸۴

۲۵۔ میر جعفر علی خان اثر لکھنوی۔ مشمولہ۔ نئی دنیا کو سلام۔ فروغ اردو زبان۔ نئی دہلی۔ ۲۰۰۴ء۔ ص۔ ۱۴۸

۲۶۔ علی سردار جعفری۔ نئی دنیا کو سلام۔ فروغ اردو زبان۔ نئی دہلی۔ ۲۰۰۴ء۔ ص۔ ۱۴۵

۲۷۔ آل احمد سرور پروفیسر۔ مجموعہ تنقیدات۔ الوقار پبلی کیشنز۔ لاہور۔ ۱۹۹۶ء۔ ص۔ ۵۳۱۔ ۵۳۲

۲۸۔ سجاد حارث۔ ادب اور ریڈیکل جدیدیت۔ نگارشات۔ لاہور۔ ۱۹۸۸ء۔ ص۔ ۱۱۰۔ ۱۱۱

۲۹۔ ظہیر کاشمیری۔ عشق و انقلاب۔ الحمد پبلی کیشنز۔ لاہور۔ ۱۹۹۴ء۔ ص۔ ۲۰

۳۰۔ جابر علی جابر۔ جدید نظم جدید غزل اور جدید طرزِ احساس۔ مشمولہ فنون۔ شمارہ ۱۳۔ ۱۴۔ جنوری ۱۹۶۹ء۔ انارکلی۔ لاہور۔ ص۔ ۲۱۳

۳۱۔ عزیز حامد مدنی۔ جدید اردو شاعری۔ (حصہ دوم)۔ انجمن۔ کراچی۔ ۱۹۹۴ء۔ ص۔ ۸۰۔ ۸۲

۳۲۔ عزیز حامد مدنی۔ جدید اردو شاعری (حصہ دوم)۔ انجمن۔ کراچی۔ ۱۹۹۴ء۔ ص۔ ۶۰۔ ۶۱

محمد ارشد

پروفیسر/چیف ایڈیٹر، شعبۂ اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ،
پنجاب یونیورسٹی، علامہ اقبال کیمپس، لاہور

معارف نامے

پروفیسر مولوی محمد شفیع بہ نام ڈاکٹر محمد حمید اللہ
(دوسری قسط)

This article introduces 25 unpublished letters of Prof. Maulavi Muhammad Shafi, the founding chairman of the editorial board of the *Urdu Encyclopedia of Islam,* addressed to Dr. Muhammad Hamidullah (1908-2002). The project of Encyclopedia of Islam in Urdu was launched in 1950 by the University of the Punjab and Prof. Maulavi Muhammad Shafi (1883-1963), the former Principal of the Punjab University Oriental College(1936-1942), was appointed as the chairman of the editorial board. For the compilation of this encyclopaedia, in addition to a national editorial board, a European editorial board was constituted and Dr. Muhammad Hamidullah, while settled down in Paris, was appointed as honorary secretary of that Board. During the years 1951-1963, an intensive correspondence between Prof. Shafi and Dr. Hamidullah took place. In this article, 25 unpublished letters of Prof. Shafi are reproduced. This collection letters is quite interesting, as it sheds light on the daunting and tremendous task of the compilation of Encyclopedia of Islam in Urdu. This collection also sheds light on the tremendous contribution of Dr. Muhammad Hamidullah, to the compilation of Urdu Encyclopedia of Islam.

مجلّہ معیار کے گزشتہ شمارے (شمارہ ۲۰، بابت جولائی تا دسمبر ۲۰۱۸ء) میں ممتاز سیرت نگار اور اسلامی قانونِ بین الممالک کے جید عالم ڈاکٹر محمد حمید اللہ (۱۹۰۸-۲۰۰۲ء) کے نام اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی مجلسِ ادارت کے بانی صدر نشین پروفیسر مولوی محمد شفیع (۶ اگست ۱۸۸۳-۱۴ مارچ ۱۹۶۳ء) کے ۲۵ غیر مطبوعہ خطوط شائع کیے گئے۔ موجودہ شمارے میں مزید ۲۵ غیر مطبوعہ خطوط پیش کیے جا رہے ہیں۔

قسطِ اول کے ''تعارفیہ'' میں پروفیسر مولوی محمد شفیع کے خطوط کے پس منظر اور مباحث و مندرجات کا مختصر تذکرہ کیا جا چکا ہے۔ ان خطوط کا مرتب قارئینِ معیار سے دل کی گہرائیوں سے معذرت خواہ ہے کہ فاضل مدیر کو مقالے

کی ترسیل کے وقت غلطی سے تعارفیہ اور حواشی وتعلیقات (جو خطوط کے ساتھ الگ الگ مثلوں کی صورت میں منسلک کیے گئے تھے) کے حتمی تصحیح شدہ مسودے کے بجائے غیر حتمی مسودے ارسال کر دیے گئے۔ چنانچہ فاضل قارئین نے محسوس کیا ہوگا کہ تعارفیے میں تکرار کے علاوہ خطوط کی تعداد اور مراسلت کے زمانہ وسنین کی تعیین سے متعلق متضاد معلومات پائی جاتی ہیں۔ اسی طرح حاشیہ شمارہ ۱ میں بھی تکرار در آئی ہے (۳۵ ب)۔ بنابریں خطوط کی دوسری قسط کے ساتھ تصحیح شدہ تعارفیے کی اشاعت ضروری معلوم ہوتی ہے۔

تعارفیہ

۱۹۵۰ء میں اردو میں اسلامی انسائیکلوپیڈیا (دائرۂ معارفِ اسلامیہ) کی تدوین واشاعت کے لیے پنجاب یونیورسٹی کے زیر اہتمام ایک مستقل شعبہ (شعبۂ اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ: ڈیپارٹمنٹ آف اردو انسائیکلوپیڈیا آف اسلام) قائم کیا گیا۔ پروفیسر مولوی محمد شفیع (۶ اگست ۱۸۸۳۔ ۱۴ مارچ ۱۹۶۳ء)، سابق پرنسپل پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج (۱۹۳۶۔۱۹۴۲ء)، اس شعبے کی مجلسِ ادارت کے صدر نشین مقرر کیے گئے۔ یکم دسمبر ۱۹۵۰ء کو پاکستان و ہند کے اس فاضل اجل کی سرکردگی میں اس شعبے نے اپنے سفر کا آغاز کیا۔

اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی تدوین کے لیے ایسے فضلاء پر مشتمل ایک ادارتی مجلس کی تشکیل ناگزیر تھی جو عربی و فارسی کے علاوہ یورپی زبانوں خصوصاً انگریزی، جرمن اور فرانسیسی میں درک، نیز تحقیق وتصنیف کے جدید مغربی مناہج و اسالیب سے پوری واقفیت رکھتے ہوں۔ پروفیسر محمد شفیع کی نظر میں وہ افراد جو اس کام کی انجام دہی میں معاون ہو سکتے تھے اور ان کے دست و بازو بن سکتے تھے، ان میں ڈاکٹر محمد حمید اللہ (۱۹۰۸۔۲۰۰۲ء) کو متعدد وجوہ کی بنا پر امتیازی حیثیت حاصل تھی۔ ڈاکٹر محمد حمید اللہ سقوط مملکت آصفیہ حیدر آباد دکن (ستمبر ۱۹۴۸ء) کے بعد سے پیرس میں ایک پناہ گزیں مہاجر کی حیثیت سے مقیم ہو کر تحقیق وتصنیف میں مشغول تھے، اور اس ملک میں دستیاب تحقیقی وسائل کے پیش نظر وہاں کی سکونت ترک کرنے پر آمادہ نہ تھے۔ وہ یکے بعد دیگرے جرمنی اور فرانس سے ڈاکٹریٹ کی ڈگریاں حاصل کر چکے تھے۔ مغربی دنیا میں اسلام اور دنیائے اسلام سے متعلق ہونے والی تحقیقی پیش رفت سے باخبر نیز ان ممالک کے کتب خانوں میں موجود اسلامی وعربی مخطوطات کے خزینوں سے بھی آگاہ تھے۔ مزید براں وہ ترکی اور پیرس و جرمنی کے علمی مراکز میں سرگرم عمل مسلمان محققین اور مغربی مستشرقین سے ارتباط کا ایک اہم ذریعہ ہو سکتے تھے۔

پروفیسر محمد شفیع نے ایک قومی مجلس ادارت کی تشکیل کے علاوہ ایک غیر ملکی مجلس ادارت کی تشکیل کو بھی ضروری خیال کیا تو اس کے لیے ان کی نظر انتخاب ڈاکٹر محمد حمید اللہ پر پڑی

که ایں کار از تو آید و مرداں چنیں کنند

چنانچہ ۱۹۵۱ء میں غیر ملکی مجلسِ ادارت تشکیل پائی تو ڈاکٹر محمد حمید اللہ کو اس کا اعزازی سیکرٹری مقرر کیا گیا۔ اس ذمہ داری کی انجام دہی کے لیے کوئی مشاہرہ وغیرہ مقرر نہ تھا۔ ڈاکٹر صاحب نے اس علمی کام کو ایک ملی منصوبہ گردانتے ہوئے

اس کی تکمیل کے لیے رضا کارانہ طور پر جو سعی و کاوش کی وہ ان کے صدق و اخلاص، بے لوثی اور خدمت علم کے جذبے سے سرشاری کا منہ بولتا ثبوت ہے۔

اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی تدوین (ترجمہ نگاری، نظر ثانی، نیز مقالہ نگاری) کے سلسلے میں پروفیسر مولوی محمد شفیع اور مشرق و مغرب کے بہت سے ممالک کے اہل علم کے مابین وسیع پیمانے پر مراسلت ہوئی۔ تاہم پروفیسر محمد شفیع کی جس فاضل اجل سے سب سے زیادہ مراسلت رہی وہ پیرس میں مقیم ڈاکٹر محمد حمید اللہ حیدر آبادی تھے۔ پروفیسر محمد شفیع نے ڈاکٹر محمد حمید اللہ سے ۱۹۵۱ء میں خط و کتابت کا آغاز کیا جس کا سلسلہ دسمبر ۱۹۶۲ء تک بلا انقطاع جاری رہا۔ یوں دونوں کے مابین مراسلت کا یہ دورانیہ کم و بیش دس سالوں (۱۹۵۱۔۱۹۶۰ء) پر محیط ہے۔ شعبۂ اُردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کے آرکائیو سے جو مجموعۂ خطوط دریافت ہوا ہے اس کے رو سے پروفیسر محمد شفیع کی طرف سے پہلا خط (بزبان انگریزی) ۶ مارچ ۱۹۵۱ء کو لکھا گیا جبکہ آخری خط پر ۲۶ دسمبر ۱۹۶۰ء کی تاریخ درج ہے۔ ڈاکٹر صاحب کی طرف سے موصول شدہ اولیں خط پر ۱۳ مارچ ۱۹۵۱ء جبکہ آخری خط پر ۲ رجب ۱۳۸۰ھ/ [۲۰ دسمبر ۱۹۶۰ء] کی تاریخ درج ہے، جس میں پروفیسر محمد شفیع کے مجموعۂ مقالات (تاریخی و دینی) پر نقد و تبصرہ کیا گیا تھا اور بعض تسامحات کی نشان دہی کی گئی تھی۔ اس کے بعد پروفیسر محمد شفیع تقریباً سوا دو سال حیات رہے، لیکن اس عرصے میں دونوں کے مابین مراسلت کا کوئی نشان نہیں ملتا۔ دونوں کے مابین خط و کتابت کا جوں اچانک منقطع ہو جانا باعث استعجاب و حیرت ہے جس کی توجیہ آسان نہیں۔ غالب امکان یہی ہے اور قرائن سے بھی اس کی تائید ہوتی ہے کہ دسمبر ۱۹۶۰ء کے بعد بھی دونوں کے مابین مراسلت پیہم جاری و ساری رہی البتہ پروفیسر مولوی محمد شفیع کی زندگی کے آخری سوا دو سالوں (جنوری ۱۹۶۱ء تا ۱۳ مارچ ۱۹۶۳ء) میں ہونے والی مراسلت محفوظ نہیں رہی بلکہ بعض دوسری اہم دستاویزات کے ساتھ دست برد زمانہ کا شکار ہوگئی۔ ابتدائی سالوں میں پروفیسر محمد شفیع صاحب انگریزی ٹائپ رائٹر کی سہولت کے سبب انگریزی میں خط و کتابت کرتے رہے البتہ بعد میں جب شعبے میں اردو ٹائپ رائٹر کی سہولت دستیاب ہوگئی تو خط و کتابت اردو میں ہونے لگی۔ ڈاکٹر محمد حمید اللہ خط و کتابت اردو ہی میں کرتے تھے۔

پروفیسر مولوی محمد شفیع کی طرف سے لکھے گئے خطوط میں کبھی تو اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کے لیے جدید مقالات کا، یا پھر انسائیکلو پیڈیا آف اسلام (لائیڈن) کے انگریزی و فرانسیسی ایڈیشنوں میں شامل مقالات کے اردو ترجمے کی درخواست کی گئی۔ کہیں انگریزی و فرانسیسی ایڈیشنوں میں وارد لاطینی و یونانی اور بعض یورپی زبانوں کے الفاظ و مصطلحات کی توضیح کے لیے کہا گیا۔ کہیں یورپی مصنفین، اماکن اور اداروں کے ناموں کے صحیح تلفظ اور ان کے اردو املا کے سلسلے میں استفسار کیا گیا۔ پروفیسر محمد شفیع انسائیکلو پیڈیا آف اسلام (لائیڈن) کے انگریزی و فرانسیسی ایڈیشنوں میں شامل مستشرقین کے تصنیف کردہ مقالات کے مطالعے کے دوران کسی عبارت میں الجھاؤ محسوس کرتے، یا پھر یہ محسوس کرتے کہ کسی مستشرق نے کسی عربی و فارسی ماخذ سے اخذ و اقتباس میں غلطی کی ہے تو مذکورہ ماخذ (جو بالعموم مغربی ممالک کے کتب خانوں اور عجائب گھروں میں محفوظ مخطوطات کی صورت میں ہوتے) کی متعلقہ عبارت کی نقل کی فراہمی کے لیے ڈاکٹر محمد حمید اللہ سے

رجوع کرتے ۔بعض اوقات کسی خاص موضوع پر کسی ترک، عرب یا یورپی متخصص سے مقالہ لکھوانے کے لیے بھی ڈاکٹر صاحب موصوف ہی سے رجوع کیا جاتا۔ پروفیسر محمد شفیع نے ذاتی حیثیت سے متعدد تاریخی کتب کے قلمی نسخے دریافت کر کے ان کی تصحیح وتدوین کی خدمت انجام دی۔ وہ زیرتدوین کتاب یا اس سے متعلق کسی اہم ماخذ کے ترکی اور پیرس کے کتب خانوں میں موجود مخطوطات کے مائیکروفلم یا فوٹوسٹیٹ کی فراہمی کے لیے بھی ڈاکٹر صاحب سے رجوع کرتے ۔ڈاکٹر محمد حمیداللہ یک مذہبی فریضے کی طرح ان کے خطوط کا جواب لکھتے اور اپنے گوناں گوں علمی مشاغل اور مصروفیات کے باوجود نہایت خندہ پیشانی سے خادمانہ و نیازمندانہ طور پر ان کے قاہر تقاضوں کی تکمیل کر گزرتے ۔اس سلسلے میں بڑی مشقت اٹھاتے اور اپنے آرام وراحت کا بھی خیال نہ کرتے ۔

یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ پروفیسر محمد شفیع نے جس قدر دلداری اور عزت افزائی اس فرزندِ اسلام کی کی وہ شاید ہی کسی اور کے حصے میں آئی ہو،اس کی جھلک مجلۂ معیار میں شائع ہونے والے خطوط میں صاف طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ پروفیسر محمد شفیع علمی وتحقیقی امور میں ڈاکٹر صاحب کی رائے پر شرح صدر کے ساتھ اعتماد کرتے اور ان کے تحقیقی نتائج کو بڑی اہمیت دیتے ۔اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کے لیے ڈاکٹر صاحب کے تالیف کردہ مقالات من وعن شائع کیے جاتے ،ان میں شاذ ونادر ہی کانٹ چھانٹ کی جاتی۔

پروفیسر محمد شفیع کے یہ خطوط نہایت دلچسپی اور علمی افادیت کے حامل ہیں۔اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی تدوین پروفیسر مولوی محمد شفیع کی علمی زندگی کا ایک اہم اور روشن ترین باب ہے۔اس باب میں انھوں نے جو سعی وکاوش کی اس کی ایک جھلک ان خطوط میں دیکھی جاسکتی ہے۔ان خطوط میں مکتوب نگار کے علمی مشاغل،تحقیق وتصنیف کے باب میں ان کی دیدہ ریزی ودقت نگاہی،مخطوطات کی بازیافت اور ان کی تہذیب وتدوین، نیز غیرملکی اسفار اور مختلف کانفرنسوں میں شرکت جیسے امور کا تذکرہ بھی آ گیا ہے۔خطوط کا یہ مرقع پروفیسر محمد شفیع کی علمی سوانح عمری کی ترتیب وتدوین کے لیے بیش قیمت ماخذ کا درجہ رکھتا ہے۔ان خطوط کی علمی افادیت کا اہم ترین پہلو یہ ہے کہ ان میں اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی تدوین کے سلسلے میں پیش آنے والے بہت سے اہم علمی و ادارتی مسائل کی تفصیلی روداد آ گئی ہے۔ بنابریں یہ خطوط اپنے اندر تحقیق و تصنیف کی راہ کے سالکین کے لیے رہنمائی کے ایک انمول سرچشمے کی حیثیت رکھتے ہیں۔

ان خطوط کے آئینے میں اردو دائرۂ معارف کی تدوین کے سلسلے میں ڈاکٹر محمد حمیداللہ کی ان تھک تگ و دو اور بے لوث خدمات کی ایک جھلک بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ان خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ ترکی کی جامعات کی طرف سے ڈاکٹر محمد حمیداللہ کو تعلیم وتدریس کے لیے دی گئی دعوت کی قبولیت میں پروفیسر محمد شفیع کی تحریک کو بڑا دخل تھا۔ پروفیسر محمد شفیع ترکوں کی طرف سے اسلامی تاریخ وثقافت کی تعلیم وتدریس کے لیے ڈاکٹر صاحب جیسے ثقہ ومتدین عالم کو دعوت کے معاملے کو بڑی اہمیت دیتے تھے۔ وہ اس اقدام کو گزشتہ کئی دہائیوں سے الحاد ولادینیت کی یلغار سے دوچار اس ملت کے حق میں ایک نعمت غیرمترقبہ گردانتے تھے۔

(۲۶)

No.182/P.F.

Lahore: 26.10.55

UNIVERSITY OF THE PANJAB

Urdu Encyclopaedia of Islam, Library Building

K.B.M. Mohammad Shafi,

M.A. (Pb.), M.A.(Cantab), D.O.L.,

Chairman Editorial Board

مکرمی السلام علیکم

۲۶ ستمبر کو لیڈن انسائیکلو پیڈیا کی جماعت منتظمہ کا اجلاس کوپن ہاگن میں ہوا۔ معلوم نہیں اُس میں کیا باتیں طے ہوئیں۔ پیرس سے بھی کوئی نہ کوئی صاحب اُس میں شامل ہوئے ہوں گے۔ آیا ممکن ہے کہ آپ ان سے دریافت کر کے مجھ کو اطلاع دیں؟ ہم نے ان سے انسائیکلو پیڈیا کے نئے ایڈیشن کے ترجمہ کی اجازت مانگی ہوئی تھی اور پروفیسر گیب کا وعدہ تھا کہ وہ اجازت دلوادیں گے چنانچہ اس سلسلہ میں ایک ہزار روپے بطور قسط اوّل بدل اجازت کے طور پر ان کو بھیجا بھی گیا تھا۔ اب دریافت طلب یہ ہے کہ یہ معاملہ اجلاس میں پیش ہوا یا نہیں اور اگر پیش ہوا تو اجازت دی گئی یا نہیں؟ وہاں سے اب تک کوئی اطلاع نہیں آئی اور ہمارے خطوں کا جواب بھی نہیں آتا اس لیے کہ شاید پروفیسر گیب (۳۶) مجلس میں شامل نہ ہو سکے ہوں۔ یہ بھی دریافت طلب ہے کہ اداریہ میں کسی مسلم مستشرق کی شمولیت کے متعلق کچھ طے ہوا یا نہیں اور سکریٹری کے متعلق کیا فیصلہ ہوا؟ (۳۷)

با تقدیم احترامات فائقہ.

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

4-Rue de Tournon,

Paris, France. VI,

(۲۷)

No:200/P.F.

Dated. 24.11.55

مکرمی

والا نامہ موصول ہوا۔ آپ کا دوبارہ استانبول جانا میرے لیے بھی باعث مسرت ہے۔ غالباً اس زمانے میں آپ کا پتہ پیرس والا ہی رہے گا۔ کتنی مدت تک وہاں قیام کیجئے گا؟

کیا یہ ممکن نہیں کہ وہاں کا کوئی پبلشر فہارس لسان العرب (۳۸) کو شائع کردے؟ اگر کوئی شخص آمادہ ہو تو اس کی شرائط سے مجھ کو مطلع فرمائیں۔ اگر یہ صورت ممکن نہ ہو تو جن کتاب خانوں کا آپ نے ذکر کیا ہے وہ اس کے روٹو گراف لے کر اساتذہ یا طالب علموں کے استفادہ کے لیے اپنے اپنے کتاب خانوں میں رکھنا چاہیں تو اس میں کوئی اعتراض نہیں۔ البتہ اس سے یہ نہ سمجھا جائے کہ اس سے کتاب کی کلاً یا جزءاً طباعت کی اجازت ہے۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

4-Rue de Tournon,

Paris, France. VI,

☆☆.....☆☆

(۲۸)

No: 222/P.F.

Dated. 20.12.55

مکرم ومحترم

السلام علیکم۔ ۸ دسمبر کا عنایت نامہ موصول ہوا۔ بہت بہت شکریہ۔

باقی مضمون کو امید ہے کہ آپ وسط فروری کے بعد ہی بخیر و عافیت پیرس پہنچنے پر دیکھ سکیں گے۔

فہارس لسان العرب کا میرا نسخہ ص ۴۰۷ پر ختم ہوتا ہے۔ انصاف المصاریع اس میں نہیں ہیں اور ابھی تک طبع نہیں ہوئے (۳۹)۔ اب ان فہارس کے اجزاء کے ملنے کی صرف یہی صورت ہے کہ جن نمبروں میں وہ اوراق چھپے تھے وہ نمبر اگر موجود ہوں تو حاصل کئے جائیں۔

پروفیسر احمد زکی ولیدی (۴۰) نے پتہ بتایا ہے کہ زبدۃ التواریخ حافظ ابرو کے ربع چہارم کا ایک نسخہ جو شاہرخ کے لیے لکھا گیا تھا (۴۱) وہ طوپ قپوسرای استانبول میں (N169 پر) موجود ہے۔ میں چونکہ مطلع سعدین (۴۲) جلد اوّل کی تصحیح کر رہا ہوں اور زبدۃ التواریخ کے اس حصے کی جس میں تیمور کا حال ہے مجھ کو ضرورت ہے۔ زبدۃ التواریخ کا (جس کا پتہ Tauer نے دیا ہے) مائیکرو فلم میں نے استنبول سے منگوایا تھا مگر اُس کی تکبیر میں بہت دقّت پیش آ رہی ہے اس لیے [کہ] کاغذ جس پر یہ تکبیر (۴۳) بنتی ہے بازار میں نہیں ملتا۔ اگر طوپ قپوسرای والے نسخے کے مائیکرو فلم کی بجائے Photostat copy بنوانی ممکن ہو تو معلوم نہیں اس پر کیا خرچ آئے گا؟ (ہالینڈ وغیرہ میں تو بہت ہی کم خرچ آتا ہے) اگر جناب کو فرصت ہو تو یہ دریافت فرمالیں کہ اس مطلب کے لیے کتنا روپیہ بکار ہوگا؟ اور وہ آپ ادا فرما سکیں اس شرط سے کہ میں اس کا بدل پاکستان میں جس کسی کو آپ کہیں ادا کر دوں تو آپ کو ضرور زحمت دوں گا کہ آپ وہ رقم وہاں ادا کر دیں یعنی اسی صورت میں کہ آپ اس کا بہ سہولت بندوبست کر سکیں (۴۴)۔ یہ بھی عرض کرنا چاہتا ہوں کہ نسخہ کے وہی اوراق مطلوب ہیں جو تیمور سے متعلق ہیں۔

ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ہز ایکسیلینسی میاں امین الدین (۴۵) سفیر پاکستان یہ رقم ادا کر دیں اور میں ان کے عزیزوں مثلاً میاں امیر الدین (۴۶) کو وہ رقم لاہور میں ادا کر دوں۔ مگر اس کی سلسلہ جنبانی فقط اسی صورت میں ممکن ہے کہ رقم پہلے معلوم ہو۔

امید ہے کہ مزاج عالی بہمہ وجوہ بعافیت ہوگا۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

استانبول (ترکی).

☆☆.....☆☆

(۲۹)

No.14/Conti.

Dated. 14.1.56

محترمی ڈاکٹر حمید اللہ صاحب

سلام مسنون۔ مقالۂ احابیش کے بارے میں آپ نے جو اضافے تجویز کیے تھے انہیں مناسب جگہوں میں درج کر دیا گیا ہے۔ مقالہ کی ایک نقل بغرض نظرِ ثانی ارسالِ خدمت ہے۔ مقالۂ ھذا میں بعض جگہ عبارت کا معمولی سا ردوبدل

خطوط وحدانی میں ظاہر کیا گیا ہے۔اس ردوبدل کو آپ کی نظر ثانی کے بعد ہی برقرار رکھا جا سکے گا۔

ملفوف: مقالہ احابیش ۶ صفحات

والسلام

مخلص

محمد شفیع

جناب ڈاکٹر حمید اللہ صاحب

Istanbul Universitesi

Edebiyat Fakultesi,

Islam Arastirmalari

Enstitüsü

☆☆.....☆☆

(۳۰)

No.10/Conti.

Dated 25.1.56

محترمی ومخدومی

۶ جنوری کا عنایت نامہ موصول ہوا۔ازراہِ عنایت پیرس پہنچ کر دریافت فرما کر مجھ کو اطلاع دیں کہ زبدۃ التواریخ کے مائیکرو فلم کے (۱) مثنّٰی کا خرچ کیا ہوگا؟؛ (۲) اس کی مکبّر تصویریں (اس تقطیع کی جو بآسانی پڑھی جا سکے) کتنے میں تیار ہوسکتی ہیں؟ یہ سن کر خوش ہوئی کہ مصارف یہاں پاکستان میں بھی ادا کیے جا سکتے ہیں۔

۲- آپ کا نسخہ ارمغان (۴۷) پیرس ہی کے پتے پر بھیجا گیا ہے اور کچھ ری پرنٹ بھی ضرور بھیجے گئے ہوں گے۔ فرنچ کے پروف یہاں یونیورسٹی کے فرنچ لیکچرر نے پڑھے ہیں۔لیکن آپ کو معلوم ہے کہ اس قسم کی بیگاروں کو لوگ کس طرح سے ٹالتے ہیں۔آپ کو اتنی فرصت کہاں کہ بہت نمایاں فرنچ غلطیاں لکھ بھیجیں کہ غلط نامہ شائع کیا جا سکے۔عثمان توران (۴۸) صاحب کا نسخہ ضرور اسی پتے پر ہی بھیجا گیا ہے جو انھوں نے اپنے مضمون کے ساتھ دیا ہوگا۔

۳- پروفیسر لوئیس (۴۹) نے آکسفورڈ سے لکھا ہے کہ ان کو زکی ولیدی صاحب کا کوئی مضمون (پہلے چار کے بعد) نہیں پہنچا۔میں نے زکی ولیدی صاحب کو عریضہ تو لکھ دیا ہے لیکن اگر نامناسب نہ ہو تو ان کو آپ بھی یاد دلا دیجئے۔ان

کو کرنا تو صرف یہی ہے کہ وہ اپنے مضامین میں سے جو ترکی انسائیکلوپیڈیا میں شائع ہو چکے ہیں، اگر کوئی چیز قابل حذف و اضافہ ہو تو لوئیس صاحب کو اطلاع دے دیں، ورنہ وہ مضمون چھپے ہوئے تو موجود ہی ہیں۔

۴- میں نے پہلے بھی عرض کیا تھا کہ اردو دائرۂ معارف کے لیے جو مضمون الف، ب اورت تک کے ہوں ان کے متعلق جلدی ہے، وہ توجہ فرما کر جلد ارسال فرما دیں باقی بے شک جون جولائی تک مکمل ہو جائیں۔

۵- کعبے والے مقالے کے متعلق آپ نے ٹھیک فرمایا کہ فنِ تعمیرات اور آثارِ قدیمہ کے ساتھ روایات کی تاریخ کو بھی سامنے رکھنا چاہیے تب ہی صحیح رائے قائم ہو سکتی ہے۔

امید ہے کہ مزاج عالی بہمہ وجوہ بخیر ہوگا اور آپ اب عنقریب براہِ روما پیرس روانہ ہونے والے ہوں گے۔ وہاں پہنچ کر اپنے پتے کی تبدیلی سے اطلاع بخشیں۔

والسلام مع الاکرام

مخلص

محمد شفیع

جناب ڈاکٹر حمید اللہ صاحب

(ترکی)

☆☆.....☆☆

(۳۱)

No.20/P.F.

