شمارہ نمبر:۲ جولائی تا دسمبر ۲۰۱۷ء

تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

تحقیقی جریدہ

شعبہ اُردو

جی سی ویمن یونیورسٹی، سیالکوٹ

ISSN 2521-8204

مقالہ نگاروں کے لیے ہدایات

☆ "تحقیقی جریدہ" تحقیقی و تنقیدی مجلہ ہے جس میں اردو زبان و ادب 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 "تحقیقی جریدہ" 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 **MS-Word** فارمیٹ میں A4 جسامت کے کاغذ پر ایک ہی جانب کمپوز کروا کر بھیجا جائے۔ جس کے متن کا مسطر ۸x۵ انچ میں رکھا جائے۔حروف **جمیل نوری نستعلیق** میں ہوں جن کی جسامت '۱۳' پوائنٹ ہو۔مقالے کے ساتھ انگریزی زبان میں اس کا خلاصہ (Abstract) (تقریباً ۱۰۰ الفاظ)، عنوان اور اس کا انڈیکس بھی شامل کیا جائے۔مقالے کی CD بھی ساتھ 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 عہدہ نیز مکمل پتہ بھی درج کیا جائے۔

☆ "تحقیقی جریدہ" میں بالخصوص اردو زبان و ادب کے درج ذیل موضوعات پر مقالات شائع کیے جاتے ہیں۔ تحقیق: لسانیات، تدوین متن ، تحقیق متن کے موضوعات ، علمی و تنقیدی مباحث ، مطالعہ ادب، تخلیقی ادب کے تنقیدی و تجزیاتی مباحث اور مطالعہ کتب۔

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

ا۔مطبوعہ کتب کا حوالہ:

سلیم اختر، ڈاکٹر "تنقیدی اصطلاحات: توضیحی لغت"، لاہور سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء، ص ۱۱۹

ب۔ مطبوعہ مقالات کا حوالہ:

گوپی چند نارنگ ڈاکٹر، "مابعد نوآبادیات" مشمولہ "سیپ کراچی"، مدیر نسیم درانی، ص ۱۸۲

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

تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، "آزاد عالم دیوانگی" مشمولہ "تخلیقی ادب" شمارہ: ۷ جون ۲۰۱۰ئ۔مدیر ڈاکٹر روبینہ شہناز۔ڈاکٹر شفیق انجم ، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ص ۱۲

د۔ترجمہ کا حوالہ:

فرانز فینن، "افتادگانِ خاک"، ترجمہ محمد پرویز / سجاد باقر رضوی، لاہور، نگارشات ۱۹۶۹ء، ص ۳۵

ہ۔اخبار کی کسی تحریر کا حوالہ:

انور سدید، ڈاکٹر "شہزاد احمد کی یاد میں" روزنامہ "نوائے وقت" راولپنڈی، ۲۱۔اگست ۲۰۱۳

و۔مکتوب کا حوالہ:

مکتوب ظہور احمد اعوان بنام نذیر تبسم مورخہ ۱۱۔اگست ۲۰۰۷ء مشمولہ "ابن بطوطہ کے خطوط" لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء ص ۲۹۷

ز۔ریکارڈ یا ذخیرے کا حوالہ:

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

ح۔انٹرنیٹ، آن لائن دستاویزات کا حوالہ:

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

☆ مندرجات کی تمام تر ذمہ داری محققین پر ہوگی۔

☆ مقالات "تحقیقی جریدہ" کی ای میل tjurdu@gcwus.edu.pk پر بھی بھیجے جا سکتے ہیں۔

بسم الله الرحمن الرحيم

تحقیقی و تنقیدی مجلہ

تحقیقی جریدہ

شمارہ: ۲ جولائی تا دسمبر ۲۰۱۷ء

سرپرست اعلیٰ

پروفیسر ڈاکٹر فرحت سلیمی

(وائس چانسلر)

نگران

پروفیسر ڈاکٹر حافظ خلیل احمد

انچارج عمید (ڈین) فنون و سماجی علوم

مُدیر

ڈاکٹر محمد افضال بٹ

معاونین

ڈاکٹر سبینہ اویس اعوان، ڈاکٹر شگفتہ فردوس

شعبۂ اُردو

جی سی ویمن یونیورسٹی، سیالکوٹ

ISSN 2521-8204

مجلس مشاورت: قومی

- پروفیسر ڈاکٹر تحسین فراقی — ڈائریکٹر مجلسِ ترقی ادب، لاہور
- پروفیسر ڈاکٹر انوار احمد — بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
- پروفیسر ڈاکٹر رشید امجد — سابق عمید(ڈین) کلیہ زبان وادب، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد
- پروفیسر ڈاکٹر محمد یوسف خشک — عمید(ڈین) سوشل سائنسز، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیرپور(سندھ)
- پروفیسر ڈاکٹر تنظیم الفردوس — صدر شعبہ اُردو، جامعہ کراچی، کراچی
- ڈاکٹر ناصر عباس نیّر — ڈائریکٹر جنرل، اُردو سائنس بورڈ، لاہور
- پروفیسر ڈاکٹر روبینہ شہناز — صدر شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد

مجلس مشاورت: بین الاقوامی

- پروفیسر ڈاکٹر ابراہیم محمد ابراہیم — صدر شعبہ اُردو، الازہر یونیورسٹی، قاہرہ، مصر
- ڈاکٹر خلیق طوق آر — صدر شعبہ اُردو، انقرہ یونیورسٹی، استنبول، ترکی
- پروفیسر ڈاکٹر خواجہ محمد اکرام الدین — جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نیو دہلی، انڈیا
- پروفیسر سویامانے یاسر — شعبہ ایریا سٹڈیز(ساؤتھ ایشیاء)، اوساکا یونیورسٹی، جاپان
- ڈاکٹر محمد کیومرثی — صدر شعبہ اُردو، تہران یونیورسٹی، ایران
- پروفیسر چویوان — صدر شعبہ اُردو بیجنگ فارن سٹڈیز یونیورسٹی، چین
- ڈاکٹر سہیل عباس — شعبہ مطالعاتِ خارجی، ٹوکیو یونیورسٹی، جاپان

ناشر: جی سی ویمن یونیورسٹی، سیالکوٹ

رابطہ: شعبہ اُردو، جی سی ویمن یونیورسٹی، سیالکوٹ، فون نمبر:052-9250137-192-138

ویب سائٹ: www.gcwus.edu.pk/tahqeeqijareeda   Email: tjurdu@gcwus.edu.pk

قیمت شمارہ: ۳۰۰

ترتیب

▪ حرف آغاز	مدیر	
▪ "تاریخ ادبیات اردو" پر ایک نظر	ارشد محمود ناشاد	۱
▪ جیلانی بانو کے نسوانی کردار	صوبیہ سلیم	۹
▪ اردو نثر کی تدریس: حدود و امکانات	عبد الستار ملک	۲۱
▪ دوہے میں ہیئتی اور صنفی تجربات	غلام رسول خاور چوہدری	۳۹
▪ تذکروں میں تنقیدِ غزل: اشارات و اصطلاحات	جابر حسین	۷۷
▪ حیدر بخش حیدری کی تین داستانوں کا تجزیاتی مطالعہ	بینش فاطمہ	۸۳
▪ اردو انشائیہ اور ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش	عاشق حسین / یاسمین سرور	۹۵
▪ دبستانِ سرسید کا نثری اسلوب	بابر حسین	۱۰۵
▪ "سنسکرت اردو لغت: مؤلفہ پروفیسر ڈاکٹر محمد انصار اللہ" کا تحقیقی مطالعہ	جمیل الرحمن	۱۱۵
▪ ستر کی دہائی کا افسانہ: فکری و اسلوبیاتی جائزہ	نازیہ کنول / عثمان غنی	۱۲۱
▪ انڈیکس	مسز رفعت چوہدری	۱۳۵

حرفِ آغاز

"تحقیقی جریدہ" کا دوسرا شمارہ پیش خدمت ہے۔ اہل علم و تحقیق نے پہلے شمارے کی جو پذیرائی کی ہے اُس کے لئے ہم سب احباب کے ممنون ہیں۔ ہماری کوشش ہے کہ اس مجلہ کا ہر شمارہ ایک قدم آگے کا سفر طے کرے۔ ہمیں امید ہے کہ اہل قلم اپنے قلمی تعاون سے مجلے کا معیار بہتر سے بہتر بنانے میں ہمارا بھرپور ساتھ دیں گے۔ ہماری کوشش ہو گی کہ ہر شمارہ وقت پر شائع ہو اور ایچ۔ای۔سی کے مقررہ معیار اور طریقہ کار کی پابندی کی جائے۔

"تحقیقی جریدہ" کا ہر شمارہ یونیورسٹی کی ویب www.gcwus.edu.pk پر بھی موجود ہو گا۔

مدیر

ڈاکٹر ارشد محمود ناشادؔ

ایسوسی ایٹ پروفیسر(اُردو)

علّامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

"تاریخِ ادبیاتِ اُردو" پر ایک نظر

Garcin de Tassy was a famous French critic and professor of Urdu. He wrote several articles and books on Urdu Language and literature. However, he used to write in the French language. His History of Urdu was translated from French into Urdu by Liliane Sixtine Nazroo as her PhD thesis. This translation is an important contribution to the historical accounts of Urdu. Dr. Moen Ud Din Aqeel has edited, annoted, introduced and published this translation. The present paper is its critical review.

مشہور فرانسیسی مستشرق گارسین دتاسی (Garcin De Tassy) نے اپنی زندگی کا ایک بڑا حصّہ اُردو زبان وادب کی خدمت میں صرف کیا۔وہ صحیح معنوں میں اُردو زبان کا مربّی اور عاشقِ صادق تھا اور اس حیثیت میں اُسے اگلے پچھلے تمام مستشرقین پر تفوّق حاصل ہے۔اُس کی اس اُردو دوستی پر نہ تو سیاسی مقاصد سایہ فگن ہیں اور نہ دُنیاوی اغراض۔اُس نے اُردو زبان وادب کی خدمت کسی ملک کے مفادات یا کسی مذہبی تنظیم کے منشور کی بجا آوری کے لیے نہیں کی بلکہ اس قلبی تعلق کے باعث کی جو اُسے اُردو زبان کے ساتھ تھا۔لطف کی بات یہ ہے کہ اُردو زبان وادبیات سے غیر معمولی وابستگی اور والہانہ محبت کے باوصف وہ اپنی زندگی میں ایک بار بھی ہندوستان نہیں آیا بلکہ اپنے وطن میں بیٹھ کر خدمتِ اُردو کا فریضہ انجام دیا۔اُس کی غیر معمولی علمی خدمات اور اُس کی مثالی اُردو دوستی کو خراجِ عقیدت پیش کرتے ہوئے بابائے اُردو رقم طراز ہیں:

"اُس کا کارنامہ اس قدر وقیع ہے کہ وہ ہماری زبان کی تاریخ میں ہمیشہ زندہ رہے گا۔ایک لمحہ کے لیے سوچیے اور دیکھیے کہ یہ منظر کس قدر عجیب اور دل چسپ ہے کہ ایک بُڈھا فرانسیسی عالم ہندوستان سے کالے کوسوں دُور پیرس کی یونی ورسٹی میں اپنے یورپین شاگردوں کو (جن میں فرانسیسیوں کے علاوہ دوسری قوم کے لوگ بھی شریک ہیں) ہندوستانی زبان پر بڑے ذوق اور شوق سے لیکچر دے رہا ہے اور ان کے دلوں میں اس غریب زبان کا شوق پیدا کر رہا ہے۔اپنی فرصت کا تمام وقت اسی زبان کی تحقیق میں صرف کرتا ہے۔ایک ایک کتاب ،ایک ایک اخبار اور رسالے کا حال پوچھتا ہے۔قلمی نسخوں کی نقلیں منگواتا ہے؛اُن کی تصحیح کرتا ہے؛مرتّب کر کے چھپواتا ہے۔خود اس زبان کی تصانیف کا ذخیرہ جمع کرتا ہے اور ہندوستانی ادب کے مختلف شعبوں پر بحث کرتا ہے اور اس کی مفصل اور مبسوط تاریخ لکھتا

ہے۔اس سے بڑھ کر انسان کے بڑے ہونے کی کیا علامت ہو سکتی ہے۔اُردو زبان والے اس کا جس قدر احسان مانیں کم ہے۔"(۱)

گارسین د تاسی فرانس کی جنوبی بندر گاہ مرسی ایلیا جسے انگریز مارسیلز (Marselles) کہتے ہیں، میں ۲۰ جنوری ۱۷۹۴ء کو پیدا ہوا۔اس کے والد کا نام ژوزیف ژاک گارسین (Joseph Jacques Garcin) تھا۔گارسین کو ابتدائی عمر میں عربی زبان سیکھنے کا شوق پیدا ہوا ؛اس نے مارسیلز میں دومصری علما دوں جبریل طویل (Don Jabriel Touil) اور رافائیل د موناخس (Raphael De Monachis) سے عربی کی ابتدائی تعلیم حاصل کی۔تئیس سال کی عمر تک وہ مارسیلز میں ہی اقامت پذیر رہا۔مزید تعلیم کے حصول کا شوق اسے پیرس لے گیا جہاں اُس نے مدرسۂ السنۂ شرقیہ میں داخلہ لیا۔سلویستر د ساسی (Silvestre De Sacy) اس ادارے کا ناظم اور بہت ساری مشرقی زبانوں کا عالم اور استاد تھا۔گارسین نے اس ادارے سے عربی، فارسی اور تُرکی کی تعلیم حاصل کی۔تعلیم مکمل کرنے پر اس نے ایک عربی کتاب کا ترجمہ شائع کیاجو شاہِ فرانس کے حضور اس کی باریابی کا باعث بنا۔سلویستر د ساسی کے ایما اور خواہش پر وہ اُردو زبان کی تحصیل کی طرف متوجّہ ہوااور اس سلسلے میں انگلستان کا سفر کیا۔اس کی خوش نصیبی کہ اسے انگلستان میں معروف مستشرق جان شیکسپیئر (۱۷۷۴ء تا ۱۸۵۸ء) کی شاگردی نصیب ہوئی۔ذاتی ذوق وشوق اور عربی،فارسی اور تُرکی سے کامل آشنائی کے باعث اُس نے بہت جلد اُردو زبان میں مہارت حاصل کر لی۔سلویستر د ساسی کی کوششوں سے ادارۂ السنۂ شرقیہ میں اُردو کا شعبہ قائم ہوا۔۱۸۲۸ء میں گارسین د تاسی اس شعبہ میں پروفیسر مقرر ہوا،اس وقت گارسین کی عمر ۳۴ سال تھی۔(۲)

وہ زندگی بھر اس ادارے سے منسلک رہا اور تدریس وتعلیم کے ساتھ ساتھ تحقیق اور ترجمہ کے شعبوں میں اس نے نہایت فعال اور موثّر کردار ادا کیا۔۱۸۵۰ء سے لے کر۱۸۷۷ء تک ہر سال کے اختتام پر وہ ایک مفصل لیکچر پیش کرتا تھا جس میں اس کے شاگرد اور دوسرے یورپی اہلِ علم شریک ہوتے تھے۔اس کا ہر خطبہ سالِ گذشتہ کی اُردو مطبوعات، رسائل، جرائد اور ہندوستان کے حالات وواقعات کے تفصیلی جائزے پر مشتمل ہوتا تھا۔اس کی تصانیف وتالیفات، تراجم ،مقالات اور تبصروں کی تعداد ایک سو ساٹھ کے قریب ہے۔اس کی اہم ترین تصانیف میں تاریخ ادبیاتِ ہندوی وہندوستانی، خطبات، مقالات، قواعد ہندوستانی زبان کے ابتدائی اصول،اُردو زبان کی قواعد، دیوانِ ولی(ترجمہ)، آرائشِ محفل(ترجمہ)، باغ وبہار(ترجمہ)، اژدر نامہ (ترجمہ)،گل بکاولی(ترجمہ)،آثار الصنادید (ترجمہ)،مسلمانوں کے مذہب کی تعلیمات اور فرائض اور مشرق کے مسلمانوں کی زبانوں میں علمِ عروض شامل ہیں۔ترکی، عربی ، فارسی اور ہندی کتابوں کے تراجم اور ان پر تبصرے اس کی ان زبانوں میں کامل آشنائی کے گواہ ہیں۔گارسین د تاسی ایک بھرپور اور فعال زندگی گزار کر ۱۸۷۸ء میں راہیِ ملکِ عدم ہوا۔

گارسین د تاسی کو زندگی میں اگرچہ ہندوستان آنے کا کوئی موقع نہ مل سکا(۳) مگر وہ ہندوستان سے پوری طرح پیوستہ رہا۔یہاں کے اہلِ علم اور علمی تنظیموں کے ساتھ اس کا گہرا ربط وتعلق تھا اور یہاں سے اسے تسلسل کے ساتھ

کتابیں، اخبارات اور رسائل پیرس پہنچتے رہے۔یہاں بعض اداروں کی رُکنیت بھی اسے حاصل تھی۔پیرس جانے والے اکثرہندوستانیوں یا اُردو بولنے والوں سے اس کی ملاقاتیں ہوئیں۔اگرچہ ہندوستان کے چنیدہ لوگوں سے اس کا تعلق قائم تھا اور اس کی کتابیں یہاں پہنچتی رہیں مگر چوں کہ اس کا بیشتر کام فرانسیسی میں تھا ، اس لیے یہاں کے علمی وادبی حلقوں میں عام نہ ہو سکا۔البتہ بیسویں صدی میں اس کے خطبات، مقالات اور تاریخِ ادبیاتِ ہندوی وہندوستانی کے تراجم ہو جانے سے اس کا تعارف وسیع حلقے میں ہوااور اس کے کام کا جائزہ لے کر اس کی خدمات کا اعتراف کیا گیا۔علی گڑھ یونی ورسٹی کی استاد سیّد ثریا حسین نے فرانس سے گارسین دتاسی اور ان کے علمی کارناموں پر ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔ان کا مقالہ فرانسیسی میں ہے جو پانڈی چری (ہندوستان) سے ۱۹۶۲ء میں شائع ہوا۔ڈاکٹر سیّد ثریا حسین نے بعد ازاں مزید معلومات کی روشنی میں"گارسین دتاسی: اُردو خدمات و علمی کارنامے"کے عنوان سے اُردو میں ایک کتاب لکھی جو ۱۹۸۴ء میں لکھنؤ سے شائع ہوئی۔خطباتِ گارسین کا فرانسیسی نسخہ اوّل اوّل سرراس مسعود نے انڈیا آفس لائبریری، لندن میں دیکھا اور وطن واپسی پر انھوں نے اس کتاب کا ایک نسخہ مولوی عبدالحق کو پیش کیااوراس کے اُردو ترجمہ کا وعدہ کیا۔وہ پورے خطبات کا ترجمہ نہیں کر پائے مگرابتدائی چھے خطبات کا ترجمہ کر کے انھوں نے اس سلسلے میں اولین قدم اٹھایا۔اس کے بعد ساتویں، آٹھویں اور نویں خطبے کا ترجمہ بمبئی کرانیکل کے ایک ملازم عبدالباسط نے کیا۔دسویں خطبے سے انیسویں خطبے تک کا اُردو ترجمہ ڈاکٹر یوسف حسین خاں ،ریڈر عثمانیہ یونی ورسٹی، حیدر آباد(دکن) نے کیا۔ان سب تراجم کو" خطباتِ گارسان دتاسی "کے نام سے مولوی عبدالحق نے انجمن ترقیِ اُردو ،اورنگ آباد سے ۱۹۳۵ء میں شائع کیا۔ ۱۹۴۰ء میں عبدالستار صدیقی نے پہلے پانچ خطبات کو تصحیح کے بعد انجمن ترقیِ اُردو دہلی سے شائع کیا۔ڈاکٹرمحمد حمید اللہ(پیرس) نے مولوی عبدالحق کی فرمائش پر خطبات کی تصحیح اور نظرِ ثانی کا فریضہ انجام دیاجو دو جلدوں میں انجمن ترقیِ اُردو ،کراچی سے شائع ہوئے۔گارسین دی تاسی کے ۱۸۷۰ء سے ۱۸۷۷ء تک کے آٹھ خطبات کے اُردو تراجم بھی "مقالاتِ گارساں دتاسی"کے عنوان سے انجمن ترقی اُردو ،دہلی نے دو جلدوں میں۱۹۴۳ء ،۱۹۴۴ء میں شائع کیے۔ان مقالات کی تصحیح ودرستی کا کام بھی ڈاکٹر محمد حمید اللہ نے کیا۔پہلی جلد میں شامل چار خطبات میں سے پہلے تین خطبات کا ترجمہ ڈاکٹر یوسف حسین خاں جب کہ چوتھے خطبے کا ترجمہ پروفیسر عزیز احمد کا ہے۔دوسری جلد میں شامل چار خطبات میں سے پہلے کا ترجمہ پروفیسر عزیز احمد جب کہ باقی تین کا ترجمہ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری نے کیا۔[۴] انجمن ترقیِ اُردو ،کراچی نے"مقالاتِ گارساں دتاسی"جلد اوّل کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۶۴ء میں جب کہ دوسری جلد کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۷۵ء میں شائع کیا۔

گارسین د تاسی کا سب سے اہم کارنامہ "تاریخِ ادبیاتِ ہندوی وہندوستانی "(Histoire de la Litterature Hindoui et Hindoustanie)ہے۔گارسین نے اُردو کے ساتھ ابتدائی تعلق کے زمانے ہی میں اس ضرورت کو محسوس کر لیا تھا اور وہ مختلف ذرائع سے لوازمہ اکٹھاکرتا رہا۔۱۸۳۹ء میں اس کی تاریخ کی پہلی جلد اورینٹل ٹرانسلیشن

کمیٹی، برطانیہ و آئر لینڈ نے شائع کی۔ اس جلد کو گارسین نے ملکۂ برطانیہ کے نام معنون کیا تھا۔ جلد اوّل کی اشاعت اور پذیرائی کے بعد بھی وہ اپنے اس کام کو مسلسل آگے بڑھاتا رہا اور نئے مآخذ سے استفادہ کر کے اس قابل ہوا کہ ۱۸۴۷ء میں اسے تاریخ ادبیات کی دوسری جلد شائع کرنا پڑی۔[۵] دوسری جلد کی تکمیل کے بعد بھی تحقیق و تلاش کا یہ سفر اس نے جاری رکھا۔ اپنے سالانہ خطبات کے لیے وہ جو لوازمہ اکٹھا کرتا تھا، وہ زیادہ مہذب صورت میں تاریخِ ادبیات کی تشکیل و ترتیب میں کام آیا۔ ۱۸۷۰ء میں اس کی تاریخ ادبیات کی پہلی اور دوسری جلد اضافات کے ساتھ چھپی، تیسری جلد ۱۸۷۱ء میں اشاعت آشنا ہوئی؛ یوں ۱۸۳۹ء میں آغاز ہونے والا کام ایک حد تک اپنی تکمیلی صورت کو پہنچا۔ فرانسیسی میں لکھی یہ تاریخ بعد میں بھی شائع ہوئی مگر اس کا مکمل اُردو ترجمہ سامنے نہ آسکا۔ گارسین کی تاریخِ ادبیات کی جلد اوّل کا پہلا ایڈیشن جب ہندوستان پہنچا تو ڈاکٹر اشپرنگر کے حکم پر مولوی کریم الدین نے ایف فیلن کی مدد سے اس کا اُردو ترجمہ کیا جو طبقات الشعرائے ہند کے نام سے شائع ہوا۔ طبقات الشعرائے ہند مطبوعہ ۱۸۴۸ء کے سرورق پر کریم الدین اور ایف فیلن دونوں کے نام بہ طور مصنف/مرتب درج ہوئے مگر اصل مؤلف کریم الدین ہی ہیں، ایف فیلن کی مدد سے گارسین کی تاریخ سے استفادہ کیا۔ طبقات الشعرائے ہند محض گارسین کی تاریخ کا ترجمہ نہیں بلکہ مولوی کریم الدین نے گلشنِ بے خار، مجموعۂ نغز اور دیگر ذرائع سے استفادہ کر کے اسے ایک نئی کتاب بنا دیا۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

"اس کا (طبقات الشعرائے ہند) کا وضاحتی مطالعہ بتاتا ہے کہ یہ تذکرہ گارسین کی تاریخ کے ترجمے پر مبنی ہونے کے باوصف گارسین کا نرا ترجمہ نہیں ہے بلکہ کریم الدین نے کُچھ تو شیفتہ کے گلشنِ بے خار اور قدرت اللہ قاسم کے مجموعۂ نغز کی مدد سے اور کُچھ اپنی ذاتی کوششوں کے ذریعے اسے گارسین کی تاریخ سے الگ ایک جداگانہ تصنیف بنا دیا ہے۔"[۶]

خود گارسین "تذکرۂ طبقات الشعرائے ہند" کے حوالے سے رقم طراز ہے:

"یہ کتاب میری کتاب Histoire de la litterateure Hindustanie کی پہلی جلد کے بعد اس کی تقلید میں لکھی گئی ہے۔ کُچھ اضافہ "گلشنِ بے خار" کی مدد سے بھی کیا گیا ہے لیکن یہ کتاب میری تاریخ کے وقت وجود میں نہیں آئی تھی۔۔۔۔ اس کی تمہید جو ہو بہ ہو میری کتاب کی تمہید کا ترجمہ ہے پھر ایک دیباچہ ہے جو ان کا اپنا ہے۔ اس کتاب کے دو حصّے ہیں۔ پہلے میں قدیم شعرا کا ذکر ہے جن میں زیادہ تر ہندو ہیں اور دوسرے حصّے میں مسلمان اور دیگر شاعر ہیں۔ دوسرا حصّہ چار طبقات میں تقسیم ہے۔ پہلے حصّے میں اُن لوگوں کا حال ہے جنھوں نے اُردو کا سنگِ بنیاد رکھا۔ دوسرے میں زبان کو سنوارنے اور نکھارنے والوں کا ذکر ہے۔ تیسرے حصّے میں ان ادیبوں کا بیان ہے جو مذکورہ بالا اساتذہ کے شاگرد تھے اور جنھوں نے زبان کو ایک شگفتہ اندازِ بیان عطا کیا ہے۔ چوتھے حصّے میں ہم عصر شعرا اور مصنفین کا ذکر کیا گیا ہے۔"[۷]

گارسین د تاسی کی تاریخ کے مکمل اُردو ترجمے کا اعزاز فرانس ہی کی ایک خاتون لیلیان سیکستن نازرو (Liliane Sixtine Nazroo) کے حصّے میں آیا۔ سیکستن نے ڈاکٹر محمد حمید اللہ کی تشویق وتحریک پر اُردو سیکھی۔ پیرس کی سوبورن یونیورسٹی اور ادارۂ السنۂ شرقیہ سے تعلیم مکمل کرنے کے بعد سابق وزیرِ اعظم پاکستان حسین شہید سہروردی کی وساطت سے وہ تعلیمی وظیفے پر پاکستان آئیں۔ یہاں اس نے ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی نگرانی میں گارسین د تاسی کی تاریخِ ادبیاتِ ہندوی وہندوستانی کا اُردو ترجمہ حواشی وتعلیقات کے ساتھ پیش کر کے ۱۹۶۱ء میں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔اس کے ممتحنین میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں، عزیز احمد اور ڈاکٹر ابواللیث صدیقی شامل ہیں۔ان کا زبانی امتحان ایف اے کریم فضلی نے لیا۔ سیکستن نازرو کا مقالہ ضخیم ہونے کے باعث دو جلدوں میں پیش ہوا۔مقالے کا مقدمہ کراچی یونیورسٹی اسٹڈیز کے شمارہ اگست ۱۹۶۶ء میں چھپا مگر پورا مقالہ شائع نہ ہو سکا۔ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، ڈاکٹر معین الدین عقیل،سید خالد جامعی اور جمیل اختر خاں کی کوششوں کے باوجود مقالہ محرمی اشاعت کو ترستا رہا۔ڈاکٹر معین الدین عقیل اس کام کی اہمیت اور قدروقیمت کے باعث اس کی اشاعت کے لیے ہمیشہ سرگرمِ عمل رہے۔ان کی سعیِ مسلسل بالآخر کامیابی سے ہم کنار ہوئی اور یہ ضخیم مقالہ انھی کی تدوین وترتیب اور تقدیم کے ساتھ "تاریخ ادبیاتِ اُردو"کے نام سے پاکستان اسٹڈیز سنٹر، جامعہ کراچی کے زیرِ اہتمام فروری ۲۰۱۵ء میں شائع ہوا۔یہ ترجمہ ڈاکٹر معین الدین عقیل کی ذاتی دل چسپی،محنت وکوشش، جذب وشوق اور تحقیقی وفور کے باعث شائع ہوا ورنہ نہ جانے کب تک یوں ہی یونیورسٹی کے کنجِ خمول(کتب خانے) میں پڑا رہتا۔اس غیر معمولی کارنامے پر ڈاکٹر عقیل بجا طور پر تحسین وستائش کے سزاوار ہیں۔

لیلیان سیکستن نازرو گو اُردو زبان وادب سے گہری دل چسپی تھی اور زبان وبیان پر اُسے ایک حد تک قدرت حاصل تھی مگر گارسین د تاسی کی کتاب کا ترجمہ اور اس پر حواشی وتعلیقات کا کام کارِ آسان نہ تھا۔اسے اس غیر معمولی کام میں اپنے نگرانِ کار ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کا پورا تعاون اور رہنمائی حاصل رہی۔ڈاکٹر معین الدین عقیل نے پورے ترجمے کا گہرا مطالعہ کرنے کے بعد یہ درست نتیجہ نکالا ہے کہ جا بہ جا نگرانِ کار کا فیضان اور ان کے قلم کی جولانی اپنی چھب دکھاتی ہے۔ڈاکٹر عقیل لکھتے ہیں:

"اس ترجمہ کا جو مسودہ زیرِ نظر ہے،اس میں جگہ جگہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی مرحوم کے قلم سے اضافے اور تصحیحات موجود ہیں۔اگرچہ مترجم لیلیان نازرو ہیں لیکن اکثر مقامات پر بامحاورہ زبان، روزمرہ، تراکیب اور زبان کے فطری لب ولہجے کو دیکھ کر گمان غالب ہوتا ہے کہ زبان وبیان ہر جگہ مترجم مذکور کے نہیں،ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کا قلم صاف جھلکتا ہے اور اکثر مقامات پر یہ یقین ہوتا ہے کہ یہ زبان یا اسلوب مترجمہ کا نہیں ہو سکتا۔متعدد مقامات ایسے بھی دیکھے جا سکتے ہیں کہ جہاں زبان کسی غیر اہلِ زبان کی ہو نہیں سکتی۔پھر ایک اور امر بھی قابلِ مشاہدہ ہے کہ زبان اور اسلوب ہر جگہ یکساں نہیں،کہیں کہیں گمان گزرتا ہے اور حقیقت سے قریب بھی معلوم ہوتا ہے کہ یہ سارا ترجمہ اور اس کا اسلوب وبیان محض مترجمہ کے نہیں اور کسی ایک فرد کے نہیں،کم از کم مزید ایک فرد کی کوششوں پر منحصر ہیں۔ پھر

حواشی اور 'تنقید بر حاشیۂ مصنف' کے ذیل میں ایسی معلومات کا پیش کرنا کسی غیر زبان کے اس سطح کے کسی فرد کے لیے ممکن نہ تھا۔یہ معلومات اُردو ادب کے نہایت گہرے اور وسیع مطالعے کا سبب ہو سکتی ہیں۔''(۸)

ڈاکٹر معین الدین عقیل نے تحقیق کا حق ادا کرتے ہوئے سیکسٹن کے اُردوترجمہ کوشائع کرنے سے قبل اصل سے مقابلہ و موازنہ کا دشوار گزار مرحلہ طے کیا۔اس مقابلے وموازنے سے ہی انھیں ترجمہ نگار کی نارسائیوں اور ترجمے کی خوبیوں خامیوں کا پتا چلا۔مترجم نے کئی جگہ پر اصل متن سے انحراف کیا ہے۔اس ضمن میں ڈاکٹر عقیل فرماتے ہیں:

"یہ ترجمہ اگرچہ دو جلدوں پر محیط تھا لیکن افسوس! ترجمے میں مترجم نے اختصار سے کام لیا اور مطالب ومباحث کی تفصیلات کو حذف کر کے محض بنیادی معلومات تک ترجمہ کو محدود رکھا ہے اور پھر ہندی زبان وادب سے متعلق تمام موضوعات بھی حذف کر دیے،جو اصل کتاب کا ایک شریک حصّہ تھے۔اس طرح ہندی زبان وادب سے متعلق متن کو خارج کر کے اس کتاب کے عنوان سے ہندوی کا لفظ بھی حذف کر دیا، جس کا بہ ظاہر جواز موجود تھا۔''(۹)

ڈاکٹر عقیل نے مقدمے میں کہیں یہ وضاحت نہیں کی مترجم نے جہاں مطالب ومباحث کی تفصیلات کو حذف کیا تھاکیا مقابلہ وموازنہ کے بعد انھیں شاملِ ترجمہ کیا گیا ہے یا نہیں۔میرے خیال کے مطابق مترجمہ کے محذوف کردہ حصوں کو شامل نہیں کیا جا سکا۔کاش ڈاکٹر عقیل ان حصوں کو شاملِ ترجمہ کر دیتے یا پھر ان مقامات کی نشان دہی کر دیتے تو کیا اچھا ہوتا۔لیلیان نے اپنے کام کو "تاریخ ادبِ ہندوستانی"کے نام سے پیش کیا تھا مگر موجودہ نام"تاریخ ادبیاتِ اُردو''شاید ڈاکٹر عقیل کا تجویز کردہ ہے،اس کی وضاحت بھی ضروری تھی جو نہیں کی جا سکی۔

"تاریخ ادبیاتِ اُردو''کا ترجمہ ۱۹۶۰ء میں ہوا،اس وقت مترجمہ نے عجلت اور جلد از جلد کام کو مکمل کرنے کی غرض سے محض گارسین کے دیباچہ پر حواشی وتعلیقات کا اہتمام کیا،متنِ تاریخ میں جا بہ جا حواشی و تعلیقات کی ضرورت تھی،جسے محدود وقت میں مکمل کرنا شاید ممکن بھی نہ تھا،اس لیے اُس وقت مترجمہ نے اس سے صرفِ نظر کیا مگر موجودہ اشاعت میں مترجمہ کے حواشی وتعلیقات پر نظر ثانی کے ساتھ ساتھ نئے حواشی وتعلیقات کی ضرورت بھی تھی۔مرتبِ ترجمہ کو اس ضرورت کا شدید احساس تھا مگر مشکلات کے باعث یہ ضرورت پوری نہ ہو سکی۔اس ضمن میں وہ رقم طراز ہیں:

"اس کتاب کی تاریخی اور معلوماتی اہمیت کے پیشِ نظر اس کی اشاعت مناسب اہتمام، تازہ تر تحقیقات ومعلومات پر مبنی مزید حواشی وتعلیقات کے اضافوں کی متقاضی ہے۔لیکن اس کی ضخامت اور معلومات کی کثرت کے باعث یہ کُچھ آسان کام نہیں اور اس کے لیے خاصا وقت درکار ہے۔ویسے ہی اس اہم ترین ماخذ کی اشاعت میں غیر معمولی تاخیر ہو گئی ہے اس لیے فی الوقت اس ترجمہ کو بعینہٖ شائع کرنا ہی مناسب ہے۔''(۱۰)

"تاریخ ادبیاتِ اُردو"کے آغاز میں ڈاکٹر معین الدین عقیل نے معروضات کے زیرِ عنوان لیلیان نازرو کے اس ترجمے کے مندرجات ، طریقِ کار اوراس کی اشاعت کے سفر کو صراحت کے ساتھ بیان کیا ہے؛پھر ایک طویل مقدمہ

تحریر کیا ہے جس میں گارسین کے اس تاریخی کارنامے کی تفصیلات اور اس کی قدروقیمت پر روشنی ڈالی ہے۔آخر میں ضمیمہ جات کا التزام کیا گیا ہے۔دو ضمیمے "فہرستِ کتبِ اُردو"اور" فہرستِ اخبارات ورسائل " مترجمہ کے تیار کردہ ہیں۔جب کہ" فہرستِ شعرا ومصنفینِ اُردو"ڈاکٹر عقیل کی سعی وکوشش کا نتیجہ ہے۔اس آخر الذکر ضمیمے کی مدد سے کتاب میں شامل اُردو کے مصنفین اور شعرا کے تراجم تک رسائی آسان ہو گئی ہے۔اشاعتی اداروں، تنظیموں اور مطابع کے ضمیمے بھی شامل ہوتے تو کتاب سے استفادہ مزید آسان ہو جاتا مگر زیرِ نظر اشاعت میں ایسا ممکن نہ تھا۔مترجم کا تعارفی خاکہ اور اس کی دیگر علمی خدمات پر اگر ایک دو صفحات شامل کر دیے جاتے تو اچھا تھا مگر اس سے بھی صرفِ نظر کیا گیا۔کتاب کی پروف خوانی بھی توجّہ سے نہیں ہو سکی جس کی وجہ سے جا بہ جا اغلاط رہ گئی ہیں؛کثرتِ اغلاط کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ ڈاکٹر عقیل کے تحریر کردہ مقدمے میں بیس سے زیادہ مرتبہ گارسین کا نام درست نہیں لکھا گیا ،بیشتر جگہ پر" گارسیس ''درج ہے۔معروضات میں ڈاکٹر معین الدین عقیل نے لکھا ہے کہ" مترجم نے اپنی جانب سے ایک اور مزید کوشش یہ کی ہے کہ اپنے تحریر کردہ 'تعارف' کے آخر میں ان مآخذ کی ایک فہرست بھی درج کر دی ہے جنھیں مصنف نے پیشِ نظر رکھ کر یہ کتاب تصنیف کی تھی۔"ڈاکٹر صاحب سے یہاں سہو ہوا ہے۔تعارف کے آخر میں شامل فہرست ان مصادر ومآخذ کی ہے جن سے مترجمہ نے حواشی وتعلیقات کی ترقیم میں استفادہ کیا ہے۔اس کی وضاحت فہرست کے آغاز میں کر دی گئی ہے کہ "یہ صرف ان کتابوں کی فہرست ہے جن کی مدد سے حاشیاتی نوٹ اور اقتباسات حاصل کیے گئے ہیں۔" (ص ۴۲)

گارسین دتاسی کا یہ غیر معمولی کارنامہ اُردو زبان وادبیات کے حوالے سے کام کرنے والوں کے لیے ہمیشہ بنیادی ماخذ کا کام دے گا۔کیوں کہ کئی کتب، رسائل، اخبارات، شعرا، ادبا اور مطابع کا ذکر صرف گارسین کی زیرِ نظر کتاب میں ملتا ہے، اس حوالے سے اسے واحد اور مستند ومعاصر ماخذ کی حیثیت حاصل ہے،دوسری کوئی بھی تاریخ یا تذکرہ اس سلسلے میں اس کی ہم سری نہیں کر سکتا۔اس کے مکمل اُردو ترجمے کی بہت ضرورت تھی جسے زیرِ نظر اشاعت سے بڑی حد تک پورا کیا گیا ہے۔بلاشبہ اس ترجمے کی اشاعت اُردو دُنیا کے لیے ایک گراں ارز تحفہ ہے۔فرانسیسی زبان سے نا آشنا اصحابِ تحقیق بھی اب اس اہم ترین ماخذ سے استفادہ کر سکیں گے۔لیلیان نازرو کی محنت وکوشش کو منظر عام پر لانے میں ڈاکٹر معین الدین عقیل نے جن ناقابلِ گزر مراحل کو عبور کیا ہے ،ان کے لیے اُردو دُنیا ہمیشہ اُن کی ممنون رہے گی۔

حوالہ جات

۱۔ عبدالحق،مولوی:"مقدمہ"مشمولہ خطباتِ گارساں دتاسی؛ اورنگ آباد،دکن، انجمن ترقیِ اُردو،۱۹۳۵ء، ص ط، ی

۲۔ (ڈاکٹر سید سلطان محمود حسین کا یہ کہنا درست نہیں کہ "سلوستر کی کوششوں سے ۲۴ برس کی عمر میں اس کا تقرر مشرقی زبانوں کے مدرسہ میں بطور ہندوستانی پروفیسر ہوا)۔"تعلیقات خطباتِ گارساں دتاسی؛ ص ۲۳

۳۔ (مولوی محفوظ الحق کا یہ کہنا درست نہیں کہ: " اُردو ادب وتاریخ کا یہ مشہور ماہر[گارسین] عرصے تک ہندوستان کی گلگشت کرتا رہا اور جب فرانس واپس گیا تو اس کا دامن یہاں کے پھولوں سے بھرا تھا۔"(معارف شمارہ اگست ۱۹۲۲ء)

۴۔ مقالاتِ گارسین کی دوسری جلد کے متعلق ڈاکٹر سید سلطان محمود حسین رقم طراز ہیں:"مقالات کی دوسری جلد ۱۸۷۴ ء سے ۱۸۷۷ء تک کے مقالات پر مشتمل ہے؛انجمن ترقیِ اُردو ،دہلی نے ۱۹۴۳ء میں اسے شائع کیا۔یہ جلد ابھی تک دوبارہ صحت کے ساتھ نہیں چھپی۔ان مقالات کا ترجمہ بھی پروفیسر عزیز احمد نے کیا ہے۔" (تعلیقات خطباتِ گارساں دتاسی: ص ۴۰)۔ اس مختصر اقتباس میں دو باتیں غلط ہیں۔

ا :مقالات ِ گارسین کی دوسری جلدڈاکٹر محمد حمید اللہ کی اصلاح ودرستی کے بعد ۱۹۷۵ء میں انجمن ترقیِ اُردو، کراچی نے شائع کی۔

۲:اس جلد میں شامل چار مقالات میں سے صرف ایک مقالہ پروفیسر عزیزاحمد کا ترجمہ کردہ ہے باقی تین مقالات کے مترجم ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری ہیں۔

۵۔ ڈاکٹر سیّد سلطان محمود حسین کا یہ کہنا درست نہیں کہ "۱۸۴۷ء میں یہ تاریخ دو جلدوں میں شائع ہوئی۔" (تعلیقات: ص ۳۵) ۱۸۴۷ء میں محض دوسری جلد شائع ہوئی۔جلد اوّل کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۷۰ء میں شائع ہوا

۶۔ اُردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری؛ کراچی؛ انجمنِ ترقیِ اُردو پاکستان،۱۹۹۸ء،ص ۳۵۸

۷۔ تاریخ ادبیاتِ اُردو(مترجمہ: لیلیان سیکسٹن نازرو) ، ص ۶۲۸

۸۔ معروضات مشمولہ تاریخ ادبیاتِ اُردو، ص ۱۲

۹۔ مقدمہ مشمولہ تاریخ ادبیاتِ اُردو، ص ۲۳

۱۰۔ معروضات مشمولہ تاریخ ادبیاتِ اُردو، ص ۱۴

ڈاکٹر صوبیہ سلیم
اسسٹنٹ پروفیسر اُردو،
نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو ئجز، اسلام آباد

جیلانی بانو کے نسوانی کردار
(ایوانِ غزل کے تناظر میں)

The advent of British in the subcontinent paved path for a new era. Different novelists in Urdu literature have expressed this perspective in different expressions. Jillani Bano's novel "Awan-e-Ghazal" also shows depiction of the same thoughts. Jillani Bano is often known to be a writer who advocates women. In her works, the fair sex is often an innocent creature who is victimized by a man's tyranny, one way or another. In this vein Awan-e-Ghazal is not only a metaphor for an entire civilization but it also sheds light on the changes which occur in the lives of future generations.

انگریزوں کی آمد نے برصغیر میں تہلکہ برپا کر دیا۔اس بیرونی آمد کے ایسے اثرات اس سے پہلے کبھی نہ دیکھے گئے تھے۔ دیکھتے ہی دیکھتے ایک جما جمایا نظام خلفشار کا شکار ہونے لگا۔جاگیرداری نظام، نوابوں کی زندگی، وظیفہ خواروں کے حالات دیکھتے ہی دیکھتے بدل گئے اور یوں جہاں اور بہت سے موضوعات ناول کا حصہ بنے وہیں حیدر آباد، اور لکھنؤ کے زوال کے سرے اسی انگریز آمد سے ملائے گئے۔ناول نگاروں میں عزیز احمد، قرۃ العین، جیلانی بانو اور احسن فاروقی کے ہاں ہمیں ایسے موضوعات ملتے ہیں۔ان سبھی کے ہاں کسی نہ کسی تناظر میں ان بنتے بگڑتے نقوش کا بیان ملتا ہے جنھوں نے اس علاقے کے لوگوں کی زندگی کو متاثر کیا۔جیلانی بانو کا ناول 'ایوان غزل' بھی ایسے ہی ماحول کی عکاسی کرتا ہے۔جہاں 'ایوانِ غزل' محض ایک عمارت نہیں بلکہ ایک پوری تہذیب کا استعارہ بن کر سامنے آتی ہے۔یہاں کے لوگ، ان کی زبان، ان کے بدلتے حالات، نوابی شان و شوکت کی ریتلی چوٹیوں پر کھڑے ان لوگوں کے پیروں تلے سے ریت کھسکنے لگی تھی۔ 'ایوانِ غزل' نئے حالات کے سامنے اس تہذیب کے دم توڑنے کا حال ہی نہیں سناتا بلکہ ایوانِ غزل میں بسنے والوں کی اگلی نسلوں کے بدلتے حالات اور ان کی زندگیوں کے نئے شب و روز کو بھی نہایت خوبی سے بیان کرتا ہے۔انگریز کے لائے ہوئے نظام نے جہاں حکومتی سطح پر تبدیلی پیدا کی، وہیں تہذیبی اور معاشرتی سطح پر تبدیلی کا سب سے بڑا سبب انگریزی تعلیم تھی جس نے اعلیٰ طبقے میں آزاد روش پیدا کی۔ایک طرف نوابی نظام کی بے اعتدالیاں ہیں تو دوسری طرف نئی نسل کی بے پروائی اور بڑھی ہوئی بغاوت جو اپنے اصل سے ہے، قدیم و جدید کے نظریاتی اور عملی فرق کی تفسیر واحد حسین

زندگی کے گزرتے برسوں اور اس کی آنے والی نسلوں کے بدلتے حالات، ان کی زندگیوں اور شب روز میں دیکھی جا سکتی ہے۔ایوانِ غزل اس موضوع کے تناظر میں ایک وسیع کینوس پر پھیلا ہوا ناول ہے۔جو تہذیب کے زوال کے پہلے اور بعد کے حالات کا احاطہ کرتا ہے۔اسی وسعتِ مضمون کا کریڈٹ دیتے ہوئے ممتاز احمد خان لکھتے ہیں:

ایوانِ غزل کا کینوس۔۔۔اس لحاظ سے وسیع تر ہے کہ واحد حسین کے دولت کدے 'ایوانِ غزل' کو حیدر آباد کی تہذیب کی علامت کی حیثیت سے دیکھا اور پرکھا گیا ہے۔واضح رہے کہ علامت انتہائی گہرائی اور گیرائی سے متصف تکنیک سے بھی برتی جا سکتی ہے۔۔۔اس لیے ایوانِ غزل کے وسیع علامتی منظر نامے کے زیریں رو کے طور پر خاصے اہم تاریخی واقعات اپنی جگہ بنا لیتے ہیں۔(۱)

جیلانی بانو ایک نسائی لکھاری کے طور جانی جاتی ہیں۔ان کے ہاں عورتوں کے کردار مظلوم اور استحصال کا شکار نظر آتے ہیں۔ان کے نسوانی کردار جس بھی عتاب و عذاب کا شکار ہوتے ہیں اس کا سرا کہیں نہ کہیں مرد کے ظلم و ستم سے جڑتا محسوس ہوتا ہے۔

وہ اپنی کہانیوں میں 'سیتا' کو لکشمن ریکھا پار جانے کا ذمہ دار نہیں ٹھہراتی۔اس لیے بقول ان کے سیتا کے ارد گرد سلامتی کے حصار باندھنا میرا مشغلہ ہو گیا اسی کو میری کہانیوں کی بنیاد کہہ لیجیے۔(۲)

یہی وجہ ہے کہ ایوانِ غزل کے نسوانی کرداروں میں بھی ایک طرح کی مظلومیت اور استحصال کی کیفیت ملتی ہے۔یہ نسوانی کردار بدنام و رسوائے زمانہ ہیں مگر جیلانی بانو اپنے خاص رنگ میں ان کی بدنامی سے پردہ اٹھا کر اُس مرد کا چہرہ دکھاتی ہیں جو ان کے چہرے کی کالک کا سبب ہے۔حیدر آباد کی تہذیب میں پلنے والے نوابوں کے محلّوں کے اندر عورتوں کی زندگی کے رخ کو وہ ایک مختلف زاویے سے پیش کرتی ہیں جہاں وہ اپنے تمام تر روایتی پن کے باوجود مظلوم اور دکھیاری ہی لگتی ہیں۔ایوانِ غزل کے کرداروں میں نسوانی کرداروں میں تمام کردار کسی نہ کسی سے جاندار محسوس ہوتے ہیں مگر چاند اور غزل دو ایسے کردار ہیں جنہیں کلیدی قرار دیا جا سکتا ہے۔'چاند' واحد حسین کی نواسی ہے۔جس کا باپ نئی تہذیب کے نئے تقاضوں کو دل وجان سے قبول کر چکاہے۔ہر نئی لہر کے ساتھ بہنے والے باپ نے چاند کو مغربی تعلیم و تہذیب سے آراستہ کیا اور یوں ان کے لیے ماضی کی اقدار و شان و شوکت اپنے معنی کھو بیٹھی اور انہوں نے خود کو نئے رنگ میں رنگ لیا۔چاند کا لباس، اس کا اٹھنا بیٹھنا، اس کی حد سے بڑھی ہوئی آزادی اس ماحول کی عطا تھی جس میں اس کے باپ نے اپنی جگہ بنانے کے لیے اپنے ماضی سے پیچھا چھڑا کر اپنا راستہ بنایا تھا۔وہ ولایت پلٹ تھا اس لیے مغرب سے متاثر ہونا فطری تھا۔لہذا بیٹی کو ایک خود مختار عورت کے روپ میں دیکھنے کی خواہش میں وہ بھول گئے کہ انگریزی تہذیب عیوب سے پاک نہیں اور اس کے ثمرات انہیں بہرحال بھگتنے پڑیں گے۔یہی وجہ ہے کہ اپنے ماحول میں رچ بس جانے اور تعلیم اور آزاد ماحول کی آگاہی نے چاند کو بغاوت کی راہ دکھا دی۔یہ خود سری بچپن میں من مانی اور دھونس کی صورت میں ظاہر ہوئی۔وقت کے ساتھ ساتھ اس کی اپنی سوچ، اپنے خیالات بننے لگے۔اس نے اپنی چاہنے والی ماں کا صدمہ برداشت

کیا، باپ کی سامراج دشمنی کے خیالات اور اس پر ہونے والی بحثیں اس سے ہضم نہ ہوتیں۔وہ خود اونچی سوسائٹی کا ایک روشن چراغ بن کر چمک رہی تھی دوسری طرف باپ عملی طور پر سوشلسٹ کمیونٹی کا رکن بن رہا تھا۔ان دونوں میں نظریاتی اختلافات کے باعث کھٹ پٹ رہنے لگی اور جب اس کے باپ نے تعلیم یافتہ کمیونسٹ عورت سے شادی کا سوچا تو وہ خود کو اس گھر میں کہیں بھی فٹ نہ کر پائی اور ایوانِ غزل کی بانہیں اس کے لیے وا ہو گئیں۔وہاں وہ اپنی تمام تر انفرادیت کے باوجود چاہی جاتی تھی۔اس نے اپنی روش نہ بدلی۔مخلوط محفلوں میں شرکت اور مخلوط تعلیمی اداروں میں پڑھنے کے باعث اس کے لیے بہت سی باتیں معیوب نہ تھیں مگر چودہ برس میں کیے جانے والے رومانس نے اسے سمجھا دیا کہ اس کے گھر پر جو روشن خیالی کا چراغ جل رہا ہے۔قدیم روایات کا تیل ابھی تک اس میں جل رہا ہے۔راشد ماموں اور رضیہ ممانی کی لاڈلی اور ڈیڈی کے ساتھ الجھنے والی کو شدید مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔تو نہایت رومانوی انداز کی موت کے پیشِ نظر اس نے موت کو گلے لگانے کی کوشش کی تاکہ اس کا نام بھی محبت کے شہیدوں میں ہو۔دراصل اس نے آسودہ حالی اور عیش و عشرت کے ماحول میں آنکھ کھولی تھی۔اس لیے کتابی دنیا رومانوی لگتی، وہ زیادہ جھمیلوں میں نہ پڑتی تھی۔بچپن سے ہی اچانک اس کا کسی کھیل کے درمیان میں دل اُوب جاتا تو وہ سب کچھ بھول کر اُٹھ کھڑی ہوتی اسے کسی کام کے تکمیل پاجانے سے سروکار نہ ہوتی۔یہی خوبی اس کے کام آئی اور ناکام عشق کے زہر نے اُس کو دوبارہ زندگی کی طرف لوٹا دیا۔میڈیکل کالج کی آزاد فضا نے اُس کو پھر سے لاپروا اور ہر دل لعزیز بنا دیا۔اس کی عادات اور مزاج کی خرابی پر تنقید کے باوجود کسی نے اُس کو سدھارنے کا نہ سوچا۔ان عادات اور سوچ کے فرق نے اس کے ذہن کا خرابہ کیوں کر کیا۔کسی نے نہ جانا۔ہاں البتہ اس کے ماموں راشد نے اس کو اپنی ترقی کا وسیلہ جان کر خوب خوب اس کی حمایتیں کیں اور چاند کو پتہ بھی نہ چلا کہ وہ ماموں کے ہاتھوں بڑے بڑے سودوں میں استعمال ہو رہی ہے۔اس کی شہرت اور سوسائٹی میں مقبولیت کو راشد نے خوب کیش کیا۔'ایوانِ غزل' کے ڈگمگاتے وقار کو سہارا دینے میں راشد کے موقع پرست ہونے کا جتنا ہاتھ تھا اُتنا ہی چاند کے حسن کا کمال بھی۔جس کو سیڑھی بنا کر راشد کہیں سے کہیں پہنچ گیا اور چاند ایک مکمل سوسائٹی گرل بن گئی اس کے طور اطوار ،ایوا ن غزل کی کسی عورت سے بھی نہ ملتے تھے کہ ایسی آزادی ان درودیوار نے کبھی نہ دیکھی تھی۔واحد حسین کے لیے یہ حقیقت جان لیوا تھی کہ 'ان کی نواسی لڑکوں کے ساتھ ڈاکٹری پڑھ رہی تھی، بے پردہ گھومتی، اسٹیج پر میک اپ کر کے ڈراموں میں کام کرتی تھی اور گانے گاتی تھی۔[۳]

یوں تو چاند نے اپنے ماموں ممانی کی رہنمائی میں خود کو سنوار کر سوسائٹی میں پیش کیا اور یوں ان کی نہ صرف زندگی سنوری بلکہ ان کے رہن سہن اور رنگ ڈھنگ میں بھی تبدیلی پیدا ہوئی مگر اپنے پاؤں پر کھڑے ہوتے ہی راشد کے خیالات میں تبدیلی آنے لگی۔رضیہ ممانی پر اس کے کردار کے عیوب واضح ہونے لگے اور وہ ان خامیوں پر نکتہ چینی کرنے لگیں جس سے ان کی اپنی بیٹی کے خراب ہونے کا خدشہ تھا۔غرض چاند ایک ایسی لڑکی کے طور پر سامنے آتی ہے جو خوش لباس، تعلیم یافتہ اور نئے خیالات اور حالات سے خود کو ہمکنار کر چکی ہے۔جب کہ اس کے نانا جو سلطنتِ آصفیہ

کے عروج کے خواب دیکھتے ہیں اور جہاں کی بوڑھی عورتیں ابھی تک قدیم روایات سے بندھی ہوئی ہیں۔ان سب لوگوں میں وہ تمام تر محبت کے باوجود ایک مثالی لڑکی نہیں اور رضیہ ممانی اس کو اپنے شوہر کے ہاتھوں سوسائٹی گرل بنتے تو دیکھ سکتی تھیں مگر اپنی بیٹی فوزیہ کے لیے ان راہوں کو ممنوع قرار دیتیں۔ایسے میں چاند ایوانِ غزل میں بھی مس فٹ ہو جاتی ہے اور یوں اس کی تنہائی میں اضافہ ہو جاتا ہے اور جس کو دور کرنے کے لیے وہ ہمیشہ باہر کی محفلوں میں اپنا دل الجھاتی ہے اور یوں کبھی اس کا نام کسی ڈاکٹر کے ساتھ سننے میں آتا تو کبھی کسی ڈرامہ کمپنی کی رنگینیوں میں۔چاند کا دل ٹھہرتا ہے تو سنجیوا پر جو باغیوں کا ساتھی ہے۔اس کے باپ کی طرح کمیونسٹ جس کے پاس اس کے حسن کو سراہنے سے اہم کام مزدوروں کو بچانا ہے جو خود کو چاند کی محبت سے بچاتا، اس کو نظر انداز کرتا ہے۔چاند اس کو اپنا آپ سجا کر پیش کرتی مگر وہ ایک نگاہ ڈال کر چل دیتا۔اسی نظر اندازی نے غزل کے دل کو چوٹ پہنچائی اور چاند کا دل ہر چیز سے اچاٹ ہو جاتا ہے۔پس اس محبت کی چوٹ کے بعد چاند کادل دنیا سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔یہ بے نیازی راشد ماموں سے ہضم نہیں ہوتی کیونکہ ان کے نزدیک بھان صاحب اور اندر لال سے تعلقات سماجی اور مالی ترقی میں گامزن ہو سکتے تھے جب کہ سنجیوا جیسے کمیونسٹ ہندو کے لیے جس کے پیچھے حکومت کے ہرکارے ہر وقت دوڑے رہتے تھے سے تعلق رکھنا نہ صرف بے فائدہ تھا بلکہ ایوانِ غزل کو بھی حکومت کی نظر میں گرا سکتا تھا۔چاند دن رات کے اُس کھیل سے اُکتا جاتی ہے اور سنجیوا کی محبت کاجوگ لے کر گھر بھر سے عداوت مول لیتی ہے اور ہر ایک کی لعن طعن کا سبب بننے لگتی ہے۔وقت کچھ یوں چولا بدل لیتا ہے۔

ان کے نام پر نانا صفت کے منہ میں کوئی کڑوی کسیلی سی چیز آ جاتی تھی جسے وہ کھنکار کے تھوک دیتے تھے۔ راشد ماموں ان کے کمرے کی طرف کبھی نہ دیکھتے تھے۔بی بی چاند کے نام پر ٹھنڈی سانس بھر کر یوں سر پر پلو سنبھالتیں جیسے اپنی مرحوم بیٹیوں کے ذکر پر کرتیں۔رضیہ جان بوجھ کر چاند سے بات نہ کرتی۔ صرف لنگڑی پھپھو تھیں جو لاٹھی کے بل پر ان کے کمرے میں گھسٹتی ہوئی جاتیں تو ساری زندگی کے دل میں دبائے ہوئے طنز اور گالیاں الٹ دیتی تھیں۔ لنگڑی پھپھو کی اتنی سی بکواس کے جواب میں چاند آپا کی وہ تیز حاضر جواب زبان ذرا بھی نہ ہلتی۔وہ منہ چھپا کر۔۔۔سسکیاں لیتی تھیں۔(۴)

