شمارہ نمبر:۴ جولائی تا دسمبر ۲۰۱۸ء

تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

تحقیقی جریدہ

شعبہ اُردو
جی سی ویمن یونیورسٹی، سیالکوٹ

ISSN:
Print: 2521-8204
Online:2616-9681

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 کر دہ 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 رکھاجائے 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'۵x۸'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 درجِ 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، ص۱۱۹

ب۔مطبوعہ مقالات کا حوالہ:

گوپی چند نارنگ ڈاکٹر، "مابعد نو آبادیات"مشمولہ "سیپ کراچی"،مدیر نسیم درانی، ص۱۸۲

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، ص۱۲

د۔ترجمہ کا حوالہ:

فرانز فینن، "افتادگانِ خاک"،ترجمہ محمد پرویز/ سجاد باقر رضوی،لاہور، نگارشات۱۹۶۹ء، ص۳۵

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 ص۲۹۷

ز۔ریکارڈ یا ذخیرے کا حوالہ:

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

ح۔انٹر نیٹ، آن لائن دستاویزات کا حوالہ:

http://hin.minoh.osaka-u.ac.jp/urdumetresample/urdu0527.html(مورخہ:۱۹/جولائی ۲۰۱۱ئ:بوقت ۲۴:۸،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: ۴ جولائی تا دسمبر ۲۰۱۸ء

سرپرست اعلیٰ

پروفیسر ڈاکٹر فرحت سلیمی

(وائس چانسلر)

نگران

پروفیسر نائلہ ارشد

انچارج کلیہ فنون و سماجی علوم

مُدیر

ڈاکٹر محمد افضال بٹ

صدرِ شعبہ اُردو

معاونین

ڈاکٹر سبینہ اویس، ڈاکٹر شگفتہ فردوس

شعبہ اُردو

جی سی ویمن یونیورسٹی،سیالکوٹ

ISSN Print: 2521-8204, Online: 2616-9681

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)کلیۂ زبان وادب،بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد
- پروفیسر ڈاکٹر محمد یوسف خشک عمید (ڈین) سوشل سائنسز ، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیر پور (سندھ)
- پروفیسر ڈاکٹر تنظیم الفردوس صدرِ شعبہ اُردو ، جامعہ کراچی، کراچی
- ڈاکٹر ناصر عباس نیّر ڈائریکٹر جنرل، اُردو سائنس بورڈ، لاہور
- پروفیسر ڈاکٹر روبینہ شہناز صدرِ شعبہ اُردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

مجلس مشاورت: بین الاقوامی

- پروفیسر ڈاکٹر ابراہیم محمد ابراہیم صدر شعبہ اُردو، الازہر یونیورسٹی، قاہرہ، مصر
- ڈاکٹر خلیل طوق آر صدر شعبہ اُردو، انقرہ یونیورسٹی، استنبول، ترکی
- پروفیسر ڈاکٹرخواجہ محمد اکرام الدین جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نیو دہلی، انڈیا
- پروفیسر سویا مانے یاسر شعبہ ایریا سٹڈیز(ساؤتھ ایشیاء)، اوساکا یونیورسٹی، جاپان
- ڈاکٹر محمد کیو مرثی 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

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

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

قیمت شمارہ:۵۰۰

ترتیب

• حرفِ آغاز	مدیر	
• اٹھارویں صدی کا ایک علمی نابغہ: علی ابراہیم خاں	معین الدین عقیل	۱
• "مسدّسِ حالی": صحیفۂ تنبیہ الغافلین	ارشد محمود ناشاد	۲۱
• میر تقی میر کا فارسی دیوان	حمیرا ارشاد	۳۵
• عصمت چغتائی اور ایلس والکر کے نسوانی کرداروں کا تقابلی جائزہ	نائلہ ارشد / محمد افضال بٹ	۴۹
• حروفِ ابجد۔۔۔۔ ترتیب و معنویت کے مباحث	رابعہ سرفراز	۵۷
• معاصر نسائی نظم میں تانیثی رویے	محمد اشرف کمال	۶۵
• روشنی کی رفتار ... ایک تجزیاتی مطالعہ	نزہت عباسی	۸۱
• ۱۹۸۰ء تک پاکستان میں اُردو املا اور رسم الخط کی تحقیق	ظفر احمد	۹۳
• اردو غزل اور جدید نظم میں قومی و ملّی موضوعات کا مطالعہ	شفیق آصف / غلام محمد اشرفی	۱۱۳
• اقبال کی فارسی غزل میں تغزل کے رنگ	نوید احمد گل	۱۱۹
• اقبال کی شاعری میں تصورِ حیات	رُخسانہ بلوچ	۱۳۳
• اشفاق احمد کے افسانوں میں سماجی و سیاسی حقیقت پسندی	تحسین بی بی	۱۴۱
• اُردو شعرا کے تصوراتِ مرگ (میر، غالب، حالی اور اکبر کے خصوصی حوالے سے)	محمد امجد عابد / عظمیٰ یٰسین	۱۶۱
• رحمان باباؒ اور فراق گورکھپوری کا تصورِ مرگ و حیات	محمد طاہر بوستان خان / محمد شہباز	۱۸۱
• اُردو اور پشتو کے ایک دوسرے پر اثرات	نقیب احمد جانؔ	۱۹۱
• انڈیکس	ڈاکٹر شگفتہ فردوس	۲۱۱

حرفِ آغاز

"تحقیقی جریدہ" کا چوتھا شمارہ پیش خدمت ہے۔ اہل علم نے پہلے تین شماروں کو جو پذیرائی دی ہے اس کے لیے ہم تمام احباب کے تہہ دل سے شکر گزار ہیں۔

تحقیق کا ادب سے گہرا تعلق ہے تحقیق کا کام صرف مخطوطات تک محدود نہیں بلکہ عصر حاضر کی سچائیوں کی دریافت کا نام بھی ہے۔ یہ "تحقیقی جریدہ" عصر حاضر کی آواز ہے اور نئی نسل میں ادبی ذوق پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ تحقیقی طریقہ کار کو عام کرنے کی ایک کاوش بھی۔

کوشش کی گئی ہے کہ یہ شمارہ اپنی شناخت اور روایت کو برقرار رکھے اور وقت کے ساتھ ساتھ اس کے معیار میں بہتری آتی رہے۔

"تحقیقی جریدہ" کا یہ شمارہ حسب معمول یونیورسٹی کی ویب سائٹ پر بھی موجود ہے۔

مدیر

ڈاکٹر معین الدین عقیل

اٹھارویں صدی کا ایک علمی نابغہ: علی ابراہیم خاں

The eighteenth century proved to be a milestone in the evolution of the Urdu Language in South Asia. A prominent figure in this regard is that of Ali Ibrahim Khan, a poet, author and historian. He was bestowed with numerous titles and estate by the Mughal emperor Shah Alam. He initially joined the East India Company where he was much appreciated by Warren Hastings. First, he was appointed as the Chief Magistrate and later the governor of Benares by East India Company. He served in this position till his death. He also pursued his literary interests alongside the administrative affairs. Nine of his writings are easily accessible. "On the Trial by Ordeal among Hindus" appeared in the magazine Asiatic Researches published by Asiatic Society Bengal. It was initially written in Persian and later translated to English by Warren Hastings. It covers the various methods of "testing the truth" and calling upon God for assistance, that the Hindus believe in.

اٹھارویں صدی کا جنوبی ایشیا میں اردو زبان و ادب کی تاریخ کے لیے ایک ایسے انقلابی موڑ کی حیثیت رکھتاہے جب زبان نے ایک طویل دورانیے کے ارتقا کے بعد، جو خصوصاً دکن میں اپنی شاعری اور نثر کے لحاظ سے اپنے مستقبل کے حد درجے روشن امکانات کی نوید دے رہاتھا اور شاعری اور نثر دونوں میں ادبی اعتبار سے ایسے ایسے شاہ کار بھی پیش کیے تھے جن کے مطالعے و تجزیے کے بغیر اردو زبان وادب کے ارتقا کو سمجھنا آسان نہیں،اور دوسرے یہ صدی تھی جب ادبی رجحانات نے اپنا ایک مزاج اور اپنی صفات و خصوصیات متعین کرلی تھیں جن پر مستقبل کے ادب کو فروغ پانا تھا۔اس صورت حال میں متعدد ایسے شاعر و نثر نگار بھی سامنے آتے ہیں جو اپنے زمرۂ تخلیق و تصنیف کے اعتبار سے ہمہ صفت بھی ہیں اور ہمہ جہت بھی۔ان ہی میں ایک شاعر، [1] تذکرہ نویس اور مؤرخ علی ابراہیم خاں (۱۱۵۳ھ/۴۱-۱۷۴۰ء-۱۲۰۸ھ/۱۷۸۳ء) بھی ہیں جنھوں پہلے پہل ایسٹ ایڈیا کمپنی کی ملازمت ۱۷۸۱ء میں اختیار کی۔وہ علی وردی خاں (متوفی ۱۸۵۶ء) کے زمانۂ اقتدار میں اپنی جائے پیدائش

شیخوپورہ، نزد عظیم آباد، سے مرشد آباد آئے تھے [۲]، جہاں وہ میر قاسم خاں عالی جاہ (متوفی ۱۷۷۷ء) کی نیابت اور مشاورت میں رہے، جو ان کا ایک قریبی دوست [۳] اور بنگال، بہار اور اڑیسہ کا نواب ناظم تھا۔ اس نے ۱۷۶۰ء میں علی ابراہیم خاں کو اپنا مشیر اور داروغہ مقرر کیا اور انھیں وقتاً فوقتاً متعدد اہم ذمہ داریاں سپرد کیں [۴]۔ ۱۷۶۳ء میں میر قاسم کے زوال کے بعد اوّلاً خانہ نشینی اختیار کی، لیکن علی دردی خاں کے ایک قریبی عزیز مرزا کاظم [۵] کے تحفظ میں مرشد آباد پہنچے، جہاں بنگال کے نائب ناظم اور نائب دیوان محمد رضا خاں (۱۷۱۷ء۔۱۷۹۱ء) اور ان کے احباب و رفقاء میں گرم جوشی سے قبول کیے گئے [۶]۔ محمد رضا خان نے اپنے اختیارات کے تحت انھیں "دیوانِ سرکار" نامزد کیا(۷)۔ کئی مواقع پر علی ابراہیم خاں نے گورنر جنرل وارن ہیسٹنگز (۱۷۷۲ء۔۱۷۸۵ء) اور محمد رضا خاں کے مابین تعلقات کی استواری میں بھی معاونت کی تھی [۸]۔

۱۷۷۷ء میں رضا خان نے انھیں سبکدوش کر دیا، چنانچہ وہ کچھ عرصہ گوشہ نشین رہے، یہاں تک کہ ۱۷۸۱ء میں انھوں نے راست ایسٹ انڈیا کمپنی کی ملازمت اختیار کرلی۔ وارن ہیسٹنگز علی ابراہیم خاں کی صلاحیتوں اور لیاقتوں کا قدر شناس تھا [۹]۔ وہ ۱۷۸۰ء میں انھیں اپنے ساتھ لکھنؤ لے گیا اور نواب آصف الدولہ (۱۷۷۵ء۔۱۷۹۵ء) سے متعارف کرایا، جس نے علی ابراہیم خاں کو خلعت عطا کی اور مغل شہنشاہ شاہ عالم (۱۷۵۹ء۔۱۸۰۶ء) نے امین الدولہ، عزیز الملک، نصیر جنگ، بہادر کا خطاب اور جاگیر عطا کی [۱۰]۔ وارن ہیسٹنگز نے ایک موقع پر علی ابراہیم خاں کو اعلیٰ مناصب کی پیش کش کی تھی لیکن انھوں نے بعض وجوہات کے سبب انھیں قبول کرنے سے معذرت کرلی تھی [۱۱]، لیکن جب ہیسٹنگز نے ستمبر ۱۷۸۱ء میں بنارس کا دورہ کیا اور صوبے کی بڑھتی ہوئی آمدنی کے باعث، کہ جو چالیس لاکھ تک پہنچ گئی تھی، ضلع میں ایک مستقل مجسٹریٹ کا تقرر ناگزیر ہوگیا [۱۲]، تو اس عہدے پر علی ابراہیم خاں کا تقرر عمل میں آیا، جسے انھوں نے ۱۲/نومبر ۱۷۸۱ء کو قبول کر لیا، وہ چیف مجسٹریٹ کے عہدے پر فائز ہوئے [۱۳]۔ ۳/دسمبر ۱۷۸۱ء اور ۸/اپریل ۱۷۸۲ء کو کمپنی نے ان کی عمدہ خدمات کا اعتراف کیا [۱۴] اور ۲۴/مارچ ۱۷۸۳ء کو ان کی ذمے داریوں میں اضافہ کر کے انھیں بنارس کا گورنر بنا دیا گیا [۱۵]۔ یہاں اپنی خدمات پر وہ اپنے انتقال ۱۷۹۳ء تک فائز رہے [۱۶]۔

کمپنی کی ملازمت کے باوجود غالباً علی ابراہیم خاں نے بہت با ثروت زندگی نہیں گزاری [۱۷]۔ چناں چہ ان کے انتقال کے بعد ان کے ایک فرزند محمد علی خان نے کمپنی کے ذمے داروں کی خدمت میں ایک اوّلاً ۲۱/نومبر ۱۸۰۱ء کو وظیفے میں اضافے کے لیے اور پھر ۲۹/دسمبر ۱۸۰۱ء کو اپنی خستہ حالی کے حوالے سے طلب معاونت بذریعۂ ملازمت کی درخواستیں پیش کیں [۱۸]۔

کمپنی کی ملازمت کے دوران علی ابراہیم خاں کی علمی دل چسپیاں جاری رہیں۔ان کی درجِ ذیل اہم تصانیف کا ذکر بالعموم دستیاب ہے:

۱۔" (سانحہ راجہ چیت سنگھ"، راجہ چیت سنگھ والئی بنارس کی بغاوت کے واقعات ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ء

۲۔" (خلاصۃ الکلام"، تذکرہ شعرائے مثنوی گو، ۱۱۹۸ھ/۱۷۸۴ء

۳۔" (گلزار ابراہیم"، تذکرہ شعرائے اردو، مصنف نے دیباچے میں اس کا سال اختتام ۱۱۹۸ھ/۱۷۸۵ء بتایا ہے، لیکن اغلب ہے کہ اس میں ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ء تک اضافے ہوتے رہے [۱۹]۔ اس کا سالِ آغاز معلوم نہیں، لیکن ۱۱۹۰ھ/۱۷۷۶ء میں، کہ میر سوز کے حال میں اسے سالِ حال بتایا ہے، یہ زیرِ تحریر تھا۔

۴۔" (وقائع جنگ مرہٹہ"، ۱۲۰۱ھ/۷۔۱۷۸۲ء [۲۰]۔

۵۔" (صحف ابراہیم" تذکرہ شعرائے فارسی، ۱۲۰۵ھ/۱۷۹۰ء [۲۱]۔

۶۔" (سوانح مجملی حیدر علی خان بہادر حاکم میسور"۔

۷۔" (ریاض المنشات" مجموعہ کاتیب، جس میں وارن ہیسٹنگز اور دیگر عمائدین اور احباب و اکابر کے نام خطوط شامل ہیں [۲۲]۔

۸۔" (رقعات، اسناد و دستاویزات" [۲۳]۔

۹۔" (مکاتیب و وقائع" بنام لارڈ کارنوالس (۱۷۸۲ء۔۱۷۹۳ء) [۲۴]۔

ان تصانیف کے علاوہ ان کی ایک اور تحریر ہے جو ان کی تصانیف کی کسی فہرست میں شامل نہیں ہے اور بالعموم عدم دستیاب ہے۔ یہ On the Trial by Ordeal Among Hindus کے عنوان سے ایشیاٹک سوسائٹی بنگال کے اوّلین تحقیقی مجلے Asiatic Researches کے پہلے شمارے، جنوری ۱۷۹۸ء میں شائع ہوئی، جو سوسائٹی کے بانی و صدر سر ولیم جونز کی ادارت میں شائع ہوتا تھا[۲۵]۔

جونز سے ابراہیم کی ملاقات بنارس میں ہوئی تھی [۲۶]۔ یہیں علی ابراہیم خاں نے جونز کو، جو ہندو مذہب و قوانین کے بارے میں ہندو پنڈتوں سے معلومات حاصل کر رہا تھا، اس موضوع پر ایک قدیم سنسکرت تصنیف، منودھرم شاستر، کا حوالہ دیا، جو مقدس تھی اور جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ منوپر برہما کی جانب سے نازل ہوئی ہے[۲۷]۔ جونز نے اس تصنیف کی ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے علی ابراہیم خاں کو اس کے فارسی ترجمے کے لیے آمادہ کرنا چاہا، لیکن انھوں نے معذرت کر لی اور ان کی عدالت کے ہندوپنڈتوں نے بھی اس بنیاد پر کہ یہ ایک مقدس تصنیف ہے روایتاً اس کے ترجمے سے انکار کر دیا [۲۸]۔ علی ابراہیم خاں نے جونز کو مرزا خان ابن فخر الدین محمد کی تصنیف "تحفۃ الہند" تحفتاً پیش کی تھی۔ یہ تصنیف ہندی (اردو)صرف و نحو عروض و قافیہ اور بدیع و بیان، ہندی موسقی، قیافہ وغیرہ پر مشتمل ہے۔ ابراہیم علی خان نے جو نسخہ جونز کو پیش کیا تھا وہ انڈیا آفس لائبریری لندن میں محفوظ ہے۔ بنارس سے واپسی کے بعد جونز اور علی ابراہیم کے درمیان باقاعدہ خط و کتابت ہوتی رہی۔ جونز اس بات کا قائل تھا کہ ہندوستان کی تاریخ کا مطالعہ سنسکرت، عربی اور فارسی پر عبور حاصل کیے بغیر ناممکن ہے اور ان زبانوں کے مآخذ کی تشریحات کے لیے برہمن پنڈتوں اور مسلمان علماء سے معاونت ناگزیر ہے۔ اس ضمن میں وہ علی ابراہیم کی معاونت اور دوستی کا معترف تھا[۲۹]۔ علی ابراہیم خان کا مذکورہ نادر مضمون، فارسی زبان میں لکھا گیا تھا اورایشیاٹک سوسائٹی کے جلسے منعقدہ کلکتہ ۲۰/جون ۱۷۸۴ء میں پیش ہوا اور زیر بحث آیا [۳۰]۔ پھر Asiatic Researches کے لیے اسے وارن ہیسٹنگز نے انگریزی میں منتقل کیا۔ ہیسٹنگز نہ صرف ایشیاٹک سوسائٹی کا مربی اور ہندوستان میں مشرقی علوم کا ایک مثالی سر پرست حکمراں تھا [۳۱] بلکہ جونز اور علی ابراہیم خاں دونوں سے خلوص اور اعتراف کی نسبت بھی رکھتا تھا۔ جونز کی ایما پر علی ابراہیم خاں کے مضمون کے ترجمے کے پس پشت یہی قربت کار فرما رہی ہوگی۔ مضمون کا آغاز یوں ہے:

ہندوئوں میں سچائی کے آزمائشی امتحان
از علی ابراہیم خاں
چیف مجسٹریٹ، بنارس
ترسیل از وارن ہیسٹنگز صاحب [۳۲]۔

ذیل میں اس انگریزی مضمون کا راقم کا کیاہوا ترجمہ پیش کیا جاتا ہے، تمام حواشی بھی راقم کے تحریر کردہ ہیں:

"ہندوؤں میں سچائی کے آزمائشی امتحان"

زیر تفتیش مجرموں کے دیوتاؤں سے التجا کے طریقوں کی، جو 'منکشیرا'[۳۴] یا 'دھرم شاستر'،[۳۵] کی شرح کے باب سوگند میں اور ہندو قوانین کی دوسری قدیم کتابوں میں بیان کیے گئے ہیں، یہاں ذیل میں یہ بہی خواہِ بنی نوعِ انسان علی ابراہیم خان لائق پنڈتوں کی تفسیر کے مطابق مناسب صورت میں تشریح کر رہا ہے۔

لفظ 'دیوتا'[۳۶] سنسکرت میں پریکشا [۳۷]اور بھاشا میں پریکھیا [۳۸]۔ عربی میں قسم، اور فارسی میں سوگند کے ہم معنی ہے، جو ایک قسم اور خدا تعالیٰ سے حتمی صداقت کی تصدیق کے لیے دعا کرنے کی ایک صورت ہے۔ لیکن یہ عام طور پر سچائی کے آزمائشی امتحان کے مفہوم سے یا قادرِ مطلق کی فوری توجہ کے لیے التجا کی ایک قسم سے تعبیر کی جاتی ہے۔

یہ آزمائشی امتحان ۹ طریقوں سے انجام دیے جا سکتے ہیں: پہلا ترازو کے ذریعے، دوسرا آگ، تیسرا پانی، چوتھا زہر، پانچواں کوش[۳۹] یا اس پانی کے ذریعے جس میں کوئی بت دھویا گیا ہو، چھٹا چاول، ساتواں کھولتے ہوئے تیل، آٹھواں سرخ گرم لوہے، اورنواں شبیہوں کے ذریعے۔

۱۔ ترازو کے ذریعے آزمائش اس طرح کی جاتی ہے: ترازو کی ڈنڈی کو پہلے ہی سے ڈوریوں اور پلڑوں کے ساتھ تیار رکھا جاتا ہے۔ ملزم اور پنڈت دن بھر روزہ رکھتے ہیں اور پھر ملزم کو مقدس پانی میں نہلانے، آگ میں نذر چڑھانے اور بھگوان کی پوجا کے بعد احتیاط سے تولا جاتا ہے اور جب اسے ترازو سے نکالا جاتا ہے تو چند پنڈت رینگتے ہوئے اس کے سامنے آتے ہیں اور شاستر کے مخصوص منتر پڑھتے ہیں، پھر کاغذ کے ایک ٹکڑے پر فردِ جرم لکھ کر ملزم کے سر پر باندھ دیتے ہیں اور چھ منٹ بعد اسے دوبارہ ترازو میں چڑھاتے ہیں۔ اگر اس کا وزن پہلے سے بڑھ جاتا ہے تو اسے مجرم قرار دے دیا جاتا ہے اور اگر کم ہوتا ہے تو بے قصور سمجھا جاتا ہے۔ اور اگر برابر ہے تو اسے تیسری مرتبہ تولا جاتا ہے۔ جب اس کے وزن میں، جیسا کہ منکشیرا میں لکھا ہے، فرق محسوس ہو، یا ترازو، مضبوطی سے بندھا ہونے کے باوجود ٹوٹ جائے تو اسے ملزم کے جرم کا ثبوت سمجھا جائے گا۔

۲۔ آگ کے ذریعے آزمائش کے لیے زمین میں ایک نو ہاتھ لمبا، دو بالشت چوڑا اور ایک بالشت گہرا گڑھا کھودا جاتا ہے اور اسے پیپل کی لکڑی کے انگاروں کے ذریعے بھر دیا جاتا ہے اور ملزم کو اس میں ننگے پائوں چلنے کو کہا جاتا ہے۔اگر اس کے پیر نہ جلیں تو اسے بے قصور اور اگر جل جائیں تو قصور وار قرار دیا جاتا ہے۔

۳۔ پانی کے ذریعے آزمائش، ملزم کو ایک معقول یا اس کی ناف کی گہرائی کے بہتے یا ٹھہرے ہوئے پانی میں کھڑا کر کے کی جاتی ہے۔یہ احتیاط کر لی جاتی ہے کہ اس پانی میں کوئی مضر جانور موجود نہ ہو اور اس میں اونچی لہریں بھی نہ اٹھتی ہوں۔پھر ایک برہمن کو ہاتھ میں ڈنڈا لے کر پانی میں جانے کی ہدایت کی جاتی ہے اور ایک سپاہی بیت کی ایک کمان سے خشک زمین پر تین تیر چلاتا ہے اور ایک شخص کو سب سے زیادہ دور جانے والے تیر کو لانے کے لیے بھیجا جاتا ہے۔جب وہ اسے واپس لے آتا ہے تو دوسرے شخص کو پانی کے کنارے دوڑنے کے لیے کہا جاتا ہے۔اسی لمحے ملزم کو ہدایت دی جاتی ہے کہ وہ پانی میں غوطہ لگا کر برہمن کے پیر یا ڈنڈے کو پکڑ لے اور اس وقت تک غوطہ لگائے رکھے جب تک کہ وہ دو اشخاص، جو تیر لانے کے لیے بھیجے گئے تھے، واپس نہ آجائیں۔اگر ان افراد کے واپس آنے سے پہلے ملزم پانی کی سطح سے اپنا سر یا جسم باہر نکال لے تو اس کے جرم کو ثابت سمجھا جاتا ہے۔بنارس کے قریب ایک گائوں میں، ایک ایسے فرد کے لیے، جسے ایسی آزمائش سے گزارا جاتا ہے، یہ عمل جاری ہے کہ اس سے اس کی ناف کے برابر ایک برہمن کے پیر کو پکڑ کر اتنی دیر تک کے لیے غوطہ لگوایا جاتا ہے کہ ایک آدمی پچاس قدم آہستہ چل سکے۔اگر اس آدمی کے پچاس قدم مکمل کرنے سے قبل ملزم پانی سے باہر نکل آئے تو اسے مجرم قرار دے دیا جاتا ہے، ورنہ چھوڑ دیا جاتا ہے۔

۴۔ زہر کے ذریعے آزمائش کی دو قسمیں ہیں۔پہلی، پنڈتوں کے نذر چڑھانے اور ملزم کے پاک صاف ہونے کے بعد ایک زہریلی بوٹی وشناگ [۴۰] ڈھائی رتی یا جو کے سات دانوں کے مساوی مقدار میں، یا سنکھیا، چھے ماشے یا ۶۴ رتی، مکھن میں ملائی جاتی ہے، جسے ملزم کو ایک پنڈت کے ہاتھ سے کھانا پڑتا ہے۔اگر زہر کا کوئی نمایاں اثر نہ ہو تو اسے رہا کردیا جاتا ہے، ورنہ مجرم سمجھا جاتا ہے۔دوسری، پھن والے سانپ کو، جسے ناگ کہا جاتا ہے، مٹی کے ایک گہرے برتن میں پھینکا جاتا ہے اور اس میں

ایک چھلا، باٹ یا سکّہ ڈال دیا جاتا ہے۔ملزم کو اسے ہاتھ سے نکالنے کے لیے کہا جاتا ہے۔اگر سانپ اسے کاٹتا ہے تو اسے مجرم، ورنہ بے قصور قرار دیا جاتا ہے۔

۵۔ پینے کے پانی کے ذریعے آزمائش اس طرح کی جاتی ہے کہ ملزم کو اس پانی کے تین گھونٹ پینے کے لیے کہا جاتا ہے، جس میں دیوی دیوتاؤں کے بت دھوئے گئے ہوں۔اگر پندرہ دنوں کے اندر وہ بیمار پڑ جائے یا بیماری کی علامتیں ظاہر ہوں تو جرم ثابت سمجھا جائے گا۔

۶۔ جب متعدد افراد پر چوری کا شبہ ہو تو کچھ خشک چاول، ایک مقدس پتھر سالگرام کے ہم وزن لے کر اور مخصوص اشلوک پڑھ کر ان پر پھونکا جاتا ہے۔پھر مشکوک افراد کو ان کی کچھ مقدار چبانے کا حکم دیا جاتا ہے۔جیسے ہی وہ اسے چباتے ہیں، ان میں انھیں بھوج پتر، نیپال یا کشمیر کے درخت کی چھال، یا اگر یہ نہ ملے تو پیپل کے پتوں پر تھوکنے کے لیے کہا جاتا ہے۔جس شخص کے منھ سے چاول خشک یا خون آلود نکلیں اسے مجرم اور باقی کو بے قصور قرار دیا جاتا ہے۔

۷۔ گرم تیل کے ذریعے آزمائش بہت سادہ ہے۔جب یہ کافی گرم ہو جاتا ہے تو ملزم اس میں ہاتھ ڈال دیتا ہے اور اگر وہ نہیں جلتا تو وہ معصوم ہوتا ہے۔

۸۔ اسی طرح سے ایک سلاخ یا نیزے کی انی کو گرم سرخ کر لیتے ہیں اور اسے ملزم کے ہاتھ پر رکھتے ہیں، جس کو اگر یہ نہیں جلا پاتی تو بے گناہ سمجھا جاتا ہے۔

۹۔ دھرمارچ [۴۱] جو اس طرح کی آزمائش کی مناسبت رکھنے والے شلوک کا نام ہے۔ایک تو دھرما، یا صاحب انصاف نامی بت، جو چاندی کا بنا ہوتا ہے، اور دوسرا، مٹی یا لوہے کا، جسے ادھرما کہتے ہیں۔ان دونوں کو مٹی کے ایک بڑے مرتبان میں رکھتے ہیں۔ملزم اس میں اپنا ہاتھ ڈال کر اگر چاندی کا بت نکالتا ہے تو وہ بے قصور سمجھا جاتا ہے اور اگر دوسرا نکالتا ہے تو مجرم قرار دیا جاتا ہے۔دوسرے، ایک دیوی کی تصویر ایک سفید کپڑے اور ایک سیاہ کپڑے پر بنائی جاتی ہے۔پہلے کو دھرما اور دوسرے کو ادھرما کا نام دیتے ہیں۔ان کپڑوں کو وہ گائے کے سینگ پر مضبوطی سے لپیٹتے ہیں اور ملزم کو دکھائے بغیر ایک لمبے مرتبان میں ڈالتے ہیں۔ملزم اپنا ہاتھ مرتبان میں ڈال کر سفید یا سیاہ کپڑے کو نکالتا ہے تو اسے اسی مناسبت سے چھوڑ دیا جاتا ہے یا مجرم قرار دیا جاتا ہے۔

'دھرم شاستر' کی شرح میں یہ تحریر[۴۲] ہے کہ چاروں بنیادی ذاتوں میں اس قسم کی آزمائشیں ہر ایک کی اپنی اپنی مناسبت سے موجود ہیں، کہ برہمن کو ترازو کے ذریعے، کشتری کو آگ کے ذریعے، ویش کو پانی کے ذریعے اور شودر کو زہر کے ذریعے جانچیں۔ لیکن کچھ لوگ سمجھتے ہیں کہ ایک برہمن کو زہر کے سوا، تمام طریقوں سے اور کسی بھی ذات کے شخص کو ترازو کے ذریعے آزمایا جاسکتا ہے۔ یہ لحاظ رکھا جاتا ہے کہ ایک عورت کو پانی اور زہر کے علاوہ ہر طریقے سے آزمایا جائے۔ منکشیرا میں آزمائشی امتحان کی مختلف اقسام کے لیے مہینے اور دن مخصوص ہیں۔ جیسے آگ سے آزمائش کے لیے : اگھن، پوس ماگھ، پھاگن، ساون اور بھادوں۔ پانی سے آزمائش کے لیے: اسوین (چیت)، کارتک، جیٹھ ،اساڑھ۔ زہر کے لیے: پوس، ماگھ اور پھاگن۔ عملاً لوند کے مہینوں میں اشٹمی اور منگل کو پانی کے ذریعے کوئی آزمائش نہیں کی جاتی، لیکن اگر منصف چاہے کہ ان میں سے کسی بھی دن آزمائش کی جائے تو پھر دن اور مہینوں کی کوئی چھوٹ نہیں دی جاتی۔

منکشیرا میں یہ امتیازات بھی موجود ہیں: ایک سو اشرفیوں تک کی چوری یا دھوکہ دہی کی صورت میں زہر کے ذریعے آزمائش مناسب ہوتی ہے۔ اگر اسّی اشرفیوں کے برابر ہو تو ملزم آگ سے آزمایا جا سکتا ہے اور اگر صرف دو کے برابر ہو تو چاول کے ذریعے۔ ایک فاضل قانون دان کیتاین[۴۳] کا یہ خیال تھا کہ اگر ایک چور یا دھوکے باز گواہی کی بنیاد پر بھی اگر ملزم ثابت ہوجائے تو بھی مذکورہ طریقوں سے آزمایا جا سکتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اگر ایک ہزار پنا[۴۴] چوری ہو جائیں یا دھوکے یا فریب سے چھین لیے جائیں تو اس کے لیے آزمائش زہر سے ہونی چاہیے۔ اگر رقم سات سو پچاس ہو تو آگ سے اور اگر چھے سو چھیاسٹھ یا اس سے کچھ کم ہو تو پانی سے، پانچ سو ہو تو ترازو سے، چار سو ہو تو گرم تیل سے، تین سو ہو تو چاول سے، ڈیڑھ سو ہو تو پینے کے پانی سے اور اگر ایک سو ہو تو چاندی یا لوہے کی مورتیوں سے۔ گرم سرخ سلاخوں یا نیزے کی انی سے کی جانے والی آزمائشوں کا ذکر 'یگیا ویلکیا'[۴۵] کی شرح میں کیا گیا۔

علی الصباح وہ جگہ، جہاں رسم کو ادا ہونا ہے، صاف کی جاتی ہے اور دھوئی جاتی ہے، اور طلوع آفتاب کے وقت، پنڈت گنیش کی پوجا کر کے گائے کے سینگ سے نو دائرے، ۱۶ انگلیوں کے برابر فاصلوں سے بناتے ہیں۔ ہر دائرہ ۱۶ انگلیوں کے برابر قطر کا بنایا جاتا ہے، لیکن نواں دائرہ دوسرے

دائروں سے یا تو چھوٹا بنایا جاتا ہے یا بڑا۔ پھر وہ شاستر میں بتائے گئے طریقوں کے مطابق دیوتاؤں کی پوجا کرتے اور آگ میں نذرانہ ڈالتے ہیں۔ اس کے بعد دوبارہ دیوتاؤں کی پوجا کرتے ہیں اور مخصوص منتر پڑھتے ہیں اور پھر جس شخص کا امتحان لینا ہوتا ہے اسے نہلایا جاتا ہے اور گیلے کپڑے پہنائے جاتے ہیں اور مشرق کے رخ پر اسے پہلے دائرے میں اس طرح کھڑا کیا جاتا ہے کہ اس کے ہاتھ اس کی کمر بند میں بندھے ہوں۔ اس کے بعد منصف اور پنڈت اسے کچھ چاول (بمعہ دھان) اپنے دونوں ہاتھوں سے ملنے کے لیے کہتے ہیں اور وہ بغور ان کا معائنہ کرتے ہیں اور اگر کسی ایک ہاتھ پر کسی پرانے زخم یا تل کا نشان ظاہر ہوتا ہے تو وہ کسی رنگ سے اس پر نشان لگاتے ہیں تاکہ آزمائش کے بعد وہ کسی نئے نشان سے ممیز ہوسکے۔ اس کے بعد وہ اسے اپنے دونوں ہاتھوں کو قریب قریب اور کھول کر رکھنے کے لیے کہتے ہیں اور ان میں پیپل، کیکر اور دربھا گھاس کے سات سات پتے، دہی میں ملی ہوئی کچھ جو، کچھ پھول اس کے ہاتھ پر سات سوئی دھاگوں سے باندھتے ہیں۔ پھر پنڈت موقع کی مناسبت سے کچھ شلوک پڑھتے ہیں اور کھجور کے پتے پر جرم اور معاملے کی نوعیت اور ویدوں کے متعلقہ منتر تحریر کر کے اس پتے کو ملزم کے سر پر باندھ دیتے ہیں۔ جب یہ سب کچھ ہو جاتا ہے تو وہ ڈھائی سیر وزن کی ایک سلاخ یا نیزے کی انی کو گرم کرتے ہیں اور اسے پانی میں پھینکتے ہیں۔ وہ اسے دوبارہ گرم کرتے ہیں اور اسی طرح اسے پھر ٹھنڈا کرتے ہیں، پھر اسے تیسری مرتبہ گرم ہونے کے لیے آگ میں اس وقت تک رکھتے ہیں، جب تک وہ سرخ نہ ہوجائے۔ پھر وہ ملزم کو پہلے دائرے میں کھڑا کرتے ہیں اور سلاخ کو آگ سے نکال کر اور معمول کے مطابق منتر پڑھ کر چمٹے کی مدد سے ملزم کے ہاتھوں میں رکھتے ہیں۔ ملزم کو اسی حالت میں ایک دائرے سے دوسرے دائرے میں اس طرح چلنا ہوتا ہے کہ اس کے قدم کسی ایک دائرے میں رہیں۔ جب وہ آٹھویں دائرے میں پہنچتا ہے تو اسے سلاخ کو نویں دائرے میں پھینکنا پڑتا ہے، جس سے کچھ گھاس جو اسی مقصد کے لیے اس میں رکھی جاتی ہے، جل جاتی ہے۔ اس عمل کے بعد، منصف اور پنڈت اسے کچھ چاول دونوں ہاتھوں سے رگڑنے کی ہدایت کرتے ہیں، جن کا وہ بعد میں معائنہ کرتے ہیں اور پھر اگر ایک ہاتھ پر بھی جلنے کا نشان پڑجاتا ہے تو وہ مجرم ثابت ہو جاتا ہے، ورنہ اس کی بے گناہی واضح ہو جاتی ہے۔ اگر اس کا ہاتھ خوف سے تھر تھراتا ہے اور اس کی تھر تھراہٹ سے اگر اس کے جسم کا کوئی اور حصہ جل جاتا ہے تو اس کی سچائی الزام سے بری ہوجاتی

ہے۔ لیکن اگر آٹھویں دائرے تک پہنچنے سے قبل ہی وہ سلاخ گرادے اور تماشائیوں کے ذہن میں شبہ پیدا ہو، چاہے سلاخ اسے جلا بھی دے، اسے سارا عمل شروع سے دہرانا پڑتا ہے۔

۱۷۸۳ء میں بنارس میں میری، یعنی علی ابراہیم خان کی، موجودگی میں ایک شخص پر مذکورہ ذیل موقع پر گرم سلاخ کے ذریعے آزمائش کی گئی۔ اس شخص نے یہ درخواست دی تھی کہ اس نے چوری نہیں کی اور مجرم نہیں ہے اور چوں کہ چوری قانونی شواہد سے ثابت نہیں ہوسکتی تھی، اس لیے درخواست گزار پر آگ سے آزمائش کا عمل تجویز کیا گیا، جسے اس نے قبول کر لیا۔ اس بہی خواہِ بنی نوعِ انسان نے منصفوں اور پنڈتوں سے اس تجویز کو سرکار کمپنی کے لیے ایک ناموافق روایت کا مسئلہ سمجھتے ہوئے روکنے کے لیے کہا اور گنگا کے پانی اور پیتل کے ایک چھوٹے برتن میں تلسی کی پتیوں کے ذریعے یا کتاب، 'ہری وانسا' (۴۶) کے ذریعے، سالگرام پتھر یا مقدس حوضوں یا تسلیوں، غرض قسموں کی ان تمام اقسام میں سے، جو بنارس میں مروج ہیں، کسی ایک پر عمل کرنے کی سفارش کی۔ لیکن جب ان سفارش کردہ قسموں میں سے کسی ایک پر بھی فریق اپنی ضد کے باعث آمادہ نہ ہوئے اور گرم سلاخ کے ذریعے آزمائش پر اصرار کیا تو منصفوں اور پنڈتوں نے انھیں اپنی مرضی پر بخوشی عمل کرنے کے لیے کہہ دیا اور آزمائش کی ان اقسام کا خیال ترک کر دیا جن سے زندگی اور جائیداد کے زیاں کا خدشہ بہت کم ہوتا ہے۔ جیسا کہ جھوٹے اقرار کی سزا یقینی اور فوری آسمانی فیصلہ ہے، دھرم شاستر سے ،مناسبت رکھنے والی آزمائش کے طریقے پر عمل کرنے کا فیصلہ کیا گیا۔ لیکن گرم لوہے کے ذریعے یہ آزمائش ایک باقاعدہ فرمان کے جاری ہونے تک پورے چار ماہ تک نہ ہوسکی اور بالآخر یہ چار وجوہات کے سبب منظور کی گئی: پہلی یہ کہ چوں کہ ملزم کو بے قصور ٹھہرانے یا چھوڑنے کا کوئی اور طریقہ نہیں رہ گیا تھا، دوسری یہ کہ چوں کہ دونوں فریق ہندو تھے اور آزمائش کا یہ طریقہ قدیم قانون دانوں نے دھرم شاستر میں خاص طور پر شامل کیا ہے، تیسری یہ کہ یہ طریقۂ آزمائش ہندو راجاؤں کے زیر اقتدار علاقوں میں روبہ عمل ہے اور چوتھی یہ کہ اس بات کو جاننے کے لیے مفید ہوسکتا ہے کہ آگ کی گرمی سے بچنا اور اس ہاتھ کو، جس میں یہ رکھی ہوتی ہے، جلنے سے بچانا کیوں کر ممکن ہوسکتا ہے، اس وقت عدالت اور بنارس کے پنڈتوں کو یہ حکم نامہ ارسال کیا گیا: "چوں کہ دونوں فریق، ملزم اور مدعی، دونوں ہندو ہیں اور گرم سلاخ کے علاوہ کسی اور طریقۂ آزمائش کے لیے رضا مند نہیں ہیں،اس لیے طریقۂ

آزمائش کو ان کی مرضی اور 'منکشیرا' یا 'گیا والکیا' کی شرح میں بیان کردہ طریقوں کے مطابق انجام دیا جائے۔"

جب آزمائش کے لیے تیاریاں مکمل ہوگئیں تو یہ بہی خواہِ بنی نوعِ انسان، تمام لائق علمائ، افسرانِ عدالت، کیپٹن ہوگن (HOGAN) کی بٹالین کے سپاہیوں اور بنارس کے متعدد باشندوں کے ساتھ اس جگہ گیا، جو اس مقصد کے لیے تیار کی گئی تھی۔ مدعی سے ملزم کو آگ کی آزمائش سے باز رکھنے کی کوشش کی اور کہا کہ "اگر اس کا ہاتھ نہ جلے تو بھی تم قید ہوجائو گے۔" مدعی نے اس دھمکی کو خاطر میں نہ لاتے ہوئے آزمائش پر اصرار کیا۔ چناں چہ میری، یعنی علی ابراہیم خان کی موجودگی میں ،یہ تقریب انجام دی گئی۔

عدالت اور شہر کے پنڈتوں نے خدائے دانش (۴۷) کی پوجا اور آگ میں مکھن کی نذر ڈالنے کے بعد، زمین پر گائے کے سینگ سے ۹ دائرے بنائے اور ملزم کو گنگا جل سے نہلا کر گیلے کپڑوں سمیت لایا گیا۔ تمام شبہات دور کرنے کے لیے اس کے ہاتھ شفاف پانی سے دھوئے گئے اور پھر کھجور کے چوڑے پتے پر معاملے کی نوعیت اور منتر لکھ کر اسے اس کے سر پر باندھ دیا گیا اور اس کے ہاتھوں میں ، جنھیں قریب قریب کر کے کھلا رکھا گیا تھا، پیپل، کیکر دردبھا گھاس کے سات سات پتے، چند پھول اور کچھ جو دہی میں ملا کر، روئی کے سات دھاگوں سے باندھ دیا گیا۔ اس کے بعد انھوں نے ایک سلاخ کو گرم سرخ کیا اور ایک چمٹے کی مدد سے پکڑ کر اس کے ہاتھوں میں رکھ دیا۔ وہ اسے لے کر، قدم بہ قدم ساڑھے تین گز کے فاصلے تک درمیانی سات دائروں سے ہوتا ہوا چلا اور نویں دائرے میں سلاخ پھینک دی، جس سے وہ گھاس جل گئی، جو وہاں رکھی گئی تھی۔ اس کے بعد اس نے اپنی سچائی کو ثابت کرنے کے لیے دونوں ہاتھوں میں کچھ دھان لے کر رگڑی، جسے بعد میں بغور دیکھا گیا۔ اس پر جلنے کا کوئی نشان موجود نہیں تھا۔ یہاں تک کہ کسی ایک پر بھی کوئی آبلہ پیدا نہیں ہوا۔ چوں کہ آگ کی صفت ہی جلانا ہے، عدالت کے افسران اور بنارس کے لوگوں نے، جن کی تعداد اس تقریب میں پانچ سو کے قریب تھی، اس واقعہ پر شدید حیران ہوئے اور یہ بہی خواہِ بنی نوعِ انسان بھی دنگ رہ گیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کی ہلکی گرفت اور شاید تازہ پتوں اور دوسری مذکورہ اشیا کے باعث، جو ہاتھوں پر رکھی گئی تھیں، ہاتھ نہ جل سکے اور ساتھ ہی سلاخ کو ہاتھ میں لے کر پھینکنے کا وقت بھی بہت مختصر

تھا۔ واضح طور پر دھرم شاستر میں بیان کیا گیا ہے اور اکابر پنڈتوں کی تحریروں میں موجود ہے کہ وہ شخص جو سچا ہوتا ہے، اس کے ہاتھ جل نہیں سکتے۔ اور اس ابراہیم علی خان نے بھی واقعتا اپنی آنکھوں سے اسی طرح، جس طرح بہت سے دوسروں نے دیکھا کہ اس واقعے میں ملزم کے ہاتھ آگ سے محفوظ رہے۔ نتیجتاً اس کو بے قصور قرار دیا گیا۔ لیکن ایک ہفتے کے لیے قید رکھا گیا تاکہ لوگ شاید آئندہ سچائی کی آزمائش کے ان طریقوں سے گریز کریں۔ بہرحال اگر اس طرح کی آزمائش کو ایک یا دو مرتبہ قوانین فطرت سے آگاہ چند ذہین افراد دیکھیں تو وہ شاید اس اصل سبب کو جان سکیں کہ کیوں ایک شخص کا ہاتھ کسی ایک موقع پر جل جاتا ہے اور دوسرے موقع پر نہیں جلتا؟

گرم تیل کے ذریعے آزمائش، دھرم شاستر کے مطابق، اس طرح انجام دی جاتی ہے کہ آزمائش کے لیے جس جگہ کا انتخاب کیا جاتا ہے، اسے صاف کیا جاتا ہے اور اس جگہ گائے کا سینگ رگڑا جاتا ہے۔ اور دوسرے دن، طلوع آفتاب کے وقت، پنڈت گنیش کی پوجا کرتا ہے اور نذر چڑھاتا ہے۔ اور شاستر کے مطابق دوسرے دیوتاؤں کی پرستش کرتا ہے۔ پھر متعلقہ اشلوک پڑھتا ہے اور سونے، چاندی، لوہے، تانبے یا مٹی کا ایک گول برتن، جو ۱۶ انگل قطر اور چار انگل گہرا ہوتا ہے، لے کر اس میں ایک سیر یا اسّی سکوں کے برابر وزن کا صاف مکھن یا تل کا تیل ڈالا جاتا ہے۔ اس کے بعد سونے، چاندی یا لوہے کا ایک چھلّا، صاف کرکے اور پانی میں دھوکر تیل میں ڈال دیا جاتا ہے اور اسے گرم کیا جاتا ہے۔ جب وہ کافی گرم ہو جاتا ہے تو اس میں پیپل یا بلوا کا ایک تازہ پتا ڈالا جاتا ہے۔ جب پتا جلنے لگتا ہے تو تیل کے گرم ہونے کا پتہ چلتا ہے۔ تب تیل پر ایک منتر پڑھ کر ملزم سے کہا جاتا ہے کہ وہ برتن کے اندر سے چھلّے کو نکالے اور اگر وہ جلے بغیر یا ہاتھ پر چھالے کے بغیر اسے باہر نکال لیتا ہے تو اس کی بے گناہی، ورنہ جرم ثابت ہو جاتا ہے۔

ایک برہمن رشی ایشور بھٹ نے کتان (کپڑے) کے ایک رنگ ساز رام دیال پر یہ الزام لگایا کہ اس نے اس کی کچھ چیزیں چوری کر لی ہیں۔ رام دیال نے اس بات کی تردید کی۔ کافی بحث و تکرار کے بعد بالآخر وہ گرم تیل کے ذریعے سچائی کی آزمائش پر راضی ہوئے۔ اس بہی خواہِ بنی نوعِ انسان نے عدالت کے پنڈتوں سے کہا کہ اگر ممکن ہو تو انھیں اس قسم کی آزمائش سے باز رکھیں۔ لیکن چوں کہ فریقین شاستر کے مطابق گرم تیل کی آزمائش پر مصر تھے، جب کہ اسی ضمن میں گرم لوہے کی آزمائش

بھی مروج تھی۔ رسم کی ادائیگی کے وقت یہ پنڈت معاونت کے لیے موجود تھے: بھیشم بھٹ، نانا پاٹھک، منی رام پاٹھک، منی رام بھٹ، شیوا انت رام بھٹ، کرپا رام، وشنو ہری، کرشن چندر، رامندر، گووند رام، ہری کشن، بھٹ کالیداس۔ آخری تین پنڈتوں کا تعلق عدالت سے تھا۔ جب شاستر کے مطابق گنیش کی پوجا ہوگئی اور نذر چڑھائی جاچکی تو اس بہی خواہِ بنی نوعِ انسان کو بلایا گیا، جو دیوانی اور فوج داری عدالتوں کے دو داروغائوں، کوتوال شہر، عدالت کے دیگر افسروں اور بنارس کے بہت سے باشندوں کے ساتھ آزمائشی امتحان کے لیے مخصوص مقام پر لایا گیا اور رام دیال اور اس کے باپ کو اس آزمائش سے باز رکھنے کی کوشش کی اور انھیں متنبّہ کیا کہ اگر ملزم کا ہاتھ جل گیا تو اسے چوری کے سامان کی مالیت ادا کرنا لازم ہو جائے گا اور ہر جگہ اسے بد کردار کہا جائے گا۔ رام دیال باز نہ آیا۔ اس نے برتن میں ہاتھ ڈال دیا، جو جل گیا۔ چناں چہ پنڈتوں کی رائے لی گئی تو، ہاتھ کے جل جانے کی وجہ سے، وہ جرم کی تصدیق پر متفق تھے اور اسے رشی ایشور بھٹ کو چوری کے سامان کی مالیت ادا کرنے کا پابند کر دیا گیا۔ لیکن اگر رقم پانچ سو اشرفیوں سے زیادہ ہو جائے تو شاستر کے ایک واضح قانون کی رو سے اس کا ہاتھ بھی کاٹ دیا جاتا اور ایک جرمانہ بھی اس کے ان حالات کے مطابق اس پر عائد ہو جاتا۔

چناں چہ چیف مجسٹریٹ نے رام دیال سے رشی ایشور بھٹ کو سامان کی چوری کے عوض سات سو روپے دلائے، لیکن ان معاملات میں چوں کہ بنارس کے نظامِ قانون میں ایسے جرمانے رائج نہیں، اس لیے جرمانہ معاف کر دیا گیا اور ملزم کو چھوڑ دیا گیا۔ اس مقدمے کا ریکارڈ ۱۷۸۳ء میں اور اپریل ۱۷۸۴ء میں کلکتہ کے گورنر جنرل عماد الدولہ جلاوت جنگ بہادر [۴۸] کی خدمت میں بھیجا گیا، جنھوں نے سچائی کی آزمائش کے امور کر دیکھ کر کئی سوالات یہاں کے مقدمات اور سنسکرت الفاظ کے بارے میں کیے، جن کے جوابات بصد احترام دیے گئے۔ انھوں نے پہلے جاننا چاہا کہ ''ہوما'' کے اصل معنی کیا ہیں؟ انھیں بتایا گیا کہ اس کے معنی دیوتائوں کو خوش کرنے کے لیے دی جانے والی یا اسی طرح کی چیزوں کے ہیں۔ اسی طرح ''اگنی ہوما'' میں وہ آگ میں مختلف اقسام کی لکڑیوں اور گھاس جیسے پلاس، کھدر، رکتا، چندن، یا سرخ صندل، پیپل، سمی کی لکڑیاں اور کوش گھاش، چند اقسام کے اناج، پھل اور کچھ مصالحے، جیسے سیاہ تل، جو، چاول، گنہ، مکھن، بادام، کھجور، گوگل یا بیلیوم ڈالتے ہیں۔ ان کے دوسرے سوال کا کہ ''ہوما'' کی کتنی اقسام ہیں؟ یہ جواب دیا گیا کہ مختلف مواقع پر مختلف اقسام

اختیار کی جاتی ہیں۔ لیکن گرم لوہے اور گرم تیل کے ذریعے آزمائش میں اسی قسم کی پوجا کی جاتی ہے۔ جب انھوں نے لفظ منتر کے معنی جاننے چاہے تو انھیں بصد احترام بتایا گیا کہ پنڈتوں کی زبان پر اس طرح کے تین الفاظ: منتر، یِنتر اور تنتر ہوتے ہیں۔ پہلے لفظ کا مطلب کسی ایک وید کی ایک عبارت ہے، جس میں مخصوص دیوتاؤں کے نام شامل ہوتے ہیں۔ دوسرے کا مطلب اعداد کی ایک ترتیب ہے، جسے وہ اس عقیدے کے تحت لکھتے ہیں کہ ان سے ان کی خواہشات پوری ہوں گی۔ اور تیسرے کا مطلب ایک طبی احتیاطی اقدام ہے، جس کے استعمال سے تمام امراض دور ہو سکتے ہیں۔ اس کے بارے میں وہ کہتے ہیں کہ انھیں ہاتھوں پر ملنے کے بعد گرم سرخ لوہے کو جلے بغیر چھوا جا سکتا ہے۔ پھر انھوں نے دریافت کیا کہ کتنی جودہی میں ملا کر ملزم کے ہاتھوں پر رکھی جاتی ہے؟ اس کا جواب 'نو دانے' دیا گیا۔

ان کے دیگر سوالوں کے یہ جواب دیے گئے: ''کہ پیپل کے پتے ملزم کے ہاتھوں پر پھیلا کر رکھے جاتے ہیں، ایک دوسرے پر نہیں۔ وہ شخص کہ جو آگ کی آزمائش کا ذریعہ اختیار کرتا ہے، زیادہ احتجاج نہیں کرتا۔ بلکہ اپنی تمام تر سمجھ بوجھ میں رہتا ہے۔ وہ شخص کہ جو گرم تیل سے آزمایا جاتا ہے، اوّلاً خائف رہتا ہے، لیکن جلنے کے بعد بھی چوری سے انکار پر قائم رہتا ہے۔ چاہے وہ پہلے تحریری معاہدہ ہی کیوں نہ کر چکا ہو کہ اگر ا اس کا ہاتھ جل جائے تو وہ سامان کی مالیت ادا کرے گا، اس بنیاد پر مجسٹریٹ اسے رقم ادا کرنے پر مجبور کرنے میں حق بجانب ہوتا ہے۔ جب مذکورہ بالا اشیا 'ہوما' کے لیے آگ میں ڈالی جاتی ہیں تو پنڈت آگ کے الائو کے اطراف بیٹھ کر شاستر میں بیان کیے گئے اشلوک پڑھتے ہیں۔ الائو کی شکل 'وید' اور 'دھرم شاستر' میں بیان کی گئی ہے اور یہ کہ اس الائو کو 'ویدی' بھی کہتے ہیں۔ معمولی پرستش کے لیے وہ الائو کو زمین سے قدرے اونچا بناتے ہیں اور اس میں آگ جلاتے ہیں۔ غیر معمولی پرستش کے لیے وہ ایک گڑھا تیار کرتے ہیں جس میں وہ 'ہوما' کا اہتمام کرتے ہیں اور اس مقدس الائو کو وہ 'کنڈا' کہتے ہیں۔'' پھر گورنر نے پوچھا کہ آگ، گرم سلاخ اور گرم تیل کی آزمائشوں میں جب کوئی بنیادی فرق نہیں ہوتا تو انھیں آگ کی آزمائش کیوں نہیں کہا جاتا؟ یہ عاجزانہ جواب دیا گیا کہ چند پنڈتوں کے کہنے کے مطابق کہ یہ تینوں ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں۔ جب کہ دوسرے کہتے ہیں کہ آگ کے ذریعے آزمائش گرم تیل کے برتن کی آزمائش سے مختلف ہوتی ہے،

جب کہ گرم سلاخ اور نیزے کی گرم انی مساوی ہوتی ہیں۔ لیکن اس خاکسار خادم کے خیال میں یہ سب 'آگ کی آزمائشیں' ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ تخلص فارسی میں حال اور اردو میں خلیل تھا۔ غلام حسین شورش "تذکرۂ شورش" (لکھنؤ ۱۹۸۴ء ص ۲۲۱)

۲۔ ابوالحسن امیر الدین احمد "تذکرہ مسرت افزا"، مرتبہ قاضی عبدالودو (پٹنہ، سن ندارد) ص ۷۲

۳۔ سید غلام حسین خاں طباطبائی "سیر المتاخرین" انگریزی ترجمہ، عکس اشاعت، (لاہور، ۱۹۷۵ء) جلد ۲، ص ۳۸۸ و جا بجا

۴۔ ایضاً، و نیز ص ۴۴۸۔۴۴۹، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۹۹، ۵۳۸۔۵۳۹، ۵۴۱

۵۔ ایضاً، جلد ۱، ص ۳۵۷

۶۔ ایضاً، جلد ۳، ص ۱۱

۷۔ ایضاً، ص ۲۶

۸۔ ایک موقع پر محمد رضا خان نے انھیں اس مقصد کے لیے کلکتہ بھیجا، کہ وہ وارن ہیسٹنگز کو اس سے ملاقات کے لیے آمادہ کریں، لیکن ہیسٹنگز نے یہ کہہ کر شائستگی سے انکار کر دیا کہ نواب کے نمائندے علی ابراہیم جیسے لائق فرد سے ملنا نواب سے ملنے کے مساوی ہے۔ وارن ہیسٹنگز بنام محمد رضا خان ۱۷/اپریل ۱۷۷۲ء Calender of Persian Correspondence مرتبہ: کے۔پی۔ بھارگو نیشنل آرکائیوز آف انڈیا (دہلی) جلد چہارم، ص ۲

۹۔ طباطبائی، جلد ۳، ص ۱۰۳

۱۰۔ علی رضا نقوی، "تذکرہ نویسی فارسی در ہند و پاکستان" (تہران، ۱۹۶۴ء) ص ۴۵۸: خطبات کے لیے "Warren Hastings Papers" ، مخزونہ: برٹش میوزیم لندن، Add. Mo.29096، اوراق ۲۱۵۔۲۱۶ و نیز: "القاب نامہ" ص، ۶۹، ۷۱، ۱۰۸، ۱۰۹، ۲۳۸، ۳۳، بحوالہ Index to Title (1798-1885) نیشنل آرکائیوز آف انڈیا، (دہلی، ۱۹۷۹ء) ص ۴۰

۱۱۔ طباطبائی، جلد ۳، ص ۱۰۳، ۱۰۴

۱۲۔ "Benaras Gazetteer"(کلکتہ، ۱۹۰۹ء) ص ۲۰۴

۱۳۔ "Calender of Persian Correspondence"، مرتبہ: کے۔بی۔بھارگو، جلد ۱۱، نیشنل آرکائیوز آف انڈیا، (دہلی) ص ۵، ۷

۱۴۔ ایضاً، ص ۲، ۸

۱۵۔ اس سے قطع نظر کہ ان کے بنارس کا گورنر نامزد ہونے کے حق میں آراء متفق نہیں، مثلاً قاضی عبدالودو "مقالات قاضی عبدالودو" جلد اول، (پٹنہ، ۱۹۷۷ء) ص ۵۸، لیکن ان کے گورنر بنائے جانے کا ذکر نہ صرف عام ہے بلکہ اس کی شہادت بھی موجود ہے۔برٹش میوزیم لندن میں علی ابراہیم خاں کا ایک تحریری بیان محفوظ ہے، جس میں انھوں نے خود کے گورنر بننے اور نظم و نسق کے قیام، بدعنوانیوں کے خاتمے اور غیر جانبدارانہ اور منصفانہ انتظام کا ذکر کیا ہے۔یہ تحریر دیگر اسناد و دستاویزات کے ساتھ منسلک ہے اور ان پر ثبت مہروں میں سے ایک مہر پر آخری سنہ ۱۱۹۸ھ/۱۷۸۴ء درج ہے۔چارلس ریو "Supplement to the Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum."، (لندن، ۱۸۹۵ء)ص ۴۰۵

۱۶۔ سعادت علی خاں "وقائع انتقال نواب علی ابراہیم خاں"، نسخۂ خطی، مخزونہ خدا بخش لائبریری (پٹنہ) بحوالہ: عابد رضا بیدار "صحف ابراہیم" تخلیص و ترتیب، مشمولہ: "خدا بخش لائبریری جرنل" شمارہ ۶، ص ۴، ۸ خلیل ۲۶ جمادی الاول ۱۲۰۸ھ/یکم دسمبر ۱۷۹۳ء کو بنارس میں فوت ہوئے اور شیخ علی حزیں کے مرقد کے پہلو میں، جسے خود منتخب کیا تھا، دفن ہوئے۔علی رضا نقوی، ص۹۵۴

۱۷۔ ان کے انتقال کے بعد، ان کی کل موروثی جائیداد پر تنہا ان کے بھائی علی قاسم خاں قابض ہوگئے تھے اور اصل ورثا کو اس سے محروم کر دیا۔نواب زادہ وارث اسماعیل "علی ابراہیم خان کے سلسلہ میں استدراک" مشمولہ: "خدا بخش لائبریری جرنل" شمارہ ۲۵، ص۱۱۳

۱۸۔ "Descriptive List of Persian Correspondence- 1801" مرتبہ: ایس۔ این۔ پرشاد، جلد ۱، نیشنل آرکائیوز آف انڈیا، (دہلی، ۱۹۷۵ء) محمد علی خان کے علاوہ دیگر فرزندوں میں نصیر الدین علی خان، عسکر علی خاں، ہاشم علی خاں، ہادی علی خاں، مہدی علی خاں، مبارک علی خاں کے نام بھی ملتے ہیں۔ "Calender of Persian Correspondence- 1795-5"، جلد ۱۱، ص ۲، ص ۵، ۶

۱۹۔ امتیاز علی خاں عرشی، دیباچہ ''دستور الفصاحت'' مصنف سید احمد علی خاں یکتا (رامپور، ۱۹۴۳ء) ص ۴۷

۲۰۔ کہیں اس کا نام ''احوالِ جنگ مرہٹہ'' بھی ملتا ہے۔اس کا ایک نسخہ کتاب خانہ لینڈیسیانا میں محفوظ ہے، بحوالہ "Handlist of Oriental Manuscripts: Arabian, Persian, Turkish"(ابردین، ۱۸۹۸ء)، ص ۱۲۱ مٹبر ۴۵۲، لارڈ کارنوانس کی فرمائش پر اس کا ایک خلاصہ ''وقائع جنگ احمد شاہ ابدالی باوسواس رائو پسر بالا جی رائو باجی رائووسوا شیو رائو عرف بھائو کے در سنہ یک ہزار دیک صد و ہنفتاد و چہار ہجری در ہندوستان شدہ در ہفت جزو تمام است'' منشی محمد محسن الدین نے تحریر کیا تھا۔قدرے تخفیف کے ساتھ یہ "The History of India, as Told by its Own Historians"، جلد ۸ (عکس اشاعت، لاہور، ۱۹۶۷ء) ص ۲۵۷۔۲۹۷ میں شامل ہے۔اس کا اردو ترجمہ ''تاریخ مرہٹہ و شاہ ابدالی'' مہدی طبا طبائی کے ۱۲۰۹ھ / ۱۷۹۴ء میں کیا تھا اور یہ مطبع احمدی لکھنؤ سے اسی سال شائع ہوا تھا۔ اردو ترجمے کے بارے میں مزید تفصیلات راقم نے ایک علاحدہ مقالے ''اردو کی اولین مطبوعہ کتاب'' مطبوعہ ''کتاب نما'' (دہلی) مارچ ، ۱۹۹۰ء میں پیش کی ہیں۔

۲۱۔ عابد رضا بیدار، ص ۵

۲۲۔ قاضی عبدالودود کے مطابق اس کی دو جلدیں خدا بخش لائبریری پٹنہ میں موجود ہیں، ص ۵۸

۲۳۔ مخزونہ: برٹش میوزیم لندن، بحوالہ: ریو، ص ۴۰۵، و نیز سر جان مرے (Sir Jhon Murray)(کلکتہ) کے نام خطوط کے ایک مجموعے میں، جو ۱۷۸۸ء اور ۱۸۹۲ء کے درمیان لکھے گئے، علی ابراہیم خاں کے خطوط بھی شامل ہیں، چارلس ریو "Catalogue of

"Persian Manuscripts in the British Museum"، جلد ۱، (لندن، ۱۸۷۹ء) ص ۴۱۰

۲۴۔ مشمولہ "Persian Documents" :، حصہ اول، مرتبہ، پی۔ سرن (بمبئی، ۱۹۶۶ء)، ص ۳۲۱۔۳۳۴

۲۵۔ سوسائٹی کے اغراض و مقاصد، قیام، سرگرمیوں اور سر ولیم جونز کی علمی و تحقیقی مساعی کے لیے: ایس۔این۔مکرجی "Sir William Jones, A Study in Eighteenth Century British Attitudes to India"،)کیمبرج، ۱۹۶۸ء) گارلین؛ کینن "Oriental Jones" (لندن، ۱۹۴۶ء) و نیز معین الدین عقیل "ہندیات کا مطالعہ اور اس کا پس منظر، سر ولیم جونز اور ان کے معاصرین کی کاوشوں کا ایک تنقیدی جائزہ"، مشمولہ "Journal of the research Society of Pakistan"(لاہور، جولائی، ۱۹۷۹ء) ص ۵۱۔۸۲

۲۶۔ ولیم جونز بنام وارن ہیسٹنگز، ۷/ جنوری ۱۷۸۵ء، مخزونہ: برٹش میوزیم، ۲۹، ۱۶۷، ص ۳۳۰

۲۷۔ کینن، ص ۱۲۶۔۱۲۷

۲۸۔ ایضاً، ص ۱۲۷

۲۹۔ اس تصنیف پر مفصل مضمون منشی سر ضیا الدین نے تحریر کیا ہے: "ہندوستانی" (الہ آباد)، جنوری ۱۹۳۵ء، ص ۱۔۲۲

۳۰۔ ریو، جلد اول، ص ۶۲، علی ابراہیم خاں نے کتاب پر یہ عبارت لکھ کر پیش کی تھی: "ایں کتاب مستطاب موسوم بہ 'تحفۃ الہند' ایں عبد ذلیل اعفی عنہ علی ابراہیم خلیل بخدمت افضل اللفضلا و اشرف الاذکیا سر ولیم یونس صاحب سلمہ اللہ واہبہ نمودفی ۱۱۹۹ھ ہزار دیک صد و نود و نو ہجری و سنہ ۱۷۸۴ء یک ہزار و ہفتصد و ہشتاد و چہار عیسوی"، ۲۹۔مکرجی، ص ۹۰، ۳ سرو داد مشمولہ "Proceedings of the Asiatic Society." :جلد اول (کلکتہ، ۱۹۸۰ء)، ص ۳۲

۳۱۔ اس ضمن میں بنیادی تفصیلات کے لیے: معین الدین عقیل، ص ۵۷۔۵۸

۳۲۔ "On the Trial by Ordeal among Hindus, by Ali Ibrahim Khan, Chief Magistrate at Banaras. Communicated by Warren Hastings, Esq." یہاں علی ابراہیم کے ساتھ چیف مجسٹریٹ لکھا ہونا محل نظر ہے۔ ممکن ہے یہ مضمون ان کی ملازمت کے ابتدائی دور میں لکھا اور ترجمہ کیا گیا ہو۔

۳۳۔ باب ۲۳، صفحات ۳۲۳۔۳۳۲

۳۴۔ Mitacshera اسے برہم ستر ورتی، بھی کہتے ہیں، جسے 'انم بھانا' نے تحریر کیا تھا۔ بحوالہ: سریندر ناتھ داس گپتا، "History of Indian Philosophy" جلد دوم (کیمبرج، ۱۹۵۲ء) ص ۸۲ح، جدید بھارت کی قانون سازی میں اس کا اہم حصہ ہے۔ اے۔ ایل۔ ہاشم، "The Wonder That was India" (لندن، ۱۹۵۴ء) ص ۱۱۳

۳۵۔ ہندو مذہب کی اخلاقی اخلاقی تعلیمات پر مشتمل مجموعہ، جسے منو اور مختلف رشیوں نے تحریر کیا تھا۔ داس گپتا، جلد سوم، ۲۱

۳۶۔ "Divya"

۳۷۔ "Paricha"

۳۸۔ "Parikhya"

۳۹۔ معنی پانی کا برتن

۴۰۔ "Vishanaga"

۴۱۔ "Dharamarcha"

۴۲۔ لیکن او مالے (L.S.S.O. Malley) نے انھیں غیر تحریری اور محض زبانی بتایا ہے "Indian Caste Customs" (لندن، ۱۹۷۴ء) ص ۴۷، اور اس قسم کی آزمائشیں، اس کی تحقیقات کے مطابق، صرف پسماندہ علاقوں اور غیر مہذب آبادیوں میں مروج ہیں۔ سچائی کی آزمائش کے ایک، مہذب طریقے کی اس نے مثال دی ہے کہ ملزم کو ایک مندر میں کوئی اقرار کرنے کے لیے کہا جاتا ہے اور جسے کھجور کے پتے پر تحریر کر لیا جاتا ہے۔ جو بالعموم اس طرح کا ہوتا ہے کہ اگر وہ مجرم ہے تو یا تو وہ ایک مقررہ مدت میں اندھا ہوجائے یا اس

کے بچے مر جائیں۔ اس کی بتائی ہوئی مدت تک وہ پتا مندر میں رکھا جاتا ہے۔ مدت گزرنے کے بعد وہ، اس کا خاندان مصائب سے محفوظ رہتا ہے تو اسے عزت حاصل ہو جاتی ہے۔ ایضاً، ص ۴۶، ان آزمائشوں کی مزید مختلف اقسام ابے جے۔ اے۔ دبوئی Abe J. A. Dubois کی تصنیف "Hindu Manners, Customs and Ceremonies" (دہلی، ۱۹۷۲ء) صفحات ۷۱۷۔۷۲۲ میں ملتی ہیں۔

۴۳۔ Catyayana غالباً یہ وہی شخص ہے جو معروف قواعد نویس پانینی کی تصنیف "اشٹ ادھیائے" کا شارح بھی تھا اور جس کا دور پانینی سے سو سال بعد، تیسری صدی قبل مسیح کا ہے۔ کرشن چتبنیا "A New History of Sanskrit Literature" (لندن، ۱۹۹۲ء) ص ۲۷، ۱۳۴۔۱۳۵

۴۴۔ چاندی یا تانبے کا سکہ۔ ہاشم، ص ۱۰۲

۴۵۔ "Yagyawelcya" غالباً یہاں کوئی سہو ہوا ہے، یہ نام "Yaja Nawalkya" ہو سکتا ہے، جو 'دھرم شاستر' کی سب سے اہم شاستر سمجھی جاتی ہے، اور جو وکرما دت چہارم کے دور (۱۰۷۵۔۱۱۲۷) میں لکھی گئی تھی۔ ایضاً، ص ۱۱۳

۴۶۔ یہاں "Herivansa" تحریر کیا ہے، جو غالباً، ہری وامسا (Harivamsa) ہے، جو ہندوئوں کی مقدس کتاب، مہا بھارت، کا ایک آخری حصہ ہے۔ البیرونی، "کتاب الہند" انگریزی ترجمہ "Al Biruni's India" از ای۔ سی۔ سیخاؤ (E.C. Sachau) لندن، ۱۹۱۰ء) جلد اول، ص ۱۳۴

۴۷۔ مصنف نے یہاں "God of Knowledge" لکھا ہے، اس سے ان کی مراد "گنیش" ہو گی۔

۴۸۔ وارن ہیسٹنگز۔ جسے یہ خطابات شاہ عالم نے دیے تھے۔ مائیکل ایڈوارڈز (Michael Edwardes.) "King of the World"، ص ۱۶۲، کنور پریم کشور فراقی نے ان میں "وزیر الممالک" اور "امیر الممالک" کا اضافہ کیا ہے۔ "وقائع عالم شاہی"، مرتبہ، امتیاز علی خان عرشی (رامپور، ۱۹۴۹ء)، ص ۲۱

ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد
ایسوسی ایٹ پروفیسر
شعبۂ اُردو، علّامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، اسلام آباد

”مسدّسِ حالی“: صحیفۂ تنبیہ الغافلین

Musaddas e Hali is an epoch-making poem. It is a lament at the disgrace of Muslims suffered after giving a civilization to the world. This poem infused a spirit in hearts of Muslims of the colonial India. The article stresses that Musaddas e Hali is relevant event today as it awakens people from deep slumber. It’s translations in Eastern and European languages prove that it may become a beacon house for the coming generations also.