Dated. 8.2.56

مکرمی!

آپ کا عنایت نامہ موصول ہوا۔ یہ مضمون آپ کے پاس نظر آخر کے لئے بھیجا گیا تھا، اس میں بعض تبدیلیاں مولانا سعید انصاری صاحب ندوی (۵۰) نے جو اس محکمہ میں کام کر رہے ہیں، تجویز کی تھیں۔ اس کو آخری صورت دینے کے لیے میں نے ابھی نہیں دیکھا۔ بہر حال جو سطریں آپ کو منظور نہ ہوں وہ اس میں قطعاً درج نہ ہوں گی۔

ڈاکٹر Kahle (۵۱) لاہور تشریف لائے تھے۔ ان سے معلوم ہوا کہ Committee of Direction کے آخری اجلاس میں وہ خود شامل نہیں ہوئے اس لیے کہ وہ ممبر نہیں ہیں، مگر ان کی باتوں سے معلوم ہوتا تھا کہ کوئی بات اب دو سال کے بعد ہی پھر معرضِ بحث میں آسکتی ہے۔

(الف) بعض مضامین ڈاکٹر منجّد (۵۲) لکھنے والے تھے لیکن وہ انھوں نے اب تک نہیں بھیجے اور یاد دہانی کے خطوں کا جواب بھی نہیں دیتے۔ ممکن ہے ہمارے پاس ان کا پتہ غلط ہو۔ ازراہِ کرم ان سے پوچھئے کہ مقالے وہ ہم کو کب لکھ کر دیں گے اور ان کا موجودہ پتہ بھی اگر آپ کو معلوم ہو تو اس سے بھی مطلع فرمائیں۔

(ب) اسی طرح Mr. Ali Saim Ülgen, Evkaf Ap. No.2/ 5, Ulus-Ankara, Turkey نے Turkey of Architecture Islamic پر مقالہ اپنے ذمہ لیا تھا۔ اب تک نہ وہ مقالہ پہنچا ہے اور نہ ہم کو یہ معلوم کہ وہ بھیجیں گے یا نہیں۔ اگر ہو سکے تو ان کی توجہ بھی اس طرف مبذول فرمائیں۔

(ج) Prof. Andre Godard, Ex. Director of Antiquities of Iran, C/O The Ministry of Education, Tehran.

ان کا بھی یہی حال ہے یعنی خط کا جواب نہیں دے رہے۔ آپ کو ان کا موجودہ پتہ معلوم ہے؟ یا دریافت فرما سکتے ہیں؟

امید ہے کہ استنبول کا قیام اور کام آپ کے حسبِ پسند اختتام پذیر ہوگا۔ زبدۃ التواریخ حافظ ابرو کے متعلق اطلاع کا انتظار رہے گا۔

ازراہ کرم جناب بوہد انووچ کی خدمت میں میرا سلام اور تار دینے کی آمادگی کے لیے بہت بہت شکریہ پہنچا دیں۔
والسلام مع الاکرام.

آپ کے ارشاد کے مطابق مقالہ ''خندق'' منسلک ہے۔

مخلص

محمد شفیع

بخدمت جناب ڈاکٹر محمد حمید اللہ

پیرس

☆☆.....☆☆

(۳۲)

No.34/P.F.

Dated. 25.2.56

جناب مکرم بندہ

یہ صحیح ہے کہ فنّی چیز کا ترجمہ اہلِ فن ہی بہتر کر سکتے ہیں۔ مگر مشکل یہ ہے کہ اہلِ فن ملتے نہیں۔ اگر توجہ فرما کر مقالہ کا

ترجمہ کر دیں تو کسی اِشکال کے پیدا ہونے کی صورت میں غالباً آپ کو مقامی مدد مل سکتی ہے۔ میں نے احتیاطاً ''تعمیر'' کا آرٹیکل ''فنِ عمارت'' میں ڈال دیا ہے اس لیے اگر ترجمہ میں دو چار مہینہ لگ جائیں تو چنداں مضائقہ نہیں۔

۲- اس سلسلے میں ایک بات یاد آئی۔ ترکیہ کی اسلامی عمارات کا ایک مقالہ Mr. Ali Saim Ülgen Evkaf Ap. No.2/ 5, Ulus-Ankara, Turkey کے سپرد کیا تھا اور انھوں نے لکھنے کا اقرار بھی کیا تھا۔ یاد دہانی پر یہ بھی کہا کہ عنقریب بھیجتا ہوں مگر اب خاموش ہیں اور یاد دہانی کا جواب نہیں دیتے۔ کیا یہ ممکن ہے کہ آپ راست یا بالواسطہ ان سے دریافت فرمائیں کہ وہ مضمون کب مکمل کر کے بھیجتے ہیں؟

۳- ارمغان (۵۳) کے لیے اگر چند بڑے کتب خانوں کی فہرست بھیج دیں تو کوشش کی جائے گی کہ اُن کو بھی کتاب بھیج دی جائے۔

۴- حافظ ابرو کا معاملہ ذرا ٹیڑھا ہے (۵۴)۔ اگر تصویروں پر ساڑھے چونتیس پونڈ لگیں گے تو بہتر نہ ہو کہ مائیکرو فلم ہی خرید لیا جائے۔ آپ نے جو اندازہ بھیجا تھا وہ یہ تھا کہ اس سے دوگنے سے کم رقم (۸۰۰ روپیہ کے قریب؟) میں آپ نے مائیکرو فلم کی مشین خریدی تھی۔ اگر ازراہِ کرم دریافت کر کے لکھیں کہ مشین مائیکرو فلم پڑھنے کی کتنے میں آسکے گی تو میں طے کر سکوں گا کہ مشین خریدی جائے یا مائیکرو فلم۔ مشین میسر آسکنے کی صورت میں کیا آپ حافظ ابرو والے مائیکرو فلم عارضی طور پر کسی خاص مدت کے لیے میرے پاس بھیج سکیں گے؟

امید ہے کہ مزاج عالی بہمہ وجوہ بخیریت ہوگا اور استنبول کے قیام کا زمانہ خیر و خوبی سے کٹا ہوگا (۵۵)۔

کیا یہ ممکن نہیں ہے کہ آپ اب ایک دو سال لاہور میں آ کر گزاریں تا کہ دائرۂ معارف کی آخری تصحیح کی منزلیں طے کرنے میں قیمتی امداد دے سکیں؟۔ والسلام.

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر حمید اللہ صاحب، پیرس.

☆☆.....☆☆

(۳۳)

No.38/P.F.

Dated. 28.2.56

مکرمی جناب ڈاکٹر صاحب

آپ کا عنایت نامہ پروفیسر فاخر عز (۵۶) نے مجھ کو دیا۔ یونیورسٹی میں اور یونیورسٹی کے باہر لوگوں نے ان کا بہت تپاک سے استقبال کیا، میں نے خود بھی ان کے بارے میں کسی کوتاہی کو روا نہیں رکھا۔ لاہور کے قیام کے بعد وہ پشاور گئے تھے۔ اب ڈھاکہ گئے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ وہ بہت اچھا اثر یہاں سے لے کر جائیں گے۔ اب انھیں ۴ مارچ کے لگ بھگ پھر لاہور آنا ہے اور دو تین دن ٹھہر کر واپس جائیں گے۔ میں سمجھتا ہوں کہ وہ لوگوں کی گرم جوشی اور خاطر داری سے کافی خوش ہوئے ہوں گے۔ والسلام مع الاکرام.

مخلص

محمد شفیع

جناب ڈاکٹر حمید اللہ صاحب

۴ ری-ڈی-ٹورنون، پیرس ششم، فرانس.

(۳۴)

No.44/P.F.

Dated. 8.3.56

مکرمی!

ڈاکٹر فاخر عز ڈھاکہ سے واپس آ گئے ہیں اور واپسی کے ارادے سے شاید کل کراچی کو روانہ ہو جائیں گے۔ میرا خیال ہے کہ وہ یہاں سے خوش واپس جا رہے ہیں اور پاکستان کے حالات اچھی طرح سے سمجھ گئے ہیں اور اپنے وطن میں یہاں کے حالات درست طور پر بیان کر سکیں گے۔

ڈاکٹر علی صائم Ülgen کی چٹھی آ گئی ہے۔ اب اس کے بارے میں مزید زحمت نہ اٹھائیں۔

آپ کے ارشاد کے مطابق ڈاکٹر صلاح الدین منجّد کو بعض مقالے سپرد ہوئے تھے ان میں سے دو تین انھوں نے لکھے باقی ابھی نہیں لکھے۔ انھوں نے اپنا پتہ سفارت خانۂ شام قاہرہ دیا تھا، اسی پتہ پر ان سے خط و کتابت ہو رہی ہے۔ مگر باوجود چوتھا ریمائنڈر [کذا، ریمائنڈر] جانے کے مقالے نہیں آئے۔ اگر ان کا پتہ غلط ہے تو مہربانی سے ان کا صحیح پتہ عنایت فرماویں اور اگر ممکن ہو تو ان کو براہِ راست تحریر فرمائیں کہ وہ ہمارے نئے مقالے جلد ارسال کریں۔

میں نے ۸ فروری ۱۹۵۶ء کے مکتوب میں Prof. Andre Godard, Ex-Director of Antiquities of Iran کا پتہ بھی پوچھا تھا۔ اگر معلوم ہو سکا ہو تو ازراہِ کرم اطلاع دیں۔ ہم ان کو کئی خط لکھ چکے ہیں، کوئی جواب موصول نہیں ہوتا۔

مسز نظرو (۵۷) نے اردو میں ایک خط مجھ کو لکھا اور اپنی عرض کی نقل بھی میرے پاس بھیجی۔ مہربانی کر کے ان سے دریافت کریں کہ وائس چانسلر صاحب نے ان کو کوئی جواب دیا یا نہیں؟ چیفس کالج لاہور میں فرانسیسی کے معلم کی ایک جگہ خالی ہے۔ وہاں کے پرنسپل صاحب سے میں نے مسز نظرو کا ذکر کیا تھا۔ پرنسپل صاحب چونکہ بہت جہاندیدہ اور محتاط آدمی ہیں۔ ان کے متفرق سوالات سے معلوم ہوتا تھا کہ یہاں کے عام حالات چونکہ فرانس کے عام حالات سے مختلف ہیں، ان کو اندیشہ ہے کہ ایسا نہ ہو کہ یہ تقرر کامیاب ثابت نہ ہو۔ اگر مناسب سمجھیں تو مسز نظرو ایک درخواست اس جگہ کے لیے براہِ راست پرنسپل صاحب چیفس کالج لاہور کو بھجوا دیں۔ یہ بھی مناسب ہوگا کہ وہ اس میں References پروفیسر..... وغیرہ وغیرہ بھی دے دیں۔ ممکن ہے پرنسپل صاحب اپنے کسی دوست کو وہاں انٹرویو کے لیے لکھیں۔ چونکہ ان کو خود پڑھنا بھی ہوگا اور ریسرچ بھی کرنا ہوگی، اس لیے وہ یہ لکھ دیں کہ دس گھنٹے ہفتے میں پڑھا سکیں گی اور اس کے عوض میں رہائش، طعام اور دوسو روپیہ ماہوار طلب کریں گی۔

امید ہے کہ آپ کو مقالوں کی تحریر اور تصحیح کے لیے فرصت مل گئی ہوگی۔ ان کی موصولی کی کب تک توقع رکھنی چاہیے؟

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

۴-ری-ڈی-ٹورنون

پیرس ششم، فرانس.

(۳۵)

No.45/P.F.

Dated. 10.3.56

مکرمی و محترمی جناب ڈاکٹر صاحب

السلام علیکم۔ ایک مفصّل خط اس سے پہلے لکھ چکا ہوں۔ اس میں Sachalite کا ذکر بھول گیا تھا۔ گمان ہوتا ہے کہ یہ لفظ گویا 'ساحل' ہی سے نکلا ہوا ہے۔ کیا پروفیسر ہیسٹن (۵۸) نے اس کا ذکر نہیں کیا؟ بہر حال ان معلومات کے لیے شکریہ! انسائیکلو پیڈیا آف اسلام فرنچ ایڈیشن ۴: ۱۲۵۵ عمود ب سطر ۳۱ پر دو ڈھائی سطر کی ایک لاطینی عبارت ہے از راہِ کرم اس کا بھی ترجمہ کروا دیں اور اس عبارت کے شروع میں ایک لفظ Camoes ہے آپ اسے عربی لفظوں میں کیسے لکھیں گے؟

فلم خوان آلہ اگر چالیس پاؤنڈ والا مل جائے تو میں اس کے بار کا متحمل ہو سکوں گا بشرطیکہ اس کی درآمد ممکن ہو۔ اس کے لیے درآمد کی درخواست دینا پڑے گی اور پھر Exchange کی۔ میں اس مضمون کی ایک درخواست امروز فردا میں بھیج

دوں گا اور اگر یہ رقم (40 پاؤنڈ) آپ کے حکم سے یہیں ادا ہو جائے تو exchange کی درخواست میں مزید وقت ضائع نہ ہوگا۔ کیا یہ ممکن ہے؟

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

۴-ری-ڈی-ٹورنون،

پیرس ششم، فرانس.

(۳۶)

دائرۂ معارف اسلامیہ اردو، پنجاب یونیورسٹی

لائبریری بلڈنگ، لاہور۔

تاریخ: ۲۹ مارچ ۱۹۵۶ء نمبر ۵۷

نمبر: ۷۵

مکرمی

آپ کا عنایت نامہ موصول ہوگیا۔ مقالہ احابیش میں اضافہ کر دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر فاخر عزّ کا خط استنبول سے آیا ہے جس میں وہ سیرِ پاکستان سے بہت خوش معلوم ہوتے ہیں۔

ڈاکٹر منجّد کے پتے کا شکریہ! مسٹر الگن نے ابھی تک مقالہ تو نہیں لکھا مگر خط لکھا ہے کہ بھیجوں گا۔ شاید وہ آپ کے دوست کی تحریک سے زیادہ مستعدی کا اظہار کریں۔

پرتگالی عبارت کے ترجمہ کا بہت بہت شکریہ! پھر زحمت دیتا ہوں۔ طبع جدید آرٹیکل ''امیہ ابن عبد شمس'' کے پیرا ۴۱ میں عنابستہ کے آگے لکھا ہے "a potiori from the name 'Anbasa" اس خط کشیدہ عبارت کا ترجمہ آپ کس طرح سے کریں گے؟ (۵۹)

اگر آپ حافظ ابرو کے روٹو ہی بھیجنے کا فیصلہ کر چکے ہیں تو عین مناسب ہے۔ افسوس ہے کہ جامعۂ پنجاب موجودہ حالات میں یہ کتاب لینے پر آمادہ نہ ہوگی۔ تاہم مقدور کوشش کی جائے گی کہ اس کو میں شخصی طور پر لے لوں۔ کب تک فوٹو تیار ہو جائیں گے؟ میاں افضل حسین وائس چانسلر (۶۰) UNESCO کی کسی میٹنگ کے لیے اپریل کے شروع میں لنڈن آتے ہیں۔ آپ پارسل ان کے حوالے کر سکتے تھے اگر وہ پیرس آتے مگر اب یہ نہ ہو سکے گا۔

دو جدید اعرابی علامتیں ہم نے استعمال کی ہیں۔ کسرۂ مجہول (e) کے لیے — اور ضمۂ مجہول کے لیے (o) مثلاً سٹ Set اور بولڈ bold، اگر آپ کے نظام کا پہلے علم ہوتا تو اس کو اختیار کر لیتا اب تو ساری کتاب کو بدلنا پڑے گا (۶۱)۔ والسلام مع الاکرام؟

مخلص

محمد شفیع

بخدمت جناب ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

پاریس۔

(۳۷)

No.20/P.F.

dated. 18.4.56

مکرمی

۲۳ شعبان المعظم کے مکتوب میں آپ نے از راہِ کرم:- a priori اور a posteriori کا ترجمہ عنایت فرمایا تھا مگر میں نے جو عبارت آرٹیکل امیہ ابن عبد شمس کے پیرا ۴ سے بھیجی تھی وہ یہ تھی a potiori from the name 'Anbasa' تو کیا a potiori اور a posteriori ایک ہی ہے اور خط کشیدہ عبارت کا آپ کیا ترجمہ کریں گے (۶۲)؟

حافظ ابرو کے فوٹو کس منزل تک پہنچے ہیں؟

مادام نذرو کا خط جو وائس چانسلر صاحب کے نام تھا شاید ان کو نہیں ملا۔ ابھی اگلے دن ایک مجلس نے وظائف کا فیصلہ کیا۔ اردو کے متعلق جو درخواستیں اس مجلس کے سامنے پیش ہوئیں ان میں مادام نذرو کی درخواست نہیں تھی۔ جس کا مطلب میں تو یہ سمجھا ہوں کہ وائس چانسلر صاحب کو ان کا خط سرے سے ملا ہی نہیں۔ میرا خیال ہے کہ وہ اس مرتبہ رجسٹرڈ درخواست ان کے نام بھجوائیں اگر چہ اب شاید کچھ انتظار کرنا ہوگا اس لیے کہ کوئی وظیفہ خالی ہو تو ملے۔ پرنسپل اٹچیسن کالج نے مجھ کو اس خط کی نقل بھیجی ہے جو انھوں نے مادام نذرو کی درخواست کے جواب میں لکھا ہے۔ یہ خط مایوس کن ہے اور اسی قسم کا ہے جو آپ کو یا مادام کو پشاور سے آیا تھا۔ اگر مادام چاہیں تو دوبارہ پرنسپل صاحب کو لکھ سکتی ہیں کہ وہ پورے وقت کی ملازمت نہیں چاہتیں۔ سر دست ان کو ۱۰ پیریڈ کا کام دیا جائے اور ایک سال کا تقرر کر کے ان کے کام کو دیکھا جائے۔ خواہ مخواہ کی بدظنی بے جا ہے۔ اس لیے کہ ان کو اپنی ذات پر اعتماد ہے۔

آپ نے ۱۷ رجب کو امت، ام ولد، امی، آئین اور اصولِ فقہ کے مقالوں کے متعلق تحریر فرمایا تھا کہ آپ یہ جلد روانہ کر دیں گے، اگر وہ روانہ ہو چکے ہوں تو اطلاع بخشی جائے۔

عمارت کے متعلق جس مقالے کا ترجمہ مطلوب تھا وہ اب امید ہے کہ ختم ہو گیا ہوگا۔ والسلام مع الاکرام.

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

☆☆.....☆☆

(۳۸)

دائرۂ معارفِ اسلامیہ اردو، پنجاب یونیورسٹی، لائبریری بلڈنگ، لاہور

No.75/P.F.

Dated. 2.5.56

مکرمی

انسائیکلوپیڈیا آف اسلام نیا اڈیشن جلد اوّل کراسہ سوم (انگریزی) ص ۱۵۷ میں ایک ترجمہ ''ابوعبیداللہ معاویہ بن عبیداللہ بن یسار الاشعری'' وزیر کا دیا ہے۔ مآخذ میں ابن خلکان X1,88 ص کا حوالہ بھی ہے۔ ازراہِ کرم یہ دیکھ کر بتائیں کہ یہ حوالہ وفیات طبع وستغلت کا ہے یا نہیں؟ (یہ اڈیشن یہاں نہیں ہے) یہ کتاب کراسوں میں چھپی ہوگی اور شاید XI سے مراد اس کا گیارھواں کراسہ ہو۔ مصری اڈیشن (۶۳) سے تو معلوم نہیں ہوتا کہ اس ابوعبیداللہ کا کوئی ترجمہ ابن خلکان نے دیا ہے لیکن یہ ہوسکتا ہے کہ اس کا ذکر کسی اور ترجمہ میں ضمناً آ گیا ہو۔

۲- اسی طرح ابوعبیدہ عامر بن عبداللہ بن الجراح (دائرۃ معارف نیا اڈیشن جلد اوّل کراسہ سوم (انگریزی) صفحہ ۱۵۸) کے ترجمے کے مآخذ میں ایک کتاب Nasab, 410, 425 کا حوالہ دیا ہے۔ معلوم نہیں یہ نسب کونسی کتاب ہے؟ شاید زبیر ابن بکار کی نسب قریش و اخبارہم ہو یا سیوطی کی نسب بعض الصحابہ مگر مجھے ان دونوں کتابوں کی طباعت کے متعلق کوئی اطلاع نہیں۔ یہ بھی دریافت طلب ہے کہ یہ حوالہ کس کتاب کا ہے؟

آپ کا عنایت نامہ موصول ہوا تھا۔ افسوس سے عرض کرتا ہوں کہ درخواست کی جو نقل آپ نے مجھ کو بھیجی تھی وہ نہیں ملتی۔ چونکہ اصل کی نسبت گمان تھا کہ ٹھکانہ پر پہنچ گیا۔ اس کو خدا معلوم اس وقت کہاں رکھ دیا گیا۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ آپ مسز نذرو کی یونیورسٹی ڈیپارٹمنٹ کی طرف سے کوئی تصدیق نامہ یا سفارش نامہ جس میں اُن کی خود اعتمادی ہوش مندی وغیرہ کا ذکر ہو پرنسپل ایچیسن کالج کو بھجوا دیں (یعنی ان کے مکتوب کے جواب کے طور پر) تو شاید مفید ہو۔

مقالے ارسال فرمانے کا شکریہ۔ ان کے لیے چشم براہ رہوں گا۔ آنے والی عید کے متعلق مبارکباد اور تمنّیات صالحہ پیش کرتا ہوں۔

والسلام مع الاکرام

مخلص

محمد شفیع

بخدمت جناب ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

۴-رو-ڈی-ٹورنون، پیرس ششم.

☆☆.....☆☆

(۳۹)

No. 83/P.F.

۲۳ مئی ۱۹۵۶ء

مکرمی ومحترمی

السلام علیکم. عید مبارک کا بہت شکریہ، میری طرف سے بھی بہت بہت عید مبارک قبول فرمایئے۔ ابن خلکان اور نسب قریش کے متعلق اطلاعات کا بھی بہت بہت شکریہ۔ امید ہے کہ بیگم نذرو نے پرنسپل ایجیسن کالج کو درخواست بھیج دی ہوگی۔ ان کو یہ مشورہ نہ دینا چاہیے کہ وہ گرمیوں میں ایک ماہ کے مصارف ہمراہ لے کر لاہور پہنچیں اس لیے کہ لاہور کی گرمی شدید ہے اور ان کے لیے ابتدا میں نا قابلِ برداشت ہوگی۔ آج کا ٹمپریچر ۱۱۴ ہے۔ اس پر بے روزگاری بھی ہوگی۔ ممکن ہے اس عرصہ میں شاید پرنسپل ایجیسن کالج جواب لکھیں۔ اپنی یونیورسٹی (پیرس) کی معرفت وائس چانسلر صاحب پنجاب یونیورسٹی کو مسلمانوں کے فنِ تعمیر کے ریسرچ کے متعلق بھی لکھ دیں اور وظیفہ مانگیں۔

تاریخ تیمور ممکن ہے کہ اور دس پندرہ دن میں پہنچے۔ معلوم نہیں آپ نے اس کے اوپر کیا لکھا ہے۔ یہ میں اس لیے پوچھتا ہوں کہ کہیں کسٹم والے اس کو روک نہ لیں۔ ہدیہ کے یا ایسے پارسلوں کو جن میں زر مبادلہ باہر بھیجنے کا سوال نہ ہو روکا نہیں جاتا۔ آپ فرماتے تھے کہ کراچی میں کچھ آپ کے عزیز ہیں۔ کوئی رقم وہاں بھیجی جاسکتی ہے۔ ان کے پتے سے مطلع فرمائیں۔

فہارس العقد (۶۴) کا نسخہ عنقریب آج کل ارسالِ خدمت ہوگا ان شاء اللہ تعالٰی۔ اس کے نسخے یونیورسٹی کے پاس بھی کافی تعداد میں موجود ہیں۔

پروفیسر براکلمان کی لاجواب کتاب مشرق میں لکھنا ناممکن تھا (۶۵)۔ان کی عمر شاید ۹۰ سے زائد تھی۔

اگر کوئی کتاب فروش نسب قریش (۶۶) کا نسخہ مع بل مجھ کو دفتر کے پتے پر بھیج سکے تو ارشاد فرماویں۔ یہ ڈیپارٹمنٹ میں کارآمد ہوگی۔ والسلام.

مخلص

محمد شفیع

جناب ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

۴ شارع طورنون، پاریس ششم۔

☆☆.....☆☆

(۴۰)

UNIVERSITY OF THE PUNJAB

Department of Urdu Encyclopaedia of Islam

UNIVERSITY LIBRARY BUILDINGS

LAHORE.

K.B.M. MOHAMMAD SHAFI

Ref. No.93/P.F.

۵ جون ۱۹۵۶ء

مکرمی ڈاکٹر صاحب

سلام مسنون۔ آپ کے مرسلہ مقالات: امی، امۃ، اصولِ فقہ اور آئین موصول ہوئے جن کے لیے شکر گزار ہوں۔ امید ہے کہ آپ بہمہ وجوہ بعافیت ہوں گے۔

آج مائکرو فلم کے مکبرات بھی صحیح وسلامت مل گئے۔ بہت بہت شکریہ بعض ناخوانا ہیں۔ غالباً اصل کی خرابی اس کی اور سخت بے ترتیبی کا باعث ہے۔ ازراہِ کرم کراچی کا وہ پتہ ارسال فرماویں جہاں مبالغ بھیجے جائیں۔ والسلام مع الاکرام.

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر حمید اللہ صاحب

☆☆.....☆☆

(۴۱)

No .95/P.F. ۱۳ جون ۱۹۵۶ء

مکرمی

اس سے پہلے تشکر کے ساتھ اطلاع دے چکا ہوں کہ تصاویر تاریخِ تیمور کا پارسل موصول ہو گیا ہے۔ یہ دریافت کیا گیا تھا کہ کراچی میں ان تصویروں کے اخراجات کی رقم کس پتے پر بھیجی جائے۔ ابھی تک اس کا جواب موصول نہیں ہوا۔ فہارس العقد کی دونوں جلدیں خدمت میں بھیجی گئی [کذا، گئیں] بظاہر وہ بھی آپ کو ابھی موصول نہیں ہوئیں۔

آپ نے عید الفطر والے عنایت نامے میں لکھا تھا کہ بیگم نذرو کی نئی درخواست مجھے بھیج رہے ہیں مگر یہ درخواست مجھ کو اب تک نہیں پہنچی۔ اگر کوئی اور آرٹیکل تیار ہو گئے ہوں تو ازراہِ کرم ارسال فرمائیں۔

معلوم ہوتا ہے کہ داؤد صاحب (۶۷) استنبول پہنچ چکے ہیں۔ کیا پڑھا رہے ہیں اور ترکی نہ جاننے کے باوجود کس طرح درس دیتے ہوں گے (۶۸)۔

جناب Ülgen نے وعدوں کے باوجود ابھی تک آرٹیکل نہیں بھیجا بہت ہی افسوس ہے۔

امید ہے کہ مزاج گرامی بہمہ وجوہ بخیر و عافیت ہوگا۔ ان شاء اللہ تعالیٰ.

مخلص

محمد شفیع

جناب ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

۴-شارع طورنون، پاریس ششم، فرانس.