چاند تمام دنیا سے بے نیاز بہت دن تک سنجیوا کی بے نیازی کا دکھ اور گھر والوں کے رویے کا ماتم مناتی رہی اور آخر گھر چھوڑ کر چل دی۔سنجیوا کے ساتھ نے سنجیوا کے ارادے کو تو متزلزل نہ کیا مگر جب غزل گھر واپس آئی تو محبت کا یہ روگ ٹی بی کی صورت اختیار کر چکا تھا۔یہ چاند تھی جس نے نو عمری کے عشق میں زہر کھایااور پھر دنیا کی طرف لوٹ گئی مگر ہوشمندی کے اس تعلق کو وہ فراموش نہ کر پائی۔حقیقت کی دنیا میں قدم رکھتے ہی اُسے احساس ہونے لگا کہ وہ کس طرح آسمان پر ستارہ بن کر چمکائی گئی اور خود مختاری کی پہلی ہی کوشش پر اس کو زمین پر دے مارا گیا۔چاند دراصل ایسی لڑکی ہے جو محبت اور آسودہ زندگی گزارتی رہی اور اپنے ماحول میں خود کو رچا بسا دیکھنے کی اس کے باپ کو بھی خواہش تھی

اور ماموں کو بھی۔لہٰذا وہ اپنی زندگی کو دوسروں کی رضا مندی سے ہنکاتی رہی۔یہ ادراک اُسے یقینا ہوتا ہو گا کہ وہ لوگوں کے ہاتھوں میں کھلونا ہے۔اپنے ماموں کے لیے فائدہ مند چیز کی طرح اہم، مگر اُس نے کبھی بھی خود کو اس ماحول یا اس کاروبار سے نکالنے کی کوشش نہیں کی اور یوں لگتا ہے کہ جیسے وہ اس حال میں خوش اور مگن تھی اس کی صحت پر فرق نہیں پڑتا کہ وہ کس کس کو فائدہ پہنچا رہی ہے مگر اس کے لیے سب سے بڑا غم یہ تھا کہ اُس کو زندگی میں اپنی راہ منتخب کرنے کا حق نہ دیا گیا۔اپنے تمام تر باغی پن کے باوجود وہ جلد گھٹنے ٹیک کر خود کو غم کی لہروں کے حوالے کر دینے والی ایک کمزور عورت بن جاتی جو اپنے حق کے لیے لڑنے کا حوصلہ نہیں رکھتی۔اس لیے وہ نہ تو راشد کی مرضی کے خلاف چل سکی اور نہ ہی سنجیوا کے دل میں اپنا پیار بسا سکی۔بظاہر چاند کی تباہی ان مردوں کا شاخسانہ محسوس ہوتی ہے جنہوں نے اُس کو اپنے مقصد کے لیے استعمال کیا مگر درحقیقت اس کی مظلومیت صرف وہیں محسوس ہوتی ہے جب وہ اپنی مرضی سے شادی جیسے فیصلے پر لوگوں کی مخالفت مول لینے کے باوجود اپنے محبوب کو اپنا نہیں بنا سکی۔گویا وہ ہر شخص کے کام آنے کو تیار تھی بس اس کے عوض اس نے انتخاب کا حق مانگا مگر وہ خالی دامن ہی رہی، اسی لیے وہ غزل سے کہتی ہے:

میں تو صرف چھبیس برس میں موت کے کنارے کھڑی ہوں لیکن غزل تو بھی خود چلنا چھوڑ دے اپنی تقدیر خود بنانے کا حوصلہ ہر عورت میں نہیں ہوتا۔اس لیے اپنی باگیں بی بی کے ہاتھ میں تھما دے ورنہ راشد ماموں اور خالو پاشا تجھ سے اپنی کامیابیوں کے قُفل کھولیں گے اور تجھے پھینک دیں گے۔[۵]

چاند ایک دیو داسی بن کر سنجیوا سے ایک آفاقی سا رشتہ قائم کرنے میں خود اپنی جان کو رولتی ہے۔اس کے دکھ کو نہ صرف سر پر سوار کر کے ٹی بی جیسے مرض کو گلے لگاتی ہے بلکہ سنجیوا اور قیصر کے رشتے کی نشانی 'کرانتی' کو بھی اپنانے پر تیار ہو جاتی ہے۔کیونکہ کرانتی کو لانے والی قیصر اُسے پیغام دیتی ہے کہ سنجیوا کو یقین ہے کہ کرانتی کو صرف وہی بچا سکتی ہے۔یہ مان اتنا بڑا ہے کہ چاند کی ساری تکلیفیں اور سارے درددور ہو جاتے ہیں گویا اُس کے ہاتھ اپنی محبت کا سرا آ جاتا ہے۔زندگی کے طویل برسوں میں شانتی کی یہ پھوار وہ سہہ نہیں پاتی اور مر جاتی ہے اور یوں وہ اپنی زندگی کا مقصد پا لیتی ہے اور گھر والے اس بے فائدہ چیز سے نجات حاصل کر کے دوبارہ اپنی زندگیوں میں لوٹ جاتے ہیں۔

اس ناول کا دوسرا کلیدی کردار 'غزل' ہے۔'غزل' واحد حسین کی نواسی ہے۔بتول جیسی صابر ماں اور ہمایوں جیسے ہڈ حرام مردوں کی اولاد جو مرشدوں کے ہاں نحوست کا پیغام لائی۔کہ ان کی بیٹی کو کوئی بیاہتا نہیں اس پر کجا یہ کہ ہمایوں کی ماں شوہر کی تو لاڈلی تھی مگر مسکین علی شاہ کی دوسری بیویوں نے نہ تو اُس کی ماں کو نکاحی بیوی تسلیم کیا اور نہ ہی ہمایوں کو اس کی جائز اولاد۔نتیجتاً ہمایوں جو اپنے بیٹوں کے بل بوتے پر یہ سوچے بیٹھا تھا کہ ان کے لیے دادا کی بھیک کا ٹھیکرا رحمت علی شاہ کے مقبرے کی کوئی اینٹ نہ چھوڑے گا۔سوتیلے بھائیوں کے ہاتھوں اپنے باپ کی جائز اولاد نہ ٹھہرایا گیا اور اُسے جائیداد سے قطعی طور پر دستبردار ہونا پڑا۔بیٹی کی غیر متوقع آمد اور سوتیلے بھائیوں کے باعث اس کی قسمت نے جو پلٹا کھایا تو اُس کے لیے وہ غزل کے سوا کسی اور کو قصوروار نہ قرار دے پایا کہ غزل کی دنیا میں آمد اس کے لیے نہایت

منحوس قرار پائی تھی۔اس لیے غزل نے بچپن سے ہی ایک ازلی بیر باپ کے دل میں دیکھا جس کے لیے اس کا معصوم دل کوئی جواز نہ تلاش کر سکا۔بچپن سے ہی عدم توجہی کا یہ شکار گھر بھر کی ناپسندیدہ ہستی تھی۔ننھیال میں اُس کا موازنہ فوزیہ سے کیا جاتا جب کہ فرشتوں کی مانند مہربان اور پریوں جیسی خوبصورت چاند باجی اس کے مدِ مقابل ہوتیں۔ایسے میں وہ سارا وقت یا تو چاند کی طرح بننے اور اس کے قرب میں وقت گزارنے کو زندگی کی معراج جانتی یا پھر فوزیہ کے لاڈ کو دیکھ کر ویسے ہی لاڈ اٹھوانے کی کوشش میں مزید سبکی اور مار سے نوازی جاتی۔اُس کی سمجھ میں نہ آتا کہ فوزیہ کی ضد پر ماموں ممانی اُس کے نخرے اٹھاتے، اُس کی منت کرتے اور وہی حرکت کرنے پر اُسے ماں باپ کی جوتیاں اور لاتیں کھانی پڑتیں۔ ننھیال میں اُس کی ماں پیسے بٹورنے کے مشن پر بھیجی جاتی اس لیے ان سب کی کوئی عزت نہ تھی۔غربت اور گندگی کے باعث غزل میں اچھے اوصاف اور اعلیٰ کردار یا تعلیم کے حوالے سے نہ تو کوئی رہنمائی تھی اور نہ ہی اس کے گھر میں اس بات کی اہمیت تھی کہ وہ کیسی ہے اور اُسے کیسا ہونا چاہیے۔باپ کی نفرت اور ماں کے سارے دکھوں کا مداوا یہ تھا کہ وہ پٹتی رہی۔فوزیہ کی اترن اس کا لباس تھی ایسے حالات میں اس کی شخصیت کا بکھرنا قطعی فطری تھا۔عام طور پر جن بچوں کو تنقید کا سامنا ہوتا ہے وہ اپنے لیے وہی معیار مقرر کر لیتے ہیں جس کی اُن پر چھاپ ہوتی ہے اور وہ خوب دل بھر کر وہ تمام حرکتیں کرتی ہیں جن سے انہیں سکون اور تمام دنیا کو کراہت اور بے سکونی ملتی ہے۔غزل کا رویہ بھی ایسا ہی نظر آتا ہے۔ممانی کے بچوں کو ہر وہ حرکت سکھاتی جو اس کے حساب سے بہت اچھی اور صحیح تھی اور یوں وہ شاہین اور فوزیہ کو اپنے رنگ میں رنگنے کی خوب کوشش کرتی مگر نتیجتاً اور بھی بری اور ماں کی مار کی مقدار قرار پاتی۔دوسروں کو تو شاید وہ معاف کر دیتی مگر جب اُس کی ماں نے اُس کو کبھی پیار نہ کیا تو وہ اس محرومی کو نہ سمجھ پائی اور نہ سہہ پائی۔کسی دوسرے کے بچے کو جب وہ محبت حاصل ہوتی جو اس کے نصیب میں نہ تھی تو جسمانی بھوک سے زیادہ یہ محبت کی بھوک اس کے وجود میں ہلچل مچا دیتی مگر اس کے باوجود جب اس کی ماں مر گئی تو اُسے اپنی تنہائی کا احساس اور بھی زیادہ ہونے لگا۔اُسے ان پوریوں کا مزہ بھی نہ بھایا جو شاید عام دنوں میں وہ ناک تک ٹھونس لیتی۔وہ اتنی کم عمر تھی کہ اس خالی پن کا احساس تو کر سکتی تھی مگر اُس کو سمجھنے سے قاصر تھی۔ماں کی موت کے بعد باپ کا رویہ درشت ہوتا گیا اور غزل کے دل میں محبت کی آگ اور بھی بڑھتی گئی اس کا دل چاہتا دھونس جمانے کے بجائے اُس کو کوئی پیار سے کچھ کہے تو اس کے لیے جان بھی وار دے۔باپ اُس کو مارتا تو وہ سوچتی کہ شاید دن کے کسی پہر اُسے خیال آئے گا کہ وہ اس کو اپنے پاس بلا کر لپٹائے گا۔مگر ایسا کبھی نہ ہوا۔

ابا دن بھر اُسے مارتے پیٹتے اور دن بھر وہ منتظر رہتی کہ اب کی بار مارنے کے بعد ابا اُسے کلیجے سے لگائیں گے اور ان کی گود میں منہ چھپا کر وہ رو پڑے گی۔دن رات رونے کے باوجود اس کی آنکھیں ان آنسوؤں کو سنبھالے سنبھالے بوجھل ہو گئی تھیں جو کسی کے ہمدردی کے بولوں پر ہی بہائے جا سکتے تھے۔ویسے تو اماں کو بھی ہزار مکروں نے کبھی اتنی فرصت نہیں دی تھی کہ وہ رضیہ کی طرح اپنی بیٹی کے گالوں پر پیار کریں۔مگر کبھی کبھار ابا کی مار کھانے کے بعد وہ غزل

کو سینے سے لگا کر روتی تھیں تو غزل کو بڑا اچھا لگتا۔۔۔جی چاہتا اماں یوں ہی روتی رہیں اور وہ ان کے سینے سے لگے لگے سوتی رہے۔لیکن اب تو کوئی بھی ایسا آدمی نہیں رہا تھا۔(۶)

بچپن کی محرومی، غربت اور نفرت کے دشت میں اگر کوئی نخلستان تھا تو وہ چاند کی ذات تھی جسے وہ اپنا آئیڈیل سمجھتی۔کیونکہ وہ ہمیشہ اس سے محبت بھرا سلوک کرتی۔

چاند ایوانِ غزل کی واحد فرد تھی جو آج تک غزل کی کسی حرکت پر نہیں ہنستی تھی۔ نہ اُسے ڈانٹا اور نہ اپنے کمرے سے نکلنے کا حکم دیا۔چاند غزل کی آئیڈیل تھی۔(۷)

وہ نہ صرف چاند سے اُس کے رویے کی وجہ سے متاثر تھی بلکہ وہ ان رویوں کی بھی مشتاق تھی جو محض چاند سے ہی روا رکھے جاتے۔جہاں وہ راشد ماموں کے ساتھ قدم ملا کر تقریبات میں جاتی تو رضیہ ممانی اس کے ناز نخرے اٹھاتیں۔ہر مرد اس کے قدموں میں دل نچھاور کرنے کو تیار رہتا۔شہر بھر میں ان کے چاہنے والے تھے۔کوئی ان کے حسن کا دیوانہ تو کوئی ان کے فن کا قدر دان۔ایسے میں محبت کی ترستی ہوئی غزل کے لیے چاند جیسا بننے کی خواہش کرنا کوئی اچنبھے کی بات نہیں۔اس لیے چاند سے متاثر ہوتے اور اسی تقلید کے باعث اس نے چاند کے کہنے پر اسٹیج پر کام کیا تو اس کو خوب خوب اہمیت ملی۔اسٹیج اور سوسائٹی کے دفتر میں اس کی خوب واہ واہ ہوئی اور اس کے باپ کو احساس ہوا کہ اس کی بیٹی گوڈر کالال ہے جس کو وہ کیش کروا سکتا ہے۔غزل کے لیے اتنا کافی تھا کہ اس کو نئی فراکیں ملتیں اور وہ چاند کے ساتھ لمبی کار میں بیٹھ کر سوسائٹی کے دفتر جاتی۔جہاں اُس کے دوست غزل کو گود میں اٹھائے اٹھائے پھرتے۔اسٹیج والوں کے لیے وہ نہایت اہم تھی کہ کم عمر آرٹسٹ اور اچھے کم عمر آرٹسٹ کمیاب تھے مگر ہمایوں کی حرکتوں کے باعث چاند نے غزل کو اسٹیج سے دور کر دیا مگر کچھ ہی عرصے بعد بھان صاحب خود آ کر اُسے واپس اداکاری کی دنیا میں لے گئے جہاں غزل ایک بار پھر فرش سے عرش پر جا پہنچی۔بھان صاحب کی مہربانیوں کی انتہا نہ تھی جنہوں نے اُس جیسی کم حیثیت لڑکی کو سوسائٹی میں اٹھنے بیٹھنے کے قابل بنایا۔وہ اس کے لیے طرح طرح کے تحائف لاتے۔وہ ان کے گھر وقت گزارتی۔ان کی مہربانیوں پر ان کی شکر گزار اور ان کے اندازِ دلرُبانہ سے گھبراتی بھی مگر وہ خود کو سمجھاتی کہ اس کا گریز ناشکری ہے اور سب سے بڑھ کر وہ یہ سوچتی کہ وہ یہ سب کچھ کسی کو بتا نہیں سکتی۔ایسے میں اس کا احساسِ تنہائی بڑھ جاتا۔

پھر بھی اکثر غزل نے سوچا کہ وہ کیا چاہتی ہے تو وہ اپنی کسی خواہش کا تجزیہ نہ کر سکی۔مگر ایک۔۔۔اسے اس بات پر رونا آیا تھا کہ اپنا دکھ وہ کسے سنائے۔۔۔؟ اس دنیا میں اس کا کون تھا؟۔۔۔سب ہی اس کی طرف سے منہ پھیرے ہوئے ہیں۔۔۔اس اندھیرے کے جنگل میں خاموشی کے ناپید کنار سمندر میں، میں اکیلی ہوں۔ اس کے دل پر جیسے کوئی بھاری پتھر گر پڑا۔(۸)

اس کے دل میں آہستہ آہستہ اپنی تنہائی کا احساس بڑھتا جہاں اس کا دل محبت سے خالی اور حقیقی جذبات سے عاری تھا۔وہ بس بنیادی ضرورتوں اور آسائشوں پر خوش رہتی لیکن اتنا کچھ پانے کے باوجود بھی اُس کا دل محبت کی گرمی

سے خالی تھا۔وہ بھان صاحب کی چہیتی بن کر ان کے دفتر اور گھر کی زینت تھی اور اسے وہ سب کچھ حاصل تھا جس کی اسے کبھی تمنا تھی مگر محبت کی بھوک کبھی کم نہ ہوئی۔ایسے میں بلگرامی جو کئی جوان دلوں کی دھڑکن تھا، اس کا ہاتھ تھام کر اُس کی لکیریں پڑھتا ہے اور بھان کی قلعی کھولتا، اس کے عیب بتاتے ہوئے یہ جتاتا ہے کہ وہ محض اس کی خاطر یہاں پڑا ہے تو گویا وہ غزل کو ان تمام جذبوں سے ایک لمحے میں روشناس کروا دیتا ہے جو اُس کے خوابوں میں پرچھائیوں کی طرح اس کا پیچھا کرتے تھے۔

آج غزل کا ہاتھ بلگرامی کے ہاتھ میں تھا اور وہ احمق بالکل نہیں جانتا تھا کہ نفرت کے ریگستان میں بھٹکنے والی پیاسی چڑیا نے محبت کے ایک قطرے کی خاطر اس پر سب کچھ نچھاور کر ڈالا ہے۔[۹]

اور یوں محبت کے نشے میں غزل جوانی کی پہلی سیڑھی پار کر جاتی ہے۔اس محبت میں خود سپردگی کا وہ نشہ ہے کہ اُسے اپنے پامال ہونے کا احساس ہوتا ہے نہ باپ کی لاتوں سے ہی اُسے کوئی تکلیف ہوتی ہے۔غزل نے بچپن ہی سے اپنی حرکات پر مار کھائی تھی اور بچپن میں بھی وہ زمین پر لوٹیں لگا کر میلی چیکٹ ہونے پر سکون محسوس کرتی تھی کہ یہ بہر حال اُس کا ذاتی عمل ہے، وہ خود پر اختیار رکھتی ہے اس احساس کے باعث وہ ان لاتوں اور گھونسوں کو بھی سہہ جاتی جو ان حرکتوں کی وجہ سے اُسے سہنے پڑتے۔اب بھی یہی ہوا وہ اپنے فیصلے پر مطمئن اور خوش رہتی ہے خواہ اس کا باپ اس سے کتنا بھی ناراض ہو۔وہ اس لیے بھی خوش ہے کہ بلگرامی اس کا دولہا ہے اور اُس نے اپنے دولہا کی قدر کی ، اس کو ناراض نہیں کیا مگر جب بلگرامی نے راہ بدلی تو وہ ٹوٹ گئی اُس نے پہلی بار محبت کی تھی۔اپنا سب کچھ اُس کو سونپا تھا۔خود کو بیاہتا کے روپ میں دیکھتے ہوئے وہ جوانی، بچوں کی منزلوں سے گزر کر بڑھاپے تک کے مراحل کو اپنی آنکھوں کے سامنے گزرتے دیکھ چکی تھی۔بلگرامی نے راستہ بدلا تو اس کا دل نفرت سے بھر گیا۔ اس میں اور چاند میں یہ فرق ہے کہ چاند کی طرح وہ محبت کا ماتم نہیں کر سکتی۔چھوڑ کے جانے والے کا رستہ دیکھتے دیکھتے اپنی آنکھیں کھونے کا اُس کو یارا نہیں بلکہ وہ نفرت سے تھوک کر دوبارہ سر اُٹھا کر جینے کا حوصلہ رکھتی ہے۔وہ اس ناکام محبت کا ماتم کرنے کی بجائے زندگی کی آنے والی خوشیوں بھری امیدوں کو خوش آمدید کہتی ہے۔نصیر کی آمد سے اس کی زندگی کا نیا باب شروع ہوتا ہے۔وہ اسٹیج کی روشنی میں مردوں کا مکر اور رات کی تاریکی میں ان کی ہوس کو برت چکی تھی وہ جان چکی تھی باہر کی دنیا میں عورت مرد کے لیے دل بہلانے کی شے ہے۔وہ محبت کے نام پر دھوکا کھا چکی تھی مگر نصیر کی محبت پر باوجود چاہنے کے وہ خود کو نہ روک سکی۔اُسے یقین تھا کہ وہ بلگرامی کی طرح دھوکا نہیں دے رہا مگر وہ اس محبت میں ڈوبنا نہیں چاہتی تھی وہ خود کو بچانے کی کوشش کرتی ہے مگر اس کی ذات کا خلا ایک بار پھر اس کے احساسِ کمتری کو جگاتا ہے۔

جانے کیوں اپنی تعریف سنتے ہی اس پر ایک سحر سا چھا جاتا تھا۔کہنے والے کی آواز پہلے تو دل میں شہد گھولتی اور پھر ابھی تک تشنہ رہنے والی خواہشوں کا زہر اس کی رگ رگ کو جلانے لگتا۔پچھلی حقارتوں اور نفرتوں کی قطار سی سامنے آ کھڑی ہوتی اور اتنی نفرت، اتنی تاریکی کو دیکھ کر وہ رو پڑتی تھی۔۔۔اب کیا ہو گا۔۔اب وہ مجھ سے کیا کہے گا۔[۱۰]

اور جب نصیر نے اُس سے حالِ دل کہا تو محبت کے جواب میں غزل نے اپنا سارا ماضی اُسے دکھا دیا۔ دراصل یہ غزل کا وہ پہلا سچا رشتہ تھا جس میں اُسے جسم کی سودے بازی اور ہوس و مفاد کی پرچھائیاں نظر نہ آئی تھیں۔ اس محبت میں غزل نے اپنی محبت نہیں اپنی روح نصیر کے سپرد کی اور یوں غزل نے خود کو ہمیشہ کے لیے اس انگوٹھی سے جو بہوئوں کو منہ دکھائی میں دی جاتی تھی ، اپنا رشتہ جوڑ لیا۔ یہ انگوٹھی محض نصیر کی عطا نہ تھی اس کے دل کے تار بھی اس سے جڑ جاتے ہیں۔ غزل کو نصیر کی محبت بھی راس نہیں آتی۔ نصیر پاکستان بننے کے بعد ہجرت کر جاتا ہے اور غزل اُس کے ساتھ خود کو وابستہ کیے روز اس کے غم میں گھلتی رہتی ہے۔ 'رام بن باس' میں گڑھے میں گاڑے جانے کا منظر گویا اس کی تشفی کرتا اور وہ چاہتی کہ سیتا کی طرح ہمیشہ کے لیے زمین میں سما جائے۔ جب پہلی بار، روح کی گہرائیوں سے وہ خود کو سونپ دینے کے بعد جدائی اس سے برداشت نہیں ہوتی اور اس کے کرب کے اظہار سے یوں لگتا ہے جیسے اس میں چاند کی روح حلول کر گئی ہے۔

نصیر کے بعد اس کے فسوں انگیز حسن نے سرور کو اپنی گرفت میں لیا۔ وہ غریب اور محبت کرنے والا شخص تھا مگر اس کے پاس محبت کے وہی روایتی دلاسے تھے جن سے اب غزل اکتا چکی تھی۔

اس کی یہی سب سے بڑی کمزوری رہی تھی کہ وہ کسی مرد کو مایوس نہیں کر سکی۔ اس نے دوسروں کو ذہنی صدمے سے بچانے کے لیے ہمیشہ اپنی جھولی خالی کی۔ مگر وہ محبوبہ بننے کے کھیل سے اکتا چکی تھی۔ وہ تو یہ سمجھے بیٹھی تھی کہ سرور اپنے ٹوٹے پھوٹے گھر میں پناہ دینے کے خواب دکھائے گا۔ اسے پیڑ کی ٹھنڈی چھائوں کا لالچ دے گا جو اس کے گھر پر پھیلا ہوا ہے۔[۱۱]

سرور کی وہی عاشقوں والی روایتی ادائیں غزل کو اس سے قریب نہیں ہونے دیتیں۔ غزل کسی کی شاعری کی تکمیل اور تخیل کے لیے مواد فراہم کرنے کا ذریعہ نہ بننا چاہتی تھی۔ جیلانی بانو غزل کی شکل میں عورت کی اُس فطری خواہش کو سامنے لانا چاہتی ہیں جو شمع محفل کی بجائے شمع خانہ ہونے کو ترجیح دیتی ہیں۔ جہاں وہ اپنے دل کے محرم کے سامنے اپنا آپ ظاہر کرتی ہے۔ ایسے میں ایک گھر اور روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی خوشیاں بڑی رومانوی معلوم ہوتی ہیں۔ لہٰذا وہ سرور کے ساتھ زندگی گزارنے پر نصیر کے لیے اپنی زندگی وقف کرنے کو ترجیح دیتی ہے۔ ایوانِ غزل میں نہ اب واحد حسین تھے نہ بی بی کی شفقت، ایسے میں وہ رنگما کی محبت میں دیوانی ہوئی پھرتی ہے جو سنجیوا کی بیٹی ہے جو چاند کے سپرد کی گئی تھی، چاند کے مرنے کے بعد غزل نے اُسے گھر والوں سے چھپا کر رکھا ہوا تھا یوں اس کی زندگی میں جہاں اتنے طوفان تھے وہاں ایک رنگما بھی تھی جو اس کی زندگی کا واحد سہارا بنی ہوئی تھی۔ غزل کم عمری میں زندگی کے اُتار چڑھاؤ کو برت چکی تھی مگر اس کا دامن خالی تھا۔ شکستگی اور پژمردگی کی انتہا یہ ہے کہ شیخو بھائی جیسی ہستی سے جب اُس کے بیاہ کی بات ہوتی ہے تو وہ جو اپنے لیے احتجاج کا کوئی راستہ ضرور نکال لیتی ہے۔ خود کو تقدیر کے حوالے کر دیتی ہے۔ مگر شاہین گھر بھر کی مخالفت مول لے کر نہ صرف اس شادی کو رکواتا ہے بلکہ دن رات کے ساتھ میں وہ کہیں ان روتی آنکھوں کے فسوں کا شکار بھی ہو

جاتا ہے۔وہ غزل سے شادی کی خواہش کرتا ہے۔غزل نصیر کی محبت میں گم اپنی زندگی بسر کرنا چاہتی ہے کہ وہ ان لڑکیوں میں سے ہے جو روح کا سودا ایک بار کرتے ہیں،شادی کی اس پیشکش پر وہ شاہین کو اس ہمدردی کے نتیجے میں پیش آنے والے نتائج سے ڈراتی ہے مگر شاہین ایک شوہر کی طرح اس کی ذمہ داری اٹھانے کا یقین دلا کر اس سے شادی کرتا ہے لیکن غزل چونکہ خود کو روحانی اور جذباتی طور پر خود کو نصیر کے سپرد کر چکی ہے اس لیے وہ نہیں سوچتی کہ زندگی اس ایک مرکز سے آگے بڑھنے جا رہی ہے:

غزل شاید ابھی تک پرانی یادوں کے حصار سے باہر نہیں نکل سکی تھی۔جاہل اور ناسمجھ لڑکی۔وہ شاید اس بات پر یقین رکھتی تھی کہ نصیر کی پہلی محبت ہی اس کی حقدار ہے۔اس لیے نصیر کی دی ہوئی انگوٹھی اس کی انگلی میں پڑی تھی اور وہ شاہین کے ساتھ یوں نبھا رہی تھی جیسے اس کی بیوی نہ ہو اس کی خادمہ ہو۔دو پیسے کی چھوکری جسے کسی بھی وقت دھتکارا جا سکتا ہے۔[۱۲]

غرض غزل نے زندگی کا سودا کر کے محبت کا خانہ نصیر کے لیے وقف کر دیا مگر جب وہ خود کو موت کے حوالے کرنے جا رہی تھی نصیر نے اس سے وہ انگوٹھی واپس مانگ لی۔جس میں اُس کی جان تھی اور جس کو موت کے بعد بھی خود سے جدا کرنے کے لیے تیار نہ تھی تو اُس رات اپنے وجود سے اُسے اتنی گھن آئی کہ اس نے خود آئینے پر تھوک دیا اور اس رات وہ دنیا کے غموں سے نجات پا گئی۔

دراصل غزل کا کردار نوابین کے گھر میں عورت کی حیثیت سوائے اس کے کچھ نہ تھی کہ اس پر غزلیں لکھی جائیں اور جس کے وجود سے ان کے تخیل کا چراغ روشن ہو۔غزل ان عورتوں میں سے ہے جن کے پاس جینے کا اختیار ہے نہ اپنی مرضی کی زندگی بسر کرنے کا۔مردوں کے ہاتھوں برباد ہوتی عورتوں کی ذات، ان کی انا اور ان کا تشخص دراصل اپنے عہد کی عکاسی کرتا ہے۔

مجموعی طور پر خواتین ناول نگاروں کے ہاں مرکزی کردار عورتوں کے ہی ہیں اور ان کرداروں میں محض ایک روایتی عورت ہی نہیں نظر آتی اس عورت کے دل و دماغ کی گرہیں بھی کھلتی ہیں۔عورتیں کیا سوچتی ہیں اور زندگی سے کیا چاہتی ہیں۔ان کا اپنا وجود ہے جو رشتوں کے بندھنوں میں بندھنے کے باوجود نہیں مرتا۔جس میں ان کی اپنی سوچ اور زندگی کے بارے میں نظریات پر روشنی پڑتی ہے۔عموماً خواتین ناول نگاروں نے عورت کی کہانی ہی بیان کی ہے۔ان کے ناولوں میں قصہ بھی روایتی نہیں بلکہ وہ کہانی کا تانا بانا عورت کے دل سے نہیں بلکہ اس کے ذہن میں ہونے والی کشمکش سے بنتی ہیں۔اس لیے ان کے ناول، موضوعی اعتبار سے ہی نہیں بلکہ نسوانی کرداروں کی پیشکش کے اعتبار سے بھی منفرد اور اعلیٰ ہوتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ممتاز احمد خان، اردو ناول کے بدلتے تناظر، ویلکم بک پورٹ، کراچی، ۱۹۹۳، ص۱۹۹

۲۔ جیلانی بانو، تین لکیریں، مشمولہ: نئی عورت، فکشن ہاؤس لاہور، ۱۹۹۳، ص۱۱

۳۔ جیلانی بانو، ایوانِ غزل، فرینڈز پبلشرز، کراچی، س۔ن، ص۱۴۱

۴۔ ایضاً، ص۲۴۶

۵۔ ایضاً، ص۲۹۱

۶۔ ایضاً، ص۱۵۳

۷۔ ایضاً، ص۱۹۵

۸۔ ایضاً، ص۱۵۳

۹۔ ایضاً، ص۲۶۵

۱۰۔ ایضاً، ص۲۷۱

۱۱۔ ایضاً، ص۳۰۳

۱۲۔ ایضاً

ڈاکٹر عبدالستار ملک
لیکچرر،شعبہ اردو
علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد

اردو نثر کی تدریس: حدودوامکانات

In language learning, teaching of prose possesses the central position. Language is the source of expression and communication and its major portion consists of prose. Teaching of prose is the means of training to develop ideas and expressions. The prime objective of prose teaching is to enable students to read and comprehend the text. Their pronunciation and accent must be correct, fluent in reading and they should be aware of linguistic aspects like stress, emphasis and punctuation. The article discusses the pedagogy of Urdu prose keeping in view the different genres.

زبان دانی کی تدریس میں نثر کی تدریس کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔زبان دراصل اظہار وابلاغ کا ذریعہ ہے اور اِس کے دو بڑے ذرائع تکلم اور تحریر ہیں۔جن کا بڑا حصہ نثر پر ہی مشتمل ہوتا ہے۔تدریسِ نثر میں خیال اور اِس کے اظہار کی تربیت ہوتی ہے۔اُردو کا روایتی سبقی نمونہ جس کے مطابق زیرِ تربیت اساتذہ کو تربیت دی جاتی ہے، اِس کے مطابق نثر و نظم کے سبق میں عموماً درج ذیل اقدامات شامل ہوتے ہیں۔

۱۔مقاصد کا تعین

۲۔تدریسی معاونات

۳۔تمہید وترغیب(مناسب آغاز، طلبہ کا تعارف، تمہیدی کلمات، سابقہ معلومات کاجائزہ اور نئے سبق کی طرف ترغیب)

۴۔اعلانِ سبق

(موضوع کی افادیت واہمیت کے اعتبار سے سبق کا پس منظر ، مصنف کاتعارف اور سبق کے اہم نکات ومباحث کابیان)

۵۔استحضار۔

۱۔ قرأت عبارت:

i۔ قرأت معلم(مثالی خواندگی)

ii۔ قرأت متعلّم (طالب علم کی خواندگی)

iii۔ اصلاحِ تلفّظ

iv۔ قرأت متعلم ثانی (طالب علم کی دوبارہ خواندگی)

ب۔ تفہیم عبارت :

i۔ اخذِ معانی

ii۔ مرکبات کی تشریح وتوضیح

iii۔ محاورات ،ضرب الامثال او رتلمیحات وغیرہ کی وضاحت

iv۔ قواعد کے رموز ونکات

v۔ نئے الفاظ و محاورات کے استعمال کی مشق

vi۔ عبارت کا مفہوم

ج۔ استحسانِ عبارت :

I۔ انتخابِ الفاظ

ii۔ اسلوبِ بیان ،مرکبات اور محاورات کی خوبی

iii۔ تشبیہات و استعارات کا حسن

iv۔ بیان کی شستگی، خیالات کی ترتیب و روانی وغیرہ

۶۔ اعادہ

i۔ قرأت ثانیہ

ii۔ سبق کی تلخیص

iii۔ نئے خیالات وتصورات کا تنقیدی جائزہ

iv۔ نئے الفاظ ومحاورات کی مشق

۷۔ جائزہ

۸۔ تفویضِ کار

موضوع کی مناسبت سے معلم خود امتزاجی طریقہ کار بھی وضع کرسکتا ہے۔ سبقی اشارے میں درجے کا بھی خیال رکھاجائے۔ مثلاً ابتدائی جماعتوں میں تقویتی عناصر اور مشق کا زیادہ استعمال ہو اور بتدریج بڑی جماعتوں میں تخلیقی عناصر کا تناسب بڑھتا جائے۔

مقاصد کا تعین :

اِس بات کو یقینی بنانے کے لیے کہ تیار کردہ سبق وہی کچھ پڑھاجائے جو ایک معلم حقیقت میں پڑھاناچاہتا ہے،

واضح اور مخصوص مقاصد کا تعین کرنا پڑے گا۔ مقاصد صرف تدریسی سرگرمیاں نہیں بلکہ تدریسی سرگرمیوں سے برآمد ہونے والے نتائج کا نام ہے۔ مقاصد واضح اور مکمل نہ ہوں تو دوسرے مراحل بھی بخوبی پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچ سکتے۔ مقاصدِ سبق، متعلّم مرکز ہوں اور اِس انداز میں بیان کیے جائیں کہ ہمارے حاصلاتِ تعلّم کیا ہیں ؟یعنی ہم طلبہ سے کیاچاہتے ہیں؟ سطح جو بھی ہو،مقاصد ،تدریس وتعلّم کے لیے رہنمائی فراہم کرتے ہیں۔ اِس لیے طلبہ کو بھی مقاصد سے آگاہی ہونی چاہیے۔ اگرچہ ہر جماعت اور درجے کے مطابق نثر کے مقاصد مختلف ہیں تاہم عمومی مقاصد یہ ہیں :

۱۔ طلبہ اِس قابل ہوجائیں کہ وہ عبارت کو صحیح تلفظ اور درست لہجے میں پڑھ سکیں۔

۲۔ عبارت کو اچھی طرح سمجھ سکیں۔

۳۔ طلبہ کے ذخیرۂ الفاظ میں وسعت ہو اور وہ نئے الفاظ و مرکبات اور محاورات و ضرب الامثال کی مشق کریں۔

۴۔ عبارت کی لفظی و معنوی خوبیوں کو سمجھیں اوراُن سے لطف اندوز ہوسکیں۔ نیز نثر پارے کے اسلوب سے استفادہ کرکے اپنی تحریروں کو بہتر بناسکیں۔

مقاصد کو زیادہ بامعنی بنانے کے لیے عمومی اور خصوصی مقاصد میں تقسیم کی جاتی ہے۔ عمومی مقاصد سبق کے مجموعی اہداف ہوتے ہیں جبکہ خصوصی مقاصد زیادہ تحدیدی(Delimited) ہوتے ہیں اور چند نکات پر زیادہ مرکوز (Focused)ہوتے ہیں۔

مقاصد بالکل واضح، متعین اور قابلِ پیائش ہوں ، تاکہ ہم اُنھیں جائزہ لیتے وقت ناپ سکیں کہ وہ حاصل ہوئے ہیں یا نہیں؟دوسرا متوقع نتائج کا درجہ بھی متعین کرلیں تو تدریس زیادہ بامعنی ہوجاتی ہے۔ مثلاً یہ مقصد سوفیصد حاصل ہو، اَسی فیصد چاہیے یا پچاس فیصد بھی قبول ہے۔ مقاصد کی ترجیحات کی بنیاد پر سبق میں مختلف نکات اور اقدامات پر زور دیاجاتا ہے اور سبق کی حکمت عملی تیار کی جاتی ہے۔

محض بیان سے مقاصدِ تدریس، تعلّم اور طلبہ کی کارکردگی کی واضح حدود کا تعین کرنے اور ان کی پیائش کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ ایک ٹھوس اور اچھا مقصد یہ بیان کردیتا ہے کہ کیا مطلوب ہے ؟ اور کس سطح تک ؟ بہتر، ٹھوس اور واضح مقصد تشخیص میں آسانی کے ساتھ تدریسی سرگرمیوں اور جائزے کی جانب خود رہنمائی کرتا ہے۔

مقاصد ہی سارے سبق کی جان اور سبب ہیں۔ یہ تمام سرگرمیوں، طریقۂ ہائے تدریس کا تعین کرتے ہیں۔ تدریسی مقاصد کی تشکیل کرتے وقت درج ذیل امور کالحاظ رکھنا ضروری ہے۔

۱۔ تدریسی مقاصد کے حصول کے لیے پیش کیاگیامتن اور مہارتیں ،سرگرمیاں وغیرہ طلبہ کی دلچسپی اور ضروریات کے مطابق ہوں۔

۲۔ یہ بھی نشاندہی ہونی چاہیے کہ سبق کے کس حصے سے یا کس سرگرمی سے کون سا مقصد مطلوب ہے؟ مقاصد کی تعداد زیادہ نہیں ہونی چاہیے۔ ایک سبق میں دو تین مقاصد کافی ہیں تاکہ ان کا حصول آسانی سے ممکن ہو۔

۳۔ مقاصد واضح اور بالکل صاف ہوں۔ ایک واضح اور متعین مقصد کے بغیر تدریسی عمل مؤثر نہیں ہوسکتا۔

تدریسی معاونات :

مقاصد کے واضح تعین کے بعد اگلا مرحلہ تدریسی معاونات اور وسائل کا انتخاب ہے۔ اِس کے مختلف ذرائع ہیں۔ (الف) ہمارے اپنے تجربات (ب) دوسروں کے تجربات جو ہم گفتگو اور انٹرویو وغیرہ کے ذریعے حاصل کرتے ہیں (ج) تحلیلی اور مشاہداتی مواد۔

ایک اچھا مدّرس موئثر اور بامقصد تحریر کے لیے اِس تمام ذرائع سے استفادہ کرتا ہے۔

موزونیت اور افادیت، معاونات کے انتخاب کے دو اہم پیمانے ہیں۔ موزونیت سے مراد یہ کہ معاونات سبق کے مقاصد کے مطابق ہوں اور طلبہ کی توجہ مبذول رہے۔ افادیت کا مطلب ہے کہ تدریس و تعلّم کے عمل میں استاد اور طالب علم دونوں کے لیے سود مند ثابت ہوں۔ اِس کے ساتھ دلچسپی کے پہلو سے بھی صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا، لیکن صرف دلچسپی ہی کافی نہیں۔ اگر معلم صرف دلچسپی کا حامل مواد اکٹھا کرلے تو اِس سے خاطر خواہ نتائج حاصل نہ ہوں گے۔ اس کے برعکس صرف خشک حقائق چاہے وہ کتنے ہی اہم کیوں نہ ہوں، مقاصد کی تکمیل میں معاون ثابت نہ ہوں گے۔ مواد وہ اچھا ہوگا جو دلچسپ بھی ہو اور سبق کی ضروریات کے مطابق اچھی طرح منظم بھی ہو۔

تدریسی معاونات منظم اور موئثر طریقے سے استعمال کی جائیں۔ یہ ساری جماعت کو نظر آئیں اور اُستاد کی حرکت میں رکاوٹ پیدا نہ کریں۔ مثلاً تختۂ تحریر نمایاں جگہ پر ہو۔ اِسی طرح تصویریں، چارٹ، خاکے، نقشے، موزوں اور پُر تاثیر ہوں اور صحیح مقام پر رکھے جائیں۔ تدریسی معاونات کو سبق کے شروع ہونے سے پہلے ہی پوری ترتیب سے رکھنا چاہیے تاکہ وقت کا ضیاع کیے بغیر اُن کا بروقت استعمال ہوسکے اور سبق کا تسلسل نہ ٹوٹے۔

تمہید:

یہ سبق کا پہلا مرحلہ ہے۔ لغوی اعتبار سے تمہید کے معنی فرش بچھانا یا استقبال کرنا کے ہیں۔ تعلیمی اصطلاح میں اِس سے مراد طلبہ کو سبق کے لیے تیار کرنا ہے۔ اِس کے لیے کوئی متعین اصول نہیں ہیں۔ یہ اُستاد کی ذہانت پر منحصر ہے کہ وہ بچوں کی توجہ سبق کی طرف مبذول کرانے کے لیے درپیش موضوع و حالات کے مطابق موزوں انداز اختیار کرے اور ایسی تدریسی فضا تیار کرے کہ طلبہ سبق کے لیے آمادہ اور بے تاب ہوجائیں۔ اگر سبق کا آغاز پُر کشش اور دلچسپ ہو تو سبق میں طلبہ کی دلچسپی اور انہماک بڑھ جاتا ہے۔ مثلاً طلبہ کو ترتیب سے بٹھانا اور تدریسی فضا تیار کرنا۔ تدریسی معاونات مثلاً تصویر، ماڈل، چارٹ، خاکہ، نقشہ، کہانی، گلوب، سوال وجواب وغیرہ سے تمہید میں مدد لی جاسکتی ہے۔

تمہید کاانحصار سبق کی نوعیت پر ہوتا ہے۔مثلاً تاریخی اسباق میں سابقہ تاریخی معلومات اور جغرافیائی اسباق میں سابقہ جغرافیائی معلومات ،سائنسی اسباق میں سائنسی معلومات اور عام ادبی اسباق میں عام سابقہ معلومات سے متعلق سوالات کرکے معلومات اخذ کرائی جاسکتی ہیں۔تمہیدی سوالات روزمرہ زندگی اور بچے کے ماحول اور دلچسپیوں سے مربوط ہوں۔ بعض اسباق میں تمہیدی بیان سے آغاز ہوسکتا ہے۔مثلاً حمد، نعت یا غزل ومرثیہ کی خصوصیات کاذکر۔تمہید مختصر ہو۔چند منٹ سے زیادہ وقت نہ لیاجائے۔

سابقہ معلومات کاجائزہ:

اِس اقدام کے دو مقاصد ہیں۔ایک یہ کہ مدرس کو طلبہ کے سابقہ علم کااندازہ ہو اور وہ اُن کے علم کی سطح کے مطابق اپنے سبق کی بنیاد رکھ سکے، اوردوسرا موجودہ سبق کوطلبہ کے علم سے مربوط کرسکے۔

تدریس کااہم اصول معلوم سے نامعلوم اور آسان سے مشکل کی طرف جانا ہے۔اس لیے اگر مدرس اپنے نئے سبق کی بنیاد اپنے طلبہ کی سابقہ معلومات اور علم پر رکھے تو وہ نیا سبق پڑھنے کے لیے جلد آمادہ ہوجاتے ہیں اور سبق میں اُن کے لیے کشش اور دلچسپی کا سامان پیدا ہوجاتا ہے۔اب یہ معلم کا کمال ہے کہ سابقہ واقفیت کے سوالات اِس اندازسے ترتیب دے کہ طلبہ کا ذہنی طورپر نئے سبق سے ارتباط پیدا ہوجائے اور سبق کی تفہیم میں آسانی ہو۔

اعلانِ سبق :

جب مدرس محسوس کرے کہ تدریسی فضا تیار ہوگئی ہے اور طلبہ ذہنی طورپر سیکھنے کے لیے آمادہ ہوگئے ہیں تو اُسے یہ اعلان کردیناچاہیے کہ اَب ہم فلاں سبق پڑھیں گے یا فلاں موضوع پر بات چیت کریں گے یا فلاں مہارت سیکھیں گے۔یہاں بھی معلم کی مہارت کا امتحان ہے کہ وہ اعلانِ سبق اِس پُرکشش اور ڈرامائی انداز میں کرے اور اِس طرح موضوع کاتعارف اوراہمیت بیان کرے کہ اس میں جاذبیت پیدا ہوجائے اور طلبہ کے ذہن کھنچے چلے آئیں۔

یہاں سبق کی اہمیت وافادیت کاذکر ہو، مصنف کے سوانح، ادبی کارناموں ،تصنیفات اور اسلوبِ نگارش پر بات کی جائے۔طلبہ میں ادبی ذوق پیدا کرنے کے لیے ادیب یا شاعر کے بارے میں چند نقادوں کی رائے بھی بیان کی جاسکتی ہے۔اگر مصنف کی تصویر میسر ہو تو مزید دلچسپی کا سماںپیدا ہوگا۔مقصد یہ کہ سبق کی عملی افادیت جتنی زیادہ ہوگی اسی قدر طلبہ کے لیے ترغیب کا باعث بنے گا۔

استحضار(پیش کش):

اِس قدم پر مرحلہ وار تفصیلات ہوتی ہیں۔اِس میں معلم جو بھی طریقہ اختیار کرے، سبق اور معلومات عملی زندگی اوردوسرے مضامین کے ساتھ مربوط ہوں اور طلبہ کی شراکت اور مشق کے زیادہ سے زیادہ مواقع میسر ہوں۔

وقت کی تنظیم اور تقسیم کالحاظ بھی بہت ضروری ہے۔ہر سرگرمی کے لیے وقت متعین ہو۔اِس مقصد کے لیے اُستاد کے پاس گھڑی ہو یاکمرۂ جماعت میں گھڑیال آویزاں ہو۔بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک سرگرمی پر اندازے

سے کم وقت صرف ہوتا ہے۔ایسی صورت میں اضافی سرگرمیاں ترتیب دینے کی صلاحیت ہو۔بعض اوقات زیادہ وقت صرف ہونے کی صورت میں کچھ سرگرمیوں سے صرفِ نظر کیاجاسکتا ہے اوراگلے سبق میں استعمال کی جاسکتی ہیں۔اس لیے سبق لچکدار ہوناچاہیے۔کلاس کی تنظیم بھی بہت اہمیت رکھتی ہے۔ نشستوں کی ترتیب اور نظم وضبط ایک سبق کی کامیابی میں اہم کرداراداکرتے ہیں۔کمرۂ جماعت کی تنظیم سے تسلسل جاری رہتاہے اور وقت کی بچت ہوتی ہے۔ہدایات جو دینی ہوں ،پہلے سے دے دی جائیں۔سبق کی تدریس کے دوران ہدایات دینا،بے جا مداخلت اور وقت کا ضیاع ہے۔

منصوبہ بندی میں اُستاد کو پیشگی سوچنا چاہیے کہ سبق کی تدریس میں کہاں وقفہ کرنا ہے ؟اور کس نکتے پر زوردینا ہے؟بالخصوص نئی سرگرمی سے پہلے تھوڑا سا توقف ضروری ہے۔اُستاد کو سبق کے تمام پہلوئوں پر غور کرناچاہیے کہ کہاں غلطی کاامکان ہے؟ اورکون سا حصہ طلبہ کے لیے زیادہ مشکل ہے ؟اور طلبہ کس طرح کے سوالات کرسکتے ہیں؟ اگر ایک تدریسی معاونت خراب ہوجائے یا دستیاب نہ ہو تو اِس کامتبادل کیا ہوگا؟ آمدہ مشکلات کے بارے میں پیشگی غوروفکر کرنا مدرس کو زیادہ مطمئن اور پُر اعتماد بنادیتا ہے۔سبق کا مواد و متن اور سرگرمیاں سبق کے مقاصد، طلبہ کی دلچسپی اور ضروریات کے مطابق ہوں۔ایک سرگرمی کا دوسری سرگرمی کے ساتھ ربط ہو اور اِن کا تسلسل منطقی ہو۔

اُردو کے سبق میں اِس مرحلے پر قرأت معلم(اُستاد کی مثالی خواندگی)قرأت متعلّم (طلبہ کی خواندگی) اصلاحِ تلفّظ، اخذِ معانی اور تفہیم واستحسان جیسے عوامل شامل ہیں۔

قرأت معلم :

معلم کی نمونے کی قرأت کا مقصد یہ ہے کہ طلبہ میں درست تلفّظ اور صحیح لہجے سے پڑھنے کی صلاحیت پیدا ہو۔چنانچہ ضروری ہے کہ معلم کی قرأت نہایت پُر تاثیر اور مثالی ہو۔تلفّظ درست ہو، لب ولہجہ موئثر، آواز کا زیر وبم اور رفتار موزوں ہو۔اندازِ قرأت (جسمانی حرکات وسکنات)پُر کشش ہو، جو اُردو جیسی شیریں اور مہذب زبان کا تقاضا ہے۔ اوقاف ،آواز کی بلندی اور تاکید کا خیال رکھے۔

مثالی قرأت، تلفظ ولہجہ کی درستی مفہوم کی تفہیم کے لیے بھی ضروری ہے۔تدریسِ شعر تو مثالی قرأت کے بغیر ناممکن ہے۔

قرأتِ متعلّم :

طلبہ کی قرأت کے لیے بہتر یہ ہے کہ پہلے لائق طلبہ سے قرأت کرائی جائے تاکہ کمزور طلبہ دوبارہ سن کر اپنی غلطیوں کی اصلاح کرسکیں۔اِس کے بعد کمزور طلبہ سے قرأت کرائی جائے۔کوشش کی جائے کہ سب طلبہ کو موقع ملے تاکہ اُن کی جھجک دور ہو۔ وقت کی کمی کے باعث جو طلبہ ایک دن رہ جائیں،اُنھیں دوسرے دن ضرورموقع دیاجائے۔متعلّم کی قرأت کے بعد تلفظ کی اصلاح کا مرحلہ شروع ہوتا ہے۔دورانِ قرأت طلبہ کو بار بار ٹوکنا مناسب نہیں۔بہتر یہ ہے کہ غلطیوں کو تختۂ تحریر پر لکھاجائے اور طلبہ کی مدد سے درستی کرائی جائے۔اگر سبقی اشارات میں اِن

الفاظ کااندراج ہو تو اُنھیں نشان زد کرناچاہیے۔اگر ایک پیرا گراف یا چند سطریں بار بار طلبہ سے پڑھوائی جارہی ہوں تو پہلے طالب علم کی خواندگی کے بعد غلطیوں کی درستی کرائی جائے تاکہ دوسرے طلبہ اِن غلطیوں کی تکرار نہ کریں۔ آخر میں وقت کی مناسبت سے غلطیاں کرنے والے طلبہ سے اِن الفاظ کو دوبارہ پڑھوایاجائے۔ پھر بھی غلطی ہو تو اِعراب لگا کر واضح کیاجائے۔ بہتر یہ ہے کہ انفرادی طورپر درستی کرائی جائے۔

تفہیم و استحسان :

قرأت کے بعد اگلادرجہ تفہیم و استحسان کا ہے۔ تفہیم سبق کی روح ہے۔ تفہیمِ عبارت کا تقاضا ہے کہ طلبہ نہ صرف مشکل الفاظ کے معنی سے آگا ہ ہوں بلکہ اِن کے محلِ استعمال پر بھی قادر ہوں۔

تفہیم سے مراد ہے طلبہ کا پڑھے ہوئے حصے کی زبان وبیان، طرز وادا، معلومات ،تاثرات، جذبات، افکار اور تصورات سے واقفیت حاصل کرنا اوراِس واقفیت کو جزوِ ذہن بنا لینا۔اِس سارے عمل کاانحصار معلم کی تشریحی صلاحیت پر ہے۔ اگر وہ شاگردوں کی ذہنی سطح کو سامنے رکھتے ہوئے اپنی علمیت اور فنی و پیشہ وارانہ صلاحیت کوبروئے کار لاکر نفسِ مضمون اُن کے دل ودماغ میں منتقل کرنے کے قابل ہوجاتا ہے، تو تدریس کا عمل بامقصد اور مفید قرار پائے گا۔اِس کے لیے ضروری ہے کہ اُستاد کو زیرِ تدریس سبق کے زبان وبیان اور مفہوم ومطلب پر عبور ہو۔ الفاظ کے لغوی، مرادی اور اصطلاحی معانی ،تراکیب، روزمرہ، محاورات کی تشریح، تلمیحات کا پس منظر، مترادف ، متضاد اور متلازم الفاظ اور قواعد سے تفہیم میں مدد لی جاسکتی ہے۔ زبانی وضاحت کے ساتھ مختلف تدریسی معاونات مثلاً تختۂ تحریر، چارٹ ،تصاویر، ماڈل، خاکے اور مختلف تدریسی سرگرمیوں اور تکنیکوں کے ذریعے نفسِ مضمون کو سمجھائے۔

استحسان ایک تاثر اور کیفیت کانام ہے۔اس کا مقصود یہ ہے کہ طلبہ قرأت کے حسنِ معانی کے ابلاغ، تراکیب کے حسن، تمثیلات و تلمیحات کی خوبیوں اور ر وزمرہ اور محاورے کی چاشنی سے لطف اندوز ہوں اور حظ اٹھاسکیں اور زیرِ مطالعہ عبارت کی معنوی خوبیوں سے اِس طرح آگاہ ہوں کہ اُنھیں بیان کر سکیں۔

معلم کا فرض ہے کہ وہ طلبہ میں استحسانی شعور پیدا کرنے کے لیے مصنف کے اسلوبِ بیان،اُس کے انتخابِ الفاظ ،مرکبات ومحاورات کی لفظی ومعنوی خوبیوں، تشبیہات واستعارات کا بر محل استعمال ،ترتیبِ خیالات اور کلام کی تاثیر کی طرف توجہ دلائے۔

اخذِ معانی :

تدریس زبان کا ایک اہم مقصد ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ کرنا ہے۔ بعض افرادکے پاس ذخیرۂ الفاظ کی فراوانی ہوتی ہے لیکن وہ حسبِ حال اِن کے استعمال پر قدرت نہیں رکھتے۔اِس لیے صرف الفاظ کے معانی بتادینا کافی نہیں بلکہ جملوں کے ذریعے ان کے استعمال کا فرق بھی واضح کرنا ضروری ہے۔

الفاظ کے معانی تین قسم کے ہوتے ہیں :

ا۔لغوی یا حقیقی معنی:(Lexical Meanings)کسی لفظ کے اصلی معنی جو لغت میں درج ہوں۔

ب۔ اصطلاحی معنی:(Terms) جب کوئی علمی یافنی گروہ کسی لفظ کے عام معنوں کے علاوہ کوئی خاص مفہوم مقرر کردے تو اِسے اصطلاحی معنی کہتے ہیں۔مثلاً قیام کا لغوی معنی ٹھہرنا ہے لیکن نماز کی اصطلاح میں قیام سے مراد دورانِ نماز خاص انداز سے کھڑا ہونا ہے۔

ج۔مجازی یا مرادی معنی :(Contexual Meanings) یعنی محلِ وقوع اور سیاق وسباق کے لحاظ سے۔مثلاً صنم کے معنی بت ہیں۔لیکن غزل میں اِس سے مراد محبوب ہوگا۔

بقول پروفیسر نسرین زہرا:

معانی کی راہ میں حائل مشکلات بالعموم مندرجہ ذیل وجوہ کی بنا پر ہوتی ہیں۔

ا۔خیال کی پیچیدگی، فکر کی گہرائی اور طریق استدلال کی قدرت۔ ۲۔الفاظ کی ثقالت، غربت اور گنجلک ہونا۔ ۳۔اسلوبِ بیان کی پیچیدگی۔ ۴۔ تلمیحات کے پس منظر سے عدم واقفیت۔ ۵۔محاورات سے ناآشنائی۔ ٦ ایسے طلبہ جن کی خاندانی زبان علاقائی زبانوں میں سے ایک ہو۔اُنھیں بعض اوقات روزمرہ کے سمجھنے میں بھی دِقت ہوتی ہے۔(۱)

معنی بتانے کے کئی طریقے ہیں۔ مثلاً لغوی مفہوم بتانا، مترادف یا متضاد بتانا، قواعد کی روسے وضاحت کرنا، تشریح کرنا۔جملوں میں استعمال کے ذریعے مثالیں دینا،سابقے، لاحقے، تراکیب، محاورات، تلمیحات کی تشریح کرنا وغیرہ ۔معنوں کی بازیافت میں طلبہ کی شرکت ضروری ہے۔

معنی کی کئی جہتیں ہیں۔مثلاً ایک لفظ مختلف مقامات پر مختلف معنی دیتا ہے۔مثلاً اُردو میں مور ایک خوبصورت پرندہ ہے۔جبکہ فارسی میں اس کے معنی چیونٹی کے ہیں۔اِسی طرح چالاک کالفظ گھوڑے کے لیے استعمال کریں گے تو وہ اس کی خوبی شمار ہوگی لیکن جب انسان کے لیے استعمال کریں گے تو خامی تصور ہوگی۔اِس لیے ضروری ہے کہ لفظوں کے معنی بتانے کے ساتھ الفاظ کا محلِ استعمال بھی بتایاجائے۔مثال کے طورپر :

چشم، گوش،گل،شکم،دندان کے صرف مترادف الفاظ علی الترتیب: آنکھ، کان، پھول، پیٹ اور دانت بتادیے جائیں تو یہ بات لغت اور فرہنگ کے لحاظ سے درست ہوگی۔ لیکن جب تک مختلف عبارتوں یا جملوں کے ذریعے اِن کااستعمال ذہن نشین نہ کرایاجائے،یہ الفاظ روزمرہ کی تحریر وتقریر میں مضحکہ خیز صورت اختیار کریں گے۔(۲)

مثلاً میری چشم خراب ہے یا میرے شکم میں درد ہے، قواعد کی روسے درست ہیں لیکن مفہوم کے لحاظ سے مضحکہ خیز صورت اختیار کرلیتے ہیں۔اِن مثالوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ محض مترادف یا معنی بتادینے سے الفاظ کی تفہیم کا مسئلہ حل نہیں ہوتا۔

کسی بھی زبان کے کوئی بھی دو لفظ مکمل طورپر ہم معنی نہیں ہوتے۔ بلکہ اُن کے معنی ومفہوم میں لطیف اور نازک سا فرق ہوتا ہے۔جس کو سمجھے بغیر اِن کا درست استعمال ممکن نہیں۔جب ہم ایک لفظ کا متراد ف درج کرتے ہیں

تو اس سے مراد یہ نہیں ہوتی کہ دونوں لفظ ہر پہلو سے ایک مفہوم کے حامل ہیں بلکہ دوسرا لفظ پہلے سے قریب ترین ہے۔مثلاً آب کے معنی پانی بھی ہے اورچمک بھی۔ایک لفظ محاورات میں بھی الگ الگ مفہوم میں استعمال ہوتا ہے۔مثلاً آب و دانہ اٹھنا اور آب وتاب، دو الگ مفہوم کے محاورے ہیں۔صاحبِ کیفیہ چار مترادف الفاظ اُنس، الفت،محبت اور عشق کے محلِ استعمال کی مثالیں دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

۱۔نئے استاد کو اپنے شاگردوں سے جلدی اُنس ہوگیا۔

۲۔بھائیوں میں ابھی تک تو الفت ہے۔

۳۔ماں کی محبت کا جواب نہیں ہوسکتا۔

۴۔اسے اپنی بیوی سے عشق ہے۔

اِن چار لفظوں کی جگہ ایک دوسرے سے نہیں بدلی جاسکتی۔ہر لفظ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اپنی اسی جگہ کے لیے وضع کیاگیا ہے۔[۳]