برعظیم پاک وہند میں مسلمانوں کا سیاسی اور تہذیبی زوال اورنگ زیب عالم گیر کی وفات (۱۷۰۷ء) کے بعد شروع ہوا۔ اورنگ زیب کے نااہل اور عیش پرست جانشین ہوا وہوس کا شکار ہو کر باہم صف آرا ہو گئے تو اس خانہ جنگی اور باہمی آویزش کے باعث کاروبارِ حکومت اُن کے ہاتھوں سے نکلنے لگی۔ صوبے اور ریاستیں مرکز سے ٹکرا کر الگ اور خود مختار ہونے لگیں۔ بیرونی طاقتیں حملہ آور ہوئیں اور زوال آمادہ مغل حکمرانوں کو مزید مشکلات سے دوچار کر گئیں۔ شورشوں، بغاوتوں اور محلاتی سازشوں نے بہت جلد مرکزیت کے شیرازے کو بکھیر کر رکھ دیا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی نے ان حالات میں ہندوستان پر قبضے کا خواب دیکھا اور نہایت برق رفتاری سے اس کی تعبیر کے لیے سرگرمِ عمل ہو گئی۔ اوّل اوّل اس نے ریاستوں کو باہم ٹکرا کر کمزور کرنے کی حکمتِ عملی ترتیب دی اور جب وہ آپس میں ٹکرا کر کمزور ہو گئیں تو یکے بعد دیگرے ان کی گردنوں پر اپنے آہنی پنجے گاڑ کر انھیں ہمیشہ کے لیے اپنا مطیع وباج گزار بنا لیا۔ یوں دیکھتے ہی دیکھتے ریاستوں اور صوبوں کے حکمران ایسٹ انڈیا کمپنی کے اشاروں پر ناچنے لگے۔ عظیم مغلیہ اقتدار سمٹتے سمٹتے دہلی کے لال قلعے تک محدود ہو کر رہ گیا۔ ۱۸۵۷ء میں اہلِ ہند نے جب اپنی گردنوں پر ایسٹ انڈیا کمپنی کی گرفت مضبوط ہوتے دیکھی تو پل بھر کے لیے پھڑپھڑانے کا جتن کیا مگر اب وقت گزر چکا تھا اور اس آہنی شکنجے سے نکلنا اب ان کے لیے ممکن نہ رہا تھا۔ سیاسی سوجھ بوجھ کی کمی، قیادت کے فقدان، ایک دوسرے پر عدمِ اعتماد اور مناسب حکمت عملی

کے نہ ہونے کے باعث ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی ،اہلِ ہند کے لیے مستقل غلامی کا عنوان بن گئی۔آخری مغل فرماں روا بہادر شاہ ظفرؔ کو گرفتار کر کے رنگون کے قلعے میں اسیر کر دیا گیا جہاں وہ بے بسی و بے کسی کی تصویر بنا،قید خانے کے درودیوار سے سر ٹکراتے ٹکراتے راہیِ ملکِ بقا ہوا۔پورے ہند پر انگریزوں کا اقتدار قائم ہوا اور یوں برطانیہ کا نوآبادیاتی دائرہ وسعت آشنا ہوا۔

انگریزی اقتدار نے ہندوستان کی تہذیبی زندگی کی بساط لپیٹ دی۔سیاسی، تمدنی، مذہبی، اخلاقی اور تعلیمی نظام قصۂ پارینہ بن کر رہ گئے۔انگریزوں نے نہایت ہوشیاری اور حکمتِ عملی سے ہندوستانیوں کو باہم لڑا کر ان کی رہی سہی طاقت کو بھی ختم کر دیا۔انھوں نے چوں کہ اقتدار مسلمانوں سے چھینا تھا اور وہ مسلمانوں کے شان دار ماضی سے بھی باخبر تھے ،اس لیے ہندوستان میں اگر انھیں کسی قوم سے خطرہ تھا تو وہ مسلمان تھے۔اس خطرے کے پیشِ نظر انھوں نے مسلمانوں کی وحدت کو پارہ پارہ کرنے اور ان پر عرصۂ زیست تنگ کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہ جانے دیا۔ڈبلیو ڈبلیو ہنٹر اعتراف کرتا ہے:

> " حقیقت یہ ہے کہ جب یہ ملک ہمارے قبضے میں آیا تو مسلمان ہی سب سے اعلیٰ قوم تھی۔وہ دل کی مضبوطی اور بازوؤں کی توانائی ہی میں برتر نہ تھے بلکہ سیاسیات اور حکمتِ عملی کے علم میں بھی سب سے افضل تھے لیکن اس کے باوجود مسلمانوں پر حکومت کی ملازمتوں کا دروازہ بالکل بند ہے۔غیر سرکاری ذرائعِ زندگی میں بھی کوئی نمایاں جگہ حاصل نہیں۔"(۱)

ایک طرف عیسائی مشنری قریہ قریہ ،بستی بستی گھوم کر اسلام کے چشمۂ صافی کو گدلانے اور سادہ لوح اور ناخواندہ مسلمانوں کے ذہنوں میں اسلام کے خلاف شکوک وشبہات کا زہر گھولنے میں مصروفِ عمل تھے تو دوسری طرف ہندو، انگریزوں کے ایماپر اور مسلمانوں کے خلاف اپنے فطری بغض کے باعث انھیں مسلسل تنگ کرنے اور تکلیف پہنچانے میں جُتے ہوئے تھے۔ان حالات میں مسلمان سماجی ابتری،اقتصادی زبوں حالی اور شکست خوردگی کے احساس کا شکار ہو کر حسرت ویاس کی تصویر بن گئے۔ان سے زندگی کے منظر نامے پر فعال کردار ادا کرنے کی لگن چھن گئی ، حالات کی سنگینی نے ان پر موت کی حالت طاری کر دی۔قوم کے امرا اور اکابر اگرچہ دردمندی اور اخلاص سے اپنی کوششیں جاری رکھے ہوئے تھے مگر ان کی تدابیر کا دائرہ محدود اور اثر نہ ہونے کے برابر تھا۔بعض رہنما

مسلمانوں کے دلوں میں انگریزی استعمار کے خلاف نفرت کا بیج بو رہے تھے اور بعض انھیں انگریزوں کی ہم نوائی کا درس دے رہے تھے۔مولانا الطاف حسین حالیؔ(۱۸۳۷ء تا ۱۹۱۴ء) حالات وواقعات کی اس سنگینی کے چشم دید گواہ تھے اور ان کا دلِ دردمند مسلمانوں کی اس ابتری اور درماندہ حالی پر خون کے آنسو رو رہا تھا۔وہ مسلمانوں کو اس گرداب سے نکالنے کے متمنی اور زندگی کے منظر نامے پر انھیں آبرومندانہ مقام پر دیکھنے کے آرزو مند تھے۔مسدّسِ حالیؔ ان کے اسی جوشِ احساسِ کا نقشِ لازوال ہے۔انھوں نے مسلمانوں کے عروج وزوال کی کہانی کو نہایت دردمندی اوردل سوزی کے ساتھ بیان کر کے ہندوستان کے مسلمانوں کو غیرت دلانے اور ان میں دینی حمیت کو بیدار کر کے انھیں زندگی کے منظر نامے پر ابھرنے کا درس دیا۔[۲]

مولانا الطاف حسین حالیؔ پانی پت میں پیدا ہوئے۔کم سنی میں والدین کے سائے سے محرومی اور گھر کے ناموافق حالات کے باعث ان کی تعلیم مکمل نہ ہو سکی۔اپنے ذوق وشوق اور طلبِ علم کی بدولت انھوں نے پانی پت اوردہلی میں عربی فارسی کی کُچھ تعلیم حاصل کی۔شاعری کا ذوق فطری تھا۔ مرزا غالبؔ سے شاعری پر اصلاح لی۔نواب مصطفی خاں شیفتہؔ کی مصاحبت نے ان کو بہت متاثر کیا۔شیفتہؔ سے استفادے کا اعتراف کرتے ہوئے وہ رقم طراز ہیں:

> "مرزا (غالب) کے مشورہ واصلاح سے مجھے چنداں فائدہ نہ ہوا،بلکہ جو کُچھ فائدہ ہوا وہ نواب صاحب مرحوم کی صحبت سے ہوا۔وہ مبالغے کو ناپسند کرتے تھے اور حقائق وواقعات کے بیان میں لطف پیدا کرنا اور سیدھی سادی باتوں کو محض حسنِ بیان سے دل فریب بنانا،منتہائے کمالِ شاعری سمجھتے تھے۔چھچھورے اور بازاری الفاظ و محاورات اور عامیانہ خیالات سے شیفتہؔ اور غالبؔ دونوں متنفر تھے۔۔۔۔۔ان کے خیالات کا اثر مجھ پر بھی پڑنے لگا اور رفتہ رفتہ ایک خاص قسم کا مذاق پیدا ہو گیا۔"[۲]

نواب شیفتہؔ کی وفات (۱۸۶۹ء) کے بعد وہ لاہور آ گئے اور پنجاب گورنمنٹ بُک ڈپو میں ملازمت اختیار کر لی۔یہاں انگریزی کتابوں کے اُردو تراجم کی درستی ان کے فرائض میں شامل تھی۔انجمنِ پنجاب کی تحریک میں وہ عملاً شریک ہوئے۔لاہور میں ہی کرنل ہالرائیڈ کی سرپرستی اور مولانا

محمد حسین آزادؔ کی رفاقت نے ان کے خیالات میں یک سر تبدیلی پیدا کر دی اور وہ مشرقی ادبیات سے متنفر ہونے لگے،وہ اس تبدیلی کا ذکر کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

"اس سے انگریزی لٹریچر کے ساتھ فی الجملہ مناسبت پیدا ہو گئی اور نامعلوم طور پر آہستہ آہستہ مشرقی لٹریچر اورخاص کر عام فارسی لٹریچر کی وقعت دل سے کم ہو نے لگی۔"(۳)

لاہور کے چار سالہ قیام نے ان کے خیالات کو مکمل طور پر تبدیل کر دیا؛مشرقی ادبیات کے ذخیرے کو وہ سوختنی سمجھنے لگے اور شعر وادب کی فوری اصلاح کا خیال ان کے دامن گیر ہو گیا۔اس عرصے میں سرسید احمد خان اور علی گڑھ سے بھی اُن کا تعلق استوار ہوا؛جس نے ان کے اس خیال کو مزید تحرک بخشا۔اینگلو عربک اسکول، دہلی میں مدرسی کے زمانے میں سرسید احمد خان کی فرمائش پر انھوں نے مسدّس لکھنا شروع کیا۔مسدّس کے دیباچے میں وہ لکھتے ہیں:

" قوم کے ایک سچے خیر خواہ نے(جو اپنی قوم کے سوا تمام ملک میں اسی نام سے پکارا جاتا ہے اور جس طرح خود اپنے پُرزور ہاتھ اور قوی بازو سے بھائیوں کی خدمت کر رہا ہے،اسی طرح ہر اپاہج اور نکمے کو اسی کام میں لگانا چاہتا ہے) آ کر ملامت کی اور غیرت دلائی کہ حیوانِ ناطق ہونے کا دعویٰ کرنا اور خدا کی دی ہوئی زبان سے کُچھ کام نہ لینا بڑے شرم کی بات ہے:

رو چو انساں لب بجنباں در دہن
ور جمادی لافِ انسانی مزن

قوم کی حالت تباہ ہے ،عزیز ذلیل ہو گئے ہیں، شریف خاک میں مل گئے ہیں۔علم کا خاتمہ ہو چکا ہے، دین کا صرف نام باقی ہے۔افلاس کی گھر گھر پُکار ہے، پیٹ کی چاروں طرف دُہائی ہے۔اخلاق بالکل بگڑ گئے ہیں اور بگڑتے جاتے ہیں۔تعصب کی گھنگھور گھٹا تمام قوم پر چھائی ہوئی ہے۔رسم ورواج کی بیڑی ایک ایک کے پاؤں میں پڑی ہے۔جہالت اور تقلید سب کی گردن پر سوار ہے۔اُمرا جو قوم کو بہت کُچھ فائدہ پہنچا سکتے ہیں،غافل اور بے پروا ہیں۔علما جن کو قوم کی اصلاح میں بہت بڑا دخل ہے، زمانے کی ضرورتوں اور مصلحتوں سے ناواقف ہیں۔ایسے میں جس سے جو کُچھ بَن آئے سو بہتر ہے۔ورنہ

ہم سب ایک ہی ناؤ میں سوار ہیں اور ساری ناؤ کی سلامتی میں ہماری سلامتی ہے۔ ہر چند لوگ بہت کچھ لکھ چکے اور لکھ رہے ہیں مگر نظم جو کہ بالطبع سب کو مرغوب ہے اور خاص کر عرب کا ترکہ اور مسلمانوں کا موروثی حصّہ ہے، قوم کے بیدار کرنے کے لیے اب تک کسی نے نہیں لکھی ،اگرچہ ظاہر ہے کہ اور تدبیروں سے کیا ہوا جو اس تدبیر سے ہو گا۔۔۔۔۔۔۔ہر چند کہ اس حکم کی بجا آوری مشکل تھی اور اس خدمت کا بوجھ اٹھانا دشوار تھامگر ناصح کی جادو بھری تقریر جی میں گھر کر گئی۔ دل ہی سے نکلی تھی، دل میں جا کر ٹھہری۔ برسوں کی بُجھی ہوئی طبیعت میں ایک ولولہ پیدا ہوا اور باسی کڑھی میں اُبال آیا۔ افسردہ دل اور بوسیدہ دماغ جو امراض کے متواتر حملوں سے کسی کام کے نہ رہے تھے،انھی سے کام لینا شروع کیا اور ایک مسدّس کی بنیاد ڈالی۔ دُنیا کے مکروہات سے فرصت بہت کم ملی اور بیماریوں کے ہجوم سے اطمینان کبھی نصیب نہ ہوا، مگر ہر حال میں یہ دھُن لگی رہی۔ بارے الحمد للہ کہ بہت سی دقتوں کے بعد ایک ٹوٹی پھوٹی نظم اس عاجز بندے کی بساط کے موافق تیار ہو گئی اور ناصحِ مشفق سے شرمندہ نہ ہونا پڑا۔"(۴)

حالیؔ سے مسدّس کی فرمائش اگرچہ سرسیّد نے کی تھی مگر انھیں اندازہ نہ تھا کہ مسلمانوں کے عروج وزوال کی کہانی اتنے موثر پیرائے میں اتنی قدرت اور مہارت کے ساتھ نظم کے قالب میں ڈھالی بھی جا سکتی ہے۔ حالیؔ اگرچہ اسے ایک "ٹوٹی پھوٹی نظم" قرار دیتے ہیں اور "نازک خیالی "اور" رنگین بیانی" سے عاری اور "مبالغے کی چاٹ" اور تکلف کی چاشنی"سے تہی ایک" اُبالی کھچڑی" کہتے ہیں مگر ۱۸۷۹ء میں جب یہ چھپ کر سامنے آئی تو سرسید احمد خان اس سے بے حد متاثر اور مرعوب ہوئے اور انھوں نے اپنے خط(مرقومہ: ۱۰؍جون ۱۸۷۹ء) میں مولانا حالیؔ کو خراجِ عقیدت پیش کرتے ہوئے لکھا:

> "جس وقت کتاب ہاتھ میں آئی،جب تک ختم نہ ہو لی، ہاتھ سے نہ چھوٹی اور جب ختم ہو لی تو افسوس ہوا کہ کیوں ختم ہو گئی۔ اگر اس مسدّس کی بدولت فنِ شاعری کی تاریخ جدید قرار دی جائے تو بالکل بجا ہے۔ کس صفائی اور خوبی اور روانی سے یہ نظم تحریر ہوئی ہے،بیان سے باہر ہے۔ تعجب ہوتا ہے کہ ایسا واقعی مضمون جو مبالغہ، جھوٹ ، تشبیہاتِ دوزازکار سے جو مایۂ نازِ شعرا وشاعری ہے،بالکل مبرا ہے،کیوں کر ایسی خوبی وخوش بیانی اور موثر طریقہ پر

ادا ہوا ہے۔متعدد بند اس میں ایسے ہیں جو بے چشمِ نم پڑھے نہیں جا سکتے۔حق ہے جو دل سے نکلتی ہے،دل میں بیٹھتی ہے۔"(۵)

سرسیّد احمد خان اس بات پر بھی بہت مفتخر تھے کہ مسدّس کی تخلیق ان کی فرمائش کا نتیجہ ہے۔وہ مسدّس کی اشاعت پر بہت خوش اور مسرور ہوئے اور مولانا حالیؔ کو لکھا:" بے شک میں اس کا محرک ہوا اور اس کو میں اپنے اُن اعمالِ حسنہ میں سے سمجھتا ہوں کہ جب خدا پوچھے گا کہ تو کیا لایا؟ تو میں کہوں گا کہ حالیؔ سے مسدّس لکھوا لایا ہوں۔"(۶)اگر چہ مسدس حالیؔ سرسید ہی کی تحریک پر معرضِ وجود میں آئی تاہم یہ خیال کرنا درست نہیں کہ مسدّس سراسر ایک فرمائشی تخلیق ہے اور حالیؔ نے محض سرسیّد کے کہنے پر مسلمانوں کی تاریخ کو نظم کر دیاہے۔مسدّس کے ایک ایک مصرعے میں حالیؔ کا دلِ دردمند دھڑکتا محسوس ہوتا ہے۔یہ ان کے باطن کی آواز اور ان کے احساسِ دروں کااظہاریہ ہے۔سرسیّد احمد خان نے مسدّسِ حالی کا جیسا والہانہ استقبال کیا،اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے ایسی ہی انقلاب آفریں نظم کاخواب دیکھا تھا۔مولانا حالیؔ نے مسدّس کے حقوقِ تصنیف مدرسۃ العلوم کو دینے کا ارادہ ظاہر کیا تو سرسیّد نے شکریہ ادا کرتے ہوئے انھیں لکھا:

" آپ کے اس خیال کا کہ حقِ تصنیف مدرسۃ العلوم کو دیا جاوے اور رجسٹری کرادی جاوے ،میں دل سے شکر کرتا ہوں مگر میں نہیں چاہتا کہ اس مسدّس کو جو قوم کے حال کا آئینہ اور ان کے ماتم کا مرثیہ ہے کسی قید سے مقید کیا جاوے۔جس قدر چھپے اور جس قدر وہ مشہور ہو اور لڑکے ڈنڈوں پر گاتے پھریں اور رنڈیاں مجلسوں میں طلبہ سارنگی پر گاویں؛قوال درگاہوں میں گاویں؛ حال لانے والے اس سچے حال پر حال لاویں،اسی قدر مجھ کو زیادہ خوشی ہو گی۔"(۷)

مسدّسِ حالیؔ کا اصل نام مدوجزرِ اسلام ہے اور واقعتاً یہ اپنے نام کی طرح مسلمانوں کے عروج وزوال، فراز ونشیب اور بلندی وپستی کی کہانی ہے۔اس کہانی کا آغاز عرب اور اہلِ عرب کی حالتِ زار سے ہوتا ہے۔مبالغے اور دورازکار تشبیہات واستعارات سے عاری ہونے کے باوجود واقعات اور حالات کی چلتی پھرتی تصویر پیش کردینا معجزۂ فن اور قدرتِ کلام کی دلیل ہے ؛سچی تڑپ اور حقیقی سوز کے بغیر

تاریخی حالات وواقعات کے بیان میں تاثیر اور دل پذیری پیدا نہیں ہو سکتی۔حالیؔ کے معجز بیان قلم نے حقیقی واقعات کے قالب میں وہ روح بیدار کر دی ہے جو پڑھنے سُننے والوں کے دلوں میں تیر کی طرح اُتر جاتی ہے۔اہلِ عرب کی جہالت اور وحشت کا بیان ملاحظہ ہو:

چلن اُن کے جتنے تھے سب وحشیانہ
ہر اِک لوٹ اور مار میں تھا یگانہ
فسادوں میں کٹتا تھا اُن کا زمانہ
نہ تھا کوئی قانون کا تازیانہ
وہ تھے قتل و غارت میں چالاک ایسے
درندے ہوں جنگل میں بے باک جیسے
نہ ٹلتے تھے ہرگز جو اَڑ بیٹھتے تھے
سُلجھتے نہ تھے جب جھگڑ بیٹھتے تھے
جو دو شخص آپس میں لَڑ بیٹھتے تھے
تو صدہا قبیلے بگڑ بیٹھتے تھے
بلند ایک ہوتا تھا گر واں شرارا
تو اس سے بھڑک اٹھتا تھا ملک سارا
وہ بکر اور تغلب کی باہم لڑائی
صدی جس میں آدھی انھوں نے گنوائی
قبیلوں کی کر دی تھی جس نے صفائی
تھی اِک آگ ہر سُو عرب میں لگائی
نہ جھگڑا کوئی ملک و دولت کا تھا وہ
کرشمہ اِک اُن کی جہالت کا تھا وہ

طلوعِ اسلام ، رسولِ کائنات ﷺ کے مثالی کردار، مسلمانوں کی جدوجہد اور دُنیا بھر میں ان کے علم وعمل اور اوصاف وکمالات کی تصویر کشی میں مولانا حالیؔ نے خونِ جگر صرف کر دیا ہے۔سادگی

اور صفائی ،پاکیزگی اور برجستگی مصرع بہ مصرع بلکہ لفظ بہ لفظ سفر کرتی نظر آتی ہے۔مسلمانوں کے زوال کی اندوہ ناک تصویروں اور ان کی بے عملی، تعصب، جہالت، خود غرضی، بے حمیتی اور بے بصری کے ٹھیک ٹھیک نقشوں میں حالیؔ کے قلب کا گداز اور ان کی آنکھوں کا نم چمکتا دکھائی دیتا ہے۔ظاہر دار عالموں ریاکار اور شعبدہ باز پیروں، کج فہم حکیموں، بے حس شاعروں اورمتکبر امیروں کی قلعی جس انداز میں کھولی گئی ہے اس سے حالیؔ کی دردمندی اور تڑپ کی عکاسی ہوتی ہے:

یہ ہیں جادہ پیمائے راہِ حقیقت
مقام ان کا ہے ماورائے شریعت
انھیں پر ہے ختم آج کشف و کرامت
انھیں کے ہے قبضے میں بندوں کی قسمت
یہی ہیں مراد اور یہی ہیں مرید اب
یہی ہیں جنید اور یہی بایزید اب
بڑھے جس سے نفرت وہ تقریر کرنی
جگر جس سے شق ہوں وہ تقریر کرنی
گنہگار بندوں کی تحقیر کرنی
مسلمان بھائی کی تکفیر کرنی
یہ ہے عالموں کا ہمارے طریقہ
یہ ہے ہادیوں کا ہمارے سلیقہ
کوئی مسئلہ پوچھنے ان سے جائے
تو گردن پہ بارِ گراں لے کے آئے
اگر بدنصیبی سے شک اس میں لائے
تو قطعی خطاب اہلِ دوزخ کا پائے
اگر اعتراض اس کا نکلا زباں سے
تو آنا سلامت ہے دشوار واں سے

مسدس ِ حالیؔ نے شائع ہوتے ہی ہر طرف گویا آگ لگا دی۔قعرِ مذلت میں ڈوبے ہوئے مسلمانوں نے اپنے عروج وزوال کی کہانی کو پڑھا تو دھاڑیں مارمار کر رونے لگے۔نام نہاد مولویوں،بے عمل عالموں،جعلی پیروں اور چرب زبان ادیبوں اور خوشامدی شاعروں نے مسدّس کے آئینے میں اپنی مکروہ تصویریں دیکھیں تو اپنی اصلاح کے بجائے آئینے پر سنگ باری شروع کر دی۔حالیؔ کے کردار،ان کے مذہبی خیالات، ان کی فرنگ دوستی اور مسدّس میں زبان وبیان کی غلطیوں اور ردیف وقوافی کی ناہمواریوں کو چھچھورے اور عامیانہ انداز میں بیان کرنے لگے،خیالی، ڈفالی اور خالی جیسے مضحکہ خیز ناموں سے مسدّس کے جواب لکھے گئے مگر بہت جلدیہ سب ہنگامے فرو ہو گئے اورمولانا حالیؔ کے مخالفین حسد وبغض کی اس آگ میں خود ہی جل کر بھسم ہو گئے۔حالیؔ کی دردمندی سکۂ رائج الوقت ٹھہری اور اس کا کلام مسجدوں، درگاہوں، گھروں، اسکولوں، مدرسوں، گلیوں، بازاروں اور مجلسوں میں پڑھا جانے لگا۔نصابوں میں شامل ہوا اور دُنیا کی مختلف زبانوں میں اس بے نظیر نظم کے تراجم ہوئے۔حالیؔ نے مسلمانوں کی تیرہ سو سالہ تاریخ کو جس دقتِ نظر سے دیکھا اور مسلمانوں کے زوال کے داخلی اسباب کی جس طرح نشان دہی کی وہ ان کے تبحرِ علمی اور تاریخِ اسلام سے ان کی باخبری کی دلیل ہے۔ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی ان کے شعورِ تاریخِ اسلام کے متعلق رقم طراز ہیں:

> "مسدّس میں شیرازۂ ملت کے اجزا ئے پریشاں کے انفرادی انحطاط و انتشار کی تفصیل یا خارجی طاقتوں کی سازشوں اور آویزشوں کا ذکر نہیں کیا گیا لیکن حالیؔ نے زوال کے داخلی اسباب کا تجزیہ اس خوبی سے کیا ہے اور موجودہ حالات کی ایسی مفصل ومکمل تصویر پیش کی ہے کہ ہمیں ملت کے عروج وزوال کی اس داستان میں کوئی کمی محسوس نہیں ہوتی۔ملتِ اسلامیہ کی سیزدہ صد سالہ زندگی کی طویل داستان،نسبتاً ایک نظم میں بیان کرنے کے لیے فنی ہنر مندی کے علاوہ تاریخی عوامل کے واضح شعور اور صحیح اسلامی نقطۂ نظر کی ضرورت تھی۔حالیؔ جانتے تھے کہ مدوجزرِ اسلام کی کہانی عرب وعجم کے شاہ نامے سے کس حد تک مختلف ہو گی لہٰذا انھوں نے رزم وبزم اور حرب وضرب کے ہزاروں کارناموں کو نظر انداز کرتے ہوئے صرف ان بنیادی

اقدار پر اپنی توجہ مرکوز رکھی جس کے فروغ یا فقدان پر اسلامی تحریک کے عروج یا زوال کا انحصار تھا۔"(۸)

مسدّسِ حالی کا پہلا ایڈیشن۱۸۷۹ء میں شائع ہوا۔مسدّس کا اختتام ایسے اشعار پر ہوتا تھا جن میں مایوسی اور قنوطیت کا رنگ غالب تھا۔قوم وملت کا درد رکھنے والے اکابر نے حالیؔ کی توجہ اس طرف مبذول کرائی اور تقاضا کیا کہ اس میں ایسے اشعار شامل کیے جائیں جو مایوسی کی دلدل میں دھنسے لوگوں میں زندگی کی لہر دوڑا کر انھیں پھر سے آمادۂ عمل کر سکیں۔حالیؔ نے ۱۸۸۶ء میں ۱۶۲ بند کا ضمیمہ شامل کر دیا جس میں امید اور رجائیت کا مضمون سو رنگوں سے بیان کیا۔بے عملی، تغافل کیشی، کاہلی اور سستی کی مذمت اور حرکت وعمل کی توصیف اس انداز سے کی کہ قلب ونظر متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتے۔

مسدّسِ حالی اپنی طرز کی پہلی نظم ہے۔دُنیا کی مختلف زبانوں اور ادبیات میں نظم کی ایسی مثال مشکل سے ہی ملے گی۔یہ نظم صحیح معنوں میں اُردو میں قومی وملی شاعری کا نقطۂ آغاز ہے۔تاثیر میں ڈوبی اس نظم نے بلاشبہ لاکھوں مسلمانوں کو بیدار کرنے اور ان میں غیرتِ ایمانی اور حمیتِ قومی کا احساس ابھارنے کا فریضہ ادا کیا۔اپنی سادگی اور دل کشی کے باعث یہ صرف طبقۂ خواص ہی میں مقبول نہیں ہوئی بلکہ عوامی حلقوں میں بھی قدر اور پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھی گئی۔شیخ محمد اکرام مسدّس کے دائرۂ اثر کو علی گڑھ کالج اور محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس سے زیادہ وسیع قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مسدّس نے قوم کی بیداری کا پیغام اس حلقے تک پہنچایا ،جہاں علی گڑھ کالج یا کانفرنس کی رسائی نہ تھی۔ان دونوں کا حلقہ تعلیم یافتہ طبقے تک محدود تھا لیکن مسدّس کی سادہ زبان اور سیدھے سادے خیالات جتنے خواص کو مرغوب تھے اتنے ہی عوام کو عزیز تھے۔"(۹)

مولانا الطاف حسین حالیؔ، سرسیّد احمد خان کے اوصاف وکمالات کے معترف اور ان کی تعلیمی وقومی خدمات کے سچے قدردان تھے اور انھیں اپنا محسن، ہمدرد اور مربّی خیال کرتے تھے مگر وہ ان کے مقلدِ محض نہ تھے۔حکومت کی تعریف وتوصیف میں اگر وہ سرسیّد کے خیالات سے متاثر دکھائی دیتے ہیں تو عورتوں کی تعلیم کے معاملے میں سرسیّد کے نقطۂ نظر کے خلاف بھی کھڑے نظر آتے

ہیں۔ سرسیّد کے مذہبی خیالات اور معتقدات سے بھی حالیؔ کو کُچھ علاقہ نہ تھا۔وہ راسخ العقیدہ مسلمان تھے اور توحید ورسالت، دُنیا وآخرت، جزا وسزا، عبادات وعقاید میں ان کا نقطۂ نظر سوادِ اعظم سے کہیں متصادم نہ تھا۔مولانا حالیؔ علی گڑھ تحریک میں صحیح مذہبی روشنی کا فروغ چاہتے تھے اور اس کے لیے انھوں نے کوشش بھی کی۔ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی کا یہ کہنا صداقت سے خالی نہیں:

> "علی گڑھ تحریک نے حالیؔ کی شاعری کا رُخ موڑا تھا ، مسدّسِ حالی نے خود اس تحریک کا رخ قبلۂ مغرب سے مغربِ قبلہ کی طرف موڑ دیا۔اس سے پہلے تحریک کا مطمحِ نظر انگریزی اور انگریزیت کے سوا اور کیا تھا؟ لیکن مسدّس کا شاعر جب اپنی خودی میں ڈوب کر ابھرا تو یہ حقیقت اس پر منکشف ہو چکی تھی کہ قوم کی اصلاح وترقی کے لیے مغرب کی اندھی تقلید درکار نہیں، اسلام کی ابدی تعلیمات اور تہذیبی اقدار ماضی کی طرح آج بھی بقا وارتقا کی ضامن ہیں۔" (۱۰)

(۳)

مسدّسِ حالی کو تخلیق ہوئے ۱۳۵ سال سے زائد کا عرصہ گزر چکا ہے۔اتنا عرصہ گزر جانے کے باوجود اس کی مقبولت اور شہرت میں کوئی کمی نہیں آئی بلکہ یہ اب بھی ہر طبقے میں مقبول اور پسندیدہ کتاب کی حیثیت رکھتی ہے۔یہ مختلف تعلیمی درجوں کے نصابات میں شامل رہی ہے اوراس کے بے شمار ایڈیشن نہایت اہتمام کے ساتھ شائع ہو چکے ہیں۔مسدّس کی تخلیق سے لے کراب تک برعظیم پاک وہند طرح طرح کی تبدیلیوں سے دوچار ہوا۔سیاسی، سماجی، جغرافیائی، تعلیمی،ادبی، اخلاقی اور اقتصادی شعبوں میں نت نئی تبدیلیوں کے باعث ان کے قواعد، معیارات، اسالیب اور انداز بھی بدل گئے۔اس عرصے کے دوران میں طرح طرح کی مقامی اور بین الاقوامی تحریکیں سرگرمِ عمل رہیں اور زندگی کے منظر نامے میں اپنا فعال کردار ادا کر کے رخصت ہوئیں۔ان تحریکوں نے اہلِ ہندو پاک کے قلب وذہن پر عارضی، ہنگامی یا دور رس اور دیر پا اثرات مرتب کیے۔حیرت کی بات ہے کہ ان تبدیلیوں اور ایک طویل عرصہ گزر جانے کے بعد بھی مسدّسِ حالیؔ کی مقبولیت اور ہر دل عزیزی میں کمی نہیں آئی۔مسدّس کا یہ قبولِ عام اور شہرت ہی عہدِ حاضر میں اس کی معنویت کا اظہاریہ اور اس کی افادیت کا

اشاریہ ہے۔اثر وسوز میں ڈوبی ہوئی یہ عظیم الشاں نظم آج بھی اقوام وافراد کے لیے بالعموم اور مسلمانوں کے لیے بالخصوص فکری رہنمائی کا ایک اہم سرچشمہ ہے۔مسدّسِ حالی کے صدی ایڈیشن (۱۹۳۵ء) کی ایک تقریب میں سیّد سلیمان ندوی نے لکھا تھا:

> "اس مسدّس کی تالیف پر نصف صدی سے زیادہ گزر چکی مگر اس کے اثر کی تازگی کا اب بھی وہی عالم ہے۔امید ہے صدیوں پر صدیاں گزرتی چلی جائیں گی لیکن ان اوراق پر سچائی اور اخلاصِ ملت کی تاثیر سے کہنگی نہ آئے گی۔یہ خود حیاتِ جاوید پائے گی اور اپنے مصنف کو حیاتِ جاوید بخشے گی اورجیسے اِس دُنیائے فانی میں وہ اِس کی شہرت کا سبب بنی، اُس دُنیائے باقی میں اس کی مغفرت کا سامان بنے گی۔"(۱۱)

مسدّسِ حالی نے اُردو شاعری کا مزاج، منہاج اور قبلہ تبدیل کردیا تھا،انھوں نے زلف ورخ کے خیالی افسانوں، ہجر وفراق کے مصنوعی قصوں اور عشق ومحبت کی جھوٹی داستانوں کے بجائے شاعری کو ملک وملت اور مذہب وقوم کی خدمت کا راستہ دکھایا تھا اور ان کی آواز پر لبیک کہتے ہوئے کئی شاعروں اور ادیبوں نے شعر وادب کو ان نئے موضوعات سے مالامال کر کے اسے نئے آفاق کی بشارت دی۔مسدّس قومی اور ملی شاعری کا نقطۂ آغاز ہے اس لیے اُردو ادبیات میں قومی وملی شاعری کی تاریخ کو سمجھنے اور اس کے منشور کو جاننے کے لیے مسدسِ حالی کا مطالعہ ہر عہد کی ضرورت ہے۔

مسدّسِ حالیؔ مسلمانوں کے عروج وزوال کی سچی دستاویز اور ان کی تاریخ کا حقیقی مرقع ہے۔ مولانا حالیؔ نے پوری مسلم تاریخ کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اُن اسباب وعوامل کو کھوج نکالا ہے جن کے باعث اسلاف سربلندی اور سرفرازی اور بیسویں صدی کے مسلمان ذلت ونکبت اور پریشاں حالی کا شکار ہوئے ہیں۔مولانا حالیؔ کا یہ تاریخی تجزیہ ہمیشہ مسلمانوں کی فکری رہنمائی کرتا رہے گا۔دُنیا کی دوسری اقوام وملل بھی اس سرچشمۂ صافی سے اپنی اپنی استعداد کے مطابق روشنی حاصل کر سکتی ہیں۔مولانا حالیؔ نے اپنے عہد کے مسلمانوں پر کڑی تنقید کرتے ہوئے مختلف طبقوں کے جن خیالاتِ رزیلہ اور عاداتِ قبیحہ پر نشتر زنی کی تھی۔افسوس! ان طبقوں نے مولانا حالیؔ جیسے دردمند معالج کے حرفِ نصیحت پر کان نہیں دھرے اور اپنے اعمال وافعال کی اصلاح ودرستی کی مطلق کوشش نہیں کی۔اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ

آج اُن کے افعال واعمالِ قبیحہ کا زہر پوری سوسائٹی میں پھیل چکا ہے۔اس لیے مسدّسِ حالی کی جتنی ضرورت آج ہے شاید پہلے نہ تھی۔تعصب ،تنگ نظری، جھوٹ، خوشامد، خود غرضی، غرور وتکبر، بے حمیتی اور بے بصری کا دیمک معاشرے کو بُری طرح چاٹ رہا ہے۔وارثانِ منبر ومحراب، اصحابِ کتاب وقلم، شعرا وادبا،امرا واکابر، حکما ودانش ور اور دوسرے افراد اپنے فرائضِ منصبی سے غافل ہو کر جادۂ حق سے بہت دُور ہو چکے ہیں۔اس لیے پورا معاشرہ ذلت ونکبت کی لپیٹ میں ہے۔تفرقہ بازی اور گروہ بندی نے جمعیت کو نقصان پہنچا کر افرادِ معاشرہ کے دلوں میں ایک دوسرے کے لیے نفرت، بغض، حسد، کینہ اور حقارت کے امراض پیدا کر دیے ہیں۔قتل وغارت گری، ڈاکہ زنی،ناانصافی، حق نا شناسی، استحصال اور جہالت کے عفریت چار سو دندناتے پھرتے ہیں۔ڈیڑھ سو سال پہلے ذلت ونکبت میں ڈوبے ہوئے مسلمانوں کو مولانا الطاف حسین حالیؔ نے نہایت دردمندی اور دل سوزی کے ساتھ اس عذاب اور کرب سے نکلنے کا جو راستہ بتایا تھا،آج کے پریشان حال مسلمانوں کے لیے بھی وہی نسخۂ اکسیر ہے۔مولوی عبدالحق کا یہ قول صداقت سے خالی نہیں:

> "مسدّسِ حالی زندۂ جاوید کتابوں میں سے ہے۔اس کی درد بھری آواز ہمیشہ دلوں کو تڑپاتی رہے گی اور اس کے دردمندانہ اقوال دلوں میں گھر کیے بغیر نہ رہیں گے۔ادب کے رسیا اس سے ادبیت کے گُر سیکھیں گے اور اخلاق کے بندے اس میں وہ بے بہا جواہر پائیں گے جن سے دوسری کانیں خالی ہیں۔"(۱۲)

حوالہ جات

۱۔ ہمارے ہندستانی مسلمان:(اُردو ترجمہ: ڈاکٹر صادق حسین)،لاہور،س ن ،ص ۲۴۹

۲۔ "(ترجمۂ حالی" مشمولہ: کلیاتِ نظمِ حالی:(جلد اوّل مرتب: ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی)؛ لاہور؛ مجلسِ ترقیِ ادب، اوّل،جولائی ۱۹۶۸ء، ص۱۰

۳۔ ایضاً: ص ۱۱

۴۔ "دیباچہ" مشمولہ: مسدّسِ حالی:(صدی ایڈیشن مرتب: ڈاکٹر سید عابد حسین) کراچی؛ اُردو اکیڈمی سندھ،چھٹی بار،۱۹۹۲ء، ص ۶۳ تا ۶۵

۵۔ مکتوباتِ سرسید: مرتبہ: شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، لاہور؛ مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۵۹ء، ص ۳۱۲
۶۔ ایضاً، ص ۳۱۲
۷۔ ایضاً، ص ۳۱۳
۸۔ کلیاتِ نظمِ حالی (جلد اوّل)، ص ۶۱
۹۔ شیخ محمد اکرام، موجِ کوثر، لاہور، ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ، طبع پانزدہم، ۱۹۸۸ء، ص۱۲۶
۱۰۔ کلیاتِ نظمِ حالی (جلد اوّل)، ص ۶۱، ۶۲
۱۱۔ 'مقدمہ' مشمولہ مسدّسِ حالی (صدی ایڈیشن)، ص۴۷
۱۲۔ ''تقریب'' مشمولہ مسدّسِ حالی (صدی ایڈیشن)، ص۲۱

ڈاکٹر حمیرا ارشاد
صدر شعبۂ اردو
لاہور کالج برائے خواتین یونیورسٹی،لاہور

میر تقی میر کا فارسی دیوان

Persian odes of Meer Taqi Meer were kept concealed but Dr. Nayyer Masood compiled them in 1981 and then published under the title of "Naqoosh Meer Taqi Meer No. 3" in 1983. It was secured under the direct custody of Adbiyat Urdu Institution Hyderabad and Raza Literary Rampur shaping in lineament. One of these prescriptions was found in the personal library of Syed Masuood Hasan Rizvi, another copy was available at Muslim University Aligarh and one is there at Shahan-e-Awadh library. One of these is also accessible at Ghamgeen book reservoir in Gawalyar. The collected odes which were compiled by Dr. Nayyer Masuood in this book is the same manuscript that was secured by Syed Masuood Hasin Rizvi Adeeb in his book treasury. This paper analyzes different features of this collection.

میر تقی میر (۱۷۲۲ء ... ۱۸۱۰ء) اردو کے نامور شاعر ہیں۔انھوں نے اردو زبان میں چھے دواوین پر مشتمل سرمایہ یادگار چھوڑا ہے۔اردو کے علاوہ انھوں نے اپنے عہد کی بڑی تہذیبی اور سرکاری زبان فارسی میں بھی شاعری کی اور ایک دیوانِ فارسی ان کی یادگار ہے۔یہ دیوانِ فارسی عرصۂ دراز تک گوشۂ گمنامی میں پڑا رہا۔اس کے وجود سے بیشتر لوگ نا واقف تھے، کیونکہ یہ دیوان ایک عرصے تک غیر مطبوعہ رہا۔اس کے چند مخطوطات مختلف لائبریریوں میں محفوظ ہیں۔ایک نسخہ ادارۂ ادبیاتِ اردو حیدر آباد میں موجود ہے جب کہ ایک رضا لائبریری رام پور میں اور ایک نسخہ سید مسعود حسن رضوی ادیب کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ایک قلمی بیاض مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے کتب خانے میں ہے۔[۱] بقول ڈاکٹر ابو للیث صدیقی اس میں اشعار کے تعداد ۲۹۴۰ ہے اور یہ ناقص الآخر ہے۔[۲] ایک ۱۲۰۴ھ کا نسخہ شاہانِ اودھ کے کتب خانے میں بھی ہے۔اس میں ۲۰۱ صفحات ، ہر صفحے پر ۱۰ شعر،

رباعیات و فردیات ۴۰ صفحات پر مشتمل تھیں۔ یہ دیوان کہاں ہے، کچھ معلوم نہیں۔[۳] ایک نسخہ غمگین کے کتب خانے میں گوالیار میں مخزون ہے۔[۴]

مندرجہ بالا مخطوطات میں نسخۂ ادارۂ ادبیاتِ اردو حیدر آباد بہت قدیم ہے۔[۵] یہ میر کی حیات میں نقل کیا گیا تھا۔ترقیمہ کی عبارت یہ ہے:

> "تمام شد دیوانِ فارسی از میر تقی میر بدست لالہ دولت رام بتاریخ چہارم ذی قعد ۱۱۹۲ھ موافق ۲۰ جلوس والا بحسبِ فرمائش شیخ محمد شکر اللہ تحریر پذیرفت۔"[۶]

میر تقی میر کے دیوانِ فارسی کا جو نسخہ ذخیرۂ مسعود حسن رضوی ادیب میں موجود ہے اسے ڈاکٹر نیر مسعود نے مرتب کرکے ۱۹۸۳ء کے نقوش میر تقی میر نمبر میں طبع کرایا ہے۔ تحقیق و تدوین کا کام جس قدر مشکل اور کٹھن ہے ، اس کا اندازہ تدوین کا رو محققین بخوبی لگا سکتے ہیں۔ بہرحال ڈاکٹر نیر مسعود نے میر تقی میر کے دیوانِ فارسی کو ۱۹۸۱ء میں مرتب کیا۔وہ اس ضمن میں خود لکھتے ہیں:

> "کوئی ساٹھ برس پہلے والدمرحوم پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کو میر کی غیر مطبوعہ تحریروں کا ایک مجموعہ ملا تھا، جس کا ذکر انھوں نے اس طرح کیا ہے "ایک زمانہ ہوا کہ اودھ شاہی کتب خانوں کی فہرست میں مَیں نے ذکرِ میر کا نام دیکھا۔ حضرتِ میر کی خود نوشتہ سوانح عمری کی زیارت کے لئے دل بے چین ہو گیا۔ مَیں ان دنوں قدیم اور کمیاب کتابوں کی تلاش میں لکھنؤ کی گلیوں کی خاک چھانتا پھرتا تھا۔ میری آنکھیں ذکرِ میر کو ڈھونڈتی تھیں، لیکن اس کا پتا کہیں نہیں لگتا تھا۔ طلب صادق کی کشش دیکھئے کہ ایک مدت کے بعد مجھے میر کی غیر مطبوعہ اور نہایت کمیاب تصنیفوں کا ایک مجموعہ ہاتھ آگیا۔[۷]
>
> اس مجموعے میں ذکرِ میر بھی تھی۔ میر کا فارسی دیوان بھی تھا اور رسالہ فیضِ میر بھی تھا۔"[۸]

مسعود حسن رضوی ادیب نے "ذکرِ میر" اور "رسالہ فیضِ میر" کو مرتب کرکے شائع کیا، لیکن دیوانِ فارسی کی تدوین ایک مشکل کام تھا۔ ان کی زندگی نے وفا نہ کی اور یہ کام نہ کیا جا سکا۔ بعدازاں ان کے صاحبزادے ڈاکٹر نیر مسعود نے اسے مدون کرنے کا بیڑا اُٹھایا۔ اس ضمن میں وہ اپنی پیش آمدہ مشکلات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "... میرے شفیق اور بزرگ ڈاکٹر صفدر آہ مرحوم اکثر مجھ سے اس کی تدوین کی فرمائش کیا کرتے تھے، لیکن تحقیق و ترتیب متن کے ہمت شکن مراحل کا تصور کرکے مَیں کتراتا رہا۔ آخر محمد طفیل صاحب کی اس فرمائش نے میرے کام کو ہلکا کر دیا کہ مَیں دیوانِ میر کے صرف مخطوطۂ ادیب کا مبیضہ تیار کرکے ان کے حوالے کر دوں۔ زیرِنظر ایڈیشن اس فرمائش کی تعمیل ہے۔"(۹)

اسی نوعیت کے کام کا آغاز ڈاکٹر نثار احمد فاروقی نے بھی کیا تھا، لیکن جب انھیں معلوم ہوا کہ ڈاکٹر نیر مسعود اس موضوع پر کام کر رہے ہیں تو انھوں نے اپنا تمام تحقیقی کام ان کے سپرد کر دیا۔ ڈاکٹر نیر مسعود اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> "ڈاکٹر نثارا حمد فاروقی نے بھی ایک زمانے میں میر کے فارسی دیوان کو مرتب کرنے کا ارادہ کیا تھا اور اس غرض سے مخطوطۂ رام پور کی نقل تیار کرکے کچھ دور تک ادارۂ ادبیاتِ اردو کے مخطوطہ سے اس کا مقابلہ بھی کر لیا تھا۔ ان کو معلوم ہوا کہ مَیں میر کا فارسی دیوان مرتب کر رہا ہوں تو انھوں نے مخطوطۂ رام پور کی یہ نقل مجھے مرحمت فرما دی۔ مخطوطۂ ادیب میں بیچ بیچ سے ورق غائب ہیں اور اس مخطوطہ کے مطابق اصل مبیضہ بہت ناقص ہوتا ہے۔ نثار صاحب کی اس عنایت نے اسے تقریباً مکمل کر دیا ہے۔ اب یہ مخطوطہ ادیب، مخطوطہ رام پور اور جزئی طور پر مخطوطۂ ادبیاتِ اردو پر مبنی ہے اور اس کی ترتیب میں ڈاکٹر نثار احمد فاروقی کو بھی شریک سمجھنا چاہئے۔"(۱۰)

نسخۂ رام پور اور نسخۂ ادیب کا تذکرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری اپنے مضمون ''میر کا دیوانِ فارسی، قلمی وغیرہ مطبوعہ ایک تعارف'' میں لکھتے ہیں:

''راقم الحروف کومیر کے دیوانِ فارسی کے دو نسخے نظر سے گزرے ہیں۔ دونوں نسخے اس وقت جناب ڈاکٹر نیر مسعود کے پاس موجود ہیں۔ایک نسخے کے بارے میں انھوں نے کہا کہ یہ ڈاکٹر نثار احمد فاروقی کا ہے جو انھوں نے رام پور سے نقل کرکے منگوایا تھا۔اس کی ابتداء میں غالباً یادداشت کے طور پر فاروقی صاحب نے یہ عبارت بھی لکھی ہے: ''نسخہ ادبیاتِ اردو ۵¼×۹¼، ۸۸۔اوراق، ۱۷ سطری بدست لالہ دولت رائے ۴ ذی قعدہ ۱۱۹۲ ہجری۔''(۱۱)

اس نسخہ کے متعلق ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری مزید اطلاع دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''دوسرا نسخہ (نسخۂ ادبیاتِ اردو) بہت ہی پرانا اور مستند ہے۔اندازِ خط اور کشمیری کاغذ سے معلوم ہوتا ہے کہ تقریباً ڈیڑھ سو برس پرانا ہے۔'' (۱۲)

ڈاکٹرنیر مسعود نے نسخۂ پور اور نسخۂ رضوی کو ملا کر ایک مستند متن تیار کرنے کی کوشش کی ہے۔اس کے علاوہ جزئی طور پر نسخۂ ادبیاتِ اردو سے بھی استفادہ کیا ہے۔مخطوطۂ ادیب کا تعارف کراتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''مخطوطۂ ادیب پندرہ اور سولہ سطری مسطر کے ایک سو ترانوے صفحات پر مشتمل ہے۔ذخیرۂ ادیب میں ''فیض میر'' اور ''ذکرِ میر'' کے مخطوطوں اور دیوانِ فارسی کے کاغذ، تقطیع، مسطر اور خط کی یکسانی سے خیال ہوتا ہے کہ یہ ایک ہی کاتب کے لکھے ہوئے کلیاتِ نظم و نثر فارسی میر کے اجزاء ہیں، جن کی الگ الگ جلد بندی کرائی گئی ہے۔تینوں مخطوطوں میں سے کسی پر بھی کاتب کا نام یا تاریخِ کتابت درج نہیں ہے۔دیوان کے ابتدائی ورق پر ''دیوانِ فارسی میر مرحوم و رسالہ حکایات در فارسی'' کا عنوان پڑا ہے۔لیکن اس کا خط متن کے خط سے مختلف ہے اور یہ بظاہر بعد کی تحریر ہے۔رسالۂ حکایات در فارسی سے رسالہ فیض میر مراد ہونا چاہئے، جس میں میر نے درویشوں کے

متعلق چشم دید حکایتیں لکھی ہیں اور یہ سمجھا جاسکتا ہے کہ اس تحریر کے
وقت دیوانِ فارسی اور فیضِ میر ایک ہی جلد میں تھے۔" (۱۳)

اس مخطوطہ کو مرتب کرتے ہوئے نیر مسعود اس کے املا کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اس ایڈیشن کی کتابت میں فارسی کے ایرانی املا کے بجائے برصغیر کے املا اور تلفظ کا لحاظ رکھا گیا ہے۔مثلاً یائے معروف و مجہول اور نونِ منقوطہ وغیر منقوطہ میں فرق کیا گیا ہے، پیشِ نظر یہ مقصد ہے کہ متن کا پڑھنا زیادہ سے زیادہ آسان ہو جائے۔اس سلسلے میں کسی سخت ضابطے اور اصول کی پابندی نہیں کی گئی ہے اور بعض بے اصولیاں روا رکھی گئی ہیں۔(۱۴) ان بے اصولیوں کی تفصیل وہ اس طرح درج کرتے ہیں:

الف: "ممنون ام"، "کباب ام" بمعنی "مَیں ممنون ہوں"، "مَیں کباب ہوں"، "ام" کو الگ لکھا گیا ہے (بجائے ممنونم، کبابم) ، لیکن اگر قافیے میں "خونم" ، "یابم" (بہ معنی میرا خون ، مَیں پاؤں) قسم کے بھی الفاظ ہیں تو سب قافیوں میں "م" کو ملا کر لکھا گیا ہے۔مثلاً

ہزار افسوس اگر او را نہ یابم
ز اندازِ نگہ در اضطرابم
(بجائے در اضطراب ام)

ب: می ، نمی، ہمی کے سابقوں کا پرانا تلفظ یائے مجہول سے ہے۔(مے کند، نمے آید، ہمے دہد وغیرہ) لیکن اب ان میں یائے معروف کے تلفظ سے ذہن اتنے مانوس ہو چکے ہیں کہ ان کو یائے مجہول سے لکھنا مناسب نہیں معلوم ہوا۔البتہ جہاں یہ سابقے یائے مجہول والے قافیوں میں آئے ہیں وہاں ان کو بھی یائے مجہول سے لکھا گیا ہے۔مثلاً

چشم از گریہ بر نمے دارم
کہ ہمیں دیدۂ نمے دارم
(بجائے نمی دارم)

ج: ہائے مختفی پر ختم ہونے والے لفظوں کے ساتھ یائے تنکیر اور واحد حاضر کی علامت فاعلی کو پہلے ہمزہ کے ذریعے ظاہر کیا جاتا تھا۔مثلاً "دلِ دیوانۂ دارم"، "مقابل نشستۂ"۔اس ایڈیشن میں موجودہ

روش کے مطابق ایسے موقعوں پر ہمزہ کے بجائے ''اے'' اور ''ای'' لکھا گیا ہے۔(دیوانہ اے، نشستہ ای) لیکن جہاں یہ لفظ ہائے مختفی کی ردیف والی غزلوں کے آخر میں آتے ہیں، وہاں ان کا پرانا املا برقرار رکھا گیا ہے۔مثلاً

ع

رنجش من فہمیدہ کن دارم دلِ آزردۂ

(بجائے آزردہ اے)

ع

شاید قدم بہ راہِ محبت کشادۂ

(بجائے کشادہ ای)

یہ اس لئے ضروری تھا کہ بہ صورتِ دیگر ان غزلوں کو ردیف 'ہ' سے ہٹا کر ردیف 'ی' ، 'ے' میں لے جانا پڑتا اور اس طرح دیوان میں غزلوں کی ترتیب بدل جاتی۔

د: مرکب لفظوں کو زیادہ تر الگ لکھا گیا ہے۔مثلاً مے خانہ، صبح گاہ وغیرہ۔مگر جا بجا کسی معقول جواز کے بغیر اس اصول کی خلاف ورزی بھی ہوئی ہے۔

ھ: علاماتِ اوقاف لگانے سے گریز کیا گیا ہے۔اس لئے کہ اوقاف سے شعر کے لہجے کا تعین ہو جاتا ہے۔در حالے کہ بعض صورتوں میں ایک شعر مختلف لہجوں میں پڑھا جا سکتا ہے جس کی وجہ سے اس کے مختلف معنی نکل سکتے ہیں۔مثلاً ''دل مگر مُردی ز جورِ آسماں دادے بکن'' کو دو صورتوں سے لکھا جاسکتا تھا۔

پہلی صورت:

دل! مگر مُردی؟ ز جورِ آسماں دادے بکُن

دوسری صورت:

دل! مگر مُردی ز جورِ آسماں؟ دادے بکُن

اوقاف ان میں سے کسی ایک صورت کو قبول اور دوسری کو مسترد کرتے ، لہٰذا مناسب معلوم ہوا کہ خود اوقاف ہی کو مسترد کر دیاجائے۔(۱۵)

اس تعارفی مضمون کے آخر میں ڈاکٹر نیر مسعود لکھتے ہیں:

"ذکرِ میر" میں میر نے اپنے جو شعر درج کئے ہیں ان میں بیشتر کے پہلے "لمصفنہ" لکھا ہے اور وہ دیوان میں موجود ہیں۔لیکن مندرجہ ذیل دو شعر دیوان میں نہیں ہیں۔نہ ان کا ہم زمین کوئی شعر موجود ہے۔

۱۔

فلک زین گونہ خوں بسیار کردہ ست
عزیزاں را بسے آزار کردہ ست

۲۔

از ہر کہ سخن کردم گفتند کہ این جا نیست
از ہر کہ نشان جستم گفتند کہ پیدا نیست[۱۶]

میر تقی میر کا یہ دیوان فارسی جسے ڈاکٹر نیر مسعود نے مسعود حسن رضوی ادیب کے ذخیرۂ کتب میں سے لے کر مرتب کیا ہے، اس پر کاتب کا نام یا تاریخ کتابت درج نہیں ہے۔اس بات کا حوالہ اوپر ان الفاظ میں درج کیا جاچکا ہے کہ "ذخیرۂ ادیب میں "فیض میر" اور "ذکر میر" کے مخطوطوں اور دیوانِ فارسی کے کاغذ، تقطیع، مسطر اور خط کی یکسانی سے خیال ہوتا ہے کہ یہ ایک ہی کاتب کے لکھے ہوئے کلیاتِ نظم و نثر فارسی میر کے اجزاء ہیں، جن کی الگ الگ جلد بندی کرائی گئی ہے۔تینوں مخطوطوں میں سے کسی پر بھی کاتب کا نام یا تاریخ کتابت درج نہیں ہے۔"[۱۷] جب کہ نسخۂ رام پور بھی جو وقتِ ترتیب مرتب کے پیشِ نظر رہا، اس میں بھی تاریخ کتابت کہیں درج نہیں ہے۔[۱۸] تاریخ کتابت صرف ادارۂ ادبیات اردو حیدر آباد کے نسخے میں موجود ہے۔یہ میر کی حیات میں نقل کیا گیا تھا۔ترقیمہ کی عبارت یہ ہے:

"تمام شد دیوانِ فارسی ازمیر تقی میر بدست لالہ دولت رام بتاریخ چہارم ذی قعدہ ۱۱۹۲ھ موافق ۲۰ جلوس والا بحسب فرمائش شیخ شکر اللہ تحریر پذیرفت۔"[۱۹]

نسخۂ رام پور کے بارے میں ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری لکھتے ہیں:

"نسخۂ رام پور کئی نسخوں سے مرتب کیا ہوا معلوم ہوتا ہے۔" (۲۰)

سوال یہ پیدا ہوتاہے کہ اگر نسخۂ رام پور بعد میں کتابت کیا گیا تو پھر اس نسخے پرڈاکٹر نثار احمد فاروقی نے یادداشت کے طور پر تحریر کیوں لکھی ہے جس کی اطلاع ہمیں ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری کے مضمون میں ان الفاظ میں ملتی ہے:

"راقم الحروف کو میر کے دیوانِ فارسی کے دو نسخے نظر سے گزرے ہیں۔ دونوں نسخے اس وقت جناب ڈاکٹر نیر مسعود کے پاس موجود ہیں۔ایک نسخے کے بارے میں انھوں نے کہا کہ یہ ڈاکٹر نثار احمد فاروقی کا ہے جو انھوں نے رام پور سے نقل کرکے منگوایا تھا۔اس کی ابتداء میں غالباً یادداشت کے طور پر فاروقی صاحب نے یہ عبارت بھی لکھی ہے: "نسخۂ ادبیات اردو ۵¼×۹¼، ۸۸۔اوراق، ۱۷ سطری بدست لالہ دولت رائے ۴ ذی قعدہ ۱۱۹۲ ہجری۔"(۲۱)

اگر یہ نسخہ، نسخۂ رام پور سے مختلف ہے اور قرائن بتاتے ہیں کہ مختلف ہے، کیونکہ نسخۂ رام پور بعد میں کئی نسخوں سے مرتب ہوا، تو پھر کیا مخطوطۂ ادیب ، نسخۂ ادارۂ ادبیاتِ اردو کی نقل ہے، جب کہ اس کے بارے میں لکھا جا چکا ہے کہ اس پر تاریخ کتابت درج نہیں ہے۔

اس سوال کا قدرے نا مکمل جواب ہمیں ڈاکٹر نیر مسعود کے مضمون میں ان الفاظ میں ملتا ہے:

"ڈاکٹر نثار احمد فاروقی نے بھی ایک زمانے میں میر کے فارسی دیوان کو مرتب کرنے کاارادہ کیا تھا اور اس غرض سے مخطوطۂ رام پور کی نقل تیار کرکے کچھ دور تک ادارۂ ادبیاتِ اردو کے مخطوطے سے اس کا مقابلہ بھی کر لیا تھا۔"(۲۲)

یہ جواب اس لئے نا مکمل ہے کہ اس میں واضح نہیں کیا گیا کہ نسخۂ رام پور کے علاوہ نسخۂ ادارۂ ادبیاتِ اردو انھیں کیسے ملا اور کیا انھوں نے دونوں میں کچھ اختلاف پایا یا نہیں۔اور یہ مقابلہ کتنی دور تک کر لیا گیا تھا۔کیا اس تقابل کی نقل بھی انھوں نے ڈاکٹر نیر مسعود کو فراہم کی یا نہیں۔اگر فراہم نہیں کی گئی تو ڈاکٹر نثار احمد فاروقی کا یہ تقابل (جس قدر بھی تھا) اب تک منظر عام پر کیوں نہیں

آیا۔اور اگر فراہم کی گئی تھی تو ڈاکٹر نیر مسعود نے اس استفادہ کا اعتراف کیوں نہیں کیا۔جب کہ اس استفادہ کی طرف جزوی اشارہ ان الفاظ میں مخفی ملتا ہے کہ:

"اب یہ دیوان مخطوطۂ ادیب، مخطوطۂ رام پور اور جزئی طور پر مخطوطۂ ادبیاتِ اردو (ن ۲) پر مبنی ہے اور اس کی ترتیب میں ڈاکٹر نثار احمد فاروقی کو بھی شریک سمجھنا چاہئے۔"(۲۳)

یہ اعتراف قدرے نا مکمل محسوس ہوتا ہے۔بہرحال حسابِ دوستاں درِ دل ... تذکرہ اس بات کا ہو رہا تھا کہ میر تقی میر نے ذکر میر میں اپنے جتنے اشعار درج کئے ہیں، وہ سب دیوان میں موجود ہیں، سوائے دو اشعار کے۔اس ضمن میں ڈاکٹر اکبر الدین صدیقی اپنے مضمون "میر کا کلیاتِ فارسی" میں لکھتے ہیں:

"میر نے اس فارسی دیوان کی تدوین کے بعد بھی شعر کہے ، جو اس میں شامل نہ ہوئے۔اس کا پتا اس سے چلتا ہے کہ "ذکر میر" میں بعض مقامات پر انھوں نے میر رضی دانش، حکیم شرف الدین شفائی اور سایر مشہدی کے علاوہ اپنے اشعار بھی استعمال کئے ہیں۔ان میں چند ایسے شعر بھی ہیں جو اس قلمی دیوان میں نہیں ہیں۔ہو سکتا ہے کہ میر نے انھیں ذکر میر کی تدوین کے وقت ۱۱۹۷ھ یا اس سے پہلے کیا ہو۔لیکن ۱۱۹۲ھ کے بعد۔یہ سنِ کتابت ہے۔دیوان اس سے پہلے کسی سال مرتب ہوچکا ہو گا یا اسی سال بھی مرتب ہوسکتا ہے۔" (۲۴)

بہرحال یہ طے شدہ بات ہے کہ میر نے دیوان کے مرتب ہونے کے بعد بھی فارسی زبان میں متعدد شعر کہے ہوں گے جن کا سراغ لگانا تحقیق کاروں کا کام ہے۔

ڈاکٹر نیر مسعود نے نسخۂ رام پور، نسخہ ادیب اور نسخۂ ادبیاتِ اردو حیدر آباد، تینوں کو ملا کر دیوانِ میر تقی میر کا مبیضہ تیار کیا ہے جس کی فرمائش ان سے محمد طفیل مدیر "نقوش" نے کی تھی۔ حسب فرمائش انھوں نے مبیضہ تیار کرکے محمد طفیل کو بھیجا جس کے آغاز میں ابتدائیہ کے عنوان سے اس مسودہ کا تعارف اور تفصیل درج ہے۔یہ مبیضہ نقوش میر تقی میر نمبر ۳ شمارہ ۱۳۱، اگست ۱۹۸۳ء کی

زینت بنا۔اس سے قبل رسالہ نقوش کے دو میر تقی میر نمبر شائع ہو چکے تھے جو بالترتیب اس طرح سے شائع ہوئے۔پہلا میر تقی میر نمبر ا ... میں اور دوسرا شمارہ نمبر ۱۲۶ نومبر ۱۹۸۰ء میں شائع ہوئے۔یہ تیسرا شمارہ ۱۹۸۳ء میں منظر عام پر آیا۔اس رسالے کے پہلے صفحے پر مندرجہ ذیل عبارت درج ہے:

میر نمبر ۳

میر صاحب کے فارسی اور اردو مخطوطات سے متعلق ایک دستاویز

(۵۲۲ غیر مطبوعہ غزلیں)

میر تقی میر کا دیوانِ فارسی عرصے تک گوشۂ گمنامی میں رہنے کے بعد ۱۹۸۳ء میں منظر عام پر آیا۔اس کی قدر کا تعین کرتے ہوئے مظفر علی سید لکھتے ہیں:"میر کا دیوانِ فارسی بیسویں صدی کی سب سے بڑی ادبی دریافت نہ ہو تو ایک اہم دریافت ضرور ہے۔" (۲۵)

یہ دیوان ڈاکٹر نیر مسعود نے مرتب کیا ہے۔یہ رسالہ نقوش کے صفحہ ۳۷ سے ۲۷۳ پر مشتمل ہے۔آغاز میں "ابتدائیہ" کے زیر عنوان دیوان کا تعارف اور تفصیل درج ہے جو صفحہ ۴۲ پر انجام پذیر ہوتی ہے۔اس مضمون کے آخر میں ڈاکٹر نیر مسعود کے دستخط ہیں اور لکھنؤ ۲۔اپریل ۱۹۸۱ء کی تاریخ و مقام درج ہے۔اس کے بعد صفحہ ۴۳ سے صفحہ ۵۸ تک فہرست بمطابق مصرع اول درج ہے۔فہرست کے مطابق یہ دیوان ۵۲۲ غزلیات، ۱۰۴ رباعیات، ایک مثنوی ۱۱۶ اشعار، ایک مسدس ترجیع بند در منقبت ۱۲ بند پر مشتمل ہے۔ردیف وار غزلیات کی تعداد درجِ ذیل ہے:

ردیف الف	۵۱	ردیف ض	۱
ردیف ب	۶	ردیف ط	۲
ردیف ت	۸۵	ردیف ظ	۱
ردیف ث	۱	ردیف ع	۲
ردیف ج	۱	ردیف غ	۲
ردیف چ	۱	ردیف ف	۱
ردیف ح	۱	ردیف ق	۲
ردیف خ	۲	ردیف ک	۴

ردیف د	۱۳۲	ردیف ل	۹
ردیف ر	۱۸	ردیف م	۶۵
ردیف ز	۸	ردیف ن	۲۸
ردیف س	۴	ردیف و	۱۵
ردیف ش	۱۶	ردیف ہ	۱۹
ردیف ص	۱	ردیف ی	۴۵

اس طرح غزلیات کی کل تعداد ۵۲۲ بنتی ہے۔

صفحہ ۵۹ سے دیوان شروع ہوتا ہے، پہلے ردیف الف درج ہے جب کہ پہلا شعر ہے۔

اے ز انعام تو واشد غنچۂ امکانِ ما
آب در جو دارد از لطفِ تو باغ جانِ ما

صفحہ ۲۰۴ پر غزلیات کا آخری شعر جو درج ہے، اس طرح سے ہے: ۔

میر اے شیخ قدم بر قدمت رہ نہ رَود
از سرِ کوچہ ترا دست بہ سر خواہد کرد

اس آخری غزل میں دو شعر شامل ہیں، جن پر "اشعارِ منسوخ" درج ہے۔اس سے اوپر گیارہ اشعار پر مشتمل ردیف الف کی غزل ہے جس پر "غزل منسوخ" درج ہے۔غزلیات کے اشعار کی کل تعداد ۲۳۹۵ (دو ہزار تین سو پچانوے) ہے۔اس کے بعد صفحہ ۲۰۵ سے رباعیات شروع ہوتی ہیں۔ ابتدائی پانچ صفحات صفحہ ۲۰۵ تا ۲۰۹ پرسات سات رباعیات درج ہیں جب کہ صفحہ ۲۱۰ سے ہر صفحے پر آٹھ رباعیات ملتی ہیں۔صفحہ ۲۱۴ تک یہی سلسلہ ہے۔صفحہ ۲۱۵ پر پھر سات رباعیات ہیں۔صفحہ ۲۱۶، ۲۱۷ پر آٹھ آٹھ جب کہ صفحہ ۲۱۸ پر چھے رباعیات ہیں۔ان میں سے تین رباعیات پر رباعی مستزاد لکھا ہے۔

صفحہ ۲۱۹ تا ۲۲۳ پر مثنوی ہے، جس کا پہلا شعر ہے۔

اے صبا گر سوے دلی بگذری
ہم چو صرصر آہ بگذر سرسری

یہ مثنوی ۱۱۶ اشعار پر مشتمل ہے۔اس مثنوی میں دلی سے جدائی کا نوحہ ہے جو بڑے دلگداز انداز میں بیان ہوا ہے۔

صفحہ ۲۲۴ تا ۲۲۷ پر مسدس ترجیع بند در منقبت ہے جو ۱۲ بند پر مشتمل ہے۔اس طرح اس دیوان کے کل اشعار کی تعداد ۲۷۵۵ (دو ہزار سات سو پچپن) بنتی ہے۔

صفحہ ۲۳۰ تا ۲۳۸ پر مسعود حسن رضوی ادیب کے منتخب کردہ ہم مضمون فارسی اور اردو اشعار موجود ہیں۔جن میں سے فارسی اشعار کی تعداد ۶۰ جب کہ اردو اشعار کی تعداد ۶۷ ہے۔صفحہ ۲۳۹ سے ۲۵۳ تک اشاریۂ اشعار مرتبہ نیر مسعود ہے۔جس کے ضمن میں خود نیر مسعود لکھتے ہیں:

> "شعروں کا یہ اشاریہ دیوانِ غالب نسخۂ عرشی کی فہرست اشعار کے اصولوں پر بنایا گیا ہے۔یعنی اشعار کی ردیفوں کو الفبائی ترتیب سے درج کیا گیا ہے۔یہ ترتیب معکوس ہے اور اس میں لفظوں کے ابتدائی حروف کے بجائے آخری حروف کا لحاظ رکھا گیا ہے۔"(۲۶)

آخر میں صفحہ ۲۵۴ تا ۲۷۳ فرہنگ درج ہے، جس میں میر کے فارسی دیوان کا لغات ترتیب دیا گیا ہے اور کثیر المفہوم الفاظ کے وہ معنی درج کئے گئے ہیں جن کا تعلق میر کے کلام سے ہے۔اشاریہ اور فرہنگ دونوں بہت محنت سے تیار کئے گئے ہیں۔صفحہ ۲۷۴ پر محمد طفیل صاحب نقوش نے ڈاکٹر نیر مسعود کو ہدیۂ تشکر ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

> "خدا بھلا کرے ڈاکٹر نیر مسعود رضوی کا کہ جنھوں نے مجھے میر صاحب کا فارسی کلام عنایت فرمایا۔وہ کلام کہ جو غیر مطبوعہ تھا اور تقریباً پونے تین صدیوں سے کسی عشق پیشہ کا منتظر تھا۔فارسی مخطوطہ کو پڑھنا، پھر اسے مرتب کرنا، یہ نیر صاحب کا ہی حصہ تھا جو کہ انھوں نے بڑے سلیقے سے ادا کیا۔ ادب کے قارئین ڈاکٹر صاحب کا احسان یاد رکھیں گے۔" (۲۷)

ڈاکٹر نیر مسعود کا یہ کام یقینا قابل تحسین ولائق داد ہے کہ ان کی محنت شاقہ سے میر جیسے امام الشعراء کا فارسی کلام ان کے قاری تک پہنچا۔اگرچہ موجودہ عہد میں یہاں فارسی شناس طبقے میں

تیزی سے کمی واقع ہوتی جا رہی ہے۔ پھر بھی فارسی جاننے اور پسند کرنے والوں کا ایک حلقہ ابھی موجود ہے جن کے لئے ڈاکٹر نیر مسعود کی یہ کاوش ہدیہ سے کم نہیں۔

حوالہ جات

۱۔ میر کا دیوان فارسی، قلمی و غیر مطبوعہ ... ایک تعارف از ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، مشمولہ نقوش میر تقی میر نمبر ۳، شمارہ اگست ۱۹۸۳ء، ص ۲۳

۲۔ ایضاً

۳۔ ایضاً

۴۔ تاریخ ادبِ اردو، جلد دوم از جمیل جالبی، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع سوم ۱۹۹۴ء، ص ۵۵۰

۵۔ نقوش میر تقی میر نمبر ۳، اگست ۱۹۸۳ء، ص ۲۳

۶۔ ایضاً

۷۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے اس بات کا ذکر نہیں کیا کہ انھیں یہ کتابیں کہاں سے ملیں، کس ذریعے سے ملیں، کسی کتب خانے سے ملیں یا ان کے ملنے کی دوسری کوئی صورت تھی۔ بہرحال یہ بات ابھی متحقق ہونا باقی ہے کہ انھیں یہ تحریریں کیسے ہاتھ لگیں۔

۸۔ نقوش میر تقی میر نمبر ۳، ص ۳۷

۹۔ ایضاً، ص ۳۹

۱۰۔ ایضاً، ص ۳۹-۴۰

۱۱۔ ایضاً، ص ۳۹-۴۰

۱۲۔ ایضاً، ص ۲۳

۱۳۔ ایضاً، ص ۴۰

۱۴۔ ایضاً، ص ۴۰

۱۵۔ ایضاً، ص ۴۰-۴۱

۱۶۔ ایضاً، ص ۴۱

۱۷۔ ایضاً، ص ۴۰

۱۸۔ ایضاً، ص ۲۳

۱۹۔ ایضاً، ص ۲۳

۲۰۔ ایضاً، ص ۲۳

۲۱۔ ایضاً، ص ۳۹

۲۲۔ ایضاً، ص ۳۹-۴۰

۲۳۔ ایضاً، ص ۳۹-۴۰

۲۴۔ ایضاً، ص ۲۸۰

۲۵۔ ایضاً، ص ۲۴۰

۲۶۔ ایضاً، ص ۲۳۹

۲۷۔ ایضاً، ص ۲۷۴

پروفیسر نائلہ ارشد
چیر پرسن شعبہ انگریزی، جی سی ویمن یونیورسٹی، سیالکوٹ
محمد افضال بٹ
چیر پرسن شعبہ اردو، جی سی ویمن یونیورسٹی، سیالکوٹ

عصمت چغتائی اور ایلس واکر کے نسوانی کرداروں کا تقابلی جائزہ

For centuries women have been pushed to the periphery by patriarchs in order to maintain their supremacy over them. This practice has been continued since olden times and has affected women no matter to which society, culture, colour, country or continent they belong. In the past, literary field had been dominated by male writers only. In the middle of the nineteenth century many female authors of English as well as Urdu language, came forward with a radical feminist philosophy hence fighting for equal rights in society. They have portrayed such memorable characters who not only struggle for survival but also for their honour. Alice Walker in The Color Purple has suggested to the African, American women to get liberation through their consciousness. Similarly, Ismat Chughtai believes in the awareness, boldness and individuality of the women of Indian subcontinent. Both Alice Walker and Ismat Chughtai though indicate patriarchal biases yet never show any hatred against men. They depict through their female characters that women have to explore their own potential. Their women characters long for love. Their women protagonists struggle against patriarchal social patterns. Their principal male characters play negative roles by humiliating female protagonists. But the most positive and similar aspect of these women novelists is that their women are never man-haters. Instead their women are patient, bold, considerate and forgiving towards all, without discrimination of gender.