☆☆.....☆☆

(۴۲)

۲۹ جون ۱۹۵۶ء [؟]

مخدومی و مکرمی

السلام علیکم، ۲۹ دسمبر کا عنایت نامہ موصول ہوا، اس کے بعد حضرت الفاضل آقای زکی ولیدی کا عطوفت نامہ مورخہ ۴ جنوری ۱۹۵۶ء (۶۹) پر بھی جو سطور آپ نے لکھیں وہ میں نے مطالعہ کیں۔ حقیقت یہ ہے کہ زبدۃ التواریخ کے مائکرو فلم یا

فوٹوسٹیٹ نقل کے دام مجھ کو پہلے سے دینے ہوں گے اس لیے سعی فرمائیں کہ خرچ کم از کم ہو۔ یہ مسئلہ بھی پیش نظر عالی رہے کہ زیادہ رقم یہاں سے بھیجنے میں سخت اشکال ہے۔ میرے موجودہ مقصد کے لحاظ سے زبدۃ التواریخ کا وہ حصہ جو تاریخِ تیمور پر مشتمل ہے (انتہا وہ حصہ جو تاریخ شاہرخ پر منحصر ہے) مطلوب ہے۔ مگر آقای زکی ولیدی فرماتے ہیں کہ نسخہ N1659 کے اوراق اتنے بے ترتیب ہیں کہ مطلوبہ اوراق کو علیحدہ کرنا ممکن نہیں۔ اب آپ فرمائیں میں اس کا کیا حل تجویز کروں؟ ساری کتاب کے دام تو غالباً بہت ہوں گے، اور وہ حصے جو سیرت وغیرہ پر لکھے ہیں ان کی مجھ کو ضرورت بھی نہیں ہے۔ ان سب چیزوں پر غور فرما کر فیصلہ کرلیں، اگر یہ ممکن نہ ہو کہ تاریخ تیمور مع تاریخ شاہرخ اس سے علٰیحدہ کی جاسکے تو پھر شاید مائیکرو فلم ہی سے گزارہ کرنا ہوگا اور وہی بھیجی جائے بعد اس کے ادائِ زر کا سہل طریقہ تجویز فرمادیں۔ یعنی آیا کراچی میں آپ کے کسی عزیز کو ادائیگی ممکن ہوسکتی ہے یا نہیں؟

جس مکبّر آلہ کا آپ ذکر کرتے ہیں اس کو خرید کر یہاں بھیجنا شاید درآمد کی رکاوٹ سے مجھ کو دوچار کردے ورنہ وہ ہے تو بہت کام کی چیز۔

۲- اب رہا اس فرانسیسی ریسرچ سٹوڈنٹ کا معاملہ جس کو اردو کی تکمیل کے علاوہ یہاں رہ کر اسلامی آثارِ قدیمہ پر ڈاکٹریٹ کے مواد کو فراہم کرنا ہے۔ میں نے اس معاملہ پر غور کیا ہے مجھ کو آسان طریقہ حسبِ ذیل نظر آتا ہے:

یونیورسٹی میں دوسو روپے ماہوار کی چند ریسرچ سٹوڈنٹ شپ ہیں۔ اگر شخص معلوم خان بہادر میاں افضل حسین، وائس چانسلر پنجاب یونیورسٹی کو ایک درخواست اس مضمون کی بھیج دیں کہ فلاں فلاں مطلب کے لیے ان کو ایک ریسرچ سٹوڈنٹ شپ عنایت کیا جائے اور وہ پنجاب یونیورسٹی میں آکر کسی پروفیسر کی رہنمائی میں کام کرے گا تو خیال ہے کہ شاید اتنی صورت تو بن جائے۔ یہ بھی اس میں اضافہ کیا جاسکتا ہے کہ اگر پارٹ ٹائم فرنچ لکچرر فرانسیسی کی حیثیت سے وہ یونیورسٹی میں یا کسی کالج میں کام کرسکے تو وہ اس کے لیے بھی آمادہ ہیں۔ مثال کے طور پر یہ لکھا جاسکتا ہے کہ اسلامیہ کالج فار وومن لاہور اگر فرانسیسی میں جماعت کھول دے تو وہ اس میں بصورتِ اجازت وقت دینے کو تیار ہیں۔ میں بڑی خوشی سے انسائیکلوپیڈیا کی طباعت کے سلسلے میں بھی ان سے پروف خوانی وغیرہ میں بامعاوضہ مدد لے سکوں گا لیکن ظاہر ہے کہ وہ اتنا زیادہ کام نہیں ہے Bibliography میں اتنی زیادہ چیزیں نہیں ہوتیں۔ بہرحال اگر ان میں سے کوئی تجویز قابلِ قبول ہو اور کوئی درخواست یہاں بھیجی جائے تو اس کی نقل میرے پاس بھی ارسال فرمائیں۔ میں اسلامیہ کالج لاہور سے بھی دریافت کرنا چاہتا ہوں۔

''احابیش'' سے متعلق زیادات موصول ہوگئیں۔ بہت بہت شکریہ۔

جو آرٹیکل ابھی آپ ہی کے پاس ہیں وہ کب تک موصول ہوں گے؟ والسلام مع الاکرام.

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

۴-شارع طورنون، پاریس ششم

☆☆.....☆☆

(۴۳)

ار جولائی ۱۹۵۶ء

مکرمی جناب ڈاکٹر صاحب

اس سے قبل دومرتبہ زبدۃ التواریخ کے عکسوں کی موصولی کی اطلاع ارسالِ خدمت کر چکا ہوں۔اس کے متعلقہ مصارف کی ادائیگی کا مسئلہ ابھی معلّق ہے۔عرصہ ہوا میں نے عرض کیا تھا کہ بہت آسانی ہوگی اگر آپ کے کراچی کے اعزہ کو مصارف کی رقم ادا کی جائے۔اور آپ نے تحریر فرمایا تھا کہ یہ ممکن ہے۔عکسوں کی موصولی کے بعد دومرتبہ یہ امر معروض ہو چکا مگر ابھی تک اس کا جواب موصول نہیں ہوا۔یہ امر میری پریشانی کا باعث ہے۔ازراہِ کرم جلد توجہ فرما کر وہ پتہ ارسال فرمائیں جس پر یہ رقم بھیجی جا سکے۔

مسز نذرو کے متعلق ابھی آپ نے تحریر نہیں فرمایا کہ پرنسپل چیفس کالج نے ان کو کیا جواب دیا اور اگر انھوں نے وائس چانسلر صاحب کو کوئی درخواست بھیجی تو اس کا کوئی جواب موصول ہوا یا نہیں؟ ازراہِ کرم مطلع فرمائیں۔

بقایا آرٹیکل جو آپ کو تفویض ہوئے ہیں ان کا انتظار ہے۔امید ہے کہ مزاج عالی بہمہ وجوہ بخیر و عافیت ہوگا ان شاء اللہ العزیز۔

اتنا لکھا جا چکا تو ۱۰ ذی قعدہ والا مکتوب عنایت موصول ہوا۔شیخ محمد اشرف (۷۰) کو عنقریب ۲۵ روپے کی رقم ادا کر دی جائے گی۔افریقی آثار کا اصل مقالہ بھیجنے میں یہ خطرہ ہے کہ راستے میں گم نہ ہو جائے۔میں غور کروں گا کہ اس کے متعلق کیا کیا جائے۔فہارس العقد موصول ہونے پر اطلاع ضرور بخشیں۔آپ ''افریقی تعمیرات'' کے مسودے کے سوا باقی تراجم وغیرہ بعد ترمیم واضافہ مکمل کر کے ارسال فرما دیں۔والسلام

''احمد'' والے آرٹیکل کی تصحیح کے لیے نوٹ لکھیں۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

☆☆......☆☆

(۴۴)

No.93/P.F. ۱۴جولائی ۱۹۵۶ء

Dated. 14.7.56

مکرمی

وعلیکم السلام ورحمۃ اللہ وبرکاتہ۔عنایت نامہ کا شکریہ! حسب الارشاد واجب الاداد رقم فی الحال اپنے پاس رہنے دیتا ہوں لیکن مناسب یہی معلوم ہوتا ہے کہ اس کے متعلق اگلے چند مہینوں کے اندر ہی احکام صادر فرما دیے جائیں۔اس لیے کہ حساب لمبا ہو جانے سے بعض اوقات کچھ باتیں بھول بھی جاتی ہیں۔

۱- 'مارسے' کا مضمون اسی ڈاک سے بذریعہ رجسٹری ہوائی ڈاک بھیجا جا رہا ہے۔

۲- مقالہ ''احمد'' کے متعلق آپ کے تعلیقہ کا شکریہ(۷۱)!اس کے متعلق مفصل پھر عرض کروں گا۔

۳- مولوی میمنی نے النتف کے نام سے ابن رشیق اور ابن شرف کے چند اقتباسات ۱۳۰ صفحے کے ایک رسالے میں بترتیب تہجی درج کیے ہیں۔اس میں قافیۃ الہمزہ کے ذیل میں بحر کامل کے صرف دو اقتباسات دیے ہیں۔پہلا اقتباس ۱۱ شعر کا ہے اور دوسرا پانچ کا۔جس مطلع کا آپ ذکر کرتے ہیں وہ اس میں نہیں ہے۔لیکن ممکن ہے کہ پہلا اقتباس آپ کا مطلوبہ اقتباس ہو۔وہ میں یہاں نقل کیے دیتا ہوں:

و أتتكَ من كسب الملوك زَرافةٌ شَتّى الصفات لكونها اِثناء
جمعت محاسنَ ماحَكَتْ فتناسبت فى خَلقها وتنافت الأعضاء
تَحُتَشُهَابين الخوافق مِشْيةٌ بادٍ عليها الكِبْرُ والُخَيلاءُ
وتَمُدُّ جِيْدًا فى الهواء يَزِيْنُها فكأنَّه تحت اللِواءِ لِواء
حُطَّتْ مَآخِرُها و أشْرفَ صَدرُها حتى كأنّ وقوفَها اِقعاء
وكأنَّ فِهْرَ الطِيْب مارجَمَتْ به وجْهَ الثرَى لولُمَّتِ الأجزاءُ
وتخيَّرت دون الملابس حُلَّةً عيَّتْ لصنعة مثلها صَنُعاءُ
لونًا كلون الزَبل إلَّا أنَّه حِلُىٌ و جزّع بعضَه الجُلَّاءُ
أو كالسحاب المسكفهِرّة خَيّطتْ فيه البروقُ و ميضُها اِيماءُ
أومثل ما صَدِئتْ صفائحُ جوُ شَنٍ وجرى على حافاتهنّ جِلاء
نِعُم التجافيفُ التى ادّرعت به من جِلْد ها لوكان فيه وقاء(۷۲)

(عبدالعزیز الیمنی الراجکوتی، (م ۱۳۹۸ھ/ ۱۹۷۸ء) النّتف (من شعر ابن رشیق وزمیلہ ابن شرّف) ابی البرکات عبدالعزیز الیمنی)۔ مطبعۃ السلفۃ ومکتبھا، القاھرہ ۱۳۴۳ھ، ص ۴-۵)

کندی کے رسالۃ فی الشعاعات کے متعلق افسوس کہ میری نظر سے کچھ نہیں گزرا (۷۳)۔

پاکستان کی علمی سرگرمیوں کی سرگذشت لکھنے کے لیے رسالوں اور کانفرنسوں کی رپورٹیں وغیرہ مطلوب ہوں گی، میں کوشش کروں گا کہ یہ موادفراہم ہوجائے اور اس سے نوٹ مرتب کرلیا جائے۔ لیکن اس میں کچھ وقت لگے گا (۷۴)۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمیداللہ صاحب

☆☆......☆☆

(۴۵)

۳/اگست ۱۹۵۶ء

No.117/P.F.

مکرمی

Dated. 3.8.56

ابن رشیق کے اشعار جو میں نے لکھے تھے وہ مولوی میمنی نے العمدۃ طبع مصر ۱۳۲۵ [ھ]، جلد ۲، ص ۲۲۸ و ۲۲۹ کے حوالہ سے دیے ہیں اور بساط العقیق، ص ۴۳ و ۴۴ کا حوالہ بھی دیا ہے۔ دوسری نظم خمریہ ہے جس سے یہ شعر لیے ہیں (بحوالہ بساط العقیق، ص ۷۰):

قدر المُدامة فوق قدر الماء ... فارغبْ بكأسِك عن سِوى الاكُفاءِ

مالى و مزُجَ الراح إلا فى فمى ... بالرِيُق من فمٍ غاةٍ حسُناء

ذاك المِزاجُ و إن تعدّ انى الذى ... فى المُزُن من ذى رِقَّة و صفاء

أشهى و أبلغُ فى الفؤاد مسرَّةً ... من غيره و أدبُّ فى الأعضاء

لى الصِرُفُ إن فرِح النديم ولم أكن ... مستأثرا فيها عن النُد ماء(۷۵)

والسلام

مخلص

محمد شفیع

بخدمت جناب ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

پاریس.

☆☆.....☆☆

(۴۶)

No.127/P.F.

Dated 13.8.56

مکرمی ومحترمی

وعلیکم السلام۔۲[کذا، یکم] محرم کا کارڈ کل شام کو ملا۔ پاکستان کی علمی سرگرمی کے متعلق یادداشت کے متعلق آپ فرماتے ہیں کہ اس کی موصولی سے آپ مطلع فرما چکے ہیں وہ اطلاع مجھ کو نہیں ملی۔ دریافت طلب صرف یہ امر تھا کہ آپ کے مقصد کے لیے یہ نوٹ مفید ہوسکتا ہے یا نہیں؟

۲- انڈکس عقد (۷۶)۲:۱۲۹، س۷ آپ کا خیال غالباً درست ہے کہ لشکر کی بجائے کسکر چاہیے اس لیے کہ زندورد کسکر کے چار طماسیج میں سے ایک ہے اور اسی لیے اضافت اس کی طرف کی گئی ہے (ابن خورداذبہ، ص۷ س۳ و ص۲۳۵ س۱۲)۔ میں نے حواشی میں صرف جمہرۃ ابن الکلبی کی عبارت نقل کرنے پر قناعت کی تھی اس کی تصحیح کے درپے نہیں ہوا تھا۔

Glossary and Index of the Pahlavi Texts etc., Bombay, کی West-Haug 1874.

ص۷۶ پر ارداویراف کے مواضع کے حوالے سے Bâmêk (بامیک) کی تشریح یوں کی ہے:

adj., brilliant, splendid, magnificent, beautiful comp. pers.بام 'dawn'.

یہی کلمہ معلوم ہوتا ہے اور شاید آخر میں کاف خاء کی آواز دیتا ہو۔ کوئی پہلوی دان اس پر روشنی ڈال سکے گا۔ کسی پہلوی دان سے ذرا پوچھ ہی لیجئے گا۔

میں نے کراچی خط لکھ دیا ہے آپ بھی چاہتے ہیں کہ چک انہی محی الدین صاحب (۷۷) کے نام بنایا جائے؟

آپ نے لیڈن انسائیکلوپیڈیا میں سلیمان پر مقالہ ملاحظہ فرمایا ہے اس کو آپ کسی سے اسلامی نقطۂ نظر کے مطابق لکھوا سکتے ہیں (۷۸)؟ والسلام.

مخلص

محمد شفیع

جناب ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

پاریس.

☆☆.....☆☆

(۴۷)

No.130/P.F.

Dated 24.8.56

مکرمی

کل کی ڈاک سے مسز نذرو (۷۹) کا ایک خط مجھے موصول ہوا۔ انھوں نے لکھا تھا کہ وہ اپنے لفافے میں ایک درخواست مع صداقت نامہ بھیج رہی ہیں۔ وہ مجھے نہیں ملا۔ اب آپ ہی مجھ کو وضاحت سے مطلع فرمائیں کہ:

۱- یہ محترمہ لاہور میں ایم اے اردو کی جماعت میں داخل ہو کر ایم اے کرنا چاہتی ہیں؟ اور اس کے ساتھ ساتھ کچھ ریسرچ کرنا چاہتی ہیں؟ مجھے ایسا یاد پڑتا ہے کہ وہ اسلامی فن تعمیر کے متعلق ریسرچ کرنا چاہتی تھیں۔ ظاہراً اس یونیورسٹی میں ان کی رہنمائی کرنے والا کوئی نہ ہوگا البتہ آثارِ قدیمہ کے دفتر لاہور والے شاید کچھ مدد دے سکیں۔

۲- میں سمجھتا ہوں کہ ان مشاغل کے ساتھ ساتھ وہ کچھ ایسا کام بھی کرنا چاہتی ہیں جس سے اوقات بسری بھی ہو سکے۔ جہاں تک میں اندازہ لگا سکتا ہوں غالباً اسی سال اردو دائرۃ معارف کی طباعت کا کام شروع ہو جائے گا۔ اس میں Bibliography کے حصے میں انگریزی فرانسیسی وغیرہ کتابوں کے حوالے ہیں۔ اردو دانی اور فرانسیسی کی وجہ سے وہ اس کام میں مفید ہو سکتی ہیں۔ کیا وہ کارِ طباعت، پروف خوانی اور ٹائپ جانتی ہیں؟ انگریزی اور جرمن میں ان کا کیا حال ہے؟ اگر ان کا پورا کیس میرے سامنے ہو یعنی ان کی درخواست اور ان کے صداقت نامے اور آپ کا سفارشی خط جس کی ذیل میں آپ یہ کاغذات میرے پاس بھیجیں تو کوشش کی جائے کہ ان کو پارٹ ٹائم کام کے لیے یونیورسٹی سے کچھ آذرقہ مل جائے۔ اگر وہ ٹائپ بھی جانتی ہوں تو مسودہ کی تیاری میں بھی شاید کچھ مدد دے سکیں گو یہ لازمی نہیں ہے۔

بہر حال مجھ کو ان تمام جزئیات سے مطلع فرمائیں تا کہ میں دیکھ سکوں کہ آیا دائرۂ معارف کے متعلق ان کی خدمات سے کچھ فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے یا نہیں؟ ظاہراً تو ٹھکانے کی بات معلوم ہوتی ہے۔ وہ اپنے لیکچرز بھی لے سکتی ہیں جو دن میں ایک دو گھنٹے سے زیادہ نہ ہوں گے۔ باقی وقت ہمارے کام میں لگا سکتی ہیں۔ جب تک ہاتھ کے لکھے ہوئے اردو کے رسم الخط سے پوری طرح سے مانوس نہ ہوں اور اس کے پڑھنے کی عادی نہ ہوں تب تک شاید کچھ دقّت ضرور ہوگی۔ امید ہے کہ

وہ محنت کش اور دل لگا کر کام کرنے والی خاتون ہوں گی۔

اب یہ سارا معاملہ آپ کے سامنے ہے اس کو سوچ کر مجھ کو ضروری اطلاعات جلد عنایت فرمائیں۔ والسلام مع الاکرام.

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر حمید اللہ صاحب

پیرس.

☆☆.....☆☆

(۴۸)

No.132/P.F.

Dated 30.8.56

مکرمی

انسائیکلو پیڈیا آف اسلام طبع جدید میں 'عبدالقیس' پر ایک مقالہ ہے۔ آخر سے تقریباً نصف کالم پہلے مقالہ نگار لکھتا ہے کہ اسلام لانے سے پہلے یہ قبیلہ عیسائی تھا۔ قبیلے کے تھوڑے سے نام بت پرستی پر بھی دلالت کرتے ہیں۔ ان میں سے ایک اَفْگل ہے جو بابلی زبان کا لفظ ہے مگر ناواقفیت کی وجہ سے روایت نے "made of' Amral-Afkal a representative of *hybris*"، یہ hybris کیا چیز ہے(۸۰)؟

۲- ایک مقالہ عبدالقادر الجزائری پر بھی جدید طباعت میں ہے۔ اس میں الجزائر کے بعض مقامات کے نام آئے ہیں۔ یہاں ان ناموں کی فہرست دیتا ہوں اگر ہو سکے تو ان کی عربی صورت لکھ دیجئے:

Macta	مقطع؟
Boghar	بوغر؟ بوغار؟
Taza	تازا؟ تازہ؟
Saida	سیدہ؟ سیدا؟
Lilla Maghnia	لِلّہ مغنیہ؟
Isly	اِسْلی؟

۳- کل ۴۷۵ روپے کا چک کراچی بھیج دیا گیا ہے۔ فہارس العقد میری طرف سے ہدیہ ہے۔ والسلام مع الاکرام

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

☆☆.....☆☆

(۴۹)

No.13/P.F.

Dated 1.9.56

مکرمی

شمالی افریقہ کے فن تعمیر والا ترجمہ ابھی تک موصول نہیں ہوا۔ کب تک اس کے پہنچنے کی توقع کی جاسکتی ہے؟

یاجوج [ماجوج]، یہود اور یوشع والے مضمون بھی امید ہے کہ تیار ہو گئے ہوں گے اور ان کو جلد ارسال فرمادیں گے۔

نہایت افسوس ہے کہ الگن صاحب نے اور ڈاکٹر منجّد صاحب نے مضامین بھیجنے کے متعلق مطلق توجہ نہیں کی۔

کتاب الذخائر، الوثائق اور انسابِ بلاذری کی طباعت کس منزل پر ہے؟ (۸۱) اور اصولِ لغہ کی ترتیب آپ نے شروع فرمادی ہے یا ابھی نہیں۔

امید ہے کہ آپ بہمہ وجوہ بخیر و عافیت ہوں گے۔ والسلام مع الاکرام.

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

(۵۰)

No.155/P.F. of Chairman

Dated 26.10.56

مکرمی

آپ کا عنایت نامہ مورخہ ۱۷ستمبر ۱۹۵۶ء/صفر ۱۳۷۶ھ و ۱۳ ربیع الاوّل ۱۳۷۶ھ انہی دنوں میں مجھ کو موصول ہوا۔ میں روم اور استنبول گیا ہوا تھا وہاں سے ۸/اکتوبر کو واپس آیا (۸۲)۔ خط ملنے کے بعد میں منتظر تھا کہ درخواست جس غلط پتے پر بھیج دی گئی ہے وہاں سے کسی کارروائی کی اطلاع مجھے موصول ہو۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ درخواست گاوخورد ہوگئی ہے۔ مصلحت یہ تھی کہ درخواست میرے پاس آتی اور اس پر سفارش درج کرتا لیکن یہ نہ ہوسکا۔

اب مناسب یہ معلوم ہوتا ہے کہ محترمہ گورنمنٹ کالج کے پرنسپل کے نام ایک درخواست بھیج دیں۔ وہاں فرنچ لکچرر کی جگہ خالی بتائی جاتی ہے۔ مگر یہ درخواست پیرس یونیورسٹی کے استادوں کی سفارش کے ساتھ بھیجی جائے اور اس میں محترمہ اپنی لیاقت اور تجربے وغیرہ کا پورا حال بیان کریں اور زور دار صداقت نامہ فرانسیسی پڑھانے کے لیے ہمراہ بھیجیں۔ درخواست میں یہ بھی لکھ دیں کہ انہوں نے اردو میں بی اے پاس کیا ہوا ہے۔ یہ درخواست پرنسپل گورنمنٹ کالج لاہور کے نام کے لفافہ میں ڈالیں اور پھر دوسرے لفافے میں ہوائی ڈاک کے ذریعے میرے پاس پہنچا دیں۔ اگر وہ اس وقت یہاں ہوتیں تو جگہ ان کو فوراً مل جاتی۔ گورنمنٹ کالج کی فرانسیسی کی پہلی لکچرر اس وقت فرانس میں ہے اور اس نے محکمہ کو اطلاع دی ہے کہ میں نہیں بتا سکتی کہ میں کب آؤں گی۔ ابھی یہ معلوم نہیں ہے کہ ڈیپارٹمنٹ ان کا لئن (Lien) رکھتی ہے یا نہیں بہرحال درخواست بھیج دینی چاہیے اور نتیجہ کا انتظار کرنا چاہیے۔

امید ہے کہ تراجم آپ نے آج روانہ کردئے ہوں گے۔

استنبول میں آپ کو بہت یاد کیا۔ بروسہ میں مطلع سعدین جلد اوّل کا ایک نسخہ ہے جو مصنف کا خود نگاشتہ بتایا جاتا ہے۔ اس کا مائکرو فلم مطلوب تھا مگر بازار میں فلم مطلق نہ تھا اگر اتنا فلم آپ استنبول اپنے ہمراہ لے جاسکیں جس سے چالیس پچاس ورق تیار ہوکر آسکیں تو کم سے کم اس نسخے کا ابتدائی حصہ میرے سامنے ہوسکے اور میں اندازہ لگا سکوں کہ کتاب کی تصحیح میں وہ کہاں تک مفید ہے۔ اس کی قیمت آپ آقای ولیدی سے وصول کرلیں جن کے پاس میں کچھ ترکی لیرے جمع کرا آیا ہوں، ظاہراً کسی بڑے پیمانے میں فلم استنبول کے اندر لانا ممنوع ہے مگر شاید خفیف سی مقدار ممنوع نہ ہو۔

آپ کی جو کتابیں پریس میں جارہی ہیں یا چھپ رہی ہیں ان کا ذکر پڑھ کر بہت خوشی ہوئی کثر اللّٰہ امثالکم فینا۔

اصولِ لغہ کا معاملہ میری سمجھ میں بھی نہیں آیا وہ بھی اصل مکتوب دیکھ کر پھر عرض کروں گا۔ بعض کلمات جس [کذا، جن] پر آپ نے روشنی ڈالی ہے اس کا بہت بہت شکریہ (۸۳)۔

بیگم نذرو کا بھی ایک خط موصول ہوا تھا، درخواست کے متعلق ان کو بھی لکھ چکا ہوں۔ میرا ایک دوہتا مسٹر احمد عارف کمال فرنچ گورنمنٹ کے وظیفہ پر پیرس پہنچا ہے۔ میں نے اس کو ہدایت کی ہے کہ آپ کی خدمت میں پہنچ کر شرف حضور حاصل کرے اور آئندہ بھی حاضر ہوتا رہے۔ نیک بچہ ہے اور برسوں میرے ہی ہاں رہا ہے۔ بی اے درجہ اوّل میں پاس کیا ہے اور فرنچ اور بعض اور مضامین میں یونیورسٹی بھر میں اوّل آیا ہے۔

ضروری ہے کہ نیک صحبت میں رہے اور محنت سے کام کرے جس کا وہ ہمیشہ سے عادی ہے مگر ماحول نیا ہے۔

همه فکرم پی تو از این است
که تو طفلی خانه رنگین است

مخلص

محمد شفیع

Dr. Muhammad Hamidullah

4-Ruedo Tournon

Paris VI, FRANCE

حواشی وتعلیقات

۳۵ ب) اس حاشیے کی عبارت یوں پڑھی جائے: سلیمان المہری (سلیمان ابن احمد بن سلیمان، ۱۴۸۰۔۱۵۵۰ء) سولھویں صدی عیسوی کے نصفِ اول کا فن جہاز رانی کا مشہور و معروف عرب ماہر (معلم البحر)۔ اس نے بحر ہند، مغربی چین کے سمندر اور ایشیا کے بڑے مجمع الجزائر کے سمندروں میں ہدایاتِ جہاز رانی سے متعلق متعدد (پانچ رسائل) تصنیف کیے (دیکھیے اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ، جلد ۱۱، ص ۲۵۳۔۲۶۶)۔

۳۶) معروف برطانوی (سکاٹش) مستشرق اور انسائیکلوپیڈیا آف اسلام (لائیڈن) کے ادارۂ تحریر نیز مجلس انتظامیہ کا ممتاز رکن (۱۸۹۵۔۱۹۷۱ء)۔ ۱۹۲۲ء میں لندن یونیورسٹی سے ایم اے کیا۔ ۱۹۲۱۔۱۹۳۷ء تک اسی یونیورسٹی میں تدریسی خدمات انجام دیں۔ اس دوران میں انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کے مدیر رہے جس کا سلسلہ ۱۹۷۱ء تک جاری رہا۔ ۱۹۳۷ء میں آکسفورڈ یونیورسٹی میں پروفیسر ڈی ایس مارگولیوث کے جانشین ہوئے (پروفیسر عربک کے طور پر)۔ اور اٹھارہ سال تک اس منصب پر فائز رہے۔ ۱۹۵۵ء میں امریکہ کی ہارورڈ یونیورسٹی میں عربی کے پروفیسر ہو گئے۔ عربی ادبیات، تاریخ اسلام، اور اسلامی تہذیب وتمدن اور معاشرہ وریاست پر مغرب کے اثرات اسلام جیسے موضوعات پر ایک درجن تالیفات اور درجنوں مقالات کے مصنف۔ جے ایچ کرامرس کے اشتراک سے مختصر انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کی تدوین کی۔ (۱۹۵۳ء)۔ احوال وآثار کے لیے دیکھیے: Albert Hourani, "Gibb, Sir Hamilton Alexander Rosskeen, 1895-1971", in Oxford Dictionary of National Biography (Oxford University Press, 2004), George Makdisi, "Biographical Notice", Pgs. xv-xvii, in Arabic and Islamic Studies, in Honour of Hamilton A. R. Gibb, Ed. Giorgio Levi Della Vida بذیل مادہ۔ نیز

(Leiden: Brill Publishers, 1965).