اگر دیے ہوئے الفاظ میں ردوبدل کیاجائے تو معنی اور فصاحت دونوں پر اثر پڑے گا۔ڈاکٹر فرمان فتح پوری تدریسِ اُردو میں لکھتے ہیں :

ابتدائی اور ثانوی مدرسوں کے بچوں کو زبان کی تدریس کے دوران جس قسم کے الفاظ کے معانی بتانے کی ضرورت ہوتی ہے وہ عموماً مندرجہ ذیل گروہوں سے تعلق رکھتے ہیں :

۱۔مفرد الفاظ، مثلاً ابر، بخت، کثرت، قوم اور قائد وغیرہ۔

۲۔مرکب الفاظ، مثلاً اقبال مند، کند ذہن، بے باک، گل فروش وغیرہ۔

۳۔محاورات، مثلاً آنکھ ملانا، آنکھ چرانا، آنکھ دکھانا، آنکھیں چار کرنا وغیرہ۔

۴۔روزمرہ، مثلاً آئے دن، روز روز، بلاناغہ، ناحق اور بے وقوف وغیرہ۔

۵۔ضرب الامثال، مثلاً ناچ نہ جانے آنگن ٹیڑھا، گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے اور دھوبی کا کتاگھر کا نہ گھاٹ کا وغیرہ۔

۶۔تلمیحات ،مثلاً یدِ بیضا، چراغ طور، نارِ نمرود وغیرہ۔[۴]

موصوف نے مذکورہ تصنیف میں الفاظ ومرکبات کے معانی کی تفہیم کے مختلف پہلوئوں اور ترکیبوں پر تفصیل سے بحث کی ہے۔جو ایک معلم کے لیے خاصے کی چیز ہے۔

نچلے درجوں میں مناسب توضیحات اور تصاویر کااستعمال معانی کی تفہیم میں زیادہ مددگار ثابت ہوتا ہے۔

سلیس اُردو بھی تدریسِ نثر کی ایک اہم سرگرمی ہے۔اِس سے مراد یہ ہے کہ مشکل الفاظ کے مترادفات کے ذریعے عبارت کو عام فہم زبان میں اِس طرح ڈھالا جائے کہ اُس کے حجم اور مفہوم میں کوئی تبدیلی نہ آئے۔اِس سے اگلا درجہ عبارت کی تشریح و توضیح ہے۔

اعادہ :

اہم نکات کا اعادہ بہت اہمیت کا حامل ہے۔یہ بھی سبق کا ایک ضروری اور اہم حصہ ہے۔اِس سے طلبہ کو تمام پڑھا ہوا سبق ایک تسلسل کے ساتھ دہرانے کا موقع ملتا ہے۔چونکہ اِس منزل پر طلبہ بہت کچھ سیکھ چکے ہوتے ہیں اور اِن تک معلومات پہنچ چکی ہوتی ہیں۔اِس لیے وہ اعادے کی منزل پر بہتر طور پر شریکِ کار ثابت ہوتے ہیں اور انھیں اپنی کمزوریوں کو دور کرنے کا موقع ملتا ہے۔بالخصوص چھوٹی جماعتوں میں تو اعادہ بہت ضروری ہے۔اعادہ اِس انداز کا ہو کہ طلبہ سبق کے پیغام کو سمجھ جائیں۔اعادہ میں وقت کے مطابق طلبہ سے دوبارہ قرأت کرائی جاسکتی ہے۔سبق کا خلاصہ بیان کیا جاسکتا ہے، تنقیدی سوالات ہوسکتے ہیں اور نئی لسانی عادات یعنی الفاظ و محاورات کی مشق بھی ہوسکتی ہے۔

جائزہ :

اپنے سبق کی کامیابی کا اندازہ لگانے کے لیے جائزہ بہت ضروری ہے۔جائزے سے ہی مقاصد اور منزل کے حصول کا علم ہوتا ہے۔جائزے کا طریقہ بھی مناسب اور نتیجہ خیز ہو۔ایسے پیمانے استعمال کیے جائیں جو مستقبل کی منصوبہ بندی کے لیے مفید ثابت ہوں۔

سبقی خاکے کے آخر میں جائزے کا حصہ ہونا چاہیے اور اُستاد کو دیانتداری سے اندراج کرنا چاہیے کہ کون سی سرگرمی زیادہ بہتر رہی اور کون سی کمزور؟طلبہ نے کتنا سیکھا اور مستقبل میں کن پہلوئوں پر زیادہ توجہ کی ضرورت ہے۔اگر سبق میں کمی رہ گئی ہو تو اِسے اگلے دن دوبارہ پڑھانا چاہیے۔براہِ راست پیمائش کی جائے کہ کون سا تدریسی مقصد پورا ہوا ہے اور کس حد تک؟بچوں کی کارکردگی کو جانچنے کے لیے متنوع اقسام کے طریقے، تکنیکیں اور سرگرمیاں ترتیب دی جاسکتی ہیں۔معلم ایسا ماحول اور مواقع پیدا کرے کہ طلبہ خود اپنی کارکردگی کو جانچیں۔

جائزہ اور مقاصد کا گہرا تعلق ہے۔جائزے ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ حاصلاتِ تعلّم میں کہاں تک کامیابی ہوئی ہے۔اس لیے جائزہ لیتے وقت مقاصد کو سامنے رکھا جائے۔

آخر میں ضروری ہے کہ خود اُستاد اپنی تدریس کا تنقیدی جائزہ لے کہ سبق میں کون سی خامیاں رہ گئیں مثلاً وقت کا استعمال، سوال کی تکنیک، سمعی وبصری معاونات، طریقۂ تدریس کی موزونیت وغیرہ ،تاکہ اِس بنیاد پر وہ آئندہ کے لیے اپنی تدریس کو بہتر بنائے۔طلبہ سے بھی رائے لی جاسکتی ہے۔اُستاد طلبہ سے کہہ سکتا ہے کہ وہ سبق کے بارے اپنے خیالات کا اظہار کریں اور اس کا تجزیہ کریں۔کون سی سرگرمیاں بہتر تھیں؟ کیا سرگرمیوں کے لیے دیا گیا وقت مناسب تھا؟کیا طلبہ نے سرگرمی سے سبق میں حصہ لیا؟کیا کہیں غیر متوقع نتائج برآمد ہوئے ؟آج کے سبق کو کیسے زیادہ موثر

بنایاجاسکتاہے؟اگلے سبق کے دوران طلبہ کی تجاویز کو سامنے رکھاجائے۔ اُستاد اور طلبہ دونوں کوتدریسی عمل کا تجزیہ کرناچاہیے کہ سبق کس حد تک کامیاب رہا ہے اور مستقبل کا لائحہ عمل کیا ہونا چاہیے؟

اگر ویڈیو ریکارڈنگ کر لی جائے تو یہ خود تشخیصی جائزہ میں بہت معاون ثابت ہوتی ہے۔اور سبق کے تمام اقدامات پر تنقیدی طور پر غور کیاجاسکتا ہے۔اپنی تدریس کا مسلسل تنقیدی جائزہ بہت اچھے نتائج دیتا ہے۔ ماہرین نے سبق کے معیار کو جانچنے کے لیے پیمانے اور پڑتال فہرستیں(Check Lists)مرتب کی ہیں۔مثال کے طور پر ڈاکٹر تپان کمار ساہو نے سبق کا مشاہداتی جائزہ نامہ تیار کیا ہے۔ جس کی بنیاد پر اُستاد کے سبق کی منصوبہ بندی و پیش کش کو جانچا جاسکتاہے۔[۵] اِسی طرح ڈاکٹر سلیم فارانی نے سبق کو جانچنے کے جائزہ نامے دیے ہیں۔جو نگران کے ساتھ معلم کے لیے بھی رہنمائی فراہم کرتے ہیں۔[۶]

تفویضِ کار :

سبق کی منصوبہ بندی میں آخری مرحلہ تفویضِ کار یعنی گھر کاکام ہے۔یہ سبق کی نوعیت کے مطابق زبانی اور تحریری دونوں‌صورتوں میں ہوسکتا ہے۔مثلاً معانی،ضرب الامثال اور نظم کایاد کرنا، جملوں کااستعمال، آموختہ کی سلیس اُردو، تشریح، خلاصہ ، تلخیص ،مضمون وغیرہ۔تفویضِ کار باقاعدگی سے دیاجائے تاکہ طلبہ اِس کے عادی ہوجائیں۔مقدار مناسب ہو ،نہ بہت کم نہ زیادہ۔طلبہ کی دلچسپی اور ذہنی سطح کے مطابق ہو اور اِس کی باقاعدگی سے پڑتال اور اصلاح کی جائے۔

ادبی اصناف کی تدریس :

وسطانی سطح تک زبان اور لسانی مہارتوں پر ہی توجہ موقوف ہوتی ہے۔چونکہ ماہرین زبان وتعلیم کے نزدیک ادب کی تعلیم کے لیے موزوں ترین درجہ ثانوی اور اعلیٰ ثانوی سطح ہے۔اس لیے ان درجات میں زبان کے ساتھ ادب کا پیوند لگایا جاتا ہے اور منتخب ادب پارے شاملِ درسیات کیے جاتے ہیں۔

زبان کی تدریس میں ادب کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ اخلاق وکردار کی تشکیل، ذوقِ سلیم کی پرورش وتہذیب، انسان کی جذباتی اور حسیاتی پہلو کی تسکین، تہذیبی ورثے کی شناخت، تخلیقی و تخلیاتی قوت کی نشوونما اور اعلیٰ لسانی مہارت کے لیے ادب کی تعلیم ضروری ہے۔

زبان کی تدریس کا بڑا مقصد صحت وصفائی اور شستگی و شائستگی کے ساتھ تقریر وتحریر پر قدرت حاصل کرنا ہے۔ادب میں قواعدِ زبان کی پابندی ہوتی ہے اور روزمرہ، محاورات اور ضرب الامثال کا برجستہ اور بر محل استعمال ہوتا ہے۔ادب ہی سے کسی زبان کے بہترین استعمال اوراس کے امکانات کااظہار ہوتا ہے۔ادب کے شاندار نمونوں سے جس طرح ذوقِ مطالعہ پروان چڑھتا ہے اور استحسان کی ترتیب ہوتی ہے،کسی اور وسیلے سے ممکن نہیں ۔ ثانوی واعلیٰ ثانوی درجے میں‌معروف اصنافِ ادب کی تدریس شامل ہے۔

ناول کی تدریس :

ثانوی اور اعلیٰ ثانوی سطح پر معروف معاشرتی اور اصلاحی ناولوں کے اقتباسات شاملِ درسیات ہیں۔ناول اطالوی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی نئی یا انوکھی چیز کے ہیں۔ادبی اصطلاح میں اس سے مراد وہ نثری کہانی ہے جو بظاہر فرضی ہو مگر اس میں زندگی کی حقیقتوں کی ترجمانی کی گئی ہو۔ڈاکٹر محمد صدیق خان شبلی کے مطابق :

ناول کے کسی اقتباس کی تدریس کی صورت میں تدریس کے مقاصد حسب ذیل ہوتے ہیں :

(۱)۔طلبہ کے ذہن میں ناول کا تصور واضح ہو جائے۔

(۲)۔طلبہ ناول نگار، اس کی تصانیف اور اسلوب سے روشناس ہو جائیں۔

(۳)۔سبق کی عبارت کو اچھی طرح سمجھ جائیں۔

(۴)۔اس کے ادبی نکات ذہن نشین کرلیں اورانھیں تحریر کر سکیں۔

(۵)۔ناول کے اسلوب تحریر سے فائدہ اٹھاسکیں۔

(۶)۔اس کے مطالعے سے ان قدروں کا بہتر شعور حاصل کریں جن پر ناول نگار نے زور دیا ہے۔(۷)

معلم سب سے پہلے ناول کا تعارف کرائے اور بعدازاں اس کے اجزا ئے ترکیبی اور فنی پہلوئوں کی وضاحت کرے تاکہ طلبہ ناول کے فنی محاسن سے آگاہی حاصل کر سکیں۔ناول کی تدریس کے دوران، ناول کے فکری اور فنی پہلوئوں کا تجزیہ کیاجائے اور ہر پہلو پراس کی اہمیت کی مناسبت سے زور دیاجائے۔ایک ناول کے موضوع اور مقصد کو بھی زیر بحث لانا ضروری ہے۔

ڈاکٹر سہیل احمد خان کے نقطۂ نظر سے ناول کی تدریس کے تین درجے ہیں۔پہلا مصنف جس کی حیثیت قصہ گو کی ہے۔ یہاں کہانی اوراس کی تکنیک کو دیکھیں گے۔ دوسری سطح پر ناول نگار ایک معلم ہوتا ہے۔ جس کااپنا فلسفۂ کائنات، تہذیبی وسماجی شعور اور فکری پس منظر ہوتاہے اور تیسرا وہ جادو گر ہوتا ہے کہ اشیا اور واقعات کو اس انداز میں بیان کرتاہے کہ قاری ان کے سحر میں کھوجاتا ہے۔(۸)

تدریسِ ناول کا مقصد اس کی فنی تکنیک اور اسلوب سے شناسائی حاصل کرنا ہے۔ اس لیے معلم ناول کے اجزائے ترکیبی ،پلاٹ، کہانی،کردار، مکالمہ،منظر نگاری، مرکزی خیال،ناول نگار کا فلسفۂ حیات، تجسسِ واقعات، جزئیات نگاری، ربط وتسلسل اور اسلوبِ بیان کو زیر بحث لائے تاکہ طلبہ حقیقی معنوں میں ناول کی تفہیم واستحسان حاصل کر سکیں۔

افسانہ کی تدریس :

افسانہ کے لیے انگریزی میںShort Story کے الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ اصطلاحی معنوں میں اس سے مراد ایسی مختصر نثری کہانی ہے جسے ایک نشست میں پڑھاجاسکے۔اس میں زندگی کے ایک پہلو ،ایک واقعہ یا کردار کا ذکر ہوتا ہے۔

افسانے کے بھی تقریباً وہی عناصر ترکیبی ہیں جو ناول کے ہوتے ہیں۔ مثلاً پلاٹ، کہانی، کردار، مکالمہ، وحدت تاثر، منظر کشی، مقصدیت، دلچسپی کا عنصر و تجسس وغیرہ۔ڈاکٹر سلیم فارانی نے تدریسِ افسانہ کے اقدامات کو یوں بیان کیا ہے:

تمہید: ا۔دلآویز آغاز
ب۔مصنف کا تعارف
ج۔قصے کا پلاٹ

اعلانِ مدعا:

ا۔افسانے کا عنوان اور حوالۂ کتاب
ب۔افسانے کے متعلق شوق افروز جملے

اقدام: ا۔عبارت خوانی: ا۔مدرس کی عبارت خوانی
۲۔طلبہ کی عبارت خوانی
ب۔تفہیم عبارت: ا۔غریب الفاظ کے معنی
۲۔مشکل جملوں کی وضاحت
۳۔تلمیحات کی تشریح
۴۔واقعاتِ افسانہ پر سوالات
۵۔تفصیل و تلخیص افسانہ
ج۔تصریحِ پس منظر ا۔مصنف کا رجحان
۲۔محلِ افسانہ
۳۔ماخذِ افسانہ
۴۔نوعیتِ افسانہ
۵۔مقاصدِ افسانہ
د۔توضیحِ ساخت: ا۔پلاٹ کا طرز
۲۔ابتدا کی کیفیت
۳۔وسط کی کیفیت
۴۔خاتمے کی کیفیت
ہ۔استحسان: ا۔عنوان کی موزونیت

۲۔پلاٹ کی خوبیاں
۳۔اسلوبِ بیان
۴۔افسانے کا سبق
۵۔اثر
۶۔مصنف کی کامیابی
۷۔کرداروں کی سیرت و موزونیت

اعادہ: ا۔قصہ گوئی
ب۔تنقیدی سوالات [(۹)]

پروفیسر احمد جاوید کے مطابق :

افسانے میں وحدت تاثر اور مرکزیت کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔۔افسانہ چونکہ ایک ہی نشست میں پڑھی جانے والی تحریر ہے اوراس کا زندگی کے کسی ایک ہی پہلوسے تعلق ہوتاہے لہٰذا اس میں اس عنصر کی موجودگی بنیادی شرط ہے۔اسی لیے افسانے کی تدریس کے وقت استاد کے لیے ضروری ہوجاتاہے کہ وہ وحدتِ تاثر کو طالب علموں پر پورے طور سے واضح کرے۔۔۔افسانے میں کسی وقوع یا خیال کی مختلف کڑیوں کا کسی ایک مرکز کے ساتھ جڑنااور کوئی ایک تاثر پیدا کرنا ہی وحدت کہلاتا ہے۔[(۱۰)]

افسانے کی تدریس میں فکری پہلو کے ساتھ اِس کے فنی حسن یعنی موضوع، پلاٹ، کردار نگاری، مکالمہ، منظر کشی ،کہانی، وحدتِ تاثر جیسے نکات کی وضاحت بھی ضروری ہے۔یہاں یہ نکتہ سامنے رہے کہ افسانے کی بنیاد کسی مشاہدے، تجربے، واقعہ یا قصے پر رکھی جاتی ہے۔اس لیے زندگی کے مظاہر کے ساتھ اس کاگہرا رشتہ ہے۔بلکہ ادب کافریضہ ہی زندگی کی تنقید ہے۔دورانِ تدریس روزمرہ زندگی کے ساتھ اس کا ربط استوار کیاجائے۔

ڈرامہ کی تدریس :

ڈرامہ یونانی زبان کے لفظ ڈرائو سے مشتق ہے۔جس کے معنی کرکے دکھانا ،حرکت یا عمل ہے۔اُردو انسائیکلوپیڈیا کے مطابق: ”نظم یا نثر کا وہ شہ پارہ جو انسانی زندگی کے کسی پہلو کی عکاسی کرے اور کسی سٹیج پر حرکات وسکنات کے ساتھ مکالموں کی صورت میں ادا کیاجائے“۱۱ ڈراما کہلاتا ہے۔

ڈرامہ پلاٹ کے لحاظ سے تو افسانہ و ناول سے مشابہ ہے۔مگر ڈرامے کے مکالموں کے کردار زیادہ جاندار اور عملی ہوتے ہیں اور یہی چیز اِس کے پڑھانے کے انداز کو دوسری اصنافِ ادب سے ممتاز کرتی ہے۔ڈرامہ محض عبارت خوانی کی چیز نہیں۔اس میں ایک تو بلند خوانی ہوگی۔اس لیے کہ ڈرامہ لکھا ہی اِسی لیے جاتا ہے کہ اِسے باآواز بلند پڑھاجائے۔اور

دوسرا تدریس میں ایسے اقدام کرنے ہوں گے کہ کردار چلتے پھرتے نظر آئیں۔اِس لیے تدریسِ ناول وافسانہ کے دیگر اقدامات کے ساتھ اِس میں عملی پہلو انتہائی اہم ہے۔

ڈرامہ چونکہ ایک اداکاری اور سٹیج کی صنف ہے۔اِس لیے جہاں تک ممکن ہو، کمرۂ جماعت میں تمثیلی فضا پیدا کرکے ڈرامہ بچوں سے پڑھوایاجائے اوراس کی اداکاری کرائی جائے تاکہ طلبہ پر ڈرامے کا مدعا واضح ہواور وہ مقصد حاصل ہو جس کے لیے ڈرامہ نگار نے ڈرامہ تصنیف کیا ہے۔تدریسِ ڈرامہ تقریری انشا کا بھی ایک موثر ہتھیار ہے۔اس لیے مدرس ڈرامہ کاری کے تمام لوازمات مثلاً آواز کا اُتار چڑھائو، لہجے کی تبدیلی، توقف، سکوت، توجہ، چہرے کے تاثرات اور جسمانی حرکات سے طلبہ کو آشنا کرے۔

سوانح عمری کی تدریس :

کبھی کسی سوانح عمری کا کچھ حصہ بھی شاملِ نصاب ہوتا ہے۔سوانح عمری کی تدریس کا مقصد اصلاحِ کردار اور اخلاقی تربیت ہے۔سوانح عمری کے مطالعے سے ایک عظیم شخصیت کے درونِ ذات جھانکنے اور تحلیلِ نفسی کا موقع ملتا ہے۔الطاف فاطمہ نے حیاتِ سعدی میں حالی کے نظریۂ فن پر بحث کرتے ہوئے جو نتائج اخذ کیے وہ اِس فن کے مقاصدِ اولی کو سمجھنے میں بہت معاون ثابت ہوتے ہیں۔

۱۔سوانحِ عمری تازیانۂ عبرت ہے۔
۲۔اِس سے سوئی ہوئی پسماندہ قوموں کی رگِ حمیت بیدار ہوتی ہے۔
۳۔اس سے نیکی کی تحریک ہوتی ہے۔
۴۔اچھائی برائی میں تمیز ہوتی ہے۔
۵۔اس کا مطالعہ بڑے بڑے کام کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔[۱۲]

اس لیے معلم کو دورانِ تدریس اِن مقاصد کو ہر لحہ پیش نظر رکھناچاہیے۔
بعض اوقات کسی معروف شخصیت کا خاکہ شاملِ کتاب ہوتا ہے۔اس کے بھی وہی مقاصد ہیں ، جو سوانح عمری کے ہیں۔

سفر نامہ کی تدریس :

سفر نامہ اگرچہ دیگر اصنافِ ادب مثلاً ناول ،افسانہ اور ڈرامہ کے مقابلے میں کم معروف صنفِ ادب ہے تاہم اِس کی اہمیت کے پیشِ نظر اِسے شاملِ درسیات کیاجاتا ہے۔سفر نامہ کسی ادیب یا تخلیق کار کے تجربات ومشاہدات کا بیان ہے۔ڈاکٹر انور سدید کے مطابق: ”فنی طورپرسفر نامہ وہ بیانیہ ہے جو ایک سیاح دورانِ سفر یا اختتامِ سفر پر اپنے مشاہدات، کیفیات اور اکثر اوقات قلبی واردات سے مرتب کرتا ہے۔“[۱۳] سفر نامہ میں روزنامچہ، خط،داستان،افسانہ اور رپورتاژ سب کا ذائقہ موجود ہوتا ہے۔

سفر نامہ دیگر اقوام و ممالک کی معاشرت، تہذیب اور طرزِ فکر سے آشنا کرتا ہے۔سفر نامے کے مطالعہ سے طلبہ کے ادبی مزاح کو جلا ملنے کے ساتھ اُن کی قوتِ فکر مضبوط ہوتی ہے اور مشاہدہ میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔اِس لیے سفر نامہ کی تدریس ایسے خطوط پر کی جائے جو طلبہ کی علمی، ادبی اور شخصی تربیت میں معاون ہو۔

تدریس کاانداز ایسا ہو کہ نہ صرف طلبہ میں اِس صنف کے مطالعہ کا شوق پیدا ہوبلکہ وہ خود اپنے سفر کے تجربات ومشاہدات تحریر کرسکیں۔جو طلبہ کی تخلیقی صلاحیت کے اظہار اور تربیتِ انشا کے لیے ایک موثر آلہ ہے۔

مضمون کی تدریس :

مضمون کی تدریسی اہمیت کااندازہ اِس بات سے لگایاجاتا ہے کہ یہ ہردرجے پر شاملِ نصاب ہے۔مضمون ایسی صنف ہے جو ادبی بھی ہوسکتا ہے اور غیر ادبی بھی اور دونوں قسم کے مضامین شاملِ نصاب ہوسکتے ہیں۔مضمون میں معلومات تو ہوتی ہی ہیں لیکن اِن معلومات کی پیش کش اور مصنف کا اسلوبِ بیاں مضمون کو ادبی و غیر ادبی بناتاہے۔مثلاً محمد حسین آزاد کے مضامین ادبی شاہکار ہیں۔غیر ادبی مضامین میں سائنس، تاریخ، عمرانیات وغیرہ سب مضامین ہماری درسیات کا حصہ ہیں۔

تدریسِ مضمون کا بڑا مقصد زبان دانی اور معلومات کی فراہمی کے ساتھ انشاکی تربیت بھی ہے۔اِس لیے مضمون کے تجزیے میں درج ذیل نکات کی طرف طلبہ کو متوجہ کیاجائے۔

الف۔مضمون نگار نے اظہارِ خیالات کے لیے جس موضوع کاانتخاب کیا ہے، کیااس کے تمام بنیادی پہلوئوں کا مضمون میں احاطہ ہو سکتا ہے یا نہیں؟

ب۔کیا مضمون نگار پیراگراف کا مفہوم اور استعمال جانتا ہے یا نہیں؟اگر ضرورت ہو تو نئے سرے سے پیرا بندی کی جائے۔

ج۔حوالہ جات کس قدر صحیح ہیں اور مختلف اقوال اور محاورات کی صحت کیسی ہے؟

د۔خیالات کس قدر باہم مربوط ہیں اور دلائل کس حد تک منطقی ہیں؟

ر۔زبان اور خیال کی مشکلات پر مضمون نگار کس حد تک قابو پانے میں کامیاب ہوا ہے؟[۱۴]

خطوط نویسی کی تدریس :

خط انسانی جذبات واحساسات کے اظہار کا موثر ذریعہ ہے۔اِسی بنا پر خطوط نویسی ہمیشہ انسان کی سماجی ضرورت رہی ہے۔خطوط کی تین بڑی قسمیں ہیں: نجی، سرکاری اور کاروباری۔خط کے تین بڑے حصے ہوتے ہیں:القاب وآداب ، نفسِ مضمون اور خاتمہ۔اِن میں خط کی نوعیت اور قسم کے لحاظ سے تھوڑی بہت ترمیم ہوتی رہتی ہے۔یہاں ہمارے موضوع کا تعلق ادبی خطوط سے ہے۔ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں: ”خط نگاری خود ادب نہیں مگر جب اِس کو خاص ماحول، خاص مزاج، خاص استعداد ،ایک خاص آہنگ، خاص گھڑی اور خاص ساعت میسر آجائے تو یہ ادب بن سکتی ہے۔“[۱۵]

مرزا غالب اور علامہ اقبال کے خطوط عموماً شاملِ نصاب ہوتے ہیں۔ خطوط کے مطالعہ سے طلبہ کو جذبات واحساسات کے اظہار کا سلیقہ آتا ہے۔ڈاکٹر سید عبداللہ کے مطابق ایک اچھے خط میں درج ذیل خصوصیات ہونا ضروری ہے :

۱۔القاب وادب اور حفظِ مراتب کا لحاظ۔ ۲۔قطعیت

۳۔خط مکتوب نگار کی شخصیت کا آئنہ دار ہو۔ ۴۔لطافت۔

۵۔اختصار۔(۱۲)

چنانچہ خط کی تدریس کے دوران اِن خصائص کی بنیاد پر خط کا تجزیہ کیاجائے تاکہ طلبہ خود خط لکھتے وقت ان نکات کو ذہن میں رکھیں۔

حوالہ جات

۱۔ نسرین زہرا،پروفیسر، اُردو کا سبقی ڈیزائن، مشمولہ تدریسات اُردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آ باد، ۲۰۰۴ء، ص۸۶

۲۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر،تدریسِ اُردو، مقتدرہ قومی زبان ،پاکستان، ۲۰۰۳ء، ص۱۹۵۔۱۹۶

۳۔ برج موہن دتاتریہ کیفی، کیفیہ، مکتبہ معین الادب، لاہور، ۱۹۵۰ء، ص۹۶۔۹۷

۴۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر ،تدریسِ اُردو، ص۱۹۹

۵۔Tapan Kumar Sahu, Doctor, Scheme of lesson, A Pre-requisite to Vitalize Practice Teaching, at Shivamcollege academia [Online] edu/

۶۔ سلیم فارانی ،ڈاکٹر، اُردو زبان اور اُس کی تعلیم، ادارۂ مطبوعات فارانی، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۵۲۷۔۶۲۷

۷۔ محمد صدیق خان شبلی، ڈاکٹر ،ناول کی تدریس، تدریسِ ادب، جلد دوم، ایم فل اُردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، ۱۹۹۳ء، ص۴۱۔۴۲

۸۔ سہیل احمد خان، ڈاکٹر، ڈاکٹر صلاح الدین کے مقالے پر بحث، مشمولہ تدریسِ ادب[کل پاکستان تدریسِ ادب سمینار میں پڑھے گئے مقالات]، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد،۲۰۰۷ء، ص۱۵۸۔۱۵۹

۹۔ سلیم فارانی، ڈاکٹر، اُردو زبان اور اس کی تعلیم، ص۵۲۶۔۶۲۷

۱۰۔ احمد جاوید ،تدریس افسانہ، مشمولہ تدریسِ ادب (کل پاکستان تدریس ادب سمینار میں پڑھے گئے مقالات)علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی ،اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص۹۴

۱۱۔ اُردو انسائیکلو پیڈیا، فیروز سنز، لاہور، ۱۹۸۴ء ،ص۴۹۲

۱۲۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، سوانح عمری کی تدریس، مشمولہ تدریسِ ادب، جلد دوم، ایم فل، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ۱۹۹۳ئ، ص۲۰۰

۱۳۔ انور سدید، سفر نامہ، مشمولہ تخلیقی ادب ۲، عصری مطبوعات، کراچی، ۱۹۸۰ء ،ص۱۱۴

۱۴۔ نثار قریشی، ڈاکٹر، مضمون کی تدریس، مشمولہ تدریسِ ادب، جلد دوم ایم فل، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ۱۹۹۳ئ، ص۲۳۳۔۲۳۴

۱۵۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، اُردو خط نگاری، مشمولہ سہ ماہی نقوش ۔(مکاتیب نمبر) ،ادارہ فروغ اردوانار کلی ،لاہور،۱۹۵۷ء ص۱۸

۱۶۔ ایضاً ،ص۱۴۔۳۸

غلام رسول خاور چودھری
استاد شعبہ اردو
پنجاب دانش اسکول، چشتیاں

دَوہے میں ہیئتی اور صنفی تجربات

Doha is an ancient Hindi gcnure. It is more famous because of Sufis, Saints and religious sermons. Historiam of literature link it with para karat and Bridge Bhasha. Like other geners, Doha also came in Urdu. In this articele one physical and genere ferms of Doha have been discussed.

دوہاقدیم ہندی صنف ہے۔ اس کی زیادہ تر شہرت صوفیوں، بھگتوں، سنتوں کے اپدیشوں،وعظوں اور مذہبی بھاشنوں کی وجہ سے ہے۔ موٗرخینِ اَدب نے اس کاسلسلہ پراکرت، اوراس میں بھی خصوصاً برج بھاشا سے جوڑا ہے۔ جس طرح بہت سی دُوسری اصنافِ سخن دوسری زبانوں سے اُردو میں رائج ہوئیں،اسی طرح دوہا پراکرت سے تدریجاً موجودہ اُردو میں رائج ہوا۔

دوہا کی ابتدا اَپ بھرنش یا پراکرتوں سے ہوئی۔ سنسکرت میں اس کے وجود کی نفی ہوتی ہے۔"دوہے کی صنف کے آغاز اور ابتدائی ادوار میں ارتقاء کی تاریخ بھی واضح نہیں۔اس لیے بعض اوقات معلوم شواہد سے کچھ اندازے لگانا پڑتے ہیں۔ جناب شین۔کاف۔نظام کی تحقیق کے مطابق"سنسکرت روایت میں تالیف وتصنیف ہوئی عروضی کتب میں دوہے کا ذکر نہیں ملتا۔وجہ غالباً یہ ہو کہ قدیم سنسکرت زبان میں دوہا کہنے کا رواج ہی نہ رہاہو۔ سنسکرت کی قدیم ترین عروضی کتاب چھند و لکشن گرنتھ میں بھی دوہے کاذکر نہیں ملتا۔ سنسکرت کے دیگرچھندشاستر کی کتب مثلاً جے دیوکا"جے دیوچھندس" کالی داس کی "شرت بودھ" جے کیرتی کے "چھندونشاسم" کیشمندر کے "سورت تلک" وغیرہ میں بھی دوہے کا ذکر نہیں ملتا۔ آٹھویں صدی کے چھند لکشن کار درہانک نے دوہے کے ابتدائی اشکال کا ذکر کیا ہے، جسے انھوں نے دوپاد یاچرن یعنی دو مصرعوں والا چھند مانا ہے۔

جناب شین کاف نظام نے مزیدبتایاہے، کہ ایک خیال کے مطابق"دوہا" سنسکرت ہی سے نکلا ہے اور پھر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ دوہاسورٹھا کی قدیم شکلیں نویں صدی کے "ہندی" عروضیوں کے یہاں موجود تھیں۔"ہندی" سے یہاں غالباً جناب نظام کی مراد 'ہندکے" ہے کیوں کہ نویں صدی میں تو کوئی پراکرت شاعری کے لیے نمایاں نہیں ہوئی تھی۔ برج

بھاشا بھی گیارہویں صدی کے آس پاس نمایاں ہوئی۔اس لیے اس وقت جو بھی زبان تھی وہ ’’ہندی زبان‘‘ نہیں تھی۔‘‘بہ ہرحال زبان کو جو بھی نام دیاجائے یہ ماننا پڑتا ہے ،کہ اس کے آغاز کارہندو ہی تھے۔

ڈاکٹرمحمد اعظم کُریوی نے چندربردائی کوہندی شاعری کابابا آدم قراردیا ہے اور ایک طرح سے یہ ثابت کردیا ہے ،کہ کم ازکم دوہا کی شروعات وہاں سے تسلیم کی جاسکتی ہیں۔پھر خسروؔ اوران سے بھی قبل صوفیا کاکلام موجود ہے۔شیخ فریدالدین مسعود گنج شکر،حمیدالدین صوفی شیخ سوالی ناگوری اور شیخ شرف الدین بوعلی قلندرخسروؔ سے پہلے کے دوہا نگار تسلیم کیے جاتے ہیں۔

اساتذہ کے علاوہ ہندوستان اورپاکستان میں جو لوگ اس فن میں نمایاں ہوئے ، اُن میں‌خواجہ دل محمد، جمیل الدین عالی، الیاس عشقی، عرش صدیقی، پرتوروہیلہ،ڈاکٹر وحید قریشی ،ناصرشہزاد، بیکل اُتساہی، ندافاضلی، بھگوان داس اعجاز،نادم بلخی،عتیق احمد عتیق، شہریار،مظفرحنفی، مخمورسعیدی، عادل منصوری، شارق جمال، ظفرگورکھپوری، مناظرعاشق ہرگانوی،منصورعمر، نذیر فتح پوری، آزادگلاٹی، قیصرشمیم، فرازحامدی،شاکرخلیق، عبدالمنان طرزی ، کرشن موہن ،یوسف جمال،یونس احمر، ابراہیم اشک، شین کاف نظام،بازغ بہاری، گوہر شیخ پوروی، کرشن بہاری نور، مجازجے پوری،روشن شہری، کرشن کمار طور،مہدی پرتاب گڑھی،ناوَک حمزہ پوری،ساحرشیوی،کاوش پرتاب گڑھی، شاہد میر،فراغ روہوی، شاہدجمیل، عاصم شہنواز شبلی،اظہرنیر،امام اعظم،قتیل شفائی، ظفرہاشمی،چندربھان خیال،سیفی سرونجی، خوشترمکرانوی،عمرفیضی، وقار واثقی، سوہن راہی،تاج سعید، عابدصدیق،جمیل عظیم آبادی،رحمن خاور ، رشید قیصرا نی ، حامد برگی،توقیرچغتائی، شیخ ایاز (ترجمہ:آفاق صدیقی)، نصیراحمدناصر،شاعرصدیقی،جمال پانی پتی، سلطان اختر،جلیل ہاشمی، شبی فاروقی، شفقت بٹالوی، شفقت تنویرمرزا،افضل پرویز، شررنعمانی،محمدعلی بخاری، انوار انجم ، نگارصہبائی، کشور ناہید، مشتاق چغتائی، سہیل غازی پوری، سیدزاہدحیدر، خاورچودھری،مشتاق عاجز، تنویر پھول وغیرہ شامل ہیں۔ ان ناموں میں دوہاچھنداور سرسی چھند کواپنانے والے شاعرموجود ہیں۔

پاکستان میں دوہوں کی پہلی کتاب’’پیت کی ریت ‘‘ ہے۔یہ خواجہ دل محمد کی تخلیق ہے۔یہ کتاب دوہے کے مزاج اورآہنگ کے عین مطابق ہے۔ اس کی زبان اورمضامین بھی دوہا بانی کی یاد دلاتے ہیں۔اس کتاب کے بعد جمیل الدین عالی کا دور شروع ہوتا ہے، جنھوں نے اپنی نغمگی اورترنم کے باعث اس فن کو اُردودان طبقے میں مقبول کیا اور اپنے بیسیوں مقلد پیدا کیے۔حال ہی میں ڈاکٹر طاہر سعید ہارون کی دوہوں پر مشتمل بارہویں کتاب ’’جیوتی‘‘ کے نام سے سامنے آئی ہے۔یہ کتاب بھی دوہا کی روایتی ہندی آمیززبان پر مشتمل ہے۔اس زبان کو پراکرت میں تلاش کیاگیا اور ویسے بھی دوہابانی کو پراکرت ہی کہاگیا۔برج بھاشا اور پوربی بھاکا دونوں پراکرت کی بیٹیاں۔ ان دونوں بولیوں میں دوہا کہا گیا ہے۔چندربردائی کو ہندی شاعری اور دوہا کا پہلا باقاعدہ شاعر کہاجاتا ہے۔ان کے حوالے سے ڈاکٹر اعظم کُریوی نے اطلاع دی ہے، کہ یہ قوم کے بھاٹ تھے اور لاہور میں ۱۱۲۶ء میں پیدا ہوئے ،لیکن ان کی شاعری نے مشرقی علاقوں میں

نموپائی۔ بعد میں وارِدِ اجمیر ہوئے اور دربار تک رسائی حاصل کر لی۔ یوں "پرتھی راج راسو" نامی ایک کتاب تقریباً ڈھائی ہزار صفحے کو محیط لکھی۔ اس کتاب پر غالب رنگ سنسکرت اور پراکرت کا ہے۔ نمونۂ کلام دیکھیے:

سرس کاویہ رچنا رچوں جن سنن ہسنت
جیسے سیندھور دیکھ مگ سو ان سو بھاؤ بھسنت

تو پتی سوجن نمنت گن رچئے تن من پھول
جو کا بھے جئے جان کے کیوں تارئے دو کول(۱)

اگرچہ یہ زبان ہمارے یہاں آج مشکل سے سمجھ آتی ہے، لیکن قیامِ پاکستان سے پہلے اسے سمجھا جاسکتا تھا۔ اب بھی تھوڑی بہت رَس جَس رکھنے والا شخص اس سے مفہوم کشید کر سکتا ہے۔ پہلے شعر میں شاعر کہتا ہے کہ:" میری شاعری بامعنی ہے، لیکن مخالفین ہنستے ہیں۔ ہاتھی کو دیکھ کر جس طرح عادتاً کتے بھونکتے ہیں، ان کا بھی یہی حال ہے۔ دوسرا شعر بھی اسی مفہوم سے جڑا ہوا ہے۔ شاعر کہتا ہے جس طرح جوؤں کے ڈر سے کوئی اپنا قیمتی ریشمی دوپٹہ پھینک نہیں دیتا، اسی طرح اچھے لوگوں کو اپنے اوصاف نہیں چھوڑنے چاہییں۔ اپنے تن من پر اخلاق کے پھول کھلاتے رہنا چاہیے۔"

خوب صورت تشبیہات اور استعارات سے سجا یہ مقفّٰی کلام ظاہر کرتا ہے ، کہ چندربردائی کے یہاں فکروبیان کا قرینہ تھا، ورنہ شروع کے ایام میں اتنی پختگی کم ہی دکھائی دیتی ہے۔ یہ چندربردائی ہی ہیں، جن کے بعد ایک کہکشاں شاعروں کی نظر آتی ہے۔

برج بھاشا کے ضمن میں ناصر شہزاد کی بیان ہے، کہ:" قدیم دوہا کی زبان زیادہ تر برج بھاشا کے ایوان سے باپہچان رہی ہے۔ "برج" شریمتی رادھا جی کے گاؤں کا نام ہے اور "بھاشا" اس کی بولی کو کہتے ہیں۔" (میگھ ملہار۔ ص ۱۱)

ہندی شاعری پر بحث کے دوران اعظم کُریوی بھاشا زبان کے شاعروں کے باب میں کہتے ہیں:

"جس طرح اُردو میں شاعروں کی بھرمار ہے، وہی حال ہندی شاعری کا بھی ہے۔ لیکن مستند اور مشہور صرف چند ہیں، جن میں سے "چندربردائی" کے علاوہ خسرو ، ملاداؤد، کبیر ، سعد، ملک محمد جائسی، میرابائی، تلسی داس، کیشو داس ، رحیم ، رس خان، نرہر، گنگ، مبارک ، عالم شیخ ، سیناپت، بہاری، بھوشن ، متی رام لال، دیودت، بھارتند، ہریش چندر، سید غلام نبی بلگرامی ، عبدالرحمن، پریمی، سید عبدالجلیل بلگرامی، سریتایک بلگرامی ، سیدرحمت اللہ بلگرامی، سردار گنیش پرشاد ، للو لال خاص طور سے مشہور ہیں۔ ہندی شاعری کی یہ وہ باکمال ہستیاں ہیں، جو آسمانِ ادب پر آفتاب و مہتاب بن کر چمکیں۔"(۲)

ان شعرا میں سے بیش تر وہ ہیں، جو دوہا کوی کی حیثیت سے بھی مشہور ہیں۔ یوں ہمیں یہ نشان مل جاتا ہے، کہ دوہا بانی کی بنیاد کے وقت کون سی زبان تھی۔ ممتاز شاعر ناصر شہزاد کی معلومات اس بیان کی تائید کرتی ہے ،وہ کہتے ہیں:

''دوہا یہاں کی شعری بوطیقا میں تب وثیقہ ہوا جب اجمیر کا جنگ جُو اورخُرم خُو جوان حکمران مہاراج پرتھوی راج چوہان اپنی منوہر مُو اورخوبرو محبوبہ قنوج کی راج کماری سنجوگتاکو سوئمبر سے اٹھا کر اجمیر لایا۔پرتھوی راج کے ایک ممتاز درباری شاعر چندر بردائی نے گیارہویں صدی عیسوی کے وسط میں اُس کے لیے ایک کتاب''پرتھوی راج راسو'' لکھی جس میں پرتھوی راج کے دیگر جنگی کارناموں کے ساتھ ساتھ پرتھوی اور سنجوگتا کی لافانی محبت کے سنجوگ اور بجوگ کو ایک کہانی کے ہنگاموں اور سرناموں سے گذارا۔اس کہانی کااحاطہ کرنے کے لیے چندربردائی نے برصغیر کی کئی ایک اصناف سخن کو اپنے فنی غرناطہ کے طور پربرتا۔دوہا وہاں استعمال ہوا جہاں راجکماری سنجوگتا اورراجکمار پرتھوی راج کے مابین فراق اوروفاق کے مناظر کو ناظر کرناتھا۔اگرچہ ان دوہوں کی زبان بڑی گنجان اور بے نردبان ہے اور جدید ہندی ودوانوں کی پہچان سے بھی باہر۔مگر اس سے یہ معمہ ضرور حل ہوگیا ہے کہ دوہاگیارہویں صدی عیسوی کے وسط میں دستور ہوا۔ چندربروائی نے''پرتھوی راج راسو'' میں ایک اندازے کے مطابق ایک لاکھ پنکتیاں[مصرعے] کہیں۔''(۳)

دوہا کے فن اور ہیئتی تجربات پرگفتگو سے پہلے ضروری ہے کہ لفظ''دوہا'' کے مفاہیم سے آگاہی حاصل کر لی جائے۔دوہا ہندی لوک اَدب کی ایسی صنف ہے ،جس میں ہزاروں نہیں بلکہ لاکھوں کی تعداد میں دوہے کہے گئے۔صرف ایک شاعر کیسوداس نے اس صنف میں بچھترہزار دوہے کہے۔مختلف لغات نے دوہا جو معنوی جامہ پہنایا ہے،ذیل میں دیاجارہاہے:

ہندی اُردو لغت:

دوہا ایک ہندی نظم ہے، جس میں چار چرن ہوتے ہیں۔(۴)

علمی اُردو لغت:

دوہا/دوہڑا(ہ۔امذ) ہندی نظم کی ایک قسم۔(۵)

قدیم اُردو لغت:

دوہا ، دو مصرعوں کی ایک نظم، جس میں چارچرن ہوتے ہیں۔(۶)

فرہنگ آصفیہ:

دوہا یا دوہرا۔ہ۔اسم مذکر۔جوڑا۔بیت۔فرد۔دومصرعوں کا ہندی شعر۔(۷)

اعجازاللغات:

دوہا(دو۔ہا)ہ۔امذ۔دومصرعوں پر مشتمل ہندی شعر۔(۸)

آکھیابابافرید:

دوہے کا ہرمصرع دو چرنوں میں تقسیم ہوتا ہے۔پہلے چرن میں۱۳ ماترائیں پھر وسرام۔اگلے چرن میں ۱۱ ماترائیں ہوتی ہیں۔اسی طرح دونوں مصرعوں کی ۴۸ماترائیں ہوتی ہیں۔(۹)

وڈی پنجابی لغت:

دوہا۔ مذکر ہندی پنجابی شاعری دی اک صنف جیہدوچ دو مصرعے ہوندے نیں۔(۱۰)

فیروزالغات:

دوہے(دو۔ہا)[ہ۔ مذکر] دومصرعوں کا ہندی شعر۔(۱۱)

نورالغات:

دوہا۔ دوہرا۔ ہندی نظم کا بیت۔(۱۲)

جامع الغات:

دوہا ہندی بیت ہے۔(۱۳)

پلیٹس ڈکشنری:

S.M an old popular prakrit and Hindi meter; a couplet , distich (the two verses of which rhyme) ; each verse consists of 24 matras which are distributed into feet of 6+4+3 matras respectively , with a ceasura at the end of each first hemstich.(14)

آکسفورڈ ڈکشنری:

Doha : duidha , duipatha , Ap duvahaam, A rhyming couplet , in which each line consist of half lines made up of feet of 6+4+3 and 6+4+1 matras respectively.(15)

بھارگواڈکشنری:

Doha: n-mas a couplet (in Hindi) (16)

اب علمائے ادب نے جو تعریفیں کی ہیں،وہ ملاحظہ ہوں:

عارف منصور:

یہ وہ صنفِ سخن ہے جو ایک بیت یاایک شعر پر مشتمل ہوتی ہے۔لیکن اس شعر کے ہر مصرعے کے دو حصے ہوتے ہیں، جن کے بیچ میں ٹھہراؤ(بسرام یا وشرام) ہوتا ہے۔اس طرح پورا شعرچار ٹکڑوں پر مبنی ہوتا ہے۔اس کو اُردو میں بیت کا مترادف کہہ سکتے ہیں اور مفہوم کے اعتبار سے مکمل ہونے کے باعث اسے رباعی کا ہم پلّہ قرار دیا جاسکتا ہے۔(۱۷)

جمیل یوسف:

دوہا برصغیر پاک وہند کے لوک گیتوں سے ملتی جلتی ایک صنف ہے،جس کا ہر شعر غزل کے اشعار کی طرح

معانی و مطالب کے لحاظ سے اپنی جگہ مکمل اور غزل کے مطلع کی طرح ہم قافیہ ہوتا ہے ، مگر دوہا غزل کے اشعار کی طرح مختلف اوزان اور مختلف بحروں میں نہیں ہوتا۔رباعی کی طرح اس کی ایک دو مخصوص بحریں ہیں۔(۱۸)

محمد سالم:

دوہا ایک قدیم صنفِ سخن ہے، لیکن اس کی روایت نہ سنسکرت میں ملتی ہے اور نہ ہی عربی او ر فارسی میں۔ اس کو دو مصرعوں والا چھند کہا جاتاہے۔اس کی شکل غزل کے مطلع سے ملتی جلتی ہے۔دونوں مصرعے آپس میں مقفّٰی ہوتے ہیں۔ہیئت کے اعتبار سے دونوں میں مماثلت ہے ، لیکن غزل اپنے شعری مذاق، مزاج اور جمالیات میں جداگانہ طرز کی حامل ہے۔اسلوبیاتی اعتبار پر دونوں ایک دوسرے سے الگ ہیں۔(۱۹)

ڈاکٹر محمد محفوظ الحسن:

دوہا ہندی شاعری کی ایک اہم صنف ہے۔دوہے کی روایت اُردو شاعری میں بھی شروع سے ہی رہی ہے، اس کی ابتدا کا سہرا بھی امیر خسروؒ کے سر بندھتا ہے۔(۲۰)

جمیل عظیم آبادی:

دوہا کے لفظی معنی ہیں"دو مصرعوں کا ہندی شعر" جس طرح غزل گوئی کا فن فارسی سے اُردو میں آیا،اسی طرح دوہا نگاری کا فن ہندی سے اُردو میں آیا۔(۲۱)

پروفیسر افتخاراجمل شاہین نے اپنے ایک مضمون میں "ادبی اصناف" سے ڈاکٹر گیان چند جین کی یہ رائے نقل کی ہے:

ڈاکٹر گیان چند جین:

"یہ عروضی صنف ہے، جو ایک شعر کے برابر ہوتی ہے۔اس کے ہر مصرعے میں ۲۴ ماترائیں ہوتی ہیں۔مصرعے کے پہلے جزو میں ۱۳ ماترائیں ہوتی ہیں،اس کے بعد وقفہ اور دوسرے جزو میں ۱۱ ماترائیں۔"(۲۲)

اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں:

اس کے نام سے ہی ظاہر ہے، کہ دوہا دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔اس بنا پر غزل کے مطلع کا ہم صورت ہوتاہے۔دوہوں کے دونوں مصرعے دو حصوں میں تقسیم کیے جاتے ہیں۔پہلا حصہ ۱۳ ماتراؤں کا ہوتا ہے اور سم کہلاتا ہے۔دوسرا حصہ گیارہ ماتراؤں پر مشتمل ہوتا ہے اسے وشم کہتے ہیں۔(۲۳)

تاریخ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند:

دوہا ہندی شاعری کی ایک اہم صنف ہے اور عربی کے بیت کے مترادف ہے۔اس میں دو مصرعے ہوتے ہیں،جن کا ہم قافیہ ہونا ضروری ہے۔ہر مصرع کئی حصوں میں تقسیم ہوتا ہے ، جنھیں چرن یا پد کہتے ہیں۔(۲۴)

ابواللیث صدیقی:

دوہا برج بھاشا میں شاعری کی ایک مقبول صنف ہے اور متقدمین میں آج تک کسی قدر اس کا رواج پایا جاتا

ہے۔[۲۵]

جابر علی سید:

ہندی دوہا ہماری بیت کے مماثل ہے۔دونوں کی ہیئت اور مضامین میں بڑی حد تک مماثلت ہے۔[۲۶]

مخدوم الطاف حسین:

دوہا کی صنف اپ بھرنش یعنی وی بھاشا پاوی بھرشٹ کی صنف ہے۔لفظ "دوہا" دراصل سرائیکی کا لفظ ڈوڑھا ہے، جس کا مطلب کسی چیز یا کپڑے کو دو تہوں میں لپیٹنا یا پھر ڈبل(دو) کے مفہوم میں بھی استعمال ہو سکتا ہے۔مگر انگریزی کی طرح جو فرق سیکنڈ اورڈبل میں ہے ،وہی سرائیکی ڈو اورڈوڑھا میں ہے۔اوبرائن کی گلوسری آف ملتانی لینگوئج سے ایک انگریزی اقتباس صفحہ X۷۔ماخوذ ملتانی زبان اور اس کا(کذا) صفحہ نمبر ۳۷۴

The most popular form of literature is the Doha , which in verse containing two lines , whenever a collcction of jats take place for pleasure or for work , they bigin to sign Dohra.... thy joys and pains of love , separation from home , immutability of fate and matters connected with agriculture life for the topics of ninety out of hundred Dohras [۲۷]

راج پال :

چار حرفوں والا شدھ چھند(جیسے بہاری کا دوہا) اور جہاں تک بہاری کے دوہوں کا تعلق ہے ، وہ مستند بحر ۱۱+۱۳پر مشتمل ہیں۔[۲۸]

ڈاکٹر ضیاء الحسن:

دوہا بھی غزل کے شعر [مطلع]کی طرح دو مصرعوں کی مکمل نظم ہوتا ہے۔دوہا غزل سے مزاجاً بہت قریب ہے اورغزل کی طرح موضوعاتی تسلسل کی طرف مائل ہوا ہے۔[۲۹]

شہناز پروین:

اس [دوہا] کی بنیاد ہندی زبان او ر اساطیر پر اُستوار ہے اور اس کی فضا میں برصغیرہندوپاک کی مٹی کی مخصوص خوشبو ہے۔[۳۰]

بشریٰ اعجاز:

دوہااَپ بھرنش یا سنسکرت سے نکلا ہے۔ہندی شاعری میں دوہے کو"شلوک" کہتے ہیں۔جس کا مطلب ہے: شاہ کاکلام۔دوہا بیت ، یا فرد کی طرح دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔دوہے کا شاعرانھی دو مصرعوں میں ایک خیال، ایک مضمون یاایک جذبے کو بیان کرتا ہے۔[۳۱]

ڈاکٹر محمد ظہور خان، پارس:

دوہا ہندی کاایک معروف چھند ہے، جو ہندی کی پہچان بھی ہے، یہ بات بھی تسلیم شدہ ہے کہ دوہا اَپ بھرنش کا اپنا مخصوص وزن ہے... دراصل دوہا فرد کی طرح تنہا ہوتا ہے۔دوہے کا ہر شعر اپنے آپ میں معنوی اعتبار سے مکمل ہوتا ہے۔(۳۲)

ان دو درجن سے زائد مفاہیم اور تعریفوں سے یہ واضح ہوتا ہے ، کہ دوہا فرد کی طرح ہوتاہے ، غزل کے مطلع جیسا ہم قافیہ ہوتا ہے۔مضامین کے اعتبار سے دومصرعوں پر مشتمل یہ ایک مکمل یونٹ ہے، جس طرح غزل کاشعر۔ ہندی صنف سخن ہے اوراس کاآغاز پراکرتوں سے ہوتا ہے۔یہی زیادہ ترعلمائے اَدب کی رائے ہے۔اس کامخصوص وزن ”دوہاچھند“ ہے جوماترائی نظام اورپنگل کا حامل ہوتا ہے۔اس کی ہر پنکتی (مصرع) دوحصوں پر مشتمل ہوتی ہے۔پہلے حصے میں تیرہ ماترائیں آتی ہیں،پھر بسرام(وقفہ) ہوتا ہے اور پھر گیارہ ماتراؤں پر پنکتی ختم ہوجاتی ہے۔اسی طرح دوسری پنکتی ہوتی ہے۔

اگرچہ یہ غزل کے مطلع سے مماثل صنفِ سخن ہے ، لیکن اصلاً اور مزاجاً اس سے بہت مختلف ہے۔اس کی زبان، بحر، مضامین اورخاص اُسلوب اسے ہر دوسری صنف سے جُدا کرتے ہیں۔محض برج بھاشا یا پھر ہندی الفاظ پر مشتمل کوئی شعر دوہا نہیں کہلاسکتا اور نہ اس کے بنیادی آہنگ تبدیل کرکے کی گئی شاعری دوہا ہوسکتی ہے۔دوہا کے ثقہ بند کوی اس کے مخصوص اوزان اوراُن میں بھی خاص مہارت کو ہی اہم سمجھتے ہیں۔بسرام ہمیشہ مکمل لفظ پر ہی دُرست تسلیم کیا جاتا ہے،شکستِ لفظی یہاں جُرم خیال کی جاتی ہے۔ماہرین کی آرا میں اس کاآہنگ،وزن یابحر دیکھنالازم ہے۔

دوہے کاآہنگ / دوہا چھند:

بنیادی طور پردوہا کو عروضی صنفِ سخن تسلیم کیاجاتاہے۔اس میں بڑی مہارتیں درکار ہوتی ہیں۔ماہرینِ دوہا نے اس کے لیے بنیادی آہنگ ”دوہا چھند“ موزوں قراردیا ہے۔اسی وزن میں بیشتر کلاسیکی دوہا کہا گیا ہے۔اکا دُکا مثالیں اس سے باہر نکلتی ہوں گی۔اس چھند کے تحت دوہا چارحصوں پر مشتمل ہوتاہے۔پہلااورتیسرا حصہ تیرہ تیرہ ماتراؤں کو محیط ہوتا ہے اوردوسرا اور چوتھاگیارہ گیارہ ماتراؤں کو۔ایک پنکتی(مصرع) چوبیس ماتراؤں کی حامل ہوتی ہے اورپورے دوہے میں اڑتالیس ماترائیں ہوتی ہیں۔ہندی کے اس عروضی نظام کو”پنگل“ کہا جاتا ہے۔اساتذۂ فن نے جومعیارات مقرر کیے ہیں،انھیں درج کرنے سے پہلے ذرا”پنگل“ کی کتھادیکھ لینی چاہیے:

انسانی تاریخ کے کسی عہد میں پنگل نامی سانپ نے زمین پر ازحد ظلم کیا۔اس کا ظلم گروڑ[نیولا] سے برداشت نہیں ہوا۔ویسے بھی گروڑ اور سانپ کی ازلی دشمنی ہے۔گروڑ سانپ کوختم کرنے پرآمادہ ہوا۔سانپ نے جب موت کوسامنے پایاتواس نے گروڑ سے کہا کہ میرے پاس ایک علم(ودیا)ہے۔مجھے مارنے سے پہلے وہ آپ لے لیجیے۔گروڑ سے مہلت پاکروہ پنگل نامی سانپ چھندودیا(علم عروض) لکھنے لگا۔اس طرح چھند ودیا یا پنگل شاستر کا جنم ہوا۔(۳۳)

ہندی مذہب کی اساس داستانوں پر اُستوار ہے، پھر اَدب میں ایسی مضحکہ خیزیاں درآنا کچھ عجب نہیں۔ آج شاید ہی کوئی اس بات کو تسلیم کرے، لیکن یقیناً اُن کے یہاں اسے قبول کیا گیا، اس لیے آج تک نقل ہو رہا ہے۔ یہاں اگر کوئی پختہ شہادت، منطقی دلائل اور شعور و عقل کی کوئی بات ہو تو تسلیم بھی کی جائے۔ لیکن پنگل کا یہی پس منظر ہے۔
اب دوہا کے وزن سے متعلق مثالیں دیکھیے:

رفیق شاہین:

اَپ بھرنش بھاشا بحر و وزن اور ساخت و ہیئت کے استحکام پر زور دیتی تھی، لہٰذا دوہا چھند کے خد و خال اسی دور میں واضح ہو گئے تھے اور دورِ ابتدا میں اگرچہ الگ الگ اوزان اور جدا جدا ماتراؤں میں دوہے تخلیق کیے جاتے تھے، لیکن جلد ہی ۱۱+۱۳=۲۴ ماتراؤں میں دوہا کی موزونیت کو صحیح الوزن قرار دیا گیا ہے۔[۳۴]

ڈاکٹر ظفر عمر قدوائی:

اس کا ہر مصرعہ دو ارکان وشم چرن اور سم چرن میں منقسم ہوتا ہے۔ دونوں چرنوں کے درمیان ہلکا سا توقف ضروری ہے۔ پہلے چرن میں تیرہ اور دوسرے چرن میں گیارہ ماترائیں ہوتی ہیں، یعنی اس کا ہر مصرعہ چوبیس ماتراؤں کا ہوتا ہے۔[۳۵]

ڈاکٹر جمیلہ عرشی:

دوہے کی بحر ویسے بھی لنگڑی بحر کہلاتی ہے، کیونکہ اس کا ہر مصرعہ تیرہ اور گیارہ ماتراؤں کے دو ٹکڑوں سے بنتا ہے۔[۳۶]