انیسویں صدی کے اختتام کے قریب تحریک تانیثیت شروع ہو چکی تھی۔ در حقیقت امریکہ میں غلامی کے خاتمے کے ساتھ ہی خواتین نے تحریک حقوق نسواں اور صنفی مساوات شروع کر دی تھی۔ وہ مساوی معاشی،

معاشرتی اور سیاسی حقوق کا مطالبہ کر رہی تھیں۔ یہ سب گھر اور معاشرے میں پدر شاہی حکومت اور عورت کو دبا کر رکھنے کا ردعمل تھا"۔[1] خواتین کے حقوق کی تحریک شروع ہوئی۔ تو لکھاری خواتین بھی اپنے قلم کے ذریعے میدان عمل میں جوہر دکھانے لگیں۔ انہوں نے نہ صرف احسن طریقے سے خواتین کے مسائل اُجاگر کئے بلکہ اپنی ادبی کاوشوں کے ذریعے مجبور خواتین کی رہنمائی بھی کی۔ ایلس والکر اور عصمت چغتائی ایسی ہی بے باک لکھاری ہیں۔ ان دونوں کے نسوانی کردار ایسی حوصلہ مندی، صبر کرنے والی اور باہمت عورتیں ہیں۔ جو بدترین حالات کا بھی ڈٹ کر مقابلہ کرتی ہیں۔ گو دونوں مختلف معاشرے اور تہذیب سے تعلق رکھتی ہیں۔ پھر بھی وہ عورت کے جذباتی اور نفسیاتی احساسات کی حسین اور مکمل تصویر پیش کرتی ہیں۔ اس کی بنیادی وجہ ان کی اپنے ارد گرد کے ماحول اور انسانوں پر گہری نظر اور مشاہدہ ہے۔

عصمت چغتائی اگست ۱۹۱۱ء میں بدایوان انڈیا میں پیدا ہوئی۔ ان کا تعلق اُتر پردیش کے ایک متوسط گھرانے سے تھا۔ اُن کے والد مرزا قاسم بیگ چغتائی ایک مجسٹریٹ تھے۔ وہ اپنے والدین کا نواں بچہ تھیں۔ لڑکی ہونے کی وجہ سے اُن کی پیدائش پر کوئی پذیرائی نہ ملی۔ عصمت کو بچپن میں گڑیوں سے کھیلنے اور کشیدہ کاری جیسے کاموں سے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ اُسے اپنی خواہشوں کو گھوٹ کر رکھنا پسند نہ تھا۔ بڑی بہنوں کی شادی کے بعد وہ اپنے بھائیوں کے ہمراہ درختوں پر چڑھتی، گھڑ سواری کرتی اور بندوق سے نشانہ بازی بھی کرتی تھی۔ عصمت بحیثیت لڑکی شرمیلے پن یا احساسِ کمتری کا ہرگز شکار نہ تھی۔ عصمت نے پندرہ سال کی عُمر میں شادی کرنے سے انکار کیا۔ اُس نے اپنے والد کی مخالفت کے باوجود علی گڑھ اسکول میں داخلہ لیا۔ پھر مختلف نصابی سرگرمیوں میں حصہ لیتے لیتے وہ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں داخل ہوگئی۔ ایک اسکول میں بطور ہیڈ مسٹرس بھی کام کیا۔ بعد میں عصمت نے فلمساز شاہد لطیف سے شادی کرلی اور فلموں کی کہانیاں لکھتی رہی۔ عصمت نے کئی ایوارڈ حاصل کئے۔ وہ ۱۹۹۱ میں ۷۴ برس کی عمر میں بمبئی میں انتقال کر گئی۔

بیسویں صدی کے آغاز میں ہی کئی مرد اور خواتین ناول نگاروں نے اپنی کہانیوں میں صنفی مسائل پر بحث شروع کر دی تھی۔ یہی وقت تھا جب خواتین ناول نگاروں نے علی گڑھ اور لکھنو میں 'کون، کس بارے میں اور کیسے لکھے' جیسے معاملات کو اپنی انقلابی تحریروں سے نمایاں کر دیا تھا۔ عصمت بھی انہی لکھاریوں میں سے ہے جنہوں نے روزمرہ زندگی کے مسائل، خصوصاً خواتین سے متعلقہ مسائل انتہائی حقیقی انداز میں پیش کئے ہیں۔ عصمت کو معاشرے میں پدر شاہی حکومت اور اس میں عورت کی گھٹن زدہ زندگی کا شدت سے احساس تھا۔ اس کا اظہار وہ اپنی

تحریروں میں بر ملا کرتی ہے۔ لڑکی کی پیدائش پر اُسے ناخوش ہو کر قبول کرنا، اس کو دوران تربیت ہر لحاظ سے دبانا، اسے مرد رشتوں سے ڈرا کر اُن کے زیر اثر رکھنا، اُسکی تعلیم کی راہ میں رخنے ڈالنا، اس کی پسند و ناپسند کو اہمیت نہ دینا اور اُس کا معاشرتی استحصال کرنا جیسی عام برائیوں اور جہالت کو عصمت نے اپنی تحریروں میں بہت بے باکی سے بے نقاب کیا ہے۔

اپنے ناول "سودائی" میں عصمت نے نسوانی کِرداروں کے ساتھ ساتھ مرد انہ کرداروں کی نفسیات کو بھی ظاہر کیا ہے۔ اس ناول کی حقیقی خوبصورتی اس کے کرداروں کے باوقار ظاہری پن کے پیچھے چھپی اصلیت، نقلی پن اور ریاکاری میں پنہاں ہے۔ عصمت نے نسوانی کردار چاندنی کا بڑی سرکار سورج کے ہاتھوں جنسی طور پر ہراساں کرنے کو ایک بے بس اور مجبور لڑکی کے جنسی استحصال کے طور پر پیش کیا ہے۔ "سودائی" اور بہت سی دوسری ادبی تحریروں میں عصمت چغتائی کے بے باکانہ انداز نے دنیائے ادب میں تہلکہ مچادیا۔ اس نے عورت پر کئے جانے والے جسمانی، جنسی اور جذباتی مظالم کی حقیقی تصویر پیش کی ہے۔ در حقیقت اُس نے عورت کو یہ درس دیا ہے کہ وہ ظُلم و جبر کا شکار بننے کی بجائے مزاحمت کرے اور بطور جیتا جاگتا انسان اپنا اصلی مقام حاصل کرنے کی کوشش کرے۔

امریکی ناول نگار ایلس والکر فروری ۱۹۴۴ میں جارجیا، یُو-ایس میں پیدا ہوئی۔ ایلس آٹھ بہن بھائیوں میں سب سے چھوٹی تھی۔ اُس کی دائیں آنکھ کی بینائی بچپن میں اس کے بھائی کے ہاتھوں حادثاتی طور پر ضائع ہو گئی تھی۔ ایلس نے اسپیل مین کالج اور سارا لارنس کالج، نیویارک میں اسکالر شپ پر تعلیم حاصل کی۔ سارا لارنس کالج میں پڑھتے ہوئے اُس کو کچھ جذباتی دھچکے لگے۔ جو کچھ عرصہ کے لیے اُسے یاسیت کی طرف لے گئے۔ ایلس نے ۱۹۶۵ میں گریجویشن کر لیا۔ اس نے ۱۹۶۷ میں ایک یہودی وکیل میلون روزن مین لیوینتھل سے شادی کر لی۔ کیوں کہ قانونی طور پر دو نسلوں کا آپس میں شادی کرنے والا یہ پہلا جوڑا تھا اس لیے اُن کو گوروں کی طرف سے بہت ہراساں کیا گیا۔ اُن کی بیٹی ربیکا کی پیدائش ۱۹۶۹ میں ہوئی۔ ان دونوں میں ۱۹۷۶ میں طلاق ہو گئی۔ پھر ایلس کیلی فورنیا چلی گئی۔ اُس نے بہت سی کہانیاں، نظمیں اور ناول لکھے مگر "دی کلر پرپل" اُس کا مشہور ترین ناول ہے۔ ایلس کو نیشنل بک ایوارڈ اور پُلیٹزر پرائز بھی ملا۔

ایلس والکر نے افریقن امریکی خواتین کی ترجمانی کرتے ہوئے اُن پر ہونے والے گھریلو اور نسلی ظلم و تشدد کے خلاف توانا آواز بلند کی ہے۔ عصمت چغتائی کی طرح ایلس والکر نے بھی جان لیا تھا کہ معاشرے میں مرد حاکم اور عورت محکوم کا درجہ رکھتی ہے۔ "دی کلر پرپل" میں اس کی مرکزی کردار خدا کے نام خطوط لکھتی ہے، اس

لیے نہیں کہ وہ شکوہ کرنا چاہتی ہے بلکہ اس لیے کہ وہ کسی سے اپنے دل کی باتیں اور دُکھ بانٹنا چاہتی ہے۔ جب وہ جواب نہیں پاتی تو بعد میں اپنی چھوٹی بہن نیٹی کو خطوط لکھتی ہے۔ کیوں کہ اس کے پاس اپنے جذبات اور دکھوں کے اظہار کا یہی واحد ذریعہ ہے۔

عصمت چغتائی کا "سودائی" ایک رومانوی اور اصلاحی کہانی ہونے کے ساتھ ساتھ مردانہ معاشرے میں عورت کے جذباتی اور احساساتی استحصال کی داستان بھی ہے۔ اس کی کہانی میں عصمت نے واضح کیا ہے کہ بڑی سرکار یعنی سُورج کی ذاتی خواہشات اور خود غرضی کس طرح بیچاری چاندنی کی زندگی اجیرن کر دیتی ہے۔ یہ ایک ایسی کہانی ہے جس میں اندرونِ خانہ ایک لڑکی چاندنی کو چندر کا بڑا بھائی سُورج، جسے دیوتا کی طرح مانا جاتا ہے، مسلسل جنسی طور پر ہراساں کرتا رہتا ہے۔ یہ ایک ایسی لاوارث اور غریب لڑکی کی بے بسی کی کہانی ہے جو ٹھاکر خاندان کے احسانات کے تلے دبی ہوئی ہے۔ چاندنی ایک ننھی منی سی بچی تھی جسے سُورج کا چھوٹا بھائی چندر اور بہن پمو گھورے سے اُٹھا کر گھر لے آئے تھے۔ وہ اتنی چھوٹی تھی کہ یہ بھی نہیں جانتی تھی کہ اُس کے ماں باپ کون ہیں۔ اُس کی پرورش چندر کے گھر میں ہوئی، گو ماسی ایسا نہیں چاہتی تھی۔ ماسی چندر کی ماں کی سہیلی تھی۔ اُن کی ماں کی وفات کے بعد ماسی ہی گھر بھر کی دیکھ بھال کرتی تھی۔ اُس کی شدید خواہش تھی کہ اُس کی بیٹی اُوشا کی شادی بڑے سرکار یعنی سُورج سے ہو جائے۔ سُورج چندر سے تقریباً پندرہ سال بڑا تھا۔ شبنم رضوی اپنی کتاب "عصمت چغتائی کی ناول نگاری" میں لکھتی ہیں۔ کہ سورج کو "بچپن میں دیوتاوں کی طرح پالا گیا تھا۔ اس کی آرتی اتاری جاتی"۔ (۲)

لہذا اگر وہ شرارت کرنا بھی چاہتا تو تاثر بگڑنے کے ڈر سے خاموش رہتا۔ سب اُس کی بہت عزت و توقیر کرتے تھے۔ اُس کو دیوتا کی طرح بے عیب اور اعلیٰ کردار کا سمجھا جاتا تھا۔ اسی لیے اُسے "بڑے سرکار" کہا جاتا تھا۔ مگر چاندنی کو ہوش سنبھالتے ہی بڑے سرکار کی نظروں سے گھبراہٹ ہونے لگی۔ لاوارث ہونے کے باوجود وہ اپنے وجود کو سمیٹ کر رکھتی اور بڑے سرکار سے حتی الامکان دُور رہنے کی کوشش کرتی۔ وہ کافی نڈر تھی۔ جب اُسے یقین ہو گیا کہ کوئی چھپ چھپ کر اُسے نہاتے وقت غسل خانہ میں دیکھتا ہے تو اُس نے ارادہ کر لیا کہ وہ اس شخص کو ضرور پکڑے گی۔ ایک دن اس نے نہانے کی بجائے۔

"یوں ہی پانی گرانا شروع کیا۔۔۔ دھڑ سے دونوں پٹ کھول دیئے، سامنے بڑے سرکار کھڑے تھے۔ اُن کی آنکھوں میں زمانے بھر کی غلاظتیں یکجا تھیں"۔ (۳)

چاندنی کے سامنے بڑے سرکار کی اصلیت کھل چکی تھی۔ ناول میں ماسی کی بیٹی اُوشا ایک روز ساری حقیقت جان جاتی ہے۔ وہ سورج کے کمرے میں جاتی ہے، اور اُسی وقت سُورج چاندنی کی قمیض تار تار کر رہا ہوتا ہے۔ اُوشا سُورج سے محبت کرتی ہے اس لیے وہ چاندنی کو مشورہ دیتی ہے کہ وہ زہر کھا کر اس گھر کے مکینوں کے احسانات کا بدلہ چکا دے۔ اُوشا اُسے سورگ کے سُہانے سپنے دِکھاتی ہے، مگر چاندنی بہت ساری آزمائشوں سے مردانہ وار گزر جاتی ہے۔ آخر کار سُورج چاندنی کی بلند ہمتی، اُس کی چندر سے سچی محبت اور قربانی کے جذبے سے مرعوب ہو کر وہ زہر پی کر مر جاتا ہے۔ جو اُوشا نے چاندنی کو پینے کے لیے دیا ہوتا ہے۔ ایک مجبور لڑکی کو اتنا جرات مند دکھانا صرف عصمت چغتائی کا ہی کارنامہ ہے۔

عصمت چغتائی اپنے کرداروں کی نفسیات کو بڑی مہارت اور عمدگی سے پیش کرتی ہے۔ اُس کی تحریروں کا نیا پن یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کو ظاہر اور باطن دونوں پہلوؤں سے پرکھتی ہے۔ پروفیسر عبدالسلام اپنی کتاب "عصمت چغتائی اور نفسیاتی ناول" میں لکھتے ہیں۔

> "سودائی" میں "سُورج" کو ایسے حالات پیش آتے ہیں جن کی بنا پر وہ مصنوعی زندگی گزارنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔۔۔ اُس کے اندر کے انسان نے دو رُخ اختیار کے لئے۔ باہر تو دیوتا کا خول چڑھا لیا لیکن اندر کے گھٹے ہوئے اُانسان نے شیطان کا روپ اختیار کر لیا۔"(۴)

عصمت چغتائی کے نسوانی کردار معاشرے کے بوسیدہ رسم و رواج سے کھلم کھلا بغاوت کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ چاندنی بھی ایسا ہی ایک باغی کردار ہے جو نہ صرف سورج کے پیار کو ٹھکرا دیتی ہے بلکہ اس کی شخصیت پر پڑا ہوا شرافت کا پردہ بھی ہٹا دیتی ہے۔ سُورج چاندنی کی سرد مہری کا بدلہ اُوشا سے لیتا ہے۔ وہ اس کے ساتھ بے رُخی کا رویہ رکھتا ہے۔ وہ چاندنی کو پکڑ پکڑ کر دست درازیاں کرتا ہے، اُس کے لیے رات رات بھر ننگے پاؤں ٹہلتا ہے۔ ایک رات خطرناک تنگ منڈیر پر سے گزر کر چاندنی کے کمرے کی طرف جاتا ہے۔ وہ یہ سب کچھ کرتا ہے یہ جانتے بوجھتے ہوئے کہ اُس کا اپنا چھوٹا بھائی چندر اور چاندنی ایک دوسرے سے بے انتہا محبت کرتے ہیں۔ گویا ایک ہی وقت میں وہ ایک لڑکی کی داسیوں جیسی محبت کو ٹھکراتا ہے۔ اور ایک اور لڑکی جو اس کے بھائی کی محبت میں گرفتار ہے، کو اتنا ہراساں کرتا ہے، کہ اس کی زندگی اجیرن کر دیتا ہے۔ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش اپنی کتاب "عصمت چغتائی: شخصیت اور

فن" کے بارے میں لکھتی ہیں کہ "عصمت نے اپنے ناولوں میں "اپنے مخصوص لب و لہجے میں سماجی تنقید کی "[۵] بلاشبہ عصمت نے اپنی انقلابی تحریروں سے اصلاح معاشرہ کی بھرپور سعی کی ہے۔

ایلس والکر کا ناول "دی کلر پرپل"۔[۶] جارجیا کے دیہات کی کہانی ہے۔ جہاں کی افریقی خواتین امریکی معاشرے میں اپنی کم تر حیثیت اور کالے رنگ کی وجہ سے بے شمار مسائل کا شکار ہیں۔ اس ناول کا مرکزی کردار، سیلی، مردوں کے ظلم و ستم کا بدترین نشانہ بنتی ہے۔ وہ چودہ سال کی ایک غریب اور مظلوم لڑکی ہے۔ جس کو اس کا سوتیلا باپ ڈرا دھمکا کر زبردستی جسمانی اور جنسی تشدد کا نشانہ بناتا ہے۔ اس کی ماں شدید علیل ہو کر مر جاتی ہے۔ اس کا سوتیلا باپ سیلی کی تعلیم بند کر دیتا ہے۔ سیلی اپنے سوتیلے باپ کے دو بچوں کو جنم دیتی ہے۔ وہ ہر بار پیدائش کے فوراً بعد بچہ وہاں سے لے جاتا ہے۔ مسٹر نام کا ایک آدمی سیلی کی بارہ سالہ چھوٹی بہن نیٹی سے شادی کرنا چاہتا ہے۔ مگر سیلی کا سوتیلا باپ، الفانسو، سیلی کی شادی مسٹر سے کر دیتا ہے۔ مسٹر کی بیوی مر چکی ہے۔ وہ اور اس کے بچے سیلی کے ساتھ بہت بدسلوکی کرتے ہیں۔ نیٹی گھر سے بھاگ کر سیلی کے پاس آجاتی ہے۔ مگر یہاں مسٹر اُس کے ساتھ زیادتی کی کوشش کرتا ہے، تو سیلی کی ہدایت پر نیٹی ایک کالی خاتون کی مدد حاصل کر کے گھر چھوڑ جاتی ہے۔ مگر وہ کبھی خط نہیں لکھتی لہٰذا سیلی سمجھتی ہے کہ نیٹی مر گئی۔ سیلی کا خاوند ایک گلوکارہ شگ ایوری سے محبت کرتا ہے۔ ایک دفعہ شگ ایوری بیمار ہو کر مسٹر کے گھر آجاتی ہے۔ سیلی اس کی بہت تیمارداری اور خدمت کرتی ہے۔ اس طرح وہ شگ کے قریب ہو جاتی ہے۔ سیلی اس کو بتاتی ہے کہ مسٹر اس کو مارتا ہے۔ وہ شگ کو کہتی ہے کہ وہ بھی شگ جیسی لگنا چاہتی ہے۔ اس پر شگ اسے سمجھاتی ہے کہ اس میں اپنی بہت سی خوبیاں ہیں۔ سیلی شگ کے حسن، اعتماد اور آزادی سے بہت متاثر ہے۔ شگ اس کی تربیت کرتی ہے۔ اسے بتاتی ہے کہ وہ بھی خوب صورت ہے۔ وہ سیلی کے مذہبی اور اخلاقی خیالات میں بے حد تبدیلی لاتی ہے۔ وہ اُس کی معاشی آزادی کے لیے اُسے نہ صرف قائل کرتی ہے بلکہ ہر ممکن مدد بھی فراہم کرتی ہے۔ وہ اس کی کپڑوں کی سلائی کی تعریف کرتی ہے۔ اور اُس کا سلائی کا کاروبا شروع کرواتی ہے۔ جو سیلی کی محنت کی وجہ سے کامیابی سے چل پڑتا ہے۔ اب سیلی پیسوں کے لیے کسی کی محتاج نہیں رہتی۔ شگ مسٹر کے کاغذات کی تلاشی لے کر سیلی کو بتاتی ہے کہ نیٹی نے اُسے خط لکھے ہیں۔ جو اس کے خاوند نے اُس سے چھپا کے رکھے ہیں۔ جب سیلی یہ خطوط پڑھتی ہے تو اُس پر آشکار ہوتا ہے کہ اُس کی بہن افریقہ میں مشنری کاموں میں مصروف ہے۔ اس کو یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ افریقہ میں بھی خواتین امریکہ کی طرح مستقل طور پر مردوں کے بے جا دباؤ اور ظلم و ستم کا شکار

ہیں۔ آخر میں ایلس والکر نے سیلی کے خاوند کو بہتر رویے کی طرف مائل ہوتے دکھایا ہے۔ کیوں کہ اب سیلی بھی تبدیل ہو چکی ہے۔ وہ اب ایک خود مختار اور پُر اعتماد عورت ہے۔

ایلس والکر نے اپنے ناول " دی کلر پرپل" میں امریکہ میں رہنے والی افریقی خواتین کے ساتھ ہونے والے صنفی اور نسلی امتیاز کو نشانہ تنقید بنایا ہے۔ وہ افریقی عورتوں کو ہمت اور حوصلہ دیتی ہے تا کہ وہ مایوس ہونے کی بجائے پُر اُمید رہیں اور انہی صلاحیتوں سے اپنی زندگی میں تبدیلی لے کر آئیں۔"(۷) وہ مظلوم اور خاموش عورتوں کو اس بات کی بھی ترغیب دیتی ہے کہ وہ ظلم، ناانصافی، جسمانی اور جنسی تشدد اور ہراسگی کے خلاف آواز بلند کریں چاہے وہ تحریر ہی کی صورت کیوں نہ ہو۔ ایلس والکر کی تخلیق کردہ عورتیں خصوصاً سیلی، صوفیہ اور سکوبک اخلاقی طور پر اتنی نڈر اور حوصلہ مند ہیں۔ کہ وہ اپنے ساتھ پیش آئے ہوئے نسلی، جسمانی اور جنسی تشدد کے واقعات بڑی ایمان داری اور حقیقت پسندی سے سناتی ہیں۔ ایلس والکر کے نسوانی کردار مردوں کی ظالمانہ حکمرانی اور ناجائز پابندیوں کے خلاف بر سرِ پیکار نظر آتے ہیں۔ اِس طرح وہ اِن کرداروں کو مثبت پختگی اور بہتری کی طرف گامزن ہوتے دکھاتی ہے۔

عصمت چغتائی ایک انقلابی اور باغی مصنفہ ہے۔ اُس نے اُس زمانے میں عورت کے مساوی حقوق اور آزادی کے لیے آواز بلند کی جب خواتین کا حوصلہ ایسے کاموں کے لیے پَست کیا جا رہا تھا۔ یہی قدم اردو ادب میں عصمت چغتائی کی اہمیت کو مزید بڑھاتا ہے۔ عصمت چغتائی نے اپنے زمانے کے معاشرے کو اپنے قلم کے ذریعے زندہ جاوید کر دیا ہے۔ اُس نے محسوس کر لیا تھا کہ سماج عورت کو کم تر سمجھتا ہے۔ لہٰذا اس نے اپنے اسی معاشرے میں عورت اور مرد دونوں کے کردار کی ایسی تصویر کشی کی ہے کہ وہ خود جرات کا پیکر محسوس ہوتی ہے۔

عصمت چغتائی اور ایلس والکر نے تقریباً ایک ہی دور میں مختلف ممالک اور مختلف تہذیبوں میں رہتے ہوئے عورت کی معاشرے میں حیثیت، اُس کے مسائل اور ان کے حل کو موضوع بنایا ہے۔ دونوں معروف خواتین ناول نگاروں نے ایک ہی صنف پر ایک ہی عہد میں اتنی دُور دُور رہتے ہوئے ایک ایسی تصویر بنائی ہے جس میں دکھایا ہے کہ کس طرح عورت کو ہر لحاظ سے ہر معاشرے اور ہر تہذیب میں مردانہ غلامی کے شکنجے میں کسَ دیا گیا ہے۔ مگر دونوں عورتوں کی نجات اور آزادی کو ضروری سمجھتی ہیں۔

عصمت چغتائی اور ایلس والکر نے پوری دیانت داری اور اخلاص کے ساتھ دوسری محکوم عورتوں کے جذبات اور احساسات کو حقیقی رنگ دے کر نذرِ قلم کیا ہے۔ دونوں کے نسوانی کردار بہادری کے ساتھ عورت اور

مرد میں برابری کی تلاش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ دونوں اپنی تحریروں میں عورت کے حقوق، عورت کی تعلیم اور آزادی کا پرچار کرتی ہیں۔ دونوں نے اپنی نگارشات میں مختلف حالات میں ہر عُمر کی عورت کے خیالات اور نفسیات کو انتہائی بے باکی سے پیش کیا ہے۔ اس کی بہترین مثال عصمت کے "سودائی" میں چاندنی، اُوشا، پمو اور ماسی کے کردار ہیں۔ جب کہ ایلس والکر کے "دی کلر پرپل" میں سیلی، نیٹی، سیلی کی ماں، شگ، صوفیہ اور سکوئک ہیں۔ یہ سب اپنی اپنی جگہ منفرد نظر آتی ہیں۔ دونوں خاتون ناول نگاروں میں سب سے اہم مشترکہ خوبی یہ ہے کہ وہ مردوں کی مشرق و مغرب کی عورت پر بے شمار ناانصافیوں اور ظلم و ستم کے باوجود مرد سے نفرت نہیں کرتیں۔

مرد کرداروں میں بھی ایسی مثبت تبدیلی دکھاتی ہیں جس کے خوش کُن اثرات عورت پر آتے ہیں۔ اِن دونوں ناول نگاروں پر تحقیق کرنے سے یہ مقصد بھی واضح ہوتا ہے کہ اگر مرد اور عورت ایک دوسرے کے حقوق کا احترام کریں تو دونوں اپنی اپنی خداداد خوبیوں اور صلاحیتوں کے بل بوتے پر پُوری دنیا میں مثالی معاشرہ قائم کر سکتے ہیں۔

حوالہ جات

۱ Bates, Gerri. Alice Walker: A Critical Companion. The United States: Greenwood Press, 2005. Print.

۲۔ شبنم رضوی، عصمت چغتائی کی ناول نگاری، نیو پبلک پریس، دہلی، ۱۹۹۲، ص ۲۰

۳۔ عصمت چغتائی، سودائی، روہتاس بکس، لاہور، ۱۹۹۲، ص ۲۹

۴۔ عبدالسلام، پروفیسر، عصمت چغتائی اور نفسیاتی ناول، اعجاز پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۹، ص ۳۷

۵۔ ایم ایس سلطانہ بخش، ڈاکٹر عصمت چغتائی: شخصیت اور فن، ورلڈ ویژن پبلشرز، اسلام آباد، ۱۹۹۲، ص ۲۲

6۔ Walker Alice. The Color purple and Other Works. New York: Marshall Cavendish Benchmark, 2009.print.

7۔ Lauret, Maria. Alice Walker: Modern Novelists, The United states: Palgrave Macmillan , 2000.print.

ڈاکٹر رابعہ سرفراز
ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اردو
گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد

حروفِ ابجد۔۔۔ترتیب ومعنویت کے مباحث

This article is about the history of abecedary and alphabet. There were only sounds in old era. Man had managed signs to express his feelings, emotions and point of views. Those signs kept special meanings. After that man created abecedary and alphabet to convey his thoughts to others. This article is about the invention of abecedary and presents the different types of alphabet which are being used by whole world. Article concludes the importance of abecedary in language to describe the thoughts in our lives especially in written form.

زبان کے نظام اصوات کی تشکیل و تجسیم "حروفِ ابجد"ہی سے ممکن ہے۔حروفِ ہجا یا حروفِ ابجد وہ بنیادی حروف ہوتے ہیں جو زبان کی اصواتی تجسیم کر کے اُس کی معنویت کو فروغ دیتے ہیں۔زمانۂ قدیم میں پہلے پہل صرف اصوات تھیں۔تحریر کا آغاز بہت آہستہ آہستہ اور درجہ بہ درجہ ہُوا ہے۔انسان نے اپنے مقاصد کے حصول کے لیے اوّل اوّل چند نقوش ترتیب دیے اور وہ نقوش اپنے اندر ایک خاص قسم کی معنویت رکھتے تھے۔

چونکہ اصوات اپنی نحاس کے اعتبار سے تجریدی ہیں اور ان کی معنویت کو محسوس تو کیاجاسکتاہے لیکن دیکھانہیں جاسکتالہٰذا انسان نے ان کی تجسیم کے لیے نقوش سے کام لیا جو بعدازاں"حروفِ ابجد"کہلائے۔سیّد محمد سلیم لکھتے ہیں کہ:

> "تحریر کی ایجاد بتدریج ہوئی ہے۔پہلے انسان نے تفریح کے طور پر تصویریں بنانی شروع کیں۔اس کے بعد خاکہ نگاری شروع کی اور اس کے ذریعے مفہوم اداکرنے کی کوشش کی۔خاکہ نگاری سے بات نقوش تک جاپہنچی۔اس سے مزید ترقی کرکے انسان نے حلق سے نکلنے والی آوازوں کے لیے نقوش

مقرر کر لیے۔۔۔یہی نقوش حروفِ ابجد(Abecedary)یاحروفِ الف یا (Alphabet)کہلاتے ہیں۔"[۱]

اس سے ظاہر ہے کہ انسان نے سب سے پہلے حلق سے نکلنے والی آوازوں کو ترجیح دی اور اس لحاظ سے نقوش بھی ترتیب دیے۔۔۔ابجدی ترتیب حسبِ ذیل ہے:

ابجد۔ہوّز۔حطّی۔کلمن۔سَعفص۔قرشت۔ثخّذ۔ضظّغ

اس حوالے سے شان الحق حقی لکھتے ہیں کہ

"اَبجَد:حروفِ تہجّی کی وہ ترتیب جو ا ب ج د سے شروع ہوتی ہے اور جس کے حروف کو ملا کر چند کلمات میں تقسیم کردیاگیاہےیعنی ابجد، ہوّز،حطّی،کلمن، سع فص، قرشت،ثخّذ،ضظّغ۔پہلے نو حروف بالترتیب اکائیوں پر ی تا ص نو دہائیوں پر (۱۰ تا ۹۰)،ق تا ظ سیکڑوں پر مشتمل اور غ ایک ہزار کا حامل قراردیاگیاہے۔ان اقدارپر طریقِ جمل (رک)مبنی ہے۔"[۲]

مکمل وثوق سے نہیں کہاجاسکتاکہ تحریر کا فن کب ایجاد ہُوا لیکن اکثر یہودی روایات کے مطابق تحریر کے موجد حضرت ادریسؑ ہیں تاہم"ابجد"کی ایجاد کا سہرا آرامیوں کے سرہے۔آرامی زبان میں مذکورہ حروفِ ابجد بامعنی ہیں چوں کہ عبرانی اور عربی زبانیں بھی آرامی کی طرح سامی نسل سے ہیں اس لیے ان زبانوں میں بھی یہ حروف بامعنی ہیں لیکن یونانی اور دیگر زبانوں میں ان حروف کے کوئی معنی نہیں ہیں۔

تفصیل درج ذیل ہے:

تحریری شکل	عبرانی نام	معنی
ا	الف	سینگ
ب	بیت	گھر
ج	گیمیل	اونٹ
د	دالث	دروازہ
ہ	ہے	کھڑکی

و	واؤ	کھونٹی
ز	زین	ہتھیار
ح	حیطہ	جنگلا
ط	طیط	روٹی
ی	ید	ہاتھ
ک	کاف	ہتھیلی
ل	لامد	پھندا
م	میم	پانی
ن	نون	سانپ
س	سامک	مچھلی
ع	عین	آنکھ
ف	فے	منھ
ص	صاد	نیزہ
ق	قوف	گدی
ر	ریش	سر
ش	شین	دانت
ت	تاؤ	نشان

نیز یادرہے کہ تین ہزار سال قبل از مسیح شہر کنعان سے تعلق رکھنے والے آرامی نسل کے بعض اصحابِ فکر نے حلق سے نکلنے والی اصوات کو مجسّم کرنے کے لیے جو نقوش متعین کیے اُن کی تعداد پہلے پہل کُل ۲۲ تھی یعنی ابجد،ہوّز،حطّی،کلمن،سَعفص،قرشت۔صاحبِ فرہنگِ آصفیہ اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ

"اَبجد۔ع۔اِسم مذکر۔الف بے تے۔حروفِ تہجّی۔ابجدیں دوہیں۔ایک آدم علیہ السلام کی ترتیب دی ہوئی ،دوسری حضرت ادریس علیہ السلا م کی۔چنانچہ آج

کل ادریس ہی کی ابجد جاری ہے۔انھوں نے اُسی ابجد کو ترتیب دے کر آٹھ بامعنی کلمے بنائے اورابجدادریس اُس کانام رکھا۔اس ابجدمیں عربی کے تمام حروف آگئے ہیں۔ اگرانھیں علیحدہ کرکے ترتیب دیاجائے توپوری الف بے تے بن جائے۔ان حرفوں کے اعداد بھی مقرر کیے گئے ہیں۔جنھیں حسابِ جمل کہتے ہیں۔ان کی یادداشت عربی،فارسی،اردوکی تاریخوں میں بڑی مدد دیتی ہے۔ ابجدِ ادریس کے آٹھوں کلمے یہ ہیں: ابجد، ہوّز، حطّی، کلمن، سَعفص، قرشت،ثخّذ،ضظّغ۔"(۳)

حروفِ ابجد کی معنویت جو "موید الفضلا"میں بیان کی گئی ہے اور جسے شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی تصنیف"لغاتِ روزمرّہ"میں نقل کیاہے اُس کی تفصیل حسبِ ذیل ہے:

"ابجد: انکار بسیار کرد از وصیاں

ہوّز: پیروی کرد خواہش خود را

حطّی: نابود شد گناہ او باستغفار و توبہ ،واحسان گردید بہ او بہ عضو و رحمت

کلمن: کلام کرد بکلمہ کہ محتوی بہ طلب رحمت بود،پس توبہ قبول کردخدا،و احسان نہاد بہ قبول و رحمت

سعفص: تنگ گردید دنیا بر آدم و سختی آورد بہ او

قرشت:گرفتار شد بہ باعث گناہ ،پس پردہ پوشیدہ بہ سبب کرامت و اکرام

ثخذ: بگرفت از جانب خدائے تعالیٰ عفو ودرگزر

ضظغ: بازداشتہ از آدم گزندگی لا الہٰ الااللہ محمدؐ "(۴)

"موید الفضلا"میں حروفِ ابجد کی جو معنویت بیان کی گئی ہے اُسی کااردوترجمہ صاحبِ فرہنگِ آصفیہ نے تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ کچھ یوں بیان کیا ہے کہ

ابجد: میراباپ جو آدم تھا،گناہگارپایاگیا،یعنی اس سے گناہ صادر ہُوا۔

ہوّز: اپنی خواہش نفسانی کی پیروی کی۔

حطّی: اس کے گناہ اس کی توبہ و استغفار سے دھو دیے گئے۔

کلمن:　وہ طالبِ رحمت ہُوا،پس اُس کی توبہ قبول کر لی گئی۔
سعفص:　دنیا اس کے اوپر تنگ ہوگئی۔
قرشت:　اپنے گناہوں کااقرار کیا جس سے کرامت کا شرف حاصل ہُوا۔
ثخذ:　خدا نے اُسے قوت دی۔
ضظغ:　شیطان کا جھگڑا کلمۂ حق وتوحید کی برکت سے مٹ گیا۔" (۵)

علاوہ ازیں"رسالۂ ضوابط عظیم"میں حروفِ ابجد کی معنویت نہایت اختصار کے ساتھ بیان کی گئی ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی نے اسے "لغاتِ روزمرّہ"میں اس طرح نقل کیا ہے کہ

"ابجد:　شروع کِیا
ہوّز:　مل گیا
حطّی:　واقف ہُوا
کلمن:　متکلم ہُوا
سعفص:　اس سے سیکھا
قرشت:　ترتیب دیا
ثخذ:　محفوظ رکھا
ضظغ:　تمام کیا"(۶)

مزیدبرآں حکیم افہام اللہ انہونوی مرحوم نے مذکورہ حروفِ ابجد کی معنوی ترتیب کو تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ یوں بیان کیا ہے کہ

ابجد:　ابتداکرد
ہوّز:　واقف شد
حطّی:　درپیوست
کلمن:　سخن گفت
سعفص:　زودبیاموخت
ثخذ:　نگاہ داشت

ضظغ:　تمام شد

شمالی افریقہ میں حروف کی ابجدی ترتیب بھی ذرامختلف ہے جو درج ذیل ہے:

ابجد،ہوّز،حطّی،کلمن،سعفض،قرصت،ثخذ،ظغش۔

(۱)سعفض: صاد کی جگہ ضاد کا استعمال

(۲)قرصت:شین کی جگہ صاد کا استعمال

(۳)ظغش: ضاد کی جگہ ظوے،ظوے کی جگہ غین اور غین کی جگہ شین کا استعمال

حروفِ ابجد کاتعلق علم الاعداد یعنی حساب جمل سے بھی ہے لہٰذا اس حوالے سے یہاں کچھ بنیادی نکات بیان کرنا انسب معلوم پڑتاہے۔عبرانی لوگ حروف سے تحریر کے علاوہ گنتی کا کام بھی لیتے تھے کیوں کہ اس زمانے میں ابھی تک اعداد ایجادنہیں ہوئے تھے۔انھوں نے اپنی سہولت کے لیے ہر حرف کے لیے کوئی نہ کوئی عدد مقرر کرلیا۔اس حالت میں جب عبرانی حروف ،عرب میں منتقل ہوئے تو یہ روایت بھی عربوں میں منتقل ہوگئی۔حروف کے اعدادکی تفصیل کچھ یوں ہے کہ

ا	ب	ج	د	ہ	و	ز
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
ح	ط	ی	ک	ل	م	ن
۸	۹	۱۰	۲۰	۳۰	۴۰	۵۰
س	ع	ف	ص	ق	ر	ش
۶۰	۷۰	۸۰	۹۰	۱۰۰	۲۰۰	۳۰۰
ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ
۴۰۰	۵۰۰	۶۰۰	۷۰۰	۸۰۰	۹۰۰	۱۰۰۰

بعد ازاں ایران وہندوستان میں جن نئے حروگِ ہجا کا اضافہ ہُوا،ان کے اعداد ان کے ہم شکل حروف کے مطابق مقرر کردیے گئے۔

پ	ٹ	چ	ڈ	ژ	ڑ	گ
۲	۴۰۰	۳	۴	۷	۲۰۰	۲۰

زمانۂ قدیم میں قدما ان حروف سے گنتی اور شمار کا کام لیتے تھے۔مثال کے طور پر اگر ۱۲ لکھنے ہوتے تو "ی ب"لکھتے تھے۔عرب کے بعد مذکورہ حروف ابجد اور ان سے متّصل خصوصیات"عجم"کے ہاں چلی گئیں۔اہلِ عجم کی جدت طرازی نے عدد نکالنے کا ایک نیاطریقہ ایجادکیا۔اس نئے طریقے کو حسابِ جمل کہاجاتاہے۔کسی بھی تاریخی واقعے کو یادرکھنے کے لیے ایک بامعنی جملہ تراشاجاتااور اس کے اعداد مقرر کیے جاتے،اس عمل کو اس واقعے کا مادّۂ تاریخ نکالنا کہاجاتا۔

اسی طرح حروفِ ابجد کے استعمال کا یہ طریقہ ہندوستان میں منتقل ہوگیا اور یہاں بادشاہوں کی وفات اور کئی ایک دیگر اہم تاریخی واقعات کے مادّۂ تاریخ نکالے گئے۔علاوہ ازیں اگر حروفِ ہجا کی ترتیب کا جائزہ لیاجائے تو معلوم پڑے گا کہ اوّل اوّل ان کی ترتیب آرامی طریقے پر یعنی ابجدکے مطابق تھی۔اس ترتیب میں حسبِ ذیل اسقام تھے:

(۱)　آواز کا خیال نہیں رکھاگیاتھا

(۲)　اشکال اور ان کی بناوٹ کا خیال نہیں رکھاگیا تھا

(۳)　اس ترتیب میں صوتی/صورتی کوئی مناسبت دکھائی نہیں دیتی

بعدازاں اس بے ترتیبی اور اس ترتیب میں موجود اسقام کو نحو ولغت کے امام خلیل بن احمد فراہیدی نے محسوس کیا اور اس نے حروف کو حلق کے مخارج کے لحاظ سے درجہ بہ درجہ ترتیب میں رکھا۔یہ ترتیب حلقی کہلائی۔

ع ح ہ، خ غ ق، ک ج ش ض، ص س ز، ط د ت، ظ ذ ث، ر ل ن ف، م ء ی و۔

اگرچہ لسانیات کے محققین کے نزدیک خلیل بن احمد فراہیدی کا یہ بہت بڑاکارنامہ تھا لیکن عام قاری اور طلبہ کے لیے دشواریاں باقی رہیں اور یاد کرنے میں سہولت پیدا نہ ہوئی۔بعد میں اس مشکل،دقت اور دشواری کا حل عربی خط کے عظیم فن کار ابنِ مقلہ نے نکالااور اس نے ہم شکل حروف کو ایک جگہ اکٹھا کرکے ایک نئی ترتیب بنائی جو ترتیب ابتث کہلاتی ہے۔

ا ب ت ث ، ج ح خ،د ذ،ر ز، س ش، ص ض ،ط ظ، ع غ، ف ق ، ک ل م ن،و، ہ ء ی

ابنِ مقلہ ایک مخترع تھا جس طرح اس کے اختراع کردہ خط نسخ نے خطِ کوفی کو منسوخ کردیا ،اسی طرح اس کی تجویز کردہ ترتیب نے ترتیبِ ابجدی اورترتیبِ حلقی کو بھی منسوخ کردیا۔لوگوں کے ذہن میں صرف اس کی اختراع کردہ ترتیب رہ گئی اور باقی تمام ترتیبیں ان کے ذہنوں سے محوہوگئیں۔

افریقی ممالک مراکش،الجزائر وغیرہ میں ترتیب اب ت ث ہی رائج ہے مگر اس میں تھوڑی سی تبدیلی پائی جاتی ہے۔ان کی ترتیب کچھ اس طرح ہے:

اب ت ث،چ ح خ،د ذ،رز،ط ظ،ک ل م ن،ص ض،ع غ،(ف ق)،س ش،ہ و لا ی۔

مذکورہ ترتیب میں "ف" کے نیچے اور "ق" کے اوپر ایک نقطہ ہے اور یہ ترتیب آج بھی ان ممالک میں مقبول ہے۔

اسی طرح اہلیانِ عجم و ہندنے اسی ترتیب میں چند اضافے کیے جس کے بعد اردو حروفِ ہجا کی ترتیب حسبِ ذیل طے پائی:

ا ب پ ت ٹ ث،ج چ ح خ،دڈذ،رڑزژ،س ش،ص ض،ط ظ، ع غ،ف ق،ک گ ل،م ن و ہ ھ ء ی ے۔

مذکورہ بالا بیان کردہ حروف جو فی الاصل اصوات کی تجسیمی صورتیں ہیں۔ان کی ایجادواختراع اور ان کی ترتیبوں کے بارے میں تفکر کیاجائے تو جہاں اصل حقائق ملتے ہیں وہیں ذہنِ انسانی کی حیرت انگیزکارفرمائی کی قدروقیمت کا بھی اندازہ ہوتاہے۔

حوالہ جات

۱۔ سید محمد سلیم،پروفیسر،اردو رسم الخط ،کراچی:مقتدرہ قومی زبان،۱۹۸۱ءص۱۳

۲۔ شان الحق حقّی،فرہنگِ تلفّظ،اسلام آباد:مقتدرہ قومی زبان،۲۰۱۲ءص۲

۳۔ سیّداحمد دہلوی،فرہنگِ آصفیہ،لاہور:رفاہِ عام پریس،۱۹۰۸ءص۱۳

۴۔ شمس الرحمٰن فاروقی،لغاتِ روزمرّہ،دہلی: انجمن ترقی اردو۲۰۰۳ءص۱۲۷

۵۔ سیّداحمد دہلوی،فرہنگِ آصفیہ،مقدمہ

۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی،لغاتِ روزمرّہ،ص۱۲۸

ڈاکٹر محمد اشرف کمال
صدر شعبہ اردو : گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج بھکر

معاصر نسائی نظم میں تانیثی رویے

In the twentieth century, women have played a vital role in Urdu literature, especially in writing poetry. They have a clear impact on poetry, as their main topic of concern has also been 'woman'. These poetesses have beautifully depicted the social issues of the women in a very wise way. A woman knows a woman very well, so, the poetesses have written their poetry that shows the demands of the women in the modern era like equality with the men, their efforts and role in the development of the country and their urge to participate in the progress and prosperity of the nation. They have also covered the social issues and problems faced by the woman in this society. In this way, this poetry is a clear reflection of women's problems.

بیسویں صدی میں تانیثیت کے رجحان کے ساتھ ساتھ اردو شاعری میں تانیثیت کی لہر نے سب سے زیادہ جس صنف کو متاثر کیا وہ اردو نظم ہے۔ نظم نگار شاعرات نے اپنی نظموں میں عورتوں کے مسائل،سماج میں ہر سطح پر مردوں کے برابر کے حقوق کی ڈیمانڈ ، بحیثیت انسان شناخت اور عزت وتحفظ وہ موضوعات ہیں جو ہمیں شاعرات کے ہاں معاصر اردو نظم میں نظر آتے ہیں۔

ان نظموں میں برملا عورت کے جذبات کی عکاسی کی گئی ، معاشرتی اور سماجی جبر سے عورت کی آزادی کی بات کی گئی ، اسے ہر معاملے میں مرد کے برابر اہمیت دینے کا مطالبہ کیا گیا۔شبنم شکیل عورت کی آزادی کے حوالے سے کہتی ہیں:

> ”میں اعتدال کی قائل ہوں۔میرے خیال میں تصویر فریم میں زیادہ سجتی ہے۔اگر مکمل آزادی میں خوشی کا راز پنہاں ہوتا تو آج یورپ کی عورت بہت خوش ہوتی مگر ایسا نہیں ہے۔اس کے برعکس غلام بن کر زندہ رہنا بھی انتہائی ناخوشگوار ہوتا ہے۔زندگی دونوں چیزیں مانگتی ہے۔[1]

پروین فنا سید اردو نظم میں ایک اہم نام ہے جو نسوانی جذبات اور تانیثی خیالات کو خوبصورت اندازِ بیان میں پیش کرنے میں مہارت رکھتی ہیں۔

ان کی نظم ''میں کیا اوڑھوں''ملاحظہ کیجئے

مجھ کو
اپنے سائے سے بھی ڈر لگتا ہے
میری اَجرک میں سو چھید ہیں
میں کیا اوڑھوں۔۔۔؟ (۲)

پروین شاکر اردو نظم میں ایک توانا تانیثی آواز کے طور پر گونجتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔

''پروین شاکر نے عورت کو ہر زاویے سے دیکھا ہے یعنی محض ایک لڑکی، محض ایک عورت، ایک وفا شعار عورت، ایک مظلوم عورت، ایک ماں کی مامتا لیے عورت،انا کے شجر سے غیر پیوستہ خشک شاخ گل عورت شہزادی ،ایک باغی عورت اور پھر ایک بری عورت، لیکن کیا برائیاں صرف عورت تک محدود ہوتی ہیں۔برائی تو زمان ومکان کا مقدر ہے۔ہر مثبت کا ایک منفی پہلو بھی ہوتا ہے۔۔۔اس نے عورت کا باطن بھی دیکھا ہے اور ظاہر بھی۔(۳)

پروین شاکر کی نظم''بشیرے کے گھر والی'' کی یہ چند لائنیں ملاحظہ کیجئے:

سولھواں لگتے ہی
ایک مرد نے اپنے من کا بوجھ
دوسرے مرد کے تن پہ اتار دیا
بس گھر اور مالک بدلا۔۔۔تیری چاکری وہی رہی

شاہین مفتی کی نظمیں معاشرتی رسوم رواج اور حدود وقیود کی زد میں آنے والی خواتین کی کہانی بیان کرتی ہیں۔

''جس طرح سیفو کی شاعری کا مرکزذاتی جذبات تھے ، معاشرتی رسوم ورواج کے شکنجے میں جکڑی ہوئی نسوانی زندگی کی محرومیاں ، دکھ اور خواب تھے ، شمع کی طرح مدھم سلگنے ، جلنے اور پگھلنے والی کیفیت تھی۔کم وبیش ایسا ہی احساس ہمیں شاہین کی دنیائے شعر میں داخل ہو کر ہوتا ہے، ان کی سبھی

نظموں خصوصاً امانت، سوئمبر، مفاہمت، گواہ رہیے، مگر وہ لوٹ کر آنے سے قاصر ہے ، اندھی رات کا روشن خواب، چھتنار، لمحے کا روگ، ان ہونی ، میلے ہاتھ، قبلۂ جاں کا ایک منظر ،اور اتفاقات کی بنیاد ان احساسات وجذبات پر ہے جو نہ صرف طبع نسوانی بلکہ طبع انسانی میں ازل سے ہیں اور ابد تک رہیں گے۔(۴)

جانے کیوں گوش بر آواز ہے وہ
دل کوئی ٹین کی چھت ہے
جس پر
اشک گرنے کی صدا آئے گی (نظم،ابھی تک)

شاعرہ نے صرف تین مصرعوں میں مختصر انداز میں ایک ایسی بات کی ہے جو کہ نیا انداز لیے ہوئے ہے۔اتنے محدود کینوس پرایسی تصویر بنانا واقعی کمال کی بات ہے۔ان کی شاعری میں خواتین کے نسائی مسائل کا بیان موجود ہے مگر ان کی شاعری کسی دوسری شاعرہ کی تقلید یا تصویر نہیں ہے۔ان کے ہاں ایسی کیفیات کا بیان موجود ہے جو کہ مسلسل ہیں اور جن کا کرب پیہم ہے۔

عشرت آفریں کی نظموں میں زندگی کا کرب ملتا ہے اور وہ اس کرب سے بھاگنے کے لیے اپنے آنسوؤں کوبچوں کی کلکاریوں میں چھپانے کا ہنر جانتی ہے۔ان کی نظم پہلے سال کا تحفہ اسی تناظر میں لکھی گئی ہے۔

میں یہ بھی بھول جانا چاہتی تھی
کہ میں کس جبر کے سائے میں پل کر کیسے
اندیشوں کی چادر اوڑھ کر
دہلیز اتری تھی
کہ میں نے خود کو
بچپن اور جوانی کے گناہوں کی
ہزاروں لذتوں سے

کس طرح محروم رکھا تھا۔
مرے چاروں طرف اک خود فراموشی کا جنگل ہے
غنیم آنکھیں جمائے
اور ہوائے شوق پاگل ہے (۵)

عرفانہ خلیل اپنی نسوانی جبلت کے تحت غموں اور دکھوں کو اپنے دل میں دفن کرنے کی بات کرتی ہیں۔ان کی نظم ''مدفن'' ملاحظہ کیجئے:

میرے دل پہ دستک مت دو
میرا دل تو مدفن ہے
گزری باتوں کا
پرانی یادوں کا
کچھ تلخ کچھ میٹھی کچھ دھندلی
کچھ اجلی (۶)

خواتین شاعرات کے ہاں یاس، محرومی اور کھونے کا گہرا احساس ملتا ہے۔ناہید قمر کی یہ نظم ملاحظہ کیجئے

مری مٹی میں آنسو گوندھ کر
تم نے
وفا کے چاک پر تو رکھ لیا
اب کیا بناؤ گے
گھڑے کی شکل ہی دے لو
مگر کچے گھڑے کے بخت میں ساحل نہیں ہوتا
کنارہ مل بھی جائے تو
وہاں پر کچھ نقوشِ پا تو ہوتے ہیں
مگر حدِ نظر تک یار کا محمل نہیں ہوتا

چلو چھوڑو
اس اشکوں سے گندھی مٹی نے اب شاید
دیا بن کر ہی جلنا ہے
پگھل کر راکھ ہونا ہے
خس وخاشاک ہونا ہے(۷)

ناہید قمر کی شاعری میں نازک جسموں پہ درد بھرے لمحات کا بوجھ محسوس کیا جاسکتا ہے۔ان کی نظم موڑ پہ شام کھڑے کا آخری بند دیکھئے:

ہم ریکھا تیرے ہاتھ کی نہ کاندھے پر کا تِل
اے یاد کے پورے چاند! کبھی ہم خاک ہوؤں سے مل
آ دیکھ ، ملوک سی جان پراک درد کی بھاری سل
ہم قصہ ایک پراؤ کا، تُو عمروں کا حاصل

نجمہ منصور کی نظموں میں لڑکیوں ان کے لباس اور ان کی مختلف استعمال کی چیزوں کو منفرد اور نئے انداز میں پیش کیا گیا ہے، یہ جدید تانیثی لہجہ اور رویہ ہے جس میں چونکانے کا عمل زیادہ ہے

"وہ"

ہر روز
سونے سے پہلے
اپنی آنکھیں تکیے کے نیچے
چھپا دیتی ہے
ہاتھ ہینگر میں
پاؤں دروازے کے پیچھے
اور باقی جسم لپیٹ کر
کپڑوں والی الماری میں چھپام کر
لاک کر دیتی ہے

اور آرام سے سوجاتی ہے
ہے نا عجیب لڑکی۔(۸)

اس نظم میں شاعرہ نے مختلف عناتوں سے نظم کا تانا بانا بنا ہے۔کسی کی تصویر، کپڑے جوتے اور سامان آرائش لڑکی کا کُل اثاثہ ہے جسے وہ سنبھالناضروری سمجھتی ہے۔

منصورہ احمد اردو نظم میں ایک ایسی آواز بن کر ابھریں جس نے عورتوں کی سسکیوں اور آہوں کو لفظوں کا روپ دیا۔

سوالوں کو جوابوں تک کوئی رستہ نہیں ملتا
تو ساری حیرتیں سکتے میں ڈھلتی ہیں
یونہی پھر آنکھ کی پتلی سے
دل کے برف زاروں تک
یہ نیلا خون جمتا ہے
یونہی کچا بدن پتھر کا بنتا ہے
تمھیں تو علم ہے میرا!یہ دنیا ہے
یہاں محلوں سے ٹوٹے جھونپڑوں تک
ہر قدم پر اک عدالت ہے
جو فردِ جرم ہی تیار کرتی ہے (۹)

منصورہ احمد کی نظم ''گل بی بی میری گل جاناں''ایک ایسی عورت پہ ہونے والے مظالم کی داستان ہے جس کا کوئی قصور نہیں تھا:

کیا منظر تھا!
جرگے کے سردار نے پورا جرم سنایا
اور پہلا پتھر بھی اٹھایا
پھر تو سارے مجمعے پر وحشت طاری تھی
سب ہی پتھر مار رہے تھے

تم زخموں سے تڑپ رہی تھیں
اور ادھر گز بھر دوری پر
قہوہ خانے مہک رہے تھے
سب کے چہرے بیگانہ تھے
تم پر توٹے قہر سے یکسر بے بہرہ تھے (۱۰)

منصورہ احمد کی نظم سرحد میں عورتوں کے مسائل، نوحوں اور سسکیوں کو رقم کیا گیا ہے

اک سرحد کشمیر کی سینہ پیٹتی ماؤں کی چیخیں ہیں
بہنیں اپنے ماں جایوں کو
بَین سے رخصت کرتی ہیں
پربت شور مچاتے ہیں
ان نوحوں کو دہراتے ہیں (۱۱)

منصورہ احمد کی نظموں میں کہانی کی طرح زندگی کے حالات بچپن، بچپن کی گڑیاں،ان کے کپڑے ، ہنڈ کلیاں اورپھر لڑکپن ، لڑکپن کے بعد جوانی کی دہلیز پر پہلا قدم اور اس کے بعد سب کچھ تبدیل ہونے کا نشاط پرور احساس لیے غم انگیز عمل۔یہ سب ان نسائی جذبوں کی کہانی ہے جسے اس نے اپنی نظموں کا موضوع بنایا ہے۔

جیون کی اس پگڈنڈی پر
کتنا کچھ چھٹتا جاتا ہے
پہلے گڑیاں چھوٹ گئی تھیں
ان کی ہنڈ کلیاں اور کپڑے
جانے کیسے چپکے چپکے
ذہن کے پیچھے رینگ گئے تھے
چھت پتر دھوپ کی آنکھ مچولی
چوگا چگتی چڑیاں (۱۲)

اس نظم کے بارے میں عامر عبداللہ لکھتے ہیں:

"پہلے گڑیوں ، ان کے کھلونوں اور کپڑوں کی شکل میں شاعرہ کا بچپن وقت کے بہاؤ کی نذر ہوگیا۔ پھر چوگا چگتی چڑیاں اور نیلی چھتری سر پر اوڑھے پنچھی جو بچپن کی ننھی منی خواہشات کی علامت ہیں کھو گئے۔ پرندے معصوم خواہشات کی علامت ہیں جو ہمارے ساتھ چلتے چلتے اچانک، وقت کی پہنائیوں میں اس طور گم ہوجاتے ہیں کہ ان کے واپس پلٹنے کی امید تک ہمیشہ کے لیے دم توڑ دیتی ہے۔[۱۳]

اس نظم میں دراصل چڑیا، معصوم پرندے، بچپن وہ تانیثی حوالے ہیں جو کہ کسی بھی لڑکی کا عمر بھر کا اثاثہ ہوتے ہیں اور وہ ان بے فکری اور کوشی کے لمحات کو کبھی بھولے سے بھی فراموش نہیں کرپاتے۔ بچپن میں لڑکے بھی کھلونوں سے کھیلتے ہیں مگر مرد شاعر کی شاعری میں ان کھیلوں کو زیادہ اہمیت نہیں دی جاتی، کسی مرد نے کبھی اس انداز میں ان واقعات اور لمحات کو شاعری کا روپ نہیں دیا۔

وقت کا بہاؤ اسے زندگی کے ان دیکھے الاؤ کی طرف لے جاتا ہے جہاں اسے بڑی مستعدی سے بہن ،بیوی، ماں، دادی اور نانی کا کردار نبھانا پڑتا ہے جن کو نبھانے کے لیے اسے لمحہ لمحہ بے ان گنت قربانیاں دینا پڑتی ہیں۔وہ وقت کی صلیب پر مرتے دم تک مصلوب ہوتی رہتی ہے۔

موجودہ دور میں تنہائی کا عذاب ایک ایسی حقیقت ہے جو کہ تانیثی سیاق وسباق میں زیادہ دکھائی دیتا ہے۔ عورت دنیا اور اس کی رنگا رنگی کا محورومرکز ہونے کے باوجود کس قدر تنہا ہے یہ منصورہ کی نظموں میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ان کی نظم بوندیں کی آخری سطریں ملاحظہ کیجئے:

بارش جب بھی آئی
بالکل تنہا آئی
اور تنہائی۔۔۔
بارش کی ہو یالڑکی کی
بارِ گراں ہے۔[۱۴]

چاند نے کیا دیکھا کے عنوان سے ایک اور نظم میں لکھتی ہیں:

چاند مجھے کہتا رہتا ہے
سیفو ہو ، میرا یا رضیہ
سوچو کس نے اپنا جیون جی کر دیکھا
یہ سب برہا کے قیدی تھے
اپنی دنیا ڈھونڈتے ڈھونڈتے
انجانی دنیا میں اک دن کھو جاتے تھے (۱۵)

ثمینہ راجہ اردو کی وہ نسائی آواز ہیں جنھوں نے ایک عرصہ تک اردو نظم میں نسوانی جذبات پیش کیے اور خواتین کے بنیادی مسائل کو نشان زد کیا۔

یہ دنیا۔۔۔اور اس کی خرافات
اور لوٹ لے گی وہ خوابوں کے باغات
اورٹوٹ جائیں گے سارے طلسمات
اور روٹھ جائیں گے
سب معجزے
سب کرامات (۱۶)

ثریا شہاب کی نظموں میں عورت کا وہ نسائی جذبہ کروٹ لیتا ہے جس میں وہ کسی اور عورت کو برداشت نہیں کر پاتی۔یہ المیہ کہ وہ جس سے محبت کرتی ہے وہ اس کی طرح اوروں کو بھی دلاسے دیتا ہے۔ان کی نظم ”دکھ بانٹنے والا ملاحظہ کیجئے:

پھر کوئی میرے جیسی لڑکی ہو
جس کو وہ پھر نوید دیتا ہو
”لو سنو۔۔۔میری پوری بات سنو
درد کے لمحے تمام ہوئے
آج کے بعد تم نہ روؤ گی“

اس کو عادت ہے دکھ بٹانے کی
پھول دینے کی، بھول جانے کی (۱۷)

ریحانہ روحی کی نظم میں عورت کی محرومی کا وہ پہلو بیان ہوا ہے جس کا تعلق ماں سے ہے، بیٹے سے ہے۔

آج مرے بیٹے نے مجھ سے
جب میری بینائی چھین کے
میری آنکھیں کالی کر دیں
میں نے سوچا
منصورہ کی ماں کتنی خوش قسمت ماں ہے
وہ پہچان کے سارے چہرے بھول گئی ہے (۱۸)

صوفیہ انجم تاج کی نظم ماں اور ماں کا موضوع بھی ماں کی بیٹی کے لیے خواہشات ہیں۔

پروین سلطانہ حنا کی نظم تشنگی ان تشنہ خوابوں کی کہانی ہے جن میں تانیثیت کے پتھرائے ہوئے جذبوں کو الفاظ کا روپ دیا گیا ہے:

میں پتھرائی ہوئی آنکھوں میں اپنی خواہشوں کے
قتل کا منظر سمیٹے چپ کھڑی ہوں
کہ ان خوابوں کو میں نے لمحہ لمحہ
جلتے دیکھا ہے (۱۹)

معصومہ عون شیرازی کی نظم ''بنتِ حوا'' میں تانیثی حوالے سے ایک مضبوط آواز ملتی ہے۔

میں لٹکائی گئی
بے درد رسموں کی صلیبوں پر
کبھی واری گئی خود ساختہ
قانونِ غیرت کے تقاضوں پر
کبھی میں جل گئی زندہ

کسی مردے کے چرنوں پر
کبھی گھونٹا گیا میرا گلا

یہ نظم اپنے آغاز ہی سے تانیثی جذبوں کی عکاسی کرتی چلی جاتی ہے اور اپنے اختتام تک پہنچتے پہنچتے ان تمام سماجی رویوں اور عورت کے ساتھ کیے جانے والے ناروا سلوک کی غمازی کرتی چلی جاتی ہے جس سے سماج آنکھ چراتا چلا آیا ہے۔

تاریکیِ شب میں
کبھی مجھ کو خریدا اور بیچا
ابنِ آدم نے
مگر اپنی زباں پر قفل ڈالے
صبر کی دیوی کی مانند ایک بُت ہوں
کہ میں حوا کی بیٹی ہوں
انوکھی مصلحت کی اوڑھنی
میرا مقدر ہے (۲۰)

نورین طلعت عروبہ کی غزل میں نسائی جذبات کی جھلک موجود ہے۔ان کے ہاں نسائیت کے ساتھ ساتھ تغزل بھی پایاجاتا ہے:

ادھر دریا میں اک طوفاں کھڑا تھا
اِدھر سوہنی تھی اور کچا گھڑا تھا
ہمیں حدِ ادب نے مارڈالا
کہ دشمن عمر میں ہم سے بڑا تھا
کسی کی مصلحت اندیشیاں تھیں
ہمارا امتحاں تھا اور کڑا تھا (۲۱)

شہناز نبی کی شاعری میں عورت کے دکھ اور اس کے ان رشتوں کے بندھنوں کی گونج سنائی دیتی ہے جو اسے اپنے بابل سے دور کرتی چلی جاتی ہے۔

کیوں چھوڑا تھا میرا ہاتھ
دھرتی پہ تنہا چلنے کی پہلی مشق کرائی کیوں
پاؤں پاؤں کیا سوچ کے ایسے سفر کی بیڑی پہنائی
گھر آنگن اور کوہ من اور دشت ودریا ایک ہوئے (۲۲)

شگفتہ الطاف ان فریبوں سے واقف ہے جو اسے اس مرد معاشرے میں دیا جارہا ہے مگر وہ جانتی ہے کہ دھوکا دینے والے بھی دھوکے میں ہیں

کسی سے خود بھی دھوکہ کھا رہے ہیں
ہمارے ساتھ دھوکہ کرنے والے
ایسی محرومی کو ہاتھوں میں لیے بیٹھی ہوں
جیسے یہ سکّہ ترے پیار میں چل جائے گا (۲۳)

نجیبہ عارف ایک ایسی شاعرہ ہیں جنھوں نے اپنی شاعری میں بالخصوص نظموں مین اپنے نسائی جذبات کی عکاسی کی ہے۔عورت کی تنہائی کا رونا رویا ہے۔ان کی نظم''تنہائی'' ملاحظہ کیجئے:

مری روح میں چند گرہین لگی ہیں
کچھ ایسے بندھی ہیں کہ چاہوں بھی تو کھول پاؤں نہیں
مری آنکھ میں چند منظر بسے ہیں
کچھ ایسے کھدے ہیں
جھٹکتی ہوں جتنا، وہ اتنے ہی گہرے اتر جاتے ہیں۔(۲۴)

فاخرہ بتول کی شاعری میں عورت کی کمزوری جھلکتی ہے اور محبت کی شکست بھی

محبت ایک دلدل کی طرح چاروں طرف مجھ کو دکھائی دی
وہ دلدل پھیلتی ہی جا رہی تھی میرے ہر جانب
یہاں تک کہ میری آنکھیں بھی اس نے چھین لیں مجھ سے
ذرا سوچو اگر میں بچ بھی جاتی تو کہاں جاتی۔۔۔؟(۲۵)

نیلم احمد بشیر کی نظم میں نئی نسل کی عورت اور مرد کے باہمی تعلقات اور ان کا ماحصل عمدہ الفاظ میں بیان ہوا ہے:

کھانے کے وقت دونوں چپ چاپ
کھا رہے تھے
صدیوں سے بھوکی لڑکی
قرنوں سے پیاسا مرد
آپس میں کوئی بات کرنے کو نہ بچی تھی
اور سلوٹوں کے بیچ
ان کی محبتوں کا
منہ زور چاہتوں کا
جذبہ مرا پڑا تھا (۲۶)

یاسمین گل کی شاعری میں لڑکیوں کے تجربات بیان کیے گئے ہیں اور معاشرے کے ان تعصبات اور تضادات کو بے نقاب کیا گیا ہے جو کہ معاشرہ عورت کے حوالے سے رکھتا چلا آیا ہے۔بقول احمد ندیم قاسمی:

"وہ اس معاشرے میں عورت کو ایسی تتلی قرار دیتی ہے جس کے پر نوچ لیے گئے ہوں اور اسے کمرے میں آزاد چھوڑ دیا گیا ہو۔۔۔گل کی ایک نظم "ہم لڑکیاں بھی کیا ہیں"روایات کے ہاتھوں لڑکیوں کی بے بسی کی ایک موثر تصویر ہے۔۔گل نے ثابت کیا ہے کہ آج کی عورت کو،تحفظ کے نام پر، دیوارودر میں چن دیا گیا ہے۔دراصل وہ عورت کی انا کو زندہ رکھنے کی قائل ہے اور کسی صورت میں اس کی بے قدری قبول نہیں کر سکتی۔"(۲۷)

یاسمین گل کی نظم "جبلتوں کی نفی نہ کرنا" ایک ایسا خاموش سمجھوتہ ہے جس پہ مصلحت عورت کو مجبور کرتی ہے۔

وہ ایک عورت

وہ ایک بینر
وہ ایک نعرہ
برابری دو !برابری دو
برابری میں مزہ نہیں ہے
جبلتوں کا کوئی صلہ نہیں ہے (۲۸)

ماہ نور خانزادہ کی شاعری میں عورت ہونے کا دکھ محسوس ہوتا ہے:

میں عورت ہوں میرا دکھ جاگیر ہے میری
اور یہی تقدیر ہے میری (۲۹)

عورت شاعرات کے لیے ایک ایسا موضوع ہے جس میں وہ کھل کر اپنے خیالات واحساسات اور اپنے مشاہدات وتجربات کو بیان کرسکتی ہیں۔اور ایسا انھوں نے کیا بھی ہے۔ایک شاعرہ معاشرے کو اور اس کے جبر کو کن نظروں سے دیکھتی ہے اس کی عکاسی معاصر اردو نظم میں بہت خوبی سے کی گئی ہے۔

معاصر اردو نظم میں خواتین نے عورت کے حقوق اور اس کے مسائل کے حوالے سے جس انداز میں شاعری کی ہے اُس میں وزن بھی ہے اور بات بھی ہے۔اردو نظم ویسے بھی بڑے سے بڑے موضوع کا احاطہ کرنے کی اہلیت رکھتی ہے۔اس میں ہر قسم کے جذبات کی تفصیل کے ساتھ ترجمانی کی جاسکتی ہے۔اس وقت اردو نظم کے حوالے سے تانیثی منظر نامہ اپنے رنگوں اور بناوٹ کے لحاظ سے کئی ذائقے اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ قرۃ العین طاہرہ، سلسلے تکلم کے،لاہور سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۷ء،ص۴۵،۴۶
۲۔ سیپ، کراچی، شمارہ۶۱، فروری مارچ ۱۹۹۴ء،ص۱۱۷
۳۔ خاطر غزنوی،ایک پوری عورت(پروین شاکر) مشمولہ ادبیات ، اسلام آباد، شمارہ ۵۶، ۲۰۰۱ء،ص۱۳۷

۴۔ انور محمود خالد'ڈاکٹر، شاعری کا بار امانت اور شاہین مفتی،سیپ، شمارہ۶۱، فروری مارچ ۱۹۹۴ء،ص۱۸۰
۵۔ فنون، ۱۱۵، ص۸۹
۶۔ سیپ، کراچی، شمارہ۶۱، فروری مارچ ۱۹۹۴ء،ص۱۵۰
۷۔ دریا اتر گئے،فنون،لاہور،شمارہ ۱۵،ص۲۱۶
۸۔ اوراق ،شمارہ ،۷،۸،ص۴۳۸
۹۔ مجھے میرا ملی تھی، فنون۱۵، لاہور،ص۲۲۱
۱۰۔ فنون، ۱۱۸،ص۹۷
۱۱۔ فنون شمارہ ۱۲۰،ص۱۰۶
۱۲۔ فنون، ۱۲۰، ص۱۰۵
۱۳۔ عامر عبداللہ: تین نظمیں، مشمولہ فنون ۱۲۳، ص۸۳،۸۴
۱۴۔ فنون ۱۲۴، ص۱۱۳
۱۵۔ فنون ۱۲۳،ص۱۰۸
۱۶۔ پردے ابھی مت ہٹاؤ،فنون، ۱۵،ص۲۲۲
۱۷۔ اوراق، شمارہ ۷،۸، ۱۹۹۷ء،ص۱۵۷
۱۸۔ فنون،۱۲۱،ص۱۲۸
۱۹۔ فنون، ۱۲۲،ص۱۷۹
۲۰۔ فنون ۱۲۳،ص۱۲۰
۲۱۔ سیپ، کراچی،شمارہ ۶۸ء،ص۲۳۴
۲۲۔ سیپ، کراچی،شمارہ ۷۴،۲۰۰۵ء،ص۲۹۹
۲۳۔ سیپ، کراچی،شمارہ ۷۵،۲۰۰۶ء،ص۳۵۳

۲۴۔ نجیبہ عارف، معانی سے زیادہ، کراچی، شہرزاد، ۲۰۱۵ء، ص۹۰
۲۵۔ عطا،ڈیرہ اسماعیل خان، شمارہ ۱،۲،۲۰۱۱ء، ص۱۲۲
۲۶۔ بیاض، مارچ ۲۰۱۵ء، ص۹۲
۲۷۔ پیش کلام از احمد ندیم قاسمی، مشمولہ اعتراف از یاسمین گل، ص۱۷،۱۸
۲۸۔ یاسمین گل، اعتراف، لاہور مکتبہ اساطیر، ۱۹۹۵ء، ص۱۵۵،۱۵۶
۲۹۔ بیاض اپریل ۲۰۱۷ء، ص۱۳۷

پروفیسر ڈاکٹر نزہت عباسی

روشنی کی رفتار .... ایک تجزیاتی مطالعہ

Qurat ul Ain Haider was a great novelist and short stories writer. Roshni ki Raftar is the collection of short stories of Qurat ul Ain Haider in which she has demonstrated the true pictures of society through characters and tried to elaborate the social issues. Her short stories represent the realistic trends. She has discussed problems faced by women in the society in her stories. Her contributions will always be remembered in Urdu literature.