۳۷) انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کے دوسرے ایڈیشن کی تدوین (۱۹۵۴۔۲۰۰۵ء) کے ابتدائی دور میں متعدد مسلمان فضلا کو اس کی مجلس ادارت کا شریک رکن (Associate Member) بنایا گیا۔ پہلی جلد کی تدوین کے دوران میں پاکستان سے پروفیسر محمد شفیع، ترکی انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کی مجلس ادارت کے رئیس عبدالحق عدنان ادیوار، معروف ترک مؤرخ فؤاد کوپرولو، خلیل مردم بے، حسن تقی زادہ، ابراہیم مذکور، ایچ ایچ عبدالوہاب، ہندوستانی فاضل اے اے فیضی، شامل کیے گئے۔ پروفیسر محمد شفیع کے انتقال (۱۳ مارچ ۱۹۶۳ء) کے بعد جلد ۳ کی تدوین کے زمانے میں کچھ نئے ارکان مقرر کیے گئے۔ جن میں پاکستان سے اے ایس بزمی انصاری (۱۹۱۳۔۱۹۸۹ء) (ایڈیٹر انگریزی مجلّہ اسلامک اسٹڈیز، ادارۂ تحقیقات اسلامی کراچی؛ مقالہ نگار اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ) اور معروف ترک مؤرخ خلیل اینالجق (مئی ۱۹۱۶ تا جولائی ۲۰۱۶ء)، کے نام شامل ہیں۔ بزمی انصاری (اصل نام عبدالصمد) کا نام پانچویں جلد کی تدوین (۱۹۷۹ء تا ۱۹۸۲ء) تک شامل رہا۔

۳۸) فہارس لسان العرب (انڈکس) پروفیسر عبدالقیوم نے پروفیسر مولوی محمد شفیع کی نگرانی میں مرتب کیا جو ان کی وفات کے بعد ان کے صاحبزادے میجر زبیر قیوم کی مساعی کی بدولت اشاعت پذیر ہوا (مکتبہ قدوسیہ، لاہور، ۱۴۲۸ء/۲۰۰۷ء، ۴ جلدیں)۔

۳۹) انصاف المصاریف فہارس لسان العرب کی چوتھی جلد میں آئی ہیں۔

۴۰) احمد زکی ولیدی طوغان (۱۸۹۰–۱۹۷۰ء): ممتاز ترک محقق و مؤرخ اور تحریک آزادی باشقردستان کے ایک اہم رہنما۔ جمہوریۂ باشقردستان (باشقیریا) میں ۱۸۹۰ء میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی دینی تعلیم اور فارسی و عربی کی تعلیم کے بعد قازان (تاتارستان) یونیورسٹی سے گریجوایشن کی تکمیل کی اور اور معلّمی کا پیشہ اختیار کیا۔ اوفا کے مدرسۂ قاسمیہ میں بطور معلم مقرر ہوئے۔ جلد ہی میدانِ سیاست میں وارد ہوئے، روس کے اشتراکی انقلابیوں سے متاثر ہو کر۔ اشتراکی روش میں مسلمانوں کے بہتر مستقبل کی امید پر۔ ۱۹۱۸ء کی دستور ساز اسمبلی کے لیے باشقیریا کی طرف سے نمائندے منتخب ہوئے۔ تاہم یہ اسمبلی نہایت قلیل العمر ثابت ہوئی۔ ایک مختصر عرصہ کے لیے لینن، ٹراٹسکی اور اسٹالن کے حامی رہے۔ تاہم اسمبلی کے تحلیل کیے جانے کے بعد بولشویک انقلابیوں کے طرز فکر و عمل سے مایوس ہو کر ان کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ ۱۹۲۰ء میں بخارا چلے گئے اور ترکی کے وزیر حرب انور پاشا کے ساتھ مل کر روسی اشتراکیوں کے خلاف ترکستان کی تحریک آزادی باشماچی تحریک منظّم کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ انور پاشا کی وفات (۱۹۲۲ء) کے بعد باشماچی تحریک ماند پڑ گئی تو ۱۹۲۳ء ترک وطن پر مجبور ہوئے۔ ایران، افغانستان اور یورپ میں تین سالہ قیام کے بعد ترکی چلے گئے۔ جہاں ۱۹۲۷ء میں جامعۂ استانبول میں تاریخ کے پروفیسر اور معہد الدراسات الاسلامیہ (ادارۂ علوم اسلامیہ) کے ڈائریکٹر مقرر ہوئے۔ وہ طویل عرصے تک اس ادارے میں تحقیق و تدریس نیز اس ادارے کے مجلّے ریویو آف دی انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز کی ادارت کے فرائض انجام دیتے رہے۔ جامعۂ استانبول میں مستشرقین کی بائیسویں عالمی کانگرس (منعقدہ ۱۵ تا ۲۲ ستمبر ۱۹۵۱ء) کے انتظام و انصرام کی ذمہ داری انجام دی

۔وہ ترکی انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کی مجلس ادارت کے ممتاز رکن تھے۔ پروفیسر زکی ولیدی طوغان مشرق ومغرب کی کئی زبانوں (ترکی، عربی، فارسی، انگریزی، جرمن، روسی وغیرہ) پر مہارت رکھتے تھے۔ترک اقوام کی زبان اور تاریخ ان کی دلچسپی اور اختصاص کے خاص میدان تھے۔ان موضوعات پر ایک درجن تالیفات ان کی یادگار ہیں (اکثر بزبان ترکی)، جن میں سے: خاطرات (سیاسی زندگی، تحریک آزادی ترکستان سے متعلق یادداشتیں) (استانبول ۱۹۶۹ء) جس کا انگریزی میں بھی ترجمہ ہو چکا ہے (۲۰۱۲ء)۔ نیز ترکستان کی جدید اور عصری تاریخ (استانبول ۱۹۴۷ء)، بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ پروفیسر محمد شفیع سے گہرے دوستانہ مراسم تھے۔ارمغان علمی کے لیے ایک مقالہ بعنوان ''تحقیق نسب امیر تیمور'' (بزبانِ فارسی) کے عنوان سے لکھا (ارمغان علمی، ص۱۰۵۔۱۱۳)۔احوال وآثار کے لیے دیکھیے:

H. Jansky, M. Dickson and Ç. Uluçay, Zeki Velidi Togan and his works (Istanbul: Maarif Basimevi, 1955), 50 pp.; Ahmad Zeki Velidi Togan, Memoirs: National Existence and Cultural Struggles of Turkistan and other Muslim Eastern Turks (trans. H. B. Paksoy) (North Charleston, SC: CreateSpace, 2012); Geoffrey Wheeler, "Obituary: Zeki Velidi Togan", Asian Affairs, 2:1 (1971), p. 56.

مقالات:

Ahmed Zeki Velidi Togan, The Concept of Critical Historiography in the Islamic World of the Middle Ages", (trans. M. S. Khan), Islamic Studies (IRI-IIUI), Vol 16, No. 4 (1977), pp. 303-326.

Zeki Velidi Togan,"The History of the World-Conqueror. `Ala-Ad-Din, `Ata-Malik Juvaini", Speculum 37: 4(1962), pp. 618-619.

۴۱) زبدة التواریخ بایسنغری (جس کا دوسرا نام مجمع التواریخ السلطانیه ہے)، شہاب الدین عبداللہ بن لطف اللہ الخوافی بہدادنی معروف بہ حافظ آبرو (۸۳۳ھ/۱۴۲۹ء) کی تالیف ہے۔حافظ آبرو تیمور (۷۹۰ تا ۸۰۷ھ) اور شاہرخ میرزا (۸۰۷ تا ۸۵۰ھ) کے معاصر تھے۔اس کی تالیف کی چوتھی جلد میں تیمور (۷۹۰۔۸۰۷ھ) کا حال بیان ہوا ہے۔اس کتاب کی پہلی دو جلدیں کتب خانۂ امپیریل اکیڈمی سینٹ پیٹرز برگ میں محفوظ ہیں ایک جلد کا کچھ حصہ کتب خانۂ باڈلین (اوکسفورڈ) میں جبکہ اس تالیف کا ایک نسخہ طوپ قپوسرای میں محفوظ ہے۔

۴۲) مطلع السعدین علم انشاء کے موضوع پر یہ کتاب مل وارستہ سیالکوٹی ثم لاہوری (م۱۱۸۰ھ/۱۷۶۶ء) تلمیذ میر محمد علی رائج سیالکوٹی (م۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷ء) کی تالیف ہے۔جس میں مولف نے عماد الدین معروف بہ محمود گاوان کی تالیف مناظر

الانشاء کی ترتیب وتحریر مطالب کا تتبع کیا ہے۔دیکھیے: محمد بشیر حسین، فہرست مخطوطاتِ شفیع (بہ فارسی واردو و پنجابی در کتابخانۂ دکتر مولوی محمد شفیع)، (لاہور پنجاب یونیورسٹی، ۱۳۹۲ھ/۱۹۷۲ء)، ص ۲۱۔۲۲۔

۴۳) تکبیر بمعنی Enlargement

۴۴) ڈاکٹر محمد حمید اللہ اکثر وبیشتر اس نوع کی فرمائشوں کی تکمیل کے بعد مبالغ کی ادائیگی کراچی میں اپنے اعزا کو کروادیتے تھے۔

۴۵) میاں امین الدین (آئی سی ایس)، (۱۸۹۸۔۱۹۶۲ء) قیام پاکستان کے بعد متعدد اعلیٰ عہدوں پر فائز رہے۔کراچی پورٹ ٹرسٹ کے سربراہ نیز یکے بعد دیگرے بلوچستان، سندھ اور پنجاب کے گورنر رہے۔بعد ازاں ترکی میں پاکستان کے سفیر ہوئے
۔

۴۶) میاں امیر الدین (۲ فروری ۱۸۸۹ء۔۱۰ اگست ۱۹۸۹ء)، لاہور کی ممتاز سیاسی وسماجی شخصیت، ایک عرصے تک انجمن حمایت اسلام کے صدر اور لاہور میونسپل کمیٹی کے میئر رہے۔انھوں نے پنجاب کی سیاست میں اہم کردار ادا کیا اور تحریک پاکستان میں سرگرم حصہ لیا۔احوال وآثار کے لیے دیکھیے: میاں امیر الدین، یاد ایام (خودنوشت سوانح عمری) (لاہور: کتب خانۂ انجمنِ حمایت اسلام، ۱۹۸۳ء)۔

۴۷) ارمغانِ علمی بخدمت پروفیسر محمد شفیع، مرتبہ سید محمد عبداللہ (لاہور: مجلسِ ارمغانِ علمی، ۱۹۵۵ء) مراد ہے۔دیکھیے اوپر حاشیہ ۲۰۔

۴۸) عثمان توران، ترک سکالر جنھوں نے اردو دائرہ معارفِ اسلامیہ کے لیے چند مقالات تصنیف کیے۔

۴۹) معروف یہودی مستشرق پروفیسر برنارڈ لوئیس (Bernard Lewis، ۱۹۱۶۔۲۰۱۸ء) مراد ہے جو طویل عرصے تک انسائیکلوپیڈیا آف اسلام (لائیڈن) کی مجلس ادارت کا ایک مقتدر رکن رہا۔وہ اس انسائیکلوپیڈیا کے اہم مقالہ نگاروں میں سے تھا۔برنارڈ لوئس کا شمار تاریخ اسلام بالخصوص مشرق وسطیٰ کی تاریخ وسیاست کے ممتاز متخصصین میں ہوتا ہے۔اس نے ۱۹۳۹ء میں لندن یونیورسٹی کے سکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کرنے کے بعد اسی ادارے میں تدریس وتعلیم کا آغاز کیا۔جنگ عظیم دوم میں برطانوی فوج کے محکمہ مخابرات (سراغ رسانی وخفیہ اطلاعات) میں خدمات انجام دیں۔جنگ کے اختتام پر ایک بار پھر تدریس وتحقیق کی طرف لوٹ آیا اور مشرق وسطیٰ کی تاریخ کے پروفیسر کے طور پر تقریباً تین دہائیوں تک لندن یونیورسٹی سے منسلک ہوا۔۱۹۷۴ء میں ریاست ہائے متحدہ امریکہ کی پرنسٹن یونیورسٹی (نیوجرسی) سے وابستہ ہوا۔برنارڈ لوئس صہیونی ریاست اسرائیل کا کٹر حامی اور تہذیبوں کے تصادم کے نظریے کا حقیقی خالق تھا (دیکھیے ''The Roots of Muslim Rage''، در *The Atlantic Monthly*، جلد ۲۶۶، شمارہ ۳ (ستمبر ۱۹۹۰ء)، ص ۴۷۔۶۰)۔وہ امریکی صدر جارج ڈبلیو بش کی انتظامیہ (۲۰۰۱۔۲۰۰۹ء) کے مشیروں میں سے تھا، اور عراق پر امریکی حملے (۲۰۰۳ء) کے منصوبہ سازوں خصوصاً نائب امریکی ڈک چینی سے قریبی تعلق رکھتا تھا۔برنارڈ لوئس نے سلطنت عثمانیہ، ترکی

اور مشرق وسطیٰ کی تاریخ وسیاست سے متعلق موضوعات پر سو سے زائد مقالات اور دو درجن کے قریب کتابیں شائع کیں۔

۵۰) مولانا سعید انصاری (۱۶ فروری ۱۸۹۴ء۔۴ اکتوبر ۱۹۶۲ء) اردو دائرۂ معارف اسلامیہ سے ۲ جنوری ۱۹۵۳ء کو بحیثیت ناظر (Checker) وابستہ ہوئے جس کا سلسلہ ان کی وفات تک جاری رہا۔ان کے فرائض منصبی میں حوالہ جات اور سنین کی جانچ پڑتال نیز نقدِ روایات وغیرہ شامل تھے۔انھوں نے بعض صحابہ اور صحابیات پر مقالات بھی تالیف کیے، جو شامل اشاعت ہوئے۔احوال وآثار کے لیے دیکھیے: محمد الیاس اعظمی،''مولانا سعید انصاری نشتر''، معارف (اعظم گڑھ)،۱۸۲:۲ (شعبان المعظم ۱۴۲۹ھ/اگست ۲۰۰۸ء)،ص ۱۰۰۔۱۲۲۔

۵۱) ڈاکٹر کہلے (Paul Ernst Kahle Kahle) (۱۸۷۵۔۱۹۶۵ء) معروف جرمن مستشرق۔احوال وآثار کے لیے دیکھیے:

Matthews Black, "Paul Ernst Kahle, 1875-1965", Proceedings of the British Academy , vol. 51 (London 1966), pp. 485-495. Paul Ernst Kahle's research activity through thedocuments of his archive: the KADMOS project / Bruno Chiesa; Maria Luisa Russo; Chiara Pilocane. - STAMPA. - (2013), pp. 349-363.

۵۲) صلاح الدین منجد، معروف شامی فاضل ومحقق، دیکھیے اوپر حاشیہ ۴۔

۵۳) ارمغان علمی بخدمت پروفیسر محمد شفیع، مرتبہ سید محمد عبداللہ (لاہور ۱۹۵۵ء)۔

۵۴) حافظ ابرو کی زبدۃ التواریخ (مخزونہ پیرس) کے میکروفلم بنوانے کی طرف اشارہ ہے۔دیکھیے اوپر حاشیہ ۳۲۔

۵۵) ڈاکٹر محمد حمید اللہ کے سفر استانبول اور وہاں ان کی تدریسی وتعلیمی سرگرمیوں کی طرف اشارہ ہے۔

۵۶) ڈاکٹر فاخر عز (۱۹۱۱۔۲۰۰۴ء)، ترک محقق اور جامعہ استانبول کے پروفیسر ترک زبان وادبیات۔۱۹۳۸ء میں جامعہ استانبول کی ادبیات فاکلتیسی میں ترک زبان وادبیات کے لیکچرر مقرر ہوے۔۱۹۵۴ء میں اسی فاکلتیسی میں ترک زبان وادبیات کے پروفیسر ہوگئے۔۱۹۷۰ء میں ریاست ہاے متحدہ امریکہ چلے گئے۔۱۹۷۷ء میں واپسی پر بوغازیچی یونیورسٹی میں حال ہی میں قائم کلیۂ ترک زبان وادبیات سے وابستہ ہوے۔۱۹۸۶ء میں وظیفہ حسن خدمت پر چلے گئے۔ترک تاریخ اور زبان وادبیات کے متخصص۔جامعۂ استانبول میں ترکی زبان وادب کے محاضر، ۱۹۵۴ء میں جامعۂ استانبول میں پروفیسر مسند ترک ادبیات جامعۂ استانبول فائز ہوئے۔چند سال تک لندن یونیورسٹی کے اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز میں ترکی زبان کی تدریس پر مامور رہے۔قدیم ترک زبان وادبیات پر دو کتابیں ان کی یادگار ہیں:اسکی ترک ادبیاتنده نظم (قدیم ترک شعرا کے کلام کا انتخاب، دو جلدیں، ۱۹۶۴ء) اور اسکی ترک ادبیاتنده نثر (۱۹۶۶ء)۔مزید براں ایچ سی ہنی

(H.C. Hony) کے اشتراک سے ایک ترکی انگریزی لغت (An English Turkish Dictionary) مرتب کی (آکسفورڈ ۱۹۵۲ء)، بعد ازاں اے ڈی الڈرسن (A. D. Alderson) کے اشتراک سے ترکی انگریزی لغت (The Concise Oxford Turkish Dictionary) مرتب کی جو ۱۹۵۹ء میں آکسفورڈ سے شائع ہوئی۔ انھوں نے ترک انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کے لیے بہت سے مقالات تصنیف کیے۔ ان کے چند مقالات اردو دائرۂ معارف اسلامیہ میں بھی شامل اشاعت ہیں (دیکھیے مقالۂ ''بلغ''، در جلد ۴، ۸۹۰)۔

۵۷) بیگم مادام لیلیان نذرو پیرس کی رہائشی تھیں، ڈاکٹر محمد حمید اللہ سے ربط وضبط کے سبب اردو سے رغبت پیدا ہوئی۔ انھوں نے اردو سیکھی اور پیرس کی سوربون یونیورسٹی اور ادارۂ السنہ الشرقیہ سے فارغ التحصیل ہوئیں۔ وہ پاکستان میں قیام اور آثار قدیمہ کے موضوع پر تحقیق کی غرض سے ایک عرصہ تک اسکالرشپ کے حصول اور جز وقتی تدریس کے موقع کی جستجو میں سرگرداں رہیں۔ اس سلسلے میں پروفیسر محمد شفیع نے پروفیسر محمد حمید اللہ کی فرمائش پر ان کو ہر ممکن مدد بہم پہنچائی لیکن بیل منڈھے نہ چڑھ سکی (دیکھیے مراسلت پروفیسر محمد شفیع اور ڈاکٹر محمد حمید اللہ)۔ انجام کار پاکستان کے وزیر اعظم حسین شہید سہروردی (۱۸۹۲۔۱۹۶۳ء) عہد وزارت (۱۲ ستمبر ۱۹۵۶ء۔ ۱۷ اکتوبر ۱۹۵۷ء) کی وساطت سے تعلیمی وظیفے پر پاکستان آئیں اور کراچی یونیورسٹی کے شعبۂ اردو سے پروفیسر ابواللیث صدیقی (۱۹۱۶۔۱۹۹۴ء) کی نگرانی میں فرانسیسی مستشرق گارسیں دتاسی Garcin de Tassy (۱۷۹۴۔۱۸۷۸ء) کی تالیف Histoire de la littérature hindoui et hindoustani (تاریخ ادبیاتِ ہندوستانی، طبع اول پیرس ۱۸۳۹۔۱۸۴۷ء، نظر ثانی شدہ دوسری اشاعت ۱۸۷۰۔۱۸۷۱ء) کو اردو میں منتقل کر کے ڈاکٹریٹ کی سند حاصل کی (۱۹۶۱ء)۔ تفصیل کے لیے دیکھیے معین الدین عقیل، ''معروضات''، در گارسیں دتاسی، تاریخ ادبیاتِ اردو (مترجمہ: لیلیان سیکستن نازرو) (کراچی: پاکستان اسٹڈی سنٹر، ۲۰۱۵ء)، ص ۹۔۱۲۔

۵۸): پروفیسر بیسٹن (Alfred Felix Landon Beeston) (۱۹۱۱۔۱۹۹۵ء)۔ آکسفورڈ یونیورسٹی میں عربی کے پروفیسر (۱۹۵۵۔۱۹۷۹ء)۔ تاریخ عربی زبان وادبیات خصوصاً زمانۂ قبل از اسلام کے عربستان کی زبانوں سے خاص دلچسپی تھی۔ عربستان کی قدیم زبانیں اور تہذیبیں، ان کی تحقیق کا خاص موضوع رہا۔ چنانچہ ان موضوعات پر دو درجن سے زائد کتب و مقالات اس کی یادگار ہیں۔ انسائیکلوپیڈیا آف اسلام میں ان کے متعدد مقالے شامل اشاعت ہیں۔ احوال وآثار کے لیے دیکھیے: A. K. Irvine, "Obituary: Professor Alfred Felix Landon Beeston 1911-1905", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 60, No. 1 (1997), pp. 117-123.

۵۹) ڈاکٹر محمد حمید اللہ نے اس کے جواب میں لکھا: '' a potiori اور a posteriori کا ترجمہ جامعۂ عثمانیہ میں ''اولیاتی نقطۂ نظر سے'' اور ''آخریاتی نقطۂ نظر سے'' ہوا تھا۔ اصول فقہ اور کلام کی پرانی کتابوں میں میرے حد علم میں ''دلیل انی'' اور ''دلیل لمی'' کی اصطلاحیں برتی جاتی ہیں (ان اور لم کے جواب میں، جو پہلی صورت میں بحث قبلِ وقوعِ حادثہ اور دوسری صورت میں بعدِ

وقوعِ حادثہ کے مسائل کے متعلق ہے)''۔محمد حمیداللہ بہ نام پروفیسر محمد شفیع، محررہ۔۲۳ شعبان المعظم ۱۳۷۵ھ/[۵ اپریل ۱۹۵۶ء]۔

۶۰) خان بہادر میاں افضل حسین (مارچ ۱۸۸۹۔یکم نومبر ۱۹۷۰ء)، دوبار پنجاب یونیورسٹی کے وائس چانسلر رہے (۱۹۳۸۔۱۹۴۴ء؛ ۱۹۵۴۔۱۹۵۸ء)۔

۶۱) سب سے پہلے اس نوع کی اعرابی اعلامات دارالترجمہ حیدرآباد دکن کی طرف سے اپنی مطبوعات کی طباعت میں اختیار کی گئیں۔ ڈاکٹر محمد حمیداللہ نے یورپی زبانوں کے الفاظ واسماء کے تلفظ کی ضروریات کی غرض سے اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی طباعت کے سلسلے میں چندنئی اعرابی علامات تجویز کی تھیں۔ چنانچہ اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی طباعت کے آغاز ہی سے یہ علامات بروئے کار لائی گئیں۔

۶۲) ڈاکٹر محمد حمیداللہ نے اس لفظ کے معنی کے بیان میں لکھا: ''لاطینی اصطلاح کے متعلق اپنی خطا کا اعتراف کرتے ہوئے معافی چاہتا ہوں۔جس وقت (۲۳ شعبان کو) خط لکھا تھا، میں پاؤں میں درد کی وجہ سے کتب خانہ نہ جاسکتا تھا اور میں نے خیال کیا کہ شاید ٹائپسٹ نے سہوِ طباعت سے a potiori لکھ دیا ہے اور یہ کہ جناب کو اس کا مفہوم نہیں بلکہ اس کا اردو مترادف مطلوب ہے۔a potiori عام طور پر لغتوں میں نہیں ملتا۔ میں نے کل ہی ایک لاطینی کے استاد سے پوچھا تو اس نے کہا کہ کسی نے یہ اصطلاح گھڑلی ہے جو غلط نہیں ہے اور جو a fortiori کے ہم معنی ہے (یعنی بطریقِ اولیٰ)''۔دیکھیے محمد حمیداللہ بہ نام پروفیسر محمد شفیع محررہ ۲۴ اپریل ۱۹۵۶ء۔

۶۳) مصری ایڈیشن سے مراد انسائیکلوپیڈیا آف اسلام (لائیڈن) کا عربی ایڈیشن مراد ہے جو دائرۃ المعارف الاسلامیۃ کے نام سے ۱۴ جلدوں میں (مادۂ ''الصین'' تک) قاہرہ سے شائع ہوا۔

۶۴) العقد الفرید کا اشاریہ (مرتبۂ پروفیسر محمد شفیع) مراد ہے۔ پروفیسر محمد شفیع نے ابن عبدربہ (۸۶۰۔۹۴۰ء) کی تالیف العقد الفرید کا اشاریہ مرتب کیا تھا، جو Analytical Indices to the Kitab al-'Ikd al-Farid of Ahmad Ibn Muhammad Ibn 'Abd Rabbihi (Cairo edition, A. H. 1321) کے نام سے باپٹسٹ مشن پریس کلکتہ سے طبع ہوکر پنجاب یونیورسٹی کی طرف سے بسلسلۂ مطبوعاتِ شرقیہ، دوجلدوں میں شائع ہوا (جلد اول، ۱۹۳۵ء، ۱۰۴۰ صفحات؛ جلد دوم، ۱۹۳۷ء، ۲۱۲ صفحات)۔

۶۵) ممتاز جرمن مستشرق کارل بروکلمان (Carl Brockelmann) (۱۸۶۸۔۱۹۵۶ء) کی تالیف تاریخ ادبیات عربی *Geschichte der arabischen Litteratur (GAL)* (ابتدائی ۲ جلدیں، لائپزگ ۱۸۹۸۔۱۹۰۹ء، نظرثانی شدہ ایڈیشن ۱۹۴۳۔۱۹۴۹ء؛ تکملہ ۳ جلدیں ۱۹۳۷۔۱۹۴۲ء) کی طرف اشارہ ہے۔جس میں مصنف نے پہلی صدی ہجری سے لے کر ۱۹۴۸ء تک اسلامی وعربی علوم وفنون پر مسلمان مؤلفین کی تصانیف (مخطوطات) کے بارے میں معلومات فراہم کی ہیں۔

۶۶) مصعب بن عبداللہ الزبیری کی تالیف نسب قریش جسے فرانسیسی مستشرق لیوی پروان سال (۱۸۹۴۔۱۹۵۶ء) (Évariste Lévi-Provençal)، نے ایڈٹ (تحقیق وتصحیح) کے بعد مصر سے شائع کرایا (قاہرہ: دارالمعارف، ۱۹۵۳ء)۔

۶۷) داود راہبر (۱۹۲۶۔۲۰۱۳ء) ابن پروفیسر شیخ محمد اقبال (۱۸۹۴۔۱۹۴۸ء، سابق پروفیسر وصدر شعبۂ فارسی، پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور) نے گورنمنٹ کالج لاہور سے بی اے، پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج سے ایم اے کا امتحان پاس کیا (۱۹۴۷ء)۔ کیمبرج یونیورسٹی سے علوم شرقیہ میں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی (۱۹۵۳ء)۔ ۱۹۵۳ء میں پنجاب یونیورسٹی کے شعبۂ علوم اسلامیہ میں لیکچرار مقرر ہوئے جہاں تقریباً ایک سال تک تدریس کی خدمت انجام دی۔ ۳۷ سال تک غیر ملکی جامعات: میکگل یونیورسٹی (مانٹریال، کینیڈا)، انقرہ یونیورسٹی (کلیۂ ادبیات)، کے علاوہ ہارٹ فورڈ سیمینری اور بوسٹن یونیورسٹی کے شعبۂ مذہب ودینیات (ریلیجن وتھیالوجی) (۱۹۶۹ء۔۱۹۹۱ء) وغیرہ میں تدریس کی خدمت پر مامور رہے۔ ایک زمانے میں داؤد راہبر کی اسلام سے برگشتگی اور قبولِ مسیحیت کا چرچا بھی رہا۔ اورینٹل کالج کے ایک سابق استاذ پروفیسر ابواللیث صدیقی نے اپنی خودنوشت آپ بیتی میں لکھا ہے: ''پنجاب یونیورسٹی اور اورینٹل کالج سے مسلک ہوا تو داؤد راہبر صاحب سے پھر اکثر ملاقاتیں ہوتیں، پھر پتہ چلا کہ وہ ترکی میں اردو پڑھانے چلے گئے۔۔۔ بعض ذریعوں نے بتایا کہ وہ عیسائی ہوگئے اور میک گل یونیورسٹی سے وابستہ ہوگئے۔ اگر یہ بیان درست ہے تو بڑا المیہ ہے''۔ ابواللیث صدیقی، رفت و بود (خودنوشت سوانح عمری) (کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۲۰۱۱ء)، ص ۳۸۵۔ داؤد راہبر سے متعدد انگریزی تالیفات یادگار ہیں: God of Justice: Study in the Ethical Doctrine of the Qur'an، لائیڈن (ای جے برل، ۱۹۶۰ء)؛ Memories and Meanings، خودنوشت سرگزشتِ حیات (بوسٹن ۱۹۸۵ء)؛ اردو غزلوں کے ایک انتخاب کا انگریزی ترجمہ The Cup of Jamshid: A Collection of Original Ghazal Poetry (میساچوسٹس ۱۹۷۴ء)؛ اور مرزا غالب کے خطوط کا انگریزی ترجمہ (نیویارک: سٹیٹ یونیورسٹی نیویارک پریس، ۱۹۸۷ء)۔ انگریزی مضامین کا ایک مجموعہ محمد اکرام چغتائی نے مرتب کر کے لاہور سے شائع کیا ہے (Dr. Daud Rahbar (1926-2013): His English Writings، لاہور: کوآپرا، ۲۰۱۵ء)۔ احوال وآثار اور افکار وخیالات کے لیے دیکھیے: محمد اکرام چغتائی، حوالۂ مذکورہ، خصوصاً مقدمہ (ص ۹۔۱۴)، اور تاثراتی مضامین (ص ۴۴۳۔۴۶۹)۔

داؤد راہبر کا شمار تجدد پسند دانش وروں کے زمرے میں ہوتا ہے۔ پنجاب یونیورسٹی کے زیر اہتمام منعقدہ بین الاقوامی مجلس مذاکرہ میں ایک مقالہ بعنوان پڑھا تھا (۲ جنوری ۱۹۵۸ء)، جس میں وحی کے تصور سے متعلق ایسے خیالات وآراء کا اظہار کیا تھا کہ مذاکرہ میں موجود علماء نے سخت ناپسندیدگی کا اظہار کیا تھا، چنانچہ یہ مقالہ مطبوعہ روداد میں شامل نہیں کیا گیا۔ بعد ازاں ہارٹ فورڈ سیمینری کے مجلّہ The Muslim World، میں شائع ہوا۔ دیکھیے: Daud Rahbar, "The Challenge of Modern Ideas and Social Values to Muslim Society", *The Muslim World*, Vol.

XLVIII (48): 4 (1958), pp. 274-285.