ڈاکٹر وزیر آغا:

دوہے کی ہر لائن دو لخت ہوتی ہے اور دوہا نگار کا کمال یہ ہے ،کہ وہ دوہے کی ہر لائن میں بسرام کا اہتمام تو کرے مگر اس خوبصورتی کے ساتھ کہ لائن کے دولخت ہونے کا احساس تک نہ ہو۔[۳۷]

ڈاکٹر سلیم اختر:

غالباً آغاز میں دوہا بھی لوک کتھا اور لوک گیت کی مانند صرف لوک بانی ہو گا۔ لیکن بعد میں باقاعدہ صنف کی صورت اختیار کر لی، اس کے لیے "پنگل" مخصوص ہوا اور ۲۴ ماتراؤں پر مخصوص دوہا چھند طے پا گیا۔[۳۸]

عارف منصور:

ماتراؤں کے اعتبار سے اس کے مصرعوں کی تقسیم کچھ یوں ہوتی ہے ،کہ پہلا ٹکڑا ۱۳ ماترائیں، دوسرا ٹکڑا ۱۱ ماترائیں، اسی طرح دوسرے مصرعے کا پہلا ٹکڑا ۱۳ ماترائیں اور دوسرا ٹکڑا ۱۱ ماترائیں، گویا ایک مصرعے میں ۲۴ ماترائیں اور پورے دوہے میں ۴۸ ماترائیں ہوتی ہیں۔[۳۹]

محمد سالم:

اس[دوہا] کو دو مصرعوں والا چھند کہاجاتاہے۔ عروضی اعتبار سے یہ ایک مشکل فن ہے ،اگر اس کے مخصوص چھند کے تعلق سے کہیں سہو ہوجائے تووہ دوہا نہیں کہلائے گابلکہ کچھ اور ہوجائے گا۔(۴۰)

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی:

دوہے کی شرائط میں یہ بھی ہے، کہ پہلے اور تیسرے جز میں جگن یا فعول نہیں آناچاہیے اور دوسرے اور چوتھے جز کے آخر میں گُھو ماترا آنا ضروری ہے، یعنی فاع کے وزن پر مصرع ختم ہوناچاہیے یاجگن(فعول) پر۔(۴۱)

جمیل عظیم آبادی:

دوہا نگاری کے لیے ہندی میں"دوہاچھند "کے نام سے ایک مخصوص چھند ہے ... چھند کا ہر مصرعہ[مصرع] دو حصوں میں منقسم ہوتا ہے۔پہلے کو سم اوردوسرے کووشم کہتے ہیں۔اس کے علاوہ چھند کے کچھ بنیادی اُصول ہیں،جن پرکاربندہوناضروری ہے،جس کو چھند کی اصطلاح میں"ورام" یعنی وقفہ کہتے ہیں۔ورام پورے لفظ پر ہونا چاہیے۔دوہے کے مصرعوں میں شکست ناروا کی اجازت نہیں۔(۴۲)

شفیق احمد شفیق:

دوہے کا مصرعہ چوبیس ماتراؤں پر محیط ہوتا ہے۔جس کا پہلاجز بڑا یعنی تیرہ ماتراؤں پر مشتمل ہے، درمیان میں وقفہ اوردوسرا جز جو نسبتاً چھوٹا ہوتا ہے،اُس میں گیارہ ماترائیں ہوتی ہیں۔بالکل اسی طرح دوسرے مصرعے میں تیرہ ماترائیں،وقفہ اور گیارہ ماترائیں ہوتی ہیں۔(۴۳)

شارق بلیلاوی:

دوہے کو دوہے کی صنفی ہیئت میں لکھا جائے تو بہتر ہے۔جو ۲۴۔۲۴ یعنی اڑتالیس ماتراؤں پر مشتمل ہوتا ہے اور ہر مصرع کا پہلاجز۱۳ ماتراؤں اور دوسرا جز گیارہ ماتراؤں اور مکمل وقفہ کے ساتھ ہوتاہے۔ساتھ ہی پہلے اور تیسرے جز کے آخر میں سبب خفیف اور دوسرے اور چوتھے جز میں وتدمفروق(فاع) آناضروری ہے۔(۴۴)

ڈاکٹر فراز حامدی:

دوہے کاایک مخصوص وزن ہے، ایک مخصوص بحر ہے (۱۱+۱۳= ۲۴ ماترائیں) اور ایک مخصوص آہنگ ہے۔ مزید وضاحت کے لیے خاکساریہاں اپنا ایک دوہا پیش کرناضروری سمجھتا ہے، تاکہ شائقین اَدب اس دوہے کی روشنی میں دوہے کی سیدھی سادی اورآسان تعریف سے واقف ہو سکیں:

تیرہ گیارہ ماترا ، بیچ بیچ وشرام
دو مصرعوں کی شاعری ، دوہا جس کا نام (۴۵)

ڈاکٹر ساغر جیدی:

ہندی پنگل میں دوہے کے وزن کا یہ اصول بیان کیا گیا ہے"جان وشم تیرہ کلا، سم شودوہامول"... یہ لازمی ہے کہ دوہے کا ہر مصرعہ تیرہ ماتراؤں +گیارہ ماتراؤں پر مشتمل ہو۔جس طرح کے شجرۂ اخرب، شجرۂ اخرم کے اوزان کی پابندی رباعی کے مصرعوں پر ہے ، بعینہٖ دوہے کے لیے بھی مذکورہ بالا ارکان کی ترتیب وتعداد کالحاظ رکھنا بھی ضروری ہے جس سے مفر ممکن نہیں۔(۴۶)

بشریٰ اعجاز:

دوہے کے ایک مصرعے میں۲۴ماترے ہوتے ہیں۔۱۳پہلے حصے میں اور۱۱ ماترے دوسرے حصے میں۔(۴۷)

ڈاکٹر محمد طہور خان پارس:

دوہا ہندی کاایک معروف چھند ہے جو ہندی کی پہچان بھی ہے، یہ بات تسلیم شدہ ہے، کہ دوہااَپ بھرنش کا اپنا مخصوص وزن ہے... ہندی میں تواس کا نام بھی "دوہاچھند " ہے۔اُردو میں ابتدائی دور ہی سے اس کے لیے مخصوص بحر(فعلن فعلن فاعلن ،فعلن فعلن فاع) میں دوہے کہے جاتے رہے ہیں۔(۴۸)

ڈاکٹر گیان چند جین:

دوہا ہندی کا یہ وزن ۲۴ ماترا کا ہوتا ہے،جس میں دو جز ہوتے ہیں۔پہلا۱۳ ماتراکا،دوسرا ۱۱ ماترا کا۔اس کے آخر میں "فاع "کا آنا ضروری ہے۔اُردو میں اس کے جزو اول اورجزو دوم کے یہ ارکان ہوسکتے ہیں:

	جزو اول		جزو دوم
۱...	فعلن فعلن فاعلن	۱...	فعلن فعلن فاع
۲...	فعلن فعلن فاعلن	۲...	فعلن فعل فعول
۳...	فعلن فعولن فاعلن	۳...	فعلن فعلن فاع
۴...	فعل فاعلن فاعلن	۴...	فعلن فعل فعول
۵...	فعل فعولن فاعلن	۵...	فعل فعولن فاع
۶...	فعل فاعلن فاعلن	۶...	فعل فعولن فاع
		۷...	فعل فعول فعول
		۸...	فعل فاعلن فاع

یہ ترتیب دینے کے بعدڈاکٹر گیان چند جین یوں رقم طراز ہیں:

جزوِ اول کے کوئی سے ارکان اور جزوِدوم کے کوئی سے ارکان کا اجتماع کردیجیے۔اس طرح دوہے کے ۵۴ اوزان حاصل ہوں گے۔(۴۹)

ڈیڑھ درجن علمائے اَدب کی آراءیہ ظاہر کرتی ہیں، کہ روایتی اور صحیح وزن ۲۴ ماتراؤں کاحامل ہے۔ تیرہ ماترائیں گذرجائیں تو وقفہ لازم ہے۔ پھرگیارہ ماترائیں ہوں گی اورآخر میں"فاع" یا "فعول" کاالتزام لازم ہے۔اگر یوں وزن کا اہتمام نہیں کیاجاتاتودوہا اپنی بحر سے ہٹ جائے گا۔دوہا کوعروضی صنف اسی لیے کہاجاتاہے، کہ اس میں پنگل کے نظام کا پورادھیان رکھاجاتاہے۔ جس کی طرف محمد سالم نے اشارہ کیاہے۔اگر معمولی سہو بھی سرزد ہوتا ہے، تودوہا دوہا نہیں رہتا کچھ اور ہوجاتاہے۔

ہندوستان میں عمومی طور پراسی وزن کی پاس داری کی جاتی ہے۔پاکستان میں سینئرشعراءمیں خواجہ دل محمد، ڈاکٹر الیاس عشقی اور چند ایک دوسروں نے اس کی مکمل پابندی کی۔نئے دور کے لکھنے والوں میں تاج قائم خانی نے اسی وزن کو اختیارکیا ،جب کہ ڈاکٹر عرش صدیقی نے منہ کاذائقہ بدلنے کے لیے اس میں اٹھارہ دوہے کہے ،جوان کی کتاب "کملی میں بارات " میں شامل ہیں۔ڈاکٹرطاہرسعید ہارون نے بھی اس وزن کوبرتا ہے ، اوربڑی تعداد میں دوہے کہہ کر الگ مجموعے بھی شائع کروائے مگراس کے ساتھ ساتھ انھوں نے"سرسی چھند" بھی اختیار کیا۔نئے دوہا نگار خاورچودھری نے اب تک اسی وزن کی پاس داری کی ہے۔لیکن اس چھند کوماضی میں بھی چھوڑنے والے موجود تھے اورآج بھی ہیں۔ پاکستان میں تو ایک بڑی تعدادنے"سرسی چھند" میں ہی دوہا کہا۔اس قبیلے کے سرخیل جناب جمیل الدین عالی ہیں۔انھوں نے سب سے پہلے اس چھند کواختیار کیااورجب اس پراعتراضات ہوئے توان کے مقلدین نے اسے"عالی چال" قرار دیا۔ اس وزن کی موافقت اور مخالفت میں بہت کچھ لکھاگیا۔

پنگل کی اصطلاح میں "لگھو"یک حرفی اور"گرو" دو حرفی آوازوں کے لیے مستعمل ہے۔رویندر سہائے ورما نے اپنی کتاب"پراکرت پینگلم" میں ان آوازوں سے بننے والی بحر کو۲۳ صورتیں دی ہیں، جو کلی طور پر ۴۸ ماتراؤں کاہی احاطہ کرتی ہیں، ان کو الگ ناموں سے سجا کر ایک طرح سے انھیں دوہا کی الگ قسم بنادیا گیا ہے،ملاحظہ ہو:

۱...	بھرمر	= ۲۲ گرو+ ۴ لگھو	= ۴۸ ماترائیں
۲...	سبھرامر	=۲۱گرو +۶ لگھو	=۴۸ ماترائیں
۳...	مشربھ	=۲۰گرو +۸ لگھو	=۴۸ماترائیں
۴...	شین	=۱۹گرو +۱۰ لگھو	=۴۸ماترائیں
۵...	منڈوک	=۱۸گرو +۱۲ لگھو	=۴۸ماترائیں
۶...	مرکٹ	=۱۷گرو +۱۴ لگھو	=۴۸ماترائیں
۷...	کربھ	=۱۶گرو +۱۶ لگھو	=۴۸ماترائیں
۸...	نر	=۱۵گرو +۱۸ لگھو	=۴۸ماترائیں
۹...	ہنس	=۱۴گرو +۲۰ لگھو	=۴۸ماترائیں

۱۰...	گیند	=۱۳ گرو +۲۲ لگھو	=۴۸ماترائیں
۱۱...	پیودھر	=۱۲ گرو +۲۴ لگھو	=۴۸ماترائیں
۱۲...	چل / بل	=۱۱ گرو +۲۶ لگھو	=۴۸ماترائیں
۱۳...	بانر	=۱۰ گرو +۲۸ لگھو	=۴۸ماترائیں
۱۴...	ترکل	=۹ گرو +۳۰ لگھو	=۴۸ماترائیں
۱۵...	کچھپ	=۸ گرو +۳۲ لگھو	=۴۸ماترائیں
۱۶...	مچھ /تیبہ	=۷ گرو +۳۴ لگھو	=۴۸ماترائیں
۱۷...	شاردول	=۶ گرو +۳۶ لگھو	=۴۸ماترائیں
۱۸...	اہیو	=۵ گرو +۳۸ لگھو	=۴۸ماترائیں
۱۹...	ویال	=۴ گرو +۴۰ لگھو	=۴۸ماترائیں
۲۰...	وڈال	=۳ گرو +۴۲ لگھو	=۴۸ماترائیں
۲۱...	شوان	=۲ گرو +۴۴ لگھو	=۴۸ماترائیں
۲۲...	اُدر	=۱ گرو +۴۶ لگھو	=۴۸ماترائیں
۲۳...	سُرپ	= ۰ گرو ۴۸+ لگھو	=۴۸ماترائیں[۵۰]

۲۴ماتراؤں پر مشتمل وزن میں قدمامیں سے بعض کے دوہے بہ طور سند ملاحظہ ہوں:

کبیر:

چلتی چکی دیکھ کر ، دیا کبیرا روئے
دو پاٹن کے بیچ میں ، ثابت رہا نہ کوئے

کال کرے سو آج کر ، آج کرے سو اَب[۵۱]
پل میں پرلے ہوئے گی ، پھیر کرے گا کب

بہاری:

پیتم یہ مت جانیو ، توہے بچھڑت موہے چین
گیلے بن کی لاکڑی ، سلگت ہوں دن رین[۵۲]

رحیمن:

بگڑی بات بنے نہیں لاکھ کرو کن کوئے

رحیمن بگڑے دودھ کو متھے نہ ماکھن ہوئے[۵۳]

لیکن اس احتیاط کے باجود قدما کے کلام میں بھی ارکان کی کمی بیشی اور دوسرے اوزان کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ پھر ایک اور بات بھی ہے ، جو وزن عربی بحور میں سے نکال کردوہا پر منطبق کیا گیا ہے،وہ بعض جگہوں پر کلاسیکی شاعری کے ماتراؤں کو ٹھیک طرح نہیں پرکھ پاتا یااُن کی جگہ لے سکتا۔اس لیے ہندی ماترائی نظام سے جب تک پوری آشنائی نہ ہو بات نہیں بنتی۔ایسا نہیں ہے ،کہ قدیم شاعراس بات سے واقف نہیں تھے، بلکہ تب اسے شاید جائز سمجھا جاتا تھا۔عارف منصور نے اس باریکی کوایک جگہ یوں واضح کیا ہے:

”سُر یاماترا ایک حرکت ہے۔یوں ایک ماترائی سُر لگھو کہلاتاہے اور دو ماترائی سُر کو گرو کہتے ہیں۔ آگے زیادہ ماتراؤں کے مرکب سُروپرگھ کہلاتے ہیں۔اب لگھو، گرو وغیرہ کی بنیاد پرہندی عروض میں ایک نظام بنایا گیا ہے جسے 'گن' کہتے ہیں۔اس میں لگھو اور گرو کے ملاپ کے فرق سے مختلف بحریں جگہ پاتی ہیں۔ مختصراًہم ان کے بارے میں یوں سمجھ سکتے ہیں:

۱... یگن۔اس میں پہلے لگھو ہے پھر گرو۔ گویا اسے پڑھیں گے ... یگانا
۲... مگن۔اس میں تین گرو ہیں،اسے پڑھیں گے... ماگانا
۳... بھگن۔اس میں پہلے گروپھر دو لگھو ہیں اور اسے پڑھاجائے گا...بھاگن
۴... نگن۔اس میں تین لگھو یکجا ہیں یعنی یہ نگن ہی پڑھا جائے گا۔
۵... جگن۔اس میں پہلے لگھوپھر گروپھرلگھو...اوراسے پڑھیں گے...جگان
۶... رگن۔اس میں پہلے گرو پھرلگھوپھرگرواورپڑھاجائے گا... راگنا
۷... سگن۔اس میں پہلے دو لگھو پھر ایک گرو اور پڑھیں گے... سگنا
۸... تگن۔اس میں پہلے دو گرو پھر ایک گرو اوراسے...تاگان... پڑھیں گے۔

ہندی عروض کے شاستری اس بات پر مصر ہیں کہ ہندی دوہے کے بے شمار اوزان ہیں مگران میں سے ۲۳ اوزان دوہے کے شاعروں میں زیادہ مروج ہیں۔ان سب میں ایک خاص بات یہ ہے، کہ لگھو یا گرو کی تعداد میں فرق پڑسکتا ہے مگر کل ماترائیں ۴۸ ہی رہتی ہیں۔“[۵۴]

”پراکرت پینگلم“سے ان اوزان یاماترائی ترتیب کی فہرست پہلے ہی وضاحت سے دی جاچکی ہے۔پنگلوں کی اسی گنجلک اوراُلجھنوں کی وجہ سے ڈاکٹرعرش صدیقی نے یوں کہاتھا:

”بابا فرید کے بیشتر دوہوں کاآغاز”فریدا“ سے ہوتا ہے۔”کرشن “ کی طرح پنگل میں شاید'ر' تخفیف میں آ جائے۔میں نہیں سمجھتا کہ فریدا کی 'ر' کو کسی بھی اصول کے تحت اُردو میں ساکن قرار دیا جاسکے یا اسے حذف کیا جاسکے۔اس لیے میرا خیال ہے، کہ ان دوہوں کے پہلے مصرعوں کی تقطیع دوہاچھند کے حساب سے تو کی جاسکتی ہے، لیکن فریدا کو

"فعلن" میں نہیں لایاجاسکتا۔یعنی جو لفظ ہندی عروض کے حساب سے درست ہوں، لازم نہیں کہ اُردو میں تقطیع کے نظام میں آسکیں...... پنگل ہماری آج کی شاعری کا احاطہ نہیں کرسکتا۔"(۵۵)

یہ بیان دراصل ہندی پنگل کے نظام اور بجائے خود ہندی زبان سے ناآشنائی کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔جہاں تک اس کے عربی بحروں پر اطلاق کا سوال ہے تو عرش صدیقی کی بات حرف بہ حرف دُرست ہے۔لیکن شاعری پر اس بات کو یوں نہیں منطبق کیاجاسکتا۔ڈاکٹر اعظم کُریوی نے ہندی اوراس کے اوزان سے دُوری پر طویل بحث کے بعد اپنا دُکھ یوں ظاہر کیاتھا:

"حقیقت یہ ہے کہ ابھی تک ہم نے ہندی شاعری سے اُردو دُنیا کو بخوبی واقف نہیں کیا۔ایران توران اور انگلستان تک ہماری دوڑ دھوپ رہی ہے لیکن اپنے وطن کی جیسی چاہیے ہم نے خبر نہیں لی۔ہماری نظر سیفی و ناصر کے عروض پرر ہی ، ان کی تقلید کا شوق رہا لیکن ہندی"پنگل"(فن عروض) ، "انتراس"(فن قافیہ)اور"کابیہ" (فن شعر) سے شناسائی حاصل کرنے کی کوشش نہیں کی۔ہمیں فارسی، عربی کے ساتھ ساتھ ہندی ذخیروں سے بھی کام لینا چاہیے۔"(۵۶)

انھوں نے یہ بات ۱۹۳۱ءسے پہلے کہی تھی ، کیوں کہ اس سال توان کی کتاب شائع ہوچکی تھی،جس میں یہ ذکر موجود ہے۔قاعدہ ہے ،جب ہم نے غزل کے لیے تغزل سمیت اُس کے جملہ موضوعات ، ہیئت اورفن کو اپنایا ہے تو اسی قاعدے کے مطابق ہمیں دوہا کے باب میں بھی رجوع کرنا چاہیے۔غزل غزل ہی رہی ہے،اُسے کوئی نیا نام نہیں دیاگیا، بعینہٖ دوہا بھی دوہا ہی رہناچاہیے،اس کے ساتھ سابقوں لاحقوں کی ضرورت نہیں تھی۔ہم اپنے عجز یا پھر بے رغبتی کواصناف کی بُرائیوں کی صورت میں دیکھیں گے تواس سے ہمارے بیمارذہن آشکار ہوں گے۔

اس سے پہلے کہ پاکستان میں عمومی رائج"سرسی چھند" کی وضاحت کی جائے، لازم ہے ،کہ پہلے دوہوں کی رائج اقسام دیکھ لی جائیں۔یوں سرسی چھندتک رسائی اوراس کی تفہیم اورقبولیت میں آسانی ہوجائے گی۔یہ اقسام اور بحوری امتیازبجائے خودسرسی چھند کو تسلیم کرلینے کابڑا جواز ہیں۔یہ اس لیے بھی ضروری ہے ، کہ ہمارے یہاں اس بحث نے نزاع کی صورت اختیار کرلی تھی،زیادہ ترلکھنے والوں نے دوہا کے مضامین،اُسلوب اور جذبات واحساسات کو نظرانداز کرکے سارا زور اس کی ہیئت اوروزن پر ہی خرچ ڈالا۔ذرا یہ اقسام دیکھیے:

چوالیس حرفی دوہا:

(دوہرا)

قدیم دوہوں میں ایک ایک ماترا کم کردی جائے تووہ "دوہرا" کہلاتا ہے۔البتہ بہاری لال نے دوہا اور دوہرا ایک ہی معنی میں استعمال کیا ہے۔اُردو میں بھی یہ دونوں ایک ہی مفہوم میں مستعمل ہیں۔بہاری سے منسوب یہ دوہا ملاحظہ ہو:

ست سیا کے دوہرا ، جیوں ناوک تیر
دیکھت ات چھوٹے لگیں ، گھاؤ کریں گمبھیر

(بہاری رتناکر،ضمیمہ ۲، دوہا۹۵،ص ۴۱)

چھیالیسی حرفی دوہا:

(وِدوُہا یابِدوَہا)

اڑتالیس حرفی دوہے کے دوسرے اورچوتھے مصرعوں کے آخر میں آنے والے لگھو حرف کو حذف کرکے ہر حصہ میں۲۳ ماترائیں رکھنے سے دوہا بن جاتا ہے۔مثال دیکھیے:

محمد سرور پریم کا رحمت اللہ بھریا
بابن جیوڑا وار کر ، سر آگیں دھریا
(بحوالہ چھندپربھاکر،ص ۸۷)

پچاس حرفی دوہا:

(مکتافن)

اڑتالیس حرفی دوہے کے طاق مصرعوں کے آخر میں آنے والے لگھو ماترا کی جگہ گرو ماترا رکھی جائے اور اس طرح فی سطر ۲۵ ماترائیں ہوں تواس کومکتافن دوہا سمجھا جاتا ہے۔مثال ملاحظہ ہو:

میرا مجھ میں کچھ نہیں / جو کچھ ہے سو تیرا
تیرا تجھ کو سونپتا / کیا لاگے ہے میرا
(کبیر گرنتھاولی،ص ۱۴)

باون حرفی دوہا:

(دوہی)

اڑتالیس حرفی دوہے کے پہلے اور تیسرے مصرعوں میں تیرہ تیرہ ماتراؤں کی بجائے پندرہ پندرہ ماترائیں رکھنے سے"دوہی" بن جاتا ہے۔مثال دیکھیے:

سب کے حسن میں کھوٹ ہے / سب کی کھوئی چال
کون لگاوے جیا آپنا / ان لوگاں دے نال
(دیوان ظفر،جلدسوم، لکھنو۱۸۷۲ء ، ص ۲۱۶)

چون حرفی دوہا:

(ہری پد)

اڑتالیس حرفی دوہے کے طاق مصرعوں میں تین تین ماتراؤں کااضافہ کرکے چون حرفی دوہا بنا لیاجاتا ہے۔پرتو روہیلہ کے دوہو ں سے مثال ملاحظہ ہو:

ساجن تم جھوٹے نکلے / جھوٹی تمھاری پیت
برہ نے میرا ساتھ نہ چھوڑا / کیسی سچی میت
(رین اجیارا)

چھپن حرفی دوہا:

(دودَے)

ہندی پنگل میں اسے"سار چھند" بھی کہاجاتاہے۔اس کے ہر مصرعے میں اٹھائیس ماترائیں ہوتی ہیں اور ہر مصرعے کے درمیان سولھویں ماترا کے بعد نیم وقفہ ہوتا ہے۔مصرعے کے آخر میں اگر گرو ماترا آئے تو آہنگ خوشگوار ہوتا ہے۔بہادر شاہ ظفر کا یہ دوہا دیکھیے:

جن کے پیچھے جگ وچ ہم نے / اپنا سب کچھ کھویا
انت سمے ان اپنوں میں سے / اپنا کوئی نہ ہویا
(دیوان سوم)

غیر مساوی الوزن یا آزاد دوہا:

اس میں ہر دوسطریں الگ الگ ماتراؤں کی حامل ہوتی ہے۔پہلا مصرع اگر چوبیس ماتراؤں پر ہے تو دوسرا ستائیس کا ہوسکتاہے۔پہلا چھبیس اور دوسرا تیس ماتراؤں کاہوسکتا ہے۔الگ الگ ماتراؤں کی یہ مثال دیکھیں:

فریدا کالے مینڈے کپڑے / کالا مینڈا ویس
گنہی بھریا میں پھراں ، لوک کہن درویس

پچ کھنیا دوہا:

(مستزاد دوہا)

پچ کھنیا کا مطلب ہے پانچ ٹکروں والا۔عموماً دوہا چار ٹکڑوں میں لکھا جاتا ہے۔اس کے دو طاق اور دو جفت حصے ہوتے ہیں۔اگر دوہے کے آخر میں جفت مصرعے کے ہم وزن اور ہم قافیہ مصرع بڑھا دیا جائے تو وہ پچ کھنیا دوہا کہلاتا ہے۔اس کو مستزاد دوہا بھی کہا جاسکتا ہے۔مثال دیکھیے:

طوفانی دریا ہے اور ، مہینوال اس پار
کچے گھڑے کا ساتھ ہے ، سُوہنی اور منجدھار
کون لگائے پار
(دوہا ہزاری۔ص۱۹۴)

چھے کھنیا دوہا:

(مستزاددوہا)

یہ چھے ٹکڑوں پر مشتمل دوہا ہے اور مستزاد کی صورت میں ہے۔ہر دو بڑے ٹکڑوں کے بعد ایک مستزاد کا ٹکڑا لگا دیاجاتا ہے۔الیاس عشقی کے یہاں اس کی مثال ملاحظہ ہو:

مت پوچھو کیسا لگا ، گئی رات بازار
جمع تھے سب زردار
بڑھی نہ بولی بک گئی ، سستی سُندر نار
ضائع گئی پکار
(دوہاہزاری۔ص۱۹۶)

تونبیری دوہا:

اگرچہ دوہوں کی یہ قسم اڑتالیس ماتراؤ ں کو ہی محیط ہے، لیکن اس میں خاص امتیاز یہ ہے کہ اس کادوسرا اور تیسرا جزو ہم قافیہ ہوتے ہیں،جب کہ عموماً دوسرا اور چوتھاجزو ہم قافیہ ہوتے ہیں۔یہ دوہا دیکھیے:

سہنا تیز ہواؤں کا ، مانجھی پوت کی ریت
گئی "عمریا بیت" بادبان کرتے رفو
(دوہا ہزاری۔ص ۱۸۹)

بڑادوہا:

یہ بھی اڑتالیس ماتراؤں پر مشتمل دوہا ہے، لیکن یہ روایتی دوہے سے یوں مختلف ہے کہ اس کا پہلا اور چوتھا جزو ہم قافیہ ہوتے ہیں۔مثال یہ ہے:

پیا جب آئے پاس ، کیا کیا سوچے دل میرا
بھول نہ جاؤں ملن سے پیا درشن کی آس
(دوہاہزاری۔۱۹۱)

کھرا دوہا:

یہ بھی اڑتالیس ماتراؤں پر مشتمل ہے، لیکن اس کاخاص وصف چاروں اجزا کا ہم قافیہ ہوناہے۔پہلا اور تیسرا، دوسرا اور چوتھا جزو آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔یہ دوہا دیکھیے:

یہ کجرارے سے نین / باس اُبٹن کیسر ملی

کر کے من بے چین / بن ٹھن میلے میں چلی

(دوہا ہزاری۔ص۱۹۳)

ان مثالوں سے یہ نتیجہ نکلتاہے ، کہ دوہے کی بحرایک چھند کی پابند نہیں رہ سکی، جہاں اُسے پابند بھی کیاگیا، وہاں اُس نے اندرونی تجربات کیے جو آخری تینوں مثالوں سے واضح ہیں۔اسی طرح بیچ کھنیااور پچھے کھنیادوہوں میں بھی اس نے مستزاد کی صورت میں نئی راہ بنائی۔اب سرسی چھند (پاکستان میں عالی چال) کے ضمن میں معروضات پیش کی جائیں گی،پہلے ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی کی یہ رائے دیکھ لی جائے:

''دوہا ہندی کا ایک قدیم چھند ہے ، جس کی مثالیں پانچویں اور چھٹی صدی عیسوی کی پراکرت شاعری میں بھی مل جاتی ہیں ، لیکن اپ بھرنش میں اس کاباقاعدہ آغاز نویں صدی عیسوی کے آغاز میں ملتا ہے۔جن میں ماتراؤں کی ترتیب وہی ہے ، جن کاذکراابھی کیا جاچکا ہے۔یعنی پہلے اور تیسرے مصرعے میں تیرہ تیرہ اور دوسرے اور چوتھے مصرعے میں گیارہ گیارہ ماترائیں۔مگر ہندی کے کچھ قدیم شعرا نے اس ترتیب سے انحراف بھی کیا ہے۔ملک محمد جائسی کے بعض دوہوں میں پہلے اور تیسرے مصرعوں میں‌بارہ بارہ اوردوسرے اور چوتھے مصرعوں میں گیارہ گیارہ ماترائیں ہیں۔تلسی داس کے یہاں بھی دوہے کی کچھ ایسی مثالیں ملتی ہیں،جن کے طاق مصرعوں میں بارہ بارہ اور جفت مصرعوں میں گیارہ گیارہ ماترائیں ہیں۔ [۵۷]

سرسی چھند:

اس کی ابتداپاکستان میں اگرچہ جمیل الدین عالی کے دوہوں سے ہوئی مگراس کے استرداد اور قبولیت میں بہت سے لوگوں نے حصہ لیا۔خصوصاً اس کے حق میں اور دوہا چھند کی نفی میں جناب ڈاکٹرعرش صدیقی نے طویل مضمون ''پاکستان میں اُردو دوہا'' لکھا۔ممکن ہے اُن کی دوہاچھند سے یہ پرخاش حقیقت میں جمیل الدین عالی کے اپنائے گئے وزن کے دفاع کا نتیجہ ہو۔وہ اپنے مضمون کے باب''اُردو دوہے کی بحر'' کاآغازیوں کرتے ہیں:

''جمیل الدین عالی کے دوہوں کی مقبولیت کے استحکام کے برسوں بعداعتراض ہوا کہ عالی نے دوہے نہیں کچھ اور لکھا ہے۔اعتراض یہ تھا کہ عالی نے دوہے کی وہ ''مخصوص بحر'' استعمال نہیں کی جس میں۴۸ ماترائیں ہوتی ہیں، بلکہ سرسی چھند میں شاعری کی ہے جس میں۵۴ ماترائیں ہوتی ہیں۔

آگے چل کرکہتے ہیں:

''پھر یہ اعتراض تحریر میں آگیا۔لیکن اس وقت تک اس بحر میں دوہا کہنے والے کئی صاحبان علم اور معروف شاعر سامنے آچکے تھے اور دوہوں کے مجموعے بھی شائع کروا چکے تھے اور دوسرے بہت سے شعرا ان کی تقلید کررہے تھے۔بھارت کے ڈاکٹر عنوان چشتی نے اپنی کتاب''اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربے'' میں یہ اعتراض واضح طور سے کیا۔یہ کتاب عالی کے دوہوں کی روایت پوری طرح مستحکم ہونے کے طویل عرصہ بعد چھپی تھی۔ڈاکٹر عنوان چشتی نے کتاب

کے چوتھے باب میں ''اُردو میں ہندی کے چھند'' کے ذیلی عنوان کے تحت لکھا تھا:

جمیل الدین عالی نے سرسی چھند میں بہت خوبصورت مطلعوں کی تخلیق کی ہے۔مگر ڈاکٹر عبدالوحید (یقینا ڈاکٹر وحید قریشی) نے سرسی چھند کو دوہے کہا ہے۔یہ دوہے نہیں بلکہ سرسی چھند ہیں۔

پاکستان میں یہ اعتراض تحریری طور پر عالی کے دوہوں کی اشاعت کے چھبیس برس بعد ہوا جب عالی کے دوہوں کی بحر میں لکھنے والوں کی تعداد خاصی ہوچکی تھی۔کیا ربع صدی سے زیادہ عرصہ آج کے زمانے میں کسی ادبی روایت کو مستحکم کرنے اور قبول بنانے کے لیے کافی نہیں؟ یہ تو وہ دور ہے جب تحریکیں چند برس سے زیادہ کم ہی چلتی ہیں۔

سید قدرت نقوی نے اپنے مضمون ''دوہا'' مطبوعہ ماہنامہ تخلیق شمارہ ۵/۶ سال ۱۹۸۴ء میں دوہا چھند کی روایتی خصوصیات کو تفصیلی طور پر دہرانے اور ۲۴ ماتراؤں کی شرط کو لازمی قرار دینے کے بعد امیر خسرو سے لے کر خواجہ دل محمد اور خود سید قدرت نقوی تک مختلف شعرا کے دوہے مثال کے طور پر پیش کیے اور لکھا کہ:

یہ سب دوہے اس عام روش کے مطابق ہیں جو بابا فرید شکر گنج سے لے کر اب تک مروج ہے اور مستند مانی جاتی ہے۔ہمارے بزرگوں نے اس صنف کو اپنے دل کی بات اور جذبات عوام تک پہونچانے کا ذریعہ بنایا۔اس کے متوازی ایک اور روش بھی پائی جاتی ہے۔جس کو کہاتو دوہا جاتا ہے۔مگر فی الحقیقت وہ دوہا نہیں ہے۔اس دوسری روش میں بھی دوہے کی طرح چار ٹکڑے اور بسرام ہوتا ہے۔مگر ماتراؤں کی تعداد دوہے کے مطابق نہیں ہوتی۔ٹکڑے اور بسرام کو اور اصناف میں بھی ضروری قرار دیاجاتا ہے۔مگران میں بھی ماتراؤں کی قید ہوتی ہے۔دوسری روش جسے دوہا کہا گیا ماتراؤں کے اعتبار سے کسی بھی صنف میں شمار نہیں ہوسکتی، کیونکہ اس میں یکسانیت نہیں۔ماتراؤں کی کمی بیشی کی وجہ سے دوہا کہلانے کی مستحق نہیں ہے۔آج کل کے معروف دوہا نگار زیادہ تر اسی روش کے مطابق دوہا لکھ رہے ہیں۔ان کو دوہا نہیں بلکہ شعر یا فرد کہا جائے تو زیادہ مناسب ہے۔متقدمین اورمتاخرین نے تو غالباً دو مصرعوں کی بنا پر دوہا یا دوہرا کہہ دیا۔ان کی تحریر پر بغیر غور کیے ہوئے بعض محققین نے بھی ایسے اشعار کو دوہا کہہ کرغلط روش کی تائید کر دی۔ہم نے جب غور کیا تو ہمیں اپنی رائے بدل کر یہ رائے قائم کرنا پڑی کہ انھیں دوہا نہیں بلکہ شعر یا فرد کہاجائے تو مناسب ہوگا۔''

اس اقتباس کے بعددوہا کے لغوی مفہوم دیے گئے ہیں اور نتیجہ یہ نکالا گیا ہے دوہا، فرد،شعر اور بیت کی ہی ایک صورت ہے۔ڈاکٹر عرش صدیقی کے یہ قول:

'' سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخرہندی اسم ''دوہا'' کو عربی (اوراب فارسی اُردو) اسماء بیت ، شعراور فرد کا متبادل کیوں نہیں سمجھاجاتاحالانکہ درست معنے صرف یہی ہیں۔ایسا نہیں ہے توکوئی بتائے کہ دوہا اگر ایک مخصوص صنف کا نام ہے توہندی اور برج بھاشا میں شعر، بیت اور فرد کے لیے کون سا نام استعمال ہوتا ہے۔''(۵۸)

یہ وہ فضا تھی، جس نے سرسی چھنداوردوہاچھند کی بحث چھیڑی۔اس بحث کا حاصل یہ نکلا کہ اساتذہ کے دوہوں

کو کھنگالا گیااور بہت سے مقامات سے یہ ثابت ہوا کہ دوہاکا مخصوص وزن بعد میں کہیں طے ہوا ہے اوراس سے قبل شعرا مختلف اوزان میں دوہا کہتے رہے۔خود سید قدرت نقوی صاحب کے بیان سے بھی یہی بات واضح ہے۔

سرسی چھند ہے کیا؟

سرسی چھند کے لیے جو عربی ارکان مستعار لیے گئے ہیں،وہ یوں ہیں:

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع (فع)

جمیل الدین عالی نے اسی وزن کو اختیار کیا اور پھر اُن کی پیروی کرنے والوں بھی اسے اپنا لیا۔پاکستان میں چند ایک کو چھوڑ کر زیادہ ترلوگوں نے اسی وزن میں شاعری کی۔چوں کہ اس وزن میں وقفہ کی روایتی سہولت نہیں ہے اور ارکان یا ماتراؤں کی وہ تعداد نہیں جو دوہاچھند سے مخصوص ہے،اسی لیے اس پر بحث ہوئی۔سید قدرت نقوی کے علاوہ بھی کئی ایک علمائے ادب نے یہ تسلیم کیا ہے ،کہ دوہادوسرے اوزان میں بھی کہاجاتارہاہے۔ناموردوہانگار جمیل عظیم آبادی یوں رقم طراز ہیں:

''دوہاچھند کے علاوہ سرسی چھند اور دیگر چھند میں بھی دوہے کہے گئے ہیں اور کہے جاتے رہیں گے۔وقت کے ساتھ ساتھ جہاں ہر صنفِ سخن میں تبدیلیاں آئی ہیں، وہاں دوہے کی چھند میں بھی تغیر و تبدل ہوا ہے۔اُردو میں زیادہ تر دوہے سرسی چھند میں کہے گئے ہیں۔دوہا چھند اور سرسی چھند میں سوائے ماتراؤں کی تعداد کے اور کوئی خاص فرق نہیں ہے۔''[۵۹]

شاہد جمیل :

''میں دوہا رنگ کے دیباچے میں مثالوں کے ساتھ اس امر کی نشان دہی کرچکا ہوں کہ عالیؔ سے صدیوں قبل بابا فریدکے دوہے سرسی چھند میں مل جاتے ہیں اور بعد کے دور میں بھی دوسرے شعراء مثلاً جانمؔ اور میراں جیؔ وغیرہ نے سرسی چھند میں دوہے لکھے ہیں۔یہی نہیں عالیؔ صاحب اس غلط فہمی کا شکار ہیں ،کہ ہندوستان میں سرسی چھند میں جو دوہے لکھے جارہے ہیں،وہ سب عالی چال کے ہی مرہونِ منت ہیں۔جبکہ عالی چال جیسی کسی ترکیب سے ہندوستانی دوہا نگاروں کا دور کا بھی واسطہ نہیں۔جیسا کہ ہم جانتے ہیں،سرسی چھند میں ہر مصرعے میں کل ۲۷ ماترائیں ہوتی ہیں اور۱۱:۱۶ ماتراؤں کے درمیان(چرنوں میں) کوئی وشرام یابسرام نہیں ہوتا۔''[۶۰]

محمد سالم:

''اُردو میں بھی سرسی چھند کی روایت ملتی ہے۔سرسی چھند میں کل ۲۷ ماترائیں ملتی ہیں۔اس کے پہلے چرن میں ۱۶ ماترائیں ہوتی ہیں اور دوسرے میں۱۱ ماترائیں۔اُردو میں اس کاوزن: فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع ہے۔''[۶۱]

حمایت علی شاعر:

سرسی چھند جوصرف عشقیہ موضوعات تک محدود تھے۔[۶۲]

ڈاکٹر وحید قریشی:

عموماً سرسی چھند میں وقفے کا التزام نہیں ہوتا۔(۶۳)

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا:

دوہے کی روایت کا عروضی مطالعہ کیاجائے تو ہر دور میں سرسی چھند اور دوہا چھند دونوں اوزان دوہوں میں برابر استعمال کیے گئے ہیں۔اگرچہ سرسی چھند نسبتاً کم مستعمل رہاہے تاہم اس کے نمونے معدوم نہیں۔(۶۴)

کوثر صدیقی:

ہندی شاعری میں دوہے کے پچیسوں اوزان ہیں، لیکن وہاں بھی اور اُرد و میں بھی عام طور پر سرسی چھند میں دوہے کہے جاتے ہیں۔(۶۵)

ان معروضات کو دیکھنے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے ،کہ دوہا سرسی چھنداور دوہا چھند دونوں میں لکھاجاتا رہا ہے۔دوہا چھند کی ایک پنکتی ۲۴ ماتراؤں کااحاطہ کرتی ہے اور سرسی چھندکی ۲۷ ماتراؤں کو محیط ہوتی ہے۔البتہ سرسی چھند کے مقابلے میں دوہا چھند کو زیادہ قبولیت ملی۔شاید یہی بات بحث کا سبب بنی۔بادی النظر میں جس کا فائدہ اُردو اَدب کے طالب علموں کو تاریخ کے مطالعے کی صورت میں ہوا۔بہت ممکن ہے، جمیل الدین عالیؔ کے دوہوں پر اعتراضات نہ اٹھتے تو دوہا تحریک کی صورت کبھی اختیار نہ کرتا۔دوسرے معنوں میں اس اعتراض سے اُردو اَدب کا دامن وسیع ہوا۔

دوہے کے مضامین

دوہے کے موضوعات متنوع ہیں،ان کی بوقلمونیاں کامکمل احاطہ قدرے مشکل ہے۔بنیادی طور پر دوہا اپدیشی صنف ہے۔صوفیوں، بھگتوں، سادھوؤں اور سنتوں نے عامۃ الناس کی ہدایت کے لیے اس سے کام لیا۔اس لیے اس کا بڑا موضوع تو مذہبی و اخلاقی تعلیمات پر منحصر ہے۔دوسرے درجے میں اس سے حسن وعشق کے بیان کاکام لیا گیا۔رفتہ رفتہ اس میں موضوعات داخل ہوتے گئے اورآج یہ بجاطور پر کہاجاسکتا ہے کہ اس کی حدود لامحدود ہو چکی ہیں۔انسان اوراس کائنات سے متعلق جتنے موضوعات ہوسکتے ہیں،وہ اس کی عمل داری یاحدوں میں سماسکتے ہیں۔ڈاکٹر وزیر آغا نے دوہابانی ،اس کے مزاج، ہیئت ، مضامین اور تاثیریت پر کچھ یوں اظہار خیال کیا ہے:

”دوہے کی ایک اپنی فرہنگ اور ایک اپنا کلچر ہے، جواس برصغیر کے ہزاروں برس پر پھیلے ہوئے ماضی کا ثمر بھی ہے اور مظہر بھی۔شاید ہی کوئی شعری صنف بیک وقت اتنی رجعت پسند اور جدیدیت نواز ہو جتنی دوہے کی صنف، جو اپنے قدیم لہجہ اورمزاج سے دستبردار ہوئے بغیر جدید دور کے لہجہ اور مزاج کو خود میں سمونے پر ہمہ وقت مستعد دکھائی دیتی ہے۔دوہا شاید واحد صنفِ شعر ہے، جس نے برصغیر کے بطون میں موجود نمایاں ثقافتی میلانات کو اپنی ہیئت اور فارم میں اس طرح منعکس کیا ہے کہ یہ ہیئت بجائے خود مثنویت کی ایک درخشاں مثال بن گئی ہے۔“(۶۶)

ڈاکٹر سلیم اختریوں خامہ فرسائی کرتے ہیں:

"دوہے کے متنوع موضوعات دو حصوں میں تقسیم کیے جاسکتے ہیں ، دل اور دماغ... عشق ومحبت، ہجر ووصال او ان سے متعلق جزئیات کا باعث دل ہے۔ہندی گیت کی روایت میں بعض اوقات اظہارِ تمنا عورت کی جانب سے بھی ہوتا ہے اور بالعموم رادھا اور کرشن کے حوالہ سے بات کی جاتی ہے۔

دل کے برعکس دماغ عقل و خرد کے نکات اجاگر کرتا ہے، تاہم دوہے کی کوملتا فلسفیانہ موشگافیوں اور فکر کی مابعدالطبیعات کے بوجھل پن کی متحمل نہیں ہوسکتی، بس صاف اور کھری زندگی بسر کرنے کی تلقین... سادہ اسلوب میں۔ بلحاظِ اسلوب دیکھیں تودوہے میں شاید ہی کہیں استعارے کا استعمال ہے۔صرف تشبیہیں اور مثالیں ملتی ہیں اور وہ بھی عام مشاہدہ پر مبنی سادہ۔غزل کا شعر جس ایما اور گہری رمزیت کاحامل ہو سکتا ہے،دوہے کی فضا اس سے مانوس نہیں۔"(۶۷)

مہاکوی بہاری لال نے دوہا کے مضامین کو عنوانات کے تحت پابند کیا تو ایک زمانے تک دوہانگاروں نے پیروی کی، حتیٰ کہ اس کے اثرات قیام پاکستان کے بعد کے شعرا کے یہاں بھی واضح نظر آتے ہیں۔یہ عنوانات اپنے موضوعات کے نشان دار ہیں: "شر نگاررس،شانت رس، کانت رس، انگ ارپن،رنگ درپن، وچتر وید، نائیکہ بھید ، نک سک،مایا موہ،یوگ، پریوگ،راس بودھ، راس پنچ اور چھایاوادی۔"

ان عنوانات کی وضاحت ڈاکٹر الیاس عشقی نے اپنی کتاب"دوہا ہزاری " میں خوبی کے ساتھ کی ہے۔ڈاکٹرطاہرسعید ہارون نے موجودہ عہد میں سب سے زیادہ موضوعات پردوہے کہے۔ان مضامین میں روایتی بھی ہیں اوراُن کے اپنے اختراعی بھی۔اصغر ندیم سید دوہا کے مضامین اوران کے اسباب کے بارے میں کہتے ہیں:

"برصغیرچونکہ بے شمار مذاہب، روحانی اکائیوں، مختلف النوع عقیدوں، متنوع ثقافتوں اور علاقائی روایات کی حامل ایسی سرزمین ہے، جہاں فراق ، وصال اور ملال کے لیے مخصوص طرزِ زیست اور طرزِ احساس موجود رہا ہے۔اس زمینی کلچر نے ہر علاقے، زبان اور ثقافت پر یکساں اثرات مرتب کیے ہیں۔برصغیر کی تمام زبانوں میں صوفیانہ کلام، بھگتی اظہار، عارفانہ فکراور مذہبی روایات پر مشتمل شاعری کی مختلف اصناف مقبول ہی نہیں رہیں، غزل کی مقبول صنف سے زیادہ گہری رمزیت اور معنویت کی حامل بھی رہی ہیں۔دوہے کی صنف کا شمار بھی اُن میں ہوتا ہے۔دوہے کی فلاسفی یہ ہے کہ انسان اللہ کی بنائی ہوئی کائنات کی ایک ایک رگ سے جڑا ہوا ہوتاہے۔"(۶۸)

"دوہے کے موضوعات کاشمار ممکن نہیں۔تمام دوہا نگاروں نے اس صنف کو اپنے ذوق اور ظرف کے مطابق استعمال کیا ہے۔اخلاقیات اور پند و نصائح کے ساتھ ساتھ ارضیت دوہے کے مزاج میں شامل ہے۔دلچسپ بات یہ ہے کہ ہندی دوہے میں عورت کے حسن و غمزہ ، عادات و اطوار او ربھید بھاؤ کو جو بنیادی حیثیت حاصل ہے،اُسے اُردو دوہے نے بھی بہ تمام و کمال قبول کیا ہے۔"(۶۹)

"اگرقدیم راجستھانی اور ہندی دوہوں کا ایک طائرانہ جائزہ لیاجائے تو یہ بات بخوبی ظاہر ہوگی کہ دوہوں کے خالقوں نے اپنے تجربات و مشاہدات کو دو مصرعوں میں سمیٹ کر رکھ دیا ہے۔پند ونصائح کو مثالیں دے کر واضح کیا ہے،

تو اخلاقی پہلو کو بھی اچھی طرح اُجاگر کیا ہے۔اسی طرح تمام دوہے اقوالِ زرین کی نمائندگی کرتے ہیں اور پڑھنے والے کو عبرت اور نصیحت کی سیکھ دیتے ہیں۔"(۷۰)

"بات یہ ہے کہ ہر شاعری اپنا ایک تہذیبی رنگ بھی رکھتی ہے۔دوہے کی صنف نے جس تہذیب کی کوکھ سے جنم لیاہے، وہ خالص ہندی ہونے کے ناتے ہندو دھرم سے زیادہ مانوس ہے۔ سو بھجن کیرتن تو اس کی گُھٹی میں پڑے ہیں۔"(۷۱)

" دوہا میں دیہقانی جذبات کی بہترین عکاسی ملتی ہے۔ یہاں دیہقانی سے میری مراد وہ سادہ اور پُرخلوص جذبات ہیں، جن پر شعری ملمع کاری، تہذیبی تصنع یاصارفی سماج کاغلاف چڑھا نہ ہو۔"(۷۲)

گویا دوہا کی سادہ بیانی اس کی معجز نمائی ہے۔اس کے مضامین کی واضح صورتوں میں مذہب، اخلاقیات، تصوف، علم، عرفان، عشق، محبت، حسن ، ہجر،ملن،جوانی، بڑھاپا، مظاہرِ فطرت، پرندے، موسم،معاشرتی جبر، عدمِ مساوات ،لالچ سمیت متعدد موضوعات اور ان کی جزئیات شامل ہیں۔اس کے موضوعات کی بوقلمونیوں کا احاطہ اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔اس لیے کہ اپنے آغاز سے اب تک اس نے بیسیوں منزلیں دیکھی ہیں اور سیکڑوں پڑاؤ ڈالے ہیں۔

دوہا میں ہیئتی و صنفی تجربات

دوہا کی روایتی ۲۳ تکنیکوں کاذکر توگذشتہ صفحات میں ہوچکا ہے۔ یہاں دورِ حاضر میں ہونے والے تغیرات اور تبدیلیوں کا جائزہ لیاجائے گا۔موجودہ دور میں جہاں بعض شاعروں کے یہاں وزن کی سطحوں پرکچھ تجربات دکھائی دیتے ہیں، جیسے جمیل الدین عالیؔ صاحب اور ڈاکٹر طاہرسعید ہارون نے بعض اوقات جہاں سرسی چھند میں ایک آدھ رُکن بڑھایا اور کم کیا ہے،وہاں رشید قیصرانی نے بھی کچھ ایسے ہی تجربے کیے ہیں۔لیکن ان کے برعکس انڈیا میں بڑی تعداد میں صنفی تجربوں میں بھی اسے شامل کر لیا گیا ہے۔ جیسے دوہا غزل، مردف دوہا،ہائیکودوہا، دوہا گیت، دوہا قطعہ، دوہا مثلث، دوہا ترائیلے، دوہاسانیٹ، شخصی دوہا،معرّیٰ دوہا،دوہا نظم، گُرجاں دوہا کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔ اس صنفی انتقال یا اختراع کے پیچھے سب سے نمایاں ڈاکٹرفرازحامدی دکھائی دیتے ہیں۔ان کے ساتھ ساتھ ڈاکٹرمناظر عاشق ہرگانوی ہیں۔ اوران اصناف کو اختیار کرنے والوں میں ساحر شیوی، وِدّیاساگر آنند، ڈاکٹرساغرجیدی، امام قاسم ساقی،شارق جمال،ڈاکٹرطاہرسعید ہارون، صابرعظیم آبادی، نذیرفتح پوری، کوثر صدیقی، ڈاکٹراسلم حنیف، ڈاکٹر سیفی سرونجی، انور شمیم انور ، عثمان قیصر، ڈاکٹر مرزاحسن ناصر، ظہیرغازی پوری، احسان ثاقب، رفیق شاہین، ڈاکٹر شمیم ہاشمی، یوسف جمال، قاضی رئیس، منظر صدیقی،شارق عدیل،ڈاکٹرافضال عاقل، اودے سرن ارمان،سیدہ نسرین نقاش، سیمافریدی، آبھاپوروے،ڈاکٹرحسین انورصدیقی، جاوید اخترا عظمی، سہیل غازی پوری، عبیداللہ ساگر، رضا رامپوری، ڈاکٹر امریندر، میکش اجمیری، ڈاکٹر ولی چشتی، ڈاکٹر طالب دھول پوری، تاج قائم خانی ، سیدمختار ٹونکی، عقیل شاداب،شاہین فصیح ربانی اور شکیل جے پوری سمیت بیسیوں دوسرے ہیں۔ان میں سے اکثر نے دوہا غزل اور دوہا گیت میں طبع آزمائی کی اور دوہا کے روایتی وزن یعنی دوہاچھند کواختیار کیا۔

اس فہرست میں کچھ پاکستانی شاعر بھی شامل ہیں۔یوں دکھائی دیتا ہے ،جیسے ان تجربوں میں بڑی کشش ہے، اسی لیے اتنی بڑی تعداد میں لوگ راغب ہوئے۔یہ کیفیت بھی حیدر قریشی صاحب کی ماہیا کی تحریک جیسی معلوم ہوتی ہے،اُس تحریک نے بھی دیکھتے ہی دیکھتے کئی لکھنے والوں کواپنی طرف نہ صرف متوجہ کیا، بلکہ بہت کم عرصہ میں اُردو ماہیا کے کئی ایک مجموعے بھی سامنے آ گئے۔بادی النظر میں ان تجربوں سے دوہا کو یہ فائدہ پہنچا ہے، کہ شاعروں نے لفظ"دوہا" کی ایک طرح سے حیاتِ نو کی سبیل کر دی ہے۔ایسا نہیں ہے، کہ خالص دوہا لکھنے والے نہیں رہے، بلکہ یہ ضرور ہے، کہ ان کی تعداد بہت محدود ہے۔پھر غزل اور گیت خالص دوہا کی نسبت آسان ہیں۔اس سہولت اورآسانی کے باعث بھی بہت سے لوگ ان تجربوں میں شامل ہوئے ہوں گے۔بڑی تعداد نے تو منھ کا ذائقہ بدلنے یا زمانے کی ہوا کے مطابق اس طرف رُخ کیا ہے، مگر بعض لوگوں نے توباقاعدہ تحریک کے طور پراسے اپنایا۔ان میں بھی نمایاں نام وہی شروع کے ہیں۔یعنی ڈاکٹر فراز حامدی، ڈاکٹر عاشق حسین ہر گانوی،ڈاکٹر طاہر سعید ہارون ، ساحر شیوی،وِدّیاآنند ساگر اورامام قاسم ساقی وغیرہ۔ان لوگوں نے توکثرت سے لکھاہے۔کوثر صدیقی نے توایک قدم اوربڑھاتے ہوئے دوہا غزلوں میں ردیف وارکا کشٹ بھی اٹھایا۔

جہاں ان تجربات کو بڑے پیمانے پرپاک وہند میں سراہا گیا اوران کی تقلید کی گئی ، وہاں ان کے خلاف بھی آوازیں بلند ہوئیں۔جب علمائے ادب نے دوہاچھند کے مقابلے میں سرسی چھند کوقبول کرنے میں اتنی صبر آزمائی کی اور بڑے عرصے تک اس کی قبولیت سے ہچکچاتے رہے، ایسے میں ان تجربوں کی تحسین سنجیدہ حلقوں میں کیوں کر ہوسکتی تھی؟ ان لوگوں کے نزدیک دوہا پر یہ ضرب ایسی ہی ہے، جیسے ایک زمانے میں غزل کی کمر پرمسلسل ایسی ضربیں لگتی تھیں۔کئی ایک تجربوں کے بعد بھی غزل اپنی حالت میں سلامت ہے۔مالِ کار دوہا کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوگا۔اگر کوئی اسے اپنائے تواس کے مکمل لوازمات اور پابندیوں کے ساتھ۔اور یہ تجربات موسمی کھمبیوں کی طرح خود ہی اپنا وجود کھو دیں گے۔شارق بلیلاوی صاحب توان تجربوں پربرہم دکھائی دیتے ہیں:

"دوہا کو دوہے کے اپنے آہنگ سے جدا کرنے والے بھول جاتے ہیں کہ پھول سے خوشبو نکال دینے یا جسم سے روح الگ کرنے کے بعد کیا بچتا ہے؟ تجربات اور جدت طرازی کی کوشش میں دوہوں کا ستیاناس کر دیتے ہیں۔سمجھتے ہیں کہ ہم نے خوب دوہے کہے ہیں۔خاک کہے ہیں، اپنے منھ میاں مٹھو بننا اچھا نہیں۔"(۴۷)

اس کے باوجود ان تجربوں کوایک اہمیت موجود ہے،جواُوپر بیان کر دی گئی ہے۔دوہا غزلوں اور دوہا گیتوں سے کچھ انتخاب یہاں دیاجارہاہے، تاکہ اندازہ ہوسکے ان تجربوں کاحاصل صحیح معنوں میں کیا ہے۔

دوہا غزل:

میری عزت ہر طرف شہرت چاروں دھام ... بندہ پرور سب ترے انعام و اکرام
جنبش تیرے حکم سے کرتی ہے ہر ذات ... تو چاہے تو بے زباں کنکر کریں سلام

(حمدیہ دوہاغزل۔ڈاکٹر فراز حامدی)
کتنا دلکش جانفزا یا رب تیرا نام ... لب پر ہے صبح و مسا یا رب تیرانام
دُ نیا میں گھوما پھرا ، دیکھے تیرتھ دھام ... دیکھا ، پایا جا بجا ، یارب تیرا نام
(حمدیہ دوہا غزل۔ڈاکٹر ساحر شیوی)
خوش تھا ، جب بھی پالیا ، خوشیوں کا تہوار ... میری نس نس میں بسا خوشیوں کا تہوار
بھولیں کل کی فکر کو ، بے فکر ہوں آج ... دینے آیا یہ صدا ، خوشیوں کا تہوار
(علامہ شارق جمال)
زندہ رہنے کے لیے ، اک مثبت کردار ... لازم ہیں اقوام میں ، مشترکہ اقدار
مجھ کو مجھی سے مانگ کر ، اک دکھیاری نار ... بولے ہے جُگ جُگ جیو ، میرے سکھ سنسار
(عتیق احمد عتیق)
چرکے تھے احساس کے ، ظلمی تھا سنسار ... جینے کی اک آس میں ، مرے ہزاروں بار
اک دوجے سے دشمنی ، ہر سو ہے گوہار ... بھکسی میں انسانیت ، زنجیروں میں پیار
(ڈاکٹر طاہر سعید ہارون)
تم کیا بچھڑے ساجنا ، بچھڑا مجھ سے پیار ... سونی دل کی بات ہے ، سونا ہے سنسار
دستک سن کر دُوار پر جاگ پڑا بیمار ... خواب ادھورے رہ گئے ، ٹوٹا نیند کا تار
(نذیر فتح پوری)
ٹھنڈی رینا پوس کی ، ساجن جلدی آؤ ... کایا میری برف کی ، اگنی کو دہکاؤ
جاتی جگ میں دُور تک کاغذ کی آواز ... جو بھی کہنا ہو تمھیں کاغذ پر لکھ جاؤ
(کوثر صدیقی)
شاید اپنا ربط تھا ، آثاروں کے ساتھ ... پر حاکم نے چُن دیا ، دیواروں کے ساتھ
پڑھتے ہیں تحریر ہم ، آزاروں کے ساتھ ... دُنیا کے غم بانٹتے اخباروں کے ساتھ
(ڈاکٹر اسلم حنیف)
دولت میرے پاس ہے اور نہ کوئی جاگیر ... تیری یادیں ساتھ ہیں تیری اک تصویر
چھلنی سارا ہو گیا دیکھو سینہ چیر ... دل پر آکر ہے لگا نظروں کا جب تیر
(ڈاکٹر سیفی سرونجی)
ٹی وی کے فتنے ادھر ، جب سے گھر گھر آئے ... اپنے گھر میں بھی نظر ، اوچھے منظر آئے

غیروں کے محلوں میں ہو کتنا ہی آرام ... سچی راحت تو مگر خود کے ہی گھر آئے
(انور شمیم انور۔ تین قوافی پر مشتمل)
بیٹھے ہیں بیمار کے کچھ سرہانے لوگ ... زخم لگا کر آئے ہیں، پیار جتانے لوگ
درد بھی ہنس کر سہتے ہیں، ہم دیوانے لوگ ... ہم ہیں سادہ دل مگر سب ہیں سیانے لوگ
(عثمان قیصر)
بھائے کب مجھ کو خوشی، بھائے من کی پیڑ ... میری تو میراث ہے غم کی یہ جاگیر
موسم کا یہ رنگ بھی کتنا ہے دلگیر ... سُن لو اس کو غور سے بجتی ہے زنجیر
(سہیل غازی پوری)
جیون کی اس دوڑ میں کون کرے آرام ... وہ دانا ہے صرف جو کام سے رکھے کام
کام مہارت سے کرو تو ملتا ہے دام ... محنت کرنے سے بھلا کون ہوا ناکام
(عبیداللہ ساگر)
کر دی میں نے زندگی، جاناں تیرے نام ... ہر راحت، ہر اک خوشی، جاناں تیرے نام
رہنے دے میرے لیے جسم جلاتی دھوپ ... ٹھنڈی ٹھنڈی چاندنی، جاناں تیرے نام
(شاہین فصیح ربانی)[۷۴]
پھولوں جیسے لفظ ہیں، خوشبو میرا نام ... ساری دُنیا جانتی، اُردو میرا نام
اُجلے اُجلے پنکھ ہیں، چمکے میری ذات ... اندھیاروں سے کیا ڈروں جگنو میرا نام
چٹکی چٹکی چاندنی، چھائی شوخ بہار ... اور مجھے کیا چاہیے، پاس میں ہے دلدار
سنو دوستو غور سے، بڑے پتے کی بات ... وقت پر کام آئے اگر، پھول سے اچھا خار
(وِدّیا آنند ساگر)[۷۵]
پیاسوں کو تقدیر نے دکھائے کیا کیا خواب ... وہ دیکھو اک باؤلی، وہ دیکھو تالاب
جیون کے منجدھار میں، اپنی کیا اوقات ... بڑے بڑے تیراک بھی، ہوتے ہیں غرقاب
(کوثر صدیقی)[۷۶]
غلط تھا اپنا عندیہ کیا ہے استعجاب ... کاہن زادہ مر گیا، کیا ہے استعجاب
تیز ہوا کے دوش پر رمتی ہے میزان ... اس میں صوفی پارچہ کیا ہے استعجاب
(ڈاکٹر ساغر جیدی)[۷۷]
جمہوری اک رنگ میں، بھیگا ہر اک رنگ ... اس کو آزادی کہیں یا کہ کوئی جنگ

دولت در کے سامنے ، بیٹھے ملّا پیر ... نردھن کو بھی دیکھیے ، بیٹھا اپنے سنگ
(امام قاسم ساقی)(۷۸)

یہاں منتخب شعرا کے کلام میں سے مطلع کے ساتھ ایک شعر دیا گیا ہے۔اگرچہ یہ پہلے بھی کہا گیا ہے، کہ تجربے کی حد تک توبات دُرست ہے، لیکن خدا لگتی بات یہ ہے، کہ اس سارے کلام میں شاذونادر ہی کوئی دوہا یا شعر ایسا ہوگا جو پھڑکا کے رکھتا ہو۔ان نظمیوں میں نہ تو دوہے جیسارَس جس ہے اور نہ غزل کے شعروں جیسی رمزیت وتازگی۔ کہیں کہیں تولفظوں کے ساتھ زبردستی بھی دکھائی دیتی ہے۔کھینچ تان کرانھیں وزن کی کسوٹی پر چڑھایا گیا ہے۔اس سب کے باوجود اس تجربے کی یہ اہمیت ہمیشہ رہے گی، کہ دوہا نگاری کی تاریخ ان کے بغیر مکمل نہیں ہوسکے گی۔بالکل اسی طرح جیسے آزاد غزل، منی غزل اورغزل سار کے تجربوں کا ناپسند کیے جانے کے باوجود انھیں غزل کی تاریخ میں یاد رکھا جاتا ہے۔"دوہا غزل" کو بہ ہرحال غزل کے باب میں کیے گئے متذکرہ تجربوں سے امتیاز و تفوق حاصل ہے۔

دوہا گیت:

ساجن میں مجبور ہوں ، دے نہ مجھے آواز
مشکل ہے جو اب بجے ، دل کا ٹوٹا تار
نازک سی اُبلا ہوں میں ، دنیا ہے بے پیر
دُنیا نے ڈالی مرے ، پیروں میں زنجیر
تن من میں پیوست ہیں ، زہر میں بھیگے تیر
گِرجاں کو گھیرے ہوئے ، چاروں اور ہیں باز
ساجن میں مجبور ہوں..............!
(وِدّیا آنند ساگر)۷۹

پھولوں کی مہکار میں ڈوبا میرا گاؤں
چڑیوں کی چہکار میں ڈوبا میرا گاؤں
بچپن کے گلزار میں ڈوبا میرا گاؤں
سندر سندر باغ سا ، سپنوں جیسا گاؤں
چھوٹا میرا مائکا ، چھوٹا میرا گاؤں
گیہوں جَو کی بال سے مہکے مہکے کھیت
ہیروں پنّوں سے بھرے گہنوں جیسے کھیت

بسے ہیں سارے جسم میں سوندھے سوندھے کھیت
دُنیا کے ہر جیو کو جیون دیتا گاؤں
چھوٹا میرا مائکہ.........!!
(کوثر صدیقی)۸۰

سجنی تیری یاد میں ، بیتی ساری رات
ماضی کے حالات سے ، کرلی میں نے بات
سجنی تیری یاد میں.........!!
تیرا ہنسنا روٹھنا ، تیرے بکھرے بال
ہر دم رہتے دھیان میں ، گورے گورے گال
سجنی تیری یاد میں.........!!
(امام قاسم ساقی)۸۱

بستر پر احساس کے کروٹ لیتی رات
میری نیند اُڑائے گی آج بھی پگلی رات
میں نے بھی تقدیر کے تارے کیے شمار
لیکن اس آکاش کی سیما اَپرمپار
عمروں کے اس کام کو ایک ذرا سی رات
بستر پر احساس کے.........!!!
(ڈاکٹر فراز حامدی)
ٹوٹے دل کے تار ہیں ، روٹھا ہے سنگیت
کیسے چھیڑوں راگنی ، کیسے گاؤں گیت
کیسے گاؤں گیت
ساجن مجھ سے دُور ہیں ، آئے اُن کی یاد
سپنے چکنا چُور ہیں، ہونٹوں پہ فریاد
آہیں ، نالے یہ کہیں ، غم ہے تیرا میت

کیسے گاؤں گیت

(ڈاکٹر ساحر شیوی)

گاؤ سکھیو! جھوم کے آئی ہے برسات
پھول کا چہرہ چوم کے ہنستی ہے برسات

من کی کلیاں کھل اٹھیں مہکا ہے رنگ روپ
سواگت کرنے آ گئی ، روپ نگر کی دھوپ
پچھلی برکھا رُت سے یہ اچھی ہے برسات
گاؤ سکھیو! جھوم کے..........!