قرۃ العین حیدر بیسویں صدی کے افسانوی منظر نامے میں ایک اہم اور منفرد مقام کی حامل ہیں ، ان کی افسانہ نگاری کا آغاز رومانیت پسندی سے ہوا۔ان کے پہلے افسانوی مجموعے "ستاروں سے آگے "(۱۹۴۷ء) کے افسانوں میں رومانی فضا واضح طور پر محسوس ہوتی ہے۔اس رومانیت میں تاریخ نگاری اور سماجیات کے مطالعے نے امل ہو کر جلا بخشی ہے۔قرۃ العین حیدر کے افسانے ایک خاص سطح کے حامل ہوتے ہیں جن میں کچھ بھی عام نہیں۔واقعہ' کردار' پلاٹ ' مکالمے ' لفظیات ' حسّیات' نفسیات یہ سب اپنی اعلیٰ ترین صورتوں میں نظر آتے ہیں۔وہ ایک اعلیٰ اور تعلیم یافتہ طبقے سے تعلق رکھتی تھیں۔ان کا مطالعہ بے حد وسیع تھا۔یہ وسعت اور گہرائی ان کے افسانوں کو بلندی اور فکر عطا کرتی ہیں۔ان کا علم' تجربہ' مشاہدہ ان کے افسانوں کے منظر نامے کو مختلف جہتیں بخشتے ہیں۔وہ ترقی پسند افسانہ نگاروں سے متاثر نہیں ہوئیں۔رومانیت کے ساتھ حقیقت پسندی کے عناصر ان کی اپنی مخصوص انفرادیت کے حامل تھے۔مغربی ادب کے گہرے مطالعے سے انہوں نے اثرات ضرور قبول کیے جو ان کے فن ، فکر اور تکنیک پر نظر آتے ہیں۔خاص طور پر وہ ورجینا وولف سے بہت متاثر تھیں۔ان کے افسانوں میں جدت کے تجربات ہوتے رہے اور انہوں نے اپنے افسانوں میں جدید تکنیک اختیار کیں۔

قرۃ العین نے علمی اور تاریخی عوامل کو اپنے افسانوں کا جوہر بنایا۔ان کی گہری تاریخیت، قدیم ہند ایرانی، فلسفہ، دانشورانہ نقطہ نظر ، اعلیٰ طبقے کی علمی بصیرتیں، بالائی سطح کا اسلامی معاشرہ مغربی اثرات اور رومانی اسلوب ان کے افسانہ نگاری کے پہلو ہیں۔قرۃ العین حیدر اپنے ادب کو "پروستین" کہتی تھیں۔یعنی وہ تمام ہمہ گیر صورتیں جو کبھی ہماری ثقافتی زندگی اور آبا و اجداد کی میراث رہیں۔مگر وقت

کے جبر کے ہاتھوں ختم ہوتی چلی گئیں یا نئی صورت اختیار کرتی رہیں۔وہ اپنی غیر معمولی تخلیقی ذہانت کی وجہ سے اپنے افسانوں کو روایت اور جدت کے سانچوں میں ڈھالنے کا ہنر رکھتی تھیں۔

قرۃ العین حیدر کے یہاں " نسائیت" کا وہ مخصوص تصور نہیں جو مغرب کی دین ہے بلکہ ان کے افسانوں میں عورت کے متعلق بدلتے ہوئے رویے ضرور نظر آتے ہیں۔وہ اپنے نسائی شعور میں مثبت رویہ رکھتی ہیں جو باغیانہ نہیں بلکہ اپنے اندر ایک تہذیب اور شائستگی رکھتا ہے ان کے افسانوں کے مختلف نسائی کردار نسائی شعور کی علامات ہیں۔ان کے یہاں صرف عورت کے روایتی کردار ماں، بہن یا بیٹی کے نظر نہیں آتے بلکہ اعلیٰ تعلیم یافتہ ' ذہین، خود اعتماد اور باشعور عورت کا روپ سامنے آتا ہے جو جدید دور میں پوری توانائی کے ساتھ زندہ رہنا چاہتی ہیں۔

ڈاکٹر محمد حسن اس ضمن میں لکھتے ہیں کہ:

> " اس میں شک نہیں کہ قرۃ العین حیدر نے عورت کوکائناتی مسائل کا ایک حصہ بنا کر دیکھا ہے عورت یہاں عورت نہیں رہ گئی بلکہ ایک وسیع تر مخلوق کا جزہے۔پوری انسانی زندگی کی اکائی ہے جو ہر وقت اور تاریخ کا شکار بھی ہے اور شکاری بھی۔ان کے افسانوں میں یہی عورتیں محمد باغ کلب سے لے کر ہوائی اڈوں اور لندن کی محفلوں، ایران اور ترکی کی رہ گزاروں میں ایک نامعلوم سے مبہم درد کے ساتھ بھٹکتی نظر آتی ہیں۔"(۱)

ان کے فن میں بتدریج ارتقا ہوا۔موضوعات میں تنوع اور تخلیقی اعتبار سے بھی تبدیلی پیدا ہوئی۔ماضی پرستی، تقسیم کے اثرات ، ہجرت اور بے زمینی کا دکھ ، انسانی رشتوں کی پامالی، سماجی کشمکش، تہذیبی واخلاقی زوال ، سیاسی انتشار ' طبقاتی فرق' زندگی کے نئے تقاضے ، وقت کا جبر اور انسان کی بے بسی و بے چارگی وغیرہ جیسے موضوعات سے ان کی افسانہ نگاری کا دائرہ وسیع ہوا۔تجریدی عناصر بھی داخل ہوئے اس کے علاوہ ان کا احساس برتری اور خود مرکزیت کا عنصر افسانوں میں واضح نظر آتا ہے۔بعض اوقات ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اپنے افسانوں کا مرکزی کردار وہ خود ہیں۔ان کی اپنی شخصیت اور ماحول کی جھلکیاں واضح طور پر محسوس ہوتی ہیں۔ایک مخصوص تہذیبی فضا سانس لیتی ہے۔ایک دکھ کا ' اس کی شدت کا احساس ہر جگہ کار فرما ہے۔جو عظیم تر تہذیبی اقدار کے ٹوٹنے کا المیہ ہے۔یہ المیہ

گہری فلسفیانہ معنویت کو جنم دیتا ہے۔وہ شعور کی رو سے لا شعور کے تجزیے بھی کرتی ہیں۔تجریدی اور علامتی اسلوب بھی اختیار کرتی ہیں۔ان کے افسانے اختصار نہیں بلکہ طوالت کے حامل ہوتے ہیں۔فکری اور فنکارانہ حسیّت کے کامیاب نمونے ان کے افسانوں میں موجود ہیں۔وہ کسی بھی پہلو' کسی بھی اندازِ زندگی او ر اپنے کسی تجربے اور مشاہدے کو افسانوی پیکر عطا کرنے کی قدرت رکھتی ہیں۔ساتھ ہی لفظی حسیّات کو برتنے کا بھی فن جانتی ہیں۔ان کے ہر لفظ میں معنی کا جہان آباد ہے جو مختلف پرتیں رکھتے ہیں اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ ان کا ذہن اور سوچ تنگ نہیں۔وہ ہر معاملے میں وسیع القلب ہیں۔مذہب' تہذیب، سماج، زبان، نسل کسی بھی قسم کے تعصب کی روادار نہیں۔ان کا مسلک انسان دوستی ہے جو کسی تعریف کو نہیں مانتا۔

ان کے افسانوں کے مجموعے اسلوب اور مواد کے لحاظ سے ندرت اور جدت کے اعلیٰ نمونے فراہم کرتے ہیں۔"ستاروں سے آگے "،" پت جھڑ کی آواز '،" شیشے کے گھر " ،" جگنوؤں کی دنیا "، "روشنی کی رفتار " وغیرہ۔ان کی فنی و فکری جہتوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

"روشنی کی رفتار " کے افسانے قرۃ العین حیدر کے رومانی طر ز نگارش، فکر و فلسفہ، گہری تاریخی رمزیت اور تخلیقی ذہانت کے شاہکار ہیں۔یہ افسانے نہ صرف ان کے رومانی تخیل، نفسیاتی اور فلسفیانہ فکر ان کے گہرے مطالعہ و مشاہدے اور فن کے تجربات کا نہ صرف امتزاج ہیں بلکہ ان میں افسانے کے فن کی جدید ترین تیکنیک بھی استعمال کی گئی ہےں۔"جگنوؤں کی دنیا " یہ افسانہ قرۃ العین کے حسین تخیل اور ایک خاص طرز زندگی کا ترجمان ہے اور ماضی کے حسین لمحوں کا سفر ہے۔افسانے کا آغاز بڑے دلچسپ فقرے سے ہوتا ہے :

> "بیکٹ ہاؤس،الموڑہ کے برآمدے پر چُڑا کر کھانے کے لیے مثالی کھٹے انگوروں کی بیل پھیلی ہوئی تھی۔"(۲)

پورے افسانے میں ایک خاص گھریلو فضا نظر آتی ہے۔اور کرداروں میں بھی ایک فطری بے ساختگی دکھائی دیتی ہے جو روز مرہ کے معمول کے کام انجام دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔عذرا آپا ، امتیاز بھائی ، فہمیدہ ،' زلیخا ' پارے میاں' اچھو ' ثمن آپا یہ سب اس رومانی فضا کے کردار تھے جن کی معصومیت ان کی سرگرمیوں' ان کی باتوں میں نظر آتی ہے۔قرۃ العین حیدر ماضی کے ان لمحوں کو

گہرے تاثر کے ساتھ پیش کرتی ہیں جو انسان کے ذہن میں ہمیشہ آباد رہتے ہیں۔بچوں کی معصومیت کے بڑے خوبصورت انداز دل کش رنگوں سے بیان کیے ہیں۔ بچپن کی یادیں' انمول لمحات ' چمکتے روشن پل سب جگنوؤں کی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں اور جگنو کی روشنی کی مانند ہی جگمگا کر غائب ہوجاتے ہیں۔ جیسے وہ لمحے کبھی آئے ہی نہ تھے۔ہم سب اپنے بچپن کی معصوم شوخ حسین دنیا میں جو اب ماضی بن چکی ہے ان جگنوؤں کو تلاش کرتے ہیں۔وہ چھوٹی چھوٹی تفصیلات کو بیان کرتی ہیں جس سے ایک تاثیر پیدا ہوجاتی ہے اس پر ان کی کیفیت آفرینی شوخی ورنگینی اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے افسانے جدت پسندی کے بھی تقاضے پور ے کرتے ہیں وہ اپنے اسلوب میں ماضی پرست یا قدامت پسند نہیں وہ نئے نئے اسلوب تراشتی ہیں ان کے افسانوں میں تجریدیت بھی پائی جاتی ہے مثلاً افسانہ " یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے " میں انہوں نے تمارا کی ذہنی کیفیات کو تجری اسلوب میں پیش کیا ہے لیکن اس میں ابہام نہیں بلکہ ایک تاثر انگیز فضا کا احساس ہوتا ہے۔

اس افسانے میں مرکزی کردار تمارا کا ہے اور دیگر کرداروں میں مختلف ممالک سے تعلق رکھنے والے لوگ ہیں جو جرمنی کے یونیورسٹی ٹاؤن میں ملتے ہیں مختلف تہذیبوں سے تعلق رکھنے والے لوگوں کے خیالات ان کی فکر میں مصنفہ کا اپنا ادراک کام کرتا ہے وہ سب اپنے اپنے تجربات بیان کرتے ہیں قرۃ العین حیدر کا شعری اسلوب بھی تاریخی شعر کے ساتھ نظر آتا ہے ڈاکٹر نصرت الدین جس سے تمارا کادلی تعلق تھا اس کی تصویر اخبار کی شہ سرخی کے ساتھ چھپی تھی یہ نام اس کا اصلی بھی نہیں تھا۔ایک طیارے پر دستی بموں ا ور مشین گنوں سے حملہ کرتے ہوئے اس نے خود کو بھی دستی بم سے ہلاک کرلیاتھا پھر ٹی وی پر تمارا نے اس کی مسخ شدہ لاش بھی دیکھ لی تھی اس کے ذہن میں مختلف تصویریں گھومتی رہیں عجیب عجیب آوازیں آتی رہیں وہ نفسیاتی طور پر شدید کیفیت کا شکار ہوگئی نیم بے ہوشی کی حالت میں عجیب تجربات کا سامنا کرتی ہے جیسے وہ ان چیزوں کو اصلی شکل میں محسوس کرتی ہے قرۃ العین نے تمہارا کے اس تجریدی تجربے کو بڑی خوبصورتی اور مہارت سے پیش کیا ہے اس کی ذہنی کیفیات کا جائزہ لیا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانے میں اساطیری اور علامتی انداز کی بھی کارفرمائی ہے وہ ماضی میں سفر کرتے ہوئے ہزاروں سال پرانی تاریخ و تہذیب کو اپنے فن کے دائرے میں قید کرلیتی ہیں بقول ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان:

> ان کی تاریخی و تہذیب معلومات کا دائرہ اتنا وسیع ہے کہ جہاں انہوں نے جدید انسانوں کومختلف حیثیتوں سے عصری حقائق زندگی کا ترجمان بناکر پیش کیا وہیں ان کے بلند پروازِ تخیل نے وقت کی دیواریں پھاند کر صدیوں پرانی تاریخ تہذیب وکلچر کا احاطہ بھی کرلیا ان کی فکر رسا یونان' مصر'بابل 'چین 'ایران غرضیکہ مغرب و مشرق شمال و جنوب سب پر محیط ہے وہ اساطیری قصوں روایت عقائد وتوہمات اور حکایات کے ذریعے ہماری تہذیبی جڑوں کی تلاش کرتی ہیں۔"(۳)

وہ اپنی گمشدہ تہذیب کا ماتم نہیں کرتیں بلکہ جدت پسند تہذیب کی ان غلط روایات سے پیدا ہونے والی بے زمینی کو بھی پیش کرتی ہیں۔

افسانہ ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی میں اساطیری اور تاریخی و تہذیبی رجحان دکھائی دیتا ہے افسانے کا مرکزی کردار وقت کی جبریت کا شکار ہے۔بیکاشی فقیر عہد حاضر کا سفرکرکے دوبارہ وقت کی گپھا میں گم ہوجاتے ہیں۔

قرۃ العین نے بیکتاشی طریقت کی ایک رسم کو بیان کیا ہے جس میں اس فقیر نے پٹکے کی گرہ باندھی اور کھولی اور دوبارہ یہ عمل کیا۔

> میں شر کو باندھتا اور خیر کو کھولتا ہوں میں جہالت کو باندھتا اور خوف الٰہی کو کھولتا ہوں طمع کو باندھتا اورفیاضی کو کھولتا ہوں میں عجز و انکار کی درانتی سے پرہیز گاری کی فصل کاٹتا ہوں میں خود آگہی میں بوڑھا ہوتا ہوں اور صبر کے تنور میں اپنی روٹی پکاتا ہوں۔(۴)

قرۃ العین کا یہ اساطیری اسلوب افسانے میں نئی معنویت دریافت کرتا ہے ایک ایک جملہ میں فکر اور فلسفے کی نئی راہیں کھلتی جاتی ہیں بصیرت رکھنے والے قاری ان کے ایک ایک حرف سے

عرفان حاصل کرتے ہیں پورا افسانہ پڑھنے کے بعد روحانی بالیدگی پیدا ہوتی ہے۔فکر او روح کا یہ رشتہ قرۃ العین کے افسانوں کی شناخت ہے۔اس افسانے میں قرۃ العین خود ایک نسائی وجود کے ساتھ مرکزی کردار کی حیثیت سے نظر آتی ہیں۔جو علمی ،تاریخی اور تخلیقی صلاحیت کا حامل ہے۔خاص بات یہ کہ ان کے یہاں نسائیت کے عناصر کی پیش کش ایک بدلے ہوئے رویے کی جستجو کا جواز پیش کرتی ہے۔

قرۃ العین کا افسانہ "روشنی کی رفتار" سائنس فکشن سے تعلق رکھتا ہے جس میں خلا باز خاتون ڈاکٹر مس پدما میری ابراہم کرین ایک راکٹ کے ذریعے سفر کرتی ہوئی ۵۱۳۱ ق م کے مصر میں پہنچ جاتی ہے۔یہ حال سے ماضی اور ماضی سے حال کی سمت سفر کرنے اور صدیوں پرانی تاریخ کو جدید دور کے انسان کو کھلی آنکھوں اور ذہن سے دیکھنے اور سوچنے سے تعلق رکھتا ہے۔یہ انسان کی خواہشات میں بھی شامل ہے۔اکثر فلمیں اس موضوع پر بنائی گئی ہیں جس میں ٹائم مشین کے ذریعے انسان ماضی میں پہنچ جاتا ہے۔قرۃ العین کے تخیلی ذہن نے بڑی خوبصورتی سے ماضی کے اس سفر کو پوری تاریخی معلومات اور شعور سے پیش کیا ہے اس عہد کا موازنہ بھی اپنے عہد سے کرتی ہیں۔

قرۃ العین نے اس حقیقت کو بھی پیش کیا ہے کہ انسان ایک زمانی وجود رکھنے کی وجہ سے وقت کے امتحان کو سہتا ہے اور اپنی مرضی سے تاریخ کو بدل نہیں سکتا نہ ہی وہ نظام قدرت میں تبدیلی لاسکتا ہے اگر وہ ایسا کرتے ہیں تو ڈاکٹر پدما اور ثوث (جو کہ مصر کا باشندہ ہے) کی طرح مشکلات میں گرفتار ہوجاتے ہیں۔پدما مصر میں جا کر وہیں کی زبان بولنے لگتی ہے۔وہ وہاں کے تصویری رسم الخط کو پڑھنے پر بھی قادر تھی۔کتب خانے میں اس نے مذہب' اخلاق ' قانون ' طب ' علم ' نجوم' خلابت ' ریاضی' اقلیدس' سفر نامے ناول وغیرہ دیکھے۔ان کے علوم و فنون سے واقفیت حاصل کی اس نے برٹش میوزئم میں رکھی جانے والی باریک خط میخی میں کندہ ایک لوح دیکھی تھی جو اب اسی عہد میں دیکھ رہی تھی۔پدما ثوث کو لے کر اپنے عہد میں آتی ہے جہاں ثوث نو برس گزارتا ہے لیکن وہ مطمئن نہیں ہوتا وہ اس زمانے کی سائنسی ترقی پر اعتراض کرتا ہے۔اس عہد کے فلسفے نظریات و خیالات پر تنقید کرتا ہے وہ طنز کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:۔

> "تمہارے مذاہب' فلسفے ' اخلاقیات ' نفسیات .... تمہاری دیومالائیں، نظریہ تثلیث' روحانیت یہ وہ سب عین سائنٹفک ہیں تمہاری جنگیں ہیومنزم پر مبنی

ہیں۔ تمہارا نیو کلیر بم بھی خالص انسان دوستی ہے نا؟ تمہاری روشنی کی رفتار بہت تیز ہے۔ "(۵)

وہ اسے لے کر واپس ۶۰۳۱ ق میں چلی جاتی ہے جب وہ اسے چھوڑ کر واپس آنا چاہتی ہے تو اسے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا راکٹ غائب ہے۔ ایک عبرانی میخائل بن حنان بن یعقوب اس میں بیٹھ کر اس کی دنیا میں جاچکا ہے۔ ثوث اسے تسلی دیتا ہے کہ وہ دوبارہ واپس ضرور آئے گا لیکن پدما اس بات کا انکشاف کرتی ہے کہ یہ راکٹ روشنی کی رفتار سے آگے صرف چار مرتبہ سفر کرسکتا ہے اور اب ایسا ناممکن ہے۔ ابدی جلا وطنی اس کا مقدر بن چکی تھی۔ قرۃ العین حیدر کے متعدد افسانوں میں عورت کی ازلی و ابدی جلاوطنی کو اسطوری معنویت کے ساتھ بیان کیاگیا ہے .... بے زمینی و بے مکانی اسے اداسی و تنہائی سے ہمکنار کرتی ہے۔

" حسب و نسب" یہ افسانہ بھی ایک تہذیبی پس منظر رکھتا ہے۔ اس کا مرکزی کردار چھمی جو ایک بھرے پرے گھر کی فرد ہے لیکن بالکل تنہا رہ جاتی ہے یہ اس گھر کا المیہ ہے جو ایک سماجی المیہ بن جاتا ہے چھمی اپنے تایا کے بیٹے اجو سے بچپن ہی سے منسوب تھی چھمی کے والدین اور پھر اجو کے والدین بھی انتقال کرجاتے ہیں۔ چھمی اس گھر میں اکیلی رہ جاتی ہے ان کی عمر بڑھتی جاتی ہے مگر جو لکھنو جاکر واپس نہیں آتے اور جب واپس آتے ہیں تو کسی کلو نامی عورت کے ساتھ جس سے بات کرنا بھی چھمی پسند نہیں کرتی انہی حالات میں ملک تقسیم ہوا اور اجو بھی اس میں مارے گئے۔ چھمی کو یوں لگا جیسے وہ بیوہ ہوگئی ہو۔ ایک انسیت جو انہیں اجو سے تھی اور وہ محبت جو ان کے دل میں تھی ہمیشہ قائم رہی۔ وہ اس کی بیوی تو نہ بن سکی مگر خود کو بیوہ سمجھ کر سفید دوپٹہ منہ پر ڈال کر رونے لگتی ہے۔ پھر ان کی زندگی بالکل خالی ہو کر رہ گئی۔ وہ اپنے آبائی گھر کو چھوڑ کر دہلی چلی جاتی ہیں اور مختلف گھروں میں کام کرتی رہیں۔ وہ وقت کے دھارے میں بہتی چلی گئیں مگر وہ اپنی خاندانی آن بان کو سلامت رکھنا چاہتی تھیں۔ ان کا اعتبار قائم تھا۔ پران اقدار اور تہذیبی روایات کو وہ اپنا تحفظ سمجھتی تھیں اور آخر میں وقت کی ستم ظریفی کہ وہ ایک طوائف کے گھر میں رہنے لگیں مگر ان کی سادگی کہ وہ اس کو نہ سمجھ سکیں او راسے سہارا سمجھ کر شکرگزار ہوئیں۔

"چھمی بیگم نے اپنی کوٹھری میں جا کر ایک بار پھر جانماز نکالی وضو کیا اور نفل پڑھنے لگیں اور اس رب ذوالجلال کا شکر ادا کیا جسے اپنے بندوں پر صرف دو وقت ہنسی آتی ہے اور پاک پروردگار نے ان کے باپ دادا کی لاج ان کے حسب نسب کی عزت رکھ لی ایک بار پھر ایک شریف گھرانے کی حق حلا ل کی کمائی میں ان کا حصہ لگادیا۔"(۶)

چھمی اوسط درجے کے زمیندار گھرانے کی نمائندہ ہیں اور اپنے زمانے کی تہذیب کی علامت بھی وہ تہذیب جو زوال کا شکار ہوئی۔انہوں نے ساری زندگی مشکل حالات میں گزارنے کے باوجود صبر و شکر کا دامن ہاتھ سے نہ چھوڑا۔ڈاکٹر خورشید زہرا عابدی لکھتی ہیں :

" اس کہانی میں ایک مختصر رسم و رواج کی پابندی اور تہذیبی فضا آفرینی ہے۔قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانے میں کرداروں کے عمل کے وسیلے سے ایک تہذیب کی موت اور دوسری کی پیدائش و نشو و نما کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے چونکہ وہ جاگیر داری دور کی اعلیٰ قدروں کی ترجمان ہیں اس لیے اس خاص طبقے کے زوال اور کلچرل کے مٹ جانے کا غم ان کا اپنا غم ہے۔کہانی میں چھمی بیگم کے رومان کی برفیلی چادر کے نیچے چھپی ہوئی سسکیوں' اندوہ گیں مسکراہٹوں اور درد و غم کی کسک و کرب اور ٹیسوں کا اظہار ہے عورت کو ہر حال میں اپنی زندگی میں مرد کے سہارے ایک مستقل سہارے کی ضرورت ہوتی ہے۔یہ افسانہ محبت کی ناکامی اور جذباتی جھٹکوں سے وابستہ ہے۔اس افسانے کی کردار تلاشِ محبت ، فریب خوردگی ' شکست کواب کے احساسِ ہزیمت میں مبتلا رہی ہے۔ہندوستانی معاشرہ سدا سے عورت کا استحصال کرتارہا محبت و وفا عورت کے لیے قدرے الاقدار کی حیثیت رکھتی ہے۔وہ دھوکے کھا کر بھی ان کا دامن نہیں چھوڑتی۔اس افسانے کا خلاصہ محرومی اور انتظار ہے۔"(۷)

یہاں بھی تنہائی اور اداسی عورت کا مقدر بنتی ہے۔جو ایک مرد نے اس کے لیے بطور سزا تجویز کردی ہے۔دربدری اس کی قسمت بن چکی ہے۔ایک اور قابلِ ذکر افسانہ' نظارہ درمیاں ہے ' ہے جس کا مرکزی کردار پیروجا ہے۔جو خورشید عالم کی محبوبہ ہے۔خورشید عالم ایک غریب اوربے روزگار انجینئر ہے۔الماس اپنی دولت سے انہیں خرید لیتی ہے زندگی کی آرام و آسائشات انہیں حاصل ہوجاتی ہیں۔الماس سے شادی کے باوجود وہ پیروجا کو نہیں بھول پاتے۔پیروجا محبت ' انتظار ناکامی جیسے المیوں کا شکار ہے۔دونوں ایک دوسرے کی زندگی سے نکل جاتے ہیں لیکن ان کی روحیں ایک رہتی ہیں۔پیروجا کی موت کے بعد اس کی آنکھیں اس کی وصیت کے مطابق نکال لی جاتی ہیں اور ایک بیوہ تارا بائی کو لگادی جاتی ہیں۔اپنے محبوب کو دیکھنے کی خواہش مند آنکھیں وہ نرگسی آنکھیں جو اس کے محبوب کو بے حد پسند تھیں۔اس کی آنکھیں اس کے محبوب کی امانت تھیں۔تارابائی ملازمہ کی حیثیت سے خورشید عالم کے گھر جا پہنچتی ہے وہ خورشید عالم کی ہر چیز کو بڑی محبت سے دیکھتی ہے۔اس کی آنکھوں میں پیروجا کی محبت سمائی ہوئی تھی۔خورشید عالم اس کی آنکھوں کو دیکھ کر گم سے ہوجاتے۔آخر ایک دن ان پر یہ راز منکشف ہوجاتا ہے کہ پیروجا ہی کی آنکھیں تارابائی کو لگائی گئی تھیں ان کی محبت ہمیشہ کے لیے امر ہوگئی تو سامنے ہے اپنے بتلا کہ تو کہاں ہے کس طرح تجھ کو دیکھوں نظارہ درمیاں ہے محبت تمام دنیاوی ' سماجی ' جسمانی' فاصلوں کو مٹا کر روحانی نظارہ بن کر درمیان میں رہ جاتی ہے۔

قرۃ العین کا یہ افسانہ ایک روحانی احساس و کیفیت لیے ہوئے ہے اور بڑے تاثر کے ساتھ محبت کے دکھ کو ابھار گیا ہے۔اس افسانے میں مشکل پسندی نہیں نہ کوئی تہذیبی ' سائنسی یا اساطیری انداز سے کہانی کو الجھانے کی کوشش کی گئی بلکہ نہایت خوبصورتی اور سادگی سے محبت کی حقیقت کو بیان کیاگیا ہے۔خاص طو رپر عورت کی محبت او ر وفا کی انتہا اس افسانے میں اہمیت کی حامل ہے۔" پالی ہل کی ایک رات " ایک تمثیل ہے جس میں ایک پراسر ار کہانی اور ماحول ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مصنفہ نے تمثیل کے مطابق اسٹیج کی آرائش' کرداروں کی پیش کش ' مکالمے ' تجسس' چونکادینے والا انجام تمام عناصر کا خیال رکھا ہے۔ابتدا میں ہماری ملاقات دو مرکزی کردار رودابہ اور ہومانے نامی دوبہنوں سے ہوتی ہے جو بہت مذہبی اور عبادت گزار ہیں۔رودابہ پیانو بجاتی رہتی ہے انہیں ہوشنگ کا انتظار ہے باہر شدید بارش ہورہی تھی۔ایک لڑکا خانم گل چہرہ اور دارب ان کے گھر میں پناہ لیتے ہیں۔

دونوں اپنا تعارف کراتے ہیں۔ پیانو پر ہوشنگ کی خوبصورت تصویر سجی ہے جو رودابہ کا منگیتر ہے۔وہ دونوں اپنے بارے میں بتانے کے لیے بے چین ہیں رودابہ بتاتی ہے کہ اس کا منگیتر ہوشنگ اس سے بے پناہ محبت کرتا تھا لیکن غربت کی وجہ سے اس نے دولت مند فیروزہ سے شادی کرلی۔یہ سوچ کر کہ وہ بوڑھی ہے جلد ہی مر جائے گی لیکن وہ زندہ رہی۔ہوشنگ لمبی لمبی رقمیں اڑاتارہا۔آخر تنگ آکر ۸۱ ویں سالگرہ کے موقع پر خود ہی گھر کو آگ لگادیتا ہے اس کے ایک ہم شکل لاش ملنے پر لوگ اس کو مردہ سمجھنے لگتے ہیں۔ ہوشنگ خود روپوش ہوجاتا ہے۔ فیروزہ نے اس کا ڈیتھ ماسک یادگارکے طور پر منوالیا جو بعد میں چوری ہوگیا۔فیروزہ ان دونوں بہنوں کے ساتھ ایک ہی گر میں رہنے لگی مگر لا تعلق سی۔ دونوں بہنوں کا کہناتھا کہ ہوشنگ اب بھی چھپ کر ان کے ساتھ ڈنر کرنے آتا ہے۔ پھر ہوما نے ایک وہیل چیئر پر ہوشنگ کے پتلے کو لے کر آتی ہے جس کے چہرے پر ڈیتھ ماسک ہے۔وہ دونوں اس پتلے کو سوپ پلاتی ہیں۔خانم گل چہر اور دارب دہشت زدہ ہو کر بھاگ نکلتے ہیں دونوں بہنیں انہیں پاگل اور مخبوط الحواس سمجھتی ہیں اور قہقہے لگا تی ہیں۔قرۃ العین نے بڑی خوبصورتی سے اس تمثیل کو اس پورے ماحول کے تاثر کے ساتھ پیش کیا ہے اور ایک نفسیاتی کج روی کو بیان کیا ہے بعض اوقات پاگل خود کو عقل مند اور دوسروں کو پاگل سمجھتے ہیں کیا حقیقت میں ایسا ہے ؟ اس کا فیصلہ کون کرے۔

روشنی کی رفتار کے دیگر افسانوں میں آئینہ فروش شہر کو راں' دریں گرد سوارے باشد شامل ہیں۔جن میں مصنفہ نے وقت کے تسلسل' سماجی و تاریخی حقیقتوں اور انسانی وجود کی ٹریجڈی کے تلازمات و تصورات کو بیان کیا ہے ہر جگہ ان کا سحر طراز قلم بلند تخیل' دور رس نگاہ ' زبان پر دسترس' انسانی شعور ' سب مل کر افسانوی منظر نامے کو اعتبار بخشتے ہیں "روشنی کی رفتار " میں قرۃ العین حیدر نے نسائی کردار کی شخصیتوں کی مختلف جہتیں پیش کی ہیں اس کی جسمانی ہیئت سے زیادہ اس کی روحانی اور نفسیاتی مسائل کو بیان کیا ہے اس کائنات میں مسلسل برسرِ پیکار عورت کے جسمانی ، رومانی اور ارضی وجود کی معنویت کا سراغ لگانے کی کوشش کی ہے ان کے پہلے افسانوی مجموعے "ستاروں سے آگے " سے لے کر "روشنی کی رفتار " میں عورت کے وجود کے مختلف رویے باطنی وظاہری صداقتوں کے ترجمان بنتے ہیں۔اس کا اپنا انفرادی وجود جو ریزہ ریزہ ہو کر فنا کی طرف جارہا ہے۔مرزاحامد بیگ لکھتے ہیں کہ :

"قرۃ العین حیدر کے اوّلین مجموعے "ستاروں سے آگے " میں خصوصاً بورژوا طبقے کی نوخیز لڑکی کے خواب بنے گئے ہیں' بے معنی محفلیں اور لایعنی مصروفیات۔"شیشے کے گھر " میں یہی لڑکی میچورٹی تک پہنچتی ہے۔"ستاروں سے آگے " کے افسانوں میں اس زمانے کا ہندوستان اور بنگال کا قحط دکھائی نہیں دیتا اس لیے کہ اس کے افسانوں کے موضوع بالائی طبقے کی محفلوں میں مائیکل انجلو موضوع بحث ہے۔لارنس اور آسکر وائلڈ کی دھوم ہے اور رمبا ، کتھا کلی اور برج کی محفلوں میں الجھے ہوئے بورژوا نسوانی کردار۔ یہ ان کی سچی پیش کش ہے۔لوئر مڈل کلاس اور مڈل کلاس کی عورت کی پیش کش کے برعکس قرۃ العین حیدر کی خاص عطا ہے۔"۔ (۸)

قرۃ العین حیدر کے ابتدائی افسانوں میں نسائی زندگی کی یہی بے باکی مگر دلآویزی ایک ساتھ نظر آتی ہے یہ نسائی کردار بظاہر تو بہت آرام دہ زندگی بسر کرتے ہیں۔ان کی محفلیں اور مصروفیات طرح طرح کی بحثیں ہر وقت کی زندگی کی رونقیں اور چہل پہل مگر اندرونی خاموشیاں اور تنہائیاں انہیں اداسی کے لامتناہی صحرا میں کھڑا کردیتی ہیں۔نسائی زندگی کی اصلی تصویریں اس انداز سے پہلی دفعہ قرۃ العین نے پیش کش کیں کیونکہ وہ اسی طرزِ حیات سے تعلق رکھتی تھیں۔خود قرۃ العین نے اس بات کا اعتراف کرتی ہیں کہ اس زمانے میں انہوں نے جو افسانے تخلیق کیے وہ موضوع اور تکنیک کے لحاظ سے اپنے وقت سے آگے تھے۔وہ باتیں ' وہ کردار ' وہ تصورات اس وقت اتنے عام فہم نہیں تھے لیکن آہستہ آہستہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ سب نے اپنی آنکھوں سے وہ سب کچھ دیکھ لیا اور وہ انوکھی زندگی سب کے لیے عام ہوگئی۔قرۃ العین پہلی جدید افسانہ نگار خاتون ہیں جن کے افسانوں میں عورت خود مختار اور ایک آزاد حسیت کے ساتھ جلوہ گر ہے۔اس وقت آزادی نسواں کی تحریک عروج پر تھی اور عورت کی سماجی و معاشی نظام میں مساوات کو بڑی اہمیت دی جارہی تھی۔قرۃ العین حیدر نے اس اہمیت کو سماجی و معاشی پس منظر میں دیکھنے کے بجائے خود اس کی ذات کے احساس ' اس کی ذہنی و نفسی کیفیات اور وجود کے اثبات میں تلاش کیا ہے۔یہ نسائی کردار فکری جہت اور جدید حسیت کے حامل ہیں اور ان کے لب ولہجے میں بھی یہ عنصر غالب نظر آتا ہے۔"

ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی میں عورت اپنی محبوب ہستیوں کو ڈھونڈتی ہے۔اس تلاش میں اس کی فریب خوردگی' خوابوں کی شکست' بے اعتباری اور ناکامی کا احساس سبھی کچھ موجود ہے۔وہ عورت کے مقدر کو زمانے اور تاریخ کے تناظر میں دیکھتی ہیں' اسی طرح" نظارہ درمیاں ہے۔" میں بھی پیروجا کی آنکھیں مرنے کے بعد بھی محبوب کے لیے اس کے دیدار کی منتظر رہتی ہیں اور اپنی تشنگی بجھاتی ہیں۔اسی طرح "روشنی کی رفتار" کی پدما خلاباز ہونے کے باوجود ازلی جلاوطنی کا شکار ہوجاتی ہے۔حسب نسب کی چھمی جو خاندانی روایات کا پاس کرتے ہوئے ساری زندگی محبت کا بھرم قائم رکھتی ہے۔یہ مختلف نسائی کردار کی عورت کی محرومی 'بد نصیبی' ناکامی اور نہ ختم ہونے والے انتظار کا المیہ ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر محمد حسن " عصری ادب " خواتین نمبر، ص ۴۴

۲۔ قرۃ العین حیدر "جگنوؤں کی دنیا" مشمولہ "روشنی کی رفتار " سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۵ءص ۵

۳۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان "اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ " ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس نومبر ۱۹۸۶ءص ۱۱۹

۴۔ قرۃ العین حیدر " ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی " مشمولہ "روشنی کی رفتار" سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۵ءص۸۸۔۸۹

۵۔ قرۃ العین حیدر ر"روشنی کی رفتار" سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۵ءص ۸۸۔۸۹۔۱۸۸

۶۔ قرۃ العین حیدر۔"حسب نسب" سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۵ء ص۱۸۸

۷۔ قرۃ العین حیدر خورشید زہرا عابدی, ترقی پسند افسانے میں عورت کا تصور , دلی یونیورسٹی ۱۹۸۷ءص ۲۱۰

۸۔ مرزا حامد بیگ "افسانے کا منظر نامہ " اردو رائٹرس گلڈ۔الہ آباد،ص ۳

ڈاکٹر ظفر احمد
استاد، شعبہ اردو
نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لنگویجز، اسلام آباد

۱۹۸۰ءتک پاکستان میں اُردو اِملا اور رسم الخط کی تحقیق

There were many things that played a significant role in the Pakistan Movement and Urdu language was among them. Urdu-Hindi controversy divided the Indian Leaders who were supporting the unity of Indian people in the beginning. Indian Muslims preferred Urdu and they started working to promote Urdu through various techniques like developing grapheme research. This practice continued in Pakistan and many significant books have been published on Urdu grapheme. Individuals as well as organizations made efforts to promote Urdu and this article discusses some of the major works of post-freedom ear.

تحریک پاکستان کے پس منظری مطالعے سے یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ اس تحریک کو مہمیز کرنے میں اُردو زبان نے بھی اہم کردار ادا کیا تھا۔ اردو ہندی تنازعے نے ہندوستان کے جید رہنماوں کو جو ہندو مسلم اتحاد کے پرچارک تھے اور برطانوی سامراج سے آزادی کے لیے مشترکہ جدوجہد پر یقین رکھتے تھے، صف آرا کر دیا۔ ان وجوہ کے سبب جہاں اُردو لسانیات کے سرمائے میں عمومی اضافہ ہوا، وہاں اُردو املا اور رسم الخط کے تحقیقی سرمائے میں قابل ذکر کام سامنے آیا۔ پاکستان میں اردو لسانی تحقیق کا یہ سفر جاری رہا اور اس میں روایتی طریقہ ہائے کار کے ساتھ جدید لسانیاتی رویے بھی سامنے آنے لگے۔ اس قدیم و جدید لسانی سرمائے سے جہاں تحقیق کے لیے مضبوط بنیادیں فراہم ہوتی ہیں وہاں بعض مسائل کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس ضمن میں اگر ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی کے اس جملے کو سامنے رکھا جائے تو صورتحال کا اندازہ لگانے میں آسانی ہو گی۔ 'جامع القواعد' کے پانچویں باب میں انہوں نے اردو املا یا ہجا پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے۔

ہمارے قواعد نویسوں نے ہجا اور حروف تہجی کے سلسلے میں بھی بڑی الجھادینے والی باتیں کی ہیں۔[۱]

ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی نے یہ دراصل مولوی عبدالحق کے بیان کے جواب میں کہا ہے کہ جس میں مولوی صاحب نے حروف کو ملکوں کے ساتھ مخصوص کرتے ہوئے انسانی گلے کو آلہ موسیقی سے مشابہ قرار دیا تھا۔ اور ہر ملک کے باشندوں کو اپنی مخصوص آوازیں ادا کرنے پر قادر اور اجنبیوں کو اس سے معذور کہا تھا۔ انہوں نے

مولوی صاحب سے اختلاف کرتے ہوئے نہایت تفصیل کے ساتھ جدید لسانی مطالعات کی روشنی میں اردو املا کا جائزہ پیش کیا ہے۔ ان مطالعات کا لب لباب یہ ہے کہ حروف کو کسی خاص ملک یا خطے کے ساتھ منسلک نہیں کر سکتے۔ رومن اور ابجد کی مثال یہاں پیش کی جاسکتی ہے جو نہ صرف اپنے ملکوں کی زبانوں کے لیے استعمال ہو رہی ہیں بلکہ دنیا کے دیگر خطوں میں مختلف خاندان سے تعلق رکھنے والی زبانیں بھی ان خطوں کو کامیابی سے استعمال کر رہی ہیں۔ یہاں انہوں نے اردو میں رسم الخط اور اصوات کے ضمن میں پائی جانے والی غلط فہمیوں کو صوتیات اور فونیمیات کے جدید مطالعوں کی روشنی میں دور کرنے کی کوشش کی ہے۔ حروف کے ساتھ اصوات کے بارے میں بھی انہوں نے دعویٰ کیا ہے کہ انسانی گلا ہر صوت ادا کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ البتہ زبانیں چونکہ چند مخصوص آوازوں پر مشتمل ہوتی ہیں اس لیے یہ مسئلہ انتخاب اور اختیار کا ہے۔ زبانوں کے اصوات بھی ارتقاءپذیر رہتے ہیں۔ یعنی وقت کے ساتھ ساتھ ان میں تبدیلیاں بھی واقع ہوتی رہتی ہیں۔ یہاں انہوں نے قدیم ویدک بولیوں اور عربی زبانوں سے بعض اصوات بطور مثال پیش کی ہیں۔

توضیحی صوتیات اور فونیمیات کی بعض اصطلاحات کے ضمن میں بھی انہوں نے اپنی رائے پیش کی ہے۔ مثلاً وتر ان الصوت کی اصطلاح کو وہ مناسب خیال نہیں کرتے۔ کیونکہ ان کا خیال ہے کہ انسانی گلے میں کوئی تار نہیں ہوتی۔ ان کی شکل تاروں کی بجائے انسانی ہونٹوں سے مشابہ ہوتی ہے۔ ' قدیم قواعد نویسوں کو انسانی آلات صوت کی ساخت کا تشریحی علم نہ تھا۔ انہوں نے آلات صوت کا ذکر کیا ہے جو کہ گمراہ کن ہے۔ ' ۲ انسانی گلے سے برآمد ہونے والی اصوات کی دو خاص قسموں کا ذکر کیا گیا ہے، کہ جن کو ادا کرنے میں ان وتر ان صوت کا کردار اہم ہے۔ بعض آوازیں مخارج کے اعتبار سے ایک ہی زمرے میں شامل ہوتی ہیں، البتہ وتر ان صوت سے چونکہ ان کے گزرنے کا عمل مختلف ہوتا ہے لہذا ان میں فرق آجاتا ہے۔ یہ اقسام اسی بنیاد پر بنائی گئی ہیں کہ وتر ان صوت سے آوازیں کیسے گزر رہی ہیں۔ ان قسموں کے لیے انہوں نے صدائی اور غیر صدائی کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ اردو قواعد میں رائج ایک اور غلط فہمی کا تذکرہ کر کے طبعیاتی قوانین کے مطابق اس کی تشریح کی گئی ہے۔ یہ غلط فہمی طبیعاتی صوتیات میں رائج رہی ہے۔ انہوں نے قدیم رویوں کی نفی کرتے ہوئے اس عمل کی تشریح کی ہے کہ جس میں انسانی سانس گلے سے برآمد ہو کر مختلف واسطوں کے ذریعے سامع کے دماغ تک پیغام رسانی کا باعث بنتی ہے۔ یعنی اس عمل کے دوران سانس آلات صوت اور مختلف مخارج کی وجہ سے ایک خاص صورت اختیار کر کے جب ہونٹوں سے باہر فضا میں داخل ہوتی ہے تب فضا میں پہلے سے موجود ذرات میں ایک ارتعاش پیدا ہوتا ہے۔ ایک لہر سی بنتی ہے اور

پھر یہ لہر اپنی طافت کے مطابق فضا میں چاروں طرف سفر کرتی ہے۔ اس عمل کے دوران یہ نہیں ہوتا کہ متکلم کے منہ سے سانس کے ذریعے بر آمد ہونے والے فضائی ذرات خود ہی فضا میں سفر کر کے سامع کے کانوں سے ٹکراتے ہیں۔ بلکہ متکلم کے منہ سے ادا ہونے والی سانس فضا میں پہلے سے موجود ذرات میں ارتعاش پیدا کرنے کا سبب بنتی ہے۔ ذرات میں اٹھنے والی یہ لہریں صوت کی منتقلی کا باعث ہیں۔ ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی نے اس پورے عمل کی تشریح آسان لفظوں میں کر دی ہے۔ (۳)

اردو حروف تہجی کی تعداد بتا کر انہوں نے اس بحث کا آغاز کیا ہے۔ ان کے مطابق اردو میں اصوات خصوصاً ان اصوات کے لیے متعین حروف کے بارے میں تحقیقی رویوں کا فقدان ہے۔ ' ان علوم پر دنیا کی مختلف زبانوں میں برسوں سے اعلیٰ درجے کی علمی تصانیف شائع ہو رہی ہیں۔ لیکن اردو کے لیے یہ علم ابھی شجر ممنوعہ ہے۔'(۴) ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی نے اردو حروف کی تعداد باون بتائی ہے۔ جس میں تمام سادہ وہائیہ حروف کے علاوہ ایسے چار علامات بھی شامل ہیں۔(۵) اردو حروف کو مختلف ترتیب میں ظاہر کر کے انہوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ

> ایک ہی بنیادی ساخت کی علامت کو ذرا سا ردبدل کر کے ایک مختلف آواز کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ جن اشاروں یا علامتوں سے یہ فرق ظاہر کریں انہیں توضیحی علامات کہنا چاہیے۔ مثلاً ب، پ، ت، ٹ، ث میں بنیادی شکل ب ہے، جس میں نقطوں کی تعداد، ان کے محل وقوع اور یا نقطے کی جگہ خفیف ط کے استعمال سے پانچ مختلف آوازوں کو ظاہر کیا گیا ہے۔ یہ صورت اس وقت پیش آتی ہے جب کوئی زبان کسی دوسری زبان سے رسم الخط یا تحریر اخذ کرتی ہے۔(۶)

ان حروف کی تاریخ پر نظر کرنے کے علاوہ ان تبدیلیوں پر بھی نظر کی ہے جو ایرانیوں نے اپنی آوازوں کے لیے ان میں کیں۔ اردو کے لیے کی گئے اضافے اور خاص کر ان حروف کا ذکر کرتے ہوئے کہ جو خالص عربی اصوات کے لیے ہیں، ان کا استدلال ہے کہ چونکہ اردو میں عربی کلمات کی کثرت ہے لہذا ان حروف کو قائم رکھا گیا۔ نیز یہ چونکہ قرآن حکیم کا بھی رسم الخط ہے اور 'قرآن کے الفاظ میں کسی قسم کا صوتی یا تحریری فرق خلط مبحث کا باعث ہو سکتا ہے، اس لیے احتیاط کا تقاضا بھی تھا کہ کسی قسم کے کسی تغیر یا تصرف کو قبول نہ کیا جائے۔(۷) قرآنی الفاظ کے ساتھ ساتھ دیگر الفاظ بھی اردو میں داخل ہوئے لہذا قرآنی الفاظ کے معانی کی حفاظت کے لیے ان حروف کو بھی تبدیل نہیں کیا گیا۔ ایسے حروف جو عربی، فارسی اور اردو تینوں میں موجود ہیں یا کسی دو زبانوں میں ہیں، کے

درمیان امتیاز کے لیے ان کو مختلف نام دیے گئے۔ مثلاً ہائے فارسی، تائے ہندی، دال ہندی وغیرہ۔ اردو کے مرکب حروف جنہیں مخلوط بھی کہتے ہیں کے ضمن میں ان کا خیال ہے کہ اردو والوں نے سادہ حرف اور ہائے مخلوطی کے مرکب سے ان کے لیے حروف وضع کیے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کے مطابق ان حروف کی تعداد سترہ ہیں۔ (۸)

اردو رسم الخط کی جامعیت کا ذکر کرتے ہوئے انہوں نے لکھا ہے کہ عربی اور فارسی کے علاوہ اردو حروف تہجی میں ہند آریائی زبانوں کی آوازیں ادا کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔ اس خط کو لکھنے کے دونوں طریقوں یعنی نسخ اور نستعلیق کے مابین فرق کے علاوہ ہر خط کی خصوصیات نمایاں کی ہیں۔ بنیادی طور پر وہ خط نسخ کے استعمال کے حق میں ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ یہ خط طباعت کے علاوہ ٹائپ مشینوں کے لیے بھی بہتر ہے۔ (۹) اب چونکہ ٹائپ رائٹر کا استعمال ختم ہو گیا ہے۔ اور سارا کام کمپیوٹر پر منتقل ہو گیا ہے، لہذا نسخ کی یہ خوبی اب خوبی نہیں رہی۔ ابجد کے فوائد بتاتے ہوئے انہوں نے اس کے مختصر ہو جانے والی صلاحیت کی تعریف کی ہے۔ ان کے مطابق چونکہ اس خط میں حروف شکلیں بدلتے ہیں۔ شروع، درمیانی اور اختتام میں ان کی ہیت تبدیل ہوتی ہے۔ یوں ہر حرف کو بار بار پورا لکھنے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ یہ خوبی زبان سیکھنے کے دوران خامی میں بدل جاتی ہے۔ کیونکہ ہر حرف کی مختلف شکلیں یاد رکھنا اور پہچاننا خاصا مشکل کام ہے۔ البتہ ایک بار روانی حاصل ہو جانے کے بعد یہ خوبی کہلا سکتی ہے۔ اس خط کی دیگر خوبیاں گنواتے ہوئے انہوں نے دوبارہ اسکے قرآنی خط ہونے کا تذکرہ کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ مسلم دنیا میں سب اس خط سے مانوس ہیں۔ اس کے علاوہ پاکستان کی دیگر زبانیں بھی اسی خط میں تحریر ہوتی ہیں۔ یوں ان سب کے درمیان موجود رشتہ مزید پختہ ہو جاتا ہے۔ یہاں انہوں نے اس نکتے کی نشاندہی بھی کی ہے کہ خط سے زبان نہیں آجاتی لیکن کسی حد تک اس سے ایک انسیت اور فطری رغبت کا احساس ہوتا ہے۔

اردو حروف کی دشواریوں کا بھی ذکر شامل بحث ہے۔ پہلی دشواری ان کے مطابق اس خط کا صوتی نہ ہونا ہے۔ حروف صحیحہ تو کسی حد تک ایک ہی آواز کو ظاہر کرتے ہیں لیکن دقت صرف ان حروف میں ہوتی ہے جو بولنے میں ایک سی یا تقریباً یکساں آوازوں کے لیے استعمال ہوتی ہیں۔ (۱۰) ایسے حروف کے استعمال میں ان کا خیال ہے کہ اہل زبان بھی غلطی کر سکتے ہیں۔ انہوں نے اس کا حل یہ بتایا ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اور عربی فارسی کی صحت تعلیم کے بعد اس دشواری پر قابو پایا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کے مطابق اس سے بھی بڑی دشواری مصوتوں کو ظاہر کرنے میں پیش آتی ہے۔ اردو میں دس سادہ اور دس انفیائی مصوتوں کے لیے تین حروف، تین علامات اور نون غنہ کی مدد لی جاتی ہے۔ اس دشواری پر قابو پانے کے لیے انہوں نے عربی زبان کے ان علامات کا مطالعہ پیش کیا

ہے جنہیں اردو میں بھی استعمال کر سکتے ہیں۔ اردو میں چونکہ علامات کے استعمال میں کسی خاص قاعدے کی پابندی نہیں کی جاتی لہذا ان کے استعمال میں ہم آہنگی نہیں پائی جاتی۔ یہ اختلاف جزم اور سکون جیسی علامات میں زیادہ ہے۔

اردو حروف میں ایک حرف یا علامت ہمزہ بھی ہے۔ اردو لسانی ماہرین کے ہاں اس کی حیثیت و استعمال کے مسئلے پر بھی اتفاق نہیں پایا جاتا۔ ماہرین کے ایک بڑے طبقے نے اسے حروف میں شمار کیا ہے۔ جبکہ بیشتر کے مطابق ہمزہ حرف نہیں بلکہ علامت ہے۔ ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی بھی ہمزہ کے علامتی حیثیت کے قائل ہیں۔ انہوں نے عربی میں اس کی حیثیت بیان کرتے ہوئے اردو میں بھی اس طرح کے استعمال کی حمایت کی ہے۔

مولوی عبد الحق کا یہ کہنا درست ہے کہ اسے غلطی سے حروف میں شامل کر لیا گیا ہے، لیکن یہ کہنا درست نہ ہو گا کہ یہ در حقیقت ی اور واو کے ساتھ وہی کام دیتا ہے جو مد، الف کے ساتھ۔ یعنی جہاں ی کی آواز کھینچ کر نکالنی پڑے اور قریب دوی کے ہو یا جہاں واو کی آواز معمول سے بڑھ کر نکالی جائے، وہاں بطور علامت کے اسے لکھ دیتے ہیں۔ (۱۱)

بعض ایسی علامات جو اردو میں مختلف ادوار میں متعارف ہوئیں۔ لیکن جن کی حیثیت متفق علیہ نہیں، کے بارے میں بھی ڈاکٹر ابو اللیث نے گفتگو کی ہے۔ انفی مصوتوں کو تحریر میں نمایاں کرنے کے لیے پیش کی گئی علامات اور یائے معدولہ کے لیے تجویز کیے گئے خط کے بارے میں انہوں نے کوئی حتمی رائے قائم نہیں کی ہے۔ البتہ املا کے حوالے سے کچھ تسامحات کی نشاندہی کی ہے۔ ایک ایسی ہی غلط روش ہائے مختفی کے استعمال میں پائی جاتی ہے۔ انہوں نے اس طرز کو غلط قرار دیتے ہوئے اس کی حوصلہ شکنی کی ہے۔ اردو میں چونکہ فارسی دخیل الفاظ کی ایک بڑی تعداد مستعمل ہے۔ بیشتر فارسی کلمات جو الف یا زبر کی آواز پر ختم ہوتے ہیں، تحریر میں کے آخر میں ہائے مختفی لگانے کا رواج ہے۔ فارسی سے یہ چلن اردو میں رواج پذیر ہوا اور ایسے ہندوستانی کلمات جو الف یا زبر کی آواز پر ختم ہوتے ہیں، تحریر میں فارسی کے تتبع میں لکھا جانے لگا۔ ڈاکٹر صدیقی کے مطابق ' بعض لوگ اردو میں فارسی کی تقلید میں ہندی الفاظ کے آخر میں بھی یہ ہائے لکھتے ہیں۔ یہ صحیح نہیں ہے۔ (۱۲)

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی کتاب 'اردو زبان و ادب' میں اردو رسم الخط کے حوالے سے بحث کی گئی ہے۔ کتاب دو حصوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصے میں اردو زبان کے حوالے سے مضامین شامل ہیں۔ کتاب کا ساتواں اور آٹھواں باب رسم الخط، اردو رسم الخط، اردو اور انگریزی کے خط کے تقابلی مطالعے پر مشتمل ہیں۔ انہوں نے رسم

الخط کے ضمن میں عمومی بحث کی ہے۔ نیز ان کا انداز علمی و تحقیقی سے زیادہ تاریخی و جذباتی نوعیت کا ہے۔ زبان اور رسم الخط کے تعلق پر وہ رقم طراز ہیں۔

> زبان اور رسم الخط دو الگ الگ چیزیں نہیں ہیں۔ ان میں جسم اور روح کا تعلق ہے، اور ایک دوسرے سے جدا ہو کر زندہ نہیں رہ سکتے۔۔۔ رسم الخط زبان کا لباس نہیں بلکہ اس کی جلد کی حیثیت رکھتا ہے۔ (۱۳)

اس بیان سے رسم الخط کے بارے میں ان کے نظرئے کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ یوں ظاہر ہوتا ہے کہ جیسے رسم الخط کوئی آسمانی شے ہے جو اکمل ترین صورت میں زبان کے لیے نازل ہوا ہے۔ لہذا اب اس میں کسی ترمیم کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔ یہاں یہ نکتہ ذہن میں رہنا چاہیے کہ رسم الخط زبان کے تحریری اظہار کے لیے مقررہ نشانات یا علامات کا مجموعہ ہے، جو اس زبان کے بولنے والے یا تو خود تخلیق کرتے ہیں یا کسی دوسری زبان سے مستعار لے لیتے ہیں۔ یوں اس میں نہ صرف بہتری کی گنجائش موجود ہوتی ہے بلکہ اگر کسی دوسرے خط میں اگر اس کے زیادہ امکانات ہوں تو اسے اپنا لیا جاتا ہے۔ دنیا کی کئی اقوام کی مثالیں اس سلسلے میں ہمارے سامنے موجود ہیں، جنہوں نے اپنی زبان کا خط بہتر کیا اور بعض نے بالکل دوسرا خط اختیار کیا۔ دوسرا خط اپنانے میں البتہ ایک بڑی قباحت یہ ہے کہ پرانے خط میں محفوظ علمی و ادبی سرمایہ ضائع ہونے کا خدشہ ہوتا ہے۔ رسم الخط کے سلسلے میں کی جانے والی تعمیری تنقید کی حوصلہ افزائی کی جانی چاہیے۔ اور اگر خط میں موجود مسائل کو دور کیا جائے تو اس کا فائدہ زبان کو ہی پہنچے گا۔ اس کی ترسیل میں روانی آئے گی اور ابلاغ میں اضافہ ہو گا۔

اس تقابل میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی جانب سے متعدد بار اس نکتے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ چونکہ اردو ایک مخلوط زبان ہے اور اس میں عربی، فارسی اور ترکی زبانوں کے الفاظ شامل ہیں لہذا ضروری ہے کہ ان الفاظ کا املا برقرار رکھا جائے۔ یہاں وہ یہ بتانا بھول گئے کہ ترکی زبان کا اپنا خط بدل چکا ہے اور اب وہ لوگ رومن اختیار کر چکے ہیں۔ اگر وہ عربی اور فارسی الفاظ کے ضمن میں یہ استدلال بیان کرتے ہیں تو یہی رویہ اردو میں شامل دیگر زبانوں کے الفاظ کے ساتھ بھی رکھنا چاہیے۔ یہاں اردو میں شامل سنسکرت و دیگر ہندوستانی زبانوں کے الفاظ کا کیا جائے؟ کیا انہیں بھی اسی طرح لکھا جائے جس طرح وہ اپنے خط میں لکھتے ہیں؟ گزشتہ پچاس سالوں سے انگریزی الفاظ کی بڑی تعداد اردو میں شامل ہوئی ہے۔ اس ضمن میں کیا طریقہ اختیار کیا جائے؟ یہ ایسے سوال ہیں جن کا جواب ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے مضامین میں موجود نہیں۔ اگر اردو میں مستعمل عربی و فارسی الفاظ کے معنی میں

تبدیلی آئی ہے تو ٹھیک ہے کہ اب وہ اردو کا لفظ ہے لیکن املا میں ردوبدل گوارا نہیں۔ اور اگر لفظ کسی دوسری زبان کا ہے تو پھر املا میں بھی تبدیلی ممکن ہے۔

اس بحث میں انہوں نے اردو کے خط کے علاوہ ناگری اور رومن خط کا بھی تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ جس سے ان رسم الخط کی خوبیاں اور خامیاں سامنے آگئی ہیں۔ البتہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی جانب سے اکثر موقعوں پر اردو رسم الخط کے لیے تعریفی کلمات ان کے اس تقابلی مطالعے کی حیثیت پر سوالیہ نشان ڈال دیتے ہیں۔ انہوں نے یہاں اردو کے خط پر کیے جانے والے بعض اعتراضات کا جواب دینے کی بھی کوشش کی ہے۔ انہوں نے اردو حروف کی تعداد، ان حروف کی بدلتی شکلیں، ہم صوت حروف کی موجودگی، اعراب کی دشواریوں اور ٹائپ اور طباعت کی مشکلوں کے علاوہ دیگر اعتراضات کا تفصیلی جواب مثالوں کے ذریعے دینے کی کوشش کی ہے۔ اس ضمن میں بھی وہ اردو رسم الخط کا تقابل ناگری اور رومن سے کرتے ہیں۔

ڈاکٹر سہیل بخاری کا شمار اردو کے جدید ماہرین لسانیات میں ہوتا ہے۔ انہوں نے جہاں روایتی اردو قواعد اور اس کے آغاز وارتقاء کے مباحث میں حصہ لیا وہاں اردو لسانیات کی نئی تحقیقات میں بھی شامل ہوئے۔ اردو زبان کی صوتیات، فونیمیات پر ان کی مساعی قابل ذکر ہیں۔ اردو رسم الخط کے ضمن میں بھی ان کی ایک مستقل کتاب منظر عام پر آئی۔ اس کے علاوہ بھی اس موضوع پر ان کے مضامین مختلف رسائل و کتب کی زینت بنتے رہے۔ مذکورہ کتاب کے ابتدائی ابواب رسم الخط کی تعریف، تاریخ اور دیگر عمومی مباحث پر مشتمل ہیں۔ تیسرے باب سے اردو خط کا مختلف زاویوں سے جائزہ لینے کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ پہلے باب میں رسم الخط کی غایت اور ایک مناسب خط کی خوبیاں شمار کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

رسم الخط کی ایجاد زبان کی آوازیں قلمبند کرنے کے لیے عمل میں آئی تھی۔ اس کی بنیادی غایت آج بھی اس کے سوا کچھ نہیں ہو سکتی کہ وہ اس زبان کی تمام آوازوں کو جس کے لیے وہ ایجاد ہوئی تھی، اتنی صحت، صفائی اور سہولت سے محفوظ کرلے کہ پڑھنے والے کی زبان سے وہ آوازیں بالکل اسی طرح ادا ہونے لگیں جس طرح بولنے والے کی زبان سے نکلی تھیں۔ اس کی اسی صلاحیت کو اس کی خوبی قرار دے سکتے ہیں اور اس میں یہ صلاحیت صرف اسی وقت آسکتی ہے جب زبان کی ہر آواز کے لیے ایک جداگانہ حرف یا علامت مقرر ہو اور اس کے ہر حرف یا علامت سے صرف ایک ہی آواز نکلتی ہو۔ اس خوبی کو جانچنے کا دوسرا اصول یہ ہے کہ اس کے بول ارکان میں بٹے

ہوئے اس طرح دکھائی دیں کہ انہیں پڑھنے میں کوئی دشواری پیش نہ آئے جیسے اردو رسم الخط کے الفاظ 'چل کر، ہاتھی، چیرنا' وغیرہ۔(۱۴)

دوسرے باب میں مختلف رسم الخط کے حروف اور علامات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اردو کے حروف چونکہ بنیادی طور پر عربی سے آئے ہیں۔ لہذا اس ضمن میں عربی حروف کی تاریخ اور اس کے ارتقاء پر نظر کی گئی ہے۔ ہندوستان میں اردو کے لیے منتخب ہونے کے بعد اس خط میں ہونے والے اضافوں کا ذکر کرتے ہوئے اردو کی مخصوص آوازوں کے لیے وضع کیے گئے حروف کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ یہاں انہوں نے تجویز پیش کی ہے کہ کیونکہ دیوناگری کے برعکس ہر عربی حرف کا ایک نام بھی ہوتا ہے اور اردو میں بھی عربی کی تقلید میں حروف کو نام دیے گئے ہیں۔ لہذا نئے وضع کیے گئے حروف کو بھی نام دینا چاہیے۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے اس سلسلے میں نئے حروف کے ناموں کی ایک فہرست بھی پیش کی ہے۔

ایک باب الف اور ہمزہ کی بحث پر مبنی ہے۔ اول الذکر کا تو عمومی تعارف پیش کیا گیا ہے جبکہ ثانی الذکر کی بحث تفصیلی ہے۔ الف پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر سہیل بخاری نے اردو کے اس پہلے حرف کی خصوصیات بیان کی ہیں۔ الف اردو میں سُر اور اسُر دونوں آوازوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ یعنی جب یہ الف کسی لفظ کے شروع میں آئے تب یہ اسُر آواز ادا کرتا ہے اور جب کسی لفظ کے آخر میں آتا ہے تب سُر ہوتا ہے۔ (۱۵) الف کی اس بحث میں انہوں نے اردو صوتیات کے ایک 'گھپلے' کا ذکر کیا ہے جب ہجوں میں آخری الف کو سُر مانتے ہوئے بھی اسُر گردانتے ہیں۔ ڈاکٹر سہیل بخاری کا خیال ہے کہ الف اگر کسی کلمے کے آخر میں آئے تو اس کی اپنی حیثیت مصوتے کی ہو جاتی ہے اور اس کو کسی دوسرے مصوتے کی ضرورت نہیں ہوتی۔(۱۶) الف کی انفرادی خصوصیات بتاتے ہوئے عربی اور اردو میں الف کے استعمال میں موجود اختلاف کا بھی ذکر کیا ہے۔

حروف میں ہمزہ کی حیثیت واضح کرتے ہوئے ڈاکٹر سہیل بخاری نے رائے دی ہے کہ 'یہ اردو کا ایک چھوٹا سا حرف ہے جو حروف تہجی میں ی سے پہلے آتا ہے۔(۱۷) اردو علمائے لسان کے مابین ہمزہ کے ضمن میں ایک رائے نہیں پائی جاتی۔ بیشتر ماہرین ہمزہ کو حرف شمار نہیں کرتے۔ سطور بالا میں ڈاکٹر ابواللیث صدیقی اور دیگر کا اس بارے میں نقطہ نظر سامنے آچکا ہے۔ ڈاکٹر بخاری نے اس اختلاف کا ذکر کرتے ہوئے ان آراء سے اتفاق نہیں کیا ہے۔ ہمزے کی حیثیت کے بارے میں تین قسم کی رائیں پائی جاتی ہیں۔ ان کے الفاظ ہیں۔

کچھ لوگ اسے حرف مانتے ہیں اور کچھ غالباً اس کی چھوٹی جسامت ء کے باعث اسے حرف ماننے ہی سے انکاری ہیں اور صرف علامت کا درجہ دیتے ہیں، لیکن کچھ ایسے بھی ہیں جو کہتے ہیں کہ کہیں یہ حروف ہوتا ہے اور کہیں علامت بن جاتا ہے۔ مغرب کے ماہرین لسانیات اسے اُسر ماننے ہی سے انکاری ہیں، لیکن میرے نزدیک یہ اردو کا ایک اہم حرف ہے اور ایک نہایت ہی اہم آواز کا نمائندہ ہے اور کہیں بھی علامت نہیں بنتا۔[۱۸]

بقایا مضمون ہمزہ کو حرف ثابت کرنے کی مساعی پر مشتمل ہے۔ بحث کی ابتداء انہوں نے زبان کی بنیادی آوازوں کی تشریح سے کی ہے۔ ان کے مطابق زبان میں دو قسم کی بنیادی آوازیں یعنی سُر اور اُسر ہوتی ہیں۔ اُسروں کی تعریف بیان کرتے ہوئے انہوں نے ہمزہ کو بھی ان میں شامل کیا ہے۔ 'یہاں مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ ب، پ وغیرہ کی طرح ہمزہ بھی ایک اُسر (صوت صحیح) ہے اور اپنی ایک مخصوص آواز رکھتا ہے جسے بے رنگ کہہ سکتے ہیں۔[۱۹] دوسرے اُسر ڈاکٹر سہیل بخاری کے مطابق رنگین ہیں۔ البتہ انہوں نے اس کی تفصیل فراہم نہیں کی کہ کیسے ہمزہ بے رنگ اور دوسرے اُسر رنگین ہیں۔ مخرج کے اعتبار سے وہ اس آواز کو کنٹھی شمار کرتے ہیں، کیونکہ یہ کنٹھ سے نکلتی ہے۔

اَب اور آب میں موجود فرق کے ذریعے ہمزہ کی حقیقت بیان کی گئی ہے۔ ان دونوں کلمات میں الف کی جگہ ہمزہ بھی استعمال کرسکتے ہیں کہ اس سے آواز میں کوئی فرق نہیں پڑتا، اور ویسے بھی الف اور ہمزہ باہم متبادل ہیں۔ 'ہمزہ کے اُسر ہونے کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ اس کی جگہ دوسرے اُسر بھی بولے جاسکتے ہیں۔[۲۰] ایسے کلمات بھی مثال کے طور پر یہاں درج ہیں جن میں ہمزہ کو دیگر مصمتوں کی جگہ رکھ کر ان کا ہجا بتایا گیا ہے۔ اس فہرست میں اردو کے مقامی کلمات کی تعداد زیادہ ہے۔ اردو میں ان کلمات کو دوسرے طریقے سے لکھتے ہیں لہٰذا یہاں ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کے مطابق مصمتوں کی بصری اہمیت کے حوالے سے بیان کیے گئے دلائل سامنے آتے ہیں۔ چونکہ ڈاکٹر صدیقی اور بعض دیگر ماہرین لسان کلمات کے بصری اوصاف کی اہمیت کے قائل ہیں اور اردو میں دخیل ہم صوت مصمتوں کو ان کے اصل اور الگ حروف سے لکھنے کے حق میں ہیں۔ لہٰذا اگر یہاں اس رائے سے اختلاف کرتے ہیں تو پھر ہمزہ کا شمار بھی ہم صوت مصمتوں میں ہوگا۔ دوسری صورت میں اگر اسے منفرد مصمتہ تصور کرتے ہوئے ڈاکٹر سہیل بخاری کے بتائے طریقے کے مطابق کلمات میں الف کی جگہ لکھنا شروع کردیں تو اولاً اس طریقے کو رائج کرنے میں وقت لگے گا، ثانیاً اس سے ایسے کلمات کی بصری خوبی ختم ہوجائے گی۔

ہمزہ کی اس بحث میں انہوں نے اس آواز کو اسُر ثابت کرنے کے لیے مختلف کلموں میں اس کی موجودگی ثابت کرتے ہوئے اس کو تحریر میں بھی ظاہر کرنے کی بات کی ہے۔ بیشتر آوازوں میں الف اور اعراب کی مدد سے ہمزہ کو ظاہر کیا جاتا ہے جو کہ ایک غلط روش ہے۔ واو اور ہمزہ کے تعلق پر گفتگو کرتے ہوئے قدیم اردو سے ایسے کلمات پیش کیے ہیں جن کے املا کا طریقہ اب بدل چکا ہے۔' اردو کے ابتدائی واو ہمیشہ ہمزہ مضموم ہوتا ہے اور آخری واو صرف اس وقت ہمزہ کا بدل ہوتا ہے جب اس سے پہلے الف آیا ہو،[۲۱] ہمزہ اور ی کے مابین بھی کچھ ایسا ہی تعلق ہے۔ مثلاً لفظ کی آخری ی بھی ہمزہ کا بدل ہوتی ہے لیکن صرف اس وقت جب کہ واو کی طرح اس سے پہلے بھی الف آجائے۔ یہاں انہوں نے ایک اصول بھی وضع کیا ہے کہ جس کے مطابق اردو میں واو اگر لفظ کے شروع میں آئے تو ہمیشہ مضموم اور ی مکسورہ کا بدل ہیں۔ جبکہ اگر یہی صورت لفظ کے آخر میں پیش آئے تو پھر یہ ہمزہ کا بدل ہیں۔ اردو کی آوازوں کو ڈاکٹر سہیل بخاری نے اپنی اسی بدلاؤ والی خاصیت کے تحت دو زمروں میں تقسیم کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ہر زمرے میں شامل آوازیں مختلف الفاظ میں ایک دوسرے کی جگہ استعمال ہوتی ہیں۔ ہمزہ بھی اسی اصول کے تحت اپنے زمرے میں شامل دوسری آوازوں کے مقابل استعمال ہو سکتا ہے۔ چونکہ اردو میں ان کلمات کا طریقہ معین ہو چکا ہے لہٰذا ڈاکٹر سہیل بخاری کے بیان کردہ طریقوں کو بمشکل پذیرائی مل سکے گی۔ نیز ماہرین لسان کی ایک بڑی تعداد ان کے اس اصول سے اختلاف بھی رکھتی ہے۔ جس کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے مضمون کے آخر میں ہمزہ کی تیرہ خصوصیات بیان کی ہیں، جن میں چند اہم یہ ہیں۔

یہ سُر نہیں اسُر ہے اور سُروں کے مدار کا کام دیتا ہے۔ مخرج کے اعتبار سے کنٹھی اسُر ہے۔ سانس کی مقدار یعنی حجم کے اعتبار سے الپ پران (ہلکی آواز) ہے۔ ب، پ جیسے دوسرے تمام سُروں کے مقابلے میں اسے بے رنگ کہتے ہیں۔ [۲۲]

عربی زبان میں تین قسم کی 'ہ' ہیں جو ان کے مطابق اردو میں بھی مستعمل ہیں۔ اردو میں انہیں ہائے دو چشمی (ھ)، چھوٹی (ہ) اور بڑی (ح) ہے کے نام دیے گئے ہیں۔ بڑی ہے (ح) صرف عربی الفاظ میں جبکہ دو چشمی اور چھوٹی ہے اردو کلمات میں بھی استعمال ہوتی ہیں۔ ڈاکٹر سہیل بخاری کے مطابق ثانی الذکر کے استعمال میں اردو والوں کے ہاں اتفاق نہیں۔ یہاں کئی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں جن میں ان کی املا یکساں نہیں۔ ایک ہی کلمے کو کئی طرح سے لکھا گیا ہے۔ ڈاکٹر بخاری کا خیال ہے' اردو الفاظ کی کتابت میں ہائے مختفی کا کوئی کوئی جواز نہیں۔ ہمارے الفاظ رستہ، بھروسہ، کلکتہ، روپیہ اور نہ کی اصل رستا، بھروسا، کلکتا، روپیا اور نا (ں) ہے۔ [۲۳]

اردو املا کے ضمن میں پائے جانے والے اختلافی امور دور کرنے کے لیے پاکستان میں 'مقتدرہ قومی زبان' نے ایک کمیٹی قائم کی تھی۔ اسی نوع کا کام بھارت میں بھی ہوا تھا۔ ان کمیٹیوں کی سفارشات اب کتابی صورت میں موجود ہیں۔ بھارت میں یہ منصوبہ 'ترقی اردو بورڈ' ہند کی زیر نگرانی مکمل ہوا۔ ' ہائے مختفی' کے استعمال پر بھی ان کمیٹیوں نے اپنی آراء پیش کی ہیں۔ چند نکات کے علاوہ دونوں کے ہاں ایک ہی طرح کی سفارش ملتی ہے۔ عربی، فارسی اور ترکی کے ایسے الفاظ جن کے آخر میں 'الف' کی آواز ہے، انہیں ترقی اردو بورڈ کی سفارش کے مطابق 'ہ' سے مروج الفاظ کو 'ہ' ہی سے اور باقی الفاظ کو 'الف' سے لکھا جائے۔ ۲۴ رکنی پاکستانی کمیٹی نے دونوں طریقوں کو درست قرار دیا ہے۔ یعنی ایسے الفاظ 'ہ' اور 'الف' دونوں کے ساتھ لکھ سکتے ہیں۔ (۲۴)

حروف میم اور نون کے املا میں بھی ڈاکٹر بخاری نے کئی سوال اٹھائے ہیں۔ چونکہ یہ مصمتے انفیائی خصوصیات بھی رکھتے ہیں، لہٰذا دیگر زبانوں میں ان کا املا زیر بحث ہے۔ اردو میں چونکہ دخیل الفاظ کی ایک بڑی تعداد بھی ہے اور اس لیے ان حروف کے بہتر املا کے لیے چند تجاویز بھی دی ہیں۔ ان کے املا کے جو قاعدے مقرر کیے گئے ہیں وہ عربی اور دیگر زبانوں سے مختلف ہیں۔ اردو میں ان کی پیروی نہیں کرنا چاہیے۔ بطور مثال ایسے دخیل الفاظ کی فہرستیں دی گئی ہیں جن میں 'م' لفظ کے شروع، درمیان اور آخر میں آنے کی صورت میں مروج و صحیح املا کی نشاندہی کر دی گئی ہے۔ بیشتر الفاظ کا قدیم املا دیا گیا ہے جو کہ اب متروک ہے۔ اسی طرح اردو میں 'ن' کی تین قسمیں بولی جاتی ہیں۔ البتہ لکھنے کے صرف دو طریقے 'ن' اور 'ں' ہیں۔ 'حلقی نون کے لیے الگ سے ہمارے حروف ہجا میں کوئی حرف مقرر نہیں ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے ماہرین صوتیات اپنی زبان میں ابھی تک اس کی شناخت نہیں کر پائے ہیں۔ (۲۶)