۶۸) پروفیسر داودراہبر فارسی اورانگریزی پرعبور رکھتے تھے۔گمان غالب یہی ہے کہ انقرہ یونیورسٹی کے کلیۂ الٰہیات میں انگریزی میں درس دیتے ہوں گے۔

۶۹) پروفیسرز کی ولیدی کا عطوفت نامہ،مخزونہ شعبۂ اردودائرۂ معارفِ اسلامیہ۔

۷۰) شیخ محمد اشرف برعظیم پاکستان و ہند کے معروف ناشرانگریزی اسلامی مطبوعات۔انھوں نے انگریزی میں تراجم قرآنی،اسلامی تاریخ وتہذیب،فلسفہ،تصوف،کلام پرگراں قدر ذخیرہ فراہم کردیا ہے۔بہت محدود تعداد میں اردو کتب بھی شائع کیں،جن میں مولانا الیاس برنی کی قادیانی مذہب اورعلامہ وحیدالزمان کا ترجمۂ قرآن وغیرہ شامل ہیں۔

۷۱) یہ تعلیقہ اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ میں شامل نہیں ہوسکا بلکہ اس کے بجائے جوزف شاخت کے مقالہ کا اردو ترجمہ شامل کیا گیا (دیکھیے جلد۲،ص۴۶۔۴۷)۔ڈاکٹر محمد حمیداللہ کا تالیف کردہ یہ تعلیقہ جو دراصل ایک مکتوب کی صورت میں ہے رؤسائے شعبۂ اُردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کے نام محمد حمیداللہ کے مکتوبات کے مجموعہ میں شامل کیا جارہا ہے۔

۷۲) دیکھیے:عبدالعزیز المیمنی الراجکوتی (م۱۳۹۸ھ/۱۹۷۸ء)(مرتب)، النتف من شعر ابن رشیق و زمیله ابن شرف القیروانیین (قاہرہ:مطبعۃ السلفیۃ ومکتبھا،۱۳۴۳ھ)،ص۴۔۵۔

۷۳) ان دنوں ڈاکٹر محمد حمیداللہ رسالة فی الشعاعات للکندی کی تحقیق وتصحیح میں مشغول تھےاوراسی غرض سے پروفیسر محمد شفیع سے مشورے کے طالب ہوئے تھے۔محمد حمیداللہ کی تحقیق وتصحیح کے بعد یہ رسالہ تونس کے مجلّہ العلم میں بالاقساط (۱۹۷۲۔۱۹۷۳ء) چھپا۔

۷۴) ڈاکٹر محمد حمیداللہ نے معروف فرانسیسی مستشرق لوئس ماسینوں (۱۸۸۳۔۱۹۶۲ء)،کے مجلّے کے لئے پاکستان کی علمی وفکری سرگرمیوں سے متعلق ایک نوٹ کی فرمائش کی تھی۔مدیر پاکستان کی علمی سرگرمیوں سے متعلق ایک رپورٹ کی اشاعت میں دلچسپی رکھتے تھے۔ماسینوں کے احوال وآثار کے لیے دیکھیے: Jacques Waardenburg, "Louis Massignon (1883-1962) as a Student of Islam", *Die Welt des Islams*, New Series, Vol. 45, Issue 3 (2005), pp. 312-342.

۷۵) ابن رشیق کے مذکورہ اشعار کے لیےدیکھیے: النتف من شعر ابن رشیق و زمیله ابن شرف القیروانیین (مرتبہ:ابوالبرکات عبدالعزیز المیمنی) (قاہرہ:المطبعۃ السلفیۃ،۱۹۳۴ء)،قافیۃ الھمز اء''،ص۵۔

۷۶) انڈکس عقد ،دیکھیے اوپر حاشیہ۶۴۔

۷۷) کراچی میں مقیم مکتوب الیہ کے ایک قریبی رشتہ دار۔

۷۸) اس فرمائش پرعمل درآمد نہیں ہوسکا۔اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ (جلد۱۱،ص میں مرغوب احمد توفیق کا مقالہ (ص

۲۳۳۔۲۴۰)اور عبدالقادر کا تعلیقہ (ص ۲۴۰۔۲۴۱) شامل اشاعت ہے۔

۷۹) بیگم نازرو سے متعلق دیکھیے اوپر حاشیہ ۵۷۔

۸۰) ڈاکٹر صاحب نے "hybris" کے متعلق لکھا: ''hybris کے متعلق میں نے انسائیکلوپیڈیا کے فرانسسی اڈیٹر سے پوچھا، یہ حضرت بھی کورے نکلے (تا بہ بندہ چہ رسد!)۔ پھر میں نے مؤلفِ مضمون کو، جو جرمن یہودی ہیں، خط لکھا، مگر تا حال جواب نہ ملا۔ کوئی مستند چیز آئندہ معلوم ہو تو ضرور عرض کروں گا۔ میری چھوٹی سی یونانی لغت میں اس لفظ کے معنی ہیں: کسی بھی چیز (مثلاً غصہ وغیرہ) کی زیادتی۔ دیکھیے: ڈاکٹر محمد حمیداللہ بہ نام پروفیسر محمد شفیع، محررہ ۱۷ ستمبر ۱۹۵۶ء/صفر ۱۳۷۶ھ، زیر طبع۔

۸۱) یہ تینوں کتابیں ڈاکٹر محمد حمیداللہ نے ایڈٹ کر کے شائع کرائیں۔ کتاب الذخائر والتحف (القاضی الرشید)، صلاح الدین المنجد کے مقدمے کے ساتھ کویت سے شائع ہوئی (دائرۃ المطبوعات والنشر، ۱۹۵۹ء)۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: محمد حمیداللہ، القاضی الرشید مؤلف کتاب الذخائر والتحف''، معارف (اعظم گڑھ)، مئی ۱۹۶۴ء۔؛ الوثائق السیاسیۃ للعھد النبوی والخلافۃ الراشدۃ، جیسا کہ نام سے ظاہر ہے عہد نبوی اور عہد خلافت راشدہ کی دستاویزات کا مجموعہ ہے، جو ڈاکٹر محمد حمیداللہ نے یورپ اور عرب ممالک کے کتب خانوں سے دریافت کر کے ایڈٹ کیں (الطبعۃ الرابعۃ، بیروت: دارالنفائس، ۱۹۸۳ء)؛ انساب الاشراف للبلاذری کا وہ حصہ جو سیرت النبی سے متعلق ہے ایڈٹ کر کے شائع کیا (القاہرہ: دارالمعارف، ۱۹۵۹ء)۔

۸۲) پروفیسر محمد شفیع کے سفر روم و استانبول (تا ۸ اکتوبر ۱۹۵۶ء) سے متعلق تفصیلات کا علم نہیں ہو سکا۔ افسوس کہ پروفیسر مرحوم کی شخصی مثل میں سے متعلقہ اوراق مفقود پائے گئے۔

۸۳) اصول لغہ سے متعلق بات صاف نہیں ہو سکی۔ غالباً اصول فقہ مراد ہے، جس سے متعلق ڈاکٹر محمد حمیداللہ نے ایک مقالہ مرتب کر کے ارسال کیا تھا۔

محمد اشرف مغل

محراب پور، پردیسی انجینئرنگ ورکس

سندھ۔

کلیم الدین احمد کی تنقید میں جدید و مابعد جدید تنقیدی تصورات کے متعلق اشارات (تیسری قسط)

There have been two kinds of opinions since debate regarding Post-modernism or theory. took roots in Urdu. On one hand, there are writers who say that these post- modernist theories are new and enriching for Urdu literature, while on the other hand some writers claim that post-modernism and all other theories of criticism influenced by it were already there in Urdu. Not a single of these theories is new and West is just selling old wines to the East in new bottles, Some even claimed that the West is selling back our own theories branding them as their's. Such claims have been presented by both the sides but to date no substantial proof has been provided by either of them. People who claim that these theories are new, have only published books on debates about the theory, but the original literary writings were not acknowledged in these books. On the other hand,there are those critics who claim that all these structuralist and post structuralist theories which are proclaimed as new have already been there in our literature. But they have only been active in word-of-mouth marketing.I attended to this issue and started identifying modern and post-modern theories from the writings of Kaleemuddin Ahmed.It would be interestnig to note that I was able to find about all the modern critical theories in his writings. With the help of textual evidences, this article shows the presence of modernist and postmodernist strands in Ahmed's work.

(نوٹ: یہ مضمون طوالت کی وجہ سے ایک ہی شمارہ میں مکمل شائع نہیں کیا جا رہا۔ مگر اس کی اہمیت اور افادیت کو سامنے رکھتے ہوئے، اس کو متعدد حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ دو حصے پچھلے شماروں میں پیش کیے جا چکے ہیں۔ تیسرا حصہ اب حاضر ہے)

اس حصے میں، کلیم الدین احمد کی کتابوں میں سے مندرجہ ذیل تنقیدی تصورات کو تلاش کیا گیا ہے:

روسی ہیئت پسندی:

نئی تنقید:

ساختیات وساختیاتی تنقید:

لسانی تصورِ زمانیت:

تصورِ کثیر المعنویت:

ایکریوین اورایکریونٹ:

روسی ہیئت پسندی:۔۔۔

فن اشیاء کو نامانوس کرتا ہے۔یعنی مانوس اشیاء کو فن کار اپنی فن کاری کے ساتھ نامانوس بنادیا کرتا ہے۔ یہ نامانوس بنا دینے کا عمل ہی چیزوں کو انوکھا کر دیتا ہے۔زندگی کے بہت سے شعبوں میں یہ عمل بروئے کار لایا جاتا ہے، یا یوں کہیے کہ بروئے کار لایا جانا چاہیے، تبھی چیزیں انسان کو اپنی طرف کھینچ سکیں گیں۔دوسرے شعبوں سے قطع نظر ہم ادب کی دنیا کی طرف آتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ ادب کی زبان' ادب سے باہر کی زبان سے مختلف ہوا کرتی ہے۔ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اور کیا ایسا ہونا چاہیے؟ ادبی زبان کو عملی زبان سے دور رکھنا چاہیے۔اگر دور رکھنا چاہیے تو کیونکر رکھنا چاہیے؟ عملی زبان کو ادبی زبان کس طرح بنانا چاہیے۔اسی بات کو اگر ہم' تھوڑا سا یوں کہہ لیں کہ ایک 'خاص پتھر' کو فن کار کی تراش خراش کس طرح ایک ''قیمتی پتھر'' میں بدل دیا کرتی ہے۔اور پھر وہی تراش خراش اُس خاص پتھر کی قدر و قیمت کو اور زیادہ بڑھا بھی دیتی ہے۔ عملی زبان بھی اس طرح علم وفن کے کئی مراحل طے کرنے کے بعد ادبی زبان بنتی ہے۔ پروفیسر نظیر صدیقی لکھتے ہیں:

> ''روسی فورملسٹوں نے ادب کو زبان کے ایک خاص استعمال کے طور پر دیکھا جس کی امتیازی خصوصیت عملی زبان سے انحراف کرنا اور اسے مسخ کرنا ہے۔عملی زبان ابلاغ عامہ کے لیے استعمال کی جاتی ہے جبکہ ادبی زبان کا کوئی علمی فریضہ بالکل نہیں ہوتا۔وہ ہمیں صرف مختلف انداز سے دیکھنے کے قابل بناتی ہے۔ابتدائی فورملسٹوں کے اندر ادبیت اور شعریت کو مترادف سمجھنے کا میلان تھا۔یہ دکھانا آسان ہے کہ بنیادی طور پر کوئی ادبی زبان ادبی نہیں ہے، ہم ادبی زبان کو ادبی صرف اس لیے سمجھتے ہیں کہ اسے کسی ادبی تصنیف میں پڑھتے ہیں۔جو چیز ادب کو عملی زبان سے متمائز کرتی ہے وہ اس کی تعمیر کردہ صفت (Constructed Quality) ہے۔فورملسٹوں نے شاعری کو زبان کے ادبی استعمال کا نمونہ کامل یعنی مظہر اتم قرار دیا۔اس کا سب سے زیادہ تعمیری عنصر آہنگ ہے''۔[1]

ڈاکٹر وزیر آغا نے لکھا:

''واضح رہے کہ ساختیاتی تنقید سے پہلے (بالخصوص اُنیسویں صدی کے ربع آخر میں) مصنف کو تصنیف پر فوقیت حاصل تھی اور ادب کو Message without Code کہا گیا تھا۔ روسی ہیئت پسندوں نے اس کے بالکل برعکس بات کی یعنی اسے Code without Message کہہ دیا۔ اُن کا موقف یہ تھا کہ ادب کا وجود اصلاً ایک لسانی وجود ہے لہٰذا تنقید کا مقصد ادب پارے کی ہیئت یعنی اُس کے لسانی وجود کا مطالعہ کرنا ہے۔ وہ ثابت یہ کر رہے تھے کہ ادیب، عام تحریر کو لفظی سطح پر منقلب کر کے انوکھا بنا دیتا ہے۔ انہوں نے انوکھا بنانے کے اس عمل کو Ostranenie کا نام دیا۔ بعد ازاں پراگ اسکول نے اس کے لیے Fore-grounding کا لفظ استعمال کیا''۔[۲]

رامن سیلڈن، شکلوفسکی کے نظریہ نامانوسیت کے متعلق لکھتا ہے:

''فن کا یہ ایک خاص فریضہ ہے کہ وہ ہمیں ان اشیاء کا شعور لوٹا دے جو ہماری روزمرہ کی آگاہی کے معمول کی چیزیں ہیں۔ اس بات پر لازماً زور دینا چاہیے کہ فارم لسٹس رومانی شعراء کے برعکس بذات خود مشاہدات میں اتنی دلچسپی نہیں رکھتے تھے جتنی کہ ان تدبیروں یا تراکیب میں جن کے ذریعے نامانوسیت Defamiliarization کا تاثر پیدا ہوتا ہے''۔[۳]

یونس خاں ایڈووکیٹ نے 'نامانوسیت' کے بارے لکھا:

''ہیئت پسندوں کے نزدیک ادب کا کام تجربے کی تازگی کی بازیافت ہے، وہ تازگی جو روزمرہ زندگی کے معمولات میں ضائع ہو جاتی ہے، فن اشیاء کو نامانوس (Defamiliar) کرتا ہے۔ آرٹ بطور تکنیک (Art as Device) ہیئت پسندی کا اساسی مینی فیسٹو (Menifesto) ہے۔ سائنس کا طریق مشاہداتی اور تجرباتی ہے جبکہ ادب میں مختلف تکنیکوں (Devices) کا اطلاق کیا جاتا ہے۔ جیسا کہ نامانوس (Defamiliar) بنانے کی تکنیک۔ فن اشیاء کو نامانوس کر کے ہیئت میں اشکال پیدا کرتا ہے تاکہ محسوس کرنے اور ادراک کے عمل میں قدرے دقت پیش آئے اور زیادہ وقت صرف ہو۔ محسوس کرنے کا عمل بذاتِ خود جمالیاتی کیفیت کا حامل ہے اور اس کی طوالت گویا اس سے زیادہ سے زیادہ عرصے تک لطف انداز ہونا ہے''۔[۴]

روسی ہیئت پسندوں نے شعر و ادب کی اور کئی جہات سے متعلق نظریہ سازی کی ہے لیکن اُن سب میں سے شکلووسکی کے 'تصورِ نامانوسیت' نے بہت زیادہ اہمیت حاصل کی ہے۔ اسی وجہ سے صرف اسی ایک تصور کو یہاں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ کلیم الدین احمد بھی اشیاء کو نامانوس بنا کر پیش کرنے کا بار بار کہتے ہیں۔ اُنہیں سیدھی بات کہنا پسند نہیں۔ بات کو صناعی کے بعد پیش کرنے کو وہ پسند کرتے ہیں:

''اس طرح کے واقعات تمام ادبی اور تنقیدی نکتوں سے زیادہ دلچسپ ہیں۔ اگر تذکرہ نویس چاہتے تو ان کی واقعہ نگاری کی فنی اہمیت زیادہ سے زیادہ ہو جاتی۔ لیکن وہ واقعہ نگاری میں بھی کوئی کارِنمایاں نہیں کرتے اور اسے فنی اہمیت سے نہیں برتتے۔ وہ تو سیدھے سادھے اور مختصر ڈھنگ سے ان واقعات کا بیان کرتے ہیں۔ صناعی کچھ بھی نہیں ملتی۔ یہ موقع بھی ہاتھ سے نکل جاتا ہے''۔ ۵

کلیم الدین کے اس بیان میں جو جملے آئے یعنی ''وہ تو سیدھے سادھے اور مختصر ڈھنگ سے ان واقعات کا بیان کرتے ہیں۔ صناعی کچھ بھی نہیں ملتی۔ یہ موقع بھی ہاتھ سے نکل جاتا ہے''۔ ان میں واقعہ یا تخلیق کو نامانوس بنانے ہی کی طرف اشارہ ہے۔ صناعی یہی کام کرتی ہے۔ یعنی چیزوں کو مسخ کر کے اُنہیں انوکھا بنا دیتی ہے۔ جہاں سیدھا سادہ بیان ہوگا وہاں انوکھا پن نظر نہیں آئے گا۔

آزاد کی غالب کے حق میں معاندانہ تنقید کا نمونہ پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''آزاد کا مطلب یہ ہے کہ غالب معنی آفرینی کے پیچھے بے معنی اشعار موزوں کرتے ہیں۔ اور فارسی کی آمیزش کی وجہ سے اُن کی زبان بھدی، ثقیل اور نامانوس ہوگئی ہے''۔ ۶

عملی زبان کو مسخ کرنے ہی کی وجہ سے ادبی زبان بنتی ہے۔ یعنی فنکار عملی زبان کو صناعی سے نامانوس بنانے کی سعی کیا کرتا ہے۔ غالب کے لیے آزاد نے جو کچھ کہا ایک طرف، لیکن کلیم الدین احمد نے آزاد کی خبر لیتے ہوئے جو تنقید کی اس میں زبان کو مسخ کر کے نامانوس بنانے کا شعور بالکل واضح طور پر جھلک رہا ہے۔

''نامانوس'' لفظ کو یہاں اصطلاح ''اجنبیانا'' کے طور پر لیا جا رہا ہے' عام طور پر نہیں۔ مثلاً کسی لفظ کے بارے میں کہنا کہ یہ نامانوس ہے یعنی لوگ اس لفظ کو جانتے نہیں۔ اس اعتبار سے یہ لفظ ''نامانوس'' یہاں استعمال نہیں ہو رہا۔ کلیم الدین احمد نے بھی اس طور اس لفظ کو استعمال نہیں کیا بلکہ بطور اصطلاح کیا ہے، جن معنوں میں روسی ہیئت پسند کرتے تھے۔ فنکاری کے معنوں میں۔ بہر کیف کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''معمولی بول چال معمولی ہوتی ہے۔ بے رنگ ہوتی ہے۔ دلچسپی سے خالی ہوتی ہے۔ دلی یا لکھنؤ کے کسی پڑھے لکھے گھر میں کچھ دیر کے لیے ''ٹیپ رکورڈر'' لگا دیجیے۔ زبان کی معمولی بول چال آپ کو مل جائے گی' لیکن شاعری بھی مل جائے گی۔ شعر کی زبان کی بنیاد معمولی بول چال پر ہوتی ہے۔ لیکن اس معمولی بول چال میں انتخاب، نئی ترتیب و ترکیب، رنگ آمیزی، جلا اور اسی قسم کی ''فنی کاروائیاں'' نئی جان ڈال دیتی ہیں اور معمولی بول چال' معمولی باقی نہیں رہتی''۔ ۷

اس اقتباس میں تو کلیم الدین احمد نے قصہ ہی پاک کر دیا۔ لفظ ''کاروائیاں'' یہاں نامانوس/ اجنبیانا/ انوکھا

(Defamiliarisation) کے معنوں ہی میں استعمال ہوا ہے۔افسوس ہم تنقیدی تصورات اغیار سے لینے کے کتنے خواہاں رہتے ہیں،تنقیدی تصورات ہی کیا زندگی کے ہر معاملہ میں ہمیں باہر جانے، باہر دیکھنے کی ضرورت بہت ہی کم پڑسکتی ہے اگر ہم اپنے گھر کے ناعول میں پڑی ہوئی چیزوں کو سب سے پہلے دیکھ لیا کریں۔اس سے جہاں اور بہت سے فوائد حاصل ہوں گے وہیں ایک یہ بھی بڑا فائدہ حاصل ہوگا کہ ہم غیروں کے خواہ مخواہ کے احسانات سے بچ جائیں گے۔لیکن کیا کریں ہمیں گھر کی مرغی دال برابر لگتی ہے۔ہائے کاش!!! ہمیں یہ بات سمجھ آجائے کہ وطن کی آدھی روٹی' پردیس کی ساری سے بہتر ہوتی ہے۔اچھا یہ دل تو یونہی جلتا رہے گا ہم کاروانِ تفحص کو آگے بڑھاتے ہیں۔کلیم الدین احمد یہیں کچھ سطروں بعد لکھتے ہیں:

''مَیں نے کسی جگہ لکھا ہے کہ شاعری نقالی نہیں، شاعر نیچر کی نقالی نہیں کرتا' شاعر خلاق ہے اور شاعری تخلیق ہے۔شاعری میں ایسی باتیں جیسی کہ دُنیا میں ہمیشہ ہوا کرتی ہیں' نہیں ملتیں۔شاعری میں یہ باتیں فنکارانہ طور سے بیان کی جاتی ہیں اور اُن کی دُنیا ہی بدل جاتی ہے۔ان میں نئی زندگی' نئی تازگی' نئی دلچسپی' نئی تاثیر دوڑ جاتی ہے''۔[۸]

یہ فن کارانہ طور کیا ہے؟ یہی تو شکلووسکی کا نظریہ ہے۔فن کارانہ عمل ہی تو عملی زبان کو ادبی زبان میں بدل دیتا ہے۔یعنی عام بول چال کی زبان کو فن کار اپنے فن سے مسخ کر کے اُسے نامانوس/انوکھا سا بنا کر اپنے قاری کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔لیکن یاد رہے یہ کام اتنا آسان بھی نہیں' جسے یہ راقم الحروف قلم برداشتہ لکھتا چلا جا رہا ہے۔انوکھا بنانے کا یہ فنکارانہ عمل خارجی اور داخلی دونوں ہیئتوں پر ہونا ضروری ہے۔ورنہ فن پارے کا امر ہونا ممکن نہ ہوگا۔

اوپر ذکر ہوا کہ نامانوس لفظ یہاں بطور تنقیدی اصطلاح استعمال ہوا ہے، جہاں بطورِ اصطلاح استعمال نہیں ہوا۔بلکہ عام معنوں میں یعنی ناآشنا، اجنبی، بے گانہ کے معنوں میں استعمال ہوا ہے،وہ مقام بھی دیکھ لیجیے۔شبلی کے خیالات کے بارے میں رقمطراز ہیں:

''یہ بے خبری ہے،خیالات اور جذبات اور الفاظ کے ناگزیر تعلق سے بے خبری ہے۔یوں وہ کہتے ہیں کہ اس تقریر کا یہ مطلب نہیں کہ شاعر کو صرف الفاظ سے غرض رکھنی چاہیے،اور معنی سے بالکل بے پروا ہو جانا چاہیے لیکن ان کی تحریر سے صاف ظاہر ہے' وہ الفاظ کو اصل شاعری سمجھتے ہیں۔الفاظ کو فصیح و غیر فصیح ، مانوس و نامانوس، سلیس و ثقیل الفاظ میں تقسیم کرتے ہیں اور فصیح ، مانوس اور سلیس الفاظ کا استعمال جائز سمجھتے ہیں۔وہ نہ نہیں جانتے کہ بظاہر نامانوس، ثقیل اور غیر فصیح الفاظ اگر موقع و محل سے کام میں لائیں جائیں تو مانوس ثقیل اور غیر فصیح باقی نہیں رہیں گے''۔[۹]

یعنی کلیم الدین کے مطابق کوئی بھی لفظ غیر فصیح اور نامانوس نہیں ہوتا بلکہ اُس کا غیر فن کارانہ استعمال اُسے غیر فصیح اور

نامانوس (یہاں 'نامانوس' لفظ اصطلاحاً نہیں برتا گیا) کر دیتا ہے۔ اگر فن کاری کے ساتھ ایسے غریب و نامانوس الفاظ کو استعمال کیا جائے گا تو اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ سب الفاظ فصیح اور مانوس دکھائی دینے لگیں۔ یہاں بھی وہی ہیئت پسندوں والا نقطہ مضمر ہے کہ ''فن کاری'' سے غیر ادبی زبان' ادبی بن جایا کرتی ہے۔ اور زبان کا ادبی بن جانا' اُس کا انوکھا بن جانا ہے۔ لیکن اس کے لیے محنت چاہیے۔ ہر ''ادبی کتاب'' کی زبان ادبی نہیں ہوتی۔ ویسے خالص ادبی کتابیں اکثر و بیشتر گھر کے کباڑ خانے میں پڑی ملتی ہیں یا گلی میں ریڑھی دکھیلنے والے ٹین ڈبے والے کے پاس۔ جس کو انوکھا پن کہا جا رہا ہے وہ کمال کی فنکاری سے پیدا ہوتا ہے۔ غیر مانوس اور غیر فصیح الفاظ کو مانوس اور فصیح کر ڈالنا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔ غالباً ہوریس نے بھی اسی قسم کا کوئی تصور پیش کیا تھا۔ بہر کیف یہیں سے کچھ آگے چل کر کلیم الدین احمد یہی بات کچھ یوں کرتے ہیں:

> ''علمائے ادب' اور شبلی سمجھتے ہیں کہ الفاظ خلا میں بستے ہیں، اسی لیے انہیں فصیح، غیر فصیح اور غریب قرار دیتے ہیں۔ الفاظ خلا میں سانس نہیں لیتے ہیں اور نہ لے سکتے ہیں۔ وہ ہمیشہ کسی چیز کے قائم مقام ہوتے ہیں اور ان کے ذریعے سے کسی خاص خیال کو بیان کیا جاتا ہے، ہر لفظ وہ فصیح ہو یا غریب و غیر فصیح کسی مناسب موقع و محل پر حسین اور موزوں معلوم ہو سکتا ہے''۔[۱۰]

کسی مناسب موقع پر فصیح و غیر فصیح الفاظ حسین و موزوں معلوم ہو سکتے ہیں، یہ سطر ماہر لکھاری کے فن پر دال ہے۔ جب وہ اپنے الفاظ کو پوری فن کاری اور مہارت کے ساتھ استعمال کرتا ہے تو اُس کے تمام فصیح و غیر فصیح، مانوس و نامانوس، ثقیل و ملائم الفاظ ایسے حسین و دلکش لباس پہنے ہوئے دکھائی دینے لگتے ہیں کہ جس کی نظیر ملنی مشکل ہو جاتی ہے۔ 'ہر لفظ نیا نیا، دھلا دھلا، نتھرا نتھرا، ستھرا ستھرا، پاکیزہ پاکیزہ لگنے لگتا ہے' جس کا حاصل یہ ہوتا ہے کہ اُس ماہر لکھاری کی پوری تحریر دل و نگاہ میں اُتر جاتی ہے۔ بہر حال کیا کیا عرض کیا جائے، آگے بڑھتے ہیں۔ مقتبس عبارت میں یہ سطر بھی ہے: 'الفاظ کسی چیز کے قائم مقام ہوتے ہیں، ان کے ذریعے سے کسی خاص خیال کو بیان کیا جاتا ہے'۔ اس ''قائم مقام'' میں ساختیات کے دیے ہوئے سگنیفائر اور سگنیفائیڈ کے تصورات کو بھی دیکھ سکتے ہیں۔ چلیے اب آگے بڑھتے ہیں، لکھتے ہیں:

> ''اور سچ ہے کہ نیا پن بہ ذاتِ خود کوئی تعریف کے قابل چیز نہیں۔ اور یہ بھی ضروری نہیں کہ شاعر سوچ سوچ کر نئی نئی باتیں ایجاد کرے۔ جانی ہوئی باتیں عام انسانی احساساتِ شعر کا مواد بن سکتی ہیں، ہاں شرط یہ ہے کہ شاعر اُنہیں جوش کے ساتھ حِس (یہ لفظ ''حِس'' یہاں سمجھ نہیں آیا: راقم) ان پر اپنی شخصیت کی مہر لگا دے۔ اگر ایسا ہو تو جانی ہوئی باتیں نئی ہوتی ہیں۔ اور عام انسانی احساسات' خاص ذاتی احساسات کا روپ بدل لیتے ہیں''۔[۱۱]

یہ بات کلیم الدین احمد نے خوب کہی، واقعی ضروری نہیں کہ شاعر و ادیب نئی نئی باتیں ہی ایجاد کرنے کے درپے ہوں،

وہ پُرانی باتوں کو بھی نیا کر کے پیش کر سکتے ہیں، اور اُنہیں ایسا کرنا بھی چاہیے۔ بہتیری چیزیں ایسی نظروں سے گزری ہیں جو تھی تو پُرانی پر فنکاروں نے کچھ ایسا جادو اُن پر کیا کہ وہ بالکل نئی اور انوکھی دکھائی دینے لگیں۔

غزل کی ہیئت کے متعلق لکھتے ہیں کہ اس میں شاعر کا انوکھا پن باقی نہیں رہتا:

''غزل کی ایک کمی یا خصوصیت کہیے! یہ بھی ہے کہ اس میں تجربات بہت عام صورت میں اپنی خصوصیت سے الگ ہو کر ظاہر ہوتے ہیں۔ وہ خصوصیتیں جو شاعر کے ماحول اور اس کی شخصیت سے متعلق ہوتی ہیں' فنا ہو جاتی ہیں اور تجربات ایسے عام اور غیر متعین شکل میں نظر آنے لگتے ہیں کہ ان کی انفرادی شان، ان کا انوکھا پن باقی نہیں رہتا۔ غالبؔ غزل کی اس کمی کے باوجود بھی اپنی انفرادی شان قائم رکھتے ہیں۔ ان کے آرٹ میں ایک انوکھا پن ہے جو اور کہیں نہیں ملتا''۔[۱۲]

روسی ہیئت پسندی کو مزید سمجھنے کے لیے رامن سیلڈن کی کتاب کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ یہاں تو بس چند اقتباس پیش کیے گئے ہیں، تاکہ اگر کوئی نیا پڑھنے والا ہو تو اُسے اس نظریے کے متعلق کچھ نہ کچھ پتہ چل جائے۔ یہی عمل ہر تنقیدی تصور کے ساتھ روا رکھا گیا ہے۔

نئی تنقید:

نئی تنقید تاریخی و سوانحی تنقید کے ردِعمل کے طور پر اُبھر کر سامنے آئی تھی۔ اس تنقیدی رویے نے تخلیق کو ایک خود کفیل اکائی کے طور پر اپنی توجہ کا مرکز بنایا۔ اس تنقیدی رویے کی وضاحت کرتے ہوئے ناقدین نے بہت سی باتیں کی ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس تنقیدی رویے کا تعلق الفاظ سے زیادہ اور کسی چیز سے نہیں۔ جو الفاظ کسی بھی تخلیق کا حصہ بن جاتے ہیں یہ تنقید اُنہی کا مطالعہ کرتی ہے۔ اور سچ یہ ہے کہ کئی ایک تنقیدی رویوں کی طرح نئی تنقید کو بھی ابہام میں رکھا گیا ہے۔ اردو میں الفاظ پر گفتگو قدیم سے ہے۔ کلیم الدین احمد کا شمار ہیئتی نقادوں میں کیا جانا چاہیے، اگرچہ اُن کی تنقید میں اور بھی کئی تنقیدی رویوں کے سراغ ملتے ہیں' جیسا کہ یہ مضمون اسی بات کی دلیل ہے۔ ہیتی تنقید کے دو مکتب ہیں۔ ایک نئی تنقید کا مکتب اور دوسرا روسی ہیت پسندی کا۔ کلیم الدین احمد کی تنقید میں ان دونوں مکتبوں کے تنقیدی تصورات کی جھلک ملتی ہے۔ ہیتی تنقید کے نمونے کلیم الدین احمد کے ہاں ایک دو نہیں، بہت سے ہیں، بلکہ اُن کی کتاب ''عملی تنقید'' ہیئتی تنقید ہی پر مشتمل ہے۔ اس لیے یہاں ہیتی تنقید کے زیادہ نمونے پیش کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ نئی تنقید کے بارے میں پروفیسر ظہور الدین صاحب لکھتے ہیں:

''نئی تنقید کے علمبرداروں نے فن پارے کے متن کو ایک خود مختار اکائی کے طور پر تسلیم کرنے پر زور دیا۔ یعنی شاعری کا مطالعہ شاعر کے نفس اور شخصیت، مأخذ، افکار و نظریات کے تاریخی تناظر اور سیاسی و سماجی مضمرات کی روشنی میں کرنے کی

بجائے شاعری کے متن کے گہرے اور تفصیلی تجزیے پر زور دیا۔اس تنقید میں لفظ کے معنویاتی مباحث کو بھی بڑی اہمیت دی گئی''۔

پروفیسر صاحب مزید لکھتے ہیں:

یہاں یہ بھی یاد رکھنے کی ضرورت ہے کہ نوتنقید میں کوئی ایسے بندھے ٹکے اُصول نہیں تھے جن کی سب نے سختی سے پیروی کی ہو۔لیکن اتنا ضرور ہے کہ ان کے ہاں جو اُصول قدر مشترک کے طور پر ہمیں نظر آتا ہے وہ یہی ہے کہ ادبی شہہ پاروں کے فن کا گہرا اور تفصیلی مطالعہ کیا جائے اور بجائے اس کے کہ باہر سے مفہوم اس پر مسلط کیے جائیں اس کے اندر سے اُبھرنے والے مفاہیم کو گرفت میں لا کر بصیرت کے چراغ روشن کرنے کی کوشش کی جائے۔انہوں نے فن پارے کے لسانی محاسن، اس کے صوتی ونحوی آہنگ کو گرفت میں لاتے ہوئے مفاہیم کے ان زاویوں پر توجہ دینے کی ضرورت کا احساس دلایا جن کی طرف آج تک بہت کم توجہ دی گئی تھی۔تخلیق ہی ان کی نظر میں سب سے اہم حقیقت تھی۔اس کے وجود میں آجانے کے بعد پھر اس کا نہ تو فن کار سے کوئی رشتہ رہتا ہے اور نہ اس کے فکری وسماجی ماحول سے''۔[۱۳]

پروفیسر ظہور الدین کی ان متذکرہ بالا مقتبس عبارتوں کے بعد کسی اور اقتباس کی ضرورت تو نہیں ہے مگر بہتر ہے کہ ایک اقتباس اور اس تنقیدی رویے کی تفہیم کے لیے پیش کر دیا جائے۔ جناب حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

''شاعر کے بجائے تخلیق کو مرکز توجہ بنانے کے عمل کی کارفرمائی ہیئتی نقادوں کے یہاں ملتی ہے۔اردو میں اسی ضمن میں اثر لکھنوی کی ابتدائی کوششوں کے بعد میراجی نے اس کی مثال قائم کی' تاہم موجودہ دور میں فاروقی اور دیگر معاصر نقادوں نے اسے ایک نظریہ نقد کے طور پر پیش کیا۔حالانکہ فاروقی خود صرف اسی نظریے پر قانع نہیں رہے۔ہیئتی تنقید نے فن کے آزادانہ نمو پذیر اور قائم بالذات وجود کو تسلیم کیا، اور اس کے ہیئتی ولسانی عناصر کے تجزیہ پر زور دیا۔اس طرح سے تنقید نقد ونظر کے ایک نئے افق کی یافت میں کامیاب ہوئی۔حالیہ برسوں میں لسانیاتی تنقید کے تصور کو متعارف کیا گیا.....اس طریقہ نقد کی بدولت فن کی لسانی یا اُسلوبیاتی ساخت کے خواص کا علم تو ہوتا ہے مگر یہ بنیادی تجربے کی تعین یا قدر شناسی میں مدد نہیں کرتا۔بہرحال ہیئتی تنقید ہو یا اُسلوبیاتی تنقید' یہ فنکار کی سوانحات، نفسیات یا اس کے سماجی رویوں سے قطع نظر، اس کے فن سے متصادم ہوتی ہے''۔[۱۴]

اب کلیم الدین احمد کے ہاں چلتے ہیں؛ لکھتے ہیں:

''غیر ادبی وابستگی سے قطع نظر ہمیں ادب کو برابر اور سختی سے بطور ادب دیکھنا چاہیے نہ کہ بطور تاریخ، اخلاق،

فلسفہ یا دینیات وغیرہ اور بطور ادب دیکھنے کے یہ معنی ہیں کہ ہم لفظوں پر ہر وقت نظر رکھیں ان سے غفلت نہ برتیں''۔۱۵

دوسری جگہ لکھتے ہیں:

''یہ سچ ہے کہ الفاظ کی ترتیب میں دقت نظر کی ضرورت ہوتی ہے۔۔۔۔شاعر کو مستری سمجھنا بھی اسی بے خبری کی خبر دینا ہے۔حقیقت یہ ہے کہ شاعر پہلے خیالات کا نقشہ وہ عمدہ اور نرالا سہی' ذہن ہی میں سہی' لفظوں کی مدد کے بغیر کھینچ سکتے ہیں؟ خیالات اور الفاظ بیک وقت اس کے ذہن میں آتے ہیں۔خیالات اور الفاظ کا انتخاب، خیالات اور الفاظ کی جانچ، خیالات اور الفاظ کی ترتیب، یہ سب چیزیں ساتھ ساتھ عمل میں آتی ہیں۔۔۔۔ایک خیال دوسرے خیالوں کو اور لفظوں کو کھینچ لاتا ہے، ایک لفظ دوسرے لفظوں اور خیالوں کا دھیان دلاتا ہے، پھر کوئی خیال یا کوئی لفظ دوسرے لفظوں اور خیالوں میں تغیر بھی پیدا کرتا ہے اور ان کی ترتیب کو بھی بدل دیتا ہے اور جب تک نظم مکمل نہیں ہو جاتی' اُس وقت تک لفظوں اور خیالوں کا پورا نقشہ شاعر کے ذہن میں مرتب نہیں ہوتا اور نہ ہو سکتا ہے''۔۱۶

اپنی دوسری کتاب تحلیل نفسی اور ادبی تنقید میں لکھتے ہیں:

''نقاد کا پہلا سروکار الفاظ سے ہے کیونکہ ادبی فنکار لفظوں کے درمیان اور لفظوں کے ذریعے اپنا کام کرتا ہے۔وہ اپنے الفاظ میں ایسی خصوصیات داخل کرتا ہے جو عام استعمال میں ان میں نہیں ہوتا۔الفاظ میں محض معنی نہیں ہوتے۔۔۔یعنی صرف چیزوں کی طرف انتساب نہیں کرتے۔۔۔ بلکہ ان کی اپنی اہمیت ہوتی ہے جو بعض چیزوں کی طرف اشارہ کرنے میں ان کی سودمندی سے بالکل الگ اور مختلف ہوتی ہے۔وہ غور وفکر کی چیزیں بن جاتے ہیں''۔۱۷

مشاق شاعر اپنے اشعار کے لیے بہترین الفاظ منتخب کیا کرتا ہے۔لکھتے ہیں:

''کامیاب شاعر اپنے تجربوں کے لیے، ان کے ساتھ بہترین لفظوں کو چُن لیتا ہے۔اگر تجربے قیمتی ہیں' اگر اُن میں اصلیت ہے' جوش ہے' تو الفاظ بھی اچھے ہوں گے۔اگر تجربے مبتذل ہیں' اگر ان میں جوش اور اصلیت نہیں تو پھر الفاظ بھی مبتذل ہوں گے۔کوئی لفظ بجائے خود حسین اور پاکیزہ یا بھدا اور بدنما نہیں، جا بے جا استعمال اُسے حسین یا بدنما بنا دیتا ہے''۔۱۸

نفسیاتی نقاد کا رد کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''فنکار الفاظ کا ستعمال کس طرح کرتا ہے' ان کے کیا امکانات اور حدود ہیں' ان سے نقاد کو واقف رہنا

پڑتا ہے۔ان کی قدر کے تئیں اسے اتنا ہی حساس ہونا ہوتا ہے جتنا کہ خود فنکار۔اس زود حسی کے بغیر وہ اتنا ہی مجبور ہے جتنا کہ ساحل سے ٹکراتی ہوئیں موجیں اور یہی زود حسی وہ چیز ہے جو ماہرین تحلیل نفسی کے پاس نہیں ہوتی ہے۔پھر تو نقاد ادبی فنکار کی طرح الفاظ میں پہلے خود ان کی خاطر دلچسپی رکھتا ہے۔وہ ان کے حسن پر، جو کچھ وہ خود ہیں اور ان کی اصل قدر کے احساس سے خوش ہو کر لاشعوری طور سے غور وفکر کرتا ہے۔ان کا عام معنی عملی ترسیل میں استنادی استعمال غیر اہم ہو جاتا ہے۔کسی نظم میں وہ کس شکل میں ظاہر ہوئے ہیں یا شاعر نے کس شکل میں ان میں زندگی بھری ہے یہی چیز اہم ہوتی ہے۔نظم میں آواز محض آواز نہیں رہ جاتی ہے بلکہ ایک نئے حیرت انگیز طریقے سے زندہ ہو جاتی ہے گویا کسی مجسمے میں جان آ گئی ہو''۔[19]

اپنی کتاب تحلیل نفسی اور ادبی تنقید' کا اختتام ان سطور پر کرتے ہیں:

''نقاد الفاظ سے شروع کرتا ہے لیکن وہ ان کے ساتھ رُک نہیں جاتا۔الفاظ کے سحر کے ساتھ اس کی انتہائی مشغولیت اس کی تنقید کو خالصتاً لفظی بنا دیتی ہے۔الفاظ کی اہمیت اس لیے ہے کہ وہ ذریعہ فراہم کرتے ہیں جس میں شاعر اپنا کام کرتا ہے۔مگر ذریعہ صرف ذریعہ ہوتا ہے وہ شئے نہیں جو شاعر تخلیق کرنے یا ترسیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔نقاد کی دلچسپی پوری فنی تخلیق میں ہوتی ہے نہ کہ محض اس ذریعہ میں جس کا استعمال کیا جاتا ہے یا جداگانہ الفاظ یا محاوروں کی برجستگی میں چاہے کتنا ہی مسحور کن وہ کیوں نہ ہو۔جداگانہ محاورے کے حُسن کو دیکھنا ہی کافی نہیں ہے۔زیادہ اہم یہ ہے کہ وہ کس طرح کُل کے حُسن میں مِل جاتے ہیں اور اس میں مدد ہوتے ہیں۔کُل کے حُسن کو تفصیلاً پرکھنا اور نظم کے پیچیدہ اور لطیف خاکے کے متعلق آخری غور وفکر میں ہر تفصیل کے حُسن سے واقف ہونا یہی نقاد کی کوشش ہوتی ہے۔نظم کی بنیادی قدر یعنی خود وہ کیا ہے---وہ قدر جو مضمون اور طرز کی مکمل ہم آہنگی سے پیدا ہوتی ہے اس قدر سے زیادہ اہم ہے جو جداگانہ جزیات میں ہوتی ہے۔اور نقاد کا کام اس قدر کا تعین کرنا ہے اور نقاد اگر وہ اپنے کام سے واقف ہے تو بہ آسانی کر سکتا ہے''۔[20]

اپنی کتاب عملی تنقید میں اردو شاعری کا جو جائزہ لیا گیا' وہ بہت زیادہ حد تک ''ہیئتی تنقید/نئی تنقید کے تحت آتا ہے۔ اس میں لکھتے ہیں:

''مَیں نے کہا ہے کہ شعر لفظوں سے بنتا ہے لیکن لفظوں کا ہر مجموعہ شعر نہیں ہوتا۔شعر تجربہ ہے، شعر میں تجربہ کا بیان ہوتا ہے لفظوں کی زبانی۔الفاظ تجربہ کو بیان کرتے ہیں' تجربہ میں اضافہ یا تبدیلی کرتے ہیں اور بذات خود تجربہ بھی ہوتے ہیں۔کوئی خیال' ذہنی نقش یا احساس شاعر کو متاثر کرتا ہے۔اس خیال، ذہنی نقش یا احساس میں زور تو ہوتا ہے لیکن وضاحت نہیں ہوتی۔یہ کچھ مبہم اور غیر متعین سا ہوتا ہے۔لفظوں میں جب کسی تجربہ کا بیان ہوتا ہے تو اس میں وضاحت آتی ہے، اس

میں اضافہ ہوتا ہے، تبدیلی ہوتی ہے، نئے نئے تجربے آتے ہیں اور اس کی پیچیدگی، رنگینی، قدر و قیمت بہت بڑھ جاتی ہے گویا اس کی صورت ہی کچھ اور ہو جاتی ہے۔ یہ سب باتیں کہی جا چکی ہیں لیکن ان پر بار بار زور دینا ضروری ہے۔ ورنہ شعر میں لفظوں کی جو جگہ ہے، جو اہمیت ہے، جو جادوگری ہے، وہ نمایاں نہیں ہو پاتی۔ جگر کا یک شعر ہے:

تصور رفتہ رفتہ اک سراپا بنتا جاتا ہے
وہ اک شے جو مجھی میں ہے مجسم ہوتی جاتی ہے

شعر میں کچھ اسی طرح کی بات ہوتی ہے۔ تجربہ، رفتہ رفتہ، لفظوں کی مدد سے سراپا بن جاتا ہے، جو چیز غیر مرئی تھی وہ مجسم ہو جاتی ہے''۔[۲۱]

اردو شاعروں نے خیال سے زیادہ الفاظ کو اہم سمجھا ہوا تھا' کلیم الدین احمد اگرچہ اس بات کو پسند کرتے ہیں لیکن ساتھ یہ بھی کہتے ہیں کہ شاعری کو صرف لفظوں تک ہی محدود نہیں سمجھنا چاہیے:

''اردو شاعری میں لفظوں کو خیالات اور جذبات سے زیادہ اہم سمجھا گیا ہے۔ چند اُساتذہ سے قطع نظر' لوگوں نے شاعری کو ایک دلچسپ معمہ' ایک لفظی کھیل سمجھ رکھا تھا۔ اس لیے شاعری اور اشعار پر جو رائے زنی ہوئی وہ الفاظ، محاورات، اور اوزان تک محدود رہی''۔[۲۲]

کچھ ناقدین نے یہ لکھا ہے کہ ساختیاتی تنقید بعض معاملات میں ہیئتی تنقید ہی کی توسیع ہے اسی طرح پس ساختیاتی تنقید اور ہیئتی تنقید کے بیچ بھی کچھ مماثلتیں دکھائی دیتی ہیں۔ کلیم الدین احمد نے ایک نہیں بہت سی جگہوں پر ایسے تجزیے پیش کیے ہیں جن میں ایک معنی ملتوی ہو جاتا ہے اور دوسرا اُبھر کر سامنے آجاتا ہے۔ آئندہ آنے والے تنقیدی نظریات میں ایسی ہی باتیں آرہی ہیں۔

ساختیات و ساختیاتی تنقید:

ساختیات ایک طریق مطالعہ ہے، اور ساختیاتی تنقید' متن کی شعریات تک پہنچنے کا نام ہے۔ یعنی ساختیات تخلیق کی ظاہری ساخت سے نہیں بلکہ موضوعی ساخت سے تعلق رکھتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

''نئی تنقید نے ساری توجہ متن (Text) پر مبذول کی تھی اور تاریخی، سوانحی یا سماجی حوالوں کو مسترد کر کے متن کی اُس کارکردگی کو نشان زَد کیا تھا جو قولِ مُحال، تناؤ، ابہام وغیرہ سے وجود میں آتی ہے۔ ساختیات نے کہا کہ یہ ایک سطحی عمل ہے، متن کی کارکردگی کو محض ہوا میں معلق قرار نہیں دیا جا سکتا، متن کی ساری کارکردگی اُس شعریات (Poetics) کے تابع ہے جو متن میں اُسی طرح موجود ہوتی ہے جس طرح لانگ ، پارول کے تار و پود میں، پھر یہ کہ شعریات کا تعلق کوڈز (Codes) اور کنونشنز

(Conventions) کے اُس سارے نظام سے ہے جو انسانی ثقافت کا زائیدہ ہے؛ یوں ساختیاتی تنقید نے تخلیق کو ایک پورے ثقافتی پس منظر سے ہم رشتہ کرنے کی کوشش کی، نیز اِس نے اس بات پر زور دیا کہ متن کے اندر جو ساخت بطورِ شعریات موجود ہے، اُس کی کارکردگی کو دیکھا جائے یعنی یہ کہ وہ کس طرح متن کی بوقلمونی کو وجود میں لا رہی ہے، علاوہ اَزیں ساختیات نے مصنف کو دھکیل کر پرے کر دیا اور اصل اہمیت قاری کو دے دی جو متن کو کھولتا ہے''۔ ۲۳

ساختیات کیا ہے؟ اس سوال کے جواب میں بہتر تو یہی تھا کہ یہاں اردو ناقدین کے مضامین سے چند ایسے اقتباس پیش کر دیے جاتے، جن میں ساختیات کی تفہیم کرائی گئی ہے۔ مگر کیا کیا جائے طوالت کا خوف مانع ہے۔ بس ایک مقتبس عبارت اور لیجیے:

ج۔ع۔ واجد لکھتے ہیں:

''ایک نقاد نے ساختیات کے نظریات کا خلاصہ مندرجہ ذیل چار نکات میں کیا ہے:

(۱) ایک کل کے مختلف اجزاء (عناصر) کا مقام و جگہ ساخت طے کرتا ہے۔

(۲) ہر نظام کی ایک ساخت (ترکیب، تشکیل، ترتیب) ہوتی ہے۔

(۳) ساختیات ان 'ساختی' اُصولوں کو اہم سمجھتا ہے جو تبدیلی سے زیادہ، ہم وجودیت کے ذمہ دار ہیں۔

(۴) ساخت اصل چیز ہیں، جو سطح، یا ظاہری معنی کے تہہ میں ہوتے ہیں۔

ج۔ع۔ واجد آخر میں لکھتے ہیں ''خیال رہے یہاں 'ساخت' کا لفظ اپنے اصطلاحی معنی میں استعمال ہوا ہے۔ اس کی تعریف ایک نقاد نے ان الفاظ میں کی ہے: ''کسی فنّی کارنامے کے عناصر ترکیبی''۔ ۲۴

اب آیئے کلیم الدین احمد کی طرف:

لکھتے ہیں کہ مولوی عبدالحق کی تنقیدات میں کہیں کہیں ادبی نکتے نکل جاتے ہیں۔ چنانچہ کلیم الدین احمد مولوی عبدالحق کے ایک ایسے ہی نکتے کو نقل کرتے ہیں:

''الفاظ بھی ایک طرح جاندار ہیں۔ وہ بھی انسان کی طرح پیدا ہوتے، بڑھتے اور گھٹتے ہیں۔ ہر لفظ اپنے ساتھ ایک تاریخ رکھتا ہے جو خود اس کی ذات میں پنہاں ہوتی ہے۔ وہ گزشتہ زمانے کی تہذیب اور معاشرت کی یادگار ہے۔ وہ قومی ترقی کے ساتھ ترقی کرتا اور قومی تنزلی کے ساتھ تنزلی کرتا ہے۔ یہ بھی انقلابِ زمانہ سے انسان کی طرح کبھی ادنیٰ سے اعلیٰ اور اعلیٰ سے ادنیٰ، شریف سے رذیل اور رذیل سے شریف ہو جاتا ہے۔ لیکن ہر لفظ زبان میں ایک منصب رکھتا ہے اور اس کے صحیح استعمال پر وہی قادر ہو سکتا

ہے جو اس کی سیرت سے آگاہ ہے یہ انشاء پردازی کا بڑا گُر ہے''۔ [۲۵]

(۱) الفاظ بھی جاندار ہیں۔یعنی مردہ نہیں ہیں اس لیے

(۲) الفاظ پیدا ہوتے ہیں، بڑھتے ہیں، گھٹتے ہیں۔(یعنی الفاظ کے معانی میں اضافہ ہوجاتا ہے، کچھ معنے دب جاتے ہیں اور کچھ اُبھر کر سامنے آجاتے ہیں،اس طرح بے شمار الفاظ وقت کے ساتھ ساتھ گنجینہ معنی کی شکل اختیار کرجاتے ہیں)

(۳) ہر لفظ کی ذات میں اُس کی اپنی تاریخ پنہاں ہوتی ہے۔(اس میں کئی تنقیدی تصورات پنہاں ہیں،مگر سب سے قطع نظر صرف سیگنیفائر اور سیگنیفائیڈ کے تصورات ہی کو یہاں مدِنظر رکھ لیجیے تو پھر بھی کافی ہوگا)

(۴) ہر لفظ کی تاریخ گزشتہ زمانے کی تہذیب اور معاشرت کی یادگار ہے۔(اس میں تاریخی لسانیات یعنی دو زمانی تصور واضح ہے)

(۵) لفظ قومی ترقی کے ساتھ ترقی اور قومی تنزلی کے ساتھ تنزلی کرتا ہے۔یعنی قوموں کے عروج وزوال کے ساتھ الفاظ کے معنی ومفہوم میں بھی فرق پڑجایا کرتا ہے۔(یہاں دریدا کی ردِتشکیل،فوکو کے علم اور طاقت کے تصورات اور گرین بلاٹ کی نئی تاریخیت مضمر ہے)

(۶) لفظ کبھی معتبر واعلیٰ ہوجایا کرتے ہیں کبھی اپنے مقام سے گرجایا کرتے ہیں۔(اس میں ثقافتی عمل نمایاں ہے)

(۷) زبان (جملے) میں ہر لفظ اپنا الگ منصب رکھتا ہے۔(یہ جملہ بہت بڑا ہے، بڑے غور وخوض کا طلب گار ہے)

(۸) لفظ کی سیرت سے جو آگاہ ہوگا وہی انشاء پردازی کرنا جانے گا۔(ساختیات میں لفظ SIGNIFIER ہے اور لفظ کی ''سیرت'' SIGNIFIED ہے، کیونکہ لفظ کی سیرت کئی معانی رکھتی ہے،اس میں لانگ اور پارول کے تصورات کو بھی دیکھا جاسکتا ہے)

مولوی عبدالحق ایسی ایک عبارت کلیم الدین احمد کے ہاں دیکھیے:

''الفاظ جاندار ہوتے ہیں۔ ہر لفظ اپنے اندر ایک دنیا رکھتا ہے۔ یہ دنیا اس لفظ کے لغوی معنی تک محدود نہیں رہتی۔شاعر صرف الفاظ کے معانی سے واقف نہیں ہوتا بلکہ وہ ہر لفظ کی مخصوص فضا کو بھی حِس کرتا ہے اور اسے بروئے کار لاتا ہے۔اس فضا کی تخلیق رفتہ رفتہ ہوتی ہے۔ عام استعمال،ادبی ومعاشرتی اثرات،شعرا کا اجتہاد اپنے اپنے طور پر رنگ آمیزی کرتے ہیں۔شاعر اس رنگ آمیزی سے واقف ہے اور اس سے مصرف لے کر اپنے اشعار میں نئے نئے معانی پیدا کرتا ہے۔ ہر لفظ بجائے خود ایک محشرِ خیال وتاثرات ہے اور اس لفظ کے استعمال کے ساتھ یہ محشرِ خیال وتاثرات بھی آئینہ شعر میں جلوہ گر ہوجاتا ہے''۔ [۲۶]

(۱) الفاظ جاندار ہوتے ہیں۔

(۲) ہر لفظ اپنے اندر ایک دنیا رکھتا ہے۔(یہ دنیا کون سی دنیا ہے؟ واضح لفظوں میں ایک سطحی دنیا ہے اور ایک اندرونی دنیا ہے، یعنی ایک سگنیفائر ہے ایک سگنیفائیڈ ہے)

(۳) لفظ کی دنیا، لغوی معنی تک محدود نہیں ہوتی۔(تقریباً ہر لفظ کا ایک لغوی معنی ہوتا ہے، اور ایک اصطلاحی معنی۔سوال یہ ہے کہ لغوی اور اصطلاحی معنے ہوتے کہاں پر ہیں؟ الفاظ تو آنکھوں کے سامنے ہوتے ہیں۔وہ معنے جہاں ہوتے ہیں سیوسیئر نے اُسے لانگ کا نام دیا ہے۔لانگ ایک سمندر ہے جہاں سے لفظوں کو معانی ملتے ہیں، اسی ثنویت میں سنگنیفائر اور سگنیفائیڈ کے تصورات بھی پنہاں ہیں)

(۴) شاعر لفظ کے معانی ہی سے واقف نہیں ہوتا وہ اُس لفظ کی مخصوص فضا (سیگنفائیڈ) کو بھی حس کرتا ہے۔(یعنی لفظ کے لغوی معانی سے ہی واقف نہیں ہوتا بلکہ اُس لفظ کی مخصوص فضا یعنی لانگ/سگنیفائر کو بھی حس کرتا ہے)

(۵) اُس فضا (سیگنیفائیڈ) کی تخلیق رفتہ رفتہ ہوتی ہے۔

(۶) دوران تخلیق، ادبی و معاشرتی اثرات (ثقافتی عمل)، شعرا کا اجتہاد اپنے اپنے طور پر رنگ آمیزی کرتا ہے۔

(۷) شاعر اس رنگ آمیزی سے واقف ہوتا ہے، وہ اس رنگ آمیزی سے مصرف لے کر اشعار میں نئے نئے معانی پیدا کرتا ہے۔(یعنی لانگ سے نئے نئے معانی لے کر اپنے اشعار کو مزین کرتا ہے)

(۸) ہر لفظ بجائے خود ایک محشر خیال و تاثرات ہے۔(یہ جملہ تو سوسیئر کے پورے لسانی نظام کو اپنے اندر رکھتا ہے)

(۹) اور ہر لفظ کے استعمال سے محشر خیال و تاثرات، آئینہ شعر میں جلوہ گر ہو جاتے ہیں۔(اس جملے میں دریدا کی ردتشکیل پنہاں ہے، کئی کئی معنے نکلتے ہیں، کئی کئی معنے ملتوی ہو جاتے ہیں)

ان تمام جملوں میں ساختیات اور ردتشکیل سے متعلق معمولی اشارے دیے گئے ہیں۔عقلمند را اشارہ کافی است۔ہم آگے بڑھتے ہیں۔

اپنی کتاب عملی تنقید میں وزن کی بحث میں کلیم الدین احمد اشعار کی تقطیع کرتے ہیں تو لازمی ہے کہ لفظ ٹوٹ ٹوٹ جاتے ہیں، ان تقطیع کیے ہوئے لفظوں کے شکل وصورت کو دیکھ کر لکھتے ہیں:

''بہر کیف عموماً ہر رکن اس طرح سے الگ نہیں رہتا اور نہ رہ سکتا ہے۔الفاظ مل جل کر اپنی اکائی الگ بناتے ہیں اور ہر بار یہ اکائی نئی طرح کی ہوتی ہے۔دیکھیے:

بتان ماہ وش، اُجڑی ہوئی منزل، میں رہتے ہیں۔

چلا ہے او دل راحت طلب کیا شاد ماں ہو کر

بہار لا لہ و گل، شوخی برق و شرر ہو کر

زبان بے نگہ رکھ دی، نگاہ بے زباں رکھ دی۔

نشان شان رحمت بن گیا داغ سیہ کاری

تقطیع کرنے سے صورت حال دوسری ہو جائے گی اور بالکل غیر فطری:

مفاعیلن	مفاعلین	مفاعیلن	مفاعیلن
بتان ما	ہوش اُجڑی	ہوئی منزل	میں رہتے ہیں
چلا ہے او	دل راحت	طلب کیا شا	دماں ہو کر
بہار لا	لا لہ و گل شو	خیٔ برق و	شرر ہو کر
زبان بے	نگہ رکھدی	نگاہِ بے	زباں رکھدی
نشان شا	ن رحمت بن	گیا داغ	سیہ کاری

ازیں قبیل۔ ''اگر اس طرح پڑھیے تو اردو نہیں کوئی دوسری زبان ہو جائے گی اور شعر نہیں لفظوں کے بے معنی مجموعے نظر آئیں گے۔ گرامر کے اُصول کی وجہ سے، کچھ اپنی ذات کے اندرونی اُصول کی وجہ سے، کچھ باہمی ربط ضبط کے اُصول کی وجہ سے، الفاظ مِل جُل کر نت نئے مجموعے بنتے اور بناتے ہیں۔ اور ان مجموعوں کو وزن کے ارکان سے دور کی بھی مشابہت نہیں ہوتی۔ جو چھ مطلعے اُوپر پیش کیے گئے ہیں ان میں وزن تو ایک ہی ہے لیکن ان میں سوتی پیٹرن الگ الگ ہے اور لفظوں کی نقل و حرکت بھی الگ الگ ہے۔ اس لیے ہر شعر میں لفظوں کا متحرک جلوس الگ الگ نقشے بناتا ہے---موج خرام یار بھی کیا گل کتر گئی۔ موج خرام الفاظ بھی گل کترتی ہے اور نئے نئے نقش و نگار بناتی ہے۔'' چلا ہے اور دل راحت طلب کیا شاد ماں ہو کر'' میں لفظوں کی موج خرام کچھ اور ہے۔ اور'' زبان بے نگہ رکھدی نگاہ بے زباں رکھدی'' میں کچھ اور ہے۔ پہلے لفظوں کے متحرک جلوس کی چال الگ ہے، نقشہ الگ ہے۔ دوسرے مصرع میں تماشا کچھ اور ہے--اور اس وجہ کی وجہ یہ ہے کہ الفاظ اپنی اپنی ساخت، اپنے ربط ضبط، اپنے اندرونی نظام سے مجبور ہیں، ان پر باہر سے ایک معین متحرک نظام عائد کیا جاتا ہے--ان دونوں نظاموں میں باہمی مخاصمت ہے، فن کار اس مخاصمت کو دور کرتا ہے اور ان کے باہمی کھیل (Inter Play) سے نئے نئے متحرک نقشے یا پیٹرن بناتا ہے''۔[۲۷]

تقطیع کرتے ہوئے، شعر کے الفاظ ٹوٹ کر جب حرفوں میں بدل جاتے ہیں اور دوسرے لفظوں یا حرفوں سے رشتہ

قائم کرتے ہیں، تو زبان دوسری بن جاتی ہے۔ پھر وہ شعر نہیں رہتے لفظوں کے بے معنی مجموعے بن جاتے ہیں۔ کلیم الدین احمد نے یہ کہا، لیکن لفظ یا حرف اپنی اپنی جگہوں پر سالم شکل وصورت میں کیونکر رہتے ہیں؟ وہ کیا چیز ہے جو اُنہیں بامعنی رشتوں میں اُستوار رکھتی ہے۔ اس کا جواب دیتے ہوئے کلیم الدین احمد نے پھر لکھا:

(۱) وہ 'گرامر'' کے اُصول ہیں۔

(۲) اپنی ذات کے اندرونی اُصول کی وجہ سے۔

(۳) کچھ باہمی ربط ضبط کے اُصول کی وجہ سے۔

(۴) الفاظ مل جل کر نت نئے مجموے بنتے اور بناتے ہیں۔

یہ گرامر، یہ اندرونی اُصول، یہ باہمی ربط ضبط، یہ کیا ہے؟ یہ شعریات ہے/ سوسیئر اسے لانگ کہتا ہے/ لفظ اور اس کا خیال بھی ان میں مستور ہے سگنیفائر اور سگنیفائیڈ ۔ یہ بھی یاد رہے کہ شعریات ہی سے جملے بامعنی بنتے ہیں اور ساختیاتی تنقید اُس شعریات تک پہنچنے کا نام ہے۔

پھر لکھتے ہیں کہ:

(۱) ہر شعر میں لفظوں کا متحرک جلوس الگ الگ نقشے بناتا ہے۔

(۲) ہر شعر میں الفاظ اپنی اپنی ساخت، اپنے ربط ضبط، اپنے اندرونی نظام سے مجبور ہیں۔ ان پر باہر سے ایک معین متحرک نظام عائد کیا جاتا ہے۔

(۳) ان دونوں نظاموں میں باہمی مخاصمت ہے۔ یعنی شعر کے الفاظ کا اندرونی اور بیرونی نظام میں۔

(۴) فن کار اس مخاصمت کو دور کرتا ہے اور ان کے باہمی کھیل (Inter Play) نئے نئے متحرک نقشے یا پیٹرن بناتا ہے۔

کلیم الدین احمد کے پیش کردہ ان تمام نکات کو ساختیاتی اصطلاحات کے بالمقابل رکھ کر اگر سمجھاؤں گا تو پیچیدگی بڑھ سکتی ہے۔ ان نکات کو ساختیات کے دائرے میں رکھنے اور آسانی سمجھنے کے لیے دو اقتباس دیکھیے:

پہلا اقتباس:

سوسیئر نے لانگ اور پارول کو شطرنج کے کھیل کے ذریعے سمجھایا ہے۔ یہ مثال ڈاکٹر وزیر آغا نے بھی اپنی کتب میں چند مقامات پر پیش کی ہے۔ چناچہ ڈاکٹر اقبال آفاقی لکھتے ہیں:

''جب تک ہم کسی کھیل کے قوانین کو نہیں جانتے وہ کھیل کھیلا ہی نہیں جا سکتا۔ لانگ اور پارول کی وضاحت سوشیور نے شطرنج کے کھیل کے ذریعے کی ہے۔

شطرنج کے کھیل کا ایک کلی نظام ہوتا ہے جس کے تحت ہم کئی بازیاں کھیلتے ہیں۔مختلف چالیں چلتے ہیں۔لیکن یہ ساری بازیاں اور چالیں شطرنج کے قوانین اور گرائمر کے مطابق ہوتی ہیں۔اس کھیل میں چالوں کے کلی نظام کو لانگ سے مشابہت دی جاسکتی ہے اور اس کی بازی اور چال کو پارول سے۔شطرنج کی کوئی بازی لانگ کے قوانین کی پابندی کیے بغیر نہیں کھیلی جاسکتی۔گویا زبان بھی تجرید اور حقائق کا مجموعہ ہے۔ظاہری صورت واقعاتی قضایا میں ڈھل کر سامنے آتی ہے جبکہ اس کے عقب میں قوانین گرائمر تجرید کی حالت میں موجود ہوتے ہیں۔جب ہم گفتگو کرتے ہیں تو جملے بنتے چلے جاتے ہیں۔اس لیے گفتار (Parole) کی حیثیت نامکمل فقروں، ناتمام قضایا یا ادھورے جملوں کی سی بھی ہوتی ہے۔بے ساختہ پن اور تنوع گفتار کا خاصہ ہے۔اس بے ساختہ پن اور تنوع کے پسِ پردہ لانگ ایک کلی نظام کی صورت ہمہ وقت موجود ہوتا ہے۔لانگ کی ایک ساخت ہوتی ہے۔اسی نسبت سے سوشیور کا تصورِ زبان ساختیاتی تصور زبان کہلاتا ہے''۔[۲۸]

دوسرا اقتباس:

''ساسیر کے نزدیک زبان ایک خود مکتفی نظام ہے جو اپنے اندرونی قوانین سے عمل پیرا ہے۔دُنیا میں اشیاء کا وجود زبان کی ماہیت کا تعین نہیں کرتا بلکہ اس کے بالکل برعکس لفظ خالصتاً ایک ایسا نشان ہے جسے من مانے طور پر قائم کیا گیا ہے جس کی ہستی دوسرے لفظوں سے مختلف ہونے پر قائم ہے۔زبان بنیادی اکائیوں کے درمیان رشتوں کا ایک نظام ہے۔یہ ہیئت وصورت ہے جوہر نہیں۔نشان معنی کی بنیادی اکائی ہے۔یہ نشان مشتمل ہوتا ہے لفظ تمثال یا اشارندہ اور نفسی تصور یا معروضِ اشارت پر جسے انگریزی میں Signifier اور Signified کہتے ہیں۔ساسیر کی یہ دو اصطلاحیں بنیادی اہمیت کی حامل ہیں اور سچ پوچھیے تو ساسیر کی فکر کا یہ حصہ سب سے زیادہ معروف ومشہور ہے اور ان اصطلاحوں کی مختلف تعبیرات کی گئی ہیں۔ایک صاحب نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ ساسیر کا لسانی فلسفہ اشارندہ (Signifier) سے شروع ہوتا ہے اور معروضِ اشارت (Signified) پر ختم ہوجاتا ہے۔گویا جس لفظ پر شروع ہوتا ہے اُسی پر ختم ہوجاتا ہے''۔[۲۹]

اب ان پیش کردہ اقتباسات سے کلیم الدین احمد کی عبارتوں کو سمجھیے۔

ساختیاتی تنقید متن کی شعریت تک پہنچنے کا نام ہے۔دوسرے معنی میں ساختیات متن کا موضوعی مطالعہ کرتی ہے اور متعین معنی تک پہنچنے کی سعی کرتی ہے۔کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''اور اپنے اپنے انداز میں اُنہوں نے مختلف شعرا کے کلام کا تجزیہ کیا۔حالانکہ سوا معمولی اشاروں کے کہیں بھی یہ شعراء کے خیالات کی بنیادوں یا شعور کے سرچشموں تک نہ پہنچ سکے اور نہ اسے واضح شکل میں زندگی

کے میلانات سے متعلق کر سکے۔ تجزیہ کی یہ کمی ان علوم سے ناواقفیت یا سطحی واقفیت کی غمازی کرتی ہے۔ تنقید میں جن کی ضرورت پڑتی ہے''۔ ۳۰

اردو کے جملہ ناقدین کی تنقیدات کے متعلق لکھتے ہیں:

''ان کے مطالعہ سے تنقید کے اُصولوں کی خاص طور سے وضاحت نہیں ہوتی۔ ایسے نئے اُصول نہیں بن سکتے جو شمعِ راہ بن سکیں۔ مغربی یا مشرقی انداز نظر کی ایسی وسیع ترجمانی نہیں ہوتی کہ آگے بڑھنے کے لیے انہیں بنیاد بنایا جا سکے..... کسی انداز کی نہ تو تکمیل ہوتی ہے نہ واضح اُصول بنتے ہیں۔ ان کا کوئی دبستان وجود میں آتا ہے، سب اپنی اپنی جگہ پر چھوٹی یا بڑی چمکتی ہوئی چنگاریاں ہیں جو بھڑک کر شعلہ نہیں بنتیں۔ ان کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ ان کے ادب اور زندگی کا تعلق نمایاں نہیں ہوتا۔ شاعر یا ادیب کے تہذیبی اور سماجی رشتے ظاہر نہیں ہوتے۔ جذبات اور خیالات کی بنیادوں کا پتہ نہیں چلتا۔ بعض باتوں کی طرف معمولی اشارے اور بات ہے اور مکمل یا واضح تجزیہ اور استدلال کی کسوٹی پر پورا اُترنے والا تنقیدی نقطۂ نظر دوسری بات؛

''آزاد، حالی، شبلی مغربی اصول تنقید سے واقفیت کم رکھتے تھے، سوا اشاروں کے کہیں بھی یہ شعراء کے خیالات کی بنیادوں یا شعور کے سرچشموں تک نہیں پہنچ سکے''۔ ۳۱

پھر لکھتے ہیں:

''اس طرح یہ تینوں نقاد (حالی، آزاد، شبلی) عملی تنقید کی طرف متوجہ ہوئے اور اپنے اپنے انداز میں انہوں نے مختلف شعرا کے کلام کا تجزیہ کیا۔ حالانکہ سوا معمولی اشاروں کے کہیں بھی یہ شعرا کے خیالات کی بنیادوں یا شعور کے سرچشموں تک نہیں پہنچ سکے اور نہ اسے واضح شکل میں زندگی کے میلانات سے متعلق کر سکے''۔ ۳۲

کلیم الدین احمد نے اپنی کتاب تحلیل نفسی اور ادبی تنقید، میں ورڈزورتھ کی نظم "A SLUMBER DID MY SPIRIT SEAL" کا تجزیہ کیا ہے۔ اس میں برٹ کا ایک اقتباس نقل کرتے ہیں اس اقتباس کا تعلق اگرچہ جمالیاتی تنقید سے ہے لیکن اس میں ساختیات سے متعلق کچھ اشارے ملتے ہیں:

''ہماری حسن شناسی کا انحصار لاذمی طور پر اشیاء یا احساسات کے ادراک یعنی شکلوں، رنگوں، آوازوں اور حادثات اور جذبات پر ہوتا ہے۔ بعض رشتوں کے ذریعہ خود ان رشتوں کے درمیان نسبت قائم کی جا سکتی ہے اور یہی چیز ہم فن پاروں میں پاتے ہیں۔ تعلقات کے یہ رشتے جو خود آپس میں متعلق ہوتے ہیں انہیں ہی ہم ڈھانچہ یا منصوبہ کہتے ہیں۔ اور یہ بعض تنظیم یا ترتیب کا مضمر ترکیبی نمونہ کی موجودگی ہے، جو کہ مصنوعی یا

جبر یہ نہیں بلکہ فطری اور زندہ نمونہ ہو مثلاً پودوں میں نمو کا رجحان جسے حُسن کا جوہر کہا جاتا ہے۔ ورڈ سورتھ کی نظم واضح ترکیبی نمونہ ہے ایک حسن ترتیب اور تنظیم ہے جو کہ جبر یہ یا مصنوعی نہیں بلکہ فطری اور زندہ ہے۔ دوسرے بند میں پہلے کی ساخت کو دُہرایا گیا ہے اور ایک ہی ساخت کی تکرار دونوں حصوں کو باہم ملاتی ہے اور یہ ظاہری تکرار طنز (IRONY) تقابل اور دیگر جذبات کو بہت واضح طور پر اور کفایت شعاری کے ساتھ ظاہر کرتی ہے۔ ہر حصہ اتنا ہی مؤثر ہے کیونکہ یہ علیٰحدہ علیٰحدہ نہیں بلکہ ایک دوسرے کے ساتھ منسوب ہیں اور نسبت کا ریشہ نظم کی تمام تفصیلات کو ایک مربوط سانچے میں باہم ملا دیتا ہے اور ہر تفصیل عام ساخت کے مؤثر پن میں ممد ثابت ہوتا ہے''۔ ۳۳

لسانی تصورِ زمانیت:

سیوسیئر نے لسانیات کے متعلق کئی نکات پیش کیے ہیں اُن میں سے یک زمانی اور دوزمانی کا تصورِ زبان بھی ہے۔ یعنی یک زمانی (Synchronic) تصور زبان کے مطابق زبان ایک جامد وساکن صورت میں ہوتی ہے۔ اُس میں کسی بھی قسم کی کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی جبکہ دوزمانی (Diachronic) تصورِ زبان سے مراد تاریخی لسانیات ہے، اس میں زبان کا ارتقاء تغیر تبدل سب کچھ در آتا ہے۔ ضمیر علی بدایونی سیوسیئر کے اس تصور کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ساسیر کے لسانیاتی افکار کا ایک اہم پہلو اس کا لسانی تصور زمانیت ہے۔۔۔ پہلا رویہ دوزمانی ہے اور دوسرا واحد زمانی ہے۔ دوزمانی سے ساسیر کی مراد تاریخی لسانیات سے ہے۔ تاریخی لسانیات لسانی حقائق کے تبدل وتغیر اور ارتقائی عمل سے سروکار رکھتی ہے اور واحد یا یک زمانی رویہ ایک دور یا ایک وقت میں ساکن حقائق سے بحث کرتا ہے۔ ساسیر ان لاشعوری تاریخی تبدیلیوں کو جو تاریخ کے ساتھ واقع ہوتی رہتی ہیں درخور اعتنا نہیں سمجھتا۔ وہ اُن رشتوں کے مطالعہ کو اہمیت دیتا ہے جو ایک زبان کی مجموعی تشکیل میں منعکس ہوتے ہیں۔ وہ اپنے اس یک زمانی تناظر کو تاریخی تسلسل سے منقطع کر دیتا ہے''۔ ۳۴

سیوسیئر نے زبان کو تاریخی تسلسل سے کیوں منقطع کیا، اس بارے میں ضمیر علی بدایونی لکھتے ہیں:

''اس رویہ کے در پردہ ساسیر کا یہ منصوبہ کارفرما تھا کہ زبان کو اس کے مطالعہ کو مؤرخ کے جبر وتشدد سے بچایا جائے۔ اور یہ کہ وہ مواد جس کا مطالبہ یک زمانی نقطۂ نظر کرتا ہے وہ مواد تاریخ سے آزاد ہو جائے اور اس کا تجزیہ کرنے میں ہم خود مکتفی ہو جائیں اور تاریخ کی دخل اندازی سے محفوظ ہو جائیں۔ بقول ساسیر سائنسی مطالعہ کے لیے ضروری ہے کہ ہمارا معروض ساکن حالت میں ہو اور ہم اسے تاریخ کی روشنی میں دیکھنے کی بجائے موجودہ حقائق کی روشنی میں دیکھیں''۔ ۳۵

کلیم الدین احمد کی تنقید میں لسانی تصورِ زمانیت کے متعلق کچھ اشارے ملتے ہیں:

''مَیں نے 'پیش لفظ' میں کہا ہے کہ ہر زمانہ اپنی نظر الگ رکھتا ہے اور اسی نظر سے نئے اور پُرانے ادب کو دیکھتا ہے، اس کا تجربہ کرتا ہے اور اس کی خوبیوں اور برائیوں کا پتہ لگاتا ہے اور یہ دیکھتا ہے کہ پُرانے ادب میں کونسی چیزیں اب بھی زندہ ہیں اور برابر زندہ رہیں گی۔ تنقیدی ادب بھی یہی دیکھتا ہے کہ کون سی چیزیں اب بھی مفید ہیں جو مشعل راہ کا کام کرسکتی ہیں''۔ ۳۶

کلیم الدین احمد نے یہی بات زیادہ کھل کر اپنی کتاب کے پیش لفظ میں کی ہے:

''ہر زمانہ اپنی نظر الگ رکھتا ہے اور اسی نظر سے وہ نئے اور پُرانے ادب کو دیکھتا ہے، اس کا تجزیہ کرتا ہے۔ اس کی خامیوں اور برائیوں کا پتہ لگاتا ہے۔ ایک چوسؔر کو لیجیے ہم چودھویں صدی کے انگلستان میں نہیں رہتے۔ اس زمانے کے خیالات اور نظریوں کو ہم اپنا نہیں سکتے اور نہ اُنہیں اپنانا ضروری سمجھتے ہیں۔ ہم چوسؔر کو اس کے معاصرین کی طرح نہیں پڑھتے اور نہ پڑھ سکتے ہیں۔ اگر چوسؔر کی اہمیت صرف تاریخی ہوتی تو شاید ہم اس کی نظموں کو پڑھنے کی زحمت گوارا نہیں کرتے۔ آج اگر چوسؔر کی نظموں کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو بیسویں صدی کے اُصول اور نظریوں کے مطابق' آج اگر چوسؔر کی نظموں کو جانچا جاتا ہے تو بیسویں صدی کے اُصولِ تنقید کی کسوٹی پر' چوسؔر کی نظم کنٹربری ٹیلز کا شمار اگر دُنیا کے چند شاہکاروں میں ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں کچھ ایسی پائیدار چیزیں جو آج بھی وہی اہمیت رکھتی ہیں جو وہ چودھویں صدی میں رکھتی تھیں بلکہ اس سے زیادہ''۔ ۳۷

کائنات جامد نہیں، متحرک ہے، لیکن الفاظ جامد ہیں، سیال نہیں۔ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''ہمیں سائنس نے بتایا ہے کہ کائنات جامد نہیں' متحرک ہے۔ اور ہر ہر ذرہ حرکت میں ہے۔ کوئی شے اپنی جگہ پر قائم رہتی ہے۔ اس میں ہر لمحہ کچھ نہ کچھ تغیر ہوتا رہتا ہے۔ اس لیے انسان کا ماحول، وہ انسانی ہو یا غیر انسانی' مختلف زمانوں میں بلکہ مختلف لمحوں میں مختلف ہوتا ہے۔ ادب نام ہے، انسان کے خیالات وجذبات کے اظہار کا لیکن جس طرح کائنات کا ہر ذرہ حرکت میں ہے اسی طرح انسان کے خیالات وجذبات بھی جامد نہیں' سیال ہیں، وہ بھی بدلتے رہتے ہیں اور کسی دو لمحے میں کسی ایک شخص کے جذبات یکساں نہیں رہتے، لیکن الفاظ جامد ہیں' سیال نہیں۔ اسی لیے کسی صنف ادب میں، وہ نظم ہو یا افسانہ، غزل ہو یا ڈرامہ' انسانی تجربات کا انجماد ہوتا ہے۔ ادب ہی میں نہیں ہر فن لطیف میں انسانی تجربات وتصورات کا انجماد ہوتا ہے۔ ہمارے تجربات وتصورات بدلتے رہتے ہیں' لیکن آرٹ کبھی نہیں بدلتا۔۔۔۔۔ ادب دو چیزوں کے اتحاد کا نام ہے۔ انسانی تجربات اور حسن صورت خیالات وجذبات بدلتے رہتے ہیں۔ اس

لیے مختلف زمانوں میں خیالات وجذبات مختلف ہوتے ہیں لیکن حسن صورت یعنی ان خیالات وجذبات کے صنعت کارانہ اظہار میں تغیر ممکن نہیں''۔ ۳۸

تصورِ کثیر المعنویت:

''مضمون آفرینی'' کسے کہتے ہیں اس کے لیے فیض احمد فیض کی میزان پڑھنی چاہیے، جبکہ معنی آفرینی کے بارے میں ڈاکٹر عزیز ابن الحسن لکھتے ہیں:

''اسی طرح معنی آفرینی کلام کے محض بامعنی ہونے سے مختلف شے ہے، کیونکہ کچھ نہ کچھ معنی تو ہر متن میں ضرور ہوتے ہیں۔ لہٰذا معنی آفرینی سے مراد ہے:

۱) کسی شے یا حقیقت میں نئے معنی دریافت کرنا۔

۲) کلام کے معنی بظاہر کچھ ہوں لیکن غور کرنے پر کچھ اور معنی نکلیں۔

۳) بظاہر ایک ہی معنی ہو لیکن غور کرنے پر متعدد معنی دریافت ہوں۔

۴) کلام واضح طور پر کثیر المعنی ہو۔

۵) کلام میں ایسی رعایتیں ہوں جن سے کثرت معنی کا قرینہ نکلے۔(۳۹)

''تہہ داری'' اور ''پیچ داری'' کی اصطلاحات بھی معنی آفرینی ہی کے قبیل سے ہیں۔ اس بارے میں ڈاکٹر عزیز ابن الحسن لکھتے ہیں:

''اردو تذکرہ نگاری کے بالکل آغاز میں شعر کی خوبی کے لیے میرؔ ''تہہ داری'' اور ''پیچ داری'' کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ جو معنی آفرینی ہی کا مفہوم دیتے ہیں:۴۰

ناقدین نے اس معنی آفرینی، تہہ داری اور پیچ داری کے متعلق کہے گئے اشعار کی بھی نشاندہی کی ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ کثیر المعنویت جس کی آج نئی تنقیدی تھیوری بڑے زور وشور سے ڈھنڈورا پیٹ رہی ہے، یہ قدیم سے ہماری مشرقی تنقید میں رہی ہے اور ہے۔ یہ مغربی ناقدین آج اُن تصورات تک پہنچے ہیں۔ معنی آفرینی سے متعلق ایک قصہ بھی سنیے، غالبؔ نے ہرگوپال تفتہؔ کو ایک خط میں لکھا تھا: 'بھائی! شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں'۔ اسی طرح مرزا قادر بخش صابرؔ دہلوی نے بھی اپنے تذکرہ میں کئی اصطلاحیں استعمال کی ہیں، جو معنی آفرینی ہی کے زمرے میں آتی ہیں۔

اس معنی آفرینی یعنی کثیر المعنویت کی بات کلیم الدین احمد بھی کرتے ہیں، اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ اشعار بے تہہ نہیں ہونے چاہئیں، اُن میں معنی آفرینی ہونی چاہیے۔ ان کی تنقید میں معانی آفرینی کی اصطلاح کا استعمال بھی دکھتا

ہے۔آزاد پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اُنہوں نے غالب کی معانی آفرینی کو اصل میں بے معنی قرار دینے کی سعی کی ہے۔

''آزاد کا مطلب یہ ہے کہ غالب معنی آفرینی کے پیچھے بے معنی اشعار موزوں کرتے ہیں''۔[۴۱]

پھر لکھتے ہیں:

''معنی آفرینی، زبان کی خوبی، تاثیر ہر چیز بدرجۂ اتم موجود ہے''۔[۴۲]

پھر رقم طراز ہیں:

''جو جذبات وکوائف وہ دیکھتے یا محسوس کرتے، جو نئے نئے نقوش ان کا تخیل بناتے۔ان سب کی ایک شعر میں ترجمانی ممکن نہ تھی۔میر، سودا، درد سبھوں کو شعر کی کم ظرفی کا احساس ہوا تھا۔میر کثرت سے قطعہ کا استعمال کرتے ہیں۔درد کم وبیش مربوط اشعار نظم کرتے ہیں۔

لیکن اس کم ظرفی کا احساس سودا کو کچھ زیادہ تھا۔ان کے دماغ میں احساسات وتصورات کا جو طوفان برپا ہوتا ' اُسے دو مصرعوں میں بند نہیں کر سکتے اور اکثر قطعہ کے استعمال پر مجبور ہو جاتے۔غور سے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے، کہ میر قفس شعر وغزل میں خوش تھے اور ان کو شعر مفرد میں کسی خاص کمی کا احساس نہیں ہوا تھا درد اپنی کم وبیش مربوط غزلوں کے حدود میں مگن نظر آتے ہیں۔سودا کو یہ قناعت میسر نہیں۔وہ چاہتے تھے کہ جس قدر معانی ہو سکے، ایک شعر کے مختصر سے پیمانہ میں بھر دیں۔لیکن دریا کو کوزے میں بند کرنا ممکن نہیں۔اس لیے جہاں ان کی معنی آفرینی سے دل مسرور ہوتا ہے۔وہاں خیالات کے مکمل نہ ہونے سے دل کو تأسف بھی ہوتا ہے۔سودا کو فطری طور پر وسعت کی ضرورت تھی۔اسی لیے وہ اکثر قطعہ بندی پر مجبور ہو جاتے تھے۔ان کے خیالات کا سیلاب انہیں وسیع وفراخ میدان کی تلاش پر آمادہ کرتا ہے''۔[۴۳]

اس اقتباس میں متن میں معنی کی کثرت پر بات کھل کر کی گئی ہے۔اور اس قدر آسان پیرائے میں بات کی گئی ہے کہ اسے مزید کھولنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔

ایکریوین اور ایکریونٹ:

رولاں بارت کے تصورات میں اکریونت اور اکریوین کا تصور بھی ملتا ہے۔جس میں کچھ بھی نیا پن نہیں۔اس تصور پر ہمارے ہاں بہت زیادہ گفتگو ملتی ہے۔ان بظاہر نئے اور حقیقت میں پُرانے تصورات کو ڈاکٹر وزیر آغا ہی سے سمجھتے ہیں۔لکھتے ہیں:

''رولاں بارت نے لکھنے والوں کو دو ۲ طبقات میں تقسیم کیا ہے۔ایک طبقہ اُن لکھنے والوں کا ہے جو ادب کو محض