(صابر عظیم آبادی)

لوک لاج کو تج دیا چھوڑ دیا سنسار
نیّا ڈوبی جائے ہے آؤ کھیون ہار
کب آؤ گے بالما کرنے موہے نہال
یاد میں توری باوری غم سے پڑی نڈھال
آؤ مورے دیوتا ، آؤ مرے کرتار
لوک لاج تج دیا........!!

(عقیل شاداب)۸۲

گیت دوہا کے قریب کی چیز ہے، اس لیے یہاں یہ تجربہ کھٹکتا نہیں۔اس لیے کہ دونوں کا خمیر ایک ہے۔دونوں کی لفظیات اور پس منظر ایک ہیں،دونوں ایک دوسرے سے ہم آمیز ہیں۔محض بحر کے فرق سے ان گیتوں کے ساتھ لفظ''دوہا'' جوڑ دیا گیا ہے۔حالاں کہ گیت کسی بھی وزن میں لکھا جاسکتاہے۔اس کی ہیئت بھی محدود نہیں۔البتہ اس روش میں لکھے گئے بعض گیت دل میں جگہ بناتے ہیں۔اس کا سبب مانوسیت اور خاص فضا ہے۔

دوہا قطعات:

پیار کہاں سے لایئے ، کہیں نہیں بازار
کرے نہ کوئی شہر میں پیار کا کاروبار
لابھ کمانا ہُوا اگر ، توڑ کے سب سِدّھانت

پھول کی دھرتی پر کرو، کانٹوں کا بیوپار

میں ہی پیچھے رہ گیا، نکل گئے احباب
چلتے چلتے تھک گیا، اٹھائے میں اسباب
ابھی جو ندی خشک ہے، آئے گی اس میں باڑھ
مجھے بہا لے جائے گا، منزل تک سیلاب
(کوثر صدیقی)۸۳
یوں تو وہ بھی عشق میں، ہوئے تھے برباد
دنیا کرتی آج بھی لیکن ان کو یاد
مٹنا تھا سو مٹ گئے، چھوڑا اپنا نام
زندہ ہیں تاریخ میں، مجنوں اور فرہاد

اپنی بگڑی آل کو، گولی مارو یار
جی کے اس جنجال کو، گولی مارو یار
جو کچھ اپنے پاس ہے، کر دو تم خیرات
دھن دولت اور مال کو، گولی مارو یار
(وِدّیا آنند ساگر)[۸۴]
پل پل موسم کی طرح بدلے مرے نصیب
رفتہ رفتہ کھو گئے، تھے جو مرے قریب
جب تک دولت پاس تھی، دشمن بھی تھے یار
پھیر کے منھ سے چل دیے، جب میں ہوا غریب

دل میرا مجروح ہے، ٹوٹا ہوا ہے ساز
ٹوٹے بازو کس طرح؟ ممکن ہے پرواز
صحرا صحرا ڈھونڈتی، تجھ کو ہی بے درد
میرے گیتوں میں ڈھلی، درد بھری آواز

(امام قاسم ساقی)[۸۵]

کچھ اور شاعروں نے بھی اس باب میں اپنا نام لکھوایا ہے۔لیکن یہاں انھی شعرا کے کلام سے نمونہ دیا گیا، تاکہ کچھ اندازہ ہوسکے کہ پہلے سے موجود اصناف کے ساتھ لفظ ''دوہا'' منسلک کرنے کے بعدان میں کیاتبدیلی آئی ہے یا اُن پر کیا اثرات مرتب ہوئے ؟ جہاں تک مجھے اندازہ ہوا، تویہاں ایک گھٹن کے احساس کے سوا کچھ نہیں۔عمومی طور پر قطعہ رواں دواں اور پُر تاثیر ہوتا ہے، یہاں کچھ استثنائی حالتوں کے علاوہ معاملہ اُلٹ ہے۔البتہ یہ ہے کہ ہر دو مصرعوں کو الگ کرکے دیکھا جائے تو پھر دوہے کا رَس جس نمایاں ہوتا ہے اور شاید اسی تجربے کا حاصل یہی ہو۔مجموعی طور پر اس تجربے نے دوہے کی روایت کو اگربڑھاوا نہیں دیا تو نقصان بھی نہیں پہنچایا۔

دوہانظم:

یہاں کچھ شاعروں کی نظمیں دی جارہی ہیں،اُن کے دعوے کے موجب یہ ''دوہانظمیں'' ہیں۔ملاحظہ ہو:

فیصلہ
جب بھی ادنیٰ بات پر
ہوتی ہے تکرار
ذہن ودل کے درمیاں
اٹھ جاتی ہے دیوار
ذہن کہے کچھ اور ہی
دل کہتا کچھ اور
آخر ایسے میں کریں
کس کی بات پر غور
ذہن ودل میں بڑھ گئی
آج بھی یہ تکرار
اس ان بن کا فیصلہ
کیسے ہو گا یار؟
(امام قاسم ساقی)[۸۶]

اس نظم میں جہاں دوہا کابسرام آتا ہے،اگلاجزووہاں سے الگ کرکے نیچے لکھ دیا گیا ہے۔

ایک باپ کی مجبوری

گیہوں ، جوار اور باجرا ، ہُوا نہ کچھ اس سال
پچھلے برسوں کی طرح پڑے نہ پھر آکال
کھیتی چوپٹ ہو گئی ، گاؤں میں سب بے کار
ملے نہ آدھے پیٹ بھی ، کسی کو روٹی دال
بیٹی کا اس حال میں ، کیسے ہو گا بیاہ
ٹی وی موٹر سائیکل مانگ رہا سسرال
(کوثر صدیقی)[۸۷]

اس طرح کی بیسیوں مثالیں پہلے سے ہی موجود ہیں۔الیاس عشقی ،جمیل الدین عالی، عرش صدیقی ،ڈاکٹر طاہر سعید ہارون سمیت بعض شاعروں نے روایتی دوہے کے اندر ہی عنوانات سجائے ہیں۔

اب وِدّیا آنند ساگر کے کلام سے مردّف دوہا، معریٰ دوہا اور شخصیاتی دوہا کی مثالیں دیکھیں:

کریں نہ جو تیرا اَدب اُن سے بچنا سیکھ
بنیں جو ذلّت کا سبب ، اُن سے بچنا سیکھ

رستے میں چلتے ہوئے ، کیا ہے نیچے دیکھ
ٹھوکر سے بچنا ہے تو ، راہ کے روڑے دیکھ

جب تک وہ ڈھاتا رہا ، مجھ پر ظلم پہ ظلم
مجھے بھیانک خواب کا ہوتا رہا گمان

مجھ سے ملنے آئے گا ، تب میرا دلدار
جبکہ میری قبر پر ، اُگ آئے گی گھاس

غالب
ادب کے تن کی روح ہے ، ان کا حسیں کلام
ہیں شعراء کے پیشوا ، غالب جن کا نام

میر تقی میر
رہے ادب کے باغ میں ، خوشبو بن کر میر

ہے ان کے اشعار میں ، درد یلی تاثیر
علامہ اقبال
ادب کے مہر و ماہ ہیں ، علّامہ اقبال
جنھوں نے اپنی قوم کا ، رکھّا سدا خیال(۸۸)

شخصی دوہوں کی مثالیں ہمارے یہاں جمیل الدین عالی، ڈاکٹر وحید قریشی، تاج سعید اور ڈاکٹر طاہر سعید ہارون کے یہاں پہلے سے موجود ہیں۔گویا اگر شخصی دوہوں کا عنوان الگ سے نہ بھی سجایاجاتا تو بات بنی ہی تھی۔کچھ اور بھی تجربے ہوئے اور خصوصاً ڈاکٹر فراز حامدی اور ان کے رفقاء نے بہت کام کیا ، خود ان کا اپنا بیان ہے:"آج اُردو دُنیا میں دوہا نہ صرف اُردو شعراء کی محبوب صنفِ سخن ہے، بلکہ اس میں کئی صنفی تجربات بھی ہورہے ہیں۔راقم الحروف نے دوہا گیت ، دوہا غزل، دوہا ترائیلہ،دوہا سانیٹ،دوہا نظم،دوہاقطعہ ، دوہا مثلث ، دوہا معریٰ مثلث، دوہاچار بیت، دوہا دوبیتی وغیرہ کہہ کراس میں اضافے کیے۔"(۸۹)

دوہا کی معلوم ابتدااور روایت سے دیکھا جائے تو یہ اندازہ ہوتا ہے، کہ اس صنفِ سخن نے اُردو اَدب میں بتدریج مقام بنایا۔اٹھارہویں صدی میں اس کا وجود قریباً سکڑ کر رہ گیا اور حد تو یہ ہے، کہ اس دور میں کوئی بھی ہندو یا مسلمان شاعر اس جانب متوجہ دکھائی نہیں دیتا۔جس طرح اُردو میں رواج دینے میں صوفیائے کرام نے نمایاں خدمات انجام دیں ، اسی طرح اس کے دوبارہ احیا کا سہرا بھی ایک مسلم شاعر، ریاضی دان خواجہ دل محمد دل کے حصے میں آیا۔اُن کا مجموعہ "پیت کی ریت" قیام پاکستان سے کچھ قبل شائع ہوا۔قیام پاکستان کے چند برس بعدپاکستان سے ہی جمیل الدین عالی کا مجموعہ شائع ہوا، جس میں دوہے شامل تھے۔انھی کی دوہا نگاری کے باعث دوہے کو رواج ملا اوردوہانگاری پر بحث کا آغاز ہوا۔یوں ایک طرح سے دوہا کی تاریخ ایک بار پھر مرتب ہوئے اور شعرائے اُردو نے اس جانب خصوصیت کے ساتھ توجہ دی۔پاکستان میں جلال میرزا خانی،افضل پرویز،قتیل شفائی،الطاف پرواز، جمیل عظیم آبادی،سید قدرت نقوی، ڈاکٹر وحید قریشی،ع۔س۔مسلم،بشیر منذر،عبدالعزیزخالد،جمال پانی پتی،رشید قیصرانی، صہبا اختر،تاج سعید، ڈاکٹر صابر آفاقی، شاعر صدیقی، پرتوروہیلہ،امین خیال،سہیل غازی پوری،الیاس عشقی ، تاج قائم خانی ، ڈاکٹر عرش صدیقی ،شارق بلیلاوی،ناصر شہزاد، عمر فیضی، رفیع الدین راز،عابدصدیق،کشورناہید،انوار انجم، مشتاق عاجز،شجاعت علی راہی، اعتبار ساجد،توقیر چغتائی ،سید زاہدحیدر، خاورچودھری، تنویر پھول اور "مہان دوہانگار" کا خطاب رکھنے والے پروفیسر ڈاکٹرطاہر سعید ہارون عالی جی کی تحریک کے بعد آنے والے شاعر ہیں۔ان میں سے بعضوں نے دوہاچھند کو اختیار کیا اوراکثر نے سرسی چھند میں دوہا نگاری کی۔

پاکستان کے برعکس اگرچہ دوہا چھند میں ہی اکثردوہا کہاگیالیکن وہاں ایک امتیاز یہ سامنے آیا کہ اُن علمائے اَدب نے اس صنف کولاحقوں اور سابقوں سے سجا دیا۔کئی شاعروں نے دوسری مروجہ اصنافِ سخن کے ساتھ لفظ"دوہا" جوڑ دیا

اور اس کا مخصوص وزن اورآہنگ اختیار کر کے اس کو ثروت مند کرنے کی اپنے تئیں کوشش کی۔اس سعی کا حاصل یہ نکلا کہ وہ صنف جو کہیں زمانے کی گرد تلے چھپ گئی تھی ، اَب رسائل وجرائد میں دکھائی دیتی ہے۔نئی نسل کے لوگ بھی اس سے متعارف ہو رہے ہیں۔اس تناظر میں ان صنفی اور ہیئتی تجربوں کوقدر کی نگاہ سے دیکھاجائے گا۔اگرچہ اَب بھی بعض لوگ ان تجربوں پرناک بھوں چڑھائے بیٹھے ہیں اورآئندہ بھی اعتراض ہوتارہے گا لیکن ان کی تاریخی اہمیت کبھی کم نہیں ہوپائے گی۔اس لحاظ سے ان لوگوں کا یہ اہم کارنامہ ہے۔جہاں تک خالص دوہے کی بات ہے تو حال ہی میں سامنے آنے والے بعض مجموعے اس کی حیاتِ نوکی ضمانت ہوسکتے ہیں۔اس سلسلے میں‌سب سے نمایاں نام توڈاکٹرطاہرسعیدہارون کا ہے ، جن کے اب تک بارہ مجموعے شائع ہوچکے ہیں اورحال ہی میں"جیوتی" کے نام سے ان کے دوہوں پر مشتمل مجموعہ آیا ہے۔ان کے ساتھ ساتھ مشتاق عاجز اور رفیع الدین رازکانام بھی لیاجاسکتا ہے، کہ ان شاعروں کے مجموعے بھی خالص دوہے کی پوری شان کے ساتھ حال ہی میں شائع ہوئے۔ادھر انڈیا میں بھی کئی ایک لوگ خالص دوہا کہہ رہے ہیں‌جواس صنف کی مقبولیت پردال ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ہندی شاعری،طبع دوم ،اعظم کُریوی ، ڈاکٹر،سگماپریس،اسلام آباد،۲۰۰۹ء، ص۴

۲۔ ایضاً، ص۵

۳۔ میگھ ملہار،طاہرسعیدہارون،ڈاکٹر،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،۲۰۰۷ء، ص۵

۴۔ ہندی اُردو لغت،راجہ جیسور رائے اصغر، مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد، ۱۹۹۳ء،ص۲۵۷

۵۔ علمی اُردو لغت،وارث سرہندی،علمی کتب خانہ ، لاہور،۱۹۹۶ء ،ص۷۵۶

۶۔ قدیم اُردو لغت،جلد نہم،اُردو لغت بورڈ، کراچی،۱۹۸۸ء،ص ۷۳۵

۷۔ فرہنگِ آصفیہ، جلد دوم،سیداحمد دہلوی،مرکزی اُردو بورڈ،لاہور،۱۹۷۷ء،ص۲۸۷

۸۔ اعجازالغات، ذوالفقار تابش

۹۔ آکھیابابافرید نیں،پاکستانی پنجابی اُردو بورڈ،لاہور،۱۹۹۷ء،ص ۱۱۹(اصل اقتباس پنجابی زبان میں)

۱۰۔ وڈی پنجابی لغت،جلددوم،اقبال صلاح الدین، عزیز پبلشرز،لاہور، ۲۰۰۲ء ، ص ۴۲۵

۱۱۔ فیروزالغات،مولوی فیروزالدین، فیروز سنز،لاہور

۱۲۔ نورالغات جلد سوم،نورالحسن نیر، نیشنل بک فاؤنڈیشن،اسلام آباد،۱۹۸۵ء، ص ۱۴۱

۱۳۔ جامع الغات، جلد دوم، خواجہ عبدالمجید،اُردو سائنس بورڈ،لاہور،۱۹۸۹ء،ص۱۰۴۰

۱۴۔John T , Platts , Urdu Classical Hindi and English Dictionary , New Delhi : 1977

۱۵۔The Oxford English Dictionary . Delhi , 1977

۱۶۔R. C. Pattak Vamasai , Bhargaua's Standard Illustred Dictionary , Jan 1976

۱۷۔ عارف منصور، رنگِ اَدب، کراچی، کتابی سلسلہ ۵، مرتب: شاعر علی شاعر، س ن، ص ۶۲

۱۸۔ جمیل یوسف، ایضاً، ص ۸۴

۱۹۔ محمد سالم ، ایضاً، ص ۸۸

۲۰۔ محمد محفوظ الحسن، ڈاکٹر، ایضاً، ص ۹۵

۲۱۔ جمیل عظیم آبادی، ایضاً، ص ۱۲۱

۲۲۔ رنگِ اَدب، کراچی، ص ۱۴۴

۲۳۔ اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں، بھوپال، ۱۹۸۱ء، ص ۱۹۲

۲۴۔ تاریخ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند، جلد اول، ۱۹۷۱ء، ص ۱۲۴

۲۵۔ ایضاً، ص ۲۵۴

۲۶۔ تنقید و تحقیق ، جابر علی سید، کاروانِ ادب، ملتان صدر، ۱۹۸۷ء، ص ۴۸

۲۷۔ ماہنامہ ادب لطیف، جلد ۶۹، شمارہ نمبر ۳، مارچ ۲۰۰۴ء، لاہور

۲۸۔ شبد کوش، ص ۴۰۹، بحوالہ: رنگِ اَدب، کراچی، ص ۱۷۷

۲۹۔ ضیاء الحسن ، ایضاً، ص ۱۸۷

۳۰۔ شہناز پروین، ایضاً، ص ۲۰۰

۳۱۔ بشریٰ اعجاز، ایضاً، ص ۲۱۳

۳۲۔ محمد طہور خان پارس، ڈاکٹر، ایضاً، ص ۲۱۸/۲۱۹

۳۳۔ رگوناتھ روپک، بحوالہ : شین۔کاف نظام، دوہا تجزیہ اور چند سوال، مشمولہ: پاکستان میں اُردو دوہا، ص ۸۴

۳۴۔ دوہا رنگ، وِدّیا ساگر آنند، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی، ۲۰۱۰ء، ص ۲۳

۳۵۔ ظفر عمر قدوائی، ڈاکٹر ، ایضاً، ص ۳۲

۳۶۔ جمیلہ عرشی ، ڈاکٹر، ایضاً، ص ۴۷

۳۷۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، رنگِ اَدب، کراچی، ص ۳۳

۳۸۔ من موج، طاہر سعید ہارون، ڈاکٹر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۱ء، ص ۱۲

۳۹۔ عارف منصور، رنگِ اَدب، کراچی، ص ۶۲

۴۰۔ محمد سالم، ایضاً، ص۸۸
۴۱۔ مناظر عاشق ہر گانوی، شاہد جمیل (مرتبین) دوہارنگ، نرالی دُنیا پبلی کیشنز، نئی دہلی ۲۰۰۳ء ص۱۰
۴۲۔ جمیل عظیم آبادی، رنگِ اَدب، کراچی، ص۱۲۱
۴۳۔ شفیق احمد شفیق، ایضاً، ص۱۷۳
۴۴۔ شارق بلیلاوی، ایضاً، ص۱۸۳
۴۵۔ دیباچہ، ڈھائی آکھر، کوثر صدیقی، ادبی دُنیا پبلی کیشنز، جے پور، انڈیا، ۲۰۰۶ء ص ۱۰
۴۶۔ کیسر کیسر دوہے، ساغر جیدی، ڈاکٹر، رائل سیما اُردو رائٹرس فیڈریشن، کڈپہ، ۲۰۰۹ء، ص۵/۶
۴۷۔ بشریٰ اعجاز، رنگِ اَدب، ص۲۱۳
۴۸۔ محمد طہور خان پارس، ڈاکٹر، ایضاً، ص ۲۱۸
۴۹۔ اُردو کا اپنا عروض، گیان چند جین، انجمن ترقی اُردو ہند، نئی دہلی، ۱۹۹۰ء، ص۲۷
۵۰۔ دوہارنگ، مرتبین مناظر عاشق ہر گانوی، شاہد جمیل، ص ۱۱/۱۲
۵۱۔ ہندی شاعری، طبع دوم، اعظم کُریوی، ڈاکٹر، ص۱۶/۱۷
۵۲۔ ایضاً، ص ۸۲/۸۹
۵۳۔ ایضاً، ص۱۴۱
۵۴۔ عارف منصور، رنگِ اَدب، کراچی، ص۶۲/۶۳
۵۵۔ پاکستان میں اُردو دوہا، مشمولہ: کملی میں بارات، ص۷۱
۵۶۔ ہندی شاعری، طبع دوم، اعظم کُریوی، ڈاکٹر، ص۱۲
۵۷۔ اُردو اور ہندی کے جدید اوزان، سمیع اللہ اشرفی، علی گڑھ، ۱۹۸۴ء، ص۲۹۹تا۳۰۰
۵۸۔ پاکستان میں اُردو دوہا، مشمولہ: کملی میں بارات، ص۵۹/۶۰/۸۶
۵۹۔ جمیل عظیم آبادی، رنگِ اَدب، کراچی، ص۱۲۱
۶۰۔ شاہد جمیل، ایضاً، ص۱۰۰
۶۱۔ محمد سالم، ایضاً، ص۸۹
۶۲۔ حمایت علی شاعر، ایضاً، ص ۷۶
۶۳۔ من بانی، طاہر سعید ہارون، ڈاکٹر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص۹
۶۴۔ پریت ساگر، طاہر سعید ہارون، ڈاکٹر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص۱۱
۶۵۔ ڈھائی آکھر، کوثر صدیقی، ادبی دُنیا پبلی کیشنز، جے پور، انڈیا، ۲۰۰۶ء ص۱۲

٦٦۔ دوہاغزل...دوہاگیت، مرتب: مناظر عاشق ،ڈاکٹر، ہرگانوی، مکتبۂ کوہسار، بھاگلپور ، انڈیا، ۲۰۰۶ء، ص۹
٦٧۔ من موج، طاہر سعید ہارون، ڈاکٹر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۱ء، ص۱۳
٦٨۔ من دیپک، طاہر سعید ہارون، ڈاکٹر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۱ء، ص۸
٦٩۔ انور سدید، ڈاکٹر، رنگِ اَدب، کراچی ص۴٦/۴۷
۷۰۔ فراز حامدی ، ڈاکٹر، ایضاً، ص۷۸/۷۹
۷۱۔ پریم رس، طاہر سعید ہارون، ڈاکٹر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص۸
۷۲۔ محمد محفوظ الحسن، ڈاکٹر، رنگِ ادب، ص ۹۵
۷۳۔ شارق بلیلاوی، رنگِ ادب، ص۱۸۳
۷۴۔ دوہاغزل...دوہاگیت، مرتب: مناظر عاشق، ڈاکٹر، ہرگانوی ، متفرق صفحات
۷۵۔ دوہارنگ، وِڈّیاساگر آنند، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دریاگنج، نئی دہلی، ۲۰۱۰ء ، ص ۱۲۷/۱۲۹
۷٦۔ ڈھائی آکھر، کوثر صدیقی، ص۱۸
۷۷۔ کیسر کیسر دوہے، ساغر جیدی، ڈاکٹر، رائل سیما اُردو رائٹرس فیڈریشن، کڈپہ، ۲۰۰۹ء ، ص۱۱۹
۷۸۔ فکر و فن کے پھول، امام قاسم ساقی، نوشین پبلی کیشنس ، کڈپہ (انڈیا) ۲۰۰۹ء، ص۳۷
۷۹۔ دوہارنگ، وِڈّیاساگر آنند، ص۱۸۹
۸۰۔ ڈھائی آکھر، کوثر صدیقی، ص۹۴
۸۱۔ فکر و فن کے پھول، امام قاسم ساقی، ص۹٦
۸۲۔ دوہاغزل...دوہاگیت، مرتب: مناظر عاشق، ڈاکٹر، ہرگانوی ، متفرق صفحات
۸۳۔ ڈھائی آکھر، کوثر صدیقی، ص۱۰۰
۸۴۔ دوہارنگ، وِڈّیاساگر آنند، ص۱۹۷
۸۵۔ فکر و فن کے پھول، امام قاسم ساقی، ص۱۰۸
۸٦۔ ایضاً، ص ۸۳
۸۷۔ ڈھائی آکھر، کوثر صدیقی، ص۱۰۲
۸۸۔ دوہارنگ، وِڈّیاساگر آنند، ص۱۱۱تا۱۲۱
۸۹۔ رنگِ اَدب، کراچی، ص۷۷

ڈاکٹر جابر حسین
اسلام آباد ماڈل کالج برائے طلباء،F-10\4
اسلام آباد

تذکروں میں تنقیدِ غزل :اشارات واصطلاحات

History of Urdu literary Criticism is treasured by "Tazkira's". Basically Tazkira means the book written on life and life events of poets. In this type of book the writer comments on the poet and his poetry as well. Authors of Tazkira use critical hints and literary terms to express critical views. These critical hints and literary terms are the initial treasure of classical Urdu criticism. The modern age of Urdu criticism is based upon this classical treasure of criticism.

This article explains the critical terms and hints regarding Urdu Ghazal. It also deals with the terminologies used by Urdu classic poets and authors. This article is helpful for the judgment of classical Urdu Ghazal and it also throws light on the importance of critical hints given in Tazkiras.

"تذکرہ" کے لغوی معنی ذکر، یاداشت، سرگزشت، سوانح عمری کے ہیں۔ [۱]

ادبی اصطلاح میں تذکرہ اس تحریر کو کہا جاتا ہے جس میں شعراء کے مختصر حالاتِ زندگی، نمونہ کلام اور کلام پر مختصر تاثراتی نوعیت کا اظہار خیال کیا گیا ہو۔ ڈاکٹر انور سدید کے لفظوں میں:

اصطلاحی طور پر تذکرہ وہ کتاب ہے جس میں شعرا کے حالات لکھے جائیں۔۔۔انتخاب اشعار کے ساتھ شعرا کے نام اور ان کے مختصر کوائف حیات بھی جمع کیے گئے تو اس کو تذکرے کا نام دیا گیا اور جب اس انتخاب اشعار پر مرتب کی مدلل ذاتی رائے بھی دی جانے لگی تو تذکرے میں مصنف کا تنقیدی زاویہ بھی ابھرنے لگا۔ [۲]

اردو غزل کی تنقید و تفہیم کے ابتدائی وارتقائی سفر کے حوالے سے تذکرہ نویسی کی روایت اور تذکروں کا کردار ناقابل انکار ہے۔اردو غزل کی ابتدائی تنقید و تنقیح کا عمل جہاں مشاعروں اور اساتذہ کی اصلاحات کے ذریعے انجام پاتا رہا وہاں تذکرہ نویسی کے رائج الوقت معیارات و رجحانات سے بھی بقدر ذوق و شوق استفادہ کیا جاتا رہا۔اردو تنقید بالعموم اپنے ابتدائی اسلوب، اصطلاحات، افکار اور رجحانات ومیلانات کے اعتبار سے عربی فارسی ادبی اسالیب ومیلانات کی حامل رہی ہے۔اس کی دیگر متعدد وجوہات میں سے ایک بڑی اور بنیادی واضح وجہ تو یہ تھی کہ اردو کی ابتدائی تخلیقات اور تخلیق کار دونوں کے یہاں عربی فارسی کے ادبی و لسانی میلانات و معیارات کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ تنقیدی پیمانے چونکہ تخلیقات کے غالب عصری میلانات و نظریات سے جُڑے ہوتے ہے اس اعتبار سے اردو غزل

کے ابتدائی تنقیدی وارتقائی سفر میں عربی فارسی کے ادبی معیارات واصطلاحات کی کارفرمائی کوئی ناقابل فہم بات نہیں۔ اردو کی قدیم ادبی تخلیقات کی درست تفہیم و تعبیر تشریح کے لیے انھی معیارات واصطلاحات کا صحیح ادراک از حد ضروری ہے۔

عربی، فارسی اور اردو میں قدیم اسلوب انتقاد کے مطابق ادبیات کو جانچنے اور پرکھنے کا دار و مدار اصلاً تین علوم پر ہے یعنی معانی بیان اور بدیع۔ بعض نقاد عروض اور علم القوافی کے مطالعے کو بھی لازم قرار دیتے ہیں۔(۳)

اردو غزل کی ابتدائی تنقیدی صورت حال کے حوالے سے تذکروں کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہی ہے۔ اردو میں تذکرہ نویسی کی ابتدا فارسی تذکرہ نویسی کی روایت کے تتبع میں ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ اردو تذکروں میں جو فنی اصطلاحات، الفاظ وتراکیب اور اسلوب نگارش حتیٰ کلام کو پرکھنے کے جو معیارات وموازین اپنائے گئے اُن پر فارسی تذکرہ نویسی کی گہری چھاپ نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ اردو تذکرہ نویسوں نے دراصل معاشرے میں رائج ادبی ذوق و آگہی کے پیش نظر اپنے طور پر یہ "فرض کر لیا تھا کہ پڑھنے والے معانی، بیان اور بدیع کی مبادیات سے آگاہ ہیں۔"(۴) اسی لیے بیان وبدیع کی اصطلاحات واشارات کا بے دھڑک استعمال کر لیا۔ یہ اصطلاحات اُن کے اپنے زمانے کے ادبی عالم و قاری کے علم و مزاج کے عین مطابق تھیں۔ جوں جوں زمانہ بدلتا گیا اور برصغیر کے ادب و سماج میں عربی فارسی کی جگہ انگریزی نے لی، ان اصطلاحات واشارات کی معنویت بھی یہاں کے عربی وفارسی اور علم بیان وبدیع سے نابلد قاری کے لیے مبہم، نامانوس، بے مفہوم اور بے سود بنتی گئی۔

اس بات کو تسلیم کرنے میں قطعاً کوئی باک نہیں کہ ان تذکروں میں شاعر کے فکر و خیال، جذبہ و احساس اور سماجی وسیاسی و معاشی حالات و تغیرات میں کارفرما عوامل واسباب کے فنی و تخلیقی ادراک و اظہار کی نوعیت و کیفیت کو اُس اہمیت و نظر کے ساتھ دیکھنے کا رجحان نظر نہیں آتا جو تنقید کا ایک نمایاں اور اہم پہلو بھی ہے اور منصب بھی۔

اردو تنقید غزل کے سفر کو سمجھنے میں جو تذکرے کسی نہ کسی زاویے سے معاونت فراہم کرتے ہیں ان میں درج ذیل تذکرے ناقابل فراموش ہیں: میر تقی میر کا "نکات الشعرا" (۱۷۵۲ء)، میر حسن کا "تذکرہ شعرائے اردو" (۱۷۷۷ء)، غلام ہمدانی مصحفی کا "تذکرۂ ہندی گویاں" (۱۷۹۴ء)، قیام الدین قائم چاند پوری کا "مخزن نکات" (۱۹۵۴/۵۵)، لچھمی نرائن شفیق کا "چمنستان شعرا" (۱۷۷۴ء)، مصطفی خان شیفتہ کا "گلشن بے خار" (۱۸۴۵ء)، حکیم قدرت اللہ قاسم کا "مجموعہ نغز" (1807ء)، مولوی کریم الدین کا "طبقات شعرائے ہند" (1848ء) حکیم فصیح الدین رنج کا "بہارستانِ ناز" (۱۸۴۸ء)، مرزا علی لطف کا "گلشن ہند" اور اردو شاعرات کا اولین تذکرہ جو حکیم فصیح الدین رنج نے "بہارستان ناز" (1864ء) کے نام سے تحریر کیا۔

ان تذکروں میں تنقید کی جو صورت سامنے آئی ہے وہ تاثراتی وذوقی ہونے کے ساتھ ساتھ تذکرہ نویس کی ذاتی پسند وناپسند پر مشتمل ہے۔ اس ضمن میں "گلشن بے خار" کے مصنف نواب محمد مصطفی خان شیفتہ کا یہ نقطہ نظر نہایت قابل توجہ جو انھوں نے اپنے تذکرے کے مقدمے میں بیان کیا ہے۔

اساتذہ کے دواوین کو دقت نظر اور نگاہ انصاف کے ساتھ مطالعہ کیا گیا اور ان سے انتخاب لیا گیا۔ جن کے دیوان مل نہ سکے ان کے افکار تذکروں اور سفینوں سے حاصل کیے گئے اور جو پسند آئے انتخاب میں لے لیے گئے۔(۵)

اس اقتباس میں "دقت نظر، نگاہ انصاف، افکار اور پسند" چار ایسے نکات ہیں جو تذکرے کا مکمل معیار واضح کر رہے ہیں۔ عموماً تذکروں میں لسانی معیارات اور لفظی نزاکتیں زیادہ اہم قرار پائی ہیں۔ اس ضمن میں آبرو اور قدرت اللہ قدرت کے بارے میں "نکات الشعراء" کی رائے بطور مثال ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔ آبرو ایک آنکھ سے معذور تھے۔ انکی یہ جسمانی کمزوری میر تقی میرؔ کے اندر چھپے نقاد کی نظر میں آئی تو "نکات الشعراء" میں یہ جملہ لکھوا دیا "دجال صفت دنیا کی بے توجہی کے باعث اس کی ایک آنکھ بے کار ہو گئی تھی۔"[۶] قدرت اللہ قدرتؔ کے بارے میں وہ یوں رقم طراز ہوئے ہیں "اگرچہ تخلص قدرت ہے مگر عاجز سخن ہے۔"[۷]

"نکات الشعراء" کے مطالعے سے ایک طرف یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ میر تقی میرؔ کے اندر ایک بے رحم، متعصب اور انا پرست نقاد چھپا ہوا تھا تو دوسری طرف یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ شاعری خصوصاً غزل کی فنی، لسانی اور عروضی باریکیوں پر میر تقی میرؔ کڑی نگاہ رکھا کرتے تھے۔ چنانچہ میرؔ کے اندر کا نقاد اپنے عناد، انا اور تنقیدی بصیرت تینوں کے امتزاج سے کسی شاعر کی شخصیت اور کلام پر اظہار خیال کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اپنے زاویے سے جو سچائی میرؔ کے سامنے واضح ہو جاتی اسے انہوں نے بے دھڑک پیرائیہ تحریر کر ڈالا ہے۔ مذکورہ بالا مثالوں میں جہاں میر کی انانیت صاف نظر آتی ہے اور اپنے علاوہ دوسرے شعراء کو خاطر میں نہ لانے کا رجحان واضح طور پر محسوس ہوتا ہے وہاں غور کرنے والی یہ بات بھی معلوم ہوتی ہے کہ تذکرہ نویس میرؔ کا تنقیدی شعور کس طرح انکی رائے تشکیل دیتا ہے۔

اول الذکر مثال میں جہاں انہوں نے دنیا کو "دجال صفت" کہہ کر غم روزگار اور اسکی ستم ظریفیوں کی طرف توجہ دلائی ہے وہاں یہ نکتہ بھی دبے دبے لفظوں میں بیان کر ڈالا کہ فن پارہ اپنے سماج اور سماجی حالات کے اثرات سے قطعی طور پر مبرا نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ سماجی حالات و واقعات شاعر کے بیرون پر جس طرح اثر انداز ہوتے ہیں کم و بیش اسی طرح اس کے اندرون پر بھی اپنے اثرات مرتب کر ڈالتے ہیں۔ ثانی الذکر مثال میں قدرت اللہ قدرت کے بارے میں "عاجز سخن" کہہ کر گویا ان کی غزل گوئی کی استعداد و صلاحیت پر تنقید کی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ میرؔ کے نزدیک شاعری اور اچھی غزل کے لیے ضروری ہے کہ شاعر کے خمیر میں مادۂ شعر موجود ہو۔ بالفاظ دیگر میرؔ شاعری میں "آورد" کے قائل نہیں "آمد" کی اہمیت کے قائل تھے۔

قدیم زمانے کے تنقیدی معیار اور اس ضمن میں "نکات الشعرا" کی تنقیدی نوعیت کا ذکر ڈاکٹر جمیل جالبی نے ایک جگہ ان الفاظ میں کیا ہے:

لفظوں اور محاوروں کے استعمال میں احتیاط اور اظہار کو بہتر و موثر بنانے کی کوشش یہی اُس دور کے تنقیدی معیار تھے۔ کوئی شعر پسند آیا تو اس پر "واہ" کہہ دیا اور تعریف کر دی اور اگر اس میں کوئی لفظی سقم یا محاورہ و زبان کا غلط استعمال نظر آیا تو اس پر اعتراض کر دیا۔۔۔ فرد کے ذہن میں اچھے اور برے کے معیار پوری طرح واضح تھے۔ نکات الشعرا میں نقد و نظر کی یہی نوعیت ہے۔[۸]

"نکات الشعرا" میں عموماً جن امور کو اہمیت حاصل ہوئی ہے وہی در اصل میر کے ہاں گویا تنقیدی اصول کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے "نکات الشعرا" کے حوالے سے لکھا ہے:

میر نے "نکات الشعرا" میں تنقید کے ان اصولوں پر زور دیا ہے: ربط کلام، خوش فکری، تلاش لفظ تازہ، صفائی گفتگو، ایجاز مضامین، تہہ داری، دردمندی، طرز خاص۔ (۹)

حکیم قدرت اللہ قاسم نے میر تقی میر کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ معانی آفرین، سحر بیان، صنائع وبدائع آگین، شیریں بنی کی سلطنت کے فرمانروا ہیں۔ عابد علی عابد نے یہاں استعمال شدہ ترکیب "سحر بیان" کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

اردو تذکرہ نگار سحر بیانی سے انداز کی وہ صفت مراد لیتے ہیں جسے ہم Suggestion یا خیال افروزی کہتے ہیں۔ یہی وہ پراسرار صفت ہے جس کے رموز سے تخلیقی فنکار کے علاوہ کوئی کماحقہ آگاہ نہیں ہوتا۔ (۱۰)

سبھی تذکروں میں موجود آرا بالعموم ذوقی اور تاثراتی نوعیت کی ہیں۔ تذکروں میں موجود تنقید، حالاتِ زندگی کے بیان اور کلام کے اوصاف و نقائص کے ذکر کے درمیان ضمناً اپنے وجود کی نشاندہی کرتی ہوئی نظر آتی ہے اور محض تاثرات کے بیان اور ذوقِ شعر فہمی کا حوالہ و سہارا لے کر اپنا وجود دی اور ارتقائی سفر آگے بڑھاتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

لکشمی نرائن اورنگ آبادی نے اپنے تذکرے "چمنستان شعرا" میں ولی دکنی کے بارے میں لکھا ہے کہ ولی والا اقتدار شاعر اور شیریں گفتار سخن سنج ہے۔ عابد علی عابد نے یہاں استعمال شدہ ترکیب "شیریں گفتار" کے معنی ان الفاظ میں واضح کیے ہیں:

تمام تذکرہ نگار (الاماشاءاللہ) کم و بیش شیریں کلامی اور شیریں گفتاری سے یہ مراد لیتے ہیں کہ شاعر کے اسلوب نگارش میں جمالیاتی صفات پائی جاتی ہیں۔ ان صفات میں ترنم اور نغمہ بنیادی ہیں۔ (۱۱)

میر حسن کے "تذکرہ شعرائے اردو" (۱۷۷۷ء)، نے اردو اور فارسی شعر کا موازنہ اس کی تنقیدی حیثیت میں اضافے کا سبب ہونے کے ساتھ ساتھ مجموعی لحاظ سے اردو تذکروں کی عمومی تنقیدی روش میں تجدد کا ایک اقدام بھی قرار پاتا ہے۔ اس میں تذکرہ نگار نے میر کا موازنہ شفائی سے، خواجہ میر درد کا موازنہ حافظ شیرازی سے اور شاہ واقف کا تقابل ناصر علی سے کر کے شعرائے اردو کے رنگ سخن اور طرزِ ادا پر گویا تنقیدی نگاہ ڈالی ہے اور ان شعرائے اردو کے فن و کمالات کے درست ادراک کی سعی کی ہے۔ اس نوعیت کی سعی اور تقابلی اشارات "میرؔ اور گردیزی وغیرہ کے تذکروں میں نہیں ملتے۔" (۱۲)

فورٹ ولیم کالج اردو ادب میں سادہ نویسی کے رجحان کو فروغ دینے میں کوشاں تھا چنانچہ ڈاکٹر جان گلکرسٹ نے مرزا لطف علی سے اردو شعراء کا ایک ایسا تذکرہ لکھوانا چاہتے تھے جس کی زبان سلیس، سادہ اور آسان ہوتا کہ اس کا انگریزی میں ترجمہ کروا کر انگریزی مشنری اور تدریسی ضروریات کے حوالے سے زیادہ سے زیادہ مفید بنایا جاسکے مگر ایسا نہیں ہو سکا۔

"گلشن ہند" میں انشاء کے بارے میں مرزا لطف کی قائم کردہ رائے کی صورت حال ایسی ہی ہے۔ اس میں استعمال شدہ الفاظ و تراکیب مثلاً "ظرافت" اور "خوش اختلاطی" وغیرہ انشاء کی شخصیت، ان کے طرزِ بیاں اور مضمون کی تاثیر و تاثر سبھی امور پر روشنی ڈالتے ہیں۔ انشاء اللہ خان انشاؔ نے اس رنگ و آہنگ سے خوب استفادہ کیا جو سعادت یار خان رنگین نے ریختی میں پیدا کیا اور آزادؔ کے بقول انہوں نے اس میں موجہ سے کم سگھڑاپا نہیں دکھایا۔ (۱۳)

"خوش اختلاطی" کی دلالتی وضاحت کرتے ہوئے عابد علی عابد نے لکھا ہے کہ جرأت کی معاملہ بندی میں طرزِ ادا کی شوخی و ظرافت کا رخ محض دوسروں کی طرف ہوتا تھا جبکہ انشاء ظرافت کے ذریعے دوسروں پر بھی ہنستے ہیں اور خود اپنے اوپر ہنسنے کا موقع بھی خندہ پیشانی سے فراہم کرتے ہیں۔ اس فرق کو ظاہر کرنے کے لیے "گلشن ہند" میں لفظ "خوش اختلاطی" استعمال کیا ہے جو کہ مرزا لطف علی کی تنقیدی بصیرت کی غمازی کرتا ہے۔

انشاء کی معاملہ بندی میں جو بے تکلفی کا عنصر ہے اسے خوش اختلاطی سے منسوب کیا گیا ہے۔ ایک چھوٹا سا فقرہ ہے لیکن انتقادی اشارات سے لبریز۔ [۱۴]

بحث کو سمیٹتے ہوئے یہ کہنے اور ماننے میں کسی قسم کی ہچکچاہٹ محسوس کرنے کی قطعاً کوئی منطقی حاجت نہیں کہ اردو غزل کی تنقید تذکروں کے صفحات پر ضرور اپنے وجود کا پتا دیتی ہے۔ جدید دور اور تنقید کے جدید نظریات کی خیرہ سامانی میں کھو کر تذکروں کی تنقیدی اہمیت کا سرے سے انکار کرنا یا اُن کی افادیت کلی طور پر قائل نہ ہونا یقیناً دانشمندی کا تقاضا نہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے تذکروں میں تنقید کے حوالے کلیم الدین احمد کے نقطہ نظر کا حوالہ دیتے ہوئے جو موقف اپنایا ہے وہ جامع اور قرین حقیقت نظر آتا ہے ملاحظہ کیجیے:

اس وقت عربی فارسی تنقید کے محور موضوع، مواد یا معنی نہیں بلکہ ہیئت الفاظ اور علم بیان کے لوازم تھے۔ اس لیے تذکرہ نگاروں کے تنقیدی لب ولہجے کو اس وقت کے مروج معیار تنقید سے ہٹ کر دیکھنا مناسب نہ ہوگا۔۔۔ افسوس ہے کہ کلیم الدین احمد تذکروں کی تنقید کو اٹھارھویں اور انیسویں صدی عیسوی کے تنقیدی معیار کے بجائے بیسویں صدی بلکہ اپنے ذاتی معیار کی روشنی میں دیکھتے ہیں ورنہ ان تذکروں میں تنقیدی شعور کی اتنی کمی نہیں جتنی کہ انھیں نظر آتی ہے۔ [۱۵]

متذکرہ بالا سطور سے درج ذیل نکات سامنے آتے ہیں:

۱۔ اردو غزل کی ابتدائی تنقید مشاعروں، اساتذہ سخن کی اصلاحات اور تذکرہ نویسی کے ذریعے پروان چڑھی۔

۲۔ تذکروں میں اردو غزل کی تنقید کے حوالے سے جو فنی اصطلاحات، الفاظ وتراکیب اور اسلوب نگارش حتیٰ کلام کو پرکھنے کے جو معیارات وموازین اپنائے گئے اُن پر فارسی تذکرہ نویسی کی گہری چھاپ نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔

۳۔ تنقید کی جو صورت تذکروں میں سامنے آئی ہے وہ تاثراتی وذوقی ہونے کے ساتھ ساتھ تذکرہ نویس کی ذاتی پسند وناپسند پر مشتمل ہے۔

۴۔ تذکروں میں شاعر کے فکر وخیال، جذبہ واحساس اور سماجی وسیاسی ومعاشی حالات وتغیرات میں کارفرما عوامل واسباب کے فنی وتخلیقی ادراک واظہار کی نوعیت وکیفیت کو اُس اہمیت ونظر کے ساتھ دیکھنے کا رجحان نظر نہیں آتا جو جدید تنقید کا ایک نمایاں اور اہم پہلو ومنصب شمار کیا جاتا ہے۔

۵۔ جدید تنقیدی زاویوں، معیارات اور نظریات کے مقابلے میں تذکروں میں موجود تنقیدی اشارات یقیناً محدود پیمانے، محدود جغرافیہ اور محدود حاسہ نظر کے حامل ہیں۔

۶۔ تذکروں میں اردو غزل کی تنقید کے اصول و معیار کے خط و خال محض علم و بیان و بدیع و معانی پر انحصار تو کرتے ہیں لیکن مضمون، فضابندی اور خیال بندی سے مکمل بے اعتنائی نظر نہیں آتی۔ آج علم معانی و بیان اور علم بدیع کی اصطلاحات جانے بغیر ان تذکروں میں استعمال شدہ اصطلاحات اور ان کی تنقیدی قدر و قیمت کا علم نہیں ہو سکتا۔

۷۔ تذکروں میں موجود تنقیدی اصطلاحات و اشارات کو اٹھارھویں اور انیسویں صدی عیسوی کے تنقیدی معیار اور ادبی صورت حال و موازین کو پیش نظر رکھ کر دیکھا جائے تو ان تذکروں میں تنقیدی شعور کی اتنی کمی نظر نہیں آتی کہ اس کے وجود کا سرے سے ہی انکار یا نفی کی جائے۔

حوالہ جات

۱۔ سید قائم رضا نسیم، سید مرتضیٰ حسین، جامع نسیم اللغات اردو، غلام علی اینڈ سنز، لاہور، س ن، ص ۳۰۵

۲۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر تاریخ، طبع سوم، عزیز بک ڈپو، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۱۷۲

۳۔ عابد علی عابد، پروفیسر، اصول انتقاد ادبیات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۱۴۸

۴۔ ایضاً، ص ۲۴۶

۵۔ شیفتہ، نواب مصطفیٰ خان، دیباچہ، نفیس اکیڈمی، کراچی، طبع اول ۱۹۶۳ء، ص ۷

۶۔ محمد تقی، میر، نکات الشعراء، مرتبہ: شیر وانی، نظامی پریس، بدایوں، ۱۹۲۲ء، ص ۳۵

۷۔ ایضاً، ص ۳۹

۸۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع پنجم ۲۰۰۷ء، ص ۵۳۶

۹۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول ۱۹۷۲ء، ص ۸۳

۱۰۔ عابد علی عابد، پروفیسر، اصول انتقاد ادبیات، ص ۲۴۷

۱۱۔ ایضاً، ص ۲۴۲

۱۲۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع پنجم ۲۰۰۷ء، ص ۵۳۹

۱۳۔ محمد حسین آزاد، آبِ حیات، ارسلان بکڈپو، س ن، ص ۳۲۸

۱۴۔ عابد علی عابد، اصولِ انتقاد ادبیات، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۲۴۶

۱۵۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول ۱۹۷۲ء، ص ۸۲

بینش فاطمہ
اسکالر پی ایچ۔ ڈی اُردو
نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

حیدر بخش حیدری کی تین داستانوں کا تجزیاتی مطالعہ

In this articles three tales Toota Kahani, Aarish-e-Mahal and Gulzar-e-Danish by Haider Bukhsh Haideri, has been critically analyzed. In the beginning of 19th century, the establishment of Fort William College had a significant role in the history of Urdu prose. This college not only played a vital role in the progress of Urdu prose but also established a direction for the future, due to which Urdu prose has been able to stand with the developed languages. Haider Bakhsh Haideri was a part of Fort William College. His name is considered as a great writer in Urdu literature. In Fictional literature, he got fame as a translator and compiler of Toota Kahani, Gulzar-e-Danish and Aarish Mahal. His tales are important with reference to story characterization, narration and especially context.