اردو میں مختصر مصوتے تین ہیں اور ان کے لیے علامات بھی مختص ہیں۔ دیگر سادہ، طویل و انفی مصوتوں کو ظاہر کرنے کے لیے ایسی کوئی علامت مقرر نہیں۔ ڈاکٹر بخاری کے مطابق یہ اردو خط کی ایک بڑی خامی ہے۔ دنیا کے دوسرے خطوں (دیوناگری، رومن وغیرہ) میں حروف علت کا کام یہ ہوتا ہے کہ وہ حروف صحیحہ کو آواز ادا کرنے میں سہارا دیتے ہیں اور اردو زبان کے حروف علت اپنا تعارف کرانے، اپنی اصلیت ظاہر کرنے اور اپنی اصل آواز کے لیے اعراب یا علامات کا سہارا لیتے ہیں۔ ان کے مطابق اس کی وجہ عربی میں ان حروف کی دہری حیثیت ہے۔ یعنی 'الف کی طرح واو اور ی بھی کہیں سر کی اور کہیں اسر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ (۲۷) اس مسئلے کو دور کرنے کے لیے ڈاکٹر سہیل بخاری نے ان مصوتوں کے لیے کچھ علامات تجویز کی ہیں۔ یہ امر قابل تعریف ہے لیکن دیگر

ماہرین لسان کا اس بارے میں یک زبان ہونا اور اردو تحریر میں ان کو رواج دینا دراصل ایک مشکل مرحلہ ہے۔ حروف کے املا کے ضمن میں یہاں اس نکتے کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ مروجہ املا کی تبدیلی ایک مشکل مرحلہ ہوتا ہے اور اس سے کئی مسائل جنم لے سکتے ہیں۔ اسی لیے پاکستان وبھارت کی سفارشات املا کمیٹوں نے بیشتر موقعوں پر الفاظ کے مروجہ املا کو برقرار رکھا ہے۔ ڈاکٹر بخاری کے مطابق اردو کے علاوہ دیوناگری خط میں بھی ان مصوتوں کو ظاہر کرنے کے لیے دو علامات مقرر ہیں۔ اس کی وجہ ان کے مطابق یہ ہے کہ آریاؤں کے ساتھ یہ قدیم ایرانی کا یہ طریقہ ہندوستان پہنچا۔ البتہ عربی کے حوالے سے وہ خاموش ہیں، حالانکہ ابتداء میں خود انہوں نے عربی زبان اور خط کی مثال بھی پیش کی تھی۔

ڈاکٹر سہیل بخاری نے اسی باب میں 'واو' اور 'ی' کی تحریری صورتوں پر اپنا نقطہ نظر بیان کیا ہے۔ واو کی تین قسمیں عربی زبان میں موجود ہیں۔ ان میں سے ایک واو معدولہ ہے جو صرف تحریر میں استعمال آتا ہے، تلفظ میں ادا نہیں ہوتا۔ اردو میں ایسی کوئی آواز موجود نہیں ہے۔ اس سے انہوں نے نتیجہ نکالا ہے کہ یہ اردو کا حرف نہیں ہے۔[۲۸] اس دعوے کو ثابت کرنے کے لیے انہوں نے قدیم ویدک سنسکرت سے لے کر جدید ہند آریائی زبانوں تک میں اس کا استعمال دیکھا ہے۔ اس تقابل کے بعد وہ لکھتے ہیں۔

واو اردو کی بنیادی آواز نہیں ہے۔ جیسا کہ مندرجہ بالا مثالوں سے واضح کیا جاچکا ہے۔ البتہ یہاں اکا دکا ایسی مثالوں کی تشریح ضروری ہے جہاں بظاہر 'و' اور 'ب' کا تبادل نظر آتا ہے۔ یہ لفظ کا آخری مکتوبی واو ہے جو دراصل ہمزہ کی جگہ لکھا جاتا ہے۔ مثلاً تلاو اور تلاب (تالاب) میں 'و' اور 'ب' متبادل نظر آتے ہیں، لیکن تلاو کی اصل تلار یعنی ٹ ل ر ہے۔ اس لیے یہ دراصل 'و' اور 'ب' کے بجائے ہمزہ اور ب کا متبادل ہے۔ اس پوری بحث اور مندرجہ بالا مثالوں سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ 'واو' اردو کی آواز نہیں ہے اور 'واو' کا حرف عربی رسم الخط کے ساتھ ساتھ ہمارے یہاں درآمد ہوا ہے۔[۲۹]

اردو میں دو طرح کی 'ی' رائج ہیں۔ یہ حروف بھی بنیادی طور پر عربی زبان کے ہیں۔ یائے معروف کو اردو میں چھوٹی یے اور مجہول کو بڑی یے کہتے ہیں۔ ڈاکٹر بخاری کے مطابق اردو میں ان کے علاوہ ایک 'یے' ایسی بھی ہے جو عربی زبان میں نہیں ملتی، لیکن 'میرا'، 'تیرا' میں سنائی دیتی ہے اور بڑی یے (ے) ہی سے لکھی پڑھی جاتی ہے۔[۳۰] اردو میں 'یے' کا استعمال جن صورتوں میں رائج ہے، ڈاکٹر سہیل بخاری نے ان پر نظر کی ہے۔ اس مطالعے کے دوران انہوں نے دیگر ہندوستانی زبانوں میں بھی اس جیسے سُر اور اس کے لیے مختص حروف کا جائزہ لیا ہے۔ کئی

موقعوں پر انہوں نے تجاویز بھی پیش کرتے ہوئے نتائج بھی اخذ کیے ہیں۔ دوسری جانب اردو املا کمیٹیوں نے اپنی سفارشات میں 'یے' کے رائج املا کو درست قرار دیا ہے۔ پاکستانی اور بھارتی کمیٹیاں اس کے استعمال کی شقوں پر متفق نظر آتی ہیں۔

مہاپران یعنی ہائیہ اصوات کو یہ نام قدیم سنسکرت کے لسانی ماہرین نے دیا تھا۔ ان گرامیرین نے آوازوں کو مخارج کے اعتبار سے دو زمرے بنائے تھے۔ بھاری آوازوں کے مقابلے میں ہلکی اصوات کو الب پران کا نام دیا گیا۔ ان آوازوں کی بنیاد پر ہی سنسکرت کے حروف وضع کیے گئے اور ہر درجے میں مہاپران اور الب پران کے جوڑے رکھے گئے۔ مخارج اور حجم کے اعتبار سے دیوناگری رسم الخط کے ہجائی نظام میں حروف جس ترتیب سے سجائے گئے ہیں اس کے باعث مستشرقین نے بھی اس کو بہت سراہا ہے۔[۳۱] ڈاکٹر سہیل بخاری نے قدیم ہند آریائی زبانوں کی اصوات کا تقابل کر کے نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ان میں سے سنسکرت ہی وہ زبان ہے جس میں مہاپران اصوات کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔ یہاں انہوں نے مستشرقین کے اس خیال سے اختلاف کیا ہے جس میں مستشرقین نے ہند آریائی زبانوں کی دوسری شاخوں سے ان مہاپران کے خاتمے کو ایک اتفاق قرار دیا تھا۔ انہوں نے اس ضمن میں بعض مستشرقین کے حوالے بھی پیش کرتے ہوئے اس مفروضے کو رد کر دیا ہے۔ ڈاکٹر بخاری کا اپنا نقطہ نظر یہ ہے کہ دراصل ویدک میں مہاپرانوں کی ایک بڑی تعداد مقامی اثرات کے تحت پراکرتوں سے داخل ہوئی ہے۔ دیوناگری خط کی جامعیت کے حوالے سے بھی وہ سوال اٹھاتے ہیں کہ باوجود خوبیوں کے اس میں پراکرتوں کی تمام آوازوں کے لیے حروف مقرر نہیں ہیں۔ کیونکہ اس خط میں مہاپرانوں کے لیے صرف دس حروف ہیں جبکہ پراکرتوں میں ان کی تعداد پندرہ تھی۔[۳۲]

رسم الخط کی تعریفوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے اگر اردو خط کا جائزہ لیا جائے تو خوبیوں کے ساتھ اس میں بعض کمزور پہلو بھی پائے جاتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ خط عربی زبان کے لیے تیار کیا گیا تھا۔ عربی اور اردو کا صوتی نظام مختلف ہے۔ یہ دو الگ خاندانوں کی زبانیں ہیں۔ باوجود اس کے کہ اردو والوں نے اپنی مخصوص آوازوں کے لیے اس خط میں ترامیم و اضافے کیے، بعض پہلو اب بھی قابل اصلاح ہیں۔ اردو رسم الخط کے بارے میں عمومی بحث آٹھویں باب میں کی گئی ہے۔ اس بحث میں ڈاکٹر سہیل بخاری نے اردو خط کی خامیوں پر نظر کرتے ہوئے انہیں دور کرنے کے لیے تجاویز دی ہیں۔ 'یہ رسم الخط اردو کی تمام ضروریات پوری کرنے سے قاصر ہے۔ چنانچہ اس کی خامیاں ہی اردو املا کے مسائل بن گئی ہیں۔[۳۳]

اردو خط کے کمزور پہلوؤں کا ذکر اس کے انفی آوازوں کی علامات سے شروع ہوتا ہے۔ڈاکٹر سہیل بخاری کے مطابق اردو کی تین انفی اصوات کو ظاہر کرنے کے لیے دو علامات ہیں۔ 'دندانی نون اور نون غنہ سے سب واقف ہیں لیکن حلقی نون سے ایک عام بے خبری پائی جاتی ہے، کیونکہ نہ یہ آواز عربی زبان میں ملتی ہے نہ اس کے لیے عربی رسم الخط میں الگ سے کوئی حرف مقرر ہے۔(۳۴) آگے چل کر ان اصوات کے لیے معینہ حروف کا تجزیہ کر کے نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ حلقی نون کو بھی دیگر حروف کی مدد سے ظاہر کیا جاتا ہے، جس کی وجہ سے اس کا صحیح تلفظ ممکن نہیں رہتا۔ صورتحال اس وقت مزید پیچیدہ ہو جاتی ہے جب حروف ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہوں۔ بعض ایسے کلمات کی نشاندہی کی گئی ہے جن میں تلفظ کے ضمن میں وضاحت نہیں ملتی۔ اردو کی اصوات اور ان کے املا کے مختلف پہلوؤں پر اختلافات پائے جاتے ہیں۔ بیشتر قواعد نویس اردو میں نون اور نون غنہ کا ہی ذکر کرتے ہیں۔ حلقی نون کا تذکرہ اکا دکا مقامات پر ہی دیکھا گیا ہے۔ اسی لیے سفارشات املا کمیٹی نے بھی اس حوالے سے کسی قسم کی سفارش تجویز نہیں کی ہے۔

اردو میں بہت عرصے تک ہائے ہوز اور ہائے دو چشمی کے املا میں بھی اختلاف رہا۔ یہ مسئلہ اب کافی حد تک ختم ہو کر رہ گیا ہے۔ پاکستان اور بھارت کی سفارشات املا کمیٹیوں میں بھی اس حوالے سے ایک ہی قسم کی رائے ملتی ہے۔ چونکہ ہائے دو چشمی مقامی مہاپران اصوات کے لیے مخصوص ہے لہٰذا ان کو ہائے ہوز کی جگہ استعمال نہیں کیا جاسکتا۔ بالکل ایسے ہی دوسری صورت بھی ناقابل قبول ہے۔ البتہ کلمات کی ایک غالب تعداد ایسی بھی ہے جو اصلاً مقامی ہے اور بعض موقعوں پر تو ان میں مقامی مہاپران اصوات بھی پائی جاتی ہیں، اور ہائے دو چشمی سے انہیں ظاہر بھی کیا جاتا ہے، باوجود اس کے ان کے آخری مصوتے کو ہائے مختفی سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر سہیل بخاری کے مطابق یہ روش ہائے دو چشمی اور ہائے ہوز کے مابین موجود فرق کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے ہوا ہے۔ نیز اب وہ اسے اردو لغت کے لیے ناروا بوجھ سمجھتے ہیں۔(۳۵)

مختصر مصوتوں کو تحریر میں ظاہر کرنے کے لیے دیوناگری کے برعکس اردو خط میں کوئی مفرد حرف نہیں۔ البتہ تین علامات ہیں، جنہیں اعراب کہتے ہیں۔ کیونکہ اکثر تحریروں میں ان کا استعمال کم کیا جاتا ہے اس لیے الفاظ کا ہجہ واضح نہیں ہو پاتا۔ اردو میں چونکہ ہم صوت الفاظ کی بھی ایک کثیر تعداد مروج ہے، اس لیے یہ صورتحال اس وقت زیادہ سنگین ہو جاتی ہے جب فقط ایک ہی کلمہ لکھا گیا ہو۔ اردو خط کی یہ خامی اس کے ابلاغ کی راہ میں بھی ایک بڑی رکاوٹ بن جاتی ہے۔ خصوصاً اردو سیکھنے والوں کے لیے بڑی مشکل پیدا ہوتی ہے۔ اعراب کے بغیر عبارت

پڑھنے میں غلطی ہوتی رہتی ہے چنانچہ ایک لفظ بس کو بَس (فقط)، بِس (زیر) اور بُس (بُسنا، سڑنا) تینوں طرح پڑھا جاسکتا ہے جس سے مفہوم میں خلل پڑ جاتا ہے۔[۳۶]

دیوناگری خط کے تمام حروف متحرک ہوتے ہیں۔ ان حروف پر کوئی نہ کوئی ایسی علامت موجود ہوتی ہے جس سے اس کی حرکت ظاہر ہوتی ہے۔ اگر کوئی علامت نہ ہو تو اس پر زبر کی حرکت فرض کر لی جاتی ہے۔ یہ مصمتے اس وقت ساکن ہوتے ہیں جب اس کو کسی دوسرے مصمتے میں جوڑ دیا جائے۔ اردو میں بھی دیگر ہمسائیہ زبانوں کی طرح کلمے کا پہلا حرف متحرک اور آخری ساکن ہوتا ہے۔ اردو میں غیر موصل حروف (ا، د، ڈ، ر وغیرہ) کے علاوہ باقی تمام حروف موصل ہیں۔ یہ اپنے بعد میں آنے والے حرف سے جڑ سکتے ہیں۔ ڈاکٹر سہیل بخاری کے مطابق یہ اردو خط کی ایک کمزوری ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> اردو میں حروف کی ملاوٹ پر نہ سکون و حرکت کا انحصار ہوتا ہے نہ رکن کا خاتمہ ہی مقصود ہوتا ہے بلکہ حروف توڑ توڑ کر اور ان کے ٹکڑے ملا ملا کر لکھنے کی ریت کچھ اتنی بڑھ گئی ہے کہ لوگ رکن تو رکن لفظ کے لفظ ملا کر بھی لکھتے چلے جاتے ہیں اور پھر پڑھنے والا ڈھونڈتا رہ جاتا ہے کہ اس زنجیر میں کتنے لفظ پرو دیے گئے ہیں اور کون سا لفظ کہاں سے شروع اور کہاں پہنچ کر ختم ہوتا ہے۔ اس سے اردو میں کچھ کھیل بھی بن گئے ہیں جو اردو رسم الخط کی خامیاں بخوبی واضح کرتے ہیں۔ جیسے کیلے کے پتے (کیلے کے پتے) اور بینگنکے چھلکے (بینگن کے چھلکے) وغیرہ۔[۳۷]

اردو خط میں سادہ و طویل سروں کے لیے موجود علامات اوراملا کے رائج طریقوں پر ڈاکٹر بخاری نے تفصیلی بحث کی ہے۔ ان میں بعض نکات کی جانب دیگر ماہرین بھی اشارہ کر چکے ہیں۔ قابل لحاظ تعداد ایسے نکات کی ہے جن پر مزید بحث اور گفتگو کی گنجائش موجود ہے۔ ڈاکٹر سہیل نے بھی کچھ اصطلاحات تجویز کی ہیں۔ اہم اور قابل ذکر نکتہ یہ ہے کہ کیسے اردو والوں کو ان امور پر متفق کیا جائے اور پھر اس ملا کو رواج دینے کے لیے کیا حکمت عملی اختیار کی جائے۔

رسم الخط اور تلفظ کا آپس میں گہرا تعلق رہتا ہے۔ تلفظ ایک معاشرے کا مشترکہ سرمایہ ہوتا ہے جو سالوں کے استعمال کے بعد اس کا اختصاص بن جاتا ہے۔ اگر زبان کا رسم الخط، تلفظ کے لوازمات کو برت سکتا ہے تو اس کا شمار اچھے اور ترقی یافتہ خطوں میں کیا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے اردو زبان کے تلفظ اور خط کے اس تعلق

کا تنقیدی جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ ان کے مطابق تلفظ کے بگڑنے کی دو وجوہات میں پہلی وجہ آواز ہے۔ یعنی جب کوئی زبان میں کوئی نیا لفظ داخل ہوتا ہے تب اہل زبان اس کی اصل اصوات سے ملتی جلتی آوازوں کی مدد سے اس لفظ کو ادا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یوں اس لفظ کے تلفظ میں تبدیلی آجاتی ہے۔ انہوں نے آریائی و غیر آریائی زبانوں کے الفاظ کی مثالیں پیش کی ہیں جن کا تلفظ الفاظ کے اس سفر میں بدل گیا۔ اس بگاڑ کی دوسری وجہ ان کے مطابق رسم الخط ہے۔ چونکہ اکثر موقعوں پر آوازیں تو موجود ہوتی ہیں لیکن رسم الخط بدل جاتا ہے تو رسم الخط کی اس تبدیلی سے الفاظ کا تلفظ بگڑ جاتا ہے۔ ان کی بحث کا بنیادی اور غالب موضوع رسم الخط اور تلفظ کی تبدیلی پر مبنی ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے کئی زبانوں کے الفاظ اور رسم الخط کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ' رسم الخط اور تلفظ یا حرف اور آواز کا نازک تعلق ایک علاقے اور ایک دور سے مخصوص اور مختص ہوتا ہے اور جب علاقہ اور دور بدلتا ہے تو یہ تعلق بھی کمزور پڑ جاتا ہے اور رسم الخط تلفظ کو بگاڑ دینے کا ایک آلہ بن کر رہ جاتا ہے۔ (۳۸) بنیادی طور پر رسم الخط قابل اعتبار نہیں ہوتا۔ تلفظ کے سند کے لیے مکمل طور پر اس پر انحصار نہیں کرنا چاہیے۔ تلفظ کے بگاڑ میں رسم الخط کے کردار پر روشنی ڈالتے ہوئے انہوں نے اس کی کئی صورتیں بیان کی ہیں۔

عام طور پر کسی زبان کے رسم الخط میں مختلف آوازوں کو ایک ہی حرف سے ظاہر سے کیا جاتا ہے۔ انگریزی کے رومن خط کی مثال یہاں پیش کی جاسکتی ہے۔ قدیم ہندیورپی میں بھی ایسے حروف پائے جاتے تھے جو مختلف آوازوں کو ظاہر کرتے تھے۔ ہندوستان میں پراکرتوں کی بعض نئی آوازوں کے لیے اپنی زبان کے ملتے جلتے حروف چنے۔ اس طرح بعض اوقات ایک آواز کے لیے کئی حروف مقرر ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ سے بھی تلفظ میں تبدیلی آجاتی ہے۔ تلفظ کی تبدیلی کی ایک وجہ دوسری زبان یا مقام کی تبدیلی بھی ہے۔ اس دوران حرف اپنی ایک زبان یا مقام سے منتقل ہو کر اپنی آواز بدل لیتا ہے۔

آوازوں اور حروف کے تعلق کی بحث کا حجم گھٹتا بڑھتا رہتا ہے۔ اس کی حدود کا تعین کر کے ایک خاص دائرے تک بھی محدود رہا جاسکتا ہے یا پھر اس بحث کو لسانیات کے دیگر شعبہ جات جیسے اسلوبیات، اطلاقی لسانیات، ترجمہ کاری تک پھیلایا جاسکتا ہے۔ لسانیات کے حوالے سے جدید سائنسی ایجادات اطلاقی لسانیات کے دائرے کار میں آتی ہیں۔ جدید پرنٹنگ پریس کی ایجاد نے زبانوں اور ان کے تحریری سرمائے کو محفوظ بنانے میں ایک انقلابی کردار ادا کیا۔ اس سے جہاں زبانوں کے سرمائے کی حفاظت کا بندوبست ہوا وہاں اس کام میں اٹھنے والے اخراجات اور وقت میں بھی نمایاں کمی ہوئی اور زبانوں کے ابلاغ میں تیزی آئی۔ ٹائپ رائٹر اور اس پھر اب کمپیوٹر نے اس عمل

کو ڈیجیٹل دور میں داخل کر دیا ہے۔ ابتداء میں ٹائپ رائٹر کا تختہ کلید اردو کے لیے دستیاب نہیں تھا۔ پھر اس کی تیاری اور ترتیب نے اردو کا یہ مسئلہ بھی حل کر دیا۔ رومن خط کے برعکس اردو خط میں چونکہ حروف ایک دوسرے سے جڑ کر لفظ تخلیق کرتے ہیں۔ اس سے تحریر مختصر ہو جاتی ہے البتہ حروف یا اصوات کی قرات تھوڑی مشکل ہو جاتی ہے۔ رومن اور ناگری کی نسبت مختصر نویسی کے لیے اردو خط کی یہ خوبی شمار ہوتی ہے۔ 'دیوناگری میں بھی اگرچہ ایک آواز کے لیے ایک حرف مقرر ہے لیکن ساکن حروف کو چھوڑ کر جن کے ٹکڑے اگلے حروف میں جوڑے جاتے ہیں باقی متحرک حروف پورے لکھے جاتے ہیں۔ اس لیے مختصر نویسی میں یہ بھی اردو کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ (۳۹)

ایک باب اردو ٹائپ رائٹر کے کلیدوں کی بحث کے لیے مخصوص ہے۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے اس مضمون میں ٹائپ رائٹر کے لیے اردو کلیدوں کی تیاری اور ترتیب کے حوالے سے تجاویز پیش کی ہیں۔ اس عمل میں انہوں نے لسانی و تکنیکی پہلوؤں کی جانب توجہ مبذول کی ہے۔ اردو نستعلیق کے کلیدوں کی تیاری کے دوران پیش آمدہ مشکلات کا انہیں بخوبی اندازہ ہے۔ لیکن وہ بجائے گھبرانے اور پہلو تہی برتنے کے ان سے نبرد آزما ہوتے ہیں۔ وہ اسے ذہنی غلامی کا ہی تسلسل سمجھتے ہیں کہ ہم ان مشکلات کا حل ڈھونڈنے کی بجائے دوسروں کے منصوبوں کو ترجیح دیتے ہیں۔ 'آخر یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ منصوبہ تو مختلف اور بڑا ہو لیکن اس پر عمل کرنے میں لاگت، محنت اور پیش آنے والی مشکلات میں اضافہ نہ ہو۔ (۴۰) ٹائپ رائٹر کی تیاری کے درپیش مسائل دور ہو چکے ہیں۔ کمپیوٹر کی ایجاد کے بعد ٹائپ رائٹر کی افادیت اور استعمال نہ ہونے کے برابر رہ گیا ہے۔ کمپیوٹر میں اردو جس خط میں چاہیں بہ سہولت تحریر کر سکتے ہیں۔ اردو حروف تمام صورتوں، علامات و اعراب کے ساتھ تحریر ہوتے ہیں۔

کتاب کے آخر میں دو باب ضمیمے کے طور پر شامل ہیں۔ ان میں ڈاکٹر سہیل بخاری نے اردو کے اعدادی نظام پر بحث کی ہے۔ پہلے ضمیمے میں جس کا عنوان 'اردو کا ناقص طرز تحریر' ہے، وہ اردو کے اعدادی نظام کی تاریخ و ارتقاء پر نظر کرتے ہوئے اس کا تقابل دوسرے رسم الخط کے اعدادی نظام سے کرتے ہیں۔ دنیا کی بیشتر زبانوں کے رسم الخط بائیں سے دائیں لکھے جاتے ہیں۔ جبکہ زبانوں کی ایک بڑی تعداد جن میں اردو بھی شامل ہے دائیں طرف سے لکھی جاتی ہے۔ البتہ اعداد لکھنے کا طریقہ ان دونوں قسموں میں ایک ہی ہے۔ یعنی اعداد بائیں سے دائیں جانب تحریر کی جاتی ہیں۔ عربی میں چونکہ یہی طریقہ رائج ہے اور اردو خط بھی عربی ہی کی ایک صورت ہے لہٰذا یہ اعداد کا نظام بھی عربی ہی کے طرز پر متعین ہوا۔ ڈاکٹر سہیل بخاری اعداد کے اس طریقہ تحریر سے متفق نہیں ہیں۔ ان کا

خیال ہے کہ ہم جس طرح بولتے ہوئے اعداد شمار کرتے ہیں، تحریر میں بھی اسی طرز کو اپنانا چاہیے۔ ان کے الفاظ ہیں۔

> اس پوری بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ اعداد اردو کا مروجہ طرز تحریر ہماری بہت سی مشکلات کا ذمہ دار ہے اور اس طرز تحریر کا پورا پورا بوجھ ہماری کورانہ تقلید اور سہل پسندی کے سر ہے۔ اگر ہم اردو کو بھی اردو ہندسوں میں اور اردو کے طرز تحریر کے مطابق لکھنے لگ جائیں تو یہ تمام دقتیں اور ساری الجھنیں خود بخود دور ہو جائیں، یعنی اکائی کو دائیں طرف نہ رکھ کر بائیں جانب قرار دیں اور چار سو پینتیس کو ۴۳۵ کی بجائے ۵۳۴ لکھیں تو ہماری تحریر نہ صرف ہماری بول چال کے مطابق ہو جائے بلکہ اس میں سہولت بھی پیدا ہو جائے۔ (۴۱)

اردو اعداد کی تحریر کے حوالے سے ڈاکٹر سہیل بخاری کی رائے اپنی جگہ اہم ہے لیکن یہاں چند سوال سر اٹھاتے ہیں۔ سب سے پہلے انہوں نے یہ نہیں بتایا کہ موجودہ مروج طریقے میں کیا برائی ہے؟ سب اردو والے اس طرز سے مانوس ہیں اور بڑی سہولت کے ساتھ اعداد لکھتے چلے آرہے ہیں۔ دوسرا اگر یہ ایک بڑی خامی ہے تو کسی دوسرے ماہر لسان نے اس کی طرف اشارہ کیوں نہیں کیا؟ یقیناً مروج طرز کو اہمیت دی گئی ہے، اسی لیے املا کے حوالے سے سفارشات میں بھی کہیں اس خامی کا ذکر نہیں ہے۔ نیز ڈاکٹر سہیل بخاری سے اتفاق کرتے ہوئے اس طریقہ کار کو اپنایا جائے تو پہلی رکاوٹ تو یہ پیش آئے گی کہ نئے سرے سے اس کو ہر جگہ نافذ کرنا پڑے گا۔ اور اس کام میں ممکن ہے ایک مدت صرف ہو جائے۔ دوم یہ کہ قدیم حسابی و علمی سرمایہ سارا الٹ جائے گا اور ان کی تفہیم یکایک مشکل ہو جائے گی۔ ویسے بھی آج کل رومن اعداد کا زیادہ چلن ہے تو لامحالہ اس منصوبے سے اردو اعداد کا ابلاغ مزید پیچیدہ ہو جائے گا۔

حوالہ جات

۱۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، حصہ صرف، مرکزی اردو بورڈ، لاہور، ۱۹۷۱ء، ص ۲۰۱

۲۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، حصہ صرف، ایضاً، ص ۲۰۴

۳۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، حصہ صرف، ایضاً، ص ۲۰۶

۴۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، حصہ صرف، ایضاً، ص ۲۰۷

۵۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، حصہ صرف، ایضاً، ص ۲۰۸

۶۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، حصہ صرف، ایضاً، ص ۲۰۸

۷۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، حصہ صرف، ایضاً، ص ۲۰۹

۸۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، حصہ صرف، ایضاً، ص ۲۱۰

۹۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، حصہ صرف، ایضاً، ص ۲۱۱

۱۰۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، حصہ صرف، ایضاً، ص ۲۱۵

۱۱۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، حصہ صرف، ایضاً، ص ۲۱۹

۱۲۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر، جامع القواعد، حصہ صرف، ایضاً، ص ۲۲۱

۱۳۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو زبان و ادب، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۶۲

۱۴۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۸ء، ص ۱۹

۱۵۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص ۲۹

۱۶۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص ۳۰

۱۷۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص ۳۱

۱۸۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص ۳۱

۱۹۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص ۳۱

۲۰۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص ۳۲

۲۱۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص ۳۳

۲۲۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص ۳۹

۲۳۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص ۴۳

۲۴۔ گوپی چند نارنگ، املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی، ترقی اردو بورڈ، بھارت)، سرحد اکیڈمی) قلندر آباد)، ایبٹ آباد، ۱۹۹۲ء، صفحہ ۵۲

۲۵۔ اعجاز راہی، سفارشات املا اور موزا و قاف، مقدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، صفحہ ۱۱

۲۶۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۸ء، ص ۶۳

۲۷۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۶۸

۲۸۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۷۱

۲۹۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۷۴

۳۰۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۷۵

۳۱۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۷۹

۳۲۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۸۲

۳۳۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۹۱

۳۴۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۹۱

۳۵۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۹۲

۳۶۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۹۳

۳۷۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۹۳

۳۸۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۱۰۳

۳۹۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۱۱۹

۴۰۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۱۱۹

۴۱۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو رسم الخط کے بنیادی مباحث، ایضاً، ص۱۲۳

ڈاکٹر شفیق آصف
صدر شعبہ اردو، یونیورسٹی آف سرگودھا، میانوالی کیمپس، میانوالی
غلام محمد اشرفی
صدر شعبہ سوشل سائنسز، یونیورسٹی آف سرگودھا، میانوالی کیمپس، میانوالی

اردو غزل اور جدید نظم میں قومی و ملّی موضوعات کا مطالعہ

National and nationalistic themes are found equally in intellectual activity of Urdu Ghazal and Poem. In Urdu Ghazals and Poems, the intellectual methodology of Ghazals and Poems of Molana Altaf Hussain Haali and Allama Muhammad Iqbal is related to national and nationalistic themes. In addition, their intellectual effects appear to reach towards Muhammad Ali Johar, Molana Zafar Ali Khan, Hafeez Jalandhari, Mahir-ul-Qadri, Naeem Siddiqui, Shorish Kashmiri, Aasi Karnali, Abdul Kareem Samar and Jameel-ud-Din Aali. While reviewing the intellectual effects of modern poems on Urdu Ghazal, we influence the impact of national and nationalistic topics in both of these kinds of poetry.

اُردو غزل اور نظم کے فکری اشتراکات کے ضمن میں اِن دونوں اصناف سخن میں قومی اور ملّی موضوعات یکساں طور پر پائے جاتے ہیں۔ اُردو غزل اور نظم میں مولانا الطاف حسین حالی اور علامہ محمد اقبال کی غزلوں اور نظموں کا فکری نظام قومی و ملی موضوعات سے نہ صرف منسلک ہے بلکہ اِن کے فکری اثرات محمد علی جوہر، مولانا ظفر علی خان، حفیظ جالندھری، ماہر القادری، نعیم صدیقی، شورش کاشمیری، عاصی کرنالی، عبدالکریم ثمر اور جمیل الدین عالی تک پہنچتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مولانا الطاف حسین حالی کے ہاں قومی و ملّی موضوعات کے ضمن میں ڈاکٹر وقار احمد رضوی لکھتے ہیں:

> دراصل حالیؔ کے دل میں قومی درد تھا۔ وہ غزل سے قومی اصلاح کا کام لینا چاہتے تھے۔ اگرچہ وہ اپنے ارادے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکے۔ کیونکہ اُن کی غزلوں کا لب و لہجہ اس رو میں ناصحانہ اور حکیمانہ ہو گیا۔ البتہ اقبال نے حالیؔ کے اس کام کو سرانجام دیا اور اپنی غزلوں سے قومی بیداری اور ملی شعور پیدا کیا۔ (۱)

قومی اور ملّی شعور کے ضمن میں مولانا الطاف حسین حالیؔ کی نظموں اور غزلوں کے اشعار بطور نمونہ ملاحظہ کیجیے:

وہ قوم جو جہاں میں کل صدر انجمن تھی
تم نے سنا بھی اُس پر کیا گزری انجمن میں
غفلت ہے کہ گھیرے ہوئے ہے چار طرف سے
اور معرکہ گردشِ ایام ہے درپیش
بڑھاؤ نہ آپس میں ملت زیادہ
مبادا کہ ہو جائے نفرت زیادہ

مولانا حالیؔ کے قومی و ملّی موضوعات کے حوالے سے اُن کی نظم کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

بیٹھے بے فکر کیا ہو ہم وطنوں
اُٹھو اہلِ وطن کے دوست بنو
مرد ہو تو کسی کے کام آؤ
ورنہ کھاؤ پیو چلے جاؤ
تم اگر چاہتے ہو ملک کی خیر
نہ کسی ہم وطن کو سمجھو غیر

ڈاکٹر شہاب الدین ثاقب رقم طراز ہیں:

حالی کے اِن اشعار میں صلحِ کل اور بقائے باہم کا رُجحان صاف طور سے دیکھا جا سکتا ہے ہے۔ اِس رُجحان کی آج کے دَور میں بہت اہمیت ہے۔ حالیؔ نے اہلِ وطن کو اتحاد و اتفاق کا درس بھی دیا ہے۔ اِن کے نزدیک ملک کی سلامتی، خوش حالی اور آزادی اتفاق و اتحاد پر موقوف ہے اور اِس سے انحراف کے نتیجے میں ہی اہلِ ملک کو غلامی کے دن دیکھنے پڑے ہیں۔ (۲)

مولانا حالیؔ کے جذبہ اتحاد و اتفاق کے حوالے سے اُن کا یہ شعر بہت اہم ہے:

ملک ہیں اتفاق سے آزاد
شہر ہیں اتفاق سے آباد

مولانا الطاف حسین حالیؔ کی طرح علامہ اقبالؔ کی غزلوں اور نظموں میں ایک قدرِ مشترک یہ بھی ہے کہ اِن دونوں اصناف میں اُنھوں نے قومی اور ملّی موضوعات کو ایک خاص درد مندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ علامہ اقبالؔ کی ایک غزل کا شعر ہے:

قوموں کے لیے موت ہے مرکز سے جدائی
ہو صاحبِ مرکز تو خودی کیا ہے خُدائی

علامہ اقبال اپنی کتاب "بانگِ درا" میں موجود غزل نما نظم وطنیت میں قومی و ملّی تصورات کو اُجاگر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

یہ بُت کہ تراشیدہ تہذیب نوی ہے
غارت گرِ کاشانہ دین نبوی ہے
اِن تازہ خداؤں میں بڑا سب سے وطن ہے
جو پیرہن اُس کا ہے وہ مذہب کا کفن ہے

ڈاکٹر نجیب جمال لکھتے ہیں:

> اقبال نے برصغیر کے لوگوں کو ملتِ اسلامیہ کے ساتھ رابطہ اُستوار رکھنے کی تلقین کی اور اُنھیں شجر سے پیوستہ رہنے کی صورت میں بہار کی آمد، صحنِ چمن میں بلبل کے زمزمہ پیرا ہونے اور ظلمتِ شب، میں جلوۂ خورشید کی خوشخبری سنائی۔ مملکتِ خُداداد پاکستان کا قیام اُن کی پیش گوئی کی صداقت پہ گواہی ہے۔ پاکستان اقبال کی شاعری کی صوتی و معنوی تجسیم ہے۔ (۳)

غزل کے ساتھ اپنی نظم میں بھی علامہ قومی و ملّی افکار اور موضوعات کو احسن طریقے سے پیش کرتے ہیں، اُن کی نظم "طلوعِ اسلام" میں سے نمونہ کلام ملاحظہ کیجیے:

خدائے لم یزل کا دستِ قدرت تُو، زباں تو ہے
یقین پیدا کر اے غافل کہ مغلوب گماں تو ہے

حقیقت ایک ہے ہر شے کی، خاکی ہو کہ نوری ہو
لہو خورشید کا ٹپکے اگر ذرّے کا دل چیریں
یقیں محکم، عمل پیہم محبت فاتحِ عالم
جہادِ زندگانی میں ہیں یہ مردوں کی شمشیریں
جہاں میں اہلِ ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں
اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے، اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے
یقیں افراد کا سرمایہ ہے تعمیرِ ملت ہے
یہی قوت ہے جو صورت گر تعمیرِ ملت ہے

علامہ اقبالؔ کی نظموں کے یہ ولولہ انگیز افکار اُن کی غزلیہ شاعری کے قالب میں ڈھل کر اُن کی نظمیہ اور غزلیہ شاعری میں ایک ایسا ارتباط اور اشتراک پیدا کرتے ہیں، جو اُردو غزل پر جدید نظم کے فکری اثرات کی بھرپور دلالت کرتے ہیں۔ اُن کی غزلیہ اور نظمیہ شاعری کے پس منظر میں قومی اور ملّی احساسات کی قندیل روشن ہے۔ علامہ اقبالؔ نے اسلامی تحریکوں کی تفہیم کے بعد ملت اسلامیہ کے اتحاد اور یگانگت کی ضرورت کو نہ صرف محسوس کیا بلکہ اُسے اپنی غزلوں اور نظموں کے موضوعات میں بھرپور انداز میں سمویا ہے۔ ڈاکٹر نجیب جمال کے بقول:

> بیسوی صدی کو شعری تجربے کی وسعت، تخیل کی بلندی اور فکری کی گہرائی کے سبب اقبال کے نام کے ساتھ منسوب کیا جاتا رہے گا۔ مجموعی طور پر بھی اُردو شعر و ادب میں ان سے بڑا نام کسی اور کا نہیں۔ اقبال کی شاعری لفظ و معنی کے اعتبار سے ایک بالکل مختلف النوع آہنگ اور جہانِ معنی کی حامل ہے۔ اِن کی شاعری کے پس منظر میں پوری اسلامی تاریخ کا عروج و زوال اور خصوصاً بیسویں صدی میں عالمی اُفق پر جنم لینے والی تبدیلیاں دیکھی جاسکتی ہیں۔ (۴)

اُردو غزل پر جدید نظم کے فکری اثرات کا جائزہ لیتے وقت ہمیں قومی و ملّی مضامین کی اثر پذیری اِن دونوں اصناف سخن میں برابر نظر آئے گی۔ اِس کی بنیادی وجہ یہ ہے جو مضامین اور افکار زیادہ تفصیل کے ساتھ اُردو نظم میں ڈھل رہے ہیں وہی خیالات و افکار غزل کے بطون میں مخصوص غزلیہ پیرایہ اختیار کرتے دکھائی دیتے ہیں

اور یوں غزل اور نظم کا فکری اشتراک اِن دونوں اصناف کے باہمی رچاؤ کی علامت بن کر سامنے آتا ہے۔ حسین سحر لکھتے ہیں:

> اقبال کی غزل اور نظم کی فضا بنیادی طور پر ایک ہی مرکز سے جڑی ہوئی ہے جو مضامین وہ نظم کے ذریعے بیان کرتے ہیں، وہی افکار اُن کی غزلوں کے موضوعات میں نمایاں ہیں۔ اس حوالے سے اقبال کی غزل اور نظم میں موضوعاتی سطح پر کوئی تفریق کرنا خاصا مشکل امر ہے۔ (۵)

غزل میں قومی و ملّی موضوعات کے ضمن میں یہ بات خاص طور پر اہمیت رکھتی ہے کہ بنیادی طور پر یہ موضوعات نظم کے زمرے میں آتے ہیں اور غزل میں اِن موضوعات کی اثر آفرینی مولانا الطاف حسین حالیؔ اور علامہ اقبالؔ جیسے اہم شاعروں کی بدولت رونما ہوئی، مولانا الطاف حسین حالیؔ چونکہ اپنی ابتدائی غزلوں کے اکثر موضوعات کو جھوٹ اور تصنع تصور کرتے تھے، لہٰذا اُنھوں نے قومی و ملّی موضوعات کے ذریعے اپنی نظم کی طرح غزل میں بھی نئی راہ نکالی، وہ اپنی غزلوں اور نظموں کو قوم اور ملت کی تعمیر کا ذریعہ بنانا چاہتے تھے، مولانا حالیؔ کی غزلوں اور نظموں کا قومی رنگ ہمیں علامہ اقبالؔ کے ہاں فزوں تر نظر آتا ہے، علامہ اقبالؔ نے غزلوں کے لیے اپنی نظموں کی طرح قومی و ملّی اقدار کو موضوعِ سخن بنایا، یقیناً اُس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ علامہ اقبالؔ کے نزدیک شاعری کا مقصد ذات اور انسانیت کی تعمیر و ترقی ہے۔ علامہ اقبالؔ عقل اور عشق میں توازن کے خواہاں ہیں کیونکہ وہ عشق کو مقصد کے حصول سے معمور کرتے ہیں۔ علامہ اقبالؔ اپنی کتاب "بالِ جبریل" کے اِس غزلیہ شعر میں کہتے ہیں:

جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی
کھلتے ہیں غلاموں پر اسرارِ شہنشاہی

"بالِ جبریل" ہی کی ایک اور غزل میں اُن کا کہنا ہے۔

اک دانشِ نورانی، اک دانشِ بُرہانی
ہے دانشِ برہانی، حیرت کی فراوانی

گویا علامہ اقبال کی غزلوں کا یہ رنگ اُن کی ابتدائی غزلوں جو داغؔ دہلوی کی پیروی میں لکھی گئیں، سے بہت مختلف اور منفرد ہے۔ داغ دہلوی کے رنگ سے انحراف کے بعد علامہ اقبالؔ نے غالبؔ اور بیدلؔ، سے تفکرانہ سوچ قبول کی اور حالیؔ و اکبرؔ سے قومی و ملّی میلانات حاصل کیے، علامہ اقبالؔ کے بعد انہی موضوعات کو ظفر علی خان،

حفیظ جالندھری، احسان دانش، شوق قدوائی، صوفی تبسم اور غلام بھیک نیرنگ جیسے شاعروں نے اپنے قومی و ملّی افکار کے ذریعے آگے بڑھایا۔ اُردو غزل میں ایسے موضوعات مولانا الطاف حسین حالی کی نظمیہ شاعری کے ذریعے داخل ہوئے اور یوں ہم اِس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اُردو غزل پر جدید نظم نے نہ صرف فنی اثرات مرتب کیے ہیں بلکہ نظم کے فکری اثرات بھی بہت نمایاں ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ وقار احمد رضوی، ڈاکٹر، "تاریخ جدید اُردو غزل"، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۸۸ء، ص ۱۸۵

۲۔ شہاب الدین ثاقب، ڈاکٹر، (مضمون) حالی کی شاعری میں قومیت کا تصور، مشمولہ، ادب اور قومی شعور، مرتبین ڈاکٹر محمد یوسف خشک، ڈاکٹر صوفیہ یوسف، شعبہ اُردو شاہ عبداللطیف یونیورسٹی، خیرپور، سندھ، اکتوبر ۲۰۱۰ء، ص ۴۱

۳۔ نجیب جمال، ڈاکٹر، (مضمون) قومی شعور، اُردو شاعری اور اقبال، مشمولہ، ادب اور قومی شعور، مرتبین ڈاکٹر محمد یوسف خشک، ڈاکٹر صوفیہ یوسف، ص ۲۶۹

۴۔ ایضاً، ص ۲۶۸

۵۔ پروفیسر حسین سحر سے گفتگو: از راقم بمقام رہائش گاہ (ملتان)، بتاریخ یکم فروری، ۲۰۱۴ء

ڈاکٹر نوید احمد گل
ایسوسی ایٹ پروفیسر (فارسی)
گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج، شیخوپورہ

اقبال کی فارسی غزل میں تغزل کے رنگ

As there has always been a ot intellectual thought pertaining to the poetic prominence of Allama Iqbal, least attention has been paid to the aesthetic side of his verses. His distinctiveness has been acknowledged, while his parallelism overlooked; his thought is discussed in detail while his artistic perfection still needs due consideration. Even his ghazals are considered sources of knowledge, wisdom and intellect while the delicacies and beauties always remain condoned. This article aims to highlight the artistic gorgeousness of Iqbal's poetry.

جذبہ جب لفظوں میں ڈھل کر اپنا جلوہ دکھاتا ہے تو ادب(Literature) کہلاتا ہے۔یہ جلوہ گری سیدھی سادی ہو تو نثر اور ترنم آمیز ہو جائے تو شاعری کہلاتی ہے۔سچائی باہر سے جھانکتی ہے تو سوچ اندر سے محسوس کرنا شروع کر دیتی ہے اس کیفیت کو کچھ وقت یونہی گزرتا ہے تو سوچ کو ایک خاص ڈھنگ نصیب ہو جاتا ہے اور ایسے ہی کچھ اور وقت گزرتا ہے تو سوچ، تڑپ بن جاتی ہے، تڑپ جب آہنگ سے جا ملتی ہے تو شعر بن جاتی ہے۔باذوق اصحاب تو آگاہ ہیں کہ "ذوقی اور وجدانی چیزوں کی جمع اور مانع تعریف نہیں کی جا سکتی۔[۱]"بلکہ ایسی باتوں کی صرف حدود متعین کی جا سکتی ہیں وہ بھی محال کے قریب قریب"، لہٰذا مسعود رضوی ادیب "اثر و موزونی کی یکسانی کو شعر قرار دیتے ہیں۔[۲]

جبکہ فارسی زبان کے ایک جدید محقق شفیعی کدکنی کا خیال یہ ہے کہ "سوچ، تخیل، زبان کو جب شاعرانہ آہنگ اور ہیئت مل جائے تو شعر بن جاتا ہے۔"[۳] لیکن اقبال شعر کے لیے ان پانچوں لوازم کا پُرسوز ہونا بھی از بس ضروری قرار دیتے ہیں۔[۴] اقبال نے اگرچہ خود کو کبھی شاعر، ادیب یا ناقد نہیں کہا مگر اُن کے کام نے ان کی یہ تینوں حیثیتیں منوائی ہیں اورخود کو "سوئے قطار می کشم ناقۂ بے زمام را"[۵] کہنے والے اقبال تو شعر محض اور شعر دلآویز میں بھی فرق کرتے ہیں:

صد نالۂ شبگیری، صد صبحِ بلا خیزی
صد آہِ شرر ریزی، یک شعرِ دلآویزی(۶)

مستزاد یہ کہ اقبال ان جملہ لوازم سمیت غزل (تغزل) کے لیے چشمِ محبوب کی ایک خاص کیفیت سے نیاز کی دریوزہ گری کو بھی شرط قرار دیتے ہیں:

باز بہ سرمہ تاب دہ، چشمِ کرشمہ زای را
ذوقِ جنون دو چند کن شوقِ غزلسرای را(۷)

مگر ہوا یوں کہ اقبال کے اکثر متوالے، جیالے بن گئے اور اقبال کے بارے عام آدمی تو عام محققین کی دنیا کا عام چلن یہی رہا ہے کہ اقبال کی مہانتا پر تو بہت کچھ لکھا گیا مگر اس کی "موہنتا" پر توجہ نہ دی گئی۔ اس کی انفرادیت کے تذکرے ہوئے مگر اس کی متوازیت کو نظر انداز کیا گیا۔ اس کے رفیع الشان فکر کی باتیں ہوئیں مگر ان کے جلیل القدر فن کو محضِ ابلاغِ فکر کی ایک مرقات قرار دے دیا گیا۔ اسی طرح اس کی غزل کو نظم ہی خیال کیا گیا، کنیزِ فکر بنا کر پیش کیا گیا حتیٰ کہ غزل میں موجود تغزل، اور اس کے رکھ رکھاؤ، روایتی لیے دیے رہنے کی کیفیتوں، اس کی شرمیلی باتوں اور لجائی گھاتوں کو دانستہ قلم انداز کیا گیا اور اگر کبھی نظر کی بھی تو سرسری سی، لکھا بھی تو عامیانہ سا اس مضمون میں اسی بے التفاتی کا ازالہ اور اسی کوتاہی کی تلافی کی کوشش کی گئی ہے۔

خاطرِ احباب میں یہ خیال بھی رہے کہ "غزل اور تغزل لازم و ملزوم ہیں۔ غزل جسم ہے اور تغزل اس کی روح۔ اگر غزل میں تغزل نہ ہو تو اس میں زندگی کے آثار کا پیدا ہونا مشکل ہے۔ اس لیے غزل کے ساتھ تغزل کا خیال آتا ہے اور تغزل کے ساتھ غزل کی تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے۔ غزل میں تغزل نہ ہو تو غزل باقی نہیں رہتی۔ غزل کے لیے تغزل ہی زندگی ہے کیونکہ تغزل ہی کے ہاتھوں اس میں "موجِ زندگی" رونما ہوتی ہے۔"(۸)

"تغزل" کی سب سے مقبول تعریف سید عبداللہ کی ہے: "تغزل درحقیقت بیان کی اس دل آسا، خیال انگیز اور دردمندانہ کیفیت کا نام ہے جو جذباتِ درد و شوق سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ شیریں، سبک اور خیال انگیز لفظوں میں خاص طور پر جلوہ گر ہوتی ہے۔ تغزل کی لَے ایک طرف اپنے خوشگوار نالوں سے خیال کو تمنا کی خواب آلود فضائوں سے آشنا کرتی ہے تو دوسری طرف درد انگیز نوکِ نشتر

سے روح میں دھیمی کسک اور چبھن بھی پیدا کرتی ہے۔تغزل خیال و بیان کی ایک مجموعی کیفیت کا نام ہے کسی صنفِ سخن کا نہیں۔"(۹)

فارسی اور اردو کی روایتی غزل میں تغزل اور نگار گری ساتھ ساتھ، پہلو بہ پہلو اور شانہ بشانہ چلتے ہیں۔اسی لیے پروفیسر وقار عظیم کہتے ہیں: "غزل محبوب اور محبوبی کی باتیں ہیں اور تغزل وہ مجموعی کیفیت ہے جو محبوب کے ذکر اور محبوبی کی باتوں سے پیدا ہوتی ہے۔"(۱۰)"تغزل اس کیفیت کا نام ہے جو کسی غزل میں لطف و اثر اور حسن و درد سے پیدا ہوتی ہے۔"(۱۱) مختصر یہ کہا جا سکتا ہے کہ شاعر، محبوب اور قاری کی سلیم طبعی اور سلیم اسلوبی سب کی باہم گُندھی اور گتھی ہوئی صورت کی ابلاغی کیفیت کو تغزل کہتے ہیں۔اقبال نے ایک جگہ خود بھی تغزل کی کیفیت کو سمجھانے کی کوشش کی ہے اور تغزل کا ہی سہارا لیا ہے پہلے استفہام اقراری کے انداز میں کہتے ہیں:

برہمنی بہ غزنوی گفت کرامتم نگر
توکہ صنم شکستہ ای بندہ شدی ایاز را(۱۲)

اقبال نے خود ہی اس کا جواب دیا ہے اور تغزل کی تعریف بھی سمجھا دی ہے جہاں پس منظر کے طور پر اقبال یہ کہتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں کہ ...محبوبیت ایک بہت بڑا منصب ہے بہت ساری ذمہ داریاں اس کے ساتھ بڑی خاموشی سے وابستہ ہیں۔اقبال اس کے لیے "دردِ ایازی" کی ایک ترکیب لائے ہیں اور پھر اس ترکیب کو "فرائضِ منصبِ محبوبیت" کے مترادف اور برابر قرار دیا ہے اور اسی ترکیب کو تغزل کی تعریف قرار دیا ہے۔اقبال کے مطابق محبوبِ تند خو اور بہانہ جُو پر بھی ایک ایسا وقت آجاتا ہے جب اس کے اندر محبِ ادا شناس کی عادت پرچکی ہوتی ہے:

کسی این معنیٔ نازک نداند جز ایاز اینجا
کہ مہرِ غزنوی افزون کند دردِ ایازی را(۱۳)

"غزل میں جس چیز کو غزل کی جان کہتے ہیں وہ تغزل ہے اور یہ غزل کی رمزی اور ایمائی کیفیت سے مشروط ہے۔"(۱۴) اور ڈاکٹر یوسف حسین اقبال کی غزل اور طبیعت میں موجود تغزل کے بارے میں یوں رقمطراز ہیں:" فارسی اور اردو غزل میں رمز نگاری کی جو مثالیں ملتی ہیں ان کی نظیر دنیا

کے کسی اور ادب میں موجود نہیں...''۔ ''اقبال کو نہ صرف تغزل بلکہ اپنے تغزل کے جمالیاتی محاسن کا بھی مکمل احساس تھا جو ان کی فارسی غزل میں جابہ جا ملتا ہے۔''(۱۵)

جبکہ پروفیسر وقار عظیم اس یافت اور دریافت سے آگے بڑھ کر بڑے فیصلہ کن انداز میں کہتے ہیں: ''اقبال کے شعروں میں فکر، حکمت، اصلاح اور وعظ سب کچھ موجود ہے لیکن تغزل اس سارے ہجوم کو چیرتا، پھاڑتا بہ ہزار حسن و جلوہ سامنے آکر ساری فضا کو اپنے حسن کے کیف میں ڈبو دیتا ہے۔''(۱۶)اس مضمون میں اقبال کے یہاں موجود تغزل اور نگار گری کے چند دلدوز شوخ رنگوں کو دکھانے کے لیے فارسی ادب کے اکابرین فن سے اقبال کی ہمرنگی کا سہارا لیا گیا ہے جس میں دیگر شعراء کے علاوہ پاک و ہند کے حوالے سے خصوصی طور پر محمد حسین نظیری نیشاپوری (۹۲۳ھ) اور ایران کے حوالے سے، سب سے زیادہ خواجہ شمس الدین محمد حافظ شیرازی (۷۹۱ھ) سے استفادہ کیا گیا ہے۔ پیشکش کے لیے اس روشِ خاص کا التزام ڈاکٹر سید عبداللہ سے دریوزہ ہے۔(۱۷)یہاں نگار گری اور تغزل کے چند رنگ اور پرتو پیش کیے جاتے ہیں اور ان کے حوالے سے اقبال کے یہاں ان کی موجودگی اور زیبائی کا تذکرہ کیا جاتا ہے۔مثلاً: تغزل میں محبوب کی اس سادگیٔ جاں ستاں کا ذکر ہوتا ہے جو ہزاروں ہوشیاریوں پر بھاری اور سیکڑوں پُرکاریوں پر حاوی ہوتی ہے اور پتھروں کو کلمہ پڑھوا دیتی ہے مثلاً: نظیر اکبر آبادی (۱۸۳۰ھ) محبوب کی ایسی ہی پُرکاری کا ذکر یوں کرتے ہیں:

دکھا کر اک جھلک دل کو نہایت کر گیا بے کَل
پری رُو، تند خو، سرکش، ہٹیلا، چُلبُلا، چنچل(۱۸)

اقبال بھی محبوب کی ایسی ہی سادگی کی مداحی کرتا ہے جو نگارگری اور تغزل کی رعنائی لیے ہوئے ہے:

نگارِ من کہ بسی سادہ و کم آمیز است
ستیزہ کیش و ستم کوش و فتنہ انگیز است(۱۹)

محبوب کی ایسی ہی بے مثالیت کا ذکر نظیری بھی کرتے ہیں:

اگر حسن فروشان بہ جلوہ آمدہ اند
کسی بہ حسن و ملامت بہ یارِ مانہ رسد(۲۰)

لیکن اقبال کارنگِ تغزل اور وصفِ نگار گری کچھ زیادہ پُرکار ہے۔اقبال نے نازوروں اورنازبروں میں ہونے والی اداؤں بھری پُرلطف آویزش کا تذکرہ بڑی فنی باریک نگہی سے کیا ہے:

زستیزِ آشنایان چہ نیاز و ناز خیزد
دلکی بہانہ سوزی نگہی بہانہ سازی(۲۱)

نگارگری، سراپا نگاری سے اور تغزل معاملہ بندی سے قدرے مختلف فکرو اسلوب ہیں۔تغزل میں اداؤں اور التجاؤں کا حسین امتزاج ہوتا ہے اس میں اقبال کے انداز و تغزل دیکھیے:

چند بہ روی خود کشی پردۂ صبح و شام را
چہرہ کشا تمام کن جلوۂ ناتمام را(۲۲)

جبکہ اقبال کا یہ شعر تو للچائی سراپا نگاری اور مبتذل معاملہ بندی سے دور کا بھی علاقہ نہیں رکھتا:

برسرِ کفر و دین فشان رحمتِ عام خویش را
بندِ نقاب برکشا ماہِ تمام خویش را(۲۳)

خواجہ حافظ اقبال کے اسی رنگ کو کئی سو سال پہلے ادا کر چکے ہیں مگر دیکھیے اقبال نے محض نقل نہیں کی:

گرلاف زند ماہ کہ ماند بہ جمالت
بہ نمائی رخِ خویشِ مہ انگشت نما کن(۲۴)

اقبال اور حافظ کا مقصود اگرچہ ایک ہی ہے مگر اقبال حسنِ طلب میں حافظ سے زیادہ عجز دکھاتے ہیں:

حسرتِ جلوۂ آن ماہِ تمامی دارم
دست بر سینہ، نظر برلبِ بامی دارم(۲۵)

خود حسین ہونا اور شکار کرنے کی بھرپور صلاحیت رکھتے ہوئے شکار ہونے کی آرزو مندی اور پھر اس آرزومندی پر فخرو ناز ہونا یہ تغزل کی شان ہے۔یہاں نگارگری میں اقبال جزئیات نگاری پر آجاتے ہیں اور محبوب اور خصوصی طور پر زلفِ محبوب سے کہتے ہیں:

می گزرد خیالِ من ازمہ و مہر و مشتری

تو بہ کمین چہ خفتہ ای صید کن این غزالہ را(۲۶)

اسارتِ زلف کی آرزو مندی،تغزل کا بڑا پسندیدہ موضوع ہے۔ جسے اقبال نے بڑی فنی چابکدستی سے باندھا ہے:

من بندۂ بی قیدم شاید کہ گریزم پا
این طرۂ پیچان را در گردنم آویزی(۲۷)

اقبال محبوب کو بلکہ زلفِ محبوب کو مزید اکساتے ہیں اور یہی اکساہٹ تغزل کہلاتی ہے:

فرصتِ کشمکش مدہ این دلِ بی قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوئ تابدار را(۲۸)

مزید دیکھیے اقبال آئندہ بیت میں استفہام اقراری کا وہ رنگ اختیار کرتے ہیں کہ اکابرین کا لطفِ تغزل بھی ماند پڑ جاتا ہے:

دام ز گیسوان بہ دوش زحمتِ گلستان بری
صید چرانمی کنی طائرِ بامِ خویش را(۲۹)

زلف کے اختیار و تاثیر کے بعد تغزل کے ضمن میں بزرگ شعراء نے جس وصف کا ذکر کرتے ہیں وہ یہ ہے کہ "ایمان ربائی چشم محبوب کا ایک ادنیٰ کرشمہ ہے۔" جسے نظیری نے یوں ادا کیا ہے:

ہزار شیخ و برہمن ز کیش و دین برگشت
تصرفِ نظر ارجمند راچہ خبر(۳۰)

نظیری کا شعر اطلاع ہے مگر اقبال کا شعر دعوت ہے اور دعوت ہی تغزل ہے۔اب دیکھیے اقبال اسی تقاضے کو کس خوبی سے نبھاتے ہیں:

کنشت و کعبہ و بت خانہ و کلیسا را
ہزار فتنہ ازان چشمِ نیم باز آور(۳۱)

جبکہ اقبال کا رنگِ تغزل خواجۂ شیراز کے اس شعر کے زیادہ قریب ہے:

دارد دلِ درویش تمنائ نگاہی
زان چشمِ سیہ مست بہ یک غمزہ رواکن(۳۲)

اور اقبال اسی برق نگاہی کے شدید آرزو مند ہیں:

کجاست برقِ نگاہی کہ خانمان سوزد
مَرا معاملہ باکشت و حاصل است ہنوز(۳۳)

ادب میں ایک صنعت کو تجاہل عارفانہ بھی کہتے جبکہ تغزل میں اس ادا کو تغافل عارفانہ بھی کہا جا سکتاہے طلب و تغافل کے تناسب کو بیدل (۱۱۳۳ھ) عظیم آبادی نے بڑے کمال سے یوں ادا کیا ہے:

بہ ہر کجا ناز سربر آرد نیازہم پائی کم ندارد
تو و خرامی و صد تغافل من و نگاہی و صد تمنا(۳۴)

بیدل کا شعر تناسب کی عمدہ مثال ہے مگر اقبال کا طرزِ ادا اسی خیال کو اپنے عجز سے تغزل بنا دیتا ہے:

من چشم نہ بردارم ازروئی نگارینش
آن مستِ تغافل را توفیقِ نگاہی نیست(۳۵)

پھر نظیری اسی خیال کو مزید ایک فروتنی زیبا عطا کرتے ہیں:

نیاز شیوۂ ماعاجزانِ محتاج است
ترا کہ حسن و جمال است بی نیازی بس(۳۶)

مگر اقبال محبوب کے تغافل کو تغزل کے رنگ میں ڈبو دیتے ہیں اور اقبال کے یہاں محبوب کے اُس تغافل کی شکر گزاریاں بیان ہوتی ہیں جو عشاق کے لیے جلوہ دزدی میں مددگار ثابت ہوتا ہے، اقبال نے اس رنگ کو کس سلاست اور چاہت سے بیان کیا ہے:

تغافلے کہ مَرا رخصت تماشا داد
تغافل است و بہ از التفاتِ دَمبدم است(۳۷)

محبوب کے تغافل سے جلوہ اندوزی کا یہ ڈھنگ اقبال کے یہاں ترقی کرتا ہوا محبوبِ مجازی کی لطافت کو اتنا مزکیٰ کر دیتا ہے کہ شاعر یہ کہتا ہوا نظر آتا ہے کہ یہ عقل کی نارسائی ہے نفیِ ظہور نہیں:

ز شانِ حسنِ تو نہ توان نشان گفتن معاذاللہ
تو در دانش نمی گنجی و در بینش نمی آئی(۳۸)

لیکن اقبال کا صِرف استفہامیہ انداز ہی اس خیال کو تغزل بنا دیتا ہے:

این کیست؟ بردل ہا آوردۂ شب خونی
صد شہرِ تمنا را یغما زدی ترکانہ(۳۹)

پھر نظیری بڑی تیزی سے سوال کرتے ہیں:

نی یار و محرم را گزر، نی صبر و راحت رامقر
آخر درین ویرانہ دل تنہا چسان جا کردۂ؟(۴۰)

مگر اقبال بڑی سادگی میں اس کا جواب دے کر اسی خیال کو تغزل بنا دیتے ہیں:

من بتلاشِ تو رَوم یا بتلاش' خود رَوَم
عقل و دل و نظر ہمہ گم شدگانِ کوی تو(۴۱)

اور پھر نظیری بھی اقبال کے ہمنوا بن جاتے ہیں:

رسوا منم وگرنہ توصد بار در دلم
رفتی و آمدی و کسی را خبر نہ شد(۴۲)

نظیری کی بے خبری عجز محض رہتی ہے جبکہ اقبال کا پیرایۂ آمدوشد کا بیان کچھ ایسا ہے کہ نظیری کی بات بھی رہ جاتی ہے اور اپنی بات ہو بھی جاتی ہے محبوب کے لیے اسلوب کا یہی رنگِ تغزل کہلاتا ہے:

در موجِ صبا پنہاں دزدیدہ بہ باغ آئی
در بوی گل آمیزی باغنچہ در آویزی(۴۳)

اقبال اس لطیف آمدوشد کی وجہ بیان کرتے ہیں کہ محبت کی حدّت زمانی اور مکانی فاصلے مٹا دیتی ہے:

نہ تواندر حرم گنجی نہ در بت خانہ می آئی
ولیکن سوئی مشتاقان چہ مشتاقانہ می آئی(۴۴)

بلکہ اقبال تو کچھ اور آگے بڑھ جاتے ہیں اور یہ برملا اظہار، اگرچہ تغزل کے منافی ہے مگر اقبال کے لفظی تلازمے تغزل کی نفی نہیں ہونے دیتے:

ہنگامہ بَست ازپئ دیدارِ خاکیئ
نظارہ را بہانہ تماشایِ رنگ و بوست(۴۵)

یہ سب جلوہ ریزیاں اپنے ساتھ بڑی حشر سامانیاں لاتی ہیں مگر عشاق تو مدتوں سے ایسی ایماں ستانیوں کے منتظر ہوتے ہیں:

یہ غارت می بری سرمایۂ تسبیح خوانان را
بہ شب خونِ دلِ زناریان ترکانہ می آئی(۴۶)

جب یہ مطالبے پورے ہو جاتے ہیں تو محب اور محبوب پر ایک نئی مشکل آن پڑتی ہے کہ زیارت کی حرارت کو کیسے ٹھنڈا کیا جائے لہٰذا تغزل کا ایک خاص انداز، یہ بھی ہے حسرت موہانی کے بقول:

سب غلط کہتے تھے لطفِ یار کو وجہِ سکوں
دردِ دل اس نے تو حسرت اور دونا کر دیا(۴۷)

اسی بات کا گلہ اقبال یوں کرتے ہیں:

نگاہِ شوق تسلی بہ جلوۂ نہ شود
کجا بُرم خلشی را کہ در دل است ہنوز(۴۸)

لہٰذا اقبال نے اس کا ایک حل پیش کیا ہے کہ جلوہ کو ختم ہی نہ ہونے دیا جائے مگر کب تک؟

حضورِ یار حکایت دراز تر گردید
چنانکہ این ہمہ ناگفتہ در دل است ہنوز(۴۹)

اقبال کے نزدیک پیشِ محبوب "ہمہ تن چشم" بن جانا ہی بہتر ہے لیکن اس سے پہلے اپنے ایک خاص، واضح اور بیباک انداز میں کہتے ہیں:

زِمشتاقان اگر تابِ سخن بردی، نمیدانی

محبت می کند گویا نگاہِ بی زبانی را[۵۰]

مگر اقبال کے مندرجہ ذیل شعر میں "نرگس"، "جمال"، "کرشمہ" اور ضمیر متصل کی "ش" نے مندرجہ بالا سارے خیال کو تغزل کا رنگ دے دیا ہے:

در نرگس آرمید کہ بیند جمالِ ما
چندان کرشمہ دان کہ نگاہش بہ گفتگو ست[۵۱]

محبت کے معاملے میں بہت سی باتیں حسبِ معمول نہیں ہوتی مگر ہوتی ہیں جسے سچی محبت اپنے اثبات کے لیے لفظوں کی محتاج نہیں ہوتی۔تغزل کے اس رنگ کو خان خانان (۹۶۶ھ) نے ادا کیا تھا:

بہ کیش صدق و صفا حرفِ عہد بیکار است
نگاہِ اہلِ محبت تمام سوگند است[۵۲]

لیکن دیکھیے اقبال نے اسی رنگ کو کتنی وضاحت عطا کر دی ہے:

یک نگہ، یک خندۂ دزدیدہ، یک تابندہ اشک
بہرِ پیمانِ محبت نیست سو گندِ دگر[۵۳]

اور اقبال اپنے اسلوب کے ساتھ حوالہ بھی منسلک کرتے ہیں:

مرا در دل خلید این نکتہ از مردی ادادانی
زمعشوقان نگہ کاری تراز حرفِ دلآویزی[۵۴]

پھر اقبال کہتے ہیں کہ ایسے خسارے کرنے والے کیا واقعی خسارے میں رہتے ہیں؟

ہمہ سرمایۂ خود را بہ نگاہی بہ دہند
این چہ قومی است کہ سودا بہ زیان نیز کنند[۵۵]

نہیں بلکہ فتراک زیبی محبوب توایک سعادت عظمیٰ ہے اور جس کے شکار ہونے کا ذکر اقبال نے شروع میں کیا تھا اب وہ تقاضا پورا ہونے کو ہے یہ طرزِ خیال اور یہ طرزِ ادا ہی تغزل بن جاتے ہیں:

تپید یک دم و کردند زیبِ فتراکش
خوشا نصیب غزالی کہ زخمِ اوکاریست[۵۶]

اقبال کے بقول کیوں نہ پھر اس نگاہ کو سیلوٹ پیش کیا جائے:

از ما بہ گو سلامی آن ترکِ تند خورا
کہ آتش زد از نگاہی یک شہر آرزو را(۵۷)

اور کیوں نہ اُسے درازی عمر کی دعائیں دی جائیں کہ سچی محبت اور تغزل کو یہی زیبا ہے:

کو آن نگاہِ ناز کہ اول دلم ربود
عمرت دراز باد ہمان تیرم آرزوست(۵۸)

اقبال کے اس رنگ کے شعروں کی بنا پر ہی پروفیسر وقار عظیم یہ کہنے پر مجبور سے نظر آتے ہیں کہ:

"یہی وہ شعریت ہے۔ یہی وہ تغزل، جس نے ہر دور میں اقبال کے شعر کو تختِ ذہن پر متمکن کرنے کے بجائے خانۂ دل میں جگہ دی کہ تغزل کو یہی گوشۂ عافیت محبوب ہے۔"(۵۹)

اقبال نے "پیام مشرق" کے دیباچہ میں گوئٹے کے بارے میں بڑے بیباک سے انداز میں دوبار یہ کہا ہے کہ "گوئیٹے تغزل محض کا دلدادہ ہے۔"(۶۰) لیکن تغزل کے معاملے گوئیٹے کے بارے یہ کہتے ہوئے اقبال اپنے سامنے سجے قدِ آدم آئینے کو شاید بھول گئے ہیں!

فارسی غزل اقبال کے پاس کنیا سے کامنی بن کر آئی۔ اقبال نے اپنے خونِ جگر کی سرخی، گرمی اور شوخی سے اس کی نگار گری کی۔ اقبال نے اپنے فن کے کامل رچاؤ سے اس کی حنابندی کی اور اس کی مانگ میں چنچلتا کا وہ من موہک سندور بھرا کہ اور اقبال کا یہی رنگِ تغزل پاک و ہند میں پروان چڑھنے والے فارسی ادب میں آج تک معیاری غزل بھی ہے اور معیارِ تغزل بھی کہ جسے تغزل مؤقر کی واحد مثال قرار دیا جا سکتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ شبلی نعمانی، علامہ، شعر العجم، ج۴، پاکستان، لاہور، شیخ فرحان علی اینڈ برادرز، ۱۹۶۶ء، ص۵
۲۔ مسعود رضوی، ادیب، ہماری شاعری، پاکستان، لاہور، اردو بازار، نذر سنز، ۱۹۸۷، ص۷، ۱۷
۳۔ شفیعی کدکنی، محمد رضا، موسیقی شعر، ایران، تہران، انتشارات آگاہ، ۱۳۶۸ھ، (بار دوم)، ص۳۹
۴۔ اقبال، محمد، علامہ، ڈاکٹر، پیامِ مشرق، پاکستان، لاہور، احسن برادر، ۱۹۴۸ء، ص۱۹۱

۵۔ ایضاً
۶۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، غزل اور مطالعہ غزل، پاکستان، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۸، ص ۱۸۔۱۷
۷۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر مباحث، پاکستان، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵، ص ۵۳۹۔۵۳۸
۸۔ وقار عظیم، پروفیسر، "اقبال کی نظموں میں تغزل کے رنگ" مشمولہ، مطالعہ اقبال، پاکستان، لاہور، ۱۹۸۳، ص ۳۵۳
۹۔ جمال، انور، ادبی اصطلاحات، پاکستان، لاہور، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۹۸ء، ص ۳۹
۱۰۔ اقبال، پیام مشرق، ص ۱۷۶
۱۱۔ اقبال، محمد، علامہ، ڈاکٹر، زبورِ عجم، پاکستان، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۰، (بار نہم) ص ۱۴۸
۱۲۔ عابد علی عابد، سید، پروفیسر، مقالاتِ عابد، پاکستان، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء، ص ۲۲
۱۳۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، روحِ اقبال، پاکستان، لاہور، چوک مینار انکار کلی آئینہ ادب، ۱۹۶۳ء، (بار اول در پاکستان) ص ۲۲
۱۴۔ وقار عظیم، پروفیسر، مطالعہ اقبال، ص ۲۶۳
۱۵۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، روحِ اقبال، ص ۲۴
۱۶۔ سید عبداللہ، مطالعہ اقبال، ص ۱۱۱۲۔۵۹
۱۷۔ فرحان فتح پوری، ڈاکٹر، اقبال سب کے لیے، پاکستان، کراچی، سندھ، اردو اکیڈمی، ۱۹۷۸، ص ۴۳۶
۱۸۔ نظیر، ولی الدین، محمد مشمولہ، اردو کی مختصر ترین تاریخ، ڈاکٹر سلیم اختر، پاکستان، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶، ص ۹۰
۱۹۔ اقبال، پیام مشرق، ص ۱۳۷
۲۰۔ نظیری نیشاپوری، محمد حسین، دیوانِ نظیری نیشاپوری، باہتمام محمد رضا طاہر حسرت، ایران، تہران، نگاہ، ۱۳۷۹ھ، ص ۱۳۰
۲۱۔ اقبال، پیام مشرق، ص ۱۷۷
۲۲۔ اقبال، ابور عجم، ص ۸۷
۲۳۔ ایضاً، ص ۱۴

۲۴۔ حافظ شیرازی، محمد، شمس الدین، خواجہ "دیوانِ حافظ" (باہتمام تیمور برہان بودہی) ایران، تہران، انتشارات سنائی، ۱۳۷۴ھ، ص ۲۴۲
۲۵۔ اقبال، پیام مشرق، ص ۱۹۰
۲۶۔ اقبال، زبورِ عجم، ص ۹
۲۷۔ ایضاً، ص ۱۱
۲۸۔ ایضاً، ص ۷۲
۲۹۔ ایضاً، ص ۱۴
۳۰۔ نظیری نیشاپوری، دیوانِ نظیری نیشاپوری، ص ۱۵۲
۳۱۔ اقبال، زبور عجم، ص ۸
۳۲۔ حافظ، دیوانِ حافظ، ص ۲۴۴
۳۳۔ اقبال، زبورِ عجم، ص ۵۲
۳۴۔ بیدل، عبدالقادر، مشمولہ، فارسی غزل کا ارتقاء، مرتبہ (ظہیر احمد صدیقی، پروفیسر) ۱۹۹۳ء، پاکستان، لاہور، جی سی یو، ص ۶۵
۳۵۔ اقبال، زبورِ عجم، ص ۱۵۰
۳۶۔ نظیری نیشاپوری، دیوانِ نظیری، ص ۱۸۲
۳۷۔ اقبال، زبورِ عجم، ص ۱۲۵
۳۸۔ نظیری نیشاپوری، دیوانِ نظیری، ص ۲۹۸
۳۹۔ اقبال، پیام مشرق، ص ۱۹۸
۴۰۔ نظیری نیشاپوری، دیوان نظیری، ص ۲۹۷
۴۱۔ اقبال، زبورِ عجم، ص ۳۷
۴۲۔ نظیری نیشاپوری، دیوان نظیری، ص ۵۰۱
۴۳۔ اقبال، زبورِ عجم، ص ۱۰
۴۴۔ اقبال، پیام مشرق، ص ۲۰۷

۴۵۔ اقبال، زبورِ عجم، ص۱۳۳

۴۶۔ اقبال، پیام مشرق، ص۲۰۷

۴۷۔ حسرت، موہانی، مولان، دیوانِ حسرت، مرتبہ: فرحت صباء، خیام پبلی کیشنز، پاکستان، لاہور، س۔ن، ص۲۷

۴۸۔ اقبال، زبورِ عجم، ص۵۲

۴۹۔ ایضاً

۵۰۔ ایضاً، ص۷۶

۵۱۔ ایضاً، ص۱۳۲

۵۲۔ عبد الرحیم، خانِ خاناں، مشمولہ، فارسی غزل کا ارتقاء، ص۱۳۴

۵۳۔ اقبال، زبور عجم، ص۱۷۰

۵۴۔ اقبال، پیام مشرق، ص۱۶

۵۵۔ اقبال، زبورِ عجم، ص۱۰۰

۵۶۔ ایضاً، ص۱۰۹

۵۷۔ اقبال، پیام مشرق، ص۱۸۱

۵۸۔ ایضاً، ص۱۸۶

۵۹۔ وقار عظیم، پروفیسر، مشمولہ: مطالعہ اقبال، ص۳۶۸

۶۰۔ اقبال، محمد، علامہ، دیباچہ پیام مشرق، پاکستان، لاہور، احسن برادرز، ۱۹۴۸، ص ح، ر

ڈاکٹر رُخسانہ بلوچ
استاد شعبہ اُردو
گورنمنٹ کالج ویمن یونیورسٹی، فیصل آباد

اقبال کی شاعری میں تصورِ حیات

Allama Iqbal was prominent poet and philosopher of 20th century. He depicted manifold aspects of human life in his writings. He did many experiments in his poetry. His experimentation makes him a modern poet in the true sense of the term. This article focuses on analyzing the concept of life through the lens of Iqbal's poetry. He always focused on optimistic perspectives and discouraged the pessimism among the youth.