ذریعہ سمجھتے ہیں، وہ دراصل ادب کے ذریعے اپنا پیغام یا نظریہ دوسروں تک منتقل کرنے کے متمنی ہوتے ہیں۔ان کے نزدیک ادبی تخلیق کی حیثیت اُس چھاگل کی سی ہے جس میں پانی بھر کر ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچایا جاتا ہے۔جب چھاگل منزل پر پہنچ جاتی ہے اُس میں سے پانی نکال لیا جاتا ہے۔ایسے لوگوں کو اُس نے اکریونت کا نام دیا ہے۔ان مقابلے میں وہ لوگ ہیں جو ادب کو ''ذریعہ'' قرار نہیں دیتے، اسے مقصود بذات سمجھتے ہیں۔ایسے لوگوں کو اس نے اکریوین کہا ہے۔وہ اُنہیں ''مصنف'' کہہ کر بھی پکارتا ہے جبکہ اکریونت کو محض '' محرر'' کا نام دیتا ہے۔محرر ادیب، زبان کے حوالہ جاتی پہلو (Referential aspect) سے منسلک ہوتے ہیں۔جبکہ مصنفین، زبان کے جمالیاتی پہلو سے!۔ ہمارے یہاں، ادب کی '' ادب برائے ادب'' اور ''ادب برائے زندگی'' میں تقسیم بھی ایک حد تک رولاں بارت ہی کی تقسیم کے مشابہ ہے۔''ادب برائے زندگی'' کے علم بردار، اکثر و بیشتر ادب کو غیر ادبی مقاصد کے لیے استعمال کرنے پر زور دیتے ہیں (مثلاً کسی معاشی، مذہبی یا فلسفیانہ نظریے کی شعوری طور پر تشہیر یا تبلیغ کے لیے) جبکہ ''ادب برائے ادب'' والے ادب کو مقصود بالذات گردانتے ہیں۔ہیئت اور مواد کی بحث بھی اسی تقسیم کی روشنی میں واضح ہوتی ہے۔اکریونت (محرر)، ہیئت اور مواد میں تقسیم روا رکھتے ہیں۔ان کے نزدیک، دونوں میں وہی رشتہ ہے جو لفافے (Envelope) اور اس میں ملفوف چیز میں ہوتا ہے۔جبکہ اکریوین کا مؤقف یہ ہے کہ ''لفافہ'' اور ''چیز'' دو مختلف اشیاء نہیں، یہ ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں۔اگر چھاگل اور پانی مثال کو سامنے رکھیں تو اکریونت کے نزدیک، فارم (چھاگل) اور مواد (پانی) کا رشتہ، Container اور Contained کا ہے جبکہ اکریوین کے مطابق، ہیئت اور مواد رشتہ وہ ہے جو برف کی سل اور پانی میں ہوتا ہے۔پانی، برف کی سِل کے اندر بند نہیں ہوتا (جیسے لفافے کے اندر رقعہ بند ہوتا ہے)، برف کی سِل بجائے خود پانی ہے۔لہٰذا اکریوین کے مطابق، تخلیق کی اپنی مقصود بالذات حیثیت ہے جو جمالیاتی حظ، حتیٰ کہ جنسی لذت تک مہیا کرنے پر قادر ہے۔رولاں بارت نے اسے لباس کے چاک میں سے ننگے بدن کی جھلک پانے کا نام دیا ہے، اور اس سے حاصل ہونے والی لذّت کو Jouissance کہہ کر پکارا ہے''۔[۴۴]

اب کلیم الدین احمد کے ہاں اکریونت اور اکریوین کو دیکھیے: لکھتے ہیں:

''وہ (احتشام حسین) مواد اور ہیئت کے ساحرانہ امتزاج کا بھی نام لیتے ہیں۔پھر وہ مواد کو زیادہ اہم بھی سمجھتے ہیں۔خیال لفظوں سے زیادہ اہم ہے۔یہ نہیں سمجھتے کہ اچھے ادب میں خیال اور لفظوں کو الگ نہیں کیا جا سکتا اور پیچھے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا''۔[۴۵]

کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''مضمون الگ چیز ہے اور الفاظ اور اوزان الگ چیزیں ہیں۔ان میں تعلق جسم ولباس کا ہے۔جس طرح ہم لباس بدل سکتے اور بدلتے رہتے ہیں اسی طرح کوئی مضمون بھی الگ الگ لباس زیب تن کرسکتا ہے۔لیکن غور کرنے سے یہ خیال نادرست ثابت ہوگا''۔[۴۶]

اگلے ہی صفحے پر کلیم الدین احمد لکھتے ہیں کہ انگریزی شعراء نے بھی موت وحیات پر بہت سی نظمیں لکھی ہیں،لیکن اُن نظموں میں ذریعہ اظہار کے ساتھ ساتھ ہر نظم میں تجربہ بھی نیا ہوگا:

''(انگریزی میں) ممکن ہے کہ بہت سی نظمیں موت سے متعلق ہوں۔لیکن ہر نظم یکتا ہوگی۔ہر نظم میں نیا تجربہ ہوگا۔صرف نظریۂ اظہار ہی مختلف نہیں ہوگا بلکہ نفسِ تجربہ بھی مختلف ہوگا''۔[۴۷]

الفاظ ذریعہ نہیں ہوتے ہیں ذریعہ فراہم کرتے ہیں؛جس میں شاعر اپنا کام کرتا ہے۔لکھتے ہیں:

''نقاد الفاظ سے شروع کرتا ہے لیکن وہ ان کے ساتھ رُک نہیں جاتا۔الفاظ کے سحر کے ساتھ اس کی انتہائی مشغولیت اس کی تنقید کو خالصتاً لفظی بنا دیتی ہے۔الفاظ کی اہمیت اس لیے ہے کہ وہ ذریعہ فراہم کرتے ہیں جس میں شاعر اپنا کام کرتا ہے۔مگر ذریعہ صرف ذریعہ ہوتا ہے وہ شئے نہیں جو شاعر تخلیق کرنے یا ترسیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔[۴۸]

ڈاکٹر وزیر آغا نے ٹھیک ہی کہا ہے کہ رولاں بارت کا یہ تصور؛ہمارے ہاں ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی ہی کی تقسیم سے مشابہہ ہے۔اوران چند اقتباسات سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے کہ ایکریوین اور ایکریونت ایسے تصورات؛نئی تنقیدی تھیوری کے آنے سے پہلے ہی؛اردو نقد وادب کے مباحث میں شامل رہے ہیں۔

مندرجہ بالا تمام تصورات؛مغرب نے یہ سمجھ کر اہل مشرق کو پیش کے ہیں کہ ان نایاب تصورات کی اہل مشرق کو پہلے کبھی خبر ہی نہ ہوئی ہوگی۔یوں وہ اپنے تئیں سمجھ رہا ہے اور سمجھتا رہا ہے کہ یہ مغرب ہی ہے جو ہمیشہ سے زندگی اور کتاب زندگی کی راہیں متعین کرتا آرہا ہے۔لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے،وہ یہ کہ فقط یہی تصورات نہیں بلکہ ان کے علاوہ بھی؛ مستقبل میں جتنے بھی تصورات؛مغرب،مشرق کی طرف منتقل کرے گا،سب کے سب ہمارے بزرگ اپنی کتابوں میں مرقوم کر کے اس دارِفانی سے رخصت ہو چکے ہیں۔اللہ عزوجل اُن کی مغفرت فرمائے۔اب ضرورت اس امر کی ہے ہم غیروں سے کوئی چیز لینے سے پہلے اپنے گھر میں دیکھ لیں کہ وہ چیز کہیں ہمارے پاس پہلے سے موجود تو نہیں ہے۔مغرب صدیوں سے یہی کرتا آرہا ہے۔وہ ہماری ہی چیزیں ہمیں ہی نام نام بدل بدل کر پیش کر رہا ہے۔اور ہم مغرب زدہ دانش وروں کے مارے ہوئے اُن چیزوں کو''جدید''،اور''مابعد جدید''سمجھ کر خریدتے اوران کا شہرہ کرتے چلے جارہے ہیں۔یاد رہے ہمارا یہ عمل جہاں مغرب کے عروج کو ثابت کر رہا ہے وہیں یہ مشرق کو تنزلی کا بھی شکار کر رہا ہے۔ایسا کچھ دیکھ کر ہماری

نئی نسلیں ہمارا منہ چڑھاتی ہیں کہ 'بتاؤ تم نے کیا کیا'، سب کچھ تو مغربیوں کا ہے۔ جب سب کچھ مغربیوں کا ہے تو پھر ہمیں کیا امر مانع ہے کہ ہم سرتا پا اپنے آپ کو مغرب کے رنگ میں رنگ دیں۔ القصہ یہ مضمون انہی باتوں کا ایک نامکمل سا، ادھورا سا، چھوٹا سا جواب ہے۔ راقم کا دعویٰ ہے کہ اگر ہمارے تیز اذہان زیادہ نہیں تو تھوڑا سا وقت اپنے بزرگوں کی تحریروں کو دے دیں اور ان کو بھی انہی نظروں سے دیکھیں کہ جن نظروں سے وہ مغرب اور مغربیوں کی چیزوں کو دیکھتے اور خوش ہوتے ہیں تو اُنہیں ہر بات میں مغرب کی طرف دیکھنے کی ضرورت نہیں رہے گی۔

حوالہ جات

۱۔ نظیر صدیقی، پروفیسر: ادب میں ہیئت پسندی کی تحریک؛ مشمولہ: پاکستانی ادب ۱۹۹۳ء، اسلام آباد؛ اکادمی ادبیات، ۱۹۹۴ء، صفحہ ۹۰)

۲۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: معنی اور تناظر: لاہور؛ مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۶ء، صفحہ ۱۳۷)

۳۔ رامن سیلڈن: نظریہ ادب کے رہنما اُصول؛ مترجم: اعزاز باقر؛ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء، صفحہ ۶)

۴۔ یونس خان ایڈووکیٹ: لسانی فلسفہ اور فکشن کی شعریات؛ دارالشعور، لاہور؛ ۲۰۰۱ء، صفحہ ۱۷)

۵۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۲)

۶۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۵۸)

۷۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۰۳)

۸۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۰۳)

۹۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۱۶)

۱۰۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۱۹)

۱۱۔ کلیم الدین احمد: اردو شاعری پر ایک نظر؛ لاہور، عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ سن ندارد؛ صفحہ ۱۰۲)

۱۲۔ کلیم الدین احمد: اردو شاعری پر ایک نظر؛ لاہور، عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ سن ندارد؛ صفحہ ۱۵۴)

۱۳۔ ظہور الدین، پروفیسر: جدید ادبی و تنقیدی نظریات؛ ادارہ فکر جدید؛ نئی دہلی؛ ۲۰۰۵ء؛ صفحہ ۲۶۰)

۱۴۔ حامدی کاشمیری: تنقید کی موجودہ صورتِ حال؛ ایک چیلنج؛ مشمولہ: اردو تنقید، مسائل و مباحث؛ علی گڑھ؛ مسلم یونیورسٹی؛ ۱۹۹۳ء، صفحہ ۳۲)

۱۵۔ کلیم الدین احمد: ادبی تنقید کے اُصول؛ کے، جی، سیدین میموریل ٹرسٹ جامعہ نگر، نئی دہلی؛ صفحہ ۳۱)

۱۶۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۹۸)

۱۷۔ کلیم الدین احمد: تحلیل نفسی اور ادبی تنقید: الفیصل؛ ناشران و تاجران کتب، لاہور؛ ۱۹۹۱ء؛ صفحہ ۱۷۱)

۱۸۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۹۸)

۱۹۔ کلیم الدین احمد: تحلیل نفسی اور ادبی تنقید: الفیصل؛ ناشران و تاجران کتب، لاہور؛ ۱۹۹۱ء؛ صفحہ ۱۷۲)

۲۰۔ کلیم الدین احمد: تحلیل نفسی اور ادبی تنقید؛ الفیصل، ناشران و تاجران کتب؛ لاہور؛ ۱۹۹۱ء، صفحہ ۱۷۳)

(۲۱۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۳۲)
۲۲۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۷)
۲۳۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: تنقیدی تھیوری کے سو سال؛ لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء، صفحہ ۱۲۸)
۲۴۔ ج۔ع۔واجد: فرہنگ ادبیات اردو؛ کتابی دنیا؛ ترکمان گیٹ، دہلی؛ ۲۰۱۱ء؛ صفحہ ۳۵۸)
۲۵۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۳۴)
۲۶۔ کلیم الدین احمد: سخن ہائے گفتنی؛ کتاب منزل؛ سبزی منڈی۔ پٹنہ۔ جولائی ۱۹۶۷ء؛ صفحہ ۴۸)
۲۷۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۸۵)
۲۸۔ اقبال آفاقی، ڈاکٹر: مابعد جدیدیت؛ فلسفہ و تاریخ کے تناظر میں؛ مثال پبلشرز؛ فیصل آباد؛ ۲۰۱۳ء، صفحہ ۱۷۸)
۲۹۔ ضمیر علی بدایونی: جدیدیت اور مابعد جدیدیت؛ فضلی بک سُپر مارکیٹ، کراچی؛ ۱۹۹۹ء، صفحہ ۲۴۰)
۳۰۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۱۶)
۳۱۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۱۶)
۳۲۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۱۶)
۳۳۔ کلیم الدین احمد: تحلیل نفسی اور ادبی تنقید؛ الفیصل؛ ناشران و تاجران؛ لاہور؛ ۱۹۹۱ء؛ صفحہ ۱۶۶)
۳۴۔ ضمیر علی بدایونی: جدیدیت اور مابعد جدیدیت؛ فضلی بک سُپر مارکیٹ، کراچی؛ ۱۹۹۹ء، صفحہ ۲۴۲)
۳۵۔ ضمیر علی بدایونی: جدیدیت اور مابعد جدیدیت؛ فضلی بک سُپر مارکیٹ، کراچی؛ ۱۹۹۹ء، صفحہ ۲۴۲)
۳۶۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۱۰)
۳۷۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۷)
۳۸۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۶۵)
۳۹۔ عزیز ابن الحسن، ڈاکٹر: اردو تنقید۔۔ چند منزلیں؛ پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۳ء؛ صفحہ ۷۰)
۴۰۔ عزیز ابن الحسن، ڈاکٹر: اردو تنقید۔۔ چند منزلیں؛ پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۳ء، صفحہ ۷۰)
۴۱۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۵۸)
۴۲۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۵۸)
۴۳۔ کلیم الدین احمد: اردو شاعری پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ سن ندارد؛ صفحہ ۱۲۷)

۴۴۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: تنقیدی تھیوری کے سو سال؛ سانجھ پبلی کیشنز؛ لاہور؛ ۲۰۱۲ء، صفحہ ۷۵)

۴۵۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۲۷۹)

۴۶۔ کلیم الدین احمد: اردو شاعری پر ایک نظر؛ عشرت پبلشگ ہاؤس؛ لاہور؛ سن ندارد؛ صفحہ ۳۸)

۴۷۔ کلیم الدین احمد: اردو شاعری پر ایک نظر؛ عشرت پبلشگ ہاؤس؛ لاہور؛ سن ندارد؛ صفحہ ۳۹)

۴۸۔ کلیم الدین احمد: تحلیل نفسی اور ادبی تنقید؛ الفیصل، ناشران وتاجران کتب؛ لاہور؛ ۱۹۹۱ء؛ صفحہ ۱۷۳)

ایبسٹریکٹ (اختصاریہ)

(Abstract)

(شمارہ-۲۱)

ڈاکٹر مظہر علی طلعت
ٹیچنگ ریسرچ ایسوسی ایٹ، شعبہ اُردو
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

محمد اسحاق خان
اسسٹنٹ پرائیویٹ سیکرٹری (اُردو)
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

- **رقعاتِ سرمد**

محمد سہیل عمر

زیرِنظر مضمون میں مصنف نے ہندوستان کے مشہور صوفی محمد سرمد سعید (المعروف بہ سرمد شہید) کے رقعاتِ سرمد پر روشنی ڈالی ہے اور رقعاتِ سرمد کا فارسی متن دے کر ان کا ترجمہ بھی اردو میں تحریر کیا ہے۔ مضمون میں مصنف نے رقعاتِ سرمد کے فارسی متن سے پہلے ایک ابتدائیہ تحریر کیا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اُردو ترجمہ کے ذریعے قاری تک رقعاتِ سرمد کے متن کو منکشف کیا ہے۔

- **منٹو کی ایک نادر و نایاب تحریر**

ڈاکٹر اسد فیض

سعادت حسن منٹو اُردو ادب کے اہم ترین افسانہ نگار اور نصف صدی کے بعد بھی افسانہ نگاری میں زندہ رہنے والے لکھاری ہیں۔ زیرِنظر مضمون میں مصنف نے منٹو کے ایک مضمون ''انقلاب فرانس کا آرٹ پر اثر'' کے مندرجات کو کھولنے اور بحث کرنے کی کوشش کی ہے اس کے ساتھ ہی مصنف نے منٹو کے مندرجہ بالا مضمون کے عکس بھی فراہم کیے ہیں۔

- **سندھ کے مشائخ چشت کی سوانح نگاری اور سوانح عمری (محرکات، اسلوب اور تجزیہ)**

ڈاکٹر ذوالفقار علی دانش

زیرِنظر مضمون میں مصنف نے سندھ میں مشائخ چشت کی تاریخ اور منتخب صوفیائے سندھ کے احوال اور سوانح تحریر کیے ہیں۔ مصنف نے سندھ میں مشائخ چشت جن میں'' حضرت شاہ آغا محمدؒ'' کے حالات زندگی اور ان کے سفر سلوک کے درجہ بہ درجہ ارتقا پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اسی مضمون میں مصنف نے ''تذکرہ امام حسین علیہ السلام'' پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

- **اُردو املا کے مسائل اور مباحث**

ڈاکٹر عبدالستار ملک

یہ مضمون اُردو املا کی مبادیات اور مسائل سے بحث کرتا ہے۔ مصنف نے اردو املا کے معیارات اور اصول و ضوابط کا بھی تعین کیا ہے نیز مصنف نے اردو املا کی تفصیل بیان کرتے ہوئے ''نون غنہ''، تشدید، واؤ اور واؤ معدولہ اور دیگر مرکبات الفاظ و زبان پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔

- **عمر ریوابیلا کے ناول ماتم ایک عورت کا تجزیاتی و کرداری مطالعہ: موجودہ دور کے تناظر میں**

وسیم عباس

زیر نظر مقالے میں مصنف نے لاطینی امریکہ کے ایک مشہور مصنف اور ناول نگار عمر ریوابیلا کے ''ماتم ایک عورت کا'' کا موضوعاتی اور لسانی نقطہ نظر سے مطالعہ کیا ہے۔ مصنف نے مضمون کے موضوعات اور کرداروں کے بارے میں عکاسی کا جائزہ لیتے ہوئے جدید ادبی نظریوں اور تھیوریز کا اس مضمون پر اطلاق کرتے ہوئے کئی اہم نتائج اخذ کیے ہیں۔

- **اختر النسا بیگم اور ٹیڑھی لکیر میں نسائی کرداروں کا تقابلی مطالعہ**

غزل یعقوب

مقالہ میں مصنفہ نے نذر سجاد حیدر کے ناول ''اختر النسا بیگم'' اور عصمت چغتائی کے ناول ''ٹیڑھی لکیر'' میں نسائی کرداروں کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے۔ مصنفہ کے خیال میں عصمت چغتائی نے نہ صرف اس دور کے ہندوستانی معاشرے کی تصویر کشی کی ہے بلکہ اپنے مشاہدے اور کمال فن سے کرداروں کے نفسیاتی تجزیے کرنے اور جانچنے کا کام بھی کیا ہے۔ مصنفہ کا خیال ہے کہ دونوں ناول ہندوستان کی عورت کی بپتا کی عکاسی میں کامیاب رہے ہیں۔

- **اردو ناول ''راکھ'' میں مزاحمتی کردار کا نفسیاتی مطالعہ**

ڈاکٹر طاہر نواز

زیر نظر مضمون میں مقالہ نگار نے مستنصر حسین تارڑ کے ناول ''راکھ'' میں مزاحمتی کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ اور مطالعہ پیش کیا ہے۔ مصنف کے خیال میں مزاحمتی ادب کے حوالے سے وارث علوی کی تعریف ''مظلوم طبقہ اور مظلوم قوم کا ادب ہمیشہ احتجاج اور بغاوت کا ادب ہوگا'' بالکل بجا صحیح ہے۔ مصنف کے خیال میں اس ناول میں مزاحمت کے عناصر بھرپور طریقے سے پیش کیے گئے ہیں۔

- **قیام پاکستان سے قبل خواتین افسانہ نگاروں کے افسانوں میں خودکلامی کے تجربات**

ڈاکٹر غلام فریدہ

مصنفہ نے اردو ادب کی کئی افسانہ نگار خواتین کے افسانوں اور تحریروں کو مدنظر رکھتے ہوئے ''خودکلامی'' جیسے شعوری اور لاشعوری طریقہ بیان پر بحث کی ہے۔ مصنفہ نے عصمت چغتائی کے افسانہ ''نفرت'' میں موجود نسائی کردار کی خودکلامی پیش کی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ مصنفہ نے خودکلامی کی ٹیکنیک کو زیر بحث لا کر اسے عورتوں کی گھٹن کا اظہار قرار دیا ہے۔ مقالہ نگار نے دوسری کئی خواتین لکھاریوں کے ادب میں بھی خودکلامی کے موجود ہونے کا انکشاف کیا ہے۔

- **پاکستانی خواتین کے فکشن میں لکشمن ریکھا کو پار کرنے کی علامت: ارادی اور غیر ارادی عمل کا قضیہ**

ڈاکٹر عنبرین صلاح الدین

اس مضمون میں مصنفہ نے پاکستانی خواتین کے فکشن میں ''لکشمن ریکھا'' کو پار کرنے کی سماجی علامت کا مطالعہ پیش کیا ہے۔ لکشمن ریکھا کو عورتوں کے دہلیز پار کرنے کا اظہار بتایا گیا ہے۔ اس مقالے میں مصنفہ نے اردو فکشن میں ارادی فیصلے اور غیر ارادی طور پر دہلیز پار کرنے کے عمل کو ادبی نقطہ نظر سے سمجھنے اور فہم میں لانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

- **جوش ملیح آبادی کی شاعری کے موضوعات اور خصائص**

وسیم عباس گل/ڈاکٹر شبیر احمد قادری

زیر نظر مضمون میں مصنفین نے جوش ملیح آبادی کی شاعری کے موضوعات اور صفات کا احاطہ کیا ہے۔ مقالہ نگاروں کے خیال میں جوش کی شاعری کے موضوعات مذہب، تصوف، مطالعہ فطرت اور فلسفہ قرار پاتے ہیں۔ مصنفین نے جوش کی صوفیانہ شاعری، جوش کی مذہبی شاعری، جوش کی شاعری میں شباب، جوش کی مفکرانہ اور فلسفیانہ شاعری اور جوش کا تصورِ انقلاب جیسے موضوعات پر ذیلی سرخیوں کے ذریعے نہایت پرمغز بحث کی ہے۔

- **عزیز حامد مدنی اور معاصر شعرا: تقابلی مطالعہ**

ڈاکٹر فہیم اقبال کاظمی/ڈاکٹر کامران عباس کاظمی

عزیز حامد مدنی اردو شاعری کی روایت میں انفرادیت کے حامل ہیں۔ اس مقالے میں مصنفین نے دیگر معاصر شعرا سے تقابل کر کے مدنی کی انفرادیت کے تعین کی کوشش کی ہے۔ نیز یہ بھی کھوجنے کی جستجو کی ہے کہ ایک عہد کے شعرا ایک جیسے تخلیقی ماحول میں زندگی گزارنے کے باوجود کس طرح اپنے عہد کے فکر و فلسفہ سے مختلف اثرات قبول کرتے ہیں۔

- **معارف نامے: پروفیسر مولوی محمد شفیع بہ نام ڈاکٹر محمد حمید اللہ (دوسری قسط)**

محمد ارشد

زیرِ نظر مضمون میں مقالہ نگار نے پروفیسر مولوی محمد شفیع اور پاکستان و ہند اور دوسرے ممالک کے اہلِ علم کے مابین وسیع پیمانے پر ہونے والی مراسلت کو موضوع بنایا ہے۔ اس مراسلت میں پروفیسر مولوی محمد شفیع اور ڈاکٹر محمد حمید اللہ کے درمیان ہونے والی خط و کتابت شامل ہے۔ مضمون نگار نے پروفیسر مولوی محمد شفیع اور ڈاکٹر محمد حمید اللہ کے درمیان خط و کتابت کی نوعیت کا یہ رخ پیش کیا ہے کہ اس خط و کتابت میں ڈاکٹر محمد حمید اللہ کی ادارہ معارف اسلامیہ کے زیرِ انتظام شائع ہونے والی کتب اور رسائل میں ڈاکٹر محمد حمید اللہ کی تدوینی اور علمی خدمات کا پسِ منظر کیا ہے۔۔

- **کلیم الدین احمد کی تنقید میں جدید و مابعد جدید تنقیدی تصورات کے متعلق اشارات**

محمد اشرف مغل

زیرِ نظر مضمون معروف اُردو نقاد کلیم الدین احمد کی تنقید کا محاکمہ ہے اور یہ مضمون گزشتہ مضمون کا دوسرا حصہ ہے۔ مصنف نے مشہور اردو نقاد کلیم الدین احمد کی تنقید میں جدید و مابعد جدید تنقیدی تصورات کے متعلق اشارات کی کھوج کی ہے۔ مصنف نے کلیم الدین احمد کے علمی مرتبے اور خلاقی کو بیان کرنے کے ساتھ ساتھ ان کی زندگی کے بارے میں بھی مفید معلومات مہیا کی ہیں۔ مصنف کا خیال ہے کہ بیسویں صدی کے تنقید کے دو مکاتب روسی ہیتی تنقید اور نئی تنقید، دونوں کے مباحث کلیم الدین احمد کی تنقید میں واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ مصنف کا خیال ہے کہ کلیم الدین احمد کی تنقیدی تحریروں میں غور و خوض کرنے سے کئی تنقیدی تصورات ایسے ملتے ہیں جن کی خبر مابعد جدیدیت رنئی تنقید نے آج دی ہے۔

Contents

Editorial

➢ Sarmad's Writings	Muhammad Sohail Umer	**9**
➢ A Rare Writing of Manto	Dr. Asad Faiz	**29**
➢ Biography and Auto-Biography of the Patriarchs of Chishtias : Reasons, Style and Analysis	Dr.Zulfiqar Ali Danish	**37**
➢ Urdu Writing Issues and Discussions	Dr. Abdul Sattar Malik	**61**
➢ An Analysis and Character Study of "Requiem for a woman's soul" Omar Rivabella's Novel: in the Context of the Present Era	Waseem Abbas	**95**
➢ A Comparative Study of Feminine Characters in Akhtar-ul-Nisa Begum and Tarhi Lakeer	Ghazal Yaqoob	**109**
➢ Psychological Study of Resistant Character in the Urdu Novel Rakh	Dr.Tahir Nawaz	**123**
➢ Before the Establishment of Pakistan, the Experiments of Monologue in the Short Stories of Woman Short Story Writers	Dr. Ghulam Farida	**133**
➢ Signs of Crossing Lakshman Rikha in Pakistani Women's Fiction: Case of Intentional and Unintentional Act	Dr.Anbareen Salah U Din	**143**
➢ The Themes and Freatures of Josh Maleh Aabadi' Poetry	Waseem Abbas Gul Dr. Shabeer Ahmed	**153**
➢ Aziz Hamid Madni and Contemporary Poets: A Comparative Study	Dr.Faheem Iqbal Kazmi Dr. Kamran Abbas Kazmi	**171**

- MuarifNamay: Letters of Professor Molvi Muhammad Shafi to Dr. Muhammad Hameedullah (2nd Part) — Muhammad Arshad — **197**
- Hints about Modern and Post Modern Critical Concepts in the Criticism of Kaleemuddin Ahmed — Muhammad Ashraf Mughal — **235**

●●●●

- Abstracts Volume 21 — Dr.Mazhar Ali Talat / M. Ishaq Khan — **263**

The articles included in Me'yar are approved by referees. The Me'yar and International Islamic University do not necessarily agree with the views presented in the articles.

Research Journal

Me'yar

21

January-June 2019

Department of Urdu
Faculty of Languages& Literature
International Islamic University, Islamabad
Recognized journal from HEC

Patron-in-Chief

Prof.Dr.MasoomYasinzai, Rector, IIUI

Patron

Prof. Dr. Ahmad Yousif A. Al-Draiweesh, President, IIUI

Editor

Dr. Aziz Ibnul Hasan

Advisory Board

- Dr. Khwaja Muhammad Zakria , Professor Emeritus, Punjab University, Lahore
- Dr. Muhammad FakhrulHaqNoori , Ex-Chairman Urdu Department, Oriental College, Lahore.
- Dr. RobinaShehnaz, Chairperson Urdu Department, National University of Modern Languages, Islamabad.
- So Yamane Yasir, Associate Professor, Osaka University, Japan.
- Dr. Muhammad Kumarsi, Chairman Urdu Department, Tehran University, Iran.
- Dr. Abu-al-KalamQasmi, Dean, Urdu Department, Aligarh Muslim University, India.
- Professor QaziAfzalHussain, Urdu Department, Aligarh Muslim University, India.
- Dr. SagheerAfraheem, Urdu Department, Aligarh Muslim University, India.
- Dr. 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, HasanMujtaba
Title Design: Zahida Ahmed
Mey'ar also available on University Website :http://www.iiu.edu.pk/mayar.php
ISSN: 2074-675X