جدید اُردو نثر کی داغ بیل سامراجی انگریزوں کے ہاتھوں پڑی۔جنھوں نے کلکتہ میں ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج کی بنیاد ڈالی۔اس کالج کا مقصد ان نو عمر انگریزوں کی تعلیم تھا جو انگلستان سے ہندوستان پہنچ رہے تھے اور آگے چل کر ذمہ دار عہدوں پر ان کا تقرر ہونا تھا۔اس کالج میں اس قسم کی تعلیم کا انتظام کیا گیا تھا کہ وہ اہل ملک کی زبان، ان کے خیالات، رسوم ورواج اور آئین وقوانین سے واقف ہو جائیں۔اس سلسلہ میں فورٹ ولیم کالج نے اردو کی بڑی خدمت کی۔اردو میں سادہ اور روز مرہ کی زبان لکھنے کا ڈھنگ اس کالج کی وجہ سے رائج ہوا۔مقفیٰ و مسجع عبارت ترک کر دی گئی۔اس کالج میں بے شمار کتب تیار ہوئیں اور شائع کی گئیں۔ جن میں کچھ تراجم تھے۔کچھ تالیفات اور کچھ انتخابات جو داستان، تاریخ وجغرافیہ، تذکرہ، لغت، صرف ونحو، مذہب اور اخلاقیات وغیرہ جیسے مختلف علوم پر مشتمل تھے۔فورٹ ولیم کالج کی جانب سے جو داستانیں لکھی اور شائع ہوئیں ان میں باغ وبہار، داستان امیر حمزہ، نگار خانہ چین یعنی قصہ رضوان شاہ، آرائش محفل عرف قصہ حاتم طائی، مذہب عشق، نثر بے نظیر، اخوان الصفائ، خرد افروز، سنگھاسن بتی، بے تال پچیسی اور مادھونل اور کام کندلہ قابل ذکر ہیں۔

حیدر بخش حیدری اٹھارہویں صدی میں فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہوئے۔ داستانوی ادب میں انھیں تین داستانوں توتا کہانی، گلزار دانش اور آرائش محفل کے مولف ومترجم کی حیثیت سے شہرت حاصل ہوئی۔ان کی تینوں داستانیں اپنے موضوعات اور مخصوص داستانوی اسلوب کی بنا پر مشہور ہیں۔ان داستانوں کے علاوہ حیدر بخش حیدری کی

تصانیف کی تعداد فورٹ ولیم کالج کے تمام مصنفین سے زیادہ ہے۔ دیگر تصانیف میں قصہ مہر وماہ، قصہ لیلیٰ مجنوں، ہفت پیکر (مثنوی)، تاریخ نادری، گلدستہ حیدری، گلشنِ ہند اور گل مغفرت شامل ہیں۔

''توتا کہانی'' کا سلسلہ سنسکرت کی کتاب ''شک سپ تتی (یعنی توتے کی کہی ہوئی نثری کہانیاں) تک سنسکرت میں اس کے کئی نسخوں کا پتہ چلتا ہے۔ ان میں سے پہلا چنتا منی بھٹ ہے اور دوسرا سویتا مبر جین کا۔ شک سپ تتی کے ان نسخوں کے صحیح زمانے کا علم نہیں۔ ہاں بارہویں صدی میں سنسکرت کا مصنف پر ہیم چند اپنی تصنیف ''یوگ شاستر'' میں شک سپ تتی کا ذکر کرتا ہے۔ سک سپ تتی سے ماخوذ ہندی اور فارسی کے نسخے بھی ملتے ہیں۔ بھیروں پرشاد نے سنسکرت قصے کو برج بھاشا میں ''شک بہتری'' کے نام سے منتقل کیا۔ ضیاء الدین بخشی بدایونی نے ۷۳۰ء میں فارسی میں ''طوطی نامہ'' مرتب کیا اور دسویں صدی ہجری میں اکبر بادشاہ کے حکم سے ابولفضل نے بخشی کے طوطی نامہ کا خلاصہ آسان اور سلیس فارسی میں کیا۔

حیدر بخش حیدری نے ۱۸۰۱ء میں گلکرسٹ کی فرمائش پر ''طوطی نامہ'' کو ''توتی نامہ'' کے نام سے ہندی زبان میں موافق محاورہ اردوئے معلی کے نثر میں عبارت سلیس زبان میں ترجمہ کیا۔ حیدری کا بیان یوں ہے:

''بموجب فرمایش موصوفی صاحب کے سن بارہ سے (سو) پندرہ ہجری، مطابق اٹھار سو ایک عیسوی کے حکومت میں ... مارکوئیس ولزلی گورنر جنرل بہادر رام اقبالہ، کی محمد قادری کے ''طوطی نامے'' کا (جس کا ماخذ طوطی نامۂ ضیا الدین بخشی ہے) زبان ہندی میں موافق محاورہ اردوئے معلی کے نثر میں عبارت سلیس وخوب والفاظ ورنگین ومرغوب سے ترجمہ کیا اور نام اس کا ''توتا کہانی'' رکھا۔''(۱)

توتا کہانی دراصل کہانیوں کے اس سلسلے سے تعلق رکھتی ہے جن میں حیوانات کی دانش اور انسانوں کے ساتھ ان کی محبت اور لگائو دکھایا گیا ہے۔ توتا کہانی میں ''توتا'' ایک ثانوی کردار ہے جو خجستہ کو اپنے عاشق سے ملنے سے روکتا ہے اور اپنے شوہر سے وفاداری کا بالواسطہ درس دیتا ہے۔ زبان کی مخصوص ساخت کی بنا پر توتا انسانوں کی بولی کے چند جملے بول سکتا ہے۔ داستان میں توتے کو عقل ودانش کا حامل ٹھہرایا گیا ہے۔ یہ داستان کا خاص رنگ ہے جس میں توتے کی دانشوری بعید از قیاس نہیں بلکہ داستان کی خوبی میں داخل ہے۔ توتے کا یہ کردار غالباً اس کی قوت گویائی کے سبب تفویض کیا گیا ہے۔

توتوں کی فہم ودانش کے علاوہ قدیم داستانوں میں عورت کی بے وفائی اور بدچلنی بھی خاص موضوع رہا ہے۔ بعض داستانوں میں عورت کو عیش وعشرت کی رسیا اور جفا پرست گردانا گیا ہے اور عورت پر عدم اعتماد کو جائز قرار دیا گیا ہے۔ اسی روش کی ترجمانی ''شک سپ تتی'' میں بخوبی ہوتی ہے۔ توتا کہانی کا ماخذ چونکہ محمد بخش قادری کا طوطی نامہ ہے۔ لہٰذا حیدری نے نہ صرف ہیرو ہیروئین کے نام بھی وہی رکھے جو کہ فارسی قصے میں ہیں بلکہ قصے کی مجموعی فضا بھی فارسی قصے سے مستعار لی ہے۔ توتا کہانی خالصتاً ہندوستانی پس منظر سے ابھرتی ہوئی کہانی ہے۔ اس کی جڑیں اسی دھرتی سے پھوٹتی

ہیں۔اس لیے اس کی کہانیوں کی بنت میں بیرونی عناصر کی جھلک دکھائی نہیں دیتی۔کہانی کا مجموعی تاثر سراسر ہندی ہے اور اس کا بنیادی تعلق سنسکرت کے ذخیرے سے ہی ثابت ہے۔مرکزی کرداروں کے نام فارسی ہیں۔سنسکرت سے فارسی اور فارسی سے اردو کے قالب میں منتقلی نے کہانی کا رنگ وروپ تو بدل ڈالا مگر بنیادی خدوخال نہیں بدلے اور اصل ماخذ ومتن کے ساتھ ان کا ربط قائم رہا۔توتا کہانی میں پینتیس مختصر کہانیاں بیان کی گئی ہیں۔لیکن جو بات اسے کہانیوں کے مجموعے سے داستان کے روپ میں تبدیل کرتی ہے وہ ان کہانیوں کا بنیادی کہانی سے ربط ہے۔داستان کی اکائیاں ایک مرکز پر آکر کل کی تشکیل کرتی ہیں اور کل میں دو کردار ہیں جو کہانی کا تانا بانا بنتے ہیں یہ کردار میمون اور خجستہ ہیں۔

توتا کہانی میں حقیقت پر مبنی حالات وواقعات پیش کیے گئے ہیں۔اس میں دیگر داستانوں کی طرح طلسماتی فضائیں نہیں۔نہ ہی دیو قامت بلائیں اور ساحرانہ چالیں۔اس میں زندگی سیاہی وسفیدی کی عکاسی کی گئی ہے۔بحیثیت مجموعی اس میں خیر وشر کی کش مکش دکھائی گئی ہے۔مگر اس کا مرکزی خیال عورت کی بے وفائی ہے۔جس کی مرتکب خجستہ ہوئی اور آخر کار شوہر کے ہاتھوں ماری گئی۔توتے کے کردار کو اس داستان میں پختہ دکھایا گیا ہے جو کہ خجستہ کو برائی سے روکتا ہے اور اپنے مقصد میں کامیاب بھی ہوتا ہے۔لیکن آخر کار اس نے طوطا چشمی کا ثبوت دیتے ہوئے سارا قصہ میمون کے گوش گزار کر دیا۔سنسکرت کے قصے کے انجام میں ہیرو ہیروئین کو معاف کر دیتا ہے۔لیکن فارسی قصے میں اور حیدر بخش حیدری کی توتا کہانی میں ہیرو ہیروئن کو مار ڈالتا ہے اور وہ شوہر کے غضب کا شکار ہو جاتی ہے۔اس طرح یہ کہانی پایہ تکمیل کو پہنچتی ہے اور اس کا انجام المیہ ہے۔

توتا کہانی میں تمام کہانیوں کے عنوانات مختلف ہیں۔مثلاً کوئی قصہ ہے، کوئی کہانی، کوئی نقل اور کوئی داستان۔ توتا کہانی کی بعض کہانیاں حکایت کا بہترین نمونہ ہیں۔بعض رومانی کہانیوں کی نمائندگی کرتی ہیں اور بعض داستانوی تقاضوں سے ہم آہنگ ہیں۔حالانکہ توتا کہانی میں نہ تو پیچیدگی ہے اور نہ ہی استعجاب واضطراب۔یہ محض سیدھی سادی کہانیاں ہیں ڈاکٹر گیان چند نے توتا کہانی کو مختصر داستان کہا ہے اور یہ بات ایک حد تک درست ہے کیونکہ اس میں بنیادی کہانی موجود ہے جو پہلے قصے میں شروع ہو کر پینتیسویں قصے میں مکمل ہوتی ہیں۔اس کے علاوہ اس میں داستان کے چند دیگر عناصر بھی ملتے ہیں۔اس کا بنیادی پلاٹ بہت ہی نحیف ہے۔بنیادی قصہ بہت مختصر ہے۔اسے ابتدا اور خاتمے پر جوڑ دیا گیا ہے۔اصل اہمیت کی حامل ضمنی کہانیاں ہیں۔یہ ضمنی کہانیاں اپنی جگہ آزاد اور مکمل ہیں۔انکا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں۔

بقول گیان چند:

''پلاٹ ایک کھونٹی کی مانند ہے جس پر مختلف کہانیوں کے تار ٹانگ دیئے گئے ہوں۔''[۲]

توتا کہانی میں ترجمے کی جھلک بالکل نہیں ملتی۔حیدری نے فارسی کی عبارتوں کو اس خوبصورتی سے اردو میں منتقل کیا ہے کہ ان کی ذاتی صلاحیتوں کے جوہر نکھر کر سامنے آئے ہیں۔البتہ یہ ضرور ہے کہ کہیں کہیں انھوں نے اصل نسخے کی پاسداری کی ہے۔کہیں وہ فارسی محاوروں کا استعمال کر جاتے ہیں تو کہیں صرف مفہوم ہی اخذ کر لیتے ہیں۔انھوں

نے اشعار کا بھی بکثرت استعمال کیا ہے۔یہ اشعار بیان میں لطف پیدا کرتے ہیں اور ان سے بیان کی روانی بھی مجروح نہیں ہوتی۔

توتا کہانی میں سادہ سلیس زبان کہانی کے ہر حصے میں نمایاں ہے۔اس میں گفتگو کا سا لطف ملتا ہے۔نہ کہیں ابہام ہے نہ اختصار۔اس کی نثر ٹھہری ہوئی اور متوازن سی ہے۔اس میں نہ تصنع ہے اور نہ الفاظ کی شعبدہ گری۔حیدری نے فارسی اور ہندی کے درمیان بڑا خوشگوار توازن قائم کیا ہے۔ایک مثال ملاحظہ ہو:

"توتے نے کہا کہ ایک گیدڑ تھا کہ وہ ہمیشہ شہر میں جاتا اور ہر ایک آدمی کے باسنو میں منھ ڈالتا؟ چنانچہ اسی اپنی عادت سے ایک رات نیل گر کے گھر گیا اور اس کے نیل کے باٹ میں منھ ڈالتے ہی اس میں گر پڑا اور تمام بدن اس کا نیلا ہو گیا۔"(۳)

توتا کہانی میں نسوانی زبان اور محاورے بھی خال خال نظر آجاتے ہیں۔حیدری نے مقامی زبان کا بھی جابجا استعمال کیا ہے۔توتا کہانی کو اپنی سلیس اور بامحاورہ زبان کی بدولت آج بھی امتیاز حاصل ہے۔شیر علی افسوس نے توتا کہانی کی تصحیح کی تھی۔

"آرائش محفل" حیدر بخش حیدری کی ایک اور مشہور تصنیف ہے۔جسے فورٹ ولیم کالج کی تصانیف میں باغ وبہار کے بعد سب سے زیادہ شہرت حاصل ہوئی۔آرائش محفل کے نام سے میر شیر علی افسوس کی ایک تصنیف بھی معروف ہے لیکن وہ بنیادی طور پر تاریخ کی کتاب ہے اور "خلاصہ التواریخ" کا ترجمہ ہے۔جبکہ "آرائش محفل" المعروف قصہ حاتم طائی ایک داستان ہے جس میں حاتم کی مہمات کا ذکر ہے۔جن سے وہ بخیر وخوبی نبرد آزما ہو کر داستان کو ایک منطقی انجام تک پہنچاتا ہے۔قصہ حاتم طائی میں قصہ در قصہ کی کیفیت پائی جاتی ہے۔حسن آراء کے سات سوال، سات کہانیوں کو سامنے لاتے ہیں۔ان میں ہر کہانی ایک جواب ہے۔یہ تمام جوابات مجتمع ہوکر ایک مرکز پر آتے ہیں اور انہیں ایک مرکز پر لانے والی ہستی کا نام حاتم ہے۔چنانچہ الگ الگ قصوں کا حسن بانو اور منیر شامی کی داستان سے بنیادی تعلق قائم رہتا ہے۔یہ قصے علیحدہ محسوس نہیں ہوتے کیونکہ ہر قصے کا ہیرو ایک ہی ہے اور ان کا بنیادی کہانی سے گہرا تعلق ہے۔

حیدری نے آرائش محفل کے آغاز میں لکھا ہے:

"یہ قصہ عبارت فارسی میں کسی شخص نے آگے لکھا تھا۔اب اس کو سید حیدر متخلص بہ حیدری دہلی کے رہنے والے نے امیر والا تدبیر پشت پیشاہ پیرو جواں دستگیر درماند گان وبیکساں نوشیر وان وقت ہمایوں بخت وزبدۂ نوئیناں عظیم الشان مشیر خاص شاہ کیوان کی بارگاہ انگلستان مارکوئس دیلزلی گورنر جنرل بہادر دام اقبالہ کی خدمت میں خداوند خدائیگاں والا شان عالیخاندان جان گلکرسٹ صاحب بہادر رام اقبالہ کے حکم سے ۱۲۱۶ء و ۱۸۰۱ء کے مطابق اور خلوص تینتالیس شاہ عالم بادشاہ

غازی کے موافق زبان ریختہ میں اپنی طبع کے موافق ہو۔اس کتاب سے جو ہاتھ لگی تھی ترجمہ نثر میں کیا اور اس کا نام آرائش محفل رکھا۔"(۴)

اس ابتدایئے سے تین باتوں کی وضاحت ہوتی ہے۔اول یہ کہ کتاب کا اصل مصنف کوئی اور ہے۔حیدری نے محض ریختہ میں اس کا ترجمہ کیا اور کہیں کہیں حد درجہ تعریف سے کام لیا۔دوم یہ کہ اس دور میں ایسٹ انڈیا کمپنی کا اقتدار مضبوط ہو چکا تھا اور حیدری نے موقع کی مناسبت سے بیرونی آقائوں کی مدح سرائی میں حدوں کو چھو لیا ہے۔ حالانکہ اس دور میں بادشاہت اپنی آخری سانس لے رہی تھی اور ابھی ۱۸۵۷ء کا فیصلہ کن مرحلہ نہیں آیا تھا۔تیسری بات جو اس ابتدایئے سے ظاہر ہوتی ہے وہ حیدری کا شاہ عالم بادشاہ غازی کی روایت سے اتباع کرنے کا اعلان ہے۔اس سے مراد یقینا "عجائب القصص" ہے جو دہلی کے محاورے کے مطابق لکھی گئی۔حیدری بھی دہلی کے رہنے والے تھے۔ چنانچہ انھوں نے بھی شاہ عالم کے دہلوی اسلوب کی پیروی کی۔جس کی بنیاد ہی سلاست نگاری ہے۔اگرچہ آرائش محفل میں باغ وبہار جیسا اسلوب نہیں لیکن قصے کی ایک خاص ادبی شان ہے جس نے اسے منفرد اور ممتاز مقام عطا کیا ہے۔نیز داستان کا مرکزی کردار ایک جاندار کردار ہے۔

آرائش محفل داستان بھی ہے اور اخلاق وعمل کا صحیفہ بھی۔ایثار اور خدمت خلق جسے بیش قیمت جذبے پوری داستان میں جاری وساری ہیں اور انہی کی بنیادوں پر داستان کی پوری عمارت کھڑی ہے۔اپنے خدوخال کے اعتبار سے آرائش محفل بڑی داستانوں کا سا انداز رکھتی ہے۔عام داستانوں کی طرح آرائش محفل کا پلاٹ غیر مربوط اور وحدت سے عاری ہے۔اس میں جو سات مہمات کا ذکر ہے، وہ دراصل حسن بانو کے سات سوالوں کے سبب وجود میں آئی ہیں۔

وہ سات سوال یوں ہیں:

۱۔ ایک بار دیکھا ہے، دوسری بار دیکھنے کی حوس ہے۔
۲۔ نیکی کر دریا میں ڈال۔
۳۔ کسی سے بدی نہ کر۔اگر بدی کرے گا تو بد پاوے گا۔
۴۔ سچ کہے میں ہمیشہ راحت ہے۔
۵۔ کوہِ ندا کی خبر لانا۔
۶۔ اس موتی کا جوڑا تلاش کرنا جو مرغابی کے انڈے کے برابر ہے۔
۷۔ حماد باد گرد کی خبر لانا۔

انہی سات سوالات کے اندر رہی مہم جوئی کی دعوت پوشیدہ ہے۔کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

"یہاں پر سوال ایک دروازہ ہے جس سے کسی مہم کی راہ کھلتی ہے۔ہر سوال ایک دعوت ہے، جرات وبلند حوصلگی کی آزمائش کی۔ہر سوال ایک سچ ہے جس سے مختلف قسم کے واردات نکلتے اور پھلتے پھولتے ہیں۔"(۵)

اس تجزیے سے قطع نظر ان سوالوں کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ دوسرے تیسرے اور چوتھے سوال میں بہترین اخلاقی درس پنہاں ہے۔ مذکورہ سات مہموں کو کو آزاد کہانیاں بھی کہا جا سکتا ہے۔ان کا آپس میں بس اس حد تک تعلق ہے کہ کسی سوال کا حوالہ کسی مہم میں آجاتا ہے اور مرکزی کردار ایک ہی ہے۔اسی بنا پر ساری مہمات ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔حاتم کی ہر مہم اپنے دامن میں قصہ در قصہ کی پیچیدگی بھی رکھتی ہے۔یہ قصے اپنے خدوخال میں اصل قصے کے ہی مماثل ہیں۔یہاں ضمنی کہانیاں بھی ہیں اور ان سب کا واسطہ مرکزی قصے سے نہیں بلکہ محض حاتم کی ذات سے ہے۔

آرائش محفل میں مافوق الفطرت عناصر کی کثرت ہے۔یہاں دیومالا اور پریوں کی کہانیاں بھی ہیں اور ان کے طلسمات بھی۔عجب وغریب جانور بھی ہیں اور حشرات الارض کی حشرسامانیاں بھی۔ان دیوئوں اور پریوں کے کرشمات غیر معمولی نہیں، ان کی سرشت میں برائی بھی نہیں۔حاتم کے فعل وعمل کے سامنے یہ سب بے بس ہیں۔ساحروں اور ان کے طلسم کا یہ عالم ہے کہ شام کا جادوگر حاتم سے مہرہ نہیں چھین پاتا۔کوہ ندا اور حمام جادوگر کے طلسمات دلچسپ ہیں لیکن ان میں ہیبت اور دہشت کے تاثر کا پرتو بھی نہیں جھلکتا۔البتہ اتنا ضرور ہے کہ سارے عناصر داستانوی رنگ کو تیز کرنے میں ممدو مددگار ثابت ہوئے ہیں۔آرائش محفل میں جگہوں کے ناموں کی فراوانی ہے۔مثلاً، طوفان، قہرمان، یمن، شام، خوارزم، چین، ہندوستان، شہر سورت، کوہ قاف اور دریائے قلزم وغیرہ۔یہ سارے مقامات جغرافیائی حدود سے ماوراء ہیں۔

یوں تو اس داستان کا ماخذ فارسی قصہ ہے۔لیکن آرائش محفل میں جابجا ہندوستانی تہذیب اور رسوم ورواج کے عناصر اپنی جھلک دکھاتے ہیں۔مثلاً پانچویں مہم میں حاتم کوہ ندا کی خبر لانے کے لیے چلتے چلتے ہندوستان آ پہنچتا ہے۔یہاں اسے دودھ اور مٹھا (چھاچھ) پینے کو دیا جاتا ہے۔اس کے علاوہ ستی کی رسم کا ذکر بھی قصے میں ملتا ہے۔داستانوں کا اہم جزو تبلیغ مذہب ہے۔اس قصے میں بھی مذہبی تبلیغ کا عناصر موجود ہے۔حاتم کا خدا کی تائید اور اس کی قدرت پر کامل اعتقاد ہے۔ایمان کی اس پختگی کے باعث وہ مشکل مرحلے سے گزر جاتا ہے اور اس کی فتح ایمان کا درجہ رکھتی ہے۔حاتم کی زندگی کا نصب العین دوسروں کی مدد کرنا ہے۔وہ پاکیزہ اخلاق وصفات کا مالک ہے اور اسے ہر حال میں خدا کا شکر کرنے کی عادت ہے۔

حاتم کے بعد دیگر کرداروں میں حسن بانو اور بادشاہ کے پیر کا کردار بھی نمایاں ہے۔سید وقار عظیم نے حاتم طائی کے قصے اور کرداروں پر مجموعی رائے دیتے ہوئے لکھا ہے:

”حاتم کے قصے کی بنیاد سرتا سر ایثار اور خدمت گزاری کے جذبات پر ہے۔حاتم کا ہر قدم نیکی اور خدا ترسی کی طرف ایک قدم ہے اور اس کے ہر قدم پر سننے اور دیکھنے والوں کے لیے ناقابل فراموش درس پنہاں ہے۔داستان گو نے خیر

کی اس فضا کو پورے قصے پر اس طرح جاری وساری رکھا ہے کہ حاتم کے علاوہ بھی پڑھنے والے کا سابقہ جن جن کرداروں سے ہوتا ہے ان کا ہر عمل نیکی کے جذبات واحساسات کا حامل وتابع ہے۔"[۶]

آرائش محفل میں حیدری نے بالعموم سادہ اور سلیس زبان استعمال کی ہے۔لیکن اس سادگی اور سلاست میں گفتگو کا سا انداز نہیں ہے۔اسلوب بیان کی روانی بھی لڑکھڑاتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔حیدری نے قصے کے آغاز میں سادہ نگاری کی جو فضا قائم کی ہے اسے آخر تک کامیابی سے نبھا نہیں سکے۔مگر یہ ضرور ہے کہ انھوں نے نثر کو بطور خاص نثر کے ہی برتا ہے اور نثر کے پردے میں شاعری نہیں کی۔موقع اور محل کے لحاظ سے بڑا موزوں اور مناسب انداز بیان اختیار کیا ہے۔وہ جو کہنا چاہتے ہیں اسے پورے تاثر اور صداقت کے ساتھ کہہ گئے ہیں۔انھوں نے خواہ مخواہ بیانات کو طویل کرنے کے لیے تشبیہات واستعارات کے دریا نہیں بہائے۔غلو اور اغراق سے کام نہیں لیا۔بلکہ سارے قصے پر اپنی گرفت مضبوط رکھی ہے۔ان کے ہاں رعایت لفظی کا مظاہرہ خال خال نظر آجاتا ہے۔اسے ہم انشاء پردازی کا نمونہ کہہ سکتے ہیں۔یہ حصے بھی پرکشش ہیں۔حالانکہ آرائشِ محفل کے جملوں میں ترنم اور آہنگ کا فقدان ہے۔ان کے اکثر جملے فرسودگی اور بوسیدگی کا لبادہ اوڑھے دکھائی دیتے ہیں۔جسے ہم کافی حد تک فارسی کا اثر قرار دے سکتے ہیں۔لیکن کہیں کہیں حیدر نے آرائش محفل میں روز مرہ اور محاورے کا بڑا خوشگوار توازن پیش کیا ہے۔اس داستان میں سراپا نگاری، جزئیات نگاری اور مناظر فطرت کے مرقعے نہیں ملتے۔البتہ معاشرت کی تصویریں کہیں کہیں منعکس ہو جاتی ہیں۔آرائش محفل کے اسلوب پر کلیم الدین احمد اپنی رائے اس طرح دیتے ہیں:

"یہ بھی درست ہے کہ یہاں سادگی اور اختصار ہے اور عبارت فطری ہے لیکن اس میں کوئی خاص بات بھی نہیں اور وہ ادبی خوبیاں نہیں جو کسی انشاء کو ابدیت عطا کرتی ہیں۔اس کی یہ اہمیت ضرور ہے کہ یہ موجودہ سادہ اردو نثر کا اولین نمونہ پیش کرتی ہے اور یہ اس کی تاریخی اہمیت ہے۔اس کے علاوہ کافی عرصہ گزر جانے کے بعد بھی یہ اس قابل ہے کہ پڑھی جا سکے۔"[۷]

آرائش محفل میں حاتم کے کردار نے نہ صرف اس عہد کو متاثر کیا بلکہ وہ اب تک سخاوت کے استعارے کی حیثیت سے ضرب المثل بن گیا ہے۔بحیثیت مجموعی آرائش محفل ایک زندہ داستان ہے۔دیگر اعتراضات سے قطع نظر آرائش محفل کی مذکورہ تاریخی اہمیت کے بعد آخری بات یہی ہے کہ یہ آج بھی پڑھے جانے کے قابل ہے اور یہی اس کی کامیابی کی دلیل ہے۔

گلزار دانش حیدر بخش حیدری کی تیسری مشہور تصنیف ہے۔جس کی موجودگی کی اطلاع محققین ومورخین ادب دیتے رہے۔لیکن ان کی رائے میں یہ مشہور کتاب اب نایاب ہے۔اس سلسلے میں ڈاکٹر گیان چند کا بیان اس طرح ہے:

"حیدری نے فارسی کی مشہور داستان بہار دانش کا ترجمہ گلزار دانش کے نام سے کیا۔اس ترجمے کا نہ کوئی نسخہ ملتا ہے نہ اس کے بارے میں کوئی تفصیل معلوم ہو سکی ہے۔"[۸]

مولانا حامد حسن قادری نے ''داستان تاریخ اردو'' میں اس کتاب کے نایاب ہونے کے بارے میں شہادت دی کہ گلزار دانش بھی اب گم ہے۔کافی عرصہ پردہ گمنامی میں رہنے والی اس داستان کو ڈاکٹر عبادت بریلوی دریافت کر کے اسے شائع بھی کر دیا اور اس غلط فہمی کا ازالہ بھی کر دیا کہ حیدری کی تصنیف کا کوئی قلمی نسخہ موجود نہیں۔ڈاکٹر صاحب کو اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز لندن یونیورسٹی کے قیام کے دوران یورپ کے مختلف کتب خانوں میں کام کا موقع ملا۔اسی دوران انھوں نے کئی نادر کتب دریافت کیں جن میں سے ایک اہم داستان گلزار دانش بھی ہے۔

گلزار دانش شیخ عنایت اللہ کی فارسی داستان بہار دانش کا اردو ترجمہ ہے۔حیدر بخش حیدری حمد، نعت رسول مقبولﷺ ور مدح حضرت علیؓ کے بعد کتاب کے دیباچے میں مصنف کی حقیقت اور کتاب کے ترجمہ کرنے کی کیفیت بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کتاب بہار دانش کو شیخ عنایت اللہ طوطی سخن نے ایک برہمن بچہ حسین ومہ جبین کے کہنے سے تصنیف کیا تھا۔''(۹)

کتاب کی ابتدا میں محمد صالح کا دیباچہ بھی شامل ہے۔یہ دیباچہ حیدری کے اسلوب تحریر سے یکسر مختلف ہے اور فوراً محسوس ہو جاتا ہے کہ یہ فورٹ ولیم کالج کی نثر نہیں ہے کیونکہ عبارت میں آرائش لفظی کا خاص اہتمام نظر آتا ہے۔حیدری نے کتاب کے سن اشاعت کے بارے میں معلومات فراہم کرتے ہوئے لکھا ہے:

''سنہ بارہ سو اٹھارہ ہجری مطابق اٹھار سو چار عیسوی کے فرمانے سے صاحب والاشان، ارسطوئے زمان، وفلاطون چشم، مخزن لطف وکرم جناب ولیم ہنٹر دام اقبالہ کے موافق اپنی طبع کے زبان ریختہ میں ترجمہ کیا اور اس کا نام گلزار دانش رکھ کر اہل دانش وبینش کی نذر گزارا۔''(۱۰)

گلزار دانش میں حیدری کا اسلوبِ بیان ''توتا کہانی'' کے اسلوب سے قدرے مختلف نظر آتا ہے۔اس داستان میں توتا کہانی کی سی سلاست اور روانی نہیں۔آغاز داستان سے قدرے دقیق نثر کی ابتدا ہوئی ہے۔حیدری ایک باکمال مصنف اور مولف تھے۔انھوں نے فورٹ ولیم کالج کو گراں قدر ادبی سرمائے سے نوازا۔ان کا اندازِ سلیس ہو کر بھی قدرے دقیق اس لیے ہو سکتا ہے کہ ان کے عہد میں شوکت لفظی کے مظاہر ابھی زندہ تھے اور ایک باکمال مصنف ہونے کے ناتے حیدری کا اپنے عہد کی روایات سے متاثر ہونا خارج از امکان نہیں۔توتا کہانی کی مختصر کہانیوں میں اس طرزِ تحریر کی گنجائش کم تھی۔جب کہ گلزارِ دانش میں فورٹ ولیم کالج کی روایت کی پیروی کرتے ہوئے بھی حیدری نے اپنے خاص اسلوب کے نقوش مرتب کیے۔

گلزار دانش ایک داستان ہے لیکن یہ داستانوں کی اس قسم سے تعلق رکھتی ہے جو ایک مبدا ومنتہا رکھنے کے باوجود کئی چھوٹی چھوٹی کہانیوں کو اپنے دامن میں سموئے ہوتی ہیں۔گلزار دانش کی ابتداء ایک روایتی قصے سے ہوتی ہے جس میں ایک بادشاہ تمام تر نعمتوں اور جاہ وحشمت کے ہوتے ہوئے اولاد سے محرومی کا دکھ رکھتا ہے۔معلوم ہوتا ہے کہ

یہ ابتدائیہ اکثر داستان نویسوں کا پسندیدہ موضوع ہے۔نوطرز مرصع، باغ وبہار، قصہ مہر افروز ودلبر، عجائب القصص، نو آئین ہندی اور گلزار دانش سمیت داستانوں کا یہی آغاز ہے۔

گلزار دانش میں بھی اس جیسی دیگر داستانوں کی طرح بادشاہ اطمینان کامل سے محروم ہے اور راتوں کو عبادات ومناجات میں مصروف رہ کر اولاد کی دعا مانگتا ہے۔جس کے نتیجے میں اس کی شام آرزو صبح اقبال سے تبدیل ہوئی۔

گلزار دانش ایک رومانی داستان ہے جو اپنی تخلیق کے اعتبار سے کسی طرح بھی داستانوں کی روایت سے اختلاف نہیں رکھتی۔توتا کہانی کی طرح اس میں ایک توتا موجود ہے۔(جس کا املاء یہاں بھی حیدری نے "توتا" ہی لکھا ہے۔) داستان میں عورتوں کی مکاریوں کے قصے بھی بیان کیے گئے ہیں۔کہیں کہیں اوراق کے گم ہونے پر داستان کا تسلسل ٹوٹتا محسوس ہوتا ہے۔گلزار دانش کے مطالعہ میں جو بات خاص طور پر کھٹکتی ہے وہ حیدری کا طرز تحریر ہے جو فورٹ ولیم کالج کا خاصا نہیں ہے۔یہی وجہ ہے کہ اس قصے کو باغ وبہار کی طرح دلچسپی سے نہیں پڑھا جا سکتا نہ اس میں شکنتلا کی سی سادگی ہے۔گلزار دانش کے دقیق اسلوب کا ایک نمونہ درج ذیل ہے:

"جب جہاندار سلطان نے توتے کی زبان نادر بیان سے اس کبک کہسار دلبری کے حسن وجمال کی کیفیت سنی بے دیکھے اس پری دیدار کے طرہ دابدار کی کمندیں گردن دل پھنسا دی یہاں تک کہ اس ہجلہ دلبری کی معشوقہ کے طائر دل نے اس کی خاطر نازک سی ڈالی پر گھونسلا بنا دیا۔"(۱۱)

اس عبارت سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ حیدری لفظوں کی صناعی سے کام لے رہے ہیں۔ان کی اس کتاب کا فورٹ ولیم کالج کے تراجم سے تو تعلق ہے مگر تحریک سلاست نگاری سے کوئی واسطہ نہیں بلکہ یہ طرز تحریر لکھنوی دبستان نثر کا ترجمان ہے۔گلزار دانش میں شہزادہ جہاندار اور مہروز سے شادی کا قصہ بیان ہوا ہے۔حیدری نے یہ قصہ تفصیل سے اور تمام تر جزئیات کے ساتھ ترجمہ کیا ہے۔ان داستانوں کے بعد جہاندار سلطان اور بہرہ ور بانو کے عشق اور وصال کی داستان ہے۔یہ داستان بھی اپنے جلو میں بہت سی پیچیدگیاں رکھتی ہے۔گلزار دانش کا اختتام جہاندار کی موت اور بہرہ ور کے نالہ وشیون پر ہوتا ہے۔گلزار دانش میں حیدری کے اسلوب سے ترجمہ پن کی جھلک صاف نمایاں ہے۔ان کی زبان بے حد گنجلک ہے۔تراکیب اور تشبیہات کی کثرت ہے۔زبان وبیان کی یہ دقت پسندی اور رنگینی کسی خاص حصے تک محدود نہیں بلکہ تقریباً پوری داستان میں یہی انداز بیان بکھرا ہوا ہے۔حسن کا بیان ہو یا عشق کا، حیدری کی دقت پسندی کے باعث کوئی تصویر واضح نہیں ہوتی اور نہ کوئی تاثر پیدا ہوتا ہے۔حیدری کی رنگین بیانی بے حد بے کیف ہے اور طبع پر گراں گزرتی ہے۔

سراپا نگاری کی یہ مثال ملاحظہ ہو:

"چند سے مکھڑے پر زلف مشکیں کو چھوڑ دیا۔ کانوں میں موتیوں کے گچھے ڈال کر بناؤ کیا۔ عشوہ وناز کو جادو کے ہنر سکھائے۔ عقدہ پردیں کو ماہ سے ملایا۔ یہ بال بال موتی پرو دیا۔ فریب کا سرمہ اپنی نرگسی انکھڑیوں میں دیا۔ نازوانداز پر نظر رکھ کر اپنے سرو سے قد کو کیسر یا جوڑے سے ارغوانی کیا۔ سراپا کو بخوبی سنوارا۔ تاج عسہر سر پر رکھا۔"(۱۲)

حیدری نے خال خال ہی مقامی الفاظ اور ضرب الامثال کا استعمال کیا ہے۔ لیکن ان کی دقت پسندی اور مسجع انداز بیان ان سب پر غالب ہے۔ حیدری نے اشعار کا استعمال کثرت سے کیا ہے۔ اول پر تصنع اسلوب، دوم یہ اشعار قصہ کی روانی میں بے حد مانع ہوئے ہیں۔ توتا کہانی کے مصنف کے قلم سے ایسی زبان اور اسلوب دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ بحیثیت مجموعی گلزار دانش ایک روایتی داستان ہے۔ تاہم حیدری کی اس تالیف کی دریافت سے اردو میں ایک داستان کا مزید اضافہ ہوا۔ جس میں سلاست وسادگی نہ سہی بیان کی رنگین سطور موجود ہیں اور ایک عہد کی سوچ کی ترجمان بھی ہے۔ جب عورت یا تو قابل نفرت تھی یا کسی صاحب جمال کی دلبر ومحبوب تھی۔ اس داستان میں عورت کے ایسے مختلف روپ پیش کیے گئے ہیں۔

حیدر بخش کا اسلوب نگارش فورٹ ولیم کالج کا مخصوص اسلوب تحریر ہے۔ اس میں بیک وقت سادگی بھی ہے اور روانی بھی۔ اس کے ساتھ ساتھ اس اسلوب میں روز مرہ اور بول چال کی لذت بھی ہے۔ توتا کہانی اور آرائش محفل میں انھوں نے یہی طرز نگارش استعمال کیا ہے۔ لیکن ان کی تالیف گلزار دانش میں ثقیل ودقیق زبان اور تراکیب استعمال کی گئی ہیں۔ اسالیب کی یہی بوقلمونی اور رنگا رنگی اور موضوعات وکردار نگاری کے یہی متنوع معیارات دنیائے داستان کا خاصہ ہیں اور اس صنف کو سندِ امتیاز بخشتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ عبیدہ بیگم، ڈاکٹر، فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، نصرت پبلشرز، لکھنو، ۱۹۸۳ء، ص۲۸۱

۲۔ گیان چند، ڈاکٹر: اردو کی نثری داستانیں، انجمن ترقی اردو، کراچی، اشاعت ثانی، ۱۹۶۹ء، ص۵۹

۳۔ عبیدہ بیگم، ڈاکٹر، فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ص:۲۹۱

۴۔ حیدر بخش حیدری، ابتدائیہ، آرائش محفل، شائع کردہ ملک دین محمد اینڈ سنز، تاجران کتب، اشاعت منزل، بل روڈ کشمیری بازار، لاہور، پاکستان، س ن، ص۲

۵۔ کلیم الدین احمد، اردو زبان اور فن داستان گوئی، ادارہ فروغ اردو لکھنو، ۱۹۷۳ء، ص۱۸۰

۶۔ سید وقار عظیم: ہماری داستانیں، ادارہ فروغ اردو، لاہور، ۸ مئی ۱۹۵۶ء، ص۲۵۶

۷۔ کلیم الدین احمد، اردو زبان اور فن داستان گوئی، ص۱۵۰

۸۔ گیان چند، ڈاکٹر، اردو کی نثری داستانیں، ص۲۰۳

۹۔ حیدر بخش حیدری، گلزار دانش، حصہ اول، مرتب: عبادت بریلوی، ڈاکٹر، یونیورسٹی اورینٹل کالج، س ن، ص:۴۹

۱۰۔ ایضاً

۱۱۔ ایضاً، ص۷۰

۱۲۔ ایضاً، ص۱۹۱

عاشق حسین / یاسمین سرور
یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لاہور

اردو انشائیہ اور ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش

Light Essay or INSHAIYA (انشائیہ) is among those genres which came from the West. With the emergence of British rule in India this genre got its roots and Sir Syed Ahmed Khan started writing such article impressed by great English writers Edison and Steel. Afterwards it got its tradition and many writers of Urdu tended towards Essay writing. It was named Poetic Prose, Light Prose, Light Essay and then finally INSHAIYA. In the context of light prose or INSHAIYA we have many prominent names like Dr Wazir Agha, Dr. Anwar Sadid, Dr. Saleem Agha, Dr. Bashir Saifi, Dr. Adam Shaikh, Dr. Waheed Qureshi, Latif Sahil etc. The western world is presented with special reference to Monten, Bacon, Edison, Steel, and Charles Lamb etc. The works of the essayists before the creation of Pakistan e.g. Mulla Wajhi, Maulana Muhammad Hussain Azad and others. The crux of the matter which presents the whole picture of INSHAIYA (انشائیہ) in Pakistan right from Naseer Agha. Every writer possesses his own style and subjects to portray in his essays.

ڈاکٹر سلیم آغا ڈاکٹر وزیر آغا کے جانشین ہیں لیکن انشائیہ میں انھوں نے اپنا مقام اپنی تحریروں سے منوایا ہے۔ہم کہہ سکتے ہیں کہ ڈاکٹر انور سدید کے علاوہ اگر اُردو انشائیہ میں ڈاکٹر وزیر آغا کے بعد کوئی خالص انشائیہ کے مزاج کو سمجھنے والی کوئی شخصیت ہیں تو وہ ڈاکٹر سلیم آغا ہیں۔اصل میں سلیم آغا کی تحریریں ادبیت کی چاشنی سے مرکب ہیں۔وہ شیرینِ گفتار ، نکتہ آفرین اور انشائی مزاج کی حامل شخصیت ہیں اور انھوں نے یہ مقام اپنی تخلیقی صلاحیتوں کی بناء پر حاصل کیا ہے۔اسی لیے ڈاکٹر وحید قریشی نے ان کے بارے میں اعتراف کیا ہے کہ:

”سلیم آغا کے انشائیے حق وراثت کی ذیل میں نہیں آتے۔وہ تو جادو کی چھڑی سے اس میں طلسمی فضا کا بھی اضافہ کرتے ہیں۔“(۱)

ان کے انشائیوں کا پہلا مجموعہ ”سرگوشیاں“ ۱۹۸۰ء میں شائع ہوا جس میں ۱۲ انشائیے شامل ہیں۔اس انشائی مجموعے میں ان کے موضوعات درج ذیل ہیں:۱۔جال ۲۔بلبلہ ۳۔دھاکہ ۴۔کرسی ۵۔ہل ۶۔برگد ۷۔چھتری ۸۔آندھی ۹۔آئینہ ۱۰۔سمندر ۱۱۔موم بتی ۱۲۔سرگوشیاں۔

حرف اوّل کے عنوان سے مشتاق قمر کا دیباچہ اور حرف آخر کی صورت میں ڈاکٹر انور سدید کی تحریروں نے سلیم آغا کے انشائیہ نگاری کے فن پر استناد کی مہر ثبت کر دی ہے۔

''سرگوشیاں''میں شامل انشائیے پڑھتے ہوئے جو پہلا احساس ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ سلیم آغا عموماً اشیاء کو موضوع بناتے ہیں ان کے اررد گرد موجود اشیاء مثلاً کرسی، ہل، چھتری ، موم بتی، جال، بلبلہ ، برگد، آئینہ وغیرہ جیسی اشیاء علامات کی صورت اختیار کرتی ہیں اور انہیں سوچنے پر مجبور کرتی ہیں اور وہ خیال کی رو میں نئے نئے خیالات سے ایک نئے جہان معنی کی تشکیل کرتے ہیں۔ان کی یہ معنی آفرینی قاری کو بھی سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔وہ موضوع کو اپنی ذات کا لمس عطا کرکے اسے وسیع کائنات کے حوالے کر دیتے ہیں اور یوں ان کی سوچ کی لہر شعور کی صورت میں ہزاروں میلوں کا سفر اور سینکڑوں زمانوں کو عبور کر کے ایک مرتبہ پھر اسی موضوع کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے

ڈاکٹر سلیم آغا اپنی بات کا آغاز ایک معمولی اور غیر اہم سی بات سے کرتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی ایک واقعہ یا شے سے متاثر ہو کر جذباتی انداز میں اپنے تاثرات کا اظہار کرنے والے ہیں لیکن جب ہم مزید آگے بڑھتے ہیں تو حیران رہ جاتے ہیں کہ ان کا معمولی اور غیر اہم نکتہ اپنی ذات میں بے پناہ معنویت اختیار کر لیتا ہے۔مکڑی کا جالا، گھر میں ایک عام مشاہدے کی بات ہے لیکن سلیم آغا جب اس پر نظر ڈالتے ہیں توانہیں اس کی صورت ایک ایسے سنہری جال کے مانند لگتی ہے جس میں کائنات اور کائنات کی ہر شے بری طرح جکڑی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔اس صورت حال پر وہ بے اختیار کچھ اس طرح گویا ہوتے ہیں:

''معاً مجھے محسوس ہوا کہ پوری کائنات ایک سنہری جال میں اسیر ہے مگر سوال یہ ہے کہ زمان ومکان کے ستونوں سے بندھا ہوا جال کس کے لیے؟کیا یہ سارا جال صرف مجھے پھانسنے کے لیے بنایا گیا ہے ؟کیا صرف مجھے؟ میرے اس سوال پر چھت کا پنکھا ذرا سا کسمسایا اور اس کے تینوں پر شریر بچوں کی طرح ایک دوسرے کے پیچھے بھاگنے لگے پھر ان کی رفتار اتنی تیز ہو گئی کہ صرف ایک بگولا باقی رہ گیا اور یہ بگولہ ٹھنڈے لمس کی صورت چھت سے اتر کر مجھ میں سمایا چلا گیا۔اب نہ کوئی جال تھا اور نہ اس کے دھاگے۔مطلع صاف ہو چکا تھا۔''[۲]

مندرجہ بالا اقتباس میں ہم دیکھتے ہیں کہ ڈاکٹر سلیم آغا کس خوبصورتی سے ایک عام اور بظاہر غیر اہم چیزکواپنی گہری بصیرت سے ایک خیال افروز شاہکار کی صورت بخشتے ہیں۔وہ اپنے موضوعات کی متنوع جہات کونہایت خوبی سے احاطہ تحریر میں لاتے ہیں اسی لیے منور عثمانی بھی سلیم آغاکے موضوعات کے حوالے سے یوں اظہار خیال کرتے ہیں:

ــــ"سلیم آغاموضوع کو عموماً چار طرح سے اپنے انشائی مشاہدے کے احاطے میں لا کر ایک نئی منطق کی آبیاری کرتے ہیں:

۱۔ سب سے پہلے وہ یہ دیکھتے ہیں کہ موضوع کی ممکنہ صورتیں اور جہتیں کیا کیا ہیں۔۔۔۔۔اور یوں موضوع کی ہر حیثیت اور کیفیت ،اس کا ہر نام اور کام، خلق خدا کا اس سے ربط اور انحراف ،عموماً وضاحت کے ساتھ لیکن انشائی لب ولہجے میں سامنے آجا تا ہے۔

۲۔ پھر وہ یہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان کا موضوع ،معاملات خیر و شر سے کیا واسطہ اور رابطہ رکھتا ہے۔ماضی حال اور استقبال کے حوالے سے وہ موضوع کے اندر کا خیر اور شر ہی نہیں،اہل دنیا کا اس موضوع سے خیریاشر کا حامل "حسن سلوک "بھی انشایئے کے غیر رسمی اور غیر اصلاحی پیرائے میں بیان کر دیتے ہیں اور یوں ایک مشکل کام ان کے قلم سے آسانی وروانی انجام پا جاتا ہے۔

۳۔ پھر وہ موضوع کو اپنی ذات کے آئینے اور اپنی ذات کو موضوع کے احاطے میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔یہ متوالی سرگرمی کبھی اپنی بہائو کو الگ تھلگ رکھتی ہے اور کبھی (مذکورہ بالا) دیگر سرگرمیوں کی آب وتاب میں برقی رو کے مانند یہاں سے وہاں تک پھیل جاتی ہے۔

۴۔ اپنے موضوع کے حیرت کدے میں داخل ہوکر ان کی آخری لیکن بڑی دلچسپی اس کا عرفانی روپ دیکھنا ہے جو کبھی موضوع کے ہمراہ طویل سیاحت و رفاقت کے بعد نظر آتا ہے اور کبھی محض "اتفاق"کے اندر سے پھوٹ کر اپنی موہنی جھلک دکھا دیتا ہے لیکن یہ معرفت ،خواہ طویل فکری مراقبے کا نتیجہ ہو یا فقط ایک اتفاقی لمحے کی عطا۔سلیم آغا اسے اپنے قاری تک اچانک اور براہ راست پہنچانے کے بجائے بالواسطہ اور موضوع کے انکشاف کے تمام مناسک ادا کرنے کے بعد پہنچاتے ہیں...اوریہ چاروں فکری زاویے اور احساسی رویے میکانکی طرز یا ایک دوسرے سے بے رخی کا انداز برت کر مصنہ شہود پر نہیں آتے،یہ بڑی وارفتگی، شیفتگی اور بے ساختگی سے کبھی ایک دوسرے کی جلو میں اور کبھی ایک دوجے کے اندر اتر کر ہو یدا ہوتے ہیں۔[۳]

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اپنے بیشتر انشائیوں میں ڈاکٹر سلیم آغا موضوع کوان چارجہات سے اپنے مشاہدے میں لاکر ہمارے لئے نئے جہان معنی کو آشکار کرتے ہیں۔اس کے ساتھ ساتھ یہ امر بھی قابل غور ہے کہ موضوعات کے اعتبار سے انہوں نے عوامل کے بجائے اشیاء کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ان کے موضوعات کا تجزیہ کیجئے تو بلبلہ ،برگد،جال اور چھتری امن و عافیت کی علامتیں ہیں اسی طرح "ہل"تخلیقی قوت کی علامت ہے۔ہم دیکھتے ہیں کہ ان

کے ہاں استفہامیہ انداز بھی پایا جاتا ہے اور وہ بڑے ہلکے پھلکے انداز میں زندگی کی حقیقتوں کو عیاں کرتے چلے جاتے ہیں۔بے ساختگی اور روانی جیسی صفات بھی ان کے ہاں بکثرت نظر آتی ہیں۔

اس حوالہ سے ان کے انشائیہ "بلبلہ "سے ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

" کیا انسانی زندگی بھی بلبلے ہی کی مانند نہیں؟ پھر کئی بار میں خود سے پوچھتا ہوں کہ میں جو ہر روز جھلسا دینے والی گرمی میں ٹھنڈے میٹھے بلبلے بناتا ہوں آخر ان کا مقصد کیا ہے؟ کہیں میں انسان کے جسم پر لگے ہوئے زخموں پر پھاہا رکھنے کی معصومانہ حرکت کا مرتکب تو نہیں ہو رہا؟ لیکن پھر میں خود سے سوال کرتا ہوں کہ وہ پراسرار ہستی جو کسی سیاہ نلکی سے کہکشاں کے رنگین اور منور بلبلوں کو بڑی بے نیازی سے فضا میں بکھیر رہی ہے وہ کس مقصد کے تحت ایسا کر رہی ہے تو مجھے اپنے سوال کا کوئی جواب نہیں ملتا اور میں نلکی کو صابن ملے پانی میں ڈبو کر زور زور سے بلبلے بنانے لگتا ہوں۔ایک کے بعد دوسرا،دوسرے کے بعد تیسرا، پھر بلبلوں کی لڑیاں، آنسوؤں کی لڑیاں۔آخر آنسو کا بھی تو کوئی مقصد نہیں ہوتا۔ذرا دل کو ٹھیس لگی اور آنسو پلک سے ٹوٹ کر گرا۔تو کیا یہ ساری کائنات کسی کی پلکوں سے ٹوٹا ہوا ایک آنسو ہے؟ بے مقصد۔آغاز اور انجام سے بے نیاز۔"[۴]

سلیم آغا بے اختیار سادگی اورخیال آفرینی کے ساتھ مذکورہ بالا اقتباس میں قاری کے احساس کو مہمیز لگاتے ہوئے مختلف اعمال کی مفسرانہ توجیہہ بیان کرتے ہیں۔ڈاکٹر انور سدید بھی ان کی اس صفت کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہیں کہ۔" اس کے انشائیے "موم بتی"، "سمندر"، "برگد"، "جال" اور "کرسی" وغیرہ پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ اس نے گردو پیش کو غائر نظر سے دیکھا اور اس سے نئے تجربات حاصل کیے ہیں۔"ہل چلانا" میں وہ زمین کے پاتال میں اترنے کی کوشش کرتا ہے لیکن "بلبلہ" اور" برگد ' میں وہ اس زمین پر آسمان بن کر روشنی اور سایہ بکھیرتا ہوا نظر آتا ہے۔"کرسی "اور" چھتری" میں بازار حیات سے بے لوث گزر جانے کے باوجود اس نے حوادث زمانہ کی تہہ میں اترنے کی کوشش کی ہے... اور یوں موضوع ایک ایسا گیند ہے جو سلیم آغا کے تار نگاہ سے بندھا ہوا ہے۔گیند سلیم آغا کے ہاتھ میں آتا ہے تو وہ اس سے کھیلنے کے بجائے اسے معاشرے کے آنگن میں پھینک دیتا ہے اور پھر جو کیفیت پیدا ہوتی ہے اسے بعینہ قاری تک پہنچا دیتا ہے۔"[۵]

یوں قاری ان کے ساتھ ساتھ خیال کی وادیوں میں سفر کرنے لگتا ہے۔وہ خود بھی حیران ہوتے ہیں اور اپنے قارئین کو بھی استعجاب میں ڈال دیتے ہیں۔ڈاکٹر بشیر سیفی ان کے اس انداز کے بارے میں لکھتے ہیں:

"سلیم آغا کے انشائیوں کی ایک اہم خصوصیت ان کی معصوم حیرت اور استعجاب ہے جو مختلف اشیاء کی ماہیت جاننے کی خواہش سے پیدا ہوتا ہے۔"[۶]

اشیاء کی ماہیت کا تجسس بھی ان کے ہاں نمایاں ہے۔وہ نادر تشبیہات کے ذریعے ہمیں نئے نئے جہان معنی کی سیر کرتے ہیں چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ انشائیہ"موم بتی"میں معنی کا ایک جہاں نظر آتا ہے۔یہ انگشت شہادت کی طرح سیدھی ہونے کی بنا پر ہمیں بھی سیدھے راستے پر چلنے کی ترغیب دیتی ہے۔وہ موم بتی کو حوصلہ و جرات کا وسیلہ بھی بتاتے ہیں اور اس کی لو کو تلوار سے مشابہ قرار دیتے ہوئے یوں گویا ہوتے ہیں:

"موم بتی تو انگشت شہادت کی طرح ہے جو ہمیں صراط مستقیم پر چلنے کا درس دیتی ہے اور بری سے بری صورت حال میں بھی حوصلہ اور جرات کو قائم رکھنے پر ابھارتی ہے...موم بتی کی چمکتی لو اس تلوار سے مشابہہ ہے جو آدمی کو ظلم و ستم کے خلاف سینہ سپر ہونے کا حوصلہ بخشتی ہے یہی وجہ ہے کہ اسے ہمیشہ اولمپک مواقع پر روشن کیا جاتا ہے تاکہ لوگوں میں نیا جوش اور ولولہ بھر دے...موم بتی ایثار اور قربانی کا عظیم شاہکار ہے کیوں کہ یہ اپنے آپ کو ختم کر کے دوسروں کو اجالا عطا کرتی ہے۔"(۷)

ہم دیکھتے ہیں کہ سلیم آغا نے موم بتی کے لیے تلوار کی نادر تشبیہ استعمال کی ہے اور اسے جوش و ولولہ اور ایثار وقربانی کا ایک عظیم شاہکار قرار دیتے ہوئے ہمارے لیے علم عرفان کے نئے دریچے کھول کر رکھ دیئے ہیں اسی طرح دیکھیں تو ان کے انشائیوں"موم بتی"،"جال"،"سمندر"،"کرسی"،"ہل"،"چھتری"،"دوربین"، "آئینہ"اور "بلبلہ" وغیرہ میں ایک عرفانی کیفیت بھی سامنے آتی ہے۔وہ ہمیشہ اپنے موضوع سے وابستگی سے خیالات کی نئی نئی قندیلیں روشن کرتے ہیں،بات سے بات نکلتی ہے اور موضوع کی تمام جہات کو منور کرتے ہوئے وہ دوبارہ موضوع کی طرف پلٹ آتے ہیں اور ہمارے جذبات میں نئی لہر ڈور جاتی ہے۔

جمیل آذر ان کے انشائیوں میں اس موضوعات وابستگی کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

جمیل آذر، سلیم آغا کے موضوعات پر تبصرہ کرتے ہوئے اپنی رائے کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"سلیم آغا کے انشائیوں میں جو چیز قدر مشترک ہے۔وہ اس کی موضوع کے ساتھ وابستگی ہے جسے وہ تجزیاتی مشاہدے اور فن کارانہ غیر وابستگی کے ساتھ پیش کرتا ہے۔خیالات لطیف کی ننھی قندیلیں جگمگانے لگتی ہیں۔ ایک خیال دوسرے خیال کو جلا دیتا چلا جاتا ہے تاآنکہ وہ اپنے خیال کی آخری تیز ضو دکھا کر قاری کے خیال کی لو تیز کر دیتا ہے۔جس سے اس کا ذہنی افق مزید کشادہ ہو جاتا ہے۔وہ نہایت خلوص،محبت اور اعتماد کے ساتھ ہمیں اپنے مشاہدے ،تجربے اور خیالات میں شرکت کی دعوت دیتا ہے۔"(۸)

یہاں جمیل آذرنے سلیم آغا کے انداز بیاں سے پیدا ہونے والی کیفیت بیان کی ہے۔وہ کہتے ہیں کہ ان کے انشائیوں کی خوبی ان کا موضوع سے وابستہ رہنا ہے۔یہ وابستگی سلیم آغا کے تجربہ اورمشاہدہ کے ذریعے سے قاری

کے خیالات کو مہمیز لگاتی ہے اور سلیم خیال کی لو کو بلند سے بلند کرتے چلے جاتے ہیں اور پڑھنے والوں پر علم و عرفان کے نئے راز افشا کرتے ہیں۔ان کا انشائیہ" سرگوشیاں" ایسے ہی عرفان کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔مندرجہ ذیل اقتباس اسی امر کی ترجمانی کرتا ہے:

" مجلسی گفتگو کے دوران حاضرین کے بولنے کا انداز اکثر وبیشتر منافقانہ ہوتا ہے یعنی دل اور زبان میں آمدرفت کا سلسلہ کچھ دیر کے لیے معطل ہو جاتا ہے۔ایسے میں اگر مجلس کے شرکاء میں سے کوئی اچانک سرگوشی کرنے کے انداز میں اپنے ساتھی سے ہم کلام ہو جائے تو یوں لگتا ہے جیسے اس کے اندر کی ساری سچائی قفس کی تیلیوں کو توڑ کر ہونٹوں کی منڈیر پر آبیٹھی ہے اور وہاں سے بے آواز سا نغمہ سرمدی بن کر اپنے دوست کے کان میں منتقل ہو رہی ہے جو اس لمحے اس کا ہمزاد معلوم ہوتا ہے۔"(۹)

ان کے ۲۲ انشائیوں کادوسرا مجموعہ" آمنا سامنا"ہے جس میں شامل انشائیوں کے موضوعات درج ذیل ہیں: ا۔صدائے بازگشت ۲۔ناریل ۳۔بھول جانا ۴۔زبان ۵۔خوش فہمی ۶۔پسینہ ۷۔انگلیاں ۸۔بادل ۹۔نعمت خانہ ۱۰۔سورج ۱۱۔مقناطیس ۱۲۔آمنا سامنا ۱۳۔جنگل ۱۴۔کاغذی پیرہن ۱۵۔دوربین ۱۶۔گلی ۱۷۔جال ۱۸۔بلبلہ ۱۹۔کرسی ۲۰۔ہل چلانا ۲۱۔موم بتی ۲۲۔دھماکہ۔

ڈاکٹر سلیم آغا نے اس انشائی مجموعہ میں بھی نئے نئے نکات تراشے ہیں اور فرد کو زندگی بسر کرنے کا نیا زاویہ سمجھانے کی کوشش کی ہے۔انھوں نے انشائیہ کو ایسے خلا قانہ انداز میں‌پیش کیا ہے کہ قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ اس انشائی مجموعہ میں بھی انہوں نے نہایت بے ساختہ اور رواں اسلوب میں اپنی دل نشین اور خوبصورت نکتہ سنجیوں کے جوہر دکھائے ہیں۔

ذیل کا اقتباس ان کے اسلوب کی روانی اور بے ساختگی کی خوبصورت مثال ہے:

"بعض زبانیں قینچی کی طرح ہر وقت کتر کتر کرتی چلتی رہتی ہیں اور پل بھر میں سب کچھ کاٹ ڈالتی ہیں۔ اس قسم کی زبانیں دم لے کر بات کرنے کے انداز کو سخت ناپسند کرتی ہیں۔ایسی نوع کی زبان اکثر بیویوں کو الاٹ ہوتی ہیں۔دوسری بڑی بات اُن زبانوں کی ہے جو ہاں میں ہاں ملانے ہی میں اپنی عافیت دیکھتی ہیں۔یہ صرف شوہروں کے نصیب میں لکھی گئی ہیں۔ پھر کچھ زبانیں بڑی تحمل مزاج ہوتی ہیں چاہے ان پر مصیبتوں کے پہاڑ ہی کیوں نہ ٹوٹ جائیں یہ اف تک نہیں کرتیں۔ایسی زبانیں اللہ کے خاص خاص بندوں کو ہی عطا ہوتی ہیں۔"(۱۰)

درجہ بالا انشائی اقتباس میں ہم دیکھتے ہیں کہ داکٹر سلیم آغا زبانوں کی اقسام کو موضوع سخن بناتے ہوئے شوہروں اور بیویوں کی زبان اور ان کے مراتب پر بڑی بے ساختگی سے روشنی ڈالتے ہیں ان کا یہ جملہ کتنا خوبصورت

اور رواں ہے کہ" بعض زبانیں قینچی کی طرح ہر وقت کتر کتر چلتی رہتی ہیں"۔اس بے لاگ حقیقت کے بیان پر انہیں بے اختیار داد دینے کو جی چاہتا ہے۔

ڈاکٹر سلیم آغا کی ایک اور خاصیت غیر جمالیاتی اشیاء کے جمالیاتی پہلوکا انشائی بیان بھی ہے۔جمالیات ان کے انشائیوں کی جان ہے۔چھوٹے چھوٹے خوبصورت رویوں، جذبوں اور حقیقتوں کا منفرد اور دلکش بیان ان مظاہر میں پوشیدہ پرت در پرت معنی کا سامان ہمارے لیے آگہی کے نئے در یچے کھولتا ہے۔

ذیل کا اقتباس اس حقیقت کی عکاسی کرتا ہے:

"دیکھنے میں ناریل کچھ غیر جمالیاتی قسم کی چیز ہے۔بعض اوقات اس کا خارجی پیکر کسی نوعمر شرارتی لڑکے کے سر پر اگے بالوں کا ایک ایسا ٹوکرا معلوم ہوتا ہے جو کنگھی ،قینچی کی دست برد سے ایک معقول مدت تک محفوظ و مامون رہا ہو۔پھر کسی وقت ناریل کی شکل و صورت خارپشت کی بہ نسبت باسکٹ بال سے زیادہ ملنے لگتی ہے مگر باسکٹ بال کی طرح اندر سے خالی مغز نہیں ہوتا بلکہ اس کا اندر کافی پر مغز ہوتا ہے جسے عرف عام میں گری کہا جاتا ہے۔اس کی گری ملائم اور شفاف سنگ مرمر ایسی مضبوط چاردیواری کے بیچوں بیچ ٹھنڈے میٹھے پانی کی ایک جھیل ہے جہاں سے ہر پری زاد و آدم زاد بلا اجازت اپنی پیاس بجھاتا سکتا ہے۔"(۱۱)