علامہ اقبال نے ۱۹ ویں صدی کے آخر میں صوفی نور محمد کے گھر آنکھ کھولی۔ دنیا نہیں جانتی تھی کہ نومولود بچہ آنے والے وقتوں میں آفاقی حیثیت حاصل کر جائے گا۔ دنیا اس کے کلام کی معترف ٹھہرے گی۔ علامہ اقبال نے اپنی عملی زندگی کے ساتھ ساتھ شاعری کی زندگی میں قدم رکھا تو وقت کے جید علما بھی اس کے اندازِ شاعری کے معترف ہوئے۔ اقبال کی شاعری کے ابتدائی نمونے بھی الگ حیثیت کے حامل ہیں۔ رسول اکرم ﷺ کی محبت اقبال کی روح میں سمائی ہوئی نظر آتی ہے۔ وہ اکثر رسول اکرم ﷺ کی محبت اور فراق میں آنسو بہاتے نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری سے یہ بات واضح دیکھی جا سکتی ہے :

موتی سمجھ کے شانِ کریمی نے چُن لیے

یہ ابتدائی کلام شاعری کی ایک جھلک ہے۔ علامہ اقبال نے شاعری کی ابتدا روایتی غزل سے کی جس کا دور دور ہ تھا۔ ابتدا میں انھوں نے میرؔ و داغؔ کی پیروی کی۔ چند دن انھوں نے اپنی شاعری کی اصلاح داغؔ سے بھی حاصل کی۔ اندازِ کلام کو دیکھتے ہوئے داغ کو کہنا پڑا کہ اقبال کو اصلاح کی کوئی ضرورت نہیں۔ آہستہ آہستہ انھوں نے غزل کی پرانی روایات کو ترک کر کے نئی متعارف ہونے والی صنف سخن نظم کی جانب توجہ دی۔ اقبال نے نظم کے امکانات سے بھرپور فائدہ اٹھایا۔ اپنے فن اور فکر کی گہرائی سے اردو نظم کو ثریا کی بلندی عطا کر دی۔ ان کی طویل نظموں میں "مسجد قرطبہ" ،"ساقی نامہ"،"خضرِ راہ" ،"ابلیس کی

مجلسِ شوریٰ"،"شمع اور شاعر" ،"ذوق و شوق" ، "شکوہ "،"جوابِ شکوہ"اور مختصر نظموں میں "جبریل و ابلیس"،"لینن خدا کے حضور میں"اور"شعاعِ امید"خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

اقبال نے ابتدا میں قومی نظمیں اور مناظرِ فطرت کی جانت توجہ مرکوز کی۔جب فن و فکر کی پختگی محسوس ہوئی تو انھوں نے مسلمانوں کو زبوں حالی سے نجات دلانے کے لیے ان اسباب کا پتہ چلانے کی طرف گامزن ہو گئے جن کی وجہ سے مسلمان زبوں حالی کا شکار تھے۔ان وجوہات کو انھوں نے مذہبی اور فلسفیانہ رنگ میں پیش کیا۔کلامِ اقبال میں انسانیت کی اتھہ گہرائیوں میں پوشیدہ وہ راز بھی مل جاتے ہیں جن کا ظاہری آنکھ سے دیکھنا درکنار ہے۔یہ اقبال کا نورِ بصیرت ہی تھا جس نے احترامِ آدمیت کے در وا کیے۔ اقبال کی شاعری ہر مکتبہ فکر کے لیے مشعلِ راہ ہے۔ان کی شاعری تصورات اور خیالات سے لبریز ہے۔ اقبال انسان کو عرفان ذات ، اپنی ذات ہی سے حاصل کرنے کا ملکہ خیال کرتے ہیں۔اقبال اس کھیتی کی مٹی کی زرخیزی کے معترف ہیں۔اس کو صرف چند بوندوں کی ضرورت ہوتی ہے جس سے اس کے کھیت لہلہانے لگتے ہیں۔اقبال درگاہوں اور خانقاہوں میں بیٹھ کر خودی کے راز تلاش کرنے کی مخالفت کرتے ہیں۔وہ تو عملی زندگی میں اپنے پوشیدہ راز تلاش کرنے کی ہدایت کرتے ہیں۔اقبال جہدِ مسلسل سے تقدیر بدلنے کے حامی ہیں۔ان کے طرزِ کلام سے شب و روز کی محنت عملِ پیہم سے ناامیدی اور مایوسی کو شکست و ریخت سے ہمکنار کرنے کی سعی ملتی ہے۔اقبال فلسفہ اسلامی "حیات بعد الموت" کے قائل ہیں۔انھوں نے ظاہری انسانی زندگی کی بنیاد پر موت کے بعد کی زندگی کو اس کائنات کی عمارت کو استوار کرنے پر زور دیتے ہیں۔اقبال کے ہاں انسانی حیات کا موضوع الگ خاصیت رکھتا ہے۔تصورِ حیات کو انھوں نے نیا جامہ پہنا دیا۔اقبال کی شاعری میں تصورات کی قوس قزح نظر آتی ہے۔آئے روز نئے نئے خیالات کے در روشن ہوتے رہتے ہیں۔ فکرِ اقبال ہمیشہ ثریا کی سی بلندی پر رہے گی۔ہر طلوع ہوتا سورج ایک نئی نوید لے کر آتا ہے۔اسی طرح کلامِ اقبال کا ہر عضو روشن اور نئی آہنگ کی ترجمانی کرتا ہے۔

"حیات" سے مراد ظاہری زندگی لیے جاتے ہیں۔اس لفظ کو اقبال نے معنی کا نیا جامہ پہنا دیا ہے۔اس لفظ میں بہت سے راز پوشیدہ ہیں۔کہنے کو تو یہ صرف لفظ "حیات" ہے مگر یہ دریا کی ان لہروں کی مانند ہے جو ساحلوں سے ہر وقت ٹکراتی رہتی ہیں اور ہر وقت اپنی ناکام کوشش سے دوبارہ اسی دریا کا حصہ بن جاتی ہیں۔اگر کوئی منہ زور لہر دریا سے باہر نکل کر سونامی کی شکل میں تباہی و بربادی اور کھیتوں کی آبیاری کر بھی لے تو دوبارہ اسے اپنی اصل کی جانب لوٹنا ہی پڑتا ہے۔جب وہ اپنی اصل سے ملتی ہیں تو ان

کا ایسی کائنات سے واسطہ جڑ جاتا ہے جہاں ایسی ہزاروں نہیں بلکہ کروڑوں لہریں اپنی زندگی کی سانسیں پوری کرتی دکھائی دیتی ہیں۔رب ذوالجلال کی بنائی ہوئی کائنات کی ہر وہ چیز جو اس میں اپنا وجود قائم کیے ہوئے ہے۔اپنی ظاہری حیات پوری کرنے کے بعد اپنی اصل سے مل جاتی ہے۔جہاں اس کی "حیات" نیا عملی جامہ پہن لیتی ہے جو اس کی اصل حیات ہے۔یہ عمل جاری و ساری ہے۔چاہے وہ ظاہری آنکھ سے نظر آئے یا نہ آئے۔

"فرہنگ آصفیہ" کے مؤلف نے "حیات" کے درج ذیل معنی درج کیے ہیں:

"زندگی۔جان۔پران۔روح۔زیست۔عمر۔اوستھا۔"(۱)

مؤلف "جامع اللغات" نے اس کے درج ذیل معنی درج کیے ہیں:

"زندگی۔عمر۔زیست۔جان۔روح۔"(۲)

مولوی فیروزا لدین کے مطابق:

"زندگی، زیست، عمر، جان، روح۔"(۳)

کسی بھی چیز کی ظاہری زندگی کو حیات کہا جاتا ہے۔ظاہری زندگی چند دنوں کی مہمان ہوتی ہے۔ کائنات کا تمام نظام اسی حیات ہی کی وجہ سے قائم و دائم ہے۔اقبال کی شاعری میں لفظ "حیات" بار بار ملتا ہے۔ہر دفعہ "حیات" کو اقبال نے نئے رنگ اور نئے ڈھنگ سے اس طرح باندھا ہے کہ اس کی ماہیت ہی تبدیل کر کے رکھ دی ہے۔یوں تو علامہ اقبال کے فن و فکر پر بہت سی کتابیں لکھی جا چکی ہیں اور لکھی جاتی رہیں گی۔اقبال کا فکروفن ہمیشہ دوسرے شعرا سے جداگانہ حیثیت رکھتا ہے۔آئے روز معانی اور مفاہیم بدلتے رہیں گے۔علامہ اقبال کی شاعری کا بنیادی موضوع "انسان" کے لفظ کے گرد ہی گردش کرتا نظر آتا ہے۔انسان جو کہ وجۂ تخلیق کائنات بھی ہے۔اسی کے دم سے اس کائنات کی خوب صورتی زندہ و تابندہ ہے۔علامہ اقبال نے انسان کی اس عارضی زندگی کی جانب بھرپور توجہ دلانے کی کوشش کی اور دنیا و جہان کا کوئی موضوع ایسا نہیں چھوڑا جس کی جڑت انسانی زندگی سے نہ ہو۔انھوں نے اپنے جاندار اسلوب اور طرزِ نگارش سے انسان کے باطن کو جھنجھوڑنے کی کوئی کسر اٹھا نہ رکھی۔علامہ اقبال کی شاعری میں ہر وہ تصور مل جاتا ہے جن پر عمل کر نے سے یہ دھرتی امن کا گہوارہ بن جائے گی۔اقبال "حیات بعد الموت" کی بقا چاہتے ہیں۔کبھی فکر و فن کی صورت گری ، کبھی خودی کی جانب توجہ دلانے کی سعی تو کبھی فرمانِ خدا وندی

سے ''رموزِ حیات'' تلاش کرتے ہیں۔ کبھی مردِ مومن کا نقشہ کھینچتے ہیں تو کبھی اسی حیات انسانی کو شاہین کے پر لگا دیتے ہیں، تو کبھی بالِ جبریل اور تصورِ کلیم کا سہارا لیتے ہیں۔

علامہ اقبال نے ''بانگِ درا'' کی نظم ''کلی'' میں ''حیات'' انسانی کو خوب صورت انداز اور دل کش شاعری میں سمو کر رکھ دیا ہے۔ تاریک رات میں بادِ صبا جب اونس کے فطرے نئے کھلنے والے پودوں پر ڈالتی ہے تو صبحِ نور کی کرنیں ہر چیز کو منور کر دیتی ہیں۔ ہر کوئی جاندار اپنی نئی منزل کی طرف گامزن ہو جاتا ہے۔ جیسے جیسے سورج اپنی تمازت بڑھاتا ہے تو غنچے چٹک کر پھول بننا شروع ہو جاتے ہیں۔ یہ منظر شاعر کو متاثر کرتا ہے۔ ہر کوئی اپنی تھکن دور کرکے اور تازہ دم ہو کر زندگی کے نئے دن کا آغاز کرتا ہے۔ یہاں پر اقبال سورج سے اپنی زندگی کو جوڑتے ہیں اور اسی کے دم سے اپنی حیات میں سوز محسوس کرتے ہیں۔ سورج کی کرنوں سے اپنی ''حیات'' کے ہر پوشیدہ گوشے کو باطن کی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ ان نئی روشنی اور کرنوں سے اپنی ''حیات'' کے مخفی راز پانے کی جستجو کرتے ہیں:

ذرہ ذرہ ہو مرا پھر طرب اندوز حیات
ہو عیاں جوہر اندیشہ میں پھر سوز حیات(۴)

''حیات'' کو معنی کے لحاظ سے عمر، زیست، زندگی، جان، روح تصور کیا جاتا ہے۔ اسی ''حیات'' سے کائنات کے تمام رنگ نظر آتے ہیں۔ حیات اگر بے معنی ہو جائے تو یہ کائنات بے مائیہ، افسردگی ، غم و الم، مایوسی اور نامرادی کا محور بن جاتی ہے۔ اگر انسان ''حیات'' کی صحیح معنوں میں تکمیل کر لے تو اس کا کام آفاقی نوعیت کا ہو جاتا ہے اور وہ شخص مر کر بھی امر ہو جاتا ہے۔ رہتی دنیا تک اس کا نام و نشان باقی رہتا ہے۔ دنیا اس کی معترف رہتی ہے جو شخص اپنی ''حیات'' کے مخفی رازوں کو پا لیتا ہے ، اصل معنوں میں یہی 'حیات بعد الموت' ہے۔ علامہ اقبال کی شاعری انسان کے باطن کو ہلا کے رکھ دیتی ہے۔ اقبال ہر لحظہ نئی آن اور نئی شان کے قائل ہیں۔ وہ ہمیشہ ولولے اور جوش سے خوابِ غفلت میں ڈوبے ہوئے انسان کو جگاتے نظر آتے ہیں۔ جب انسان حقیقی معنوں میں انسان مومن کے درجے پر فائز ہوتا ہے تو اقبال کے مطابق یہ بھی ممکن ہوتا ہے کہ وہ موت سے بھی مر نہیں سکتا۔ موت کے بعد دنیا اس انسان کی معترف ہو تو صحیح معنوں میں یہ ''حیات'' ہے۔ ہر اک کی خواہش تو ہوتی ہے کہ اوجِ ثریا پر مقیم ہو جائیں مگر اس کے لیے انسان کو شب و روز کی محنت درکار ہوتی ہے۔ بغیر محنت کے انسان کو رفعت حاصل ہونا معجزہ ہی ہو سکتا ہے۔ حقیق تب ہی نگین ہوتا ہے جب اس کو سو بار کاٹا جاتا ہے۔ ''بانگِ درا'' کی نظم ''نوائے غم'' میں حیات کو

دل فریب نظاروں سے معطر کرنے پر آمادہ نظر آتے ہیں جس میں بظاہر زندگی خاموش رباب کی مانند مگر جب اس کے ارہ ہلائے جاتے ہیں تو اس میں زندگی کی لہر دوڑ جاتی ہے اور اس کی خاموش زندگی میں پوشیدہ نغمے ظاہر ہونے لگتے ہیں جس کا ہر سر اور تال زندگی میں نئی روح پھونک دیتی ہے۔رباب کی ظاہری زندگی جمود پر مشتمل ہے اور اقبال اس زندگی کو موت قرار دیتے ہیں:

چھیڑ آہستہ سے دیتی ہے میرا تارِ حیات
جس سے ہوتی ہے رہا روح گرفتارِ حیات(۵)

"حیات" کی پہچان کر لینے والے کو اقبال مردِ مومن ، مردِ خدا، خودی کا پیکر قرار دیتے ہیں۔ان باتوں کی تکمیل کو اقبال عشق کے بغیر ادھورا تصور کرتے ہیں۔عشق ہی وہ جذبہ ہے جو انسان کے کام اور فن کو معراج عطا کرتا ہے۔معراج کے لفظ کا حقیقی معنوں میں جائزہ لیا جائے تو اس کا مطلب ہے 'ملنا'۔ دراصل یہ ملاقات اس کے مالکِ حقیقی سے ملنے کا اشارہ ہے۔اقبال نے اپنی معروف نظم "مسجدِ قرطبہ" میں اسی فن کی طرف اشارہ کیا ہے۔"مسجدِ قرطبہ" کا شمار اقبال کی طویل نظموں میں ہوتا ہے۔اس میں اقبال مردِ کامل ، مردِ مومن ، مردِ خدا کا تذکرہ کرتے ہوئے یہ واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ اگر عشق کا جذبہ انسان میں موجود ہو تو وہ دنیا کی کسی بھی جگہ کو حرم کا رتبہ عطا کر دیتا ہے اور یہ کام ہی دراصل اس کی 'حیات' کو لازوال بنا دیتا ہے:

مردِ خُدا کا عمل عشق سے صاحبِ فروغ
عشق ہے اصل حیات موت ہے اس پر حرام(۶)

اقبال کی شاعری میں شروع ہی سے خلوص نظر آتا ہے جو کچھ محسوس کرتا ہے وہی کہتا ہے اور جب تک طبیعت پر کوئی تاثر طاری نہیں ہوتا وہ نہ دوسروں کے تقاضے سے شعر کہتا ہے اور نہ صناعی کے شوق سے۔شعر کہنا تو درکنار جب تک طبیعت میں خاص کیفیت موجود نہ ہو وہ کسی کے تقاضے سے شعر سناتا بھی نہیں۔یہ صاحبِ کمال شخص وقتاً فوقتاً خود اپنے اوپر نظر ڈال کر اپنی کیفیت کس طرح بیان کرتا ہے۔ اقبال کے کلام کا زیادہ تر حصہ حیات و کائنات کے مظاہر و حوادث پر اس کے اپنے نفس کا ردِ عمل ہے۔ اقبال کے نظریات حیات اس کی اپنی نفسی کیفیات کے ساتھ پیوست ہیں۔اقبال ان لوگوں کا جو عقل و فن میں مگن ہیں اور ان لوگوں کا جو دلِ بے قرار رکھتے ہیں میری اور تیری کے الفاظ میں موازنہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ تم کو اپنے علم اور فن پر ناز ہے اور یہ تمھاری ساری جمع پونجی جبکہ میری زندگانی کا سرمایہ میرا

دلِ بے قرار ہے۔علم اور فن ایک دائرے میں محیط ہیں جبکہ دلِ بے قرار کے سامنے یہ ساری دولت سرمایہ ، عیش و عشرت سب بے معنی چیزیں ہیں۔دلِ بے قرار کے سامنے دنیا ایک رائی کی مانند ہے۔بے قرار دل میرا عشق ہے اور یہ دولت دولتِ علم پر فائق ہے۔"ضربِ کلیم" کی ایک غزل میں اقبال حیات کو بے قرار دل کے ساتھ دنیا کی مال و دولت پر ترجیح دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

تیری متاعِ حیات علم و ہنر کا سرور
میری صناعِ حیات ایک دلِ ناصبور(۷)

متصوفانہ ادب میں ابلیس کے متعلق طرح طرح کے تصورات ملتے ہیں۔کسی نے اس کو ملعون ہونے کی بجائے سب سے بڑا موجد قرار دیا۔جس نے حکمِ الٰہی کے باوجود غیر خدا کو سجدہ کرنے سے انکار کر دیا ہے۔کسی نے اس کو مادیت کا امام گردانا ہے کہ آدم کا خاکی عنصر تو اس کو نظر آیا اور اس کے عرفان اور روحانی ممکنات اس کو نظر نہ آ سکے۔ابلیس کی ماہیت کا اندازہ خیر و شر سے لگایا جا سکتا ہے۔حیات و کائنات میں خیر و شر کے وجود سے کون انکار کر سکتا ہے۔حکما نے شر کے دو حصے بتائے ہیں۔ایک شر حقیقی اور شر طبعی اس کے برعکس قرآنِ حکیم نے یہ کہا ہے کہ خیر و شر سب خدا کی طرف سے ہے۔انسان کے لیے شر کی ماہیت کا سمجھنا اور ہستی میں اس کا مقام متعین کرنا ایسا ہی ضروری ہے جیسا کہ خیر کی ماہیت کو سمجھنا۔اقبال کے ہاں ابلیس کا تصور اس کے فلسفہ خودی کا ایک جزو لاینفک ہے۔خودی کی ماہیت میں ذات الٰہی سے فراق اور سعی قرب و وصال دونوں داخل ہیں۔اقبال کے ہاں عشق کی ماہیت آرزو، جستجو اور اضطراب ہے۔اگر انسان کے اندر باطنی کشاش نہ ہو تو زندگی جامد ہو کر رہ جائے گی۔اقبال جدوجہد کا مبلغ ہے۔ان کی شاعری کا محور حرکت و عمل پر منحصر ہے۔ابلیس کو اقبال نے اپنی شاعری میں جا بجا استعمال کیا ہے۔اس کی خاص وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ اپنے آپ کو حرکت کا سرچشمہ بتاتا ہے۔ابلیس جس کو ناری مخلوق کہا جاتا ہے۔ابلیس کے آتش نژاد ہونے کے یہی معنی ہیں کہ موجودات کا وجود حرارت سے ہے۔ اقبال نے کئی جگہ متفرق اور منتشر اشعار میں اپنے اس نظریے کو بیان کیا ہے کہ زندگی اضطراب مسلسل، جستجو ئے پیہم اور منزل کی خواہش سے بیگانہ ذوق سفر ہے۔"ابلیس کی مجلس شوریٰ" معروف نظم جو کہ موجودہ عہد کی پارلیمنٹ کے متبادل قائم کی گئی ہے۔جس میں ابلیس کے پانچ مشیر خاص دور حاضر پر بحث کرتے ہیں اور جبکہ آخر میں شیطان جو ان کا سربراہ ہے وہ فیصلہ کن رائے دیتا ہے اور انسانی حیات کو جامد کر دینے کے مشورے سے ہمکنار کرتا ہے۔کہتا ہے کہ مسلمان کے لیے وہ شاعری اور روحانی علم و عمل ہی

زیادہ اچھا ہے جس کی بدولت وہ عملی زندگی سے بیگانہ اور زندگی کے دل چسپ نظاروں سے محروم رہے جبکہ اسلام ایسے فنونِ لطیفہ اور روحانی طور طریقوں سے منع کرتا ہے جس سے زندگی کی اصل حقیقت سے بے گانہ ہو جائے۔ یہاں تصوف سے مراد مطلق تصوف یا اسلامی تصوف نہیں بلکہ ایسا تصوف ہے جو رہبانیت کا ہم پلہ ہے۔ابلیس اپنے مشیروں کو مشورہ دیتا ہے کہ حیات انسانی کو جامد کرنے کے لیے ہر حربہ استعمال کرو:

ہے وہی شعر و تصوف اس کے حق میں خوب تر
جو چھپا دے اس کی آنکھوں سے تماشائے حیات(۸)

علامہ اقبال کی وفات سے دنیائے ادب کو بالعموم اور ہندوستان کو بالخصوص جو صدمہ اٹھانا پڑا وہ محتاج بیان نہیں۔مغرب کی مادیات کے مقابلہ میں آپ مشرق کے تصوف و روحانیات کے علم بردار تھے۔ حقیقت میں ان کے کلام تمام نوعِ بشر کے لیے ہے لیکن انسانی طبیعت کا خاصا ہے کہ مغلوب قوم یا فرد سے ہمیشہ اسے ایک گونا ہمدردی سی ہو جاتی ہے۔ان دنوں میں مشرق کے باشندے عام طور پر روبہ تنزل ہی رہیں۔مشرق کے اس سیاسی، روحانی اور اقتصادی انحطاط کو دیکھ کر اقبال نے اپنے کلام میں مشرق اقوام ہی کو مخاطب کیا۔اقبال کا ایک مستقل موضوع ان کا فلسفہ خودی ہے۔خودی عبارت ہے ، انسان کے روحانی عروج، ذاتی ارتقا اور اس کی خود داری سے۔درحقیقت اقبال کی تمام شاعری اسی ایک محور کے گرد گھومتی ہے اور اسی کو توضیع اور تعبیر ہے۔وہ بار بار اسی کے تار کو چھیڑتے نظر آتے ہیں۔گویا کوئی دوسرا نغمہ ان کو پسند ہی نہیں۔"ارمغانِ حجاز" کی نظم "مسعود مرحوم" میں 'حیات'کی تشریح الگ انداز میں کرتے ہیں۔ اگر آدمی کے پاس ایسا دل ہے جو عشق سے زندہ ہے اور اس جذبہ کی بنا پر اسے اپنی معرفت یا اپنی پہچان حاصل ہے تو اسے معلوم ہے کہ میں کون ہوں اور کیا ہوں، میری کیا قدر و قیمت ہے، مجھ میں اللہ تعالیٰ نے کیا کیا صفتیں اور صلاحیتیں رکھی ہیں۔ایسی صورت میں موت بھی زندگی کے برابر ہے۔موت کا مرحلہ تو صاحبِ خودی کے عشق کا امتحان ہوتا ہے جس سے اس کے جذبہ کے استحکام اور مضبوطی کا پتہ چلتا ہے۔ اس کا عشق اگر مستحکم ہو گا اور اس کی وجہ سے اس کی خودی بھی اگر مضبوط ہو گی تو پھر یہ امتحان دینے کے لیے تیار رہے گا اور اس سے گزر کر ایک نئی زندگی کی منزل میں داخل ہو جائے گا۔انسان کی خودی میں دلِ بے قرار ہے تو موت بھی اس کو جاوداں زندگی عطا کر دیتی ہے:

خودی ہے زندہ تو ہے موت اِک مقامِ حیات
کہ عشق موت سے کرتا ہے امتحانِ ثبات[۹]

اقبال کی شاعری میں لفظ حیات بار ہا ملتا ہے۔ ہر وقت اقبال حیات کو ایک نئے رنگ سے ادا کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ان کی شاعری فلسفہ حیات ہے۔انسان کے اندر جوان خون آرزو اور تمنا لیے گردش کرتا ہے تو جوش حیات اور ولولہ انبساط پیدا ہو جاتا ہے۔تمام دنیا اس کے لیے بہشت بن جاتی ہے۔وہ دل کے اندر دیکھتا ہے تو دل کا ہر کونا امیدوں اور ولولوں کا آشیانہ نظر آتا ہے۔اقبال کا کلام مادہ پرست دنیا کے لیے روحانیت کا پیغام ہے جس سے بار بار اس حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ عرصہ حیات کی لامتناہی وسعتوں میں ہماری مادی زندگی کو وہی حیثیت حاصل ہے جو ناچیز قطرہ آب کو بحر بے پایاں میں۔ لہٰذا انسان کو اتنا تنگ نظر نہیں ہونا چاہیے کہ کنویں کے مینڈک کی طرح اس کی نگاہیں ہر وقت مادہ کی چار دیواری میں ہی محدود رہیں۔

حوالہ جات

۱۔ احمد دہلوی ، سید، فرہنگ آصفیہ،جلد اول، لاہور: مشتاق بک کارنر، ۲۰۱۵ء، ص۷۸۴
۲۔ عبدالمجید ، خواجہ، جامع اللغات،جلد اول، لاہور: اردو سائنس بورڈ،طبع سوم، ۲۰۱۰ء، ص۹۳۱
۳۔ فیروز الدین ، مولوی، مرتبہ: فیروز اللغات، لاہور: فیروز سنز، بار اول، ۲۰۱۰ء، ص۵۷۷
۴۔ اقبال،کلیاتِ اقبال(اردو)، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، اشاعت ششم ، ۲۰۰۴ء، ص۱۴۴
۵۔ ایضاً، ص۱۵۱
۶۔ ایضاً، ص۴۲۰
۷۔ ایضاً، ص۶۸۷
۸۔ ایضاً،ص۷۱۲
۹۔ ایضاً، ص۷۲۵

ڈاکٹر تحسین بی بی
صدر شعبہ اردو
ویمن یونیورسٹی صوابی

اشفاق احمد کے افسانوں میں سماجی و سیاسی حقیقت پسندی

After the creation of Pakistan, many scholars started writing fiction and Ishfaque Ahmad is one of the great writers of that age. His writings are unique and distinctive. He was a fiction writer, dramatist, story-teller, and has great interest in Punjabi literature. His writings provide a very vast and fresh perspective of life. He is realistic writer and clearly presents the political and social realities of his era. This article discusses the social and political awareness in writings and how we can benefit from them to make our lives better.

.

قیام پاکستان کے بعد جن افسانہ نگاروں نے لکھنا شروع کیا ان میں اشفاق احمد کا نام بھی نمایاں ہے۔اشفاق احمد ہمارے عہد کے ایک منفرد، بلند قامت اور وقیع افسانہ نگار ہیں۔وہ بیک وقت افسانہ نگار، ڈرامہ نگار اور داستان گو بھی تھے۔ اس کے علاوہ وہ پنجابی شعر و ادب سے بھی دلچسپی رکھتے تھے۔لیکن وہ بنیادی طور پر افسانہ نگار تھے اور وہ گہرائی کے شناور تھے یہی وجہ ہے کہ وہ سطحی بات کی بجائے بڑی دور اور تہہ تک پہنچتے تھے۔اگرچہ انہوں نے افسانے کم لکھے ہیں لیکن قلم سے ان کا رشتہ کبھی بھی نہیں ٹوٹا۔وہ ایک سوشل ریفارمر کی حیثیت سے معاشرے میں پائی جانے والی خرابیوں کو دور کرنا چاہتے تھے۔ان کی افسانہ نگاری کا پس منظر بے حد وسیع اور توانا ہے۔وہ اپنے اسی پس منظر اور تناظر کے پیش نظر افسانہ نگاری میں نئے تجربات بھی کرتے رہتے ہیں۔

اشفاق احمد خالصتاً حقیقت پسند اور حقیقت نگار تھے۔انہوں نے جس زمانے میں لکھنا شروع کیا اس وقت اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کا بڑا زور تھا لیکن وہ شروع ہی سے اس تحریک کے اثرات سے محفوظ رہے۔ان کے افسانوں میں معاشرتی مسائل کی جھلک نمایاں طور پر نظر آتی ہے جن سے آج کا انسان نبرد آزما ہے۔ ان کی حقیقت نگاری میں انسانی جذبوں اور موہوم امیدوں کی تصویریں نظر آتی ہیں۔ان کی حقیقت نگاری میں ہمارے معاشرے کے مسائل و کمزوریوں کو نمایاں طور پر دیکھاجاسکتا ہے۔بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

> وہ ایک حقیقت پسند افسانہ نگار ہیں۔ لیکن ان کی حقیقت نگاری کھری، بے ڈھنگم اذیت ناک،فاحش اور انتہا پسند نہیں ہوئی۔وہ جس ماحول یا کردار سے متاثر ہو کر افسانہ لکھتے ہیں اسے حد درجہ سبک، نرم، میٹھے سادہ اور دھیمے لہجے میں قاری کے دل و دماغ میں اتار دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ نہیں کہ اصلاحی اور تعمیری مقصد ان کے یہاں نہیں ہوتا، ضرور ہوتا ہے لیکن اس طور پر نہیں کہ مقصد کا تبلیغی مشن آگے نکل جائے اور افسانہ پیچھے رہ جائے۔[۱]

اشفاق احمد نے ترقی پسندوں کی روایت پر چلنے کے بجائے اجتہاد کو فروغ دیا اور انھوں نے پاکستان کے نئے معاشرے میں ان قدروں کو اکٹھا کرنے اور افسانے کے پورے ماجرے اور کرداروں کے عمل سے ان کی داخلی حقیقت منکشف کرنے کی کوشش کی۔ انہوں نے افسانہ کا زیادہ تر مواد زندگی سے حاصل کیا۔

اشفاق احمد نے غیر نظریاتی افسانے لکھے، انھوں نے کسی 'ازم' (ism)کی تبلیغ کرنے کے بجائے جس انسان کو اپنے افسانوں میں چلتے، پھرتے، بولتے اور سیاسی و سماجی واقعات پر اپنا تاثر ظاہر کرتے دکھایا وہ آج کا حقیقی انسان ہے، جس کے سامنے مستقبل کے روشن راستوں کے ساتھ ساتھ دُکھ و مصائب بھی موجود ہیں۔ان کے افسانوں میں زندگی کی رمق و امنگ آج بھی واضح نظر آتی ہیں۔انہوں نے سیاسی و سماجی شعور، حقیقت نگاری کے علاوہ زیادہ تر محبت کو موضوع بنا کر اسے گو نا گوں رنگوں میں پیش کیا ہے۔اشفاق احمد کی تحریروں کا خلاصہ نکالیں تو دو عنوان واضح نظر آتے ہیں۔یعنی :

(i) اصلاحِ معاشرہ (ii) پرانی اخلاقی اقدار کا احیاء

اشفاق احمد کے شاہکار افسانوں نے اردو ادب میں افسانے کو ایک نئے رجحان (Trend)سے متعارف کروایا ہے۔ان کے کچھ مخصوص تصورات تھے۔زندگی، عوام، معاشرہ، حکمران سیاست وغیرہ کے بارے میں انھوں نے برملا اظہار کیا۔

قیام پاکستان کے بعد سماجی اور سیاسی زندگی میں مدوجزر پیدا ہوئے اور تقسیم ہند کی صورت میں جو واقعات و حالات سامنے آئے اس کے اثرات ہندوستان کی زندگی میں داخلی و خارجی طور پر جس

طرح اثر انداز ہوئے اس کا عکس دوسرے افسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ اشفاق احمد کے افسانوں میں بھی واضح نظر آتا ہے۔انہوں نے جب دیکھا کہ انتھک محنتوں اور قربانیوں کے بعد آزادی حاصل کرنے اور خون کا سمندر عبور کرنے کے بعد پاکستان کی سرزمین پر قدم رکھنے والا مسلمان اپنے قومی آدرش کو نظر انداز کرکے خود غرضی، بے ایمانی، انتہا پسندی اور ریشہ دوانیوں میں مبتلا ہوگیا ہے۔اور ہر طرف بے بسی اور محرومیت کے ساتھ ساتھ دوسرے کئی مسائل ابھر کر سامنے آئے۔اس دور میں اشفاق احمد نے محبت کی شمعیں روشن کرکے ایسے افسانے تخلیق کیے جو انسانی محبت کے مرکزی محور پر گردش کرتے ہوئے اس محبت کی روشنی سے زندگی کے ہر رُخ کو منور کرتے چلے جاتے تھے۔اس کے علاوہ سماجی الجھنیں، سیاسی اتار چڑھاؤ، معاشرتی و نفسیاتی پیچیدگیاں، محرومیاں، دکھ اور خوشیاں اشفاق کے افسانوں کا موضوع ہیں۔ ہارون الرشید اس حوالے سے لکھتے ہیں: "اشفاق احمد نے معاشرتی رویوں اور سیاسی کمزوریوں کو ہر دور میں بے خوف و خطر بیان کیا ہے۔یہی خوبی کسی شاعر یا ادیب کے فن کو اوجِ ثریا عطا کرتی ہے۔" (۲)

اشفاق احمد کا پہلا افسانہ "توبہ" (۱۹۴۲ء) میں شائع ہوا جو ان کے پہلے افسانوی مجموعے "ایک محبت سو افسانے" (۱۹۵۱ء) میں بھی شامل ہے۔انہوں نے شعوری طور پر خود کو ترقی پسند ادیبوں کے ہجوم سے دور رکھا لیکن پھر بھی ان کے افسانوں میں حقیقت پسندی اور سیاسی شعور کا رجحان واضح طور پر موجود ہے۔اسی سیاسی شعور کا تاثر ان کے پہلے افسانے "توبہ" میں مسلم لیگ کے حوالے سے کچھ یوں نظر آتا ہے:

> اس دفعہ مسلم لیگ جیتے گی.... کیا نام لیگ کا سب سے بڑا افسر آیا تھا، ہماری تو ساری کی ساری برادری کیا نام ادھر ہی وہ دے گی۔اپنے باپ دادا تو سالے ساری عمر بکتے رہے ہیں۔پر ہم سے تو وہ نہیں ہو سکتا کہ اتنے رتبہ کے آدمی کی وہ نہ مانیں اور دوڑ پلی لے کر بھگت جائیں۔ (۳)

اشفاق احمد کے افسانوی مجموعہ "ایک محبت سو افسانے" میں شامل زیادہ تر افسانوں کا موضوع تقسیم ہند کا سانحہ ہے۔جن میں انہوں نے سیاسی، سماجی، معاشی و معاشرتی مسائل کے علاوہ تقسیم کے المیے، فسادات کے دوران رونما ہونے والے حالات و واقعات کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔اس

ذیل میں ان کے افسانے "تلاش"، "سنگ دل"، "مسکن"، "بابا"، "پناہیں" اور "امی" شامل ہیں۔افسانہ "تلاش" میں اشفاق احمد نے تقسیم ہندوستان کے بعد برپا ہونے والی لوٹ مار اور ہندوستان سے پاکستان ہجرت کرکے آنے والے ایک خاندان کی داستانِ الم کو بیان کیا ہے کہ تقسیم کے بعد ہر طرف لوٹ مار اور قتل و غارت کی وجہ سے ہر کوئی اپنا گھر بار چھوڑ کر محفوظ پناہ گاہ کی طرف رواں دواں تھا:

> دور دور تک آگ ہی آگ دکھائی دیتی تھی اور اس کے پیچھے مرنے مارنے والوں کا شور و غل ایسے لگتا تھا جیسے آسمانوں پر کا جہنم مکمل ہوچکا ہو اور اب زمین پر اس کا سنگِ بنیاد رکھا جارہا ہو۔(۴)

افسانہ "تلاش" میں اشفاق احمد نے تقسیم ہند کے دوران رونما ہونے والے حالات اور ہجرت کی داستان کے ساتھ ساتھ ایک بچے احسان کی کہانی کو بھی بیان کیا ہے جو تقسیم کے وقت ہندوستان سے ہجرت کرتے ہوئے اپنے ساتھ کتے کے پلے (جیکی) کو بھی ساتھ لاتا ہے اور اس کے غائب ہوجانے پر اس کی تلاش میں رات کے اندھیرے میں گھر سے نکل جاتا ہے اور واپس نہیں لوٹتا۔افسانہ "سنگ دل" میں اشفاق احمد نے تقسیمِ ہند کے بعد فسادات کے دوران اغوا ہونے والی عورتوں کی بازیابی کی المناک کہانی کو بیان کیا ہے۔

> باوجود اس کے کہ میری اپنی آنکھوں نے دیکھا تھا، یقین نہیں آتا تھا۔لڑکے چل رہے ہیں، ہوسکتا ہے نہ چل رہے ہوں، مغویہ لڑکیاں برآمد کی جارہی ہیں۔شاید نہ کی جارہی ہوں۔پاکستان بن گیا ہے، کیا پتہ ہے نہ بنا ہو۔(۵)

اس افسانے میں اشفاق نے مغویہ لڑکیوں کی بازیابی کے مسئلے کو نہایت خوبی سے برتنے کے ساتھ ہی ایک فرض شناس فوجی افسر کی تصویر کشی بھی کی ہے۔جو کسی مغویہ لڑکی کے والدین کی روداد جو انھوں نے اس کے نام ایک عرضی کے ذریعے اس تک پہنچائی۔تاکہ وہ ان کی مغویہ لڑکی کا سراغ لگائے مگر وہ درخواست پڑھے بغیر لکھ دیتا ہے: "بہت کوشش کی لیکن کوئی سراغ نہیں ملا۔"(۶)

افسانہ "بابا" میں اشفاق احمد نے ایک دیہاتی خاندان کے سپوت کی روداد بیان کی ہے جو انگلستان سے میڈیکل کی تعلیم حاصل کرکے واپس آتے وقت اپنی بیوی ایلن اور بیٹے مسعود کو بھی ساتھ لاتا ہے تو پہلے وہ گزر بسر کرنے کے لیے دیہات میں کاشتکاری کرتا ہے مگر بعد میں ایمرجنسی کے تحت

فوج میں بلالیا جاتا ہے۔ایلن گاؤں میں نہر کے ٹوٹنے سے سیلاب کی وجہ سے بچھڑی کو بچاتے ہوئے مرجاتی ہے اور فسادات کے دوران بابا بھی مارا جاتا ہے تو مسعود اکیلا رہ جاتا ہے۔اس افسانے میں تقسیم اور فسادات کے دوران برپا ہونے والی لوٹ مار اور قتل و غارت و فساد کی تصویر کشی بھی اشفاق احمد نے خوبصورتی سے کی ہے کہ اس صورتحال میں ہر کوئی محفوظ مقام کی تلاش میں سرگرداں تھا لیکن ہر طرف:

> خاک کے ذرات چنگاریوں کی طرح گرم اور نیزے کی اینوں کی طرح نوکیلے، پسینے سے تر جسموں میں نشتروں کی طرح اترتے چلے جارہے تھے۔اس پر رائفلوں کی سیٹیاں بجاتی گولیاں اور سٹین گنوں کی تڑ تڑ کرتی باڑھیں! انسان تھے، سانس روکے سب برداشت کرتے گئے۔(۷)

اسی طرح افسانہ "بابا" میں آگے اشفاق نے مشرقی پنجاب کے مہاجروں کے قافلہ پر بربریت و ظلم کے المیہ کو بیان کیا ہے جو کہ اپنا ضروری سامان لے کر اسٹیشن کی طرف بھاگ رہے تھے۔لیکن یہ مہاجر جگہ جگہ بلوائیوں کی لوٹ مار اور قتل کا نشانہ بنتے ہیں:

> ایک اور ہجوم بجرنگ بلی کے نعرے لگا کر پلیٹ فارم کی طرف بڑھا۔اسے دیکھ کر پہلا گروہ پلٹ آیا۔کسی کے حکم کا انتظار نہ تھا۔چیخیں گونجیں، شور اٹھا۔آسمان لرزنے لگا اور نارنجی روشنی میں اضافہ ہوگیا۔کوئی جھاڑیوں کو بھاگا، کسی نے مکانوں کا رخ کیا، بہت سے دریا کو دوڑے اور جو باقی تھے وہ کٹنے لگے۔(۸)

مسعود کا بابا (دادا) بھی بلوائیوں کے نیزوں اور فائرنگ کا شکار ہوکر مسعود کو اکیلا چھوڑ کر چلا جاتا ہے:

> دور کہیں بندوق دغی اور اس کی ٹھائیں دیر تک قہقہے مارتی رہی۔وہ دبک کر اپنے بابا کے پاس بیٹھ گیا۔سارے آدمی چپ چاپ سوئے ہوئے تھے۔(۹)

اس مجموعے کے ایک اور افسانہ "پناہیں" کی کہانی کا تعلق بھی تقسیم ملک سے ہے اور اس میں فسادات کی وجہ سے برپا ہونے والی قیامتِ صغریٰ کی تفصیل بیان کی گئی ہے جس سے گزر کر ملک آزاد ہوا تھا۔افسانے کے شروع میں مسلمانوں کی آبادی پر حملے کی تفصیلات کا تذکرہ کیا گیا ہے:

> حملہ بارہ بجے دوپہر شروع ہوا۔یلغار کرنے والی فوجیں آموں کے جُھنڈ سے نمودار ہوئیں۔ان میں سے بیشتر گھوڑوں پر سوار تھے جن کے پاس بندوقیں اور رائفلیں تھیں۔باقی بلموں، نیزوں اور تلواروں سے مسلح نعرے مارتے چلے آرہے تھے۔(۱۰)

اس کے ساتھ ہی افسانے میں ایک باپ گھریلو معاملات کی وجہ سے بیٹے کو بے دردی سے مارنے کی وجہ سے دوبارہ کبھی بھی محبت سے نظریں نہیں ملا پاتا اور آخر فسادات کے دوران لُٹ لٹا کر سرحد عبور کرتا ہے تو اس کی التجا میں کرب و الم مجسم ہوجاتا ہے۔"ماسٹر جی! میں پڑھا لکھا مہاجر ہوں۔ مجھے اپنا ماتحت رکھ لیجیے.... میں بچوں کو بالکل مارتا نہیں!" (۱۱)

اشفاق احمد نے افسانہ "مسکن" اور "امی" میں بھی تقسیم ہندوستان کے بعد کی صورت حال کو بیان کیا ہے:میرا محبوب سیاہ کوٹ مشرقی پنجاب میں ہے۔تمہارے نام کے ہندسوں والے نوٹ اب بند ہوگئے ہیں اور ستلج کا وہ حصہ بھی ہمارے ملک میں نہیں رہا۔(۱۲)

اشفاق احمد کے افسانوی مجموعہ "اجلے پھول"(۱۹۵۷ء)میں ان کا شاہکار افسانہ "گڈریا" شامل ہے۔انہوں نے افسانہ "گڈریا" لکھ کر فسادات کے بعد تخلیق ہونے والے اس ادب میں ایک بلند مقام و مرتبہ حاصل کیا جو فسادات کے پس منظر میں تخلیق ہوا تھا۔اشفاق احمد کے افسانہ "گڈریا" کے بارے میں اعجاز رضوی اپنے مضمون "اشفاق احمد کی یاد میں" یوں لکھتے ہیں:

> گڈریا لکھ کر اشفاق احمد نے ایک طرح سے قوم کا قرض اتارا تھا۔اردو ادب کیا برصغیر کی تمام زبانوں میں فسادات کے پس منظر میں تخلیق ہونے والے سارے ادب پاروں میں "گڈریا" کا مقام بہت بلند ہے۔(۱۳)

اشفاق احمد کی شہرت کا سبب افسانہ "گڈریا" بنا۔اس افسانے کے سبب ان کو نہ صرف اس دور کا ایک بڑا افسانہ نگار تسلیم کیا گیا بلکہ اس کے سابقہ افسانوں میں بھی دلچسپی پیدا ہوئی۔افسانہ

"گڈریا"فسادات کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔یہ ایک ایسا موثر نقش ہے جس کی وقعت و اہمیت میں کبھی بھی کمی نہیں آئے گی اور انسانی معاشرے کے غیر فطری رویے جب تک تبدیل نہیں ہوتے اس وقت تک افسانہ "گڈریا" بھی نہایت سادگی اور بھولے پن کے ساتھ انسانی جارحیت، تنگ نظری اور جہالت کو بے نقاب کرتا رہے گا۔

اس افسانے میں خلوص، سچائی اور صبر و ضبط کی اعلیٰ مثال داؤ جی کا کردار ہے۔انسانیت کا پیکر، ایک اچھا انسان اور صوفی مزاج کا ہندو ہے۔جس کی شخصیت میں مسلم روایات گھلی ہوئی ہیں۔لیکن بظاہر ایک کافر جس کے سر پر چوٹی اس کے ہندو ہونے کا اعلان ہے۔"گڈریا" اس دور کا افسانہ ہے۔جب برصغیر کا معاشرہ مربوط اور ذہن انسانی محبت سے سرشار اور فرقہ وارانہ عصبیت سے پاک تھا۔اس افسانے کا مرکزی کردار منشی چنت رام کی تربیت اسلامی علوم کے گہوارے میں ہوئی ہے۔اسے احساس ہے کہ وہ گڈریا ہے۔

افسانے میں داؤجی کے اپنے بیٹے امی چند کے رویے ہندو مسلم کشیدگی یا تناؤ کا اظہار واضح نظر آتا ہے۔چنانچہ اس حوالے سے داؤ جی کہتے ہیں: "اس کے خیالات کچھ مجھے اچھے نہیں لگتے یہ سیوا سنگ، یہ مسلم لیگ، یہ بلیچہ پارٹیاں مجھے پسند نہیں۔"(۱۴)

افسانہ "گڈریا"کی ابتدا جذباتی اندازوطرز میں ہوئی ہے لیکن جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھتا جاتا ہے۔اس میں ایک طرح کی پختگی آتی جاتی ہے۔اور قاری پر یہ راز افشاں ہوتا ہے کہ اس افسانے کے پیچھے ہندوستان کی ثقافت کی ایک پوری دنیا آباد ہے۔فسادات میں جو خوفناک کھیل کھیلے گئے ان کا سبب کیا تھا؟ افسانہ گڈریا کا آخری حصہ اس کا جواب قرار دیا جاسکتا ہے۔دلوں کی نفرتیں، فساد، ملک کی تقسیم، مذہبی اختلاف سب یہاں پر واضح نظر آتے ہیں۔فسادات کے دوران جو بھی خون خرابہ اور فساد برپا ہوا، درندگی کے اذیتناک اور ہیبت ناک انداز برتے گئے وہ سب کھل کر سامنے آتے ہیں۔

ملک کو آزادی ملنے لگی تو کچھ بلوے ہوئے اور ساتھ ہی لڑائیاں شروع ہوگئیں ہر طرف سے فسادات کی خبریں آنے لگیں۔مقامی آبادی گھر بار چھوڑ کر بھاگ رہی تھی تو مہاجرین کی آمد کا سلسلہ شروع ہوگیا۔آزادی مل گئی۔تو گھروں کو آگ، ناکوں پر سخت لڑائی، قتل و غارت گری کا بازار گرم ہوا۔ تھانے والوں اور ملٹری کے سپاہیوں نے کرفیو لگا دیا۔جب کرفیو ختم ہوا تو سب ہندو اور سکھ قصبہ چھوڑ

کر چلے گئے اور جو باقی بچ گئے تھے وہ بھی محفوظ مقام کے متلاشی تھے: "مہاجر لڑکے لاٹھیاں پکڑے گا رہے تھے اور گالیاں دے رہے تھے۔" (۱۵)

جب فسادات چھڑتے ہیں تو ان کی زد میں داؤ جی بھی آئے بنا نہیں رہتا اور وہ دہشت پسندوں اور انسان دشمنوں میں گھرنے کے باوجود مغموم، اور دل گرفتہ و شکست خوردہ نہیں ہوتا اور افسانے کا اختتام بے حد موثر ہے۔

'کلمہ پڑھ پنڈتا' .... داؤ جی آہستہ سے بولے؟ کون سا؟

رانو نے ان کے ننگے سر پر ایسا تھپڑ مارا کہ وہ گرتے گرتے بچے اور بولا

'سالے' کلمے بھی کوئی پانچ سات ہیں؟ جب وہ کلمہ پڑھ چکے تو رانو نے اپنی لاٹھی ان کے ہاتھ میں تھما کر کہا۔"چل بکریاں تیری انتظاری کرتی ہیں۔" اور ننگے سر داؤ جی بکریوں کے پیچھے یوں چلے جیسے لمبے لمبے بالوں والا فریدا چل رہا ہو! (۱۶)

افسانے کے اختتام پر اشفاق احمد نے انسان کی ایک اور تصویر 'رانو' کو پیش کیا کہ جب انسان مکاری وفریب، دغابازی اور جنسی کج روی کا شکار ہوتا ہے تو حالات سے کس طرح فائدہ اٹھاتا ہے۔ فسادات کے دوران رانو کی بے حسی اور کمینگی کو داؤجی کے ذلیل کرنے کا موقع ملتا ہے تو اس کی وہ شخصیت عیاں ہوتی ہے جس کو قانون اور سزا کے خوف نے دبایا ہوا ہو۔

افسانہ "گڈریا" میں موجود داؤ جی کا کردار نہ صرف اردو ادب بلکہ دنیا کے ادب کے یادگار کرداروں میں گردانا جاسکتا ہے۔ تقسیم ہند کے بعد نمایاں ہونے والے ترقی پسند تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں کے ساتھ ہی اشفاق احمد کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔اشفاق احمد کا لازوال افسانہ "گڈریا" شائع ہوا تو ہر طرف اس افسانہ کا تہلکہ مچ گیا۔بقول انتظار حسین:

نقادوں اور افسانے کے سنجیدہ قارئین نے جس افسانہ کو زیادہ اہمیت دی اور جس سے زیادہ امیدیں وابستہ کیں وہ اشفاق احمد کا افسانہ تھا۔(۱۷)

افسانہ 'ایل ویرا" میں نئی زندگی، زمانہ اور مسائل بیان ہوئے ہیں۔ اس افسانے میں سیاسی شعور اور حب الوطنی کاجذبہ ابھرتا ہے: "ملک کے دو بڑے حصے بنا دینے کا فیصلہ کیا جارہا ہے، جلدی پہنچنے کی کوشش کرو۔" (۱۸)

افسانے میں مرکزی کردار جس کو سب "پدر سوختہ" کہہ کر پکارتے ہیں۔روما میں دانش گاہ روم کے شعبہ شرقیات میں ایک معائدے کے تحت اردو پڑھاتا ہے اور جب وہ ڈیڑھ برس روم میں رہنے کے بعد اپنے اصل وطن واپس آتا ہے تو وہاں پر ملے پیار اور اپنائیت کو چھوڑتے ہوئے بہت اداس ہوجاتا ہے: "اس دن یوں محسوس ہورہا تھا جیسے وطن چھوٹ رہا ہو۔" (۱۹)

افسانہ "ایل ویرا" میں قیام پاکستان کے بعد پروان چڑھنے والی ہوس زر اور لالچ و حرص نے جس طریقے سے امیدوں، آرزوؤں کو چاٹا اس کی جھلک بھی نمایاں طور پر واضح ہوتی ہے:

> اباجان نے لکھا تھا کہ بڑے سوچ بچار کے بعد انھوں نے سنت نگر میں میری نسبت توڑ دی تھی، کیونکہ اس شادی سے ہمیں کوئی خاص فائدہ نہیں پہنچ رہا تھا اب وہ ایسے آدمی کی تلاش میں تھے جو حکومت کے کسی بھی بڑے محکمہ میں پرمٹ آفیسر ہوتا کہ اس کی بدولت ہمیں بھی سرکاری فائدہ پہنچ سکے۔(۲۰)

اشفاق احمد کے دونوں افسانوی مجموعوں "ایک محبت سو افسانے" اور "اجلے پھول" میں شامل افسانوں میں جدید رنگ و آہنگ اور مستقبل کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔اے حمید کے نزدیک:

> 'اُجلے پھول' اور 'ایک محبت سو افسانے' میں اشفاق احمد کا فن اپنے عروج پر ہے اور یہ اس کے فن کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ان مجموعوں کے افسانوں میں وہ ہمیں اپنے فن کی انتہائی بلندیوں پر نظر آتا ہے۔(۲۱)

افسانوی مجموعہ "سفر مینا" (۱۹۸۳ء) میں شامل افسانہ "قاتل" میں محمد سلیم کی داستانِ الم بیان کی گئی ہے جو اپنی کرایہ دار شاموں کو کرایہ کی وصولی نہ کرنے پر بے دردی سے مارتا ہے۔تو وہ اس کے خلاف پولیس تھانے میں رپورٹ درج کرواتی ہے جس کی وجہ سے سلیم پراستغاثہ زیر دفعہ ۵۰۴/۵۰۹ہو گیا۔وارنٹ جاری ہوا اور محمد سلیم حاضر عدالت ہوا یہ عدالت میں اس کی دوسری مرتبہ پیشی تھی۔پہلی دفعہ جب سلیم کا اٹھنا بیٹھنا خفیہ فروشوں اور دارو بیچنے والوں کے ساتھ ہوگیا تو وہ اس نشے کی لت میں بری طرح سے پھنس گیا اور خفیہ فروشوں سے ٹیکے لگوانے لگا۔ایک دفعہ جب ٹیکہ لگے چار روز گزر گئے تو وہ نشے کے لیے بہت تڑپا اس حالت میں وہ نکلس روڈ پر واقع ایک دکان میں ڈکیتی

کی واردات تک کر گزرتا ہے اور دو ٹیکے ایک ساتھ لگوا کر آرام سے پھٹے پر لیٹ جاتا ہے۔لیکن اس دفعہ جو وارنٹ گرفتاری جاری ہوئے اس سارے واقعے کا سلیم کی کہانی سے کوئی تعلق نہ تھا: "یہ دوسری بار تھی جب اس نے عدالت کا منہ دیکھا اور عدالت نے محمد سلیم ٹُنڈے کو پھانسی کی سزا دے دی۔"(۲۲)

اس شاہکار تخلیق کے حوالے سے ڈاکٹر انوار احمد، اشفاق احمد کے بارے میں لکھتے ہیں: "وہ محض ہمارے ہاں مروج قانونی موشگافیوں اور نظام انصاف کی بساکھوں سے ہی آشنا نہیں اس کا ہاتھ پاکستانی کردار کی نبضوں پر بھی ہے۔"(۲۳)

افسانہ "قصہ نل دمینتی" میں عصر حاضر کی سیاسی، معاشی اور صنعتی ترقی اور اس کے سبب انسانیت کی تباہی اور بربادی کا احوال خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے:

> بہت زیادہ پالیٹکس اور بہت زیادہ سیکس انسان کو دکھی بنا دیتا ہے.... یہ جتنا بھی گلٹ (Guilt)اس دنیا میں موجود ہے سیکس اور پالیٹکس اور انفرمیشن کی وجہ سے ہے۔ہر تیسرا آدمی السر کا شکار ہے اور ہر چوتھے آدمی کی شریان پھٹ رہی ہے اور ہر پڑھا لکھا ہارٹ اٹیک سے مر رہا ہے۔ہمیں ضرورت سے زیادہ انفرمیشن نے روگی بنا دیا ہے۔(۲۴)

اشفاق احمد افسانے میں شائستہ کے کردار کے حوالے سے کہتے ہیں: "شائستہ امریکی رسالے ٹائم، کی طرح خوبصورت، جھوٹی اور خوشبودار تھی۔"(۲۵)

یہاں پر اشفاق احمد نے ان لوگوں پر طنز کیا ہے جو اجتماعی احوال کے آئینے میں انفرادی طرز عمل کا عکس دیکھتے ہیں:

> جب میری اور تیری محبت کا افسانہ عام ہوگا تو مستقبل کے نقادوں کو اور مبصروں کو آج کے سیاسی، معاشرتی اور اقتصادی حالات سمجھنے میں بڑی آسانی ہوگی۔اور ان کو زور لگا لگا کر پرانے قصوں اور داستانوں سے اس وقت کی گھٹن کے آثار علامتوں میں تلاش کرنے کے بجائے سیدھے سبھاؤ معلوم ہوجائے گا کہ سہیل شائستہ پر جان کیوں دیتا تھا۔(۲۶)

اشفاق احمد نے مارشل لاء کے دور میں بھی لکھا۔ اشفاق احمد اس ملک کی اساس اور اس کے مستقبل کو حال کے آئینے میں لمحہ موجود سے اس قدر مضبوط دیکھتے ہیں کہ وہ ماضی اور مستقبل کے دور دراز پہلوؤں پر نظر رکھنا بے سود سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریر یں حال کی آئینہ داری میں ہی مشغول نظر آتی ہے۔

افسانوی مجموعہ "طلسمِ ہوش افزا" (۱۹۸۸ء) میں بھی اشفاق احمد نے سماج و معاشرے کی ناہمواریوں کے علاوہ سیاسی گھٹن و استحصال کو موضوع بنایا ہے۔ افسانہ "قصاص" میں جاگیر درانہ نظام کی فرقہ واریت زرعی سماج میں قتل کے محرکات اور نظامِ انصاف کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ "قصاص" میں اشفاق احمد نے پنجاب کے لوک قصوں کے پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے ایک افسانہ تشکیل کیا ہے۔ جس میں یہ واضح ہوتا ہے کہ نظام انصاف کی رسومات جو پہلے تھیں وہی اب بھی ہیں۔ البتہ قصاص میں اپنے سوار کے قاتلوں کو اب گھوڑے نہیں لینڈ رو ور پہچانتی ہے اور قصاص بھی لیتی ہے:

> لینڈ رو ور کی آنکھوں میں خون اتر آیا اور اس کی بتیاں ایک دم روشن ہو گئیں۔ پھر اس نے فرسٹ گیئر میں ایک سو بیس میل کی سپیڈ پر اپنے آپ کو ابھارا اور اینٹوں پر سے اچھل کر بمپر جوڑ کر گورے قاتل کو ٹکر ماری جو کچھ دیکھے، سوچے، بولے بغیر وہیں ڈھیر ہوگیا۔ دوسرے نے بھاگنے کی کوشش کی تو موٹر نے تھوڑا سا پیچھے ہٹ کر اور بائیں طرف گھوم کر بھاگتے قاتل کو زور کی ایک سائیڈ ماری اور اسے زمین پر گرا دیا۔[۲۷]

افسانہ "قصاص" سیاسی و معاشرتی سطح پر بڑھتی ہوئی بدامنی اور خون آشامی کا ترجمان ہے۔ زندہ انسانوں کے بجائے مادیت، بے جان چیزوں اور اشتہاروں کی اکساہٹ پر اپنی زندگی اور محبت کو ان کے لیے صرف کرنے اور بھاگ دوڑ کرنے والوں کے خلاف اشفاق احمد کا طنز افسانہ "سونی" میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔ "سونی" افراد کے بجائے اشیاءسے انسان کی بڑھتی ہوئی الفت کا ماجرا ہے۔ بختیار کی بیوی خجستہ بختیار سے اس کا سونی وی سی آر استعمال کرنے کے لیے مانگتی ہے تو سونی کا نام سنتے ہی بختیار کا دل بیٹھ گیا:

سونی وی سی آر کے لیے استعمال کا لفظ سن کر اس دیدہ دلیری پر دلگیر ہوکر
ملک التجار بختیار کی روح بلبلا اٹھی۔(۲۸)
وہ اس کو اپنی جان سے بھی عزیز سمجھتا ہے: "سونی واقعی میری جان ہے۔"
(۲۹)

افسانہ "چھے چھیکا بتیس" اشفاق احمد کے گہرے معاشی اور سیاسی شعور کا آئینہ دار ہے۔دنیا کی بڑی طاقتیں مالی امداد کی آڑ میں تیسری دنیا کے زندہ ذہین لوگوں کو کس طرح ختم کرنے کے درپے ہیں۔اسی سوال کا جواب مذکورہ افسانے میں مل جاتا ہے کہ ایک مطلق العنان بادشاہ کے دور میں بہاول نگر کالج میں اکنامکس کا لیکچرر 'ساعتی' جس کے علم و دانش کا شہرہ دور دور تک پھیلا ہوا تھا۔پروفیسر ساعتی نے اپنا ایک ریاضیاتی فارمولا پیش کیا:

پروفیسر صاحب چھ ضرب چھ کو چھتیس کے بجائے بتیس سمجھتے تھے اور چھ
چھکے چھتیس کے بجائے چھ چھکے بتیس ہی کہتے تھے۔انھیں پختہ یقین تھا کہ چھ
ضرب چھ چھتیس نہیں ہوتے بلکہ بتیس ہوتے ہیں۔اور جو لوگ انھیں چھتیس
سمجھتے ہیں، وہ غلط سمجھتے ہیں۔(۳۰)

بادشاہ نے مالی امداد کی ضرورت پر مشترکہ فیصلے سے ورلڈ بنک سے قرضہ طلب کیا تو ورلڈ بنک کے تین سفارتی نمائندے جن کا تعلق 'امریکہ، انگلستان اور بلجیئم، سے تھا ہر ملک کی کرنسی میں رقم لے کر آئے تو پہلے ایک اہم شرط بادشاہ کے سامنے پیش کی کہ:

قرضے کی پوری رقم اصل مع سود، ادا ہونے تک پروفیسر ساعتی کو قید کرکے
کڑے پہرے میں رکھا جائے گا اور کسی کو ان سے ملنے نہیں دیا جائے گا۔
(۳۱)

ورلڈ بنک کے نمائندوں کو پروفیسر ساعتی سے یہ خطرہ لاحق تھا کہ ہمارے عظیم الشان عالمی ادارے کی کارکردگی کو ایسے لوگ شدید نقصان بھی پہنچا سکتے ہیں۔کیونکہ بقول نمائندہ سر بلجیئم:

پروفیسر ساعتی جیسا شخص جو دنیا کے طے شدہ قاعدے سے ایک مقام پر انحراف کرتا ہے وہ کسی اور طے شدہ اور مستقل قاعدے سے اس سے بھی بڑھ کر انحراف کرسکتا ہے۔(۳۲)

تو امریکی نمائندہ یہ خدشہ ظاہر کرتا ہے کہ:

طے شدہ اور معروف عام قاعدے کا منحرف ایک روز یہ اعلان بھی کرسکتا ہے کہ بلا سود بھی بنکاری ہوسکتی ہے اور بلاسود بھی تجارت کا چلنا اسی طرح قائم رہ سکتا ہے یا صنعت و حرفت کا تانا بانا سودی کاروبار کے علاوہ بھی اس دنیا میں چل سکتا ہے اور سود کے بغیر بھی یہ دنیا قائم رہ سکتی ہے۔(۳۳)

بادشاہ ورلڈ بنک کے نمائندوں کے خدشات وغیرہ سن کر ان کی شرط کو قبول کرتے ہوئے انھیں یقین دہانی کراتا ہے:

ہماری رعایا کے ایک فرد، چالو سوچ کے منحرف پروفیسر ساعتی کو خود گرفتار کرکے لے جائیں اور اپنے ملک کے کسی قید خانے میں قید کردیں، ہمیں کوئی اعتراض ہیں اور اگر ہم پر اعتبار کریں تو اسے بے شک ہماری سلطنت کے کسی بھی پسندیدہ قید خانے میں ڈال کر اپنا تالا لگا دیں اورچابی اپنے ساتھ لے جائیں۔بنک کے نمائندوں نے سرجھکا کر اور یک زبان ہوکے کہا'یوئر میجسٹی'! آپ بے شک اپنا تالا چابی لگائیں، ہمیں آپ پر پورا اعتماد ہے۔ہم نے چابی ساتھ لے جاکر کیا کرنی ہے۔(۳۴)

افسانہ "آخری حملہ" میں مختلف بیماریوں کے جراثیم کو فوج کے استعارے کے طور پر بیان کیا گیا ہے۔جو اپنے مخالف دشمن پر حملہ کرکے اس کا خاتمہ کرنے کے درپے ہیں۔یہ جراثیم ڈمنتھیریئا کے مرض میں مبتلا راحیلہ کے جسم میں تین دن سے سر توڑ کوشش کرتے ہیں لیکن ان کو کامیابی حاصل نہیں ہوتی۔

وہ کچھ بھی نہیں تھا نہ اینٹی بائیوٹک نہ اس کا دھواں نہ کوئی سموک سکرین نہ شب خون، تم ایک خوف زدہ اور ڈرپوک قوم کے ڈرپوک سپاہی ہو اور تم

میں اس ہزیمت خوردہ قوم کی ساری قباحتیں اور نحوستیں پیدا ہوچکی ہیں جو کئی صدیوں تک دوسروں کی غلام رہ چکی ہیں۔(۳۵)

یہاں پر جراثیم کو کرداروں کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔اور افسانہ دو کرداروں مارشل پیتھو جینک خان اور بریگیڈیئر کی گفتگو پر مشتمل ہے۔

ہم جہاں بھی اپنی پیادہ جراثیم فوج کے ساتھ حملہ کرتے ہیں خون کے سفید خلیے لاکھوں، کروڑوں بلکہ اربوں کی تعداد میں ہمارے سپاہیوں کو گھیر لیتے ہیں اور انھیں کھانا شروع کر دیتے ہیں۔(۳۶)

مارشل یوں فوج کی تباہی اور تیز ہلاکت کا سبب سامانِ حرب کی کمی اور فنڈز کی قلت کو گردانتا ہے۔یہاں پراشفاق احمد نے قومی و ملکی دفاع کے لیے فوج کی کارکردگی اور ان کی منصوبہ بندیوں کو موضوع بنایا ہے کہ انھیں دشمن کا مقابلہ کس طریقے سے کرنا ہے۔

افسانوی مجموعہ "صبحانے فسانے" (۲۰۰۲ء)میں مشمولہ افسانہ "اماں سردار بیگم" اشفاق احمد کا شاہکار افسانہ ہے۔جس میں انہوں نے مامتا کے جذبے، اور اس کی محبت کو موضوع بنایا ہے:

اس زمانے کی مائیں بچوں کو اپنی عقل و دانش سے یا نفسیاتی ذرائع سے یا ڈاکٹر سپوک کی کتابیں پڑھ کر نہیں پالتی تھیں بلکہ دوسرے جانوروں کی طرح صرف مامتا کے زور پر پالتی تھی۔(۳۷)

اس افسانے میں ماں کے بارے میں اشفاق احمد کا والہانہ لگاؤ، محبت اور یاد واضح ہوتی ہے:

وہ اپنی ہر کارکردگی کے پیچھے اپنی لاموجودگی کا امپریشن برقرار رکھتی تھی اور غائب سے غائب تر ہوتی رہتی تھی، تخلیق تو کرتی تھی کہ وہی یہ کام کرسکتی تھی، لیکن اپنی تخلیق کے چوکھٹے کے اندر کسی کارنر میں اپنا نام اور تاریخ نہیں لکھتی تھی۔(۳۸)

افسانہ "آڑھت منڈی" میں حکومتوں اور غیر سرکاری تنظیموں کا غربت ہٹاؤ مہم شروع کرنے یا غربت کو کم کرنے کے منصوبوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔تو افسانہ "ماسٹر روشی" میں قیام پاکستان کے بعد سیاسی، سماجی اور معاشی گھٹن کے سبب معاشرے میں ہر طرف مچنے والی لوٹ مار، ہوسِ زر اور لالچ

و حرص کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ کہ انسان کس حد تک ہوسِ زر اور لالچ کے لیے گر جاتا ہے اور اپنے مفاد کے لیے کوئی بھی گھناؤنا قدم اٹھانے کو تیار ہوتا ہے۔ زندگی کی ہر نعمت ملنے کے باوجود وہ ہوسِ زر کا شکار ہوکر مال و دولت اکٹھا کرتا ہے۔

> جس الماری میں چک بک، ڈیفنس سیونگ سرٹیفکیٹ، آدم جی شوگر مل کے سینئرز، نٹ یونٹ ای، ایف یو کی یا بسی اور مکان کی رجسٹری رکھی ہے، اس کا پٹ کھولو تو اس میں سے بھی ایسی ہی ٹھنڈی ہوا آیا کرتی ہے۔ چاہے موسم کوئی بھی ہو۔ (۳۹)

افسانہ "ماسٹر روشنی" میں وہاں اشفاق احمد کا طنزیہ لہجہ نمایاں طور پر واضح ہوتا ہے، جہاں اچھے خاصے مالی حیثیت کے کردار مالی مدد کی اپیلیں کرتے ہیں اور اس کے حصول کے لیے بہت سے لوگ اور ادارے بھاگ دوڑ کرتے ہیں تو تیس سال تک چارپائیوں کے پائے بنانے والا بابا ابراہیم لجاجت آمیز لہجے میں گویا ہوتا ہے: "بچی کو روپے میرے نام بھی لگوا دے میرا ٹیم پاس ہوئے گا۔" (۴۰)

اشفاق احمد کے ہاں طنزیہ اور مزاحیہ افسانوں میں ایک خاص نوع کی گہرائی پائی جاتی ہے۔

افسانہ "بندر لوگ" میں تیسری دنیا کی بے بسی، محرومیت اور سامراج کی ریشہ دوانیوں پر کھل کر اظہار کیا گیا ہے۔ کہ سامراجی طبقہ کس طریقے سے تیسری دنیا کے عوام کے استحصال کرکے ان کی بے بسی، محرومیت اور لاچارگی سے فوائد حاصل کرتا ہے۔

اشفاق احمد نے افسانوں کے ساتھ ساتھ ۱۹۶۵ء کی جنگ کے دوران ایک مشہور ریڈیائی پروگرام "تلقین شاہ" پیش کیا جس کو قومی سطح پر بہت پذیرائی ملی۔ جس میں انہوں نے سیاسی، سماجی، معاشی اور اقتصادی مسائل کے ساتھ ساتھ جذبہ حب الوطنی کو بھی ابھارا ہے اور یوں وہ ایک افسانہ نگار سے زیادہ قومی ہیرو کا درجہ اختیار کرگئے۔

اشفاق احمد نے زندگی کی ناہمواریوں کے بارے میں ہمدردانہ شعور اجاگر کرنے کے لیے بھرپور کوشش کی ہے۔ سماج اور معاشرے میں پھیلی بے اعتدالیوں اور ناہمواریوں کی عکاسی خوبصورت طنزیہ پیرائے میں کی ہے۔ اشفاق احمد اس قوم کے تشخص کی تعمیر کے لیے ایک مخلص معمار کی حیثیت

رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں معاشرے کی ہم آہنگی پر خاصا زور دیا ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے ان کے یہاں نئے تجربے ملتے ہیں۔

اشفاق احمد نے ماورائی افسانہ لکھنے کے بجائے زمینی افسانے پیش کیے ہیں۔ ان کے افسانوں میں زبان و بیان اور اسلوب و انداز کا جادو اور نئے تجربوں کے سراغ ملتے ہیں جو انھیں مستقبل کا افسانہ نگار بناتی ہے۔ انہوں نے جو کچھ بھی لکھا اس کو سادہ مزاجی اور صدقِ دل سے سوچ کر سہل روی سے پیش کیا ہے۔ اس حوالے سے سعادت سعید کہتے ہیں: "اشفاق احمد نے اپنے ویرانہ دل کو کھود کر حسن کا گنج گرانمایہ تلاش کیا ہے۔" (۴۱)

اشفاق احمد کے ہاں معمولی چیزوں کو بھی غیر معمولی حیثیت حاصل ہے۔ وہ چھوٹے سے واقعے میں بھی بڑی کہانی کا عنصر دیکھ کر اسے اپنے فکر و نظر کے مطابق ایک جیتی جاگتی اور موثر کہانی کا روپ دیتے ہیں۔ انہوں نے زندگی کے ہر طبقے کی کہانی کو نہایت روانی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس حوالے سے فرزانہ سید لکھتی ہیں:

> اشفاق احمد زمانے کے تلخ و شیریں اور نشیب و فراز کو بالا لتزام بیان نہیں کرتے۔ یہ امور اور حقائق تو خود بخود ہی ان کے افسانوں میں ایک فطری روانی کے ساتھ چلے آتے ہیں۔ (۴۲)

اشفاق احمد کے افسانوں میں رنگ و نسل اور فرقے سے ماورا ایک بلند تر انسانیت کا تصور ابھرتا ہے۔ اس کے افسانوں میں ترقی پسند مصنفین کی طرح عظیم انسان کی مصنوعی تحلیل و تزئین کی جگہ زندگی کا پورا اعمال نامہ واضح ہوتا ہے۔ سعادت سعید کے نزدیک: "اشفاق احمد کے افسانے جینے کی تمناؤں سے معمور انسانوں اور امیدوں بھری زمینوں کی حکایات بیان کرتے ہیں۔" (۴۳)

اشفاق احمد کی کہانیاں صحیح مشاہدے اور فطرت انسانی کی تفہیم پر مبنی ہیں۔ ان کے افسانوں کو جزئیات نگاری، ہمواری و توازن، نظم و ضبط اور روانی نے معیاری بنا دیا۔ ان کے افسانوی اسلوب میں لطافت نرمی اور شیرینی ہے۔ وہ دھیمے، سادہ اور شاعرانہ انداز کے افسانہ نگار ہیں۔ بقول وقار عظیم:

> اشفاق احمد کے افسانے موضوعات کی شیرینی اور دلچسپی کے علاوہ اس لیے بھی پڑھنے والے کو متاثر کرتے ہیں کہ ان کی پوری فضا میں ایک شگفتگی

ہے۔وہ سیدھی سادی بات کو ایسے شاعرانہ انداز میں کہنے کے عادی ہیں کہ کبھی کبھی یہ سیدھی سادی بات افسانے کے بجائے کسی حسین نظم کا موضوع معلوم ہونے لگتی ہے۔(۴۴)

اشفاق احمد کے افسانوں میں کہانی کے ڈھانچے اور ترتیب کا ایک خاص اہتمام ملتا ہے اور اس کے افسانے میں اس کی ابتدا، ارتقا اور اس کے انجام ہر چیز میں ایک توازن نظر آتا ہے۔فن کے مختلف عناصر کو ہر طرح کے تلاطم سے محفوظ رکھنا ان کے افسانوں کی ایک بڑی خصوصیت ہے۔وہ فنِ افسانہ نگاری کی سبھی جہات پر استادانہ مہارت رکھتے ہیں۔اشفاق احمد کے افسانوں کی تعداد اگرچہ کم ہے لیکن افسانہ نگاری کی دنیا میں اشفاق احمد کا اپنا ایک مقام و مرتبہ ہے۔ڈاکٹرطاہر مسعود لکھتے ہیں: "اشفاق کا شمار ان ادیبوں میں ہوتا ہے جنہوں نے مقدار کے اعتبار سے کم اور معیار کے لحاظ سے بہت اچھا لکھا ہے۔" (۴۵)

اشفاق احمد اپنے موضوع اور کرداروں کے انتخاب میں بھی منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔وہ اپنے کرداروں کے جذبات و محسوسات کی ایک ایک پرت اس انداز سے بیان کرتے ہیں کہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم ان کے کرداروں سے پہلے کہیں ملے ہوں۔ان کے اسلوب و زبان کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ جیسے وہ افسانے کے قاری سے گفتگو کررہے ہیں۔اشفاق اپنے افسانوی فن میں انتہائی بلندیوں پر نظر آتے ہیں۔ان کے افسانوی مقام و مرتبے کے حوالے سے اے حمید لکھتے ہیں:

اشفاق احمد نے بطور افسانہ نگار ادب میں جو مقام حاصل کیا ہے وہ اپنے پہلے افسانے سے ہی اس مقام پر پہنچ گیا تھا۔آج تک افسانہ نگار کی حیثیت سے اس مقام پر کھڑا ہے۔نہ ایک قدم آگے بڑھا ہے، نہ ایک انچ پیچھے ہٹا ہے۔ (۴۶)

اشفاق احمد کی تخلیقی شخصیت متنوع جہات کی حامل ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کی شخصیت، خیالات و تصورات میں بظاہر تنوع نظر آتا ہے ایسا تنوع جس نے ڈراموں اور افسانوں کی صورت میں تخلیقی سطح پر اظہار پایا۔انہوں نے اپنی تخلیقی توانائیوں کا اظہار زندگی و فن کے مختلف شعبوں میں کیا ہے۔اگر ہم ان کے تخلیقی اظہار کو سمیٹنا چاہیں تو یہ بہت مشکل کام ہے۔ان کے فن کے تجزے، ان

کے گہرے مطالعہ کا نفسیاتی و سیاسی شعور اور ان کے مذہبی طرزِ احساس کا مطالعہ برسوں تک ہوتا رہے گا۔

حوالہ جات

۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر "افسانہ اور افسانہ نگار"، الوقار پبلی کیشنز لاہور،۲۰۰۰ء، ص ۳۹۲

۲۔ ہارون الرشید تبسم، پروفیسر "صوفی منش دانشور، اشفاق احمد" مشمولہ 'ادب لطیف' اشفاق نمبر، جلد ۷، شمارہ نمبر ۵، لاہور، مئی۲۰۰۵ء، ص۴۵۵

۳۔ اشفاق احمد "توبہ" مشمولہ "ایک محبت سو افسانے" سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۱ء، ص ۱۲

۴۔ اشفاق احمد "تلاش" مشمولہ 'ایک محبت سو افسانے،ص۳۸

۵۔ اشفاق احمد"سنگ دل"، "مشمولہ "ایک محبت سو افسانے"،ص ۶۱

۶۔ ایضاً، ص۲۱

۷۔ اشفاق احمد، "بابا" مشمولہ "ایک محبت سو افسانے"،ص۱۵۲

۸۔ ایضاً، ص۱۵۷

۹۔ ایضا، ص۱۵۸

۱۰۔ اشفاق احمد "پناہیں" مشمولہ "ایک محبت سو افسانے"،ص۱۶۰

۱۱۔ ایضاً، ص۱۷۵

۱۲۔ اشفاق احمد، "مسکن" مشمولہ "ایک محبت سو افسانے"،ص۲۹

۱۳۔ اعجاز رضوی "اشفاق احمد کی یاد میں" مشمولہ ماہنامہ ادب لطیف، ص۲۸۰

۱۴۔ اشفاق احمد "گڈریا" مشمولہ "اجلے پھول" غالب پبلشرز لاہور، ۱۹۸۱ء، ص۱۳۵

۱۵۔ ایضاً، ص۱۵۶

۱۶۔ ایضاً، ص۱۵۷۔۱۵۸

۱۷۔ انتظار حسین، "صوفی، ملا اور اشفاق احمد" مشمولہ 'راوی' اشفاق احمد نمبر، جلد ۹۲، شمارہ اکتوبر، جی سی یونیورسٹی لاہور، ۲۰۰۵ء، ص۴۵

۱۸۔ اشفاق احمد "ایل ویرا" مشمولہ "اجلے پھول"،ص۱۹۷

۱۹۔ ایضاً، ص۲۰۰

۲۰۔ ایضاً، ص۱۹۶

۲۱۔ اے حمید "اشفاق احمد: شخصیت اور فن" اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۹۸ء، ص۳۴

۲۲۔ اشفاق احمد "قاتل" مشمولہ "سفر مینا" سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۳ء، ص۱۲۶

۲۳۔ انوار احمد، ڈاکٹر "اردو افسانہ: ایک صدی کا قصہ"، مثال پبلشرز فیصل آباد،۲۰۱۰ء، ص۴۲۸

۲۴۔ اشفاق احمد "قصہ نل دمیتی" مشمولہ "سفر مینا"، ص۱۷۱

۲۵۔ ایضاً، ص۱۶۳

۲۶۔ ایضاً، ص۱۷۶

۲۷۔ اشفاق احمد "قصاص" مشمولہ "طلسم ہوش افزا" سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۸ء،س۱۵

۲۸۔ اشفاق احمد، "سونی" مشمولہ "طلسم ہوش افزا"،ص ۳۲

۲۹۔ ایضاً، ص۲۳

۳۰۔ اشفاق احمد "چھ چھیکے بتیس" مشمولہ "طلسم ہوش افزا"،ص۴۱

۳۱۔ ایضاً، ص۴۴

۳۲۔ ایضاً، ص۴۶

۳۳۔ ایضاً، ص۴۷۔۴۶

۳۴۔ ایضاً، ص۴۸

۳۵۔ اشفاق احمد "آخری حملہ" مشمولہ "طلسم ہوش افزا"،ص۶۲

۳۶۔ ایضاً، ص۶۳

۳۷۔ اشفاق احمد "اماں سردار بیگم" مشمولہ "صبحانے افسانے" سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۲ء، ص۸

۳۸۔ ایضاً، ص۳۱

۳۹۔ اشفاق احمد" ماسٹر روشنی" مشمولہ "صبحانے افسانے"،ص۴۳

۴۰۔ ایضاً، ص۴۵

۴۱۔ سعادت سعید "اشفاق احمد کا ایک مسحور کن بیانیہ" مشمولہ رسالہ 'راوی' ا، ص۷۲

۴۲۔ فرزانہ سید "نقوش ادب" سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۹ء، ص۴۲۶

۴۳۔ سعادت سعید "اشفاق احمد کا ایک مسحور کن بیانیہ"، ص۲۸

۴۴۔ وقار عظیم، سید "داستان سے افسانے تک" اردو اکیڈمی کراچی ، ۱۹۹۰ء، ص۳۷۷۔۳۷۶

۴۵۔ طاہر مسعود، ڈاکٹر "یہ صورت گر کچھ خوابوں کے" اکادمی بازیافت کراچی،۲۰۰۷ء، ص۱۸۷

۴۶۔ اے حمید "اشفاق احمد شخصیت اور فن" ، ص۳۳

ڈاکٹر محمد امجد عابد
اُستاد شعبہ اردو، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لاہور
عظمیٰ یٰسین
ریسرچ اسکالر(پی ایچ۔ڈی ،اُردو)اورینٹل کالج، یونیورسٹی آف دی پنجاب، لاہور

اُردو شعرا کے تصوراتِ مرگ
(میر ، غالب ، حالی اور اکبر کے خصوصی حوالے سے)

Many thinkers and ideologists have expressed their distinctive views regarding death. This is very important topic carrying a universal theoratical importance. That is why Urdu poets have dealt with this topic in their various generas. Many poets have stated death as a mean of reflection of life. This dissertation highlights the concept of death as viewed by Meer, Hali, Ghalib and Akbar Ilah Abadi. Moreover these poets while elaborating the vastness of life and its contemporary possibilities have declared death as such an experience which works as a root of life.