اس انشائی مجموعہ میں بھی ڈاکٹر سلیم آغا کا اسلوب نہایت شگفتہ و رعنا ہے۔یہاں بھی ہمیں نادر استعارات ، خوبصورت تشبیہات اور منفرد علاماتی انداز نظر آتا ہے۔ڈاکٹر انور سدید سلیم آغا کے اسلوب پر روشنی ڈالتے ہوئے ان کے انداز و بیان کے بارے میں یوں گویاہوتے ہیں:

"سلیم آغا کا انشائیہ چوں کہ حال کے لمحے کی پیدا وار ہے اس لیے اس کے ہاں بھی ایک متبسم نشاطیہ کیفیت زیادہ نمایاں ہے۔اہم بات یہ ہے کہ وہ استہزاء یا تمسخر پیدا کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔طنز کی جراحت یا مزاح کی فکاہٹ بھی اس کے ہاں ابھری ہوئی نہیں ملتی۔البتہ استعاراتی اسلوب، نادرہ کار تشبیہات اور علامتی انداز کے استعمالِ فراواں سے اس نے شگفتگی اور رعنائی پیدا کی ہے۔"(۱۲)

مذکورہ بالا اقتباسات کی روشنی میں ہم دیکھتے ہیں کہ سلیم آغا کا اُردو انشائیہ میں اپنا ایک انداز ہے جس کے تحت ان کے انشائیوں میں ادبی لطافت پائی جاتی ہے۔خیالات میں نکتہ آفرینی اور اسلوب میں شگفتہ زبانی ان کے خاص اوصاف ہیں۔ان کے انشائیے حال کی لمحات کی پیداوار ہیں اور ہمیں تبسم آمیز کیف فراہم کرتے ہیں۔وہ استہزا یا تمسخر پیدا کرنے کی بجائے استعاراتی اسلوب ، منفرد و نادر تشبیہات اور علامتی انداز سے اپنے انشائیوں میں شگفتگی پیدا کرتے ہیں۔سلیم آغا کے انشائیے پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے آپ ان کے ساتھ ہی سر گرم سفر ہیں۔

"نام میں کیا رکھا ہے"سلیم آغا قزلباش کے انشائیوں کو تیسرا مجموعہ ہے۔اس انشائی مجموعے میں شامل انشائیوں کے موضوعات حسب ذیل ہیں: ا۔ایک دو تین ۲۔چوہے ۳۔آنسو بہانا ۴۔قصہ گردن کا ۵۔غسل اور غسل خانے ۶۔نام میں کیا رکھا ہے ۷۔خوف کھانا ۸۔شرافت ۹۔کان ۱۰۔لباس ۱۱۔کھال کے صدر نگ

ڈاکٹر سلیم آغا کے انشائیوں میں وسعت مشاہدہ اور تجربات کے باعث ان کا ہر جملہ قاری کو حیرت و انبساط سے سرفراز کرتا ہے۔ان کا ہر جملہ دل آویز، متین اور علمیت سے بھرپور ہے اور وہ اسے نہایت ہلکے پھلکے اور شگفتہ انداز میں بیان کرتے ہوئے ایسی ایسی نکتہ آفرینی کے شاہکار بناتے ہیں کہ جو ہمارے خیالات میں ہلچل مچادیتے ہیں۔ اسی تناظر میں ان کے انشائیہ "ایک دو تین "سے ایک اقتباس ملاحظہ کریں:

"ڈرائنگ روم اور بیڈ روم کے تصور نے دراصل اسی روز جنم لے لیا تھا جب انسان نے خود کو چاردیواری میں محبوس کرنے کا فیصلہ کیا تھا یا یوں کہہ لیجیے کہ تہذیب و تمدن کے دائرے میں پائوں رکھتے ہی اس نے اپنی زندگی کو دو حصوں میں تقسیم کر ڈالا۔ان میں سے ایک حصہ اس کا سماجی یا خارجی روپ کہلایا جس نے خود کو ڈرائنگ روم کے روپ میں آشکار کیا جب کہ دوسرے حصے نے جو ایک طرح سے اس کا داخلی عکس تھا۔بیڈ روم کے لباس میں خود کو منکشف کیا گویا انسان کی ذات ڈرائنگ روم اور بیڈ روم کی دو اکائیوں میں پہلے دن ہی بٹ گئی تھی۔"(۱۳)

سلیم آغا اپنے منفرد رجحان کی بدولت ڈرائنگ روم اور بیڈ روم کے تصور پر روشنی ڈالتے ہوئے ہمارے لیے عرفان و آگہی کے نئے در یچے کھولتے نظر آتے ہیں۔وہ کہتے ہیں کہ انسان نے تہذیب تمدن میں قدم رکھتے ہی زندگی کو دو حصوں میں بانٹ دیا ہے اس طرح وہ ہماری ڈرائنگ روم کی زندگی اور بیڈ روم کی زندگی کے دو متضاد رویوں کی نئی جہات کو نہایت شستہ انداز میں ہمارے سامنے لاتے ہیں۔

ذیل کا اقتباس ملاحظہ کریں:

"باہر کے کانوں"میں اتنی سکت کہاں کہ اندر کی آواز سن سکیں۔اس کے لیے اندر کے کانوں کے پٹ کھلیں گے تو بات بنے گی۔آلہ گوش لگانے والوں کو میرا یہ مشورہ ہے کہ وہ باہر کی آوازوں کو مزید سننے کی کوشش کر کے خود کو ہلکان نہ کریں۔انھیں چاہیے کہ آلہ گوش سے دست کش ہوکر ان سناٹوں کو سنیں جن کی گم آواز ہی اصل آواز ہے۔"(۱۴)

شاہد شیدائی ان کے انشائیوں میں تازگی کے عنصر کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یوں اظہار خیال کرتے ہیں:

"تازگی ان کے انشائیوں کی خاص پہچان ہے۔وہ ایک ہی جملے میں بڑی سے بڑی بات کہہ جاتے ہیں اور قاری کو مسکراتے چھوڑ کر بہت کچھ سوچنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔"(۱۵)

شاہد شیدائی تازگی فکر کو ڈاکٹر سلیم آغا کے انشائیوں کی پہچان قرار دیتے ہیں۔وہ کہتے ہیں کہ سلیم آغا کے جملے مختصر مگر جامع ہوتے ہیں۔ان میں فصاحت بھی پائی جاتی ہے اور بلاغت بھی۔اس پر مستزاد ان کے انشائیوں میں حیرت انگیز مسرت کا پہلو نمایاں ہے جس کی شاہد شیدائی نے مذکورہ بالا اقتباس میں کی ہے۔

منور عثمانی کا خیال ہے کہ سلیم آغا اپنے خیال ،تاثر ،احساس اور عرفان کے اظہار کے لیے بے حد سادہ لیکن نفیس اسلوب اختیار کرتے ہیں اور ان کی نثر میں کسی قسم کی ادبی آرائش ،لسانی و اسلوبی کھیل تماشے، عالمانہ رعب اور صبر آزما نامانوس لفظیات نہیں ہیں۔ان کی عبارت قاری کو فوری طور پر اپنا ہم نوا بنا لیتی ہے۔چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ سلیم آغا کے ہاں اسلوب میں ایسی ادبی چاشنی کا احساس ہوتا ہے کہ اگر نامانوس اور اجنبی الفاظ کا استعمال کہیں نظر بھی آتا ہے تو وہ اس قرینے کے ساتھ کہ ہم کہیں بھی ان الفاظ کو نامانوس اور اجنبی خیال نہیں کرتے۔وہ ان کے اسلوب کے حوالے سے اظہار خیال کرتے ہوئے یوں رقم طراز ہیں:

"سلیم آغا اپنے خیال ،تاثر ،احساس اور عرفان کے اظہار کے لیے بے حد سادہ لیکن نفیس اسلوب اختیار کرتے ہیں۔کسی قسم کی ادبی آرائش ،لسانی و اسلوبی کھیل تماشے ،عالمانہ رعب داب اور صبر آزما نامانوس لفظیات ،ان کی نثر میں کہیں نہیں۔ان کے جملے حسب ضرورت مختصر بھی ہوتے ہیں اور طویل بھی لیکن ادھورے اکتااور الجھا دینے والے اور بے جواز الفاظ سے تراشے ہوئے ہر گز نہیں ہوتے۔یہی وجہ ہے کہ ان کی عبارت قاری کو فوراً اپنا "ہم نوا" بنالیتی ہے۔"[۱۶]

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ سلیم آغا کے انشایئے، انشائیہ نگاری کے فن کی معراج ہیں۔انھوں نے ہوش سنبھالتے ہی انشائی مزاج میں تربیت حاصل کی۔انشائیہ کی روح ان کے رگ و پے میں بسی ہوئی ہے۔وہ آج کے دور کے وزیر آغا ہیں اور بلاشبہ ان کے انشایئے اُردو ادب کا بہترین سرمایہ ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ وحید قریشی،ڈاکٹر (فلیپ)،سرگوشیاں، مکتبہ اُردو زبان،سرگودھا،۱۹۸۰ء

۲۔ سلیم آغا،ڈاکٹر، سرگوشیاں،مکتبہ اُردو زبان،سرگودھا،۱۹۸۰ء،ص۱۸

۳۔ منور عثمانی پیش لفظ سلیم آغا قزلباش ،نام میں کیا رکھا ہے،ص۸،۹

۴۔ سلیم آغا،ڈاکٹر، سرگوشیاں،مکتبہ اُردو زبان،سرگودھا،۱۹۸۰،ص۲۳،۲۴

۵۔ انور سدید،ڈاکٹر ،انشائیہ اُردو ادب میں،مکتبہ فکرو خیال،لاہور،۱۹۸۵،ص ۲۵۴

۶۔ بشیر سیفی،ڈاکٹر ،اُردو میں انشائیہ نگاری،نذیر سنز پبلی کیشنز،لاہور،۲۰۱۳،ص۲۷۲

۷۔ سلیم آغا،ڈاکٹر، سرگوشیاں،مکتبہ اُردو زبان،سرگودھا،۱۹۸۰،ص۸۶،۹۷

۸۔ جمیل آذر، پروفیسر،انشائیہ اور انفرادی سوچ،نقش گر پبلی کیشنز،لاہور،۲۰۰۴،ص۴۳

۹۔ سلیم آغا،ڈاکٹر،سرگوشیاں،مکتبہ اُردو زبان،سرگودھا،۱۹۸۰،ص۸۸

۱۰۔ سلیم آغا،ڈاکٹر، سرگوشیاں، مکتبہ اُردو زبان،سرگودھا،۱۹۸۰،ص۲۶

۱۱۔ سلیم آغا،ڈاکٹر، آمنا سامنا،مکتبہ فکرو خیال،لاہور،۱۹۸۷، ص۱۴

۱۲۔ انور سدید،ڈاکٹر ،انشائیہ اُردو ادب میں،مکتبہ فکرو خیال،لاہور،۱۹۸۵،ص۲۵۶

۱۳۔ سلیم آغا قزلباش ،نام میں کیا رکھا ہے ،کاغذی پیرہن،لاہور،۲۰۰۵، ص۱۵

۱۴۔ سلیم آغا قزلباش ،نام میں کیا رکھا ہے کاغذی پیرہن،لاہور،۲۰۰۵، ص۱۰

۱۵۔ شاہد شیدائی،(فلیپ پس ورق) نام میں کیا رکھا ہے ،کاغذی پیرہن،لاہور،۲۰۰۵

۱۶۔ منور عثمانی ، نام میں کیا رکھا ہے، کاغذی پیرہن،لاہور،۲۰۰۵،ص۹

بابر حسین
اسکالر پی ایچ ۔ڈی اُردو
نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

دبستان سر سید کا نثری اسلوب

As a prolific writer Sir Syed's prose writing has had its inspiration from Ghalib, Hali’s writing has its own grace and beauty, Shibli’s work contributed much to Sir Syed's movement. Nazeer Ahmed used words in the light of the sound factor .While Muhammad Hussain Azad's ink was bound for his own freedom. However all of them shared literacy vices similar in one way or another. But over all every member of Dabistan-e-Sir Syed was an example of individual capabilities and qualities.

ہر عہد کا اپنا ایک اسلوب ہوتا ہے۔تنقید و تحقیق کی زبان میں اسلوب کسی لکھنے کے خاص طرز تحریر یا طرز نگارش کو کہتے ہیں جب کوئی شاعر یا نثر نگار جس پیرایہ بیا ن کو اختیار کرتا ہے وہی اس کا اسلوب ہوتا ہے۔ اُسی طرح عہد سر سید کا بھی ایک الگ اور منفرد اسلوب رہا ہے اور جس کے بانی سر سید ہیں جس کے محرک غالب کی نثر کے ساتھ جاملتے ہیں جب عہد سر سید کا نثری اسلوب پروان چڑھا تو اُس کے ساتھ انفرادی اسلوب نے بھی اپنی منازل طے کیں جس سے اردو ادب کی ترقی و ترویج میں مزید اضافہ ہوا۔

ہر عہد میں شعراء اور مصنفین کے الگ الگ پیرایہ بیان کو استعمال کیا اس حوالے سے نثار احمد فاروقی اسلوب کی تعریف کرتے ہیں۔

> "اسلوب یا طرز نگارش کا مسئلہ ایسا مسئلہ نہیں جس پر کوئی فیصلہ کن دو ٹوک با ت کہی جا سکے۔ آسان لفظوں میں یوں کہا جاسکتاہے کہ یہ افکا ر و خیالات کے اظہار و ابلاغ کا ایسا پیرا یہ ہے،جو دل نشین بھی ہو اور منفرد بھی اس کو انگریزی میں سٹائل(style) کہتے ہیں اردو میں اس کے لیے“طرز”یا” اسلوب “عربی اور جدید فارسی میں اسے"سبک" کہتے ہیں "[۱]

بنیادی طور پر سر سید ایک سیاسی مفکر کے طور پر سامنے آئے جب کہ دوسری طرف وہ ایک مذہبی مصنف بھی تھے اس وجہ سے اُن کے عمل کے مدار دو چیزوں پر تھا۔

۱۔مذہب

۲۔سیاست

سرسید ایک ہمہ جہت شخصیت تھے۔انہوں نے ہر میدان میں اپنے دیر پا اثرات چھوڑے۔اردو ادب کا جہاں تک تعلق ہے وہ اردو کے اولین معماروں میں تھے تعلیمی معاملات میں اُن کا خاص نقطہ نظر تھا۔ویسے سرسید کے ادبی کارناموں کی فہرست بہت طویل ہے لیکن ان کی علمی و ادبی خدمات ناقابل فراموش ہے جس سے اردو ادب کو ناقابل فراموش ترقی ملی اور اردو کو سہل اور سلیس بناکر اردو نثر کو اظہار کا وسیلہ بنایا اور تکلف اور تصنع کو ترک کیا اور اپنی قوت فکر و عمل سے انقلاب پیدا کیا۔

اُن کی سیاسی اور مذہبی حیثیات الگ الگ اہمیت کے حامل ہوتے ہوئے منفرد اسلوب کے حامل ہیں۔ مذہبی حیثیت کے ساتھ ساتھ ان کی ادبی حیثیت سے بھی انکار ممکن نہیں ہیں دور جدید میں مغربی افکار کے اثرات بڑھتے گئے۔دبستان سر سید سے پہلے اردو نثر کے دو قابل ذکر اسلوب رہے ہیں جن میں پہلا اسلوب ''سب رس'' کا اسلوب ہے یہ اسلوب فارسی کے زیر اثر رہا اس میں مسجع و مقفیٰ تحریر کا اسلوب ہے۔دوسرا اسلوب فورٹ ولیم کالج کا اسلوب جس میں سادہ اور سلیس تحریر کا آغاز کیا۔فارسی کے مشکل الفاظ کی جگہ سادہ اور آسان الفاظ نے جگہ کی۔ فورٹ ولیم کالج کے زیر اثر فارسی کا غلبہ کم ہوا لوگ مشکل سے آسان کی طرف راغب ہوئے نثر اردو کو مسجع و مقفیٰ، شاعرانہ طریق ادا سے چھٹکارا دلایا۔اس دور کا ادب عصری مسائل پر بحث نہیں کرتا اور نہ ہی تہذیب و معاشرت کی عکاسی کرتا تھا۔قدیم دکنی دور کو ترک کیا لیکن یہ سعی قصے کہانیوں تک محدود رہی۔

سر سید حقیقت پسندی کی طرف راغب ہوئے انہوں نے غم جاناں کے ساتھ ساتھ دور حاضر کے عصری مسائل کی بھی بھرپور عکاسی کی۔انہوں نے قدیم اسلوب پر تنقید کے ساتھ ساتھ جدید اسلوب کی راہیں بھی متعین کی اُن کا نظریہ یہ تھا کہ تحریر سادہ ہونے کے ساتھ ساتھ پُر لطف بھی ہو سر سید نے نثری اسلوب کی بنیاد مندرجہ ذیل چیزوں پر رکھی تھی۔

۱۔ سادگی
۲۔ بے تکلفی اور بے ساختگی
۳۔ مدعا نویسی
۴۔ روانگی
۵۔ سنجیدگی
۶۔ اثر آفرینی

یہ وہ اوصاف تھے جنہیں حالی نے نیچرل طرز بیان کا نام دیا ہے۔مغربی نظریات اور بالخصوص فورٹ ولیم کالج کی ادبی تحریریں آپ کے اسلوب پر اثر انداز ہوئی سر سید کے اسلوب کے بارے میں ڈاکٹر سید عبداللہ کہتے ہیں۔

"ادب کے متعلق سید صاحب کا نظریہ افادی تھا۔ان کے خیال میں ادب صرف تفریح یا محض آرائش بیان نہیں اگر ادب صرف تفریح اور آرائش کا نام ہوتا تو وہ شاید ادیب بننا اور کہلانا بھی پسند نہ کرتے۔یہ صحیح ہے کہ انہوں نے اپنی تحریروں میں انشا کو بڑی اہمیت دی مگر انہوں نے انشا کو محض انشا کے لیے اہمیت نہیں دی بلکہ معانی اور مطالب کے لیے ان کے نزدیک مضمون اور دل سے انکار ہوا مضمون طرز ادا پر مقدم ہے کیونکہ مضمون کے بغیر طرز ادا کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اور مضمون کی نوعیت اور اس کے مقصد کے زیر اثر طرز ادا کا خود بخود فیصلہ ہو جاتا ہے گویا دوسرے الفاظ میں مضمون اپنے ادا کے لیے خود راستہ پیدا کر لیتا ہے "(۲)

سر سید نے اپنی نثر میں انگریزی الفاظ بھی استعمال کیے اس حوالے سے انہوں نے کہا تھا کہ غیر زبان کے الفاظ کو اپنا کر اپنا کر لینا اہل زبان کا کام ہے انہوں نے نیچر، سو یلیزیشن ، ماڈل، کونسل، میٹریل جیسے الفاظ استعمال کرکے ذخیرہ الفاظ میں مزید وسعت عطا کی۔سرسید ادب برائے ادب کے قائل نہیں بلکہ وہ ادب کو مقصدیت کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔وہ کسی خاص طبقے کے لیے نہیں لکھتے بلکہ اپنی قوم کے سب افراد کے لیے لکھتے ہیں۔ جن کی اصلاح کے لیے وہ خواہاں تھے۔

اردو ادب کی ترقی میں سر سید کا حصہ ناقابل فراموش ہیں ان سے اردو نثر کی تاریخ کا ایک نیا باب شروع ہوتا ہے۔اگر چہ ان کی تحریروں میں دو چیزوں نمایاں تھیں۔

سیاست

اصطلاح

اس سے پہلے ان کی اردو ادب میں کمی تھی اور سر سید نے اس کمی کو پورا کیا۔ڈاکٹر سید عبداللہ کہتے ہیں:

"خالص ادب اور عام تصانیف دونوں میں زمانے نے ان سے بہت کچھ سیکھا اور بڑی بات یہ ہے کہ ادب میں کہنگی ، فرسودگی، تعطل و جمود اور ایک رخاپن آگیا تھا اس کو سر سید کی زبردست تصنیفی سرگرمیوں نے بالکل دور کر دیا۔انہوں نے ادب میں ایک نیا پن ایک ہمہ گیری ایک مقصد ایک سنجیدہ اور ایک خاص قسم کی معقولیت پیدا کی ۔"(۳)

سر سید احمد خان نے تعلیمی ،تہذیبی ،اخلاقی،مذہبی اور تاریخی اقدار کو واضح کرنے کے لیے ایک الگ اور منفرد اسلوب اپنایا جس سے معاصرین بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے کیونکہ یہ ایک فطری اسلوب تھا۔جس کو حالی، شبلی اور نذیر نے مزید مستحکم کیا سرسید کو زبان پر قدرت حاصل تھی اس لیے وہ زبان اور الفاظ کی اہمیت سے بخوبی واقف تھے اور اس کے نمونے ان کی تحریروں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ان کی فکری صلاحیتں ان کو ایک اعلیٰ پایہ کی صف میں کھڑا کرتی ہیں۔جس کے اثرات ان کی نثر اور اسلوب میں نظر آتے ہیں۔

حالی اپنے ہم عصر نثر نگاروں میں ایک الگ اور منفرد اہمیت کے حامل ہیں۔وہ ادب کو قوم کی اصلاح کے لیے استعمال کرنے کے حامل تھے۔ان کی تحریروں میں سادگی ،خلوص ، دھیما پن ، نرم لب و لہجہ ،اعتدال پسندی،یہ سب عناصر شامل تھے۔لیکن ان کے ساتھ ساتھ بیان کی قوت سلاست ،بلاغت دیگر معاصرین سے کہیں زیادہ ہیں۔ حالی کی ادبی زندگی کا آغاز رسائل و جرائد سے ہوا۔

ان کی تحریروں کے سرچشمے سر سید کی تحریر سے جاملتے ہیں۔لیکن اگر یہ کہا جائے کہ حالی کا اسلوب سرسید کی دین ہے تو یہ بات اتنی معتبر نہ ہوگی کیونکہ حالی اور سر سید کے اسلوب میں یکسانیت تو ہیں لیکن سر سید کے تابع نہیں ہیں۔حالی سر سید کے نظریات کے حامی تھے لیکن جہاں انہوں نے اختلاف کیا وہیں ان کی شخصیت میں انفرادیت نظر آئی جبکہ عام ناقدین کی نظر میں یہ ہے کہ وہ اسلوب کے معاملے میں سر سید کے مقلد تھے۔جبکہ یہ رائے حتمی طور پر صحیح نہیں ہیں۔البتہ حالی کے ہاں چند ایسے عناصر موجود ہیں جو سر سید کے اسلوب بیاں میں نہیں ملتے۔حالی کے ہم عصروں میں جو جوش اور جذباتی پن ہیں وہ حالی کے ہاں قدر مدہم ہیں کیوں کہ حالی کی تحریریں اُن کی شخصیت کا آئینہ دار ہے۔ڈاکٹر سید عبداللہ یوں رقم طراز ہیں:

> "مولانا حالی کی تحریروں میں جذبے کی وہ شدت نہیں پائی جاتی جو مثلاً مولانا کی تحریروں میں پائی جاتی ہیں مگر ہم یہ تسلیم نہیں کرتے کہ حالی کی تحریریں جذبے سے یکسر خالی ہیں اُن کی تحریروں کا غالب رنگ غیر شخصی ہے۔اس وجہ سے نثر میں وہ جذبہ کو کم سے کم داخل ہونے کا موقعہ دیتے ہیں۔اور نثر کو نثر بنائے رکھتے پر مُصر رہتے ہیں۔اس کے علاوہ اُن کی نظر مدعا نگاری پر مرکوز رہتی ہے۔مگرحق یہ ہے کہ اپنی پوری کوشش کے باوجود کسی مصنف کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ اپنی تحریروں کو اپنی ذات کے عکس سے اتنا دور رکھے کہ اس کی کوئی شعاع اس کا کوئی پر تو اس کے الفاظ میں منعکس نہ ہونے پائے"۔[۴]

حالی کی تحریروں میں جوش بیاں کی کافی کمی ہے لیکن ان کی تحریر کا بڑا وصف بھی سادگی ہے حالی کے نزدیک خیال پیچیدہ اور ناہموار نہ ہو بلکہ عام فہم ،روز مرہ کی بول چال اور عام انسانی ذہن کی استطاعت کے مطابق ہو۔

> "اُن کا مقصد یہ نہیں ہوتا کہ بیان ایسا ہو جس سے لوگ انہیں بڑا عالم اور انشاپرداز یا فلسفی اور مفکر خیال کریں یا مضمون کو پیش کرتے وقت ایسا پیرائیہ اختیار کیا جائے جس سے سننے والے کے دل یا خیال میں خواہ مخواہ اشتعال یا ہیجان پیدا ہو اور وہ ہیجان میں آکر کہہ اٹھے "خوب لکھا ہے"خوب لکھا ہے" خالی کی غرض اپنے مضمون کو ادا کرنے اور مطالب کو صراحت اور فصاحت سے پیش کرنے کے سوا کچھ نہیں ہوتی اسی وجہ سے ان کی تحریروں میں ایسے استعارے کم ہیں جن سے معنیٰ میں مبالغے کا رنگ پیدا ہوتا ہو ......مضمون ثانوی حیثیت اختیار کر جائے"۔(۵)

حالی کے اسلوب کی یہ خصوصیات ہے کہ اُن کے طرز بیان میں سر سید کے اسلوب کی جھلکیاں عیاں ہے لیکن اُن کا اپنا رنگ بیان بھی مستحکم ہے۔

مولانا شبلی نعمانی دبستانِ سر سید کے نامور فرزند ہیں۔حالی کے بعد اردو ادب کی تاریخ میں مولانا شبلی کا نام آتا ہے۔شبلی اردو کے ارکانِ خمسہ میں سے وہ منفرد مصنف ہیں جنہیں جامع العلوم کا لقب دیا جاسکتا ہے ادب کا کوئی ایسا گوشہ نہیں جس میں انہوں نے اپنا سکہ نہ منوایا۔شبلی کے اسلوب میں احساس عظمت اور احساس کمال نمایاں نظر آتا ہے جو ان کے اسلوب کی نمایاں صفت ہے۔ان کی تحریروں میں ناز، فخر ،نشہ، انجمن،مستی ،بہار اور تم جیسے الفاظ کا استعمال المامون سے لے کر سیرت النبیؐ تک نظر آتا ہے شبلی کا اندازِ تحریر بہت منفرد ہے۔

> "شبلی اپنے اندازِ تحریر کے لیے بھی معاصرین میں منفرد ہیں۔اس کے یہاں آزاد کی طرح محض الفاظ کے طوطا مینا اُڑانے کا جذبہ نہیں ہے لیکن آزاد کا زور بیان اور قوت کلام ان کے یہاں موجود ہے۔مولوی نذیر احمد کا محاورہ بندی کا شوق شبلی کے یہاں نہیں ہے لیکن اُن کی زبان یکساں طور پر خاص و عام کی پسند ہے"۔(۶)

شبلی کا اسلوب جدا گانہ ہے ان کے اسلوب میں بہت سی خوبیاں ہیں۔ان میں سے ایک سب سے نمایاں خوبی ان کا جوش بیان اور قوت ہے۔

"ان کی تحریر پڑھ کر قاری کی طبیعت میں ایک جوش اور ہیجان پیدا ہو جاتا ہے ان کا اسلوب ان کے موضوع کا تابع ہے ان کی تحریروں میں جوش اور ولولہ اپنے شباب پر نظر آتے ہیں ۔"(۷)

شبلی کے اسلوب کی نمایاں خصوصیات ایجاز و اختصار ہے اسلوب بیان نظم و نثر میں ایجازو اختصار بنیادی خوبی سمجھی جاتی ہے۔ بڑی سے بڑی بات کو اور مختصر سے مختصر انداز میں ایسے بیان کرنا کہ قاری فوری طور پر سمجھ جائے ان کی تحریروں میں فارسی کی رنگین تراکیب، اردو کے محاورات اور روزمرہ سے عبارت کو مزین کرتے ہیں۔ لیکن عبارت کا عیب نہیں بننے دیتے شوخی و نکتہ آفرینی کے ساتھ ساتھ استدلال،منطق بھی آپ کے اسلوب کا نمایاں پہلو ہے۔

"شبلی کو یہ فن آتا ہے کہ ان کے چھوٹے چھوٹے جملوں میں وہ جہاں معنی پوشیدہ ہوتے ہیں جو کئی پیراگرافوں میں بھی نہیں سما سکتے۔بیان کے اختصار کے لیے وہ شاعرانہ وسیلوں (تشبیہ، استعارہ مراعاۃ النظیر اور مبالغہ و غیرہ) سے بھی کام لیتے ہیں"۔(۸)

دبستانِ سر سید کے دوسرے ادیبوں کی طرح شبلی بھی ایک مقصدی ادیب ہیں۔ان کے اسلوب بیان میں تخیل کا رچاؤ، بےساختگی اور تہذیبی رچاؤ کے نمونے جابجا نظر آتے ہیں۔ان کی پر تمکنت رنگینی و رعنائی، استعارے اور کنایے دیگر شاعرانہ الفاظ ، فطری لب و لہجہ ، حسن ترتیب اور جذبہ انگیز الفاظ اسے انفرادیت عطا کرتی ہے۔ان کی زبان خاص و عام میں سمجھی جاتی تھی۔ان کی نثری آہنگ میں دھیما پن پایا جاتا ہے۔شبلی بطور مکتوب نگار پورے تقاضے پورے کرتے ہیں اور چھوٹے چھوٹے فقرات کو اپنی تحریر کا زیور بناتے ہیں۔

"ان کی شخصیت کے بعض گوشے عطیہ فیضی اور زہرہ فیضی کے خطوط میں ضرور بے نقاب ہوتے ہیں لیکن ان خطوط میں ان کی انشا پردازی کا وہ کمال نظر نہیں آتا جو ان کی دیگر تحریروں میں ملتاہے۔البتہ ان کےاسلوب میں ارتقائی مدارج پائے جاتے ہیں۔ شبلی سوانحی، تاریخ اور تنقیدی خدمات کی بنا پر بہت سی خامیوں کے باوجود ایک انشا پرداز اور صاحب طرز نثر نگار تھے اور آزاد کے بعد اردو کے بڑے انشا پردازوں میں ان کا شمار کیا جا سکتا ہے"۔(۹)

شبلی بطور نقاد ،مورخ، سوانح نگار ان سب حیثیتوں میں اپنا ایک الگ اور منفرد اسلوب رکھتے ہیں۔فصاحت و بلاغت اور مبالغے کی اہمیت کے بارے میں کہتے ہیں:

"شاعری میں مبالغہ اگر جائز ہے تو صرف تخیلی شاعری میں۔"فلسفیانہ، اخلاقی ،تاریخی ، نیچرل شاعری میں مبالغہ بالکل لغو چیز ہے۔ان کی رائے میں مبالغہ میں،"حسن "تخیل کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے نہ کہ جھوٹ کی وجہ سے ،وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ شاعری میں مبالغہ تمدن کی خرابی سے پیدا ہوتا ہے "۔(۱۰)

علاوہ ازیں شبلی کے اسلوب میں سادگی و پرکاری اور بےساختگی ہے منظر نگاری میں بھی اپنے فن کے جواہر دیکھائے ہیں اور ان کے جمالیاتی حسن نے اسلوب کو ایک منفرد دلکشی اور احساس حسن بخشا ہے اس وجہ سے ان کو بقائے دوام حاصل ہیں۔

جس طرح دبستان سر سید کا ہر شخص انفرادی زبان و بیان ،صداقت ،مزاج ،انداز اور معیار میں اپنی مثال آپ تھا۔لیکن نذیر احمد اسلوب بیان کے اعتبار سے دیگر مصنفین سے منفرد تھے۔یہ ایک ادیب کے اپنے مزاج اور ماحول پر منحصر ہے۔اسلوب میں خارجی عناصر کے علاوہ لکھنے والے کی شخصیت کا مزاج اور جملہ شعوری کیفیات شامل ہوتی ہیں۔سر سید کے بعد وہ ایسے شخص ہیں جنہوں نے عام زندگی اور مسائل زندگی سےواسطہ جوڑا۔اس میں ان کے ذاتی حالات واقعات بھی شامل تھے۔

نذیر احمد نے روز مرہ کی زبان استعمال کی ہیں لیکن کہیں کہیں عربی ،فارسی اور انگریزی زبان کے الفاظ بھی استعمال کیے ہیں بعض جگہوں پر انہوں نے اپنے نکتہ نظر کوتقویت دینے کے لیے اقوال و امثال کا استعمال بھی کیا ہے تاہم وہ مجموعی سطح پر بات کرتے ہیں ان کی تصانیف کے اہم موضوعات درج ذیل ہیں۔

۱۔ دینی تصانیف

۲۔ قصے

ان کی صلاحتیں ناولوں میں زیادہ منفرد اور نمایاں نظر آئیں ہیں۔ان کے اسلوب کی نمایاں خصوصیات طوالت ہیں۔جس طرح شبلی کی اختصار نویسی نے مقبولیت حاصل کی اور نذیر کی طویل نویسی نے عوام کو متاثر کیا ان کی تحریروں میں طویل مکالمے پائے جاتے ہیں۔نذیر احمد جب مقصدیت کی طرف راغب ہوتے ہیں تو سادگی ان کی تحریر کا وصف ہوتی ہے۔لیکن جب کسی مسئلہ میں الجھ جاتے ہیں تو خودنمائی غالب آجاتی ہے۔ڈاکٹر سید عبداللہ ان کی نگارش پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

"نذیر احمد مقتضائے حال کے کامیاب ابلاغ کے دوران میں دفعتہ دو بیماریوں کا شکار ہو جاتے ہیں۔ان کی ایک بیماری تو فاضل دولت مولانا صلاح الدین احمد کے قول کے مطابق ’’مولویت ہے اور دوسری کر سٹانیت‘‘ بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ دوسری چیز زیادہ غالب ہے

کیونکہ مولویت تو ان کے کردار کا جزو بن چکی تھی مگر یہ دوسری نئی بیماری جس کو اس عہد کے اکثر تعلیم یافتہ لوگ فخر سے دعوت دیتے تھے ۔۔۔۔۔۔۔اس میں وہ کچھ زیادہ مبتلا معلوم ہوتے ہیں"(۱۱)

نذیر احمد بلاشبہ اردو کے کامیاب نثر نگار اور انشاء پرداز میں کیونکہ وہ اس فن سے آشنا تھے۔شبلی نے اسلامی تاریخ کو عقل کے سانچے میں رکھ کر پیش کیا تو نذیر نے گھریلو زندگی کو ایک اعلیٰ نمونے کے ساتھ پیش کیا۔ڈاکٹر سید عبداللہ کہتے ہیں:

"نذیر احمد ہی اردو کے وہ واحد انشاء پرداز ہیں جن کی باتیں زور دار ہوتی ہیں۔حالی کی آواز دھیمی ،لہجہ مسکینوں صیا ،شبلی پکی مگر مختصر بات کہنے والے ،آزاد میٹھی میٹھی (کبھی لمبی کبھی مختصر) کہانیاں کہنے والے ،ان میں صرف نذیر احمد ہی وہ انشاء پرداز ہیں جو پر زور انداز میں بات کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ان کے لہجے میں بھی قوت ،کرختگی اور صلابت ہے اور ان کے الفاظ میں بھی رعب اور طنطنہ ہے"۔(۱۲)

مولانا محمد حسین آزاد شاعر بھی ہیں، مضمون نگار بھی اور نقاد بھی لیکن جس چیز نے انہیں شہرت دوام بخشی وہ ان کا طرز تحریر ہے۔ان کے اسلوب میں زبان کی سادگی ،انگریزی کی صاف گوئی اور فارسی کا حسن موجود ہے۔ آزاد نے نثر میں شاعری کی ہیں اور وہ اپنے دور کے بڑے مرصع کار ہیں محمد حسین آزاد دبستان سر سید کے ایک فرد ہونے کے باوجود انہوں نےاجتماعی اسلوب کی تقلید نہیں کی نہ ہی وہ روایات کے پابند تھے۔انشاء پردازی کے معاملے میں بھی ہم عصروں سے الگ اور منفرد شناخت کے حامل تھے۔جس کی وجہ سے انہوں اردو ادب کو منفرد اسلوب سے لبریز تخلیقات مہیا کیں۔آزاد صحیح معنوں میں آزاد تھے۔آزاد پر تعلیمی ،قومی اور سیاست کا غلبہ نہیں تھا۔جس طرح حالی، شبلی اور نذیر پر تھا اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ وہ سر سید کے مرکز سے قدر دور تھے۔

آزاد نےشعرو نثر میں شہرت حاصل کی قصص الہند ،سخن دان فارس،نیرنگ خیال ،دربار اکبری ، نگارستان فارس ،سیر ایران وغیرہ ان کی قدرت اور منفرد اسلوب کی بدولت ہمیشہ بلند رہے گا ، ناقدین ان کے اسلوب کو تو سراہتے ہیں لیکن ان کی محققانہ حیثیت کو نہیں مانتے۔وہ ہر جگہ اپنا اثر قائم کیے ہوئے ہیں انہوں نے تشبیہہ،استعارہ، مضمون آفرینی ،تمثیل کاری اور رعایت لفظی سے کام لیا ہے۔

"آزاد واقعات ،تجربات اور مشاہدات پر تخیل کا رنگ چڑھا دیتے ہیں۔تشبیہ و استعارہ ان کی تحریروں میں بکثرت ملتا ہے۔وہ تجسم نگاری سے کام لیتے ہیں تمثیلیانداز اختیار کرتے ہیں اور لفظوں سے مصوری کرتے ہیں۔مرقع نگاری ان کے اسلوب کا ایک وصف ہے۔وہ ماضی

کی تصویر کھینچ دیتے ہیں۔اس کے اچھا یا بُرا ہونے پر کوئی حکم نہیں لگاتے"۔ (۱۳)

اسی اسلوب کی وجہ سے وہ قاری کے بہت قریب ہے کیو نکہ وہ مختصر فقروں میں بڑی بڑی بات کہنے پر قادر ہے۔وہ چھوٹے چھوٹے فقرات لکھ کر قاری کو ذہنی تھکاوٹ سے بچاتے ہیں ان کی تحریر میں جہاں مسجع اور رنگین عبارتیں نظر آتی ہے وہاں سادہ سلیس عبارتیں بھی موجود ہے ان کی سادگی میں شوخی اور شوخی میں سادگی ہے۔اردو کو اعلیٰ درجے پر جس نے پہنچایا اُس میں آزاد کی خدمات کو ہمیشہ سراہا جائے گا۔آزاد کی طرف فطرت میں منطق سے زیادہ جاذبیت اور تخیل کی کارفرمائی ملتی ہے اور تخیل کی رنگین تصویر کاری ہی ان کے اسلوب کا وصف خاص ہے۔

حوالہ جات

۱۔ نثار احمد فاروقی ،اسلوب کیا ہے ،مشمولہ ،اسالیب نثر پر ایک نظر ،ص ۱۱

۲۔ سید عبداللہ ،ڈاکٹر ،سر سید احمد خاں اور ان کے نامور رفقاء، سنگ میل پبلی کیشنز ،لاہور،۱۹۹۸ء،ص۴۱

۳۔ سید عبداللہ ،ڈاکٹر ،میر امن سے عبد الحق تک ، مجلس ترقی ادب اردو ،لا ہور،۲۰۰۵،ص ۹۵

۴۔ سید عبداللہ ،ڈاکٹر ،سر سید احمد خان اور اُن کے نامور رفقاء کی اردو نثر کا فنی اور فکری جائزہ ،مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد، طبع سوم ،۱۹۹۴ء،ص۱۱۳۔۱۱۴

۵۔ ایضاًص ۱۱۷۔۱۱۸

۶۔ حفیظ الرحمان و عبد العزیز بلوچ، تعارف ،مشاہیر نظم و نثر ، کاروان ادب، ملتا ن،۱۹۷۸ء ،ص ۵۸

۷۔ ایضاً۵۹

۸۔ ایضاً۵۹

۹۔ طیبہ خاتون، ڈاکٹر ، اردو نثر کی داستان ، میر پور آزاد کشمیر ،اسلان بکس ،۲۰۰۸ء،ص۲۴۰

۱۰۔ ایضاً ص۱۷۳۔۱۷۴

۱۱۔ سید عبداللہ،ڈاکٹر ،میر امن سے عبدالحق تک۔ مجلس ترقی ادب اردو ، لا ہور ، ۲۰۰۵ء،ص ۲۱۰

۱۲۔ سید عبداللہ ،ڈاکٹر،سر سید اور ان کے رفقاء ،سنگ میل پبلی کیشنز، لا ہور ،۱۹۹۸ء،ص ۱۸۱

۱۳۔ محمد حسین ،آزاد نمبر گورنمنٹ کالج لا ہور ،۱۹۸۳،ص ۲۰۶

جمیل الرحمٰن
سکالر پی ایچ۔ڈی اُردو
علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

"سنسکرت اُردو لغت :مؤلفہ پروفیسر ڈاکٹر محمد انصاراللہ" کا تحقیقی مطالعہ

Prof Dr. Mohammad Ansar Ullah has compiled a dictionary namely "Sanskrit Urdu Luaghat" that is a great work to understand the relationship of different languages of different ages of different areas. Sanskrit is a primitive language of subcontinent that remained the language of religious aristocracy and dogma. With the passage of time its usage became limited. Sanskrit has a great influence on local languages and Urdu too. In this article it has been tried to understand number of words that are commonly used and understood in Urdu and other languages at local level.

علم لسانیات پر کام کرنے والے محققین کی تعداد دوسرے موضوعات پر قلم اُٹھانے والوں سے کم ہی رہی ہے۔ زندہ اور روزمرہ زبان وبیان کے وسیلوں کے طورپر استعما ل ہونے ولی زبانو ں پر تو مختلف سطحوں پر کام جاری رہتا ہی ہے لیکن متروک ، قدیم اور تاریخی حوالہ رکھنے والی بولیوں اور زبانوں پر تو کام نہ ہونے کے برابر ہے۔اردو زبان وادب کے حوالے سے اگر جائزہ لیا جائے تو ، ماہرینِ لسانیات کے ہاں جن مباحث نے جنم لیا وُہ اُردو کے دامن کو وسیع کرنے اور دوسری زبانوں، لہجوں کو اپنے اندر قدرتی طور پر سمو لینے کی خاصیت کا رد کر دیتے ہیں۔ماضی میں اُردو کے مُولد و ماخذ کی نشاندہی پر دور دور سے کوڑی لائی جاتی رہی ہے گویا ہر لسانی نظریہ اپنی جگہ پر مستقل اور قائم بالذات تھا۔اُردو کو عربی اور فارسی کے الفاظ و تراکیب نے بوجھل کر دیاگیا۔مقامی بولیوں اور مذہبی ، سنسکرت کے الفاظ کو وہ وقعت ، رفعت اور مقام حاصل نہ ہوسکا جس کے وہ سزاوارتھے۔یہ امر اُردو کے لیے خوش آئند ہوسکتا ہے کہ اُردو کو محض ایک علاقے ، ایک مذہب اور ایک نسل کی زبان قراردے کر جمود کا شکار نہ کیا جائے۔ایک شخص کی طرح ایک زبان کو بھی ناروا تقدس ، عظمت کی گرہوں میں باندھ دیا جاتارہا ہے۔یہی حال سنسکرت زبان کے ساتھ ہوا کہ ہندومت میں برہمن کے مذہبی تسلط کے اشارات میں ایک اشاریہ سنسکرت کی زبان کا بھی تھا جو عام لوگوں کے برعکس طبقہ خواص سے متعلق رہی۔ہوتے ہوتے یہ زبان قصۂ پارینہ بن گئی۔لفظ "سنسکرت "کا مطلب اصلاح شدہ ،پورا کیا گیا ، چمکا یا گیا ، لپکایا ہوا ، پاک شدہ ہے[1] بہ حیثیتِ زبان تاریخ شاہد ہے کہ دربارِ شاہی میں سنسکرت کو وہ حیثیت حاصل تھی جو مسلمانوں کی ہندوستان آمد اور فتح کے بعد فارسی ، اُردوئے معلیٰ کو حاصل رہی۔اِس ضمن میں شان الحق حقی نے لکھا ہے:

"جہاں تک سنسکرت کا تعلق ہے ، یہ بات اب محتاجِ ثبوت نہیں کہ اس دور میں بھی جب کہ درباری و ثقافتی زبان سنسکرت کو اتنا مالا مال کیا ، اپنے گھر میں پراکرت ہی بولتا تھا۔ یہ لسانی تاریخ کی ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ آخر کا ر بازار کی زبان دربار کی زبان پر غالب رہتی ہے۔ آج کی شائستہ زبانیں ایک زمانے میں بازار ی بولیاں ہی تھیں۔، جیسے کہ فرانسیسی ، ہسپانوی اور جدید اطالوی جنھوں نے کلاسیکی لاطینی کی جگہ لے لی اور وہ ایک تاریخی ترک بن گئی ، وہ گھی اس بناپر کہ سنسکرت کی طرح اسے بھی کچھ مذہبی تقدس حاصل تھا۔" (۲)

شان الحق حقی نے اِس نظریے کو رد کیا ہے کہ پراکرتیں سنسکرت کی بیٹیاں ہیں۔ سنسکرت زبان بھی دیگر زبانوں کی طرح اپنے آغاز سےارتقائی منازل کی طرف بڑھی اور اس پر مقامی بولیوں کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ایک دلچسپ فروگذاشت جو ہمارے لغت نویسوں سے متعلق رہی ہے وہ یہ کہ انہوں نے سنسکرت اور ہندی کو بیشتر ایک ہی زبان سمجھا اور لکھا۔اُردو کے بعض لُغت نگاروں نے جیسے کہ پلیٹس اورفیلن ، الفاظ کا اِشتقاق بھی درج کیا ہے اور اکثر ہندی نژاد الفاظ کی سنسکرت شکلیں بتائی ہیں جبکہ اُردو لغت نگاروں نے اشتقاقِ لفظی کی طرف توجہ نہیں دی۔ عربی کے لیے "ع" فارسی کے لیے "ف" اور باقی الفاظ کے لیے ہندی کی "ہ" لکھنا کافی سمجھتے رہے ہیں۔(۳)

سنسکرت اور ہندی کو ہندوؤں کی زبان بتانا اور ان کے جاننے اور سیکھنے سے کلیتاًدست کش ہو جانا ایک لسانی محرومی اور بد قسمتی ہے۔ہندوستان میں سنسکرت پر بہت سا کام سامنے آیا ہےاور اردو زبان میں سنسکرت کے حوالے سے کام کی ضرورت پرزور دیا جا تا رہا۔خدا خدا کرکے "سنسکرت اردُو لغت"کے نام سے ڈاکٹر محمد انصاراللہ نے کم و بیش دو ہزار سنسکرت الفاظ کو دیوناگری رسم الخط کے بجائے اُردو رسم الخط مع اعراب مرتب کیا ہے جس کی اشاعت کا اہتمام مقتدرہ قومی زبان ، اسلام آباد نے کیا۔ڈاکٹر جمیل جالبی کے نزدیک سنسکر ت اُردو لغت ، اُردو کی پہلی لغت ہے جو اُردو رسم الخط میں تحریر کی گئی ہے ۔ (۴)پرویز ظہیراحمد صدیقی (دہلی) نےاس لغت کو سرمایۂ اردو کے لیے خوش آئند قرار دیا اس کے ساتھ ہی اس کو وسعت دینے پر اصرار کرتے ہوئے لکھا ہے:

"اِس لغت کا دائرہ محض مہرشی شیو برت لال ورمن کی تصانیف کے گرد گھوم رہا ہے مناسب ہو گا اگرانصار اللہ صاحب اس دائرہ کو وسیع کر دیں اور اس کے ساتھ ، ایسے الفاظ کی ایک فہرست الگ بنا دیں جو اُردو کے لیے قابل قبول ہیں یا اُردو میں استعمال ہو رہے ہیں۔ یہ کا م اساتذہ اور طلبہ دونوں کے لیے مفید ہو گا نیز سیاست نے جو زبانوں کے درمیان مغائرت کی دیواریں کھڑی کر دی ہیں ان کو اگر توڑا نہیں جا سکتا جب بھی ان میں شگاف تو ضرور پیدا ہو جائے گا۔یہ دونوں زبانوں کے لیے شگون نیک ہو گا۔"(۵)

پروفیسر ڈاکٹر محمد انصار اللہ نےاپنے مبسوط مقدمہ میں سنسکرت زبان کے وجود کا سراغ تاریخی ،تہذیبی حوالوں سے لگایا کہ کس طرح آریاؤں اور دراوڑوں کے مابین تہذیبی ، لسانی لین دین ہوااور سنسکرت جیسی زبان کو فروغ حاصل

ہوا۔ان کے مطابق اس زبان کی ترویج اور بولنے چالنے میں صرف ہندو ہی پیش پیش نہ تھے بلکہ مسلمان علماءاور صوفیا نے تبلیغِ دین کے لیے اس زبان کو سیکھا اور برتا۔ سنسکرت زبان کا رسم الخط،تلفظ اور املامرورزمانہ کے ساتھ بدلتا رہا ہے۔ مذہبی زبان ہونے کے ناتے تمِل، ملایالم، تیلگو اور نندی ناگری(دیوناگری)یا برھمی (براہمی)رسم الخط میں سنسکرت زبان کو محفوظ کردیا گیا۔گیتا، اپنشد،الّوپنشد تک ہی یہ زبان محدود نہ رہی بلکہ سنسکرت زبان سے دیگر زبانوں اوردیگر زبانوں سے سنسکرت زبان میں ترجمے کا سلسلہ شروع ہوگیا۔

البیرونی نے "کتاب الہند "لکھ کر سنسکرت اور اس ملک کے حالات و معاملات سے واقفیت بلکہ مہارت کا عمدہ ثبوت پیش کیا۔ سلطان محمود غزنوی نے سکّوں پر سنسکرت زبان میں کلمہ طیبہ کا ترجمہ لکھوا کر نہ صرف اس زبان کو سلطنت کی زبان کا درجہ عطا کیا بلکہ ان سکوں کے توسط سےاِسلامی عقائد کو ہندوستانیوں کی گرہوں میں بھی بندھوا دیا تھا ۔[۶] یہ بھی ایک تاریخی حقیقت ہے کہ قرآنِ پاک کا زبانِ سنسکرت میں ترجمہ کیا گیااور رئیسۂ بھوپال شاہجہان بیگم نے "خزانہ اللغات "(چھے زبانوں کا لغت) کے نام سے ایک لغت شائع کیا تھا۔ان باتوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ کسی بھی زبان کا راستہ قومی ، مذہبی تعصبات کی بنیاد پر مسدود نہیں کیا جا سکتا۔

ڈاکٹر محمد انصاراللہ نےاس لغت کی بنیاد تو مہرشی شیوِرت لال ورمن کی ان تصانیف پر رکھی جو سنسکرت سے اُردو کے قالب میں ڈھلیں۔تاہم فاضل مصنف نے اپنے تئیں ان الفاظ کو بھی جگہ دی جو ہمارے میڈیا پر بالعموم استعمال ہوتے ہیں جنہیں اردو دان طبقہ بھی بہ آسانی سمجھ بھی لیتا ہے۔یہاں مہرشی شیورت لال ورمن کی سنسکرت سے اُردو میں ترجمہ شدہ کتب کا تذکرہ کیا جاتا ہے۔

۱۔ اپنشدوں کا فلسفہ یا اپنشد بھومیکا، امرتسر ، جولائی ۱۹۶۲ء
۲۔ ایتریہ اپنشد ، الٰہ آباد۔،مارچ ۱۹۶۸ء
۳۔ پنچ وشی اُردو، لاہور، ۱۹۱۷ء
۴۔ چھاندوگیہ انپشد، الٰہ آباد، جنوری تاجون۱۹۲۹ء
۵۔ راج یوگ، لاہور، طبع اوّل
۶۔ سویتا سوتر اپنشد ، الٰہ آباد ، اپریل ۱۹۲۸ء
۷۔ شریمد بھگوت گیتا، سکندرآباد۱۹۷۷ء
۸۔ قدیم آریاؤں میں علم تحریر کا رواج ، ہریدوار۱۹۰۳ء
۹۔ کوشتکی برھمن اپنشد ، الٰہ آباد ، اکتوبر تا دسمبر ۱۹۳۸ء
۱۰۔ مہاراماین، گورکھپور، ۱۹۳۸ء
۱۱۔ میتری اپنشد ، بنارس ، مئی ۱۹۲۸ء

۱۲۔ وضعدار موتی، لاہور، ۱۹۲۸ء

لغت میں درج الفاظ کی تعداد کچھ زیادہ نہیں۔ فہرست الفاظ میں ان لفظوں کا مطالعہ بڑا دلچسپ ہے جو اُردو زبان کے ساتھ پاکستان کے دیگر خطوں میں آسانی سے سمجھے جا سکتے ہیں۔ قبل ازیں حافظ محمود شیرانی نے "بابر نامہ"، "آئینِ اکبری" اور "تازکِ جہانگیری" میں سنسکرت الاصل الفاظ کی نشاندہی کی تھی جو سرائیکی زبان بولنے والوں کے ہاں عام استعمال ہوتے ہیں۔[۷] سنسکرت اُردو لغت سے ان الفاظ کی فہرست پیش ہے جو اس بات کے لیے دلیل ہے کہ یہ الفاظ اُردو بولنے والوں کے لیے کچھ اجنبی نہیں۔

آلس(سُست۔ کاہل ص۲۱)، اُپدیش(نصیحت۔ وعظ ص۲۳)، اداس (پریشان ص۲۵)، اِشٹ۔اشٹانگ(آٹھ اعضاوالا۔ چھٹانک ص۶۸) آگن،اَگنی(آگ۔ ص۲۹) اَنّ(اناج۔غذاص۳۰)،انگ(حصّہ۔عضوص۔عضوص۳۱) اَنگل(انگشت ۔انگلی۔ص۳۱) ایکتا (یک سانیت۔اتحاد ص۳۴)، بانجھ (بغیر دودھ کی۔ص۳۵)، بَل(طاقت ص۳۶)،بندھ (باندھنا۔ جکڑنا ص۳۶) ، بھا (آگ۔ چمکنا۔ روشنی ص۳۶)، بَھسمن (راکھ۔ خاک ص۳۷)، بھوگ (بھج۔ کھانا)کھانا پینا۔ بھگتنا۔ برداشت کرنا ص۳۸) بھیل، بھیلو(ریچھ۔ بھالو ص۳۸)پاپ (گناہ ص۳۸)،پُران ، پرانا(ماضی کے قصے ص۴۱)، پور(جسم ، شہر ص۴۴)، پَوَن(ہوا ص۴۴)، بَھل(ثمر۔ نتیجہ ص۴۵)تڈ (ماردھاڑ۔ ص۴۵)، تَپ(آگ۔ گرمی۔ سورج ص۴۵)تھتکار(تھو تھو کرنا ص۴۷)، جاپ (دعاکرنا۔ تسبیح کرناص۴۷)، جَل(پانی۔ چراغ کی لو ص۴۸)، جھنکار (جھنجھناہٹ ص۴۹)، چَر(گھاس چرنا، کھانا ، مشق کرنا ص۵۰)، چِنتا(فکر۔ غور ص۵۰)، چول (اٹھاناص۵۱)، چیلم ، چیلا(لباس ، خادم ص۵۱)، چھایا(سایہ ، چھاؤں ص۵۱)،داس(مرید۔ غلام ص۵۲)، درشن (دیکھنا ص۵۲)، دُو(دو۔دونوں ص۵۳)، دُویت(دُوئی۔ شرک ص۵۴)دیو(جو دنیا کو تماشاگاہ سمجھ کر کھیلتا ہے ص۵۴)، دیوتا(چمکنے والا، دیو کی مورت ، آفتاب ص ۵۴)، دھرم (جو بات دِل سے اختیار کی جائے۔ مذہب ص۵۵)، ڈمرو (ڈگڈگی ص۵۶)، ڈوم (ہندوؤں کی بہت نیچی ذات یہ بین بجاتےاور تھرکتے ہیں۔ ص۵۶)، ڈھور(جانور۔ مویشی ص۵۴)، راج (سردار۔راجا ص ۵۴)،راش ، راشی (بارہ بروجِ آسمانی، اعلاد ، ڈھیر، کھلیان، ذخیرہ ص۵۴)، رام (حسین، محبوب ، سانولا ص۵۷)، رَس(جوہر، عرق،پانی ص۵۴)، رسیہ(رس والا، پسندیدہ ص ۵۸)، رِشی (روشنی کی کرن، سنیاسی، نیک روح ص ۵۸)، روپیہ(چاندی یا سونے کا سکہ ص۵۹)،رُوپ(جسے دیکھا جاسکے۔صورت ص۵۹)سادھ ، سادھو(سادھنا کرنےوالا ، عمدہ ، مقدس ص۶۰)، ساگر(سمندر۔ بحر ص۶۰)سانجھ (شام ، دن کا آخر ص۶۱)، سایہ (شام ، آخر ص۶۱) سجن(عزیز۔ رشتہ دار ص۶۲)سرنگ(زمین کے نیچے کھود کر بنایا ہوا رستہ ص۶۲)، سوروپ ، سُروپ (اپنی صورت۔ حُسن ص۶۲)سندیش، سندیسا (پیغام۔ خبر ص۶۵) سواد(مزا۔ لذت ص ۶۶) ، سوموار (دو شنبہ۔ پیر ص۶۷)، سُوَیمبَر(اپنے لیے بر یعنی شوہر انتخاب کرنا ص۶۸)، شانت، شانتی(سکون ، خاموشی ص۶۸)،شبد (آواز ۔ لفظ۔ شعر کی ایک قسم ص۶۸)، شِری (حسن ۔ عظمت ص۷۰)شکنتلا(مشہور ڈراما۔ مینکا پری کی بیٹی ص۷۰) شلوک(تحسین کرنا، شعر، ضرب المثل ص۷۰)، کاٹھ، کاٹھی(جسمانی ساخت ص۷۲) ، کال (وقت۔ رُت۔موت کا دیوتا

ص۷۲)کانڑ(ایک آنکھ والا ۔ کانا ص۷۲)، کَشٹ(دکھ۔ تکلیف ص۷۴)،کَل(مشین)، کَلنک(داغ۔ کالا دھبا۔ بدنامی ص۷۴)، کھاٹ (ارتھی جِس پر مُردہ کو رکھ کر چِتا تک لے جاتے ہیں ص۷۶)، کھاد (کھانا۔نگلناص۷۷)، کھنڈت(برباد۔ ٹکڑے ٹکڑے ص۷۷) ، گا(چلنے والا۔ شلوک۔ شعر۷۸)، گاتر، گویا(موسیقار ص۷۸) ، گال (گالی۔ بد کلامی ص۷۸) ، گمبھیر(گھنا، گہرا۔ سنجیدہ ص۷۸)گرنا(متحرک ہوناص۷۹) ، گرنتھ (کتاب۔ دولت سرمایہ ص۷۹) ، گلّ)گلا۔ گردن) گُن ، گُنٹر (وصف اچھا اور بُرا ص۸۰)، گوتم (جنت کی خواہش میں تھکا ہوا۔ رشی۔ بُدھ ص۸۰)، گورو، گرو (گری بولنا۔ وعظ وتلقین کرنے ولا ص۸۱)، گُپھا(گڑھا۔ غار۔ بِل۔ چھپنے کی جگہ ص۸۱) ، گیان (معرفت۔ علم عرفان ص۸۱) ، گیتا ، گیت(مکالماتی نظمیں۔ گیتاص۸۱)، گھاس(خوراک) لالا(تھوک۔ رال ص۸۲)، بوجھ (لالچ۔ حرص ص۸۳) ، لوک (نظام عالم۔ سیارہ۔ جنت اور جہنم ص۸۳) ، لونٹر ، لَون (کھاری۔ نمکین۔ محبوب۔ جہنم کا ایک طبقہ ص۸۴) ،مالا(ہار۔لڑی ص ۸۵)،مانس (گوشت ص ۸۵)لوہ(لال رنگ کا ، تانبے یا لوہے کا بنا ہوا ص۸۴) لیپ (ابٹن۔ مرہم ص۸۴) ، لیلا (کھیل۔ تماشا ص۸۴) ، ماس (مہینا۔ بارہ کا عدد ص۸۵)، مانسِک (قصائی ص۸۰)، مایا (طلسم۔ خیال۔ فریب۔ جعل ص۸۰) ، مَچھ (مچھلی ص۸۶) ، مَس(سیاہی۔ کاجل۔ سرمہ ص۸۶) ، مُکت(چھٹکارا۔ نجات ص۸۶) ، مُکھیا (سردار۔ بڑاص۸۷) ، مَل (میل۔ گندگی۔ گوبر ص۸۷)، ممتا (دل کا جذبہ۔ اپنا نفع ص۸۷) ، مَلیچھ(غیر مہذب۔ پردیسی۔ غیر آریہ۔ ناپاک ص۸۷)، مَنُش (من والا۔ سوچنے والا۔ آدمی ص۸۸) ، مَنش (دل۔ فہم۔ عید۔ خواہش ص۸۸)، موہ (غشی۔ بے ہوشی۔ دکھ۔ دھوکا۔ غلط فہمی۸۹)، موہن (بے قرار کرنے ولا۔ پرکشش۔ دلفریب ص۸۹)، مہابھوت (پانچ ہیں: آسمان۔ زمین۔ ہوا۔ آگ اور پانی ص۸۹)، ناتھ (خدا۔ محافظ۔ بیل کی ناک میں ڈالا ہوا رسہ ص۹۰)، ناٹ (رقص ص۹۰) ،ناج (اناج۔ غذاص۹۰)، ناستک(بدمذہب۔ بے دین۔ دہریہ ص۹۱)، ناگ (سانپ۔ کالاسانپ۔ ایک خیالی دیوتا جِس کا سر آدمی کا باقی دھڑ سانپ جیسا ہے اور جو پاتال میں رہتا ہے ص۹۱)، نام (اسم ص۹۱) ،نا وا (کشتی۔ ناؤص۹۲) نِت (ہمیشہ۔ دائم ص۹۲) ، نِرمل (شفاف۔ صاف)، نرکس(بے مزہ۔ پھیکا)، نروان (پھونک مار کر اڑادینا۔ دائمی سکون۔ نجات ص۹۳) ، نمسکار، نَمسیتَ(سر جھکانا۔ پوجا کرنا۔ مؤدبانہ آداب ص۹۴)، نہیہ (نہیں۔ قطعی نہیں ص۹۴)، نیہہ (محبت۔ تعلق ص۹۰) ، واگا (واگ۔ باگ۔ لگام ص۹۶) ، وانٹر(بان ص۹۶) ، وچار، بچار(فکر۔ غور۔ خیال ص۹۷)، وچارک (غور کرنے والا۔ فیصلہ کرنے ولا ص۹۷) وَس(بَسنا۔ رہنا۔ ٹھہرناص۱۰۰) ،وَن، بن (جنگل ص۱۰۲)یوگ، جوگ(حقیقت تک پہنچنے کا طرزِ عمل اور فلسفہ ، عبادت۔ یکسوئی ص۱۰۸) ۔

سنسکرت زبان سے آنے والے ان الفاظ کو ہمارے خطے کے لوگ نہ جانے کتنی صدیوں سے بِلا سوچے سمجھے بولتے چلے آرہے ہیں۔ لفظ کبھی بھی مجرد اورحادثاتی طور پر جنم نہیں لیتے بلکہ ان کے عقب میں ایک بھرپور تاریخی روایت، مِتھ(Myth)اور تہذیبی شعور موجود ہوتا ہے۔ تاریخ عالم اور تاریخ اِنسان پر نظر رکھنے والے لسانی شناختوں کو نظر انداز نہیں کرسکتے۔

حوالہ جات

۱۔ محمد انصار اللہ ، ڈاکٹر ، سنسکرت اردُو لغت ، مقتدرہ قومی زبان، اِسلام آباد، طبع دوم۲۰۰۷ص۶۵

۲۔ شان الحق حقی ، لسانی مسائل و لطائف مشمولہ مضمون اردُو اور سنسکرت ،مقتدرہ قومی زبان، اِسلام آباد، طبع اوّل

۱۹۹۶ء،ص۱۱۳-۱۱۴

۳۔ ایضاًص۱۱۷

۴۔ جمیل جالبی ، ڈاکٹر، پیش لفظ مشمولہ سنسکرت، اردُو لغت مقتدرہ قومی زبان، اِسلا م آباد، طبع دوم۲۰۰۷ءص۴

۵۔ ظہیر احمد صدیقی، پروفیسر مشمولہ تبصرہ سنسکرت اردُو لغت ص ۳

۶۔ محمد انصار اللہ ، ڈاکٹر، مقدمہ مشمولہ سنسکرت اُردو لغت ص۱۰

۷۔ شکیل پتافی ، ڈاکٹر، تہذیبی خدوخال ، اردو سخن چوک اعظم (لیّہ) اشاعت اوّل نومبر ۲۰۱۵ءص۶۴

نازیہ کنول
پی ایچ۔ڈی اسکالر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز،اسلام آباد
عثمان غنی
سینیر انسٹرکٹر اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد

ستر کی دہائی کا افسانہ: فکری واسلوبیاتی جائزہ

In Pakistani short story, the decade of seventy is the most important because it was the era of total fear of martial law, dangerous condition of politics and society was under the pressure of these problem.There is an old saying that literature written the reflection of act of society.Therefore, in this decade, the short story was the most powerful type of literature to express all impressions and emotions.Most prominant short story writers of this decade are " Intizar Hussain, Anwer Sajjad, Khalida Hussain , Rasheed Amjad , Masood Asher, Mansha Yaad, Ejaz Rahi, Ahmed Javed, Asad Muhammad Khan, Ahmed Dawood and Mirza Hamid Baig.

زمانی تاثر دنیا کے ہر آدمی پر یکساں اپنی تمام تر جلوہ سامانیوں سمیت نازل ہوتا ہے۔مگر کچھ حالاتِ حاضرہ سے اس لیے بچ نکلتے ہیں کہ ماضی میں ان سے کسی نہ کسی طور ایسا ہو چکا ہوتا ہے۔مگر کچھ لوگ اس زمانی تاثر کو من و عن تسلیم کر کے دور اندیشیوں کے زعم میں مبتلا ہو کر اچھے مستقبل کی امید باندھ کر تسلیم و رضا پر اکتفا کرتے ہیں۔چاہے کچھ بھی ہو ، کچھ لوگ اپنی فطرتِ ثانیہ سے مجبور اپنی بصیرت و دانش مندی کی آنکھیں ہر وقت وا رکھتے ہیں۔زمانہ جیسی کروٹ لے گا ،جس بھی رُخ پر مچلے گا ،جس پہلو پر بھی زور دے گا یہ لوگ اسے پرکھیں گے،جانچیں گے اور برملا اس کا اظہار کریں گے۔یہی لوگ زمانے اور معاشرے کے نباض اور عکاس ہوتے ہیں جوبعد میں حکیم الزمانہ بن کر ابھرتے ہیں۔انھی کو ادیب ،شاعر اور مفکر کہتے ہیں۔قیام پاکستان کے بعد اردو افسانے میں نئے رجحانات پیدا ہوئے اور ۱۹۶۰ء کے بعد جدید افسانے کا رجحان شروع ہوا۔ساٹھ کی دہائی میں پاکستانی معاشرہ سماجی وسیاسی دونوں لحاظ سے الجھنوں کا شکار رہا۔سیاسی لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ دور قومی شناخت کی گمشدگی کا دور نظر آتا ہے۔پاکستانی معاشرہ مارشل لاء کے نفاذ سے غیر مستحکم سیاسی صورتحال کا شکار ہوا۔اس صورتحال سے معاشرہ سماجی، سیاسی اور فکری مسائل کا شکار ہوا۔یہ وہ دور تھا جس میں ادیبوں اور خصوصاً افسانہ نگاروں نے فوجی آمریت کے خلاف اپنے قلم کے زور سے آواز بلند کی اور اس مقصد کے لیے انھوں نے علامتی واستعاراتی پیرایہ اختیار کیا۔

افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں سیاسی جبر وگھٹن اور نفسیاتی وذہنی عوارض کی عکاسی کی ہے۔ اس دور کے افسانوں کا رجحان علامتیت ہے۔ جدید نسل کے افسانہ نگاروں کی تحریریں معاشرے کی بھرپور عکاسی کرتی ہیں۔ ان کی تحریروں میں حالات کے سبب بڑی بے چینی اور گھٹن دکھائی دیتی ہے۔ اس عہد میں جدید رجحان کو اپناتے ہوئے جن افسانہ نگاروں نے سیاسی اور سماجی حالات سے بغاوت کی اور اس صورتحال کو بڑی خوبی سے اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ جدیدیت نے اردو افسانے میں فنی وفکری سطح پر انقلابی تبدیلیاں پیدا کیں۔ جدید رجحان کے تحت لکھنے والوں میں انتظار حسین، انور سجاد، خالدہ حسین، رشید امجد، مسعود اشعر، منشا یاد، اعجاز راہی، احمد جاوید، اسد محمد خان، احمد دائود اور مرزا حامد بیگ نے اپنے افسانوں میں ابتر پاکستانی معاشرے کی سماجی وسیاسی صورتحال کو علامتیت کا سہارا لے کر بڑے خوبصورت انداز میں بے نقاب کیا ہے۔

انتظار حسین:

انتظار حسین نے اپنے فن کا آغاز ساٹھ کی دہائی میں کیا۔ ساٹھ کی دہائی میں لکھنے والوں میں آپ ایک معتبر نام تھے۔ آپ کے ابتدائی افسانے ہجرت اور تقسیم ہند سے متعلق ہیں۔ ان افسانوں میں انھوں نے تقسیم سے ہونے والے مسائل کے شکار افراد کی ذہنی اور معاشرتی سطح کی عکاسی کی ہے۔ قیوما کی دکان، اجودھیا، ایک بن لکھی رزمیہ، مایا اور کنکری اس حوالے سے ان کی قابل ذکر تحریریں ہیں۔

> انتظار حسین اردو افسانے میں منفرد حیثیت کے حامل افسانہ نگار ہیں۔ وہ اپنی کہانی لکھتے ہوئے کبھی علامت، کبھی استعارے، کبھی تحریر اور کبھی اساطیر کا سہارا لے کر کہانی کو ہمہ جہت بناتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں انکشاف حقیقت یک تہی نہیں ہے۔ ان کے یہاں انسان کے وجود کی مختلف تہیں منکشف ہوتی ہیں اور محض اس طرح مکمل شعور ذات ممکن ہے۔ روحانی زوال کی ایک نشانی یہ بھی ہے۔(۱)

انتظار حسین کا اعلیٰ ترین افسانہ ”زرد کتا" ہے۔ موضوع کے لحاظ سے "زرد کتا" اور "آخری آدمی" ایک ہی طرز پر لکھے گئے بہترین افسانے ہیں۔ دونوں کہانیوں میں نفسانی کشمکش اور انسانی قدروں کی زوال پذیری دکھائی گئی ہے۔ مماثلت کے باوجود "زرد کتا" کی تکنیک اور اسلوب آخری آدمی سے مختلف ہیں۔ انسان کے نفس کو "زرد کتا" کہا گیا ہے جو اسے اکسا کر سفلیت کی طرف لانے کی کوشش کرتا ہے اور لالچ اور طمع میں مبتلا کر دیتا ہے۔ "زرد کتا" ایک سبق آموز کہانی ہے۔ جس میں بھلائی وبرائی کو علامتی و تمثیلی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ہڈیوں کا ڈھانچ اور ٹانگیں خوف، بھوک اور لالچ جیسے موضوعات پر مبنی کہانیاں ہیں۔ "ٹانگیں"، "زرد کتا" کی طرح کا موضوع ہے لیکن انتظار حسین نے اس میں طریقہ کار بالکل مختلف نوعیت کا اپنایا ہے۔

"کایا کلپ" اور "سوئیاں" یہ وہ علامتی افسانے ہیں جو خوف کی نفسیات کو ظاہر کرتے ہیں۔انتظار حسین نے ان افسانوں میں وجودیت کی اس فکر کی عکاسی کی ہے کہ انسان وہی بن جاتا ہے جو وہ بننا چاہتا ہے۔انتظار حسین نے تمثیل کاری کے ذریعے وجودیت کی فکر کو ابھارا ہے۔انتظار حسین نے اپنے عہد کے جبر واستحصال کو اپنے چوتھے افسانوی مجموعے "شہر افسوس" کی کئی کہانیوں میں بیان کیا ہے۔ان کہانیوں کا موضوع اس عہد کے سیاسی وسماجی حالات کے پیش نظر سامنے آنے والے کربناک واقعات ہیں۔انتظار حسین ایک متحرک ذہن کے مالک ہیں۔انتظار حسین نے اپنے افسانوں میں علامتی اظہار کے لیے جس اسلوب اور تکنیک کا استعمال کیا ہے۔اس نے انھیں صف اول کے افسانہ نگاروں میں لا کھڑا کیا ہے۔انتظار حسین نے روایتی اسلوب کی بجائے داستانی اسلوب اختیار کیا۔ان کے ہاں موجود نئی علامتیں اور کردار داستانوی یا اساطیری رنگ لیے ہوئے ہیں۔انتظار حسین نے اپنے ہر تمثیلی اسلوب کے ذریعے اردو افسانے کو ایک نیا رنگ دیا اس حوالے سے "گوپی چند نارنگ" رقمطراز ہیں:

> انتظار حسین کا تمثیلی اسلوب مکالماتی بنت اور معاشرتی فضا سازی ایسی زبردست انفرادیت لیے ہوئے ہے کہ انھیں نا کسی کا مقلد کہا جا سکتا ہے نہ کس سے متاثر۔[۲]

انتظار حسین کے بارے میں بلاشبہ کہا جا سکتا ہے کہ آپ اپنے اسلوب، ہیئت اور موضوعات کے لحاظ سے بلاشبہ دور جدید کے نمائندہ افسانہ نگار ہیں۔

انور سجاد:

علامتی افسانہ لکھنے والوں میں ایک معتبر نام انور سجاد کا بھی ہے۔انور سجاد نے بھی ساٹھ کی دہائی میں لکھنا شروع کیا تھا اور وہ انتظار حسین کے ہم عصر تھے۔اگرچہ یہ دونوں افسانہ نگار ایک ہی زمانے میں لکھا کرتے تھے۔لیکن پھر بھی دونوں کا انداز تحریر ایک دوسرے سے الگ تھا۔علامتی افسانے کے جدید دور کا آغاز انور سجاد سے ہوتا ہے۔ان کی وجہ سے ادیبوں نے اپنی بات کہنے کے لیے علامات کا سہارا لیا۔انور سجاد ترقی پسند سوچ کے حامل تھے۔انھوں نے علامات کو اظہار کا ذریعہ بنایا۔انور سجاد نے اپنے عہد کے سیاسی، سماجی اور ادبی رویوں سے گہرا اثر قبول کیا۔جس کا اظہار ان کے افسانوں میں بکثرت نظر آتا ہے۔ڈاکٹر صادق لکھتے ہیں:

> انور سجاد نے اپنے عہد کے سیاسی جبر کے کریہہ المنظر چہرے کو بے نقاب کرنے کا بیڑہ اٹھایا ہے اور اپنی کوشش میں وہ کامیاب بھی ہوئے ہیں۔ان کے افسانوں میں ظلم وجبر اور استحصال کرنے والی قوتوں سے ٹکرا جانے کا عزم، نئے سورج کا انتظام اور نئی دنیا کی تلاش کا رویہ ملتا ہے۔[۳]

انھوں نے سیاسی جبریت وگھٹن، معاشی ناہمواری کا احساس اور معاشرتی سطح پر ہونے والے استحصال کو اپنے افسانوں میں موضوع بنایا۔"چوراہا" ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ہے جو ۱۹۶۴ء میں شائع ہوا۔اس مجموعے کی کہانیوں میں

روایت اور جدت دونوں پہلو نمایاں ہیں۔ اگرچہ ابتداء میں ان کا اسلوب بیانیہ رہا۔ لیکن جلد ہی ان کا اسلوب علامت واستعارہ سازی کے روپ میں ڈھل گیا۔"استعارے" کی کہانیاں ہی جدیدیت کے حوالے سے انور سجاد کی اصل پہچان بنیں۔انور سجاد نے اپنے افسانوں میں علامتی واستعاراتی انداز اختیار کیا۔انھوں نے اپنے افسانوں میں خوف، جبر، اجنبیت اور تنہائی جیسے عناصر کو بنیادی استعارے کے طور پر استعمال کیا۔یہ استعارے کبھی فرد اور کبھی معاشرے کے طور پر نظر آتے ہیں۔انور سجاد نے اپنے افسانوں میں فرد کے خوف، قدروں کا مٹنا یا زوال پذیر ہونا اور اپنے عہد کے جبر کو استعاراتی اسلوب میں پیش کیا۔ان افسانوں میں سیاہ رات، پتھر لہو کتا، دوب ہوا اور لنجا کیکر، سازشی، چھٹی کا دن، سونے کی تلاش، پرندے کی کہانی، روانگی وغیرہ میں استعاراتی وتجریدی اسلوب نمایاں ہے۔انور سجاد کے افسانے منفرد حیثیت رکھتے ہیں ان کے اسلوب کا نیا پن جدید انسان کی فکری صلاحیت کا نتیجہ ہے۔انھوں نے استعارے، تجرید اور علامت کو صرف فنی تجربے کے طور پر استعمال نہیں کیا بلکہ یہ ان کی فطری صلاحیتوں کا اظہار ہے۔

خالدہ حسین:

خالدہ حسین علامت سازی کو موثر انداز میں پیش کرنے والوں میں ایک اہم نام ہیں۔ساٹھ کی دہائی کیبعد منظر عام پر آنے والے افسانہ نگاروں میں سے ایک اہم نام خالدہ حسین کا ہے۔خالدہ حسین نے علامت، سریل ازم، وجودیت اور استعاراتی انداز اختیار کرتے ہوئے افسانہ نگاری کی ابتداء کی۔خالدہ حسین نے اپنے عہد کے سیاسی، سماجی مسائل، ادب، تاریخ اور انسانی اقدار کی تنزلی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنا کر پیش کیا۔خالدہ حسین جدید افسانے کی تاریخ کا وہ نمایاں نام ہیں جن کے ذکر کے بغیر افسانے کی تاریخ نامکمل اور ادھوری ہے۔ادب لطیف سے انھوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز کیا۔خالدہ حسین کے افسانوں میں زندگی کی معنویت، تنہائی، شکست اور موت جیسے احساسات شدت سے نظر آتے ہیں۔ خالدہ حسین کے افسانے تجریدیت پر مبنی ہیں۔ان کا انداز بیانیہ ہے ان کے موضوعات عام زندگی سے جڑے ہوئے ہیں۔ زندگی کی حقیقتیں اور ان حقیقتوں سے جڑے مسائل کو سامنے رکھ کر ہی وہ اپنے افسانوں کا تانا بانا بنتی ہیں اور انھیں اسی شکل میں پیش کر دیتی ہیں۔بقول رشید امجد:

> خالدہ کی کہانیوں میں سماجی سیاسی عمل جس طرح ذات کا حصہ بنتا ہے اور کہانی خارجی حقیقت نگاری کے باوجود گہرا علامتی اور اشاراتی رنگ اختیار کر لیتی ہے اس کا بنیادی نقطہ خالدہ کا محسوساتی کشف ہے جو ان کی کہانیوں میں تازہ لہو کی طرح دوڑتا ہے اور انھیں تروتازہ رکھتا ہے۔[۴]

خالدہ حسین کا پہلا افسانوی مجموعہ "پہچان" ۱۹۸۱ء میں شائع ہوا۔ "ایک بوند لہو کی"،"منی"،"آخری سمت"،"سواری"، ہزار پایہ"،"ایک رپورتاژ"،"پہچان"،"سایہ اور پرندہ" اس مجموعے میں شامل اہم افسانے ہیں۔ خالدہ حسین نے اس مجموعے میں عورت کی مظلومیت، بے بسی، عدم تحفظ اور سیاسی وسماجی گھٹن کو علامتی وتجریدیشکل میں واضح

کیا ہے۔ان کے افسانوں کا موضوع حیرت ہے اور حیرت ہی ان کے افسانوں کا بنیادی استعارہ ہے۔انہوں نے صوفیانہ طرز تحریر اختیار کیا۔زندگی میں پیش آنے والے چھوٹے بڑے خوف، معاشرتی ڈر، یقین و بے یقینی جیسے عوامل یہ سب ان کے افسانوں میں وجودی رویے ہیں۔ایک طویل غلامی کے بعد آزادی کا سورج ایک دردناک صبح کی طرح ظہور پذیر ہوا۔اس نے دلوں کو ہلا کر رکھ دیا پھر ہجرت کا دکھ، فسادات کے نتائج اتنے درد ناک تھے کہ اس نے بھی ادب کو بہت متاثر کیا۔ پھر نئی مملکت کا قیام اور حکومتوں کی تبدیلیاں پھر رہی سہی کسر مارشل لاء نے پوری کر دی۔اس صورتحال نے لکھنے والوں پر گہرے اثرات مرتب کیے۔حالات کی ستم ظریفی نے ادباء کو متاثر کیا اور ذات کی گمشدگی کے احساس نے جنم لیا اور یوں افسانے نے ایک نئی کروٹ لی اور خالدہ حسین کا تخلیقی سفر اس نئے عہد کا ترجمان بن گیا۔انھوں نے قرآن اور بزرگان دین کے واقعات اور ملفوظات کو علامتی انداز میں نہایت ہنرمندی کے ساتھ پیش کیا۔اپنے وجود کی حقیقتوں کی تلاش ان کے افسانوں میں نظر آتی ہے۔ان کے افسانوی کردار ایک پر سرار دہشت اور ڈر وخوف کا شکار نظر آتے ہیں۔ خالدہ حسین کے افسانوں میں یقین وبے یقینی، ڈر اور خوف کا احساس علامتی انداز میں نظر آتا ہے۔خالدہ حسین نے اس المیاتی صورتحال کو کئی بار اپنی ذات کے حوالے سے بھی پیش کیا ہے۔

رشید امجد:

رشید امجد موجودہ عہد کے ایک قابل قدر افسانہ نگار ہیں۔رشید امجد نے اپنے فنی سفر کا آغاز ۱۹۷۰ء کی دہائی میں کیا۔یہ وہ دور تھا جب افسانوں کے موضوعات میں تبدیلی رونما ہوئی اور لکھنے والوں نے جدیدیت کے حوالے سے لکھنا شروع کیا۔جدیدیت کے حوالے سے لکھنے والوں میں ایک اہم نام رشید امجد کا بھی ہے۔یوں تو رشید امجد کے موضوعات لامحدود ہیں۔انھوں نے سیاست، معاشرت، معیشت، مذہب واخلاق، نفسیات اور ادب کو اپنے افسانوں میں نہایت کمال سے پیش کیا۔جدیدیت کے حوالے سے بھی ان کے افسانے انتہائی اہمیت کے حامل ہیں۔ماحول کی تلخی، افسردگی اور بے چینی کو انھوں نے محسوس کیا۔یہ واقعات وحالات ایک حساس انسان کو متاثر کرنے کے لیے کافی تھے۔رشید امجد نے اس صورتحال کو اپنے افسانوں میں پیش کرنے کی بھرپور کوشش کی۔اس صورتحال نے ان کی ادیبانہ سوچ پر گہرا اثر ڈالا۔اس کے بعد جمہوری آزادیوں کی تحریک، یحیٰی کا مارشل لائ، سقوط ڈھاکہ، جلائو گھیرائو، بھٹو کی پھانسی اور ضیاء الحق کا مارشل لاء ان تمام واقعات نے سماج کے ہر فرد کو متاثر کیا اور ہر طرف بے چینی اور اضطراب کی فضا پھیل گئی۔ان حالات وواقعات نے ادب کو بہت متاثر کیا۔رشید امجد کے لیے یہ سانحہ بہت بڑا تھا۔جس کا اظہار انھوں نے اپنے افسانوں میں بڑی خوبصورتی سے کیا۔رشید امجد کی علامتی تحریروں نے اردو افسانے کی پوری ماہیئت ہی تبدیل کر ڈالی۔رشید امجد کا علامتی انداز تحریر ان کا منفرد تشخص قائم کرتا ہے۔بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

صحیح معنوں میں علامتی افسانے لکھنے کے سلسلے میں سب سے اہم نام رشید امجد کا ہے۔[۵]

رشید امجد نے جو علامتی کہانیاں لکھیں وہ ہمارے سیاسی حالات اور عہد استبداد کی آئینہ دار ہیں۔انھوں نے ضیاء کے مارشل لائی دور میں علامت کو اظہار کا وسیلہ بنا کر سیاسی ومعاشرتی صورتحال کو نہایت خوبی سے اپنے افسانوں میں پیش کیا۔رشید امجد کا اسلوب منفرد ہے۔ان کے ابتدائی مجموعے "کاغذ کی فصیل میں" روایت اور جدت کی آمیزش نظر آتی ہے۔"سناٹا بولتا ہے"، عکس تماشا عکس، بے ثمر عذاب، سمندر مجھے بلاتا ہے، جنگل شہر ہوئے، بے پانی کی بارش اور گمشدہ آواز کی دستک اس سلسلے کی چند مثالیں ہیں۔تکنیکی حوالے سے ان کے افسانے تجریدی اور علامتی ہیں۔اسلوب پر انھیں پوری طرح گرفت حاصل ہے۔اردو افسانے کو ایک نیا اسلوب اور نئی زبان دینے میں رشید امجد کو بہت محنت کرنا پڑی۔ ان کے نثری اسلوب میں شاعرانہ اسلوب کے لہجے کا تاثر ملتا ہے۔رشید امجد کہانی کی تکنیک، فنی معیارات کو منفرد اسلوب میں ڈھالنے میں ایک اہم نام ہیں۔علامتی اسلوب میں رشید امجد کو انفرادی مقام حاصل ہے۔انھوں نے اپنے عہد کے آشوب اور سیاسی صورتحال کو نمایاں انداز میں پیش کیا ہے۔

مسعود اشعر:

مسعود اشعر نے اپنے افسانوں میں تہذیبی، مذہبی اور اپنے عہد سے متعلق علامتیں استعمال کیں۔یہی وجہ ہے کہ انکا انداز تحریر انتظار حسین کے انداز بیان سے ملتا جلتا محسوس ہوتا ہے۔تقسیم کے بعد کے حالات، کرب، بکھرا ہوا معاشرہ اور جو ذہنی ٹوٹ پھوٹ کا عمل سامنے آیا اسے مسعود اشعر نے بڑی خوبصورتی سے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔انھوں نے اپنے اظہار فکر کے لیے اپنے عہد اور تہذیب ومذہب سے علامتیں استعمال کیں۔انھوں نے اپنے افسانوں میں تلمیح، محاکات اور قرآنی آیات واقوال کو بھی موضوع قالب میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔بقول ڈاکٹر اعجاز راہی:

> مسعود اشعر کا افسانوی خمیر تہذیبی اور مذہبی علامتوں سے اٹھتا ہے چنانچہ علامتوں کا ماورائی آہنگ افسانے میں خوابیدگی کی ایک صورتحال کو ابھارتا ہے۔[۶]

مسعود اشعر بھی انہی افسانہ نگاروں میں شامل ہیں۔جنھوں نے ستر کی دہائی میں اپنے آپ کو منوا لیا تھا۔مسعود اشعر ان افسانہ نگاروں میں شامل ہیں جن کی ملکی وسیاسی حالات پر گہری نظر تھی۔ان کے افسانوں کے موضوعات سیاسی حالات سے سامنے آنے والے شدت کرب اور معاشی رویوں کے عکاس ہیں۔اس مجموعے میں مارشل لاء اور سیاسی جبریت پر لکھے گئے افسانے ان کی فنی مہارت کے غماز ہیں۔اس مجموعے میں شامل اہم افسانے "بچھڑے کا گیت"،"خواب"،"سفر نامہ"،"بتاشوں پر چلنے والی"،"خوابوں کی زندانی"، خاموش۳، ۲ اور ایکبڑی کہانی کا ورک نوٹس وغیرہ ہیں۔افسانہ "بچھڑے کا گیت" میں علامتی انداز میں سیاسی جبر کو بیان کیا گیا ہے۔اگرچہ انھوں نے دوسروں کی نسبت کم لکھا ہے لیکن ان کے افسانے ان کی فنکارانہ ہنر مندی کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ان کے افسانے ان کے عمدہ علامتی اسلوب کے عکاس ہیں۔ان کے جدید علامتی افسانے ان کی فکری سوچ کے عکاس ہیں۔ان کے افسانوں میں تہذیب کی شناخت کا احساس بہت زیادہ نظر آتا ہے۔تہذیبی اثرات ان کے اسلوب میں نمایاں ہیں۔

محمد منشا یاد:

محمد منشا یاد کا شمار ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔جنھوں نے اپنے افسانے کا آغاز روایتی افسانے سے کیا۔ان کے ابتدائی افسانوں میں روایتی عناصر دکھائی دیتے ہیں۔۱۹۶۰ء کے بعد افسانے میں ایک نئے رجحان جدیدیت کا آغاز ہوا تو منشا یاد نے بھی جدید افسانے کی تحریک سے تعلق جوڑا اور جدیدیت کے موضوع کو اپناتےہوئے خوبصورت افسانے پیش کیے۔محمد منشا یاد کے افسانے انفرادیت کے حامل ہیں۔جدید رنگ اختیار کرنے کے باوجود ان کے افسانوں میں کلاسیکی رنگ جھلکتا ہے اور ان کا یہی آہنگ انھیں دوسرے لکھنے والوں میں انفرادیت بخشتا ہے۔منشا یاد کے ہاں روایتی اور جدید دونوں طرح کے موضوعات ملتے ہیں۔ان کا پہلا مجموعہ "بند مٹھی میں جگنو" میں بھی دونوں طرح کے افسانے شامل ہیں۔انھوں نے روایتی افسانے کے ساتھ ساتھ نیم علامتی افسانے بھی لکھے۔پھر علامتی اور استعاراتی افسانے بھی تحریر کیے۔بقول انتظار حسین:

> منشا یاد نے جس زمانے میں آنکھ کھولی وہ بڑا تجریدی اور علامتی افسانے کا دور تھا اور اس میں بڑی چمک دم تھی اور نقادوں کی طرف سے تجریدی افسانے کو خراج تحسین پیش کیا جا رہا تھا مگر نقاد کسی کا ہو کر نہیں رہتا۔مزے کی بات یہ ہے کہ اس تجریدی افسانے پر انہی نقادوں نے لاٹھی چارج کیا کہ کہانی کہاں غائب ہو گئی ہے۔اب اگر اس دور میں آپ کو کہانی تلاش کرنی ہے تو وہ منشا یاد ہی ہیں بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ بعض کو دیکھ کر کہانی بھاگی اور منشا یاد کی انگلی پکڑ کر واپس آئی۔(۷)

منشا یاد بات کہنے کے فن میں اس طرح مہارت رکھتے ہیں کہ ہر مشکل سے مشکل بات آسانی سے کہہ دیتے ہیں۔منشا یاد نے اپنے افسانوں میں روایتی اسلوب اپنایا ہو یا جدید تکنیک استعمال کی ہو۔ان کے افسانے حقیقت پسندی کے ترجمان ہیں۔منشا یاد نے سوچ کو الفاظ کے روپ میں اس طرح ڈھالا ہے کہ ان کے الفاظ تصویر کی صورت نظر آتے ہیں منشا یاد کے زیادہ تر افسانے دیہات کے پس منظر میں ہیں۔انھوں نے دیہات کی غربت ومحرومیت، قتل وغارت، استحصال کو اپنے افسانوں میں واضح کیا ہے۔ان کے افسانے "دیوار گریہ" میں جاگیرداروں کے ظلم وستم اور بے انصافی کو موضوع بنایا گیا ہے۔منشا یاد نے سیاسی جبر وظلم اپنے افسانے "دھوپ، دھوپ، دھوپ" میں نہایت خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔منشا یاد کا تمثیلی افسانہ "تماشا" مارشل لاء کے دور میں لکھا گیا ہے یہ افسانہ سیاسی شعور کی بہترین عکاسی کرتا ہے۔جبر ان کے افسانوں کا اہم موضوع ہے۔"سورج کی تلاش" مکمل علامتی کہانی ہے۔اس افسانے میں سورج قوت اور سچائی کی علامت ہے۔اس میں زندگی کا فلسفہ ہے کہ جو لوگ راستے کی مشکلات سے گھبرا کر بھاگتے نہیں بلکہ ثابت قدم رہ کر تگ ودو کرتے ہیں اور امید کا دامن نہیں چھوڑتے تو وہی روشنی سے فیضاب ہوتے ہیں۔

اعجاز راہی:

اعجاز راہی جدید افسانہ نگاروں کے اس قبیلے کے نمائندے ہیں جنھوں نے جدت کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔اعجاز راہی نے بھی اپنی افسانہ نگاری کی ابتداء روایتی اسلوب سے کی مگر جلد ہی علامتی اسلوب کی طرف راغب ہو گئے۔اعجاز راہی نے اپنے افسانوں میں علامت تجرید، اور استعارے کے ذریعے اپنے عہد کے مسائل کو پیش کیا۔انھوں نے اپنے عہد کے سامراجی نظام وجبر کے خلاف قلم اٹھایا اور کئی ایک کہانیاں لکھیں۔۱۹۷۳ء میں "تیسری ہجرت" کے نام سے ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ منظر عام پر آیا۔ان کہانیو ں میں اعجاز راہی نے ایسا علامتی وتجریدی اور استعاراتی اسلوب اختیار کیا۔جس نے ساٹھ اور ستر کی دہائی میں پاکستانی سماج کی تصویر کشی کی اور اس دور میں جو جبری ماحول تھا انھوں نے اسے اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ان کے افسانے اس دور کے فرد اور معاشرے کے بہترین عکاس ہیں۔انھوں نے اپنے افسانوں میں معاشرے کی حقیقی تصویر کھینچی ہے

اگرچہ اعجاز راہی ترقی پسند تحریک سے منسلک تھے۔مگر انھوں نے موضوع اور اسلوب کا نیا لبادہ اوڑھ کر خود کو اپنے دور کے جدید افسانہ نگاروں کی صف میں لاکھڑا کیا۔سماجی انتشار کے شکار افراد کی ذہنی اور باطنی کیفیت ان کے افسانوں کا بنیادی موضوع ہے۔مجموعہ تیسری ہجرت میں شامل افسانے اپنے موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے منفرد تھے۔ "تیسری ہجرت" کا بنیادی موضوع سیاسی گھٹن، جبریت، آمرانہ نظام ہے۔"تیسری ہجرت" کے بعد اعجاز راہی کا ایک اور اہمجموعہ "گواہی" ہے۔یہ مجموعہ انھوں نے تیسرے مارشل لاء کے دوران ۱۹۷۷ء میں مرتب کیا۔انھوں نے سیاسی جبر سے متاثرہ معاشرے کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔مزاحمت اور احتجاج کے اس رجحان کو جو اس دور کے تقریباً سبھی افسانہ نگاروں کے ہاں ملتا ہے۔اعجاز راہی کو ان کے منفرد اسلوب کی بنا پر دوسرے افسانہ نگاروں میں منفرد مقام حاصل ہے۔جبر کے ماحول کی عکاسی میں ان کا تجربہ ذاتی ہونے کے ساتھ ساتھ منفرد بھی ہے۔"نزار لمحوں کی کی لاثاب داستان" یہ علامتی افسانہ مارشل لاء کے دور میں ہونے والے ظلم وجبر کی کہانی پیش کرتا ہے۔اعجاز راہی نے فنی اور فکری سطح پر افسانے کو ایک نیا رنگ دیا۔

اسد محمد خان:

اسد محمد خان کا تخلیقی سفر مزاحمت، احتجاج اور جبریت کے خلاف غم وغصہ سے ابھرتا ہے۔اسد محمد خان کا شمار ان جدید افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے اپنے گردوپیش میں ہونے والی روز بروز تبدیلیوں سے متاثر معاشرے کی صورتحال کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔اسد محمد خان کے افسانوں میں ایک ٹھہراؤ نظر آتا ہے ان کے افسانے حقیقت نگاری کی عمدہ عکاسی کرتے ہیں۔اسی مجموعے کے افسانوں میں اسد محمد خان نے سیاسی وسماجی صورتحال پر طنز کیا ہے اور عہد کی سفاک حقیقتوں کی نہایت عمدگی سے عکاسی کی ہے۔اس مجموعے میں نظمیں بھی شامل ہیں اس میں تیرہ افسانے اور

اڑتیس نظمیں شامل ہیں۔اس کے علاوہ برج خموشیاں، غصے کی نئی فصیل، نربدا اور دوسری کہانیاں اور تیسرے پہر کی کہانیاں شامل ہیں۔ مجموعہ "تیسرے پہر کی کہانیاں" حقیقت نگاری کا عمدہ نمونہ ہیں۔بقول مرزا مبین:

> "تیسرے پہر کی کہانیاں" میں اسد محمد خان کا فن اس منزل پہ ہے جہاں افسانے اور حقیقت کے مابین امتیاز ممکن نہیں رہتا۔ پڑھنے والے کے افسانہ حقیقت بن جاتا ہے اور حقیقت افسانہ ہو جاتی ہے"۔(۸)

اسد محمد خان کے افسانوں میں ظلم استحصال کے خلاف احتجاج نظر آتا ہے۔ان کے افسانے ارد گرد کی زندگی کی صرف تصویریں ہی نہیں ہیں بلکہ فکری سطح پر ایک گہرے مشاہدے کا نچوڑ ہیں۔ان کی سب سے بڑی تمنا اپنے عہد کے افراد اور معاشرے کو بہتر شکل میں دیکھنا ہے۔

سمیع آہوجا:

سمیع آہوجا بھی اسی دہائی میں سامنے آنے والے ایک اہم افسانہ نگار ہیں۔ سمیع آہوجا کی شناخت ان کیمنفرد اسلوب کی مرہون منت ہے۔ سمیع آہوجا کے افسانوں میں حیران کر دینے والا عنصر ان کا جدید اسلوب ہے۔ان کا جدید اسلوب ترقی پسند سوچ کا عکاس ہے۔رمزیت اور علامتیت کو انھوں نے جس طرح اپنے افسانوں میں پیش کیا اس نے ہر قدم پر ان کے فن کو نکھار بخشا ہے۔ان کے ہاں جدید افسانے کا بہترین انداز ملتا ہے۔انھوں نے اپنے افسانوں میں ظلم کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ان کے تیسری دنیا خصوصاً فلسطین کے حوالے سے جو افسانے سامنے آئے وہ سامراجی تشدد کے بہترین عکاس ہیں۔فلسطین کے لوگوں کے حق میں اور سامراجی قوتوں کے خلاف انھوں نے بھرپور انداز میں لکھا۔ ایسے نقوش سمیع آہوجا کے افسانوں میں بار بار ملتے ہیں۔انھوں نے اپنے اسلوب کو احتجاج کی شکل میں پیش کیا ہے۔ان کے اسلوب کی یہ خصوصیت ہے کہ انھوں نے طویل اور مسلسل استعارہ سازی، تشبیہات وعلامات اور رموز واوقاف کا آزادانہ استعمال پیش کیا ہے۔"جہنم+میں" ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ہے۔ان کے افسانوں کی زبان بے بسی ومظلومی، احتجاج وبغاوت، جبر واستحصال، استعاروں، تمثیلوں اور علامتوں کا مجموعہ ہے۔ جدید افسانے میں علامت واستعارہ سازی کا رجحان تھا اور علامت نگاروں نے علامتیت ہی کو مقصود سمجھا۔ڈاکٹر رشید امجد سمیع آہوجا کے افسانوں کی زبان کے متعلق لکھتے ہیں:

> جدید اظہاری رویوں یعنی پیکر تراشی اور حسیات کی شناخت کے عمل سے لے کر لوک دانش سے فیض یاب ہونے کی تمام صورتیں شامل ہیں۔ کہانیوں کی بنت کاری میں جدید علامتی افسانے کے ارتقائی عمل کا واضح شعور سمیع آہوجہ کو جدید علامتی وتجریدی کہانی کاروں میں ایک ممتاز اور منفرد مقام عطا کرتا ہے۔(۹)

زاہدہ حنا:

زاہدہ حنا کا شمار ان باشعور خواتین میں ہوتا ہے جو ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھیں۔زاہدہ حنا ایک نظریاتی افسانہ نگار کی حیثیت سے سامنے آئیں۔انھوں نے برصغیر کے سیاسی بحران کو تاریخی زوال کے حوالے سے دیکھا اور اپنے افسانوں میں پیش کیا۔زاہدہ حنا نے معاشرے میں ہونے والی بہت سی ناانصافیوں کی تصویر کشی نہایت نمایاں انداز میں کی۔ زمانے کی ستم ظریفی کو انھوں نے اپنے دیگر افسانوں میں بڑی خوبی سے نمایاں کیا ہے۔زاہدہ حنا کا اسلوب منفرد ہے. ان کے افسانے "تتلیاں ڈھونڈنے والی"،"رنگ تمام خوں شد"،"جسم وزبان کی موت سے پہلے" اور "آخری بوند کی خوشبو" ایسے افسانے ہیں جن میں جبر، ظلم کی چکی میں پسنے والے لوگوں کی داستان الم، دہشت گردی کو پیش کیا گیا ہے۔ان کے کردار مایوسی کا شکار نظر نہیں آتے بلکہ بے بسی کے خلاف جہاد کرتے نظر آتے ہیں۔بقول ڈاکٹر مرزا حامد بیگ:

> آج کی انٹلکچوئل عورت کے نزدیک وصال ایک شفاف ندی ہے۔جس کے اندر کوئی رمز نہیں اور اس کے مقابل فراق جان لیوا ہے۔لیکن اسرار سے پُرسمندر کی مانند خوبصورت،یوں راہ کا چنائو فراق ہے۔زاہدہ حنا کے افسانوں میں وجودیت کے فلسفے کے زیر اثر ہمارے عہد کی مغربی انسانی جدوجہد کی خاص معنویت ہے اور وجودی سطح پر عورت اور مرد کا ازلی تنازع توجہ کا طالب۔(۱۰)

احمد داؤد:

احمد داؤد اردو افسانے کی دنیا کا ایک اہم اور معتبر نام ہے۔احمد دائود ایک نظریاتی افسانہ نگار کے طور پر سامنے آئے۔احمد دائود نے جس دور میں افسانہ نگاری شروع کی وہ سیاسی جبر کا زمانہ ہے۔انھوں نے اپنے افسانوں میں ۱۹۷۷ء کے مارشل لاء کی کہانیاں بیان کی ہیں۔اپنے افسانوں میں انھوں نے اپنے عہد کے سیاسی سماجی ماحول، مارشل لاء کا جبر، سیاسی گھٹن کو بہت اچھے طریقے سے پیش کیا ہے۔سیاسی جبر، جاگیرداری نظام، آمریت اور استعاریت کے خلاف احتجاج احمد دائود کے افسانوں میں واضح طور پر نظر آتا ہے۔ان کے افسانے منافقت وخودغرضی اور معاشرے کے کچلے ہوئے افراد کے دکھوں کی واضح تصویر ہیں۔احمد دائود کے افسانوں میں تہذیبی زوال اور سیاسی پس منظر نمایاں ہے۔ڈاکٹر اعجاز راہی کے مطابق:

> احمد داؤد اپنی کہانیوں کو علامتی پیکروں اور منظر نگاری کے جدید رویوں سے بنتا ہے اس کی کہانیوں کے کردار عہد حاضر کی اوپری سطح سے گزر کر انسانی لاشعور کی گہرائیوں سے ہوتے ہوئے بے بضاعتی کے عہد میں اپنی شناخت، نو عمل مکمل کرتے ہیں۔(۱۱)

احمد داؤد کا شمار ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔جن کے افسانوں کی اکثریت میں سیاسی جبر و گھٹن اور استحصال کی دیگر قوتوں کے خلاف احتجاج نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔انھوں نے اپنے افسانے "وسکی اور پرندے کا گوشت" میں

علامتوں کے ذریعے ۱۹۷۷ء کے مارشل لاء کو بیان کیا ہے کہ ان کے ہاں تشبیہ، استعارہ، علامت اور تمثیل جیسے عناصر ان کے اسلوب کو منفرد حیثیت بخشتے ہیں۔انھوں نے اپنی کہانیوں کو علامتی پیکروں اور منظر نگاری کے جدید رویوں سے سجایا ہے۔

مرزا حامد بیگ:

مرزا حامد بیگ بھی ۱۹۷۰ء کی دہائی میں لکھنے والوں میں ایک اہم افسانہ نگار کے طور پر ابھرے۔مرزا حامد بیگ نے ایسے افسانے تحریر کیے جو ماضی کے حالات وواقعات، تجربات اور احساسات کو جدید علامتی واستعاراتی انداز میں سامنے لاتے ہیں۔انھوں نے ماضی کے پس منظر میں حال کی حقیقتوں کو اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے ان کا یہی انداز تحریر ہے جو انھیں دوسرے افسانہ نگاروں سے انفرادیت بخشتا ہے۔مرزا حامد بیگ کے ہاں مغل تہذیب کا دورِ زوال پیش منظر کے سماجی وسیاسی ماحول کا ایک علامت اور استعارہ بن کر جھلکتا ہے اور یہی ان کے افسانوں کی بڑی خوبی ہے۔بقول ڈاکٹر اعجاز راہی:

> مرزا حامد بیگ نے مغل تہذیب کے باقیات سے اپنی کہانی کا خمیر اٹھایا اور ایک خاص قسم کے ماحول کو ماضی کے دھندلکوں سے نکال کر عہد جدید کے مسائل اور المیوں سے ہم شناس کیا۔(۱۲)

اسلوب کے اعتبار سے مرزا حامد بیگ کی کہانیاں علامتی واستعاراتی ہیں۔ان کے افسانے مغل سرائے، مشکی گھوڑوں والی بگھی کا پھیرا اور گمشدہ کلمات ایسے افسانے ہیں جن میں واقعات وتجربات کو جدید علامتی واستعاراتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔اسلوب کے اعتبار سے مرزا حامد بیگ کی کہانیاں علامتی واستعاراتی ہیں۔افسانہ "مغل سرائے" مغل تہذیب کے تناظر میں لکھی گئی ایک علامتی کہانی ہے۔ان کے افسانے سیاسی شعور سے لبریز نظر آتے ہیں۔انھوں نے اپنے دور حکومت سے متعلق مزاحمتی افسانے لکھے اور اپنے دور کے عصری تنازعہ کو استعاراتی اور علامتی انداز میں بیان کیا کہ ان کے افسانے شہ پارے کا روپ اختیار کر گئے۔

مظہر الاسلام:

مظہر الاسلام نے اپنے فنی سفر کی ابتداء ساٹھ کی دہائی کے آخر میں کی۔انھوں نے روایت پسندی کے ساتھ ساتھ جدت پسندی کو بھی اپنایا۔مظہر الاسلام ایک منفرد اور اپنے مخصوص رنگ میں لکھنے والا ایک بے مثال افسانہ نگارہے۔ان کے بنیادی موضوعات محبت، جدائی، انتظار، تنہائی، اداسی اور موت ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں زندگی کی سچی تصویریں دکھائی دیتی ہیں۔ان کے افسانوں میں معاشرے کے دکھ، دھوکا، فریب، جعل سازیاں، محرومیاں، تنہائی وکرب نمایاں صورت میں دکھائی دیتا ہے۔انھوں نے اپنے افسانوں میں اس حقیقت کو آشکار کیا ہے کہ بے گناہ عوام کا مذہبی، معاشی، سیاسی غرض ہر سطح پر استحصال ہوتا ہے۔"مٹھی بھر انتظار"،"دھوپ کی منڈیر"،"غیر مطبوعہ بوسہ"،

"سوچ پر بیٹھی مکھی"، "پنجرے کی پالی ہوئی بات"، "عذاب پوش پرندے" اور "گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی" ان کی جدت پسندی کے نمائندہ افسانے ہیں۔ڈاکٹر جمیل جالبی کے نزدیک:

> وہ زندگی کے حقائق کو تخیل کی غیر معمولی اڑان کے ساتھ تجریدی سطح پر دیکھتے ہیں۔اس لیے ان کے افسانے تجریدی افسانے ہیں۔مظہر الاسلام کی کہانیوں کا ابہام، انکی طلسماتی فضا، اور عجیب وغریب واقعات بظاہر زندگی سے دور معلوم ہوتے ہیں لیکن درصل یہ زندگی کی وہ سچائیاں اور حقیقتیں ہیں۔جنھیں ہم ذرا سی توجہ سے پہچان لیتے ہیں۔[۱۳]

مظہر الاسلام کا پہلا افسانوی مجموعہ "گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی" ۱۹۸۹ء کے مارشل لاء کے دورانشائع ہونے والا علامتی افسانہ ہے۔اس مجموعے میں شائع ہونے والے افسانے سیاسی گھٹن کے خلاف کھلم کھلا مزاحمت ہیں۔یہ وہ افسانے ہیں جو جدید تر علامتی انداز میں لکھے گئے ہیں۔اس حوالے سے اہم افسانے "متروک آدمی"، "ریت کنارے"، "سانپ گھر"، "ہرا سمندر"، "انا اللہ وانا الیہ راجعون"، "بلائنڈ پرزم"، "کلر کوں کے خواب"، "گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی"، "چور چوری"، "کندھے پر کبوتر" اور "تن لیراں لیراں" وغیرہ۔مظہر الاسلام کے افسانے سیاسی شعور اور فن کا اعلیٰ نمونہ دکھائی دیتے ہیں۔افسانہ "ریت کنارا" میں معاشرے کی بدلتی قدروں کی عکاسی کی گئی ہے۔"ہرا سمندر" بھی سیاسی شعور کا غماز ہے۔

احمد ہمیش:

انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے ساتھ احمد ہمیش کا نام بھی علامتی وتجریدی افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔احمد ہمیش ان اولین افسانہ نگاروں میں سے ہیں جنھوں نے افسانے میں جدیدیت کی بنیاد ڈالی اور اردو ادب کو نیا جدید افسانہ دیا۔احمد ہمیش بیانیہ کہانی لکھنے میں اپنا منفرد انداز رکھتے ہیں۔احمد ہمیش کے افسانوں میں اذیت، دکھ، ملال، غصہ، احتجاج، محرومیت، نا انصافی، سیاسی وسماجی جبر کی کیفیات کی واضح تصاویر نظر آتی ہیں۔احمد ہمیش کے افسانوں میں قدیم ہندی کلچر سے لگائو کا تاثر محسوس ہوتا ہے۔۱۹۹۸ء میں "کہانی مجھے لکھتی ہے" چھپا۔اس میں شامل افسانے "مکھی"، "چھپکلی بے دیوار"، "بے زمینی"، "گبر ولا"، "داستان پل اور پش"، "کہانی مجھے لکھتی رہی"، "اگلا جنم"، "ہیں خواب میں ہنوز" وغیرہ ان افسانوں میں انسانی بے بسی دکھائی دیتی ہے۔حقائق کی تلخی، کرب، غریب الوطنی، سیاسی وسماجی جبر، بے زمینی، خوف وڈر کو زندگی کی مختلف جہتوں کے ساتھ دکھایا گیا ہے۔احمد ہمیش کے افسانے "ہیں خواب میں ہنوز" اور "اگلا جنم" میں گہرے المیہ تاثر کے ساتھ انسانی بے بسی اور قدروں کو واضح کیا ہے۔احمد ہمیش کی اشتراکیت اور مذہبیت زدہ ماحول میں پرورش ہوئی اس لیے انھوں نے زندگی کی بدصورتیوں اور تلخ حقیقتوں کو نہایت قریب سے دیکھا اور یہی حقیقتیں، تجربے اور تجزیے ان کے افسانوں میں زندگی کی تصویر پیش کرتے ہیں۔احمد ہمیش موضوع، مواد اور زبان وبیان کے حوالے سے بھی اپنے عہد کے لکھنے والوں میں منفرد نظر آتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ سجاد باقر رضوی، دیباچہ۔ آخری آدمی، اظہار سنز، لاہور، ۱۹۶۷ء

۲۔ گوپی چند نارنگ، انتظار حسین کا فن، مشمولہ: اردو افسانہ روایت اور مسائل، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۸۱ء، ص:۵۵۲

۳۔ محمد صادق، ڈاکٹر، ترقی پسند افسانے کے پچاس سال، مشمولہ: ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر، ص:۳۹۳

۴۔ رشید امجد، ڈاکٹر، نئی اردو کہانی اور خالدہ حسین، مشمولہ: دستاویز، اثبات پبلی کیشنز، راولپنڈی، دسمبر ۱۹۸۵ء، ص:۲۷۱

۵۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، پاکستان میں اردو ادب کے پچاس سال، مشمولہ: اوراق، جنوری۔فروری ۱۹۷۹ء، ص:۲۸۹

۶۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اردو افسانے میں آہنگ کا اسلوب، ص:۱۶۶

۷۔ انتظار حسین، مشمولہ: ایک عظیم افسانہ نگار: منشا یاد، ڈاکٹر ارشد خانم، ادارہ فروغ قومی زبان اسلام آباد، ۲۰۱۲ء، ص:۱۶

۸۔ مبین مرزا، فلیپ، تیسرے پہر کی کہانیاں، اکادمی بازیافت کراچی، ۲۰۰۶ء

۹۔ رشید امجد، ڈاکٹر، جہنم میں، احتجاج کا نیا موسم، مشمولہ: سیپ، کراچی، شمارہ ۴۷

۱۰۔ مرزا حامد بیگ، نسوانی آوازیں، سارنگ پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء

۱۱۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اردو افسانے میں علامت نگاری، ص:۳۰۱

۱۲۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اردو افسانے میں علامت نگاری، ص:۳۰۱

۱۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، (فلیپ)، گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی، سیپ پبلی کیشنز کراچی، ۱۹۸۳ء

نمبر شمار	مقالہ نگار	مقالے کا عنوان	موضوع
۱.	ارشد محمود ناشاد	"تاریخ ادبیات اردو" پر ایک نظر	اس مضمون میں اردو ادب کی ایک اہم تاریخ "تاریخ ادبیات اردو" کا جائزہ لیا گیا ہے۔
۲.	صوبیہ سلیم	جیلانی بانو کے نسوانی کردار	جیلانی بانو اردو فکشن کا ایک اہم نام ہے۔ اس مضمون میں ان کے نسوانی کرداری کا تجزیہ کیا گیا ہے۔
۳.	عبدالستار ملک	اردو نثر کی تدریس: حدود و امکانات	اردو نثر کی تدریس شعبۂ تدریس کا ایک اہم موضوع ہے اس مضمون میں اردو نثر کی تدریس کے حدود و امکانات پر بحث کی گئی ہے۔
۴.	غلام رسول خاور چوہدری	دوہے میں ہیئتی اور صنفی تجربات	دوہا ایک اہم شعری صنف ہے اور ہر دور میں یکساں مقبول رہی ہے۔ اس مضمون میں دوہے میں ہونے والے ہئیتی اور صنفی تجربات کا جائزہ لیا گیا ہے۔
۵.	جابر حسین	تذکروں میں تنقید غزل: اشارات واصطلاحات	اردو تذکرہ میں اگرچہ سے بھرپور تنقید موجود ہیں تاثراتی تنقید ہے۔ اس مضمون میں تذکروں میں غزل کی تنقید کے اشارات واصطلاحات کا جائزہ لیا گیا ہے۔
۶.	بینش فاطمہ	حیدر بخش حیدری کی تین داستانوں کا تجزیاتی مطالعہ	حیدر بخش حیدری فورٹ ولیم کالج کے اہم نثر نگاروں میں شمار ہوتے ہیں۔ انہوں نے جو داستانیں تحریر کیں اس مضمون میں ان کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔
۷.	عاشق حسین	اردو انشائیہ اور ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش	انشائیہ اب اردو ادب کی ایک صنف ہے۔ سلیم آغا قزلباش افسانہ نگاری کے ساتھ ساتھ انشائیہ نگار ہیں۔ اس مضمون میں ان کے انشائیوں کا مطالعہ کیا گیا ہے۔
۸.	بابر حسین	دبستان سرسید کا نثری اسلوب	دبستان سرسید نے یوں تو ہر صنف کو متاثر کیا اور ایک نئے عہد کا آغاز ہوا لیکن اردو نثر پر اس کے گہرے اثرات ہیں۔ اس مضمون میں ان اثرات کا جائزہ لیا گیا ہے۔

۹.	جمیل الرحمن	سنسکرت اردو لغت: مؤلفہ پروفیسر ڈاکٹر محمد انصار اللہ "کا تحقیقی مطالعہ	مذکورہ لغت کا شمار اہم لغات میں ہوتا ہے۔اس مضمون میں اس لغت کا تحقیقی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔
۱۰.	نازیہ کنول/ عثمان غنی	ستر کی دہائی کا افسانہ: فکری واسلوبیاتی جائزہ	اس مضمون میں ستر کی دہائی میں اردو افسانے میں جو موضوعاتی اور اسلوبیاتی تبدیلیاں رونما ہوئی ہے ان کا ذکر کیا گیا ہے نیز ان افسانہ نگاروں کا مختصر جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

Research Journal

Tahqeeqi Jareeda

2

July – Dec.2017

Department of Urdu
GC Women University, Sialkot

ISSN 2521-8204

Patron –in- Chief: Prof. Dr. Farhat Saleemi, Vice Chancellor
Parton: Prof. Dr. Hafiz Khalil Ahmed,
In-charge Dean Arts & Social Sciences
Editor: Dr. Muhammad Afzal Butt,
Head Department of Urdu.
Coordinators: Dr. Sabina Awais Awan/ Dr. Shagufta Firdous

Advisory Board: (National)

- Prof. Dr. Tahseen Faraqi, Director Majilas-e-Tarqiya Adab, Lahore
- Prof. Dr. Anwar Ahmad, Bahauddin Zakariya University, Multan.
- Prof. Dr. Rasheed Amjad, Ex-Dean Language & Literature International Islamic University, Islamabad.
- Prof. Dr. Muhammad Yousaf khushk, Dean Social Sciences, Shah Abdul Latif University, Khairpur (Sindh).
- Prof. Dr. Tanzeem-Ul-Firdous, Head Urdu Department, Karachi University, Karachi.
- Dr. Nasir Abbas Nayer, D.G Urdu Science Board, Lahore.
- Prof. Dr. Rubina Shahnaz, Head Urdu Department, National University of Modern Languages, Islamabad.

Advisory Board (International)

- Prof. Dr. Ibrahim Muhammad Ibrahim, Chairman Urdu Department, Al Azhar University, Egypt.
- Prof. Dr. Khalid Tauq Aar, Chairperson Urdu Department, Ankara University, Istanbul, Turkey.
- Prof. Dr. Khawaja Muhammad Ekram uddin, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, India.
- Prof. So Yamane Yasir, Department of Area Studies, Osaka University, Japan.
- Dr. Muhammad Q. Marsi, Chairperson Urdu Department, Tehran University, Iran.
- Prof. Dr. Zhou Yuan, Head Urdu Department, Beijing Foreign Studies University, China.
- Dr. Sohail Abbas, Tokyo University of Foreign Studies, Japan.

For Contact: Department of Urdu, GC Women University, Sialkot

Phone: 052-9250137-192-138 **Price:** Rs. 300

Email: tjurdu@gcwus.edu.pk **Website**: http://gcwus.edu.pk/tahqeeqijareeda

ISSN 2521-8204

Issue: 2 July to December 2017

Research Journal

TAHQEEQI JAREEDA

Department of Urdu
GC Women University, Sialkot
ISSN 2521-8204