بنی نوع انسان کی معاشی ، سیاسی اور تہذیبی زندگی فلسفہ اخلاق سے مر بوط ہے اوریہ فلسفہ زندگی اورموت کے تصوّر کی بنیاد قائم کر تا ہے۔زندگی اور مو ت کا تصوّر جملہ شعبہ ہائے حیاتِ انسانی کو محیط ہے۔چنانچہ کسی بھی تہذیب و معاشرت کے مطالعے کا ایک امکانی اسلوب یہ بھی ہے کہ اُس کے یہاں زندگی اور موت کے تصورات کے نسبتی پہلوؤں کو پیش نظر رکھا جائے۔فلسفہ اخلاق ،خواہ اس کا تعلق مذہب سے ہو یا وہ فلسفیانہ نظریات پراستوار ہو، اِس ایک سوال سے منسلک ہے کہ زندگی اور موت سے متعلق اس مذہب یا نظریے کی نوعیت کیا ہے؟ پیشتر مذاہب حیات بعد الموت کے ضمن میں تسلسلِ حیات کے نظریے پر قائم ہیں۔

اس ضمن میں ابتدائے آفرینش سے آج تک موت کے بعد انفرادی بقا کی شدید خواہش ہر انسان میں موجود رہی ہے۔قدیم تہذیبوں اور جملہ الہامی اور غیر الہامی مذاہب میں " موت " کے ساتھ

وابستگی کے تصوّر کی مختلف صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ اس اعتبار سے حیات بعد الموت کا تصور ہر معاشرے، مذہب اور تمدّن کی رگوں میں خون کی مانند سرایت کیے ہوئے ہے۔

موت کے بعد کی زندگی پر غور و فکر اور یہ اعتقاد کہ وہ موجودہ معاشرتی زندگی سے بہتر ہو گی، انسان کو ایک بڑے فلسفہ حیات سے روشناس کرواتا ہے اور حیاتِ موجود کو اس کی تمام تر کمزو ریوں کے ساتھ خدائی نظام کاایک حصہ مان کر، قبول کر نے پر آمادہ بھی کر تا ہے۔موت کے بارے میں مختلف تصوّرات دنیا کے ہر ادب میں پائے جاتے ہیں۔ خصوصاً شاعری میں، جو اپنے مزاج اور کیفیت و کمیّت کے حوالے سے فکری اور جذباتی دونوں سطحوں پر اس موضوع سے ایک خاص تعلق رکھتی ہے۔اردو شاعری نے موت کے تصور کو جس وسیع اور ہمہ گیر پیرائے میں قبول کیا ہے اس کی مثالیں دیگر زبانوں کی شاعری میں بہت کم دیکھنے میں آ تی ہیں۔

دکن میں فارسی روایت کے زیرِ اثر جو مضامین شاعری خصوصاً اردو غزل کا موضوع بنے ان میں عشق و محبت اور تصوّف کا غلبہ رہا۔اس عہد میں انہی دو بنیادی حوالوں سے زندگی اور موت کو دیکھنے کا رجحان ملتا ہے۔شمالی ہند کی اُردو غزل میں زندگی کے بارے میں نقطہ نظر دلی جذبات و احسا سات کی بنیاد پر قائم کیا گیا۔بہارِ عشق کو تصوّف اور روح کی بے قرار ی سے وابستہ کیا گیا اور موت کے بارے میں بھی اسی انداز سے سو چا گیا۔میر نے مرگ کے تصور کو نفسیاتی، اخلاقی اور فلسفیانہ رنگ ِبقا کے تصورات کو حسن و عشق کے باہمی تعلق سے جوڑا۔درد نے تصوّف کے زیرِ اثر زندگی و موت کامشاہدہ کیا۔غالب نے زندگی کو تعمیر اور موت کو تعمیرِ نو سے تعبیر کیا۔

بیسویں صدی کے بدلتے ہوئے تقاضوں میں زندگی کے لیے کسی ایک نقطہ نظر کی تلاش اُردو غزل کے شعرا کا ایک اہم مسئلہ رہی ہے۔زندگی کے حقائق کے ادراک پر توجہ دی گئی۔کسی ایک نظریہ حیات پر عمل پیرا ہو کر امت مسلمہ کے احیا کی بحالی کی کوششوں کا آغاز ہوا۔تصوّف سے ہٹ کر بھی زندگی کو دیکھنے کا شعور ابھرنے لگا۔اس صورت حال کو خالدعلوی اس انداز سے دیکھتے ہیں:

> "اس عہد میں شاعروں نے نہ صرف زندگی کو قریب سے دیکھنا شروع کیا
> بلکہ زندگی کیسی ہونی چاہیے اس پہلو پر بھی غور و خوض کیا۔اسی لیے بیشتر

غزل گو شعرا کے یہاں زندگی کے فانی ہو نے کا احساس زندگی کو بسر کر نے
اور برتنے کے احساس کی نسبتاً بہت کم ہو گیا۔" (۱)

حالی نے شاعری سے اصلاح اور اکبر نے اجتہاد کا کام لیا۔میر نے زندگی کی کش مکش کے مختلف پہلو پیش کیے اورزندگی اور موت کو ایک نئے زاویے سے دیکھا۔ڈاکٹر صائمہ شمس لکھتی ہیں :

"اس عہد میں زندگی کے بارے میں نقطہ نظر دِلی جذبات و احساسات کی بنیاد پر قائم کیا گیا۔ یہاں عشق کو تصوّف اور روح کی بے قراری سے وابستہ کیا گیااور موت کے بارے میں بھی اسی انداز سے سوچا گیا۔سیا سی اور تہذیبی زندگی کے بنتے اور بگڑے دائرے اس عہد کی شاعری کا خاص عنوان ہے۔ میرنے مرگ و حیات کے تصور کو نفسیاتی، اخلا قی اور فلسفیانہ رنگ و آہنگ عطا کیا۔" (۲)

ذیل میں چند اہم شعراءکے یہاں تصور مرگ جس انداز میں نمایاں ہو تا ہے اس کی تفصیل بیان کی جاتی ہے۔

میر تقی میر (۱۷۲۲ء- ۱۸۱۰ء)

میرکی زندگی کی طرح اس کی نا کامیوں کی فہرست بھی خاصی طویل ہے دس برس کی عمر میں چچا اور گیارہ برس کی عمر میں والد کا انتقال ، نو عمری میں فکرِ معاش ، خان آر زو کے گھر سے امیر خاں انجام کے ہاں منتقلی، احمد شاہ کی آنکھوں میں پھر تی سلائیاں، عالم گیر ثانی کا قتل، احمد شاہ ابدالی اور مر ہٹوں کے درمیان پانی پت کی تیسری جنگ، فاقہ کشی، بیٹے کا چھپڑتلے دبنا، شاہوں کا گدا بننا، وارن ہیسٹینگز کی لکھنو میں آمد اور اودھ کی بیگمات پر مظالم، عشق اور خلل اعصاب خاص طور پر قابل ذکر ہیں ان تمام واقعات و حادثات نے میر کی ذات، زندگی اور ماحول میں ایک کشمکش پیدا کی، جس کا اظہار میر نے بہ کثرت کیا ہے۔تاہم اس نے اس کشمکش کے سامنے ہتھیار نہیں ڈالے بلکہ سینہ سپر ہو کر ضبط ، درد مندی اور امید سے اس چار دن کے جینے کو غنیمت جانا اور خانہ ویرانی میں خانہ سازی کا ہنر آزمایا۔

شکستگی اور شکستہ دلی میر کو اپنے و الد سے ورثہ میں ملی تھی۔جو ہر وقت رو تے رہتے تھے اور بقول میر "آنکھیں نم حال در ھم" رہتا تھا۔پھر میر کے سیا سی و سماجی حالات نے بھی میر کے ذہن اور مزاج پر خاصا اثر ڈالا۔بقول نثار احمد فاروقی:

> "جس طرح میر کی زندگی اس کے عہد کے سیاسی خلفشار اور سما جی مظاہر میں گم ہو گئی ہے، اسی طرح یہ دور اُن کی شاعری کا جزو لاینفک بن گیا ہے۔خود میر کو بھی اس کا احساس ہو گیا ہے کہ وہ "دل اور دلی " کے مر ثیے لکھتا ہے۔"(۳)

میر کی اُردو غزل میں ،زندگی کی نا پائیداری کو تسلیم کر نے کا جو رجحان ملتا ہے اس میں دنیا اور اہل دنیا کے ساتھ رہنے کی خواہش کا اظہار بھی ہے۔ایک طرح سے یہ نا پائیداری زندگی کا اصل حُسن ہے جو زندگی اور اس کی سرگرمیوں کو رواں و متحرک رکھتا ہے آخرت کا خیال ، دنیوی زندگی کو سنوارنے پر آمادہ کیے رکھتا ہے ا ور وقت قلیل کے پیش نظر زندگی سے فائدہ اٹھا نے کے زیادہ سے زیادہ مواقع تلاش کر نے کی رغبت پیدا ہو تی ہے اور بقول میر تھوڑے سے پانی میں بھی حیات انسانی کا میاب پھر تا اور چلتا رہتا ہے۔ایک لحاظ سے میر کے ہاں جس قدر زندگی کی بے ثباتی کا احساس ملتا ہے ، اسی شدت کے ساتھ زندگی سے وابستگی بھی ملتی ہے۔

زندگی کے جبر و قہر میں میر نے زندگی کو ایک سہارے کے طور پر قبول کیا ہے۔تسلیم و رضا، صبر و توکّل کے ساتھ میر دوا اور دعا کا بھی قائل ہے۔زندگی کی فتح ہو یا شکست ، میر کے ہاں تصوّرِ تقدیر کے ذریعے زندگی کے حقائق کو بھگتنے اور بر تنے کا رجحان نمایاں ہے۔

ان پر ایک ایسا دور بھی آیا جب ظاہری اسباب لٹ گئے۔خانقاہیں نہ رہیں اور وہ افراد جو میر کی زندگی کا آسرا تھے ، بذاتِ خود تقدیر کے جبر کا شکار ہو گئے۔نجم الدولہ کے قتل کے بعد میر کا شکست خوردہ لشکر کے ساتھ دلی آنا، میر کی زندگی کا ایک اہم واقعہ ہے۔امرا کی محفلوں میں با عزت زندگی کا حوالہ بننے والا میرا ب ایک متوکّل درویش بن چکا تھا۔اس کا تصورِ تقدیر انسانی عظمت کا حامل بھی ہے اور خدا سے وابستگی کا اظہار بھی۔میر نے "ذکر میر " میں خدا کے دائرہ اختیار کو تسلیم کر تے

ہوئے عاجزانہ امید میں اپنی بندگی اور اس کی رحمت کا اقرار یوں کیا ہے:"۔۔۔اگر چہ فلک کج رفتار مجھ سے کج بازی کر تا ہے لیکن مجھے امید ہے کہ وہ بے آبرو نہ ہونے دے گا۔"(۴)

پھر یوں کہتے ہیں :

غم فوت سے بندے آزاد رہ
خدا ہے تو کیا غم ہے، دلشاد رہ (۵)

آخر تو ہے خدا بھی تو اے میاں جہاں میں
بندے کے کام کچھ کیا موقوف ہیں تمہی پر (۶)

چاہتا ہے جب مسبب آپ ہی ہو تا ہے سبب
دخل اس عالم میں کیا ہے عالم اسباب کو (۷)

خدا سے تعلق کی اس استواری کو میر نے اپنی طاقت بنایا، اپنے نفس کی تربیت کا ذریعہ اور زندگی کی بصیرت کاوسیلہ بھی بنایا۔میر کا فلسفہ تقدیر، فطرت سے ہم آہنگی کی ایک صورت ہے جو زندگی کی ناکامیوں میں اس کلبیت سے بچائے رکھتی ہے۔جس کے اثرات عجمی تصوّف میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ میر کے ہاں موت کا ایک تصور وہ بھی ہے جس میں موت کو ایک فطری عمل قرار دے کر زر داروں کو عزت دلائی ہے اور ایک وہ ، جہاں مرگ، زندگی کی ایک ارتقائی شکل میں ظاہر ہو تی ہے:

مرگ ، اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر (۸)

اس منزل دلکش کو منزل نہ سمجھیے گا
خاطر میں رہے یاں وے در پیش سفر بھی ہے (۹)

فکر میں مرگ کے ہوں سر درپیش
مرحلے آئے کس قدر درپیش (۱۰)

میر کے تصوّرِ مرگ پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر سید عبد اللہ لکھتے ہیں:

"ما بعد الموت کے متعلق صوفیوں کے ہاں بھی اس طرح کے تصوّرات مل جاتے ہیں مگر میر کے یہ تصوّرات جمالی اور رجائی صوفیوں سے ان معنی میں

مختلف ہیں کہ ان کے نزدیک زندگی کے اندر بھی تلخی کااحساس نہیں اور مر
نے کے بعد تو راحت ہی راحت ہے۔" (۱۱)

عمومی اعتبار سے میر کے ہاں زندگی کی الم ناکی، زندگی کی بے ثبا تی کے احساس سے پیدا ہو تی ہے چنانچہ اپنے دوسرے ممتاز معاصرین کی طرح عالم کی بے ثباتی بھی میر کا ایک محبوب موضوع ہے۔زندگی اور دنیا کی بے ثبا تی کا احساس ان کے المیہ احساس کی شدت میں ہر گھڑی اضافہ کر تا ہے۔ زندگی کا اختصار اور اس کا انجام موت کبھی میر کو حیرت میں مبتلا کر تا ہے، کبھی سوال کر نے پر اکسا تا ہے، کبھی تاسف اور یا سیت کے جذبات بیدار کر تا ہے ، کبھی بیدلی اور افسر دگی میں مبتلا کر تا ہے، کبھی رونے اور آنسو بہا نے پر آمادہ کر تا ہے اور کبھی اسے ایک نا گزیر حقیقت کے طور پر قبول کر نے بلکہ اس کی مثبت عقلی توجیہات تلاش کر نے کا سبب بھی بنتا ہے۔بقول میر:

سچ ہے راحت تو بعد مرنے کے
پر بڑا واقعہ یہ حائل ہے (۱۲)

موت، میر کے لیے زندگی کا خاتمہ نہیں اس لیے جسم و جاں کی اس عارضی شکست و ریخت کے بعد بھی، میر فنا میں ایک بالیدگی کا تصوّر پیش کر تا ہے۔بقول میر:

گیا جہاں سے خورشید سا اگرچہ میر
ولیک مجلس دنیا میں اس کی جا ہے گرم (۱۳)

منصور کی نظر تھی جو دار کی طرف سو
پھل وہ درخت لایا آخر سربریدہ (۱۴)

ان تمام حوالوں میں میر نے مختلف صورتوں اور مثالوں کے ذریعے موت کو زندگی ہی کی نمو اور نشو و نما کا نام دیا ہے۔

مرزا اسد اللہ خاں غالب (۱۷۹۷ء۔۱۸۶۹ء)

غالب دنیا کو فانی خیال کر تے ہیں ا ور اس بات کو بھی شدت سے محسوس کر تے ہیں کہ انسان فطرت کے قانون سے بالا تر نہیں۔وہ جانتے ہیں کہ یہ عمر ایک سفر میں ہے کیا معلوم کب یہ سفر ختم ہو جائے۔غالب جس طرح زندگی کا گہرا ادراک رکھتے ہیں اسی طرح موت کا بھی پختہ شعور رکھتے ہیں۔ بلکہ ان کے یہاں بار بار موت کی خواہش کا اظہار بھی ملتا ہے۔اس سے بعض اوقات یہ احساس پیدا ہو تا ہے کہ غالب شاید زندگی کی مشکلات کا سامنا کر نے سے گریزاں ہیں اور ان سے فرار اختیار کر کے موت کی جائے پناہ میں دائمی سکون حاصل کر نا چاہتے ہیں۔

ذرا غور کیجیے تو بچپن کے ایک مختصر دور کے سوا غالب کی ساری زندگی آرزوؤں کی شکستگی اور تمناؤں کی ناآسودگی کی ایک طویل داستان محسوس ہو تی ہے۔اس کے باوجود غالب کے کلام میں جس دل دوز کیفیت کا عکس نظر آتا ہے وہ مشکلات سے فرار نہیں بلکہ لٹتی ہوئی بساط کا ایک نوحہ ہے۔غالب کے ہاں زندگی ، غم سے عبارت ہے مگر زندگی بذاتِ خود قابلِ قدر ہے۔زمان و مکان کی قیود کے ساتھ بھی غالب کے لیے زندگی اہم ترین ہے۔غالب کے شخصی ارتقا میں جذباتی زندگی کے کچھ سانحے قابلِ ذکر ہیں۔ محبوب کی نا گہانی موت، ۱۸۴۷ءمیں قمار بازی کے الزام میں جیل یاترا، ۱۸۲۶ءتا ۱۸۴۴ءتک پنشن کی بحالی کی ناکام کوششیں ،اور ۱۸۵۷ءمیں انسانی جانوں کا ضیاع اور قیامت کا منظر انہیں در پیش رہا۔یہی وجہ ہے کہ افسر دگی سے مفاہمت ہی غالب کا تصورِ حیات ہے۔اس تصوّر کو پرو فیسر سمیع اللہ قریشی ان الفاظ میں بیان کر تے ہیں:

> ”ادبیات عالیہ کی روح افسر دگی ہی کی مر ہون منت ہے، مسرت بے شک فن کار کے تخلی جذبات کو بہت جلد انگیخت کر سکتی ہے لیکن اعلیٰ ترین جذبوں اور بلند حیات کی بیداری کا تعلق فقط افسر دگی ہی سے ہے۔“ (۱۵)

اسی لیے غالب نے زندگی کو سمجھنے اور بر تنے کے لیے جس دانائی اور حکمت سے کام لیا اس کی اصل روح شمع کے ہر رنگ میں جلتے رہنے میں ہے۔

غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہو نے تک (۱۶)

سر گشتگی میں عالم ہستی سے یاس ہے
تسکیں کو دے نوید کہ مر نے کی آس ہے (۱۷)

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی (۱۸)

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
نا امیدی اس کی دیکھا چاہیے (۱۹)

غفلت کفیل عمر و اسد ضامن نشاط
اے مرگ نا گہاں تجھے کیا انتظار ہے (۲۰)

غالب موت کی آواز پر مر نے والوں میں سے ہیں۔ان کے لیے شمشیر کا عریاں ہو نا عید نظارہ ہے۔وہ اپنے ساتھ تیغ و کفن باندھ کر ہر وقت مر نے کے لیے تیار ہیں تاکہ مرگ بھی کوئی عذر پیش نہ کر سکے۔وہ تلوار کو دیکھ کر گردن جھکا دینے والوں میں سے نہیں۔بقول سید وحید الدین :

"غالب کی آرزو جہتی ہے۔موت کی وہ آرزو کر تا ہے آلامِ حیات سے تنگ آکر اور ساتھ ہی بے کسی کی انتہا یہ ہے کہ موت ہی کا ایک سہارا رہ گیا تھا جو غم دنیا سے نجات دلا سکے لیکن وہ اُمید ہی جس کا انحصار موت پر تھا جو اب دے دے تو خیالِ مرگ سے بھی تسکین ممکن نہیں "(۲۱)

غالب کہتے ہیں :

نظر میں ہے ہماری جادہ راہِ فنا غالب
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پر یشاں کا (۲۲)

فنا کو سونپ گر مشتاق ہے اپنی حقیقت کا
فروغِ طالع خاشاک ہے موقوف گلخن کا (۲۳)

بیضہ آسا، تنگ بال و پر ہے کنج قفس
از سر نو زندگی ہو، گر رہا ہو جایئے (۲۴)

گویا غالب کے لیے موت ، زندگی کی تنگ دامنی سے رہا ہو کر ایک نئی زندگی کا نقطہ آغاز ہے۔اسی لیے غالب موت کو زندگی کے لیے خطرہ نہیں بلکہ زندگی کی طرح ایک مثبت قدر ہی سمجھتے ہیں۔انیسویں صدی کے ماحول میں غالب کے لیے موت کی آرزو ہندوستانیوں کے ساتھ مرغ اسیر کی رہائی بھی ہے اور اپنی آگ میں جل کر ایک نئی زندگی پانے کا اعلان بھی۔میاں محمد رفیق خاور لکھتے ہیں:

"درون خود سفر کن ، مرگ بہ شکلِ حیات ہے اور برون خود سفر کن زندگی کی طرف سے موت کو دعوت جنگ ، غالب زندگی کا پر چار نہیں کر تا بلکہ خود عین حیات ہے اور اپنے ا ثر سے دوسروں میں بھی زندگی پیدا کر تا ہے"(۲۵)

غالب جانتے تھے کہ زندگی میں موت کا کھٹکا لگا رہتا ہے اور انسان موت کے بعد ایک نئی زندگی پا سکتا ہے مگر موت سے بچ نہیں سکتا۔اس لیے غالب موت سے خائف نہیں۔پاسکل کے نظریے کے مطابق انسان ، واحد جاندار ہے جو یہ بھی جانتا ہے کہ موت اس کی زندگی کا لازمی انجام ہے۔حاتم علی بیگ مہر کے نام لکھے گئے ایک خط میں غالب نے بھی لکھا کہ کسی کے مر نے کا غم وہ کرے جو آپ نہ مرے۔نواب یوسف مرزا کے نام ایک خط مرقومہ جون، جولائی ۱۸۵۹ء میں لکھتے ہیں :

"نانا، نانی کے مر نے کا ذکر کیوں کر تے ہو۔وہ اپنی اجل سے مرے ہیں بزر گوں کا مر نا بنی آدمؑ کی میراث ہے۔" (۲۶)

موت کو بنی آدم کی میراث سمجھ کر قبول کر نے والے کے لیے موت کا شعور ہی اس کے خوف سے باز رکھ سکتا ہے۔غالب نے موت کو محض زندگی ہی کے حوالے سے نہیں دیکھا بلکہ اسے مادی زندگی کے انجام کے ساتھ ایک نئی تعمیر کا ابتدائیہ بھی سمجھا ہے۔جسم کی موت، غالب کے لیے فکر کی موت نہیں۔وہ فکری سطح پر بلندی پر منظر بنا نے کے قائل ہیں۔لکھتے ہیں:

ہے خیال حسن میں حسن عمل کا سا خیال
خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا (۲۷)

فرطِ اشتیاق نے غالب کی نیند متاثر کی ہے۔موت کے مقررہ وقت پر یقین غالب کے مذہبی ذہن کی علامت ہے۔دن اور رات کا آنا جانا بھی وقت کے تعین کا ایک پیمانہ ہے۔موت ، زندگی کا ایک ارتقا ہے اور اگر موت نہ ہو تو انسانی زندگی کا ارتقاءرک جائے گا اور زندگی جمود کا شکار ہو جائے گی۔

غالب خود کو موحد خالص کہتے ہیں۔ان کے یہاں عمل سے انحراف کے باوجود فکری سطح کا استقام موجود ہے۔اس کی توجہ حقِ بندگی کے ادا نہ کر سکنے کی حسرت پر ہے۔وہ مرنا چاہتے ہیں مگر اپنے آپ کو اس کے قابل بنا موت کے حوالے سے غالب کسی خوف یا طمع کا شکار نہیں ہیں۔اسی لیے کہتے ہیں :

جاں تم پر نثار کرتا ہوں
میں نہیں جانتا دُعا کیا ہے (۲۸)

غالب نے ذاتی طور پر بھی اپنے سات شیر خوار بچوں کی مرگِ ناگہانی کا صدمہ سہا۔انہوں نے اپنی شاعری میں ظرافت کو زندگی سے نظریں چرانے کا وسیلہ نہیں بنایا بلکہ موت کے غم کا کتھار سز(Catharsis) کیا۔ان کے یہاں موت کے درد انگیز صدمات میں مزاح بھی ایک ردِ عمل کی صورت میں نمو دار ہوتا ہے۔

منشی ہر گوپال تفتہ کے نام ایک خط میں غالب لکھتے ہیں کہ ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے جو اتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو اس کی زیست کیونکر دشوار ہو۔یہ سطور فرد کی موت پر غالب کے اجتماعی احساس کی نمائندگی بھی کرتی ہیں۔

مولانا الطاف حسین حالی(۱۸۳۸ء ۔۱۹۱۴ء)

اُردو شاعری کے جذباتی رویّوں میں تبدیلی کے جو آثار مرزا غالب کے ہاں پیدا ہوئے تھے ان کی تکمیل بہت حد تک مولانا حالی کے ہاں ہوئی۔اتفاق سے انہیں شاعری میں مرزا غالب سے شرفِ تلمذ تھا اور جدید تعلیمی اصلاحی تحریک کے حوالے سے سر سید اور ان کے مکتبہ فکر سے نسبت حاصل تھی۔صرف نسبت ہی نہیں وہ کئی اعتبار سے سر سید کی تحریک کے روحِ رواں بھی تھے۔نظم و نثر اور تنقید و سوانح میں حالی نے سب سے بڑھ کر نہ صرف سر سید کے نقطہ نظر کی بھرپور ترجمانی کی بلکہ اس میں علمی، ادبی اور تنقیدی اعتبار سے وسعت، لطافت ، محبت اور ہمدردی کے عناصر کا اضافہ کیا۔

حالی کی شاعری میں جہاں اعلیٰ اقدارِ حیات کی پامالی کا افسوس ملتا ہے وہاں عظمتِ رفتہ کی بحالی، عالی ہمتی اور استقلال کے ساتھ اپنے زورِ بازو پر یقین کی خواہش کا اظہار بھی ملتا ہے۔اپنی ذات پر بھروسہ حالی کے تصوّرِ حیات کی روحِ رواں ہے۔موت کی طرف بے توجہی اور غفلت کا اشارہ کر کے حالی نے موت کے یقین کو پختہ کر نے کی کوشش کی ہے۔

یقیں ہے کہ ہم جس کو سمجھے ہیں مرنا
یہی ہو تو ہو زندگانی کی صورت (۲۹)

حالی کا تصورِ موت ، زندگی سے نظریں چرانے کے فر سودہ نظریے سے یکسر مختلف ہے۔اس میں کسی رہبانیت کا شائبہ تک نہیں۔یہ عملی زندگی کے لیے اصلاحی اور تعمیری بنیادیں فراہم کر تا ہے۔حالی ضعف و نا توانی (جو موت ہی کے زاویے ہیں)ا سے بھی کام لینا جانتے ہیں۔ملاحظہ فرمایئے:

پھر یہ بنائے ہستی ہے تیرے بعد ویراں
ہے تو بھی اب غنیمت اے ضعف و نا توانی (۳۰)

موت بر حق ہے، یہ نظریہ اپنے ساتھ ایک اور مثبت پہلو بھی لیے ہو ئے ہے کہ یہ انسان کے اندر بے خوفی کی صفت پیدا کر تا ہے۔حالی نے اس کااظہار ان الفاظ میں کیا ہے:

نہ خوف مر نے سے جب تھا نہ اب ہے کچھ حالی
کچھ اک جھجک تھی سو وہ بھی نکلتی جا تی ہے (۳۱)

استعماری قوتوں کے سامنے دَبتی اور ڈوبتی ہوئی قوم کے لیے یہ نظریہ کسی طاقت سے کم نہیں۔۱۸۴۹ءمیں حالی کا دلّی سے لاہور آنا اور آخری عمر میں ہیضہ، چیچک ، بخار، تنہائی ا ور سراسیمگی کی حالت میں موت کے مظاہر کو جسم وجان پروارد ہو تے دیکھنا اور محسوس کرنا بھی ایک اہم اور ذاتی تجربہ تھا۔اس ذاتی تجربہ نے صبر اور انتظار کا حوصلہ پیداکیا اور حیات بعد الموت کے عقیدے کو پختہ کیا۔لکھتے ہیں:

مانع گلگشت ہے بیمِ خزاں
موت کرتی ہے نگہبانی مری
قدر نعمت ہے بقدر انتظار
حشر پر ٹھہری ہے مہمانی مری (۳۲)

حالی کی اُردو غزل میں "جدائی "، "وداع " اور "رخصت" کے الفاظ موت ہی کے ہم معنی کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔زندگی کا ایک حصہ ختم ہو نے کے بعد ملک بقا کی سر حد کا آغاز حالی نے ان الفاظ میں کیا ہے اور موت کو خاتمہ نہیں بلکہ دریائے حیات کا ساحل کہا ہے:

تجھ کو سمجھے تھے نعیم جاوداں
اے نعیم جاودانی الوداع
آلگا حالی کنارے پر جہاز
الوداع اے زندگانی الوداع
اے بہار زندگانی الوداع
اے شباب اے شادمانی الوداع
اے بیاض صبح پیری السلام
اے شب قدر جوانی الوداع
السلام اے قاصد ملک بقا
الوداع اے عمر فانی الوداع
فرصت عشق و جوانی الفراق
دور عیش و کامرانی الوداع (۳۳)

اکبر الہ آبادی (۱۸۴۶ء-۱۹۲۱ء)

زندگی کے بارے میں اکبر کی فکر و نظر کے زاویے متعین کر نے میں سیاسی و سماجی تبدیلیوں کے قدم بہ قدم مذہبی عقائد کی کارفرمائی اپنی تمام تر قطعیت کے ساتھ دکھائی دیتی ہے۔عالمِ رنگ و بو

میں انسان کی ہستی کا سوال ہو یا طرزِ زندگی کا انتخاب، اکبر خدا اور مذہب کو حاصلِ حیات قرار دیتے ہیں :

فقط اک ہستی اعلیٰ کا پر تو دل میں پڑتا ہے
جو کچھ اس کے سوا ہے وہم کی ہستی کا جھگڑا ہے (۳۴)

اکبر کے تصوّرِ حیات کی اصل ان کے تصور الٰہ میں ہے۔نیرنگی زمانہ میں انسان اپنے آپ کو مختلف ٹکڑوں میں تقسیم ہو تا ہوا محسوس کر نے لگا۔ایسے میں انسانی ہستی کی نشو و نما اور وحدت کے لیے اکبر نے انسان کو ذاتِ باری تعالیٰ کی طرف رجوع کر نے کی دعوت دی۔اکبر کا عقیدہ ہے کہ انسان کی ہستی کا وثوق اس کے خالق و مالک ہی سے ممکن ہے۔اُن کے خیال میں وقت بھی خدا کی ہستی کا ظہور ہے۔وہ کائنات کی روح ہے۔جس کے ادراک سے عقل قاصر ہے۔یہ نقطہ نظر طریق مغرب کی اس روشن ضمیری پر ایک ضرب بھی ہے جو خدا کو بھول کر محو ما سوا ہو رہے تھے۔اکبر زندگی کے تجربات سے گزر کر تفہیمِ حیات کے مرحلے تک پہنچ جا تے ہیں اور اس کی تکمیل کے لیے قرآن پاک کی تعلیم کو لازم قرار دیتے ہیں:

روح کا ہے امتحان اور زندگی کا کورس ہے
ہے مبارک وہ سمجھ قرآن جس کا سورس ہے (۳۵)

اکبر نے دنیاوی ترقی کے سیلاب کے آگے بند باندھنے کے لیے دین و دنیا میں توازن کی مثال قائم کی۔ان کا کہنا ہے کہ مسلمانوں کے پاس نہ دین رہا اورنہ ہی دنیا اور ان کے لیے پنجرے میں پھدکتی مینا کی مثال چسپاں کی۔اِن حالات میں اکبر نے دین کا عمل فلسفہ پیش کر کے نظریاتی و عملی سطح پر آزادی اور قوت حاصل کی :

پھنسا ہوں زندگی میں سانس روکے رک نہیں سکتی
مگر دنیا کی خاطر میری گردن جھک نہیں سکتی (۳۶)

موت کے حوالے سے اکبر کی جو ڈکشن قابلِ ذکر ہیں، ان میں عہدِ الست ، ہوش ، بسمل، نزع اور دعا شامل ہیں۔اکبر کا کہنا ہے کہ عہد الست مذہب کی وہ مضبوط رسی ہے جسے تھام کر مسلمان ایک فرد یا قوم کی حیثیت سے بقا حاصل کر سکتا ہے۔اس عہد کو فراموش کر نے کا نتیجہ ہے کہ مسلم

قوم کی حالت، عالم نزع کی سی ہے۔نزع کا یہ عالم غفلت کی بے ہوشی کے مماثل ہے۔قوم اس عاشقِ غم زدہ کا نمونہ پیش کر رہی ہے جو عالم نزع میں دم بھر ٹھہر نے کی خواہش تو کر تا ہے مگر اس کی یہ آر زو تشنہ تکمیل نہیں ہو تی کیونکہ بظاہر مسیحائی کا دم بھر نے والے اپنے ساتھ قضا کا پیغام لے کر آئے ہیں۔ایسے میں دعا کی اشد ضرورت ہے کہ اگلی منزل میں صرف خدا اور اس کا سہارا ہی کام آ نے والا ہے۔

اکبر کے تصورِ حیات کی طرح ان کے تصورِ ممات کی شاخیں مذہب، خدا اور آخرت کی اساس سے پھوٹتی ہیں۔موت پر تعجب اکبر کی نظر میں حماقت ہے۔ان کے نزدیک جبکہ موت کو عقل نہیں بلکہ روحانی قدروں کے پیمانے پر پر کھا جا سکتا ہے۔وہ آر زو ئے مرگ کی بنیاد خوفِ خدا پر رکھتا ہے اور جھنجھو ڑتا ہے کہ کیا موت کی آرزو کر نے والے اپنے گناہوں کی کثرت اور غفلت کے سبب اس اسلامی معیارِ صداقت پر پورا تر سکتے ہیں، جس سے گزر نے کے بعد ان کے لیے قبر تا حشر سر خروئی حاصل ہو سکتی ہے۔زندگی کے مقابلے میں موت سے بے خوفی کی اثباتی جہتیں اکبر نے یوں پیش کی ہیں:

اجل سے وہ ڈریں جینے کو جو اچھا سمجھتے ہیں
یہاں ہم چار دن کی زندگی کو کیا سمجھتے ہیں (۳۷)
موت سے کوئی نہ گھبرائے اگر یہ سمجھے!!
کہ یہ دنیا کے بکھیڑوں سے چھڑا دیتی ہے (۳۸)
اجل کو دیکھ کے زیرِ فلک قرار آیا
مصیبتوں کی بالآخر اک انتہا ہے تو (۳۹)
عقبیٰ کا یقیں تجھ کو نہ ہوتا جو کم اتنا
دنیا کے حوادث یہ نہ ہوتا الم اتنا (۴۰)

اکبر نے اپنے مخصوص طنزیہ پیرائے میں ان لو گوں کی منافقت کا پر دہ چاک کیا ہے جو زبان سے موت کی آرزو تو کر تے ہیں مگر عملاً جہاد کے نام سے بدکتے ہیں۔وہ موت کے ثمرات سے تو لطف اٹھانا چاہتے ہیں مگر موت کے عمل سے گزرنا نہیں چاہتے۔

موت سے ڈرتا ہوں مگر موت کا شائق بھی ہوں
یعنی شبہ ہے کہ ایسے شوق کے لائق بھی ہوں (۴۱)

اکبر موت کا ایک اثباتی زاویہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ وہ زندگی کی تمام تر پیچیدگیوں کا حل ہے اور حیات کی بدنصیبی کی تلافی کی توقع بھی موت سے وابستہ کی جا سکتی ہے۔اکبر کی نگاہ اس مستقبل پر ہے جو موت ہی کی ایک صورت ہے۔وہ کہتے ہیں کہ اقبال مندی کے دن بھی ختم ہو جائیں گے اس لیے یوم احتساب کا خیال رکھا جائے۔ سارے عالم میں طاقت، توانائی اور غرور کا انجام ایک ہی ہو تا ہے۔وہ لوگ جو خود موت کے سامان پیدا کر رہے ہیں وہ بھی اس کی زد میں ہیں:

ہو رہا ہے نفاذ حکمِ فنا!!!
نہ مکیں اس سے بچتے ہیں نہ مکان
توپیں خود آ کے اب تو میداں میں
کہتی ہیں **کل من علیھا فان** (۴۲)

اکبر کے ہاں موت کا ایک عارفانہ تصوّر موجود ہے۔ان کے ہاں دنیا سے جدائی، باعث رنج نہیں ہے کیونکہ معشوقِ حقیقی سے امیدِ وصل ہے۔اسی لیے نزع اور سکرات کی تکالیف نہ صرف گوارا بلکہ باعث مسرت ہیں۔نزع کی بے چینی بھی محبوبِ حقیقی سے ملنے کا ایک امتحان ہے۔لکھتے ہیں:

مشتاق حق کے واسطے نعمت کا ڈھیر ہے
بس زندگی حجاب ہے مر نے کی دیر ہے (۴۳)

موت، ایک راز ہے مگر مومن کے لیے اس میں دل نشینی اور کشش اسی لیے ہے کہ مر نے کے بعد وہ حق کو اپنی آنکھوں سے دیکھ لینے کی امید و راحت کی بے شمار نعمتوں سے فیض یاب ہو گا۔ اکبر کا کہنا ہے کہ :

ہے موت میں ضرور کوئی راز دل نشین
سب کچھ کے بعد کچھ بھی نہیں یہ تو کچھ نہیں (۴۴)

شانِ کریمی سے یہ بعید ہے کہ وہ انسان کو کچھ دے کر چھین لے۔اس خوش اعتقادی کا اظہار اکبر نے یوں کیا ہے :

کسی کے مرنے سے یہ نہ سمجھو کہ جان واپس نہیں ملے گی
بعید شان کریم سے ہے کہ کسی کو کچھ دے کے چھین لینا (۴۵)

اکبر روح کی ترقی کے قائل بھی ہیں اور تسلسل کے بھی۔اس امر پر سب کا اتفاق ہے کہ روح معدوم نہیں ہوتی۔اکبر کا عقیدہ ہے کہ روح کو بقا ہے مگر انسان کی آنکھ دیکھنے سے قاصر ہے:

جسم تو خاک میں مل جاتے ہوئے دیکھے ہیں
روح کیا جانے کدھر جاتی ہے کیا ہوتی ہے (۴۶)

بقا اور تحفظ کی تمام تر کوششوں کے باوجود ہر چیز کو فنا ہے، یہ عام قاعدہ ہے لیکن اکبر کا کہنا ہے کہ ان اللّٰہ علیٰ کل شیءقدیر کے درست مفہوم کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی گئی۔اس کی وضاحت ایک خط میں یوں کی ہے :

"یہ فلسفہ کہ وجود در حقیقت ذہن ہی میں ہے علم باری میں ہے اور علم باری ہی سب کچھ ہے۔ایسا صحیح فلسفہ ہے کہ میں اس کو کل من علیھا فانo و یبقیٰ وجہ ربک ذو الجلال و الاکرام کی ایک صوفیانہ تفسیر سمجھ سکتا ہوں۔ کل من علیھا فان میں لفظ فنا سے ظاہراً یہی سمجھا جاتا ہے کہ بالآخر ہر شے کو فنا ہے لیکن ذہن کہتا ہے کہ بالآخر کیسا۔جب غور کرو اور حقیقت پر نظر ڈالو۔تو کل پر فنا حاوی ہو جاتی ہے۔صرف علم باری رہ جاتا ہے۔ہمہ اوست یہیں سے ہے۔" (۴۷)

اکبر کی شاعری میں خاموشی اور سکوت کے الفاظ اگر ایک طرف نا توانی اور بے دلی کے اشارے ہیں تو دوسری جانب ضبط اور امن کے استعارے بھی ہیں۔خاموشی وقت کی ضرورت ہے مگر سکوت، زندگی کی شرط ہے۔اکبر کے عہد میں حکمران قوم کے تناظر میں خاموشی کا پس منظر لیے ہوئے، موت ، حق پرستی کا واحد راستہ بن جاتی ہے۔اس اعتبار سے سیاسی حالات کے جبر اور ساز گاری میں موت کا سکوت بھی مومن صفت کے لیے اُمید کی ایک روشنی ہے:

حکم آیا خموشی کا تو بس حشر تلک چھپ
عظمت ترے پیغام کی ظاہر ہے اجل سے (۴۸)

میر ، غالب ، حالی اور اکبر کی شاعری کے تناظر میں موت کا جو تصور ابھر تا ہے وہ ان شعرا کے یہاں الگ الگ ہو نے کے باوجود ایک بنیادی تصوّر سے مر بوط ہے جس میں انسان موت میں زندگی کے آثار کی نمود دیکھتا ہے۔اور اس کے دامن میں پناہ حاصل کر نے کی خواہش سے دل کے اضطراب کا مداوا کر تا ہے۔یہ سب شعرا میر کی ہم نوائی میں اس بات کے قائل ہیں کہ :

موت ایک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

حوالہ جات

۱۔ خالد علوی ،غزل کے جدے د رجحانات،اے جوکے شنل پبلشنگ ہاؤس ، دہلی،۱۹۹۲ء، ص ۱۲۰

۲۔ صائمہ شمس،ڈاکٹر،اردو غزل میں مرگ و حیات کا تصور،ادارہ فروغِ قومی زبان،پاکستان ، ۲۰۱۲ء، ص۱۴۱

۳۔ نثاراحمد فاروقی،مطالعہ میر کے امکانات،مشمولہ: تلاشِ میر،انجمن ترقی اردو ہند،نئی دہلی،۱۹۹۴ء، ص۶۰

۴۔ آل احمد سرور ،میر کے مطالعہ کی اہمیت،مشمولہ: افکارِ میر،مرتبہ:ایم حبیب خاں، عبدالحق اکیڈمی ، دہلی،۱۹۹۶ء، ص۱۵۷

۵۔ محمد تقی میر،ذکرِ میر،مرتبہ:ڈاکٹر نثار احمد فاروقی، مجلسِ ترقی، ادب،لاہور،۱۹۹۴ء، ص۵۵

۶۔ محمد تقی میر،کلیاتِ میر ،دیوان چہارم،جلد سوم،مقبول اکیڈمی،لاہور،۱۹۹۷ء،ص۳۲۹

۷۔ کلیاتِ میر ،دیوان ششم،جلد چہارم،ص۲۲۴

۸۔ کلیاتِ میر ،دیوان اوّل،ص۲۵۱

۹۔ کلیاتِ میر، دیوان سوم، ص ۳۷۱

۱۰۔ ایضاً، ص۷۶

۱۱۔ سید عبد اللہ، ڈاکٹر،کلامِ میر میں فکری عناصر،مشمولہ: نقدِ میر، مقبول اکیڈمی، لاہور،۱۹۹۹ء، ص۱۲۷-۱۲۸

۱۲۔ کلیاتِ میر ،دیوان سوم،ص۱۷۱

۱۳۔ کلیاتِ میر ،دیوان اوّل،ص۲۳

۱۴۔ کلیاتِ میر ،دیوان سوم،ص۴۷

۱۵۔ سمیع اللہ قریشی،پروفیسر،غالب کی نفسیاتِ غم ،سنگ میل پبلی کے شنز،لاہور،۱۹۹۱ء،ص۱۷

۱۶۔ اسداللہ خاں غالب،دیوانِ غالب،سنگِ میل پبلی کے شنز،لاہور،۱۹۹۷ء،ص۱۲

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۴۰

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۵۷

۱۹۔ ایضاً، ص۱۸۴

۲۰۔ ایضاً، ص۲۱۵

۲۱۔ سید وحیدالدین،غالب کا حسن فکر اور حقیقت آگہی،مشمولہ: غالب کے جدید تنقیدی تناظرات ، مرتبہ: اسلوب احمد انصاری ، غالب انسٹی ٹیوٹ،نئی دہلی،۲۰۰۴ء،ص۵۴

۲۲۔ دیوانِ غالب،ص۱۴

۲۳۔ ایضاً، ص ۷۳

۲۴۔ ایضاً،ص۲۵۴

۲۵۔ میاں محمد رفیق خاور،غالب ایک نیا تصور،مشمولہ: راوی ،جلد ۴۳،۱۹۵۰ء،ص۲۸

۲۶۔ اسداللہ خاں غالب،مکتوب بنام یوسف مرزا،مشمولہ: غالب کے خطوط،مرتبہ:خلیق انجم، جلد دوم،غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی،۱۸۸۹ء،ص۷۶۸

۲۷۔ دیوانِ غالب،ص۱۹

۲۸۔ ایضاً،ص۱۸۶

۲۹۔ الطاف حسین حالی،دیوانِ حالی،اردو اکیڈمی،کراچی،س۔ن،ص۱۷

۳۰۔ ایضاً، ص۱۰۹

۳۱۔ ایضاً ص۱۱۱

۳۲۔ ایضاً ، ص۵۱۱

۳۳۔ ایضاً ، ص ۸۹

۳۴۔ اکبرالہ آبادی ،کلیاتِ اکبر،حصہ اوّل،یونین پرنٹنگ پریس،دہلی،س۔ن،ص۳۶

۳۵۔ ایضاً، ص۳۷

۳۶۔ اکبرالہ آبادی،کلیاتِ اکبر،حصہ سوم،ادبی پریس،لکھنو،س۔ن،ص۸۶

۳۷۔ کلیاتِ اکبر، حصہ اول،ص۸

۳۸۔ ایضاً، ص ۱۲

۳۹۔ ایضاً، ص ۵۴

۴۰۔ کلیاتِ اکبر،حصہ سوم،ص۱۵

۴۱۔ ایضاً، ص ۴۲

۴۲۔ ایضاً، ص۴۷

۴۳۔ ایضاً ، ص۷۶

۴۴۔ ایضاً ، ص ۴۶

۴۵۔ ایضاً، ص ۳

۴۶۔ ایضاً، ص ۶۶

۴۷۔ اکبرالہ آبادی، خطوطِ مشاہیر ،مرتبہ:عبدالماجد دریا آبادی،تاج کمپنی، لاہور،س۔ن،ص۵۲

۴۸۔ کلیاتِ اکبر، حصہ سوم ،ص۱۶۹

محمد طاہر بوستان خان
شعبہ اُردو ، کیڈٹ کالج ،سوات
ڈاکٹر محمد شہباز
استاد، شعبہ انگریزی، جی سی ویمن یونیورسٹی، سیالکوٹ

رحمان باباؒ اور فراق گورکھ پوری کا تصورِ مرگ و حیات

Both Rahman Baba and Firaq Gorakh Pori are well known poets of Pashto and Urdu literature respectively. Both of them depict strong faith on the day of resurrection. We can frequently witness concepts of life and death in their works. Both of poets consider life as a scared trust of death. Their poems vividly depict their staunch belief in the values of Islam. They emphasize the aims of life and highlight through poems that life is much more than just troubles and problems. They tend to believe that death is not the end of life, rather, it is beginning for new and eternal world.

اس حقیقت سے کسی بھی انسان کو انکار نہیں کہ زندگی موت کی امانت ہے۔یہ دونوں ایک دوسرے کو معانی دیتے ہیں۔موضوع کے اعتبار سے کہا جا سکتا ہے کہ یہ عمرانی نظریہ ہے ،کیوں کہ یہ نظریہ معاشرتی زندگی کا احاطہ کرتا ہے۔اس نظریے کے نہ صرف مسلمان بل کہ غیر مسلم بھی قائل ہیں۔سقراط کی زندگی اس فلسفہ کی تصویر ہے۔انہوں نے اپنے نوجوانوں میں زندگی کے ساتھ صداقت اور انصاف کی صلاحیتیں پیدا کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔اُس کے متعلق ڈاکٹر سیّد عابد حسین کہتے ہیں:

> اس کے کتب خانے ،اس کے مدرسے،ایتھنز کے بازار ، ورزش خانے اور تفریح گاہیں تھیں ، جہاں لوگ ، خصوصاً نوجوان کثرت سے جمع ہو تے تھے ، اس کی کتابیں ان کی زندگیاں تھیں جن کا وہ گہری نظر سے مطالعہ کرتا تھا اور اس کی بیاضیں ان کے دل تھے جن پر وہ اپنے نتائج فکر تحریر کیا کرتا تھا ۔وہ سو فسطائیوں کا مد مقابل اور حریف تھا۔"(۱)

اس طرح مشہور فلسفی ارسطو کے نزدیک زندہ رہنا یا زندگی گزانا کافی نہیں بل کہ بہترین زندگی گزارنا ہے۔اس حوالے سے امجد محمود لکھتے ہیں:

> انسان کے لیے انفراد ی طور پر اور ریاست کی شکل میں ان کے مجموعے کے طور پر بہترین زندگی وہ ہے جس میں نیکی کو مادی وسائل کی یوں حمایت مہیا کی گئی ہو کہ ایسے اعمال کرنا آسان ہو جائے جو نیکی کا تقاضہ ہیں۔"(۲)

اس تصور کو رحمان باباؒ اور فراق گورکھ پوری نے عقل اور ادراک کی قوت سے اپنے نظریات پیش کیے جن میں دونوں شعرا اپنی فلسفیانہ فکر کا اظہار کرتے ہیں۔اس لیے دونوں نے وقت کی ماہیت پر بھی غور کیا ہے۔انہوں نے زندگی اور کائنات کو وقت سے جانچا اور پرکھا۔فراق کا اندازِ حیات اور تصورِ حیات دونوں غیر رسمی ہیں۔یوں رحمان باباؒ بھی اپنے فلسفے کے اعلیٰ مقام پر پہنچے ہوئے ہیں۔وہ زندگی کے چند روزہ ہونے کا حساس دلا کر اسے عمل اور اُمید کے سہارے گزارنے کے قائل ہیں۔جیسے کہ وہ کہتے ہیں :

دوبارہ دی راتلہ نیشتہ پہ دنیا
نن دی وار دے کہ دروغ کڑے کہ ریختیا

منظوم ترجمہ:

پھر باطل و حق دیکھے یہ موقع نہیں ہو تا
انسان دوبارہ یہاں پیدا نہیں ہو تا (۳)

جب کہ اس خیال کو واضح کرتے ہوئے فراق بھی جینے اور مرنے کے بارے میں لکھتے ہیں۔

جہاں کی فطرت بیگانہ میں جو کیف غم بھر دیں
وہی جینا سمجھتے ہیں ، وہی مرنا سمجھتے ہیں(۴)

رحمان باباؒ موت کو ایک اٹل حقیقت کے طور پر تسلیم کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ موت ہی خدا اور بندے کے درمیان حجابات کو دُور کرنے کا نام ہے۔وہ کہتے ہیں کہ موت ہی وہ واحد حقیقت ہے جس سے انسان کی قیمت اس دنیا میں ہمیشہ کے لیے ختم ہو جاتی ہے اور موت کے بعد دنیا اور اس میں جو کچھ ہے ، انسان کے لیے خاک کی اہمیت رکھتا ہے۔

هغہ دم چی سڑے درومی لہ جہانہ
تورے خاورے سیم و زر درے واڑہ یو دی

منظوم ترجمہ:

دمِ آخر جو رخصت ہونے لگتی ہے متاع جاں
تو قیمت ایک ہو جاتی ہے خاک و سیم کی زر کی (۵)

یہاں فراق کے ہاں بھی زندگی کی نا پائیداری ملتی ہے ، وہ کہتے ہیں کہ چوں کہ اس دنیا میں اہلِ دنیا کے ساتھ رہنے کی خواہش بھی ہے لیکن یہ حقیقت کہ ان تمام خوب صورت خیالوں کا نتیجہ ہی موت ہے تو کیوں نہ دنیوی زندگی کو آخرت کے لیے سنوارنے پر آمادہ کیا جائے۔مطلب یہ کہ جب دنیا کی یہ حالت ہے اور آخرت کی زندگی کا مزا ضرور چھکنا ہے تو اس غم کے کھانے سے بہتر ہے کہ آخرت کے لیے کچھ عمل کیا جائے۔

اسی اک امر کا ہے انتظار قرنوں سے
کہ کب حیات سے ہو گا حیات کا الحاق(۶)

رحمان باباؒ کے لیے موت انسانی زندگی کے عمل کا فطری اختتام ہے۔یہ زندگی دکھوں اور مصیبتوں کا مجموعہ ہے۔زندگی کے مختلف مراحل پر غور کرنے کے بعد رحمان باباؒ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اگر مرنا ہی زندگی کا مقصد ہے تو کتنا اچھا ہو کہ موت جلد ہی آجاتی۔

چی د مرگ سختی خوارئی د ستا پہ خوا دی
اے رحمانہ ولی نہ مری لا پخوا

منظوم ترجمہ:

رحمان ہر اک گام ہے اب موت کی سختی
پہلے ہی جو مرجاتا یہ جھگڑا نہیں ہوتا (۷)

جب کہ اس خیال کی مزید وضاحت کرتے ہوئے فراق بھی موت کے ڈر سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لیے اس کے انتظار میں ہے کہ بھلا کب آجائے کہ یہ ڈر اور خوف میرے دل سے نکل

جائے۔یہاں رحمان باباؒ اور فراق دونوں کا ایمانی جذبہ اتنا مظبوط ہے کہ دونوں موت تو کیا اس کے تصور سے ڈرتے ہیں۔فراق کہتے ہیں :

ڈراتی موت نہیں موت کا تصور ہے
بلا سے موت ہی آئے مگر یہ ڈر نکلے(۸)

انسانی زندگی کی تابناکی ، زرخیزی اور اس کی افادیت رحمان باباؒ کو معلوم ہے۔رحمان باباؒ زمینی حقائق کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اہلِ دنیا کو ان کے فلسفہ حیات کی اس حقیقت سے روشناس کراتے ہوئے اس دنیا پر اللہ تعالیٰ کی حاکمیت کو خود بھی تسلیم کرتے ہیں اور اہلِ دنیا پر بھی واضح کر نا چاہتے ہیں کہ یہ زندگی اللہ تعا لیٰ کی امانت ہے۔اس لیے تو کہتے ہیں:

ھر چہ اہل د دنیا وی
واڑہ ھسے دی اکثر

منظوم ترجمہ :

حاکمیت یہی ہے دنیا کی
شیوہ زندگی یہی ہے ادھر (۹)

اس خیال کو فراق بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ دنیا میں موت کا بار بار وقوع پذیر عمل زندگی کا خاتمہ نہیں کر سکتا۔ان کے ہاں فنا کی طرف جھکاو بہت کم ملتا ہے۔وہ زندگی کے ذرّے ذرّے میں کچھ محسوس کر تا ہے۔ان کے ہاں بھی اللہ تعالیٰ کی حاکمیت بدستور قائم ہے۔فراق اس زندگی کو موت کی امانت تو سمجھتا ہے لیکن انسانی حیات کو بڑے کام کی چیز بھی کہتا ہے۔فراق کہتے ہیں :

کون رہتی دنیا کو کس طرح کہے فانی
جس کے ذرّے ذرّے میں زندگی مچلتی ہے (۱۰)

رحمان باباؒ کے ہاں زندگی کا احساس بڑی شدّت سے ہے۔وہ انسانیت کے لیے ہر وقت چوکس رہتا ہے۔اس کی نظر زندگی کے ہر بدلتے رُخ پر ہے۔دنیا میں انسان کی پیدائش اور موت کی طرف دیکھتے ہوئے کہتے ہیں کہ آج دنیا دیکھ لو !کل جانے تُو یہاں ہو گا بھی یا نہیں۔کہنے کا مقصد یہ ہے کہ آج جتنے نیک کام کرسکتے ہو ، کرلو کل کا کوئی پتا نہیں۔ملاحظہ ہو :

کہ دیدن دے د چا خوخ وی ورتہ گورہ
چی فنا شی بیا بہ کلہ شی پیدا

منظوم ترجمہ:

کون ہے جو اس سرائے دہر میں دائم
چل چلاو لگ رہا ہے آج میں ،کل تو گیا (۱۱)

اس خیال کو فراق کے ہاں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔وہ بھی کہتے ہیں کہ زندگی کا مقصد ہی اپنے آپ کو پہچاننا ہے۔کیوں کہ انسانی زندگی میں عشق ہی ایسا جذبہ ہے جس کے ذریعے وہ حقیقی زندگی کا سراغ لگا سکتا ہے۔فراق اپنی ہستی کو کائنات میں سمونے اور کائنات کو اپنے اندر جذب کر لینے کا طلب گار ہے۔وہ زندگی سے پیار کرنے کا درس دیتا ہے۔وہ پیار جس میں آدمی کو سکون قلب حاصل ہو۔کہتے ہیں:

یہی مقصد حیات عشق کا ہے
زندگی زندگی کو پہچانے (۱۲)

رحمان باباؒ کے ہاں اس زندگی کا تصور ہی آخرت ہے۔کیوں کہ مرگ تو زندگی کے ارتقائی شکل میں ظاہر ہو تی ہے۔زندگی کی آسا ئشیں ، ظاہر ی اسباب ، خانقاہیں ، عہدے اورمال و دولت وغیرہ سب کچھ ختم ہو نے والا ہے۔اس لیے رحمان باباؒ دنیا والوں کو اس حقیقت سے آشنا کراتا ہے کہ آج اگر یہ سب کچھ ہے تو کل نہیں ہو گا۔

خہ دہ خہ دہ دا دنیا
چی توخہ دہ د عقبیٰ

منظوم ترجمہ:

اگر سمجھو تو یہ پہلو بہت اچھا ہے دنیا کا
کہ دنیا اہلِ حق کے واسطے توشہ ہے عقبیٰ کا (۱۳)

جب کہ فراق بھی تدبیریں اُلٹ جانے دنیا میں اور اس کی لامحدود فضا میں نئی دنیا کی تلاش کا سفر جاری رکھتا ہے۔اس کے نزدیک تغیر زندگی کا ارتقائی عمل ہے۔وہ ایسی اپیل کو انسانیت کے لیے

لازمی سمجھتا ہے جس کے اثر سے انسان آج مادہ پرستی کی ہوس سے نکل کر حقیقت کو پہچانے ۔بقول فراق

ہے دلیلِ ارتقا سب کی حیات نا تمام
زندگی وہ عہد ہے پورا نہ ہو جو حشر تک(۱۴)

زندگی اور غم ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔زندگی اور موت ایک تصویر کے دو رُخ ہیں۔رحمان باباؒ کہتے ہیں کہ اے انسان !موت زندگی کی محرومیوں کا ازالہ کرتی ہے۔ملک الموت ،، جنازہ ،قبر ،منکر نکیر، عذاب اور محشر وغیرہ ایسی کیفیات ہیں جن سے گھبراہٹ ایمان کا تقاضا ہے۔اس لیے ایک طرف زندگی کے غم اور دوسری طرف سہتے ہوئے آخرت کے غم سہتے ہوئے انسان کو قرار کیسے آسکتا ہے۔اس خیال کو واضح کرتے ہوئے یوں لکھتے ہیں :

بلہ لارد مرگ تر لاری گرانہ نیشتہ
چی پہ خوا یے ھسے لار وی سہ بہ خوب کا

منظوم ترجمہ:

اے زیست کے مسافر راہِ اجل گراں ہے
تو کیسے سو سکے گا دل بے قرار ہو گا (۱۵)

فراق کوزندگی کی بے ثباتی ، درد و الم ،جیتے جی خاک میں مل جانا اور بے آرزو ہو نا ہر گز پسند نہیں ، لیکن وہ بھی اس زندہ حقیقت سے انکار نہیں کرتا، کہتا ہے کہ زندگی تو ایک معمہ ہے ۔انہوں نے زندگی کی نامرادیوں سے نبٹنے کی بھرپور کوشش کی۔مگر پھر بھی زندگی کی پیچیدگیوں سے گھبراتے نہیں بل کہ ان مشکلات سے گزر کر ہی زندگی کی طرف دوڑتے ہیں۔

نہ سمجھنے کی باتیں ہیں نہ سمجھانے کی
زندگی اُچٹی ہوئی نیند ہے دیوانے کی (۱۶)

رحمان باباؒ اورنگ زیب عالمگیر کی تباہی و بربادی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ زندگی کی حقیقت یہی ہے کہ اورنگ زیب عالمگیر کی بادشاہت کا تختہ اُلٹ گیا اور اس کی موت سے وہ سب کچھ جس پر وہ ناز کرتا تھا ، تباہ و برباد ہو گیا۔اصل میں شاعر کہنا چاہتا ہے کہ یہی حالت ایک عام انسان کی

بھی ہے ، جب اسے موت آجاتی ہے تو اس کا سب کچھ اس دنیا میں رہ جاتا ہے اور وہ اپنے ساتھ صرف کفن لے کر جاتا ہے۔

همگی شو زِنی پاتی
کہ یے ملک وو کہ لخکر

منظوم ترجمہ:

موت کے صرف ایک حملے میں
نہ رہا تخت و تاج نے لشکر (۱۷)

جب کہ رحمان باباؒکا ہم خیال فراق بھی کہتا ہے کہ زندگی تضادات سے بھری ہے ،لیکن زندگی کے یہی تضادات فراق کوکسی کشمکش میں مبتلا نہیں کرتے۔فراق ان میں وحدت کے خواہش مند ہیں ،زندگی کے خیر و شر ، بلندی و پستی ، قدیم و جدید کلاسیکیت و رومانیت ارضیت و آفاقیت اور مادیت و روحانیت کو ناکافی سمجھتا ہے۔وہ زندگی کو کسی نظام میں قید کرنے کا قائل نہیں۔ان کے نزدیک زندگی کا نام اپنے آپ سے ہم آہنگ ہو نے کا نام ہے۔

دریا کے مدو جزر بھی پانی کے کھیل میں
ہستی ہی کے کرشمے ہیں کیا موت کیا حیات(۱۸)

رحمان باباؒ خالق اور مخلوق کے مابین فاصلے باٹنے میں اپنا کر دار اد کرتے ہیں۔وہ اپنے اشعار کے ذریعے انسان کی اخلاقی تربیت کا فریضہ اچھے طریقے سے انجام دیتے ہیں۔ان کا لہجہ عمومی اخلاقیات اور تصوف و معرفت کے مضامین سے تشکیل پاتا ہے۔زندگی کی بے وفائی کو انہوں نے تسلیم کیا۔زندگی کے مختلف مراحل سے گزر کر یہی زندگی ان کے نزدیک ایک اکائی ہے۔بچپن ،جوانی اور بڑھاپا اس کی وسعتوں میں اضافہ کرتے ہیں ، لیکن موت ہی ایسی حقیقت ہے جو انسان کو بے سرو سامان کر دیتی ہے۔ اس لیے وہ انسانوں سے کہتا ہے کہ انہیں دنیا کے میلے پر دھوکا نہیں کھا نا چاہیے۔

سیر ابی پہ سر چشمو د دنیا نیشتہ
تشنہ لب یے گوخے گوخے پہ غو غا دے

منظوم ترجمہ :

سیر اب یہاں کو ئی ہوا تھا نہ ہوا ہے
کیوں چشمہ دنیا پہ یہ میلہ سا لگا ہے (۱۹)

فراق بھی زندگی کی حقیقت کو واضح کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ انسانی زندگی فنا ہو نے والی ہے ،لیکن وہ زندگی سے کچھ اخذ کر نا چاہتے ہیں۔وہ زندگی کی اصل میں کھو کر یہاں جو میلہ لگا ہوا ہے اس کی حقیقت سے خود بھی باخبر رہنا چاہتا ہے اور دوسروں کو بھی اس کی اصل تک پہنچانے کی کوشش کرتے ہیں۔ان کے ہاں حیات اور کائنات کی پر اسراریت کا اظہار ملتا ہے۔یہ فراق کا جذبہ صداقت ہے کہ وہ زندگی کے حجابات کی تفسیر بھی بہت عمدہ طریقے سے کرتا ہے۔

شب زندگی ہے حقیقت کا پردہ
گھنی رات میں جوت من کی جگا لے (۲۰)

آخر میں یہ کہنا بجا ہو گا کہ فراق اور رحمان باباؒ کے تصور مرگ و حیات کا زاویہ الگ نہیں ، نہ ہی دونوں انسان کو معاشرے سے الگ تھلگ رہنے کی تلقین کرتے ہیں بل کہ دونوں کائناتی تضاد میں بھی زندگی کی نتیجہ خیز سعی جاری رکھتے ہیں۔اگر زندگی معما ہے تو دونوں تقدیر سے الجھتے نہیں بل کہ اللہ تعالیٰ کی قدرت پر ان کا کامل ایمان ہے۔یہ دونوں سمجھتے ہیں کہ جبری ناکامیاں زندگی کا حصہ ہیں کہ قبولیت کے سوا کو ئی چارہ نہیں۔ان دونوں شعرا کا کمال یہ ہے کہ دونوں زندگی کے اکتائے ہوئے اور نا آسودہ ماحول میں فطرت کی طرف رجوع کرتے ہیں۔مصیبتوں اور مظلومیت میں زندگی امیز حقیقت ڈھونڈتے ہیں۔زندگی کی لاحاصل کوششوں کے نتیجے میں مایوس نہیں ہوتے بل کہ سب سے بڑے مقصد کی طرف گامزن ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر سیّد عابد حسین۔ مرتب (مکالمات افلاطون)، تخلیقات پریس لاہور، ۲۰۰۰ء ص ۷

۲۔ امجد محمود، مترجم، مثالی ریاست ارسطو، حصہ ہفتم، باب اوّل۔ نیکی اور خوشحالی میں تعلق۔ بک ہوم، لاہور ۲۰۰۵ء ص ۳۵۹

۳۔ رحمان بابا (منتخب کلام مع اُردو ترجمہ) از پروفیسر طٰہٰ خان۔ انتخاب (ناصر علی سیّد)، انٹر گرافکس پرنٹرز، اسلام آباد، ۲۰۱۶ء ص ۳۹

۴۔ فراق۔ رمز و کنایات (غزلیات) سنگم پبلشنگ ہاؤس الہ آباد ۱۹۴۷ء ص ۱۶۳

۵۔ رحمان بابا (منتخب کلام مع اُردو ترجمہ) از پروفیسر طٰہٰ خان، ص ۱۹۵

۶۔ جہان فراق۔ مرتب تاج سعید۔ سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۱ء ص ۲۷۶

۷۔ رحمان بابا (منتخب کلام مع اُردو ترجمہ) از پروفیسر طٰہٰ خان، ص ۴۳

۸۔ فراق گورکھ پوری۔ شعلۂ ساز۔ (انتخاب) مکتبہ اُردو ادب لاہور سن ندارد، ص ۱۱۹

۹۔ رحمان بابا (منتخب کلام مع اُردو ترجمہ) از پروفیسر طٰہٰ خان، ص ۱۳۷

۱۰۔ جہان فراق، مرتب تاج سعید، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۱ء ص ۲۳۸

۱۱۔ رحمان بابا (منتخب کلام مع اُردو ترجمہ) از پروفیسر طٰہٰ خان، ص ۴۵

۱۲۔ فراق شبنمستاں۔ غزلیات (۱۹۳۹ء تا ۱۹۷۵ء) قوسین پریس، لاہور ۱۹۷۹ء ص ۴۲۱

۱۳۔ رحمان بابا (منتخب کلام مع اُردو ترجمہ) از پروفیسر طٰہٰ خان، ص ۵۱

۱۴۔ جہان فراق۔ مرتب تاج سعید، ص ۲۷۵

۱۵۔ رحمان بابا (منتخب کلام مع اُردو ترجمہ) از پروفیسر طٰہٰ خان، ص ۶۷

۱۶۔ فراق شبنمستاں۔غزلیات(۱۹۳۹ء تا۱۹۷۵ء)ص۴۵۵

۱۷۔ رحمان بابا(منتخب کلام مع اُردو ترجمہ)از پروفیسر طٰہٰ خان ص۱۳۱

۱۸۔ فراق شبنمستاں۔غزلیات(۱۹۳۹ء تا۱۹۷۵ء)،ص۸۶

۱۹۔ رحمان بابا(منتخب کلام مع اُردو ترجمہ)از پروفیسر طٰہٰ خان ص۲۱۱

۲۰۔ فراق گورکھ پوری۔شعلۂ ساز ،ص۱۹۸

ڈاکٹر نقیب احمد جانؔ
استاد شعبہ اردو، ویمن یونی ورسٹی، صوابی

اُردو اور پشتو کے ایک دوسرے پر اثرات

Each and every language has its influence on other languages and vice versa. No language in the current era can prove itself a stand alone one. Urdu the National language of Pakistan and Pashto the Language of Pashtun's have vast influence on each other because their speakers live closer to each other from the very first day of the birth of Urdu langage. These influences of both the languages are breifley discussed in this paper.

پشتو برصغیر پاک وہند کی ایک بہت پرانی زبان ہے اور پشتو بولنے والے پشتون، پٹھان یا افغان عرصے سے برصغیر پاک وہند کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے ہیں اور ان کا عمل دخل پورے ہندوستان میں صدیوں سے رہا ہے اس وجہ سے برصغیر پاک وہند کی دوسری زبانوں کا پشتو سے متاثر ہونا ایک فطری اور قدرتی عمل ہے۔ خاص کر اردو زبان پر پشتو کے اثرات اس حوالے سے بہت زیادہ ہیں کہ جب اردو زبان کی داغ بیل پڑ رہی تھی اس دور میں ہندوستان میں پشتو کا عمل دخل بہت زیادہ رہا ہے۔ علاوہ ازیں اور بہت ساری ایسی عوامل ہیں جن کے سبب اردو کو پشتو سے متاثر ہونا تھا۔ عالم و فاضل محقق حنیف خلیل پشتو کو ہندوستان کی زبانوں کی امِ السنہ کہتے ہیں اور اپنے اس دعوے کے اثبات میں تاریخ اور لسانیات کے حوالوں سے مدلل بحث کرتے ہیں۔ وہ لسانیات کے تناظر میں بچے کی جبلت اور پھر اس کی زبان پر وارد ہونے والے پہلے لفظ بابا کے حوالے سے ایک مدلل اور طویل بحث کے بعد یہ ثابت کرتے ہیں کہ بابا کا لفظ اپنے صحیح معنوں میں باپ کے لیے صرف پشتو زبان میں ہی استعمال ہوتا ہے۔ اگرچہ دوسری زبانیں بولنے والے اس لفظ کو اپنی زبانوں کا لفظ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اصل میں یہی لفظ اپنی ہیئت اور معنی کے لحاظ سے باپ کے لیے صرف پشتو زبان میں موجود ہے اور بچہ جب زبان کھولتا ہے تو جبلی طور پر وہ سب سے پہلے بابا کا لفظ بولتا ہے۔ اس سے وہ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ پشتو انسان کی جبلی اور فطری زبان ہے۔ یہ بات وہ امیر حمزہ خان شنواری کے حوالے سے اس طرح کرتے ہیں:

"حمزہ بابا نے انسانی زندگی کے مختلف ادوار پر ایک مثنوی ژوند اویون (زندگی اور چلن) کے نام سے لکھی ہے۔ اس مثنوی میں وہ انسان کی فطری زبان پشتو کو قرار دیتے ہیں۔ اور نفسیاتی حوالے سے بحث کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ بچے کی زبان پر سب سے پہلے بابا، ماما، دادا وغیرہ کے الفاظ وارد ہوتے ہیں اور انسان کی فطری و ابتدائی زبان پشتو ہی ہے۔" (۱)

آگے جاکر وہ حمزہ بابا کے دو اشعار کا ترجمہ درج کرتے ہیں۔ حمزہ بابا کے اشعار کا ترجمہ اس طرح سے ہے:

"خدا جانے اس میں کون سا راز پنہاں ہے کہ بچے کی زبان پر بابا، ماما، دادا کے الفاظ ابتدا ہی میں وارد ہو تے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ ازل سے انسان کی فطری زبان پشتو ہی ہے۔" (۲)

وہ کہتے ہیں کہ ہر چند حمزہ بابا کے اس بیان کی بنیاد شدید قومیت کے احساس اور اپنی زبان سے انتہائی محبت اور عقیدت کا نتیجہ ہو سکتا ہے تاہم وہ پھر ایک مدلل بحث سے ان الفاظ کو پشتو کے الفاظ ثابت کر دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ عربی المنجد اور المعجم دونوں لغات 'بابا' کو عربی الاصل قرار دیتے ہیں لیکن عربی میں بابا کے لیے 'اب' بنیادی مادہ ہے اور یہ لفظ بعینہٖ عربی میں موجود نہیں، نہ صرف یہ بل کہ عربی میں دیگر رشتوں کے لیے مختص الفاظ جیسے ماں کے لیے 'ام' اور بھائی کے لیے 'اخ' کی ابتدا بھی الف ہی سے ہوتی ہے۔ لہٰذا عربی میں اس لفظ کا آغاز 'ب' سے نہیں الف ہی سے ہوتا ہے۔ اسی طرح وہ فارسی، سنسکرت اور انگریزی زبانوں کو بھی زیرِ بحث لائے ہیں۔ ان کے علاوہ دوسری ہندوستانی زبانوں کا تجزیہ بھی لسانیات کے حوالے سے انہوں نے پیش کیا ہے۔ پھر نفسیات کے حوالے سے بھی انسان کی زبان پر سب سے پہلے وارد ہونے والے الفاظ کا تجزیہ انہوں نے کیا ہے اور پھر آگے لکھتے ہیں:

"حمزہ بابا کی قومیت و عقیدت میں سرشار جذبے کو نفسیات کی تائید بھی حاصل ہے اسی لیے تو وہ پشتو ہی کو انسان کی فطری زبان قرار دیتے ہیں۔" (۳)

پشتو انسان کی جبلی یا فطری زبان ہے یا نہیں یہ بات اتنی اہم نہیں ہے اصل بات یہ ہے کہ پشتو کی قدامت اور بحیثیتِ زبان اس کے بھرپور وجود کو مد نظر رکھتے ہوئے جب وہ اس کو ہندوستانی زبانوں کی ام السنہ کہتے ہیں تو یہ بات قابلِ التفات اور قابلِ غور ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"اصل موضوع یہ ہے کہ ہندوستانی زبانوں کی ماں کون سی ہے۔ یہ زبان یقیناً کوئی ایسی زبان ہو سکتی ہے جس میں وسعت اور جاذبیت ہو۔ اگر ہم ہندوستانی زبانوں کے مزاج پر غور کریں تو صرف پشتو ہی ایسی زبان ہے جس میں جلال بھی ہے اور جمال بھی، کیونکہ زبانوں پر جغرافیہ اور آب وہوا کا اثر ہوتا ہے۔ پشتون ایک ایسے خطۂ زمین میں آباد ہیں جو ایران اور ہندوستان کے وسط میں واقع ہے اور یہ بھی ثابت ہے کہ پشتونوں نے مختلف اوقات میں ایران کی جانب بھی پیش قدمی کی ہے اور ہندوستان کی جانب بھی۔ لہذا دونوں کا ان سے متاثر ہونا ایک فطری امر ہے اور دونوں سے ان کی زبان کا ہمہ گیر اور مکمل ہونا بھی لازمی ہے اور یہ بات موجودہ پشتو زبان سے بھی ثابت ہے کہ اس میں ہر خیال اور فکر کے ابلاغ کے لیے سہولت موجود ہے۔"(۴)

برصغیر پاک وہند یا ہندوستان میں پشتونوں کے وجود سے کسی کو انکار نہیں اور یہ بات بھی سبھی جانتے اور مانتے ہیں کہ پشتونوں نے نہ صرف مختلف ادوار میں ہندوستان پر لشکر کشی اور یلغاریں کی ہیں بل کہ یہاں پر ان کی باقاعدہ ریاستیں اور حکومتیں بھی رہی ہیں۔ اور ہندوستان میں رہتے ہوئے بھی انہوں نے اپنی زبان کو ترک نہیں کیا بل کہ یہاں بھی وہ پشتو ہی بولا کرتے تھے۔ حنیف خلیل لکھتے ہیں:

"پشتون ہندوستان میں بھی یہی زبان بولتے تھے حتی کہ شیر شاہ سوری اور پھر اس کے بعد احمد شاہ ابدالی اور پھر سر سید احمد خان کے دور تک پشتون اپنی زبان بولتے تھے۔ اگرچہ حکومتی سرپرستی فارسی کو حاصل رہی لیکن عوام ہی نہیں بل کہ حکومتی افواج اور سرکاری کارندوں میں بھی پشتونوں کی زبان پشتو ہی رہی۔" (۵)

جب اتنے طویل عرصے تک کسی علاقے میں کوئی زبان بولی جاتی رہی ہو تو اس علاقے کی دوسری زبانوں کا اس سے متاثر ہونا ایک فطری اور قدرتی عمل ہے۔ پشتو کے الفاظ کا سراغ سنسکرت سے لے کر ہندوستان کی تمام زبانوں میں لگایا گیا ہے۔ پھر اردو زبان تو جب پروان چڑھ رہی تھی اس دور میں ہندوستان میں پشتو کا وجود مسلم رہا ہے۔ اس حوالے سے پشتو سے اردو کا متاثر ہونا لازمی تھا کیونکہ اردو تو بنی ہی مختلف زبانوں کے ملاپ سے ہے اور اس میں انجذاب کی طاقت بدرجۂ اتم موجود ہے سو اس نے پشتو کے بہت سارے الفاظ بلا واسطہ یا بالواسطہ اپنے اندر جذب کر لیے ہیں اور ایسے جذب کر لیے ہیں کہ اب اس کے اپنے الفاظ ہی دکھائی دیتے ہیں سو اس طرح یہ اظہر من الشمس

ہے کہ اردو کی تشکیل میں پشتو کا انتہائی اہم کردار رہا ہے۔ حنیف خلیل اردو کے تاریخی پش منظر کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"اردو جس جغرافیہ میں پیدا ہوئی اور پروان چڑھی اس جغرافیہ پر صدیوں سے پشتونوں اور افغانوں کا تہذیبی اور لسانی غلبہ رہا ہے۔ جب اردو پیدا نہیں ہوئی تھی تب بھی اس علاقہ میں پشتونوں کا عمل دخل رہا ہے۔ اور جب اردو پیدا ہوئی اس وقت بھی ان علاقوں پر پشتونوں کے اثرات موجود رہے ہیں۔ گویا اردو نے جنم لیتے ہی ابتدائی اثرات افغانوں اور پشتونوں سے لیے اور اس طرح اردو کی تشکیل میں ان کا بہت اہم کردار رہا ہے۔" (۶)

پشتونوں کے ہندوستان میں رہنے کے ساتھ ساتھ مزید بھی کچھ ایسے عوامل تھے جن کے سبب سے اُردو پشتو سے متاثر ہوتی رہی۔ پروفیسر فارغ بخاری نے ان عوامل کو اس طرح سے بیان کیا ہے:

" ۱۔ پشتو ہندوستان کی زبانوں میں سب سے قدیم زبان اور افغان تہذیب سب سے قدیم تہذیب ہے اس لیے مابعد کی تمام دوسری زبانوں اور تہذیبوں پر ان کا اثر ہونا لازمی ہے۔

۲۔ ہندوستان میں اول تا آخر تمام یلغاریں شمال مغرب کی طرف سے ہوتی رہیں۔ ان یلغاروں کے ہمراہ ہمیشہ افغانوں کے لشکر ہوتے تھے۔ ان ہی لشکروں میں ایک نئی زبان کا ریختہ تیار ہوا جس نے لشکر کی رعایت سے اردو نام پایا۔

۳۔ افغانوں کے ملک میں اس زبان نے جنم لیا اور اسی آغوش میں پلی بڑھی۔

۴۔ افغانوں کی بنائی ہوئی سراؤں میں پروان چڑھ کر اس نے وضاحت کی سند پائی۔

۵۔ افغانوں کے ساتھ یہ ہندوستان کے کونے کونے میں پہنچی اور ان کی بستیاں ہی اس کا مرکز بنیں۔

۶۔ افغانوں نے نظم و نثر کی تخلیق کا آغاز کیا اور ہندوستان کے بیشتر عظیم شاعر و ادیب افغانی النسل تھے۔

۷۔ اردو کو پشتو الفاظ سے پاک کرنے کی شعوری کوششوں کے باوجود آج بھی اس میں پچاس فی صد پشتو الفاظ ہیں۔

۸۔ سرحد کے مرکزی شہروں میں اردو زبان کی ابتدائی شکل آج بھی ہندکو کی صورت میں رائج ہے جو دکنی زبان سے اتنی مماثلت رکھتی ہے کہ ان کے افعال پر مصدر اور بیشتر الفاظ ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔" (۷)

فارغ بخاری جو عوامل بیان کرتے ہیں ان میں بھی سب سے پہلے وہ جس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں وہ یہ ہے کہ پشتو ہندوستان کی زبانوں میں سب سے زیادہ قدیم زبان ہے۔ اب یہ واضح ہے کہ نئی آنے والی زبانوں پر اس قدیم زبان کے اثرات ضرور پڑتے ہونگے۔ مزید یہ کہ پشتو جن کی زبان ہے یعنی پشتون یا افغان تو وہ ہندوستان پر ہونے والی یلغاروں میں ہمیشہ لشکروں کا ایک حصہ رہے ہیں اور ان لشکروں کا عمل دخل ہندوستان میں ہر دور میں رہا ہے۔ فاتحین اور حاکموں کا محکوموں اور مغلوبوں کی زبان کو متاثر کرنا اغلب اور قرینِ قیاس ہے۔ افغانوں نے ہندوستان میں اور ہندوستان کی شاہ راہوں پر سرائیں اور مہمان خانے بنائے تھے جہاں پر افغانوں اور دوسری اقوام کا آپس میں غلط اختلاف اور میل جول ہوتا رہتا تھا یہیں پر سے اردو زبان کا خمیر اُٹھا۔ افغانوں نے ہندوستان کے کونے کونے میں اپنی بستیاں بسائی تھیں اور ان کی بستیوں میں مقامی لوگوں کی بود و باش اور آنا جانا بھی رہتا تھا اس طرح افغانوں کے ساتھ مقامی لوگوں کا میل ملاپ ہوتا رہتا تھا جس کے نتیجے میں لازمی طور پر ان کے لیے رابطے کی زبان کی ضرورت پڑتی رہتی تھی اور ان کے لیے یہ سہولت اردو کی صورت میں پیدا ہوئی۔ نتیجے کے طور پر افغانوں کی بستیوں میں اردو زبان کی نشوونما ہندوستان کے دیگر علاقوں کی نسبت زیادہ سنجیدگی اور تیزی سے ہوتی رہی۔ اُردو زبان کے عروج کا زمانہ مغل دورِ حکومت ہے اور مغلوں نے ہندوستان کی حکومت افغانوں سے چھین لی تھی اس طرح مغلوں اور افغانوں کی آپس میں عداوت اور رنجش فطری بات تھی۔ اس تناظر میں جب اردو کے عروج کا زمانہ ہوا تو افغان دشمنی کے سبب اردو میں سے پشتو الفاظ کو نکلوانے کی شعوری کوششیں کی گئیں تاہم فارغ بخاری کے کہنے کے مطابق ان کی یہ کوششیں کچھ زیادہ کارگر ثابت نہ ہو سکیں اور اب بھی پشتو کے تقریباً پچاس فی صد الفاظ اردو میں مستعمل ہیں۔ اردو کی جنم بھومی دکن ہونا اردو کی ابتدا کے حوالے سے ایک مضبوط نظریہ ہے یعنی اردو دکنی سے نکلی ہے۔ فارغ بخاری کے کہنے کے مطابق پشتونوں کے علاقوں میں بولی جانے والی ہندکو زبان دکنی سے بہت زیادہ مماثلت رکھتی ہے اس حوالے سے جتنا دعویٰ دکن والوں کو اردو کی آفرینش کے بارے میں ہے اتنا ہی ہندکو بولنے والے بھی

دعویٰ کر سکتے ہیں۔ اس حوالے سے بھی دیکھیں تو اُردو کی آفرینش میں پشتونوں یا افغانوں کا بہت بڑا ہاتھ ہونا ثابت ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ اردو میں شعر و شاعری اور نثر دونوں کے ابتدائی ایام میں سے افغان شاعروں کا کلام میسر ہے اور نثر کے میدان میں پشتو کی اولین کتاب خیر البیان میں بھی اردو کا نمونہ موجود ہے۔ ان ثبوتوں اور عوامل کے علاوہ فارغ بخاری مزید لکھتے ہیں:

> "افغان حکمران تھے، افغان فوجی قوت کے مالک تھے۔ افغان ملازمتوں پر فائز تھے، افغان کاروبار پر چھائے ہوئے تھے، افغان علماء تبلیغ کے سلسلے میں عوام میں کام کر رہے تھے۔ علاوہ ازیں افغانوں نے مقامی لوگوں سے رشتے کر لیے۔ یہ مغلوں نے بھی کیا تھا لیکن وہ بہت بعد کی بات ہے اور اس کی نوعیت بھی جدا تھی۔ افغانوں نے ادنیٰ اور متوسط طبقے میں رشتے کیے۔ اس طرح عوام سے ان کا میل جول بڑھا۔ ان کے گھر میں زبان بنتی رہی اور جو مخلوط نسل پیدا ہوئی وہ مخلوط زبان بولتی ہوئی پیدا ہوئی۔" (۸)

افغانوں کا عمل دخل ہندوستانی معاشرے میں ہر سطح پر اس طرح ثابت ہے کہ وہ حکمران بھی تھے، فوج میں بھی افغان تھے، کاروبار بھی افغانوں کے ہاتھوں میں تھا اور تبلیغ دین اور اشاعتِ اسلام کا فرض بھی افغان علماء ہی انجام دیتے رہے۔ اس طرح ان افغانوں یا پشتونوں کا براہِ راست تعلق امراء اور رئیسوں سے لے کر ادنیٰ اور متوسط طبقے تک ہر سطح پر پھیلا ہوا تھا۔ انہوں نے مقامی لوگوں کے ساتھ رشتے ناطے بھی کر لیے اور ادنیٰ اور متوسط طبقے سے لے کر اعلیٰ طبقے تک ایک نئی اور مخلوط نسل تیار ہوتی گئی اور اس نسل کی پیدائش ہی ایک نئی اور مخلوط زبان کی پیدائش کا پیش خیمہ ثابت ہوئی۔ کیونکہ افغان باپ اور ہندوستانی ماں یا افغان ماں اور ہندوستانی باپ کا بچہ ضرور پشتو اور ہندوستانی زبان کے اختلاط کا موجب بنتا تھا۔ سو تاریخی حقائق کو مدِ نظر رکھتے ہوئے تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو بھی اردو پر پشتو کے اثرات واضح تر نظر آتے ہیں۔ پروفیسر ڈاکٹر راج ولی شاہ خٹک پروفیسر محمد افضل رضا کی کتاب کے دیباچے میں اردو پر پشتو اور پشتونوں کے اثرات کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

> "برصغیر پاک و ہند کی مضبوط ثقافت میں اردو کو جو مقام حاصل ہے اور جن نئے پرانے علوم کو عوام تک پہنچانے ان کی تعلیم و تعلم کا ذریعہ بنانے میں ان تمام قومیتوں کا کردار ایک مشترکہ تحریک کی صورت میں قابلِ ستائش ہے لیکن اس ثقافت کو جو کچھ پشتونوں نے دیا ہے اس کا مقابلہ شاید ہی کوئی قومیت کر سکے۔ برصغیر کی تہذیب و ثقافت کے

کسی بھی پہلو میں سر فہرست نام پشتونوں ہی کے نظر آئیں گے۔ یہ پشتون جو صدیوں سے ایک تاریخی عمل میں یہاں کے پہاڑوں سے تلاشِ معاش یا اپنے جوہر و استعداد کو آزمانے کے لیے سرزمینِ ہند میں داخل ہوتے رہے ہیں تو تاریخ کے اوراق ان کے سپاہیانہ کمالات کے علاوہ ان کے فنی صلاحیتوں کے بھی گواہی دیں گے۔ جن کی بنا پر ان کوہستانی پشتونوں نے تہذیبِ ہند میں اپنے ہنر اور تفکر کا رنگ بکھیر دیا ہے۔ اور پھر خصوصی طور پر ہند کی ثقافت کو اسلامی سانچے میں ڈھلنے اور ڈھالنے میں ان نادرِ روز گار افغانوں نے جو کردار ادا کیا ہے اس پر پاکستان کے عوام بہ جا طور پر فخر کر سکتے ہیں۔ فنِ حرب، فنِ موسیقی، فنِ تعمیر اور دیگر علوم و فنون میں ان پشتونوں کا جو حصہ ہے اس کے تذکرے کے بغیر اردو ادب کی تاریخ مکمل نہیں کہلائی جا سکتی۔ پروفیسر افضل رضا کا یہ تحقیقی مقالہ اس بات کے ثبوت کے لیے کافی ہے کہ اردو زبان و ادب کے ارتقاو ترقی اور پرورش میں جو کارہائے نمایاں پشتونوں نے ادا کیے ہیں اس کے سبب پشتون اردو پر بنیادی حق جتانے میں حق بہ جانب نظر آتے ہیں۔" (۹)

اردو کی آفرینش کے حوالے سے پروفیسر محمد افضل رضا کی تحقیق قابلِ غور ہے اور پروفیسر ڈاکٹر راج ولی شاہ خٹک نے بہ جا طور پر کہا ہے کہ افضل رضا کا یہ تحقیقی مقالہ اس ثبوت کے لیے کافی ہے کہ اردو زبان و ادب کے ارتقاو ترقی میں جو کارہائے نمایاں پشتونوں نے ادا کیے ہیں اس کے سبب سے پشتون اردو پر بنیادی حق جتانے میں حق بہ جانب نظر آتے ہیں۔ پروفیسر محمد افضل رضا نے اردو کے قدیم شعراء پر تحقیقی مواد جمع کرنے میں عمرِ عزیز کے تیس سال لگائے ہیں اور انہوں نے وہ دور کی کوڑی لائی ہے جس کو اگر جوئے شیر لانے کے مترادف کہا جائے تو بے جا نہ ہو گا۔ اس کتاب کے اولین باب میں انہوں نے تاریخ کے حوالے سے پشتونوں کے ہندوستان میں عمل دخل کو انتہائی چابک دستی اور اختصار سے پیش کیا ہے۔ اس کا خلاصہ اگر نقل کیا جائے تو لطف سے خالی نہیں ہو گا۔

ان کے کہنے کے مطابق پشتو تقریباً چار ہزار سال قدیم زبان ہے۔ چار ہزار سال پہلے سے اس کی موجودگی کے شواہد ملے ہیں اور اس کی معلوم شدہ پہلی نظم کا عہد ۱۳۹ھ ہے۔ اردو کو ہندوستانی کا نام قدیم افغان و غیر افغان شعراء نے دیا ہے۔ ہندوستان پر تمام حملے پشتونوں کے علاقوں سے ہوئے اور اشاعتِ اسلام کے سلسلے میں علمائے دین بھی اسی سمت سے وارد ہوئے۔ محمود غزنوی کی فوج میں ۱۲ ہزار افغان فوجی شامل تھے جن کی مدد سے انہوں نے راجہ

جے پال کو شکست دی۔ سلطان محمد غوری افغانوں کا پہلا حکمران تھا جس نے ہندوستان میں اسلامی حکومت قائم کرنے کی کوششیں کیں۔ ترائن کی پہلی اور دوسری جنگ میں ہزاروں کی تعداد میں افغان فوجی شامل تھے۔ غیاث الدین بلبن کے ساتھ تین ہزار افغان جانبازوں نے میواتیوں کی بغاوت رفع کرنے کے لیے مدد کی۔ جلال الدین خوارزم شاہ کی معیت میں افغان ہی تھے جو چنگیز خان کے خلاف لڑتے رہے۔ التمش کی فوج میں بھی افغان تھے۔ بلبن کی وفات کے بعد محمد شاہ کے عہد میں مغلوں کو پنجاب سے مار بھگانے کا کام افغان سر فروشوں نے کیا۔ جلال الدین فیروز خلجی، علاؤ الدین خلجی اور تیمور کی فتوحات کا سہرا بھی افغان جیالوں کے سر ہے۔ سید خضر خان کی حکومت کے اہم ستون افغان رہے۔ تقریباً ایک ہزار سال سے زائد عرصے سے افغان حکمران، عساکر اور تجار کے علاوہ علمائے دین اور مشائخ کا تعلق افغانوں کی نسل سے رہا جنہوں نے ہندوستان کے کونے کونے تک دینِ اسلام کی روشنی پھیلانے میں اہم کردار ادا کیا۔ حضرت شیخ فرید الدین گنج شکر کے جدّ اعلیٰ فرخ شاہ غوری کابل کے حاکم تھے۔ ان کے اردو کلام کا نمونہ حافظ محمود شیرانی نے نقل کیا ہے کہ

؎　وقتِ سحر وقتِ مناجات ہے　　خیز درآں وقت کہ برکات ہے

شیر شاہ سوری کے دور کے مشہور افغان ولی اللہ شیخ عیسیٰ مشوانی نے فارسی، پشتو اور قدیم اردو (ہندوی) میں شاعری کی۔ دورِ اکبری سے متعلق پیر روشان کی مشہور کتاب خیر البیان میں ہندی زبان یعنی قدیم اردو موجود ہے۔ حضرت مجدد الف ثانی کابل الاصل تھے۔ تقریباً گیارہ سو برس پہلے ملتان پر لودھی افغان حکمران تھے۔ یہاں افغانوں کا پہلا بادشاہ شیخ حمید لودھی تخت نشین ہوا جس کو محمود غزنوی نے شکست دی۔ افغانوں نے تقریباً چار صدیوں تک ہندوستان پر مسلسل حکومت کی۔ ان میں غوری، سور، تطق، خلجی، لودھی اور دیگر افغان خاندان شامل رہے۔ بانیٔ روہیل کھنڈ نواب علی محمد خان یوسفزئ اور والیٔ رام پور حافظ رحمت خان عمر خیل افغان کی اولاد نے اردو کی جتنی خدمت کی ہے وہ اظہر من الشمس ہے۔ عہدِ درانی سے انگریزوں کے دور تک ہندوستان میں افغانوں کی جو مختلف ریاستیں موجود رہیں ان کے نام یہ ہیں۔ ممدوٹ، مالر، کوٹلہ، جوناگڑھ، ہالن پور، ٹونک، بلاس نور، رام پور، بھوپال، گدی، باونی، جاورہ، کوروانی، منادر اور نیٹوا۔ اردو پر تحقیق کے سلسلے میں بھی افغان محققین کسی سے پیچھے نہیں رہے۔ 'پنجاب میں اردو' کے مصنف حافظ محمود شیرانی افغان تھے۔ عصرِ حاضر کے مشہور محقق اور عالم فاضل ڈاکٹر جمیل جالبی یوسفزئ افغان ہیں۔ آپ کے بزرگ منگلور سوات سے ہندوستان منتقل ہوئے۔ مصطفیٰ خان شیفتہ 'گلشنِ بے خار' کے مصنف بنگش افغان ہیں۔

محمد افضل رضا کے پر مغز اور مبنی بر تاریخی حقائق معلومات کا خلاصہ پیش کرنے کے بعد اردو، پشتو، سنسکرت، اوستا اور فارسی زبانوں کے الفاظ کے مابین مماثلت کے جو نمونے انہوں نے درج کیے ہیں وہ یہاں نقل کیے جاتے ہیں:

اردو	پشتو	سنسکرت	اوستا	فارسی
چمڑا	سرمن(خرمن)	چرمن	چرمن	چرم
رات	شپہ	شب	شب	شب
انگارہ	انگار	انگار	--	انگار
سسر	سخر	سوسور	ہوسور	خُسر
زمین	زمکہ	جماکہ	زیم	زمین
ستارہ	ستورے	ستارہ	ستویسہ	ستارہ
شاخ	شاخ	شاکھ	--	شاخ
پانی	اوبہ	آب	آپہ	آب
گندم	غنم	گودم	--	گندم
سفید	سپین	سپیت	سپیتا	سفید
نیا	نوے	نو	نوا	نو
دوپہر	غرما	گھرما	گرم	--

ان زبانوں کے اعداد و شمار کے لیے استعمال ہونے والے الفاظ میں مشابہت قابلِ غور ہے۔

اردو	پشتو	سنسکرت	اوستا	فارسی
ایک	یو	ایکم	ایوہ	یک
دو	دوہ	دوا	دوہ	دو
تین	درے	تری	تھری	سہ
چہار	چلور،څلور (سلور)	چتوار	چتور	چہار
پانچ	پنزہ،پنځہ	پانزچہ	پنچہ	پنج

چھے	شپـږ (شپگ)	شپش	شوش	شش
سات	اووہ	سپتہ	ہستہ	ہفت
آٹھ	اتہ	اشتا	ہشت	ہشت
نو	نہہ	ناوا	نو	نُہ
دس	لس	داشا	دسا	دہ
بیس	شل	ویشی	ویستی	بیست

وغیرہ"(۱۰)

پروفیسر پریشان خٹک نے تو اردو اور پشتو کے مشترک الفاظ پر ایک باقاعدہ کتاب ترتیب دی ہے جس کو سال ۱۹۸۶ء میں مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد نے شائع کیا ہے۔ اس کتاب میں انہوں نے پانچ ہزار بائیس ایسے الفاظ جمع کیے ہیں جو اردو اور پشتو میں مشترک ہیں۔ پروفیسر موصوف اردو کی قوتِ انجذاب کے قائل ہیں اور کہتے ہیں کہ اردو زبان دیگر زبانوں کے الفاظ اپنے اندر یوں جذب کر لیتی ہے کہ خود اس کے اپنے بچے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ ان کے خیال میں دوسری زبانوں کے الفاظ اپنے اندر جذب کرنے کی طاقت کسی زبان کے زندہ ہونے اس کی وسعت کی اہلیت اور خوبی کی آئینہ دار ہے۔ انگریزی زبان جو کہ اب بین الاقوامی زبان ہے اس میں بے شمار فرانسیسی، لاطینی، عبرانی، اطالوی، عربی اور جرمن الفاظ ہیں۔ بل کہ انگریزی نے اردو کے الفاظ اپنانے میں بھی شرم اور عار محسوس نہیں کی۔ تو پھر اگر کوئی مشرقی زبان دوسری زبانوں سے استفادہ کرتی ہے تو یہ باعثِ ننگ وعار نہیں بل کہ اس کو اس کی خوبی سمجھ لینا چاہیے۔ پروفیسر موصوف نے یہ بھی واضح کر دیا ہے کہ اس کتاب میں موجود پانچ ہزار بائیس الفاظ صرف پشتو یا اردو کے الفاظ نہیں بل کہ ان میں ایسے الفاظ بھی موجود ہیں جو عربی، فارسی، سنسکرت، ہندی، ترکی اور انگریزی وغیرہ زبانوں سے دونوں زبانوں میں در آئے ہیں اور انہوں نے ان الفاظ کو اپنے اندر ایسے جذب کر لیا ہے کہ اب ان کے اپنے الفاظ ہی لگتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ ایسا بھی نہیں کہ انہوں نے یہ الفاظ ایسے ہی لکھ دیے ہیں۔ ان الفاظ کی تصدیق دونوں زبانوں کی مستند لغات سے کی جا سکتی ہیں۔ انہوں نے اس کتاب کی ضرورت اور اہمیت کے بارے میں ان الفاظ میں وضاحت کی ہے:

> "اس فہرست کی مرتب کرنے کی اشد ضرورت یوں محسوس ہوئی کہ کچھ لوگ زبانوں کو ایک دوسرے سے لڑانے پر تلے ہوئے ہیں۔ وہ یہ حقیقت بالکل بھول چکے ہیں کہ

زبانوں کا ایک دوسرے کے ساتھ نہ تو کبھی جھگڑا رہا ہے اور نہ ہی رہے گا۔ یہ تو ایک دوسرے کو گلے لگانے کے لیے بے چین رہتی ہیں۔ اب اگر ہمارے دانشور اور مصنفین ان ہزاروں مشترک الفاظ کو بنیاد مان کر اپنی تخلیقات منظرِ عام پر لائیں گے تو پاکستان میں ان کی زبردست پذیرائی ہوگی۔ یوں ہم زبانوں کا خود ساختہ مسئلہ احسن طریقے سے حل کر سکیں گے۔ آیئے ہم یہ عہد کرلیں کہ اس خوبصورت دھرتی کی خاطر یہ ایک نیا تجربہ کرنا شروع کریں کہ اردو، پشتو، پنجابی، سندھی، بلوچی، بروہی، کشمیری، چترالی وغیرہ کے مشترک لغوی ورثے سے بھرپور فائدہ اٹھا کر قومی یک جہتی کو مضبوط سے مضبوط تر بنا کر دم لیں گے۔" (۱۱)

پروفیسر پریشان خٹک کی مرتب کردہ اس فہرست سے پشتو اور اردو کے ایک دوسرے کے ساتھ قریبی لسانی روابط کا بہ خوبی اندازہ ہو سکتا ہے۔ پشتونوں نے کبھی بھی اردو کے ساتھ غیروں کا رویہ نہیں برتا بل کہ ہمیشہ اس زبان سے اُنس و محبت روا رکھی ہے۔ یہاں تک کہ پشتون آج بھی خط و کتابت اور تحریر کے حوالے سے پشتو کی جگہ اردو کو اولیت دیتے ہیں۔ اس حوالے سے رضا ہمدانی لکھتے ہیں:

"صوبہ سرحد کے حوالے سے بلا خوف و تردید یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہاں اردو زبان صدیوں سے متعارف و رائج ہے۔ شعر و شاعری کے علاوہ سماجی، نجی، ذاتی، گھریلو اور کاروباری شعبوں میں اردو کا بہت بڑا اور مثبت کردار رہا ہے۔ مراسلت اور خط و کتابت کے لیے بھی اردو ہی کو ترجیح دی جاتی رہی ہے۔ عدالتوں، ورنیکولر دفاتر اور تھانہ کچہری میں بھی اوائل سے آج تک اردو رائج ہے۔" (۱۲)

پشتونوں کے ساتھ مغل حکمرانوں کی مخاصمت اور دشمنی کی وجہ سے اردو زبان میں سے پشتو کے الفاظ کے اخراج کا کام سوچی سمجھی سازش کے تحت کیا گیا۔ پشتونوں کے اردو پر حق کو کبھی تسلیم ہی نہیں کیا گیا۔ لیکن پشتونوں کے اردو پر اتنے گہرے اور ان مٹ اثرات و نشانات ہیں کہ نہ تو وقت کے دبیز پردے اور گرد و غبار ان کو ڈھانپ سکتے ہیں اور نہ مخاصمت اور عداوت کی چھری ان کو اردو کے وجود سے الگ کرنے میں کامیاب ہو سکے گی۔ انسانی معاشرہ جوں جوں ترقی کرتا جا رہا ہے، حقیقتیں کھلتی جا رہی ہیں۔ ہر تحقیق کی بنیاد سائنسی اور نفسیاتی ہوتی جا رہی ہے۔ اور اب کوئی شخص غیر سائنسی اور غیر حقیقی تحقیق اور سنی سنائی باتوں پر یقین کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتا۔ زمینی

حقائق اور سائنسی تحقیق ایسے وسائل ہیں جو مخاصمت کی عینک لگا کر لوگوں کو سیدھے راہ سے بھٹکانے والی باتوں کی قلعی کھولنے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اور دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کر دیتے ہیں۔ عہدِ حاضر کے نابغہ محقق اور اردو پر عظیم کام کرنے والے ڈاکٹر جمیل جالبی اردو اور پشتو کے تعلق کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "پٹھانوں نے اردو زبان کو اور اردو زبان نے پٹھانوں کو اتنا کچھ دیا ہے کہ ایک کی شخصیت دوسرے میں جھلکنے لگی ہے۔ تاریخ کے صفحات کی سرسری ورق گردانی سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ملکی، فوجی و انتظامی خدمات پر یہ لوگ کتنی کثیر تعداد میں مامور تھے۔ مغلوں نے چونکہ لودھیوں سے حکومت لی تھی جو پٹھان تھے۔ اس لیے مغلوں کی سیاسی طور پر یہ کوششیں رہیں کہ انہیں اس طرح دبا کر رکھا جائے کہ یہ سر نہ اٹھا سکیں۔ مغلوں کی راجپوت دوستی اس پالیسی کا نتیجہ تھی۔ مغلیہ تاریخوں میں قدم قدم پر افغان دشمنی کا احساس ہوتا ہے۔ اس لیے آج ہم اردو زبان و ادب کی تاریخ لکھتے ہیں تو پٹھانوں کی خدمات کو فراموش کر دیتے ہیں۔ اگر محمد بن قاسم کی فتوحات کے ساتھ وادیٔ سندھ میں اتنے گہرے لسانی تغیرات ہوئیں اور آلِ غزنہ کے دورِ حکومت میں پنجاب کی زبان میں غیر معمولی تبدیلی آئی تو کوئی وجہ نہیں کہ ان تبدیلیوں میں پٹھانوں کی زبان و معاشرت نے حصہ نہ لیا ہو۔" (۱۳)

آگے جا کر وہ اردو کے چند ایسے الفاظ نمونے کے طور پر پیش کرتے ہیں جو اردو میں پشتو سے آئے ہیں۔ لکھتے ہیں:

ایسے سینکڑوں اردو کے ٹکسالی الفاظ پشتو ہی سے آئے ہیں۔ مثلاً

پشتو	اردو	
انگڑ کنگ خڑ	انگڑ کھنگڑ	آڑ کباڑ
اُوش	ہوش	
بوتے	بوتہ	جون بوتہ ہو گئی
پخ	پخ	
پرکٹے	پر کٹا	گیلڑ

تن توش	تن توش	
ٹَس ٹُس	ٹَس ٹُس	بندوق کی آواز یونہی ٹَس ٹُس ہو کر رہ گئی
حال احوال	حال احوال	
ہریان	حیران، ہریان	
خلتہ	خلتہ	تھیلا، پاجامے کو کاٹتے وقت تھیلا بناتے ہیں جسے خلتہ کہتے ہیں
ڈوزہ، ڈوزے	ڈُزیں مارنا	شیخی بگھارنا
سنڈہ	سنڈا	سنڈا مسٹنڈا
سودہ	سادہ سودہ	
گیر	گھیر	حویلی سے ملحق بڑا سا احاطہ
وخت	وقت	وقت
یار	یار	عاشق۔"(۱۴)

ڈاکٹر صاحب کے مطابق پشتونوں، افغانوں یا پٹھانوں نے اردو زبان کی جو خدمات ہندوستانی پٹھان بن کر انجام دی ہیں۔ ان سے تاریخِ ادبیات کا ہر طالب علم واقف ہے۔ پروفیسر افضل رضا نے ایک باقاعدہ اور مبسوط مقالہ ان اردو کے قدیم پشتون شاعروں پر تحریر کیا ہے۔ اس میں انہوں نے سیکڑوں پشتون شعراء کے مختصر حالاتِ زندگی اور ان کا نمونہ کلام درج کیا ہے۔ تیس سالوں کی محنتِ شاقہ انہوں نے اس اہم علمی اور تحقیقی کارنامے کو پورا کرنے کے لیے روا رکھی۔ ان کی تحقیق کے مطابق شیخ عیسیٰ مشوانی اردو کے پہلے پشتون شاعر ہیں۔ جن کے کلام کا نمونہ ہاتھ آیا ہے۔ شیخ عیسیٰ مشوانی کا دور شیر شاہ شوری کا زمانہ ۹۴۸ھ سمجھا جاتا ہے۔ ان کا جو کلام محققین کے ہاتھوں تک پہنچا ہے وہ قدیم ہندوی زبان کا نمونہ ہے۔ اور اس طرح سے ہے:

"کلمی از جو گیا لکھ
اس کارن نکیجو اتا دو کھ
گھر بیٹھی وہ دیسی دام
جو تو کرسی الہ یقین

کامل ہو سی تیر ادین
روی عیسیٰ جو تورہ نستکہ
حیوانیاں توں اوس دھر رکھ "(۱۵)

ان کے بعد بایزید انصاری، محمد عزیز ارزانی، دولت لوانی، خوشحال خان خٹک، رحمان بابا اور حمید بابا کے ہاں بھی ہندوستانی زبان یا اردو میں شعر و نثر کے نمونے ملتے ہیں۔ تاہم جس نے فارسی اور پشتو کے ساتھ ساتھ اردو زبان میں باقاعدہ شاعری کی وہ معزاللہ خان مہمند ہیں۔ ان کے بارے میں افضل رضا لکھتے ہیں:

"معزاللہ خان مہمند، قوم مہمند افغان کے ذیلی شاخ محب خیل میں پشاور کے قریب کوٹلہ محسن خان میں عبداللہ خان بن محمد خان بن مستجاب خان کے ہاں ۱۰۸۵ھ کے لگ بھگ پیدا ہوئے۔ آپ کا پشتو اردو اور فارسی کلام اس حقیقت کی عکاسی کرتا ہے کہ آپ کو علومِ متداولہ میں خاص دسترس حاصل تھی۔ ۱۱۷۰ھ کے قریب انتقال کر گئے۔"(۱۶)

آگے ان کے اردو شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں:

"آپ کا یہ مختصر اردو کلام لطافت اور شیرینی کے لحاظ سے کسی بھی قدیم اردو شاعر سے کم نہیں۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ یہ اردو شاعری اس خالص زبان میں ہے جو ان دنوں مروج تھی۔ بل کہ ہو بہو ولی اورنگ آبادی کی زبان ہے۔" (۱۷)

ان کے کلام کا جو نمونہ انہوں نے درج کیا ہے اس سے نمونے کے طور پر چند اشعار یہاں درج کیے جاتے ہیں:

"میں روتا روتا بہوت جو ہوں دونوں نینوں موں ناسور ہوا
یہی رونا تیری یاد ستیں تب چلتا ہوں دستور ہوا
اب کیا پکاروں رو رو کر مکھ لال لہو سوں دھو دھو کر
کیا راز چھوپاؤں برھوں کا جوں عالم موں مشہور ہوا
تک افغاں مجکوں قرار نہیں جوں ساجن مجسوں یار نہیں
وہ بتا تا کب دیدار نہیں بہوت اپنی پر مغرور ہوا" (۱۸)

ایک اور غزل کے اشعار اس طرح سے ہیں:

"جس نے جو دیکھا روئے تو دیوانہ ہو رہا
آئینہ خانہ تجھ سوں پری خانہ ہو رہا
پکڑے تمہارے بال اپنی ہاث موں تبھی
شمشاد تا دو زلف ترا شانہ ہو رہا
تیری کٹاری پرم کی دل موں میرے لگی
پیتا لہو ہوں دل مرا میخانہ ہو رہا
نرگس تیری دو نین سوں بیمار یہ رہا
سرو از خیال قد تو مستانہ ہو رہا
پوشیدہ دل میرے موں جو تھا راز عاشقی
افغاں تمام خلق موں افسانہ ہو رہا" (۱۹)

ان کے بعد سینکڑوں ہزاروں ایسے افغان اور پشتون شاعر گزرے ہیں جنہوں نے اپنے کلام اور اپنے خیالات سے اردو ادب کی جھولی کو بھرنے میں اپنے حصے کا کردار ادا کیا ہے۔ اگر اردو ادبیات میں سے پشتون شعراء، ادباء اور عالموں کے کیے ہوئے کام اور ان کی تخلیقات کو نکال باہر کیا جائے تو اردو ادبیات کا ذخیرہ آدھے سے بھی کم رہ جائے گا۔

اردو اپنی آفرینش سے لے کر اس وقت تک دوسری ہندوستانی اور مقامی زبانوں سے متاثر ہوتی آرہی ہے اور ان کے الفاظ کو اپنے اندر جذب کرتی اور سمیٹتی جارہی ہے۔ قیامِ پاکستان کے بعد ایک اردو کی دو اردو زبانیں بن گئیں، یعنی ہندوستانی اردو اور پاکستانی اردو۔ بل کہ انڈیا میں تو اس کا نام ہی تبدیل کر کے اسے ہندی کہا جانے لگا ہے۔ اس جغرافیائی اور سیاسی علیحدگی کا اثر بھی اردو زبان پر پڑتا جارہا ہے۔ ہندوستان میں اگر اردو میں ہندی اور دوسری ہندوستانی زبانوں کے الفاظ داخل ہوتے جارہے ہیں اور ان کا عمل دخل وہاں پر اس زبان کے معاملے میں بڑھ گیا ہے تو یہاں پاکستان میں پاکستان کی علاقائی زبانوں کا میل جول اردو کے ساتھ بڑھ گیا ہے اور یہاں پر پاکستانی علاقائی زبانوں کا اثر اردو پر پڑ رہا ہے اور آئندہ بھی پڑتا رہے گا۔ ڈاکٹر سہیل بخاری لکھتے ہیں:

"اور اب پاکستان میں اردو پر پنجابی اور پشتو وغیرہ کے اثرات نقلِ وطن کے نتیجے کے طور پر آئندہ رونما ہوں گے۔" (۲۰)

ڈاکٹر سہیل بخاری انگریزی کی مثال دے کر اپنے اس دعوے کی دلیل مہیا کرتے ہیں کہ زبان جب دوسرے علاقے میں جاتی ہے تو وہاں پر علاقائی زبانوں یا زبان کے اثرات قبول کرتی ہے۔ اور اس طرح اس کی بنیادی ڈھانچے میں تبدیلی واقع ہوتی رہتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"زبان جب دوسرے لسانی علاقے میں پہنچتی ہے تو علاقائی زبان کے اثرات بھی قبول کرتی ہے جس سے اس کا ایک علاقائی محاورہ بن جاتا ہے۔ انگریزی زبان جب برطانیہ سے چل کر امریکہ پہنچی تو وہاں کی علاقائی زبانوں کے اثرات قبول کر کے امریکی انگریزی کہلائی، برطانوی دورِ حکومت میں اس کا جو محاورہ ہندوستان میں رائج ہوا اس کو ہندوستانی انگلش کا نام دیا گیا جس میں گرامری اصول، اسلوب اور روایات و تلمیحات کے علاوہ تقریباً ایک ہزار الفاظ یہاں کی علاقائی زبانوں سے مستعار لیے گئے ہیں۔" (۲۱)

اسی تناظر میں وہ اردو کا تجزیہ بھی پیش کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اردو زبان بھی ہندوستان میں جن جن علاقوں میں گئی وہاں کی علاقائی زبانوں کے اثرات قبول کر کے اس علاقے کی رعایت سے دہلوی اردو، لکھنوی اردو، حیدر آبادی اردو وغیرہ کے ناموں سے مشہور ہوئی۔ بالکل یہی حالت اردو کی قیامِ پاکستان کے بعد پاکستان میں بھی رہی۔ ڈاکٹر موصوف آگے جا کر لکھتے ہیں:

"پاکستان میں بھی علاقائی زبانوں کے میل ملاپ سے اردو کے مختلف محاورے تیار ہو رہے ہیں۔ لاہوری اردو کا محاورہ پچھلی صدی میں ہی بن چکا تھا اب کراچوی اردو، حیدرآبادی اردو، سرگودھوی اردو، اسلام آبادی اردو، پشاوری اردو، ملتانی اردو، حیدر آبادی یعنی سندھی اردو اور ڈھکی اردو جیسے اس کے الگ الگ ہیولے بن رہے ہیں جن کے پختہ اور واضح روپ کچھ وقت گزرنے کے بعد سامنے آجائیں گے۔" (۲۲)

یہ ایک قدرتی امر ہے کہ اس دنیا میں ایک چیز جب دوسری چیز کو متاثر کرتی ہے تو نتیجے یا ردِّ عمل کے طور پر اس دوسری چیز کے کچھ اثرات پہلی والی چیز پر بھی پڑتے ہیں۔ بعینہٖ اسی اصولِ قدرت کے تحت اگر علاقائی زبانیں اردو کو متاثر کر رہی ہیں تو بہ ذاتِ خود علاقائی زبانیں بھی اردو سے متاثر ہو رہی ہیں۔ اور زبانوں کا یہ ایک دوسرے کو

متاثر کرنے کا عمل کبھی رکتا نہیں بل کہ ہر دور میں اور ہر زمانے میں جاری رہا ہے اور آئندہ بھی اسی طرح جاری و ساری رہے گا۔ڈاکٹر سہیل بخاری اس حوالے سے تحریر کرتے ہیں:

"تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ علاقائی زبانیں بھی قومی زبان کے اثرات جذب کرتی ہیں۔ پاک و بھارت کے علاقائی زبانوں پر انگریزی زبان نے جو اثرات ڈالے ہیں ان میں نہ صرف الفاظ بل کہ صرفی و نحوی اصول اسلوبِ بیان روزمرہ و محاورہ و استعارات، تلمیحات و روایات کتنی ہی باتیں شامل ہیں۔۔۔۔۔اردو زبان نے بھی اپنے سفر میں علاقائی زبانوں کو جو کچھ دیا ہے اس کا صحیح اندازہ برج بھاشا، ہریانی، اودھی، دکنی اور لاہوری پنجابی کی تحریر و تقریر کا تجزیہ کر کے لگایا جا سکتا ہے۔"(۲۳)

اگر پنجابی زبان کے اثرات اردو پر پڑتے ہیں تو اردو کے اثرات بھی پنجابی پر پڑیں گے۔ اگر پشتو زبان اردو کو متاثر کرتی ہے تو پشتو بہ ذاتِ خود بھی اردو سے متاثر ہو گی۔ آج کل دنیا ایک عالمی گاؤں میں تبدیل ہو رہی ہے، گلوبل ویلج کے پل پل کی خبریں دنیا کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک سیکنڈوں کے اندر اندر پہنچ جاتی ہیں۔ افریقہ کے جنگلوں اور صحراؤں میں رونما ہونے والے حالات و واقعات سے یورپ، امریکہ اور ایشیا کے باسی فوراً باخبر ہو سکتے ہیں۔ فاصلوں کی کوئی وقعت اور کوئی حیثیت باقی نہیں رہی۔ ہر کوئی دنیا بھر کی خبروں دنیا کے کسی کونے میں بھی پیش آنے والے پل پل کے واقعات سے اپنے ڈرائینگ روم میں بیٹھ کر اپنے گھر کے اندر ہی لاتعداد ٹی وی چینلز اور انٹرنیٹ کے ذریعے سے سیکنڈوں میں آگاہی حاصل کر سکتا ہے۔ اسی طرح مختلف ٹی وی چینلز اور انٹرنیٹ کی صورت میں ہر فرد کے لیے دنیا کی بیشتر زبانیں ایک کلک یا ریموٹ کے ایک بٹن دبانے پر ہر لمحہ میسر رہتی ہیں۔ ایسی صورت میں زبانوں کا ایک دوسرے کے عمل دخل سے اپنے آپ کو بچائے رکھنا ممکن نہیں، لازمی طور پر ایک زبان کے الفاظ دوسرے میں سرایت کرتے جائیں گے، ایک زبان پر دوسری زبان کے اثرات پڑتے جائیں گے۔ فی زمانہ خالص زبان کوئی بھی نہیں ہو سکتی، کوئی بھی زبان یہ دعویٰ نہیں کر سکتی کہ اس کے لسانی ڈھانچے، صرفی و نحوی نظام اور الفاظ کے ذخیرے کو کسی بھی دوسری زبان نے متاثر نہیں کیا ہے۔ آج کل تو معاملہ صرف علاقائی اور سرحداتی حدوں تک بھی محدود نہیں رہا بل کہ زبانوں کا ایک دوسرے کو متاثر کرنے اور ایک دوسرے کے الفاظ قبول کرنے کی بات عالمی سطح تک پہنچ گئی ہے۔ کسی بھی زبان کے شیریں، میٹھے، بامعنی اور صوتی حسن رکھنے والے الفاظ کو اپنانے میں کوئی عار اور شرم محسوس نہیں کرنی چاہیے، بل کہ ہر زبان اور اس دور کی ہر زندہ زبان کے لیے یہ لازمی ہے کہ وہ

اپنے اندر دوسری زبانوں کے الفاظ جذب کرنے کی استطاعت اور طاقت پیدا کرلے۔ نئی سائنسی دنیا میں صرف اس صورت میں کوئی زبان ترقی کی منزلیں طے کر سکے گی جب وہ اپنے اندر دوسری زبانوں کے الفاظ جذب کرنے کی طاقت وقت کے رفتار کے ساتھ تیز سے تیز تر کرتی جائے گی۔ اگر کسی زبان میں قوتِ انجذاب نہیں اور وہ نئے الفاظ اور جدید اصطلاحات کو اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی تو سائنس و ٹیکنالوجی کی اس تیز رفتار دنیا (جہاں پر روزانہ سینکڑوں نئی ایجادیں ہوتی ہیں اور نئی اصطلاحات وضع ہوتی رہتی ہیں) کے ساتھ قدم سے قدم ملا کر چلنا اس کے لیے ممکن نہ ہو گا اور بہت جلد اس کو ایسی زبان میں تبدیل ہو جانا ہے جس کو نئے دور کا انسان ناقص اور نا مکمل تصور کر کے چھوڑنے پر مجبور ہو گا۔ اس لیے راقم کے خیال میں دنیا کی تیز رفتار ترقی کے ساتھ قدم سے قدم ملا کر چلنے کے لیے لازم ہے کہ ہر ایک زبان بولنے والے اپنی زبان میں اتنی استعداد اور قوتِ انجذاب پیدا کرتے رہیں کہ وہ نئے دور کے نئے تقاضوں کے ساتھ ہم آہنگ ہوں۔ نئی ایجادات و اختراعات کے لیے وضع ہونے والی نئی اصطلاحات کو قبول کر سکتی ہوں اور سب سے بڑھ کر اس زبان کے بولنے والوں میں اتنی ذہنی پختگی اور شعور کا ہونا لازمی ہے کہ وہ اپنی زبان کو ایک مقدس روایت کی طرح سالم و محفوظ اور کسی قسم کے تغیر و تبدل سے پاک رکھنے کی بہ جائے اس کو ذریعۂ اظہار سمجھتے ہوئے اس کی روز افزوں ترقی کے لیے کوشاں ہوں۔

وطنِ عزیز پاکستان کی علاقائی زبانوں اور قومی زبان اردو کو اپنے درمیان ایک دوستانہ رویہ اپنائے رکھنے کی ضرورت ہے۔ زبانوں کی ایک دوسرے کے ساتھ کوئی دشمنی، کوئی عداوت نہیں۔ بہ قولِ پروفیسر پریشان خٹک کچھ لوگ ہیں جو زبانوں کو آپس میں لڑانے کی کوششیں کرتے رہتے ہیں ورنہ تو ساری زبانیں ایک دوسرے کو گلے لگانے کے لیے بے قرار ہیں۔ ایک دوسرے کے صرفی و نحوی نظام، ایک دوسرے کے لسانیاتی تاریخ اور ایک دوسرے کے لفظی ذخیرہ سے استفادہ کرنے کے لیے بے قرار ہیں۔ پاکستان کے علاقائی زبانیں بولنے والے ہر فرد، ہر شاعر اور ہر ادیب کو یہ شعوری کوشش کرنی چاہیے کہ اس کی علاقائی زبان اور اس کی قومی زبان اردو کے درمیان ہم آہنگی، اُنس و محبت اور باہمی تعاون کی فضا قائم اور استوار رہے۔ لسانی عصبیت اور زبان کے حوالے سے اولادِ آدم کو تقسیم کرنے اور ان کے درمیان مخاصمت، دشمنی اور نفرتوں کا بیج بونے کے بہ جائے زبان کو صرف ذریعۂ اظہار سمجھ کر دوسرے آفاقی اور انسانی جذبات، فلاح و بہبود، بلند انسانی اقدار اور دنیا کی روز افزوں ترقی اور امن و خوشحالی کے لیے تگ و دو کو اہمیت اور وقعت دینی چاہیے۔ اگر علاقائی اور قومی زبان کے اندر یگانگت، باہمی تعاون اور اُنس و محبت کی فضا قائم رہے گی تو اس کے بولنے والوں پر بھی اس کے اثرات مرتب ہوں گے۔ بہ صورتِ دیگر افراتفری اور انتشار

کو ختم کرنا اور بے اتفاقی کا سدِّباب کرنا ممکن نہ ہو گا۔ پروفیسر پریشان خٹک نے پاکستان کے اہل قلم، ادباء اور شعرا سے التماس کی تھی کہ وہ زبانوں کو ایک دوسرے سے قریب تر لانے کی کوشش کریں ان کو ایک دوسرے سے لڑانے کا عمل ترک کر دیں۔ اگر پاکستانی زبانوں کے مشترک لسانی ذخیرے کو بروئے کار لاتے ہوئے پاکستانی ادب کی تخلیق ہو گی تو اس سے نہ صرف یہ کہ پاکستانی ادب کی ایک الگ تشخص اجاگر ہو گی بل کہ اس کے ساتھ ساتھ ہر علاقائی زبان بولنے والا اس میں اپنی علاقائی زبان کا عکس دیکھتے ہوئے اس سے یک گونہ لگاؤ اور دلی وابستگی رکھے گا۔ نہ صرف یہ کہ اس کی پذیرائی پورے پاکستان میں یکساں طور پر ہو گی بل کہ قومی یگانگت اور ملکی سلامتی کے لیے یہ ایک نیک فال اور اچھا شگون ثابت ہو گا۔

حوالہ جات

۱۔ حنیف خلیل، اردو کی تشکیل میں پشتونوں کا کردار، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۲۰۰۵، ص ۱۵۴

۲۔ ایضاً، ص ۱۵۵

۳۔ ایضاً، ص ۱۶۳

۴۔ ایضاً، ص ۱۶۲

۵۔ ایضاً، ص ۱۷۶

۶۔ حنیف خلیل، پاکستانی زبانوں کا تہذیبی مطالعہ، غزنوی پبلشرز، کوئٹہ، ۲۰۱۲ء، ص ۱۰۲

۷۔ فارغ بخاری، ادبیاتِ سرحد، جلد سوم، ص ۱۹، ۲۰

۸۔ ایضاً، ص ۳۵

۹۔ راج ولی شاہ خٹک، ڈاکٹر، دیباچہ، مشمولہ: اردو کے قدیم پشتون شعراء، پروفیسر محمد افضل رضا، پشتو اکیڈمی جامعہ پشاور، ۱۹۹۸ء، ص ۸، ۹

۱۰۔ محمد افضل رضا، پروفیسر، اردو کے قدیم پشتون شعراء، پشتو اکیڈمی جامعہ پشاور، ۱۹۹۸ء، ص ۲۷ تا ۲۹

۱۱۔ پریشان خٹک، پروفیسر، عرضِ حال، مشمولہ: اردو اور پشتو کے مشترک الفاظ، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۸۶ء، ص ۴

۱۲۔ رضا ہمدانی، قومی زبان و ادب کی ترقی میں سرحد کا حصہ، مشمولہ: پاکستان میں اردو (تیسری جلد ابا سین)، مرتبین: پروفیسر فتح محمد ملک، سید سردار احمد پیرزادہ، تجمل شاہ، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۲۰۰۶ء، ص۹۹

۱۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، سرحد میں اردو روایت، مشمولہ: پاکستان میں اردو (تیسری جلد ابا سین)، مرتبین: پروفیسر فتح محمد ملک، سید سردار احمد پیرزادہ، تجمل شاہ، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۲۰۰۶ء، ص۳۵۳

۱۴۔ ایضاً، ص۳۵۳، ۳۵۴

۱۵۔ محمد افضل رضا، پروفیسر، اردو کے قدیم پشتون شعراء، ص۵۵

۱۶۔ ایضاً، ص۸۰

۱۷۔ ایضاً، ص۸۰

۱۸۔ ایضاً، ص۸۱

۱۹۔ ایضاً، ص۸۲

۲۰۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، لسانی مقالات (حصہ سوم)، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، فروری ۱۹۹۱ء ص۲۲

۲۱۔ ایضاً، ص۴۵۰

۲۲۔ ایضاً، ص۴۵۱

۲۳۔ ایضاً، ص۴۵۱، ۴۵۲

نمبر شمار	مقالہ نگار	مقالے کا عنوان	موضوع
۱.	معین الدین عقیل	اٹھارویں صدی کا ایک علمی نابغہ: علی ابراہیم خاں	اٹھارویں صدی اردو زبان و ادب کے لیے ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔اس میں متعدد شاعر اور نثر نگار بھی سامنے آئے انہی میں ایک شاعر، تذکرہ نویس اور مورخ علی ابراہیم خاں بھی اہمیت کے حامل ہیں۔ان کی کئی تصانیف اہم ہیں۔علی ابراہیم خاں نے فارسی زبان میں ایک مضمون لکھا جس کا عنوان "ہندوؤں میں سچائی کے آزمائشی امتحان" ہے۔زیر نظر مضمون میں تفتیش کے نو طریقے بیان کیے گئے ہیں جن سے مجرموں کو گزار کر ان کی سچائی کو پرکھا جاتا تھا۔
۲.	ارشد محمود ناشاد	''مسدّسِ حالی'': صحیفۂ تنبیہ الغافلین	اردو ادب میں مولانا الطاف حسین حالی کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔سرسید کی فرمائش پر انہوں نے مسدس لکھی۔حالی نے اس نظم میں مسلمانوں کے عروج وزوال کی کہانی کو نہایت موثر انداز میں پیش کیا۔ یہ نظم اردو ادب میں قومی اور ملی شاعری کی ابتدا ہے۔ مسدس حالی مسلمانوں کی فکری رہنمائی کرتی رہے گی۔
۳.	حمیرا ارشاد	میر تقی میر کا فارسی دیوان	میر تقی میر کی شاعرانہ عظمت کا اعتراف ہر دور میں کیا گیا۔زیر نظر مضمون میر کے فارسی دیوان کا ذکر کیا گیا ہے۔میر تقی میر کا فارسی دیوان کئی تدوینی مراحل سے گزرا جسے ڈاکٹر نیر مسعود نے شائع کرایا۔یہ دیوان مخطوطوں کی صورت میں محفوظ تھا۔ذیل میں اس نسخے کا تعارفی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر نیر مسعود کا یہ کام یقینا قابل تحسین ولائق داد ہے۔

۴.	نائلہ ارشد / محمد افضال بٹ	عصمت چغتائی اور ایلس والکر کے نسوانی کرداروں کا تقابلی جائزہ	اس مضمون میں عصمت چغتائی کے ناول " سودائی " اور ایلس والکر کے ناول "دی کلر پرپل" کے نسوانی کرداروں کا تقابلی جائزہ لیا گیا ہے۔ دونوں کے نسوانی کردار حوصلہ مند اور باہمت عورتوں کے ہیں جو بدترین حالات کا بھی ڈٹ کر مقابلہ کرتی ہیں۔ دونوں اپنے ناولوں میں عورت کے حقوق، تعلیم اور آزادی کا پرچار کرتی ہیں۔ عصمت اور ایلس نے محکوم عورتوں کے جذبات اور احساسات کو حقیقت کا رنگ دیا ہے۔ دونوں خاتون ناول نگاروں نے خواتین کے مسائل کو اُجاگر کیا ہے۔
۵.	رابعہ سرفراز	حروفِ ابجد۔۔۔۔ترتیب ومعنویت کے مباحث	زیر نظر مضمون میں حروف ابجد کی ترتیب اور معنویت کے مباحث پیش کیے گئے ہیں۔ اصوات اپنی نحاس کے اعتبار سے تجریدی ہیں اور ان کی معنویت کو محسوس تو کیا جاسکتا ہے لیکن دیکھا نہیں جاسکتا لہٰذا انسان نے ان کی تجسیم کے لیے نقوش سے کام لیا جو بعدازاں حروفِ ابجد کہلائے۔ تحریر کی ایجاد بتدریج ہوئی ہے اس مضمون میں ان مباحث کو تفصیل سے پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔
۶.	محمد اشرف کمال	معاصر نسائی نظم میں تانیثی رویے	اردو شاعری میں تانیثیت کی لہر نے جس صنف کو زیادہ متاثر کیا وہ اردو نظم ہے۔ نظم نگار شاعرات نے اپنی نظموں میں عورتوں کے مسائل کو بیان کیا۔ انہوں نے معاشرتی اور سماجی جبر کی عکاسی کی ہے۔ پاکستان میں اردو شاعری میں خواتین شعراء ایک منفرد اور خاص مقام رکھتی ہیں۔ زیر نظر مضمون میں ان خواتین کے کلام کا جائزہ لیا گیا ہے۔

۷.	نزہت عباسی	روشنی کی رفتار ... ایک تجزیاتی مطالعہ	قرۃ العین حیدر ناول نگار اور افسانہ نگار کی حیثیت سے ایک منفرد مقام رکھتی ہیں۔ اس مضمون میں ان کے افسانوی مجموعہ "روشنی کی رفتار" کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے اور ساتھ ساتھ ان کے افسانوں کا فنی اور فکری جائزہ بھی لیا گیا ہے۔
۸.	ظفر احمد	۱۹۸۰ء تک پاکستان میں اُردو اِملا اور رسم الخط کی تحقیق	اس مضمون میں ۱۹۸۰ء تک پاکستان میں اُردو اِملا اور رسم الخط کی تحقیق کا جائزہ لیا گیا ہے۔ مضمون نگار نے اردو املا اور اس کے رسم الخط کے حوالے سے اپنا نقطہ نظر پیش کیا ہے۔
۹.	شفیق آصف / غلام محمد اشرفی	اردو غزل اور جدید نظم میں قومی و ملّی موضوعات کا مطالعہ	اُردو غزل اور نظم کے فکری اشتراکات کے ضمن میں اِن دونوں اصناف سخن میں قومی اور ملّی موضوعات یکساں طور پر پائے جاتے ہیں۔ اُردو غزل اور نظم میں حالی اور اقبال کی غزلوں اور نظموں کا فکری نظام قومی و ملی موضوعات سے نہ صرف منسلک ہے بلکہ اِن کے فکری اثرات دوسرے شعراء تک پہنچتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اُردو غزل پر جدید نظم نے نہ صرف فنی اثرات مرتب کیے ہیں بلکہ نظم کے فکری اثرات بھی بہت نمایاں نظر آتے ہیں۔
۱۰.	نوید احمد گل	اقبال کی فارسی غزل میں تغزل کے رنگ	زیر نظر مضمون میں اقبال کی فارسی غزل میں تغزل کے رنگ کو اجاگر کیا گیا ہے ۔ اقبال کے کلام کا دوسرے شعراء کے ساتھ تقابلی جائزہ بھی پیش کیا گیا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی کہ اقبال کے فارسی اشعار میں رنگ تغزل نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔
۱۱.	رُخسانہ بلوچ	اقبال کی شاعری میں تصورِ حیات	اقبال بہت بڑے فلسفی اور شاعر تھے۔ اقبال نے اپنی شاعری میں زندگی گزرانے کا بہترین طریقہ

			بیان کیا ہے۔ اقبال اپنی شاعری میں لفظ حیات کو ایک نئے رنگ سے ادا کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی شاعری فلسفہ حیات ہے۔ اقبال کا کلام مادہ پرست دنیا کے لیے روحانیت کا پیغام ہے۔
۱۲.	تحسین بی بی	اشفاق احمد کے افسانوں میں سماجی وسیاسی حقیقت پسندی	زیر نظر مضمون میں اشفاق احمد کے افسانوں میں سماجی وسیاسی حقیقت پسندی کو پیش کیا گیا ہے۔ ان کی تخلیقی شخصیت متنوع جہات کی حامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شخصیت، خیالات و تصورات میں تنوع نظر آتا ہے۔ انہوں نے اپنی تخلیقی توانائیوں کا اظہار اپنے افسانوں میں کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں سیاسی و سماجی حقیقت پسندی واضح طور پر نظر آتی ہے۔
۱۳.	محمد امجد عابد / عظمیٰ یٰسین	اُردو شعرا کے تصوراتِ مرگ (میر، غالب، حالی اور اکبر کے خصوصی حوالے سے)	زیر نظر مضمون میں اردو شعراء کے تصورات مرگ (میر، غالب، حالی اور اکبر کے خصوصی حوالے سے) جائزہ لیا گیا ہے۔ ان کی شاعری کے تناظر میں موت کا جو تصور ابھرتا ہے وہ ان شعرا کے یہاں الگ الگ ہونے کے باوجود ایک بنیادی تصوّر سے مربوط ہے جس میں انسان موت میں زندگی کے آثار کی نمود دیکھتا ہے۔ اور اس کے دامن میں پناہ حاصل کرنے کی خواہش سے دل کے اضطراب کا مداوا کرتا ہے۔
۱۴.	محمد طاہر بوستان خان / محمد شہباز	رحمان باباؒ اور فراق گورکھپوری کا تصورِ مرگ وحیات	زیر نظر مضمون میں رحمان باباؒ اور فراق گورکھپوری کے تصور مرگ وحیات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ دونوں کے نظریات الگ الگ نہیں بلکہ کائناتی تضاد میں بھی زندگی کی نتیجہ خیز سعی جاری رکھنے کی خواہش رکھتے ہیں۔ دونوں زندگی کے

			اکتائے ہوئے اور نا آسودہ ماحول میں زندگی کی حقیقت ڈھونڈتے ہیں اورزندگی کی لاحاصل کوششوں کے نتیجے میں مایوس نہیں ہوتے۔
۱۵.	نقیب احمد جانؔ	اُردو اور پشتو کے ایک دوسرے پر اثرات	زیر نظر مضمون میں پشتو اور اردو کے ایک دوسرے کے ساتھ قریبی لسانی روابط کا جائزہ پیش کیا گیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اگر پشتو زبان اردو کو متاثر کرتی ہے تو پشتو بذاتِ خود بھی اردو سے متاثر ہوئی ہے۔ اردو زبان کی داغ بیل میں پشتو کا عمل دخل بھی رہا ہے اور بہت سارے ایسے عوامل بھی ہیں جن کے سبب اردو پشتو سے متاثر ہوئی۔

Research Journal

Tahqeeqi Jareeda

4

July – Dec 2018

Department of Urdu
GC Women University, Sialkot
ISSN
Print: 2521-8204, Online: 2616-9681

Patron –in- Chief: Prof. Dr. Farhat Saleemi, Vice Chancellor
Parton: Prof. Naila Arshad
In-charge Faculty oc Arts & Social Sciences
Editor: Dr. Muhammad Afzal Butt,
Chairperson 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 Ekramuddin, 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. 500

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

ISSN: Print:2521-8204, Online:2616-9681

Issue: 4 July to December 2018

Research Journal

TAHQEEQI JAREEDA

Department of Urdu
GC Women University, Sialkot
ISSN:
Print: 2521-8204
Online:2616-9681